DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

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

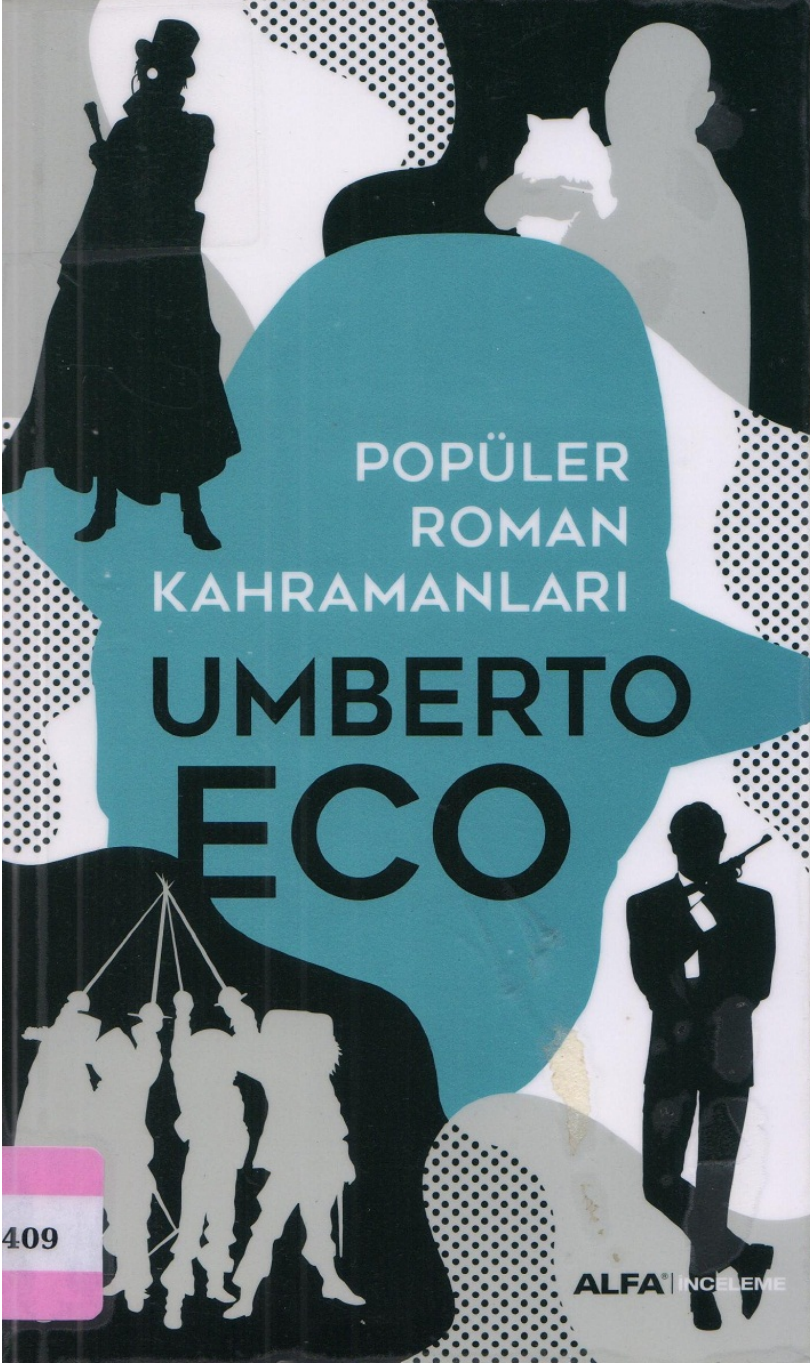
RESMİ WEB SİTEMİZ

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y



409

ALFA | İNCELEME

UMBERTO ECO

1932 yılında Alessandria'da doğmuş olan İtalyan yazar, edebiyatçı, filozof, edebiyat eleştirmeni, dil bilimci ve ortaçağ uzmanıdır. 1954 yılında Turin Üniversitesi felsefe bölümünden mezun olan Eco tezini "Thomas Aquinas'da Estetik Problemi" üzerine yazmıştır. Göstergebilim alanında yaptığı çalışmalarla adından söz ettirmiş ve kendi anlatı teorileri üzerine birçok konferans vermiştir. 1971 yılından 2016 yılına kadar Bologna Üniversitesinde profesör olarak çeşitli dersler vermiştir. 19 Şubat 2016 tarihinde Milano'da hayata veda etmiştir.

1980 yılında yayımlanan ilk romanı *Gülün Adı* ile dünya çapında tanınmış, 1988 yılındaki ikinci romanı *Foucault Sarkacı* da büyük ilgi uyandırmıştır. Romandan denemeye, araştırma yazısından edebiyat eleştirisine kadar birçok farklı edebi türde eserler veren Eco, konularının çeşitliliğiyle de geniş bir okuyucu kitlesine hitap etmiştir.

Eserlerinden bazıları şunlardır; *Prag Mezarlığı*, *Sıfır Sayı*, *Baudolino*, *Somon Balığıyla Yolculuk*, *Kraliçe Leona'nın Gizemli Alevi*, *Ortaçağı Düşlemek*, *Çirkinliğin Tarihi*, *Güzelliğin Tarihi*, *Yorum ve Aşırı Yorum*, *Edebiyata Dair*, *Genç Bir Romancının İtiraflar*ı, *Açık Yapıt*, *Düşman Yaratmak*.

KEMAL ATAKAY

1962'de Ankara'da doğdu. İÜ Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Illinois Üniversitesi (Urbana-Champaign) Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümünde Ortaçağ-Rönesans İngiliz ve İtalyan edebiyatları üzerine lisansüstü öğrenim gördü. Başta *Adam Sanat* ve *Kitap-lık* olmak üzere çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. İngilizce ve İtalyancadan çok sayıda çevirisi çıktı.

Popüler Roman Kahramanları
© 2016, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Il superuomo di massa
© 2016, La nave di Tesco Editore, Milano

Kitabın Türkçe yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Kitap Editörü Sedat Demir
Kapak Tasarımı Adnan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Zuhal Turan

ISBN 978-605-171-456-1
1. Basım: Şubat 2017

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29
Sertifika no: 12088

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34110 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 10905

Çeviren:

KEMAL ATAKAY

ALFA | İNCELEME

İçindekiler

GİRİŞ 7

1 KARA KORSAN'IN GÖZYAŞLARI 15

Ringo'ya Karşı Oidipus 17
Teselliye Karşı Sorun 19
Tesellinin Yöntemleri 22
Reformculuğa Karşı Devrim 24
Kültür ve/ya Alt Kültür 27
Niteliğini Yitiren Anlatı Üslubu 29

2 TANIMA 33

Gerçek Tanıma ile Yapay Tanıma 34
Kur-Diö'nün Demircisi 35
Köyün İki Budalası 39
Sözde Yabancı Toposu 41

3 EUGÈNE SUE:
SOSYALİZM VE TESELLİ 43

Giriş 43
Je Suis Socialiste 49
Dandizmden Sosyalizme 55
Tesellinin Yapısı 77

4 I BEATİ *PAOLİ* VE
"POPÜLER" ROMANIN İDEOLOJİSİ 99

Tarihsel Roman ile Popüler Roman 100
Popüler Romanın Konuları 110
Üstinsanın ve Gizli Cemiyetin İdeolojisi 120

5 ÜSTİNSANIN YÜKSELİŞİ VE ÇÖKÜŞÜ 127

Vathek 127
Monte Cristo 131
Rocambole 134
Richelieu 138
Bragelonne 141
Arsen Lüpen 144
Tarzan 154

6 PİTİGRİLLİ: ANNEMİN
YÜZÜNÜ KIZARTAN ADAM 159

On Sekiz Kıratlık Memeliler 165
Oscar Shaw Ruritania'da 173
Bir Anarko-Muhafazakâr 176
"Çift Yüzlü" Özdeyiş 185
Özdeyiş Oyunu ve Paradoks Sanatı 194
Pitigrilli Onuruna Anıt 203

7 FLEMING'DE ANLATISAL YAPILAR 205

Karakterler ile Değerlerin Karşıtlığı 210
Oyun Durumları ve "Müsabaka" Olarak Olay Örgüsü 227
Manici Bir İdeoloji 237
Edebi Teknikler 242
Kolaj Olarak Edebiyat 252

DİZİN 263

GİRİŞ

Bu kitapta, çeşitli vesilelerle yazdığım bir dizi incelemeyi bir araya getirdim. Kitap, sabit bir fikir etrafında dönüyor; üstelik fikir benim değil, Gramsci'nin. Anlatının teknik kurgusunu ya da "popüler" diye nitelediğimiz roman türünü konu edinen bir kitap için belki de ideal çözümdür bu: Gerçekten de elinizdeki kitabın yapısı, inceleme konusu olarak seçtiği nesnenin temel özelliklerini yansıtıyor (kitle iletişim ürünlerinde, alıcının zaten bildiği sahnelerin yeniden kurgulanıp ona tekrar tekrar sunulduğu doğruysa). Bunlar, 1964'te yayımlanan *Apocalittici e Integrati* (*Kitle Kültürü: Yandaşları ve Karşıtları*) adlı kitabımın değişik bölümlerinde daha önce geliştirmiş olduğum görüşler.

Kitabın başlığının da gerekçesini oluşturan sabit fikir ise şu: "Bana öyle geliyor ki, sözde Nietzsche'ye özgü 'üstinsanlık' kavramının kaynağı ve öğretisel modelinin, Zerdüşt değil, Alexandre Dumas'nın romanı *Monte Cristo Kontu* olduğu söylenebilir" (An-

tonio Gramsci, *Edebiyat ve Ulusal Yaşam*, Üçüncü Bölüm: "Popüler Edebiyat"). Gramsci, bu konuyla ilgili olarak şunu da ekler: "Belki Dumas'nın halkçı üstinsanını, tam da feodal ırkçılık anlayışına karşı demokratik bir tepki olarak değerlendirmek ve bununla, Eugène Sue'nün romanlarında 'Fransızlığı yüceltmesi arasında bağ kurmak gerekir."

İkinci cümle, ilki denli açık değildir: Sue'nün romanlarında Fransızlığı yüceltmesi ile feodal ırkçılık anlayışı arasında mı, Dumas'nın demokratik tepkisi arasında mı bağlantı kurmak gerektiği anlaşılmamaktadır. Her iki yorum da, aynı anda hem doğru hem yanlış bir önermeye kaynaklık edecektir: Sue, Fransızlığı yücelttiğinde (*Halkın Esrarı*'nda), bunu "demokratik"lik adına yapar; ama ilk üstinsan modelini kurduğunda (*Paris Esrarı*'nda – zaten Dumas'ya üstinsan modelini sağlayan da Sue'dür), bunu mutlak bir "reformist"lik adına yapar. Bu kitaptaki yazılarda da göstermeye çalıştığım gibi, Dumas'nınki dahil, hiçbir popüler üstinsan bu yazgıdan kurtulamaz.

Bu da, "kitle kültürü"nde üstinsan olgusunu –ya da tefrika roman denen yeni ticari formüle göre kurulmuş, geniş okur kitlelerine örnek olarak sunulan ürünü–, çelişkili bir mesele olarak değerlendirmek için fazladan bir gerekçe oluşturuyor. Bu konuda, ideolojik meseleler, anlatı yapılarının mantığı ve yayın piyasasının diyalektiği gibi birçok öğe, çözülmesi kolay olmayan bir sorunlar yumağı halinde iç içe geçiyor. Görünen o ki, Gramsci tefrika romanın üstinsanını överken, Nietzsche'nin üstinsanına

saldırıyordu. Bugün, Nietzsche yapıtlarının daha kapsamlı olarak yeniden yorumlandığı bir ortamda daha temkinli davranmamız gerekir. Ama Gramsci de göründüğünden daha temkinlidir: Gramsci, yaşadığı dönemdeki soytarıların hâkim kıldığı Nietzschecilikten söz eder ve (bu soytarılara) açıkça ve polemikçi bir dille şunu söyler: Sizin üstinsanınızın kaynağı Zerdüşt değil, Edmond Dantès'dir. Nietzsche'nin üstinsan kavrayışını yaygınlaştıran Mussolini'nin aynı zamanda tefrika roman yazarı olduğu düşünülürse, Gramsci'nin öne sürdüğü varsayımın tam on ikiden vurduğu görülür. (Mussolini'nin yazdığı *Claudia Particella: Kardinalin Sevgilisi* romanının kaynakları üzerine bir inceleme –ki bu kaynaklar, İngiliz gotik romanından Fransız tefrikalarına dek uzanır– hâlâ yazılmayı beklemektedir).

Gramsci'nin varsayımını geliştirmek, kitle kültüründe üstinsanın geçirdiği dönüşümleri araştırmak anlamına geliyordu. Nitekim, bu kitabı oluşturan incelemelerde, Sue'den başlayarak Salgari ve Natoli'ye dek bu dönüşümlerin izini sürdüm. Araştırma, günümüzde casus romanı çerçevesinde anlatılan bir üstinsanla, James Bond'la noktalanıyor.

Pitigrilli'yi konu alan inceleme yazısı, tefrika romanla ilgisizmiş gibi görünse de, üstinsan bin bir kılığa bürünebilir. Pitigrilli romanlarının erkek kahramanları kibar, sosyetik üstinsanlardır, ama Pitigrilli'nin canlandırmak için büyük çaba sarf ettiği burjuva yazarı imgesi de, alttan alta üstinsana özgü nitelikler taşır: Bu yazar, sivri diliyle büyük kötülüklerin değil, klişelerin intikamını alır. Son zaman-

larda yayımlanan biyografik bulguların kanıtladığı üzere, Pitigrilli de açıkça iyinin ve kötünün ötesindedir.

Bugün yeni bir bakış açısıyla değerlendirdiğimiz Gramsci'nin varsayımı, bu yazılarda anlatıbilim ve göstergebilim yöntemleriyle –metin analizleri; anlatısal öğeleri ticari koşullar gibi dış sistemler, ideolojik bakış açıları ve üslup stratejileri ile karşılaştırma, vb– açımlanıyor; benzer yapısal modeller aracılığıyla, bütün bu "seriler" arasındaki karşılıklı ilişkiler saptanmaya çalışılıyor. Burada yayımlanan bütün araştırmaların katışıksız anlatı göstergebilimi örnekleri olduğunu söyleyemem (bu anlamda, göstergebilimin titizlikle kullanıldığı yegâne inceleme, James Bond üzerine olanıdır). Göstergebilim yönteminin, yalnızca gerekli olduğunda araya girdiğini söyleyebiliriz.

Bu incelemeler, bu biçimleriyle farklı alanları içine alan karma katkılar niteliği taşıyorlar: Onları popüler anlatı sosyolojisine katkılar olarak da, düşünce tarihi biçiminde dile getirilmiş bir ideolojiler araştırmasına katkılar olarak da, hatta yer yer ne pahasına olursa olsun şemalaştırma eğiliminin (gerçek ya da yapay) getirdiği psikolojik baskıdan kendini kurtarmış bir metin göstergebilimine yaratıcı katkılar olarak da görebilirsiniz. Buna bakarak, günümüzde yapılan ve burada sunulanlara oranla söyleşi üslubundan daha uzak, daha "kompüterize" metin çözümlemelerine karşı çıktığım düşünülmesin. Tam tersine, 1978 tarihli *VS* dergisinin 19-20. sayısında yayımladığım "Possible Worlds and Text

Pragmatics: *Un drame bien parisien*" ("Olası Dünyalar ve Metin Edimbilimi: *Bir Parislinin Dramı*") adlı yazıma bakılırsa, benim de bir öyküdeki mantıksal yapıların iskeletini çıkarmaya çalıştığım ve bunu yaparken elinizdeki kitapta yer alan yazılara oranla çok daha mesafeli ve ölçülü bir üslup benimsediğim görülecektir.

Bu yazılardan bazılarının, hikâye ve romanlara önsöz, bazılarının ise gazete yazıları olarak yazıldığı unutulmamalıdır: Bilimsellik düzeyleri farklı olsa da, bu yazıların uyumlu bir bütün oluşturmalarının tek nedeni, daha önce de belirtildiği gibi, hepsinin aynı görüş çevresinde dönmeleri ve o görüşü değişik açılardan doğrulamalarıdır.

Şimdi de bu yazıların hangi vesilelerle yazıldığına dair birkaç söz söyleyelim:

"Kara Korsan'ın Gözyaşları" ve "Tanıma: Bir Tanıma Tipolojisi İçin Notlar," olay örgüsünün yeniden güncellik kazanmasını konu edinen *1971 Bompiani Yıllığı*'nda, Cesare Sughi'yle birlikte hazırladığımız *Yüz Yıl Sonra* başlıklı bölümde yayımlandı. O döneme dek, tefrika roman hakkında bir tek Angiola Bianchini'nin kısa bir kitabı vardı. Daha sonra çeşitli antolojiler ve eleştirel incelemeler yayımlandı ve sanırım bizim *Yıllık*'taki seçkimiz bu ardıl yayınları etkiledi.

"Eugène Sue: Sosyalizm ve Teselli," *Paris Esrarı* romanının 1965'te Sugar Yayınları'nca yayımlanan İtalyanca basımına önsöz olarak yazılmıştı. Daha sonra Lucien Goldmann benden yazıyı, *Revue Internationale des Sciences Sociales*'ın edebiyat sosyolojisi

özel sayısında iki dilde –İngilizce ve Fransızca– yayımlanmak üzere gözden geçirmemi istemişti. Daha sonra aynı yazı, 1974'te Newton-Compton Yayınevi'nin yayımladığı, farklı yazarların katkılarını içeren *Sociologia della Letteratura* (Edebiyat Sosyolojisi) derlemesinde İtalyanca olarak yayımlandı. Goldmann'la karşılaşmanın itici gücüyle, göstergebilim teknikleriyle bağlantılı bir edebiyat sosyolojisinin yöntemlerini ele aldığım bir giriş yazısı yazmıştım: O giriş yazısı, gözden geçirilip geliştirilmiş biçimiyle bu kitapta da yer alıyor.

"*I Beati Paoli* ve 'Popüler' Romanın İdeolojisi," Luigi Natoli'nin *I Beati Paoli* romanının yeniden basımına (Palermo: Flaccovio, 1971) önsöz olarak yazıldı ve bu biçimiyle, 1973'te *Uomo & Cultura* dergisinde de (yıl 6, sayı 11-12) yayımlandı.

"Üstinsanın Yükselişi ve Çöküşü," 1966-1974 yılları arasında değişik dönemlerde *Espresso* dergisinde yayımlanan bir dizi yazıyı bir araya getirmektedir.

Böylece bir araya getirilen bu yazılar, Yazarlar Kooperatifi tarafından 1976 yılında "I Gulliver" dizisinde *Popüler Romanın Kahramanları* adıyla yayımlandı. Elinizdeki karton kapaklı basım için kitaba aşağıdaki iki inceleme yazısı eklendi.

"Pitigrilli: Annemin Yüzünü Kızartan Adam," yazarın tek cilt halinde yeniden basılan *Sarışın Bebek* ve *Pott Deneyi* romanlarına önsöz olarak yazıldı.

"Fleming'de Anlatısal Yapılar," ilk kez Oreste del Buono'yla birlikte yayına hazırladığımız ve 1965'te Bompiani Yayınevi tarafından basılan *Il Caso Bond* (*Bond Olayı*) kitabında, Fransızca çevirisi ise daha

sonra *Communication* dergisinin 8. sayısında yayımlandı. Diyebilirim ki, bu metin, yazılarım arasında en çok çevrileni ve çeşitli antoloji ve derlemelerde en çok yer alanı oldu; bu da, üstinsanın her zaman iyi bir kültür pazarına sahip olduğunu gösteriyor. Yazı, derginin bu özel sayısının, 1969'da Bompiani Yayınevi tarafından *L'Analisi del Racconto* (*Anlatının Analizi*) başlığıyla kitap olarak yayımlanan İtalyanca basımında da yer aldı. Önceki basımlardan biri üzerinden yazıya zaten ulaşabilen okurlardan özür dilerim, ama genel bakış tam olsun diye buraya da almanın yararlı olacağını düşündüm.

Bu, kitle kültüründe üstinsanın hikâyesini tamamlanmış sayabileceğimiz anlamına gelmiyor. Örneğin okur, *Kitle Kültürü: Yandaşları ve Karşıtları* adlı kitabımda çizgiromanda Süperman incelememe (aslında bu derlemede yer alması gereken bir yazı) bakabilir. Ayrıca sinema ve televizyondaki yeni üstinsanları incelemek ilginç olurdu: Güzeller, çirkinler ve kötüleri, magnumlu detektifleri, dazlakları ve yeşil berelileri. Ve nihayet, daha İkinci Dünya Savaşı öncesine ait çizgiroman kahramanı *Wonder Woman*'dan (Mucize Kadın) yakın tarihli *Bionic Woman*'a (Biyonik Kadın), "üstkadın"ın (*Überfrau*) belirişine. Keza, bilimkurgunun üstinsanlarına (ya da süper robotlarına), vs . . . Gramsci, bütün bu incelenmeyi hak eden önemli topluluk için söylenmesi gerekeni şöyle dile getirmişti: "Tefrika roman, halk insanının hayallerinin yerini alır (aynı zamanda o hayalleri destekler), gerçek anlamıyla kişinin gözleri açıkken düş görmesidir... katlanılan kötülükleri ya-

panlardan intikam alma, onları cezalandırma üzerine uzun hayallere dalışlardır."

Okuma, işbirliğine dayalı bir etkinlik olduğu için, yukarıda aktardığımız türden gözlemler, elbette ancak belli bir noktaya kadar geçerlidir: Bu yazıların bazılarından, örneğin Sue üzerine olanından görüleceği üzere, kimi zaman insanlara gözleri açık hayal kurmaları için sunulan üstinsan, daha verimli okumaları da, hatta hayal kuranların belli konularda bilinçlenmesini de teşvik etmiştir.

Bu yüzden benim kitle kültüründe üstinsan okumam da olası okumalardan *biri* olarak görülmelidir. Kaldı ki, her şey bir kitabın nerede, nasıl ve ne zaman okunduğuna bağlıdır. Ama bu bizi, kitabın nasıl okunması gerektiğini ve büyük bir ihtimalle nasıl yazıldığını düşündüğümüzü söylemekten alıkoymamalıdır.

1

KARA KORSAN'IN GÖZYAŞLARI

Aşk Hikâyesi filminin gösteriminden sonra biri, Oliver ile Jenny'nin durumları karşısında kahkahaya boğulmamak için insanın taşyürekli olması gerektiğini söyledi. Espri, Oscar Wilde tarzı bütün paradokslar gibi olağanüstü olmakla birlikte ne yazık ki gerçeği yansıtmıyor. Gerçekten de, *Aşk Hikâyesi* filmini görmeye giden kişinin eleştirel eğilimi ne olursa olsun, duygulanmaması ve ağlamaması için taşyürekli olması gerekir. Taş yürekli biri bile, olasılıkla filmin gerektirdiği duygusal katılıma karşı koyamayacaktır. Bunun da son derece basit bir nedeni var: Bu tür filmler seyirciyi ağlatacak şekilde tasarlanır. Dolayısıyla, *ağlatırlar*. Yalnızca geniş bir kültür birikimine sahip olduğumuz ve duygularımızı gereğince denetleyebildiğimiz için, şekerleme yiyip tuz tadı alıyormuş gibi yapamayız. Kimya asla yanılmaz. Mademki duyguların da bir kimyası vardır ve mademki çok eski bir gelenek uyarınca, duyguları hare-

kete geçiren bileşimlerden biri, iyi kurulmuş bir olay örgüsüdür; öyleyse bir olay örgüsü iyi kurulmuşsa, etki olarak öngördüğü duyguları uyandırır. Sonradan, bu duyguları duyduğumuz için hayıflanabilir, bu duyguları itici bulup eleştirebilir ya da bizde bu duyguları uyandıran mekanizmanın kuruluşunun ardındaki niyetleri kınayabiliriz. Ama bu başka bir konu. İyi tasarlanmış bir olay örgüsü sevinç, korku, acıma, gülme ya da ağlama etkisi yaratabilir.

İlk olay örgüsü kuramı Aristoteles'le doğar. Aristoteles'in bu kuramı romana değil de tragedyaya uygulamış olması bizim açımızdan önemsizdir; gerçekten de, o günden bugüne bütün anlatı kuramlarının temelini Aristoteles'in modeli oluşturur. Aristoteles, bir hikâye, yani bir olay örgüsü, bir anlatısal dizi kurarak gerçekleştirilen bir hareketin (yani bir olaylar dizisinin) taklidinden söz eder. Olaylar dizisiyle karşılaştırıldığında karakter çizimi (yani psikoloji) ve belagat (üslup, yazı) ikincil niteliktedir. O halde, eşit ölçüde hem oyunların hem hikâye ve romanların çatısını oluşturan bir "olay örgüsü" biriminin varlığından kolaylıkla söz edilebilir. Aristoteles'in reçetesi basittir: Okurun özdeşleşebileceği, ne belirgin olarak kötü, ne fazlasıyla mükemmel bir karakteri alır, başından öyle olaylar geçirirsiniz ki, bu olaylar, talihli ve talihsiz serüvenler ve tanımalar aracılığıyla onu mutluluktan mutsuzluğa veya mutsuzluktan mutluluğa sürükler. Anlatının gidişini, okur ve seyircide aynı anda hem korku hem acıma duygularını uyandıracak şekilde ayarlarsınız ve gerilim had safhaya ulaştığında, kördüğüm olan olaylarla bu olaylardan

kaynaklanan tutkuları çözecek bir öğeyi işin içine sokarsınız. Bu öğe, her ne olursa olsun –ister bir mucize, ister tanrısal bir gücün müdahalesi, ister bir gizin açığa vurulması ile onu izleyen cezalandırma– katarsisi sağlayacaktır. (Aristoteles'te katarsisin, dayanılmaz olay örgüsünün yüklediği yükten kurtulan seyirci topluluğunun arınmasını mı, yoksa insani olayların mantıksal –ya da yazgısal– düzeni hakkındaki görüşümüzle uyumlu, kabul edilebilir bir çözüme kavuşan olay örgüsünün arınmasını mı imlediği açık değildir.) Hikâye burada sona erer. *Poetika*'nın yanı sıra *Retorik*'in de yazarı olan Aristoteles, bu reçeteyi önerirken, bir olay örgüsünü kabul edilebilir ya da kabul edilemez kılan ölçütün olay örgüsünden değil, toplum yaşamına yön veren görüşler bütününden kaynaklandığını çok iyi biliyordu. Öyleyse olay örgüsünün kabul edilebilir olması için gerçeğe uygun olması gerekir; gerçeğe uygun olması ise, seyirci kitlesinin geleneksel olarak paylaştığı bir beklentiler sistemine bağlı olması demektir. Acıma ve korkuya gelince, Aristoteles'in bu duyguları, olay örgülerinin yapısını açıkladığı *Poetika*'da değil, kamusal görüşleri ve bu görüşlerin toplumsal uzlaşımı sağlamak üzere nasıl kullanılması gerektiğini açıkladığı *Retorik*'te tanımlaması ilginçtir.

Ringo'ya Karşı Oidipus

Aristoteles modelini *Kral Oidipus*'a uygulayalım: Oidipus'un başından, ne onun ne bizim katlanabileceğimiz korkunç olaylar geçer; oyunun belli bir

noktasında bir gerçek açığa vurulur; kralın kendini cezalandırması seyirciyi rahatlatır, daha önce bozulan düzenin gerek psikolojik gerek adli açıdan yeniden kurulmasını sağlar.

Şimdi, modern sinemadan bir olay örgüsü başyapıtına, John Ford'un *Posta Arabası*'na geçelim. Burada yazgı değil, sınıf ayrımcılığı ve bağnazlık ruhu, bir yolculuğun zamansal ve uzamsal sınırları içinde, bazı kahramanları katlanılmaz bir baskı altına sokar. Bu yolculuk sırasında, gene yazgısal olmayan bir başka öğe (Kızılderililer), gerek saldıranları gerek saldırıya uğrayanları bir tehditle, yani aynı derecede dayanılması güç bir baskıyla karşı karşıya bırakır. Anlatısal eğri, vahşi toplulukların saldırısıyla en üst noktasına ulaşır, öyle ki bir an için örgüyü çözebilecek tek yol ölüm (dolayısıyla, her tür beklentinin dışındaki düzensiz kopuş) gibi görünür. Ansızın, bir *deus ex machina* gibi, Yedinci Hafif Süvari Birliği çıkagelir ve toplu düğümü çözer. Daha sonra, Ringo'nun, düşmanlarını öldürerek öcünü alması ve tövbekâr Dallas'la kaçması ise özel düğümü çözer. Örgünün öteki tutarsız öğelerine gelince, yeni bir düzen içinde yerlerini alacak şekilde değişime uğrar ve bu düzenin yeniden oluşmasına katkıda bulunurlar: Güneyli dalavereci kumarbaz ve katil, kahramanca ölür, seçkin bir ailenin oğlu olduğu ortaya çıkar; yüzbaşının karısı, Dallas'a karşı tutumunu değiştirir; sarhoş haliyle de olsa Doktor Boone, cesur hareketiyle saygınlığını yeniden kazanır; son âna kadar en gerici biçimiyle toplumun baskısını temsil eden düzenbaz banker, hak ettiği cezaya çarptırılır.

Posta Arabası'nı *Kral Oidipus*'tan ayıran nedir? Her şeyden önce *Posta Arabası*'nda, *Oidipus*'tan farklı olarak, her şey gerçekten ve yalnızca olay örgüsü düzeyinde gerçekleşir; hiçbir psikolojik çözümleme girişimi yoktur, her karakter olabildiğince geleneksel tarzda çizilmiştir ve kişilerin her hareketi en küçük ayrıntısına kadar önceden tahmin edilebilir. "Belagat"e gelince, sanki belagat yok gibidir ya da ortaya çıkmamak için elinden geleni yapar. (Ford büyük bir sanatçı olduğu için yalnızca işlevsel bir belagat yaratır; buradaki yenilikçilik ve az söze dayalı ama görsel gerilimler açısından zengin çağdaş bir epiğin kurulmasındaki yaratıcılık, ancak zamanla anlaşılmıştır.)

Bununla birlikte iki yapıt arasındaki farkı belirleyen bir üçüncü öğe var: O da, *Kral Oidipus*'ta düzen ve huzura yüksek bir bedel ödeyerek, daha doğrusu ancak büyük bir "kader inancı" (*amor fati*) sayesinde ulaşılabilmiş olmasıdır. Gerçekten de, *Oidipus*'un öyküsü bizi avutmaz, tıpkı hep kıskanç ve öç alıcı bir Tanrı'yla aramızdaki ilişkiyi anlatan Kutsal Kitap öykülerinin avutmadığı gibi. Oysa *Posta Arabası* avutur: Sevgi ve yaşamla ilgili görüşlerimizin bir kez daha onaylanması da, başka türlü güçlükle çözülebilecek karşıtlıkları uzlaştırma işlevini yüklenen ölüm de bizi avutur.

Teselliye Karşı Sorun

Bu gözlemler bize, anlatı sanatının yüzyıllardır süregelen tarihi içinde, Aristoteles modelinin olası iki yorumunu saptama olanağı veriyor. Birinci yoruma

göre, katarsis olay örgüsü düğümünü çözer, ancak seyircinin kendisiyle uzlaşmasını sağlamaz. Aksine, öykünün sona ermesi, seyirci için yeni bir sorunun başlangıcını oluşturur. Olay örgüsü de, kahraman da sorunsaldır: Kitap sona erdiğinde, okur yanıtı olmayan bir dizi soruyla karşı karşıya kalır. *Kırmızı ve Siyah*'ta Julien Sorel ile Madam de Renal ölür, ama kitabın son sözcüğüyle aklımızdaki soru yanıtlanmış olmaz: Napoléon dönemine özgü dünyanın çöküşünden sonra ortaya çıkan, mitlerini ve hedeflerini yitirmiş bir kuşağın, taşıdığı enerjiyi aktarabileceği ne gibi gelecek tasarıları vardır elinde? Çözüme kavuşan olay örgüsü, okurun karşısına katlanması güç bir sorun çıkarır: Okur, Julien'le özdeşleşmesi gerekip gerekmediğini ya da böyle bir özdeşleşmenin mümkün olup olmadığını ve Julien'le özdeşleşmesi durumunda bunun kendisini rahatlatıp rahatlatmayacağını bile bilmez. Raskolnikov'la da aynı şey gelir okurun başına; Raskolnikov'un cezasını bulması bizde ne bir doyum, ne cezalandırılma etkisi yaratır: *Suç ve Ceza*'nın sonunda, olay örgüsüyle ilgili hesaplaşmamız sona ermiş, ancak olay örgüsünün doğurduğu sorunlar çözüme kavuşmamıştır. Bunun bir nedeni de, üslubun anlamı sürekli bulanıklaştıran işlevi aracılığıyla, olay örgüsü boyutunun psikolojik ve ideolojik boyutla iç içe geçecek biçimde örülmesidir; bu özelliğiyle üslup, düğümleri çözmek yerine daha karmaşık hale getirmekte ve birbiriyle çelişen yorumları olanaklı kılmaktadır.

Şimdi Aristoteles modelinin ikinci belirlenimine geçelim: Bu ikinci çizgi, *Tom Jones*'tan *Üç Silah-*

şörler'e, oradan da tefrika romanın günümüzdeki örneklerine dek uzanır. Burada olay örgüsü, bütün düğümleri çözerek, hem kendini hem bizi rahatlatır. Her şey, bitmesini arzu ettiğimiz gibi biter. Haklı olarak D'Artagnan silahşörlerin başı seçilecek, gene haklı olarak Constance Bonacieux ölecektir. Constance'ın ölümü hem bize Milady'nin kötülüğünü hissettirmek ve cezasını bulunca bundan haz almamızı sağlamak, hem daha en baştan ve tanımı gereği imkânsız bir aşkın –Rudolph ile Mimi'nin aşkı gibi– imkânsızlığını göstermek açısından gereklidir. Marx'la Engels *Paris Esrarı* romanının sonunda Fleur-de-Marie'nin neden ölmesi gerektiğini çok iyi anlamışlardı: Gerçi Fleur-de-Marie tövbe etmiş bir fahişeydi, ama prensesliğe yükselmişti (bu ise okurun ahlak anlayışı açısından kabul edilemeyecek bir durumdu).

Aristoteles modelinin yazara sunduğu bu ikili seçenek, roman ile "popüler" denen roman arasındaki ayrımı belirler. Halk tarafından anlaşılır olması, bir romanı "popüler" yapmaz. Buradaki belirleyici ölçüt, *Poetika*'nın sorunları ile *Retorik*'in sorunlarını birbiriyle bağlantılı olarak düşünen Aristoteles'in de bildiği gibi, sonuçta olay örgüsünü kuran kişinin, okur kitlesinin beklentilerini bilmek zorunda olmasıdır. Ama Aristoteles, yazarın seçimi hakkında herhangi bir yargıda bulunmuyordu; kişi beklentileri bildikten sonra, ya bunları kışkırtma ya da övme yoluna gider. "Popüler" romanı (tefrika romanı, seri romanı) "popüler" kılan, ikinci seçeneği benimsemesidir; bunun sonucu olarak, "demokratik" ve "halkçı" ro-

man olduğunda bile, her zaman ve her şeyden önce "popüler"dir, çünkü "demagojik"tir.

Tesellinin Yöntemleri

Bu andan itibaren popüler roman, toplum üzerindeki etkileri tek tek sınanmış sayısız yazınsal buluşu, bir bütün içinde yeniden sunmak üzere devreye sokacaktır. Popüler roman, belli bir geleneğe göre birbirine eklemlenen çeşitli temaların bileşiminden oluşur; söz konusu gelenek, içinde hem eski edebi öğeleri (bkz. Propp'un çalışmaları) hem özgül öğeleri (bu konuda sözgelimi bkz. Tortel'in, ondan da önce Gramsci'nin kurmaya çalıştığı tipoloji) barındırır. Popüler roman, bilindikleri ölçüde beğenilen, kabul edilebilir bulunan prefabrik karakterleri kullanacaktır; her durumda bu karakterler, tıpkı masal kahramanları gibi, her tür psikolojik derinlikten uzaktır. Üslup ise okura, önceden bilineni yeniden tanımanın hazlarını yaşatmak amacıyla, önceden belirlenmiş çözümlerden yararlanacaktır. Keza üslup, okura, beklenene kavuşmanın regresif hazzını yaşatmak için sürekli yinelemelere başvuracak, önceki edebiyatın aslında yaratıcı çözümlerini klişeye indirgeyip yapaylaştıracaktır. Ama bütün bunları yaparken ortaya öyle bir enerji koyacak, okura belli hazları yaşatmak üzere, yaratıcı olmasa da en azından birleştirici etkinliğiyle öyle mutluluk yayacaktır ki, bunu gizlemek ikiyüzlülük olur. Çünkü popüler roman, katışıksız haliyle olay örgüsüdür; kayıtsızdır, sorunlu gerilimlerden uzaktır. Kabul etmek

gerekir ki, tesellinin hazzı, ruhumuzun değilse de en azından sinir sistemimizin en derin gereksinimlerine karşılık gelir. Bunun içindir ki, başta Balzac olmak üzere "sorunsal" romanın temsilcilerinden birçoğu, popüler romanın yöntem, araç ve gereçlerinden bol bol yararlanacaktır.

Gene de, Balzac'ı Dumas'dan ayıran nedir? Değil Lucien de Rubempré'nin intiharı, *Goriot Baba*'nın sonunda Rastignac'ın utkusu bile avutucu değildir. Utkulu Rastignac bizde, *Bragelonne Vikontu*'nun sonunda huzur içinde ölen D'Artagnan'dan çok daha fazla burukluk yaratır.

Doğal olarak, "beklentileri karşılama"nın tanımı üzerinde anlaşmamız gerekir. Edebiyat birikimi arttıkça, geleneksel temalar (*topoi*) değiştiği gibi, geleneksel anlatının bizi en teselli edici çözüm olarak alıştırdığı şey de değişir. Öyle ki, bugün kahramanın tahmin edildiği gibi sorunsal olduğu yerde de popüler roman söz konusu olabilecek; keza bir zamanlar –sözgelimi, Maupassant anlatılarında– olay örgüsünün temel yasalarının gerçek anlamda ihlali demek olan, anlatı kişilerini ve okurları muallakta bırakan beklenmedik bir son, anlatıyı sonuçlandırmanın en ideal yollarından biri olarak görülecektir. Hiçbir şey, Jenny Cavilleri'nin ölümünden daha popüler romana özgü olamaz, burada artık kaçınılmaz olarak ironik bir hal alan "onlar erdi muradına"yı hiç kimse *mutlu son* olarak algılamayacaktır. Kanser nedeniyle, bilindiği için beklenen korkunç ölümler, Tom Amca'nın dokunaklı ve yerinde ölümü denli yumuşak görünecek; cinsel açıdan hayal kırıklığına

uğramış detektifler, kana buladıkları elleriyle sadakatsiz sevgililerini yitireceklerdir, tıpkı eskiden onlarla bir atın sırtına atlayıp kaçacakları gibi. Ama popüler romanın büyükçe bir kısmı da –burada Risorgimento döneminde yazılmış pek çok tarihsel romanı düşünün–, halkın hissiyatına uygun, gözyaşını ticari arınma aracı olarak gören bir çözümün dokunaklı güvencesi olarak, sevilen kadının ölümünü, kahramanın acıklı sonunu (Fieramosca ile Ginevra) istiyordu. Her durumda, popüler romanı sorunsal romandan ayırmamızı sağlayan değişmez bir özellik varlığını sürdürecektir. O özellik şudur: Popüler romanda, iyi her zaman kötüye karşı savaşır ve bu savaşın çözümü, hep ya da her durumda (çözüm mutluluk da getirse, acı da) iyinin lehine olur ve iyi, ahlak, değerler ve güncel ideoloji çerçevesinde belirlenir. Oysa sorunsal roman, özellikle anlamı belirsiz sonlar ortaya koyar, çünkü gerek Rastignac'ın mutluluğu gerek Emma Bovary'nin çaresizliği, bildik "İyi" (ve "Kötü") kavramını kesin olarak ve amansızca sorgulamaya açar. Kısacası, popüler roman barışa eğilimlidir, sorunsal roman ise okuru kendi kendisiyle savaşım içine sokar. Ayırt edici özellik budur; kalan bütün özellikler ortak olabilir (çoğunlukla da öyledir).

Reformculuğa Karşı Devrim

Buna, ticari dağıtım koşullarının, olay örgüsünün yapısını etkilediği saptaması da dahildir. Tefrika roman, ritmik yinelemelerden, hesaplanmış sözü

uzatmalardan, okurun belleğine seslenişlerden oluşan bir tekniği dayatır; bunu o şekilde yapar ki, farklı olayların gelişim çizgileri birbirine karışsa da, okur uzun zaman aralıklarıyla aynı anlatı kişilerini tekrar tekrar karşısında bulur. Ama popüler romanda bu yapısal öğeler birer payanda niteliği kazanacaktır, çünkü belli bir noktada popüler romanda, romanın dağıtım durumu ile onun özü itibarıyla yetkeci ideolojisi arasında kusursuz bir kaynaşma gerçekleşir. Tefrika romanın altın çağı, halkçı ve Marx öncesi reformculuklarıyla burjuvaların gerçekleştirdikleri devrimlerin çağı olan on dokuzuncu yüzyılın ortalarıdır. Bu burjuva ideolojisinin belirleyici öğeleri olan üstinsan ile gizli cemiyet (Marx'tan Gramsci ve Tortel'e uzanan çizgideki yazarların metinlerine bakınız), onun en belirgin tezahürü ve en uygun aracıdır. Ama popüler roman yalnızca tematik açıdan değil, yapısal olarak da sosyal demokrat-yetkecidir, çünkü popüler romanın, Aristoteles modelindeki örgünün (talihsizlik, açığa çıkma, katarsis) öngördüğü şekilde iyileştirilebilecek bunalımlar oluşturması gerekir (psikolojik, toplumsal, anlatısal bunalımlar). Popülist yönelimi ile birlikte baskı-çözüm (daha doğrusu kışkırtma-uzlaşım) dinamiği, popüler romanın toplumdaki karşıt uçları açığa vuran bir dağarcık (*Paris Esrarı* ile *Sefiller*'i düşünün), ama aynı zamanda bir avutucu çözümler dağarcığı haline gelmesini sağlar. Bir bunalım oluşturuluyorsa, sonra mutlaka çözüme kavuşturulur. Okurun öfkesi toplumsal bir yara üzerine çekiliyorsa, sonra o yarayı iyileştirecek, kurbanlarla birlikte rahatsız olan okurun intikamını

alacak bir öğeyi devreye sokmamak olmaz. Dolayısıyla, roman zorunlu olarak tatmin edici bir düzeneğe dönüşür ve tatmin, doğal olarak roman bitmeden gerçekleşmek zorunda olduğundan, sorunsal romanın –gerçek anlamda "devrimci" romanın– yapmaya çalıştığının aksine, okurun özgür seçimine bırakılamaz. Çözüm çıkagelmeli ve kendisinin öngöremeyeceği bir çözümmüş gibi okuru şaşırtmalı, ama aslında tam da onun istediği ve beklediği çözüm olmalıdır. Bu karşılıklı göz kırpma oyununda önemli olan, okurun çözümün gerçekleşmesi için hiçbir şey yapmaması, aksine her tür gerçekleştirmeyi, bir kurmaca tatminler düşleme aracı olan romana bırakmasıdır. Öyleyse popüler romanda karizmatik kahraman, tıpkı romanın yazarı gibi, okurun sahip olmadığı bir iktidarı elinde bulunduran biri olmalıdır. Ve değerini artırmak için, yazar bir değil birçok çözüm –mümkün olduğunca birbiri peşi sıra gelen çözümler– sunmalıdır. Bütün bunlar "devrimci" bir edebiyat fikriyle karşıtlık oluşturur, çünkü devrimci varsayımlar asla periferik karşıtlıklar üzerinde durmaz, karşıtlıkların ana damarını bulmaya çalışır ve bunları kökünden çözmek için olayların düzeninde bütünsel bir ters yüz etme öngörür. O halde, kısmi çözümlerin, aşama aşama küçük kısmi bunalımları –okurun adalet ve intikam işlevlerini kendisine teslim ettiği otoriter bir elin hemen oluşturup hemen çözdüğü bunalımları– çözdüğü bir anlatısal yapı, reformcu bir ideolojiyi gösterir (ve ima eder).

Kültür ve/ya Alt Kültür

Bu ise bilineni yinelemekten başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, popüler romanın arketipi (18. yüzyıl İngiliz romanı), tam da yeni alıcılara, çoğu kadın okurlardan oluşan şehirli burjuvaziye hitap eden yeni bir kültür endüstrisinin ürünü olarak doğmuştur. Bu kitle, romandan, hem soylu kesime hem halk kesimine özgü dini değerleri ikame etmesini; inanç yerine duyguyu, deneysel olmayan doğaüstü olaylara dayalı bilgi yerine olası gerçekliğe dayalı imgelemi harekete geçirmesini ister. Keza uyumun güvencesi olarak, toplum sözleşmesinin gerektirdiği verimli sakınıma çağrı olarak, düzenle bütünleşmeyi talep eder. Tom Jones gibi bir kural tanımaz ya da Moll Flanders gibi bir fahişe bile toplumla bütünleşebiliyorsa, yeryüzünde umut var demektir. Burjuva toplumu, olgusal olanın egemen olduğu yerdir, roman da bu toplumun değişken, işlevsel din kitabıdır. Bir sonraki yüzyılda roman yazarı, olgusal olanın kanıtlanamazlığını gündeme getirecektir. Öyleyse kara evleri ve havayı kirleten bacalarıyla Coketown, Dickens'in onu gördüğü gibi "olguların utkusu" idiyse; olguların makul bir olağandışılıkla yumuşatılması gerekecektir: Sert ve adil, ama bağışlayıcı bir Tanrı gibi, toplumun öldürebileceğini, ama aynı zamanda iyileştirebileceğini anımsatmak için. *Kimsesiz Çocuk*'un Rémi'si gibi, Oliver Twist de anne babasına kavuşacaktır. Sonuçta, 1848 atmosferinin demokratik romanı, görüldüğü gibi, çelişkilere "siyasal" bir çözüm getirme sorununu da konu edinecektir. Joseph

Balsamo, Fransız Devrimi'ni örgütleyecek; Rodolph de Gérolstein, örnek çiftlikler ve hapishane reformları gerçekleştirmeye çalışacak; Garibaldi, "rahiplerin yönetimi"nin kibrini kırmaya hazır yurtseverleri sahneye çıkaracaktır. Ama daha önce belirtildiği gibi, bu durumda bile, bir ya da daha çok karizmatik kahramanın girişimi söz konusu olacak; bu kahraman ya da kahramanların müdahalesi, bunalım içindeki bir toplumun dağınık unsurlarını yeniden bir araya getirip toplumu ideal dengeye kavuşturacaktır. Roman endüstrisinin, kendi içinde "sorunsal" antikorlarını üretmesine, *Eugénie Grandet* ile Bulwer Lytton'ın yazdığı *Pompei'nin Son Günleri*'nin aynı yıl, *Nişanlılar* ile Émile de Girardin'in moda dergilerinin aynı sıralarda yayımlanmasına ve *Tom Amca'nın Kulübesi* ile *Moby Dick*'in aynı dönemde okurla buluşmasına gelince, bu, diyalektik olarak ilkiyle bağlantılı bir başka konudur. Roman, üstyapısal işlevinin ayrımına varır ve bir başka işlevi üstlenmek üzere onu reddeder. Başlangıçta Balzac, oyunu, tefrika romanın formlarını göz önünde bulundurarak oynayacak kadar istekli ve önyargısız iken, ondan sonra başkaları, halkla temastan vazgeçecek, böylece Proust ve Joyce'a gelinecektir. Ne var ki, bu iki yol büsbütün bağımsız ilerlemez, en azından iki evreni birbirinden ayırıp popüler romanınkini alt kültüre bağlayan müşkülpesent yirminci yüzyıl eleştirisinin belirlediği kadar (ama sonra, eleştirmen karşılaştırma ölçütlerini yitirince, tefrika roman dünyasını çağdaş koşullarda ustaca yeniden üreten ürünler edebiyat adına ödüllendirilir, o başka).

