

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Tahsin Yücel
*insanlık
güldürüsü'nde
yüzler ve bildiriler*

İNCELEME



İnsanlık Güldürüsü'nde YÜZLER VE BİLDİRİLER

Tahsin Yücel Elbistan'da doğdu (1933), Galatasaray Lisesi'ni (1953), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1960). XIX. ve XX. yüzyıl Fransız yazını ve göstergebilim alanında uzmanlaştı. Şimdi aynı bölümde profesör. Birçok çeviri yapan Tahsin Yücel'e *Haney Yaşamalı* için 1956 Sait Faik Hikâye Armağanı, *Düşlerin Ölümü* için 1959 TDK Öykü Ödülü, *Peygamberin Son Beş Günü* için 1993 Orhan Kemal Roman Ödülü, çevirileri için de 1984 Azra Erhat Çeviri Yazını Üstün Hizmet Ödülü verildi.

Başlıca Yapıtları:

Araştırmalar: *L'Imaginaire de Bernanos*, 1969; *Figures et messages dans la Comédie Humaine*, 1972; *Anlatı Yerlemleri*, 1979; *Dil Devrimi ve Sonuçları*, 1982; *Yapısalcılık*, 1982. **Deneme ve eleştiriler:** *Yazın ve Yaşam*, 1976; *Yazının Sınırları*, 1982; *Eleştirinin Abecesi*, 1991. **Romanlar:** *Mutfak Çıkmazı*, 1960; *Vatandaş*, 1975; *Peygamberin Son Beş Günü*, 1992; *Bıyık Söylencesi*, 1995. **Masal:** *Anadolu Masalları*, 1957. **Öyküler:** *Haney Yaşamalı*, 1955; *Düşlerin Ölümü*, 1958; *Ben ve Öteki*, 1983; *Aykırı Öyküler*, 1989.

Tahsin Yücel'in
YKY'deki öbür kitapları:

Anlatı Yerlemleri (1993)
Tartışmalar (1993)
Yazın, Gene Yazın (1995)
Alıntılar (1997)

DOĞAN KARDEŞ
Anadolu Masalları (1992, 1997)

TAHSİN YÜCEL

İnsanlık Güldürüsü'nde
Yüzler ve Bildiriler

İNCELEME



Edebiyat - 215
ISBN 975-363-746-2

İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler / Tahsin Yücel

Bu kitap 1972'de, Fransa'da, Algirdas Julien Greimas'ın yönettiği
"Univers sémiotiques" dizisinde
Figures et messages dans la Comédie humaine adıyla yayımlanmıştır.

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Ağustos 1997

Yayına Hazırlayan: Elif Gökteke
Kapak Tasarım: Pınar Kazma Çınar
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Düzeltili: Alev Özgüner
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1997
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 292 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 7

Kısaltmalar • 12

1. Yüz ve yazı • 17

2. Yüz ve yazgı • 46

3. Yüz ve yaşam • 105

4. Yüz ve söz • 151

5. Söylen ve yüz • 181

Kaynakça • 189

Dizin • 194

Sunuş

İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler, özgün adıyla *Figures et messages dans la Comédie humaine* oldukça eski çalışma. 1971'de doçentlik tezi olarak sunulmuştu. Sonra, 1972'de, Fransa'da, Paris Göstergebilim Okulu'nun kurucusu Algirdas Julien Greimas'ın yönettiği *Univers sémiotiques* adlı dizinin ilk kitapları arasında yayımlandı. Dizide, aynı yıl içinde, Coquet, Courtés, Rastier, Zilberberg gibi göstergebilim çevrelerinde saygın bir yeri bulunan araştırmacıların yapıtları da yayımlandı. Dönem göstergebilimin yükselme dönemi idi; buna karşılık, kapsamlı göstergebilimsel araştırmaların sayısı çok sınırlıydı. Biraz da bu yüzden, dizi küçümsenmeyecek bir ilgiyle karşılandı. Gene de, ya bu ilgi yayınevinin umduğu düzeyde olmadığından, ya başka nedenlerden, uzun ömürlü bir dizi olmadı. Kitaplarımız birkaç yıl içinde ortadan çekildi. Bu nedenle, kimi dostlar, diyelim ki Memet Fuat, diyelim ki Enis Batur, uğraş alanımın kimi koşulları gereği doğrudan fransızca yazdığım bu kitabı türkçeye çevirip ülkemizde yayımlamamı önerdikleri zaman, hiç duralamadan uygulamaya geçmem gerekirdi belki. Ama, uzun süre, tasarı pek de çekici gelmedi bana. Kendimce nedenlerim de yok değildi.

Birincisi, yeni çalışmalar yapmak varken, yazılıp bitirilmiş olana şu ya da bu biçimde geri dönmek anlamsız bir çaba olacaktı. İkincisi, ülkemizin ekin sel ortamı göz önüne alınınca, bu çalışma konu açısından da, yaklaşımı açısından da fazla özeldi:

Balzac'ın *İnsanlık Güldürüsü*'nde yer alan tüm yüz ve beden betimlemelerini kapsamaktaydı, oysa *İnsanlık Güldürüsü*'nü oluşturan anlatıların yarısı bile dilimize çevrilmemişti; göstergebilimsel yöntemin ilk kapsamlı uygulamalarından biriydi, oysa, o günlerde, göstergebilimsel yöntem ülkemizde pek de bilinen bir yöntem değildi. Üçüncüsü, özgün biçimine verilen uzun emeğin yarattığı ürküntü bir yana, kendi yazdığını çevirmek hem bir başkasının yazdığını çevirmekten daha zordu, hem de rahatsız edici bir şeydi.

Ama, dört beş ay önce, birdenbire, her şey başka türlü göründü gözüme.

Gecenin ilerlemiş bir saatinde, yanılmıyorsam, sıkıcı bir okumadan sonra, *Balzac*'ımı (bu kitap benim bireysel sözlüğümde kısaca *Balzac*'tır) karıştıracağım tuttu. Orasından burasından okumaya başladım. Yaklaşık otuz yıl öncesinin anıları canlandı belleğimde. Bu 230 sayfalık kitap beni en çok uğraştıran, en çok zamanımı alan kitaptı: uzun süre, her gece, üçlere, dörtlere kadar çalışmışım üzerinde. Ama, şimdi, yakınmak şöyle dursun, tüm o yorgunluklar nedeniyle nerdeyse minnet duyuyordum ona. Öyle ya, çok geniş bir bütünce üzerinde, değişik ve karmaşık güçlükleri yenmenin (ya da yendiğini sanmanın) hazlarını tattırması bir yana, çok az yazınseverin eriştiği bir ayrıcalığı da sağlamıştı bana: iki yıla yakın bir süre içinde, *İnsanlık Güldürüsü*'nü oluşturan seksen sekiz anlatıyı yazarın kendi düzenlemesi doğrultusunda ve nerdeyse kesintisiz bir biçimde, "Önsöz"'ünün kendisini "en sonunda dönüştürdüğü şey", yani tek bir yapıt olarak okumuştum. Bu da, nerdeyse tüm Balzac uzmanlarının kesinledikleri gibi, Balzac'ı doğru anlamamanın ilk koşuluydu. Ayrıca, bu tümcül okuma, amaçladığım araştırma nesnesinin: *İnsanlık Güldürüsü*'ndeki kişi betimlemelerinin tümcüllüğüne ulaşmanın da ilk ve zorunlu koşuluydu. Böylece, değişik açılardan sınıflandırılmış biçimleriyle, tüm kişi betimlemelerini elimin altında topladıktan sonra, benden önce aynı işi denemiş olanların tersine, yanıлма payım alabildiğine azalmıştı; göstergebilimin de yardımıyla, Balzac portrelerini dizgesel bir biçimde çözümleyip yapılarını, eklemlenimlerini,

anlamalarını ve işlevlerini ortaya çıkarmayı başarmıştım, ya da bana öyle geliyordu.

“Ya da bana öyle geliyordu”, diyorum. Öyle ya, o gece, yeniden canlanmış bunca anı arasında, gözlemlerime mantığımdan çok, duygularım egemendi. Kitabı dilimize çevirmeye işte böyle bir anda, bu duygusallık içinde karar verdim. Bana öyle geliyordu ki, onu dilimize çevirmemekte direnmek öz çocuğumu “gurbette”, yabancılar arasında bırakmaya boyun eğmekten farksız olacaktı.

Peki, ama neden? Eski çekincelerim tümüyle ortadan kalktığı için mi? Hayır. *İnsanlık Güldürüsü* bugün de dilimize bütünüyle çevrilmiş değil. Tümüyle çevrilmemiş olmasını bir yana bırakalım, bugün, İstanbul’da ya da Ankara’da yaşayan bir romansever *Altın Gözlü Kız*’ı okumak istese de kitapçılarda aramaya kalksa, büyük olasılıkla elleri boş döner; *Köy Hekimi*’ni okumaya kalksa, sonuç gene aynı olur. Bu durumda, Türkiye’de “*İnsanlık Güldürüsü*”nde yüzler ve bildiriler” konulu bir göstergebilimsel inceleme yayımlamanın hâlâ bir tür “lüks” olduğu söylenebilir.

Ama, biraz düşünülecek olursa, böyle bir tutumu kurallaştırmanın yeni araştırma girişimlerinin önünde korkunç bir engel oluşturacağı da söylenebilir. Yaptığımız araştırmaların uygulama alanı bulması, verimini paylaşmaya hazır bir kitleye ulaşması güzel bir şeydir kuşkusuz; araştırmacıyı yüreklendiren bir şeydir; ancak bilimsel ya da düşünsel nitelikli bir araştırmanın her türlü yarar düşüncesinin ötesinde, “kendi kendinde ve kendi kendisi için” yapıldığını da unutmamak gerekir. Hatta, çoğu durumlarda, kendi yararını, kendi uygulama alanını ve kendi alıcısını kendi getirdiğini de. Biraz da bu tür etkiler nedeniyle, kimi koşullar değişiyor. Bir zamanlar, bu satırların yazarının bu ülkede pek bilinmeyen bir araştırma yönteminden yararlanması, bu çerçevede *Figures et messages dans la Comédie humaine* ve *Anlatı Yerlemleri*’ni yazması kimilerince nerdeyse bir “vatan hainliği” sayılmıştı. Bugün böyle çıkışlar yapanlar kalmadı, “göstergebilim sapkınlığı” benim tekelim olmaktan çıktı, *Anlatı Yerlemleri*’nin de üçüncü basımı yapıldı. Öyleyse, bu al-

çakgönüllü kitabın, birçok olumsuz koşula karşın, belirli bir ilgi uyandırması hiç mi hiç umulmayacak bir şey değil.

Ayrıca, özellikle günümüzün koşullarında, bu çalışmanın bizim dilimizde yayımlanmasından beklediğim bir yarar da yok değil. *İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler* yöntem açısından, yüzde yüz izlenmesi gereken, kusursuz bir örnek değil belki, ama üzerinde düşünülebilecek, tartışılabilecek bir örnek. Başka birçok alanda olduğu gibi, bizim alanımızda da kimi genç arkadaşlarımızın ele aldıkları yapıtları kendilerinden hiç bir şey katmadan özetlemeyi ve/ya da bu yapıtlar üzerinde başkalarınca oluşturulmuş değişik söylemleri birbiriyle harmanlamayı özgün araştırmayla, inceleme ve karşılaştırmaya dayalı yorumla aynı şey sandıklarına tanık oluyoruz. Zaman zaman, birtakım çağcıl yöntemleri uygulamayı deneyenlerin bir bölümü de, bunu inanmadan, yüzeysel ve biçimsel bir biçimde, nesnelerinin derinliğine inmeden yapıyorlar. Bana öyle geliyor ki, bu sakat tutumun bir nedeni uygulanmak istenen yöntemin yeterince bilinmemesiyse, bir başka nedeni de kolaycılık: çok sınırlı bütüncüler üzerinde çalışılmak istenmesi. Daha uğraş yaşamlarının başında, tek bir kitap, tek bir izlek üzerinde koca bir araştırma yükseltmek isteyenler oluyor. Bunu yaparken de yalnızca *Yabancı'yı* okumakla tüm Camus anlaşılabilir, yalnızca *Bulantı'yı* incelemekle Sartre'ın tüm düşünce evreni kavranabilir, yalnızca "Otuz Beş Yaş" şiirini incelemekle Tarancı'nın şiirsel söyleminin başlıca özelliklerine ulaşabilir sanıyorlar. Oysa, kimi zaman tek bir yapıtın bir yazarın ya da bir ozanın pek çok özelliğini ortaya koyabileceği yadsınamasa bile, daha çok tersi doğrudur. Bir başka deyişle, *Yabancı'yı* bilmenin Camus'nün yapıtının bütününe anlamaya yetmemesi bir yana, *Yabancı'yı* olabildiğince eksiksiz anlayabilmek konusunda Camus'nün tüm yapıtını, "Otuz Beş Yaş" şiirini olabildiğince eksiksiz anlayabilmek konusunda Tarancı'nın tüm şiirlerini bilmek çok daha elverişli bir konum. Öte yandan, zamanla ve hiç kuşkusuz çalışmayla edinilen bir deneyim ve ustalık sonucu, örneğin Greimas'ın yaptığı gibi, Maupassant'ın beş sayfalık bir öyküsü üzerine üç yüz sayfalık bir göstergebilimsel çözümleme

yapılabilse bile, genel olarak anlamlı ve verimli bileşimlere varabilmek için yeterince geniş ve bütüncül veriler üzerinde çalışmak gerekir. En azından, unutulmaz dostum Berke Vardar ve ben, bir yerine on çalışmak pahasına, kapsamlı çalışmalarımızı hep böyle geniş bütüncüler üzerinde gerçekleştirmeye çalıştık. *Yüzler ve Bildiriler*, yaklaşımı, eklemlenimleri ve sonuçlarıyla, böyle bir tutumun önemini bir kez daha anımsatırsa, bu bile yayımlanmasının yararsız olmadığını kesinlemeye yeter.

Ama anımsatabileceği çok önemli bir şey daha var: Honoré de Balzac'ın doğumunun iki yüzüncü yılına iki yıl kala, büyük yayınevlerimizden birinin, *İnsanlık Güldürüsü*'nün tümünü yayımlamaya girişerek yazın evrenimizin yüz kızartıcı bir eksikliğini kapatması gereği.

25. 4. 1997
T.Y.

Kısaltmalar

Bu çalışmada İnsanlık Güldürüsü'yle ilgili alıntı ve göndermeleri belirtmek için Pléiade (1951-1959) baskısında benimsenen kısaltmaları kullandık. Ancak yapıtı oluşturan anlatılardan dilimize çevrilmiş olanların söz konusu çevirilerde kullanılan adlarını da ayrıca içinde belirttik.

Ad	Adieu
AEF	Autre étude de femme
AR	L'Auberge rouge (Kırmızı Han)
AS	Albert Savarus
Ath	La Messe de l'Athée
AvP	<i>İnsanlık Güldürüsü'</i> ne önsöz
B	Béatrix
Be	La Cousine Bette (Cousine Bette)
Bo	La Bourse
Bou	Les Petits bourgeois
BS	Le Bal de Sceaux
CA	Le Cabinet des antiques
Cath	Sur Catherine de Médicis
CB	César Birotteau
Ch	Les Chouans (Asiler)
ChO	Le Chef-d'oeuvre inconnu (Mahvolan Şaheser)

CM	Le Contrat de mariage
Col	Le Colonel Chabert (Albay Chabert)
Cor	Maître Cornélius (Kornelyüs'ün Elmasları)
CP	Le Cousin Pons (Cousin Pons)
CSS	Les Comédiens sans le savoir
CT	Le Curé de Tours (Tours Papazı)
CV	Le Curé de village (Köy Papazı)
DA	Le Député d' Arcis
Dés	Une Passion dans le désert
DF	Une Double famille
DL	La Duchesse de Langeais
Do	Massimila Doni
Dr	Un Drame au bord de la mer
DV	Un Début dans la vie
E	Les Employés
EF	Etude de femme
EG	Eugénie Grandet (Eugénie Grandet)
EHC	L'Envers de l'histoire contemporaine
ELV	L'Elixir de longue vie
EM	L'Enfant maudit
EpT	Un Episode sous la Terreur (Terör Devri)
F	Ferragus
FA	La Femme abandonnée
FC	Facino Cane
FE	Une Fille d'Eve
Fir	Madam Firmiani
FM	La Fausse maîtresse
F30	La Femme de trente ans (Otuz Yaşındaki Kadın)
FYO	La Fille aux yeux d'or (Altın Gözlü Kız)
Gam	Gambara
Gau	Gaudissart II
Gb	Gobseck (Tefeci Gobseck)

Gr	La Grenadière
H	Honorine
HA	Un Homme d'affaires
IG	L'Illustre Gaudissart
In	L'Interdiction
IP	Illusions perdues (Sönmüş Hayaller)
JCF	Jésus-Christ en Flandre
LL	Louis Lambert (Louis Lambert)
Lys	Le Lys dans la vallée (Vadideki Zambak)
Ma	Les Marana
MC	Le Médecin de campagne (Köy Hekimi)
MCP	La Maison du Chat-qui-pelote (Top Oynayan Kedi Mağazası)
MD	La Muse du Département
Mes	Le Message
MJM	Mémoires de deux jeunes mariées (İki Yeni Gelinin Hatıraları)
MM	Modeste Mignon (Modeste Mignon)
MN	La Maison Nucingen
MR	Melmoth réconcilié
P	Pierrette
Pay	Köylüler
PCh	La Peau de chagrin (Tılsımlı deri)
PG	Le Père Goriot (Goriot Baba)
PGr	Pierre Grassou
Phy	Physiologie du mariage
PM	La Paix du ménage
PMV	Petites misères de la vie conjugale
PrB	Un Prince de la bohème
Pré	Préfaces de Balzac
Pro	Les Proscrits

R	La Rabouilleuse
RA	La Recherche de l'absolu (Mutlak Peşinde)
Réq	Le Réquisitionnaire
S	Sarrasine
Sér	Séraphîta
SM	Splendeurs et misères des courtisanes (Kibar Fahişeler)
SPC	Les Secrets de la princesse de Cadignan
TA	Une Ténébreuse affaire (Esrarlı Bir Vaka)
UM	Ursule Mirouet (Ursule Mirouet)
Ve	El Verdugo
Ven	La Vendetta (Vendetta)
VF	La Vieille fille
ZM	Z. Marcas

1. Yüz ve Yazı

Her yüz bir dünyadır.
BALZAC, *ChO*, IX, 395.

“1844 yılının ağustos ayında, öğleden sonra saat üçe doğru, altmış yaşlarında, ama herkesin daha yaşlı diyeceği bir adam, burnu iz ardında, dudaklarında yalancı sofularinkine benzer kıpırtılar, çok iyi bir iş bağlamış bir tacir, ya da bir kadın odasından çıkmış, kendinden hoşnut bir delikanlı gibi, Boulevard des Italiens boyunca yürüyordu.” (CP, VI, 525)

Bu uzun olduğu kadar da düz tümce *İnsanlık Güldürüsü*’nün seksen sekiz kapısından birini açar bize, hem de ardına kadar. Öyle ya, dosdoğru gireriz içeriye: daha şimdiden, iyice belirlenmiş bir yerde: yazı aracılığıyla oluşumunun belli bir dakikasında dondurulmuş Boulevard des Italiens’de, yeterince kesin bir zamanda: 1844 yılının bir ağustos gününde, birkaç dakikalık bir belirsizlikle, öğleden sonra saat üçte, yani yazıda kullanılan eylem zamanına karşın, hep dönüşlü, bunun sonucu olarak da sürekli bir şimdiki zaman içindeyizdir artık. Gene de bir tedirginlik duygusu vardır içimizde: Balzac’ın dünyasına girdikten sonra karşılaştığımız tek insan şu “altmış yaşlarındaki adam”dır, ama bizim için bir yabancısıdır, adını bile bilmeyiz.

Oysa başka roman evrenlerinde böyle durumlara düştüğümüz enderdir. Örneğin Gide'in *Kalpazanlar*'ının eşiğinden içeri girer girmez, birinin konuştuğunu duyar, aynı anda da kendisiyle tanışırız: Bernard. Bernard'ın düşündüğünü görür, ancak, herhangi bir açıklama çabasına girişmesine gerek kalmadan, usundan geçen her şeyi öğreniriz: babasıyla büyük kardeşi Adliye Sarayı'ndadır, annesi bir arkadaşında, kız kardeşiye konserde.

Burada, Boulevard des Italiens'de, böyle ayrıcalıklarımız yoktur: Balzac uzamının bir köşesine girmiş olmamız insanların ve nesnelerin dışında kalmamızı önlemez. Burada bakış bir yarı-tanrının değil, herhangi bir gözlemcinin bakışıdır. Bir başka deyişle, başka roman evrenlerinde okurun yazarla paylaşma olanağını bulduğu şu "her şeyi bilme" yetisinin çok uzaklarındayızdır. Bir dünyanın yaratılışına tanık olacak yerde, kurulu bir evrende ilerlemekle kalırız. Bir bakıma, nesnellığe yargılıydır burada, bakışı bakılan şeyden ayıran uzaklığın bilinci benliğimizde hep sürer. Kısacası, durumumuz Gide'in durumundan çok, yaratıcı kişisi Edouard'ın durumuna yaklaşır. Şu var ki, *İnsanlık Güldürüsü*'nde insanlar çok daha meraklıdır: sokakta biraz tuhafça bir yabancı gördüler mi durdurup sorgulamak gelir içlerinden: "Kimsiniz? Niçin böyle dolaşıyorsunuz? Ne hakla kıvrımlı bir yaka taktınız, ne hakla fildişi saplı bir baston taşıyıp eski bir yelek giyyorsunuz? Bu çift camlı mavi gözlük de nereden çıktı böyle, ya da bu züppe kravatını neden takıyorsunuz?" (F, V, 122).

Bu durumda, denilebilir ki, bu yabancıнын iz ardındaki burnu, yalancı sofularınki gibi kıpırtılı dudakları, hoşnut mu hoşnut havası ve yaşından fazla göstermesi okur için daha şimdiden bir umut belirtisi sayılabilir. *İnsanlık Güldürüsü*'nün her yanında karşımıza çıkabilen şu yetenekli "gözlemciler"den birinin lütfedip gözlerini yabancı adama dikmesini ve yeni geleni, yani okuru biraz daha aydınlatmasını beklemek pek de aşırı bir iyimserlik olmaz:

"Bu yaşlı adamı uzaktan görünce, orada her gün iskemlelere oturup

gelip geçenler üzerine yorumlar yapma hazzına dalmış tüm kişilerin yüzünde, Parislilere özgü olan nice alaycı, şakacı ya da acımalı şeyler söyleyen, ama karşılaşılabilecek her türlü gösteriye fazlasıyla doymuş Parislinin yüzünü canlandırabilmek için çok ilginç canlı antikalardan isteyen bir gülümseme belirmekteydi.” (CP, VI, 525)

Beklenti iki kat gerçekleşivermiştir: yaşlı adam üzerinde şöyle bir an oyalanacak bir bakışla karşılaşacağımızı umuyorduk, oysa şimdi dudaklarda gülümsemeler uyandırıyor; tek bir gözlemcinin bir anlık gözlemiyle yetinecektik, oysa gülümseme orada bulunan tüm gözlemcilerin gözlerinde “bir yankı gibi” yinelenmekte. Anlaşılan, yaşlı adam şu sözü edilen “canlı antikalar”dan biri. Bundan böyle, yakından gözlemleneceğinden hiç kuşquamız yoktur artık:

“Bu adam, giyiminin kimi ayrıntılarında ne de olsa 1806 modalarına bağlılığını sürdürmekte, İmparatorluk dönemini anımsatmaktaydı, ama pek öyle dönemin karikatürü de değildi. Bu incelik, bu tür çağrışımları gözlemci için alabildiğine değerli kılar. Ancak bu küçük ayrıntılar bütünü yalnızca aylaklık uzmanlarına özgü olan bir çözümleyici dikkat isterdi; yolcunun insanları böyle uzaktan güldürmesi için de, dedikleri gibi, oyuncuların sahnede hemen başarı sağlamak için bulmaya çalıştıkları şu yaman aykırılıklardan birini sunması gerekirdi. Bu yaşlı, zayıf ve kuru adam ak maden düğmeli bir giysinin üstüne fındık rengi bir *spencer*¹ giymişti!... 1844 yılında *spencer*’li bir adam, anlarsınız ya, Napoléon lütfetmiş de iki saatliğine dirilmiş gibi bir şey.” (VI, 525, 526)

Balzac gözlemcilerini kıskanmamak zordur, okurdan çok daha elverişli durumdadırlar: yerleri sahnededir, bu nedenle de her zaman öndedirler. Az önce gülümsediklerini görüyor, bunun da bilinmeyen adamdan kaynaklandığını biliyorduk. Ama adamın genel görünüşüne mi gülüyorlardı, yoksa kılığında bir ayrıntıya mı? Hiçbir bilgimiz yoktu. Neye güldüklerini şimdi, her şey olup bittikten sonra anlıyoruz. Ayrıca, tek üstünlükleri

1 Sözü geçen zamanda giyilen bir kısa ceket.

de bu değildir: çoğu kez, öylesine kavrayıcı bir bakışları vardır ki, karşısında hiçbir şey direnemez: şaşırtıcı bir yetenekle görür, anlar, yargılar ve sınıflandırırırırler. Bu adam şurada, önlerindedir; ama, hep bir yabancı olarak kaldığından, yalnızca gördükleri şeydir, yani yalnızca bir insan bedenine, bir giysiye ve birkaç devinime indirgenmiştir. Gene de onlar hemen bu görüntünün ötesine geçerler. Boşuna "aylaklık uzmanı" olmamışlardır: nesnelerin derinliğine inebilmek için zorunlu olan şu "çözümleyici dikkat"le donanmışlardır. Aylaklıkları yüksek derecede bir düşünsel etkinlik olarak belirir; üstelik, her şeyi bilirler, bugün de, geçmiş de bir giz değildir onlar için. Bu yüzden olacak, "fındık rengi *spencer*" bir süre düşlere daldırır onları. Ama, düş uçup gittikten sonra, gözleri, *spencer*'li adama daha sürekli ve daha özenli bir dikkatle dikilir; bu adam dikkatlerini giyiminin bir ayrıntısıyla çektiği için de aynı türden bir başka ayrıntıya: şapkasına yönelirler:

"İç kenarlarında dik ve geniş kulakların fırçayla silmeye çalışılıp da silinememiş akça izleri kalmış, on dört franklık bir korkunç ipek şapka. Her zaman olduğu gibi kalıba iyice oturmayan ipek kumaş birkaç yerinden bükülüyor ve her sabah kendisini temizleyen ele inat, cüz-zama tutulmuşu benziyordu." (VI, 526)

Görünüşe bakılırsa, *spencer*'li adam şimdiki zamanı da, geçmiş de gözden uzak tutmayan, hatta nesneyi de aşarak daha ötelere uzanan, dizgesel bir gözleminden geçirilmekte. Neredeyse bir öykü doğacak bu gözleminden: bilinmedik *spencer*'li adamın desteğinde, eski bir fırçanın kurtarmaya çabaladığı, cüz-zamlı bir eski şapkanın öyküsü. Ne olursa olsun, eski şapkanın günlük yaşamı şimdiden bilinir gibi. Adamın kendisine gelince, bilgimiz yok denecek kadar az şimdilik: durumundan hoşnut görünüyor, bedence "kuru ve zayıf", kulakları da "dik ve geniş", hepsi bu. Gözlemcilerin konuyu bu denli önemsemele-ri karşısında, onlar için sanki insan giysiyi değil de giysi insanı taşırmış, sanki insan, sırtındaki giysinin yardımcı bir öğesinden başka bir şey değilmiş diyeceği geliyor insanın. Ama, söylemek

bile fazla, geçici bir izlenimdir bu: şapkaya dikilen gözler bu şapkanın kendinden öte ne anlamlar taşıyabileceğini sorgulamak için dikilmekte. Bir başka deyişle, gözlem sezgisel olmakta, nesneden kendisini aşanı istemekte, şapkanın öyküsünde *spencer*'li adamın günlük yaşamını görmeye çalışmakta: biçimi, durumu, niteliği, fiyatı, kendisini başına giymiş olan adamın yaşayışına ve geçim kaynaklarına ilişkin değerli bilgiler verebilir bize. Alain Robbe-Grillet, Balzac'ta basit bir yeleğin bile "bir kişilik, aynı zamanda da bir toplumsal durum" olduğunu yazar¹. Balzac'ın kendisi de üstüne basa basa vurgular durur bunu: "bir giysiyi okumasını bilenler için" bu giyside öyle "yaşam", öyle "töre" yorumları yazılıdır ki! (SM, V, 745)

Gerçekten de, Balzac'ta giysi "gözlemci"ye özellikle toplumsal insanın "doğa"sını gösteren bir ayırıcı çizedir: yoksulluk göstergeleriye cimrilik göstergelerine dönüşmüş paçavralar, zenginlik göstergeleriye yoksulluk göstergelerine dönüşmüş kürkler, fazlasıyla bilinen, fazlasıyla kullanılmış bir izlektir. Balzac da bu işin ustasıdır. Gene de giysi ikincil bir ayırıcı çizedir onun için. Hiç kuşkusuz, insanı aydınlatma olasılığı vardır, ama tüm insanı vermez. Balzac önce insanı incelemeyi yeğler, tüyler ürpertecek kadar çirkin de olsa "başlı başına bir şiir" olan insanı (V, 745). Bizim ele aldığımız durumda öncelikle ve özellikle giysinin kendisi incelenmekte kuşkusuz. Ama nedeni oldukça açık: bu giysi fazla şaşırtıcı bir özellik göstermekte; öte yandan, gözlemciler iskemlelerinde otururken, *spencer*'li adamın geçip gittiğini de unutmamak gerekir.

Bununla birlikte, bir kez merakı kamçılandıktan sonra, hiçbir Balzac gözlemcisi giyime ilişkin birkaç ayrıntıyla yetinemez. Gerçekten de, öyle görünüyor ki, hiç değilse içlerinden biri -kuşkusuz en meraklısı ve en kavrayışlısı- çoktan yerinden kalktı; nerdeyse *spencer*'li adamın arkasından koşmakta, kısa sürede yetişip karşısına dikilmekte ve, Balzac'ın da yeğlediği biçimde, gözleriyle sorgulamakta onu:

"Düşmek üzereymiş gibi görünen bu şapkanın altında ancak o tuhaf

1 A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, s. 119.

heykellerinde Çinlilerin yaratabildikleri şu gülünç ve garip yüzlerden biri yayılmaktaydı. Kevgir gibi delik deşik, delikleri gölgeler oluşturan, kenarları da Roma maskeleri gibi belirgin olan bu geniş yüz tüm anatomi yasalarını yadsırmaktaydı. Gözler bu yüzde yapıyı hiç mi hiç algılayamıyordu. Yapının kemik gerektirdiği yerde, ten peltemsi katmanlar sunmakta, yüzlerin genellikle çukurlar sunduğu yerde, bu yüz gevşek çıkıntılar biçiminde gelişmekteydi. Üzerlerinde kaş yerine iki kırmızı çizgi görünen, gri gözlerle hüzünlenmiş olan bu balkabağı gibi çökük ve kaba yüz, bir Don Quichotte burnunun gerisinde, sapkın kitlelerin dibinde bir ova gibiydi. Herhalde Cervantes'in de ayırmamış olduğu gibi, bu burun kişinin kendini büyük şeylere adama eğilimini belli eder, doğuştan gelme, ama sonradan yozlaşıp aldatmacaya dönüşen bir eğilimi. Güldürgenlik basamağına ulaşmış olan bu çirkinlik hiç de gülmeye yöneltmiyordu insanı. Zavallı adamın solgun gözlerinden taşan aşırı hüzün alaycıyı etkileyip alayı dudaklarda donduruveriyordu. Doğanın bu adamcağıza sevgiyi dile getirmeyi yasakladığını, dile getirmeye kalkması durumunda bir kadını ya güldüreceğini, ya üzeceğini düşünüyordu insan. Fransızlar mutsuzlukların en büyüğu olarak gördükleri bu mutsuzluk: beğenilmeme mutsuzluğu karşısında susarlar." (CP, VI, 527)

"Ova" ve "sapkın kitle" imgeleri de bir ölçüde doğruluyor söylediğimizi: *spencer*'li adam şimdi çok yakından gözlemlenmekte. Gözlemcinin yüzle burun arasında kurduğu ilginç bağıntı da adamın karşıdan incelendiğini göstermekte. Balzac'ın evreninde yüz gözleminin ilk koşullarından biridir bu. Bu evrende en çok yüzün karşıdan görünüşü anlatılır bize, yandan görünüşünden söz edildiği enderdir. Kişinin yüzü ancak kimi etkileri konusunda bir görüş edinmek için yandan incelenir, kendisini derinlemesine tanımak gerekince, karşıdan incelenmesi kaçınılmaz olur. Bu nedenle, *İnsanlık Güldürüşü*'nün neredeyse tüm sorgu yargıçları masalarını "ışığa sırtlarını dönecek, dolayısıyla sorguladıkları kişinin yüzü ışıkta kalacak biçimde" yerleştirirler (SM, V, 963). Böylece yerleştikten sonra, adamın "yaşamının öyküsünü sezmek" (JCF, IX, 264), "şimdiki zaman"a, yani yalnızca görünüşe dayanarak onu "geçmişinde ve

geleceğinde" kavramak için (*Ath, II, 1149*), gözlerini üzerine dikip iyice bakmaları yeter.

Çünkü, Balzac'ın evreninde, insan öncelikle görünüştür, ama sözcüğün ses olduğu gibi görünüştür: beden her şeyden önce bir anlam burcu olarak belirir. Bunun sonucu olarak, bir karmaşık bağıntılar örgüsü oluşturur, birkaç anlam düzeyinde birden eklemlenir, anlamlı öge niteliğiyle, anlam ve yananlam değerleri içerir: bağlandığı insanın derin varlığını, gizli öyküsünü, yazgısını "bildirir" (*PM, I, 1011*), "belirtir", "gösterir", "ele verir" (*In, III, 65*), "söyler", "dile getirir", "kesinler" (*MM, I, 370*), "önceden sezdirir" (*S, VI, 81*), kısacası, anlatır. Balzac insanının gittiği "her yerde geçmiş öyküsünü ve gelecek yaşamını da birlikte dolaştırdığı" ne denli doğruysa¹, bu geçmişi ve bu geleceği okunaklı harflerle yazılmış olarak tüm gözlerle sunduğu da o denli doğrudur: anlamı, tıpkı mutluluğu gibi, "tabanlarının altıyla kafatasının tepesi arasında kalacaktır her zaman" (*PG, II, 961*).

İşin ilginç yanı, *İnsanlık Güldürüsü'*nde herkes bu olgunun bilincindedir: sıradan bir halk kadını, kapıcı madam Cibot, yüz okuma sanatını bilir ve uygular². Böyle yapmasında da yarar vardır. Çünkü yüz okumasını bilmemek, karşılaştığı kişileri bedensel özelliklerine göre yargılayamamak Balzac insanı için dilini bilmediği, yabancı, çoğu kez de düşman ve tehlikeli bir ülkede yaşamaktan farksızdır; sözcüklerin oluşturduğu görünüşlere bakarak aldanıp durur o zaman. Öyleyse yapması gereken ilk şey, bu çok karmaşık dili öğrenmeye çalışmaktır: mutluluğu buna bağlıdır. Daha niceleri arasında, Rose Cormon'un acıklı örneği de yeterince gösterir bunu³.

Kısacası, insan yüzü, gözlemcinin yeteneklerine göre, değişik, hatta çelişkin yorumlara yol açan bir görsel göstergeler bü-

1 G. Poulet, *La Distance intérieure*, s. 176.

2 Pons kendisine hiçbir zaman bir kadınla yatmadığını söyleyince, "Ama böyle bir burunla bunu nasıl başardınız, zavallı delikanlım, çünkü oturaklı bir burnunuz var hani!" der ona. (*CP, VI, 647*)

3 "Matmazel Cormon okumuş bir insan olsaydı, Orne ilinde bir budunbilim profesörü bulunsaydı, hiç değilse Ariosto'yu okumuş olsaydı, evlilik yaşamının tüyler ürpertici mutsuzlukları hiç başına gelir miydi?" (*VF, IV, 332*)

tünüdür: çoğu kez, "çavdar çöreği rengi bir ten" bir "yarı Moritanyalı kişiliği"ni bilgisizlerden *gizler*, "gözlemci"ye *haber verir* (R, III, 986); "çoğu kez, günah eğilimi ve deha benzer etkiler yaratır, bunlar da sıradan insanı yanıltır" (RA, IX, 489); çoğu kez, aynı yüzün özellikleri birbiriyle çelişir görünür, bu arada izleri karıştırır: yargıç Popinot'un yüzünde kendisini bedenbilimciye "iyi tanıtan" bir tek çizge vardır, o da ağızdır; yargıcı "çökük alına, sıcaklıktan yoksun gözlerine ve zavallı görünüşüne göre" yargılamaya kalkan biri onun kişiliği konusunda ister istemez aldanır (In, III, 28). Çökük bir alın ve sıcaklıktan yoksun gözler yüzün öteki çizgelerinden bağımsız olarak ele alındıkları zaman özünü bir anlam taşırsa da gözlerin ve alnın geri kalan çizgelerle bağıntıları içinde bu anlam değişebilir: kesin anlamları her zaman içinde belirdikleri bütünün işlevidir: dil olmadan söz olmaz, sözcük de kesin anlamını ancak belli bir bağlama katıldıktan sonra kazanır.

Ama dil demek dizge demektir, Balzac'taki yüzsel göstergeler de tıpkı dil gibi kendine özgü yasaları ve eklemlenimleri bulunan bir dizge oluşturur. Balzac'ın "aylaklık uzmanları"nı donattığı "çözümleyici dikkat"ın gerekliliği de bundan kaynaklanır kuşkusuz; ikide bir evreninin insan bilimlerine: "kafatası-bilim"e, "yüzbilim"e, "bedenbilim"e göndermede bulunması da bundan kaynaklanır: insan bedeninin "okunma"sı bilimin alanına girer, bilim adamının engin deneyimini ve derin nesnelliğini gerektirir. Hiç kuşkusuz, Balzac'ın Gall ile Lavater'den yalnızca ilkeleri aldığı¹ ve "bu değerli belirtileri kendiliğinden çözmesini sağlayacak bir benzeşimler çizelgesine bağlanmadığı"² kesinlenebilir; gene de Balzac romanının insanı öncelikle kendisini temellendiren bir yüzbilimsel yapının tekil örneği olarak belirir ve, yazarın durmamacasına vurguladığı bu yapının varlığı nedeniyle, bir "çözme" işleminin kuramsal olarak olanaklı olduğu ortaya çıkar.

Ne olursa olsun, Balzac dünyasının gerçek gözlemcileri bu yüzbilimsel izgenin anahtarını ellerinde tutar görünür, nesnele-

1 V-F. Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, s. 256.

2 A. Béguin, *Balzac lu et relu*, s. 133.

ri görünüşte olduğundan çok daha açık bir duruma getirirler. Çoğu zaman, Barthes'ın da söyleyebileceği gibi, belirsizin dünyasındandırlar: bilinmedik kişiler olarak kalır hepsi, ama bilen bilinmeyenlerdir. Donatılmış oldukları bilgilerin de her şeyden önce Félicien Marceau'nun roman dünyasını gerçek dünyadan ayıran uzaklığı göz önüne almadan "mani" diye, "tik" diye nitelendiği şeylerden¹, Balzac yüzbiliminden kaynaklandığını söylemek bile gerekmez.

Bunu anlamak için, *spencer*'li adamı incelemekte olan adsız gözlemciyi iş başında izlemek yeter: gerçek bir tanı işlemine girişmiştir, işin üstesinden gelmek için tüm çözme ustalığını çevrime sokmuş görünür: adamı eksiksiz biçimde bildiği anlaşılan "anatomi yasaları"na göre yargılar; bir "Don Quichotte burunu"nun ne olduğunu bilir; bir yüzün ne zaman gülünç olup ne zaman gülünç olmaktan çıktığını da bilir; geçici sevincin ardındaki sürekli kederi okumasını da bilir. Daha da ötelere gider: gözlemine bir seziye, hatta bir kaynaşmaya dönüştürür: bu sözün ancak sonucu olduğu nedenleri daha iyi ayırt edebilmek için kendini yaşlı adamın yerine koyar; böyle bir yüzün bir kadında hangi etkileri uyandıracığını tasarlayabilmek için kadının duygularını üstlenir. Gene de gözlem sonuna yaklaşmış gibi görünmez. Böylesine zengin bir bilgiyle donanmış olduğuna göre, bu adamın bu "peltemsi yüzeyler"nin, bu "pörsük kabartılar"ın ya da kaş yerini tutan "iki kırmızı çizgi"nin anlamını şimdiden kestirmiş olması gerekirdi. Öyle anlaşıyor ki, adına yaraşır bir Balzac gözlemcisi olarak, incelenen dizgenin karmaşıklığının yüzde yüz bilincindedir, bu nedenle erken karar vermeyi göze alamaz. Öyleyse bilinmedik adam bir kez daha incelemekten geçirilecek demektir:

"Doğanın böylesine çirkin yarattığı bu adam, zenginlerin sık sık benzemeye çalıştıkları şu iyi çevre insanları gibi giyinmişti. İmparatorluk muhafızlarının ki örnek alınarak yapılmış olan ve hiç kuşkusuz epey bir süre hep aynı çorabı giymeyi sağlayan tozlukları ayakkabılarını gizlemekteydi. Kara çuhadan pantolonunun üzerinde kızıla ça-

1 F. Marceau, *Balzac et son monde*, s. 241.

lan yansımalar, kıvrımları üzerinde ak ya da parlak çizgiler beliriyor, bunlar da, biçimi gibi, edinim tarihinin üç yıldan az olmadığını gösteriyordu. Giysinin bolluğu Pitagoras'a yaraşır bir beslenme düzeyinden çok, yapıdan gelen bir zayıflığı oldukça zor gizlemektedir; çünkü kalın dudaklı, kösnül bir ağzı 'vardı adamcağızın, gülümse-dikçe, köpekbalıklarına yaraşır ak dişleri görünmekteydi. Gene kara çuhadan, ama altında ak bir yelek bulunan, onun altında da kırmızı bir kazağın çizgisi parlayan şallı yeleği belleğinize Garat'nın beş ye-leğini getiriyordu. İddialı düğümünü yakışıklıların 1809'un *hoş kadın-larını* büyülemek için aradıkları, ak muslinden bir kravat çeneyi o denli aşırıyordu ki, yüzü bir uçuşuma dalar gibi dalmıştı ardına. Saç gibi görünmeye özenen, örülü ipekten bir kordon gömleğin içinden geçiyor, pek de olası olmayan bir hırsızlıktan saatini koruyordu. Dikkat çekecek ölçüde temiz, yeşilimsi giysi pantaldan yaklaşık üç yıl daha eskiydi; ama kara kadifeden yaka ve daha yeni değiştirilmiş, ak, maden düğmeler titizliğe varan özenleri belli etmekteydi." (CP, VI, 527, 528)

Gözlemci, bilinmedik adamın giysisine gösterdiği özen ka-dar titiz çözümlemesinin bu evresinde, başlangıçtakinden çok daha ileride bulunduğunu düşünebilir. Bilinmedik adama yö-nelttiği ilk bakış, ne denli kavrayıcı olursa olsun, eninde sonun-da tümçül bir bakıştı. Zamanından önce yaşlanmış ve *spencer'i*-ni sırtına bir bildiri gibi geçirmiş bir adam görmesini sağlamıştı yalnızca. Giyimin bu bölümü karşısında ilgisi uyandıktan son-ra, daha bir dikkatli bakmaya başlamış, o zaman yaşlı adamın giyiminin öteki ayrıntıları, özellikle de şapkası üzerinde oya-lanmıştı. Haklıydı kuşkusuz: eski şapka da kendince bir bildiri iletmekteydi: kendisini başına geçirmiş olan adamın hem te-mizliğine, hem yoksulluğuna tanıklık ediyordu. Gene de bu türlü bilgiler tanım gereği yetersiz kalmaya yargılıydı. Önemli olan, her zaman olduğu gibi, yüzün kendisiydi. Gözlemcinin de bu nedenle ona gittikçe artan bir ilgiyle yöneldiğini, onda birçok ayırıcı gösterge belirlediğini, bu göstergelerin kimilerini de gerçek Balzac gözlemcilerine yakışır bir yetkeyle yorumladığını görmüştük.

Bununla birlikte, kesin yargısını hâlâ bildirmiş değil, bu adamın kimliği konusunda karar vermeye hazırmış gibi görünmüyor; incelemesiye, kimi yeni ayrıntıları da göz önüne almakla birlikte, biraz yinelemeci olmaya başlıyor. Böylece bu adamın kılığında gerilerde kalmış bir dönemin göstergelerini taşıdığı bir kez daha çıkıyor ortaya; bu döneme bağlı kaldığı açık. Ama neden? Bu da tek başına giyimin ortaya koyabileceği bir şey değil. Öyleyse gözlemci yanıtı başka göstergelerde aramak zorunda; öyleyse, nicedir iyice kıskırmış merakını gidermek istiyorsa, yeniden başlayacak demektir. Başlamakta da gecikmiyor:

“Şapkeyi böyle tepesinde tutma biçimi, üçlü yelek, çenesinin gömüldüğü kocaman kravat, yeşilimsi giysinin üstündeki maden düğmeler, İmparatorluk dönemi modalarının tüm bu kalıntıları, Incroyables şıklığının geçmişte kalmış kokularına, kıvrımlarda ufak, bütünde düzgün ve kuru bir şeylere, David okulu kokan, Jacob’un incecik mobilyalarını anımsatan bir şeylere kesinlikle uymaktaydı. Ayrıca, gizli bir kötü tutkuyla boğuşan görgülü bir adam ya da gelirinin düşüklüğü nedeniyle masrafları kırılan bir camın, yırtılan bir giysinin, insansever bir yardım parasının yol açtığı eksiğin küçük hazlarını bir ay süresince ortadan kaldıracak ölçüde kesinlikle belirlenmiş olan şu dar gelirliilerden biri olduğu daha ilk bakışta anlaşılıveriyordu. Orada olsaydınız, alışılmış anlatımının karanlık bir biçimde yaşamın sıradan gereksinimlerini elde edebilmek için çırpınan tüm insanlarınki gibi hüznü ve soğuk olması gerekirken, bu yüzün neden böyle bir gülümsemeyle ışıdığını siz de sorardınız kendi kendinize. Ancak, bu tuhaf yaşlı adamın hiç kuşkusuz çok değerli olan bir nesneyi sağ elinde, beklenmedik çarpmalara karşı bir önlem olarak, çifte giysisinin iki katlı sol eteği altında, nasıl anaca bir özenle taşıdığının ayrımına varınca, bir de şu geçici bir işle görevlendirilmiş aylak insanların büründüğü işi başından aşkın havasını görünce, bir markizin minik köpeğine denk bir şey bulduğundan ve bunu bir İmparatorluk dönemi erkeğinin ieven çapkınlığıyla, *sevdalısını* her gün ağırlamaktan hâlâ vazgeçmemiş altmışlık çekici kadına utkuyla götürmekte olduğunu düşünürdünüz. Paris şu dünyada böyle gösterilerle karşıla-

şabileceğiniz tek kenttir; bu gösteriler, sanat yararına, Paris bulvarlarını Fransızların parasız oynadıkları sürekli bir drama dönüştürür.” (VI, 528)

Hiç kuşkusuz, ilginç ve aydınlatıcı gözlemler bunlar. Gene de “şu geçici bir işle görevlendirilmiş aylak insanların işi başından aşkın havası” gibi, “Incroyables şıklığının geçmişte kalmış kokuları” gibi, “şapkayı böyle tepesinde tutma biçimi” gibi, şu çifte giysinin iki katlı sol eteği altında götürülen “hiç kuşkusuz çok değerli nesne” gibi yeni öğelerin belirmesi, “yeşilimsi giysi”, “ak maden düğmeler” ya da “kaba yüz” gibi önceden bildiğimiz öğelerin de katılmasıyla, *spencer*’li adamın incelenmesine yeniden başlanması bundan böyle başarısızlığa yargılı bir umutsuz çaba izlenimi yaratmaya başlıyor. Çünkü gözlemci hâlâ kesin bir sonuca varmış değil; tam tersine, çıkışsız varsayımlar içinde bocalayıp durmakta. Doğru, bir yere oturttu yaşlı adamı, ama yalnızca giysisine göre oturttu; birçok ayırıcı çizisini belirledi, ama bu çizeler kendisini doğru sonuca getirecek çizeler gibi görünmüyor; tam tersine, birbirlerini yadsıyor, hiçe indiriyorlar sanki: *spencer*’li adam yoksul olmasına yoksul, gene de hep güzel yemekler yediği anlaşıyor; hep hüznü olması gerekirdi, gene de sürekli gülümsemekte; yüzüne bakınca, sevgiyi dile getirmesinin yasaklanmış olduğunu düşünmekten kendimizi alamıyoruz, gene de “oturaklı bir burnu” var ve her şey şu sırada “*sevdalısını* her gün ağırlamaktan hâlâ vazgeçmemiş altmışlık çekici kadın”a gittiğini düşündürmekte.

Öyleyse gerçek nerede? Sıradan bir gözlemci bunca karşıtlık karşısında kendini yenilmiş sayıp iskemlesine geri dönerdi. Ama bizimkinin geri dönmesi söz konusu bile değil: sanki *spencer*’li adamın Boulevard des Italiens’de belirmesiyle başlayan roman onun Paris’te dolaşması, gözlemcinin de kendisini izlemesiyle karışacakmış, bu ilginç Balzac gözlemcisi bu kez şu “dönüşsüz bakış”, şu “bakılamayan bakış” olmaktan çıkarak¹ *Kalpazanlar*’ın Edouard’ı gibi davranacakmış, kısacası bu izle-

1 G. Picon, *Balzac par lui-même*, s. 132.

meden başlı 'başına bir öykü doğacakmış gibi geliyor insana. Yani, bir kez daha, bilinmedik adamın artan bir ilgiyle izlenmesi söz konusu:

"Bu kemikli adamın genel görünüşüne göre ve gözü pek *spencer*'ine karşın, kendisini Parisli sanatçılar arasına, başlıca ayrıcalığı Parisli delikanlılara oldukça benzer bir biçimde, imgelemlerde en göz kamaştırıcı şenlikleri canlandırmak olan bu herkesçe benimsenmiş türün içine yerleştirmekte güçlük çekerdiniz. Oysa bu adam büyük ödül almış bir adamdı, Roma Akademisi'nin yeniden kurulduğu dönemde, Institut'ce taçlandırılmış olan iki kantatın bestecisiydi, uzun sözün kisası, mösyö Sylvain Pons'tu!... Annelerimizin mırıldandığı ünlü romanların, 1815 ve 1816'da oynanan iki üç operanın, yayımlanmamış birkaç parçanın yaratıcısıydı." (VI, 529)

"Uzun sözün kisası, mösyö Sylvain Pons!..." *Spencer*'li adamın ikide bir yeni baştan alınan gözlemlenimini noktalayıp yaşamının öyküsünü başlatan bu sözcükler aynı zamanda hem bir utkuyu, hem bir düş kırıklığını vurgular gibi: birkaç belirtiyeye bakarak romanın bu durmamamacasına baştan alınan gözlemin birbirini izleyen evreleriyle örtüşeceğini sanmış olan okur açısından düş kırıklığı; bilinmedik adamı her an biraz daha yakından kuşatarak en sonunda tanıyıp adlandırmayı başarmış olan gözlemci açısından, utku. Sonra, Sylvain Pons'un adının verildiği anda, bulgu çok doğalmış gibi görünmekte: olağandışı bedensel görünüşü bir yana, kendisini başkalarıyla karşılaştıran birçok ayırıcı özelliği var: "büyük ödül" almış bir adam, belli bir dönemde bayağı ün kazanmış bir sanatçı ve, artık ünlü olmasa bile, oldukça etkin bir yaşam sürmekten geri kalmayan bir kişi: müzik dersleri verdiği bir yatılı genç kız okulundan çıkarken ya da ünlü Gaudissart'ın yönettiği, kendisinin de orkestra şefliğini yürüttüğü bulvar tiyatrosuna girerken sık sık karşılaşılabilir onunla.

Bununla birlikte, biraz yakından bakılınca, gözlemcinin bu utkusu bayağı şaşırtır insanı: "Uzun sözün kisası, mösyö Sylvain Pons" sözcükleri ulaşılan bir sonucu belirtir gibi görün-

se bile, yaşlı bestecinin adı tam da kolay kolay Parisli sanatçılar arasına konulamayacağını söylediği anda verildiğine göre, bu sonucun ilgiyle izlediğimiz uzun ve “çözümleyici” gözlemin ürünü olmaması gerekir. Öyleyse gözlemci bu noktaya nasıl gelmiş olabilir? Dışarıdan bir yardım aldığını düşündürtebilecek hiçbir şey olmadı, çözümlemesinin en can alıcı noktasında birden bir açınlamaya ulaştığını sanmamızı sağlayacak bir şey de esinlenmedi bize. Demek ki, bu utkunun bir yazı yanılsamasının sonucu olduğunu kesinlemek zorundayız: gözlemcimiz sonunda yaşlı adamı tanımayı başardıysa, onu daha önceden bildiği, bakışlarını hep “daha önce görülmüş olan”ın üzerinde dolaştırdığı için başardı. Kısacası, olağandışı bir gözlemci söz konusu burada: hiç kuşkusuz, daha çok genç yaşta, Lesdiguières sokağında oturduğu sıralarda, sokaklarda insanları izleyerek oyalanan kişi, görünenin ötesini görmek gibi olağanüstü bir yetiyle donanmış olarak, insanların yaşamını kolaylıkla üstlenip “paçavralarını kendi sırtında duyabilen” (FC, VI, 67), yetisini durup dinlenmeden işlettiği için sonunda insanlar ve nesneler konusunda her şeyi öğrenmiş olan kişi, hepimizin tanıdığı şu yarı-tanrı: Honoré de Balzac söz konusu.

Şu var ki, gözlemci yazar ya da anlatıcıyla özdeşleştiği zaman, gözlem başka bir ad alır, “betimleme” olur, ama gerçek bir gözlem olarak görülmek isteyen, kılık değiştirmiş bir betimleme. Bunu anlamak için, Sylvain Pons’un portresini yeni baştan ele almak yeter. Anımsadığımız gibi, yaşlı adam ilkin bir yere doğru giderken gösteriliyordu bize, sonra sağ elinde taşıdığı hiç kuşkusuz değerli nesneye gösterdiği şu “anaca özen”, dudaklarındaki şu alışılmadık gülümseme, geçici bir işle görevlendirilmiş işsiz güçsüzlerde tanık olduğumuz şu “ivecen görünüş”, her şey, her şey, sürekli devinim durumunda olduğunu söylemekteydi. Bununla birlikte, geçtiği yerler hiç mi hiç söz konusu edilmemişti. Üstelik, hep karşıdan gözlemlenmekteydi: demek ki, ortaya çıktığı yerde kalmış, yürüyüşünün belli bir “an”ında dondurulmuştu: gözlem uzadıkça uzuyordu, ama Sylvain Pons’un durmamacasına baştan alınan görüntüsü yüzünün tek bir “an”ıydı ister istemez. Bu adam zaman ve uzam

içinde dondurulmuş, gerçek ya da anlatısal edimin düzeyinden farklı, bir anlamda da aşkın bir düzeye: “betimleme” düzeyine taşınmıştı. Bu taşıma güçlü bir biçimde sezilmemişse, betimlemenin devinimi anlatının devinisiymiş gibi bir duygu uyandırdığı için sezilmemişti, oysa bu devinim gerçekte askıda bırakılmış bir devinimdi.

Öte yandan, gözlemin, içerdiği tüm varsayımlarla birlikte, ikide bir Pons’un tanınmasına karşıt bir yön tutmuş olmasına karşılık, betimleme hiçbir zaman örneğinden uzaklaşmamıştı. Besteci İmparatorluk dönemi modasına göre giyinmişti, gerçekten de, her bakımdan bir “İmparatorluk dönemi adamı” olarak kalıyordu; kendisini Parisli sanatçılar sınıfına sokmanın güç olduğu söylenmişti; gerçekten de, bir sanatçı olmakla birlikte, onlara hiç mi hiç benzemezdi; her şey bizi yoksul bir adam olduğunu düşünmeye yöneltmişti, gerçekten çok yoksun bir yaşam sürmekteydi; görünüşü “gizli bir kötü tutkuyla boğuşan görgülü bir adam” olduğunu düşündürüyordu, gerçekten de böyle bir kötü tutkusu vardı; “kalın dudaklı, kösnül ağzı” ve “köpekbalıklarına yaraşan, ak dişleri” iyi beslendiğini gösteriyordu; gerçekten de, kendi kesesinden olmasa da doyasıya yiyordu yemeklerini; sürekli gülümsemesi kaba şaba yüzünün alışılmış anlatımının “kederli ve soğuk” olduğunu kestirmeyi önlemiyordu, hele hiçbir zaman sevgiyi dile getirmemiş olduğu düşünülürse, bu anlatım gerçekten de kederliydi; burnunun biçimi “doğuştan gelme bir bağıllık eğilimi”ni belirtiyordu, gerçekten de Pons bağlanmayı, kendini adamayı bilen bir insandı; taşıdığı nesneye gösterdiği anaca özen bu nesnenin çok değerli bir nesne olduğunu sezdirtiyordu, gerçekten de çok değerliydi bu nesne: “Sainte-Lucie ağacından, tanrısal bir biçimde yontulmuş, çok güzel bir uzun kutu”ydu (CP, VI, 549).

Bununla birlikte, yaşlı adamın portresinin yaşamının aynası olması bile betimlemeyle tanıma arasındaki uzaklığı kapatmaya yetmez: ikincisi birincisinin sonucu değildir. Ancak, böyle bir uzaklığın kesinliği Balzac’ın öyküleme sanatı konusunda iki yaygın, ama yanlış görüşe: Balzac’ın, öncüsü olarak bilindiği gerçekçi sanata uygun olarak, kişilerini tam bir kesinlikle be-

timlediği görüşüyle yansıttığı ya da yarattığı kişilerin tek ve benzersiz kaldıkları görüşüne ters düşer. Doğrudur, Balzac kişilerini nerdeyse bir bilimsel inceleme konusu olarak görür, onları “insansal hayvanbilim”in birer “tür”ü sayar; ancak, *İnsanlık Güldürüsü*’nün en uzun betimlemelerinden biri olmasına karşın, yalnızca Pons’un portresi bile söz konusu savların tersini kanıtlamaya yeter.

Gerçekten de, Pons’un betimi eksiklerle doludur. Kimi çizeleri oldukça ayrıntılı bir biçimde gösterilmiştir, kimi çizeleriyse anılmamıştır bile: bu adam uzun boylu mudur, kısa boylu mu, yoksa orta boylu mu, bilmeyiz. Alnı ussal düzeyi konusunda bir bilgi verebilirdi bize; çenesi içgüçü ve tutkuları konusunda bizi biraz aydınlatabilirdi; elleri ve ayakları kökeni konusunda bir görüş edinmemizi sağlayabilirdi; saçları, ten rengi, gövdesinin, kollarının, bacaklarının biçimi ve boyutları, yeterince betimlenmiş olmaları durumunda, onu daha yakından tanımamıza yardımcı olabilirdi; ama tüm bu bedensel öğeler konusunda hiçbir şey söylenmez bize. Buna karşılık, betimlemede kimi çizeler birkaç kez belirir: “çok geniş” ve “kaba” yüzü, “Don Quichotte burnu”, “gri” ve “solgun” gözleri. Üstelik, bu çizelerin betimlemede yeniden ele alınması kişinin yeni bir özelliğini ortaya çıkarmak gibi bir amaca da yönelmez: gösterenler çoğalır, ama hep aynı gösterilene gönderirler; sözcükler değişir, ama betimlenen nesnenin içeriği fazla bir değişikliğe uğramaz. Bu tür bir yineleyim de, söylemek bile fazla, bir kesinlik kaygısından çok, bir sözbilim oyununu düşündürür.

Başlıca işlevleri sözü edilen çizeyi olabildiğince doğru çizmek olan nitelemelere gelince, bunlar da “betimsel” olmaktan çok, “anlatımsal”dır genellikle: “ancak o tuhaf heykellerinde Çinlilerin yaratabildikleri şu gülünç ve garip yüzlerden biri” ya da “solgun gözlerden taşan aşırı hüznün” türünden deyimler betimlemek savında oldukları çizeleri nesnel bir biçimde belirlemekten uzaktır. Gerçekten de, çoğu Balzac portrelerinde, “düşçül, çoğu kez şaşkın, kimi kez güleç, ama hep görkemli biçimde dingin bir alın” (EM, IX, 722) ya da “meraklı, akıllı, araştırmacı ve her zaman av kokusu alan” bir burun (Bou, VII, 108) türünden

nitelemelerle karşılaşınca, şaşırıp kalır, bunları gerçekçilik diye nitelemek şöyle dursun, erken belirmiş bir gerçeküstücülük karşısında bulunduğumuzu düşünürüz.

Öte yandan, her zaman ayrıntılı portrelerden ya da “nesnel bir sanat”ın “betimleme ve deviniminin mimarlığı andıran titizliği”nden söz edebilmek için¹, söz konusu portrelerin yeterince uzun olduklarını saptamak gerekirdi. Basit bir döküm düzleminde kalan yüzlerce kısa beden betimlemesinin varlığı bile böyle bir kesinlemeyi geçersiz kılar. *İnsanlık Güldürüsü*’nün en ünlü ve en güçlü kadınlarından madam de Sérisy’nin bedensel portresi tek bir tümcenin sınırları içinde kalır: başına ilişkin olarak yalnızca saçlarıyla yüzünün rengini biliriz, bedeni, elleri ve kollarına ilişkin olarak da yalnızca inceliklerini (SM, V, 961). Aynı biçimde, *L’Envers de l’histoire contemporaine*’in ilginç ve yüce gönüllü kişisi mösyö Alain “bir iki sözcükle çizilir: ak saçlarla dikkati çeken, ama sürekli bir gülümsemeyle yavanlaşan dana suratlı bir kentercik” (EHC, VII, 256). Bu yüz­süz, alınsız, boyunsuz ya da omuzsuz kişi örneklerini dilediğimiz kadar çoğaltabiliriz.

Birkaç çizeye indirgenip karikatür biçiminde sunulmuş bunca portrenin yansıttığı kişiler fazlasıyla önemsiz, ikincil kişiler midir? Biraz yakından bakılınca, her zaman böyle olmadıkları görülür. Örneğin Paul de Manerville, yeterince uzun bir romanın: *Le Contrat de mariage*’ın başlıca üç kişisinden biridir, *La Fille aux yeux d’or*’un kahramanının da sadık yoldaşdır, anlatının her köşesinde karşımıza çıkar; gene de bedensel görünüşü konusunda çok az şey söylenir bize (CM, III, 173). Rastignac’ın *İnsanlık Güldürüsü*’nün bir başından bir başına, ikide bir karşılaştığımız, birincil kişilerden olduğu bilinir; buna karşılık, portresi kısaca çiziktirilmiş (PG, II, 858). Oysa adını taşıyan kısa öyküde Z. Marcas’ın, *Les Paysans*’da La Péchina’nın, *Béatrix*’te ikincil kişiler olarak beliren baron du Guénic ve Camille Maupin’in portrelerinin ölçüsüz uzunluğu okuru şaşırtır.

