

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:

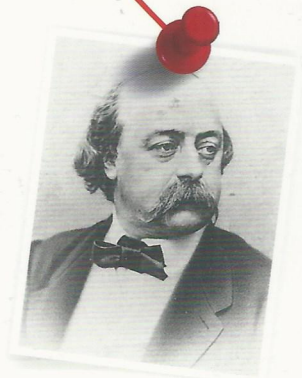
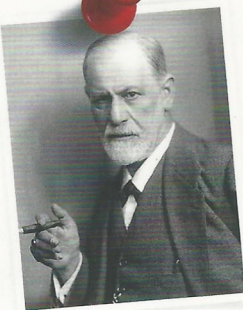
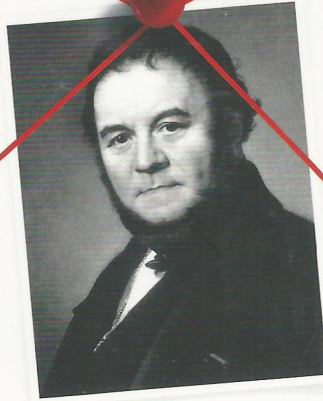
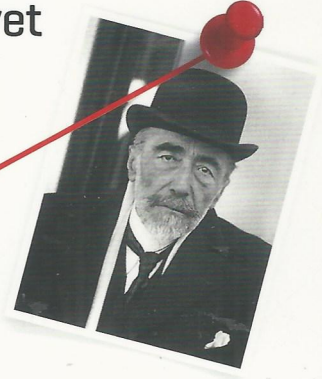
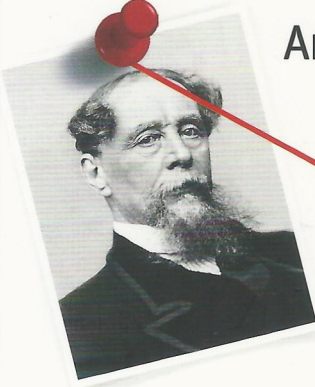
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

PETER BROOKS

OLAY ÖRGÜSÜ

İÇİN OKUMAK

Anlatıda Tasarım ve Niyet



Çeviren Zehra Cunillera

 inka

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

Olay Örgüsü İçin Okumak. Anlatıda Tasarım ve Niyet
Peter Brooks

Orijinal Adı | *Reading for The Plot. Design and Intention in Narrative*

İnka Kitap | 26 | Edebiyatdışı
Çeviren | Zehra Cunillera
Yayına Hazırlayan | Ergun Kocabıyık
Kapak | Murat Özgöl
Sayfa Düzeni | İnka Kitap

1. Baskı | Nisan 2025

ISBN | 978-625-98280-6-0

Copyright © 1984 by Peter Brooks

Türkçe Yayın Hakkı © İnka Kitap, 2022

Türkçe Çeviri Hakkı © Zehra Cunillera, 2023

Bu çeviri, Penguin Random House, LLC'nin bir bölümü olan The Knopf Doubleday Group'un bir markası olan Alfred A. Knopf ile yapılan bir anlaşmaya dayanarak yayımlanmıştır. Kitabın Türkçe yayın hakları Kalem Agency aracılığıyla alınmıştır.

İNKA KİTAP

Osmanağa Mah. Halil Ethem Sok.

Yeğiner İş Merkezi A Blok No:32/28 Kadıköy/İstanbul

Tel: 0216 337 00 09

Yayıncı Sertifika No: 44966

inkakitap@gmail.com

Baskı ve Cilt | Vizyon Basımevi

Matbaa Sertifika No: 52098

Bu kitabın bütün hakları saklıdır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen ya da tamamen ve hiçbir yolla çoğaltılamaz.

OLAY ÖRGÜSÜ İÇİN OKUMAK

Anlatıda Tasarım ve Niyet

PETER BROOKS

Çeviren: Zehra Cunillera

Fevkalade bir meslektaş, öğretmen ve dost
Paul de Man'ın Anısına

“Kekeleyerek yaşadığımız şu hayatlarımız, yegâne ve vazgeçilmez amacımız olan o son ve uzun sözü kekeleymeden dile getirmek için çok kısa değil mi?”

Joseph Conrad, *Lord Jim*.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	11
1 Olay Örgüsü İçin Okumak	21
2 Anlatı Arzusu	58
3 Roman ve Giyotin ya da <i>Kırmızı ve Siyah</i> 'ta Babalar ve Oğullar	84
4 Freud'un Temel Olay Örgüsü: Bir Anlatı Modeli	114
5 Yineleme, Baskılama ve Dönüş: <i>Büyük Umutlar</i> 'ın Olay Örgüsü	137
6 Hayvanın Damgası: Fahişelik, Tefrika Roman ve Anlatı	167
7 Retrospektif Şehvet ya da Flaubert'in Sapkınlıkları	196
8 Anlatı Alışverişi ve Aktarım	241
9 Okunamaz Bir Rapor: Conrad'ın <i>Karanlığın Yüreği</i>	263
10 Kurt Adam Kurmacaları: Freud ve Anlatısal Anlama	289
11 Kuşkucu Anlatı: <i>Abşalom, Abşalom!</i>	312
Sonuç Yerine: Oyun Sonları ve Olay Örgüsü İncelemesi	340
Dizin	351

ÖNSÖZ

Olay örgüleri ve olay örgüsü kurmaya dair bir kitap bu. Hikâyelerin nasıl belirli bir biçimde düzenlendiğini ama aynı zamanda böylesi bir düzenlemeye duyduğumuz arzu ve ihtiyacı irdeleyen bir kitap. Benim için olay örgüsü, anlatının tasarımı ve niyeti, bir hikâyeye şeklini kazandıran ve ona belli bir yön veya anlam niyeti veren şeydir. Olay örgüsünü, önermelerini yalnızca zamansal bir silsile ve ilerleme içinde geliştiren belli bir tür söylemin mantığı veya belki de sözdizimi olarak düşünebiliriz. Anlatı, gerçeklikle pazarlıklarımızda kullandığımız geniş çaplı anlama kategorileri veya sistemlerinden biridir. Özellikle de zamansallık sorunuyla; zamanla kısıtlanmış oluşumuzun, ölümlülüğün sınırları içindeki varoluşumuzun bilinciyle müzakerelerimizde anlatıyı kullanırız. Olay örgüsü de insanın faniliğinden koparmaya çalıştığımız anlamların ana düzenleyici güç ilkesidir. Olay örgüsü, okuma deneyimimizin ve esasen genel anlamda deneyimi telaffuz etmemizin öylesine temel bir ögesidir ki edebiyat eleştirisi, tartışmaya değmeyecek kadar bariz olduğunu düşünerek olay örgüsü hakkında sessiz kalmaktadır. Ancak, en bariz olan çoğunlukla en ilginç, aynı zamanda da hakkında konuşulması en zor olandır.

Olay örgüsü hakkındaki sağduyumuz, yani yaygın ortak biçimlerini ve özelliklerini tanıma kabiliyetimiz, hiç kuşkusuz çocukluktaki masallar da dâhil birçok kaynaktan beslenmiş, ama belki de en çok on dokuzuncu yüzyılın büyük anlatı geleneğiyle yoğrulmuştur. Bu gelenek tarih, felsefe ve edebiyat gibi birçok alanda belli bilgi ve gerçek türlerini, yalnızca olay zinciri içinde zamansal bir serilimde içkin biçimde anlatısal, anlaşılabilir (ve yorumlanabilir) olarak tasavvur etmekteydi. Görünen o ki anlatının bu altın çağında, yazar ile okur, olay örgüsünün dünyayı düzenlemek ve yorumlamak için güvenilir ve gerekli bir yol olduğuna dair bir inancı paylaşıyor, yazar ve okur olarak olay örgüleri aracılığıyla insan yaşamının nasıl anlam kazandığını anlamak gibi ilksel, indirgenemez bir eylemde bulunduklarına inanıyordu. Genelleme yaparak söylersek, anlatının hâkim bir temsil ve izah kipi olarak öne çıkması, Romantizm akımının ve onun hâkim tarihsel tahayyülünün ortaya çıkışıyla başlamıştır. Romantizm akımıyla birlikte, edebiyatta ve yaşamda anlatısal olay örgülerinin yaratılması ve yorumlanması daha önce sahip olmadığı kadar önemli bir önem kaza-

nır. Kuşkusuz bunun nedeni, o dönemde insan toplumlarının kutsalın örtüsü altından çıkıp insanın ve kurumların giderek zaman içinde aldıkları biçime göre tanımlandığı modern dünyaya geçmiş olmasıdır. İçinde yaşadığımız yüzyılda, olay örgüleri hakkında çok daha kuşku-cu olduk. Onların kurgusallığının, zamanla ve olasılıkla ilişkilerinin keyfilığının çok daha keskin bir şekilde bilincindeyiz. Ancak yine de ne kadar ironik ya da parodik olsa da farkına vardığımızdan çok daha fazla olay örgüsü ögesine hâlâ bağımlıyız.

Öyleyse bu, esasında hâkim modern anlatı geleneğinin olay örgüleriyle ilgili bir kitap. Bir araştırma çalışmasında tartışılması beklenebilecek tüm olay örgüsü –ve olay örgüsünü reddetme– çeşitlerini ele aldığımı iddia etmiyorum. Örneklerimin çoğu on dokuzuncu yüzyıl romanlarından ve bu geleneği her ne kadar karmaşıklştırırsa ve hatta altüst etse de onunla hayati bir bağı olan yirminci yüzyıl anlatılarından alınmıştır. Olay örgüsü hakkındaki çalışmamın varsayımları büyük ölçüde bu gelenekten türemiştir. Başka bir ifadeyle, anlatısal metinlerin kendi olay örgülerini temsil etme ve onlar üzerine düşünme biçimlerine baktım. En geçerli edebiyat eserleri bize bazen onları nasıl okuyacağımızı söyler, yorumlamak için yol gösterir. Büyük geleneğin tüm romanları kendi olay örgüsü kullanımlarını ve bir anlama modeli olarak olay örgüsüyle ilişkilerini anlamak için bize modeller sunar. Dolayısıyla, belli bazı olay örgüleri ve olay örgüsü kavramı hakkındaki tartışmalarım, anlatıların kendilerinin metinleri ve böylece yaşamları şekillendirmekte olay örgüsünün rolüyle ilgili önerdikleriyle başlayıp bitmektedir.

Kuşkusuz ki olay örgüsünden çok olay örgüsünün örölüşüyle ilgileneceğim. Yani, şekillendirme faaliyetiyle, anlatının dinamik özelliğiyle – bir olay örgüsünü “ilerleten” ve anlatının serilimi içinde anlama doğru ilerleme vaadi taşıyan bir niyet çizgisi ve güçlü bir tasarım arayışıyla bizi okumaya devam ettiren şeyle. Anlatının dinamiklerine ve insan faaliyeti olarak olay örgüsü kurmaya olan ilgim, son birkaç on yılda anlatı çalışmalarına hâkim olan çeşitli biçimciliklere sıkı bir sadakatin ötesine geçebilme çabası gerektirmektedir. Bu biçimcilikler arasında özellikle Fransızların hoş bir neolojizm duygusuyla “anlatıbilim” [*narratologie*] olarak vaftiz ettiği, anlatı yapılarının ve söylemlerinin düzenli ve tutarlı analizi anlamına gelen yapısalcı çalışmalar külliyyatı yer almaktadır. Anlatıbilimden çok şey öğrendim ve yapısalcı

düşüncenin edebiyatı, insanın anlam verme, işaretler ve kurmacalar aracılığıyla dünyayı yeniden şekillendirme pratiklerinden oluşan geniş yelpazenin bir parçası olarak görme eğilimine de çok şey borçluyum. Anlatıbilimcilerin önerdiği, çoğu durumda dilbilim kuramından türeyen analiz modelleri, daha yorumcu Anglo-Amerikan eleştiri geleneğinin ihmal ettiği temel örüntü ve sistematik ilişkileri göstererek çoğunlukla genel anlamda aydınlatıcı olmuştur. Ancak benim buradaki amaçlarım açısından anlatıbilimsel modeller aşırı derecede durağan ve kısıtlayıcıdır. Geniş gayeleri olmasına rağmen anlatıbilim, uygulamada asgari anlatı birimlerini ve paradigmaya ilişkin yapıları tespit etmekle fazlasıyla meşgul olmuş, anlatıları bizim okuyuşumuzda şekillendiren zamansal dinamikleri, sayfaları çevirip anlatısal bir sona doğru koşmamızı sağlayan zaman içindeki arzu oyununu çok fazla ihmal etmiştir. Elbette aslında poetikanın bir dalı olarak tasavvur edilmiş olan anlatıbilim, anlatı tiplerini, uzlaşımlarını ve ürettikleri anlamın biçimsel koşullarını betimlemeye çalışır. Oysaki ben, anlatıların anlama modelleri yaratmak için okur olarak bizim üzerimizdeki etkisiyle ve neden böyle biçimlendirici düzenlere ihtiyaç duyup onları arzuladığımızla ilgileniyorum.

Öyleyse benim çalışmam, her daim dikkatli bir metin okumasına dayanmakla birlikte, salt biçimselliğin ötesine geçme niyetindedir. Zamansallığın ve okumanın dinamiklerinden, metni ilerleten motor güçlerden, anlatısal sonlarla başlangıçları birbirine bağlayan ve metnin ortasını son derece yüklü bir güç alanı haline getiren arzulardan bahsetmeye çalışmaktadır. “Biçim, gücü bizzat gücün içinden anlamaya artık gücümüz yetmediğinde bizi büyüler” diye yazmıştı Jacques Derrida, yapısalcılığın biçimci tahayyülünü eleştirdiği bir yazısında. Gücü “anlamanın” mümkün olabileceğinden emin değilim (gerçi Derrida da bunu iddia etmiyor), ama onun anlatıdaki yerini tanımak ve anlatıyı dinamik bir operasyon olarak, enerjiye olduğu kadar biçime de bağlı belli anlamların aracı olması bakımından zamanı tüketen ve şekillendiren bir faaliyet olarak deneyimleyişimizden bahsetmenin yollarını bulmak mümkün olsa gerek.

Biçimciliğin pençesini gevşetme çabam beni psikanalize, özellikle de bizzat Freud’un eserlerine götürdü. Psikanaliz psişik süreçlerin dinamik bir modelini sunduğundan metinlerin dinamiği için de uygun bir model vaat ediyor. Sonuçta psikanaliz esasen, bellek ve arzu dina-

mikleri aracılığıyla geçmişin telafisine adanmış anlatısal bir sanattır. Freud'un kendi projesi de Jacques Lacan'ın Freud okumalarının görmemize yardım ettiği gibi, genelde düşünüldüğünden çok daha fazla göstergelerin, özellikle de anlatısal göstergelerin kullanımı ve anlamlandırılmasıyla yakından alakalıydı. Ben burada psikanalitik yönelimli edebiyat eleştirisinin ilgi odağı olan yazarların ya da okurların veya kurmaca karakterlerin psikanalizini yapmakla ilgilenmiyorum. Daha ziyade, metnin bizzat kendisini içsel bir enerjiler ve gerilimler, zorlantılar, direnişler ve arzular sistemi olarak görüyorum.

Son kertede psikanaliz ile edebiyat eleştirisi arasında bir örtüşme tasavvur edebiliriz, zira bireyler arası bir sembolik düzenin, işaretler düzeninin, özellikle de dilin kendisinin kısıtları içinde kendimizi kısımen kurmacalarımız aracılığıyla oluşturduğumuz için edebi ve ruhsal dinamikler arasında bir benzeşim olduğunu seziyoruz. Kurmacalar tarafından gerçekleştirilen eserlerin incelenmesiyle, edebiyat eleştirisini insanlık durumuna bağlayabiliriz. Biçimciliğin bize öğrettiklerini gözden kaybetmeden, katı biçimcilikten uzaklaşma çabamızda psikanaliz, dilbilimsel paradigmalara ve gösterge-sisteminin kurallarına ilaveten, belli bir zaman içinde anlamın yaratılışını şekillendiren hafıza dinamikleri ve arzusun tarihiyle de meşgul olmayı vaat ediyor ve zorunlu kılıyor. Buradaki amacım bir ölçüde, yıllar önce Susan Sontag tarafından ileri sürülen iddiayı, yani yorum kuramlarından ziyade sanatın “erotizm”ine ihtiyacımız olduğu iddiasını ispatlamaktır.

Bu çalışmada benim kendi savımın olay örgüsü, nesnesinin peşinden giderken yan yollara sapıp geri dönüşler yapacak. Metin okumalarıyla bu okumaların hem tetiklediği hem de izah ettiği spekülatif ve kuramsal meselelerin tartışmasını birlikte örmeye çalıştım. Anlatısal metinlerin bizzat kendileri tarafından önerilen olay örgüsü ve olay örgüsü oluşturma modellerini inceleme arzum, bir metin seçkisi üzerinde yakinen çalışırken, onlardan yola çıkarak daha geniş sorunları değerlendirmeye arayışını zorunlu kıldı. Bu yaklaşım, konuyu enine boyuna tümüyle ele aldığını iddia edemez; daha ziyade, konuyu tasavvur etmenin yollarını önermeyi hedefleyebilir. Ayrıca, böyle bir yaklaşımın metinsel temeli, bazen ana sav çizgisinden bizi uzaklaştırıyor gibi görünen tekil metinlerin yorumlarındaki meselelerle meşgul olmak anlamına geliyor. Ancak, her seferinde o çizgiye daha kapsamlı bir anla-

yılla daima dönmeyi umuyorum. Benim kendi savım için olay örgüsü modeli, Pascal'ın *Düşünceler* eserindeki gibi bir şey olabilir: “merkeze ulaşmak için her noktada bir parantez açmak.”

Takip eden bölümler esasında belli metinlerin okumalarıyla Freud okumaları (burada da herhangi bir teknil sistemden çok onun metinlerine yoğunlaşıyorum) ve genel anlatı dinamikleri hakkında daha spekülâtif girişimler birbirini takip ediyor. Birinci Bölüm, anlatı hakkında bazı genel noktaları tartışırken ana odağım olacak romanlara aşamalı bir şekilde yaklaşıyor, anlatıda olay örgüsünün yerini tanımlamaya, işleviyle ilgili ön hipotezleri oluşturmaya ve gerektikçe diğer anlatı analizcilerinin bu sorular hakkında söylediklerine değinmeye çalışıyor. İkinci Bölüm, esas itibariyle Balzac'ın çığır açıcı romanları aracılığıyla müphem ama bir o kadar da elzem olan arzu sorusuyla cebelleşiyor. Üçüncü Bölüm, on dokuzuncu yüzyılın başından çok önemli olduğunu düşündüğüm, Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah* romanını ele alarak, bu romanın olay örgüsünde işlenen babalık, kuşak çatışması ve aktarım sorunlarını irdeliyor. Dördüncü Bölüm'e geldiğimizde, Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde* makalesinin okumasına dayanan, yeğâne olmasa da ana hatlarıyla belirlenmiş bir şablon işlevi görebilecek bir analiz modeli önermek için yeterince örnek ve genel mesele biriktirmiş olacağım. Beşinci Bölüm, “olay örgüsü son derece ayrıntılı örülmüş” bir romanın, Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ının analiziyle Freud modelini test etmeye yönelecek. Altıncı Bölüm'ün iştigal edeceği konular oldukça farklı: Eugène Sue'nün *Paris Esrarı*'nı örnek alarak popüler roman türünü, temalarını ve okur kitlesini incelemek suretiyle böyle bir olay örgüsü “tüketimi” örneğinin, olay örgüsü ihtiyacımız hakkında neler söyleyebileceği sorusunu soracak. Ardından Yedinci Bölüm, bir engele çarpacak, Flaubert ile kaçınılmaz bir karşılaşmaya girerek; onun geleneksel olay örgüsü kiplerine muhalefeti ve onları altüst edişi üzerinden büyük anlatı geleneğini nasıl hem aydınlattığını hem de bu geleneğin müstakbel dönüşümlerini muştuladığını irdelleyecek. Sekizinci Bölüm'le birlikte anlatısal olandan anlatıma geçip anlatma ve dinleme sorularıyla, anlatma ve dinlemenin ima ettiği olay örgüsünü ve okumanın “aktarımsal” modelini ele alacağız. Dokuzuncu Bölüm bu meseleleri belli bir kurgusal metinde, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanında incelerken, Onuncu Bölüm bu âna kadar geliştirilen modeller ve yöntemler için bir test zemini oluşturan Freud'un

“Kurt Adam” başlıklı vaka öykülerinden birine yoğunlaşacak. On Birinci Bölüm, olay örgülerini ve olay örgüsü oluşturma’nın gözden düşen statüsünü ve yine de süregiden önemini tartışmak için, sorunlu ve kışkırtıcı bir “modernist” eseri, Faulkner’in *Abşalom, Abşalom!* romanını kullanıyor. Dolayısıyla, birinci, dördüncü ve sekizinci bölümler savımın ana kuramsal donanımını sunarken, üçüncü, beşinci, yedinci, dokuzuncu ve on birinci bölümler romanesk metinlerin ana “okumalarını” sergiliyor; ikinci, altıncı ve onuncu bölümlerse oldukça karma bir özelliğe sahip. Sonuç bölümü, günümüzde olay örgüsüne neler olduğunu gözlemleyerek, Freud’a geri dönmek suretiyle, konumuzu aydınlatmanın bir yolu olarak özellikle psikanalitik aktarım modelini yeniden yorumluyor.

Bu kitaptaki bölümlerin birkaçının ilk versiyonları çeşitli dergilerde yayımlanmıştır: *PMLA*, *Yale French Studies*, *New Literary History*, *New York Literary Forum*, *Novel*, *Poétique*, *Diacritics*, *Comparative Literature*. Bu dergilerin editörlerine hem sayfalarını yazılarıma açtıkları hem de bu malzemeleri yeniden kullanmama izin verdikleri için teşekkür ediyorum. Her halükârda, ilk versiyonlar önemli düzeyde yeniden yazılmış ve genişletilmiştir.

Ayrıca, çeşitli üniversitelerdeki çok sayıda insana da minnettarım. Yazım aşamasındaki kitabımdan bölümler sunmam için beni kurumlarına davet ederek ilerlememi sağladılar, fikirlerimi kâğıda dökmeye, soruları ve eleştirileriyle fikirlerimi netleştirmeye zorladılar. Bu kişiler arasından şu aşağıdakileri anmama izin verin: Janet Beizer, Jules Brody, Ralph Cohen, Michael Fried, Jane Gallop, Richard Klein, Stephen Nichols, Burton Pike, Richard Sennett ve Anthony Vidler. Ancak özgül biçimde veya bireysel olarak adını anamayacağım, Cornell, Johns Hopkins, Harvard, Dartmouth, Princeton, Bryn Mawr, Brown, Virginia Üniversitesi, Rutgers, Pittsburgh Üniversitesi, New York Üniversitesi, Ohio Miami Üniversitesi, Ohio Devlet Üniversitesi, Texas Austin Üniversitesi ile New York’taki Institute for Architecture and Urban Studies ve Santa Cruz, California’daki Humanities Institute’tan birçok meslektaş ve öğrenciye de minnet borçluyum. Philip Lewis baskıya verilen tüm metni mutlak eleştirel ferasetiyle baştan sona okudu. Çok yerinde sorularına daha çok hazır cevaplar verebilmeyi arzu ederdim.

1979'da kazandığım, bana Altıncı Bölüm'ün malzemesini Paris'te incelemek için bir dönem işimden izin alma fırsatı veren American Council of Learned Societies araştırma bursu, 1978'de kazandığım American Philosophical Society ve Yale Üniversitesi Griswold Faculty Research Fund seyahat bursları ve 1980'de elde ettiğim National Endowment for the Humanities yaz bursu sayesinde tümüyle araştırmalarımı ileriye götürebilmek için çalışabileceğim kesintisiz bir zamana kavuşmuş oldum. Bu kurumlara, alışılmamış derecede yavaş ilerleyen projeme verdikleri desteklerinden dolayı içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu kitap şimdiye dek yazdıklarımdan çok doğrudan verdiğim derslerden beslenmiştir. Özellikle de 1976'da National Endowment for the Humanities'de verdiğim yaz seminerleri ve 1978 ve 1979'da Texas Üniversitesi Edebiyat Enstitüsü'ndeki yaz okulunun yanında birkaç yıl boyunca Yale Üniversitesi'nde verdiğim yüksek lisans seminerleri ve "Anlatı Biçimleri" hakkında bir lisans dersi bu kitapta irdelediğim soruların çoğunu düşünmeye teşvik etti beni. Bu derslerdeki öğrenciler yalnızca bana çok şey öğretmekle kalmadı, ayrıca varlıkları, onay ve direnişleriyle düşüncemi ve dilimi şekillendirdi. Ayrıca, "Anlatı Biçimleri" dersini, kendilerine çok şey borçlu olduğum fevkalade yetenekli bir grup meslektaşla iş birliği içinde verme şansım oldu: Andrea Bertolini, Barbara Guetti, Joseph Halpern, Barbara Johnson, David Marshall, J. Hillis Miller ve Walter Reed'e teşekkürlerimi sunarım. Söz konusu derste zaman zaman birlikte çalıştığımız bir diğer meslektaşım David A. Miller yıllar yılı en sadık eleştirmenim ve dostum olarak kalmıştır.

Beni bu kitapta tartıştığım soruları düşünmeye herkesten çok sevk etmiş olan, mekân ve zaman aralıklarına rağmen diyalogu her daim devam ettiren Michael Holquist'le olan dostluğuma çok şey borçluyum.

Birçok yıllar boyunca Sheila M. Brewer'ın sağladığı yetkin ve zarif yardımlarına mazhar olduğum için çok şanslıyım. Bu kitapta Carol Brown Janeway gibi duygudaş bir editör bulduğum için de kendimi çok şanslı hissediyorum. Nihayet, Margeret, Preston, Catherine ve Nathaniel teşekkür beklemiyor, onu hak ediyorlar.

OLAY ÖRGÜSÜ İÇİN OKUMAK

1

OLAY ÖRGÜSÜ İÇİN OKUMAK

I

Yaşamlarımız durmaksızın anlatıyla örülmekte. Anlattığımız ve anlatıldığımızı duyduğumuz, anlatmayı hayal ettiğimiz ya da arzuladığımız öyküler, kendi kendimize anlattığımız o düzensiz, bazen yarı-bilinçli ama nerdeyse tamamen kesintisiz bir monolog biçimindeki kendi yaşamımızın hikâyesine işlenir durur. Anlatıya gömülü yaşıyoruz. Geçmiş eylemlerin anlamını sayıp dökmek ve değerlendirmek için, gelecek projelerimizin sonuçlarını tahmin etmek için kendimizi henüz tamamlanmamış birçok hikâyenin kavşağında konumlandırıyoruz. Anlatısal dürtü, en eski edebiyatımız kadar eskidir. Mitler ve masallar, başka hiçbir açıklama biçiminin işe yaramadığı durumları açıklamak ve anlamak için anlattığımız hikâyelerdir, denilebilir. Hikâye anlatma arzusu ve yeteneği bireyin gelişme sürecinin de en erken evrelerine kadar uzanır. Bir çocuğun herhangi bir anlatıyı tutarlı biçimde bir araya getirme ve özellikle de anlatıları tanıma, iyi şekillenmiş bir anlatı olup olmadığını değerlendirme kapasitesini göstermeye başladığı üç yaş civarına kadar geri gider. Çocuklar çarçabuk birer Aristocu oluveriyor, hikâye anlatıcısının “kurallar” a uymasında, adamakıllı başlangıçlar, ortalar ve özellikle de sonlar konusunda ısrar ediyor. Anlatı, özel bir yetenek veya yetkinlik ya da genel dil kodunun bir alt kümesi olabilir. Bu yetenekte ustalaştığımızda, ilk anlatı yapısına ve mesajına sadık kalarak anlatıları özetleyip başka kelimeler ve dillerle yeniden anlatabiliyor, onları başka iletişim araçlarına aktarabiliyoruz.

Anlatı edebi biçimler içinde özel bir yere sahip. Özetlenme ve yeniden iletilme potansiyeli, aktarıldığı iletişim aracı tamamen değiştiğinde bile hâlâ “hikâye” olarak tanınabilmesi özelliği nedeniyle sanki geleneksel bir “janr” dan daha fazla bir şeyi ifade ediyor. Anlatının bu karakteristiği, bazı kuramsal tartışmaların bizzat kendisini bir dil olarak

Kabul etmeye götürmüştür. Kendine özgü düzenekleri, bu düzeneklerin mesajlar oluşturmak için kullandığı kendine özgü kuralları olan özerk bir dil olduğunu düşünmüşlerdir. Yakından incelendiğinde bu varsayım pek geçerli görünmüyor, zira anlatı, kendi anlamını yaratılabilmek için daima diğer bazı dil düzeneklerine bağımlıdır. Ancak, tüm yaşamlarımızda önemli bir faaliyet olarak değerlendirilmesi gerektiği kesindir. “Bir hikâye anlattığımızda” sanki sesimizin tonunda bir değişiklik meydana gelerek neredeyse geleneksel “bir zamanlar...” ve “... onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine” tarzında anlatıyı içine hapsediyor. Yani anlatı ayırıyor, sınır çiziyor, kuşatıyor ve düzen koyuyor. Eğer anlatının kendisinin ne olduğunu söylemek son derece spekülatif bir görevse, kullandığı ve yarattığı düzenleme çeşitleri, tasarım figürleri hakkında düşünmek yararlı ve değerli olabilir. Bence burada yüz yıllar boyunca olay örgüsü adı altında meydana gelen şeyde dikkatimizi verecek en faydalı konuyu bulabiliriz.

Okul hayatımız boyunca öğrendiğimiz “olay örgüsü için okumak” aşığı görülen bir faaliyet biçimidir. Modern eleştiri, özellikle de onun Anglo-Amerikan dalları, değerlendirmelerini lirik incelemelerinden almış, bazen anlatıyı tartıştığında da “bakış açısı”, “ton”, “mekânsal biçim” veya “psikoloji” meselelerine vurgu yapmıştır. Anlatının dokusu, şiirin yoğunluğuna yaklaştığı sürece ilginç bulunmuştur. Olay örgüsü yüksek sanatı en az ateşleyen ve tanımlayan bir anlatı ögesi olarak hor görülmüştür. Gerçekten de olay örgüsü popüler kitlesel tüketim edebiyatını karakterize eder. Olay örgüsü, neden *Jaws* okuyup da Henry James okumadığımızı açıklayan şeydir. Ama yine de olay örgüsünün, eleştirmenler tarafından en çok tartışılan unsurlardan bir şekilde önce geldiğini ileri sürmek gayet mantıklıdır, zira olay örgüsü, anlatıyı mümkün kılan, sonlu ve anlaşılır olan düzenleyici çizginin, tasarım ipliğinin ta kendisidir. Şüphesiz ki Aristoteles olay örgüsünün mantıksal önceliğini kabul etmişti ve Rus Biçimcileri ile başlayıp Fransız ve Amerikan “anlatıbilimcileri”yle devam eden yeni bir eleştiri geleneği, neredeyse Aristocu bir olay örgüsü anlayışını yeniden diriltmiştir. E. M. Forster bir zamanlar etkili olan eseri *Roman Sanatı*’nda Aristoteles’in olay örgüsü vurgusunun yanlış anlaşıldığını belirtir. Asıl ilgilendiğimiz şeyin “bir aksiyonun taklidi” değil, daha ziyade “her birimizin mahrem bir şekilde yaşadığı gizli yaşam” olduğunu ileri sürdüğünde şu noktayı akla getiriyor: Söz konusu “gizli yaşamlar” anlatılandırılabilir ise o zaman bir anlamda olay örgülerinin olması, bir tasarım

ve bir mantık sergilemek zorundadırlar.¹

Anlatı biçimleri yelpazesi içinde olay örgüsü kavramını ve işlevini tartışmanın birkaç farklı yolu olabilir. Her şeyden önce, olay örgüsü tüm yazılı ve sözel anlatıların sabit ögesidir, zira en azından asgari bir olay örgüsü olmayan anlatı, anlaşılmasız olacaktır. Olay örgüsü, anlatının farklı ögeleri –olaylar, epizotlar, eylemler– arasında ilerlemek için elzem olan birbirine eklemlenme ve niyet ilkesidir. Pikaresk gibi gevşek dokulu biçimler bile bir bütün oluşturmamızı sağlayacak birbirine eklemlenme düzeneği, yapısal tekrarlar sergiler; ayrıca, rüya gibi yoğun ve görünürde kaotik metinlerden bile bir anlam çıkarabilmemizin sebebi, maksat ve bağlantıları kurmamızı, rüyanın olaylarını anlatı olarak yeniden örmemizi sağlayan yorumlama kategorileri kullanıyor olmamızdır. Öyleyse, *Ilyada* ve *Odessea*'dan başlayarak yeni romana ve günümüzün “meta kurmacasına” kadar olay örgüsünün ve ögelerinin bir tipolojisini çıkarmak mümkündür.² Ama yine de bazı tarihsel dönemlerde diğer dönemlere göre olay örgüsüne daha büyük bir önem yüklendiği de açıktır. Sanki belli dönemlerde kültürler doyurulamaz bir olay örgüsü açlığı geliştirmiş ve belli başlı bireysel ve toplumsal anlamları anlatı düzeneği aracılığıyla ifade etme arayışı içinde olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından yirminci yüzyılın ortasına kadar Batı toplumlarında, büyük ölçüde Aydınlanma ve Romantizmle meydana gelen, kurmaca, tarih, felsefe veya herhangi bir toplumbilimde olağanüstü bir olay örgüsü ihtiyacı veya arzusu hissedilmiştir. Voltaire'in ilan ettiği ve Romantiklerin de teyit ettiği gibi, kilit söylem ve merkezi hayal gücü olarak tarih, teolojinin yerini almış, insan toplumu hakkındaki herhangi bir düşüncenin ifadesi için tarihsel açıklamalar hemen hemen zorunlu bir faktör haline gelmiştir. Kim olduğumuz sorusu, ister istemez nerede olduğumuz ve oraya nasıl geldiğimiz sorularıyla yorumlanmaya başlamıştır. Sadece tarih değil, tarih yazımı, tarih felsefesi, filoloji, mitoloji bilimi, artzamanlı dilbilim, antropoloji, arkeoloji ve evrimsel biyoloji de araştırma alanı olarak kurulmuş olup

1 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: Harcourt, Brace, 1927, s. 126 [Türkçesi: *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, 1982, s. 125].

2 Northrop Frye'in gayelerinden biri, *mythoi* [mitoslar] kavramında böyle bir tipoloji sunmaktır. Ancak Frye'da olay örgüsü yapıları olarak mitoslar ile mitler veya arketipler arasında bir kafa karışıklığı gözlenmektedir. Bu da bana göre eserini daha az değerli kılmaktadır. Bkz. *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957 [Türkçesi: *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, 2015].

otoritesini köklere dönüş ve başlangıçtan şimdiki zamana ilerleyen tutarlı bir hikâyeden alan açıklayıcı anlatı ihtiyacına yanıt vermektedir.

On dokuzuncu yüzyılın muazzam anlatı üretimi ilahî kurguların kaybindan kaynaklanan bir endişeyi işaret ediyor olabilir. Gerektiğinde başvurulacak, dünyayı düzenleyen ve açıklayan kutsal bir temel olay örgüsü artık bulunmadığında, bireysel, toplumsal ya da kurumsal yaşamın kurgulanması yeni bir aciliyet kazanır. Anlatısal olay örgüsünün hâkim bir düzenleme ve açıklama kipi olarak ortaya çıkışı, Rönesans'ta başlayıp Aydınlanma çağında güçlenen, fani insan zamanını sanki ebediyete tahvil eden vahye dayalı kurgulardan (Seçilmiş Halk, Kurtuluş, Yeniden Diriliş) uzaklaşmayı imleyen daha geniş çaplı sekülerleşme sürecinin bir parçası olabilir. Milton'ın *Yitirilen Cennet* eserinin son iki kitabında, dört büyük melekten biri olan Mikail, Âdem'e, günahların kefaretinin ödenip ebedi mutlulukla biten insan tarihinin tüm bir panoramasını sunar; Âdem de ona şöyle cevap verir:

“Ey olacakları gören kutlu kişi,
Kehanetlerin nasıl da çabucak
Ölçüp biçti şu geçici âlemi,
Zamanın hızla geçişini, ta ki
Olduğu yerde durana değin zaman.
Ötesi bir uçurum, ebediyet;
Hiçbir göz erişemez son noktasına.” (12. Kitap, 553-556 mısralar)*

Aydınlanma çağının sonuna gelindiğinde, ne bu kehanet hakkında bir uzlaş ne de düşüncenin ve görüşün Zaman'ı mihlamasını sağlayacak sabit bir noktayla ilgili kültürel bir mutabakat kalmıştır. Bu, on dokuzuncu yüzyılın köken, evrim, ilerleme, soyağacı meseleleriyle ilgili takıntısını olduğu kadar tarihsel anlatıyı, en gerekli açıklama ve anlama kipi olarak ön plana yerleştirmesini de açıklayabilir.³

Bugün hâlâ anlatısal olay örgüleri çağında yaşıyoruz. Doymak bilmez bir iştahla aşk romanlarını, televizyon dizilerini ve günlük ga-

* John Milton, *Yitirilen Cennet*, çeviren: Yiğit Yavuz, İthaki Yayınları, 2021, s. 495.

3 Bir anlama biçimi olarak tarihsel anlatı hakkında, bkz. Louis O. Mink'in incelikli makalesi “Narrative Form as Cognitive Instrument”, *The Writing of History* içinde, Robert H. Canary ve Henry Kozicki (der.), Madison: University of Wisconsin Press, 1978, s. 129-149. Mink anlatıyı “insan idrakinin ilksel ve indirgenemez bir biçimi” olarak tanımlar (s. 132). Ayrıca bkz. Dale H. Porter, *The Emergence of the Past*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.

zetelerdeki bant karikatürleri tüketiyor, insanların ve haberlerin ve spor yarışmalarının sunumunda anlatılar yaratıyor ve talep ediyoruz. Çağımızı karakterize ettiği varsayılan ve yaygın biçimde kamusal do-laşıma giren en kurgu-dışı ya da en kurgu-karşıtı düşünce biçimleri bile, fizikteki tümleyicilik ve müphemlik kuramlarından yapısalcılığın eşsüremlili analizlerine kadar her alanda inanmak isteyeceğimizden çok daha fazla anlatı tarafından belirlenmeye devam etmekteyiz. Yine de Modernizmle birlikte, muhtemelen on dokuzuncü yüzyılda aşırı olay örgüsü üretimi ve olay örgüsüne olan aşırı bağımlılığa bir tepki şeklin-de olay örgüsüne kuşkuyla bakan bir çağ başladı. Olay örgüsü olma-dan yapamıyor olmakla beraber ondan rahatsızlık duyuyor ve keyfili-ğini gösterme, ona bağımlılığımızı kabul ederken mekanizmalarının parodisini yapma zorunluluğu hissediyoruz. Anlam iletişimini hikâye biçiminde yapmayı bırakacağımız bir zaman gelinceye dek, hikâye-leri biçimlendirmek için kullandığımız mantığa, yani olay örgüsüne bağımlı kalmamız gerekecek. Olay örgüsünü, dünyaya ilişkin anla-yışımızın belirli bir konuşma biçiminin sözdizimi olarak düşünmek, toplumumuzun ve hayatlarımızın temel kaygılarının çoğunu neden ve nasıl anlatıya bağladığımız konusunda bize bir şeyler söyleyebilir.

II

Bu büyük genellemeleri ileride yeniden ayrıntılı biçimde ele alacağız. Bu noktada önemli olan, olay örgüsünden nasıl bahsetmek, onunla nasıl çalışmak, onu nasıl anlatı incelemesinde etkin bir analitik ve eleştirel alet yapmak niyetinde olduğumu açıklamaktır. Anlatısal söy-lemnin mantığı, insanın anlama eyleminin belli bir kipinin düzenleyici dinamiği olarak bir olay örgüsü kavramında ısrar etmek istiyorum. Bu çaba bizi anlatının bazı eleştirmenlerce (anlatıbilimciler olarak vaftiz edilen yeni tip eleştirmenlerce) nasıl tartışıldığı konusuna götürecek, ama belki de eski ve tamamen gözden düşmüş bir biçimi kısaca ele almak ve onun olay örgüsü özetini yaparak başlamak en iyisi olacaktır. Öyleyse, Grimm Kardeşler'in versiyonunda "Binderili" olarak bilinen masalın bir özetini yapalım.⁴

4 Bkz. "All-Kinds of-Fur" [Allerleirauh], *The Grimms' German Folk Tales* içinde, çev. Francis P. Magoun ve Alexander H. Krappe, Carbondale: Southern Illinois University

Ölmek üzere olan kraliçe, kral kocasına bir vasiyette bulunur. Kral, yeniden evlenmek isterse ancak tıpkı kendisi gibi altın sarısı saçlı güzel bir kadınla evlenecektir. Kral karısına söz verir ve kraliçe ölür. Aradan yıllar geçer ve kralın vezirleri onu yeniden evlenmesi için zorlar. Müteveffa kraliçenin güzellikte bir eşini arayan kral, kimsecikleri bulamaz. Sonunda bir gün gözü kızına ilişir: Tıpkı annesine benzeyen, altın sarısı saçlı bir kadın olmuştur. Vezirlerin karşı çıkmasına rağmen kızıyla evlenmeye karar verir. Kız, babasının evlenme teklifine, ilk bakışta gerçekleştirilmesi imkânsız görünen üç şeyi yerine getirirse onunla evleneceğini söyleyerek cevap verir. Kral kızına üç elbise ve bir manto verecektir; bir tanesi güneş gibi altından, diğeri ay gibi gümüşten, üçüncüsü yıldızlar gibi parlak üç elbise ve bin farklı kürkten dikilmiş bir manto. Kral imkânsız görünen bu istekleri yerine getirmeyi başarır ve düğün hazırlıklarına başlar. O zaman kız saraydan kaçır, yüzünü ve ellerini kurumla siyaha boyar, binderili mantosunu giyer ve ormanda saklanır. Başka bir diyarın kralı tarafından tuhaf bir hayvan olarak yakalanır. Bu kralın mutfağında bulaşıkçı olarak çalışır. Ama birbirini takip eden üç şölene, üç muhteşem elbisesini giyerek katılır ve kralla dans eder; üç kez de kralın pudingini pişirir ve tabağın dibine saraydan kaçarken yanına aldığı üç yadigârı yerleştirir (bir altın yüzük, bir altın çıkırcık ve bir altın makara). Üçüncü şölende dans ederlerken kral kızın parmağına yüzüğü takar; kız daha sonra alelacele mutfağa koşarken bir elini kurumla karartmayı unuttur. Kral esrarengiz kızı ararken beyaz eli ve yüzüğü fark eder, kızı kolundan yakalayıp kürk mantosunu çıkarır. Ortaya altın sarısı saçlı bir güzel çıkar. Kral kızla evlenir.

Burada neye şahit olduk ve bu masaldan ne anladık? Kralın vezirleri gibi bizim de yasak olduğunu bildiğimiz bir arzudan, muradına erilmesi masalın bitişine işaret eden meşru bir arzuya nasıl geçtik? Peki, masalın başıyla sonu arasındaki sürecin anlamı nedir? Binderili manto koşulu ilave edilmiş bu üçlü test ne demektir? Fırarın ve kılık değiştirmenin (binderili mantoyu kullanarak bir alt-insan, neredeyse bir hayvana dönüşmenin) manası ne olabilir? Bir tür striptizle aşamalı biçimde, yine üçlü bir imtihanla, kral babanın verdiği üç elbisenin ve saraydan kaçırılan (belki de anneden yadigâr) üç altın nesnenin kullanılmasıyla gerçeğin ortaya çıkması ve sonunda takdir görmek ne

anlama gelmektedir? Tüm bunları nasıl anlıyoruz? İkisinin de sınırını çizdiğini tahmin etmemiz gereken ormanda dolaşarak bir krallıktan diğerine nasıl geçtik? Bu soruları tam anlamıyla yanıtlamayız, ama muhtemelen hepimiz, masalın ortasının hastalıklı bir arzu meselesini işleyip bunun tedavisine doğru tatmin edici asgari bir süreç sunduğu konusunda hemfikir olabiliriz. Bu öyle bir süreç ki aşırı erotize edilen bir nesne –babasının arzu nesnesi olan kız evlat– tüm erotik ve dışı özelliklerini kaybedip arzu için ulaşılamaz hale geldikten sonra yavaş yavaş, üçlü tekrarlar aracılığıyla (belki de üç, bir olaylar silsilesi ve süreç için asgari tekrar sayısını ima ediyor) yeniden erotik doğasını ortaya seriyor, ama bu kez erotiğin meşru ve uygun olduğu bir bağlamda. Bu masal, Walter Benjamin’in tüm büyük sözlü anlatıların karakteristiği olduğunu düşündüğü, psikolojik açıklamalardan ve niyet meselesinden kaçınan “o veciz, bakir anlatımı” temsil etmektedir.⁵ Hiç yorum yapmadan, bir vakıa olarak kültürün ana meselelerini –ensest, akraba dışı evlilik– ele alır. Grimm Kardeşler’in birçok masalı gibi bu da “Kızlar niçin büyüüp evlerini ve babalarını terk ediyor, başka erkeklerle evleniyor?” sorusunu soruyor gibidir. Soruyu hiçbir açıklama yapmadan, olması gerekeni, normal kalıplar tehdit edilip ters durumlar ortaya çıkınca harekete geçen süreci tasvir ediyor. Örneğin, “Dikenli Gül” (“Uyuyan Güzel”in Grimm Kardeşler versiyonu) masalı da aynı soruyu sorup bir karşı-örnek, bir panzehir önerir. Bu masallar mantıklı ve söylemsel bir açıklamanın imkânsız veya yersiz gibi görüldüğü durumlarda yaptığımız açıklama türüne benzer. Böylece, kendisi de aktarımla alakalı olan bir tür bilgelik aktarır: yaşamın nasıl ilerlediğine dair bilgimizi sonraki kuşaklara aktarmanın bilgeliliği.

5 Bkz. Walter Benjamin, “The Storyteller,” [Der Erzähler], *Illuminations* içinde, çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, s. 91. [Türkçesi: “Hikâye Anlatıcısı”, *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, Metis, 2012 (Altıncı Basım), s. 84.] Grimm Kardeşler’in masallarındaki ensest ve ensest tabusunun yeri için bkz. Marthe Robert, “The Grimm Brothers”, *The Child’s Part* içinde, Peter Brooks (der.), Boston: Beacon Press, 1972, s. 45-56. “Binderili”deki olay örgüsü hareketinin, baştaki kız evladın (yasak arzuların nesnesi olarak) aşırı erotizasyonundan, kadınlığın değersizleşmesine (kızın hayvan kılığına girmesi) ve sonunda kavuşulan denge durumuna kadar bir diyagramını çıkarmak istersek şöyle bir şey olur: + +/ - - / + -. Böyle bir formüle fazla önem atfetmek doğru değil, ancak yine de bize birçok masalın ortak yönü olan bir derinlemesine çalışma ya da üzerinde çalışıp sağaltma sürecini tasvir ediyor.

Masal ve mit, anlatıyı bir düşünme biçimi, bir durum hakkında akıl yürütme yolu olarak göstermektedir. Claude Lévi-Strauss'un iddia ettiği üzere, Oidipus miti belki de insanın kökenine dair o çözümsüz sorun "hakkında" olabilir. Topraktan mı geldik yoksa ebeveynimizden mi? "Yumurta mı tavuktan, tavuk mu yumurtadan?" sorusuna benzenen bu sorunun "çözümü," genelleşmiş bir bulanıklık hakkındaki mitolojik bir öyküde *Kral Oidipus*'ta verilir. Oidipus kuşaklar arasındaki sınırları ihlal eder, oğul/koca, baba/kardeş vesaire gibi "imkânsız" bir kombinasyon haline gelir ve hem kültürel ayrımları hem de düşünce kategorilerini altüst eder (ve böylece belki de onları perçinler). Açıklanamaz ve imkânsız bir durumu, o durumun ketum öğelerinin öyle veya böyle arasını bulup birbirine bağlayan bir anlatı olarak düzenlemek suretiyle, mantıklı biçimde söyleme dökemeyeceğimiz şeyi kabul etmemizin sağlanmasıdır bu. Yine de –Lévi-Strauss'un tüm mitik anlatıların indirgenebileceğini öne sürdüğü gibi– onların anlatılarını "zamandışı matris yapı"sına, anlatının aracılık ettiği bir dizi temel kültürel çatışmaya indirgeyerek "Binderili" ya da Oidipus miti deneyimimize haksızlık ettiğimizi düşünüyorum.⁶ Şüphesiz ki bu anlatıları salt olaylar ya da hadiseler silsilesi olarak da çözümleyemeyiz. Örneğin, "Binderili" masalının başlangıcı ve sonu arasında örülen dönüşümlerde dinamik bir mantığın işlediğini kabul etmek zorundayız. Bu mantık, silsileyi ve zamanı anlamlandırarak başta ortaya atılan sorunun arabuluculuğu için zamana ihtiyaç olduğunda ısrar eder. Anlatının bahsettiği anlam ve belki de anlatının varoluş sebebi, zamanın anlamı ve zaman içinde bir anlamdır. Beni ilgilendiren olay örgüsü, bir tipoloji ya da sabit yapılar meselesi değildir. Daha ziyade, zamanın akışı içinde gelişen mesajlara has yapılandırıcı bir faaliyet, belirli bir insan anlayışı kipinin üretken mantığıdır. Bir ön tanım olarak, şunu söyleyebiliriz: Anlatının mantığı ve dinamiği ile bizzat anlatının kendisi bir anlama ve açıklama biçimidir.

Böyle bir olay örgüsü kavramı hiç değilse Aristoteles'in mitos anlayışı ile uyumlu gibi görünmektedir. *Poetika*'da kullanılan bu *mitos*

6 Oidipus miti için bkz. Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth", *Structural Anthropology* içinde, Garden City, N.Y.: Anchor-Doubleday, 1967, s. 202-228. [Türkçesi: "Efsanelerin Yapısı", *Yapısal Antropoloji*, çev. Adnan Kahiloğulları, İmge Kitabevi, 2012, s. 297-331.] "Zamandışı matris yapı" için bkz. Lévi-Strauss, "La Structure et la forme," *Cahier de l'Institut de Science Économique Appliquées* 99/7, 1960, s. 29.

terimi, normalde “olay örgüsü” olarak tercüme edilir. Aristoteles’in iddiasına göre, olay örgüsü (*mythos*) ve aksiyon (*praxis*), karakter (*ethos*) de dâhil dramatik kurmacaların diğer kısımlarından mantıksal olarak önce gelir. *Mythos*’u “hikâyedeki hadiselerin veya yapılanların kombinasyonu” olarak tanımlayan Aristoteles, bütün parçaları arasında hikâyenin en önemli parçasının da bu olduğunu iddia eder. Bu iddiayı burada alıntılanmaya değer:

... tragedya insanların değil, eylemlerin ve bir yaşamın taklididir, mutluluk [*eudaimonia*] ve mutsuzluk [*kakodaimonia*] da eylemlere bağlıdır; amacı da bir nitelik değil, bir eylemdir. İnsanların şu ya da bu nitelikte olması karakterlerine bağlıdır, ama mutlu olmaları ya da tersinin olması eylemlerine bağlıdır. O halde karakterleri taklit edeyim diye eylemde bulunmazlar, karakterlerin hallerini eylemlere iştirak ettikleri ölçüde dâhil ederler. Dolayısıyla tragedyanın amacı olaylar ve öyküdür, amaç da her şeyden daha önemlidir.⁷

Aristoteles, daha sonra aynı paragrafta, olay örgüsü hakkında düşünmek için faydalı olabilecek bir benzetme kullanarak bu iddiayı yineler: “O halde tragedyanın ilkesi, âdeta ruhu, olay örgüsüdür; karakterler ikinci sırada gelir (resimde de durum az çok böyledir: Birisi en güzel boyaları boca etse, karakalem bir resim kadar haz vermeyebilir)...” Öyleyse, olay örgüsü, öykünün taslağı ya da donanımı olarak, öyküyü oluşturan her şeyi taşıyan ve düzenleyen şey olarak tasavvur edilmektedir. Aristoteles böyle bir bakış açısından ilerleyerek üç sonuç çıkarır. Birincisi, tragedyanın taklit ettiği eylem kendi içinde bütün olmalıdır. İkincisi, bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olmak zorundadır –tümüyle bariz bir nokta bu, ama uygulamalarında ilginç sonuçları olduğu ortaya çıkacaktır. Üçüncüsü, tıpkı görsel sanatlarda bir bütünün gözün kolaylıkla kavrayacağı büyüklükte olması gerektiği gibi, olay örgüsü de “hafızanın kolaylıkla kavrayacağı büyüklükte” olmak zorundadır. Bu önemli bir nokta, zira hafıza –bir oyunu seyrederken olduğu kadar bir romanı okurken de– anlatının şekillendirici gücü olan Zaman içindeki başlangıçlar, ortalar ve sonlar arasındaki ilişkileri algılama kapasitesindeki kilit etmendir.

7 Aristotle, *Poetics*, çev. Ingram Bywater, *Introduction to Aristotle* içinde, Richard McKeon (der.), Chicago: University of Chicago Press, 1973, s. 678. [Türkçesi: *Poetika*, çev. Ari Çokona, Ömer Aygün, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021, s. 16.]

Ancak İngilizcede olay örgüsü (*plot*) teriminin kendine has, ilginç derecede geniş ve son derece öğretici bir semantik yelpazesi vardır. Sözlüklere bakalım. *Oxford English Heritage Dictionary* yedi farklı tanım verirken, neyse ki *American Heritage Dictionary* bunları dört kategoriye indirmiştir:

1. (a) Genellikle özel bir amaç için kullanılan küçük bir arazi parçası. (b) Arsa; parsel.
2. Binalar için ana plan; çizelge; diyagram.
3. Bir anlatının ya da dramın aksiyon taslağını oluşturan olaylar dizisi.
4. Düşmanca ya da yasadışı bir maksatla gizli plan yapmak; suikast; düzen; tertip.

Tüm bu ayrışık anlamları birbirine bağlayan gizli bir mantık olabilir. Kelimenin ilk anlamında ortak olan şey, bir sınırlılık, ayırmak ve düzenlemek için çizgi çizme fikridir. Bu, kolaylıkla ayrılmış bir alanın çizelgesi ya da diyagramına uzanıyor; o da edebi eserin taslağına intibak ediyor. Bizim burada olay örgüsü anlamında kullandığımız *plot* kelimesi, düzenlenmiş bir alan anlamından, daha önce ayrışmamış olanı sınırlayan ve diyagramını çizen düzenleyici hat haline geliyor. Burada geometrik ifadeyi düşünebiliriz: Bir şeyin, belki de kendimizin yerini belirlemek için koordinatları kullanarak bir grafik üzerindeki noktaları ya da eğrileri çizmek. Kelimenin dördüncü anlamı, gizli plan ya da suikast yapmak, Fransızca *complot* kelimesinin bulaşıcı etkisiyle İngilizceye girmiş ve Barut Komplosu* zamanında yaygın olarak kullanılmaya başlamış gibi görünmektedir. Modern edebiyatta *plot* kelimesinin bu anlamı neredeyse her zaman diğer anlamlarına bağlanır. Olay örgüsü dediğimiz şeyin düzenleyici çizgisi neredeyse genellikle bir tertip ya da entrikadır; kurmaca dünyasının görünür ve hâkim yasalıklarına karşı olan bir işi başarmaya yönelik danışıklı dövüş, ket vurulmuş ve direnç gösterilen arzunun gerçekleşmesi gibidir. Olay örgüleri sadece düzenleyici yapılar değil, aynı zamanda bir amaç güden ve ileriye yönelik niyetli yapılarıdır.

* 5 Kasım 1605 günü İngiltere'deki Katoliklerin Kral I. James'i öldürmek için Parlamento'ya havaya uçurma girişimi. Bir gün önce plan ortaya çıkarılmış ve elebaşı Guy Fawkes idam edilmiştir.—çn

Dolayısıyla, ihtiyaç duyduğumuz ve istediğimiz şekliyle olay örgüsü, anlatının tasarımı ve niyeti için kucaklayıcı bir kavram, zamansal ardışıklık yoluyla gelişen anlamlar için bir yapı ya da belki daha iyi bir ifadeyle ardışıklık ve zaman içinde gelişen anlamlar tarafından ortaya çıkarılan ve bunlar tarafından gerekli kılınan bir yapılandırma işlemidir. Bu sorunun analizini daha ileriye götürmek için Rus Biçimcilerce ileri sürülmüş olan *fabula* ve *sjužet** arasındaki ayrıma bakabiliriz. *Fabula*, anlatının gönderme yaptığı olayların sırası olarak tanımlanır; *sjužet* ise olayların anlatsal söylemde temsil edilen sırasıdır. Bu ayrım, normal kronolojiyi yerinden oynatma biçimleri radikal ve önemli olan Conrad ya da Faulkner gibi romancılardan bahsederken bariz bir analitik güç haline gelecektir. Ancak, görünüşte daha düz bir çizgide ilerleyen anlatıları düşünürken de daha az elverişli değildir, zira her anlatı malzemenin elenip seçilmesini ve düzenlemesini sunar. Bununla birlikte şunu da kabul etmeliyiz ki *fabula*'nın *sjužet*'e olan zahiri önceliği mimetik bir yanılısma türündendir. Yani *fabula* –“gerçekten vuku bulan şey”– aslında okurun, doğrudan bildiği şeyler olan *sjužet*'ten devşirdiği zihinsel bir inşadır. Ama iki terimin farklılaşan statüsü, ikisi arasındaki ayrımın kendisini hiçbir şekilde geçersiz kılmaz. Bu ayrım, anlatıyı düşünmemizde merkezi bir rol oynar ve anlatı analizi için de elzemdir, zira iki düzen kipini yan yana koymamızı ve bu yan yana koyuşta da düzenlemenin nasıl gerçekleştiğini görmemizi sağlar. Rus Biçimcileri takiben Fransız yapısal anlatı analizcileri de kendi terim çiftlerini önermiştir: *histoire* (*fabula*'ya tekabül eder) ve *récit* ya da *discours* (*sjužet*'e tekabül eder). Bu ayrımın İngilizcedeki kullanımı biraz daha kararsızdır. “Öykü” ve “olay örgüsü” birçok durumda genel kabul gören tabirlerdir, ama yapısalcı ve göstergebilimsel analizlerde daha az anlam yüklü “öykü” ve “söylem” çifti de tercih edilebiliyor.⁸

* Bu terim *sujet* şeklinde de Latinize edilebilmektedir ve bu form Türkçede telafuzuna daha yakındır. Ancak yazılı kaynaklarda *sjužet* formu benimsendiği için böyle bıraktı.–ed. notu

8 Bkz. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979. Chatman'ın kitabı, faydalı bir özet sunar ve yapısalcı gelenekteki anlatsal analizin bir sentezini yapmaya çalışır; ayrıca, kapsamlı bir kaynakça da verir. Burada bizi ilgilendiren meselelerin birçoğunun sunumu için bkz. Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, New Haven: Yale University Press, 1974. Antolojilerde *fabula* ve *sjužet*'in “öykü” ve “olay örgüsü” olarak tercüme edilmesine bir örnek olarak bkz. Lee T. Lemon ve Marion Reis, *Russian Formalist Criticism*, Lincoln: University of

Bana göre “olay örgüsü” aslında *fabula/sjužet* ayrımını çaprazlama keser, zira olay örgüsünden bahsetmek hem öykünün öğelerini hem de bu öğelerin sıralanışını göz önüne almak demektir. Olay örgüsü, *sjužet* ile *fabula* arasındaki ayrım tarafından, birini diğerine karşı *kullanışımızla* aydınlığa kavuşturulan yorumlama faaliyetidir. *Plot* [olay örgüsü] kelimesinin semantik yelpazesinin sağladığı avantajlardan hiçbirini feda etmeden sarıh bir terminoloji oturtmak istersek şunu söyleyebiliriz. Olay örgüsü anlatısal söylemin etken şekillendirici gücü olduğu için genelde *sjužet*’in bir vechesi şeklinde anlaşılır, ama sadece öykü anlayışımız olarak *fabula* üstüne düşünürken kullanıldığında anlam üretir (tıpkı *sjužet*’in kendisinin temel anlam üreticisi olduğu gibi). Öyleyse olay örgüsü, anlatısal söylemin dinamik şekillendirici gücüdür. Böyle bir görüş için bir teyit babında, Paul Ricœur’ün olay örgüsü tanımına başvurabiliriz, yani “herhangi bir öyküdeki olaylar silsilesini yöneten anlaşılabilir bütün tanımına.” Ricœur, *fabula* ve *sjužet* yerine “olaylar” ve “öykü” terimlerini kullanarak şöyle devam

Nebraska Press, 1965. *Fabula/sjužet* ayrımının “öykü/olay örgüsü”yle eş tutulmasını eleştiren çalışmalara bir örnek için bkz. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, Birinci Bölüm; ancak, Sternberg’in olay örgüsü kavramını anlayışı tümüyle E. M. Forster’in *Roman Sanatı*’ndaki tanımına dayanır, yani olay örgüsünün nedenselliğe yaptığı vurguyla öyküden ayrıştığı anlayışına. Sternberg ayrıca *sjužet*’in metnin tamamı olduğunu, oysa olay örgüsünün metnin bir soyutlaması ve yeniden inşası olduğunu iddia eder. Ama ben Boris Tomaşevski ve Viktor Şklovski gibi Rus Biçimcilerin *sjužet* kullanımlarının benzer biçimde anlatısal metnin mantığının soyutlaması ve yeniden inşası olduğunu, böylece de Aristoteles’in yaklaşımına yakın olduğunu düşünmüyorum. Olay örgüsü kavramının özellikle mimesis kavramıyla ilişkisi içinde faydalı bir tartışması için bkz. Elizabeth Dipple, *Plot*, Londra: Methuen, 1970. Nedenselliği olay örgüsünün kilit özelliği olarak sunmanın, *post hoc ergo proter hoc* [bundan sonra, demek ki bunun yüzünden] türü bir hataya düşmek olduğu konusunda bkz. Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits,” *Communications* 8 [1966], İngilizce çev. Stephen Heath, *A Barthes Reader* içinde, Susan Sontag (der.), New York: Hill & Wang, 1982 [Türkçesi: “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, *Göstergebilimsel Serüven* içinde, çev. M. Rifat-S. Rifat, YKY, 1993.] ve Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, çeviren ve derleyen Laurence Scott, Austin: University of Texas Press, 1970 [Türkçesi: *Masalın Biçimbilimi*, çev. M. Rifat-S. Rifat, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011]. Olay örgüsü olay silsilesini bir sonuca dönüştürüyor gibi görünse de bu genellikle bir yanılsamadır; nedensellik yeni malzemeyle, ruh halindeki ya da atmosferdeki değişikliklerle, tesadüfle, geçmişin yeniden yorumuyla da üretilebilir. Bu konulardan bazılarını Onuncu Bölüm’de ele alacağım.

eder: “Bu geçici tanım, olay örgüsünün olay ya da olaylar ile öykü arasındaki birleştirici işlevini hemen göstermektedir. Bir öykü, olay örgüsü olaylardan bir öykü *meydana getirdiği* ölçüde olaylardan *meydana gelmiştir*. Dolayısıyla, olay örgüsü bizi zamansallık ile anlatısallığın kavşağına yerleştirir...”⁹ Ricœur’ün olay örgüsünün yapıcı rolüne, etken ve şekillendirici işlevine yaptığı vurgu, yapısalcı anlatıbilimcilerin anlatının dinamikleriyle ilgili ihmallerini telafi eder ve bize, olay örgüsünü anlamada okurun hayati önemini işaret eder.

Rus Biçimciler “konstrüktivist” bir edebiyat anlayışını yerleştirmişler, edebi eserlerin imal edilişindeki malzemeye ve araçlara dikkat çekip herhangi bir eserin nasıl oluşturulduğunu göstermiştir. Herhangi bir motifin, olayın ya da temanın teknik kullanımını göstermek için, en sevdikleri terimlerden biri olan “aygıt” terimini kullanırlar. Boris Tomaşevski’nin meşhur örneği, “motivasyon”un teknik anlamını şöyle açıklar: “Eğer 1. Perdede bir karakter duvara bir çivi çakarsa, 3. Perdede o veya başka bir karakterin kendini oradan asması gerekir.” Tomaşevski, Victor Şklovski ve Boris Eichenbaum’un çalışmaları, anlatı öğrencisi için paha biçilmez derecede önemlidir, zira tematik malzemeyi derinlemesine inceleyerek anlatıya destek teşkil eden donanımı gösterirler.¹⁰ Rus Biçimcilerin çalışmalarının bizim buradaki amaçlarımız için en elzem olduğu nokta, anlatının en ufak birimlerini ayırtı-

9 Paul Ricœur, “Narrative Time,” *On Narrative* içinde, W. J. T. Mitchell (der.), Chicago: Univdersity of Chicago Press, 1982, s. 167. Tarihsel anlatılarla bir karşılaştırma için bkz. Louis O. Mink, “Narrative Form as Cognitive Instrument,” *On Narrative* içinde, s. 148. Burada Mink, geçmişin “anlatılmamış bir öykü olmadığını, sadece anlatığımız öykülerin konusu olarak anlaşılabilir olduğunu” iddia eder. Paul Ricœur’ün fikirlerini daha geniş sunduğu bir çalışma için bkz. *Temps et récit*, Paris: Editions du Seuil, 1983; bu eser öncelikle tarihsel anlatıyla ilgilidir ve kurmaca anlatıya adanmış ikinci cildi de yayımlanacaktır. [Bkz. *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris: Seuil, 1991. Türkçesi: *Zaman ve Anlatı 2. Tarih ve Anlatı*, çev. Mehmet Rifat, YKY, 2009.–çn]

10 Benim burada gönderme yaptığım eserlerin İngilizce tercümesi öncelikli olarak şu iki antolojide bulunmaktadır: Tomaşevski’nin “Thematics” makalesinin sentezini ihtiva eden Lee T. Lemon ve Marion Reis (der.), *Russian Formalist Criticism* ve Ladislav Matejka ve Krystuna Pomorska, *Readings in Russian Poetics*, Cambridge: MIT Press, 1971. Rus Biçimciler üzerine yapılan en önemli çalışma için bkz. Victor Erlich, *Russian Formalism*, Lahey: Mouton, 1955. Ayrıca Fransızcadaki bir antoloji için bkz. Tzvetan Todorov (der.), *Théorie de la littérature*, Paris: Editions du Seuil, 1965 [Türkçesi: *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri*, çev. M. Rifat, S. Rifat, YKY, 1995.]

rı tanımlama ve sonra da bu birimlerin kombinasyonunu ve karşılıklı ilişkisini formülleştirme gayretleridir. Özellikle de Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi*, anlatı incelemesi mesaisini sistematikleştirip tanımlamaya yönelik ilk ve etkileyici bir örnek olarak dikkate şayandır.

Halkbilimcilerin topladığı malzeme yığınıyla ve bunu tematik gruplar ya da türev örüntüleri aracılığıyla düzenleme girişimlerinin yetersizliğiyle karşı karşıya kalan Propp, modern dilbilimin başlangıcında Ferdinand de Saussure'üne benzer bir hamleyle işe koyulmuş ve köken, türev ve referans sorularını paranteze alarak elde bulunan herhangi bir malzeme külliyyatının morfolojisinin prensiplerini bulmaya çalışmıştır. Halkbilimciler tarafından peri masalı olarak sınıflandırılan yüz kadar hikâyeyi almış ve bileşenlerine, bu bileşenlerin birbiriyle ve masalın bütünüyle ilişkisine göre bir peri masalı betimlemesi yapmış ve böylece masallar arasında bir karşılaştırma zemini oluşturmuştur. Propp'a göre, temel morfolojik bileşenler işlev ve sekanstır. İşlevi tanımlamak için masalı, tema veya karaktere göre değil, gerçekleştirilen eylemlere göre öğelerine ayırmak gerekir: "İşlev sözcüğünden bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemini anlıyoruz."¹¹ Yani işlevler analizde "yasak", "sorgulama" veya "büyülü nesnenin elde edilmesi" gibi eylemlerle yer alırlar; sekans ise işlevlerin dizilişi ve yerine getirilişlerinin mantığı ile alakalıdır. Bu çalışmanın sonucunda Propp, belli bir meydan okumayla peri masalına dair dört tez ileri sürer:

1. İşlevler, kim tarafından gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleridir.
2. İşlevlerin sayısı sınırlıdır (Rus peri masallarında sadece otuz bir tanedir).
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır (tüm işlevler her masalda bulunmaz, ama bulunanların sekansı değişmez).
4. Bütün peri masalları yapıları açısından aynı türe bağlanırlar.

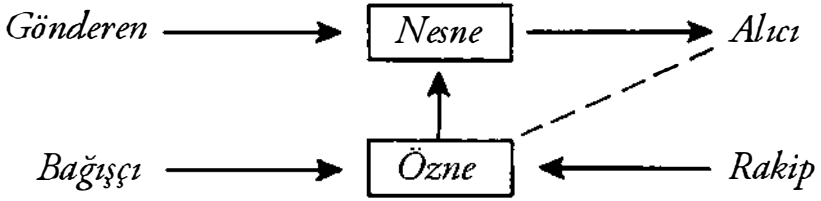
Propp'un tezlerinin geçerliliği bir yana, işlev kavramı ve "işlevsel" bir anlatı yapısı anlayışı, anlatının donanımı olarak aksiyonların fiillerine, birbiriyle eklemlenmelerinin ve dizilişlerinin mantığına yaptığı vurgu bizim açımızdan faydalıdır. Propp'un anlatısal eylemlerin ana-

11 Propp, *The Morphology of the Folktale*, s. 21. [Türkçesi: *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985, s. 31.]

lizi için önerdiği yaklaşım, *ethos*'dan ziyade *mythos*'a öncelik verir ve böylece olay örgüsü yapısını, onu gerçekleştiren kişilerden soyutlar. Propp'a göre karakterler, özünde eylemlerin failleridir; onları "nüfuz alanlarına" göre tanımlanmış yedi "*dramatis personae*"ya indirger: Kötü Kişi, Bağışçı, Yardımcı, Prenses ve Babası, Gönderen, Kahraman, Düzmece Kahraman. Herhangi bir masalın bu faillere atfettiği isimlerin ve onları birleştirip bölme tarzı kadar vasıfların ve motivasyonların da pek önemi yoktur. Asıl önemli olan, bunların eylemin vasıtası olarak rolleridir. Karakterlerin, örneğin, Kahramanı bir yere göndermek ya da Kahramana, gün ışığına çıkarıp üstesinden geleceği düzmece iddialar sunmak için bulundukları yer ve sahneye çıkış sıralarıdır önemli olan. Propp'un analizi, ele aldığı anlatıların görece basit ve basmakalıp doğasıyla sınırlıdır. Ancak, "işlev" gibi bir kavram herhangi bir olay örgüsü tartışmasında gerekli olabilir, zira bu kavram bize, bir bütün olarak olayların seyrindeki önemine bakmak suretiyle anlatıda neler olduğunu düşünme, anlatının bir eylemler yapısı olarak eklemelenişini görme fırsatı veriyor.

Propp'un sekansa ve işleve yaptığı vurgu, "dizimsel" bir analizle sonuçlanır. Yani birimlerin kombinasyonunu, tıpkı bir cümlede olduğu gibi yatay bir eksenle ele alır. Fransız biçimciliği içinde ise daha çok "paradigmatik" bir vurguyla dikey eksen dikkate alınmıştır. Dikey eksen, anlatının gramerini ve söz varlığını, bir anlatının çağırıp etkinleştirmesi gereken öğeleri ve ilişki serilerini temsil eder.¹² Lévi-Strauss'un herhangi bir mitik anlatının altında yatan ve onu üreten temel ilişkiler grubu olarak anlatının "zaman-dışı matris yapısı"na gösterdiği ilgi, buna bir örnek teşkil etmektedir. Keza gösterge bilimci A. J. Greimas'ın çalışması da bir başka örnek olabilir. Greimas, Propp'un analizini alır ve Lévi-Strauss'un tutumunu benimseyerek yedi "*dramatis personae*"yı bir matris yapısı biçiminde, bir tür güç alanını tanımlayan simetrik karşıtlıklar dizisi olarak formüle etmeye çalışır. İçkin gerilimleri anlatı üretimini doğuran bir taksonomi önerir. Bu taksonomi aşağıdaki gibi görünür:

12 Roman Jakobson'un terminolojisine göre, paradigmatik eksen, "seçme ekseni"dir; yani dizimsel ya da "kombinasyon ekseni" boyunca etkinleştirilen kurallar ve zımnî terimler dizisidir. Bu iki eksenin kullanımına dair iyi bir tartışma için bkz. Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language* içinde, Thomas Sebeok (der.), Cambridge: MIT Press, 1960, s. 350-377.



Greimas'ın *modèle actantiel* [failler modeli] –*dramatis personae* burada “actants” yani failler olarak yeniden vaftiz edilmiş ve faillik nitelikleri vurgulanmıştır– dediği şeyin tam açıklamasını sunmadan dahi, masalın bir vektörler dizisi olarak tasavvur edildiğini görebiliriz. Kahraman (özne) Nesneyi (örneğin, Prensesi) ararken ya birileri ona yardım eder ya da mani olurken arayışın Nesnesinin kendisi gönderilen ya da verilen ya da elde edilen yerine konur. Özne ile Alıcı arasındaki kesik çizgi sıklıkla bu ikisinin kesiştiğini, Kahramanın kendisi için çalıştığını işaret eder.¹³

Greimas'ın kullandığı dil –özellikle Özne ve Nesne, ama ayrıca Gönderen (*Destinateur*) ve Alıcı (*Destinaire*)– genel yapısalıcı düşünce için merkezi öneme sahip bir dilbilim modelinin etkisi altında çalıştığını işaret etmektedir. Böylece, Propp ve diğer Rus Biçimcilerin eserlerinin, dilbilim modeliyle yeni bir formülleştirmeye açık olduğu ispatlanmış olur; özellikle de anlatının (ya da “narratologie”/anlatıbilim) genel bir poetikasını, yani anlamın koşullarını, anlatısal biçemlerin gramerini ve sözdizimini oluşturmayı dert edinmiş yapısalcılar için. Örneğin, Rus Biçimcilerin fikirlerini Fransız yapısalcılığına takdim eden baş aktörlerden biri olarak Tzvetan Todorov, anlatının bir “evrensel grameri” var sayımından yola çıkarak çalışır.¹⁴ Anlatının geniş anlamda bir cümleyle olan genel bir analogisiyle işe başlayan Todorov, anlatının temel biri-

13 Bkz. A. J. Greimas, *Semantique structurale*, Paris: Larousse, 1966. Greimas'ın en eğlenceli örneklerinden biri, Karl Marx'ın *Kapital*'idir. Failler modeline göre, *Kapital*'in failleri şöyle sıralanır: Özne: İnsan; Nesne: Sınıfsız Toplum; Gönderen: Tarih; Alıcı: İnsanlık; Bağışçı: İşçi Sınıfı; Rakip: Burjuvazi.

14 Özellikle bkz. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Decameron*, Lahey: Mouton, 1969 ve *Poétique de la Prose*, Paris: Editions du Seuil, 1971; İngilizcesi: *The Poetics of Prose*, çev. Richard Howard, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977. Todorov'un anlatının poetikasına katkıları için bkz. Peter Brooks, “Introduction”, *Todorov, Poetics* içinde, çev. Richard Howard, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. Ayrıca bkz. Gerald Prince, *A Grammar of Stories*, Lahey: Mouton, 1973.

minin (tıpkı Propp'un işlevi gibi) bir cümlecik olduğunu, faillerin ise yüklemle yükleninceye dek semantik açıdan boş bulunan özel isimler olduğunu ileri sürer. Yüklem terimleri, fiiller (eylemler) ve sıfatlardır (oluş durumları). Todorov'un analizi, büyük ölçüde fiillerin incelenmesiyle ilerler. Ona göre, fiiller anlatının en önemli bileşenidir; (olumlu ya da olumsuz) statüsü, (emir, istek, haber vesaire gibi) kipi, (bildirme, isteme gibi) özelliği, (edilgen veya etkin) çatısı vardır. Cümlecikler farklı şekillerde birleşerek sekansları oluşturur ve tamamlanmış anlatısal sekanslar, başlangıçtaki fiilin bir dönüşümünü gerçekleştirmeleriyle fiilin statüsünü, kipini, özelliğini değiştirmeleri veya ona bir yardımcı fiil eklemeleriyle tanınabilir hale gelir.

Todorov anlatı analizine uygulanan dilbilim modelini anlatının en gelişmiş biçiminde en iyi şekilde sunar. Ama böyle bir çalışmanın değeri, kuşkusuz ki analiz için sistematik bir model sunmasında aranmalıdır. Bu çalışmanın değeri, daha ziyade, konuşmanın parçaları ile anlatının parçaları arasındaki önemli analogilere dikkatimizi çekerken anlatıyı, gramer ve sözdizimi benzeri sıralama kuralları olan bir sistem olarak düşünmemizi teşvik eden fikir verici bir metafor olarak sunmasında yatar. Belki de anlatıbilimden çıkan en ilgi çekici çalışmalar, dilbilim modelini az çok oyunbaz şekillerde kullanan, onu düşünce için zorunlu bir zemin olarak kabul etmekle birlikte, bu modelin etkilerini bir metin okuması uğraşısında geliştiren çalışmalardır. Burada hemen aklıma gelen, Roland Barthes'ın *S/Z*'dir. Bu kitap yapısalci analizin bazı doğrularını anlatı ve onun okuması üzerine ayrıntılı ve spekülatif eklerle birleştirir ve bir masalı 561 okuma birimine (*lexias*) ayırarak tanımladığı beş düzeneği sabırla takip eder.¹⁵

S/Z'de "olay örgüsü" tasavvuruna en yaklaşan şey nedir diye daha spesifik bir soru sorarsak, cevabı şu olmalı: Barthes'ın tersine çevrilemez, sadece tek yönde ilerleyerek sırasıyla deşifre edilmesi gereken iki kodunun bir birleşimindedir; yani *proairetic* ve *hermeneutic*, eylemler kodu ("Deneyisel Olanın Sesi") ile muammalar ve çözümlerinden oluşan yorumbilgisel ("Gerçeğin Sesi") kodunun kesiştiği bir yerde olay örgüsünü bulabiliriz. Eylemler kodu, aksiyonun mantığıyla, tamamlanmalarının nasıl başlamalardan türeyebileceği ve sekansları nasıl

15 Bkz. Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Editions du Seuil, 1970; İngilizcesi: çev. Richard Miller, New York: Hill&Wang, 1974. [Türkçesi: çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 1996.]

oluşturduklarıyla ilgilidir. Salt eylemler koduyla oluşmuş anlatı örnekleri sınır-vaka, pikaresk hikâye ya da safi macera romanı, yani vukuata öncelik veren anlatılar olabilir. Yorumbilgisel kod ise daha ziyade bir öyküyü yapılandıran sorular ve cevaplarla, bu soruların askıda kalması, kısmen aydınlatılması, geçici blokajların, bir “oyalayıcı uzam” yaratmak suretiyle en sonunda çözüme ulaşmalarıyla ilgilidir. Bu oyalayıcı uzam içinden geçerek klasik anlatıda anlatsal cümle tümüyle yüklemine kavuştuğunda vuku bulacak olan anlamın ifşası olarak hissedilen noktaya doğru ilerleriz. Yorumbilgisel koddan oluşan anlatıya en açık ve katışıksız örnek, dedektif hikâyesidir, zira bu tür öykülerin yapısındaki her şey ve zamansallıkları muammanın çözümüne bağlıdır. Öyleyse olay örgüsü en iyi eylemler kodunun yorumbilgisel kod tarafından “aşırı kodlanması” olarak düşünülebilir. Birinci kod, ikincisinin gizli öğelerinin anlam ve önem oyununu çözerek onları daha büyük bütünler içinde yapılandırır. Yorumbilgisel kodu genel bir özdeyişsel kod olarak, yani sadece dar anlamıyla muamma ve çözümüyle ilgili değil de konularını, amaçlarını ve manalarını sorgulamak yoluyla eylemlerin göstergebilimsel olarak nasıl yapılandırıldığıyla ilgili biçimde yorumlarsak, bizim okumanın dinamikleri olarak olay örgüsü kavramımıza Barthes’ın bir hayli katkıda bulunduğunu görebiliriz.

S/Z hakkında söylenebilecek belki de en önemli şey, az çok rijit yapı mefhumunu bırakıp daha akışkan ve dinamik olan yapılandırma mefhumunu önermesidir. Bu anlayışta, (*text* (metin) kelimesinin etimolojik anlamını kullanılarak) metin bir doku ya da kodların dokunması olarak görülür; okur bu dokuları sadece geçici olarak düzenler ve sınıflandırır, zira metne asla tamamen hâkim olamaz ve aslında kendisi de metni açıklama çabasında kısmen “bitmemiş” olarak kalır. Düzeneklerin kaynağı, Barthes’ın *déjà-lu*, daha önce okunmuş (ve daha önce yazılmış) olan, dediği şeydedir; yazarın ve okurun başka edebiyat eserlerinden edindiği deneyimde, tek mil bir metinler-arası iç içe geçmeler dizisindedir. Bir başka ifadeyle, yapılar, işlevler, sekanslar, olay örgüsü, bir anlatıyı takip etme ve ondan anlam çıkarma olasılığı okurun edebi yetkinliğine, anlatı okuru olarak eğitimine bağlıdır.¹⁶ Bu

16 Barthes’ın okuma anlayışında örtük biçimde bulunan “edebi yetkinlik” tasavvurunun iyi bir tartışması için bkz. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975, s. 113-130. Culler’in kitabı, bir bütün olarak edebiyat incelemelerine yapısalci yaklaşımlar hakkında sarıh ve faydalı bir tartışma sunar.

anlayışta, okurun kendisi de adeta bir metin, okuduğu ya da okunduğunu duyduğu ya da yazıldığını hayal ettiği şeylerden oluşan bir bileşimdir. Barthes'ın iki kodunun etkileşimi olarak olay örgüsü böylece okurlar olarak önce metni anlamlandırma ve sonra da metni bir yorumlama modeli olarak kullanmak suretiyle yaşamı anlamlandırma biçimimiz olarak tecelli etmektedir. Barthes'ın çalışmasına dayanarak fikir yürütmeye devam edersek, olay örgüsü, anlatı olarak tanımladığımız ve anlamların Zaman'ın akışı içinde, nihai yüklemde geriliminde geliştiği metinler tarafından açıklığa kavuşturulan ve zorunlu kılınan yorumlayıcı bir yapılandırma işlemidir diyebiliriz. Barthes daha önceki bir denemesinde, anlatı okurları olarak bizi tetikleyen şeyin, *la passion du sens* olduğunu söyler; ben bu tabiri hem anlam tutkusu hem de anlamın tutkusu olarak tercüme etmek istiyorum. Yani okurun, dinamik okuma sürecini nihayete erdiren, başlangıca ve ortaya anlam ve önem kazandırmayı vaat eden o şekillendirici sonların aktif bir arayışdır bu.¹⁷

Ancak, Barthes'ın görece daha az tartıştığı şey, okumanın anlam-üretme işlemlerinin metnin dışındaki kodlarla, metinsel sistemler tarafından “gerçekliğin” yapılandırılmasıyla olan ilişkisidir. Barthes, göstergesel ya da kültürel kodu (“Bilimin Sesi”), bir toplumun genel geçer görüşlerini ve önyargılarını ileten “zırvalar” olarak bertaraf etme eğilimindedir. Özellikle de eylemler kodu ile yorumbilgisel kodun tersine çevrilemez doğasının akla getirdiği zamasallık sorularına cevap aramaz. Barthes, “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” makalesinde, anlatıdaki Zaman'ın sadece göstergeye (*fabula*) ait olduğunu ve anlatısal söylemle bir ilişkisinin bulunmadığını iddia eder. Ayrıca, paradigmatik modele asgari bir itaat gösteren S/Z'de Barthes “yazılabilir metne” (*texte scriptible*: okurun yapıcı çabasına en fazla izin veren, hatta bunu gerektiren metinler) ve “yeni yeni romancılar”ın pratiğine biat eder. Bu şekilde, sanki kendisinin inşaları olan tersine çevrilemez kodları, modası geçmiş bir ideolojiye ait şeylermişçesine küçük düşürür; en büyük hayranlığını da bize metne herhangi bir yerinden girip metinde sahnelenen dilin kendisiyle oynama olanağı sağladığı için, sembolik olana (“Metnin Sesi”) saklar.

17 Roland Barthes, “Introduction à l'analyse structurale du récit”, s. 27 [Türkçesi: “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, *Göstergibilimsel Serüven* içinde, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 112].

Gérard Genette, Todorov ve Barthes'ın eserleriyle birlikte anlatı üzerine düşünerek Fransız yapısalcı geleneğe önemli bir katkıda bulunan *Anlatının Söylemi* kitabında buradaki perspektife bazı düzeltmeler önermiştir. Öykü, olay örgüsü ve anlatma arasındaki ilişkileri titiz ve incelikli biçimde incelediği bu eserinde Genette, anlatılanı anlatılış biçimlerine bağlayan sonsuz değişkenli vites kutusunun işlevini derinlemesine irdeler ve ana örneği olan Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanını çözümleyerek anlatısal söylemin nasıl Zaman'ın normal akışını altüst etmek, yeniden oynatmak, hatta saptırmak için uğraştığını gösterir.¹⁸ Dilbilimsel göstergenin kaçınılmaz lineerliğine, doğrusallığına dikkat çeken Genette, biçim ve zamansallık paradoksuyla en doğrudan yüzleşerek yaygın olarak bildiğimiz şekliyle –bir kitap olarak mesela– anlatının tam anlamıyla uzamsal bir biçim, uzamsal bir nesne olduğunu işaret eder. Ancak, bu uzamsal biçimin gerçekleşmesi, bir sekans ve silsileden geçmesine bağlıdır ve böylece metonimik olarak okunma zamanından bir zamansallık “ödünç alır.” Genette buna anlatının “takma-zamanı” adını verir (s. 228).¹⁹

Dolayısıyla, Genette, yapı ve zamansallık sorusuna bir çeşit minimalist çözüm öneriyor, diyebiliriz. Böylece, kısmen yapısalcı anlatıbilimcilerin paradigmatic olana yaptıkları aşırı vurguya, anlatının hareketi ve dinamiğini ele almaktaki başarısızlıklarına karşı çıkar. Genette'in çözümü biraz fazla ihtiyatlıdır sanki. Zira anlatının okunması zaman alır, ama daha da önemlisi başlangıçtan sona kadar geçen bu zaman –özellikle de kip anlayışımızı en çok tanımlayan anlatı örneklerinde, yani on dokuzuncu yüzyıl romanlarında– bizim anlatı anlayışımızın, anlatının sonuçlandığı şeyin, anlamının da bir parçasıdır. Lirik şiirin anlamın ideal bir eşzamanlılığı hedeflediğini, (mesela kâfiye ve tekrarlar) görsel ve işitsel tek bir imgede yakalanan bütünü, baştan sona olduğu kadar sondan başa doğru da okumaya teşvik ettiğini his-

18 Bkz. Gérard Genette, “Discours du récit,” *Figures III* içinde, Paris: Editions du Seuil, 1972; İngilizcesi: *Narrative Discourse*, çev. Jane Lewin, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980 [Türkçesi: *Anlatının Söylemi ve Yöntem Hakkında Bir Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011]. Genette *histoire/récit – fabula-sjuzet* ayırımına üçüncü bir kategori ekler ve buna “*narration*,” anlatma adını verir. Bu, anlatıların bazen anlatılmalarının (gerçek ya da kurmaca) anlamlarını ve eyleyciliğini dramatize ettikleri düzeydir. Proust'ta Zaman'ın “saptırılması” hakkında bkz. “Discours du récit”, s. 182.

19 Genette, “Discours de récit,” s. 77-78.

sederiz. Şiirdeki açıklayıcı argüman, bir anlatısı olsa bile genellikle bu anlatının gücünü zaman-dışı bir anlama yapısı lehine baskılar. Oysa anlatısal öyküler ertelenmiş, peyderpey açığa çıkan, uzatılmış anlamlara bağlıdır. Felsefi tasımların aksine, (mesela “Binderili” gibi) anlatılar, Zaman’ın bağlayıcı süreçleriyle ilgili zamansal tasımlardır. Anlatının en büyük örneklerinin çoğunun uzun olması ve okuma zamanımızı günlerce, aylarca ya da daha fazla bir süre doldurması bir tesadüf değildir. On dokuzuncu yüzyılın birçok önemli romanının aylık, haftalık, hatta günlük yayımlanma şekli olan tefrikanın etkilerini düşünürsek, belki de temsildeki Zaman’ın nasıl da temsil edilen zaman için gerekli bir analogi olarak hissedildiğini daha iyi anlayabiliriz. Rousseau’nun birçok açıdan on dokuzuncu yüzyıl roman geleneğinin habercisi olan *Yeni Heloise*’in önsözünde teslim ettiği gibi, karakterlerini anlamak için onları hem gençken hem de yaşlıyken tanımak, sayfalarca sürececek bir süreç olan ikisi arasındaki yaşlanma ve değişim süreci içinde bilmek gerekir.²⁰ Proust’un *Yakalanan Zaman*’daki anlatıcısı da romanın sonunda, yaklaşan ölümün gölgesinde kendini, zorunlu biçimde “Zaman’ın şeklini” alacak bir roman yaratımına adamaya karar verdiğinde oldukça benzer bir şey söylemiş olur.²¹

Dolayısıyla, anlatının mantığı olarak olay örgüsü, Zaman’da açılan ve kazanılan anlamların, aksi takdirde yaratılamayan ya da anlaşılamayan anlamların sözdizimine benzemektedir. Genette’in Proust’a gönderme yapan anlatısal söylem çalışmasından çıkardığı sonuca göre, bir öykü anlatıldığı yere, takdim edildiği uzama hiç gönderme yapmadan anlatılabilir, ama anlatılanla ilişkisi içinde anlatma zamanını işaret etmeden anlatılamaz. Yani fiil kiplerinin kullanılışı ve bunların birbiriyle ilişkisi illa ki bize öyküyle ilgili belli bir zamansal uzam vermektedir. Genette zaman ve mekân arasındaki bu uyarsızlık durumunu “derin nedenlerine vâkıf olamadığımız” dil kodunun kendisindeki bir “bakışsızlık” olarak tanımlar (s. 228).²² Genette’in iddiası dilbilim ve dil felsefesi bağlamında geçerli ve önemli olmakla birlikte, şunu be-

20 Bkz. Jean-Jacques Rousseau, “İkinci Önsöz,” *La Nouvelle Héloïse*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1964, s. 18. [Türkçesi: *Yeni Heloise*, 2 cilt, çev. Hüsen Portakal, Öteki, 1999.]

21 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, c. 3, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954, s. 1045. [Türkçesi: *Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen ve Ahmet Güntan, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 440.]

22 Genette, “Discours de récit,” s. 228.

lirtmeden de geçemeyiz: Sağduyu düzeyinde o derin sebepler aslında banallik derecesinde bariz ve hatta acıdır. Yani insan yürüyebilir, ama ölümlüdür. Zamansallık bir sorundur ve herhangi bir anlatısal ifadenin indirgenemez bir etmenidir, ama uzam için aynı şey geçerli değildir. Örneğin, “Binderili” herhangi bir yerden telaffuz edilmiş olabilir, ama fiil kiplerinin sekansına ve olaylar silsilesine itaat etmek zorundadır. Öyleyse, benim naçizane inancıma göre, anlatının zamana-bağlı olmakla bir ilgisi vardır ve olay örgüsü esasında ölümlülük söyleminin içsel mantığıdır.

Walter Benjamin’in iddiası, bunun en basit ve en uç örneğidir. Benjamin’e göre, anlatısal kurmacada aradığımız şey, yaşarken bizden esirgenen ölümün bilgisidir. Yaşama bir son yazan ve böylece ona anlamını kazandıran şey, ölümdür. Benjamin şöyle der: “Ölüm, hikâye anlatıcısının anlatabileceği her şeyin teminatıdır.”²³ Benjamin böylece anlatının zorunlu geriye dönüklüğüne dair nihai argümanı, son kertede sadece ölümün anlamı belirleyeceğini, gösteren bir bütünlük olarak cümleyi kapatacağını ileri sürmüş olur. En vukufu anlatı analizcilerinin birçoğu da bu inancı paylaşmış, başlangıcı yazan ve ortayı şekillendiren şeyin son olduğunu düşünmüştür. Örneğin, Propp ve Frank Kermode. Ya da *Bulanti*’da yaptığı yaşamak ile anlatmak arasındaki ayrımla Jean-Paul Sartre. Sartre’a göre, anlatma eyleminde her şey gelecek olan sonun yapılandırıran varlığıyla dönüşür ve esasında anlatı “ters yönde” ilerler. Sartre *Sözcükler*’de, özyaşamöyküsü anlatısı için de öyküsünü ancak sonunda kazanacağı anlama göre anlatabileceğini, o zaman da “kendi kendinin ölüm ilanı” haline geleceğini söyler.²⁴ Tüm bu argümanlara daha ayrıntılı olarak yeniden dönmemiz gerekcek. Burada şunu not edelim. Bu görüşe karşı çıkan Claude Bremond ya da Jean Pouillon gibi analizciler de vardır. Özellikle Pouillon, bir Sartre müridi olarak, Sartre’ın anlatıda bulduğu kısıtlardan anlatıyı kurtarma iddiasında bulunmuştu. Ona göre, klasik olarak romanda kullanılan geçmiş zaman kipi, okur tarafından bir tür şimdiki zaman olarak, deyim yerindeyse gözlerinin önünde ve ellerinin içinde cereyan eden bir

23 Walter Benjamin, “The Storyteller,” s. 94. [Türkçesi: *Son Bakışta Aşk*, s. 87.]

24 Bkz. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, New York: Oxford University Press, 1967; Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris: Gallimard, 1974, s. 59-60 [Türkçesi: *Bulanti*, çev. Selahattin Hilav, Can Yayınları, 2019]; Sartre, *Les Mots*, Paris: Gallimard, 1968, s. 171 [Türkçesi: *Sözcükler*, çev. Selahattin Hilav, Can Yayınları, 2013].

aksiyon ve yoğrulan bir anlam olarak deşifre edilir.²⁵ Bence bu oldukça ilginç ve tümüyle çözülemeyecek bir sorundur. Okurken çoğunlukla geçmiş zaman kipinde temsil edilen eylemin geçmişliğini ne kadar ve ne şekilde tasavvur ediyoruz? Eğer aksiyonu tedrici olarak, anbean fark ediyorsak, aksiyonu deneyimleyişimiz açısından bir tür şimdi olarak –“Binderili” özetimde yaptığım gibi bir argümanın şimdisi olarak– anlasak bile, bunu tam da sonuçlardan çıkacak daha geniş bir yorum-bilgisel yapılandırma beklentisiyle yapmıyor muyuz? Sonu olmayan anlatılar bizi hüsrana uğratır. Herhangi bir nihayete ermenin yapay olduğunu ve bir son dayatmanın aslında Freud’un hastalarında karşılaştığı sona, bir direnişe götürebileceğini ve bunun Stendhal ve Gide gibi yazarlar için önemli bir roman dinamiği olduğunu bilsek bile.²⁶ Eğer geçmiş şimdi gibi okunacaksa bu acayip bir şimdidir o zaman; zaten yerinde olan ve ona ulaşmamız için bizi beklediğini bildiğimiz bir gelecekle ilişkisinde geçmiş olduğunu bildiğimiz bir şimdidir. Belki de anlatıdan anlam çıkarmak için temel aletimizin, anlatının tuhaf mantığının temel mecazının geçmişi düşünmenin beklentisi olduğunu söyleyebiliriz. Şurası muhakkak ki günümüzde artık edebi anlatısal sonlardan feragat etmiş bulunuyoruz ve hatta geleneksel on dokuzuncu yüzyıl sonları bile kendi bilincinde olan oyun sonlarına maruz bırakılmaktadır. Ama yine de bir güven duygusuyla ve bir bağımlılık haliyle, okunacak sayfaların belli bir âna dek okunmuş olanın geçici anlamlarını yeniden yapılandıracağı beklentisiyle okuyoruz hâlâ.

25 Bkz. Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris: Gallimard, 1946. Ayrıca bkz. Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris: Editions du Seuil, 1973.

26 Sonlara direnme konusunda bkz. D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981. Benim bu kitapta sık sık kullanacağım “anlatılabilir” tabirini ve kavramını Miller’e borçluyum. Geçmişin ve geleceğin şimdi ile ilişkisi, Aziz Augustinus’un meşhur bir tefekkürüne konu olmuştur. *İtiraf*’ın on birinci kitabında, Augustinus, bu soruna bir “çözüm” bulur ve geçmişin anı biçiminde bir şimdisi, geleceğin de Mezmurlar’dan bir mezmurla açıkladığı beklenti biçiminde bir şimdisi olduğunu iddia eder. Augustinus zamansallık sorununu tam çözemese bile ezberden okumanın ya da okumanın anı ve beklenti ilişkisi içinde kendine has bir zamansallığı olduğunu işaret ettiği kesindir. Augustinus’un bu tefekkürü hakkında çok zengin bir analiz için bkz. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, s. 19-35.

III

Anlatısal olay örgüsünden nasıl bahsedebileceğimiz konusundaki bu tartışmayı, iki kısa metne bağlayacağım. Eğer şimdilik Barthes'ın iki kodunu anlatısal dilin “kutupları” olarak kullanabilirsek, bu metinlerden biri yelpazenin yorumbilgisi ucunda, diğeri de eylemler kodu ucundadır. Dolayısıyla, ilk metnimiz bir dedektif hikâyesidir. Sir Arthur Conan Doyle'un “Musgrave Töreni”. Sherlock Holmes'un, henüz Watson sahneye çıkmadan önceki ilk vakalarından birinin hikâyesi. Holmes bunu daha sonra küçük ahşap bir kutunun içindekileri merak eden Watson'a anlatırken şöyle diyecektir: “buruşuk bir kâğıt, eski tip pirinçten bir anahtar, iple ucuna top bağlanmış bir sopa ve paslanmış metal parçaları.”²⁷ Buruşuk kâğıt, Avusturalya yerlilerinden Musgrave erkeklerinin erkekliğe geçiş töreni sırasında okudukları soru ve cevapların bir kopyasıdır. Bu kâğıdı Reginald Musgrave'in patavatsız uşağı Brunton hazırlar, bu yüzden de işten kovulur ve ortadan kaybolur. Kısa bir süre sonra da Brunton'un önce aşık olup sonra yüzüstü bıraktığı hizmetçi kız Rachel Howells kaybolur. Kızın ayak izleri gölün kenarına kadar gitmektedir ve orada yerel polis, “içinde bir sürü paslı metal parçası ve renksiz çakıl veya cam parçaları olan” keten bir çanta bulur. Şimdi, Holmes'un her bir vakada kullandığı çalışma hipotezine uygun biçimde, tüm bu ayrı muammalar aynı “olaylar zincirinin” bir parçası olarak birbirine bağlanıyor olmalıdır. Holmes'un, “tüm bunları üstüne asabileceğimiz ipi tasavvur etmesi” gerekmektedir; bu tam da anlatının yorumlayıcı ipidir.

Muammayı çözecek anahtar, kâğıt parçasındaki soru cevaplarda olmalıdır. Musgrave'e göre, bir geçiş ritüeli olarak kutsallaştırılmış olmaktan başka bir anlam ifade etmeyen “saçma sapan” bir şeydir bu. Ama Holmes öyle düşünmez. Çünkü meraklı yabancı Brunton da böyle düşünmüş olmalıdır. Vakanın çözümü, anlamsız görünen – Musgrave halkı için sadece çok eski ailelerden geldiklerini ve soylarının devamını temsil eden– ritüel metaforunu alıp onu bir metonimi, bir mecazımürsel olarak yorumlamaktan geçer.²⁸ Hikâyenin ana bölü-

27 Sir Arthur Conan Doyle, “The Musgrave Ritual”, *The Complete Sherlock Holmes* içinde, New York: Doubleday, 1953, c. 1, s. 445 [Türkçesi: “Musgrave Töreni,” *Suç Detayda Saklıdır* içinde, çev. Cumhuriyet Mısırlıoğlu, Martı Yayınları, 2012].

28 Metafor ve metoniminin bu şekilde, sırasıyla dilin seçici ya da ikame edici ve birleşimsel (ya da dizisel ve dizimsel) kutuplarının temsili olarak kullanılışı, Roman

mü, trigonometrideki bir problemi aksiyonla sergiler: Holmes törenin yönergelerini yerde bir patika çizmek için gereken yönler olarak yorumlar; güneş meşenin tepesindeyken karaağacın gölgesini takip eder, adımlarıyla gidilecek yolu ölçer, vesaire. Yani, kelimenin tam anlamıyla çayırda, noktaları işaretlemeye yarayan direktifler olarak okunan ve törene götürecek noktaları çizmektedir. Böylece, olay örgüsünün (*plot*) sınırları çizilmiş bir toprak parçası, bir parsel anlamına gelen coğrafi ve arkaik anlamını gerçekleştirmiş olur. Bu süreçte, Brunton'un daha önce yapmış olduğu harita çıkarma işini tekrar eder aslında: Toprağa bir sopa sapladığında, sopanın birkaç santimetre ilerisinde Brunton'un sapladığı sopadan kalan oyuğu “vecde kapılarak” fark eder. Bu eserdeki hafiyelik mesaisi, tekmlil klasik polisiye kurmacasının olmazsa olmaz şartını özellikle açık etmektedir: Dedektif, seleftinin, yani suçlunun, yaptığı şeyleri tekrar eder, onun geçtiği yerlerden geçer. Tzvetan Todorov'a göre, polisiye öykülerde tanık olduğumuz, okurun huzurunda icra edilen hafiyelik mesaisinin varoluş amacı, okurun gıyabında gerçekleşmiş ama anlamı taşıdığı için asıl önemli anlatı olan suçun hikâyesini ortaya çıkarmaktır.²⁹ Todorov hikâyesinin iki düzenini, tahkikat ve suç düzenini, *sjužet* ve *fabula* olarak tanımlar. Dolayısıyla, Todorov için polisiye öykü, anlatıların anlatısıdır; dedektif hikâyesinin klasik yapısı tüm anlatıların yapısını açığa çıkarır, zira bu janr, *sjužet* ve *fabula*'nın rolünü ve birbirleriyle ilişkisini dramatize eder. Ben de şunu ekleyebilirim ki olay örgüsü burada da *fabula* üzerinde işleyen *sjužet*'in aktif süreci olarak, onun yorumlayıcı düzenlenişinin dinamiği olarak görünmektedir.

Ayrıca, Holmes, suçlu-seleftinin adımlarını yinelemek suretiyle tüm anlatıların iddiası olan bir eylemi harfiyen yerine getirir. Zira her anlatı sadece geçmiş zaman kipini kullanması yüzünden bile olsa daima ve kaçınılmaz olarak zaten olmuş bir şeyin tekrarı ve provası gibi görünür (kaldı ki, mesela Fransızcada bu ikisi aynı kelimedir: *répétition*, hem tekrar hem prova demektir). Bu, o şeyin gerçekten olmuş olduğu anlamına gelmez. Bunu teyit etme gibi bir derdimiz de yoktur. Hem önermeyi pekâlâ tersine çevirip tekrar iddiasının aslında daha önce

Jakobson'un “Two Types of Language and Two Types of Aphasic Disurbances” başlıklı önemli makalesine dayanmaktadır, bkz. Roman Jakobson ve Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Lahey: Mouton, 1956.

29 Todorov, “Typologie du roman policier”, *Poétique de la Prose*, s. 57-59.

olmuş gibi sunulan olayı yarattığını söyleyebiliriz: son kertede hikâye, okurun (ve dedektifin) tek bildiği şey olan anlatı söyleminin imalarından yarattığı bir yapıdır. Burada asıl önemli olan, önceliğin kimde olacağına karar verirse verelim, tekrarın yapıcı, göstergebilimsel rolüdür; söylem içinde ve söylemle hikâyenin aktif tekrarı ve yeniden şekillendirilmesindeki olay örgüsünün işlevidir.

Dedektif hikâyesinin –ve birçok başka anlatının– teamülleri içinde tekrar, ilk olay örgüsü kurucusunu, yani suçluyu hem keşfetme hem de anlama ile sonuçlanır: Örneğimizde, Holmes’un sonunda kilerdeki bir mahzende boğulmuş olarak bulduğu Brunton, hazineyi bulmak için oraya inmiş ve öfkeli Galli hizmetçi Rachel Howells onu oraya kilitlemişti. Ancak, bu sonuca varmak, yani *fabula*’yı ve onu tetikleyen şeyi bulmak, epeyce bir hipotetik yapı gerekmektedir, zira Brunton ölmüş, Rachel Howells kaçmıştır. *Fabula*’nın doğrulanması, onun inandırıcılığında, açıklamanın gereklerini karşılama yatar. Ayrıca, *fabula*’nın –suçun hikâyesinin– bu en alt seviyesi yapılandığında, bir üst seviye doğar; Holmes ve Musgrave’in Howells’in göle attığı farz edilen çantanın içindekileri incelediği ve Holmes’un üzeri yosun bağlamış metal ve cam parçalarını Stuart Hanedanı’nın tacının altın ve mücevherleri olarak teşhis ettiği seviye. Böylece, en sonunda, araştırma süresince sadece trigonometrik bir bilmece olarak, olay örgüsünün rehberi olarak düşünmekle yetindiğimiz törenin anlamını da belirtir. Yani bir geçiş ritüeli olarak anlamına kavuşur, ama daha yakın bir dünya tarihine ilişkindir, zira şövalye partisinde bir sonraki Charles’ın, yeniden tahta oturtulunca babalarının tacını geri alabilmesini sağlamak için hatırlatıcı bir yardım olması niyetini taşır. Watson hikâyenin başında Holmes’a sorar: “Bu yadigârların bir tarihi var, öyle mi?” Holmes da “Olmaz mı? Tarihin ta kendisi onlar,” (s. 445) diye cevap verir. “Bir tarihi olmak” ile “tarihin ta kendisi olmak” arasında, *fabula*’nın daha derin bir seviyesine ilerleriz. Holmes’un çayırda noktalarını çizişine şahit olduğumuz hikâyenin mekânsal-zamansal biçimde fark edilişi sonunda geniş bir zamansal, tarihsel girintiye, başka bir hikâyeye açılır: İngiltere kralının infaz edilişi ve Restorasyon devri ancak hizmetçi Brunton’un gasp girişimi sonucunda gün ışığına çıkmıştır. Holmes’un son bölümde söylediği gibi, törenin ve kayıp anlamının sırrı, babadan oğula geçip yüzyılları aşmıştır, “ta ki bu sır perdesini yırtan ve bu riskli girişiminde canından olan bir adamın eline geçinceye dek” (s. 458).

Daha önce de biz okurlara Brunton'un Musgrave malikânesinde işe başladığında “yanlış meslek seçmiş bir öğretmene” benzediği söylenmişti ki bu, gasp eyleminin, hikâyelerin yaratıcı patlayıcı potansiyeli hakkında entelektüel bir uyarı eylemi olduğuna dair hissimizi teyit edebilir. Gasp, bir düzen ihlalidir, yer değiştirme girişimidir, esas olarak anlatıyı var eden şeydir. Holmes'u rehavetten çıkarıp –öykünün başında kemanı ve kitaplarıyla uzandığı “divandan ancak masaya geçmek için yerinden kalkıyordu” şeklinde tasvir edilmişti– ve olay örgüsü örölmüş yaşamı başlatmaya iten şeydir.

“Musgrave Töreni” öyküsünün olay örgüsünün alegorisi olarak bu okumasında en çok vurgulamak istediğim nokta, kuşaklar arası aktarımın anlaşılmasız metaforunun, bilfiil örtülü işaretlerinin harita misali çayıra çizilerek, nasıl mecazımürsel şeklinde açıldığıdır. Anlatı, işte bu metaforun işaretlerinin canlandırılması demektir. Açılması sırasında ilk metafor hem uzamsal olarak (Holmes'un yerde oluşturduğu plan) hem de zamansal olarak (biz okurlar Holmes'un adım atarak ölçüm yapmasını izlerken) canlandırılır. Eğer bir çözümün olay örgüsünün çizilerek örölmesi bizi bir mekâna götürüyorsa (Brunton'un cesedinin bulunduğu mahzen) dram da Brunton ve Rachel Howells arasında canlandırılır. O zaman dikkatimizi yeniden Brunton'un arayışının nesnesine yönlendiririz. Bu da yeni bir zamansal girintiye, tarihe açılır. Eğer metaforu, bir durumun sentetik bir kavrayışı veya temsili olarak alırsak, anlatının uç noktaları nesiller arası aktarımın gözü kapalı bir metaforunu (“absürt bir iş” olarak tören) ve nesiller arası aktarımın aydın bir metaforunu (İngiliz monarşisi tarihinin bir parçası olarak tören) sunar: Başlangıç ve son, Todorov'un, “anlatısal dönüşüm” kavramına iyi bir örnektir; başlangıç ve bitişin –kendisi de metaforik olan– “aynı-ama-farklı” ilişkisi içinde durmasıdır bu.³⁰ Ancak, Todorov, dönüşüm sürecinin dinamiğinden çok az bahseder. İki ilişkili kutup arasında yatan, ikinci ve tam anlamıyla göstergebilimsel metaforu kurabilmek için, ilk metaforun metonimi olarak canlandırılmasıdır ve sonra elde edilen sonuçların hipotetik ve zihinsel canlandırılmasıdır. Aktif olmayan, “çökmüş” bir metaforla başlıyoruz ve araştırma ilerledikçe yeniden etkinleştirilen, metinle okur arasında etken bir fikir alışverişine uygun metonimik süreçle farklılığı iade edilen metafora ulaşıyoruz. Bu yapı, “Binderili” masalının yapısına da oldukça ben-

30 Todorov, “Les Transformations narratives,” *Poétique de la Prose* içinde, s. 225-240.

ziyor; orada da enstest tehdidinin aşırı aynılığı içindeki metafor için gerekli olan ilk tansiyon düşüşü ile başlamış, kız evladın aşırı farklılaşarak hayvan oluşu (hayvan kılığına girişi) ile devam etmiş, sonunda da meşru erotik birleşmenin aynı-ama-farklı çözümüne ulaşmıştık. “Musgrave Töreni”nde ise dönüşümün çok sesli söylemine daha ayrıntılı biçimde tanık oluyoruz; şüphesiz ki bu, dedektif hikâyesi için gerekli; zira burada bir bilgi kazanımı, anlamın bilinçli yaratılışı söz konusu. Ama şunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Her anlatı vakasında, dönüşümü üretmek için, bir canlandırma süreci gereklidir. Kullanımlarının dönüştürülmesi için başta verili olanların (tören, yanlış yönlendirilmiş arzusunun çıkmazı) haritasını çıkarmak, olay örgüsünü oluşturmak gerekir. Bir kez daha görüyoruz ki olay örgüsü, hikâye hakkındaki söylemin aktif yorumlama çalışmasıdır.

Şunu da iddia etmek mümkün olabilir. Olay örgüsü ile hedeflenen sonuç, geniş anlamıyla hep aynıdır: nesiller arası aktarım olasılığının yeniden tesis edilmesi. Hem “Binderili” hem de “Musgrave Töreni”ndeki başarılı dönüşümlerle ulaşılan hedef budur. Özellikle de on dokuzuncu yüzyıl romanı tekrar tekrar ve uzun uzun bu aktarım problemini işleyecek, babalar ve oğullar arasındaki ilişkiyi (ayrıca kızlarla anneleri, teyzeleri, halaları, deli kadınlar ve diğerleriyle olan ilişkilerini de) mütemadiyen sahneleyerek, miras alınabilecek bir bilgeliğin nerede bulunabileceği ve bu bilgeliğin aktarımına nasıl ulaşılabilirliği sorusunu soracaktır. Eğer daha önce değindiğim Benjamin’in tezinde, “Ölüm, hikâye anlatıcısının söyleyebileceği her şeyin teminatı” ise, bunun nedeni, ölüm anında yaşamın *aktarılabılır* hale gelmesidir. Anlatının tercümeleri, olay örgüsünün dönüştürücü süreci üzerinden kayarak ilerleyişleri, ileriye dönük beklentilerle geriye bakış oyununda geçmişten işaretler devşirerek hareket edişi, aktarım iddiasının anlama iddiasına yedirildiği nihai duruma götürür. Bu iddianın en çarpıcı örneklerinden bazılarını on dokuzuncu yüzyılda sıklıkla kullanılan çerçeve içindeki hikâyede bulabiliriz. Çerçevelenmiş hikâye anlatıcı ile dinleyici arasındaki ilişkileri dramatize ederek aktarım meselesini muntazaman canlandırır, kabul görme işaretini ve devam etme vaadini arayarak, aktarım olasılığıyla ilgili kaygıyı da ortaya çıkarır. Tıpkı *Karanlığın Yüreği*’ndeki Marlow’un dinleyicilerine söylediği sözlerdeki gibi: “Öyküyü görüyor musunuz? Herhangi bir şey görüyor musunuz?” Bunlar da daha sonra ayrıntılarıyla tartışılması gerekecek sorular.

Sherlock Holmes'un "Musgrave Töreni" okumasından çıkarmamız gereken bir ders daha var. Jonathan Culler "Anlatı Çözümlemesinde Öykü ve Söylem" adlı makalesinde, anlatının "çifte mantık" uyarınca ilerlediğini kabul etmemiz gerektiğini ileri sürer. Yani genel varsayımlarımızın tersine, bazı sorunlu anlarda öykünün olayları anlatısal söylemin zorunlulukları, onun anlamla ilgili ihtiyaçları tarafından üretiliyor gibidir.³¹ Başka bir deyişle, ilk bakışta normal görülen bir sıralama, anlatının sorunlu, zorlayıcı anlarında tersine çevrilmek zorundadır: *fabula*'nın verilerinin yeniden çalışılması olan *sjužet* normalde *fabula*'dan sonra geldiği halde bazı anlarda tam tersine *fabula*, *sjužet*'in zorunlulukları tarafından üretilir, bildiğimiz sonuçlardan ötürü bir şeyin vuku bulmuş olması gösterilir. Cynthia Chase'in Daniel Deronda'nın Yahudiliği konusunda ileri sürdüğü gibi, "kökeni, etkilerinin sonucudur."³² Culler bu iki perspektifin çelişki olmaksızın sentezlenebileceği varsayımına karşı eleştirmenleri uyarır. Bu "çelişki" çok zamandır en vukuflu anlatı analizcilerinin bazıları ve romancıların kendileri için gayet barizdir ve bir endişe kaynağıdır. Henry James'in birçok önsözündeki tartışmayı, mucidin çelişkiyi nasıl sakladığı veya yaldızladığı meselesi olarak okuyabiliriz. Sartre'ın anlatmanın nihai amaçlarının anlatılanı nasıl dönüştürdüğü konusundaki düşünceleri –ki bunlar, sonunda onu, romanı reddetmeye götüren bir temel oluşturacaktır– aynı soruna temas eder.

Ancak ben, bu "çelişki"yi, eleştiri yazınının muzafferane bir tavırla yakaladığı edebi bir apori, bir çıkmaz olarak görmek ve ipin ucunu bırakmakla tatmin olmuyorum. "Çifte mantık"ın birbiriyle uyumsuzluğu, anlatının icra etmesi için çağrıldığı o özel anlama çabasını ve "çözümleri"nin yanılmalı, paralojik statüsünü işaret eder. Problemi şu şekilde yeniden ifade edeyim: Daha önceki olaylar, sebepler yalnızca geri dönüşlü olarak, sondan başa doğru bir okumada bu özelliklerini kazanır. Bu anlamda, sondaki bütünleştirmenin metaforik işleyişi, anlamı ve sekansların metonimik statüsünü belirler – ama ortanın metonimleri-

31 Bkz. Jonathan Culler, "Story and Discourse in the Analysis of Narrative", *The Pursuit of Signs* içinde, Londra: Routledge& Kegan Paul, 1981, s. 178. Culler'in buradaki tartışması, kısmen, elinizdeki kitabın Onuncu Bölüm'ünün temelini oluşturan "Fictions of the Wolfman" (*Diacritics* 9/1, 1979, s. 72-83) makaleme bir göndermedir.

32 Bkz. Cynthia Chase, "The Decomposition of the Elephants: Double Reading Daniel Deronda", *PMLA* 93/2, 1978, s. 218.

nin de finaldeki metaforu ürettiği, doğurduğu iddia edilmeli. Çelişki, çifte mantığı sadece kullanmakla kalmayıp bizzat kendisi çift mantıklı olan anlatının doğasında yatıyor belki de. “Bilge edebiyat”ın kelepirci modern sürümü olarak polisiye öykü, çifte mantığı en açık biçimde sergilediği için faydalıdır. Zira tahkikatın olay örgüsünü kullanarak tam da çözüm diye adlandırdığımız tematik tutarlılık için gereken özellikleri sunacak olan suçun bir hikâyesini bulur, inşa eder. Başka bir vakanın, “Kayıp Antlaşma”nın sonunda Holmes şöyle der mesela: “Sizin vakanızdaki esas problem,’ diye belirtti Holmes, her zamanki öğretici tavrıyla, ‘ortalıkta çok fazla delilin bulunmasında yatıyordu. En önemli bilgiler, vakayla ilgisi olmayan ayrıntılarca örtülüp saklanmış durumdaydı. Bize sunulmuş olan bütün verilerin arasından, önemli olduklarını düşündüklerimizi seçmek, sonra da onları sıraya dizip bu olağanüstü ilginç olaylar zincirini bütünleştirmek gerekiyordu.’”³³ Burada çok bariz bir *ars poetica* görüyoruz. Hem dedektif hem de romancı tarafından sergilenen bir şiir sanatı. Ayrıca, Wallace Stevens’in “Bulma eylemindeki zihnin şiiri/Bu kadarı yeterli” diye tasvir ettiği, zihinsel işlem olarak olay örgüsü için de iyi bir örnek teşkil eder.

Benim iddiam şu olacak: Anlatının çelişkili çifte mantık şeklindeki doğası bize neden anlatılarımız olduğu ve neden onlara ihtiyaç duyduğumuza dair ve anlatı üreten şeyin nasıl da anlamların olay örgülerini oluşturma ihtiyacımızın kendisi olduğu hakkında bir şeyler söyleyebilir. Bu öneriyi, bir metin aracılığıyla tetkik edebiliriz. Yukarıda tartıştığım dedektif hikâyesinden tümüyle farklı görünen – anlatının eylemler kodu (*proairetic*) kutbuna daha yakın duran, eylem ve olay parçalarını gevşekçe birbirine bağlayan ve gerçekten de kahramandan açıktan açığa pikaresk modellerin terimleriyle söz eden bir metin bu: Rousseau’nun *Itiraflar*’ı. Burada örnek olarak İkinci Kitabın kapanış öyküsü olan kötü şöhretli bölümünü, kayıp şerit hikâyesini seçtim. Rousseau Madam de Vercellis’in malikânesinde uşak olarak çalışmaktadır ve (tıpkı Musgrave’in uşağı Brunton gibi) kendini bu işe layık görmez, yanlış yerde olduğunu düşünür. Bu yüzden de Madam de Vercellis’in onun daha iyi şeyler için yaratıldığını anladığını gösterecek özel bir işaret bulma peşindedir. Ama Madam, Rousseau’yu takdir ettiğini hiç göstermeden ve ona bir miras bırakmadan ölür. Ardın-

33 Bkz. Sir Arthur Conan Doyle, “The Naval Treaty”, *The Complete Sherlock Holmes* içinde, c. 1, s. 540 [Türkçesi: “Kayıp Antlaşma,” *Suç Detayda Saklıdır* içinde, s. 251].

dan malikânenin eşyaları boşaltılırken Rousseau gümüş sırma işlemeli pembe bir şeridi çalar. Şeridin kaybolduğu ortaya çıkıp da ev aranınca, şerit onun odasında bulunur. Onu nereden bulduğu sorulduğunda, yalan söyleyerek evin aşçısı genç köylü kızı Marion'un verdiğini söyler. Sakin bir tonda ithamı reddeden Marion'la yüzleştirildiğinde Rousseau yalanından geri dönmez. Marion da ona, "Beni çok bedbaht ediyorsunuz. Fakat yine de sizin yerinizde olmayı istemem,"³⁴ diye haykırır. Gerçeğin ne olduğu konusunda şüpheye düşen Kont de la Roque (Madam de Vercellis'in varisi) ikisinin de işine son verir. Rousseau Marion'un gelecek yaşının muhtemel senaryosunu hayal eder: Hırsızlık suçlamasıyla işten çıkarılmış, beş kuruşsuz, tavsiye mektubu veya koruması olmadan ne hallere düşecek kim bilir? Hipotetik kesinlikle Marion için öyle bir kariyer çizer ki "benden daha beter" olacaktır, yani muhtemelen bir fahişe olacaktır, der. Bu zalim hatıra peşini bırakmaz ve ruhunu öyle taciz eder ki uykusuzluk çektiği gecelerde Marion'un hayali karşısına dikilip onu suçlar, sanki o suçu daha dün işlemişçesine utanır, ama hiçbir zaman gerçeği itiraf edip içini dökemez, en yakın arkadaşına bile. Sonra da biz okurlara anlattığı gibi, kendini bu suçun yükünden kurtarma arzusu itiraflarını, yazma kararında belirleyici olur.

Vakanın olayları ve sonuçları, anlatıcı Rousseau tarafından o âna dek, okurun inkâr edemeyeceği kadar açık ve doğrudan bir itiraf olarak sunulmuştur. Sonra yeni bir paragrafa başlayarak şöyle bir iddiada bulunur: Eğer okuyucuya bu olay sırasındaki iç meyillerine dair bir açıklama yapmaktan sakınır ve eğer gerçeğe uygun şekilde kendini mazur göstermekten korkarsa, kitabının amacına sadık kalmamış olacaktır. Marion'a zarar vermek gibi bir niyeti hiç yoktur. İşin garibi, kızla olan dostluğu yüzünden onu suçlamıştır. Kız hep onun düşüncelerindedir ve kendini temize çıkarmak için aklına ilk gelen şeye sarılmıştır: "*je m'excusai sur le premier objet qui s'offrit.*" ["Suçu önüme çıkan ilk nesneye attım."] Bu, olay örgüsünün rastgele vektörleri olduğunu ima etmesiyle kafa karıştırıcı bir durum, görünürde keyfi ve anormal kurban seçimi, sonradan Rousseau'nun aslında kendi yapmak istediği bir şey için Marion'u suçladığını açıklaması üzerine maksada yakın bir şeye dönüşür. Aslında Marion'a verme niyetinde olduğu şeridi,

34 Bkz. Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1959, s. 85. [Türkçesi: *İtirafılar*, c. 1, çev. Reşat Nuri Güntekin, Milli Eğitim Basımevi, 1991, s. 126.]

kızın ona verdiğini söyler. Yani, Marion’la olan dostluğu aşka benzetmektedir ve vermek istediği şeyin alıcısı olduğunu hayal edebilmiş, böylece aşk-hediyesi kaynağında zehirlendiğinden bir başka ters-yüze olanak sağlamıştır: Aşk, sadizme sapar. Rousseau’yu bu dolaşık şeridi sahiplenip düzeltmekten alıkoyan şey, cezalandırılma korkusu değil, utanç korkusudur: “O kalabalığın önünde yüzüme karşı beni hırsız, yalancı, iftiracı diye ilan etmelerindeki dehşetten başka bir şey görmüyordum.” *İtiraf*lar’da sıkça gördüğümüz üzere, dışarıdan, onun iç meyillerini göremeyecek kişiler tarafından yargılanma korkusu hem kötü davranışı hem de bu davranışın gerektirdiği itirafı tetikler. Ait olmadığı bir yerdeymiş gibi yargılanma korkusu hem yalanları hem de itirafı üretir. Rousseau’nun, gezgin müzisyen gibi hadiselerde olası hayırseverlere mütemadiyen kurmaca hikâyesini anlatıp sonra da doğru hikâyeyi itiraf şeklinde yeniden anlattığına şahit oluruz. Burada Rousseau çalınan şerit izahatını, bir daha asla böyle konuşmayacağını ifade ederek bitirir. Sonradan, *Yalnız Gezerin Düşleri*’nin dördüncü tefekküründe bu kararından cayacaktır.

*İtiraf*lar’ın çalınan şerit epizodunda, anlatı olayları doğrudan, oluş sıralarına göre kronolojik biçimde anlatılır. Oysa iç duygular ve güdülere dair sonraki anlatı, hadiselerin anlatısıyla taban tabana zıt duruyor. Epizodun diğer kişisi Marion’un hipotetik geleceğinin halüsinasyon misali bir anlatısına ve *İtiraf*lar kitabının doğuşuna ilişkin bir anlatıya dönüşüyor. Böylece, bu hikâyeyi –ya da bu hikâyeleri– anlatma ihtiyacına genetik bir güç yüklenmiş oluyor. Bu dört unsuru mantıklı bir söylemde düzenleyebilmemizin bir yolu var mı? Belli ki yok, zira eylemlerin anlatısı ile içsel temayüllerin anlatısı arasındaki fark, tam da aralarındaki temel uyumsuzluk, birinin diğeriyle tamamen örtüşmesinin veya birinin diğeriyle açıklamasının imkânsızlığıdır. İkisi arasında psikanaliz söylem aracılığıyla bir bağlantı motifi keşfetmek mümkün olabilir elbette. Rousseau, Marion’a olan arzusunu senaryoya ekleyip bir şekilde bu arzusunun niyet ettiği şeyin tam tersi bir etki yarattığını, arzu öznesiyle nesnesinin yer değiştirmesi sonucu aşkın sadizme kaydığını ima ederek aslında böyle bir okumanın anahtarını sunuyor bize. Tüm bunlar Freud’a başvurmak suretiyle ve en uygun şekilde inkâr ve iftira kavramıyla kavramsallaştırılabilir. Ancak istinat edilecek böyle bir psikanaliz söylemi –Freud’un bu sorunu analizinin doğası düşünülürse– ne kadar açıklayıcı olursa olsun Rousseau’nun

zaten katmanlı anlatısına yeni bir anlatı katmanı eklemek olacaktır. Anlatıdan hiçbir kaçış sağlamayacaktır.

Rousseau'nun anlatı katmanları, hak ettiği gerçek yerinin neresi olduğu sorusuna tek bir cevap bulmayı başaramadığını işaret eder. Kamu önünde ilan edilen adı, rütbesi ve karakteri nedir? Her daim yerini yadırgadığından, kendi benliğindeki yeriyle başkalarının gözündeki yeri –bu yüzden de davranışları– asla birbiriyle uyuşmaz. Böylece, durmadan davranışlarının ve içsel temayüllerinin izini sürer; bunları örtüştürmek için değil, bu zaten imkânsızdır, ama onların uyuşmazlığını itiraf etmek için. Bu itiraf da hem Marion'un gelecek hikâyesini hem de Rousseau'nun gelecek itiraflarını doğurur. Başka bir ifadeyle, Rousseau için sorunu anlayarak düzene sokmanın ya da ona çözüm bulmanın tek yolu, daha çok anlatı tertip etmektir. Hiçbir analitik ahlaki mantık, “Neden öyle davrandım?” sorusunu cevaplamayacaktır. Ne de “Nasıl asıl yerimde olabilirim?” sorusunu. Aslında bu ikisinin altında yatan “Ben kimim?” sorusu da cevapsız kalmaya mahkûmdur. Bu tür sorular, Rousseau'nun yaşadığı çağın başlarında mümkün olan ahlaki bir portre, bir çeşit kişinin analitik topografyasını çizerek ele alınamaz. Rousseau'nun iddiasına göre –ve bu onu en azından sembolik anlamda modern anlatının *habercisi* yapan şeydir– kimlik sorusu yalnızca anlatısal terimlerle, tüm bir yaşamı anlatma, geriye dönüp anlamını kurgulama, biteviye elden kaçıp gidişini, tanımın sabitliğinden kayışını kayda geçirme çabasında düşünülebilir. Rousseau *Itiraflar*'da birkaç kez, en çarpıcı biçimde de Dördüncü Kitap'ın sonunda, “Okur beni anlamak için varoluşumun her anında beni takip etmelidir” der. Yani anlatı öğelerini birbirine bitiştirmek ve ne anlama geldiklerini belirlemek Rousseau'ya değil, okura düşer. Dolayısıyla, Rousseau'nun *Itiraflar*'ını yazarken korktuğu, çok fazla şey söylemek ya da yalan söylemek değil, her şeyi söyleyememek olmalı. Her şeyi söyleme, *tout dire*, ihtiyacını iddia ederken, ben'i tüm gerçekliğiyle anlama ve sunma çabasında karşılaşılan çelişkilerin güçlü bir anlatı makinesi oluşturduğunu açığa çıkarıyor. Ne zaman geçmişteki bir noktaya dönsük, daha çok anlatı üretimi için bu makineye yaslanabiliriz – yalnızca farklı hikâyeler üretmek için değil, ayrıca gelecek senaryoları ve yazmanın kendisinin anlatılarını yazmak için de. Bu modelde anlatının sonu yoktur, zira “suç” için bir “çözüm” bulunmamaktadır.³⁵ Anlatısal olay örgü-

35 Rousseau'da “makine olarak metin” ve çalınan şerit epizodunun tümü hakkında,

sünün bütünlüğü, çözümdür; bu bütünlüğün –biyolojik ben’in karşıtı olarak– ben’in yazılmasında bir son noktası olmadığından, Rousseau okuyucudan burada bir son *koymayı* rica etme durumuna indirgenir: “*Qu’il me soit permis de n’en reparler jamais.*” [Bundan bir daha bahset-meme asla izin verilmemesini istirham ederim.]

*İtiraf*lar’da başka birçok nihayete erdirmeye ve bitiş noktası icatları bulunmaktadır. Örneğin din değiştirme ve düşüş (çocukluktan çıkmak veya gözden düşüp yazar olmak veya kamunun diline düşmek, vesaire). Hatta ölüm simulakrumu da bu icatlardan biridir. Malum Rousseau birçok defalar kendini, sonraki hayatı yeniden başlaması gereken “ölü bir adam gibi” tarif eder. Rousseau’nun hayatındaki dönemleri açıp kapayan özel deneyimlere ve eşsiz anlara mütemadiyen bir vurgu vardır. Sanki yaşamın ve zamanın geçişine bir sınır çizme ve istikrar kazandırma çabasıdır bu. Sartre’in iddia ettiği gibi, insanın kendi hayatını anlatabilmesi için kendi ölüm ilânı haline gelmesi gerekir. Rousseau sonunda nekrolojik biçimini altüst ettiği o kadar çok ölüm ilanı yazar ki sanki her daim yeniden doğar, ama Proteus misali şekil değiştirmez (bilakis, çoklu başlangıçlar ve sonlar iddia ederken hiç değişmediğini de belirtir), Antaeus misali her seferinde Jean-Jacques’in özüne dair bir ferasetle mütemadiyen ayakları yere basar. Nihai son kitabın kendisi haline gelir. O da sadece bir kez tamamlanmış haliyle sunulur. *İtiraf*lar’ın hemen ilk sayfasında ve tam da müstakbel bir okuma ve yargı senaryosu içinde şunları söyler: “Kıyamet borusu istediği zaman çalsın. Ben elimde bu kitapla Büyük Yargıcın karşısına çıkacağım. Yüksek sesle diyeceğim ki: ben işte bunu yaptım, bunu düşündüm; bu oldum. İyiyi ve kötüyü aynı açıklıkla söyledim... Ey Ebedi varlık! Benzerlerimin sayılmaz kalabalığını etrafımda topla, itiraflarımı dinle-sinler...” İnsanın Hesap Günü’nde okunmak üzere kendi ölüm ilanını yazması, geriye dönük anlatısal anlatmanın beklentisindeki en uç noktayı oluşturur. Bu, şüphesiz tüm anlatıların yapmak istediği bir şeydir. Tüm anlatılar bir Kadiri Mutlak Hâkim değilse bile, geriye dönmeye ve böylece yaşamdan kalan şifreli mesajı gerçekleştirmeye kadir bir Sherlock Holmes’un varlığını farz eder. Dolayısıyla anlatı, her daim kendi

bkz. Paul de Man’ın meşhur makalesi, “Purloined Ribbon”, *Allegories of Reading* içinde, New Haven: Yale University Press, 1979, s. 278-230. Benim çalıştığım şerit epizodunu kullanışım Man’inkinden son derece farklı olmakla birlikte, dikkate şayan analizine çok şey borçluyum.

iletim eylemini, kendisinin asla bilemeyeceği okuma ve anlama ânını önceden hayal eder gibidir; zira bu eylem her zaman yazıdan sonra, yani bir açıdan ölümden sonraki bir anda meydana gelir.