Niteliğini Yitiren Anlatı Üslubu

Her durumda, burada bizi ilgilendiren, kendi yetkeci ideolojisinin sınırları içinde, araçlar ile amaçlar arasında tutarlı bir ilişki eklemleyen "demokratik" popüler romanın, sonraki yirmi otuz yıllık süre içinde, nasıl "niteliğini yitiren anlatı üslubu"na giderek daha çok yer verdiğine bakmaktır (burada önerdiğimiz sıfat bir değer yargısı olarak alınırsa, bizim için artık bu tür anlatının verdiği hazzı rahatlıkla savunamama riski doğar).

Demokrasi mevsimi sona erince, popüler romanda geriye klasik temalar ile örnek karakterler kalacaktır; ama artık içi boşalan bu tema ve karakterler, onlara uygun bir ideolojik değer kazandıran kendince arındırıcı işlevi yitirmişlerdir. Ponson du Terrail'dan Carolina Invernizio'ya 19. yüzyılın sonlarındaki muhafazakâr roman ile 20. yüzyıl başlarındaki gerici roman (milliyetçi "enerji profesörü" Arsen Lüpen, bu roman türünün ilkesiz, salon adamı modelidir), tefrika romanın işlevsel bağlamından koparılmış araç-gerecini kullanacaktır. İntikam alma ve minnet etmeler, boşlukta hareket edecek; artık popülist ve burjuvaca bile olsa, herhangi bir sosyal yarar projesi bunlara destek olup inandırıcılık kazandırmayacaktır. Gerçeküstücülerin, Fantômas'ın serüvenlerine niçin bayıldıklarına gelince: Bu serüvenlerde, akıl dışı bir keyfiliğin cümbüşüne tanık oluyorlardı; böyle bir cümbüş içinde artık toplum, altı oyulan düzenin yeniden kurulduğu bir yer olarak değil, amaçsız bir işlevler birleşiminin açık ve sorumsuz alanı olarak belirir.

Klasik modeller ile sonraki örneklerinin eşit derecede çekici olmalarının nedenine gelince, bu şuradan kaynaklanır: İyi kurgulanmış her öykü, bilinen mekanizmaları yinelese de, bu mekanizmaları kabul edilebilir gerekçelere dayandırmadan kullansa da, gene de anlatının yapısından gelen hazzı yaşatır bize. Ama hiç şüphe yok ki, içeriğiyle tefrika roman, her geçen gün niteliğini yitiren bir anlatı biçimine doğru yaklaşır; bunun en açık örneği, polisiye romanın kusursuz kurgusudur. Bu kurguda toplumsal düzen zar zor fark edilebilen, soluk, mazeret kabilinden bir fon niteliğindedir. Conan Doyle'un detektifi, ne Sue'nün Rudolph'u gibi bir sosyal adalet savunucusu, ne Monte Cristo gibi bireysel bir adalet savunucusudur. Belki onda Valéry'nin Monsieur Teste'inden bir şeyler vardır. Kendi soyut zihinsel mekanizmaları düzeyinde, daha önce olmuş bir olayın aynı derecede soyut kombinezonunu yeniden kurma becerisini benmerkezci bir tutkuyla canlı tutar: Sorgulamanın anlatılması, Todorov'un belirttiği gibi, bilinçli bir üstdilsel yeniden kurmadır.

Söylemimizi belirsiz kılan şey şudur: Olasılıkla, anlatı ne kadar nitelik yitirmişse, o kadar karşı koyamadığımız bir büyüyle bizi kendine çekmektedir, bu da bugün onu, yarı kuşku yarı hayranlıkla ilgimizin nesnesi kılan yeniden canlanmaya insani bir meşruluk kazandırır.

Söylediklerimiz birçok noktayı muallakta bıraktığından, daha da tedirgin edici bir anlam belirsizliği bu. Sözgelimi, neden Fransız ve İngiliz tefrika romanı ile İtalyan tefrika romanı arasında, Alplerin

ötesinde kahramanlar çoktan milliyetçi ve gerici kimliklere bürünmüşken, bizde *La Folla*'nın sayfalarında Paolo Valera'nın sosyalist romanının belirmesine yol açan zamansal bir farklılık var? Ne dereceye kadar Francesco Mastriani'nin halkçı öfke nöbetleri ile Carolina Invernizio'nun tutucu yardımseverliğini birbirinden ayıran öğeleri belirleyip ideolojik değer skalaları saptamalı? (Aslında Invernizio, halkın çektikleri karşısında duygulanır: Retorik de olsa reformcunun kızgınlığıyla değil, dokunaklı şekilde dindar ama özü itibarıyla küçük burjuva olan San Vincenzolu hanımın gizli küçümsemesiyle.) Ayrıca tarihsel roman ile popüler roman arasındaki ilişki nasıl bir ilişki? Neden Walter Scott'un *Ivanhoe*'su ile Francesco Guerrazzi'nin *Floransa Kuşatması* tarihsel roman da, Alexandre Dumas'nın *Üç Silahşörler*'i ile *Yirmi Yıl Sonra*'sı değil? Bu soruların yanıtları elbette var, ama yanıtlarının olması, tartışma ne zaman yeniden açılsa sınırların daha da belirsizleşmesini engellemiyor. Bu da gösteriyor ki, tarihsel roman, popüler roman, benzeri şekilde sorunsal roman ve teselli edici roman modelleri, adından da anlaşılacağı üzere birer modeldir ve tek tek yapıtlar sayısız etkinin sonucu olarak ortaya çıkıp her biri sorunları kendi usulünce çözer.

Geçici bir sonuç olarak, tefrika romanın canlanışının bir özlem giderme olmakla sınırlı kalmayıp, eleştirel bir tartışma açmasını diliyoruz. Tabii, bu tartışmada, söz konusu kitapların birçok sayfasının bize verdiği şeyi –kendi içinde bir amaç olarak anlatma hazzı– zehirleyebilecek, çok çabuk dile getirilmiş

alaycı ya da ahlaki önyargılara yer verilmemeli. Ama nitelik yitiminin en son noktasında bile anlatının kendine özgü mekanizmalarıyla gerekçeleri vardır ve eğer anlatı bunu kendine sorun etmiyorsa, bizim sorun etmemizden başka yol kalmaz geriye.

O halde, Kara Korsan ağladığında, yazıklar olsun o gülen alçağa. Ama ağlamakla yetinen budalaya da yazıklar olsun. Gözyaşı ve kahkahayla yetinmeyip, mekanizmayı da çözmek gerekir.

2

TANIMA

Tanıma (Yun. *anagnorisis*, Lat. *agnitio*) ile, iki ya da daha çok kişinin birbirini tanımasını kastediyoruz: Bu, karşılıklı ("Sen benim babamsın!," "Sen benim oğlumsun!") ya da tekyönlü ("Sen oğlumun katilisin!" veya "Bana bak! Ben Edmond Dantès'im") olabilir.

Açığa çıkma ile, o âna kadar kahramanın da bilmediği bir olay örgüsü düğümünün şiddetli bir şekilde ve aniden çözülmesini kastediyoruz: Oidipus'un Laios'un katili olduğunu öğrenmesi, açığa çıkmadır; ama aynı zamanda İokaste'nin oğlu olduğunu öğrenince, karşılıklı tanımanın kahramanı haline gelir.

Tanıma ile açığa çıkma arası karışık bir biçim, *gerçek kimliğin açığa çıkması* olup daha sonra polisiye romanda temel bir unsur haline gelmiştir. *Goriot Baba*'da Vautrin'in gerçek kimliğinin, kürek mahkûmu Trompe-la-Mort olduğunun açığa çıkması gibi. Gene de, gerçek kimliğin açığa çıkması, tekyönlü tanımanın özel bir biçimi olarak görülebilir.

Gerçek Tanıma ile Yapay Tanıma

Bütün bu biçimleri *tanıma* kategorisi altında bir araya getiriyoruz, ama *gerçek* tanıma ile *kurgusal* tanımayı birbirinden ayırmamız gerekir: Kurgusal tanımadan etkilenen, yalnızca anlatı kişisinin kendisidir. *Kimsesiz Çocuk*'un Rémi'si ve Oliver Twist, olay örgüsü çözüldüğünde anne babalarını tanır ve onlar tarafından tanınırlar ve bu açığa çıkma okuru da hazırlıksız yakalar. (Bu hazırlıksız yakalama, imalar ve şüpheler şeklinde hazırlanmış mıdır, yoksa gerçekten aniden mi ortaya çıkmıştır, bunu görmek gerekir. Hazırlıksız yakalamanın dozu, anlatıcının becerisine bağlıdır: Anlatıcı, tanımanın çok aniden ve gerekçesiz ortaya çıkmasına da, öte yandan çok fazla sıradan göndermeyle sulandırılmasına da izin vermemelidir.)

Kurgusal tanıma, kişinin açığa çıkma karşısında şaşkınlıktan donakalmasıdır, ama okur ne olup bittiğini zaten bilir. Bu kategorinin tipik örneği, Monte Cristo'nun düşmanları karşısında kimliğinin birçok kez açığa çıkmasıdır; okur bunları kitabın yarısından itibaren bekler ve önceden tadını çıkarır. Gerçek tanıma, *olay örgüsünün* tanınması; kurgusal tanıma ise *olay örgüsü içindeki* tanıma şeklinde tanımlanabilir.

Gerçek tanıma, bir özdeşleşme süreci üzerinden işliyor gibidir: Yapıttaki kişiyle özdeşleşen okur, onunla acı çeker, onunla neşelenir ve onunla aynı sürprizleri yaşar. Kurgusal tanıma, yansıtma süreci üzerinden işliyor gibidir: Okur, artık sırrını bildiği

kişiye kendi düş kırıklıklarını, kendi intikam arzularını yansıtır ve beklenmedik sonucu öngörür (basit bir dille söylemek gerekirse, okur, kendi düşmanlarına, kendi büro şefine, ona aldatan kadına karşı, Monte Cristo gibi davranmak ister: "Demek, beni küçümsüyordun? Öyleyse şimdi gerçekten kim olduğumu göstereceğim sana!...").

Ayrıca haz, habersiz kişinin açığa çıkmaya nasıl tepki vereceğinin keşfi üzerine de kurulur. Kurgusal bir tanımanın iyi sonuç vermesi açısından yararlı bir unsur, *kılık değiştirme*dir. Gerçekten de, kılık değiştiren kişi gerçek kimliğini açığa vurunca, muhatabı olan kişinin hayretini artırır; bu arada okur, kılık değiştirme sırasında, durumdan habersiz kişilerin içine düştüğü yanlış anlamaların keyfini çıkarır.

İki tür tanımanın (doğal ve kurgusal) her ikisindeki yozlaşma, karşımıza *artık* ya da *gereksiz* tanımayı çıkarır.

Kur-Diö'nün Demircisi

Tanıma, tasarruflu kullanılmalı ve iyi bir olay örgüsünün doruk noktasını oluşturmalıdır. Kimliğini birçok kez açığa vuran, kendi de kurbanı olduğu entrikayı değişik kereler öğrenen Monte Cristo örneği, az rastladığımız olağanüstü bir tanıma örneği oluşturur: Tanıma, birçok kez yinelense ve kulllanılsa bile, bundan ötürü daha az tatmin edici bir nitelik edinmez. Ne var ki, genellikle tefrika romanda, olay örgüsünün esası kabul edilen tanı-

ma, aşırı derecede yinelenir ve her tür dramatik gücünü yitirip salt avutucu bir işlev kazanır, yani okura artık alıştığı bir ürünü sağlar. Şu da var ki, mekanizmanın bu ölçüsüz kullanımı, tanıma olay örgüsünün gelişimi açısından kesinlikle gereksiz olduğunda ve roman onu sırf kendini tanıtma amacıyla (adeta okurun ödediği parayı hak eden ideal bir tefrika roman olduğunu kanıtlamak için) yoğun olarak kullandığında, anormal boyutlara ulaşır. Birbiri peşi sıra gelen gereksiz tanımaların apaçık bir örneği, Ponson du Terrail'ın *Kur-Diö'nün Demircisi*'nde karşımıza çıkar.

Aşağıdaki listede, gereksiz tanımalar yıldız işaretiyle gösterilmiştir ve görüldüğü gibi, bunlar çoğunluğu oluşturur.

1. Peder Jérôme, Jeanne'a kimliğini açıklar.
2. Peder Jérôme, Mazures'e kimliğini açıklar.
3. Kontes Mazures, Michel de Valognes'un anlattıklarından, Jeanne'ın Aurore'un kız kardeşi olduğunu anlar.
4. Aurore, annesinin bıraktığı kutudaki resimden, Jeanne'ın öz kız kardeşi olduğunu anlar.
5. Aurore, annesinin yazdıklarını okuyunca, yaşlı Benjamin'in Fritz olduğunu anlar.
6. Lucien, Aurore'dan Jeanne'ın Aurore'un kız kardeşi olduğunu (ve kendi annesinin, Aurore ile Jeanne'ın annesini öldürdüğünü) öğrenir.
7. Raoul de la Maurelière, César'ın Blaisot'nun oğlu olduğunu ve kendisine tuzak-

lar kuran kişinin Kontes Mazures olduğunu öğrenir.

8. Lucien, düelloda Maurelière'i yaraladıktan sonra, gömleğinin altındaki madalyonda Gretchen'in resmini keşfeder.
9. Çingene, *sans-culottes* [baldırıçıplak] Polyte'in elindeki bir madalyondan, Aurore'un serbest ve ortalarda olduğunu anlar.
10. Bibi, Çingene kadının ihbar ettiği soylu kadınların, daha önce Zoe'nin ihbar ettiği Jeanne ile Aurore olduğunu anlar.
11. Paul (nam-ı diğer şövalye Mazures), Bibi'nin ona gösterdiği Gretchen madalyonu aracılığıyla (madalyonu Polyte'ten almış olan Çingene kadından aldıktan sonra), tutuklaması gereken soylu kadının kızı Aurore olduğunu anlar.
12. Bibi, Paul'e, Jeanne yerine kızının tutuklandığını açıklar.
13. Firardaki Bibi, giyotinden kurtardığı kızın, Aurore olduğunu öğrenir.
14. Posta arabasındaki Bibi, yol arkadaşının Dagobert olduğunu keşfeder.
15. Dagobert, Bibi'den, Aurore ile Jeanne'ın Paris'te olduğunu ve Aurore'un hapiste olduğunu öğrenir.
16. Polyte, Dagobert'in, Tuileries'de hayatını kurtaran adam olduğunu öğrenir.
17. Dagobert, bir gün falına bakıp başına gelecekleri söylemiş olan Çingene kadını tanır.
18. Dagobert'in doktoru, karşısında bulduğu, Kızıl Maskeler tarafından gönderilen Alman

doktorun, eski hocası olduğunu fark eder. Hocası ise, onun kendi öğrencisi, Polyte'in de az önce yolda kurtardığı genç olduğunu fark eder.

19. Yıllar sonra Polyte, kendisiyle konuşan bir yabancının Bibi olduğunu fark eder (*sözde yabancı toposu*, daha ileriye bakınız).
20. İkisi de, Çingene kadını ve yardımcısı Zoe'yi tanırlar.
21. Benoît, Bibi'yi yeniden bulup tanır.
22. Yıllardır deli olan Paul, iyileşip Benoît ile Bibi'yi tanır.
23. Yaşlı münzevinin, manastır başrahibi Peder Jérôme olduğu anlaşılır.
24. Şövalye Mazures, Peder Jérôme'dan, kızının sağ olduğunu öğrenir.
25. Çingene kadın, vekilharcının Bibi'nin ta kendisi olduğunu keşfeder.
26. Tuzağa düşürülen cumhuriyetçi, güzel Alman kızının, annesiyle babasını giyotine gönderdiği kız olduğunu fark eder (kimliği, iki sayfa önce okura açıklanmıştır).
27. Çingenelerin mahkûm ettiği Çingene kadın, Lucien, Dagobert, Aurore ve Jeanne'ın, tuzağa düşürüp hayatlarını mahvettiği kişiler olduğunu görür.[1]

---

[1] Şu var ki, teatral türdeki açığa çıkmalar dizisi, mektup türündeki açığa çıkmalar dizisiyle daha karmaşık bir hal alır. Bu sonuncu türde, içlerinde başka bir mektuptan alıntı içeren mektuplarla karşılaşırız; o başka mektup, bir roman kişisinin anlattıklarını içerir: Bu kişi, uzak geçmişten olayları anlatırken, gene bir başka kişinin anlattıklarına gönderme yapar.

Görüldüğü gibi, bütün bunlar, okurun haklarında zaten her şeyi bildiği kişilerin karşılıklı olarak birbirini tanımasıdır. Bu kişiler köyün budalasını oynarlar, çünkü herkesin, roman kişilerinin ve okurların çok iyi anladığı şeyleri en son anlayanlardır.

Köyün İki Budalası

Kimi zaman yazar, bir kişinin kimliği üzerine öyle ve o kadar çok şüphe yığar ki, anlatı kahramanının hâlâ hiçbir şey anlamamış olması gerçek dışı görünür: Bu durumda da, köyün budalası olarak tanıyıcı söz konusudur.

Ama köyün budalası olarak tanıma iki yönlü olup *gerçek budala* ile *kara çalınan budala* şeklinde ikiye ayrılır. Olay örgüsünün bütün unsurları, veriler, olgular, ifşalar, apaçık göstergeler, tanımayı harekete geçirmeye katkıda bulunuyor, bir tek anlatı kişisinin cahilliği sürüyorsa, gerçek bir budalayla karşı karşıyayız demektir; başka bir deyişle, olay örgüsü hem bu kişiye hem okura, bulmacayı çözmek için gerekli unsurları sağlamıştır ve kişinin bunu başaramamasının bir izahı yoktur. Yazarın eleştirel bir ba-

Örneğin belli bir noktada, Aurore annesinin bir mektubunu bulur; bu mektup onu, ancak 1 Ağustos 1786'da açılması gereken bir başka mektuba yönlendirir, bu yeni mektup da, yaşlı uşak Benjamin'in yapmak zorunda kalacağı bir açığa vurmaya, keza mühürlü bir mektubun içerdiği bilgilere değinir. Bu da, başka hikâyelere göndermeler yapan hikâyeler temelinde, geriye doğru açığa çıkan bütün bir soykütüğünün (adım adım biçim kazanan bir yapbozun, başta birbiriyle bağlantısız parçaları yoluyla) anlaşılmasını sağlar.

kışla çizdiği kusursuz gerçek budala figürü, polisiye romanda karşımıza çıkar, bu figür detektifin karşıtı polis memurudur (detektifin bilgisi, okurun bilgisiyle atbaşı gider). Buna karşılık, budalaya kara çalınan durumlar vardır, çünkü aslında olay örgüsünde olup bitenler ona hiçbir şey söylemez, okuru bilinçli kılan ise, popüler olay örgülerinin biçimsel geleneğidir. Yani okur, anlatı geleneği sayesinde, X kişisinin olsa olsa Y kişisinin oğlu olabileceğini bilir. Ama Y, tefrika romanlar okumadığı için bunu bilemez.

Tipik bir durum, *Paris Esrarı*'nda Rodolphe de Gérolstein'ın durumudur. Rodolphe, La Goualeuse'e ("Şarkıcı") rastladığı andan itibaren ve okur, Rodolphe'un Sarah Mac Gregor'dan olma kızını küçük yaşta kaybettiğini öğrenir öğrenmez, Fleur-de-Marie'nin kimliğinden kuşku duyar. Peki, ama Rodolphe niçin *batakhane*de tesadüf eseri rastladığı genç fahişenin, kendi kızı olduğunu düşünsün ki?

Doğal olarak Rodolphe bunu ancak en sonda öğrenecektir; ama Sue okurun şimdiden kuşkulandığının bilincindedir ve ilk kısmın sonunda okura çözümü önceden bildirir: Olay örgüsünün, edebiyat geleneği ve ticari dağıtım koşullarına tabi olmasının tipik bir örneği karşısındayızdır. Edebiyat geleneği, okurun önceden hangi çözümün daha olası olduğunu bilmesini sağlar. Haftalık tefrika dağıtımı, keza gelişimi pek çok bölüme yayılan olay örgüsü, okurun çok fazla muallakta bırakılamaması sonucunu getirir, aksi takdirde okur aradaki bağlantıları hatırlayamayacaktır. O yüzden Sue, okurun belleğine ve gerilim kapasitesine aşırı yüklenmeden yeni bahis-

ler açabilmek için belirli bir bahsi kapatmak zorundadır.

Anlatısal açıdan, Sue ikinci elde en iyi kartı oynayarak bir intihar kurgular. Ama yazar daha bariz anlatısal çözümler bağlamında hareket etmeyi seçtiği an, intihar çoktan olup bitmiştir: Popüler roman, olay örgüsünü uydururken bile sorunsal olamaz. Marx ile Engels'in, Fleur-de-Marie analizinde gösterdikleri gibi (bkz. Eugène Sue üzerine yazı), her şey, kadın kahramanın ölümü de, önceden bellidir, çünkü anlatı yerleşik alışkanlıkların ve egemen değerlerin ötesine geçmemelidir (romanın "demokratik" amaçları olsa bile).

Sözde Yabancı Toposu

Gereksiz tanıma kategorisi kapsamına giren son bir mekanizma, *sözde yabancı toposu*dur. Popüler roman sık sık, bölümün açılışında, okura yabancı olması gereken gizemli bir kişi takdim eder: "Okurumuzun şimdiden X olduğunu fark edeceği yabancı..." Bir kez daha, pek bir değeri olmayan bir anlatısal araçla karşı karşıyayız: Anlatıcı onun sayesinde, bir kez daha, yozlaşmış biçimiyle tanımanın hazzını yaşatır okura. Gene de, belirtmemiz gerekir ki, olay örgüsü tekniği açısından, bu niteliğini yitirmiş araçlar birer anlatısal engel oluştursa da, alımlama psikolojisi ve onaylama psikolojisi açısından, olağanüstü bir işlev yerine getirirler, çünkü okurun tembelliği tam da önceden çözdüğü ya da kolayca çözebileceği muammalar önerisiyle teşvik edilmek ister.

Bu yüzden, niteliğini yitirmiş, artık, gereksiz ya da sözde tanıma şeklindeki genel kategori, popüler romanın avutucu ideolojisiyle geçerli kılınan bir ticari yöntem oluşturur.

Öyleyse *Aşk Hikâyesi*'nin başarısının gerekçelerinden birinin tam da en baştaki cümleyle verilmiş olduğundan kuşkulanmak haksız olmayacaktır: "Yirmi beş yaşında ölen genç bir kız için ne söylenebilir ki?"

Olay örgüsü tekniği açısından, hastalık, daha önce olan her şeyin niteliğini değiştiren beklenmedik bir sonuç gibi belirivermeli, mutlu ortamı bir drama dönüştürmeli ve o âna kadar anlatılan her şeyin sorunsal bir gözle görülmesini sağlamalıdır.

Oysa zaten trajik bir yazgıları olduğu gösterilen iki gencin görünürde neşeli aşk serüvenlerini izleyecek olan okuru en baştan uyarmak, sondaki şokun kabulünü kolaylaştırır, bu şoku zorunluluk kapsamına sokar, ondaki her tür kışkırtıcı gücün içini boşaltır; bunun ötesinde, okurun, sayfalarca beklenen sonucun önceden keyfini çıkarmasına yardımcı olur. Burada da, ama kesinlikle avutucu gerekçelerle, anlatısal bir intihar söz konusudur: Kitap, saçmanın tragedyası olabilecekken, teslimiyetin ağıtı haline gelir. Her dönemin popüler romanında, gerçeklik her zaman önceden verilidir; bu gerçeklik ya kıyısından köşesinden değiştirilir ya kabul edilir, asla alaşağı edilmez.

3

EUGÈNE SUE: SOSYALİZM VE TESELLİ

Giriş

Aşağıdaki çalışmaya, deneme amacıyla başlanmış, paragraf ve alt paragraflar halindeki "bilimsel" analizin yerine sohbet tonu yeğlenmiştir. Gene de, söylem, en az iki kavramın *–edebiyat sosyolojisi* ile *anlatısal yapılar göstergebilimi–* kullanıldığı bir dizi metodolojik önkabule dayanır. Başka analizlere ve bu araştırmanın uygun biçimsel çatısının kurulmasına zemin hazırlayabilecek olan bu ilkeleri açıklamamız yerinde olur.

"Sosyolojik edebiyat incelemesi" ya da "edebiyat sosyolojisi" gibi ifadeler, birbiriyle bağdaşmadığını söyleyebileceğimiz işlemlerin gerekçesini oluşturabilir. Bir yandan yapıt tarihsel bir dönemin yalın bir belgesi gibi görülebilir; öte yandan, toplumsal unsur estetik çözümü açıklayıcı bir öğe gibi anlaşılabilir. Hatta estetik olgu olarak yapıt ile açıklayıcı etmen olarak toplum arasındaki bir diyalektik akla gelebi-

lir: Burada toplumsal etmen estetik öğeyi belirler, ama bir yapıtın yapısının incelenmesi de, bir toplumun ya da en azından bir kültürün durumunun yeni bir gözle görülmesini sağlar.

Bu üçüncü yaklaşım açısından, bu iletişim makro yapılarını –yani olay örgüsünün öğelerini– göz önünde bulunduran göstergebilim incelemelerinin ne gibi bir yararı olabilir? Anlatısal yapıları yüzde yüz formel bir kombinatoriğin nötr öğeleri olarak gören bir yaklaşımın olduğunu çok iyi biliyoruz; bu yaklaşım, tarihin ve toplumun daha sonra yapıta atfedeceği 'gösterilenler' bütününe açıklama getiremez.* Bu durumda, atfedilen anlamlar, yapıtın-sözcelemenin pragmatik sonuçları, yapısal yasası içinde yapıtı etkilemeyen yalın durumsal çeşitlemeler olarak kalır, hatta onun tarafından belirlenirler (daha doğrusu, katışıksız 'gösteren'in hem kütlesel hem ele gelmez varlığı karşısında sonradan bu anlam yüklemesinin boşluğu açığa çıkar).

Öte yandan, bir 'gösteren' biçimini, ona önceden bir anlam yüklemeden, tanımlamaya yönelik her çabanın, boş ve yanıltıcı olduğunu biliyoruz; öyle ki, her tür mutlak biçimcilik, üstü örtülü bir içerikçilikten başka bir şey değildir. Biçimsel yapılar ayırt etmek demek, bu yapıları, yapıtla ilgili önceden belirlenmiş bütünsel bir varsayıma göre *ilintili* görmek demektir; ilintili 'gösteren' veçheleri analizi, mutlaka baştan bir yorumu, dolayısıyla anlam yüklemesini ima eder.

* Bilindiği gibi, Saussure dilbiliminde *gösterge* iki bileşenden oluşur: İşitsel imge (*gösteren*) ile zihinsel kavram (*gösterilen*) –çn.

Bu durumda, bir metne yönelik her yapısal analiz, gizli de olsa her zaman psikososyal ve ideolojik varsayımların doğrulanmasıdır. Öyleyse bu kaçınılmaz öznellik (ya da tarihsellik) payını olabildiğince azaltmak için (ortadan kaldırma iddiasında bulunmadan), bu olgunun bilincinde olmak yararlı olur.

Araştırmanın bu "döngüselliği"nden (yorumun temelini oluşturan varsayımdan 'gösteren'lere, bunlardan varsayıma) uzak durmanın yalnızca bir yolu vardır, o da doğrulamanın temeli olarak, her metinde kuşkuya yer bırakmayacak şekilde gerçekleşen bir temel anlatısal işlevler sistemini almak ve bu işlevlerin, incelenen metinde de gerçekleşip gerçekleşmediğini gözden geçirmektir. Ama bunu yapmak için işlevler "paketi"ni çok aza indirmek gerekir: Uç noktada, *Hamlet* ile *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı özdeşleştirme derecesinde bir indirgemeden söz ediyoruz. Şu var ki, bütün hikâyelerin tek bir hikâye olduğunu söylemek, bir çıkış noktası değil, bir varış noktasıdır. Bir sonraki aşamada bizi ilgilendiren şudur: Bütün hikâyeler tek bir hikâye olduğuna göre, bunlar nasıl ve niçin birbirinden farklıdır ve farklı karmaşıklık düzeylerindedir? Öte yandan, "anlatının tümelleri"yle ilgili varsayımı benimseme –kendini varış noktası olarak sunduğunda– ideolojik bir yola çıkış varsayımını gizler.

Bir kez bunu belirttikten sonra, göstergebilimsel araştırmaya uygun epistemolojik sınırlar koymak için, birçok "kaba" Marxçı edebiyat sosyolojilerinin sergilediği karşıt hataya düşmemeye dikkat etmek gerekir. Bu hata, yapıt ile onu tekyönlü olarak be-

lirlediği öne sürülen ekonomik-toplumsal yapılar arasında doğrudan ilişki kurmak için süreklilikleri, genel kuralların varlığını, anlatı yapılarının üst-tarihsel baskısını yadsımaktır.

Oysa yapılması gereken, döngüsellik ilkesini kendi düzeni içinde azami ölçüde işletmek ve başlangıçta, sonradan elbette ilişkilendirilmesi gereken iki *seri*yi (sosyal-tarihsel seri ile metnin yapısıyla ilgili seri) birbirinden bağımsız olarak inceleme cesaretini göstermektir. Bunun ölçütü vardır; bu ölçüt, benzer biçimsel araçlar kullanarak, iki seriyi analiz etmektir. Sonuç, yapıtın biçimsel bağlamına ilişkin öğeler ile tarihsel-sosyal bağlamına ilişkin öğeler arasında *yapısal türdeşlik* olacaktır. Yapıtın biçimsel bağlamı sözünde "biçim" ile aynı zamanda, "içerik"in, karakterlerin, anlatı kişileri tarafından dile getirilen görüşlerin, anlatı kişilerinin karıştığı olayların büründüğü biçim kastedilmektedir.

İşlem başarılı olursa, tarihsel yapıların mı edebi yapıları belirlediğini, yoksa (türün geleneğinden devralınmış) belli bir anlatma tarzının mı yazarı toplumsal kısıtlamalara belli bir tarzda tepki vermeye zorladığını sormamız konu dışı hale gelir. Sorun, türdeşlikleri (benzeşiklikleri) açıklığa kavuşturmaktır. Çoğu zaman çok net ve berrak şekilde varlığını ortaya koymayan nedensel bağlara gelince, gerekirse bunlar biyografik ya da psikolojik türden bir tarihyazımının konusunu oluşturacaktır. Her durumda, "Böyle yazıyor, çünkü parasını falancadan alıyor" türü indirgeyici ekonomik açıklama kolaycılığından kaçınılmış olacaktır; çünkü sonuçta sanatların

tarihi, hem paralarını ödeyen iktidarın organik bir parçası haline gelmemiş sanatçılarla, hem tek kuruş almadıkları bir sınıfa mutlak bir bağlılıkla hizmet etmiş sanatçılarla doludur.

Ama öyleyse, metinsel yapılar ile toplumsal yapılar arasındaki benzeşiklik ilişkileri, üçüncü bir unsurun dolayımından geçecek ve seriler en az üç tane olacaktır: Sözünü ettiğimiz iki seriyi birbirine bağlayacak olan, metinsel yapıların doğrudan temel aldıkları *kültürel ya da ideolojik yapılar* olacaktır.

Gene de unutmamak gerekir ki, sosyo-ekonomik belirlenimler de tek bir çehreye bürünmez; falancanın ideolojisi ile uyumlu şeyler yazmak için o kişiden para alıyor olmak gerekli değildir. Kişinin tam bir ruhsal özgürlük içinde yazması, buna karşılık metne özgü, ekonomik seriyi destekleyen, ama hiç de şeffaf olmayan bir dağılım ağının mekanik koşullandırmasına kendini bırakması yeterli olur. Demek ki, pazarın (görünürde daha derin mülkiyet ilişkileriyle bağlantısız olan) özel koşulları, metinsel yapılar üretir ve bu yapılar, daha uygun "dolgu malzemesi" olarak ideolojik yapıları gerektirir. Halka tamamlanır, ama indirgemeci, kaba sosyolojik özelliklerle değil, psiko-biyografik özelliklerle.

Öyle ki, sonunda bir başka seri belirir: Yorumlar serisi. Kimi zaman birbiriyle uyumsuz bu yorumlar, farklı motivasyonlar ve farklı sınıf ve kültür farkları temelinde, kendilerine ulaşan mesajı değerlendirirler. Burada olağandışı kopukluklar olur, coşkulu bir proleter bakışı ile düşünülen metinler, koruma kılavuzuna dönüşür (ya da tersi). Anlatısal yapılar

analizi (içerik analizinin en üst biçimi olarak), gruplar ve tarihsel dönemler düzeyinde yorum sonuçları analizinden bu noktada ayrılır.

Bu basit olmayan diyalektiği değerlendirmemizi sağlayan bir yöntem varsa, o da ilk anda neden-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlanmamış serileri ilişki içine sokan ve bunları her düzeyde ortaya koydukları göstergebilimsel tasarım içinde inceleyen yöntemdir. Ve bu yapısal koşutlukları (ya da ayrılıkları) bir elkitabı kesinliğiyle doğruluyor görünen bir yapıt varsa, tam da Eugène Sue'nün yapıtıdır. Bunun da bir dizi nedeni vardır: Tarihsel, biyografik, popüler romanın dağıtım düzeneğiyle ilgili, anlatısal ehillik (ya da yetersizlik) ile ilgili.

Aşağıdaki sayfalarda biyografik veriler, okurun Sue'nün ve döneminin ideolojik dünyasına girebilmesi için verilmiştir; daha kesin bir araştırmada bunların kaldırılabileceği ve söz konusu verilerin metnin uygun bir okunmasından çıkması gerektiği açıktır. Metnin gerçek ve uygun okunması, kendi başlarına özerk olan iki seriyi, yazarın *ideolojisi* ile *olay örgüsünün yapılarını* birbiriyle ilişkilendirmeyi amaçlar. "Dışsal" açıklama öğesi olarak, yalnızca konunun daha iyi anlaşılması için, 19. yüzyılda "popüler" romanın yayılmasını teşvik eden *piyasa koşulları* kavramından söz edilmektedir (ama bu da, daha yeterli bir açıklamayı gerektiren bir başka özerk seridir).

Anlatısal yapıların yorumunda, göstergebilim araştırmalarının ortak varsayımından, yani anlatıda yinelenen yapıların var olduğundan yola çıkılıp daha sonra Sue'nün yapıtında bu yapıların nasıl ve

niçin yazara özgü biçimler aldığı incelenmeye çalışıldı. "Evrensel" şemanın bu bireysel çeşitlemelerini açıklamak için, tam da benzeşik olan (ya da öyle kılınan) diğer unsurlara –ideolojik unsur ile tefrikanın piyasa dağıtım yapısı unsuru– başvuruldu.

Aşağıdaki metin, bir yöntemin serimlenmesi değildir; öyle olsa, daha önce belirtildiği gibi, daha "formel" bir yapıya sahip olması gerekirdi. Bu metin, bir ilk keşif niteliği taşıyan bir araştırmadır; ama altyapısını, yöntemle ilgili yukarıda dile getirdiğimiz, arka planda yer alan kanaatler oluşturur.

Je Suis Socialiste

Eugène Sue, *Paris Esrarı*'nı 19 Haziran 1842'de tefrika etmeye başlar. İlk kez o akşam tanıştığı bir işçinin evinden: "Je suis socialiste!" ("Ben sosyalistim!") diye haykırarak çıkmasının üzerinden henüz bir yıl geçmiştir. Büyük bir popüler roman yazmakta olduğunu bilir, ama tezi henüz geneldir. Büyük bir olasılıkla, konu hakkında ayrıntılı bilgi elde etmek için, sayfa üzerinde ve yaşamda keşfettiği başkent batakhanelerinin cazibesine kapılır. Ama henüz neyi harekete geçirmekte olduğu hakkında net bir fikri yoktur. "Halk"tan söz eder, ama halk ünlü yazar için, baba parasını gösterişli arabalara ve "lanetli estet" jestlerine harcayarak tüketen meslekten *dandy* için henüz soyut bir gerçekliktir.

Ve roman yazarı olarak Sue, Moreller'in çatı odasını, dürüst ve talihsiz değerli taş yontucusunun ailesini betimlediğinde, tam bu noktada, kaleminin

gücünü keşfeder: Yontucunun hain noter Jacques Ferrand tarafından tuzağa düşürülen, anne olan ve bebeğini öldürmekle suçlanan kızını; saman bir şilte üzerinde yokluktan ölen dört yaşındaki küçük kızını; açlık ve soğuğun pençesinde kıvranan öteki çocukları; ölmek üzere olan karısını; kendisine emanet edilen elmasları kaybeden, deli ve ağzından salyalar akan kayınvalidesini; onu hapse götürmek için kapıda bekleyen muhafızları anlattığında. Eugène Sue, kendisine gelen yüzlerce mektup arasında, ona yatak odalarının kapılarını açan soylu kadınlar arasında, bu ve diğer çılgınca başarı tezahürleri arasında (onda yoksulların savunucusunu gören proleterler, dostluğundan onur duyan ünlü edebiyatçılar, onunla çalışmak için boş sözleşmeye imza atan yayıncılar, yoksulluk ve baskı gerçeğini açığa vurabilen kişi sıfatıyla onu yücelten Fourierci *Phalange* dergisi, onun sayfalarında kendilerini bulan işçiler, köylüler, Paris'in alt kesiminden kadınlar, *Modern Argo Sözlüğü, Sn. Eugène Sue'nün* Paris Esrarı*'nı anlamak için kesinlikle gerekli bir yapıt; Paris hapishaneleri üzerine fizyolojik bir değerlendirmeyle, Saint-Lazare'da tutuklu genç bir kadının bizzat kendi ağzından anlattığı hikâyesiyle ve Sainte-Pélagie'deki iki ünlü tutsağın daha önce yayımlanmamış iki şarkısıyla tamamlanmıştır* başlıklı bir sözlük yayımlayan biri, *Journal des Débats*'nın nüshalarını yarım saati on paraya kiralayan okuma salonları, okuması yazması olmayıp romanın bölümlerini bilgiç kapıcılara okutanlar, ölmek için öykünün sonunu bekleyen hastalar, bir bölüm yayımlanmadığında öfke nöbetlerine

kapılan başbakan, *Paris Esrarı*'ndan esinlenen "kaz oyunları," Jardin des Plantes'da Rigolette ile Fleur-de-Marie'nin adları verilen güller, esinini Goualeuse ile Chourineur'den alan şarkılar ve kadriller, tefrika romanın tanıklık ettiği ve daha edeceği umutsuz seslenişler ("Chourineur Cezayir'den geri dönsün! Fleur-de-Marie ölmesin!"), romanın sayfalarından aldığı itici güçle bir öksüzler yurdu kuran başrahip Damourette, romanın üçüncü kısmında anlatılan Bouqueval çiftliği modelinden yola çıkılarak kurulan bir tarım kolonisinin başına getirilen Kont Portalis, taptıkları yazardan bir hatıra alabilmek için uzun yolculuklara katlanan Rus kontesleri), her romancının düşlediği doruğa ulaşır, gerçekten de Pirandello'nun yalnızca hayalini kurabileceği şeyi gerçekleştirir: Morel ailesine yardım etmek için halktan para alır. Ve Bazire adında işsiz bir işçi, yazarımızdan Prens Gérolstein'ın adresini ister: Amacı, yoksulların meleği ve muthaçların koruyucusu bu adama başvurabilmektir.

Göreceğimiz üzere, bu andan itibaren Sue artık *Paris Esrarı*'nı yazmaz; halkın işbirliğiyle roman tek başına kendini yazacaktır.

Daha sonra olanların hepsi normaldir, olmaması mümkün değildir. *Allgemeine Literatur-Zeitung*'un bahtsız edebiyat eleştirmeni Herr Szeliga'nın, kitabın kişileri ve durumları üzerine bir dizi Hegelci diyalektik akrobasi gerçekleştirmesi, geçmişte nasıl haklı olarak Marx ile Engels'i güldürdüyse bugün de bizi güldürebilir; ama normaldir. O kadar ki, bilindiği gibi, sonuçta Engels ile Marx *Kutsal Aile*'yi yazdık-

larında, *Paris Esrarı*'nı polemik konusu ve ana tema olarak kullanmışlardı (başka bir deyişle, romanı yalnızca ideolojik bir belge olarak değil, "tipik" kişiler ortaya koyabilen bir yapıt olarak kullanmışlardı).

Daha kitap bitmeden, İtalyanca, İngilizce, Rusça, Almanca, Hollandaca çevirilerinin başlaması normaldir. Yalnızca New York'ta romanın çevirisi birkaç ay içinde seksen bin adet satılır, Paul Féval formülü taklit etmeye koyulur, dört bir yanda *Berlin Esrarı*, *Münih Esrarı*, *Brüksel Esrarı* romanları boy göstermeye başlar. Balzac, halkın coşkusuna kapılıp kendini *Province Esrarı*'nı yazarken bulur; Hugo, bundan yola çıkarak *Sefiller*'ini düşünmeye başlar. Bizzat Sue, yapıtın bir tiyatro uyarlamasını kaleme alma gereği duyar, Paris seyircisine aralıksız yedi saat süren seyirlik dertlerle büyük bir keyif yaşatır.[1]

---

[1] Bu ve diğer biyografik veriler için Jean-Louis Bory'nin şu mükemmel çalışmasına bakınız: *Eugène Sue: Le roi du roman populaire* (*Eugène Sue: Popüler Romanın Kralı*) (Paris: Hachette, 1962). Ayrıca aynı yazarın şu yazılarına bakınız: *Paris Esrarı*'nın Pauvert basımına (Paris: 1963) yazdığı Sunuş ile *Les plus belles pages: Eugène Sue* (*En Güzel Sayfalar: Eugène Sue*) (Paris: Mercure de France, 1963) antolojisine yazdığı Giriş, zamandizin ve notlar. Yazarına duyduğu koşulsuz sevginin etkisiyle hareket eden Bory, Sue'nün yaşamı ve içinde yer aldığı tarihsel bağlamla ilgili her konuda son derece güvenilirdir; buna karşılık, eleştirel değerlendirmelerinde önemli ölçüde yazarını savunma çabası içindedir. Bory'nin biyografisinden Sue üzerine son derece kapsamlı bir kaynakçaya ulaşılabilir; okur bu kaynakçadan yararlanabilir. Tuhaf bir şekilde, (Marx ile Engels eleştirisine de çok sınırlı yer veren Bory) Poe ile Belinski'nin daha sonra sözünü edeceğimiz eleştirilerini görmezden gelir (aslına bakılırsa, kaynakçası neredeyse tamamen Fransızca yayınlardan oluşur).

Normaldir, çünkü Sue bir sanat yapıtı kaleme almamıştır ve okur da bunun farkına varacak; büyülenmiş olsa bile, erdemli düşüncelerle yüklü sayfaları, her ne pahasına olursa olsun katlanılmaz etkiler oluşturma yönündeki umarsız ve açık iradesi ile katlanılmazlığın sınırlarına dayanan bir gözyaşı düzeneğinin iniş çıkışlarını takip etmek için soluk soluğa kaldığını görecektir. Yalnızca bir sanat yapıtı yazmış olsaydı, tarih onun farkına varacak, ama aynı şey –hele böyle hızlı, anında, görüş birliği içinde– çağdaşları için geçerli olmayacaktı. Her durumda, Sue bir dünya yaratmış ve bu dünyayı etten kemikten, canlı, aynı zamanda simgesel ikiyüzlü ve örnek kişilerle doldurmuştur: Gerçekten de, şaşırtıcı, unutulmaz bir karakterler bütünüdür bu. Biz bile, otuz kırk sayfayı atlama dürtüsüne kapılsak bile (özellikle tam basım karşısında – ama tam basımı okumazsak yazık olur, çünkü yapıt işlevini o olanca yoğun aşırılığıyla yerine getirir), sonunda oyunun içine çekildiğimize göre, tefrika okurlarının başına gelenleri anlayabiliriz: Rodolphe'un haklı intikamları karşısında heyecana kapıldığımız için kendimizden utanır; öğretmenin kezzap yanığı yüzünde, Squelette'in sırıtışında, Jacques Ferrand'ın yılışık, edepsiz ikiyüzlülüğünde, Marial ailesinin inanılmaz hainliğinde, Fleur-de-Marie'nin masumluğunda, Rodolphe ile Madame d'Harville'in soyluluğunda, baba Saint-Remy'nin hüznünde, Louve'un kaba dürüstlüğünde, Murph'ün sadakatinde, Polidori'nin kötü niyetli biliminde, Cecily'nin tenselli-

ğinde, vesaire, vesaire, iyi ya da kötü bize ait olan arketipler keşfederiz. Bunlar, belki de duyarlığımızın en zayıf ve safdil bölgesine ait olan, belki de bizi duygusallığa yatkın kılan bir eğitimden edindiğimiz arketiplerdir (Sue, bu duygusallığın ustalarından biri, tüketimlik bin bir roman ve film ise bu duygusallığı telkin eden kanallardır). Ama bize aittirler, elden bir şey gelmez, bunları reddedebilir, bastırabilir, aklın ve ironinin projektörleriyle aydınlatabiliriz, ama hiç kimse onları ruhumuzun en gizli köşelerinden çekip alamaz. Bugün okunduğunda, Sue belki bir ayraç (miyar, reaktif) işlevi görüyor, içimizde uyuklamakta olan ilkelliği, kaba ahlakçılığı açığa çıkarıyor. Şu var ki, miyarın işlevini yerine getirip bu hikâyeleri ve özlemleri su yüzüne çıkarması olumsuz bir şey değil; romana nüfuz edebilmemiz için, duygusallık mekanizmasının kısmi de olsa bizde bir yatkınlık bulması gerek. Ve romana nüfuz edişimiz o kadar da –yalnızca, zorunlu olarak– eskiyi gün yüzüne çıkarmanın zevki için değil (ki, başarılı ise keyifli olur, buyursun gelsin), kitabın günümüzdeki değer ve işlevinin ne olabileceğini kavramak için olmalıdır: Bir yandan, 19. yüzyıl toplumsal duyarlığının bazı öğelerini derinlemesine aydınlatan önemli bir belge olarak, öte yandan hem geniş okur kitlelerini hedefleyen anlatıların yapılarını, hem pazar koşulları, ideolojik yaklaşım ve anlatı biçimi arasındaki ilişkileri anlamamızı sağlayan anahtar olarak.

Dandizmden Sosyalizme

1.

Eugène Sue, *Paris Esrarı*'na hangi aşamalardan geçerek ulaşır? Burada yazarımızın biyografisini sunmaya kalkışmayacağız, okur bu konuda çok daha kapsamlı ve belgeli metinlere başvurmalıdır. Burada amacımız, genel çizgileriyle bir eğilimin, halkçı bir eğilimin, hatta terimin artık taşıdığı bütün yananlamlarıyla *popülist* bir eğilimin izini sürmek.