Söz konusu kişilerin genel görünüşleri ve baş çizeleriyle sı-

1 H. Altszyler, *La Genèse et le plan des caractères dans l’oeuvre de Balzac*, s. 36.

nırlandırılmış bir çizge değişik Balzac portreleri arasındaki bu farklılığı ortaya koymaya yeter:

KİŞİLER	ÇİZELER													
	GENEL GÖRÜNÜŞ	BAŞ	SAÇLAR	KULAKLAR	YUZ	ALIN	YANAKLAR	ELMACIK KEMİKLERİ	GÖZLER	KAŞLAR	GÖZKAPAKLARI	KIRPIKLER	GÖZAKI	GÖZÜN RENKLI BÖLÜMÜ
Mme de Sérisy	+		+		+									
M. Alain	+		+		+									
Manerville	+													
Rastignac	+		+		+				+					
Z. Marcas	+	+	+		+	+	+	+	+					
La Péchina	+		+	+	+	+			+		+	+		
M. du Guénic	+	+	+		+	+		+	+	+		+		
C. Maupin	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Ölçü ve birlik savında olan bir romancıda böyle bir eşitsizliği nasıl açıklamalı? Alain bunu *İnsanlık Güldürüsü*'nde belirlemeye çalıştığı "diziler"in, aynı türden kişilerin oluşturduğu pek çok "dizi"nin varlığıyla açıklardı belki de¹.

"Bir kez, bu toplumun oluşturduğu üç dört bin kişi içerdiği, ikincisi, bu toplumun üç dört bin kişisini ayrıntılarıyla incelemenin olanaksız olduğu açık; öyleyse, şu ya da bu kişinin bütün bir sınıfın örneği olması ve, şu ya da bu durumda betimlendiği zaman, başka durumlarda da işe yarayabilmesi gerekir"², derken, Michel Butor da bu görüşü paylaşır gibi görünür. Böyle bir açıklamanın anlatı sanatı düzleminde olduğu kadar mantık

1 Alain, *Avec Balzac*, s. 81-83.

2 M. Butor, "Balzac et la réalité", *Répertoire*, I, s. 83.

düzleminde de geçerli olduğu söylenebilir.

Bununla birlikte, biraz daha ayrıntılı bir inceleme tam tersini ortaya çıkarır: Aquilina, Coralie, Florine, Esther Gobseck ve Tullia aynı kibar yosmalar çevresinin güzel kadınlarıdır, ama beşi de uzun uzun betimlenmiştir; Contenson, Corentin ve Peyrade *İnsanlık Güldürüsü*'nün en ünlü üç hafiyesi, Jacques Collin, Ferragus ve Sélérier'ye, en korkunç üç yasadışı kişisi, ama yapıtta altısının da ayrıntılı betimlemeleri yer alır; rahip Grimont, rahip Dutheil, rahip Bonnet ve rahip Loraux yaşamlarını aynı iççağrıya adanmış insanlardır, üstelik pek çok ortak yanları vardır, ama dördünün de portreleri fazlasıyla uzun ve ayrıntılıdır; fazlasıyla yetenekli üç ressam: Joseph Bridau, Schinner ve Théodore de Sommervieux, üstün nitelikli üç kadın: Julie d'Aiglemont, Claire de Beauséant ve Honorine de Bauvan, Balzac evreninin dört gözde kadını: Leydi Dudley, Nathalie de Manerville, Diane de Maufrigneuse ve Béatrix de Rochefide için de durum aynıdır.

Hélène Altszyler'e bakılırsa, bu eşitsizliği basit bir yaş olgusunun sonucu olarak görmek gerekir: bu araştırmacıya göre, Balzac'ta genç kişiler basit birer "taslak" biçiminde çizilmiştir; buna karşılık, "olgun yaşa gelmiş ya da yaşamlarının sonuna yaklaşmış kişiler" söz konusu olur olmaz, yazarın betimleme sanatı "her ayrıntının kişiye yeni bir anlatımsal çize eklediği, gerçekçi, kimi zaman da bilimsel bir nitelik kazanır"¹. Ne var ki, basit bir yoklama bile *İnsanlık Güldürüsü*'nün genç kişilerinin uzun ve ayrıntılı portrelerinin sayısının daha yaşlı kişilerin ayrıntılı portrelerinin sayısı karşısındaki ezici üstünlüğünü gözler önüne serer, böylece Altszyler'in kesinlemesinin de temelsiz olduğunu kanıtlar.

Burada bir dengesizlikten söz edilebilirse, bu dengesizlik bir yandan Balzac portrelerinin derin yapısı, bir yandan da yer aldıkları geniş romansal bütünce içinde üstlendikleri işlevlerle açıklanabilir. Gerçekten de, bu portreler anlatının geri yanılla biçimsel bağıntıları içinde ele alındığı zaman, anlatı içine çoğu kez bir "sapma" ya da, isterseniz, bir "ayrılma"yla sokuldukla-

1 H. Altszyler, *agy*, s. 62.

rı hemen görülür. *İnsanlık Güldürüsü*'nde Delphine de Nucingen'in portresi gibi anlatı içinde iki kişinin söyleşiminden doğan, böylece anlatının akışıyla sıkı sıkıya kaynaşan portrelere çok ender rastlanır (PG, II, 949). Balzac portresi, tam tersine, yapı içinde yapı olarak belirir ve, öykünün geri yanıyla sürdürdüğü bağıntılar ne denli çok ve karmaşık olursa olsun, gene de yalıtlanır ondan.

Anlatı ile portre arasındaki uzaklık daha bu portrenin kur-
gusunda çıkar ortaya: çoğu kez, Balzac anlatıcısı, kişilerini be-
timlemeye, öykülemenin akışını kesen bir uyarıyla ya da port-
reyi anlatının geri yanından koparan bir tür kısa girişle başlar.
Örneğin, çizmekle anlatmak arasındaki farkı vurgulamak ister-
cesine, "madam Mignon tek bir tümceyle çizilecektir" diye giri-
şir işe (MM, I, 367). Uzaklık bu denli güçlü bir biçimde vurgu-
lanmadığı zamansa, portre bir tür giriş yerini tutan bir genel
görünüşle sokulur anlatının içine: "madam de Lenoncourt o sı-
ralarda elli yaşlarında bir kadındı, kendini çok iyi korumuştı,
gösterişli davranışları vardı" (Lys, VIII, 845); "Fario, büyük bir
İspanyol soylusuyla karşılaştırılabilecek ölçüde çirkin, ufak,
kuru bir adamdı" (R, III, 986).

Bu kadar da değil: biraz uzun ve ayrıntılı bir portre söz ko-
nusu olduğu her seferde, onu kendi üzerine kapatan, böylece
beden betimlemesini öykünün geri yanından daha belirgin bir
biçimde yalıtlayan bir tür sonuç bulmamız büyük bir olasılıktır:
"Bir kadından daha fazla bir şeydi, bir başyapıttı" (S, VI, 96).
Öte yandan, portre bir "giriş" ve bir "sonucu" olamayacak ka-
dar kısa olduğu, bunun sonucu olarak, anlatıya daha sıkı bir bi-
çimde bağlanır görüldüğü zaman da uzaklık art arda gelen ko-
şuntularla vurgulanır: "Oysa Joseph, ufak, zayıf, sık sık hasta,
yabanıl alınlı, dinginliği, sakinliği seven, sanatçı başarısını düş-
leyen kişi, kendisine göre yalnızca sıkıntılar, kaygılar verecekti
ona" (R, III, 874). Son olarak, Balzac portresinin bu anlatının ge-
ri yanından ayrılışı olguyu daha da açık duruma getiren bir
başka "ayrılma" etkeniyle: betimlemenin eylemlerinin zama-
nıyla anlatının eylemlerinin zamanı arasındaki farklılıkla da
vurgulanır: *Modeste Mignon* geçmiş zaman kipinde anlatılır, oy-

sa içine katılan portreler çoğu kez şimdiki zaman kipinde kurgulanır.

Anlatıyla portre arasında durmamacasına yeniden kesinlenen bu “uzaklık” daha önce gözlemlerle betimleme arasında saptadığımız uzaklıktır: Sylvain Pons, giyiminden, gidişinden, yüzünden söz edildiği sürece, yürüyüşünde dondurulmuş olarak kalır: gözlem betimleme olur böylece, anlatı portre. Anlatı da tıpkı yaşlı adamın yürüyüşü gibi askıda kalır ve ancak yaşlı adam yürüyüşüne yeniden başladığı zaman kendi kendisi olur. Öyleyse, süreleri örtüşmediğine göre, portre ile anlatı arasında indirgenmez bir ayırım var demektir: birincisi askıda bırakılmış bir zaman içinde yer alır: “eşsüremlilik”tir; ikincisi zaman içinde gelişir: “artsüremlilik”tir.

Böyle bir çelişki öyküleme sanatına ters düşen bir yordam-mış gibi bir izlenim uyandırır insanda. Ama geçici bir izlenimdir bu. Gerçekte, özel bir öyküleme sanatının varlığını ve Balzac’ın temel anlayışlarından birini ortaya koyar. Gerçekten de, Balzac portresi çoğu zaman yüzün ve bedenin bir “an”ından başka bir şey olmasa bile, bu portrenin anlamı hiçbir zaman bu tek “an”a indirgenmiş değildir: üzerinde artsüremliliğin göstergelerini de okuyabileceğimiz bir eşsüremliliktir: hem şimdiki zamanı, hem geçmişini ortaya koyar, hatta geleceği bile gösterir: tüm yaşamın işlevidir¹. Öyleyse, bu yaşamın zamanı ister istemez anlatının zamanına katıldığından, anlatı ile portre arasında belirlediğimiz sapma kendiliğinden aşılmış olur: her türlü Balzac portresinde saptanan ve yüzün anlarına gönderen ayrıcalıklı “an” bizi aynı zamanda betimlenen kişinin yaşamının geçtiği anlatının anlarına da gönderir.

Ayrıca, Balzac portresi öyküleme içindeki tüm önemini bu yoldan kazanır: göstergelerin zamandışı alanıdır bir bakıma, bu nedenle, üstlendiği kişinin her ortaya çıkışında, bu kişiden her söz açılışında, her istek ya da tiksinti uyandırışında yeniden güncelleşir. Bunun yanında, anlatının akışı boyunca belirtilen ufak tefek değişikliklerle, kendisinde gözlemlenen tüm devini-

1 “Paris’te bir kişiye mi rastladınız, bir adam değil, bir gösteridir! Yaşamın bir anı değil, bir yaşamdır, birkaç yaşamdır!” (SM, V, 745)

lerle zenginleşir ve, ister istemez, insan bedeninin şu gösteren niteliği, şu gerekirciliği nedeniyle, çok değerli bir gönderge olarak benimsenir: yitlik düşlerin, doğmakta olan umutların, insanı yiyip bitiren tutkuların, gizli amaçların, hazırlanmakta olan tuzakların kavşak noktası, tek sözcükle, çözümünü bize tüm kişiyi verecek olan karmaşık bir bildiridir. Balzac portresi anlatıyla, kişilerle ve okurla sürekli söyleşim içindedir. Böylece, ancak onu daha iyi aşmak üzere yerleşir eşşüremliliğe, ancak daha iyi açılmak üzere kendi üzerine kapanır; bir yazı “tutumluluğu” olarak kurulur, saymacanın payını azaltmak için buradadır.

Balzac’ın durmamamacasına yeniden başlayan bir betimlemeye girişmesi ve betimlenen çizelerin sıralanışından “hiçbir düzenleme izi sezilmeyecek biçimde”¹ aynı çizelere birçok kez geri dönmesi de hiç kuşkusuz bu amaca ulaşmak içindir. Zorunlu olarak bir genel görünüş ya da bir ilk çizeyle başlar, ama, bir kez başladıktan sonra, betimleme hiçbir düzen tanımaz: baştan ayaklara ve ayaklardan başa, merkezden çevreye ve çevreden merkeze gider. Bir süre, belli bir yön izler: saçlar - alın - gözler - burun - ağız - çene; sonra, birdenbire, başka bir yön tutar: baş - omuzlar - göğüs; sonra üçüncü bir yön: yüz - ağız - dudaklar - dişler ya da dişler - dudaklar - yüz, “sanki bakış örnekçeyi genel bir görüşle tarayıp belli bir çize ya da belli bir çize topluluğu üzerinde birkaç *yakın plan* saptarmış gibi”².

Bu saptamadan çıkarabileceğimiz ilk sonuç Balzac portresinin insan bedenini kopya etmediğidir; “doğal” örnekçesine öykünecek biçimde değil, bir dilsel bağlam, yani, sonuç olarak, bir “anlamsal uzam” oluşturacak biçimde örgenlenir: “anlam olarak uzam” olur. Bir başka deyişle, “gerçekçi” portrenin okuması gerçekçi bir okuma değildir: “kübist” bir okumadır: anlamlar yığılmış, yerlerinden kaydırılmış, yan yana sıralanmış, gene de birbirlerine geçen küplerdir”³. Başka türlü olmasına da olanak yoktur: yazınsal, dolayısıyla dilsel portre, varlığı yazının varlığıyla karıştığından, gerçek yüzün düzleminden özü

1 E. Auerbach, *Mimésis*, s. 467.

2 B. Vannier, “Balzac et le mirage du corps”, *Critique*, 265, s. 488.

3 R. Barthes, *S/Z*, s. 67, 68.

gereği farklı bir düzlemde yer alır: "yazısal sıralanımın çizgisel yer değiştirimi bedenini çizelerini birbirini izlemek zorunda bırakır. Bedeni tümceler düzenler, söylemin konumunu gerçeğin konumu yönlendirir"¹. Gerçek yüz bir anda, bir bütün olarak görülmüştür, oysa yazılı yüz önlenmez biçimde dilin çizgiselliğine uyar, bu nedenle de süreksizliklerden oluşmuştur: betimlenen ya da yalnızca anılan çizelerin art arda gelmesinden oluşur, tümlüğe yönelir, ama hiçbir zaman ulaşamaz: yavaş yavaş, az çok bölüntülü bir biçimde, artsüremlilik içinde "okunur", hiçbir zaman "görülmez": "La Zambinella'yı hiç kimse göremez, olanaksız bir toplam olarak sonsuzca yansıtılır o, çünkü dilseldir, yazılıdır"².

Tüm yazılı portreler gibi Balzac portresi de "parçasal" dir, "eksikli" dir ister istemez, ama bu yüzden "sakatlanmış" gibi de görünmez: her zaman belli bir anlam ya da etki amacıyla gerçekleştirilmiş bir "kesimleme" dir. Bu da onun örnekçenin indirgenmiş bir biçimi olduğunu kesinlemek anlamına gelir, "indirgenmiş örnekçe"yse, biliriz, hiç de "basit bir izdüşüm, nesnenin edilgen bir benzeşiği değildir: nesne üzerinde gerçek bir deney oluşturur"³. *İnsanlık Güldürüsü*'nün yazılı yüzlerini onu ikinci bir bildiriyle zenginleştiren birer gösterge yapan da budur. Çünkü yüzü göstergeye dönüştürmek, "özdeği işleve, güdülenimi biçimsel deviniye ve, ünlü bir karşıtlığı bir daha kullanmak gerekirse, doğayı ekine" dönüştürmektir⁴.

Böylece, hem bir indirgeme, hem bir yüz değiştirme olan bir dönüşüm uyarınca, anlatıya "yansıtılmış" bir yüzün çizelerinin yalnızca art arda anılması bile onlara bir varlık, bir nitelik ve bir anlam verir: örneğin bir burun, anılır anılmaz, aynı zamanda hem parçası olduğu yüzün geri kalan çizelerinden, hem de aynı bağlam içinde betimlenmiş ya da kendisi gibi yalnızca anılmış olan tüm öteki burunlardan ayrılır. Ayırıcı bir nitelik taşımasaydı, hiçbir bilgi gücüllüğü bulunmasaydı, dolayısıyla iş-

1 B. Vannier, *agy*, s. 487.

2 R. Barthes, *S/Z*, s. 121.

3 Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, s. 35.

4 R. Barthes, *Système de la mode*, s. 107.

levsel olmasaydı, portrede yeri olmazdı. En azından kendi anlamı olarak belirlediğinden, her zaman bir anlamı vardır; koşulu dilin koşulu olduğuna göre de bu anlam en azından bir “varoluş”tur. Bununla birlikte, bu burun doğa düzeyinde bağlanması gereken yüzden bağımsız olarak var olamayacağından, bu yüzün hiç anılmayan çizelerine de dayanak olarak onlara en azından gücül bir varlık kazandırır: bölüm bütünü içerir, bütün de bölümü. Öyleyse yazılı bir portrenin anılmayan çizelerinin atıldığı hiçlik bir bakıma olumlu bir hiçlik olarak, önceden doldurulmuş bir uzam olarak belirir: doğanın, türün, yani ayırıcı olmayanın uzamı olarak:

<i>Karşıtlıklar</i> (ekin + / doğa -)	ANILAN ÇİZE	PORTRE	ANILMAYAN ÇİZE
içkin / açık	+	+	-
yazısal / gücül	+	+	-
belirgin / belirsiz	+	+	-
bütünleyen/ bütünlenen	+	±	-
kapsayan / kapsanan	-	+	-
birey / tür	+	±	-

Bir kez daha, Sylvain Pons’un portresinde gördüğümüz şey söz konusu burada: büyük bir dikkatle gözlemlenir gibi görünüyordu, oysa bedensel görünüşüne yönelik çözümleme tümü kapsamaktan uzaktı: bir sürü çizesi görülmüyordu bile. Bu atlamanın nedeni şimdi açıklığa kavuşuyor: üzerinde durulmayan çizelerin hiçbir belirleyici özelliği yoktu, *spencer*’li adamı yalnızca tenin şu “peltemsi yüzeyleri”, şu “balkabağı biçiminde basık, kaba yüz”, şu kaş yerini tutan “iki kırmızı çizgi”, şu bir “sapkın kitle”yi düşündürten koca burun, şu dudaklar ve şu ağız belirliyor, “kavranıp yansıtılması” gereken bir karmaşık anlamla donatıyordu. Öyleyse Balzac portresinde her şey anlamın işlevidir: her şey “derin” bir bedenbilimsel anlamı ortaya çıkarmaya yönelik bir seçimden doğar. Güzellik ve çirkinlik bile ancak ikincil bir anlam taşır burada: bir kadın yakışıklı bir genç adamın güzel gözleri için tüm varlığını batırabilir ve bu

oluntudan sayısız dramlar doğabilir, ama genç adamın güzel gözleri yalnızca güzel olmakla kalıyorsa, Balzac bu gözler üzerinde oyalanmaz.

Hiç kuşkusuz, Bernard Vannier'yle birlikte, "bir kişi başka bir kişiyi dekorun, konumunun ya da bakışının çekingенliğinin getirdiğı özel bir bakış açısından görünce, seçimini anlatısal zorunluluğun belirlediğini" söyleyebiliriz¹; gene de bunların yalnızca birer özel durum olduğunu, ayrıca "gözlemlenen" yüzün derin anlamı konusunda fazla bir şey değıştirmediklerini unutmamak gerekir: portreyi düzenleyen hep Honoré de Balzac'tır. *Mémoires des deux jeunes-mariées*'de Louise de Chaulieu ile Renée de Maucombe kendi kendilerinin ve yakınlarının portrelerini kendi elleriyle çizerler, ama, anlatım gereklikleri bir yana, bu portreler Balzac'ın anlayışına yüzde yüz uygundur. Félix de Vandenesse madam de Mortsauf'u betimlerken, omuzları, boynu ve sırtı üzerinde uzun uzun durur: onu önce arkadan gördüğünden, anlatının mantığı bunu gerektirmektedir. Ayrıca, onu karşıdan ve anlamlı bir bütün olarak betimlemekte de gecikmez. Haz düşkünü yaşlı hekim Rouget ilk kez karşılaştığı güzel ve kimsesiz Flore Basier'yi önce kendisi görüp yargılar: portreyi başlatan "güzel sarı saçlar"dan hemen sonra, "güzel, yanık göğüs"ün, "yırtık pırtık bir atkının zar zor örttüğü boyun"un, bir "yüzücü donu etkisi" yaratan, dolayısıyla bacakları ve kalçayı değerlendirmeyi sağlayan etek, onun ardından "ayaklar", "bacaklar", şu hiç de "güzellik"ten yoksun olmayan kırmızımsı renk ve güneş altında "çok çekici beden", sonra, yaşlı haz düşkününün uyanık düşünde biçim değıştirmişçesine, yeni baştan, "kaşmir ve ipekler"e sarılmayı hak eden "boyun" ve "göğüs" gelir. Bununla birlikte, sözü en sonunda Balzac'ın kendisi alır, her zaman olduğu gibi, insan bedenini yargılamakta en yetkili gözlemcilere göndermede bulunarak portreyi başka durumlarda çoktan saptanmış olması gereken bir çizyle tamamlar: "Kısacası, bu dağ ve ırmak perisinin, bakışı ressam ya da ozanı önünde diz çöktürtecek, kirpiklerle süslü mavi gözleri vardı" (R, III, 962). Bir başka romanda, bir başka

1 B. Vannier, *agy*, s. 487.

hekim bir başka çocuğun, Adrien Genestas'ın "sarı ve yorgun yüzü"nü, "bu soylu yüzde egemen olan güzel, söbe çizgilere hayranlık duymaktan kendini alamadan", uzman gözüyle ince-ler ve burada da gözlemci yazarla, gözlem betimlemeyle karış-makta gecikmez: "Çocuk, annesinin canlı portresi, ondan zeyti-ne çalan rengini ve tinsellikte hüznü, kara gözlerini almıştı" (MC, VIII, 517). Ancak bu hekim, Benassis, Adrien'in annesini hiçbir zaman görmemiştir: bir kez daha, portre oluntu çerçeve-sini aşar. Balzac portresinin görel özerkliği de bir kez daha doğ-rulanır.

Bu kadar da değil: kişilerin bedensel betimlerinin "uzun-luk" ve "kısalığı" sorunu yalancı bir sorun olarak belirir böyle-ce. Bir bakıma kendi iç gereklerinden doğduğundan, uzunluğu içinde yer aldığı anlatının uzunluğuyla da, üstlendiği kişinin bu anlatıdaki işlevinin önemiyle de orantılı değildir. "Metin" olarak uzunluğu ne olursa olsun, bir anlam bütünü olarak anla-şılmak ister. Bu da Balzac portresinin, öncelikle bir metin ol-makla birlikte, "içerik" olarak "kişi" olduğunu kesinlemek an-lamına gelir. İçeriğin değeri de metinsel uzunluk ve kısalık ulamlarına göre ölçülmez: içerik düzeyinde, gerçek ya da düş-sel, ama her zaman "tam" bir bedeni belirttiğinden, fazlasıyla ayrıntılı bir yazılı portre hangi açıdan "tam"sa, çok kısa bir ya-zılı portre de aynı açıdan tamdır.

Bununla birlikte, bu kesinlemenin Balzac'ın yaşadığı gün-lerden beri sürdürülen ve "Bu kaleydoskopik yapıtı bir kez da-ha okuyun, ne birbirinin aynı iki giysi, ne birbirine benzer iki insan başı bulabilirsiniz" (Pré, XI, 235) sözleriyle ilk kez kitleye meydan okumuş olan Félix Davin'in kesinlemesinde de gördüğümüz gibi, *İnsanlık Güldürüsü*'nde betimlenmiş yüzlerin bir-birlerine hiç mi hiç benzemediklerini savunan şu gelenekle bir ilgisi bulunmadığını söylemek bile gerekmez. Balzac evreninin kişileri arasında böylesine kesin bir "benzemezlik" varsaymak, "anlatım"ı "içerik", "sözcük"ü "nesne", "yazılı portre"yi "be-timlenmiş kişi" sanmak, yalnızca "metinsel" bir farklılık görül-mesi gereken yerde "doğal" bir benzemezlik görmek anlamına gelir. Kişiyi kurup taşıyan şeyin metin olduğunu biliriz, ama ki-

şi olarak benimsenemeyeceği de kuşku götürmez: ona göndermede bulunmakla kalır.

Böylece, insan bedenini kendi kendisinin görüntüsü olarak yansıtmadığından, Balzac dilin sözcüklerinin yardımıyla bir tür yaptakçılığa başvurur: "araç evreni kapalıdır, oyununun kuralı da yapacağını 'elde bulunanlarla', yani her an sınırlı sayıda, üstelik ayrışık araç ve gereçlerle yapmaya çalışmaktır, çünkü elindeki bütünün bileşimi ne o dakikanın tasarısıyla bağıntılıdır, ne de herhangi bir özel tasarıyla; stoku yenilemek ya da zenginleştirmek, ya da onu daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla sürdürmek yolunda çıkmış fırsatların rastlantısal sonucudur"¹. Ama ortaya çıkan portreler yalnızca bir görünüşün değil, aynı zamanda bir anlam burcunun "yerini tutmaya" yöneldiklerinden, Balzac yaptakçılığı daha da karmaşıktır: göndermede bulundukları kişilerin hem "oldukları", hem "göründükleri" şeyi, hem bugünlerini, hem geçmişlerini üstlenirler. Balzac, bu amaçla, imgeleri, eğretilmeleri çoğalttıkça çoğaltır: bir adam "granit" olur kaleminde, bir başkası bir "at", bir üçüncüsü "maydanozgillerden bir bitki" olur, bir kadın "kum görünümü"ne, "mumya"ya, "meyva"ya dönüşür. Sözcükler art arda, yan yana, üst üste sıralanırken, "görsel" imge saltık bir ılgım olmaktan çıkmaz: iççağrılarını anlam üretmektir, "görünebilir"i ortaya çıkarmak değil: "sözel bir deyim, yazınsal bir betimlemenin (Platon'un deyimiyse) 'doğal' gerçeğebenzerlik sorunu bile anlamdan yoksundur kuşkusuz"².

Buna karşılık, dilin sözcükleri, bu ayrışık gereçler, Balzac portresi adını verdiğimiz bu yaptakçılığın içine bir kez girdikten sonra, yeni bir varlık kazanırlar: burada yalnızca gerçekleştirdikleri "tasarı"nın işlevi olarak bulunduklarından, kendi kendilerinde tanımlanmazlar artık, kendilerini aşan bir yapının, Balzac bedenbiliminin oluşturunca birimleri olarak tanımlanırlar. Ama her yapı kendini oluşturan öğelerin "doğa"sıyla değil, bu öğelerin birbirleriyle kurduğu bağıntılarla tanımlandığından, portrelerin örgenlenimine katılan deyimlerin, eğretil-

1 Cl. Lévi-Strauss, *agy*, s. 27.

2 R. Jakobson, "Du Réalisme artistique", *Théorie de la littérature*, s. 100.

melerin, vb. çoğu kez birbirleriyle değiştirilebilir oldukları görülür, ama bu değiştirilebilirlik içeriklerini değiştirmez: "kısa boylu bir şişman adam"la "ufak tefek bir tombul adam" arasında içerik açısından herhangi bir farklılık belirlemek zordur. Greimas'a göre, "tekil bağlamlar"dır bunlar, "sağduyu da bize bağlamsal göstergebirimlerin sayısının tekil bağlamların sayısından çok daha az olduğunu söyler. Böylece, örneğin

kafa yarmak

kafa kırmak

ölü kafası, vb.

bağlamlarının karşılığı, 'başın kemikli bölümü' diye çevirebileceğimiz tek bir *anlam etkisidir*. Bu durumda, bağlamları her zaman aynı anlam etkisine yol açan bağlamlardan oluşacak bağlam sınıfları biçiminde bir araya getirmek olanaklı görünmektedir¹.

Öyleyse, Balzac portreleri konusunda da, anlatımdan içeriğe, tekil bağlamlardan bağlamsal göstergebirimlere geçilerek bu portrelerdeki temel biçimlerin iyice sınırlı bir dökümüne ulaşmanın olanaklı olduğunu kesinleyebiliriz. Portreleri oluşturan bu temel biçimler tüm özel belirimlerin göz önüne alınmasını sağlayacak ve yüzlerin örgenlenimlerini belirleyen tüm özdeşlik ve karşıtlıkları açıkça ortaya koyacak ölçüde geneldir. Böylece, örnek olarak, "boyun" ögesinin birbirinden farklı iki küçük betimlemesini: bir "kuğu boynu"yla bir "hindi boynu"nu ele alacak olursak, göstergebilimsel eklemlenimlerini aşağıdaki biçimde özetleyebiliriz:

1 A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, s. 45.

BELİRİM DÜZLEMİ
kuğu boynu/hindi boynu



İÇERİK DÜZLEMİ
I. YÜZEYSEL DÜZEY

uzun/kıvrıntılı ve ak/uzun, yumru ve kırmızımsı
boyun



II. DERİN DÜZEY

bedenin bir bölümü

- | | | | |
|--|------------------------|--------------------------------|----------------------------------|
| 1. görünüşler
kıvrımsallık/yumruluk | 2. boyutlar
uzunluk | 3. renkler
aklık/kırmızılık | 4. etkiler
güzellik/çirkinlik |
|--|------------------------|--------------------------------|----------------------------------|



III. BEDENBİLİMSEL DÜZEY

bedenin anlamlı bir bölümü

- | | | | |
|-----------------------|---------------|------------------|------------------|
| 1.özdekdışılık/sağlık | 2.Yetersizlik | 3.Arılık/kirliik | 4.İstek/tiksinti |
|-----------------------|---------------|------------------|------------------|

Demek ki, gerçek farklılıklar ve gerçek özdeşlikler ancak içerik düzleminde başlamakta, Balzac yüzleri, gerçekte birer yüz değil, “birer maske; zayıflık maskeleri, güç maskeleri, yoksunluk maskeleri, sevinç maskeleri, ikiyüzlülük maskeleri”, yazgının “silinmez göstergelerinin izlerini taşıyan” maskeler olan bu yüzler (FYO, V, 255) ancak bu evrede derin anlamları içinde belirlemektedir.

2. Yüz ve Yazgı

Her yaşam, dokusunda en aykırı düzenlenimleri sunar; ama, belirli bir yükseklikten bakılınca, hepsi benzer görünür.

BALZAC, *MJM*, I, 201.

“– Hiçbir şey, hiçbir şey! Hem de on yıl çalıştıktan sonra!

Oturup ağladı.

– Demek budalanın biriyim, demek deliyim! Demek ne yeteneğim var, ne becerim, yürürken yürümekten başka bir şey yapmayan bir zengin adamdan başka bir şey değilim artık! Demek hiçbir şey üretemedim!

Gözyaşlarının arasından tuvalini süzdü, birden gururla kalktı, iki ressama kıvılcımlar saçan gözlerle baktı.

–İsa’nın kanı, bedeni, beyni adına, siz resmimi kıskanıyorsunuz, çalabilmek için bozulduğuna inandırmak istiyorsunuz beni! Oysa ben görüyorum, diye haykırdı, olağanüstü güzel.

Bu sırada, Poussin Gillette’in hıçkırıklarını işitti, onu bir köşede unutmuşlardı.

– Neyin var, meleşim? diye sordu ressam, birden yeniden aşık oluvermişti.

– Öldür beni! dedi Gillette. Seni sevmeyi sürdürürsem rezilin biri olurum, çünkü seni küçümsüyorum. Sana hayranım, ama beni tiksindiriyorsun. Seni seviyorum, ama sanırım şimdiden nefret ediyorum senden.

Poussin Gillette'i dinlerken, Frenhofer yeşil bir şayak almış, çevresinin usta hırsızlarla dolu olduğunu sanan bir mücevhercinin ağırbaşlı sakinliğiyle Catherine'inin üstünü örtüyordu. İki ressama horgörü ve kuşku dolu, derinlemesine içinden pazarlıklı bir bakışla baktı, sessizce, çırpınmalı bir çabuklukla atölyesinden çıkardı onları.

Sonra, evinin kapısında: -Allahaismarladık, küçük dostlarım, dedi.

Bu allahaismarladık iki ressamı dondurdu. Ertesi gün, kaygı içinde, Porbus, Frenhofer'i görmek için gene geldi, o gece, tuvallerini yaktıktan sonra öldüğünü öğrendi." (ChO, IX, 413, 414)

Daha başından belliydi bu: genç Nicolas Poussin'in yaşlı ressam Frenhofer'le giriştiği uğursuz pazarlıkların bu çifte bozgundan başka bir sonucu olamazdı. Gillette'i, bu canlı kusursuzluk örneğini çırılçıplak görebilmek için *La Belle-Noiseuse*'ü, "eşi", "aşkı", "tutkusu" olduğunu söyleyip durduğu bu güzel yosmayı, tam on yıldır atölyesinin saltık yalnızlığı içinde kusursuzluğa ulaştırmaya çalıştığı bu benzersiz yapıtı Porbus ve Poussin gibi resamlara göstermek düşün sonu olacak, düş uçup gittikten sonra da en sıkı yakınlık sınırsız yalnızlığa ve aşılmaz uzaklığa dönüşecekti. Dönüşmekte de gecikmedi: yabancı gözlerce görülüp yargılanır yargılanmaz, birlikte ağlayıp birlikte güldüğü, birlikte konuşup birlikte düşündüğü canlı eş tüm gerçekliğini yitirdi, ya da, daha kötüsü, dönüşsüz gerçekliğine yerleşti: bundan böyle, "bulanık bir biçimde üst üste yığılıp bir sürü garip çizgi içinde toplanmış bir renk karışımı"ndan başka bir şey değildi. Daha yakından bakılınca, tuvalin bir köşesinde bu renk karmaşasından bir çıplak ayak parçası çıkıyordu, bu da "çok güzel bir ayak, canlı bir ayak"tı doğrusu, ama bir ayak parçası, canlı da olsa, bu tuvali bir canlı kadın resmine dönüştürmeye yetmezdi. Düşü ne denli derin olursa olsun, amacına ulaşmamış yaratımını bu canlı örnekçeyle, önünde ağlayan bu genç kızla karşılaştırdıktan sonra, Frenhofer bunun ayırımına varmamazlık edemezdi, değer verdiği iki ressamın tanıklıkları karşısında gerileyemezdi. Öyle ya, görüşleri kadar öteki tuvaleri de tanıklık eder buna: Baldensperger'in sandığı'nın tersine¹, Frenhofer o "çılgın, büyülenmiş, ama teknikten

yoksun, yalancı ressam" değildi; tam tersine, büyük ressam ve büyük eleştirmendi: hiçliğin malı olanı hiçliğe geri vermekten başka bir yapacağı kalmamıştı. Daha fazlasını yaptı: kendisi de arkasından gitti.

Poussin'e gelince, bu korkunç anlaşmanın sonunda ölmediyse de benzersiz sevgilisini yitirdi. Frenhofer'in uyanışı gibi bu da kaçınılmazdı: basit bir kız olmasına karşın, Gillette önceden seziyordu bunu. Sevgilisine çıırılçılak poz vermek ürküntüyle dolduruyordu içini: "Bir daha hiç kabul etmeyeceğim", diyordu, "çünkü, bu anlarda, gözlerin hiçbir şey söylemiyor bana. Artık beni düşünmez oluyorsun, gene de bana bakıyorsun" (*ChO, IX, 413, 414*). Bu ürküyü anlamak hiç de zor değildi: genç kızı tüm ressam dikkatiyle gözlemlerken, Poussin onu nesnelleştiriyordu ister istemez, ama aynı zamanda kendini de nesnelleştiriyordu. Gillette gibi bir genç kızı nesnelleştirmenin de bir karşılığı olacaktı kuşkusuz: Gillette, ülküsel güzelin, yani var olmayanın cisimleşişimi olduğundan, onu gerçekdışı varlık gerçekliğine geri vermek olacaktı bu iş, etten kemikten oluşmuş bir sevgiliden başka bir şeye dönüştürmek olacaktı. Poussin onu alçakgönüllü bir sevgili olarak görmeyi sürdürmüş olsaydı, tutkun kişi bilinçsizliği içinde, bir düşün tadını çıkarır gibi haz duyabilirdi ondan, ama ressam bakışı şimdiden buharlaştırmaya, kendinden uzaklaştırmaya başlıyordu onu. Frenhofer gibi bir ustanın bakışı, şu dosdoğru "biçimin içlidışlılığına" girebilecek, "boyun eğmeye zorlayacak biçimde sımsıkı sarabilecek" nitelikte bir bakış, dönüşsüz biçimde kendi gerçekliğine yapıştırır onu, gerçekdışı varlık gerçekliğine. Genç kız bunda ar duyusuna bir saldırı görür yalnızca, ama dramı, ülküsel güzellik dediğimiz bu erişilmez, ele gelmez gerçekliğe dönüştürülmüş olmaktır.

Görüldüğü gibi, Gillette bir ılgımdan başka bir şey değildi, yaşlı ressam Frenhofer de yıllardır böyle bir ılgımı düşlemekteydi. Bununla birlikte, resim konusunda söylediklerine kulak verince, önce "gerçekçi" bir ressam karşısındaymış gibi bir izle-

1 F. Baldensperger, *agy*, s. 108.

nime kapılır insan. Öyle ya, Frenhofer resmi doğayla özdeşleştirir: "Yolculuğa çıkmaya karar verdim, Türkiye'ye, Yunanistan'a, Asya'ya gidip bir örnekçe arayacağım, tablomu değişik doğalarla karşılaştıracam", der Porbus'e (IX, 406, 407). Bununla birlikte, doğa anlayışının bizimkinden oldukça farklı olduğu anlaşılır: "Doğa birbiri içine sarıyan bir dizi değirmilik içerir", diye kesinler. "Kesin konuşmak gerekirse, çizgisellik yoktur! (...) Çizgi ışığın nesneler üzerindeki etkisini kavramamıza yarayan şeydir; ama doğada çizgi yoktur, her şey doludur doğada"(IX, 400). Bir Raffaello'nun üstünlüğü de, ona göre, "onda biçimi kırmak ister gibi görünen içten duyu"dan (IX, 395) kaynaklanır. Tüm ressamların yazgısı, ona ulaşmanın olanaksızlığı içinde, doğanın ardından iç çekip durmaktır: "Ah! doğa! doğa! kaçışlarında kim yakalayabildi ki seni!" Öyle ya, Frenhofer'in "dolu" diye nitelediği şey "boş"tan başka bir şey değildir belki (IX, 401), "doğa" diye nitelediği şey de hiçbir kesin biçime oturtulamayan, ele, dile getirilemeyen şeydir: karşıdoğadır. Görüldüğü gibi, büyük ressam doğayla resmi birbirine karıştırmakla kalmaz yalnızca, resimle şu hiç var olmayan ülküsel güzelliği de birbirine karıştırır.

Tüm yaşamı buğulu ve ele gelmez bir güzellik düşüne dönüşür bu yüzden. Curtius'un Zambinella karşısında umutsuzluğa gömülmüş heykelci Sarrasine konusunda söylediğinin onun için de geçerli olduğu anlaşılır: "Bu sanatçının yaşamı ve düşü güzelliğin ülküsel imgesine çarpıp kırılır, bu tümüyle ılıgım olan, gene de yaşamın tüm gerçekliğini alıp götüren imgeye"¹.

Gerçekten de, bu yazarın ileri sürdüğünün tersine², Balzac evreninde "saltık güzellik"le karşılaşmış olan tek kişi heykelci Sarrasine değildir, onunla birlikte Poussin'i, Porbus'ü, Frenhofer'i, onlardan sonra da birer sanatçı olmamakla birlikte, şu öteki saltık ve ele gelmez ülküsel güzelliği: Séraphîta-Séraphîtüs'ü

1 E.-R. Curtius, *Balzac*, s. 114.

2 "Balzac'ın yarattığı ve Faust iblisinin büyüü altında bulunan tüm sanatçılar içinde, yalnız biri saltık güzellikle karşılaşmıştır: heykelci Sarrasine." (*ağy*, s. 113, 114.)

çok yakından görebilmiş olan Minna ile Wilfrid'i de anmak gerekir. Bir kez gerçek niteliğiyle tanındıktan sonra, Gillette sevgilisi için ulaşılmaz olarak belirir; Zambinella'nın cinselliği kuşkuyla bir cinselliktir, kadın güzelliğinin kusursuz gerçekleşimi gibi görünmesine karşın, bir "iğdiş"ten başka bir şey değildir, Séraphîtüs'ü se tam anlamıyla erdişidir. Denilebilir ki, bir tansık gerçekleşmiş olsa da Frenhofer'in zorlu çabaları bu başarısızlıkla sonuçlanmasaydı, onun *Catherine Lescault*'su da göksel erdişi Séraphîtüs'ün tam bir yansıması olurdu. Başyapıtını tüm yabancı gözlerden gizlemesi bile erdişi doğasını yeterince gösterir. Ayrıca, Balzac'ın çizmeye çalıştığı yazılı Séraphîtüs portresi yaşlı ressamın doğa ya da, gene aynı şey, ülküsel güzellik konusundaki düşüncesine yüzde yüz uygundur.

Gerçekten de, Frenhofer "etkisine herkesin kapılabileceği bir sürekli sanrı"dan doğmuş olan, tıpkı kendi uyanık düşünün *La Belle-Noiseuse*'ü gibi, "mutlu bir düşte görülen yüzler"i andıran bu yüzden daha kusursuz bir yüz düşleyemezdi. Çünkü, özü bakımından, Séraphîtüs gerçek bir yaratıktan çok, bir düş yaratığıdır. Güzelliği "kusursuz biçimde düzgün" gibi görünür, gene de somut ve tamamlanmış bir varlık, etten kemikten bir varlık olduğunu kesinlemek zordur: "usta bir fizyoloji uzmanı bu yaratığı incelemeye" kalksa da "kuzeyin çocuklarından birine verdiği en ak dokunun altındaki bu kusursuz yaşamın kaynaklarını araştırırsaydı, herhalde derinin altında ışıltılar gibi görünen sinirlerde fosforlu bir akışkanın ya da Séraphîtüs'ü şu kaymaktaşıdan bir kupa içinde saklı parıltılar gibi renklendiren bir iç ışığın sürekli varlığına inanırdı" (*Sér*, X, 470). "Bir kadın bedeni gibi ince ve uzun beden"i şu "zayıf görünen, ama gücü her zaman isteğe denk gelen, zamanında güçlü olan yaratılışlar"dan birine tanıklık eder. Saçları "bir esintiyle kabarmış" ve "bir peri eliyle kıvrılmış" gibi görünür. Elleri, "Yaratıcı'nın yengecin yarı saydam ayaklarına yerleştirdiği güce eşit" bir güçle donanmış görünmekle birlikte "yumuşak, ince, uzun"dur. Gözleri bir "akışkan ışık", bir "yumuşaklık dolu şarkı"dır (X, 525). Gözkapakları ağır ağır "açılır", alınının bir "süt-sü parıltısı" vardır (X, 535). "Opal rengi bir sisle çevrili" görü-

nür, bu sis "hafif bir uzaklıkta" onun "nerdeyse fosforlu bedeni"nden yayılır (X, 521). Sözleri bile "ışıltilar" gibi, "başından bulut dalgaları biçiminde yayılır" görünür (X, 482). Demek ki, belirgin çizgilerle çıkmaz karşımıza: tıpkı yaşlı usta Frenhofer'in istediği gibi, yumuşak yuvarlaklıklardan, kusursuz, akışkan ve ışıklı eğrilerden oluşmuştur: yere bağlı değildir kesinlikle ve her an göğe doğru atılmaya hazır görünür, özüyle "hava-sal"dır çünkü, bir "göksel çiçek"tir.

Wilfrid bu gizemli yaratığı bir süre gözlemledikten sonra "Ne gördüm ben böyle?" diye sorar kendi kendine, sonra yaşlı ressamın *Belle-Noiseuse* konusunda düşündüğünü düşünür: "Hayır, hiç de basit bir yaratık değil bu, tüm bir yaratım"¹. Minna da umutsuz bir ısrarla sorup durur kendisine: "Kimsin sen?" Séraphîtüs hiçbir doyurucu yanıt vermez. Elini tutmak, süt rengi alına bir aşk ve hayranlık öpücüğü kondurmak ister, ama bu gizemli varlığın bakışı "prizmadan geçen bir güneş ışını gibi" içine işler ve dakikasında "dondurur" onu. Wilfrid ona ulaşmaya çalıştığı zaman da aynı şey olur: "görünüşte yanında olmakla birlikte", uçurumlarla ayrılmıştır insan ondan (X, 581). Demek ki, Wilfrid de, Minna da Frenhofer'in ülküsel güzelliğe, Raphaël de Valentin'in kontes Foedora'ya ulaşmaya çalıştığı gibi, yani hep boşu boşuna ulaşmaya çalışırlar ona. Görünüşte Minna'dan daha kadın olmasına karşın, cinselliği konusunda bile kesin bir karara varılamaz:

"– Minna, yanıyorsunuz", dedi Wilfrid, "sık sık isteklerimle kuşattığım, hoş, zayıf ve yakınmalı, divanına uzanıp yosmaca kendisini hayranlıkla izlememize izin veren denizkızı bir genç adam değildi".

Minna, sıkıntılı bir durumda:

"Efendim, Falberg'in üzerinde, Buz Başlık'ın koruduğu şu soelerde beni yönlendiren güçlü el de zayıf bir genç kızın eli değildi", diye yanıtladı, sivri tepenin yukarısını gösterdi. "Ah! geleceği nasıl anlatıyordu, bir iştiseydiniz! Şiiri düşüncenin ezgisiydi. Bir genç kız ruhu mu altüst eden o kalın sesleri çıkaramazdı."

"– Ama nasıl bir kesinlik var elinizde?..." dedi Wilfrid (X, 562).

1 *Sér*, X, 485. Frenhofer, amaca ulaşamamış yapıtından söz ederken, "Bu kadın bir yaratık değil, bir yaratımdır", der. (*ChO*, IX, 407)

Hiç. Séraphîtüs, tüm güzelliğine karşın, ele gelmez bir uzam gibidir: aynı zamanda hem varlık, hem yokluk, hem yakın, hem uzak, hem eğri, hem akışkan, hem "kız", hem "oğlan"dır. Bunlar da onun güzelliğinin öğeleridir, varlığın bir "ara yeri" yaparlar onu: saydamlık olarak, görünebilirlikle görünmezlik arasındadır; akışkan olarak, hem ele gelebilir, hem ele gelmez görünür. Bununla birlikte, Séraphîtüs'ün belirsiz bir yaratık gibi görünmesi bir geçiş varlığı olmasındadır: cisimleşmiş ölküsel güzellik değil, yansımış ölküsel güzelliştir. Göksel erdişi olarak, yazgısının sonuna dek giderek hiç mi hiç görünmez bir varlığa dönüşecektir, tıpkı yersel erdişi Zambinella'nın madam de Rochefide'in ödünü koparacak olan şu bir tür "makina"ya dönüşmesi gibi¹.

Bu "gizemli erdişi", Curtius'a göre, hemen her zaman "boşuna" aranan bu ölküsel varlık², sanıldığı kadar da ender değildir öyle: *İnsanlık Güldürüsü'*nde sık sık çıkar karşımıza. Baron de Nucingen'in bir yaz gecesi Vincennes korusunda karşılaştığı ve bozuk fransızcasıyla "gerçekten tevratsal bir yüz, ateş gözlü, Doğu tenli" bir yaratık olarak nitelediği kadın (SM, V, 721) ve bir şenlik sırasında şöyle bir görülen şu İngiliz kızı, şu bir "hüzün meleği"ni andıran, "Ossian'ın bulutlarından inmiş olan havasal, ak ve arı yüz" (Pch, IX, 64) birer erdişidir; sahte rahip Carlos Herrera'nın bir sonbahar günü çukur ve ıssız bir yolda bulduğu şu solgun ve bitkin kişi de bir erdişidir. Çizgileri kadınlar kadar erkeklere de özgü olduğu için daha da sık karşılaşırsınız onlarla. Ancak, gördüğümüz gibi, bu çizgiler eril olmaktan çok dişil olduklarından, bunlarla donanmış olan erkekler erkeklerden çok kadınlara yakın görünür.

Gerçekten de, Lucien de Rubempré tümüyle "havasal" bir genç kız görünüşündedir: "sevildiğini bilen bir kadın" gibi buyuran bu "yumuşak yapı, nerdeyse güçsüz, ama kadın inceli-

1 "Onun yanında olduklarını biliyorlardı, ama nasıl olup da tıpkı bir düşteymiş gibi Görünür ile Görünmez'in sınırlarında oturduklarını, nasıl olup da Görünür'ü artık görmediklerini, nasıl olup da Görünmez'i gördüklerini anlayamıyorlardı." (Sér, X, 581)

2 E.-R. Curtius, *agy*, s. 127.

ğiyle dolup taşan" ozan (IP, IV, 486, 487), Gaëtan Picon'a göre, "Balzac'ın kadın çekiciliği konusunda bıraktığı en kesin imge"dir¹. Ama bir Henri de Marsay de, tıpkı Lucien gibi, "özellikle bir genç kız güzelliğiyle, yumuşak, kadınsı güzelliğiyle dikkat çekici"dir, o da Séraphîtüs gibi bu görünüşü yalnızca bakışıyla düzeltir (IP, IV, 614)). Dostu Maxime de Trailles "kadın kadar da erkekten gelen bir tür iki-yaşayışlı"dır (Gb, II, 642). Öte yandan Raphaël de Valentin de, "kılık değiştirmiş bir genç kız"a benzediği için rahatlıkla bu belirsiz yaratıklar dizelgesinde yer alabilecek olan Calyste du Guénic gibi (B, II, 362), "bir tür kadınsı güzellik"le seçilir (Pch, IX, 170). Ama, söylemek bile fazla, bu dizelge kolay kolay kapanmaz: Marceau'nun "kadın-erkek" diye nitelediği Victurnien d'Esgrignon'u da², benliğinde bir kadın taşıyan ozan Marie Gaston'u da (MJM, I, 304), "XIII. Louis'nin canlı portresi" La Palférine'i de (PrB, VI, 832), yüzü tıpkı "XIII. Louis'ninkinin türünden" olan Savinien de Portenduère'i de (UM, III, 359), tüm kişiliğinde "genç kızlara verilmiş çekiciliği" sunan Emmanuel de Solis'i de (RA, IX, 557), "ufacık bıyığı"nın ve "Mazarin'si bıyık biçimi"nin sunduğu erkeklik kanıtı olmasa, "fazlasıyla kılık değiştirmiş bir genç kıza benzeyecek" olan Ernest de La Brière'i, şu mektupla aşık olan genç adamı da (MM, I, 463) dizelgeye eklemek gerekir. Ayrıca, gençliğinde her yanıyla bir "nedime" özelliği taşıyan Sixte de Châtelet de bu dizelgeye girmeyi fazlasıyla hak eder: "çiçeklerine prensesin başladığı bir örtüyü doldurma yeteneğiyle donanmıştı; ona havadan sudan şeyler anlatır, sardığı ipek çileleri sonsuz bir incelikle tutardı" (IP, IV, 500).

Hiç kuşkusuz, Roland Barthes'la birlikte, "bir delikanlının güzel olduğunu söylemek onu kadınlaştırmaya yeter, kadınlar çevresine yerleştirir", diyebiliriz³; ne var ki, saydığımız kişilerin durumunda, herhangi bir güzelliğin göstergeleri söz konusu değildir. Kadınlarda olduğu gibi erkeklerde de esnek, kıvrıntılı, belirsiz çizgili, arı, akışkan ve yarı saydam tenli göksel

1 G. Picon, *agy*, s. 100.

2 F. Marceau, *agy*, s. 71.

3 R. Barthes, *S/Z*, s. 44.

erdişinin benzersiz güzelliği söz konusudur. Bu çizgiler ve bu ten yersel yazgısının sonunda tümüyle görünmez olan Séraphî-tüs'ün meleksi görünüşünü oluştururken, her zaman görünür kalan birçok Balzac kişisi de aynı görünüşü sunar. Gerçekten de, bir Maxime Trailles, bunca çürümüşlüğüne karşın, bir meleş andırır (*Gb*, II, 647); bir Raphaël de Valentin, büyük kederine karşın, "yolunu şaşırması, ışınsız bir melek gibi"dir (*Pch*, IX, 16); bir vidam de Pamiers de "canlarının istediği gibi kıvrılıp dikilebilen yılanları gibi ince ve kırılğan, esnek ve hoş çizgileri"yle melek güzelliğinin "kusursuz örnekçe"sini sunar (*DL*, V, 229). Aynı biçimde, Diane de Maufrigneuse de bir tür "Ak Kadın, Samanyolu'ndan düşmüş yıldız buharı" olarak belirir (*CA*, IV, 384); Pauline de Witschnau "göklerden inmiş bir melek" gibidir (*Pch*, IX, 245); Adeline Fischer, "şu tanrısal oymağın en güzellerinden biri", şu "kraliçe doğmuş kadınların yüce niteliklerini, kıvrıntılı çizgilerini, ağılı dokusunu" taşır (*Ba*, VI, 154); Marianina de Lanty de, daha niceleri arasında ve tıpkı hep ardından koşulup da hiçbir zaman ulaşamayan şu kusursuz Balzac erdişili gibi, "kendisini arayanlardan sürekli olarak kaçan şu tüm sanatların ortak bağı gizli şiirin örneği"ni sunar (*S*, VI, 81).

Bununla birlikte, böyle bir benzerliğin geçerliliğinden kuşku duyup yalnızca genel görünüşlerin verilmesinden kaynaklanan anlatım "rastlantılar"ı söz konusu olduğunu düşünmek hiç de yersiz değildir. Ama bu kişilerin daha ayrıntılı bir incelemesi bedenlerinin her yanında aynı ayırıcı çizeleri sunduklarını kanıtlamaya yeter. Örneğin Victurnien d'Esgrignon'un yüzü akra-bası Armande'inki gibi (*CA*, IV, 341) "kusursuz söbelikte"dir (*IV*, 355), Adrien Genestas'ın yüzünde de "güzel söbe çizgiler" egemendir (*MC*, VIII, 517). Pauline de Villenoix'nın yüzünün "söbe çizgiler"i "ülküsel bir şeyler" sunar (*LL*, X, 422), Foedora'nın yüzünün dış çizgileri de "güneş içinde yitip gittiklerinde çevrenin uzak çizgilerinde hayran kaldığımız" şu benzersiz güzellik içinde belirir (*Pch*, IX, 108).

Görüldüğü gibi, bu nerdeyse gerçekdışı söbe çizgiler tam anlamıyla erdişinin çizgileridir. Gene tıpkı onda olduğu gibi,

onun aşkın güzelliğini yaratmak üzere, arı, yarısaydam, neredeyse yoğunluktan yoksun bir töz üzerinde doğarlar. Böylece, Etienne d'Hérouville'in "bir küçük kızinki gibi saydam ve parlak" derisi en ince damarlarını gösterir" (EM, IX, 693); Modeste Mignon'un tıpkı ötekiler gibi "Raffaello'nun Meryem anaları için öyle sık bulduğu" şu söbe biçimle seçilen yüzü "buğulu" görünür (MM, I, 370, 371); Augustine Guillaume'un yüzü "suların bağrında çiçek açan ak çenekler"i düşündürür (MCP, I, 20, 21); Juana de Mancini'nin yüzüyse, tıpkı soelerin tepesinde Séraphîtüs'ün yüzü gibi, "yarısaydam ten"inin altından akmakta olan bir ışıltıyla seçilir (MA, IX, 800).

Göz, Balzac için, insan yüzünün en anlamlı öğelerinden biridir: devinim ve anlatımlarının zenginliğiyle yüzün tüm öteki öğelerinden ayrılır. Bu eğri çizgili, yarısaydam tenli yaratıklardaysa, onlarla karışarak en kusursuz birliği oluşturmak için yaratılmış gibi görünür. Gerçekten de, örneğin kont de La Palférine'in gözleri "derin" ve "badem biçimi"dir (PrB, VI, 832); de Marsay'nin gözleri bir "duru su" içinde yüzer (FYO, V, 272). Julie d'Aiglemont'un gene "badem biçimi", güzel, kara gözleri "çocuk gözlerine karşı durulmaz bir çekicilik veren akışkana benzer, ıslak bir buğu içinden" kıvılcımlar saçar (F30, II, 719), Eugénie ve Angélique de Grandville'in gözleriye, bir "ak akışkan"ın üstünde "yüzer" (FE, II, 70).

Öte yandan, bu yaratıkların gözkapakları, kirpikleri ve kaşları gözlerin yarattığı ılgım izlenimini ancak güçlendirir. Böylece, Modeste'in "yarısaydam" gözkapakları "Çinli yüzlerinde fırçayla yapılmış kökler gibi dikilmiş köklerle zar zor beliren kaşların kıvrımıyla" uyum içindedir (MM, I, 370); Pauline de Villenoix'nın gözleri "sık ve bükük kirpiklerle süslü uzun gözkapaklarıyla örtülü"dür (LL, X, 422); Esther Gobseck'in olağanüstü güzelliklerinden biri de "Türk gözkapaklı gözlerinin doğusal biçimi"nde, eğrisi "kesinliğiyle bir tonozun tepesi"ne benzeyen ve altında gözler "çerçevelerinden kopmuş gibi" dönen "kemerin derinliğinde", "kökleri yitik kaşlar altındaki güzel kıvrım"ın "arı ve yarısaydam renkleri"nde belirir (SM, V, 688). Sevgilisi Lucien de Rubempré de, "sanki bir Çinli fırçasıy-

la çizilmiş kaşlar altındaki uzun kirpiklerle çevrili" ve "aşk dolu gözler"le seçilir (*IP, IV, 485*), tıpkı "öylesine uzun ve öylesine bükük kirpiklerle gölgelenmiş" gözleriyle seçilen Maximilien de Longueville gibi (*BS, I, 98*).

Ama bu olağandışı yaratıkların yüzlerinin öteki çizeleri de gözleriyle yarışır gibi görünür. Örneğin Godefroid'nın alnı "ressamı hayran bırakacak bir kusursuzluk, bir incelik" gösterir (*Pr, X, 331*), Modeste'in alnı öylesine düzgündür ki, "pergelle çizilmiş dersiniz" (*MM, I, 370*). Öte yandan, Victurnien d'Esgri-gnon'un burnu "eğril" biçimi ve çok ince yapısıyla gözleri üzerine çeker (*CA, IV, 355*), La Péchina'nunki de "seçkin eğril"iyle (*Pay, VIII, 175*). Lucien de Rubempré'nin "yumuşakça kalkık" ve "kısa" çenesine "benzersiz bir soyluluk" işlenmiştir (*IP, IV, 485*); kendisini tutkuyla sevmiş olan çok ünlü iki yüksek yosmanın çeneleri de böyledir: Coralie'nin çenesi "bir kupanın kenarı gibi ince"dir (*IP, IV, 721*); Esther Gobseck'in çenesiyse, "çevresini bir heykel ustası perdahlamış gibi biçimlenmiş"tir (*SM, V, 689*). Aynı ayırıcı özellikleri aynı türden kadın ve erkeklerde de buluruz: Lucien de Rubempré'nin "güzel dişlerle daha bir güzelleşen mercan kırmızısı dudakları"nda "hüzünlü meleklerin gülümsemesi" dolaşır (*IP, IV, 485*); Ernest de La Brière'in "saydam mineden, nerdeyse yapma denecek ölçüde düzgün dişleri" vardır, insanın nerdeyse "kadın dişleri" diyeceği gelir (*MM, I, 463*). Genç köylü kızı La Péchina da ona yaklaşır: benzersiz ağzının "kıvrımları" dudaklarını "mercanın garip bükümleri"ne benzetir, dişleriyse, "çok güzel kesilmiş, ince, parlak, cilalı, saydam, küçücük kemikler"dir, "her birinin bir ruhu var diyeceğiniz gelir" (*Pay, VIII, 175*).

Ama bu özellikler yüzle sınırlı değildir, tüm beden, ellerin, kolların da özellikleridir. Örneğin Godefroid'nın boynu istenen tüm kıvrıntıları sunar: "gerçek bir kuğu boynu"dur (*Pr, X, 330*). Modeste Mignon'un da "Leonardo da Vinci'nin sevdiği akıp giden çizgiler"i düşündürten bir boynu vardır (*MM, I, 370*). Madam de Mortsau'un kasları hiçbir biçimde ensesinde "bağlar" oluşturmaz, çizgileriyle her yanda "fırça için olduğu gibi bakış için de umut kırıcı eğrilikler" sunar (*Lys, VIII, 797*).

Lucien de Rubempré'nin elleri "küçük kadın elleri"dir (*IP, IV, 1001*), sonra, "insan onun ayaklarını görünce, hele çoğu incelikli adamlar gibi kadınlarınkine benzer kalçaları bulunduğu göz önüne alınca, insan kılık değiştirmiş bir genç kız olduğunu düşünmeye yönelir" (*IP, IV, 486*). Victurnien d'Esgrignon da "ince, uzun ve yukarı kıvrılmış parmakları", "şu ayak ve kol bilekleriyle, mutlu ve özgür çizgilerin seçkinliği"yle dikkati çeker (*CA, IV, 355*). Esther Gobseck'in göğüslerinin "güzelim yuvarlaklıkları" (*SM, V, 675*), Juana de Mancini'nin "bir söğüt dalı gibi kolay bükülebilen bel"inin "eğriliği" karşısında (*MA, IX, 800*) ancak bir Vautrin duyarsız kalabilir. Coralie "hayran olunası bir hoşlukta" bacaklarla, "yuvarlak ve parlak kollar"la, "iğ gibi" parmaklarla uzmanının gözlerini kamaştırır (*IP, IV, 721*), şu öteki "yaratım başyapıtı" Paquita Valdès'se, "çok güzel yapılı, incecik, bükük ayak"la (*FYO, V, 280*). Clémentine Laginska'nın elleri, Diane de Maufrigneuse'ün benzersiz ellerini, şu "bir çiçeğin ucundaki iki damla çiğ"i anımsatır (*SPC, VI, 56*), çünkü bu eller de onunkiler kadar "saydam"dır, "iğ biçimi ve uçları bükük parmakları"nda her biri "bir tür pembe badem" olan tırnaklar görölür (*FM, II, 21*).

Bir yüzün değerlendirilmesinde saçlar ancak ikincil bir önem taşır. Çünkü yüzün güzelliğini değerlendirmek ya da anlamını değiştirmek için istenilen biçime sokulabilir. Bununla birlikte, söz konusu varlıklarda, saçlar bile tüm öteki çizelere uyar: hep aynı akıcılığı, aynı kıvrımlılığı sunarlar. Gerçekten de, Godefroid'nın omuzlarına düşen "binlerce sarı lüle"de aşk soluk alır gibidir (*Pr, X, 330*), Isaure d'Aldriger'nin hâlâ sarı saçları, tıpkı Esther Gobseck'in ya da düşes de Langeais'nin saçları gibi, "burnunu kaynağının billursu penceresine dayamış bir ırmak tanrıçasının başı gibi küçük, körpe ve arı bir başın üstünde kaynaşan çağlayanlar" gibi "akar" (*MN, V, 612*).