Anlatı yelpazesinin “proairetic” ucuna dair örneğimizin, en az dektif hikâyesi kadar tümüyle “hermeneutic” olduğu anlaşıyor. Buna şaşırmamalıyız, zira olayın geriye dönük izini sürüp onu bilince çıkarmayı iddia ettiği sürece en basitinden en karmaşığına her anlatıda yorumbilgisel bir niyet bulunur. Kentlerin fakir mahallelerinde yaşayan ergenlerin ürettiği sözel anlatılar üzerine yaptıkları çalışmada sosyolog-dilbilimci William Labov ve Joshua Waletzky, hikâyelerin her zaman bir “değerlendirme” ânı olduğunu vurguluyorlar. Anlatıcının, söylediği şeyin anlamına ve önemine dikkat çektiği, anlatısıyla şekillendirdiği deneyimden koparıp aldığı ehemmiyetin görülmesini rica ettiği bir an.³⁶ Daha incelikli anlatısal kurmacalar metnin içine kurmaca okurlar yerleştirmeye ve şifre çözme, yorumlama çabalarını sahnelemeye yeltenir. Özellikle de Henry James’in geç dönem eserlerinin çoğunda ya da Proust’ta, Faulkner’de veya (son derece garip bir örnek olarak) Flaubert’in *Bilirbilmezler*’inde. Belki de olay örgüsü kavramından daha da ilginç olan, özellikle de fevkalade teferruatlı örülmüş anlatıları ele aldığımızda, olay örgüsü oluşturma eylemidir. Aktif yapılandırma eyleminin açığa çıkarıldığını ya da dramatize edildiğini yakaladığımız anlardır. Bana göre bunun latif bir örneği, Michelangelo Antonioni’nin Julio Cortázar’ın yazdığı bir öykünün uyarlaması olan *Cinayeti Gördüm* [*Blow-Up*] filmindeki bir sahnedir. Bu sahnede, fotoğrafçı-başkarakter, parkta çektiği fotoğrafları büyütür ve –sonra büyüttüğü parçaları da büyütür ve temsili bir sekansta bu klişeleri düzenleyerek o gün Londra’daki bir parkta olanları yeniden oluşturmaya çalışır. Onu bu yeniden oluşturmaya iten şey, fotoğraflarındaki kızın bakışları, gözlerinin baktığı yöndür. Bu bakışlar, sanki bir nesneyi arıyordur ve fotoğrafçı bu yönü –ve niyetini– takip ederek, çalılık tarafında gölgede kalmış ve zar zor seçilen bir yüz ve bir tabancanın parlayan namlusunu keşfeder.

36 Bu araştırmancının en kapsamlı özeti için bkz. William Labov ve Joshua Waletzky, “Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience”, June Helm (der.) *Essays on the Verbal and Visual Arts* içinde, (Amerikan Etnoloji Derneği’nin 1966’daki yıllık konferansının notları), Seattle: University of Washington Press, 1967, s. 12-44. Genel anlamda, Labov ve Waletzky’nin sözel anlatıların biçimini analizleri, yapısalci anlatıbilimcilerin çalışmalarını teyit etmeye yatkındır. Onların özdüşünsel “değerlendirme” anını tanımlamaları son derece faydalı bir ilave sunmaktadır.

Sonra tabanca namlusunun yönünü –hedefini veya niyetini– takip ederek bir ağacın altındaki gölgeli alanı, bir cesedi temsil etmesi muhtemel bir gölgeyi, kızın çalılığa doğru, belki de bir tuzağa doğru götürdüğü bir adamın cesedini belirler. Bu yeniden oluşturma sahnesinde, olayların doğru sekansını bulmak, açıklayıcı olay örgüsünü bir araya getirmek, hadiselerin nasıl birbirine bağlandığını gösterecek olan o “görüş çizgisini,” o hedef ve niyeti keşfetmeye bağlıdır. Böylece, ancak ve ancak parkın gölgeleri arasında ve fotoğrafların kumlu karanlığında saklanmış gibi görünen örgüsünü bulmak veya icat etmek suretiyle olaylara anlamını kazandırabiliriz. Bu olaylar, gerçekçi ve ifşa eden “objektif” kamera lensleri tarafından kaydedilmiş olmasına rağmen, olay örgüsü örülmediği sürece yorumlanamaz olarak kalmaktadır.

Olay örgüsünden (*plot*) ziyade, olay örgüsü oluşturmaya (*plotting*) vurgu yapmamın nedeni, bu eyleminin beni en çok ilgilendiren anlatının dinamik özelliğini en iyi şekilde yansıtmasıdır. Bu özellik, anlatısal metnin okurları olarak bizi ilerleten, bizim –sıklıkla metnin kahramanları gibi ve kesinlikle yazarları misali– anlatıyı istememizi ve ona ihtiyaç duymamızı sağlayan, anlatı gözlerimizin önünde sergilenirken biçim ve anlam peşinde koşmaya, anlamın nasıl zamanla ve zaman aracılığıyla izah edilebileceğini anlamamanın simulakrumunu aramaya iten şeydir. Anlatı çalışmalarının, çağımıza damgasını vurmuş olan biçimci eleştirilerin ötesine geçmesi gerektiğine inanıyorum. Biçimcilik bize çok şey öğretti, evet. Ancak –Barthes’ın geç dönem eserlerinde de kabul edildiği üzere– bu eleştiri yöntemi son kertede, metinlerin okuma sürecinde gerçekleştirilen dinamiklerle başa çıkamamaktadır. Elinizdeki kitabın ilerleyen sayfalarında giderek daha da netleşeceği üzere, benim kendi ilgi alanlarım beni daha çok psikanalize ve özellikle de Freud’un metinlerine yaklaştırdı. Psikanaliz ruhsal süreçlerin dinamik bir modelini sunduğundan, metinlerin dinamiklerine uygun bir model ümidini de vaat ediyor. Elbette ki bu anlayışın geçerliliği ancak ve ancak pratiğe uygulandığında, yani aşağıdaki olay örgüsü okumaları sırasında test edilebilir.

Önsöz’de önerdiğim gibi, psikanaliz ile edebiyat eleştirisi arasında bir örtüşmeye bakıyoruz, zira benlik duygumuzu önemli ölçüde bireyler arası sembolik düzenin kısıtları içinde kurmacalarımız aracılığıyla tanımlayıp oluşturduğumuzdan edebi ve ruhsal dinamikler arasında bir uygunluk olduğunu seziyoruz. Salt biçimciliğin –bize öğrettikle-

rini tümünden bertaraf etmeden– ötesine geçme çabasında psikanalizin vaat ettiği ve gerektirdiği şey şudur: İşlev, sekans ve paradigma gibi alışlagelmiş anlatıbilimsel meşguliyetlere ilaveten, zamanın içinde anlamın ele geçirilmesini şekillendirdikleri için hafızanın dinamiğini ve arzunun tarihini de dikkate almalıyız. Susan Sontag'ın yıllar önce iddia ettiği gibi, biçimciliğin ötesinde bir sanat erotiğine ihtiyacımız vardır.³⁷ Aşağıda okuyacaklarınız, bu erotiğe bir katkı olmak üzere ya da daha alçakgönüllülükle söylersem, okuma zorlantılarımızın bir okuması olarak tasarlandı.

37 Bkz. Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, s. 14. [Türkçesi: *Yoruma Karşı*, çev. Osman Akinhay, Can Yayınları, 2023.]

ANLATI ARZUSU

I

Burada tanımladığımız şekliyle olay örgüsü, anlatının düzenleyici çizgisi ve niyetidir. Bu yüzden, belki de en iyi şekilde, yalnızca metinsel ve zamansal silsile içinde gelişen anlamları kavrama çabası içinde okurda sonuçlanan bir faaliyet, yapılandırıcı bir işlev olarak tasavvur edilebilir. Bu açıdan bakıldığında olay örgüsü, okurun “yetkisi”ne aittir ve okurun performansı –anlatıyı okuma faaliyeti– anlam yaratma sürecini etkinleştirir. Barthes’ın dediği gibi, okurken bizi alevlendiren o “anlam tutkusu ya da anlama tutkun olma” durumunun kilit unsurudur. Öyleyse olay örgüsünü okumayı, bizi metin boyunca ileri taşıyan bir arzu biçimi olarak tasavvur edebiliriz. Anlatılar hem arzuyu anlatır –bir şekilde arzu hikâyesi sunar– hem de anlamlandırma dinamiği olarak arzu uyandırır ve arzuyu kullanır. Bu açıdan bakıldığında arzu, Freud’un Eros tasavvuru gibi cinsel arzuyu kapsayan ama daha geniş ve çok biçimli bir güçtür. Freud’un *Haz İlkesinin Ötesinde* çalışmasında dediği gibi bu güç, “Eros’un organik tözleri daima daha büyük birimlere doğru birleştirme yolundaki çabası”dır.¹ Bana göre, Eros olarak arzu, plastik ve bütünleştirici işlevinde arzu, anlatı okuma deneyimimizde merkezi bir yere sahiptir. Bu kitapta Freud’u –ve bir Freud yorumcusu olarak Jacques Lacan’ı– hatırlatmamın sebebi, Freud’un eserlerinde “metinsel erotizm” için en iyi modeli bulmuş olmamdır. “Arzu” kavramının tanımlanamayacak kadar geniş, temel

1 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* [*Jenseits des Lustprinzips*] (1920), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, James Strachey (çev. ve der.), Londra: Hogarth Press, 1953-74), c. 18, s. 50. [Türkçesi: *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve Id*, çev. Ali Babaoğlu, Metis, 2019 (Altıncı Basım), s. 58. Takip eden alıntılar bu kitaptan alınmıştır ve sadece sayfa numarası verilecektir.–çn]

ve hatta banal bir kavram olduğunun farkındayım. Yine de tasvir edilebilir belki de. Anlatı içinde aldığı biçimler, kendini temsil edişi ve yarattığı dinamikler hakkında bir şeyler söyleyebiliriz.

Arzu, anlatının başında hep vardır. Genellikle başta ilk heyecan gibidir, belli bir yoğunluğa ulaştığında hareket yaratılır, eyleme girilir, değişim başlar. *Ilyada*’nın açılış sahnesinde Agamemnon ve Aşil, Briseis denen bir kız uğruna ateşli bir kavganın içindedir. *Odysseia*’nın açılış sahnesi ise Kalypso’nun adasında tutsak edilen Odysseus’u, *nostos*, sıra özlemiyle inlerken sunar. Açıkça erotik bir örnek vermek istersek, Jean Genet’in *Çiçeklerin Meryem Anası* romanı bir mastürbasyon sahnesiyle açılır ve anlatı ile anlatı kişilerinin arzusunun fantezilerine tepki vermesi beklenir. Hiç kuşkusuz herhangi bir romanın açılış paragrafını çözümleyebilir ve her seferinde şekillenmeye başlayan, nesnelerini arayan, metinsel bir enerjetik geliştiren bir arzu imgesiyle karşılaşırız. En alt düzeyde bir arzu dinamiği, Batı geleneğinin ilk romanlarından biri olan *Tormesli Lazarillo*’da (1554) da gözlemlenebilir. Bu romandaki tüm kahramanların çevirdiği dolaplar ve marifetler evvela hayatta kalma güdüsüne yönelmiştir: Pejmürde kılıklı, evsiz barksız bir *pícaro* olan Lazaro, her daim ortada olan açlıktan ölme tehdidine karşı zekâsını, insani yaratıcılığını kullanmak zorundadır. Romanın her bölümü, belli bir tehdidin üstesinden gelmeye ve böylece kelimenin tam anlamıyla yaşamaya ve anlatının ilerlemesini sağlamaya yönelik bir tertip ve strateji dizisi olarak gelişir. En çarpıcı örnek ikinci bölümdür belki de. Burada Lazaro, efendisi rahibin kilitli ekmek dolabına ulaşabilmek için bir farenin ve yılanın hareketlerini taklit eder. Bu romandaki arzuya direnen şey, basitçe ve gaddarca yaşamı idame ettiren şeylerden tamamen yoksun bırakılmaktır; oysaki geleneksel komik yapılar –tiyatroda ve sonra romanda– bir vuslat, erotik bir birleşme peşindeki genç neslin planlarının önüne dikilen yaşlı nesilden “blokaj figürleri” tasvir eder.² Birçok meşhur masalda olduğu gibi –“Dev Katil Jack” ve permütasyonları ilk akla gelenler– spesifik bir insan yeteneği olan yaratıcılık

2 Geleneksel olarak Yunan “yeni komedyası” olarak değerlendirilen bu olay örgüsü yapısı için, bkz. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957, s. 163-185; ve Eric Segal, “The φύσις of Comedy”, *Harvard Studies in Classical Philology* 77, 1973, s. 129-136. *Tormesli Lazarillo* ve roman tarihindeki yeri içinse bkz. Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, s. 43-70.

ve hile, zihin gücü sayesinde kendinden daha büyük güçlerle başa çıkabilmek için planlar kurma kabiliyeti, olay örgüsünün en temel dinamiği haline gelir. Masallardaki devlerin her zaman aptal olması, insan zekâsına karşı konumlanışlarından gelir. Zira insan zekâsı, yeryüzündeki bir kaldıraç kapasitesi olarak görülür. Tam da durağan engelleri aşan, değişikliği tetikleyen, gerçeği yeniden biçimlendiren güçtür bu.

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, *pícaro*'nun hayatta kalmak için çevirdiği dolaplar, genellikle daha iyi işlenmiş ve toplumsal olarak tanımlanan bir biçime bürünür: İhtiras olur. Gerçekten de bu, modern romanın (burjuva toplumunun da) tanımlayıcı bir karakteristiğidir, denilebilir. Nitekim modern roman, (daha çok aristokratik zihniyetle belirlenen önceki edebiyatın aksine) basit bir satir nesnesinden öte, bir şeye özlem duymayı, ileriye gitmeyi ciddiye alır ve böylece ihtirası, dünyaya sahip olma ve ilerleme olarak özetleyen Eros'un hem aracı hem sembolü haline getirir. İhtiras yalnızca genel bir roman teması olmakla kalmaz, ayrıca olay örgüsünün hâkim bir dinamiğini de oluşturur. İhtirasın hedefleri başarıyla ya da pes etmeyle açıklığa kavuşuncaya dek, hiçbir hadisenin veya eylemin sonlanmamasını veya kendine kapanmamasını garantileyerek roman kahramanının ilerlemesini sağlayan bir güçtür bu. Propp'un analiz ettiği masaldaki işlevlerin geleneksel sekansı tarzına benzer şekilde ihtiras, okurun tanıdığı ve anlatı metninin bizatihi "okunurluğunu" oluşturan, okurun metnin özgül anlamlarını yapılandırmaya girişmesini mümkün kılan bir olay örgüsü iskeleti sunmaktadır. İhtiras, niteliği gereği tümleyicidir. Ben'in gasp etme ve büyüme eğilimini, daha çok şeyi kuşatma, daha çok şeye sahip olma, daha çok şey yapma, daha çok şey olma itkisiyle ilerleme eğilimini mecaz yoluyla anlatır. Böylece muhteris kahraman, okurun her daim daha geniş bütünlüklerde anlam oluşturma, kendi insan varoluşu deneyimini zaman içinde tümleme; geçmişi, bugünü ve geleceği manalı bir formda kavrama çabalarının bir timsalidir. Elbette ki bu tasvir çok bariz biçimde ihtirasın erkek olay örgüsüyle ilgilidir. Kadın olay örgüsü bununla tümenden alakasız değildir, ancak ihtirasa karşı çok daha karmaşık bir duruş alır. Kadın olay örgüsündeki açıktan açığa ve ihlal edici erkek ihtiras olay örgüsüne direnerek benliğin ifadesi için içsel bir itki oluşturma gayretiyle yaratılan bir karşı-dinamik bulunur. Bu karşı dinamik, *Clarissa* prototipinden *Jane Eyre* ve *Deniz Feneri*'ne dek yalnızca yüzeysel biçimde edilgen görünmesine rağmen aslında

olay örgüsü vektörlerinin bir yeniden yorumudur.³

On dokuzuncu yüzyıl romanının muhteris kahramanları –mesela Balzac’ınkiler– birer “arzulayan makine” olarak düşünülebilir. Ben’i hayal edilen ve sonra canlandırılan arzu senaryolarıyla hayat sahnesine fırlatıp duran bu kahramanların metindeki varlıkları, arzusun ilerlemesi aracılığıyla anlatsal hareketi yaratır ve sürdürür. Etimolojiye bakarsak, “ben” kendi etrafında, genelde kendi önünde, bir daire –bir *ambitus*– ya da hale yaratır ve o dairenin çapına doğru ilerlemek veya onu genişletmek için çabalar, ben’in ağlarını her daim daha uzağa atar. Bunun en bariz örneği, Balzac’ın *Goriot Baba* romanının kahramanı Eugène de Rastignac’tır belki de. Romanın aksiyonu başlarken Rastignac, Paris yüksek sosyetesindeki ilk balosundan dönmüş ve ihtirasın kullanımlarını keşfetmiştir:

Genç olmak, seçkinler çevresinin susuzluğunu duymak, kadın açlığıyla kıvranmak, sonra da önünde iki kapının birden açıldığını görmek! Ayağını Saint-Germain’de Vikontes de Beauséant’nın malikânesine basmak, Chaussée-d’Antin’de, Kontes de Restaud’nun malikânesinde diz çökmek! Bir anda Paris salonlarına dalmak ve burada bir kadının gönlünde yardım ve destek bulacak kadar yakışıklı olduğuna inanmak! Üzerinde düşmek bilmez bir cambaz güveniyle yürünmesi gereken gergin ipe zorlu bir tekme indirip çekici bir kadında denge sııklarının en iyisini bulmak!⁴

Bu alıntıdaki açık seçik dürüstlük, hatta edepsizlik, Rastignac’ın nasıl da sadece anlatının ilerlemesi için gerçekleştirilecek zemini –ki bu ze-

3 Burjuvazi ve roman hakkında bkz. Harry Levin, *The Gates of Horn*, New York: Oxford University Press, 1963, özellikle 2. Bölüm ve *Clarissa*’daki gibi kadın bilinciyle temsil edilen Protestan ve muhalif rolünü de tartışan Ian Watt, *The Rise of the Novel*, 3. Basım, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1962 [Türkçesi: *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2007]. Kadın olay örgüsü için bkz. Nancy K. Miller, *The Heroine’s Text*, New York: Columbia University Press, 1980. Burada “Binderili” masalının da bir ölçüde kadın olay örgüsünü, bir direnişi ve “tahammül” diyebileceğimiz şeyi temsil ettiğini düşünebiliriz. Bu masalda kadının arzusu, erkek arzusunun ifadesine cevaz veren bir cevap haline gelene dek bir bekleme (ve çile çekme) olarak işlenmiş gibidir.

4 Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine* içinde, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976-81, c. 3, s. 77-78; Bundan sonraki referanslar metnin içinde sayfa numarası olarak verilecektir. [Türkçesi: *Goriot Baba*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2019 (13. Basım), s. 47-48.]

minin topografyası da alıntıda çizilmiştir– arayan bir arzular yumağı olarak yaratıldığını ima eder.

Roman, gerçekten de insan arzusunun anatomisi şeklinde gelişecektir. Profesyonel bir olay örgücüsü olan Vautrin'in sunumu, arzunun ve onun tam anlamıyla canlandırılmasının sonuçlarını açıktan açığa kavramsallaştırır adeta. Arzuyla böylesine yüklü bir dünyada, merkezi dram –tıpkı kadim Hristiyan dramlarında olduğu gibi– baştan çıkma meselesi haline gelir. Rastignac, Vautrin'in olay örgüsünün özgül terimlerine, yani bir cinayet işlemenin karşılığında drahoması olan bakireyi elde etme teklifine direnir –belli bir arzu mantığını *fazlasıyla* açık eden bir ayartmadır bu. Ama genç kahramanımıza bu direnci veren, ihtirasın hem erotik hem de finansal gücün birleştiği kavşakta gerçekleşmesi için başka bir kadının, Delphine de Nucingen'in temsil ettiği biraz daha nüanslı bir sistem bulmuş olmasıdır. Rastignac iki baba ikamesi olan Vautrin ve Goriot'nun şerh ettiği olay örgüsünün mutlakları arasında bir yol seçmenin pazarlığını yapar. Başarısının hem işareti hem de şartı budur. İkisine de mutlak bir bağlılık yemini etmez ve ikisinin de ötesine geçmek suretiyle babalığın kısıtlarından kaçarak Balzac'ın ihtiras anlatılarının alametifarikası olan, zenginlik yolunda abartılı bir ivedilikle ilerler. Bu romanda o meşhur final sahnesiyle temsil edilen hedefe doğru koşar adım gider. Bu sahnede kahramanımız, Père-Lachaise mezarlığının tepesinden, sanki onun sahip olmasını beklercesine uzanan *beaux quartiers de Paris*, Paris'in şık mahallelerini seyre dalmıştır. Görsel anlamda ona hâkim olan bakış arzu yüklü olduğu için anlam ve olasılıkla yüklü bir dünyadır bu. Diğer romanlarda da (mesela *Sönmüş Hayaller* ile *Kibar Fahişelerin İhtişamı ve Sefaleti* gibi) ihtiras anlatısı arzılayan makinenin aşırı ısınması ve enerji kaybına, hatta bazen de infilaka doğru hızlanır.

Ancak belki de arzuyu makine olarak tanımlamak yerinde olmayabilir. Michel Serres'in ileri sürdüğü gibi, on sekizinci yüzyılın güçlerin kendi dışına aktarımı için bir sistem olarak makine takıntısı, on dokuzuncu yüzyılda yerini farklılık (ısının), rezervuar (yakıtın) ve dolaşım prensipleri üzerine kurulu, hareket kaynağını kendi içinde barındıran motor hayranlığına bırakmıştır.⁵ Yanma reaksiyonu ile çalışan –genel-

5 Bkz. Michel Serres, *Feux et signaux de brume: Zola*, Paris: Grasset, 1975, s. 209-210. Serres'in kitabı, benim buradaki motor ve makine değerlendirmelerim için ilham kaynağı olmuştur.

likle buhar makinesi– kendi kendine yeten motor, o dönemde ortaya çıkan insan arzusunun kavramsallaşmasına da tekabül eder. On sekizinci yüzyılda La Mettrie ile *l'homme machine*, insan-makine imgesine sahip olduysak, Freud zamanında *l'homme-moteur*, insan-motora geçmiş bulunuyoruz.

Freud'un düşüncesi en başından itibaren, (sıklıkla taklitçileri için bir hicap kaynağı olan) fizyoloji ve enerjetike ait bir anlayış ve söz dağarı ile belirlenmiştir. Bu da onun, tıp bilimini ustası Ernst Brücke'ün fizyoloji laboratuvarında edindiği “Helmholtz Tıp Okulu”ndaki eğitiminden gelmektedir. Brücke *Fizyoloji Dersleri*'nde –burada Ernest Jones'un özetini alıntılıyorum– organizmaların “Helmholtz tarafından herkesin anlayacağı şekle sokulmuş enerjinin korunumu ilkesine göre güçler tarafından harekete geçirilen atom sistemleri” olduğunu öğretiyordu. “Her yalıtılmış sistemde güçlerin (devinim gücü ve potansiyel güç) toplamı sabit kalır. Gerçek nedenler, bilimde ‘güç’ sözcüğüyle simgeleştirilir... Tüm bunlar insan organizmasında da geçerlidir.”⁶ Malum, Freud, zihnin yaşamının hem ardışık hem de eşzamanlı üç kavramsal tasvirine başvurur: topografik, ekonomik ve dinamik. Ekonomik tasvir enerjetik olarak da adlandırılabilir, zira bu tasvir, fizikten ve özellikle de termodinamik kuramlarından türetilen yatırımlar, hareketler ve enerji boşaltımlarıyla ilgilidir. Dinamik modelde, ruhsal süreçler, aslen itkiler [*drive*] (ya da o esef verici standart İngilizce çevirisindeki gibi içgüdüler [*instincts*]) olan güçler arasındaki etkileşimden kaynaklanır. Bilinçdışı, çatışma halindeki itki veya içgüdülerin mekânıdır. Bu çatışma, daimî itici gücünü aldığı ve sonra baskılamanın karşı gücünü etkinleştiren temel düalizmdir. İtkinin veya içgüdü'nün motor gücü, 1915'te basılan kilit meta-psikolojik denemelerinden birinde, “İçgüdüler ve Değişimleri”nde şöyle tasvir edilir:

Bir içgüdü'nün baskısından [*Drang*] onun devimsel etmenini, temsil ettiği çalışma isteminin güç miktarını ya da ölçüsünü anlarız. Baskı uygulamak tüm içgüdülerin ortak niteliğidir; aslında tam da özleridir. Her içgüdü bir etkinlik parçasıdır...⁷

6 Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York: Basic Books, 1953, c. 1, s. 41 [Türkçesi: *Freud. Hayatı ve Eserleri*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Kabalıcı, 2004, s. 63-64]. Freud'un bilimsel geçmişi için ayrıca bkz. Frank J. Sulloway, *Freud: Biologist of the Mind*, New York: Basic Books, 1979.

7 “Instincts and Their Vicissitudes” [*Triebe und Triebschicksale*], *Standard Edition* için-

Freud'da sıklıkla rastladığımız üzere burada da psişik bir motora veya buhar makinesine sahibiz; içgüdüsel bir yakıt deposu ve itici güç sağ-lar ve bu gücün farklı biçimleri daha sonra enerjik değişimler yoluyla temsil edilir.

Freud'un burada ve daha başka birçok yerde tuttuğu yol, sadece on dokuzuncu yüzyıl bilim insanları tarafından değil, şairler ve romancılar tarafından da açılmıştı. Örneğin, Stendhal defalarca “enerji” kavramını işlemiştir. Enerjinin, Restorasyon dönemi Fransız toplumunda ek-sik olduğunu, hatta bastırıldığını düşünür ve alt sınıftan gelen (Julien Sorel) ya da İtalyan (Fabrice del Dongo) gibi roman kahramanlarında bunu arar ve en çoğunu da *İtalya Hikâyeleri*'nin başkahramanları olan İtalyan Rönesansı'nın son derece tutkulu ahlaksız kadın kahramanla-rında bulur.⁸ Stendhal'in peşi sıra birçok yazar, eserlerinin belli başlı tematik ve sembolik güçleri olarak doğmakta olan endüstriyalizmin makineleri ve motorlarını sahiplenmiştir. Erken dönem bir paradigma Balzac'ın *Sönmüş Hayaller* romanının ilk paragrafında karşımıza çıkar. Roman mekanik Stanhope baskı makinesinin, anlatıcının tabiriyle bu “yalayıp yutan cenderelerin” Fransa'ya gelişini, anımsatarak başlar. Sonra buharla çalışan baskı makinesi ortaya çıkacak, David Séchard'ı saplantılı bir mucit olma takıntısına götürecek olan muazzam miktarda ucuz kâğıt talebini doğuracak ve sonunda yeni bir tür endüstriyel mat-bacılar tarafından sömürülmesine sebep olacaktır. Ayrıca bu, Lucien de Rubempré'nin kısa süreli zaferinin ve hezimetinin aracı olan modern kitlesel gazeteciliğin de imkânını yaratacaktır. Esasında, *Sönmüş Hayal-ler*'in ve çok daha bariz biçimde onun devamı olan *Kibar Fahişeler*'in bi-zatihi üretimi, yeni gazeteciliğin dinamiğine sıkışıp kalmıştır. Balzac bu romanı yeni bir medya olan tefrika roman şeklinde bastırmaya, yüksek tirajlı gazetelerde tefrika olarak yayımlatmaya çabalamış ama başara-mamıştır. Yalayıp yutan cendereler kâğıtları, fikirleri ve genç şairleri un ufak etmiş ve eleştirmen Sainte-Beuve'ün küçümseyerek “endüstriyel edebiyat” yaftasını taktığı şeyin yolunu açmıştır.

de, c. 14, s. 122 [Türkçesi: “İçgüdüler ve Değişimleri”, *Metapsikoloji* içinde, çev. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın, Payel, 2002, s. 114].

8 Harry Levin ustaca şöyle bir not düşer: “Bu kriter [*energie*] vurgu anlamına gelen eski retorik tabir ile Nicolas Carnot ve diğer fizikçilerin geliştirmekte olduğu yeni güç kavramını, *puissance motrice* [motor gücü], birleştirir. Bu, dehanın termodina-miği olarak özetlenebilir.” Bkz. *The Gates of Horn*, s. 115.

Rastignac gibi Lucien de Rubempré de Balzac romanlarını motive edecek ve harekete geçirecek bir iştah yumağıdır. Ancak *Sönmüş Hayaller* en başından itibaren sadece arzulayan makineyi değil, olay örgüsünün bizatihi motor gücü olan insan arzusunun tüm spesifik biçimlerini kapsayan ve kontrol eden genel dinamiği de açığa çıkarıyor gibidir. Şair, matbaacı ve gazeteci Lucien'in tematik kümesi arzu, anlatı ve olay örgüsü dinamiği arasındaki mahrem ilişkileri özellikle gözler önüne serer. Kilit konumdaki gazetecilik deneyimi aracılığıyla roman, potansiyel anlamda sınırsız bir enerji dönüşümü ve alışverişi sistemi kuracaktır. Bu sistemde para, erotik arzu ve dil, aşırı ısınmış bir iktidar ve anlam devresinde birbirinin yerine geçebilecek faktörler haline gelir. Finansal ve dilsel göstergelerin dolaşım sisteminin altında, gerçekten de Balzac'ın dünyasında her zaman mutlak enerjiler sistemi olmuş olabilecek libidinal ekonomi diyebileceğimiz şey yatmaktadır.⁹ Öyle anlaşıyor ki Balzac, (tıpkı babası gibi) şuna inanıyordu: İnsan, özünde cinsel iktidar olan sınırlı miktarda bir yaşam enerjisiyle donatılmıştır ve kişi bunu ya temkinli bir şekilde muhafaza eder ya da har vurup harman savurur. Nitekim *İnsanlık Komedyası* temel bir muhafazakârlar ve savurganlar tipolojisi üzerine kurulmuştur. Lucien sefahate dalar; güzel Coralie tarafından her zaman tatmin edildiğinden, “iradesinin pınarı kurumaya başlar, motoru soğur, nihayetinde de intiharın entropisine yuvarlanır – bu entropiden *İnsanlık Komedyası*'nın yüksek gerilimli motoru, temel olay örgüsü yaratıcısı Vautrin tarafından kurtarılacaktır.

Vautrin, kadiri mutlak ve şeytani bu üvey baba, bize, Lucien'in, *malade de son père*, baba hastalığından mustarip olduğu için hiç evlenmemiş bir kız evladın örneği üzerinden “aile hastalıkları” teorisini geliştirdiği intihar mektubunu hatırlatabilir. Lucien'in bu örnek üzerinden yaptığı genelleştirmeler, tüm Fransa'nın babalar yüzünden malul olduğunu, genel bir babalık hastalığına maruz kaldığını görmemizi sağlar. Monarşist ve tutucu olan Balzac için bu hastalığın sebebi büyük ölçüde 1793'te kralın katledilmesiyle tek meşru babanın öldürülmüş olmasıdır. Lucien tarafından öne sürülen “aile romansı” versiyonu, *İnsanlık Komedyası* boyunca enerjik ama iktidarsız genç yeteneklerin

9 Bu tasavvurun ele alınışına muhtemel bir örnek olarak bkz. J.-F. Lyotard, *Economie libidinale*, Paris: Editions de Minuit, 1974 [Türkçesi: *Libidinal Ekonomi*, çev. Emre Sünter, Hil Yayınları, 2011].

Restorasyon döneminin baskıcı yaşlılar hükümetine karşı bir savaşı-
mı olarak resmedilir. Baba yüzünden hasta olan bir Fransa'ya tekabül
edecek şekilde yalayıp yutan matbaaların faaliyeti, kitlesel gazetecilik,
reklam, demokrasi, kamuoyunun hâkimiyetine doğru giden bir dünya
çizilmiştir. Tüm bunlar Balzac için meşru otoriteyle tezat teşkil etmek-
tedir. Matbaa makinelerinin motoru, kaçınılmaz bir tarihsel dinamiği
temsil eder. Aynı zamanda da aynı ölçüde kaçınılmaz biçimde tarih-
sel olan, geri döndürülemez ve giderek hızlanan bir değişim sürecine,
enerji ve doymak bilmez bir iştahla olay örgüsüne saplanıp kalan mod-
ern anlatısal metnin de dinamiğini temsil eder. Zamanının muhalifi
olan Balzac, kendi metni de söz konusu dinamiğe yenik düşmüş olsa
da bunu olağanüstü bir açıklıkla algılar.¹⁰ Modernlerin metinlerindeki
yaşam, neredeyse termodinamik bir süreçtir: Olay örgüsü en münasip
bir buhar makinesidir.

Şüphesiz örnekleri çoğaltmak mümkündür. *Sönmüş Hayaller*'in ya-
zıldığı sırada, Alfred de Vigny "La Maison de Berger" [Çobanın Evi]
şiirine, kontrolsüzce ileri fırlayan, "yanan karnında fırtınalar" taşıyan
tüyler ürpertici "kükreyen bir ejderha" ve "demir bir boğa" olarak ta-
nımladığı lokomotif sokmuştu. *Dombey and Son*'da [Dombey ve Oğlu]
lokomotifi temsil eden Dickens, *Zor Yıllar*'da Coketown'ı yarattı; "bu-
har makinesinin efkârlı bir filin başı gibi, bir aşağı bir yukarı tekdüze
hareketlerle çalıştığı, gün boyu zangırdayan ve titreyen pencerelerle
dolu uçsuz bucaksız bir bina yığını"nı anlattı – piston hareketiyle de-
veran eden bir dünyaydı bu.¹¹ Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inde Frédéric
Moreau, Mösyö Arnoux'nun Paris'in yeni sanayi mahallesi Creil'de-

10 Balzac aleni bir monarşist ve Katolikti. Ona göre, organik bir hiyerarşisi veya manevi
biçimi olmayan modern kapitalist toplum bir kaosa sürüklenmekteydi; bu muhalif
pozisyonu onu, Marks ve Engels'in de kabul ettiği gibi zamanının tezatlarının olduk-
ça sarıh bir eleştirmeni haline getiriyordu. Balzac hakiki monarşinin yeniden tesisi
olasılığını berbat eden Restorasyon dönemiyle ilgili eleştirilerinde özellikle sert bir
dil kullanır. Genellikle yaşlı siyasetçilerden oluşan Restorasyon liderliğinin hanedan
iktidarını yeniden kurmak için gereken enerjiyi kazanmak üzere, kuşağının diğer
yaşayanlarıyla birlikte "ahlaki köleliğe" mahkûm edilen kendisi gibi ve Lucien gibi
aktif, entelektüel Fransız gençleriyle işbirliği yapmayı başaramadığını iddia eder.
Restorasyon döneminin en ikna edici sosyopolitik suçlaması, *İnsanlık Komedyası*'nın
5. cildi *La Duchesse de Langais*'de bulunabilir (s. 927-932).

11 Charles Dickens, *Hard Times*, Londra: J. M. Dent, 1957, s. 19 [Türkçesi: *Zor Yıllar*,
çev. Füsün Elioglu, İstanbul: Oda Yayınları, 1997 (5. Basım)].

ki fabrikasında Madam Arnoux'ya aşkını ilan etmek için aşk nesnesini takip ettiği o ibretlik pasajda, aşk sözleri, buharla çalışan pompanın ve bilumum başka makinelerin şangır şungur sesleriyle kesilir. Lokomotif de uygun biçimde bu romanda merkezi bir rol alır; 1848 Devrimi'ni takip eden yıllarda Pellerin, “sosyalist sanat” örneği olacak, “Cumhuriyet'i ya da Gelişmeyi veya Medeniyeti temsilen lokomotif şoförü kılığındaki İsa Mesih'in bakir bir ormanı geçerken resmeden bir tablo” çizecektir.¹² On dokuzuncu yüzyıl şair ve romancılarının genelde sanayi karşıtı ve teknoloji karşıtı tutumu gitgide makinelere ve güçlere karşı bir hayranlığa dönüşür. İtalyan fütürist şef Marinetti gürleyen otomobilin Samothrace'in Kanatlı Zafer heykelinden bile daha güzel olduğunu ilan etmeden önce, endüstriyel makine Jules Verne'in ve özellikle de Emile Zola'nın eserlerinde zirveye ulaşmıştı bile.

Zola'nın hemen her romanı ya makinenin kendisine ya da makine gibi işleyen bir toplumsal kuruma odaklanır. *Hayvanlaşan İnsan*'daki lokomotif; *Kadınların Mutluluğuna*'daki mağazanın dinamik, genişleyen basınç odası; buharla çalışan asansörü ve yeraltı raylı sistemiyle *Germinal*'deki kömür madeni; *Meyhane*'deki içki fabrikası. Bunların her biri yer aldıkları romanların tematik çekirdeğini oluşturmakla kalmayıp anlatının dinamiklerini temsil etmekte ve olay örgüsünü ilerleten motor gücünü de sağlamaktadır. Bu anlamda Zola'nın makineleri –tıpkı Balzac'ın “yalayıp yutan matbaaları” gibi– anlatısal motorun bir *mise-en-abyme*'i,* motorun hareket prensiplerinin romanın anlatısına dâhil edilmesinin aleni bir ifadesidir. Zola'nın en basit makinesi, *Meyhane*'deki alkol fabrikası bu açıdan öğretici olabilir. Kıvrım kıvrım hortumları ve sanki görünmez bir alev ya da şeytani güçler tarafından ısıtılıyor gibi duran devasa bakır karnı ile düzenli ve durdurulamaz bir ritimle çalışan bu makine romanda sahne alarak damıtılmış alkolün biteviye akan damlalarıyla bizzat anlatının yakıtı olur ve sonunda öylesine yüksek seviyede bir ısı ve patlayıcı buhar yaratır ki yok olmaya ittiği umutsuz yaşamların motoru haline gelir. *Hayvanlaşan İnsan*'da

12 Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale, Oeuvres* içinde, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1952, cil. 2, s. 352. [Türkçesi: *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya, İletişim, 2016.]

* Batı sanat tarihinde, bir görüntünün bir kopyasını, genellikle sonsuza kadar tekrar eden bir diziyi çağrıştıracak şekilde kendi içine yerleştirme tekniğidir. Film teorisi ve edebiyat teorisinde, hikâye içinde hikâye tekniğini ifade eder.–çn

Jacques Lantier'nin içinden ilksel bir intihar güdüsünün aktığı kalıtsal çatlak (*fêlure*), açıktan açığa lokomotifin pistonlarından doğru buhar salınımını çağırıştırır; gerçekten de Lantier ile kullandığı makinenin özellikleri arasında genel bir melezleştirme ve mecazi alışveriş vardır. Bu romanın sonunda, tıpkı Zola'nın diğer romanlarında da olduğu gibi, insanın kontrolü dışına çıkan makinenin tanrılaşmasına şahit oluruz. Nitekim Lantier ve ateşçisi ölüm mücadeleleri sırasında rayların üzerine düşüp tekerlekler tarafından ezilince, sürücüsüz kalan ve aşırı ısınarak hayal edilemez bir hız kazanan lokomotif, yolcularını, raydan çıkıp patlamayla bitecek kesin bir felakete taşır. İnsan karakterlerin erotik ve saldırgan güdülerini nihayetinde, hepsine boyun eğen ve hepsini temsil eden endüstriyel makineye yüklenerek anlatısal metnin saf motor gücünün dinamiğini açığa vurur.

Ancak Zola'nın en olağanüstü makinesi sanayi mamulü değil, kibar fahişe Nana'nın cinsel organıdır. Paris sosyete yaşamının ilkel güç kaynağı olan bu makine, *Nana* romanının sonunda, âşıkları ve patronları onun her arzusunu yerine getirmek için yarış ederken üretimin bizzat motor prensibi haline gelir. Tıpkı sanayici Steiner'ın çelik fabrikası gibi: "İşte orada, bir taşra köşesinde kömüre bulanarak kapkara kesilen işçiler, kan ter içinde, kaslarını gererek, kemikleri sızlayarak Nana'nın keyfini yerine getirmek için didinip duruyorlardı. Kadın büyük bir yangın alevi gibi dalaverelerle edinilen paralarla birlikte, emekçilerin alın terinden kazanılan paraları da silip süpürüyordu."¹³ Bu pasajdan birkaç sayfa sonra Nana'nın güçlerinin tanrılaştırılması çok daha bariz bir hale gelir. Tiyatro müdürü Mignon onun görkemli villasına gittiğinde, bu yapının temsil ettiği emeği, görmüş olduğu muazzam kamu binalarına benzetebilir ancak: Marsilya yakınlarındaki "Kyklopların ördüğü surlar gibi", büyük taşlarla harç kullanılmadan inşa edilmiş sukemerli ya da yeni Cherbourg limanı. Lakin Nana'nın eseri, makinesi düşünülünce çok daha hayret vericidir. "Ama bu kadın, başkalarının güldüğü o küçücük saf haliyle o tatlı çıplaklığı ve o utandırıcı ama güçlünün güçlüsü şey ile yapmıştı bunu; işçisiz, elinde mühendislerin icat ettiği makineler olmaksızın, Paris'i yerinden oynatmış ve altında kadınların yattığı bu zenginliği yaratmıştı. Mignon kendinden geçmesine: – Aman yarabbim ne büyük iş! diye söylenmekten kendini

13 Emile Zola, *Nana*, *Œuvres* içinde, Paris: Cercle du Livre précieux, 1967, c. 4, s. 321-322. [Türkçesi: *Nana*, çev. Samih Tiryakioğlu, Can Yayınları, 1984, s. 438.]

alamamıştı.” (s. 332-333 [453]). Bu dikkate şayan pasajda bir hiç, bir boşluk olarak tanımlanan Nana'nın cinsel organı, tüm fallik motorlardan bile daha güçlü, dünyayı kaldırmaya muktedir bir alet haline gelir. Burada Eros, mekanik operasyonları saklı ve –romanın tüm imgesel sisteminin hiç sakınmadan açık ettiği gibi– içten yanmayla çalışan bir motor olarak son derece elverişli biçimde belirir. Alıntı yaptığım bölümün sonlarına doğru, Nana'nın *cinsel organı* –tıpkı Freud'un Eros'u gibi– bir nevi mitolojik statü kazanıyor, bir gündüz düşü anında göğe yükseliyor ve “tıpkı bir boğazlaşma alanını aydınlatan doğan güneş gibi sünepe kurbanları üzerinde parlıyordu” (s. 335 [458]). İşte size safi güç, cinselliğe de ölüme de aynı derecede adanmış dünyanın *vis ultima'sı*, mutlak yaşam gücü.

Romancılar –ve Freud– tarafından icat edilen bu sembolik motor ve makinelere olan ilgim, anlatı hakkındaki eleştirel düşünceye hâkim olan çeşitli biçimciliklerden duyduğum hoşnutsuzluktan kaynaklanıyor. Ayrıca, dinamik bir işlem olarak –en basit tabirle, olay örgüsünün bizi sona kadar harekete geçirmesini sağlayan şey– anlatı okuma deneyimimize daha uygun modeller bulma arayışında onlardan faydalanmak istiyorum. Jacques Derrida'nın belli bir yapısalıcı düşüncenin örneği olduğunu düşündüğü Jean Rousset'nin *Forme et signification* [Biçim ve Anlamlandırma] kitabını eleştirirken söylediği gibi, bu tür eserlerde “geometrik veya morfolojik olan yalnızca bir tür mekanikle düzeltilir, asla enerjikle değil.”¹⁴ Derrida gibi ben de gücün kendisini anladığımı iddia edemem. Ancak metinsel gücün varlığını kabul edebileceğimizi ve böyle bir kavramı, biçimciliğin durağan modellerinin ötesine geçip okuma ve yazma dinamiklerine ulaşmak için kullanabileceğimizi düşünüyorum. Motor olarak Eros ve erotik olarak motor da dâhil burada göz attığım motor ve makinelerde, orta bölümden geçerek ve o ortayı –okuyup geçtiğimiz şeyi– bir güç alanı haline getirerek başlangıçla sonu birbirine bağlayan, anlatısal metnin dinamiklerinin temsilini buluyoruz.

Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'de sunduğu modelin enine boyuna bir incelemesini yaparak işleyişini daha iyi kavramsallaştırmak için anlatısal motor konusuna geri döneceğiz. Ama şimdilik, anlatı-

14 Jacques Derrida, “Force et signification”, *L'Écriture et la différence* içinde, Paris: Editions du Seuil, 1967, s. 29, 11 [Türkçesi: *Yazı ve Fark*, çev. P. Burcu Yalım, Metis, 2020, s. 29].

yı başlatan, okunmasını motive edip harekete geçiren ve kaynaştırıcı anlam üretimi oyununu düzenleyen şey olarak arzu mefhumunu bir süre daha irdelememiz gerekiyor. Yani, Barthes'ın anlatı okumasının merkezine yerleştirdiği “anlam tutkusu” dediği şeyi biraz daha açmamız, arzudan yalnızca olay örgüsünün motor gücü olarak değil, bizatihi bir anlatı güdüsü olarak bahsetmek icap ediyor. Öyleyse, takip eden sayfalarda, arzunun anlatısı ile anlatı arzusunun birleştiği kavşağın keşfine çıkacağız. Buradaki başvuru metnim, bana göre sadece yaşamın alegorisi değil, yaşam hikâyesini anlatmanın da alegorisi olan Balzac'ın ilk önemli romanı *Tılsımlı Deri* olacak.

II

Tılsımlı Deri üç bölümden oluşur. “Tılsımlı Deri” başlığını taşıyan Birinci Bölüm, Raphaël de Valentin'i derin ve görünüşte nihai bir krizin eşiğinde tasvir eder. Bir kumarhaneye giren Raphaël, son kuruşunu da talih oyununa yatırır, kaybeder; Seine nehrine atlayarak canına kıymaya karar verir, ama bunu akşamın inişine dek erteler. Sonra vakit öldürmek için bir antikacı dükkânına girer, asırlık medeniyetlerin kalıntılarına bakar, antikacıyla tanışır ve ondan hediye olarak sihirli tılsımı alır; bu tılsım güya onun bütün dileklerini gerçekleştirecek ama buna karşın ömrünü kısaltacaktır, zira gerçekleşen her dilek, derinin küçülmesine sebep olacaktır. İlk dileği ateşli bir cümbüş olur ve anında gerçekleşir. İşte Raphaël bu taşkınlık gecesinin sonunda arkadaşı Emile'e hayat hikâyesini anlatmaya başlar (sonradan öğreneceğimiz üzere Emile, Raphaël'in hikâyesi bitmeden derin bir uykuya dacaktır). Raphaël'in birinci tekil şahıs kipiyle anlattığı “Kalpsiz Kadın” başlıklı İkinci Bölüm, sıkı bir baba kontrolü altındaki bir yokluk ve mücadele hikâyesidir. Özellikle de kumar hakkındaki baba yasağına vurgu yapar. Paris'teki bir tavan arasında hem hukuk okuyup hem çalıştığı yılları, “kalpsiz kadın” Feodora'ya olan karşılıksız aşkını ve tüm bunların tutkulu bir antitezi olan kumarbaz ve sefih bir hayata atılışını anlatır. Raphaël'in İkinci Bölüm'deki geçmiş anlatısı, yaşam öyküsünü –Birinci Bölüm'de sunulmuş olan– yakın geçmişe, son kuruşunu harcadığı âna dek getirir. Bu noktada intihara varan umutsuzluğunu ve yoksulluğunu anlatırken kendisine hediye edilen tılsımlı derinin varlığını ve onunla birlikte gelen zenginleşme olasılığını hatırlayarak

zengin olmayı diler ve hemen ardından, âlemciler toplanıp kahvaltı etmeye hazırlanırken içeri giren bir avukat kâtibinin kendisine miras kaldığını söylemesiyle bir anda altı milyon frank sahibi olur. Böylece “Can Çekişme” başlıklı Üçüncü Bölüm başlar. Bu bölüm Raphaël’in anlatısını bırakıp yeniden üçüncü tekil şahıs kipine dönerek onun sonraki yaşamını uzatmalı bir can çekişme olarak tasvir eder. Ömrünü uzatma gayretiyle arzusunun ötesinde yaşama çabası, bunu yapmanın imkânsızlığı ve çırpıntılar içindeki ölüm anını getirecek olan derinin kaçınılmaz biçimde küçülmesi anlatılır.

Romanın ölü noktası, Raphaël’in anlatma eyleminin, romanın başındaki hadiseye –yirmi franklık son altınıyla oynamak için kumarhaneye girişi– eriştiği andır. Metnin bu anında üç nokta (...) ya da Fransızların değimiyle “askıya alma noktaları” durur; tamamlanmamışlık, duraklatma ve yön değişiminin bir göstergesidir bu. Nitekim Raphaël’in “birdenbire” cebinde unuttuğu tılsımı hatırlamasından sonda gelir bu noktalar. Aniden heyecana kapılan kahramanımız, deriyi sallayarak bağırır: “Şimdi yaşamak istiyorum! ... İki yüz bin franklık bir gelir diledim ve buna sahip olacağım.”¹⁵ Örnek teşkil edecek bu anda, geçmişin hikâyesi şimdiki zamana yetişir, geçmişin hikâyesinin alt-metni olan ve şimdi gerçekleştirilen bir arzusun ifadesinde onunla kesişir. Sanki bu roman, çeşitli biçimlerde çoğu roman olay örgüsünü güdüleyen arzuyu alıp daha romanın ortasında bu arzusun tam bir tatminini sunar. Böylece *Tılsımlı Deri* genelde sona yönelik olan romandaki arzusun mutlak yapısını ihlal eder; hatta bir anda –denetçi baba figürü ve kumar yasağıyla özetlenen– tüm yasakları kaldırır; hâlbuki normalde romanın buna ulaşmak için uzun ve çetin bir mücadeleden geçmesini ve illa ki tam bir başarıya da ulaşamamasını bekleriz. Arzusun gerçekleştirilmesi mutlak, babanın yasası da dâhil tatmine giden tüm engeller tümüyle aşılmış gibi görünür. Bu arada, Raphaël’in annesinin o çocukken öldüğünü, böylece tatmine ulaşma senaryosundan ilahi bir kudretle çıkarılmış olduğunu not düşelim. Paris toplumu hakkındaki bir on dokuzuncu yüzyıl romanından ziyade bir masal mı okuyoruz diye kendimize sorabiliriz.

15 Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *La Comédie humaine* içinde, c. 10, s. 202 [Türkçesi: *Tılsımlı Deri*, çev. Volkan Yalçıntoklu, İş Bankası Yayınları, 2009 (2014), s. 164].

Ancak, birçok masaldaki gibi burada da arzunun gerçekleşmesi uğursuzlukla, ben'in mahvolmasıyla birlikte gelir. Gerçekten de arzusu tümüyle gerçekleşmeye başladığı anda Raphaël'in keşfettiği şey, ölümdür: “*Il voyait la MORT*” [ÖLÜMÜ görüyordu] (s. 209 [171]). Sihirli deri aracılığıyla gerçekleşen arzu, ölümdür, ömrün kısalmasıdır. Böylece, arzunun gerçekleşmesi aynı zamanda arzunun ölümü anlamına gelmek zorundadır. Ölümü görüşünün sonucu olarak Raphaël bundan böyle artık hiçbir arzu duyamayacağını keşfeder. “Dünya ona aitti şimdi; her şeyi yapabilir, her şeye sahip olabilir ve artık hiçbir şey istemeyebilirdi” (“*il pouvait tout et en voulait plus rien*”). En derin arzuları tılsımlı deri tarafından gerçekleştirilebilen bu ben'i muhafaza etmenin tek yolu, arzu etmekten vazgeçmektir. Raphaël bu mantığı hemen anlar ve kendisini kutlayan ve ondan bahşiş talep eden misafirlere artık hiçbir şey arzu etmediğini açıklar: “*Je ne désire rien.*” [“Arzu duyduğum hiçbir şey yok.”] Masanın etrafındakiler kaba saba arzuları bağırış çağırış dile getirirken oluşan kakofoninin ortasında Raphaël içgüdüsel olarak mantıktaki bir sonraki adımı, başkalarının ölümünü istemeyi keşfeder. “Benimse içimden hepinizin ölümünü dilemek geliyor,” dedi Valentin, davetlileri derin ve karanlık bakışlarla süzerek” (s. 211 [174]).

Bu sadist dilekte Raphaël'in yaşam öyküsünün tam bir tatmin olasılığına açıldığı anda keşfettiği şeyin, haz prensibinin ötesinde, sefih arzunun gerçekleşmesinin ötesinde yatanın bir kez daha teyit edildiğini görebiliriz: ölüm dürtüsü, yok olma güdüsü. Nitekim Freud'a göre –ki, *Haz İlkesinin Ötesinde* isimli eserindeki içgörülere ulaşıncaya dek bu yıkıcı iştihakı açıklamakta dikkate değer zorluklar yaşamıştır– sadizm, ölüm dürtüsünün işleyişinin yer değiştirmiş bir örneği, hatta psikanaliz tarafından doğrudan gözlenebilen tek örneğidir.¹⁶ Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'ki neredeyse tüm argümanının alegorisi gibidir *Tılsımlı Deri* romanın bu bölümü. Raphaël bu bölümde arzunun tamamen gerçekleştirilmesi ihtimaliyle eşzamanlı olarak ben'in arzu etme imkânsızlığıyla karşılaşır, çünkü arzu etmenin aynı ben'in ölümünü seçme haline geldiğini ve yalnızca böyle bir seçim olabileceğini keşfeder. *Tılsımlı Deri* Freud'un denemesindeki paradoksal mantığı kendin-

16 Bkz. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, Standart Edition, cilt 18, s. 53-54 [61]. Bu sorular ve *Haz İlkesinin Ötesinde* ile ilgili yorumlar Dördüncü Bölümde daha geniş bir şekilde tartışılacaktır.

de yoğunlaştırmakta ve hayalî biçimde onu temsil etmektedir. Eros, ölüm dürtüsüyle, yaşayan maddenin inorganik, yaşamdan önceki hareketsizlik haline dönüş dürtüsüyle sarılmıştır.

Böylece, *Tılsımlı Deri*'nin üçüncü bölümünde Raphaël'i yaşam pa-hasına yaşamaya çalışırken, ölüm-içinde-hayatı korumak için hayat-i-çinde-ölümü yaşarken buluruz. Bize anlatılana göre, "hayal gücünü iğdiş ederek" (s. 217[181]) ve emir kipinde, hatta istek kipinde bile tek bir kelime telaffuz etmekten kaçınacak şekilde varlığını düzenlemek suretiyle Origenes misali erdemli bir yaşamı seçmiştir. Varlığının sembolü, tiyatroda kullandığı özel yapım opera gözlüğüdür: odaklandığı nesneleri deforme eden, imgeleri bozan, dünyayı çirkinleştirerek arzu etme ihtimalini iptal eden saplı bir opera dürbünü. Arzuyla yüklü olmayan dünya böylece güzellikten de yoksun bir dünya olur. Böyle bir dünya en basitinden imkânsız bir dünyadır da: Raphaël kendine rağmen –düello sırasında– başkalarının ölümünü istemek de dâhil birçok arzusunu ifade eder ve arzunun son nefesinde hırıltılar, çırpıntılar içinde âşığı Pauline'in göğsünü ısırırken ölür.

Raphaël'in de daha önce keşfetmiş olduğu gibi sorun, bir karşıt-lama sorunudur: "Dileğimin yerine getirilmesinin karşılığı olarak bu Deri küçülüyor [*se rétrécit*] ... saçmalık bu... aslında dilek diledikçe genişlemesi gerekirdi..." (s. 204 [166]). Arzunun gerilmesi, uzaması ve ben'i ileriye fırlatması gerekir. Gayet uygun biçimde içki âleminin sonunda telaffuz edilen Raphaël'in sözlerinde mecaz yoluyla anlatılan şey, arzunun bir sertleşme, bir tahakküm pozisyonundaki ben'in şişmesi, mütehakkim ve imparator ben olduğudur.¹⁷ Ama bu sihirli deri, arzunun gerçekleşmesiyle, Freud'un da haz ilkesi ile ölüm dürtüsü arasındaki ilişkiye örnek gösterdiği, çiftleşme-sonrası sakinlik haline benzer biçimde çeker ve küçülür. Ben arzunun gerçekleşmesiyle hayata hâkim olur, ama bu ben'i eksiltir ve –en sonunda Pauline'in elinde kalan– derinin buruşup bir hiçe dönüştüğü noktaya kadar onu küçültür. Burada da ben'in paradoksu, okur onu okuyup bitirdikçe açık biçimde anlatısal olay örgüsünün paradoksu haline gelir: Kendini gerçekleştirdikçe azalır, anlam yaratma yolculuğunu bir tür tamamlanma, bir nevi zıf (ama aynı anda tükenme de) olan sona götürür. Eğer

17 Bu sorulardan bazıları için bkz. Françoise Gaillard, "L'Effet *Peau de chagrin*", *Le Roman de Balzac* içinde, R. Le Huenen ve P. Perron (der.), Montreal: Marcel Didier, 1980, s. 213-220.

anlatının motoru, bütünleştiren ve gitgide daha büyük anlam birimleri inşa eden arzu ise, anlamın nihai belirleyicileri *sondadır* ve anlatısal arzu en nihayetinde önlenemez biçimde son için duyulan arzudur.

Raphaël'in çocukluğundan başlayıp ölüm hazırlığı anına kadar yaşam öyküsünü anlatışı geleneksel olarak ölmek üzere olanlara atfedilen "hayatın bir film gibi" gözlerinin önüne gelmesine, yaşamın panoramik bir görüntüsüne açıktan açığa yapılan bir çağrışımla başlar. "Gerçekten de şu anda resimlerin, renklerin, gölgelerin, ışıkların sadık bir şekilde aydınlık bir tablo gibi bir araya getirdiği tüm yaşamımın gözlerimin önünden geçmesini şarabın ve kokteylin buğusuna mı borçluyum bilmiyorum... Uzaktan bakıldığında hayatım ahlaki bir anlayışın etkisiyle daralmış [*rétrécie*] gibi görünüyor" (s. 120 [75]).¹⁸ Burada klasik anlatının zorunlu postulatını, en mühim ifşa ânı olarak sondan başlayarak geçmişi, nihai noktadaki gerçekleşmeye götüren bir panorama olarak kucaklayıp idrak eden o temel yapıyı görürüz. Şunu da belirtmek gerekir ki Raphaël'in bu özet görüntü etkisini betimlemek için kullandığı fiil, arzu komutları altında tılsımlı derinin verdiği tepkiyi betimlemek için kullanacağı fiilin aynısıdır: *rétrécir*, yani büzülme, daralıp küçülmek, kısalma. Yaşam öyküsünün önemli bir organizasyonu anlamındaki herhangi bir anlatısal olay örgüsü zorunlu olarak tılsım sorunsalını şu veya bu biçimde benimser. Anlatı için arzunun gerçekleşmesi, anlatının sınırlarıyla karşılaşır. Bir yaşamı sadece sınırları ya da kenarları bağlamında anlatabiliriz. Anlatmak daima yaklaşan sonun *bakış açısından* mümkündür.

"*Vouloir nous brûle, et pouvoir nous détruit*" ("İstemek içimizi kavurur ve Yapabilmek bizi mahveder"). Antikacı ihtiyar, Raphaël'e böyle söyler. Sadece *İnsanlık Komedyası*'nın tipik olay örgüsünün değil, genel olarak anlatısal olay örgülerinin doğasına aykırı o büyük antitezi tanımlar bu sözler. Kendini ileriye doğru fırlatırken kendini tüketen, genişlerken daralan, ta başından sonu çağırان bir olay örgüsüdür bu. Antikacı *vouloir/savoir* [istemek/bilmek] paradoksuna alternatif olarak

18 Bu, Henri Bergson'un ele aldığı bir konu olan ve Georges Poulet'nin "Le Thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition" makalesinde (*L'Espace proustien* içinde, Paris: Gallimard, 1963) tartıştığı, "ölmek üzere olanların panoramik görüşü" fikrinin bir versiyonudur. Panoramik görüşteki sahneler eşzamanlı da olsa sıralı da olsa, bu temada on dokuzuncu yüzyıl romanının ayrıcalıklı bir kavrayış ânı olarak ölüm ânına atfettiği önemin bir kanıtını daha görüyoruz. Bu konuyu Dördüncü Bölümde daha ayrıntılı tartışacağım.

savoir [bilgi] olasılığını önerir. Bilgi derken dolaylı öğrenme ve hayali zevkten, evreni “beynine yerleştirme” yeteneğinden, ideal hazzı tatmaktan bahsetmektedir (s. 87 [35]). Anlatısal kurmacalar tılsımlı derinin temsil ettiği yaşamdaki arzu mantığına bu alternatifini sunabilirler mi? İlk bakışta ve tematik düzeyde bu sorunun cevabı olumsuz gibi görünür: Antikacının hayali bilgisi –Balzac’ın *Meçhul Şaheser*’indeki Frenhofer’in hayali başyapıtı gibi– anlatılamaz ve mukayese edilemez alanında var olur yalnızca. Ortada bir metin, ifade ve yazı varsa arzu ve ölme süreçlerine tabi oluruz. Eğer anlatı *vouloir/pouvoir* dinamiğinden bir *savoir* kazanımını iddia ediyorsa, bence bu, antikacının-kinen farklı türde bir bilgi olmalıdır. Tanımı gereği her daim geriye dönük ve çok geç gelen bir bilgi ya da belki de geç *kalışın* bilgisi – bu konuya tekrar döneceğim.

Raphaël’in anlatma eylemi sırasında tılsımlı deriyi ve onun arzusunu gerçekleştirme kapasitesini “keşfetmesi” ve sonra arzusunun ölümle birlikte yaşaması daha çok düşünmeyi ve yeni bir formülleştirmeyi gerektirir. Zira Raphaël görünüşte geçmiş bir arzusunun hikâyesini anlatıyorsa şayet, o zaman tılsımlı deriyi ve onun Eros’u temsilini yeniden keşfeden, anlatmanın kendisidir. Burada, özetlediği hikâyeye bağımlı olduğunu düşündüğümüz anlatma arzusunun –bizzat anlatma eyleminin altında yatan arzusunun– aslında otonom bir arzu örneği olduğunu mu sezinliyoruz? Yani, Raphaël’in açıkça ifade ettiği haz ve servet talebinin altında aşikâr dileklerin gerçekleşmesiyle asla tatmin edilemeyecek olan şey yatıyor olabilir: neredeyse mutlak olan iştirilmek, kabul görmek, dinlenmek arzusu. Raphaël’in anlatı eyleminin yegâne anlamı anlatma arzusu olabilir. Tılsım –içeride dönük piramit şeklinde Arapça yazılar işlenmiş bu deri parçası– yalnızca arzu olarak yaşamın değil, aynı zamanda başka bir arzu biçimi olarak anlatının metaforunu sunar. Gérard Genette’in temel *histoire/récit* ayrımı hakkındaki ayrıntılı açıklamasını kullanırsak, anlatısal olay örgüsünde –*récit*– yaşayan arzudan, *anlatmanın* motoru olan, anlatma söylemi olan arzuya geçtik.¹⁹

19 Gérard Genette “anlatma”yı “anlatıyı ve böylece içinde yer aldığı gerçek veya kurmaca durumu üreten anlatısal eylem” olarak tanımlar. (“Discours du récit”, *Figures III* [Paris: Editions du Seuil, 1972], s. 72. Mieke Bal *anlatmanın* gerçek anlamda *récit*’ten (*şjužet*) ayrı üçüncü bir anlatı düzeyi oluşturmadığını iddia eder. Bkz. *Narratologie*, Paris: Klincksieck, 1977, s. 6. Bal, anlatı düzeyleri–anlatma arasındaki makul farkın *récit* ve *histoire* farkına bakışsızlığını vurgularken haklı olabilir. Ancak *anlatmanın*, anlatıların kendi üretimlerinin eyleminden ve failinden bahsettikleri ve bunu

Anlatı, önce anlatma, iptidai bir söyleme niyeti olarak hayat buluyor adeta– Rousseau da çalınan şerit epizodunda tutarsız bir ben'i tasvir etmenin tek yolu olarak anlatı zorunluluğunu, hikâyeler anlatmanın yegâne geçerli “açıklama” biçimi olduğunu keşfetmişti. Bu noktada şunu hatırlamak faydalı olacaktır: Anlatısının büyük bir bölümünde Raphaël'in dinleyicisi yoktu; Emile uyuyakalmıştı. Raphaël'in tılsımlı deriyi “keşfedip” bağıra çağıra konuştuğu anda uyanır. Uyuduğunu inkâr eder, hâlâ hikâyeyi takip ettiğini iddia eder: “Ya Foedora ya ölüm, seni dinliyorum” (s. 203 [165]) der – bu da aslında birkaç sayfa önce hikâyeyi terk etmiş olduğunu kanıtlar. Böylece Raphaël'in esasında havaya konuşuyor olması, anlatının anlatma olarak doğduğu arzusunun mutlakıyetini çırılçıplak ortaya koyar. Yani anlatma arzusu, özünde asla tam anlamıyla tatmin edilmeyen, daha doğrusu tatmin edilebilir olmayan işitilmek, tanınmak ve anlaşılmak arzusudur. Tatmin edilemez olduğu için de muhtemel bir dinleyiciyi yakalamak için yaşam öyküsünün önem arz eden bir versiyonunu telaffuz etme çabasını her daim yaratmaya devam eder.

Anlatısal tematik olarak arzu, anlatısal motor olarak arzu ile anlatısal dilin bizatihi niyeti olarak arzu ve anlatma eylemi yakın bir karşılıklı ilişki içinde duruyor. Bu karşılıklı ilişki, üzerinde biraz daha düşünmeyi talep ediyor. Bunun için bir süre Freud'a, *Haz İlkesinin Ötesinde*'ki bir pasaja dönmekle başlayabiliriz. Freud burada, insanın dindirilemez savaşımının eşsiz bir temsili olan Goethe'nin *Faust*'uyla karşılaşır. İçgüdüsel dürtüler hakkındaki çalışmasında Freud “insan türünde çalışarak mükemmeliyete ulaşma dürtüsü” olabileceğine dair hüsnükuruntuyu bir kenara bırakır, ileri doğru gelişmenin de yukarı gelişimin ürettiği dinamiğin gerçekte nasıl işlediği hakkındaki fikirlerini sunar:

Azınlıktaki bazı insan bireylerinde durmadan daha mükemmelleşmeye yönelik, huzur bulamayan bir itki olarak gözlemlenen şey, kaçınılmaz olarak insan kültürünün en değerli ürünlerinin dayandığı dürtü bastırımının sonuçları olarak anlaşılmalıdır. Bastırılmış dürtü birincil bir doyum yaşantısının yinelenmesinde ısrar ederek kendisinin tam doyumunu sağlamaya çalışmaktan hiçbir zaman vazgeçmez. Yerine konulabilecek bütün tepki ve yüceltme oluşumları onun süregelen gerilimini ortadan kaldırmaya yetmez; talep edilen

ve elde edilen doyum hazları arasındaki fark ise, oluşturulan durumların hiçbirinde duraklamaya izin vermeyen, şairin sözleriyle “hiç gemlenmeden hep ileri doğru atılan” [*“ungebändigt immer vorwärts dringt”*] (Faust, I, Sahne 4, Mephistopheles) dürtüleyici bir unsura neden olur. (s. 42 [51])

Freud’un Faust-insan versiyonunun kalbinde, “dürtüleyici unsur” farktan kaynaklı bir gerilimin sonucu olan, yaşam öyküsüne ileri gitme enerjisi veren, amacına ulaşmak için yukarı çıkmaya uğraşan bir motor bulunur.

Bu noktada başka bir Freud’a dönüşten, Lacan’ın arzu kavramını yorumlayışından bahsedebiliriz. Lacan’a göre arzu, ihtiyaç ve talep arasındaki farktan veya yarılmadan doğar. Sözelimi bebeğin, annesinin göğsüne olan ihtiyacı (beslenme ihtiyacı) ve özünde ötekinin (mesela annenin) sevgisine olan talebidir bu. Jean Laplanche ve J.-B. Pontalis’ten bir alıntı yaparsak: “Arzu ihtiyaç ile talep arasındaki boşluktan [*l’écart*] doğar; ihtiyaca indirgenemez, zira öznenen bağımsız gerçek bir nesneye olan birincil ilişkisinde değil, daha ziyade bir fanteziye olan ilişkisindedir; talebe indirgenemez, zira ötekinin dilini ve bilinçdışını dikkate almaksızın kendini dayatmaya çalışır, öteki tarafından mutlak şekilde kabul görmekte ısrar eder.”²⁰ Bu boşlukta arzu, gerçekte sağlanamayacak bir tatminin ebedi arayışı olarak meydana gelir. Arzu için biçimde tatmin edilmez ve tatmin edilemezdir, zira hafıza izlerine bağlıdır ve gerçekleştirilmesini bebeklik dönemi tatmininin yok edilemez göstergelerinin sanrısız yeniden üretiminde arar: Tatminin fantazma senaryolarına dayanır. Böyle bilinçdışı arzu, öznenin ileriki yaşamında, gerçekleşme senaryolarının yorumu bilinç için doğrudan ulaşılabilir olmadığından anlamı bilinç tarafından bloke edilen eylem motoru haline gelir.

Şimdi artık arzunun anlatma dilinde nasıl mesken tuttuğunu kavramaya başlayabiliriz. Lacan’ın Saussuryen gösterge analizi hakkındaki yorumunda, göstereni [*signifier*] gösterilenden [*signified*] ayıran eğik çizgi (S/s), gerçek gösterilenin (bilinçdışı arzunun nesnesinin) ulaşılmazlığına işaret etmek üzere baskılamının çizgisi haline gelir. Böylece söylem, (bilinçdışı arzunun anlamına ulaşma bakımından) anlamın, zincirdeki herhangi tek bir halkada oluşmayan, ama yine de

20 Bkz. Jean Laplanche ve J.-B. Pontalis, “Desire”, *Vocabulaire de la Psychanalyse* içinde, Paris: Presses Universitaires de France, 1971, s. 122.

anlamanın ısrar ettiği bir “gösteren zincirinde” gösterenlerin birbirine karşılıklı bağlantısı haline gelir. Sözgelimi analist, analiz edilenin dilinde, gösterilenin gösterenin altından sürekli kayması veya sürçmesi sonucunda asla saptanamayan ya da yakalanamayan anlama doğru bir basınç olduğunu duyar. Bu yüzdendir ki dil, “söylediği” şeyden başka bir “mana”ya gelebilir; öznenin bilinç düzeyinde farkında olmadığı niyetleri ima edebilir. Bu sürçme özellikle dilin –Roman Jakobson’a göre anlatının hususi topolojisi olan– metonimi kutbunun karakteristiğidir. Eğer anlatısal arzu bizi ileri doğru hareket ettirip duran şeyse, bunun nedeni, anlatısal metoniminin hiçbir zaman kendini tümüyle tanımlayamamasıdır. Lacan’ın dediği gibi, “Arzunun herhangi bir ‘doğal felsefe’ için çıkardığı zorluklar, yani sonsuzluğun uçurumunu çılgınca taklit edişi, bilme hazzını tahakküm etme hazzına ve tahakküm hazzını bilme hazzına sarmaladığı yakın danışıklığı, içgüdünün raydan çıkmasına değil, metoniminin –ebedî biçimde hep başka bir şeyin arzusuna doğru uzanan– raylarına takılmış olmasına bağlıdır.”²¹ Dolayısıyla anlatı, kastettiği şeyden başka bir şey söylemeye yazgılıdır; kendi hareketinin sonu olacak olan bir anlama doğru dönüp durur.

Raphaël, anlatışının eşliğinde Emile’e, “Ah! Hayatımı bir bilseydin” der. Ancak o sırada önerilen –güya onu intiharın kıyasına getiren şeyi açıklayacak olan– yaşamının “bilgisi” aslında açıklama olarak, nedenlerin ve sonuçların ifadesi olarak değil de amaçları ve anlamıyla başa çıkma arzusunun şaşkın bir çabası gibi okunuyor. Raphaël esas itibarıyla annenin kaybının –kumar yasağına odaklanarak– babanın zorbalığının, bunu takip eden babadan özgürleşmenin ama aynı anda artık içselleş-

21 Bkz. Jacques Lacan, “L’Instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, *Ecrits* içinde, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 518; İngilizce çevirisi, Alan Sheridan, New York: Norton, 1977. Benim Lacan’ın düşüncelerini ele alışım öncelikle bu makaleye dayanmaktadır. Burada Lacan Freud’un “yoğunlaş(tır)ma” ve “yer değiştirme” kavramlarına (rüya çalışmasının iki önemli operasyonu) retorik açıdan, metafor ve metonimi olarak yeniden kafa yorar. Metafor ve metonimi tabirlerini de Roman Jakobson’un etkili denemesinde (“Two Poles of Language and Two Types of Aphasic Disturbance” Jakobson ve Morris Halle, *Fundamentals of Language* içinde, Lahey: Mouton, 1956) tedavüle giren anlamlarında kullanır. Jakobson için metafor lirik şiirin örneğidir, metonimi ise, kapsamlayıcı ayrıntı aracılığıyla ilerleyen, bir ayrıntıdan diğerine hareket eden, özellikle on dokuzuncu yüzyıl “gerçekçi” safhasındaki anlatıyı karakterize eder. Lacan’a göre, bilinçdışı arzusunun kendini bedene kazımasıdır metafor (ve gerçekten Freud’un kendisi de bunu söyler), gösterme zincirinde ısrar eden arzu ise metonimidir.

tirmiş olduğu baba yasasına esaretinin hikâyesini anlatır: Babası tam da kendisine bir erkek gibi davrandığı anda, ailesinin maddi durumunun iflas ettiğini ve aile onurunu kurtarmanın ona düştüğünü öğrenir. Babanın ölümüyle birlikte, Baba-Adı –yasak, yasa ve “ahlak” olarak baba– tam bir kendini inkâr şeklinde teslim olunmak ya da kumarcı yaşamıyla sembolize edilen tekmil bir isyanla reddedilmek üzere çok daha güçlü biçimde yeniden belirir. Sırasıyla yaptığı bir dizi seçimde –önce, manastır öğrencisi hayatı, bir tavan arasının “havadar yalnızlığı” hakkında bir tez yazması, sonra sefahate, kumara dalıp maddi gücünün ötesinde bir hayat sürmesi– Raphaël’in varoluşu, hâlâ kontrol dışı çocukluk senaryolarına yönelmiş olan bir arzunun cinnetini ima eder.

Raphaël’in hikâyesi gitgide romanın ikinci bölümüne adını veren “kalpsiz kadın” Foedora’ya yoğunlaşmaya başlar. Foedora tam da son derece arzu edilir olduğu halde kendisi arzudan etkilenmediği, arzusunun işleyemediği kaygan bir yüzeye benzediği için arzu sorununu temsil etmektedir. *La Femme sans coeur* [Kalpsiz Kadın] gerçekten de başka bir eksiklik için bir örtmece ve bir yer değiştirme ya da metonimi olarak değerlendirilebilir: cinsellik eksikliği, Raphaël’in arzusunun tatmin bulabileceği bedensel bir açılmanın eksikliği. Böyle bir yorum, Raphaël’in Foedora’nın yatak odasında perdenin arkasına gizlenip kadının soyunmasını seyrettiği o tuhaf ve unutulmaz sahneyle okura kendini dayatmaktadır. Bu son derece çocuksu senaryonun bariz motivasyonu, Foedora’nın kendini erotik arzuya bırakamayışının sebebi- ni açıklayabilecek herhangi bir gizli bedensel kusurunun olup olmadığı öğrenme arzusunda yatar. Raphaël onun çıplaklığına baktığında –ince iç gömleğinin peçesi altından da olsa– hiçbir kusur göremez; gördüğü, bir kusursuzluk abidesidir: tepeden tırnağa mükemmel, Medusa’nın mermer bedeni. Raphaël burada fallus yokluğunun önemiyle karşılaşır. Ancak bu yokluğun anatomisi –Foedora’nın dişi “mükemmelliği”– gecelik peçelenmiş olduğundan ulaşılamaz bir yokluktur; cinsel farklılık ne arzuya geçişi sağlar ne de nesneye sahip olmanın bir yolunu. Daha ziyade, Freud’un Medusa mitini okumasında da olduğu gibi, kastrasyon işaretini alan, bakan öznedir –röntgencidir.²²

22 Bkz. Freud, “Medusa’s Head” [*Das Medusenhaupt*] (1940 [1922]), *Standard Edition* içinde, c. 18, s. 273-274. Bu sahnenin kastrasyon temsili olması hakkında bkz. Samuel Weber, *Unwrapping Balzac: A Reading of “La Peau de chagrin”*, Toronto: University of Toronto Press, 1979, s. 99-103.

Uykusundan uyanan Emile, “Ya Foedora ya ölüm” diye haykırarak baştan sona hikâyeyi dinlediğini iddia eder. Hikâyenin büyük kısmını kaçırmış olmasına rağmen –belki de analistin “dalgalı dikkati” misali– Raphaël’in saplanıp kaldığı temel karşıtlamayı yakalamıştır. Nitekim uzatılan ve anlatı haline getirilen mübalağalı arzu ânı anlatısal muam-maya dönüşür – öyle ki karşıtlama bir kimliğe yığılma tehdidi içindedir, zira Foedora ölümdür; tam da temsil ettiği arzuya ulaşamamasıyla arzunun ölümüdür. Son kertede Raphaël’in kendi yaşam öyküsünün anlatıcısı olarak anlatması gereken şey nedir? İnatçı olduğu kadar tutarsız bir arzunun ısrarının, tatmin edilmemesinin tek alternatifi ölüm olan ama tatmin edilmesi de ölüm olan bir arzunun hikâyesi. Burada çelişkili anlatı arzusunu tasvir ettik: hem yıkımı hem de anlamı olacak sona doğru ilerleyen, son durağı bilmeden o sona doğru uzanan metonimi raylarına asılı kalmış arzu.

Yeniden Lacan’ı alıntılayalım. Lacan, “bilinçdışı arzunun yok edilemezliğini” betimlerken sanki özel olarak anlatı durumu ve güdüsünden bahsedercesine şöyle der: “Aktarımda kendini yeniden üretmek için ısrar eden ve ölü bir arzunun zinciri olan bu zincir... hafızada, modern düşünme makinelerimizde bu adla tanımlanan şeyde yatar” (s. 518). Elbette ki “ölü arzu” paradoksu yaşamaya devam eder ama yer değiştirmiş ve tanınmaz bir şekle bürünmüş, kendi adını koyamayan bir arzu halinde –tılsımlı derinin kendisi gibi bunu yalnızca metaforun ikame bir yoğunlaşımı yoluyla yapabilir– ancak tam da bu sebepten dolayı şimdiki zamanda bir güç olarak öznenin söylemini metoniminin sözden-söze bağlantılarında sürdürür, arzulayan özneyi arzunun o zorunlu “raylarında” ilerletir, tıpkı anlatının da hep yaptığı gibi, sondan başlayan özetleyici bir harekette yeniden ele geçirilebilen isimsiz manaya doğru ısrar eden bir motor gibi. Geçmiş arzunun bu ısrarının gösteren anlatı zincirinde en güçlü biçimde canlı olduğu yeri nerede ve nasıl bulabiliriz sorusunu sorarsak, bizatihi anlatma projesinde diyebiliriz; sözgelimi Rousseau’nun ya da Raphaël’in o hikâyenin aşıkâr bir “ehemmiyeti” olmasa hatta bir dinleyicinin bile yokluğunda geçmişin hikâyesini anlatmasındaki ısrarında.

Son bir alıntı yapacağımız Lacan’ın da belirttiği üzere, analist ölü arzunun sesini özellikle aktarım sırasında, daha sonra derinlemesine inceleyeceğimiz gibi bir metin ve okuma modeli olması muhtemel o analiz edilen-analist ilişkisinin tetiklediği yaşam öyküsü üzerindeki

üretken çalışmalarda duyar. Bu noktada şu soruyu sormak isteyebiliriz: Raphaël'in kendi yaşamını anlatma çabasıyla keşfedilen insan varoluşunun simgesi hakkında ne söylenebilir? Bana kalırsa bu tılsım, Lacan'ın tanımladığı anlamda bir metafor olabilir: ikame oyunu vasıtasıyla bir gösteren, gösterilenin yerine, eğik çizginin ötesine geçer; bu gösterenin baskılama sürecinin anlaşılması, gösterilen bilinçdışı arzuya ulaşmanın bir yolunu işaret edebilir. Bir başka ifadeyle, hâlihazırda var olan bir gösterenin, var olmayan bir gösterenle değiştirilmesi –metaforun karakteristik operasyonudur bu– olmayanın anlamının kavranışını uyandırabilir. Tılsımlı deri, insan arzusunun galeyanının “açılımı”dır; bizatihi sunduğu tatmin hiperbolüyle bu arzunun çılgın çelişkilerini açığa çıkarır. Dahası, Raphaël'in yaşam öyküsü bağlamında, bir kumarbazın her dileğinin yerine gelmesi olarak, kumarbazın elinde oldukça hiç kaybetmeyeceği hileli zarlar olarak tılsımlı deri, varlığı gitgide daha çok kumar yaşağında yoğunlaşan babanın varlığının mükemmelen ortadan kaldırılışı adına konuşuyor da olabilir. Tılsımlı deri baba katlinin, oğulun ödipal yapıdaki zaferinin metaforu olarak işlev görür.²³ Ancak yine de bu hileli zarlarla bile kazanan kumarbaz aynı zamanda hep tılsımlı deri kaybettüğinden –tamamen– babanın zaferinin, oğulun iğdiş edilmesinin metaforu da olabilir.

Tılsımlı derinin bu çelişkileri hiçbir zaman çözülemez. En iyisi tılsımlı derinin bir “arabesk” olduğunu kabul etmemizdir –tıpkı, Balzac'ın romanın başına epigrafi olarak çizdiği (ve sonradan hayal gücünden yoksun dizgicilerin yılana dönüştürdüğü) kargacık burgacık çizgi gibi:



Balzac bu epigrafiye kaynak olarak Sterne'in *Tristram Shandy*'sini (6. Kitap, 40. Bölüm) gösterir; burada Onbaşı Trim, bekârların özgür, sabit-

23 Babanın öldürülmesi ve bunun cezalandırılması olarak temsil edilen ödipal çatışmayı Balzac'ın tüm eserlerinde örtülü biçimde bulmak mümkündür. Bu konu hakkında iyi bir çalışma için bkz. Janet L. Beizer, “The Narrative of Generation and the Generation of Narrative in Balzac”, doktora tezi, Yale Üniversitesi, 1981. Benim Stendhal üzerine olan bir sonraki bölümüm, gençlik ile yaşlılar iktidarı arasındaki siyasi ve kültürel mücadelenin çok yoğun olduğu on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Fransa'da ödipal çatışmanın özellikle çok yoğun olduğunu göstermeye yarayabilir.

lenmemiş yaşamlarını –serbest ve herhangi bir mecraya yöneltilmemiş arzuyu– temsil etmek için bastonunu havada sallayarak arabesk bir şekil çizer. *Tristram Shandy*’deki Tristram’ın başiboş, dağınık anlatı çizgisini açıktan açığa işaret eden diğer arabesklerle (9. Kitap, 4. Bölüm) birlikte ele alındığında, Balzac tarafından yeniden kullanılan Onbaşı Trim’in bu jesti, anlatının kendisine bir yorum getirerek anlatı arzusu tarafından çizilen fantastik tasarımları ima ediyor gibi görünmektedir. Tılsımlı deri üzerine kazılmış olan arabesk –üstündeki metin, Arapça olarak içe dönük piramit formunda yazılmıştır– gerçekleşen arzunun mesajını taşır. Bu mesaj, (romanda tercüme edildiği şekliyle), “Eğer bana sahip olursan, her şeye sahip olursun” cümlesiyle başlayıp bu çeken, kısalan piramidin dibinde Fransızca tek bir kelimeyle, “Öyle olsun!” anlamına gelen “*Soit!*” ile biter. Piramidin altı, hiperbolik tatminindeki arzunun son kelimesi, arzunun ve yaşamın kendisinin muammasından ibarettir.

Raphaël, “Hayatımı bir bilseydin” der Emile’e. Bu cümle, anlaşılabilirlik, anlam ve kavrayış iddiasının tümüyle teyit edilmiş anlatısal bir hükme, hiçbir zaman gerçekleşmeyen ve gerçekleşemez olan anlatısal bir bütünlüğe bağlı olduğu birçok yaşam öyküsünü temsil edebilir. Ancak, yaşam öyküsü malzemesini değişen bir bağlamda teyit eden –bu öykünün tüm fiillerini “anlatıyorum” fiiline tabi kılan– ve en önemlisi de bu şekilde öyküyle ilişkiye bir dinleyicinin girişini talep eden bizatihi anlatısal eylemin kendisi, dönüştürücü bir performansdır. Anlatı eylemi, anlatısal kavrayışların değiş-tokuşunun aracı olan dilin kendisinin özneler-arası doğasını keşfeder ve onu kullanır. Anlatısal aktarımın diyalojik dinamiği –daha sonra üzerinde durulacak bir konu– antikacının *savoir* [bilmek] kavramına, anlatmanın kendisinin dönüştürücü işlevinde *vouloir* [istemek] ve *pouvoir* [yapabilmek] arasındaki lanetli diyalektikten çekip kurtarılan bilgi kavramına en çok yaklaştığımız yerdir.

Aklımdaki şeyin paradigması, bir “oryantal masal”ın sihrini, çağdaş Paris çerçevesi içinde sergilemeyi arayan Balzac’ın ilham kaynağı *Binbir Gece Masalları* olabilir. *Binbir Gece Masalları*’nda Şehrazat’ın hikâye anlatıcılığı raydan çıkmış bir arzuyu alır –karısının sadakatsizliği yüzünden yolunu şaşırıp sadist ve tutarsız bir hal aldığı için her gece koynuna girdiği cariyesinin kellesini sabah olunca vurduran Sultan’ın arzusunu– ve onu uzatarak, tam anlamıyla anlatısallaştırarak tedavi

eder. Arzu, hikâyeler anlatma ve dinleme eyleminde yeniden sarf edilir, metonimi olarak yeniden oluşturulur –binbir gece boyunca– ta ki Sultan'ın erotik haletiruhiyesi normalleşip “şehrin kurtarıcısı” unvanını hak eden Şehrazat'la evleninceye dek. Bu alegoride anlatı, arzuyu kabartıp sürdürmesi, hem erteleyip hem ayarttığı son durağın makul bir huzur diyebileceğimiz şeyi, hem dinlenip hem bir perspektife yerleşen arzuyu sağlamasını garantilemesi bakımından hayat veren bir eylem olarak görülmektedir.

Anlatılar kendi olay örgülerini harekete geçiren ve tüketen arzu motorları resmederler. Ayrıca, bir insan arzusu biçimi olarak anlatmanın doğasını açığa vururlar. Dinleyiciyi baştan çıkarıp kendine tabi kılmayı, hiçbir zaman kendini tam anlatamayan, asla sadede gelemeyen ama bu sadede varmaya yönelik hareketini tekrar tekrar anlatmakta ısrar eden bir arzunun savrulmasına dinleyiciyi de iştirak ettirmek isteyen en birincil insan itkisi olarak anlatma ihtiyacıdır bu. Anlatı analisti için, arzunun bu farklı ama yakınsak vektörleri, arzunun şekillendirici işlevini, olay örgülerini biçimlendirişini ve ayrıca alış-veriş ve aktarım dinamiklerini, anlatanların ve dinleyenlerin rollerini biraz daha derinden inceleme ihtiyacını doğuruyor. Bunun ima ettiği kuramsal sorulara geçmeden önce, önerdiğini olay örgüsü ve olay örgüsü oluşturma modellerini çözmeye ve bunların bireysel yaşamöyküsü ve kolektif tarihle olan alakasını anlamaya girişerek tek bir romanı ayrıntılı biçimde ele alacağım.

ROMAN VE GİYOTİN YA DA KIRMIZI VE SİYAH'TA BABALAR VE OĞULLAR

Kırmızı ve Siyah, on dokuzuncu yüzyıl romanına, onun dinamiklerine ve bu dinamiklerin yol açtığı yorumsal sorunlara örnek teşkil edecek bir giriş sunar. Yayılmacı kapitalizm ve hızlanan toplumsal değişim dönemini başlatan 1830 Devrimi'ndeki burjuvazinin zaferinden birkaç ay sonra yayımlanan *Kırmızı ve Siyah*, hem kahramanın hem de metnin enerjisine daha önce görülmemiş bir ilgiyle yaklaşır. Hem bireysel kariyerleri biçimlendiren hem de onun en iyi hazırlanmış planlarıyla rulet oynayan modern tarihin toplumsal ve siyasi dinamiklerine yanıt olarak kendi yaşamının olay örgüsünü inşa eden insanın ilk kesin temsilini sunar. Harry Levin'in yazdığı üzere, Stendhal'le birlikte "on dokuzuncu yüzyıla geçiş ritüellerini" yaşarız ve bunun en önemli nedenlerinden biri, Stendhal'in romanlarına, tüm aksiyonlara, ihtiraslara, ben algılarına ve arzulara yorumsal bir çerçeve sağlayan tarihi bir perspektifin kaçınılmaz biçimde nüfuz etmiş olmasıdır.¹ Tarih sorunsalı, hiçbir yerde, sadece bireysel şahsiyetlerinin zihinlerinde değil, bizatihi anlatısal yapılarında da *Kırmızı ve Siyah*'a musallat olan otorite meselesindeki kadar bariz değildir. Roman altta yatan bir meşruiyet ve gasp savaşını yalnızca temsil etmiyor, bu savaş tarafından da yapılandırılıyor; "Fransa kime aittir?" gibi temel bir soruya bağlanıyor. Bu soru esasında tüm Stendhal romanlarında takıntılı bir konu haline gelen babalık konusunu belirlemiş ve romanları bu konu tarafından belirlenmiştir.

1 Bkz. Harry Levin, *The Gates of Horn*, New York: Oxford Univ. Press. 1963), s. 149. Stendhal'de tarihsel perspektifin nasıl temsile nüfuz ettiğine dair klasik bir çalışma için bkz. Erich Auerbach, *Mimesis*, İngilizce çev. Willard Trask, Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1957, s. 400-413 [Türkçesi: *Mimesis. Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*, çev. Herdem Belen, Hüseyin Ertürk, İthaki, 2019, s. 495].

Düşünürsek, babalığın on dokuzuncu yüzyıl romanının (yirminci yüzyılın ortalarına kadar da uzanan) büyük geleneği içinde hâkim bir konu; otorite, meşruiyet, kuşak çatışması ve bilgeliğin aktarımı sorunlarının başat bir tecessümü olduğunu görebiliriz. Turgenyev'in romanının başlığı *Babalar ve Oğullar*, geleneğin belli başlı birçok karakteristik romanında söz konusu edilen şeyi özetlemektedir. Sadece *Kırmızı ve Siyah* değil, Balzac'ın *Goriot Baba*, Mary Shelley'nin *Frankenstein*, Dickens'ın *Büyük Umutlar*, Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*, James'in *The Princess Casamassima*, Conrad'ın *Lord Jim*, Gide'in *Kalpazanlar*, Joyce'un *Ulysses*, Mann'ın *Büyülü Dağ* ve Faulkner'in *Abşalom, Abşalom!* romanları da esas itibarıyla bu çatışma tarafından yapılandırılan en önemli metinlerden sadece birkaç örnektir. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl romanının bir hülasası olarak *Ulysses*'in evlat başkahramanı Stephen Dedalus'un sorun hakkında açık bir geri dönüşlü tefekkür sunması oldukça manidardır:

Babalık, bilinçli olarak dünyaya getirme anlamında, erkeklerin bilmediği bir şeydir. Yalnızca dünyaya getirenden dünyaya getirilene aktarılan gizemli bir konum, havarilerinki gibi bir ardışıklıktır. Kiline bu gizemin üzerine kurulmuştur. O muzip İtalyan aklının Avrupalı kalabalıkların önüne fırlattıkları Meryem Ana üzerine değil; hem de insanıyla kâinatıyla tüm âlemin boşluk üzerinde kurulmuş olduğu gibi sarsılmaz bir biçimde kurulmuştur. Belirsizlik üzerine, olasılık üzerine kurulmuştur. *Amor matris*, bu öznel ve nesnel tamlama, yaşamdaki tek gerçek şeydir belki de. Baba yasal bir varsayım olabilir. Babasını sevmiş olan ve babasının da oğlunu sevmiş olduğu bir babayla oğul var mıdır acaba?²

Stephen'ın baba figürünün bir "havari ardışıklığı" üzerine daldığı teolojik düşünceler, iletimin kilit sorununun tam üstüne basar. On dokuzuncu yüzyıl romanının genç başkahramanları, yorum ve eylem seçimlerini hep kendilerinden yaşlı bilgelik ve otorite figürleriyle ilişki içinde keşfederken, bu otorite figürleri nadiren biyolojik babalar olur. Romanın, sıklıkla henüz hâkim alternatiflerini olgunluğa erdirmen önce, oğlu yetim bırakarak ya da biyolojik babayı öldürerek veya başka bir yolla görünmez kılarak garantilediği bir durumdur bu. Bu şekil-

2 James Joyce, *Ulysses*, New York: Modern Library, 1961, s. 207 [Türkçesi: *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmén, Yapı Kredi yayınları, 1997, s. 247-248].

de oğul, kendisinden miras alacağı olası babalar arasından bir seçim yapar ve bu seçimde –bir dizi ayıklama ve reddi içerebilir bu– topluma ve tarihe giriş kariyerini oynar, toplumsal (ve metinsel) kodları yorumlayıp kullanarak kendi otoritesini tanımlamaya başlar.

Freud meşhur denemesi “Aile Romanı”nda çocuğun *pater semper incertus est* [babanın kim olduğu kesin değildir] olasılığını keşfedişine dayanan tipik bir senaryo geliştirir. Çocuk önce evlat edinildiği, biyolojik ebeveyninin, hâlihazırda yanında olanlardan çok daha yüce kişiler olduğu fantezisini kurar ve sonra bu fantezi aşılrken, yanındaki anneyi kabul eder ve kendi yegâne otoritesi uğruna hayali, gayrimeşru bir baba yaratarak kardeşlerini piçleştirir. Roland Barthes’ın da belirttiği gibi, çocuğun ödipal çatışma ile tutarlı anlatılar oluşturma kapasitesini yaşamın aşağı yukarı aynı safhasında “keşfi” önemli olabilir.³ Erkek olacak çocuğun en gelişmiş anlatılarının hepsi babanın belirsizliği, bu belirsizlik kullanılarak otoritenin başka bir yerde yattığına dair romansın geliştirilmesi ve bireyin kişisel meşruiyet iddiasının farklı otorite ilkeleri mücadelesinde test edilmesi etrafında dönüyor gibidir. On dokuzuncu yüzyılda bu meseleler, diğer başka coğrafyalardan çok daha fazla Fransa’da toplumun, tarihin ve kurmacanın her bir olası kaydına dokunur; nitekim bu ülkede bu yüzyıl boyunca devrim ve Restorasyon arasındaki süregiden mücadele dramatik siyasi isyanlar ve altüst edilişlerle yaşanır. Özellikle Restorasyon döneminde, enerji ve gençliğin yaş, gelenek ve hiyerarşi direnişleri üzerindeki zaferinin tecessümü gibi görünen Napoléon’un düşüşünden sonra Fransa yoğun bir kuşak çatışması içine düşmüştür. Fransa bu sırada, Eski Rejimde XVIII. Louis ve X. Charles (ikisi de XVI. Louis’nin kardeşleridir) ve bakanları döneminde erişkinliğe ulaşmış olan yaşlı erkekler tarafından yönetilmektedir. Siyasi kabul görebilmek için soyluluk unvanı ve Napoléon rejimiyle iş birliği yapılmamış olduğunun sertifikası gerekiyordu ve Napoléon iktidarında gelecek kapılarının kendilerine

3 Bkz. Sigmund Freud, “Family Romances” [*Der Familienroman der Neurotiker*, 1908], *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra: Hogarth Press, 1953-74) içinde, c. 9, s. 237-241 [Türkçesi: “Aile Destanları”, *Cinsellik Üzerine* içinde, çev. Emre Kapkın, Payel, 2006, s. 209-213]; ayrıca bkz. Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications* 8 (1966), s. 27. Modern romanın temelindeki bir yapıtaşı olarak “aile romanı” Marthe Robert’in *Roman des origines, origines du roman* (Paris: Grasset, 1972) kitabında çok başarılı bir biçimde tartışılmıştır.

açıldığını görmüş olan burjuvaziden (ve halktan) genç erkekler şimdi o kapıların yüzlerine kapandığını deneyimliyorlardı. Dönemin birçok yazarı –Stendhal, Balzac, Musset– ve sonraki tarihçiler, ülkenin gerçek dinamizmine direnç içinde kurulan bir siyasi rejim ve toplumsal yapı teşhisinde hemfikirdir. Geriye dönüp bakınca 1830 Devrimi neredeyse kaçınılmaz görünmektedir. Kültürel politikalar açısından da 1830, gürültü koparan genç Romantiklerin zaferini ve hareketin güçlerini işaret eden Victor Hugo'nun ilk romanı *Hernani*'de mükemmelen simgeleştirdiği gibi yoğun bir ödipal an gibi görünür.⁴ Ayrıca, on dokuzuncu yüzyıl romanı bir tür olarak, sadece roman malzemesini değil aynı zamanda onun yapılandırıcı gücünü, olay örgüsünü şekillendiren dinamiği de sağlayan hareket ve direniş, devrim ve Restorasyon arasındaki çatışmadan ve otorite ve baba meselelerinden ayrılmaz gibidir.

Şimdi baba ve otorite meseleleri hakkındaki bu kısa özetten sonra *Kırmızı ve Siyah*'ın olay örgüsüne geçmek istiyorum. Bunu romanın sonundan, Julien Sorel'in hayatını ve parlak kariyerini aniden kesen, dolayısıyla da romanın tutarlı bir yorumunu oluşturma çabalarımızı tehdit eden gıyotinden başlayarak yapacağım. Julien Sorel'in sonu gelmeden hemen önce anlatıcı bize şunu söyler: “*Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber*” (Bu baş hiçbir zaman kesileceği andaki kadar şiirsel olmamıştı’).⁵ Metnin bir sonraki anında –bir sonraki cümlede– her şey bitmiştir ve anlatıcı başın düşüş tarzı hakkında yorum yapar: “Her şey basit ve gerektiği gibi oldu;

4 *Hernani*'nin kendisi tuhaf biçimde babalar kuşağının oğullar üzerindeki muhtemel zaferini sahneler aşlında; nitekim yaşlı Don Ruy Gomez, *Hernani*'nin düğün gecesi yeniden ortaya çıkarak *Hernani*'nin daha önce kurtarmış olduğu canını almaya gelir. Zaten *Hernani* de roman boyunca kendi babasına karşı duyduğu suçluluğu ifade eder; kralı, Don Carlos'u öldürerek babasının hatırasının intikamını almak ister. Don Ruy Gomez'in elinde ölümü kabul etmesiyle en sonunda ödipal suçluluğun yüküne dayanamayıp ölür; sanki bu, Victor Hugo'nun kendi ödipal günahı, transgresyonu için bir telafi gibidir. Stendhal'in Restorasyon dönemine karşı tutumu için özellikle bkz. Genevieve Mouillaud, “*Le Rouge et le noir*” de Stendhal: *Le roman possible*, Paris: Larousse, 1973.

5 Stendhal, *Le Rouge et le noir*, *Romans et nouvelles* içinde, Henri Martineau (der.), Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1963, c. 1, s. 697. Bu esere yapılacak göndermeler bundan böyle ana metinde parantez içinde verilecektir. Stendhal çevirileri bana aittir. [Türkçesi: *Kırmızı ve Siyah*, çev. Cemal Bâli Akal, Helikopter, 2013, s. 596. [Türkçe çeviriden alıntılar da metnin içinde orijinal kitabın sayfalarının yanında köşeli parantez içinde verilecektir.–çn]

Julien gösterişli davranmaya kalkışmadı hiç.” Stendhal’e özgü bir atlama sayesinde başın kesildiği o zirve noktasından bahsedilmez. Giyotin bacağı düşerken yarattığı titreşimleri duyarız, ama o kanlı ânı görmeyiz. Bu atlama, Julien’in başının vurulmasının ille de gerekli olmadığı düşünülüğünde çok daha şüpheli görünür. Stendhal’in geleneksel ve akılcı eleştirmenlerine göre, Julien’in Madam de Rênal’e ateş etmesi –ıdamının sebebi– oldukça keyfi, sebepsiz ve güçlü bir güdüden yoksun görünmektedir. Babası ona taptığı gibi o da Julien’e tapan hamile Mathilde de la Mole ile evlenmek üzere olan Julien, Tartuffe’nün müridi olmakla övünen bu usta olay örgüsü örücüsü, şüphesiz ki Madam de Rênal’in suçlama mektubuyla lekelenen onurunu kurtarmanın bir yolunu rahatlıkla bulabilirdi. Julien’in eylemini psikolojik sebeplerle açıklamaya çalışan diğer eleştirmenlerse, aslında hiç de psikolojik olmayan, “anlatıbilimsel” akıldışının tehdidini akla uydurmaktan başka bir şey yapmazlar. Stendhal’in romanını parçalayıp sonra da kellesini kesme tarzının akıl dışı bir skandal olduğunu ileri sürerler.⁶ Bu sonda bir başka skandal –ve bir başka atlama– daha Julien’in infazını 1831 yılı olarak veren romanın kronolojisi yüzünden ortaya çıkar. Nitekim alt başlığı “1830 Yılıının Vakayinamesi” olan bu romanda yılın en önemli olayından –Temmuz Devrimi’nden– bahsedilmez. Gerçekten de romanın son sayfalarında Madam de Rênal, neredeyse bir yıl öncesinde tahttan indirilmiş olan Kral X. Charles’tan Julien için af dilemekten bahseder. Julien’in tüm ideolojisinin ve kariyerinin –isyan, gasp, toplumsal sınıf sınırlarının ihlali– devrimi çağırıyor gibi görüldüğünü düşünürsek bu uyarsızlık özellikle ilginçtir. Mahkemesi sırasında kendini “isyan eden köylü” olarak tanıtan Julien’i infaz eden giyotin, hiç giyotin kullanmadan gerçekleşen bir devrim olarak şöhret kazanmış o “Şanlı Üç Günün” yer değiştirmiş bir figürü müdür? *Kırmızı ve Siyah*’ın felaket sonu, gerçekleşmiş olması gereken devrimin yer değiştirmiş ve ters dönmüş bir versiyonu mudur?⁷

6 Henri Martineau *L'Oeuvre de Stendhal* (Paris: Le Divan, 1945, s. 343-351) kitabında, romanın sonuna yöneltlen eleştirel itirazları özetliyor ve kendi psikolojik yorumunu sunuyor. Bu sonuç bölümüyle ilgili eleştirel yorumları özetleyip Julien’in eylemlerini akılcı bir temelde yeniden güdülemeye çalışan bir başka yararlı çalışma için bkz. P.-G. Castex, “*Le Rouge et le noir*” de Stendhal, Paris: SEDES, 1967, s. 124-155.

7 Henri Martineau, Gernier baskısında romanın kurmaca kronolojisini özenle çıkarmıştır, bkz. *Le Rouge et le Noir*, Paris: Garnier, 1957, s. 533-537. Kronoloji sorunu hakkında ayrıca bkz. Charles J. Stivale, “Le Vraisemblable temporel dans *le Rouge et*

Muhtemelen artık bir sorunun genel hatlarını çizmeye başlamış bulunuyoruz. Anlatısal tasarım ve niyetteki, olay örgüsü ve onun meşrulaştırıcı otoritesi (olay örgüsü olarak tarih de dâhil) ile geleneksel olarak başlangıcın ve orta bölümün geri dönüşlü anlamları için bağımlı oldukları sonun statüsündeki bir sorundur bu. Madam de Rênal'in suçlayıcı mektubu ele geçmeden kısa bir süre önce Julien'in iki ifadesini inceleyerek bu sorunu tanımlama imkânı bulabiliriz. La Mole Markisi kendisine yeni bir isim, Mösyö Şövalye Vernaye'li Julien Sorel ve süvari birliğinde teğmen olarak bir görev verdiğinde şöyle düşünür Julien: "Sonunda... romanım artık sona erdi" (s. 639 [525]). Ancak roman –onun romanı değilse, kimin romanı bu?– on bir bölüm daha devam eder. Alıntıladığım bu ifadeden hemen sonra, Marki, Julien'e yirmi bin frank verir; bir de şart düşmüştür: "Mösyö Vernaye'li Julien" –burada Sorel ismi sünnet edilmiştir– bu parayı gerçek (yani doğal, gayrimeşru) babasından bir hediye olarak kabul edecek ve bir kısmını, çocukluğunda ona bakmış olduğu için yasal babası, marangoz Sorel'e bağışlayacaktır. Julien bu gayrimeşru aristokrat baba kurmacasının aslında gerçeğin ta kendisi olup olmadığını merak eder: "Müthiş Napoléon'un dağlarımıza sürgün gönderdiği herhangi bir büyük soylunun oğlu olabilir miyim gerçekten? diyordu kendi kendine. Her an bu düşünce biraz daha aklına yatıyordu... Babama karşı duyduğum kin bunun kanıtıdır... Artık bir canavar sayılmayacağım" (s. 641 [527]). İleride göreceğimiz gibi, bu "canavar" kelimesi, Julien'in kendini isyankâr parya, gaspçı, ikiyüzlü, baştan çıkaran olarak ve bir Tartuffe olarak sınıflandırma ve tüm canavarlar misali düzenin normal nizamını ihlal edip sorgulayan biri olarak tanımlama anlarına bir göndermeler ağını çağırıştırır. Ancak roman boyunca canavarlığın bizatihi özü olarak görünen gayrimeşruluk onu canavarlıktan kurtarabilir mi? Yasal babaya duyulan kin masumiyete, yani canavarlığın yokluğuna, ikiyüzlü davranma ihtiyacının yokluğuna bir kanıt olabilir mi? Eğer öyleyse, roman boyunca "1830 Yılı'nın Vakayinamesini" değil de bir

le noir", *Stendhal Club* 84, 1979, s. 299-313. Devrim ve giyotin hakkında Stendhal'in on yaşlarındayken Kral XVI. Louis'nin infazını öğrenince duyduğu sevinçten bahseder; bu infaz ona göre, Temmuz monarşisinin, 1830 Devrimi'ni başlatan "Temmuz Kararları" yasasını imzalamış olan Peyronnet Kontu ve diğer bakanları infaz etmekteki başarısızlığıyla tezat içindedir; bkz. *La Vie de Henry Brulard, Oeuvres intimes* içinde, Henri Martineau (der.), Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1955, s. 94.

on sekizinci yüzyıl romanı mı okuduk? Aristokratik kökeni eninde sonunda ortaya çıkıp dünyada yükselme arzusuna –doğal akrabalık olarak örtbas edilen gasp arzusuna– geri dönüşlü bir maksat –ve bağışlanma– sunacak olan buluntu kahramanıyla Fielding veya Marivaux gibi yazarlar tarafından yazılmış bir roman mı bu? Öyle olsaydı, gay-rimeşrulukla meşrulaştırılan Julien’in olay örgüsü en basitinden bir *nostos*, bir yuvaya dönüş, anlatısı, anlatıların en az günahkârı, en az canavarcası olurdu.

Romanın daha önceki bölümlerinden birinde, çocuklarının bariz biçimde Julien’i kendi babalarına tercih etmelerini kafasına takan Mösyö de Rênal şöyle haykırır: “Bu yüzyılda genel eğilim *meşru* yetkiye kötü gözle bakılmasını sağlamak değil mi? Zavallı Fransa!” (s. 353 [171]). Bu yorum açık bir şekilde siyasi meşruiyet ve otorite meselelerini, kendisi de içinden çıkılmaz biçimde meşruiyet ve otorite problemiyle bağlanmış olan babalık ile ilişkilendirir. Romanın şekli ve niyeti bu meseleler ağıyla sıkıca sarmalanmıştır. Romanın otorite ve meşruiyet meselelerini soruş tarzı öncelikle şu sorularda ifade edilebilir: Bu ne tür bir romandır? Hangi olay örgüsü ve açıklama modellerine gönderme yapar? Bu sorunun çarpıcı bir örneği romanın en başında (1. Kısım, 9. Bölüm), “şiltedeki resim” epizodunda ortaya çıkar. Julien, Mösyö de Rênal ile hizmetlilerinin evdeki bütün şiltelerin samanlarını değiştireceklerini yeni öğrenmiştir. Madam de Rênal’e koşup onu “kurtarması” için yalvarır: Mösyö de Rênal görmeden şiltenin içine sakladığı küçük karton kutuyu almasını ister. Kutunun içindeki resme bakmaması için de yalvarır. Bir karakterin algılarından diğerininkine geçerek paralel kurgu yapma alışkanlığı olan anlatıcı bize, Madam de Rênal’in Julien’e karşı doğmak üzere olan aşkının (ki bundan kendisi hâlâ büyük ölçüde bihaberdir), resmin Julien’in sevdiği kadına ait olduğunu düşünmesine rağmen bu fedakârlığı gerçekleştirmek için gereken o kahramanca ruh cömertliğini ona bağışladığını söyler. Ama kutuyu alıp Julien’e verdikten sonra “kıskançlık krizi”ne girer. Tekrar Julien’e döndüğümüzde onu kutuyu yakarken buluruz ve aslında söz konusu resmin, arkasına Julien tarafından hayranlık sözleri yazılmış olan Napoléon’un –Julien ona burada *gaspçı* lakabını takmıştır– fotoğrafı olduğunu öğreniriz. İki karakter arasındaki bu yanlış anlama –ikisi de ortada birbirleri için nasıl bir mesele olduğunu algılayamaz– özel’in alanıyla sınırlandırılmaz. Bu iki kişi farklı dünyalarda, gerçekten de farklı romanlarda ya-

şamaktadır. Madam de Rênal için asıl dram, rekabet ve zina olasılığı içeren aşk ve kıskançlıkla ilgilidir. Zira kendini on sekizinci yüzyılın *Les Égaréments du coeur et de l'esprit* [Kalbin ve Aklın Yoldan Çıkışları] veya (en masumlarından olan) *Les Liaisons dangereuses* [Tehlikeli İlişkiler] gibi salon romanlarındaki bir karakter olarak düşünür. Julien'se aksine tam da “salon” ve salon romanı bağlamını sorgulayıp onun bizzatı ihtimalini baltalayan modern anlatılar dünyasında –devrim-sonrası, Napoléon-sonrası bir dünyada– yaşar. Julien'in yerinde lakabıyla “gaspçı” Napoléon farklı bir *égarmant*, ya da doğru yoldan sapma, düzenini temsil etmektedir. Tarihin topluma tecavüzü, toplumsal ve edebi kod olarak “salon”u mümkün ve zorunlu kılmış olan Eski Rejim dünyasının, dengeli ve görünüşte sabit bir dünyanın tersine çevrilmesini simgelemektedir. Eğer, Julien'in de birkaç bölüm sonra dediği gibi, Napoléon'un “ölümcül hatırası” kendisi gibi genç Fransızları sonsuza dek mutlu olmaktan alıkoyacaksa şayet, bunun nedeni Napoléon'un *la carrière ouverte aux talents* [yeteneklere açık kariyer imkânı] ihtimalini temsil ediyor olmasıdır: liyakatle ilerleme, sınıfsal değişimin meşruiyeti, yasallaşan gasp. Julien, Napoléon'un müridi gibi görünmemek için tahsili sırasında farklı zamanlarda önce Robespierre'e sonra Danton'a benzemeyi başarır: Bu iki şahsiyet de en azından *le monde** kavramını tarihselleştirerek salon romanını en dar tanımıyla imkânsızlaştıran Napoléon'un arkasında Eski Rejimin yıkıcıları olarak dururlar. Şiltedeki resim sahnesi Madam de Rênal'in anladığı şekliyle salon romanının imkânsızlığını işaret eder. Aşk ve kişiler arası ilişki meseleleri artık kapalı ve otonom bir alanda irdelenemez olmuştur. Bu alanlar bundan böyle Fransız Devrimi'nin uzayıp giden sonrasında, toplumsal sınıf çatışmasının tarihselleşmesiyle tehdit altındadır.

Stendhal uzun yıllara yayılmış sayısız deneme ve fikir yazılarında Devrim'in neden –kısaca *la comédie de Molière* dediği– toplumsal komediyi imkânsız kıldığına dair açık bir kuram geliştirdi. Bunu en uygun biçimde “La Comédie est impossible en 1836” [1836'da Komedi İmkânsız] yazısında dile getirir ve toplumsal komedinin yalnızca aynı adabı muaşeret ve davranış kodlarını paylaşan ve bu kodlar bağlamında neyin sapma ve aşırılık olduğu üzerinde hemfikir olan birleşik bir okur kitlesiyle işleyebileceğini ileri sürer. Saray ve salon toplumunu

* Kelime anlamı “dünya” olmakla birlikte, özellikle Eski Rejim'de saray ve çevresini, seçkinler zümresini tanımlayan bir tabir.–çn

yok eden ve farklı toplumsal sınıfları hak iddia etme bilincine yükselten Devrim, Molière etkisinin dayandığı hassasiyetin birliğini parçalamıştır. 1836'da *Kibarlık Budalası*'nın bir gösteriminde seyircinin yarısı burjuva olma hevesindeki Mösyö Jourdain'a gülerken –Molière'in niyeti de buydu– diğer yarısı onu hayranlıkla izler ve onaylar.⁸ Toplumsal sınıf, siyasi mücadelenin temeli haline gelince birinin gülünç dediği şey, başka birinin ciddi bir toplumsal standardı olur. Bu izahat (Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ın bir kopyasının sayfa kenarlarına not ettiği üzere) roman için de geçerlidir.⁹ Salon romanının kendisi, gaspla tehdit edilmektedir; roman artık sayfalarından başka bir şeyi, en uygun biçimde siyaset diyebileceğimiz bir şeyi dışlayamaz. Madam de Rênal'in siyaset hakkında hiç bilgisi yoktur ya da siyaseti hiç anlamaz ancak içinde yer aldığı roman gibi aşk da dâhil tüm soruların eninde sonunda siyasete rehin verildiği bir dünyada yaşamaktadır.

Kırmızı ve Siyah'taki siyaset özümленemez öteki'dir ama aslında fazlasıyla da özümленir, zira her şeyi belirleyen de odur. Hiçbir şey tüm diğer farklılıkların kazılı olduğu sistemi kutuplaştıran ve romanda ifade edilen tüm mesajların (mutlak demeyi reddetsem de) gerekli yorumcusu olarak davranan meşruiyet ve gasp mücadelesinden ayırıştırılarak düşünülemez. Bu önerinin çarpıcı bir örneği 1. Kısım 18. Bölümde görülür. Kral'ın Verrières gezisini tasvir eden bu bölüm, kırmızıdan siyaha devrimin temsilleriyle doludur. Julien önce atlı Şeref Kıtası'ndaki görevini yüzüne gözüne bulaştırıp sonra Papaz Chélan'ın yardımcısı sıfatıyla cüppe giyerek Bray-Le-Haut kilisesindeki muhtemem *Te Deum* ayinine katılır ve öylesine etkilenir ki “O anda engizisyon için, hem de inançla çarpışmaya hazır” olduğunu düşünür. İşte bu dinî gösterinin ortasında anlatıcı haince şöyle bir yorumda bulunur: “Böyle bir tek gün, Jakoben gazetelerin yüz sayıda ortaya koyduğunu yıkıve-

8 Bkz. Stendhal, “La Comedie est impossible en 1836”, *Mélanges de littérature* içinde, Henri Martineau (ed.), Paris: Le Divan, 1933, c. 3. Toplumsal komedi ve salon romanı üzerine daha geniş bir tartışma için bkz. Peter Brooks, *The Novel of Worldliness*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969, s. 219-226. Stendhal bu argümanını *Racine et Shakespeare* (1823; 1825) eserinde zaten büyük ölçüde geliştirmişti.

9 Romanının 1835'teki “Bucci nüshası”yla alakalı olarak Stendhal –Madam de Rênal'in imzasız mektubun Valenod'dan geldiğini kocasına inandırmaya çalıştığı –1. Kısım, 21. Bölüm'ün sayfa kenarlarına– “İşte bir komedi sahnesi” diye not düşerek bunun tiyatrodan sahnelenemeyeceğinden yakını ve nedenini açıklar. Bkz. *Le Rouge et le noir*, Pléiade Edition, s. 1465.

rir.” Dikkatli okuyucu bu yıkımın, La Mole Markisi tarafından sahnelenen ve finanse edilen dini törenin niyeti ve tasarımı olduğunu anlar. Fransa'nın kime ait olduğunu söylemek için süregiden mücadeledeki yeni bir siyasi çalımdır bu.

Eğer siyaset romanın toplumsal ve anlatısal kodlarında silinemez bir izlekse, siyasi dinamiğin bizzat gücü, bu dinamiği bastırma girişimindeki yoğunluğa eştir. Nitekim siyasi olanın gücünü kabul etmek, bir değişim sürecini, zamansal kayma ve ileri hareket sürecini –yani tarihi– kutsamak demektir; oysaki Restorasyon Devri'nin kodları açık biçimde zamansal bir gerileme, tarih-dışı bir geçmişi, değişim ve devrim ihtimalini şiddetle dışlayan Eski Rejimin tıpkıbasımını tarih içinde yeniden yaratma girişimine dayanmaktadır. Dolayısıyla, Fransa'nın meşru efendileri olduklarını iddia edenler, kendilerine siyasetten bahsetme izni veremezler. La Mole Konağı'nda imzalanan “Salon Yasası” Tanrı'yla ve statükoyla alay edilmesini yasaklar, Voltaire'i ve Rousseau'yu ve muhalefet gazetelerini övmeyi meneder ve “özellikle hiç kimsenin siyasetten bahsetmemesini emreder” (s. 457 [298]). Sonuç, can sıkıntısıdır, zira baskılanan şey, herkesi en çok ilgilendiren ve gerçekten de sonunda salon alanına ait olduğunu gösterişli biçimde iddia eden davranışları tetikler; çünkü salon adabı muaşeretinin kendisi –akşam yemeği için üstünü değiştirip ipek çorap ve terlik giymek gibi bir davranış mesela– bir siyasi jest haline gelmiştir. Siyaset, bastırma çitasını her an kırıp patlatma tehdidini savuran o büyük baskılananı temsil etmektedir. Siyaset, parantez içindeki bir tartışmada kendine “yazar” diyen birinin bir “yayıncı”ya söylediği gibi, bir konserin ortasında ateş edilen tabanca gibidir. Julien tabancasıyla ateş edip Verrières kilisesindeki ayini dağıtmadan çok önce bile siyasi olanın salon kültürüne dalıp patlaması, iktidar ilişkilerini ve kişisel ilişkileri yöneten mekanizmaları açığa çıkarması, tarihi ve anlatıyı yöneten dinamiği ifşa etme tehdidi arka planda daima vardır.

Siyaset ve onun bastırılması oyununda söz konusu olan şey, daha önce de bahsettiğim gibi, meşru otorite-gasp karşıtlığı meselesidir ve bu karşıtlıkta romanın ana yaratıcı ve yönetici yapılarının matrisini buluruz. Birbiriyle bağlantılı otorite, meşruiyet ve babalık soruları metnin tüm düzeylerinde açılırlar: Julien'in kendi anlatısını tasarlamak ve yaratmak için kullandığı modellerde, kökenini ve kaderini sorunsallaştırmada olduğu kadar, metni kimin kontrol ettiğine dair

en önemli soruda da. Bu meselelerden ilkinin kısaca ele almak istersek şunu diyebiliriz. Romandaki ilk sahne alışından itibaren biliyoruz ki Julien, bir kitabi modeller ağı içinde devinmektedir. Öncelikle Las Cases'in yazdığı Napoléon'un hatıratı, *Memorial de Sainte-Helene*, Büyük Ordu'nun Bülteni ve Rousseau'nun *İtiraf*lar'ından mülhemdir bu ağ. Sonradan bunlara eklenen, Julien'in resmen ezberlediği Eski Ahit ve Joseph de Maistre'nin papalık hakkındaki eserleriyle beslenmektedir kahramanımız. Bunlara ara ara gönderme yapılan şeref modeli olarak Corneille'in *Le Cid*'i ile sürekli alıntılanan, ezberlenmiş bir başka metin olan Molière'in *Tartuffe*'ünü ilave edebiliriz. Julien'in referans metinlerine inanma derecesi değişkendir, ama "inanma"nın anlamı da değişkendir, zira ikiyüzlü olmayı, rol yapan olmayı seçmiştir. Papaz Pirard'ın Julien'in kilise babalarının doktrininden bihaber olduğunu söylemesi manidardır: Julien'in okuduğu-ezberlediği metinler davranış modellerinin bireysel yorumlarını sağlarken, yorumun ve davranışın otoriter geleneğinden hiç bahsetmezler.

Sonuç olarak, Julien her zaman kendini kendi metninin kahramanı olarak algılar ve bu metin, sadece katlanılacak bir şey değil, yaratılacak bir şeydir. Aksiyonu güdüleyen ben'in kurmacaları da dâhil durmadan kurmacalar yaratır.¹⁰ Bu da sıklıkla sahtelik ve yanlışlarla, modellerin dikte ettiği davranışlar içinden uygunsuz olanları seçmeyle sonuçlanır. Sözgelimi Julien'in Madam de Rênal'i "baştan çıkarışı"nda, başarısının kusursuz bir Don Juan'ı oynama çabalarından değil de böylesine güzel bir kadını hoşnut etmeyi başaramamanın getirdiği doğal mutsuzluğundan geldiği söylenir bize. Daha önce birçok manevrayla kazanamadığı zaferi, bu mutsuzlukla birdenbire gözyaşlarına boğulunca elde eder. Gerçekten de Julien'in "taklit etmek için seçtiği bir ideal modele" karşı hissettiği "görev" duygusu, Madam de Rênal'e en çekici gelen yönünü neredeyse köreltmış ve aksi takdirde deneyimleyebileceği bir hazdan onu mahrum bırakmıştır. Ancak tam okuyucu Julien'in modelleri ve rolleri terk etmesinin daha iyi olacağı yargısına varacakken anlatıcı çark edip sadece suni kendilik algılarının Julien'i, mizacından faydalanabileceği bir pozisyona koyduğunu ileri sürer. Mutat bir diyalektik ifadede anlatıcı bize şunu söyler: "Kısacası, Julien'i üstün insan yapan, ayaklarının önüne serili mutluluğu tatmasını

10 Bkz. F. W. J. Hemmings'in "hayalci" olarak Julien tartışması, *Stendhal, A Study of His Novels*, Oxford: Clarendon Press, 1964.

engelleyen şeydi" (s. 298 [104]).

Julien'in kurgusal senaryoları onu sadece ben'i oynayan bir oyuncu değil, aynı zamanda hipotetik olay örgüleri bazında ben'i durmaksızın geleceğe fırlatarak kendi kaderinin sahne yönetmeni de yapar. Bu hipotezlerin en çarpıcı örneklerinden biri, Mathilde'in gece saat birde yatak odasına gelmek istediğini yazan notunu aldıktan sonra bir olay örgüsü –"komplo" da dâhil, tabirin tüm anlamlarında– kurgular: Mathilde'in ağabeyinin uşakları tarafından enselenecek, eli kolu bağlanıp hapsedilecek ve sonunda zehirlenecektir. Bu kurmaca öylesine canlıdır ki anlatıcı şöyle der: "Bir dram yazarı gibi uydurduğu öykü yüzünden heyecanlanan Julien yemek odasına girdiğinde, gerçekten korku içindeydi" (s. 536 [397]). Bu tür kurmacalar siyasi olanı bile içerebiliyor. Söзгелimi kızını baştan çıkarmak üzere olduğu velinimet i Markiye karşı hissettiğı pişmanlığın son kalıntı larını da yaktığı sırada Julien, yeni rejimin siyasi mahkûmları olan MM. Fontan ve Magalon'un kaderinden bahseder. Bu, olgusal olarak doğrudur ama kendi durumuyla ilgisi tamamen kurmacadır, tıpkı kendini isyankâr parya ve başkaldıran köylü olarak tanımlaması gibi, zira bu tanımlar bizim onun kimliğiyle ilgili algılarımızla ya da onun daha şanlı modellerle özdeşleşmesiyle örtüşmez. Ben ile kurmaca arasında istikrarlı bir ayırım yapamadığından, ben-algılarının senaristi Julien, geçmiş eylemleriyle gelecek beklentilerinin diyalektiğinde tanımlanan ben'in anlatısını durmaksızın yazmak ve yeniden yazmak zorunda kalır.

Julien'in anlatı biçimini kurmaca modellerden üretmesine, kariyerinde otorite iddiasında bulunan baba figürlerini ekleyebiliriz. Julien bir dizi ideal ya da olası baba ilişkisi içine girer çıkar. Üstelik tuhaf biçimde her baba figürü, tam da değiştirilmek üzereyken otorite iddia eder ya da ona otorite bahşedilir. "Gerçek" ya da en azından yasal baba, keresteci Sorel daha romanın başında Julien'i evlatlıktan reddetme aşamasındadır; onun yerine ilk geçen, şeref madalyasını Julien'e bırakmış olan baş cerrah ölmüştür ve mirası da kırmızıdan siyaha geçiş hareketinde lağvedilir. Papaz Chélan'ın babalığı tam da Julien ilahiyat fakültesine gitmek üzere onu terk ettiğı zaman güçlü çizgilerle belirir. Fakültede sert Papaz Pirard en sonunda Julien'e *filius*, oğlum, diye hitap eder. "Babam, ta beşikten beri nefret etti benden" der Julien Pirard'a, "en büyük mutsuzluklarımdan biri buydu; ama artık kötü talihim yüzünden yakınmayacağım, siz benim için bir baba oldunuz"

(s. 444 [281]).¹¹ Lakin bu açık tanıma ânı, ancak ikinci kısmın birinci bölümünde gelir; yani Julien Paris'e gönderilip La Mole konağına yerleştikten sonra, tam da Pirard'ın yerini, babalık sorusunu karmaşıklaştıracak ve onun çeşitli dönüşümlerini canlandıracak olan La Mole Markisine terk ettiği anda.

Pirard'ın babalığından Markininkine geçiş anında Julien'i gayrimeşrulukla meşrulaştırma meselesi ilk kez bariz biçimde dillendirilir. Bir aristokratın (belki de Napoléon savaşları sırasında Franche-Comté dağlarında saklanmış olan bir soylunun) gayrimeşru çocuğu olma ihtimali üzerinde durulur. Bu da rahibin (ve daha sonra Markinin) Julien'de bir doğal soyluluk görmelerini açıklayabilir. Hem rahip için hem de Marki için Julien'in doğal soyluluğu, şeylerin düzeninde bir skandal yaratmaktadır; bu skandaldan kurtulmanın yolu, gayrimeşru yollardan bile olsa soylu bir kanla nizamın korunmasını gerekli kılar. Eğer on sekizinci yüzyıl romanındaki veya Molière komedisindeki yetim gibi Julien de sonunda bir aristokratın oğlu olduğunu öğrenecekse, bu keşif onun ayrıksılığını, köylünün normal şartlarından sapışını meşrulaştırabilir ve kaderinde gizil bir tasarım olarak işleyen şeyin, papazın tabiriyle, “kanın gücü” (s. 441 [278]) olduğunu gösterebilir. Soyun gücü Julien'in anlatısını anormal ve sapkın değil de münasip bir azim hikâyesi olarak yeniden yazabilecek ve hem Julien'in haddi hududu aşan kariyer çizgisini hem de romanın dinamiğini salon edebiyatının teskin edici alanına iade ederek siyasi arenadan kurtarabilecekti.

Julien'in gayrimeşru soyluluğu teorisi ilk kez baba otoritesine ve meşru düzene inanan Papazla Marki arasındaki tuhaf bir diyalogda açık biçimde dile getirilir. Bu diyalog, Julien'e verilen beş yüz frank değerindeki anonim hediye hakkında bir yanlış anlama terş yineleme [*chiasmus*] yaratır; her konuşmacı diğerinin sözlerinden yanlış çıkar-samalar yaparak Julien'in kökeni hakkında gizli bilgilere sahip olduğunu sanır ve böylece karşılıklı daha da fazla temelsiz çıkarsamalarda bulunurlar. Julien'in soylu gayrimeşruluğu, yanlış yorumlama ve giz-

11 Julien şöyle der: “Je ne me plaindrai plus du hasard, j'ai retrouvé un père en vous, monsieur.” [“Artık talihten şikayet etmeyeceğim, sizde bir baba buldum efendim.”] Papaz da şöyle cevap verir: “Il ne faut jamais dire le hasard, mon enfant, dites toujours la Providence” [“Talih dememek lazım evladım, her zaman takdiri ilahi deyin”]. Elbette “talih” kelimesini “takdiri ilahi” ile değiştirmek, insan olay örgülerindeki genel istikamete –Baba'nın istikametine– olan ve romanın sarsmaya çalıştığı inancı işaret eder.

lilik koyutlaması aracılığıyla –hâlbuki biz okurların bildiği kadarıyla ortada saklanacak bir “gerçek” yoktur– metinsel bir statü kazanmaya, yersiz bir köken değiştirme oyununa dayanan bir menşe elde etmeye başlar. Sonra daha başka önkapsamlı köken motivasyonları sıraya girer. Bir sonraki adım, Julien’in Beauvoisis Şövalyesiyle yaptığı düello-dan sonra gelir. Markinin basit bir sekreteriyle şeref alanına çıkmayı önce istememiş olan Şövalye, Julien’in aslında “La Mole Markisinin yakın bir dostunun” gayrimeşru oğlu olduğunu etrafa yayar ve Marki o zaman bu versiyona, kendi deyimiyle bir “kıvam” kazandırmayı münasip görür. Sonra da Julien’e siyah sekreter kostümünün yanında bir de mavi bir kostüm alır; böylece Julien, mavi kostümü giyince ihtiyar Chaulnes Dükünün en küçük oğlu olur (bu arada şunu da not edeyim, Julien baskıcı otoriteyi temsil ettiğini düşündüğü bu ihtiyardan nefret eder).¹² Marki daha sonra Papaz Pirard’a Julien’in kökenini “artık bir sır olarak saklamaması” için izin verir. Mavi kostüme bir de haç eklenir (Şeref madalyasının haçı): meşru oğul Norbert de la Mole’ün on sekiz aydır talep ettiği ama elde edemediği haç. Julien’in gizli bir otoriteyle yükselişini tetikleyen ve destekleyen bu gayrimeşru yolla soylulaşmanın görünürde alelade süreci, iyileştirilen ve silinen

12 Chaulnes Dükünün izi romanda birçok tuhaflık arz etmektedir. Marki, Julien’e “Chaulnes Kontu’nun en küçük kardeşi, yani dostum yaşlı Dükün oğlu” unvanını verir (s. 477. Julien velinimetinin kızını baştan çıkarmaktan duyduğu pişmanlıktan kurtulmak için Chaulnes Dükünün ona “uşak” dediğini öfkeyle hatırlar (s. 509); aynı lafı, Mathilde kendisine aşk ilanı yaptığında da hatırlar (s. 524). Julien’in babası yerine konulmak, kurmaca bile olsa, ödipal nefretin yükünü üstüne almak demektir. Mathilde namusunu lekeleyecek ilişkisini düşünürken, Chaulnes Dükünden, resmi nişanlısı Marki de Croisenois’nın babası diye bahseder (s. 529). Ancak, romanın başka bir yerinde Chaulnes Dükü, La Mole Markisinin kayın pederi olarak sunulur. Mathilde hamile olduğunu ve Julien’le evlenmeye kararlı olduğunu açıklayınca, Marki, dükün soyluluk unvanını Julien’e geçirmeyi düşünür. Zira Chaulnes Dükü “tek oğlu İspanya’da öldükten sonra birkaç kez onun unvanını Norbert’e [de la Mole] geçirme arzusundan bahsetmiştir” (s. 637). Burada şöyle bir yorum yapmadan geçemeyeceğiz: Eski Rejim’in ve meşru otoritenin temsilcisi olan bu müphem Chaulnes Dükü, Stendhal ne zaman babalığa gönderme yapma ihtiyacı duysa göreve çağrılan romanın fevkalade baba figürüdür. Julien için bir meşruiyet figürü olarak belki de kaçınılmaz biçimde yabancılaştırma figürüdür de aynı zamanda ve biyolojik babasını öldürmekten de suçlu olabilir. Ayrıca, bir baba figürü olarak, tuhaf biçimde namevcut ve önemsizdir. Bu romandaki babalık gizemi, eşeledikçe çok daha gizemli bir hal almaktadır.

paryanın kendini –Mathilde’in hamileliği aracılığıyla– soyun devamını sağlayacak olan gayrimeşru damat yaptıktan sonra Mathild’in yasal kocası Vernaye Şövalyesi unvanıyla yasal damat olmak üzereyken zirveye ulaşacaktır.