Bu gelişimin ana çizgilerini, yaşamının sonunda, Annecy'de sürgün olan Sue, kendi yapıtları aracılığıyla bir tür örnekli özyaşamöyküsü yazmayı tasarladığında sunar bize:

> Bu fikir uzun süre önce gelmişti aklıma. İşte bu yüzden, denizi gördüğüm için deniz öyküleri yazmaya başladım; bu ilk öykülerde (başkalarının yanı sıra, *La Salamandre*, *Atar-Gull* ve *La Vigie de Koat-Ven*), 1844'ten (*Paris Esrarı*) sonraki görüşlerime taban tabana zıt bir siyasal ve felsefi yan vardır. Zihnimin, çalışmalarımın, fikirlerimin, beğenilerimin, dostluklarımın (Schoelcher, Considérant, vb) ne tür dönüşümleri ve yaşantıları aracılığıyla, önce o dönem hocalarım olan Bonald, De Maistre ve Lamennais'nin (*Din Konusunda Kayıtsızlık Üzerine*) yapıtlarında ete kemiğe bürünen dini ve mutlakiyetçi fikre kesin olarak inanıp, sonra yegâne adalet, hakikat ve iyilik öğretisi aracılığıyla doğrudan demokratik ve sosyal cumhuriyete inanma noktasına

> geldiğimi gözden geçirmek ilginç olabilir... Bu baskı için *Halkın Esrarı*'nı bitireceğim. Gene bu baskıya tiyatro için yazdıklarım, siyasal ve sosyalist eserlerim, örneğin *Donanmanın Tarihi* eklenecek. Bu sonuncusunda, Dış İşleri Bakanlığından XIV. Louis'nin bakanlarıyla yazışmalarını alarak, kralın şahsında monarşiyi anlamaya başladım ve bu yazışmalar benim için tam bir düş kırıklığı oldu, o zamandan beri monarşiden nefret etmeye başladım...[1]

Politikada meşrutiyetçilikten, özel ve kamusal yaşamda dandizmden, estetikte satanizmden sosyalist görüş beyanına (hatta sosyalizmle ilgili iki kavrayışa, çünkü *Paris Esrarı* ile *Halkın Esrarı* arasında net bir dönüşüm olduğunu göreceğiz), sürgünde ölüme. İşte Sue'nün entelektüel öyküsü budur.

Eugène Sue, 1804'te büyük bir hekimler ve cerrahlar ailesinde dünyaya geldi. Dedelerinden biri (*Paris Esrarı*'nda belirteceği üzere), 1797'de giyotine karşı bir yazı yazmıştı; babası, I. Napoléon'un tahtta olduğu dönemde Kraliyet Askeri Konutu'nun hekimiydi ve o zamanlar Birinci Konsül'ün eşi Joséphine Beauharnais vaftiz töreninde Eugène'in vaftiz anneliğini üstlenmişti. Sue, hekimlik kariyerine cerrah babasının yardımcısı olarak başladı, İspanya savaşında babasıyla birlikteydi, ama 1826'da gemi cerrahı olarak Majesteleri Kralın gemilerine binme-

[1] Aktarıldığı kaynak: A. Parmenie ve C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs: P. J. Hetzel* (Paris: Albin Michel, 1963). Bkz. Bory, *Eugène Sue*, s. 370-371.

ye başladı (tam olarak Restorasyon dönemindeyiz); Navarin'de Yunanlarla birlikte Türklere karşı savaştı ya da savaşıldığına tanık oldu, Paris'e döndü, yüksek tirajlı gazetelerde çalışmaya başladı. Adına layık bir *dandy* olarak işe *La Mode*'da yazarlıkla başladı. Ardından hızla büyük ilgi gören romanları geldi; bu romanlar, dostu ve hayranı Balzac'a yazdığı bir mektuptan anlaşıldığı üzere, onu "hatırı sayılır" soylu kadınların paylaşamadıkları, rafine ve her şeyden usanmış çok ünlü bir edebiyatçıya dönüştürdü. Sue, Balzac'a mektubunda atlar ve arabalar üzerine bazı önerilerde bulunur, ilgisizce sürdürdüğü bazı aşk ilişkilerinden söz eder, Paris sosyetesinin budalalığından ve boşluğundan yakınır: Bu topluluk içinde sürekli gösteriş yapmak, her ne pahasına olursa olsun insanları şaşırtmaya çalışmak zorunda kalmakta, büyük meblağlar saçıp savurmaktadır. Meşrutiyetçi olacaktır, çünkü Louis-Philippe'in yönetimi altında liberal olmak şık değildir; yazarımız sonunda sömürgecilik ve köleciliğe bir övgü kaleme alacak, bu arada siyasal gerekçelerle sürgüne gittikleri izlenimini veren, oysa borçları yüzünden kaçmış olan "deli fişekler"le alay edecektir.

Öte yandan, Sue'nün ilk kitaplarında, Byron'ın gizemli yakışıklı kahramanını model alarak biçim verdiği kişileri, ya Kernok gibi korsan olarak ya da Brulart gibi köle tüccarı olarak seyrederler denizlerde; zenci Atar-Gull gibi acımasız intikamlar alırlar; *La Salamandre*'daki rafine baştan çıkarıcı Szaffie gibi, başkalarının ruhlarını öldürürler. Doğal olarak, hayat hepsini ödüllendirir, sakin ve saygın yaşlılık-

ların keyfini çıkarırlar. Güzellik ile birlikte Kötülük, üstün gelir. Kesin olarak üstün gelen Üsluptur.

Üslubun edebi bağlamda üstün geldiğini söyleyemeyiz. Genç Sue'nün ünlenen ve yüceltilen çalışmaları aklımıza Byron'un kişilerinden çok Sandokan'ın serüvenlerini getiriyor. Egzotik konular, adlarda belli gözüpekliklere imkân tanısa da, yazı oldukça ilksel düzeydedir. *Paris Esrarı*'nda da bol bol karşımıza çıkacak olan belli anahtar sıfatları –ezbere üçünü aktaralım: "*fameuse* (ünlü; görülmedik; eşsiz)," "*blafard* (soluk; uçuk)" ve "*opiniâtre* (dikkafalı; sürekli; hiç dinmeyen)"– yineleme üzerine istatistiksel bir araştırma, Sue'nün popüler yazar olarak yazgısını anlamamıza yardımcı olacaktır. Her durumda, tam da bu kusurlardan ötürü, yazarımız kesin etki duygusundan, akılda kalıcı kişiler yaratma kapasitesinden yoksun değildir. Kuşkusuz, Sue bir kozmosa hayat verir ve başlangıçta bu kozmosu egzotik sahnelerle yansıtırken, aslında *Paris Esrarı*'yla, *Gezgin Yahudi*'yle ve *Halkın Esrarı*'yla yazacağı sivil ve siyasal komedi figürleri için malzeme hazırlamaktadır.

2.

Sosyalizme geçiş, belirttiğimiz gibi, hızlı bir dönüşle olur. 25 Mayıs 1841'de Sue, tiyatroda Félix Pyat'ın *İki Çilingir* dramını seyreder: Bu, döküntü bir çatı katında geçen bir piyestir. Sahnede yoksul ve saf proleter vardır. Sue, oyundan sonra, yazardan kuşku duyar, Pyat onu eliyle kendisine dokunmaya davet eder. Örnek bir işçiyi ziyarete giderler: Toplumsal sorunlar üzerine esaslı kitaplar okumuş

işçilerden birini, bilinçli bir sosyalisti, bir halk liderini, gelecekteki 1848 barikatlarının bir kahramanını. Açık ve dürüst bir karşılama, yeni sofra örtüsü, büyük ama onurlu bir yoksulluk görüntüsü, bir halk sofrası, nefis haşlama et söz konusudur: Keza, o günün en önemli siyasal ve sosyal sorunları üzerine, kendi haklarının bilincindeki proleterin düşünsel açıklığıyla görüşlerini dile getiren ev sahibinin öğretileri. Zihinsel dönüşüme giden yoldur bu: Sue, yeni davaya kazanılmış biri olarak çıkar dışarı.

Bu ani aydınlanma üzerine çok şey yazılmıştır. Yazarının sosyalizmine gereğinden çok değer vermeye hazır Bory gibi Sue'ye sevgiyle yaklaşan bir biyografi yazarı bile, en azından başlangıçta dandizm ile sosyalizm arasında oldukça sıkı bir bağ olduğunu teslim etmekten geri duramaz. Sue, kendini akranlarından ayrı kılmanın yeni bir yolunu keşfetmiştir, artık Paris'i giysileri ve atlarıyla şaşırtmak istemez, şehri Halkın Dini'ni vaaz ederek şaşırtacaktır. Kendi ortamında bu, aynı ölçüde provokatif ve eksantrik bulunacaktır.

Bu minval üzere, 1841'de *Mathilde*'i yazar ("romanın ikinci kısmındaki belli sahneler, rengini belirsiz bir sosyalizmden alır")[1] ve *Paris Esrarı*'na başlar.

---

[1] Bory, *Eugène Sue*, s. 240. Yeni yola girdiğini düşünen Sue'nün "eksantrik" projesi hakkında, Sainte-Beuve şunu söyler: "Bu zeki ve yaratıcı adamın, ünlü yapıtına başlarken, kötümser yaklaşımını büyük bir ısrarla sürdürmek, bu yaklaşımın bütün gizlerini bir araya getirerek, üst sınıfın yararlanacağı, tadı tuzu yerinde bir roman yaratmaktan başka herhangi bir amacı olduğu kuşkuludur. Sanırım yazar, bir tür bahse girercesine, bu kez güzel kadın okurlarını nereye kadar götürebileceğini ve soylu

Şehrin düşkün sokaklarını kat etmekten, romanın başlangıcının geçtiği batakhanelere, fahişe ve eşkıya yuvasına girmekten keyif alır; bir kez daha korkunç olanın, hastalıklı olanın, hırsız argosunun yoz tadının çekiciliğine kapılan satanisti buluruz karşımızda. Kuşkusuz, Fleur-de-Marie'de çok eski bir arketipi, *"vierge souillée"*yi –bedenen tecavüze uğramış, ama ruhen lekesiz kızı– yeniden yaratan, böylece romanın hakları ile ahlakın haklarını bağdaştıran ve bütünsel bir dokunaklılığa erişen romantik yazardır o: Bu, Richardson'dan başlayarak, saygıyı hak eden her romanın vazgeçilmez yönünü oluşturur.[1] Sınırsız sefihlik ve pislikleri betimlemekten zevk duyar,

---

hanımların *tapis-franc* karşısında geriye çekilip çekilmeyeceğini en baştan görmek istiyordu." Ayrıca bkz. Bory, *Eugène Sue*, s. 245-246.

1 "Prévost'nun, Defoe'nun izi sıra, *Manon Lescaut*'da, Rousseau'nun *İtiraflar*'da (Zulietta) ve *Nouvelle Héloïse*'ın sonunda *Milord Edouard Bomston'un Aşkları*'nda (Lauretta Pisana), Goethe'nin "Tanrı ve Bayadere" baladında, Schiller'in *Hile ve Aşk*'ta (gözde Lady Milford) dile getirdiği, bu aşkla yeniden doğan fahişe motifi, Romantiklerin saflığını yitirmiş güzellik kültlerinin yönlerinden biri haline gelecektir. *Rolla*'nın Musset'sinden ('Kız kardeşi değil miydi, bu fahişe?'), İtalyan Crepuscolarismo akımı şairlerinden Gozzano'ya dek, bu 'masum fahişe' tipi –Sue'nün Fleur-de-Marie'si, D'Annunzio'nun Mila'sı– pek çok kez karşımıza çıkacaktır" (Mario Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo* [*Ten, Ölüm ve Şeytan*], Floransa: Sansoni, 1948, s. 113). On sekizinci-on dokuzuncu yüzyıl burjuva sınıfının anlatısal pazar isterleriyle (ve alıcı kadın kitlesinin yükselişiyle) bağlantılı olarak Her Şeye Rağmen Saf Kız arketipi konusunda, şu kitabın tamamına bakınız: Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (*Amerikan Romanında Aşk ve Ölüm*), New York: Criterion Books, 1960 (ne var ki, kitapta Sue'ye değini eksiktir).

ama okurlardan özür diler; halkı hâlâ ahır gibi evlerin pis kokusundan midesi bulanan akranı gibi düşünür; okurlarının, gerçek okurlarının, çoğunluğun onun kişilerinde kendilerini bulacaklarını, onun yapıtlarını farklı bir gözle okuyacaklarını henüz bilmez. Bunun farkına vardığında, "okuma anahtarı"nı değiştirmek zorunda kalacaktır.

Sue, kitle iletişim araçlarının amansız yasasının net olarak farkına varır: Buna göre, okurların kodları, yazarın kodundan kaçınılmaz olarak farklıdır. Yazar, soğukkanlılıkla ticari bir işlem gerçekleştirdiğinde, daha çok kodun ışığında okunabilir bir ileti geliştirmeye gayret eder; çizgiromanın, teknikolor filmin ve geniş kitleler için yazılan romanın hedefi olsa olsa budur. Oysa şimdiden bir bunalımın gerginliğini yaşayan Sue, olan biteni keşfettiğinde, tek bir kodu, halk kitlelerinin kodunu benimseyecektir. Konformist burjuvazi, resmi sesler aracılığıyla ona karşı isyan edecek, ama aslında her durumda onun yapıtlarına tutkuyla bağlanacaktır. Sue, proleterlerin dilini ve dünyasını seçer, ama gene de herkes tarafından beğenilir. Başarı nedir? Kalabalıkları dönüştürmüş müdür, yoksa kendi dönüşümü yalnızca bir görüntüden ibaret midir? Giderek kitleler Sue'yü toplumsal sorunun bir havarisi gibi görüp onu yüceltecek; yazar, betimlediği şeyin, konunun benzersizliğinin etkisi ile belge, toplum hakkında hüküm, siyasal protesto, dönüşüme çağrı haline gelmekte olduğunu fark edecektir. Büyük bir olasılıkla yazar okuyup bilgilendikçe, dikkati giderek daha az analitik ve giderek daha katılımcı bir hal alıyordu. Ama

gerçek itici gücü, kesinlikle halkın talebiydi. Bunu Bory de sürekli vurgular: "(Konusu itibarıyla) popüler roman, (başarısı itibarıyla) popüler hale gelirken, çok geçmeden fikirleri ve biçimi açısından popüler hale gelecektir."[1]

Artık Sue işçi kılığına bürünmüştü ve gerçekten öyküsünün mekânlarını her yönüyle keşfediyordu; Rodolphe gibi yapıyor, halkın arasına karışıyor, halkı anlamaya çalışıyordu. Sue'nün sosyalizmi, giderek daha katılımcı bir hal alıyor, artık yazar okurlara gözyaşı döktürdüğü talihsizliklere kendisi ağlıyordu. Elbette sınır tam da buydu: Ağlamak ve ağlatmak. Sue, çareler öneriyordu, ama bu çarelerin duygusal, pederşahi ve ütopyacı sınırını göreceğiz.

Üçüncü Kısımda sosyal reformlar (Bouqueval'deki örnek çiftlik) önerirken, asıl Beşinci Bölümde yapıtın yapısı derin bir değişime uğrar; uzun tiratlara, ahlaki söylevlere, "devrimci" önerilere (ama açıkça reformcu önerilerdir bunlar) yer vermek için aksiyon daha sık kesilir. Kitap adım adım sona yaklaştıkça (ama son hep uzağa alınır, çünkü okur kitlesi öykünün olabildiğince uzun sürmesini ister), hazırlık kısmı yoğunlaşır, tahammül edilebilirliğin sınırlarına ulaşır.

Ama kitap böyledir, bir bütün olarak alınması gerekir. Söylev de, olay örgüsünün bir parçasıdır. Kitap, Bory'nin dediği gibi bir melodramsa, ki öyledir, söylevler onun romantik kısımlarıdır. Bu yüzden, yapıtın tirat ve arasözleri kaldıran kısaltılmış versiyonları (şimdiye kadar yalnızca bu kısaltılmış

[1] Bkz. Bory, *Eugène Sue*, s. 248.

versiyonları okuyorduk), akıcı olsalar da bizi yapıtın bölünmüş, doğallığını yitirmiş bir biçimiyle karşı karşıya bırakıyorlardı.

Paris Esrarı, yoksullukla birlikte suç üreten kötü toplumsal koşulların açığa vurulan gizi olarak sunuluyordu dönemin okuruna. Yoksulluğu azaltalım, terk edilmiş çocuklara yardım edelim, mahkûmları eğitelim, çalışkan işçiyi borç korkusuyla, namuslu genç kızı becerikli baştan çıkarıcıya teslim olma zorunluluğuyla karşı karşıya bırakmayalım, herkese bağışlanma, kardeşçe yardım, Hıristiyan desteği verelim; böylece toplum daha iyi olacaktır. Nasıl da soylu bir mesaj! Sue'ye katılmamak mümkün mü? Kötülük, toplumsal bir hastalıktır. İşte çareleri. Yeraltı dünyasının destanı olarak başlayan kitap, Mutsuz ve Kurtarılabilir İşçi destanı olarak utkuyla sona erer. Öfkelenmek için pusudaki gericilik arabasına umarsızca bağlanmış olmak gerekiyordu. Ve pusudaki gericilik, vazifesi olduğu üzere protesto eder. 25 Temmuz 1843 tarihli *La Mode*, geleneği yozlaştıran sefil yazarın ilk provalarına yer vermekten utanç duyarak, patlar: "Asla Latin şehveti, Sn. Sue'nün noter Ferrand'ın melez Cecily eliyle "ayartılması"nı anlattığında olduğu denli müstehcen sahneler üretmemiştir... Faublas ve Aretino'nun kötü ünlü kitabı, muhafazakâr gazetelerin tefrikaları karşısında birer ahlak kitabı haline geliyorlar... *Journal des Débats*'nın popülerliği, Saint-Lazare'ın yitik kızları arasında her gün artıyor olsa gerek." Ve Rue du Bac'taki bir kilisede şu tür bir vaaz dinlenebiliyordu: "Bakın, kardeşlerim, sırf adından bahsetmesi bile

suç yerine geçecek olan bu adam, mülkiyete saldırıyor, bebek katlini mazur gösteriyor... Komünizmi gülünç biçimler altında gizliyor; salonlarınıza, ailelerinize nüfuz etmek, sizi kitaplarını, kulüplerde savunulan fikirleri okumaya zorlamak istiyor... Ama bu okumanın ölümcül bir günah olduğu bilinmeli."[1]

Olağandır. Bugün bile, ılımlı bir politika izleyen İtalyan gazetelerinin sayfalarında bu tür yakınmalar okumuyor muyuz? O yüzden, bunların Eugène Sue'nün zamanında olması normaldir. Ama konformistlerin bu eleştirisi, hiçbir zaman yeterli güvence değildir. Sue için değildir. Ve birkaç daha kurnaz okur, ona yönelik "soldan" bir eleştiri başlatır. Edgar Allan Poe'yla başlayalım.[2]

Paris Esrarı İngilizcede yayımlandıktan hemen sonra yazdığı *Marginalia*'sından birinde Poe, çeviriyle ilgili birkaç itirazını, anlatının yapısı üzerine birkaç gözlemini dile getirir (bu konuya daha sonra döneceğiz) ve her durumda şunu belirtir: "Sue'ye atfedilen felsefi gerekçeler azami derecede saçmadır. Yazarın birinci ve aslına bakılırsa yegâne amacı, heyecanlı, dolayısıyla satış şansı olan bir kitap kaleme almaktır. Toplumu düzeltme eğilimi (örtük ya da doğrudan) vb, bununla sayfalarına müstehcenlik haplarını allayıp pullayacak bir vakar ya da yararcı-

---

1 Bkz. Bory, *Eugène Sue*, s. 285-286.

2 Edgar Allan Poe, *Marginalia*, Milano: Mondadori, 1949, s. 99 vd. İlginç bir ayrıntı: Poe, *Paris Esrarı*'na bir mahkûmun hikâyesi şeklinde koyulan "Gringalet ve Coupen-Deux" hikâyesi ile maymunun bir cinayetin aracı olarak kullanıldığı kendi "Rue Sokağı'nda Cinayet" hikâyesi arasında bir benzerliği dile getirir (ama nazik bir tutumla, çalıntıdan değil rastlantıdan söz eder).

lık tonu eklemeyi uman yazarların çok bildik stratejilerinden biridir yalnızca."

Aslında Poe "soldan" eleştirmez. Belli bir sahteliği dile getirip içgüdüsel olarak bunu yazarın niyetine atfeder. Poe bu yazıyı yazarken, Belinski bir başka yazı kaleme alıyor; o yazıda, Poe'nun sezinlediği şeyi daha açık olarak, ideolojik açıdan daha tutarlı bir çerçevede ele alıyordu.[1]

Belinski, sanayileşmiş Batı uygarlığında halk sınıflarının durumu üzerine hızlı bir değerlendirmenin ardından[2] saldırıya geçer:

> Eugène Sue talihli bir adamdı: Önce, kelimenin gerçek anlamıyla, halk üzerinden spekülasyon yapmak gibi kârlı bir fikir geldi aklına... Yapısı gereği, küçük burjuva ve cahil, saygın bir yurttaş olan Sue, milletvekili olabilseydi, bugün Tüzüğün istediği gibi bir milletvekili olurdu. Romanında Fransız halkını betimlediğinde, onu gerçek bir burjuvanın bakışıyla, basite indirge-

---

1 Vissarion Belinski, *Textes Philosophiques Choisis*, Moskova: Éditions en Langues étrangères, 1951; Sue değerlendirmesi, s. 394 vd.

2 Yazı, sansüre verilen tavizlere isnat edilebilecek olan ilginç saptamalar içerir: Sözgelimi Belinski, Sue'nün betimlediği korkunç toplumsal koşulların Fransa için geçerli olduğunu, aynı şeyin Rusya için geçerli olmadığını dile getirir: Rusya'da elbette hiç kimsenin ("para dilenen iflah olmaz miskinin bile") açlıktan ölmesi söz konusu değildir. Ayrıca Belinski'nin Hugo ve Balzac gibi yazarlara gösterilen rağbetle ilgili gözlemlerine baktığımızda, şunu görürüz: Belinski'ye bakılırsa, yaklaşık on yıl önce bu yazarlar dünya çapında başarı elde etmişken, şimdi (1844'te) çoktan mazi olmuşlardır...

yerek değerlendirir: Onun gözünde Fransız halkı, açlıktan nefesi kokan, cahillik ve yoksulluk yüzünden suça yönelmiş bir avam topluluğudur.

Sue, gerçek halkın kötü yönlerini ve gerçek erdemlerini görmezlikten gelir; halkın, bugün muzaffer bir edayla iktidardaki partinin sahip olmadığı bir geleceğe sahip olduğunu bir an aklına getirmez, çünkü halkın inancı, coşkusu, ahlaki gücü vardır. Eugène Sue halkın yoksun durumuna acır: Niçin acımak gibi soylu bir yetiye sahip olduğunu kabul etmeyelim? Hele garanti kârlar getiriyorsa! Acır, ama *nasıl*? Bu bir başka sorundur! Sue, halkın artık yoksulluk çekmemesini, açlıktan nefesi kokan bir avam kitlesi olmamasını, kendisine rağmen suça itilmemesini ister, halkın karnı doymalı, üstü başı düzgün olmalı, oturmasını kalkmasını bilmelidir. Bu arada, burjuvalar ve halihazırda yasaları yapanlar, Fransa'nın efendileri –üst düzey kültürü olan bir spekülatörler kastı– olmaya devam edecektir.

Sue, romanında Fransız yasalarının, istemeden ahlaksızlığı ve suçu koruduğunu ortaya koyar ve bunu tam ve inandırıcı bir tarzda yaptığını söylemek gerekir. Ama kuşkulanmadığı şey şudur: Kötülüğün kaynağı, belli yasalar değil, bütün bir Fransız yasama sistemidir, bütün bir toplumsal örgütlenme tarzıdır.

Suçlama nettir, ılımlı reformculuk suçlamasıdır bu: Her şeyin eskisi gibi kalması için bir şeylerin değiş-

mesini dilersiniz. Görüntüde Sue sosyal demokrat gibi bir şeydir; gerçekte ise insanların sefaleti üzerinden spekülasyon yapan bir merhamet satıcısıdır.

Şimdi *Kutsal Aile*'nin sayfalarını yeniden okursak, aynı eleştirel unsurları buluruz. Her şeyden önce, *Allgemeine Literaturzeitung* çevresinde faaliyet gösteren genç Hegelcilerle, özellikle *Paris Esrarı*'nı ölümsüzlük ile düşkünlüğü birbirinden ayıran ve hep yeniden onarılması gereken kırılmanın destanı olarak sunan Szeliga'yla sistematik bir alay söz konusudur ve polemiğin merkezinde Sue değil Szeliga vardır.[1] Ama Marx ile Engels'in söylemi inandırıcı olabilmek için, Sue'nün yapıtına yıkıcı bir eleştiri yöneltmek, onu bir tür ideolojik hile (tam da yalnızca Bruno Bauer ve arkadaşlarına kurtuluş iletisi gibi görünebilen bir hile) olarak göstermek zorundadır. Ve bu noktada yapıtın küçük burjuva reformcu doğası, çok yalın olarak, zavallı Morel'in ekonomik bahtsızlıklarının doruğunda söylediği cümleyle belirlenir: "Ah, zenginler bunu bilselerdi!" Kitabın ahlaki bakış açısı budur: Zenginler bunu bilebilir, hayırsever girişimlerde bulunup toplumun yaralarını sarabilirler. Ama Marx ile Engels, bir adım öteye

---

1 Szeliga'nın *Paris Esrarı*'nı okuma/yorumlama tarzına bir örnek vermek gerekirse: "Demek ki, sevgi evliliğin, genel olarak etik tutumun özü olmaktan çıkarsa, *cinsellik* sevginin, etik tutumun, aydın toplumun gizemi haline gelir... Kontes Mac Gregor, aydın toplumun gizemi olarak cinselliğin 'bu nihai anlamını' temsil eder"; "*Gizem olarak cinselliğin* en evrensel tezahürü, *danstır*"; "*Cecily, aydın toplumun açığa vurulan gizidir*," vb (bkz. Karl Marx ve Friedrich Engels, *La sacra famiglia* [*Kutsal Aile*], Roma: Rinascita, 1954, s. 67-75).

gider: Onlar, Sue'de reformcu damarı belirlemekle yetinmezler (ekonomik kriterler ışığında, prens Rodolphe'un önerdiği yoksullar bankası fikrini eleştirmekle yetinmezler), ama kitaptaki etiğin bütünüyle gerici özünü ortaya koyarlar. Rodolphe'un adalet için intikamı, ikiyüzlü bir harekettir, Chourineur'ün toplumsal diriliş betimlemesi ikiyüzlüdür ve Sue'nün yeni ceza kuramı (örneği, öğretmenin aldığı cezadır) olduğu gibi dini ikiyüzlülükle maluldür, Fleur-de-Marie'nin dinsel yabancılaşmanın tipik örneği olan kurtuluşu ikiyüzlüdür (sözcüğün Feuerbach'daki anlamıyla bu yabancılaşma araya girip başlangıçta salt insani düzlemde olumlu sonuç olanakları bulmuş olan ahlaki bir yeniden doğuşu ikircikli ve başarısız hale getirir). O yüzden, Sue içten bir sosyal demokrat değil, her açıdan tutucu ve gerçek niyetini gizleyen bir gerici olarak nitelendirilir, en azından köleci sömürgeciliğe övgü yazdığı gençlikteki görünümü itibarıyla.

Marx ile Engels'in eleştirisi kesin miydi? *Analiz edilebilir nesne* olarak kitap söz konusu olduğunda, kesindi. Bunu, bu incelemenin ikinci kısmında daha iyi göreceğiz. Geriye eleştirinin insan olarak Sue'ye ve kitabın sahip olduğu sosyal etkilere hakkını verip vermediğini görmek kalıyor.

Bu ikinci konu üzerine kesin bir hüküm vermek oldukça zor. En makul görüşe, yani iyilikseverlik yoluyla toplumsal uzlaşmayı savunan bir kitabın, olsa olsa savunduğu fikirleri yaygınlaştırabileceği görüşüne (ki bu, daha önce ilginin merkezi olmaktan hoşnut olan proletaryanın hoşuna gitmeyeceği gibi, burjuvazinin

de hiç hoşuna gitmez) karşı, Jean-Louis Bory'nin yorumunu getirebiliriz. *Paris Esrarı*'nın, toplumsal bir önemi olmuş, bilmeyenlere yoksul sınıfların durumunu göstermiştir, binlerce talihsize toplumsal bilinç kazandırmıştır: "Şunu yadsımak imkânsızdır: Sue'nün, Şubat 1848 devriminde belli bir sorumluluğu olmuştur. Şubat '48, *Paris Esrarı*'ndaki Paris aracılığıyla, Sue kahramanlarının, çalışan sınıflar ile tehlikeli sınıfların birlikte karşı konulmaz şenliğidir."[1]

Ve bu hareketlerde yalnızca belli sınıfların talepleri değil, halktaki genel bir tahammülsüzlük bir araya geldiği için sav kabul edilebilir. "İkinci Cumhuriyet'in zaferi, *Paris Esrarı*'nın zaferidir." İkinci Cumhuriyet'in ne olduğu üzerinde anlaşmamız, onun Fourierci *La Democratie Pacifique* [Barışçı Demokrasi] gazetesinin 1 Nisan 1943 tarihli sayısında (Sue'nün hocası ve dostu Considerant'ın ağzından) yazılan şey anlamına geldiği üzerinde anlaşmamız yeterli olacaktır:

> Sınıflar çatışması, azaltılamaz bir şey değildir; sonuçta, bu sınıfların çıkarları ortaktır ve iletişim yoluyla bu çıkarlar bağdaştırılabilir... En ödünsüz muhafazakârların "devinimsiz" demokrasisi ile devrimcilerin "yeniliklere kapalı" demokrasisi arasında, ilerici, barışsever ve örgütleyici bir demokrasi vardır: Bu demokrasi, herkesin haklarını ve çıkarlarını temsil eder.[2]

---

1 Bory, *Les Mystères de Paris* (Paris: Pauvert, 1963), Sunuş yazısı.

2 1 Nisan 1843 tarihli *La Democratie pacifique* (Victor Considérant'ın yazısı). Bkz. Bory, *Eugène Sue*, s. 295.

Ama belki de sorun daha inceliklidir. Durum şudur: *Paris Esrarı*'nın başına bir kitle dolaşımında iletilerin başına gelen geliyordu: Roman, farklı açılardan okunuyordu. Bazıları için genel bir kardeşlik iletisini temsil ederken, bilinçli burjuvalara işin aslına dokunmayan bir protesto gibi görünürken, başkaları için, pek çokları için, erişilebilir ve dolaysız şekilde biçim verilmiş başkaldırının ilk adımını oluşturuyordu. Başkaldırının ikircikli ve üstü örtülü olması önemildi değildir, bunlar filozofun uğraşacağı inceliklerdir; bazıları için yalnız çığlık kaldı geriye, Sue'nün sefalet skandalına işaret eden parmağı. Fikirler, yanlış olsalar da, bir kez yaygınlık kazandıktan sonra tek başlarına yollarına devam ederler. Nereye varacakları asla tam olarak bilinmez.

3.

İkinci sorun, Eugène Sue'nün kişiliğiyle ilgilidir. *Paris Esrarı* ve yaklaşık 1843 yılıyla ilgili olarak şu söylenebilir: *Dandy*, hiç kuşkusuz, sosyalist olduğunu keşfediyor, ama aslında yalnızca iç bayıltıcı ve avutucu bir yardımsever haline geliyordu. Ama 1845'te *Gezgin Yahudi* yayımlanır ve burada dönüşüm şimdiden kendini hissettirir. *Paris Esrarı*'nda önerilen reforma rahipler ve rahip yardımcıları aracılık ederken (Rodolphe, yoksullar bankasının idaresini bir rahibe emanet eder) ve toplumsal talep, rahibin temsil ettiği resmi Hıristiyanlık yolları üzerinden yönlendirilirken, gezgin Yahudi öyküsü ana eleştiri hedefi olarak, öncelikle Cizvitleri ve Kilisenin dünyevi iktidarını seçer. Hıristiyanlığın ilk dönemine

dikkat çekildiği kesindir (bu anlayışa göre, İsa ilk sosyalisttir). Kahraman ve erdemli rahip figürüyle karşılaşırız, ama *Gezgin Yahudi* tek kelimeyle ruhban sınıfına şiddetle karşı olan bir kitaptır ve kitapta Kiliseye karşı ödünsüz bir Fouriercilik savunulur; dönüşümlü olarak, işçi yanlısı görüşler ile cumhuriyetçi ve sömürgecilik karşıtı konum alışlar dile getirilir. *Gezgin Yahudi*, gene de mistik (ve aynı derecede dokunaklı) bir kitaptır, ama kitaptaki dinsellik ve mistiklik, en ideal ütopyacı laik sosyalizme uygun bir dinsellik ve insanlık mistisizmidir. Katolik hiyerarşi artık *Paris Esrarı*'nda sahip olduğu aracı rolünü üstlenmez, düşman olarak belirlenir: Sağda duran ve çağlar boyunca hep sağda durmuş olan düşman.

Aynı zamanda Sue, siyasal yaşama daha aktif olarak katılır, bu arada muhafazakâr ve ılımlı kesimin yoğun hakaret sağanağıyla karşı karşıya kalır. Yapıtları, büyük bir Cizvit fobisi hareketinin başlamasına yol açar, Fourierci topluluklarda sevinç çığlıkları atılır, hareketin fikriyatı kitabına kavuşmuştur. Sue, giderek ünlenir (*Gezgin Yahudi* romanı, *Üç Silahşörler*, *Kibar Fahişeler* ve *Monte Cristo Kontu*'nun yayımlandığı yıl yayımlanır, ama kitleler yalnızca Sue'nün farkına varırlar). Sue'nün başka yapıtlar yazmaya başladığı (1847'de *Yedi Ana Günah* serisini kaleme almaya başlar), *Paris Esrarı*'ndan esinlenen sosyal reformların (tutuklular için tarım kolonileri, Emniyet Sandığı'nın yeniden düzenlenmesi, hapishanelerde hücre hapsi uygulaması, eski mahkûmlar için hayırsever yardımlar) gerçekleştiği sırada, 1848 hareketleri başlar. Bunu izleyen cumhuriyetçi reform-

lar furyası içinde (burada da, *Paris Esrarı* birçok şeyi, örneğin ölüm cezasının kaldırılmasını öngörüp gündeme taşımıştı), Sue sosyalist cumhuriyetçi partiye bağlanır. Seçimlere katılır, ama Fransız genel seçimleri, Paris işçi kitlelerinin taleplerinden korkan köy ve taşrayı öne çıkarır; seçimleri ılımlı cumhuriyetçiler kazanır. Sue, artık onlara muhalefet eder ve "kızıl cumhuriyet"i savunur; tehlike olarak "kızıl" sıfatını reddeder, ama Şubat devriminin kazanımlarını yitirmemek için mücadele eder. Falansterlere bağlı olan Sue, Cabet ile temasları geri çevirmez, ama mülk ortaklaşmacılığını eleştirir. Aralıkta Louis-Napolèon cumhurbaşkanı olur. Sue ve arkadaşları, art niyet ve aldatmayı görüp Bonaparte'a karşı komplo kurarlar, devrimin artık ihanete uğradığını sezerler.

Bu ortamda Sue yeni yapıtına başlar. Yapıtı, bin bir güçlük ve sansürle mücadele ederek, ancak 1856'da, ölmeden kısa bir süre önce tamamlayabilecektir. Kitabın adı *Halkın Esrarı*'dır ve bu, yazarımızın daha az bilinen, ama daha ilginç destanıdır. Alt başlık, "Bir İşçi Ailesinin Çağlar Boyunca Hikâyesi"dir: Gerçekten de, eserde Fransız –daha doğrusu Galyalı– bir ailenin Roma döneminden, Druidler Galya'sı döneminden, 1848'deki günlere kadar hikâyesi anlatılır. Lebrennler (Brennus'u hatırlatan simgesel bir ad), egemen Plouermeller ailesine karşı mücadelelerinin anı ve yadigârlarını babadan oğula aktarırlar. Lebrennler işçidirler, Plouermeller ise senyörlükle yola çıkar, sonra meşrutiyetçi, sonra kapitalist olurlar. Burada ırkçı-sınıfçı bir kuram şekillenir; buna uygun olarak, Fransa'nın tarihi, yer-

li bir proletarya sınıfı ile dışarlıklı bir efendi sınıfı arasındaki sürekli karşıtlık olarak görülür. Sue, sınıf mücadelesini keşfeder, ama onu Manici bir bakış açısıyla, mitsel-biyolojik arası bir şey olarak görür. Kurmaca ile sayfalarca süren tarihsel anlatı, felsefi ve siyasal düşünceler iç içe geçer, kitap kesinlikle okunması olanaksız, yoğun, yorucu, öfke ve başkaldırı dolu bir metindir.[1] Ama kuşkusuz, Sue bu yapıtı yazarken, yazdıkça, sınıfların varlığını ve sınıf mücadelesinin gerekliliğini keşfetmiştir. Artık ideal uzlaşmaları düşünmez, işçi karakterleri "Ah, zenginler bilseydi" demezler. Zenginlerin durumu bildiklerini ve bundan ötürü zengin olduklarını ve öyle kalmak istediklerini bilirler. Bu yüzden, silahlarını kuşanıp

---

[1] Sınıf ayrımlarında ırkı temel alan yorumun Sue'ye çeşitli güvenilir kaynaklardan ulaşmış olması dikkat çekicidir. Sue, yapıtın ilk epizodunun anlatıldığı Birinci Bölümün 1. notunda, Augustin Thierry'nin *Récits des temps mérovingiens* (*Merovenjler Zamanından Anlatılar*) adlı kitabına değinir; bu kitapta, değişik kereler, Tourslu Grégoire'ın tanıklığına yer verilir; Sue bu tanıklıktan daha sonra yararlanacaktır. Öte yandan Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre* (*İngiltere'nin Normanlar Tarafından Fethinin Tarihi*) adlı kitabında, toplumsal çatışmaların ırksal kökenli olduğu öğretisini geliştirmişti. Sue'nün andığı diğer kaynaklar şunlardır: Loyeau (*Soyluların Yükümlülükleri*, 1701), Kont Boulainvilliers (*Eski Fransa Yönetiminin Tarihi*), Başrahip Sieyès (*Üçüncü Güç Nedir?*) ve son olarak Guizot (*Temsili Hükümet ve Fransa'nın Güncel Durumu Üzerine*). Guizot'da, Frenkler-Galyalılar, Senyörler-Serfler, Soylular-Plebler ikiliği oldukça açık olarak kendini gösterir. (Sue, sözünü etmemekle birlikte, aynı temanın yer aldığı *Fransa Tarihi Üzerine Yazılar*'ı biliyor olabilir). Sue'nün sosyalizminin eklektik ve saf niteliğini hâlâ vurgulamak gerekirse, yapıtında sergilediği sınıf kuramının çatısının, sağ ya da muhafazakâr liberal kuramcılardan ödünç alındığını belirtmek yeterli olacaktır.

meydana inerler. Yapıt, Şubat 1848'in günleriyle ve Bonaparte'a karşı öfkeli bir suçlama çığlığıyla biter. Sue en sonunda, "Adaletsizliğe olan nefretin de yüz ifademizi bozduğunu" ve "iyi olmanın mümkün olmadığını" keşfetmiştir. Ve gerçeklik, onu bu fikrinden caydıracak hiçbir şey yapmaz artık.

1849'da, yeni seçimlerden sonra, Montagnardlar bir başkaldırı girişimi başlatmışlardır; bu girişim hemen bastırılmış, Sue'nün birçok arkadaşı sürgün ya da sınırdışı edilmiştir. 1850'de, yeniden seçim yapılmış ve bu kez Sue utkuyla seçimi kazanmıştır. Deccal, kalabalıkları kargaşaya sürükleyen kitapların yazarı, parlamentodadır. Ama zaman artık darbeye uygundur ve Napoléon Bonaparte cumhuriyeti ortadan kaldırmaya hazırlanmaktadır. Sue'nün yapıtlarının devrimci amaçlar açısından gerçekten önemli olduğu varsayımını doğrulamak üzere, 1851'de Riancey yasası yürürlüğe girer; bu yasa, tefrika roman içeren gazete başına beş kuruşluk bir vergi ödenmesini öngörür. Bu, tefrikayı, toplumsal nifakları yayan kaynağı (yalnızca Sue değil, aynı zamanda Dumas ve diğerleri söz konusudur) ortadan kaldırmanın zarif bir yöntemidir.[1] *Paris Esrarı* güçlükle yayımlanır, hava solunmaz bir hal alır. Sue, şimdi açık-

[1] Bu dolaylı sansür sahnesi üzerine, Alexandre Dumas'nın *Kontes Charny*'nin başına ilk bölüm olarak koyduğu mizahi bir *pamphlet* vardır (*Kontes Charny, Melek Pitou*'nun; *Melek Pitou, Kraliçenin Kolyesi*'nin; bu sonuncusu da, *Joseph Balsamo*'nun devamıdır). Dumas, Riancey yasasına ateş püskürür, bunu Sue'nün vekil olarak gelişi karşısında meclisin korkusuna bağlar ve o zamanlar muhafazakârların IV. Henri suikastinden Enghien Dükü'nün katline kadar tarihteki bütün cinayetleri tefrika romanına mal etmelerini alaya alır.

ça başkaldırıyı savunur, ama artık çok geçtir. Aynı yılın 2 Aralık günü, darbe olur. Cumhuriyet alaşağı edilir, yeni imparatorluk doğar. Sue, partisinin diğer milletvekilleriyle birlikte tutuklanır. Sonra, etkili arkadaşlarının girişimiyle, yurtdışına çıkma riskini göze alır. III. Napoléon olanca varlığıyla ondan nefret etse de, sınıra ulaşma iznini elde etmeyi başarır.

Savoia'nın Annecy şehrinde, bin bir dert –yabancı ülkelere kabul edilme girişimleri, umutsuz bir yaşlılık aşkı, sürgünde olanların özgür Piemonte'de düzenledikleri toplantılar, Gioberti ve Mazzini'yle dostluk (Mazzini, *Halkın Esrarı*'nın İsviçre'de yayımlanmasını sağlayacaktır), Savoia ruhban sınıfının ve Yoldan Çıkarıcı Yazarın varlığına kötü gözle bakan muhafazakâr kesimin amansız saldırıları– arasında sürgün yılları başlar. Piemonte ile III. Napoléon arasındaki ittifak, sürgünü ciddi zorluk içine sokacaktır. Yazar, *Halkın Esrarı*'nı 1856'da bitirir. Sonra, son kelimenin kaleminden çıkmasıyla birlikte Sue sanki birden çöker.

Ne var ki, artık *dandy* sağlam ve kesin görüşleri olan biri haline gelmiştir. Bir adım geri atmamış, sürgünde bile gaspçıyı korkutmuştur. Sue, 1857'de ölür ve cenazesi neredeyse demokratik bir halk oylamasına dönüşür. Cavour, Annecy'de asayişin kesin olarak korunmasına yönelik kaygılarını içeren bir dizi telgraf gönderir. O cenaze, bir devlet gerçeğidir, bir simgedir; sürgündeki sosyalistler ve cumhuriyetçiler dört bir yandan gelip aynı yerde buluşurlar.

Sonuçta, Sue'nün cenaze töreni, Belinski'nin suçlamasına karşılık gelir, en azından kariyerinin

sonunda. Sue, halk üzerine spekülasyonda bulunmamıştır. Halka gerçekten inanmıştır. Halka insancıl ve ütopyacı sosyalist olarak inanmıştır, yaşamı ve yapıtlarında net olmayan ve özellikle duygusal bir ideolojinin sınırlarını ve çelişkilerini yansıtmıştır.

Sue'yla birlikte klasik tefrika sona erer. Bu yıllarda Ponson du Terrail gibi yeni yıldızlar ortaya çıkar, ama onlar başka yollardan ilerlerler, ideoloji havarileri çağı sona ermiştir. Bir yıl önce Baron Haussmann, yeniden inşa etmek için Paris'i yıkmıştır. Gelecekte yazılacak olan esrarların sahne dekorunu ortadan kaldırmış, özellikle yeni, geniş ve ağaçlı yollarda eskisi gibi barikatlar kurulabilmesinin önüne geçmiştir.

Sue ölünce, Sue'nün Paris'i ölünce, geriye kitap kalmıştır. Bugün bile bize azımsanmayacak heyecanlar yaşatabilen bir romandır bu: Okur olarak katılımın olanaksız hale geldiği yerde, eski "kara" anlatıya yönelik nostaljik beğeninin, Romantik dönemin karakteristik bir belgesine yönelik eleştirel zevkin araya girmesi yeterlidir. Kaldı ki, bu belge, adları ister Sand ya da Balzac, ister Hugo ya da Poe, ister Cooper ya da Scott olsun, daha önemli yapıtlara sanıldığından daha yakındır.

Geriye incelenmesi gereken bir model kalıyor: Geniş okur kitlelerine yönelik bir anlatı sorunsalının anlamı varsa (ve günümüzün sorunları, 18. ve 19. yüzyılın edebiyat piyasasının olgularında bir ilk örneğini buluyorsa); *Paris Esrarı*, kültür endüstrisi, teselli ideolojisi ve tüketim romanına özgü anlatı tekniği arasındaki bağlantıları ve karşılıklı etkileri saptamak isteyen bir irdeleme için ideal bir zemin oluşturur.

Tesellinin Yapısı

1.

Büyük bir alıcı kitlesine yönelik, halk kitlelerinin ilgisini çekip huzursuz sınıfların merakını uyandırmayı amaçlayan bir anlatı yapıtı kurarken, çözülmesi gereken sorun şudur: Mevcut olan, ama yeterince ele alınmamış bir gündelik gerçeklik olmalı; bu gerçeklik çözülmemiş gerginlik öğeleri (Paris ve şehirdeki yoksulluk) içermeli; çözüm getirici bir öğe olmalı ve bu öğe, başlangıçtaki çelişkilere doğrudan ve avutucu bir çözüm getirmeli. Başlangıçtaki gerçeklik *etkili* ise ve karşıtlıkları çözme koşulları onda mevcut değilse, çözüm getirici öğe *düşsel* olmak zorundadır. Düşsel olduğu için düşünülmesi kolay olacak, başlangıçta çoktan gerçekleştirilmiş gibi sunulacak ve somut olayların sınırlayıcı dolayımlarından geçmeden birden etki gösterebilecektir.

Bu öğe, Rodolphe de Gérolstein olacaktır. Rodolphe, bütün masalsı gerekliliklere sahiptir: Prenstir (ve hükümdardır, her ne kadar Marx ile Engels, Sue'nün yapıtında kral gibi işlediği bu 'Majesteleri Küçük Alman Dükü'nü alaya alsalar da. Ama bilindiği gibi, "Hiçbir peygamber kendi memleketinde kabul görmez"), kendi ülkesini sağduyu ve iyilik ilkelerine göre örgütlemiştir.[1] Çok zengindir. Yüreği, onulmaz bir pişmanlık ve ölümcül bir özlemle yara-

[1] "Bu iyi insanlar, öyle büyük bir mutluluk yaşıyordu ve hallerinden öyle memnundu ki, onları anayasal yeniliklerin aşırılıklarından korumak için grandükün aydın ilgisi pek gerekli olmuyordu" (İkinci Kısım, Bölüm 12).

lıdır: Dolandırıcı Sarah Mac Gregor'a olan umutsuz aşkı, kızının dünyaya gelişi ve varsayımsal ölümü, öz babasına silah çekme. İyi bir adamdır, ama Sue'nün önceki kitaplarda sevimli kıldığı romantik kahramandan izler taşır. İntikamdan yanadır, şiddet içeren çözümlerden kaçınmaz, adalet amacıyla bile olsa korkunç acımasızlıklardan zevk alır (öğretmenin gözlerini kör eder, Jacques Ferrand'ı kendi şehvetiyle ölüme sürükler). Kendisi toplumun sorunlarına doğrudan çözüm olarak görüldüğü için, toplumun oldukça kusurlu yasalarına uyması imkânsızdır; dolayısıyla, kendi yasalarını yaratacaktır. Yasaların dışında yargıç ve adalet arayıcısı, iyiliksever ve reformcu olan Rodolphe, bir üstinsandır. Belki de tefrika roman tarihinde ilk üstinsandır (kökeni, doğrudan romantik satanik kahramandır), Monte Cristo'nun modelidir, Vautrin'in çağdaşıdır (Vautrin, daha önce doğmakla birlikte, tam olarak o yıllarda geliştirilir) ve her durumda Nietzsche modelinden önce gelir. Gramsci bunu büyük bir kavrayış ve ironiyle daha önce dile getirmişti: Üstinsan, tefrika roman işliğinde doğar ve ancak daha sonra felsefeye ulaşır.[1]

---

[1] Gramsci şu açıklamayı getirir: "Bana öyle geliyor ki, şu söylenebilir: Sözde Nietzscheci 'üstinsanlık' kavramının kaynağı ve öğretisel modeli, Zerdüşt değil, Alexandre Dumas'nın romanı *Monte Cristo Kontu*'dur." Gramsci bu noktada hemen, model olarak Rodolphe'un, 1844 tarihli Monte Cristo'dan önce geldiği gerçeğini dikkate almaz (bir başka üstinsanın, Athos'un yer aldığı *Üç Silahşörler* de, 1844 tarihlidir; buna karşılık, Gramsci'nin kuramlaştırdığı üçüncü üstinsan Joseph Balsamo, 1849'da okurla buluşur). Ama Gramsci Sue'nün yapıtının farkındadır (ve değişik kereler bu yapıtı analiz eder): "Belki de Dumas'nın halkçı üstinsanını, tam da feodal ırkçılık kavrayı-

Üstinsan, avutucu bir mekanizmanın iyi işlemesi için gerekli itici güçtür; dramlardaki çözümleri doğrudan ve düşünülemez kılar, hemen avutur ve daha iyi avutur.[1]

Sonra bu üstinsan, Bory'nin belirttiği gibi, bazı başka arketiplerle donatılmıştır: Rodolphe, işçi kılığına bürünmüş bir Baba Tanrı olup (iyilik ettiği kişiler, bıkmadan usanmadan bunu yinelerler) yeryüzüne inmiştir. Tanrı, İşçi olur. Marx ile Engels, işlevsel bir üstinsan sorununu enine boyuna değerlendirmedikleri için, insani model olarak anlaşılan Rodolphe'u eleştiriyor, onun hiç de çıkar gözetmeyen, iyiliksever gerekçelerle değil, intikam arzusu ve görevini kötüye kullanmayla yola çıktığını belirtiyorlardı. Doğru: Rodolphe, acımasız ve intikam alıcı bir Tanrı; hırçın bir Yahve ruhu taşıyan bir İsa'dır.