Görüldüğü gibi, doğanın ayrıcalıklı kıldığı bu varlıklarda her şey kusursuz bir uyum içindedir. Devini ve yürüyüşleri bile kıvrıntılıdır, göksel gibi görünür, "yüreğin varlığın yüzeyine gelmiş şiiri" olarak belirir (*MM, I, 369, 379*). Böylece, "kaynaşan çağlayanlar gibi akan" saçlardan "bir çiçeğin ucunda iki pembe

“çiğ damlası” gibi beliren ellere ve “badem biçimi” gözlerden “bir tür pembe badem” olan tırnaklara kadar, bedenlerinin tüm çizeleri arasında eksiksiz bir tutarlılık gözlemlenir: bütün bölümü, bölüm bütünü yansıtır. Tek sözcükle, hiçbir kesinti, hiçbir süreksizlik, hiçbir benzemezlik sunmaz bu bedenler, sunsalar da anlatım düzeyinde sunarlar :

GÖRÜNÜŞLER ÇİZELER	RENK	BİÇİM	TÖZ
Saçlar	sarı	binlerce lüle	çağlayanlar gibi akan
Yüz	ak	çenekler	sularda çiçeklenen
Göz	kıvılcımlar saçan	badem biçimi	ıslak bir buğu içinde
Ağız	mercân dudaklı, parlak, saydam dişli	kıvrıntılarla dolu	(saydam)
Boyun	(kuğu rengi)	çizgileri akıcı kuğu (boyunu)	bükülmesi kolay
Bel		hafiften geriye çekik	bükülmesi kolay
Eller	(çiğ rengi)	parmakları iğ, tırnakları badem biçimi	çiğ damlaları gibi
Ayaklar		biçimli, kıvrık	
GÖSTERGEBİRİMLER	Parlaklık	Kıvrımlılık	Akıcılık

Yukarıdaki döküm, bir özet niteliğinde olmakla birlikte, Balzac erdişisinin bedensel varlığını tanımlayan tümçül uyumu ve kendisini temellerinden çok az sayıda ayırıcı özellik ya da “göstergebirim”i bir kez daha açıklıkla ortaya koymakta. Ama tüm bu kıvrıntılı çizgiler, tüm bu akıcı dokular, tüm bu parlak ve saydam renkler, hem erkeklerde, hem kadınlarda melek erdişille bu nerdeyse yüzde yüz özdeşlik neyi kanıtlıyor? Bu kadınların ve erkeklerin de Séraphîtüs ya da, daha aşağı bir basamakta, Zambinella gibi birer erdişi olduklarını mı? Böyle olduğunu varsaymaya yöneliyor insan. Çünkü bir Etienne d’Hérouville’in, bir Godefroid’nın ya da bir Gabrielle Beauvoulloir’in da kendilerini meleksi Séraphîtüs’e yaklaştırmak için yeterince arı oldukları saptanabilir. Öte yandan, artık birer genç kız da olma-

yan Foedora ile düşes de Langeais'nin tensel aşkı kesinlikle yadsımları nedeniyle az çok birer erdişi oldukları, örneğin Diane de Maufrigneuse'ün, en azından madam d'Espard'a verdiği gizin önemsenmesi durumunda, gerçekte olmasa da iççağrısıyla bir erdişi olduğu ileri sürülebilir¹. Öte yandan, bir Lucien de Rubempré'nin bulanık kişiliği de böyle bir varsayımı doğrulayabilir: o da en azından gerçekleşmemiş bir erdişi olarak nitelenebilir. Bununla birlikte, bedenleri kendilerini nerdeyse erdişiye özdeş gösterse bile, aynı iççağrının bir Maxime de Trailles'da, bir de Marsay'de ya da bir Victurnien d'Esgrignon'da da bulunduğunu söylemek verileri fazlasıyla zorlamak olur. Çünkü bu kişilerin tüm yaşamları böyle bir iççağrının yadsınması olarak belirir: tüm çizeleri saltık bir arılık içinde görünse bile, hiç kimse yürek arılığından onlar kadar uzak değildir. Gene de yüzlerinin oluşturuocu öğelerinin belirtir gibi olduğu şey öncelikle arılık ya da, madam de Maufrigneuse'ün deyimini kullanmak gerekirse, "suçsuzluk"tur.

Gerçekten, Maxime de Trailles ya da Lucien de Rubempré türünden genç adamların bütün olarak birer "melek" gibi belir-diklerini daha önce de gördük; aynı bedensel özellikleri taşıyan kadınların bu bakımdan onlara özdeş olduklarını da gördük: Diane de Maufrigneuse "meleksi", "göksel" bir yaratık olarak belirir, Pauline de Wicthnau göksel bir belirtidir. Öte yandan, sevgilisi olan şu ışısız meleğin: Raphaël de Valentin'in uzun, ince biçimlerinde, "doğuştan kıvrıcık" saçlarında "arılığın güzellikleri" çiçeklenir (*PCh*, IX, 16). Louis Lambert'in meleksi nişanlısı Pauline de Villenoix'nun yüzünün "söbe çizgiler"i öncelikle "bakireliğin" göstergeleri olarak ortaya çıkar (*LL*, X, 422); Agathe Rouget'nin "kusursuz bir söbelik" sunan yüzü "her zaman, hatta evlilikten sonra bile bakire kalmaya" adanmış kadınların yüzlerindendir (*R*, III, 854); Hortense Hulot'nun gözleri uzun zaman "arılığın boşalttığı şu akışkan" içinde yüzmüş-tür (*Be*, VI, 159); tüm bu olağandışı yaratıklarda saptadığımız

1 "Çok çılgınlıklar yaptım, ama bunların bir amacı vardı, ve amaç ben ilerledikçe geriliyordu! Yaşlanmış yüreğimde, daha el değmemiş bir arılık bulunduğunu duyuyorum." (*SPC*, VI, 18, 19)

“ten saydamlığı” da her şeyden önce bir “arı yaşıyış”ı ortaya koyar (*In, II, 66*).

Alabildiğine çoğaltabileceğimiz tüm bu örnekler, yeterince gösteriyor: bu bedensel özellikler her zaman meleksi bir varlığı tanımlamasa bile, çoğunlukla arı, suçsuz, bakir bir varlığa göndermekte. Öte yandan, Balzac’ın bunları betimlerken kullandığı imgeler de bu yorumu doğrulayan bir kanıt daha sağlamaktır.

Gerçekten de, bu oldukça uzun döküm sırasında, “gök”, “çöl”, “uzak görünüm”, “su” gibi özellikle el değmemiş, ele gelmez, belirsiz, akıcı olanı, bir bakıma gerçekdışı olanı belirtmek için oluşturulmuş pek çok imgeyle karşılaştık; aynı biçimde, pek çok “peri”, “ırmak tanrıçası”, “hava perisi”, “deniz diplerinde yatan inci” imgesi çıktı karşımıza. Ancak bu yaratıklar kaçıcı, ele gelmez, nerdeyse gerçekdışı gibi görünüyorsa, henüz kesin bir biçimleri olmadığı içindir. Çok sık yinelenen “ilkbahar”, “çenek”, “taçyaprak”, “çiçek”, “ham meyva” imgeleri de herhalde kuşkusuz başkalaşımını tamamlamamış olanı belirtir. Hiç kuşkusuz, Madeleine de Mortsau bu nedenle “insan çiçeklerinin en güzelinin tomurcuğu” (*Lys, VIII, 957*), Florine bu nedenle “vaat dolu tomurcuk” (*IP, IV, 709*), Ninette de gene bu nedenle “iki sözcükle bir ham meyva” (*CSS, VII, 15*) diye adlandırılır. “Denizlerin dibinde yatan inci” içinde “kendinden habersiz bir kösnüllük” de barındırabilir, ama durumu değişmez (*Ma, IX, 800*): eğri, saydam, erden bir gençliğin, arı bir yaşamın, her türlü suçtan uzaklığın göstergeleridir. Bu arı yaratıkların yüzüne işlenmiş olan hüznün de amaçsız, uğraşsız, boş bir yaşamın göstergesi olarak belirir.

Ama sorunun yalnızca bir yüzüdür bu. Çünkü, söylemek bile fazla, arılık ve suçsuzluk yalnızca yaşa bağlı değildir: hiç kuşkusuz, mösyö d’Espard’ın oğlunun arılığından, Gabrielle Beauvoulouir’in gölgesiz suçsuzluğundan, Modeste Mignon’un ya da oldukça yaşlanmış olan Adeline Hulot’nun görece arılıklarından söz edilebilir. Buna karşılık, Louise de Chaulieu gibi bayağı kösnül bir genç kız, “Meryem ana gibi poz verip kuğunun hüznünlü boynunu sunabilirim, ressamların çizdiği Mer-

yem'ler benden çok aşağılarda kalacak, gökte onlardan daha yukarılarda olacağım" diyebilir (MJM, I, 145), Euphrasie gibi iyice bozulmuş bir yüksek yosma da "kaynağından çıkan bir su tanrıçası"nı düşündürtebilir, gene de "papatyalar kadar hoş, yumuşak bir alın altında en derin bozulmayı, en incelmış günahları gizleyen, arı yüzlü yaratıklar" arasında yer alır (PCh, IX, 67). Öte yandan, Diane de Maufrigneuse bu meleksi görünüşü bir oyuna dönüştürmüş gibi görünür: hiçbir zaman arılıktan en çok uzaklaştığı saatlerdeki kadar "meleksi, göksel" görünmez (CA, IV, 393).

Demek ki, erdişi görünüşü bulanık, çokanlamlı bir göstergedir, göksel varlıklara gönderdiği kadar yersel varlıklara da, arı yaratıklara gönderdiği kadar kirli yaratıklara da gönderir. Bu eşbiçimlilik şöyle özetlenebilir:

GÖK		YER	
GÖK	<i>melek</i> cinsellik yokluğu (Séraphîtus)	<i>arı yaratık</i> erdenlik (La Péchina)	GÖK olmayan
YER olmayan	<i>erdişi</i> çiftcinsellik (La Zambinella)	<i>kirli yaratık</i> cinsellik (Euphrasie)	YER

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, bu yaratıklar arasındaki karşıtlık ve özdeşlikler bu kadarla kalmaz. Örneğin tüm bu kirli yaratıklar, kesinlikle yersel yaşama yerleşmiş olmakla birlikte, insan yazgılarını gerçekleştirememiş varlıklar olmaktan da geri kalmazlar ve, tıpkı La Zambinella gibi, "var olmamanın" varlıkları olarak tanımlanabilirler¹.

Doğrudur, bu ulamdan olan Henri de Marsay'nin pek çok niteliği vardır, Balzac da bunları birbiri ardından sayar: "Bir kurşunu on adımdan bir bıçağın ağzıyla keserdi; kentauros masalını gerçekleştirecek biçimde ata binerdi; kocaman dizginli bir

1 R. Barthes, S/Z, s. 180.

arabayı incelikle kullanırdı; kanatlı melekler gibi çevik, koyunlar gibi sakindi; ama korkunç yumruk ya da sopa oyununda bir kenar mahalle yiğidini yenebilirdi; sonra mutsuzluğa düşmesi durumunda bir sanatçı olacak ölçüde piyano çalardı, Barba-j'a'dan mevsim başına elli bin frank almasını sağlayabilecek bir sesi vardı". Ama tüm bu nitelikler bedenseldir: bir insanı bir Daniel d'Arthez ya da bir general de Montriveau gibi gerçek bir varlık yapmaya yetmez. Ayrıca, anlatıcının kendisi de "Ya-zık! tüm bu güzel nitelikleri, bu hoş kusurları solduran, tüyler ürpertici bir kusuru vardı: ne insanlara, ne kadınlara, ne Tan-rı'ya, ne şeytana inanırdı", der (*FYO*, V, 272, 273): Henri de Marsay'nin tinsel varlığının ne temeli vardır, ne yönü; yaşamı boşa dönen bir makinayı andırır. Dostu Maxime de Trailles, şu "melek yüzlü canavar" da ondan çok farklı değildir, hatta daha kötüdür: "Salonlarımızın gezgin şövalye örneği Maxime de Trailles görülmedik bir yaratıktır, her şeye uyar ve hiçbir şeye yaramaz, korkulur ve horgörülür, her şeyi bilir ve her konuda cahildir, bir iyilik de yapabilir, bir kıyayı da başarabilir, kimi zaman aşağılık, kimi zaman soyludur, daha çok kanla beneklenmiş çamurla kaplıdır, pişmanlıktan çok kaygıları vardır, düşünmekten çok iyi sindirmeye bakar, tutkuluymuş gibi davranır, hiçbir şey duymaz" (*Gb*, II, 642, 643). Yaşadığı bunca aşka karşı hiçbir zaman sevmemiş olan Diane de Maufrigneuse de, aşkları birer oyundan, daha da kötüsü, mesleklerinin gerektirdiği birer günlük etkinlikten başka bir şey olmayan Florine ya da Euphrasie de ondan pek farklı değildir. La Zambinella "Ben-de yürek yok!" diye haykırır (*S*, VI, 105). Kendisine benzeyen tüm yaratıklar da aynı şeyi söyleyebilirdi: de Marsay, "Ben aşk konusunda bir matematikçi gibi tanrıtanımaz oldum", der (*AEF*, III, 218), Paquita Valdès'le yaşadığı büyük serüven de tutku ürünü olmaktan çok merak ürünüdür. Lucien, Coralie'sinin cenazesinden bir iki saat sonra, "Şimdi beni kim sevecek?" diye sorar kendi kendine (*IP*, IV, 878): kendisinin sevmesi söz konusu değildir. Tutkusu, tüm benzerlerinin gibi, görünüşten başka bir şey değildir. "İğdişin ışıltılı belirgesi" ay, tüm bu varlıkların da belirgesidir. Çünkü "ışığın hiçidir ay, kendi yokluğuna

indirgenmiş sıcaklıktır: kaynak kendisi değildir, sırf yansımayla aydınlatır"¹, tıpkı Lucien de Rubempré'lerin ve Diane de Maufrigneuse'lerin aşkları gibi.

Ama bu varlıklar yalnızca aşk konusunda ters düşmezler gerçektenliğe. Yaşamları genellikle yapay bir dekor içinde, yani kulislerin ve seçkin çevre salonlarının dünyasında geçer, iç varlıkları da içinde devindikleri ortamın yansıması olarak belirir: ne amaçları olabilir, ne istemleri, ne ülküleri olabilir, ne tutkuları, yalnızca *öyleymiş gibi* görünürler. Ama yapay düşünceleri, yapay duyguları hiçbir iç gerekliliğin karşılığı değildir, iyiliği de yaparlar, kötülüğü de, tek sorunları "sindirim"lerinde ya da, özdeş bir deyimle, bencilliklerinde rahatsız edilmemektedir. "Güç" varlıkları değil, "istek" varlıklarıdır hepsi de. Hiçbir zaman, hiçbir şey üretmezler: Henri de Marsay'nin politikası sonu gelmez uzlaşmalara dayalı, kısır bir politikadır her zaman. Kendisine benzeyen varlıklarsa, politika alanında olduğu kadar sanat alanında da, kitle yaşamında olduğu kadar özel yaşamda da yer kapmaktan başka bir şey düşünmezler.

Ayrıca, politikacılarla yüksek yosmalar bir yana bırakılacak olursa, bu insanların büyük çoğunluğu mesleksizdir: tam anlamıyla birer asalaktırlar, çoğu kez başkalarının parasıyla yaşarlar. Asalak yaşamlarının engelsiz bir biçimde sürebilmesi için de giysi değiştirir gibi kadından kadına, adamdan adama, görüşten görüşe gidip dururlar. Görüldüğü gibi, tinsel yaşam açısından hepsi de bir Maxime de Trailles kadar tutarsızdır. Bununla birlikte, bu tutarsızlık toplumsal yaşam düzeyinde tutarlılığın ta kendisi oluverir. Önlerinde tüm kapılar kendiliğinden açılır sanki. Sanki bedensel yapıları da bu konuda yardımcı olur onlara: eğri çizgileri ve saydam renkleriyle her yere sızmak için yaratılmış gibi görünürler. Bulundukları ortama kolaylıkla uyar ve, su gibi, dakikanın zorunluluklarının gerektirdiği tüm biçimlere, tüm renklere girerler: Lucien de Rubempré aynı yapıtı yeren bir yazıyı da, öven bir yazıyı da aynı kolaylıkla yazabilir.

Onları bu türlü etkinliklerde bunca başarılı kılan şey aynı

1 *agy*, s. 31.

zamanda başkalarının bu istenilir kılan şeydir. "Erdişi söyleni yalnızca görünüşte aşkın yadsınmasıdır, onu bir çile istemiyle ya da, daha kötüsü, bir eşcinsellik düşüyle açıklamak bir çelişkidir, diye yazar Albert Béguin. Derin -ve egemen yönelimi burada olan Balzac'ın düşüncesini çekmesi gereken- anlamı tüm zamanların bunca imgesiyle dile getirilen şu yitirilmiş Birlik'e dönüş özlemine bağlanır"¹. Bu kesinleme, eleştirmen için olmasa bile, Proust'un aşk anlayışına: bir "yokluğa" yönelik tasarıya uygun bir biçimde, bu yaratıklara tutkuyla yönelen birçok Balzac kişisi için geçerli kalır. Bu kusursuz ve saydam beden onları çeker ve sınırsız bir yanılısma içinde tutar: ülküsel güzellik karşısında yaşlı Frenhofer ne durumdaysa, onlar da bu beden karşısında aynı durumdadırlar, yanılısma içinde yüzerler. Bu bedende düşlerini gerçekleştirmiş olarak görürler, onu ülküsel güzelliğin ve kusursuz aşkın kolaylıkla girilebilen, ülküyle aynı zamanda kendi kendilerini de görebildikleri, başkasıyla aynı zamanda kendi kendileri olabildikleri ayrıcalıklı yeri olarak değerlendirirler.

Ama sorunun yalnızca bir yönüdür bu: erdişi hiçbir zaman tümüyle bırakmaz kendini: insanlar bir biçim olarak göz diker ona, oysa öz olarak kaçıp gider. Hiçbir zaman elde edilemez. Bu da fazlasıyla doğal: gerçek anlamda hiçbir insansal içsellikleri bulunmadığından, bu varlıklar fethedilemez; fazla fazla, geçici olarak bırakırlar kendilerini, ya da satın alınırlar. Bununla birlikte, hiçbir zaman kesin bir biçimde satın alınmaz ve yalnızca para ya da şan gibi orta malı değerlerin aracılığıyla elde tutulabilirler. Rastignac Delphine'ine, Maxime de Trailles Anastasie'sine, Lucien de Rubempré korkunç rahibine ancak böyle bağlı kalır. Gerçekte, yazgıları bağılıktan uzak olmaktır: hepsini de erdişi yazgılarının sonuna dek son diye bir şey bilmeyen bir devini alıp götürür.

Ama bu devini, söylemek bile fazla, gündelik yaşayışın, yersel ergilerin devinisidir: tinsellik düzleminde bir sıfırdır yalnızca. Bedenler, bu kusursuz, arı, erdensel eğrilerden oluşmuş "çizgilerin uyumlu bütün"ü, kusursuz bir bakışlımlığa tanıklık eder, bakışlımlılık da, Roland Barthes'ın kesinlediği gibi bir "de-

1 A. Béguin, *agy*, s. 68.

vinimsizlik etkeni"dir¹: öyleyse bu insanlar hiç ilerlemeden, hiçbir şey yaratmadan, oldukları yerde dönüp dururlar: etkisiz bir yaşamın varlıklarıdır hepsi de. Séraphîtus salt tin, insan gözleriyle görülemeyen melek olarak aşar bu koşulu; geçici erdişi, arı erden Adeline Fischer'se sevgili ve ana olarak, ama ne bir Zambinella, ne bir Maxime de Trailles, ne bir Diane de Maufrigneuse bir çıkış yolu bulabilir: hep varlığın şu "ara yeri"nde, gerçektenlikten uzak, devinimsiz, üretimsiz kalırlar.

Bununla birlikte, saydamlıklarını oluşturan ve tüm çizelerinde eşit bir biçimde yer alan bu içe işlemiş ışık ve bu akıcılık Balzac için insan gücünün göstergesi, tüm yaratıcı etkinliklerin, insanda bulunan tanrısal gücün kaynağıdır: "tanrısal güç göksel tözle karışır; dünyamızda, ilk arılığına hâlâ çok yakın olarak, değişik akışkanlar: ışık, ısı, galvanizm, manyetizma, elektrik biçiminde ortaya çıkar"². Ama, Balzac evreninde, akışkanın ancak bedenin belirli yerlerinde yoğunlaştığı zaman güce dönüştüğü bilinir. Bedenin tüm bölümlerine eşit bir biçimde dağılınca, o da bir devinimsizlik etkeni olur ve kişiyi nerdeyse aşılması olanaksız bir dengeye çiviler. Bu dengeyse, tinsel devinimsizlikten başka bir şey değildir.

Şu alt düzey erdişilerini La Péchina ya da mösyö d'Espard'ın oğlu gibi gerçekten arı varlıklara benzeten de devinimsiz varlıkların bu bulanık koşuludur. La Péchina ve benzerlerinin arılıklarını daha hiçbir şey soldurup karartmadığı, daha hiçbir şey güçlerinin yoğunlaşmasını gerektirmediği için çizeleri saydam ve bakışumlu olarak belirir. Ötekilere gelince, tinsel açıdan devinimsiz kaldıkları kusursuz bir düzenlilik sunarlar, derinlikten yoksun oldukları için saydamdırlar.

Bununla birlikte, kusursuz bakışumluluk ve saydamlığın varoluşsal anlam düzleminde son derece yoksul görüldüğünü de belirtmek gerekir: bu anlam bir yandan geçici ya da kesin bir gerçek yaşam yokluğuna, bir yandan da sürekli kaçan, ele gelmez bir güzelliğe indirgenir. Böylece erdişinin saydamlığı bile nerdeyse tam bir saydamsızlık olarak belirir ve başka yerde

1 R. Barthes, *Système de la mode*, s. 142.

2 M. Le Yaouanc, *agy*, s. 130.

sonsuzluğun cisimleşimi olarak karşımıza çıkan eğri, bakışımı, akıcı çizgileri onda yalnızca sınırlılığın göstergeleri olarak belirir. Yüzün ve bedenin anlamı saltık düzenliliğin, saltık saydamlığın ötesinde başlar.

Az çok saydamsız, az çok düzensiz bir yüz her şeyden önce somut, özdeksel bir yüzdür, yaşama sağlamca yerleşmiş bir varlığın yüzüdür. Düzensizliği, kopukluklar ve karşıtlıklar yaratarak, karmaşık yüzsel anlamlar kurar.

Ama, daha önce de gördük, düzenliden düzensize, saydamdan saydamsıza geçmek bir yaştan bir yaşa, örneğin çocukluk yaşından olgunluk yaşına geçmek değildir: yaştan ancak ikincil bir işlevi vardır burada. Balzac kişilerinin büyük çoğunluğu, hatta çizeleri ilk bakışta kesinlikle düzenli görünenler, çok küçük yaşlarda bile, yeryüzü varlığı yazgılarına tanıklık eden göstergeler taşırlar üzerlerinde. Böylece, Modeste Mignon'un yüzünde görülen "birkaç çil", kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde, öteki çizeleriyle bu yaratıkların özdeşiymiş gibi görünmekle birlikte, "İtalya'da Melekçi Okul'un düşlediği yaratıklardan biri değil, dünyanın kızı" olduğunu "söyler" (MM, I, 370). Çünkü bu "birkaç çil" yüzün bütününe kesin bir süreksizlik getirir, çok önemsiz gibi görünen bu süreksizlik de meleksele varlıkla yersel varlık arasında bir derece farkı değil, bir doğa farkı getirmeye yeter. Erdişiler arasında pek çok erden varlığın koşulunun geçiciliği de bununla açıklanır.

Ama ayırım her zaman bu denli küçük değildir: bu göksel görünüşlü yaratıklardan uzaklaştıkça, Balzac betimlemelerindeki imgeler de "doğa" değiştirir: yüz "maske"ye, "melek" "hayvan"a dönüşür: biri "taştan" yontulmuş bir maske taşır (Cor, IX, 918), bir başkası "solgun ve pörsük" bir maske (Bou, VII, 126), bir üçüncüsü "Méphistophélès'in alaycı maskesi"ne bürünmüş olarak belirir (PCh, IX, 32); biri "gerçek bir vaşak"tır (MN, V, 601, 602), bir başkası "yaşlı bir yarasa" (PG, II, 888). Hatta Balzac'ın yaratıklarını hayvan türleri gibi sınıflandırmak için yeni sözcükler yaratarak eğlendiği olur: "kalemligiller" (II, 984), "kasketligiller" (II, 871). Bu yönde çabalarını fazla sürdürmemişse, evreninin varlıkları hayvanlardan çok daha değişik,

çok daha karmaşık olduğu içindir: örneğin “karma bir doğanın, yeni bir Mercier’nin bu yaratıkların özellikle geldikleri garip ve sağlıksız evlerin alçılı duvarlarının üstünde, içinde ya da altında biten, çiçek açan ve ölen örneklerini oluşturabileceği hayvan-bitki evreni”nin malı olanlar bile vardır (CB, V, 123).

Kısacası, Balzac’ın renkleri, çizgileri kıvrıntılı yaratıklarını anlatmak için kullandığı o nerdeyse gerçekdışı uzak görünüm, duru gökyüzü, yeni açılmış, parlak, çoğu kez de sulara yetişen çiçek imgeleri uzakta kalmıştır artık: bundan böyle, Balzac evreninin yersel varlıklarını belirten her türlü hayvan, hatta canavarımsı hayvan imgeleri söz konusudur. Bir adım daha attık mı “meyva-kadınlar” ve “bitki-adamlar” arasında buluruz kendimizi: Valérie Marneffe “güzel bir tabağa hoş bir biçimde yerleştirilmiş güzel meyvaları” düşündürtür (Be, VI, 289), mösyö Vervelle’se “yanlış olarak bacak diye adlandırılan şalgamlar üstünde yürüyen”, baş yerine de bir “kavun” taşıyan bir “balkabağı” biçiminde karşımıza çıkar (PGr, VI, 123). Bu kadar da değil: hayvanlar ve bitkiler evreninden gelen bu imge sınıflarına bir başka sınıf daha eklenir: madenler evreninden gelen imgeler. Böylece, korkunç Ferragus’ün “granit parçası”na benzer bir yüzü vardır (F, V, 40), “İsis’lerin ve Mısırlı heykelticilerin ayaklık üstüne oturttukları Tanrıların baba yanından akrabası olan şu gizemli betilerin katılık ve düzgünlüğü”nü her zaman koruyan Lisbeth Fischer, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, yürüyen “granit, bazalt, porfir”dir (Be, VI, 273), Dinah Stevens’sa, “kusursuzluğun son basamağına ulaşmış İngiliz mekanikbiliminin bir ürününü sunar; hiç kuşkusuz Manchester’da, Perry tüy atölyesiyle buhar makinaları atölyesi arasında üretilmiştir. Ama bu nesne yer, yürür, içer, çocuk bile doğurabilecek, onlara bakabilecek, onları hayranlık verici bir biçimde yetiştirebilecektir; üstelik, öyle de bir kadıncılık oynar ki, gerçekten kadın sanabilirsiniz” (CM, III, 202).

Böylece, Balzac’ın yersel kişilerini betimlemek için bol bol kullandığı, ama birinden oldukça farklı iki imge sınıfı vardır: erdişiyi betimleyen “üst-doğa” imgeleriyle karşıtlaşan “canlı doğa” imgeleri ve “ölü doğa” imgeleri. Ama erdişi türünden

varlıkları karşıt türden varlıklardan ayıran çok daha büyük bir ayırım vardır: birinciler, gördüğümüz gibi, özellikle dişil çizelerle seçilir, ikincilerse, ister erkek olsunlar ister kadın, eril çizelerle. Gerçekten de, etkin ve üretken bir yaşam sürmek için doğmuş Balzac kadınları en azından bir iki eril çize taşırlar; aynı ulama giren erkeklerin dişil çizeleri olsa bile, bunlar ancak iyiden iyiye yaşlanıp kurumuş kadınların çizeleridir: örneğin rahip Gouget (*TA, VII, 490*) ve rahip Brossette'in (*B, II, 570*) yüzleri "yaşlı kadın" yüzleridir. Öte yandan, madam Vermichel bir "bıyıklı erkeksi kadın" olarak çıkar karşımıza (*Pay, VIII, 62*); madam Sauvage'ın "Cibot kadınınkinden çok daha sakallı ve askersi bir yüzü" vardır (*CP, VI, 673*); sadık Nanon'un yüzü "muhafız birliğinden bir kumbaracı askerinin omuzları üstünde olsaydı, hiç kuşkusuz büyük hayranlık uyandırırdı" (*EG, III, 494*).

Bununla birlikte, hemen belirtmek gerekir ki, karşı cinsten insanlara benzemek hiç de çirkin olmayı gerektirmez. Çok çirkin bir genç kız olan Clotilde de Grandlieu'nün katı ve biçimsiz eril yapısıyla kusursuz erdişi türüne ters düştüğü kuşku götürmez, ama olağanüstü güzel yüksek yosma Aquilina da "oldukça düzensiz" güzel yüzü ve beden çizelerinin "yiyip bitirici hazlar" muştulayan "erkeksi inceliği"yle en az onun kadar ters düşer bu türe (*PCh, IX, 65, 66*). Sabine du Guénic, şu güzel esmer, madam de Rochefide'in gözlerini taşıyan bir "oğlan çocuğu"dur (*B, II, 549*). Ama madam de Rochefide de, ne denli güzel, ne denli çekici olursa olsun, kendisiyle "kedi türü arasında belli belirsiz bir benzerlik" izlenimi yaratan şu "kemikli" boyun sonuyla (*II, 495*), "kuru" bir yapı sunan "uzun ve sivri" yüzü, "kalın çene"siyle (*II, 396, 397*) kusursuz dişillikten uzaklaşır. Öte yandan, dostu Camille Maupin'i gökyüzünden çok yer yüzüne, kadından çok erkeğe yakın kılan da "biraz kalın" çenesi, "Venüs'ten çok Bacchus'ü" andıran "bel altı" ve, burnunun alt yanını gölgelendiren şu "çekici mi çekici" tüydür (*II, 376, 377*). Ama bu erilliğin "dirimsel cinsler"le hiçbir ilgisi bulunmadığını söylemek bile gerekmez¹: karma yaratıklar söz konusu değildir hiçbir zaman, daha çok yaşam karşısında az ya da

1 R. Barthes, *S/Z*, s. 43.

çok etkili bir tutum söz konusudur: eril çizelerle donanmış yer-
sel varlığın etkinliğiyle dişil çizelerle donanmış edilgenliği kar-
şıtlaşır burada.

Öyleyse erdişilden erdişil olmayana geçmek yalnızca görü-
nüş değiştirmek de değildir. Erdişil olmayan türün bedeninin
kıvrımsallığında, akışkanlığında ve saydamlığında az ya da
çok belirgin bir sapma, tam ya da yarım bir bozulmayla tanımlan-
dığını biliyoruz: sapma son sınırlarına dek götürüldü mü
bakışımılık saltık bakışsımsızlık, saydamlık tam saydamsızlık
olur, akışkanlık katılığa, öz özdeğe dönüşür. Bununla birlikte,
erdişil olmayanın özellikleri bu birbirine kesinlikle karşıt iki
görünüş altında ortaya çıkar. Örneğin madam Verville, elleri
ayakları şişmiş, gevşek tenli bir kadın, "üstüne bir baş oturtul-
muş hindistancevizi"ne benzer, "önden olduğu kadar arkadan
da kabarık omuzları" da bu "küresel hindistancevizi biçimi"ni
tamamlar (*PGr*, VI, 124); buna karşılık, Clotilde de Grandlieu,
"kuru ve ince" genç kız, "tam anlamıyla bir kuşkonmaz"a ben-
zer: "düz" bir gövdesi, bir "tahta görkemi" vardır ve insanda
"ortaçağ heykeltıraşlarının yandan görünüşleri duvar gözleri-
nin dibinde hemen belli olan heykelciklerinde aradıkları katı ve
kesin çizginin etkisini" uyandırır (*SM*, V, 734, 735).

Balzac erdişisinin kıvrıntılı eğrilerinin, saydam ve akışkan
teninin çok uzaklarda kaldığı görülüyor. Ama madam Ver-
ville'le matmazel de Grandlieu, erdişiyle karşıtlaşırken, birbir-
leriyle karşıtlaşmaktan da geri kalmıyorlar: birbirinden tümü-
yle ayrı ulamlarda yer alıyorlar: birincisi gevşek ve sarkık bir
tenle birleşen dairesel çizgiler sunuyor yalnızca, ikincisiyse her
şeyden önce kuru ve sert bir tenle birleşen doğru çizgilerle se-
çilmekte. Görüldüğü gibi, her iki durumda da eğride ve akış-
kan tözde bir bozulma, bir biçim değiştirme söz konusu, ama
bu biçim değiştirme birincisinde bir genleşme, ikincisindeyse
bir yoğunlaşma olgusundan kaynaklanır gibi görünmekte.

Ayrıca, *İnsanlık Güldürüsü*'nün erdişi olmayan kişilerinin
bedensel betimlemeleri bu iki olgunun parlak örnekleri olarak
çıkartmamıza: bir yandan halkasal çizgili, "gevşek", "sarkık",
"peltemsi", "çamur" (*CSS*, VII, 32) ya da "tereyağı" tenli varlık-

lar buluruz (*Pay*, VIII, 235), bir yandan çizgileri doğru, tenleri "katı", "sert", "tahtadan", "taştan" ya da "demirden" varlıklar (*CT*, III, 810). Aynı çizgiler, bedenin her bölümünde yinelenince, öncekilerde yamru yumru, sonrakilerde köşeli çizeler doğurur. Böylece, "baklagilisel" biçimli (*DA*, VII, 654) ya da "baltayla yontulmuş" ve "dış çizgileri köşeli" erkek ve kadınlarla (*Ch*, VII, 774), "top gibi yuvarlak" yüzlerle (*In*, III, 58), "kare" (*MC*, VIII, 333) ya da "üçgen" başlarla (*Lys*, VIII, 803), "sinek ası" (*Do*, IX, 323), "sülükdal" (*CA*, IV, 431) ya da "bıçak ağzı" biçiminde burunlarla (*IG*, IV, 32), "çifte" (*EHC*, VII, 242), "üç katlı" (*VF*, IV, 255) ya da "sivri" burunlarla (*TA*, VII, 490), "çıkıntılı" (*F*, V, 40) ya da "kıvrım kıvrım etlerle örtülü" boyunlarla (*UM*, III, 267), kimi "küp" (*MN*, V, 602), kimi "süpürge sapı" biçiminde (*CSS*, VII, 49), kimi "yamru yumru" bedenlerle (*CA*, IV, 345), "dümdüz" (*Lys*, VIII, 798), "ağır mı ağır bir çemberi" düşündürten bellerle (*PG*, II, 859), bir "mayısböceğinin bedeni"ni oldukça iyi canlandıran gövdelerle (*MD*, IV, 62), aşağı yanında bir "dik aç" çizen "sivri" (*P*, III, 690) ya da kimi "yuvarlak" (*CM*, III, 114), kimi "armut biçimi"ne öykünen karınlarla (*IG*, IV, 21), kimi "tombul" (*PG*, II, 852), kimi "çok eski tahtadan" (*Pay*, III, 192) ellerle, kimi "şalgamlar"ı (*Pgr*, VI, 123), kimi "mezar yazılarının üstüne kazılmış kemikler"i (*CM*, III, 114) düşündürten bacaklarla, "budaklı" dizkapakları (*EG*, III, 488) ve "istakoz ayağı" diye adlandırılması daha uygun düşecek ayaklarla karşılaşır dururuz (*CM*, III, 202).

Balzac'ın beden betimlemelerinden alınan tüm bu örnekler anlatım düzeyinde birbirine göre büyük farklılıklar göstermektedir. Ancak, içerik düzeyinde ele alındıkları zaman, birbirinden kesinlikle ayrılan üç tür beden bulunduğu, bu üç türün de birbirleriyle çok az sayıda ayırıcı çizeyle karşılaştığı söylenebilir: bir yanda "eğri", "yumru" ve "köşeli" vardır, bir başka yanda da, "akışkan", "yumuşak" ve "kuru" :

BİÇİMLER	köşeli	eğri (kıvrıntılı)	yumru
TOZLER	kuru	akışkan	yumuşak

Ancak, Balzac'ta tin "özdeksel" bir şey olduğundan¹ ve, tüm Balzac kişilerinde, tin ile beden arasında içten bir bağıntı bulunduğundan, başlıca üç ulam arasında belirlenen karşılıkların yalnızca bedenler düzeyinde değil, kişilikler düzeyinde de geçerli olması gerekir.

Eğri, kıvrıntılı çizeli varlıklar konusunda daha önce kesinleştirmiştik bunu. Çizeleri köşeli, kuru bedenlere gelince, öncelikle cimrileri ve tefecileri, aralarında hiçbir temel kişilik ayrımı bulunmayan bu doymaz varlıkları tanımlar gibi görünmekte. Böylece, başkaları zararına kendi topraklarını büyütmekten başka bir şey düşünmeyen cimri ve kurnaz bir köylü türü olan mösyö Violette çizgileri "sert" ve "kesin" bir "kuru" adamdır (TA, VII, 463); "bir araba geçerken sesini zorlamamak için konuşmasının ortasında durup susan" ünlü tefeci Gobseck de çizeleri köşeli, "bronzdan dökülmüş" bir "kuru" adamdır (Gb, II, 624); Samanon, gene fazlasıyla ünlü bir başka tefeci, "deriyi delmek" ister gibi görünen kemikleriyle dikkati çeker (IP, IV, 837); her gece kendi parasını çalan gizemli cimri Cornélius us-tanın taştan yontulmuş gibi görünen, "köşeli, çıkık, kımıltısız" çizeleri vardır (Cor, IX, 918); son olarak, tıpkı Gobseck gibi, etkinliğini yalnızca bakışa indirgeyerek yaşamsal devinimi biriktiren yaşlı antikacı da alabildiğine kuru bir varlık olarak belirir ve şu "kaba tahta heykeller"e benzer (PCh, IX, 176, 177).

Ancak, cimrileri ve tefecileri tanımlayan bu ayırıcı çizeler ilk bakışta tümünden farklı tutkuların baskısı altında yaşar görünen pek çok kişinin de ayırıcı çizeleridir: Elisabeth Fischer, her zaman "kuruluşu" ve "sertliği"yle dikkati çekmiş olan (Be, VI, 165), en kestirme deyimle, yürüyen "granit, bazalt, porfir" izlenimi uyandıran yaşlı kız (VI, 273), yaşamını tek bir tutku: kıskançlık doğrutusunda düzenler; Hector Merlin, ona bir kardeş gibi benzeyen şu gazeteci, küçücük, kuru ve sert bedeninde, bir "sınırsız kıskançlık"la birleşmiş, bir "ölçüsüz hırs" gizler (IP, IV, 549); John Melmoth, tinini şeytana satmış olan, çizeleri köşeli, kuru adam, tam bir haz düşkünü örneğidir: içinde "yatıştırılması olanaksız", "yiyip bitirici bir öz" taşır gibidir (MR, IX,

1 Alain, *agy*, s. 126.

272); Balzac'ın açgözlülüğün cisimleşimi olarak sunduğu matmazel Michonneau öylesine kurudur ki, kendisi gibi sert bir nesneye çarpacak olsa, "bir çakmak gibi" ateş çıkarabilir (PG, II, 886); Planchette, şu "iri ve kuru adam, sürekli bir gözlemleyimde kendinden geçmiş, gerçek ozan", yaşamda yalnızca "dipsiz bir uçuşla: devinimle" uğraşır (*Pch*, IX, 196); kuru ve zayıf Giardini, şu mutfağın Napoléon'u, durmamacasına yeni ve yenilmez yemekler doğaçlar (*Gam*, IX, 421); matmazel Gamard, tüm kişiliğinde "sertlik" ve "kuruluk" özellikleri sunan yaşlı kız, "hırçın ve kötücül bir sofı"dan başka bir şey değildir (*CT*, III, 810). Öte yandan, Contenson ve Corentin, Ferragus ve La Pouraille gibi köşeli çizeleri ve kuruluklarıyla seçilen çok sayıda polis ve katil, aynı zamanda yıkıcı güçleriyle de seçilir.

Görüldüğü gibi, tüm bu kişiler, aynı bedensel çizeleri taşımakla birlikte, kişilik açısından özdeşliklerden çok, karşıtlıklar sunarlar: bir Gobseck'le bir Planchette'in, bir Sophie Gamard'la bir Giardini'nin tutkularının hiçbir ortak yanı yok gibidir: birbirinden çok farklı amaçlara yönelirler. Bununla birlikte, biraz daha yakından bakılınca, karşıtlıkları pek de öyle belirleyici karşıtlıklar olarak çıkmaz ortaya: bu *monomanie*'ler nesnelerinde benzeşmez, ama özlerinde özdeş kalırlar. Tümü de kısır ve soğuk tutkulardır bunların: yıkım her zaman yaşamınkine ters bir yön izler; kıskançlık başkasının mutsuzluğu üstüne kurulu, soğuk bir mutluluk düşünden başka bir şey değildir; sofuluk gelecek bir mutluluk adına yaşamı yadsıyan bir başka düştür; "yaşamsal devinim" tutumluluğu gerçek eylemin yadsınmasıdır; cimrilik en kusursuz gerçekleştirmesini elinde bulunanın tadını çıkarmanın yadsınmasında bulur; saltık gözlemleyim de olsa olsa soyut bir bilgiye götürür.

Şu var ki, bu *monomanie*'lerin etkisi altında bulunan Balzac kişileri "gücün tüm özellikleri"ni sunmaktan da geri kalmazlar (*PCh*, IX, 234). Bunu anlamak için, bir Gobseck'in, bir Ferragus'un ya da bir Lisbeth'in gücünü anımsamak yeter. Bununla birlikte, bu gücün hiçbir yararlı yanı yoktur; kısır tutkular kişileri de kısırlaştırır: Giardini dostlarına yalnızca yenilmez yemekler hazırlar; Gobseck besinleri çürümeye bırakarak, zengin-

likleri hiç kullanmadan biriktirerek varlığı yokluğa dönüştürür; Cornélius ustanın hırsızlıkları oyundan başka bir şey değildir; Planchette hiçbir zaman, hiçbir şey bulamadan gözlemleyime dalıp durur; yaşlı kız koşullarıyla kısırlığı cisimleştiren Lisbeth, Sophie Gamard ve Michonneau kendilerine yaklaşan insanlara yalnızca zarar verirler. Yaşlı antikacıya gelince, bakışı tek etkinliğe dönüştürmek üzere gerçek yaşamdan vazgeçer: "Görmek, bilmektir", der; ama böyle bir bilgi, ne denli zengin olursa olsun, bir güçsüzlükten başka bir şey değildir: "Bilgiyle, istem gösterime, içgüdünün güçleri imge içeriğine dönüşür; bilgi istemin yok edilmesidir"¹. Başlangıçta şu hiçbir zaman yatışmayan tensel haz düşkünlüğüyle yaşlı antikacının tam karşısı olarak beliren John Melmoth kendi istemine hiç mi hiç egemen olamamasıyla onunla özdeşleşir: tinini önceden satmış olduğundan, ancak şeytansı bir gücün aracılığıyla ergiye ulaşır. Böylece, istediğinin tadını ancak "soğuk olarak" çıkarır, bu nedenle işleri güçleri yaşamı ve insanları soğutmak olan şu çizeleri köşeli, soğuk insanlarla birleşir: Raphaël de Valentin, dostu Blondet'ye, "Sana yaşamımın acılarını anlatmak için babamı betimlemem yeter belki", der: "Yüzü bıçak ağzı gibi, rengi soluk, iri, kuru ve ince bir adam" (*PCh*, IX, 75).

Çizeleri yamru yumru, tenleri yumuşak ve gevşek Balzac kahramanlarının kişilikleri tümüyle farklıdır: kuru ve köşeli adam karşımıza şu ya da bu biçimde olumsuz bir yaşamın varlığı olarak çıkarken, Balzac yumuşak, "şişman ve yuvarlak" adamı "olumlu" diye niteler (*Fir*, I, 1028). Gerçekten de, öncekiler karşımıza tözsel içeriklerinden boşalmış, soyut zenginlik ve haz düşlerinin ağırlığı altında boğulmuş hırslı, tutkulu kişiler olarak çıkarken, bunlar sağlam bir biçimde somutun içine yerleşmişlerdir: yaşamları öncelikle içgüdülerin yaşamıdır: Corentin, soyutun içinde yaşayan, "kuru ve zayıf", soğuk ve ağırkanlı hafiye, "suçsuzluğu, güzelliği, erdemi iftira ve entrikanın ağlarında sıkıştırabilecek, soğukkanlılıkla boğabilecek ya da zehirleyebilecek" bir adamdır; buna karşılık, Peyrade, bir insan sıcaklığı taşıyan, kırmızı yüzlü, yuvarlak ve göbekli meslektaş,

1 E.-R. Curtius, *agy*, s. 84.

kurbanını başını keseceği anda bile "şakalarla" avutabilir (TA, VII, 460). Kendileriyle aynı çizeleri taşıyan tüm insanlar da aynı şeyi yapabilir belki, ama bağışlayıcılıkları hiçbir zaman bundan. öteye gitmez: onlar da, iş bittikten sonra, "güzel yemekten", dünyada en çok göz diktikleri zenginlikten yararlanmalarını sağlayan "mesleklerinin tutsağı"dırlar (PG, VI, 869).

Çünkü bu yumuşak, yuvarlak ve yamru yumru varlıklar göğüslerini kabartan bir "kenter mutluluğunun hoşnutluğu"ndan başka bir şey düşünmezler (VI, 869): malları ve rahatlıkları en yüksek değerlerdir onlar için. Bir Philéas Beauvisage ya da bir Andoche Finot'nun, her türlü haz karşısında alabildiğine zayıf kalırken, işlerde de alabildiğine sert olmaları bundandır. Yaşamları öncelikle içgüdülerin yaşamı, yani, eninde sonunda, aşkınlıktan yoksun bir yaşam olduğuna göre, böyle olması da doğaldır: yalnızca içgüdülerince yönlendirildikleri ve daha ötesini sezemedikleri için, yaşamı, insanları ve nesneleri en do-laysız, bunun sonucu olarak da en sıradan belirimleri-yle değ-erlendirirler. Bunun sonucu olarak, gündeliğin içine batmışlardır ve doyumunu özdek düzeyinde, en bayağı biçimde yersel o-landa ararlar: her türlü insan zayıflığına açık, çabuk coşan, içgüdülerine göre davranan, "hazların tadını sığağı sığağına çıkaran" varlıklardır bunlar, oysa kuru ve sert bir insan hep duyarsızdır, "babasının kemikleri-yle domino oynayabilir" (PG, II, 880).

Böylece, Balzac kişilerinin başlıca üç türünün ayırıcı çizeleri, gerek görünüş, gerek kişilik açısından, yeterince belirlendikten sonra, şöyle özetlenebilir:

TÜRLER	I	II	III
GÖRÜNÜŞLER	köşeli kuru saydamsız	kıvrıntılı akışkan saydam	yamru yumru yumuşak saydamsız
	özdeksellik	özdekdışılık	özdeksellik
TUTUMLAR	yiğici yıkıcı soyut tutkunu akıllı aldırmaz	savurgan kısır tutkusuz ilgisiz duyarsız	haz düşkünü üretimsiz somut tutkunu içgüdüsel coşkulu
	özdeksellik	özdekdışılık	özdeksellik

Bununla birlikte, bu üç ana tür Balzac kişilerinin tüm ulamlarını tüketmekten uzaktır: üç ulamdan birine indirgenemeyen birçok kişi kalır geriye. Örneğin bir Sylvain Pons, bir d'Arthez ya da bir Claës gibi kişileri bunlardan birine bağlamak olanaksızdır. Pierre Abraham, bilimsellik savını hiçbir zaman elden bırakmayan incelemesinde, böyle bir güçlkle karşılaşınca, bu kişilerin Balzac'a benzediklerini ileri sürerek koca bir topluluğu dışarıda bırakmaktan çekinmez: "Gerçek anlamda roman kişileri değil, kırmalar söz konusu olduğunu saptadık, diye yazar: yazar ve kişi kırmaları. Balzac yaratımında gerçekleştirdikleri özel işlev öyle bir biçimde vurgulanmıştır ki, burada onları göz önüne almadık artık: bu incelemeden oldukları gibi eleneceklerdir"¹. Ancak, yazılı portrelerin kendilerininkinden farklı bir doğadan olan şeyle bağıntılarına ve tümüyle varsayımsal bir "özel işlev"e dayanarak onları "oldukları gibi" elemeye gitmek, güçlüğü çözmek değil, bu güçlükten kaçmaktır. Öyle ya, bir Balzac eleştirmeninin bir Benassis'e, bir Sava-rus'e ya da bir Montriveau'ya *İnsanlık Güldürüsü*'nün kişileri arasında yurttaşlık hakkı tanımamasının şaşırtıcı olması bir yana, böyle bir tutum Honoré de Balzac'ın yüzü konusunda hiçbir şey bilmememiz durumunda sorunun çözümsüz kalacağını kesinlemek anlamına gelir. Oysa burada araştırmayı çıkmaza sürükleyen şey bu yüzün bilinmesidir: bir yandan yöntemli bir inceleme için tümünden gereksiz olan köken sorununu araya sokmakta, bir yandan da incelemenin tümcül olmasını engellemektedir.

Oysa, her yazın yapıtı kendi kendine yeten bir yapı olduğundan, *İnsanlık Güldürüsü*'nün sınırları içinde kalmak ve önceden belirlediğimiz ulamlara uymaz gibi görünen bedensel portreleri onlara göre sundukları uzaklıklar içinde incelemek kaçınılmaz olur. En azından denenebilir. Bu olağandışı kişilerden biri, doktor Benassis, bir yabancıнын, binbaşı Génestas'ın dikkatini "satirlerinkine benzeyen bir yüz"le çeker: "aynı hafiften eğmeçli, ama hepsi de az ya da çok anlamlı çıkıntılarla dolu alın; aynı yukarı kalkık burun; aynı çıkık elmacık kemikleri". Öte

1 P. Abraham, *Créatures chez Balzac*, s. 214.

yandan, ağzı "kıvrıntılı", dudakları "kalın ve kırmızı"dır; çenesi "sert bir biçimde yukarı kalkar"; dikkat çekecek ölçüde büyük başı "dört köşe baş" diye adlandırılan başlardan"dır. Son olarak, Benassis "orta boylu, ama geniş omuzlu, geniş göğüslü" bir adamdır" (MC, VIII, 332, 333).

Génestas, bu satir yüzünü dikkatle inceledikten sonra, "Hangi rastlantıyla köy hekimi olarak kalmış?" diye sorar kendi kendine. Ama "büyük işlere adanmış kişilerin çizelerini ayırtetmeye" alışkın olan bu askerin kendi kendine sorduğu bu soru bile, bu yüzün, ne denli olağanüstü olursa olsun, hiç de ayırtıksı bir yüz olmadığını kanıtlamaya yeter. Ve büyük işlere adanmış başka kişilerin yüzleri incelenince, daha niceleriyle sunduğu benzerlikler kesinlik kazanır.

Gerçekten de, üstün bir yaşama adanmış, kısa boylu bir adam olan ünlü general de Montriveau'da da aynı "iri ve dört köşe" başı, aynı "çıkık" çizeleri ve aynı "geniş" göğsü buluruz (DL, V, 165). Üstün yetenekli genç ressam Joseph Bridau'nun "kocaman" bir başı, "geniş mi geniş" bir alnı, "engebeli" bir yüzü, "kısacık" bir boyu vardır (DV, I, 635). Louis Lambert'in, boyu hiçbir zaman "beş ayak iki parmağı" geçmemiş olan bu dahi kişinin başı "dikkat çekici bir büyüklükte"dir, alnının boyutlarında "olağanüstü bir şeyler" vardır, yüzüyse "çok düzensiz"dir (LL, X, 369). Yüzünde dehanın tüm göstergelerini sunan genç Athanase Granson'un yüz çizgileri "biraz engebeli", çenesi "sertçe yukarı kalkık"tır, boyu "orta"yı geçmez (VF, IV, 236). Tıpkı Benassis gibi "geniş göğüslü" Balthazar. Claës'in gene onunki gibi "çıkıntılar"la dolu, "geniş" bir alnı, "çekici mi çekici", yani kıvrıntılı bir ağzı, "çıkık" elmacık kemikleri, "sertçe yukarı kalkık, kısa" bir çenesi vardır (RA, IX, 488). Zéphirin Marcas'ın başı "iri ve güçlü"dür, alnı "bir arslaninki gibi sert bir çizgiyle iki zorlu bölüme ayrılmış"tır, elmacık kemikleri "çıkık"tır (ZM, VII, 741, 742). Dahi yazar Daniel d'Arthez'e gelince, "eskil filozoflarınki gibi güzel" yüzü, tıpkı bu filozofların, tıpkı gözden geçirdiğimiz üstün kişilerinki, tıpkı üstünlükte onlardan hiç de aşağı kalmayan bir Albert Savarus'un, bir David Séchard'ın, bir Frenhofer'in, bir Grégoire Gérard'ın, bir Cal-

vin'in, bir Dante'nin ya da bir Swedenborg'un yüzleri gibi, "insan yüzünün kusursuz örneğine göre aynı sapsmaları" gösterir (SPC, VI, 39).

Ama, görüldüğü gibi, tüm bu sapsmalar daha önce saptanan üç ana biçimin, yani "eğri", "köşeli" ve "yamru yumru"nun sınırları içinde kalmakta: Balthazar Claës'in elmacık kemikleri ve alnı "köşeli"dir, ağzıysa "kıvrımlı" biçimi sunmaktadır. Öyleyse sapsmalar aynı yüzde üç karşıt biçimin varlığından doğmaktadır. Bir Sylvain Pons'un kişiliği yüzünün ve bedeninin biçimsizliklerinden okunduğuna, binbaşı Génestas da Benassis'in üstünlüğünü düzensiz görünüşünden çıkardığına göre, daha şimdiden, değişik biçimlerin birleşiminden doğan tüm bu düzensizlik ve bakışimsizliklerin her birinin anlamlarını ortaya çıkaran kimi kuralların varlığına tanıklık ettiği kesinlenebilir. Gerçekten de, aynı yüzde bir araya gelmiş olan tüm bu karşıt biçimler bir anlamlı karşıtlık ve özdeşlik bağıntıları ağıının, yani bir izgenin öğeleridir. Bunun sonucu olarak da bu biçimlerle donanmış olan kişiler yalnızca yüzleriyle belirlenen üç biçim ulamı arasında kurulan bağıntılarla değil, aynı zamanda ve özellikle çizelerinin sunduğu değişik biçimlerin bağıntılarıyla, bu biçimlerin yüz ve bedenlerinde oluşturduğu çıkıntı ve çukurlarla tanımlanır.

Bu kadar da değil: az önce gözden geçirdiğimiz yüz ve beden betimlemeleri, yani Pierre Abraham'ın kendi incelemesinden "olduğu gibi" attığı betimlemeler, tümüyle başka ulamlara bağlanan, ama anlam açımlayan ayırıcı çizeler oluşturmaktan da geri kalmayan başka karşıtlıkların: "iri" ve "ufak", "geniş" ve "dar", "yukarı" ve "aşağı" karşıtlıklarının varlığını ortaya koymakta. Demek ki, bedensel anlamın şu üç ölçüte göre araştırılması gerekmektedir:

I. GÖRÜNÜŞSEL	II. BOYUTSAL	III. YERSEL
kıvrımlı / yumru düz / çıkıntılı açık / koyu, vb.	iri / ufak kısa / uzun geniş / dar, vb.	yukarı / aşağı merkez / çevre, vb.

Gerçekten de, gördüğümüz gibi, tüm bu üstün insanların başları "dikkat çekici bir büyüklük"te, çeneleri "kısa", alınları, göğüsleri ve omuzları "geniş"tir; ayrıca, Balthazar Claës bir yana bırakılacak olursa, hepsi de "orta" ya da "kısa" boyludur. Öte yandan, biraz daha yakından bakılınca, bu olağandışı kişilerin çoğunun bedeninde yukarıdan aşağıya doğru giden bir daralma görülür: Grégoire Gérard'da, "nerdeyse tüm düşünürler"de olduğu gibi, "gövdenin gelişmişliği" "bacakların zayıflığı"yla karşıtlaşır (CV, VIII, 705); Claës'in bedeninin "aşağı bölümleri" "incecik"tir (RA, IX, 488); Halpersohn'un "ufak bacaklar"ıyla çelişen "geniş, güçlü" bir gövdesi vardır (EHC, VII, 387); rahip Bonnet'nin gövdesi "uç bölümlere oranla öylesine gelişmiş"tir ki, kendisine "kambursuz bir kambur havası" verir (CV, VIII, 615).

Boyutsal ve yersel karşıtlık bağıntılarının karşıt kişilikteki varlıklarda tam tersine çevrilmiş olması bu olguyu daha da anlamlı kılar: daralma yeteneksiz kişilerde ters yönde, yani aşağıdan yukarıya, ayaklardan başa doğru gerçekleşir. Böylece, örneğin tefeci Cérizet'nin "küçük, sinsî bir yüzü" vardır (IP, IV, 894); cimri ırgat Godain'in yüzü "yumruk büyüklüğünde"dir (Pay, VIII, 191); kişilik düzleminde olduğu gibi bedensel düzlemde de "kocaman, köşeli başlı" dostu Paz'la karşıtlaşan Adam-Mitgisslas Laginski, soylu, ama sıradan Polonyalı, "cenderede sıkılmışa benzeyen" bir "küçücük yüz"le seçilir (FM, II, 14); bön ve silik bir kadın olan Céleste Thuillier'nin de "sivri bir uç" gibi sona eren ve "kuşkusuz fazla küçük" bir yüzü vardır (Bou, VII, 84). Dar ve küçük alnının da gösterdiği gibi, bölükte ondan geri kalmayan Rose Cormon'sa, insanın dikkatini her şeyden önce "geniş ve düz" ayakları, "bir tayfanın baldırı gibi çıkık ve dolgun baldırlı", tombul bir bacakla çeker (VF, IV, 255); madam Vervelle'in ayakları "ressamların *kütük* dedikleri türden"dir, "altı boğumlu bir yağ birikimiyle süslü"dür (Pgr, VI, 124); Minoret-Levrault, şu mutlu budala, "kalın ve sert, geniş ve güçlü eller"le, "gelişkin bir insan bedeni kadar iri kalçalar ve fil ayakları" üzerinde kocaman bir göbekte belirir (UM, III, 267); böylece Rogron babaya, şu "kalın elli", fazla "tombul" bacaklı, "şişgöbek" hancıya benzer (P, III, 660).

Öyleyse, daha şimdiden, bu birkaç örneği karşılaştırarak, Balzac'ta insan bedeninin üst bölümlerinin genişlik ve çıkıntılarının tinsel bir gücün varlığına tanıklık ettiği, alt bölümlerinin genişlik ve çıkıntılarının ise özdeksel güç göstergeleri olduğu keşinlenebilir: Louis Lambert tepeden tırnağa tinselliktir, "bir kule gibi yuvarlak" olan general de Moncornet'ye, dövüşmekten başka bir şey bilmez (*Pay, VIII, 24*). Ne olursa olsun, bu gözlem Balzac'ın tinsellik ve özdeksellik anlayışına yüzde yüz uygun düşer. Gerçekten de, insanın tinsel güçleri bedeninin, özellikle de başının genişlik ve çıkıntılarından anlaşılıyorsa, bu bölümler istemin, bunun sonucu olarak da tüm tinsel güçlerin kaynağının: "sinirsel akışkan"ın toplandığı yer olduğu içindir: "Sinirsel akışkan yalnızca yaşamın, devinimin ve duygunun değil, düşüncelerin de kaynağıdır", der Moïse Le Yaouanc, "kafaiçi aygıtta toplandığı zaman, çok doğal bir biçimde, yetilerin coşmasına yol açar"¹. Bundan da anlaşılacağı gibi, bedenün üst bölümlerinin genişliğine, dolayısıyla tinsel güçlere sinirsel akışkanın yoğunlaşması neden olur; öteki bölümlerin genişliğine, dolayısıyla özdeksel güçlere neden olan şeyse, "dağılma"sıdır; bedenün tüm bölümlerine eşit bir biçimde dağılmasıysa, bakışım-lılığı, dolayısıyla devinimsizliği getirir.

Bununla birlikte, bu açıklama birtakım aykırılıkları ortadan kaldırmaz: yeteneksiz büro şefi Isidore Baudoyer'nin bir "sukafalınkine"ne benzeyen "koskocaman" bir başı olduğunu biliriz (*E, VI, 905*); Balzac da, Minoret-Levrault'nun "kocaman boyutlu" başından söz ederken, "Gall'in biliminin kuraldışı örnekler konusuna henüz el atmadığını" kesinler (*UM, III, 267*). Ancak, en azından bu konuda, kuraldışı örnekler Balzac'ın sinirsel akışkan ve karşıtı konusundaki görüşüyle açıklanabilir: burada daha çok bir öz olan akışkandan çok, akışkanın bir yozlaşması söz konusudur, böylece genişlemiş bir özdek gibi görünür. Bir sukafalının başına benzeyen bir baş bu nedenle çoğu kez zihinsel bir dengesizliği belirtir: mösyö de Mortsauף'un "fazla geniş" alnı anormalliğine tanıklık eder (*Lys, VIII, 803*); Céleste Thuillier'nin "fazla geniş, fazla çıkık" alnı bir "sukafalı"nınkine benzer

1 M. Le Yaouanc, *agy*, s. 327.

ve, "balmumuna çalan bu kubbenin altında, kuşkusuz fazla küçük olan ve bir fare burnu gibi sipsivri biten yüzü" gözlemcide "er geç çıldıracağı" korkusunu uyandırır (*Bou*, VII, 84).

Özdeğin her zaman zihinsel bir zayıflık belirten bu genleşmesi yalnızca bedenın üst ve alt bölümlerinde değil, bütününde de gözlemlenir: örneğin boy uzunluğu dikey bir genleşmenin göstergesi olarak belirir: uzun boylu Balzac kişileri çoğu kez zayıf ve tutarsız varlıklardır, kısa ya da orta boylu Balzac kişileriye, genellikle güçlü ve kararlı varlıklar. Daniel d'Arthez daha çok "ufak" bir adamdır (*IP*, IV, 645); Louis Lambert hiçbir zaman "beş ayak iki parmağı" geçmemiştir (*LL*, X, 402); Benassis yalnızca "orta boylu"dur (*MC*, VIII, 332); general de Montriveau da d'Arthez kadar "ufak"tır (*DL*, V, 165); Grégoire Gérard, Gabou barajının dahi kurucusu, gene "orta boylu"dur (*CV*, VIII, 705); ozan Marie Gaston da "tüm güçlü kişilerin boyu olmuş orta boy"la seçilir (*MJM*, I, 304).