Ancak şu ana kadar anlatının bir başka baba otoritesi figüründen, anlatıcıdan hiç bahsetmedim. Anlatıcının Julien’le olan ilişkisinin –tıpkı tüm Stendhal anlatıcılarının romanlarının genç kahramanlarıyla olduğu gibi– yasaklama ve şımartma karışımından ibaret bir baba ilişkisi olduğu aşikârdır. Anlatıcı, kahramanın tekrar tekrar ihlal etmesi gereken bir dünyevi bilgelik standardı koyar ama bu ihlallere karşı, özellikle de *l’imprévu*, öngörülemez, Julien’in bizatihi model ve örüntü tasavvurunu parçaladığı anlara duyduğu gizli hayranlığı da itiraf eder. Anlatıcı seçtiği modellerle alakalı olarak Julien’i mütemadiyen yargılar, o modellerden uzaklığını ölçer, onları kavramadaki başarısızlığına, onlara yanlışlıkla yüklediği başarıya ve onlara dayanarak inşa ettiği yapıların birer kurmaca oluşuna dikkat çeker. Victor Brombert’in mükemmelen ifade ettiği üzere, Stendhal anlatıcısı kendine özgü biçimde varsayım bildiren gramer kipleri kullanır, Julien şunu şunu anlamış olsaydı, şöyle şöyle yapardı ve kendini mahkûm ettiği sonuçlardan çok farklı sonuçlar elde ederdi, diyerek argümanlar ileri sürer.¹³ Tek bir örnek vermek için bir alıntı yapalım. Julien’le Madam de Rênal arasında olmayan şeyle alakalı olarak anlatıcı şöyle der: “Eğer Madam de Rênal bir parça soğukkanlı olabilse, Julien’i elde ettiği ünden dolayı kutlar ve gururu okşanan Julien de ona karşı sevimli ve yumuşak davranırdı, kaldı ki kadının yeni giysisini de pek hoş bulmuştu” (s. 209 [93]). Karakterlerinin yanlış anlamalar dünyasına, kaçırdıkları fırsatlara ve “şöyle olabilirdi, böyle olabilirdi”lere mütemadiyen gönderme yapan anlatıcı, sürekli başka romanların, yazılabilecek başka metinlerin taslağını çıkarır. Romandaki her bir bilincin amiri olan bu küstah anlatıcı neden her şeyin zorunlu biçimde böyle olduğunu açıkladığını iddia eder ama ister istemez her anlatısal olay akışının keyfi ve tesadüfi oluşunu, nasıl kolaylıkla aslında başka bir şey de olabileceğini ima etmiş olur.

Elbette ki “paternalizm” Stendhal için son derece yüklü bir kavramdır. Stendhal’in yüzlerce farklı mahlas kullandığını, kız kardeşine

13 Bkz. Victor Brombert, *Stendhal et la voie oblique*, Paris & New Haven: Yale University Press, 1954.

yazdığı mektuplarda babasından “piç” diye söz ettiğini ve kuşkusuz bunu yaparken kendini gayrimeşru düşünme isteğini işaret ettiğini ve birbirlerine söyleyecek hiçbir şeyleri olmayan yaşlı bir adamla genç bir erkek görürseniz bunlar mutlaka baba-oğuldur, diyen bir adam olduğunu düşünürsek buna hiç şaşmamak gerekir.¹⁴ Romanlarında kodlanmış olarak her daim babalığın mümkün olup olamayacağı, bir-biriyle konuşabilen bir baba-oğulun var olup olamayacağı sorunu bulunur. Bitmemiş romanı *Lucien Leuwen*, eninde sonunda reddedilmesi gerekse de mükemmel bir baba sahnelemeye en yaklaşan eseridir. Lucien’in dediği gibi, “babam mutluluğumu istiyor ama kendi bildiği şekilde.”¹⁵ Bu, babalığa içkin bir kusurdur: *mutluluk arayışında* oğluna yardım etmek niyetiyle bile olsa oğlula olan ilişkisinde (aşırı meşru olduğu için) mecburen gayrimeşru bir kontrol uygulamak, (kökene ait olduğu için) otoriterlik iddiası taşıyan bir model dayatmakla maluldür. Stendhal’in bütün romanları otoriter babanın, kahramanın hayatındaki başarısızlığını kaydeder. Aynı zamanda da anlatıcının, kendisi oğlula sohbet edebilen mükemmel bir babaymış gibi bu başarısızlığı onarma çabalarını gösterir. Ancak her romanda öyle bir nokta gelir ki başkahraman anlatıcı-baba kontrolünden de kaçmak zorunda kalır.

Görünüşte Julien, fazla bariz olmaya başladığı anda, baba otoritesi figürünün kontrolünden kaçır. Baba-anlatıcı Julien’i dizginlemeye, babanın kendinden çok daha geniş olan dünyevi bilgeliğini kullanarak onu sınırlamaya çalışır, ama Julien’in anlatıcı kontrolünü hiçe sayarak öngörülemezliği yarattığı anları da takdir eder. Julien’in otoriteden kaçışı, yani kendini icat etme, kendini yaratma niteliği, geri dönüşlü

14 Sanırım bu son yorum Stendhal’in *Filosofia Nova*’sında yer almıştır. Bu sorular hakkında ayrıca bkz. Jean Starobinski, “Stendhal pseudonyme”, *L’Œil vivant* içinde, Paris: Gallimard, 1963, s. 191-240. Robert André, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*’de (Paris: Klincksieck, 1977), Beyle’nin romanlarındaki, özellikle de *La Chartreuse de Parme*’daki, ödipal çatışma ve baba nefreti biçimlerinin ayrıntılı bir açıklamasını yapar. Ayrıca bkz. Micheline Levowtz-Treu, *L’Amour et la mort chez Stendhal*, Aran: Editions du Grand Chêne, 1978. Julien’in baba arayışının siyasi meselelerle ilişkisinin kavrayışlı bir tartışması için bkz. Henri-François Imbert, *Les Métamorphoses de la liberté*, Paris: Corti, 1967.

15 “Evet, babam tüm babalar gibidir. Şu ana kadar bunu görmek istemiyordum. Ama düşünceli ve sevgi dolu herhangi bir baba gibi babam da beni, benim istediğim şekilde değil de kendi bildiği şekilde mutlu etmek istiyor” bkz. *Lucien Leuwen*, *Romans et nouvelles* içinde, c. 1, s. 1355.

olarak dahi kesin bir anlama demir atmayan durdurulamaz, yatıştırılmaz bir arzu figürü halindeki tipik Stendhal kahramanının metonimik karakterine örnek teşkil eder. Stendhal romanlarının tüm anlatı kipi belirgin şekilde metonimik, hatta tamamen diziseldir; sürekli olarak ileriye doğru bir kaçış, anda hem kendini hem o ânı icat ediyormuş izlenimi verir. Stendhal romanı, kendini icat eden bir yapıt gibidir. Stendhal'ın kompozisyon alışkanlıkları hakkında bildiklerimiz (özellikle *Lucien Leuwen* elyazmasının sayfa kenarlarında yazılanlardan öğrendiklerimiz), kurmacasını kelimenin tam anlamıyla günbegün yazdığını, donanım olarak sadece çok kısa anekdotlar kullandığını ima etmektedir. Onun için her gün yazdıkları –ya da daha sonra *Parma Manastırı*'ndan itibaren her gün dikte ettirdiği yazılar– kahramanın bir gün önce olduğu ve yaptığı şeylere dayanarak şimdi ne olması gerektiğinin keşfi haline gelmiştir. Bu romanların okura verdiği şaşırtıcı sürat hissi, icat etme hızıyla, gözden geçirmenin ve geriye dönüp okumanın reddiyle eşleşiyordu: Bu romanlar hayal edilebilecek en az palimpsest metinlerdir.¹⁶

Düşününce, Stendhal'ın tuhaf biçimde anlatının geri dönüşlü olmayan kullanımına başvurduğu görülür. Hâlbuki ben anlatının özünde geri dönüşlü bir kip olduğunu, bir sona doğru ilerleyerek bütünün geri dönüşlü bir aydınlanmasını sunduğunu ileri sürmüştüm. Stendhal başkahramanları bir sonraki ânı planlayarak, ihtiras aracılığıyla ben'i ileri fırlatarak hep ileri bakar: Deyim yerindeyse ben'in etrafına *ambitus*'un, gerçekleştirilecek olan'ın çemberini çizerler. Lucien Leuwen hep kendinden *un grand peut-être* ("büyük bir belki") olarak bahseder, Julien de her daim mütemadi bir oluş lehine sabit tanımlamalardan kaçınır. Anlatıcı genellikle kaybolan zamanın arayışı içinde derinlere gömülmüş bir geçmişe dalmaktan ziyade şimdiki zamanı ya da en fazla az önce geçen ânı yargılamakla ilgileniyor gibidir. Kendi anlatılarının ve hiç kuşkusuz birçok anlatının da özünde geri dönüşlü doğasını simgeleyecek olan Flaubert'dir: Mesela, *Duygusal Eğitim*'de, Frédéric Moreau Fontainebleau'daki Diane de Poitiers'nin portrelerine bakarken *concupiscence retrospective*, geri getirilemez bir geçmişe yönelmiş

16 Bkz. Jean Prévost, *La Creation chez Stendhal*, Marsilya: Editions du Sagittaire, 1942; ayrıca, burada beni ilgilendiren birçok soruya dokunan Gerard Genette'in dikkate şayan denemesi için bkz. "Stendhal", *Figures II* içinde, (Paris: Editions du Seuil, 1969), s. 155-193.

arzuyu deneyimler.¹⁷ Buna karşın Stendhal'in romanları *désir prospectif*, gelecekte ve geleceğe dair arzu üzerine kurulmuş gibidir. Eğer Georg Lukács'ın iddia ettiği gibi, *Duygusal Eğitim* romanı bir organik zaman kullanımının temsiliyse, o zaman Stendhal'in zamanı, inorganik, geçici, ani ve kesintilidir.¹⁸ Bu özellik, zorunlu biçimde geri dönüşlü olan tarih bilimiyle bu kadar ilgilenen bir romancıda paradoksal görünebilir. Ancak Stendhal'in siyasi liberalizmiyle, şimdiki zamanın çelişkilerinin ancak gelecekte uzlaştırılıp çözülebileceğine –ve bu süreçte onun romanlarını anlayabilecek okurları da yaratacağına– dair inancıyla örtüşmektedir. Tarihi romana benzeyen bir şey yazma girişimi olan *Parma Manastırı* gerçekten de geriye doğru bakma dürtüsünü bir taşlama konusu haline getirmekle başarılı olmuştur. Parma mahkemesindeki pudralı peruklar, Restorasyon dönemini yapmacık bir şey, tarihin saatini geriye doğru kurmak için gülünç (ve başarısızlığa mahkûm) bir çaba olarak temsil eder. Stendhal'in tipik fiil kipi, bitmiş gelecek kipi, yapılmış olacak olanın kipidir, diyebiliriz: başarıyı biteviye ertelemeyi mümkün kılan bir eylem kipi. Bu da giyotinin keyfi ve mutlak sonuna olan ihtiyacı açıklayabilir.

Kırmızı ve Siyah süratli, müphem, dur durak bilmez anlatısal devinimiyle ve anlatıcısının başkahramanıyla oynadığı zapt etme-manevralarla kurtulma oyunuyla her daim şeylerin olduklarından başka türlü olabileceğini sezdirir. Daha doğrusu her şey, olabileceğinden başka türlü olur. Tuhaf biçimde, üçgenin görünürde sabit figürü, René Girard'ın romandaki dolaylı arzunun –A, B'yi arzular çünkü B, C tarafından arzulanmaktadır– temel yapısı olarak düşündüğü figür, bu anlatıda istikrarsız ve kontrol edilemezdir, zira üçgen figürünün bizzat soyutlanması köşelerindeki kişilerin serbestçe yer değiştirmesine izin verir.¹⁹ Mesela, Julien, Mathilde'i kendine âşık edemediği için derin bir mutsuzluk içindeyken birdenbire romanın en komik epizodu araya girer. Mareşal de Fervaques, absürt Rus Prens Korasoff'un bir cilt dolu elyazması aşk mektubuyla birlikte verdiği formülü uygulayarak

17 Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, *Oeuvres* içinde, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1952, c. 2, s. 352.

18 Bkz. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock, Cambridge: MIT Press, 1971, s. 124-125 [Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis, 2023]. Stendhal'in zamansallığı hakkında bkz. Gerard Genette, "Stendhal", ve George Poulet, *Mesure de l'instant*, Paris: Plon, 1968.

19 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961.

bir kadına kur yapar –salt bir stil egzersizi, yani boş bir epizottur bu. Söz konusu Rus, Julien’e de Mathilde’in çevresinden başka bir hanımla –herhangi bir hanımla– sevişmesini salık verir. Julien, Madam de Fervaques’i seçer ve salonda kendine uygun bir yer seçip kadına güzel sözler söylerken ona bakıyor gibi görünür, ama aslında onun arkasında oturan –üçgenin üçüncü köşesi– Mathilde’i süzmeyi becerir. Her gün kopya çekip yolladığı aşk mektupları muhataplarıyla öylesine alakasızdır ki bir keresinde orijinaldeki “Londra” ve “Richmond” yerine “Paris” ve “Saint-Cloud” yazmayı dahi unuttuğu halde bu ihmali hiçbir fark yaratmaz. Ne de mektupların muhatabı herhangi bir önem arzer: Madam de Fervaques diyaloga katılıp ona cevap yazmaya başladığında bile Julien, Korasoff’un mektuplarını kopya etmeyi sürdürür. Anlatıcının yorumuna göre, “Tumturaklı anlatımın büyük bir yararı da vardı; Madam de Fervaques aldığı yanıtların gönderdiği mektuplarla pek az ilgisi olmasına hiç şaşırırmıyordu” (s. 613 [493]). Tumturaklı tarz (*style emphatique*) Stendhal’in, çağdaşı Chateaubriand ve Victor Hugo gibi Romantiklerde nefret ettiği her şeyi temsil eder. Onun çocukluğundan beri hayran olduğu *Philosophes* ve *Idéologues* yazarların etkili ve duru düzyazısıyla taban tabana zıt, şaşalı zırvalardı bunlar. Julien’in Mathilde’i dize getirme çabası, Mathilde onun çalışma masasının çekmecesini açıp da Madam de Fervaques’tan gelen, zarfları içinde hiç açılmamış duran mektup yığınına görünce başarıya ulaşır. Mathilde’i en çok etkileyen şey, Julien’in büyük Madam de Fervaques’in duygusal seçimi olması kadar bunun içerikten yoksun kalmasıdır –içlerindeki mesajdan ziyade bir zarf meselesi olmasıdır. Mağlup bir şekilde Julien’in ayaklarına kapandığında, teslim oluşu, içi boş tarzın, saf bir geometri olarak tarzın otoritesine sunulan bir sitayiş gibidir.

Boşluktan bereket doğar. Nitekim Julien’in Madam Fervaques’a kur yapması, Mathilde’in Julien’e kalıcı tutkusu ve hamileliğiyle, Julien’in tüm gelecek başarılarını –unvan, servet, yeni bir isim– doğuracak bir gebelikle sonuçlanır. Papaz Pirard’ın tavsiyesiyle hareket eden Marki, Julien’in “çocukluğunda ona bakmış olan Verrières’deki keresteci Mösyö Sorel’e” bir armağan vermesini önerir (s. 640-641 [527]), böylece Julien’in ilksel arzusu olan, biyolojik babasına ait olmama arzusunun açık ve nihai bir tatminini de ona sunar. Bir kereliğine “aile romansı” gerçek olur. Julien’in gayrimeşrulukla meşrulaştırılmasının teferruatlı kurmacaları Mathilde’in teferruatlı ama boş oyunların sonucunda ha-

mile kalışına karşılık gelebilir. Madam Fervaques epizodu, sonuç ile maksat arasındaki istikrarsızlığı, anlatının kendi önemli yapılarını içi boş tertiplerden üretme, görünürde tesadüfi olan ileri kaçışlardan yeni ve otoriter hâkim yapılar imal etme kapasitesini mükemmelen sergilemektedir. Mathilde'nin hamileliği ve Julien'in oğlunun –*ana rahmindeki* çocuğu sadece bir oğul olarak düşünür– geleceği için kurduğu hayallerle birlikte geri dönüşlü olarak hep eksik kalan hanedan otoritesini de kazanmak suretiyle geçmiş yapılmış olur. Babalığı aktarmak ve onu geleceğe yansıtmak suretiyle Julien nihayet arkasında duran babayı tümüyle kabullenebilecek, onu soylulaştıran ve meşrulaştıran gayrimeşruluğa inanabilecektir. Julien bu noktada Restorasyon Dönemi'ne aittir. Gerçekten de Restorasyonun işleyişinin bir figürü haline gelir. Siyaseti kullanarak salon kültürü içinde kendine bir yer edinir, sonra bunu siyaseti silmek için kullanır, şeylerin bu hale gelişlerinin (devrimle ve gericilikle mesela) aslında tarihe ait olmadığına, her şeyin ve kişinin yerinin şeylerin yapısında değiştirilemez olduğuna inanmaya başlar.

Başladığımız yere, romanın sonuna geldik. Julien'in ulaştığı zahiri istikrarının, siyaset dışı ve sakın bir gelecek garantisinin bir felaketle infilak ettiği ana. Tüm kazanımların, Verrières kilisesinde patlayan silahla parçalanıp giyotinin bıçağının düşmesiyle yok olduğu an gelip çattı. Ama burada yine Julien'in yeniden motive edilmiş kökenine olan eğreti inancına, koşullu olasılık kipinde ifade edilen inanca dönmek zorundayız: “Müthiş Napoléon’un dağlarımıza sürgün gönderdiği herhangi bir büyük soylunun oğlu olabilir miyim gerçekten?” diyordu kendi kendine. Her an bu düşünce biraz daha aklına yatıyordu... Yasal babaya olan nefretinde bunun bir “kanıt”ını arar sonra “Babama karşı duyduğum kin bunun kanıtıdır...” Sonunda aile romansının gerçekleşmesiyle artık bir canavar olmaktan kurtulacağı yorumunu yapar: “Artık bir canavar sayılmayacağım” (s. 641 [527]). Ayrıca, birkaç satır önce de kendi romanının bittiğine ve bu başarıyı tamamen hak ettiğine dair bir yorum yapmıştı: “Sonunda, diyordu kendi kendine, romanım artık sona erdi, bunun onuru da yalnız bana ait.” Siyasi yer değiştirmeye ve sınıf atlamaya yarayan zorunlu ve caiz bir şey olarak icazet verilen nefretin daha iyi bir kökeni garantilemek için nasıl işlediğini anlayabilirsek dahi, bittiğini iddia eden bir romanın neden on bir bölüm daha devam ettiği ve bu bölümlerin neden canavarın dönüşünü sahnelediği sorusunu sormak zorundayız.

Metinde “canavar” kelimesi birkaç durumda kullanılır. Bilhas- sa nankörlüğe, özellikle de baba otoritesi figürlerine karşı gösterilen nankörlüğe gönderme yapar; ayrıca erotik günahlara, gaspa, sınıf çatışmasına ve belki de hem basitleştirici hem de siyasi olduğu, kesin bir eylem modeli olduğu için Julien’in kriz anlarında (mesela Mathilde’nin aşk ilanından sonra ve mahkemesi sırasında) takınma eğilimi gösterdiği “isyankâr parya” tutumuna da gönderme yapar. Canavar yersiz olanı, sınıflandırılmaz ve mütecaviz olanı, arzulayan ve baştan çıkaranı temsil eder.²⁰ Madam de Rênal’in günah çıkarmaya gittiği papazın zoruyla yazdığı mektup bir felakete yol açacaktır, çünkü Julien’in tam da bir canavar olarak portresini çizer. “Yoksul ve açgözlü olan bu adam en kusursuz ikiyüzlülüğünün yardımıyla, zavallı ve zayıf bir kadını baştan çıkararak kendine bir yer edinmeye ve önemli biri olmaya çalıştı... Vicdanımı dinleyince, onun bir evde başarıya ulaşma yollarından biri o evdeki en saygın kadını baştan çıkarmak olduğunu düşünüyorum. Görünüşte her türlü çıkara kayıtsız kalmasına ve romanlardan cümleler okumasına rağmen, ulaşmak istediği en büyük ve biricik amacı, evin efendisini de parasını da eline geçirmektir” (s. 643-644 [530]). Mektubun tamamı aslında Tartuffe’nin bir özeti gibi okunur. Evin meşru sahiplerini evden atma noktasına kadar gelen gaspçının klasik öyküsüdür bu.

20 Romandaki “canavar” kullanımına birkaç örnek: Julien La Mole konağındaki görevine başladığında Papaz Pirard, Markinin onun için yaptığı şeyin alıcnaplığına dikkat çekerek Julien’e şöyle der: “Eğer bir canavar değilseniz ona ve ailesine karşı sonsuz bir minnet duyarsınız” (s. 443 [280]). Julien Mathilde’in yatak odasına tırmanırken yakalanıp öldürülürse adına nasıl bir leke sürüleceğini düşündüğünde kendi kendine, “Ölümünden sonra bir canavar olarak anılacağım” (s. 537 [398]) der. Mathilde’i baştan çıkardığı için Julien’i paylarken ve Julien de kendini savunmak için Tartuffe’nin sözlerini alıntılararak “ben melek değilim” dediğinde, Marki ona “canavar!” diye bağırır (s. 629 [513]). Papaz Chélan Julien’i hapisshanedeki hücresinde ziyarete geldiğinde ona şöyle seslenir: “Ah! Yüce Tanrım, bu nasıl oldu evladım... evladım değil, canavar demem gerek!” (s. 651 [540]) diye haykırır. Stendhal’in kendi babasıyla ilişkisi hakkında söylediklerine de değinmeliyiz: “Babam için bir damla bile yumuşaklık ya da sevgi beslemediğimi pişmanlıkla fark ediyordum. Ben bir canavar olmalıyım, diyordum kendi kendime. Yıllar boyunca da babamı neden böyle reddettiğim sorusuna bir cevap bulamadım”, *La vie de Henry Brulard*, *Œuvres intimes* içinde, s. 217-218.

C'est a vous d'en sortir, vous qui parlez en maître:

La maison m'appartient, et je le ferai connaitre.

[Burayı terk etmek, evin efendisiymiş gibi konuşan size düşer.

Ev bana ait, göreceksiniz bir ispat yeter.]

(Perde 4, Sahne 7, 1557-1558. Mısralar)

Julien'in bu portresinde bir gerçek payı var. Sadece bigâne okuyucunun benimseyebileceği bir yorum sunduğundan değil, aynı zamanda Julien'in ara ara kendini bir canavar olarak tasvir edişiyile örtüştüğü için. Eğer psikolojik açıklamalar arıyorsak, şunu söyleyemez miyiz? Julien Madam de Rênal'i öldürmeye kalkışırken aslında canavarı öldürmek, kendinin canavar imgesini koruyup aktaran kişiyi yok etmek istiyordu diyemez miyiz? Belki canavar kimliğini benimsemek suretiyle kendi yok oluşunu da temin etmek istemiş olabilir. Zira o ölürse, canavar da onunla birlikte ölecektir. Böyle bir açıklama, Julien'in mahkemede herkesin önünde bu kimliği benimsemesine, kendini "talihin bayağılığına başkaldırmış bir köylü" (s. 674 [567]) olarak tanımlamasına bakınca, inandırıcılık kazanmaktadır. Herkesin bastırmak istediği bu siyasi hortlağı, potansiyel canavar gaspçiyı ortaya çıkaran Julien, Papaz Frilair'in belirttiği gibi, adeta intihar eder. Sanki tam bir ceza görmek için işlediği suçtan çok daha derin bir suçluluğu itiraf ediyordur. Bu da canavarı gömmenin bir yoludur.

Ancak böyle bir "açıklama" çok kolay ve pürüzsüz görünüyor. Zira sonun skandalını örtbas edip indiriyor. Bana göre bu bir hata olur, özellikle de Stendhal'in anlatılarında "son"un kronik bir skandal olduğunu düşünürsek: *Parma Manastırı* dekorunu öyle hızlı çökertir ki ana karakterlerinden üçü birkaç cümle içinde ortadan kalkar ve iki önemli roman, *Lucien Leuwen* ve *Lamiel* bitmeyi hiç başaramaz. Tıpkı hayranı André Gide gibi Stendhal de sonuçlandırmaktan hoşlanmaz.²¹ Öyleyse şöyle düşünmek çok daha üretken olmaz mı? Stendhal'in sonlarını, Rus Biçimcilerin "hileyi açığa çıkarmak" dediği şeyin bir versiyonu olarak düşünemez miyiz? Burada olay örgüsü örme hilesinin bizzat kendisini, yani başlangıç, orta ve son gereksinimini, ortaya çıkarmak suretiyle, onun hem zorunlu hem keyfi olduğu gösterilmiyor mu?

21 Stendhal'in sonlandırmaya direnişi hakkında mükemmel bir çalışma için bkz. D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981, s. 195-264.

Burada son zamanlardaki eleştirilerde *arbitraire du récit*, anlatının keyfi serbestisi, denilen mefhumu bir açıklayıcı olarak kullanmak istemiyorum. Ancak *Kırmızı ve Siyah*'ın kaynağı ve donanımı işlevi gören anekdotla onun temelinde icat edilen anlatısal söylem arasında, öykünün “ham maddesi” ile Julien’in olay örgüsündeki işlenişi arasındaki ilişkide gözlemlediğimiz özgül ve ilginç bir müdahalesine dikkat çekmek istiyorum. Söz konusu anekdot tuhaf biçimde romanın başlarında yoğunlaştırılmış ve yer değiştirmiş halde, sonradan olacakların tuhaf bir habercisi gibi alıntılanır. Julien’in ilk kez Rênal malikânesine giderken Verrières kilisesinde durup dua etme şovu yaptığı sırada, üzerinde “Besançon’da idam edilen Louis Jenrel’in son dakikaları ve idamının ayrıntıları...” yazan bir gazete parçası bulunduğu andan bahsediyorum. Yazının devamı yırtılmıştır. Julien gazete parçasını çevirince, “İlk adım” yazısını okur (s. 240 [35]). Julien’in yerde kan gördüğünü sanması da (aslında vaftiz kurnasından sıçramış, kırmızı perdelere vuran ışıkla renklenmiş sudur bu) Stendhal’in inceliği düşünüldüğünde biraz kaba saba duran ön haberci hissine katkıda bulunur. Burada Antoine Berthet’in suçunun, mahkemesinin ve infazının romana dahiline şahit oluruz sanki: Stendhal’in *La Gazette des Tribunaux*’da okuyup romanının taslağı olarak kullandığı öyküdür bu – anlatısal söylemle örtülmüş ama yeni bağlamına sadece yarı yarıya uyarlanmış bir *fait-divers*, üçüncü sayfa haberi.²² Louis Jenrel isminin Julien Sorel’in anagramı olması, bu anekdotun romanda kısmen saklanan, yarı yarıya özümlemiş statüsüne dair bir emare olabilir: Romandaki bu anekdot, bir rüyanın bir köşesinde kaybolmuş bir ifade şeklinde sunulmuştur ve rüya tabiri süreciyle genişlemeyi, yeniden yerine oturtulmayı talep etmektedir. Bu romanda nasıl gazetê okunuyor?

22 Rus Biçimcilerin terimlerini kullanırsak, *fabula* (anlatının gönderme yaptığı olaylar düzeni) *sjuzet*’e (anlatı söylemi tarafından sunuluşundaki olaylar düzeni) müdahale eder. Ama bunu yapmak için *fabula*’yı Stendhal’in çalışmasının çıkış noktası olan anekdot iskeletine indirger; oysaki *fabula* esasında anlatı söyleminin gönderme yaptığı öykünün tamamıdır; yani anlatı okumasının okurun inşa etmesini sağlayan olaylar düzenidir, tabii ki bu inşa sürecinin ötesinde var olmayan bir düzendir. *Kırmızı ve Siyah*’ın anlatı söylemini istila eden şey besbelli heterojen bir şey, başka bir söylem düzeni, başka bir tür, başka bir öyküdür. Antoine Berthet’in *La Gazette des Tribunaux*’daki mahkeme tutanağı Pléiade yayınevi tarafından yeniden basılmıştır, s. 715-730.

Romanın sonu gazetenin romana yeni bir müdahalesini işaret ediyor, sanki prototipinden böylesine sapmış olan Julien'in sonunun aynı olması gerektiğini dikte ediyor gibidir. Yani belki de Julien, Madam de Rênal'e ateş edip giyotine gidiyor, *çünkü* Antoine Berthet de Madam Michoud de la Tour'a ateş edip giyotine gitmişti; burada benim yazdığım “*çünkü*” kaynak çalışması ya da psikolojik açıklama alanına değil, anlatıbilime, anlatının sapkın mantığına aittir. Roman çöküp de tekrar anekdota, üçüncü sayfa haberine düştüğü için o haberden yaratılan ve ondan farklılaşan Julien giyotine teslim edilir.²³ Bu sonuç, bir yandan, Julien'in olay örgüsünün son kertede kendine ait olmadığı, aslında onu gönlüne göre şekillendiremediği anlamına gelebilir. Öte yandan, dış metinlerin müdahalesine maruz kalıyor gibi görünen anlatısal icat hakkında daha genel bir kuşkuyla –son kertede ölümcül bir metinler-arasılık oluşturan bir gazete parçasının kontrol edilemez müdahalesini mesela– ima ediyor da olabilir.

Elbette ki Julien'in, Berthet senaryosunu gerçekleştirmek zorunda kaldığı için cinayete kalkışıp infaz edildiğini söylemek, ciddi bir sapkınlık olur. Ancak bunu söylemenin de Stendhal'in romanı ile Julien'in romanı arasındaki sapkın ilişkiyi saklamamak gibi bir yararı var. *Kırmızı ve Siyah*'ın düğüm noktası, klasik retorikte “sınır aşımı [*metalepsis*]” olarak bilinen stratejiye bir örnek olabilir: normalde metindeki bir failin eylemesi gereken bir eylemin, yazarın eyleme gücüne tahsis edilmesi. Yani, Vergil Aeneid, 4. kitabında Dido'yu “öldürür” derken kastettiğimiz veya Sterne ya da Diderot'nun yazarın anlatıda bazı olayları başarı ile sonuçlandırma (ya da erteleme) iktidarına değindiğinde bahsettiği şeydir bu.²⁴ Ne Stendhal ne de anlatıcı açıktan açığa olayları sahneye koyuyor gibi görünür –ileride ele alacağımız üzere, Julien'in ölümcül edimi gerçekten de anlatıcı müdahalesinin azaldığı bir evrenin başlangıcı olur– ama benzer bir etki yaratılır, yani bizzat anlatısal

23 Leon Blum, Henri Rimbaud ve Maurice Bardeche gibi *Kırmızı ve Siyah*'ın ilk eleştirmenleri Stendhal'in romanının sonunda belgesel senaryosuna dönmekte ısrar ediyor gibi görüldüğünü belirtmiştir. Bu eleştirmenlerin yorumlarının özeti için bkz. P.-G. Castex, “*Le Rouge et le noir*” de Stendhal, s. 126-127. Yine burada da daha “geleneksel” eleştirmenlerin çok daha yerinde yorumlar yaptığını düşünüyorum: Gerçek sorunlara parmak basmışlardır, ancak bu sorunları ele alışları burada beni ilgilendiren anlatı analizinden çok farklıdır.

24 Yazarın *metalepsis*'i konusunda Genette'in tartışmasına (kendisi Fontanier'e gönderme yapar) bkz. “Discours du récit”, s. 244.

icat ediminin açığa vuruluşunu hissederiz. Julien'in anlatısının gazete haberinden koparılmış “ayrıntılar” doldurmak suretiyle suç ve infaz için yeni, daha dolgun bir saik sağladığını iddia etmekle etki sorununu aşamayız, zira metin tam da suç ve infazın motivasyonu ile ilgili ayrıntılarda bizi radikal biçimde düş kırıklığına uğratmaktadır. Burada metni uslu, uysal bir anlatı haline getirmek için yeniden motive etmek, çoğunlukla psikolojik türde olan dâhiyane bir dış değerlendirmeyi gerektirecektir. Belki de romandaki üçüncü sayfa haberinin, alışkın olduğumuz dikişsiz anlatı dünyaları modeline uymamakta direnerek biraz ayrık kaldığını kabul etmemiz daha iyi olur. Julien'in olay örgüsünü, Berthet'in olay örgüsü tarafından bozulmasında güdülenmiş olarak okumak sapkınca olsa da böyle bir okuma en azından romanın sonundaki retorik problemiyle yüzleşmeye zorluyor bizi; Julien'in –tabancanın Verrières'de ateşlenmesinden epeyce önce bittiğini ilan ettiği– romanını, statüsünü belirlememiz gereken garip artakalanıyla ve Stendhal'in romanıyla ilişkilendirerek önümüze koymak zorundayız.

Şimdi Julien'in şu iki ifadesi –“Romanım bitti” ve “Artık canavar sayılmayacağım”– arasındaki bağları çok daha sıkı örmeliyiz. Gördüğümüz üzere, “canavar” bastırılamaz toplumsal sınıf çatışmasının varlığını ve siyaseti ima etmektedir. Bu da nihai soruları beraberinde getirir: Meşru otorite nerede yatar? Fransa kime miras kalmalıdır? “Canavar” ihtirası, toplumsal hareketliliği, toplumda yükselme ve sınıf değiştirme arzusunu, ait olmadığı bir yerde olma, (baştan çıkarma ve gasp yoluyla olduğu gibi) tanım gereği (içine doğduğu toplumsal sınıf gereği) olamayacağı bir şey olma arzusunu çağırıştırır. Canavar yer değiştirme, ihlal, arzu, doğru yoldan sapma, istikrarsızlık simgesidir; Julien'in kendisi için tasarladığı projeyi, yansıtıcı olay örgüsünü simgeler. Aslında canavar bağlantılı biçimde hem siyasetin hem de olay örgüsü örülmüş olmanın, olay örgüsü olarak siyasetin ve siyaset olarak olay örgüsünün simgesidir. Olay örgüsünün kendisi –anlatısal tasarım ve niyet– yer değiştirmeyi, başka bir konuma geçme arzusunu simgeler. Olay örgüsü örülmüş anlatı, normalden sapma veya onun ihlali, “anlatılabilir” yegâne şey olan bir anormallik ve kusur halidir. Bittiğini ilan ettiğinde Julien'in “romanım” diye teşhis ettiği şey, tam da bu sapkın güzergâh, onu yasal kökeninin otoritesinden uzaklaştıran, kökenleri ve diğer bütün meşru otorite ilkelerini otoriteden yoksun bırakan, gayrimeşru soyluluk kuramında yeni bir otorite talep etme

noktasına kadar götüren bu yaşam çizgisidir. Ancak, bu soyluluk, gay-rimeşruluk yoluyla elde edilen bu meşruiyet, oldukça yüksek bir siyasi kariyerin saptırılması ve gaspı ile gerçekleştiği için *ipso facto*, hattı zâtında, bir canavarlıktır. Yüzyılın sonlarına doğru Balzac, Hugo, Eugène Sue, Dickens, Dostoyevski ve diğerleri tarafından yazılan romanlar da suçluların sapkın dünyasını işleyecektir; gitgide kibarlaşan toplumsal ve edebi sistemde, yegâne “anlatılabilir” malzeme, itaatsiz ve tehlikeli toplumsal öğelerin yeraltı dünyası olacaktır adeta. Julien’in 1830’da henüz keşfedilmemiş olan yeraltı dünyasıyla hiçbir bağlantısı yoktur; ama yine de romanının olay örgüsü çoktan yasal anlamda sapkın ve itaatsiz, siyasi anlamda da gaspçıdır. Dolayısıyla, cezalandırılması gereken şey, herhangi bir özgül eylem veya siyasi duruş değil, daha ziyade bir olay örgüsüne sahip olmaktır.

Öyleyse, Julien Sorel’in bir olay örgüsüne sahip olduğu için giyotine teslim edildiğini söyleyebilir miyiz? Sonunda giyotin olması gerekiyordu, çünkü yaşamanın kumaşından üretilmiş o tuhaf söyleme fazlalığı olan roman vardı ortada. Söyleme, daha da çok söylemeyle –onu geliştirecek senaryolarla, başka türlü nasıl anlatılabilirdi üzerine çizilen taslaklarla– kendini idame ettirir ve sonra Antoine Berthet’in o basit canavarlık anekdotu yolun sonunda yine kendini dayatır. Olay örgüsünün aykırılığında yaşamış olmanın, anlatılabilir olarak yaşamış olmanın şu veya bu şekilde sapkın olduğuna, dolayısıyla da kozmik bir anlatıbilimsel mahkemede suçlu olmak anlamına geldiğine dair Stendhal’in (kendine, bize) bir hatırlatmasıdır bu. Julien’in romanını kendi romanı içinde çerçevelemek –Julien’in romanının sonundan öteye gidip onu parçalamak– Stendhal’in bir olay örgüsüne sahip olup onu cezalandırma, bir roman yazıp sonra onun kellesini uçurma yöntemidir.

Julien’in Madam de Rênal’e ateş etmesini takip eden anlatısal “artakalan” çoktan romansal olay örgüsü yaratıcısı arzusu iğdiş edilmiş bir Julien sunar. Artık ihtirasla ilgilenmeyen Julien, tüm Paris deneyimini bir hata olarak yargılar; Mathilde’e de sosyete evliliğine de hevesini yitirir ve Madam de Rênal’in anaç kucağına döner.²⁵ “Paris’teki başarı-

25 Anne/metrese sahip olan Julien, Claude Lévi-Strauss ve Freud’un açıkladığı anlamda ödipal hikâyeyi canlandırarak son bir kökenlerin arzulanan karışıklığını gerçekleştiriyor olabilir. Köken sorusuna, kökenin muğlaklığı ile yanıt verir: “ekildiği yeri ekmek.” Julien doğmamış çocuğunun annesinin Madam de Rênal olmasını ister; Ma-

larını asla düşünmüyor, onlardan sıkılıyordu” (s. 664 [554]). Buradaki düşünce ve varlık kipi, olay örgüsü örülmüş varoluşta gerekli rollerin kavramsallaştırılması ve icadının ötesine geçer; arzu ve yer değiştirme senaryolarının yaratılması için şart olan aracı figürleri reddeder: “İnsan elinden geldiği gibi ölür... *Başkalarından* bana ne?” (s. 667 [558]). Romanın bu son bölümlerinde Julien, her daim örnek aldığı modellerden vazgeçmekle kalmaz, aynı zamanda baba-anlatıcının kontrolü ve rehberliğinin de ötesine geçer adeta. Bu bölümlerde anlatıcı çok daha az yorum yapar; gerçekten de anlatıcının sesi neredeyse tamamen susmuş, yerini Julien’in hemen hemen kesintisiz monoloğuna bırakmıştır. Julien’in mahkûmiyetini takip eden son dört bölümde (42-45) başlık ve epigrafi de bulunmaz; anlatıcının söylemselliği ve dramatik varlığının dikkat çekici bu silinişiyle uyumlu biçimde romanın geri kalanından bir farklılaşma söz konusudur. Julien aynı anda hem baba otoritesinin hem de olay örgüsü örülmüş romanın ötesine geçmiştir. Artık anlatılabilir bir malzeme olmaktan çıkmıştır; romanı dükkânı kapatmış ve kapanış bölümlerinin roman-dışı perspektifi, olay örgüsü ile yaşam arasındaki, Julien’in romanı ile Stendhal’in romanı, yani otoriter anlam ile anlamın altüst edilişi arasındaki kopukluğun altını çizmeye hizmet eder.

Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*’ın içine, burun kıvrarak “hizmetçi kızların romanı” diye tanımladığı bir senaryo eklemeye karar vermiş gibidir. Julien’in ve olay örgüsünün, toplumsal kökeni dışında, ayrıca romanın başında Madam de Rênal’in oda hizmetçisi Elisa’nın kendisine uygun bir eş olarak önerilmesi dışında hizmetçi kızlarla bir alakası yoktur. Tabii Julien bu hizmetçi kızı eş olarak kabul etseydi, ihtirasın

£

dam de Rênal de keşke çocuklarımın babası Julien olsaydı, der. Kadının çocuklarının sayısı da romanda tuhaf biçimde bazen iki, bazen de üç olarak verilir. Bu da kuşak meselesini iyiden iyiye karmaşıktırmaktadır. Böylece, belki de Lévi-Strauss’un, Oidipus mitinin çözülmemiş bir sorunun hikâyesini anlattığına dair görüşünü bir kez daha teyit eder. Bkz. Claude Lévi-Strauss, “The Structural Study of Myth”, *Structural Anthropology* içinde, s. 202-228. Chaulnes Dükünün varsayılan babalığında olduğu gibi, burada da önemli bir kafa karışıklığıyla karşı karşıya kalırız. Ayrıca, Bersani’nin yorumuna göre, “hikâyenin neredeyse tamamı, Julien’in, kendi ihtirası için feda etmeye hazır olduğunu sandığı Madam de Rênal’le sadece birlikte olmanın mutluluğu adına hapisanede ve bu kez bilinçli ve tamamen rıza göstererek ona dönmek için sapıtı uzun bir yan yol gibidir”, bkz. Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, Boston: Little, Brown, 1976, s. 111-112.

olay örgüsü kesilmiş, roman da kısa devre yapmış olurdu. Ancak “hizmetçi romanı” tabirini daha genel anlamda baştan çıkarma edebiyatının simgesi olarak düşünmeliyiz belki de. Bir roman okumak –ve bir roman yazmak– sapkınlığın baştan çıkarıcı kıvrımlarında kısılıp kalmak demektir: baştan çıkarmak, doğru yoldan sapmak, sapkınlığı ve günahı yaratmak. Stendhal bizi Julien’in hikâyesiyle baştan çıkarır, sonra da baştan çıkmayı itham eder. Giyotinin bıçağının düşmesiyle, olay örgüsü örülmüş hikâyenin gayri tabiliğine bir son verir.

Stendhal’in romanında tarihin olay örgüsüyle de ilgili, tersine çevrilmiş olmakla birlikte, benzer bir durum söz konusudur. Daha önce de değindiğim üzere, 1830 Devrimi, romanda sıkı bir kronoloji uygulanmış olsaydı, temsil edilmesi gerektiği halde doğru dürüst temsil edilmez; roman, Madam de Rênal’in yaralanma sahnesindeki konser misali muallakta kalmış gibi, hiç gelmeyecek olan o gerçek tarihsel patlamayı bekleyip durur. Ancak Julien’in tüm siyasi kariyerinin dinamiği aslında bu devrime yönelir: Onun kişisel günahı, 1830’da ulusun tiyatro sahnesinde oynanacaktır – sonra da çok daha vahşi biçimde 1848 ve 1871’de tekrar sahnelenecektir. Romanın tamamı 1830 Devrimi’ne sevk eder ve onu çağırır, sanki son bölümün ötesinde ikinci kısmın bir kırk altıncı bölümü olması gerekirmiş gibi. Stendhal bize o ekstra bölümü vermeyi reddederek Julien’in romanını parçalamasına benzer bir hareket sergiler ve tarihin dahi roman için otoriter bir olay örgüsü yazmasına izin veremeyeceğimizi ima eder.

Otorite meselesi, tüm tezahürleri içinde, çözümsüz kalmaktadır. Julien baba figürlerinden hiçbirisiyle nihai bir ilişkiyi başaramaz. Gerçekten de romanın sonunda babanın yerinde yeniden ortaya çıkan ke-resteci Sorel olur ve Julien onun, her baba gibi, oğlundan üç yüz dört yüz kadar Louis altını miras alacağı beklentisiyle, o oğlu giyotine göndermekten mutlu olacağını düşünür. Babalar, oğullardan miras alır. Julien’in kendi babalığına gelince, kendi oğluna Madam de Rênal’in bakacağına –Mathilde bunu ihmal edecektir nasılsa– dair yaptığı planlar, Madam de Rênal kendinden üç gün sonra ölünce suya düşer. Oğlunun kaderi –tabii çocuk oğlan olursa– asla bilinemeyecektir. Roman yalnızca belirli babaları ve otoriteleri değil, bizatihi otorite modelini de reddeder; böylece, romansal ilişkilerin otoriter figürü olarak babalığa hak tanımaya razı olmaz. Son olarak, bu ret, Stendhal’in, romanlarını sonlarına yaklaşırken çöktürmek zorunda kalmasının nedenini işaret

edebilir: Baba olarak anlatıcı figürü, tahakküm kurmakla, otoriteden onaylı resmî bir versiyon sunmakla tehdit eder. Onun da giyotinle infaz edilmesi lazım gelir.

Fransa kime miras kalacak, sorusu cevapsız kalır. Julien Sorel'den kime miras kalacak sorusu ise yalnızca maddi planda cevap bulur; Baba Sorel'in oğlu üzerindeki zaferi de kendi yarattıklarını öldürmeye kadir romancının nihai ve mutlak baba iktidarının müstehzi bir temsili olabilir. Ancak roman kendi kapanışına ve giyotinle olan sapık ilişkisine dair başka yorumlar da yapar. Örneğin, hapisteki Julien, Danton'un ölümün eşiğinde yaptığı gramere dair tefekkürlerini hatırlar: "Tuhaf! Giyotinle kafası kesilmek fiilinin bütün zamanları çekilemiyor: Giyotinle kafam kesilecek, giyotinle kafan kesilecek denilebilir, ama şöyle denilemez: Giyotinle kafam kesildi" (s. 677 [570]). Çok bariz semantik sebeplerden bu fiil, gramer açısından kusurludur: Birinci tekil şahıs kipinde geri dönüşlü asla kullanılamaz. Burada romanın en sonunda bile Stendhal'in mutat biçimde müstakbel olanı kullanması, bitmiş gelecek zaman kipine olan temayülüyle karşı karşıya kalırız: "Giyotinle kafam kesilmiş olacak" – erteleme zaman kipi, geri dönüşlü tatmini inkâr eden eylem kipi. Erteleme Stendhal'in mesajının mirasçıları olarak gösterdiği "mutlu azınlık" ile olan ilişkisine de musallat olur. *La Vie de Henry Brulard*'daki o meşhur ifadesiyle, bu mutlu azınlığı, kendi okurlarını, ölümünden sonraki elli veya yüz yıllık bir zamana yazar. Böyle yapmak, okur sorusunu ertelemek ve okurun oluşturacağı düşünebilecek olan diyalogun uzamsallığını zamansallaştırır. Meçhul okuyucu o zaman, çok geç olunca, romanın neden başka türlü değil de böyle olması gerektiğini sorabilir: ya da İkinci Kısımın Otuz İkinci Bölümüne epigrafi olarak eklenmiş, Beaumarchais'ye atfedilen ifadeyle söylersek: "Ne yazık! Niçin bunlar da başka şeyler değil?"

Kırmızı ve Siyah, olay örgüsü daha "normal" örülmüş romanlardan belki de çok daha keskin biçimde yaşam ile onun söylenmesi, olgu ile olabilecek olan arasındaki, biyolojik örüntüyle ondan tertipli bir şekilde sapma arasındaki mutabakatın irtibatsızlığının da farkına varmamızı sağlar. Julien Sorel'in parlak, kısa, günahkâr ve güdük kariyeri, anlamlı sonlar ve onların anlatısal yapıların yaratılmasıyla ilişkilerine dair soruları şiddetle gündeme getirir. Stendhal'in "doğal bir şekilde" romanı sona erdirmeyi bir hayli sapık biçimde reddi –sonucu ertele-

mesi ve sonuç yerine feci bir gözden düşmeyi geçirmesi— bizi standart anlatı biçimi sorunuyla, genellikle anladığımız şekliyle başlangıç, orta ve sonlar sorunuyla karşı karşıya getirir. Özellikle, onun babalık ve otorite problemlerine karşı olan takıntılı ilgisi —hem yapısal ve metinsel hem de tematik düzeylerde— neden kurmaca yaşamöyküleri yazıldığı, bunların ne yapmasını beklediğimizi sormaya sevk eder bizi. *Kırmızı ve Siyah* hem bu konuya dikkatimizi celp eder hem de konuyla ilgili beklentilerimizi hüsrana uğratar. Zira münasip bir yaşamöyküsü örüntüsüne dair belli bir duygumuz vardır: Oğullar, babalardan miras alır ve bu mirası, diyelim, Stephen Dedalus'un "kilise babalarının mirası" gibi kazanılmış bir bilgi, ulaşılmış bir kavrayış noktası aracılığıyla sonraki kuşaklara iletir. Stendhal'in sapıklığı, böyle bir babalığın hem gerekli hem de şüpheli olduğunu, arzu tarafından güdülmüş bir yorumun ürünü olduğunu fark etmemizi sağlayabilir. Ayrıca, tekrarın ve intikamın daha olumsuz güçlerinin de işe karışabileceğini kabul etmeye zorlar bize. Başlangıçtan sona anlamlı bir şekilde nasıl ilerlediğimiz, başlangıçtan sona doğru giden sekansta nasıl bir dönüşüm örüntüsü yarattığımız sorusu, üzerinde biraz daha düşünmeyi ve çok daha olgun biçimde geliştirilmiş bir anlama modelini gerektiriyor. Bu modelin Freud'un en cüretkâr biçimde spekülâtif eserinde önerildiğini göreceğiz.

FREUD'UN TEMEL OLAY ÖRGÜSÜ: BİR ANLATI MODELİ

Olay örgülerinin işleyişiyle ve onları motive eden şeyle ilgili şu âna kadarki incelememiz, bir model bulmanın ihtiyacını değilse bile, bunun entelektüel açıdan arzu edilebilirliğini işaret etmektedir. En genel anlamda olay örgüsünün işleyişlerinin ve olay örgüsü kullanımlarının sentetik ve kapsamlı bir kavrayışını sağlayabilecek bir modelden bahsediyorum. Bu gereklilikleri yerine getirebilecek bir modelin, yapısalcılar tarafından sıklıkla önerilen modellerden daha dinamik olması gerekecek; olay örgüsünün hareketini ve insan arzusundaki motor gücünü, başlangıçlar ve sonlarla özel ilişkisini, Zaman'ın akışından anlamı kurtarmak gibi zahiri iddiasını düşünmenin yollarını sağlamak zorunda olacaktır. Argümanımın şu âna dek ima etmiş olacağı üzere, ihtiyacımız olan model için en zihin açıcı işaretleri Freud'un eserinde buluyorum, çünkü bu eser ruhsal yaşamın, dolayısıyla da metinlerin dinamiklerine dair halen en derinlikli incelemedir. Eğer Freud'a dönüyorsak, bunun sebebi yazarları veya okurları ya da anlatılardaki karakterleri psikanalize tabi tutma girişimi değil, daha ziyade metinsel işleyişin üzerine ruhsal işleyişi geçirmek suretiyle metinsel dinamiklerin nasıl çalıştığı ve ruhsal eşdeğerlikleri hakkında bir şeyler keşfedebileceğimizi önermektir.

Tartışmamıza yapısalcı anlatıbilimdeki en iyi denemelerden biri olan Tzvetan Todorov'un "Anlatısal Dönüşümler" çalışmasını özetleyerek başlamak yararlı olabilir.¹ Bir anlatının "bütünlüğü"nü anlamak amacıyla Viktor Şklovski ve Vladimir Propp tarafından önerilen kıstasların daha geniş bir şekillendirmesine yönelik çalışmasında Todorov, olay örgüsünün –*sjužet*, *récit*– farklılık ve benzerlik olarak iki

1 Tzvetan Todorov, "Les Transformations narratives", *Poétique de la prose* içinde, (Paris: Editions du Seuil, 1971), s. 240. Todorov'un *récit* ve *histoire* terimleri Rus Bıçım-cilerin *sjužet* ve *fabula* arasındaki ayrımına tekabül eder.

biçimsel gerilimde olduğu bir anlatısal dönüşüm modeli geliştirir. Dönüşüm –başlangıçta ve sonda ortak olan yüklem kipindeki bir değişim– farklılık ve benzerlik arasındaki bir sentezi temsil eder; buna, aynı-ama-farklı diyebiliriz. Yani “aynı-ama-farklı” aslında metaforun yaygın (ve yetersiz olsa da tamamen yanlış olmayan) tanımıdır. Aristoteles metafor ustasının benzerliklere dikkat etmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Konunun modern dönemdeki ele alınışlarında benzerliğin işleyişine dâhil olan farklılığın da aynı ölçüde önemli olduğu, metaforun ana değerinin “gerilim”inde yattığı ileri sürmektedirler. Anlatı, benzerliği ifade edişinde metafor olarak işler, çünkü farklı eylemleri birbiriyle ilişkilendirir, onları algılanan benzerlikler aracılığıyla bir araya getirir (Todorov’un müşterek önerme kipi), onları müşterek bir olay örgüsüne uyarlar; bu da sadece olumsal (ya da yedirilemez) hadise veya aksiyonun reddedilmesi demektir. Olay örgüsü kapalı ve okunabilir bütünlükler içindeki aksiyon yapısıdır; bu yüzden de başarılı ilişkiler-arasılıkların mecazı olarak metaforu *kullanmak* zorundadır ve bütünleştirici olduğu ölçüde metaforik *olmak* zorundadır. Ancak anlatının kilit simgesinin bir anlamda metafor değil, bitişik ve birleşik olanın, dizimsel ilişkinin simgesi anlamında metonimi olması gerektiği de aynı ölçüde aşîkârdır.² Anlatının tarifi, gösterme zincirindeki bağlantının simgesi olarak metonimi gerektirir: öncesi ve sonrası, bir ayrıntıdan diğerine devinim, arzusun buyruğu altında bütünleştirmeye *doğru* ilerleyen hareket.

Anlatının tanımı olarak “aynı-ama-farklı” tasavvurunun sorunu, böyle bir formülleştirmenin eşzamanlılık ve durağanlık içermesi, zamansal biçemi örtük biçimde uzamsal olarak modelleyişidir. Propp’un verdiği derse sadık kalan Todorov sekans ve dizimselliği olduğu kadar paradigmatik matrisi de dikkate alma ihtiyacını kabul eder. Tanımına şu ifadeyi ekler: “[Dönüşüm] ‘ikiyüzlü bir sikke’ olmaktan ziyade iki yönlü bir işlemdir: aynı anda hem benzerliği hem farkı beyan eder; tek bir hareket içinde hem zamanı devindirir hem de onu askıda tutar;

2 Todorov daha sonraki bir makalesinde “dönüşüm”e “silsile” terimini ekler ve bu çifti anlatının tanımsalı olarak görür. Bu terimlerin Jakobson’un “metafor” ve “metonimi” kavramlarıyla muhtemel bir eşleştirmesini tartıştıktan sonra “bağlantı muhtemel ama zorunlu değil” sonucuna varır. Bkz. Todorov, “The Two Principles of Narrative”, *Diacritics*, Sonbahar 1971, s. 42. Ancak Jakobson’un terimlerini hemen her metnin iki özelliğine gönderme yapan “temel mecazlar” olarak tutmak için iyi nedenler var gibi görünmektedir.

söylemin salt enformasyon olmayan bir anlam kazanmasına olanak sağlar; tek kelimeyle, anlatıyı mümkün kılar ve onun bilfiil tanımını sunar” (s. 240). Zaman üzerinde böyle ikili bir işlem imgesi, bizi sıkça kaçınılan bir olguya geri döndürmek gibi bir değere sahip: Gerçekten de anlatının anlamları zaman içinde gelişir; herhangi bir anlatı, Proust’un “*un jeu formidable... avec le Temps*” [Zaman’la oynanan muazzam bir oyun] dediği şeye az çok iştirak eder; bu zaman oyunu yalnızca referans dünyasında (ya da *fabula*) değil, aynı zamanda öyküde (ya da *sjuzet*) de oynanır – çünkü en basitinden anlatıda geliştirilen anlamlar *zaman alır*, okuma zamanı içinde serimlenir. Bir anlatının sonunda geçmiş ile geleceğin bir metaforunda bir arada durduğu bir anda –Aristoteles’in her iyi olay örgüsünün bizi ulaştırması gerektiğini söylediği kabul veya *anagnorisis* anında– zamanı askıya alabilirsek dahi bu an, orta bölümdeki hareketi, kaymaları, hataları ve kısmi kabulleri iptal etmez. Barthes’ın deyiimiyle anlatının “oyalayıcı uzamı” –gecikmenin, ertelemenin, hatalı ve kısmi ifşanın uzamı– dönüşümün yeridir. Başlatıcı arzunun karşılaştığı ve bu arzunun yarattığı sorunların çözül-
düğü ve bu çözme süreciyle ilerlenen yerdir.

Barthes (“klasik” veya “okunabilir” metindeki) anlamın, tam doğrulanmada, kodların bir mana “tamlığı” içinde kemale ermesinde yat-
tığını, bunun da son kertede “anlam tutkusu”nu bir sona olan arzu haline getirdiğini iddia ederken anlatı hakkında yaygın olan bir varsayım-
a açıklık getirir. Hem Barthes hem de Aristoteles için, aydınlanma getiren ve sonra da geriye dönük bir ışık saçabilen kabul, sondadır. Sonun işlevi, ister sözdizimsel olarak düşünülmüş olsun (Todorov ve Barthes), ister ahlaki açıdan (Aristoteles) tasavvur edilsin ya da biçim-
sel veya kozmolojik bir kapanış olsun (Barbara H. Smith, Frank Kermode) büyülemeye ve şaşırtmaya devam etmektedir.³ Sonun anlatısal olay örgülerindeki belirleyici konumu hakkındaki en güçlü ifadelerden biri, Sartre’ın *Bulantı* kitabındaki bir pasajda karşımıza çıkar. Bu pasajdan uzunca bir alıntı yapmak yararlı olacaktır. Sartre’ın başkarakter-
i Roquentin “serüven”in anlamı ve yaşamak ile anlatmak arasındaki fark üzerine tefekküre dalar. Anlatırken bir başlangıçla başlıyor gibi

3 Bkz. Barbara Hernstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago: Unniversity of Chicago Press, 1968 ve Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, New York: Oxford University Press, 1967. Kermode’un kitabı, benim sonlar hakkındaki düşüncemde özellikle önemli bir rol oynamıştır.

görünürüz. Mesela şöyle deriz: “1922 yılının güzel bir sonbahar akşamıydı. Marommes’de noter kâtibiydim.” Ancak, şöyle der Roquentin:

Aslına bakarsanız insanlar olayları sonundan anlatmaya başlar. Son, o birkaç sözcükte saklıdır, bu birkaç sözcüğe başlangıç niteliğini, başlangıç değerini bu son kazandırmaktadır: “Geziniyordum, hiç farkına varmadan köyün dışına çıkmışım, nereden para bulmalı diye kara kara düşünüyordum” diye bir cümleyi alalım ele. Ne anlatıyor bu cümle? Kahramanımızın kafası bir şeye takılmıştır, üzgündür, serüven yaşamaktan uzaktır, böyle bir durumda çevresinde olup bitenler dikkatini bile çekmemektedir. Ama son, bu cümlede içinde saklıdır, her şeyi o değiştirmektedir. Olaydaki adam bizim için olayın kahramanı olmaya başlamıştır bile. Üzüntüsü, para sıkıntısı bizim üzüntülerimizden, bizim sıkıntılarımızdan daha baskindir, bunlar bütünüyle gelecek tutkuların ışığıyla aydınlanmaktadır. Sonra öykü tersine geliyor: anlar birbiri üstüne yığılmayı bırakıp, öykünün, bu anları kendine çeken sonucuna yapışıyorlar ve bu anlardan her biri, sırası geldiğinde bir öncekini kendine çekip götürüyor: “Geceydi, yol ıssızdı.” Bu cümle rasgele söylenmiş, fazladan bir cümle havasını vermektedir; ama biz böyle düşünmeyip cümleyi bir köşeye koyarız: onun değerini bize sonradan verilecek bilgi ortaya koyacak. Kahramanımızın, bildirilere, belirtilere varıncaya dek gecenin bütün ayrıntılarını yaşadığı, hatta serüvenle ilgisi olmayan her şeye kayıtsız ve sağırsız, yalnızca belirtileri yaşadığı şeklinde bir duygu vardır içimizde. Geleceğin henüz orada olmadığını unutuyoruz; kahramanımız gece vakti, hiçbir şeyi iyiye ya da kötüye yormadan, gecenin karmakarışık sunduğu güzelliklerle sarmaş dolaş geziniyor, bir seçim yapmıyor.⁴

Roquentin’in argümanına göre, başlangıç ön şart olarak sonu gerektirir, zira başlangıç kavramı son kavramını zorunlu kılar. “Serüven” [*adventure*] fikri, gelecek olan şeyle –*ad-venire*– alakalıdır, öyle ki bir serüven, başlangıçların son tarafından ve son için seçildiği bir aksiyon parçasıdır. Sekans ve zaman aracılığıyla olay örgüsü örülmüş bir anlamın olasılığı, sonun beklenen yapılandırıcı gücüne bağlıdır: Sonlandırılmaz olan, anlamsız kalacak ve son eksikliği başlangıcı tehlikeye sokacaktır. Anlatının vukuatını nihai bir insicamın “vaadi ve müjdesi”

4 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, (Paris: Gallimard, 1947), s. 59-60. [Türkçesi: *Bulanlık*, çev. Selâhattin Hilâv, Can, 1981, s. 56. Alıntılanan kısım Peter Brooks’un İngilizce çevirisinden çevrilmiştir.]

olarak, metonimi zinciri aracılığıyla ulaşılabilecek metafor olarak okuruz: Henüz okunmamış orta bölümün sayfalarının ötesinde son, başlangıcı çağırır, onu dönüştürür ve değerini artırır. Roquentin'in de daha sonra belirttiği üzere, vaat ve müjde olarak tefsir edebileceğimiz, bir anlam inşasına zincirlenen hadise ve işaretleri okuruz yalnızca – dedektif hikâyesindeki gibi olayın altta yatan taammüdüne dair ipuçları olarak beliren işaretleyicilerdir bunlar. Dolayısıyla bu şekilde sondan itibaren olay örgüsü örülen serüven mefhumunun, şiirde vezin ve uyak ile sağlanan ciddiyet ve zorunluluğa, salt silsileyi üst kodlayan beklenti ve tamamına erme örüntüsüne benzediğini söyleyebiliriz; ya da şöyle alelde bir örneği alırsak, aksiyonu anlayışımızı örüntüleyen film müziğine benzediğini de söyleyebiliriz. Mesela sinema izleyicisi içgüdüsel biçimde final müziğini tanır ve onu duyduğu anda sinema salonunu terk etmeye başlar.

Öyleyse, başlangıç mefhumu önemli ölçüde son mefhumu tarafından belirlenir. Şunu söyleyebiliriz: Şimdiki zaman anlarını –edebiyatta ve bundan dolayı yaşamda– anlatısal anlamla yüklü olarak okuyabilmemizin tek sebebi, o anları, geriye dönük olarak onlara olay örgüsü düzenini ve anlamlılığını verecek olan sonların yapılandırıcı gücünün beklentisi içinde okumamızdır. “Başladım...” demek (bu ne olursa olsun), başlamış bir anlatı varsayımı sayesinde anlam kazanır ve bu başlangıç, kendi sonuna bağlıdır. Sartre özyaşamöyküsü *Sözcükler*'de, sonun belirleyiciliği üzerine düşüncelerini bir adım ileriye götürerek, nasıl aslında tamamen tesadüfi olan kendilik mefhumunun zorunluluğundan kaçmak için dedesinin kütüphanesinde keşfettiği bir kitaba başvurduğunu tasvir eder. *L'Enfance des hommes illustres* [Meşhur Adamların Çocukluğu] başlıklı bu kitap, hiç Bach ve Rousseau adlarından bahsetmeden Johann Sebastian ya da Jean-Jacques isimli çocukların çocukluklarını anlatırken araya sürekli onların gelecekteki başarılarına dair öylesine göndermeler sıkıştırır, hikâyeyi öylesine mahirane tertipler ki en önemsiz bir hadiseyi bile sonradan ifşa edilen önemine bağlamadan okumak imkânsız hale gelir. Sartre'a göre bu çocuklar, “rastlantısal olarak hareket ettiklerini ve konuştuklarını sanıyorlardı. Yazar ve ben, birbirimize şefkat dolu gülücükler gönderiyorduk onların başlarının üzerinden; bu sahte bayağılıkların hayatlarını okuyordum; hem de bu hayatları, Tanrı'nın belirlediği biçimde,

yani sondan başlayarak okuyordum.”⁵ Buna öyküner Sartre kendini, gelecek kuşaklar tarafından “ölümde doğuma doğru” okunan bir kitapta yazılı olarak görmeye başlar; hayatını retrospektif olarak, varoluşa anlamını ve zorunluluğunu kazandıracak yegâne şey olan ölüm bağlamında yaşamaya başlar. Kendisinin de veciz bir şekilde söylediği gibi, “Ben kendi ölüm ilanındım” (s. 171 [161]), der.

Her anlatı özünde bir ölüm ilanı olabilir. *Tılsımlı Deri* okumamızın da işaret ettiği gibi, anlatının peşinde olduğu retrospektif bilgi, sonra gelen bilgi, sonda yatar, insan açısından söylersek, ölümde yatar. Son sorununu daha derinden inceledikçe, bunun insanın sonuyla ilişkisini de daha derinden inceleme gerekliliği doğuyor. Frank Kermode'un belirttiği üzere, insan, ilk veya son nokta hakkında doğrudan bilgi sahibi olmaksızın her daim “tam ortada” yaşar, deneyime anlam yükleyecek olan kapanışın imgesel karşılıklarını arar durur.⁶ Walter Benjamin'in insan yaşamının “ölüm anında ilk kez aktarılabilir bir biçim” kazandığı iddiasına daha önce değinmişim.⁷ Benjamin insan yaşamının anlamının yalnızca ölümünde ortaya çıktığı şeklindeki bu yaygın ifadenin imalarını çözümleyerek şu sonuca varır: Anlatıda hikâyenin bizzat “otoritesini” sağlayan şey ölümdür, zira okuyucular olarak kendi yaşamımızda bize nasip olmayan ölüm bilgisini anlatısal kurmacalarda ararız. Böylece Benjamin, “Ölüm, hikâye anlatıcısının söyleyebileceği her şeyin teminatıdır” diyebilmektedir. Bu son ille de gerçek bir ölüm olmayabilir –bir simulakrum, bir dönemin kapanışı, bir durdurulma olabilir– ama sıklıkla öyledir. Popüler bir proto-roman biçimi, meşhur bir suçlunun yaşamını anlatan Newgate biyografisidir – özellikle de bu yaşam yaklaşan infaz sayesinde önem kazanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl romanında da ölüm döşegi sahnesi mütemadiyen özetleme ve aktarımın kilit bir ânı olarak işlev görür. *Goriot Baba*'da Goriot'nun yaşamını ve içinde yaşadığı yüzyılı özetleyip yargıladığı bitmek bilmeyen can çekişme sahnesi; *Büyük Umutlar*'da ölmek üzere olan Bayan Havisham'ın hatasını kabul edip af dilemesi; *Jane Eyre*'de Reed Yenge'nin

5 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, (Paris: Gallimard, 1947), s. 171 [Türkçesi: *Sözcükler*, çev. Selâhattin Hilâv, Can, 2010, s. 159].

6 Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 7.

7 Walter Benjamin, “The Storyteller” [*Der Erzähler*], *Illuminations* içinde, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969) s. 94 [Türkçesi: “Hikâye Anlatıcısı”, *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 87].

ölüm döşeğinde Jane'in gönlünü alması; *Leydi Audley'in Sırrı*'nda meyhaneci Luke Marks'ın kilit önem taşıyan itirafı; biraz daha az sansasyonel bir tonda da olsa *Madam Bovary*'de, papazın cenaze hazırlıkları sırasında Emma'nın vücudunu yağlarken kadının tutkulu heveslerini ve bunların nasıl başarısızlığa uğradığını özetlemesi; Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinde son nefesini verirken Vermeer tablosundaki bir ayrıntıyı yorumlamaya kafayı takan yazar Bergotte'un ölümü hemen akla gelen örnekler. Özgül bağlamları, trajik farkındalık veya melodramatik telaffuz dereceleri ne olursa olsun, tüm bu sahneler manidar bir maziye bakış, bir özetleme, tümüyle teyit edilmiş ve okunabilir bir hükmün tamamına erme vaadi sunar. İşte bu açıdan, sondaki ölüm, anlamı çabuklaştırır. Anlatıdaki ölüm, der Benjamin, yapayalnız ve anlamdan koparılmış biz okurların “ürpertilerle dolu hayatını” ısıtan “alev”dir. (s. 101 [93]).

Sona dair bu argümanlar en azından görünüşte paradoksaldır. Zira bu argümanlara göre anlatı, kökeniyle ilgili, ondan başlayarak “gerçeklik”in anlatılabilirlik kazandığı, anlamlandırma zincirinin kurulduğu bir “ilk sahne” –dedektif hikâyelerindeki cinayet sahnesi gibi– hakkında açık bir otorite iddia ediyor gibidir. Ölüm benzeri son üzerine biraz daha düşünmemiz gerekmektedir. Sonun kökenle ve başlatıcı arzuya ilişkisi nedir? İkisi arasındaki karşılıklı ilişki orta bölümü –erteleme ve hatanın “oyalayıcı uzamı”nı– nasıl belirleyip şekillendirebilir? Orta bölümde rastladığımız aydınlanma ile körleşme arasındaki salınımın türleri neler olabilir? Eğer başlangıçta arzu duruyorsa ve eğer bu, nihai olarak son için duyulan bir arzuysa, başlangıç ve son arasında gerekli olduğunu hissettiğimiz bir orta durur (Aristoteles'in bize söylediği gibi, olay örgüleri “belli bir uzunlukta” olmak zorundadır), ancak bu ortanın süreçleri, dönüşümü ve işleyişi müphem kalmaktadır. İşte tam da burada Freud'un başlangıçla bağlantılı sonlar hakkındaki en iddialı soruşturması bize yardımcı olabilir ve tam anlamıyla dinamik bir olay örgüsü modeli oluşturulmasına katkıda bulunabilir.

O halde *Haz İlkesinin Ötesinde*'yi (1920), şu âna dek açıkladığımız şekliyle anlatısal kurmacalar ve olay örgüsü süreçlerinin metinler-arası bir karşılaştırması içinde okumaya başlayalım. *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin Freud'un kendi temel olay örgüsünü oluşturduğunu düşünürsek, bu girişimiz için genel bir meşruiyet zemini bulabiliriz. Öyle ki bu denemede Freud, yaşamın başlangıçtan sona nasıl ilerlediğine

dair bütünlüklü bir şemayı en açık biçimde sergiler. Her bireysel yaşamın kendi tarzında temel olay örgüsünü nasıl tekrarladığını gösterir ve bireysel bir yaşamın bitişinin tesadüfi mi yoksa zorunlu mu olduğu sorusuyla yüzleşir. Nitekim bu denemede Freud'un tam olarak neden bahsettiğini –ve özellikle de neden *bahsetmediğini*– söylemek o kadar zordur ki son kertede bizzat yaşamdan bahsetmenin –onun “anlatılabilirliği”nin– olasılığı hakkında konuştuğunu kabul etmek zorunda kalırız. Burada Freud'un en cüretkâr niyeti, yaşam döngüsünün dinamizmini kavramak ve böylece anlatısal kavrayışına yönelik bir kuram geliştirmek olabilir. Ayrıca, *Haz İlkesinin Ötesinde*, Freud'un belirttiği gibi, başlangıçtaki niyetle çok az alakası olacak biçimde örülmüş bir olay örgüsüne sahiptir. Freud denemenin sonuna doğru şöyle der: “Bir düşünce süreci tutulabilir, gidebildiği kadar gidilebilir.”⁸ Temel olay örgüsünün örülüşü, Freud'un düşüncesinin yapısal talepleri tarafından belirlenmiştir, biz de anlatısal olay örgülerinden bahsederken bu ruhla onu okumalıyız.

Anlatı bir tekrar durumunda olduğuna, zaten çoktan kat edilmiş bir yolu tekrar yürüdüğüne dair örtük bir iddiada bulunur her zaman: tıpkı dedektifin suçlunun izlerini takip etmesi gibi *fabula*'yı yineleyen bir *şjuzet*.⁹ Bu yineleme eylemi iddiası –“şarkısını söylüyorum”, “onu anlatıyorum”– anlatının başlatıcısı gibi görünmektedir. Aynı şekilde *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin de başlatıcısı budur: Freud'un yüz yüze geldiği ilk sorun ve ipucudur. Haz ilkesinin işleyişine uymayan bir “ötesi” hakkındaki delil, savaş nevrozundan ya da barış zamanındaki travmatik nevrozdan mustarip hastaların rüyalarında ortaya çıkar: travma ânına dönen rüyalarda, rüyaların esasında bir dileğin doyurulması olduğu kuramıyla zahiri bir tezat içinde travmanın acısının yeniden yaşandığı rüyalarda. Bu “karanlık ve hüznü” örneği, “normal” ya-

8 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* [*Jenseit des Lustprinzips*] (1920), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, James Strachey (ed.), Londra: Hogarth Press, 1953-74), c. 18, s. 59 [Türkçesi: *Haz İlkesinin Ötesinde*, Ben ve İd, çev. Ali Babaoğlu, Metis, 2009 (2001), s. 73].

9 J. Hillis Miller, Platon'un olayların anlatısını –yani taklide dayalı yeniden üretimi ya da *mimesis* değil de aksiyonun özetini– tanımlamak için kullandığı *diegesis* teriminin terminolojik açıdan anlatının zaten çoktan çizilmiş bir çizgiyi yeniden çizmek anlamına geldiğini belirtmiştir. Bkz. “The Ethics of Reading: Vast Gaps and Parting Hours”, *American Criticism in the Poststructuralist Age* içinde, ed. Ira Konigsberg, Michigan Studies in Humanities, 1981, s. 25.

şamdan bir örnek takip eder ve o meşhur çocuk oyunu âni gelir: odanın uzak köşelerine fırlatılan oyuncak, *fort* ve *da* çılgınlıkları eşliğiyle beşikten dışarı atılan sonra da çekilen, üzerine iplik sarılı tahta makara oyunu. Freud, çocuğun oyuncuğu görülmeyecek bir yere fırlatıp kaybetmesiyle annenin kayboluşu arasındaki eşdeğerliği tesis edince, bir dizi muhtemel yorumla karşı karşıya kalır. Çocuk nahoş bir deneyimi neden yineliyor? Çocuk annesinin kayboluşunu ve geri dönüşünü sahnelemek suretiyle dürtünün doyumundan vazgeçmesini telafi ediyor, cevabı verilebilir. Ancak çocuğun, geri dönüş olmadan sadece kayboluşu da oyun olarak canlandırdığı gözlenmiştir. Bu durumda, burada söz konusu olan asıl deneyimin, annenin evden çıkışıyla ilgili olarak edilgin bir rolden etken bir role geçme hareketi, maruz bırakıldığı bir durum üzerinde bir egemenlik iddiası olduğu öne sürülebilir.

Edilgenlikten egemenliğe yönelen bir devinim olarak yineleme düşüncesi bize başka bir denemeyi, “Üç Tabut Teması”nı (1913) hatırlatıyor. Burada Freud, *Venedik Taciri*’ndeki Bassanio’nun kurşun tabut seçimini –Portia’ya göre doğru bir seçim– ele alarak, erkeğin edebi oyununda doğru genç kızı seçmesinin aynı zamanda ölümü seçmesi anlamına geldiğine karar verir; erkek bu seçimle maruz kalacağı bir şey üzerinde etken bir egemenlik iddiasında bulunur. “Seçim, zorunluluğun, yani kaderin yerine geçer. Böylece insan, zihinsel olarak kabul ettiği ölümün üstesinden gelir.”¹⁰ Eğer yineleme egemenlikse, edilgenden etkene doğru bir hareketse ve eğer bu egemenlik insanın esasen maruz kaldığı şeyi kontrolü altına alma iddiasıysa –dayatılan bir sonun seçimi diyelim– şayet, o zaman elimizde olay örgüsü gramerine dair ana hatlarıyla belirtilmiş bir yorum var demektir. Şöyle ki bizi aynı zemine geri götüren yinelenme, sonların seçimiyle alakalı olabilir.

Ancak bu noktada Freud’un karşısına başka olasılıklar da çıkar. Hoşnutsuzluk veren bir deneyimin –annenin gözden kayboluşu– yinelenmesi, kendine has bir haz verebilecek olan intikam dürtüsüyle de açıklanabilir. Burada Freud bir belirsizlikle karşı karşıya kalır. Yinelenme haz ilkesinden bağımsız bir birincil süreç midir, yoksa başka türde doğrudan bir haz mı söz konusudur? Bu belirsizliğin peşine düşmek, Freud’u analitik deneyime, analiz edilenin geçmişi basit bir anımsamadan ziyade yineleme ihtiyacının keşfine götürür: analiz edilen “bastı-

10 Sigmund Freud, “The Theme of the Three Caskets” [*Das Motiv der Kästchenwahl*] (1913), *Standard Edition* içinde, c. 12, s. 299.

rılmış olanı hekimin tercih ettiği gibi geçmişe ait bir şey olarak anımsamak yerine o andaki yaşantı olarak yinelemeye zorlanmış olur” (s. 18 [34]). Başka bir ifadeyle, Freud'un da *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin yolunu hazırlayan “Aktarımın Dinamikleri” (1912) ve “Hatırlama, Tekrar ve Derinlemesine Çalışma” (1914) başlıklı makalelerinde iddia ettiği üzere, yinelemenin kendisi –yeniden üretme ve başa çıkma da dâhil– tam anlamıyla bir hatırlamaya direncin ket vurduğu anda oyuna giren bir hatırlama biçimidir. Dolayısıyla, analist bir “yineleme zorlantısı” ile karşı karşıya kalır ki bu, bastırılan bilinçdışının işidir ve “yaratıcı” biçimler alabildiği aktarım sürecinde özellikle ayırt edilebilir. (Burada şunu belirtmeliyim ki daha sonraki bir irdelemenin konusu olacak olan aktarımın bizzat kendisi bir tür metafordur, analiz edilenin çocukluk deneyimlerinin yerine geçen bir araçtır ve bu yüzden de bir metin statüsüne yaklaşır). Yineleme zorlantısı hastalara kaçınılmaz biçimde “aynı şeyin ebedi bir tekerrürü” hissini verir; gerçekten de şeytani bir gücün size musallat olmasına benzeyebilir. Freud'un “Tekinsiz” (1919) makalesinden bildiğimiz üzere, istem dışı yinelemeden doğan bu şeytani his, tekinsiz edebiyatın, zorlantılı tekerrür metinlerinin özel bir niteliğidir.¹¹

Dolayısıyla, analitik çalışmada (edebi metinlerde de olduğu gibi), haz ilkesine baskın çıkan bir yineleme zorlantısı olduğuna dair cılız ama gerçek bir kanıt bulunmaktadır ve hükümsüz bıraktığı haz ilkesinden “daha eski, daha kökten ve dürtüsel görünmektedir” (s. 23 [39]). Şimdi, yineleme, edebi metinleri okuma deneyimimizin temelinde yattığından bu konuda aynı anda hem her şeyi söylemeye hem de hiçbir şey söylememeye meylediyoruz. Meseleyi açık seçik ifade edelim. Kâfiye, aliterasyon, asonans, vezin, nakarat, edebiyatın tüm ansıtlı öğeleri ve esasında mecazlarının pek çoğu şu veya bu şekilde birer yinelemedir. Hepsi de kulağın, gözün ve zihnin farklı metinsel anlar arasında bilinçli ve bilinçdışı bağlantılar kurmasını, geçmişle şimdiki zamanın birbiriyle ilintili olduğunu ve örüntüdeki bazı varyasyonlar şeklinde fark edilebilecek bir geleceği tesis etmekte olduğunu

11 Bkz. Sigmund Freud, “The Dynamics of the Transference” [*Zur Dynamik der Übertragung*] (1912), *Standard Edition* içinde, c. 12, s. 99-108; “Remembering, Repeating and Working Through” [*Erinnern, Wiederholen, und Durcharbeiten*] (1914), *Standard Edition* içinde, c. 12, s. 147-156; “The Uncanny” [*Das Unheimliche*] (1919), *Standard Edition* içinde, c. 17, s. 219-252.

görmesini sağlar. Todorov'un "aynı-ama-farklı" dediği şey, yinelemeye bağlıdır. Masalların ve tüm o formülleşmiş edebiyatın üçlü karakteristiğini düşünürsek, üçlü yinelemenin, dizileri algılamak için gerekli asgari bir yineleme olduğuna ve bundan dolayı aksiyonun asgari niyet yapısını, asgari olay örgüsünü oluşturduğuna kanaat getirebiliriz. Gördüğümüz gibi anlatı, her daim zaten vuku bulmuş olayların yinelenmesi olarak kendini sunmak zorundadır ve bu genelleştirilmiş yineleme önkoşulu içinde olay örgüsünü yaratabilmek, yani olaylar arasında önemli bir karşılıklı bağlantı olduğunu bize gösterebilmek için özgül ve algılanabilir yinelemeleri kullanmaya mecburdur. Bir olay, yinelenmesiyle anlam kazanır; bu hem daha önceki bir anın hatırlanması hem de onun bir varyantıdır: Yineleme kavramı müphem bir şekilde yeniden üretim ile değişiklik fikri arasında, ileri ve geri hareketler arasında bocalar durur (bunu bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ele alacağız). Yineleme metinde bir dönüş, geldiği yere gidiş durumu yaratır. Bu dönüşün bir şeye dönüş mü yoksa bir şeyin dönüşü mü olduğunu söyleyemeyiz. Mesela, kökene dönüş müdür, yoksa bastırılmış olanın dönüşü müdür? Yineleme bu müphemlik sayesinde zamansal süreci askıya alıyordur sanki ya da daha ziyade onu, ileri veya geri gidebilecek bir orta olarak farklı anları bağlayan belirsiz bir mekik dokuma ya da salınımına mahkûm ediyor gibidir. Bu kaçınılmaz orta, şeytani olanı ima eder. Yineleme ve dönüş, sapkın ve çetindir, basitçe ileriye gitme hamlesini kesintiye uğratar. Anlatısal olay örgüsünün hikâyeye olan ilişkisi gerçekten de şeytani olanın bir örneği gibi görünmektedir – bir tür boş ümitler veren içgüdüsel oyun gibi, üretim ya da "temsil" büyüüne ve lanetine uğrayan bir canlandırma gibi. Ama yinelemenin operasyonları hakkında daha çok şey söylemek için Freud'un metnini okumaya devam etmemiz gerekiyor.

"Bundan sonraki tartışmamız (...) bir spekülasyondur" (s. 24 [37]). Freud, kitabının dördüncü bölümüne, Rousseau'nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* eserinde olguları reddedişine benzer bir tavırla yaptığı bu jestle başlar ve ruhsal aygıtın ekonomik ve enerjik modeliyle ilgili taslağını çizer: A-Bi (Algı-Bilinç) sistemi ve bilinçaltı, uyarımlara karşı kalkan görevi yapan dış kabuk ve haz ilkesini devre dışı bırakan bir uyarı seline sebep olacak şekilde kalkanın delinmesi olarak travma tanımı. Bu durumda, nevroz hastalarının rüyalarında travma deneyimlerinin yinelenmesinin, retrospektif olarak uyarı selini

kontrol altına alma, daha önce eksik olan kaygı hissini –söz konusu kaygı eksikliği, kabuğun delinmesine izin vermiş ve travmatik nevroza sebep olmuştur zira– geliştirerek bir egemenlik kurma veya serbest enerjiyi bağlama işlevi gördüğü düşünülebilir. Dolayısıyla, yineleme zorlantısı, haz ilkesinin hâkimiyeti başlamadan önce yerine getirilmesi gereken bir görevi üstlenmiştir. O zaman yineleme, haz ilkesinden bağımsız ve çok daha eski ilksel bir olaydır. Freud sonra ruhsal yaşamın en temel güçleri olan içgüdü ya da dürtü kuramını incelemeye geçer.¹² İçgüdüsel olan serbest hareketli, “bağlanmamış” enerji alanıdır; enerjinin boşalım arayışı içinde olduğu, doyumun ertelenmesine izin verilmeyen “ilksel süreç”tir. Öyle görünüyor ki “birincil sürece ait dürtü uyarımlarını bağlamak ruhsal aygıtın daha yüksek katmanlarının işidir” ve ancak bu görev yerine getirildikten sonra haz ilkesinin ruhsal ekonomideki üstünlüğü sağlanır (s. 34-35 [50]). Şunu söylemek zorundayız. Denemesinin bu noktasında Freud, egemenlik iddiası olarak yineleme (çocuğun oyunundaki edilgenlikten etkenliğe geçişte olduğu gibi) varsayımından yinelemenin, egemenliğin ve erteleme ihtimalinin doğuşuna izin verecek olan istikrarlı bir enerji durumu yaratmaya yönelik bir bağlama süreci olarak işlediği şeklindeki bir kavramsallaştırmaya geçer.

Freud'un bu noktada bir kez daha yinelemenin şeytani ve tekinsiz doğasından bahsetmesi ve bize sadece çocukların oyununa değil, onların masal anlatımında da tam bir tekrar taleplerini hatırlatması yeniden yönümüzü edebiyata çevirir. Edebiyattaki tüm tezahürlerinde yineleme gerçekten de bir “bağlama” olarak işleyebilir; anlatının enerji ekonomisi içindeki metinsel enerjilerin onlara egemen olunacak şekilde bağlanması ve elverişli bir biçime sokulup kullanılabilir “desteler”

12 Freud'un 1926'da yazdığına göre, ruhsal yaşamın dinamik modeli “tüm zihinsel süreçleri... güçler arasındaki karşılıklı oyundan elde eder; bu oyunda güçler birbirine yardımcı olur ya da birbirine köstek olur, birbiriyle birleşir, birbirlerine karşı taviz verir, vs. Tüm bu güçler yaratılıştan itibaren içgüdülerin doğasındadır...”, bkz. *Standard Edition*, c. 20, s. 265. *Standard Edition*'da baştan sona kadar *Trieb* kelimesi bu şekilde tercüme edildiği için “içgüdü” terimini kullanacağım. Ancak, şunu kabul etmeliyiz ki “içgüdü” yetersiz bir karşılıktır ve bir ölçüde hatalıdır, zira yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi Freud'un *Trieb* kavramında birbiriyle ilişkilendirilen “dürtü” ve “güç” çağrışımını kaybetmektedir. Hâlihazırda kabul gören Fransızca tercümesi *pulsion* [itki, dürtü] bizim buradaki amaçlarımıza daha uygun olurdu: Burada beni ilgilendiren model gerçekten de “dürtüsel” olarak adlandırılabilir.

haline getirilmesi. Kanımca elverişli biçim, algılanabilir biçimdir: Yineleme, tekrar, anımsama, simetri, tüm bunlar metinde geriye doğru yolculuk eder, bir şeye döner ve bir şeyin dönüşü olur; böylece bir metinsel anı diğerine, salt bir yan yana duruştan ziyade benzerlik ya da yer değiştirme olarak bağlamımızı sağlarlar. Metinsel enerji, yani metnin içinde beklenti ve olasılık düzeyine yükseltilen her şey, ancak ve ancak bağlandığında veya biçimlendirildiğinde olay örgüsü tarafından kullanılabilir hale gelir. Haz ilkesinin yapmakla yükümlü olduğu manidar bir boşalım seyri olmaksızın bu enerji olay örgüsü olarak örülemez. Bir edebi metinde “bağlamak”tan söz etmek demek, bizi farklılık içindeki benzerliği ya da *fabula* malzemesinden *şjuzet*’in bilfiil belirişini tanımaya zorlayacak bariz veya örtük şekillendirmelerden herhangi birinden söz etmek demektir. Tıpkı “bağlama” kelimesinin kendisinin de ima ettiği gibi, bu şekillendirmeler ve yol açtıkları tanımalar belli ölçüde acı verici olabilir: Enerjinin boşalımında bir tehir, bir erteleme yaratırlar; haz verecek nihai boşalımın daha doyurucu olmasını sağlamak için doğrudan hazza sırt çevirmeye sebep olurlar. En etkin ya da en azından en çetin metinler, en çok geciktirilen, en bağlanmış, en acıtanlardır belki de.

Freud şimdi yineleme zorlantısıyla içgüdüsel olan arasındaki ilişkinin daha yakın bir incelemesine geçer. Bunun cevabı, “dürtülerin, hatta genelde organik yaşamın (...) genel bir özelliği”nde yatar, der; bu özelliği de şöyle tanımlar: “bir dürtü canlı/organik olanın... eski bir durumu yeniden oluşturmak için duyduğu içkin itkidir” (s. 36 [52]). Değişime yönelmiş bir dürtü olarak düşünmeye meyilli olduğumuz içgüdüler aslında “yaşayan canlıdaki *muhafazakâr* olanın” ifadesidir belki de. Organizmanın değişim gibi bir isteği yoktur; eğer koşulları aynı kalırsa biteviye hep aynı yaşam seyrini tekrar eder. Değişiklikler dış uyaranların etkisidir ve bu değişiklikler de ilerideki bir yineleme için depolanır; böylece, dürtüler değişime yönelme gibi görünebildikleri halde aslında “yalnızca şu veya bu yolla eski hedeflerine ulaşmaya çabalamaktadırlar” (s. 38 [54]). Sonuç olarak Freud, belli bir kabadayılıkla, şu kesin ifadeyi telaffuz edebilir: “Tüm yaşamın hedefi ölümdür.” Dış etkiler tarafından yaratılan gerilimin, canlı maddenin “başlangıçtaki yaşam yolundan gittikçe daha çok sapmasına ve gittikçe karmaşıklaşan yollar izlemesine” yol açtığını gösteren evrimsel bir organizma imgesi sunulur bize. Bu görüşe göre, kendini koruma içgüdüleri

organizmanın kendi ölüm yolunu izlemesini sağlama, inorganik varoluşa organizmanın yapısında içkin olandan başka bir yolla gitmesini engelleme işlevi görürler. Başka bir deyişle, “organizma yalnızca kendi üslubuyla ölmeyi ister.” Amacına fazla hızlı bir şekilde –bir tür kısa devreyle– ulaşmasına yardım edebilecek olaylara (tehlikelere) karşı savaşım vermek zorundadır.

Burada Freud'un organik yaşam için ördüğü temel olay örgüsünün kalbine yaklaşmış bulunuyoruz; bu da kurgusal olay örgüleri üzerine geçirilmesinde belli bir analitik güç yaratıyor. Metinde yineleme yoluyla işleyen şey, ölüm içgüdü, sona yönelten dürtüdür. Haz ilkesinin ötesinde ve altında, olay örgüsünün temel çizgisi, bizi metinde geriye götüren yinelemeler aracılığıyla hissedilebilir veya duyulabilir olan “nabız” bulunur. Ancak yineleme aynı zamanda metnin yeni bir ileriye doğru hareket dürtüsü olan haz ilkesinin boşalma doyumunu arayışlarını geciktirir. Burada ilginç bir durum söz konusudur: İleri hareketin iki ilkesi gecikmeyi, hazın ancak ve ancak bunun gerçek sona yaklaşmak için zorunlu olduğu bilgisindeki –ön haz gibi mi?– gecikmenin sağlayabileceği oyalayıcı uzamı yaratmak için birbirleri üzerine etki ederler. Bu zahiri paradoks, şu gerçeikle aynı tözden olabilir: Yineleme bizi hem geriye hem de ileriye götürebilir, zira bu terimler ters çevrilebilir hale gelmiştir – son, başlangıçtan önceki bir zamandır.

Bu iki dinginlik anı arasında olay örgüsünün kendisi bir tür farklılık ya da sapma olarak, cansızlığa geri götüren boşalımdaki bir erteleme olarak durur. Nitekim olay örgüsü, hikâyenin ya da “yaşam”ın uyarılarak dinginlikten çıkarılıp anlatılabilirlik durumuna, anlatmayı talep eden bir gerilim, bir tür sinirlilik haline geçtiği anda başlar (ya da başladığı izlenimini vermek zorundadır). Daha önce anlatısal arzudan, anlatılabilir olanı bir şişkinlik hali, iştah, ihtiras, arayış olarak yaratan ve anlatıya ileriye dönük bir niyet kazandıran o uyarılmadan bahsetmişim.¹³ Şunu da söyleyebiliriz: Başlangıçlar, okumada bir niyetin uyarılması, gerginliğin yaratılmasıdır. Yazmanın ve onun okuma sırasındaki provasının geriliminin bilhassa erotik doğasını bir dizi ör-

13 “Niyet” olarak başlangıç sorunsalı hakkında bkz. Edward Said, *Beginnings: Intention and Method*, New York: Basic Books, 1975 [Türkçesi: *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, 2009]. Akla gelebilecek bir başka anlatısal başlangıç örneği de Kafka'nın *Dönüşüm* romanının başlangıcı olabilir: Bir sabah uyanıp kendimizi canavarca bir haşereye dönüşmüş bulmak.

nek metinde keşfedebiliriz. Sözgelimi Rousseau'nun *İtiraf*lar'da, *Yeni Heloise* romanının nasıl mastürbasyon benzeri bir tefekkürden ve onun zorunlu kıldığı kurmacalardan doğduğunu anlattığı pasaj ya da Jean Genet'nin *Çiçeklerin Meryem Anası* romanının benzer açılış sahnesi. Başlangıcı takip eden anlatı –Aristoteles'in "orta"sı– bir gerilim halinde, "normal"ın –yani anlatılamaz olanın– dinginliğinden çıkan bir sapma olarak sürdürülür, ta ki sonun nihai dinginliğine varıncaya dek. Bir anlatının gelişme bölümü, gerilimin çok daha karmaşık bir erteleme ya da dinginlik amacına geri götüren sapma şeklinde sürdürüldüğünü gösterir. Sartre ve Benjamin'in etkili biçimde tartıştığı üzere, anlatı sonuna doğru uzanmak, kendi ölümünde aydınlanmayı aramak zorundadır. Ancak bu, doğru bir ölüm, kusursuz bir son olmalıdır. Sapmanın komplikasyonu, kısa devre tehlikesiyle ilintilidir: sona fazla hızlı ulaşmanın, uygunsuz ölüme varmanın tehlikesi. Uygunsuz son, gerçekten de anlatı boyunca pusuda bekler, genellikle de yanlış bir seçim olarak: yanlış tabut seçimi, tılsımlı arabulucunun yanlış anlaşılması, yanlış bir erotik nesne seçimi. Klasik romandaki alt olay örgüsünün gelişim bölümü, ana olay örgüsünde başa çıkılmaya çalışılan sorunlara (William Empson'un açıkladığı gibi) genellikle farklı bir çözüm önerir ve sıklıkla kısa devre tehlikesini tasvir eder.¹⁴ Alt olay örgüsü kısa devre tehlikesini savma aracı olarak durur ve ana olay örgüsünün doğru sona doğru ilerlemesini garantiler. Öyleyse metnin arzusu (okumanın arzusu), bir son arzusudur, ama bu son arzusuna, en azından asgari ölçüde karmaşılaştırılmış bir yan yoldan, kasıtlı bir sapmadan ve anlatının olay örgüsü olan gerilimden doğru ulaşılır ancak.

Sapma, yan yola girme, tahriş eden bir niyet: Bunlar anlatılabilir olanın, anlatı malzemesi olarak "yaşam"ın, *sjužet* olan *fabula*'nın özellikleridir. Olay örgüsü sona doğru giden bir tür arabesk ya da kargacık burgacık bir çizgidir. Balzac tarafından yeniden çizilen *Tristram Shandy*'deki arabesktir: Anlatının keyfi, mütecaviz, rasgele çizgisini ima eder; onun doğru çizgiden sapışını, başlangıçla son arasındaki en kısa mesafeyi –birinin diğeri üzerine çöküşünü, yaşamın ani ölümle yıkılışını– temsil eder. Aslında yaşamın yan yola girişi, Freud'un denemesindeki kısa sapağı yaratır. *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin beşinci bölümde, bir anlamda asli yaşam dürtüleri olan ama aynı zamanda ya-

14 Bkz. William Empson, "Double Plots", *Some Versions of Pastoral* içinde, New York: New Directions, 1960, s. 25-84.

şayan maddenin eski durumunu geri getirdiklerinden tutucu da olan cinsel dürtüleri ele alır. Yine de bu dürtüler, ölüm dürtülerine kıyasla dinamik bir karşıtlık sergiler ve dolayısıyla da organizmanın yaşamına “kararsız bir ritim” kazandırır. “Bir dürtü grubunun yaşamın nihai amacına olabildiğince çabuk ulaşmak için ileri atılışı, öbür grubun ise belli bir yerde aynı yolu geriye doğru, onu belli bir noktadan yeniden izlemek ve böylece yolun süresini uzatmak için geriye atılışı, organizmanın yaşamında kararsız bir ritim gibidir” (s. 41 [56]). Freud’un “kararsız ritim” betimlemesi, on dokuzuncu yüzyıl romanının son derece teferruatlı olay örgüsünü hatırlatıyor. Bu olay örgüsü bir karakter kümesini kritik bir kavşakta bırakıp başka bir kümeyi bıraktığı yerden tekrar alır, bu kümeyi ileriye götürüp sonra hızla birinci kümeye geri dönerek düzensiz bir ilerleme hareketi yaratır, daha iyi ilerlemek için geri döner döner durur. Tıpkı yineleme ile haz ilkesi arasındaki oyunda olduğu gibi, öne arkaya ve ileri geri hareketleri kararsız ve görünüşte sapkın bir orta yaratmak için birbiriyle etkileşime girer.

Freud’un metni birazdan bizi, bu sona doğru sapmanın biçimsel organizasyonunu daha iyi anlamaya götürecektir. Ama bu noktada başlangıç için daha başka öneriler de sunar. Zira hem ölüm dürtülerini hem de yaşam (cinsel) dürtülerini, şeylerin eski durumunu yeniden tesis etmeye doğru yöneldiklerinden, tutucu olarak teşhis ettikten sonra insani bir mükemmelleşme dürtüsü, ileri ve yukarı doğru bir dürtü –burada insanın mücadelesinin klasik metni olarak *Faust*’tan alıntı yapar– “hiç gemlenemeden hep ileri doğru atılan” bir güç olduğu inancını yapıbozumuna uğratma zorunluluğu hisseder. Daha önce de fark ettiğimiz gibi, mükemmelleşme dürtüsüne olan inanç, içgüdüsel bastırma ve bastırılan içgüdü’nün dirençli gerilimiyle açıklanacaktır ki bu gerilim, talep edilen ile elde edilen doyum hazları arasındaki farkla sonuçlanır; “oluşturulan durumların hiçbirinde duraklamaya izin vermeyen” dürtüleyici bir unsura sebep olur (s. 42 [58]). Yukarıda gördüğümüz gibi, bu çıkarma süreci Lacan’ın arzu kuramının temelidir; bu kurama göre arzu, gereksinim ve talep arasındaki gedik veya yarıktan doğar. Lacan arzunun amaçları ve tahayyüllerinin –tahayyül edilen doyum senaryolarına cevaben oynadığı rollerin– nasıl bizi temel dürtüler alanından alıp yüksek derecede işlenmiş kurmacalara götürdüğünü anlamamıza yardımcı olur. Arzu, özgül bir anlatısal dürtü yoluyla zorunlu biçimde metinsel hale gelir, zira arzu metonimidir;

anlamlandırma zincirindeki ileriye iten bir dürtü, arzusunun gizlenmiş nesnelere karşı bir anlama ısrarıdır.

Haz İlkesinin Ötesinde'nin son dan bir önceki bölümünün karmaşıklığını burada ayrıntılarıyla tekrarlamak gerekmiyor. Kısaca özetlersek, bu bölüm Freud'u iki kez biyoloji biliminin bulgularına götürür. Önce ölümün kaynaklarını izleyerek onun zorunlu mu yoksa sadece nihaysizliğe karşı rasgele bir seçenek mi olduğunu bulmaya çalışır. Sonra da cinselliğin kaynaklarının peşinde içgüdüselin tutucu tasvirini tatmin edip etmediğini görmek ister. Biyoloji iki sorguya da kesin yanıtlar veremez, ama Freud'un düşüncesinin zorunlu düalizmini en azından metaforik anlamda teyit eder ve ona daha önce ego içgüdüleriyle cinsellik içgüdüleri arasında olduğunu düşündüğü karşıtlığı yaşam dürtüleriyle ölüm dürtüleri arasındaki karşıtlık olarak yeniden formüleleştirme cesareti verir. Karşıt güçlerin gruplandırılmasındaki bu yer değiştirme sayesinde de libido içgüdülerinin kendilerini, tüm yaşayan şeyleri bir arada tutan ve şeyleri her daim daha büyük birimlere doğru birleştirmeyi amaçlayan "şair ve filozofların" Eros'u olarak yeniden formüleştirir. Eros olarak yeniden formüleleştirilen arzu böylece yeni birimlerde birleşmeye doğru yönelen bütünleştirici bir amaca sahip daha büyük, geniş kapsamlı bir güç olur: metafor olma arayışındaki metonimi.

Ancak Freud ikili karşıtlığındaki simetriyi tamamlayabilmek için ölüm içgüdüüne yaptığı gibi Eros'a da şeylerin eski halini yeniden tesis etme ihtiyacı yüklemek zorundadır. Biyoloji bu sorunu çözemeyeceği için Freud dikkate şayan bir jestle mite döner, tam da Eros'a ikiye bölünmüş ve kaybolmuş olan önceki bir durumu yeniden elde etme arayışını atfeden Platon'un *Şölen*'indeki Androgynos [Erdişi] mitinden alıntı yapar. Freud'un argümanı için başvurduğu bu son dönemeç hakkındaki özür dileyen tonu yalnızca kısmen sahtedir, zira insanın temel olay örgüsünün güçlerini "filozof ve şair" olarak formüleştirmekten duyduğu bir memnuniyeti sezinleriz. Kariyerinin ileriki bir döneminde *-Ruhçözümlemesine Yeni Giriş Konferansları*'nda- bariz bir hoşnutlukla yazacağı üzere, "İçgüdü kuramı tabiri caizse bizim mitolojimizdir. İçgüdüler, belirsizlikleri içinde muhteşem, mitsel oluşlardır."¹⁵ Burada *Haz İlkesinin Ötesinde*'de özür dileyiş, Freud'un ele aldığı

15 Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* [Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse] (1933), *Standard Edition* içinde, c. 22, s. 95.

süreçlerin çoğunun bulanıklığı üzerine bir tefekkürle eşleşir: “Bunun nedeni bizim bilimsel terimlerle, yani psikolojinin... mecazi diliyle çalışmaya mecbur kalmamızdır” (s. 60 [74]). *Haz İlkesinin Ötesinde* radikal biçimde mecazidir, lafzi hiçbir tabiri tanımayan yer değiştirmiş bir argümandır. Bu sadece metapsikolojik değil, aynı zamanda da mitsel-şiirseldir. Freud'un da kabul ettiği gibi, zorunlu olarak “iki bilinmeyenli bir denklem”e benzer (s. 57 [64]) ya da terimleri özlü değil de salt ilişkisel olan şekli bir dinamiktir, diyebiliriz belki. *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin kendisinin, kendi yan yolu için zorunlu olan o dinamiği formülleştirmiş bir olay örgüsü olduğunu algılıyoruz.

Freud'un metninin son bölümü kitabı özetler, ama bir farklılık da katar. Yinelemenin zihinsel süreçleriyle haz ilkesinin egemenliği arasındaki ilişki meselesine geri döner. Ruhsal aygıtın en eski ve en önemli işlevlerinden biri, genel dürtü uyarılarını bağlamak, serbest hareketli enerjiyi dingin bir yatırıma [*cathexis*] çevirmektir. Bu, haz ilkesi lehine, onun egemenliğini sağlayacak bir hazırlık çalışmasıdır. Freud işlev ve eğilim arasında yaptığı ayrımı keskinleştirerek haz ilkesinin “ruhsal aygıtı tümüyle tepkisiz kılmak ya da onun uyarılmasını olabildiğince sabit ya da düşük tutmak görevini yüklenen bir işlevin hizmetinde bulunan bir eğilim” (s. 62 [76]) olduğunu ileri sürer. Bu işlev, “canlının inorganik dünyanın dinginliğine geri dönmek yolundaki en genel çabası” ile ilgilidir. Dolayısıyla “bağlama”yı, boşaltım hazı yoluya uyarılmayı nihai yok oluşuna hazırlayan birincil işlev olarak düşünebiliriz. Böylece yineleme zorlantısının ve ölüm dürtüsünün haz ilkesine hizmet ettiğini söyleyebiliriz; daha geniş bir anlamda, haz ilkesi dışarıdan ve özellikle de içerinden gelebilecek uyarım istilasına bekçilik eder, ölüm dürtüsüne hizmet eder, organizmanın dinginliğe dönmesini garantilemeye çalışır. Ruhsal aygıtın tüm evrimi, içgüdülerin terbiye edilmesine yönelmiş görünüyor; bu terbiyenin amacı da haz ilkesinin –kendisi de terbiye edilmiş, yer değiştirmiş olarak– adına yaşam denen ve ölüme geri götüren karmaşık bir yan yolda egemen görünmesini sağlamaktır. Aslında, bu noktada denemesinin tam sonunda Freud iki karşıt içgüdüünün, dinamik bir karşılıklı ilişki içinde dört başı mamur ve kendi kendini düzenleyen bir ekonomi olan ve hem varış noktasını hem de yan yolu mükemmelen zorunlu ve birbirine bağımlı hale getiren başka bir içgüdüye hizmet ettiğini ima ediyor gibidir. Organizma doğru biçimde ölmek, doğru ölümü ölmek

için yaşamak zorundadır. Sona erişmek için olay örgüsünün arabeski-ne gereksinimimiz var. Metafora erişmek için metonimiden geçmek zorundayız.

Haz Ilkesinin Ötesinde okumasından elimizde dinamik bir modelle çıkıyoruz. Bu model başlangıçlara (Eros, gerilim içindeki uyarımlar, anlatı arzusu) karşı sonları (ölüm, dinginlik, anlatılabilir olmayan) yapılandırıyor; bu yapılandırmanın tarzı ortayı yan yola sapma olarak, dayatılan tehirin zorlantısı altında sona doğru bir savaşım olarak, metnin oyalayıcı uzamında bir arabesk olarak gerekli kılıyor. Bu model, ölmek için yaşadığımızı ileri sürüyor. Dolayısıyla da olay örgüsünün taammüdünün, yalnızca bir sapma yoluyla ulaşılabilir olacak olsa bile sona yönelmesinde yattığını öne sürüyor. Böylece, başlangıç ve son arasındaki zorunlu mesafeyi yeniden tesis ediyor. Bu mesafe başlangıçla sonu birbirine bağlayan ama birinin ötekine dönüp yıkılmasını da engelleyen o dürtüler arasındaki oyun sayesinde sürdürülür: metonimi ve metaforun birbirlerine hizmet etmesi, Todorov için anlatısal dönüşümü oluşturan zorunlu zamansallık. Metnin enerjisini bağlayarak nihai boşaltımı daha etkin kılmaya yarayan tekrarlar, bu oyunun zemini için hayati bir role sahiptir. Kurmaca olay örgülerinde, bu bağlamalar bir şeye dönüş ve bir şeyin dönüşü olan bir tekrarlar sistemidir. Bu sistem, sona doğru giden ileri hareketi kaynağa doğru giden geri bir hareketle karıştırır, ileri giden zaman içinde anlamı tersine çevirir, metinsel enerjiler sistemini şekillendirir ve “yaşam”dan koparılan “anlam”ın haz verme olasılığını (ya da yanılışmasını) sunar.

Dinamik-enerjik bir anlatısal olay örgüsü modeli olarak *Haz İlkesinin Ötesinde*, anlatılamaz varoluşun nasıl anlatılabilirlik durumuna geçmek ve yeniden anlatılmaz olanın dinginliğine dönmeden önce en azından asgari derecede karmaşık bir taşkınlık süresince sapma ve yan yollardan dolaşma (ihtiras, arayış, maske takma) durumuna girmek için uyarıldığı hakkında bir resim sunmaktadır. Sapma, taşkınlık ve aşırılıkla elde edilen enerji –hem metin kahramanının kariyerine hem de okurun beklentisine, okurun metin arzusuna ait olan bir enerji– olay örgüsünün hareketini sürdürmesini sağlar. Bu hareket içinde tekrar, anlamın üretilmesine doğru, kabule ve geriye dönük aydınlanmaya doğru ilerleyen ortanın kararsız oyununda, bir bağlama işlevi yüklenerek metni bütünsel bir metafor halinde kavramamıza olanak sağlar, ama tam da bu yüzden bu kavrayışa götüren metonimleri göz

ardı etmemize de engel olur. Metin arzusu son kertede son arzusu-
dur; okurun metindeki ölüm ânı olan o kabulün arzusudur. Ancak
kabul, metinselliği iptal edemez; yani tekrarların, körleşme ve tanıma
arasındaki, başlangıç ve son arasındaki salınımların yeri olan ortayı
yürürlükten kaldıramaz. Kabule yönelik yineleme, anlatısal metnin
hakikatini oluşturur.

Anlatıdaki metinsel enerjinin özelliği, her daim erken boşalmanın,
kısadevrenin kıyısında olmak zorundalığıdır. Okur, sonsuzluk korku-
suyla simetrik olan, ama ondan çok daha dolaysız ve yakın olan, uy-
gunsuz son korkusunu –ve heyecanını– deneyimler. Kısa devre olası-
lığı elbette ki başkahramana yönelik her türlü tehditte ya da tamamına
ermeyi talep eden herhangi bir işlevsel mantığa yönelik tehditlerde de
hazır bulunabilir; en yaygını, yanlış bir erotik nesne seçimiyle baş-
tan çıkma biçimine bürünür. Sözgelimi “Belle Dame sans merci” [Acı-
masız Güzel Kadın] türünün herhangi bir çeşidi veya aşırı mükemmel
olduğu için öldüren gelin kılığına girebilir. Romantik gelenek boyun-
ca, gerçekleştirilmesi aşırı mükemmel olacağı için yasaklanan bir tut-
ku göstergesi, ölümden ayrıştırılamayacak, anlatısal hareketin bilfiil
durması demek olacak bir boşaltım halinde anlatıların üzerinde asılı
duran şey, belki de en çok (erkek veya kız kardeşler arası çeşidi içinde)
ensest imgesidir. Anlatı, aşırı aynılığın baştan çıkarıcılığına kapılmış
gibidir ve lafzi anlamda hiçbir encest tehdidi olmadığında bile (Cha-
teaubriand ya da Faulkner'deki gibi) âşıklar, vuslatın ya imkânsız ya
da ölümcül olması uğruna sevdiklerini bir ruh kardeşine dönüştürür.
Goethe'nin Werther ile Lotte'si mesela; ya da Rousseau'nun *Yeni Heloi-
se*'inde Saint-Preux'nün aşklarının başladığı gecenin ertesinde Julie'ye
yazdığı mektuba “*Mourons, ô ma douce amie*” (“Ölelim sevgilim”) söz-
leriyle başlaması. Villiers de l'Isle-Adam'ın vuslat gecesi ölümü seçen
Axel ve Sara'sı da başka bir örnek olabilir. Encest tehdidi, kahraman ile
birlikte metnin bir yan yola sapmasının, anlatıyı uzatacak bir tedaviye
sokularak uzaklaştırılması gereken kısa devre cazibesine kapılışın, ib-
retlik bir versiyonudur yalnızca.

Hülasa, yinelemenin metinde bizzat başlangıç ve son tasavvurunu
altüst eden, başlangıç fikrinin sonu önceden varsaydığını ima eden,
sonun başlangıçtan önce gelen bir zaman olduğu için bitimsiz olanın
asla bir olay örgüsünde nihai olarak bağlanamayacağını gösteren bir
dönüş olduğunu söylemek, buradaki argümanımızın mantığına uygun

düşebilir. Anlatısal olay örgülerinin iddia ettiği herhangi bir nihai otorite gerek başlangıca gerekse sona dair bir yanılısamadır. Freud'un da son kertede keşfedeceği gibi analiz, içkin biçimde bitimsizdir, zira direnç ve aktarım dinamikleri muhtemel sonlara karşılık her daim yeni başlangıçlar üretebilir.¹⁶ Kurmaca olay örgülerinin görevi bir dönüş, yeni bir başlangıç –bir yeniden okuma– ima eden bir son dayatmaktır. Yani her anlatı, sonunda bizi ortasına, metnin ağına döndürmek, lanetlenmiş enerjileri içinde bizi yeniden yakalamak ister.

Haz İlkesinin Ötesinde'den türetilmiş bir modelin belli bir metnin olay örgüsünü düşünmekte nasıl faydalı olabileceğinin bazı örneklerini *Tılsımlı Deri* okumamızda göstermiştik. Raphaël de Valentin'in tılsımı ve onun arzuyu gerçekleştirmek gibi mübalağalı gücünü keşfedişi, aynı anda ölümün keşfydi. Bundan sonra kahramanımızın ben'i korumak için yaptığı seçimler, arzu ve devinimden yoksun, ölümvari bir varoluş kurabiliyordu yalnızca. Bu varoluşta arzu, bir kez daha kendini ve sona götüren dürtüsünü ifade edecektir. Nihayetinde Raphaël, kendini “tabiatın muhafazakâr yasasına” teslim etmeyi dilemiş, Auvergne dağlarında çekildiği inzivasında kayaların üzerindeki yosunlar gibi olmayı ümit etmişti –handiyse dingin, neredeyse inorganik bir yaşamı. Bu çabası da elbette başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûmdu ve son bir arzu taşmasıyla ve mutlak dinginlikle iptal edilmişti. *Kırmızı ve Siyah* romanı, modelimizle çok daha karmaşık ve dolambaçlı bir ilişki kurar. Beklenmedik ve belki de keyfi bir sonu isteyerek, son meselesini kalıcı biçimde ötelemekle ondan kaçışı ima eder. Bir sonraki bölümde Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ını belirgin biçimde modelimizin ışığında tartışacağım. Eşiksel açılış sahnesinin (Pip'in mezarlıkta mahkûm Magwitch'le dehşet verici karşılaşması) yaydığı enerjinin daha sonra nasıl hem yapay bir tarzda temenni edildiğini hem de daha örtük ve etkili yollarla nasıl bağlandığını ve bunların neden yineleme ve dönüş niteliğine sahip olduğunu tartışacağım. Pip'in bilinç düzeyinde yaşamı sürdürmeye yönelik, görünürde ilerlemeyi hedefleyen her bir seçimi aslında her daim bizi köken muammasına geri götürüyor gibidir.

Raphaël'in ve Pip'in hikâyeleri, hatta belki de Julien Sorel'inki ve on dokuzuncu yüzyıl romanının birçok başka genç başkahramanının hikâyeleri de görünüşte ileriye gitme ve yükselme mücadelesi, bir te-

16 Bkz. Sigmund Freud, “Analysis Terminable and Interminable” [*Die endliche und die unendliche Analyse*] (1937), *Standard Edition* içinde, c. 23, s. 216-253.

rakki gibi görünse de aynı zamanda, hatta belki de daha derinden, bir yuvaya dönüş girişimi anlatılarıdır. Bunlar, son aracılığıyla bir köken iddiasına erişme, farklının içindeki aynıyı, sonraki zamanda önceki zamanı bulma çabasının anlatısıdır. Önemli on dokuzuncu yüzyıl romanlarının çoğu aynı hikâyeyi anlatır. Georg Lukács romanı, “düşüncenin aşkın evsizliğinin edebi biçemi” olarak tanımlar; zamanın ve sürecin başka hiçbir türde olmadığı kadar romanın kurucu ögesi olmasının nedeni, düşünce ile organik olan arasındaki bu ayrılıktır, der:

Yalnızca romanda, asıl konusu özün aranıp da bulunamaması olan romanda, zaman biçimle birlikte ortaya konulur: Zaman, organik olanın –ki hayatla benzerliği sadece görünüştedir– var olan anlama direnişidir; hayatın tamamen kendi üstüne kapanmış içkinliğini koruma istencidir. Epikte, anlamın hayata içkinliği öyle güçlüdür ki zamanı geçersiz kılar: Hayat sonsuzluğa hayat olarak adım atar ve organik olan da serpilme evresinin dışında zamanla her türlü ilişkisini keser; silinip gitme ve ölüm unutulmuş, tamamen geride bırakılmıştır. Romandaysa anlam hayattan ayrılmış, dolayısıyla öz de zamansal olandan kopmuştur; romanın tüm içsel eyleminin zamanın gücüne karşı girilen bir mücadeleden başka bir şey olmadığını bile söyleyebiliriz.¹⁷

Lukács'a göre, zamanın kavranması, zamana karşı mücadelenin çıkarlarla dolu bir sürece dönüştürülmesi, belleğin işidir –ya da daha belirgin biçimde Freud'la birlikte “hatırlama, tekrar, derinlemesine çalışma”dır diyebiliriz. Yineleme, anımsama ve canlandırma, kaybolmanın diye zamanı yeniden oynatma yollarımızdır. Yani her daim o aşkın yuvaya dönmek için zamanda geri gitmeye çalışıyoruz; tabii bunu hiç başaramayacağımızı da bilerek. Yapabileceğimiz yegâne şey, zamanı altüst etmek ya da daha iyi bir ifadeyle zamanı saptırmaktır: Anlatı da işte bunu yapar.¹⁸

Freud'un temel olay örgüsü tartışmamızı bir sonuca bağlama bağında, Barthes ve Todorov tarafından öne sürülen şu iddiaya dönebiliriz: Anlatı, özünde bir dizi yüklemle eklemlenmesidir. Bu yüklemlemlerle arzunun baskısı ve dürtüsü eklemlenir. Arzu bir son istenci, doyum

17 Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1971), s. 122 [126].

18 Proust'un zamanı nasıl “saptırdığına” dair bir tartışma için bkz. Gerard Genette “Discours du récit”, *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972), s. 182.

istencidir. Ama bu doyum, köken ve arzusun kendisi bağlamında onu anlayabilmemiz için ertelenmek zorundadır. Tekrar edersek, Şehrazat'ın hikâyesi, hikâyelerin hikâyesidir. Bu da böyle okunan hikâyede okurun arzusunun mesken tuttuğunu ve daha derin bir analizin bu arzuya yöneltilmesi gerektiğini, okurun bireysel arzusunun ve bu arzusun okurun kişiliğindeki kökenlerinin değil de onun okur olarak bireyler-arası ve metinler-arası belirlenen arzusunun, anlatısal anlamlar beklentisinin incelenmesi gerektiğini ima eder. Başlangıçlar açısından sonlarla ve ikisi arasındaki orta ile harekete geçiren güçlerle alakalı olduğu için Freud'un modeli, oyun örgüsüne tepki verirken bir okuru bağlayan şeyi iyi özetlemektedir. Bu bağın özünde dinamik olduğunu, okurun faaliyete geçirdiği bir enerji sistemiyle etkileşim süreci olduğunu resmeder. Bu da *Haz İlkesinin Ötesinde*'yi metinsellikle alakalı bir metin olarak okuyabileceğimizi ve metnin kendisinin bir psikanalitik eleştirisinin yapılabileceğini işaret eder. Bu eleştirinin –yerleşik uygulamanın aksine– metnin ruh-oluşum çalışması (yazarın bilinçdışının incelenmesi), edebi tepkinin dinamikleri (okurun bilinçdışının incelenmesi) ya da karakterlerin örtük dürtülerinin (onlara bir “bilinçdışı” yükleme) çalışması olması gerekmediğini telkin eder. Daha ziyade bu, psikanalitik bir eleştirinin olasılığını sunan ruhsal aygıtın işleyiş modelinin metnin işleyişine giydirilmesidir. Burada Freud'un temel olay örgüsünün kurmaca olay örgüleriyle metinler-arası okuması geçerli ve yararlı bir girişim gibi görünmektedir. Olay örgüsü, insanın karşıtlıklarla dolu ebedi ve ölümlü dünyası içindeki anlamlara aracılık eder. Freud'un temel olay örgüsü arzusun zamansallığından bahseder ve bizim bizatihi kurmaca olay örgülerine olan arzumuzu hitap eder.

YİNELEME, BASKILAMA VE DÖNÜŞ: BÜYÜK UMUTLAR'IN OLAY ÖRGÜSÜ

Buradaki amaçlarımız doğrultusunda olay örgüsünü, anlatılar tarafından seferber edilen ya da anlatıların okunmasında faaliyete geçirilen yapılandırıcı bir işlem olarak tanımladık. Yani olay örgüsü, yalnızca sekans ve silsile aracılığıyla gelişen anlamların mantığı ve sözdizimidir, dedik. Olay örgüsü manasında kullandığımız *plot* kelimesine, sözlüklerde ithaf edilen anlamlar yelpazesinin, bir hedefe ulaşmak için başvuru düzen kurma ya da entrika çevirmeyi de kapsadığına dikkat çektik. *Plot*'ın, muhtemelen Fransızca *complot* [komplo] kelimesinin “bozulması” ile türetilmiş olabileceğini ve on dokuzuncu yüzyıl romanlarının genellikle olay örgüsünü (*plot*), komplo (*complot*) olarak tasavvur ettiğini belirttik. Olay örgüleri, bir şey için ve bir şeye doğru kurulan bir düzenle, bir arzu entrikasıyla yapılandırılmıştır, dedik. Bazı anlatılar diğerlerine göre, olayların çok daha fazla örüldüğü duygusu ve bir “örülmürlük” hissi uyandırır bizde. Özellikle de merkezi anlamlarının, ancak olay örgüsüyle ulaşabileceği hissini verirler. Yani bu anlatılarda bir yandan fikir ile simge arasında diğer yandan da anlatısal tasarımın gereklilikleri arasında hiçbir ayırım yokmuş gibi görünür. Kanımca böyle bir ayırım romanın “modernist” ve “postmodernist” evrelerinin, olay örgüsünün daha ince karşılıklı bağılıkları tahrif ettiğine dair sinsi bir kuşkuyla sarılı örneklerinin karakteristiği olacaktır. Eğer Joyce'un, Woolf'un, Proust'un ve Gide'in, daha sonra da Faulkner ve Robbe-Grillet'in romanları, gösteren anlatısal yapılar olarak kaldıkları sürece son kertede olay örgüsünden vaz geçemese bile, bunların olay örgüleri, istihza ve vicdan azabı ile örülür, (çok farklı şekillerde) biçimsel yapının ve insan tasarımının hilelerini açığa çıkarma niyeti taşırlar.¹ Oysaki on dokuzuncu yüzyılın altın çağında

1 E. M. Forster'in (Birinci Bölüm'de bahsettiğimiz eseri) *Roman Sanatı*'nda olay örgüsüne yönelttiği şiddetli eleştiriler, Aristoteles tarafından olay örgüsüne yüklenen

gönül rızasıyla, olay örgüsünü tasarlayanın insani çetrefilliklere teka-bül ettiği ve bunları aydınlattığına dair bir inançla olay örgüsü örmek, zafere ulaşmanın bir parçasıydı. Sadece en tanınmışlarını sayarsak, Balzac, Dickens, Eugène Sue, Wilkie Collins gibi yazarların farklı toplumsal katmanlardan geniş bir okuyucu kitlesiyle kurduğu mahrem ilişki, en derin niyetlerini olay örgüsüyle örülmüş aksiyon aracılığıyla ve açıklayıcı kipte sergilemelerinin hem sonucu hem de bu tarzda yazmanın ruhsatıydı.

Bu bölümde, olay örgüsünün altın çağının en sağlam romanlarından birini Freud'un temel olay örgüsü ışığında tartışmak istiyorum: olay örgüsü ve örme meseleleriyle cepheden, utanmadan ve –ilk bakışta– hiç de kuşku duymadan ilgilenen bir romanı. Gerçekten de tam teknil başarıya ulaşmış bir olay örgüsü okumamız için en iyi yol, bir faaliyet, dinamik bir entrika kurma faaliyeti olarak olay örgüsü örülmesinden geçer. Ve bu örme, olay örgüsü kurgulama faaliyeti, geriye dönük birinci tekil şahıs anlatılarda en kolay şekilde seçilebilir. Yaşamlarımız için anlamlı olay örgülerini nasıl bulabiliriz, yaşamı nasıl anlatılabilir kılabiliriz gibi soruları sordüğümüzda en açık şekilde dramatize edilmiş cevapları, özyaşamöyküsü tarzında yoğrulmuş anlatılarda bulabiliriz zira bu tür anlatılar kapanma, otorite ve anlatılabilirlik meseleleriyle açıkça hemhal olmaktan kaçınmazlar. Sartre'ın da iddia ettiği gibi, özyaşamöyküsü nevi anlatı, muhakkak “ölüm ilanı” tarzında olmak zorundadır. Her halükârda anlatan ben'in anlatılan ben'e geri dönüp bakarak onu nesnelleştirmesini ve ben'in olay örgüsü örülmüş ortamın sayfa kenarları tarafından şekillendiğini ve bu kenarları şekillendirdiğini görmesini sağlayan anlatılabilir olanın dışındaki kenarları, arta kalan uzamları açıkça göstermek zorundadır. Dolayısıyla, *Kasvetli Ev* ya da *Müşterek Dostumuz* gibi son derece teferruatlı uzun arabesklerden oluşan romanlardan ziyade, çok daha kompakt bir örnek olan ama merkezi anlamlarının olay örgüsünün işleyişine bağlı olduğu izlenimini en üst derecede yansıtan *Büyük Umutlar* romanını

önceliği reddetmesi. Daha uç görüş ayrılıkları daha sonra ortaya çıkacaktır. Örneğin, bkz. Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs Brown*, Londra: Leonard and Virginia Woolf, 1924; Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris: Gallimard, 1956 [Türkçesi: *Kuşku Çağı*, çev. Eylül Desen Kaytançı, Kafekültür Yayıncılık, 2014]; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris: Editions de Minuit, 1963 [Türkçesi: *Yeni Roman*, çev. Ece Korkut, Kafekültür Yayıncılık, 2015].

seçtim. Zira bu kurmaca özyaşamöyküsünde Dickens, bir “yaşam”ı alıp onun içinde bir “olay örgüsü” hatlarını yaratma gibi manidar bir stratejiyi benimsemiştir. Bu roman gerçekten de bir olay örgüsü bulma ve onu kaybetme, kahramanının etrafındaki örülmürlük hissini telaşı ile kahramanın son kertede olay örgüsünden kurtulup “iyileşmesi” ile ilgili olacaktır. Roman, kendi yapısı içinde olay örgüsü dediğimiz okuma işleminin yapılandırılmasını tasavvur eder.

I

Büyük Umutlar birçok açıdan olay örgüsü hakkındaki bir söylem için örnek teşkil eder, özellikle açılış sahnesiyle. Zira romanın en başta sunmayı seçtiği şey, tam da bir başlangıç arayışıdır. Birçok on dokuzuncu yüzyıl romanında olduğu gibi başkahraman öksüz ve yetim bir çocuktur; yani görünür bir mirasla belirlenmemiş, görünüşte yazarı/yaratıcısı olmayan bir varlıktır. Bu da Julien Sorel’in mustarip olduğu baba sorununu bertaraf eder. On dokuzuncu yüzyıl romanında bu kadar çok öksüz ve yetim vakasının işlenmesinin toplumsal ve duygusal nedenleri olabilir, ancak şurası açık ki ebeveynsiz kahramanlar yazarı, önceden var olan otoritelerle mücadele etmekten kurtarır ve ona, metnin içindeki olay örgüsünün tüm belirleyenlerini sıfırdan yaratma imkânı verir. Böylece, Gide’in romanın “kanunsuzluk”u dediği şeyden faydalanmak suretiyle belirlenmemiş, kurallardan muaf bir karakterle başlayabilir ve sonra metin ilerledikçe o karaktere –kurallar yaratmak suretiyle– yasayı dayatabilir. Pip karakteri ile Dickens, yaşamda da olduğu gibi şimdilik olay örgüsünden önce gelen ve gerçekten de zorunlu biçimde olay örgüsü arayışı içinde olan bir anla başlar. Onu ilk gördüğümüzde Pip’in kendisi, sonraki yaşamının olay örgüsünü meşrulaştıracak –onayacak– bir “otorite” arayışı içindedir; nitekim “otorite” kelimesi romanın hemen ikinci paragrafında geçer.

Pip’in burada gönderme yaptığı otorite, müteveffa ebeveyninin isimleri yazan mezar taşının otoritesidir. Mezar taşındaki bu isimler daha birinci paragrafta çoktan yer değiştirmiş, yoğunlaşmış ve iptal edilmiştir zira Pip “çocuk dili”nin (kelimenin tam anlamıyla sözsüz dilin: ortaya çıkma, dile girme ânına işaret eden bir kaydırma) bir türlü dönmediğinden müteveffa ebeveyninden ona kalmış olan Philip Pirrip adını tek heceli Pip ismine çevirmiştir. “Böylece adımları ‘Pip’e çı-

karmışım, herkes de beni ‘Pip’ diye çağırarmış.”² Pip’in anlatmasının ve anlatısının bu başlangıç ânı, mezar taşlarındaki metinde bir otorite bulunup bulunmayacağı meselesini zaten çoktan etkisiz hale getiren bir kendi kendini isimlendirme ânıdır. O metni okuma süreci anlatıcı Pip tarafından “mantıkla zerrece ilişkisi olmayan” bir şey olarak tarif edilir zira bu okuma, isimlerindeki harflerin şekillerinden kayıp anne ve babanın belirdiği yorumunu yapar. İsmi takip etme ediminde –ki bu isim, kendi ben’ine uyguladığı esnada kahraman-anlatıcı tarafından zaten çoktan tahrif edilmiştir– grafik sembolü harekete getirme, onu doğrudan mimetik kılma, özellikle de kökenin mimesi haline getirme gibi yanlış bir girişim söz konusudur. Kökenin kayıp oluşu, yanlış okuma ve kimlik sorunsalının burada bağlanma biçimlerini daha sonra irdeleyeceğiz. Yazma ve okuma –metinleri oluşturmaya ve deşifre etmeyi öğrenme– sorusu bu romanda ısrarla işlenmiştir.³

Mezar taşının, kaybedilmiş kökenin –otoritesizliğin– teyidi olarak deşifre edilmesi romanın başında, Pip’in *cogito*’sunun, varoluşunun ayırksız, garip ve sahipsiz oluşunu kavradığı ânın prelüdü olarak verilir:

Şimdi düşünüyorum da çevremdeki şeylerin nitelikleri konusunda en canlı, en geniş kapsamlı izlenimi edinmem, soğuk bir günün ikindi saatine rastlar. İçinde bulunduğum, bu dikenlere boğulmuş, ıssız, bakımsız yerin kilise avlusundaki mezarlık olduğunu, “Bu köyde oturanlardan Philip Pirrip ile Georgiana’nın –yukarıda adı geçenin karısı– ölmüş, bu mezarlıkta gömülmüş olduklarını; yine yukarıda adı geçenlerin yavruları Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias ve Roger’in da ölmüş, bu mezarlıkta gömülmüş olduklarını kesinlikle anlayıp öğrendim. Gene kesinlikle anlayıp öğrendim ki mezarlığın gerisinde uzanan, kanallar, setleş, set kapıları, köprüler, tümseklerle dilimlenmiş, tümseklerin üstünde otlayan sığır sürüleriyle beneklenmiş olan ıssız, pusarık, yabanıl düzlük, “Bataklık” denilen yerdir: Bataklığın gerisindeki o alçak, kurşuni çizgi ırmaktır; delice

2 Charles Dickens, *Great Expectations*, Londra: Oxford University Press, 1975, s. 1. Tüm referanslar bu edisyonandır ve bundan sonra sayfa numaraları metinde parantez içinde verilecektir. Başka baskılardan da bakmayı kolaylaştırmak için bölüm numaralarını da vereceğim [Türkçesi: *Büyük Umutlar*, çev. Nihal Yeğinoğlu, Can Yayınları, 2013 (7. Basım), s. 9. Metinde parantez içindeki İngilizce baskının sayfa numarası yanında bu Türkçe çevirinin de sayfa numaraları verilecektir.–çn]

3 Romanda işlenen okuma teması için bkz. Max Byrd, “‘Reading’ in *Great Expectations*”, *PMLA* 91/2, 1976, s. 259-265.

saldıran azgın rüzgârların ini olan o yabanıl, korkunç uzaklık ise denizdir. Bütün bunlardan korkmaya, bu yüzden de tir tir titreyerek ağlamaya başlayan şu küçük çıkın ise, Pip'tir." "Kes zırlıtıyı be!" diye müthiş bir sesin gürlemesiyle... (s. 1 [10]).

Tekerrür eden varoluş yüklemeleri –“-di/m” ve “-diler”– Pip'in dünyasının giriş fenomenolojisi işlevi görür; indirgenemez nesnelerinin yerini saptarlar ve nihayet Pip ağlamaya başladığında, sesin kaynağı ya da telaffuz edilen ses olarak beliren korku hissiyle, öteki olarak varoluşunun bilincine varan özne bireye ulaşırlar. Pip'in ağlaması mahkûm Magwitch'in emriyle derhal sansüre uğrar; Magwitch müstakbel baba, gelecek otoritenin korku salan müdahil figürü olarak belirir ve “Adın ne senin, çabuk söyle” der.

Bu senaryo, roman boyunca Pip'e eşlik edecek olan kimlik, öz-bilinç, adlandırma ve dil sorununa dair zengin çağrışımlarla doludur ve öznenin kendisiyle ilgili ilksel merkezlesmesini işaret eder. Benim olay örgüsü çalışmamın amaçları için, bu başlangıcın Pip'i nasıl olay örgüsü olmayan bir varoluş olarak sunduğuna dikkat çekmeliyim; nitekim tam da Pip'in ancak romanın üçte ikisine gelindiğinde keşfedeceği gibi varoluşunun olay örgüsünün örülmesi için belirleyici olduğu ortaya çıkacak olan o hadisenin vuku bulduğu anda Pip'le tanışırız. Yabancı, onanmamış ve kendi kendini isimlendirmiş, dilsel yasanın ve onun gönderme yaptığı toplumsal sistemin eşiğinde olan Pip, romanın ilk bölümünde bir olay örgüsü arayışı içinde olacaktır ve roman, kahramanının tedrici biçimde bir olay örgüsüyle sarmalanışını, doğrultu ve niyet alametlerinin yaratılışını anlatacaktır.

Şematik olarak, henüz daha “Umutları” ortaya çıkmadan önce, çocuk Pip'in, birinci bölümün Pip'inin etrafında kristalize olmaya başlayan dört olay örgüsü çizgi teşhis edebiliriz:

1. Mahkûm/suçlu sapkınlık ile komünyon (cemaat olma).
2. Yaradılıştan kötü/şamarla büyütülme.
3. Satis Köşkü rüyası/peri masalı.
4. Satis Köşkü kâbusu/cadı masalı.