Yoksul, gizli Paris'in gerçek dramlarını düşsel yoldan çözmek için Rodolphe'un şunları yapması gerekecektir:

1) Chourineur'ü doğru yola döndürmek;
2) Chouette'i ve öğretmeni cezalandırmak;

şına karşı demokratik bir tepki olarak değerlendirmek ve bununla, Eugène Sue'nün romanlarında 'Fransızlığı yüceltmesi arasında bağ kurmak gerekir." Bkz. Antonio Gramsci, *Edebiyat ve Ulusal Yaşam*, Üçüncü Bölüm: "Popüler Edebiyat."

1 "Tefrika romanı, halk insanının hayallerinin yerini alır (aynı zamanda o hayalleri destekler), gerçek anlamıyla kişinin gözleri açıkken düş görmesidir... Bu durumda denebilir ki, halkta hayal kurma, (toplumsal) 'aşağılık kompleksi'nden kaynaklanır; katlanılan kötülüklerin faillerinin intikamının alınması, cezalandırılması, vb üzerine uzun hayallere dalışları belirleyen etmen, bu komplekstir" (Gramsci, *Edebiyat ve Ulusal Yaşam*, s. 108).

3) Fleur-de-Marie'yi kurtarmak;
4) Hayatına bir anlam vererek, Madame d'Harville'i avutmak;
5) Morelleri umutsuzluktan kurtarmak;
6) Jacques Ferrand'ın karanlık gücünü yok edip onun zayıf ve korumasızların elinden aldıklarını onlara geri vermek;
7) Sarah Mac Gregor'un tuzaklarından kaçarak, kaybettiği kızına yeniden kavuşmak.

Sonra, bunları çeşitli ikincil görevler izler, asıl görevlerle bağlantılı bu ikincil görevler şunlardır:

Polidori, Martialler ya da genç Saint-Rémy gibi ikinci derecedeki kötüleri cezalandırmak;

Louve ve iyi Martial gibi yarı kötüleri doğru yola sokmak;

Germain, genç Fermont, vb gibi bazı iyileri kurtarmak.

2.

Gerçek öğe (Paris ve sefaleti) ile düşsel öğe (Rodolphe'un çözümleri), her defasında, aşama aşama okuru çarpmalı, dikkatini çekmeli ve duyarlığını artırmalıdır. Öyleyse olay örgüsü çok dikkat çekici, *bilgilendirici*, yani beklenmedik olaylar düzenlemelidir.

Okurun gerek başlangıç koşullarıyla (çözümden önceki kişi ve durumlarla) gerek sonuç koşullarıyla (çözümden sonraki kişi ve durumlarla) özdeşleşebilmesi için, karakteristik özelliklerini oluşturan öğelerin, özdeşleşme olanaklı hale gelinceye kadar yi-

nelenmesi gerekecektir. Demek ki, olay örgüsünün geniş *fazlalık* bantları dağıtması, yani bildik kılacak şekilde bilinmedik üzerinde uzun uzadıya durması gerekecektir.

Bilgi görevi, beklenmedik sonuçların olmasını gerektirir; fazlalık görevi, beklenmedik sonuçların düzenli aralıklarla yinelenmesini gerektirir. *Paris Esrarı*, bu anlamda, *sürekli eğri* olarak tanımlayacağımız anlatı yapıtlarıyla değil (çeşitli olay örgüsü öğelerinin, çözümün araya girmesini gerektirecek şekilde çok yüksek bir gerilimle sonuçlanıncaya kadar yoğunlaşması), *sinüzoidal yapı* olarak tanımlayacağımız yapıtlarla bağlantılıdır (gerilim, çözüm, yeni gerilim, yeni çözüm, vb).

Gerçekten de *Paris Esrarı*, başlatılmış, kısmen çözülmüş, sapmaların izinden gitmek için büyük anlatı yayı tarafından terk edilmiş birçok küçük dramla dolup taşar: Sanki hikâye büyük bir ağaçmış, ağacın gövdesini Rodolphe'un yitirdiği kızını arayışı; çeşitli dallarını ise Chourineur'ün hikâyesi, Saint-Rémy'nin hikâyesi, Clémence d'Harville ile kocası arasındaki ilişki, Clémence, yaşlı baba ve üvey anne arasındaki ilişki, Germain ile Rigolette olayı, Morellerin yaşadıkları temsil ediyormuş gibi. Şunu sormak gerek: Bu sinüzoidal yapı, açık bir anlatısal tasarıma mı karşılık geliyor, yoksa dış koşulları mı bağlı? Genç Sue'nün poetika açıklamalarına baktığımızda, yapının bilinçli olduğu anlaşılıyor: Sue, deniz serüvenleriyle (*Kernok*'tan *Atar-Gull* ve *La Salamandre*'a) ilgili olarak, bir epizodik roman kuramından söz eder:

> "İlgi alanlarından oluşan katı bir bütünü belirli sayıda kişiye dağıtmak, onların kitabın başından başlayıp sonunda iyi ya da kötü çözüme kendi paylarına katkıda bulunmalarını sağlamak gibi bir yol izlemek yerine," kişiler çevresinde engeller oluşturmamak daha iyidir. "Böylece kişiler, kitabın temel eksenini oluşturan ahlaki soyutlamaya eşlik eden zorunlu bir kortej işlevi görmeyecek; dolayısıyla, olayların elverişliliğine ve mantığına göre, yolda bırakılabileceklerdir."[1]

Dikkati ve ana çizgiyi, bir kişiden diğerine kaydırma özgürlüğünün kaynağı budur. Bory, (yerleri, zamanları ve eylemleri çoğaltan) bu tür romanı *merkezkaç* şeklinde nitelendirir ve tefrika romanı bu türün tipik örneği olarak görür: Tefrika roman, birbirinden kopuk zaman dilimlerine dağılımın zorlamasıyla, okurun dikkatini her gün ya da her hafta canlı tutmak zorundadır. Ama burada yalnızca, romanın yapısını, bir türün özgül koşullarına doğal olarak uyarlama söz konusu değildir (bu tür, belirlenimlerini, belli bir tür dağılımdan alsa bile). Piyasanın belirlenimleri, daha yoğun olarak araya girer. Bory'nin de belirttiği gibi, "başarı uzar." Sonraki epizotların doğuşu, özümsediği anlatı karakterlerini kaybetmek istemeyen halkın isteklerine bağlıdır. Piyasanın talebi ile olay örgüsünün yapısı arasında bir diyalektik kurulur, öyle ki belli bir noktada, her tüketim romanı için geçerli görünen olay örgüsünün belli temel gereklilikleri bile ihlal edilir.

---

[1] Eugène Sue, *Atar-Gull*'un Önsözü (bkz. Bory, *Eugène Sue*, s. 102).

Olay örgüsü ister sürekli eğri ister sinüzoidal yapı tarzında olsun, Aristoteles'in *Poetika*'da sıraladığı hikâyenin temel koşulları gene değişmiş değildir: Başlangıç, gerilim, doruk noktası, çözüm ve katarsis. Olsa olsa, sinüzoidal yapı, daha çok sayıda olay örgüsünün yığışması sonucu ortaya çıkar. Bu sorunu, daha önce, 12 ve 13. yüzyıl kuramcıları – Fransız yapısal eleştirisinin ilk ustaları– ele almışlardı.[1] Gerilim-çözümle ilgili okurun hissettiği psikolojik gereksinme o derecededir ki, en kötü tefrika romanda, sahte gerilimler ve sahte çözümler ortaya koyulmasıyla sonuçlanır. Örneğin Ponson du Terrail'ın *Kur-Diö'nün Demircisi*'nde yirmi otuz uydurma tanıma yer alır. Başka bir deyişle, okura önceki bölümlerden zaten bildiği, yalnızca belirli bir roman kişisinin farkında olmadığı olayları açığa vurmak için beklentiler art arda yığılır. Oysa *Paris Esrarı*'nda bunun ötesinde ve kesinlikle şaşırtıcı bir şey olur.

Yitirdiği kızı için ağlayan Rodolphe, fahişe Fleur-de-Marie'yle tanışır ve onu Chouette'in zulmünden kurtarır. Kızı doğru yola yönlendirir, onu örnek Bouqueval çiftliğinde iyileştirir. Bu noktada okurda alttan alta bir beklenti oluşturulmuş olur: Ya Fleur-de-Marie, Rodolphe'un kızıysa? Bu, sayfalarca sürdürülebilecek olağanüstü bir malzemedir, aynı zamanda herhalde Sue'nün de kitabının ana çizgisi olarak düşündüğü bir malzemedir. Ne var ki, İkinci Kısmın On Beşinci Bölümünde, bütün kitabın beşte

[1] Bkz. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris: 1958. Bu kuramcıların metinlerinin, şimdi yapısalcılar tarafından yeniden ortaya çıkarılması bir rastlantı değildir.

birinde, Sue oyalamalara son verip bizi bilgilendirir: "Şimdi, daha sonra yeniden döneceğimiz bu çizgiyi bırakalım, zaten okur da Fleur-de-Marie'nin Rodolphe'un kızı olduğunu tahmin etmiş olmalıdır."

Malzeme israfı öyle belirgin, anlatısal intihar öyle anlaşılmazdır ki, okur bugün bu duruma şaşırır. Ama romanın tefrika olarak yayımlandığı dönemde, olaylar farklı gelişmiş olsa gerektir. Sue, birden hikâyeyi uzatma zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştı, oysa düzenek önceden daha kısa bir anlatı eğrisine göre kurulmuştu. Gerilimi hikâyenin sonuna kadar sürdürmek imkânsızdı, okur kitlesi bilmek istiyordu; öyleyse okurun önüne yem olarak bu açığa vurma atılıyor, demek ki açığa vurma özlü bir "pek yakında" işlevi görüyor, diğer olay örgüsü çizgilerinin açılmasına geçiliyordu. Pazar doyuma ulaşıyor, ama organik bir yapı olarak olay örgüsü, işlevini yitiriyordu. Tefrika türünün doğru işlemesini sağlayan dağıtım türü, belli bir noktada yolundan sapıyor, yazar da bir sanatçı olarak, mücadeleyi bırakıyordu. *Paris Esrarı*, artık bir roman değildi, sürekli ve yenilenebilen hoşnutluklar üretmeye yönelik bir montaj hattıydı. Bu noktadan sonra Sue, iyi hikâyeciliğin gerekliliklerine uymak gibi bir kaygı gütmeyecek ve hikâye ilerledikçe, pratik yöntemleri devreye sokacaktır: Neyse ki bunlar, büyük 19. yüzyıl anlatısının görmezlikten geldiği, ama ilginç şekilde, Süpermen gibi çizgi roman destanlarında yeniden karşılaştığımız yöntemlerdir.[1]

[1] Bkz. Umberto Eco, "Il mito di Superman" ("Süpermen Miti"), *Apocalittici e Integrati*, Milano: Bompiani, 1964.

Örneğin olay örgüsünün tek başına söyleyemediği şey, sayfanın altında dipnot olarak hatırlatılır. Dokuzuncu Kısım, Dokuzuncu Bölüm: Notta bildirildiğine göre, Rodolphe, Fleur-de-Marie'nin öz kızı olduğunu fark etmiştir, ama Madame d'Harville önceki gün geldiği ve bunu bilme imkânı olmadığı için falanca soruyu sorar. Sonuç Kısmı, Birinci Bölümdeki notta, Fleur-de-Marie'nin yeni adının Amélie olduğu, çünkü babasının birkaç gün önce kızının adını değiştirdiği belirtilir. Dokuzuncu Kısım, İkinci Bölüm, not: "Okur hatırlayacaktır: Chouette, Sarah'yı vurmadan hemen önce, sanıyordu ki..." İkinci Kısım, On Yedinci Bölümdeki notta, Rodolphe ile Sarah'nın gençlik aşklarının Paris'te bilinmediği belirtilir. Ve bu notlar böyle sürüp gider. Yazar, okur daha önce söyleneni artık unutmuştur korkusuyla hatırlatır; henüz söylemediğini –çünkü söylenmesi gereken her şeyi söylemek mümkün değildir– gecikmeli olarak sergiler. Kitap, içinde çok fazla kişinin yaşadığı bir makrokozmosdur ve Sue artık ipleri elinde tutmayı başaramaz. Bu notların, Fleur-de-Marie'nin gerçek kimliğinin açığa çıkmasından sonra geldiği unutulmamalıdır: Olay örgüsünün çöküşü, bu noktada olur. Böylece olan şudur: Sue kısmen, elinden kaçan bir dünya üzerinde gücü olmayan basit bir gözlemci gibi davranır; ama başka yönlerden, kendini hâlâ her şeyi bilen romancının tanrısal haklarına sahipmiş gibi gösterir, okura bazı şeyleri özlü olarak önceden bildirir. Poe, zaten Sue'nün "sanat, sanatı gizlemektir"den yoksun olduğunu ve yazarın ikide bir okura "Şimdi, biraz sonra, göreceğiniz şeyi

göreceksiniz. Sizde olağanüstü bir izlenim uyandırmak üzereyim, hazırlıklı olun çünkü düş gücünüzü ve acıma duygunuzu harekete geçireceğim" dediğini dile getiriyordu. Acımasız bir eleştirel değerlendirme, ama yüzde yüz doğru. Sue, tam da böyle davranır çünkü avutucu romanın ana amaçlarından biri, *etki yaratmak*tır. Ve etki, iki şekilde yaratılabilir. Biri tam olarak budur ve en rahatıdır: Olacaklara dikkat! Öteki, *Kitsch*e başvurmayı içerir.[1]

3.

Bariz olarak, *Paris Esrarı*'nın her yanından *Kitsch* akar. Daha önce denendiği için, kesin etki yaratan şey nedir? Bir başka bağlamda iş görmüş olan edebi "kalıp." Kalıp, iş görmekle kalmaz, metne asalet katar. Estetik heyecana, ününden ötürü ona eşlik eden alışkanlığı getirir. Burada da iki çözüm söz konusudur. Her şeyden önce, başkalarının daha önce hissettiği ya da betimlediği bir duyum doğrudan canlandırılabilir. Yedinci Kısım, On Dördüncü Bölümde şunu okuruz:

> Resmi tamamlamak için okur, gizemli ve sıradışı bir odanın –ocaktaki ateşin, tavanda ve duvarlarda titreşen derin, büyük, kara gölgelerle mücadele ettiği bir odanın– görüntüsünü zihninde canlandırmalıdır...

[1] *Kitsch*in, aşağıdaki sayfalarda kullanıldığı anlamıyla yapısal tanımı üzerine bir değerlendirme için bkz. Umberto Eco, "La struttura del cattivo gusto" ("Kötü Beğeninin Yapısı"), *Apocalittici e Integrati*, Milano: Bompiani, 1964.

Yazar, temsil gücüyle duyumu doğrudan canlandırmaktan çekinir ve okurdan daha önce gördüklerinden yararlanarak kendisine yardımcı olmasını ister. İkinci olarak, artık alışılmış basmakalıp sözler devreye sokulur. Cécily karakteri baştan aşağı, güzelliğiyle ve melez sinsiliğiyle, Romantik kökenli bir egzotik-erotik dağarcığın parçasını oluşturur. Daha basit bir dille söylemek gerekirse, basmakalıp, ama belirli bir tipoloji üzerinden oluşturulmuş bir resim söz konusudur:

> Herkes, deyim yerindeyse, Avrupalı erkekler için ölümcül olan şu melez kızları, korkunç baştan çıkarmalarla kurbanının aklını başından alan, son damlasına kadar altınını ve kanını emip sonra ona, ülkenin etkili bir sözünde dendiği gibi, içecek-yiyecek olarak gözyaşı ve kendi kendini yiyip bitirmeden başka bir şey bırakmayan şu alımlı vampirleri duymuştur.

Burada belki de daha kötüsü söz konusudur, çünkü ikinci elden edebi kalıp değil, basmakalıp bir halk sözü alınmıştır; Sue, bunda –bir yoksullar *Kitschi* yaratmada– son derece yetenekliydi. Başka bir deyişle, Sue tuvale sanatın öğelerini yerleştirerek basmakalıp bir resim yapmaz, önceki basmakalıp resimlerden bir mozaik oluşturur. Bugün bu tür bir girişim "pop" sanat olarak nitelendirilir, ama bilinçli olarak ironik bir girişim olması koşuluyla.

Bazılarının, sözgelimi Bory'nin, temel, güçlü bir arketipler oyunu olarak algıladıkları şeyi de, bu üs-

lup tutumuna bağlamak gerekir: Kötü kişiler, fizyonomist Lavater'inkini andıran hayvan modellerine indirgenir ve çoğu zaman onların adlarını taşırlar: Örneğin Fransızcada "gecekuşu" anlamına gelen Chouette. Jacques Ferrand'da Harpagon ("cimri, pinti") ile Tartuffe ("yalancı sofu") karakterleri kaynaşır. Artık kör olan öğretmen ile adı kötüye çıkmış, maymundan bozma Tortillard'ın oluşturduğu çift, Oidipus-Antigone *çiftinin* tiksinti verici bir tersine çevrilmesidir. Bu, kesinlikle Romantik kökenli *vierge souillée*'den [lekeli bakire] Fleur-de-Marie'ye (sözcüğü sözcüğüne "Meryem Çiçeği") kadar böyle sürüp gider. Sue, elbette arketiplerle oynar, üstelik kültürlü ve dâhi bir yaratıcı olarak yapar bunu, ama mesela Mann'ın yaptığı gibi, romanı mit aracılığıyla bilgiye giden bir güzergâh haline getirmek için değil, tersine, işleyişi garanti olan emin "modeller"den yararlanmak için. Şu halde, *Kitsch*, baştan oluşturulan projeye göre, gerçekliğe çözümler sunan hayal gücünün aracıdır.

Etkinin yinelenmesine ve kesin olarak kabul ettirilmesine yönelik son yöntem, sahnelerin saplantılı şekilde uzatılmasıdır. Aşırı cinsel dürtünün mahvettiği Jacques Ferrand'ın ölümü, klinik başvuru kitaplarına özgü bir kesinlikle ve bant kayıtlarına özgü sadıklıkla betimlenir. Romancı, olanlara ilişkin imgelemsel bir sentez vermez: Olayı gerçek gibi kayda geçirir, sahneyi gerçeklikte sürdüğü kadar sürdürür, karakterine cümleleri ölmek üzere olan birinin gerçekte yineleyebileceği kadar yineletir. Ama yineleme bir ritimle sonuçlanmaz; Sue'nün tek

yaptığı, durmadan her şeyi kazanın içine atmaktır, ta ki okur kitlesi, en kalın kafalı olanı bile, boğazına kadar durumun içine girsin, karakterle birlikte soluksuz kalsın diye.

4.

Bu tür anlatısal yapıların içinde, daha önce *Paris Esrarı*'nın yazarı Sue'ye atfettiğimiz ideolojik seçimlerin aktarılmaması mümkün değildir. Nasıl ağırlıklı olarak bilgilendirici çözümün, hemen sevgi dolu ve avutucu bir normalleşme kanalı içinde yitip gitmesi gerekiyorsa; aynı şekilde olaylar da, onları okurların arzularına göre kanalize edecek, ama aslını bozmayacak olan çözümler bulmak zorundadır. Sue'de ideolojik öneri, anlatısal buluştan önce mi geliyor, yoksa piyasanın isteklerine uyum sağlayan anlatısal buluş, yazara belirli bir ideolojik öneriyi mi kabul ettiriyor, diye kendimize sormak istemiyoruz. Aslında işin içindeki değişik faktörler, çeşitli vesilelerle etkileşime girerler ve bu etkileşimin tek doğrulamasını bize, olduğu biçimiyle kitap verir. Demek ki, "tefrika roman türünü seçme, zorunlu olarak bizi muhafazakâr ya da ılımlı ölçüde reformcu bir ideolojiye götürür" ya da "muhahafazakâr ve reformcu bir ideolojinin ürünü, tefrika roman olur" demek de aynı derecede yanlış olacaktır. Yalnızca, Sue'de bu yapbozun değişik öğelerinin bu şekilde düzenlendiğini söyleyebiliriz.

Fleur-de-Marie'nin eğitimini gözden geçirdiğimizde, hem ideolojik hem anlatısal düzeyde aynı sorunun karşımıza çıktığını görürüz. Bir fahişe (burju-

va toplumun, bir dizi yerleşik kurala göre belirlediği bir model) var; bu fahişe, olaylar nedeniyle bu hale gelmiştir (masumdur), ama her durumda fahişedir (bu damgayı taşır). Beklenmedik sonuç, bir. Rodolphe, onu insanın yeniden doğabileceğine inandırır ve fahişe yeniden doğar. Beklenmedik sonuç, iki. Rodolphe, onun kendi kızı olduğunu, soylu kan taşıyan bir prenses olduğunu keşfeder. Beklenmedik sonuç, üç (Fleur-de-Marie'nin birkaç kez kaybolup belli sayıda kişi tarafından bulunması gibi ek beklenmedik sonuçları saymıyoruz). Okur, her biri bilgilendirici bir olaya denk gelen beklenmedik sonuçlar seline gömülür. Anlatısal olarak iş gören bir şeydir bu, ama okur kitlesinin ahlaki kodları açısından, artık ona çok fazla şey verilmiştir. Artı bir şeyi kaldıracak durumda değildir. Fleur-de-Marie de, mesut mutlu hüküm süremez. Bir bütün olarak roman-durum ile olası bütün özdeşleşmeler çökecektir. Dolayısıyla, pişmanlığın yılgınlığı içindeki Fleur-de-Marie ölecektir. Düzgün okurun tanrısal adaletten ve gelenek-görenek anlayışından beklemesi gereken, tam da budur. Edinilen bilgiler, sağduyulu bir tutumla pekiştirilen bazı görenek ve uygarlık ilgilerinin gelenekselliği içinde eriyip yok olur. Okur, bilmedikleri verilerek tesir altına alındıktan sonra, zaten bildikleri pekiştirilerek sakinleştirilir. Roman düzeneği, Fleur-de-Marie'nin akıbetinin romanda olduğu gibi olmasını gerektirir. Sonra, bu anları dinsel çözüme başvurarak biçimlendiren unsur, döneminin insanı olan Sue'nün kişisel ideolojik yetişmesi olacaktır. Ve burada Marx ile Engels'in analizi, olanca kusursuz-

luğuyla kendini gösterir. Fleur-de-Maire, yeniden doğulabileceğini keşfetmiştir ve gençliğin kaynakları sayesinde insani ve somut bir mutluluğun keyfini çıkarmaya başlar; Rodolphe ona Bouqueval çiftliğinde yaşayacağını bildirdiğinde, kız sevinçten çılgına döner. Ama aşama aşama, Madam Georges'un ve rahibin kinayeleri aracılığıyla, kızın insani mutluluğu saptırılarak, insanüstü bir huzursuzluğa yönlendirilir. "Günahımın silinmesi mümkün değil; bağışlayıcı Tanrı'nın, suçumun büyüklüğüne, korkunçluğuna 'rağmen' bana mutlaka yardım etmesi mümkün değil" fikri, "bu yeryüzünde artık bütün tam düzelme imkânları bana kapalı" kanaati, yavaş yavaş mutsuz Şarkıcı'yı bir umutsuzluk uçurumuna sürükler:

> Bu andan sonra Marie, *günah bilincinin tutsağı olur*. En mutsuz halinde cana yakın, insani bir kişilik geliştirebilmişken ve dışsal horlanma içinde *kendi insani* varlığının gerçek varlığı olduğunun bilincindeyken, şimdi ona dışsal olarak dokunmuş olan modern toplumun pisliği, en derin varlığına dönüşür. Bu pislikle, sürekli, evhamlı hesaplaşma ve kendine işkence etme; onun görevi, Tanrı'nın ona verdiği yaşamın hedefi, varlığının yegâne amacı, haline gelir.[1]

Chourineur'ün dönüşümünde de aynısı olur. Chourineur, özü itibarıyla dürüst bir insan olmasına rağmen, adam öldürmüştür, toplumun dışladığı biridir. Rodolphe, kalbi ve onuru olduğunu söyleyerek onu

[1] Marx ve Engels, *La Sacra Famiglia* (*Kutsal Aile*), s. 186.

kurtarır. Elini sıkar. Beklenmedik sonuç. Şimdi büyük farkı yumuşatmak ve ilişkiyi normal beklentilerin sınırları içinde yürütmek gerekmektedir. Marx ile Engels'in ilk gözlemini –Rodolphe'un Chourineur'ü ajan provokatöre dönüştürdüğü, öğretmeni yakalamak için onu kullandığı– bir yana bırakalım; yola çıkarken, üstinsanın yöntemlerini meşru kabul etmiştik. Gerçek şu ki, Rodolphe onu bir "köpek"e, bir köleye dönüştürür; Chourineur artık ancak yeni efendisi ve "idol"ünün gölgesinde yaşayabilir, bu yüzden ölür. Chourineur, pederşahi iyilik anlamında yeniden doğmuştur, yeni, bağımsız ve yaratıcı bir bilinç edinme anlamında değil.

Madame d'Harville'in eğitimi, daha incelikli bir seçimi dayatır: Rodolphe, onu sosyal faaliyete iter, ama bu seçimin genel anlayış açısından inanılır hale gelmesi zorunludur. Bundan ötürü, Clémence kendini yoksullara adayacaktır, çünkü iyilikten bir haz, soylu ve incelikli bir sevinç duygusu doğar. Kişi iyilik yaparak "eğlenebilir."[1] Yoksullar, zenginlerin eğlencesi haline gelmelidir.

Ferrand'ın cezası da, beklentiye uygun olacaktır: Şehvet düşkünü biri olarak yaşamıştır, tatmine

[1] "Rodolphe, Clémence'le konuşurken şu tür ifadeler kullanır: *'faire attrayant,' 'utiliser le goût naturel,' 'régler l'intrigue,' 'utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse,' 'changer en qualités genéreuses des intincts impérieux, inexorables,'* ['çekici', 'doğal bir cazibeyi kullanıyor', 'entirikalar düzenlenliyor', 'gerçeği gizlemeye ve kurnazlığa eğilimli, 'buyurgan ve acımasız içgüdülerini, cömert özelliklerine tercih ediyor'] vb. Bu ifadeler, keza burada öncelikle kadın doğasına atfedilen içgüdüler, Rodolphe'un gizli bilgi kaynağını açığa vurur: *Fourier*. Rodolphe, Fourier öğretisinin popüler bir açılımını ellerinin arasında buluvermiştir" (*La Sacra Famiglia* [*Kutsal Aile*], s. 205).

ulaşmamış şehvetten ölür. Dul ve yetimlerin parasını ellerinden almıştır, bu paranın Rodolphe'un ona dayattığı vasiyetnameyle dul ve yetimlere iade edildiğine tanık olacak, bu vasiyetnameyle mal varlığını yeni kurulan yoksullar bankasına bırakacaktır.

Burada, Rodolphe-Sue'nün sosyal öğretisinin ana hatları devreye girer. İlk öğe, galebe çalan paternalizmin modeli Bouqueval çiftliğidir. Okurun, Üçüncü Kısım, Altıncı Bölümü okuması yeterli olacaktır. Çiftlik, kusursuz bir falanster olup yalnızca işsiz kalanlara yardıma koşan bir efendinin kararıyla varlığını sürdürür. Benzer bir esinin ürünü, yoksullar bankası olup Emniyet Sandığı reformuna yönelik kuramlarla bağlantılıdır: Yoksulluk var olduğuna ve işçi işsiz kalabildiğine göre, işsizlik dönemlerinde ona para yardımı yapmak için önlemler geliştirelim. Çalıştığında bu parayı geri ödeyecektir. *Kutsal Aile*'nin yazarları, şu yorumda bulunurlar: "O, işsizlik döneminde benden aldığını, çalıştığında hep geri öder bana."

Tam isabet.

Suçu önleme, yoksulun adli giderlerini azaltma tasarıları ve nihayet iyileri gözeten bir polis projesi aynı minval üzere ilerler. Bu sonuncusu, nasıl yargı kötüleri takibe alıyor, yakalayıp yargının karşısına çıkarıyorsa, öyle mevcut iyileri takibe alacak, topluma onların erdemli eylemlerini bildirecek, iyiliklerinin takdir edilip ödüllendirildiği kamusal oturumlarda onları bir araya getirecektir.

Ekonomik problemlere yönelik her sosyal demokrat çözümde hâlâ geçerliliğini ve işlerliğini koru-

yan, yolsuzluğa batmış bir reformcu düzenlemeden esinlenmeseler, olumlu bulabileceğimiz projelerdir bunlar. Sue'nün ideolojisinin özü budur: Toplumun halihazırdaki koşulları aynı kalmak kaydıyla, sınıflar arasında Hıristiyanca bir işbirliği sayesinde, yoksul ve muhtaçlar için ne yapabileceğimizi görmeye çalışalım.

Bu ideolojinin, tefrika roman dışında da siyasette yerinin olduğu bariz olmakla ve herkesçe bilinmekle birlikte, romanın beklentileri karşılayan doğasıyla bağlantılı olup olmadığı, derinleştirilmesi gereken bir yöndür, ama konuyla ilgili araçları zaten sağlamış durumdayız. Bir kez daha, okura dramatik durumun çözüldüğünü ya da çözülebilir olduğunu göstererek, onu avutmak söz konusudur, ama bu o şekilde yapılır ki, okur bir bütün olarak romandaki durumla özdeşleşmeye devam eder. Rodolphe'un mucizevi iyileştirici olarak cerrahi müdahalede bulunduğu yapı, *eski toplum olmayı sürdürür*. Farklı olsaydı, okur onda kendini bulamaz ve zaten sıradışı olan çözüm, ona gerçekdışı gibi görünürdü. Ya da en azından bu çözümü paylaşılabilir bulmazdı.

Büyük bir dürüstlükle belirtmek gerekir ki, Sue'nün hapishane ve genel olarak ceza reformu hakkındaki ilginç kuramlarını bu çerçeveye oturtmak zordur. Burada, yazarın "reform" teması üzerine serbest bir doğaçlamasına, romanın kendisi dışında kişisel bir siyasi ve insani idealin geliştirilmesine tanık oluruz: Tıpkı melodramın aksiyonunu kesintiye uğratan aşk öyküleri gibi, özerk temalar geliştirerek. Gelgelelim burada da "doğrudan şaşırtma ve sakinleştirme" düzeneği işler.

İnsan yaşamının kutsallığını hatırlatmak ve ölüm cezasının kaldırılmasını talep etmek şaşırtıcıdır; ama alternatif ceza olarak mahkûmu kör etme önerilir. Sağduyu açısından, öneri göründüğü kadar tuhaf değildir; kör edilen suçlunun elinde, mutlak bir iç yaşantıyla tövbe edip kendine gelmesini sağlayacak yıllar olacaktır.

Hapishanenin kişiyi kurtarmak yerine yozlaştırdığını ve onlarca suçlunun bir koğuşta, toplu bir aylaklık durumu içinde bir araya getirilmesinin olsa olsa suçluları daha kötü hale getirip iyileri yozlaştıracağını hatırlatmak şaşırtıcıdır. Ama çözüm olarak her mahkûmun ayrı bir hücreye konulmasını önermek yatıştırıcıdır (bu, görüldüğü üzere, kör etmeye denk bir cezadır).

Bu reformlardan hiçbiri, "halk"a verilen yeni bir özerklik öngörmez, gerek işçi sınıfı olarak gerek tehlikeli sınıf olarak. Ama bütün bunlar kesinlikle tutarlıdır.

Morel'in dürüstlüğü karşısında Sue şöyle haykırır:

> Sonuçta, bu amansız halk deryasını tutan yegâne şeyin, kaba güç, korku değil, ahlak temelli sağduyu olduğunu düşünmek, nasıl olağanüstü, nasıl avutucu değil mi? Öyle bir derya ki, bir kez taştığında, tıpkı kabaran denizin mendirekler ve duvarlarla oynadığı gibi, toplumun yasaları ve iktidarıyla oynayarak, bütün toplumu bir girdap gibi içine çekebilir!

Demek ki, işçi kitlelerinde sağduyulu ahlak duygusunu pekiştirip teşvik etmek için araya girmek gerekir.

Peki, ama nasıl? Kendilerini ortak yarar için kullanacakları bir servetin emanetçileri olarak gören "zenginler"in aydın akılları ile girişimleri aracılığıyla, "sermaye-emek işbirliğinin getirdiği sağlıklı örnek [aracılığıyla]... Ama dürüst, akıllı, eşitlikçi bir işbirliğinin: Çalışanın refahını güvence altına alırken, zenginin servetine halel getirmeyecek... ve bu iki sınıf arasında sevgi bağları kurarak, *devletin huzurunu ilelebet koruyacak olan* bir işbirliğinin."

Tüketim romanında, beklenenin yinelenmesi olarak teselli biçimine bürünen huzur, ideolojik formülasyonda, her şeyin değişmeden kalması için bir şeyleri değiştiren reform çehresine bürünür. Yinelemenin birliğinden, benimsenen anlamların istikrarından doğan düzenin biçimini kastediyoruz. İdeoloji ile anlatısal yapı, kusursuz bir kaynaşma içinde buluşurlar.

5.

Ve Sue'nün romanının kendine özgü teknik bir yönü bunu doğrular. Bu, okura çok açık görünecek olan bir anlatı yöntemi olup ancak şöyle gösterebiliriz: "Anneciğim, nasıl da susamışım!" mekanizması.

Burada eski bir fıkraya gönderme yapmış oluyoruz: Trende birlikte yolculuk ettiği arkadaşlarının canını, aralıksız olarak "Anneciğim, nasıl da susamışım!" sözünü yineleyerek sıkan bir adamın fıkrasına. Nakarattan bunalıma giren diğer yolcular,

ilk tren istasyonunda pencerelere koşturup talihsiz adama çeşit çeşit içecek almışlar. Tren yeniden yola çıkmış, bir an sessizlik olmuş, sonra talihsiz adam biteviye tekrarlamaya başlamış: "Anneciğim, nasıl da susamıştım!"

Şimdi Sue'de tipik sahne şudur: Bir grup talihsiz kişi (Moreller, hapisteki Louve, en az üç dört durumdaki Fleur-de-Marie) sayfalarca yakınır, pek acı ve üzücü durumları gözler önüne sererler. Okurun gerilimi son noktasına ulaştığında, Rodolphe ya da onun adına bir başkası çıkagelir ve yarayı iyileştirir. Akış hemen yeniden başlayıp kendi aralarında ya da yeni gelenlerle konuşan aynı kahramanlarla sayfalarca sürer, biraz önce ne kadar kötü durumda olduklarını ve Rodolphe'un onları nasıl en derin umutsuzluğun içinden çekip çıkardığını anlatırlar.

Okur kitlesinin daha önce olanların yinelenip pekiştirildiğini işitmekten hoşlandığı doğrudur ve Sue'nün roman kişilerinin hallerine ağlayan herhangi bir kapı komşumuz da benzeri bir durumda aynı şekilde davranacaktır. Ama "Anneciğim, nasıl da susamıştım!" mekanizmasının gizli gerekçesi, bizce farklıdır ve tam da bu mekanizma, durumların değiştirilmeden önce nasıl olduklarını aktarma imkânı verir. Değişim bir düğümü çözer, ama hiçbir şeyi çıkarıp almaz (ipi değiştirmez). Beklenmek sonucun bilgilendirici şiddetiyle aksayan denge, düzen, önceki duygusal temeller üzerinden yeniden kurulur. Ve hepsinden önemlisi, kişiler "değişmez."

Paris Esrarı'nda kimse "değişmez." Ahlaklı bir yaşama dönenler, önceden iyi olanlardır, önceden

kötü olanlar günahlarından dönmeden ölürler. Hiç kimseyi kaygılandırabilecek hiçbir şey olmaz.

Okur, gerek yüzlerce olağanüstü şey meydana geldiği için, gerek bu şeyler gerçekliğin dalgalı hareketini değiştirmeği için teselli bulmuştur. Deniz akışını sürdürür, yalnızca bir anlığına insanlar ağlar, sevinir, acı çeker ve haz duyarlar. Kitap tatmin edici bir dizi mekanizmayı devreye sokar, bunlar arasında en eksiksiz ve avutucu olanı, her şeyin düzen içinde kalmasıdır. Ve değişen şey, katışıksız düşsellik boyutuyla değişir: Marie, tahta çıkar, Külkedisi kozasından çıkar. Her durumda, ölür: aşırı temkinlilik yüzünden.

Bu düzeneğin içinde dur durak bilmeyen hayal serbesttir. Rodolphe, her birimiz için yolun köşesindedir, beklemesini bilmek yeterlidir.

Sue'nün öldüğü yılın, *Madam Bovary*'nin yayımlandığı yıl olduğuna işaret edilmiştir. Ve *Madam Bovary*, Sue tarzı romanlar okuyan ve onlardan, gelmeyecek "bir şey"i beklemeyi öğrenen bir kadının yaşam üzerine eleştirel anlatısıdır. İnsan Sue ile yazar Sue'yü bu acımasız diyalektiğin simgesel ışığında görmek haksızlık olur. Ama Sue'den günümüze kadar, aldatıcı bir tesellinin gölgesi altındaki tüketime yönelik anlatının sorunlarının neler olduğunu görmek yararlı olur.

4

I BEATİ *PAOLİ* VE "POPÜLER" ROMANIN İDEOLOJİSİ

İtalyan edebiyatının bir tarihsel roman geleneğinden yoksun olduğu söylenemez: Romantik dönemin bütün tartışmalarına egemen olan konu budur ve sonuçta Alessandro Manzoni'nin *Nişanlılar*'ı da bu edebiyat türünün kapsamı içindedir. Bu yüzden, *I Beati Paoli*'yi* kolayca bu çizginin oldukça geç bir verimi olarak tanımlayabiliriz. Ayrıca ne dilsel açıdan ne anlatısal yapılar açısından kitaba "türle ilgili" yenilikler atfedemeyiz; o yüzden romanı, yerel değeri için, keza birçoklarının bilmediği (ve anlaşıldığı kadarıyla, Sicilya'nın çağdaş gerçekliğine çok uzak olmayan) tarihsel sahneleri önemli ölçüde aydınlattığı için okumak yeterli olacaktır.

Gene de bu kitap, anlatı sosyolojisi açısından çeşitli nedenlerden ötürü ilginçtir. Gerçekten de, her

* Luigi Natoli (William Galt), *I Beati Paoli*, 1909–1910 arasında *Il Giornale di Sicilia*'da (*Sicilya Gazetesi*) yayımlanmıştır –çn.

şeyden önce, bizce romanı okumanın doğru anahtarı, *I Beati Paoli*'yi tarihsel romanın değil, "popüler" romanın örneği olarak görmektir. Bu durumda, romanın ataları Guerrazzi, Cantù ya da D'Azeglio değil, Dumas, Sue ya da İtalya'da kalmak gerekirse Luigi Gramegna'dır (Gramegna, Savoia'da geçen çok zengin bir serüven destanının yazarı olup haksız yere unutulmuştur). Natoli'nin kitabı, popüler romanın bazı yapısal ve ideolojik özelliklerini taşır ve bunlar, çeşitli açılardan romanı (anlatısal olarak hoş kılmanın yanı sıra) sosyolojik olarak güncel kılarlar.

Tarihsel Roman ile Popüler Roman

Elbette Scott ya da D'Azeglio ve Tommaso Grossi'ninki gibi "tarihsel" romanların popülerliği düşünüldüğünde, tarihsel-popüler ayrımının kaba bir ayrım olma riski var. Öte yandan, kuşkusuz, birçok popüler roman, aynı zamanda tarihsel romandır ve *Üç Silahşörler*'in adını anmamız yeterli olacaktır. Ama bunun tersini ortaya koymak ve tarihsel değil çağdaş konulu popüler romanların varlığını kanıtlamak için, *Monte Cristo Kontu* ve *Paris Esrarı*'nı hatırlatmak da mümkündür. Son olarak, gerek tarihsel romanın gerek popüler romanın kökleri gotik romana uzanır: Hem Guerrazzi gibi "tarihsel" bir romancı hem Ponson du Terrail ya da Fantômas'ın yazarları gibi çağdaş gerçekdışılığın yazarları, gotik anlatılardan bol bol yararlanırlar. Natoli'nin iki türün arasındaki romanı da, gotik gelenekten bol bol yararlanır. Başlangıç olarak, Natoli'nin baş "kötü"

kişisi Don Raimondo Ibamonte'yi sahneye çıkardığı başlangıç kısmına bir bakalım:

> Henüz otuzunda yoktu; ince yapılı, sinirliydi; yüzü sisli bir bulutla kaplıymışçasına solgundu. Bu solgunluk, gözlerinde bulutlu bir gökteki uzak şimşeklerin çakmasını düşündüren ani ışıma olmasa, hüzün gibi görünebilirdi. İnce dudakları, belli belirsiz birer çizgiydi ve ağzı daha çok henüz kapanmamış uzun bir yarayı andırıyordu...
>
> Bütün bunlara rağmen, kadınsı hiçbir yanı yoktu. Belki, insan ruhundan anlayan bir göz, çenesinin köşesine ve ağız kıvrımına dikkatlice bakınca, onlarda mesafeli ve bencil belli bir katılık, belki aslanlara özgü bir şeyler, yani sabır ve vahşilik keşfedebilirdi...

Bu portre, geleneksel kalıba uygundur: Byron'ın Gâvur'undan yola çıkıp Raphael Sabatini'nin Capitan Blood'ına ve Fleming'in James Bond'una ulaşır.[1] Mario Praz, bu arketipe *Ten, Ölüm ve Şeytan* kitabında bir bölüm ayırır. Ann Radcliffe'in *İtalyan* (1797) romanındaki şu Schedoni portresi, bizi başka karşılaştırmalardan kurtarmak için yeterli olacaktır:

> Görünümü çarpıcıydı... uzundu ve sıskacık olmasına rağmen, kolları büyük ve kabaydı; tarika-

[1] Bkz. Bu kitabın son bölümündeki yazı: "Fleming'de Anlatısal Yapılar." Bu yazı, daha önce *L'Analisi del Racconto*'da (Milano: Bompiani, 1969) yayımlanmıştı.

tının kara giysilerine bürünmüş, uzun adımlarla yürürken, tavrında korkunç bir şeyler vardı, neredeyse insanüstü bir şeyler. Başlıklı cüppesi de, benzi atmış, solgun yüzüne gölge düşürerek, yüzünün ciddiliğini artırıyor, neredeyse korkutucu, hüzünlü iri gözlerinin etkisini derinleştiriyordu. Onunki, duyarlı ve yaralı bir kalbin değil, belli ki karanlık ve amansız bir bünyenin hüznüydü. Çehresinde bambaşka bir yön vardı, ne olduğunu kolayca tanımlamak imkânsız. Yüzü, pek çok tutkunun izlerini taşıyordu, bu izler artık hayat vermedikleri yüz çizgilerini adeta sabitleştirmişti. Yüzündeki derin çizgilere bildik bir karamsarlık ve ciddilik hâkimdi, gözleri öyle içe işleyiciydi ki, sanki tek bir bakışla insanların kalplerine nüfuz ediyor, en gizli düşüncelerini okuyordu; pek az kişi bu gözlerin sorgulayıcılığına katlanabilir, hatta ikinci bir kez karşılaşmaya dayanabilirdi.

Her durumda, kitabın başından bir gönderme yeterli değilse, ikinci yarısından bir sahneyi aktaralım: Zindanda, Palermo'yu bir uçtan bir uca kat eden ve bu metinde, Palazzo Albamonte'nin dehlizlerine uzanan o gizemli kriptalar labirentinde, Don Raimondo'yu öldürme girişiminden söz ediyoruz. Lewis'in *Keşiş*'inden başlayarak gotik, yeraltı geçitlerini ve yapay mağaraları bol bol kullanır: Buralarda en kanlı cinayetler işlenir, elbette meşalelerin ışığında. Ve bu, tarihsel romanın da, popüler romanın da bir daha hiç terk etmeyeceği bir *topos*,

yani kalıp temadır. Kanıtı, Napoléon'un öngörülü şehirciliğiyle gereğince modernleştirilen zindan ve dehlizlerin, Paris kanalizasyonu görüntüsü altında geri dönmesidir: Hem kanalizasyon ağına karanlık çağrışımlarla yüklü onlarca sayfanın ayrıldığı *Sefiller*'de, hem Natoli'nin *I Beati Paoli*'yi kaleme aldığı yıllarda yazan Souvestre ile Allain'in engin destanı *Fantômas*'ta. Bu kalıp temanın son türevi, Viyana kanalizasyonları olup bu kez beyazperdede, Carol Reed'in *Üçüncü Adam*'ında karşımıza çıkar.

Bunları söyledik, ama Natoli'nin romanının niçin tarihsel çizgi değil de, popüler çizgi kapsamında görülmesi gerektiğini düşündüğümüz henüz netlik kazanmadı. Tarihsel romanın ardında, estetik ve ulusal amaçların olduğu kuşkusuzdur. Guerrazzi, *Benevento Savaşı*'nda şöyle der: "Romanlar değil, düzyazı şiirler yazmak istedim." D'Azeglio da, *Fieramosca* hakkında şunu söyler: "Benim amacım... ulusal nitelikli bir yeniden uyanışla ilgili belli bir çalışmaya başlamaktı."

Dolayısıyla tarihsel roman, "tarihsel gerçeklik"e belirgin göndermenin ötesinde, harekete geçirici bir arka planı olan romandır, onda olumlu modeller olarak önerilen çeşitli erdemler baskındır. Ve tarihsel roman, salt anlatısal bir düzenek önerisi olmanın ötesine giden işlevlere sahip olduğunun o kadar bilincindedir ki, her aşamada kendi üstanlatısal düşüncesini geliştirir, kendi amaçlarını sorgular, okurlarla tartışır, tıpkı sözgelimi, bunu herkesten daha ustaca yapan Manzoni gibi. Tarihsel roman, kendisinin oldukça bilincinde bir poetikanın ürünü olup

kendi yapısı ve işlevi üzerine sürekli sorular sorar kendisine.