Buna karşılık, uzun boy bar bar bağırان bir "hiçliği" ancak "doğrular", çünkü *İnsanlık Güldürüsü*'nde, "uzun boylu bir adamın büyük yetenekleri olduğu enderdir" (*DA*, VII, 650). Örneğin Nicolas Tonsard, şu "beş ayak sekiz parmak uzunluğundaki kocaman, tuhaf adam", miskinın biridir (*Pay*, VIII, 179); "zayıf ve uzun" Sauvager şu sürekli "fırsat kollayan ikincil adamların örneği"dir (*CA*, IV, 417); Giardini, "uzun boylu" düşçül aşçı, can attığı başarıya hiçbir zaman ulaşamaz (*Gam*, IX, 421); "zayıf ve uzun boylu" mösyö de Mortsauf da, çok iyi bilindiği gibi, fazlasıyla anormal bir insandır (*Lys*, VIII, 804). Hiç kuşkusuz, uzun boylarıyla seçilen birkaç değerli insana da rastlanır Balzac'ta, ama bunlar da bu kusurun kötü sonuçlarına hep katlanmak durumunda kalırlar: Claës ardında koştuğu büyük düşün berisinde kalır her zaman; Nathan "sürdürme anlayışı"ndan yoksundur, yeteneğini harcar durur; Xavier Roubourdin, bunca geliştirmiş olmasına karşın, devrimsel tasarısını hiçbir zaman gerçekleştiremez; Claude Vignon, bunca yeteneğine karşın, "amaçsız, dizgesiz" olarak, gözlerini "başkasının düşüncesine" dikmekten başka bir şey yapmaz, "her şeyi kavramaktan, her şeyi anlamaktan hoşnut, özdeksellikleri küçümser;

ama, yaratmak söz konusu olur olmaz kuşkuya kapıldığından, güzelliklerle büyülenecek yerde, engelleri görür ve izlenecek yolları tartışa tartışa, hiçbir sonuca varamadan, kollarını sarkı- tıp kalır öyle"; tutumuyla "bu iri ve uzun bedenler" in hiçbir za- man "sürekli bir güçle, yaratıcı bir etkinlik" le dikkat çekmedik- lerini kanıtlar (B, II, 404).

Demek ki, Balzac yüzbiliminin temel biçimlerinin aynı be- dende birleşmesi ve biçimler ulamına yersel ve boyutsal ulam- ların da eklenmesiyle dökümümüzün birbirine karşıt iki yeni türle zenginleştiği tartışmaya yer bırakmayacak kadar açık:

TÜRLER \ ÇİZELER	1. YUKARI		2. AŞAĞI	
	Görünüş	Boyutlar	Görünüş	Boyutlar
I 1. Tinsel güç 2. Bedensel zayıflık	çıkıntılı	gelişmiş	düz	gelişmemiş
II 1. Bedensel güç 2. Tinsel zayıflık	düz	gelişmemiş	çıkıntılı	gelişmiş

Bu fazlasıyla özet çizim daha başka düzenleme olanakları- nı esinlemesiyle bile eksik görünmekte. Gerçekten de, aynı za- manda hem bedensel, hem tinsel güçle donanmış varlıklarının yokluğu sonucuna varmamızı sağlayacak hiçbir şey yok. Ayırı- ca, bu çizim şimdilik açıklanmaz kalan birtakım çelişkileri söz konusu etmekten de uzak: saltığın tutkulu araştırmacısı Balthazar Claës'in elleri tıpkı kıskanç, kıyıcı ve bağnaz savaşçı dük d'Hé- rouville'in elleri gibi (EM, IX, 659) "geniş ve kıllı"dır (RA, IX, 489); üstün bir kişi olan general de Montriveau'nun bedeni bir Michu'nün bedeniyle çarpıcı benzerlikler sunar (EHC, VII, 448, 449); cimrilikte birbirinden pek de geri kalmayan iki kişi, Gob- seck ile Goriot baba, pek benzeşmezler; bir Théodore Calvi, korkunç, ama daha çok kıvrıntılı çizgilerle donanmış, açık renkli kürek mahkûmu, kişiliğiyle kendisini yerleştirmeye yö- neleceğimiz sınıfın dışında kalır (SM, V, 1074).

Daha da çoğaltabileceğimiz bu örnekler, buraya kadar be-

lirlediğimiz görünüşsel, yersel ve boyutsal ulamların Balzac insanlarının "türler"ini hesaba katmakla birlikte, bireysellikleri açıklamaktan uzak kaldığını gösteriyor. Ancak, bu ulamlar tüketilmiş olduğuna göre, bireyselliklerin açıklaması ancak biçim ve boyutların beden çizelerine göre dağılımında aranabilir. Çünkü, Balzac'ta, insan yüzünün her çizisinin, bedeninin her bölümünün, her ögenin ve her organın görünüşleri ve boyutlarıyla ortaya çıkan, kendilerine özgü bir anlamsal işlevi vardır. Öyleyse, baştan ayağa, Balzac bedenlerinin bir "ilingebilimi"ne girmek gerekir.

Daha önce de bir ölçüde yaptık bunu. Örneğin başların biçimi ve boyutları üzerinde durma olanağını bulduk: söbe biçimde ve orta büyüklükte bir başla iri ve köşeli bir başın hangi anlamları ilettiklerini yeterince biliyoruz. Bununla birlikte, başlar arasında, dikey ve yatay biçimde gelişmiş olmalarına göre ve içerdikleri görünüşsel çizeleri de göz önüne alarak önemli bir farklılık saptamak olanaklı. Böylece, gördüğümüz gibi, başlıca çizeleri de köşeli olan "iri ve köşeli" bir baş tinsel güç göstergesinin ta kendisidir (*DL, V, 165*); buna karşılık, çizeleri köşeli, ama "uzun ve sivri" bir baş her şeyden önce kısır ve soyut değerlerin gereğinden fazla üstün tutulmasını belirtir (*B, II, 396, 397*): mösyö de Valentin'in, bu kuru, sert ve hırslı adamın, "bıçak ağzı"nı andıran (*PCh, IX, 75*) yüzüyle, soyut bilginin cisimleşimi olan yaşlı antikacının "dar" yüzü yeterince tanıklık eder buna (*IX, 32*).

Öyleyse, başın genişliği her zaman bir gücü belirtirken, gücün türünün her şeyden önce bu başın biçimine bağlı olduğu açık. Gerçekten de, ünlü Gaudissart'ın bir "balkabağı"na benzeyen yüzü gibi (*IG, IV, 21*) geniş, ama yuvarlak ve yamru yumru bir yüz tinsel düzlemde her şey karşısında tam bir ilgisizliği, özdeksel düzlemde olan her şey karşısında sınırsız bir ilgiyi belli eder. Örneğin "yuvarlak yüz"ü "tehlikeli bir inceliği" haber veren, kazanca doymaz banker baron de Nucingen'in durumu budur (*PG, II, 953*), yuvarlak yüzü, tıpkı tefeci Barbet'ninki gibi (*IP, IV, 686*), "duygularını cimriliğin ergisinde yoğunlaştırmaya alışmış bir insanın bencilliği"ni gözler önüne se-

ren Grandet babanın durumu da budur (EG, III, 488).

Bir de yuvarlak, ama düz yüzler vardır, onlar da bir tinsel zayıflık ve edilgenlik yanında özdekselliğe verilen aşırı değeri belirtir: Jérôme-Denis Rogron'un "yuvarlak ve düz" yüzü de (P, III, 663), Philéas Beauvisage'ın "mutlu ay" yüzü de (DA, VII, 652) bölnlüğün ve kendi kendinden hoşnutluğun açık göstergeleri gibidir, rahip Birotteau'nun aynı biçimsel özelliği taşıyan, bu arada soğuk ve alaycı Troubert'in uzun ve çukur yüzüyle her açıdan karşıtlaşan yüzüyse, tüm mutluluğunu özdeksel rahatlık üzerine kurmaya çalışan bir insanın "düşünceден yoksun saflığı"nı yansıtır (CT, III, 803).

Böylece, Grandet baba gibi kurnaz ve yırtıcı bir adamla rahip Birotteau gibi iyi yürekli ve bön bir kilise adamı yüzleri arasındaki benzerlik ve benzemezliklere göre birbirlerine yaklaşır ya da birbirlerinden uzaklaşırlar. Bu da, bir kez daha, *İnsanlık Güldürüsü*'nde "yüz yasalarının kesin olduğunu", hem de "yalnızca kişilik açısından değil, yaşamın kaçınılmazlığı açısından da kesin olduğunu" kanıtlar (TA, VII, 448). Şu var ki, kişilik açısından, her iki adam da birinin yuvarlak ve çıkık yüzüyle ötekinin yuvarlak ve düz yüzüne indirgenmez görünen birtakım karşıtlıklar gösterir. Ama bu karşıtlıklar bireysellik alanına girer, bunun sonucu olarak da, daha önce gördüğümüz gibi, çizeler düzeyinde aranmaları gerekir.

Bu çizeler arasında, alın, Balzac insanında en değerli olan şeyin, yani istemin, yaratıcı usun kaynağı olan içgücün yoğunlaştığı ayrıcalıklı yer olarak tanımlanır. Bunun sonucu olarak, belli bir üstün nitelik taşıyan, dolayısıyla istemli ve akıllı olan tüm varlıklar, alınlarının genişliği, çıkıklığı ve az çok köşeli olmasıyla seçilirler. Böylece, Louis Lambert'in "peygambersi" alnı "olağanüstü boyutları"yla dikkati çeker (LL, X, 369), Claës'in "geniş" alnı "Gall'in şiirsel dünyaları yerleştirdiği çıkıntılar"ı sunar (RA, IX, 488), Dante'nin alnı soylu yüzünü "mermer bir kubbe" gibi taçlandırır (Pro, X, 329), yaşlı ressam Frenhofer'in "şişkin" ve "çıkıntılı" alnıysa, "ufak ve basık bir burnun üstünde" dikkat çekici bir çıkıntı oluşturur (ChO, IX, 390). Balzac evreninin "ozan" olarak, yani, Balzac'ın anladığı anlamda, dün-

yayı değiştirmek için doğmuş tüm üstün kadınların alınlarında da aynı ayırıcı çizeleri buluruz: daha niceleri arasında, Camille Maupin her şeyden önce "dolgun, geniş, şakaklarda şişkin, ışığın durduğu ykseltilerle aydınlanan, avcı Diana'nınki gibi biçilmiş bir alınla: güçlü ve istemli, sessiz ve dingin bir alın"la seçilir (B, II, 375).

Ne olursa olsun, geniş ve çıkık bir alın, bir sukafalının alnı değilse, her zaman üstün ya da, en azından, güçlü bir varlığı belirtir. Örneğin Grandet baba böyledir: alnında "anlamalı çıkıntılar" eksik değildir (EG, III, 488). Yabanıl ve yırtıcı köylü Michu de böyledir: "kısa ve yassı burunlu Sokrates yüzü çok güzel bir alınla talanmıştır", ama bu alın öylesine çıkıktır ki, görenlerin "yüzün yukarısında bir çıkıntı" diyeceği gelir (TA, VII, 449). Bu da çok doğal: birincisi güçlü olduğu kadar da akıllıdır: "tunçtan bir kişiliği" vardır; ikincisiyse, kendini adadığı "tek düşünce" söz konusu olur olmaz, aklına da, gücüne de diyecek yoktur. Kısacası, hep ig söz konusudur.

Buna karşılık, dar, basık, çökük alınlar her zaman bir akıl ya da ig kusurunu belirtir: "alnın küçüklüğü"nn "düşünce azlığı"nı haber vermediği enderdir (VF, IV, 254). Örneğin madam de Grandville'in dar, "basık ve hafiften çukur" alnı sofuluk biçiminde ortaya çıkan ve yüreğini bile kurutan bir dar kafalılık, dolayısıyla ussal bir yetersizlik göstergesidir (DF, I, 973). *İnsanlık Güldürüsü*'nn bir başka sofusu olan Sophie Gamard da tıpkı ona benzer: onun da alnı "bir katılık, bir kuruluk" görüntüsü sunar ve "dar kafalılığını" belli eder (CT, III, 810). Isidore Baudoyer'nin "basık ve dar" alnı da gene bir akıl eksikliğini gösterir (E, VI, 906), budala Jrme-Denis Rogron'un "kk" alnının kırışıkları bile "kısır"dır (P, III, 663). Mösyö du Gunic'in "sert ve dar" alnına gelince, bu soylu ve yiğit adamın sarsılmaz isteminin bir boyun eğiş isteminden başka bir şey olmadığını gösterir: bilindiği gibi, "sınırsız bir inanç"ın, "tartışmasız bir boyun eğiş"ın, "pazarlıksız bir bağlılığın" adamıdır: "onun yerine" kurumlar düşünür (B, II, 333, 334).

Burun, Balzac yzibiliminde, kösnüllüğün göstergesidir ve, içerdiği anlama göre, tüm bedenlerin bütününde ve bölümle-

rinde belirlediğimiz üç biçimden birini yansıtır: köşeli, eğimli ya da yamru yumrudur. Dile getirdiği kösnüllüğün yoğunluğu da öncelikle büyüklüğüyle ölçülür. Gerçekten de, Rose Cormon'un mutsuzluğunun, ilerlemiş yaşına karşın işçi kızların ardından koşan, hepsince de çok beğenilen şövalye de Valois'nın "görmekli ve abartmalı" burnunu okuyamamak olduğu bilinir (VF, IV, 210). "Kocaman, uzun" ve "kaba" burunlu hafiye Peyrade da bir kösnüldür (TA, VII, 459); Moreau de l'Oise, "karga gagası biçimi, uzun burunlu", doymak bilmez kenter, elli sekiz yaşında, haz ve eğlence toplantılarına katılır (DV, I, 673), Grégoire Rigou, şu altmış yedi yaşındaki "çok uzun" burunlu "kösnül Harpagon"sa, "kösnülden de öte" yaşamını yenilemek için her üç yılda bir eski hizmetçisine yol verip yeni bir güzel hizmetçi tutar (P, VIII, 207).

Bununla birlikte, yüzünün üstünde "sapkın bir kitle" gibi duran kocaman bir burnu bulunan Sylvain Pons'un yaşamına hiçbir zaman kadın girmediği bilinir; ama daha az kösnül değildir: yolundan sapmış bir kösnüllüğün: oburluğun egemenliği altındadır (CP, VI, 527). Ölçüsüz burnu nerdeyse tüm yüzünü kaplayan Gigonnet'nin durumu da (E, VI, 903), burnu bir büyük A gelişim ve biçimini almış" olan Jérôme-Nicolas Séchard'ın durumu da budur (IP, IV, 468). Giardini'ye, şu koca burunlu düşçül aşçıya gelince, oburluğa hizmet etmekten başka bir şey düşünmez (Gam, IX, 421).

Ne olursa olsun, bu uzun ve kalın burunlu insanlar tutku-larını özdekselle yatıştırmaya çalışırlar. Öyleyse bir Z. Marcas'ın "kısa" (ZM, VII, 741), bir Frenhofer'in "küçük" burunlu olmasında şaşılacak bir şey yoktur (ChO, IX, 390): isteklerinin nesnesi başka yerdedir. Böylelerinde, burun büyüklüğüyle değil, daha çok köşeli biçimiyle ayrılır: "dört köşe", "yukarı kıvrık", "kalkık"tır, yüzlerinin öteki çizeleriyle birleşir. Böylece, Calvin'in "tüm uzunluğunca" süren "eğriliği" ve "anamlı yüzey değişimleri"yle dikkat çeken "dört köşe" burnu "bu imparatorlara yaraşır başta dile gelen olağanüstü güçle uyum içindedir" (Cath, X, 185), David Séchard'ın "engebeli ve dört köşe", yani kösnüllüğün herhangi bir bayağı biçimine değil, "tek bir

aşkın sürekli ateşine" tanıklık eden bir burnu vardır (*IP, IV, 485*); tek bir "aşk hırsıyla dolu" dahi avukat Albert Savarus'te de David Séchard'ın "dört köşe" burnunu buluruz (*MC, VIII, 332*). Bir Swedenborg, bir Dante ya da bir Claës'in burun delikleriyse, tinlerini yiyip bitiren tutkuların alevini saçmak için genişlemiş gibi görünür (*RA, IX, 488*).

Tutkularıysa, biliriz, hep yüce bir amaca yönelir. Buna karşılık, "çökük", "yassı", "pat" ya da "yamsık" burunlular yaşamda en aşağı olan şeye yönelirler yalnızca: yüzün en çıkık bölümünün bu düz ve çukur biçimleri kendilerini taşıyanların kişiliğindeki olumsuzluğa tanıklık eder. Böylece, kitapçı Fendant'ın "basık" burnu, tıpkı "dar" alını gibi, düzenbazlığının açık göstergesidir (*IP, IV, 829*), korkunç Asie'nin "şiddetli bir baskıyla çökmüşe benzeyen" burnuysa, en yüksek basamağına ulaşmış kötülüğün aynı ölçüde açık göstergesi olarak belirir (*SM, V, 707*).

Öte yandan, kötü olduğu kadar da kurnaz, ama "iktidarsız" taşralı du Bousquier'nin "yassı" burnu (*VF, IV, 226*), katı ve duyarsız hafiye Contenson'un "bir ölü burnu gibi yamsık" burnu (*SM, V, 745*), katılıkta da, duyarsızlıkta da ondan geri kalmayan Corentin'in, şu öteki hafiyenin, "bir ölü başındaki burnun alaycı biçimi"ni sunan "yamsık ve ince" burnu (*TA, VII, 460*), açgözlü ve acımasız tefeci Cérizet'nin "çürüyüp erimiş, ama yerine yalancı bir burun konulacak kadar erimemiş" burnu (*Bou, VII, 126*), hiç de iyi şeyler belirtmez: deyim yerindeyse, soğuk bir kösnüllükleri vardır: hesaplı ve soyut bir kötülük biçiminde ortaya çıkan bir yıkma kösnüllüğü: karşıtları, çıkık ve köşeli burunlular, tüm içgüçlerini sürekli bir yaratım çabasında yoğunlaştırırken, bunlar sıkıştırıp öldürmekten başka bir şey düşünmezler.

Çıkık, ama yamru yumru burunlara gelince, anlam düzleminde, genel biçimini yansıttıkları tüm öteki çizelerle birleşirler: yemini en aşağı düzeylerde, tensel hazlarda arayan bir tutkunun açık göstergeleri olarak çıkarlar karşımıza. Böyle bir tutkunun baskısı altında bulunan insanlar her zaman aşırılığa düştükleri için de "sinek ası" (*Do, IX, 323*), "patates" biçimi (*R,*

III, 886), “tümsek tümsek” ve “yermantarı tabağına” yakışan (SM, V, 751) burunları ancak haz düşkünlerinde görebiliriz.

Balzac yüzbiliminde burun kösnüllük göstergesi olarak belirlirken, ağız öncelikle duyarlılığın göstergesi olarak çıkar karşımıza. Yürekle sıkı bir bağıntı içindeymiş gibi görünür, bir bakıma dışsallaşmış bir yürektir. Bunun sonucu olarak, insanın iyilik ve kötülük eğilimlerini ortaya çıkarır, bunu da, söylemek bile fazla, biçimi ve boyutlarıyla yapar. Çünkü öteki çizelerin çözümlemesinde daha çok bulanık bir gösterge olarak beliren eğri biçim, ağız söz konusu olunca, olumlu bir nitelik kazanır, olduğu gibi kalmış ilk arılığa tanıklık eder sanki: kıvrımlı bir ağız her zaman iyilik göstergesidir. Ancak ağzın kıvrıntısallığı her zaman “genişliği” ve “çıkıntıları”yla tamamlanır: ağız o zaman iyiliğin tartışmasız göstergesi olur.

Gerçekten de, iyi ve akıllı Popinot’yu gözlemci yalnızca ağzından, üzerinde “tanrısal” bir iyiliğin varlığı sezilen dudaklarından tanır: “İçlerinde doğanın güzel duyguları dile getirdiği, binlerce büklümlü, kalın, kırmızı, kıvrıntılı, devingen dudaklardı bunlar”, der Balzac, “yüreğe seslenen ve bu adamda usu, açıklığı, görülmeyeni sezme yetisini, meleksi bir tini haber veren dudaklardı” (In, III, 21). Popinot’nun “çökük” ve “çıkıntısız” bir alını vardır: görünmeyi sezme yetisi ve usu yüreğinin özellikleridir. Çünkü saltık us bir soyutlama gücü içerir, Popinot’nun usuyrsa yalnızca somutun içinde gösterir etkinliğini: bu iyi yargıcın verdiği hizmetler yalnızca bireysel hizmetlerdir. Ne olursa olsun, dudaklarda dile gelen iyilik, dahi yaratıkların iyiliği olduğu gibi bön mü bön yaratıkların iyiliği de olabilir: Rose Cormon hiç de akıllı bir kadın değildir, ama “büyük bir iyiliğin belirtisi olan, kalın, kırmızı dudakları” vardır (VF, IV, 254); Eugénie Grandet nerdeyse yalınlığın cisimleşimidir, ama hiç kuşkusuz geniş dudakları “aşk ve iyilik dolu”dur (EG, III, 528). Öte yandan, David Séchard’ın “kalın dudakları” içindeki iyilik ve özveri gücünü cisimleştirir (IP, IV, 485); IX. Charles’ın alt dudağı “en güzel yürek niteliklerini varsaydırtacak kadar güçlüdür” (Cath, X, 232); Benassis’in “kıvrıntılı ağzı” ve “kalın dudakları” (MC, VIII, 333) ile rahip Bonnet’nin “geniş ve

çıkık dudaklı ağzı" cömert iyiliklerinin belirtisidir (CV, VIII, 615).

Kıvrıntılı, geniş ve çıkık ağız, görüldüğü gibi, yüreğin aşka, varlığın kendi dışında olana açıklığıdır: başkasına fazlasıyla değer vermeyi içerir. Buna karşılık, "ince" ve "kıvrıntısız" dudaklı ve içeriye dönük gibi görünen ya da "girik" bir ağız ancak varlığın kendi üzerine kapanmışlığını, yani bencillik ve horgörüsünü belirtir: başkasına gereğince değer vermediğini vurgular. Örneğin Nathalie Evangélista'nın "biraz girik" ağzı, kötülük dolu, "kızgın bir gurur"u belirtir yalnızca (CM, III, 104), Clotilde de Grandlieu'nün "fazlasıyla girik" ağızıysa, olsa olsa "kalıplaşmış bir horgörü anlatımı" sunabilir (SM, V, 734).

Daha önce de söylediğimiz gibi, ağız dışsallaşmış yürektir, Boniface Cointet gibi açgözlü ve bencil bir işadınının (IP, IV, 900), Fendant gibi bir dolandırıcının (IV, 829), Corentin gibi soğuk ve acımasız bir polisin "sıkılmış" ağızları da (TA, VII, 460) bize bu insanların yüreğinin katılığına haber verir. Ayrıca, dudakları öylesine "ince", öylesine "sıkık"tır ki, ağızları yok diyeceğiniz gelir. Adaletle tefeciliği at başı yürüten açgözlü kenter küçük Massin-Levrault'nun ağzı "nerdeyse dudaksız"dır (UM, III, 275); yaşlı antikacının dudakları öylesine incedir ki, "ağzın oluşturduğu çizgiyi seçebilmek için özel bir dikkat" gerekir, üstelik bu nerdeyse var olmayan ağız yalnızca "uğursuz alayları" dile getirir (PCh, IX, 32). Alaycı Bixiou'nun "ince" dudakları (E, VI, 940), Gobseck'in (Gb, II, 624), Cérizet'nin (Bou, VII, 126), Adolphe Keller'in (CB, V, 495), Cornélius ustanın (Cor, IX, 920), Zélie'nin (UM, III, 299), Sophie Gamard'ın (CT, III, 810) ve sofu madam de Grandville'in (DF, I, 973) aynı ölçüde ince dudakları hep aynı görünüşü ve aynı anlamı sunar: yalnızca benzerini rahatsız etmek, sıkıştırmak, batırmak ve alaya almak için doğmuş insanların ağızlarıdır bunlar.

Tek bir dudağın inceliği bile bir Balzac kişisini alaycı bir varlık yapmaya yeter. Böylece, IX. Charles'ın üst dudağının inceliği kişiliğine indirgenmesi olanaksız bir çelişki getirir: "üst dudağı ince, alaycıdır, alt dudağıysa en güzel yürek niteliklerini varsaydırtacak kadar güçlüdür" (Cath, X, 232). Camille

Maupin'in ağzı da tam olarak aynı özellikleri sunar: "üst dudak incedir, kendisini buruna bağlayan iz bir yayda olduğu gibi oldukça aşağılara iner, bu da horgörüsüne özel bir hava verir", oysa alt dudağı, IX. Charles'ınki gibi güçlüdür ve "iyiliğiyle hayranlık verici, aşk dolu"dur (B, II, 376).

Öte yandan, dişlerin biçimi, dudakların biçim ve boyutlarının dile getirdiği iyilik ya da kötülük derecesini daha bir vurgular: söbe biçimli, saydam ve küçük dişler yürek arılığını, iyiliği ve ülküsellliği dile getirir, düzensiz, iri ve saydamsız dişlerse, yırtıcı bir saldırganlığın, daha yüksek derecede bir alaycılık ve kötülüğün varlığını doğrular: Asie'nin uzun ve "çapraz" (SM, V, 707), Farrabesche'in "düzensiz" (CV, VIII, 660), Jean-François Tascheron'un "çarpık" dişleri (VIII, 628) kesin yırtıcılık göstergeleridir: "alay ve kötü gözüpeklik"le dolup taşar, çoğu kez "kıyaya adanmış" varlıkları belli ederler (VIII, 628).

Balzac, Véronique Sauviat'nın portresini çizerken, "çenesi ve yüzünün alt yanı, ressamın bu sözcüğe verdiği anlamda, biraz kalındır", dedikten sonra, "bu kalın biçim, yüzbilimin acımasız yasalarına göre, tutkuda nerdeyse hastalıklı bir şiddetin belirtisidir", diye ekler (VIII, 547). Başka örnekler de bu kesinlemeyi doğrular: Béatrix de Rochefide'in çenesi "aşkta doyumsuz olan" tüm kadınlarınki gibi "kalın"dır (B, II, 396); Florine'in "biraz kalın" çenesi "belirli bir aşk-şiddeti"ni haber verir (FE, II, 104). Ama Balzac'ın önermesi öteki alt çizeler konusunda söylediklerimizi bir kez daha kesinler: çene, yüzün en alt çizesi, düşünsellik ve tinsellik hiçbir ilgisi bulunmayan bir gösterge olarak belirir. Bulunduğu yer gereği, özdekselliği üstlenir gibidir: yüzde iştah ve içgüdülerin belirlediği bölümdür: Béatrix'in çenesi kalındır: doyumunu yalnızca şiddetli cinsel tutkularda bulur; La Fosseuse'ün çenesi "küçücüktür": sanki yaşamaktan korkar, hiçbir zaman cinsel doyumunu aramaz (MC, VIII, 415). Gene bu nedenle, yaratıcı bir içgüç taşıyan birçok Balzac kişisinde, çenenin boyutları alnın boyutlarıyla ters orantılıdır. Gerçekten de, bir d'Arthez, bir Claës, bir Montriveau ya da bir Savarus gibi dahi kişilerin çeneleri genellikle "küçük, ince ve çok kısa"dır (AS, I, 767). Oysa, bilindiği gibi, alınları hep geniş ve

çıkıktır: karşıtları olarak tanımlanan kişilerdeyse, bunun tam tersini gözlemleriz: Vouvray'nin delisi Margaritis'in çenesi "aşırı ölçüde uzun" dur (IG, IV, 32), basit ve bön bir insan olan César Birotteau da gözlemcinin dikkatini "kocaman çenesi"yle çeker (CB, V, 364).

Karşıtlık bununla da kalmaz: Margaritis'in "aşırı ölçüde uzun" çenesi aynı zamanda "dümdüz", mösyö de Mortsauf'un ki "düz ve uzun" dur (Lys, VIII, 804), César Birotteau'nun çenesiyse, yere ulaşmaya çalışır gibi "dümdüz" iner. Buna karşılık, üstün kişinin çenesi çoğu kez çıkıntılı ve kalkıktır. Örneğin Benassis'in çenesi "sertçe" (MC, VIII, 332), Frenhofer'in çenesi "mağrurca kalkık"tır (ChO, IX, 390). Böylece, kesin bir biçimde, hem düz, hem de yamru yumru çenelerle karşılaşırlar.

Görüldüğü gibi, her şey Balzac yüzbiliminin mantığıyla uyum içinde: çenenin (yüzün alt bölümünün) genişliği kişinin özdeksel düzlemde olana bağlılık derecesinin, köşeli ve yamru yumru biçimlerle karşılaşılan düzlüğüyse, zayıflığının göstergesidir: "düz" ve "dik" çeneli Balzac kişileri istemden yoksun, kolay etkilenen ve fazla değişken yaratıklardır: mösyö de Mortsauf'un kişiliği bunun açık bir örneğidir. Buna karşılık, üstün kişilerin ufak ve kısa çeneleri, özdeksel nesneler karşısındaki ilgisizliklerine tanıklık eder: Balthazar Claës ülküsü uğruna ailesini batırır, d'Arthez hiç duralamadan özdeksel rahatlıktan vazgeçebilir, Frenhofer elinin altındaki zenginlikleri hiç mi hiç önemsemez. Çenelerinin yukarıya yönelik çıkıntılarına gelince, içlerindeki gücül gücü belirtir: kısa ve kalkık çeneleri üstün bir içgücün göstergeleridir (Ch, VII, 834). Ama ancak geniş ve çıkık bir alınla birlikte. Hiç de böyle bir alnı bulunmayan bir Aymar de Poitiers'nin "sivri, dolambaçlı bir biçimde kalkık", dolayısıyla yamru yumru çenesi ancak "soğukça acımasız bir kavrama gücü"nü ve aşktan uzak bir kıskançlığı gösterir: bir üstün içgüç değil, üretkenlikten yoksun bir güç söz konusudur (Cor, IX, 901).

Böylece, bir kez daha gök/yer karşıtlığına dayanılarak ve yalnızca yüzün üst, orta ve alt bölümlerinin biçim ve boyutları göz önüne alınarak, elde edilen veriler şöyle özetlenebilir:

GÖK		YER	
GÖK	ÖZDEKDIŞILIK <i>üst:</i> kıvrımsal orta <i>orta:</i> kıvrımsal orta <i>alt:</i> kıvrımsal orta	ÜRETKENLİK <i>üst :</i> köşeli orta <i>orta:</i> köşeli orta <i>alt:</i> köşeli orta	GÖK OLMAYAN
YER OLMAYAN	YARATICILIK <i>üst:</i> köşeli geniş <i>orta:</i> kıvrımsal orta <i>alt:</i> köşeli dar	DOYMAZLIK <i>üst:</i> yamru yamru dar <i>orta:</i> yamru yamru geniş dar <i>alt:</i> yamru yamru geniş	YER

Yüz çizelerinin incelemesinin çeneyle sona ermesi gerekirdi. Ama henüz yüzün en anlamlı bölümlerinden birini: gözleri incelemedik. Saçları ve ten rengini de incelemedik. Bu atlama nedensiz değildi: bu çizeler yüzbilimsel anlam açısından çoğu kez bulanık görünür, çünkü her dakika değişime uğrayabilirler: yüzün rengi iç ya da dış etkilerle her an değişir; saçlar her an isteğe göre boyanıp biçimlendirilebilir; gözler de yazgı düzeyinde sunabilecekleri anlamların tümü konusunda bir kesinliğe varmamıza elvermeyecek ölçüde devingendir.

Oysa Pierre Abraham, ağırbaşlı olduğu kadar da özençli yapıtında, Balzac kişilerinin temel niteliklerini gözlerle saçların renginden çıkarmak savındadır. Örneğin, üstüne basa basa, sarışın kadınların, erkekten çok aşkı sevdiklerini söyler, sonra da nedenini açıklar: "İç düşlerini seçilmiş eşin varlığına bağlamak-
tan çok, bu düşü izlemek ister, tutkulu olanları da, düşünür türünden olanları da ülküselliklerinin ya da fetih anlayışlarının tüm güçlerini toplayarak serüvene doğru atılırlar"¹. Bir başka deyişle, Balzac'ın sarışın kadınları aşkı aşk için sever, tutkunun kendisi için tutkulanırlar, kendilerine bu aşkı, bu tutkuyu esin-

1 P. Abraham, *agy*, s. 198.

leyen kişilerin onlar için pek de önemi yoktur, yerleri her zaman bir başkasıyla doldurulabilir. Buna karşılık, Pierre Abraham'a göre, *İnsanlık Güldürüsü*'nün esmer kadınları gerçek bir aşkla severler: bu kadınlar, yazarın kendi deyimiyle "tekeşli" yaratıklardır: tek bir erkeği sever, hem de yalnızca kendi kendisi için severler: "En sonunda efendilerini bulmuş oldukları düşüncesiyle, içtenlikle kendilerinden geçmiş durumda, boyun eğmeye hazır dırlar, işte Raoul Nathan karşısında Marie-Angélique, – işte albay d'Aiglemont, Lord Grenville ve Charles de Vandenesse karşısında Julie de Chatillonnest"¹. Félicien Marceau da, Balzac yüzbilimini fazla ciddiye almamakla birlikte, bu konuda sık sık Abraham'a başvurmaktan ve yalnızca eleştirmenin olanı yazara mal etmekten çekinmez: "*İnsanlık Güldürüsü*'nün nerdeyse değişmez kuralı: sarışın kadınlar iyi sevmezler. Aşk gereğinden fazla severler. Balzac'a göre, bu aşk kendisini esinleyen adamın belirli bir silinmesi olmadan yürümez hiçbir zaman. Esmer kadınlarsa, gene Balzac'a göre, kocaya, sevgiliye daha etkin, daha çok bağlanırlar"².

Ama kısa bir yoklama burada uygun örnekler kadar da aykırı örnekler içeren bir kural söz konusu olduğunu kanıtlamaya yeter. Örneğin Pierre Abraham'ın iyi bir örnek gibi gösterdiği esmer Marie-Angélique'in durumu esmer kadınlar konusundaki açıklamalarından çok, sarışın kadınlar konusundaki açıklamalarına uygun düşmekte: bu genç kadın yalnızca aşk gereksinimiyle, yalnızca kendi kocasından farklı bir adamı sevmeye isteğiyle Nathan'a doğru gider; kendisini çeken de Nathan'ın büyüsü değildir, çevresindeki kadınlar Nathan'a iter kendisini. Julie de Chatillonnest'in durumu da bundan çok farklı değildir: bu genç esmeri albay d'Aiglemont'a yönelten özellikle kendi aşk düşleridir; üstelik daha evliliğinin ilk günlerinde albayı sevmemeye başlar; öte yandan, gerek Lord Grenville'e, gerek Charles de Vandenesse'e, aşklarının gücüne inandıktan sonra, yani aşka verdiği değer sonucu boyun eğ: kocaya da, sevgiliye de "bağlanmaz", birbirini izleyen üç tekeşliliğinin kendisini

1 *agy*, s. 198.

2 F. Marceau, *agy*, s. 123.

nasıl olup da bir “tekeşli” yaptığını anlamaya olanak yoktur. Emilie de Fontaine, *Le Bal de Sceaux*’nın kara saçlı, mağrur genç kızı, sevdiği genç adamı yalnızca toplumsal nedenlerle, duralamadan bırakır. Madam Rabourdin’in, Pierre Abraham’ın örnek bir bağlılık olarak sunmaktan çekinmediği bağlılığı da daha iyisini bulamamaktan gelen bir bağlılıktır¹: kocası Charles’ın kendini yaşamının büyük ve mutsuz ameliyatının hazırlıklarına verdiği sırada Emma Bovary’nin bağlılığına çok benzer.

Öte yandan, Balzac’ın birçok sarışın kadını koca ya da sevgiliye bağlılığıyla Pierre Abraham’ı yalanlar. Bilindiği gibi, sarışın madam du Guénic tam bir bağlılık örneğidir. Madam Hulot kocasını her zaman sadık ve içten bir aşkla sever, oysa sarışın bir kadındır. Césarine Birotteau “mavi gözlü bir sarışın”dır, gene de Anselme’i kendi kendisi için, gerçek bir aşkla sever. Modeste Mignon’un “bilinmedik bir genç ozanla aşk mektuplaşmasına coşkuyla” girdiği doğrudur², ama kocasını uzun ve akıllıca gözlemlerden sonra seçmekten de geri kalmaz. Güzel ve sarışın Normandiyalı madam Michaud da, daha niceleriyle birlikte, gerçek bir bağlılığın somut imgesi olarak belirir (*Pay*, VIII, 156).

“Hay Allah! gözbebeği ve saçlar dolayısıyla, değişmez kadını tanımlamaya kalkmak da bayağı çetin bir girişim!” diye haykırır Pierre Abraham³. Gerçekten, göz renklerinin yüzeysel bir incelemesi bile bu işin çetin olduğu kadar da boşuna olduğunu gösterir. Çünkü, bir yüzün tek bir çizisinin kişiliği aydınlatmaktan uzak kalması bir yana, gözlerin rengi anlam düzleminde çoğu kez bulanık kalır. Örneğin Eugénie’nin “mavi”, Marie-Angélique de Grandville’in “kahverengi” gözlerinde aynı “saf tasasızlık, önceden düşünülmemiş şaşkınlık anlatımını” buluruz (*FE*, II, 70), Gabrielle Beauvouloir’ın “gri” gözleri “yürek arılığı”nı dile getirir (*EM*, IX, 722), Olympe Bijou’nun “kara” gözleri “hüzünlü bir suçsuzluğu” (*Be*, VI, 437), Minna’nın “açık renk” gözleri gene “yürek arılığı”nı belirtir (*Sér*, X, 488),

1 P. Abraham, *agy*, s. 197, 198.

2 *agy*, s. 198.

3 *agy*, s. 197.

ama aynı "açık renk" gözler madam Nourrisson'da tam tersini: "kaplanların kanlı açgözlülüğü"nü dile getirir (*Be*, VI, 460). Balzac kişilerinin gözlerinin sarı rengi, Abraham'a göre, "hayvansı kişiliği" vurgular¹. Paquita Valdès'in "kaplan gözleri gibi sarı" (*FYO*, V, 279), Butifer'in "bir kartalın gözleri gibi" kıvılcımlar saçan "açık sarı" gözleri (*MC*, VIII, 426) de kendisini doğrular gibi görünür, ama meleksi Séraphîta'nın gözleri, tıpkı Camille Maupin'in gözleri gibi, "altın bakışlar"la parlar (*Sér*, X, 470). Acımasız hafiye Corentin'in gözleri de (*TA*, VII, 460), haydut Galope-Chopine'in gözleri de yeşildir (*Ch*, VII, 1010), ama Frenhofer'in gözleri de (*ChO*, IX, 390), Henriette de Mortsau'un gözleri de aynı renktedir (*Lys*, VIII, 797).

Bu durumda, saç rengi gibi göz renginin de kişilik düzleminde ayırıcı bir değer taşımadığı kesin gibi görünüyor : özdeş nitelikli kişilerin gözleri karşıt renklerde olabilir, karşıt nitelikli kişilerin de aynı renkte gözleri olabilir. Ama bu böyledir diye gözlerin anlamsal değerden yoksun olmadığını da belirtmek gerekir; tam tersine, gözler Balzac yüzlerinin en anlamlı ögeleridir. Ama gerçek anlamlarını, tıpkı öteki çizelerinki gibi, boyutlar ve biçimler düzeyinde aramak gerekir.

Gerçekten de, varlıkların "hayvansallık" ya da "özdekselliğini" öncelikle gözlerinin "küçüklüğü" belirtir gibidir: tefeci Gobseck'in gözleri "bir sansarın gözleri gibi sarı" (*Gb*, II, 624), Corentin'in gözleri "yeşilimsi"dir, ama her ikisi de aynı zamanda "küçük"tür (*SM*, V, 745, 746). Bir Rémonencq (*CP*, VI, 616), bir Jérôme Séchard (*IP*, IV, 468), bir Fendant (*IV*, 829), bir Sylvie Rogron (*P*, III, 654) gibi doymak bilmez, bir Sélérîer (*SM*, V, 1052), bir Peyrade (*TA*, VII, 459) ya da bir Jacqueline Collin (*SM*, V, 707) gibi alabildiğine soğuk ve acımasız yaratıkların gözleri gri ya da kara, sarı ya da mavidir, ama her zaman küçük gözlerdir. Tinlerinin yüceliğiyle seçilen insanların gözleriyse, her zaman büyüktür: madam de Portenduère'in "büyük gözler"i (*UM*, III, 305), La Péchina'nın "iri ermeni gözleri" (*Pay*, VIII, 175), Dante'nin "büyük kartal gözleri" (*Pro*, X, 329), ma-

¹ *agy*, s. 195.

dam de Dey'nin "sevimlilikle dolup taşan, iri ve kara" gözleri (*Rég*, IX, 851) ve yüce gönüllü madam Grandet'nin "kocaman gözler"i, renklerinden bağımsız olarak, ülküsellği, arı aşkı, öz-veriyi dile getirir (*EG*, III, 499).

Öyle ya, Balzac'ın dünyasında, yüzün hem içe, hem dışa açılan, devingen ögesi ağız nasıl dışsallaşmış yürekse, bir başka açık ve devingen öge olan göz de insanın görünür tını olarak tanımlanır: göz, gerçekten, "yoğunlaşıp çekilen tın"dir, "yanan" ve "sönen" ve, insanda en derin olanın cisimleşimi olduğundan, sık sık "sonsuz"la kaynaşır izlenimini uyandıran tındır (*B*, II, 375). Bu nedenle, gerçek yaratıklarda, tıpkı ağız gibi göz de eğri biçimini: kendisinden bir şeyler sakladığı sonsuza en uygun düşen biçimi korur (*SM*, V, 688). Buna karşılık, insandan çok hayvana yaklaşan varlıkların "madensel", dolayısıyla derinlikten yoksun gözleri çoğu kez eğrinin bozulmuş bir biçimiyle: özellikle özdekselliğin göstergesi olan yuvarlak biçimle çıkar karşımıza (*Gb*, II, 670). Öte yandan, bu gözler, varlıkların özdekselliğini daha iyi vurgulamak istercesine, herhangi bir hayvanın gözleriyle özdeşleşir. Böylece, Marche-à-terre'in "yuvarlak" ve "yabani" gözleri insan soyundan çok, "otoburlar türü"nü malı gibi görünür (*Ch*, VII, 774); Rémonencq'nın aç ve kurnaz "küçük" gözleri (*CP*, VI, 616) ve Peyrade'nin "yatışmaz bir doymazlık, alaycı bir acımasızlıkla dolu" ve aynı biçimde "küçük" gözleri "domuzlarındaki gibi yerleştirilip açılmış"tır (*TA*, VII, 459); yırtıcı tefeci Gigonnet'nin gözleri "akbabalar"ın yuvarlak ve sert gözlerini düşündürür (*E*, VI, 909).

Daha önce de söylediğimiz gibi, saçların biçimi ve rengi isteğe göre değiştirilebilir, yaşam da dönüşsüz değişiklikler getirir. Bununla birlikte, saçlarda kişinin niteliklerini aydınlatabilecek ayırıcı çizeler arayacak olursak, bunları renk düzeyinde değil, gene biçim ve boyut düzeyinde buluruz. Gerçekten de, erdişi türünden Balzac yaratıklarının, tüm öteki çizelerine uygun olarak, "doğal olarak bukleli", dolayısıyla eğri biçimde olduğunu daha önce görmüştük (*IP*, IV, 485). Buna karşılık, yaratıcı bir güçle donanmış varlıkların saçları her şeyden önce sertlikleri ve kalınlıklarıyla seçilir: Albert Savarus'ün "görmekli baş"ı dik-

katimizi "yele kılları gibi sert saçlar"la çeker (AS, II, 767); Mar-
cas'ın saçları bir "yele"ye benzer (ZM, VII, 741); David
Séchard'ın yüzü "gür bir saç ormanıyla çevrili" görünür (IP, IV,
485), Joseph Bridau'ysa "son derece gür, tuhaf mı tuhaf saçla-
rı"yla dikkati çeker (DV, I, 635). Daha çok yıkıcı bir güçle do-
nanmış kişilerin saçları da aynı biçimde kalındır, ama, üstün
yaratıklarınki gibi dik ya da kırık çizgiler biçiminde düzenlen-
miş olmak şöyle dursun, yamru yumru biçimler sunar: "Jean-
François Tascheron'un "oldukça aşağılardan başlayan, kıvrıkcık
ve sert saçlar"ı (CV, VIII, 628), Michu'nün "kızıl, kıvrıkcık" (TA,
VII, 449), François Tonsard'ınsa, "kıvrıkcık ve kara saçlar"ı var-
dır (Pay, VIII, 55). Bedensel ya da tinsel türden herhangi bir za-
yıflığın izini taşıyan kişilerin saçlarıysa, tam tersine, seyrek ve
incedir: Etienne d'Hérouville'in "uzun, düz ve ince, kestane
rengi saçları" (EM, IX, 693), Jean-Paul-Stanislas Marneffe'in
"ince" saçlarıyla (Be, VI, 181) mösyö de Ronceret'nin gene öyle
"ince" saçları (CA, IV, 429) yeterince doğrular bunu.

Balzac kişilerinin kaşları da aynı ayırıcı çizelerle tanımla-
nır: Lucien de Rubempré'nin "bir Çin fırçasıyla çizilmişse ben-
zeyen kaşları" vardır (IP, IV, 485); Adélaïde de Rouville'in kaş-
larının düzenliliği, yani eğri biçimi ve orta büyüklüğü, aralığını
kesinler (Bo, I, 329); çok büyük bir tinsel güçle dolup taşan Dan-
te'nin kaşları "kocaman kemerler" oluşturur (Pro, X, 328); Filip-
po de Lanty'nin "güçlü" kaşları Camille Maupin'in kaşlarını
düşündürür (B, II, 375) ve "gelecekteki erkekçe tutkuları, cöm-
mert düşünceleri" haber verir (S, VI, 81); buna karşılık, Sylvain
Pons'un yüzünde kaş yerini tutan şu "iki kırmızı çizgi" yalnız-
ca aşılmaz bir güçsüzlüğün belirtisidir (CP, VI, 527).

Bir kez daha görülüyor ki, Balzac evreninde yüz çizeleri bi-
çimleri ve boyutlarıyla, yoğunlukları ve yerleriyle tanımlan-
makta. Beden çizelerinin de aynı biçimde tanımlandığını biliyo-
ruz. Bir ara terim; başla beden arasında bir birleştirme çizgisi
olan boyun da ancak doğrular bu kuralı. Gerçekten de, alabildi-
ğine arı, yakışıklı bir genç adam olan Godefroid'nın boynu bir
"gerçek kuğu boynu"dur: tıpkı Zambinella'nın (S, VI, 96), Co-
ralie'nin (IP, IV, 721), Eugénie Grandet'nin (EG, III, 528) boyun-

ları gibi "kusursuz bir yuvarlaklık"ta ve "orta büyüklükte"dir (*Pro*, X, 330). "Uzun" boyun "çok güzel bir biçimde" bile olsa (*B*, II, 422), fazla fazla "küçümseme" ve "yüzsüzlüğü" (*BS*, I, 83), yani tinsel bir zayıflığı dile getirir. Camille Maupin'in orta büyüklükte olan ve "omuzları kıvrımsız başa" bağlayan "çıkık bir çevre çizgisi oluşturan" boynuyorsa, tam tersine, "gücün en açık niteliği"ni sunar (*B*, II, 377). Minoret-Levrault'nun "çok kısa", ama bir "et yastıkla sarılı", dolayısıyla yamru yumru boynu tinsel zayıflığına olduğu kadar da bedensel gücüne tanıklık eder (*UM*, III, 266-269). Wilfrid'in "kısa" (*Sér*, X, 521), Grégoire Gérard'ın "omuzlara gömülmüş" (*CV*, VIII, 705), Calvin'in "kalın" ve "kısa" boyunları (*Cath*, X, 185) üstün bir gücü belirtir gibidir. Louis Lambert, kendi adını taşıyan romanda, "Şaşılacak şey!" diye haykırır. "Portreleri dikkatimi çeken tüm büyük adamların boyunları kısa. Belki de doğa bu insanlarda yürek beynin daha yakınında olsun istiyor" (*LL*, X, 406). Ama eski kürek mahkûmu Farrabesche'in boynu "basık, çok kısa, kalın" (*CV*, VIII, 660), azgın köylü Michu'nün boynu da "kısa ve kalın"dır (*TA*, VII, 449). Demek ki, beden bu bölümü gösterge olarak oldukça bulanık; ara öge işlevini iyi üstlenmekte: özdeksellik göstergesi olabildiği gibi tinsellik göstergesi de olabilmekte.

Ama aynı bulanıklık bedenün üst bölümlerinde de karşımıza çıkar: bunu anlamak için karşıt nitelikli birçok Balzac kişisinin nerdeyse özdeş gövdelerini şöyle bir gözden geçirmek yeter: bilindiği gibi, üstün bir insan olan rahip Bonnet "gereğinden fazla gelişmiş" bir gövdeyle dikkati çeker (*CV*, VIII, 615), doktor Benassis geniş bir göğüs ve gene geniş omuzlarla (*MC*, VIII, 332), *Illusions perdues*'nün yüce gönüllü bulgucusu David Séchard da geniş gövdesi ve güçlü omuzlarıyla (*IP*, IV, 485); buna karşılık, Félix Grandet doymak bilmez bir cimridir, ama geniş mi geniş omuzları vardır (*EG*, III, 488), Maxence Gilet iyiden iyiye yoldan çıkmış bir eski subaydır, ama "Avrupa'nın tüm nişanlarını alabilecek kadar geniş" bir göğsü vardır (*R*, III, 957), Jacques Collin kürek mahkûmlarının en korkuncudur, ama o da "geniş omuzları" ve "iyice gelişmiş gövdesi"yle seçilir (*PG*, II, 858).

Hiç kuşkusuz, bu örnekler karşısında, kişilik düzleminde birbirine hiç benzemeyen bu insanların en azından bir ortak yanları bulunması, bu ortak yanın da bedensel güç olması gerektiği düşünülebilir. Bununla birlikte, Balzac evreninin bedensel açıdan güçlü kişilerinin bedenlerinin üst bölümleri her zaman geniş ve çıkık değildir: bir "genç kız"ın "gevşek" görünüşünü sunan Henri de Marsay bunun en parlak örneğidir (*IP, IV, 614*). "Demir bacaklı", "çelik kollu" polis Paccard "göğsü pek gelişmemiş" bir yarmadır (*SM, V, 769*). Öte yandan, Balthazar Claës'te olduğu gibi (*RA, IX, 488*) Grégoire Gérard'da da "gövdenin gelişmişliği ve bacakların zayıflığı" "nerdeyse tüm düşünürlerde" bulabileceğimiz bir tür "bedensel çöküş"ü belirtir (*CV, VIII, 705*).

Çelişki kesin gibi görünmekte. Ancak aşılabilir bir çelişki de değil. Öyle ya, bir Gérard'ın durumunda olduğu gibi bir Grandet'nin durumunda da zorlu yaşamsal içgüç, dolayısıyla zorlu bir istem birikimi söz konusu olduğu söylenebilir. Bu istem de her şeyden önce sürekli eylem istemidir: bu yaratıkların, kimlerinde özdeksele, kimlerinde tinsele yönelik, ama sürekli bir canlılık ve etkinlik içinde devindikleri görülür: hepsi de "göz kamaştırı ya da gizli, büyük çarpışmalar"a adanmış yaratıklardır (*IP, IV, 485*). Bir Henri de Marsay, duyarsız ve ilgisiz, geçip gitmekten başka bir şey yapmazken, "geri-dönmesini-bilme"yi bir "anlamsızlık" olarak görürken (*FYO, V, 318*), güçlü omuzlarla, geniş ve çıkık göğüslerle donanmış kişiler iyi belirlenmiş bir amaç uğrunda amansız bir savaşım verirler: Jacques Collin toplumla sürekli savaş durumundadır, dolaylı bir biçimde olmakla birlikte, Grandet de savaşçılıkta ondan geri kalmaz; Grandet bir altın Harpagon'udur, ama Calvin, altına hiç mi hiç ilgi duymamasına karşın, kendisine bir kardeş gibi benzer: o da "erk Harpagonları"ndandır (*Cath, X, 184*). İzlenen amacın türüne gelince, onu da öteki çizeler belirler.

Bedenin üst bölümünün bu çıkıntıları az çok köşeli bir biçim sunar ve hep öne doğru yönelir. "Geniş ve şişkin" göğüse "kalın" bir sırt eklendi mi çıkıntılı göğüs yoktur artık, kocaman bir dairesel kambur, yani yamru yumru biçim vardır yalnızca.

Bu biçim de, biliyoruz, aşkınlıktan yoksun bir yaşamın insanlarına, kendilerini aşan şeylere pek kulak asmadan, genel kurallar içine yerleşip doyumu özdek düzleminde, bayağı ergilerde arayanlara özgü bir biçimdir. Örneğin Philéas Beauvisage'ın (DA, VII, 654), bir "kule gibi yuvarlak" Moncornet'nin (Pay, VIII, 23), "arka ayakları üzerinde doğrulmuş bir boğa"yı anımsatan Minoret-Levrault'nun (UM, III, 266), kısacası tinsellik konusunda birer sıfırdan başka bir şey olmayan tüm insanların durumu budur. "Bir kilise faresi gibi tombul" madam Vauquer'nin (PG, II, 852), yuvarlaklığıyla "omurgasızların dişileri" arasında yer alan Bébellet Lupin'in (Pay, VIII, 228) ve her yanı şişkin gövdesi "aşırı genişliği" nedeniyle, eğilince bu üst kitlelerin çekmesiyle yere yuvarlanacağı korkusunu uyandıran Rose Cormon (VF, IV, 254, 255) gibi "dar kafalı" kadınların durumu da budur.

Görüldüğü gibi, daha önce erdişil türden yaratıklarda saptadığımız o "Milo Venüs'üne yaraşır, güzel omuzlar"dan (PCh, IX, 105), göğüslerin o "çok hoş yuvarlaklıkları"ndan (CB, V, 509) çok uzaklardayız artık. Soyutun içinde devinen varlıklarda saptadığımız şu katı mı katı "kazık" biçimlerinden (MM, I, 359), şu "kavaklar gibi" dik bedenlerden (FA, II, 240), şu "kamışlar"ı düşündürten "eğilmez" bellerden (Be, VI, 163), şu "dümdüz" bedenlerden de (SM, V, 734) çok uzaklardayız. Öncekilerin bedenlerinin tüm bölümleri kıvrımlı biçimlerle ayrılır. Sonrakilerin bedenleriye, düz ve kesintili biçimlerle. Haz düşkünlerinin, beden açısından olduğu gibi kişilik bakımından da "gevşek" varlıkların gövdesinin alt bölümlerine gelince, aynı yamru yumru ve gevşek biçimleri sunarlar: Paulmier'nin yuvarlak ve gevşek göbeği "sağdan sola" dalgalanır (E, VI, 946, 947), ünlü Gaudissart'ın iyice ileri fırlamış göbeği "armut biçimi"ndedir (IG, IV, 21), Cardinal ananın göbeğiye, tıpkı göğüsleri gibi, "Rubens işi genişliği"yle ilgi çeker (Bou, VII, 216).

Louise de Chaulieu, dostuna düşlerindeki sevgiliden söz ederken, "Çirkin bir adam olabilir; ama elleri güzel olacaktır", diye yazar (MJM, I, 197). Çünkü, Balzac yüzbiliminde, ellerin apayrı bir anlamı vardır: "Bugüne değin insanın tasarladığı her

şeyi yalnız el gerçekleştirmiş olduğundan, bir bakıma *eylemin* ta kendisidir. Tüm gücümüz ondan geçer; işin ilginç yanı, neredeyse tüm üstün akıllı insanların elleri güzel olmuştur, ellerin kusursuzluğu yüce bir yazgının ayırıcı özelliğidir. İsa tüm tanrısalıklarını ellerinin gücüyle gerçekleştirmiştir" (*Phy*, X, 767). Eylemin ta kendisi olduğundan, her el adandığı yazgıya uygundur ve, yalnızca düşünceye hizmet ettiğinden, düşünceyi "somutlaştırır", düşünceyi cisimlendirir. Bu durumda, kıvrıntılı biçimde olması doğaldır: Louis Lambert'in elleri "güzel, incecik" (*LL*, X, 402), d'Arthez'in elleri "güzel" dir (*IP*, IV, 645), Albert Savarus'un elleri "rahip elleri" dir (*AS*, I, 767).

Bununla birlikte, erdişi türünden varlıklar kadar "kafaca güçlü" insanları da belirleyen bu kıvrımlı ve güzel elleri Claës'te, akılca ötekilerden hiç de aşağı kalmayan bu yılmak bilmez saltık araştırmacısında bulamayız: onun elleri, tersine, "geniş ve kıllı" dır (*RA*, IX, 489). Nedeni de açıktır: Claës de bir Lambert ya da bir Savarus gibi dahi bir varlıktır, ama elleri bir düşünceyi iletmeye değil, özellikle özdeği işlemeye adanmıştır: her şeyden önce bir "üretici" dir. Elleriyle çalışmak, elleriyle üretmek için doğmuş varlıklarda da aynı ayırıcı çizeleri buluruz: César Birotteau'nun "geniş ve kıllı elleri", tıpkı "kırıksık parmaklarının kalın boğumları" ve "kocaman, dört köşe tırnakları" gibi, hem iççağrısına, hem de köylü kökenine tanıklık eder (*CB*, V, 364); aynı kökten gelen ve onun kadar çalışkan olan koca Nanon'un da geniş "arabacı elleri" vardır (*EG*, III, 495); tüm yaşamını aile özdeyişi "Fac!" simgeleyen mösyö du Guénic'in de "geniş, kalın, kıllı elleri; Jeanne d'Arc'ın ancak krallık bayrağı Reims katedralinde dalgalanıncaya kadar bırakmamak üzere kılıca sarıldığı gibi, bir daha bırakmamak üzere kılıcı kavramış elleri; Bocage'da sık çalılık dikenlerinin ikide bir kana buladığı, Marais'de kürek çekmiş elleri" vardır (*B*, II, 334).

Bir Nathan'ın "kuru ve sinirli" elleriyse, tam tersine, "yengeç ayakları" nı düşündürtür (*FE*, II, 87), bir Gaubertin'in "çok kıllı, çengelsi, yamru yumru elleri" vardır (*Pay*, VIII, 272). Çünkü her ikisi de özellikle üretmeyen kişiler olarak belirir: Nathan bir "kendini beğenmiş" tir yalnızca, Gaubertin'se, "iki cebinde

birden sürekli altınla oynadığı söylenen Nucingen gibi, para oyunu"na tutkundur (*VIII*, 271): tüm etkinlikleri toplumda soyutun en bayağı biçimi üzerinde gelişen varlıklardır bunlar. Ama öyle kuraldışı yaratıklar oldukları da söylenemez. Yalnızca birkaçını anmak gerekirse, "çengelsi ve sinirli" elleri "eski tahtalardan" yapılmışa benzeyen açgözlü cimri Godain'i (*VIII*, 192), "zayıf ve kıllı" elleri "liraları saymaya alışmış insanların çengelsi parmakları"yla dikkati çeken duyarsız banker Grastin'i (*CV*, *VIII*, 556), "oldukça benzer kaslarla çok güzel oturtulmuş kemikler"i ve, sanki birer elmiş gibi, "gevşek gevşek kâğıt karıştıran, oldukça benzer kaslara bağlı kemik parçaları"yla dikkatimizi çeken masalsı iskambil falcısı Fontaine anayı (*CSS*, *VII*, 49) sayabiliriz.

Bu biçim ve boyutlar bacak ve ayaklarda da karşımıza çıkar ve ellerle aynı anlamsal değerleri sunar. Örneğin elleri "yengeç ayakları"nu andıran Nathan'ın "balıkçıl bacakları" ve "şişkin dizleri" vardır (*FE*, *II*, 87); Minoret-Levrault'nun "güçlü kollar"ı "kaba ve sert, geniş ve güçlü" ellerle biter, kocaman göbeğini "olgun bir insan bedeni gibi kocaman kalçalar ve fil ayakları taşır" (*UM*, *III*, 267); genç ve arı köylü kızı La Pécina "insanı kışkırtacak ölçüde küçük" el ve ayaklarla seçilir (*Pay*, *VIII*, 176); yalnızca benzerlerinin acısını dindirmek için yaşayan dindar ve yaşlı soylu kadın madam de La Chanterie'ye, "bir heykelciye örnekçe oluşturacak yapıda" (*EHC*, *VII*, 259), "küçük eller"i ve "küçük ayakları"yla (*VII*, 303).

Buna karşılık, daha önce de gördüğümüz gibi "geniş, kıllı elleri" bulunan bir Balthazar Claës'in bacakları "incecik"tir (*RA*, *IX*, 488), Grégoire Gérard'ın zayıf ve incecik bacakları "bir tür bedensel çöküş"ü haber verir (*CV*, *VII*, 705), "uçlara göre fazla gelişmiş gövdesi" kendisine "kambursuz bir kambur görüntüsü" veren rahip Bonnet de aynı özelliği sunar (*VIII*, 615). Ama bu özellik, Balzac bedenbiliminin bir tutarsızlığını vurgulamak şöyle dursun, bu bedenbilime bir ayırım daha getirir: Claës'in iççağırısı saltığa ulaşabilmek için özdeği işlemektir, ama bu böyledir diye özdekselliğin tutsağı olarak kalmaz. Buna karşılık, "çevre ölçüsü on iki parmak baldırları"yla bir Félix

Grandet (EG, III, 488) ya da "Parisli delikanlılara kazık temelle-re oturtulmuş" dedirtecek kadar "kocaman" bacaklarıyla ma-dam Jeanraud (In, III, 58) dönüşsüz biçimde özdekselliğe çakılı kalırlar. Öyleyse yukarı ile aşağının karşıtlığı söz konusudur burada: bu "fil ayakları", bu "çevre ölçüsü on iki parmak bal-dırlar", tüm yaşam boyunca, özdeksellikler içinde batıp çık-maktan öte bir şey yapmaz; bu ince bacaklar ve küçük ayaklar-sa, genellikle tinselliğin yüksek alanlarında yaşamak için doğ-muş olan ve geniş ve çıkıntılı üst çizeleri kendilerini ülküselden ya da, Balzac'ın deyimiyile, "ustalık"tan ayıran engelleri zorla-mak için yaratılmışa benzeyen varlıklara özgüdür.

Balzac bedenleri üzerinde yaptığımız bu oldukça uzun "açınsama" daha önce kesinlemediğimiz şeyi bir kez daha doğru-lamakta: Balzac bedenbilimi çok az sayıda temel birim içerir, bu temel birimlerin değişik birleşimleri aynı zamanda hem beden, hem de kişilik türlerini ortaya koyar. Başlıca beş türü yeterince biliyoruz: kusursuz bir düzenlilik ve denge örneği olan bedeni tüm yüzeyinde kıvrıntılı biçimler sunan, saydam ve akışkan tenli erdişi, edilgen, ilgisiz, duyarsız düş yaratığı; soyutun bi-riktiricisi olarak, kısır bir gözlemleyim içinde yaşayan, dar ve köşeli çizeli, kuru ve saydamsız varlık; yumuşak ve yamru yumru çizeleri küresel biçimlere yönelen ve yalnızca yer düze-yinde, gündeliğin içinde yaşayan, yalnızca hazzı arayan ergi düşkün; köşeli bedeninin uçlarındaki çıkıntılı çizelerle seçilen, üretmeye, nesneleri işlemeye yönelik, çalışkan bir yaşam için doğmuş etkin varlık; son olarak da üst bölümleri gelişmiş be-deni, özel bir bölümlenmeye göre, kıvrıntılı ve köşeli çizelerin varlığıyla seçilen ve iççağrısı dünyayı değiştirmek ya da zen-ginleştirmek olan yaratıcı kişi ya da, isterseniz, ozan.