Az sonra göreceğimiz gibi bu olay örgüleri şu şekilde eşleştirilmiştir: $2/1 = 3/4$. Yani her durumda “resmi” ve sansürleyen olay örgüsü, “bastırılmış” olay örgüsünün üstünde durur. Pip'in kendi seçimleri bağla-

mında bu formülü şu şekilde yeniden yazabilirdik: 3/4/2/1; böylece, (Freud'un en sevdiği modellerden birine uygun olarak) bastırılmış malzeme katmanlarının arkeolojik kesitlerini gösterebilirdik.⁴ Birinci bölümün sonunda Jagers tarafından ilan edilen "Umutlar", görünüşte Pip'in seçimleriyle örtüşecek ("Kurduğum düş gerçek olmuş, gerçeğin ciddiliği en çılgın düşlerimi kat kat aşmıştı", 18. Bölüm, s. 130 [190]) ve böylece olay örgüsü meselesini üstleneceklerdir. Ancak bu, yalnızca resmi olay örgüleri düzeyinde kalır; Umutlar aslında bastırılmış olay örgülerini daha da maskeleyecektir.

Pip'in sembolik jestinin karakteristiği, getirdiği yemeği yalayıp yutarken mahkûma acıması olduğundan ilk olay örgüsü için "komün-yon" tabirini seçtim. Acıma duygusunun hâkim olduğu bu müşfik özdeşleşme ânı, yasadışı olanla bir dizi manidar duygudaşlıklar ile özdeşleşimlere odaklanır. Birkaç örnek vermek istersek: Pip'in pantolonunun içine sakladığı tereyağlı ekmek, onun zincire vurulmuş mahkûm gibi yürümesine yol açar; Bayan Joe kardeşi Pip'in de sonunun zindan gemileri olacağına inanır; Pip Noel yemeği masasından kaçınca, elinde kelepçe tutan bir askerle karşılaşır. Pip "kendi" mahkûmunu, yakalanmasında suçu olmadığına inandırmaya çalışır; karşılıklı sessiz bakışlarla bunu anlatır ve mahkûm da bunu anlayarak Pip töhmet altında kalmasın diye bir açıklama yapar, kumanyayı evden kendisinin çaldığını söyler. Bu da yasadışı olanla açıktan açığa bir cemaat kurma ifadesini dile getirir. Pip'in eniştesi Joe şöyle der: "İşlediğin suç neymiş bilmiyorum. Ama ne olursa olsun açıktan ölmeni istemezdik, zavallı, sefil kardeşçik... istemezdik değil mi, Pip?" (5. Bölüm, s. 36 [60]).

Burada Joe'nun dile getirdiği mahkûmla kurulan kardeşlik duygusu, Pip'in içinde hep kalacaktır, ama bastırılmış olarak, kendisinin de daha sonra diyeceği gibi, "çocukluğumdan beri dilimi bağlayan büyü" (16. Bölüm, s. 114 [98]), itiraf edilemeyen bir hatıra halinde. Yasadışıyla bu özdeşleşme resmi, yetişkin, baskılayıcı versiyonunu –çocuksu Joe dışında Pip'in yaşamındaki tüm yetişkinlerin paylaştığı– bir inançta bulur: Çocuklar doğuştan ahlaksızdır ve doğal teamülleri sapkın ve

4 Freud'daki arkeolojik model için, özellikle de Pompeii örneğini kullanışı hakkında bkz. "Delusios and Dreams in Jensen's *Gratida*" [*Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gratida*] (1907), *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra: Hogarth Press, 1953-1974) içinde, c. 9, s. 3-95.

asi olay örgülerinde ifadesini bulmasın diye ıslah edilmeleri, sopayla hizaya getirilmeleri, şamarla büyütülmeleri gerekir. Noel yemeği sırasındaki diyaloglarında Pumblechook ile Mr. ve Mrs. Hubbles bu temayı koro halinde dillendirir:

Mr. Pumblechook da, “Hele seni kendi elcağızlarıyla büyütenlere karşı özellikle minnettar olacaksın, evlat,” dedi.

Mrs. Hubble başını iki yana salladı, sonumun kötü olacağı şimdiden içine doğarmış gibi yaşlı yaşlı beni süzerek, “Çocuklar minnet duymasını neden hiç bilmezler dersiniz?” diye sordu. Bu ahlak sorunu sofrada bulunanların çözümleyemeyeceği kadar karmaşık olsa gerek ki herkes susuyordu. Sonunda Mr. Hubble ters bir sesle, “Yaradılıştan kötüdürler de ondan,” diye kestirip atarak bilmeceyi çözdü. O zaman hepsi, “Pek doğru,” diyerek benden yana çirkin, anlamlı bakışlarla baktılar. (4. Bölüm, s. 22-23 [40-41]).

Çocukların “yaradılıştan kötü” olmaları, yasadışı olanla özdeşleşmeyi meşrulaştırır, ama bunu, bastırılması gereken bir şey –az sonra göreceğimiz gibi, Pip’i çıraklıkla “bağlama” da dâhil– başka olay örgülerine yöneltilmesi gereken bir şey olarak meşrulaştırır.

Satis Köşkü rüyası, gerçek anlamda bir gündüz düşüdür. Bu gündüz düşünde “Ekselansları Ego” toplumsal sınıf atlama ve burjuvalaşma fantezisiyle hazza ulaşır. Miss Havisham’a Manevi Anne/İyilik Perisi rolü verilmiştir, koltuk değneği sihirli değneğe dönüşmüş, bu da birinci kısmın kapanışında iki kez açık biçimde ima edilmiştir.⁵ Bu olay örgüsü yetişkinler tarafından onaylanır. Bu onay ilk ifadesini, Pumblechook ve Mrs. Joe’nun Miss Havisham’ın Pip için “bir şey yapma” niyetinde olduğunu tahmin etmelerinde bulur, Pip de buna inanmaya başlar; böylece, “Umutlar” kendini gösterdiğinde onları gündüz düşlerinin, “özlemleri”nin yerine gelmesi olarak makul karşılar. Ancak Satis Köşkü’nü gündüz düşüyle özdeşleştirmek, en çok da Satis Köşkü’nün temsil ettiği –kokmuş düğün pastası ve dökülen eşyalarıyla simgelenen– her şeyin baskılanması demektir. Satis Köşkü’nün çılgınlığı ve ürkünçlüğü sabitlenmiş, fetiş haline gelmiş ve sadistik bir arzusun üzerinde yatar; kelimenin tam anlamıyla ışıkları söndüren,

5 Bkz. *Büyük Umutlar*, 19. Bölüm, s. 149 [126]. Miss Havisham böylece kahramana sihirli bir fail bağışlayan “velinimet” rolüne seçilmiş, “Bağışçı/Yardımcı” olur; hatırlarsak, Bağışçı, Vladimir Propp’un yukarıda bahsettiğimiz *Masalın Biçimbilimi* kitabında teşhis ettiği peri masallarının yedi dram şahsiyetinden (*dramatis personae*) biridir.

saatleri durduran ve olay örgüsünün ileri hareketini imkânsızlaştıran sapkın bir erotizme dayanır. Satis Köşkü, tekerlekli sandalyenin demirci şarkısı “Old Clem” [Koca Clem] melodisine uyarak yaptığı dairesel hareketlerin de ima ettiği gibi, varyasyonsuz bir yineleme oluşturur; safi bir yeniden üretim, sebeple sonucun özdeş olduğu çökmüş bir metonimi, aynı-olarak-aynı’dır bu. Pip’in Satis Köşkü’ne ilk ziyaretinden dönüşünde Pumblechook ve Mrs. Joe’nun sorgulamalarına teferruatlı bir yalanla –saray arabası, flamalar, gümüş bir sepetten atılan “dana pırzoları” için dalaşan köpekler hikâyesi ile– cevap vermesi manidardır; Pip’in “içimdeki adsız yara öylesine derindi ki şiddete başvurmam gerekiyordu” (8. Bölüm, s. 57 [90]) dediği şey gibi okuyabileceğimiz bir fantezidir. Satis Köşkü’nü soyluluk ve sınıf atlama olarak okuma girişimlerinin hepsi en baştan, Pip’in Miss Havisham’la ilgili ilk izlenimlerini anlattığı pasajda altüst edilebilir:

Bunların hepsini ilk bakışında görmüş değildim, elbet. Gene de o ilk dakikalarda, sanılacağından çok şey seçebilmişim. Beyaz olması gereken her şeyin çok önceleri beyaz olmakla birlikte şimdi donuklaşmış, solarak sararmış olduğunu görebiliyordum. Gelinin kendisinin de sırtındaki gelinlik gibi, masadaki çiçekler gibi buruşmuş olduğunu, çukura batmış gözlerinin parıltısı dışında cansız durduğunu görebiliyordum. Gelinliğin genç bir kadının yuvarlacık gövdesine otursun diye dikilmiş olduğunu, şimdi sardığı gövdeninse eriyerek bir deri bir kemik kaldığını görebiliyordum. Bir gün beni panayırda mumdan yapılma bir heykeli görmeye götürmüşlerdi. Mum heykel bilmediğim, önemli bir kişinin tabut içinde yatışını canlandırıyordu ve tüyler ürperticiydi. Bir gün de bataklıkta eski kiliselerden birinin mahzeninden çıkartılan bir iskeleti görmeye götürmüşlerdi. İskelet, şatafatlı bir giysinin pul pul dökülen kalıntıları içindeydi. Şimdi ise o mumyayla iskelet birleşip yaşayan bir çift göz edinmişlerdi ve bu kapkara, parıl parıl gözler bana bakmaktaydı sanki! Sesim çıksa avaz avaz bağırırdım. (8. Bölüm, s. 53 [83]).

Bu pasaj bir anı izinin kontrol edilemeyen bir dehşet ânından başlayarak oluşumunu kayda geçiriyor; kendisi de eski görsel izlenim anlarının yinelenmesiyle oluşmuş olan bu iz, bilinç tarafından kavranamadan ve çılgınlıkla dışarı çıkması engellenmek suretiyle zihinden geçiyor. Romanın çok daha ileriki bölümlerinde Pip –ve Miss Havisham’ın kendisi de– bastırılmış olan bu ânın dönüşüyle başa çıkmak

zorunda kalacaktır.

Öyleyse elimizde iki çift halinde düzenlenmiş dörtlü bir olay örgüleri şeması var; her bir çift, bastırılmış olay örgüsü üzerinde duran bir “resmî” olay örgüsü veya olay örgüsünün yorumundan oluşmakta. Bu şema bizi önce romanın geniş “düzenler”inden biri olarak bastırılanın yeri üstüne düşünmeye itiyor. Bastırma, roman için son derece önem arz eden eğitim temasında egemen bir rol oynar: Mrs. Joe’nun şamarla çocuk yetiştirmesinden, Mrs. Wopsle’in teyzesinin okuluna, Mr. Pocket’ın kör bıçakları “bileyici” (bu arada kendi çocukları “düşe kalka” büyür) olarak kariyerine kadar. Elin şamarıyla büyütülmek bilmukabele Jagger’sın ellerine de gönderme yapar; suçlama ve yasayı temsil eden bu eller de romanın ilk sahnesinden itibaren hissettirilen yüksek otoriteler adına uygulanan tüm sansür hadiselerine gönderme yapar: Sansür, Yasa adına uygulanan bastırmadır.⁶ Jagger’sın netameli el yıkamaları Newgate olayının silinmez lekesine işaret etmektedir ki bu, daha önce Mrs. Joe’nun şifahen Pip’i yolladığı yer olan zindan gemilerinin aksisedası gibidir. Sonra Pip’in yargıçların huzurunda demirci çırağı olarak “bağlandığı” an var; bu öylesine baskılayıcı görüntü veren bir sahnedir ki iyi niyetli bir hayırsever çok duygulanarak Pip’e *Hücremde Okuyacağım* adlı dini bir kitapçık hediye eder. Eğitim, bastırma, hapis-hane tehdidi, suçluluk, doğru yoldan sapma korkusuna dair çağrışımlarla dolar taşar roman. Bu arada Dickens’in eğitim metaforlarını harfiyen tefsir etme kapasitesinden bahsetmeden de geçmeyelim: “Şamarla yetiştirmek” veya “bilemek” gibi metaforları öyle bir tarzda kullanır ki temsili geçerliliklerini sağlaması gereken düzeni altüst eder. *Büyük Umutlar*’da sunulan bu *Bildungsroman*’ın [gelişim romanı] son derece netameli versiyonu kısmen eğitim ve yetiştirilmeye dair metaforların lafzi yorumlarında ortaya çıkar. Tabii burada toplumsal bastırma ve sansür, Pip’in kendi kendine uyguladığı bastırma ve sansürle, yasayı içselleştirmesi ve “eski ayıp” diyerek andığı bir suçluyla olan ortaklığını inkâr edışıyle pekişmektedir. Sözgelimi Grove’lu Finches ailesiyle

6 Romanın resmi düzenlerinden biri olarak yasanın rolü hakkında bkz. Moshe Ron, “Autobiographical Narration and Formal Closure in *Great Expectations*”, *Hebrew University Studies in Literature* 5, sayı 1, 1977, s. 37-66. Suçluluğun Dickens’taki önemine elbette birçok eleştirmen tarafından dikkat çekilmiştir; bunlar arasında bkz. Edmund Wilson, “Dickens: The Two Scrooges”, *The Wound and the Bow* içinde, Boston: Houghton Mifflin, 1941.

ya da Trabb'lerin oğullarının cezalandırılmasıyla temsil edilen tüm bir soyluluk teması, sürekli bir inkâra dayalı saldırganlığı ima eder. Burada Pip'in müsrif uşağının adı üzerine de kafa yorulabilir: İntikamcı.

Umutların görünüşte Satis Köşkü rüyasının gerçekleştirilmesi şeklinde tertip edilmesi, soyluluk için gerekli olan disiplinleri içerdiği ölçüde “şamarla yetiştirilme”yi kapsar: Mr. Pocket'ın eliyle bilenme, Herbert'tan adabımuaşeret dersleri, zamanı ve parayı uygun biçimde centilmence harcamayı öğrenmek. Burada şemamızdaki olay örgüsü hatlarının bulanıklaşması söz konusudur. Bu bulanıklaşma, eğitim ve hatta bastırmanın kendisi de rüyanın peşinden gitmek için gerekli etkenler olarak değerlendirilebileceği için, arzusunun tatmini süreçlerine yarar sağlar. Rüyanın gerçekleşmesi, toplumun yorumlarının kabulüne izin verir ve aslında kişisel yorum çabalarından feragat etmeyi zorunlu kılar. Pip gizemli velinimetinin niyetleri hakkında daha çok şey öğrenmekten men edilince, romanın üçüncü kısmında –Umutların sahte olduğu ortaya çıktığı zaman– kendisini bir hayli güdüleyen ve birinci kısımda örtük olarak zaten bulunan dedektiflik rolünden vazgeçer.

Terminolojimizi Pip'in çırak olarak bağlandığı sahneden alırsak, romanda eğitim ve bastırmanın bir “bağlama” biçimi olarak işlediğini düşünebiliriz: yaşamın hareketli enerjilerini bir mecraya akıtıp zapt etmenin resmi yolları. Şurası ilginçtir ki Pip, Joe'nun çırağı olduktan sonra –on dördüncü bölümde sunulduğu gibi– tamamen mükerrer bir varoluş safhasına girer; bu safhada olay örgüsünün güzergâhı ve hareketi bitmiş, yaşamın tüm “ilginçliği ve romansı” sanki “kalın bir perdeyle” kapatılmış gibi olur, zaman tekrar eden bir süreye indirgenir. Aksine, Umutlar kapıyı çalınca Miss Havisham görünüşte iyilik perisiyle özdeşleştirilip Satis Köşkü olay örgüsü güvenle bağlanmış gibi görününce Pip'in tek yapması gereken, oturup olay örgüsünün bir sonraki safhasının tezahürünü beklemek olur. Ancak okur için durum farklıdır. Ne çırak olarak bağlanma (şamarla büyütülmenin ilk başarısı) ne de Satis Köşkü'nün bir peri masalı olarak bağlanması biz okular nezdinde mahkûmla komünyon ve Satis Köşkü kâbusuyla başa çıkmanın ve onlardan kurtulmanın geçerli ve yeterli bir yolu değildir. Metnin eşiksel “ilk sahnesi”nde –mezarlıkta– ve “içimdeki adsız yara”nın müsebbibi Satis Köşkü'ne ilk ziyaretlerde açığa çıkan enerjinin resmî, baskıcı olay örgüleriyle bağlanmasına olanak yoktur. Okur ola-

rak şunu kesin biliyoruzdur: Metinde bu resmî olay örgüleriyle boşaltılamayacak denli yoğun bir enerji yaratılmıştır.

Esasında metin, baştan beri aynı anda bu reddedilmiş enerjilerini başka biçimlerde bağlamak için uğraşır; Pip’in egosunun ve toplumun süper egosunun üzerinde hiçbir kontrolü olmayan ve bîhaber oldukları yollardan, yani tekrarlarla okur için bastırılanın kaçınılmaz dönüşünü hazırlar. En çarpıcı yineleme, mahkûmla komünyon malzemesinin fragmanlar halinde periyodik olarak geri dönmesidir: Mrs. Joe’nun kafasını kırmakta kullanılan demir pranga, başka firarileri haber vermek için zindan gemilerinden atılan toplar ve özellikle de Joe’nun egesinin yeniden ortaya çıkışı. Bu ege Magwitch’in elçisi tarafından “... özellikle benim [Pip’in] gözlerim için” sergilenen pantomimde dramatik bir sahne dekoru olarak kullanılır. Adamın “tam” Pip’e “nişan alırcasına” bakarak rom ve su bardaklarını karıştırması (Pip bu harekete “ateş etme” der), Pip’in yaşamında bir hedefin, doğrultunun, niyetin tesisini işaret eder. Pip’in yaşamına hâkim olacak ama tabii ki kendi asıl hedefine doğru yönetilecek başka bir olay örgüsünün ilk açık ilanıdır bu. Satis Köşkü’nün kâbus enerjileriyle, bağlama süreci, o kokmuş gelin pastasının etrafında tekrar tekrar dolaşma eyleminde işliyordur adeta; bu eylem, duygulanımları geçmişe, asla kontrol edilemeyen o travmatik âna saplanıp kalmış travmatik nevrozdan mustarip kişinin o âni yeniden canlandırma ve başa çıkma sürecini ima ediyor gibidir. Nitekim Miss Havisham için bu enerjiler hiçbir şekilde etkin bir boşaltıma yönelik olarak bir olay örgüsünde örülememektedir; ileride, bunların Pip için de tamamen bağlanıp bağlanmadığına dair şüphe etme fırsatımız olacak. Satis Köşkü’nün her ayrıntısını karakterize eden yineleme, yeniden üretme zorlantısı mahkûmla komünyon ânının dönüşlerinin aslında tam hâkim olunamayan çok daha önemli bir geçmişle başa çıkmayı işaret eder; tekrar edilenin biçimini değiştirebilecek bir yinelemedir bu. İki durumda da –ama nihai olarak farklı sonuçlara varan– ilerici, eğitimin terakkisine inanan olay örgüleri, bastırma ve toplumsal ilerleme olay örgüleri, bunların altında ve ötesinde karanlık yollardan ilerleyen mükerrer bir süreç tarafından tehdit edilir. İleri hareketin, geri dönüşün diyalektiği aracılığıyla başlangıçtaki yaraları iyileştirmek zorunda kalacağını hissederiz.

II

Yineleme işine enerjilerin bağlanması olarak yaptığım göndermelerde, *Haz İlkesinin Ötesinde* tarafından önerilen ruhsal işleyiş modelini edebi metne aktarabileceğimizi örtük olarak var saymaktayım; kuşkusuz ki bu varsayım hiçbir zaman “kanıtlanamaz” ve meşruiyetini esas olarak metinlerin aydınlatılmasına olanak sağlamasından alır. İkinci bölümde gördüğümüz üzere, metinler enerjiyle donatılmış olarak sunarlar kendilerini; bu enerjiler son kertede arzunun imgeleridir ve uyarılma, beklenti, kuşku, kararsızlık, endişe, tersyüz olma, değerlendirme, düş kırıklıkları, utanma, doyuma ulaşma ve hatta okumanın yarattığı tutarsızlıklara tekabül eder. Eğer metinsel enerjetik fikrini kabul edebilirsek, olay örgüsü iyi örülmüş herhangi bir romanda, metnin özellikle açılış sahnelerinde salıp uyardığı enerjilerin asla kaybolmayacağını görebiliriz: Metin bir nevi termodinamik doluluktur, enerjinin korunumu yasasına –kuşkusuz ki aynı zamanda entropi yasasına da– uyar. Yineleme bu sistemin ana işlevci ilkesidir; enerjiyi şekillendirir, ona algılanabilir bir biçim kazandırır; metnin ve okurun tematik bütünlükler ve anlatısal düzenler inşa etmekte birlikte çalışabilmelerini sağlayan bir biçimdir. Bağlama, kaynaşma olarak algılanan yineleme –Freud’un *Verbindung* tabirinin *liaison* olarak Fransızca tercüme edilmesine bakınız; *liaison* kelimesini yaygın olarak söylem ve argümanın tarifinde kullanırız– metinle okurun hem olay örgüsünün harekete geçirdiği mantıklar hem de yorum çabalarıyla nasıl enerjiyi zapt edilebilecek bir biçime soktuğunu görebiliriz.

Elbette ki yineleme, psikanaliz düşüncesinde olduğu kadar felsefi düşüncede de bir yorum tarihi olan karmaşık bir olgudur. Yineleme aynılık mıdır yoksa farklılık mı? Tekrar etmek görünüşte bir benzerliği ima eder ama farklılık olmadan benzerlikten söz edebilir miyiz? Farklılık olmasa yineleme özdeşlik olurdu ama genellikte durum böyle değildir; en basitinden, yinelenen oluşun kronolojik bağlamı “orijinal” oluşunkinden farklıdır (böylece yineleme “orijinal” kavramını da sorgular). Bu anlamda yineleme her daim zamanda varyasyon fikrini içerir ve daima ilerici bir eylem potansiyeli taşır. Kierkegaard’un *Tekerrür* kitabının başlarında yazdığı gibi, “Yineleme ve anımsama aynı harekettir, ama karşıt yönere giderler; zira anımsanan şey geriye doğru tekrarlanırken, yineleme basbayağı ileriye doğru tekrarlanır.”⁷ Daha

7 Bkz. Søren Kierkegaard, *Repetition*, çev. Walter Lowrie, Princeton, N.J.: Princeton

önce de belirttiğim üzere, Freud yinelemenin bir anımsama biçimi olduğunu, bastırma sonucu bilinçli zihinsel hatırlama tıkanığında devreye girdiğini düşünür. Lacan’a göre, Freud yineleme (*wiederholen*) ile yeniden üretme (*reproduzieren*) kavramlarını birbirinden ayırıştırır. Sözelimi yeniden üretme ilk travmatik sahneyi tamamen yeniden yaşamaktır ve Freud da kariyerinin başlarında henüz “katarsis” durumuna inandığı dönemde, bunu hedeflemekteydi. Oysa yineleme her daim, geçmişin duygulanımlarının ve figürlerinin sembolik biçimde yüzleştiği, sembolik alanda –aktarımda, dilde– meydana gelir.⁸ Dolayısıyla, Freud için yinelemenin bilinçdışı belirleyenlere geri götüren sembolik bir canlandırma olduğunu ve bu canlandırmanın, arzusun ileri atılışına ait olduğu ve ancak arzusun gösteren zincirindeki işleyişi aracılığıyla bilinebildiği için ilerici ama referans noktaları bağlamında gerici olduğunu söyleyebiliriz.

Yinelemenin belirsizliklerini indirgemeye ve çözmeye kalkışamayız ve kalkışmamalıyız. Zira bu belirsizlikler bizim yineleme deneyimimize içkindir, yinelemenin yarattığı “tekinsiz” etkiyi ve hem yaşamlarımızda hem de kurmacalarımızdaki inatçı zamansal biçim sorununu düşünmemize olanak sağlayan şeyin bir parçasıdır. *Büyük Umutlar*’da Satis Köşkü’yle ilişkilendirilen tekrarlar, özellikle de Miss Havisham’ın kendisinin sergilediği, Compeyson’un ihanetiyle aniden kapanan erotik dileklerin yol açtığı –saatlerin dokuzu yirmi geçe durmasıyla kaydedilmiş olan– travmatik ânu tüm ayrıntılarıyla yeniden tesis etmeyi amaçladığından yeniden üretimi ima eder. Öte yandan, Pip’in deneyimlediği mahkûmla ilgili malzemenin yinelemelerinin hepsi gelecek bir şeyi ima eder – göreceğimiz gibi, acı içinde onu ilk sahneye geri götürecek ama sonra farklılık bağlamına döndürecek olan bir şeyi. Ayrıca, daha önce de değindiğim gibi, yineleme her daim hem bir şeye hem de bir şeyin dönüşüdür. Sözelimi Pip’in yolculuğunda bizi geri

University Press, 1941, s. 3-4 [Türkçesi: *Tekerrür*, çev. Zeynep Talay, Pinhan Yayıncılık, 2014; çev. Nur Beier, Alfa, 2021]. Edebiyattaki yineleme üzerine başka tartışmalar için bkz. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Editions de Minuit, 1969 [Türkçesi: *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, Norgunk, 2015] ve J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.

8 Bkz. Sigmund Freud, “The Dynamics of the Transference” ve “Remembering, Repeating and Working Through”, *Standard Edition* içinde, c. 12 ve Jacques Lacan, *Le Séminaire: Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: 1973, s. 49-50 [Türkçesi: *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, Metis, 2013, s. 53-54].

götürerek izaha, rüyadan uyanmaya ve olgunluğa doğru ilerleten kökenlere dönüş ve bastırılmış olanın dönüşü, takıntılı bir hatırlatma gibidir; hâlâ bir muamma olan geçmişi anlamadan ilerleyemeyeceğimizi hatırlatır bize ama yine de bizi ileriye iter zira geçmişe bağlı tüm ifşaatlar aslında geleceğe aittir.

Aristoteles'in belki de üstünde konuşulması en zor olay örgüsü "bölümleri"nden biri olan romanın ortası, bu örnekte özellikle dönüşle belirlenmiştir. Tüm Londra periyodunu, Umutların ve onların sonrasının zamanını düzenleyen aygıt, kelimenin tam manasıyla geri dönüşlerden, yani Pip'in mütemadiyen Londra'dan doğduğu kasabaya dönüşlerinden oluşur. Pip'in dönüşleri görünüşte daima ihmal edilen Joe'nun gönlünü almaya yönelik girişimlerdir ama bu niyet de asla gerçekleşmez; çünkü aslında örtük biçimde bu yolculuklar hep Satis Köşkü'nde olduğu varsayılan gizemli vasinin niyetlerini keşfetme, onun olay örgüsünü tamamına erdirmeye niyeti taşırlar. Ancak bu dönüşler aynı zamanda hep onu Satis Köşkü'ne, toplumsal yükselişi inanılmaz bir şekilde inkâr edilen "yontulmamış köylü" statüsüne geriletir, ilerletmeyen yinelemenin kâbusuna geriler; ayrıca bu, mahkûmla suç ortaklığının bastırılmış anısının canlanması, çocukluktaki büyümenin de geri dönüşüdür. Kasabaya her dönüş, Pip'in ilerleme, yükselme ve arzusunun doyumundan bahsediyor gibi görünen resmî olay örgülerinin aslında yaşamının doğrultusunu asıl belirleyecek olan gerçek, henüz tam hâkim olunmamış geçmişin yinelenmesi sürecine maruz kaldığını işaret eder gibidir.

Dönüş örüntüsü, yirmi sekizinci bölümde Pip'in Londra'dan kasabaya yaptığı ilk yolculukta kurulur. Joe'yu ziyaret etme kararı, posta arabasındaki iki mahkûmun varlığıyla gölgelenir hemen. Pip mahkûmlardan birinin –Magwitch'in elçisi– bir eyleyle romunu karıştırdığını fark eder. Herbert Pocket tarafından dile getirilen –"Ne çirkin, ne yüz kızartıcı bir görüntü!"– mahkûmlar hakkındaki hem resmî söyleme hem de sosyete zihniyetine ait yargı ile Pip'in mahkûmların zavallılığına acıdığını kendine itirafı arasındaki karşıtlık yenilenir. Posta arabasının üstünde, mahkûmların karşısında oturan Pip, uzun yıllar önce mahkûmlardan birinin ona verdiği bir poundluk iki banknotu ona geri vermesi gerekir mi gerekmez mi diye kafa yorarken uyuyakalır. Uyanıp bilinci açılırken rüyadaki düşüncelerin devamına benzer şekilde duyduğu ilk kelimeler, "Bir poundluk iki banknot" olur. Son-

ra arabadaki mahkûmlardan biri “Pip’in mahkûmunun” onu kurtaran çocuğa elçi olarak gönderildiğini anlatır. Pip bu mahkûmun kendisini tanımadığından emin olmasına karşın –zira büyüüp delikanlı olmuş, giyim kuşam, mevki bakımından bambaşka bir duruma gelmiş, hatta adı bile değişmiştir (Herbert ona “Handel” adını takmıştı)– rüya benzeri bu deneyim, korku ve acı içinde yeniden bulunan kaybolmuş bir ben’i tanımak zorunda bırakır:

Neden korktuğumu sorsalar söyleyemezdim, çünkü içimdeki korku adsız, ne olduğu belirsiz bir şeydi, gelgelelim dizlerimi titretecek kadar büyüktü. Otele doğru yürürken korkudan titrediğimi biliyordum; mahkûmun beni tanınması gibi tatsız bir olayın doğurabileceğinden çok daha derin bir korku. Belirli bir biçimi olmayan bu korku, çocukluğumda yaşadığım birkaç dehşet dakikasının hortlamasından başka bir şey değildi. (28. Bölüm, s. 217 [312])

Kökene dönüş bastırılanın geri gelmesi, bastırılanın geri gelmesi de kökene dönüş gibidir. Dönüş olarak yineleme, çocukluk deneyiminin yeniden üretimi ve canlandırılması haline gelir. Sadece ilksel bir ânın hatırlanması değil, acı ve dehşetin yeniden yaşanması çocukluğun başlatıcı senaryolarından kaçmanın imkânsızlığını, bunları sonsuza dek yeniden oynamaya yazgılı olma halini işaret eder.

Bu ilk örnek romanın orta bölümündeki diğer dönüşleri temsil etmektedir, zira hepsi aynı örüntüyü takip eder; hepsinde bir şeye dönüş ile bir şeyin dönüşü eşleşir ve Pip’in görünüşteki toplumsal yükselişinin mahkûmla komünyon ve Satis Köşkü kâbusunun silinmez mevcudiyeti tarafından altüst edileceğini gösterir. Şuna dikkati çekmeliyiz ki orta bölümün sonuna doğru –romanın sonuç bölümü yaklaştığında– sanki Pip’in geleceğine dair tüm ipuçlarının, olay örgüsünün ileri hareketinin aslında geçmişte yattığını göstermek istercesine bu dönüşlerin ritminde bir hızlanma olur. Dönüş olarak yineleme, ölüm içgüdüsünün metinsel bir versiyonu gibidir; metni haz ilkesinin görünüşteki egemenliğinin ötesinde uygun sonuna doğru örür, bu sonu zorunlu biçimde başlangıçtan önceki bir zaman olarak tasavvur eder. Romanın aksiyonundaki dönüm noktasından önceki kriz anında Pip, çocukluğuyla özdeşleşen bataklığa çağrılır ve –romanın başından beri Pip’in “kötü ikizi”ni oynayan, kahramanımızın nefret dolu ve sadistik versiyonu– Orlick’in elinde ölümle burun buruna gelir. Bu, metin için

bir kısa devre tehdidi oluşturur. Pip'in açıklama yapmadan böyle erken bir ölümle ölürse başkaları tarafından nasıl yanlış anlaşılacağını düşünürken söyledikleri manidardır: "... bu dünyaya gelmemiş kuşakların bile ölümünden sonra beni küçümseyerek, tiksintiyle andıklarını görür gibi oluyordum" (53. Bölüm, s. 404 [572]).⁹ Bu tehdidi atlatan Pip, İngiltere'den kaçmaya yeltenir, ama başka bir ülkeye ve başka bir yaşama doğru çıkılan bu yolculuk bile onu geri döndürür. Magwitch, Thames nehrindeki haliçlerden birinde ele geçirilir ve bu haliçler tıpkı "köyümün bataklığına benzer, tekdüze, dümdüz ıssız yerler gibiydi; ufuk sisler içinde silikleşmişti" (54. Bölüm, s. 416 [590]). Pip'in çocukluğuyla ilgili algımızın önemli bir parçası olan yatay perspektifler ve çamurlu düzlüklere geri döneriz.

Ancak çözümlerden daha fazla bahsetmeden önce romanın büyük "tanıma sahnesi" hakkında bir şey söylemek zorundayım. Örtük olanın tezahür ettiği, bastırılmış mahkûm hikâyesinin cebren bilince çıktığı bu sahne, hem bastırılmış olanın dönüşünü hem de çocukluğun ilksel ânına dönüşü kesin biçimde canlandırır. Bu tanıma sahnesi otuz dokuzuncu bölümde gelir ve otuz sekizinci bölümün sonundaki iki ilginç paragrafı takip eder. Bu pasajda anlatıcı konumundaki Pip, daha yeni yazıp bitirdiği, Estella'ya olan karşılıksız aşkıyla ilgili sayfaların anlatma düzeyinde o olay örgüsünün bir romans öyküsü olarak açığa son bir bağlama girişimi olduğunu ve artık olay örgüsünün daha derin katmanlarına –daha da geri giderek– doğru ilerlemesi gerektiğini söyler. Bu da romanın tüm diğer olay örgülerini altüst ederken onları içine almak demektir; "uzaktan yakından, amacı oluşturan tüm eylemler gerçekleştirilip bitirilmiş"tir. Bu geniş kapsamlı olay ör-

9 Bu Orlick sahnesi romanda örtük olan saldırganlığın çoğunu yüzeye çıkarıyor. Orlick'e atfedilen bu saldırganlık aslında bir anlamda Pip'in kendisinden de kaynaklanıyor olabilir; Orlick'in de birkaç kez Pip'e "kurt" derken ve onun Mrs. Joe'ya saldırmasının asıl sorumlusunun Pip olduğunu söylerken imia ettiği, bu olabilir. Teresa Grant'ın "Story vs. Discourse: A Dialectical Perspective" başlıklı mükemmel çalışmasında (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Texas Üniversitesi, Austin) yaptığı gibi, bu sahneye çok daha yorumsal bir önem yükleyebiliriz. Söz konusu çalışma, kısmen benim bu bölümdeki vurgularımın ilk versiyonlarını içeren yayımlanmış bir makalemlerle (*New Literary History* 11/3, 1980) tartışmaktadır. Ancak ben Orlick'in bir karakter gibi "işlediği" konusunda ikna olmuş değilim: Orlick'in kötülüğü öylesine tekmi ve keyfi ki zaman zaman dikkatimizi Pip'in çok daha saldırgan dürtülerinden başka yöne çekmek için kullanılan fazla kolay bir araç gibi görünüyör.

güsünün “Şark masalları”na benzetilmesi, mağlup sultanın “yatağının üzerine düşürülerek sultanı ezecek olan” tavanına yerleştirilmiş düz kaya parçasının taş ocağından nasıl ağır ağır yontularak çıkarıldığından bahsedilmesi, şifreli bir tarzda erotik günahın cezalandırılacağını ima ediyor gibidir. Biz bunu, peri masalı gibiymişçesine kendini dayatan ama aslında Pip’in erotik seçimiyle üstünü örtmeye çalıştığı sapkın ve sadistik erotizm hikâyesi olan Satis Köşkü kâbusu olay örgüsünün dönüşü olarak da okuyabiliriz. Estella gerçekten de yanlış olay örgüsü seçimini ve bir başka kısa devre tehlikesini temsil etmektedir. Daha sonraki ifşaati önceleme adına, Estella’nın –Magwitch’in gayrimeşru kızı– neredeyse Pip’in –Magwitch’in evlatlık oğlu– kız kardeşi olduğu ortaya çıkacaktır. Böylece, birçok Romantik bakire gibi Estella’nın da ensest yasağı ve baştan çıkarıcılığıyla belirlendiği fikrini güçlendirir; dolayısıyla erotik seçim olarak Estella, mükemmel androjen bir çiftleşme olarak tam da arzusun kısa devre yapması demektir.¹⁰

Magwitch’in dönüşü sahnesi Pip’i bastırılmış olanın katmanlarına acılı bir inişe zorlar; psikanalitik çalışmayı andırırcasına Pip’in “uzun zaman önceki bir rastlantı” dediği şeyin aslında rastlantı olmadığını ve gömülmüş bir geçmişe gönderilemeyeceğini, şimdiki zamanda yinelenmek, canlandırılmak ve derinlemesine çalışılmak zorunda olduğunu kabul etmeye yönlendirir. Söz konusu sahne ilk karşılaşmanın birçok ayrıntısını yeniden oynatır ve kabulün en can alıcı ânı, romanın ilk sahnesinin bir pantomimde, kabulü kaçınılmaz geçmişin geri dönüş süreci olarak çok daha etkin biçimde sahneleyen sessiz bir metinde yeniden canlandırılması olarak gelir:

Yüzünün tek çizgisini anımsayabilmiş değildim. Gene de biliyordum onu. Dışarıda kuduran fırtınayla yağmur, geçmiş olan yılları, aramıza giren her şeyi silip süpürmüş olsa, kendimi gene köy mezarlığında bulup büzüldüğüm yerden onu gene tepemde dikili

10 Birçok eleştirmen, erkek kardeş-kız kardeş arasındaki ilişkinin hem cazibe hem de yasak olarak işlediği ensest çift örüntüsü konusunu çalışmıştır. Özellikle bkz. Harry Stone, “The Love Pattern in Dickens’ Novels”, *Dickens the Craftsman* içinde, Robert B. Partlow, Jr. (der.), Carbondale; Southern Illinois Univ. Press, 1970 ve Albert J. Guerard, *The Triumph of the Novel*, New York: Oxford Univ. Press, 1976, s. 70. *Büyük Umutlar* yasanın kaynağı olarak baba figürüne özel bir ağırlık verir. Farklı düzeylerde hem Estella’nın hem de Pip’in babası rolünü üstlenen Magwitch bir otorite figürü olmaktan ziyade yasaklama, men etme ilkesi haline gelir.

görsem ancak böyle bir kesinlikle tanıyabilirdim benim kaçağımı. Ocağımın başındaki koltukta oturmaktaydı şimdi. Onu tanımam için cebinden bir ege çıkarıp bana göstermesinin gereği yoktu. Boyundaki büyük mendili çıkartıp başına dolamasının gereği yoktu. Kendini, titremekten alıkoymak için iki koluyla sımsıkı sararak odada volta atmasının gereği yoktu. Gerçi daha bir saniye önce onun kimliği konusunda en ufak bir fikrim bile yoktu, gene de o bana bu konuda herhangi bir yardımda bulunmadan, onu bir anda tanıyivermiştim. (39. Bölüm, s. 301 [429]).

Paralepsis vurgulama kipi –“no need ... no need” (“gereği yoktu... gereği yoktu)– üstüne inşa edilen pasaj, geçmişin tedrici uyanışını, onun şimdiki zamanda gönülsüz yinelenişi olarak işaretler. Magwitch’in kanıt babında gösterenler kullanmasının da ima ettiği üzere, yineleme sembolik kipte gerçekleşir. Bu da Freud’un, baskılanmasına ve ortadan kaldırılmasına direnç yoluyla harekete geçirilen bir anımsama biçimi olarak yineleme kavramına ikna edici bir örnek sunar. Pip’in Magwitch’le ilk komünyonuna dair her şeyi yinelemesi ve onlarla başa çıkması mecburiyetinin aslında onun bu komünyonu “unutması” ile ilgili bir faktör olduğu netleşir: Sadece bilinçli bir unutmadır bu. Okur da metinsel yineleme ve dönüşlerle benzer bir süreçten, kendisinin de unutmaya izin vermeme işlevini yerine getiren bir süreçten geçmiştir.

Magwitch’in dönüşü sahnesi, olay örgüsü çalışması için önemli bir örnek teşkil etmektedir, zira Dickens gibi bir romancının olay örgüsünü nasıl anlatısal metindeki anlamın aracı ve donanımı haline getirdiğini çok güzel göstermektedir. Romanda dile getirilen tüm meseleler –toplumsal, ahlaki, yorumsal– burada olay örgüsündeki ani bir virajla eşzamanlı olarak dönüm noktasına erişir. Pip’in yaşamının “hakiki” olay örgüsünün açığa çıkması, romanın tüm diğer “kodları” için eşzamanlı sonuçlar doğurur. Pip de zaten şu ifadeyle bunu tasdik eder: “İşin içyüzü şimşek gibi beynimde çaktı; yanında getirdiği tüm düş kırıklıkları, tehlikeler, utançlar, bir sürü kargaşa hep birden, öyle bir üşüştü ki üstüme, soluk bile alamaz oldum” (39. Bölüm, s. 303 [253] – italikler bana ait). Bastırılmış olanın –ben’in diğer hikâyesinin, yanlış anlaşılmış arzusunun hakiki tarihi şeklinde– geri dönüşü, öznenin anlam oluşturduğu tüm düzenlerle olan ilişkisinin tam tekmil gözden geçirilmesini zorunlu kılar.

Magwitch, Pip’in malının mülkünün kaynağı ve toplumsal yükselişinin araçlarına dair yanıtlanamaz sorular sorarak Pip’i, ilksel otoritenin radikal eksikliğini örtbas etmiş olduğu gerçeğini kavramak zorunda bırakır. Tıpkı Oidipus gibi –hani Tiresias’ın son sorusu olan “Annen baban kim?” sorusunu cevaplandıramamıştı– Pip de nerede durduğunu bilemez. Bu da anormal, rastlantısal bir kaynağın –Magwitch’in– ben’in hikâyesine girişine sebep olur. Eğitimin ve sosyete terbiyesinin, salt mahkûm olay örgüsünü bastırmakta bir etmen olduğu ortaya çıkar. Keza Satis Köşkü’nün gündüz düşü/peri masalının da kâbusun bastırılması ya da “ikincil bir tashihi” olduğu anlaşılır. Kanunsuz, sapkın, günah olay örgüsünün diğer bütün olay örgülerine karşı bir önceliği olduğunun gösterilmesi, *Haz İlkesinin Ötesinde*’den devşirdiğimiz modelin mantığı içinde kalır, zira tam da bu olay örgüsü inorganik dinginlikten sapışı belirgin biçimde oluşturur: yani anlatılabilir olanın arabeskinin. Buradan handiyse anlatıbilimsel bir yasa devşirebiliriz: Hakiki olay örgüsü en sapkını olacaktır. Bu sapkın arabeski keyfi, “saf anlatı” figürü olarak görmeye heveslenebiliriz. Ancak onu yeniden harekete geçirmeye mecburuz zira bastırılmış olanın dönüşü Pip’in kendi hakkında anlattığı hikâyenin baştan beri daha karmaşık bir bilinçdışı arzu tarihi tarafından, bilinçli öznenin malumu olmayan ama metinde iş başında olan bir tarih tarafından altının oyulduğunu ve yeniden yazıldığını göstermektedir. İşin aslı şu ki Pip kendi yaşamının olay örgüsünü yanlış okumuştur.

III

Olay örgülerinin yanlış okunması ve otorite sorunu bizi romanın başındaki okuma sorusuna geri götürüyor. Pip’in ebeveyninin görünüşünü ve karakterini mezar taşındaki isimlerin harflerine bakarak deşifre etme girişimi, “çocukça” ve “mantıksız” olarak tanımlanmıştı. Pip’in deşifre etme isteği aslında keyfi göstergeyi güdüleme çabası, göstergeleri sanki mimetik ve dolayısıyla da yerine geçtikleri nesneye doğal biçimde bağlymışlar gibi yorumlama gayretidir. Mezar taşlarındaki harflerin şekillerine bakıp babasının “tıknaz yapılı, koyu renk kıvrıcık saçları olan, esmer bir adam” ve annesinin de “çilli, hastalıklı, mıymıntı bir kadın” olduğu inancına kapılmak, grafik çizgilere böyle harfiyen sadık kalarak tehlikeli bir şekilci okumayı, kendinin bilincinde olma-

yan metaforik bir süreç, kurmaca yapımı statüsünün farkında olmayan bir kurmaca yapımını oluşturur. Pip burada aslında standart, keyfi ve yoruma bağımlı bir şeyden doğal bir otorite talebinde bulunur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi metin, okuma ve yorumlama soruları romanda ısrarla ele alınmıştır: Pip'in okumayı öğrenmesi (o kısıtlı metni, Mrs. Wopsle'in teyzesinin fiyat çizelgesini kullanarak) ve yazı sanatını Joe'ya aktarma girişimleri; Pip ile Joe arasında yüz göz hareketlerinden oluşan pantomimler; önce Pip'ten Joe'ya sonra da (asgari sembolik biçimde) Mrs. Joe'dan aileye hitaben karatahtaya yazılan mesajlar; Pip'e başka bir şeyin tekrarını anımsatan ama bir türlü teşhis edemediği Estella'nın yüzündeki tekinsiz metin; yargıcın ve sonradan dedektif kisvesine bürünmüş Pip'in deşifre etmeye çalışacağı bir metin şeklindeki Molly'nin derin, çapraz yara izleriyle bezeli bilekleri; Mr. Wopsle'in *George Barnwell* ve *III. Richard*'ı yüksek sesle okuma seansları. Roman karakterleri her daim dünyayı metinselleştirerek onu yorumlayabilmenin yollarını gözetler gibidir. Romanın başlarında Noel yemeği sırasında Pumblechook ve Wopsle'in o günkü vaazı eleştirerek başka vaaz "konuları" önerdikleri sahne buna bir örnek olabilir:

Kısa bir düşünce sürecinden sonra Mr. Pumblechook, "Şu domuz etine bakın, yeter," diye ekledi. "İşte size dört dörtlük bir konu! Konu mu arıyorsunuz, domuz etine bakın!"

Mr. Wopsle, "Pek doğru, efendim," diye yanıtladı. Sonra (konuya beni karıştıracakını ben zaten biliyordum), "Bu domuz etinden çocukların alabileceği nice nice yaşam dersleri vardır," diye ekledi.

(Ablam sert bir parantez içinde, "Can kulağıyla dinle sen bunları," diye fısıldadı.)

Joe tabağıma biraz daha sos koydu.

Mr. Wopsle en davudi sesiyle, "Domuz," diye konuşmasını sürdürürken beni öz adımla çağırıcısına çatalını, kıpkırmızı kesilen yüzüme doğru kaldırmıştı. "Domuz denen hayvan eski zamanlarda hayırsızların yoldaşymış. Domuzların pisbogağlığı bizlere oldum olası çocukların oburluğuna örnek olarak gösterilir." (İyi be, diye düşündüm; domuz etinin yumuşacık, ağızda dağıldığını daha demin söyleyen kendisi değildi sanki!) "Domuzlarda insanı iğrendiren bir huy, erkek çocuklarda daha da iğrençtir."

Mr. Hubble, "Kız çocuklarda da öyle," diye araya girdi.

Mr. Wopsle biraz sinirlenerek, "Elbet kız çocuklarda da öyle, Mr. Hubble," diye karşısındakinin sözlerini onayladı. "Ama aramızda

kız çocuğu yok ki.”

Mr. Pumblechook sertçe benden yana dönerek, “Hem zaten otur kalk, Tanrı’ya şükretmekten geri kalma,” dedi. “Ya dünyaya domuz olarak gelseydin?”

Ablam, “*Geldi* zaten,” diye kesinlikle konuştu. “Bundan daha domuz bir velet gelmemiştir dünyaya.”

Joe tabağıma biraz daha sos koydu.

Mr. Pumblechook, “Dört bacaklı domuzlardan demek istiyorum,” dedi. “Eğer dünyaya o türden bir domuz olarak gelseydin şimdi burada olabilir miydin ki? Ne gezer...”

“Bu biçimde olmadığı sürece,” diye Mr. Wopsle başını tabaktaki domuz etinden yana salladı. (4. Bölüm, s. 23-24 [41-42]).

Bu sahne çılgın bir metinsellik üretimi gibidir. Lafzi ve şekilsel olanın yer değiştirdiği, herhangi bir göstergenin yorumlayan işlevi gördüğü ve başka bir mesajın göstereni olduğu acayip bir gösterme sürecidir sanki. Bu süreç sadece ve sadece tüm metinler son kertede Pip’ten gayrimeşru bir varlık, yorum talep eden bir varlık olarak bahsettiği sürece bir yere bağlanır gibi görünmektedir.

Roman sürekli bizi, metinlerin hiçbir kesin göndergesi ve aşkın gönderileni olmayabileceğine dair uyarır. Romandaki metinlerin statüsü ve yorumunu yansıtan birçok örnek içinden belki de en ilginç, Mr. Wopsle vakasıdır. Kilise yazmanı Mr. Woplse, kilise “kapılarını açsa” papaza “taş çıkartacak” hüsrana uğramış bir vaizdir. Bu hipotetik durum hiçbir zaman gerçekleşmediğinden Mr. Wopsle, Shakespeare’den Collins’e birçok yazardan bir dizi seküler metni yüksek sesle okumakla kendini tatmin etmek zorunda kalır. Kilise gerçekten de ke-sinkes kapalı kalır (romanda Mr. Wopsle’in bu konuda yaptığı eleştiri dışında papazın vaazından tek kelime duymayız) ve Mr. Wopsle “bir düşünüş yaşar”: Tiyatro oyunculuğuna düşer. “Hakkını vermek” istediği o ilahi kelamın otoritesinden yoksun kalınca kurmaca metinleri tekrar etme görevini üstlenir. Sonra onu *Hamlet*’i oynarken görürüz. Malum bu piyes de gasp, ebeveyn katli, kral otoritesinin kaybı ve nesiller arası iletimin yanlış ilişkileri hakkındaki en belli başlı metinlerden biridir. Mr. Wopsle’in o klasik monoloğu yorumlayışında metinsel otoritenin sorunlu statüsüne dair bir şeyler vardır:

Danimarka’nın bu kararsız prensi ne zaman bir soru soracak ya da bir kuşkusunu belirtecek olsa seyirciler hemen yardımına koşup

ona yol göstermek için çırpınıyorlardı. Örneğin prens, insanın içten içe, dışa vurmadan acı çekmesinin daha yüce olup olmadığını sorunca kimi seyirciler, “Evet!” kimileri, “Hayır!” diye gürleyiyor, iki görüşe de yatkın olan kimileriye, “Yazı tura at!” diyorlardı. Böylece salonda bir tartışmadır aldı yürüdü. (31. Bölüm, s. 240/345).

Mr. Wopsle bu kararsızlıktan daha da aşağıya, “denizci melodramı” diye bilinen, Surreyside mahallesinde kaba saba bir izleyiciye oynanan, yazarı meçhul piyeslerde oynamaya kadar düşer. Pip onun bir gösterisini izlemeye gittiğinde gösteri tuhaf bir şekilde izleyiciye ayna tutar ve tersyüz edilir sanki. İzleyiciler arasında gözüne çarpan maziden çıkagelmiş bir “hayalet” dediği şeyden büyülenen Mr. Wopsle’in kendisi, seyirci konumuna geçer. Bu hayalet de romanın gizil temel oyun örgüsü örücüsü Compeyson’un yüzünden başka bir şey değildir. Böylece romanın ilk bölümlerinde tanık olduğumuz mahkûmların aranması ve yakalanması olayının yeniden oluşturulmasına; geçmişin kaçıp çıkarılmasında Mr. Wopsle’in mütemadiyen sorduğu “Hatırladın mı?” sorusuna Pip’in “Dün gibi hatırlıyorum... Şimdi bile görür gibi oluyorum” diye cevap verdiği bir tür psikanalitik diyaloga yol açar:

“Öyleyse bu iki mahkûma bir hendekte rastladığımız da aklınızda-
dır, değil mi? Aralarında bir boğuşma olduysa da birisi öbürkünün
yüzünü paramparça ettiydi hani?”

“Şimdi bile görür gibi oluyorum.”

“Askerler meşaleler yakıp iki mahkûmu ortaya almışlardı. Biz de
onlarla birlikte, o kapkara bataklığın üstünden zindan gemisine
gittik. Meşalelerin ışığı kaçakların yüzüne vurmuştu. Bunu hele
özellikle anımsıyorum: Meşalelerin ışığı yüzlerine vurmuştu, oysa
bunun dışında çepeçevre gecenin karanlığı ile kuşatılmış durum-
daydık.” (47. Bölüm s. 365 [521])

Mr. Wopsle sanki bir perde hatıra arkasından rolünü canlandırıyor-
muş gibidir. İlk bakışta fuzuli görünen bir serbest çağrışımla o “diğer
sahne” bir dram ortaya çıkar. Diğer sahne rüyanın sahnesidir. Ka-
rakterlerin içlerinden söküp atmaya hiç beceremediği geçmiş bir ânı,
şimdiki zamanda kendini yinelemekte direnen gömülmüş ama ölme-
miş o ânı sergiler bu sahne.

Mr. Wopsle’in kariyeri bir bütün olarak romandaki genel bir hare-
ketin timsalidir. Metinlerdeki yazar ve otorite eksikliğinin kabul edil-

mesine yönlendiren bir harekettir bu. Nihai göndergesi ya da hiyerarşisi olmayan kod dokuları, çoklu çağrışımlara doğru salınmaya ve dönüp dolaşıp geçmişin belirleyici hikâyelerinden bahseden mesajları anımsatmaya meyilli, görünür nedenselliğinden koparılmış gösterenler yumağı olabilir metinler. Kurucu bir ilahi kelama duyulan ilksel hasret, genelleştirilmiş bir yazma sahnesine yol açar, sanki olay örgüsü ören benlik hiçbir zaman kesin bir olay örgüsü bulamazmış da sadece olay örgüsü yapıcısı olarak kendi rolünü keşfedebilirmiş gibi. Ancak keyfi olanın kendisi de bilinçaltı bir belirleyiciye, geçmiş tarihin yenden üretici direncine mahkûmdur.

Mr. Wopsle'in kariyeri Pip için bir mecaz teşkil edebilir. *Bildungsroman* modeli ilerlemeyi, ileri atılmayı ve gelişim değişikliğini anıştırdığı halde Pip'in hikâyesi –ve bu diğer on dokuzuncu yüzyıl eğitimsel olay örgüleri için de geçerli olabilir– sonuna yaklaştıkça gitgide daha çok geçmişle başa çıkma, geri kalan her şeyin nedenselliği olarak kökene geri dönüş girişimi haline gelir. Her şeyin, Pip'in Miss Havisham'a da dediği gibi, “gerçeklere sırt çevirerek nankörcesine” (49. Bölüm, s. 377 [536]) yaşanmış gibi görünmesinin ipuçlarını bulmaya evrilir. Geçmişin geçmiş olarak şimdiki zamanla bütünleştirilmesi, yinelemeden bir kaçış olabilmesi için yineleme oyunu aracılığıyla kontrol altına alınması gerekir. Farklılık, değişim ve ilerleme ihtimalinin yegâne yolu da budur. Kendi kökenini onarmayı başaramayan Pip, Estella'nın kökenini kendine dert etmeye, kendi soyadının bilgisine tam ulaşamamışken Estella'nın soyadını araştırmaya başlar. Aslında Estella'nın hikâyesi nihayetinde romanın tüm diğer olay örgülerini birbirine bağlar. Satis Köşkü, sosyeteye girme hevesi, mahkûm kimliği, Jagger'ın yardımıyla kurtulduğu “yaradılıştan kötü” statüsü, dayakla büyütülmek, yasa. Pip'in kendi kökeninin bilgisi yerine Estella'nın kökenini araştırması, başlangıçta Magwitch için Estella'nın kaybının yerine geçmiş olmasından, onun büyük umutlarının Estella'nın umutlarının imkânsızlığına bir telafi gibi görünmesinden dolayı belli bir geçerliğe sahiptir. Gerçek durumun bir tersine çevirmedi bu. Ancak Pip bu arayışta başarılı bir dedektif olduğunu kanıtladığında, daha önce ayrılmış gibi görünen olay örgüsü çizgileri arasındaki birbirine geçişleri gün yüzüne çıkardığında ve Jagger'stan bile çok daha zeki olduğunu gösterdiğinde elde ettiği bilginin tümüyle kullanılamaz olduğunu keşfeder. Bu bilgiyi Jagger ve Wemmick'e ilettiği zaman “zavallı hayallerim” dediği şeyle şimdi açığa çıkardığı derin olay örgüsü arasında

bir çeşit uyumsuzluğa ulaşır. Jagers'ın da ona söylediği gibi, bu bilgiden elde edilecek hiçbir kazanç yoktur. Burada karanlığın yüreğinde buluruz kendimizi ve bunun anlamının telaffuzu en basitinden bastırılmak zorundadır. Gizemler ve gizli bağlantılarla dolu bu romanda dedektiflik çalışmasının hem zorunlu hem de beyhude olduğu anlaşılır. Dedektifin kendisine ne bir huzur ne de bir hakiki aydınlanma sunar. Tıpkı mezar taşındaki harfleri deşifre etme çabası gibi yaşamın olay örgüsü için hiçbir otorite üretmez.

Esasında roman, sonuna yaklaştıkça olay örgülerinin genelleştirilmiş bir çöküşünü kaydeder gibidir. Karakterler tarafından tertiplenen hiçbir düzenek amacına ulaşmayı başaramaz. Yegâne karışık olgu kanıtı, Miss Havisham'ın olay örgüsünün "aşırı başarılı" sonucu olabilir; Estella'yı kendi velinimetine minnet duyamayacak kadar kalpsiz bir yaratık haline getirmeyi başarmıştır. Miss Havisham'ın olay örgüsü de mekanik bir başarıya ulaşmakla birlikte duygusal açıdan bir fiyaskodur; yangından sonraki hezeyan içinde sayıklarken söylediği son sözler de bunu ima ediyor olabilir:

Gece yarısına doğru da sayıklamaya başladı. Bundan sonra hep, üst üste, "Ne yaptım ben! Ne yaptım!" der oldu; alçak, donuk bir sesle. Bir de, "İlk geldiğinde niyetim onu kendi çektiğim acılardan esirgemekti," diyordu. Sonra: "Kalemi al, adımın altına yaz, 'Onu bağışlıyorum.'" Bu üç tümcenin sırasını hiç değiştirmiyordu. Arada birkaç sözcüğü eksik bıraktığı oluyorduysa da hiçbir zaman yeni sözcük kullanmayarak o yeri boş bırakıp daha sonraki sözcüğe geçiyordu. (49. Bölüm, s. 381-382 [543])

Üç tümcenin döngüsü, durdurma düzeneği arayışında metonimik bir hareketi çağırıştırıyor; asla tatminkâr bir çözüm bulamayan bir olay örgüsünü, çözümsüz olanın ölümle susturuluncaya dek inatçı yenilenmelerini sürdürmek zorunda olduğunu işaret ediyor. Miss Havisham'ın ölüm döşegi sahnesi, yapıbozumu kipinde bir "bilgeliği", olay örgüsüne karşı bir uyarıyı iletiyor.

Burada karşılaştığımız paradoks şu ki Dickens'ın tüm tematik gösterilerini olay örgüsünün manipülasyonu ile icra ettiği bu son derece titizlikle örülmüş romanda, bizihi olay örgüsü kavramının bariz bir altüst edilmesine ve manasızlaştırılmasına tanık oluyoruz. Eğer seçilen olay örgülerinin hatalı, ruhsatsız bir kendini kandırma olduğu ortaya çıkıyorsa şayet, o zaman sonunda ifşa edilen derindeki olay örgüleri-

nin de suçla kirlenmiş, sapkın ve bu yüzden de kullanılamaz olduğu anlaşılır. Varoluşun yönü ve niyeti anlamındaki olay örgüsü son kerte-de Magwitch'in yoğun emek, yoksunluk ve planlama ile kazandığı ama sonunda Kraliyet tarafından el konulan parası kadar fanidir. Tıpkı, Roland Barthes'ın *S/Z*'de tasvir ettiği şekliyle, hiçbir gösterilene (toprak gibi örneğin) bağlı olmayan ve yalnızca değiş-tokuş değeriyle tanımlandığı için sınırsız metonimik dolaşım kabiliyetine sahip, evrensel modern (kapitalist) gösteren rolündeki para gibi, servet beklentisi de hem olay örgüsü hem de onun amacı ya da niyeti olarak, temsilin aracı ve nesnesi olarak enflasyondan devalüasyona doğru dolaşıma girer.

Romandaki olay örgüsünün nihai durumu, Dickens'in roman için düşündüğü iki son hakkındaki tartışmalı soruya bir yanıt getirebilir. Kendisinin ilk yazdığı son ve (Bulwer Lytton'un önerisiyle) gözden geçirilen, yayımlanan son meselesinden bahsediyorum. Kanımca, tek-düze bir tona sahip, romantik beklentiyi reddeden orijinal sonu tercih etmek ve Pip ile Estella arasında muallak bir birleşme vaadinde bulunan gözden geçirilmiş sonun, adamakıllı bağlandığını ve hatta metinden boşaltıldığını düşündüğümüz enerjileri "çözdüğünü" söylemek tümüyle meşrudur. Ayrıca, bu iki final versiyonu daha başlamadan en can alıcı anın zaten yaşandığını düşünürsek iki son arasındaki seçimin biraz keyfi ve önemsiz olduğunu da hissedebiliriz. Asıl son, Pip'in Magwitch yakalandıktan sonra onu tanıması ve kabul etmesi –ahlaki düğümün çözülmesi budur kesinlikle– ve Clarrikers'te bekâr bir kâtip olarak, olay örgüsünden yoksun bir varoluşu kabullenmesi olurdu. Takip eden sayfalar sadece *obiter dicta*, gayriresmi kanaat olabilirler.

Eğer Pip'in Magwitch deneyimini ve onun Magwitch'le yaşadığı deneyimi metnin merkezi enerjisi olarak kabul edersek, bu deneyimin dönüm noktası, kriz anı ve İngiltere'den kaçma girişiminin tersine dönmesi çocukluk büyüsünün halüsinasyona benzer bir yinelenmesinin izlerini taşır –yani Mr. Wopsle'in tiyatrodaki hayalinde zaten yinelenmiş olan Magwitch'in ilk yakalanışının:

Aynı dakikada kadirgadaki dümencinin tutukluyu omzundan kavradığını gördüm; kayıkların ikisinin de akıntının etkisiyle yalpalararak döndüklerini, gemideki tüm tayfaların delicesine bir telaşla ön güverteye doğru koşuştuklarını gördüm. Gene o dakikada tutuklunun hızla doğrulup ileriye doğru eğildiğini, kadirgada büzülmüş oturan yolcunun çenesine dek kaldırmış olduğu pelerini çekip at-

tığını gördüm. Hep o bir tek dakikanın içinde, ortaya çıkan yüzün, yıllar önce bataklıkta rastladığım “öteki mahkûm”un yüzü olduğunu anladım. Gene aynı dakikanın içinde bu yüzün ömür boyu unutamayacağım kül renkli bir dehşetle geriye kaydığını, geminin güvertesinden haykırışlar yükseldiğini, suların bir şapırtıyla çınlandığını, sonra bizim kayığın devrilip battığını gördüm. (54. Bölüm, s. 421-422 [597-598])

Bu sahne sonuç bölümünün başlangıcını işaret ediyor olabilir. Zira burada baş kötü adam Compeyson’un ölümü ve Magwitch’in ölüm fermanının imzalandığı anlatılmaktadır. Yani romanın en enerjik olay örgüsü yaratıcıları ortadan kalkmıştır. Bu sonuç, yineleme ve başa çıkma, ayak direyen geçmişten gelen acılı malzemeye hükmetmek için nihai bir çaba düzeyinde gerçekleşir. Pip bu sahneden çıktığında belirleyici geçmişi hem belirleyici hem de geçmiş olarak kabullenir artık; bu da bizi olay örgüsünden nihai kaçışa hazırlar. Şurası ilginçtir ki Estella’nın “rüya” olay örgüsü söz konusu olduğunda, Pip’in ifade ettiği çözümün yukarıda alıntılanan pasajdaki zorlantılı enerjik güçle hiç alakası yoktur. Bu daha ziyade geleneksel romantik peri masalı sonu olur; tabii ki ölmek üzere olan Magwitch’i teselli etmek gayesiyle bilinçli olarak tasarlanan bir kurmacadır bu, ama muhtemelen son bir kendini kandırma çabasıdır da: “Bir zamanlar bir çocuğun vardı senin. Çok severdin ama yitirdin... Kızın ölmedi. Saygın, varlıklı kimseler ona dost eli uzattılar. Büyüdü, çok güzel, çok kibar bir hanımefendi oldu. Ben de onu seviyorum!” (56. Bölüm, s. 436 [617-618]). Bilinçli bir kurmaca dışında herhangi başka bir şey olarak –Pip’in dedektifliğiyle keşfettiği “gerçek”in bir parçası olarak mesela– düşünülürse, Pip’in deneyiminin bu versiyonu; bizi ‘doğrudan doğruya Dickens’in gözden geçirilmiş son versiyonundaki en rahatsız edici şeye götürür. Zaten çoktan bağlanıp bertaraf edilmiş olanın çözülüşünü, bu sonun başlangıcındaki oldukça mahcup dilde de sezilen çözülüşü ima eder: “Gene de, bu sözleri söylerken bile içimden biliyordum ki o gece eski konağın yerini tek başıma gezmeye gidecektim, onun hatırı için. Evet, aynen, öyle işte. Estella’nın hatırı için” (59. Bölüm, s. 458 [646]). Buradan Satis Köşkü deneyimiyle hiç de başa çıkılmamış olduğunu mu anlamalıyız? Onun kâbus enerjisi de hâlâ metinde varlığını sürdürüyor mu? Orijinal sonun şöyle bir avantajı olduğunu söyleyebiliriz: Pip metnindeki herhangi bir enerjinin geri akış olasılığını men eder, her-

hangi bir yeni hevese, zaten yapıлып bitmiş olanın bozulmasına, bağlanıp boşaltılmış enerjinin tekrar serbest bırakılmasına izin vermez.

Romanın başında henüz olay örgüsüne çarptırılmamış bir yaşam –yalnızca tedrici biçimde kendi etrafına üşüşmeye başlayacak olan olay örgüsü arayışı içindeki bir yaşam– izlenimi edinmiştik; böylece romanın sonunda olay örgüsünden sağ çıkmış, onu reddetmiş, ondan iyileşmiş bir yaşam izlenimi içindeyiz: arta kalan yaşam. Magwitch'i kabul edişi takip eden her şey arta kalandır ve –Estella'ya olan aşkın yeniden alevlenmesi misali– herhangi bir umut ve olay örgüsünün yenilenmesi başka bir hikâyeye ait olacaktır. Roman en uygun biçimde bırakır bizi: olay örgüsünden, hareket ve arzudan kesilmiş bir yaşam imgesiyle. Gerçekten de Pip'in kendi yaşamını yönetmekten vazgeçişinde, bir şeyleri kurgulamanın umumi bir feshini kabullenişinde “sağaltım” dememizin uygun düşebileceği bir şey vardır. Olay örgüsü bir hastalığa, eninde sonunda vazgeçilmesi gereken olan arzusun çarkları içine kapılıp kalmış organizmanın hummaya tutuluşuna benzer. Şunu anlıyoruz ki olay örgüsü, Newgate zindanı ile Old Bailey adliyesi arasında, suç ve yasa arasında rahatsız konumuyla tematik açıdan da hissettirildiği üzere bir anormallik veya sapkınlık haliydi. Genelde on dokuzuncu yüzyıl romanı –özellikle de son derece arızî bir gelişme olan dedektif hikâyesi– mütemadiyen olay örgüsünü, kentleşmenin ve toplumsal derinliklerin ürünü bir sapkınlık ve anormallik olarak tasarlar. Tüm hikâyelerin olay örgülerinin bir sonucu olduğu ve olay örgüsü örmenin de entrikalar çevirmeye çok benzediği, *récit*'nin, öykünün komplo demek olduğu bir dünya olarak yaratır. Yaşamın “anlatılabilir” olmasının önkoşuludur sapkınlık: Normallik durumu ilginçlik, enerji ve anlatma olasılığından yoksundur. Olay örgüsünden öncesine rastlayan bir başlangıçla olay örgüsünün ötesine geçen bir son arasındaki orta –olay örgüsü örülmüş metin– bir *yanılma* durumudur: Oraya buraya savrulma ve yanlış yorumlama halidir.

IV

Olay örgüsünün sapkınlık ve yanılma olduğunun ortaya çıkması, Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde* ortaya koyduğu modelle tamamen uyum içindedir. Hatırlarsak, bu modelde organizmanın anlatılabilir yaşamı Eros ile ölüm dürtüsü arasındaki dinamik karşılıklı ilişki saye-

sinde sürdürülen yan yollara giriş, inorganik dinginliğe giden yoldan bir sapma olarak görülmektedir. Pip'in bir noktada "taşkın düşlerim" (29. Bölüm, s. 223 [320]) dediği şey, arzu olarak olay örgüsünün mecazıdır. Bağlayan güç olarak Eros, her şeyi tümleyici, metaforik, dünyaya sahip olma ve anlamın tümleme arzusunu her daim daha büyük birimlerde toplar. Ama aynı anda da yineleme ve dönüşün bahsettiği şey, ölüm dürtüsü, inorganik olanın, metinsel olmayanın dinginliğine dönme itkisidir. Ancak, örneğimizdeki çeşitli olay örgülerini bağlamaya yaramış olan yinelemeler aslında hem yan yolu uzatarak hem de nihai boşaltımı etkin biçimde hazırlayarak geçmişi şimdiki zamana yedirmek için ve bizim romanın sonunu başıyla ilintili olarak anlamamız için gereken gecikmeyi yaratmıştır. Metnin erotiği aracılığıyla kaçınılmaz olarak onun sonuna, tam da dinginlik olan şeye getirildik: önceki zamanın imgesi olan sonraki zaman. Anlatılamaz olana eriştik. "Hatırlama, Tekrar ve Derinlemesine Çalışma"nın argümanını, *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin tezine bir kanıt olarak alırsak, yinelemenin bir tür anımsama olduğunu ve bu yüzden de bağlayıcı ilintileri silikleşip kaybolmuş bir hikâyeyi yeniden düzenleme yolu olduğunu kavırıyoruz. Eğer yineleme ölüm dürtüsünden, doğru sonu bulmaktan bahsediyorsa şayet, o zaman yinelemede sergilenen şey zorunlu olarak sona doğru giden uygun vektördür. Yani, doğru olay örgüsünü belirlediğimiz anda, olay örgüsü biter. Olay örgüsünün kendisi bir derinlemesine çalışma, bir başa çıkmadır.

Büyük Umutlar hem olay örgüsü ihtiyacını ve onun sapkınlık olarak statüsünü hem de anlatma ihtiyacıyla ondan iyileşme zorunluluğunu göstermesi bakımından önemli bir örnektir. Olay örgüsünün sapkınlığı ve hatası ister istemez arzusunun, açıklayıcı kalıpta anlatısal ısrar ile olan tarihçesi arasındaki etkileşimden kaynaklanır. Ortanın kesintisiz akışından, zamansallığın kendisinden başlangıçları ve sonları çekip çıkarma arzusudur bu. Bir varoluşun manasını, yaşamın anlamını aydınlatacak o kayda değer kapanışın arayışıdır. Anlam arzusu son kertede okurun arzusudur; Pip'in okuma eylemlerini taklit etmesi ama ondan daha iyi okumayı bilmesi gereken okurun. Başkahramanı tarafından keşfedilen ya da önerilen anlam sistemini hem kullanıp hem altüst eden *Büyük Umutlar*, okurlarına bizatihi okuma sürecini de sergiler. Okurun anlatısal metinde anlamı bulma yollarını ve o anlamın sınırlarının, anlatının sınırları olduğunu gösterir.

Romanın açılış sayfasından itibaren işlediği okuma sorunsalı açısından şunu söyleyebiliriz. Pip otoritesi onu doğru sona ulaştıracak olay örgüsünü anlamak için sürekli olarak kökenlere döner ama hiçbir zaman bunu elde edemediği ve hiçbir zaman otoriter olay örgüsünü bulamadığı için, kendi kendine verdiği ismin ötesine geçip kayıp soyadını okumayı başaramaz. Dönüp dolaşıp kendine verdiği ismin, Pip'in yetkesiz metnini yine yeniden okuyup durur. "Pip" bir başlangıç, bir tohum gibi tınlr. Ama elbette "Pip" adının sonuna geldiğinizde geri dönebilirsiniz ve yine tıpkısının aynısı bir isim bulursunuz: varyasyonu veya sabit noktası olmayan yinelemeli bir metin, dur durak bilmeden ileri geri mekik dokumaya iten bir dönüş. Bu isim aslında bir tersinir-sözdür. Roman bu tersinir-sözün yeniden okumasında, onun umutlarla dolu olay örgüsüne dair son bir yorum öneriyor olabilir.

Son olarak, roman tarihinin usta olay örgücüsü Dickens'in sıkı sıkıya ve mütemadiyen örülen romanlarında, olay örgüsünü bir tür zorunlu hata olarak ifşa etmesine ne diyeceğiz? Dickens'in bu soru üstüne yaptığı en manidar yorumu, Magwitch'in hüküm giydiği sahnede bulabiliriz belki. Yargıç, Magwitch'in yaşamöyküsünün yasal ve ahlaki versiyonunu, onun saldırganlığını, suçlarını, onu "toplumun başına bela eden" ve sürgünden kaçmasına iten o karanlık duygularını sayıp döktükten sonra, onu ölüm cezasına çarptırır. Pasaj şöyle devam eder:

Salonun büyük penceresinin camındaki parlak yağmur damlalarının arasından vuran güneş, parmaklığın ardındaki otuz iki kişiyle yargıcı birbirlerine bağlayan geniş bir ışık yolu çizmişti. Salondakilere kimileri bunu görünce belki de hepimizin eninde sonunda şaşmaz bir eşitlikle, her şeyi bilen ve hiç yanılmayan daha yüce bir yargıcın önüne çıkacağımızı düşünüyorlardı. Magwitch bir an için bu ışık yolunun üzerinde bir toz zerresi gibi ayağa kalkarak, "Sayın Yargıcım," diye konuştu. "Ulu Tanrı beni zaten ölüm cezasına çarptırmıştı. Sizin verdiğiniz cezaya da boyun eğiyorum." Gene yerine oturdu. "Şşş," diyenler oldu, sonra yargıç söylevini sürdürdü. (56. Bölüm, s. 434 [614])

Bir hayli duygusal, ama kanımca çok da etkin bir pasajdır bu. Yasarıncılar de dâhil, insan eliyle yapılmış olay örgülerini, insanın olay örgüsü yaratma ve onu yorumlama çabalarını yalnızca boşa çıkarmakla kalmayıp ahlaki olarak da kabul edilemez kılan ebedi düzenlerle karşılaştırır. Daha yüce bir Yargıç, insan olay örgülerini birer gölgeye

dönüştürür. Akıp giden insan zamanını ve onun ehemmiyetsiz kronolojilerini sonsuzlukla telafi eden başka bir son daha vardır. Ancak, anlatıcının ifadelerine rağmen bu diğer son görünmez, diğer düzenler elde edilemez. Mr. Wopsle vakasının da ima ettiği gibi, ilahi kelimelerin dünyasında yasaklanmıştır (bu anlamda Noel yemeğinin, kelepçelerin tamir edilmesi komutuyla kesilmesi de oldukça manidardır). İnsan varoluşu için bir ilahi olay örgüsü varsa dahi bu, kesinlikle bilinemezdir.

İlahi olay örgülerinin yokluğunda ya da sessizliğinde, insan olay örgülerinin düzenlenmesi ve yorumlanması zorunlu olduğu kadar sorunludur da. Yaşamın olaylarındaki niyetlerin gösterenlerini okumak, varoluşun merkezi edimidir ki bu *Büyük Umutlar*'ın okurunun okuma girişimini meşrulaştırır. Ya da belki de tam tersidir, zira metnin içindeki olay örgüsünü okumakla olay örgüsünü metin olarak okumak mükemmelen benzeşir, birbirine ayna tutar. Anlatının sonunda olay örgüsü okuma çabasının terk edilmesi söz konusu olsa da bu sadece anlatma sürecinin nihayete erdiğini gösterir. Ya da yine tam tersidir. Ama metnin içinde –henüz daha sonu gelmeden– okuma eyleminden bir iyileşme olması ve bir arta kalanın yaratılması gerekiyorsa bu muhtemelen yargıcın hükmü gibidir: hakiki metnin hakiki vektörlerini göz ardı eden insan yorumu. Gerçekten de böyle olabilir: Balzac'ın antika-cısı tarafından önerilen bilgi metnin içinde değildir. Ama eğer ana-metin elde edilemez ise, ancak ve ancak onlarla ilgili yanılsamalarımızdan kurtulduğumuz takdirde bize içgörü bahşedebilecek olan hatalı olay örgülerini okumaya yazgılıyız demektir. Yinelemeye, keşfedeceğimiz şeyin her daim aslında keşfedilecek hiçbir şey olmadığını bile bile yine yeniden okumaya mahkûmuz. Ancak, “kör ve nankör” bir varoluştaki, ortanın yanılsamasında sonsuza dek saplanıp kalmak istemiyorsak bu süreç yine de zorunludur. Tıpkı Oidipus gibi, tıpkı Pip gibi, biz de isimlerimizin yeniden yorumlarına mahkûmuz. Ama Oidipus vakası misali, ismin bir doluluk ve kimliğin inkârı ile mükemmelen çakışması nadirattandır. Tragedya-sonrası bir dünyada, durumumuz Pip'inkine benzer daha çok; çocuk lisansı ile kendine verdiği ismin anlamını, sonsuzca yinelenenebilir olan bir tersinir-sözün tarihçesini yeniden yorumlamak zorunda kalan Pip'inkine.

HAYVANIN DAMGASI: FAHİŞELİK, TEFRİKA ROMAN VE ANLATI

Anlatının niyeti ve dinamiği olarak, anlatı okurunun deneyimini etkin biçimde şekillendiren şey olarak olay örgüsü yaklaşımım beni, olay örgüsünün tematik araçsallığı ve onun anlatılmasının ve okunmasının ana güdüleyicisi olarak arzudan bahsetmeye götürdü. Eğer olay örgüleri sıklıkla arzu yatırımları benzeri yoğun enerji düzeylerini bağlama ve kontrol altına alma çabası gibi görünüyorsa, bunun nedeni, bir yandan anlatıların tematik bağlamda hırsla, sahip olmaya, erotik nesneye ve dünyaya hükmetmeye yönelik olmalarıyla; öte yandan, anlatı okumasının kendisinin de sahip olma ve hükmetme süreci olan belli bir anlatı okuma deneyimiyle alakalıdır. İndirgeyici bir şekilde, nüanslara kapılmadan konuşacak olursak, bir yandan anlatının arzulanan, potansiyel olarak sahiplenici beden temasına yöneldiğini, diğer yandan da tüketime dair bir okur deneyimine, muzaffer kapitalizm çağında ticari biçimler almaya mahkûm bir sahip olmaya yöneldiğini, anlatısal kavrayışlardaki ticarete özellikle ticari bir renk verdiğini söyleyebiliriz. Bu bölümde, ticarileştirilmiş edebiyat bağlamında erotik beden evreleri ve kaderi üzerine düşüneceğiz, özellikle de eleştirmen Sainte-Beuve'ün “endüstriyel edebiyat” dediği tefrika edilmiş ticari roman örneğine bakacağız.

On dokuzuncu yüzyıl romanında erotik beden tedrici bir şekilde örtüsünü açma sürecinin izini sürmemiz mümkün. Elbette ki bu süreç, İngiltere’de Fransa’da olduğundan çok daha ketum ve geç gerçekleşmiş, çok daha örtük ve dolaşık biçimler almıştır. Yukarıda görmüş olduğumuz gibi, *Büyük Umutlar*’ın erotizmi en güçlü şekilde erotizmin inkâr edildiği ve bastırıldığı yerde, Miss Havisham’ın hikâyesinde hissedilir. Dickens’in meleksi genç kadınları –Agnes, Küçük Dorrit, Rose Maylie, Küçük Nell– cinsellikten yoksun bırakılmıştır, ama bu sıklıkla örtük ve sapkın biçimlerde kendini gösterir: sözgelimi *Küçük Dorrit*’in

Tattycoram ve “öz-işkenceci” Miss Wade’inde ya da *Oliver Twist*’in (altın kalpli) fahişesi Nancy’de. Brontë kardeşlerin, *Jane Eyre* ve *Uğultulu Tepeler*’inin herhangi bir yeniyetme okuyucusu Jane ve Catherine’in nasıl da müphem bir şekilde erotik olabildiğinin farkındadır, arzunun vuslatı topallık veya körlükle ya da mezara itilmekle beraber gelmek zorunda olsa dahi. Henry James’in kadın kahramanlarının genellikle müsaade edildiğinden çok daha erotik bir mevcudiyet sergilediğini iddia edebiliriz; özellikle *Güvercinin Kanatları*’ndaki Kate Croy ve *Altın Kâse*’deki Charlotte Stant bedeni iktidar olarak kullanır ve bu iktidarla olay örgüsündeki sapmayı yaratır. Şunu da söyleyebiliriz ki İngiliz romanında nihayet bedenin örtüsünü kaldıran özellikle *Tess* romanıyla Thomas Hardy olmuş, en sonunda görece bir çıplaklıkla Eros’un mevcudiyeti ve gücüyle yüzleşerek –D. H. Lawrence’a giden– bir sonraki adımı kaçınılmaz kılmıştır. Fransa’da ise (James’in de birçok fırsatta esefle belirttiği üzere) öz-sansür çok daha hafiftir; ayrıca da on sekizinci yüzyıl romanının, özellikle politik erotik bedenin ve yazma ile okuma arasındaki yerinin anlatısı olarak hâlâ aşılmamış olan Laclos’un *Tehlikeli İlişkiler*’i gibi başyapıtlarının itiraf edilmeyen ama capcanlı bir mirası vardır. Stendhal’in bedenleri eliptik bir tür *pudeur* anlayışına, bir tür mahcubiyete tabi kılınmış ve erotizmi işaret etmekten ziyade ima etse dahi Balzac’ın bedenleri olağanüstü bir şekilde oradadır. Hatta *Altın Gözlü Kız* veya *Langeais Düşesi*’nde olduğu gibi arzunun en erotik uçlarında dahi capcanlıdır. Erotizmin “platonik” romans da dâhil, baskılamayla yer değiştirmiş oluşumları kasten açığa vurulur ve en ustalıkla *Vadideki Zambak* romanında tasvir edilir.¹ Flaubert’in *Madam Bovary*’si örtü açma sürecini sürdürür ama ironi ve banallik kipinde. Proust ise bunu, Marcel’in aynı anda hem bir mahpus hem de kaçak olan Albertine’in çıplak vücudu hakkındaki düşüncelerinde bir tür tefekkür zirvesine taşır. Flaubert ile Proust arasında Zola durur; örtüyü açma sürecini ilke edinmişti, ama aynı zamanda da dişi bedenin gücünün ve salgılarının neredeyse tahammül edilemeyecek kadar güçlü bir şey olduğuna bir takıntı derecesinde inanmıştı. Ticaretin ve sanayiciliğin heyula makinesi son kertede beden tarafından hareke-

1 Bkz. Peter Brooks, “Virtue-Tripping: Notes on Le Lys dans La vallée”, *Yale French Studies* 50, 1975, s. 150-162; birçok modern romandaki beden “varlığı” üzerine ilginç bir çalışma için bkz. Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris: Editions du Seuil, 1968.

te geçirilir, tıpkı *Kadınların Mutluluğuna*'daki Octave Mouret'nin alış-veriş merkezini inşa edişi ve genişletmesinin açıktan açığa kadınları baştan çıkarmaya ve onlara hükmetmeye bağlı oluşu gibi. Zola'nın en manidar ifadesi kuşkusuz *Nana* romanındadır; bu romanda fahişenin bedeni, açıktan açığa Eros ile ticaretin buluşma noktası olarak kurgulanmıştır.

Romanın ortasına yakın bir noktada Nana, âşığı Kont Muffat kendisini aynadan seyrederken soyunduğu sahnede tamamen açılır –iç gömleğini, Sarışın Venüs operetini sunarken giydiği file yeleğini çıkarır. Bu öz-açılma iki arzuyla canlandırılır: Nana kendi bedenini hayranlıkla seyredip okşarken Muffat onu arkadan izler, hem Nana'nın kendisine hem de bedeninin ön kısmının aynadaki yansımaya sahip olur. Sonra Muffat beden üzerindeki tefekkürünü yarıda kesip *Le Figaro* gazetesinde gazeteci ve eleştirmen Fauchery'nin yazdığı “Altın Sinek” başlıklı makaleyi okur. Bu makale pek fazla da örtük olmayan bir alegoriyle Nana'yı betimler. Kanalizasyondan gelen bu zehirli böcek üst tabakayı yavaş yavaş zehirlemiş ve böylece içinden çıkıp geldiği sefiller tabakasının –*Meyhane* romanında ayrıntılarıyla tasvir edilen işçi sınıfından bir kızdır Nana– intikamını almakta, toplumsal sınıf savaşını altın bedeniyle yürütmekte, “kar beyazı baldırlarının arasında Paris'i çürütüp düzenini bozmaktadır.”² Muffat gazeteden gözünü kaldırdığında Nana'nın öz-erotik bakışlarını ve dokunuşlarını takip eder, kendi bakışını ve bizimkini, kıllarla hem işaret edilip hem de saklanmış olarak betimlenen kadının cinsel organına yönlendirir. Belki de bu yarı örtük açılmanın hüsraniyla ve açıktan açığa Nana'nın kendi kendine verdiği hazdan tahrik olan Muffat kadını yakalar, halının üzerine atar ve kendi gücünün gösterisi olmaktan ziyade asla karşı koyamadığı ve kontrol edemediği bir güce yenik düşmek gibi hissettiği bir eylemle kadına sahip olur.

Nana'nın altın bedeninin tümüyle açıldığı bu sahneye dâhil edilen “Altın Sinek” başlıklı gazete makalesi, fahişenin bedeniyle ticari yazı arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne seriyor kanımca. Bu dönemde –bazıları ciddi olsa da çoğunluğu sömürücü– fahişelik üzerine

2 Emile Zola, *Nana*, *Œuvres complètes* içinde, Paris: Cercle du Livre Précieux, 1967, c. 4, s. 171 [Türkçesi: *Nana*, çev. Nurten Tunç, Oda Yayınları, 2014 (3. Basım), s. 185]. Bu sahne hakkındaki analizim Janet L. Beizer'in henüz yayımlanmamış “Unwrapping Nana: The Courtesan's New Clothes” makalesinden beslenmiştir.

yayımlanan külliyatlı literatür bu kanımı teyit ediyor. III. Napoléon'un İkinci İmparatorluk dönemi, şayanı dikkat ve çokça tartışılan bir kamusal figür olarak sosyete fahişesinin ortaya çıkışına tanık olmuştur. Kariyerleriyle büyük bir servete ve hatta saygınlığa da ulaşabilen – *Nana* romanındaki kibar tabakaya dâhil olan Irma örneği gibi– ya da sefaletin derinliklerine düşen bu figürlerin yaşamöyküleri son derece anlatılabilir türdendi. Ancak fahişe edebi figürünün popülerliği, Romantizm çağına kadar geri gider. Victor Hugo'nun Marion Delorme ve Fantine'i, Balzac'ın Coralie ve Esther'i gibi yığınla dokunaklı ve kurban konumunda tasvir edilen, reformist toplumsal bilince seslenen yaratık, Fransız Romantik doktrininin önemli bir etmeni haline gelmiştir. Fahişe figürü ile hem toplumsal bilinç hem de popüler ve ticari anlamda başarılı edebiyat arasındaki ittifakını mühürleyen roman, Eugène Sue'nün *Paris Esrarı* olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın belki de en çok okunan romanı olan *Paris Esrarı*, *Journal des Débats* gazetesinde 9 Haziran 1842-15 Ekim 1843 yılları arasında tefrika halinde yayımlanmıştır.

Roman-feuilleton –günlük gazetelerde düzenli aralıklarla yayımlanan tefrika roman– modern kitlesel gazeteciliğin yaratılmasına yardımcı olan ilk kapitalist icatlardan biriydi. Fransa'da bu süreç Emile de Girardin'in düşük ücretli ilk gazete olan *La Presse*'i, 1836 yılında kurmasıyla başladı. Girardin'in fikri şuydu: Normal abone ücretini yarı yarıya indirmek suretiyle (o dönemde her günlük sayının tek tek satışı yapılmıyordu) abone sayısını en azından ikiye katlamaktı. Böylece reklamların ücretini ve sayısını artırmak mümkün olacak, bu da gazete finansmanının temeli olan abone ücretinin yerine reklam gelirini koymayı sağlayacaktı. Spekülasyonu –bu yeni makinenin yağını– sağlayan şey, “alt katta” ya da baş sayfanın en altında yayımlanan, daha önce hiç gazete ihtiyacı duymamış okuyucuyu cezbetmeyi amaçlayan tefrikanın günlük dozdaki kurmacasıydı. *La Presse* tarafından lanse edilen bu formül, anında başarıya ulaştı. Gazete mutlak abone sayısını dört katına çıkardı ve diğer gazeteler de aynı yola girmek için acele etmeye başladı. Abone sayısı on yıl önce hayal dahi edilemeyecek rakamlara ulaştı. Basını besleyen reklam ajanslarının yaratılmasıyla ikinci bir endüstri kolu doğdu; gazete basımının finanse edilmesi kapitalist bir tarza büründü; basının ekonomik ve siyasi gücü muazzam bir şekilde büyüdü. Siyasi güçler dengesindeki bu değişimle, kitlesel basın tarafından ifade

edilen, yorumlanan ve uyandırılan kamuoyunun sahneye sokulmasıyla muktedir bir dördüncü kuvvet dünyaya geldi.

Dolayısıyla, modern kitlesel gazeteciliğin yaratılması ve iktidarı yalnızca tefrika romanın ortaya çıkmasını sağlamadı; modern gazetecilik aslında doğrudan doğruya bu ilk endüstriyel edebiyat biçimine bağlıydı. Başarılı tefrika yazarları yalnızca tümünden kalemlerinin ürünüyle yaşamayı öğrenmekle kalmadı, satır başına para aldıklarından olay örgülerini tefrika modelinin talepleri doğrusunda şekillendirmeyi de öğrendiler. Her bir kısmı, ona ayrılmış bir yere sığdırmak gerekiyordu elbette ve meşhur “La Suite à demain” (“arkası yarın” sözünün on dokuzuncu yüzyıl sürümü) bitiriş tabirinin okuyucu üzerinde tüm etkisini gösterebilmesi için öyküyü yeni bir gerilim ve beklenti ânına doğru da ilerletmek lazımdı. Ayrıca, gazete aboneliği üç ayda bir yenilenebilir olduğundan, yenileme tarihinde olay örgüsünün en heyecanlı ânına getirilmesi gerekiyordu ki okuyucular aboneliklerini uzatsınlar. *Paris Esrarı* bu janrın en klasik örneğidir. Bütün toplumsal sınıflardan okurlar –kraldan ve bakanlarından başlayarak aşağıya doğru– her tefrikayı sabırsızlıkla bekliyor, hatta bunun uğruna bazen birbiriyle kavga ediyordu; okuma bilmeyenler için de tüm Fransa’daki kafe ve işyerlerinde halka açık okumalar yapılıyordu. Sue’nün eseri aslında fazla ağırbaşlı *Journal des Débats* gazetesini finansal krizden kurtarmıştır. Daha da önemlisi, tema, okur kitlesi ve üretim tarzı açısından “popüler” olanın bir füzyonunu gerçekleştirdi. Özellikle, Sue popüler roman türünü belli bir kentsel topografya ve demografiye, suç ve toplumsal sapkınlığa açmış, anlatılabilir olanın yeni bir biçimini bulup bunu kullanmıştır.³

Beden, fahişelik ve anlatısal olay örgüsünün ticarileştirilmesi olgusunu yakından incelemek için romanın kendisine dönmeliyiz. Romanın başında Mösyö Rodolphe –nam-ı diğer, Ekselansları Büyük Gerolstein Dükü– kimliğini saklayarak Paris’in toplumsal alt tabaka-

3 Tefrika roman ve Sue’nün bununla ilişkisi hakkında bkz. René Guise, “Balzac et le roman-feuilleton”, *L’Année balzacienne* içinde, Paris: Garnier, 1964, s. 283-328; R. Guise, Marcel Graner ve Liliane Durand-Dessert, “Des Mysteres de Paris aux mysteres du peuple”, *Europe Mart-Nisan* sayısı, 1971, s. 152-167; H. Avenel, *Histoire de la presse française depuis 1789*, Paris: E. Flammarion, 1900; J. André Faucher, *Le Quatrième pouvoir: la presse de 1830 à 1930*, Paris: Les Editions Jacquemart, 1957; David Owen Evans, *Le Roman social sous la monarchie de juillet*, Paris: Presses Universitaires de France, 1936 ve *Europe* dergisinin Sue’ye ayrılan 1982 Kasım-Aralık sayısı.

larına yaptığı mutlak hayırseverlik gezilerinden birinde bir kızla tanışır. Bu kız, sefih dostlarının, bastırılmaz şarkı söyleme aşkı yüzünden “La Goualeuse” (şarkıcı anlamında argo bir kelime) lakabını taktığı fahişe Fleur-de-Marie’dir. Rodolphe, Paris’in labirentvari bataklarının kalbi olan bir mahallede, Ile de la Cité’de rezilliğiyle meşhur bir *tapis-franc*’ta, bir kabarede hırsızlar, katiller, kadın satıcıları, ayyaşlar ve diğer muhtemel giyotin adaylarından oluşan kalabalığın içinde kızın hikâyesini dinler. Fleur-de-Marie’nin, altın kalpli bu fahişenin, anormal bir şekilde şehrin bataklığında açan bu bakire çiçeğin kaderi, *Paris Esrarı*’nı oluşturan sayısız olay örgüsü ve mekânın labirenti içinde ilerlerken okura rehberlik eden ana izlek olacaktır. Fleur-de-Marie anne babasını hiç tanımamış bir öksüz ve yetim olduğunu söyler. Rodolphe’un, anlaşılmaz bir şekilde bebekken ölen kızı eğer yaşasaydı şimdi Marie’nin yaşında olacağı için ona özel bir ilgi gösterdiğini söyler. Melodram olay örgülerinin gerekliliklerine aşina isek çoktan tahmin edebileceğimiz gibi, bu karşılaşmanın, henüz oyuncularına malum olmayan bu aşkın niteliği, baba-kız ilişkisinde yatmaktadır.

Bu bilgi okura birkaç yüz sayfa sonra verilir (okur bunu çoktan tahmin etmiş olduğu için Sue resmî olarak baklayı ağzından çıkarmak zorunda kalır). Oysa Rodolphe’un bu ilişkiyi gün ışığına çıkarması üç bin sayfa alacaktır. Bu üç bin sayfa boyunca, bir dizi inanılmaz macera, dramatik ironi, *coups-de-théâtre* ve şaşırtıcı tesadüfe tanık oluruz. Ama neredeyse tüm karakter kadrosunu ve tüm olay örgüsü izleklerini birbirine bağlayan şey, Fleur-de-Marie’nin kaybolup yeniden bulunmasıdır. Bütün iplikler, Paris sokaklarında geçen, sürekli dayak yediği ve açlık çektiği bir çocukluktan sonra alkolle zehirlenip fahişe olarak satılan bu “zavallı yaratık” ve onun kaderinde düğümlenir. Rodolphe’un keşfi, Fleur-de-Marie’nin varoluşunun karşıtlamalarına ve tezatlarına tam bir eklemlenme fırsat sağlar. Prenses olmak üzere doğmuşken dilencililiğe ve dayağa mahkûm edilmiş bir kız; sefil bir mahkûmlar ve soysuzlar güruhunun eline düşmüş nezih bir soydan gelen sarışın çocuk; kent cengeline şarkı söyleyen bir kuş; Paris’in bağırsaklarındaki her türlü pisliğe bulanmış on altı yaşındaki “meleksi ve riyasız” genç kız. Tüm toplumsal ve ahlaki aşırı uçlar bir merhamet ve ıstırap retoriğiyle Fleur-de-Marie’nin bedeninde ve hikâyesinde toplanır.

Her şey gün ışığına çıkınca, Rodolphe önce Fleur-de-Marie’yi ıslah etmeye çalışır. Kaldı ki bu ıslah süreci zaten daha onun kendi kızı

olduğunu bilmeden başlamıştı. Onu Ile de la Cité'den çıkarıp model bir çiftlik olan Bouqueval'e yerleştirmişti, ama heyhat, Fleur-de-Marie bu erdem, çalışkanlık ve basitlik mekânından eski arkadaşları ve işkencecileri tarafından yine kaçırılmıştı. Ama Rodolphe onu Gerolstein Düklüğündeki sarayına, asıl ait olduğu yere de kabul ettirme çabasına girişir. Ancak bu plan başarısızlığa mahkûmdur. Rodolphe'un ona gösterdiği sonsuz şefkate rağmen Fleur-de-Marie, geçmiş hatıraların kurbanı olmaktan kurtulamaz. Rodolphe ve yeni eşi Clémence, kendisine onun hiçbir suçu olmadığını, toplumsal sefilliğin kurbanı olduğunu ve bu sefaletle cebren düşürüldüğünü açıkladıklarında Fleur-de-Marie şöyle cevap verir: "Ama o rezillik... Onu yaşadım ben... Hiçbir şey o korkunç hatıraları silemez."⁴ Geçmiş direnendir, silinemez olandır. Fleur-de-Marie âşık olduğu Prens Henri de Herkaüsen-Oldenzaal'dan evlilik teklifi aldığı anda mutlu son vaadinin imkânsızlığı, bir zamanlar kız olanı *anne* yaparak, fahişenin anne olma vaadindeki nihai tezadında kendini gösterir. "Ben, bir anne mi olacağım?" diye umutsuz bir buruklukla haykırdı, Fleur-de-Marie, 'Saygı duyulan, masum ve riyasız bir çocukla kutsanacağım! Ben, bir zamanlar her türlü hakarete maruz kalan ben! Anneliği kirletmek mi? Asla!'" (cilt. 10, s. 151). Bu amansız mantık, onun bir manastıra sığınma kararıyla devam eder. Ancak bu çözüm bile uzun süreli olamaz. Rahibelik peçesini taktıktan kısa bir süre sonra onu içten içe yiyip bitiren gizli hastalığa yenik düşer ve ölür.

Fleur-de-Marie neden asla Prens Henri ile evlenemeyeceğini Rodolphe ve Clémence'e açıklarken acıklı itirafını şöyle bitirir: "Prens Henri'yi öyle çok seviyor ve ona öyle çok saygı duyuyorum ki Cité haydutlarının eli değmiş bu bedeni ona veremem" (cilt 10, s. 153). Bu formül, Fleur-de-Marie'nin varoluşuna hükmeden karşıtlamanın bir özetidir ve karşıtlamanın terimlerini ayıran çizginin aşılamayacağını ima eder. Freud'un histerik nevroz hastalarında görülen "dikey yer değiştirme" kavramını hatırlarsak, burada "beden" bir murdarlık, bir pislik yeri olarak yer değiştirmiş bir metonimi, bir örtmecedir.⁵ Bozulmuş

4 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris: Charles Gosselin, 1843, c. 10, s. 149. Tüm alıntılar bu kitaptan yapılacak ve sayfa numaraları metinde parantez içinde verilecektir. *Les Myseries* dört cilt halinde yeniden basılmıştır, Paris: Editions Libres Hallier, 1978.

5 Freud'un dikey yer değiştirme analizinin klasik bir örneği için bkz. "Fragment of an

olan, bir daha asla eski bütünlüklü, el değmemiş haline döndürülemez. Şüphesiz ki Fleur-de-Marie'nin kirletilmiş bedenini meşru bir kocaya vermeyi reddedişinde ve yaşamının tezatlarına tek çözüm olarak münasip biçimde ölümü seçişinde, Sue'nün geleneksel burjuva ahlakına boyun eğişinin basit bir işaretini, yani Fleur-de-Marie gibi meleksi bir yaratığın bile belli sınırların ötesine geçtikten sonra yeniden bakireleştirilmesinin imkânsız olduğunun işaretini görebiliriz. Ancak, Fleur-de-Marie'nin ölümünde başka bir şeyle daha karşı karşıya kalırız. Bana göre bu, bir kez kişi oralara düştüğünde Cité'nin, toplumsal derinliklerinin en aşağısının izlerinin asla silinemeyecek oluşunun temsilidir. *Paris Esrari*'nin sonunda belki de aynı anda hem Romantizmin tövbe etmiş fahişe klişesini reddetmeyi hem de burjuva ahlakını gönülsüzce de olsa kabul edişi ama öte yandan sefaleti, suçu ve satılan bedenin silinemez damgasını temsil etmekle romanın kendisinin de yazarının da mimlendiğini görüyoruz. *Paris Esrari*'nin sonunda tüm bu çelişik mesajların kodlanmış olması, kitabın bütünsel bir karakteristiğidir. En başta sansasyonel ve sömürücü hedeflerle başlamış gibi görünen roman, uzayıp giden yazılış ve *Journal des Débats*'da yayımlanmış seyri içinde dikkate değer ölçüde çark edip hedef değiştirmiş, Paris'in alt sınıflarından insanları tasvir etmeye geçmiştir. Sue'nün girişimindeki cüretten bahsediyorum. Ancak bu cüret, temkinden ziyade, son kertede konuya ve yazarın ona olan ilgisine de içkin olabilecek kabul edilmeyen muğlaklıklar ve körlükle ehlileştirilmiş gibidir. Romanın sonunda, Fleur-de-Marie, Cité'nin silinemez izinden kurtulamazdı demek zorunda bırakıyoruz. Bu da bir yandan ahlaka verilmiş bir sus payı ve romansı metanetin kayboluşu anlamına gelebilirken, diğer yandan da tövbe ve ıslahın sınırlarına dair belli bir gerçekçilik de sergiler. Ayrıca, belki de Sue'nün bazı damgaların bedensel deneyiminin sahiden de silinemez olduğuna dair şahsi bir itirafıdır.

Romanın ortalarında sosyeteden bir leydi olan Clémence d'Harville'in (kadın hırsızların ve fahişelerin tutulduğu) Saint-Lazare Hapishanesindeki fahişeleri ziyaret edip "o düşmüş ruhlar arasında iyi insan

Analysis of a Case of Hysteria" ("Dora"), [Bruchstück einer Hysterie-Analyse] (1905) *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (Londra: Hogarth Press, 1953-1974) c. 7, s. 30. [Türkçesi: "Bir Histeri Olusunun Çözümlemesinden Parçalar ("Dora")", *Olgu Öyküleri I* içinde, çev. Ayhan Eğrilmez, Payel, 2011.]

olmaya biraz heves duyanları” ıslah etmeye hazırlandığı bir pasajda (cilt 5, s. 99), Sue bu hayırsever hanımlarla kendi misyonu arasında bariz bir paralellik kurar. İki durumda da bu jest, toplumun tepesinden en dibine bir inıştır, gerçekten de bilginin lambasını ve reformu toplumsal düzenin en karanlık köşelerine getirmek için bir tenezzüldür. Romanın yayımlandığı sırada *La Revue Indépendante* dergisinde çıkan bir eleştiri, Sue’nün eserinin hareketini ve anlamını çok iyi yakalamıştır: “Bugüne dek, neredeyse istisnasız efendice olan roman, toplumsal zirveleri gururla tutmuş, aşağıya bakmaya tenezzül etmemiştir... İlk kez bu eserle halkın sefaletinin derinliklerine dalmıştır; ilk kez toplumsal balçığı gerçek anlamda karıştırmış ve bir grup insanın ıstırabının sonsuza dek diğer insanların merhametinden ve Tanrı’nın adaletinden mahrum bırakılmış gibi görünen o karanlık çukurlara inmiştir.”⁶

Sue’nün yeraltına inişinin başlangıçtaki motivasyonları biraz şüpheli, Clémence d’Harville’inkilerden biraz daha az iyi niyetli gibi görünüyor. Sainte-Beuve bu durumu doğru görmüştür:

Kavrayış sahibi ve mucit olan bu adamın o ünlü eserini yazmaya başladığında karamsar çizgisinde sebat etmekten, bunun tüm sırlarını bir araya getirip iyi ailelerin tüketimine sunulan acıklı ve müstehtecen bir roman yazmaktan başkaca bir niyeti olduğu kuşkuludur. Zannımca bir tür iddiaya girmiş gibi en başından kibar hanım okurlarını bu sefer nereye kadar götürebileceğini ve hanımefendilerin kabare tasvirlerinden irkilip irkilmeyeceğini görmeyi arzu etti... Başarısının sonucunda ironik ve kuşkucu bir aristokrat yazar olan –ya da buna öykünen– biri, bundan böyle okur kitlesinin kölesi olacak, popüler bir yazara dönüştü.⁷

Bu yorum, Sue’nün yazarlık hayatına toplumsal altsınıfların roman anlatılarında bir *frisson nouveau*, yeni bir ürperti arayan aristokrat özen-

6 E. Faure, “Les Mysteres de Paris par Eugène Sue,” *La Revue Indépendante* 8, 1843, Helga Grubitzch (der.) *Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans* içinde yeniden yayımlanmıştır, Weisbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1977, s. 40-41. *Paris Esrarı*’na çağdaş tepkileri toplayan bu yararlı kitap ayrıca büyük ölçüde Marx’ın derlediği *Die Heilige Familie-Passages* kitabından Karl Marx ve Frederich Engels’ten ilgili pasajlara da yer vermektedir.

7 C. A. Sainte-Beuve, “M. Eugène Sue”, *Portraits contemporains* içinde, 1846, Grubitzsch, *Materialien* içinde yeniden yayımlandı, s. 71.

tileri olan burjuvalar tarafından okunan şık bir *dandy* olarak başlamış olduğunu ima ediyor. *Paris Esrarı*'nın başlangıcında Sue, kahramanı Rodolphe'tan daha az hayırhah bir merakla aşağı mahalleleri gezmekle suçlanabilir pekâlâ. Ancak yazmaya devam ettikçe *Journal des Débats*'da yayımlanan 147 tefrikayı okumak –ya da dinlemek– için sabırsızlıkla bekleyen halkın kölesi olmamıştır yalnızca. İnsanların sefaletini belgeleme, anlama ve dramatize etme konusunda yeni bir merak da geliştirmiştir. Sue kurmaca kahramanı Rodolphe'u taklit etmeye başlar, işçi kıyafetleri giyip tavan arasındaki işçi odalarını, atölyeleri ve hapishaneleri ziyaret eder. Sefaletin, fahişeliğin ve suçun sebeplerini incelemeye başlar; zanaatkârların kırılğan durumlarını, yoksulluğun sınırında yaşayanların toplumsal kaynak eksikliğini, adaletin eşitsiz elini, ceza sisteminin adaletsizliğini keşfeder. Yeni endüstriyel edebiyatın basit bir girişimcisinden çok daha fazlası olur. Bu edebiyatın koşulları içinde çalışırken kendisinin de bir parçası olduğu genel koşulların, hızlı kentleşme, doğmakta olan sanayileşmenin ve sömürücü kapitalizmin bilincine varır. Heyecanlı ve eğlenceli bir av peşinde Paris'in bağırsaklarına inerek başladığı roman, konusu kadar okuyucu kitlesi ve üretim tarzı anlamında da bir “popüler roman” haline gelir. Oldukça muallak ideolojik niyetlerle –ve romanın olay örgüsünün ve anlamının nasıl gelişeceğini hiç bilmeden– *Paris Esrarı*'nı yazmaya başlayan Sue, romanın sonunda alenî bir sosyalist olur çıkar; kendi kurmaca çalışması aracılığıyla yaşanan nadir bir ihtida örneğidir bu. Nitekim İkinci Cumhuriyet döneminde Paris'in işçi semtlerinden birinden milletvekili seçilecek ve sonra İkinci İmparatorluk dönemini başlatan darbenin ardından sürgüne yollanan şahsiyetler arasında olacaktır.⁸

Şunu söyleyebiliriz. Sansasyonel *mélodram* kent yaşamının melodramatik tezatlarından sorumlu olan sistemin irdelenmesine yol açmıştır. Sue'nün Félix Pyat gibi sosyalistlerle kurduğu dostluk, onun “başkalaşımında” bir rol oynamıştır. Aynı şekilde reformist ve sosyalist yanında romanın ilk tefrikalarını öven coşkulu eleştiriler; Fleur-de-Marie'nin ıstıraplarını dindirmesi veya Rodolphe'u gerçek yaşamdaki kur-

8 Bu konularda ve Sue'nün yaşamı ve kariyeri hakkındaki tüm diğer konularda mükemmel bir biyografi olarak bkz. Jean-Louis Bory, *Eugène Sue: Dandy mais socialiste*, Paris: Hachette, 1962. Ayrıca bkz. Umberto Eco, “Rhetoric and Ideology in Sue's *Les Mystères de Paris*,” *The Role of the Reader* içinde, Bloomington: Indiana University Press, 1979, s. 125-141.

banları kurtarmakla görevlendirmesi için yalvaran ya da reformistlerin bu yeni alanı daha derinden incelemesi ve insanların kendilerinden tanıklıklar, anekdotlar toplamasını istedikleri Sue'nün çok sayıdaki hayran mektuplarının da önemli bir rolü olmuştur. Roman ilerledikçe sayısı artan polemik arasözlerde Sue, toplumsal yaralar için bir dizi öneride bulunmuştur: model kooperatif çiftlikler, işçiler için faizsiz kredi dernekleri ve ceza yasasında reform vesaire. Dünya hakkında düşünen melodramatik hayal gücü, onun derinliklerini açmaya başlar; Félix Pyat'ın ve diğer bazı oyun yazarlarının melodram tiyatro sahnelerinde olduğu gibi melodram dünyayı değiştirme çabasının seçilmiş bir aracı haline gelir. Melodram ile reformist sosyalizmin evliliğinde, Fleur-de-Marie'nin ölümünü karakterize eden ve Sue'nün toplumsal yeraltı dünyasını temsil etme yolu olarak fahişe seçimindeki aynı cüret ve körlük karışımını buluruz.

Paris'in toplumsal cehennemine, ilk iniş Rodolphe'un kendisi tarafından temsil edilir. Rodolphe kişisel bir günahın kefaretinin ödemek adına "erdem polisi" rolünde erdemli zavallıları kurtarma girişimde bulunur ve bizzat bu girişim, roman ilerledikçe yeni bir sosyal organizmanın ayrıntılı planı haline gelir: polis teşkilatının hakkı verilmiş erdemi keşfedip ödüllendirmek, erdemli zavallıların kötülüğün taleplerine direnen varoluşlarını güçlendirmekle görevli bürosudur bu. Rodolphe erdem polislği karşılığında, erdemli mazlumların ıstıraplarına sebep olanları cezalandırma gücünü kendine mal eder. Bunun en çarpıcı örneği, kendi özel doktoruna kötülerin elebaşı Okul Müdürü'nü kör ettirdiği tüyler ürpertici (ve anında çok meşhur olan) sahnedir. Kör kötü adam etkisiz hale getirilmiş ve karanlıklar içinde günahlarını düşünmeye mahkûm edilmiştir. Rodolphe kentli bir Robin Hood misali ötekinin bedeni üzerinde bir iktidara sahiptir ve yukarıdaki örnekte Okul Müdürü güçlü bir cinsellik ve tümüyle sapık bir kriminaliteyi temsil ettiğinden Freud'un iğdiş etme ve körlük arasında kurduğu denkliği hatırlatır. Rodolphe işte bu şekilde bedenler üzerindeki iktidara maruz kalmış olan Fleur-de-Marie'ye yapılan haksızlıkları cezalandırır. Bu tenezzül, sürekli suçla cezayı ve erdem özlemiyle ıslahı eşleştirerek her daim korku ile iktidarı yan yana koyar. Ahlak polislği ve gözaltında tutma, bedene ve onun sapkın cinsel gücüne yöneltilir. Burada tüm bu temalar fahişelik meselesinde harmanlanır.

Fahişeliğin *Paris Esrarı*'ndaki yerini –onun da ötesinde genelde on dokuzuncu yüzyıldaki ayrıcalıklı konumunu– aydınlatmak için fahişeliğin Fleur-de-Marie'de bıraktığı silinemez iz üzerinde biraz daha düşünmemiz gerekiyor. Karl Marx *Kutsal Aile* (1845) kitabının fevkalade zekice ve iğneleyici bir dille yazılmış kimi pasajlarında Rodolphe'un Fleur-de-Marie'yi “kurtarıırken” nasıl önce onu fahişeden tövbe-kâr günahkâra, sonra da tövbe-kâr günahkârdan rahibeye, ardından da rahibeden kadavraya dönüştürdüğünü gösterir. Marx'ın argümanına göre, Rodolphe, Fleur-de-Marie'ye “hatasını” içselleştirmesini öğretir; bu da büyük ölçüde hatasını soyutlaştırması anlamına gelir. Bir başka ifadeyle, Fleur-de-Marie için fahişelik esasında yaşanmış bir durum, insanlığına dışsal bir durumdur; şartlarına uyararak kendini mahkûm etmesi gereken bir soyutlama değildir. Rodolphe, Bouqueval model çiftliğinde genç kızın ıslahına başladığında Fleur-de-Marie'yi Papaz Laporte'a teslim eder; bu papaz da kızın durumunu, derununda bulunan bir günah olarak anlamasını sağlar. Fleur-de-Marie bir noktada papaza şöyle der: “Erdemi anlamamı sağlayarak geçmiş düşkünlüğümün derinliklerini de anlamamı sağladınız” (cilt 3, s. 61). Bu sözlere iyi kalpli papaz şöyle cevap verir: “Yaradan tarafından ne kadar cömertçe donatılmış olursa olsun, insan doğası bir günlüğüne bile seni içinden kurtardığımız çamura batsa o çamurun silinemez damgasını ömrü boyunca taşır.” Oysa der Marx, Fleur-de-Marie daha önce kendini bir insan olarak düşünürken artık düşmüş olduğunu anlar: Daha önce onu sadece dışarıdan kirleten pislik artık onun içsel özü olmuştur; Tanrı ve sonra da ölüm tek çaredir. Fleur-de-Marie'nin *satılan* bedeni şimdi Papaz Laporte'nin *günahkâr* bedeni olmuştur; belki de bu kadın Sue için kaçınılmaz biçimde *erotik ve sapkın* bir bedendir. †

Marx'ın analizi, onun her analizinde olduğu gibi dikkate şayan-dır ancak belki de Sue'nün senaryosuna o kadar sadık olmayabilir. Marx, Papaz Laporte'ye biraz fazla anlam yükler. Oysa Fleur-de-Marie'nin kendisi de kendisiyle yaşıt masum bir kız olan Clara Dubreuil ile tanıştığında onunla arasındaki mesafeyi vurgulayarak içsel kirlilik hissine kapılır hemen: “İlk kez asla silinemeyecek lekeler olduğunu hissettim (cilt 3, s. 56). Bilhassa Clara “basit, sakın ve mutlu” yaşamını anlattıktan sora Fleur-de-Marie'nin de kendi hayatını anlatmasını istediğinde dehşete kapılır. Papaz Laporte aslında Fleur-de-Marie'nin kendi yaşındaki bir kızın kirlenmemiş normal varoluşunun yarattığı

tezat içinde keşfettiği şeyi, teyit eder yalnızca: kendi yaşamının, kendi geçmişinin anlatılabilir olmadığını. Onun taşıdığı izin hikâyesi anlatılamaz; geçmiş, bütünsel ve samimi bir yaşam anlatısında geri getirilemez. Dolayısıyla bu iz silinemez, bu geçmiş tamir edilemezdir.

Burada görünüşte bir paradoksla karşı karşıyayız. Asla anlatılamaz gibi görünen bir yaşam, tam da Sue'nün anlatmayı seçtiği yaşamdır. Sonuç olarak roman, Clara Dubreuil'in değil, Fleur-de-Marie'nin hikâyesini anlatmaktadır. Sue'nün anlatmak için seçtiği şey –*Paris Esrarı*'nda “anlatılabilir” olanın bizzat tanımını oluşturan şey– “basit, sakın ve mutlu bir hayat”tan bariz şekilde ayrılan sapkın, rezil, kriminal olanıdır. Bu durum yalnızca söz konusu romanla sınırlı değildir. En azından on dokuzuncu yüzyıl anlatılarının karakteristiğidir. Belki de bir ölçüde tüm anlatıların, her ne kadar ahlaken önünde saygıyla eğilsek dahi anlatısal bir ilginçliği olmayan bu basit, sakın ve mutlu yaşamı çok az kullanan tüm anlatıların karakteristik bir özelliğidir. Ayrıca, Sue'nün Balzac, Dickens, Hugo, Wilkie Collins ve Dostoyevski ile birlikte en önemli ustalarından sayılabileceği bir roman vardır ki anlatılabilir olanı, normalden apaçık ayrılan, sabıkalı, kanunsuz, sosyalleşmemiş ve yönetilemeyende arar. André Gide romanı “kanunsuz” bir form olarak tanımlar ve İngilizce “lawless” kelimesini kullanarak romanın kurallardan azade olduğunu ima eder. Ancak aynı derece uygun olan Fransızca “*hors-la-loi*” tabirini de kullanabilirdi zira on dokuzuncu yüzyılda giderek artan bir yoğunlukla anlatıyı meşgul eden şey, tam da bu kanunun dışında olan, yasaların kontrole yönelik baskılarıyla ilişki içindeki ihlal ve sapkınlık halleridir. Bu bağlamda, Sue'nün Paris'in izbelerine inışı, potansiyel anlamda hikâylendirilebilir olarak duran, anlatılabilir olanın en büyük kaynağının bulunabileceği bu dünyada bir keşif yolculuğudur. Geleneksel hikâye anlatımının yolculukla, uzaklardan gelenlerin söyledikleriyle, acayip olanla ve halk masalları ile bu masallardaki kötü güçlere karşı kazanılan zafer öyküleriyle nasıl eşleştğini düşünelim. Oysa modern zamanlarda, (Balzac'ın sık sık şikâyet ettiği gibi) her şeyin standartlaştığı ve sıkıcı olmaya başladığı o banal on dokuzuncu yüzyılda toplumsal bataklık dünyası –deyim yerindeyse profesyonelleşmiş sapkınların dünyası– anlatılabilir olanın son sığınağı gibi görünmeye başlar. Toplumsal patolojideki sapkınlık meselesi, onun arabesk figürünü olay örgüsü olarak izleme olanağı sunar. *Tılsımlı Deri*'de de bulunan “arabesk” figürü, doğru çizginin kar-

şıtını temsil eder. Bu, iki mesafe arasındaki muhtemel en uzun çizgi ya da daha doğrusu başlangıç ve son arasındaki muhtemel en uzun sapma ve yan yollardan gitmeyi sağlayan çizgidir; sonun tedrici olarak açığa çıkarılmasındaki geciktirme, tekrar ve geri dönüş arasındaki oyuna bağlıdır. *Haz Ilkesinin Ötesinde*'den devşirdiğimiz olay örgüsü modelinde olduğu gibi, sona doğru gidiş, gitgide daha da karmaşıklaşan, sapkın, ihlalcı ve gerilim dolu bir sonlandırmaya direniş ile eşleşir: Bu güzergâh olay örgüsü örülmüş varoluş alanıdır. Eğer dünyanın sefilleri, Sue'nün gözde konusuysa, bunun sebebi her şeyden önce, en azından burjuva okur kitlesi nezdinde, o insanların olay örgüsü örülmüş hikâye için fevkalade bir malzeme olmasındandır. Ama –Sue'nün muğlaklığını korumak istersek– bu insanların öyküleri, temsilin nesnesi olan o sapkınlığın sebeplerinin yeni bir kavrayışına da götürebilir.

Bu bağlamda fahişenin yerini düşündüğümüzde, onun on dokuzuncu yüzyılda anlatılabilir olandaki özel ve örnek rolünü anlamaya başlarız. Albert Béguin'a göre, *İnsanlık Komedyası*'nda bir sayım yap-sak, romanın dışındaki dünyada olandan çok daha fazla bir oranda fahişeyle karşılaşırız. Çünkü kuşkusuz ki fahişe, her şeyden önce romansı bir kadere sahip biridir: Özel, acayip bir varoluş biçimidir.⁹ Fahişenin olay örgüsü, tanımı gereği bir sapkınlıktır. Edebiyat bağlamında genellikle dünya içinde kendi orijinal güzergâhını kendisinin tanımladığı bir figür olarak görülür. Fahişenin yaşamına yeni ve örnek bir tarz ve anlam kazandıran bir olay örgüsüdür bu. Toplumsal rolü ve işlevinin sınırları içinde fahişe, özünde maskeyi anlama çevirmeye muktedir teatral bir varlık olarak algılanır. Örneğin, Balzac'ın fahişeleri, bazen Fleur-de-Marie'nin temsil ettiği en alt sınıftan sokak kadını, ama daha sıklıkla lüks içinde yaşatılan kibar fahişeler ya da *rats d'opéra* [balerin anlamında "opera fareleri"] diye adlandırılan dansçılardır. Bu karakterler toplumsal bariyerleri aşmak, bütün toplumsal ortamlarda var olmak, en tepeye ulaşmak ama bunu yaparken tepenin de özünde dipten pek farklı olmadığını göstermek gibi özel bir kabiliyete sahiptir.

Bu anlayıştaki fahişe, Amerikan gangster filmlerinde otomatik tabancaya verilmesi âdetten olan lakabı hak ederdi: kadim eşitleyici. Fanny Beupré, Jenny Cadine, Tullia, Florine, Suzanne de Val-Noble ve hazin Esther Gobseck gibi karakterler, Balzac'ın ironiyle de olsa açıkça belirttiği üzere, sosyalist ideolojidekine benzer telafi edici bir

9 Bkz. Albert Béguin, *Balzac visionnaire*, Cenevre: Skira, 1946, s. 151-179.

rol oynarlar. *Kibar Fahişe*'de bankacı Nucingen'in Esther'e olan tutkusunu tasvir ederken kurduğu bir cümlede bu sosyalist ideolojiden şöyle bahseder Balzac: “[N]amuslu bir burjuva kadını, Fourierci sistemdeki toplumsal işlevleri belki de tamah ve para hırsının neden olduğu elemeleri telafi etmek olan bu yaratıkların elinde bir servetin nasıl eriyip gittiğini anlayamaz.”¹⁰ Zira fahişe, her erkeği kendi imkânları ölçüsünde kendi erotik ihtiyaçlarının kölesi etme kapasitesine, *libido universalis*'e yatırım yapar. Gazeteci Etienne Lousteau *Kibar Fahişe* romanının başlarında Esther'in büyüğü güçlerini şöyle tasvir ediyordu: “Daha on sekiz yaşındayken en büyük serveti, en aşağı sefilliği, her toplumsal kattan erkeği tanımıştır bile. Siyasetle, bilimle, edebiyat ve sanatla meşgul olurken kalpleri tutkuyla dolu erkeklerin büyük bir şiddetle bastırdıkları hayvani iştahlarını zincirlerinden boşaltacak türden sihirli bir değneği var sanki. Koca Paris'te Hayvana ‘Hadi çık dışarı!’ dediği anda Hayvanı kafesinden çıkarıp sefahate daldırtacak başka bir kadın daha yoktur” (s. 442). Kuşkusuz ki burada altta yatan imge, insanı domuza dönüştüren Circe imgesidir. Fahişe dönüştürücü rolünde, metamorfozu tahrik etme kapasitesinde bizzat kendisi anlatılabilir olmakla kalmaz, başkalarından da hikâye malzemesi devşirir.

Eğer fahişelik örgütlü ve gündelik bir görüngü olarak insan medeniyeti kadar kadimse bile, sanayi kapitalizmiyle yakın bağları olmuştur. Nitekim Paris'te fahişelik, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yaşanan nüfus artışı ve fakirleşmiş kentli proletaryanın yaratılışıyla yeni boyutlar kazanmıştır. Louis Chevalier'nin *Classes laborieuses et classes dangereuses* [İşçi Sınıfları ve Tehlikeli Sınıflar] başlıklı dikkate şayan kitabında dediği gibi, “Fahişelik on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında kent yaşamının, özellikle de işçi sınıfı yaşamının temel görüngülerinden biriydi.”¹¹ Araştırmacılar bu yaşamın gözle görülür bir coğrafi örgütlenmesi, önemli derecede işlevsel çeşitliliği ve bir dizi polis dü-

10 Balzac, *Splendeurs et misères des courtisans*, *Comedie humaine* içinde, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981. Balzac'ın bu dört ciltlik romanı 1838-1847 yılları arasında yayımlanmıştır ve ilk cilt, “Torpido” anlamındaki Esther'in takma adı olan “La Torpille” orijinal başlığıyla *La Presse*'te yayımlanmak üzere Emile de Girardin'e sunulmuştur. Girardin, okurları arasında infial yaratır korkusuyla bir fahişenin hikâyesini yayımlamayı reddetmişti.

11 Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris: Plon, 1958, s. 334; İngilizce çev. Frank Jellinek, *Labouring Classes and Dangerous Classes*, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1973.

zenlemesi olduğunu keşfetmeye başlamıştır. 1836'da Doktor A.-J.-B. Parent-Duchatelet *De la prostitution dans la ville de Paris* [Paris Şehrindeki Fahişeliğe Dair] başlığını taşıyan geniş kapsamlı ve ciddi bir çalışma yayımladı. Farklı fahişe kategorilerini ayrıntılarıyla tasvir eden bu çalışmaya göre, o dönemde Paris'te *fille à carte* [vesikalı] (polislin çıkarttığı bir kartı taşımak zorunda olan sıradan sokak kadını), *fille à numéro* [numaralı] (genelev kadını), *femme galante*, *femme à parties* ya da *femme de théâtres* (bugün bu son üçüne “tele-kız” diyebilirdik) gibi çeşitli kategorilerde fahişeler bulunmaktaydı.¹² Parent-Duchatelet'nin çalışmasında kendi toplumsal düzeninin, adabı muâşeretinin ve hatta kendi dilinin –özel argosu– olduğu tekmil bir alt-toplum, bir yeraltı dünyası tüm ayrıntılarıyla ve uzmanlıkla analiz edilir, belgelendirilir. Balzac'ın kimi zaman “toplumun mahzeni” dediği toplumsal yeraltına merak duyan romancıların çok ilgisini çekmiş olması ve Balzac, Dumas, Hugo ve Sue gibi romancıların Parent-Duchatelet'nin araştırmasından bolca faydalanmış olmaları şaşırtıcı değildir. Parent-Duchatelet'yi okuduktan sonra, fahişenin yaşam tarzının ayrıntılarına değinmek ya da Esther veya Fleur-de-Marie gibi karakterleri yaratmak için romancıların kendisinden serbestçe ödünç aldıkları, çok sayıda pasajı kolayca tanıyabiliriz.

Parent-Duchatelet'nin çalışması o dönemde Parisli altsınıflar hakkında gerçekleştirilen bir dizi çarpıcı araştırmanın en dikkate şayanlarından biridir ve romancıların çalışmaları da –kuşkusuz en çok Sue ve Hugo'nun romanları– aynı yöndedir ve aynı harekete aittir.¹³ On dokuzyüzyılın en büyük meselesi, toplumsal yoksulluk ya da Victor Hugo'nun önemli romanının başlığı *Sefiller* ile ifade ettiği gibi sefaletti. Sıradan burjuva dünya görüşüne tercüme edildiğinde, Louis Chevalier'nin de gösterdiği üzere, mesele doğrudan doğruya suç eylemlerine bağlanıyordu: tehlikeli sınıfların tehdidi. Malum suç eylemi ve suçlu zihniyeti Balzac'tan Dostoyevski'ye ve ötesine başat bir roman teması haline gelmiştir. Roman, olay örgülerini bir yandan azami, en cüretkâr

12 Bkz. A.-J.-B. Parent-Duchatelet, *De La prostitution dans la ville de Paris*, 2 cilt, 2. Baskı, Paris: J.-B. Baillière, 1837: 1857'de yayımlanan “Compeletee par des documents nouveaux ... par Adolphe Trebuchet et Poirret-Duval” (Adolphe Trebuchet ve Poirret-Duval Tarafından Yeni Belgelerle Tamamlandı) baskısını da inceledim.

13 Dönemin diğer önemli incelemeleri arasında Dr. Louis-René Villermé'nin tekstil işçileri ve yaşam alanları hakkındaki çalışmaları (1840) ve Eugène Buret'nin Fransa ve İngiltere'deki işçi sınıfının sefaleti hakkındaki çalışması (1840) sayılabilir.

toplumsal sapkınlık ile diğer yandan polisin karşı-disiplini arasında tutma eğilimindedir. Dedektif romanının ve hırsız-polis kurmacasının birer on dokuzuncu yüzyıl icadı olması şaşırtıcı değildir.¹⁴ Sue son kertede güçsüzleri keşfetmişti, ama onu asıl ilgilendiren şey daha ziyade gücün hoşnutsuzları, gücü tersine, sapkın şekillerde kullanan alt tabakaydı. Nihayetinde, Fleur-de-Marie'nin mesleği ve Okul Müdürü'nün simgesel olarak iğdiş edilmesinin yan yana gelişinin de ima ettiği gibi, yeraltı dünyasının sapkın gücü, özünde cinseldir. Bu da yeraltı dünyasına erişimin en kolay yolunun, Circe'nin fahişelik ininden geçtiğini ima eder.

Fahişelik konusu Sue'nün toplumsal sefalet dünyasına inişinde dikkat çektiğimiz üzere, zorunlu biçimde muğlaklıkla maluldür belki de. Romancının asıl satılan bedenle mi yoksa sapkın bedenle mi ilgilendiği, hiçbir zaman kesinliğe kavuşmaz. Fahişelikle ilişkileri ve fahişelikteki tezahürüyle ele alınan toplumsal sefalet, işçi sınıfı ve suç meseleleri erotik olanla yaldızlanır. Burada romanın inişi, erotik olanı parayla satın alan ve en azından yeraltı bölgelerinin eşliğindeki özel bir dünyaya giren burjuva erkeğin geleneksel inişini taklit eder. Ayrıca karanlıkta ve gizlice hayvanın serbest bırakıldığı itiraf edilemez erotığa doğru paralel bir psikolojik iniş imgelemi de mevcuttur. Şöyle bir spekülasyon yapmak mümkün: Fahişeler on dokuzuncu yüzyıl romancılarının tehlikeli ve korkutucu dişi cinselliğini, üst ve orta sınıflardan kadınları tasvir ederken mümkün olamayacak bir tarzda ele almalarına olanak sağlamıştır. Belki de bu anlamdaki en çarpıcı örnek, Balzac olabilir. Onun romanlarında Esther ve Coralie ya da *Altın Gözlü Kız*'daki münzevi Paquita Valdès gibi böylesine yüceltilmiş ve alev saçan yaratıklar “sapık” biçimlere dahi bürünebilen yoğun dişi cinselliğini irdelemek için birer araç gibidir. Ancak Balzac'ın bu konuyu ele alışı oldukça cüretkârdır zira kibar fahişe potansiyeli onun iyi aile kadınlarında bile bulunur. Ki bu kadınlar, Proust'un da parmak bastığı gibi, tutkuyla tutuştuklarında *filles* [kolay kızlar] gibi davranırlar. Cinsellik, sınıfsal sınırları aşar, aşağısı ile yukarısını buluşturur, aşırı uçları bir araya getirir.