Oysa popüler roman, daha sonra inceleyeceğimiz başka özelliklere sahip olmanın ötesinde (bu özellikler, onun temel ideolojik niteliğini oluşturur), kitle eğlence aracı olarak doğar ve erdemli kahramanlık modelleri önermekle pek ilgilenmez; daha çok, belli bir sinizmle gerçekçi karakterler betimlemekle ilgilenir: Bu karakterler zorunlu olarak "erdemli" değildir; önemli olan, okur kitlesinin, daha sonra sözünü edeceğimiz tatmin duygusunu yaşayabilmeleri için onlarla rahatlıkla özdeşleşebilmesidir.

Ettore Fieramosca, erişilmez bir insan örneğidir; D'Artagnan ise herkes gibidir. Daha sonra göreceğimiz üzere, Blasco da Castiglione'de, Fieramosca'dan çok D'Artagnan'dan bir şeyler vardır. (Şu da var ki, Manzoni'nin Don Abbondio-Renzo-Federigo-Fra Cristoforo ile bir gerçekçilik dekreşendosu ve örnek bir idealizm kreşendosu gerçekleştirerek, kurmaca oyununu gerek "ütopik" gerek "sıradan" ve gerçekçi kişiler üzerinden oynayabilmesi, olsa olsa Manzoni'nin kalıpların dışına çıkabildiği anlamına gelir. Öte yandan, sıradan ve bayağı karakterler bile, olumlu açıdan değilse de olumsuz açıdan bir ahlaki model oluşturur, onlar da okuru düşünmeye, ders çıkarmaya yönlendirirler: D'Artagnan'la da, Blasco'yla da olmayan şeydir bu.)

Kişilerinin neyi hangi ahlaki gerekçeyle yaptığını fazlaca sorgulamayan popüler roman, kendi üslubunu da sorgulamaz. Cerisy'de 1967'de düzenlenen "paraliteratür" –büyük ölçüde popüler roman ve tü-

revlerini tanımlamak için kullanılan bir terim– konulu sempozyumda, büyük E'yle yazılan Edebiyattan ayıracak bir tanım getirilmişti paraliteratüre: "Paraliteratür ürünü olan şey, aşağı yukarı edebiyatı oluşturan bütün öğeleri içerir; içermediği öğelere gelince, bunlar, kendi anlamı konusunda tedirginlik ve kendi dilini sorgulamadır."[1]

Aslında popüler roman özgün anlatısal durumlar yaratmaz, kendi okur kitlesinin zaten bildiği, benimsediği, sevdiği bir kalıp durumlar dağarcığını bir araya getirir: Onun karakteristik özelliği, okurların örtük talebine yönelik bu dikkattir, tıpkı bugün polisiye romanda olduğu gibi. Okurlar, kendi adlarına, (bir eğlence ve kaçış aracı olan) popüler romandan, kendilerine yeni biçimsel deneyimler ya da yürürlükteki değerler sistemiyle ilgili kökten, sorunsal tersine çevirmeler önermesini değil; tam tersini isterler: Halihazırdaki kültüre göre düzenlenmiş ve onunla bütünleşmiş beklentiler sistemini pekiştirmesini.

Daha önce başka yazılarımda aktardığım üzere,[2] anlatının hazzı, *önceden bilinen*in geri dönüşünden kaynaklanır: Bu döngüsel bir geri dönüş olup hem anlatı yapıtının içinde, hem romandan romana birbirini destekleyen göndermeler oyunuyla, bir anlatı yapıtları dizisi içinde gerçekleşir.

---

1 Noël Arnaud ve diğerleri, *Entretiens sur la paralittérature*, Paris: Plon, 1970, s. 18.

2 Bkz. Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati*, Milano: Bompiani, 1964, özellikle "Süpermen Miti" yazısında "Tekrarlama Şemasının Savunusu" ve "Fazladan İleti Olarak Tekrarlama Şeması"yla ilgili gözlemler.

Bu kurala uyma, popüler romanın kusuru değildir, onun en tipik niteliğinin temelini oluşturur. Keza, oyunun kuralları arasında şunlar da yer alır: Epizotlarla birlikte, kalıp geri dönüşler fırsatını çoğaltma ve *aynı roman arketipinin bütün verimlerine* uygulanabilecek genel nitelikli bir psikolojinin kabülü.

Aslına bakılırsa, Natoli'nin kitabının popüler romanla ortak yönü, önceki modelleri taklit etmedeki aşırı rahatlık, olayları uzatmadaki, kapatılmış hesapları açmadaki serbestlik, kahramanlarının psikolojisini "hazır" olarak sunmadaki pervasızlıktır.

Her şeyden önce, neredeyse varsayımımızla bağ kurup onu haklı çıkaracak şekilde, Blasco birebir D'Artagnan'ın kopyasıdır: Gaskonyalı kahraman gibi gözüpek, meteliksiz, rahat, onun gibi bir *social climber*dır,‡ onun gibi sahneye bitkin bir at sırtında girer ve bir hana ayak bastığında, dayak yeme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Milady'si vardır (çünkü en azından romanın ortasına doğru, Gabriella intikama susamış sapkın rolüne yaklaşır) ve bu kadın onun Constance'ı haline gelir (Gabriella, Constance Bonacieux gibi zehirlenerek ölür, bu arada D'Artagnan-Blasco, sevgilisinin artık soğumuş olan dudaklarına son bir öpücük kondurur). Richelieu'sü vardır, yani Don Raimondo ve romanın başında Raimondo, onu kendi adamı yapmak ister. Rochefort'u vardır, yani Matteo Lo Vecchio (Richelieu-Raimondo'nun sefil danışmanı); Athos'u vardır, yani Coriolano

‡ Toplumsal konumunu ne pahasına olursa olsun yükseltmeye çalışan –ed.n.

della Floresta. Kitabın ortalarında, Piemonteli üç soylunun karıştığı bir düello, aşama aşama Yalınayak Karmelitler Manastırının arkasındaki düelloyu taklit eder, birbirine meydan okuyan düelloculari o andan sonra birbirine bağlayacak olan dostluk dahil olmak üzere. Rochelle kuşatması ve teğmenlik belgesi vardır; aradaki fark şudur: Blasco sonunda bir de dük olurken, D'Artagnan Fransa mareşalliği unvanını almak için üç cilt beklemek zorundadır ve mareşal olur olmaz ölür.

Roman, bazı epizotları yoğunlaştırıp kapanmış görünen epizotları yeniden açmasına rağmen, yer yer pikaresk yapıya geçmekten yüksünmez: Kahraman, çeşitli yolculuklara çıkar, yeni ve eski roman kişilerine rastlar ya da yeniden rastlar, başından görülmemiş talihsizlikler geçer, kendine özgü o sorumsuz neşe özelliklerini asla yitirmez.

Psikolojiye gelince, bir tek Raimondo kötü rolüne belli ölçüde bağlı kalır; Blasco çeşitli serüvenleri umursamazlık ile sinizm arası bir tutumla yaşar; Gabriella başta bir melek gibi görünür, sonra işveleri ve cinayete kastlarıyla bir tür Milady de Winter haline gelir, bir aşamada tutkulu, sadık bir sevgiliye, sonunda ölümle kurtuluşa eren bir Mecdelli Meryem'e dönüşür.

Bu duygusal karmaşıklığın modelini, Stendhal'in bazı kadın kahramanlarının oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz, ama benzerlik burada sona erer. Sanatsal bir yaratı olarak Gabriella'nın pek iler tutar yanı olmadığı gibi, Blasco'nun üvey erkek kardeşi Emanuele'nin de yoktur, bu gencin mağrur ergen-

likten küçük, itici bir sonradan görmeye dönüşmesi biraz hızlı olur. Ama bu gözlemlerin amacı, Natoli'nin kusurlarını açığa vurmak değildir, çünkü onun davranışı popüler romanın anlatı poetikasıyla tam olarak uyum içindedir: Önemli olan olay örgüsüdür, beklenmedik sonuçtur, doludizgin bir anlatının pervasız ilerleyişidir ve özellikle (ama bu noktaya daha sonra döneceğiz) ezenler ile ezilenler arasındaki bir dramın, çözüm getiren karizmatik bir kahramanın –yani üstinsanın– varlığıyla biçim kazanmasıdır.

Bir kez Natoli'yi popüler roman çizgisine dahil ettikten sonra, yapılması gereken tek şey, bazı kronolojik koşulları çözmek olacaktır. Çünkü popüler romanın tarihi üç büyük döneme ayrılır ve Natoli örneği atipik görünebilir:

—*Birinci dönem ya da romantizm-kahramanlık dönemi*: 1830'lu yıllarda başlar, tefrikanın gelişimiyle, küçük burjuva, keza zanaatkâr-işçi sınıfının oluşturduğu yeni bir okur kitlesinin doğuşuyla koşutluk gösterir (Sue ile Dumas'nın yazgısını hatırlayalım), hatta "üstün" kabul edilen bazı yazarlara esin kaynağı olur, bu yazarlar –örneğin Balzac– popüler romandan temalar, anlatısal yapılar, karakterler ve üslupla ilgili çözümler alırlar.

—*İkinci dönem ya da burjuva dönemi*: On dokuzuncu yüzyılın son yirmi-otuz yılını kapsar, Montepinler, Richepinler, Richebourglar ve İtalyan Carolina Invernizio, dönemin yazarları arasında yer alır. Önceki dönemin romanı, popüler olmanın yanı sıra halkçı ve bir ölçüde "demokratik" iken, bu dönemin romanı emperyalizm çağının bir parçası olup gerici,

küçük burjuva ve sıklıkla ırkçı ve Yahudi düşmanıdır. Baş kişi, artık ezilenlerin intikamını alan kahraman değil, sıradan insandır, uzun talihsizliklerden sonra düşmanları üzerinde zafer kazanan masumdur.

—*Üçüncü dönem ya da yeni kahramanlık dönemi*: Yirminci yüzyılın başlarında başlar ve toplum karşıtı kahramanların, sıradışı varlıkların sahneye çıkmasına tanık olur: Onlar artık ezilenlerin intikamını almaz, kendi bencil iktidar planlarının izinden giderler: Bu kahramanlar, Arsen Lüpen ile Fantômas'tır.

Şu var ki, *I Beati Paoli* üçüncü dönemde yayımlansa da, ilk dönemin tipik özelliklerini taşır. Bir tür popüler romanın *Leopar*'ı olup çok doğal olarak ve olumlu sonuçlarla, geçmişte kalmış bir üslubu yeniden gündeme taşımayı başarır. Öte yandan, unutmamak gerekir ki, Sonzogno ve Nerbini çevirileri aracılığıyla, birinci dönemin romanları İtalya'da tam da ya da hâlâ o yıllarda yaygınlık kazanıyordu. O yüzden, büyük bir ihtimalle Natoli gazeteci duyarlığıyla, kuşkusuz ustaca yeniden gündeme taşıdığı o roman üslubunun, okur kitlesi için güncel olduğunu fark ediyordu.

Natoli, ana temayı da birinci dönemin popüler romanı üzerinden yeniden kurar: İyilik ile kötülük arasındaki Manici savaş. Savaşı yaşayanlar bir ezilenler topluluğu, intikamlarını alan ise kahraman üstinsandır. Yazarın bu temayı yeniden ele almasının nedeni, anlatmak istediği konunun bu örgüye çok iyi oturmasıdır. *I Beati Paoli*, ister Mafya'nın tarihsel öncellerinin hikâyesi olsun ister olmasın,

Marx, Engels ve Gramsci'nin tanımladığı şekliyle birinci dönem tefrika romanın ideolojik yapısı, bu eskinin canlandırılmasına biçim vermek için adeta biçilmiş kaftandır.[1]

Popüler Romanın Konuları

Jean Tortel, popüler roman üzerine bir yazısında,[2] yukarıda sözünü ettiğimiz üç dönemin özelliklerini ana çizgileriyle özetleyerek, ama özellikle birinci ve üçüncü dönemin tiplerine gönderme yaparak bir tür derleme ortaya koyar. Bu derleme, *I Beati Paoli*'nin yorumuna uygulandığında, tam da bu vesile için yazılmış gibi durmaktadır. Sanırız, Tortel'in yazısına gönderme yapmak yerinde olacak, çünkü yazı Natoli'nin de yararlandığı değişmez yapıları özel olarak açığa çıkarmaya yarıyor ve en küçük bir kuşkuya yer kalmaksızın bu kitabın popüler romanın sosyolojik ve estetik çizgisine ait olduğunu belirliyor.

Kitapta, hep iyilik ile kötülüğün karşıt iki eylemine tabi Manici bir evren var. Hep huzursuz toplum, gene de hep denge halinde. Bir tarafta acı çekenler

---

1 Gramsci'nin popüler roman üzerine kısa ama aydınlatıcı notları, Einaudi yayınları arasından çıkan *Edebiyat ve Ulusal Yaşam*'ın Üçüncü Bölümü "Popüler Edebiyat"ta yer alır; özellikle bkz. s. 108-111 ve 116-125. Marx ile Engels'in *Kutsal Aile*'nin değişik kısımlarına yayılmış olan gözlemleri, bilindiği gibi, Eugène Sue'nün *Paris Esrarı*'nın polemikçi-ideolojik bir yorumunu oluşturur. Bu yorumlar hakkında bkz. bu kitaptaki "Eugène Sue: Sosyalizm ve Teselli" yazısı.

2 "Le roman populaire," *Entretiens sur la paralittérature* içinde, ed. Noël Arnaud ve diğ. (Paris: Plon, 1970).

var, gerek görevlerini kötüye kullanıp suç işleyenlerin eylemine, gerek iyilikseverlerin düzeltici eylemine muhatap olup edilgen şekilde acı çekiyorlar: Masumlar, aynı anda hem korunuyor, hem kurban oluyorlar. Bu kişilerin aktif katılım imkânları yok, emekçi insanlar bunlar, baştan çıkarılan kızlar, beklemek ve ummak dışında elinden bir şey gelmeyen işçiler. Sonuçta savaş, ister yok olmalarına yol açsın ister kurtulmalarını sağlasın, onları ilgilendirmiyor ve teğet geçiyor. Kahramanları ve roman kahramanlarını ilgilendiren bir sorun bu. Bu kitlenin içinden yükselip kahraman olmaya kalkışan, gerçek kahramanların hizmetine giren kişinin sonu yıkım oluyor, ister suç serüvenine girişsin ister kahramanla aynı safta buluşmayı denesin (tipik örnek, *Paris Esrarı*'ndaki Chourineur'dür; benzeri bir şeyi *I Beati Paoli*'de de görürüz: Tarikatın ikincil çömezleri darağacını boylarken, Coriolano'nun bir tür bağışıklığı vardır; bu da sınıfsal bir hak olduğu kadar mitsel bir gereksinimdir, çünkü Coriolano üstinsanlar topluluğunun bir üyesidir).

Ezilenler ile masumların karşısında egemenler grubu vardır: Bunlar kötü de olabilirler iyi de. Kimi zaman egemen kişi, toplumun en yoksul kesimlerinden geliyor olabilir (ilk romanların Rocambole'u gibi), ama romana özgü yazgının itici gücüyle, fiilen egemen sınıfa girip –kendini gizleyerek de olsa– onun bir parçası olur ve o andan sonra bir daha bu sınıftan çıkmaz. Blasco'nun başına da buna benzer bir şey gelir. Her durumda, alt kesimden gelen egemen kişi, ait olduğu sınıfın erdemlerini geçerli

kılmak üzere yoksulluğunu öne sürmez: Üst sınıf tarafından topluluğa alınır ve onun tutumlarını ve ideolojisini benimser.

Egemenler, ister iyilik için savaşsınlar ister kötülük için, aynı savaş yöntemlerini kullanırlar. Bunlar, toplum karşıtı yöntemlerdir: Kısasa kısas; amaca giden her yol mubahtır; adalet kılıçla da olsa üstün gelmelidir, çünkü üstinsanla ilgili olarak göreceğimiz üzere, adaletten yararlanan, egemen kişidir, yoksa egemenin hareketlerini belirleyen, toplumun yasası olarak adalet değildir.

Kahraman, toplumun henüz bilmediği ya da karşı koyduğu bir yasanın ve bir ahlakın taşıyıcısı olarak, topluma dayatmak için devrimci kahramanların, yani halkın ihtiyaçlarını yorumlayanların alışılmış yöntemini seçmez. Egemen, kabulü ve aktif katılımıyle yeni yasayı ve yeni ahlakı onaylamasını talep etmek üzere halka başvurmaz. O, topluma yeni yasa ve yeni ahlakı gizli araçlarla dayatmayı yeğler: Çünkü karşı koyduğu resmi iktidar onun adaletini kabul etmez; uğruna mücadele ettiği halka gelince, halktan sorumluluğu paylaşması istenmez. Bu yüzden egemenin aracı, ancak *gizli cemiyet* olabilir.

Sue'nün *Gezgin Yahudi*'de sunduğu şekliyle İsa Cemiyetinden [Cizvit Tarikatı], Ponson du Terrail'ın Kara Giysilerine, gene Ponson du Terrail'ın Kali oğullarından Üç Silahşörler'in kan paktına, Balzac'ın On Üç'ünden bizim Beati Paoli'ye gizli cemiyet, kahramanın maskesi ve aynı zamanda onun laik koludur. Cemiyet oluş, bu cemiyete kimi zaman

yasal toplumsal sözleşme görüntüsü verir, ama kahramanın projesine bağlı oluş, onun niteliğinin tam da kahramanın kendi iktidarının kapsamını genişletmek için (bu iktidarı meşrulaştırmanın yanı sıra) yararlandığı yöntem olduğunu ortaya koyar. Popüler romanda gizli cemiyet, ister kötünün ister adalet arayıcısının hizmetinde olsun, biçimsel özelliklerini fazla değiştirmez, kullandığı yöntemleri de. Rocambole, dönüşümünün ardından (dönüm noktası, *Vahşinin Ölümü*'nden sonra gelir), kötüleri tıpkı daha önce iyileri öldürdüğü mesafeli kararlılıkla öldürür. Beati Paoliler, Don Raimondo'nunkilerden çok farklı araçlar kullanmazlar, tam da bu yüzden Blasco onların ahlaki anlayış ve programlarını sonuna kadar kabullenemez. Ama Blasco, kitabın karizmatik kahramanı değildir, Monte Kristo ya da Rodolphe de Gérolstein değildir o, çünkü bu işlevi Coriolano della Floresta üstlenir. Bu açıdan da Blasco, eylemi yürüten, ama arka planda karizmatik kahramanın –Gramsci'nin keskin bir bakışla farkına vardığı gibi, Athos'un– yönlendirdiği kahraman D'Artagnan'a yakındır. O kadar ki, âşık olanlar D'Artagnan ve Blasco'dur, (artık bastırdığı trajik bir aşkın mahvettiği) Athos ve Coriolano değil. Karizmatik kahraman (çizgi roman kahramanı süpermenlerde hâlâ gördüğümüz bir özellik), namusludur ve arzudan arınmıştır, hiçbir tutkunun esiri olmadığı gibi hiçbir kadına kendini teslim etmemiştir (*Paris Esrarı*'nda Rodolphe da, Athos gibi, onu kalan ömrü boyunca eyleme geçmekten alıkoyan uzak bir aşkın ve hayal kırıklığının anılarıyla yaşar).

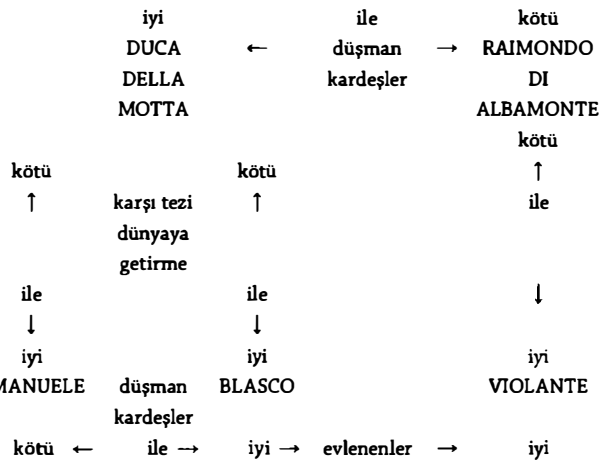
Birbirlerine karşı silahlı egemenler, ölümcül düşman çiftleri oluştururlar; aralarındaki savaş, tam da peşine düştükleri ya da korudukları halkın üstünde gerçekleşir. Kimi zaman bu çift apaçıktır (Fantômas'a karşı Juve'de olduğu gibi), kimi zaman ancak daha dikkatli bir gözlemle kendini belli eder, Natoli'nin kitabındaki gibi: Burada karşıtlık, Blasco ile Don Raimondo arasında değil, birbirine paralel olarak bir yanda Blasco ile Emanuel, öte yanda Coriolano ile Don Raimondo arasında gerçekleşir.

İki düşman arasındaki karşıtlık oyunu, engelin somuta bürünmüş biçimi olarak düşmanın zaman zaman öngörülemez şekilde yenilenmesini gerektirir, hesaplaşma sona ermiş göründüğünde bile. Juve'ün Fantômas'a karşı hiç sona ermeden ciltlerce uzayıp giden savaşı (güncel çizgiroman taklidinin, Diabolik'e karşı komiser Ginko hikâyesinin, uzayıp gittiği gibi), bu mekanizmanın en net örneğini oluşturur. Ama *I Beati Paoli* de, kendi türünün gereklerine uyar ve epizotlar iç içe geçip yenilenir, kapanıp yeniden açılır, bu hiç bitmeden böyle sürüp gider: Bir Beethoven senfonisinin finalinde olduğu gibi (daha doğrusu, o senfoninin bilinçli, abartılı parodisinde olduğu gibi), sonu duyuran bas davul vuruşu, aslında kapanmak üzere olan perdenin ardında yeniden başlayacak olan yeni bir sonucu açığa vurur ve bu böyle yüzlerce sayfa devam eder. *I Beati Paoli*, güzergâhının dörtte üçünde bitmeye başlar ve hiç kapanmayan bir bitişler zinciri halinde coşar.

Ama karşıtlık sürekli yenilenmek zorundaysa, metafizik doğasını da (kötüye karşı iyi), insani açıdan dramatik ve şaşırtıcı bir çehreyle kurmak zorundadır: İşte, tefrikanın değişmezlerinden bir başkasının *–düşman kardeşler* yönteminin– kaynağı bu olup Natoli'nin söz konusu yöntemi her zamanki gibi yeniden gündeme getirdiğine tanık oluruz. Düşman kardeşler kalıbı sık sık (bu romandaki gibi) *karşı tezi dünyaya getirme* kalıbıyla birleşir: Kötü baba, adaleti yeniden tesis edecek olan iyi oğulun dünyaya gelmesine vesile olur, oysa kendisi adaletsizlik yapmıştır (ya da tersi, yani iyi babaya karşı kötü oğul).

I Beati Paoli'de karşı tezi dünyaya getirme ikilenir ve bir dizi çapraz deyişle (*chiasmus*) girift bir hal alır, çünkü sefih bir baba, bir erdemli oğul ile bir sefih oğlun dünyaya gelmesine vesile olur. Çocuklar, babanın sorumluluklarına göre masum olmalarından ötürü iyidirler (baba, Raimondo'ya göre, düşman kardeş olarak iyidir); ama sonra, karşılıklı karşıtlıkta iki çocuktan biri kötü, diğeri iyidir. Babanın düşman kardeşine gelince, o melek gibi bir kızın, Violante'nin dünyaya gelmesine vesile olur; Violante, sonunda iyi oğul-kardeş Blasco'yla akrabalık ilişkisi içine girecektir.

Bu "temel akrabalık yananlamları" oyununda değerler, görüldüğü üzere, karmaşıklaşır, çünkü kimse mutlak iyi ya da kötü değildir, herkes bir başkasına göre bir nitelik edinir. Bu ilişkiler dizisini, şematik olarak şöyle gösterebiliriz:



Burada görüldüğü üzere, yalnızca Raimondo hep kötü ve yalnızca Blasco hep iyidir ve sonunda doğal olarak tek-değerli, yani iyi olan Violante'yle evlenir. İşin içindeki çeşitli kişilerin karşıt değerlerini bünyesinde barındıran Gabriella feda edilir: Gabriella, Don Raimondo'ya nispetle iyi (ve her durumda, onu aldattığı için kötü), Blasco'ya nispetle iyi-kötü, Violante'ye nispetle iyi-kötüdür. Gabriella'nın psikolojik açıdan gerçekdışı oluşu, dramın eyleyen yapıları düzeyinde simgesel bir zorunluluk haline gelir ve hikâyeci, hikâyesini, akışın gereğince ilerlemesini engelleyen kalıcı bir çelişkiden kurtarmanın yegâne yolunu, onun ölümünde bulur (ve burada, belki Salgari'nin bazı sevimli cariyelerine gönderme de söz konusudur: Okurlar hep bu kadınların kahramanla evlendiğini görmek isterler, çünkü soğuk ve erden bir güzelliği olan kadın kahramanlardan daha insani ve sevimlidirler; buna karşılık yazar bu cari-

yeleri sonunda hep kötü bir ölümle öldürür çünkü başka türlü mitolojik değerlerin hükmü kalmayacak ve okurlar, parçaları, popüler roman yasalarının gerektirdiği doğru yerlere yerleştiremeyeceklerdir.) Benzeri bir yaklaşımla, Marx ile Engels *Paris Esrarı* için şunu belirtiyorlardı: Romanın sonunda, masum fahişe Fleur-de-Marie, prenses Amélie'ye dönüştükten sonra ölmek zorundadır, çünkü okur bu arınmayı kabul etse bile, burjuva ahlakının eski bir fahişenin, masum olsa da, tahtla ödüllendirilmesini kabul etmesi zordur. Diyebiliriz ki, bu "hem aldatılan hem mağdur olan" ilginç roman karakterleri (çoğu zaman kadınlar, ama bazen erkekler de: Örneğin Chourineur), popüler romana bir insanlık damarını sokmaya yararlar; onlar, tam da diğer kişilerin tipik katılıklarından yoksun oldukları için yok olmaya mahkûmdurlar. İlginç bir şekilde trajik yazgıları, tam olarak "entelektüel" ya da "bağlanımlı" romanda kahramanın başına gelen şeydir: Bu sonuncular tam da *sorunlu kahraman*dırlar ve (kendi yapıları ve kendi işlevi üzerine düşünen) roman, onları başarısızlığa uğratmak zorundadır; oysa popüler roman, bize mitolojik kişiler sunduğu için, bu tekboyutlu kişileri başarıya ulaştırır, dolayısıyla romanın sonunda onları mutlulukla taçlandırır (ya da en fazla, bazılarını huzurlu bir ölümle: Her durumda doğaüstü bir ödülle ilintili bir şeyle halelendirilen, gerekçesi yaşlılık olan bir ölümle).

Bu popüler romandaki değişmez öğeler envanterini bitirmek için şunu hatırlatacağız: (Bol bol alıntıladığımız ve aynı ölçüde bol bol bu hızlı değer-

lendirmeye dahil ettiğimiz) Tortel, sonuçta popüler romanın düşsel "uzam"ını belli bir çerçeveye oturtmaya, bu evrenin bir topolojisini çizmeye çalışır. Öyle bir evren ki, orada beklenmedik sonuçlar birbirini izler ve iyi ile kötü arasındaki savaş hep yeniden doğuyor gibi görünür, yapıtın sonunda bile hafiflemez, bir tür avutucu kötümserlik ve trajik iyimserlik içinde, bu diyalektiğin olası bir devamına aralık kapı bırakır, sanki okura şöyle dercesine: İyi ile kötü arasındaki zıtlık, tarihin değişmez bir öğesidir, kişi hep bunun kurbanı olacaktır ve hiçbir şey, şu anda onu avutan roman bile, onu yazgısından çekip alamaz:

> Saplantılı imge, kendisi dışında bir uzamda kendini gözleyemez. Burada [yazar, Fantômas serisinin, Juve ile Fantômas'ın kardeş olduklarını öğrendiğimiz Otuz İkinci cildinin sonundaki keşiften söz etmektedir], olağanüstü bir roman buluşuyla, zıtların kimliğinin oluşturduğu bütün simgesel uzamın içi boşaltılır. İrrasyonel, olanaksız bir evren, bu şaşırtıcı ve zorunlu saptama (iki hasmın, karşıt ve eşit iki egemenin birliğe kavuşturulması) ile birden dondurulur. Kökenleri ortak olan iyilik ile kötülük, eşit güçte ve zıt yönde bir çift halinde birleşirler. İlk şaşırtıcı imgenin işler kıldığı ve artık durmayacak olan bir mekanizmadır bu. Ters ve ayrılmaz iki çehreden her biri, kendi çiftinin, kendi negatif çehresinin peşine düşer; ona ancak sondaki felakette ulaşacak, ancak bu felaket Juve'ün, kendi kardeşinin yüzünü görmesini sağlayacaktır:

"Rüyalardaki ses, kesinlikle doğruyu söylemişti!"... Popüler romanın yapısı, tek bir temanın katışıksız, saplantılı yinelemesidir: Egemenliğe erişim. Egemenliği temsil eden öğe ise kahraman dediğimiz kişinin girişimidir.

Öyleyse bu gözlemleri bir kıssa gibi kullanamaz mıyız? (İçinde yer aldığı edebi türün yasalarına bağlı olan) Natoli'nin girişimi için değil, ona esin kaynağı olan ve onu ilk belirişinden neredeyse yüzyıl, yok oluşundan en az elli yıl sonra birinci dönem tefrika biçimini seçmeye yönlendiren konu için.

Şu söylenemez mi: Natoli, kendi adalet ve mantığını gerçekleştirmek için, toplumun yasaları üzerine koyduğu özerk yasaların kurucusu bir kahramanın hükmettiği gizli bir cemiyetin tarihini anlatmaya soyunmuş; yeniden inşa ettiği tarihe ideolojik gerekçe (ve aynı zamanda, yazarın niyetinden bağımsız olarak, bir maskeleme) sağlayacak olan yegâne türün yasalarını benimsemek zorunda kalmıştır. Tefrikanın derin doğası, sonunda çok benzer olduklarını keşfeden sözde bir iyi ile sözde bir kötü arasındaki savaşla ilgili değil midir? Halkı savunmak için ortaya çıkan ve ölümcül ve yöntemli bir biçimde, savaştıkları zalimlerin çehresine bürünen bu intikamcılar güruhu, suç olarak yaşayan bu erdem (ya da kendini erdem olarak sunan bu suç), kraliyet gizli cemiyetlerinin ortak bir özelliği değil midir? Beati Paoli örgütü, bu cemiyetlerin ete kemiğe bürünmüş biçimlerinden biridir ve belli ki sonuncusu değildir.

Peki, hem düşsel hem gerçek varlıklarla ilgili olarak, onlara bu temel ve kesin çift-anlamlılığı yükleyen mekanizmanın kaynağı nedir? Ve onları saplantılı şekilde, savaşıma hiç nokta koymadan, yeni düşman çehreleri yaratarak, bu kanlı düşte, bu trajik oyunda kendi yaşadıklarını yinelemeye iten nedir? Öyle bir düş ya da oyun ki, orada iyi ile kötü, romana özgü birer soyutlama, gerçeklik ise zaman zaman dayanışma edimi ya da zalimlerin cezalandırılması gibi ideolojikleştirilen karanlık şiddetin gerçekliğidir. Bu ilk günahın kaynağı, Kahraman ile uğruna savaştığını söylediği halk arasındaki ayrılık değil midir?

Demek ki, popüler romanın temel mitinin köklerine, üstinsan olarak kahraman figürüne geri dönmemiz gerek. O üstinsan ki, Gramsci'nin yerinde yorumuyla, Nietzsche'nin (ya da onun görüşlerini ideolojik bir yaklaşımla çarpıtan Nazi sahtekârların) sayfalarından önce halkçı ve demokratik popüler romanın sayfalarında belirir: Toplumun çelişkilerinin, pasif üyelerinin üstünde otoriter (pederşahi, kendini kuran ve kendine kefil olan) çözümünün taşıyıcısı olarak.

Üstinsanın ve Gizli Cemiyetin İdeolojisi

"Popüler roman" olarak adlandırmaya karar verdiğimiz çizgi, Émile de Girardin'in 1833'te *Le Musée des Familles* [*Aileler Müzesi*] dergisini kurmasından sonra Fransa'da doğar ve kendini kabul ettirir. Elbette Richardson'ın *Clarissa*'sı ve Fielding ile Defoe'nun romanlarıyla başlayıp gotik romanın başyapıtlarından

geçerek Dickens'a ulaşan daha eski İngiliz anlatı geleneği için, popüler roman nitelemesi kullanılabilir.

Ama dönemin Fransız popüler romanının karakteristik özelliklerini, çeşitli etmenler birlikte belirler: Girardin'in önerdiği halk basını, nüfusun en alt kesimlerine de ulaşır; nitekim, *Paris Esrarı* tefrika olarak yayımlanırken, okuma yazma bilmeyenlerin de, kapıcı odalarında buluşup başkalarına yeni bölümleri okuttuklarını biliyoruz. Burada, popüler anlatının hitap ettiği, ama aynı zamanda sözünü ettiği yeni bir okur kitlesinin doğuşu söz konusudur. Alt kesimler, ezilmiş sınıflar, anlatının konusu haline gelmeye başlarlar. *Paris Esrarı*, *Gezgin Yahudi* ve *Sefiller*'in yanı sıra, Carolina Invernizio'nun sayfalarında karşımıza çıkan Torinolu işçi kesiminden kişileri ve dünyalarını bir düşünün. Fransız popüler romanı, halka satabilmek için halktan bahsetmekle kalmaz: Aslında genel bir siyasal ve toplumsal durumun etkisine maruz kalır; sosyalist hareketlerin doğuşuyla eşzamanlıdır (*Paris Esrarı*, 1848 barikatlarını birkaç yıl öncesinden anlatır); kendilerini öyle ya da böyle "demokratik" bir savaşa katılmış hisseden yazarlar tarafından yazılır. Bildiğimiz gibi, Sue *dandy* deneyimini tamamlayıp önce reformcu sosyalist, sonunda devrimci sosyalist olur. Dumas, basın özgürlüğünü tehdit eden Riancey yasasına karşı mücadele verir. Hugo, halkçı kaynaşmaların ve aynı anda hem ölçülü hem mistik bir sosyalizmin etkisi altındadır... İlk evrede popüler roman, ikinci evreden farklı olarak, kendini demokratik olarak sunar. İkinci evreye yöneliş, Ponson Du Terrail'yle olur; Terrail, karanlık

kişilerinin girişimlerinin arka planı olarak kanun dışı kişileri ve alt kesimleri kullanır, herhangi bir toplumsal araştırma kaygısı yoktur.

Ama *içtenlikle* demokratik olduğunda bile, 19. yüzyıl romanı yeterince açık nedenlerden ötürü gizemleştirme yazgısından kurtulamaz. Sue üzerine incelememizde ortaya koyduğumuz gibi, bu yazarların ideolojisi reformcu sosyal demokratlıktır. Bizatihi romanın biçimi, onları bu seçime zorlar ya da bu seçim, onları o biçimi seçmeye yönlendirir: Popüler romanın değişmez anlatısal eğrisi, olay örgüsünde kriz anları ve çatışmaların oluşmasını, sonra bir '*deus ex machina*'nın (yani olağandışı bir çözümün) belirmesini ve çatışmaların düzelip düzenin eski haline kavuşmasını gerektirir.

Bu, Aristoteles'in tragedya şemasının aşırı derecede basite indirgenmiş halidir. Şu farkla: Aristoteles'te eğri, "trajik" bir katarsisle son buluyordu (ve şairin söylemi insan-yazgı çatışması üzerinde yoğunlaşıyordu), oysa burada katarsis, satış gerekçelerinden ötürü, iyimser olmak zorundadır. İyimser bir katarsisle kapatılması gereken bir krize gerek duyan anlatısal yapı, anlatı evreninin boşluklar sergilemesini, ama bu boşlukların ıslah edici bir eylemle onarılabilmesini gerektirir. Popüler roman devrimci olamaz, çünkü öyle olsa, okur kitlesinin kendini bulduğu ve ona hoş avuntular sağlayan anlatısal model ayakta duramazdı. Anlatıda devrim, farklı bir dünya tanımı öngören ya da her durumda dünyanın olduğu gibi kabul edilemeyeceğini dile getiren "diğer" anlatı biçimlerinde gerçekleşir.

Bundan ötürü Balzac, Dumas değildir, çünkü Lucien de Rubempré kendini öldürür, Goriot Baba ölür, Rastignac ancak yüksek ve bayağı bir bedel ödeyerek kazanır. Stendhal devrimcidir, çünkü Julien Sorel Restorasyon toplumunda başarı hayalinin peşinden gidemez. Dostoyevski devrimcidir çünkü kahramanlarının başarısızlığı, resmi dünya düzenine yönelik bir eleştiridir.

Avutucu olması gerektiği için devrimci olamayan popüler roman, şunu öğretmek zorundadır: Toplumsal çelişkiler varsa, bunları giderebilecek güçler de vardır. Şu var ki, bu güçler halk güçleri olamaz, çünkü halkın gücü yoktur ve gücü ele geçirirse devrimle, dolayısıyla krizle karşı karşıya kalırız. İyileştiriciler, egemen sınıfa ait olmak zorundadır. Egemen sınıf olarak, çelişkileri gidermekle ilgilenmeyecekleri için, daha kapsamlı ve daha uyumlu bir adaleti öngören adalet arayıcıları soyundan olmak zorundadırlar. Toplum, onların adalet gereksinimlerini tanımadığı ve tasarılarını anlamadığı için, bu kişiler topluma karşı ve yasalara karşı tasarılarının izinden gitmek zorundadırlar. Bunu yapabilmek için, görünürde yıkıcı kararlarına meşruluk kazandıracak istisnai niteliklerle donanmış olmalı ve karizmatik bir güce sahip olmalıdırlar. Üstinsan böyle doğar.

Üç silahşörler, üstinsanlar gibi davranır, iyi ile kötüyü ayırt etme yetilerini, resmi makamların dargörüşlü mevzuatçı yaklaşımının üstüne koyar, Milady'nin infazına ya da *Yirmi Yıl Sonra*'da I. Charles'ın kurtarılmasına ve Mordaunt'un ölümüne karar verirler. Ama aslında aralarında, karizması olan ve trajik

sorumluluğunu üstlenerek nihai kararları alan, Athos'tur. Dumas'nın Fransız Devrimi serisinde, karizmatik lider Joseph Balsamo'dur; sonuçta, kraliçenin gerdanlığı tertibiyle devrimi başlatmaya karar veren odur. Bunu yapmak için, zaten doğaüstü niteliklerle donanmış kişi –çünkü o ölümsüz Cagliostro'dur–, aynı zamanda gizli bir cemiyetten, Bavyera kökenli İlluminati örgütünden yararlanır: İşin tuhafı, Joseph De Maistre'in meşrutiyetçi ilgisini çekecek olan bir örgüttür bu: İyi ve kötüye karar veren gizli cemiyet, her yönüyle gericidir ve mistik bir ilkeye göre hareket eder, Marat'nın ya da *Le Père Duchesne*'in aradığı şeyin, kitlelerle ilişkinin peşinde değildir. Monte Cristo, (çok büyük ekonomik gücünün garanti altına aldığı) hareketinin meşruluğundan hiç kuşku duymadan bütün kötülerin cezasına karar veren, karizmasını Doğu şenliklerinden esinlenen dış görünüşlerle de pekiştiren bir üstinsandır. *Paris Esrarı*'nın Rodolphe de Gérolstein'ı, krallara özgü karizmasının tepe noktasından, zulmedeni yargılayıp suçuna göre cezalandırır. Ve onun karar verdiği cezalar kutsal bir nitelik edinir, şu sayacaklarımız dahil olmak üzere: Noter Jacques Ferrand'a yapılan insanlık dışı işkence, öğretmenin kör edilmesi, görevini kötüye kullanan herkesin sonunda yıkıma sürüklenmesi. İyilere ödül açısından da aynısı geçerlidir; hatta Rodolphe iyileri bir örnek çiftlikte bir araya getirir, burada onlara pederşahi bir tutumla mutluluk ve güvenlik dağıtır (kararlarına isyan etmemeleri koşuluyla).

Tefrikanın emperyalist evresinde, Rocambole ile Fantômas kötü üstinsanlar olacaklardır, ama ilki

kusurlarını düzeltip kendini toparladığında, gene iyi bir üstinsan işlevi görür. Son olarak, Coriolano della Floresta da üstinsandır.

Bütün bu kişilerin karakteristik özelliği, kendi başlarına, ezilen alt kesimler için neyin iyi olduğuna ve bu sınıfların intikamının nasıl alınacağına karar vermeleridir. Üstinsan bir an bile alt kesimlerin kendi adlarına karar verebileceklerini ve vermeleri gerektiğini aklından geçirmez, o yüzden asla onları aydınlatma ve onlara öğüt verme girişiminde bulunmaz. Erdem coşkusu içinde, onları sürekli olarak kendi tâbi rollerine geri gönderir ve suret-i haktan göründüğü ölçüde aldatıcı olan baskıcı bir şiddetle hareket eder. Böylece isyanı, kaçınılmaz olarak, aynı gerçekliğin iki cephesini oluşturan rakip güçlerin arasındaki bir hesaplaşma haline gelir. Gizli cemiyetin ortaya çıkmasında ahlaki nedenler ya da tarihsel gerekliliğin önemi yoktur; önemli olan, kendini gösterip halkın bilinçlenmesine yol açmayı reddetmesidir. Böylece, üstinsanın kolektif bedenlenmesi olan gizli cemiyet, düşsel projesini –direniş ve özgürleşme– başaramaz ve bir başka egemenlik biçimi haline gelir. İktidara karşı ve devlete karşı varlık kazanan gizli cemiyet, devlet içinde devlet gibi hareket eder ve umarsızca gizli devlet haline gelir.

Onun büyüsüne kapılan, popüler roman okuru olarak kendi düşsel serüvenini yaşar: Popüler roman, hayali sayfadan, başkalarının ortaya koyduğu adalet görüntüleriyle okuru avutmasını ister. Maksat, okura gerçekte adaletin elinden alınmış olduğunu unutturmaktır.

Böylece, *I Beati Paoli* okumamız tamamlanmış oluyor: Konudan çok, yazarın konuyu anlatırken kullandığı anlatı biçimi, bizim için etnolojik bir belge, yinelenen davranışların antropolojik göstergesi ve bütün bir ideolojinin yansıması haline geliyor.

5

ÜSTİNSANIN YÜKSELİŞİ VE ÇÖKÜŞÜ

Vathek

Vathek sevimli ve asil görünüşlüydü, ama öfkelendiğinde gözlerinden biri öyle korkunç bir hal alıyordu ki, gözünü diktiği kişi oracıkta ölebiliyordu. (Tipik bir İngiliz olarak, çizdiği karanlık görünümü birkaç rahatlatıcı güzellikle bezeyen) *Vathek*'in yazarı William Beckford, hemen ardından bir not düşer: Vathek, krallığı insansız kalmasın diye, öfkesini nadiren açığa vuruyordu. Ama Beckford'ın bunu söylemesinin nedeni, okuru rahatlatmaktır; sonra soluk bile aldırmadan, çok yüksek bir kuledeki kötülükler, kanlı törenler sağanağı halinde saldırır okura: Bu kulede köleler ve uşaklar kılıçtan geçirilir, masum çocuklar anne babalarının gözleri önünde katledilir, vahşi hayvanlara terk edilen cariyeler, imamlar, evliyalar ve mollalar horlanıp ölüme mahkûm edilir, peygambere küfredilir, konukseverlik göreneği hiçe sayılır, iblislerle iletişim kurulur, şeytana tapılır,

ateş törenleri yapılır, bataklardan yükselen mikroplu hava zehirli otları besler... Bu otların çevresinde çıplak bir kraliçe –ardında korkunç iki siyahi kadın ve ürkütücü bir deve olduğu halde– dans edip ruhları çağırır; sonra, satraplara özgü ihtişamıyla Şarkın atlıları boy gösterir, yığınlar halinde haremağaları ve cüceler, uçurumlar, canlı mumyaların yaşadığı yeraltı mekânları, konuşan hamam böcekleri ve sağ ellerini sonsuza dek yanacak olan kalplerine bastırmış, birbiri ardı sıra ağır ağır ilerleyen cehennemlik ruhlar.

William Beckford romanını 1782 yılına doğru yazmış, 1786'da yayımlamıştır. Salvatore Rosati'nin bu İtalyanca basıma yazdığı giriş yazısında belirttiği gibi,[1] daha önce Walpole'un gotik edebiyat çağını resmen başlatan *Otranto Şatosu* adlı romanı yayımlanmış; 1756'da, Edmund Burke *Yücelik ve Güzellik İdelerinin Kökeni Üzerine Araştırma*'yı kaleme almıştı. Bu sonuncusu, sanatın, hayal gücümüzün sınırlarını aşan dev boyutlu olayları devreye soktuğunda verebileceği "dehşetin hazzı" üzerine bütün spekülatif düşüncelerin zeminini oluşturacaktı. Burke'ün vurguladığı gibi:

> Acı ve tehlike çağrışımları yaratabilen her şey ya da bir anlamda korkunç olan ya da korkunç nesnelerle ilgili olan ya da korkuya benzer yoldan hareket eden her şey, bir yücelik nedenidir; ya da ruhun hissedebileceği en güçlü duyguyu/heyecanı yaratan şeydir... Tehlike ya da acı, çok

[1] Milano: Bompiani, 1966.

yakınımızdayken hiç haz vermez ve yalnızca korkunçtur; ama belli bir uzaklıktan ve belli değişikliklerle değerlendirdiğimizde, haz verici olabilirler ve öyledirler, tıpkı her gün karşılaştığımız gibi.

Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ve Schiller'in "Trajik Nesnelerin Verdiği Keyfin Nedeni Üzerine" (1791) adlı yazısında yücelik duygusu üzerine düşüncelerin nasıl sürdürüldüğünü biliyoruz. Ama Beckford *Vathek*'ini daha önce yayımlamıştı; dolayısıyla bu yapıtın, bir dönemi yansıtan kitaplardan çok, bir dönemin kültürel atmosferini yaratan kitaplar arasında yer aldığı düşünülebilir.

Bununla birlikte *Vathek*'i kara roman türü kapsamında değerlendirmek yeterli değildir. Keza yücelik fikri, dönemin sanatçılarının hayal gücünü harekete geçirirken, Beckford'un kitabı ancak kısmen estetik yücelik idealini temsil eder (estetik yücelik ideali, anlatılan malzeme ile okurun arasına, bir boşluk gibi üslubun gücünden kaynaklanan rahatlatıcı bir uzaklık konulduğunda gerçekleşir). Buna karşılık, Beckford'la ilgili kuşku şudur: Günahkâr ve cehennemlik halifenin öyküsü, insan kötülüğü üzerine ahlaki düşünceler düzenine değil; daha çok, ahlakdışı öneriler dizisine aittir ve (farklı bir kılık altında) o dönemde vaaz edilen birçok din karşıtı kitaptan biridir; başka bir deyişle, Sade'ın yapıtları türünden bir yapıttır.

Çünkü Vathek korkunç suçlarını, aydınlanmaya ermek için işler; günah işler ve bir Tanrı'ya değil, bir karşı-Tanrı'ya olan saygısından ötürü yapar bunu.

Vathek'te duyular düzeninin bozulması, bir aydınlanmaya ve güç aracına dönüşür; satanizm ve cehenneme iniş, üstinsanlığa doğru gidişin aşamalarıdır... Öyle ki, bu kitap, korku romanları kapsamına girmekten çok (Vathek'in yanı sıra Keşiş Ambrosio ya da Keşiş Schedoni – kaldı ki, bu sonuncusuyla, korkunç göz dahil olmak üzere, karakterle ilgili ve fizyonomik özellikler ortaktır), bir yüzyıl sonra Huysmans'ın *Orada* (*Là-Bas*) romanında eleştirel bir derlemesini, taşınır bir sözlüğünü bulacak olan satanist romanlar topluluğunun ataları arasında yer alır. (Şu var ki, Huysmans'ın romanı, geç Romantik dönem satanistleri için vazgeçilmez olan Katolik duygularla dengelenir, oysa 18. yüzyılın hazcı satanistleri, küfrederek günaha girmek için Doğu dinlerine başvurmayı yeğliyorlardı.)