Ama, daha önce de gördük, Balzac'ın bedenbilimi yalnızca bu birkaç türü göz önüne almakla yetinmez: beden çizelerinin her birinin belirlenen biçim ve boyutlara göre eklemlenen, ken-dine özgü bir işlevi bulunduğundan, kolaylıkla türden bireye geçilebilir. İncelen yüz bedenin ana türe göre gösterdiği tüm sapmaları değerlendirebilmek için yeterince genel ve yeterince

ayrıntılı bir “anahtar” geliştirmek yeter. Aşağıdaki çok yalınlaştırılmış şizelge bu konuda bir görüş edinmemizi sağlayabilir:

ÇİZELER	BİÇİMLER			BOYUTLAR						ANLAMLAR
	Köşeli	Kıvrımlı	Yumru	Büyük	Orta	Küçük	Geniş	Orta	Dar	
ALIN (yaratıcı içgüç)	+						+			olumlu
		+						+		ortada
			+						+	olumsuz
GÖZ (duygusallık)		+		+						olumlu
		+			+					ortada
			+			+				olumsuz
BURUN (hazsallık)			+	+			+			olumlu
		+			+		+			ortada
			+			+			+	olumsuz
AĞIZ (duyarlılık)		+					+			olumlu
		+			+			+		ortada
	+								+	olumsuz
ÇENE (cinsellik)			+	+			+			olumlu
		+			+			+		ortada
		+				+			+	olumsuz
BEDEN (özdeksel içgüç)	+					+	+			olumlu
		+			+			+		ortada
		+		+					+	olumsuz
KOL (eylem)	+				+					olumlu
		+			+					ortada
			+	+			+			olumsuz
BACAK (eylem)	+				+					olumlu
		+			+					ortada
			+	+			+			olumsuz
BOY (denge)					+	+				olumlu
				+						olumsuz

Böyle bir şizelgenin eksik olduğunu söylemek bile gerekmez: ancak belli başlı öğeleri göz önüne alırken küçümsenmeyecek ölçüde önemli kimi öğeleri dışarıda bırakıyor; bazı bazı “büyük” ile “küçük”ün de üstlendiği “uzun” ve “kısa” gibi kimi boyutsal yönleri de, her biri sırasıyla “köşeli” ile “geniş”in, “kıvrımsal” ile “orta”nın, “geniş” ile “yamru yumru”nun birle-

şimleri olan "dörtgen", "söbe" ve "yuvarlak" gibi kimi ikincil biçimleri de göz önüne almıyor. Son olarak, birleşimlerin tümünü görebilmeyi sağlamak için, her çizenin karşılığı olan bölmelerin sayısının biçim ve boyut bölmelerinin sayısına eşit olması gerekirdi.

Ancak, hiç kuşku yok ki, daha ayrıntılı bir "anahtar", soyutun içinde yitip gitmiş bir duyarsız cimri Gobseck'le bir bakıma kendi cimriliğini "tüketen", tutkulu cimri Grandet arasındaki tüm uzaklığı gözler önüne serebilirdi, çünkü, bütüncül portrenin tümüyle karşılaştırılması bize, tüm bireysel özellikleri gün ışığına çıkarma olanağını sağlardı.

Gene de Balzac bedenbiliminin tüm verilerini tüketmekten uzak kalırdı. Öyle ya, insan çizeleri hep aynı biçimde kalmaz: en güzel yüzlerin "çatlak çatlak, çizik çizik, acılarla ağırbaşlı, solgun, diken diken, dazlak, şarapla yağlı duruma geldiği, likörlerle zayıfladığı" olur (*Bou, VII, 173*) ve Baudoyer'nin daire-sindeki memurlar gözlemden geçirildiği zaman, "bu divitli memeliler bu mesleği yapa yapa mı alıklaşırlar, yoksa doğuştan biraz alık oldukları için mi bu mesleği yaparlar" (*E, VI, 954*), karar vermek hiç de kolay olmaz.

İnsan çizeleri yalnızca yazgının değil, yaşamın da göstergeleridir.

3. Yüz ve Yaşam

Küremiz bütündür, her şeyi birbirine bağlıdır.

BALZAC, ZM, VII, 736.

Véronique Graslin, genç kızlık adıyla Véronique Sauviat, doğumlarından ölümlerine dek, yaşamlarının tüm olayları içinde izleme olanağını bulduğumuz ender Balzac kişilerinden biridir. Üstelik, kendisini en elverişli koşullar içinde izleriz: tek bir anlatının: *Köy Papazı*'nın sınırları içinde, doğduğunu, yaşadığını ve öldüğünü görürüz; yaşamı önce Limoges kentinde, daha sonra Montégnac köyünde, yani görece dar, bunun sonucu olarak da gözleme elverişli çevrelerde geçer: "taşrada her şey bilinir".

Bu durumda, Véronique Graslin'in görünüşte durgun yaşamının komşu için de, okur için de hiçbir gizi bulunmaması gerekirdi. Gene de konuya yabancı okur için anlatının sonuçlanıp açıklanmasına, kendi yakınları içinse ölüm saatinde yaptığı açık günah çıkarmaya kadar çözülmesi olanaksız bir bilmece olarak kalır. Yalnızca iki kilise adamı gerçekten tanır onu: üstün bir insan olan rahip Dutheil ile alçakgönüllü bir köy papazı olmasına karşın, gene üstün bir insan olan rahip Bonnet. Birincisi, rahip Dutheil, en küçük edimlerde en gizli nedenleri okumak gibi paha biçilmez bir yetiyle donanmış olması bir yana, onu öylesine iyi tanır ki, ruhunun derinliklerini açık açık görmemesine olanak yoktur. İkincisi, rahip Bonnet, onu uzun za-

mandır tanımak gibi bir üstünlükten yararlanmaz. Gene de, daha yaptıkları ilk görüşmede, Véronique'in kendisi için hiçbir gizi kalmaz. Neden? Bakışlarını insanı en dolaysız biçimde aydınlatan şeye: yüzüne, bu söz olmuş tene yöneltir de ondan. Öyle ya, "yaşamın dramları oluntularda değildir, duygulardadır, yürekte ya da, isterseniz, *Tinsel Dünya* diye adlandırmamız gereken şu uçsuz bucaksız dünyada oynanır" (*H, II, 296*), bu dramlar da olduğu gibi insanın yüzüne yansır. Böylece, dosdoğru amaca götüren yolu seçtiğine, derin mi derin yüz okuma bilimini de edinmiş olduğuna göre, rahip Bonnet'nin herkes için gizli kalanı hemen anlayıvermesinde şaşılacak bir şey yoktur.

Oysa herkes yapabilirdi aynı şeyi. Öyle ya, Véronique durmamacasına izleri karıştırmaya çalışır, annesiyle suç ortağı da gizi konusunda tek sözcük söylemezler, ama ne yüzünü meraklı gözlerden saklama olanağı vardır, ne de yaşamının altüst edici dramlarının bu yüze birbiri ardından getirdiği değişimleri önleme olanağı. Hiç kuşkusuz Balzac, bu yüzü okurun kendisi de okusun ve anlatının boşluklarını yüz ve beden betimlemelelerinin ayrıntılarıyla kapatarak olayların tüm değişimlerini daha gerçekleştikleri anda bulgulayabilsin isterdi.

Albert Béguin, "Véronique'in yüzünün arada bir değişmesi, daha ilk bölümden başlayarak, romana bedenle tinin şu tanımlanmaz ilişkileri izleğini sokar, bu izlek kitabın gizli izleği olacaktır", diye yazar¹. Bununla birlikte, yalnız bu romanın değil, tüm *İnsanlık Güldürüsü*'nün temel izleklerinden birini oluşturan bu beden ve tin ilişkilerinin rahip Bonnet için hiç de tanımlanmaz bir yanı bulunmadığını belirttik; öte yandan, Véronique'in yüzünde ara ara gerçekleşen bu değişimleri Balzac'ın bu bağıntıları konunun yabancıları için bile apaçık kıla- cık bir ayrıntı bolluğuyla betimlediği de bilinir. Anlatı büyük ölçüde bu kadının yüzünün öyküsüyle karışır: romanın en önemli ve en gizemli olayları yüzüne ve bedenine yansır. Öyleyse Véronique'in yüzünün daha çok küçük yaşından başlanarak betimlenen tüm bu değişimlerini özenle izlemekte yarar vardır.

1 A. Béguin, *agy*, s. 199, 200.

Véronique, daha küçücükken, “aşağı kentin en güzel çocuğu”dur: insanlar yolda durup hayran hayran bakarlar (CV, VIII, 541). Ama on yaşına geldiği zaman, güzelliği göz kamaştırır:

“Véronique güzelliğiyle mahalleyi şaşırttı. Günün birinde ülküsel güzelin ardından koşan ressamların fırçasına yaraşır bir yüz olabilecek yüze herkes hayran kalıyordu. *Küçük Meryem* diye adlandırılmıştı, güzel yapılı ve ak olacağı anlaşılıyordu. Meryem yüzü, öyle ya, halkın bulduğu ad çok yerindeydi, zengin ve bol sarı saçlarla tamamlandı, bu saçlar çizelerinin arılığını iyice ortaya çıkardı. Tiziano’nun Tapınakta Tanıtma adlı büyük tablosunda o benzersiz küçük Meryem’i görmüş olanlar, Véronique’in çocukluğunda nasıl olduğunu bileceklerdir: aynı arılık, gözlerde aynı meleksi şaşkınlık, aynı soylu ve yalın duruş, aynı prenses havası.” (VIII, 543)

Véronique Sauviat böylece daha çocukluğunda olağandışı bir varlık olarak belirir. Durmamacasına “Meryem”, “meleksi”, “arılık”, “ülkü” türünden sözcükler gelir yazarın kalemine: demek ki, güzelliği, göğsü yerden çok daha yakın bir varlığın güzelliğidir. Ama yalnızca bedensel güzelliği değildir söz konusu: duruşunda ve bakışında da aynı meleksi arılığı, aynı soylu ya-lınlığı buluruz. Böylece, bedeninin ve duruşlarının ortaya çıkarır görüldüğü anlama bakılınca, tüm yaşamı süresince meleksi bir yaratık olarak kalacağına inanmak için her türlü neden vardır. Bununla birlikte, daha on bir yaşında, kendisini bu dünyadan götürmesine ramak kalmış olan korkunç çiçek hastalığının sonunda, Véronique’in meleksi yüzü bambaşka bir görünüşe bürünür:

“Véronique kurtuldu, ama güzelliği gitti. Esmer ile kırmızının uyumlu bir biçimde kaynaşmış bir renkle eşit bir biçimde renklenmiş olan bu yüz, binlerce çukurla doldu, bu çukurlar ak özü derinden derine etkilenmiş olan derisini kabalaştırdı. Alın da yıkımın etkisinden kurtulamadı, esmerleşti, çekiçle dövülmüş gibi kaldı. Sarı saçlar altında hiçbir şey bu tuğla renkleri kadar aykırı olamaz, önceden kurulmuş uyumu yok eder bunlar. Dokunun bu oyuk ve biçim biçim yırtıkları

yüzün yandan görünüşünün arılığını, yüzün, burnun, ak bir porsele-
nin kıyısı gibi ince çenenin biçimlerini bozdu, burnun yunansı biçimi
zorlukla görülür oldu. Hastalık ancak erişemeyeceklerine, gözlerle
dişlere saygı gösterdi. Véronique bedeninin incelik ve güzelliğini, çiz-
gilerinin doluluğunu, belinin hoşluğunu da yitirmedir. On beş yaşında
güzel bir insan ve, Sauviat'ları en çok avutanı da, hep bir şeylerle uğ-
raşan, çalışkan, oturgan, erdemli , iyi bir kız oldu." (VIII, 543, 544)

Véronique Sauviat'nın yerden çok göğşe yakın olduğunu
söylemiştik. Artık söyleyemeyiz. Hastalık eski meleksi güzelli-
ğini kalın bir tabaka gibi örtmüş görünmektedir: bedeni bir ya-
na bırakılacak olursa, çizgilerinin ve renginin kendisinin de iç-
lerinde yer alır görüldüğü meleksi yaratıklara özgü arılığundan
yoksundur artık. Teni artık akışkan değildir: "esmer" olmuştur,
"çekiçle dövülmüş" gibidir, "tuğla"nın uyarsız renklerini sun-
maktadır. Çizelerinde eğrinin o ülküsel sürekliliği kalmamıştır;
tam tersine, yalnızca süreksizliklerle: kaba "çukurlar"la,
"oyuk" ve "biçim biçim", yani düzensiz, yamru yumru yırtık-
larla kaplıdır. Doğrudur, güzel bedenine, güzel dişlerine, güzel
gözlerine hiçbir şey olmamıştır, ama bu da fazladan bir düzen-
sizlikten başka bir şey değildir: tüm kişiliğinde hayranlık verici
uyumun yerini almış olan "uyumsuz" bir görünüştür bundan
böyle. Yalnızca sıradan ve yersel bir güzelliği kalmıştır: bir ba-
kıma erilleşmiştir.

Ama bu durumda Véronique'in yüzünün anlamı ne olabi-
rir? Başlangıçta meleksi bir tin içerdiğini sandığımız bu erilleş-
miş bedenın anlamsal değeri şimdi nedir? Ancak üç varsayım
ileri sürülebilir: birincisi, Véronique'in yüzüyle birlikte tini, ki-
şiliği de değişmiştir, bu da yüzün ancak dolaysız bir anlamı bu-
lunduğunu kesinlemekle birdir; ikincisi, genç kızın her zaman
arı ve meleksi tini ve kişiliği kendisini tanınmaz duruma getir-
miş olan kalın çiçek tabakasının altında saklı kalmaktadır, bu
da, tüm söylediklerimizin tersine, yüzün tinin göstereni olma-
dığını kesinlemek demektir; üçüncüsü, bedende ve tinde yarı
yarıya bir değişim olması olasılığıdır, ama bu olasılık da çelişki-
ye son verebilecek bir varsayım gibi görünmemektedir. Öyley-

se, bir karara varabilmek için, en iyisi Véronique'in yüzünü ve yaşamını gelişimleri içinde izlemeye çalışmaktır:

"On altı yaşında, tam anlamıyla gelişti ve olması gerektiği gibi göründü. Orta boyluydu, annesi de, babası da iri değildi; ama beden yapısı öylesine hoş bir esneklikle, ressamların arayıp da kolay kolay bulamadıkları, ama Doğa'nın kendiliğinden, sonsuz bir incelikle çizdiği, ne yapılırsa yapılsın, her zaman çıplak bedene göre yerleşip biçimlenen çamaşırlara ve giysinin kalınlığına karşın, yumuşak dış çizgileri uzmanının gözünden kaçmayan şu öylesine uyumlu yılanı çizgilerle dikkati çekmekteydi. Véronique, içten, sade, doğal, bu güzelliği her türlü yapmaktan uzak devinimleriyle daha bir ortaya koyuyordu. Yargı dilinin şu zorlu terimini kullanmak gerekirse, tam ve kesin etkisini gösteriyordu. Onda Auvergne'li kadınların etli kolları, güzel bir han hizmetçisinin kırmızı ve tombul elleri, iri, ama düzgün, beden yapısıyla uyumlu ayakları vardı." (VIII, 546)

On altı yaşındaki Véronique Sauviat'nın bu betimlemesi eksik bir betimlemedir: yüzü konusunda hiçbir şey söylenmemektedir. Bununla birlikte, ilk iki varsayımdan çok, üçüncü varsayımı doğrular görünür. Bu "hoş esneklik", bu "her türlü yapmaktan uzak devinimler", ülküsel tutkun ressamların durmamacasına arayıp da "kolay kolay bulamadıkları" yılanı çizgilerle hayranlık verici bir biçimde bağdaşır. Balzac, bu betimlemeye girişmeden önce, "Yeryüzünde Véronique kadar arı genç kızlara rastlanmıştır kuşkusuz, ama hiçbirisi ondan daha arı, daha alçakgönüllü olmamıştır. Günah çıkartmasının melekleri şaşırtması, kutsal Meryem'i sevindirmesi gerekirdi", diye yazar (VIII, 546). Gene de bütün bunlar şu "güzel bir han hizmetçisinin kırmızı ve tombul eli", bir ölçüde de şu "iri, ama düzgün ayaklar"la karşıtlaşır: daha önce gördüğümüz gibi, bu yapıdaki eller ve ayaklar bedensel işlere adanmış varlıklara özgüdür. Öyleyse Véronique'in bedeni açık bir çelişki yansıtmayı sürdürmektedir. Bedenin bu çelişkisi aynı zamanda çelişkin bir tin de yansıtmakta mıdır? Betimlemenin gerisi bunu doğrular gibi görünmekte:

“Véronique’in kusursuz bir kıvrımsallıkta dudakları vardı, görenlerin narçıçeği kırmızısına boyanmış diyeceği gelirdi, öylesine arı ve sıcağın bir kan dolaşırda içlerinde. Çenesi ve yüzünün alt yanı, ressamların bu sözcüğe verdikleri anlamda, biraz kabaydı, bu kalın biçim de, bedenbilimin acımasız yasalarına göre, tutkuda nerdeyse hastalığı bir şiddetin belirtisiydi. Alnının yukarısında, şimdi kestane rengi olmuş, kabarık ve bol saçlardan oluşmuş, güzel biçimlenmiş, ama nerdeyse buyurgan bir görkemli taç vardı.” (VIII, 547)

Bu durumda, Véronique’in kesinlikle “yeryüzünün kızı” olduğunu benimsemek zorundayız: elleri ve ayakları çok açık bir biçimde bedensel işlerle geçecek bir yaşamın insanının elleri ve ayaklarıdır; çenesiyle yüzünün alt yanlarıysa, yaşamındaki dinginliğin ancak geçici bir dinginlik olduğunu göstermektedir: Véronique aynı zamanda tutkulu bir yaşamın insanıdır. Saçları da gürlükleri ve oylumlarıyla, görünüşteki edilgenliğine karşın, güçle dolup taşan bir genç kız olduğuna tanıklık etmektedir. Ama bunlar sorunun yalnızca bir yanı. Sauviat’ların tek kızının yüzü bu birkaç göstergeyle sınırlı değildir, tam tersine.

“Véronique’te çok hoş bir şeyler, tüm gözlerden saklı bir kadını aşka adayan, görülmedik bir şeyler olmaktadır. Anasıyla babasının onun güzelliğine gösterdikleri hayranlığın nedenlerinden biri de bu oluydu belki de: tanrısal bir güzelliği olduğunu söylüyor, komşuları şaşkınlığa düşürüyorlardı. Bu olguyu ilk ayımsayanlar katedralin papazlarıyla kutsal masaya yaklaşan dindarlar oldu. Véronique’te şiddetli bir duygu patladığı zaman (ve kutsal ekmek yemeye geldiği zaman kendini bıraktığı dinsel coşkunun böylesine arı bir genç kızın güçlü heyecanlarından biri olması gerekir), içten gelen bir parıltı ışınlarıyla çiçeğin izlerini siler gibi oluyordu. Çocukluğunun arı ve ışıldaayan yüzü ilk güzelliği içinde yeniden belirliyordu. Hastalığın üzerine yaydığı kaba katmanla hafiften perdelenmiş olmakla birlikte, güneş vurmuş denizin suları altında bir çiçek nasıl gizemli bir biçimde parlarsa öyle parlıyordu. Véronique birkaç saniye süresince değişiveriyordu: küçük Meryem göksel bir görüntü gibi belirip siliniyordu. Kolaylıkla genişleyip daralan gözbebekleri o zaman açılır gibi

oluyor, çevresindeki maviyi kaplayıp ince bir halkaya dönüştürüyordu. Böylece, kartal gözleri gibi keskinleşen gözün bu başkalaşımı yüzün görülmedik değişimini tamamlıyordu. Neydi gözbebeklerini herkeste genellikle karanlıkta büyüdüğü gibi, böyle gün ortasında, göksel gözlerinin mavisini karartarak büyüten şey, bastırılmış tutkuların kasırgası mı, tinin derinliklerinden gelen bir güç mü? Ne olursa olsun, Tanrı'yla kaynaştıktan sonra, kutsal masadan yerine dönerken ve kitleye ilk görkemi içinde görünürken, Véronique'i görüp de duyarsız kalmak olanaksızdı. O sıralarda güzelliği en güzel kadınların güzelliğini bile gölgede bırakırdı. Eşi tüm bakışlardan gizleyecek olan bu etten perde, bu yalnızca aşkın elinin kaldıracağı ve sonra yasal hazların üstüne yeniden örteceği bu perde tutkun ve kıskanç bir adam için ne büyüleyici şeydi!" (VIII, 546, 547)

Bu oldukça uzun betimlemeden sonra açıkça görülüyor ki, insan yüzü hiçbir zaman kesin, değişmez bir biçimde belirlenmemiştir: her zaman değişebilir. Bu arada, yaşamın değişik rastlantılarının getirdiği değişiklikler de geri dönüşsüz olmaktadır, çiçek hastalığının izleri bile silinip yeniden belirebilir. Bu kadar da değil: çiçek hastalığının izlerinin silinmesi genç kızın çocukluğunun "arı ve ışıldayan yüzü"nün yeniden belirmesiyle kesiştiğine göre, bir yüzde hiçbir şeyin yok olmadığı da açık. Doğrudur, komşular onda artık güzelliğine hayran kaldıkları küçük Meryem'i göremezler, Sauviat'lar kızlarının hep "tanrısal bir güzellikte" olduğunu söyleyince de şaşarlar. Ama insanı korkutacak ölçüde çirkinleşmiş bir La Zambinella'da bile çoktan silinmiş kusursuz güzelliğin göstergeleri seçilebildiğine göre (S, VI, 87), Véronique konusunda komşulara değil, Sauviat'lara hak vermek gerekir. Hiç kuşkusuz, bu durum oldukça önemli bir sorun sokar işin içine: gözlemci sorununu. Véronique'in ana babasının aşk dolu bakışlarının yüzeyde olanı aşarak dosdoğru tine gittiği, oysa komşularının bakışlarının bu bozulmuş yüzeye takılıp kaldığı ileri sürülebilir. Bununla birlikte, bir süre sonra, ayrıcalıklı anlarda, bir zamanların bu "arı ve ışıldayan yüz"ünün tanrısal güzelliğini onların da ayrımsadığını biliyoruz. Öyleyse gözlemcinin eğiliminin ve bakışının kavra-

ma gücünün ikincil kaldığı kesin: her zaman gözle görülür göstergelere göre karar verilir güzelliğin dirildiğine. Olsa olsa, öncekilerin kimi verili göstergelere özellikle duyarlı olduklarını, sonrakilerinse başka göstergelere bağlandıklarını söyleyebiliriz.

Öyleyse Balzac'ın dünyasında insan yüzünün tüm anlamını belli bir bağlamda kazanan, ama kökenini ve yaşamı boyunca geçirdiği değişimleri belli etmekten de geri kalmayan bir sözcük gibi belirdiği sonucunu çıkarmamız gerekiyor. Bir tek yüzümüz vardır, ama sevgili ya da meslek değiştirdiğimiz zaman, tutkuyla sevdiğimiz ya da çevremizde olup bitenler karşısında tümünden ilgisiz kaldığımız zaman bu yüz tümüyle aynı yüz değildir. Yüz aynı zamanda hem yazgıyı, hem yaşamı, hem duyuları, hem duyguları yansıtır.

Gerçekten de, papazların ve komşuların ilk güzelliğin arada bir yeniden belirmelerinin bilincine varmalarını sağlayan şey Véronique'in duygu ve duyumlarının yoğunluğudur. Çünkü, kutsal masaya yaklaştığı sıralarda, yaratıcıyla bağıntıya geçmiş durumda, tinin arılığı tümlüğe kavuşur ve Véronique'in varlığı hem şimdiki durumunda, hem de yazgısında gerçekleşir: tin beden olur. Ama günlük yaşamın tekdüzeliği altında kaldığı zaman tam tersi çıkar ortaya. Böylece Véronique'te durmamacasına dişillik ve erillik göstergelerine tanık oluruz. Bu da, Balzac'ın söylediği gibi, çok büyük bir üstünlüktür: yüzü bir tür iki basamaklı dil yapar: genç kızın "ilk görkem"i ancak ayrıcalıklı anlarda görünür olacak ve yakınları bunu gözleyecek, erincine ulaşabilmek için yeniden belirmesini sağlamaya çalışacaklardır, oysa başkaları bu görkemli yüzün yalnızca "kaba katman"ını görecekler, izler karışmış olacaktır.

Görüldüğü gibi, Véronique'in yüzü daha çok yeryüzünü düşündürüyor insana: "mevsimler"le değişiyor, ama o bu nedenle kendi kendisine özdeş olmaktan çıkmıyor: "tin, bir kez gerçek bir coşkuyla devinime getirildikten sonra, yüze bir anlam yayar, bu anlatım onu değiştirir. Bu yüz kışın hüznü, yazın görkemli bir görünüm gibidir, insanlar onu her zaman kış içinde görecektir" (CV, VIII, 573). Mösyö Graslin'le evliliğinin ilk yılında da Véronique'in bozulmuş güzelliği başkaları için

olduğu şeyin altında hâlâ belirir:

“Véronique zayıflıyor ve gerçekten çirkin oluyordu. Gözleri yoruldu, çizeleri kalınlaştı, utangaç ve rahatsız göründü. Bakışlarında sofü kadınların başına kakılıp duran şu soğuk keder vardı. Teni gri renklere büründü.” (VIII, 563)

Çünkü evlilik Véronique’in düşlerinin sonunu belirler ve, daha ilk günlerden başlayarak, onu “bir tür uyuşukluk” içine daldırır. Bu “eşi tüm bakışlardan koruyacak etten perde”, bu “aşkın elinin kaldıracağı ve sonra yasal hazların üstüne yeniden örteceği” bu perde, kocası için aralanmaz bile: Véronique ilgisizlikten başka bir şey duymaz ona. Bu ilgisizlik de tüm edimlerine yansır. Yalnızca bir sofüdür artık, mutsuz, kederli ve soğuk bir sofü. Seven tini artık bu sofü yaşamının tekdüze devinimine katılamadığından, yüzü de tinsiz bir kadının imgesi olarak belirir. Limoges’lu kadınlar da aldanmaz bunda:

“– Bu sabah madam Graslin’i gördünüz mü? diyordu kadınlar birbirlerine, evlilik hiç yaramadı, yemyeşildi.

– Evet, ama siz kızınızı mösyö Graslin gibi bir adama verir miydiniz? Böyle bir canavarla evlendin mi cezasını da çekersin.” (VIII, 563)

Bununla birlikte, beş yıllık bir tatsız ve renksiz evlilikten sonra, yani hiç beklenmedik bir zamanda, Véronique’in yüzü bir büyük değişim daha geçirir:

“Bu mutlu dönem süresince ve 1829 yılının başına kadar, madam Graslin dostlarının gözleri önünde gerçekten olağanüstü bir güzellik noktasına geldi, bunun nedenleri hiçbir zaman tam olarak açıklanamadı. Gözün mavisi bir çiçek gibi büyüdü ve gözbebeklerinin kahverengi halkasını küçülttü, aşk dolu, ıslak ve ölgün bir ışığa dalmış gibi göründü. Anılarla, mutluluk düşünceleriyle ısımış alnının şafakta bir tepe gibi ağardığı görüldü, çizgileri birtakım iç ateşlerde arındı. Yüzü güçlü yaratılışların ya da tinlerinde acı çeken, sevgileri engellenen kişilerin hastalığı olan karaciğer yangısı başlangını haber veren şu sert

esmer renklerden kurtuldu. Şakakları çok güzel bir tazelik kazandı. Sonra, sık sık, kısıcak süreler içinde, Raffaello'ya yaraşır göksel yüz görünüyordu, zaman bu büyük ustanın bir tablosunu nasıl kirletirse, hastalığın da öylece kabukla örttüğü göksel yüz. Elleri daha ak gibi göründü, omuzları çok hoş bir doluluk kazandı, güzel ve canlı devinimleri bükülgen ve esnek beline tüm değerini geri verdi. Kentli kadınlar mösyö de Grandville'i sevmekle suçladılar kendisini. O da sürekli arkasından koşuyordu ya Véronique dindarca bir direncin engellerini çıkarıyordu karşısına." (VIII, 575)

Bir kez daha görüyoruz, Béguin'in ileri sürdüğünün tersine, bedenle tinin bağıntıları hiç de "tanımlanmaz" değil. Yazar yeterince açık bir biçimde vermiştir her şeyi. Véronique'in yüzünde ve bedeninde birdenbire gerçekleşen bu büyük değişiklik, ona sağlığını ve arı genç kız yüzünü yeniden buldurduğuna göre, arı ve saltık bir aşkın sonucudur. Demek ki, kendisini mösyö de Grandville'i sevmekle suçlayan kadınlar ancak yarı yarıya aldanırlar. Kesin bir biçimde aldanan biri varsa, o da mösyö de Grandville'dir, Véronique Graslin'in üstün kişiliği kadar yüzüne ve bedenine de hayran kalmasına yol açan bu yeniden bulunmuş görkemli güzelliğin nedenini bilmediğinden, yüreğinde çoktan doldurulmuş bir yeri elde etmeye çalışır. Genç kadının yüzünde "sert esmer renkler" in ve "gri gölgeler" in yerini alan bu aklık, çiçeğin bıraktığı derin katmana karşın arınan bu çizgiler, bu aydınlanan alın, şakakları gençleştiren bu tazelik, büyüyen gözbebeklerinin bu mavisini, hiçbir tartışmaya yer bırakmayacak biçimde, tekdüze yaşamında bir "yabancı"nın varlığını belirtir. Her şey apaçıktır.

Balzac'ın açıkça söylemediği tek şey, bu yabancının kimliğidir. Bir kez daha yarı-tanrılığın ayrıcalıklı işlevinden vazgeçip olayları sunmakla yetinir. Öyleyse bilinmedik sevgilinin kimliğini araştırmak okura ya da gözlemciye düşer. Bunun üstesinden gelmek için, Véronique'in yüzünün ve bedeninin başkalaşımalarını günlük yaşamının küçük ayrıntılarıyla karşılaştırmak yeter. O zaman düzenli bir biçimde annesinin "Limoges ile Cluzeau arasında, Saint-Martial mahallesine on dakika uzaklık-

ta" bulunan köy evine gidip gelmeleri büyük bir önem kazanır. Çünkü, yaşlı Pingret'nin öldürülmesi üzerine yapılan araştırmalardan sonra, işçi Jean-François Tascheron'un çamurlu ayak-kabıları buna kolaylıkla bağlanır: odur Véronique'in sevdiği. Sanığa gösterdiği büyük ilgi, önceden tasarlamayı söz konusu etmemesini rica ettiği sırada savcıya yönelen yalvaran bakış, sanığın nasıl olsa ölüm cezasına çarptırılacağını anlayınca kapıldığı titreme, hemen arkadan gelen hastalık, mösyö de Grandville'le baş başa görüşme, her şey doğrular bunu. Daha sonra, yani Tascheron'un boynu vurulduğu, tam da sevgilisinin yaşamını yitirdiği gün, tek oğlunu dünyaya getirdiği ve doğumu izleyen çok uzun hastalıktan sonra, Montégnac papazını ilk kez kabul ettiği zaman da her şey doğrulayacaktır bunu: görünüşü bambaşka bir kadının görünüşü olacaktır:

"Véronique o zaman yaşamının üçüncü evresine, bambaşka bir kadın olduğu ve en yüce erdemleri uygulayarak büyüyeceği evreye gelmişti. On bir yaşında çiçek hastalığının delik deşik örtüsüyle kefenlenmiş Raffaello Meryem'inin yerini güzel, soylu, tutkulu kadın almıştı; gizli yıkımların yumruğunu yemiş olan bu kadından da bir ermiş çıkıyordu. Yüzünde o zaman çileye kapanmalarıyla ünlü rahibelerin sert yüzlerini renklendiren sarıyı andıran sarı renkler vardı. Yumuşamış şakakları iyice sararmıştı. Dudakları solmuştu, artık yarılmış nar kırmızılıkları değil, bir Bengal gülünün soğuk renkleri görünüyordu. Gözlerinin ucunda, burnunun başladığı yerde, acılar nice gizli gözyaşlarının aktığı sedefimsi iki yer açmıştı. Gözyaşları çiçeğin izlerini silmiş, cildi yıpratmıştı. Merak yenilmez bir biçimde ince damarların mavi ağının hızlı hızlı vurduğu şu yere takılıyor, gözyaşlarını beslemek istercesine oraya gelen kanın toplanmasıyla büyümüş gibi görünüyordu. Esmer renkleri yalnızca gözlerinin çevresi korumaktaydı, altları kararmış, korkunç bir biçimde buruşmuş gözkapakları koyu esmere dönüşmüştü. Yanakları çöküktü, derin kırışıklar ağır düşünceleri belli ediyordu. Gençliğinde kasları etle örtülü çene ufalmış, ama anlatım zararına ufalmıştı; Véronique'in yalnızca kendi üzerinde uyguladığı amansız bir dinsel sertlik belirmektedir. Yirmi dokuz yaşında, bir sürü ak teli yoldurtmak zorunda kalan Vé-

ronique'in saçları artık iyice seyrek ve zayıftı; doğum en güzel süslerinden biri olan saçlarını batırmıştı. Zayıflığı insanı ürpertiyordu." (VIII, 640)

Véronique'in yirmi dokuz yaşında yaşlı bir kadın olduğunu söylemek yaşamının bu üçüncü evresinde yüzünün hiç de uzun bir yaşamın ürünü olmadığını kesinlemek anlamına gelir: bu şaşırtıcı yüz tinsel ve bedensel büyük acıların işidir. Gözlerin ucunda, burnun başladığı noktada bulunan şu "sedefimsi iki yer"i gözyaşları çizmiştir, cildi onlar yıpratmıştır; güzelim saçlarını acılar batırmıştır. Bununla birlikte, Véronique'in yüzü yalnızca acıların ürünü değildir: gözyaşları çiçeğin izlerini derinleştirebilirdi de, ama Véronique'te sildiklerini görürüz; acı gözlerinin ucunu karartabilirdi de, ama Véronique'te nerdeyse sedefimsi, nerdeyse saydam yerler açtıklarını görürüz. Hepsi bu kadar da değil: Véronique'in yüzü birkaç renk ayrımı birden sunar, bu ayrımlar da çelişkin etkilerden kaynaklanır gibi görünür: gözlerinin "altları kararmış, korkunç bir biçimde buruşmuş gözkapakları koyu esmere bürünmüş"tür; gözlerinin uçları, burnunun başladığı yerde sedefimsi, yani açık ve saydamdır; şakakları "iyice sararmış"tır; bir zamanlar nar kırmızısı olan dudakları solgundur; yüzünün tümü sarıdır. Demek ki Véronique birbirine tümüyle karşıt tutkuların etkisi altındadır. Bu tutkulardan biri ölmüş olan Tascheron'a duyduğu aşktır, ötekiyse Tanrı'ya duyduğu aşk. Çenesinin ufalması açıklıkla ortaya koyar bunu: sevgilisi öldükten sonra, Véronique'in tensel aşka eğilimi kalmamıştır artık, göksel bir aşka yönelmektedir. Ama şimdilik hiçbir şey kesinleşmiş gibi görünmez ve, iki aşktan birine kesin bir biçimde yerleşmemiş olduğundan, yüzü hâlâ değişime açıktır. En azından gözleri nasılsa öyle kalmıştır, gözler de, bilindiği gibi, tinle dolaysız bir bağıntı içindedir:

"Véronique'in gözleri gene de yüzünde genç kalmış olan tek şeydi: gözbebeklerinin koyu mavisi, yabanıl bir parlaltısı olan bir ateş saçıyor, yaşam bu kımıltısız ve soğuk, ama benzerimiz söz konusu olur

olmaz sofuca bir anlatımla canlanan bu maskeden ayrılarak buraya sığınmış gibiydi. Bu nedenle, madam Graslin'e bir toprak sahibinin burada oturmakla Montégnac'ta ne yararlı şeyler yapabileceğini açıkladıkça, papazın şaşkınlığı, ürpertisi geçti. Véronique umulmadık bir geleceğin ışıklarıyla aydınlanıp bir an için yeniden güzelleşti." (VIII, 640, 641)

Daha nicelerinden sonra, tinle beden, iç varlıkla dış varlık arasındaki koşutluğu açıklıkla ortaya koyan bu satırlar, Véronique Graslin'in yüzünün arada bir gerçekleşen değişimlerinin sürecini de oldukça açık bir biçimde gösteriyor. "Yabanıl bir parıltı"yla parlayan gözleri bir yana bırakılacak olursa, bu yüz genellikle cansız, "kımiltısız ve soğuk" bir maske olarak kalmaktadır. Bununla birlikte, aşk, özellikle de göksel aşkla tensel aşk arasında bir ara öge olarak karşımıza çıkan insan aşkı söz konusu olur olmaz, bu maske canlanıp güzelleşmektedir. Nasıl mı? Gözlere sığınıp yoğunlaşmış yaşamın tüm yüze yayılmasıyla. Ancak, hangi nedenle yayılıp tüm bedende güncelleştiği göz önüne alınırsa, bu "yaşam" hiç kuşkusuz hem tinin, hem de bedeninin yaşamıdır. Yayılma da bu nedenle bir "diriliş"tir: güzelleşip gençleşmiş Véronique yeniden aşka doğmuş Véronique, bir kez daha aşka ve yaşama açılmış Véronique'tir.

Gerçekten de, "yabanıl parıltılı bir ateş" saçan gözbebeklerinin bu "koyu mavi"si, yüzü güzelleştiren bu saydam, "sedefimsi yerler", bu "pırıltılar", gerçek yaşama yönelik birer "açılma" olarak değerlendirilebilir. Buna karşılık, şu kalın çiçek katmanı, şu "esmer", "kara", "gri" ya da "sarı" renkler, özellikle de gözbebeğinin şu küçülmesi hem yaşam, hem de aşk karşısında birer "kapanma"dır. Véronique de, sevgilisini idama yollamak için tüm yeteneğini ortaya koyduktan sonra, kendisine saygılarını sunmaya gelen mösyö de Grandville karşısında, önce gözbebeklerinde kapanır: "yeni piskopos Véronique'in gözlerinde gözbebeğinin karasının mavisini kaplayışındaki görülmedik devinimi fark etti, bu mavi bu kez incecik bir halka olup çıktı. Göz kuşkusuz şiddetli bir değişimi haber vermekteydi" (VIII, 643). Gözbebeğinin kapanması biçiminde dile gelen bu

şiddetli değişim, öncelikle düşmanlığı, yani benzerine karşı aşkın yadsınmasını belirtmektedir.

Öyleyse Véronique sözcüğün tam anlamıyla bir "ermiş" değildir. Öyle olsa, yüzünün açılması tam ve sürekli olurdu. Bu üstün kadının "görünüşünde, tutumunda, yüzündeki bozulmalarda" bilgisinin yardımıyla "iştirilmedik tinsel ve bedensel acılar, insanüstü güçte bir kişilik, en karşıt değişmelere dayanmayı sağlayan büyük yetiler" bulgulamasını sağlayan doktor Roubaud, onda "bile bile gizlenmiş karanlık uzamlar" görür (VIII, 707). Aynı yüz üzerinde hem karanlık, hem aydınlık alanların varlığı, gördüğümüz gibi, indirgenmesi zor bir ikiliği ortaya koyar: yaşamla ölümün, aşkla kinin, acıyla sevincin karşıtlığını. Demek ki madam Graslin yöneldiği birliğe ulaşmış olmaktan uzaktır. Daha da kötüsü, benliğinde "bile bile gizlenmiş uzamlar" saptanabildiğine göre, bu çabada kendi kendisiyle tutarlı da değildir.

Doğru, "Véronique'in alnının, yürüyüşünün, özellikle de bakışlarının erkeklerce her zaman anlaşılan bir dili vardı, var gücüyle onun aşk için öldüğünü söylüyordu, başka kadınlar da karşıt bir dille bunun tam karşıtını söylerlerdi" (VIII, 708). Ama aşk için ölmüş olmak bu dünyadan olmayı, geçmişten dolayı acı çekmeyi ve bu aşkın ölümünü getiren yazgıya başkaldırmayı önlemez: Véronique hâlâ sonsuz bir parçalanışın acısını çeker. Ne olursa olsun, yaşamının sonlarında, saltık Tanrı aşkına doğru onca yol aldığı dönemde bile, sevgilinin anısı hiç içinden çıkmaz: sevgilisini ölüme göndertmiş olan adamı uygun bir biçimde karşılayabilmek için ölçüsüz bir istem çabası harcaması gerekir. "Beni yeryüzüne çiviliyor", diye haykırır (VIII, 749). Bu karşılaşmanın öncesinde, bedensel çöküşünün son basamağındadır:

"Batan güneşin yumuşak ışıltılarıyla aydınlanmış durumda, korkunç bir güzellikle parılıyordu. Bulutlar gibi üst üste yığılmış kırışıklarla çizik çizik alnı, iç kargaşalar ortasında değişmez bir düşünceyi belirtiyordu. Her türlü renkten yoksun kalmış, güneş görmeyen bitkilerin donuk ve yeşile çalan aklığıyla tümenden ak yüzü, o sırada kuruluştan

uzak, zayıf çizgiler sunuyor ve tinsel bunalımların yol açtığı büyük bedensel acıların izlerini taşıyordu. Öyle tümcül bir biçimde yıkılmıştı ki, yaşlı bir kadın genç kızlık portresine ne kadar benzerse, o da kendine o kadar benziyordu. Gözlerinin ateşli anlatımı bir hristiyanlık isteminin dinin olmasını istediği şeye indirgenmiş beden üzerindeki zorba baskısını haber vermekteydi." (VIII, 746, 747)

Véronique'in yüzünün sunduğu "korkunç güzelliğin" nedeni açıklıkla belirtmekte: bir kez daha, iki çelişkin gücün: yerle göğün karşıtlığı. Bu karşıtlığı indirmek için, bir tek yol vardır Véronique'in önünde: "tini bedenle", bedeni de tinle yenmeye çalışmak. Tin ile beden arasında sıkı bir bağıntı bulunduğuna, hem birbirleriyle karşıtlaşıp hem birbirlerini bütünlediklerine göre, yalnızca birbirlerinin celladı değil, kendi kendilerinin de celladıdır: Véronique'in bedeni, bu yakılıp yıkılmış, çiğnenmiş, kendi kendine benzemez olmuş savaş alanı, acılı ve çelişkin bir tinin imgesidir. Demek ki, savaşları çelişkiyi yeryüzü sevinçlerinin yadsınması ve unutulması olmak isteyen bir acıyla aşma yönünde karşılıklı bir anlaşmanın sonucundan başka bir şey değildir: zamanından önce yaşlanmış genç kadının bedenini sıkan ve yüzüne "çileye kapanmalarıyla ünlü rahibelerin sert yüzlerini renklendiren sarıyı andıran" renkleri veren bu kıldan yapılmış çile gömleği aynı zamanda tini de sıkar, hem de onu içindeki kinden kurtarmak, ona bağlı bulunduğu bu bedenin yersel hazlarının anısını unutturmak için sıkar. Kesin birliğe ancak böyle ulaşabilirler.

Bu birliğin bir ölçüde daha şimdiden gerçekleşmiş olduğunu saptamakta da gecikmeyiz: beden tükenmiş, yıkılmış, neredeyse ölmüş gibi görünüyordu, gene de, Véronique Graslın yürüyebilmiş, herkesi, özellikle de ünlü hekim Bianchon'u şaşkınlık içinde bırakmıştır: tin zavallı kadının öylesine uzun zamandır taşıdığı görünmez çarmıhın imgesi olmuş bedene yardım etmiştir. Bunca istenmiş olan birliğin tümünden gerçekleşmesi için hiçbir neden yoktur öyleyse. Gerçekten de, ölümün eşiğinde, doktor Roubaud "tümüyle tin" olduğunu kesinlediği zaman, Véronique gerçekten de öyledir: bedeniyle tini tek bir

şeydir artık: her ikisi de alabildiğine hafif ve arı, alabildiğine açık ve saydamdır: beden tam tinin imgesini sunar, tin de beden: Véronique, her açıdan, on bir yaşında ne olduysa şimdi de odur, meleksi bir yaratık, göksel bir güzelliştir:

“Bu sırada içinde günahlarını tümüyle ödemiş olma düşüncesinin yol açtığı mutluluğun biçimlendiği bir gülümseme, yüzüne on sekiz yaşındaki arılık havasını geri verdi. Tüyler ürpertici kırıksıklar biçiminde işlenmiş çırpınmalar, koyu renkler, mor izler, eskiden, yalnızca acıyı dile getirdiği zamanlarda bu başı öylesine korkunç bir biçimde güzel kılan tüm ayrıntılar, kısacası bu türden tüm bozulmalar silindi; herkese öyle geliyordu ki, Véronique o zamana kadar bir maske taşımıştı, bu maske şimdi düşüyordu. Bu yaratığın yüzünün onun yaşamını ve duygularını açıklamasına aracılık eden hayranlık verici olgu son kez gerçekleşmekteydi. Her şeyi arındı, aydınlandı, ve yüzünde çevresinde toplanmış koruyucu meleklerin parıldayan kılıçlarının yansımasına benzer bir şeyler oldu. Limoges kendisini *güzel madam Graslin* diye adlandırırken nasılsa gene öyle oldu. Tanrı aşkı bir zamanlar suçlu aşkın olduğundan daha da güçlü görünüyordu, biri eskiden yaşamın güçlerini ortaya çıkarmıştı, öteki ölümün tüm zayıflıklarını uzaklaştırıyordu. Boğuk bir çığlık duyuldu; madam Sauviat göründü, “En sonunda yavrumu görüyorum!” diyerek yatağa kadar atıldı. Bu *yavrum* sözcüğünü söylerken bu yaşlı kadının anlatımı çocukların ilk arılığını öylesine canlı bir biçimde anımsattı ki, bu güzel ölümün izleyicilerinin hepsi de heyecanını gizlemek için başını başka yana çevirdi.” (VIII, 759, 760)

Véronique Graslin ölmemiştir daha, ama ölüm şimdiden kımıltısızlaştırmıştır onu, görünür varlığı, söylemenin tam yeri, nasıl “durasızlık onu en sonunda kendi kendine dönüştürdü”yse, öylece belirir. Korkunç yaşam yolculuğunun sonunda, önce ne olduysa, daha sonra zaman zaman ne olduysa, sonunda da kesin olarak ne olmak isterse odur: kesinlikle arı bir genç kız, meleksi bir varlık. Ölüm döşeğinin başındaki herkes de bunun bilincindedir: Véronique’in yüzünden bir maske düşmüş-

tür. Söylemek bile gereksiz, bu maske acılarla, çelişkilerle dolu bir yaşamın maskesidir: bu maskeyi saydamsız bir şey yapan her koyu renk, kalınlaştıran her yeni katman, eğri biçimden uzaklaştıran her kırışık, her çukur, her kabartı, bir süreksizlik ve kapanma etkeni olarak her sapma, Véronique'in yüzünün vaat eder görüldüğü arı varlık düzeyinde kalmak için bilinçle ya da bilmeden, ama her zaman kurtulmak istediği şu bunaltıcı yaşamın az ya da çok anlamlı bir yanını yansıtır. Ama bu ağır yaşamdan kurtulmak aynı zamanda bu ağır ve kalın maskeden de kurtulmaktır. Eskiden, bir adama ya da Tanrı'ya beslenen aşk bu maskeyi kısa bir süre için ve yarım olarak düşürüyordu. Şimdi artık tümünden silinmiştir. Çünkü cezasını çekmesi aynı zamanda arınmasıdır da: bundan böyle, hiçbir şey yeryüzüne bağlamaz onu. Ağır gizi bile kendisinin değildir artık: herkese açıklayarak silmiştir onu. Bir başka deyişle, acıların ve içtenliğin zoruyla, yeryüzü yaşamının kendisine getirmiş olduğu her şeyi atmıştır. Böylece tinle beden, gerçeğe ülküsel, yazgıyla yaşam arasındaki indirgenmez görünen çelişkiyi çoktan aşmış, kusursuz birliğe ulaşmıştır.

Bunun sonucu olarak, Véronique'in kesin bir biçimde arınmış bulunan tinle derinden derine bağıntıda olan yüzünün yaşamın kendisini soktuğu durumda kalması için hiçbir neden yoktur artık. Her şeyden çok yaşlı Sauviat'ının en sonunda kendisinde tanıdığı varlıktır: "aşağı kentin en güzel çocuğu", herkesin hayran kaldığı "*küçük Meryem*" dir. Son belirimi ilk belirimiyle karışır: en sonunda gerçekleşmiş yazgısının imgesidir.

* * *

Véronique Graslın'ın yüzünün tarihi Balzac'ın yüzbilimsel gerekirciliğinin parlak örneklerinden biridir. Ama *İnsanlık Göl-dürüsü*'ndeki yüzlerin her birinin bu kadıninkiyle aynı yolu izlediği anlamına gelmez bu. Véronique bile bunu işitilmedik çabalara borçlu olduğuna göre, hepsinin de, en azından son anlarında, ilk görünüşlerine yeniden bürünmeleri beklenemez. "İşçi son zayıflık basamağına ulaştıktan sonra hastanede ölür, oysa

küçük kenter yaşamakta diretir, yaşar da, ama alıklaşmış olarak yaşar” (FYO, V, 261), tıpkı yaşadığı gibi, yani bir alık olarak ölmesi de büyük olasılıktır. Öyleyse, Balzac evreninde, yüz ve beden değişimlerinin her zaman aynı yönde gerçekleşmediği, kişiden kişiye değiştiği açık: kimileri, d’Arthez gibi, Joseph Bridau ya da Dante gibi yazgıyla yaşam arasında kusursuz bir uyum örneği sunar, kimileri de, şu Parisli küçük kenterler gibi, yüz ve bedenlerinin haber verdiği yazgıya az çok karşıt bir yaşam sürerler.

Ne olursa olsun, yazgının ve yaşamın göstergeleri aynı yüzde kesişir, iç içe girer, birbirine dolaşır, böylece onu karmaşık bir anlam alanı, iki düzey üzerinde birden eklemlenen bir dile dönüştürür: “bir göl yüzeyinin durgunluğunu, düzgünlüğünü, serinliğini” sunan bir yüz fazla fazla yavan bir mutluluğu, “tek biçimli ve derinlikten yoksun” bir düşünceyi yansıtır (F30, II, 838), ama, yaşamın eşliğinde tam böyle bir yüzü olan bir kadın “sevgili, eş, anne” olduğu zaman, tutkuyla sevdiği ve nefret ettiği, yazgının türlü yumrukları altında zor deneyimlerden geçtiği zaman, “sevincin ve acının en şiddetli anlatımları” sonunda “tüm çizelerini buruş buruş eder, çarpıtır, her birinin kendince bir dili olan binlerce kırışık biçiminde kazılır üstüne” (II, 838).

Söylemek bile gereksiz, tüm bu “buruş buruş”, “çarpık çarpık” çizeler, yaşamın “seller”inin bıraktığı tüm bu “izler” yüzün ve bedeninin ilk biçiminden birer sapmadır. Öte yandan, bu değişimlerin her birinin bir “dil”i bulunduğu açıksa, söz konusu sapmaların da belli sayıda birtakım kurallara uyması, belirli bir izgede yer alması, bunun sonucu olarak da “idam kaçkını, mavimsi, yeşilimsi, çamursu, kara kuru” (IP, IV, 801) ya da “soğuk, katı, dolaşımdan kalkmış paralar gibi silinmiş” (PG, II, 855) duruma düşmüş bu az ya da çok düzgün insan yüzlerinin belirli yaşam biçimlerinin karşılığı olmaları, kesin iç yönelimlere göndermeleri, tek sözcükle, kişinin tüm yaşamını tanımlamaları gerekir.

Jean-Pierre Richard, Balzac portresinden söz ederken, “kışılığı haber verir, dolayısıyla yazgıyı önceden kestirir, ama bu-

lanık biçimde, içinde birkaç yorum görüngesi saklayarak yapar bunu, bunlar arasında doğrusunun hangisi olduğunu söylemeyi ancak anlatının gelişimi sağlayacaktır. Her şey öngörölmüş-tür, hiçbir şey önceden verilmemiştir. Göstergeleri doldurup gerçekleştiren öykülemedir"¹, diye yazdığı zaman, Balzac'ta yüzbilimsel dilin bu varoluşsal yanını göz önüne almaz, böylece onu öykülemenin sıradan bir "geciktirim" uygulamasına indirger görünür. Gerçekten, "önceden kestirilmiş" yazgının kesin anlamı konusunda sonuca varmayı sağlayan şey ilk bakışta "anlatının gelişimi"ymiş gibi görünüyorsa, yazgıyı ortaya koyan göstergeler "bulanık" olduğu için değil, Balzac portreleri değişik koşulları insanı bazı bazı kendisine adanmış gibi görünenen farklı bir yön tutmaya zorlayan yaşamın göstergelerini de üstlendiği içindir. Bu da yazgı göstergelerinin hep ne iseler o kaldıklarını ve, bu açıdan, iyi ya da kötü yorumlardan söz edilemeyeceğini kesinlemek anlamına gelir, hele portreyi aydınlatması gerekenin anlatı olmadığı, tam tersine, portrenin anlatıyı aydınlatması gerektiği düşünölürse.

Gerçekten de, bir kişinin durmamacasına baştan alınan portresi, varoluşsal göstergeler açısından bir bakıma öykülemeyle "doyum" durumuna gelse bile kendisi de anlatıyı aydınlatmaktan geri kalmaz: "yüklendiği" yazgının göstergeleri yalnızca kişiyi anlatır, oysa varoluşsal göstergeler, dolaylı bir biçimde bile olsa, aynı zamanda "yaşanmış"ı, çevreleyen ortamı da anlatır: memur daireye, köylü köye gönderir ve, böylece, "her yüz bir dünya" olur.

Véronique Graslin'in yüzünün kesintili değişimleriyle de kesinlenmiş bir şeydir bu: ister yaşamın, ister ölümün eşliğinde olsun, arı Véronique'in çizeleri düzgün, teni saydamdır; aşkının nesnesi ister Tanrı, ister insan olsun, seven Véronique'in gözbebekleri genişlemiş, aşksız Véronique'in gözbebekleri daralmıştır; ister gençliğinde olsun, ister olgunluğunda, acı çeken Véronique'in renkleri koyu, mutlu Véronique'in renkleri açıktır; yersel nesnelere bağlanmış Véronique'in çizeleri kaba, gök-

1 J.-P. Richard, "Corps et décors balzaciens", *Etudes romantiques*, s. 114.

sel nesnelere adanmış Véronique'in çizeleri incedir¹; Véronique iki karşıt eğilim arasında bocalayınca, yüzü çelişkin biçimler ve renkler sunar: özdeş varoluş biçimleri onda özdeş yüzbilimsel koşullanımlara yol açar.

Öyleyse, yeterince bilgilenmemiş okur okuma boyunca birbirini izleyen bu koşullanımların ayrımına varamasa bile, bu koşullanımlar belirli bir izgeye göre eklemelenmekten geri kalmaz. Koşullanımların sayıca son derece sınırlı olması ve görünüş düzleminde olduğu kadar yersel ve boyutsal düzlemde de daha önce yazgı düzeyinde belirlediğimiz ulamlara bağlanması bir izgenin varlığını daha da kesinleştirir. Gerçekten de, Véronique yüzde yüz arı bir yaratıkken, teni saydam, çizgileri kıvrınılıdır; kenter yaşamına yerleştiği zaman, kimi çizeleri daha çok yamru yumru biçimlere girer: kolları "etli", elleri "tombul" duruma gelir; bir tensel tutkunun egemenliği altındayken, kalın çenesi daha da kalınlaşır, o da yamru yumru bir biçim sunar; kendi içgüdülerine karşı ezici ve sürekli bir tinsel savaşın parçalanışını yaşarken, zayıflar, çizeleri daha çok köşeli biçimler sunar; en sonunda, bu amansız savaşta yeterince acı çektiği zaman, gözlerin uçlarında beliren "sedefsi yerler" in saydamlığı ve "küçülmüş" çene işitilmedik acılar pahasına yeniden kazanılan görece bir arılığa tanıklık eder. Kısacası, her şey yalın bir göstergebilimsel dörtgene indirgenir:

GÖK		YER	
GÖK	TANRI AŞKI kıvrımsal açık	İNSAN AŞKI yumru + kıvrımsal koyu + açık	GÖK OLMAYAN
YER OLMAYAN	BÖLÜNME (Tanrı aşkı + insan aşkı) kıvrımsal + köşeli açık + koyu	KENTER YAŞAMI (aşk yokluğu) yumru + köşeli koyu + açık	YER

Açıkça görüyoruz, Véronique Graslin'in yüzünün varoluşsal koşullanımları yazgı düzeyinde belirlediğimiz ayırıcı çizelere uygun, ayrıca yalnızca bedensel görünüş düzleminde değil,

1 Çenesinin birbirini izleyen değişimleri bunun göz kamaştırıcı bir örneğidir.

yüzbilimsel anlam düzleminde de uygun. Böylesine tümcül bir uygunluk yazgı göstergeleriyle yaşam göstergeleri arasında yapılan ayrımın geçerliliğini kuşkuya düşürecek nitelikteymiş gibi bir izlenim uyandırmakta. Oysa gerçek hiç de öyle değil: yüzbilimsel göstergeler sık sık ve gözlemciyi iyice şaşkına döndürecek ölçüde birbirine karışsa bile, temelinden farklı alanlardan geldiklerini unutmamak gerekir: Athanase Granson'un dehası ancak güçlü bir dehadır, hiçbir zaman edim biçiminde çıkmaz ortaya; bunun sonucu olarak, yaşamında hiçbir etken payı yoktur, gene de yüzünde tanınır (VF, IV, 236).

Yaşamın türlü oluntularının bir yüzde yarattığı değişikliklerin bu yüzün tüm çizelerini değiştirmekten uzak kalması bu ayrıma daha bir geçerlilik kazandırır. Véronique'in yüzü yaşamının her evresinde kendisini tanınmaz duruma getirecek ölçüde değişir, ama birçok çizeleri hemen hemen aynı kalır. Çiçek hastalığı sonucunda "esmerleşmiş" ve "çekiçle dövülmüş gibi" olmuş, acılı bir "değişmez düşünce"nin sonucunda "sararmış", "üst üste yığılmış uzun kırışıklarla yol yol olmuş" alnı genişliğini ve ilk biçimini gene de korur; gözleri ve dişleri olduğu gibi kalır; bir gün gelir, solgun dudakları artık "şu açılmış nar kırmızısını değil, bir Bengal gülünün soğuk renklerini" sunar, gene de kusursuz yay biçimi hiç silinmez; yandan bakılınca yüzünün biçiminin düzgünlüğü, güzelliği, inceliği ve hastalığın bozduğu burnunun eski Yunan biçimi zorlukla görülür, ama her zaman tanınabilir, üstelik sık sık yüzeye gelir ve yazgı göstergelerinin göstergebilimsel değerini hep sürdürürler.

Tüm Balzac yüzleri doğrular bu saptamayı: Daniel d'Arthez yirmi altı yaşında "ufak, zayıf ve solgun" bir genç adam olarak çıkar karşımıza (IP, IV, 645), otuz sekiz yaşında, "ölçülü bir dolgunluğa" ulaşır, yüzünün çukur çizgileri "dolar" (SPC, VI, 39), ama yoksunluğun yerini almış olan gönençten kaynaklanan bu görünüş değişikliği "soylu bir biçimde yontulmuş güzel alnı"nın hep dehasına tanıklık etmesini önlemez; Benassis'in "bir zamanlar kara, şimdi kır" saçları, "yüzünün derin kırışıkları, şimdiden ağarmış kalın kaşları, şiş şiş, damar damar, kırmızı lekelerle benekli burnu" onun "elli yaşını ve mesleğinin

çetin çalışmalarını" haber verir (*MC, VIII, 332, 333*), ama başının büyüklüğü, "çıkık" alnı, "kıvrıntılı" ağzı, "kalkık" burnu ve sert bir biçimde yukarı kalkık çenesi üstün insan yazgısını ortaya koymayı hep sürdürür; çiçek madam Claës'in yüzünü de tıpkı Véronique'in yüzü gibi yakıp yıkmıştır, ama bu yüz de, gene tıpkı Véronique'in yüzü gibi, dış çizgileri "bozulmaya karşın, görkemli denecek ölçüde ince bir bitmişliği" sürdüren "söbe biçiminin kusursuzluğu"yla bakışları çeker (*RA, IX, 485*); Frenhofer'in yüzü "yaşın yorgunlukları, ondan da fazla, hem tını, hem bedeni oyan şu düşüncelerle şaşılacak ölçüde bozulmuş"tur, ama "çıkık" alnı, "ucu kalkık, küçük ve basık" burnu, "gururluca kalkık, kısa" çenesi, tıpkı gençliğinde olduğu gibi, eşsiz dehasına tanıklık eder (*ChO, IX, 390, 391*).

Tüm bu örneklerden yaşam boyunca oluşan bozulmaların bir yüzün temel biçimlerini bozmadığı sonucu çıkıyor: hiçbir zaman öze işleyemiyor, yalnızca yüzeysel özdeğe etkiyor ve hep "yüzeyde" kalıyor: bir bakıma az ya da çok uzun bir süre için konulmuş "örtüler" ya da "maskeler"dir bunlar.

Bu örnekler yazgının göstergeleriyle yaşamın göstergelerinin birbirini bütünlediğini de göstermekte: oluşturdıkları bütün, kişiyi daha eksiksiz bir biçimde tanımamızı sağlıyor, hem de birbirleriyle karşılaştıkları zaman bile. Gerçekten de, Daniel d'Arthez'in tombulluğu çizelerinin daha çok yamru yumru biçimlere yöneldiğini göstermekte, bu biçimler de özdekselliğe bağlantısı belirtmekte, ama bunun çelişkin bir yanı yok: her zaman bildiğimiz dahi yazar ve yüce gönüllü insan olarak kalır, bu böyledir diye başarısına borçlu olduğu özdeksel gönencin tadını çıkarmaktan geri durmaz. Frenhofer'in çizeleri yaşlılığında hiç kuşkusuz gençliğinde olduğundan daha köşelidir, bir bakıma yıllar içinde keskinleşmişlerdir, bu da doğaldır, çünkü ülküsel yolundaki savaşımı bitmek bilmemiş, soyutun içine elinin altındaki sonsuz zenginliklerden yararlanamayacak kadar fazla yerleşmiştir. Madam de Sérizy kırk iki yaşında "ancak otuzunda" gösterir, çünkü gerçek yaşamın dışında kalan şu kıymıtsız varlıklardandır: çizeleri değişimi pek bilmez (*SM, V, 961*).