Sue'nün romanında tövbe girişimi vaat edilen Fleur-de-Marie, (sadece maruz kaldığı erkek cinselliğinin aksine) aşırı cinsellikten, başka

14 On dokuzuncu yüzyıl romanında (Wilkie Collins'e özel bir referansla) “polislik”in tema ve yapılandırıcı güç olarak kullanımı hakkında bkz. D. A. Miller, “The Novel and the Police,” *Glyph* 8/1, 1981, s. 127-147.

bir fahişeyle, Dişi Kurt ile eşleştirilerek korunmuştur, zira Dişi Kurt'un cinselliği açıktır ve açıktan açığa vahşi, hayvansı, hem korkutucu hem de tahrik edicidir:

Dişi Kurt yirmi yaşlarında etine buduna, erkeksi bir heybeti, çevikliği ve düzgün sayılacak yüz hatları olan bir kızdı. Kapkara gür saçlarının arasında kızılımsı tonlar parlardı. Kanının sıcaklığı al yanaklarına vururdu. Kara kara tüyler dolgun dudaklarına gölge düşürürdü. Kestane rengi kalın kaşları büyük vahşi gözlerinin ortasında birleşirdi. Bu kadının fizyonomisinde vahşi, haşın, hayvansı bir ifade vardı. Mutat alaycı bir sırıtiş, öfkelenildiği zaman üst dudağını geri çeker, seyrek beyaz dişlerini ortaya çıkarır, takma adının niçin Dişi Kurt olduğunu açıklardı sanki. (cilt 5, s. 133)

Dişil cinsellik bu pasajda hayvani cinselliğe atıfla işlenir. Betimlemenin tamamı hayvan lakabını gerekçelendirerek böylesine aleni bir cinselliği açıklayıp meşrulaştıracak biçimde oluşturulmuştur. Dişi Kurt'un cinsel gücü, Fleur-de-Marie'nin mesleğinin temeli olan cinsellikle içsel ilişkisi hakkında okurda oluşabilecek uygunsuz endişeleri uzaklaştırmak ve onun fahişeliğin yozluğundan yalnızca ahlaki terimlerle bahsedebilmesini sağlamak için kullanılan bir "paratoner" işlevi görür. Dişi Kurt sapkın erotik bedendir, oysa Fleur-de-Marie [Meryem Çiçeği] –roman ilerledikçe gitgide edilgen, şirin, neredeyse bir bakire gibi görünür– sadece satılan beden olur. Ancak tabii ki eninde sonunda hayvan damgasını yiyecek olan, geri getirilemeyecek olan bekâretine sızlanarak ölecek olan da Fleur-de-Marie olur. Hâlbuki Dişi Kurt, Fleur-de-Marie'nin hayırsever yardımlarıyla doğru yola girip eskiden kaçak avcılık yapan ve fahişelerle düşüp kalkan biriyken Asker unvanı alıp avlak bekçiliğine yükselen meşru bir koca ve babayla evlenir. (Elbette bir kaçak avcının avlak bekçisine dönüşmesi, tersyüz olan, sapkınlıktan dönüp polisliğe yatırılan güce iyi bir örnektir). Dişi Kurt ıslah edildikten sonra hayatta kalmasına rağmen Fleur-de-Marie'nin yaşamaya devam edememesinin sebebini toplumsal sınıf farkına atfetmek zorundayız: Bir fahişe proletarya olarak kurtarılabilir, namuslu bir işçi sınıfı karısı olabilir, ama burjuvazi için bu söz konusu olamaz. Sınırlar vardır. Satılmış beden sapkın olmak zorundadır sonuçta. Dişi Kurt, Sue'nün hümanist liberalizmini gösterirken Fleur-de-Marie bu liberalizmin derin burjuva karakterini ve onun kısıtlarını ima eder.

Parent-Duchatelet'nin *De la prostitution* [Fahişeliğe Dair] isimli kitabı ise bu tezatlardan muaftır. Toplumsal-bilimsel bir araştırma olarak dikkate değer biçimde çok daha ileriye gider, bilinçli olarak önyargıları ve basmakalıp fikirleri reddederek kayıtları ve istatistikleri enine boyuna inceler. Fahişelerin fizyolojisi ve tıbbi geçmişi ile ilgili bölümler kadın cinselliğine dair önyargılar ve folklorik algılardan ciddi bir özgürleşmeyi sergiler. Fahişeliğin nedenlerine dair tartışmalar ise ahlaksızlıktan ziyade yoksulluğa, yasadışılığa, eğitimsizliğe ve yoksunluğa vurgu yapar. Ancak Parent-Duchatelet de zaman zaman geri adım atarak “kadının en önemli görevlerinden birini” yani iffeti ihmal etmenin bedelini ödeyen bu utanç verici yaratıkların ahlaki çöküşlerinden bahsedebiliyor. Kitabın birçok bölümü nasihatler veren ahlaki vaazlarla başlayıp biter. Giriş bölümü ise ele alınacak konu için bir mazeret sunarken bu çalışmayı Parent-Duchatelet'nin daha önce Paris'in lağım sistemi hakkında gerçekleştirdiği araştırma ile karşılaştırır: “İyi bir şey yapmak umuduyla bu başka bir tür lağım çukuruna (diğerlerinden çok daha korkunç olduğunu kabul etsem de) girerken niçin yüzüm kızarsın ki?”¹⁵ Fark ettiğimiz gibi, bizzat Parent-Duchatelet'nin araştırması alt katmanlar üzerinde bir iktidar işleyişine işaret etmektedir: On dokuzuncu yüzyılda başlayan daha geniş bir projenin, sapkınlığı düzenleme ve gözetleme projesinin bir parçasıdır bu. Fahişe toplulu-

15 Parent-Duchatelet, *De la prostitution*, c. 1, s. 7. Parent-Duchatelet'nin gözlem ve kayıt, fizyoloji ve ahlakın gizlenmesinin retorik karışımına bir örnek olarak, sodomi ile ilgili şu açıklamaları düşünün: “Ces malheureuses, livrées à la brutalité d'une foule d'hommes blasées sur les jouissances que permet la nature, ne refusent pas toujours ces communications illicites qui, pour avoir lieu entre des individus de sexe différent, n'en sont pas moins révoltantes.... Je dois avouer qu'il n'est pas un point de la vie et des habitudes des filles plus obscur que celui-ci; on peut dire, à leur louange, qu'elles sont sur ce sujet d'une réserve complète, qu'elles repoussent avec horreur les questions qu'on leur adresse, et qu'elles affectent une certaine indignation lorsqu'on paraît les soupçonner de s'être prêtées à des communications de cette nature” [“Doğanın izin verdiği hazlardan bıkmış bir erkek gürhununun zorbalığına kurban edilen bu talihsiz kadınlar, farklı cinsiyetlerden bireyler arasında cereyan etse bile daha az iğrenç olmayan bu aykırı birleşme usullerine her zaman hayır diyemiyorlar. (...) Ancak öte yandan itiraf etmeliyim ki, kızların yaşamında ve alışkanlıklarında bundan daha belirsiz bir nokta yoktur; övgüye değer biçimde, bu konuda tam bir çekince içinde oldukları, kendilerine yöneltilen soruları dehşetle püskürttükleri ve bu türden birleşme usullerine kendilerini kaptırdıklarından kuşkulandığında belli bir öfke gösterdikleri söylenebilir”] (*De la prostitution*, c. 1, s. 225-226).

ğunun organizasyonunu sergileyişi dahi, Michel Foucault'nun on dokuzuncu yüzyıl cezabilimi hakkındaki kitabında önerilen terimlerle söylersek, bir *Surveiller et punir* [Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak]¹⁶ türü olarak suçlu bedenin gözetlenme biçimini oluşturur.

Foucault denetim ile suç ve yaşam biçimi olarak suçluluk –suçlu özyaşamöyküsü diyebileceğimiz şey– arasındaki karşılıklı bağımlılığı irdeler. “Hapishane kurumunun” kendisi gibi suçluluk hakkındaki metinler de görme iktidarı aracılığıyla sapkınlığın varlığına karşılık verir. Jeremy Bentham tarafından icat edilen panoptikon hapishane, resmi soruşturma raporları ve popüler toplumsal romanlar arasında niyet bakımından bir yakınsama bulunur. Alain Corbin de *Les Filles de noce* (Kiralık Kızlar) adlı yakın tarihli ve kapsamlı çalışmasında, Fransız düşüncesinin on dokuzuncu yüzyıl boyunca fahişeliğe dair büyük ölçüde bir *discours régleментарiste* [düzenlemeci söylem] ile belirlenmiş olduğunu, fahişeliğin kaldırılmasından ziyade kontrol altına alınması, belli bir mekânla sınırlanması ve sürekli denetlenmesi fikrini savunduğunu iddia eder.¹⁷ Corbin'in iddiasına göre, egemen korku, fahişeliğin gizli saklı yapılması, olduğundan başka bir şey gibi görünmesiydi. Kılık değiştirme ve gizlilik korkusu doğrudan doğruya ana akım topluma yeniden girmeye çalışan eski fahişeler sorunuyla ilgiliydi. Polis yönetmelikleri fahişe kayıtlarından silinmeyi son derece zorlaştırıyordu ve reformist doktrin genellikle bu silinme, *radiation*, meselesine yoğunlaşıyor, iffetli bir yaşama dönüşün kolaylaştırılmasını savunuyordu. Ancak on dokuzuncu yüzyıl boyunca egemen olan görüşe göre, toplumun sapkın bedene ihtiyacı vardı ama bu sapkınlık

16 Bkz. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975; İngilizcesi: *Discipline and Punish*, çev. Alan Sheridan, New York: Pantheon, 1977 [Türkçesi: *Hapishane-nin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Imge Kitabevi, 2001 (8. Baskı)].

17 Bkz. Alain Corbin, *Les Filles de nocces: misère sexuelle et prostitution (19ème et 20ème siècles)*, Paris: Aubier-Montaigne, 1978. Corbin, Parent-Duchâtelet'nin çalışmasıyla Foucault'nun “denetleme” tasavvuru arasındaki bağlantıları açıkça ortaya koyar – bu da şaşırtıcı değildir, çünkü Foucault'dan çok etkilenmiş benzermektedir. Corbin'in kitabı son derece faydalı ve aydınlatıcıdır, ancak sergilediği burjuva dışı cinselliğinin doğruluğu hakkında bazı şüphelerim var. Corbin'in incelediği resmî ve tıbbi literatürün ima ettiği gibi dışı cinsellik orta ve üst sınıflara tamamen kapalı mıydı? Şurası kesin ki romancılar –Balzac, Flaubert, Zola, Barbey d'Aureville– ısrarla tam tersini söylemektedir. On dokuzuncu yüzyıl Fransasında dışı cinselliğinin statüsü hakkında kapsamlı bir çalışmaya ihtiyacımız var.

görülebileceği, güzergâhlarının yakinen izinin sürülebileceği marjinal bir alanda tutulmak zorundaydı.

Sue'nün romanı, fahişeye karşı takındığı çelişkili tutumu ve reformist gayretine koyduğu sınırlarla, Parent-Duchatelet ve halefleriyle aynı ikircikliği sergilemektedir. Sue, fahişeliği toplumsal olarak yaratılan bir kötülük olarak tarif ederken ailelerin tek bir odaya sığıştığı, ensestini, “akraba ile zinanın” yaygın olduğu ve kızların tek satılacak mallarının bedenleri olduğu proleter kesimlerde fahişeliğin neredeyse kaçınılmaz olduğunu vurgular. Reformistlerin de alkışladığı uzun nutuklar çekerek fahişeliği yaratıp ona müsamaha gösterdikten sonra Bureau des Moeurs [Ahlak Masası] vasıtasıyla işleyişini düzenleyip kayıt altına alan ve rehabilitasyonu imkânsız kılan sistemi şiddetle eleştirir. Ancak Fleur-de-Marie örneğinde polis kayıtlarından silinse dahi, satılmış bedenin izlerinin gerçek anlamda silinmesini asla sağlayamazdı. Sue'nün fahişeyi ele alışının en ilginç ve yıkıcı yanı, onun cinsel bedene verdiği yanıttır. Bu yanıt en ayrıntılı biçimiyle Sue'nün okurları arasında skandal yaratan bölümde sergilenir. Rodolphe kötü şöhretli noter Jacques Ferrand'ın mahvoluşunu tetiklemek için şehvet düşkünü siyahi Fransız Cécily'yi kullanır ve söz konusu noter neredeyse kelimenin tam anlamıyla karşılıksız aşktan ölür. *Paris Esrarı*'ndaki fahişelik her şeyden önce hem psişik hem de toplumsal alt dünyaya erişim aracıdır, lağım kapağının açılıp sapkın olasılıkların varlığının gözler önüne serildiği bir yerdir. Böylece, burjuvazi hem proleter sınıfla hem de “kötü şöhretli yerlerde gezinme” ihtimalinin kendisiyle, parayla satın alınan erotik merak aracılığıyla temasa girer. Kuşkusuz bu, toplumsal dipler sorununu tartışmaya açmanın tuhaf ve muğlak bir yoludur, ancak belli bir tarihsel kesinlikle, yine de bir ilk olduğu söylenebilir.

Öyleyse fahişe, özenle hikâyelendirilen bu alt-dünyaya; güç, büyü ve tehlike diyarına erişimin kilit figürü ve terimi olarak ortaya çıkar; modern anlatılabilir olanı örneklendirir. Balzac'ın zeki kibar fahişelerinden biri olan Suzanne du Val-Noble muhteşem döşenmiş dairesini misafirlerine gösterirken tam da doğru bir yorum yapar: “*Voilà les comptes des mille et une nuits*” (“İşte binbir gece masallarının meyvesi bunlar”).¹⁸ Bu cümle, “*Contes des milles et une nuits*” –Binbir Gece Masalları ya da *Arap Geceleri*– deyişiyle bir kelime oyunu yaparak hem anlatsal hem finansal iki anlamda da *comptes* [hesaplar, gelirler] ifa-

18 Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *La Comedie humaine* içinde, c. 5, s. 493.

desinin birbiri yerine geçebilir olduğunu ima etmektedir. En azından bir fahişenin yaşamında gelir elde etmek, anlatacak bir şeye yol açıyor, para ve hikâye aynı cinsel alışveriş gecelerinden akıyordur. Suzanne du Val-Noble'un cinaslı sözlerinin türevlerini *Sönmüş Hayaller*'in her yerinde bulmak mümkün. Zaten *Sönmüş Hayaller*'in konusu, Georg Lukács'ın tanımıyla, "ruhun kapitalleştirilmesi" – zihinsel ürünlerin metaya dönüştürülmesidir; girift olay örgülerinde hesapların anlatılmasıyla anlatıların hesapları dönüp dolaşır.¹⁹ Tüm *İnsanlık Komedyası*'nın epigrafisi olabilecek bu aforizmayı bir fahişenin söylemesi, Balzac'ın dünyasında anlatılabilir olanın nasıl da cinsellik ve para alışverişi kavşağında bulunduğunu gösterir. Roland Barthes'ın da belirttiği gibi para, modern burjuvazinin evrensel gösterenidir; hiçbir nesneye (toprak gibi) bağlı olmayan bu gösteren, değeri yalnızca dolaşım terimleriyle tanımlar. Sue'nün romanının kaynağı ve konusu da cinsellik, para ve hikâye anlatıcılığı ilişkisinde ve hatta bu ilişkinin üretim biçiminde yatar.

Ancak burada bir başka paradoks daha çıkar karşımıza. Endüstriyel üretim ve ticari finans biçimleriyle reklama böylesine yakından bağlı olan bu roman, bir yandan da okurlarıyla arasında, neredeyse Benjamin'in romanın özelleştirilmiş "aşağı" dünyasına karşı kültürel bir standart olarak kullandığı sözlü hikâye anlatıcılığının Cennet bağlamını çağrıştıran bir tür mahremiyet yaratmıştır. *Paris Esrarı*'nın yayımlanması –genellikle haftada dört bölüm olarak ama zaman zaman Sue bölümleri yetiştiremediğinde uzun kesintilerle– yaklaşık on altı ay sürdüğünden ve romancımızın da henüz yazılmamış sayfalara dair kesin bir taslağı olmadığından, okurlar romana olan tepkilerini ifade edebilmekle kalmıyor, Sue da sonraki bölümlerde bu tepkilere yanıt verebiliyordu. Sonuç, romanın hem ideolojisini hem de biçimini şekillendiren bir diyalog olmuştur. Sue'ye gelen okur mektuplarının birçoğu muhafaza edilmiş olduğu için okur tepkilerini incelememiz mümkün. Sözgelimi bu mektuplarda, sevilen bir karakter olan ve Sue'nün Cezayir'e yolladığı Le Chourineur'un geri dönmesi talepleri

19 Bkz. Georg Lukács, "Illusions perdues," *Studies in European Realism* içinde, çev. Edith Bone, Londra: Hilleay Publishng Co., 1950 [Türkçesi: György Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, 1977, s. 84]. Şunu da belirtmekte yarar var: *Sönmüş Hayaller*'in üçüncü cildinde Balzac, bir *compte de retour*, ödenmemiş kredi mektubunun dolaşımından ayrıntılı bir olay örgüsü icat eder ve şöyle bir yorum yapar: "Calembour dışında hiçbir romancı, böylesine inanılmaz bir hikâye yaratamamıştır..." *La Comedie humaine*, c. 5, s. 591.

(Sue bu talepleri yerine getirmiştir); aşağılık Martial ailesinin adama-kıllı cezalandırılması isteği dile getirilmiştir. Ya da namuslu terzi Rigo-lette'in pusuda bekleyen âşıklardan korunması ve Fleur-de-Marie'nin tamamen normal bir hayata dönmesi veya yaşamını fakirlere ya da ök-süz-yetimlere ya da kiliseye adanması talep edilmiştir – bu son örnek-teki mektuplar sanki Sue'nün kurmacasına acıklı bir son hazırladığını sezmişçesine yazılmıştır.²⁰ Okurlardan bazıları kurmacayı gerçek yeri-ne koymuş gibidir. Rodolphe'u suçluların kötücül planlarını bozmaya teşvik etmesi ya da Clémence d'Harville'i başı derde girmiş talihsizleri kurtarmaya göndermesi için Sue'ye yalvarırlar. Diğer okurlar ise Ro-dolphe ve Clémence d'Harville'in yaratıcısının müşfik bir kalbi olması ve çaresizlerin yardımına koşması gerektiğine inanır: Sue'nün hayırse-verlik yapmasını isteyen sayısız mektup bulunmaktadır.

Daha da ilginç, elimizdeki kanıtlara bakılırsa, Sue'nün kurmaca durumları gerçek yaşamda yansımaları bulmuş, birçok okur mektu-bunda romandakileri teyit eden tasvirler ve hikâyeler anlatıyorlardı. Böylece okurlar Sue'nün zaman zaman eksikliğini çektiği “kesin” bil-gileri ve sonraki epizotlar için gereken malzemeyi ona sağlamış olu-yorlardı. Ayrıca, toplumsal reformistler ve çeşitli mezheplerden sos-yalistler de ona övgü dolu mektuplar, risale ve kitaplar göndermiş, bunlardan bazıları, mesela Prosper Trabé'nin *Travail et salaire* [Emek ve Ücret] (1841) kitabı romanda yerini almış, Sue bu esere bir dip-notla referans vermiştir. Genellikle meslek erbabından olan diğer bazı okurlar ise reform tasarıları sunmuştur. Hukuk mahkemeleri reformu (özellikle yoksullar için kamu avukatı sisteminin kurulması öneril-miş), ceza sistemi, yetimhanelerin ıslahı ve hatta tefecilerin refor-muyla ilgili projelere okur mektuplarında sıkça rastlanmaktadır. Bazı okurlar Sue'nün reformist görüşlerine de uygun görünen işçi gönüllü-leri dernekleri, tarım kooperatifleri gibi var olan projelere dikkat çeki-yordu; bazılarıysa *Paris Esrarı*'nın etkisiyle yaratılmış yetimhane veya kimsesizler yurdu gibi yeni kurumlardan bahsediyordu. Diğer bazıları da romanını tam anlamıyla insanlığın yeni senaryosu yapabilmesi için

20 Bu mektuplar Bibliothèque Historique de la Ville de Paris kütüphanesinin Eugène Sue koleksiyonunda bulunmaktadır. Bkz. “Correspondance d'Eugène Sue relative aux Mysteres de Paris,” MSS.CP3935. Bu mektupları incelerken benden esirgeme-dikleri yardımları için Bibliothèque Historique de la Ville de Paris'nin müdürü ve çalışanlarına şükran borçluyum.

Sue'nün keskin görüşüyle başka istismar ve haksızlık alanlarına da bakmasını diliyordu.

Sue'ye gönderilen mektupların en ilginç ve en dokunaklısı belki de romanın aydınlatığı “karşı-hikâyeler” anlatanlardır. Genellikle yoksul ve bazen de çok az okuma yazma bilen okurlardan gelen bu mektuplar *Paris Esrarı*'nı teyit ederken, romanı genişletip ona eklemeler yapıyordu. Sözgelimi kendini “Saint-Lazare hapishanesinde yedek gardiyan” olarak tanıtan Louise Crombach, mahpusla birlikte gardiyanını da damgalayan toplumun aşağıladığı hapishane görevlilerinin rolünü halka anlattığı için Sue'ye teşekkür ediyordu. Sue onun kendi görevini, bir misyon ve misyonerlik olarak anlamasını sağlamıştı. Louise Crombach, gözetimi altındaki kadın hırsızlar ve fahişeleri anlatırken gitgide onların durumlarını kendine mal etmeye, gözetim ile suçluluğu birbirine karıştırmaya, duygudaşlık oyunuyla bakış açılarını tersyüz etmeye başladığını anlatır:

Kadın mahpuslarımız kadar yoksul ve silik biri olan bendeniz de fukara ve cahil bir ebeveyn tarafından yetiştirilmiş, tüm çocukluğum boyunca sokaklarda aç biilaç dolaşmış olduğumdan ister istemez onlarla kendimi özdeşleştiriyordum! Ne kendi karnımı ne de ihtiyar ana babamın karnını doyuracak bir gelirim vardı. İki yıl boyunca hapishanelerde gönüllü çalıştıktan sonra bir iş istedim ve günlük ekmeğimi sağlayan bu işi buldum. Şimdi zavallı mahpus kız kardeşlerimle birlikte yaşıyorum... Ah bir bilseniz efendim, bu kardeşlerim arasında ne kadar altın kalpli insanlar var! Bu ruhların derinliklerinde gömülü kalmış öyle çok cevher var ki! Hem zaten onlar benim ait olduğum kesimden insanlar. Onlarla aynı dili konuşuyorum. Bu dili anlıyor ve *seviyorum*. Çünkü bu, kendi anamın dilidir!²¹

21 Mektuba tarih atılmamış. Mektubun yazarı oldukça zeki ve edebi yetenekleri olan birine benziyor (Sue'ye Saint-Lazare Hapishanesinde işe girmeden önce yazdığı ama izine rastlamadığımız “küçük kitaplar” göndermiş). Belagatinin etkili bir basitliği var. Bu basitlik, romanın melodramlı ve tumturaklı diline alışkın olan Sue'nün okurlarının, en azından idollerine yazarken, doğal olarak kullandıkları ağıdali dille karşılaştırılınca özellikle dikkat çekicidir. Burada Louise Crombach'ı orijinal dilinde de alıntılanmak istiyorum: “Pauvre et obscure comme la plus pauvre et la plus obscure de nos prisonnières, élevée comme elles par des parents indigents et ignorants, comme elles ayant eut faim et froid dans la rue, pendant toute mon enfance, j'ai dû me sentir attirée vers elles! Ne pouvant pas vivre et faire vivre deux vieillards, consacrant

Bu mektup sadece bir görgü tanığı etkisiyle resmi tarih tarafından kaydedilmemiş olan bir bilince bir anlığına da olsa ses vermekle kalmıyor. Mektupta ayrıca anlatının gücünü de kavırıyoruz; tüyler ürpertici melodramlı kurmaca anlatının bile başka anlatılar doğurma gücünü ve sadece okunan metni aydınlatmakla kalmayıp gündelik yaşamın başka metinlerini de aydınlatan, dünyada yeni anlam olasılıkları yaratan okumanın gücünü de hissediyoruz. Sonuçta böylesine bir okuma hem Louise Crombach'ın sürdüğü yaşamda hem de bizim *Paris Esrarı*'nı anlamamızda dönüştürücü bir role sahiptir. Romanın metni değişmiyor ama onun tahrik ettiği anlatıların çoğalmasıyla, potansiyelleri dönüşüme uğruyor. Buradan anlatısal olay örgülerini kullanışımız ve onlara olan ihtiyacımız hakkında biraz daha fazla şey öğrenebiliriz.

Okur tasdiki ve okur katılımının en belirleyici ânı, Sue'nün romanın epeyce ilerlemiş bir bölümünde mücevher kesicisi Morel'i öyküye dâhil etmesiyle başlamıştır. Fakir ve namuslu bir zanaatkâr olan Morel, rutubet kokan bir çatı katında dört çocuğu, yatalak karısı ve aptal annesiyle birlikte yaşar. Bu zavallının talihsizlikleri ve mağduriyetleri durmaksızın artar. Çocuklarından biri açlık ve soğuktan ölür. Kızı Louise bir delikanlı tarafından baştan çıkarılıp hamile bırakıldıktan sonra terk edilir ve sonunda kendi bebeğini öldürmekle suçlanır. Morel'in kendisi hırsızlıkla suçlanır, Rodolphe'un müdahalesiyle beraat eder ama sonra Louise'in başına gelenler yüzünden aklını yitirir, Bicêtre hapishanesinde delilerin arasına kapatılır ve ailesi tam bir sefaletle terk edilir. Morel'in hikâyesi melodramın her türlü tahammülfersa aşırılıklarıyla sürer gider, ama Sue'nün binlerce okuru için melodram, gerçeğin ta kendisidir. Morel'in durumunda Sue, ahlakçı bir söylemle içinden çıkamayacağı bir skandala dokunmuş olur. On dokuzuncu yüzyıl Fransasının gerçekliğinde, namuslu zanaatkârların cümlesi, fazla mesai yaptıklarında dahi yoksulluktan onları koruyamayan ve tek bir talihsizliğin tüm ailelerini sefaletin dibine gönderen bir sistemin kurbanıdır. Burada gerçek güçsüzlerle, reformcu ve sosyalistler

tout mon temps comme dame de l'œuvre des prison, j'ai dû, après deux années passées au service gratuit de cette œuvre, demander un emploi, qui me donne du pain, et me laisse au milieu de mes pauvres sœurs captives... Si vous saviez, Monsieur, quelle richesse de cœur! Que de ressources cachées, au fond de ces âmes paralysées seulement. Et puis, elles sont du peuple comme moi. Je parle la même langue, et surtout, je la comprends et je l'aime car c'est celle de ma mère!"

için Ile de la Cité'nin kanunsuzlarından çok daha ciddi meselelerle karşılaşırız. Ancak bu konu da Sue'nün fahişelik yoluyla toplumun dibine inme, fakirleşmeyi suç aracılığıyla ve işçi sınıfını tehlikeli tabakalar aracılığıyla, satılmış bedeni sapkın bedenle keşfetme mantığı içinde kalır.

Şunu belirtmek önemli olabilir. *Paris Esrarı*'nın *Journal des Débats*'daki yayımı Fleur-de-Marie'nin Gerolstein'da ölümüyle biterken, Sue bu gazetenin genel yayın yönetmenine açık bir mektup yazarak, *La Ruche Populaire* [Halkın Arıkovanı] adında sadece işçiler tarafından yazılan ve onların meselelerini ele alan bir gazeteyi tanıtır ve bu gazetenin ilk nüshasında *Paris Esrarı*'ndan esinlenerek "erdem polisi" başlığını kullandığını belirtir. Böylece Sue, romanını, kendi işini devam ettirecek olan bir gazetenin ilanıyla sonlandırırken genel yayın yönetmenine yazdığı açık mektubu da toplumsal sefaleti gidermeye yönelik dört maddelik bir yasa tasarısını özetleyerek bitirir. Roman, tanımladığı ve onlar tarafından tanımlanan okurların dünyasına geçer, reform ve toplumsal adalet hareketinin bir parçası olarak kendini melodramatik kurmaca yoluyla keşfedilen bir siyasi dünyanın hizmetine sunar.

Sue'nün okurları 1848'deki seçimler sırasında onun kurmaca dünyasından çıkıp siyasi eylem dünyasına geçeceğinden emindi. Paris'in işçi sınıfı mahallelerini [*arrondissements*] temsil eden sosyalist bir milletvekili olarak seçilmesi romanlarına, özellikle de *Paris Esrarı*'na doğrudan bir yanıt gibiydi. 1848 rüyası Haziran Günlerinin kan gölünü takiben burjuva tepkisiyle kâbusa dönüşünce Sue, *Les Mystères du peuple* [Halkın Esrarı] (1849-1857) adlı on iki ciltlik son romanını yazdı. Bir Fransız proleter ailesinin eski Galya zamanından 1848 Haziran Günlerine kadar olan kurmaca tarihçesini yazarak (tarihçi Augustin Thierry'nin teorisiyle uygun biçimde) Fransız egemen sınıflarının Frank istilacıların soyundan geldiğini, oysa tarih boyunca bastırılan halk sınıflarının Galya'nın öz evladı olduğunu ve bir gün vatanlarını geri alıp tiranları devireceğini gösterir. Böylece 1848 olayları upuzun bir adalet, eşitlik ve özgürlük mücadelesinin bir parçası, burjuvazinin ihaneti de tekerrür eden tarihsel bir örüntü haline getirilmiş olur. *Les Mystères du peuple* –Sue sürgün olarak gittiği Savoie'da son aylarını yaşarken daha yayımlanması bitmeden altmış bin kopyası Louis-Napoléon'un sansürcüleri tarafından ele geçirilip imha edilmiştir– Sue'nün sosyalizminin, duygusal olmakla birlikte samimi olduğunu

ispat etmiştir. Bu sosyalizm, kapitalizmin ve sınıf mücadelesinin özlü bir analizinden ziyade hümanizme, kardeşlik ve şefkat duygularına dayanmaktadır. (Marx'ı özellikle öfkeliendiren) meşhur “erdem polisi” kavramının da anıştırdığı gibi, Sue'nün sosyalizm anlayışı, burjuva paternalizminin izlerini taşır. Onun sosyalizmi, Clémence d'Harville'in ancak belli sınırlar içinde kurtuluşa kadir olduğuna inandığı Saint-Lazare Hapishanesindeki sefillere gösterdiği alçak gönüllülüğe benzetmekten hiç kurtulamaz. Heyecan, korku, acıma ve macera ile damgalı fahişenin bedeni de onun alt sınıflara giriş bileti olarak kalır.

Yine de *Paris Esrarı*, Henry James'in kendi toplumun diplerine dalma girişimi olan *The Princess Casamassima*'nın önsözünde sarf ettiği kelimelerle söylersek toplumun “temiz ve şık yüzeyi”nin altına iniş babında dikkate şayandır. Daha henüz “toplumsal gerçekçilik” bir simgesöz haline gelmeden önce –ve belki daha ciddi romanların hiçbir zaman başaramadığı kadar bir etkiyle– dehşet verici ve melodramatik kurmaca, toplumsal meseleleri gündeme getirir, onları hayalî olarak mevcut kılar. Dibe iniş noktasının fahişede bulunmasının bir bağlantı mantığı olduğu kadar tekinsiz bir metafor mantığı da vardır. Burada cinsellik, para, tehlike ve sapkınlık hikâye anlatıcılığı için güçlü bir potansiyelde birleşir. Kapitalist gelişme çağında “Binbir Gece Masallarının Ürünleri” çağdaş bir Paris'te Arap Geceleri için en iyi kaynağı sunar. Fleur-de-Marie'nin hikâyesinde, haddi hududu aşan, mübalağalı olay örgüsü cinsel olarak sapkın beden üzerinde toplumsal denetimin kaçınılmaz zaferini müjdeleyen bir sonla biterken, satılmış bedenin silinemez damgasını da kayıt altına alır. Tıpkı kahramanı gibi, Sue'nün romanı da hayvan damgasını ve aynı ikircikli mesajların izini taşıyor yargısında bulunabiliriz. Morel'in ve ailesinin yerle yeksan oluşunu anlatırken Sue, “*Sombre et cruel spectacle!*” [İç karartan ve ıstırap verici bir tablo!] der. Hem gerçek hem de melodramatik biçimde abartılmış olan bir sefaletin dramını görmemiz için bize ısrarlı bir davette –hem seyirci olarak hem de tanıklık etmek üzere– bulunan Sue'nün anlatısı hem gücünü hem de sınırlarını, yarım yamalak anlaşılan keşiflerin ikircikli gücünü ifşa eder.

Sue'nün popüler olanı konu, okur/izleyici ve yayımlama biçimi açısından birleştirmesi, tefrikalaştırma ve bunun anlatısal anlamlarla ilişkisinin incelenmesinde onu makul ve gerekli bir örnek kılmıştır.

Ancak Sue, gerilim ve gizemin ustaca yönetildiği, her an okunacak işaretlerle dolu ama son noktaya dek her daim yanlış okumanın tehdidi altında olan oyalayıcı uzam boyunca okuru kurnazca sürükleyen olay örgüsü anlayışımızla baktığımızda popüler romanın en başarılı olay örgücüsü değildir. Burada dikkatimizi vermeyi en çok hak eden, kariyerinin doruğunda, on dokuzuncu yüzyıl İngilteresinde çok satan ve en çok kazanan romancısı olan Wilkie Collins'dir hiç kuşkusuz. Collins'in, dostu ve patronu Dickens'la, bu ikincisinin tercih ettiği "sürpriz olay örgüleri" ile kendisinin mükemmelen icra ettiği "gerilim olay örgüleri"nin görece değeri hakkında hep tartıştığı söylenir. Collins, Dickens'ın gazetesi *All the Year Round*'da kazandığı başarı sayesinde, patronunu daha gerilimli olay örgüleri yazmaya ikna etmiştir. *İki Şehrin Hikâyesi* ve *Büyük Umutlar* gibi Dickens'ın olgun döneminin eserleri, aynı gazetede Collins'in romanlarıyla dönüşümlü olarak yayımlanmıştır.²² Collins'in gerilim türündeki şaheseri *Beyazlı Kadın*, *All the Year Around*'da haftalık tefrikalar halinde sekiz buçuk ay boyunca yayımlanmış ve tıpkı yirmi yıl kadar önce Sue'nün Fransız okurlarına yaptığı gibi, İngiliz okurları esir almıştır. Collins tefrikanın bölümlendirmesini anlatıyı geciktirmek, yan yollara saptırmak ve dolaştırmak için kullanır. Daha sonra yazdığı dedektif romanı *Aytaşı*'nda olduğu gibi, ilgiyi canlı tutmak ve handiyse epistemolojik bir gerilim biçimini, bakış açılarının kesif bir belirsizliğini yaratmak için birden çok anlatıcı kullanır. İşte bu çoklu anlatı perspektifleri sayesinde ki *Beyazlı Kadın* okurlar ve yazılı metinlerin alışverişiyle doludur. Her anlatıcının anlatma eylemi açıkça belirlenmiştir. Her şeyin kaydını tutmak, yoğun gizemlerin perdesinin sonunda kaldırılabilmesi için zorunlu bir yoldur. Romanın merkezinde Mariař Hálcombe'un günlüğü durur. Bu günlük kadın hastalanıp da yazamaz olduğunda izini sürdüğü kötü adam Kont Fosco tarafından okunur – okur olarak Marian'la kurduğumuz mahremiyeti ihlal eden, namahrem gözler tarafından okuma eylemimizin tecavüze uğradığı, kötü adamın okumasının yanında ikinci plana düşürüldüğü ve hatta onun iznine bağımlı kılındığı dikkate şayan bir tersyüz edilme anıdır bu. Sonra Walter Hatright'ın Laura Fairlie, namı diğer Leydi Glyde'in gerçek kimliğini bulmak için talep ettiği polise verilen ifadelerle benzer bir dizi metin okumaya devam ederiz.

22 Bkz. Neul Pharr Davis, *The Life of Wilkie Collins*, Urbana: University of Illinois Press, 1956, s. 228.

Bu metinler arasında “Mezar Taşının Anlatısı” başlıklı bir ifade de yer alır: Mezar taşına kazınmış olan bu nihai metnin yalan olduğu, kötü adamlar tarafından yazıldığı ortaya çıkacaktır sonunda. Tüm metinlerin en önemlisi, tahmin edebileceğimiz gibi, kökenlerle ilgili olandır. Sir Perceval Glyde’in kilise kayıtlarını tahrif ederek ebeveyninin evliliğini yazdırdığı metindir bu. Sir Perceval’in feci sonunu getiren de düşmanları tarafından okunmasın diye bu metni yok etmeye çalışması olur. Roman bu türden ve diğer kanıt babındaki anlatıların yeniden okunması ve yeniden yorumlanmasıyla doludur – ve en sonunda baş kötü adam Fosco kendi anlatısını kaleme almaya zorlanır, oldukça yüksek bir edebi lezzetle geri kalan anlatısal boşlukları doldurur. Collins’in dünyası tam anlamıyla bir okuma ve yazma ütopyasıdır. Onun romanlarında hem muammaları çözmek hem de bu muammaların gerilimini uzatarak metnin hazzını artırmak için okunur ve yazılır: sırf olay örgüsü aşkına, olay örgüsü kurgulamanın olası en mükemmel örneğidir bu.

Belki de popüler roman üzerine giriştiğimiz bu kısa incelemeyi bitirmenin en iyi şekli, bu hafiften sapıkça, geciktirici ve neredeyse fetişist anlatısal metin hazzı imgesi olabilir. Collins’in sürekli bir şeyler çiziktiren ve metnin muhatabı olmasalar bile sürekli birbirlerini okuyan okur ve yazar temsili, kadim zamanlardaki sınırsız hikâye anlatımı ve sınırsız hikâye tüketimi olarak popüler tefrika roman imgesi sunuyor: konu ne olursa olsun anlatının hayati bir öneme sahip olduğu bir dünya. Ancak tabii ki popüler tefrika roman çağı sıkı bir şekilde yeni endüstriyel üretim ve dağıtım araçları ve biçimlerine, beslemek zorunda kaldığı doymak bilmez matbaa makinelerine bağlıdır. Gerçeklerin büyük bir hızla dolaşıma girmesi, benzer bir şekilde kurmacaların da dolaşımını hızlandırmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında, anlatı iştahı sınırsızca kabartılmaya başlamıştır.

RETROSPEKTİF ŞEHVET YA DA FLAUBERT'İN SAPKINLIKLARI

Flaubert'in romanları, roman tarihinde bir dönüm noktasını işaret eder. Olay örgüsü ve olay örgüsü örmenin anlamı üzerine yapılacak herhangi bir tartışma, Flaubert'le yüzleşmek zorundadır, zira onun geleneksel olay örgüsü kullanımlarıyla ilişkisi, yalnızca sapkın olarak nitelendirilebilir. Nitekim olgun dönemindeki eserlerinde, olay örgüsünün sistemli saptırılması, anlatsal düzenlemenin ve anlamın merkezi sistemi olarak özenle kurgulanmıştır. *Madam Bovary*'den *Duygusal Eğitim*'e ve bitmemiş *Bouvard ve Pécuchet*'ye kadar kullanımlarına baktığımızda bir sistem olarak saptırmanın nasıl geliştirildiğini açıkça görebiliriz. Özellikle *Bouvard ve Pécuchet*, insan türünün doğayı, toplumu ve tarihini anlamlandırmak üzere geliştirdiği düzenleyici söylemleri, parodiye çevirip içini boşaltmak için yapılabileceklerin harikulade bir özetidir adeta. Benim burada *Duygusal Eğitim* üzerine yoğunlaşmayı seçmemin nedeni, bu eserin Flaubert'in en başarılı ve en iddialı –kendisi onu, kuşağının tarihi olarak tanımlar– romanı olduğu yargısıdır. Ayrıca, “eğitim romanı” denince bu romanın başlığına ve temasına yapılan jenerik referanslar da onu, on dokuzuncu yüzyıl olay örgülerinin ana geleneğine yerleştiriyor ve Stendhal ve Balzac romanları gibi öncülleriyle metinler-arası ilişkilerini görmemize olanak sağlıyor. Esasında *Duygusal Eğitim*, metaforik okunabilirliği doğrudan doğruya metinler-arası desteğe, kati surette sırtını yaslamayı reddettiği belli bir roman standardıyla ilgili varsayımlarına bağlı olan bir romandır.¹

1 Bkz. Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974. Culler bu kitapta Flaubert'in metinlerinin nasıl “normal” roman okuma şekillerine bir direniş olarak okunması gerektiğini enine boyuna ve kavrayışla tartışır. Culler'in eleştirel projesinden hangi noktalarda ayrıldığımı ileriki sayfalarda ele alacağım.

Duygusal Eğitim'de en açık ve önemli metinler-arası gönderme Balzac romanıdır. Balzac romanı, Flaubert'in kuşağı için (belki hâlâ bizim kuşağımız için de) dramatik ve dikkate değer romanı en iyi tanımlayan tarzıdır. Ancak "Balzac modeli"nin kendisi, *Duygusal Eğitim*'in tek mil önkoyut temelini tasvir edecek uygun bir ifade gibi görünmüyor. Modern Fransız siyasetinin ve toplumunun tarihsel evrimiyle, Balzac'ın birçok romanından bile çok daha yakın bir ilişki kuran bu romanda Flaubert, tarihin kendisini bir göstergeler sistemi ve anlam üreten söylem olarak ele alır. Romanın dönüm noktasını, başkahramanının özgeçmişinin bir parçası, eğitim olay örgüsüyle işlenen açıklamalardaki öğeler olarak verilen 1848 Devrimi olayları oluşturur. Dolayısıyla, benim *Duygusal Eğitim*'deki olay örgüsü tartışmalarım, Balzac'ın temsil ettiği bir roman pratiği tarafından tanımlanan ve 1848 Devrimi ile sonraki devrin temsil ettiği tarih kullanımları zeminine yerleştirilebilir.

I

Balzac'ın romanları *Duygusal Eğitim*'de açıkça yer almaktadır. Romanın ikinci bölümünde Frédéric Moreau eski okul arkadaşı ve yakın dostu Charles Deslauriers ile yeniden buluşur. Deslauriers ona bankacı Dambreuse ile ahabalık kurmasını, gerekirse de karısının aşığı olmasını tavsiye eder. Frédéric karşı çıkınca Deslauriers gayet klasik bir tavsiyede bulunduğunu söyleyerek şöyle der: "*İnsanlık Komedyası*'ndaki Rastignac'ı hatırlasana! Başaracaksın bunu, eminim!"² Romanın daha başlarında Balzac'ın ihtiraslı genç kahramanlarının en meşhuru-na yapılan bu gönderme, hepsi de Deslauriers'nin dile getirdiği *İnsan-*

-
- 2 Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, *Œuvres* içinde, Albert Thibaudet ve René Duinesnill (der.), Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1952, c. 2, s. 49. Tüm alıntılar bu baskıdan yapılacak ve bundan sonra sayfa numaraları metinde parantez içinde verilecektir. [Türkçesi: *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya, İletişim, 2016, s. 68. Türkçe çevirinin sayfa numaraları da köşeli parantez içinde verilecektir.-çn] İngilizce çeviri hakkında bir açıklama yapmalıyım. Romandan yaptığım alıntıların çevirisi bana aittir; çeviride incelikten ziyade Fransızca metne sadakati tercih ettim. Flaubert'in stilistik özelliklerini dikkate aldığım için Fransızca orijinal metne diğer bölümlerden çok daha sıkça yer vereceğim. Çevirilerimde her şeyden önce orijinal metnin yapısı ve anlamına rehberlik etmek istedim. Bildiğim İngilizce çevirilerin en iyisi olduğunu düşündüğüm Robert Baldick'in çevirisinden (Harmondsworth, Md: Penguin Books, 1964) oldukça faydalandım.

lık Komedyası'nın epizotlarına yapılan bir dizi imanin ilkidir. Deslauriers daha sonra Frédéric'e okul yıllarında içtikleri bir andı hatırlatır. İkisi de "Balzac'ın *Onüçler*'i gibi" olmaya ant içmişlerdir. Yani karşılıklı yardımlaşma içinde başarıya ulaşacak güçlü erkeklerden oluşan gizli bir cemiyet kuracaklardı (s. 185 [218]). İsim vermeden yapılan, ama Balzac okuru için ayan beyan bir imayla Deslauriers *le monde*'un –Paris yüksek sosyetesinin– nasıl işlediğine dair teorisini ileri sürer. "Dışarıda bir akşam yemeği, toplumda önemli yeri olan bir adamla buluşmak, güzel bir kadının gülümsemesi, birbirine zincirlenen bir eylem dizisiyle büyük sonuçlar yaratabiliyordu. Paris'in bazı salonları bir maddeyi ham olarak alıp onu yüz kat değerli hale koyan makineler gibiydi. Diplomatlar akıl veren kibar fahişelere, entrikalarla elde edilen zengin evliliklere, suçluların dehasına inanıyordu" (s. 111 [135]).³ Buradaki her cümle belli bir Balzac olay örgüsü ögesine gönderme yapar ve bir bütün olarak Deslauriers'nin Balzac olay örgüsü dinamiklerini nasıl anladığını gösterir. Ayrıca, Deslauriers bu dinamiklerin kilit noktasını da ilan eder: "kâtibin kendine göre birtakım teorileri vardı. Bir şeyi elde etmek için onu çok fazla istemek elverirdi" (s. 107 [131]). Deslauriers işin özünü kavrayacak kadar iyi bir Balzac okurudur. Yani dünyaya yansıtılan yoğun arzusunun tıpkı irade gibi olay örgüsünün *primum mobile*'sini, ana güç kaynağını oluşturduğunu, maddi refahı yükseltebilecek, ileri ve yukarı hareketi mümkün kılacak bir kaldıraç olduğunu çok iyi anlamıştır. İhtiraslı Deslauriers, Flaubert romanında Balzac roman figürünü temsil eder. Flaubert neredeyse didaktik bir tarzda şunu göstermek ister sanki: Deslauriers Balzac romanı sistemini ne kadar iyi kavramış olursa olsun Flaubert romanında başarısızlığa uğramaya mahkûmdur. Romanın sonunda Deslauriers, başarısız bir iktidar arzusunu, Frédéric ise başarısız bir duygusal ve erotik tutku arzusunu temsil edecektir.

Sonuçları tahmin etmek için Balzac tarzı ihtiras olay örgüsünün düğümlerinin çözüldüğü âna dair örtük bir yorumu, Frédéric'in Père-

3 Burada *İnsanlık Komedyası*'na yapılan birçok imadan söz edebiliriz. Kuşkusuz bunların en önemlisi, Balzac dünyasının baş olay örgücüsü ve genç erkeklere babaca danışmanlık yapan Vautrin'in ("hapishane gediklilerinin dehası") hatırlatmasıdır. Tanrı rolünü üstlenen Vautrin, Rastignac'a ve sonra Lucien de Rubempré'ye babalık yapmış, özellikle de Lucien'in Faubourg Saint-Germain zenginlerinden birinin kızıyla evlenmesini ayarlamıştır.

Lachaise mezarlığında Mösyö Dambreuse'ün cenazesine katıldığı sahnede bulabiliriz. Bu sahne *Goriot Baba*'nın o meşhur kapanış sahnesine gönderme yapar. Rastignac Goriot'nun mezarına “son gençlik gözyaşını” döktükten sonra bu ölüm tepesinin zirvesinde durarak ayaklarının altına serilen Paris'i seyrederek. Bir tarafta Vendôme Meydanının Sütunu, öbür tarafta da Invalides'in kubbesiyle (ikisi de Napoléon döneminin eserleridir) sınırlanan yüksek sosyete dünyasına bakışlarıyla sahip olurken bu iktidar, para ve aşk kovanından “bal çıkarmanın” yollarını arar ve o dillere destan sözüyle Kente ve Topluma meydan okur: “*À nous deux maintenant!*” [İşte ikimiz karşı karşıyayız!]. Düello yapanların kavgaya hazır olduğunu ilan eden bir sözdür bu. Rastignac için Paris burada okunabilir bir topografya ve adabımuâşeret metni haline gelmiştir. Tüm kente hâkim pozisyonu ve panoramik görüş alanı, Rastignac'ın *İnsanlık Komedyası*'nın devam eden ciltlerinde kaydı tutulacak olan olağanüstü başarısını muştular gibidir.⁴

Dambreuse'ün cenazesinin anlatısı –tıpkı Rastignac'ın Goriot için yaptığı gibi bu cenaze de her şeyi “ayarlayan” Frédéric tarafından sahnelenir– onu oluşturan metinlerin tam bir parodisidir. Dambreuse'ün üyesi olduğu çeşitli dernekler adına düzülen altı methiyenin kaydı, bu methiyelerin sözel ve entelektüel hiçliğine, bir klişeler yumağı olmasına vurgu yapar. Cenazeye katılanlar işlerine dönmek için ayrılırken bize şu hatırlatılır: “Cenaze uzun sürmemişti; bu yüzden herkes memnundu” (s. 413 [467]). Sahnenin ortasında mezarlığın dik eğimli arazisi tasvir edilir ve bu betimleyici bakış, o noktadan neler görüldüğünü anlatarak devam eder: “Yeşil ağaçların dorukları ayaklar altındaydı; daha ötede ateş ocaklarının bacaları, sonra da bütün büyük şehir.” Akabinde bir cümle süren bir paragrafta şöyle denir: “KONUŞMALAR yapılırken Frédéric, önünde uzanan manzaraya baktı doya doya.” Hepsi bu kadar. Ne son gençlik gözyaşı ne bakışlarla kente sahip olma ne de meydan okuma. Ölüm ve ihtiras durumunu dramatize etme adına hiçbir girişimde bulunulmaz (Frédéric kısa bir süre sonra dul Madam Dambreuse ile evlenecektir); o mekânın, orada durulan noktanın ve o ânın anlamına dair bir okuma girişi de yoktur. İşin özü de buradadır. Balzac romanının irade, arzu ve ihtiras “sistemi”nin tutarlılığındaki fiyasko, bilfiil roman olay örgüsündeki tutarlılığın ba-

4 Bu sahnenin daha ayrıntılı bir analizi için bkz. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1976, s. 139-141.

şarısızlığını üretir; anlatının, deneyimin anlatısal düzeninden –ya da en basitinden söylemin anlatısal düzeninden– beklediğimiz türde bir anlam çıkarmayı reddetmesine sebep olur.

Varsayılan kahraman Frédéric'ten romanın ikinci sayfasında şunu öğreniriz: “Ona kalırsa, soylu ruhunun layık olduğu mutluluk gecikmekteydi” (“*Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir*”) (s. 34 [52]). Bu cümle yakından bakıldığında çok aldatıcı görünür – romandaki birçok ifade de böyledir aslında; bunun nedeni kısmen, Flaubert'in *style indirect libre* ya da “serbest dolaylı söylem”i (bu konuya daha sonra ayrıntılı olarak değineceğiz) kullanış tarzının yargı ve ton atfetmeyi tümüyle karıştırmamasından ileri gelir. Cümlelerin ana fiili, *Il trouvait* [inanıyordu], cümlelerin geri kalanını Frédéric'in hissi gibi sunar, ancak *pensait* (“düşünüyordu”) ya da *se disait* (kendine diyordu) gibi bir fiilden ziyade *trouvait* filini kullanması sanki var olan nesnel bir durummuş gibi bu duyguyu en azından sözüm ona nesnelleştiriyor. Sonra *le bonheur mérité par l'excellence de son âme* ifadesi basitçe gençliğin standart bir yanılsaması gibi okunabilir. Hassas bir ruh, mutluluğu hak eder ve ona ulaşır. Ya da bu ifadeyi, daha ziyade Romantik okumalarla beslenmiş gençliğin yanılsaması olarak okuyabiliriz – Frédéric'in edebiyat aşkını simgeleyen örnekler arasında, öz benliği en çok yüceltenlerden birkaçını aşağıdaki sayfalarda vereceğim. Veya muhtemelen bu ifade, anlatıcı hakkında daha yargılayıcı bir ironi olarak da okunabilir: *l'excellence de son âme* [soylu ruhu] ibaresi, herhangi bir nesnel tasdikin yokluğunda, kesinlikle istihzanın eşiğinde salınmaktadır. Eğer bu ruhun arzularından ya da hislerinden ve umutlarından bahsedilseydi, o zaman daha az sorunlu bir cümle olurdu bu, zira arzu, his ve umut öznel olarak doğrulanabilir şeylerdir; oysa “excellence” öyle bir kelimedir ki –bu tür kelimelerden daha birçoklarıyla karşılaşacağız– kaynağını merak ettirir: Bu kelime kime ait? Frédéric'e mi? Gayrişahsi anlatıcıya mı? Flaubert'in kendine mi?⁵ Dahası, söz konusu mutluluğun gelmekte gecikmesi faillik ko-

5 Daha şimdiden bu örnek dolaylı serbest söylemi, bir karakterin (Frédéric'in) bilinci ni kaydetmek üzere tasarlanmış mimetik bir teknik olarak anlamaya kalkıştığımızda ortaya çıkan sorunları gösteriyor. Bu konuda en özlü yorumu yapan, Roland Barthes olmuştur. Barthes'a göre, Flaubert, “belirsizlikle damgalanmış bir ince alayı işleyerek yararlı bir rahatsızlık gerçekleştir (...) yazdığından sorumlu olup olmadığını (dilinin arkasında bir özne olup olmadığını) asla bilmeyiz; çünkü yazının varlığı (...) şu soruyu yanıtlamayı sonsuza dek engellemektir: Kim konuşuyor?” bkz. *S/Z*, s. 146 [126].

nusunda da sorunlar yaratmaktadır. Cümlelerin kuruluşu belirgin bir şekilde Frédéric'in kendisi hiçbir şey yapmaksızın ruhunun hak ettiği bir ödül olan bu mutluluğun kendisine gelmesini beklediği izlenimini verir. Üstelik bu izlenim romanın geri kalanında mütemadiyen teyit edilecektir, zira daha önce de belirttiğimiz gibi, ortada bir irade ve arzu sorunu, kahramanın tutarlı ve sürekli bir arzuyla hayata ve kariyerine yatırım yapmaktaki kabiliyetsizliği sorunu vardır.

Frédéric'in durumu ve olay örgüsü André Malraux tarafından ileri sürülen bir iddia ile aydınlatılabilir. Choderlos de Laclos'un *Tehlikeli İlişkiler* romanı üzerine yazdığı bir denemede Malraux, Valmont Vikontunun geleneksel kahramanın sonunu ve *personnage significatif* dediği yeni bir şeyin başlangıcını simgelediğini ileri sürer. "Personnage significatif," bir entrika olarak örülen olay örgüsünü yapılandıran ve ona anlamını kazandıran bir öz-benlik kavramına dayanarak eylemleri önceden tasarlanmış önemli (*significant*) ve anlamlı (*signifying*) roman kahramanıdır.⁶ Böyle bir karakterin, der Malraux, insanın amacına dair kesin bir hissi, bu amaca erişmek için iradesi ve ona erişmek için de metodik bir sistemi olması gerekir. Malraux'nun Valmont dışındaki temsili örneklerini Julien Sorel, Vautrin, Rastignac, Raskolnikov ve Ivan Karamazov oluşturur. Akabinde Flaubert'in bu geleneği bilinçli bir şekilde tersyüz ettiğine değinir. "Flaubert'in karakterleri, başarıdan ziyade başarısızlık kipinde kurgulanmış Balzac karakterleridir çoğunlukla. *Madam Bovary*, başkahramanı kadının Château de la Vaubyesard'ın metresi olduğu [böylece Vikontun balosunda şatafatlı dünyayı kısaca keşfettiği] bir Balzac romanıdır. *Duygusal Eğitim* ise yazarının artık ihtirasa inancı kalmamış, Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'idir."

Bu analiz hem doğru bir şekilde metinler-arası ilişkiyi teşhis ediyor hem de Flaubert'in işlediği olay örgüsünün doğrultusunu sapkınca tersyüz ettiğini gösteriyor. *Duygusal Eğitim*'de, Romantik kahramanla ve onun avatarlarıyla özdeşleştirilen enerjiler, sanki bir buhar makinesi, supaplarından buhar sızdırıyormuşçasına dikkat çekici bir süratle dağılır gider. Frédéric'in müstakbel mutluluğunu hayal edişinde bir edilgenlik, arzusun dekadanlılığı vardır. "Frédéric de Mağribilerinki gibi bir saray kuruyordu; burada kaşmir divanlara uzanacak, fıskiyelerin mırıltısı içinde, zenci uşaklar dört dönecekti çevresinde. Bu düş-

6 Bkz. André Malraux, "Laclos," *Tableau de la littérature française, XVII-XVIII siècles*, Paris: Gallimard, 1939, s. 420-421.

ler öyle bir gerçeklik kazanıyordu ki sahip olup da sonradan onları kaybetmiş gibi üzüldüğü gibi burada da arzu, tatmin edilmesinin halüsinasyonlarla dolu senaryolarını yaratır,⁷ ancak bunu yaparken kendi nesnelere aynı anda erişir ve onları hayal dünyasında tüketir, daha onlara gerçekte sahip olamadan hayali kayıpları için üzüldür. İhtirasın dinamikleri kaybolmuştur.

Buradaki sorun sadece “kahraman” mefhumuyla sınırlandırılmaz. Bu sadece bir karakter meselesi değildir. Malraux’nun da belirttiği gibi, artık ihtirasa inancı kalmayan sadece Frédéric değil, içinde yer aldığı romanın kendisidir. Proust da Flaubert hakkındaki dikkate şayan denemesinde, özünde aynı yorumu yapar ve Flaubert’in üslubunun, paragraf ve bölümleri kurgulayışının, cümlelerinin ritminin nasıl da aslında romanın dramatik yapısını çözmek, romanı yapıbozumuna uğratmak için işlediğini gösterir.⁸ Oysa Balzac romanı tam da dramatik, hatta teatral bir model üzerine inşa edilmiştir. Bu modelde irade ve eylem eldeki bütün kâğıtların açıldığı önemli anlara doğru örülür. Bu anlarda karakterler eyleme geçer, çatışma mevzuu hakkındaki düşünce ve hislerini açıkça ifade ederler. Doruk noktalarında dönüşüm geçiren ilişkiler yaratılır, ortaya çıkan sorunlardan anlamlı bir sonuca ulaşılan yüzleşme anları sahnelenir. Şunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Balzac, romanın ana geleneğini tanımlamış ve örneklendirmiştir. Bu gelenek, örneğin, Dickens, Dostoyevski, James, Proust, Hardy, Malraux ve Faulkner tarafından da aynı şekilde anlaşılmıştır.

f

7 Frédéric’in trans ve halüsinasyon benzeri halleri için bkz. Victor Brombert, *The Novels of Flaubert*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966, s. 141-142. Brombert’in *Duygusal Eğitim* hakkındaki bölümü Flaubert’in tahayyülünün temalarını ve tonalitesini muhteşem bir şekilde yakalamıştır ve ben bu bölümden ziyadesiyle faydalandım. Kendisine teşekkür borçluyum.

8 Örneğin, Proust şöyle yazar: “*Duygusal Eğitim* tüm bir yaşamın uzun bir kayıdır, ama karakterler burada aktif bir rol oynamaz.” Bkz. “À propos du ‘style’ de Flaubert,” *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi des essais et articles* içinde, Pierre Clarac ve Yves Šandre (der.), Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1971, s. 590. Dramatik yapının sökülmesi ve romanın yapıbozumuna uğratılması konusu Gérard Genette tarafından daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır; bkz. “Silences de Flaubert,” *Figures* içinde, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 223-243. Bu, Flaubert üzerine yazılmış en iyi denemelerden biridir.

Proust, Malraux ve Flaubert'in diğer kavrayışlı eleştirmenleri (bilhassa Gérard Genette ve Jonathan Culler), Flaubert'in dram ve tutarlılık beklentilerimizi düş kırıklığına uğratma konusunda başvurduğu çeşitli yolları ayrıntılarıyla incelemişlerdir. Özellikle Culler, Flaubert'in "cesaret kıran" bir romancı olarak rolünü analiz ederek onun ironi ve aptallık ikiz mecazını kullanarak nasıl roman dünyasının öğelerinden anlam ve önem çıkarmadaki alışılmış sistemlerimizi "yapıbozumuna uğrattığını" gösterir. Culler'a göre, romanlar bizi, "kendi hayatımızı birer roman gibi okumaya" davet eden "düzenleme paradigmaları" sunma eğilimindedir; bu paradigmlar da cesaret kırma niyetinde olanlara, yaşamın roman olarak meşruiyetini inkâr etmenin olanaklarını yaratır.⁹ Bana göre, Flaubert'in anlamsızlaştırma pratiği, birbirini besleyen geleneksel romansal anlam-üretme bağlamı ele alındığında çok daha ilginç ve önemli bir hal arz eder. Sözelimi Alain Robbe-Grillet gibi bir "yeni romancı"nın eserinde, dedektif hikâyesinin parçalı yapısı, incelenip bulunacak herhangi bir olay ya da sebebin gerçekliğine inanmayan bir romanda hâlâ mevcuttur. Bu artçı yapılar okunabilirliğin gerekli donanımını –okurların metnin "anlamalarını" yeniden tanımlayışını keşfetmeleri için gereken olası bir anlatsal oluşumun sinyallerini– sağlar. Dolayısıyla, Flaubert'de Balzac roman modeli bir "acaba" olarak, ona karşı oynanacak bir model olarak daima mevcuttur. Bu oyunun sonucu hiçlik değil, daha ziyade, anlamın belirsiz bir salınışı ve imkânsızlığıdır. Herhangi bir gösterge ve duyum düzeninin, yaşamın ve hikâyenin dişe dokunur bir versiyonunu yaratıp yaratmadığı kararını verebilmek için, yetersiz geleneksel anlam sistemleri aracılığıyla girilen tedirgin bir arayıştır.

Barthes'ın zarif yorumunu hatırlayarak problemi yeniden formüle edebiliriz. Anlatı okuma eylemi geleneksel olarak "anlam için, anlamın tutkusu" ile güdülenir. Hiç kuşku yok ki çeşitli türden tutkula-

9 Culler, *Flaubert*, s. 85. Culler ile benim analizim arasındaki fark, vurguyla ilgilidir. O anlaşılabilirlik ve yorumsal işlem modelleriyle ilgileniyor; ben ise özellikle anlatsal organizasyon ve "romansal olan" ile ilgiliyim. Benim bakış açımdan Culler'ın analizindeki sorun, onun temel ilgisinin "yorum ve anlama alegorisi"ne –Flaubert'in tematik anlamlar ve mesajlara dair klasik yorumsal "telafi" ve gerekçelendirme hamlelerine nasıl engel olduğuna– odaklanmış olmasıdır. Bu merkezi ilgi, onun Flaubert'in moral bozukluklarını sürekli sıfır sonuca, neredeyse felsefi bir nihilizme ulaşıyormuş gibi okumasına yol açıyor; oysa ben, asıl önemli olanın romansal bağlam ile yaratıcı etkileşim olduğuna inanıyorum.

rımızı tatmin etmek için okuruz, ancak bunların en önemlisi bilme, anlam çıkarma tutkumuzdur. “Suçlu kim?” sorusunun değilse bile “bu iş nasıl buraya vardı?” sorusunun cevabını öğrenmek, ortaya çıkarmak için; kurmacanın kurgusuyla deneyime bahşedilen semantik düzeni keşfetmek için okuruz. Fakat *Duygusal Eğitim* bütünlüklü bir anlama, öneme ve anlamlandırmaya kavuşarak tatmin olmaktan bizi alıkoyar hep. Romanın başlarında Frédéric’in Seine nehrinde çıktığı tekne gezisini tasvir eden paragrafın sonunda bir uyarı vardır sanki. “Kırlar bomboştı. Gökte asılı duran ufak, beyaz bulutlar vardı. İyice çöken sıkıntı; geminin gidişini yavaşlatmış, yolcuların görünümelerini daha da anlamsızlaştırmıştı sanki” (s. 35-36 [54]). Bu cümle temsili olarak düşünülebilir: Biz okurlar, yolculukların belli bir yere varacağını, bu yolculuklara çıkan yolcuların sadece amaçlarının değil, yol boyunca edindikleri deneyimlerinin de bir anlam kaynağı olmasını bekleriz. Oysa önemsiz yolcular eşliğinde neredeyse hiç ilerlemediğimiz söylendiğinde, beş yüz sayfalık bir romanı neden okuyacağımızı merak ederiz. Bu da bana göre okurun romana ilk tepkisinin oldukça doğru bir mütalaasıdır. Eğer okur, *Duygusal Eğitim*’i okurken belli bir keyif almaya devam ediyorsa –belki de onun hem elzem hem de hayal kırıklığı yaratan bir roman olduğunu keşfetmek için– bunu radikal biçimde yeniden tanımlanmış bir okuma kipinde, “bir roman okuma”nın ne anlama geldiğinin yeniden tanımlanmasında bulur.

Öyleyse burada söz konusu olan, roman metninin geleneksel okunabilirliği meselesidir. *Duygusal Eğitim*’in dünyası, geleneksel olarak başkahramanın arzuları tarafından kendisine yüklenen tutarlılık ve anlama yatırım yapmaz. Dahası, bu romanda geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek, genellikle geçmişin yaratıları⁴olan nesnelere, tahayyül edilen bir gelecekte ulaşmaya çalışan arzu senaryolarının yarattığı zamansal bağ ile bir arada tutulmaz. Dolayısıyla, başkahramanın kendi dünyasıyla ve olay örgüsüyle olan ilişkisi, Balzac romanı modelinden radikal biçimde ayrılır. Bunun sonucunda, okurun başkahramanla ve romanın kendisiyle olan ilişkisi de derin bir dönüşüm geçirir. Artık okur, başkahramanın arzusuyla kendini özdeşleştiremez, bu arzusunun gücüyle yaratılan beklentiye ulaşmak için ileriye doğru bir okuma yapamaz. Bağlama, Eros’un bütünleştirici işlevi bir engele toslamış gibidir.

Şimdi arzu meselesine ve Frédéric’in roman başkahramanı rolüyle ilişkisinin roman açısından sonuçlarına daha yakından odaklanmak

istiyorum. Paris'teki yaşamının başlarında Frédéric, Tuileries Parkı'nda –Madam Arnoux'yu görme umuduyla– dolaşmaya çıkar ve havanın güzel olmasından faydalanıp gezintisini Champs-Elysées'ye kadar uzatır. Takip eden ve Paris lüksünün dünyasını tasvir eden pasaj, Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'inde yine Champs-Elysées'de geçen, hamisi Madam de Bargeton'dan ret mektubu almış olan Lucien de Rubempré'nin lüks dünyasından kovulmuş bir dışarlıklı olarak dolaştığı pasaja gönderme yapmaktadır. Lucien atlı arabalarla onları taşıyan sosyetik şahsiyetlerin ve bu şahsiyetlere kur yapan at üstündeki beylerin baş döndüren kalabalığı içinde dolaşır. Madam de Bargeton ile kuzini Madam d'Espard'a (Faubourg Saint-Germain sosyetesinin “zirvesi”) rastlar. Hâlbuki ikisi de daha birkaç saat önce “rahatsız” olduklarını söylemişlerdir ona. İki kadın Lucien'in yaya mevcudiyetini görmezden gelirken onlara eşlik eden şıpsevdi Henri de Marsay saplı dürbününü kaldırıp Lucien'i şüpheyle süzdükten sonra dürbünü öylesine tuhaf bir biçimde elinden bırakır ki Lucien'e bu, toplumsal infazını simgeleyen “giyotinin bıçağı” gibi gelir. Lucien'in tepkisi sıradan Balzac okurunu hiç şaşırtmaz: “Tanrım! Ne pahasına olursa olsun altın!’ diyordu... ‘Ama başaracağım! Bu caddeden arabayla geçeceğim, arkasında hademesi olan bir arabayla! Espard markizlerine sahip olacağım!’”¹⁰ Gerçekten de bu arzu bildirilerini olağanüstü bir hızla yerine getirecektir Lucien. Arzulanan dünyadan dışlanmak, Balzac başkahramanında kaçınılmaz olarak yoğun bir arzu akışını ve bu akışın arzu nesnelerine yoğunlaşmasını, onlara sahip olmak için neredeyse manyetik bir dürtüyü tetikler. Var olmak, sahip olmak istemektir. *Tılsımlı Deri*'de olduğu gibi, en tipik ve en tek mil ben, tahrik halindeki ben'dir.

Duygusal Eğitim'deki ilgili pasajın ana paragrafının tamamını burada alıntılanmak yerinde olacaktır:

Arabaların içine rahatça yayılmış, örtüleri rüzgârda dalgalanan kadınlar, atların şaşmaz adımları ve cilalı deriyi gıcırdatan belli belirsiz bir sallantıyla, önünden geçerlerdi. Arabalar gittikçe daha kalabalıklaşır, Rond-Point'dan sonra yavaşlayarak, bütün yolu kaplardı. Yeleler yelelere, fenerler fenerlere değerd; çelik üzengiler, gümüş gem sulukları, bakır tokalar parıltılar saçardı, kısa külot pantolonla-

10 Balzac, *Illusions perdues, La Comedie humaine* içinde, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, c. 5, s. 287 [Türkçesi: *Sönmüş Hayaller II: Taşralı Bir Büyük Adam Paris'te*, çev. Yaşar Nabi Nayır, Varlık, 2017, s. 40-41].

rın, beyaz eldivenlerin, araba kapılarındaki armaların arasında, Frédéric uzak bir dünyaya yitip gitmiş duygusu içinde olurdu. Gözleri kadın yüzleri üstünde gezinir, en belirsiz benzerlikler bile hemen Madam Arnoux'yu canlandırırdı belleğinde. Başka kadınlar arasında Madam Dambreuse'ünkine benzer şu küçük kupa arabalarından birine binmiş olarak düşlerdi onu. Oysa o sırada güneş batmak üzere olur, soğuk bir rüzgâr ortalığı toza dumana boğardı. Arabacılar çenelerini boyun atkılarının içine daldırırlar, tekerlekler daha hızlı dönmeye koyulur, makadam yollar cızırdar dururdu; bu araba kalabalığı birbirini sıyrarak birbirinden ayrılarak büyük caddeyi hızla iner, sonra da Concorde Meydanı'nda, dağılırdı. Gökyüzü bir arduvaz rengine bürünür, Tuileries'nin ardında. Bahçedeki ağaçlar, dorukları mor iki kocaman kitle meydana getirirdi. Sokak fenerleri yanmış olur; boylu boyunca yeşilsı bir renk alan Seine, köprülerin ayaklarında gümüş harelere yaralanıp dururdu. (s. 54-55 [74-75])

[Des femmes, nonchalamment assises dans des calèches, et dont les voiles flottaient au vent, défilaient près de lui, au pas ferme de leurs chevaux, avec un balancement insensible qui faisait craquer les cuirs vernis. Les voitures devenaient plus nombreuses, et, se ralentissant à partir du Rond-Point, elles occupaient toute la voie. Les crinières étaient près des crinières, les lanternes près des lanternes; les étriers d'acier, les gourmettes d'argent, les boucles de cuivre, jetaient ça et là des points lumineux entre les culottes courtes, les gants blancs et les fourrures qui retombaient sur le blason des portières. Il se sentait comme perdu dans un monde lointain. Ses yeux erraient sur les têtes féminines; et de vagues ressemblances amenaient à sa mémoire Madam Arnoux. Il se la figurait, au milieu des autres, dans un de ces petits coupés, pareils au coupé de Madam Dambreuse. – Mais le soleil se couchait; et le vent froid soulevait des tourbillons de poussière. Les cochers baissaient le menton dans leurs cravates, les roues se mettaient à tourner plus vite, le macadam grinçait; et tous les équipages descendaient au grand trot la longue avenue, en se frôlant, se dépassant, s'écartant les uns des autres, puis, sur la place de la Concorde, se dispersaient. Derrière les Tuileries, le ciel prenait la teinte des ardoises. Les arbres du jardin formaient des masses énormes, violacées par le sommet. Les becs de gaz s'allumaient; et la Seine, verdâtre dans toute son étendue, se déchirait en moires d'argent contre les piles des ponts.]

İşte Sönmüş Hayaller'de anlatılan, Balzac'tan bile daha ayrıntılı tasvir edilmiş –kaldı ki Balzac, Paris “aksesuarı” diyebileceğimiz şeyin usta-

sıdır– Paris'in lüks dünyasının aynısı bu aslında. En küçük ayrıntılar bile gözden kaçmamış: Cilalı deri, kürkler ve eldivenler, çelik üzen-giler, gümüş frenler, bakır tokalar, fenerler ve daha birçok parlak nesne öğleden sonra güneşini yakalayıp yansıtır. Paragrafın ilk bölümünde, kompozisyonda (resim sanatından bir analogi yapmak zorunda kalıyo-ruz) gitgide hâkim olan şey, göz alan noktalara vurgu yapan, ayrıntı-ları seçen güneş ışığının oyunudur. Frédéric sahneye girdiğinde tıpkı Lucien gibi kendini kaybolmuş hissetmektedir, ancak o ne arzusunun nesneleriyle karşılaşır ne de bir güceniklik yaşar. Gözleri bir nesne-ye odaklanmadan öylesine “gezinir.” Frédéric'in göçebe bakışlarının bir nesneden mahrum oluşu, insanın failliği hakkında daha genel bir değersizleştirmeyi işaret eder. Bu da dünyaya yatırım yapan insan ar-zusundan yoksunlukla aynı anlama gelebilir. Frédéric bu dünyada Ma-dam Arnoux'yu müphem bir şekilde hayal eder, ama hiçbir zaman onu veya kendisini bu dünyaya sokmak için bir karar vermez. Hiç tahrik olmaz, gelecekte ona sahip olmak için bir hamle yapmaz. Sonuç ola-rak, tasvir edilen dünya, geleneksel standartlara göre son derece arzu edilebilir olmasına rağmen, insan arzusuyla canlanıyor gibi görünmez. Hep öteki olarak kalır; yüzeylerden oluşan, sadece yüzeyleri üstüne tefekkür edilen bir dünyadır bu. Tam da eyleyici insan tepkisi ve ka-rarı beklediğimiz anda, Frédéric'i bir “ama” ile bırakır, atmosferik bir değişim diyebileceğimiz şeye, saatin ve havanın değişmesine geçeriz; sonra da yine nesnelerin kendisine, hızla Champs-Elysées'den aşağı inen arabalara yoğunlaşırız.

Tasvir eden bakışın artık Frédéric'in bakış açısıyla hiçbir alakası kalmamış gibidir. Bariz bir şekilde resim sanatına gönderme yapan kompozisyonun diğer unsurlarını takip eder, Tuileries'nin üstündeki (Concorde Meydanı'nın hemen arkasındadır bu park) gökyüzüne ak-şamın inişine dikkat eder, batan güneşin ağaçlar üzerindeki etkisini, sokak lambalarının yanışını ve son olarak da Seine nehrinin kapkaran-lık ama köprü ayaklarıyla buluştuğunda ışık saçan sularını fark ederiz. Tüm bu gözlenenleri Frédéric'in bakış açısına atfedebildik (1840'lar-da cadde boyunca bugünkünden daha az bina olduğunu var sayarsak; zira bugün Champs-Elysées'den Seine'i görmek imkânsızdır), ancak bunun için zorlayıcı hiçbir sebep bulunmamaktadır çünkü onun gö-rünen şeylere şahsi yatırımına dair bize hiçbir işaret verilmemiştir. Metnin içindeki insan failliği son kertede insana değil, estetiğe vur-

gu yapan daha gayrişahsi bir görüşün kaydı ve kompozisyonu uğruna kenara itilmiş gibidir: İnsan aktörlerin olmadığı bir dünyada ışık ile kütlenin oyununda bulunabilecek daha yüce bir güzellik uğruna. Eğer burada bir anlam varsa, bu, arzunun aracı ve ihtiras olay örgüsünün odağı olarak insan öznesi değil, daha ziyade okuyucu ve bu güzel ve insan-olmayan metni gören, düzenleyen, yazan biri –öylesine karakteriz bırakılmış bir anlatıcı ki ona belki de yazar diyebiliriz?– tarafından tefekkür edilen bir dünya, başkahramanın başının üzerinden paylaşılan estetik bir görüntüdür. Bu romanda çoğunlukla olduğu gibi, dünyanın anlamlı –hatta muhtemelen kurtarıcı– resmi, roman kahramanlarının paylaşmadığı estetik bir görüntü olarak sunulur.

Balzac'ın *Tılsımlı Deri'si*, arzudan mahrum bir dünyanın –Raphaël de Valentin'in "Can Çekişme" bölümünde yaşamaya kalkıştığı dünyanın– çirkin, atıl ve acayip olduğunu bir alegori biçiminde tasvir etmişti: Opera gözlükleriyle görülen, çizgileri eğri büğrü biçimsiz bir dünyaydı bu. *Duygusal Eğitim*'de görülen dünya ise, çoğunlukla güzeldir –birçok eleştirmen Flaubert'in bize nasıl sık sık Degas ve Manet'nin tablolarını hatırlattığına dikkat çekmiştir– ama onu güzel yapan şey, kahramanın arzulayan gözleri değildir sanki. Daha ziyade, iş başında olan başka bir bakış, saklanmış olsa da varlığı yine de hissedilen sanatçının deneyimlediği daha yüce bir estetik arzu vardır. Geleneksel romanın karakter ve olay örgüsü sicillerinden mesafe alınarak uygulanan bu estetik arzu, *Duygusal Eğitim*'e roman olarak bir tutarlılık getirmez, başka herhangi bir şey sunuyorsa da romandan başka bir şey sunar – bu meseleye daha sonra döneceğim. Romandan, olay örgüsünün tutarlılığı ve hayal edilen insan dünyasından bahsederken, bir arzu sorununu açığa çıkardığı sonuca varmak zorundayız: Tipik on dokuzuncu yüzyıl anlatısını karakterize eden arzunun sürdürülebilir bir güçten yoksun oluşu, ben'in tahrik olma halini devam ettirmekteki kufayetsizliği sorunudur bu.

Frédéric aslında Paris'in lüks dünyasına girecektir, ama Lucien de Rubempré'nin ve onun akranlarının aksine, pek de bir şey yapmadan, büyük ölçüde edilgen bir unsur olarak kalmak suretiyle oraya erişir. Romanın birinci kısmının son bölümüne doğru ilerlerken bir Balzac romanının teknil olay örgüsünü temin edebilecek bir dizi beklenmedik olay yaşanır. Nihayet hukuk sınavlarını geçen ve önünde "aşklarla dolup taşan tükenmez bir yıllar dizisi" gören (s. 120 [146]) Frédéric,

Nogent'de yaşayan annesini görmeye gider ve aile servetinin tükendiğini, kendisinin de “yıkılmış, varını yoğunu yitirmiş, mahvolmuş” (s. 122 [149]) olduğunu öğrenir. Taşra hayatının uyuşukluğuna kendini bırakmıştır ve annesinin yerli bir avukatın yanında ona bir kâtiplik işi ayarlamasına izin verir, komşu kızı Louise Roque ile duygusal bir maceraya sürüklenir. Sonra bir gün zengin bir amcanın servetinin ona miras kaldığını duyuran bir mektup alır. Merkezinde Madam Arnoux ile aşkın yer aldığı Paris yaşamının olasılığı, Champs-Élysées pasajında gördüğümüz tüm aksesuarlarla süslü bir “sayıklama” olarak genç adamı anında ele geçirir. “Kendini Madam Arnoux’nun evinde, onun yanında, elinde ipek bir kâğıda sarılı bir hediye ile görüyordu; o sırada faytonu, ne faytonu, kupa arabası da kapının önünde bekliyordu! Bir kupa arabası bir de kahverengiler giymiş bir uşak! Atının eşindiği duyuluyor ve gem zincirinin sesi öpüşlerine karışıyordu” (s. 129 [156]). Bu halüsinasyon çok geçmeden hayalini kurduğu daireyi döşemeye geçer: “Yemek salonu kırmızı deri, oturma odası sarı ipek kaplama olacak, her yerde divanlar bulunacaktı. O etajerler! O Çin vazoları! O halılar!” Arzunun tatmin edilişine dair bu sanrılı senaryo, elbette arzu edilen kadına, Madam Arnoux’ya odaklanır. Ama Balzac tarzı romanda lüks ve sevda diyebileceğimiz şeyi temsil eden bir bütünlüğün fragmanları halinde parçalanan bir kapsamlayış [*synecdoches*] gibidir daha çok. Hâlbuki *Duygusal Eğitim*’deki bu fragmanların gerçek bir kapsamlayış yaratıp yaratmadığı, gerçekten de gönderme yaptığı ahenkli bir bütünlüğü akla getirip getirmediğinden pek emin olamayız. Daha ziyade, arzulanan kadına sahip olma eylemini –hayal biçiminde bile– hiç anmadan sıralanan, bir lüks objesinden diğerine, bir aksesuardan diğerine geçen rasgele bir metonomiler zinciri gibidirler. Bütün resme asla ulaşamaz, hep fragmanlarla baş başa kalırız. Arzunun her nasılsa mecalsiz kaldığı fikrine kapılırız. Bu fikrimiz, miras parasını taşrada para getirecek bir şeye yatırmasını tercih eden annesi Frédéric’e Paris’e gidince ne yapmak niyetinde olduğunu sorduğunda, Frédéric “Hiç!” cevabını verince iyice pekişir.

Balzac yazınında birkaç bölüm boyunca nefes kesici, beklenmedik olaylara vesile olabilecek bir durum, burada on sayfalık dramatize edilmeyen bir sunuma layık görülür; sunumun sonunda da büyük bir servetin edilgen alıcısı başkahramanımız hiçbir şey yapmamak için Paris’e döner. Döner dönmez kendini bir maskeli baloda bulur. “Mare-

şal” kılığındaki Rosanette Bron adında bir kibar fahişenin düzenlediği, hazır bulunan tüm kadınların kılıklarının çeşit çeşit erotik olasılıklar sunduğu bir eğlencedir bu. Frédéric’in zengin bir mirasyedi olarak Paris’e yerleşmesini anlatan bölüm bir rüya ile biter; rüyanın başlangıcı olan “ilk uykunun sayıklamaları içinde” baloda farklı kostümler içinde tanıştığı kadınların bedenlerinden parçalar görür. “... Gözlerinin önünden balıkçı kadının omuzları, hamal kadının kalçaları, Polonyalı’nın baldırları, vahşi kadının saçları geçip geçip duruyordu” (s. 159 [190]). Fragmanlara ayrılmış, bir *corps morcelé* –parçalanmış beden– haline getirilmiş erotik obje –kadın bedeni– ne bir yoğunlaşma noktası ne de arzunun tutunacağı bir yer sunar. Bölümün sonuna doğru, Frédéric adamakıllı derin bir uykuya dalar ve bu kez rüyasında kendisini “Arnoux ile birlikte bir faytona koşulmuş” olarak görür, bu arada “Mareşal” Rosanette ata biner gibi onun üzerine binmiş, “altın mahmuzlarıyla karnını” dürter. Arzunun son imgesi edilgen ve mazoşisttir; Frédéric’in bir gün gelip arzu nesnelerine hâkim olacağına dair hiçbir vaatte bulunmaz; gerçekten de bir gün gelip bedenin fragmanlarını bir araya getirebileceğine dair hiçbir umut yoktur. Arzu eylemi radikal biçimde süreksiz kalmaya yazgılıdır sanki. Düzenleyen bir ilke olarak işlev görmez; hiçbir sabitleme ve kaynaşma beklentisi sunmaz.

Frédéric sonunda yüksek burjuvazinin zirvesini temsil eden Madame Dambreuse’ün aşığı olduğunda, arzu edilebilir dünyada kendine bir yer edindiğini kanıtlayacaktır. Ama bundan çok daha önce, burada (Zola’nın *Nana*sındaki gibi) gerçeğinin çok daha eğlenceli bir taklidi gibi görünen o özel dünyanın yıldızı Rosanette’in temsil ettiği, lüks ve erotik doyum diyarına girer. Frédéric, Champs de Mars Hipodromunda at yarışı izlemek için Rosanette’e eşlik ettiğinde, yarıştan sonra izleyicileri evlerine götüren lüks arabalar o ünlü caddeyi doldurduğu esnada daha önceki Champs-Élysées pasajına açıktan bir gönderme yapılır. “Frédéric, bu arabalardan birinde, bu kadınlardan biriyle birlikte olma mutluluğu için yanıp tutuştuğu o eski günleri hatırladı. İşte şimdi bu mutluluğu ele geçirmişti, ama bundan dolayı hiç de sevinçli değildi” (s. 240 [277]). Bu pasajı da arabalar, aksesuarlar, güneş ve gökyüzünden oluşan sahnenin güzelliğine dair yeni bir estetik anımsamanın takip etmesi, görülen dünyada bir doyuma ulaşmanın Frédéric olmadığını bir teyidi gibidir. Frédéric’in arzuları aşkın olmaktan ziyade banaldır ve bu arzuların gerçekleşmesi en az oluşumları kadar

defoludur. Ancak bu bölüm, arzunun doğası hakkında daha da ileri imalarda bulunur. Frédéric, arabası tesadüfen kendi arabasının yanından geçen Madam Arnoux'nun onu Rosanette'in yanında gördüğünü anlayınca, el altındaki “neşeli ve kolay aşk” imkânının, doyuma ulaşan arzunun romantik tutku olasılığına onarılamaz bir ket vurduğunu hissederek. Öyle ki “Genç adamın içi birbirine karşıt tutkularla doluydu, ne yapacağını bilemiyor, ölçsüz bir keder, bir ölme isteği duyuyordu” (s. 238 [275]). Frédéric bu *tristesse démesurée* [ölçsüz keder] ve bu *envie de mourir* [ölme isteği] aracılığıyla tüm bir arzu güzergâhını kat etmiş ve onun ölüm güdüsüyle olan nihai iş birliğini keşfetmiş gibidir. Bu da *Duygusal Eğitim*'de sunulan arzu eleştirisinin mantığına uygun görünmektedir; bu mantığa göre, ölüm güdüsüyle arzunun birlikte var olduğu nadir görülen bir sarahatle keşfedilmeli ve ortaya serilmelidir. Sanki haz ilkesinin ötesindeki ölüm, hemen şimdi ve görünür biçimde hazır olmalıdır.

Nitekim bu roman, bir *momento mori*'nin (ölümü hatırla) takip etmediği bir Eros ânını çok nadiren tasvir eder. Sözelimi Rosanette'in balosunda, yemek masasındaki komşusu “Sfenks” birdenbire öksürüp peçetesine kan kusmaya başlayınca Frédéric, Paris sefaletini ve ölümü temsil eden bir halüsinasyon görür. “O zaman Frédéric, portatif bir karyolanın yanında bir kömür mangalı, deri önlüklü morg kadavralarını, saçlarına akan soğuk su musluğuyla bütün sefalet ve mutsuzluk dünyalarını görmüş gibi dondurucu bir kedere kapılarak ürperdi” (s. 155 [186]).¹¹ Burada, ölümün zihinsel temsilinde, Frédéric'in erotik halüsinasyonlarında nadiren karşılaştığımız bir güç ve yoğunluk vardır. Bunun nedeni kısmen son cümlecikğin şimdiki zaman kipinin –“le robinet d'eau froide qui coule sur leurs cheveux”– dolaylı anlatımın gramer kurallarını ihlal ederek, bu korkunç imgeyi Frédéric'in algısının ötesine geçirip ona bir mutlaklık ve sonsuzluk statüsü kazandırmasıdır. Romandaki arzunun güçten düşürülmesi ve tezatları, ar-

11 Eğer edebi kanıtlara güvenecek olursak, kömür mangalı (*réchaud de charbon*) sıklıkla intihar etmek için kullanılıyordu. Örneğin, Balzac'ın *Kibar Fahişelerin İhtişamı ve Sefaleti* romanının önemli bir anında Esther'in intihar girişiminde bu yöntem kullanılır. Frédéric'in halüsinasyonunda hikâye bileşik zaman kipindeki bir fiilin kullanıldığı bir koşul cümlesiyle (“comme s'il avait apperçu...”) başlıyor; normalde bundan sonra gelen fiilin (*couler*) bitmemiş eylem gösteren kipte olması gerekirdi. Malum, cesetlerin çürümelerini önlemek için üzerlerine su akıtılırdı. Genette'in bu cümleye dair yorumları için bkz. “Silences de Flaubert,” s. 230.

zunun altında yatan yok olma dürtüsünü açığa çıkarmak için erotik süslemeleri çıkarıp atıyor gibidir.

Ancak, bu arzu şemasında, Frédéric'in duygusal yaşamının asıl odağı Madam Arnoux'nun, romanın ilk sayfalarında tanışıp âşık olduğu ama hiç sahip olamadığı kadının yeri nedir? Bu kadının onun hayatına girişi adeta doğaüstü, ilahi bir müdahale ânı biçimini alır; tek satırlık bir paragrafta, “Bir hayal görmüştü sanki” yazılıdır:

Ce fut comme une apparition. (s. 36 [55])

Bu kadın birinci bölümün sonunda, Frédéric'in hayatında “ışıklı bir nokta” haline gelecektir. Madam Arnoux'nun Frédéric'e Dantevari biçimde görüldüğü an, açıkça büyük bir güç ve ayrıcalık ânıdır. Frédéric'in gelecekteki duygusal yaşamının kaderini belirleyecek olan tam anlamıyla bir “ilk sahne”dir. Ancak yine de Frédéric'in Madam Arnoux'yu Romantizm tutkusunun oldukça bayağı tuzakları olmandan görme kabiliyetinden yoksun oluşu yüzünden bu an, tüm gücüne rağmen, bir hayli zayıflatılmıştır. “Endülüs asıllı, diye düşündü kadın için. Melezdi belki de. Bu zenciye de adalardan gelirken getirmişti” (s. 37 [55]) der. Oysa Madam Arnoux, Fransa'nın Chartres bölgesindedir. “Romantik hikâyelerde rastlanan kadınlara benziyordu bu kadın” (s. 41 [59]) diye düşünür sonra da. Gerçekten de okuyucuya Madam Arnoux ile ilgili hiçbir “nesnel” görüş, Frédéric'in onun hakkındaki gizemli öngörüsünün ötesine geçmemizi sağlayabilecek herhangi bir perspektif lütfedilmemiştir. Romanın sonlarına doğru, Rosanette, Madam Arnoux'nun bariz şekilde sevimsiz bir portresini çizer: “kartlaşmış bir kadın, teni meyan kökü renginde, bel mel kalmamış, gözleri mahzen penceresi kadar, gözlerinin içi dersen mahzenler kadar boş!” (s. 441 [497]). Ama pek tabii ki burada Rosanette'i tarafsız bir gözlemci olarak düşünmek oldukça zordur.

Henry James'in iddiasına göre, Madam Arnoux'nun sadece “sefil” bir insan numunesi, Frédéric'in “güdü” bir bellek ve yansıtıcı işlevi gören gözlerinden sunulması, Flaubert'deki ciddi bir defoya, onun yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda “ahlaki” bir başarısızlığına işaret eder:

Onun dehasına gölge düşüren şey, eline geçmiş belki de en iyi fırsatla ilgili bilinçsiz hatasıydı – en önemlisi de sonuna dek böyle kalması, bunu telafi edecek eşit ağırlıkta bir karşılığın olmamasıydı. Flaubert'in bu fırsatı kaçırdığına o kadar üzülüyörüz; sonuçta

buna katlanabilirdik; ama asıl önemli gaf, fırsatı kaçırdığını *bilmi-yor* olmasıdır. Madam Arnoux'yu bize daha iyi nasıl gösterebileceğini bildiğimizi ileri süremeyiz – bu Flaubert'in kendi sorunudur. Bizi ilgilendiren şey, bu kadını elinden geldiğince iyi ya da gösterilebileceği kadar iyi gösterdiğini sanmasıdır; bunu düşününce utançtan yüzümüzü kapatıyoruz. Bir kereliğine, diğer kavramlar yelpazesi içinde farklı duran ve hepsinden zarif olan bir hayli ayırıksı bir kavram yakalamışken, Flaubert bunu “denemiş” ama becerememiştir.¹²

James'in tenkitleri, James tarzı romanın –ki bu Balzac romanıdır– varsayımları açısından elbette “doğru”dur; bu varsayımlara göre, her önemli karakter kendi ahlaki varlığını canlandıracak kadar özgür ve tam anlamıyla gelişmiş olmalıdır. Ancak bu tenkitler esasen büyülenmenin bilgiye dönüşmesini gölgeleyen Flaubert'in Balzac karşıtı ya da roman-karşıtı varsayımlarını anlamakta büyük bir başarısızlığı ya da isteksizliği göstermektedir.

Flaubert eleştirisinde yapılan yorumları yan yana koyarak, *Duygusal Eğitim*'in “büyük bir aşk hikâyesi” olup olmadığına dair bir tartışmayı –meselenin kalbine dokunan bir tartışmadır bu– açıklığa kavuşturabiliriz.¹³ Kanımca, romanın kendisi bizim bu soruya kesin bir yanıt vermemizi sağlayacak hiçbir dayanak noktası sunmamaktadır. *Duygusal Eğitim*, ortaçağlardan kalma kibar aşkı geleneği içinde büyük bir aşk hikâyesi olarak kabul edilebilirdi; malum, bu gelenekte arzu edilen şeye sahip olma hakkındaki başarısızlık, âşığın bu arzu nesnesine olan mutlak ve bitimsiz sadakatiyle birlikte işlev görür. Madam Arnoux'nun Frédéric'in yaşamındaki “ışıklı bir nokta” olma statüsü, sahip olmanın muhtemel lekesiyle asla kirlenmez, ne de en basitinden arzuyla ilişkinin dönüşmesi sonucunda oluşabilecek değişime maruz kalır. Ancak *Duygusal Eğitim*'i bir “sanrı hikâyesi” olarak değerlendirmek de gayet mümkündür. Zira Frédéric'in sahip olmadaki sonsuz başarısızlığı, onun –ve okurun– Madam Arnoux'yu tanımaktaki başarısızlığının işaretidir. Bu kadının doğru dürüst bir sevgili gibi betimlenip betimlenmediğine dair bir belirsizlik ve daha genel olarak, böylesine

12 Bkz. Henry James, “Gustave Flaubert”, *Notes on Novelists* içinde, New York: Scribner's, 1914, s. 86-87.

13 Aşk hikâyesi konusundaki en iyi eleştiriye Brombert yapmıştır. Brombert böyle bir yorumu karmaşıklaştıran ve tehdit eden şeyin çok farkındadır; ayrıca, Culler da olumsuz bir okuma yapar.

zayıf, bölük pörçük ve güdük bir aşk hikâyesinden herhangi bir anlam çıkarıp çıkaramayacağımız konusundaki bir belirsizlik durur karşımızda. “Büyük bir aşk hikâyesi” sınıflandırmasının geçerliliğini kanıtlamak için bazı anlatısal dönüşümlere işaret edebilmemiz gerekirdi. Hatta –belki de özellikle– sahip olamama durumunda karakterlerde bazı değişiklikler ya da değerlendirme olmasını beklerdik. “Büyük bir aşk hikâyesi” tanımına karşı direncimiz romandaki “aşk”ın statüsüyle ilgili belirsizlikten ziyade, “hikâye” statüsüne dair şüphelerimizden kaynaklanıyor olabilir. O “ışıklı nokta”, yani Madam Arnoux, kararlı bir şekilde anlatısal olmayı reddetmektedir. Hareket etmez, değişmez, iç muhasebeyi tetiklemez. Anlatısal ilerleme açısından bakarsak, parlak bir noktadan ziyade bir kara deliktir bu. Madam Arnoux ile nihai buluşmasında (bu sahneye yeniden döneceğim), Frédéric sonunda kendisine bahşedilmiş gibi görünen sahip olma eylemine, artık çok geç olduğu için, sırt çevirir. Çünkü “bir iğrenme ve ensest benzeri bir korku” hisseder. Buradan da anlayacağımız gibi, bu aşk, arzunun çocuksu yatırımları alanında kalmaya yazgılıdır ve değişim senaryoları icat etmekten acizdir.

Durumu ifade etmenin bir başka yolu olarak şunu söyleyebiliriz. *Duygusal Eğitim* hem hikâyeyi reddetmesi hem de Romantizm akımının büyük romancılarının devrinden bu yana “aşk”ın toplumsal-tarihsel koşullarının değiştiğini ima etmesiyle “büyük aşk hikâyesi” janrını hükümsüz kılma eğilimindedir. Bu değişimin en çarpıcı temsilini, Frédéric’in Madam Arnoux’yla kocasının Creil banliyösündeki porselen fabrikasında bulunduğu sahnede bulabiliriz. Mösyönün orada olmadığını öğrenen Frédéric bu işi bir sonuca vardırmaya karar vermiştir. Sahne trajikomik grotesk bir anlatıya dönüşür. Frédéric fabrikanın farklı atölyeleri arasında Madam Arnoux’yu takip eder; Madam Arnoux, Frédéric’in bu atölyeleri mutlaka görmesinde ısrar eder ve Frédéric bu turun her adımında ona ilanıaşk eder, ama bu ilanıaşklar her seferinde makinelerin çıkardığı sesler ve endüstriyel üretimin kelime dağarcığıyla kesintiye uğrar ve iptal edilir. Kadın bir noktada ona “Bunlar çamur karıcılar,” der (s. 227 [263]) ve Frédéric bu kelimeyi onun ağzına hiç yakıştıramaz. Sanki tutkunun diliyle imalatın dili, aşk nenesiyle arasında başa çıkamayacağı bir soğukluk yaratmıştır. Sonra aşk ilanına giriş kabilinden romantik bir cümle kurmaya cesaret eder, ama kelimeleri, tulumbanın tangırtılarından duyulmaz. Eski sosyalist

yeni ustabaşı Sénécal de tura katılıp tur rehberi rolünü üstlenir ve Flaubert'in hususi bir zevk alarak yazdığı anlaşılan, genelgeçer anlayışa meydan okurcasına azami bir sözel kakofoni yaratan teknik terimlerle dolu bir paragraf boyunca konuşur. "... Klorür, sülfür, boraks, karbonat, madenler gibi kimya terimlerini bol bol kullanarak, türlü türlü yakıtları, fırınlama işlemlerini, piroskopları, çok ocaklı pişirme fırınlarını..." anlatmaya koyulur (s. 228 [265]). Arnoux'ların fabrikanın bitişiğindeki evlerine döndüklerinde Frédéric, "rastlantıya bakın ki" konsolun üstünde duran Alfred de Musset'nin bir kitabını bulur. Onu kullanarak, "aşktan, aşkın umutsuzluklarından ve itkilerinden" bahsetmeye başlar. Ama en büyük Romantik şairin ruhu beyhude yere çağrılır. Madam Arnoux'ya göre, "tüm bunlar" –*"tout cela"*– "suçtu, yapmacık şeylerdi" (s. 230 [267]). Bunun üzerine, Frédéric onun çok "burjuva" bir tutumu olduğundan yakınmak durumunda kalır; kadın da ona hiçbir zaman bir "*grande dame*" aristokrat bir hanım olmakla övünmediğini söyler. Frédéric'in kendini kadının ayaklarına kapama düşüncesi, koridordan ayak sesine benzer gıcırdamalar duyulunca suya düşer. Sahne hiçbir şey bir sonuca bağlanamadan, hatta gerçek bir aşk ilanı edilmeden biter ve Frédéric sendeleyerek dışarı çıkar, sanayi bölgesinin çıplak peyzajında yolunu kaybeder. Bu epizot, bizatihi tarihsel ilerleme, yüksek kapitalizm ve endüstriyel imalat çağının gelmesiyle, Musset'nin temsil ettiği Romantik tutkunun bir şekilde fuzuli olduğunu, nesnel koşulların fazlalığı haline geldiğini gösteren, ama eleştirmenlerce pek önemsenmeyen birçok epizottan biridir. Arnoux'nun "*L'Art industriel*" [endüstriyel sanat] hayali, roman ilerledikçe giderek sanattan endüstriye kaydıkça, Flaubert'den önceki kuşağın inandığı "aşk" da etkisini yitirmiş ve tarihsel ilerleme tarafından tehdit edilmiş gibi görünmektedir. Zira artık başka bir hikâye yazılmaktadır.

Elimizdeki hikâyeyi geçersizleştiren başka bir hikâyenin yazılmakta olduğu izlenimine *Duygusal Eğitim*'in her yerinde rastlamak mümkündür. Bunun bir göstergesi olarak da gıcırdayan döşemenin sesini –bir şeyin gelip araya gireceğinin gerçek ya da hayali işaretini– mütemadiyen duyarız. Romanda işleyen şey, bir tür biçimin anti-ilkesidir: müdahale. Bunun kuramı ilk kez şu sahnede açıkça sunulur. Frédéric hem Madam Arnoux'ya hem Rosanette'e kur yaparken yaşamını kutsal ve süfli iki aşk arasında bölmüş gibi hissetmektedir:

Bu iki kadınla dostluk Frédéric'in hayatında iki melodi gibiydi: Biri delişmen, coşkulu, eğlendirici, öteki ağır, bir bakıma dindar ve bir arada titreşen bu iki melodi giderek daha yüksek bir gerilim kazanıyor, usul usul birbirine karışıyordu; öyle ki Madam Arnoux kendisine parmacığı ile şöyle bir dokunacak olsa, genç adam, daha kolay umutlanabileceği öteki kadının hayaliyle doluyordu hemen; Rosanette'in yanında yüreği duygularla dolup taşarken de aklına birdenbire büyük aşkı düşmese olmazdı. (s. 175-176 [208])

Pasajı, tutkunun eşsiz sanatsal aracı ve Romantizm akımının sanatlar arasında kurduğu hiyerarşinin zirvesinde yer alan müzik terimleriyle işler Flaubert. Frédéric'in duygusal çalkantılarını daha ulvi armonik bir sonuca vardırma vaadi veriyor gibi görünür. Ama bir sonraki paragrafın başında, iki melodinin harmanlanması "karmaşa" olarak nitelendirilir ve sonuç da bariz bir şekilde böyle olur. Bu iki melodiden hiçbir armoni elde edilemez. Daha ziyade, sistemlerin birbirine müdahalesinin sistematik bir sergilenişine, anlatısal bir ahenksizliğe tanık oluruz.

Sistematik müdahale; kaçırılan randevular, yarıda kesilen buluşmalar, yanlış adresler ve kaybolan eşyalar şeklinde karşımıza çıkar. Kısaca birkaç örneğe değinelim. Gelmesi dört gözle beklenen Deslauriers nihayet Paris'e vardığı gün, Frédéric Arnoux'lardaki akşam yemeğini kaçırmak istemez ve bu vuslatın tadını kaçırmaz. Frédéric Mösyö Dambreuse'un baş sekreteri olmak üzere onunla bir mülakat yapmak için randevu almıştır, ama birdenbire Ćreil'e gitmeye karar verir zira Madam Arnoux'nun orada yalnız olacağını öğrenmiştir. Deslauriers'nin yeni bir dergi kurması için ona 15.000 frank söz verdiği halde o sırada Arnoux borçlarını ödemek için 18.000 bin franga ihtiyacı olduğunu söyleyince Frédéric parayı ona verir. Frédéric'in üç yıl Nogent'da kaldığı sırada Deslauriers Madam Arnoux'yu baştan çıkarmaya yeltenir. Başaramayınca da Madam Arnoux'ya, Frédéric'in Louise Roque ile evleneceğini söyler. Bu da kadının aslında Frédéric'e âşık olduğunun farkına varmasına sebep olur; Frédéric ise aynı esnada Nogent'da Louise ile yürüyüş yapmaktadır. Daha sonra, Frédéric nihayet Madam Arnoux'yu kollarına aldığı anda, "yer döşemesinden bir gıcırdama sesi" duyulur; Rosanette (artık Frédéric'in metresidir) Jacques Arnoux'yu aramaya gelmiştir. Hepsi de gerektiği zaman gerektiği yerde olmama gibi sapık bir mantığa itaat ediyor gibi görünen bu örnekleri ilanihaye çoğaltabiliriz.

Kişiler arası ilişkiler düzeyinde müdahale ise genellikle ihanet şeklinde tezahür eder –romanın ezici bir yığın halinde sunduğu ve ideolojik-siyasi alana da yayılan aşkların ve dostlukların ihaneti. Bunun en kilit örneği, Sénécal'ın devrimci sosyalistlikten katil bir polis memuruna evrilmesidir. Her yerde, her daim hazır ve nazır muhabbet tellalı, La Vatnaz, ihaneti bir meslek olarak icra eder. Anlatıbilim terimleriyle konuşursak, ihanet müdahaledir; iki melodi arasındaki ahenksizlik, bir sesler cızırtısıyla sonuçlanan iki sinyal seti arasındaki çatışma, handiyse göstergibilimsel bir tutarsızlıktır. Olay örgüsü sistemi, rastgele tesadüflerin bir anti-sistemi gibi görünmektedir; sanki bir oyuncu kadrosu –Sénécal, Dussardier, Hussonnet, Pellerin, Regimbart, Cisy, Martinon, vs.– seçilmiş ve bu oyuncular, genellikle yanlış zamanda yanlış yerde tahmin edilemez aralıklarla karşımıza çıksınlar diye programlamıştır. Proust romanın bu özelliğinden bahsederken, sanki görünürde hiçbir saik olmaksızın karakterleri habire geri getiren bir “yürüyen kaldırım” ifadesini kullanmıştır.¹⁴ Georg Lukács'a göre, Balzac romanlarında rastlantı, karakterlerin görünürde tesadüfen karşılaşması ya da koşulların bir araya gelmesi, aslında Balzac'ın temsil ettiği toplumun derinlerde yatan yapıları ve karşıtlıkları tarafından güdülenmiştir. Lukács'ın yorumundaki hakikat, Balzac'ın tesadüfi karşılaşmaları aktörlerin, temsil ettikleri her şeyi canlandırarak bir kriz ve bir konum değişikliğiyle sonuçlanan çarpışmaya dönüştürmesinde yatmaktadır. Oysa Flaubert'in tesadüfleri dikkatle önemsizleştirilmiş ve dramatiklikten yoksun bırakılmıştır. Bunlar sadece basit karşılaşmalardır ve anlatıyı, metaforik bir noktadan mahrum, som bir metonimiye yaklaşıtırlar.¹⁵

Romanın sonlarına doğru Frédéric aynı anda hem Rosanette'in hem de Madam Dambreuse'ün âşığı olur ve bu kez iki melodi içinde daha aktif oynamak zorunda kalır. Oldukça ciddi olan Madam Dambreuse'ün yanında tutkusunu alevlendirmek için Rosanette'i hayal eder, çifte bir hayat yaşar ve kendini kendi yalanlarıyla “eğlendirir.” Madam Dambreuse'le ilk zaferini kazandıği akşam Rosanette'in yanına

14 Bkz. Marcel Proust, “À propos du 'style' de Flaubert,” s. 587.

15 Flaubert üzerine yakınlarda yapılan bir çalışmanın öne sürdüğü gibi, Flaubert'in anlatısının metonimik olarak üretildiğini düşünebiliriz. Bu anlatı, tematik tutarlılık ya da karakterlerin ihtirasları ve seçimleri tarafından değil de daha ziyade ikamelerin keyfi bir oyunundan üretilmiş gibidir. Bkz. Michal Peled Ginsburg, *Flaubert Writing: A Study in Narrative Strategies*, Stanford University Press, 1986.

döner ve onu karşı konulmaz bularak dizlerinin üstüne çeker: “Kendi ahlaksızlığıyla gönenerek ‘Ne herifim ben!’” diye düşünür (s. 401 [454]). Geri dönmeyen koşulu olan bu “ahlaksızlık” ya da “sapkınlık,” Frédéric’in anlatısal olay örgüsünün tuhaf motorlarını ve devinimlerini oldukça iyi nitelemektedir. Arzu ile nesneleri her daim bir evirtim ilişkisi içindedirler. Arzunun gerçekleştirileceği yerde olunamaz; arzu gerçekleştiğinde ise bu, hiçbir zaman doğru yerde ya da doğru kişiyle olmaz. Bu durumun en iyi örneği, ikinci kısmın kapanışı olarak romanın da özel bir vurgu yaptığı sahnedir. Frédéric nihayet Madam Arnoux’dan bir randevu koparmıştır, Tronchet Sokağı ile Ferme Sokağı’nın köşesinde buluşmaya karar vermişlerdir. Frédéric bu randevuyu erotik bir fethetme dönüştürmek niyetiyle yakınlarda bir yerde bir daire kiralar ve onu böyle bir buluşmaya uyacak tüm ayrıntılarla dekore eder. Madam Arnoux randevuya gelemeyince –oğlunun hastalanması onu “kurtarmıştır”– Frédéric, “kinin yarattığı bir incelikle, Madam Arnoux’yu ruhunda daha fazla aşağılamak için Rosanette’i Tronchet Sokağı’nda onun için kiralamış olduğu eve” götürür. Frédéric, ötekini odasında nihayet yanlısı kadının, Rosanette’in âşığı olur ve ideal tutkusunu aşağılama işlemini tamamlar. Rosanette gecenin bir yarısı uyandığında Frédéric’i, yüzünü yastığa gömmüş, hıçkırığa hıçkırığa ağlarken bulur. Kadın ona neyin var diye sorunca, “Aşırı mutluluktan... Ne zamandır seni isteyip duruyordum!” der (s. 315 [359]). Arzunun evirtimsel ilişkisinin mantığına uygun olarak hem gözyaşlarına boğulmak hem de o yaşların nedenine dair yalan söylemek zorunda kalınır.

II

Madam Arnoux ile kaçırılan randevu, başka bir buluşma başarısızlığının bahanesi olur. Zira aynı gün, Frédéric tarihle randevusunu da kaçırmış. O gün, 1848 Devrimi olaylarının başlangıcıdır. Hükümetin reform şölenlerini yasaklaması, sokak gösterilerine ve göstericilerin tutuklanmasına yol açar. O akşam, 23 Şubat 1848 akşamı, Frédéric Rosanette’le yatmak için tuttuğu eve giderken, Capucines Bulvarında göstericilere ateş edilmesi üzerine ilk barikatlar kurulur ve ertesi gün tüm şehri kapsayacak büyük bir isyan başlar. Aslında, Deslauriers kısa bir not yazarak Frédéric’i gösterilere katılmaya davet etmişti. Bu not, “*La Paire est mûre*” (Armut pişmiş bulunuyor) diye başlar. Burada

karikatürist kahramanımız “armut” derken, Kral Louis-Philippe’ten bahsetmektedir. Deslauriers’nin mesajı, “beklenen an yaklaşıyor” anlamında bir dizi ifadeyle, tarihe ve karakterlerin yaşamlarına yeni bir anlam kazandıracak siyasi bir krizi ve dönüm noktasını, dramatik bir olayı haber verir. Frédéric, aşk randevusu yüzünden, arkadaş grubunun ve bütün kuşağının en cömert umutlarla dolu siyasi rüyalarına sırt çevirir. Başına bir iş gelip de randevusunu kaçırmamasın diye, arkadaşları polis tarafından tutuklandıktan sonra dahi protestolara katılmayı reddeder. Böylece erotik arzunun evirtimi, iki sistemin, aşk ve siyasetin, kesişmesi ve birbirine müdahalesi ile katlanır.

1848 Devriminin temsil ettiği tarihsel olay düzeninin romanda ne almama geldiğine dair ayrıntılı bir değerlendirmeye geçmeden önce, müdahale ve evirtim [*chiasmus*] tartışmamızı tamamlamak için, evirtim ve müdahalenin metnin bizatihi sözel dokusuna işlenmesine sebep olan *style indirect libre*, serbest dolaylı anlatım üzerine biraz daha düşünmeliyiz. Flaubert’in son zamanlardaki en iyi eleştirmenlerinin gösterdiği üzere, geleneksel anlamda serbest dolaylı anlatım bir sözü aktarma tekniği olarak kullanılır. Bu kullanımda, aktarılan sözün niteliksel örüntüleri, ritimleri ve anahtar kelimeleri doğrudan alıntı yapmadan ve açıktan açığa yazar-anlatıcı sesin müdahalesi olmaksızın aktarılır. Geleneksel anlamda bu teknik, gitgide giriftleşerek romanı, yazarının gıyabında “kendi kendini yazıyor” gibi gösteren mimesisin bir parçası olarak kabul edilir. Ancak bu görüş, Flaubert’in bu tekniği, benim burada krokisini çizdiğim sistemlerin ve düzenlerin birbirine müdahalesini yaratmak için kullanışının en radikal sonuçlarını değerlendirmekte aciz kalmaktadır.¹⁶ Bunun neden böyle olduğunu anla-

16 Culler, *style indirect libre* tekniğinin, özellikle Flaubert’deki etkilerinden bazıları için iyi bir tartışma sunar, bkz. *Flaubert*, s. 112-122. Burada Culler, R. J. Sherrington’u eleştirir. Sherrington, *Three Novels by Flaubert* (Oxford: Oxford University Press, 1970) kitabında, Flaubert’in değişken anlatıcılarının teşhis edilebilir olduğunu ve *Duygusal Eğitim*’in yüzde yetmişinin Frédéric’in bakış açısından anlatıldığını iddia eder. Dikkatli bir okumanın kolaylıkla çürütülebileceği bir anlam ve tutarlılık “telafisi” girişimidir bu. Ayrıca, Roland Barthes’in Flaubert’in stilinden bahsederken “yararlı bir rahatsızlık” (*S/Z*, s. 146 [126]) ve “sesin solması” (s. 48-49 [47]) –birbiri üstüne binen farklı radyo dalgalarını dinlemenin etkisi– tabirlerine bakınız. Flaubert’in *style indirect libre* kullanımları hakkındaki en iyi tartışma için bkz. Michal Peled Ginsburg, “Free Indirect Discourse: Themes and Narrative Voice in Flaubert, George Eliot, and Verga,” doktora tezi, Yale Üniversitesi, 1970. Flaubert’in *style indirect libre* kullanımı

mak için, Flaubert'in serbest dolaylı anlatımı, konuşulan ve aktarılan şeye doğrudan atıf yapmaktan kaçınmak ve buna engel olmak için, bir sorumsuzluk tekniği olarak, herhangi bir ifadeden kimin sorumlu olduğunu göstermeyi reddetme tekniği olarak nasıl kullandığını göstermemiz gerekmektedir. Kısa örnekler yeterli olacaktır. Önce görece basit bir örnekten başlayalım. Gerçekte kocasının gayrimeşru kızı olan "yeğeni" Cécile'in düğününden sonra Madam Dambreuse'un salonunda geçen bir akşamı ele alalım:

Akşam bir iki dost geldi, Madam Dambreuse'ü kutlamak ve üzüntüsünü paylaşmak için: Yeğeninden ayrılmak çok üzmüş olmalıydı onu? Yeni evliler yolculuğa çıkmakla çok iyi etmişlerdi; ileride çocuklardan, bin türlü gaileden insan başını alamaz! Ama İtalya umulduğu gibi bir yer değildi. Neyse, onlar daha düşler, hayaller çağındaydılar! Sonra balayı her şeye bir güzellik katardı! (s. 401 [454])

Buradaki atıf eksikliği –başka Dambreuse buluşmalarından bir karakter kadrosu oluşturabilsek de "bir iki arkadaşın" kim olduğunu bile bilmiyoruz– söylenenlerin herkese ait ve hiç kimseye ait olmayan basmakalıp doğasını, klişe statüsünü işaret ediyor. Basmakalıp ifadeler, dolaylı anlatımın mutlak kipi olan bitmemiş eylem gösteren zaman kipinde verilmiştir. Ancak, noktalama işaretleri, soru işareti ve özellikle de ünlem işareti Flaubert'in kullanım tarzında neredeyse "sesin" müzikal notaları gibi görünmekte, sadece dolaylı aktarımı yapılan cümlelerin tonlamasını ima etmektedir. Ama yeni evlilerin yolculuğuyla ilgili cümle, yine Flaubert'de sıkça rastladığımız, dolaylı anlatımlardaki fiil kiplerinin normal yapısını ihlal ederek şimdiki zamana geçer: "ileride çocuklardan... insan başını alamaz." Sanki burada ses, kendi varlığını bildirmek için dolaylı anlatım âdetlerini hiçe saymaktadır.

Duygusal Eğitim'i, Mikhail Bakhtin'in romandaki "polifoni" ve "heteroglossia" dediği şeye iyi bir örnek haline getirmektedir. Bkz. "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination* içinde, Michael Holquist (der.), çev. Holquist ve Caryl Emerson, Austin: University of Texas Press, 1981, s. 259-422. Flaubert Bakhtin'in tercih ettiği örneklerden biri değildir ve burada referans verdiğim önemli makalesinde ondan hiç bahsetmemiştir. Belki de bunun nedeni, Holquist'in bana ima ettiği gibi, Flaubert'in Bakhtin'e ideolojik anlamda tek sesli burjuva geleneğinin önemli bir temsilcisi olarak görünmesidir. Ayrıca belki de Bakhtin Flaubert'in sanatçı ve anlatıcı olarak nihai ayrıcalığından şüphe duyuyordu.

Flaubert burada bir kolektif ses yaratır ve “Kim konuşuyor?” sorusunun cevapsız kalması bizi pek de ilgilendirmez, zira söylenenler banal şeylerdir. Neden dile getirilen duyguların banal olduğunu, neden onları otomatik biçimde belli bir ironi mesafesiyle okuduğumuzu da pek irdelemeyiz. Ancak şunu belirtmek gerekir ki alıntılanan pasajda açık bir ironi işareti yoktur. Bunların “ironik sayılmasına” dair yargımız, dolaylı anlatımın katışıksız banallliğini kabulümüzden, Flaubert'in katışıksız aptallığı yaratmaktaki ustalığını tanıyışımızdan türemiş olmalıdır. Gerçekten de bu, Flaubert'in, mektuplarında birçok kez değindiği ve *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*'nde en iyi şekilde ifade ettiği temel gayesidir. Bu sözlükle Flaubert, kendisi tarafından icat edilen tek bir kelimenin olmadığı bir kitap oluşturmak istiyordu. Bu sözlükte hem her bir madde başı hem de tanımları, başkalarının aptallıklarından oluşacak ve okur bunu ironik olarak okuyup okumama konusunda rahatsız bir konumda kalacaktı.¹⁷ Tam da kendini mükemmelen saklayan bir yazarın rüyasıdır bu.

Ancak, *Duygusal Eğitim*'deki başka durumlar, özellikle de ortada daha ciddi bir mesele olduğunda çok daha aldatıcı olabilir. Arada kalan bir örnek göstermek için, Mösyö Dambreuse'ün cenazesinde, mezarının başında telaffuz edilen konuşmaları ele alabiliriz. Her biri; millet meclisinden (Dambreuse milletvekiliydi) başlamak üzere Amiens'li Antikacılar Derneği'ne kadar, bir topluluk adına olmak üzere altı konuşma yapılır:

Bütün konuşmacılar fırsattan yararlanarak sosyalizme çıktılar, Mösyö Dambreuse'ün sosyalizm kurbanı olduğunu ileri sürdüler. Bir anarşi ortamı içinde, düzene bağlılığı erken ölümüne sebep olmuştu. Zekâsı, dürüstlüğü, cömertliği, hatta halk temsilcisi olarak sessizliği övüldü; çünkü ağzı laf-yapan bir kişi olmasına rağmen, çok daha makbul bir sürü erdeme sahipti, vb. Bu tür törenlerde kullanılması gerekli cümleler kullanıldı – “Vakitsiz ölüm. – Onu andıkça içimiz sızlayacak! – Öbür yurt! – Allah'a ısmarladık, daha doğrusu yine görüşelim!” (s. 423 [466])

Bu, en makbul erdem olarak sessizliğin övülmesiyle tamamlanan güzel bir aptallık sözlüğüdür. Ancak sanki editör eli değmiş de tam makbul

17 Bkz. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974, c. 2,

erdemler listesine gelindiğinde tuhaf bir şekilde bir “vb.” eklenmiştir. Bu “vb.” nereden gelmektedir? Konuşmacılardan gelmediği kesindir, zira onların, tam tersine, her bir ayrıntıyı uzun uzadıya anlatmış olmaları gerekir. Burada iş başında olan bir müdahale vardır. Bu müdahale, “gerekli cümleler kullanıldı” ifadesinden sonra gelen cümlenin söz dizimi zincirini kıran kesme işaretiyle teyit edilir. Bu da dışarıdan bir eleştirmenin ya da editörün yargısını işaret eder. Elbette ki eleştirmen/editör asla tanımlanmaz. Onun Frédéric olduğunu düşünmek çekici gelebilir, zira bu, romanda tutarlı bir bakış açısı olduğunu görmek isteyen tipik bir eleştirmen tavrı olurdu. Ama sözdiziminde böyle bir tanımlamayı ima edecek hiçbir şey yoktur ve bize Frédéric’in konuşmalar sürerken manzarayı seyrettiği söylenmiştir. Bunun daha ziyade sıklıkla Fransızcadaki “on” (birileri) zamirinin arkasına saklanan ve burada bizim yazarın kendisi olarak ensemek isteyeceğimiz o gayri şahsi şahıstır. Söz konusu eleştirmen/editörün yazar olduğu sonucuna varma arzumuzun, tamamen yozlaşmış bir iş insanı ve siyasetçi olduğunu bildiğimiz Mösyö Dambreuse hakkındaki yargımızdan şüphe etmekle hiçbir ilgisi yoktur. Ancak, sıradan aptallığın Dambreuse’un ölümünden sorumlu tuttuğu o hayalet hakkında, yani sosyalizm hakkında yazar görüşünü daha iyi öğrenmek isteyebiliriz.

Esasında, serbest dolaylı anlatımın özenle işlenmiş sorumsuzluğu en çok da ideoloji meseleleri söz konusu olduğunda okuru düş kırıklığına uğratar. Birbirine karışan seslérin görünürde şuna veya buna ayrıcalık tanımaksızın kullanımıdır en rahatsız edici olan. Bu kez epeyce uzun bir örnekle bu noktayı açıklığa kavuşturabiliriz. Bu pasaj, “Yurttaş” Regimbart’ın 1848 Mart ayında bir gün, yani devrimin başladığı Şubat ayıyla Haziran Günleri diye anılan işçi ayaklanmasındaki dönüm noktası olan tarih arasında bir yerde, söylediği bir sözün doğru-
dan alıntısıyla başlar:

“Rhin’i almalı diyorum yahu! Rhin’i alacaksınız!”;

Sonra gericiilere verdi veritirdi.

Gericiler maskelerini çıkarmıştı. Neuilly ve Suresnes saraylarının talan edilişi, Batignolles yangını, Lyon’daki karışıklıklar, bütün aşırılıklar, bütün sızlanmalar şimdi abartılmakta, bunlara Ledru-Rollin’in genelgesi, banknot rayicinin tespit edilişi, devlet tahvillerinin altmış franga düşmesi ve sonra, en büyük haksızlık en büyük darbe, en dehşet verici şey olarak verginin frank başına kırk beş santim

artırılması da eklenmekteydi. Ve bütün bunların üstünde sosyalizm vardı! Kaz oyunu kadar yeni olan bu teoriler, kırk yıldır kitaplıkları dolduracak kadar tartışılıp durduğu halde, bir göktaşı yağmuruy-muşçasına burjuvaların yüreğine korku salmıştı; sırf fikir olduğu için her fikrin çıkışına karşı yöneltilen nefretle ateş püskürülmüştü, ama bir fikir nice bayağı cinsten olursa olsun, böyle bir durumda ileride zafere ulaşır ve düşmanların üstüne çıkar.

Bu arada mülkiyete gösterilen saygı din düzeyinde bir saygı haline getirilip Tanrı'yla bir tutulmaya başlandı. Ona saldırmak en büyük günah, hatta yamyamlık sayıldı. Şimdiye kadar gelmiş en insani yasaların varlığına rağmen, '93 hayaleti yeniden ortaya çıktı ve giyotin bıçağı cumhuriyet kelimesinin her hecesinde yansıdı ve bütün bunlar cumhuriyetin zaaflarından ötürü aşağılanmasını önleyemedi. Kendini sahipsiz hisseden Fransa bastonsuz bir âmâ gibi, bakıcısını kaybetmiş bir çocuk gibi dehşet içinde ağlamaya başladı. (s. 326-327 [372-373])

[—Prendre le Rhin, je vous dis, prendre le Rhin! fichtre!

Puis il accusa la reaction.

Elle se démasquait. Le sac des châteaux de Neuilly et de Suresnes, l'incendie des Batignolles, les troubles de Lyon, tous les excès, tous les griefs, on les exagérait à present, en y ajoutant la circulaire de Ledru-Rollin, le cours forcé des billets de Banque, la rente tombée à soixante francs, enfin, comme iniquité suprême, comme dernier coup, comme surcroît d'horreur, l'impôt des quarante-cinq centimes!—Et, par-dessus tout cela, il y avait encore le Socialisme! Bien que ces théories, aussi neuves que le jeu d'oie, eussent été depuis quarante ans suffisamment débattues pour emplir des bibliothèques, elles épouvantèrent les bourgeois, comme une grêle d'aérolithes; et on fut indigné, en vertu de cette haine que provoque l'avènement de toute idée parce que c'est une idée, exécution dont elle tire plus tard sa gloire, et qui fait que ses ennemis sont toujours au-dessous d'elle, si médiocre qu'elle puisse être.

Alors, la Propriété monta dans les respects au niveau de la Religion et se confondit avec Dieu. Les attaques qu'on lui portait parurent du sacrilège, presque de l'anthropophagie. Malgré la législation la plus humaine qui fut jamais, le spectre de 93 reparut, et le couperet de la guillotine vibra dans toutes les syllabes du mot République; — ce qui n'empêchait pas qu'on la méprisait pour sa faiblesse. La France, ne sentant plus de maître, se mit à crier d'effarement, comme un aveugle sans bâton, comme un marmot qui a perdu sa bonne.]

Bu duyguları ve cümleleri Regimbart'a yüklemekte bir zorluk yaşamayız, ta ki "korku salmıştı" –*épouvantèrent*– fiiline gelinceye kadar. Bu fiil bizi bir an durdurur, zira aldığı geçmiş zaman kipiyle, dolaylı anlatım sistemini ihlal eder ve bir anlatıcı ima eder, çünkü bu, edebi anlatı söyleminin zaman kipidir. Başka bir ifadeyle, *épouvantèrent* korku salma eylemini, sadece Regimbart'ın aktarılan konuşmasının bir parçası olarak değil, anlatısal bir gerçeklik olarak sunar. Başka bir geçmiş zaman kipiyle, *on fut*, devam edince de doğrudan doğruya "Kim konuşuyor?" sorusuna maruz bırakılırız. Bir anlatısal vites değişikliği vuku bulmuştur: Geriye dönük (ve yargılayıcı) anlatı zaman kipinde ve perspektifindeyizdir artık.

Takip eden paragraf ise dolaylı anlatım iddiasından tümüyle vazgeçmiştir. Artık bu bir *mimesis* alanı değil, daha ziyade *diegesis* alanıdır: anlatma, anlatısal "özet" alanı.¹⁸ Eğer durum böyle ise, paragraftaki yargıları –ki bunlar tüm romandaki en açık ve kesin yargılar arasındadır– bir anlatıcıya atfetmeyi isteyebiliriz. Bu anlatıcıya da metinde hiçbir bağımsız nitelik bahsedilmediği için onun görüşlerini doğrudan doğruya yazarınkiyle özdeşleştirebilirdik. Kuşkusuz bu doğru da olurdu. En azından burjuvazinin İkinci Cumhuriyete tepkisi hakkındaki yargı, Flaubert'inkiyle bir hayli örtüşmektedir. Ama daha ileri gidip Flaubert'i İkinci Cumhuriyet yandaşı olarak sunmak da yersiz olur, zira romanda ona da lanetler yağdıracak başka pasajlar bulunmaktadır.¹⁹ Ancak, kesin olan bir şey varsa, o da şudur: Alıntıladığımız pasaj, eyleyiciyi saklayacak şekilde düzenlenmiştir. Kamu işleri hakkında biteviye yorumlar yapan ve beylik bilgeliğin sözcüsü olan Regimbart'tan "Flaubert"e geçiş –tabiri caizse– kasıtlı olarak gizlenmiştir. Okur, mimetik bir anda olduğuna –"karakterin ne düşündüğünü" öğrendiğine– inanmaya itilir ve metnin başka bir söylem kipine geçtiği anın tamamen farkına varması beklenmez. Barthes'ın yorumuyla söylersek,

18 Bu iki terimin "anlatıbilimsel" etkilerinin bir incelemesi için bkz. Gérard Genette, "Discours du récit," *Figures III* içinde, (Paris: Editions du Seuil, 1972) özellikle s. 186 ve devamı. Flaubert'in üslubunun genel etkisi, özellikle de serbest dolaylı anlatım üslubu ve diyalog içinde dramatik "sahneler" yaratmaktan kaçınması, *mimesis* ile *diegesis* arasındaki kesin ayrımı siler.

19 Flaubert'in siyasi tutumu hakkında, bkz. Brombert, *The Novels of Flaubert*, s. 156-161; Edmund Wilson, "Flaubert's Politics," *The Triple Thinkers* (New York: Harcourt, Brace, 1938) içinde, New York: Harcourt, Brace, 1983, s. 109-121 ve Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Paris: Gallimard, 1971-78 çeşitli yerlerde.

hiç haberimiz olmadan “kişinin sesi”nden “bilimin sesine” geçiyoruz. Bunun sonucu da şüphesiz ki iki tasavvurun, kişinin ve bilimin, az çok belirsizleşmesi ve ideolojik değerlendirmelerin imkânsızlaşmasıdır. Roman tanımlanmayı, görüşlerini açıklamayı reddeder. Tıpkı başkahramanının arzuları gibi, roman da belirsizlik ve tutarsızlık kipinde var olur.

1848 yılının tekmil temsili, birbirine karışan sesler ve ideolojik sistemlerin doğurduğu bu belirsizlik ve tutarsızlık içinde oluşturulmuştur. Olup bitene bakmak için Rosanette'in kucağını bırakıp sokağa çıkan Frédéric önce bir grup isyancıyla karşılaşır; isyancılar elli tutsağı kurtarmak için Château-d'Eau karakolunda saldırıya geçmiştir, “ne var ki o tutsaklar orada değildir” (s. 317 [362]). Yani kahramanca eylem ile sonuçları arasında dolaysız bir ironik uyumsuzluk vardır – tam da tarihin ironisidir bu. Sonra Hussonnet ile karşılaşan Frédéric onunla birlikte Tuileries Sarayı'nın yağmalanmasını seyrederken, Frédéric'in halkın “yüceliği” konusundaki ısrarı, Hussonnet'nin egemen güruhun kötü kokuları hakkındaki müstehzi yorumlarıyla birleşir. İki arkadaş, boğulmamak için sarayı terk ettikleri sırada tanık olunan son imge, oldukça çarpıcıdır: “Girişteki holde bir fahişe, bir elbise yığınının üstünde hürriyet heykeli gibi sessiz dikilip durmaktaydı; korkudan gözleri iyice açılmıştı” (s. 321 [356-357]). Burada devrim sadece tarihin komedi olarak tekerrürü (bkz. Marx) şeklinde değil, aynı zamanda terörün önemsizliğiyle dehşet saçan düşkün ve lâl bir hareketsizlik olarak tezahür eder.²⁰ İdeoloji, dilin ve jestin parodisini ussal söylemin sessizleştirilmesi noktasına götürür. Buna bir kontrpuan olarak Frédéric'in milletvekilliği seçimlerine adaylığını koyma kararını ele alabiliriz. Burada okur olarak, o ana dek edilgen görünen kahramanın nihayet bir karar vermek suretiyle eyleme geçeceğini düşünüp bunu hayra yorarız; fakat bize şöyle denir: “Genel çılgınlık, bin türlü zaafı olan Frédéric'i kendine çekmişti. Konuşmasını yazdı...” (s. 330 [376]). Bütün aksiyonun, faaliyetin de bir delilik, bir bunama dünyasına ait olduğundan şüphelenmeye başlarız. Frédéric'in Zekâ Kulübü'nde bir konuşma yapma girişimi, tam bir klişeler ve karşıt beylik sözler karnavalına döner; sahne, “Barcelona'dan bir yurttaş”ın İspanyolca söyle-

20 Bkz. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, New York: International Publishers, 1963, ilk basım, 1852. [Türkçesi: *Louis Bonaparte'nin 18 Brumaire'i*, çev. Erkin Özalp, Yordam Yayınları, 2016]

vinin saçmalığı içinde biter. Frédéric hâlâ beyhude yere konuşmasını yapmaya çalıştığı sırada, “Ama saçma bir şey bu! Kimsenin bir şey anladığı yok!” der. Bunun üzerine salondaki kalabalık çileden çıkar ve onun dışarı atılmasını ister. Anlıyoruz ki “anlamak” da tedavülden kalkmıştır.

Anlamanın değer kaybedişi, Flaubert’in Haziran Günlerinin arifesinde Frédéric ve Rosanette’i Paris dışına, Fontainebleau’da sessiz sakin bir kır kaçamağı yapmaya göndermesiyle de iyiden iyiye garantilenir. Böylece, ömrünün en önemli tarihsel olayının randevusunu kaçıran Frédéric, bu olayın doruk ânını, Haziran Günlerinde yaşanan kanlı sınıf çatışmasını da kaçıracaktır. Ancak, Fontainebleau epizodunda tarihi hepten de terk etmeyiz. Daha ziyade, tarih burada *longue durée*, uzun dönem, bağlamında başka bir zamansal sicile kaymıştır. Bu da Paris’teki mücadeleye tuhaf biçimde yeni bir bakış açısı kazandırır. Fontainebleau epizodu ana hatlarıyla gitgide genişleyen üç tarihsel spiral şeklinde işler; önce şatoyu sonra ormanı ve kayaları tasvir eder.

Şato, bir dizi mitolojik başkalaşım ile temsil edilen Diane de Poitiers ile simgeleştirilir. Onun şanını gösteren “bütün simgeler” ardında bıraktığı “belli belirsiz bir ses, sürüp giden bir çeşit ışıma” karşısında, “Frédéric’in içinde geçmişe dönük açıklanamaz bir istek uyandı” (s. 352 [400-401]). Geriye getirilemez bir geçmişe yönelik, dolayısıyla da sessizliğe gömülü ve bloke edilmiş bu retrospektif ve açıklanamaz arzu, Frédéric’in geleceğe yönelik aksiyonun motoru olarak işlev görecektir. Bence bu cümle ayrıca Flaubert anlatısının özelliği olan hiper-geri-dönüşlülüğü açığa çıkarır ve romanın sonunu hazırlar. Şatonun doğrudan bağlamında Frédéric’in geri dönüşlülüğü onu, V. Karl ve Valois’lı krallardan başlayıp Louis-Philippe’e kadar şatoyla özdeşleşen geçmişin meşhur isimlerini anmaya iter. Ancak bu tefekkür bir çeşit tarihsel anmanın ya da tarihi anmanın iptaliyle sonuçlanır. Son paragraf, “bir avuç insana göre fazla geniş olmalarından... ihtiyarlığıyla kral ailelerinin gelip geçici olduğunu ispat eden, o her şeyin öncesiz sefaletinden ileri gelmiş... hareketsiz lüksten” (s. 353 [402]) kaynaklanan kraliyet saraylarına has bir “melankoli”den bahseder. Bu pasaj, Rosanette’in ağzını kocaman açıp esnemesiyle biter.