Aslı Fransızca olan bu kitabın birçok basımından birine önsöz yazan ve kitaba büyük bir sevgi ve dikkatle yaklaşan kişilerden birinin Mallarmé olması bir rastlantı değildir. Mallarmé, tarihsel konumu itibarıyla, yaşadığı dönemin kültürünün küfür balelerine ve sadizmlerine yatkındı (bilindiği gibi, dönemin kültürü, Ten, Ölüm ve Şeytanı bu küfür baleleri ve bu sadizmlerle çeşnilendiriyordu). Ama göründüğü kadarıyla Mallarmé, romanda "belirsiz ve meçhul suçları... erden tensellikleri" beğenirken (ve satır aralarında, güzel delikanlılar, sapık erdişiler ve bekarete zorlananlardan haz aldığını belli ederken), gerçek şu ki, Beckford anlattığı suçları pervasızca ve istikrarlı bir tutumla işlemiş olsa gerektir. Biyografisini yazanlar, iki seçenekten hangi-

sinin doğru olduğunu öğrenmeye çalışırlar: Alımlı bir delikanlıyla işlediği günah tensel midir, dinsel mi? Başka bir deyişle, delikanlıyı arzularına alet mi etmiştir, yoksa onu Kara Ayin'in zihinsel hazlarıyla mı tanıştırmıştır? Büyük bir olasılıkla ikisi de, eğer yazarımız, açıkça kabul ettiği üzere, Fonthill'deki şatosunda birkaç gün süren pek keyifli toplantılar düzenliyor idiyse... Bu toplantılarda nelerin olup bittiği pek bilinmese de, her tür şey olabiliyordu, o kadar ki Beckford, *Vathek*'i yazma esininin bu toplantılardan kaynaklandığını itiraf eder.

Son bir not: Kara roman, dev adımlarla sanayileşen İngiltere'de, sıralar halinde dizili dokuma tezgâhları ve iplik eğirme makinelerinin oluşturduğu korkunç görüntüye neredeyse düşsel bir tepki olarak doğmuştur. Kara roman (ve onunla birlikte her tür fantastik anlatı), son yirmi otuz yıldır yeniden moda oluyor; refah ve tüketim uygarlığına karşı her tür alerjinin kaçınılmaz bir sonucudur bu. Ama ah, Şeytan'ın kişiyi aydınlatması için, ortada epey inancın dolaşıyor olması gerekir: Oysa ben, durumun bu olduğu kanısında değilim.

Monte Cristo

Ben bu satırları yazarken, televizyon dizisi *Monte Cristo Kontu* ikinci bölümüne ulaştı, ayrıca romanın yeni basımları yapılıyor. Bu konuya dönmemiz yararsız olmayacaktır, çünkü kitap sanıldığından çok daha az okunmakta ve bilinmektedir.

Oysa *Monte Cristo Kontu* önemli bir kitaptır, elde ettiği popüler başarıdan ötürü değil, romanda karşımıza çıkan "felsefi" atmosferden ötürü. Gramsci, *Monte Cristo Kontu*'nda (ve genel olarak tefrika romanda), felsefenin ancak daha sonra yaratacağı üstinsan figürünün tohumlarını keşfettiğinde, bunun farkına varmıştı. Üstinsan Monte Cristo'ya karşı duyarlı olan Gramsci, onun doğrudan önceli ve Dumas'nın modeli olan *Paris Esrarı*'ndaki Rodolphe de Gérolstein'ı arka planda bırakıyordu (modelden çok belirleyici itici güç: Sue'nün başarısı, diğer yazarları onun klişelerini yinelemeye zorluyordu). Ama *Monte Cristo*'da üstinsan kuramının daha ayrıntılı ve daha sistematik olarak sergilendiği kesindir. Öyle ki, Gramsci'nin ima ettiği üzere, Dumas gelecekteki bütün edebiyatçı *Übermensch* [üstinsan] kâhinlerine felsefi aksiyomlar sağlamıştır.

Tabii, zanaatkâr Dumas'nın, zaten kendine yeterli bir temayı (hapse atılıp sonra serbest kalan masumun intikam alması), ellerinin arasında bulup vurguyu intikamdan güç iradesine, oradan da göreve kaydırması etkileyicidir. Başka bir deyişle, rahip Faria'nın hazinesi sayesinde intikama hazır olan Monte Cristo, artık yalnızca bir intikam alıcı olmadığını, bir adalet arayıcısı olduğunu anlamaya başlar, çünkü özgürlüğü elindedir ve onu kısıtlayabilecek hiçbir şey yoktur:

> Kainatın kralıyım, hoşuma giden yerde kalırım; o yerden canım sıkılırsa, yola çıkarım, kuşlar gibi özgürüm, kuşlar gibi kanatlarım var... Bü-

> tünüyle bana ait olan bir adaletim var... Ah, hayatımın tadını alsanız, başka bir hayat istemez; dünyaya, büyük bir tasarıyı gerçekleştirmek dışında, bir daha asla geri dönmezdiniz!

Zerdüşt'ün öncüsü böyle atılır intikamını almaya, esrar kullanıp ruhun özgürlüğüne övgüler düzerek. Ama intikam aldıkça ve kendini düşmanlarına belli ettikçe, bir kuşku belirir içinde: İntikam alıcı, kendi hareket ve seçimlerinin temelini üstinsan olduğu gerçeğinde bulabilir mi? Dumas ile Nietzsche arasındaki fark, başka her şey bir yana, şuradan kaynaklanır: Tarihsel olarak Nietzsche, her ne pahasına olursa olsun, transandantal gerekçelendirmeler (meşrulaştırmalar, mazur göstermeler) ile köprüleri atacak olgunluktadır ve bunu yapacak düşünsel enerjiye sahiptir (ve dışlanmayı kabullenir). Dumas'nın düşünsel enerjisi yoktur ve ürününü, özellikle Zamanın Ruhu nedeniyle, satmak zorundadır; ama nasıl değerlendireceğini bilemez. Bunun üzerine üstinsan, Tanrı'nın bir elçisi haline gelir.

Dönüşüm, 47. Bölümde Monte Cristo, onu If şatosuna hapseden savcı Villefort'la konuşurken olur. Kont, kendi üstünlük felsefesini ortaya koyar, yasanın gücünü küçümser ve bunu, yasayla bağlarını koparan bireysel seçim adına yaptığını belirtir, kendi kişiliğiyle ilgili soğukkanlı yorumlarda bulunur; ama birden, Villefort'un itirazlarına kafa tutmak için, giysisinin kolundan Tanrısal Görev asını çıkarıverir:

> Tanrı'nın, soylular, bakanlar ve kralların üstüne yerleştirdiği, kendilerine doldurulacak bir yer değil, yerine getirilecek bir görev verdiği insanlar [var]. Ben, bu istisnai varlıklardan biriyim; evet, efendim, ve sanırım şimdiye kadar hiç kimse benimkine benzer bir durum içinde olmamıştır...

Birkaç yüz sayfa sonra, Monte Cristo'nun gücünden ve iyiliğinden derinden etkilenen genç Morrel artık onu tanımıştır: "Siz insandan üstün biri misiniz? Siz bir melek misiniz?" Monte Cristo bir melektir: Tanrı'nın bir elçisidir. Giriştiği işin sonuna doğru, benliğini kuşkular kaplar, gücünü kötüye kullanmış olmaktan korkar, ama sonunda rahip Faria'nın gizli elyazmaları eline ulaşır ve "Ejderin dişlerini koparacak, aslanları ayaklarının altında ezeceksin, dedi Tanrı" epigrafını okur. "Ah, teşekkürler! İşte cevap buymuş!" diye haykırır Monte Cristo. Ve bundan o kadar memnun olur ki, okuru gereğince eğittikten sonra (Ast-tanrı olmayan üst-insan yoktur), intikamın ona dayattığı mağrur cinsel ilişkiye girmeme kuralını bile bozma hakkını görür kendinde. Onu gizlice seven kadınla birlikte, mutlu, bilinmeyen kıyılara yelken açar, tefrika alıcılarını zor durumda bırakmamak için yeniden insana dönüşür.

Rocambole

Vikont Pierre-Alexis Ponson du Terrail, 1854'te *Rocambole*'un ilk cildini yayımladığında, Savoia'da sürgünde olan hasta ve düş kırıklığına uğramış Eu-

gène Sue, adım adım ölüme yaklaşıyordu. Bugün okur, tefrika romanın büyük *bestseller*larını aynı anda okuyabilir ve D'Artagnan, öğretmen, Vautrin, Juve ve Rocambole, aceleci gezginin gözünde, gayri meşru çocuklar, egzotik zehirler ve tövbe etmiş düşeslerden oluşan tek bir büyük şenlik içinde birbirine karışabilir. Ama 19. yüzyılın popüler roman manzarası, sanıldığından çok daha fazla gri tonlar içerir ve onu tektip bir klişeye indirgemek istersek, günümüzde *Afrika Elveda* belgeseli ile Amerikan televizyonunun Vietnam Savaşı üzerine belgesellerini aynı kefede değerlendirmek isteyen kişinin düştüğü hataya düşmüş oluruz.

1850'de, Sue'nün toplumsal romanları ile Dumas'nın tarihsel romanları son derece revaçta iken, İkinci Cumhuriyet Riancey yasasını meclisten geçiriyor, bu yasayla tefrika roman içeren gazeteler ek vergiye tabi tutuluyordu. Bu, sonuçta tefrika romanın sonunu getiren ağır bir yasaydı, ama gerici şiddeti içinde yadsınmaz bir gerçeği gözler önüne seriyordu: Tefrika romanın, iyi kötü demokratik bir işlev gördüğünü. Riancey yasasıyla birlikte bir çağ sona eriyordu. 1851'de, Louis-Napoléon Bonaparte imparator sıfatıyla kişisel diktatörlüğünü kurarken, Balzac çoktan ölmüş, Sue sürgüne gidiyordu. Tefrika roman, ikinci yaşamına başlıyordu ve vikont Ponson du Terrail, artık her tür ideolojik hayalden arınmış, heyecan için heyecana dayalı bu sanatın ustası olarak beliriyordu. Eugène Sue'nün, bir tanımayı sonlandırması (Rodolphe Gérolstein'ın, Fluer-de-Marie'nin öz kızı olduğunu keşfetmesi) bin

sayfadan fazla sürmüşken; Ponson du Terrail, *Kur-Diö'nün Demircisi*'nde, 300 sayfanın biraz fazlasında bize tam 26'yı aşkın tanıma sunuyordu. Dumas, Milady'nin bir yüzük kaşından Constance'ın kadehine ölümcül tozu dökmesini birçok bölümde anlatırken, Ponson du Terrail, gene *Kur-Diö'nün Demircisi*'nde zehirleme yoluyla 12 ölümü düzenler. Garzanti'nin şimdi yeniden yayımladığı *Rocambole* serisinin ciltlerini yeniden okurken, Du Terrail'ın bir ciltte, tıpkı Ridolini'nin bir filmindeki gibi, normal olarak on bölümlük bir diziye malzeme olabilecek olayları büyük bir hızla "filme aldığı" izlenimine kapılırız. *Rocambole*'un bu yeniden basımı, *Vahşinin Ölümü* romanına ulaştığında, Rocambole'un birkaç bölümde neler başardığını göreceğiz: Nasıl onu evlat edinen annesini boğduğunu ve sevgilisi Ventura'yı, keza Portekizli kiralık katil Zampa'yı bıçaklayarak, sonra onları su basmış bir bodruma attığını; nasıl dik bir kayalıktan efendisi Sir Andrew Williams'ı (artık vahşilerin gözlerine mil çekip dövme yaptığı bir insan enkazına dönüşmüştür) aşağı fırlattığını; nasıl ensesine büyük bir iğne saplayarak ihtiyatsız uşağı saradan ölmüş gibi gösterdiğini, nasıl Chamery vikontu olarak güzeller güzeli düşes Conception de Sallandrera ile evlenmeye kalkıştığını ve son olarak, nasıl bir mağaraya yönlendirilip cellatın (ya da mucizevi bir biçimde dirilen Portekizli kiralık katil Zampa'nın) eline teslim edildiğini, yüzü kezzapla dağlanıp gerçek vikontun yerine Toulon Hapishanesi'ne gönderildiğini, gerçek vikontun da doğal olarak güzel düşesle evlendiğini...

Kendi usulünce gerçekten eğlendirici olan Ponson du Terrail, bu kreşendonun orkestrasyonunu yapabilmek için "masraftan kaçınmaz." Asıl önemli nokta, haklı olarak ünlü tümcelerinden çok ("elleri, bir yılanın elleri denli soğuktu"), klasik tefrika romanlarından ödünç aldığı, özünü değiştirdiği, özgün bağlamından kopardığı bütün bir araçlar bütününü çekinmeden kullanmasıdır.

Serinin ilk cildinde (daha önce *Gizemli Miras* olan başlık *Kötülükteki Deha* olarak değiştirilmiştir) son derece zengin olup kendini suçun cezalandırılması ve talihsizlerin rahata kavuşturulmasına adayan Armand de Kergaz, *Paris Esrarı*'ndaki Rodolphe'un birebir kopyası olarak karşımıza çıkar (bazı sözleri bile aynıdır). Ve şeytani Sir Andrew Williams, uyuyan güzel Paris'le Balzac karakteri Rastignac'ın "Paris, ikimize!"sini taklit eden bir konuşma yapar. Ama her tür gönderme, ideolojiden arındırılmıştır. Sue'de Frankların ezenler sınıfı ile Galyalıların ise ezilenlerden oluşan işçi sınıfı ie özdeşleştirilmesi söz konusuydu (bu, ilerici amaçlarla kullanılan bütün bir tutucu sosyoloji geleneğinden alınmış bir fikirdi). Ponson du Terrail'da aynı karşıtlığı görürüz, ama bu karşıtlık Jeanne de Balder'in aristokratik güzelliğini övmek için kullanılır: Jeanne, Franklara özgü saflığı içinde, Galyalı bozulmalardan korunmuştur.

Napoléon'un birkaç yıllık diktatörlüğü bir türün, kaba ama etkili bir belagatin yok olmasına yol açmıştır. Ponson du Terrail da, *Londra'nın Sefaleti*'nden şu benzersiz alıntıdaki gibi, toplumsal açıklamalar getirmekten zevk alır:

> Wellclose Meydanı'nın güneybatı köşesinde, yaklaşık üç metrelik geniş bir sokak vardır; yolun ortasında bir tiyatro yükselir, burada en iyi yerler için on iki para ödenir, partere girmenin ederi ise bir penidir. İlk oyuncu bir zencidir. Tiyatroda bütün oyun boyunca içki içilip sigara tüttürülür. Localarda oturan fahişeler yalınayaktır; parter ise bütünüyle hırsızlarındır.

Ama popüler roman artık toplumun savcısı olmayı bir yana bırakmıştır; oyunu kurgusal, salt anlatısal kurmaca niteliğindeki bir toplum üzerinden oynayarak heyecanlar satar. Ve gerçeküstücüler ile Cocteau, Rocambole ile Fantômas'ın maceralarını ya da Sue ile Dumas'ın sayfalarını büyük bir zevkle okurken, popüler romanın iki dönemi arasında var olan uçurumu arka plana iteceklerdir. Usta birer estet olarak, sevgilerinde "cihanşümul" bir tutum sergileyeceklerdir, tıpkı kitlelere yönelik anlatılara düşman kesimin nefrette benzeri bir tutum ortaya koyacakları gibi.

Richelieu

Üç Silahşörler'in büyük bir 17. yüzyıl portreler galerisi olduğuna hiç kuşku yoktur. Bu portrelerin, daha önce hiç görmediğimiz bireyleri betimlediği ise tartışmaya açıktır. En karakterle donatılmış gibi görünen iki kişinin, Athos ile Milady'nin bile akılda kalması, gotik romandan başlayarak çeşitli kereler anlatılmış oldukları içindir: Athos, "Karanlık Yakışıklı"; Milady ise "Acımasız Güzel"dir.

Psikolojiye giriş kitaplarının ölçütleriyle değerlendirmek gerekirse, Aramis de ahım şahım bir karakter değil, biraz dağınık bir yatak, biraz tütsü kokan bir 18. yüzyıl öncesi rahibidir. İlk kitapta ciddiyetsiz bir tutumla kendini aşk yuvası oyunlarına vermiş görünür ve kâh o düello kâh bu kokulu mektup derken ilahi görevini erteler. *Yirmi Yıl Sonra*'ya kadar bu böyle sürüp gider; bu romanda, diplomatik bilgelikle İngilizler ile La Fronde arasındaki ilişkileri yönlendirir, *Vikont*'ta ise Cizvitlerin başına geçer, ama çok açık hareketlerle (olumlu yönde olsa da), Sue'nün dört yıl önce yayımlanmış olan *Gezgin Yahudi*'sindeki Mösyö Rodin'i taklit eder.

Oysa Aramis'in anlatının üç cildi boyunca düzenbazlık girişimleri dışında hiçbir şeye itibar etmeden yolunda ilerlerken sergilediği soğukkanlılık ve bencilliğin okuru kuşkulandırması gerekirdi. D'Artagnan, tutarsızdır: Milady'nin izin belgesini ("bu belgeyi taşıyan kişi, yaptıklarını benim emrim ve devletin yararı için yapmıştır") masaya çarptığında, Kardinali avucunun içine alacak durumdadır, ama Kardinal teğmenlik belgesini imzaladığında, onun ayaklarına kapanıp: "Monsenyör, canım size feda olsun!" diye haykırır. Tutkulara öylesine duyarsız olan Athos, gerçekte ihanetin acısından, oğlunu seven bir baba olarak çektiği üzüntülere, kalbin bütün zorbalıklarına katlanır. Porthos, kendini beğenmişlik ve cömertliğinin tutsağı olup sonunda ağır ve kahramanca bir ölümle yaşamını kaybeder. Kuşkusuz silahşörler arasında en az "insani" olanı Aramis'in, kendini ele vermeyen, gizemli karakteri

ise üçlemedeki yapısal işlevinden kaynaklanır: Serüven ile Devletin Yüksek Çıkarını karşı karşıya getiren ve ikincisinin zafere ulaştığı bir öykü. Bu da, son derece 17. yüzyıla özgü bir şeydir. Öykü, iki anahtar figürün, Richelieu ile Aramis'in arasında ilerler ve bunlardan biri diğerinin öncelidir.

Çünkü *Üç Silahşörler*'in gerçek büyük kahramanı, Richelieu'dür. Bir yanda o, bir yanda serüvene ve cesur bir pervasızlığa dayalı bireysel tarzın ifadesi olarak silahşörler. Silahşörler, saf haliyle pikaresk düş gücünü temsil ediyor iseler, Dumas modern dönemin gelişmesiyle birlikte, pikaresk ruh ile iktidar ruhunun karşı karşıya geleceğini sezmiş demektir.

Richelieu böyledir: İnsandışılığı içinde son derece insanidir, *Üç Silahşörler*'in ahlaki kazananıdır, çünkü kötü kişi olarak yola çıkıp hayran okurların gözyaşları içinde "Ne adam ama!" şeklindeki övgüleriyle sona ulaşmak az şey değildir. Bunu sonraki iki ciltte silahşörler de söylerler, artık var olmayan büyük insanın dönemini hasretle anarak. Gerçekten de, diğer iki ciltte iktidarın bu barok boyutunun eksikliği hissedilir: La Fronde'un tertipçileri bir avuç zavallı, Mazarin ucuz bir düzenbaz, XIV. Louis bir budala ve Fouquet basit, zeki bir muhafızdır. Mesele, artık çağın, iktidarın karizmatik bir kahramanla ete kemiğe bürünmesine imkân tanımamasıdır. Ve Aramis, bu dersi anlayan tek kişi olup artık 18. yüzyıl evreninde iktidar sahibi bir adam olarak, hikmet-i hükümetin, komplonun, simgesel iktidar ile gerçek iktidar arasındaki oyunun gerçek ve yegâne dahi yorumcusu olarak kendini gösterir. Arkadaş-

larının pikaresk boyutundan çıkıp burjuva komedisinin ya da trajedisinin saflarına katılan yegâne kişidir: Dipdiridir ve Rastignac'la ve Vautrin'le eşit koşullarda boy ölçüşmeye hazırdır.

Bragelonne

Beni ukalalıkla suçlayabilirsiniz, ama herkesin Einaudi Yayınevi'nin yeni basımı sayesinde *Üç Silahşörler*'i yeniden okuduğu bu aylarda, ben *Bragelonne Vikontu*'na dönüyordum. Eski bir pişmanlığın dürtüsüyle dönüyordum kitaba, çünkü üç silahşörleri konu alan üç romanın ilkini pek çok kez okumuştum, keza *Yirmi Yıl Sonra*'yı da. Oysa ilk gençlik yıllarımda okuyup düş kırıklığına uğradığım *Vikont*'u, sonra bir daha elime almamıştım. Düş kırıklığımın nedeni, XIV. Louis ile La Vallière'in uzayıp giden aşklarının kesinlikle sıkıcı olması; ritmin ve ayrılmaz dörtlünün önceki romanlarda beni alıştırdıkları beklenmedik sonuçların olmayışıydı. Ah, ne yazık ki, bugün *Bragelonne Vikontu*'nu yeniden okuduğumda, hâlâ son derece kötü bir kitap olduğunu görüyorum.

Üç Silahşörler, durma ve konudan uzaklaşmalar olmaksızın kesintisiz bir olay örgüsü halinde ilerlerken ve olaylar hepimizin bildiğimiz şekilde birbirine bağlanırken (Croce'den Manganelli'ye birçok kişi romanın bu yönüne övgüler düzmüştür), *Bragelonne Vikontu*, kâh 33 kâh 74 devirlik bir gramafon gibi sarsıntı ve sıçramalarla ilerler, kâh bir Rossini senfonisini, kâh tek bir nota üzerinden altmış

dört vuruş süren bir basla Notre-Dame Okulunun *organum*larından birini icra eder. La Vallière ile Raoul belirir sahnede, sonra Raoul ortadan kaybolur ve D'Artagnan ile Athos İngiltere kralı II. Charles'ı tahtına döndürmek için sırasıyla girişimde bulunurlar; Mazarin ölür, XIV. Louis'nin "*L'état c'est moi*"nın ("Devlet benim") genel provasını yaptığı solosu başlar. Sonra, Colbert'in engellediği Fouquet'nin (Aramis ve Porthos'un iş birliği ile) kitabın sonuna kadar netlik kazanmayan gerekçelerle Bretonya'da bir adayı tahkim ettirdiği anlaşılmaz bir olay patlak verir. Ardından muhteşem dörtlü geri plana itilir, işlevleri yer yer görünmeye indirgenir ve kral, erkek kardeşi, yengesi, La Vallière ve Montespan markizinin giderek belirginlik kazanan gölgesi arasında bitmek bilmez bir aşk çekişmeleri dizisi başlar ve gönderilen pusulalar, küskünlük ve kıskançlıklar ve dedikodular derken, dev boyutlu romanın yarısını kaplar.

Sonunda, küçük bir bomba patlar ve Aramis Cizvit tarikatının gizli başkanı olarak sahnede yeniden beliriverir. Bu, artık açıkça yorgun düşmüş olan Dumas'ya, beş yıllık aradan sonra (tarih şimdi 1850'dir) Eugène Sue'nün daha önce, 1845'te *Gezgin Yahudi*'de, peder Arripe'in inanılmaz derecede kötü önceli, hain Rodin figürüyle geliştirdiği bir fikirden yeniden yararlanma olanağı sağlar. Tarikat Başkanı sıfatıyla Aramis, XIV. Louis'nin ikizi darbesini düzenler (bununla, Demir Maske teması ya da Bastille'in gizi de, heba edilmiş olur): Anlatısal açıdan çocukça ve zavallıca harcanan şeytani bir girişimdir bu. Öyle ki, son sayfalarda Dumas, belki olayların baskısıyla, Demir Maske'yi ve

genç La Vallière'i denize atar, Raoul de Bragelonne'u Tunus'ta ölümle buluşturur, Athos'u derin kederden öldürür, Porthos'u mayınlı bir dehlize gömer, D'Artagnan'ı İspanyol taht savaşında birkaç şehri fethetmeye gönderir, dört cümlede eline mareşal asasını, göğsüne onu ölü kahramanlar diyarına gönderen top güllesini bahşeder.

Her anlatısal düzeneğin bir yapısı varsa, *Bragelonne Vikontu* adeta yapıdan yoksun gibi görünür ve hiçbir tanımlamaya gelmez. Tefrika roman, kendi pazarının ilkel gerekliliklerine yenik düşmüş gibidir ve Dumas her hafta bir öncekiyle yapısal herhangi bir ilişkisi olmayan bir şeyler sunan zanaatkâr gibi görünür. Bu durumda, "edebi" olmayan olguları, edebi yöntemlerle araştırmaya değmeyeceğini söyleyen kişinin tavsiyesine kulak vermek gerekecektir.

Ama bu aristokratik ve tehlikeli bir ayartıdır. Popüler anlatı işliğinde (ve 19. yüzyıl popüler anlatısı önemlidir, çünkü onda biçim kazanan motifler, daha gelişmiş bir sanayi bağlamında, prefabrik eğlence üretiminde hâlâ iş görür) her şeyin bir yasası vardır, hiçbir şey boşuna ortaya çıkmaz: Halkın arzuları ve pazarın yapısı, olay örgüsü gelenekleriyle etkileşime girip belirlenmesi gereken bir "biçim"e hayat verir.

Büyük bir olasılıkla hata, *Bragelonne*'da aksiyonun utkusunu aramaktan kaynaklanıyor (aksiyon, tefrika romanın vazgeçilmez unsuru olsa gerektir): Oysa burada aksiyon yoktur, ikincil plandadır, dolayısıyla kendine özgü bir yapısı, bir eğrisi, bir ritmi yoktur. Bunun yerine, D'Artagnan'ın monologlarında, kralın ve maiyetindekilerin bitmek bilmez konuşmaların-

da, dedikodu galebe çalar. *Bragelonne*'da halk mahrem olayların, borsadaki en küçük dalgalanmaların, üstün davranış modelleri üzerine, geçmişin "yıldız" kişileri üzerine konuşulanların, ayrıntılı ve acımasız tekrarını buluyordu. Tefrika roman (bu durumda) okura, günümüzde sinema magazin dergilerinin ya da alt kesimden bir kadınla evlenen tahttaki veya sürgündeki krallar ile aileleri üzerine haberlerde uzmanlaşmış dergilerin verdiği şeyi veriyordu. Vittorio Emanuele Savoia ile Marina Doria arasında yaşananların en yakın tarihli bölümünün, bir önceki sahneyle mantıklı bir bağının olması gerekmez.

Roman uygarlığı bu yöntemi önceden biliyordu: Örneğin *Moll Flanders*'da her yeni maceranın, dünyaya getirilen her çocuğun, öncekilerle bağlantısı yoktur. Okurun merakı tahrik edilip adım adım serbestçe yenilenir. Olay örgüsünün yasaları (filmler dahil), popüler anlatının dörtte üçüne egemen ise (bu yasaların incelenmesi gerekir, nitekim artık inceleniyor), "bağlamsal dedikodu" kavramı derinden irdelenmesi gereken bir başka kategori olmalı, çünkü önemi ve etkisi açısından diğerleri gibi romana özgü bir yapı o da. Burada da popüler romanın altın çağında, anlatı sanayisinin zafer kazandığı çağda, kodlanabilecek bir söylemin itici gücünü aramak yararsız olmayacaktır.

Arsen Lüpen

Kibar hırsız Arsen Lüpen'in üzerinde, dilsel, sinemasal ve ideolojik bir yanlış anlamanın ağırlığı kendini hissettirir. Dilsel yanlış anlama, Arsen Lüpen'i "kibar

hırsız"a dönüştüren İtalyanca çeviriden kaynaklanır ve geleneksel imgenin kaynağını oluşturur: Frakı, fötr şapkası, monoklü ve beyaz eldivenleriyle, tereyağından kıl çeker gibi kâh bir elmas, kâh paha biçilmez bir inci kolye, kâh lanetli bir zümrütü yok ediveren bir beyefendi. Kalanı partiler, balolar, el öpmeler, Grand Hotellerin döner kapıları... Aslında Fransızca sözcük *gentleman cambrioleur*'dür ve *cambrioleur* daha çok soyguncuya; merdivenler, deler çekiçler aracılığıyla bir yerleri kırıp içeri giren hırsıza; ufak levye, kazık ve kancaları ve gerektiğinde bir dairenin tüm eşyasını –mobilyalar, tablolalar ve buzdolabı– yükleyip götürmek için kamyonetleriyle iş gören organize suç örgütüne gönderme yapar. Bu da bayağı görünebilir, ama Lüpen tam olarak budur: Hapishane gediklisi kişilere parayla iş gördüren ve isterse bir gecede bütün bir şatonun içini boşaltan bir çete reisi.

Sinemasal anlam karışıklığının kaynağı, Lüpen rolünü farklı yorumlayan oyuncular olmuştur. Örneğin eski şanson şarkıcısı Robert Lamoureux, Lüpen'i her işten yakayı sıyırıp dalgasını geçen biraz neşeli biraz alaycı becerikli bir genç olarak yorumlar. Oysa Lüpen çok daha karmaşık bir karakterdir, her şeyden önce işi hep yolunda gitmez, hapse düşer, aşk ya da kibarlık uğruna budala gibi yakayı ele verir, düşmanı Herlock Sholmes'u gördüğünde beti benzi atar, kontrolünü kaybeder, terler. Ve sonuçta trajik bir yazgısı vardır, çünkü bir kadın sevdiğinde (neredeyse Chandler ve Hammett'in karakterlerinde olduğu gibi) sevdiği kadın ölür. Lüpen'i sevmeye gelmez, uğursuzluk getirir.

İdeolojik anlam karışıklığının kaynağı, fakirlere vermek için zenginlerden çalan Robin Hood imgesidir. Oysa Lüpen, küçümsediği zenginlerden çalar, ama çok zengin oldukları için değil, az zengin oldukları ve onlardan daha zengin olabilen kendisi gibi becerikli olmadıkları için. Lüpen, saygı duyulan her centilmen gibi, zenginliği paylaşmak istemez, gücü biriktirmek ister. Dün Fransa krallarının hazinelerini Oyuk İğne Tepesinde istiflerken, bugün olsa *Il Messaggero* gazetesine saldırı girişiminde bulunurdu; oysa Robin Hood, Sheerwood şerifinin atlı "ulağı"na saldırı girişiminde bulunuyordu.* Robin Hood ormandaki neşeli yoldaşlarıyla ekmek ve keçi eti yiyordu, oysa Lüpen'in gözü, *Oyuk İğnenin Esrarı*'nın sonunun da ortaya koyduğu gibi, daha yükseklerdedir:

> Dünyanın kralı, işte hakikat! İğnenin bu tepe noktasından evrene hükmediyordum! Bir av gibi pençelerimin arasında tutuyordum onu... Kaldır Saitafernes tacını, Beautrelet... Şu iki telefonu görüyor musun? Sağdaki, Paris'e bağlanmak için özel hat! Soldaki, Londra'ya bağlanmak için özel hat! Londra aracılığıyla Amerika, Asya, Avustralya avucumun içinde! Her ülkede şubelerim, ajanlarım, iş takipçilerim, muhbirlerim var! Bütün bir trafik, devasa uluslararası bir trafik: Büyük sanat ve antika pazarı, dünya fuarı!

* "Ulak" anlamına gelen *messaggero*, aynı zamanda bir İtalyan gazetesinin adıdır –çn.

Samimi olalım: Karşımızdaki kişi, Raffles değildir. Frank Coppola, Cefis, Andreotti, Liggio, Kissinger, Brejnev, Nixon ve Al Capone'dir. Siyasi bir kimliktir.

Yayın dünyasına geri dönen Sonzogno Yayınevi'nin yeni basımı (editörlüğünü Oreste del Buono'nun yaptığı *Arsen Lüpen'in Sıradışı Girişimleri*) aracılığıyla Lüpen'i yeniden okurken, bu ve başka fikirler geliyor akla. Yayınevi, Lüpen serüvenlerinin ilk üç romanını yayımladı, ama diğerlerini yayımlamayı da vaat ediyor. Amerikalıların *nostalgia press* adını verdikleri yayınların yazgısı ve (olumlu yanı) budur: Bir yandan, bizi çocukluğumuzun kahramanları ve mitleriyle buluşturur, "Proust gibi geçmişe dönmek" isteyen kırklı yaşlarındaki okurları masalların dünyasına yeniden kavuştururlar. Ama bir yandan da, sağgörülü kişiye, eleştirel bir okuma olanağı sağlar, bir çağın belgesinin ardında çağı ve eğilimlerini, keza (bunu da söyleyelim) çocukluğun bizi duyarsızlaştırarak bizden gizlediği zehirleri yeniden bulmamızı sağlayacak öğeleri sunarlar.

Öyleyse Arsen Lüpen kimdir ve onu bugün yeniden okumak ne anlama gelir? Arsen Lüpen'in olağanüstü maceraları 1904'te başlar; bu, tefrika romanın üçüncü evresinin başlangıcıdır aynı zamanda. İlki, "sosyal demokrat" aşama, Eugène Sue'nün, Dumas'ların aşaması olup, 19. yüzyılın ortasında filizlenmiştir. İlk dönemin tefrikası, görünürdeki bağlanımsızlığı, bilinçli eğlence iradesiyle, alt sınıfların yaşamını, toplumdaki iktidar çatışmalarını, ekonomik çelişkileri betimlememeyi hedefliyordu. Gramsci'nin belirttiği gibi, üstinsan figürünün belirginlik

kazanması bu ilk evrede olur. Henüz Nietzsche'nin üstinsanı değildir bu, daha çok, üstün nitelikleri olan, çevresindeki adaletsizlikleri gözler önüne seren ve bunları özel adalet eylemleriyle düzeltmek için müdahalede bulunan bir kişidir. Bu anlamda tipik üstinsanlar, *Paris Esrarı*'nda Prens Rodolphe de Gérolstein ile Monte Cristo Kontu'dur. Tefrika üstinsanı, zenginin yoksulu ezdiğini, iktidarın düzenbazlık üzerine kurulu olduğunu fark eder; ama Marx gibi, toplumsal mücadele öngören biri değildir, o yüzden de bu adaletsizlikleri toplum düzenini yıkarak onarmaz. Yalnızca yürürlükteki adalet yerine kendi adaletini dayatır, kötüleri yok eder, iyilerin hakkını teslim eder, yitirilen uyumu yeniden kurar. Bu anlamda, demokratik popüler roman devrimci değildir, şefkatlidir, okurlarını masalsı bir adalet imgesiyle teselli eder. Ama gene de sorunları gözler önüne serer ve kabul edilebilir çözümler sunmasa da, gerçekçi analizlerde bulunur.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, ilk sosyalist hareketlerin başarısızlığa uğramasıyla ve Paris Komünü felaketiyle, ikinci dönemin tefrikası başlar. Bu, Richepinlerin, Xavier de Montépinlerin, Carolina Invernizioların dönemidir. Popüler romanın malzemesi hâlâ aynıdır: Suçlu kontesler, terk edilmiş çocuklar, teatral tanımalar, acımasız cinayetler. Ama ideolojik arka plan farklıdır. Bunlar, "yasa ve düzen" romanlarıdır, kahramanlar üst orta ve soylu sınıfın temsilcileridir, bu kişilerin erdemleri sonunda etkili ve yücegönüllü polisle hak ettiği karşılığı bulur (bu bize mahkûm, muhbir ve

komiser arasındaki farkın ne kadar cılız olduğunu anlatan Balzac'ın dönemi değildir artık). Başka bir deyişle, tefrika roman ikiyüzlü, idare-i maslahatçı, temkinli, aristokrat, milliyetçi, emperyalist ve gerektiğinde Yahudi düşmanıdır. Yaratıcılığa gelince, çok sınırlı olup kalıplar hâlâ Sue ile Dumas'nın kalıplarıdır. Dönemin en önemli karakteri Rocambole bile, herhangi bir yenilik getirmez: Bu seride, bir an ayaktakımı yüceltilir, ama Rocambole çok geçmeden erdemliler safına geri döndürülür ve ilk dönemin intikamcı üstinsanı yöntemleriye iş görmeye başlar. Bir farkla: İdealleri çok kapsayıcı değildir, var olan toplumsal sistemi sorgulamaz ve büyük ailelerin küçük sorunlarını çözer.

Yirminci yüzyılın başlarında bazı yeni olaylar meydana gelir. Bunların en önemlileri, Fantômas ile Arsen Lüpen'dir. Fantômas hakkında çok şey söylendi, bu saganın başlıca özelliği suçun utku kazanması olup okur kitlesi cezasını çekmeyen, sadist ve acımasız katilden yaya tavır alır, polis etkisiz erdemin dokunaklı ve gülünç derekesine indirgenir. Hani sorulsa yeridir: Fantômas neyi temsil eder? Belki de, gerçeküstücülerin gözde roman kişisi haline gelmesi bir rastlantı değildir. Sınırları kesin olarak belirlenmiş toplumsal koşulların dışındaki Fantômas, irrasyonelin devreye girmesini temsil eder ve Le Théâtre du Grand-Guignol'ü (Büyük Kukla Tiyatrosu), vahşet tiyatrosunun öncüsüne dönüştürür. Lautréamont'un ameliyat masasının üzerindeki şemsiyesi kadar çekici olan Fantômas, nedensiz eylem, otomatik yazı, eleştirel paranoya yandaşlarını estetik

sevinçten titretir. Daha geniş alıcı kitlesine gelince, Anlaşılmaz Olan'da, savaş sonrasının aksiyon polisiyeleri ve "spagetti westernler"iyle gerçekleşecek olanın (artık geleneksel polisiye romanın rasyonalist ve yasal düzene saygılı çağı geçmiştir) keyfini çıkarmaya başlar: Kötüden yana olmaya özgü, hiç de barışsever olmayan (ama tam da bu yüzden daha heyecan verici olan) tatmin duygusunun.

Bu atmosferde Arsen Lüpen, göründüğü kadarıyla Fantômas'ın üst orta sınıftan karşıtı gibi sunar kendini: Yasadışıdır ama acımasız değildir, hırsızdır ama hırsızlığı zariflikle yapar, dürüst değildir ama insani duygularla yüklü biridir, polisle alay eder ama bunu ölçülü şekilde yapar, zenginleri küçümser ama kan dökmez, "şehir haydutları"nın ve "genç fahişeler"in ne idüğü belirsiz dünyasıyla bağlantıları yoktur, ama yıllar sonra Fred Astaire ile Ginger Rogers'in bir organza ve tap dansı bolluğu içinde dans edecekleri Grand Hotel'e girmek için sabırsızlanır. Gene de, durum o kadar basit değildir ve bu söylediklerimiz Lüpen'in kendi döneminde elde ettiği başarıyı izah etmez. Oreste del Buono, Lüpen maceralarının yeni basımına yazdığı önsözde bizi uyarır: Gazeteci Maurice Leblanc, sıradan bir yazar değildi, Maupassant ve Flaubert'i taklit edebilen, kısacası yazmayı bilen biriydi. Hikâyelerin belli bir stratejik beğeniyle kurulduğunu da ekleyelim. Bu hikâyelerin hepsini okuduğumuzda şunu keşfederiz: Her romanın merkezinde mekânla ilgili bir durum (gizli bir yer) vardır; bu yer ancak bellek üzerinden bir yeniden-kurma yoluyla belirlenebilir. Bir mekân-zaman

oyunu söz konusu olup bu oyunda zaman mekânın anahtarını sağlar, keza mekân, keşfedildikten sonra, zamansal düğümü açığa çıkarır. Leblanc'ın anlatısında sürekli olarak karşımıza çıkan bir oyundur bu, demek ki rastlantısal değildir, dönemin edebiyatının sorunlarıyla belli bir koşutluğu gösterir.

Ama çağdaşlarının Lüpen'i böylesine beğenmelerinin nedeni bu değil, şudur: Leblanc (bilemiyorum bilinçli olarak mı, yoksa tarihsel döneminin eğilimlerini bilinçdışı yoldan içselleştirdiği için mi), Lüpen'de Fransız kahramanını ete kemiğe büründürür: Lüpen geleneğe saygıdan kopuk olmayan bir enerjinin, bir yaşam atılımının, bir eylem beğenisinin temsilcisidir. Demek istediğim o ki, Arsen Lüpen'de şu kişilerin kuramları varlığını sezdirir: Sorel'in (yaratıcı enerji, barışseverlik ve burjuva budalalığına karşı polemik, bir Mitin iradeye dayalı olarak kurulması), Bergson'un (üstinsancı ve tam da Sorelci açıdan yorumlanan bir "dirimsel atılım") ve Maurras'ın (para birikimine ve Fransız geleneğine yönelik belli bir mistik yaklaşıma karşı polemik; bkz. *Oyuk İğnenin Esrarı*'nın sonu).

Lüpen, suçu örgütler, polisle insafsızca alay eder, para çalar, bu parayı har vurup harman savurur ve kılına zarar gelmeden yeni maceralara açılır: Adalet susuzluğu ya da kâr arzusu için değil, güç arzusu için ve neredeyse aşırı derecede narsist bir tutumla kendi enerji kaynaklarını ortaya sermek için: *Oyuk İğnenin Esrarı*'nda, büyük bir megaloman olarak, daha önce Caesar, Charlemagne ve XIV. Louis'ye ait olan hazineleri, keza ülkesinin kaybettiği ve ele

geçirilmesi imkânsız bir askeri yayılma üssünün sırrını miras bırakmaya hazırlanırken, "Zaman zaman gücüm başımı döndürüyor! Güç ve yetki sarhoşuyum!," der.

Altın Üçgen gibi savaş dönemi hikâyelerinden (Fransız yüzbaşı ile Senegalli sadık adamı arasındaki ırkçı ilişkiden ya da uzvunu kaybettiği için milliyetçi bir anlayışla övülen, bundan ötürü sevdiği kadını elde etmeyi hak ettiği düşünülen savaşçıdan) söz etmeyeceğiz. Ama *Kaplanın Dişleri*'nin sonunda, Lüpen'in kendisi hakkında söyledikleri benzersizdir:

> Hırsız mı? Kabul, hırsızım. Düzenbaz mı? İnkâr etmiyorum, öyleyim... Ama bu kişinin birkaç başka özelliği de vardı. Becerisi ve yaratıcı zekâsıyla çağdaşlarını eğlendirdi... Herkes onun cesaretini, gözüpekliğini, macera ruhunu, tehlikeyi hiçe saymasını, soğukkanlılığını, öngörüsünü, neşesini coşkuyla karşılıyordu: Bunların hepsi, tam da Latin ırkının en etkili erdemlerinin, utkulu otomobil ve uçak çağının, Büyük Savaş'tan önceki çağın göklere çıkarıldığı bir çağda parlayan niteliklerdi.

Bu portrede faşist Marinetti gözüpekliğinin övgüsünü görme ayartısına kapılmasak da, indirgenmiş ve sulandırılmış haliyle D'Annunzio kahramanının övgüsünü görmekten kendimizi alamıyoruz. O kadar ki, andığımız metin bununla son derece bağlantılı bir tümceyle biter: "Enerji savunucularına karşı daha hoşgörülü olmak gerek." Olağandışı sayfalar

da değildir bunlar, Lüpen'in her kitabı bunlarla doludur:

> Kadın, onu göründüğünden daha büyük ve daha güçlü gördü: Tanıdığı diğer erkeklerden daha donanımlı, daha incelikli bir ruhu, daha keskin bir gözü, daha farklı eylem araçları olan biri olarak. O amansız irade karşısında ve o hiçbir görüşün saptıramacağı enerji önünde eğildi... Biraz cesaret, net fikirler, mantık ve bir ok gibi hedefine doğru yönelmede mutlak bir irade.
>
> (*Cagliostro Kontesi*)

Alıntılara devam edebiliriz. O kadar ki, "Dosdoğru ilerleyeceğiz" ve "Tanrı boyun eğdirebilir irademize, insanlarla şeyler asla" sözlerinin aynı yerden olup olmadığını sorabiliriz kendimize, çünkü Predappiolu öğretmen* popüler romanlar okumakla kalmıyor, yazıyordu da. Ama filolojikurgu yapmaya gerek yok, ikisinin kökleri aynıdır: Jaurès ile l'Action Française arasında bölünmüş bir Fransa'nın azami emperyalist gurur ânında küçük burjuvazi için iyi özümsenmemiş bir Nietzsche'yi yineleyen bir enerji ve eylem felsefesi. Elbette Leblanc'ın gelenekselci bir ideolog olduğunu söyleyecek değiliz, olsa olsa burjuva okur kitlesinin hoşuna giden gıdayı saptamış duyarlı bir zanaatkârdı. Bugün yeniden okunduğunda, Arsen Lüpen dönemle ilgili bu yananlamları yitiriyor ve

* Dovia di Predappio'da doğan, asıl mesleği ilkokul öğretmenliği olan ve *Kardinalin Sevgilisi* adlı bir tefrika roman kaleme alan Benito Mussolini'ye gönderme –çn.

katışıksız polisiye eğlence fırsatı olarak çıkıyor karşımıza.

Ama onu aynı zamanda kendi döneminin belgesi olarak kullanmanın ve biraz olumlu bir yanı varsa, bunun hırsızlığından değil, "centilmenliğinden" kaynaklandığını fark etmenin zararı olmaz.

Tarzan

Tarzan, 58 yıllık edebi yaşamında (ama nüfus kütüğüne göre yaşı 82'dir, çünkü yazarına bakılırsa, bu anlatı kişisi 1888'de dünyaya gelmiştir), Braille ve Esperanto dahil 56 dile çevrilen ve yaklaşık 20 milyon satışa ulaşan 22 romana konu olmuştur. 1918'den itibaren çekilen 35 film sürecinde üzerinde değişikliklere gidilmiş, ayrıca bir dizi sahtesi, çalıntısı, parodisi üretilmiştir. 1929'dan itibaren yaklaşık 15 bin çizgi bantta canlandırılmış, bunlar yalnızca Amerika Birleşik Devletleri'nde günlük tirajları 15 milyonu bulan 212 gazetede yayımlanmıştır. Şimdi Alplerin ötesinde, Fransa'da, Masif Santral ve Ile de France'ta yeniden alevlenen tutku, bize bu başarının unsurlarının bir biçimde var olmaya devam ettiğini gösteriyor. Öyleyse "Ticari Tarzan"ın ardında mitsel bir öğe var olsa gerek: Tarzan, derin gereksinmelere karşılık vermiştir ve vermektedir, belli değerleri öne çıkarmıştır ve çıkarmaktadır. Hangi değerleri? Tarzan miti üzerine şimdiden, hep övücü, kimi zaman "fan"lara özgü, katışıksız hayranlık ürünü belli bir literatür oluşmuş durumdadır. Bu literatür, anlatı kişisinin biyografisi ya da gezilerinin yerleri üzerine

inanılmaz derecede ince ayrıntılara dayalı incelemeleri içerir. Ama Fransa'da gelenek eleştirisi açısından çok ilginç yazılar yayımlanmıştır.

O halde, Tarzan'ın mitolojik niteliklerini ana çizgileriyle ortaya koymamız gerekirse, bu anlatı kişisinde iç içe geçmiş bir dizi ideolojik etki ayırt edebiliriz.