Bu veriler karşısında, yazgının göstergeleriyle yaşamın göstergeleri arasında sıkı bağıntılar bulunduğunu, bu bağıntıların kişinin yaşamı çizelerinin gösterdiği yazgıya uygun biçimde geliştiği zaman özdeşlik, kişi yazgısıyla çelişen bir yaşam sürdüğü zaman karşıtlık bağıntıları olarak belirlediğini kesinleyebiliriz. Böylece, d'Arthez'in çizelerinin çıkıntıları başarıdan sonra ufalırken, hep savaşım içinde olan Frenhofer'in çizeleri yıllar geçtikçe daha çok belirginleşir. Değişik türden engellerle boy ölçüşürken, Véronique Graslin'le Albert Savarus'un yanakları "çökük"tür (*AS, I, 767*); buna karşılık Minoret-Levrault'nun "güçlü yanaklar"ı "heykelticilerin karyatitlerine verdikleri budalaca güç özellikleri"ni bütünler (*UM, III, 267*). Aynı biçimde, bir Philéas Beauvisage'ın (*DA, VII, 654*) ya da bir madam Vervelle'in (*PGr, VI, 124*) bedeninin tüm bölümlerinde bulunduğumuz kaba ve yamru yumru çizeler, bir Gobseck'in (*Gb, II, 624*) ya da bir madam Fontaine'in (*CSS, VII, 49*) tüm bedenini tanımlayan kuru ve köşeli çizeler açık bir biçimde yaşamlarının yazgılarına uygunluğuna tanıklık eder: iççağrılarına en uygun yaşama biçimine yerleştiklerinden, çizelerinin ilk biçimleri ancak çok daha güçlü, çok daha belirgin bir duruma gelir.

Ancak, bir kişinin yaşamının onun temel iççağrısına uygunluğuna ya da aykırılığına tanıklık etmek aynı zamanda bu yaşamın gerçekleşme biçimini, bu kişinin uğradığı tinsel ya da bedensel eylemleri gün ışığına çıkarmak anlamına gelir. Gerçekten de, Julie d'Aiglemont'un acılarının bir zamanlar çok güzel olan yüzünü "oyacak", "şakaklarını kurutacak, yanaklarını köktürecek, gözkapaklarını bereleyecek, kirpiklerini dökecek" kadar "keskin" olduğunu biliriz (*F30, II, 838, 839*); babasınca bırakılmış olan Victorine Taillefer'in "şimdiden hafiften çökmüş yanakları"nı seçkin bir yaşamın tatlılıklarının "doldurmuş" olabileceğini de biliriz (*PG, II, 857*); mösyö Marneffe'in "pörsük" (*Be, VI, 300*), Rogron babanın "şişkin" (*P, III, 660*), Jérôme Séchard'ın "mor, firfirli, çoğu kez de alacalı kabartılarla dolu bağ yaprakları"nı andıran yanakları (*IP, IV, 468*) hep özdeksel ergilerin aşırılığını belli eder. Aynı biçimde, Sylvain Pons'un "kaba yüzü"nün "peltemsi kabartılar"ı, "pörsük çıkıntılar"ının

(CP, VI, 527), Claude Vignon'un yüzünün "zamansız bozulmalar"ının (B, II, 403) özdeş bir kökeni vardır.

Aynı özellikleri aynı ölçüde belirgin bir biçimde ellerde, ayaklarda, bedenin öteki bölümlerinde de buluruz. Böylece, koca Nanon'un bedeni, elleri, kolları, bacakları yorulmak bilmeden çalışan kadın yaşamına uygun biçimde gelişmiş görünür: "ayaklarının üstünde, kökleri üstünde altmış yıllık bir meşe ağacı gibi duran, kalçaları zorlu, sırtı dörtgen, elleri arabacı elleri, Herkül gibi yontulmuş bir dişi yaratık"tır (EG, III, 495); yaşamının her dakikasında düşünsel gücü yanında bedensel gücünü de kullanmak zorunda olan Vautrin'in "geniş omuzları, iyice gelişmiş bir gövdesi, belirgin kasları, kalın, dörtgen elleri" vardır, hiç kuşkusuz ayakları da bedeninin gerisine denk düşer (PG, II, 858); Sauviat, şu "kurşun, demir ve bakırdan yapılmış adam", kasları sağlam mı sağlam bir gövde ve yorulmak bilmez bir işçinin "geniş, kalın, dörtgen" elleriyle donanmıştır (CV, VIII, 540), *yüksek haydutlar dünyasının* en ünlü kişilerinden biri olan Sélérrier'nin kasları "görülmedik çıkıntılar" oluşturur (SM, V, 1052). Bu kişilerin ve kendilerine benzeyenlerin bedenleri, kolları ve bacakları sanki karşılarında direnen karşıt güçlerle boy ölçüşe ölçüşe, özellikle onları biçimlendire biçimlendire, eze eze, bastıra bastıra "genişlemiş", "katılaşmış", "bilmiş"tir.

Buna karşılık, kimileri bu güçler altında ezilir, ama kişi aynı güçlerle savaşırken ezilebileceği gibi, bilinçli olarak ya da bilmeden, onların egemenliğine boyun eğerek de ezilebilir. Böylece, yaşamın ve olaylarının kendilerini ezmesine boyun eğenlerin çizeleri, yenilmişlerin aşılmaz edilgenliğine tanıklık etmek istercesine, sonunda "yıpranmış", "düzlenmiş", "silinmiş" duruma gelir (FYO, V, 256). Yer düzeyinde, yenme mutluluğunu tanıyamadan savaşanlara gelince, hepsi de "bitmiş", "zayıflamış", "küçülmüş", "eğri büğrü", "eciş bücüş" olmuşlardır. Tüm yaşamı aşırı çalışmalara adanmış Moreau baba, "bir tür insan yıkıntısı" gibi görünür: bacakları "eğrilmiş" gibidir, "çalışa çalışa kamburlaşmış" sırtı kendisini "iki büklüm yürümeye" zorlar (MC, VIII, 393); Cibot daha nice Parisli işçiler gibi

cılızlaşıp ufalmıştır (CP, VI, 695); albay Chabert, nice mutsuzluklardan sonra, "en küçük üstünlüğü ressamların dostlarıyla konuşurken baskı taşlarının altına çizmekle oyalandıkları şu tuhaf yaratıklara benzemek olan yüce çirkinlik" durumuna gelir (Col, II, 1097).

Her beden ister istemez değişikliklere uğrar, kişi, yaşamda yol aldığı ölçüde, yaklaşan ölümün göstergelerini de üzerinde taşır. Çok güçlü ve çok duyarsız kont d'Hérouville bile, acıların ve yaşın etkisiyle, "gerçek bir mezar kalıntısı" olur (EM, IX, 705), gençliğinde ülküsel güzellik örnekçesinin ta kendisi olan, ama fazla uzun yaşayan La Zambinella da, yaşamının sonuna doğru, bir zamanlar olduğunun tam karşıtı olarak görünür: bedeninde her şey "çukur"dur, bu "tuhaf beden"i tutan ayakları da "bir mezar üzerine haç biçiminde konulmuş iki kemiği" düşündürür (S, VI, 87). Öte yandan, Balzac'ta fazla yoğun bir düşünsel etkinliğin beden üzerinde uzun bir yaşamın doğurduğu sonuçları verdiğini biliriz. Böylece, Louis Lambert, gençliğinin ortasında, "ölümden koparılmış bir kalıntı, yaşamın ölüm ya da ölümün yaşam üzerinde bir tür utkusudur" (LL, X, 445, 446), "düşüncenin çürüttüğü" Raphaël de Valentin de (PCh, IX, 228), "ÖLÜM'ün korkunç iskeleti"nin imgesini sunar (IX, 210). Yazgılarının göstergeleri yüzlerinde her zaman görünür kalmakla birlikte, her ikisi de sonunda yaşlı antikacıya, şu tını de, bedeni de hiçbir aşırılıkla zedelenmemiş olan (IX, 40), ama, gereğinden fazla yaşadığından, "bir gömütten çıkmış"a benzeyen şu şaşırtıcı adama benzer (IX, 31).

Hiç kuşkusuz, bunlar hep uç durumlardır. Öte yandan, hepsi de özdeğin azalıp ufalma örneklerini sunar. Ancak, bedensel değişimlerin karşıt yönde: çoğalıp büyüme yönünde de gerçekleştiğini görmüştük : bir Sauviat'nın ya da bir Nanon'un tüm bedeni, elleri, kolları, bacakları çalışa çalışa genişlemiş ve sertleşmiştir. Bazı bazı aynı bedende iki karşıt olguyu bir arada bulduğumuz olur. Gerçekten de, "nerdeyse tüm düşünürlerde olduğu gibi", Grégoire Gérard'da da "gövdenin genişliği ve bacakların zayıflığı düşünüm alışkanlıklarından gelen bir tür bedensel çöküşü" haber verir (CV, VIII, 705). Çünkü gövde, bed-

nin üst bölümü, yüreğin bulunduğu bölüm, daha önce de gördüğümüz gibi, bu kişilerde “canlılık” odağı olarak belirir. Bu nedenle, bedenlerinin üst bölümlerinin, ilk oluşumlarına uygun olarak, en ileri gelişmeyi göstermesinde, buna karşılık alt bölümlerinin gittikçe zayıflamasında şaşılacak bir şey yoktur: “Etienne d’Hérouville’i düşünömlere ve şiirsel düşünönceye özellikle yatkın kılan aşırı zayıflığıdır”¹.

Son olarak, Balzac kişileri bir tür bedensel gelişme daha gösterir: kendinden hoşnutluktan, ergilerden, özdeksel gönençten kaynaklanan gelişme. Daha önce, Daniel d’Arthez’de gördüğümüz gibi, dingin ve hoşnut bir yaşam bedeninin çizelerine az ya da çok belirgin bir “tombulluk” verir. Örneğin Clément des Lupeaulx’da, “yumuk elli”, “cildi doygunlukla canlanmış”, “hoşgörülebilir ölçüde tombul” olan bu etkili memurda (*E*, VI, 891), tombulluğu “güçlü bir sağlığı” haber veren yaşlı rahip Becker’de (*Sér*, X, 487), “tombulluğu belinin güzelliğini de, biçimlerinin gelişmiş olmakla birlikte, güzel kalmaları için istenmiş yuvarlaklıklarını da bozmayan” madam de Mortsaufta (*Lys*, VIII, 797) bunu gözlemledik.

Göröldüğü gibi, kıvrıntılı biçimle yumru biçim arasında yer alan tombulluk, “hoşgörülebilir” olduğı zaman, bedensel düzlemde olduğı gibi yaşamsal düzlemde de bir denge etkeni olarak belirrmekte. Ama, aşırı olunca, bir dengesizlik ögesine dönüşür. Böylece, madam Madou’nun güzelliğı “aşırı bir tombulluk altında silinip gitmiş”tir (*CB*, V, 399); Amédée de Soulas “şişkolüğa”, dolayısıyla yakışıklı delikanlı savları için “ölömcöl” bir aşırı tombulluğa doğru ilerler (*AS*, I, 758); günü gününe, hazlarının akışınca yaşayan güzel Florine de aynı tehlikeyle karşı karşıyadır: “şişmanlık tehdidi altında”dır (*FE*, II, 104).

“Biçim’in egemen olduğı yerde, Duygu silinip gider”, der Balzac (*UM*, III, 266), tersi de aynı ölçüde doğrudur. Her yanları yamru yumru, şişman ve yağlı duruma gelmiş kişileri açıklıkla doğrular bu kesinlemeyi: “bir kaplumbağa gibi yuvarlak” olan ve “omurgasız dişiler” sınıfında yer alan madam Lupin (*Pay*, VIII, 228), “bir metre genişliğinde” madam Vermichel

1 M. Le Yaouanc, *agy*, s. 10.

(VIII, 62), "kalın mı kalın bir kılıf içinde gevşek bir hiçlik" saklayan Isidore Baudoyer (*E, VI, 906*), "küçük elleri tombul tombul", "göğsü fazlasıyla dolu ve dalga dalga" madam Vauquer (*PG, II, 852*), her şeyden önce kendi üstüne kapanmış bir içgüdüsel yaşamın insanlarıdır, düşünceleri, tasaları özdeksellik düzeyini hiçbir zaman aşmaz. Bir Bianchon (*MD, VI, 906*) ya da bir Gaudissart da (*CP, VI, 689*) gene böylece, özdeksel ergilere kendilerini gittikçe daha çok vererek, aşkınlıktan yoksun bir yaşam felsefesini benimseyerek "şişman ve yağlı" olurlar.

Bu yönde bir adım daha atıldı mı ergi içgüdüğü bir tür tutkuya dönüşür: kişi "sefihliğe" düşer. O zaman bedenın tüm çizeleri aşırı ölçüde yamru yumru, teni bozulmuş, gevşek, pörsük, peltemsıdır. Böylece, bir zamanların yakışıklı delikanlısı Georges Marest'in "öylesine hoş oranları" bir gün gelir "yerini bulmamış bir tombulluk" ve "armut biçimi bir göbek"le tüm-den bozulur, tüm çizeleri "kabarmış ve şarap rengi gibi" görünür (*DV, I, 744*); "yanaklarına Bacchus'un kızarmış ve şişkin asma dallarını yapıştırdığı" Rogron baba elbette ki fazla şişman, "şişgöbek, koca bacaklı, kalın elli" bir adamdır (*P, III, 660*); Jérôme Séchard "fazlasıyla yamru yumru çizeleri, nerdeyse "imparatorlara yaraşır" denilebilecek kocaman bir karınla dikkati çeker, "fitilden çok yağ tüketen nice eski kandiller gibidir; çünkü her alanda aşırılık bedeni kendine özgü olan yola yöneltir" (*IP, IV, 468*): bir kez daha, özdek öze, yaşam yazgıya uyar.

Bu da, bir kez daha, Balzac bedenbiliminin hem bedensel, hem de kişilikselsel bir gerekirciliğe bağlandığını kesinlemek anlamına gelir. Bununla birlikte, gördüğümüz son örnekler burda ancak görel bir gerekircilik söz konusu olduğunu yeterince kanıtlıyor: bir Goriot olarak doğan Delphine de Nucingen'in elleri özdeği işlemek için yaratılmış "iri eller" olarak kalacaktır her zaman, ama bir seçkin çevre yaşamı sürmesi köşeli olmalarını önleyecektir (*PG, II, 949*); kafaca gelişmemiş bir adam olan babası bedensel düzlemde olduğu kadar kişilik düzleminde de yaşamı boyunca hep böyle kalacaktır, ama mutlu bir kenter ve "bönlüğüyle taze"yken, göbeği "armut biçiminde ve çıkık" olacak, mutsuzluklar altında ezilip yazgıyla savaşmaya başladık-

tan sonra, yavaş yavaş zayıflayacak, ufalacak, kırışıklar içinde kalacaktır (II, 861, 869). Gözden geçirdiğimiz örnekler durumun tüm Balzac kişileri için böyle olduğunu yeterince ortaya koyuyor: bu değişiklikler birbirine karşıt iki yönde gerçekleşiyor yalnızca: çizelerin bir büyümesi ya da bir ufalması, bir doğrulanımı ya da bir sapımı yönünde, her durumda, özel bir anlamla:

DÖNÜŞÜMLER BİÇİMLER				
	kalınlaşma	incelme	düzleşme	"sivrileşme"
köşeli	sapım	doğrulanım	sapım	doğrulanım
kıvrımsal	sapım	sapım	sapım	sapım
yumru	doğrulanım	sapım	doğrulanım	sapım

Ama yaşam göstergelerini tüketmekten çok uzağız daha. Véronique Graslin'in birbirini izleyen portreleri yeterince kanıtladı bize: yalnızca kişinin benimsediği yaşam biçimi değil, bu yaşamda iyi kötü bir önem taşıyan her olay yüzde ve bedende az ya da çok sürekli izler bırakır, iç ya da dış, tinsel ya da bedensel her oluntu insan özdeğini belli bir ölçüde yoğurur. Böylece, on bir yaşında geçirdiği korkunç hastalığın sonunda, Véronique'in yüzü "cildi kabalaştırmış olan binlerce çukur"la, yüz yapısının arılığını bozmuş olan, çukur ve biçim biçim yırtıklarla dolmuştur, alnı "çekiçle dövülmüş gibi"dir; Véronique, olgunluk çağında, sürekli biçimde acı çekip ağladığı zaman, yüzünün değişimi yalnızca çizelerinin büzülüp daralmasında değil, yanaklarının derin kırışıklarında, cildinin "yıpranma"ında, "korkunç kırışmış" gözkapaklarında da gözlemlenir; birkaç yıl sonra, daha da çelişkin duygular arasında parçalandığı dönemdeyse, alnının sapsarı ve "bulutlar gibi üst üste yığılmış uzun kırışıklarla çizgi çizgi" olduğu görülür.

Bu değişimler aynı zamanda hem bedensel, hem de tinsel olguları ortaya koyar: genç kadının yıpranmış cildi ve gözkapaklarının ürkütücü kırışıkları korkunç bir acının göstergeleridir, çökük yanaklarının derin kırışıkları "ağır düşünceler"i belli

eder, alnında görülen “üst üste yığılmış uzun kırışıklar”sa, “iç bunalımlar ortasında değişmez bir düşünce”den kaynaklanır.

Bu anlamlı kırışıklar *İnsanlık Güldürüsü*’nün genç, yaşlı pek çok kişisinde karşımıza çıkar, yaşanmış yıllardan ve göğüslenmiş zorluklardan geriye kalan “izler” olarak belirirler (*In*, III, 12). Böylece, tüm yaşamları kesintisiz bir çalışma ve son sınırına ulaşmış bir yoksulluktan başka bir şey olmayan Moreau baba ile karısının yüzlerinin çizeleri “kırışıklarla silinmiş”tir (*MC*, VIII, 393); gene çok çetin bir yaşam sürmüş olan madam Crochard’ın yüzünün “sayısız” kırışıkları “duvar çatlakları”na benzer (*DF*, I, 927); yaşlı David’in alnında derin kırışıklar “yıkıntı sıralar”ını düşündürtür ve yüzünü “kurumuş bir sel yatağı”na benzeter (*Sér*, X, 525); *Tanrısal Güldürü*’nün ozanının yüce yüzünü görünce de “akan suların şiddeti izlerin derinliğinden belli olan bir sel yatağı” der, bu izlerin derinliğinin “korkunç ve dursuz duraksız bir savaşım”ı ortaya koyduğunu düşünürsünüz (*Pro*, X, 329). Öte yandan, genç kral IX. Charles’ın alnına işlenmiş kırışıklar içini kemirmekte olan pişmanlıkların sonucudur (*Cath*, X, 232); çalışma Ernest de La Brière’in “kaşlarının arasında izini şimdiden oymuş”tur (*MM*, I, 463); çok genç Modeste Mignon’un kaşları arasında “düşüncenin şimdiden oyduğu bir hafif iz” görülür (*I*, 394), oysa Modeste’ten çok daha yaşlı olan Camille Maupin’de yüzün “duyarsızlığı” kırışıkları “önlemiş”tir (*B*, II, 378).

Bu örnekler bir yandan Balzac kişilerinin yüzlerinde gözlemlenen kırışıkların yaşam sırasında ortaya çıkmış değişik olayların bıraktığı izler olduğunu, öbür yandan, biçimleri, sayıları, uzunlukları ve derinlikleriyle, bu olayların türünü ve şiddetini açığa çıkardığını göstermekte. Gerçekten de, Séraphîta’nın çok yaşlı uşağı David’in yaşamının bir Albert Savarus’ün ya da bir Ernest de La Brière’in yaşamıyla hiçbir ortak yanı yoktur, yüzünün kırışıkları da onlarınkiyle hiçbir benzerlik göstermez. Aynı zamanda hem alnını, hem yüzünü kaplayan ve “yıkıntı sıraları”, “kurumuş bir sel yatağı”nın izlerini andıran bu sayısız kırışıklar tinsel olgulardan değil, tümüyle dışsal bedensel olgulardan, fazla uzun ve fazla çetin bir yaşam sonu-

cu "özdek" in yıpranmasından kaynaklanır gibi görünür. Moreau babayla karısında olduğu gibi onda da "acı izi vardır, ama keder yoktur" (MC, VIII, 394).

Öte yandan, mösyö de Mortsau'un "enlemesine, düzensiz biçimde kırışmış" alnı "kafa yorgunluklarını değil, açık havada yaşama alışkanlıklarını, mutsuzluğu aşma çabalarını değil, sürekli bir mutsuzluğun ağırlığını" haber verir (*Lys*, VIII, 803); Félix Grandet'in alnındaki "enlemesine kırışıklar" ın da farklı bir anlamı yoktur (*EG*, III, 488); mösyö du Guénic'in yüzünü neredeyse "gizleyen" "binlerce kırışığı" da gene "açık hava yaşamının, toprağı gün doğumunda olduğu gibi gün batımında da güneşin altında gözlemlene alışkanlığının ürünü"dür (*B*, II, 333). Sonra, madam Nourrisson'un "korkunç kırışmış yassı yüzü" de (*Be*, VI, 460), Lisbeth Fischer'in yüzünü "bir volkan püskürmesiyle açılmış çatlaklar" gibi kaplayan kırışıklar da (*VI*, 224), matmazel Michonneau'nun "danaların boyunaltları gibi kırışmış" yüzü de (*SM*, V, 973), matmazel de Pen-Hoël'in "yel altında bir göl gibi kırışmış" yüzü de (*B*, II, 345) bir yaşlı David'in, bir mösyö de Mortsau'un kırışıkları konusunda söylediklerimizi ancak doğrular: bu kırık çizgilerden oluşan, sık sık birbiriyle kesişen ve genellikle yüzü tümüyle kaplayan sayısız ve düzensiz izlerin kökeni hep aynıdır: düşünle hiç ilgisi bulunmayan doğal olayların etkisi altında cildin yıpranması.

Daha yüksek bir düzeyde yer alan ve yaşamları bu yaratıkların yaşamıyla karşıtlaşan kişilerin yüzünde görülen kırışıkların biçimi ve konumuysa, bambaşkadır. Böylece, Albert Savarus'un "görmekli alnı" "güçlü bir iz"le bölünmüş, yanakları "iki uzun kırışıkla çizilmiş" olarak belirir (*AS*, I, 767); IX. Charles'ın yüzünde, "iki kırışık" "her elmacık kemiğinden her ağız köşesine giden güçlü bir iz" oluşturur (*Cath*, X, 232); Calvin'in yüzünde, "iki derin iz" burnun iki yanından yola çıkıp "bıyıkların devinimini izleyerek onlar gibi geniş bir gri bıyıkla karışır" (*X*, 184, 185); Dante'nin iyice zayıflamış yanakları "doğru ve uzun kırışıklar"la yol yol olmuştur; "burnunun iki yanından başlayan geniş kırışıklar, bir sandalın küreklerinin deniz üzerinde bıraktığı iz"i düşündürten yüzünü daha bir vurgular

(*Pro*, X, 329); Marcas'ın kırışıkları da Savarus'ünki gibidir: alnı "bir arslan alnı gibi güçlü bir izle bölünmüş"tür, çökük yanaklarında "görmekli biçimde kırışıklar" görülür (*ZM*, VII, 741, 742).

Böylece, aralarındaki küçük farklılıklara karşın, bütün bu kırışıklar, bulundukları yere göre, özdeş özellikler sunmaktadır: hepsi de uzun, derin, düz, sayıları iyice sınırlıdır. Biçim düzleminde sundukları özdeşliği içerik düzleminde de sunarlar. Gerçekten de, Calvin'in burnunun iki yanından başlayan iki derin kırışık onun aralıksız acılarını ortaya koyar; Savarus'ün çökük yanaklarında gördüğümüz iki uzun kırışık "acılarla dolu"dur; IX. Charles'ın elmacık kemiklerinden başlayan "güçlü bir iz" oluşturan iki uzun kırışık "düşünce çalışmaları ve şiddetli beden hazlarından yorgun düşmüş bir yapının iç çabaları"nı belli eder; izlerin derinliği, Dante'nin yüzünde, "korkunç, sonu gelmez bir çarpışma"yı ortaya çıkarır, Véronique Graslin'in yanaklarını oymuş olan izlerse, gördüğümüz gibi, içini parçalayan çetin düşüncelerin yol açtığı korkunç acılara tanıklık eder.

Öte yandan, Véronique'in alnını yol yol eden "üst üste yığılmış uzun kırışıklar"ın "iç bunalımlar ortasında bir değişmez düşünce"yi ortaya çıkardığını görmüştük. Aynı biçimde, Ernest de La Brière'in düşünsel çalışmalarının kaşlarının arasına "iz"lerini çizdiklerini, Modeste'in kaşları arasında görülen "hafif iz"i düşüncenin "oyduğunu", IX. Charles'ın alnına "işlenmiş kırışıklar"a yakasını bir türlü bırakmayan pişmanlığın, yani, bir kez daha, değişmez bir düşüncenin neden olduğunu da görmüştük. Albert Savarus'ün alnını başka alınlardan ayıran "güçlü iz" "büyük tasarıların, büyük düşüncelerin, güçlü düşünüm-lerin büyük adamların alnına işlediği" kırışıklardan biridir (*AS*, I, 767).

Öyleyse çoğu kez Balzac evreninin üstün kişilerinde saptadığımız bu çok seyrek, uzun ve doğru kırışıklar yanaklarda ya da ağız çevresinde bulundukları zaman büyük tutku fırtınalarının, alnı oydukları zaman büyük düşünsel çabaların sonucudur: her zaman tinsel düzlemde yer alırlar. Gene de bunlardan

kaynaklanan zorlu çarpışmaların, ezici yorgunlukların, korkunç acıların göz kamaştırıcı göstergeleri olmaktan geri kalmazlar. Çünkü, biliriz, Balzac'a göre, düşünce ve tutku özellikle yıkıcı güçlerdir: "Düşünce düşüneni öldürür", diye yazar Gaëtan Picon: "*Lambert'in, La Peau de Chagrin'in* söyleni budur, -ve düşünce tümünden tutkudur. Yaşamın kesinlenmesi yaşamı yıkar"¹.

Ayrıca, her zaman bedensel ya da tinsel kökenli bir yıpranmanın sonucu olduğundan, her kırışık bir yıkılma göstergesi olarak çıkar karşımıza: yüze getirdiği her çukur, her daralma, eklediği her kesinti, her süreksizlik kaçınılmaz bir biçimde Raphaël de Valentin'in ünlü ve ölümcül tılsımının daralmasını, yani, eninde sonunda, yaşamın azalmasını düşündürtür. Bununla birlikte, tenin yüzeyinin daralması ölümcül bir gösterge olarak belirliyor diye yaşam sırasında gösterdiği başka her değişimin iyi bir gösterge oluşturması gerekmez.

Çünkü, çoğu zaman, Balzac kişilerinin yüzlerinde iki değişiklik ulamı /daha saptanır, bu değişiklikler de "daralma" biçiminde değil, "düzleşme" ve "kabarma" biçiminde tanımlanır. Birincisi, "sürtünme" sonucu yıpranma, derinin canlı yüzeyinin "silinmesi"dir, ne denli etkili görünürlerse görünsünler, yaşama boyun eğmekle kalan, çok uzun süredir edinilmiş alışkanlıklara göre yaşayan varlıkların, yani gerçektenlikten kopmuş, bikkın kişilerin, "tinleri gırtlak olmuş" yüksek memurların, işadamlarının, avukatların (FYO, V, 263) "tombul" yüzlerinde görülür (PG, II, 852). İkincisi, yani "kabarma", birincisinden belirimlerinin zenginliğiyle ayrılır: kabartı, şişkinlik ya da sivilce biçimlerinde ortaya çıkar. Böylece, daha önce de gördüğümüz gibi, Pons'un yüzü yalnızca "peltemsi katmanlar, "gevşek kabartılar" sunar (CP, VI, 527), Rogron babanın yüzünde, kırışık yerine, "kızarmış ve şişkin asma dalları" görünür (P, III, 660), Jérôme Séchard'ın yüzü "şişkinliklerle" doludur, görenlere "güz mevsimi asma dallarıyla sarılı bir yermantarı"nı düşündürtür (IP, IV, 468); Jean-Jacques Rouget'nin alnı ve şakakları "deşiklere benzer sivilcelerle dolu"dur (R, III, 973), mösyö

1 G. Picon, *Balzac par lui-même*, s. 124, 125.

Graslin'in de tüm yüzü "sert sivilcelerle kaplı"dır (CV, VIII, 555).

Balzac'a göre, Rouget'nin sivilcelerinin oluşturduğu "korkunç taç" "bozulmuş kanlar"ın belirtisi, bankacının "sert sivilcileri"yse "sürekli çalışma, kaygı, tecim azgınlığı, uykusuz geceler, yetingenlik, bilgece bir yaşam nedeniyle ısınmış bir kanın ürünleri"dir. Öyleyse bu yaratıklarda kanı bozarak sivilcelere yol açan şeyin ergilerden yoksun kalma olduğu tartışma götürmez. Ama, sık sık, aynı sivilceler karşıt bir tutumun, yani bir ergi fazlalığının açık göstergeleri olarak da belirir: noter Roguin (CB, V, 370) ve polis Peyrade (TA, VII, 459) haz düşkünlüğünü son noktasına götürmüş kişilerdir, ama her ikisinin de yüzü sivilcelerle doludur. Öte yandan, Sylvain Pons'un obur bir insan olduğunu, yaşlı Séchard'ın "fitilden çok yağ tükettiğini" biliriz.

Şu var ki, iki karşıt davranışın aynı göstergeyle ortaya çıkması da nedensiz değildir: bir Graslin'in belirli şeylerden yoksun kalmasıyla bir Roguin aşırılıklarında ortak bir yön vardır: ölçsüzlük. Her türlü ölçsüzlüğün sonu da, iyi biliriz, Balzac'ta kaçınılması olanaksız bir sondur: tenin yozlaşmasına götürür: insanın "soylu balçığı" "çamur" olur (Do, IX, 323). Bundan sonra da yaşamı değil, yaşamın azalışını belirtir. Öyleyse, bir kez daha görüyoruz ki, Balzac evreninde yüzde ya da bedende bir süreksizliğe, bir biçimsel bozulmaya neden olan her değişim canlılık azalması, güç yitimi göstergesi olarak çıkar ortaya.

Balzac kişilerinin saçlarında gözlemlenen değişimlerde de böyledir. Bu değişimler bir seyrekleşme ve incelme biçiminde ortaya çıkar. Böylece, Véronique Graslin'in "sık ve gür" saçları, tinsel ve bedensel acılar, özellikle de doğum sonunda, "seyrek ve ince" duruma gelir. Aynı biçimde, daha çok genç olmasına karşın, hasta ve acılı olduğundan, Madeleine de Mortsauf'un saçları "seyrek"tir (Lys, VIII, 801); Valérie Marneffe, iğrenç bir hastalığın korkunç acılarıyla boğuşurken, saçlarının da döküldüğünü görmenin acısını yaşar (Bo, VI, 503); Georges Marest, henüz genç olmakla birlikte, haz düşkünlüğü nedeniyle yıpranmış olduğundan, "nerdeyse dazlak"tır, kala kala kulakları-

nın üzerinde üç dört tutam saç kalmıştır, tepesinin çıplaklığını elden geldiğince gizleyebilmek için bunları bükerek ha bükerek" (DV, I, 741); Philippe Bridau'nun, şu öteki haz düşkünü'nün, tepesinde saç kalmamıştır (R, III, 1048), buna karşılık, hiçbir zaman aşırılığa kapılmayan kardeşi Joseph'in saçları "alabildiğine gür"dür (DV, I, 635). Saçların ağarmasına gelince, uzun bir açıklama gerektirmeyecek kadar doğal bir olgudur: yaşlılarda, yaşamda eskiliğin göstergesidir, gençlerdeyse gereğinden fazla yoğun çabaların.

Hiç kuşkusuz, *İnsanlık Güldürüsü*'nün kişilerinin yüzünde yılların ve olayların oluşturduğu renk değişiklikleri konusunda aynı şeyi söyleyemeyiz. Çünkü yazgı düzleminde anlambilimsel bir değer taşımadığını gördüğümüz renk, yaşam düzleminde büyük bir önem kazanır. Ancak, burada söz konusu olan renklerin bedeninin özünü bir niteliğini oluşturmadığını, ona belirli durumlar sonunda eklendiğini söylemek bile gerekmez. Anlambilimsel değerlerini, kişinin yaşamı konusunda gözlemciyi aydınlatan gösterge niteliklerini oluşturan da budur. Albert Béguin, Balzac'ın "önünde renklerin yaşamı, her biri içinde bulunan anlara ve başka renklerle yakınlıklarına göre, kendisine ayrılmamış gibi görünen bir iç gerçeği belirten değişken, beklenmedik bir yaşam vardır. Aralarında sonsuz alışverişler sürdürürler", diye yazar¹. Öyleyse, bir kez daha, Pierre Abraham'ın kuramlarından çok uzaklardayız demektir. Véronique Graslin'in yüzünde zaman zaman beliren değişiklikler de bunu açık bir biçimde gösterir.

Gerçekten de, yaşamının evrelerinin her birine belirli renklerin denk düştüğünü, bu renklerin de geçirilen değişimlerin anlamını ve çektiği acıların türünü anlamakta bize yardımcı olduklarını anlamak için bu kadının romanda birbirini izleyen portrelerini bir kez daha gözden geçirmek yeter. Dokuz yaşında, Véronique bir yandan "Tiziano'nun küçük Meryem'i"ni düşündürtürken, bir yandan da "ak" olacağını sezdirir. Birkaç yıl sonra, yüzü çiçek hastalığının yol açtığı binlerce çukurla doluktan sonra, yüzü düşündürtüşüne karşıt bir renk sunar: cil-

1 A. Béguin, *agy*, s. 85.

din "ak öz"ü bozulmuş, rengin birliği yok olmuş, alın "esmer" bir renk almış, tuğla renginin uyumsuz çeşitlerine bürünmüştür. O eşit ve arı renkten hiçbir şey kalmamıştır: rengi artık yazgının değil, yaşamın rengidir. On altı yaşında, eli bir "han hizmetçisi"nin eli gibi "kırmızı"dır, dudakları "nar kırmızına boyanmış" gibi görünür, öylesine "arı ve sıcak" bir kan dolaşır içinde, yüzü de bir "kırmızı çiçeği" düşündürtür (CV, VIII, 548). Pierre Graslin'le evlenip mutsuzluğu tanıdıktan sonra, "yeşil" gibi görünür, yüzü "gri renkler"e girer. 1828 yılının başında, genç kadın kaygısız yıllarının göz kamaştırıcı sağlığını yeniden bulur, buna koşut olarak, yüzü de yeni renkler sunar: "anılarla, mutluluk düşünceleriyle aydınlanmış alnının şafakta bir doruk gibi ağardığı" görülür, yüzü şu "güçlü yaratılışların ya da tini acı çeken, sevgilerinde engellenen kişilerin hastalığı olan bir karaciğer yangısı başlangıcını haber veren ateşli esmer renkler"e girer ve Limoges'lu kadınlar kendisini mösyö de Grandville'i sevmekle suçlarlar. Bir yıl sonra, büyük bir mutsuzluk madam Graslin'in yüzünü bir kez daha değiştirip "ressamların gözünde bin kez daha ilginç bir portre" durumuna getirince (VIII, 576), yeni renkler yaşamının bu üçüncü evresiyle uyum içindedir: yüzü o zaman "çileye kapanmalarıyla ünlü rahibelerin sert yüzlerini renklendiren sarı bir renkte"dir, "yumuşamış şakakları" "yaldızlanmış"tır, acılar "gözlerin köşesine, burnun başladığı yer"e, "iki sedefsi yer" çizmiştir, "yalnız gözlerin çevresinde" "esmer renkler" kalmış, "alt yanları kara, korkunç kırıkmış gözkapaklarının üstünde tunç rengi olmuş"tur, solgun dudaklarının üstünde "aralanmış nar kırmızısı" değil, bir Bengal gülünün soğuk renkleri" görülür. Sonra, çöküşünün en son noktasına geldiği zaman, yüzü "her türlü renkten yoksun, gün görmeyen bitkilerin donuk ve zeytinsi aklığıyla ak" olarak belirir: bu sırada, "tümünden yıkılmış"tır ve yüzü "tinsel acıların oluşturduğu büyük bedensel acıların izleri"ni taşır. En sonunda, ölümün eşiğine geldiği zaman, tüm "koyu renkler", tüm "mor izler" bir büyü olmuş gibi silinir ve yüzünde kendisini çevreleyen "koruyucu meleklerin parıldayan kılıçlarının yansımasına benzer bir şey" görür gibi olur insan: benliğinde her şey aydınlanıp arınır:

artık Véronique'in üstünde dünyanın hiçbir etkisi kalmamıştır.

Öyleyse rengin insana bir daha değişmemek üzere verilmediğinde kuşku yok: cildin ilk iki renginden birinin, yani ak ya da esmerin üstüne, yaşam süresince, birçok renkler eklenir, birbirine karışır, birbirinin üstüne yerleşir, birbirini siler. Bu renklerin her birinin yüzdeki yerine ve aynı yüzde bulunan başka renklerle bağıntılarına göre kendine özgü bir anlamı bulunduğu da kuşku yok: her biri bir yaşama biçimine, bir ortama göndermede bulunur. Böylece, Parislinin "yıpranmış yüzü" "her türlü tozu ve dumanı yemiş evlerin duvarları gibi gri"dir (FYO, V, 256), başka yüzler acılardan "solgun", tutkularından "koyu esmer"dir (PG, II, 856), yaşam, şu ya da bu biçimde, "bireyleri az çok soldurur, morartır, esmerleştirir" (FYO, V, 256), öyle ki, belirimlerini dizgesel bir biçimde indirgemeye yönelmediğimiz sürece, Balzac yüzlerinde gözlemlenen renk bileşimleri sonsuz sayıda yeni renklere, bunun sonucu olarak da sonsuz sayıda yeni anlamlara yol açıyormuş gibi görünür. Oysa gerçek hiç de böyle değildir.

Kişinin yaşamına göre durmamacasına değişen bu renkler arasında, ilk renk, ak ya da esmer, kendi başına değil, ancak korunmuş ya da yeniden bulunmuş renk olarak göstergebilimsel bir değer taşır. Öte yandan, özgün, bozulmamış renk olarak, eşit ve saydamdır, hem bedensel, hem tinsel bir arılığa tanıklık eder. Gerçekten de, Véronique'i biri yaşamın, öteki ölümün eşliğinde gösteren iki portresi, bu rengin hem beden arılığını, hem de tin dinginliğini ortaya koyduğunu kanıtlar. Aynı biçimde, mösyö d'Espard'ın iki oğlunda gözlemlenen "tende saydamlık" bize "arı yaşayışları, düzene uyumu, iş ve eğlencelerin düzenliliğini" gösterir (In, III, 66). Bu arada, madam du Guénic'in yüzünün sunduğu "ten saydamlığı" (B, II, 360), Agathe Rouget'nin "hiç bozulmamış aklı" (R, III, 854), esmer bir genç kadının olan Renée de l'Estorade'ın "ten tazeliği" (M/M, I, 256) de başka bir anlam taşımaz.

Bu "arı yüzey" üzerinde en küçük bir renk değişimi olmayagörsün (F, V, 79), yüzün anlamı da hemen değişir. Böylece, matmazel Michonneau'nun tutkuların yıkımına uğramış

yüzü ancak "birtakım aklık kalıntıları" sunar (PG, II, 855), yorgunluk ve acılarla dolu güç bir yaşam içinde yoğrulmuş Ferragus de ancak "kirli bir aklık"ta ya da, isterseniz, aktan çok karaya yakın, saydamsız ve karışık bir "kötü renk"li: ilk rengin yerini almış olan "kurşun" rengi bir yüzle çıkar karşımıza (F, V, 39). Bu renk de Balzac'ta hiçbir zaman sağlıklı bir yaşama taneliklik etmez: Claude Vignon'un yorgun yüzünde "kurşun renkleri" aşırılıklarının parlak göstergeleri gibi belirir (B, II, 403); Jean-Jacques Rouget'nin "kurşun rengi" yüzü (R, III, 975) ve Elisabeth Baudoyer'nin "nerdeyse kurşun rengi gri perdelerle dolu teni (E, VI, 899) hepsinde de hastalıklı bir durumun, eziçi bir yaşamın bedensel ve tinsel acılarının neden olduğu bir güç azalmasını gözler önüne serer.

Ayrıca, ilk rengin yerini alan ve daha çok karaya çalan her renk nerdeyse özdeş bir anlam taşır. Renk olarak kurşunsuyla karışan "mor"¹ onunla aynı anlamsal işlevleri yüklenir: her zaman aşırı yorgunlukların, acıların, yoksunlukların yarattığı bir bedensel yıpranmanın göstergesidir. Örneğin albay Chabert'in "mor" yüzü olağanüstü yaşamının işitilmedik yoksunluklarının ve acılarının sonucudur (Col, II, 1096). Raphaël de Valentin'in başı, kısa, ama acı ve yoksunluklarla dolup taşan yaşamının sonuna doğru, "bir mezarlığın derinliklerinden çıkarılmış bir kafatası gibi mor ve çökük" görünür (Pch, IX, 210). Gerçekten de, mor özellikle "ceset"in, kendi üzerine kapanmış durumda, doğaya karşı, bir tür yeraltı yaşamı süren "mezardan çıkarılmış bir halk"ın rengidir (FYO, V, 255). Bu bakımdan, mösyö Camusot'nun, hiç de mutsuz görünmeyen bu genç yargıcın, "çalışma odalarına kapanıp yaşayan tüm yargı adamları gibi mor tenli olması" (CA, IV, 417), bayağı bir mutlulukla mutlu genç ve bön tuhafiyeci Jérôme-Denis Rogron'un gözlemcinin dikkatini "dükkânların havasız arka bölmelerinde, adına Kasa denilen parmaklıklı kulübelerde yaşayan kişilere özgü gevşek morlukla" çekmesi doğaldır (P, III, 663).

Bir başka yerde, bu kapalı ve sağlıksız yerlerde geçen bir

1 Fransızcada *livide*, kurşun rengine çalan mor.

yaşamın kötü sonuçlarından söz ederken, Balzac buralarda te-
nin "kişinin ruhsal eğilimlerine göre ya yeşilimsi, ya topraksı
renkler kazandığını" söyler (*In, III, 20*). Bu da onun kişilerinin
yüzünde yeşilin mor, gri ya da kurşunsudan çok da farklı bir
anlamı bulunmadığı sonucunu çıkarmamızı sağlar. Özel du-
rumlar da bunu doğrular: bir zamanların güzel Flore Brazier'si
ölmek üzereyken "boğulalı iki gün olmuş bir insan gibi yeşil"
görünür (*R, III, 1111*), Bartholoméo Belvidéro'nun iyiden iyiye
bozulmuş çizeleri, ölüm döşğinde, "yeşilimsi renkler" sunar
(*ELV, X, 304*), bir düşte ölümün simgesinin ta kendisi gibi görü-
nen şu ufak tefek, korkunç, kurumuş yaşlı adam gene böyle
"yeşilimsi" bir renktedir (*JCF, IX, 263*). Demek ki mor ve kur-
şunsu gibi yeşil de son basamağına ulaşmış bir hastalıklı duru-
mun göstergesidir.

Kontes Merret'nin büyük ölçüde gönüllü ve acılı bir ka-
panma olarak kalmış bir yaşamın sonunda "balmumu gibi sarı"
bir cesetsi yüzle belirttiği (*AEF, III, 249*), madam Etienne
Gruget'de bu rengin çekilen acıları, amaçlarına ulaşamamış tut-
kuları belirttiği göz önüne alınırsa, aynı şey "sarı" için de söyle-
nebilir (*F, V, 91*). Aynı biçimde, bir Marcas'ın (*ZM, VII, 742*) ya
da bir d'Arthez'in yüzünde saptadığımız sarı renkler "güçleri
ezici ve sürekli çarpışmaları sürdürmek için gerilmiş yaratılış-
lar"ın renkleridir (*SPC, VI, 39*), Octave de Bauvan'ın "sarı mas-
kesi" de bu rengi aşırı çalışmalar yanında acı bir tutkuya borç-
ludur (*H, II, 271*). Daha başka maskeler bir "güçsüz skolas-
tik"ın yorgunluklarında sararmışlardır (*Pro, X, 334*). Uzun sö-
zün kısası, keder Constance Birotteau'nun "göz kamaştırıcı ak-
lığı" üstüne çabucak, "sarı renkler"ini geçirir (*CB, V, 366*),
madam Grandet de tatsız tuzsuz ve nerdeyse kımiltısız bir ya-
şamın sızısız acılarının pençesinde en sonunda "ayva gibi sara-
rır" (*EG, III, 498*).

Öyleyse, bir kez daha, insan doğasının tam olarak açılması-
na ters düşen bir yaşamdan, fazlasıyla ezip bitirici çalışmalar-
dan, bedensel ve tinsel acılardan kaynaklanan bir renk söz ko-
nusu. Esmer rengin, ilk renk olmadığı zaman, nerdeyse özdeş
etkilerden geldiğini de daha önce Véronique Graslin'in çizele-

rinde saptamıştık. Ama Balzac kişilerinin yüzlerinde sonradan beliren bu esmer renk bir Sabine de Grandlieu'nün ya da bir Victor d'Aiglemont'un yüzünde saptadığımız eşit ve uyumlu esmerlikle karışmaz hiçbir zaman: ya "kiremitsi perdeler" sunar ve Véronique'te olduğu gibi hastalıklı bir durumu belirtir (CV, VIII, 543), ya "kızıl esmer"dir ve, Nathan'da olduğu gibi, haz düşkünlüğü ve aşırı yorgunluklarla dolu bir yaşamı belirtir (FE, II, 87), ya da "zeytinsi"dir ve kapıcı Cibot'da olduğu gibi, havanın ve güneşin canlandırıcı etkilerinden yoksun, tekdüze, sağlıklısız bir yaşamı belirtir (CP, VI, 561).

Sayrıl diye adlandırabileceğimiz renklerin bu oldukça zengin dizelgesi baron Bourlac'ın gözlerini çevreleyen koyu "kara"yla (EHC, VII, 348), tüm yaşamı uzun bir yoksunluk olmuş Brigitte Thuillier'nin yüzünü kaplayan "çelik renkleri"yle (Bou, VII, 84), büyük tinsel acıların yoksunlukla el ele vererek tanınmaz duruma getirdiği "tanrısal Marianina"'nın yüzünün tozlu "kara"sı (Gam, IX, 470) ya da gizil deneylerinde Ruggieri kardeşlere hizmet eden çok yaşlı kadının derisini örten "safran rengi"yle (Cath, X, 262) daha da zenginleştirilebilirdi. Bununla birlikte, yüzbilimsel içerikleri hep aynı kalırdı: etkin ya da boş, ama, aşırı bedensel ya da beyinsel yorgunlukların, tek sözcükle doğaya karşı bir yaşamın sonucu olarak, bedenin aşınmışlığı.

En azından yalnızca bedensel aşırılıkların renksel belirtileleriyle düşünsel ve tinsel aşırılıkların renksel belirtileri arasında bir ayırım yapmaya çalıştığımız zaman, bunu ancak bu belirtileleri üzerinde belirledikleri derinin biçimi ve tüzüyle bağıntıları içinde ele alarak yapabiliriz. Bir yandan "sürtünme"yle aşınmış Balzac insanların özelliği olan "gevşek", "pörsük" derinin "karışık" rengine, öbür yandan daha üst düzeyde yer alan Balzac insanların özelliği olan sertleşmiş ve kırışmış derinin "karışık" rengine ulaşırız böylece. Öyleyse buraya dek gözden geçirilen renklere ilişkin tüm "anlam etkileri" çok basit bir çizgeye indirgenebilir:

DÜZ RENK (saydamlık)		KARIŞIK RENK (saydamsızlık)
AK	ESMER	ESMER
DENGİ		DENGESİZLİK
TİNSEL ve BEDENSEL		TİNSEL ve/ya da BEDENSEL

Ancak Balzac yüzlerinde gözlemlenebilen tüm renkleri tüketmiş olmaktan çok uzağınız daha. Örneğin üçüncü bir "esmer" türü daha vardır: uzun zaman açık havada, tarlaların, denizlerin, uzun yolların güneşi altında etken ve üretken bir yaşam sürmüş olanların rengi. O zaman bu renk gücün, sağlamlığın, hatta, bir bakıma, ikinci bir arınmanın göstergesidir. Böylece, Lucien de Rubempré'nin "uzun yolların güneşi"nde "esmerleşmiş" renginde arı ve şiirsel bir şeyler vardır (*IP, IV, 970*); Juana de Mancini'nin İspanya güneşinden kaynaklanan "hafif yanık renkleri"yle esmerleşmiş "ak" yüzünde "meleksi bir dinginlik anlatımı" vardır (*Ma, IX, 800*); Oscar Husson'un "Afrika güneşinde tunçlaşmış" rengi de bir tür arınmanın göstergesi gibi çıkar karşımıza (*DV, I, 745*). Öte yandan, general d'Aiglemont'un "iyice yağızlaşmış" yüzü gerçek bir gücün ve gerçek bir yiğitliğin açık göstergeleri olarak belirir (*F30, II, 789*); sonra, Vautrin'in yüzünde gözlemlenen "tunç rengi" bizde "bağlanmadan çok tiksinti" uyandırır bile, sunduğu güç anlatımıyla görenleri etkilemekten de geri kalmaz (*IP, IV, 1029*).

Öyleyse ilk renge eklenen her renk yaşamın kötü bir etkisini ortaya koymaz her zaman. Özellikle pembe her zaman mutlu ve uyumlu bir yaşamın, sağlığın ve tazeliğin göstergesidir: "sakin ve dinlenmiş yüzünde yaşam çiçeklendiği zaman, Raphaël de Valentin'in ak yanaklarını bir "canlı pembelik" renklendirir (*PCh, IX, 245*); Pierrette'in "ak ve pembe" yüzü, tıpkı Minna'nın (*Sér, X, 567*) ve Ida Gruget'nin (*F, V, 74*) yüzleri gibi, "en güçlü sağlıkla canlanmıştır" (*P, III, 695*), her zaman sevinçli ve kaygısız olan Béatrix de Rochefide'in yüzüyse, "şu bir çocuk yüzü gibi körpe, ak ve pembe yüzlerden biri"dir (*S, VI, 86*). Artık insanlardan uzak yaşayan, seçkin çevrenin sunduğu

hazlardan yararlanmayan Honorine de Bauvan' ddaysa, bu pembe renk zayıflamış, derinin altına gizlenmiş gibi görünür (*H, II, 284*). Arı bir yaşam süren, ama düşçül ve zayıf bir genç kız olan Gabrielle Beauvouloir'ın ak yanaklarını aynı renk zar zor canlandırır (*EM, IX, 722*).

Buna karşılık, kırmızı, yaşamdan tam anlamıyla yararlanan, çok sağlıklı bir insanı belli eder: madam de Bargeton'un evinde sık sık rastladığımız Piskopos "en zengin sağlıklı kıpkırmızı" bir yüz sunar (*IP, IV, 531*); doktor Caméristus'ün "kıpkırmızı" yüzü, sağlığı ve gücüyle, bir "eskil satır"ın yüzünü düşündürür (*PCh, IX, 212*): Pauline'in yüzünün açık kırmızısı da, mutluluğunun doruk noktasında, her zamankinden daha canlı, daha parlak görünür (*IX, 208*). Gene de bu renk oldukça bulanık bir bedenbilimsel göstergedir: fazla soluk ya da koyu bir kırmızılık çoğu kez hastalıklı bir durumu belirtir. Böylece, zavallı leydi Brandon'un "bir zamanlar taze ve renkli ak yüzü"nü benek benek eden "koyu kırmızılıklar" iyileşmez hastalığının birer göstergesi gibi çıkar karşımıza (*Gr, II, 188*); Raphaël de Valentin'in yanaklarındaki şu "kırmızılığı" hekimlerin "yürek ya da göğüs hastalıkları"na bağlamakta haklı olacaklarını da biliriz (*PCh, IX, 16*). Öte yandan, fazla koyu bir kırmızı her zaman iyileşmez bir hastalığa bağlanamasa bile, şaşmaz bir biçimde sağlıksız bir alışkanlığı ortaya koyar: hazda bir aşırılık alışkanlığını, haz düşkünlüğünü: haz düşkünlüğünün son noktasına ulaşmış olan Peyrade "kıpkırmızı" bir adamdır (*TA, VII, 460*); mösyö Crevel, yalnızca haz için yaşayan yaşlı adam, türünün insanların "pancar rengi teni"yle çıkar karşımıza (*Be, VI, 135*); Georges Marest, yıkıcı bir yaşam yüzünden tanınmaz duruma gelmiş eski yakışıklı adam, "kırmızı beneklerle dolu yüzüyle nice aşk mutsuzluklarını ve sürekli haz düşkünlüğü içinde geçen bir yaşamı" haber verir (*DV, I, 744*). Kısacası, bir kez daha "karışık" renkle karşı karşıyayız.

Ama aynı renk, diyelim ki kırmızı, aynı zamanda hem göz kamaştırıcı sağlık, hem de ölümcül hastalığın göstergesi olabilir: bu rengi ayırıcı bir çize saymanın zorlaştığı ileri sürülebilir: iki karşıt durumun göstereni olarak, ayırıcı değerinin sıfır

olduğu çıkar ortaya. Oysa hiç de böyle değildir. Çünkü, daha önce de gördük, Balzac'ta "kendi başına" gösterge yoktur: bir yüzün hiçbir çizesi ötekilerden bağımsız değildir ve her birinin anlamı öncelikle içinde yer aldığı bütünün parçaları olan geri kalan çizelerle karşılıklı bağıntılarıyla çıkar ortaya. Böylece, cildin solgunluğu ya da parlaklığı, rengin, bunun sonucu olarak da kişinin yaşamının doğru anlamına ulaşmak konusunda büyük yarar sağlar.

Gerçekten de, tenin parıltısı çoğu kez güç ve yaşam dolu bir yapının göstergesi olarak belirirken (*Ad*, IX, 790), solgunluk her zaman şu ya da bu biçimde sakatlanmış bir yapıyı, hastalıklı bir durumu, kolay hastalanabilir bir bedeni, en azından uzun süredir kullanılmamış bir gücü ortaya koyar (*Be*, VI, 243). Béatrix de Rochefide'in (*B*, II, 422) ya da Césarine Birotteau'nun (*CB*, V, 510) derisinin aklıgı altında "ışıldayan" şey "yaşam"dır; Pierrette "ak ve pembe" yüzü "en güçlü sağlıkla canlanmış" olarak "parlar" (*P*, III, 695), Grégoire Gérard'ın "göz kamaştırıcı aklıgı" da tükenmek bilmez bir yaratıcı güçten kaynaklanır (*CV*, VIII, 705). Buna karşılık, örneğin madam de Poitiers'nin "solgun rengi" "gizli acılar"ı belli eder (*Cor*, IX, 901); Catherine Curieux'nün solgunluğu hastalıklarının ve aşırı bitkinliğinin sonucudur (*CV*, VIII, 724); matmazel Gamard'ın yüzünün "sofu kadınlarda bayağı yaygın" olan "soluk rengi", kullanılmamak ya da, hepsi aynı kapıya çıkar, doğanın karşıtı olana yönelmek üzere canlandırıcı etkinliklere sırt çevirmek yüzünden körelip sönmüş bir yaşam gücünün kesin göstergesi olarak belirir (*CT*, III, 810).

Öyleyse, yalnızca bu solgunluk ve parlaklık karşıtlığına bakılarak güç göstergesi kırmızıyla hastalık göstergesi kırmızının kolaylıkla birbirinden ayrılabilceği kesin. Hatta, Balzac için "birbirinden farklı ne kadar kırmızı ve mavi varsa o kadar da ak" bulunduğuna göre, birçok "ak" türleri arasında ayrımlar bile yapılabilir (*H*, II, 284). Gerçekten de, "arı fon" üzerinde (*F*, V, 39) en küçük bir renk ya da parıltı değişimi olduğu, örneğin aklık "aşırı" duruma geldiği zaman, yüzün anlamı da iyice değişir. Bu "aşırı" ya da, isterseniz, "kusursuz" aklık tenin üçün-

cü bir yoğunluk derecesini: bu niteliğiyle de ilk ikisine: Balzac evreninde bir bakıma eksil bir arılığın, şu ya da bu biçimde yaşamın dışında, devinimsiz kalan bir yaratığın arılığının göstergesi olarak ortaya çıkan “donukluğu” belirtir. Böylece, uzun hastalığının sonunda zayıf ve devinimsiz kalan Pierrette “aşırı bir aklık”ta (*P, III, 656*), bir daha dönmemesiye toplumsal yaşamdan çekilip odasının yalnızlığına kapanan ve artık yalnızca tinsel bir yaşam süren Louis Lambert’in cildi “kusursuz bir aklık”tır (*LL, X, 445*), tüm yaşamını açık havada, güneşin altında geçiren, ancak, deli olduğundan, bilinç açısından bir bakıma yaşamın dışına çekilmiş olan Stéphanie de Vandrière’se “çocukların saydam yüzlerinde öylesine hayran kaldığımız şu porselelen aklı”nı sunar (*Ad, IX, 781*).

Balzac renklerini ve yoğunluklarını tümüyle gözden geçirdikten sonra, elde ettiğimiz sonuçları şöyle bir çizgeyle özetleyebiliriz:

DONUKLUK	PARILTI	SOLGUNLUK
AK		“KARIŞIK”
ESMER		
PEMBE	KIRMIZI	
DEVİNİMSİZLİK	DENGE	DENGESİZLİK

Rengin yoğunlukları arasındaki bu belirleyici karşıtlığı Balzac kişilerinin gözlerinde de olduğu gibi buluruz. Örneğin kendini erkenden haz düşkünlüğüne adanmış olan Georges Marrest’in gözlerinde ancak “bilgelik ya da çalışma alışkanlıklarıyla sürdürülebilir gençlik parıltısı, gençlik canlılığı” sönüp gitmiştir (*DV, I, 744*); mösyö Marneffe’in, haz düşkünlüğünün en düşük düzeyine inmiş olan şu “insan çürüyüğü”nün gözleri “sönmüş”tür (*Be, VI, 300*); dostu Giroudeau’da olduğu gibi (*R, III, 927*), Philippe Bridau’da da aynı etkiler gözleri söndürüp soldurmuştur (*III, 1048*). Buna karşılık, arı bir yaşam Eugénie

Grandet'nin gri gözlerine "fışkıran bir ışık" verir (EG, III, 528); Victor d'Aiglemont'un gözlerinin "eril şimşekler"i üstün gücüne tanıklık eder (F30, II, 789), işlerden el çekmiş dürüst tecimen Claude-Joseph Pillerault'nun gözlerinin "canlılığı", "bozulmaz aydınlığı", oldukça ileri yaşına karşın, ölçülü bir yaşamı ve kusesursuz bir sağlığı ortaya koyar (CB, V, 402).

Ama gözleri solduran şeyin yalnızca haz düşkünlüğü olmadığını söylemek bile gerekmez: genel olarak, bireyin yaşamsal güçlerindeki her türlü düşüş gözlerin parıltısında bir zayıflamayla belirir: büyük bir yoksunlukla boğuşan Ginevra di Piombo'nun gözleri "içinde yaşamın tüm kaynakları kuruyormuş gibi solgun" görünür (Ven, I, 920), Goriot babanın "öylesine canlı mavi gözleri" zavallı adamın yoksunluğa gömülmesinden sonra solgunlaşır, "donuk ve demir grisi renkler"e girer (PG, II, 870), daha kırk yedi yaşında "yetmiş yaşında bir kadın" görüntüsü sunan Agathe Bridau'nun gözleri "gözyaşları ve dualar arasında" solmuştur (R, III, 930); Fritz Brunner'in gözlerinin bir zamanlar öylesine arı mavisi de "kederle çarpışmasında bulanmış"tır (CP, VI, 574).

Genç olsun, yaşlı olsun, bir haz düşkününün gözleri her zaman donuk kalırken, yaşlanmış, zayıf ve yorgun bir kişinin gözleri gene de pırıl pırıl görünebiliyorsa, gözler, daha önce de gördüğümüz gibi, tinle doğrudan bağıntıda olduğu, bunun sonucu olarak da yalnızca bedensel güce değil, tinin gücüne de tanıklık ettikleri içindir. Örneğin yaşlı markiz de Listomère'in gözleri, "sönmüş olmak şöyle dursun", "rastlantıyla canlandığı zaman tatlı bir parıltı"yla ışıldar, çünkü "kararsız biçimleri"nin ardında "tin"in varlığı sezinlenir (EF, I, 1049). Aynı biçimde, yaşlı ve soylu savaşı du Guénic'in "bir ölçüde sönmüş" yüzü "cömert ve dürüst bir tinin alevleri"ni saçmayı sürdüren "iki kara gözün parıltısı"yla yaşar (B, II, 870); Balthazar Claës'in "kıvılcımlar saçan gözleri"nin ateşi "düşüncelerin baskısının verdiği arılıkla, engin bir usun iç odağıyla" artmış gibi görünür (RA, IX, 488), Adam de Wierzychownia'nın gözlerinden başka bir şey olmayan şu iki "alev dili" de aynı türden bir tinsel güce tanıklık eder (IX, 531). Buna karşılık, sofu matmazel Gamard'ın

"gri ve donuk" (CT, III, 809), acımasız ve yırtıcı Sylvie Rogron'un "solgun mavi ve soğuk" (P, III, 654), can çekişmekte olan yaşlı alığın "pişmiş balık" gözleri gibi "donuk" gözleri (MC, VIII, 333) her şeyden önce tin yokluğuna tanıklık eder.

Öte yandan, Balzac yüzbiliminde, dudakların rengi ve parıltısı da yüzün genel rengiyle sıkı bir bağıntı içindedir: pembe dudaklar, tıpkı pembe yüz gibi, kusursuz bir sağlık belirtir (DF, I, 962), kıpkırmızı (I, 950) ya da nar kırmızısı dudaklar (IP, IV, 721) bir haz eğiliminin göstergeleridir; buna karşılık, solgun, "soğuk renkli" (DA, VII, 730), "mor" (IP, IV, 876), "mavimsi" (TA, VII, 463) ya da "kara" dudaklar (Be, VI, 300) çoğu kez az çok hastalıklı bir durumu, az çok sakatlanmış bir yaşamı belirtir. Gerçekten de, Marneffe'in dudakları haz düşkünlüğünün son basamağında "kara"dır, Coralie'nin ve kontes de Merret'nin dudakları ölüm döşeginde bir "solgun morluğa" bürünür (AEF, III, 250), leydi Brandon'un dudakları da umutsuz biçimde vereme yakalanmasından sonra solgunlaşır (Gr, II, 188).

Bununla birlikte, dudakların rengini yüzün genel rengine bağlayan sıkı bağıntı nedeniyle, bu solgunluk ancak mutsuz leydinin "eskiden taze ve renkli ak" yüzünü benek benek eden "koyu kızılıklar"a göre açık hastalık göstergesi olarak çıkar karşımıza. Aynı biçimde, IX. Charles'ın "nerdeyse kan rengi dudakları" yüzün "fildişi solgunluğu"yla karşıtlık bağıntısı sonucu kesin bir zayıflık belirtisi olur (Cath, IX, 231, 232). Her zaman da böyledir: delikanlı Lucien'in "mercan dudakları", aşk ve ışık dolu gözleri bedeniyle tininin el değmemiş arılığını ortaya çıkarmak için kusursuz bir uyum içinde birleşirken (IP, IV, 485), Raphaël de Valentin'in yanaklarındaki "kızılık" kendisini gözkapaklarını çevreleyen "sarı halka"yla karşıtlaştıran bağıntı dolayısıyla "yürek ya da göğüs hastalıkları"nın göstergesi olur (PCh, IX, 16), yaşlı haz düşkünü mösyö Vermichel'in yüzünde gözlemlenen şu kırmızı değil de "lal" renkse, kesin anlamına ancak "Fourchon'un şiirsel bir söyleyişle şarap çiçekleri diye adlandırdığı düz ve yeşil yosunlar" çizen "küçük, kurumuş volkanlar" yardımıyla kavuşur (Pay, VIII, 62).