Şatodan ayrılıp Frédéric ve Rosanette’in turist olarak gezdikleri ormana geçeriz. Önce ağaç sıralarının özenle oluşturulmuş bir betimle-

mesi gelir. Sanki efsanevi bir orman ruhları dünyasının, bir zamanlar insanlarla dolup taşan cıvıl cıvıl bir yerken şimdi terk edilmiş olan bir doğanın izindeymişizcesine ağaç sıraları, “öfke içinde hareketsiz bir Titan grubu” gibi görünürler. Sonra taş ocağına ve iri kayalarla delik deşik olmuş proto-kübit bir peyzaja geçeriz:

Bu kayalar gitgide fazlalaşır ve sonunda bütün manzarayı doldurur; evler gibi küp biçiminde, döşeme taşları gibi düzdürler, kaybolmuş bir kentin çirkin ve tanınmaz yıkıntıları gibi yayılmış, üst üste gelmiş, birbirine karışmışlardır. Ama bu karışık hallerindeki kudurganlık daha çok bilinmedik volkanları, tufanları, afetleri akla getirir. Frédéric bunların dünya kurulumu beri orada olduklarını, dünyanın sonuna kadar da yine orada olacaklarını söylüyordu; Rosanette “bunun insanı çıldırtan bir şey olduğunu” söylemek için başını çeviriyor ve funda toplamaya gidiyordu. (s. 357 [405])

Hâlihazırdaki tarihsel olaydan, Paris'te olup bitenlerden kopartılıp daha genel bir Fransız krallarının hanedan tarihçelerine, mitleştiren doğal tarihe ve bir çeşit jeo-tarihe erişmiş gibiyiz. Tarihöncesinden bilinmez afetleri çağrıştıran, ezelden beri orada olan ve ebede kadar orada duracak olan o kayalar, tarih için, insan zihninin erişebileceğinin ötesinde bir kapsama alanı yaratır. Rosanette'in “insanı çıldırtan bir şey” yorumu, şüphesiz ki buna, sağlıklı basit bir tepkiyi işaret eder. Ama bu jeo-tarih ne genelde 1848 Devrimi için ne de Frédéric ve Rosanette ormanı ve kayaları seyrettiği sırada Paris'i kan gölüne çeviren Haziran Günleri'nin insani ve toplumsal felaketi için daha önemli bir bağlam yaratmaz. Bilakis jeo-tarih belli bir dingincilik tutumunu besler daha ziyade. Kayalarla başlayıp biten bir dünyada tarihsel eylemin ehemmiyeti erozyona uğramıştır. Haziran Günleri, hangi taraf kazanırsa kazansın, jeo-tarihte pek bir etki yaratamaz.²¹

Frédéric, gazetedeki yaralıları listesinde Dussardier'nin adını görünce birdenbire Paris'e dönmeye karar verdikten sonra toplumsal-siyasi felaketin son günlerini iki kipte yaşarız. Birincisi yine Frédéric'in tarihi kaçırdığı hissidir. Bu his, sanki olayın bir fantazmagorisi içindeymişçesine gece vakti Paris'ten geçişiyle verilir. Aynı anda askeri birlikler de Faubourg Saint-Antoine'da son bir saldırı hazırlığı için şehrin

21 Fontainebleau epizodunun yarattığı “çifte tarih duygusu” hakkında güzel bir tartışma için bkz. Bromert, *The Novels of Flaubert*, s. 177.

içinden geçmektedir. Burada Frédéric, kendi anlayışını ve boyutunu aşan heybetli bir şeyin endişeli ve yabancı bir tanığıdır. İkinci kip ise sonunda Dussardier’yi bulduğu zaman kendini gösterir. Milli Muhafız birliği için kahramanca çarpışmış olan bu halk çocuğu, doğru tarafı seçip seçmediği konusunda duyduğu şüphelerin ıstırabı içindedir. Belki de barikatın öbür tarafında, sosyal cumhuriyetin yok edildiğine şahit olan işçilerin yanında olmalıydı. Haziran Günleri’nin hikâyesi, Milli Muhafızların acımasız ellerine düşmüş Tuileries Sarayı’nın mahzenlerindeki tutukluların betimlemesi ve orta sınıfın tüm sektörlerinin onları dehşete düşürmüş olan her şeye karşı intikam dolu tepkilerinin anılmasıyla biter. Bir kez daha Flaubert’in kendi sesiyle konuştuğunu hisseder gibi olduğumuz bir paragraf çıkar karşımıza. Bu paragraf şöyle biter: “Halkın mantığı, doğada büyük değişimler olmuş gibi düzenini yitirmişti. Zeki adamlar hayatlarının geri kalan dönemini budala olarak tamamladılar” (s. 368 [418]). Eğer Flaubert’in Haziran Günleri ve akıbeti hakkında, hatta 1848 Devrimi’nin tümü hakkında nihai bir açık yargısı varsa o da bu olabilir: Siyasi olaylar budalalıkla, daha önce zeki olan insanların aptallaşmasıyla sonuçlanır.

Kanımca bu, her ne kadar genelde gülünç yönleriyle temsil etmiş olsa da Flaubert’in asilerin ideallerini kınadığı anlamına gelmez. Hele hele onun için iktidardaki budalalık olan statükonun bir savunucusu olduğu anlamına hiç gelmez. Devrimin budalalıkla sonuçlanması daha ziyade devrim eylemiyle ve hatta devrimin sadece bir galeyan durumu olduğu genelde eylemin bizzat kendisiyle ilgilidir. Asıl hata, sanki dünyayı değiştirmek mümkünmüş gibi eyleme geçmektir. Eğer *Duygusal Eğitim*, Flaubert’in kuşağının bir tarihi olduğunu iddia ediyorsa, bu kuşağın insan failliğiyle değişimin mümkün olduğuna dair inancını hayli sert biçimde yargılıyor gibi görünmektedir. Tıpkı on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı hakkında başka bir özet olan Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri*’ndeki şiiri “Yolculuk” gibi, *Duygusal Eğitim*, de aksiyonun iç sıkıntısıyla son bulduğu ve zekânın yenilgiye uğradığı gibi olumsuz bir bilanço çizer. Böylece, romanın okuyucuya verir gibi görüldüğü vaat, yani Frédéric’in amaçsız kariyerinin nihayet “zamanı” gelince bir anlam kazanabileceği ve romanın kendisinin de tarihin daha yüksek düzenleriyle yapılmış olabileceği vaadi suya düşer. Tıpkı Balzac romanı modeli gibi, tarih de son kertede aldatıcı bir düzenleme, bir kurmaca, hem de insanları sokak ortasında birbirlerini öldürmeye iten

müfsit bir kurmacadır. Flaubert, Haziran Günleri'nin daha şiddetli bir yeniden gösterimi olan 1871 Paris Komünü isyanı ve onun bastırılmasını takip eden günlerde çağdaşlarına şunu söylüyordu: “Eğer *Duygusal Eğitim* anlaşılmış olsaydı, bunların hiçbiri vuku bulmazdı.”²² Bu yorum, Flaubert'in yaşam ile sanat alanlarının ayrılığı inancına tuhaf bir sadakatsizlik gibi görünebilir ve oldukça yüceltilmiş bir ideal okurluk ima ediyor olabilir. Ama *Duygusal Eğitim*'de tarihten nasıl bir ders çıkarılması gerektiğini doğruladığı kesindir: Yeryüzünün tarihi de insanın tarihi de edilgenliği, eylemin beyhudeliği bilgisini öğütler.

Haziran 1848'den sonraki sayfalarda, romanın kendisinin tesis ettiği müdahaleler sisteminin bir çözümüne doğru ilerleriz. Ama bu çözümün ısrarla ve mütemadiyen aldığı şekil, kelimenin en yaygın anlamlarıyla bir tür tasfiyedir: satıp elden çıkarmak, dükkânı kapatmak, umudunu yitirmek, biçimini ve varlığını kaybetmek. Romanın en girişimci ve enerjik figürü Mösyö Arnoux sefahat düşkünü ve zamansız bunamadan mustarip bir dini ikona satıcısı haline gelir, birbiri ardına işleri iflas eder ve Madam Arnoux ile birlikte Bretonya'nın ücra bir köyüne kaçır. Mösyö Dambreuse'ün babacan yaklaşımlarına rağmen asla bir baba figürüne bağlanamayan Frédéric –arzusunun etkisizliğine bir başka yorum sunabilecek bir durum– kendisi baba olur, ama bir parodi kipinde: Çocuğunu taşıyan Rosanette'tir, ama o, Madam Arnoux'dan bir çocuğu olmasını hayal eder. Parodi tüyler ürpertici bir groteskle biter. Bebek ölür. Ama ölümden de beter bir şey gelir başına. Ölüm döşğinde Pellerin tarafından portresinin çizilmesi için “poz vermek” gibi bir hakarete maruz kalır. Sonunda ortaya çıkan “eser” de “iğrenç, hatta gülünç” bir şey olacaktır (s. 437 [493]). Mösyö Dambreuse ölür ve mirasını gayrimeşru kızı Cécile'e bırakır. İçlerinde beyhude yere başka bir vasiyetname aradığı boş kasaların önünde oturup kalan Madam Dambreuse'ün imgesi, açıkça Frédéric'in başarısız babalığına bağlanır: “Boş bir beşik önündeki yaşlı bir anne de, açık duran şu iki kasa karşısındaki Madam Dambreuse kadar içler acısı durumda olamazdı” (s. 414 [468]). Frédéric romandaki en Balzacvari başarısını gerçekleştirmek üzeredir. Artık bir milyoner olmasa bile yine de yeterince

22 Bkz. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris: Hachette, 1883, c. 2, s. 474. Flaubert'in yakın arkadaşı ve sert bir Komün karşıtı olan Du Camp, komüncüler tarafından yakılan Tuileries Sarayı'nın enkazını dolaştıkları sırada Flaubert'in bu sözleri sarf ettiğini söylemiştir.

zengin olan dul Madam Dambreuse ile evlenecektir. Ama bu başarı da Frédéric'in gençliğinin duygusal yönünün tasfiyesini en iyi temsil eden bir sahnede başlamadan bitecektir. Arnoux ailesinin eşyaları açık artırmaya çıkmıştır. Bunun müsebbibi de Madam Dambreuse'dür. Kocasının çalışma odasında bulduğu bazı ödenmemiş eski faturaları kullanarak Mösyö Arnoux'ya dava açmış hem Arnoux'lardan hem de Madam Arnoux'ya hâlâ bağlı olan Frédéric'ten intikam almak istemiştir. Oysa Frédéric, Rosanette'i suçlar ve müzayede sahnesinden hemen önce ondan ebediyen ayrılır.

Frédéric müzayedede mecburen Madam Dambreuse'ün yanında durmak zorunda kalır. "Onun [Madam Arnoux'nun] bedeninin biçimlerini belli belirsiz taşıyor gibi gelen bu kutsal eşyanın böyle kapışılmasına, bir kıyıcılık sahnesine, bir cesedi didikleyen kuzgunlara bakar gibi bakıyordu Frédéric" (s. 232 [500]). Müstahdemlerin Madam Arnoux'nun yatak odası takımını ortaya getirdiği sahne, *Madam Bovary*'de Emma'nın dini cenaze törenine hazırlandığı sırada, kutsal yağla ovulan bedeninin her parçasının erotik ve yoğun varoluşuyla hatırlandığı sahneyle aynı tarzda betimlenir.²³ Burada dokunulan şeyler vücudun parçaları değil (ve dokunan da papaz değil, mezatçıdır), daha ziyade mobilya ve aksesuar parçalarıdır. Yani bu metonimik bir tasfiye-dir, namevcut bir mevcudiyetin tasfiyesidir:

Böylece onun kendisine doğru yürürken minnacık ayaklarını üstüne sürüdüğü kamelyalı mavi halı, yalnız oldukları zamanlar Madam Arnoux'nun karşısına oturduğu kumaş kaplı koltuk, onun elleri değe değe fildişi yüzeyleri daha bir tatlı renge dönüşmüş iki şömine levhası, iğneleri hâlâ üstünde duğan, bir kadife iğnedenlik birbiri ardı sıra kaybolup gitti. Bütün bu nesnelerle beraber yüreğinin bir parçası da gidiyordu sanki; tekdüze tekrarlanan aynı sesler, aynı hareketler, yorgunluğunu ağırlaştırıyor, onu bir ölü uyusukluğu, bir çözülme duygusu içine itiyordu. (s. 443-444 [500])

Bu tasfiye ve çözülme sırasında kahramanımız erimeye, siluet ve biçim namına son özelliklerini de kaybetmeye başlar. Madam Dambreuse, Frédéric'in "en kutsal anılarının" bağlı olduğu bir kutuyu satın almaya kalkınca nihayet ahlaki bir isyan ânı yaşayan genç adam, mezatçının

23 Bkz. Gustav Flaubert, *Œuvres*, c. 1, s. 622.

tokmağı indiği sırada Madam Dambreuse'ü terk eder.²⁴ Artık geçmişe ait olan, müzayede ile birlikte, tabiri caizse, ölüm ilanı yazılmış olan ideal bir kadına sadakatsizlik içinde yaşamının yozluğunu terk eder aslında.

Arnoux'ların eşyalarının satışı ve Madam Dambreuse tarafından vaat edilen geleceğin terki, romanın sondan bir önceki bölümündeki son iki tasfiyeyi daha hazırlar. Birincisi, kır yaşamının sağaltıcı erdemlerine ihtiyacı olduğuna karar veren Frédéric trene atlayıp Nogent'e giderken kendisine sırlıslıkla âşık olmuş ve bir zamanlar nişanlandığı taşralı kız Louise Roque'u hayal etmeye başlar, ama Nogent'e vardığında kızı gelinlikler içinde, çiçeği burnunda damat Deslauriers'nin kolunda kiliseden çıkarken bulur. Frédéric "utanmış, yenilmiş, ezilmiş" bir halde bir sonraki trenle Paris'e geri döner. Paris 2 Aralık 1851 darbesinin ertesi gününü yaşamaktadır. Louis-Napoléon Bonaparte Meclisi feshetmiş, muhalefet liderlerini gözaltına almış ve askeri rejim ilan etmiştir; bu darbeden bir yıl sonra İkinci İmparatorluk'un hükümdarı III. Napoléon olarak taç giyecektir. Frédéric cumhuriyetçi direnişinin son kalıntılarına şahit olur. Suskunluğuyla, tarihsel bir tragedyanın dili tutulmuş oyuncularca sahnelenmesiyle dehşet verici bir sahnedir bu:

Saat bešti, ince bir yağmur çiseliyordu. Operanın yanındaki kaldırıma burjuvalar birikmişti. Karşiki evler kapalıydı. Pencerelerde kimse yoktu. Bulvar boyunca kılıçlarını çekmiş, atlarının üstüne yumulmuş süvariler gelip geçiyordu, dörtlü ve miğferlerinin püskülleri, arkalarında kabarıp şişen beyaz uzun kaputları, sis içinde rüzgârla bükülen havagazı fenerlerin ışığı üstünden geçip gidiyordu. Kalabalık, sessizlik ve dehşet içinde onlara bakıyordu.

Süvari akınları arasında, belediye zabıta birlikleri beliriyor ve halkı yan sokaklara sürüyordu.

Oysa Tortoni'nin basamaklarında bir adam, uzun boyu ile uzaktan gözü alan Dussardier, bir heykel gibi hiç kıpırdamadan duruyordu.

Başta giden ve üç köşeli şapkası burnuna düşmüş bir zabıta memuru kılıcıyla onu tehdit etti.

24 Frédéric'in Arnoux çiftinin evine ilk gidişini hatırlatan bu küçük kutu, Vikontes de Beauséant'ın Normandiya'ya gömülmeden önce Paris'teki son akşamında Eugène de Rastignac'a veda hediyesi olarak verdiği eldiven kutusunu hatırlatıyor olabilir. Vikontes'in kendisi kutuyu verirken, "Benden pek çok şey var bunun içinde," der. Bkz. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine* içinde, c. 3, s. 265-266.

O zaman Dussardier ileriye bir adım atarak bağırmaya başladı:
 “Yaşasın cumhuriyet!”

Kolları haç gibi iki yana açık, sırtüstü devrildi.

Kalabalıktan bir nefret çılgılığı yükseldi. Zabıta memuru çevresine bakındı. Ve ağzı açık kalan Frédéric, Sénécal'i tanıdı. (s. 448 [505]).

Bu sahne romandaki ihanetleri tamamlar. Frédéric'in ilk arkadaş çevresindeki dostlarından biri, diğerini infaz etmiştir. Sénécal'in, bu devrimci sosyalistin katil bir zabıta memuruna evrilmesi, modern tarihte ziyadesiyle aşına olunan bir tarihsel ihaneti işaret eder. Sahne aynı zamanda Frédéric'in kuşağının bütün o cömert siyasi hayallerinin de tasfiyesini tamamlar. Flaubert onların yanlış yola saptıkları yargısına varmış olsa da yine de insanlığın tarafındaydı onlar. Sahnede oynanan bu insanlık dışı eylemin hışmına uğrayan, sadece bir yaşam değil, yaşamın kendisidir adeta ve bu eylem ancak ve ancak açık seçik bir yoruma direnen bir dehşet feryadıyla kaydedilebilir. Flaubert burada, cihanşümul öneme haiz tarihi bir anda, Balzac romanı için eşsiz bir *scène-à-faire*, olmazsa olmaz türü bir sahnede, şahsi ve ideolojik anlamda en önemli olay örgülerini bir doruk noktasına taşır. Oldukça dramatik bir sahnedir bu, ama bu etkisini, ifade edilen anlamın başarısının taban tabana zıddı olan bir dil tutukluğuyla kazanır. Balzac romanının melodramatik çatışmalarındaki hiper-sarih ifadelerinden ziyade, Kral Lear'in “vaat edilen sonu”nu hatırlatır bize: “Ağlayın, inleyin, uluyun, haykırın!”

Ayrıca, söz konusu sahne burada bitef ve sonra bir boşluk vardır. Proust'un romandaki en hayranlık uyandıran şey olarak tanımladığı bir sessizlik olur. Bir sonraki bölüm başladığında sanki anlatı radikal bir zamansal vites değişikliği yapmış, yılların üzerinden atlamıştır. “Yolculuğa çıktı... Sonra döndü... Yıllar geçip gidiyordu; alışmıştı kafasının tembelliğine, yüreğinin uyuşukluğuna” (s. 448 [505-506]). Neredeyse hiç anlatılmayan bu fasıladan, bu anlatısal boşluktan sonra 1867 yılında buluruz kendimizi. Bir önceki sahneden sonra on altı yıl, romanın başlangıcından beri yirmi yedi yıl geçmiştir ve Madam Arnoux, Frédéric'i görmek için Bretonya'dan Paris'e gelir.

III

Duyguşal Eğitim'in "büyük bir aşk hikâyesi" olduğu iddiası büyük ölçüde Madam Arnoux ile Frédéric'in ilk kez birbirlerine olan aşklarını açıkça telaffuz ettikleri bu sahneye dayanıyor olmalıdır. Bu sahnenin kararsızlık, yanılma, erime ve tasfiyeyle belirlenmiş bir dünyada dikkate şayan bir sadakati temsil ettiği yadsınamaz. Madam Arnoux Frédéric'in varoluşunda o "ışıklı nokta" olarak kalmıştır ve şimdi kendisinin de Madam Arnoux'nun varoluşunda, karşılıklı bir aşktaki âşık gibi değilse bile, sadakatsizlik ve ihanetle dolu bir dünyada kıyaslanamaz ve eşsiz bir erkek olarak, aynı rolü oynadığını öğrenir. Jonathan Culler'a göre, bu sayfaları esasen hem "büyük bir aşk sahnesi" hem de böyle bir sahnenin sergilenmesi olarak okumak mümkündür. Yani Frédéric ve Madam Arnoux romantik âşık rollerini sahneliyor ve repeliklerini alınıyor olabilirler.²⁵ Nitekim bu sahnede kitabi modeller ziyadesiyle mevcuttur. Sözelimi Madam Arnoux, Frédéric'e şöyle der: "Kitaplarda aşktan söz eden bölümleri okurken siz şurada yanımda duruyormuşsunuz gibi geliyor bana. Kitaplarda herkesin şişirilmiş, abartılmış dediği bölümlerden tat duymayı siz öğrettiniz bana, Frédéric. Charlotte'un tereyağlı ekmeklerinden Werther'in bıkmayıp çok iyi anlıyorum" (s. 450-451 [508]). Ancak, bu ânın yüceliğini en çok alaşağı eden şey, onun zamansal uzamıdır: Çok geç gelmiştir. Romantik bir doyum âni olamaz, çünkü fiil kipi yanlıştır. Sahnenin tamamı, geriye dönük kipte, geçmişe ait yüce bir aşkın ve yüceliğini de esas itibarıyla geçmişliğinden alan bir aşkın telaffuzu olarak oynanır.

Madam Arnoux, Frédéric'e şöyle der: "Ne olursa olsun, birbirini çok sevmiş iki kişi olarak kalacağız." Frédéric şöyle yanıtlar: "Birbirimizin olmadan, ama!" Kadın: "Böylesi belki daha iyi," diye karşılık verir. Frédéric ise, "Hayır! Hayır! Ne mutlu olurduk!" Madam Arnoux'nun, vuslata erememiş aşklarını zaten çoktan yaklaşan sonla, bu

25 Bkz. Culler, *Flaubert*, s. 152-156. Ayrıca bkz. Brombert, *The Novels of Flaubert*, s. 153; Brombert burada önemli bir noktaya değinerek "Frédéric ve Madam Arnoux son buluşmalarında geçmişin şairleri olurlar," der. Ben bu "şiiri" geçmiş aşka daha büyük bir anlam atfetmek olarak değil de daha ziyade hatırlama ve anlatma eylemine bir anlam atfetmek olarak okuyorum. Bu sahnenin daha yakın tarihli bir analizi için yine bkz. Brombert, "*L'Education sentimentale*: Articulations et polyvalence," *La Production du sens chez Flaubert* içinde, Claudine Gothot-Mersch (der.), Paris: Union Générale des Editions, 1975, s. 55-69.

nihai buluşmayla özetlenmiş ve belirlenmiş olarak gören bitmiş gelecek zamanlı cümlesine –birbirini çok sevmiş iki kişi olarak kalacağız– Frédéric geçmişin kaçan fırsatlarını çağrıştıran geçmiş zaman kipinde bir koşullu cümleyle yanıt verir. Aşklarının yaklaşan veda ânıyla sabitleneceğini, geçmişteki gerçekleşemeyen mutluluk vaadine yazıklanan bu iki fiil kipi, şimdiki zamanı imkânsızlaştırır. Çok geç kalmış yanlış bir zamandır bu.

Madam Arnoux şapkasını çıkarınca Frédéric “birden göğsüne bir darbe yemiş gibi” olur: Kadının saçlarına aklar düşmüştür. “Uğradığı hayal kırıklığını” gizlemek isteyen Frédéric, kadının yanına diz çöker ve hikâye kipindeki fiillerle onun geçmişteki güzelliğine övgüler yağdırır; Madam Arnoux “artık olmayan o kadın için söylenen bu sevdâ sözlerini büyük sevinçle” kabul eder. Ancak, bu geri dönüşlülük, Frédéric’in kendi sözlerinin geribildirim etkisiyle bozulur: “Kendisini konuşmanın büyüsüne kaptıran Frédéric de söylediği sözlerle inanmaya başlamıştı.” Böylece bu an, şimdiki zamanın olasılığıyla canlanmaya başlar. Frédéric kadını kollarına alır. Madam Arnoux, Frédéric’in daha önce kullandığı geçmiş zaman kipinde koşullu cümlelerle konuşur:

“Sizi mutlu etmek isterdim,” dedi.

Frédéric, Madam Arnoux’nun kendini vermek için geldiği sanısına kapıldı. Her zamankinden daha güçlü, taşkın, azgın bir istek uyandı içinde; yine de açıklanamaz bir şey, bir itme, bir haram korkusu duyuyordu. Başka bir korku, ileride ondan nefret etmek korkusunu duyuyordu. Sonra, kimbilir ne gibi güç bir durumu yaratacaktı bu! Gerek ihtiyatlı davranmış olmak, gerek idealindeki durumu bozmamak kaygısıyla yerinde döndü. Bir sigara sarmaya başladı.

Madam Arnoux onu hayranlıkla seyrediyordu.

“Ne ince bir insansınız! Yalnız siz varsınız! Yalnız siz!” (s. 542 [509-510])

Var olma imkânı, gerçekleşme imkânı aynı anda arzu ve korkuyu, tabu hissini ve iğrenme beklentisini tetikler; Frédéric’in kendine takdim edilen sahip olma fırsatına sırtını çevirmesi hem ihtiyatlı olaktan hem de ideal olana saygı duymaktan kaynaklanır. Böylece, Madam Arnoux’nun onun inceliğine yaptığı övgü, kısmen gerekçelendirilmiş olur, kısmense bir yanılsama olarak kalır. Frédéric böylesine yüce olduğu ve tüm sahne bir yücelik ânı olduğu sürece bu, onun geriye dönüş

kipinde tutulmasına, retrospektif ve açıklanamaz arzusunun bir başka örneği olmasına bağlıdır. Asla sevgili olamayacaklarına dair –şimdinin geçmişi yakalayamayacağına dair– örtük kabulden sonra Frédéric ile Madam Arnoux'nun birbirlerine söyleyecek sözü kalmaz. “Ayrılıklarda bir an gelir, sevdiğimiz kimse bizimle beraber değildir artık.” Son, son gelmeden önce yazılmıştır. Madam Arnoux gider ve metin kaba bir şekilde ketum davranır: “Hepsi bu kadardı” – “Et ce fut tout.”

Sahnenin başlarında bize şöyle söylenmişti: “Birlikte geçirdikleri eski günleri andılar.” Sahnenin sadece fil kipi geriye dönük, geri getirilemez geçmişe yönelik olmakla kalmaz, bu sahne, tematik açıdan da bir anma ve geçmişi anlatma eyleminden ibarettir. Madam Arnoux, Frédéric'in bellek gücüne şaşırdığını itiraf eder ve kendisi de onun sözlerini “uzak bir yankı, rüzgârın alıp götürdüğü bir çan sesi gibi” duyuyordur hâlâ. Sanki geçmişteki ve şimdideki doyuma ulaşma başarısızlığında, geçmişin hatırası kendine has bir ayrıcalık kazanmaya başlar. Nesnelerini yakalamaktan aciz kalmış olan arzuya, anlatmanın özetleyici eyleminde yeniden yatırım yapılır adeta. Böylesine bir arzu aktarımı, bir sonraki ve sonuncu kısa bölümde daha da güçlü bir şekilde hissedilir. Bu bölüm, “O kışın başlarına doğru,” yani belirtilmemiş ama yakın bir geçmişte, Frédéric ile Deslauriers'yi buluşturur. İkisi de yüzlerine gözlerine bulaştırdıkları yaşam deneyimlerini özetler. İkisi de “alinyazılarını, koşulları, yaşadıkları çağı” suçlar. Frédéric şu anki durumlarıyla, okul yıllarında olmayı planladıkları şeyler arasındaki uçuruma parmak basar. Arkadaşlıklarının başlangıcına dönüş, bir anılar cümbüşünü tetikler. “Gençlik günlerini anarlarken her cümlede böyle diyorlardı: ‘Hatırlıyor musun?’” (s. 455 [513]). Hayallerinin, planlarının ve hırslarının hezimetinde, hatırlama ve hatırlananın anlatılması, başat bir önem kazanır ve bir haz kaynağı haline gelir.

Bu anlatma eylemi onları, 1837 yaz tatiline götürür. Nogent'deki La Turque genelevine gidişlerini, erotik arzuyu tatmine yönelik ilk girişimlerini hatırlarlar. Tam bir fiyaskoyla sonuçlanmıştır bu girişim. Frédéric korku, pişmanlık ve bu kadar çok kadının ona sunulduğunu görmenin hazzıyla neye uğradığını şaşırp dona kalmış ve kadınlar ona gülmeye başlayınca da utanıp kaçmıştır. Para Frédéric'in cebinde olduğu için, Deslauriers de peşinden gitmek zorunda kalmıştır. O evden kaçarlarken görülmüşler ve Nogent'de “üç yıl sonra bile ağızlarda dolaşacak” bir olay yaratmışlardır.

“Üç yıl sonra” ifadesi, bizi 1840 yılına, romanın, “15 Mayıs 1840 günü, sabahın altısında” diye başlayan ilk cümlesine geri götürür ve son ile başlangıcı birbirine tutturarak, kronolojik sıçramayı bağlar. Frédéric ve Deslauriers genelev macerasına ve onun yol açtığı rezalete romanın ikinci bölümünde bir araya geldiklerinde gönderme yaparlar, ama okurun, romanı son sayfasına kadar okumadan bu imayı anlaması mümkün değildir. İlk bakışta, Flaubert’in mimari maharetine, yarattığı biçimin mükemmelliğine hayran kalırız. Ama biraz daha düşününce, bu biçimin ne tuhaf sonuçları olduğunu görürüz. Frédéric La Turque’e gidişlerinden bahsederken, “En mutlu çağımız o günlermiş!” diyecek ve bu onun romandaki son cümlesi olacaktır. Deslauriers de “Evet, haklısın galiba!... En mutlu çağımız o günlermiş!” diyerek tasdik edecektir. Romanın yayımlanmasından bu yana eleştirmenler, bu ifadedeki ince alaya ve acıma hissine dikkat çekerek duygusal bir eğitimin, genelev hatırasıyla bitirilmesindeki kötücül ironinin altını çizmişlerdir. Şüphesiz ki genelev hatırası, romanın önemli bir teması olan fahişeliği de özetler. Elbette ki fahişelik, kutsallığın bozulmasıdır. Ama Balzac ve Sue’nün aksine, Flaubert için fahişelik, aynı zamanda Romantik tutkunun yalanlarına kaçınılmaz bir cevap, her şeyin pazara çıkarıldığı bir dünyada en karakteristik, hatta en makul bir “aşk” türüdür.²⁶

Gelgelelim burada biraz daha “anlatıbilimsel” bir yorum yapmak icap eder. Roman, Frédéric ve Deslauriers’nin romanın normal kronolojisi içine girmeyen, en sonda sunulduğu halde aslında başlangıçtan önce vuku bulmuş olan bir âna özel bir ayrıcalık tanınmasıyla biter.²⁷ Daha geç bir romancının, Faulkner’in habercisi olan bu çarpıcı analepsi, geçmişe dönüş, bu uzun romanda okuduğumuz her şeyin, üç

26 Flaubert’in tahayyülünde fahişeliğin önemi için bkz. Brombert, *The Novels of Flaubert*, s. 137-138. Flaubert’in mektuplarındaki fahişenin zorlantılı mevcudiyeti hakkında benim yorumum için bkz. Peter Brooks, “Bedbugs and Sandalwood,” *The Nation* 230/12, 1980, s. 375-376.

27 *Duygusal Eğitim*’in taslakları ve müsveddeleri üzerine yapılan bir çalışmaya göre, Flaubert önceleri okura bu epizodun romanın başındaki imasına dair daha açık bir hatırlatma yapmayı planlamıştır. Bkz. Peter Michael Wetherill, “C’est là ce que nous avons eu de meilleur,” *Flaubert à l’œuvre* içinde, Raymonde Debray-Genette (der.), Paris: Flammarion, 1980, s. 59. Wetherill’e göre, okura böyle bir yardımdan vazgeçilmesi, metnin “Balzac çınlanımlarını” kasten yok etmeye ve metni belirsizleştirmeye yönelik genel sürecin bir parçasıdır (s. 61). Elbette ki bunun etkisi de okurun metin deneyimini yeni şekillerde yapılandırmasını sağlamak olur.

yıl önce başlamış anlatılmayan bir âna göre bir şekilde tali olduğunu söyler gibidir. Sanki roman birdenbire çok geç başladığını fark etmiş, sanki *sjuzet*, *fabula*'nın hayati bir ânını bilmeden ya da onun hesabını vermeden başlamış gibidir. Sanki bir dedektif hikâyesi okuyormuşuz da en önemli ipucu bize en sonda verilmiştir; üstelik bu önemli ipucunun başlangıçta belirlediği zaman çerçevesi dışında olduğunu bilmemizi sağlayacak hiçbir şey de yapılmamıştır. Ya da sanki Freud'un vaka öykülerinden birindeymişiz de hatırlanan her şeyin, ancak en sonda gelecek olan asıl travma ânını maskeleyen bir perde hatıra olarak kabul edilmesi gerekiyormuş gibidir. *Duygusal Eğitim*'deki kapanış aynı zamanda bir açılıştır. Tıpkı analizler gibi romanların da özünde bitimsiz olduğunu ima eder.

Şüphesiz ki Frédéric'in duygusal eğitimindeki bu eşik ânına fazla anlam yüklememeliyiz. Gelgelelim Frédéric –ve Flaubert– tarafından romanı kapatmak için tam anlamıyla tarihöncesine yapılan bir kazıyla çıkarılan bu hatıraya, son ve ilk olarak atfettikleri ayrıcalığın tuhaf ve sapkın etkisini belirtmeden de geçemeyiz. Belki daha da önemlisi, romanın, başladığında zaten çoktan bir anı durumunda olan bir olayın anlatılmasıyla bittiğinin altını çizmeliyiz. Nihai ayrıcalık belki de hatıranın kendisinde ve onun anlatılışındadır. Bize söylendiğine göre, Frédéric ve Deslauriers, La Turque'e gidişlerini hatırlarken, “biri ötekinin anısını tamamlayarak, uzun uzadıya” anlatırlar bu hikâyeyi: “*Ils se la contèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre.*” Burada uzun uzadıya mealindeki “*prolixement*” kelimesi, *sjuzet*'in *fabula*'ya göre fazlalığını işaret eder: Hikâye sadece anlatılmaz, uzun uzadıya, aşırı anlatılır. Üstelik hikâyeyi hem kendi kendilerine hem de birbirlerine anlatırlar. Ya da dönüşlü fiilin kullanımına dayanarak söylersek, bu hikâye diyalojik bir kazı eyleminde anlatılır. İkisi birden aralarında bir anlatısal haz metni yaratırlar ve bu anlatma eylemi, olayın kendisinde bulunmayan bir tür haz üretir. Romanın “orijinal” kronolojisine bile girmemiş bir hikâyecik üzerinden anlatma hazzının tadılması, son dakikada anlatmanın kendisine, değiştirilmek için çok geç olanın geriye dönük özetine, özel bir statü atfediyor gibi görünmektedir.

Daha önce de belirtmiştim. *Duygusal Eğitim*'in bazı anları, romanın hiçbir karakterine ait olmayan, daha ziyade gayrişahsi bir kişiye, bir tablo ressamına, yazara ait gibi görünen estetik bir bakışla oluşturulmuştur. Üstelik bu başarısız eğitimin sonundaki enkazdan yükselen

şey, yine bir romancı figürüdür ya da daha az şahsi terimlerle söylersek, anlatının görünürdeki nesnelerinin önemsiz olduğu anlaşıldığında bile devam eden şey olarak bir romanlaştırma, anlatma eylemidir. Bunun romana uygun bir nihai vurgu olduğunu; ihanet, tasfiye ve başarısızlığa bir direniş babında bir ideal –anlatı sanatı– yarattığını düşünebiliriz belki. Ama geriye dönük anlatma hazzının romanın nesneleri olan yaşamlardaki başarısızlığı ve önemsizliği telafi ettiğine inanmak gibi bir yanılısamaya düşmemeliyiz. Burada anlatının geriye dönük ve anlaşılmaz arzusu geçmiş bağlamamakta ve dönüştürmemektedir. Anlatının sağladığı bilgi –Balzac’ın *Tılsımlı Deri*’sindeki antikacının sözlerini yeniden kullanarak söylersek, istemek ve yapabilmek arasındaki lanetli diyalektikten çekip alınmış bilme– oldukça ironik bir tür bilgidir. Çok geç gelen sadece bilgi değildir; aynı zamanda eyleme göre bilişin ebedi gecikmesinin tanınması da geç gelir. Aristoteles’teki geleneksel tanıma –*anagnorisis*– de kahramanın yaşamı açısından geç kalmıştır; tragedyada kahraman çoğunlukla edindiği bilgi yüzünden ölmüştür. Ama tragedyada izleyiciler olarak kahramanın kurban edilmesiyle kazanılan bilgiyi paylaşıyoruz. Northrop Frye’in dediği üzere, tragedya bir ayın gibidir; izleyicinin ayine katılan cemaat durumunda olduğu bir “kurban edilme taklidi”dir.²⁸ Milton’un *Samson Agonistes*’inde “Yüce Bilgelik”in tabiatından bahseden Koro’nun dediği gibi:

Bu büyük olaydan devşirdikleri
Dersle ve hakikatlerle zengin kullar⁵
Sükûnet ve teselli içinde çekildiler
İhtiras ateşi söndü yüreklerde, sulh hâkim oldu Yeryüzüne (1755-1758. mısralar)

Milton’un Aristotelesçi katarsisin bu yeniden ifadesi, katarsisin, getirdiği ortak aydınlanmayı vurgular. Gelgelelim Flaubert’in eğitiminin olumsuzluğu, bir yol göstermeyişi yüzünden kapanıştaki anma anlatısı arasındaki paylaşımımız buruk ve güdük kalır. Frédéric ve Deslauriers anlatının yaşamla herhangi bir olası ilişkisinin ötesinden konuşuyor gibidirler; sanki zaten çoktan Freud’un “organik-öncesi dinginliği”ne girmiş gibidirler. Tıpkı içinde yer aldıkları romanın sıklıkla yaptığı

28 Bkz. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1957), s. 214 [Türkçesi: *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı, 2015, s. 250].

gibi, anlatının normal bitimli dinamiklerine –anlam ânı olarak olay örgüsünün tüketilmesine– karşı konuşuyorlardır. Sanki yine yeniden, nihai bir boşalım sağlayacak bağlamayı başaramamışlardır.

Bu sonun çok daha iyimser bir okuması, Georg Lukács'ın *Roman Kuramı* kitabındaki *Duygusal Eğitim* tartışmasının tümünde örtük olarak bulunur. Lukács için bu roman örnek bir statüye sahiptir, zira zamanı “süre” olarak, insanın, artık “aşkın” olmayan ve Zaman'ın içinde yatan anlam arayışının aracı olarak temsil eder. Lukács'ın tanımına göre, zaman bir antagonisttir, karşıt kişidir; ama aynı zamanda da protagonisttir, başkahramandır, çünkü karakterlere “varoluşlarının öz niteliğini” verir. Zaman'da işleyen şey, hatıradır. Hatıra, “sürekli olarak, [Zaman ile] mücadeleyi gizem ve çıkarla dolu ama yine de kopmaz bağlarla şimdi'ye, açıklanmamış âna bağlanan bir sürece dönüştürür.”²⁹ Bu yorum, Flaubert'in hatıraya ve onun, anlatmanın şimdiki zamanındaki icrasına tanıdığı zahiri önemi kavrar. Zaman'da işleyen hatırlamanın gücü elbette ki tüm anlatıların yaratıcı enerjisidir. Özellikle de *Büyük Umutlar* ya da daha karmaşık bir diyaloji biçiminde de olsa *Abşalom, Abşalom!* gibi romanlarda, hatırlama eyleminde önemli olan şeyi, anlatılanla anlatma arasındaki zamansal mesafenin anlamını dramatize etmeye meyilli geriye dönük birinci tekil şahıs anlatılarında bu durum özellikle barizdir. Anının yaratıcı rolü, herhangi bir klasik romanın bizatihi varsayımında bulunur. Yani ne olup bittiğini anlamak için elzemdir, zira anlam, epikte veya dramdaki gibi insanın içindeki aşkın olan şeyin açığa çıkarılmasında değil, sadece zamansal bir mücadele ve serim sürecinde yatar. Bu anlamda *Duygusal Eğitim*, son kertede, tek bir insanın eylemi olarak değil de bizatihi anlatı jestinin kendisi, roman türünün kendisi olarak anlatmanın önemine dikkat çekiyor, diyebiliriz.

Lakin bizim bu romanı okuyuşumuz böyle iyimser bir tonu taşıyamaz. Lukács romanın etkisi konusunda şunları söylerken yanılmıştır: “Böylece, tuhaf ve hüzünlü bir paradoksla, başarısızlık ânı, değer ânı haline gelir; hayatın reddedişlerinin kavranması ve deneyimlenmesi, sanki hayatın bütünlüğünün akıp geldiği kaynaktır.” Romandaki son geçmişe dönüş ânı, hiçbir doluluk sunmadığı gibi çok az bir anlayış sunar. Geçmişin özetleyici tekrarı kendi başına zevkli bir diyalog ve katılım ânı olabilirse de geçmişe bağlamak ve ona hâkim olmaktadır

29 Bkz. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock, Cambridge: MIT Press, 1971, s. 126 [129].

iktidarsızlığıyla boş ve keyfî bir eylem haline gelir. Romanın sonunda Frédéric ve Deslauriers, içeriğinden hiçbir şey anlamadan insan deneyiminin ansiklopedilerinin iki kopyacısı Bouvard ve Pécuchet'ye benzemişlerdir bile.

Flaubert'in "hiçbir şey hakkında" bir kitap yazma idealine bir hayli yaklaştığını hissedebiliriz. Ana yine de bir şey, bir enerji, romanın ve okunmasının sürmesini sağlamaktadır. Frédéric'in başarısızlıklarının uzun vakayinamesine dikkat etmemiz gerektiğini düşünüyorsak, bunun nedeni, daha önce tartıştığımız ve buradaki amaçlarımız için "Balzac romanı" ve "Tarih" gibi geniş kategoriler altında topladığımız öteki metinler ve onlara *karşı* okumanın yarattığı enerjidir. *Duygusal Eğitim*'in başarısı bize yaşam üzerine doğrudan bir yorum olarak değil, daha ziyade yaşamın geleneksel olarak anlatıldığı anlatı biçimleri üzerine bir yorum olarak ulaşır. Bu yorum da eninde sonunda ve mantıklı biçimde tüm yorumların zuhur ettiği yeri, anlatma eylemini ön plana çıkarmaya yönelir. Neredeyse özetlediği şeyden bağımsız bir özetleyici yineleme mekanizması olarak anlatmanın doğası açığa çıkarılınca da "organik-öncesi dinginliğe" dönüş tehdidi baş gösterir: Anlatıyı ne sürdürecektir? Burada neredeyse Samuel Beckett'in anlatıcılarının durumuna ulaşmışız gibi bir cevap verebiliriz: sadece anlatma eyleminin kendisi.

Duygusal Eğitim bizzat sapkınlığıyla roman tarihinde örnek bir konum elde eder. Hem eğitimin hem de duyguların içeriğini gayretli hatta zahmetli bir yapıbozumuna uğratma çabasıyla, yaşama uygulanan –ya da yaşama içkin olduğu iddia edilen– anlam sistemlerini eleştirel bir irdelemeye tabi tutuşuyla, kifayetsiz anlamları anmanın ve anlatmanın kendisinin bir şekilde *mücbir* 'bir ilgi alanı olduğu iddiasıyla, gerçekten de tam bir "hüzünlü paradoks"a ulaşır. Geriye dönük arzu, elde edilemez nesnelerin hatırlanması ve anlatılmasında kendini tatmin eder. Böyle bir iddia sadece sapkın değil, tam anlamıyla moral bozucu olabilir. Ama aynı zamanda bir janr olarak romana ve bir insan söylemi olarak anlatının kendisine olan ihtiyacımız ve arzumuz hakkında temel bazı etmenleri de açığa vurabilir.

ANLATI ALIŞVERİŞİ VE AKTARIM

I

Şu âna kadar sık sık anlatı durumuyla, hikâyelerin nasıl anlatıldığı ve nasıl dinlendiğiyle ilgili meselelere değindik. Olay örgüsü örme hevesinin, anlatma arzusuna, bir muhatap, anlatısal alışverişe katılacak bir okuyucu gereksinimini doğuran söyleme arzusuna yakından bağlı olduğunu iddia ettim. Hikâyelerin aldığı şekiller ve anlatılma nedenleri, anlatı konumunu –anlatanla dinleyen arasında bir *konumda* olan anlatıyı– olduğu kadar, anlatıların aydınlatmak istiyor gibi görüldüğü tepki ve anlama türlerini de biraz daha yakından incelememiz gerektiğini işaret ediyor. Roland Barthes'ın dediği üzere, tekml hikâye anlatımları, sözleşmelidir: Arz ettikleri karşılığında bir şey talep ederler.¹ Bu sözleşme çeşitli şekillere bürünebilir. Sözgelimi Barthes'ın tartıştığı, Balzac'ın bir aşk gecesi hikâyesi olan *Sarrasine*'indeki gibi baştan çıkarıcı veya *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi “meta-baştan çıkarıcı” da olabilir. Malum, *Binbir Gece Masalları*, (bir kellenin uçurulmasıyla biten) tek bir aşk gecesi hikâyesi yerine, arzuyu canlı tutan, öznelere arası ve söylemler arası ilişkiyi uzatıp yenileyen bir hikâyedir. Esasında, ileride göreceğimiz gibi, sözleşme aşırı basit ve aşırı statik bir terimdir; bu alışverişte çok daha etkin, dinamik, gidip gelen ve dönüştürücü bir şey söz konusudur.

On dokuzuncu yüzyılın en üretken hikâye üreticilerinden –bu ticari tabir bu yazar için gayet uygun görünüyor– biri Guy de Maupassant olmuştur ve onun öykülerinden bazıları anlatısal konum için ilginç örnekler sunmaktadır. Özellikle bir tanesi incelenmeye değer. “Une Ruse” [Bir Hile] adlı öyküsü, yeni evli genç bir kadının yaşlı

1 Bkz. Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Editions du Seuil, 1970, s. 95-96.

doktoruyla sohbet halindeki durumunu tasvir eder. Kadın çok da hasta değildir, sadece “aşk için evlenenlerin birleşmelerinin birinci ayının sonunda”² her yeni evlinin başına geldiği gibi biraz rahatsızdır, yorgundur ve azıcık kansızdır. Fazla sevişmenin hafiften şehvetli ve müstehzi iması, öykünün tonunu belirler. Öykünün başında bir sohbetin ortasında buluruz kendimizi. Genç kadın, bir kadının nasıl olup da kocasını aldattığını ve kendini başka bir erkeğe verdiğini anlayamadığını söyler. Doktor da bir kadının “gerçek aşk” için “olgunlaşması”nın ancak evlilikte hazırlanmasıyla gerçekleşeceği karşılığını verir. Bunu, bir evle karşılaştırmayı önerir. Bir ev ancak “koca sıvayı onardıktan sonra” içinde yaşanabilir hale gelir, değil mi? Genç kadının bir karının kocasını aldatabileceğine hâlâ inanmadığını gören doktor, bir hikâye (masal içinde masal) anlatmaya başlar. Bu hikâyede doktor, bir gece yarısı genç bir kadın hastası tarafından uyandırılır ve ona âşığının az önce yatak odasında öldüğünü, kocasının da az sonra kulüpten eve döneceğini söyler. Doktor kadının yatak odasına girer, gelmek üzere olan koca için bir yalan uydururlar; cesedi canlı biri gibi gösterecekler ve güya doktor kadına viziteye gelirken yanında bulunan biriymiş de birden kalp krizi geçirmiş gibi yapacaklardır. Kadının cesedi giydirip arabaya taşırken ve sonra da bu uydurma hikâyeyle eve dönen kocayı karşılarken sergilediği gayret, cesaret ve soğukkanlılığın altı çizilir. Doktor başarılı hilesinin hikâyesini anlatmayı bitirdiğinde çerçeve öyküye ve yeni evli kadına geri döneriz. Şimdi artık “gerilmiş” (*crispée*) olan kadın doktora şöyle der: “Bu korkunç hikâyeyi bana niçin anlattınız?” Doktor da şöyle cevap verir: “Gerektiği zaman size hizmet edebilmek için.”

Bir bakıma doktorun hikâyesi ‘Maupassant’ınki de– başka türlü söylenemeyecek ya da kabul edilemeyecek bir mevzuda okuyucunun iş birliğini sağlamak için kurgulanmış müstehcen bir şakadır. Genç kadın doktorun o tür “hizmetlerine” ihtiyaç duyacak mı bilemeyiz, ama sadece bu ahlaksız teklifi duymakla bir tür mâsumiyet kaybına

2 Guy de Maupassant, “Une Ruse,” *Œuvres complètes* içinde, Paris: Conard, 1908, c. 4, s. 139. Bu öyküye ilk dikkatimi çeken, o güzel doktora tezinin sahibi Angela S. Moger olmuştur: “Working out (of) Frame(d) Works: A Study of Structural Frame in Stories by Maupassant, Balzac, Barbey ve Conrad,” Yale Üniversitesi, 1980. Ayrıca bkz. yine Moger, “That Obscure Object of Narrative,” *Yale French Studies* 63, 1983, s. 129-138. Bu bölümde zihnimi kurcalayan sorularla ilgili bkz. Ross Chambers, *Story and Situation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

uğramıştır zaten. Doktorun hikâyesini dinlemenin bizzat kendisi, dinleyiciyi suç ortağı yapmaktadır. Dolayısıyla, kadının “Bana bunu niçin anlattınız?” sorusu çok geç gelmiştir: Çoktan her şeyi duymuştur artık ve bu onarılamaz bir şeydir. Doktorun hikâyesi ona mikrobu bulaştırmıştır. Bu bulaşmayı, onun anlatma nedenine bağlayabiliriz: Anlatısal eylem saldırgandır, bir tür tecavüzdür. “Une Ruse” öyküsünün yalnızca doktor tarafından anlatılan hile için değil, aynı zamanda anlatmanın hilesi için de geçerli olduğunu anlıyoruz. Sonuçta, doktor kadının kabul etmek istemediği bir şeyi ona dinletmiş olur. Eğer çerçevelenenin çerçeveye olan ilişkisi bir çeşit hileyse, ikisinin öteki dinleyiciyle, okurla olan ilişkisi de öyledir – zira okur tuzağa düşmüş, alçakça bir hikâyeyi dinlemiştir, ama aynı zamanda, öykünün sonunda hem genç kadınla hem de doktorla olan ilişkisini değerlendirmek zorunda kalmıştır. Bir okur olarak genç kadının en başta sergilediği o masumiyeti koruyabilir miyiz? Okumak –okumuş olmak– istesek de istemesek de bizi, düşüşümüze sebep olan bilginin tarafına koymaz mı?

O halde “Une Ruse”de anlatı sözleşmesi bir bulaşmaya; istenmeyen, kirleten bir bilgeliğin elde edilmesine yol açar. Balzac’ın *Sarrasine*’inde anlatıcı, Lanty’nin balosundaki yaşlı hayaleti ve Lantylerin servetiyle ilişkisini merak eden Rochefide Markizine bir hikâye anlatır – bu merakın giderilmesine karşılık olarak, dinleyici Markiz, anlatıcının kendisine olan arzusunu tatmin edecektir. Bu çerçeve hikâyenin içeriği, sözleşmenin feshine yol açar. Zira “hayalet” bir zamanlar çok meşhur olan hadım şarkıcı Zambinella’nın ta kendisidir. Heykeltıraş Sarrasine, kadın sandığı Zambinella’ya âşık olmuş, bizzat aşkı ve arzusu hadım edilmiş ve arzu ettiği şeyin ortaya çıkmasıyla ölmüştür. Anlatıcının bu hikâyeyi anlatması da Markizle olan ilişkisini iğdiş eder. Hikâyeyi dinleyen Markiz, “beni âşktan tiksindirdiniz,” diyerek ondan uzaklaşır. Anlatıcı da “Ah, insanı cezalandırmayı iyi biliyorsunuz,” karşılığını verince kastrasyon, çerçevelenen hikâyeden çıkarak anlatma aracılığıyla doyum arayan arzuyu vurur.³

Balzac son derece zengin bir çerçevelenmiş anlatı çeşitliliği yaratmıştır. *Vadideki Zambak* romanından uzun hikâyelerine ve *Honorine*, *Gobseck*, *Elveda*, “Z. Marcas,” “Facino Cane” gibi öykülerine kadar

3 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *La Comédie humaine* içinde, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1971-81, c. 6, s. 1075. [Türkçesi: *Sarrasine*, çev. Ali Berktaş, İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s. 43]

birçok eseri, anlatıcının dinleyiciyle olan ilişkisini ve sorunlu anlatısal anlama ve aktarma meselelerini sahneler.⁴ Bilhassa “Facino Cane” öyküsünden burada bahsetmeye değer, zira bu öykünün geleneksel biçimde Balzac tarzı *ars poetica* olarak okunagelen sunuş çerçevesi, anlatıcının keskin gözlem gücünü, insanların yaşamlarının yüzeyinin altına nüfuz etme ve saklı hikâyelerinin malzemesini keşfetme kapasitesini takdim eder. “Gözlem gücü,” der anlatıcı, “*Binbir Gece Masalları*’ndaki dervişin, hakkında konuştuğu insanların bedenlerini ve ruhlarını ele geçişi gibi, kendimi gözlemlediğim insanların yerine koyma, onların hayatını yaşadığım hissine kapılmama olanak veriyordu.”⁵ Dolayısıyla gözlem gücü, (açıkça bilgin ve yazar olarak tanımlanan) anlatıcının, ötekinin hikâyesini kendine mal edip kendi hikâyesi gibi söylemesini sağlayan bir şeyin yerine geçme ve değiş-tokuş yetisi haline gelir. “Alışkanlıkları bir kenara bırakmak, akıl melekelerinin verdiği sarhoşlukla kendini başkasının yerine koymak ve her istediğim anda bu oyunu oynayabilmek, benim eğlencem de buydu” der. Sonra da şu soruyu ekler: “Bu yeteneği neye borçluydum? Bu üçüncü göz müydü? Aşırıya kaçılması halinde deliliğe götürecek özelliklerden biri olabilir miydi?” (s. 1020 [182]). Başkasının hikâyesinin benimsenmesi, kendinin olmayan anlatılara girilmesi, Balzac’ın birçok eserinde tekrar tekrar hatırlatılan delilik ve afazi tehdidini doğuran kendinden yabancılaşıma riskini taşır. Bu risk, *Sarrasine*, *Vadideki Zambak* ve *Elveda*’daki gibi iletişimsel ağın hepten köpması ihtimalini de doğurabilir.

Anlatıcı daha sonra “içinde unutulmaya mahkûm edilmiş bir Odyssea barındıran” ihtiyar bir Homeros’a benzettiği kör müzisyenle tanışmasını anlatır. Nitekim pejmürde kılıklı bu müzisyen, kendini Varese Prensi Marco Facino Cane olarak tanıtır. Bu Venedikli soylu, anlatıcıya, anlatacağı hikâyeyi dinlerse Karun gibi zengin olacağını söyler. Anlatıcı, “Adamın deli olduğunu düşündüm ama sesinde öyle bir güç vardı ki kendimi teslim ettim,” yorumunu yapar. Tıpkı Coleridge’in

4 Benim saydıklarım ve diğer hikâyeler hakkında bkz. Léo Mazet, “Récit(s) dans le récit: l’échange du récit chez Balzac,” *L’Année balzacienne* içinde, Paris: Garnier, 1976, s. 129-161. *Honorine* hakkında bkz. Moger, “Working Out,” s. 71-112. *Vadideki Zambak* hakkında bkz. Peter Brooks, “Virtue-Tripping: Notes on *Le Lys dans la vallée*,” *Yale French Studies* 50, 1975.

5 Honoré de Balzac, “Facino Cane,” *La Comédie humaine* içinde, c. 6, s. 1019 [Türkçesi: “Facino Cane,” *Uzun Yaşam İksiri: Seçme Öyküler* içinde, çev. Birsal Uzma, Can Yayınları, 2016, s. 181-182].

düğün konuğu İhtiyar Denizci'nin büyüüne kapılması gibi (o da aslında Facino'nun üç kişilik zavallı bir orkestrada müzik çaldığı bir işçi sınıfı düğününde konuktur), Facino'nun hikâyesini dinlemeye mecbur kalır. Facino; entrika, macera ve erotizm dolu inanılmaz bir hikâye anlatır; altının varlığını keşfetmesini, hapishaneden kaçıp altın dolu devlet hazinesine girmesini sağladığı gibi körlüğüne de sebep olan görme gücünün uyanışının hikâyesidir bu. "Körlüğüm, görme gücümü suiistimal etmemin bir cezası," der. Bu da anlatıcının kendi görme yetisini kaybetme korkusunun bir ekosu gibidir. Hazine hâlâ Venedik'tedir ve eğer anlatıcı onu Venedik'e götürürse Facino'un güçleri sayesinde gizli tüneli bulabilirler: Facino'nun hikâyesi böylece servet ihtimalini vaat eder, ama önce şimdi artık Facino'nun dinleyicisi olan anlatıcının bunu gerçekleştirmesi, kendine mal etmesi gerekir. "Venedik'e gidiyoruz!" diye haykırır. Sonunda anlatıcı, Facino'yu körler yurduna götürürken böylece oluşturulan anlatı "sözleşmesi"ne uyacağına söz verir. Biraz para biriktirir biriktirmez Venedik'e gideceklerdir. Bunun üzerine hikâye birdenbire bitiverir: "Facino Cane, iki ay süründükten sonra o kış öldü. Zavallı adam soğuk algınlığına yakalanmıştı" (s. 1032 [107]).

Facino, anlatıcı-dinleyici onu Venedik'e götürme sözünü yerine getiremeden öldüğü için anlatıcının gerçekten de kendisine anlatılan hikâyeye inanıp inanmadığını bilemiyoruz. Kör müzisyeni hoş tutmaya mı çalışmıştı? Yoksa sahiden de Facino'nun manyetik varlığından ve hikâyesinin akla takılma gücünden etkilenmiş miydi? Balzac'ın anlatıcısı bu soruyu yanıtlamak için hiçbir ipucu vermiyor bize. Facino'nun hikâyesinin çerçeve içindeki statüsü belirsiz kalmaya mahkûmdur. Tek bildiğimiz, Facino'nun hikâyesinin, anlatılan konumundan yeneden anlatıcı konumuna geçen aktarım ve yer değiştirme uzmanının, bir anlatıcı tarafından anlatıldığı ve bize aktarıldığıdır. Okurun anlatıcı karşısındaki durumu, Facino'nun hikâyesi karşısındaki anlatıcının durumuna ayna tutar: Okur, yaşamda gerçekleşen kurmacanın, çerçevelenen hikâyenin çerçeve içinde hayata geçmesinin ve servete kavuşmanın baştan çıkarıcı ihtimalini hisseder. Bir başka deyişle, çerçevelenen hikâye yapısında, dış çerçeve "gerçek olanı" temsil eder sanki ve içtekinden dıştaki hikâyeye gidiş, referans hareketini, asıl eylemi ima eder. Ama tabii bu hareket burada yarıda kesilmiştir. Okur, ne yapacağını bilmediği, belki nihayet yeniden anlatabileceği bir hikâyeye

bırakılmıştır. Bu anlamda, referans hareketi, bir “bulaştırma” eylemidir: anlatı virüsünü geçirmek, hararetli bir yeniden anlatma arzusu yaratmak. Belki de anlatıcının korktuğu “delilik” budur.

Henry James öykülerinden birine “The Story in It” [İçindeki Hikâye] adını vermişti. Öyküdeki anlatılar mütemadiyen bilecek ve anlatacak ne olduğu sorusundan, anlatmakla dinlemek arasındaki sınırlar sorunsalından ve iletim sürecinden bahseder. Balzac’ın çerçeve içindeki hikâyeleri ise genellikle kaybolmuş, gömülmüş ve kazılıp çıkartılması, yeniden hayata döndürülmesi ve iletişim devresine yeniden sokulması gereken hikâyelerin durumlarıyla yüzleşir. *Meçhul Şaheser*’de bu sorunun bir alegorisi yapılır: Ressam Frenhofer’in hayali şaheseri bir türlü tuval üstünde görünür biçimde temsil edilemez. *Elveda*’da ise Stéphanie de Vandieres’in aşk hikâyesi, ancak ölümcül bir tedaviyle iyileştirilebilecek olan bir bellek ve söz yitiminden mustarıptır. Burada da “Facino Cane”de olduğu gibi anlatılar, çerçeveleri içinde tamamen anlatılamayan, iletimleri ya da gerçekleşmeleri sekteye uğrayan hikâyeler içerir. Belki de bunların en unutulmazı, *Albay Chabert* kısa romanındaki kahramanın dehşet verici şekilde canlı canlı gömüldüğü hikâyesidir.

II

Diri diri gömülme, M. G. Lewis’in *The Monk* [Şeytanın Karanlık Yüzü] romanından Edgar Allan Poe’nun hikâyelerine kadar zengin bir edebi kariyere sahiptir. Oldukça özgül gotik edebi tezahürlerinin ötesinde en ilkel korkularımıza karşılık gelen bir kâbus olarak diri diri gömülme, günah işleyen Ocak tarıncısı rahibelerinin ölmeden mezara kapatılmaları misali saflığı bozmanın kadim bir cezası olarak hatırlatılabilir. Ya da baskımanın, yaşamakta direnen bir geçmişi gömüp kodlamanın teknil mekanizması ve külfetini anımsatabilir. Sözgelimi Freud’a göre, en ustaca Wilhelm Jensen’in *Gratida* kitabındaki Pompei betimlemesinde temsil edilen, baskımanın “arkeolojik” imgesidir bu. Canlı canlı gömülmenin edebi hayal gücü üzerindeki büyü, tümüyle edebiyata has, gömülü söz takıntısını işaret ediyor olabilir: dinleyicisine ulaşmadan mezara giren sözcük, hikâye. *Albay Chabert*’in aynı adlı başkahramanı, ölü zannedilerek savaş meydanında bir toplu mezara gömülmüş, ama silah arkadaşının kopmuş koluyla tünel açarak bedenini oradan kurtarmayı başarmıştır. Onun durumunun asıl deh-

şet verici yanı ise yaşarken mezara gömülmesinin çok daha acı verici muadili ve ürünü olan şeyde –hikâyesinin gömülü kalma ihtimalinde, belli bir anlatısal konunun kâbusunda ve anlatı arzusunun cilvelerinde– yatıyor. İlk müsveddelerinde başlığı *La Transaction* [Alışveriş] olan *Albay Chabert*'te bir hikâyeyi anlatma ısrarı, dinlememe direnciyle karşılaşmış, böylece hikâyeye bir yer bulma girişimi doğmuştur.

Chabert, Napoléon'un ordularında albaydır. Eylau savaşında başından aldığı derin bir yara sonucu komaya girmiş, öldüğüne karar verilmiş ve savaş meydanındaki toplu mezara gömülmüştür. Mezarın sessizliğinde şuuru yerine gelir ve ikinci bir doğum misali cırılçıplak dışarı çıkar. Kim olduğunu hatırlayana dek ona Prusyalı çiftçiler bakar. Yoksul bir şekilde Paris'e döner. Resmi savaş bülteninde öldüğü kaydedilmiş olduğundan karısı miras yoluyla tüm mal varlığına sahip olduğu gibi, ölüm ikramiyesini de almış ve Napoléon'un iktidardan düşmesini takiben Bourbon Restorasyonu döneminde yükselişe geçen Faubourg Saint-Germain aristokrasisinden bir kişizadeyle evlenmiştir. Dolayısıyla Chabert, yaşayan kimliğini, öldüğünü yazan tarihsel bir belgeye ve onu tanımayan karısına karşı ispatlamak zorunda kalmaz yalnızca. Aynı zamanda Napoléon dönemini bastırmak isteyen, hatta yoğun bir tarihsel baskılama eylemiyle böyle bir dönemin hiç yaşanmadığını iddia eden yeni rejime karşı Napoléon kahramanının haklarını geri almak için mücadele vermesi de gerekir. Balzac'ın metninin açılış sayfalarında Derville'in hukuk bürosunun kâtipleri, XVIII. Louis'nin, soyluların devrim döneminde kamulaştırılan topraklarının geri verileceğine dair fermanının bir kopyasını yazmakla meşguldür – Chabert'in iddiaları için kara haber niteliğindeki bir iade ve inkâr eylemidir bu. Böylece Chabert statüsünü, servetini, ismini, bizatihi varlığını geri almak üzere bir avukat bulmak için yasal “hile mağaralarına” girer; ölümü ve yeniden doğuşu, Balzac'ın hikâyesi içinde bir hikâye olarak kendisi tarafından Derville'e anlatılır.

Chabert'in anlatısal sorununa yaklaşmak için, hukuk bürosunu ilk ziyareti esnasında kâtiplerden birinin yaptığı yoruma kulak verebiliriz. Bu kâtip Chabert'den bahsederken, “*Il a l'air d'un déterré,*” [mezardan çıkmış gibi bir hali var] der; tabii ki bunu, korkunç görünüyor, yüzü ölü yüzü gibi bembeyaz, mezardan çıkarılmış bir ceset gibi “anlamında” söyler.⁶ Ama gerçekten de mezardan çıkmış biri iseniz mezardan

6 Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *La Comédie humaine* içinde, c. 3, s. 316. [Türk-

çıkmiş gibi görünmek –öyle bir “havası” olmak– ne manaya gelir? Bu da Balzac’ın ısrarla vurguladığı “tuhaf ama gerçek” durumlara bir örnektir; böylesi durumlar gotiğin gerçek yaşamda mevcut olduğunu gösterirler. Ama aynı zamanda çöken metafor sorununu da ortaya koyarlar: söylemiyle vasıtasının aynı olduğundan habersiz, metafora içkin yer değiştirme gerilimini kaybetmiş, I. A. Richards’ın tanımındaki “bağlamlar arasında etken bir alışveriş” olma işlevini yitirmiş bir metafor sorununu.⁷ Kâtibin yorumunda kasıtsız bir eşsöz vardır. Bu eşsöze farkı dâhil etmek, alışverişi yeniden kurmak Balzac’ın hikâyesinin çerçevesi içinde Chabert’in kendi hikâyesini anlatmasının ana sorunsalı haline gelir. Elbette, “alışveriş” tıpkı az sonra kullanacağımız “aktarım” gibi “metafor” anlamına gelebilecek bir başka kelimedir; bu üç terim de başka bir şeyin yerine geçme, değiş-tokuş, transfer sürecini yansıtır. *Albay Chabert*, *Sarrasine* ve “Facino Cane”de olduğu gibi öncelikle anlatıyı var eden sözleşmeyi ve ona değerini veren alışveriş eylemini temsil etmektedir. Chabert’in yaşamla ölümün sınırlarındaki büyük macerasının çerçevelenmiş hikâyesini hukuk bürosunun hilelerinin içine yerleştirmek, anlatı sözleşmesinin aktif pazarlığını anlatıyı çerçevelemenin bizzat konusu haline getirmekte ve böylece, anlatma ve dinleme ile aralarındaki alışveriş ilişkisinde asıl meselenin ne olabileceğini güçlü biçimde sergilemektedir.

Chabert’in anlatı eylemine ve bu eylemin durumuna daha yakından bakmamız gerekiyor. Chabert, Derville’e “Eylau’da ölen” Albay Chabert olduğunu açıkladığında, Derville’de kendisini dinlemek için bir istek uyandırır. Derville’in yüzündeki “işaretler,” Chabert’in kendi ölümünün haberini vermesindeki bu oksimoronun, hikâyenin örtük potansiyelini teyit ettiğini gösterir⁸. Anlatıcının bize söylediğine göre, “Bir doktor, bir yazar, bir hâkim bu yüce korkunçluk görüntüsü karşısında büyük bir faciayı sezebilirlerdi; öyle bir görüntü ki en fazla değeri, ressamların arkadaşlarıyla sohbet ederken litografi taşlarının altına çizerek eğlendikleri fantezilere benzemesiydi” (s. 322 [36]). Yaşamlarını hikâyeler dinleyerek ya da üreterek geçirenler, burada anlatının özel bir dikkat talep ettiğini kabul etmek zorunda kalır. Derville,

çe çeviride yararlanılan yayın için bkz. *Albay Chabert*, çev. Yaşar Nabi Nayır, Varlık, 2019, s. 29.]

7 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York: Oxford University Press, 1936, s. 94.

“Parlez” [Konuşun], diyerek anlatıcı rolündeki Chabert’in dinleyicisi olarak anlatı sözleşmesinin ön taahhüdünü yerine getirir. Chabert kendini “açık seçik” ifade edip “garip olmakla birlikte hayli olası olaylar” (s. 324 [38]) anlatmaya başlayınca, Derville devamını talep ederek sözleşmeyi pekiştirir: “*Monsieur, veuillez poursuivre*” [Mösyö, lütfen devam ediniz] (s. 328 [43]). Chabert’in buna tepkisi, “meta-lengüistik” vecde kapılarak resmi ölümünden sonra duyduğu ilk rica hitabı olan *veuillez* [lütfen] kelimesi üstüne bir yorum yapmak olur. Albayın hikâyesi bittiğinde Derville bir anlaşma işareti kabilinden onun elini hararetle sıkınca sözleşme tümüyle yürürlüğe girmiş olur. Daha da önemlisi, Derville, albayın kimliğini belirleme süreci ilerlerken Chabert’e destek olmak için onun hikâyesinin gerçekliği üzerine yirmi beş Louis altınına –kumar masasında kazandığı paradır bu– iddiaya gireceğini duyurur. Barthes’ın anlatı sözleşmeleri hakkındaki tartışmasında sorduğu, “*Que vaut le récit?* –Anlatının değeri nedir?– sorusuna ilk ve alışılmadık bir cevap almış oluruz. Teklif edilen şey, neyle değiş-tokuş edilecektir? Burada bir yaşam öyküsü, yirmi beş altınlık bir bahis değerindedir.

Ancak Derville bu noktada Chabert’e şunu da söyler: “*Il faudra peut-être transiger*” (s. 333 [49]) – yani mahkeme dışında bir anlaşma, bir “pazarlık” yapmak gerekebilir. Hatta daha sonra Derville bunun tam ismini koyar ve bir uzlaşmaya varmak için pazarlık edin, der. Chabert bu teklifi mutlakıyetçi bir mantıkla karşılayarak ya ölü ya da diri olması gerektiğini, uzlaşmanın söz konusu olmadığını söyler: “‘*Transiger,*’ *répéta le colonel Chabert, ‘Suis-je mort ou suis-je vivant?’*” [“‘Uzlaşmak,’ diye tekrarladı albay. ‘Ben ölü müyüm yoksa hayatta mıyım?’”] (s. 342 [49]). Son derece yerinde bir sorudur bu –asıl mesele budur– ama basit bir cevabı yoktur; tıpkı gerçekten de mezardan çıkmış bir adamın mezardan çıkmışa benzemesinin anlamı nedir, sorusu gibidir. Derville’in anladığı şey, sadece Chabert’in hikâyesini anlatmanın –ki bu, özünde “Ölü Albay Chabert yaşıyor” demektir– yeterli bir iletişimsel değerden yoksun olduğudur. Hikâyenin uygun dinleyiciye ihtiyacı vardır; Derville’in haricinde gerek toplumu gerekse onun anlam ve anlama koşullarını temsil eden bir anlatılana ihtiyacı vardır. Böyle bir anlatılan olmaksızın Chabert’in varlık iddiası, Frenhofer’in anlatılamaz hayaline ya da Facino Cane’in hapsedilmiş Odyseia’sına benzeme riski taşır. Hikâyeyi anlatmak yeterli değildir; hikâyenin dinlenmesi de

gerekir. Yalnızca anlatıcı, anlatı için yeterli değildir; bir anlatılan da olmak zorundadır. Anlatının gerçekleşmesi için bir anlatı sözleşmesinin yürürlüğe konması gerekir. Chabert'in anlatısının hakikiliği ve gücü üzerine girdiği bahiste, eski karısının imzasını almak üzere Derville'in hazırladığı sözleşme işte budur. Bu sözleşmede eski eş, Kontes Ferraud'nun, tüm sosyeteye, hatta Restorasyon dönemi toplumuna Chabert'in hikâyesini kabul ettirecek olan ilk ve temsilci anlatılan olarak işlev görmesi gerecektir.

Dolayısıyla *Albay Chabert*'in ana aksiyonu, Derville'in teklif ettiği pazarlık, romanın ilk başlığının (*La Transaction*) da açıkça vurguladığı gibi bir alışveriş olacaktır ve bu alışveriş, yalnızca Chabert'in servetindeki hak iddiasını değil, aynı zamanda anlatısının bizatihi statüsünü de ilgilendirmektedir. Çerçevenlenmiş hikâyenin yapısı bu noktada sadece anlatının sözleşmeye dayanan özelliğini ve anlatıcı ile anlatılan arasındaki anlatma eyleminin yerini açıkça dramatize etmekle kalmaz, aynı zamanda gömülü hikâyeyi kazıp çıkarma faaliyetini de vurgular. Romanın büyük bir kısmı, anlatının çerçevesi içinde çerçevenlenmiş hikâyeye bir çözüm bulma, onu bir değiş-tokuş konumuna getirme girişimden ibarettir. *Sarrasine* ya da “Facino Cane”nin aksine, çerçevenin boyutu ve önemi, çerçevenlenen hikâyeninkinden taşarak vurgunun anlatandan dinleyene geçtiğini işaret eder. Hatırlarsak, *Tılsımlı Deri*'de dinleme eylemi, dinleyicinin bir süre sonra uykunun verdiği bilinçsizliğin içine dalmasıyla, bizi sadece anlatma eylemiyle baş başa bırakıyordu, burada ise anlatma bir hiçbir yerden çıkarken –yaşamın ötesinden, mezarın sessizliğinden– dinleme, toplumun pazarlığı yapılabilir aletler olarak kabul ettiği hikâyelere geçerlik sağlayan eşsiz bir toplumsal eylem olarak görülmektedir. Anlatılan olarak, Chabert'in hikâyesine can vermek için Derville tarafından üstlenilen pazarlık işini, imkânsız anlatma ile üretken dinleme arasında aracılık görevini takip ettikçe, sözleşmeden de daha aktif ve dinamik bir şeyin oynandığını fark ederiz. “Çökmüş metafor” a gücünü iade etmek, farklılığını yeniden kazandırmak için, Chabert'in hikâyesi metonimik bir süreçten, değiş-tokuş ve tanınma işleminden geçmek zorundadır. Derville'in yaptığı alışveriş işlemi, psikanalizdeki anlamıyla aktarım olarak daha iyi anlaşılabilir, zira buradaki niyet de geçmişteki takıntılı bir hikâyeyi güncellemek ve onu “gerçek yaşam” çerçevesi içinde –dış anlatsal çerçeve içinde– pazarlığı yapılabilecek bir hale getirmek ve

böylece hastayı “iyileştirmesini” sağlamaktır.

Mezardan dönen Chabert şaşırtıcı biçimde çocuksu bir karakterdir; kadavra gibi görünmesine rağmen sık sık ondan “naif” ve “doğal” olarak bahsedilir. Ona “Chabert’im benim” diyen babası Napoléon’u kaybetmiş ve hamisiz kalmış bir çocuk gibi içi titremektedir: “Güneşimiz battı, şimdi hepimiz üşüyoruz” (s. 331 [47]). Kendini maddi bakımdan Derville’in ellerine teslim etmiş, onu duygulanımsal varlığının arabulucusu ve geçmiş yaşamındaki tüm otorite figürlerinin temsilcisi yapmıştır. Aralarındaki ilişki, aktarımın tam gelişmesi için oldukça elverişlidir. Malum, aktarım sürecinde analiz edilen ile diyalog içindeki analist, onun geçmişteki tüm arzu yatırımlarının kurmaca bir nesnesi haline gelir ve karşılıklı konuşma durumu, tekrarın yerini alarak henüz hükmedilmemiş olan bir geçmişte tedavi edip şimdiki zamanla doğru, sağaltıcı bir ilişki içine sokar.

Chabert’in ölümü ve yeniden doğuşu hakkındaki anlatısı “makul-lük” derecesi ne olursa olsun, öznenin kendinden yabancılaşmasının hikâyesidir. *Ben* tarih kitaplarında ölüm ilânı yazılmış Chabert miyim yoksa başka biri miyim? Bu anlatı, kişisel anılardan, başkalarının dediklerinden, hatıra ve kanıtların aralarındaki boşlukları dolduran hipotezlerden oluşan fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşmuştur ve dönüp dolaşıp cevaplanamaz bir soruya takılır: “Ben düşündüğüm şey miyim, canlı ya da ölü?”⁸ Paradoksları ve oksimoronları, ölüm-den sonra statükoya ulaşmaya dair zorlantılı arzusu, Chabert’in geçmişte tıkanıp kalmasını, şimdiki ve gelecekteki muhtemel varoluşuna eklemelenmemesini garantileyen bir hikâyedir bu. Chabert’in söyleminde işittiğimiz arzunun mükerrer ısrarı, talebinin açıkça formüle ettiğinden çok daha zaruri ve örtük olarak tatmin edilemez bir şeyi işaret eder: Arzusu esasında bir daha geri gelemeyecek bir geçmişin tek mil yeniden dirilişine, şimdiki gerçekliği kabullenmeyi reddetmesi açısından çocuksu olan tatmin senaryolarına yönelmiştir. Freud’un (aynı adla 1912’de yayımlanan makalesindeki) “aktarımın dinamikleri” tanımlaması burada bizim için de uygun görünüyor:

Bilinçaltı itkiler sağaltım sürecinin arzu ettiği şekilde hatırlanmak istemezler ama bilinçdışının zamansızlığına ve halüsinasyon ka-

8 Chabert’in söylemi hakkında Marcelle Marini’nin ilginç analizi için bkz. “Chabert mort ou vif,” *Littérature* 13, 1974, s. 92-112.

pasitesine uygun olarak kendilerini yeniden üretmeye çabalarlar. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi, hasta, bilinçdışı itkilerin uyanışının ürünlerini güncel ve gerçek olarak değerlendirir; tutkularını, hiçbir gerçek durumu hesaba katmadan eyleme dökmeye çalışır. Doktor, onu, bu duygusal itkileri tedavinin ve yaşam öyküsünün bağlantı noktasına uydurması, onları entelektüel değerlendirmeye tâbi tutması ve ruhsal değerleri ışığında anlaması için zorlamaya çalışır.⁹

Freud'un buradaki tabirleri Derville'in ve Barthes'inkileri yankılar: “*Que vaut le récit?*” Anlatının bedeli nedir ve nasıl doğru anlatılır?

Analiz edilenin her zaman analiste anlatacak bir hikâyesi vardır, ama bu hikâye hiçbir zaman yeterince iyi değildir; bağlar eksik, kronoloji çarpık, arzu nesneleri yanlış isimlendirilmiş olur. Freud'un 1914 tarihli “Hatırlama, Tekrarlama ve Derinlemesine Çalışma” adlı makalesinde ileri sürdüğü üzere analiz edilen, “takıntılı fikirlerinin tam ifadesini dinlemez” (cilt 12, s. 152). Analist, analiz edilenin arzusunun söylemini dinleyerek niyetini kavramasına yardımcı olur. Analiz, geçmişin daha açık ve düzenli hatırlanmasına, artık takıntılı bir şekilde tekrarlanmayan, ısrarla şimdide yeniden üretilmeyen ama geriye dönük bir anlatı olarak düzenlenmesine yönelik çalışır. Analist, tıpkı Derville gibi, onu asla, içinde anlamını geri kazanabileceği geçmişin terimlerine çevirmeden bir gücün –bilinçsiz biçimde şimdiki zamanda kendini temsil eden geçmişteki arzusun gücü– güncelliğiyle başa çıkmak zorundadır. Bir başka deyişle, aktarımın canlandırmalarıyla baş etmek zorunda olan analistin kendine koyduğu hedef, “eski tarzda hatırlamak,” yani zihinde anımsamaktır (s. 153); ama bu yalnızca hafızanın tam anlamıyla bloke olduğu durumlardaki hatıra türlerinde –tekrar ve yeniden üretmede– işleyebilir ancak. Aktarımın tezahürleri analist için rahatsız edici olduğu kadar, yararlıdır elbette, zira “tam da bu, hastanın saklı ve unutulmuş erotik itkilerini burada ve görünür kılmakta bize pek kıymetli bir katkı sunar” (s. 108). Dolayısıyla aktarımın dinamiklerinde aynı anda hem geçmiş hikâyeyi bugüne taşıma güdüsü –geçmiş arzuyu gerçekleştirme– hem de geçmişin hikâyesini

9 Sigmund Freud, “The Dynamics of the Transference” (1912), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, ed. James Strachey, Londra, Hogarth Press, 1953-74, c. 12, s. 108. [Türkçesi için bkz. “Aktarımın Dinamikleri”, çev. Şahin Ateş, <https://www.felsefesanatpsikanaliz.com/aktarimin-dinamikleri-1912-sigmund-freud/>]

kesin olarak geçmişe ait kılmaya dair telafi edici bir tazyik vardır. O hikâyenin üretken ısrarına bir son vermek, analiz edilenin geçmişin gerçekten geçmiş olduğunu anlamasını ve sonra yaşam öyküsünün yeniden ilerleyebilmesi için bu geçmişi geçmiş olarak bugünüyle bütünleştirmesini sağlamak icap eder.

Freud şöyle der: “Aktarım, hastalık ile gerçek yaşam arasında, birinden diğerine geçişin mümkün olduğu ara bir bölge yaratır” (s. 154). Ara bir bölgeden geçiş olarak aktarım, Chabert’in anlatısı için Derville’in önerdiği “alışveriş”e çok benzer. Chabert’in alışveriş fikrine inanmayışı –onun büyük karşıtlaması, “Ben ölü müyüm yoksa canlı mı?”– aktarımın başa çıkmak zorunda kaldığı en kuvvetli direnci, analiz edilenin geçmişte, ölümünden ve İmparator’un düşüşünden önce kurulmuş şekliyle devam eden kimliğinin gücünde ısrar edişini temsil eder; oysa Derville, bu kimlik iddiasından vazgeçip gözden geçirilmiş bir versiyonunu benimsemek zorunda olduğunu anlamıştır. Analiz edilen-anlatıcı, kendisinin gerçekten de başarıları *Victoires et conquêtes* [Zaferler ve Fetihler] kitabında (ölüm ilanı kipinde) kaydedilmiş olan Chabert olduğuna inanmalı; ama bu, geriye dönük bir bilgi, farklı bir şimdiyle bütünleşen sonlanmış bir mazi olarak bilinmelidir. Derville (ikinci görüşmelerinde) Chabert’e davasının “aşırı derecede karmaşık” olduğunu söylediğinde, “aşırı derecede basit” cevabını alır: “Bana karımı ve servetimi geri verin...” (s. 340 [57]). Burada arzunun aktarımdaki bitimsiz üretici atılımını, halüsinasyon misali zamanı ve arıdışıklığı reddetmekteki ısrarını, tekrarlamadan hatırlamaya geçişteki kabiliyetsizliğini görüyoruz. Derville’in, hikâyesinin geçiş alışverişinde Chabert’e eşlik ederken yapmak zorunda olduğu şey, onu, geçmişliğiyle şimdiki olasılıklar arasındaki alışverişte geçmiş arzusundan vazgeçirmekten ziyade, geçmiş arzuyu, gerçekleştirilebilecek ve gerçek kazanımlar sağlayabilecek terimlere aktarmasını sağlamaktır.

Öyleyse Chabert’in davasının pazarlığını üstlenen Derville, onu sağaltmayı da üstüne almış olur; Chabert’in hikâyesinin retorikini düzeltme biçiminde olması gereken bir sağaltımdır bu. O hikâyenin konusu tam bir doğrulama olmalı ve anlatı kipi geçmişi kesinleştirmeli ki Chabert’in hikâyesi, her başarılı hikâye gibi, kimliğin tam tekmil bir geriye dönük ifadesi olabilsin – yani Rousseau’nun *İtiraf*’ın başında Büyük Yargıç’a sunduğunu ilan ettiğine benzer hem bitmiş hem okunabilir bir kitap olabilsin. Sadece tam tekmil çerçevelenmiş bir hikâye

içinde hikâye çerçevesinin dışında, metnin “gerçeklik” olarak takdim ettiği şeyin içinde bir yaşam olasılığı sunar. Chabert’in rehabilitasyonu, anlatısal sözdizimi kurallarına göre anlatısının yeniden düzenlenmesine bağlıdır; ancak bu şekilde, bu paradoksal figür –“mezardan çıkmış gibi görünen adam”– gerçek anlamıyla bir mezardan çıkmışın hikâyesinde çözümlenebilir ve böylece, “ölü mü yoksa diri mi?” karşıtlaması, çok daha bilgiç bir “bir zamanlar öldüğüne inanılan, şimdi hayata dönen” fikrine dönüştürülebilir. Bu, Todorov’un “anlatısal dönüşüm” dediği şeye çok güzel bir örnektir. Böylece, çökmüş metafor yeni aktarımsal özellikler kazanabilir. Hikâyenin bu yeni –dönüştürülmüş, değiş tokuş edilmiş– versiyonunun garantisi, onsuz tüm hikâyelerin gömülü kalmaya mahkûm olduğu anlatılan tarafından kabul edilişi olmak zorundadır.

Derville’in alışveriş işlemi, kendisi ile Chabert arasında oluşan akarımı genelleştirmek, başka anlatılanları, nihayetinde toplumu, en başta da artık Kont Ferraud ile evli ve Chabert’in servetinin sahibi olan Kontes Ferraud’yu, Chabert’in –bir zamanlar? veya hâlâ?– karısı olan kadını işin içine katmaktır. Pratik anlamda Derville bir uzlaşma yolu arar. Kontes Ferraud kamu önünde Chabert’i teşhis edecek ve tanıyacak, ona düzenli bir gelir sağlayacaktır. Karşılığında da ilk evliliği iptal edilerek miras aldığı servetin tartışmasız sahibi olacaktır. Derville, Kontes Ferraud’yu ikna edebilmek için, onun avam kökenini analiz eder. Bu kadın, Chabert’in serveti sayesinde İmparatorluğun son yıllarında aristokrat bir gençle evlenebilmiş ve Faubourg Saint-Germain zengin mahallesine yerleşebilmiştir, ama Restorasyon döneminde bu zengin koca, kendi durumunu daha da güçlendirebilecek olan soylu bir aileden biriyle evlenmediği için pişmanlık duyduğundan bu yeni konumu tehdit altındadır. Kontes, boşanmak için bir bahane bulmanın Kont Ferraud’nun işine gelebileceğini tahmin ettiğinden içine düştüğü “manevi bir illet” (s. 249 [66]) onu yiyip bitirmektedir. Derville’in bu analizle keşfettiği şey, başka bir “hikâyé içinde hikâyé” olur; Kontes Ferraud’nun kalbinin derinliklerine gömdüğü –enseveli– albayın hikâyesinin tersine, onun anlatı konumuna sokmayı hiç istemediği, herhangi bir anlatılan eylemine karşı korumak istediği, çözüme ulaşmasını engellemeye çalıştığı gizli bir hikâyedir bu. Derville’in bu ikinci hikâyeyi keşfi, olası sonuçlarını sunduğunda kanıtını bulur: Kont Ferraud’nun (romanın başında kâtipler tarafından yüksek

sesle okunan aristokrasiye topraklarının geri iade edilmesi emri gibi) kralın emriyle kendisine bir soyluluk unvanı daha kazandıracak olan ülkenin soylularından birinin kızıyla evlenmesi ihtimali. Bunu duyan kontesin beti benzi atınca Derville de ihtiyacı olan şeyi bulmuş olur: Chabert'in hikâyesine karşı, mezar sessizliğinde kalmayı isteyen bir başka hikâye. Bu sessizlikte, bu *taire l'histoire* –öyküyü ve hatta tarihi susturma– ihtiyacında alışverişin temeli atılacak, Chabert'in hikâyesi dinleyici bulacaktır.

Bu alışveriş girişimi Derville'in yazıhanesinde gerçekleşir. Derville ayrı ayrı odalarda ağırladığı iki başoyuncu arasında, bir odadan diğere mekik dokuyarak, arzu edilen aktarımı kelimenin tam anlamıyla gerçekleştirme gayretiyle arabuluculuk yapar. Ama onun arabulucu rolü, Chabert kontesin sözleşmeyi imzalamakta gönülsüz olduğunu öğrenince odadan çıkıp kadınla doğrudan yüz yüze geldiğinde ihlal edilir. Şimdi kontes onu hem tanır hem de *méconnaissable* [tanınmaz] olduğunu, sözleşmeyle teyit edilmediği sürece kimsenin onu tanıyamayacağını görür. Derville'in hemen tahmin ettiği gibi, Chabert davayı kaybetmiştir. Nitekim davanın iki başoyuncusunun yüz yüze gelmesiyle, arabulucu ortadan kalkar; aktarımın, şahsında gerçekleşeceği analistin kaybolması demektir bu. Chabert ile kontesin ilk kez yalnız kaldıkları anları tasvir eden tuhaf bir pasajda anlatıcı, bu tür kritik anlarda, “hayat sanki artık içimizden çekilmiştir; oradan çıkar ve fışkırır, bir hastalık gibi bulaşır...” (s. 359 [78]) tarzında bir yorum yapar. Bu, Balzac'ın neredeyse okunamaz, kullanılan mecazi anlatım düzenindeki tutarlılığını bir türlü kavrayamadığımız pasajlarından biridir. Ama ani bir gerilim boşalmasını ve enerji seviyesinin düşüşünü işaret ediyor gibidir; bu boşalım, tam da arabulucu etkenin, aktarım yapısının üzerine inşa edildiği kişinin ortadan kalkışıyla meydana gelir.

Romanın geri kalanı kaçınılmaz olarak aracının ortadan kalktığı noktadan itibaren ilerler ve Derville'in teklif ettiği alışverişin başarısızlığını, Chabert'in hikâyesini kamusal alana nakletmenin başarısızlığını işaret eder. Kontes, Chabert'i kandırıp kır evine götürür ve hikâyesinden ve kimliğinden “resmi olarak onaylanmış biçimde”, “*d'une manière authentique*,” (s. 363 [84]) vazgeçmesi için onu ikna etmeye çalışır; yani kendi kimliğini inkâr etmek için kimliğini kullanacak, var olmayışının yazarı olacaktır. Chabert kontesin duygusal yalvarışlarının arkasında bir komplo gizlendiğini anladığında yeniden bir alışveriş

sürecine girme isteğini yitirir; üstelik bu kez bu işlem mahkeme salonlarından geçmek zorunda kalacaktır. “İğrenç bir savaş”tır (s. 366 [87]) bu, albaya göre. Üstelik kendisinin şan şöhret kazandığı savaşla öylesine bir tezat oluşturmaktadır ki başarılarının *Bulletins de la Grande-Armée* [Büyük Ordu Bülteni] yapraklarına kaydedildiği isimden feragat ederek kendine basitçe “Hyacinthe” der –çocukken yetimhanede ona verilen isim– ve ikinci kez mezara girmeyi kabul eder (“*rentrer sous terre*”). Bu vazgeçişin bir sonucu, Derville’in Chabert’e avans olarak verdiği paranın geri ödenmeden kalması olur. Bunu fark eden Chabert kontese (romanda içeriği anlatılmayan) bir mektup gönderir ve Derville’in parası derhal ödenir. O halde Derville için iddiasının sonucu sıfırdır. Sadece ortaya koyduğu parayı geri alır; Chabert’in öyküsüne yaptığı yatırımdan ne kazancı ne de kaybı olmuştur. Chabert’in iddialarını geri çekerken kendisine hiç olmazsa belirli bir yıllık gelir şartı koymamasına çok şaşırdığını söyleyince, Chabert ona, “çoğu insanın değer verdiği bu dış hayat”tan artık nefret ettiğini söyler ve şunu ekler: “Napoléon’un Sainte-Hélène’de olduğunu düşündükçe burada hiçbir şey beni ilgilendirmiyor” (s. 370 [92]). Bu “dış hayat” nefretiyle, Chabert hikâyesine bir dinleyici kitlesi bulma arzusundan son bir feragati ifade eder ve feragatini Napoléon’un sürgünüyle yan yana koyarak Restorasyon döneminin gerçekleri içinde yaşamaktan vazgeçtiğini de ilan eder. Tüm yatırımlarını, içinde muzafferane biçimde ölmüş olduğu geçmişe geri çeker.

Chabert’in anlatısının alışverişi tamamen başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Aktarım, Chabert’i topluma yeniden kazandıracak sağaltımı üretmeyi başaramamıştır. Öyleyse, Chabert’in hikâyesinin nihai statüsü ve değeri nedir? “*Que vaut le récit?*” Derville ve meslektaşısı Godeschal yıllar sonra Chabert’e rastlarlar –1840’ta, yine başka bir siyasi rejim döneminde. Bicêtre’deki huzurevinin önünde bir taşın üzerinde oturan Chabert’i tanıyan Derville, Godeschal’e şöyle der: “Dostum, bu ihtiyar tam bir şiir ya da romantiklerin dediği gibi bir dram” (s. 371 [93]). Ama Chabert adını reddeder: “*Pas Chabert! Pas Chabert! Je me nomme Hyacinthe...*” [Chabert değil! Chabert değil! Benim adım Hyacinthe]. Hikâyesi asgari bir inkâr sentaksına indirgenmiştir. Aslında sessiz bir jeste dönüşmüştür. Metindeki son söz, “*Vive Napoléon!*” [Yaşasın Napoléon!] olur. Sonra, “Bastonuyla havada hayali bir arabesk” çizer. Bu arabesk çizme jesti bizim için başka metinlerle yankı

yapmaktadır. Balzac'ın, *Tılsımlı Deri* romanının başına, *Tristram Shandy*'ye metinler-arası bir göndermeyle anlatının kendisi üstüne, kural-larla yönetilen çizgiden keyfi sapmalarına bir yorum olarak epigrafi şeklinde çizdiği arabeske benzemektedir. Bu sessiz-sözsüz, sözdizim-sel olmayan arabesk bize şunu mu söyler? “*Le récit ne vaut rien*” [Anlatının bir değeri yoktur]. Yani başarıyla işleme konulmuş bir anlatı sözleşmesinin yokluğunda, Chabert'in öyküsü hiçbir şey etmez mi?

Derville'in Chabert hakkındaki ilk yorumlarıyla merakı uyanan Godeschal daha fazlasını isteyince, Derville'in ona yukarıdaki hikâyeyi anlattığını öğreniriz (s. 372 [93]). “*L'histoire qui précède*” [“yukarıdaki hikâye”] ifadesi kafa karıştırıcıdır: Derville kendisinin sahneye çıkmadan önceki bölüm de dâhil tüm anlatının anlatıcısı mı olmuştur? İsimsiz ilk anlatıcının yerini gasp edip resimden çerçeveye mi geçmiştir? Yoksa Chabert'in anlatısı bundan böyle çift çerçeveli olsun diye bir şekilde ilk anlatıcının hikâyesi başka bir anlatıya mı yerleştirmiştir? Gömülü anlatımların hiyerarşisi ve statüsü, hikâye içinde hikâye işleminin fiyaskosuyla şüpheli bir duruma düşmüş gibidir. Derville, Chabert'in “kaderi”nin –geriye dönük kurulan kariyerinin– oldukça sıradan bir özetini geçtikten sonra, dikkatimizi hikâye dinleyicilerine, toplumun profesyonel anlatılanlarına çeker. Godeschal'e yaptığı açıklamada, toplumda üç tür adam –rahip, doktor, avukat– olduğunu, bunların dünyaya değer vermediğini ve hepsinin, belki de tüm erdemler ve yanlısamarlar için yas tuttuklarından, siyah kıyafetler giydiklerini söyler. Bu üçünden avukat olanı, insanlığın en kötü yanlarını öğrenir, der; sonra da *İnsanlık Komedyası*'nın diğer ciltlerinde işlenen, hepsinin de sır ortağı olduğu cürümlerin bir listesini verir. “Sonuçta,” der, “romancıların yarattıklarını sandıkları bütün dehşetler her zaman hakikatin altında kalır.” Ardından Paris'i terk edip taşraya yerleşeceğini duyurur.

Avukat hem baş anlatılan hem de romancı timsalidir. Bir toplum-daki tüm sırları, gömülü öyküleri dinleyen, toplumun sırlarına vakıf olan odur. Ama tıpkı rahip ve doktor gibi avukat da gizlilik yemini etmiştir. Öyküleri aktaramaz; daha ziyade, şifreli bir şekilde kasalarında sakladığı ofisinde ölüme terk eder onları. Daha doğrusu, mutlak bir sessizlik içinde olması gereken rahip ile gerektiğinde vaka öyküsünü anonim olarak tümüyle rapor edebilen doktorun aksine avukat, öykü-leri seçici, yeniden düzenlenmiş biçimleriyle müvekkilinin davasında

yeniden anlatabilir. Romancı timsali olarak avukat, iletim ve alışveriş konusunda belirsiz kalan, nihayetinde oldukça ikircikli ve muallak bir mecazdır. Chabert'in mezarın ötesinden gelen hikâyesinin başlangıçtaki gücü, iletişimsel devre içinde zayıflar: Anlatısal alışverişlerin zorluğu hissiyle baş başa bırakır bizi.

Albay Chabert romanının en çarpıcı biçimde dramatize ettiği şey, anlatısal mübadelenin yaratımı ve teyit edilişinde anlatıcı ile anlatılan, anlatma ile dinleme arasındaki karşılıklı müdahaledir. *İnsanlık Komedyası*'ndaki diğer çerçevelenmiş hikâyeler gibi, *Albay Chabert* de iç ve dış anlatılar arasındaki ilişki, arzu, güç ve hikâye anlatımının tehlikesi üzerine düşünür. "Facino Cane"de olduğu gibi zorlayıcı, *Sarrasine*'deki gibi baştan çıkarıcı olan anlatma eylemi; vaat, değişim ve erotik rızanın sözleşmeye dayalı ilişkilerini açıklığa kavuşturur, ama hem anlatma hem de dinleme eylemleri ölümcül de olabilir ve sözleşmenin feshine yol açabilir. Sözgelimi *Sarrasine*'de, kastrasyon, çerçeveyi aşarak anlatıcı ile anlatılan arasındaki ilişkiyi zedeler. Ya da "Facino Cane"de, Facino, Venedik seyahatiyle kehanetini test edemeden ölür. Ancak *Albay Chabert*, hikâye anlatımının gücünü ve tehlikesini biraz farklı bir sicilde sunar. Dinlemedeki başarısızlık yüzünden başarısızlığa uğrayan anlatmanın sonuçlarını kaydeder; başarısız olan sağaltımın sonucu, silinmiş ismi metnin başlığını oluşturan, mezardan çıkmış kahramanın yeniden gömülememesidir. *Albay Chabert*, burada bahsettiğimiz diğer hikâyelerden daha fazla dinleme sorununa (çerçevenin çerçevelenene olan görece uzunluğu da bu vurguyu ima eder), anlatıyı işlevsel kılmanın bedeline dikkat çeker. Avukat bürosunda geçen bu en büyük Gotik dehşet hikâyesinde, sadece anlatının sözleşme koşullarının değil, sözleşmenin gerektirdiği anlatısal alışverişin de öyküsünü buluruz.

Başlangıçta çökmüş bir metafor olarak sunulan Chabert'in gömülü hikâyesine, işlevsel olabilmesi için gereken aktif bir işlem gücünü kazandırmakta başarısız olan süreç, anlatısal metinlerin incelenmesinde psikanalitik aktarım modelinin daha geniş bir geçerliliğini işaret ediyor olabilir. Daha önce de belirtmiştim. Freud, aktarımı, "birinden diğerine geçişin sağlandığı, hastalık ile gerçek yaşam arasındaki ara bölge" olarak tanımlamaktadır. Ona göre, "yeni durum hastalığın tüm özelliklerini yansıtır; ama her noktada müdahalemize açık yapay bir hastalık sunar" (s. 154). Geçmişini yeniden üretebilen ama şimdi-

nin tüm müdahalelerine açık bir “yapay hastalık” olan bu “ara bölge” (*Zwischenreich*), kesinlikle anlatısal metne, hattı zatında tüm metinlere benzer. Bir başka ifadeyle, anlatısal metni, bir “-miş gibi” ortamı olarak düşünebiliriz. Bu ortam, herhangi bir işaretler dizisinin olmak zorunda olduğu gibi kurgusaldır, ama hem hitap edenin hem de hitap edilenin hem yazarın hem de okurun, arzu yatırımlarından bahseden, retorik değiş-tokuşun ya da alışverişin zeminidir. Bizler okur olarak, bizatihi metni okuma, yorumlama eylemi ile ona “müdahale” ederiz, onunla başa çıkarız, onu kendi amaçlarımıza göre şekillendirir, kendi terapilerimize uygun hale getiririz.

Aktarımda arzu, Lacan’ın “gösterenin kutsallığına halel getirilmesi” dediği bir süreçten geçer; yeniden düzenlenebileceği, yeniden okunup yazılabileceği sembolik düzenin içine girer. Okumanın başka “alışveriş” misali modelleri de önerilebilir elbette. Ama aktarımın psikanalitik modelinin şöyle bir avantajı var. Bu model, anlatıcı ile dinleyici, metin ile okur arasındaki üretken karşılaşmayı tahayyül etmemizi sağladığı gibi, bu karşılaşmanın kendi kurallarına –sembolik düzenin kurallarına– itaat eden özel bir “yapay” ortamda gerçekleştiğini, ama hayati biçimde arzunun tarihçeleri ve niyetleriyle hemhal olduğunu gösterir.¹⁰ Başka bir deyişle aktarım, tıpkı okunduğu sıradaki metin gibi, ölümcül derecede ciddi özel bir oyun alanı haline gelir. Bu alanda, geçmişten tekrar edilen duygulanım sanki şimdideymiş gibi, ama oyundaki kişilerin ve ilişkilerin birer taşıyıcı ve maskeli aktör olduğu bilgisi içinde canlandırılır. Aktarım, geçmişi, daha başarılı bir sonuç elde etmek için yeniden oynanabilsin diye sembolik biçimde güncelleştirir. Yeniden oynamanın sonuçları bizi gerçeğe döndürür; Freud’un

10 Retorik değiş-tokuş ve alışveriş olarak edebiyat hakkında birçok yeni araştırma bulunmaktadır. Bunlardan bazıları için bkz. Louise M. Rosenblatt, *The Reader, the Text, the Poem*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978 ve Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse*, Chicago: University of Chicago Press, 1978. Genellikle “okur-tepkisi eleştirisi” olarak nitelendirilen –örneğin, Stanley Fish ve Wolfgang Iser tarafından– diğer çalışma, en azından üstü kapalı olarak bir alışveriş modeline göndermede bulunur. Meredith Anne Skura’nın faydalı kitabındaki “Literature as Transference: Rhetorical Function” bölümü, başlığına ragmen, aktarım ve retorik özellikleri ve mübadilleri üzerine çok az şey söyler, zira büyük ölçüde “geçiş yerleri” (D. W. Winnicott’tan devşirilen) meselesiyle ve Skura’nın edebiyat metninin fantezi modelini mükemmelleştirmesiyle ilgilenir. Bkz. *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven: Yale University Press, 1981.

“Aktarımın Dinamikleri” makalesinin son cümlesinde yazdığı gibi, “her şey söylendiğinde ve tamamlandığında bir kimseyi *in abstentia* [gıyabında] ya da *in effigie* [temsilinde] yok etmek imkânsızdır” (s. 108). Bu ifade paradoksal gibi görünebilir, zira geçmişin rahat bir uykuya yatırıldığı yer tam da bu sembolik kipte *–in effigie–* olmaktadır. Ama aktarımda geçmişin sembolik olarak şimdiye getirilmesi, geçmişe, onu yeniden çalışmak için gerekli olan ruhsal gerçekliği sağlar. Aktarım kişiyi, disiplin altına alınmış ve “zapt edilerek” değiştirilmiş bir gerçekliğe iade eder. Aynı şekilde, okurun tam anlamıyla içine girdiği herhangi bir metin de bunu yapar.

Anlatısal durumu, sözleşmeyi ve alışverişi dramatize eden metinler, aktarım modelinin değerini çok sarıh bir şekilde izah edebilir – özellikle de “çerçeveleme”nin mesele edildiği metinler. Zira çerçevelenmiş hikâyenin çerçevesi, Freud’un “gerçek yaşam”ını temsil eder. Anlatılabilir olanın içindeki yaşamı yaratan ve onu, bilinçaltı arzu tarafından yazılan öykünün anlatacağı şey için sağaltılacak “yapay hastalık” olarak sunan dıştaki marjdır bu. *Albay Chabert* romanında, anlatılan konumundaki Derville analist pozisyonuna getirilir –geçmiş arzusunun şimdiki zamanda taşıyıcısı olur– ve dinlediği hikâye, gerçekliğin dış çerçevesine yeniden yedirilip aşılacak noktaya gelene dek aktarım dinamiklerini derinlemesine çalışmak suretiyle hastasını sağaltmaya çalışır. Freud’un bir noktada aktarımı nitelendirdiği tabirle söylersek, tekrarın “oyun bahçesi”nde, anlatılan, şimdiki zaman söylemini şekillendirip tahrif eden geçmiş arzusunun zımni olay örgüsü için anlatıyı dinler; anlatacağı öykünün tasarımını arar, geçmişin geçmiş olarak şimdiki zamanın sözdiziminde tamamlanmış ve onunla uzlaşmış olarak iyileştirilmesine çalışır. Albay Chabert’in başarısız aktarımı, anlatısal iletim, alışveriş ve dönüşümde söz konusu olan meseleyi özellikle açıklığa kavuşturabilir: yani, öyküleri gömüldükleri yerden çıkarmaya çalışırken işleyen dinamikleri. *Que vaut le récit?* Bunu bize ancak değişim oranı söyleyebilir.

Anlatıyı, anlatma ve dinleme konumlarında inceleyerek, metnin aktarım modelinin iskeletini çıkarmış bulunuyoruz. Kanımca bu model, anlatının dinamik bir değişim süreci olarak tanımı için yerinde ve hatta son derece önemlidir. Zira sadece anlatının ne olduğunu değil, aynı zamanda ne için olduğunu ve meselelerinin ne olduğunu dikkate al-

mamızı sağlar. Anlatının neden anlatıldığını, hangi amaçları sergiliyor ve saklıyor olabileceğini, sadece ne söylemeye değil de ne yapmaya çalıştığını düşünmek icap eder. Hikâye anlatmanın, kişisel çıkardan diğerkamlığa kadar birçok sebebi olabilir. Baştan çıkarma, ister belirli bir şekilde erotik ve ötekini elde etmeye yönelik türde olsun, ister hayranlık ve ilgi çekmeyi arayan narsistik ve hatta teşhirci türde olsun, en başat sebep gibi görünmektedir. Ancak, saldırı en yaygın olanıdır ve elbette ki birbirinden ayırıştırılamayacak ölçüde erotik olanla bağlantılıdır: zorla dikkati çekmeye çalışmak, dinleyiciyi taciz etmek. Konuşan ve dinleyen arasında kurulan aktarımın doğası, olumlu ve tatminkâr olabilir. Ama bağımlılık ve düşkünlük, konuşandan –ya da konuşanın taşıyıcısı olduğu gölgemsi figürlerden– kendini özgürleştirememesi şeklinde de tezahür edebilir. Mikhaıl Bakhtin’in gösterdiği üzere, her zaman ötekinin sesiyle dolup taşan Dostoyevski tarzı monologlarda olduğu gibi. Bu tür söyleme en güzel örnek, Albert Camus’nün *Düşüş*’ünde konuşan süfli devirlerin zavallı peygamberi Jean-Baptiste Clamence’tir.¹¹ Çerçelelenmiş ve *Düşüş* gibi konuşanın söylemine dinleyeni dâhil eden anlatılar, tüm anlatıların bir koşulunu en açık biçimde tasvir eder: Şekil ve anlam, anlatmanın olduğu kadar dinlemenin de ürünleridir. Bu görüşe bir başka teyit de William Labov ve Joshua Waletzky’nin sözlü anlatılar üzerine yaptıkları incelemede bulunabilir. Bu araştırmacılara göre, sözlü anlatılarda her daim bir “değerlendirme” âni, konuşanın, anlattığı öykünün “mana”sına dikkat çektiği ve o mana üzerine düşündüğü bir an vardır; konuşan, örtük veya açık biçimde dinleyicinin dikkatini çeker ve ondan öykünün önemli olduğu yargısına varmasını ister.¹²

Olay örgüsünden ve olay örgüsünün örülüştünden bahsetmeye devam ederken, anlatmanın dramatize edilmesine ve bunun dinlemenin dahliyle ilişkilerine daha da fazla dikkat kesileceğiz. Vurgudaki bu yoğunlaşma kısmen argümanımızın mantığına uygundur, kısmen de tarihsel bir kayma tarafından, kendisi de öz-bilinçli şekilde “modern”

11 Bkz. Mikhaıl Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, çev. R. W. Rotsel, Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1973. [Türkçesi: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis, 2015.]

12 Bkz. William Labov ve Joshua Waletzky, “Natural Narratives,” *Essays on the Verbal and Visual Arts* (Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society) içinde, June Helm (der.), Seattle: University of Washington Press, 1967.

olan sanatın içindeki anlatının statüsüne dair giderek artan keskin bir öz-bilinç tarafından belirlenmektedir. İşin tuhafı, hikâye anlatımının açtığı epistemolojik ve lengüistik sorunlar hakkındaki bu yoğun bilinç, “Modernizm”in bir keşif olmaktan ziyade, daha önceki kurgusal anlatının, özellikle de on sekizinci yüzyıl romanının başat bir meselesinin yeniden keşfidir. Sterne’in *Tristram Shandy*’si ve Diderot’nun *Kaderci Jacques*’ı akla ilk gelen örneklerdir. Bu konular on dokuzuncu yüzyıl romanında hiç yok değildir elbette. Ancak, anlatının bu altın çağında, açıklayıcı bir sistem olarak temel tutarsızlıkları ve sınırları ne olursa olsun olay örgüsünü şekillendirmeye aşikâr bir ihtiyaç ve bu konuda bir özgüven vardır. Çok kabaca “Modernizm” dediğimiz şeyle, her şey çok daha şüpheli hale gelmiştir.

OKUNAMAZ BİR RAPOR: CONRAD'IN *KARANLIĞIN YÜREĞİ*

Şimdi yukarıda söz ettiğimiz sonlar, otorite, tekrar ve anlatının alışverişleriyle ilgili konuları, Modernizmin gelişyle birlikte ortaya çıkan olay örgüsü ve olay örgüsü örme anlayışındaki “kriz” bağlamında ele almamız gerekiyor. Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* –on dokuzuncu yüzyılın son yılında yayımlanmıştır– anlatının şekli ve epistemolojisine dair ana soruları ibretimiz biçimde sorar. Geleneksel anlatının düzenleyici özelliklerine dair keskin bir öz-bilinçlilik sergiler; onları yine de kullanır, ama bir şüphe içinde, anlamın miras alınan düzenlerinin yetersizliğine biteviye gönderme yaparak. On dokuzuncu yüzyılın en mümtaz janrı olan polisiye romanla bir akrabalığı var gibidir, ama modernist kesilmiş bir dedektif öyküsüdür bu: sorunlu statüleri olan suçlarla kesin olmayan sonuçların hikâyesi. Geriye dönük olarak başlangıçları ve ortaları aydınlatabilecek sonlara ulaşma çabasını temsilinde, anlatının biçimsel sınırları üzerine fikir yürütür, ama biçemin sonluluğunu altüst eden bir söylemin çerçevesinde yapar bunu. En önemlisi de ötekinin öyküsünü kendininki içinde sağaltmak ve aktörlerin, anlatanların ve dinleyenlerin ilişkisini daha da karmaşıklaştıran bir bağlamda yeniden anlatmak gibi karmaşık bir güdünün hikâyesinde bizzat anlatının saiki konusuyla cebelleşir. Nihayetinde de tüm bu sorular ve hikâye hakkında söylenen her şey, Thames nehrinin gelgit akıntısını bekledikleri sırada *Nellie* gemisinde Marlow'un anlatma eylemi bağlamında, bu anlatıcının dinleyicileriyle ilişkisi ve anlatısal konum içinde canlandırılan öykülerle ilişkisi bağlamında yeniden tasavvur edilmek zorundadır.

Karanlığın Yüreği de yine bir çerçeveli hikâyedir. İlk anlatıcı, Marlow'u takdim eder ve Marlow sessizliğe gömülünce son sözü yine bu anlatıcı söyler. Marlow'un hikâyesi içine gömülü başka bir hikâye vardır görünürde, Kurtz'un hikâyesi, ama nedense bir türlü tam an-

latılamaz. Belki de Marlow'un hikâyesi de doğru dürüst anlatılmıyor diyebiliriz, zira buradaki çerçeve yapısı dikkat çekici belirsizliklerden mustarıptır. Yine Gérard Genette'in anlatısal düzeylerin üçlü ayrımına gönderme yaparsak, *Karanlığın Yüreği*'nde her şey eninde sonunda anlatma düzleminde, anlatma eyleminde sağaltılmak zorunda kalır. Bu anlatma eyleminin kendisi de Marlow'un anlatısal olay örgüsünün kendi öyküsüyle ve onun olay örgüsüyle öyküsünün Kurtz'un kiyle sorunlu ilişkilerini sağaltmaya yeltenir ama Kurtz'un olay örgüsü ve bunun anlatımıyla şüpheli bir ilişki kurar. Marlow'un anlatısal olay örgüsü, ilerledikçe gitgide daha çok Marlow'un Kurtz'un öyküsü olarak anladığı şeye dönüşecektir. Ancak, Kurtz'un öyküsünün başka olay örgüleri, anlatılmasını isteyeceği başka biçimler de vardır kuşkusuz. Sözgelimi Uluslararası Yabani Âdetleri Kaldırma Birliği için yazdığı rapor, "Yabanilerin kökünü kurut!" şeklindeki son notun üstü çizilip unutulmasıyla altüst edilmiş olan bir olay örgüsüdür. Ya da ölümünden sonra Marlow'a öyküsünü nişanlisına anlatmasında –bir yalan olarak– sevgiliye "sadakat" de başka bir olay örgüsü olabilir. Sonuçta, Thames nehrindeki bir koyda gün batarken Marlow'u –kendisinin ve Kurtz'un ölümcül maceralarını– anlatmaya iten şeyin ne olduğunu sormalıyız.¹ *Karanlığın Yüreği*'nin kesif anlatı katlarını açmanın bir yolu, metin boyunca önümüze çıkan çeşitli anlam ve inanç düzenleri –el altında hazır bulunan yaşam olay örgüleri– arasından geçmek olabilir. Bu düzenler, gerçekliği tanzim eder ve onu açıklayabilir, ama ancak onlara inandığımızda ve her daim onları altüst edecek bir şey ortaya çıkmadığında.

1 Bu "anlatıbilimsel" sorular, Conrad üzerine yapılan geniş çaplı eleştiri literatüründe pek tartışılmamıştır. Dolayısıyla, *Karanlığın Yüreği* ile ilgili başka yorumlara çok gönderme yapmayacağım. Ancak, James Guetti'nin *The Limits of Metaphor* (Ithaca: N.Y.: Cornell University Press, 1976) kitabındaki, benim argümanımla benzerlikleri olan argümana şükran borcumu belirtmeliyim. Guetti, Marlow'un yolculuğun sonunda ve karanlığın yüreğinde talep edilen anlam arayışının başarısızlığıyla ilgilenir. Ama Guetti bu başarısızlığı, anlatısal bir sorundan ziyade özünde dilbilimsel –metaforun başarısızlığı– olarak algılar. Benim ele aldığım konulardan bazılarına değinen bir başka çalışma da Garrett Stewart'ın "Lying as Dying in *Heart of Darkness*" (PMLA 95/3, 1980, s. 319-331) başlıklı fevkalade makalesidir. Bu makale neredeyse benim buradaki bölümümün ilk versiyonuyla aynı zamanda yayımlanmıştır ve ilginç bir bakış açısı benzerliğine sahiptir. Tzvetan Todorov'un "Cœur des ténérès" (*Les Genres du discours* içinde, Paris: Editions du Seuil, 1978) makalesi ile Albert J. Guerard'ın *Conrad the Novelist* (Cambridge: Harvard University Press, 1958) kitabından da çok şey öğrendim.

Sözgelimi bu düzenlerden biri olan Şirket'in kapısının iki yanında kara yün ören iki kadın oturmaktadır. Bu ikisinden biri –yoksa Parcae'nin tavsiyesine uyarak üçünden biri mi demeli?– kapkaranlık bir anında “böyle bir meselenin öbür ucunda oturması en uygunsuz kaçacak kişi olarak” Marlow'un hafızasında peyda oluverir.² Örülmüş bir ağ –kefen, mihrap örtüsü yoksa bu Ariadne'nin karanlık bir labirent ördüğü ip mi?– içindeki şirketin tasarımı, kara kıtanın derinliklerine kadar uzanır. Düzenleme olarak şirket, “fikir” ile ilişkilendirilir: “Dünyayı fethetmek... birazcık kurcaladığın zaman sevimli bir şey olmadığını görüyorsun. Onu kurtaran tek şey fikrin kendisi” (s. 50-51 [7]). “Fikir,” misyonun kurmacasıdır ve yakından bakıldığında en yağmacı, en azılı emperyalizmleri örttüğü görülür. Şurası kesin ki *Karanlığın Yüreği* için en alelade olay örgüsü olarak düzen ilişkisini bulabiliriz: örtbas etme, saklama, yalan söyleme ilişkisini. Yine de Marlow'un fikrin kendisine karşı duyduğu belli bir hayranlığı da gözden kaçırmamak gerek; olay örgüsüne, gösteren sistemine olan gereksinimin bir kabulüdür bu –gerçekliğe uygunluğunun yokluğunda bile (Kurtz'un Uluslararası Yabani Âdetleri Kaldırma Birliği için yazdığı rapordaki son notun, kitabı baskıya vermeden önce silinmesi, buna bir sebep olarak gösterilebilir). El altında bulunan düzen ile gerçekliğin yan yana getirilmesi ve Marlow'un böyle düzen uygulamaları girişimindeki hem hayranlık uyandırabilecek hem de absürt olanı görme kapasitesi, şirketin aşağı istasyondaki, kolalı yakalı ve manşet düğmeli muhasebecisinin tasvirinde çok güzel ifade edilir: “... defterlerin üzerine eğilmiş, tamamen doğru işlemlerin doğru girişlerini yapıyordu; kapı eşliğinin elli ayak aşağısında ise ölüm korusundaki ağaçların tepelerini görebiliyordum” (s. 70 [28]). Amaçsızca her yeri havaya uçurarak hiçbir yere bir yol aç-

2 Joseph Conrad, *Heart of Darkness, Youth and Two Other Stories* içinde, Garden City, N.Y.: Doubleday, Page and Co., 1924, s. 124. Bundan sonraki referanslar bu baskıya yapılacak ve metinde parantez içinde verilecektir. Aslında bu alıntıyı çift tırnak içine almam gerekirdi, çünkü Marlow'un söylediği her şey zaten en başından beri, ilk anlatıcı tarafından bir alıntı olarak tırnak işaretiyle sunulur; Marlow'un alıntı yaptığı şeyler de çift tırnakla belirtildiği için benim metnimde üç tırnak içine alınmaları gerekirdi. Metnimi ağırlaştırmamak gayesiyle, Marlow'dan alıntı yaptığımda ilk tırnak işaretini sileceğim. Ancak, benim burada incelediğim konu açısından, Marlow'un hep başka biri tarafından alıntılandığını unutmamamız önemlidir. [Türkçesi: *Karanlığın Yüreği*, çev. Bülent O. Doğan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 98. Bu yayının sayfa numaraları da metinde köşeli parantez içinde verilecektir.–çn]

mak üzere demiryolu inşaatı da başka bir örnek olarak verilebilir. Ama çok daha çarpıcı olanı belki de anlaşılmaz bir kıyıya bomba yağdıran Fransız savaş gemisidir:

Bir keresinde kıyıya demirlemiş bir savaş gemisine denk geldik. Karşısındaki kıyıda bir tane baraka bile yoktu ve gemi ormanı bombalıyordu. Anlaşılan Fransızların orada sürüp giden bir savaşı vardı. Geminin bayrağı paçavra gibi sarkıyordu, sekiz inçlik topların ağızları alçak bordanın her yanından dikenler gibi çıkmıştı; yağlı ve ısıltılı dalgalarda gemi tembel tembel sallanıyor, ince direkleri ileri geri gidip geliyordu. Toprak, gökyüzü ve suyun muazzam boşluğunda, anlam verilemeyecek bir şekilde bir kıtaya ateş ediyordu gemi. Pat, sekiz inçlik toplardan biri patlıyordu; ufacık bir alev fışkırıp kayboluyor, azıcık beyaz duman belirip dağılıyordu, minik gülle zayıf bir ısıklık sesi çıkarıyor – ve hiçbir şey olmuyordu. Hiçbir şey olamazdı zaten. Bu işte biraz delilik, manzarada biraz hazin ve tuhaf bir mizah duygusu vardı; üstelik orada gözle görülmeyen bir yerlerde yerlilerin –onlara düşman diyordu!– kampı olduğuna ısrarla beni temin eden güvertedeki adam dahi bu hissi dağıtamadı. (s. 61-62 [19])

Geleneksel düzenleme sistemleri –savaş, kamp, düşman– idare edilmesi gereken durumla tamamen uyumsuz mantıklı sonuçlara götürür – savaş gemileri, topa tutmak. Kullanılan düzenleme sistemleri ile etkilerinin önemsizliği arasında âbsürt bir oransızlık vardır. Sanki birileri harcadığı enerjiden çok daha küçük iş üretecek bir makine tasarlamış gibidir. Ve bu uyumsuz etki yasalarını doğrulayacak birçok başka örnekle doludur roman.

Düzenlemeler sorusu, tam da karanlığın yüreğinde, Marlow ile müdür arasındaki konuşmada ifade edilir. Konuşmanın konusu, Kurtz'un fildişi elde etmek için kullandığı “yöntem” meselesidir; bizim Kurtz'un hayranı ve hikâyesinin baş anlatıcısı Rus'tan zaten öğrenmiş olduğumuz gibi, Kurtz esas olarak etraftaki köylere baskın yapmak suretiyle fildişi elde etmektedir. Müdürün retoriği, Marlow'un itirazlarıyla sürekli kesilir:

“Ciddi miktarda fildişi olduğunu reddetmiyorum – çoğu fosil. Bunları her halükarda saklamalıyız – ama konumumuzun ne kadar hassas olduğuna baksanıza – peki neden? Çünkü yöntem sağlam değil.” Kıyıya bakarak, “Siz buna sağlam olmayan bir yöntem mi

diyorsunuz?” dedim. “Şüphesiz,” diye yanıtladı hiddetle. “Siz öyle demiyor musunuz?” ... “Yöntem filan değil ki,” diye mırıldandım bir süre sonra. “Kesinlikle doğru,” dedi neşelenerek. “Bunu tahmin ediyordum. Yargıda bulunma noktasında kesinlikle bir eksiklik olduğunu gösteriyor. Konuyla alakalı yetkililer nezdinde bu konuya dikkat çekmek benim görevim.” “Eh, o adam,” dedim, “neydi adı? Tuğla imalatçısı sizin için okunaklı bir rapor hazırlayacaktır.” Bir an Müdür’ün kafası karıştı. Herhalde o ana kadar hiç bu kadar zehirli bir hava solumamıştım. Rahatlamak için zihnimi Kurtz’a yönelttim – kesinlikle rahatlamak için sadece. (s. 137-138 [94])

Bu konuşmanın sonucunda Marlow kendini o “sağlıksız yöntem” ile aynı kefedede bulur; tabii bu, düzen bozukluğu kavramını radikal düzensizlik durumunu gizlemek için kullanarak, düzenin herhangi bir kabulünün düzeni ihmal olduğuna dair ahlak dersi vermenin bir yoludur. Müdürün lafları –“sağlıksız yöntem,” “sağduyu eksikliği,” “ilgili yetkililere bildirme görevi”– düzenleme sistemlerine gönderme yapar ve böylece, Kurtz’un deneyiminin gerçekte işaret ettiği şeyin algısını maskeler. Marlow’un, Kurtz gibi sapmalarla uğraşmanın alışıldık düzeni olarak belirttiği “okunaklı bir rapor,” en üst düzey sahte düzenleme sistemini, genelgeçer söylemi temsil eder. Marlow’un ima etmeye çalıştığı, asıl ihtiyacımız olan şeyin, *okunamaz* bir rapor olduğudur – belki de tümüyle karşıt mesajlarla dolu Kurtz’un *Raporu* gibi, ya da Marlow’un sonunda tüm macerayı aktarması gibi bir şey.

Dolayısıyla bu metin, düzenlerin mükerrer “deneme”lerinden bahsediyor esasında; hepsi de düzenlemeyi iddia ettikleri şeyi tahrif eden, hepsi de düzen imkânının bizzat yokluğunu örtbas eden düzenlerdir bunlar. Bu, metindeki öykü ile anlatısal olay örgüsü arasındaki bir ilişkiyi işaret ediyor belki de: öykünün, ondan sorumlu olan olay örgüsüyle bir türlü tam eşleşemediği, tedirgin edici belirsizlik ilişkisini. Ancak, *Karanlığın Yüreği*’nde denenilen düzenler, tam da bu önemsizlikleriyle, anlam arama süreci için gerekli olabilirler; kullandığımız olay örgülerine artık inanmasak da öykülere olay örgüsü örmenin gerekliliği baki kalıyor, dercesine. Zorunlu biçimde okunamaz olanın yerini ayırt edebilmek istiyorsak, okunabilirliğin asgari kanunları gerekli olmaya devam ediyor.

Marlow’un düzenlemeler meselesiyle başlangıçtaki ilişkisi kendisinin de kabul ettiği gibi biraz gariptir. Marlow tam bir çalışma adamıdır,

denizciliğinden gurur duyar; dümencilikte, teknisyenlikte, tamircilikte “yüzeysel hakikat” (s. 97 [55]) dediği şeyle ilgilenir. Towson (veya Towser) diye birinin yazdığı *Gemiciliğin Bazı Noktaları Üzerine Bir İnceleme* adlı kitapta kodlanan usta denizci değerlerine son derece sadıktır. Bulduğu bu kitap hakkında şöyle düşünür: “Çok heyecan verici bir kitap değildi, ama şaşmaz bir amaca hizmet ettiğini, doğru iş yapma konusunda dürüstçe bir kaygı içerdiğini ilk bakışta görmek mümkündü; o yüzden de uzun yıllar önce düşünülüp naçizane yazılmış bu sayfalar mesleki değilse de başka türden bir ışıkla aydınlanıyordu.” (s. 99 [57]). Ancak, Afrika yolculuğuna çıkma kararını açıklarken kaprisli, mantıksız ve hevesiz görünür. Bu kararın, haritalara –ki bunlar da başka bir gerçekliğin dışsal düzenlemesidirler– özellikle de haritaların içindeki henüz haritalanmamış yerlere, boş noktalara karşı olan çocukluk tutkusuyla alakası vardır. *Karanlığın Yüreği*’nde anlatılan öyküde yolculuğa çıkacağı yer –metinde böyle denmese de hiç ismi anılmasa da kolaylık olsun diye buraya Kongo diyebiliriz– bu boş noktaların “en büyüğü” ve “en boş görüneni”dir (s. 52 [9]). Gerçi onun yolculuğa çıktığı zamanda bu boşluk “nehirlerle, göllerle ve isimlerle” doldurulmuştur; “fikirler” ile tıklım tıklımdır, zira “karanlığın yurdu” olmuştur (s. 52 [9]). Ama karanlık da boşluk kadar kuvvetle heveslendiriyordu onu. Aslında Marlow açıklamasının tutarsız olduğunu kabul ediyordu; “muazzam boyutlarda bir yılanı benzeyen” nehri tasvir ederken, kendisini de “yılanın büyülediği ... küçük budala kuş” olarak nitelendirir. Öylesine büyülenmiştir ki daha önce hiç yapmadığı bir şeyi yapmış, o nehirde ticaretle iştigal eden şirkette bir kaptanlık işi bulmak için Kıta Avrupası’ndaki kadın akrabalarından yardım istemiştir. Bu yolculuk arzusu çocuksu, mutlak, karşıtlıklarıyla ıstarcıdır; yolculuğun kendisi de zorlantılı, keyfi ve hevesiz görünür. Yolculuğun açık bir amacı ya da hedefinin yokluğunda, tıpkı Marlow gibi okur da genel bir “büyülenmeye” razı olmak zorunda kalır. Bu nokta oldukça direngendir, zira Marlow’un nehir yukarı yol alışının tarifi de aslında yolculuğu neyin güdülediğinin tarifidir; başlangıçta hevesiz olan yolculuğun ve anlatının içinde heveslendiren bir olay örgüsünün telaşıdır tarif edilen.

“O nehirden yukarı gitmek dünyanın ilk zamanlarına ... geri yolculuk gibiydi” (s. 92 [50]). İlerlemek, geri gitmektir. Marlow’un bireysel yolculuğu, ontogenetik olarak bir tür tersine filogenetiği tekrar eder, medeniyetin ipliklerini söker. Diyebiliriz ki Marlow’un arayışı,

aynı zamanda bir tahkikat, başlangıçlara ve kökenlere giden bir soruşturmadır; böylece geleneksel yolculuk olay örgüsü, tahkikatın hedef-yönelimli çok daha belirli olay izleğiyle ikiye katlanır. Zira çıktığı yolculukta “fevkalade” Bay Kurtz onu incelemiş ve tahkikatın nesnesi olarak daha önce keyfi olan yolculuğuna bir saik kazandırmıştır. Kurtz gerçekten de arayışın ve tahkikatın manyetik bir hedefi olmuştur, çünkü sadece nehir yolculuğunun sebebi olmakla kalmamış, ana istasyona gelmesi gerekirken yine nehir yukarı gitmiştir: Marlow gerçekten de hayalinde, nehir yukarı giderken, “yüzünü ormanın derinliğine” çevirmiş olarak “Kurtz’u ilk defa görür gibi olur” (s. 90 [48]). Şirket memurlarının çeşitli yorumlarını bir araya getirerek, Marlow’un nehir yukarı gönderilmesinin asıl sebebinin, Kurtz’un geri dönüşünün anlamını ve sonuçlarını keşfetmek olduğu anlaşılabilir – Marlow’un ancak anlatının ortasında, merkez istasyonda farkına vardığı, yolculuğunun yönetim niyeti budur. Gitgide Marlow ve okur, Marlow’un, selefine göre, bir geç kalmışlık ya da ikincillik durumunda olduğu izlenimine kapılır; onun yolculuğu, anlamını bir önceki yolculuğa bağlılığından alan bir tekrardır. Marlow’un olay örgüsü (*sjuzet*) Kurtz’un öyküsünü (*fabula*) yineler ve onu kendi güdüleyici gücü olarak alır – ve sonra Kurtz’un kendi öyküsünün olay örgüsünü öğrenmeye ve benimsemeye çalışır.

Dolayısıyla, Marlow’un bir dedektif tarzındaki tahkikatı, bir öncülün izlerini takibe dönüşür. Daha önce de Conan Doyle’un “Musgrave Töreni” hikâyesini tartışırken belirttiğimiz gibi, klasik biçiminde dedektif öyküsü, iki zamansal düzenin –suçun işlendiği zaman (suç anı) na kadarki olaylar ve saikler) ile tahkikatın zamanı (suçtan uzaklaşan ama onu yeniden oluşturmayı amaçlayan olaylar ve saikler)– birbirine kapanması veya bindirilmesi üzerine inşa edilir. Birinci sekans *in absentia*, tahkikat sırasında yeniden oluşturulamadığı sürece temsil edilebilme özelliğini kaybetmişken, diğeri *in praesentia*, ama ancak suçun kayıp sekansını gerçekleştirebildiği sürece var olabilmektedir. Yukarıda gördüğümüz üzere Tzvetan Todorov, bu iki düzen arasındaki ilişkiyi, herhangi bir anlatıda bulabileceğimiz *fabula*’nın *sjuzet*’e olan ilişkisi olarak tanımlar; tüm anlatılarda, anlatısal olay örgüsünün üzerinden geçerek gerçekleştirmeyi iddia ettiği önceki öykü olarak varsayılan bir öykü bulunur.³ Dedektif romanı bu şekilde herhangi bir an-

3 Bkz. Tzvetan Todorov, “Typologie du roman policier,” *Poétique de la prose* içinde, (Paris:

latının yapısını ortaya serer, özellikle de daha öne vuku bulmuş olayların izini sürme iddiası bakımından. Selefinin izlerinin takip eden ve böylece anlatının anlamını ve otoritesini gözler önüne seren dedektif, bilfiil anlatısal temsil sürecini temsil etmektedir. Bu suçlu öncül ve sonra gelen dedektif çifti, Marlow ve Kurtz'un durumuna özellikle uygundur. Dedektifin, Marlow'un anlatısı ilk ve ana anlatı değildir; kendini başkasının öyküsüne bağlayarak kendi otoritesini arar; ötekinin patikasını izler, başka biri tarafından gerçekleştirilmiş bir yolculuğu tekrar eder.