İlki, Rousseau çizgisidir. Tarzan ya da doğaya geri dönüş. Tema yeni değildi, her durumda Kipling'in Mowgli'sini örnek alıyordu: Kipling, kurt çocuklar ile doğuştan terk edilmiş olup hayvanlar tarafından yetiştirilen çocuklar arasındaki etnografik ilişkileri yeniden işliyordu (bu, farklı biçimde Kaspar Hauser mitinde karşımıza çıkan ve Peter Handke'nin avangard oyununa kadar uzanan bir çizgidir). Otlar, su, doğa koşulları, çiğ et, hayvanlar, vb ile ilişkinin gücü ve saflığı. Unsurların hepsi mevcuttur. Şu farkla ki, bu unsurlar, Rousseau'nun doğaya dönüş temasının Anglosakson çeşitlemesiyle kurgulanır: Defoe'nun, doğaya dönen, ama uygarlığı yeniden yaratarak doğayı değiştiren Robinson Crusoe'yla öncelediği temadır bu. Aslında Fransız pozitivizmi daha sonra Verne'in *Gizemli Ada*'sıyla Rousseau çizgisini yıkar: *Gizemli Ada*'da mühendis Cyrus Smith, vahşi adayı teknik liseye benzeyen bir şeye dönüştürür, gerçekten aşırı bir *bricoleur* bilgisiyle nitrogliserin bile üretir. Tarzan, Robinson Crusoe'nun düzeyine ulaşamaz, çok çabuk okuma yazmayı öğrenir ve kültürün bir ürünü, yani bir bıçak, sayesinde derhal maymunlar ortamına (doğa) egemen olur. Maymunların bozulmamış doğası karşısında, bıçağıyla Tarzan

çoktan uygarlığın bir parçasıdır: Tarzan, kendisini yetiştiren bu hayvanlar üzerinde, tamamen teşekkür kabilinden, egemenlik kurmuş ve onları kendi iradesine tâbi kılmıştır.

Mit, bütün çelişkileriyle, yakın tarihli *Vahşi Adam* filminde de karşımıza çıkar: Burada bildiğimiz Tarzan (işe bakın ki, Tarzan bir İngiliz lordudur), onu zorla içine alan vahşi uygarlığa âşık olur, ama burada sivrilir çünkü onu daha ehil kılan bazı özel tekniklere sahiptir: Örneğin okçularını ardışık sıralar halinde dizerek düşman kabileyi yener: İlk grubu dizlerinin üstünde, diğerleri ayakta duran okçulara sırayla atış yaptırır (az çok Rocroy Savaşı'nda Condé'nin kullandığı tekniktir bu). Demek ki, Rousseau etkisi doğrudur, ama birkaç teknolojik ekle birlikte. Üstelik, mite bu Amerikan katkısı, Kipling'e özgü "beyaz adamın dünyayı uygarlaştırma görevi" temasıyla birleşir. Tarzan, doğayı yeniden keşfeder ama bir uygarlık ya da "yüksek polislik" görevi vardır. Bu anlamda, Pigmeler arasında yaşayan, ama bunu cengele düzen ve adalet getirmek için yapan Kızılmaske'nin kardeşidir. Tarzan, şimdiden "dünya jandarmaları"nın öncü birliğini oluşturur; her beş dakikada bir, kavga eden iki grup (kâh maymunlar, kâh Vietnamlılar, kâh zenciler, kâh Kamboçyalılar) arasında düzeni sağlamak için Mekong'u geçer.

O da kendince uygarlık götürür: Vahşi hayvanları kollar, ama onlara bildiklerini ancak parça parça ve gerekli anlarda aktarır. Yerliye ayakkabı giyip bisiklet kullanmasını öğreten, ama onu üniversiteye göndermeyen beyaz uygarlaştırıcı gibi... Her durumda,

ona nasıl çalışılacağını öğreten, ama sermayenin nasıl biriktirileceğini öğretmeyen beyaz gibi.

Tarzan, dönem dönem vahşi dünyadan uzaklaştığı için, uzaktan Arabistanlı Lawrence'la da akrabalığı vardır. Aradaki fark, Tarzan'ın maymunlarla yatmamasıdır. Gene de Lacassin, mitteki eşcinsel öğenin altını çizer: Tarzan'ın ancak daha sonraki filmlerde sabit bir ailesi vardır, ama romanlarda ve çizgi romanlarda tipik bir "kadınlardan uzak duran kahramanlık" olgusunun etkisindedir. Sefih dünyalarda, gizli şehirlerde, geçmiş krallıklarda rastladığı Flash Gordon'daki gibi giyinmiş genç kızlar, kraliçeler çevresini kuşatır, ona ilgilerini belli ederler, ama o kılını bile kıpırdatmaz. Tamamlaması gereken bir görevi vardır. Ne var ki, der Lacassin, bir başka çıplak erkeğin gövdesine yanaşma imkânı bulur bulmaz seve seve yapar bunu.

Mücadele, kucaklaşmanın bir ikamesi değil midir? Çizgi romanlarda, özellikle en iyilerinde, Hogarth'inkilerde Tarzan'ın kasları neredeyse anatomi kitaplarındaki kaslar gibi bir çizim konusu haline gelir. Filmlerde, otuz metre yüksekten suya dalan ve bir Apollon gibi dikilen Johnny Weissmuller, yalnızca annelerini seven, güçlü ve enerjik vücutçulara hitap eden dergilerin kapaklarını hatırlatır. Öte yandan, kadınlardan uzak duran kahraman teması, Tarzan'ı bir başka mitsel çizgiyle, "süpermenler" çizgisiyle ilişkilendirir. Herkül'den (Tarzan'ın birçok işi, açıkça Herkül'ün on iki işinden birini örnek alır) günümüzdeki çizgi süpermenlere kadar bu bağ açıktır: Tarzan'ın fiziksel yapısı, çizgi süpermenlerden alınmıştır. Aradaki fark,

süpermenlerin, vücutlarına yapışan giysileri ve "ahbap" (İng. *pal*) ya da yardımcı delikanlının varlığı aracılığıyla eşcinsel öğeyi vurgulamalarıdır.

Ama sinemasal indirgemeler sürecinde bütün bu mitsel çizgiler gücünü yitirir. Bu indirgemeler, Burroughs'un romanlarında ve Hogarth ile Rubimoor'un bantlarında var olan o bir parça kaba şiiri yok ederler. Tarzan, bir havuz magandasına döner. Doğa dostluğu, turistik bir doğa dostluğu halini alır. Yaşamı, sabit bir eş, budala bir evlat ve pek çok yeteneği olan bir maymunla düzenli hale gelir, ağaçların üzerinde yaşasa da, evi çeşitli eşya ve aletlerle zenginleşir; yakında bu sahnede televizyon, çamaşır makinesi ve buzdolabı da yerini alacaktır. Tarzan, evet, nehirlere dalar (çünkü seyirciler de onu taklit edebilirler), ama artık sarmaşıklara asılarak bir ağaçtan diğerine atlamaz (çünkü Club Mediterranée kampinglerinde böyle bir şeye izin verilmez). Demek ki, el değmemiş doğayı yeniden keşfeden, ama Villa Borghese'ye geçici olarak yerleştiği karavanda keşfeden tüketici Rousseau insanının prototipi haline gelir.

Böylece, bütün mitsel değerlerini yitirip burjuvalaşan Tarzan, tatil pazarlamalarının modeli haline gelir. Mitin bugün Fransa'da niçin yeniden filizlenip yeniden hayat bulduğunu tam olarak bilemiyorum. Büyük bir ihtimalle, kırklı yaşlarında olanların nostaljisinden yararlanma söz konusu. Bu nostalji bizde, İtalya'da, aynı yaştaki kitleyi şimdiden Salgari yoluna soktu. Ama İtalyanların Tarzan olarak Tarzan'dan özel olarak etkilendiklerini sanmıyorum. Doğaya geri dönüş mü? İyi de, minik kuşları öldüren bir halkız biz. Maymunlara neler yapmayız ki?

6

PİTİGRİLLİ: ANNEMİN YÜZÜNÜ KIZARTAN ADAM*

Ben doğduğumda, otuz dokuz yaşındaki Pitigrilli yedi roman yayımlamıştı bile, büyük bir ihtimalle kariyerinin en çok "skandal yaratan" romanlarını. *Sarışın Bebek* yayımlandığında, ben çocuk dergisi *Corriere dei Piccoli*'de alttaki metni okumaksızın *Balear Adaları Çaylağı*'nın her hafta yayımlanan bölümlerine bakıyordum. Okumaya başladığımda,

---

* Gerçek adı Dino Segre olan ve 1893–1975 yılları arasında yaşayan Pitigrilli'nin bütün yapıtları (1974 tarihli son romanı hariç), Sonzogno Yayınevi tarafından yayımlanmış olup yaklaşık kırk ciltten oluşur ve yazarın romanlarını, öykü ve makale derlemelerini, anılarını, aforizmalarını ve küçük bir şiirini içerir. Bu yazıda en sık gönderme yapılan yapıtlar şunlardır: *Kokain* (1921), *Pott Deneyi* (1929), *Aşk Otlayıcıları* (1931), *Sarışın Bebek* (1936), *Musa ve Çömezleri* (1948), *Emsalsiz Macera* (1948), *Aşk Dersleri* (1948), *Hayatım* (1949), *Antibalistik Sözlük* (1953). Bu yazı, Sonzogno'nun *Sarışın Bebek* ile *Pott Deneyi*'nin tek cilt halindeki yeni baskısına (1976) önsöz olarak yazıldığı için, bu iki kitap için sayfa göndermeleri iki tane olup hem özgün basıma hem yeniden basıma gönderme yapar –çn.

elbette Pitigrilli'yle başlamadım ve yaşım ilerleyip bilgim arttıkça, aile içinde adından neredeyse alçak sesle ve biraz da utanılarak söz edildiğini duydum. Sonra, savaş ve ilk gizli okumalar çağı geldi. Ama evde Pitigrilli olmadığı için, daha çok İtalyan coğrafyacı Renato Biasutti'nin *Dünya Irkları ve Halkları*'ndaki uzun saçlı çıplak Kalmuk kadınlarının resimleriyle, bir de "Macarlar"ın romanlarına ve ağır bir vantilatör uğultusu arasında heyecandan titreyerek kendilerini beyaz adama teslim eden yerli Malezyalı kadınlar üzerine Fraccaroli'nin bazı sayfalarına birkaç kaçamak bakışla sınırlıydı bu okumalar.

Ama bir yandan da Salgari'yi, Verne'i, *Biblioteca dei miei Ragazzi* (*Çocuklarımın Kütüphanesi*) ya da *Scala d'Oro* (*Altın Merdiven*) serilerinden çıkan kitapları okuyordum. Pitigrilli'yi okuma imkânı bulduğumda, savaş sona ermiş, Pitigrilli Katolikliği benimsemişti (bu dinsel aydınlanmayı anlattığı *Şiloah Havuzu* 1948 tarihlidir). Güney Amerika'da çalışıyor, *Le Grandi Firme* (*Ünlü Adlar*) gibi ikincil dergilerde yazıları yayımlanıyordu. Artık bir mite dönüşmüştü. Eskiden yasaklı bir yazar iken, şimdi Da Verona ile Zuccoli'nin yanında boy gösteriyor, Coty pudra ve kolonyalarının, "Balocchi e Profumi" ("Oyuncaklar ve Parfümler") şarkılarının, Mistinguett'in dünyasından sesleniyordu. Son olarak, Pitigrilli hakkında ikircikli söylentiler yayılmıştı: Bu söylentilere göre, Pitigrilli ikili bir oyuna karışmıştı. Elimde gerçek hiçbir kanıt yok, yalnızca Pitigrilli'nin metinleri var: O, çeşitli vesilelerle, çekememezlik yüzünden adını lekelemeye çalışan "eblehler"i öfkeyle eleştirmişti.

Öte yandan, bu sayfalarda asla insan Dino Segre'yi değil, "metin" olarak Pitigrilli'yi ele alacak ve yazarın ideolojisi üzerine gözlemlerde bulunmak durumunda kaldığımızda, bunları onun safyalarından çıkaracağız. Ama bunları söylememin nedeni, bir noktaya açıklık getirmek içindir: (1930'lu yılların başlarında doğmuş olan) benim kuşağımdan kişiler için, Pitigrilli olsa olsa anneye dair incelikli suskunluklarla bağlantılı bir mit özelliği taşıyabilirdi: Bir yanda İlk Sahne, öte yanda kombinezonun dantelleri arasında, yatak odası gizleri. Bu yüzden, bu önsözü yazınamı istedikleri geçen yıla kadar Pitigrilli'den hiçbir şey okumamıştım; bu yazı talebi üzerine, *art deco* nostaljisinin itkisi ve tüketim edebiyatına yönelik kendi ilgilerimin teşvikiyle, kararlılıkla yazarın bütün yapıtlarını keşfe koyuldum.

İlk sürpriz: Pitigrilli, hoş, yaratıcı ve hızlı, etkili bir yazardı. Kendi döneminde beğenilerek okunuyordu, bugün de beğenilerek okunabilir. Ama bir süre sonra, tekniği, hazır parçaların birleştirilmesine dayandığı için yıpranmışlık kendini belli ediyor ve metinlerinin düzensiz, kusurlu üslubu, tekrarlara yol açıyor.

İkinci sürpriz: Pitigrilli, edepli bir yazardı. Katolikliği benimsemesinden sonraki yapıtlarında ya da hemen reddettiği ve yazarın isteği üzerine bir daha asla yeni basımı yapılmayan ilk beş yapıtın ardından gelen *Sarışın Bebek* gibi anlatılarındaki tutumundan söz etmiyorum yalnızca; 1920-1923 yılları arasında yazdığı beş "ahlak dışı yapıt"taki (*Lüks Memeliler, Bekâret Kemeri, Kokain, Arlanmazlık* ve *18*

Kıratlık Bâkire) tutumuna da gönderme yapıyorum. Pitigrilli'nin üç döneminin –"günahkâr" (1920-23), laik-şüpheci (1929-36) ve şüpheci-dindar (1948-71)– olduğunu göz önünde bulundurursak, şunu söyleyebiliriz: İlkinde çıplak ve pudralı kollar, mis kokulu aşık çıkıntıları, baş döndürücü dekolteler ve koyu makyajlı gözler gibi betimlemelerle D'Annunzio (ya da Da Verona) tarzı bir tenselliğe ağırlık verir. İkincisinde, karakterleri otel odasına girerken ve ertesi gün çıkmak için hazırlanırken aralarında sevgiyle konuşurken betimler. Sonuncusunda ise, cinsellik söz konusu olduğunda, rahibelerin bile okuyabileceği şeyler anlatır.

Öyleyse Pitigrilli tehlikesinin kaynağı neydi? İçinde yaşadığı toplumun mitlerini ele alışındaki rahat kayıtsızlıktı; şüphecilikti; "zülfüyare dokundukları" söylenebilecek olan (ama artık orta sınıfın kullandığı Paris özentisi dilin parçası haline geldikleri için öyle olmaktan çıkan) paradoksların düşüncesizce kullanımıydı; zinaya, görevi kötüye kullanmalara ve ideolojik sahteliklere değinirken takındığı alaycı ve mesafeli tutumdu. Aslında bunlar yaygın olarak karşılaşılan şeylerdi, hatta Pitigrilli bunları ahlaki imalarla kullanıyordu, ama hep dendiği gibi, sözünü sakınmıyordu. Bu yüzden, eserleri kâh bir vali kâh bir emniyet müdürü tarafından kovuşturmaya tâbi tutuluyor, bu arada Faşist kodamanlar onu gizlice okuyor, muzır kahkahalar atıyorlardı. Pitigrilli, Faşist dönemin adetlerini sert bir dille eleştiriyordu, ama Faşist rejimin gazetesi *Popolo d'Italia*'nın (İtalya Halkı) saldırılarına karşılık olarak: "İtalya'yı

sevmek, Borgo San Donnino tramvay biletçisinin bilet kesmek için başparmağına tükürdüğünü ya da Sant'Agata'daki bir kafeteryada kahve istediğimde, bana hindiba kahvesi verdiklerini söylememek anlamına gelmez," diyordu. Bu yorumu izleyen siyasal şaşkınlık içinde, Mussolini kendi gazetesine, "Pitigrilli haklı" sözünü içeren kısa ve özlü bir telgraf gönderiyor ve konu burada kapanıyordu. Kimi zaman daha müşkülpesent bir mahkeme, onu sanık sandalyesine sürüklüyordu: Öncelikle, müstehcen bir yazar olduğu; bunun yanı sıra, Faşist Parti'ye üye olmadığı için. Parti için Pitigrilli: "Politikayla işim olmaz, asla hiçbir partiye üye olmayacağım, çünkü her zaman rakip partinin zeki adamını kendi partimin budalasına yeğlerim" karşılığını veriyordu. Müstehcenliğe gelince, Mussolini'nin dile getirdiği, De Bono'nun Pitigrilli'ye aktardığı bir hükme başvuruyordu: "Pitigrilli, ahlaksız bir yazar değildir; çağının fotoğrafını çekiyor. Toplum yozlaşmışsa, bu onun suçu değil." O sıralarda Trablusgarp valisi olan De Bono'nun belirttiğine göre, bir keresinde, kendisi emniyet müdürü iken, Pitigrilli'nin kitaplarına el koyulmuş, o da bu el koyma işlemini durdurmuştu. Soruşturma komisyonu, De Bono'nun tanıklığına başvurmuş ve Pitigrilli aklanmıştı. Öte yandan, Pitigrilli'nin adını hep saygıyla andığı Mussolini, Pitigrilli'nin niçin provokatif bir yazar olduğuna güzel bir açıklama getirmişti (Pitigrilli sık sık Faşistlerle alay eder, Nazi katliamlarına içten bir duyarlıkla öfkelenir, ama Mussolini'yi her zaman belli bir saygı ve terbiyeyle anar): "Kitaplarınızı beğeniyorum,"

demişti ona Duçe, "ama siz bir İtalyan yazarı değilsiniz, siz İtalyanca yazan bir Fransız yazarısınız" (*Hayatım*, 237-242).

Mussolini'nin bu konularda gerçek bir otorite olduğunu söylemek durumundayım: Dönemin ortalama İtalyan okuru, Fransız kültürü üzerine yüzeysel bir bilgiye sahip olup Pitigrilli'de kendi kültürüne ait olmayan bir şeyler görüyordu. Okur, haklı olarak Paris zehrinin kokusunu alıyordu, çünkü Pitigrilli'nin yaptığı, önce Torino bölgesine, sonra İtalya'ya, kuşkulu, Paris'e özgü sosyetik bir şıklığı aktarmaktan başka bir şey değildi. Bu aktarım, toplumsal yapıdaki, hükümetteki, iş alanlarındaki ve kültürdeki aksaklıklar karşısında bütün bir toplumun öfkesini dile getirmeye yarıyordu. Öte yandan, Pitigrilli kendisi değişik vesilelerle, onu etkileyen yazarları anar: Doğal olarak, Voltaire (o zamanlar herkesin etkilendiği gibi), sonra kültürel-halkçı anarşizmin iki büyük ustası Barbusse ile Nordau ve son olarak, Tristan Bernard'dan Carni'ye Parisli büyük mizahçılar. Yer yer Oscar Wilde ile *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*'nün yazarı olarak Flaubert'in adları anılır. Açık olarak, arka planda *Vahşi Adamın Sözlüğü*'nün yazarları Papini ile Giuliotti de vardır, ama saptayabildiğim kadarıyla Pitigrilli, Papini'nin adını sadece bir kere anar ve bunu, *Ventiquattro Cervelli* (*Yirmi Dört Beyin*) ile *Buffonate*'yi (*Zırvalamalar*) okuduğunda, kendi fikirlerini netleştirebildiğini söylemek için yapar (*Hayatım*, 123). Paris etkisine dönmek gerekirse, bu etki Pitigrilli'nin parlak, doğrudan, sözdizimsel olarak özlü üslubunu biçimlendirmekle kalmaz, kullandığı

adların biçimini de belirler: Bütün Latin, İtalyan ya da Felemenk yazarlarının adları Fransızca yazımla aktarılır. Pitigrilli, "Scot Erigene"den (*Aşk Dersleri*, 191), "Andrea Vesale"dan (*Emsalsiz Macera*, 67), "Leon X"den (*Sarışın Bebek*, 145-88), vb söz eder, sonuçta kültür birikimini sırf Sen Nehri'nin kıyılarında edinmiş bir kişi gibi, oysa (*Hayatım*'da açıklandığı üzere) yazar Torino Üniversite'sinde hukukun yanı sıra felsefe öğrenimi de görmüştür. Paris'te kaldığı yıllar ve orada yıllarca sürdürdüğü gazetecilik faaliyeti, büyük bir olasılıkla yazarımızı derinden etkilemişti. O dönemin İtalya'sında Paris demek, günah demekti: Dolayısıyla, Pitigrilli günahtı. Pigalle'in ışıklarını tasvir etmesi yetiyordu. Ne zaman fırsat bulsa, bu ışıkları tasvir eder. Faşist dönem valilerinin kovuşturmalarının nedeni anlaşılıyor!

On Sekiz Kıratlık Memeliler

Pitigrilli, zaman zaman Torino'da, zaman zaman Milano'da gazetecilik yapar ve iki yıl içinde, ikisi öykü kitabı, ikisi roman olmak üzere beş kitap yayımlar. İlk öykü derlemesinin adı *Lüks Memeliler*'dir: Yazar daha sonra başlığı neredeyse rastlantı sonucu, etkileyici olduğu için seçtiğini söyleyecektir, ama bu seçimde şimdiden hafifmeşrep bir ahlakdışılık poetikasını ve ilk yapıtlara egemen olan metres-yosma kadın ideolojisini sezdirme söz konusudur. Sınırlı ölçüde müstehcen bu öykülerin niçin pornografi gibi algılandığını, yazarın kendisi 1935'te, *Antibalistik Sözlük*'ün "pornografi" maddesinde açıklayacaktır:

Romanının kişileri, sevişme öncesi ve sonrası yıkanıp banyoda kolonya sürünürlerse müstehcen yazar olursun. Yıkanmazlarsa gerçekçisindir.

Öte yandan, yazar ilk kitabını bir süre gazetecilik yaptıktan sonra yayımlar; gazete yazılarını yazarken, roman kişisi çoktan biçim kazanmıştır. Milano Şehir Kütüphanesinde bulduğum *Lüks Memeliler*'in basımında (çünkü yazar kalan bütün nüshaları piyasadan toplatmış ve kitabın yeni basımını yasaklamıştı), A. G. adında biri, ateist olarak bilinen yazarı savunmaya çalışır ve ayrıntılarını saptayamadığım bir otobiyografiden –hangi dergide yayımlandığını bilemiyorum– alıntılar aktarır. Yazıdan çıkan sonuca göre, (Torinolu) hemşerileri "adımı kadınların sırtından geçinen ve kız kardeşimin (hangisi?) sevgilisi oğlancı"ya çıkarmaya çalışıyorlardı. "Oğlancılık suçlaması, en az yüksündüğüm suçlama, çünkü kadınları tanıdıkça, oğlancılara olan muhabbetim artıyor..."

Siyasete gelince, Pitigrilli'nin ilkesi şuydu: "Siyasetten hiç anlamam. Kimi zaman, yayın yönetmenimin ne düşündüğünü, dolayısıyla kendi içten ve olağan siyasal görüşümün ne olması gerektiğini öğrenmek için gazetemdeki başyazıyı okurum." Bu büyük bir olasılıkla, Pitigrilli'nin gazetecilikteki ustası Tullio Giordana'nın yayın yönetmenliği yaptığı *L'Epoca*'da muhabir olarak çalıştığı dönemdi (Giordana, 25 Temmuz 1943'ten sonra, Halk Kültürü Bakanlığı'nın onayıyla *Gazzetta del Popolo*'nun yö-

netimini üstlenecektir). Burada genç gazeteci (*Hayatım*'da anlatılanlara göre), daha sonra *Kokain*'in kahramanına atfedeceği mesleki özgüveni sergiler: Giordana için Pitigrilli, gitmediği, aslında düzenlenmemiş bir konferans hakkında bir yazı uydurur; *Kokain*'in Paris muhabiri kahramanı da (daha sonra Giordana da, Pitigrilli'yi oraya gönderecektir), aslında ertelenen bir idam üzerine bir röportaj uydurur. Pitigrilli, hukuktan sonra felsefe bölümünü yeni bitirmiş, aslına bakılırsa felsefe bölümüne sırf bir kız öğrenciye olan aşkı yüzünden yazılmış, gerçekte tıp derslerini takip etmiştir. Yazarımızın gazeteciliğe yaklaşımı da, siyasete yaklaşımı gibidir: Onu, meydan okuma, tahrik, oyun, eğlence ve nesnellik (yani, genel kabule muhalif gerçeklik) idealinin peşinden gitme olarak görür. D'Annunzio'nun Fiume girişimine muhabir olarak gönderildiğinde, bu bölgenin Yugoslav yanlısı bir tutum içinde olduğunu ortaya koyacak; daha sonra fikir değiştirip Asker Şair'le uzlaşacaktır.

Edebiyat hakkında çok net bir görüşü vardır:

> İnsanların, üstlerinde bir gömlek, bahçeyi suladıkları, iskambil oynadıkları, parmaklarıyla burunlarını sümkürdükleri; kadınların adının "Rosa ana," erkeklerin "yoldaş Tonio" olduğu edebiyattan nefret ederim. Yalnızca erkeklerin ipek gömlek giydiği, kadınların her sabah yıkandığı romanları ve öyküleri okurum.

Karşı cinse gelince:

> Annemiz ve şu an sevdiğimiz kadın dışında bütün kadınlar fahişedir. Her erkeğin içinde bir asker olduğu gibi, her kadının içinde de bir fahişe vardır. Namuslu kadınlar, istisnai durumlardır, tıpkı çürüğe çıkarılan askerler ya da yoklama kaçakları gibi.

Bu son saptamalar öyle açık şekilde provokatiftir ki, "şaşırtma amacıyla" söylenmiş gibidirler. Ama ilk dönem romanları, bu söylenenlere denk düşer. Çünkü Pitigrilli okur kitlesini bilir. Yukarıda aktarılan sözlerin üslubundan görüldüğü üzere, ne "edebiyatçı" olma çabasındadır, ne de özgün. O, yalnızca modaya uyar.

Bu, onun kendince bir ahlakçı olmasını engellemez. Ve *Lüks Memeliler* derlemesindeki öykülerde, kadının değişkenliğini ve fahişe olan terzi çırağını överken, ilk romanı *Kokain*'de (1921) Pigalle'de kokain bağımlılarının buluştukları düşkün ortamın betimlemesinde, Paolo Valera'nın ya da –öyle tercih edilirse– bebe pudrasıyla allanıp pullanmış bir Mastriani'nin halkçı sanatını anımsatan özellikler vardır:

> Cimri adam delicesine, mücevher düşkünü kadın kendinden geçercesine hazinelerine tapmaz, kokain bağımlısının tozuna taptığı kadar. Onun için bu beyaz, ışıltılı, acımtırak beyaz madde, kutsal bir şeydir: ona en sevgili, en yumuşak, en tatlı adlarla seslenir; onunla çaresizce yitirdiğimizi sandığımız anda gönlünü kazandığımız bir

sevgiliyle konuşurcasına konuşur; o maddenin kutusu kutsal bir yadigâr gibi kutsaldır ve bağımlı onu bir kutsal ekmek kabı, bir kilise mihrabı, küçük bir tapınak değerinde görür. Masanın üzerine koyup ona bakar, seslenir, okşar, yanağını yaslar; kalbinin üzerine bastırır.

Kadınlardan biri payına düşen tozu içine çektikten sonra, onu kendisine ikram eden adamın üzerine atıldı ve adam, kutudaki kalıntıları burun deliklerine götürmeye hazırlanırken, adamın elini kendi elleri arasında sıkıca tutarak kutuyu yüzüne götürdü, titreyerek içine çekti.

Adam güçlü bir tutuşla kendini kurtarıp iştahla kalanını içine çekti. Bunun üzerine kadın, adamın başını avuçlarının arasına aldı (ah, şu siyah saçların üzerinde pençeleri andıran soluk, eğik parmaklar!) ve ıslak, titrek, çarpıntılı dudaklarıyla adamın ağzına atılıp oburca üst dudağını yaladı, delikte duran küçük kırıntıları toplamak için dilini adamın burun deliklerine soktu.

Başı geriye kayan adam: "Beni boğuyorsun!," diye inildiyordu, açtığı kollarını arkalığa uzatarak. Boğazındaki damarlar şişmişti, dil kemiği birbiriyle bağlantısız yutma hareketleriyle bir çıkıp bir iniyordu.

Kadın, yutmadan önce henüz yarılmamış et kokusunun tadını çıkaran küçük bir yırtıcıyı, hırsız bir vampiri andırıyordu; dudakları, nefesi içine çeken ağzın soluk gücüyle, adeta adamın yüzüne yapışmıştı.

Geriye çekildiğinde, gözleri, uyurken göz-kapakları hafifçe açılan bir kedinin gözleri gibi dumanlıydı ve açık ağzında (dudakları, felç olmuşçasına birleşmiyordu) dişleri, ölülerin dişleri gibi, suskun maskenin üzerinde gülüyordu.
(*Kokain*, 22-23)

İlk romanların üslubuna gelince, gene *Kokain*'den iki alıntı daha, yeterli olacaktır. D'Annunzio örneklerinin, bizim yerleşik gelenekleri hiçe sayan yazarımız için de geçerli olduğu görülecektir. Yazarımız, laik-şüpheci dönem kitaplarında örneklerini sunacağı özellikleri –belli ki retorik karşıtı, kesinlikle süslü olmayan, hızlı bir yazı– henüz sergilemez:

"Bengala dansı" diye duyurdu dansçı. Alnını saran beyaz ipek türban iri bir pırlantayla tutturulmuş, yukarıya kalın bir sorguç yükseliyordu. Tüyleri alınmış, çırılçıplak kadının başında sırma işli bir başlık vardı, başlık yanaklarından aşağı iki şerit halinde iniyor, yüzünün yuvarlak hattını daha belirginleştiriyordu. Bronza çalan sarılık ve tenin parlak ıslaklığı, kedigillere özgü hareketlerle titriyordu, kıpır kıpırdı. Gövdesinde, bir esnek kasılmalar, bir kısa duraksamalar görülüyordu, tıpkı bir an durup sıçrayan bir jaguar gibi. Geniş bir antimon çizgisiyle çevrili gözlerinde belli belirsiz bir uyuşmuşluğun ışıltısı vardı; teninden, ne olduğu tam anlaşılmayan, ama son derece güçlü bir safran, sandal ve aselbent parfümü yayılıyordu; yeşilimsi yansıların

görüldüğü esmer yüzünde dişlerin parlak kesinliği, açık dudakları arasında tuttuğu fildişi bir mektup açacağı gibi görünüyordu; esnek kolları bükülüyor, birbirine dolanıyor, elastiki şekilde içe kıvrılıyordu, boynuna yapışıyor, yanlardan aşağı kayıyor, karnının üzerinde yılankavi kıvrılıyor, iki yılan gibi yeniden yukarı yükseliyordu. Yılanların başını, bir açıp bir kapadığı parmaklarıyla taklit ediyordu; bu parmaklar, manyetik iki göz gibi büyüleyici ve soğuk, parlak iki kalsedonla süslüydü. Genç jaguarın gövdesi, kıvrımlar arasında çaresizce çırpınıyor ve alacalı gülüş, can çekişmeden önceki yüz buruşturma halini alıyordu.

(*Kokain*, 78)

Kadın neredeyse kasılmalı bir uykuya gömülmüştü.

Tito şaşkın, kararsız parmaklarla, kadının eteğini ağır ağır kalçasının ortasına kadar kaldırdı, amacı adım adım açılışın tadını çıkarmaktı. Külotlu çorabı, incilerle bezeli platin bir zincire tutturulmuş, zincir kenarlarında Ermeni işi süsler olan bir tokayla kapatılmıştı. Hafifçe, ibadet edercesine, bir bademi soyar gibi, bir kutsal emaneti açar gibi, çorabı kıvırdı, baldırının ortasına kadar indirdi ve dizinin, iki yanında gitar teli gibi ince iki tendon bulunan iç kısmının yumuşak kıvrımını seyretti (kadında kıvrımlar, dışbükeyliklerden çok daha heyecan vericidir!).

Olağanüstü bir kadehti.

Henüz el sürülmemiş bir şampanya kadehi, yakında, mütevazı şekilde dik duruyordu: İki kenarında biraz dağılmış köpük vardı, dipten yukarı tek tük kabarcıklar çıkıp yüzeyde yok oluyordu. Tito, titreyen elleriyle kadehi ince sapından tutup, içindeki sarı sıvıyı o hoş eğimin üzerine döktü, şampanyanın bir damlası bile yok olmadı, kadın titremedi, dizinin iç kısmı açık bir ağız gibi genişti.

"Kalantan!," diye inledi Tito.

Tito hararetten kurumuş ağzıyla, o beyaz tenli ağzın üzerine eğilip gözleri kapalı onu yudumladı.

"Kalantan!"

Sanki bir manolyayı yudumluyor gibiydi.

(*Kokain*, 82)

Birinci dönemin Pitigrilli'si üzerine söyleyecek başka sözüm olduğunu sanmıyorum. Bir noktadaki kuşkumu ortaya koymak dışında: Yazar ilk romanlarını, ahlaki nedenlerden değil, estetik nedenlerden ötürü inkâr etmiştir. Sonuçta, Pitigrilli sonraki yapıtlarında daha özgün ve daha modern bir üslup oluşturmayı başarır. *Kokain* yalnızca bir belge olarak okunabilir; *Sarışın Bebek* bugün de belgesel kaygıların ötesinde belli bir anlatısal haz verebilir.

Ama Pitigrilli'nin, içten pazarlıklı, lanetli ve sefih yazar ünü, bu ilk yapıtlarla belirlenmiş durumdadır. Yazar, artık bundan kurtulamayacaktır. Cinsel tutarsızlığı aradan çıkaran yazar, kendini entelektüel tutarsızlığa verecektir. Fikirlerin büyüsüne kapılan

Pitigrilli'nin, popüler başarısının ve kültürel sınırlarının kaynağı bu tutku olacaktır.

Oscar Shaw Ruritania'da

Elinin altında, eleştirel örnek olarak *Pott Deneyi* (1929) ve *Sarışın Bebek* (1939) bulunan okur, biraz çabayla sonraki Pitigrilli romanlarının hepsinin (ve öykülerinden birçoğunun) bir modelini oluşturabilir. Örneğin *Aşk Otlayıcıları* (1931), *Emsalsiz Macera* ve *Aşk Dersleri* (1948) bu çizgide ilerleyecek olan yapıtlardır.

Öyleyse adından (Teodoro Zweifel, Paolo Pott, Esaù Sanchez, Nicola Flamel) uyruğu belli olmayan, sıradışı bir erkek karakter olsun ve bu kişi, adından (Giudi Olper, Nika, Flammèche) uyruğu belli olmayan, sıradışı bir kadınla tanışsın. İkisi gene neresi olduğu anlaşılmayan bir ortamda, Paris'e, ama daha sonra bir Orta Avrupa prensliğine gitmek üzere hareket etsinler. Söz konusu prenslikte, Lichtenstein'dan ve Monaco'dan bir şeyler –bir kraliyet ailesi, kurmaca bir parlamento, birçok çokuluslu şirket, bir kumarhane, büyük oteller, bir göl– olsun. Kısacası burası, operetler dünyasının ölümsüz Ruritania'sı (Fransız-Alman-Moldovyalı adları olan karakterlerle, kimi zaman Slivonia, kimi zaman Poldavia) olsun. Erkek karakter sıradışı bir adam olsun, modern toplumun budalalıklarına karşı net bir tahammülsüzlük içinde olsun, yöneticilerin eblehliğini, yargıçların namusuzluğunu, devlet memurlarının cehaletini, doktorların yetersizliğini, zenginlerin

bencilliğini, yoksulların ödlekliğini alaycı bir tutumla saptayabilsin. Bu kişi paradoksal bir muhaliflik programı geliştirsin ve bu program onu, zulümler aracılığıyla, kadınların taptığı, basının bağrına bastığı, imzasını almak isteyen kadın hayranlarının çevresini kuşattığı günün adamı haline getirsin. Bu kişi, Homais gibi konuşanların yaşadığı ortamda yaşasın ve *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*'nden, Rivarol, Vauvenargues, La Rochefoucauld, Oscar Wilde komedileri ve George Bernard Shaw'un bütün yapıtlarından alınmış aforizmalarla karşılık versin.

Aynı kişi, kâh tutkulu kâh içten pazarlıklı (sıklıkla ikisi birden, kötü huy kabuğunun ardında gizlediği erdemle ya da tersi), hep aklı başında, yaşamın ritimlerinin bilincinde kadınla karşılaşsın. Kadının yoğun bir pudra kokusu, kanayan bir yarayı andıran dudakları olsun; ya da üzerinde Chanel tayyörüyle, etkili, girişimci olsun; her durumda, her zaman baştan çıkarıcı, işveli, entelektüel olsun, ama yazarlık taslayan bir kadın olmasın (diğer kadınlar, onun çevresini kuşatanlar, böyle olacaklardır). İkisi de aralıksız konuşsunlar (aksiyon en aza indirilmiştir) ve aşk, yaşam, politika, bilim ve dürüstlük üzerine birbirlerine sorular sorsunlar. Kadın, Rostand'ın Roxane'ı gibi olsun: Hani şu âşığı önce aşk üzerine eleştirel bir deneme ortaya koymazsa, onu kabul etmeyen, ama barok bir kurnazlık değil, aksine ansiklopedik bir kesinlik ve düşgücü talep eden Roxane gibi. Aşk diyalogları, bir Treccani Sözlüğü ping pongu gibi olsun, tartışmalar ancak aykırı kullanılan bilgiç bir göndermeyi temel alsın ("Belalar

mı?... Aldebaran yıldızının bizden elli dört ışık yılı uzakta olduğunu düşündüğümde, başıma gelebileceklerin ne önemi var ki?," *Pott Deneyi*, 17, 222; "'Güzel olduğumu saptamak için üç hafta beklemek zorunda mıydınız?' Şu karşılığı verdi: 'Kepler, gezegenlerin dönüş süresinin karesinin, bu gezegenlerin yörüngelerinin dönüş merkezlerinin küpüyle orantılı olduğunu söylemeden önce on yedi yıl düşündü,' " *Sarışın Bebek*, 16, 11). Bu bilgece ve ışıltılı diyalog ideali, en son noktasına kadar götürülsün. Sonunda, günü geçmiş bir saflık ideali uğruna birçok fırsatı elinin tersiyle geri çeviren, ama birçok fırsatı da değerlendiren öfkeli erkek karakter, çoğunluk için bir tür uyarı, sancak ve örnek, daha sonra kendince bir devrim ustası haline geldikten sonra, düş kırıklığına uğrayıp yaralansın. Kadın, tedavisi olmayan bir hastalıkla tükenip ölsün ya da gene çaresi olmayan bir başka derdin –sinizm, düş kırıklığı yaratan gerçeklik, kadının değişken mizacı– tehdidi altında ortadan yok olsun. Erkek karakterin elinde en temel sevgiler ve değerler, bir çocuk, bir sürgün dışında bir şey kalmasın.

Kültür ve sosyetenin Cincinnatus'u, coşku ve enerjinin Rimbaud'su olan Pitigrilli kahramanı, cılız bir inanca kavuşacak, onunla yaşlanacak, daha doğrusu dünyadan, yapıtlarından ve görkemli yaşamından uzakta gözden yitecektir. Olay örgüsü, bahane, budur. Pitigrilli anlatısının özü ise bambaşkadır. Bir fikirler savaşıdır. Bundan ötürü Pitigrilli'nin bir strateji uzmanı olduğunu söylüyor değiliz. Pitigrilli, son hamlenin ne olması gerektiğini bilmez, çünkü

bir zafer kavramı yoktur. O, parlak alıntıların taktikçisidir. Onun savaşları, beyazı ya da siyahı seçmenin yazgının bir oyunu olduğu ve maç sona erdiğinde renklerin değiştirilebildiği satranç karşılaşması gibidir. Bu ideolojisizlik, yazarın paradoks tekniğini belirler; bu teknik aslında bir aforizma kombinatoriğidir.

Ama onun taktiğini anlamak için ideolojisizliğini anlamak gerekir. Bundan ötürü, Pitigrilli'nin aforizma kuramına gelmeden önce (bu konuda çok net fikirleri vardı), diğer kuramlar evrenini kat etmemiz gerekecek: Politika, cinsellik, sanat ve tarih. Tarih hakkında, kendi isteğiyle, fikir sahibi olmamayı seçmişti ya da fazlaca fikri vardı.

Bir Anarko-Muhafazakâr

Pitigrilli'nin kadınlar ve aşk hakkında söylediklerini okuduğumuzda, onun bir "şüpheci" olduğu sonucuna varırız. Ama şüphecinin hiçbir şeye inanmadığı doğru değildir. Şüpheci, şüphesine, yani aklın eleştirel kapasitesine inanır. Ve şüpheciliğinden erdemli bir etkilenmezlik çıkarır. Ama Pitigrilli bir ahlakçıydı (*Kokain*'i yazdığında da, bu böyleydi) ve sonuçta değerlerin göreliliği, ona şüpheci, katı bir kesinlik vermek yerine, onu öfkeye ve alaycılığa sürüklüyordu. Bu o kadar öyleydi ki, imkân bulduğu anda, üstün bir değere, dine tutundu ve ona ulaşıncaya kadar başka birçok değeri denedi, spiritülazim de bunlardan biriydi.

Fikirleri ve sözcükleri kullanma tarzına bakıldığında (bir sonraki paragrafta göreceğimiz üzere), bir "sinik" olduğu söylenebilir. Ama sinik kişi, kendi tutkularını tatmin etmenin birer aracına indirgediği öteki varlıklara yönelik küçümsemesinden haz duyar; oysa Pitigrilli bedeli ne olursa olsun bir dürüstlük hayali kuruyordu. Keza kendinden söz ettiğinde (bunu sık sık yapar), kendini hep başkalarının budalalığına ve korkaklığına (bu arada sinizmine) yenik düşen ödün vermez bir savaşçı olarak sunar. Çağdaşları, şüpheci ve sinik olduğuna inanarak ona başarıyı armağan ettiler, ama o ısrarla olduğu şekliyle toplumu temsil ettiğini söylüyordu. Yalnızca *Musa ve Çömezleri* (1948) gibi sonraki yapıtlarını değil, ilk yapıtlarını da okuduğumuzda, şunu fark ederiz: Pitigrilli, kendi gizli arzularını (ya da en azından yüceltilmiş fikirlerini) model alan bir toplum kurabilseydi, aile üzerine kurulu, zinanın ahlaki sorumlulukla kontrol altına alındığı, kadınları erdemli, dinine inanılan, ölülerine saygı gösterilen, anlaşmalarına riayet edilen, mesleklerin tam bir dürüstlükle yürütüldüğü ataerkil bir toplum isterdi. Gozzano'nun dostu olan yazarımızın (daha sonraları, Gozzano'nun ruhunu çeşitli spiritüalist oturumlarda çağıracaktır, amacı medyum aracılığıyla ondan küçük şiirler almaktır), gizli hayali Küçük Hanım Felicita'ydı. "Onu (Felicita'yı) istemiyorum" der gibi görünür, ama aslında "ne yazık ki, artık yok" der. Kitaplarını yazarken, o (Felicita) yeniden var olsun diye hiçbir şey yapmaz, ama yüreğinin derinlerinde onu arzu eder, ama şundan da emindir: O var olsa, artık ne anlatacağını bilemeyecektir.

Şu var ki, kamu yaşamının kötü gidişinden şikayet ederek beslenen, kaçınılmaz tehlikeli sonuçlarını fark ettiği için hiçbir işlevsel öneriyi kabul etmeyen, toplumdan yakınarak sonuçta kendini olası tek ve gerçek devrimci sayan (çünkü tarihin kendi yüzeysel ve olanaksız arzularına göre seyretmesi gerekir) bu yenilik karşıtı protestocunun, bu gelenekçi yıkıcının, tatsız da olsa bir adı vardır: *Adamsendeci*. Ama eğer sözcük fazla anlam yüklüyse ya da belli bir dönemi çağrıştırıyorsa, bu vesileyle, herhalde Pitigrilli'ye daha uygun olan bir başka niteleme türeteceğiz: *anarko-muhafazakâr*.

Paolo Pott, yaşlı yargıtay hâkiminden bir şüphecilik bildirgesi dinler: Hakikat yoktur, çünkü onu değiştirmek için iki kadeh konyak yeterlidir. Adalet, kimi zaman, yargıcın zihin açıklığını bozan hafif ateşli halle belirlenir. Ayağı sıkan bir ayakkabı, insanın düşünme tarzını değiştirir. Şüpheci, insanların dar ayakkabı giydikleri, ateşin etkisi altında oldukları ve konyak içtikleri bir dünyada temkinli hareket etmeye çalışır. Anarko-muhafazakâr ise yargıçların kusurlu insanlıklarına karşı bir sövgü geliştirir. Şüpheci, siyasetin tavizle yürüdüğünü bilir. Anarko-muhafazakâr, siyaset yapan herkesin, halkı aldatan kişiler olduklarını belirtir. Şüphecinin bakış açısına göre siyaset, insanın insanın kurdu olduğu bir dünyada insanı yönetebilme sanatıdır. Anarko-muhafazakâr, sanki hiç kurt olmayan insanlar varmış gibi kurtlara çatar, öfkelenir, ama başkasının öfkesini kurnazlık ve demagoji olarak görür. Toplumun olumsuz yönlerini protesto eder, ama her şeyden

önce toplumun olumsuz yönlerini protesto edenleri protesto eder. Bu yüzden, asla çözüm önermez ya da ancak paradoksal, çocuksu denecek kadar yıkıcı çözümler ("Artık vergi ödemeyelim, çünkü vergiyi zaten bakanlar yiyor") önerir. Her durumda, ideolojisi yoktur.

Bir önceki paragrafta Pitigrilli'nin siyasal görüşler hakkında ne düşündüğünü görmüştük. Yazar, antifaşist olduğu için değil, *Sarışın Bebek*'in başında ortaya koyduğu gerekçeler nedeniyle Ulusal Faşist Parti'ye üye olmaz: "Cüzamlıyı öpmeyi anlarım, ama eblehle el sıkışmayı anlamam mümkün değil." Yazarımızın antifaşizmi (bu başına az dert açmamış değildir), aslında bir faşizmsizliktir. İdeolojik yönü öyle sınırlıdır ki, sonuçta Pitigrilli Mussolini'nin otoritesi ve etkili kişiliği, başka hiçbir şey olmasa yücegönüllülüğü karşısında boyun eğer. Bu yücegönüllü tutumuyla Mussolini, zekâsını kabul ederek Pitigrilli'yi iki kez beraat ettirmiştir (o, fikirlere güvenmeyen, kategorileri –malum, hepsi üçkağıtçı olan siyasetçi, doktor, avukat ve eczacıları– küçümseyen, ama otoriter bireyin kişisel büyüsüne maruz kalan kişidir). Pitigrilli, Marinetti'den ve fütürizmden şüphe duyar, avangard akımın beceriksizler ile cahillerin (eşek kuyruğuyla çizilmiş soyut resim) son sığınağı olduğu kanısındadır. Öfkelenir; haklıdır da, çünkü yıkıcı Marinetti, kurulu düzene utkuyla müdahale eder, ama Mussolini'yi onaylar:

> Çünkü gürültüye ve ses uyumsuzluklarına katlanamıyordu, resimdeki aşırılıklara da. Klasik

resmi seviyordu, Roma sokaklarında otomobillerin korna çalmasını yasaklamıştı, kemanıyla Pergolesi, Paganini, Grieg çalıyordu. Önceki yüzyılın hijyenik ve titiz resmiyle –Michetti, Fattori, Tallone– fazla haşır neşir olmuştu ve İtalya'yı, dünyaya resmi öğreten İtalya'yı çok seviyordu: Fransa'da "kaçık tür" (*le genre loufoque*), Almanya'da "yozlaşmış sanat" (*entartete Kunst*) dedikleri bir sanat türüne kişisel olarak bağlanamayacak kadar çok.