Böylece, bu yaşam göstergelerinin, bu çıkıntıların, bu çu-

kurların, bu koyu ya da açık, donuk ya da parlak renklerin her biri her Balzac yüzünü gerçek bir maskeye dönüştürmek üzere durmamacasına birleşir, karşıtlaşır, birbirine eklenir, birbirinden çıkar ve birbirini bütünler. Hatta maskeden de fazla bir şey: iyice okunaklı bir yazıya, bir dizgeye, "çokluk içinden birlik, birlik içinden çokluk, özdeşlik içinden çeşitlilik, çeşitlilik içinden özdeşlik süzen bir tür kavramsal aygıt"a dönüştürürler¹.

1 Cl. Lévi-Strauss, *Yaban Düşünce*, s. 188.

4. Yüz ve Söz

Dudakların en hafif devinimi, burun deliklerinin en ayırmsanmaz kasılması, gözün sezinlenmez solmaları, çizeleri saran o tanımsız bulutlar, ya da onları aydınlatan şu alevler, her şey dildir sizin için.

BALZAC, *Phy*, X, 738.

“Susuzluğumu dindireyim diye içinde su verdiğiniz bardağa elimle dokunmak istemedim. Kanlı ellerimi çatınız altında yıkamayı düşünmedim bile, şimdi de, cinayetimin yalnızca düşüncesini bıraktıktan sonra, buradan iz bırakmadan geçmeye çalışarak çıkıyorum.”
(F30, II, 804)

Baron de Mauny’nin katilinin kendisini iki saatliğine evinde konuk etmek zorunda kalan adamın serzenişlerine yanıt olarak söylediği bu sözlerin sözcük anlamlarından öte bir anlamı yoktur: duruma ilişkin önlemler konusunda bilgi verir. Bununla birlikte, katıldıkları Dante’ye yaraşır bağlamda, birdenbire söylensel boyutlar kazanır ve *Otuz Yaşındaki Kadın*’da Hélène’in bilinmeyen yabancıyla kaçışını anlatan sayfaları okuduğumuz her seferde kapıldığımız izlenimi iyice artırır: o Noel gecesi, anlaşılmaz katilin kişiliğinde d’Aiglemont’ların kapısını çalan kişi kaçınılmazlığın cisimleşmiş biçimidir. “Uzayan vuruşları”nın “ölüm tehlikesi içinde bir adamın çılgılığı kadar kolay anlaşılır bir vurgusu” vardır, bu uğursuz dakikaya kadar

durgun ve sıradan mutluluğuna gömülmüş olan aile varlığının en derin yerinde sarsılır: titrer, tehdit altında olduğunu sezinler. "Dostum, gitme", der karısı generale, ama o gidip kapıyı açmak üzere kalkmıştır bile. Söyleneni de işitmez: bir kez gelip kapıyı çalmayagörsün, kaçınılmazı içeri almamak olanaksızdır.

Kapı açıldıktan sonra, general kıştırılmış, soluk soluğa kalmış bir yabancı görür yalnızca. Bununla birlikte, karşılıklı söylenen ilk sözcüklerden sonra, buyuran yabancısıdır artık: sığınmak için gelmiştir, ama şimdiden kraldır. "Yaşamım sizin elinizde", der ev sahibine, ama, gerçekte, Napoléon'un eski askerini elinde tutan odur. Bundan böyle, generalin yüreğinin ve tüm evin üstüne "bir karabasan gibi" çöker. Ailenin bireyleri, daha yüzünü bile görmemiş olmalarına karşın, istemlerini de, mantıklarını da yitirmişlerdir. Gerçekten de, annesi generalin çamaşırlığa sakladığı yabancıya bakmasını söylediği zaman, Hélène, babasının saygısını, yani kendisi için azıcık önem taşıyan tek değer olan şeyi yitirmekten korkmasına karşın, gidip adamı görmekte fazla gecikmez. Ve, daha kapıyı bile açmadan, genç kızın düşüncelerindeki kargaşada "önlenmez bir şeyler" vardır: çırpınırcasına titrer, korkar, yaşamından umudunu kesmiş durumdadır, yaşamı, o ayırımına bile varmadan, isteminin bu konuda en ufak payı olmadan, bambaşka bir yön tutmuştur: büyümlü bir dünyada devinmektedir bundan böyle. Sonra, uğursuz kapıyı açıp da çıplak odanın yarı aydınlığında gizemli yabancıyı gördüğü zaman, büyü tamamlanır: Hélène "büyülenmiş", "yıkılmış", "çarpılmış"tır. Artık yalnızca bu garip hükümdarın sözleri ve devinileri uzaklaştırabilir onu oradan, düşüncelerinde ve edimlerinde yalnızca bu sözler ve bu deviniler yönlendirebilir.

Kendisine verilen iki saat sona ermek üzereyken, bilinmedik adam birdenbire ailenin toplandığı salonda belirince, ailenin öteki üyeleri de aynı durumdadır: "açıklanması olanaksız bir uyuşukluğa kapılmışlardı", diye yazar Balzac, "uyuşmuş mantıkları, altında ezildikleri doğaüstü gücü uzaklaştırmalarına yardımcı olmuyordu. Onlar için hava ağırlaşmıştı, güçlkle soluk alıyorlardı, içlerinde bir ses onlara güçsüzlüklerinin kay-

nağının bu büyüğü adam olduğunu sezdirmekle birlikte, kendilerini böylesine ezen adamı suçlayamıyorlardı" (II, 807). Doğru, bu karabasan ortamında, eski asker yabancıyı aşağılayacak sözcükleri bulur: "Burada, kana batmış bir katil! Bu tabloyu kirletiyorsunuz!" der ona. Ama katil hiç de sarsılmış gibi görünmez. Tam tersine, varlığının, yalnızca görünüşte temiz olan bu tabloyu kirletmek şöyle dursun, en derin yanını aydınlattığının kesinlikle bilincindeymiş gibi görünür. Julie d'Aiglemont, karabasanının derinliklerinden, "Şeytan o. Her şeyi seziyor", diye haykırır. Gerçeğin ta kendisidir söylediği. Ayrıca, yalnızca sezmekle kalmadığını da biliriz: hepsini kendi sarsılmaz istemine boyun eğdirtir.

Böylece, şimdiden "eşi, kız kardeşi" olmaya, "kana batmış elleri"ni silmeye karar vermiş olan Hélène d'Aiglemont'u yanında götürme düşüncesini benimsediği andan sonra, generelin başkaldırmış genç kızın gitmesini önlemek için harcadığı tüm çabalar boşa gidecektir: çingırağın kordonunu bile tutamayacak, "yenilmez bir cansızlık" kolunu gevşetmiş olduğundan, yabancıya yönelttiği tabanca elinden düşüverecektir. Tümüyle bitmiş, ezilmiş olduğunu duyacak, tutumu tümüyle edilgen bir izleyicinin tutumu olacaktır. En sonunda, rızasını bildirmekten çok, durumu özetlemek istercesine, "Özgürsünüz", diyecektir. İstemini ve gücünü ancak iş iştenden geçtikten, yani iki kaçak çoktan uzaklaştıktan sonra bulacak, düzeltilmezi ancak bundan sonra düzeltmeyi deneyecektir. Ama, söylemek bile fazla, tüm çabaları boşa gidecektir: insanlarla savaşılar, yazgıyla savaşılmaz. Baron de Mauny'nin katiliyse, daha önce de söyledik, yazgının cisimleşimidir: etten kemikten bir insan olmaktan çok, bir düşündür: devinileri yalın, sözleri kısa ve kesin, silahıysa hep balta, karşı durulmaz olduğu kadar da ilkel silahtır. Üstelik, yalnızca yazgıların akışını değiştirmek, şimşeğin çakışı kadar kısa bir süre içinde insanların mutluluğunu ya da mutsuzluğunu, yaşamalarını ya da ölmelerini kararlaştırmak için çıkar ortaya. Ölenmezin, dönüşsüz, dolambaçsız gidişin insanıdır: "Hiçbir zaman pişman olmayacağım", der. Kendisiyle bağıntıya giren insanlar da her zaman olduğu gibi, yani, tam anlamıyla

la, yazgının cisimleşimi olarak benimserler onu. Daha sonra, *Othello*'da, yönettiği korsan gemisinde, general onun bir Tanrı gibi sevilip sayıldığını görür, suçsuz gibi görünen insanları denize attırdığını gördüğü zaman, olaya tanık olan kişilerin bundan doğal ve dünyanın çok uzak bir yerinde gerçekleşmiş bir yıkımdan söz eder gibi söz ettiklerini iştir: ilgisiz mi ilgisiz bir biçimde, "Herhalde öyle gerekiyordu", derler.

Bununla birlikte, Parisli kaptan bedensel açıdan öteki insanlardan pek de farklı değildir: o uğursuz Noel gecesinde, general d'Aiglemont'un kapısını çaldığı zaman, her türlü insan zayıflığı altında ezilmiş görünür: soluk soluğadır, titrer, mormordur, susamış, üstelik kısıtırılmıştır, korkar. Ama uçsuz bucaksız, یشitilmedik bir güçle donanmıştır: gözlerinin gücüyle. "Şapkanın kenarlarından düşen gölgede", bu gözler nerdeyse "mumun zayıf ışığını solduran" ve "keskin aydınlığı" bir "şimşegi" andıran iki "parıltı" gibi görünür. Bu bakış "yıldırım gibi ezici" bir "us ve istem fışkırması"dır: saniyesinde, bakılan kişinin ruhuna işler ve, başka herhangi bir işleme başvurmasına gerek kalmadan, istemine boyun eğdirtmesine yeter (II, 796). Gene bu "karanlıkta bir savaşı izler" gibi görünen, "kıvıltısız, kuru, ateşten gözler" bir an içinde ve ne kendisinin, ne ötekisinin bunu bilinçli bir biçimde istemesine bile gerek kalmadan, Hélène d'Aiglemont'u bilinmedik adamın "eşi" ve "kız kardeşi" yapar: böyle "büyüledikten" sonra, tüm varlığıyla ve tüm yaşamı boyunca onundur. Aynı "açık renk ve parlak gözler", bir an için markizin gözleriyle karşılaşınca, ruhunda "bir sürüngen gördüğümüz ya da bir Leyde şişesine dokunduğumuz zaman bizi saran sarsıntıya benzer bir titreme" yaratır ve onun "şeytan" olduğunu, "her şeyi sezdiğini" söyler (II, 806). General de, yabancıya iyice bakmaya kalkınca, "gözlerini önüne dikmek zorunda" kalır: ruhunu bir kez daha darmadağın eden bu yakıcı bakışın "katlanılmaz parıltısına dayanamayacak durumda"dır (II, 804, 805). Sonra, "çingırağın kordonuna yapışmak üzere" yerinden kalktığı zaman, bu adam gene bir bakışla -tek bir bakışla- tüm gücünü eritiverir (II, 806); yaşlı asker, umutsuzluğun son noktasında, tabancasını kendisine çevirdiği za-

man da gene bu "dingin ve güçlü bakış"la onu güçsüz mü güçsüz bir insan yapıp çıkar (II, 809).

Öyleyse gizemli korsanın doğaüstü gücünün her şeyden önce "ateşten gözler"inde bulunduğu kesin. Bu korsan tekil bir örnek de değildir. Raphaël de Valentin de, yürüyen bir iskelete dönüşmüş olmasına karşın, daha bir dakika önce, "Bu ne tuhaf tür böyle! Posta arabasıyla kendini öldürtmeye geliyor!" diye haykırarak karşının son sınırına gelmiş zayıflığıyla alay eden öylesine şen, öylesine pervasız, öylesine özgüven dolu şu genç düelloocu karşısında, aynı doğaüstü güçle donanmış görünür. Genç karşıtı, "kımiltısız bakışının dayanılmaz aydınlığı"nı görür görmez, "büyülü bir gücün etkisi altında" olduğunu sezer, hasta adamın önünde, "yılanın önündeki kuş gibidir: bu insan öldüren bakışın etkisine girince", ondan kaçmaya çalışır, ama durmamacasına geri döner: öylesine etkilenmiş, öylesine büyülenmiştir ki, şaşkın, beceriksiz bir insan olup çıkar, tabancasını bile dolduramaz: "Ben öldüm", diye mırıldanır: "beni güneşin karşısına koydunuz". Ama güneş arkasındadır, onu kör eden ve, söylemek bile gerekmez, ölüme götürecek olan şey Raphaël'in ateşten gözleridir (PCh, IX, 229, 230).

Öte yandan, ünlü Vautrin "doğaüstü" parıltı ve kımiltısızlıklarıyla her zaman etkisini gösteren güçlü gözlerle çıkar karşımıza (SM, V, 1037): katlanılmaz bakışları, Victorine Taillefer'in söylediğine göre, "bir kadını giysisi çıkarılıyormuş gibi rahatsız eder" (PG, II, 1001), daha da sertleştikleri zaman, "en gözüpek insanı bile birdenbire ve iyice yaklaşmış bir tehlike karşısında kıvrandıran bir derin ürperti"yle sarsar (SM, V, 679). Honorine de Bauvan, tıpkı onun gibi, "sizi bir bakışla dondurabilir ya da canlandırabilir" (H, II, 285), John Melmoth'un da "tinlerin içini" okuyan "hançerleyici bir bakış"ı (MR, IX, 272), "elektrik akımları, maden çiviler" kusan ve insana "içine girdiğini, yer yer delip geçtiğini, çivilendiğini" duyuran "ateşten bir bakış"ı vardır (IX, 288). Aynı biçimde, büyük ozan Dante'nin "büyülü gözü"nde de "zorba ve delici bir şeyler" vardır, "düşüncelerle dolu, ağır bir bakışla, yılanların ve kuşların bakışları gibi parlak ve açık görüşlü bir bakışla", "büyük bir mutsuzluğu ya da

insanüstü bir gücü hızla ileterek" "şaşkına döndüren", "ezen" bir bakışla tini kavrar (*Pro*, X, 329). Son bir örnek daha vermek gerekirse, Christophe Lecamus'nün gözleri, hem de korkunç işkenceler altında olduğu anda, "öyle canlı bakışlar", "öyle içe işleyici bir akışkan" saçar, öyle "şiddetli bir kıvıltısızlık" gösterir ki, korkunç sahnenin tanıkları ezildiklerini duyarlar (*Cath*, X, 136).

Daha alabildiğine çoğaltabileceğimiz bu örnekler, Georges Poulet'yle birlikte, "Balzac romanında, bir an içinde her insanın çevresinde sonsuz bir etkiler dizisi yaratan, etkin ve saldırgan bir güç oluşturabildiğini" kesinlememizi sağlar¹. Bir de bu gücün kökenini ve doğasını kavramamızı. Gerçekten de, durumamacasına yinelenen bu "ışık", "parıltı", "aydınlık", "ateş", "akışkan", "elektrik akımı" terimleri hiçbir tartışmaya yer bırakmayacak biçimde, daha önce de söz konusu edilen şu değerli öze: istemin, gücün temeli, "yalnızca yaşamın, devinimin ve duygunun değil, düşüncelerin de" kaynağı olan cansal akışkana gönderir bizi². Ayrıca, Balzac'a göre, "insansal akışkanın etkisiyle, güçlü duyguların başkasına iletilildiğini ve coşkulu bir bireyin kişilik ve nitelikçe daha zayıf insan yığınlarını sözcüğün tam anlamıyla elektriklendirebildiğini" de biliriz³.

Öyleyse Balzac kişilerinin gözlerindeki bu yoğun, bu yıldırımsı ışık "tinin ışığı" (*B*, II, 376), tinin "alev"i ya da, "daha iyisi, tanrısal bir balkıma, yaşamın ve usun iletici bir parıltısıdır, gözle görünür düşünce"dir (*EHC*, VII, 383): ortaya çıkan tin, Balzac'ta her zaman özdeksel olan tindir. Ancak, gördüğümüz tüm durumlarda, bir yandan "özdeksel" tin, gözle görülür olmuş bir istek, bir duygu, bir düşünce, öbür yandan tartışılacak kadar açık bir iletişim söz konusu olduğundan, bir kez daha Balzac evreninin beden dilinin yeni bir biçimi karşısında bulunduğumuzu söylemek bile gerekmez.

Ne var ki, beden dilinin bu yeni biçimi daha önce incelediğimiz iki dile göre birtakım temel farklılıklar gösterir. *İnsanlık*

1 G. Poulet, "Balzac", *Les Métamorphoses du cercle*, s. 217.

2 M. Le Yaouanc, *agy*, s. 327.

3 *agy*, s. 370.

Güldürüsü'nün kişilerinin gözlerinde yoğun bir ılık biçiminde beliren bu "cansal akışkan" ne bir yazgı göstergesidir, ne de bir yaşam göstergesi. Öyle ya, bir kez, yüzbilimsel bir gösterge olan bu ılık yüzün biçimine bağılı değildir: onun anlık koşullarından birini oluşturur yalnızca, bir tür izdüşümdür, kişinin yüzü, özellikle de gözleri bu izdüşümün yalnızca "desteği"dir. Bir Dante, bir Honorine de Bauvan, bir Vautrin, bir Raphaël de Valentin kişilik, beden yapısı, görünüş ve yaş açısından birbirlerinden alabildiğine farklı kişilerdir, ama bu durum gözlerinden aynı ılıklı akışkanı fışkırtmalarına engel değildir. Akışkanın gözle tek biçimsel bağıntısı da bu gözün görünüşünü değiştirme, yani onu daha parlak kılma gücündedir.

İkinci olarak, yaşam düzleminde, ılıklı ve donuk gözlerden söz edilebilmesine karşın, gözlerden taşan bu çok güçlü, bu bir bakıma doğaüstü ılık, sürekli bir biçimde parıldamaz: temel özelliği süreksiz olmasıdır: örneğin ozan Marie Gaston'un gözleri ancak "tini fırtınalı olduğu zaman bir şimşek gibi yanıp parlar" (*MJM*, I, 304). Öte yandan, düellonun kararlaştırıldığı anda Raphaël'in gözlerinin böylesine yakıcı, bakışının böylesine öldürücü, böylesine güneş gibi parlak olmadığını kestirmek hiç de zor değildir: böyle olsa, kurbanı bu düellodan kaçınırdı. Her şeyden önce, düzensiz biçimde belirip silinen bir gösterge, yalnızca tinin belirli "anları"nı ortaya koyan bir gösterge söz konusudur. Üstelik, bu "anlar" tüm tini ortaya çıkarmaktan da uzaktır, daha çok yönelimlerini ortaya çıkarır onun: bir isteği, bir düşünceyi, bir duyguyu, bir tutkuyu belirtir.

Son olarak, gözün bu yoğun ve beklenmedik şimşekleri yalnız göstergeler biçiminde çıkmaz karşımıza: örneğin bir alnın çıkıntısı ya da bir burnun büyüklüğü gibi, edilgen ve ilgisiz bir biçimde belirtmekle yetinmezler, istemin az çok bilinçli bir izdüşümü olarak belirirler, öyleyse bir bakıma etken ve nedenli göstergelerdir: çoğu kez kendilerini nerdeyse özdeksel bir güç olarak benimsetmek üzere gerçekleştirirler. Genel olarak belirli bir alıcıya yönelir, inandırır, vazgeçirir, çeker, iter, zayıflatır, güçlendirir, buyurur, korkutur, zorlar, boyun eğmek, gizli kalını göstermek zorunda bırakırlar. Öyleyse bir bakıma aşkın, yü-

ce bir yüzbilimsel gösterge, her şeyden önce ve özellikle de "söz" düzleminde yer alan bir yüzbilimsel gösterge söz konusudur.

Gerçekten de, bu özel gösterge bir yaşam ya da bir yazgı biçimini değil de bir düşünceyi, bir duyguyu belirttiğine, ancak süreksiz bir biçimde ortaya çıktığına, öte yandan, kökeninde bilinçli ya da bilinçsiz, ama her zaman bireysel, dolayısıyla tek ve yeri doldurulmaz bir ruhbilimsel nedenlilik bulunduğuna göre, onu bir tür "görsel" söz olarak tanımlamaya yöneliriz. Hatta, bir açıdan, sözün bu özel biçiminin eklemli sözden fazlasıyla üstün olduğu bile kesinlenebilir. Bir kez, bir "açınlanma"dır, sonra, her eklemli dilin koşulu olan "çizgisellik" koşulundan kesinlikle sıyrılmış durumdadır. Bu dil yardımıyla, kişi "tüm düşüncesini" tek bir bakışla söyler (*F30, II, 720*), bakışlardan "binlerce dilek, saçma istek, şiddetli düşünce" geçer (*FE, II, 119*), onları erişilmez ve "tükenmez bir anlatım gücü"yle donatır (*BS, I, 108*). Öte yandan, bu ayrıcalıklı söz çoğu kez ilgili bir alıcıya yöneldiğinden, kişilerin doğal dilin sözcüklerine başvurmalarına gerek kalmadan, "yalnızca gözlerle" anlaşılabilir konusabilececeklerini söylemek bile gerekmez (*EG, III, 561*). Hatta "gözlerin dilinin söylemin yetersizliği"nin sakıncasını tümüyle giderdiği bile söylenebilir (*F30, II, 770*). Öyleyse, bu dil yardımıyla, gerçek söyleşimlere girişildiği kuşku götürmez ve, *İnsanlık Güldürüsü*'nün her yanında, Balzac kişilerinin bir şimşek çakışı kadar kısa bir sürede birbirlerine "dilsiz ergiler ve derin düşünceler" ilettikleri görülür (*II, 789*): Angélique de Vandenesse'le Raoul Nathan, bu yeni başlamış bir aşkın öznelere, koşulların zoruyla birbirlerinden uzakta durmak zorunda kalırlar, ama anlaşmak, karşılıklı duygularını iletme için baş başa kalmaya gereksinimleri yoktur, birbirlerine bakmaları yeter:

"İki sevgili, salonu her şeyi gören, hızlı bir bakışla kucakladıktan sonra, anlayışla bakıştılar. Her ikisi için de beklemekten tutuşmuş yürekleri göksel bir çiye serinlemiş gibi bir şey oldu bu. –Bir saattir burada cehennemdeydim, ama şimdi gökler aralanıyor, diyordu Ra-

oul'un gözleri. –Burada olduğunu biliyordum, ama özgür müyüm ki? diyordu kontesin gözleri." (FE, II, 115)

Gözlerin kucakladığı nesneler bile yeni anlamlarla donanır: "gözler her iki yandan aynı nesneye yönelir, üzerine, bir bakıma, bir düşünce işler, bu düşünce alınır, verilir, anlaşılır", öyle ki, bir tür somut dil yaratan gözlerin aracılığıyla, "konuşan artık düşünceler değildir, dil de değildir, nesnelerdir" (II, 119). Öyleyse Balzac evreninin bu özel dili konuşan kişileri gerçek dünyanın "dünyayı anlatmakta yetersiz kalan", ancak "söyleni biçiminde kendi kendinden söz eden" devini söylemiyle hiçbir ilgisi yoktur¹. Balzac kişileri, tam tersine, adına bakış dediğimiz şu "tin yüklü ışığın değişimleri" aracılığıyla aynı zamanda hem dünyayı, hem kendilerini anlatabilirler (FE, II, 115). Bununla birlikte, kişilerde parıltısı gözleri kör eden bakışın ancak uç durumlarda ve fazla zorlu düşünce, duygu ya da isteklerle boğuştukları anlarda belirlediği göz önünde tutulunca, söz konusu değişimlerin hep aynı yoğunlukta bir parıltının belirip silinmesiyle sınırlı olmadığı sonucuna gelmemiz gerekir. Tam tersine, bakış başlı başına bir ışıksallıklar dizisi sunmak durumundadır, yoksa hiçbir şey anlatamaz, ya da, en azından, aynı türden düşünce ya da duygular arasındaki yoğunluk farklılıklarını yansıtmakta yetersiz kalır.

Ne olursa olsun, Balzac betimlemeleri belirli iç yönelimlerin karşılığı olan ışıksallık derecesini belirleyici bir biçimde kesinleştirmese bile, bu mantığa uygun olmaktan da geri kalmaz. Böylece, Louis Lambert'in "bir tinle bütünlenmiş" gibi görünen gözlerinin "eşsiz bir anlatım çeşitliliği" vardır, bu çeşitlilik farklı basamaklardaki parıltılarında ortaya çıkar: bakışları "kimi zaman açık ve şaşılacak ölçüde kavrayıcı, kimi zaman göksel bir yumuşaklıkta"dır, ama, kendini gözlemleyime bıraktığı anlarda, aynı bakış "donuk, bir bakıma renksiz" olur (LL, X, 369), sonra, bu dünyadan iyice koptuğu zaman, "artık hiç mi hiç ışık görünmez gözlerinde, bir körün gözleri gibi camsı olmuşlardır" (X, 445). Aynı biçimde, "bir tutku anında, Camille

1 A. J. Greimas, *Dü Sens*, s. 72.

Maupin'in gözü olağanüstüdür: bakışının altını sarı akı yakar ve her şey tutuşuverir; ama, dinlenirken, donuktur, düşünümün uyuşukluğu kendisine çoğu zaman bir bölnlük görüntüsü verir" (B, II, 376).

Bu olguyu doğrulayacak örnekler alabildiğine çoğaltılabilir daha. Örneğin Adolphe Keller "banker bakışı diye adlandırılması gereken ve akbabalarla dava vekillerinin bakışlarına benzeyen bir bakış"la seçilir: "açgözlü ve ilgisiz, aydınlık ve karanlık, parıltılı ve donuktur": aldatmak ve kazanmak söz konusu olduğu zaman parıltılı, böyle bir şey söz konusu olmadığı zaman donuk (CB, V, 495). Eugénie Grandet mutsuz akrabasını yalnızca gözlerin diliyle avutmaya çalıştığı zaman, bakışı "ışıldamaya" başlar (EG, III, 561). İçinde birine karşı "ışıklı bir sevgi" doğduğunu duyduğu ve bunu ona anlatmak istediği zaman, Dinah de La Baudraye'in bakışı altın rengine girer (MD, IV, 137); Eve Chardon'un gözlerinde gözlemlenen "lotuslar gibi hoş ve ince" yansımali bakışlarsa, "yabangülünün zayıf kokuları gibi uçucu anlatımlar, yosunların kadifesi gibi yumuşak hüznler" için yaratılmıştır (IP, IV, 520). Buna karşılık, Julie d'Aiglemont "dehşete yaklaşan bir tiksinti duygusu"nun egemenliği altında bulunduğu zaman, bakışı "donuk ve soğuk" görünür (F30, II, 695); aynı "donuk, soğuk" bakış kızında derin bir kini dile getirir (II, 791); matmazel Gamard'ın "donuk" gözleri sofulara özgü bir "kederli düşünceler dünyası" yansıtır yalnızca (CT, III, 809); Ferragus'ün "donuk ve sıcaklıktan yoksun bakışı"ysa, "altında güçlü bir tinin, insanlar, nesneler ve olaylar konusunda en doğru hesapları, derin düşünceleri gizlediği bir tür aşılmaz perde" olarak belirir (F, V, 40).

Tüm bu örneklerden bakışın ışığının, yoğunluğu ne olursa olsun, her zaman olumlu bir anlamı bulunduğu, buna karşılık, parıltıdan yoksun, donuk bir bakışın olumsuz bir anlam içerdiği sonucu çıkıyor. Birincisinin kökeninde bir söyleşim çabası vardır: öncelikle bir düşüncenin, bir duygunun, bir isteğin iletimidir, bu düşüncenin hiçbir olumlu yanı bulunmasa da, bu istek tüketici, yıkıcı bir istek de olsa, durum değişmez: herhangi bir şeye doğru bir çabadır her zaman, dünyaya ve insanlara

doğru bir "açılma"nın göstergesidir. İkincisiyse, tersine, öncelikle bir şeylerden kaçma, iletişimin yadsınması ya da, en azından, kendi içine kapanma olarak belirir: Julie d'Aiglemont'un, kızının ve matmazel Gamard'ın "donuk" bakışları bir uzaklaşmayı, dünyaya ve insanlara karşı düşmanca bir tutumu vurgular; Ferragus'ün donuk bakışı iletişimin bilinçli bir biçimde yadsınmasının göstergesidir; Camille Maupin ya da Louis Lambert'in gözlemleyime daldıkları anlardaki donuk bakışlarıysa, bir yalıtlanmaya, kendilerini çevreleyen şeyler karşısında saltık bir ilgisizliğe tanıklık eder: demek ki donuk bakış özünde "kapanma" göstergesidir. Ama, en azından kendi kapanması anlamına geldiğine göre, gene de görsel bir sözdür:

AYDINLIK BAKIŞ		DONUK BAKIŞ
İLETİŞİM		İLETİŞİMSİZLİK
istemli	istemsiz	istemli

Bununla birlikte, bir yandan Balzac ışıklılık ayrımlarını bakışın en parlak aydınlığından en karanlık donukluğuna dek kesin ve ayrıntılı bir biçimde betimlemediği, öbür yandan, bu iki gösteren ulamı çok sayıda gösterileni kapsadığı için, bakışın koşullanımlarını tutarlı ve etkin bir görsel dil yapan bir dizgenin varlığından kuşku duyulabilir. Ancak, hemen belirtmek gerekir ki, burada bir bakıma aşkın bir dil söz konusudur: Balzac betimlemesi bu konuda çoğu kez belirsiz ve yetersiz kalıyorsa, "gösterilenler"ın sayısı "gösterenler"ın sayısından kat kat üstünse, belki de, eklemlenimli dile dayanan yazı kendisini aşanı belirtmekte yetersiz kaldığı içindir. Öte yandan, yalnızca "söz" söz konusu olduğundan, kendisini temellendiren göstergelerin "okunma"sı büyük ölçüde bu göstergelerin yer aldığı bağlama bağlıdır. Bu bağlam da donuk ya da parlak bakışların da katıldığı bedenbilimsel göstergelerin bütününe kapsamakla kalmaz, içinde güncelleştikleri ortamı, kişilerin birbirlerine ilişkin bilgilerini, her şeyden önce söyleşimlerini doğuran koşulları kapsar. Balzac'ta bakışların anlamı böyle belirginleşir: Rapha-

ël'in göz kamaştırıcı bakışları genç karşısına, "Benim doğüstü, sınırsız bir gücüm var, üstün gelecek olan benim", der; Christophe Lecamus'nün ışık dolu gözleri de kendisine işkence edenlere "Ne de olsa sizlerden daha güçlüyüm, davama inanıyorum: sonuna kadar dayanacağım", der, ama, başka durumlarda, aynı ışıkla bambaşka şeyler de söyleyebilirdi.

Ayrıca, gözlerin dili yalnızca parıltı ve donuklukla sınırlı değildir. Bu parıltının "düşüncenin ışıldaması", donukluğun da bunun karşıtı olduğu doğrudur (EM, IX, 730), ama kımıltısız ve değişmez parıltı bir dil değil, ancak ayırımdan yoksun bir düşünce ya da canlılığın yansıması, donmuş bir simge olabilir. Parıltı, gördüğümüz gibi, tinin kendisi olmayana, dünyaya ve başkasına açılıştır, ama bu açılış özellikle bir "konuşmak-isteme", bir söyleşim kurma istemidir: gerçek görsel dil bundan sonra başlar, gözlerin devinileri yardımıyla ve, hiç kuşkusuz, parıltılarının değişimleriyle sürer: gözler "bir duyguyu anlatmak", soru sorup yanıt vermek için "katı parıltılar"ını yitirir (RA, IX, 489). Anlamları çok daha anlaşılır, etkileri çok daha yoğun olur. Bir kez söyleşim başladıktan sonra, en değişik düşünceleri, istekleri ve duyguları çizme yolunda gözlerin ve gözkapaklarının konumunda durmamacasına değişiklikler, gözbebeklerinin parıltısında yoğunluk iniş çıkışları olur: bir tek şimşek değil, pek çok şimşek fırlatırlar (B, II, 433), içlerinden tek bir parıltı değil, sayısız parıltılar geçer (CA, IV, 405).

Gözlerin kımıltısızlığı bile ancak bakışın bu değişimleri yardımıyla ve bu değişimlere göre belirli bir anlama ulaşır. Çünkü dil bakışın devingenliğindeyse de kımıltısızlığı bu yüzden bir dil yokluğu değildir, daha doğrusu, ancak son noktasında, yani yalnızca bakış yokluğu olduğu ve körlükle birleştiği noktada dil yokluğudur (B, II, 340). Gerçekten de, kımıltısız, hatta "boşlukta yitip gitmiş" bir bakış *İnsanlık Güldürüsü*'nde her zaman "konuşan" bir bakış olarak belirir: kımıltısızlığıyla, öncelikle bir sessizliktir, ama sessizlik olduğunu söyleyen bir sessizlik. Bu kadar da değil: sessizlik (ya da susma), bir şeyin sessizliği ya da bir şey için sessizlik olduğundan, bakışın kımıltısızlığı birçok anlam içerebilir. Örneğin bir söyleşim kurma

olanaksızlığı ya da yetersizliğidir ve, durumlara göre, noter Pierquin'de olduğu gibi bir tinsel hiçliğe (*RA, IX, 521*), yaşlı Claës'te olduğu gibi bir bunaklığa (*IX, 632*), kendini öldürme saplantısına kapılmış Raoul Nathan'da olduğu gibi bir şaşkınlığa, bir sersemliğe (*FE, II, 140*), yazgının altında ezilmiş Ferragus'te olduğu gibi son sınırına ulaşmış bir umutsuzluğa tanıklık edebilir (*F, V, 124*). Görüldüğü gibi, bu durumların hepsi de dünyaya ve insanlara karşı bir ilgisiz tutumu ortaya koymakta. Bakışın kımiltısızlığı daha başka ilgisizlik biçimleri de sunabilir, üstelik bu tutumun nedenini de gözler önüne sererek yapar bunu. Böylece, kımiltısız bakış Raphaël de Valentin'de (*Pch, IX, 171*) ya da Maximilien de Longueville'de (*BS, I, 97*) bir iç savaşıma, derin ve sürekli bir düşünüme, Paquita Valdès'te belirsizlikten gelen bir bunaltıya (*FYO, V, 296*), hasta Pierrette'te acı bir hüznе (*P, III, 774*), Emilie de Fontaine'deyse gururla karışık bir ilgisizliğe (*BS, I, 83*) tanıklık eder.

Bununla birlikte, çoğu durumlarda, değişmez, kımiltısız bakış yalnızca "uzayan bir bakış"tır, gözlerin diline burada etken ve belirleyici bir işlev gerçekleştirmek üzere katılır. Çünkü devingen, durmamacasına parıltı, duruş ve yön değiştiren bir bakışın birbirini izleyen birtakım düşünce, istek ve duyguları belirtmesine karşılık, oldukça uzun bir süre hep aynı noktaya dikili kalan kımiltısız bakış çoğu zaman bir dayatmayı, sürekli bir inandırma ya da egemenlik kurma çabasını ortaya koyar. Ama, bu durumda, her zaman manyetik bir parıltı eşlik eder bakışa, oysa, ilgisizlik göstergesi olduğu zaman belirli bir donukluk içindedir. Raphaël'in "kımiltısız" bakışı da pervasız karşıtının gücünü böylece, "dayanılmaz parlaklık"la donanmış olarak sifıra indirir (*PCh, IX, 229*); La Rabouilleuse de alık Jean-Jacques Rouget'yi "delileri dizginlemekte" başvurulmuş bu kımiltısız ve ışıklar saçan bakışla parmağında oynatır (*R, III, 1057*); gene böylece, Angélique de Vandenesse'in bakışı kendisinin orada bulunduğu haberi bile olmayan sevgilisine bir "sihirli değnek" gibi çarpar: "istemi gözden, güneşten fışkıran ışık dalgaları gibi fışkırtan ve manyetizmacılara göre, yönedikleri kişinin içine işleyen şiddetli ve kımiltısız bakış"ı yöneltir üzerine (*FE, II, 148*).

Ama bakışın yaydığı bildirilerin, ilettiği soru ve yanıtların yalnızca gözlerin parlaklık ve donukluğuna, devingenlik ve devinimsizliğine değil, değişik konumlarına, açıklık ve kapalılık derecelerine de bağlı olduğunu daha önce belirtmiştik. Véronique Graslin'de, tin "bir kez gerçek bir coşkuyla devinime geçtikten sonra", "gözün mavisinin bir çiçek gibi büyüdüğünü" ve "gözbebeklerinin kahverengi halkasını" küçülttüğünü (CV, VIII, 643), Camille'in gözbebeğinin "bu kadifemsi gözlerden fışkırdığı kadar hızlı bir biçimde yoğunlaşıp çekilen bir tin" olduğunu biliyoruz (B, II, 376). Gözler Balzac evreninde "tinin cisimleşimi" olarak tanımlandığından, açıklıkları her zaman olumlu bir değer içerir ve sınırsız bir iletişim isteminin kesin göstergesi olarak belirir: Maurice'in gözleri, Octave de Bauvan'ın üzerine yönelince, "bir yanıt isteyen ve sanki 'İlk siz konuşun!' diyen bir ağız gibi" açılır (H, II, 263); Marcas'ın gözleri, iyice açılınca, her an gerçeğin "yıldırımını fırlatabilir" (ZM, VII, 742); Dante'nin gözleriyse, açılıp da kıvılcımlar saçmaya başlayınca, görünmez olanla bile iletişime girebilir (Pro, X, 347).

Ama Balzac kişilerinin açık ve ı ışık dolu bakışı gözlerin bakılan nesne karşısındaki konumuna göre anlam değiştirir. Böylece, açık, aydınlık ve aşağıdan yukarıya yönelik gözler karşıdaki kişinin üstün, kendi kendinin aşağı olarak değerlendirildiğini belirtir: kişi Tanrı'ya gözlerini göğe dikerek yalvarır (Cath, X, 249), gözlerini zayıflığının bilinci içinde yukarıya çevirir (Col, II, 144). Açık ve aydınlık, ama yukarıdan aşağıya yönelmiş gözlerse, tersine, başkasının aşağı olarak değerlendirildiğini belirtir: "alıcı kuşun kurbanına" yönelttiği şu istemli ve büyüleyici bakışı, uçsuz bucaksız gücünün bilinci içinde, karşıdakini ezip istediği gibi yönlendirmeye çalışır (Cath, X, 248). Karşıdaki kişiye değil de aşağıya, yana ya da yukarıya yönelmiş, yarı kapalı gözlerle gelince, çok farklı tutumları dile getirir. Örneğin vikontes de Beauséant'ın şu "güzel gözlerini kornişe dikme" alışkanlığı onun canını sıkan kişiye karşı ilgisizliğini gösterme amacını belli eder (FA, II, 226). Yere dikilmiş gözler de kişinin ilgisizliğini belirtir, ama, çoğu zaman, ikiyüzlülüğün ya da, en azından, bir "kaçış"ın, bir düşüncesini saklama isteğinin gös-

tergesidir: rahip Troubert, "gözkapaklarını hemen her zaman turuncu gözlerinin üzerine eğilmiş durumda tutarak" insanlarla her türlü dolaysız bağıntıdan kaçınır, böylece de ikiyüzlü ve kötücül insan düşüncelerini kolaylıkla gizlemeyi başarır (CT, III, 803); Frédéric Taillefer, anlatıcının gözlerinden kıyasının açıklamasını okumak için kendisini gözetlediğini sezince, gizini vermek korkusuyla gözkapaklarını indiriverir hemen (AR, IX, 980); Chabert "heyecanını sezdirmemek için" gözlerini yere diker (Col, II, 1133); Flore Brazier'nin gözleri Bridau'nun gözleri karşısında eğilirken bir boyun eğişi, dolayısıyla bir tür anlaşılmayı belirtir, ama aynı zamanda kendisini güç duruma sokabilecek bir söyleşimi kısa kesme isteğini de belirtir (R, III, 924). Daha kötüsü de vardır: yaşlı Lemulquinier'nin "eğik", bu nedenle de dolambaçlı bakışları, bankacılığın "çakal"ı du Tillet'nin "kaçamak" bakışları (CB, V, 359) ikiyüzlülüğün gerçek cisimleşimleridir: görülmeden görmeye, anlaşılmadan anlamaya çalışırlar (RA, IX, 526): kısır bakışlardır bunlar, sözden çok sessizliğe yaklaşan bakışlardır.

Gene de, kendi başlarına sessiz olan bu bakışlar, belli bir bağlam içinde belirip de parıltı ve donuklukların, açılım ve kapanımların sürekli değişimlerine katılınca, gözlerin dili daha da zenginleşir. Böylece, Frédéric Taillefer'in bakışı, anlatıcının bakışından kaçarken, susma isteminin kendisi nedeniyle "konuşkan" olur: aynı zamanda "önlemi ve korku"yu dile getirir (AR, IX, 964). Kurbanı Prosper Magnan'ın gözleriyse, aralıksız bir biçimde ve hızlı bir devinimle, aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya giderken, şaşkınlığı ve kararsızlığı belirtir (IX, 974-976). Aynı biçimde, Florine'in gözleri, bir şimşek hızıyla, değişik konumlara geçip değişik parıltılara bürünerek, gözbebeğini "ta uca ya da yukarıya" kaydırarak, onu kımıltısız durumda tutarak ve "tüm parıltısıyla" parlatarak "dünyanın en korkunç, en tatlı, en olağanüstü", bunun sonucu olarak da en "konuşkan" gözleri gibi görünebilir (FE, II, 103, 104). Çünkü, daha önce de gördük, donmuş, değişmez göstergeler değildir bunlar, devingen göstergelerdir, en değişik anlatımları yansıtmak, en saklı gizleri ortaya çıkarmak, hatta dile getirilmesi ola-

naksız söylemek üzere, durmamacasına oluşup bozulurlar.

Bununla birlikte, bu görsel dil, gösterilen düzleminde ne denli çeşitli olursa olsun, gösteren düzleminde çok az sayıda temel öge üzerinde eklenir. Bu temel öğelerin birbirleriyle bağıntıları söz ve sessizlik karşıtlığına dayanılarak şöyle özetlenebilir:

SÖZ		SESSİZLİK	
Söz	açık aydınlık devingen GÖZ	eğik aydınlık kımlıtsız GÖZ	Söz olmayan
Sessizlik olmayan	açık (dolaylı) donuk devingen GÖZ	eğik donuk kımlıtsız GÖZ	Sessizlik

Ama Balzac insanının düşünce, duygu ve isteklerinin yalnızca gözün değişimlerinde belirginleşmediğini de belirtmek gerekir. Çünkü, bir kez daha söyleyelim, önbili ve gürültü nitelikli, yalıtlanmış göstergeler değil, bir gösterge dizgesi, yani, daha kesin bir dille, beden çizelerinin tümü üzerinde eklenilen bir bedenbilimsel dil söz konusudur; göz de, işlevi ne denli önemli olursa olsun, birçok öge arasında bir öğedir sonuçta. Çoğu kez, *İnsanlık Güldürüsü*'nün yüzleri çizelerin tümünün işleyişiyle, bütünle çizeler, çizelerle bütün arasında durmamacasına değişen bağıntılarla konuşur, kişi bu işleyiş yardımıyla "ünlü *del Rizzo* kavatinini yüzüyle söylemeye" dek götürebilir işi (IP, IV, 1003).

Şu var ki, "ünlü kavatin"i algılanır kılmak üzere yüzde gerçekleşen temel değişimlerin sayısı onu oluşturan temel notaların sayısını geçmez hiçbir zaman. Öte yandan, bu değişimler daha önce gözün değişimlerinde saptadıklarımıza kesinlikle özdeş olarak belirir: parıltı ve donukluk, açıklık ve kapalılık, devingenlik ve devinimsizlik. Bir yüzün yaşamının belli bir

anında yayabileceği tüm bildiriye alabilmek için bunları iyi belirlemek, iyi değerlendirmek gerekir: "Bu kadın işte buradadır", diye yazar Balzac: "herkes ona bakar, hiçbiri düşüncesini anlayamaz. Ama, sizin için, gözbebeği az ya da çok renklidir, açılmış ya da toplanmıştır; gözkapağı titremiş, kaş oynamıştır; alnın üzerinde bir kırıxık belirmiş, deniz üstünde bir iz gibi çabucak silinivermiştir; dudak geri çekilmiş, gevşemiş ya da canlanmıştır... sizin için, kadın konuşmuştur" (*Phy*, X, 738).

Gerçekten de, hoşnutsuzluğunu "söylemiştir" bu kadın, belki ayırımına bile varmadan söylemiştir: söyleşime benzer bir şeyler denemiş olan gözleri çabucak susup alanı sessizliğe bırakmıştır, ama yüzünün tümünde kuramamıştır bu sessizliği: oynamış olan kaşla birlikte, alında beliren kırıxık hoşnutsuzluğunu dile getirmiş, bir an geri çekilen dudağı da bunun altını çizmekten geri kalmamış, deviniminde bir öfke duygusu çizmiştir. Oysa yazgısı konusunda da, geçmiş ya da şimdiki yaşamı konusunda da hiçbir şey söylememiştir. Çünkü bir bakıma soyut portresi yalnızca yüzünün devinimlerini göz önüne almakta, yüzün çizelerinin devinim ve değişimlerinin temellendirdiği bedenbilimsel dilse, gözleri incelerken de gördüğümüz gibi, olay düzleminde: yaşamın belirli bir dakikasındaki düşünce, duygu, istek ya da tiksintileri dile getirirler yalnızca. Bu değişimler ister istemez yüzün çizeleri üzerinde belirir, anlık görünüş değişimleri getirir, ama bu çizelerin kendi biçimlerine, kendi renklerine bağlı değildir: tümüyle farklı biçim ve renklerde çizeler üzerinde doğabilir, onlara yüzde yüz aynı duygu ve düşünceleri söyletebilirlerdi: "bir yaratık ne denli kaba olursa olsun, güçlü ve gerçek bir sevgiyi dile getirir getirmez, tüm yüzünü değiştiren bir akışkan salar", bu akışkan da kendisini yadsınmaz bir "iletişim gücü"yle donatır (*PG*, II, 957). Öyleyse, söz düzleminde, yüz çizelerinin biçim ve renginin anlamsal değeri sıfırdır: onun çerçevesidirler sonuçta: üzerinde "tinin duyguları"nın devindiği bir "alan" oluştururlar (*F*, V, 79).

Böylece, örneğin renk üzerinde duralım dersek, kişinin tininde bir değişiklik olur olmaz, yüzü "düşüncelerle ısl ısl" (*MM*, I, 370) ya da korku ve kaygıdan "toprak rengi" olur (*AR*,

IX, 971), hem de daha önceki renkleri ya da parıltıları ne olursa olsun. Her şey tinde doğan duygu ya da düşüncenin türüne ve yoğunluğuna bağlıdır. Zavallı besteci Gambarà, ezgisinin en sonunda beğenildiğini görmeyen sevincini tattığı zaman, genellikle "solgun" yüzü (*Gam*, IX, 425) "kutsal bir din kurbanının yüzü gibi" ışıldamaya başlar (IX, 448); bestecinin "dehasının aydınlık belirimi" karşısında, karısı Marianina'nın yüzü de bir "görmekle umut parıltısı"yla aydınlanır (IX, 453); yaşlı Facino Cane'nin "ateşe kesmiş" yüzüyle, tutkusunun ateşiyle birlikte, beklenmedik büyük sevincine tanıklık eder (*FC*, VI, 78). Çünkü, gözde olduğu gibi yüzde beliren parıltı da tinin bir "açılım"ını, kendisi için değerli bir nesneye yönelik yoğun çabasını haber verir: bu nedenle, yalnızca sevinç, yalnızca umut göstergesi değil (*F*, V, 94), aynı zamanda güçlü aşkın (*FYO*, V, 303), ateşli inancın (*MR*, IX, 300), yaratma coşkusunun (*Gam*, IX, 450), yaşama ateşinin (*Lys*, VIII, 947), tinin şiddetli bir deviniminin (*Ven*, I, 907), tek sözcükle, "içimizde tutuşan bir yüce ateş"i göstergesidir (*B*, II, 421).

Bununla birlikte, bu "yüce ateş", bir kez bir Balzac kişinin yüzünde "tutuştuktan" sonra, hemen dışsallaşır ve edime dönüşmeye hazır bir içgücün göstergesi olarak belirir. Solgunluksa, tam tersine, her zaman kapanım, zayıflık ve edilgenlik göstergesi olarak çıkar karşımıza. Bunun sonucu olarak, kişinin insanlar ve nesneler karşısında "korku" sunu (*Col*, II, 1128), yaşam karşısında "zayıflığını" (*MR*, IX, 307), "kederini" (*FC*, VI, 71), "şaşırmışlığını" (*Be*, VI, 142), türlü koşullar karşısında "cesaret kırıklığını", kısacası "umutsuzluğunu" belirtir (*B*, II, 550).

Tüm bu örnekler yüzün anlık solgunluk ve parıltılarının gözünkilere göre hiçbir anlam farkı sunmadığını kanıtlar gibi görünüyor. Ama bu solgunluk ve parıltılar bir yinelenim de oluşturmaz: gözün donukluğu yalnızca bir gözkapakının indirilmesiyle anlam değiştirebileceği gibi, yüzün solgunluğunun anlamı da, tıpkı parıltısının anlamı gibi, bağıntıya girdiği öteki renklere bağlıdır.

Gerçekten de, gördüğümüz gibi, yüzün alışılmış rengi olduğu zaman varlığın arılığına tanıklık eden şu kesintisiz aklık,

birdenbire ve solgunlukla birlikte, yüzün her zamanki renginin yerini aldığı zaman, sersemleşmişlik (*R, III, 1059*), dehşet ya da büyük üzüntü göstergesi olur (*PCh, IX, 163*). "Kapanım"ın farklı bir basamağında, solgunluğa koyu renkler eşlik eder: Frédéric Taillefer, sınırsız bir bunalımla boğuşurken, yüzü "topraksı" bir renk alır (*AR, IX, 957*), fazlasıyla kederli düşünceler IX. Charles'ın alnını "esmerleştirip" dudaklarını "soldurur" (*Cath, X, 252*), sevdiği kadının umut kırıcı bir sözü marki de Montauran'ın yüzünü birdenbire "karartıverir" (*Ch, VII, 887*), iyice yaklaşan ölümün görüntüsü de Raphaël'in yüzünü alabilmesine "solgun" ve "mor" bir maskeye dönüştürür (*PCh, IX, 163*).

Öte yandan, oldukça koyu, özellikle de parıltıdan yoksun bir kırmızılık gene bir tür kapanım, zor bir durumda bir gizlenme isteğinin gerçekleşmesi olarak kesinlenir: Jean-Jacques Rouget, bir utanç duygusu altında ezilirken, "pişmiş istakoz rengi"ne girer (*R, III, 973*), Clémence Desmarets, kocasının karşısında sıkışınca, kızarmaktan kendini alamaz (*F, V, 94*), Pous-sin'le birlikte, Frenhofer'e geldiği zaman, Gillette'in güzel, ak ve saydam yüzü de "bir utanma kırmızılığı"yla örtülür (*ChO, IX, 409*). Buna karşılık, aynı renk belirli bir parıltıyla donandığı zaman, karşıt bir anlama bürünür: Dante'nin yüzünün "çileci solgunluğu" esrime anlarında yerini kıvılcımlar saçan bir "utku kızıllığı"na bırakır" (*Pro, X, 343*) ve en sonunda bir başyapıt yaratmış olma sevinci yaşlı Frenhofer'in "solgun yanakları"nı bir "canlı kırmızılık"la renklendirir (*ChO, IX, 408*).

Böylece, bu renkler, "söz" düzeyinde bir görsel dilin kurucu öğelerinden olmakla birlikte, Balzac yüzlerinin alışılmış renklerini yansıtmaktan da geri kalmaz, ancak burada kırmızı ile ak, solgun oldukları zaman, "içgüdüsel" bir kapanımı belirtir, daha koyu bir renk olan "esmer"se, çoğu kez "düşünsel" kökenlidir:

PARILTI		SOLGUNLUK	
ak			esmer
kırmızı			
açılım		kapanım	
us	içgüdü	içgüdü	us

Bir kez daha, bu renkler sayıları açısından olduğu kadar bileşimleri açısından da umut kırarak ölçüde yoksul görünmekte. Bununla birlikte, Balzac kişilerinde bu "renk değişimleri" öylesine hızlı bir biçimde gerçekleşir ki, izlenmeleri çok güç görünür: çoğu kez "tam bir ılgım" izlenimi uyandırır (EHC, VII, 383). Yüzün çizeleri üzerinde gözlemlenen anlık biçim değişimlerinde de böyledir: "devingen" yüzler üzerinden "kitle kitle ve şimşekler gibi" geçerler (Pch, IX, 66): "şimşek bundan daha canlı, ölüm daha hızlı değildir" (Ch, VII, 852). Ancak, en ufak birimlerine indirgenince, devinimlerin sayısının ikiyi aşmadığı görülür: genleşme ve büzülme. Böylece, örneğin ressam Dubardieu'nün yüzü " tutkuyla bağlandığı şey övülen bir insanın yüzü gibi" genişler (CSS, VII, 46); bir "haz gülümsemesi" mösyö de Grandville'in yüzünün kırışıklarını siler, yani onu genişletir (DF, I, 936); kederse, tam tersine, çizelerini "büzer" (I, 938). Aynı biçimde, Tailleur'in yüzü hem acı, hem de dehşetten "büzül-müş"tür (AR, IX, 983), Raphaël umutsuzluğun son noktasına ulaşınca da tüm çizeleri "büzül-müş" görünür (PCh, IX, 163).

Anlamları açısından ele alındığı zaman, bu iki karşıt devinimin hiçbir yenilik içermediği görülür: genleşme "açılım" ve "parıltı"yla karışır, büzülme de "kapanım" ve "donukluk"la: gözlerin kapanım ve açılımlarında saptadıklarımıza göre hiçbir anlam sapması göstermezler: Véronique'in gözleri, daha önce de gördük, bir Grandville'in çizeleri gibi genişip büzülür. Üstelik, bir yandan parıltı ve genleşme, öbür yandan donukluk ve büzülme bizi kesinlikle ayrı anlamlardan çok, anlam topluluklarına gönderdiğinden, Balzac yüzlerinde her an belirip silinen şu "öylesine çok, öylesine kaçıcı anlatımlar" (Ch, VII, 786) ko-

nusunda bir karara varmanın olanaksız olmasa da çok zor olduğu düşünülebilir.

Ama bunun gerçek olabilmesi için, söz konusu devinim ve parıltı değişimlerinin her seferinde aynı şeyi dile getirmek üzere yüzün tüm çizelerinde tam bir süredeşlik içinde ve tümüyle özdeş bir biçimde gerçekleşmesi gerekirdi. Oysa, parıltı ve donukluğun anlamını büyük ölçüde etkileyen renk değişimlerinin yüzün tüm bölümlerini kapsamaması bir yana, örneğin katil Victor'un yüzünün aynı zamanda birçok şeyi dile getirmesi, "iyice kasılmış yüzü"nde "inanılmaz bir gözüpeklik" parlama-sı, "kararlı ve kesin anlatımı" "üstün bir tin"i haber veren yüzünden büyük bir hızla "gümbürtülü düşünceler" geçerken, "devinimsiz, kuru, ateşten gözleri"nin çok yeni bir çarpışmanın saplantılı anısını yansıtmaması (F30, II, 802) böyle bir varsayımı çürütmeye yeter. Öyleyse, yüzün değişik bölümlerinin özdeş biçimlerde değişmekle birlikte, bu değişikliklerin hem süre, hem anlam açısından birbirlerinden bağımsız kaldıkları sonucunu çıkarmamız gerekir. Bir başka deyişle, bu değişiklikler ne her zaman "süredeş", ne de her zaman "eşanlımlı"dır. Bu da bizi Balzac yüzlerinin anlık değişimlerinin anlamsal içeriğinin özel çizeler düzeyinde aranması gerektiğini kesinlemeye götürür.

Böyle bir arayış oldukça önemli bir olguya: yazgı ve yaşam göstergesi olarak yüzün belli bir bölümünün anlamsal işleviyle burada anlık yönelimlerin göstergeleri olarak oluşan anlık değişimlerin anlamsal işlevi arasında sıkı bir uyumun varlığına kesinlik kazandırır. Gerçekleşen anlık değişimler söz konusu bölümün kendi biçim ve boyutlarından tümüyle özerktir, ama arada her zaman bir uyarlık da vardır.

Bilindiği gibi, Balzac bedenbiliminde, alın yaratıcı içgücün, daha da kesin bir deyişle, aklın ve düşüncenin ayrıcalıklı yeri olarak tanımlanır. Balzac da, kişilerinin çizeleri üzerinde oluşan biçim ve renk değişimlerinden söz ederken, durmamacasına "alın"da "okunabilecek düşünceler"den (B, II, 360), alından "boşalan" "düşünce" sellerinden (F30, II, 802), alında doğan "derin düşünüm" izlerinden (P, III, 705), düşüncelerle "yükü"

(*Cor*, IX, 937), "düşüncelerle ıslıl ıslıl" alınlardan söz eder (*MM*, I, 370). Bu düşüncelerin özelliğine gelince, tenin az çok yoğun bir parıltısı eşliğinde bir genleşme devinimiyle dile gelmişlerse, hep yüce, cömert ve yaratıcı düşüncelerdir (*MCP*, I, 20), tenin bir koyulaşması eşliğinde, bir kasılma devinisiyle dile geldiklerindeyse, hüznü, uğursuz ya da kötücül düşünceler (*Cor*, IX, 901): mösyö Lefebvre'in alnını kederli bir düşünce aynı zamanda hem "kasar", hem "karartır" (*LL*, X, 439).

Daha önce de gördüğümüz gibi, anlam düzleminde "dışsallaşmış tin" olarak beliren, bu nedenle de değişimlerinde aynı zamanda hem beynin, hem yüreğin değişimlerini dile getiren gözler bir yana bırakılacak olursa, kaşlar insan yüzünde akılsallıkla duygusallığın anlam alanları arasında bir tür ayırma çizgisi olarak yer alır, devinimleri de, tıpkı gözlerin devinimleri gibi, her iki alana birden bağlanır. Bununla birlikte, kaşların değişimlerinde daha çok anlamca olumsuz değerler içeren devinimler, yani herhangi bir dış olay sonunda bir rahatsızlığı belli eden kasılmalar izleriz : mareşal de Wissembourg'un "çatılmış kaşlar"ı şiddetli bir öfkeyi haber verir (*Be*, VI, 416); mösyö Sauvager'nin kaş çatmasında "gecikmiş kuşkular" okunur (*CA*, IV, 419), Christophe Lecamus "acı çekmeye hazırlanırken sinirli bir kasılma"yla kaşlarını çatar (*Cath*, X, 135), ve, bu devinim her zaman tinin bir kapanışını belirttiğinden, baron de Piombo'nun kalın kaşlarını çatma alışkanlığı kendisine bir sertlik havası verir, yanına varılmasını güçleştirir (*Ven*, I, 889).

Burnun, biçimi ve boyutlarıyla, kişinin cinselliğinin, belirli bir ölçüde de duyarlılığının en belirgin göstergelerini sunduğunu biliriz. Bu bakımdan, bu çizide gözlemlenen her devinim cinsel ya da duygusal yönelimde bir değişikliği belirtir. Böylece, Camille Maupin gibi yüce gönüllü ve sevecen bir kadının burnunun "kızıp öfkелendiğı, başkaldırdığı anlarda harikalar yaratan bir devingenliği" vardır: kasılmaları açık başkaldırı ve öfke göstergeleri olarak birbirini izler, ancak, karşıt yönelimler söz konusu olduğu zaman, aynı burnun delikleri "tutkuyla genişler" (*B*, II, 376). Aynı biçimde, Gabrielle de Beauvoulloir'ın "kadifemsi ve pembe burun delikleri"nin cinsel bir eğilimi be-

lirten genişleme devinimi düşçül alnının "arılığıyla uzlaşmaz" görünür (EM, IX, 722); tutku La Péchina'nın tüm yüzünde "taşkın bir anlatım" yaratarak burun deliklerini "yukarı doğru kıvrır" (Pay, VIII, 175). Buna karşılık "burun deliklerinin kımıltısızlığı bir tür kuruluşu belli eder": "bir cimrinin burnu hiçbir zaman titrememiştir, ağzı gibi büzülmüştür; evinde olduğu gibi yüzünde de her şey kapalıdır" (B, II, 376).

Duyarlığın anlamsal alanı olduğunu gördüğümüz ağzın değişimleri de anlam zenginliğinde burundan geri kalmaz: kontes Foedora tek sözcük söylemediği zaman bile, dudaklarının "akıllı mercan kırmızısı canlanır", "açılır", "kapanır" ve, bu ufak devinimlerin her birinde, çok etkili biçimde konuştuğunu kesinleyebiliriz: bu dudakların "dilsiz söylemleri" "tinden tine bir yankı gibi" işler (Pch, IX, 108). Bu devinimler de, öteki çizeler üzerinde olduğu gibi, iki karşıt yönde gerçekleşir: buruşma ve genişleme, kapanma ve açılma yönünde. Örneğin Gobsack'in dudakları, yüreğinin kapanıklığının kesin göstergeleri olarak, "tıpkı perdeler gibi ağzının köşelerine doğru çekilir" (Gb, II, 639), Goupil'in "iki köşesinde büzülmüş" ağzı da çok açık bir biçimde, başkasını düşman gibi görerek, "alaya karşı tetikte" bekler (UM, III, 273). Buna karşılık, dudaklar bir genişleme devinisiyle "çözülüp" de gülümsemeyi doğurduğu zaman, yüzün anlatımı bambaşkadır (H, II, 256): Fanny du Guénic'in "rahat gülümsemesi tükenmez bir cana yakınlığı" dile getirir (B, II, 339), leydi Brandon'un "canlı ağzı"nın gülümsemesi "annelik duygusunun hazları"nın haber verir (Gr, II, 188), yaşlı Schmucke'nin dudakları üzerindeki "sevinçli ilkbahar gülümsemesi" de yüreğindeki sınırsız iyiliğin cisimleşimi gibi durur (FE, II, 65).

Öyleyse, bir kez daha, Balzac'ta bedenbilimsel dilin sayıca çok sınırlı birtakım ayırıcı çizelerden oluştuğunu, bu çizelerin de çok yalın bir mantığın tutarlılığı içinde birbirlerini izlediklerini, birbirlerini yinelediklerini ve birbirlerini tamamladıklarını kesinleyebiliriz:

YÜZBİLİM YÜZ	esenlik	denge	esensizlik
çize	genleşmiş	değişmemiş	büzülmüş
renk	aydınlanmış	değişmemiş	kararmış

Bununla birlikte, yüzün ve bedenin tüm bölümlerine dağılınca, bu çizeler hepsi de anlam yüklü olan çok sayıda birleşim yaratır, bütün bunlar da anlamlılıkta hiç de kendilerinden geri kalmayan yazgı ve yaşam göstergelerine eklenince, Balzac insanı "her çabanın ışıktaki bir sarsıntı yarattığı ve devinimlerini uzun ateş izleriyle çizdiği parlak bir küre içinde" devinirmiş, bu ateş çizgileri "insanın düşüncesini tanıdığımız birer kesin göstergeymiş" gibi bir izlenim uyandırır (*Phy*, X, 734, 735); "değişken yüzü"nün her ayrıntısı tininin binlerce "inceliği"ni, binlerce "çarpıntı"sını yansıtır (*B*, II, 425). Böylece, yaşamının her saniyesinde, bedensel varlığı çizgisellikten ve artsüremlilikten kurtulmuş, tümçül bir görsel dil olarak çıkar karşımıza. Bu nedenle, Balzac'ın uyanık kişileri dikkatlerini karşıdaki insanın sözlerinden çok, yüzlerine yöneltirler. Georges Poulet de, aynı biçimde, *İnsanlık Güldürüsü*'nde, "insan geçmiş öyküsünü ve gelecek yazgısını her yerde dolaştırır", demektedir¹: kişi karşınıza dikilmeyegörsün, her şey söylenmiş demektir.