O halde Marlow'un anlatısında şöyle bir duruma tanıklık ederiz. Marlow'un anlatma eyleminin saiki, kendi öyküsü ancak Kurtz'unkiyle ilişkisinde anlatılabilir duruma geldiğinden bizatihi anlatma eyleminin parçası olarak ta başından beri orada duruyor olsa da yolculuğun orta yerinde oluşur. Yolculuğunun amacını ve dolayısıyla da öyküsüne bir olay örgüsünü ilk kez açıkça kabul ettiğini gösteren pasajlardan birinde Marlow şöyle der: "Hacılar onun [buharının] nereye ilerlediğini sanıyordu bilmiyorum. Bahse girerim, bir şey elde etmeyi bekledikleri bir yere! Bana göre Kurtz'a doğru ilerliyordu – özellikle ona..." (s. 95 [53]). Marlow'un "özellikle" kelimesini seçmesinin ve görünüşte keyfi motivasyonunun nedeni, buharlının saldırıya uğramasını takiben, olay örgüsü kullanımlarını anlamamıza yardım edecek bir şekilde çok daha açık bir hale gelir. Bu saldırının Kurtz'un ölümüne dalalet ettiğini düşünen (sonradan bu saldırıyı Kurtz'un kendisinin emrettiğini öğreneceğiz) Marlow, "müthiş bir hayal kırıklığı" hisseder: "Tüm bu yolu salt Bay Kurtz'la konuşmak uğruna kat etmiş olsam daha kötü hissetmezdim kendimi herhalde. Konuşmak..." (s. 113 [71]). Nitekim Kurtz'la müstakbel buluşmasını tasvir ederken seçtiği kelimeler, bir konuşmacı olarak Kurtz'u aradığının kabulüne götürür onu:

... beklediğim şeyin tam da bu olduğunun bilincine vardım – Kurtz'la konuşmak. Onu hiçbir şey yaparken hayal etmediğim, ancak söylev çekerken düşünebildiğim gibi tuhaf bir keşif yapmıştım.... Adam kendini bir ses olarak koymuştu ortaya.... Mesele onun yetenekli bir yaratık olması ve tüm yetenekleri içinde en öne çıkanın, beraberinde gerçek bir varlık hissi taşıyanın konuşma becerisi, ağızdan

çıkan sözcükler olmasıydı – şaşkınlık uyandırıcı, aydınlatıcı, en çok yüceltilen ve en çok küçümsenen ifade yeteneği; nabız gibi atan bir ışık seli ya da geçit vermez bir karanlığın yüreğinden fışkıran aldatıcı bir akış. (s. 113-114 [71-72])

Kurtz'un "konuşma yeteneği" ile ve "bir ses" olarak tanımlanması ve Marlow'un Kurtz'un bu tanımını yolculuğunun güdüleyen hedefi olarak varsayması, anlatısal amacın bir ifade, ses, telaffuz ya da Walter Benjamin'in basitçe "bilgelik" olarak tabir ettiği şeyin kavramsallaştırılmasına hizmet etmektedir; zira geleneksel sözlü iletimin gerilemesiyle hikâye anlatmanın amacı, "şahsileştirilmiş" roman janrında sadece bireyin yaşamının anlamı olarak tanımlanmaya başlamıştır. Daha önce de Benjamin'in argümanında gördüğümüz üzere, bir yaşamın anlamı ölüm ânına dek bilinemez; bir yaşam ancak ölümden ilk iletilebilir biçimini alır –tamamlanmış ve anlamlı bir ifade haline gelir– ve böylece, anlatıya otoritesini ya da "iznini" kazandıran şey ölümdür. On dokuzuncu yüzyıl romanının ölüm döşeği sahnesi, bir yaşamın anlamının özetlenmesini ve gelecek kuşaklara birikmiş bir bilgeliğin iletilmesini ziyadesiyle temsil eder. Romanlardaki baba figürleri kendi ölüm ilanlarını yazarak, kendi yaşamlarının anlamını geriye dönük olarak, henüz yazılmamış sonun getireceği mana bağlamında görebilmeleri için gerekli otoritenin bir kısmını genç kahramanlara aktarmak ister.

Marlow için Kurtz ikiye katlanmış bir ölüm döşeği figürü ve ölüm ilanı yazarıdır. Öncelikle, Kurtz kendi yolculuğunun sonuna ulaşmış, karanlığın yüreğinde mesken tutmuştur ve söylemini, "nabız gibi atan bir ışık seli"ni ya da "aldatıcı akış"ını" oradan, "denizciliğin o en uzak noktasından" sunmaktadır. Kurtz herkesten daha ileriye gitmiş, daha derine inmiştir ve konuşma yeteneği son durağını tutarlı bir şekilde ifade edebileceği anlamına gelir. Marlow bize daha sonra şöyle aktaracaktır: "Kurtz konuştu. Bir ses! Bir ses!" (s. 147 [103]). Ancak, o noktaya gelindiğinde, Kurtz'un cengelin yüreğine yelken açışının anlamı hakkındaki raporu, yaşamının sonuna doğru çıktığı yolculukla ve karanlığın dibine içsel inişinin nihai raporuyla birbirine karışacaktır. Böylece Kurtz'un söylemi, Marlow'un yolculuğunun ve yaşamının, arayışının ve tahkikatının anlamını temsil eder; Marlow'un "orası yolculuğumun en uzak noktası, o deneyimin tüm düğümlerinin çözüldüğü yer" (s. 51 [8]) olarak tanımladığı bu yerdeki yolculuğa ve deneyime bir anlam kazandıracak nihai sözü sunar. Kurtz yolculuğu

çoktan Benjamin'in "bilgelik" dediği şeye dönüştürmüş, öyküyü iyi şekillendirilmiş anlatısal olay örgüsüne, maddeyi sese dönüştürmüştür ve yaşam öyküsünü anlamlı biçimde anlatmak için emre amade bekler. Marlow'un kendi anlatısı ancak ve ancak tahkikatı bir "çözüm"e ulaştığında anlamlı olabilir, ama bu çözüm, basit bir keşif değil, başka birinde ve onun ölümüyle yazılmış bir mesajı bulmaktır. Gerçekten de Marlow'un anlatısal olay örgüsünün anlamı Kurtz'un kendi olay örgüsünün anlamını telaffuz etmesine bağlıdır: Onun kendi *fabula'sını* *sjuzet* olarak yapılandırması, Kurtz'un *fabula'sına* bağlanmıştır ve anlamlı sonucunu ancak Kurtz'un *sjuzet*'inde bulabilir.

Zira Kurtz karanlığın yüreğinde ve yaşamın sonunda "uçurumun kenarından bakmış" ve "özetlemiştir." Marlow tüm beklediğinin bir "özetleme" –daha önce olan her şeye geriye dönük bir anlam verecek o hülâsa aydınlatma– olduğunu keşfettiğinden, Kurtz'un her şeyi özetlediğinde ısrar etmesinin hayati bir önemi vardır. Yolculuğun sonunda fildişi, altın veya bir gençlik pınarı değil, deneyimi dile dökme kapasitesi –yani bir ses– yatmaktadır. Ancak, burada Marlow'un iddialarını ve tuhaf biçimde kendi kendilerini iptal edişini daha yakından incelemek zorundayız. Kurtz'un ölümünün ardından kendisinin de neredeyse öleceğini belirttikten sonra nihai ifadeler üzerinde fikir yürütmesine devam eder:

Son bir kez sözümü söyleme fırsatına kıl payı yaklaşmış ve muhtemelen söyleyecek hiçbir şeyim olmadığını fark etmiştim utançla. Kurtz'un olağanüstü bir adam olduğunu bu yüzden tekrarlıyorum. Söyleyecek bir şeyi vardı. Söyledi. Ben de uçurumun kenarından aşağı baktığımdan, mumun alevini göremeyen ama bütün evreni kucaklayacak kadar geniş, karanlıkta atan tüm yüreklere nüfuz edecek kadar keskin bakışının anlamını daha iyi biliyorum. Hepsini özetlemişti – hükmünü vermişti. "Dehşet!" Olağanüstü bir adamdı. Ne de olsa bir tür inancı ifade etmişti. Bu sözcüğün içinde samimiyet vardı, kanaat vardı, fısıldanışında titreşen bir karşı çıkış barındırıyordu, hakikati görür gibi olmaktan dehşete düşmüş bir yüzü vardı – arzu ile nefretin garip bir karışımıydı. Üstelik en iyi hatırladığım şey – fiziksel acıyla ve her şeyin – acının kendisinin bile – gelip geçiciliği karşısındaki umursamaz küçümsemeyle dolu biçimsiz bir grilik hayali – kendi aşırılığım değildi. Hayır. Onun aşırılığını yaşamıştım sanki. Evet, o son adımı atmış, kenardan atlamıştı, oysa benim mütereddit ayağımı geri çekmeme müsaade edilmişti. Belki

de bütün fark buradaydı; belki tüm bilgelik, tüm hakikat ve tüm samimiyet görünmez in eşğine bastığımız o algılanamaz zaman aralığına sığmıştı. Belki de. Benim özetimin umursamaz küçümsemeyi anlatan bir kelime olmayacağını düşünmek istiyorum. Haykırışı daha iyiydi – çok daha iyiydi. Sayısız yenilgiyle, korkunç dehşetlerle, korkunç tatminlerle bedeli ödenmiş bir olumlama, ahlaki bir zaferdi. Ama bir zaferdi. İşte bu yüzden Kurtz'a 'son ana kadar, hatta daha da sonrasında, uzun zaman sonra onun sesini değil de, ihtişamlı belagatinin kristalden bir uçurum kadar yarı geçirgen saf bir ruhtan bana doğru yankılanışını duyduğumda da sadık kalmamın nedeni buydu. (s. 151-152 [106-107]).

Bu pasaj, anlatıcı olarak Marlow'la ilgili tüm zorluklarımızı simgeliyor, zira ahlaki sözlerinin yankısı, bir şekilde çok daha haşin ve muhtemelen tezatlarla dolu bir gerçeği işaret edişinde parazit yapıyor. Ahlaki retorik, kısmen bir örtbas etme çabası gibi görünüyor. Marlow, Benjamin'in hikâye anlatımı ve bilgeliğe dair argümanını açıkça teyit etmekte ve son sözü, bilgeliği aktaran o baba figürü olarak Kurtz'a ihtiyacı olduğunu doğrulamaktadır. Kurtz "özetlemişti." Ve yalnızca Kurtz'un bireysel deneyimini ilgilendirmekle kalmayıp "karanlıkta çarpan tüm yürekler" nüfuz eden bu özet ifade, "uçurumun kenarından," öbür taraftan, yaşamın *ötesinden* gelmektedir; ya da daha doğru bir deyişle, bir ayağı çukurdayken, ötenin eşiginden gelir. Oysa Marlow sadece uçurumun kenarından şöyle bir "bakmıştır." Marlow, "tüm bilgelik ve tüm gerçek" in bu sona eriş ve eşik anında yoğunlaştığına dair iddiasında "ölmek üzere olanın panoramik görüşü" geleneğini anımsatır. Az önce alıntıladığım uzun pasajdan hemen önce şöyle der: "[Kurtz] Arzularını, baştan çıkışlarının her ayrıntısına kadar hayatını yeniden yaşıyor ve eksiksiz bilginin yüce anında teslim mi oluyordu" (s. 149 [105]). Anın yüceliği, Kurtz'un *ultima verba's*ını, özetini belirlemeliydi: Söyleminde "zaferi" işlenmişti.

Gelgelelim "tüm bilgelik ve tüm hakikat" in o son anda, "son sözü söyleme fırsatında" yoğunlaşmış olarak bulunduğunu düşündükten sonra, "benim özetimin umursamaz ve küçümsemeyi anlatan bir kelime olmayacağını düşünmek istiyorum," derken, Marlow, Kurtz'un "söz"ünün doğru nitelendirilmesine dair büyük bir şüphe uyandırarak, alıntıladığımız pasajın retorik sistemini altüst ediyor adeta. Marlow'un argümanındaki tutarsızlıklar başka diksiyon ve retorik tuhaf-

lıklarıyla da açığa çıkmaktadır. Sözgelimi “Haykırışı daha iyiydi” cümlesi, Marlow’un söylenmediğini iddia ettiği bir kelimeye (umursamaz küçümsemeyi anlatan bir kelimeye) dair tuhaf bir karşılaştırma ifade eder. “Ama bir zaferdi” cümlesi de garip geliyor kulağa, zira bir önceki cümle açıkça aynı şeyi ifade ederken normalde böyle bir ayrıcalıklı tümce kullanılmaz. Marlow’un söylemi, hayali bir muhatabın tahmin edilen itirazlarına karşı çıkmak için şekillenmiş gibidir. Bu kadar fazla karşı çıkarak, o farz edilen itirazları diyalojik olarak kendi söyleminde inşa eder, böylece söylemini (Mikhail Bakhtin’in deyişiyle) “çift sesli” hale getirir.⁴ Çift ses gerçekten de Kurtz’un sesinin “yankısı”nın anımsatılmasıyla da ima edilmiştir. Daha sonra “kristalden bir uçurum gibi saf ve saydam bir ruh” betimiyle belirtilen kişinin, Kurtz’un nişanlısı olduğunu anladığımızda, “onun ihtişamlı belagatinin yankılanışı,” pasajın en sorunlu unsuru haline gelir. Üstelik kızın duyduğu bu “yankı,” onunla aynı odadaki Marlow’un duyduğuyla taban tabana zıt, som bir kurmacadır; kulaklarında yankılanan Kurtz’un son sözlerini –“Dehşet! Dehşet!”– örtbas etmek için Marlow’un bilinçli olarak teyit etmek zorunda kaldığı bir yalandır.

Kuşkusuz asıl mesele de budur. Kurtz’un son sözleri, Marlow’un ısrarla bilgelik, gerçeklik ve samimiyetin nihai bir telaffuz ânı, bir doğrulama ve ahlaki zafer ânı olarak özetleme dediği şeye hiç de tekabül etmemektedir. Marlow’a göre, Kurtz’un zaferi, onun yargılama, insan lisanını iletişimsel ve normatif boyutlarında kullanarak ruhunun maceralarını dünyaya iletme kapasitesidir; bu ifadenin zaferidir. Ancak ne var ki, “Dehşet! Dehşet!” sözlerine, Marlow’un da aslında kabul ettiği gibi daha çok “haykırış” denebilir. Bu en fazla ilk çılgılık, belirsiz bir referansa ve bağlama karşı duygusal bir tepki gevelemektir. “Dehşet!” sözünü, hikâyenin sonunda, yolculuğun sonunda ve yaşamın sonunda yatan bilgeliliğin telaffuzu olarak sunmak, hikâye anlatımıyla ve ahlakla alay etmektir ya da dinleyicisini aptal yerine koymaktır; Marlow da bunu fark etmiş olacak ki Kurtz’un son sözlerini, nişanlısına tekrar edemez ve onları geleneksel bir sonla örtbas eder: “Söylediği son söz – sizin adınızdı” (s. 161 [117]). Bu kurmaca isim söyleme eylemi

4 “Diyalojik” ve “çift seslilik” kavramları için özellikle bkz. Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel”, *The Dialogic Imagination* içinde, ed. Michael Holquist, çev. Holquist and Caryl Emerson (Austin: Univ. of Texas Press, 1981) s. 259-422 ve *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, çev. R. W. Rotsel (Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973).

–“özel” ad– ile Kurtz’un asıl haykırışı arasındaki tezat, Kurtz’un özetlemesinin, Marlow’un bu özetlemeyi tasvirine ne kadar az uyduğunu işaret eder. Nitekim Kurtz’un haykırışı “umursamaz küçümseme”ye o kadar benzer ki Marlow olayı anlatırken bunun Kurtz’un son sözleri zannederiz, ama sonra tam da tersi olduğunu anlarız. Ortada yanlış bir şeyler vardır.

Marlow’un Kurtz’un son sözlerindeki ahlaki gösterileni, “ruhunun bu dünyadaki maceraları üzerine hükmünü dile getirmiş” (s. 150 [106]) olarak okumasını anlayabiliriz belki ama bu gösterilenin referansı yine de muğlaktır. Bahsedilen dehşet Kurtz’un içinde midir yoksa dışında mı? Bu bir deneyim mi yoksa deneyime tepki mi? Ama göstereni, sonun bilgelik ve gerçekliği ifade etme işlevini yerine getirmiş olarak algılamakta bir sorunumuz var. “Dehşet!” sözü ustaca bir özet ve muzafferane bir ifadeden ziyade asgari bir lisana, vahşiliğin kıyısına dönüşteki, hatta lisandan düşüşün kıyısındaki bir lisana benzemektedir. Kurtz’un karanlığın yüreğindeki deneyiminin bir lisandan düşüşü temsil ettiği ve böyle temsil edilmesi gerektiği bizi şaşırtmıyor. Bu tam da mütemadiyen “dile dökülemeyecek” olarak betimlenen karanlığın yüreğinin mantığına ait bir şeydir zira. Kurtz’un başkanlık ettiği “dile dökülemeyecek iğrençlikte ayınlar” (s. 118 [75]), “yöntem”inin “ağza alınmaz sırları” (s. 138 [94]) vardır. Üstelik karanlığın tam yüreğinde –Marlow’un gece yarısı cengelin içinde Kurtz’u takip edip ruhıyla cebelleştiği ve onu buharlıya taşıdığı anda– kamp ateşi etrafında düzenlenen karanlık tören için sadece şu nitelemeyi buluruz: “Çok korkunçtu” (s. 143 [99]). Eleştirmenler genellikle bu tür cümlelerin ahlaki gösterilenini işaret etmekle yetinmiştir ya da bunları ve Conrad’ı göstergesel ve ahlaki belirginlikten yoksun olmakla eleştirmiştir, ama biz onları kelime anlamlarıyla okumak zorundayız.⁵ *Karanlığın yüreğindeki şey* –yolculuğun sonunda ve bu hikâyenin çekirdeğinde olan şey– söylenemez, dil-dışı bir şeydir.

5 F. R. Leavis, *Karanlığın Yüreği*’ndeki başka bir pasaja gönderme yaparken “[Conrad] ne anlama geldiğini bilmediği bir şeyden bir erdem çıkarmaya niyetlidir,” diyerek yaygın bir eleştirel pozisyonu veciz bir şekilde ifade eder. Bkz. *The Great Tradition*, Garden City, N.Y.: Anchor-Doubleday, 1954, s. 219. Başka birçok algı başarısızlığının yanında bu yorum, konuşanın Conrad değil, Marlow olduğunu hesaba katmakta da başarısız kalır.

Başka türlü olamaz, zira karanlığın yüreği –ve bizatihi Kurtz’un kendisi de– dili mümkün kılan ve dil tarafından mümkün kılınan insani toplumsal sistemin ötesindedir; bu sistem dilin aracılığı ve dil olmaksızın, kültürü doğadan ayıran şey olmaksızın düşünülemez. Bu konunun en doğrudan ele alındığı pasaj, Marlow’un Kurtz’un konuşulamaz ve tahayyül edilemez karanlığın içindeki konumunu, sağlam bir şekilde demir atmış *Nellie*’nin güvertesindeki dinleyicilerinininkiyle karşılaştırdığı pasajdır:

Hayal etmeye çalışmak imkansızdı – üstelik insana iyi gelecek bir şey de değildi. O toprakların şeytanları arasında yüksek bir makam sahibi olmuştu – kelimenin tam manasıyla başarmıştı bunu. Anlamıyor musunuz? Nereden anlayacaksınız ki – ayaklarınızın altında sapasağlam kaldırım taşları; çevrenizde sizi cesaretlendiren, kollayan iyiliksever komşular; bir ayağınız kasapta, bir ayağınız poliste; skandallardan, darağaçlarından ve tımarhanelerden kutsal bir dehşet duyarak yaşayan sizler – iyiliksever bir komşunun kamusal görüşleri kulağınıza fısıldayan uyarı sesi olmadan yapayalnız kalan bir insanın ayaklarının – mutlak yalnızlıkta, polis yokluğunda – sessizliğin ortasında – mutlak sessizlikte – hiçbir kısıtlamaya maruz kalmayınca ilk çağların neresine gidebileceğini nereden bileceksiniz? Büyük farkı yaratan işte böyle küçük şeylerdir. (s. 116 [74])

Burada dil, doğru biçimde, güvenliği ve asayiş sağlayan bir polis sistemi olarak sunulmuştur. Şehir anlamındaki “polis”e eklenmiş olan dil, bir farklılık sistemi olarak (kendisi de dil olarak işlev gören) toplumsal organizasyonun temelini oluşturur; bireyselliği denetleyerek onu bireyler-arası, özneler-arası sistemin parçası haline getiren bir ayırma ve kısıtlama sistemidir bu: Tam da toplum dediğimiz şeydir yani. Polis denetiminin karşısına konan şey, som bir yalnızlığın som sessizliğidir: Karşılıklı konuşmanın, diyalogun, böylece de dilin ötesindeki bir diyardır. Kurtz’u cengelden alıp buharlıya götürmek için cebelleştiği esnada Marlow’un dediği gibi, “durumun dehşet vericiliği ... yerdeki ya da gökteki hiçbir şey adına yalvaramayacağım bir varlıkla başa çıkmak zorunda olmamdı.... Üstünde ya da altında hiçbir şey yoktu... Kendini yeryüzünden bir tekmede çekip koparmıştı” (s. 144 [100]).

Eğer Kurtz’un özetlemesi ahlaki olarak dünyaya ve onun isimlerine (son sözünün ahlaki referansı en iyi ihtimalle muallak olsa da) dön-

meyi temsil ediyorsa, bir dil eylemi olarak “Dehşet! Dehşet!” dilsizliğin, anlamsızlığın kıyısında durmaktadır. Burada “Dehşet!”i Romantik akımın tarif edilemezi olarak nitelendiremeyiz. Marlow, Kurtz’un sözlerinin arkasında bir tarifi olanaksız ifade ediyor gibi görünse bile tüm anlatısı o’rkanın hiçliğini göstermektedir. Marlow biteviye karanlığın yüreğine girme sözü verir gibi görünürken, bir yandan da eşzamanlı olarak “yüzeysel hakikat”le sınırlandığını kabul eder. Bu geciktirmenin bir uzlaşısı yoktur, ama karşılıklı konuşma ve böylece bir toplumsal sistem olarak dilin, tarifi olanaksız olanla başa çıkamayacağı ima edilmektedir. Dil için, hiçbir şeyden hiçbir şey gelecektir.⁶

Şurası kesin ki Kurtz’un özeti, Marlow’un hem Kurtz’un öyküsüne hem de kendi öyküsüne anlam verebilmek, böylece de anlatısını tutarlı ve manalı biçimde sona erdirebilmek için aradığı nihai bilgeliği temsil edememektedir. Kurtz’un son sözü her şeyden çok anafora olarak nitelendirilebilir; karanlığın yüreğinin söylenemez sessizliğini ve mükemmel anlatısal olay örgüsünün imkânsız sonunu işaret eden bir yinelemedir olsa olsa. Bu minvalde, Kurtz’un anlatısı aslında hiçbir zaman tam anlamıyla var olmaz, hiçbir zaman tam anlamıyla anlatılamaz. Aynı nedenledir ki Marlow’un anlatısı da bulmak için o kadar uğraştığı, anlamının bizzat öncülü ve garantisi olarak varsayılan sonu asla söylemez. Marlow’un anlam arayışı sonsuza dek havada asılı kalmış gibidir; ölümle karşılaşmasını tasvir ediş tarzına benzer: “Benim alınıyazım! Ne gülünç bir şey şu hayat – beyhude bir amaç için acımasız mantığın gizemli bir düzenlenişinden ibaret. İnsanın bu hayattan umabileceği şey olsa olsa kendisine dair –hayli geç gelen– biraz bilgi ve bir sürü giderilemez pişmanlık” (s. 150 [106]). Yaşamın olay örgüsünün mantığı, amacını anlamlı kılacak o sonun bilgisini asla ihsan etmez. Öylesine bir bilgi her daim bir havada kalma ve ertelenme sürecine takılıp kalır ve hep çok geç gelir. Selef Kurtz’un arkadan gelen takipçisi olarak Marlow çok geç kalmıştır; hikâyenin ima ettiği gibi, hayatı basitçe yaşamak yerine sonunu bilme arayışına girişen herkes çok geç kalmaya yazgılıdır çünkü. Sonlar yoktur; ya da bundan böyle artık yoktur mu demeli?

6 Bkz. Guetti: “Ama *Karanlığın Yüreği*, *Moby-Dick*’ten öteye gider, zira tarifi olanaksız olanın basitçe bir boşluk olduğu iması, tüm öykü boyunca peşimizi bırakmaz.” *The Limits of Metaphor*, s. 66.

Yaşamöyküsünün zorunlu sözdizimsel bitmemişliğine, *Karanlığın Yüreği*'yle aynı dönemi anlatan *Lord Jim* romanının da anlatıcılarından biri olan Marlow tarafından da gönderme yapılır:

Üstelik son söz de daha söylenmedi ve muhtemelen asla söylenmeyecek. Kekeleyerek yaşadığımız şu hayatlarımız, yegâne ve vazgeçilmez amacımız olan o son ve uzun sözü kekeleymeden dile getirmek için çok kısa değil mi? Ben o sözleri, şayet dile getirilecek olsalar cınlamaları yeryüzüyle gökyüzünü aynı anda sarsacak o son kelimeleri duymayı ummaktan vazgeçtim. Son sözümüzü –aşkımızın, arzularımızın, inancımızın, pişmanlıklarımızın, boyun eğip isyan edişimizin son sözlerini– söylemek için asla zamanımız yoktur.⁷

Marlow burada yaşamın “niyeti”ni bir “söz söyleme” olarak, Benjamin’in “bilgelik”inin telaffuzu ve Barthes’ın klasik anlatıyı oluşturduğunu söylediği tamamen yüklemli cümle olarak tanımlar. Bu Marlow, öbür Marlow’un “özet” arayışından vaz mı geçmiştir? Yoksa kendi yaşamımızda bilenemez olduğundan başka birinin sesinde, mesela Kurtz’un sesinde arandığını mı doğrulamaktadır? “Kekemeler” kelimesi, söz arayışının her daim bir seslerin karışmasıyla karşılaşacağını, yeri göğü sarsıcı son sözden çok daha karmaşık bir referansın ve gerçeğin diyalojik söylemini yaratacağını ima ediyor olabilir.

Karanlığın Yüreği'ne geri dönersek, Marlow’un muammalı bir şekilde Kurtz’un “zafer”inden bahsedişini ve bu zafer yüzünden ona hep “sadık” kalışını mütemadiyen tekrar etmesini nasıl yorumlayacağımızı sormamız gerekmektedir. Marlow diğer her şeyi anlamlı kılacak bir son söze olan kendi bitimsiz ihtiyacını kabul ettiği için mi tüm kanıtlar tam tersini gösterdiği halde Kurtz’un son çılgınlığının sözsel manasını beyan etmeyi sürdürüyor? Kendi öyküsüne bir anlam verebilmek için Marlow’un başka bir öyküden “ödünç alınmış” bir sona ihtiyacı vardır. Vaat edilen sonun kesinliğinin yokluğunda, Marlow, kendi öyküsünü Kurtz’unkine bağlamaya devam etmek zorundadır, zira ikisini birbirinden ayırdığı takdirde, *Nellie*’nin güvertesinde dile getirdiği anlatısının radikal biçimde bir motivasyondan yoksun, keyfi, belki de

7 Joseph Conrad, *Lord Jim*, Garden City, N.Y.: Doubleday, Page and Co., 1924, s. 225. [Türkçesi: *Lord Jim*, çev. Erhun Yücesoy, Can Yayınları, 2015, s. 243.] Conrad, *Karanlığın Yüreği*’ni yazmak için *Lord Jim* çalışmasına ara vermiş, birincisi bitince ikinciye dönmüştür. Dolayısıyla, ikisinin aynı karakter olduğunu söyleyemesek de bu iki Marlow arasında özellikle çok yakın bir ilişki vardır.

anlamsız olduğunu kabul etmek zorunda kalırdı. Anlatısının başında, anlatacağı öykünün “karanlık” olduğunu ve “çok da açık” olmadığını itiraf eder. “Yine de bir nevi ışık tutuyor gibiydi,” der (s. 51 [8]). Onun Kurtz’a olan sadakati beki de son kertede *şjuzet*’in *fabula*’ya olan sadakatidir: anlatanın anlatılana, dedektifin suçluya, halefin selef, tekrarın hatırlamaya olan sadakati. Anlatısal olay örgüsü, yalnızca bir tekrarın varsayımı aracılığıyla motivasyon ve anlam kazanır; sanki ne *fabula*’da ne de *şjuzet*’te tanımlanabilir herhangi bir anlam yokluğunda, birinin diğeri tarafından tekrar edilmesinde anlam var olabilir ancak.

Marlow’un Kurtz’a olan “sadakat”i, anlatısında dile getirdiği son bölümde, Kurtz’un nişanlısıyla buluşma sahnesinde açıkça test edilecektir. Kız bir insandan diğerine, bir öyküden diğerine, haleften selef iletimin geleneksel bir örüntüsü olması gerektiği konusunda ısrar eder. “‘Bir şey kalmalı. En azından sözleri ölmedi.’ ‘Sözleri kalacak geriye,’ dedim” (s. 156 [115]). Kurtz’un yaşam öyküsünün anlamının geride bıraktığı sözlerde yattığına inanan nişanlı, doğal olarak Kurtz’un son sözlerini bilmek ister; o sözlerin, yaşamını ifade eden sözü tamamlayarak Kurtz’u gelecek kuşaklar için anlambilimsel olarak sabitlemesi, öyküsüne bir otorite bağışlaması gerekmektedir. Bu noktaya kadar Kurtz’un son sözlerinin bir zafer olduğunda ısrar etmiş olan Marlow, burada Kurtz’un öyküsüne resmi bir sonuç olarak o sözlerin işe yaramayacağını fark eder. Nişanlı ondan Kurtz’un son sözlerini tekrar etmesini ister:

Ona haykırmak üzereydim: “Duymuyor musun?” Akşamın karanlığı, dört bir yanımda ısrarla fısıldıyordu bu sözleri, artan rüzgârın ilk fısıltısı gibi tehditkarca yükselen bir fısıltıydı bu adeta. “Dehşet! Dehşet!”

“Yaşamak için – son sözleri,” diye mırıldandı. “Onu sevdiğimi anlamıyor musunuz – sevdim onu – sevdim!”

Kendimi toparlayarak ağır ağır konuştum:

“Söylediği son söz – sizin adınızdı.” (s. 161 [116]).

Marlow’un burada Kurtz’un öyküsü için geleneksel bir sona gerilemesi, bir yalan söylemesi –kaldı ki Marlow yalandan nefret eder, çünkü ona göre yalanlarda “bir ölümlülük tadı vardır” (s. 82 [40])– Kurtz’un son sözlerinin konuşulamaz kategorisine girdiğine dair bir kararı işaret eder. Toplumsal iletişim ve iletim sistemi olarak, resmi biyografilerin ve okunabilir düzgün raporların aracı olarak dilde, konuşulamaz olan için bir yer yoktur; dil, daha ziyade, adı konulamaz olanı örtmek, anla-

mın dikişsiz ağını yeniden örmek için kullanılır. Bu örtüşe, Marlow'un isimsiz olan yerine "sizin adınız"ı –metinde bize hiç duyurulmayan nişanlının adı– koyması eşlik eder, sanki dilden düşme tehdidini bertaraf etmek için duruma uygun olarak herhangi bir özel isim kullanılabilir demek ister gibidir. İsimlerin birbirinin yerine geçebilmesi de elbette öykülerin değiştirilebileceğini işaret eder: Marlow tarafından nişanlı için yazılan Kurtz'un anlatısı, diğer anlatılanlara, *Nellie*'nin güvertesindeki denizcilere anlatılandan farklıdır. O halde şunu söyleyebiliriz. Öykülerin anlatılma biçimi ve anlamları anlatılan ile anlatı konumuna bağlı olduğu kadar, anlatıcıya da bağlıdır.

Marlow'un *Nellie*'nin güvertesindeki anlatısının nişanlıya söylediği yalandan sonra sonuçlanması –ya da daha doğru bir deyimle kesilmesi– yalanıyla anlatısı arasında bir bağlantı olduğunu gösterir. Kurtz'un öyküsünün yalan versiyonunu nişanlıya sunduktan sonra onu yeniden anlatma ihtiyacı duyar anlaşılan; ama bu kez öykünün karanlığını yeniden kurarak ve özellikle de Marlow'un kendi öyküsü içindeki yerini göstererek anlatması gerekir. Anlatısının başlarında, Kurtz'la tanışmadan önce Marlow'un, Kurtz'un resmi yaşam öyküsü adına yalan söylemesine gönderme yapması, Thames üzerine inen akşamın sessizliğini bozmak suretiyle ve hiçbir varoluş sebebi olmayan anlatma eyleminin, baştan beri açıkça en güçlü saikinin bu yalan olduğunu işaret eder. Öykünün sonuna gelindiğinde, Marlow'u anlatma eylemine mecbur eden, anlatısının ana saiki ortaya çıkar. O sadece bir hikâye anlatıcısı değildir, o bir yeniden anlatandır. Bir öyküyü, ilk seferinde yanlış anlatılan Kurtz'un öyküsünü yeniden anlatmak zorundadır. Böylece, onu nasıl öğrendiğini anlatarak öyküyü karmaşıktırmak, ona yeni bir olay örgüsü katmanı eklemek zorundadır; sonunda anlattığı şey, Kurtz'un öyküsünden ziyade, tabiri caizse, Kurtz'un öyküsünün mesken tuttuğu kendi öyküsü olur. O zaman akla gelebilecek soru şudur: Peki Marlow ikinci seferinde öyküyü "doğru" anlatabilir mi? Yeniden anlatılması gereken öykü doğru dürüst anlatılabilir mi? Zira doğru dürüst anlatmak, Marlow'un Kurtz'un karanlığın yüreğindeki deneyimini deneyimlemesine sadakatsiz olan geleneksel bir anlambilim ve sözdizimi gerektirebilir.

Bu bizi ele almamız gereken son bir meseleye getirmektedir; Marlow'un hikâye anlatıcısı olarak öyküsünü *Nellie*'nin güvertesindeki bir grup dinleyiciye anlatması meselesine. Marlow'un öyküsü, bir bekleme anında anlatılır. Thames'in denize açılan koyunda akıntının kesildiği

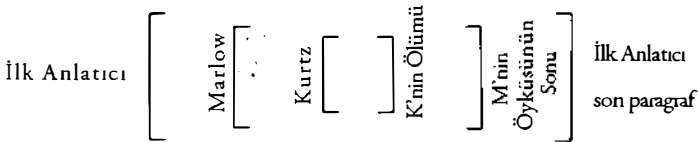
bir anda denizciler yeni bir sefere çıkmak için suların yükselmesini beklemektedir. Sonunda Marlow sustuğunda “gelgitin ilkini” kaçırmış olduklarını fark ederler. Öyleyse Marlow’un hikâyesi suyun kabarması ile gelgit arasındaki müphem bir bekleme ânına, seyrüseferleri ona bağlı olanların fark etmeden kaçırdıkları kritik bir dönüm noktasına sokulmuştur. Bu beklemedeki zamansallık ilk anlatıcının Marlow’un hikâyelerini tarif edişinde bir karşılık bulur. Anlaşılan Marlow’un hikâyeleri genellikle denizcilerin anlattıkları gibi tersine dönüşler ya da olumsuz imgelerle doludur, ama bir farkla, Marlow bunların içindeki bilgeliği alışılagelmiş bir tarzda çerçevelemez:

Denizcilerin anlattığı hikâyeler düz ve sadedir, içerdikleri anlam da doldursa doldursa bir incir çekirdeğini doldurur. Ama Marlow tipik bir denizci değildi (sürekli hikaye anlatmaya yatkınlığı istisna sayılırsa), ona göre yaşanan bir şeyin anlamı çekirdek gibi iç tarafta değil dış taraftaydı ve ayın hayaletsi aydınlığı şu sisli haleleri nasıl belirginleştirirse, ısıltı artınca pus nasıl göze gönür hale gelirse, hikâyeyi öyle sarıp ortaya çıkarırdı. (s. 48 [5])

Marlow’un anlatılarının bu şekilde nitelendirilmesi öncelikle bizi uyarak, *Karanlığın Yüreği*’nde kullanılan “çerçevenilmiş anlatı”nın yapısının yuvalanmış kutucukların, paranteze alınan çekirdek yapıların, kabuk içindeki fındıkların düzgün bir örüntüsünü sunmayacağını bildirir. Her iç çerçevenin nasıl açılıp kapandığını dikkate alırsak, geleneksel bir örüntüde şunlar olmalıydı. İlk anlatıcı bize Marlow’u ikinci anlatıcı olarak, Marlow da Kurtz’u üçüncü anlatıcı olarak takdim ederdi. Sonra Kurtz hikâyesini sonuna kadar anlatıp susardı. Akabinde Marlow da Kurtz’unkini çerçeveleyen kendi hikâyesini bitirirdi ve ilk anlatıcı yeniden karşımıza çıkıp dış çerçeveyi kapatırdı.⁸ Esasen, Kurtz hiçbir zaman tutarlı bir iç çerçeve, çekirdek bir yapı vaadini yerine getirmez; zira mütemadiyen onun “söylediği” anlatıldığı halde ne söylediği bize nadiren aktarılır. Kurtz kendi öyküsünün anlatısını hiçbir noktada üstlenmez;

8 Bir başka deyişle, klasik bir çerçevenilmiş hikâye birbirinin içine yerleştirilmiş bir kutucuk dizisi, parantez içinde parantez dizisi sunardı; buna bir örnek olarak Mary Shelley’nin *Frankenstein* romanını gösterebiliriz. Bu romanda Walton’un anlatısı Frankenstein’in anlatısını, Frankenstein’in anlatısı da Canavar’inkini içine alır; Canavar anlatısını bitirince Frankenstein kendi anlatısını bitirir, sonra da Walton kapanışı yapar. *Karanlığın Yüreği*’nin çerçevenilmiş hikâye olarak şemasını çizseydik karşımıza şu çıkardı:

onun öyküsü bize bir Rus tarafından tuhaf biçimde yanal ve anlatısal olmayan bir formda aktarılır: “Anlatılmaktan ziyade kederli ünlemlerle ima edilen, yarım kalmış cümlelerde omuz silkişlerle tamamlanan, son-daki derin iç çekmelerle akla getirilen bu hayret uyandırıcı masala dair hiçbir iz yoktu doğada...” (s. 129 [86]). Ayrıca, Kurtz’un öyküsü anlatıldığı sırada Marlow’unkine bağlandığı için hiçbir surette çerçevelerinden açık bir şekilde ayrılmaz. Sonra da Marlow’un anlatısının bittiği yerde ilk anlatıcının gelip bir kapanış yorumu –nihai bir “özet”– yapmasını beklerken, onun yerine Marlow’un anlatısına herhangi bir açık tepki göstermekten kaçınıldığını görürüz. Sadece müdürün ilk gelgiti kaçır-dıklarına dair bir alıntısı (bu da ikircikli bir şekilde ya dikkatsizliği ya da öyküye tamamen dalmış, düşünceli bir hali işaret eder) ve ilk anlatıcının son bir betimleme cümlesi vardır: “Başımı kaldırdım. Açıklara kapkara bulut yığınları çökmüştü ve dünyanın en uzak yerlerine çıkan dingin su yolu bulutlu göğün altından kasvetle akıyor, muazzam bir karanlı-ğın yüreğine doğru ilerliyormuş gibi görünüyordu” (s. 162 [118]). Do-layısıyla, herhangi bir belirleyici aydınlatmadan ziyade Marlow’un (ve Kurtz’un) öykülerinin yüreğindeki karanlığın bir genelleştirmesiyle kar-şı kaşıya kalırız. Başlangıçta karanlık bir yere –kasvetli ve kendisi de bir zamanlar karanlığın yüreği olan bir yere– uzanıyor olarak betimlenen Thames nehri, şimdi de karanlığa akmaktadır. Karanlık her yerde görü-nür olmuştur. Bu her şeyi sarmalayan karanlık, ilk anlatıcının, anlamı, içinde değil de “dış kabuk”ta olan Marlow’un hikâyelerini tanımlamak için kullandığı imgenin gerçekleşmesini sunar. Bu imge bize şunu söy-ler. Hikâye bir anlam içermez, daha ziyade anlamı, bir çevre aracı olarak ortaya çıkarır; kendi dışından aydınlatıldığı şeyde algılanması gereken fiili bir aydınlatma kaynağı olarak işlev görür: “aynı hayaletsi aydınlığı şu sisli haleleri nasıl belirginleştirirse, ısıltı artınca pus nasıl göze görünür hale gelirse, hikayeyi öyle sarıp ortaya çıkarır”. Marlow’un hikâyesi ka-



Bu şemanın hatalı olduğunu fark ederiz. Kurtz’un anlatısının iç çerçevesi biçimsel bir tutarlılığa sahip değildir. Belki bunun sonucu olarak Marlow’un da ilk anlatıcının anlatıları da tatmin edici bir şekilde “kapanmaz.”

ranlığı görünür kılmaktadır.

Anlatının içinde değil de dışındaki bir mananın ne olabileceğini, nasıl bir statüye sahip olabileceğini soracak olursak, şu sonuca varmaya mecbur kalırız. Böyle bir mana hikâyesinin anlatılışı ile dinlenişi, karşılanması, alışverişi arasındaki ilişkide, karşılıklı konuşma ilişkisinde yatmak zorundadır. Marlow'un anlatısının gerçeklik değeri, dinleyicilerinin bu anlatıyla ne yapabileceklerinde aranmalıdır. Belki de karşılıklı konuşmanın dramatize ettiği en önemli anlardan biri, Marlow'un dinleyicilerine, “görebiliyor musunuz” diye hitap ettiği andır:

“O [Kurtz] benim için bir sözcükten ibaretti. Bu ismi taşıyan adamı sizin tanıdığınızdan daha iyi tanımıyordum. Onu görüyor musunuz? Hikâyeyi görüyor musunuz? Herhangi bir şey görüyor musunuz? Bana öyle geliyor ki sizi bir rüyayı anlatmaya çalışıyorum; boşa kürek çekiyorum, çünkü rüyayı anlatarak aktarmak mümkün değildir rüya hissini, mücadele ve isyan duygularının çarpıntısı içindeki saçmalık, şaşkınlık ve hayretin kaynaşmasını, tam da rüyaların özünü teşkil eden mucizevilik tarafından ele geçirilme fikrini, düşlerin tam da özü olan, dirençli bir isyan titremesi şeklindeki o saçmalık, hayret ve şaşkınlık karışımını, o inanılmazın tutsağı olma duygusunu veremez...”

Marlow bir süre konuşmadı.

“... Hayır, imkânsız; insanın varlığının belli bir dönemindeki – onun hakikatini doğuran, ona anlam veren; içine işlemiş o algılanamaz özünü oluşturan– yaşam hissini aktarmak imkânsızdır. Buna olanak yok. Nasıl rüya görüyorsak öyle yaşarız – bir başımıza...”

Derin düşüncelere dalmış gibi yine biraz sustuktan sonra ekledi:

“Elbette sizin şimdi gördükleriniz benim o zaman görebildiklerimden fazladır. Siz tanıdığınız bir kişiyi, beni görüyorsunuz...”

Hava iyice karardığından biz dinleyiciler artık birbirimizi hemen hiç göremiyorduk. O da bizden ayrı oturduğu yerde sadece bir ses ten ibaretti uzun zamandır. Kimse tek söz etmiyordu. Diğerleri uyumuş olabilir, ama ben uyanıktım. Dinliyordum, nehrin ağırlaşmış gece havasında, insan dudakları olmadan kendini biçimlendiriyormuş gibi duran bu anlatının esinlediği belli belirsiz tedirginliğe bir ipucu verecek cümleyi, sözcüğü duymak için dinliyordum. (s. 82-83 [40-41])⁹

9 Marlow'un anlatısını kimin dinlediği sorusu, nihai bir yanıtla müsait olmayan ilginç

Marlow'un görmeye davet edişi ve kendi görsel deneyimini, Kurtz'un öyküsündeki gerçeğin dinleyicilerinin taşıyıcı garantisine ekleme – görgü tanığı deneyiminin yerine geçecek bir şey– girişimleri tabii ki sonuçsuz kalır, çünkü ilk anlatıcı, onun ve diğer dinleyicilerin artık Marlow'u (hatta birbirlerini bile) göremediklerini söyler bize. Kurtz gibi Marlow da bedensiz bir ses haline gelmiştir. Eğer Marlow bir ses-ten ibaretse, o zaman anlatısının otoritesi de tümüyle şifahi eylemine, retoriğe bağlıdır. Marlow'un dinleyicisi olarak ilk anlatıcı –Marlow'un baş anlatılanı– bize, Marlow'un anlatısının muammasını ve gizemini çözecek “cümleyi, sözü” kolladığını söyler. İlk anlatıcı böylece kendini kör bir anlatılan olarak nitelendirir, zira Marlow'un öyküsü tam da o “cümleyi” ve “kelimeyi” saptamayacak ve saptayamayacak bir anlatıdır; aslında ilk anlatıcının kendi nitelemesiyle, Marlow'un tüm anlatıları böyledir, “eksik kalmış”tır (s. 51 [10]). Marlow'un “cümle”den, “kelime”den bahsetmeye en yaklaştığı an, Kurtz'un özetini, cümle olmayan ve tanım olarak başarısız kalan sözlerini aktardığı yerdir. Bu da bitmez tükenmez bir anlatma çabasını gerektirir; burada anlatma, hiçbir zaman bir belirtmeyle örtüşmez, daha ziyade anlamın biteviye kaymasından ibarettir; asla anlamı sabitleyemeyen, yalnızca onun yerini gösteren, ona olan arzuyu ve bu arzunun yönelişini bir bağlama oturtan metonimik bir zincirde ileriye doğru bir harekettir. Zira anlam, nişanlı ne düşünürse düşünsün, bir isim meselesi değildir.

Özetlemenin imkânsızlığı, anlatısal çerçevenin içinde anlamı belirtmenin imkânsızlığı, Marlow'un hikâyesini neden *Nellie*'nin güvertesinde yeniden anlatmak zorunda olduğunu, neden anlatısal alışverişin “hayali ışığında” ona bir anlam vermeye çalışması gerektiğini açıklıyor. Eğer çerçevelenmiş anlatı genellikle hikâye anlatımının saikini açıklamak ve onu dramatize etmek için bir yol sunuyorsa, *Karanlığın Yüreği* yeniden anlatmanın saikini göstermektedir. Tekrar, başlangıçtaki anlatmanın başarısızlığa uğramasının –Kurtz'un kendi öyküsünü tatminkâr biçimde anlatamamış olması, Marlow'un nişanlıya Kurtz'un öyküsünün yalan versiyonunu anlatması– bir ürünü gibi görünmektedir. Tıpkı, Freud'un tabiriyle söylersek, tekrarın ve derinlemesine çalışmanın, geçmişin düzenli bir şekilde hatırlanması –geçmişin geçmiş

bir sorudur. “‘Edebini bozma, Marlow,’ diye homurdandı bir ses. Benim dışımda en az bir uyanık dinleyici daha olduğunu anladım” (s. 94 [51]). Ama bu ses kimindir? Diğerleri uyuyorlar mı yoksa öyküye mi dalmışlar?

olarak hatırlanması– tıkanıldığında devreye girmesi gibidir bu. Burada tümüyle aktarımın dinamikleri içindeyiz. Ancak, Marlow'un *Nellie*'de yeniden anlatma eyleminin tam bir başarı olduğu sonucuna varmamız mümkün görünmüyor, zira anlatısı, ilk anlatıcının aradığı anlaşılabilirlik standartlarına uymuyor ve diğer anlatılanlar hakkında en fazla söyleyebileceğimiz şey muhtemelen (ama kesinkes değil) hikâyeye dalıp gitmiş olduklarıdır. Marlow'un anlatma eyleminin sonunda şu hisse kapılırız. Hikâyesinin yeniden anlatımı devam etmelidir; dinleyicilerine ilettiği muallak bilgeliğin, bu dinleyiciler tarafından gelecekteki dinleyicilere anlatı olarak yeniden iletilmesi gerekir. Süreç potansiyel olarak sonsuzdur; herhangi bir kapanış ya da bitiş sadece geçici olabilir. *Karanlığın Yüreği* “son” a ermez; potansiyel açıdan bitimsiz bir analiz misali birden kesiliverir yalnızca.

Kurtz'un yaşamöyküsünün Marlow tarafından anlatılan hikâyesinin gelecekteki herhangi bir yeniden anlatımı anlatısal türde olmak zorundadır, çünkü çekirdeğini, bilgeliğini doğrudan ifade etmenin hiçbir yolu yoktur; buna sadece metonimik olarak, düzenlerin denemesiyle, olay örgüleri örülerek yaklaşılabılır. Gelgelelim bunlar dahi asla bizi oraya götüremez, sadece “orası”nın yerini gösterebilir. Anlam asla özetlemede değil, sadece iletimde yatacaktır: “Dehşet”in aktarılışında, edinilen bilginin lekesinin bulaştırılışında bulunabilir olacaktır. Dolayısıyla anlam, doğası gereği diyalojiktir; öykü ile çerçevenin yarıklarına yerleşerek anlatanlarla dinleyenler arasındaki ilişkiden doğar. Anlam hakikaten de örtük bir diyalogdan ibarettir. Anlatanın mesajının dinleyicilere olduğu kadar hikâyesinin konusuna doğru da giden bir “akıntı”dır. Marlow, hikâyesini anlatmakla olduğu kadar onu ve gerçekliğini dinlemekle de meşguldür aslında; dilin hem “çağrı” hem de “ilişki” ve “göstergesel” işlevleriyle eşit derecede ilgilenir.¹⁰ Anlamın diyalojik olarak algılanması gerekiyorsa şayet, o zaman diyalog merkezli ve tersine çevrilebilir bir yapı, bitimsiz bir analiz ve yorum sürecinden ibaret olur. Okurun sadece öyküyü anlaması değil, onu tamamlaması da talep edilen bir aktarım dinamiği yaratır. Okur, öyküyü daha bütün, daha zengin, daha güçlü bir şekilde düzenlenmiş

10 Dilin bu “işlevleri” hakkında bkz. Roman Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics,” *Style in Language* içinde, Thomas Sebeok (der.), Cambridge: MIT Press, 1960; bu işlevlerin en ayrıntılı tanımları 11. Bölümdeki 8. dipnotta verilmiştir. Diyalog hakkında bkz. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*.

ve böylece daha açıklayıcı hale getirmelidir. Özetlemek ve diyalog iki farklı anlama kipi olarak sunulurlar ve ikisi de birbirleriyle uyumsuzdurlar, ama hiçbirisi tek başına tek mil değildir. Marlow'un kendi anlatısına asgari bir anlam verebilmek için Kurtz'un özetlediğini varsaymaya ihtiyacı vardır. Kendisi özetlemekten aciz olduğu için Kurtz'un öyküsünün anlatılanı olarak işe karışmış oluşunu kendi dinleyicilerine geçirmek, onları anlatılanlar olarak işe karıştırarak diyalojik bir ilişkiye hapsetmek zorundadır. Burada okurun metinle olan ilişkisi de temsil edilir. Okurun kendi özetleme kabiliyetsizliği –metnin teşvik ettiği hüsrân duygusu– metne diyalojik olarak iştirak etmesiyle eştözlüdür. Okur, her şeyden önce iletimle ilgili olan bu hikâyenin iletim sürecinin bir parçası olmaya mecbur edilir.

Buraya kadar şunu iddia etmiş oluyorum. *Karanlığın Yüreği* bir anlatı ya da öykü olarak değil, bir anlatma eylemi olarak okunmalıdır. Bu eylemin hiç de masum olmadığını, aslında her şeyden önce insanın kendi kendine başa çıkamayacağı bir ayıba dinleyicilerini de karıştırma ihtiyacına ve arzusuna dayandığını göstermeye çalıştım. Basitçe, itiraf ederek özür dileniyor diyemeyiz, daha ziyade itirafı tam anlamıyla lekeliyor demek doğru olur. Eğer dinleyici dinlemişse, “sen”in bir “ben”e olan konumunu üstlenmiş demektir. Birinci tekil şahıs zahirini kendine mal edip “ben”i bir “sen”e dönüştürmüştür.¹¹ Böylece diyalogun öznel-arası ve tersine çevrilebilir örüntüsü yaratılmış olur. Bunu bana niye anlatıyorsun? Dinleyen bu soruyu sormak isteyebilir, ama böyle bir tepki verdiğinde zaten iş işten geçmiş olur: *İhtiyar Denizci*'nin düğün konuğu gibi iştmeğe mecbur bırakılmıştır artık. Eğer birçok on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl anlatısal metni geleneksel sözlü hikâye anlatımının gelişmiş versiyonlarını sunuyorsa, bunun nedeni, o gelenek sayesinde okuru, görmek veya duymak istemeyeceği bir şeyle bir aktarım ilişkisi içine zorlayabilmeleridir.

Ancak, *Karanlığın Yüreği* üzerine yapmış olduğumuz incelemeden ortaya çıkan, on dokuzuncu yüzyıl ve –modernist olarak nitelendir-

11 Söylemde “ben” ve “sen”in karşılıklı bağımlılığı hakkında bkz. Emile Benveniste, “De la subjectivité dans le langage,” *Problèmes de linguistique générale* içinde, Paris: Gallimard, 1967, s. 258-266. [Türkçesi: “Dilde Öznellik Üstüne”, *Genel Dilbilim Sorunları*, s. 179.] Bir “bulaştırma” olarak hikâye anlatımı örneği için bkz. Peter Brooks, “Godlike Science/Unhallowed Arts: Language and Monstrosity in Frankenstein,” *New Literary History* 9/3, 1978.

diğimiz– yirminci yüzyıl başı romanına has başka bir özellik daha vardır. Tüm öykülerin aslında yeniden anlatılma durumunda olduğu, artık ilk anlatı diye bir şeyin kalmadığı imasıdır bu. Marlow, Kurtz'un öyküsünü tekrar etmek zorundadır; onun dinleyicileri de muhtemelen Marlow'un anlattığı Kurtz'un öyküsünü tekrar etmek zorunda kalacaklardır. Gerçekten de Marlow'un anlatısının en başı, sonsuz bir tekrar ihtimalini ima eder. Marlow ilk önce on dokuz yüzyıl önceye götürür bizi; Romalı bir kumandanın Thames nehri üzerinden gideyerek o zamanların vahşi diyarı olan yerlere ilk adım atışını hayal ettirir bize. Bu da başka bir *fabula* katmanıdır; modern öykülerin tümünün yine yeniden nakletmek zorunda kaldığı kadim bir tarihsel öyküdür. Birçok metinde kahramanların ve hikâye anlatıcıların, özellikle de hikâye anlatıcısı *rolündeki* kahramanların anlatılarını başka bir şeye bağlama, başka birinden kalan izlerin her daim geç kalmış takipçileri olma isteği var gibi görünmektedir. James'in *Aspern'in Mektupları* ya da Gide'nin *Kalpazanlar* adlı romanları veya Falkner'in *Abşalom, Abşalom!* romanını ve hatta Marcel'in Swann'ın öyküsünü aşta tekrar ettiğini düşünürsek, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini buna örnek olarak gösterebiliriz. Burada bir kez daha on dokuzuncu yüzyılın icat ettiği ve bu yüzyılın tipik bir özelliği olan dedektif hikâyesinin etkisini mi görüyoruz? Kısım, belki. Ama aynı zamanda, artık yeni olay örgülerinin olmadığına, elde hiç ilk öykü kalmadığına, sadece diğerlerini tekrar etme ihtimalinin bulunduğu dair örtük bir kanaat da söz konusudur. Oğullar babalarından azat olmuş değildir; onların izlerini takip etmeye mahkûmdur. Ama yine de orijinal öykünün imkânsızlığı, yeniden anlatma ihtiyacı, hikâyenin ana vurgusunu anlatma düzleminin kendisine yerleştirir; tekrar etme, yeniden inşa etme, yeniden anlatma çabasına dikkat çeker. Anlatma eylemi sırasında, anlatıcılar sıklıkla anlattıklarını hayal ettiklerinden farklı bir öykü anlatırken bulurlar kendilerini. Sözgelimi *Aspern'in Mektupları*'nın anlatıcısı, bir tahkikatın öyküsünü anlatmaya niyet ederken kendi işlediği suçu anlatır. Marlow da bize Kurtz'un sayısız yenilgiyle elde ettiği zaferi anlattığını sanırken kendisi varsaydığı zaferden bir tür yenilgi elde eder.

Öte yandan, *Karanlığın Yüreği*'nin sonucu zaferdir veya yenilgidir demek, bu romana, biçimiyle bizzat altüst ettiği bir erkeklik yüklemek olur. Henry James üzerine yazdığı bir denemede Conrad, geleneksel roman sonlarından bahsederken, bu sonları, “ödül ve ceza, taç-

lanmış aşk, servet, kırık bir bacak veya ani bir ölümle bulunan alışıldık çözüm yöntemleri,” olarak tanımlar.¹² Sonra şöyle devam eder: “Bu çözümler, kalplerimizin, bu dünyanın somun ekmekleri ve balıklarına olan özleminden çok daha fazla bir özlem duyduğu erkekçilik arzusu-nu tatmin ettiği sürece meşrudurlar. Belki de bu şekilde boş zaman-larını aydınlatarak huzura ermesini sağlayan insanoğlunun en sahici arzusudur bu.” Bu sözlerle Conrad, *Haz Ilkesinin Ötesinde*’nin kendi versiyonunu mu sunmaktadır? Conrad’ın meydan okuyan bir hikâye anlatıcısının bu “huzur”u reddetmesi ve sonun sükûnetini ertelemesi gerektiği fikri, James’in nihai olmayan, huzur-suz sonlarını nitelendi-rirken iyice açıklığa kavuşur: “Hayatın hâlâ devam ettiği duygusuy-la baş başa kalırsınız; romanın son sözü okunduğunda ölümün gizli varlığı bile sanatçı-yaratıcının üstüne çöken o sessizlikte hissedilir.” Ölümün varlığı: Kurtz misali bazı hayaletler asla huzur bulamazlar. İnsanın kendi yaşam öyküsünü anlatma çabası, ruhani ve uğursuz var-lığıyla ilişkilendiğinden asla hedefine ulaşmaz. Yine yeniden söylemek zorundayız; tekrarımızın bir gün yeniden tekrar edileceğini, sesimizin yeniden bir yankı bulacağını umarak.

12 Joseph Conrad, “Henry James,” *Notes on Life and Letters* içinde, Londra: Dent, 1924, s. 18-19.

KURT ADAM KURMACALARI: FREUD VE ANLATISAL ANLAMA

Sergei P..., nam-ı diğer Kurt Adam, 7 Mayıs 1979'da Viyana Psikiyatri Hastanesinde doksán iki yaşında öldü. Bu olay kamuoyunda pek fark edilmeden geçip gitti. Hiç kuşkusuz o dönemde, Freud'un 1918'de yayımlanan *Bir Çocukluk Nevrozu Öyküsü* kitabındaki klasik vaka tarihçesinin okurları, kitabın konusunu oluşturan şahsın çoktan vefat etmiş olduğunu ya da anlatılabilir olanın bağlamından çıkıp "gerçek yaşam"ın müphem ve hiç de ilginç olmayan diyarına girmiş olduğunu tahmin ediyorlardı. Bu şahsın kaderi, bir edebi figür olarak, metinsel bir yaratık, belli bir psikolojik konfigürasyonu temsil etmek için anımsanan örnek bir biyografi olarak belirlenmişti. Ama Kurt Adam 1971'de kendi anılarını yayımlar. Bu hatıratıta fevkalade Dr. Freud'u nasıl hatırladığından da bahseder. Böylece, sanki dedektif hikâyesindeki tahkikatın nesnesi birdenbire anlatıyı dedektifin elinden almış gibi ilginç bir tersyüz etme ânı sunar. Ama yine de anılarına *Kurt Adam Kurt Adam'ı Anlatıyor* başlığını vermiştir. Yaşamöyküsünün kendi versiyonunu, Freud'un ona vaka tarihinde taktığı isimle imzalamıştır. Bu isim, bu şahsın en travmatik rüyasından esinlenerek bulunmuştu. Rüyanın kendisi de temsili malzeme olarak masallardan türetilen şeyleri kullanıyordu. Öyleyse, Sergei P., "gerçeklik"ten birkaç derece uzak sembolik kurgusal bir yapı olan bu ismi yine de kamusal kimlik olarak benimsemiştir. Yaşamının sonuna dek kimliği, psikanalizin en meşhur "vaka"sındaki rolüyle, Freud'un yazdığı ve eserindeki bir kavramsal an ve kuramsal inşa için hayati olan bir biyografiyle ayrıştırılmaz biçimde iç içe geçmiş olarak kalmıştır.¹

1 Bkz. *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, Muriel Gardiner (der.), New York: Basic Books, 1971. Olağanüstü zengin, ilginç ve çok iyi derlenmiş olan bu kitapta Kurt Adam'ın anıları, onun "Sigmund Freud Hakkındaki Hatıralar"ı ile Muriel Gardiner'in hazırladığı başka biyografik malzemenin yanında Freud ve Ruth Mack Brunswick'in vaka

Bizim için Kurt Adam, Freud'un vaka öykülerinin sayfalarına ait olsa da tabii ki onun "kendi" öyküleri de vardı. İki dünya savaşının bireysel ve kolektif yıkımları; anavatanı Rusya'daki Bolşevik Devrimi; Avusturya'nın Nazi işgali, ekonomik enflasyon, devalüasyon ve fakirlik; karısının intiharı; iki önemli psikanalisti Freud ve Ruth Mack Brunswick'in vefatı ve son nefesine dek süren takıntılarla belirlenmiş bir yaşam sürdü. Kurt Adam'ın dış öyküsü, yirminci yüzyıl Avrupası'nın felaketlerle dolu siyasi tarihiyle iç içe geçmiştir; oysa Freud'un vaka öyküsünden bildiğimiz üzere, iç öyküsü, tümüyle geçmişe saplanıp kalmış, Freud'un ikinci yaş gününe kadar izini sürdüğü kişisel felaketlerinin labirentinde hapsolmuştur. Bu iç öykünün, "bir çocukluk nevrozunun öyküsü"nün, modern siyasi ve toplumsal tarih deneyiminin bağlamındaki yeri, daha en baştan, kaçamak ve açıkça "modernist" bir anlam ve anlama meselesini anırtır. Bilhassa, tarih içindeki vaka öyküsü ve vaka öyküsü içindeki kişisel tarih, tarihsel ve anlatısal anlamının doğası hakkında önemli soruları zorunlu olarak gündeme getirmekte, anlatısal anlamların hem gerekliliğini hem de sınırlarını olduğu kadar anlatısal olay örgüsünü kullanışımızın karmaşıklığını da göstermektedir.

İzninizle burada kısaca kişisel ve genel tarihin en önemli noktalarına değineyim. Kurt Adam 1886'da Rusya'da kullanılan Rumi takvime göre Noel günü (Gregoryen takvime göre, 6 Ocak 1887) doğmuştu. Babası zengin bir Rus toprak sahibi ve liberal siyasi liderdi. Kurt Adam, Ocak 1910'da Viyana'ya geldiğinde, uşağı ve özel doktorunun refakat ettiği ciddi biçimde hasta bir gençti. Freud'a bir takdim mektubu getirdi. Freud genç adamın güvenini hemen kazandı ve analize başladılar. Daha önceki iki yılını çeşitli sanatoryumlara girip çıkarak geçirmiş, su terapisi ve Alman akıl hastalıkları uzmanlarının hazinelerinde bulunan diğer tüm kürleri denemiş, ama zorlantı ve his-

öyküleri yer almaktadır. Kurt Adam'ın son yılları hakkında bkz. Karin Obholzer, *The Wolf-Man: Conversations with Freud's Patient-Sixty Years Later*, çev. Michael Shaw, New York: Continuum, 1982. Kurt Adam vakasının yeniden yorumu için bkz. Pierre Abraham ve Maria Torok, *Cryptonymie: Le Verbier de l'homme aux loups*, Jacques Derida'nın önsözüyle, Paris: Editions du Galilée, 1977. Çok yerinde bir seçimle *From the History of an Infantile Neurosis* [Aus der Geschichte einer infantilen Neurose] başlığıyla yayımlanan vaka öyküsünden alıntılarım için bkz. *The Standard Edition*, c. 17, s. 122. [Türkçesi: Kurt Adam Vakası: Bir Çocukluk Nevrozu Öyküsü, çev. Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayın, 2017.]

teri belirtilerinde hiçbir düzelme olmamıştı. Münih sanatoryumunda hemşiresi Therese'e çılgınca âşık olmuştu; hemşirenin odasına gidip ona bir randevu vermesi için yalvarmış ve kısa, fırtınalı ve kesintili bir ilişkileri olmuştu. 1911 yılında, Freud analizin yeterince iyi başladığını düşünerek Kurt Adam'ın Therese'i yeniden görmesine izin vermişti ve 1914'te Therese Viyana'ya gelmiş ve çift, analizin bitiminde evlenebileceklerine dair Freud'un iznini almıştı. Bu yakın zamanda olacak gibi görünüyordu. Odesa'ya dönmeye hazırlanan Kurt Adam, 29 Haziran 1914'te Freud'u arayıp ona veda etti. Bir gün önce Arşidük Franz Ferdinand Saraybosna'da öldürülmüştü. Ne Kurt Adam ne de Freud bunun sonuçlarını öngörebildi. Takip eden beş yıl boyunca aralarında hiçbir iletişim olamadı. 1918 ilkbaharında Odesa, Alman birlikleri tarafından işgal edildi. Sonra Merkezi Güçlerin yıkılışı, Ekim Devrimi ve Kızıl Ordu geldi. 1919'da Kurt Adam Odesa'dan kaçmayı başarmış, Karadeniz'den Romanya'ya oradan da Avusturya'ya varmıştı. Kötü bir tavsiye üzerine, sürgüne çıkarken yanına Alman Markı ve Avusturya Kronu almıştı. Avusturya'ya vardığından bu dövizler artık neredeyse değersizleşmişti. Koskoca serveti bir anda uçup gitmişti. 1919 sonbaharında Freud'a dönüp daha önce analiz edilmeyen bazı malzemenin analizine başlamak istediğinde ona verecek parası yoktu. Freud Kurt Adam'ın yeni analizini bedava yapmayı üslendi. Zira bu geçen zaman zarfında (1914-15'te) yazdığı ve iki önemli ilaveyle (1918'de) yayımladığı Kurt Adam vaka öyküsü, psikanalizin ilerlemesine paha biçilmez katkılarda bulunmuştu. Kurt Adam, Viyana psikanaliz topluluğunun himayesi altına girdi bir anlamda. Freud'un varlıklı hastalarından ve müritlerinden topladığı yıllık ianeyle geçiniyordu. Daha sonra Viyana psikanaliz topluluğu, Ruth Mack Brunswick tarafından yürütülen ve ilk analizde çözümsüz kalmış aktarımın bazı unsurlarıyla ilgili analizlerde önemli bir rol oynayacaktı. Sonunda Kurt Adam sigortacı olarak bir iş buldu ve pazar günleri resim yapmak da dâhil bir küçük burjuva hayatı yaşamaya başladı. Bu nispeten huzurlu dönemi çok sürmeyecekti. Avusturya'nın Nazi işgalinden kısa bir süre sonra Therese'in intihar etmesiyle tüm dünyası yıkılacaktı. Zaman zaman psikanalizin uzun vadeli terapötik yararlarına karşı şüpheyne düşerdi; sonuçta kendi de özellikle erotik yaşamındaki nevrotik takıntılardan hiçbir zaman tümüyle kurtulamamıştı. Ancak sonuna dek Freud'un sadık bir hayranı olarak kaldı. Hem de psikanaliz derslerini öylesine içine sindirmişti

ki bunlar tüm yaşam görüşünü belirlemişti. Psikanalitik sanat incelemesi üzerine makaleler yazdı ve kendi özyaşamöyküsünü, geçmişteki ve hâlihazırdaki figürlerle ilişkisini nüanslı ve gayet hâkim olduğu psikanaliz kelime dağarcığıyla anlatmayı sürdürdü. Freud'un müritleri tarafından sık sık ziyaret edildi ve en sonunda kendisinin de yaşayan bir parçasını oluşturduğunu söyleyebileceğimiz Freud Arşivleri'nden küçük bir maaş almaya başladı.²

Kurt Adam ilk kez 1910'da Freud'a geldiğinde, Avrupa yüksek burjuva kültürünün, en şaşıla dönemindeki bir özelliğini temsil ediyordu: en duyarlı ve sanatkâr ruhlarının marazi narsisizmini. Kapitalist ve emperyalist azametinin enkazı olan ve belki de bir ölçüde imparatorluk inşasını ve kamu sorunlarını meşrulaştıran, aynı derecede hastalıkla iştirak etmekteki örtük kabiliyetsizlikleriyle narsisizme saplanan ruhların özelliği idi bu. Kurt Adam gündelik yaşamının tüm rutinlerinde (yas zamanına uygun giyinmek ve histerik kabızlığı için düzenli olarak yaptırdığı lavman da dâhil) uşağına ve özel doktoruna bağımlıydı. Bu haliyle bize Huysmans'ın *A Rebours* [Tersine] romanındaki kahramanları dekadın Esseintes'leri hatırlatıyor. Aslında ta Villiers de l'Isle-Adam'ın *Axël*'ine kadar uzanan tüm bir hastalıklı kahramanlar kuşağını da. *Axël*, Kurt Adam'ın analize başlamasından birkaç yıl önce çok meşhur olan bir savsöz atmıştı ortaya: "Yaşamak mı? Hizmetçilerimiz bizim için bunu yapıyorlar." Kurt Adam'ın Alman sanatoryumlarında geçirdiği yıllarda karşılaştığı karakter kadrosu –Fransız prensesler, Hamburglu tüccarlar, Bostonlu kız kuruları– da Büyük Savaş'taki yıkımın eşiğinde duran Avrupa medeniyetinin mikrokozmosu ile Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ını akla getiriyor. Kurt Adam'ın Therese'i elde etmeye çalışma biçimi, Hans Castrop'un Clavdia Chauchat'ya kur yapışındaki grotesk ıstıraba çok benziyor. Kurt Adam anılarında bir Leonardo tablosuna benzettği Therese'e olan aşkını, Proust'un *Ka-*

2 Kurt Adam'ın ilerlemiş yaşlardaki ruhsal durumu için Obholzer'in kaydettiği sohbetlere bkz. *The Wolf-Man*. Ben şahsen Obholzer'in kendi yargılarını güvenilmez buldum, zira psikanalizi itibarsızlaştırmaya ya da en azından Freud'un hastasının "iyileştiği" iddiasına karşı puan toplamaya çalışıyor gibi görünmektedir. Kurt Adam'ın son nefesine kadar zorlantılı bir kişilik sergilediği, takıntı ve sanrılarından hiçbir zaman tümüyle kurtulamadığı, erotik yaşamının "kız kardeş kompleksi"yle (kadın seçiminin kendini aşağılama ihtiyacı doğurması) belirlendiği ve Freud'la tam bir aktarım ilişkisi içine giremediği bir gerçek olmakla birlikte makul bir normal yaşam sürdürmeyi başarmıştır.

yıp Zamanın İzinde'sindeki Swann'ın bir Botticelli tablosuna benzettiği Odette'e olan tutkusuyla karşılaştırır. Tıpkı Mann ve Proust'un romanları gibi, Kurt Adam'ın öyküsü de zahiri bir zafer anını yaşayan ve körü körüne kendi kurban edilişini hazırlayan Avrupa yüksek burjuvazi kültürünün bir bilançosunu çıkarır adeta. Freud'a yeniden geldiğinde, Kurt Adam'ı ve onun öyküsünü üreten toplumsal düzen parçalanmış, Avrupa medeniyetinin "gurur kulesi" yerle yeksan olmuş, ileri kültürü talihin ters dönmesiyle sersemlemiş durumdaydı.

Tıpkı az önce bahsettiğimiz Avrupa Modernizm akımının en büyük temsilcisi olan iki roman gibi, Kurt Adam'ın öyküsü de içinde "standart" bir on dokuzuncu yüzyıl anlatısının krokiğini yani toplumun ve tarihin içinde tutarlı bir bireyin öyküsünü içermektedir. Ama yine tıpkı bu romanlar gibi, anlatma süreciyle öylesine karmaşılaşmış ve altı oyulmuştur ki on dokuzuncu yüzyıl anlatı kipinin zahiri temelleri sorgulanır. Freud'un vaka öyküsü, Mann'dan ve hatta Proust'tan çok daha radikal, belki Faulkner'inkine daha yakın biçimde yaşamöykülerinin nasıl oluşturulduğuna, anlatısal ünitelerin nasıl da sebep ile sonucun aranması gerektiği önemsiz bir sekansta birleştiğine ve anlamın nasıl da anlatmayla bağlantılı olduğuna dair yeni bir sorgulama getirir. Kurt Adam'ın öyküsünün modern tarihin içine gömülü vaka anlatısı, modern açıklamanın statüsünün bir paradigmasını sunar; artık modern açıklama kipi, bir dizi öyküyle ve onlar arasındaki aracılıkla ilgili olduğu için bir yandan kendini anlatı olarak görmek zorunda kalırken, öte yandan anlatının geleneksel ilkelerinin ve bizzat otoritesinin altüst edilmiş olduğunu, açıklamanın temellerinin radikal biçimde sorunsallaştırdığını da kabul etmek zorunda kalır.

Daha önce de belirttiğim gibi, kutsal bir temel olay örgüsü fikri ikna edici ve birleştirici gücünü yitirirken toplumların, kurumların ve bireylerin yaşam öyküleri yeni bir önem kazanmıştır. On sekizinci yüzyıldan bu yana, insan olay örgülerinin yorumlanmasına dair yeni bir aciliyet zuhur etmişti; bunun nedeni de bakış açılarının kişiliğe odaklanmaya başlaması ve kolektif mitin zayıflamasıyla birlikte kaybolan açıklayıcı gücün bir kısmını telafi edebilmek üzere bireysel varoluşa ve ben'i anlamada örüntüler arayışıdır. Rousseau'nun, yaşamını, Yüce Yargıç'a –Tanrı değilse, o zaman en azından okura– şunulabilecek bir kitaba aktarma çabası, modern anlatının tipik odağını ve derdini ilan eden bireysel kişiliğin yaşamöyküsünün ortaya çıkışını

temsil eder. Kurt Adam vaka öyküsü bu anlatısal açıklama biçimini toplumsal ve tıbbi bilimlere getirir; kişisel öyküyü genel olarak insan öykülerine bir örnek olarak sunar; fark edebileceğimiz gibi öykünün, olayları örülmüş biçemi de genelleştirilebilir bir anlatısal açıklama ve anlama yapısı olarak takdim edilir. Rousseau çalınan şerit gibi bölümlerde gerçekten de vaka öyküsünün, zaman içinde davranış örüntülerini kavramak ve onların nedenlerini saptamak için anlatı kullanımının başlangıcında durur. Freud'un vaka öyküsü de bireyin yaşamının "tarihöncesi"ne, ilk çocukluk dönemine ayrıcalık tanımasıyla tam da Rousseau'nun doğrudan bir mirası, onun olgunlaşmış ama pek de yetişkin olmamış bireyin çocukluk deneyimlerinin silinemez izleri olduğunu keşfinin bir temsilidir.

Önceki bölümlerden hatırlarsak, modern zamanlardaki anlatısal açıklama mecburiyetinin ortaya çıkışı, herhangi bir eylemin neden-sonunda anlayabileceği bir saiki olduğunu iddia eden on dokuzuncu yüzyıl icadı dedektif hikâyesinde son derece iyi temsil edilir. Toplumsal patolojiyi analiz etmek için olay örgüsünü yorumlama görevinin mecburiyeti, Sherlock Holmes tarafından hoş bir şekilde ima edilir. "Karton Kutu" başlıklı vakanın sonuç bölümünde şöyle der Holmes: "Bunun anlamı ne Watson? ... Bu sefalet, şiddet ve korku döngüsünün kullandığı nesne nedir? Bir sona ulaşmak zorunda yoksa evrenimiz tesadüfle yönetiliyor demek olur ki bu da düşünülemez. Ama hangi son? İnsan aklının bir cevap vermekten her zamankinden uzak olduğu ezeli ve ebedi bir sorun var."³ Holmes'un sorusunda hem tekil vakaların kanıtlarını bir araya getirerek her şeyi kapsayan açıklayıcı bir kuram ileri süremeyen dedektifin ıstıraplı hem de Edward dönemine has er geç insanın algısının ulaşabileceği anlaşılır ve nedensel bir örüntü olması gerektiğine dair zahiri güveni görüyoruz. Kurt Adam'ın kendisi de anılarında Holmes ile Freud'un açıklama arayışları arasındaki açık bağlantıya değinmiştir:

Bir gün Conan Doyle ve yarattığı kahramanı Sherlock Holmes'tan bahsediyorduk. Freud'un bu tür hafif bir okuma malzemesiyle hiç ilgilenmeyeceğini düşünmüştüm; öyle olmadığını öğrenmek beni

3 Sir Arthur Conan Doyle, "The Adventure of the Cardboard Box," *The Complete Sherlock Holmes* içinde, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1953, c. 2, s. 1059 [Türkçesi: *Karton Kutu*, çev. Leyla Yıldırım, Avrupa Yakası Yayınları, 2015].

çok şaşırttı. Freud bu yazarı büyük bir dikkatle okumuş. Psikanalizde çocukluk tarihini yeniden yapılandırırken dolaylı delillerin faydalı olması, Freud'un bu tür edebiyata olan ilgisini açıklayabilir.⁴

Anlaşılan Freud psikanalitik tahkikat ile dedektiflik çalışması arasındaki analogilerin tümüyle farkındaydı. Şimdiki zamanın gerçekliğine bölük pörçük saçılmış kanıt fragmanlarıyla karşı karşıya kalan ve açıklama yapması beklenen kim olursa olsun, şimdinin düzeninin nasıl kurulduğunu anlatabilmesi için geçmişteki bir öyküye erişmek zorundadır. Dedektif hikâyesi, bir dizi muallak işaret olarak yapılanmış bir gerçekliği teşhir eder. Bu muallak işaretler anlamlarını geçmişten alır ve bu geçmişin ifşa edilmesi için o işaretlerin üretimini bir olaylar zinciri içinde, muhtemel bir açık başlangıcı, niyeti ve çözümüyle birlikte her bir zincir arasında güçlü nedensel bağlarla düzenlemek gerekir. Dedektif figürünü, yalnızca on dokuzuncu yüzyılın suçlu sapkınlıkla ilgili kaygısının değil, aynı zamanda ve daha basitçe yaygın tarhiselciliğinin, anlatısal açıklamaya tanıdığı ayrıcalığın, bugüne nasıl vardığımızı yeniden inşa ederek ne olduğumuzun hesabını verme kaygısının bir ürünü olarak düşünebiliriz.

Nevrozun nedenlerinin izini sürmeye çalışan Freud da aynı alanla iştigal etmektedir. *Histeri Üzerine Çalışmalar*'daki (1895) ilk vaka öykülerinde neredeyse açıktan açığa bir Holmes tavrı sergiler; semptomatik ipuçları için hastalarını sıkıştırır, takip eden tüm olaylara anlam katabilecek bir travma anını, bir suç mahallini ortaya çıkarmak için geçmişe döner. Kurt Adam'ın semptomlarının ilk izahını yaptıktan sonra da yine bir dedektif misali, bu vakadaki gerçeklere dair bellek yardımcısının listesini yapar: "Çok kısaca özetleyecek olursak, analizin çözüme kavuşturması gereken muammalar şöyle: Çocuğun karakterindeki ani değişiklik neden kaynaklanıyordu? Fobi ve sapkınlıklarının anlamı neydi? Takıntılı dindarlığı nereden çıkmıştı? Ve tüm bu fenomenlerin birbiriyle nasıl bir ilişkisi vardı?"⁵ Ama Freud, asıl "dedektifliği" Kurt Adam vakasıyla keşfedecektir. Bu vakanın anlatısı tıpkı modernist kurgunun olay

4 *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, s. 146.

5 Sigmund Freud, *From the History of an Infantile Neurosis*, Standart Edition içinde, c. 17, s. 17. Bundan sonraki referanslar metnin içinde verilecektir. [Türkçesi: Kurt Adam Vakası: Bir Çocukluk Nevrozu Öyküsü, çev. Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayın, 2017, s. 16. Alıntıların Türkçesi için bu eserden yararlanılacak ve sayfa numaraları İngilizce sayfa numarasından sonra verilecektir.–çn]

örgüleri gibi çok daha karmaşık ve sorunludur; ayrıştırılamaz biçimde de kurmacayla iç içe geçmiştir. Bizzat olay örgüsü örüşüyle zorunlu olarak kurgusal anlatılar sorusunu ve bu sorunun modernist anlatısal anlatmanın doğası hakkında ne ima ettiğini gündeme getiren bu kurgu-dışı janrda, vaka tarihçesinde, açıklama yapısının anlatısallığının nasıl kullanıldığını incelemek istiyorum şimdi.

Muamma-çözücü bu janrın sorunu, klasik selefine, Oidipus'un kine benzer. Oidipus en başta Delphoili kâhinin, Thebai'nin içindeki pislği temizleyebilmesinin tek yolunun katilleri Laios'tan kovması olduğunu söyleyen mesajına şöyle karşılık verir: "İyi ama eskiden işlenmiş bir cinayetin kaybolan izlerini şimdi nasıl buluruz?"⁶ Freud bu vaka öyküsünün eşiğinde bizi uyararak bitişinden on beş yıl sonra "zihinsel açıdan olgunlaşmış yetişkinin anıları aracılığıyla analiz" edilen bir çocukluk nevrozunu, "çocukluktaki bir rahatsızlığını" (s. 9 [6]) anlatacağını söyler. Burada da izi bulunacak olan "cinayet" eskidir, daha sonra vuku bulan olaylarla örtülmüş, üstüne yetişkin rahatsızlıkları binmiştir ve ona sadece hatırlamayla erişilebilir. Kurt Adam'da Freud, Proust'un anlatıcısının kendi gömülü geçmişiyile olan ilişkisine benzer bir konumdadır. Daha da iyisi, tarihi ve kendi yaşam anlayışlarını anlamlandırmak için geçmiş öyküleri kazıp çıkarmak, düzenlemek ve onlara bir anlam vermek zorunda olan Faulkner anlatıcılarına benzer. Freud şöyle devam ediyor:

Terapi çalışmamızın daha sonraki bir nevrotik rahatsızlıkla ilgili olduğunu hatırlatmak isterim. Erken tarihli bu problemler analizde çocukluğun tarihöncesine sarmak gerektiğinde ortaya çıkmıştı. (s. 17-18 [16])

Burada dedektifin yanında bir de Freud'un hobilerinden biri ve sıkça başvurduğu imgelem kaynağı olduğunu bildiğimiz arkeolog kar-

6 *Oedipus the King*, çev. Bernard Knox, New York: Pocket Books, 1972, s. 8. Elbette ki Freud, muamma-çözücüler olarak Oidipus ve kendisi arasında muhtemel ve arzulan analoginin tümüyle farkındaydı. Müritleri ellinci yaş gününde (1906'da) ona bir yüzünde kendi profili, diğer yüzünde de Oidipus'un resmiyle "Meşhur muammayı [yani Sphinx'in muammasını] çözdü ve büyük bir insandı," yazılı bir madalyon hediye ettiklerinde onun bir gençlik emelini fark etmişlerdi. Bkz. Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York: Basic Books, 1953, c. 2, s. 14 [Türkçesi: *Freud. Hayatı ve Eserleri*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Kabalcı, 2004, s. 346-347].

şımıza çıkar; yani zihinsel katmanlarda kazı çalışması yaparak ilkel organizasyonun planını ve zaman içindeki çeşitli değişikliklerini yeniden oluşturacaktır. Kendisi de vaka öyküsünün sonuna doğru, Kurt Adam'ın ruhsal tarihindeki çatışık itkilerin baki kalışını hayal etmeye çalışırken arkeolojik analogiye gönderme yapar:

Ruhsal yaşamı; farklı gelişim evrelerini sonuçlarıyla yan yana barındırdığı, en kadim tanrıları ve onlara ait vasıfları yeni olanlarla birlikte muhafaza ettiği ve başka örneklerde üç boyutlu görünenleri iki boyutlu bir düzleme yaymış gibi geldiği için anlaşılmaz bulduğumuz antik Mısır dini gibi bir izlenim bıraktı bizde. (s. 119 [124])

Bu cümle, bir yandan anlatısal gelişimlerin izini sürerken bir yandan da zaman aşımına direnen, örtülü güçlerinin güncelliğini koruyan yapılar fikrini muhafaza etmek zorunda olan bir anlama sorununu işaret etmektedir. Yani açıklama hem anlatısal hem de yapısal olmak zorundadır; ancak böylece, nevrozun nedenlerini izleyerek nevrozu doğuracak olan “kurgu”yu tanımlamak için ögeler arasındaki karşılıklı ilişkinin bir haritasını çıkarabilecektir. Mekânsal ve zamansal biçem arasında bir gerilim vardır; ikisi de birbirini asla tümüyle “doyuramazlar” ve izahın, art arda yaptığı kanıtları, hikâyeyi ve çözümü düzenleyerek ikisini de tümleyici bir ilişki içinde bunu telafi etmesi gerekir.

Gelgelelim bizzat izahın olay örgüsü, basit veya düz bir çizgi olamaz. Eğer Freud amacına sadece bir başlangıçlara dönüşle, “çocukluğun tarihöncesine” sapmakla ulaşabiliyorsa, bu zamansal uyarılma ne açıklamanın yerine geçebilir ne de anlatının gerektirdiği şeyin bütünlüğünü sağlayabilir. Freud yalnızca tahkikatta değil izahta, yani yazıda da bir sorunla karşılaşır. Nitekim ikinci bölümün başında bu soruna gönderme yaparak bir itirafta bulunur ve hastasının öyküsünü “yalnızca tarihsel gelişimi içinde ya da salt amaç odaklı bir şekilde anlatmam mümkün değil” der. “Tedaviyle ya da hastalıkla ilgili bir tarihçe sunmak da mümkün değil” diye ekler; yani iki yaklaşımı, öykülerle sunuş yöntemlerini bir araya getirmek zorundadır (s. 13 [11]). Freud'un burada iki kez yinelediği “ya da” tabirini açmaya çalışırsak, malzemesinde ve izahatında birbirinden ayrılabilir dört unsur bulabiliriz: (1) çocukluk nevrozunun yapısı (nevrozun tarihçesi); (2) nevrozun nedenini bulmayı sağlayan geçmişteki olayların sıralaması (nevrozun nedenleri); (3) geçmiş olayın analiz sırasında ortaya çıkışının sırala-

ması (tedavinin tarihçesi); (4) vaka öyküsündeki raporun sıralaması.

Burada bir kez daha Rus Biçimcilerin *fabula* ya da öykü ile *sjužet* ya da olay örgüsü arasında yaptıkları ayrıma yeniden dönmek faydalı olacaktır. Bu ayrımın kendisi modernist bir bilince aittir ve Freud'un vaka öyküsüne uygulanmasında bu türden bir biyografik izahatı okurken dahi belli bazı anlatısal beklentilere kapıldığımızı işaret eder. Freud'un metninde, *sjužet*, son kertede az önce tanımladığım unsurlar dizisinin dördüncüsü olmak zorundadır: Kurt Adam "vakasını" oluşturan malzemenin rapor edilme sırası.⁷ Ama bu *sjužet*, *fabula*'sını dönüşümlü olarak diğer üç unsur arasından seçer, bazen çocukluk nevrozunun tarihçesini ve yapısını sunarken bazen de ona neden olan olayların izini sürer ya da analizin seyrini ve olayın analiz sırasında ortaya çıkışını takip eder. Şunu diyebiliriz: "nihai" *fabula*, iki numaralı unsur, yani çocukluk nevrozunun nedenleridir; ancak sunumda bir numaralı unsur, yani nevrozun tezahür edişi ve gelişmesi, keza üç numaralı unsur yani çocukluk olaylarının analiz seanslarında ortaya çıkış şekli de onun *sjužet*'i olabilir. Nevrozun tarihçesi, yani bir numaralı unsur da *sjužet* olarak üç numaralı unsurun *fabula*'sı olabilir. Diğer unsurları karmaşık ilişkileri içinde bir araya getirmek de dördüncü unsurun, yani vaka tarihçesinin yazılışının görevi olmak zorundadır. Freud bu durumun yol açtığı sunum ve açıklama sorunlarını sık sık dile getirmektedir. Sözelimi bir noktada, "çok boyutlu bir yapıyı" iki boyutlu bir düzleme taşımaya çalışırken karşılaştığı kısıtlardan bahseder (s. 72 [75]). Hem "aynı anda" hem de "sırayla" bir kişinin öyküsünü, bir hastalığın öyküsünü, tahkikatın öyküsünü ve açıklamanın öyküsünü anlatmayı başarmak zorundadır; "anlam" da son kertede tüm bunların etkin bir karşılıklı ilişkisi içinde yatmak zorundadır.

Sunum ve açıklama meselesini bizzat analizin ayrıntısı içinde takip etmemiz mümkün. Yalnızca tek bir örneğe değinecek olursak, rüyadan bahsedebiliriz; yani vakanın ve hastanın ismini borçlu olduğu, bir ağacın tepesinde oturan altı ya da yedi beyaz kurdun yer aldığı dehşet verici rüyadan. Freud da analize ilk girişi yaptığı yazısında bu rüyanın, çocukluk nevrozunun sebeplerini keşfetmekte en önemli kanıt olduğunu kabul eder. Çocuklukta görülmüş, analizin başlarında yeniden

7 Freud'un arkeolojik katman analojisini diyagram şeklinde kullanırsak, şöyle bir yapı çıkar karşımıza: 4/1/3/2. Ama anlatının yapısı, bu katmanların ilişkisini çok daha karmaşık hale getirir ve herhangi bir yalın jeolojik modeli altüst eder.

sahnelenmiş ama ancak sonuna doğru tamamen açıklığa kavuşmuş olan bu rüya, analizin tüm seyrini, tüm diğer sözlü yapıların açıklığa kavuşturmak için var olduğu bir asıl-metin olarak çevreler. Zira rüyanın görünür metni elbette ki hem saklar hem de ifşa eder. Bir deşifre etme sürecinden, rüya çalışması tarafından sahnelenen ve tahrif edilen saklı düşüncelerin anlaşılması sürecinden geçmesi gerekir. Bu da yer değiştirmiş ve yoğunlaşmış *sjuzet*'in ipuçlarıyla “örttüğü,” aynı anda hem gösteren hem de yanlış yönlendiren ve dedektif-yorumcu tarafından okunması gereken orijinal *fabula*'nın bulunmasına çok benzer. Anlatı analizine ait terimleri kullanışım, burada bir geçerlilik kazanır. Şöyle ki bir rüyanın analizi, başka şeylerin yanında; çetrefil, üst üste binmiş, yoğunlaşmış metni açmayı ve rüyanın arkasındaki *öykü* emarelerini bulmak için bileşenlerini anlatı olarak yeniden düzenlemeyi gerektirir. Dedektif anlatılarında –“Musgrave Töreni”nde mesela– olduğu gibi, rüyanın metaforlarının ve metafor olarak rüyanın metonimiler şeklinde olay örgülerinin örülmesi gerekmektedir. Rüyanın anıştırdığı tematik malzeme ve rüyayı görenin onu yeniden görerek ifade edebildiği çağrışımlar ancak ve ancak anlatisallaştırıldığı, bir olaylar sekansı olarak düzenlendiği takdirde bir anlam ifade edecektir. Ama elbette ki Kurt Adam'ın çocukluk nevrozunun nedenlerinde rüyanın kendisi bir *olaydır*; gerçekten de dönüm noktası teşkil eden travmatik bir olaydır, zira ertelenmiş eylemle iki buçuk yıl öncesinde şahit olunan “ilk sahne”ye ve o sahneden birkaç ay öncesinde vuku bulan “baştan çıkarma” girişimine nevrotik tepkiyi üretir. Hatırlama olarak rüya hem geçmişte yaşanan olayın kaydı hem de Kurt Adam'ın öyküsünde dönüm noktası oluşturan geçmişteki güncel olaydır; bilfiil *fabula* olan bir *sjuzet*, sonradan gönderme yaptığı gerçekliği hem açıklayan hem de değiştiren bir metindir.⁸

8 Freud'un daha sonra (1923) oluşturup bir dipnotla vaka öyküsüne eklediği olayların ve/veya fantezilerin nihai kronolojisini burada hatırlatmak faydalı olabilir:

Doğum: Noel günü.

1½ yaş: Sıtma. Ebeveyn birleşmesine tanıklık etme ya da onları yakın halde görüp daha sonra bir koitus fantezisini devreye sokma.

2½ yaş arifesi: Gruşa sahnesi.

2½ yaş: Anne ve babanın ablayla birlikte gittikleri bir perde anı. Yalnız o ve Nanya vardı, yani Gruşa ve ablayı gözden kaçırmıştı.

3¼ yaş öncesi: Annenin doktora yakınması.

3¼ yaş: Ablanın baştan çıkarma girişimleri. Kısa süre sonra, Nanya'nın kastrasyon

Anlatısal düzenleme sorusu, yani tutarlı ve açıklayıcı bir olay se-kansının, Barthes'ın eylemsel ve yorumsama düzenekleri halinde ta-nınabilir üniteler oluşturulması analiz için hem son derece önem arz eder hem de onun statüsünü giderek çok daha sorunsallaştırır. Buna tipik bir örnek olarak, gayet çekingen bir şekilde, yarım yamalak ama belirgin bir taslak olarak ortaya çıkan hizmetçi Gruşa sahnesinden bahsedebiliriz. Bu sahne, kırlangıç kuyruk türü kelebekle ve çocuğun ona fobik tepkisiyle ilgili bir “perde anı” üzerinde çalışılırken dile ge-tirilir. Esasında bu, Kurt Adam'ın üreteceği ilk gerçek hatırlamadır – kurt rüyasından da önce gelir.

Bu anıda Gruşa “dört ayak” yere abanmış döşemeyi silmektedir, kıcı ileri çıkmıştır ve bu sırada kadın, çocuğa takılıyor ya da şaka yol-lu onu fırçalıyordur. Freud'a göre, çocuk çiş yaptığı için kadının onu azarlaması bir kastrasyon tehdididir. Bu idrarını kaçırma eylemi de Gruşa'nın çalı süpürgesiyle (dinlediği bir öyküde çocuğu çok etkile-yen) Jan Hus'u kazıkta yakmak için kullanılan odunlar arasındaki çağ-rışımından geldiğini, kontrolsüz idrarın, yakmanın yerine konan telafi edici bir imge olduğunu söyleyebiliriz, der. Gruşa'nın yerdeki postürü, daha önceki *coitus a tergo*, ters ilişki, sahnesindeki annenin postürünü anımsatır ki bu da idrarını yapmayı, çocukça bir baştan çıkarma girişi-mine dönüştürür; nitekim bu iki postürün yer değiştirmeye yaptığı çağrışım, Kurt Adam'ın daha sonra hizmetçi kızlara olan şiddetli tut-kusunu açıklar. Postürler olayların eklemlenişlerini ve karşılıklı bağ-lantılarını, bir olayın diğer bir olaya “irtibatlanmasını” işaret ediyor gibidir. Ama Freud, metnine yaptığı parantez içine alınmış eklerden birinde şu soruyu sorar: Bu sahnede çocuğun işemiş olmasının daha önceki bir cinsel heyecanın kanıtı olduğunu, böylece de çocuğun ebe-veyn koitusunu gözlemlediğinin “kanıtı” olduğunu düşünmekte haklı

tehdidi.

3½ yaş: İngiliz mürebbiye. Çocuğun karakterinin değişmeye başlaması.

4 yaş: Kurt rüyası. Fobinin kökeni.

4½ yaş: Kutsal hikâyenin etkisi. Takıntı semptomlarının belirmesi.

5 yaşından kısa süre önce: Parmak kaybetme halüsinasyonu.

5 yaş: Ailenin ilk evden taşınması.

6 yaş sonrası: Hasta babayı ziyaret.

8-10 yaş: Son takıntı nevrozu atakları. (s. 121 [126-127])

Bu kronoloji öyküdeki sırayı temsil ediyor, ama tabii ki olay örgüsünün “çalışma” şekli bu değildir.

mıyız? Yoksa Gruşa sahnesi “masum” bir sahne midir? Cinsel ilişki postürleriyle daha sonraki karşılaşmalar temelinde geriye dönük olarak mı cinsel bir nitelik kazanmıştır? Bu bir ertelenmiş eylem mi yoksa bir tepki mi? Freud bu alternatifleri sıraladıktan sonra bunlardan hangisinin daha doğru olduğuna karar veremediğini kabul eder. Bu alternatifler bir “ya/ya da durumu,” sıralamaya ve nedenselliğe dair bir kararsızlık ânı oluşturur ki bu da bizim olayın anlatısal karşılıklı ilişkisini kavramsallaştırmamızı yeniden düşünmemizi gerektirir. Postürlerin rekombinasyon potansiyelleri ve tersine döndürülebilir çağrışım zincirleriyle karşı karşıya kalırız. *Fabula* ve *sjužet* arasındaki, olay ve onun anlamlı yeniden çalışılması arasındaki bir kuşku ve konjonktür ilişkisidir bu; açık bir şekilde belirtilebilen bir olay örgüsünden ziyade anlatısal olasılıklar için bir çerçeve sağlayabilecek belirsizlik yapısıdır.

Kararsızlık kökenler sorusunda özellikle hassas bir mesele haline gelir. Kökenlerin belirtilmesi, nedenlere dair herhangi bir açıklamada son derece önemlidir; nedenleri anlamak için, başlangıçlara dönmemiz gerekir. Gerçekten de on dokuzuncu yüzyılda anlatısal açıklamaya duyulan güvenin ve ihtiyacın önemli bir kısmı, bir tarihin/hikâyenin kökenlerine gidilebileceği ve gidilmesi gerektiği varsayımında yatmaktadır. Ne olduğumuzu biliyoruz, çünkü nerede olduğumuzu söyleyebiliriz ve nerede olduğumuzu biliyoruz, çünkü nereden geldiğimizi söyleyebiliriz. Anlatının otoritesi, sonlarla ilişkisi içinde kökenlerden bahsedebilme kabiliyetinden gelir. Freud da başlangıçtaki varsayımında bir istisna değildir. Çocukluk nevrozunun başlangıcının izini, rüyanın vuku buluşuna kadar geriye giderek takip eder, sonra rüyanın izini sürerek çocuğun bir buçuk yaşındayken şahit olduğu “ilk sahne”nin –ebeveyn cinsel ilişkisi sahnesinin– vuku buluşuna ulaşır. Dolayısıyla ilk sahne tüm kökenlerin kökeni gibi, Kurt Adam vakasının dip kayası, öyküsünün başlangıcı gibi görünmektedir. Tıpkı Proust romanındaki *drame du coucher*, annenin iyi geceler öpücüğünü esirgemesinin yarattığı dram gibi, Kurt Adam’ın daha sonraki varoluşu da gömülü ama yaşayan geçmişin o dramatik ânı üzerine kurulmuştur adeta.

Ama yine de Freud, Kurt Adam vakasının anlatısında kritik bir yere sahip olan ilk sahneyi açığa çıkardıktan ya da daha doğrusu yeniden inşa ettikten sonra, onu silmeye girişir. Vaka öyküsünün neredeyse tamamı 1914-1915 yıllarında yazılmış olduğu halde 1918’de beşinci ve sekizinci bölümlere eklediği iki uzun köşeli parantez içinde, ilk sahne-

nin, ebeveyn koitusunun gözlemlenmesinin *olay* olarak bir gerçekliği olup olmadığını sorgular. Bu ilk sahne aslında hayvanların çiftleşmesine şahit olduktan sonra tertiplenmiş ve ebeveyne atfedilmiş bir fantezi de olabilir. Yani elimizde bir ilk sahne değil de ertelenmiş eylem sayesinde *olay* olarak işlev gören bir ilk fantezi vardır belki de. Tartışmasının bu noktasında Freud bizi, *Psikanalize Giriş Dersleri* kitabına yönlendirir. Malum bu eserde Freud, bu tür ilk fantezilerin filogenetik miraslar olabileceğini ve bireyin onlar aracılığıyla insanlığın tarihine, bir ırksal “temel olay örgüsü”ne ulaştığını ileri sürmektedir.

Vaka öyküsünün bu kritik ânında, kökenler meselesinin bariz bir tasfiyesiyle karşılaşırız; köken yerine, ana muharrikin tüm otoritesinin ve gücünün atfedildiği fantezi ya da kurmaca olabilen kurucu bir *olay* konmuş ve ırkın bilinçdışına kadar giden muhtemelen sonsuz bir gerilemeden bahsedilmiştir. Bu “çözüm” kurgusal ile kurgu-dışı arasında ayırım yapmaktan vazgeçen sorumsuz bir hamle gibi görünebilir; nitekim Freud’un açıklayıcı anlatısının içine bir öz-yıkım makinesi yerleştirdiğini düşünebiliriz. Daha da kötüsü, Freud, ilk sahne mi yoksa ilk fantezi mi tartışmasını bir *non liquet* [mesele açık değil] ile bitirir ve vakanın tam anlamıyla sonuçsuz bir vaka olduğunu itiraf eder. Sonra da bu soruya tekrar dönerek aslında kararsızlığın çok da önemli olmadığını, zira ilk sahneden de ilk fanteziden de türemiş olsa, öykünün geri kalanının hiç değişmediğini iddia eder.

Burada Freud’un düşüncesinin en çüretkâr anlarından ve yazar olarak en kahramanca jestlerinden biriyle karşı karşıyayız. 1914-15 yıllarındaki argümanlarına sadık kalıp köşeli parantezler içindeki eklemeleri hiç yapmasaydı gayet rahatlıkla çok daha tutarlı, bitmiş, kapanmış ve otoriter bir anlatıya sahip olabilirdi. ‘Ya da 1918’deki şüphelerine dayanarak daha önceki argümanını içeren bölümleri metinden çıkartıp yerine yeni düşüncelerinden oluşan bölümler koyabilirdi. Özellikle kayda değer jesti ise rüyaya ve nevroza, dolayısıyla da kendi anlatısına anlamını veren köken noktasını keşfettikten sonra yeniden öykünün üzerinden geçme ihtiyacı duyarak, çok daha az kanıtlayıcı (ve daha az “olaysal”) başka bir tür köken sunmasıdır; *olay örgüsü*nün yeni bir versiyonunu anlatarak birini diğerinin yanına koyması, bir palimpsest, üzerine mükerreren yazı yazılmış bir parşömen misali birbirinin üzerine binen, aynı öykünün farklı versiyonlarını anlatan katmanlı bir *metin* yazmış olmasıdır. Böylesine çarpıcı bir köken ânı keşfetmeyi

mutlaka öngörmüş olan bir anlatısal açıklama, kendi üstüne dönüp o kökeni sorguluyor ve köken sorusunu kökten yerinden oynatarak, başka tür bir veri dizisine işaret ediyor. Böylece tüm hikâyelerin olaylara değil de başka hikâyelere geri gidebileceğini, bir kurgular yapısı olarak kendini anlatan insana gidebileceğini gösteriyor.⁹

Öyküsünün başlangıcının ya olay ya da kurmaca olmasına izin veren, onun anonim ve tarihöncesine ait bir başka öyküye açılma ihtimali tanıyan anlatısal bir beyan, açıklayıcı tarihçelere/hikâyelere olan inancı tehlikeli biçimde sarsmaktadır. Zira bu tür açıklayıcı anlatılar, otoritelerini kapanışın gücünden, “işte burada başladı ve bu hale geldi,” deme kapasitesinden alıyordu. Tıpkı Holmes’un Musgrave töreni metninde yaptığı gibi, Freud da rüyaları, perde anıları, takıntılı ve histeri belirtilerini –bilinçaltı arzusunun, mesajlarını üzerine yazdığı bedensel metaforlar– açmıştır, ama onun metnindeki sonuç, Holmes’unki gibi net bir çözümden ziyade, nihai sabit noktalardan yoksun bir anlatı filizlenmesidir. Bu yüzden de bireyin ve biyografisinin biçimi kontrol edilemez hale gelir; nedenleri ve gelişimi, belirsiz bir olay, kurgu ve yorum ağına takılı bırakılmıştır. Sonsuza dek Marlow’un Kurtz versiyonu gibi belirsiz ve rahatsız edici bir şekilde öyküleri ve kişileri anlamayışa mahkûm edilmişizdir sanki. Burada yalnızca (üç kez yineleniği için tuhaf biçimde masal yapısını ödünç alan) ilk sahnenin, koitusun, kurgusal olma ihtimaline değil, aynı zamanda çocuğun fobisinin nesnesi olan kurtların da bir kurmaca, çocuklukta duyulmuş masalların ürünü haline geldiğini dikkatimizden kaçırmamalıyız. 1887’de doğan ve 1979’da ölen bu kurgu-dışı karakterin bizzat ismi

9 Kuşkusuz Freud, kökensel olay mı yoksa kökensel fantezi mi sorunuyla başka örneklerde de karşılaşmıştır. Belki de bunların en meşhuru “ayartma” sorusudur. Bir akraba figürü tarafından baştan çıkarma girişimlerini hatırlayan o kadar çok sayıda hastası olmuştur ki baştan çıkarmanın ilk fantezi olabileceğinden şüphelenmiştir. Bu tür baştan çıkarmaların sıklığını iddia etmek isteyen toplumsal yönelimli bazı psikanalizler tarafından eleştirilen bir dönüm noktasıdır bu onun düşüncesinde. 1913 tarihli *Totem ve Tabu* eserinde de (*Standard Edition*, c. 13) ilk babanın öldürülmesini, gerçek bir olaydan ziyade bir fantezi olabileceğini kabul eder. İlk insana dair algısı onu, “başlangıçta Amel vardı” iddiasında bulunmaya itmiş olsa da “meselenin özü”nün –yani ilksel cinayetin– gerek bir eylem gerekse bir fantezi olsun aynı kaldığını ileri sürer.

Jonathan Culler hem Kurt Adam’ı (bu kitaptaki bölümün ilk versiyonu olarak *Di-acritics*’te yayımlanan makalem üzerinden) hem de *Totem ve Tabu*’yu anlatının “çift mantığı”na örnek olarak ele alır; bkz. “Story and Discourse in the Analysis of Narrative”, *The Pursuit of Signs* içinde, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1981.

bile yüzyıllar öncesinden kalma anonim kurguların bir türevidir. Öz-yaşamöyküsü anlatısını “Kurt Adam” olarak imzalayan kişi, Mann ya da Proust romanının bir kahramanından ziyade bir Virginia Woolf-adam olarak değerlendirilmelidir belki de.

Nitekim Kurt Adam’ın “gerçek” isminin yalnızca ilk harfleri, S.P., metne yazılmıştır; bu harfler de başka bir rüyanın çağrışımlarıyla, analiz edilenin *Espe* diye andığı ama aslında sakat bırakılmış bir *Wespe*, kanatları koparılmış yaban arısı olan böcekle kelime oyunu şeklinde tezahür ederler. Psikolojik özne, metinde kendisine bir lengüistik deformasyon olarak sunulur; ben’in sorunlu kimliğindeki kaygı, arzu ve dilin birbirine bağlantılı olduğu izlenimini verir. Yoğunlaşmış ve yer değiştirmiş anıda şifreli halde bulunan ve burada kastrasyon tehdidine karşı bir intikam isteğini örten kadim zamanlardan bir kalıntı niteliğindeki bu özel isim, kimlik ile arzu arasındaki ve geleceğe doğru ilerleyen yaşamın anlatısı ile yok edilemez bilinçdışı arzusunun anlattığı diğer öykü arasındaki yarığı işaret etmektedir. Başka bir deyişle, bilinçaltı arzusunun kendi tarihçesi/hikâyesi vardır; tatmin etmekten uzak bir geçmişe dair ve onu neyin tatmin edeceğine dair kendi versiyonu vardır; bilinçli özne için ulaşılabilir olmayan ama güncel sembolik oluşumlarında inatla hamlelerini ve dürtülerini yineleyen bir tarihçe/hikâyedir bu. Jacques Lacan’ın da dediği üzere, “arzusun kendi tarihindeki gerçekliğidir, öznenin semptomlarla bağırduğu şey.”¹⁰ Biliyoruz ki Lacan’ın terminolojisinde bu arzu yatıştırılmaz, çünkü geçmişin derinliklerindeki kurgusal tatmin senaryolarına yönelmiştir. Analizin olay örgüsünde ve vaka öyküsündeki sunumunda ortaya çıkan şey, gömülmüş olan ama şimdiki zamanda bir planın taslağı olarak devam eden, söylediğinden çok daha fazlasına¹ niyet eden bir dilde mesken tutmuş bu kurgusal kökenli arzusun tarihselliğidir. Bunun bir sonucu, arzusun anlam arayışındaki ısrarının eyleyicisi olarak dilin kendisinin bir yer değiştirme ve kurgusalılık durumunda olduğu, kayıp nesnenin isminin ne manaya gelmiş olabileceğini yeniden inşa yoluyla çekip çıkarmak zorunda kaldığımız hırpalanmış bir isim koyma ya da yanlış isimlendirme olduğudur. Vaka tarihçesi janrında yazılmış bir yaşamöyküsü bile kurguyla içli dışlı görünmektedir: Hipotetik bir inşa.

Kurt Adam’ın anlatısının ve bizatihi kimliğinin çocukken ona an-

10 Jacques Lacan, “L’Instance de la lettre dans l’inconscient,” *Ecrits* içinde, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 158.

latılan ve okunan, kendisinin de rüyada gördüğü kurmacalardan oluşuyor olması, roman janrının Cervantes'ten bu yana klasikleşmiş bir mecazını anıştırır aslında; yani kahramanın kitabı, gizemli bir gerçeklik kavramı yüzünden düş kırıklığına uğraması durumunu. Freud'un anlatısının radikal biçimde modernist yanı, herhangi bir düş kırıklığının olmaması ve olamayacağıdır. Ben hayali ilişkilerle sarmalanmıştır; olsa olsa ilişkinin kendisinin düzenini, sembolik kod olarak kullanımlarını bir nebze de olsa anlamayı umabiliriz. Freud'un bireysel yaşam tarihçesinin/öyküsünün geriye doğru bir filogenetik temel olay örgüsüne doğru açılıyor olabileceği iddiası, ileri bir modernist jesttir; siyasi, biyolojik ve kozmik tarihin içine bireysel öznenin dahilini anlatmaya nasıl da çabaladığımıza dair bir örnektir. Bu noktada aklımıza, Thomas Mann'ın Faust efsanesini ya da Yusuf ile kardeşlerinin hikâyesini kullanım biçimi gelmektedir. Bu minvalde Faulkner'i de düşünebiliriz; onun bir insanın yaşamının, bir ailenin soyağacının, Güney'in tarihinin tarihsel örüntülerini nasıl da genişlettiğini hatırlayabiliriz. Ayrıca, modern zamanların Dublin'i için Homeros destanlarından alınmış örüntüleri kullanan Joyce'u da anabiliriz. Tüm bu örnekler farklı şekillerde görünüşte yönetilmeyen bireysel varoluşun daha geniş bireyler-arası düzenlerle sorunlu ilişkisini işaret eder; yalnızca statülerinden emin olduğumuz ve onlarla kutsal mitin açıklayıcı gücüne yeniden yatırım yapabildiğimiz takdirde açıklayabilen, tanzim edebilen ve meşrulaştırabilen düzenlerle ilişkimizi irdelerler. Sadece Joyce, Mann ve Faulkner'de değil, Yeats, Eliot, Gide, Kafka, Giraudoux ve daha birçoklarında gördüğümüz mitlere, açıklayıcı ve meşrulaştırıcı temel olay örgülerine duyulan modernist açlık, Freud'un şu yorumunda ima edilmektedir: “Kendi deneyimi onu yarı yolda bırakınca kişi bu filogenetik deneyime sarılır. Bireysel gerçeklikteki boşlukları tarihöncesi gerçeklikle doldurur” (s. 97). Diyebiliriz ki birey, kendi tatminkâr olmayan olay örgüsündeki –tatminkâr olamaz, zira kapanmamış ve dolayısıyla da tamamen tutarlı değildir, aydınlatılmamıştır– yetersizlikleri telafi etmek için varsayılan bir temel olay örgüsüne akınlar düzenler. Sanki birey, kendi yaşam öyküsünü kendine tutarlı ve anlamlı bir şekilde anlatabilmek için geriye gidip kendi deneyimini insanlığın deneyimine dâhil edecek, bireyi zaten çoktan bir anlam bahşedilmiş olan bir öykünün önemli bir tekrarı olarak gösterecektir. Kral Oidipus'un ıstırap dolu ve kaçınılmaz öyküsü bile olsa ilahi bir olay örgüsü

fıkrine yapışmak zorunda kalacaktır. Bireysel gerçekliğin boşluklarını tarihöncesi gerçeklikle doldurmak, Sherlock Holmes'un seküler olay örgülerinin anlamı hakkındaki sorusundan yakayı sıyırmak için muhtemel bir manevra olabilir.

Freud'un daha önceki *Histeri Üzerine Çalışmalar*'da yer alan vaka öyküleri, genellikle çocuklukta yaşanan ilk travmadan başlayan ve genellikle ergenlik döneminde cinsel bir nitelik kazanmak suretiyle tekrarlanarak güncel semptomlara kadar gelen olaylar zincirini bulur, bir boşalım sağladığı ve dolayısıyla bizatihi kendisinin sağaltıcı olduğu düşünülen dikişsiz bir anlatı sunar. Kurt Adam vakasındaki dedektif hikâyesi pek tabiidir ki Holmes külliyatında rastlayabileceğimiz herhangi bir hikâyeden çok daha karmaşıktır. Daha ziyade, belirsiz sorunlara desteksiz çözümler sunulan *Karanlığın Yüreği*'ne ya da Jorge Luis Borges'in hikâyelerine benzer. Freud, hayal edilmiş olanın bir olay kadar kökensel gücü olduğunu ima ettiğinden, “başlangıçta amel vardı” diye bir iddiada bulunup bulanamayacağımızı sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda geleneksel anlatı nedenselliği mefhumlarını radikal biçimde tashih etmeyi önerir. Yorumlayıcı çalışmasının mantığı Freud'u yeni bir nedensellik anlayışına götürür. Bu yeni anlayışa göre, nedensellik geriye doğru olduğu kadar ileriye doğru da işleyebilir. Zira sıklıkla olayın ya da fantezinin etkisi, bir anlam kazandığında, genellikle de cinsel bir manaya kavuştuğunda, yani dikkate değer bir gecikmeyle hissedilir. Kronolojik sekans neden sorusunu yanıtlayamayabilir. Olaylar ertelenmiş eylemle (*Nachträglichkeit*) ya da tersine bir sekansla daha önce var olmayan bir anlamı yaratmak için çalışan tepkiyle travmatik bir anlam kazanabilir. Dolayısıyla, bir öykünün düzenlenme biçimi ille de onun işleyiş biçimine tekabül etmez. Gerçekten de anlatısal düzen, mantıklı bir aksiyonlar ve sonuçlar zinciri olarak sekans, anlatısal açıklama sorununa bir çözüm olmaktan ziyade, bu sorunun bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Bir yaşamı –kendi kendimize anlattığımız kendi yaşamımız da dâhil– nasıl anlattığımız en azından çifte bir süreçtir; mantığı arzu tarafından dayatılan çok daha sapkın, dirençli ve güçlü olay örgüsünü düzenli bir anlatının içine yedirme çabasıdır.

Freud şunu da kabul eder. Bazı sebep ve anlam unsurları vardır ki asla anlatı haline getirilemezler; daha ziyade yapısal bir analizle, nevrozu hazırlayan belli ruhsal “kurgular”ın “haritasını çıkarmak” suretiyle anlaşılmaları gerekir. “Anal Erotizm ve Kastrasyon Karmaşa-

şı” başlıklı yedinci bölümde olağanüstü bir karmaşıklıkla analiz edip haritasını çizdiği, böyle bir ağıdır. Bu bölüm, vaka öyküsü boyunca örtük olan şeyi, yani nedenselliğin bir olasılık, tümleyicilik ve belirsizlik bağlamında düşünülmesi gerektiğini açıkça gösterir. Eğer Freud’un analize dair ilk yorumlarına dönersek, bir söylem ve anlayış olarak anlatının kendisinin sadece geçici bir statüsü olduğunun kabulünü buluruz. Anlatının anlayışları zamanda ve zaman içinde işler, oysa bilinçdışı her daim zamansızdır. Analist sabırla bu zamansızlığa boyun eğmek zorundadır; ama dirençleri yenmeyi hızlandırmak için analize ne zaman ve nasıl bir zaman sınırı, zamansal bir biçim yaratacak olan yapay bir son koyacağını da bilmek zorundadır. Kurt Adam’ın analizi ilerledikçe (birçok anlatı gibi) hem sona doğru bir itki hem de sonlanmaya bir direnç sergiler. Freud’un son makalelerinden birinde iddia edeceği gibi, direnç ve aktarım dinamikleri her zaman akla gelebilecek herhangi bir sonla ilişkili olarak yeni başlangıçlar doğurabileceği için, analiz özünde bitimsizdir. Kurt Adam’ın anlatısına bir kapanış ve bir şekil vermek gerekir, ama bunlar geçicidir ve daha fazla anlam ve kuram devirleri içine girmek üzere her an yeniden açılabilirler. Henry James’in *Roderick Hudson*’ın önsözündeki meşhur bir cümlede dediği gibi, “Gerçekte, evrensel olarak, ilişkiler hiçbir yerde bitmez ve sanatçının en latif görevi, sonsuza dek, kendine ait bir geometri ile ilişkilerin içinde mutlu mesut bitiyormuş gibi *görünecekleri* daireler çizmekten ibarettir.”¹¹ Anlatısal anlayışın talep ettiği, o olmadan tutarlı bir olay örgüsüne sahip olamayacağı kapanış her daim geçicidir, “-miş gibidir,” mecburi bir kurgudur.

Freud’un vaka öykülerinde altta yatan, ruhsal sağlığın insanın yaşamının tutarlı bir anlatısal beyanına tekabül ettiğine dair bir varsayım vardır. Steven Marcus, Dora vaka öyküsünü tartışırken şuna dikkat çeker: “İnsan yaşamı ideal olarak sıkı dokunmuş ve tutarlı bir öyküdür; bu öyküde tüm ayrıntılar açıklayıcı yerlerini alır ve doğru düzgün bir nedensellik ya da başka bir sekans içinde (pratikte mümkün olduğu ölçüde) her şeyin hesabı verilir. Buna karşın hastalık, en azından kısmen tutarsız bir hikâyeden ya da kişinin kendisiyle ilgili tutarsız ve yersiz bir hikâyeden muzdarip olması anlamına gelir.”¹² Freud *Dora*’da

11 Bkz. Henry James, *The Art of the Novel*, R.P. Blackmur (der.), New York: Scribner’s, 1934, s. 5.

12 Steven Marcus, “Freud and Dora: Story, History, Case History,” *Partisan Review* 41/1,

şunu ileri sürmüştü: “Hastanın hastalığıyla örtüştüğü ölçüde yaşamına dair düzgün bir tarihçe sunmaktaki kabiliyetsizliği sadece nevrozun bir özelliği değildir. Ayrıca büyük bir kuramsal öneme sahiptir.” Marcus haklı olarak burada Freud’un, insani manaları aydınlatmada anlatı kültürüne, on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasının büyük romanlarına bahşedilen otoriteye gösterdiği “takdir”in altını çizer. Marcus ayrıca *Dora*’nın ilk anda görüldüğünden çok daha karmaşık ve romanesk bir yapısı olduğuna işaret ederek Freud’un bu yüzden “güvenilmez bir anlatıcı” olmakla suçlanabileceğini söyler; Freud da bunu kısmen kabullenmiştir, zira o zamanlar aktarımın rolünü yeterince iyi anlamamış olduğunu itiraf eder. Bana göre *Dora*, dallanıp budaklanan bir karakter kadrosu ve ilişkileri hiçbir zaman tatminkâr bir biçime ulaşamayan kusurlu bir Viktoryen roman gibi okunuyor. Kurt Adam vaka öyküsüyle ise, Freud daha da ilerlemiş, karmaşık anlatısal olay örgülerinin daha sofistike bir sunumuna ve yaşamın “sağlıklı” anlatısına dair daha incelikli bir anlayışa ulaşmıştır.

Şunu belirtmek gerekir ki Freud bu analiz sırasında birkaç kez Kurt Adam’a olayların daha düz, mantıklı, “makul” anlatısını sunmuş, ancak hastası bu standartlaşmış olay örgülerini kabul etmeyi ve onlara inanmayı reddetmiştir. Freud hastasıyla birlikte anlatılarımızı inandırıcı kılan şeyin hiç de basit bir tutarlılık ve inandırıcılık olmadığını göstermiştir. Anlatısal sekansların ve şenaryoların, arzusun karmaşık, dolambaçlı ve yıkıcı örüntüleriyle uyum sağlaması gerekmektedir. Israrcı geçmiş, biz onu açıklığa kavuşturmaya çalışırken kendi planını yazabilmelidir. Aynı zamanda biçem ve olay örgüsüne sahip olmak, bir güç üretmelidir: tüm olayların bağlanmasını kuvvetlendirecek, yaşamın karmakarışık malzemesini, onu nasıl anlatabileceğimize dair yeni içgörüler sağlayacak kasti bir yapıda şekillendirecek bir güç.¹³ Güçlü kurgu,

1974, s. 92. Bu denemenin daha uzun bir versiyonu için bkz. Steven Marcus, *Representations: Essays on Literature and Society*, New York: Random House, 1975. Marcus bu denemesinde anlatı tarihçisi ve “modernist” yazar olarak Freud hakkında ilginç değerlendirmelerde bulunur.

13 Bkz. Sigmund Freud, “Constructions in Analysis” (1937), *Standard Edition* içinde, c. 23, s. 257-269. Freud burada analistin inşa ettiği bir yapıya hastanın razı olduğunu, “o yapıyı tamamlayan ve genişleten yeni anılar”ın üretilmesinden anlayabileceğimizi belirtir. Ayrıca, analizin her zaman bastırılmış olanın hatırlanmasıyla sonuçlanmayabileceğini, daha ziyade hastanın “o yapının gerçekliğine olan kati inancını” doğurabileceğini ve bunun da “yeniden hatırlanmış bir anıyla aynı terapötik sonuca”

arzu kendini şimdiki zamanın dilinde örtük biçimde yeniden inşa ettiği esnada, onun karmaşık ve gömülü tarihçesini canlandırabilen şeydir.

Elbette şimdiki zamanın dili, bilimsel monoloğun, hakikatin karşı konamaz sesinin sahip olduğu sağlam bir otoriteden yoksundur. Aslında iki sesin bulunduğu yerdir bu dil; aktarımın “geçici diyarı”nda hasta ile analistin seslerinin, analizin diyaloguna bağlandıkları bir yerdir. Lacan’ın yazdığı gibi, “Esasında, psikanalizde özne kendini, analistin herhangi bir müdahalesinden önce, salt mevcudiyetinin diyalog boyutunu kattığı gerçek manada bir söylem tarafından oluşturur.”¹⁴ Analistin anlatılan ve muhtemel anlatıcı olarak varlığı, analiz edilenin söylemini “diyalog” haline getirir. Dolayısıyla, analitik aktarım Mikhail Bakhtin’in “diyalojik” kavramını gerçekleştirir; bu kavrama göre, söylem ötekilerin varlığını içselleştirmekte, dilin herhangi bir toplumsal kullanımında içkin olan başkalığı işaret etmektedir.¹⁵ Bu arada olma ortamında– hatırlarsak Freud transferi *Zwischenreich* olarak tanımlar– “gerçek” anlatı iki şey arasında, alışveriş sürecinde yatar; birbirine karşı oynayan, sıklıkla birbiriyle savaşıyor, karşılıklı olarak tanınan ama farklı şekillerde içselleştirilen kabullere ulaşmak için çabalayan iki söylemin ürünüdür. Dolayısıyla, analiz özünde diyalojik biçimde oluşur; ben ile ötekinin, açılış ile kapanışın, köken ile sürecin bitimsiz bir kontrpuanıdır. Merkezsiz ve nihai olarak hiç bitmeyen analitik söylem, Freud’un merkezi ve otoriter bir açıklayıcı tarihçe olmadığını fark ettiğinde, anlatısal olarak başvurduğu tamamlayıcılık ve belirsizlik, ya/ya da’lar, ertelenmiş ve geriye dönük etkilerle eşözlüdür.

Daha önce de söylediğimiz gibi, hasta anlatacak bir öyküyle analiste gelir. Bu öykü, yarımdır ve sağaltıcı değildir, ama yanlış da değildir, zira şu veya bu biçimde gerçekten de hakikati gösterir. Hastanın öyküsünün olay örgüsü, bütünleştirip açıklayacak sekansı ve tasarımı yaratmak için gereken dinamikten yoksundur. Analitik çalışmayla inşa edilen daha doyurucu olay örgüsünün çok daha dinamik olması gerekir ki şekillendirici ve bağlayıcı bir güç olarak daha faydalı hale gelsin. Her şeyden önce açıklama, yorumlama açısından çok daha güçlü ol-

ulaştığını söyler. Bu denemeyi sonuç bölümünde daha ayrıntılı olarak ele alacağım.

14 Jacques Lacan, “Intervention sur le transfert,” *Ecrits* içinde, s. 216.

15 Özellikle bkz. Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel,” *The Dialogic Imagination* içinde. Ayrıca bkz. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin et le principe dialogique*, Paris: Editions du Seuil, 1981.

mak zorundadır. Hem anlatanları hem de dinleyenleri nezdinde ikna gücünü barındırmalıdır ki bu da hikâye anlatımının mutlak gagesidir. Öyleyse gerçek, birçok *fabula* ve birçok *sjuzet* arasındaki, öyküler ve onların muhtemel organizasyonları arasında olduğu kadar iki anlatıcı, analiz edilen ve analist arasındaki diyalogdan doğar. Merkezsiz ve tersine çevrilebilen bir yapı olan diyalog, anlatıyı sorgularken yaratan ve zorunlu kurmacanın güç alanını gösteren anlatının eyleyicisidir.

Bir vaka tarihçesi/öyküsü, bir bireyin eğitici-öğretici amaçlar için halka sunulan öyküsüdür: Örnek biyografi biçimidir. Freud bu janrı kullanırken yaşamöyküsü yazarlarının, tarihçilerin ve romancıların karşılaştığı tüm anlatısal tasarım ve sunum sorunlarının yanında Platon'dan bu yana edebiyata musallat olan meselelerle de karşı karşıya kalır. Gerçek bir insana dair kurmaca-dışı bir janr olan Kurt Adam vaka öyküsü, radikal biçimde kurmacayla ittifak içindedir, zira sebepleri ve bağlantıları otoriter gerçeklerden ziyade olasılığa dayalı yapılarla eksiklik ve arzunun hayali senaryolarına dayanır; ayrıca, açıklamalarının hem nesnesi hem de aracı olarak çalışmak zorunda olduğu bizzat dilin kendisi gibi biçimini, olamaz olanla eşözlü arzu hikâyelerinden alır. Freud tüm yazılarında olduğu gibi anlatılarında da Conrad, Joyce ya da Proust gibi diğer modernistlerle, yaşamöykülerine ve onların farazi olay örgülerine dair temel bir karışmasılığı paylaşmaktadır. Onun insan anlayışı, insanın kendini bilmesinin ve kendi yaşamöyküsüne hâkim olabilmemesinin sınırlarını vurgular. Bir insanın ne olabileceği, bilinçli öznenin bilinçaltıyla olan belirsiz ilişkisine bağlıdır: “Wo Es war soll Ich werden.” Bu meşhur vecize geleneksel olarak ve iyimser bir bakış açısıyla şöyle tercüme edilir: “Id neredeydiyse Ego da orada olmak zorundadır.” Ama bana kalırsa, bu daha ziyade egonun, özneyi müphem yollarla sevk ve idare eden o başkalıkla örtüşmek ve ona hâkim olmak için verdiği bitimsiz mücadeleye parmak basan bir özlü sözdür.¹⁶ Ve söz konusu mücadelenin tarihçesinin anlatılması da her daim hipotetik bir inşadır.

Tıpkı modernist roman gibi Kurt Adam vaka öyküsü de hikâye anlatıcılığının sınırlarını gösterirken aynı anda bu öykünün yine de

16 Bkz. Jacques Lacan, “L’instance de la lettre,” *Écrits* içinde, s. 524. Lacan burada bu vecizenin iyimser yorumuna ikna edici biçimde karşı çıkmaktadır.

anlatılması gerektiğinde ısrar eder. Anlatının olay örgüleri olağanüstü karmaşık, öz-yıkımcı ve görünüşte inanılmaz hale gelmiştir. Geçici kapanışlar ve kurmaca başlangıçlar uğruna, açık başlangıçları ve sonları terk etmeye mecbur bırakılmışlardır; sebepleri ertelenmiş etki ve geriye dönük tepkiyle işleyebilir; bağlantıları mantıklı olmaktan ziyade olasıdır; bireysel dramları, bireyler-arası tasavvurlarla belirsiz bir gelişim içinde durmaktadır. Ama eğer olay örgüsü şaibeli bir konu haline geldiyse de zorunluluğunu sürdürmektedir: Ben'in öyküsünü anlatmak, zamansallığın labirentindeki kaçınılmaz çizgimiz olarak kalmaya devam eder. Yaşamın her şeye rağmen anlatılabilir olması bizim için son derece önemlidir. Bu da kendi ismini söyleyemeyen ama bizi anlama doğru yönelten, karmaşık ve kapanmamış bir harekete zorlayan arzunun gücünü kavrayabilirmiş gibi, o geçici, desteksiz olay örgülerini bulmak anlamına gelmektedir. Freud'un böylesine kuvvetle ortaya attığı anlatısal meselelerin önemi de buradan gelmektedir. Onun mütereddit düşüncesi ve ruhsal yaşama dair sunduğu dinamik model bizi, biçimci paradigmaların ötesinde düşünmeye, ne kadar geçici veya desteksiz olsa da kayıp zaman ile süregiden zamanı, yeniden birbirine bağlanması mümkün olmayan hafıza ile arzunun dinamiğiyle hemhal olmaya davet etmektedir.

KUŞKUCU ANLATI: *ABŞALOM, ABŞALOM!*

Anlatının tasarımı ve projesiyle ilgilenen bir okur için, William Faulkner'in *Abşalom, Abşalom!* romanı son derece dikkate şayan bir metin sunuyor. *Abşalom, Abşalom!* anlatının epistemolojisinden ve olay örgüsünün geçerliliğinden radikal biçimde kuşkulanılan bir bağlamda, olay örgüsü örmenin bilişsel kullanımlarındaki sorunları Faulkner'in diğer romanlarından çok daha keskin bir kuvvetle ortaya atıyor. Hatta belki de *Abşalom, Abşalom!*, Joyce'un *Ulysses*'i, Gide'in *Kalpazanlar*'ı, Italo Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci* ya da Michel Butor'un *Değişim*'i gibi bu meselelere zihinsel sondajlar yaptığı düşünülen romanlardan dahi çok daha özgül biçimde, eleştirmeni zorluyor. Zira bu metin hem on dokuzuncu yüzyıl romanını –özellikle de soy kütüğü, otorite ve iletim örüntülerine dair kaygılarını– özetler hem de onu altüst eder; bu altüst etmeyi öyle bir tarzda yapar ki romanın bir dizi geleneksel sorununu yeniden doğrularken onun geleneksel çözümlerini reddeder. Ekler kısmında bize (tıpkı Freud'un Kurt Adam'a eklediği dipnotta ki gibi) bir kronoloji, bir şecere (Zola'nın *Rougon-Macquart* dizisi ve Glasworthy'nin *Forsythe Efsanesi*'ndeki aile vakayinamelerinde olduğu gibi) ve bir harita (gerçek anlamda değilse bile örtük biçimde Stendhal, Balzac, Tolstoy, Hardy ve toprağı fiziki takibe alıp düzenleyen tüm diğer romancılarda olduğu gibi) tedarik eden bir romandır bu. Bunlar, *Abşalom, Abşalom!*'un tamamen ayrı düştüğü, ama bir gaipliğin [*absence*] gücü olarak ona musallat olan zaman ve deneyimin düzenlenmesi için kullanılan geleneksel şemalardır. Nitekim *Abşalom, Abşalom!*, romanın kendisini onların geçişinin izinde oluşturduğu biçime dair gaiplikler de dâhil, ademi mevcudiyetlerin tasallut gücünün öyküsüdür.