Bununla birlikte, Louise de Chaulieu gibi uyanık bir Balzac kişisi en yakın arkadaşına "Beni tanıdığını mı sanıyorsun? Hayır, hiç de tanımıyorsun!" diye yazabilir. Bununla da yetinmeyerek oturup uzun ve ayrıntılı bir portre çizme çabasına bile girişebilir. Onun bu "kendi-portresi"ni okurken, daha birkaç ay öncesine dek hep yanında bulunan bir sınıf arkadaşı için ne bakımdan yeni bir şey sunabileceğini anlamak isteriz. Bu "ince bileği", bu "biraz kuruca görünen" kolu, bu "bükülmez" böğürleri, bu "ceren ayağı"nı Renée'nin daha önceden bilmesi gerekir (*MJM*, I, 144). Ancak, "İşte, Renée, bir zamanlar Karmelit rahibesi kılığına girmişken, şimdi uçarı bir seçkin çevre kızı olarak dirilmiş kardeşinin portresi" (I, 144) diye yazdığı zaman

1 G. Poulet, "Balzac", *La Distance intérieure*, s. 176.

anlarsınız ki, Louise için gerçek bir değişim söz konusudur. Ama Louise'in değişimini "uçarı seçkin evre kızı" giyiminde değildir, sonradan edindiği bakıştadır her şeyden önce. Yeni olan yüz ve beden değil, bakıştır.

Bu da yüz ve bedeninin anlamının yalnızca yüz ve bedeninin kendileriyle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda kendilerini sorgulayan bakışa da bağlı olduğunu kesinlemek anlamına gelir: genç kız bedenini yeni bir anlayışla inceler ve her şey değişiverir. Dahası var: bundan böyle, Louise bu bedeni "kendi kendinde" değil, "kendi kendisi için" ele alır: aynı zamanda hem olduğu, hem de olacağı şeyde inceler ve, ne istediğini iyi bilen bir insan olarak, amaçlanmış bir biçim doğrultusunda kusurlarını gidermeyi, genç bedeninin gelecekte erişme umudunu yarattığı şu dolgun ve yuvarlak biçimlere en kısa zamanda ulaşması için tüm olanaklarını kullanmayı düşünür; bir başka deyişle, güzelliğinin gelişimini, dolayısıyla bu güzelliğinin anlamını kendi eliyle yönlendirmek ister. Bu iş birincil bir önem taşır onun için, çünkü güzelliği somut bir alışveriş konusu, "alınacak bir nesne", aynı zamanda da bir dil olarak görür. Bu nedenle "ok güzel bir ham meyva" diye niteler kendini, gene bu nedenle, daha sonra, "Ne güzel an bu böyle!" diye haykırır: "Yeni amış, ama henüz kimseciklerce görülmemiş bir iek gibi kendi kendimin malıym" (I, 146). Sonra da şunları yazar dostuna:

"Mavi gözlerim hiç de budala değil, gururlu gözler, güzelim çizgilerle gölgelenmiş iki canlı sedefle evrilmişler, uzun ve sık kirpiklerim de bunların üstünde ipek püskülleri andırıyor. Alnım ışıklar saçıyor, saçlar çok hoş yerleşmiş yerlerine, soluk altın rengi dalgacıklar oluşturuyor, ortalarda koyulaşıyor, buradan taşan kimi dik saçlar bayıldı bayılacak, yavan bir sarışın değil, kanlı canlı bir Akdenizli sarışın, çarpılacak yerde çarpan bir sarışın olduğumu yeterince gösteriyor. Berber de ortaçağ havası verir diye iki atkiya ayırıp alnın üstüne altın zincirle tutturulmuş bir inci kondurmak istemez mi? –"şunu bilin ki, ortaçağa uyacak ve genleştirici ss kullanacak yaşa gelmedim daha!" Burnum ince, burun deliklerim biçimli mi biçimli, çok hoş bir pembe bölmeyle ayrılmışlar; buyurgan, alaycı ucu hiçbir zaman ka-

barıp kızarmayacak kadar sinirli. Sevgili maralım, böyle bir kız drahomasız kapılmazsa, ben bu işten hiçbir şey anlamıyorum demektir.” (I, 144, 145)

Görüldüğü gibi, Louise kendi yüzünün çizelerini katılmak üzere olduğu yeni dünyada benimsenmek için elde etmek istediği anlamsal ve güzelduyusal etkiler açısından incelemektedir. Gerçekten de, berbere verdiği yanıtta fazladan süsler istemediği sonucu çıkarılabilirse bile, bu dünyada olduğu gibi görünmek istemez. Güzelliğini kullanarak “drahomasız kapılmak” istemesi de kocasını kendi eliyle seçmek istemediğini göstermez. Kendini yazgının rastlantısına bırakıp güzelliklerini edilemence sergileyecek kızlardan değildir. Bu savaş birtakım düşmanlar içersin, içermesin, Louise bu sergilemeyi zorlu bir savaş olarak değerlendirir:

“Çarpışmalardan önce düelloocular ne yaparsa, ben de onu yaptım. Gizlice alıştırmalara giriştim. Kendimi silah altında görmek istedim, karşısında boyun eğilmesi gereken yengin ve utkun bir hava buldum. Kendimi inceleyip yargıladım. Kendini tanı! Eski çağın bu güzel özdeyişini uygulamaya koyarak güçlerimi gözden geçirdim. Kendimi tanıırken sonsuz hazlar duydum.” (I, 143, 144)

Louise’i böylesine hoşnut, böylesine güvenli kılan da yalnızca yeni giyimi, yeni saç biçimi ve bu giyim, bu saç biçiminin ortaya çıkardığı güzellikler değil, her şeyden önce yüzünün ve bedeninin yaratabileceği değişik anlatımlardır: büyük savaşının başarısını öncelikle bunlar sağlayacaktır:

“Boynum uzun, öylesine görkem veren şu yılanı devinimle deviniyor. Gölgede, aklı yaldızlanıyor. Ağzım biraz büyük belki, ama öyle anlatımlı ki, dudakların rengi öyle güzel ki, dişler öyle hoş gülüyor ki. Hem de her şey baştan sona uyum, canım: bir yürüyüşümüz var, bir sesimiz var, ta ninelerden gelen bir etek devinimimiz var; uzun sözün kıyası, hoş olmasına hoş, güzel olmasına güzelim. Gönlüm istedi mi bir zamanlar sık sık güldüğümüz gibi güler, herkesten de

saygı görürüm: ak yanaklarımda Şaka'nın ince parmaklarıyla oluşturacağı gamzelerde etkili bir şeyler olur. Gözlerimi yere dikerek kardan alnımın altında buzdan bir yürek varmış gibi görünebilirim. Meryem gibi durup kuğunun hüznünlü boynunu sunabilir, ressamların çizdiği Meryem'leri çok aşağılarda bırakıp gökte ondan daha yukarılarda olurum. Bir adam, benimle konuşmak için, sesini ezgileştirmek zorunda kalacaktır." (I, 145)

Bir kez daha görüyoruz, Louise de Chaulieu seçkin çevrede ağırlığını yüzünü ve bedenini gösterge olarak kullanarak koymak istemekte: varlığının tüm gücü yüzünde ve bedeninde yoğunlaşacak, yüzünden ve bedeninden yansıyacak, insanlara başka hiçbir şeye gereksinim duymadan, yalnızca bedeniyle egemen olacaktır. Ama, söylemek bile fazla, yüzünün ve bedeninin yansıttığı güç, güzellik ve değişik anlatımlar hiçbir zaman tam ve gerçek olmayacaktır. Çünkü genç kız seçkin çevrede başarısını yüzünün kusurlarını gizleme, üstünlüklerini değerlendirme ve ona dilediği anlamı verme yeteneğiyle sağlamak istemektedir, yüzüne ve bedenine "yalan söylettirdiği" oranda utkuya ulaşacaktır: "Kısacası, tepeden tırnağa silahlanmış durumdayım, yosmalık klavyesini en kalın seslerden en ince seslere dek çalabilirim artık", diye yazar (I, 145).

Böylece, Louise de Chaulieu bilinçle "doğa"dan "ekin"e, daha da iyisi "doğadan sanata" geçer ve beden dilini yapay bir dile dönüştürür (B, II, 541):

çevrilmiş içerik	sunulmuş içerik
gerçek beden (doğa)	istenen beden (ekin)

İnsanlık Güldürüsü'nde, yüz değişimlerinde istem de etkili olduğuna göre (SPC, VI, 29), doğadan ekine geçiş olanaksız değil demektir. Böyledir de: Balzac'ın yapıtında birçok kadın ve erkek kendine bir bakıma yapay "bir yüz oluşturur", bunun sonucu olarak da dilediği etkileri yaratmayı başarır (H, II, 286). Yüz oluşturma sanatı da tüm sanatlar gibi öğrenilir. Matmazel

d'Aubrion sayısız bedensel kusurlarını dengelemeyi böylece, annesinin yönlendirmeleri yardımıyla başarır: "Markiz d'Aubrion kızına seçkin bir hava vermiş, burnunu bir süre için uygun bir renkte tutan bir bakım uygulamış, ona beğeniyle giyinme sanatını öğretmiş, onu güzel davranışlarla donatmış, bir erkeğin ilgisini çeken ve boşu boşuna aranan meleği en sonunda bulmak üzere olduğuna inandıran şu içli bakışları göstermişti; ayağını güzel kullanmayı, burun kızarma saygısızlığını gösterdiği anda bu ayağı ileri uzatarak küçüklüğüne hayran bırakmanın yollarını göstermişti", diye yazar Balzac (*EG, III, 633, 634*). Aynı biçimde, bir Canalis uzun bir çıraklıktan sonra "çok zengin bir yüz anlatımları koleksiyonu" edinir (*MM, I, 530*), bir Diane de Maufrigneuse sayısız yüz değişimleriyle en uyanık kadınları bile şaşkına çevirir, bu uyanık kadınlar "bu genç hoppanın nasıl edip de böyle tek bir tuvaletle -moda deyimle- Alp-ler'in en yükseğine yeni düşmüş kar gibi ak bir tin taşır izlenimi veren bu melek güzelliğine eriştiğini, tininden daha ak bir gerdan göstermek gibi Cizvitsi bir sorunu nasıl edip de böyle çabucak çözüverdiğini, nasıl edip de bakışını böylesine öldürücü bir biçimde akıtarak böylesine özdek dışı olabildiğini" sormaktan kendilerini alamazlar (*CA, IV, 384*). Emilie de Fontaine'se, baş ve el kol devinilerini içeren "verimli repertuar"ını "yosmalığı" kadar "ayna"sına da borçludur, bir maske gibi taşıdığı "şu gurur anlatımı"nı "bakışının donmuşluğu ya da yumuşaklığıyla, dudaklarının kımıltısızlığı ya da hafif bükülmele-riyle, gülümsemesinin soğukluğu ya da hoşluğuyla korkunçlaştırmayı ya da yumuşatmayı" onlardan öğrenmiştir (*BS, I, 83*).

Gerçekten de bir maske söz konusudur burada. Ama özü açısından sanat düzleminde yer alan bu maskenin daha önce sözünü ettiğimiz şu doğal maskelerle: bir yazgıyı ve bir yaşamı özetleyen maskelerle bir ilgisi bulunmadığını söylemek bile gerekmez. Tam tersine, gizleyen ve değiştiren, insan yüzü üzerindeki her şeyi "tin için tuzak, duyular için tuzak" yapıp çıkan bir maskedir (*Ch, VII, 860*).

Ama Balzac kişilerinin büründüğü tüm bu maskeler onla-

rın görünüşlerini tanınmaz duruma sokacak ölçüde değiştirebildiğine göre, çizelerinin sunduğu yazgı ve yaşam göstergelerinin hiç de kesin olmaması gerektiği düşünülebilir. Ancak durum hiç de böyle değildir. Doğanın yerine ekinin, gerçeğin yerine yalanın geçmesiyle yüz maskeye dönüşse bile, "yerine geçme" hiçbir zaman "üstüne gelme" biçiminde gerçekleşmez: özsel değil, konumsal bir "yerine geçme" söz konusudur. Louise de Chaulieu'nün tüm çabası duruşlarının, el ve yüz devinimlerinin "düzenlenmiş" görünüşü gerçek görünüş olarak benimsetmeye yöneliktir, ama gerçek görünüş "doğal olarak" aynı kalır: ekin doğayı silmez, ona öykünür, bunu da ancak ona katılarak yapar. Matmazel d'Aubrion'un küçücük ayağı, kızaran saygısız burnu gizlemek için öne çıkar, ama onu görünmez kılmaz, Louise de Chaulieu gözlerini yere dikerek kardan alınının altında buzdan bir yürek varmış gibi görünebilir, Meryem gibi durarak bakanlara kuğunun hüznünlü boynunu sunabilir, ama yüzünün öteki çizeleri, gerçekleştirdiği başka duruşlar, yaptığı başka deviniler de bir "yeryüzü kızı", baş düşüncesi bedeninden yayılan çekimle uğraşmak olan, hırs ve istek dolu bir "yeryüzü kızı" olduğunu söylemekten geri kalmaz: sonuçta geçici, çoğu zaman da yanıltıcı olarak birincilin yerine ikincilin, bütününe yerine parçanın, bunun sonucu olarak da "olma"nın yerine "görünme"nin geçmesi söz konusudur burada.

Ne olursa olsun, birçok Balzac kişinin yüzlerde ancak bu yüzlerin göstermeye çalıştıklarını gördüğü doğrudur. Çünkü, genel olarak, en dolaysız biçimde algılanabilir olana yönelir, yüzsüz gösterge dizgesini özü gereği doğal, dolayısıyla yalan söylemesi olanaksız bir dil saydıkları ölçüde de yanılırlar: Béatrix'in tümüyle yapay bakışları, el ve yüz devinileri karşısında Calyste titrer: siyasal bir söylem en düz anlamında nasıl yatıştırır, nasıl başkaldırtırsa, bu yalancı dil de onu öylece yatıştırıp öylece başkaldırıya yöneltir. Buna karşılık, yüz dilinin tüm değiştirme ve tüm gizleme olanaklarını bilen Louise de Chaulieu onun yetersizliklerini de bilir: "Erkekler bizimle konuşmak için büründükleri yüzü hemen bırakıverirler, anlaşılan bizim gözlemlerimizi kullanmayı bilmediğimizi sanırlar", diye yazar. "Bizimle

konuşan adam sevgilidir, artık bizimle konuşmayan adamsa koca" (MJM, I, 162). Önemli olan, yüzleri okuyabilmektir: tam sustukları anda konuşur, tam gizledikleri anda gizlerini verirler, tıpkı yalnız gizlemek istediğiyle anlamlı bir söylem gibi. *İnsanlık Güldürüsü*'nde, bu dilin tüm gizlerini bilenler hiç de az değildir; özellikle Balzac kadınlarında "ayrım dehası vardır, bunları öyle çok kullanırlar ki, hepsini bilmemelerine olanak yoktur; ve böyle durumlarda gözleri bir karşıtı tepeden tırnağa sarar; giysinin altında bir ayağın en hafif devinimini, gövdede en ayrımsanmaz titremeyi sezinleyiverir, bir erkeğe anlamsız gibi görünen şeyin anlamını bilirler" (B, II, 475).

Ama bedensel dilin bu yetersizliği aynı zamanda bir zenginlik olarak belirir: ona yeni bir boyut ekler: toplumsallık boyutunu. Bunun sonucu olarak, eklemelenimli dille daha bir kaynaştırır onu. Hatta daha fazlasını yapar: onu hem "olma", hem "görünme", hem "söyleme", hem "yapma" düzlemlerine bağlanan, karmaşık bir dile dönüştürür. Böylece Balzac insanı, öylesine devingen, öylesine değişken, öylesine anlam yüklü bir yüzle donanmış olan Balzac insanı yeryüzünde yalnızca "geçmiş öyküsünü ve gelecek yazgısını" değil, düşündüğünü ve yapmak istediğini de, olduğunu ve görünmek istediğini de, gösterdiğini ve gizlediğini de taşır. Hiçbir zaman tek bir maske değildir yüzü, tek bir maskede birbirine karışmış bir maskeler sonsuzluğudur.

5. Söylen ve Yüz

Öyleyse Evren Birlik içinde çeşitliliktir.

BALZAC, LL, X, 454.

Raoul Nathan *İnsanlık Güldürüsü*'nün ünlü yazarlarından-
dır, ama biraz tutarsız bir adamdır. Neden böyle olduğu soru-
lunca, "İnciler de kabuklar içinde değil midir?" diye yanıtlar
(FE, II, 88). Yalnızca "gösterişli" bir yanıt vermekle kalmaz bu-
nu yaparken, aynı zamanda gerçeği dile getirir. Gerçekten de,
Raoul aynı zamanda hem inci, hem kabuktur. Yaşamının çık-
mazı da buradadır: kabuğuna bağlı kaldığı, onunla tek bir bü-
tün oluşturduğu sürece tam anlamıyla kendi kendisi olamayan
incinin çıkmazı. Böyle bir durumda, her şey çelişki, her şey
uyumsuzluk olarak belirir. Raoul'da her şey çelişki, her şey
uyumsuzluktur.

"Hakkını yemeyelim, Raoul'un kişiliğinde bizden bir çer-
çeve isteyen, büyük, tuhaf, olağanüstü bir şeyler" vardır (II,
86): "Bakışı ruhu delip geçen, mavi Napoléon gözleri, incelik
dolmuş, inişli çıkışlı bir burnu, bir kadının isteyebileceği en ak diş-
lerle güzelleşmiş, çok hoş bir ağzı vardır. Bu başta devinim ve
ateş, bu alında deha vardır. Raoul yoldan geçerken insanın dik-
katini çeken, bir salonda hemen tüm bakışları kendinde toplay-
an ışıklı bir nokta oluşturan şu ender rastlanır insanlardan bi-
ridir" (II, 87). Hiç kuşkusuz, dudakları kıvrıntılarla, gözleri par-
ıltılarla doludur; hiç kuşkusuz, alnı geniş ve çıkıntılı, başı da

buna uygundur: bir dahi, bir yaratıcı görüntüsü sunar. Ama benzerlik burada durur. Çünkü Raoul'un bedeni yüzüne göre değildir: "iri" bir adamdır, "bu iri, uzun bedenlerin hiçbir zaman sürekli bir güçle, yaratıcı bir etkinlikle öne çıkmamış oldukları" da bilinen bir şeydir (*B, II, 404*). İkinci olarak, "bu saç başı dağınık, kötü yapılı Byron'ın balıkçıl bacakları, şişkin dizleri, abartılı bir eğriliği, zayıf, sinirli parmaklı, yengeç ayakları gibi sert, kaslarla örülü elleri vardır" (*FE, II, 87*): bu beden kuru, verimsiz bir insanın bedenidir.

Başıyla bedeni arasındaki bu dengesizlik Raoul Nathan'ı tam anlamıyla "dengesiz" bir adam yapmaya yeter: önce "eleştirmen, hem de büyük eleştirmen"dir; ama mesleğin aldatmacalarını görmekte gecikmez; sonra, özellikle kazancı nedeniyle, tiyatronun çekimine kapılır, bu arada "yüksek yazın"a da el atar: üç roman yayımlar; ama başladığı işi sürdürecektir insanlardan değildir: durmamacasına "tiyatrodan gazeteciliğe, gazetecilikten tiyatroya gidip gelir, dağıtır, savurur kendini, her zaman da şansına inanır" (*II, 89*). Hem de öyle inanır ki, siyasal dehasından bir an olsun kuşku duymaz: birtakım karanlık işlerin de yardımıyla, bir günlük gazetenin tek egemen kişisi olur, ama fazla gecikmeden batmak üzere. Tıpkı çengelsi elleri, "yanaklarındaki derin kırışıklar" gibi her şeyi "zikzaklar"la, "iniş çıkışlar"la nitelenir, tüm yaşamı kesintisiz bir çelişki silsilesidir: aynı zamanda hem büyük, hem küçük, hem içten, hem ikiyüzlü, hem cömert, hem bencildir. Yürüyüşü bile "coşkulu zikzaklarla, Paris bulvarlarında gezinen barışçıl kenterlere çarpmasına neden olan beklenmedik duruşlarla her türlü düzen düşüncesini yaralar. İğneleyici bir öfkeyle, sert eleştirilerle dolu konuşması bedeninin devinimlerine öykünür: birdenbire oç havasından uzaklaşıp tatlı, şiirsel, avutucu, konu dışı olur" (*II, 88*). Bedeninde, yaşamında, yürüyüşünde ve konuşmasında saptanan bu düzelmez süreksizlik niteliği yapıtına da yansır: "bir anıt yaratımında gösterilen sürekli çalışmayı bilmez; ama kurulan gururun yol açtığı öfke taşkınlığı ya da alacaklının neden olduğu bunalım dakikasında, Fırat'ın üstünden atlar, aklın en zor engellerini aşar. Sonra, bir şey yaratmış olma-

nın şaşkınlığı içinde, yorgun mu yorgun, Paris ergilerinin bitkinliği içine düşer. Korkunç mu korkunç, gereksinim karşısına dikilir: güçsüzdür, aşağılara iner, kendini zor duruma sokar" (II, 90). Kısacası, ünlü de Marsay çok haklıdır: "Richelieu'nün süreklilik düşüncesi dediği şey yoktur" Nathan'da, "daha doğrusu, düşüncelerinde süreklilik yoktur" (II, 90).

Nathan'ın kendisi de ta içinde sezinler bunu, yazgısına karşı, bedeni ile tininin bu dengesizliğine karşı savaşıyor durur, ama, söylemek bile fazla, hiçbir zaman yengiye ulaşamaz: "çökmüş, altüst olmuş yüzü meleklerle ya da cinlerle savaşmış gibi bir hava verir kendisine, Alman ressamların ölmüş İsa'ya yakıştırdıkları yüze benzer: zayıf insan doğasıyla yukarıdaki güçler arasında sürekli bir çarpışmanın binlerce göstergesi görünür üzerinde", fazlasıyla umutsuz koşulu daha bir belirginleştirir (II, 86). Nathan, ne yaparsa yapsın, hiçbir zaman bir çıkış yolu bulamayacaktır.

Böylece, Nathan'ın dostları ya da düşmanları, "al birini vur ötekine, şu dünyada onun tinine biçimi kadar uyan hiçbir şey bulunmadığında birleşirler" (II, 86). Böylece, bedeninin uyumsuzluğunun daha yukarı düzeyde bir uyumu ortaya çıkardığını, onda aykırılığın bile kusursuz bir uygunluğu: bedensel varlığıyla tinsel varlığı, yaşamının evreleriyle yüzünün koşulları, devinileriyle iç yönelimleri, düşünceleriyle duyguları arasındaki derin uyumu kesinlemiş olurlar. Ama tüm Balzac kişileri için aynı şeyi söyleyemeyiz kuşkusuz. Çünkü tüm bu bedensel uyarsızlıklar *İnsanlık Güldürüsü*'nde bir yapının oluşturucu öğelerinin birer eklemlenimi olarak belirir.

Gerçekten de, Balzac bedeninin, tıpkı dil gibi, tutarlı bir gösterge dizgesi oluşturduğu, gene dil gibi, "çok az sayıda temel öge içerdiği, ama çok az sayıdaki bu öğelerin çok sayıda birleşime olanak verdiği", bu birleşimlerin de "her şeyin bütünü işlevi olarak anlam taşıdığı, bölümlere anlamlarını ya da işlevlerini yapının verdiği" bilinir¹. Bu yapı Balzac'ın "Birlik" dediği şeyle – *İnsanlık Güldürüsü*'nün "her şeyden önce toplam

1 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, s. 21-23.

ve tam bir *kendi kendine gönderme*¹ olmasını sağlayan şöyle: “birleşik Birlik, değişken Birlik, değişmez Birlik”le karışır (LL, X, 454).

Ancak, bu “Birlik”i yazı “taşındığından”, “kapanım”ı söylemini daha kolay erişilir bir “yapısal nesne”ye, “öyküsü”nü daha kolay erişilir bir “sürekliliğe” dönüştürür². Bununla birlikte, *İnsanlık Güldürüsü*’nün, özellikle de beden betimlemelerinin düz okuması bu Birlik’i ya da bu yapıyı belirlemekte yetersiz kalır. Okur, kitabı elinde tutuyor diye, onun tüm evrelerine, tüm oluntularına, tüm kişilerine ve bunlardan çıkarılabilecek tüm anlamlara egemen olduğunu sanır, dahası, yapıtta devinen tüm roman kişilerinin benliğine girerek orada yaşadığına inanır. Ama her şeyin dışında kalan, fazladan bir varlıktan başka bir şey değildir burada. Metnin kendisine adanmış olması, anlatıcının sık sık kendisine seslenmesi hiçbir şeyi değiştirmez: “gerçek beden”in değil, “yazılı portre”nin alıcısıdır, bedenbilimsel dizgenin çözücüsü değildir, bu dizgenin dolaylı yansımalarını toplamak için ordadır:

İÇERİKLER	ÇEVİRİLMİŞ İÇERİK	SUNULMUŞ İÇERİK
nesne	gerçek beden	yazılı beden
alıcı	roman kişisi	okur
izge	açık bedenbilim	içkin bedenbilim

Böylece, okurun elinde anahtar yoktur, içinde karmakarışık durumda bir yığın anahtar bulunan bir deste gösterilir kendisine. *İnsanlık Güldürüsü*’nün kişilerinin “gerçek” bedenbilimsel söyleşimler kurduğu yerde, okur edilgen ve sessiz bir “izleyici”dir yalnızca; onlar somut ve canlı insan yüzleri görürken, o yalnızca “yazılı”, dolayısıyla değiştirilmiş, tanım gereği indirgenmiş ve süreksiz yüzler bulur; onlar anlamlı yüzler dizgesinin tüm gizlerini avuçlarında tutarken, o yalnızca, hem de dolaylı bir biçimde, “bundan söz edilişi”ne tanık olur; onlar bedenbilimsel becerileri ve sezme güçleri yardımıyla görünüşle-

1 A. Allemand, *Unité et structure de l'univers balzacien*, s. 236.

2 A. J. Greimas, *Du Sens*, s. 272.

rin ötesine geçerken, o umutsuzca beride kalır: onların yüzlerin gizini çözdüğünü görür, ama kendisi hiçbir zaman yapamaz bunu. Çünkü tek tek ve bir "artsüremli okuma"nın rastlantılarına göre değerlendirilince, Balzac portreleri bağlı oldukları yapının kimi anlamlı yanlarını verir yalnızca: yapıyı oluşturdıkları bütün verebilir ancak.

Öte yandan, kendine özgü bir mantığı bulunan ve kendi yasalarına göre eklemlenen özel bir yapı söz konusu olduğundan, Balzac yüz ve bedenlerinin gerçek dünyanın yüz ve bedenlerine göre birtakım sapmalar göstermesine şaşmamak gerekir. "Gagamsı burnu yüzünün tüm çizeleri arasında düşüncelerindeki zorbalığı belirtmeye en çok katkıda bulunanıydı, aynı biçimde, alnının düzlüğü de dar görüşlülüğünü belli ediyordu" (CT, III, 810) türünden bir kesinleme karşısında gülümsemek, Balzac yüzbiliminin "bir yazarın garip alışkanlıkları ve bunu ortaya koyan tikler" olduğunu yazmak¹ ve, Balzac'ın bilimsel savlarını sözcük anlamında yorumlayarak *İnsanlık Güldürüsü* yazarının "ilkeleri karşısında hiçbir tutarsızlıktan sakınmadığı" sonucunu çıkarmak², roman dünyasını kendisinden derinden derine farklı olan gerçek dünyayla karıştırmak olur.

Roman kişisi, sözünü ettiğimiz özel yapının ögesi olarak, gerçek ya da düşsel bir örnekçenin "kopya"sı ya da "öyküntü"sü değildir, kendisi bir örnekçe oluşturur: *İnsanlık Güldürüsü*'nün kişisi Bixiou, Henri Monnier ya da gerçek dünyadan herhangi bir kişi örnek alınarak "çizilmiş" olabilir, ama göndergeleri katıldığı yapının dışında değil, içindedir: bu yapıyı oluşturan anlatısal alanın sınırları içinde gerçek ya da düşsel olarak değerlendirilen başka kişiler, başka yazılı bedenlerdir: bir Lucien de Rubempré gibi, bir Daniel d'Arthez gibi gerçek, Raffaelo'nun bir Meryem'i, Schinner'in bir portresi ya da Walter Scott'ın bir kişisi gibi düşseldirler. Bu evrene taşınarak adlarıyla sunulan tarihsel kişiler de bu kuralın dışında kalmaz: bundan böyle bambaşka bir gerçeklikle: roman kişisi gerçekliğiyle donanmak üzere "yazılı", dolayısıyla dönüştürülmüş, "gerçek-

1 F. Marceau, *Balzac et son monde*, s. 239.

2 A. Wurmser, *La Comédie inhumaine*, s. 726.

dışlaştırılmış” kişilerdir artık. Bu açıdan bakılınca, *Les Proscrits*’nin Dante’siyle *Séraphîta*’nın Wilfrid’i, *Sur Catherine de Médicis*’nin Calvin’iyle *Le Médecin de campagne*’ın Benassis’i arasında hiçbir tür ya da basamak ayrımı yoktur. Başka romanlarda başka yazarlarca çizilmiş portre ve görünüm, başka düşünürlerce dile getirilmiş düşünceler konusunda da, ressamın ve heykeltıraşın yapıtları konusunda da böyle: birer gönderge olarak *İnsanlık Güldürüsü*’ne katıldıktan sonra, doğa ve işlev değiştirirler: *İnsanlık Güldürüsü* kendi devinimi içinde alıp götürerek “kendi” nesneleri yapar onları. Böylece, bir kez daha, temel niteliğini: ayrı dünya niteliğini kesinler.

Uzun sözün kısası, bu “sürekli olarak saltığı arayan büyük düş kovalayıcı”nın¹ bize sözünü ettiği şey her şeyden önce kendi dünyası, kendi söylensel dünyasıdır. “Balzac yerine getirmesi gereken göreve bağlı kalmak kaygısıyla mantıksal biçim yerine söylensel biçimi seçmiş bir düşünürdür”, der bir yazar². Bir başka yazar, Balzac “sonunda gerçeğe bağlı bir tarih yazarından çok, bir söylen yaratıcısı olarak davranmıştır”, diye ekler³. Balzac’ın kendisi de, daha 1831 yılında, Montalembert’e *La Peau de Chagrin*’den söz ederken, “Burada her şey söylen ve yüzdür”, diyordu⁴. Bu gözlem tüm *İnsanlık Güldürüsü* için geçerlidir. Ama, biraz daha yakından bakılacak olursa, yüzlerin de birer söylen olduğu söylenebilir: “simgeler biçiminde” var oldukları⁵ ve her zaman bir “öykü” anlattıkları için, onun tüm özelliklerini sunarlar: insanı her yandan “sıkıştırır”, aynı zamanda da elinden kaçarlara (VF, IV, 332), bir yandan yatıştırıp bir yandan ezerler onu; bir yandan aydınlatırken, bir yandan da karanlıkta bırakırlar; hem kendi kendilerine, hem başka şeye gönderirler durmadan, çünkü tümcül anlamlarını kendi kendilerinde değil, katıldıkları yapı içinde verirler.

1 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, II, s. 391.

2 E.-M. Estrada, “Philosophie et métaphysique de Balzac”, *Hommage à Balzac*, s. 166.

3 M. Le Yaouanc, *Nosographie de l’humanité balzacienne*, s. 247.

4 Burada yüz diye çevirdiğimiz *figure* sözcüğünün “beti” anlamını da içerdiğini belirtelim.

5 A. Béguin, *Balzac lu et relu*, s. 38.

Bununla birlikte, Balzac'ın gerçekçi romancı olmakla bile yetinmediğini biliriz: tarihçi, hatta bilim adamı olmakla övünür: kitaplarını "roman" diye değil, "inceleme" diye adlandırır, "Evliliğin Fizyolojisi"ni, "Toplumsal Yaşamın Patolojisi"ni, "Öğretmenlerin Anatomisi"ni yazar ya da yazmayı tasarlar. İki- de bir değişik bilimlere, hekimliğe, tarihe, coğrafyaya göndermede bulunur. "Nüfus kütüğüyle yarışmak"tan, "kusur ve erdemlerin dökümü"nü çıkarmaktan, daha kesin olabilmek için, "Toplumun belli başlı olayları"nı seçmekten, benzersiz bir tarihçi olduğunu düşündüğü XIX. yüzyıl Fransız toplumunun "basit yazman"ı olmaktan söz eder ve uçsuz bucaksız yapıtının gerçekleşmesinde işlevlerin en alçakgönüllüsünü seçerek işi bizden "yazıcının yanlışları"nı bağışlamamızı dilemeye dek götürür (CP, VI, 803).

Şu var ki, "Fizyoloji", "Anatomi", "Patoloji" gerçekte yalnızca güzel roman ya da deneme adlarıdır. "Nüfus kütüğüyle yarışmak" her şeyden önce onunla karşıtlaşmaktır. "Toplumun belli başlı olaylarını seçmek" saymaca bir tutumu benimsemektir. Tarihsel ya da bilimsel bir yapıt gerçekleştirmek soyut bir yapıt oluşturmak, bunun sonucu olarak da gerçek düzlemin- den ayrı bir düzleme yerleşmektir. Eksiksiz bir nesnelliği, saltık bir gerçekliği savlayan bu kesinlemeler sonuçta yalnızca bir kaçamağı, "tam anlamıyla göndergesel bir kaçamağı: canlı nesne kaçamağını"¹, yani, daha genel olarak, "canlı tarih" kaçamağını amaçlar, bu da terimlerde bir çelişkidir. Ama Balzac böyle şey- ler üzerinde pek oyalanmaz: yaptığıının kesinlikle bilincinde olan bir söylen yaratıcısı olarak, bunu aynı zamanda hem bir meydan okuma, hem de bir silah gibi kullanarak çelişkiyi aşar: bizi kendi dünyasına, bu "yazılı" dünyaya daha iyi kapatmak üzere, gerçek dünyaya, dünyanın tarihsel gerçeğine gönderme- leri çoğalttıkça çoğaltır. Sonra yazılıdan gerçeğe yönelen bu al- datici ve durmamacasına yinelenen açılış yardımıyla, *İnsanlık Güldürüsü* tüm dünyanın yerini almak üzere genişledikçe ge- nişler. "Romanla tarihi eşitleme"yi² amaçlamakla kalmaz, ro-

1 R. Barthes, *L'Empire des signes*, s. 16.

2 R. Barthes, *S/Z*, s. 109.

manı tarihin yerine geçirmeyi amaçlar. Yerini almayı amaçladığı tarih kendisini XIX. yüzyılın ilk yarısının Fransa'sıyla sınırlar, ama bağlandığını kesinlediği gizil ya da açık bilim evrenselliğine tanıklık eder.

İnsanlık Güldürüsü, "Dünya benim", der.

Kaynakça

I

- BALZAC (H. de), *La Comédie humaine*, 11 cilt, sunan M. Bouteron, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951- 1959.
- *Oeuvres complètes*, M. Bouteron ve H. Longnon'ca gözden geçirilip notlandırılmış metin, 40 cilt, Paris, Conard, 1912 - 1937.

II

- ABRAHAM (P.), *Balzac*, Paris, Rieder, 1929.
- *Créatures chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931.
ALAIN, *Avec Balzac*, Paris, Gallimard, 1937.
- "Etude d'ensemble sur le style de Balzac", *Esprit*, Paris, Aralık 1949.
ALLEMAND (A.), *Unité et structure de l'univers balzacien*, Paris, Plon, 1965.
ALTSZYLER (H.), *La Genèse et le plan des caractères dans l'oeuvre de Balzac*, Paris, Félix Alcan, 1927.
Année balzacienne (L'), yıllık dergi, Paris, Garnier Frères, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970.
ARRIGON (L.-J.), *Les Années romantiques de Balzac*, Paris, Perrin et Cie, 1927.
AUERBACH (E.), *Mimésis*, Almancadan çeviren C. Heim, Paris, Gallimard, 1968.
BALDENSBERGER (F.), *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1927.
BARBÉRIS (P.), *Balzac et le mal du siècle*, I-II, Paris, Gallimard, 1970.

- *Balzac, une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971.
- BARDÈCHE (M.), *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1940.
- BARTHES (R.), *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- *L'Empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1970.
- BAUDELAIRE (Ch.), *Oeuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- BÉGUIN (A.), *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, 1965.
- BELLESSERT (A.), *Balzac et son oeuvre*, Paris, Perrin, 1946.
- BENJAMIN (R.), *La Prodigieuse vie d'Honoré de Balzac*, Paris, Plon, 1925.
- BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BERTAULT (Ph.), *Balzac, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Boivin et Cie, 1946.
- BERTAUT (J.), *Le Père Goriot de Balzac*, Amiens, Edgar Malfère, 1928.
- *L'Epoque romantique*, Paris, Jules Tallandier, 1947.
- BLANCHARD (M.), *La Campagne et ses habitants dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1931.
- BOREL (J.), "Un Modèle d'Horace Bianchon", *Revue des sciences humaines*, Fask. 80, Lille, Ekim-Aralık 1955.
- BOUTERON (M.), *Etudes balzacienes*, Paris, Jouve, 1954.
- BOUVIER (R. ve M.), *De quoi vivait Balzac*, Paris, Deux-rives, 1949.
- BUTOR (M.), "Balzac et la réalité", *Répertoire*, I, Paris, Minuit, 1960.
- CASTEX (P.-G.), "Balzac et Baudelaire", *Revue des sciences humaines*, Fask. 89, Ocak-Mart 1958.
- CÉSARI (P.), *Etude critique des passions dans l'oeuvre de Balzac*, Paris, Presses Modernes, 1938.
- CHANCEREL (A.) ve PIERROT (R.), "La véritable Eugénie Grandet", *Revue des sciences humaines*, Fask. 80, Lille, Ekim-Aralık 1955.
- CURTIUS (E.-R.), *Balzac*, Almancadan çeviren H. Jourdan, Paris, Bernard Grasset, 1933.
- DELATTRE (G.), *Les Opinions littéraires de Balzac*, Paris, P.U.F., 1961.
- DİNO (G.), "L'Aspect historique et social des types chez Balzac", *Dialogues-3*, İstanbul, 1953.
- DONNARD (J.-H.), *Balzac, les réalités économiques et sociales dans la Comédie humaine*, Paris, Armand Colin, 1961.
- DUMESNIL (R.), *L'Epoque réaliste et naturaliste*, Paris, Jules Tallandier, 1945.
- EVANS (H.), "A propos de Louis Lambert", *Revue des sciences humaines*, Fask. 57- 58, Lille, Ocak-Haziran 1950.

- FAGUET (E.), *Balzac*, Paris, Hachette, 1913.
- FERGUSON (M.-B.), *La Volonté dans la Comédie humaine*, Paris, Georges Courville, 1935.
- FERRY (G.), *Balzac et ses amis*, Paris, Calman Lévy, 1888.
- FOREST (H.-U.), *L'Esthétique du roman balzacien*, Paris, P.U.F., 1950.
- GIRARDIN (E. de), *La Canne de M. de Balzac*, Paris, Michel Lévy, 1867.
- GOZLAN (L.), *Balzac en pantoufles*, Paris, Horizons de France, (tarihsiz).
- GREIMAS (A. J.), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
- GUYON (B.), *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1947.
- *La Création littéraire chez Balzac, la Genèse du Médecin de campagne*, Paris, Armand Colin, 1951.
- HACKETT (C.-A.), "Rimbaud et Balzac", *Revue des sciences humaines*, Fask. 78, Lille, Nisan-Haziran 1955.
- HOURLIN (G.), *Balzac romancier des passions*, Paris, Temps Présent, 1950.
- LAERE (F. VAN), "Attitudes et critiques à l'égard de la Comédie humaine", *Revue des sciences humaines*, Fask. 131, Paris, Temmuz-Eylül 1968.
- LECOUR (Ch.), *Généalogie des personnages de la Comédie humaine*, Paris, J. Vrin, 1966.
- LÉVI-STRAUSS (Cl.), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LE YAOUANC (M.), *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959.
- LONGAUD (F.), *Dictionnaire de Balzac*, Paris, Larousse, 1969.
- LOTTE (F.), *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie humaine*, 2 cilt, Paris, José Corti, 1952.
- LOVENJOUL (Ch. de), *Histoire des oeuvres de Balzac*, Paris, Calmann Lévy, 1879.
- LUKACS (G.), *Balzac et le réalisme français*, Almancadan çeviren Paul Laveau, Paris, Maspero, 1969.
- MAGNY (C.-E.), "Balzac romancier essentialiste", *Esprit*, Paris, Aralık 1949.
- MARCEAU (F.), *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, 1955.
- MASSANT (R.), "Balzac historien pittoresque de la France", *Revue des sciences humaines*, Fask. 62-63, Lille, Nisan-Eylül 1951.
- MAURIAC (Cl.), *Aimer Balzac*, Paris, La Table Ronde, 1945.
- MAUROIS (A.), *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Hachette, 1965.
- MESPOULET (M.), *Images et romans. Parenté des estampes et du roman réa-*

- liste de 1815 à 1865*, Paris, Les Belles Lettres, 1939.
- MICHAUD (G.), "L'Unité du Père Goriot", *Dialogues*, Istanbul, Ocak 1951.
- MILATCHITCH, *Le Théâtre d'Honoré de Balzac*, Paris, Hachette, 1930.
- MILLER (H.), "Balzac et son double", çeviren Odette de Mourgues, *Esprit*, Paris, Aralık 1949.
- MITTERAND (H.), "Corrélations lexicales et organisation du récit: le vocabulaire du visage dans Thérèse Raquin", *Linguistique et Littérature*, La Nouvelle Critique'in özel sayısı, Paris, 1969.
- PICON (G.), *Balzac par lui-même*, Paris, Seuil, 1957.
- "Suite balzacienne", *L'Usage de la lecture*, II, Paris, Mercure de France, 1963.
- PIERROT (R.), "Sur les relations de George Sand et de Balzac", *Revue des sciences humaines*, Fask. 96, Lille, Ekim-Aralık 1959.
- POMMIER (J.), "Les Préfaces de Balzac", *Revue des sciences humaines*, Lille, Ocak-Haziran 1950.
- "Notes balzaciennes", *Revue des sciences humaines*, Fask. 62-63, Lille, Nisan-Eylül 1951.
- PONCEAU (A.), *Paysages et destins balzaciens*, Paris, Myrte, 1950.
- POULET (G.), "Balzac", *La Distance intérieure*, V. bölüm, Paris, Plon, 1952.
- "Balzac", *Les Métamorphoses du cercle*, VIII. bölüm, Paris, Plon, 1961.
- PROUST (M.), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1965.
- REBOUL (P.), "Les Anglais de Balzac", *Revue des sciences humaines*, Fask. 57-58, Lille, Ocak-Haziran 1950.
- RICHARD (J.-P.), *Etudes romantiques*, Paris, Plon, 1971.
- ROBBE-GRILLET (A.), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROSNY (J.-H.), *La Vie amoureuse de Balzac*, Paris, Flammarion, 1930.
- THIBAUDET (A.), "Balzac", *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, I. cilt, XI. bölüm, Rio de Janeiro, Americ-Edit., 1936.
- TODOROV (T.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- UNESCO, *Hommage à Balzac*, Paris, Mercure de France, 1950.
- VANNIER (B.), "Balzac et le mirage du corps", *Critique-265*, Paris, Haziran 1969.
- WURMSER (A.), *La Comédie inhumaine*, Paris, Gallimard, 1970.
- YÜCEL (T.), *Balzac*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1961.
- ZWEIG (S.), *Balzac, le roman de sa vie*, Almandan çeviren F. Delmas, Paris, Albin Michel, 1950.
- *Trois maîtres, Dostoïevski, Balzac, Dickens*, çeviren H. Bloch ve A. Hella, Paris, Bernard Grasset, 1949.

Ad ve Kavram Dizini

- ABRAHAM, P., 74, 75, 77, 91, 92, 93, 138.
açılım, 165, 168, 170.
ALAIN, 34.
ALLEMAND, A., 183.
ALTSZYLER, H., 33, 35.
ARIOSTO, 23.
AUERBACH, E., 38.
anlam, 9, 21, 23, 24, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 65, 69, 77, 82, 87, 88, 91, 100, 107, 108, 112, 122, 138, 140, 141, 143, 146, 151, 159, 160, 162, 164, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 183, 186.
anlatı, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 105, 106, 123.
anlatıcı, 30, 62, 165, 184.
anlatım, 31, 42, 44, 54, 55, 58, 70, 94, 112, 122, 159, 170, 172, 176, 177, 178.
arılık, 59, 60, 65, 87, 89, 94, 96, 107, 112, 120, 124, 132, 140, 147, 168.
artsüremlilik, 37, 174, 185.
bağlam, 44, 161, 165.
bakışımllık, 64, 65, 69, 79.
bakışimsızlık, 77.
BALDENSERGER, F., 24, 47, 48.
BARTHES, R., 25, 38, 39, 53, 61, 64, 65, 68, 187.
başkalaşım, 114.
BATUR, E., 7.
BAUDELAIRE, Ch., 186.
bedenbilim, 24, 40, 43, 102, 104, 110, 131, 161, 166, 167, 171, 173, 184.
BEGUIN, A., 24, 64, 106, 114, 138, 186.
BENVENISTE, E., 183.
benzemezlik, 42, 58.
betimleme, 8, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 69, 70, 77, 106, 109, 111, 159, 184.
biçim, 44, 48, 49, 64, 70, 77, 82, 87, 89, 90, 94, 96, 99, 101, 104, 108, 110, 122, 124, 127, 130, 133, 135, 157, 167, 170, 171, 172, 175, 183, 186.
bildiri, 7, 9, 26, 164, 167.
bilim, 24, 186, 187, 188.
birlik, 183, 184.
BYRON, 182.
bitkisellik, 67.
boyut, 80, 81, 82, 90, 94, 96, 101, 104, 172.
BUTOR, M., 34.
büzölme, 170.
CALVIN, 77, 86, 97, 98, 135, 186.
CAMUS, A., 10.

- CERVANTES, 22.
 COQUET, J.-Cl., 7.
 COURTES, J., 7.
 CURTIUS, E.-R., 49, 52, 73.
- çirkinlik, 40, 45, 129.
 çizgisellik, 39, 49, 158, 174.
- DANTE, 77, 84, 86, 95, 96, 122, 134, 135, 151, 155, 157, 164, 169, 185.
 DAVIN, F., 42.
 değişim, 106, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 129, 132, 137, 138, 159, 162, 166, 167, 170, 171, 172, 175, 177, 178.
 değiştirilebilirlik, 44.
 denge, 144, 147.
 dengesizlik, 144, 147, 182, 183.
 dil, 23, 24, 40, 43, 112, 118, 122, 123, 151, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 183.
 dişil, 68, 69, 112.
 dizge, 24, 25, 161, 184.
 doğa, 21, 39, 40, 43, 49, 50, 57, 67, 97, 109, 142, 143, 146, 177, 179.
 düşsel, 185.
- eğretileme, 43.
 ekin, 39, 40, 177, 179.
 eleştirmen, 92.
 erdenlik, 61.
 erdişi, 50, 52, 54, 58, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 96, 99, 100, 102.
 eril, 68, 108, 112.
 ESTRADA, E.-M., 186.
 eşsüremlilik, 37, 38.
- GALL, F., 24, 79, 84.
- genleşme, 170, 172, 174.
 gerçeğe-benzerlik, 43.
 gerçek, 25, 31, 179, 184, 185, 186, 187.
 gerçeklik, 48, 49.
 GIDE, A., 18.
 gök, 61, 67, 68, 91, 107, 108, 123.
 görünme, 179, 180.
 gözlem, 20, 21, 22, 25, 30, 37, 42.
 gözlemci, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 111, 114, 125.
 GREIMAS, A. J., 7, 10, 44, 159, 184.
 güzellik, 40, 41, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 65, 66, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 129, 175, 176, 177.
- hayvansallık, 66, 67, 94, 95.
- içerik, 42, 44, 135, 143, 167, 177, 184.
 iletişim, 156, 161, 164, 167.
 iletişimsizlik, 161.
 imge, 22, 43, 49, 60, 66, 67, 73, 113, 119, 121, 129.
- JAKOBSON, R., 43.
 JEANNE D'ARC, 100.
- kapanım, 165, 168, 169, 170, 184.
 kısalık, 42.
 kişi, 22, 33, 34, 38, 41, 42, 43, 75, 156, 168, 184, 185.
- LAVATER, 24.
 LEONARDO DA VINCI, 56.
 LEVI-STRAUSS, Cl., 39, 43, 150.
 LE YAOUANC, M., 65, 79, 130, 156, 186.

- madensellik, 67, 95.
MARCEAU, F., 25, 53, 92, 185.
maske, 45, 120, 121, 126, 142, 150,
169, 178, 179, 180.
MAUPASSANT, G. de, 10.
melek, 54, 59, 61, 65, 66, 107, 108,
178.
MEMET FUAT, 7.
MERCIER, 67.
metin, 42, 184.
MONNIER, H., 185.
MONTALEMBERT, 186.

NAPOLEON, 19, 72, 152, 181.

okuma, 8, 23, 24, 38, 106, 161, 184,
185.
okur, 18, 19, 29, 33, 38, 105, 106, 114,
124, 184.
olma, 179, 180.
OSSIAN, 52.

örnekçe, 38, 39.
öykü, 22, 23, 29, 186.
öyküleme, 36, 37, 123.
öz, 64, 69, 71, 72, 139, 156.
özdeksellik, 79, 81, 83, 85, 89, 90, 91,
94, 95, 97, 102, 131, 156.
özdeşlik, 127, 150.

PICON, G., 23, 53, 136.
PITAGORAS, 26.
PLATON, 43.
PORBUS, 47, 49.
portre, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
40, 41, 42, 43, 44, 75, 97, 104, 122,
123, 138, 139, 140, 167, 174, 184,
185, 186.
POULET, G., 23, 156, 174.

POUSSIN, N., 46, 47, 48, 49, 169.
PROUST, M., 64.

RAFFAELLO, 49, 55, 114, 115, 185.
RASTIER, F., 7.
RICHARD, J.-P., 122, 123.
RICHELIEU, 183.
ROBBE-GRILLET, A., 21.
roman, 18, 25, 106, 156, 184, 185,
186, 187.
RUBENS, 100.

sanat, 177, 178.
sapma, 35, 77, 103, 121, 122, 185.
SARTRE, J.-P., 10.
saydamlık, 65, 66, 69, 140, 144.
saydamsızlık, 141, 144.
SCOTT, W., 185.
SOKRATES, 84.
söylen, 181, 186, 187.
söyleşim, 38, 158, 161, 162, 165, 167.
söz, 24, 106, 151, 158, 161, 166, 167,
169.
süreklilik, 108, 157, 183, 184.
süresizlik, 66, 108, 121, 136, 137,
157, 182.
SWEDENBORG, 77, 86.

TARANCI, C. S., 10.
tarih, 186, 187.
tekeşlilik, 92, 93.
tinsellik, 79, 83, 89, 97, 99, 102.
TIZIANO, 107, 138.
tür, 29, 40, 70, 81, 82, 102, 103, 155,
186.
ustalık, 102.
uzam, 40.
uzunluk, 42.

VANNIER, B., 38, 39, 41.

VARDAR, B., 11.

WURMSER, A., 185.

yalan, 177, 179.

yapı, 8, 24, 43, 75, 183, 185, 186.

yaptakçılık, 43.

yazar, 18, 30, 75, 92, 107, 185.

yazı, 17, 30, 161, 184, 185, 187.

yer, 61, 67, 68, 91, 102, 107, 108, 123.

yüzbilim, 24, 25, 81, 87, 90, 92, 100,

106, 121, 123, 124, 125, 143, 157,

158, 174, 185.

ZILBERBERG, Cı, 7.

EDEBİYAT**Roman, Öykü, Anlatı, Senaryo****İngiliz Müziği** Peter Ackroyd**Chatterton** Peter Ackroyd**Toplu Oyunlar** Adalet Ağaoğlu**Ölmeye Yatmak** Adalet Ağaoğlu**Bir Düğün Gecesi** Adalet Ağaoğlu**Hayır** Adalet Ağaoğlu**Romantik/Bir Viyana Yazı** Adalet Ağaoğlu**Yazsonu** Adalet Ağaoğlu**Suç ve Ceza** Cem Aktaş**Sahtekâr Şırlı** Ercüment Aytaç**Ve: Blues** Ercüment Aytaç**Updike ve Ben** Nicholson Baker**Gözün Kahverengi Suyu** Memet Baydur**Çeşm-i Bülbülün İçindeki Cin** A. S. Byatt**Plyanocalanlar** Anthony Burgess**Yüce Sultan** Miguel De Cervantes**Batan Güneş** Osamu Dazai**Toplu Oyunları** Kemal Demirel**Harran'da Dolunay** Yeşim Dorman**Sarmal -Bütün Öyküler-** Orhan Duru**Kıyas-ı Enbiya** haz. Orhan Duru**Av** Ferit Edgü**Doğu Öyküleri** Ferit Edgü**Şehrin İlik Solukları** Tuncer Erdem**Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı** Ferit Edgü**Yaratık** John Fowles**Stiller** Max Frisch**Almanca'dan Öyküler** haz. ve çev. Arif Gelen**Elveda Sidonle** Eric Haki**Diri Gömülen** Sâdık Hidayet**Gramofon Hâlâ Çalışıyor** Selim İleri**Cahide, Ölüm ve Elmas** Selim İleri**Fındık Sekiz** Metin Kaçan**Modern İran ve Afgan Öyküleri Antolojisi**

haz. ve çev. Mehmet Kanar

Buz Anna Kavan**Boşnak Edebiyatı Antolojisi** haz. Fahri Kaya**Bütün Öyküler** Feyyaz Kayacan**Ay Çarpması** Ayınları Bayram Keten**Çocuk Ölümü** Şarkıları Hamdi Koç**Tanrı Geline** Sibyl Pär Lagerkvist**Afrikanlı** Leo Amin Maalouf**Semerkant** Amin Maalouf**Tanios Kayası** Amin Maalouf**Doğunun Limanları** Amin Maalouf**Altenburg'un Ceviz Ağaçları** André Malraux**her biri bulutlu zirve** Friederike Mayröcker**Golem** Gustav Meyrink**Bekârlar** Henry de Montherlant**Ruh İkizini Arar** Mahir Öztaş**Soğuma** Mahir Öztaş**Panayır/Sur** Adnan Özyalçiner**Yazıcı ya da Bir Yol Romanı** Hüseyin Peker**Sorgulama** Robert Pinget**Fantoinne ile Agapa** Arasında Robert Pinget**Proust Senaryosu** Harold Pinter**Çöl Masalları** Tayfun Pirselimoglu**Kayıp Zamanın İzinde –****Guermentes Tarafı** Marcel Proust**Kayıp Zamanın İzinde – Çiçek Açmış****Genç Kızların Gölgesinde** Marcel Proust**Balzac Kitabı** haz. Mehmet Rifat**Dokuz Öykü** J.D. Salinger**Fanny ve Zooey** J.D. Salinger**Pasaport** Antonis Samarakis**Altın Meyveler** Nathalie Sarraute**Gemi Adamları** Zeyyat Selimoğlu**Böyle Yaşıyoruz Artık** Susan Sontag**Zoo** Viktor Şklovski**Bayan Mira'yla Ufak Bir Gezinti** Semra Topal**Kambur ve Öncesi** Necati Tosuner**Sisli ve Sonrası** Necati Tosuner**Sancı.. Sancı..** Necati Tosuner**Hay bin Yakzan** İbn Sina/İbn Tufeyl**Mağara Arkadaşları** Ayfer Tunç**İti** Faruk Ulay**Beç Döndü** John Updike**Geçip Gitti Göçmen Kuşlar** A. Didem Uslu**Kâmil ile Meryem'e Dair** Artun Ünsal**Ayışığı** Kuyumcuları Albert Vidalie**Aşkımumya** Murat Yalçın**Enayi Bir Aşk** Şiir Erkök Yılmaz**Abdullah'ın Ablası** Şiir Erkök Yılmaz**Deneme, Araştırma, Eleştiri****Karşılaşmalar** Adalet Ağaoğlu**Başka Karşılaşmalar** Adalet Ağaoğlu**Geçerken** Adalet Ağaoğlu**Zamansız Yazılar** Füsün Akatlı**Gençlikte Yeşeren** Umur Tomris Alpay**Şeytanın Görmediği** Çetin Altan**Dünyada Bırakılmış Mektuplar -Seçmeler-**

Çetin Altan

Dilimiz Üstüne Konuşmalar Melih Cevdet Anday**S/Z** Roland Barthes**Bu Kalem Melûn®** Enis Batur**Bu Kalem Bukalemun** Enis Batur**Yazının Ucu** Enis Batur**E/Babil Yazıları** Enis Batur**Edebiyat Üstüne Yazılar** Murat Belge

Poetika İlhan Berk
 Logos İlhan Berk
 Gandhi ya da Hint Kirazının Gölgesinde
 Salâh Birsal
 Michel Butor Üstüne Doğaçlamalar Michel Butor
 Kutup Noktası Oğuz Demiralp
 Okuma Defteri Oğuz Demiralp
 Tanrının Onuru İnsan Kemal Demirel
 Çağının Tanığı Olmak Mehmet H. Doğan
 İstanbul'un Orhan Duru
 Seyir Sözcükleri Ferit Edgü
 Yazmak Eylemi Ferit Edgü
 Dram Sanatının Alanı Martin Esslin
 Düşünceye Saygı Memet Fuat
 Eleştiri Sorumluluğu Memet Fuat
 İki Yönlü Yozlaşma Memet Fuat
 Özgünlük Avı Memet Fuat
 Unutulmuş Yazılar Memet Fuat
 Her Yer Tiyatrodur Memet Fuat
 Kusur Konusunda Algirdas-Julien Greimas
 Çeviri: Dillerin Dili Akşit Göktürk
 Kara Anlatı Yazarı Semih Gümüş
 Yazının ve Tarihin Bilinci Semih Gümüş
 Bozkırdaki Yabancı Nedim Gürsel
 Başkaldıran Edebiyat Nedim Gürsel
 Paris Yazıları Nedim Gürsel
 Güncelin Çağrısı Doğan Hızlan
 Saklı Su Doğan Hızlan
 Kitaplar Kitabı Doğan Hızlan
 Vejetaryenliğin Yararları Sâdık Hıdayet
 Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve
 Öteleri Hasan Bülent Kahraman
 Dede Korkut'ta Renkler Seyfi Karabaş
 Tiksinti Çağı Uğur Kökden
 Seslerin Resmi Uğur Kökden
 1900'e Veda Uğur Kökden
 Sabahattin Ali-İnsan ve Eser Ramazan Korkmaz
 Gündemdeki Sanatçı Onat Kutlar
 Klasik Amerikan Edebiyatı Üstüne İncelemeler
 D. H. Lawrence
 Rüzgâra Karşı Ömer Madra
 İsrail'in Sür'u Ahmet Oktay
 Artakalan Zamanda Ertuğrul Özkök
 Namık Kemal ve İbret Gazetesi
 Mustafa Nihat Özön
 Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı
 Sevdâ Şener
 Yazıyla Yaşamak Güven Turan
 D.H. Lawrence Mina Urgan
 Virginia Woolf Mina Urgan
 Alla Turca'nın Sonu Necdet Uğur

İnsanlık Güldürüsünde Yüzler ve Bildiriler
 Tahsin Yücel
 Tartışmalar Tahsin Yücel
 Yazın, Gene Yazın Tahsin Yücel
 Alıntılar Tahsin Yücel
 Samuel Beckett Tiyatrosu Ayşegül Yüksel
 Yaşantı
 El Yazılarına Vuruyor Güneş (1955-1990)
 İlhan Berk
 İnferno İlhan Berk
 Kanatlı At İlhan Berk
 Uzun Bir Adam İlhan Berk
 Güne'den Eksiltmeler (1975-1995)
 Mazhar Candan
 Mavi Saçlı Kız Burçak Çerezcioglu
 Bosnalılar Velibor Çoliç
 O Pera'daki Hayalet haz. Sezer Duru-Orhan Duru
 Ertuğrul Süvarisi Ali Bey'den Ayşe Hanım'a
 Mektuplar haz. Canan Yücel Eronat
 Yakup Kadri'den Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar
 haz. Canan Yücel Eronat
 İki Gözüm Aziz Kardeşim Efendim
 haz. Nüket Esen
 Gölgenin Kadınları Berat Günçikan
 İstanbul'da İki İskandinav Seyyah
 Knut Hamsun, H.C. Andersen
 Bedrettin Tuncel'e Mektuplar haz. Alpay Kabacalı
 Kültürümüzden İnsan Adaları Alpay Kabacalı
 Kerguelen Adalarındaki Kemer
 Jean-Paul Kauffmann
 Cangüncem küçük İskender
 Yarısı Roman İsmet Kür
 Bir Dağcının Güncesi Nasuh Mahruki
 O Günler Boris Pasternak
 Tüpteki Bebek İv Psalti
 Tolstoy'un Yaşamı Romain Rolland
 Karısını Şapka Sanan Adam Oliver Sacks
 Annem Sabiha Sertel Kimdi, Neler Yazdı
 Yıldız Sertel
 Amerikan Biçimi Yaşam Zekerîya Sertel
 Ben Mutlu Bir Down Annesiyim Elçin Tapan
 Beni Okuyunuz, İlyas Mâcid ve Eserleri
 haz. A. Mahir Toktan
 Bir İmparatorluk Çökerken... -Anılar-
 Cahit Uçuk
 Benim Lokantalarım Artun Ünsal
 Dosdoğru Günlük Fikret Ürgüp

*“Bir tek yüzümüz vardır, ama sevgili ya da meslek
değiştirdiğimiz zaman, tutkuyla sevdiğimiz ya da çevremizde
olup bitenler karşısında tümnden ilgisiz kaldığımız zaman bu
yüz tümüyle aynı yüz değildir. Yüz aynı zamanda
hem yazgıyı, hem yaşamı, hem duyumları,
hem duyguları yansıtır.”*

Tahsin Yücel’in, *İnsanlık Güldürüsü*’ndeki yüz ve beden
betimlemelerini göstergebilimsel bir yöntemle çözümlediği
bu yapıt, Balzac kişilerinin evrenine, dış görünüşlerinin
gizlediği ve/ya da açınladığı anlam katmanlarına
yapılan zorlu bir yolculuğun ürünü.
“Doğa”dan “ekin”e uzanan dizgesel bir bakış.

Kapak Resmi: Daumier

TEMA

TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-746-2