Abşalom, Abşalom!'da olay örgüsünün yerine bakmak için, tüm anlatıbilime içkin olan ve en ikna edici biçimde Roland Barthes tarafından S/Z'de iddia edilen şifreli bir faaliyet olarak anlatı kavramına

yeniden başvurabiliriz. Yani herhangi bir anlatı, bireysel örüntüsünü, hiç değilse en çabuk tarafından “zaten yazılmış olandan” türemiş önceden var olan düzeneklerden öreri. Öyleyse bir anlatının okuması da “zaten okunmuş olandan” devşirilmiş düzenekler bağlamında deşifre etmek, düzenlemek, akla uydurmak, isim vermek olacaktır. Daha önce Barthes’ın beş düzeneğinin olay örgüsü incelemeleri için özellikle uygun olduğunu söylemiştik. *Proairetic* ya da eylemler düzeneği ve *hermeneutic* ya da yorumsama, yani muammalar ve cevaplar düzeneği son kertede “Hakikat”ın düzeneği ya da sesidir. Hatırlanacağı üzere *proairetic*, eylemlerin mantığıyla ilgilidir: bir eylemin tamamlanmasının nasıl mantıklı biçimde onun başlamasından türeyebileceği; bir eylemin bütünü tamamlanmış ve isimlendirilebilir bir birim olarak başka eylemlerle kombinasyona girerek sekanslar oluşturacağı fikridir. Adından da anlaşılabilirliği gibi bu, Aristotelesçi bir düzeneştir; eylemlerin bütünlüğü ve karşılıklı ilişkilerinin mantığıyla ilgilenir. *Hermeneutic*, yorumsama düzeneği ise daha ziyade bir öyküyü yapılandıran soru ve cevaplarla alakalıdır; bu soru ve cevaplar havada kalışları, kısmen açığa çıkmaları, geçici tutuklukları, muhtemel çözümleriyle, klasik anlatıda anlamın ortaya çıkış ânı gibi hissettiğimiz şeye doğru içinden geçmemiz gereken bir “geciktirici yapı” ya da “oyalayıcı uzam” yaratırlar. Olay örgüsü, daha önce de önerdiğimiz gibi, eylemler düzeneği ile yorumsama düzeneğinin bir kombinasyonu olarak ya da daha da iyisi, eylemler düzeneğinin yorumsama tarafından aşırı şifrelenmesi olarak algılanabilir. Anlatının eylemleri ve eylem sekansları muamma ile çözüm oyunu tarafından daha geniş bütünlükler şeklinde yapılandırılır; geniş, şekillendirici bir güç olarak yorumsama, eylemleri ayıklamamızı, gruplandırmamızı, onların önemini görmemizi, anlatının bütünü içindeki önemleri bağlamında sekansları yeniden isimlendirmemizi sağlarlar. Yorumsama düzeneğinin yarattığı gerilim hattında okuruz; onun işaretleri doğrultusunda eylemleri yapılandırır, kısmi ifşalar ve yanıltıcı ipuçları arasında ilerlerken yeniden yapılandırırız; artık tümüyle yüklemelenmiş cümlelerin matrisinin “doymuşluğu” tarafından sağlanan mananın bütünlüğüne doğru yol alırız.

Abşalom, Abşalom!’u okurken karşılaşılan zorluğun ana kaynaklarından biri, bu iki düzeneği kendine has kullanımından, geleneksel kipte birbiriyle bağdaşmayı ya da eşzamanlı olmayı reddetmelerinden kaynaklanıyor. Okur olarak romanda herhangi bir tanınabilir soru ve

cevap çerçevesinden, dolayısıyla da herhangi bir açık anlam niyetinden mahrum bırakılmış, eylem ve olay sekanslarıyla karşılaşırız. Daha da kötüsü, düzenli bir “proairetisms” gelişiminin ya da olay zincirlerinin sonuçlarına ilerleyişlerinin bu eylemlere dair muammalar formüle edilmesiyle kesintiye uğradığı ve müdahale edildiği sekanslarla karşılaşırız. Sanki romandaki karakterler sıklıkla eylemler düzeneğindeki bir sekansın, daha bizim okurlar olarak o sekansın nasıl aktığını görmemize izin verilmeden, açıklayıcı anlamını sorgulamaya başlıyorlar. Eylemin bizzat mantığı, o eylemin yorumsama gücünün tetkikiyle ihlal ediliyor; oysaki bu tetkik, anlamını ancak sekansın sonundan devşirebileceği halde bize bu sonu görme ayrıcalığı tanınmıyor. Dolayısıyla, sık sık kendimizi yorumsama vites değişiklikleri ile karşı karşıya buluyor, anlatısal olayın bilfil bütünlüğünü onun yorumsama olasılıkları ve belirlenimleri bağlamında yeniden gözden geçirmeye mecbur ediyoruz. Tıpkı Quentin Compson’un Harvard Üniversitesinin yurdundaki (nispeten anlatının yabancıları olan) Kanadalı oda arkadaşı Shreve McCannon’ın durumuna düşüyor ve onun gibi biz de “Dur! Tanrı aşkına dur!” diye bağırarak istiyoruz. Bu duruma en açık örneklerden biri olarak aklıma gelen sahne, Thomas Sutpen’in Wash Jones tarafından öldürülüşünün anlatıldığı pasajdır. Sutpen, Wash’ın torunu Milly Jones’u hamile bırakmış ve bebeğin doğduğu gün Sutpen öldürülmüştür. Burada Shreve ile Quentin arasında şu diyalog geçer:

“Dur,” dedi Shreve. “Yani onca zahmetten sonra istediği erkek evlada kavuştuğunu ama tersin yüz geri dönüp...”

“Evet. O öğleden sonra Dedemin bürosunda başını hafif geriye atmış otururken, belki de dördüncü sınıftayken Henry’ye aritmetik anlattığı gibi ona şöyle demişti: ‘Tek istediğim bir erkek evlattı. Şimdiki konumuma bakıyorum da ne doğadan ne talihten istenmeyecek bir şey değildi bu...’”

“Bi dursana,” dedi Shreve. “... onca zahmete katlanarak sahip olduğu erkek evlat arkasındaki barakada yatarken, Wash’u önce kendini sonra da bebeği öldürmeye kıskırttığını mı söylüyorsun?”

“Ne,” dedi Quentin. “Çocuk erkek değildi. Kızdı.”

“Ya,” dedi Shreve. “...Hadi. Şu buzdolabından çıkıp yatağa girelim.”¹

1 William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, New York: Modern Library, 1951, (ilk baskı, 1936), s. 292. Bundan sonraki referanslar metinde parantez içinde verilecektir.

Burada daha önce anlatılmış olan eylemlerin (Sutpen'in kendisine bir oğlan değil de bir kız doğurduğu için Milly'yle evlenmeyi, hatta onun bakımını üstlenmeyi reddetmiş olması) Barthes'ın tümüyle yüklenmiş anlatısal cümleye dönüştürülmesi için gerekli olan ifşaatin askıya alınmasıyla karşı karşıya kalıyoruz. Bu gerilim, Sutpen'in yaşamının olay örgüsünün, tüm anlatının yorumsama düzenindeki ana şekillendirici güç olan "plan"ının nihai yıkımının dramatik tasvirini, "anlam" pahasına, daha da vurgulamaktadır.

Okur aynı sıklıkla mükemmelen mantıklı görünen ama anlam tutarlılığı olmayan eylemler düzeninde bir cümlenin tanığı olarak bulur kendini; sanki olayın ardındaki niyeti ve anlatılışındaki saiki kavraması için gerekli olan yorumsama ipuçları kendisine verilmemiş gibidir. Böyle örneklerde okur, tıpkı romanın başında Rosa Coldfield'in anlatısını dinleyen Quentin'in durumuna düşer. Açılış sayfalarındaki Rosa Coldfield'in anlatısından bir fragmanı burada alıntılanmak istiyorum:

Ablam Ellen'in başına gelenleri gördüm. Onun adeta inzivaya çekilişini, iki lanetli çocuğunun büyümesini, kurtarmaya gücünün yetmeyeceğini bilerek, eli kolu bağlı izleyişini gördüm. O ev ve o gurur için ödediği bedeli gördüm; o gece kiliseye girdiğinde altına imzasını attığı bütün senetlerin, gururun, tatminin ve huzurun

[Türkçesi: *Abşalom, Abşalom!*, çev. Aslı Biçen, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 241. Alıntıların Türkçesi için bu eserden yararlanılmıştır ve referansları metin içinde İngilizce sayfa numarasından sonra verilecektir.—çn]. Bu roman hakkındaki geniş çaplı eleştiri literatürünün büyük kısmı, beni burada ilgilendiren "anlatıbilimsel" analizle doğrudan alakalı olmadığı için bu literatüre çok az referans vereceğim. Elbette ki birçok yorum noktasında bir orijinallik iddia edemem. Bana genel bir eleştirel perspektif sağladıkları için şu yazarlara ve eserlerine şükran borçluyum: James Guetti, *The Limits of Metaphor*; Joseph W. Reed Jr., *Faulkner's Narrative* New Haven: Yale University Press, 1973 ve Albert J. Guerard, *The Triumph of the Novel*, New York: Oxford University Press, 1976. Daha sonra söz edeceğim gibi şunlardan da çok yararlandım: Patricia Drechsel Tobin, *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978 ve John T. Irwin, *Doubling and Incest / Repetition and Revenge*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975. Ayrıca bkz. T. Matthews, *The Play of Faulkner's Language*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982. Matthews burada Faulkner'in romanını Jacques Derrida'nın eserlerinden türettiği bir perspektifle okumaktadır, ama yine de bana göre, açıklamalarında ve yorumlarında çok daha fazla psikolojik güdüleme sorularına dönmektedir, özellikle de bu motivasyonlar sezildiğinde ve açık olmadıklarında; bu da çalışmayı yazarının iddiasından çok daha geleneksel kılmaktadır.

vadelerinin nasıl birer birer geldiğini gördüm. Judith'in evliliğinin hiçbir mantığa, hatta bir bahanenin gölgesine bile sığınmadan men edilmesini gördüm; Ellen'ın başucunda sadece benimle, geri kalan son çocuğunu korumamı benden rica ederek ölüşünü gördüm; Henry'nin evini ve mirasını reddedişini, sonra sadece kız kardeşinin sevgilisinin kanlı cesedini gelinliğinin eteklerine savurmak için geri dönüşünü gördüm; o adamın –bütün kurbanlarından fazla yaşayan şeytanlığın kaynağı ve elebaşının– sadece birbirlerini değil, onun soyunu, hatta benim de soyumu yok etmek için yarattığı iki çocuğa rağmen evlenmeyi kabul ettiğim o adamın geri dönüşünü gördüm. (s. 18 [18-19])

Aslında bu pasaj Rosa'nın bakış açısından anlatılması gereken öykünün neredeyse tümünü vermektedir; üstelik “gördüm... gördüm...” diye biten tümcelerle ve böylece görgü tanığının ifadesinin doğruluğunda ısrar etmektedir. Peki, Rosa'nın anlatısında eksik olan nedir? Bazı önemli açılardan her şey eksiktir. Zira bu, büyük ölçüde yorum-sama dışı bir anlatıdır; bu olaylar sekansı için hiçbir görünür yapı sunmamakta, hatta nasıl ve neden bir anlam aranması gerektiğine dair en ufak bir ipucu bile vermemektedir. Burada kâfi miktarda anlatı vardır, tıpkı roman boyunca da olduğu gibi, ama anlatı için gereken *zemin* uygun değildir.

Bu alıntıdan bir genelleme yaparak, sadece anlatı içindeki bir sorunu değil, son kertede anlatının kendisini sorunsallaştıran *Abşalom, Abşalom!*'daki bizatihi anlatı sorununu temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bay Compson, asil ama hafiften fuzuli kaçan destansı çağrışımlarıyla bizim için sorunu şöyle genelleştirir:

“Akıl almaz. Durumu açıklamıyor. Belki de mesele bu: onlar açıklama yapmadı ve bizim de bilmemiz beklenmiyor. Ağızdan 'ağıza geçen birkaç hikâyemiz var; eski sandıklardan, kutulardan ve çekmecelerden hitap sözleri ya da imzaları olmayan mektuplar bulup çıkarıyoruz, bir zamanlar yaşamış, nefes almış erkeklerle kadınlar bu mektuplarda, şimdi bize Sanskritçe ya da Chockraw dili gibi gelen anlaşılmaz bir şefkatle yazılmış kısaltmalar ya da lakaplar sadece; insanları hayal meyal görüyoruz, yaşayan kanlarında ya da tohumlarında hareketsiz beklemekte olduğumuz insanlar, şimdi kahramanca boyutlar kazanmış olan zamanın bu gölgeli seyreltisinde, zamana kapalı ve anlaşılmaz, basit tutku ve basit şiddet rollerini oynuyorlar... Evet Judith, Bon, Henry, Sutpen: hepsi. Onlar orada,

ama eksik bir şey var; o eski sandıktan mektupla birlikte çıkarılmış bir kimyasal formül gibiler, özenle çıkarılmışlar, kâğıt eski, solmuş, erimiş, yazı solmuş, neredeyse okunamayacak halde, yine de anlamlı, şekli ve uyandırdığı his tanıdık, görünmez, ama hissedilebilir güçlerin adı ve varlığı tanıdık; onları gerekli oranlarda bir araya getiriyorsun, ama bir şey olmuyor; tekrar okuyorsun sıkkın, dikkatli, üzerinde dura dura, hiçbir şeyi unutmadığından, yanlış hesap yapmadığından emin olmaya çalışarak; tekrar bir araya getiriyorsun, yine bir şey olmuyor: sadece kelimeler, simgeler, şekillerin kendileri, insanlara has o korkunç ve kanlı talihsizliğin abartılmış fonu önünde gölgeli, esrarlı ve sakınler.” (s. 100-101 [87-88]).

Bu pasaj anlatının tüm muammalı meselelerine gönderme yapmaktadır. Henry Sutpen, Charles Bon'u neden öldürdü? Bu cinayetin Thomas Sutpen'le ve sonunda onun yuvasının yıkılışıyla ne alakası var? Bu ataların masalının şimdiki zamanın kuşaklarıyla ne alakası var? Özellikle de şunu sormalyız: Anlatı ne olduğunu nasıl bilebilir ve olayların saiklerini nasıl anlamlandırabilir? Eğer bunu yapamazsa o zaman sülaleler silsilesine, bilgi ile bilgelğin iletimine ve tarihin kendisine ne olacak? Tarih basitçe “insanlara has kanlı talihsizlik”ten mi ibarettir? Eğer Barthes için tüm muammaların çözümü, anlatısal cümlelerin bütün ve nihai yüklenmesiyle örtüşüyorsa şayet, o zaman Bay Compson burada bir yüklem bulma olasılığını sorguluyor gibidir: özel-özel isimler- buradadır, ama anlama erişmeyi reddetmektedir.

Rosa Coldfield ve Bay Compson'dan yaptığımız alıntılarının her ikisi de bir yandan anlatılacak bir öykü olduğunu –hatta belki de tarihin de anlatılması gerektiğini- ima ediyor. Öte yandan ise ortada bir anlatma ve yazma –mektup ve belge yazan ve okuyan, özellikle de konuşan insanlar- faaliyeti olduğu halde bir şekilde aradaki şey, anlatılan öykü, tutarlı biçimde örülmüş olay örgüsü olarak anlatı, yorumsama anlamındaki cümle her ikisinde de eksik kalır. Bir kez daha Gérard Genette'in *histoire*, *récit* ve *narration*, yani “öykü,” “olay örgüsü” ve “anlatma” kategorilerine gönderme yaparsak, şurası açıktır ki *Abşalom, Abşalom!* romanında hem bolca anlatma buluruz hem de tarihin kendisiyle eşit olabilecek bir öykünün hiç değilse varsayımını görürüz. Eksik görünen şey, Bay Compson'un değindiği kimyasal işlemin sonucudur, yani klasik anlatının bizzat cevheri ve var olma sebebi olan o olayların anlaşılır düzenidir.

Sorunu ifade etmenin bir yolu da şu olabilir. Her şeyden önce babalar, oğullar, kuşaklar ve soy silsilesiyle alakalı olan bu romanda, öykünün anlatılması için geçici cinsten bile olsa, açık bir otorite yok gibi görünmektedir ve bunun sonucu olarak da öykünün yorumuna nasıl hâkim olunacağına dair hiçbir öneri bulunmamaktadır. Rousseau’dan Freud’a değin, ben ve onun kökenlerinin söylemi –bir soyadı meselesi– son kertede kimliğin otoritesiyle, tüm o karmaşık çözüm yolu arayışlarından geçip “işte ben buyum” gösterme ifadesini hedefleyen o bilgiyle alakalıdır. *Abşalom, Abşalom!* bu klasik meseleyi daha da sorunsallaştırır. Sadece tüm önemli karakterlerin kimliği kuşkulu olmakla kalmaz, kimlik hakkındaki söylemin bizzat kendisi de otoriteden yoksun görünür. Anlatısal durumları tartışırken iddia ettiğimiz gibi, öyküler bir şey ya da biri adına, bir şey için anlatılırlar. Ancak, *Abşalom, Abşalom!*’un dur durak bilmeyen anlatması, bizi tehlikeli biçimde saiki olmayan anlatıya yaklaştırır: ne gönderenine ne alıcısına isim vermekten ve anlatısal söylemlerinin öznesini tanımlamaktan aciz “hitap sözleri ya da imzaları olmayan mektuplar” koleksiyonu. Eğer bu romandaki olay örgüsünün statüsünü tanımlamamız gerekirse, önce hikâye anlatımının saiklerini keşfetmek zorunda kalırız. Anlatısal anlam büyük ölçüde anlatının *kullanımlarına* bağlıdır.

Şimdi romanın başına dönerek biraz daha açıklayıcı olmayı denersem, bu tespitler daha kesin ve daha yararlı manalar kazanabilir belki. Başta bir anlatan ve bir dinleyen ya da anlatıcı ve anlatılan vardır. Anlatma işini “o haşin, bitkin, şaşkın sesiyle” Rosa yapar. Anlatıcı, “dinleme tavsayana, işitme duyusu kendi kendini iptal edene kadar biteviye konuşuyor, iktidarsız, ama yılmaz hüsrânının öleli-nice-olmuş nesnesi ise sanki bu zorbaca yâd edilmeyele hoftlayıp...” (s. 7-8 [9]) diye anlatır durur. Bu tasvir gerçekten de Rosa’nın tüm anlatışının ve hatta romandaki tüm hikâye anlatımının bir şimgesi olabilir: zorbaca yâd ederek bir şeyleri hortlatmak. Burada bir hatırlama ihtiyacı olduğu aşikârdır, ama ayrıca –Freud’un terminolojisiyle söylersek– henüz hükmedilmemiş bir geçmişin, duygusal olarak bir hayli yüklü ama belirsiz ya da henüz belirlenemez olan saiklerle tekrarlanması ve “derinlemesine çalışılması” da gereklidir. Dinleyici Quentin de neden Rosa’nın anlatılanı olarak seçildiğini bilemez. Böylece daha en başta anlatmanın saiki ve niyeti hakkında bir sorgulamayla karşı karşıya kalırız. “Anlatılmasını istiyor da ondan diye düşündü asla görmeyeceği, adlarını asla duyma-

yacağı, onun adını hiç duymamış, yüzünü hiç görmemiş insanlar okusun da Tanrı'nın bu savaşı kaybetmemize neden göz yumduğunu nihayet öğrensın diye..." (s. 11 [12]). Quentin'in buradaki açıklaması, Rosa'nın öyküsüne onun şekillendirici olay örgüsü tarafından verilen tutarlı bir tasarım bağlamında hikâye anlatıcısının niyetini ifade etmesi beklentimizin üstünden atlayıp tarih düzeyine, sahiden efsanevi bir şey olarak *fabula*'ya sıçrar: İç Savaş'ın destanına, Güney'in tarihinin trajedisine. Savaş ve Güney'in tarihi hem romandaki herkes için mutlak anlamda nihai bir açıklama ilkesi hem de açıklama gerektiren nihai sorun olabilir. Ama o düzeye doğrudan bir sıçrama yapmak, müdahaleci olay örgüsü düzeyini, tutarlı biçimde gerekçelendirilmiş ve şekillendirilmiş anlatı düzeyini atlamak demektir; bir yandan tarih olarak bir yandan da toparlayıcı anlatma olarak öykü arasında olay örgüsü kaybolmuş, anlatısal yapıyı birleştirici bağ rolünde başarısız olmuş gibidir.

Şunu belirtmek gerekir ki *Abşalom, Abşalom!*'daki geçmişin yaşayan tek (ya da bu noktada hem bizim hem de Quentin'in öyle olduğunu sandığı) görgü tanığı ile Güney'den kaçacağı düşünülen geleceğin temsilcisini yüz yüze getiren bu ilk anlatma durumunun yorumsama bağlamında en anlamlı olduğu yer, birinci bölümün sonunda, Rosa'nın görmediği şeyin bir anlatısının fragmanında bulunur: "Ama ben orada değildim. Bu sefer o iki Sutpen yüzünü göremedim –birisi Judith'in, öteki yanında duran zenci kızın yüzlerini– çatı arasının kare kapısından aşağı bakan o iki yüzü göremedim" (s. 30 [28]). Bu, bir olay örgüsü inşası için Rosa'nın, Judith ile Clytie tavan arasından seyrederken Sutpen'in köleleriyle güreş müsabakaları yapmasına ahlaki öfkesini özetlemesinden çok daha önemlidir; burada yorumsama bağlamındaki ipucumuzu oluşturan, görülen şey değil, ama görgü tanığı tarafından görülmemiş olan gören kişilerdir. Zira Sutpen'in olay örgüsünün ironik belirleyicisi olan farklılık izi, Judith'in Clytie'de, Sutpen'in zenci versiyonunda ikizleşmesinde yatmaktadır.

Gelgelelim bu ipucunu ancak daha sonra yorumlayabileceğiz. Birinci bölümün sonuna gelindiğinde bir yarılma ve kutuplaşma ortaya çıkar. Bir yanda anlatı, bir yanda da tarihsel epik bir öykü vardır ve bunları birbirine birleştirecek anlatısal olay örgüsü ya da tasarım bulunmamaktadır. Romanın geri kalanının sorunu bu namevcut ortanın, başarısız aracının yapısında formüle edilir. Olay örgüsünü nasıl inşa edebiliriz? Onu kim söyleyebilir? Kime söyleyebilir? Hangi yetkiye

dayanarak? *Abşalom, Abşalom!*'un anlatısı sadece bu meseleleri ortaya atmakla kalmaz, aynı anda bunları aktif biçimde takip eder. Roman bir tür dedektif hikâyesine dönüşür; tahkikatın nesnesi –gizem– anlatısal tasarımın ya da olay örgüsünün bizzat kendisidir.

Bu sorunun birbirini takip eden bölümler boyunca hangi biçimlerde geliştiğini kısaca not edebiliriz. İkinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerde Bay Compson konuşur. (Bay Compson'u ya da diğer herhangi bir konuşanı "anlatıcı" olarak nitelendirmekte tereddüt ediyoruz. Zira tıpkı Faulkner'in tüm romanlarındaki gibi buradaki anlatım hem bireysel sesi hem de tüm Faulkner karakterlerinin arasından konuşan bireyler-arası sesi çağırıyor gibidir. Elbette ki anlatı, yine Genette'in terminolojisini kullanırsak, bir birey tarafından "odaklanır," ama ses sorusunu çözmek çok daha zordur.)² Bay Compson tam anlamıyla bir iletim figürüdür. Sutpen'in Jefferson'da sahip olduğu arkadaşa en yakın şey olan babası General Compson ile generalin oğlu Quentin arasında durur. Bay Compson, Sutpen'in öyküsündeki özgeçmişiyile ilgili bazı boşlukları doldurur; Jefferson'a gelişi, Ellen Coldfield ile evlenişi, iki çocuğu Judith ve Henry'nin doğumu, Charles Bon'un sahneye girişini anlatır. Üçüncü bölüm, Wash Jones'un Henry'nin Bon'u vurduğunu söylemek için Rosa'nın evinin önüne gelişinin hatırlanmasıyla biter. Sonra tuhaf biçimde dördüncü bölüm de aynı anla son bulur, ancak bu kez Wash Jones'un mesajı tümüyle telaffuz edilir: "Henry şu meret Fransız'ı şişledi. Herif nalları dikti" (s. 133 [114]). Bu iki bölümün sonları bizi aradaki sayfalarda, Rosa'nın öykünün bazı unsurlarını ilk sunumunda şok edici bir anlaşılmazlık gibi duran bu cinayeti anlamamızı ilerletecek ne olduğunu sormaya mecbur ediyor.

Söz konusu sayfalarda okuduğumuz şey esasında Bay Compson'un Henry, Bon ve Judith hakkındaki olay örgüsünü geliştirişidir. Burada daha çok Bon'un daha önce New Orleans'ta kanının sekizde biri zenci olan bir kadınla yaptığı uygunsuz evlilik anlatılır ve Judith'le nişanlanarak "çift eşliliğe niyet eden biri" haline geldiğine değinilir. Bay Compson hayal gücü zengin bir senarist misali Henry ile Bon'un Mississippi Üniversitesinde karşılaşmalarını, Bon'un Henry'yi "baştan

2 Gérard Genette "odaklama" (anlatıdaki bilinçlilik) ile "ses" (anlatıyı anlatan söylem) arasında bir ayırım yaparak geleneksel Anglo-Amerikan anlatısal "bakış açısı" çalışmalarını önemli ölçüde tashih eder. Bkz. "Discours du récit," *Figures III* içinde, ("kip" ve "ses" hakkındaki bölümler).

çıkardığını,” tatiller sırasında Sutpen’in Yüzkilometrekaresi’ndeki sah-neleri, Henry’nin New Orleans’a gidişini vesaire hayal eder. Bu öyle bir anlatıdır ki ‘böyle olmuş olması gerekir’den gerçekten ‘böyle ol-muştur’a asla geçemeyiz. Sözgelimi Bay Compson, Henry’nin Bon’la tanışmasını hayal ederken “belki” ile başlayan bir dizi cümle kurar ve bu cümleler şöyle biter hep: “...ya da belki (benim en çok bu ho-şuma gidiyor) ona resmen takdim edilmişti, çiçekli adeta kadınsı bir sabahlıkla odanın güneşli bir penceresinin önünde uzanıyordu...” (s. 95 [83]) ve bir sayfa sonra bu hipotezi sağlam bir anlatısal olaya dö-nüştürür: “Onların önünde zevk düşkünü mahremiyetinin o acayip ve neredeyse kadınsı kıyafetleriyle uzanmış olması gerçeği...” (s. 96 [84]). Ama yine de yorumsama açısından güçlü bir olay örgüsü inşa etmeye dair tüm bu aşikâr isteğine rağmen, Bay Compson radikal kuş-ku anlarıyla karşılaşır; en dikkat çekici olan da yukarıda alıntıladığım “Durumu açıklamıyor” diye başlayan pasajdır. Karşımızda karmaşık, girift, görünüşte son derece iyi gerekçelendirilmiş ama son kertede Bon ve Henry’nin öyküsünü tamamen yanlış anlamış bir olay örgüsü var. Ancak, tıpkı Rosa’nın anlatısı gibi, Bay Compson’un anlatısı da ha-talı tasarımının içinde saklanan bazı önemli yorumsama ipuçları içер-mektedir. Sözgelimi ensest meselesi, Henry ile Judith’in ilişkisinde ima edilir; Henry’nin, Bay Compson’un aralarında kan bağı olduğundan şüphelenmediği Bon ile Judith’in evlenmesiyle vekâleten yaşayacağı ensest. Melezleşme meselesi ise kanının sekizde biri zenci olan kadı-nın varlığıyla ortaya atılır. Bunlar, Bay Compson’un olay örgüsünün aktifleştirmeyi başaramadığı yorumsama “kimya”sına katkıda buluna-cak anlatı tasarımının gizli figürleridir.

Beşinci bölümde Rosa’nın anlatısına döneriz ve cinayete biraz daha yaklaşıyoruz. “Bir yankı duydum, ama silah sesini duymadım,” (s. 150 [131]) der Rosa, anlatısal olayla olan ilişkisini, yani ikincillik ve şaş-kınlık halini simgeleyen bir tümcede. Onun anlatısı bizi, tam da gör-meddiği ve anlatmasının mümkün olmadığı şeye, Henry ile Judith’in Bon’un cesedi yanındaki karşılaşmalarına götürür. Abiyle kardeş ara-sındaki diyalogu hayal etmek, dinleyiciye, Quentin’e düşer; buradan çıkaracağımız sonuç, bu anlatma ihtiyacının, Rosa’nın Sutpen’in Yüz-kilometrekaresi’nde hâlihazırda Clytie’den başka birinin daha yaşa-dığına dair yaptığı ifşaattan dahi daha doğrudan doğruya Quentin’in romanın anlatısal yapısına girmesini sağlayacağıdır:

... ikisi, abi ile kız kardeş...tokat gibi kısa açık kesik cümlelerle konuşuyorlar...

Artık onunla evlenemezsin.

Neden evlenemezmişim?

Çünkü öldü.

Öldü mü?

Evet. Onu öldürdüm.

Bunu geçemiyordu (Quentin). Kadını dinlemiyordu bile; “Han’fendi? Duymadım. Ne demiştiniz?”

“O evde bir şey var.”

“O evde mi? Clytie var ya. O burada—”

“Hayır. İçinde yaşayan bir şey. İçinde gizli. Dört yıldır orada, o evde gizlice yaşıyor.” (s. 172 [147])

O evde yaşayan şey elbette ki Henry Sutpen’dir. Quentin’in Rosa’yla konuşmasından birkaç saat sonra Henry’yle buluşması muhtemelen *Abşalom, Abşalom!*’da anlatılması gereken en önemli olayı teşkil edecek ve olay örgüsünün kilit saiki olduğu kadar Quentin’in anlatısının ilk itkisini de oluşturacaktır. Ama bu olayın sunumu, romanın en son sayfalarına kadar ertelenir. Burada, Rosa’nın anlatısının kapanışında, anlatılan –Quentin– anlatıcının söylediği şeylerdeki, “geçemediği” bir âna takılmış gibidir (bunun nedenini düşünmeyi şimdilik erteleyebiliriz). Zira öyle görünüyor ki Quentin, anlatıcının bu âna hakkını vermediğini, onun gerçek anlatısal işaretlerini ve sonuçlarını izlemenin anlatılana düştüğünü düşünüyor. Eğer daha sonra Quentin, Sutpen *öyküsüne* Sutpen’in Yüzkilometrekaresi’nde Henry’yle buluştuğunda giriyor demek istesek de o *anlatıya anlatma* düzleminde, anlatısal olay örgüsünün daha yetenekli sanatçısı olarak giriyor. Peki, Quentin hangi hakla ve nasıl bir merakla anlatıcı rolüne soyunuyor? Ve eğer dinleyen/anlatılan anlatıcı konumuna geçtiyse, onun boşalttığı konumu kim dolduruyor?

Altıncı bölümden romanın sonuna dek, anlatma işini büyük ölçüde Quentin yapacaktır. Sözde anlatılan ise Shreve olacaktır. Ama Shreve anlatıma o derece katılır ki onu da eninde sonunda bir anlatıcı olarak kabul etmek gerekir. Dolayısıyla, anlatmanın eyleyicisi tümüyle diyalojik olacaktır, bu da Quentin’in anlatıcı konumuna geçmesiyle boşalan yer sorusunu hem çözer hem de ondan kaçınır. Bu noktada şunu sormamız gerekiyor: Anlatma işini gasp eden bu iki genç adam ne tür bir anlatısal ilke ve otorite sağlamaktadır, sağlayabilir? Görgü tanığı (Rosa’nın) ifadesini ve sadece bir derece uzaktakinin (Bay Com-

pson'un) anlatısını, çok daha büyük bir mesafe (hem zamansal hem de mekânsal olarak) lehine yetkisiz hale getirmişler, ama çok daha büyük bir yorumsama gücü iddiasında bulunuyorlar. Dobra dobra ve oldukça naif üç soru sormamız gerekiyor: Ne anlatıyorlar? Bunu nasıl biliyorlar? Saikleri nedir, anlattıkları şeydeki yatırımları nedir?

Anlatılarının epistemolojisiyle ilgili ikinci soruyla başlayayım. Anlatılarının kaynağı olarak her şeyden önce “belgeye dayalı kanıt” türünde bir şey var ellerinde. Altıncı bölümden dokuzun bölüme kadar olan kısım gerçekten de Bay Compson'un, Rosa'nın ölümünü ve cenazesini anlatan mektubu ile daha önce Bay Compson'un Quentin'e gösterdiği, Judith'in Quentin'in babaannesine vermiş olduğu, Bon'un 1865'te Judith'e, Güneyli bir asker olarak ele geçirdikleri Yanki soba cilasıyla yazdığı mektupla çerçevelenmiştir. Sonra mezar taşları vardır. On dokuzuncu yüzyıl romanında sıkça rastladığımız –sözgelimi *Büyük Umutlar* ve Wilkie Collins'in *Beyazlı Kadın*'ında– bir otoriteye sahip olmakla birlikte yine de deşifre edilmesi gereken metinlerdir bunlar. Quentin ve babası bildircin avlamak için Sutpen'in Yüzkilometrekaresi'ne gittiklerinde beş mezar taşı görürler. (1) Ellen'in (İtalya'dan sipariş edilen, Sutpen'in 1864'te Jefferson'a getirdiği mezar taşı). (2) Sutpen'in kendisinininki. (aynı yerden getirilen mezar taşı). (3) Charles Bon'un (Judith'in babasının dükkânını sattıktan sonra satın aldığı mezar). (4) Charles Etienne Saint-Valery Bon'un (yarisını Judith'in yarısını General Compson'nun ödediği ve General Compson'un diktirdiği mezar) ve (5) Judith'in mezarı (Rosa'nın yaptırdığı). Buradaki anormal ve muammalı olan –bu yüzden de ipucu sayılması gereken– metin, dördüncüsü, beyaz gibi görünen ama siyahlığı seçen Charles Etienne Saint-Valery Bon'un (Charles Bon'un kanının sekizde biri zenci olan kadından doğma oğlunun) mezar taşıdır. Bu oğul siyah bir kadınla evlenir (onların çocukları deli Jim Bond olacaktır) ve esasında hem anne hem de baba tarafından siyah atalara sahiptir, ama henüz bunu bilmiyoruz. Bir kavgaya karışıp mahkemeye çıkarılan ve Yargıç Hamblett tarafından “siyahlarla takıldığı” için ihtar edilen bu Bon, gerçekten de bir sınıflandırma sorunu yaratmaktadır. Yargıç Hamblett, “sizin, yani beyaz bir adamın” hitap cümlecğini kullandıktan sonra bu göstergenin gösterileni tarafından altüst edildiğini anlayarak sözlerini geri almak ister sanki: “mahkûma bakıyor, ama sesinin yankısı daha kesilmeden tekrar ‘beyaz’ diyor, sanki ses kesme talimatı bir kısa devre yaratmış ve

Hamblett ‘*Sen nesen? Kimden ve nereden geldin?*’ diye bağırırken...” (s. 203 [172]). Bu dil sürçmesinde, gösterilen şeyin göstereninin altından kayışında, yorumsama tasarımıyla elzem bir izini sağlayan kategorilerin ve genel kabul görmüş örüntülerin ihlali söz konusudur.

Belgelere dayalı kanıtlardan daha da önemli olan, sözlü iletimdir. Quentin’in bilgisinin ana kaynağı, dedesi General Compson’a anlatılanlardır. General Compson, Sutpen’in, hep birlikte Fransız mimarın izini sürdükleri esnada ve otuz yıl sonra başka bir vesileyle General Compson’un bürosuna geldiğinde anlattıklarını, oğlu Bay Compson’a, o da Quentin’e aktarmıştır. Ancak, bu anlatı anlamdan yoksun kalır, ta ki 1909’da Quentin, Rosa ile birlikte Sutpen’in Yüzkilometrekaresi’ni ziyaret ettiği âna kadar.

“Baban,” dedi Shreve. “Kırk beş yıl bekledikten sonra bol bulamaç gecikmeli havadisi pek çabuk kapmış. Madem bütün bunları biliyordu, sana neden Henry’yle Bon arasındaki meşelenin melez kadından kaynaklandığını söyledi?”

“O zaman bilmiyordu. Dedem de ona her şeyi anlatmamıştı, tıpkı Sutpen’in dedeme hepsini anlatmadığı gibi.”

“Peki, kim anlattı?”

“Ben.” Quentin kırırdamadı, ona bakan Shreve’e bakmadı. “O günün – o gecenin ertesi –”

“Ha,” dedi Shreve. “Seninle şu yaşlı teyze meselesi. Anladım.” (s. 266 [221])

Bu diyalog, Bay Compson’un, General Compson’un ve hatta Sutpen’in anlatılarının yerine Quentin’in anlatısının geçtiğini işaret ediyor. Zira daha önce eksik kalan ve büyük önem taşıyan “gecikmeli havadisi” vererek, geriye dönük açıklayıcı güce sahip bir anlatı yaratacak olan Quentin’dir. Bu havadisın niteliği birkaç sayfa sonra daha da belirginleşecektir:

“Senin peder,” dedi Shreve. “Deden ona bunları anlatırken onun neden söz ettiğini bilmiyordu, tıpkı iblis dedene anlatırken dedenin bilmediği gibi, değil mi? Senin pederin sana anlattıklarından sen de bir şey anlamayacaktın, tabii gidip Clytie’yi görmeseydin. Öyle mi?”

“Evet,” dedi Quentin. (s. 274 [227])

Öyleyse bu bilgi, Quentin’in okuduğu veya ona anlatılan şeylerden değil, sadece Clytie’yi görmesinden geliyor. Burada kesin bir ipucu niha-

yet uygun bir anlatıcı tarafından görülüp yorumlanmaktadır. Rosa'nın, "teninin rengiyle, Judith'le beni bu hale getiren o yenilgiyi temsil eden" (s. 156 [134]) şey dediği Clytie, bir Zenci Sutpen'dir.³ Clytie'nin kimliği, kısmen zenci başka Sutpen çocukları olasılığına açılıyor ve anlatıcıları (okurları da) önem arz eden melezleşme alameti hakkında uyarıyor. Ayrıca, Quentin ve Shreve'in Henry ile Bon'un, Sutpen'in senaryosunu nasıl ironi kipinde oynayacaklarını görmelerini sağlayan bir anlatısal tekrar modeli de kuruyor. Son kertede esas keşfi önerebilecek kişi, anlatılanken anlatıcı rolüne geçen Quentin olacaktır. Charles Bon'un da Sutpen'in oğlu olduğunu ve onun da kısmen zenci olduğunu, Quentin ifşa edecektir. Şunu vurgulamak gerekir ki bu önermenin kaynağı, kategorilerin kesişmesinin belli bir biçimsel örüntüsünün keşfedilmesi-

-
- 3 Faulkner'in en önemli yorumcularından biri olan Cleanth Brooks'a göre, Quentin, Bon'un kimliğini –Sutpen'in oğlu ve kısmen zenci– Sutpen'in Yüzkilometrekaresi'ne yaptığı ziyaret sırasında Henry Sutpen'le konuşurken öğrenmiştir; bkz. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven: Yale University Press, 1963, s. 314-317. Oysa az önce alıntıladığım iki pasajın yan yana konması, bunun aksini ima etmektedir ve dokuzuncu bölümde sunulan Henry'yle buluşma sahnesi (daha sonra alıntılacağı pasaj) Brooks'un yorumunu geçersiz kılıyor gibi görünmektedir, zira bu sohbette Henry ile Quentin arasında hiçbir bilgi alışverişi olmamaktadır. Brooks'un yorumu, "sağlam" bilgi arayışı içindeki bir okurun yaptığı gereksiz bir müdahaleye benzetilmektedir. Esasında Brooks bu hipotezini yakın tarihli bir denemede aşırı boyutlara ulaştırarak, Quentin'le Henry arasındaki görüşmenin ancak yirmi saniye sürmüş olabileceğini ve aralarında başka kelimeler de "konuşulmuş olabileceğini" ileri sürer. Örneğin, "Eğer Quentin sadece 'Charles Bon arkadaşınız mıydı?' deseydi, Henry'nin şöyle cevap vermesini rahatlıkla hayal edebilirdik: 'Arkadaştan da öteydi. Abimdi.' Faulkner bunu veya buna benzer bir şeyi okurun zihninde canlandırmasını tercih etmiştir," bkz. "The Narrative Structure of *Absalom, Absalom!*," *Georgia Review* 29/2, 1975, s. 387. Burada boşlukları doldurmak ve metnin belirsizliklerine son vermek için onu baştan yazacak kadar aşırı kaygılanan aktif bir yorumcu örneğiyle karşı karşıyayız. Brooks ayrıca Hershel Parker'ın, Quentin'in Sutpen'in Yüzkilometrekaresi'ne gittiğinde Jim Bond'un yüzüne bakıp da orada Sutpen'in yüzünü gördüğünde mantıklı bir sonuç çıkararak bu bilgiyi edindiğine dair teorisine de gönderme yapar, bkz. "What Quentin Saw 'Out There'", *The Mississippi Quarterly* 27, Yaz, 1974, s. 323-326. Metinde ima edilen türde bilgiye biraz daha yakın olsa da Parker'ın yorumu da keyfi bir yorumsal hipotez kategorisine girmektedir. Oysa babasından Sutpen'in çocuğu olduğunu duyduğu (bkz. s. 61-62 [54]) ve "teninin rengi"-ni fark etmemesi imkânsız olan Clytie'yi görünce Quentin'in bu bilgiyi çıkarsadığını söylemek, metinde verilen kanıtları –Shreve ve Quentin'in söyledikleri– sadece yeneden ifade eder ve Clytie'nin roman boyunca yorumsama ipucu olarak kullanılma biçimine bağlı kalır.

dir. Clytie'nin zenci ten rengine sahip Sutpen suratı, bizatihi yenilginin tasarımıdır. Anlatının "hakikati" herhangi bir gerçekten ziyade, eninde sonunda anlatının kendisinin güçlü biçimsel örüntülerine ve tasarımlarına dayanıyor olabilir; bu konuya daha sonra tekrar döneceğiz.

Quentin ile Shreve'in anlatılarının epistemolojik meselelerine dair söylenmesi gereken her şeyi söylediğimi iddia etmiyorum elbette, ama yukarıda belirlediğim üç sorudan ilkinе, ne anlattıkları sorusuna dönmek istiyorum şimdi. Anlattıkları öykü öncelikle ve özünde Sutpen'in öyküsüdür. Bu öykü, tüm sorunların kökenindeki zorunlu mit gibi görünmeye başlamıştır ve büyük ölçüde kökenlerle ilgilidir. Sutpen'in öyküsünü tam anlatmadıkça hiçbir şeyin çözülemeyeceği ya da açıklanamayacağı aşikâr olmuştur. Bay Compson'un anlatısının merkezinde yer alan kardeşlerin –Judith, Bon, Henry– yatay ilişkilerinin yorumsama yetersizliği ve tek başına çözümsüz olduğu ortaya çıkmıştır, diyebiliriz. Quentin kaçınılmaz babalık meselesi hakkında tefekküre daldığı anlardan birinde şöyle der: *"Evet, ikimiz de Babayız. Ya da belki Babamla ben Shreve'iz, belki Babamla beni toplasan bir Shreve ederiz ya da Shreve'le beni toplasan Babam ya da hepimizi toplasan Thomas Sutpen eder"* (s. 261-262 [218]).⁴ Yani artık dikey bir sorunu, soyağacındaki bir meseleyi ve baba otoritesinin tarihsel zaman içindeki aktarımını dikkate almak gerekmektedir.

Büyük ölçüde yedinci bölümde anlatılan Sutpen'in öyküsü, "Sutpen'in tek sorunu masumiyetti" (s. 224 [185]) cümlesiyle özetlenebilecek bir izleğe sahiptir. Dağlarda yaşayan, ailesiyle birlikte Tidewater'a inen ve babası tarafından çiftlik evine bir mesaj götürmeye yollanan, ama ön kapıdan kovulup arka kapıya gitmesi söylenen köylü bir oğlanın öyküsüdür bu. Ön kapıdan kovulma, girişin engellenmesi anında Sutpen farklılığın varlığını keşfeder. Başka her şeyin önüne geçen soyut ve biçimsel mülk olarak farklılıktır bu. Patronun evine götürmesi beklenen mesajın içeriğinden daha önemlidir mesela. İyi ve kötü; ahlaka, toplumsal konuma, diğer hakiki şeylere değil, daha ziyade gösterenin düzenine ait şeylerdir. Öykünün senaryosu, Rousseau'nun *Eşitsizliğin Kaynağı* eserinin bir versiyonu gibi okunur: daha

4 Tobin, Quentin'in nasıl babayı tekrar etmeye mecbur bırakıldığı hakkında ilginç bir tartışma önerir, bkz. *Time and the Novel*, s. 107-132; Irwin de babalar ve oğullar konusunun direngenliğini ve bu konunun ensest sorunu ile ilişkisini inceler, bkz. *Doubling and Incest/Repetition and Revenge*.

önce var olmayan mülkiyet ve farklılaşmanın yaratılışı. Farklılık, siyahlar ve beyazlar arasındaki farklılıkla simgelenir, ama bu, daha geniş bir sorunun en dolaysız ve görünür bir gerçekleşmesidir; öylesine temel bir sorundur ki bu, küçük Sutpen bile anlamın düzenlenmesi ve tayin edilmesindeki başat rolünü anlamaya başlar. Sutpen'in telafi niteliğindeki olay örgüsü, mütemadiyen “planım” diye bahsettiği şey, farklılık bariyerinin doğru tarafında bir yer edinme arzusudur. Bir şeker plantasyonunda servet kazanmak için Haiti'ye gider, yarı Fransız yarı İspanyol olduğuna inandığı, ama –ancak ona bir oğul doğurduktan sonra– melez olduğunu anladığı bir kadınla evlenir. Bu evlilik, soyunun açık ve saf olmasına, köken ile son arasına yetkin bir çizgi çizebilme kabiliyetine dayanan tüm planını kendi deyimiyle “ironik bir yanılsamaya” (s. 263 [218]) dönüştürür. Böylece Sutpen ilk karısını boşar ve Sutpen'in Yüzkilometrekaresi'nde her şeye, yeni bir başlangıç yaratımında, yeniden başlar: “eskiden Işık Olsun der gibi Sutpen'in Yüzkilometrekaresi olsun diyerek onu yaratır” (s. 9 [10]). Ama sonra ilk karısından olan oğlu, Charles Bon, geçmişten çıkagelir ve planını “bir komediye ve ihanete” dönüştürmekle tehdit eder; Judith aracılığıyla yeni saf Sutpen soyunun da geçmişin kara kanıyla karışmasını ister Bon. Böylece, şimdi Sutpen en büyük oğlunu plantasyon malikânesinin ön kapısından kovmak zorundadır. Tüm felaketlerin ertesinde bile Sutpen denemeye devam eder; savaştan sonra ve Henry'nin ortadan kayboluşundan sonra Rosa'ya önce çocuk yapmalarını, eğer erkek evlat doğurursa evlenmelerini teklif eder. Rosa öfkeden kudurmuş bir halde Jefferson'a geri döndükten sonra Milly Jones'la –fakir bir beyaz kız, ama beyaz– son bir deneme yapar, ama bu birleşmenin sonucunda bir kız bebek doğar ve Sutpen, Milly'nin dedesi Wash Jones tarafından öldürülür.

Sutpen'in “planı” üzerinde biraz fazlaca durdum, zira bu plan, sadece romanın en önemli tematik meselelerinin anahtarı değil, aynı zamanda ve daha önemlisi, romanın anlatısal anlam hakkındaki tefekkürünü yerleştirdiği sembolik zeminin de anahtarıdır. Sutpen'in kendisi, yaşamının gelecekteki şeklinin nasıl olması gerektiğine dair soyut, biçimci bir hisse sahip baş olay örgücüsüdür. Gelgelelim bir soy yaratmaya yönelik mükerrer girişimleri sonuçsuz kalır. Şüphesiz bunun nedeni, bir soyun otoritesinin ve ürününün, başlangıcından koyutlanamaz olmasıdır. Soyun otoritesi sadece ürününde, kelimenin

tüm muhtemel anlamlarıyla *döllerinde* bilinebilir. Sutpen, Sutpen Malikânesinin tarihini geleceğe dönük yazmaya yeltenmiştir, oysa tarih elbette ki her zaman geriye dönük yazılır. Daha önce de öne sürdüğüm üzere bir anlam sistemi olarak tüm anlatılar, kendilerini esas itibariyle geriye dönük tasavvur etmek zorundadır. Sadece oğullar, babaların öyküsünü anlatabilir. Anlatı, tıpkı soyağacı gibi, bir soyadı meselesidir. Quentin'in anlatıcı olarak görece başarısının kaynağı burada yatmaktadır. Sadece soyağacı anlatısı eylemleriyle huzura erdirilebilecek miras aldığı hayaletler dünyasını anlatmaya mahkûm oluşunun verdiği ıstırabın kaynağı da budur.

Quentin ve Shreve de Sutpen'in öyküsüne şekil verirken Sutpen'in birinci dereceden döllerine, oğulları Bon ve Henry'ye dönerler. Buradan Bon'un da bir planı olduğunu öğreniriz. Bu planın parodi biçimini –romandaki tüm olay örgülerinin bir parodisidir aynı zamanda– en iyi temsil eden figür, Sutpen'e ensest tehdidiyle şantaj yapmayı tertipleyen, gizli ve şifreli notlar tutan Bon'un annesinin avukatıdır:

Sutpen bugün sarhoş bir Kızılderili'nin yüz kilometrekarelik bakir toprağını çalma işini sonuçlandırdı, değ. 25.000. Bugün 2.31'de evin son tahtasıyla bataklıktan çıktı, toprakla bir. değ. 40.000. bu akşam 7.52'de evlendi. Çifteşlilik tehdidi değ. Sıfırın altında hemen alıcı çıkmazsa. Olanaksız. Kuşkusuz aynı gün eşiyle birleşti. Diyelim bir yıl sonra belki günü ve saatiyle: Oğlan. Esas değ. evin ve arazinin olası ama olanaksız satışı artı mahsul değ. eksi çocuğun çeyrek payı. Duygusal değ. Artı %100 çarpı sıfır artı mahsul değ. Diyelim on yılda bir ya da iki çocuk daha. Esas değ. evin & ıslah edilmiş toprağın mecburi satışı artı menkuller eksi çocukların payı. Duygusal değ. her çocuk için yıllık %100 artış artı esas değ. artı menkuller artı edinilmiş iş itibarı ve belki burada da bir tarih: Kız hatta belki onun ardında bir soru işareti veya bir tekrar: kız? kız? kız? yavaş yavaş yayılan düşünceler... (s. 301 [248])

Avukatın buradaki hesapları, *Abşalom, Abşalom!*'un tüm olay örgülerinin arka planı olan on dokuzuncu yüzyıl toplumsal ve ailevi romanının kan bağı, mal mülk, hırs ve eros denklemleriyle örülü olay örgüsünü müthiş bir biçimde gözler önüne sermektedir. Ama Bon, daha basit ve çok daha mutlak planıyla bir romans kahramanına benzer. O sadece babasının onu tanımasına dair bir işaret –herhangi bir işaret– istemektedir. “Sadece ‘Ben senin babanım. Bunu yak’ dese yakarım” (s.

326 [268]). Bon'un Judith'le evlenmekteki ısrarı, bir skandal yaratarak Sutpen'i babalığı kabule zorlama seçeneği idi. İlk bakışta erotik arzu gibi görünen şeyin, esasında mutlak bir babadan tanınma talebi üstüne kurulduğu anlaşılıyor.

Bon'un planı bizi 1865'teki kilit sahneye götürür. Konfederasyon ordusu Richmond'a ve nihai yenilgiye gerilediği sırada Albay Sutpen, Henry'yi çadırına çağırır ve elzem kelimeleri söyler, *Henry, ...oğlum benim* –Bon'un asla duymayacağı kelimelerdir bunlar– ve muammanın çözümünü anlatarak Sutpen Malikânesindeki talihsizliği açıklamamızı sağlayacak yorumsama cümlesini tamamlar: *“Onunla evlenmemeli, Henry. Dedesi bana karısının İspanyol olduğunu söylemişti. Ona inandım; ancak o doğduktan sonra annesinde zenci kanı olduğunu öğrendim”* (s. 354-355 [290]). Bon da bundan çıkarılması gereken sonucu çıkarır: *“Demek tahammül edemediğin enstest değil, melezişme”* (s. 356 [292]). Böylece, romanın oldukça ilerlemiş bir noktasında bilgi, nihayet olaya yetişir ve Henry, okurla birlikte, başlangıçta anlatılan konumundaki diğer anlatıcıların ne öğrenmiş olduğunu öğrenir.

Ama durun bir dakika. Neye dayanarak ve hangi yetkiyle Quentin ve Shreve bu sahneyi, tutarlı bir olay örgüsü kurmak için gereken ifşaatları telaffuz eden sahneyi anlatıyorlar? Anlatılarının daha önceki birçok kısmında kaynakları ve belgeleri gözümüne çarptığı halde burada hiçbiri yok. Gerçekten de anlatıcılar artık anlatıları için herhangi bir muhtemel kanıtın ötesine geçmiştir. Shreve birkaç sayfa önce şöyle der: *“Bırak biraz sazı ben elime alayım”* (s. 280 [231]). Ondan önce de, *“Tamam. Anlatmayı kesti demeye kalkma; sen devam et,”* (s. 258 [215]) demişti. Bu ve başka birçok belirti, herhangi bir anlatmanın ötesine, anlatısal yaratıma geçmiş olduğumuzu; anlatmanın öyküye anlam katacak bir olay örgüsünü kanıtlara dayanarak oluşturmakta başarısız kaldığından, onu icat etmeye yöneldiğini açıkça haber vermektedir. Normal olarak “dolaylı anlatım” dediğimiz, doğrudan alıntılar dahi Henry ve Bon'la bütünleşmiş Quentin ve Shreve'in dört sesli düetindeki bir karından konuşmanın ürünüdür; “her ikisiyle bütünleşmişlerdi ama ikisi de değillerdi.” Metin, kim konuşuyor sorusuna, “herkes ve hiç kimse” cevabını verir:

... kimin konuştuğu anlaşılmazdı, hatta belki ikisi birden konuşuyordu: düşünceleri birdi, düşüncüyü anlatan ses ise sadece düşüncenin duyulur, konuşur hale gelmesiydi; eski hikâyelerle söylentilerin

paçavralarından belki de hiçbir yerde var olmamış insanlar yaratıyorlardı, bu hayaller, yaşamış ve ölmüş etten kemikten insanların hayalleri değildi (en azından birisi, en azından Shreve için) hayaletlerin hayalleriydi, buharlaşan soluklarının görünür mırıltısı kadar sessiz hayaletlerin. (s. 303 [250])

Bu ne anlama gelebilir? Anlatılan/dinleyen/okur anlatının tüm sorumluluğunu üstlenmiş, demektir bu. “Okurun sesi” diğer tüm sesleri metinden çıkarmış, doğrudan bir yaratma lehine, dolaylı anlatımın tüm sözdizimi ile ilgili bağlı tümceleri (“Kadının şöyle dediğini söyledi...”) yok etmiş ve yüce bir gasp eylemiyle kendini anlatının tek otoritesi olarak kurmuştur. Balzac’ın *Sarrasine*’indeki özellikle muğlak bir seslendirme vakasını yorumlarken Barthes şu sonuca varır: Son kerte de metinde konuşan ses, okurun sesidir; yani öykü, okurun çıkarı için, onun adına anlatılmak zorundadır. Bizim örneğimizde de anlatıcı, anlatılan ve karakterler birleştiğine ve birbirleriyle yer değiştirebilir hale geldiğine, anlatılan şey ile anlatma eyleminin birbirinin yerine geçen konumlarda bulunduğuna göre, karşımızda Barthes’ın argümanının neredeyse kelimesi kelimesine gerçekleşmiş hali durmaktadır. Anlatma ile dinleme, yazma ile okuma arasındaki mesafe ortadan kalkmıştır; okur metinde konuşma, metni yaratma özgürlüğüne kavuşturulmuştur.⁵

Yukarıda alıntılanan pasaj, anlatının nasıl tümüyle diyalojik ve merkezsiz kılınabileceğini, belki yalnızca geçmişten gelen fantezilerle doldurulabilecek göndermeye dair bir boşluk üzerinden yapılan, ama gerekli bir yorumsama kurmacasını yaratıp var eden bir alışveriş olabileceğini göstermektedir. Öyleyse, anlatısal alışveriş psikanalitik aktarımla, anlatmanın bir anlatısal çözüm bulduğu ve bunu derinlemesine çalıştığı bir *Zwischenreich* ile tam manasıyla uyumlu demektir. Üstelik burada aktarım diyalogu, başlangıçta anlatılan ve okur olanlar tarafından gerçekleştirilmektedir, sanki analist aynı zamanda ana-

5 Bkz. Roland Barthes, *S/Z*. “Barthes’in argümanının neredeyse kelimesi kelimesine gerçekleşmiş hali” dememin sebebi, tamamen gerçekleşmiş halinin nasıl olabileceğini hayal edemememdir. Faulkner’in metni anlatanların geleneksel yetkisinin dinleyenlere verildiği retorik bir durum yaratır ve biz okurları metaforik olarak metinde konuşmaya davet eder. Bu konuda Claudia Brodsky farklı bir yaklaşımla, “birçok öznenen oluşan bir tumbilimden” bahseder; bkz. “The Working of Narrative in *Abalom*, *Abalom!*: A Textual Analysis,” *American Studies* 23/2, 1979, s. 240-250.

liz edilen olmuş, tüm öykülerin külfetini üstlendiği gibi onları doğru dürüst düzenleme gücünü de kazanmıştır. Edebiyat analisti için bu, tıpkı Quentin ve Shreve gibi okurun her zaman metni ele geçireceği, onu kendi planına göre hem okuyup hem yeniden yazacağı, metnin içinde kendi yorumsama ihtiyacı ve arzusuna “yetecek şeyi” bulacağı anlamına gelebilir. Bon’un arzusu bir kez koyutlandıktan sonra nasıl kendi iç geriliminin dinamikleriyle 1865’te Sutpen’in çadırındaki sahneye doğru geliyorsa, okurun arzusu da metni mesken tutar ve yorumun yerine getirilmesi için çabalar. Bunun bir başka ve daha radikal sonucu da şu olabilir. Öykünün (*fabula* anlamında) ima edilen oluşları veya olayları, olay örgüsünün, hatta olay örgüsü örmenin gereklerinin, *sjužet*’in retoriklerinin bir yan ürününden ibarettir; artık anlatının “çift mantığı” hakkında kaygılanmamıza gerek kalmaz, zira olay sadece anlatsal yorumlayıcı söylemin, Borges’in ilahi varlıklarının zihnindeymişçesine ilerlemesi için gereken bir illüzyondur. Bu da herhangi bir anlatının mutlak öznesinin anlatma olduğu, anlatının kaçınılmaz biçimde bir Möbius şeridi halini aldığı, farkında olmadan başladığımız düzleme geri döndüğümüz anlamına gelebilir. Başlangıç ve bitiş –ve ister istemez, soy ve tarih– eninde sonunda anlatmanın failliğinin ve bunun okurdaki modelinin keyfi kaprislerine mahkûm, “miş gibi” varsayımlardan ibarettir. Anlatsal olay örgüleri, sözsel oyunun, diyalogun devam etmesini sağlayan bir sözdizimi çeşidinden daha fazlası ya da daha azı olmayabilir.

Bu sonuçları daha da ileriye götürmek, basitçe sanatsal modernizmin beylik laflarıyla karşılaşmak olabilir ve bunların referansı ve anlatının “çift mantığını” başka biçimlerde yeniden kurabilecek anlatsal eylemin aciliyeti duygusuyla yumuşatılması gerekir. Ama bu değerlendirmeye girişmeden önce, özgül olay örgüsü meselesine dönmek ve *Abşalom, Abşalom!*’un anlattığını iddia ettiği öykünün anlatılıp anlatılmadığını sormak istiyorum. Bu roman yorumsama açısından tatmin edici ve bizim yorumlama arzumuzu doyuran bir olay örgüsü icadını kaydediyor mu? Burada hem öyküde hem de onun olay örgüsünde açıklayıcı bir an olması gereken sahneye gitmemiz gerekmektedir. Neredeyse tüm roman boyunca askıda tutulan ve anlatıcıların zamanı ile anlatılan şeyin zamanının kesiştiği ânı işaret ettiğinden Quentin’in anlatıyla ilişkisini anlamamızı sağlaması gereken bir sahnedir bu. Geçmişteki dramın başkahramanlarından birinin anlatının şimdiki zama-

nına kadar yaşamış olduğu, geçmişin şimdiki zamanda telafi edilebileceğini vaat eden bir sahne. Tabii ki bu, Quentin'in 1909 sonbaharında, Harvard'a gitmeden kısa bir süre önce, Sutpen'in Yüzkilometrekare-si'nde Henry Sutpen'le buluştuğu sahnedir. Bu buluşmada ne olur?

Siz---?

Henry Sutpen.

Burada ne zamandır---

Dört yıl.

Ve eve---

Ölmek için geldim. Evet.

Ölmek için mi?

Evet. Ölmek için.

Burada ne zamandır---

Dört yıl.

Siz---

Henry Sutpen. (s. 373 [305])

Burada herhangi bir şey oluyor mu? Pasaj, adeta bir tersinir-söz gibi okunuyor; baştan sona, sondan başa da okusanız neredeyse aynı, ilerlemeyen, geri döndürülebilene bir olay örgüsü. Anlatının merkezinde bir tür içi oyuk bir yapı, içbükey bir ayna ya da bir kara delik oluşturuyor sanki. Hiçbir aydınlatma, hiçbir açıklama üretmiyor. Eğer Sutpen Malikânesini düşüşe sürükleyen olayları anlamak için buraya kadar okuduysak, hâlâ bu noktada kendimizi kaybolmuş hissedebilir, oğullarla babaları birbirine bağlayacak, sadece geçmiş öyküyü değil, onun bugünle ilişkisini de gerekçelendirecek daha geniş olay örgüsünü anlamakta zorlanabiliriz.

Ancak, şunu biliyoruz ki Quentin'in anlatısı onu, düğüm noktasına dek ertelenen ve hiçbir açıklama sunmadığı için düş kırıklığı yaratan ama belli ki kompulsif bir anlatma arzusu yaratmış olan Henry Sutpen'le yaşadığı sahneyi hatırlamaya ve yeniden oynamaya zorlamış gibidir. Bu sahnenin sonucu Quentin için "Huzurun sonu," (s. 373 [306]) olmuştur; asla üstesinden gelinemeyecek bir kaygı, asla huzur içinde yatamayacak hortlatılmış bir geçmiş. Geneline baktığımızda Sutpen öyküsünün "ölümden sonraki yaşamı"nın nasıl Quentin'in bağlamayı ve boşaltmayı pek başaramadığı bir enerji akımı yarattığını anlayabiliriz belki. Ama özele inerek, Quentin'in anlatısal arzusunun travmatik figürü olarak neden Henry Sutpen'in ortaya çıktığını söyleyebilir miyiz?

Daha önce askıda bıraktığımız soruyla yüzleşme zamanı geldi. Anlatının saiki nedir? Bu soruyu, bazı eleştirmenlerin de yaptığı gibi, *Abşalom, Abşalom!* ile *Ses ve Öfke* arasındaki metinler-arası bir ilişki içinde ele alabiliriz. *Ses ve Öfke*'de Quentin'in, kız kardeşi Candace'e duyduğu enstest arzuyu hatırlayarak, Henry, Judith ve Bon'un öyküsüne neden bu kadar takıldığını açıklamaya çalışabiliriz; Judith ile Candace'i ve Bon'la baştan çıkarıcı Dalton Ames'i özdeşleştirip Henry ve Quentin'e arzu üçgenindeki aynı ıstıraplı yeri tayin etmiştir, diyebiliriz. Ama *Abşalom, Abşalom!*'da Quentin'in bir kız kardeşi olduğundan bile hiç bahsedilmiyor ve hem zaten romanı zenginleştirip genişletmek yerine metinler-arası bir açıklama kullanmak, indirgemeci ve verimsiz bir tutum gibi görünüyor.⁶ *Abşalom, Abşalom!* gerçekten de saik sorusuna hiçbir kesin cevap vermemektedir. Ancak yine de sadece anlatının keyfilğine ve olay ilişkileri ile yorumun kararsızlığına dikkat çekmek bir hata olur; böylesine basit ve ezici bir yapıbozum hamlesi metnin bize dayattığı meydan okumalardan kaçmak demektir. Bence bunun yerine metnin anlatma ve anlatmaya duyulan ihtiyaç aracılığıyla nasıl bir anlatısal saikin yeniden kurulabileceğini daha da yakından incelemeliyiz.

Başlığı ve Kitabı Mukaddes'e atıfta bulunusuyla açık biçimde haber verdiği gibi, *Abşalom, Abşalom!* özünde babalar ve oğullar meselesini ele alır. Bu mesele, on dokuzuncu yüzyıl romanının belki de en başat tematik ve yapısal kaygılarından biri, şekillendirici gücüdür. Hatta bildiğimiz şekliyle roman türünün bizzat doğasına yedirilmiş bir tema ve yapıdır. Shreve'in "o muğlak kaçak karanlık baba" (s. 299 [247]) dediği sorun etrafında daireler çizerek dönen *Abşalom, Abşalom!*, buna bağ-

6 Irwin bu yaklaşımı seçerek, iki romanı sanki tek bir romanmış gibi okur. Aslında bu onun açısından meşru bir yaklaşım, zira onun ilgilendiği şey, Faulkner'in metinlerinde ortak bir ruhsal örüntü bulmak, ancak yine de bir metni "açıklamak" için diğerine başvurması oldukça rahatsız edici. Şüphesiz iki metnin sorunlu ve zaman zaman karşıt ilişkilerinin ve metnin bize dayattığı meselelerin tanımının bilincinde olmamız gerekir. Eğer sadece *Abşalom, Abşalom!* başlıklı metinsel sistemin sınırları içinde kalacaksak, burada bile kısıtların tanımının belirsizlik içerdiğinin farkındayım; Örneğin, anlatıcı Quentin'in ölümünü bildiren metnin sonundaki Soyağacı ekini metne dahil etmeli miyiz? Ya da Kronoloji ekini? Ki bu ekte bir hata vardır, zira Quentin'in Rosa Coldfield ile Sutpen Malikânesine gidişinin tarihini Eylül 1910 olarak vermektedir, oysa bu olay, Eylül 1909'da vuku bulmuştur (Quentin 2 Haziran 1910'da intihar eder). Soyağacı ve Kronoloji eklerinin, *Abşalom, Abşalom!*'un ilk okuru olan ve metne hâkim olmaktan tümüyle aciz Faulkner'in eseri olduğunu kabul etmemiz gerekebilir.

lı erkek kardeşlik (Henry ile Bon, Quentin ile Shreve), babalık (soy da dâhil) ve oğulluk (babamın kim olduğunu bilebilirsem o beni bilmeye razı olacak mı?) gibi meselelerle de cebelleşir. Son kertede bu meseleler anlatısal anlamın kendisinin sorunlu statüsünü işaret ediyor olabilir; ilişki ve iletme tutarlı bir şekilde babalık etme olarak anlam, kurallarla yönetilen bir seçme ve kombinasyon olasılığı, yazmanın mana yaratan tasarımı olarak anlamın kendisine gönderme yapıyor olabilir. Tutarlı bir anlayış, başından sonuna kadar açıklanabilir anlatısal olay örgüsü mümkün müdür, aktarılabilir mi? Oğullar babalarından mı miras alır? Oğullar bugünü belirleyen bir mirasla yapılandırılmış ve manalı bir ilişki içinde midirler? Geçmiş, sözdizimsel açıdan doğru ve anlaşılabilir bir cümlede konuşabilir mi?

Babalığın iki çizgisi, planın iki unsuru kitap boyunca birbirine örülmüş gibidir. Bir yanda, Shreve'e göre (Quentin de ona itiraz etmez), ondan kaçıp tekleşmek gerekmeyen mükemmel bir iki eşeyli çiftleşme olan ensest vardır: "belki işin içine günah da girdiğinde kaçmana, tekleşmene, geri dönmene izin verilmeyecekti" (s. 324 [266]). Ensest aşırı sindiren, farklılığı inkâr eden, aşırı aynılık yaratan şeydir. Eğer Lévi-Strauss'un iddia ettiği gibi, farklılaşmış toplumu yaratan şey, ensest tabusu ise, ensest arzusu da farklılığın yıkılışı, gerilimin kayboluşu ve mutlak doyumda sönüp giden arzusun statikliği tehdidini ortaya çıkarır. Diğer yanda, melezleşme, kanların karışımı, farklılığın bizzat izi vardır; yani aşırı farklılaştıran, aşırı farklılık yaratan şey vardır. Bu da ebedi bir anlam kaymasına, tıpkı Yargıç Hamblette'in önüne çıkarılan Charles Etienne Saint-Valery Bon sahnesindeki gibi, gösterme zincirinde hiçbir sabit nokta bulamama durumuna yol açar. Dolayısıyla ensest, metafor kutbuna ait olacaktır, ama bu, aynı-olarak-aynı, statik, etken olmayan bir metafordur; melezleşme ise "vahşi," kontrol edilemez bir metonimi olabilir. Genç kuşak tarafından anlatıldığı şekliyle Sutpen Malikânesinin öyküsü, tutarlı bir tasarımda birbirine örülemeyen bu iki figür arasında kalmış gibidir.⁷ Sadece tek bir kısa örnek

7 Irwin şöyle yazar: "*Abşalom, Abşalom!*'un birçok anlam düzeyleri arasında en derindeki, ensest ile melezleşme arasındaki sembolik özdeşimde ve bu sembolik özdeşimin hem Quentin Compson'un *Ses ve Öfke*'deki kişisel tarihiyle hem de *Abşalom, Abşalom!*'da anlatıldığı öyküyle ilişkisinde bulunabilir," bkz. *Doubling and Incest/Repetition and Revenge*, s. 25-26. Bence bu tamamen yanlıştır ve Irwin'in ilginç argümanlarında ne ensestin ne de melezleşmenin ikisi arasında bir "özdeşim" oluşturduğuna inanmıyorum; tam aksine, ikisi de yaratıcı, dinamik –ve trajik– bir gerilim ilişkisi içindedir.

vermek gerekirse, 1863'te Albay Sutpen'in kampındaki sahneye dönüp Quentin ve Shreve'in Henry ile Bon arasındaki konuşmayı anlatışına bakabiliriz:

– Ağabeyimsin.

–Hayır, değilim. Kız kardeşinle yatacak olan zenciyim. Tabii sen beni durdurmazsan, Henry. (s. 357-358 [293])

Ensest ve melezleşme, aynılık ve farklılık, bu pasajda olduğu kadar – özellikle de Sutpen'in planının derinlemesine çalışılması dâhil– başka birçok yerinde önemli bir birbirine dokuma örüntüsünü başarmakta yetersiz kalır ve onun yerine bir paradoks ve olanaksızlık durumu yaratır; örneğin, bir tabanca kurşunuyla çözümlenebilecek zenci/ağabey muamması gibi. Shreve kitabın sonunda, bir Sutpen'i saf dışı bırakmak için iki zenci gerektiğini belirtirken Sutpen'in "hesap defteri" ile alakalı plandaki bu hataya parodik bir özet sunar: "Bence bu adil; bütün hesabı temizliyor, hesap defterinin bütün sayfalarını yırtıp yakabilirsin, bir şey dışında... Geriye bir zenci kalıyor. Bir zenci Sutpen... Bazı geceler sesini duyuyorsunuz. Değil mi?" (s. 378 [309]). Geriye kalan bir zenci, kuşkusuz köyün budalası Jim Bond'dur, geceleri uluması duyulan bir artık. Onun anlatacağı öykü, hiçbir şey ifade etmeyen bir ses ve öfkeyle dolu olurdu herhalde. Jim Bond, Barthes'ın klasik anlatıların sonunda yaratılan tüketilemeyen mananın bir artığı olduğu iması, okurun aklını meşgul etmeye devam eden bir "düşüncelere dalma" durumu dediği tanımanın parodik bir versiyonudur.

Anlatısal hesap defteri düzgün bir hesaplamayla temizlenemez; hikâyenin olayları asla Dickens tarzı adamakıllı bir nihai muhasebeye doğru örülemez ve okura giden *envoi*, ileti, –Jim Bond'un cisimleştirdiği artık anlam– bizzat anlamsızlığın ilkesi gibi görünmektedir. Ama elbette, tasarımlar ve örüntü yaratımı hakkında metnin tüm söylediği bundan ibaret değildir. Metnin sunduğu, hepsi de incelenmeye değer olan kendi statüsünün birçok metaforu ve üretimi içinden ben sadece Judith'in fevkalade dokuma tezgâhı çağrışımını alıntılanmak istiyorum. Quentin'in babaannesine gelip Charles Bon'un savaş sırasında kendisine gönderdiği, "ne tarihi ne de hitap sözleri ya da imzası" olan ama yine de kıymetli bir iletişim eylemini oluşturan mektubu saklamasını istediği sahnede yapar bunu. Mektuptan başlayıp kuklaların birbirine karışmasına ve oradan da tezgâha ve halı dokumasına yönelen, sonra

da başka bir tür metinden, mezar taşına çiziktirilen efsaneden bahsettikten sonra yeniden mektuba ve mektubun iletim eylemine dönen kapsamlı bir imgedir anlattığı:

“...ve babaannen sordu, ‘Ben mi? Bunu benim saklamamı mı istiyorsun?’

“‘Evet,’ dedi Judith. ‘Ya da at. İstedigini yap. İster oku, ister okuma. Çünkü insan çok küçük bir etki yaratıyor, anlatabiliyor muyum? Dünyaya geliyorsun, bir şeyler için didinip duruyorsun ve neden sadece kendin didindiğini bilmiyorsun ve aynı zamanda pek çok insanla birlikte dünyaya gelmiş oluyorsun, onlara karışıyorsun, sanki kollarına ve bacaklarına ipler bağlanmış da onları hareket ettirmeye çalışıyormuşsun, mecburmuşsun gibi, ama aynı ipler bütün diğerlerinin de kollarına bacaklarına bağlanmış ve hepsi didiniyor ve onlar da nedenini bilmiyorlar, sadece iplerin herkese engel olduğunu biliyorlar, aynı tezgâhta halı dokumaya çalışan beş altı kişi gibi, tek farkı herkesin kendi desenini işlemeye çalışması; ve bunun hiçbir önemi yok, biliyorsun, yoksa tezgâhı kuranlar daha iyi bir düzenleme yaparlardı, yine de bir önemi olmak zorunda, çünkü didinmeyi sürdürüyorsun ya da didinmeyi sürdürmeye mecbursun, sonra birdenbire her şey sona eriyor ve geriye tek bıraktığın üzerine bir şeyler çiziktirilmiş bir taş parçası, tabii mermere yazı yazdırmayı, onu dikmeyi hatırlatacak ya da buna zaman bulacak biri varsa, sonra bu taşın üzerine yağmur yağıyor, güneş yakıyor, bir süre sonra ismi ve yazıların ne anlatmaya çalıştığını bile hatırlamıyorlar ve hiç önemi kalmıyor. Bu yüzden de belki birine, ne kadar az tanırsan o kadar iyi, gidip bir şey verebilirsin –bir kâğıt parçası– herhangi bir şey, ne olursa, kendi başına bir anlam ifade etmeyen bir şey ve okumayacakları, hatta saklamayacakları, hatta atmaya, ortadan kaldırmaya bile zahmet etmeyecekleri bir şey verebilirsin, en azından bu bir şey olur, sırf yaptığın için bir şey olur, sadece elden ele, zihinden zihne geçmekle de olsa hatırlanır, en azından bir çizik olur, bir şey, bir zamanlar sırf yok olma ihtimali sayesinde var olmuş bir şey üzerinde iz bırakabilecek bir şey, oysa bir taş parçası ancak şimdide bulunabilir, geçmişte bulunamaz, çünkü asla ölmez ve kaybolmaz...” (s. 127-128 [109-110]).

Eğer Judith’in imgeleri –dokunmuş, kazınmış ya da yazılmış– metinlerin statüsü hakkında mutlak bir karamsarlık ima ediyorsa, kırılğan mektubu, yaşayan bir el tarafından yazıldığı ve bir kişiden bir kişiye

gönderildiği için varlık-bilimsel bir ağırlığa sahip bir şey olarak geleceğe aktarmaktaki ısrarı da anlam üretme sürecinin, ürünlerinden boşaltılmış zayıf bir ayrıcalığı barındırdığını ima etmektedir. Judith'in ifadesi, (Roman Jakobson'un tanımıyla) dilin "göndermeye dair" ve "meta-dilbilimsel" işlevlerinin gelip geçiciliğini, hatta imkânsızlığını teslim ederken, "phatic" denilen ilişki işlevinin uygunluğunun ve ona olan ihtiyacın da sürdüğünü iddia eder; iletişimsel devreyi test etmek, araç olarak kelimelerin iletken özelliklerini teyit etmek için dili kullanma biçimimizdir bu.⁸ Judith ne öykü ne de olay örgüsü talebinde bulunur. Daha ziyade, Genette'in terminolojisini kullanırsak, olay örgüsünü ve öyküyü üretebilen anlatma eylemini talep eder. Bu, modernist bir klişe kullanıp *Abşalom, Abşalom!*'un "kendi hakkında bir şiir" olduğunu söylemek değildir, daha ziyade anlatmanın başlı başına acil bir işlev olduğunu teslim etmek, örüntü ve yapının yokluğunda, örüntüleme ve yapılandırmanın yine de zorunlu projeler, dinamik niyetler olarak kaldığını kabul etmektir. Judith'in "olmak" fiilinin çekimleriyle cebelleşmesi, geçmişin telafisi olarak anlatı sorununu işaret eder. Bon'un 1865'ten kalma mektubunun bizzat yazılışı kozmik düzeyde Tarih'in ironik bir kahrkahasıdır aslında. Harabeye dönmüş bir Güney malikânesinden ele geçirilmiş en kalitelisinden filigranlı Fransız kâğıdına, mürekkep yerine de zafere koşan Kuzeyliler tarafından üretilmiş ve yenilgiye mahkûm Konfederasyon akıncılarının yiyecek ya

8 Roman Jakobson'un dil kuramında, sözsel iletişim için gerekli faktörler şunlardır:

BAĞLAM		
HİTAP EDEN	MESAJ	HİTAP EDİLEN
TEMAS		
DÜZENEK		
Bunun sonucunda da dilin şu işlevleri olur:		
GÖNDERME		
DUYGUSAL	ŞİİRSEL	ÇAĞRIŞIMSAL
İLİŞKİ (PHATIC)		
META-DİL		

Bkz. "Closing Statement: Linguistics and Poetics," *Style in Language* içinde, Thomas Sebeok (der.), Cambridge: MIT Press, 1960, s. 353-358.

da cephane bulmak umuduyla yaptıkları bir akın sırasında el konmuş soba cilasıyla yazılmış bir mektuptur bu. Judith'in bu mektubu geleceğe iletmesiyle okur, "tarihsel" belgelerin sadece okunmasına değil yazılmasına da ortak edilmiş olur. Judith'ten sonra Quentin'in babaannesi, dedesi, babası ve sonra Quentin'in ardından gecikmeli olarak okur, iletim faaliyetindeki yerini almaya, kurmaca olarak tarih ve tarih olarak kurmacanın karından konuşmalı aracına katılmaya davet edilir. Belki son olarak da Proust'un cümlesinin tadilatında kendisi bizzat yazar olmaya çağrılır.

Geçmişin telafisi –ki ben bunun tüm anlatıların amacı olduğunu düşünüyorum– *Abşalom, Abşalom!*'da başarıya ulaşmamış olabilir; tabii geçmişin telafisi derken, onun, tamamen yüklemli ve geçmiş olarak anlaşılmış tutarlı bir olay örgüsü aracılığıyla şimdiki zamana entegrasyonunu kastediyorsak. Yine de geçmişin telafisi girişimi, anlatma projesini şekillendirerek şimdiki zamanda baki kalmış geçmiş arzusun süregiden tarihinin bilinmesini sağlar. Psikanalist Stanley Leavy'nin belki de fazlaca iyimser bir tonla yazdığı gibi: "Tüm arzular geleceği hedefler ve bu, özellikle böyledir, zira açıklayıcı bilginin gelmesini bekleyen arzu, genellikle önce ve safça gömülü bir hatıranın, kayıp bir travmanın telafisi olarak deneyimlenir. Konuşmak, arzusun kabul edilmesi ve duyulmasını ifade etmektir, söylem böyle bir talepte bulunsa da bulunmasa da."⁹ *Abşalom, Abşalom!*'daki neredeyse evrensel bir geçmişi anlatma ve onun kelimelerini aktarma zorlantısı, hükmedilemez bir geçmişten bahsetmek kadar geçmişin bitimsiz analizine adanmış bir anlatısal şimdinin dinamizminden de bahsediyor olabilir. Faulkner'in şimdisi, "açıklayıcı bilgi" arzusuyla belirlenmiş nihayetsiz bir anlatısal diyalogun bir tür biçimsiz ütopyasını sunar. O bilgi asla gelmez, ama o arzu da anlatan sesleri faaliyete geçirmeyi hiç bırakmaz.

Quentin anlatmanın muvakkat ve diyalojik niteliğine, parantez içinde General Compson'un dil hakkındaki görüşlerini aktararak gönderme yapar: "(dil, demişti Dedem, insanların gizli ve yalnız hayatlarının küçük yüzeysel köşeleriyle kenarlarını zaman zaman bir anlığına birleştirebilen, sonra da ruhun ilk kez haykırdığı ve duyulmadığı, son kez haykıracağı ve duyulmayacağı o karanlığa geri gömülen o zayıf ve kırılgan çizgi)"dir (s. 251 [209-210]). Bunun muzafferane bir an-

9 Stanley Leavy, *The Psychoanalytic Dialogue*, New Haven: Yale University Press, 1980, s. 80.

latı savunusu olmadığı kesin; olay örgüsünün örüntülerini, birbirine teyellendikleri anda sökülmeğe hazır, muvakkat bir halde bırakıyor. Belki de anlatma eylemi için muvakkaten bir savunudur bu; geçmişin telafisine yönelik ilk bakışta nostaljik bir girişim gibi görünen, ama aslında vektöründe ilişkisel olan, duyulmayı talep eden anlatma eylemini tanımıyor olabilir. Burada cevapsız bırakacağım bir soru sormak istiyorum. Romanın sonunda Shreve, Quentin'i duydu mu? Son sorusu, "Güney'den neden nefret ediyorsun?" tüm anlatılan şeyleri anlayamadığını mı gösteriyor? Yoksa tam aksine bu soru, anlatısal eylemi canlandıran arzunun ziyadesiyle anlaşıldığını mı işaret ediyor? Bu bölümü, romanın ilk anlatma eyleyeni olan Rosa Coldfield'e dönerek, son sözü ona vererek kapatacağım. Zira "öfkeyle, inanamadan hikâye etmek (hayata dayanmayı mümkün kılan bu işi yapmak)" (s. 161 [138]) anlamına gelir diyen, kendisidir.

SONUÇ YERİNE: OYUN SONLARI VE OLAY ÖRGÜSÜ İNCELEMESİ

Bizim buradaki konumuza herhangi bir kapanış, ancak yapay biçimde dayatılabilir. Olay örgüsünün öyküsü bitimsiz olabiliyor zira. İncele-
necek örnekler sayısızdır ve varılan herhangi bir son durak, gözden
geçirme babında bir epilog, başka bir bakış açısı, farklı bir anlatı ola-
bilir ancak. Ama belki de şunu söylemek yerinde olur. Bu noktaya
kadar yeterli miktarda örnek biriktirdik ve geriye gerçek anlamda
tamamlamaktan ziyade kısaca değinilecek iki görev kaldı. İlki, olay
örgüsüne dair bir epiloğun birkaç unsurunu önermek ve bizim zama-
nımızda, *Abşalom, Abşalom!*'u takip eden yıllar içinde, az çok sorgula-
nabilir “post-modenist” etiketini taşıyan dönemde olay örgüsüne ne
olduğuna bakmak. İkincisi, özellikle Freud’dan devşirdiğimiz anlatısal
modellerimize ve onların analizine geri dönüp psikanalizin edebiyat
eleştirisinde ve anlatıyı anlamadaki kullanımları üzerine kısaca da
olsa biraz daha kafa yormak.

I

Samuel Beckett’in *Oyun Sonu* piyesinin sonuna doğru, Clov, Hamm’e,
 (“yalvarırcasına”) “Oyunu bırakalım artık,” der. Hamm, “Katiyen!”
 diye yanıtlar. Kısa bir aradan sonra da “Beni tabutuma yerleştir,” diye
 ekler. Sonları başarmak zorlaşmış gibi görünmektedir. Onların yoklu-
ğunda ya da biteviye ertelenmesinde, oyuna devam etmeye, oyun son-
 ları uydurup asla gelmeyecek olan ve bir -miş gibi uzamı, bir nihayet
 kurmacası yaratan açıklayıcı ânın yapılandıran terminalinin beklentisi
 içinde oynamaya yazgılıyızdır sanki. Asla tatmine ulaşmayan bir son
 beklentisi vardır. Son geldiğinde zafere ulaşmaktan ziyade, pata geli-
 riz. Öykü devam edebilir, başka bir öyküye ait olabilir, yeni bir deva-
 mı icat edilebilir. En olgun edebiyatımız sonların yapay, keyfi, majör

olmaktan çok minör tellerde çalınan, kozmik ve kati olmaktan ziyade tesadüfi ve metinsel olduğunun idrakine varmış olan edebiyattır. Ama yine de sonlar vuku bulur. Heyecan verici biçimde bir düğümün çözülmesi, mükâfatların ya da cezaların dağıtılması, evlilikler ve ölümlerle tüm karakterlerin yaşamlarının bağlanması olmasa da metinsel bir bitiş vardır – okuyacak sayfa kalmamıştır.

Sonların bu zayıf, kurmaca kabilinden, keyfi statüsü, açıkça olay örgüsünün bozulmuş duruma hitap eder ve ondan bahseder. Artık olay örgüsü sonla-belirlenmiş olmaktan, anlatısal cümlelerin tam yüklemlemesine doğru ilerlemekten, anlamın nihai bir bütünlüğünü iddia etmekten vaz geçmiştir. Bir anlamada artık öylesine bilgiç olay örgüsü okuru olduk ki onun düzenlemelerine kolay kolay inanmıyoruz. Bu bilgiçliğimizin bir kısmı şüphesiz sinema ile alakalı. Zamansal ardışıklıkla eşzamlı olan bu sanat biçemi, olay örgüsünün sözdizimini öylesine yaygınlaştırdı ki artık sunacak yeni bir iddiası kalmadı sanki. Olay örgüsü zamanımızın popüler anlatısal kurmacasının her türü için başat bir unsur olmaya devam etmekte ve on dokuzuncu yüzyıldan beri ilkeleri pek az değişmiş olarak ilerlemektedirken, okuruna meydan okumak isteyen envai çeşit deneysel eserlerde bir huzursuzluk kaynağı haline gelmiştir. Anlatının diğer kullanıcıları, mesela tarihçiler ve antropologlar da olay örgüsü örölmüş olaylar sekansına karşı isyan etmiş, örüntüleriyle tutum karmaşalarını ve var olma biçimlerini yapısal türdeşlikler aracılığıyla ya da tarihsel anlar arasında çaprazlama sahnelerle temsil etmeyi yeğlemiştir. Ancak yine de son zamanlarda birçok profesyonel tarihçi anlatıya geri dönmektedir, zira bazı anlama ve açıklama türleri, anlatısal biçemi talep etmekte, zihnin, zamansal karşılıklı ilişkisi içinde olayları takip edebilmesini, sekans ve sonuç örüntüleri kurabilmesini sağlamayı gerektirmektedir. Bizim dikkatimizi en çok çeken deneysel kurmaca anlatılar ise, bana göre, fazlaca eleştirmeden kabul edilen “uzamsal biçem” mefhumunu pek fazla örneklendirememiş, daha ziyade bölük pörçük bir olay örgüsü sunmuş, olay örgüsünü bakiye ve parodi şekilleri içinde kullanmış, okurun olay örgülü anlatıdan normal beklentilerini hüsrana uğratmaya çalışırken bir yandan yine de olay örgülü anlatısal unsurlar aracılığıyla okumayı ilerletmeyi sağlayabilmiştir.¹

1 “Uzamsal biçem” tasavvuruna dair klasik bir sunum için bkz. Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature,” *The Widening Gyre* içinde, New Brunswick, N.J.:

Buraya eklenebilecek birçok örnek içinde kuşkusuz biraz da olsa dikkatimizi vermemiz gereken, Fransız “yeni roman” akımıdır. Zira bu yeni roman örnekleri 1950’li yıllarda ilk yayımlanmaya başladığında zar zor okunabiliyor, okurun becerilerini radikal biçimde zorluyor gibi görünmekteydi, oysa akabinde dikkate şayan bir hızla sindirildi. Okur kısmen bu metinlerin tatmin etmeyi reddettiği tutarlılık ve anlam beklentilerinden vazgeçerek, kısmen de oyunbaz ve parçalı bir biçimde sunulan olay örgüsü unsurlarını kullanarak çok daha yakın herhangi bir ilgili terimin, daha kesin bir *fabula*’nın yokluğunda kurmaca üretiminin kurmacası haline gelen kurmacalar oluşturmaya alışarak yeni romanı okumayı öğrendi. Bana göre, geleneksel romana en radikal ve ilginç meydan okumayı sunan yeni romancı Alain Robbe-Grillet’den bahsetmek yerinde olur. Robbe-Grillet *Röntgen* adlı romanında, okur dostu beklentiler yaratmak için dedektif öyküsünün unsurlarını kullanır; metin daha sonra o beklentileri düş kırıklığına uğratar, zira ortada incelenecek bir suç yoktur, ama yine de bu beklentiler sayesinde okur metnin merkezi çukuruna ya da yarığına –*faille* ya da kusur– kadar sürüklenir. Merkezdeki bu kusur, kahramanların ve metnin asla hesabını veremedikleri zaman ve mekândır, bir kara deliktir, ama okuru araştırmaya teşvik ettiği için olay örgüsü örmeyi ve anlamı harekete geçirir. Romanın başkahramanı bir seyyar saat satıcısıdır. Deneyimin dedektif öyküsüne göre şekillendirilmesi, zamanın kronometre ile şekillendirilmesi gibidir; hem beyhude hem de zorunludur. Okur anlatının ayrıcalığını reddederken gerekliliğini onaylayan bir model yaratarak geleneksel roman hileleriyle ve onlara karşı oynamaya davet edilir.

Robbe-Grillet’in eserlerinde radikal biçimde “oluşturmacı” bir anlatı duygusu vardır. Okuyucudan bir roman’ın inşa etmesi istenir; geleneksel anlam doluluğu olarak değil, başlı başına muhtemel bir anlatı modeli, bir tür laboratuvar deneyi olarak. Temel olay örgüsü unsuru babında tekrarı tartışmış olduğum için burada yazarın aynı adlı şarkıya gönderme yapan *Kıskançlık* kitabından bir pasajı alıntılar istiyorum; anlaşılan bu şarkı, romanın yinelenen motiflerinden biri olan bir yerli işçi tarafından söylenmiş:

Rutgers University Press, 1963. Bu kavramın etkin bir eleştirisi için bkz. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*. Kermode’u takiben yakın zamanda anlatsal anlamının gerekliliği hakkındaki en iyi argüman için bkz. Paul Ricœur, *Temps et récit*.

Şüphesiz hep aynı şarkı çalınıyor. Bazen temalar bulanıklaşsa bile bir süre sonra yine geri gelir, hem de çok daha vurgulu, tıpkısının aynısı olmaya epey yakın olarak. Yine de bu tekrarlar, bu ufak varyantlar, bu ekleme ve çıkarmalar, geri gelmeler değişiklik üretebilirler – eninde sonunda başlangıç noktasından oldukça uzağa gidebilirler.²

Bu pasaj sadece *Kıskançlık* için değil, *Projet pour une révolution à New York* [New York'ta Bir Devrim Projesi] gibi daha sonraki romanları için de muhtemel bir *mise-en-abyme*, erken anlatım, işlevi gördüğü gibi, Robbe-Grillet'nin tüm eserlerindeki tekrarın oluşturmacı rolünü de işaret eder. Tekrar, okurun tutarlılık örüntülerini ve dolayısıyla anlamın hiç değilse belirişini görmesini sağlayan az sayıdaki etmeden biridir; bu etmen sayesinde okur, değişikliklerin nasıl işlediğini, tekrar fıkriinin nasıl varyasyon fikrine bağlandığını, hatta tüm anlatının tekrar içindeki ufak varyasyonlar üzerine inşa edilebileceğini algılar.

Robbe-Grillet geleneksel roman artıklarından olduğu kadar tüketim toplumunun “basmakalıp” şeylerinden neler yapılabileceğinin en etkileyici örneklerini sunar; mankenler ve kuşe dergi fotoğrafları, arzusun klişeleri ve bulvar erotizmi bütün romanlarını ve filmlerini istila etmiştir. Basmakalıp ve artık (“artı değer”) bir kamp alanı ya da daha basitinden, farklı bağlamlarda ve kombinasyonlarda denenecek şaşkın bir ilginin nesnesi gibi kullanılabilir. Anlatı bir *combinatoire* haline gelir: bir birleştirme oyunu, tıpkı kültürün ve toplumun ürünleri ve paradigmaları gibi eldeki unsurların metaforik bir yapıştırıcı sağladığı bir tür genelleştirilmiş metonimi. Dolayısıyla, Robbe-Grillet'nin romanları çoğunlukla, seri müzikten [*serial music*] ödünç alınan tabirle söylersek, diziseldir; malzemelerin muhtemel bir düzenlemesi denenir ve sonra sırası gelince çalacak başka bir “makara” [*reel*] bu düzenlemenin üstüne biner. Okura, geleneksel anlamda olay örgüsü diyebileceğimiz herhangi bir şey ihsan edilmez; okurun kendisi anlam yaratmaya değilse bile en azından anlatsal anlamın koşullarını keşfederek olay örgüsünü örmeye mecbur edilir.

Zamanımızın diğer deneysel romancıları, belki özellikle Kuzey ve Güney Amerika'dakiler, daha çok geleneksel olay örgüsünün parodisiyle çalışmışlar, kısmen Joyce'un Homeros tarzı olay örgüsü kullanımıyla oluşan modeli genişletmişlerdir. Sözgelimi John Barth, *The*

2 Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris: Editions de Munit, 1957, s. 101; çeviri bana ait.

Sot-Weed Factor [Tütün Simsarı] adlı romanını, Fielding tarzındaki on sekizinci yüzyıl olay örgüsünün parodik yeniden dirilişi üzerine inşa eder; modern bağlamda hem yürürlükten kalkmış bir anlam sistemi hem de destansı maceraya arzumuzun ve bu arzunun tutarlı bir tatmininin paradigması olan entrika ve komplo olarak olay örgüsü modelini bolca kullanır. Barth'ın kurmacasının dikkate şayan enerjisi kısmen geçmiş biçemlerle oluşturduğu pastişlerin bolluğundan gelir; modası geçmiş biçemlerin oyunbaz varyasyonlarla tekrar edilmesi anlatıya motor gücünü sağlar. Thomas Pynchon, Julio Cortázar, Manuel Puig ya da Carlos Fuentes için de benzer şeyler söyleyebiliriz. Nitekim Fuentes *Aura* adlı kısa romanında kronolojik olarak sondan başa doğru, ölümden doğuma doğru ilerleyen bir anlatıyı dâhiyane biçimde başarır; geleneksel biçemlerin hem parodisini yapar hem de bu tür biçemleri nasıl da her zaman sondan başlayarak deşifre ettiğimizi gösterir.

Böyle metinlere, geleneksel roman düzenleri üstüne düşündükleri ve bunları sadece, deyim yerindeyse, tırnak içinde kullandıkları için meta-kurmaca ya da daha makul biçimde eleştirel kurmaca denmektedir. Şüphesiz ki bu, romanın tarihinde yeni bir şey değildir. Esasen gönül rahatlığıyla şunu iddia edebiliriz. Tarihinin en erken evrelerinden itibaren janr olarak roman kendi anti-romanını, kendine dair eleştirel düşünceyi her daim içinde barındırmıştır. *Don Kişot*'ta bunun olduğuna eminiz ve hatta belki de en eski mizahi manzum destanlarında bile bu niteliğe rastlanabilir. Tabii ki Flaubert'den başlayarak Modernizme kadar roman girişiminin öz-düşünümsel ironileri başat bir dert olmuştur. Bence post-modernizmin farkı, sadece bir derece farkıdır. Post-modern romanda mimetik iddialar çok daha açıktan açığa terk edilir; anlatının keyfiliği ve otoritesizliği çok daha bariz biçimde sahnelenir ve kurmaca durumuna çok daha oyunbaz yaklaşılr. Burada zikredebileceğimiz örneklerden en çarpıcı olanı, *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler* kitabının önsözünde kitap yazmaktan ya da var olan kitaplara yorum yazmaktan ziyade hayali kitapların kenarına şerh düşmeyi, her seferinde temel taslağa indirgenen kurmacaların doğasındaki bir sorunla cebelleşmeyi yeğlediğini söyleyen Jorge Luis Borges'dir.

Borges'in bir öyküsü bizim burada ele aldığımız olay örgüsü meselelerinden bazılarına doğrudan hitap eder. "Yolları Çatallanan Bahçe" bir anlamda masal içinde masaldır. Dıştaki ve en görünür eylem, Yu Tsun adında Almanlar için Büyük Britanya'da çalışan bir casusun, Al-

many'a'daki şefine, Almanlar orayı bombalasınlar diye Britanya hava üssünün bulunduğu Belçika'daki bir kentin adını iletme çabasıdır – ta ki peşinden bir an bile ayrılmayan Yüzbaşı Richard Madden, Yu Tsun'un sesini kesene kadar. Yu Tsun kendine kalan kısa süre içinde tabancasının "raporunu" Almanya'da nasıl duyurabilir? Bunun yanıtı bir telefon rehberinde bulunur; Musgrave ritüeli misali, bir olay örgüsü sağlayacak metonimik ifşa kabiliyeti olduğu anlaşılan bir metinde. Yu Tsun, telefon rehberindeki tek "Albert" soyadını taşıyan kişiyi öldürecektir. Böylece cinayetin, katilin ve kurbanın anında medyada reklamının yapılması sayesinde Almanya'ya bu kentin adını –Albert– bildirmiş olacaktır. Ardından Ashgrove'a giden trene binmek için Richard Madden'dan biraz önce istasyona varan ve böylece cinayeti işleyip mesajını gönderebileceği kırk dakikalık bir süre kazanan Yu Tsun, zaman ve mekânda, metafor (başka bir şeyin yerine geçen şey) ve metonimide (bir isimden başka bir isme ya da onun referansına kayma) bir sorunu tanımlar adeta.

Borges'in masalının çekirdeğinde bu sorunun *mise-en-abyme*'i, anlatı içinde anlatısı bulunur; *Yolları Çatallanan Bahçe* olarak bilinen, Yu Tsun'un atası Ts'ui Pên tarafından yazılmış, Sinolog Stephen Albert tarafından yeniden oluşturulup tercüme edilen labirent-romandır bu. Bu bir romanın dolambacı, sadece tek bir olay örgüsünü –bir başkahramanı, yaptığı seçimlerle tanımlayıp sınırlayan kariyeri boyunca takip eden ve nihayete eren– değil, muhtemel tüm olay örgülerini sunmaya girer. "Yolları Çatallanan Bahçe"de daha önce çiğnenmemiş hiçbir yol yoktur, zira hepsine de girilebilir ve bambaşka menzillere ulaşılabilir. Yu Tsun'un "karşıtlıklar içinde bir taslaklar yığını"³ olarak değerlendirildiği roman, esasında olay örgüsü örmenin bir ütopyasıdır, muhtemel tüm gelecekleri yaratır ve hepsini şimdiki zamanda tutar, tüm muhtemel ve hatta karışık sonuçların vuku bulmasına izin verir. Bu haliyle, "konusu zaman olan uçsuz bucaksız bir bilmece ya da meşel"dir, ama romanın içinde zaman sözcüğü hiç geçmez. Stephen Albert sunumuna şöyle devam eder: "*Yolları Çatallanan Bahçe*, Ts'ui Pen'in algıladığı biçimiyle evrenin belki tamam olmayan, ama doğru bir görünümüdür. Newton'la Schopenhauer'ın tersine, atanız, birörnek, mut-

3 Jorge Luis Borges, "The Garden of Forking Paths," *Labyrinths* içinde, çeviren ve derleyen, Donald A. Yeats ve James E. Irby, New York: New Directions, 1964, s. 24 [Türkçesi: *Yolları Çatallanan Bahçe*, çev. Fatih Özgüven, İletişim, 1985, s. 22].

lak bir zamana inanmıyordu. Sonsuz zaman dizilerine, gittikçe büyüyen, baş döndürücü hızla birbirine kavuşup ayrılan koşut zamanların oluşturduğu bir ağa inanıyordu.” Dolayısıyla, gelecek potansiyeli bir şimdi olarak, hatta tamamlanmamış bir geçmiş olarak vardır. Yu Tsun, Stephen Albert’i vururken kendi öğüdünü kendi tutar sanki: “*Korkunç bir işe kalkışan kişi bunu çoktan tamamlayıp bitirmiş olduğunu düşlemeli, geçmiş kadar geriye döndürülemeyecek bir gelecek olduğu düşüncesini kendine kabul ettirmeli.*” Ancak, bu, ihanetin ve cinayetin namert geleceği (ki Yu Tsun’un kendi infazını da getirir) “sadece” labirentten bir kaçıştır; labirentin kendisi hiç etkilenmemiş olarak durur ve esasında bu sonucu basit bir tesadüf, kelimenin tam anlamıyla sonsuz bir *sjužet* tarafından üretilmiş tek bir muhtemel *fabula* olarak yapıbozumuna uğratar. Çatallanan yollar ve kavşaklar, tıpkı Oidipus’un bilmeden ama tahmin edilebilir biçimde girdiği ve babası Laius’u öldürdüğü yol gibi hem rasgele hem de belirlenmiştir. Labirent son kertede anlatsal edebiyatın labirentidir. Zira bu edebiyat zamanı biteviye yeniden oynatır, sadece bir “kayıp zaman” olmadığını iddia etmek için onu tersyüz eder ve saptırır, ama her daim anlatının aktardığını iddia ettiği anlamların koşulunun bu kaybın kendisi olduğunu bilir.

II



Borges’i ve “Yolları Çatallanan Bahçe”yi, ütöpik vaadi ve imkânsızlığı içinde anlaşılmış bir olay örgüsünün nihai paradigması olarak bırakıp olay örgüsü hakkındaki özellikle psikanalitik anlama modeline vurgu yapan kendi söylemimiz üstüne birkaç söz telaffuz edebiliriz artık. “Anlatıbilim” aletleriyle çalışarak, böylesi biçimci bir yaklaşımın, elzem olmakla birlikte, anlatının dinamiklerine, yani dönüşüm hareketlerini tahrik eden şeye ve bu sayede insan hafızası ve arzusuyla olduğu kadar bir düşünce biçimi olarak kendi statüsüyle hemhal oluşuna dair bir kavrayış temin etmediğini –ve genellikle de böyle bir gayesi olmadığını– iddia ettim. Dolayısıyla, biçimci analiz terminolojisinin *fabula* ve *sjužet* ayrımı, işlevin ve sekansın işlemesi ya da ilişki ve yorumsama düzenekleri, metafor ile metonimi arasındaki etkileşim gibi faydalı kavramların yeniden düşünülmesi gerekmektedir. Bunu da hatırlama, tekrar, arzu ve aktarım kavramlarıyla, Freud’un kılavuzluğunda yapabiliriz, zira onun bu soruları analizi, yaşamın “anlatılabil-

lirliği” ve anlattığımız öykülerin kullanımıyla doğrudan alakalıdır. Bu kitapta, anlatının iki farklı veçhesinden bahsetmek için esas itibariyle Freud’dan devşirdiğimiz iki farklı model kullandık: birincisi, insan ömrü, onun hareketi ve durması ve dolayısıyla biyografinin düzenlenmesi ve yaşamöyküsünün enerjetikiyle alakalı olan enerjik-dinamik model; ikincisi de anlatısal durum ile metne uygun olarak psikanalitik aktarım modeli.

Kapsamlı bir anlatı kuramında, *Haz İlkesinin Ötesinde*’nin enerjik-dinamik modelinde bağlama olarak tekrar, ortayı uzatıp biçimlendirir ve sonu hazırlar. Bu model, Freud’un analiz tekniği üzerine yazdığı birçok makalede ve “Kurt Adam” vaka öyküsünde bulduğumuz alışveriş ve aktarım modeliyle birleştirilmelidir. Böyle bir birleştirmeyi, tekrarın aktarımdaki rolüne bakarak aramaya başlayabiliriz. Burada tekrar, zihinsel hatırlamanın yerini alır ve sanki şimdiymiş gibi geçmişin sembolik bir canlandırılmasında geçmişi –aktarımın “-miş gibi” ortamında– öyle bir biçime sokar ki geçmiş hem analiz edilen hem de analist, hem anlatan hem dinleyen ya da okur için diyalojik yeniden düzenlemelerin ve kavrayışların öznesi haline gelir. Böylece, *Haz İlkesinin Ötesinde*’de gönderme yapılan yaşamöyküsünün şekillendirici gücü, aktarım sayesinde anlatma, dinleme ve anlama durumuna girer. Aktarımda şimdi kılınan şey, bir ölçüde enerjik temel olay örgüsünün bireysel bir versiyonudur. Aktarım olarak tasavvur edilen anlatısal metin de o zaman olay örgüsü örülmüş öykünün yorumu ve inşası için bir zemin haline gelir.

Son yıllarına ait “Analizde İnşalar” (1937) başlıklı bir denemede Freud bize, psikanalizin iki kişinin, analiz edilen ve analistin işi olduğunu söyler ve analist için şunları yazar: “Onun görevi unutulmanı ardında bıraktığı izlerden çıkarmak ya da daha doğrusu, *inşa etmektedir*.”⁴ Freud sonra şöyle devam eder: “İnşalarını analiz edilen hastaya iletceği zaman ve bunu yaparken takınacağı tutum ve bunlarla aynı zamanda sunduğu açıklamalar, kendine ve hastaya düşen, analiz işinin iki kısmı arasındaki bağlantıyı oluşturur.” Bu tür bir yapıcı çalışma bizim tasavvur ettiğimiz biçimiyle *fabula* ve *sjuzet* arasındaki bağı,

4 Sigmund Freud, “Constructions in Analysis” [Konstruktionen in der Analyse] (1937), The Standard Edition içinde, a.g.e. c. 23, s. 258-259 [Türkçesi: çev. İbrahim Şahin Ateş, <https://www.felsefesanatpsikanaliz.com/analizde-insalar-1937-sigmund-freud/>]

(gerçek ya da hayali) “olaylar” ile bunların anlamlı düzenlenişi arasında tutarlı ve yorumsal bir ilişki kurulmasını ifade eder. Dolayısıyla, geçmişin yeniden inşasındaki analiz edilen/analist ilişkisi, öykünün olay örgüsü örülmüş anlatısal söylemle ilişkisini yansıtır ve elbette aynı zamanda metnin okurla ilişkisini de yansıtır; özellikle de okurun, tamamen anlatıcı olmasını sağlamak için anlatının anlatılmasına ve tamamlanmasına iştirak etmeye çağrıldığı sorunlu metinlerde. Freud’a göre, analist, tıpkı arkeolog gibi, “geriye kalanları tamamlamak ve bir araya getirmek suretiyle yeniden inşa etmek hususunda su götürmez bir hakka sahiptir” (s. 259). Ancak, analistin arkeoloğa göre bir avantajı vardır. Onun uğraşmakta olduğu şey “hâlâ yaşamakta” olan bir şeydir. Yani analiz edilen aktarımın dinamikleri içinde yineleme ve derinlemesine çalışma yaparken örtük biçimde tasarımı ve niyetini yine de dile getirir. Eğer anlatı gerçekten de geçmişin telafisi ve daha genel olarak geçip giden zamandan anlamı kurtarmak ise şayet, o zaman psikanalitik hatırlama modeli paha biçilmez bir alet olabilir. Zira bana göre edebi metni ve bizim onu okuyuşumuzu nitelendiren, okunmuş-olarak-metin tanımını mümkün kılan tekrarı, derinlemesine çalışmayı ve yeniden inşayı içeriyor.

Analist tarafından icra edilen inşa eylemi, arkeologunkinden çok daha dinamik ve diyalojiktir. “Analist insanın bir parçasını bitirir ve bunu analiz edilene iletir ki üzerinde çalışabilsin; sonrasında üzerine yağın yeni malzemededen bir parça daha inşa eder, onunla aynı şekilde uğraşır ve sonuna dek bu değişmeli tarzda ilerler” (s. 260-261). Yeni malzemenin yorumu ile üretimi arasındaki bu alternans, bir kez daha söylemin öyküyle ilişkisini işaret eder. Ayrıca, yorumların öyküyü aydınlatıp yaratma, anlatısal yapıyı genişletme ve tamamlama biçimini de yansıtır. Bu işlem, metnin içinde gerçekleşebilir; tıpkı farklı başarı dereceleriyle anlamaya çalıştıkları öykülerdeki boşlukları dolduracak bir olay örgüsü inşa eden Sherlock Holmes ve Marlow örneklerinde olduğu gibi. Metnin okunması sırasında da bu işleme başvururuz, zira okuma, sürekli olarak bizden yorumlayıcı modeller inşa etmemizi ve onların anlatısal üretkenliğini test etmemizi talep eder.

Analistin yaptığı inşalara analiz edilenin rızası sorununa gelince Freud, hastadan gelecek düz bir “Evet”in hiçbir değeri yoktur, der: “dolaylı teyitlerce takip edilmediği, hasta ‘Evet’inden hemen sonra inşayı tamamlayacak ve genişletecek yeni anılar üretmediği sürece” (s.

262). Kanımca, okurun yorum hipotezleri güçlü ve değerli olduğunda da benzer bir şey vuku bulur. Okur da metinden yeni doğrulamalar üretir, daha önce algılanmamış ilişki ve anlam ağları kurar. Freud’a göre, analistin inşasıyla açılan patikanın hastayı hatırlamaya götürmesi gerekir, ama bu her zaman başarılı olmaz. Analiz, analiz edilende baskılanmış olanın hatırlanması yerine başka bir şey üretebilir: “yeniden kazanılan anı ile aynı terapötik etkiyi elde edecek olan insanın gerçekliğine dair şüphe götürmez bir inancı üretebiliriz” (s. 266). Bu inanç, Sherlock Holmes’ün peşinde olduğu zihinsel ve hukuki inançtan çok uzak değildir. Bir *sjuzet* çok iyi oluşturulduğu ve olaylar zinciri sıkı sıkıya bağlandığı için, bundan türeyen *fabula*’nın doğru olması gerektiği sonucunu doğurur. Olay örgüleri öykülere kattıkları kullanım değeri açısından, onları değiş-tokuşa ve alış-verişe müsait kıldıkları için kıymetlidir.

Benim burada hissettirmeye çalıştığım Freud, sadece sonsuz bir edebi kültüre sahip bir adam ve son derece müdrük bir okur değil, aynı zamanda –biraz yapmacık duran kelimeyi de bir anlamda meşrulaştıracak şekilde söylersek– bir gösterge bilimcidir. İnsanın hem bireysel hem de bir kültür olarak ürettiği tüm göstergeleri okumaya çalışan, tüm insan davranışlarına birer gösterge olarak, deşifre edilebilecek ve son kertede anlam yüklü şifreli birer metin olarak dikkat kesilen bir gösterge bilimcidir. Kendine yakıştırmayı sevdiği tabirle söylersek, “Konkistador” Freud, gösterge ve anlam imparatorluğunu genişletir. Dolayısıyla, o (ve onun gösterge bilimsel mesajını en iyi anlayan takipçisi Lacan), edebi metinleri insan deneyimine bağlamayı dert edinmiş edebiyat eleştirmenine önemli perspektifler açabilecek gösterge bilim ile psikanalizin geçişimine giden yolu açmaktadır.

Daha önce de belirttiğim gibi, anlatı körleşmiş ve çökmüş, etkisiz bir metaforla başlayan bir modele göre işleyebilir, metoniminin canlandırılması yoluyla bu ilk figürün verilerini açarak ilerleyip aydınlatılmış bir son durağa, alışveriş halindeki metafora ulaşabilir. Benim bu kitapta ilgilendiğim konu, baştaki körleşmiş metaforun ne kadar sıklıkla bloke edilmiş iletimle alakalı olduğudur. Bu durumu yalnızca “Binderili” ya da “Musgrave Töreni” gibi kısa anlatılarda değil, Marlow’un başka birinin ölümünde kendi yaşamının aydınlatılmasını aradığı *Karanlığın Yüreği*’nde de görebiliyoruz. Ya da Pip’in imkânsız ama mecburi görevinin, ebeveyninin mezar taşını deşifre etmek ol-

duğu *Büyük Umutlar*'da. Kırmızı ve Siyah'taki "Bir Baba ve Bir Oğul" başlıklı bölümde olduğu kadar Rosa Coldfield'in *Abşalom, Abşalom!*'un ilk sayfalarındaki anlatısı da anlatma ile iletim arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Sonradan başarıyla alışverişi tamamlanmış ve aktifleşmiş metafor, bir iletime izin vermelidir. Bu, Walter Benjamin'in "bilgelik" dediği şey kadar sarıh bir telaffuz olmayabilir. Zira sonlar basit olmaktan çıkmıştır artık. Anlatının geriye dönüş beklentisinde aradığı son, düş kırıklığına uğratabilir ve şaşırtabilir. Ancak yine de bu, sondan başlayarak anlam inşasını, sondan başa doğru ilerleyerek geçmişten işaretler devşirip yol boyunca anlam mevziileri oluşturmayı çok daha gerekli kılmaktan ibaret olabilir. Anlatı tarafından belirli bir şey iletilmediği durumlarda ise okurun, iletilmesi gereken şeyi inşa etmedeki rolüne olan su götürmez bir inancı yansıtıyor olabilir.

Henry James'in *Amerikalı* romanının önsözünde yaptığı "romantik" ile "gerçek" konusundaki meşhur tartışmada romansın, "bize sadece düşünce ve arzumuzun o güzelim devresi ve kaçamağı aracılığıyla ulaşabilen şeyleri" temsil ettiğini söyler.⁵ Burada James, bir hokkabazlık yaparak tüm anlatıları romans tabiri altında toplamış gibidir. Eğer anlatının arzumuz tarafından güdülenen bir anlama biçimi olarak ve anlatısal kurguları, anlam örüntülerini işleyen o arzunun devrini ve kaçamağını izleyen şey olarak kabul etmeye hazırsak, James'in hokkabazlığının gayet yerinde olduğunu düşünebiliriz. Anlatı, konuşma biçimlerimizden ve onlar aracılığıyla düşündüğümüz geniş kategorilerden biridir. Olay örgüsü ise anlatının tasarım çizgisi ve etken şekillendirici gücüdür; zamansallığın anlamsız olmasına izin vermeyi reddimizin, dünyada ve yaşamlarımızda anlam üretmekteki direngen ısrarımızın ürünüdür.

5 Henry James, "Preface to *The American*," *The Art of the Novel* içinde, R.P. Blackmur (der.), New York: Scribner's, 1932, s. 32 [Türkçesi: *Henry James ve Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Yapı Kredi Yayınları, 2009].

Dizin

A

- Abşalom, Abşalom!* (Faulkner) 16, 85,
239, 287, 312, 313, 316, 317,
318, 319, 320, 322, 328, 331,
333, 334, 337, 338, 340, 350
Albay Chabert (Balzac) 246, 248, 250,
258, 260
Altın Gözlü Kız (Balzac) 168, 183
Altın Kâse (H. James) 168
Amerikalı (H. James) 350
Anlatının Söylemi (G. Genette) 40
Antonioni, Michelangelo 55
A Rebours (Huysmans) 292
Aristoteles 22, 28, 29, 32, 115, 116,
120, 128, 137, 150, 238
Aspern'in Mektupları (H. James) 287
Augustinus, Aziz 43
Aura (Fuentes) 344
Aytaşı (W. Collins) 194

B

- Babalar ve Oğullar* (Turgenyev) 85
Bakhtin, Mikhail 220, 261, 274, 309
Bal, Mieke 75
Balzac, Honoré de 15, 61, 62, 64, 65,
66, 67, 70, 75, 81, 82, 85, 87,
109, 128, 138, 166, 168, 170,
179, 180, 181, 182, 183, 186,
187, 188, 196, 197, 198, 199,
201, 202, 203, 204, 205, 206,
208, 209, 211, 213, 217, 228,
229, 232, 236, 238, 240, 241,
243, 244, 245, 246, 247, 248,
255, 257, 312, 330
Barthes, Roland 32, 37, 38, 39, 40,
44, 56, 58, 70, 86, 116, 135,
161, 188, 200, 203, 219, 224,
241, 249, 252, 278, 300, 312,
313, 315, 317, 330, 335
Barth, John 343
Baudelaire, Charles 228

- Beaumarchais, Pierre Augustin Caron
112
Beckett, Samuel 240, 340
Béguin, Albert 180
Beizer, Janet L. 16, 169
Benjamin, Walter 27, 42, 48, 119,
188, 271, 278, 350
Bergson, Henri 74
Bersani, Leo 110
Beyazlı Kadın (W. Collins) 194, 323
Bilirbilmezler (Gustave Flaubert) 55
Binbir Gece Masalları 82, 241, 244
"Binderili" (Grimm Kardeşler) 25, 28,
41, 42, 43, 47, 48, 61, 349
Bir Çocukluk Nevrozu Öyküsü (Freud)
289
Borges, Jorge Luis 306, 331, 344, 346
Bouvard ve Pécuchet (Flaubert) 196
Bremond, Claude 42
Brodsky, Claudia 330
Brombert, Victor 98, 202, 213
Brooks, Cleanth 325
Brunswick, Ruth Mack 290
Brücke, Ernst 63
Bulantı (Sartre) 42, 116
Butor, Michel 312
Büyük Umutlar (C. Dickens) 15, 85,
119, 134, 138, 139, 143, 145,
149, 153, 164, 166, 167, 194,
239, 323, 350
Büyülü Dağ (Mann) 85, 292

C

- Camus, Albert 261
Cervantes Saavedra, Miguel de 305
Chase, Cynthia 49
Chateaubriand, François-René de 133
Chatman, Seymour 31
Chevalier, Louis 181
Clarissa (S. Richardson) 60
Collins, Wilkie 138, 179, 194
Conrad, Joseph vii, 15, 31, 85, 263,

264, 275, 287, 288, 310

Corbin, Alain 186

Cortázar, Julio 344

Crombach, Louise 190, 191

Culler, Jonathan 49, 203, 233

Ç

Çiçeklerin Meryem Anası (Jean Genet)
59, 128

D

Değişim (Michel Butor) 312

de Man, Paul 54

Deniz Feneri (Virginia Woolf) 60

Derrida, Jacques 13, 69, 315

Dickens, Charles 15, 66, 85, 109,
134, 138, 161, 165, 167, 179,
194, 202

Diderot, Denis 107, 262

“Dikenli Gül” (Grimm Kardeşler) 27

Dombey and Son (Dickens) 66

Don Kişot (Cervantes) 344

Dora (Freud) 308

Dostoevsky, Fyodor 85, 109, 179,
182, 202

Doyle, Arthur Conan 44

Dumas, Alexandre 182

Duygusal Eğitim (Flaubert) 66, 100,
196, 197, 201, 204, 205, 208,
209, 211, 213, 215, 220, 221,
228, 229, 233, 237, 239, 240

Düşünceler (Pascal) 15

E

Eichenbaum, Boris 33

Eliot, George 219

Eliot, T. S. 305

Elveda (Balzac) 243

Empson, William 128

Eşitsizliğin Kaynağı (Rousseau) 326

F

Faulkner, William 16, 31, 55, 85, 133,
137, 202, 236, 293, 305, 312,

320, 325, 330, 333, 338

Faust (Goethe) 76

Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler
(Borges) 344

Filosofia Nova (Stendhal) 99

Flaubert, Gustave 15, 55, 66, 100,
168, 186, 196, 197, 198, 200,
201, 202, 203, 208, 212, 213,
215, 216, 217, 219, 220, 221,
224, 226, 228, 229, 232, 236,
237, 238, 239, 240, 344

Forme et signification (Jean Rousset)
69

Forster, E. M. 22, 32, 137

Forsythe Efsanesi (John Galsworthy)
312

Foucault, Michel 186

Frankenstein (Mary Shelley) 85, 281

Freud, Sigmund 13, 14, 15, 16, 43,
52, 56, 58, 63, 64, 69, 72, 73,
76, 77, 78, 79, 86, 109, 113,
114, 120, 121, 122, 123, 124,
125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 134, 135, 136, 138, 142,
148, 149, 154, 163, 173, 177,
237, 238, 246, 251, 252, 253,
258, 259, 260, 284, 289, 290,
291, 292, 293, 294, 295, 296,
297, 298, 299, 300, 301, 302,
303, 305, 306, 307, 308, 309,
310, 311, 312, 318, 340, 346,
347, 348, 349

Frye, Northrop 23, 238

Fuentes, Carlos 344

G

Genet, Jean 59, 128

Genette, Gérard 40, 41, 75, 100, 107,
202, 203, 211, 224, 264, 317,
320, 337

Germinal (Zola) 67

Gide, André 43, 85, 105, 137, 139,
179, 287, 305, 312

Ginsburg, Michal Peled 217, 219

Girardin, Emile de 170, 181

Girard, René 101
 Giraudoux, Jean 305
 Gobseck (Balzac) 243
 Goethe, Johann Wolfgang von 76,
 133
 Goriot *Baba* (Balzac) 61, 85, 119, 199
 Gradiva (W. Jensen) 246
 Greimas, A. J. 35, 36
 Grimm Kardeşler 25, 27
 Guetti, James 264
 Güvercinin Kanatları (H. James) 168

H

Hardy, Thomas 168, 202, 312
 Hayvanlaşan İnsan (Zola) 67
 Haz İlkesinin Ötesinde (S. Freud) 15,
 58, 69, 72, 76, 120, 121, 123,
 128, 130, 131, 132, 134, 136,
 148, 155, 163, 164, 180, 288,
 347
 Hernani (Victor Hugo) 87
 Histeri Üzerine Çalışmalar (Freud)
 295, 306
 Honorine (Balzac) 243
 Hugo, Victor 87, 102, 109, 170, 179,
 182
 Huysmans, Joris Karl 292

I

Irwin, John T. 326, 333, 334
 İ
 İki Şehrin Hikâyesi (Dickens) 194
 İlyada (Homeros) 23, 59
 İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin
 Kaynağı (Rousseau) 124
 İtalya Hikâyeleri (Stendhal) 64
 İtiraflar (Augustinus) 43
 İtiraflar (Rousseau) 50, 52, 53, 54,
 94, 128, 253

J

Jakobson, Roman 35, 78, 337
 James, Henry 22, 49, 55, 85, 168,

193, 202, 212, 246, 287, 350
 Jane Eyre (Charlotte Bronte) 60, 119,
 168
 Jaws (Peter Benchley, 1974) 22
 Jensen, Wilhelm 246
 Jones, Ernest 63
 Joyce, James 85, 305, 310, 343

K

Kaderci Jacques (Diderot) 262
 Kadınların Mutluluğuna (Zola) 67,
 169
 Kafka, Franz 305
 Kalpazanlar (Gide) 85, 287, 312
 Kapital (Karl Marx) 36
 Karamazov Kardeşler (Dostoyevski) 85
 Karanlığın Yüreği (J. Conrad) 15, 48,
 263, 264, 265, 267, 268, 278,
 281, 284, 285, 286, 287, 306,
 349
 Kayıp Zamanın İzinde (Proust) 40,
 120, 287, 292
 Kermode, Frank 42, 116, 119
 Kırmızı ve Siyah (Stendhal) 15, 84,
 87, 88, 92, 101, 106, 107, 110,
 112, 134, 350
 Kıskaçlık (Robbe-Grillet) 342
 Kibar Fahişelerin İhtişamı ve Sefaleti
 (Balzac) 62, 64, 181, 211
 Kierkegaard, Seren 148
 Kötülük Çiçekleri (Baudelaire) 228
 Kral Oidipus (Sophokles) 28
 Kutsal Aile (Marx) 178
 Küçük Dorrit (Dickens) 167

L

Labov, William 55, 261
 Lacan, Jacques 14, 58, 77, 80, 129,
 149, 259, 304, 309, 310, 349
 Lacos, Choderlos de 168
 La Mettrie, Julian Offray de 63
 Langeais Düşesi (Balzac) 168
 Laplanche, Jean 77
 La Vie de Henry Brulard (Stendhal)
 112

Lawrence, D. H. 168
 Leavis, F. R. 275
 Leavy, Stanley 338
Les Filles de noce (Alain Corbin) 186
Les Mystères du peuple (Eugène Sue) 192
 Levin, Harry 64, 84
 Lévi-Strauss, Claude 28, 35, 109, 334
 Lewis, M.G. 246
Leydi Audley'in Sirrı (Mary A. Braddon) 120
Lord Jim (Conrad) 278
Lucien Leuwen (Stendhal) 99, 100
 Lukács, Georg 101, 135, 188, 217, 239

M

Madam Bovary (Flaubert) 120, 168, 196, 201, 230
 Malraux, André 201, 202
 Mann, Thomas 85, 305
 Marcus, Steven 307
 Marinetti, Filippo 67
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 90
 Marx, Karl 36, 175, 178, 193
Masalın Biçimbilimi (Vladimir Propp) 34
 Matthews, John T. 315
 Maupassant, Guy de 241
Meçhul Şaheser (Balzac) 75, 246
Memorial de Sainte-Helene (Napoléon) 94
Meyhane (Zola) 67, 169
 Miller, David A. 17, 43
 Miller, J. Hillis 17, 121
 Milton, John 24, 238
 Mink, Louis O. 24
 Moger, Angela S. 242
 Molière 94, 96
 “Musgrave Töreni” (Arthur Conan Doyle) 44, 47, 48
 Musset, Alfred de 87

N

Nana (Zola) 68, 169, 210

O

Obholzer, Karin 292
Odesseia (Homeros) 23
 Oidipus 28
Oyun Sonu (Beckett) 340

P

Parent-Duchatelet, A.-J.-B. 182, 184, 187
Paris Esrarı (Eugène Sue) 15, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 179, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193
Parmā Manastırı (Stendhal) 100, 101
 Pascal, Blaise 15
 Platon 130
 Poe, Edgar Allan 246
Poetika (Aristoteles) 28
 Pontalis, J.-B. 77
 Pouillon, Jean 42
Projet pour une révolution à New York (Robbe-Grillet) 343
 Propp, Vladimir 34, 35, 36, 37, 42, 60, 114, 115, 143
 Proust, Marcel 40, 41, 55, 116, 120, 135, 137, 168, 183, 202, 203, 217, 232, 287, 292, 293, 296, 301, 304, 310, 338
 Puig, Manuel 344
 Pyat, Félix 176
 Pynchon, Thomas 344

R

Richards, I.A. 248
 Ricœur, Paul 32, 43
 Robbe-Grillet, Alain 137, 203, 342, 343
Roderick Hudson (Henry James) 307
Roman Kuramı (Georg Lukács) 239
Roman Sanatı (E. M. Forster) 22, 32

Rougon-Macquart dizisi (Zola) 312
 Rousseau, Jean-Jacques 41, 50, 76,
 93, 94, 133, 294, 318
 Rousset, Jean 69
 Röntgenci (Robbe-Grillet) 342
 Rubempré, Lucien de 64
 Rus Biçimcileri 33, 36

S

Said, Edward 127
 Sainte-Beuve, Charles Augustin 64
 Samson Agonistes (Milton) 238
 Sarrasine (Balzac) 241, 243, 244, 248,
 250, 258, 330
 Sarraute, Nathalie 138
 Sartre, Jean-Paul 42, 49, 54, 116, 118,
 119, 128, 138, 224
 Saussure, Ferdinand de 34
 Serres, Michel 62
 Ses ve Öfke (Faulkner) 333
 Shakespeare, William 157
 Shelley, Mary 85
 Skura, Meredith Anne 259
 Smith, Barbara H. 116
 Sontag, Susan 14, 32, 57
 Sönmüş Hayaller (Honore de Balzac)
 62, 64, 66, 188, 201, 205, 206
 Sözcükler (Sartre) 42, 118
 Stendhal 15, 43, 64, 81, 84, 87, 88,
 89, 92, 98, 99, 100, 101, 102,
 104, 105, 106, 107, 108, 109,
 110, 111, 112, 113, 168, 196,
 312
 Sternberg, Meir 32
 Sterne, Laurence 81
 Stevens, Wallace 50
 Stewart, Garrett 264
 Sue, Eugène 15, 109, 138, 170, 171,
 174, 176, 179, 182, 183, 187,
 188, 190, 191, 192, 193, 194
 Svevo, Italo 312
 S/Z (Barthes) 37, 38, 39, 312

Ş

Şklovski, Viktor 32, 33, 114

Şölen (Platon) 130

T

Tartuffe (Molière) 94
 Tehlikeli İlişkiler (Choderlos de
 Laclos) 168, 201
 Tekerrür (Kierkegaard) 148
 Tess (Thomas Hardy) 168
 The Monk [Şeytanın Karanlık Yüzü]
 (M.G. Lewis) 246
 The Princess Casamassima (H. James)
 85, 193
 The Sot-Weed Factor (John Barth) 343
 Thierry, Augustin 192
 Tılsımlı Deri (Balzac) 70, 71, 72, 134,
 179, 205, 208, 238, 250, 257
 Tobin, Patricia Drechsel 326
 Todorov, Tzvetan 36, 45, 47, 114,
 115, 116, 124, 132, 135, 254,
 269
 Tolstoy, Leo 312
 Tomaşevski, Boris 32, 33
 Tormesli Lazarillo (Anonim) 59
 Trabé, Prosper 189
 Travail et salaire (Prosper Trabé) 189
 Tristram Shandy (Laurence Sterne)
 81, 128, 257, 262
 Turgenyev, Ivan 85

U

Uğultulu Tepeler (Emily Bronte) 168
 Ulysses (Joyce) 85, 312

V

Vadideki Zambak (Balzac) 168, 243,
 244
 Venedik Taciri (Shakespeare) 122
 Verne, Jules 67
 Vigny, Alfred de 66
 Villiers de l'Isle-Adam, Comte
 Philippe de 133

W

Waletsy, Joshua 55, 261

Watt, Ian 61
Wetherhill, Peter Michael 236

Y

Yakalanan Zaman (Marcel Proust) 41
Yalnız Gezerin Düşleri (Rousseau) 52
Yeni Heloise (Jean Jacques Rousseau)
41, 128, 133
Yerleşik Düşünceler Sözlüğü (Flaubert)
221

Yitirilen Cennet (J. Milton) 24
“Yolları Çatallanan Bahçe” (Borges)
344

Z

Zeno’nun Bilinci (Italo Svevo) 312
Zor Yıllar (Dickens) 66

OLAY ÖRGÜSÜ İÇİN OKUMAK

Anlatıda Tasarım ve Niyet

Olay örgüleri ama özel olarak modern anlatı geleneğinin olay örgülerine dair bir kitap bu. Hikâyelerin nasıl belirli bir biçimde düzenlendiğini ama aynı zamanda böylesi bir düzenlemeye duyduğumuz arzu ve ihtiyacı irdeleyen bir kitap. Peter Brooks için olay örgüsü örmek, anlatının tasarımı ve niyetidir; bir hikâyeye şeklini kazandırır ve ona belli bir yön veya anlam verir.

Brooks, olay örgüsünden ziyade olay örgüsünün örülüşüyle, metni şekillendirme faaliyetiyle ilgileniyor. On dokuzuncu yüzyıl romanlarından ve bu geleneği karmaşıklaştıran veya altüst eden ama yine de onunla hayati bağını koparmamış yirminci yüzyıl anlatılarından seçilmiş örnekler üzerinden olay örgüsünü ilerleten ve bizi okumaya devam ettiren şeyi odaklanıyor.

Bunu yaparken hem anlatıbilimden yararlanıyor hem de edebiyatı insanın anlam verme, işaretler ve kurmacalar aracılığıyla dünyayı yeniden şekillendirme pratiklerinin bir parçası olarak gören yapısalcı düşünceden yararlanıyor; ama onlardan farklı olarak anlatıların okur üzerindeki etkisiyle ve anlatma modellerinin biçimlendirici düzenlerine neden ihtiyaç duyup onları arzuladığımızla ilgileniyor. Anlatıyı, içsel bir enerjiler, gerilimler, zorlantılar, direnişler ve arzular sistemi olarak görüyor.

Brooks, psikanaliz ile edebiyat eleştirisi arasında bir örtüşme olduğunu düşünüyor; kendimizi kısmen kurmacalarımız aracılığıyla oluşturduğumuz için edebi ve ruhsal dinamikler arasında bir benzeşim olduğunu sezdirerek edebiyat eleştirisini insanlık durumuna bağlamaya çalışıyor. Olay örgüsünü okumayı, metin boyunca okuru ileri taşıyan bir arzu biçimi olarak tasavvur ediyor ve anlatıların hem arzuyu anlattığını hem de anlamlandırma dinamiği olarak arzu uyandırıp onu kullandığını göstermeye çalışıyor.

“Eşsiz bir çalışma... Yazar, fazla durağan bulduğu yapısalcı edebiyat eleştirisinin ötesine geçerek, anlatının dinamiklerini araştırıyor ve bu dinamiklerin psikik ihtiyaçlarımıza nasıl cevap verdiğini gösteriyor... **Olay Örgüsü İçin Okumak**, olay örgüsü örmenin nasıl hem insanın kader örüntülerini yansıtırken hem de hayata anlam yüklediğini yeniden değerlendirmeye davet eden ilham verici, çığır açıcı bir kitap.”

Publishers Weekly

“Peter Brooks, berraklığı ve kuramsal maceraperestliğiyle dikkate şayan bu kitapta, anlatı kuramı ve eleştirel pratiğe önemli bir katkıda bulunuyor.”

Terry Eagleton, Edebiyat ve Tarih Dergisi



ISBN 978-625-98280-6-0