Bu sözleri 1949'da yazar (*Hayatım*, 91); artık Arjantin'de yaşamaktadır, gene de faşist toplumun kalanıyla alay ettiğini sanırken, zihinlerde çağrıştırdığı ideolojik görüntülerin farkında değildir. Kaldı ki, gene çağdaş sanat üzerine yazdıklarında (*Emsalsiz Macera*, 41-42), avangard şairleri "ultramodern" olarak tanımlar ve onların "Victor Hugo'ya budala diyen anlaşılmazlar" olduklarını düşünür. Yıl 1948'dir ve ertesi yıl (*Hayatım*, 85-86) Picasso ve Modigliani'ye değinip nasıl onların resimlerini iki kuruşa satın alan kasapların, artık evlerinde milyonlarının olduğunu belirtir, ama "bir gitarın telleri arasında ağlayan gözler"i ve "anaokulu çocuklarının herhangi bir resminde görebileceğimiz çocuksuluklar"ı gerçekten takdir edemediğini de sezdirir.

Siyasete dönmek gerekirse, başkalarının binlerce gözlemini ve aforizmasını bir araya getirdiği *Antibalistik Sözlük*'te, "politika" başlığı altındaki bütün gözlem ve aforizmaların (tarihsel dönemden bağımsız olarak) adamsendeci olması ve politikayı

başkalarının sırtından zenginleşme sanatı olarak tanımlaması benzersiz bir şeydir. Bütün bu yaklaşımıyla Pitigrilli, politika yapmaya özenir. *Emsalsiz Macera*, sıradışı bir kişinin öyküsünü anlatır: Haksız yere mahkûm edilen ve daha sonra masum olduğu ortaya çıkan bu kişi, suçsuz yere hapis yattığı yıllara denk sayıda suç işleyip cezanın o yıllardan düşülmesini talep eder ve yasadışı (ama ahlaken haklı) olarak vatan haini diplomatları ve rüşvetçi yargıçları cezalandırarak kendini eğlendirir. Anlatının kahramanı Nicola Flamel, 19. yüzyılın tefrika romanlarında adalet arayan, kendi üstinsan eylemini zayıf yasaların üstünde gören kahramanın bütün özelliklerini taşır; ama Pitigrilli romanını "inançla örülü" olsa da devrimci bir yapıt olarak, hatta "aşırı sol" bir yapıt olarak sunar. Gelgelelim, Flamel'in savaşı (kaldı ki çok kısa sürer ve sonra kirlenmeden dünyadan çekilme arzusu ağır basar), yazarın *Antibalistik Sözlük*'ündeki çerçeve içinde, yani "kim uydurmuş olursa olsun, bütün palavralara karşı toplu bir karşı duruş" olarak sunulur (bu da, mizah dergisi *Il Travaso delle Idee*'nin "Dizgin vuranlara hayır!" sözünü anımsatır). Sonunda, Pitigrilli'nin devrimci kişileri, yazarlarının 1930 tarihli bir konferansta zekice dile getirdiği aforizmayı doğrularlar (*Antibalistik Sözlük*, 260): "Kundakçı doğarsın, sonunda itfaiyeci olursun."

Bu, Pitigrilli'nin sayfalarında sık sık toplumun büyük sorunlarına karşı içten bir öfkenin boy göstermesini engellemez. Ama yazarımız bir yandan zenginlerde kürtajı eleştirirken (yoksullarda kür-

taj sorunu çözümsüz kaldığı için), açlıktan çalanı mahkûm edip büyük spekülatörü aklayan yargı kararına itiraz ederken, bütün bunlar, onun siyasal öneri duruşundaki genel tatminsizlik halini birazcık olsun değiştirmez. Ayrıca bütün geçmişimizi yeniden değerlendirme pahasına, bugüne yönelik güncel olmayan öfkelenmelerinin itkisiyle hareket eden Pitigrilli, anarko-muhafazakârlığının ağır bedelini öder. Umursamaz bir tutumla radikal görüşler öne sürdüğünden Faşistlerle zaman zaman başı derde girer, ama kurtuluştan sonra, bir Yahudi olarak, en iyisinin Yahudilere çatmak olduğunu düşünür. Sonra, yurtdışına gidip orada dikiş tutturamayan sürgün antifaşistlerin cehaletiyle alay eder (*Hayatım*, 113). Nazi toplama kamplarını kınar, hemen ardından "kurtuluştan sonra kuzey İtalya'da katledilen 300.000 kişi"den söz eder. Sırf [faşist dönemde devletin güvenliğiyle ilgili davalara bakan] Özel Yetkili Mahkeme'yi kızdırmanın keyfini yaşamak için bir komünistin İsviçre'ye kaçmasına yardım eder (*Hayatım*, 110), ama şunu hatırlatmaktan geri durmaz: "İdealler sunağında mum yakınayı teşvik edenlerin ... yüzde doksan, onları paraca destekleyen bir parafin fabrikaları vardır" (*Emsalsiz Macera*, 43).

Öğrencilerinin daha içten kompozisyonlar yazması için gayret eden bir öğretmeni konu alan "Gelişme" öyküsü (*Aşk Dersleri*, 196), şöyle biter:

> Artık, sessiz sedasız dört bir yana dağıldılar. Biri antikacılık yapıyor, biri gazeteci, bir diğeri sosyolog: Sırasıyla geçmişi, şimdiyi ve gelece-

ği yanlış kullanıyorlar... İçlerinden biri belirli herhangi bir iş yapmıyor, ama komşularıyla iyi geçiniyor, her şeyin doğru olamayacağını ve hiç kimsenin yüzde yüz haksız, hiç kimsenin yüzde yüz haklı olamayacağını düşünüyor. Bankacının oğlu, okuldan yararlı herhangi bir ders çıkaramayan yegâne öğrencim. Öğretmenlik yapıyor.

Burada son satır, ilk satırlardaki burukluğu düzeltiyor gibi görünse de, bir bütün olarak söylenenler, öykünün en azından belirtmeye çalıştığı şeyi –yani, konformist olmayan bir öğretme tarzının var olabileceğini– yadsır.

Öte yandan, Pitigrilli'nin adamsendeciliği, yalnızca psikolojisine kök salmış değildir (bu, özgün ve gelişkin bir şüpheciliğin uç biçimidir). Aynı zamanda bir poetika tasarısıdır ve poetika başarılı olunca bir başarı mekanizması halini alır. Herkesin ve her şeyin, dolayısıyla (kimi zaman) kendisinin de, foyasını meydana çıkarmayı görev bilen Pitigrilli, *Antibalistik Sözlük*'te (198) kendini açığa vurur:

Madem sırlarımızı açığa vurma yoluna girdik, okurun serseriliğini teşvik ettiğimi kabulleniyorum. Açmam gerekirse: Yolda bir kavga patlak verdiğinde ya da bir trafik kazası meydana geldiğinde, birden toprağın derinliklerinden biri bitiverip taraflardan birine –ki o biri, genellikle araba sahibi olur– şemsiyesiyle vuruverir. Bilinmeyen serseri, gizli kinini boşaltmış olur. Kitaplarda da böyle olur: Fikri olmayan ya da fikirleri

henüz biçim kazanmamış olan okur, pitoresk, ışıltılı ya da patlayıcı bir cümleye rastladığında, ona tutulur, hayranlık duyar, onu bir ünlem işaretiyle, bir "iyi!" ile, bir "doğru!" ile yorumlar, sanki kendisi onu hep böyle düşünmüş ve o cümle kendi düşünme tarzının, kendi felsefesinin özüymüş gibi. Okur, Mussolini'nin dediği gibi, "pozisyon alır."

Ben okura, çeşitli edebiyatların cengeline inmesine gerek kalmadan pozisyon alma imkânı sunuyorum.

Sonuna kadar savunulması cesaret isteyen örnek bir tasarım. Ama o zaman, içten pazarlıklı nitelemesinin reddedilmemesi gerekir. Oysa 1938'de *Treccani Ansiklopedisi* Pitigrilli'ye madde başlığı açtığında ve (Amedeo Chimenez'in kaleminden) aşağıdaki gözlemi dile getirdiğinde, Pitigrilli öfkelenir:

Geçerli ahlakla alay ve sapkınlıkları sergileyerek insan ruhunu açığa çıkarma iddiası, her tür ciddi derinlikten ve her tür samimi acı çekişten yoksun olup yüzeysel bir ironi ve aforizmalar şeklindeki bir sinizmle, seyrek olarak da şüpheciliğin umarsızlığıyla sonuçlanır.

Bugün bile gözümüzü kırpmadan altına imzamızı atabileceğimiz bir hükümdür bu. Yazarın kendisi, okurun serseriliğini umursamaz bir tutumla beslediğini söylemiş, hiçbir şeye inanmayanları övmüştü, dolayısıyla berbat bir retoriğin egemen olduğu bir çağda alaylı

şüpheciliği geliştirmiş olmayı, övülecek bir şey olarak görebilirdi. Oysa yakınır (*Hayatım*, 127):

> Faşist rejimin bir eleştirmeni, bu güzel nesnellikle söz etmiş benden: Rejime asla yaltaklanmayan yedi İtalyan sanatçısından biri olan benden.

Buradaki safsata, gerçekten içler acısıdır: Rejime yaltaklanmayan kişinin, rejimin ona saldırmasından memnun olması gerekir, ama Pitigrilli'nin anarşizmi muhafazakârdı, demek ki yazar iktidar tarafından anlaşılamamanın acısını çekiyordu. *Adamsendeci*, liyakat nişanı olan kişiyle alay eder, ama kendisine asla nişan vermemiş olan hırsız hükümetten yakınır. Gerçek düşmanlarından ötürü kırgın olan Pitigrilli, acılı öfkesini boşaltmak için hayali düşmanlara saldırır: Hani Marie Antoinette'in kendisini akşam yemeğine davet edeceğini umarak Bastille'e saldıran, davet edildikten sonra sofrada hazır bulunan hanımları utandıran, 14 Temmuzunu gerçekleştirdiğinden emin olan, ama sonra uşaklar tarafından sopa yediğinde onu anlamadıklarından yakınan bir Fransız devrimcisi gibi.

"Çift Yüzlü" Özdeyiş

Gene de, bütün bu insani kusurlarına rağmen (bunları, asla doğrulanmamış biyografik dedikodulardan değil, yazarın kendi metinlerinden titiz bir çalışmayla çıkardık), Pitigrilli'de mizahçı hamuru vardır. Kendini disipline etse, büyük bir yergi yazarı olabi-

lirdi. Onun hakkında, *Emsalsiz Macera*'da (34) Nika için söyleneni söyleyebiliriz: "Tek başlarına zihnimizde farklı dünyaları canlandıran bilimsel sözcükleri seviyordu. Görüntüleri havaya fırlatıyor ve mızıka şefinin yaldızlı değneği gibi havada yeniden tutuyordu."

Bir sövgü ustası olabilirdi; örnek olarak, evde kalmış, hırçın, ahlakçı bir ihtiyar kadına yönelik şu eleştiri sağanağına bakalım (*Aşk Dersleri*, 71):

> Kadınlarla ortak olarak etek giyiyorsunuz, şayet hareket etmenizi sağlayan, dili yersiz kullanarak bacak adını verdiğiniz organlarınızı örten şu ambalaj kumaşına bu ad verilebilirse: Biyolojide sık görülen bir olgunun sonucu olarak, birkaç anatomik kalıntı var sizde, kadınlarla birkaç küçük araza sahipsiniz, tıpkı bazı hayvan türlerinde başka türlerden kalıntıların –örneğin dört ayaklıların büyük balıklardaki solungaç kapağını anımsatan iç kulak kemikleri– var olduğu gibi. Bu rastlantıya bakarak, dikkatsiz bir gözlemci sizi kadın sanabilir. Ama iki tekerleği var diye, dondurma arabasına motosiklet adını veremeyiz.

Keskin teatral diyaloğun ustası olabilirdi, sık sı olmuştur da (*Emsalsiz Macera*, 145):

> "Polis!," dedi ve selüloit kılıfı içindeki kartı uzattı.
>
> "Görüyorum," dedi Flamel, karşısındakinin çıkarmadığı şapkasına şöyle bir bakarak.

Müfettiş, şapkayı yatağın üzerine koymak için uzandı:

"İkisi arasında tercihim, şapkanızı başında tutmanız," dedi Flamel.

Üslup özelliklerini metne yaymada 18. yüzyıla özgü havai tonlara erişebiliyor, bir küçük burjuva gaflar ve aristokratik klişeler dünyasında gözlem ustası olduğunu ortaya koyuyordu. Pitigrilli'nin yeteneğini anlamak için, *Aşk Dersleri*'nden (125-133) şu uzun alıntıyı bir bütün olarak aktarmaya değer:

Zarifçe yürüdüğünüzü fark ettim. İçeceklerin bulunduğu tepsileri dengede tutarak taşımak, güzel bir yürüyüş kazandırır. Soylu hanımların, kahvelerdeki garson kızlar gibi bir çıraklık döneminden geçmeleri gerek. Kalkın, lütfen. Yürüyün biraz. Oturun. Hayır. Oturmanızı söyledim, gövdenizle koltuğu aramanızı değil... Koşmaktan uzak durun. Çizgiyi kaçırmaktansa, treni kaçırmak yeğdir. Koşullarınız ancak kaba pamuklu bir giysiye elveriyorsa, kendinize hâlâ mağazanın kokusunu taşıyan bir top kumaştan alınmış, kaba pamuktan basit, yeni, genç bir giysi yapın. Kendinize bir kukla imparatoriçe mantosu yapmak için kadife artıklarını ya da lamine kumaş kırpıntılarını birleştirmeye kalkışmayın. Bir çift sandalet, pabuçtan daha güzel yakışır size... Lüks daireye paranız yetmezse, bir sanatçı stüdyosu yapın kendinize: *Illustration* dergisinden kesip dört raptiyeyle duvara

tutturduğunuz iki Utrillo ya da Dufy baskısı, hiçbir değeri olmayan acemice yapılmış bir yağlıboya resimden daha çok "tarz" sağlar. Kalitesiz şampanya ikram edeceğinize kahve, vasat bir likördense limon suyu ikram edin, ama konyak ikram edecekseniz, Hennessy olsun. Asla elinizdeki nesnelerle vakit öldürmeyin. Çakmak kullanın, ama çakmağı açıp kapamakla oyalanmayın; çantanın kopçasını attırmayın; ruju dik tutup, sonra yan yatırma, sonra gene dik tutma gibi bir huyunuz varsa, unutun; sehpaların üzerinde gördüğünüz nesneleri elinize almayın, sigaraların yaldız kâğıdıyla kayıklar, gazetelerin kenarıyla kırpıntılar yapmayın. Parmaklarınızla trampet çalmak yok, ıslık çalmak yok, derin nefes alıp vermek yok, burnunuzdan gürültülü şekilde ne duman üfleyin, ne sıkıntı, ne onaylamama, ne şaşkınlık, ne de karşıt görüş. Arabanın anahtarını parmağınızın çevresinde çevirmeyin. Trende küllüğün kapağıyla oynamayın...

"Ses tonunuzu ayarlayın: Sesinizi asla yükseltmeyin. İngilizlerin *personal remarks* [kişisel yorumlar] dedikleri şeyi yapmayın; başka bir deyişle, asla "kilo almışsın," "yüzün solgun," "iyisin," "saçların dökülüyor," demeyin. Hırkadan ipliği, ceket yakasından kılı, gömlek yakasından sivrisineği çekip almayın. Çok sık düşülen bir hataya düşüp de başkasının sözünü tamamlamayın. Sanat konusundaki değerlendirmelerinizde dikkatli olun: Modern resimde, güneşin doğuşunu kolaylıkla ayın batışıyla karıştırabilir-

siniz. Modern şiir hakkında hüküm verirken de aynı ölçüde dikkatli olun... Bugün çirkin dizeler güzel dizelere o kadar benziyor ki, ikisini karıştırma tehlikesi var...

"Kendinizle ilgili hiçbir şey anlatmayın. Varşova'da bulunduğunuzu, Berlin'de yaşadığınızı, stenografi bildiğinizi söylemeyin. Gün gelip Hayvanat Bahçesindeki sekiz yüz timsahtan ya da Chopin anıtından ya da hızlı birkaç not aldığınızdan söz ettiğinizde, daha önce hiç bahsetmediğiniz bu küçük şeyler, çok büyük bir değer edinecektir...

" 'Meselenin aslına gelecek olursak,' 'çatışan fikirler,' 'maddi eylem,' 'bizde bu böyledir' gibi kaba ifadelerden kaçının... 'Yaşamak, canına kıymaktan daha büyük cesaret ister,' 'Sonbaharın renkleri, ilkbaharın renklerinden daha güzel,' gibi beylik sözler söylemeyin..."

"Doktor Bey, size minnettarlığımı nasıl gösterebilirim?"

"Müşteri gönderin bana."

"Peki, üslup derslerine ihtiyacı olan kadın müşterileri nerede bulabilirim?"

"Gerçek kontesler arasında."

Pott Deneyi'nin Beşinci Bölümünde savunduğu kadını, üstelik savcı, yargıçlar ve jüri onun lehinde iken, mahkûm ettirmeyi başaran budala avukatın söylevi, hiç kuşkusuz güzel bir yergi örneğidir, tıpkı *Sarışın Bebek*'te Teodoro Zweifel'in yargılandığı duruşmanın tutanağı gibi. Pitigrilli'yi nasıl kurtarabiliriz? Ta-

lihli bir dizgi hatası sonucu, "Yaban atlarının engin çayırlarda rüzgâra karşı yeleleriyle koştukları ülkelerden birinde yaşamak isterdim" (*Emsalsiz Macera*, 58) türü cümlelerin elenip gitmesi ve geriye yalnızca "Sana haksızlık edene karşı hoşgörülü ol, çünkü başkalarının sana neler yapabileceklerini bilmiyorsun" (*Emsalsiz Macera*, 45) türü cümlelerin kalması için ne yapmalı?

Pitigrilli bu soruya, iki cümleden de sorumlu olmadığı karşılığını verirdi, çünkü bu iki cümleyi söyleyenler, onun anlatı karakterleridir ve söyledikleri yazarın değil, onların özelliklerini yansıtır. Bu, Pitigrilli'nin *Antibalistik Sözlük*'ün (219) "Önsonsöz"ünde geliştirdiği kuram olup burada şunu anımsatır: Balzac, Vautrin'e "dürüstlük hiçbir şeye yaramaz" dedirttiğinde, Balzac'ın değil, Vautrin'in bir görüşünü dile getirmektedir. Ama Balzac, bu tür cümleleri söyleyen Vautrin'in çevresinde Vautrin'i "yargılayan" bir dizi anlatısal durum geliştirir. Pitigrilli ise bunu yapmaz: Onun anlatısal durumları, konuşan ve cümleleri yan yana dizen kişilerden ibaretti ve çoğu zaman bir karakterin yerine bir başkasının konuşup konuşmadığını söylemek güçtür, çünkü bu kişilerde her zaman yazar konuşur. Pitigrilli'nin romanları ve öyküleri, bir aforizmalar dizisinden başka bir şey değildir, üstelik bu aforizmalar yazar kaynağı ister ansın ister gizlesin her zaman Pitigrilli'ye ait değildir: Ama 1953'te yazarın *Antibalistik Sözlük*'ü yayımlanır ve adeta Pitigrilli'nin bilgeliğini borçlu olduğu ebedi hazinenin varlığını açığa çıkarır.

Dolayısıyla, Pitigrilli'nin yapıtları, kuyruğunu ısıran uluslararası *'comedie de l'esprit'*den başka bir şey değildir.

Avangard akımlara kuşkulu yaklaşan anarko-muhafazakâr yazarımız, *Witz*'in Juan Gris'i, *agudezas*ın Schwitters'i, bonbon kâğıdındaki Max Ernst olabilirdi: Öyle güçlü bir kolaj yeteneği ortaya koyar ki, kimi zaman kübist-fütürist üretime çok ama çok yaklaşır. Ne var ki, aslında yıkım alıştırması niteliğindeki şeyi, bilgelik alıştırması olarak önermekten hiç vazgeçmemiştir. Pitigrilli'de çerçeve duygusu, yabancılaşma beğenisi ya da cesareti, hoşa gitmeme ustalığı yoktu. Okuru, parçalar halinde verilen bilgeliğin tatsızlığını algılamaya teşvik etmek yerine, "hap halinde zekâ" adını vererek bu bilgeliğin reklamını yapıyordu. Kullandığı aforizmalar malzemesine karşı şüpheci bir tutum içinde olduğundan, tüketici-okurlarının safça onu entelektüel keskinliğin örneği olarak göreceklerini sanıyordu. Tek tek alındığında özdeyişlerinden hiçbirine inanmıyordu, ama onu okuyanların bunların hepsine inanmalarını ve Pitigrilli'nin, evet onun, haklı olduğunu düşünmelerini arzuluyordu.

Başarısını böyle bir çift anlamlılık üzerine kurdu; gelgelelim, geç de olsa (*Antibalistik Sözlük*'ün ön ve sonsözünde) bunu bozan kendisi oldu. Açıkça ve müthiş bir retorik ustalıkla, "Gücünü yitirmeden tersine çevrilebilirlik, aforizmaya has bir özelliktir" diyordu. Kendisinin bize önerdiği tersine çevirme örneklerinden birkaçına bakalım (*Antibalistik Sözlük*, 199 vd):

asıl biçim	*tersine çevrilen biçim*
Çok kişi zenginliği küçümser, ama pek az kişi zenginliği bağışlayabilir.	Çok kişi zenginliği bağışlayabilir, ama pek az kişi zenginliği küçümser.
Korkularımıza göre vaatte bulunur, beklentilerimize göre bunları tutarız.	Beklentilerimize göre vaatte bulunur, korkularımıza göre bunları tutarız.
Tarih, olsa olsa bir özgürlük serüvenidir.	Özgürlük, olsa olsa bir tarih serüvenidir.
Mutluluk, beğenimizde değil, şeylerdedir.	Mutluluk, şeylerde değil, beğenimizdedir.

Kimi zaman Pitigrilli, "bir karara varalım" başlığı altında birbirini görmezden gelen, ikisi de son derece saygın, farklı yazarların aforizmalarını yan yana dizerek kendini eğlendiriyordu:

Aldanmamızın tek nedeni, iyimserliktir (Hervieu).	Güvenden çok güvensizlik yüzünden aldanırız (Rivarol).
Krallar filozof olsa ve filozoflar hükümdar olsa, halklar mutlu olurdu (Plutarkhos).	Bir vilayeti cezalandırmak istediğim gün, başına bir filozofu getireceğim (II. Friedrich).

Pitigrilli sık sık kendi kurguladığı (belki başlangıçta özgün olan) cümleler sıralar; bunlar, her hazırlıksız kişinin salonlarda parlak görünmesine yarar:

Fareler gemiyi, gemi batmadan birkaç saat önce terk eder.

Paris kuşatması sırasında, her farenin ederi otuz Franktı.

Spartalı anneler, raşitik bebekleri Taygetos'tan aşağı atarlardı.

İnsanın yaşı, atardamarlarının yaşıdır.

Hiçbir şey yaratılmaz, hiçbir şey yok edilmez.

Kleopatra'nın burnu biraz daha uzun olsaydı, vesaire, vesaire.

Bu olağanüstü "özdeyiş merakı," Pitigrilli'yi Flaubert'den üstün kılabilirdi, ne var ki Pitigrilli için herkes bir Bouvard, herkes bir Pécuchet'dir: Burjuvalar, işçiler, devrimciler, faşistler, komünistler, aristokratlar, halktan kimseler, âlimler ve eğitimsizler, soylu kadınlar ve ünlü fizikçiler. Herkesin ebleh olduğu bir dünyada artık yergi olmaz ve bilmeme olası tek bilme halini alır ve eblehliği eleştirel olarak değerlendiren ve içten pazarlıklı bir yaklaşımla herhangi bir kimseye entelektüel avuntular satmaya karar veren biri olursa daha iyi olur: Tıpkı *Sarışın Bebek*'te Teodoro Zweifel'in plasebo olarak ilaç, ilaç olarak plasebo sattığı gibi, çünkü zaten her hasta ölmek üzere olduğunu sanan bir sağlıklı ya da iyileşmek üzere olduğunu sanan ölümcül bir hastadır (ve görüldüğü gibi, bir kez oyunu öğrendikten sonra, herkes Pitigrilli'yi taklit edip özdeyişleri tersine çevirebilir, ebhelin de eli sıkılabilir, yapılması mümkün olmayan tek şey, cüzamlıyı öpmektir). *Körlerin Krallığı*'nda "kalabalık, herhangi bir mıknatısın çevresinde toplanan demir tozları gibidir: toz olmaktansa mıknatıs olmak yeğdir." Bunu söyleyen, yazarımızdır.

Özdeyiş Oyunu ve Paradoks Sanatı

Bir paradokslar yazarı kabul edilen Pitigrilli, tam da üstün paradoks sanatında başarısızlığa uğrar. Paradoks, ortak bakış açısının gerçek anlamıyla tersine çevrilmesi olup kabul edilmez bir dünya sunar. Direnmeye, redde yol açar; gene de anlamak için çaba gösterilirse, bilgi üretir. Ama belli koşullarla.

Her şeyden önce paradoks, klasik "tersine dünya" kalıp-temasının bir çeşitlemesi değildir. Tersine dünya mekaniktir: Hayvanların konuştuğu, insanların kükrediği, balıkların uçtuğu, kuşların yüzdüğü, maymunların ayin yaptığı ve piskoposların bir ağaçtan ötekine atladığı bir dünya öngörür. Tersine dünya, bir mantık olmadan "abartılı şeyler"i (*adynata*) ya da "olanaksız şeyler"i (*impossibilia*) art arda ekleme yoluyla ilerler. Halkın sevdiği bir oyundur, Büyük Perhiz vaazları için "ibretlik öyküler" (*exempla*) dağarcığıdır. Edebiyatın ikincil, halk edebiyatının birincil türlerindendir. Paradoksa geçmek için, tersine çevirmenin belli bir mantığı izlemesi ve dünyanın belli bir kesimiyle sınırlı olması gerekir. Bir İranlı Paris'e gelir ve Fransa'yı bir Parislinin İran'ı betimleyeceği gibi betimler. Etki paradoksaldır, çünkü bildik şeyleri "beklenmedik şekilde" (*para ten doksan*), yani yerleşik görüşün ötesinde görmeyi dayatır.

Oysa aforizma, son derece zekice, yerleşik bir görüşü pekiştirir. "Org: hayattan tiksinip dine sığınan piyano": Bu, aforizmadır (ya da bir espridir), paradoks değildir; bize zaten bildiğimiz ve inandığımız

şey –orgun kilise enstrümanı olduğu– dışında bir şey söylemez. "Alkol: canlıları öldüren, ölüleri koruyan sıvı." Güzel, ama bildiğimiz bir şey. Pitigrilli (*Antibalistik Sözlük*, 196), nükte ile paradoksu eşitleyerek, "ikisi de, ağır ceza mahkemesinde yazgıları değiştirir, bakanlıkları devirir ve saygın felsefeleri itibarsızlaştırır" dediğinde, ortak görüşlerin, yaygın kanıların (*endoksa*) ve kıssaların (*exempla*) uygun kullanımıyla ilgili klasik retoriğin ölümsüz ilkelerini yineler: Bunlar doğru yerde ve söz sanatlarını (başta tezat, çapraz deyiş, takdim tehir olmak üzere) düzenlemede usta bir belagatin yöntemlerine göre kullanıldığında, kamuyu eskilere uzanan alışkanlıkla zaten inandığı şeyler temelinde onay vermeye zorlar. Paolo Pott, "kadınlarda zekâ, istisnai olarak karşılaşılan bir anomalidir, tıpkı albinoluk, solaklık, çift cinsiyetlilik, çok parmaklılık gibi" (132-274) dediğinde, esprili bir şekilde, tam da 1929'da erkek okurun (büyük bir olasılıkla, kadın okurun da) duymak isteyeceği şeyi söyler.

Nükte biçimindeki aforizmanın aksine, paradoks aslına tersine çevrilemez. Pitigrilli, Tristan Bernard'dan bir siyonizm tanımı aktarır: "Üçüncü bir Yahudiyi Filistin'e göndermek için bir başka Yahudiden para isteyen Yahudi." Sözü tersine çevirmeye çalışın: Çeviremezsiniz. Şimdi söyleneni yetkinleştirmeye çalışın: "Üçüncü bir yoksul Yahudiyi Filistin'e göndermek için, zengin bir başka Yahudiden para isteyen zengin Yahudi." Bunu tersine çevirmeyi deneyin; dilbilgisel olarak yapabilirsiniz, ama tarihsel olarak işlevsel olmaz, hiçbir yoksul Yahudi

Filistin'e zengin bir Yahudiyi göndermiş değildir. Benzersiz bir keşif: Gerçek paradoks, tersine çevrildiğinde, yanlış bir saptamaya dönüşür. Bu da, doğru biçimin gerçekten bir hakikati içerdiğinin göstergesidir, nahoş bir hakikat olsa da. Solcu bir Yahudi, bugün bu paradoksu kullanıp şöyle diyebilir: Etnik kurtuluş ideali olarak siyonizme bağlanıp ondan yararlanan siyonist (kapitalist) bir ideoloji vardır. Paradoks, ırk dayanışmasının içine sınıf mücadelesini sokacak ve "zengin Yahudi" ifadesinde sıfatın, addan çok daha ağır bastığını, dolayısıyla söylemin ırkçı değil, sınıfsal olduğunu açığa çıkaracaktır.

Oysa Pitigrilli tersine çevrilebilir nüktelerin izinden giderek, değiştirilemez paradokslar aramayı ihmal etmiştir. Ayrıca paradoksun olanca gücünü yayması için, yüzük kaşının ortasındaki elmas gibi tek başına durması gerekir, çevresinde biraz altın, kalanı parmaklar olmak üzere. Sonunda ya da ortasında paradoksu patlatmak için, sayfayı gösterişsiz kurma cesaretini göstermek gerekir. Oysa Pitigrilli'nin sayfası, yalnız aforizmalarla değil, gerçek paradokslarla da ışıldar ve birinin gücü diğerininkini yok eder. Pitigrilli, sayfayı özdeyişler sağağanağıyla kaplama ayartısına hiçbir zaman direnememiş, böylece en doğal niteliklerini riske sokmuştur. [İtalyan atasözünde dendiği gibi] "Deha, uzun bir sabırdır" (sabrın çok kısa deha olduğu söylenemez, bundan ötürü bu özdeyiş, paradoks olmaksızın, doğrudur) ve en önemlisi, deha ani bir dahilik esintisinden ibaret değildir. *Lüks Memeliler*'den önce yazdığı ve kendini anlattığı yukarıda sözünü ettiğimiz yapıtında,

kadınlar, sanat ve siyaset üzerine bir dizi sözün yanı sıra, Pitigrilli'nin, dahice bir hikâyenin nüvesini oluşturabilecek bir sözü vardır: "Vejetaryenim, ama sofra arkadaşlarım olduğunda, gösteriş yaptığım düşünülmesin diye et yiyorum. Ama alışık olmadığım için, yalnızken de et yiyorum, alışmak için." Zihinsel bir deney yapalım: Bunun, Achille Campanile tarzı bir durum olduğunu varsayalım. Son derece olası bir şey. Ama uzak görüşlü ve sağduyulu bir mizahçı olan Campanile, bu durumu ayırır, onu başka parıltıların olmadığı bir sayfada kurmaca bir kişiye atfederdi. Buradan bir karakter doğardı. Paradoksal, çünkü insani olarak doğru: *Video meliora proboque, deteriora sequor* ("İyi yolu görüp takdir ediyorum, ama kötü yoldan gidiyorum") ya da hayat ideali ile gündelik pratik birbirinden farklıdır ya da [Italo Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci* romanında] her gün sigarayı bırakan Zeno. Pitigrilli'nin sayfasında inci diğer sahte inciler arasında kaybolur, onda melodi değil eşlik vardır. Son olarak, paradoks kendi usulünce devrimcidir, büyük bir kültürel merak, açık bir aykırılık iradesi gerektirir. Avangard duyarlığın hizmetindeki bir avangard enstrümanıdır; Wilde'ın dediği gibi, çapaya çapa diyen yazar, onu kullanmak zorundadır. Bize en iyi haliyle Arbasino'yu hatırlatan bir paradoks. Şu var ki, *Pott Deneyi*'nin Beşinci Bölümünde ya da *Sarışın Bebek*'in Dokuzuncu Bölümünde, Arbasino'nu düşündüren ve neredeyse bizi 1930'lu yılların Pitigrilli'sinin 1960'lı yıllardaki versiyonundan başka bir şey olmadığını varsaymaya yönlendirecek sayfalar vardır. Örneğin Zweifel'in

kalıp cümlelere karşı söylevi ile Pott'un adların anlamının değişkenliği üzerine söylevini düşünelim. Bana kalsa, bunun, bizi daha derin bir analize götürebilecek iki sayfalık bilinçsiz göstergebilim olduğunu söylerdim:

> Theseus tarafından terk edilen Ariadne, yaşadığı tatsızlıkları unutmak için Bacchus rahibesi olur. Modern dille söylemek gerekirse: Kendini içkiye verir... Cunctator soyadında, Fabius Maximus'a duyduğumuz olanca hayranlık var ve imparatorun kararsızlığı iyi sonuçlar verdiği için soyadını "Oyalayıcı" şeklinde çeviriyoruz. Hata etmiş olsaydı, Cunctator soyadına küçümsemeyi katar, "Kararsız" diye çevirirdik.

Arbasino'yu Pitigrilli'den ayıran nedir? Arbasino, yıkıcı oyunlarını kışkırtıcı bir merakla "tarihsel" hedeflere uygular, yenilikçi bir projenin bakış açısıyla burjuva zihniyeti eleştirir, dolayısıyla bir zafere ulaşma amacıyla seçimlerde bulunur, kendine hasımlar seçer. Pitigrilli'de ise, daha önce belirttiğimiz gibi, hasım belirsizdir, genel olarak insanın budalalığıdır. Bu tehlikeli konum, herkesi budala addederek, sonuçta kolektifliği yıkar. Şunu söyleyesi geliyor insanın: Bu teknik, tam da budalaların zekâ düzeyi açısından kendilerini rahatlamış hissetmelerini ve başkalarında kendi kusurlarını eleştirmelerini teşvik eder (Pitigrilli'nin, okurun serseriliğini desteklediğini dile getirirken, kabullendiği de budur): Ne var ki, aslında reddedilmesi gereken, tarih karşıtı,

umursamazca bilgiç "budala" kategorisinin ta kendisidir. Kişi asla mutlak olarak budala değildir. Kişi her zaman (Pitigrilli'nin özdeyiş tutkusuna kendimi kaptırıyorsam, okur kusuruma bakmasın) birisinin budalasıdır.

Ama özdeyiş tutkusu baştan çıkarıcıdır ve Pitigrilli bunu biliyordu. Pitigrilli, şunu kabul edecek kadar zeki ve yeterince şüpheci biriydi: Yersiz olarak paradoks diye adlandırdığı şey, "hakikati manipüle etmenin, hakikati belirli bir eğilimin altına yerleştirmenin ta kendisidir. Numarayı bir kez öğrendikten sonra, herkes onu tekrar edebilir" (*Hayatım*, 166). Bu doğru değildir, tekrar edilmesi imkânsız olan numaralar vardır. Bu fark edilmezse, şüpheciliğe hüzün bulaşır: "Ah, acı ama teslim etmek dürüstlük olur. Bu işi bir süre yaptıktan sonra, kişinin sözcüklerden midesi bulanmaya başlıyor" (*Antibalistik Sözlük*, 200).

Ama nükte gustosu, mide bulantısına üstün gelir. Parlak safsatalar ustası Pitigrilli, bir noktayı fark etmiyordu: Hakikate yaklaştıkça, aslında yanlış bir paradoks üretiyor, ortak hakikatin aydınlatıcı bir tersine çevrilmesini değil, mantıksal hakikatin yanlış deforme edilişini ortaya koyuyordu. En canlı ve dokunaklı romanlarından *Aşk Otlayıcıları*'nda, inandığı kadın tarafından terk edilmiş olarak, otuz üç yaşında veremden ölecek olan Esaù Sanchez, geçimini sağlamak için yapmak zorunda olduğu bayağı öğretmenlik mesleğinden hoşnutsuzluk duyar ve öğretimi geleneksel yalanların aktarımı olarak (o da Nordau okumuştu!) ya da yararsız kavram-

ların beyinlere doldurulması olarak hisseder. Zamanından önce bir protestocudur ve kendi lisesini işgal edip öğrenimi reddini dile getirecek olgunluktadır. "Her gün, ürettikleri Bitter Campari'nin reklam şiirlerinden kat kat aşağı olan edebiyatın bazı eski kendini beğenmişlerinin büyük şairler olduğunu savunmak zorunda kalmak..." Doğru ve bugün bunu biliyoruz. Ama bu kendini beğenmişlerin adını ve onları niçin böyle nitelendirdiğini de bilmek isterdik. "Estetiğin çeşitli aktarımları ile haksız yere silinip gitmeyen şu üç beş dizeden anlaşıldığı üzere aşırı heyecanlı histeri sanrıları olan Sappho'nun incelikli bir şair olduğunu söylemek!..." Pekâlâ, ama dizelerin analizini ve başka kitaplarda yazarın, arkadaşı Amalia Guglielminetti'yi nasıl olup da yeni Saphho olarak nitelendirip övdüğünü bilmek isterdik. "Sekiz günde bir bir İngiliz kızı Manş'ı yüzerek geçerken ve *fantan* oyununda son *tael*lerini [gümüş paralarını] kaybeden Çinlilerin parmakları üzerine bahse girdikleri bilinirken, Porsena'yı haklamak için elini yakan Mucius Scaevola'yı ya da kaçıp kurtulmak için Tiber Nehri'ni yüzerek geçen Cloelia'yı yüceltmek!" Harika, ama iki eylem arasındaki benzerlik, durumlar arasında bir farklılığı (ya da tersi: iki eylem arasındaki farklılık, durumlar arasında bir benzerliği) gizliyorsa, Çinlilerin mi kahraman olduklarını, yosa Mucius'un mu budala olduğunu, keza Mucius'un kimi temsil ettiğini bilmek isterdik, çünkü aynı basit mantıkla, San Francisco yangını olmuşsa Pompei depreminden, Normandiya çıkarması daha göste-

rişli olduğuna göre Waterloo'dan söz etmenin yararsız olduğu söylenebilir. Esaù Sanchez, tarihsel bilginin yıkıcı bir eleştirisini yapmaz, yalnızca onu yıkan bir bilginin tarihini anlatır. Bunu yaparken, sıradışı bir safsataya düşer. *Aşk Otlayıcıları*'ndaki (s. 21) şu eleştirisine bakalım:

> ... Latince bir çeviride bir gencin *consecutio temporum*u ihlal ettiğini ya da bir uyum yanlışına düştüğünü görünce birden sinirlenmek ve tehlikeli bir sağduyu hatası söz konusuymuş gibi yanlışın ciddiliğini abartmak... Oysa Fransa'da konuşma sırasında herhangi biri istek kipinin hikâyesini kullandığında, herkesin güldüğünü, keza İngilizcede iyelik zamirinin nesneyle değil, özneyle uyumlu olduğunu biliyordu.

Pitigrilli (ya da Esaú Sanchez), özü itibarıyla bize, başka dillerin farklı kuralları varken, Latincenin kurallarını öğrenmeye gerek olmadığını söyler. Oysa bu tür bir sav, olsa olsa Latincenin kurallarını öğrenmek *gerektiğini* ve kurallar bütün dillerde aynı olsaydı bunu yapmaya gerek kalmayacağını kanıtlamaya yarardı. İngilizceyi, tam da İngilizcede "erkek kardeş kız kardeşini seviyor" cümlesinin, İtalyancanın önerdiği gibi, "the brother loves *her* sister" şeklinde değil, "the brother loves *his* sister" şeklinde söylendiğini bilmek için öğrenmek gerekir. Demek ki, Latince gramerini tam da mutlak değil, *göreli* olduğu için öğrenmek gerekir. Ama Pitigrilli sayfalarını okuyan okur "namevcut"tur ve yalnızca göreli

kurallar öğreten bir okulla alay etmekle yetinir. Kusurlu bir tasımı parlak bir paradoks zanneder.

Gerçek şu ki, bu doymak bilmez bilgi kumkuması her zaman, kültür dünyasını yalnızca içi boş sözler ve atış poligonu gibi almıştır. Bunun nedeni, zekâ yoksunluğu değil, aşırılık ve kendine hâkim olamamadır, kendi zihinsel devrelerinin yıldırım hızına güvendir. Kültür topluluğuna yabancı kalan yazarımız, bu topluluğu sürekli alaya almış; onun tarafından değerinin teslim edilmediğinden yakınmış; kültür camiasından bazı temsilcilerin, hakkını teslim ettiği durumları bariz bir hoşnutlukla anmış ve kültürel değerler hiyerarşisini yalnızca kendi başarısına referansla kurmuştur. Gozzano'nun ve diğer şairlerin arkadaşı olan Pitigrilli, gene de küçük burjuva okur kitlesinin onayından hoşlanıyor, kamusal ayıpları açığa vururken, bir yandan da bu kitlenin özel ideallerini teşvik ediyordu.

Kendi aşırılıklarının tutsağı olan Pitigrilli, çoğu zaman fazlalık ve tekrarlarla yüklü sayfayı gözden geçirmiyordu. Özlü bir üslubun potansiyel ustası olarak, üslup tutarlılığı olmadığı için sıklıkla başarısızlığa uğrar. Ahlaksızlığın savunucusu olmaya heveslenen bir ahlakçı olarak (ama bu ikisi, Shaw'da olduğu gibi, başarıyla bir arada bulunabilir), güvercini vurmak için büyük avdan vazgeçmiş, ekolojik pişmanlıklara kapılıp güvercinin yerine havaya atılan hedefi geçirmiş, ama (örnek ona ait) vuruş garanti olsun, zıt yöne ateş etse bile hedefi tuttursun diye saçmalı tüfekle ateş etmiştir.

Pitigrilli Onuruna Anıt

Hal bu iken, Pitigrilli'yle uğraşmak niye? Başta da belirttiğim gibi, benim açımdan, çocukluğumun gizemlerinden birini açıklığa kavuşturmak söz konusuydu. Yasak Yazar'da neyin yasaklanabilir olduğunu anlamak. Gördüğümüz gibi, Pitigrilli'nin herkesin onay verdiği şeyler için yasaklanabilir, bir zamanlar skandal yaratan şeyler için aklanabilir olduğu ortaya çıkıyor. Ama bu sürecin sonunda kabul etmem gerekir ki, sürdürdüğüm filolojik deney (Pitigrilli'nin yazdığı *her şeyi* okudum, nasıl da neredeyse ödipal bir intikam!) bana az zevk vermedi değil. Gönül borcu olarak, Pitigrilli için bir kurtuluş yolu düşünmem gerekseydi, onun hoşuna gidebilecek durumların tersi bir durum öngörmek zorunda kalırdım: Bir afet neredeyse yapıtlarının tamamını yok edip geriye seçilmiş birkaç sayfa, birkaç öykü, birkaç roman (*Sarışın Bebek*, *Pott Deneyi*, *Aşk Otlayıcıları* ve *Emsalsiz Macera*) bıraksa, Pitigrilli gelecek kuşaklar için gereğince korunmuş olurdu; üstelik, fazla sayıdaki yinelemeyi cezalandırmak üzere, bunlardan bazı tümceler, birkaç sayfa yitip gitse bile. Geriye bir üslup kalırdı: Diyalog roman, monologlar diyaloğu ve aforizmalar monoloğu. Bir ritim, bir tür sözel caz, bildiğim kadarıyla kimsenin aynı yetkinlikle yineleyemediği bir kurgu ustalığı. Geriye bir ideolojik havailikler, İtalyan edebiyat geleneğinin bilmediği bir bulvar tiyatrosu ustası kalırdı. Wilde'dan çok Coco Chanel'e ve Maurice Chevalier'ye yakın, Dekobra'nın ve yer yer Colette'in hısmı. Ulu-

sal beğeniye yabancı olduğu için kaçınılmaz olarak sürgün, tam da bundan ötürü, uyruğu belirsiz kalmak şartıyla, ulaştığı başarıyı elde etme yetisi olan biri. Ve her durumda, dahice bir buluşun mimarı: Takma adının.*

* Yazar bir gün, annesine üzerindeki mantonun kürkünün hangi hayvana ait olduğunu sorar. Annesi, *petit-gris* (Sibirya sincabı) karşılığını verir. 'Pitigrilli,' Fransızca bu sözün İtalyancaya uyarlanmış biçimidir –çn.

7

FLEMING'DE ANLATISAL YAPILAR

Ian Fleming, 1953'te 007 serisinin ilk romanı *Casino Royale*'ı yayımlar. İlk yapıt olduğu için kitabın, olağan edebi etkiler oyunundan uzak durması olanaksızdı. Keza, 1950'li yıllarda, geleneksel polisiye çizgisinden ayrılıp aksiyon romanına geçen kişi, Spillane'in varlığını gözardı edemezdi.

Casino Royale, kuşkusuz, en az iki karakteristik özelliği Spillane'e borçludur. Her şeyden önce, genç kız, Bond'un güvenilir sevgilisi olmayı başaran Vesper Lynd'in sonunda bir düşman ajanı olduğu açığa çıkar. Bir Spillane romanında, onu kahraman öldürürdü, ama Fleming'de kadın edebini takınıp canına kıyar. Gene de, Bond'un bu olay karşısındaki tepkisinde, Spillane'e özgü özellikler söz konusudur: Aşk nefrete, şefkat şiddete dönüşür. "Fahişe öldü," diye telefon eder Bond, Londra'daki istihbarat merkezine ve sevgi faslını kapatır.

İkinci olarak, bir görüntü Bond'da bir saplantı haline gelmiştir: RCA gökdeleninin 36. katında, Rockefeller Merkezi'nde, karşıdaki gökdelenin 40. katındaki bir pencereden nişan alarak, soğukkanlılıkla öldürdüğü şifre uzmanı bir Japonun görüntüsü. Rastlantısal olmayan bir benzerlik sonucu, Mike Hammer sürekli olarak bir anının etkisi altındaydı: Daha büyük bir duygusal katılımla olsa da, savaş sırasında ormanda öldürdüğü küçük bir Japonun anısı (oysa İngiliz istihbaratının verdiği çift sıfır yetkisiyle öldürme izni olan Bond'un cinayeti daha aseptik ve bürokratiktir). Japon anısı, Mike Hammer'in apaçık nevrozunun (sadomazoşizm ve muhtemel iktidarsızlığının) kökenini oluşturur; James Bond'un nevrozunun kökeninde, ilk cinayetin anısı yatıyor olabilir. Ama tam da *Casino Royale* bağlamında gerek karakter gerek yazarı, bu sorunu terapötik olmayan yoldan çözerler: Başka bir deyişle, nevrozu anlatısal imkânlar evreninden dışlayarak. Sonraki on bir Fleming romanının yapısını etkileyecek olan ve belki de bu romanların başarısının temelini oluşturan bir karardır bu.

Bond, kendisini havaya uçurmaya çalışan iki Bulgarın katline yardımcı olduktan, hayalarına yapılan ağır işkenceye katlandıktan, bir Sovyet ajanının eliyle Le Chiffre'in öldürülmesine tanıklık ettikten, aynı ajanın eline bıçakla çizdiği ize muhatap olduktan ve sevdiği kadını kaybetme riskiyle karşı karşıya kaldıktan sonra, bir hastane yatağında hak ettiği iyileşme dönemini geçirirken, Fransız meslektaşı Mathis'le konuşur ve onu da kuşkularına ortak

eder. Haklı bir dava için mi savaşmaktadırlar? Fransız işçilerinin komünist grevlerini finanse eden Le Chiffre, "olağanüstü, gerçekten hayati bir görevi, belki de görevlerin en iyisini ve en yücesini yerine getirmiyor muydu? İyi ile kötü arasındaki fark, karşı-casusluğa övgü düzenlerin iddia ettiği gibi, gerçekten öylesine net midir, bilinebilir mi? Bu noktada Bond, olanları sorgulama, genelgeçer ikirciklilığı sağlıklı şekilde algılama olgunluğuna ulaşmıştır ve Le Carré'nin kahramanının gittiği yola yönecektir. Ama tam şeytanın büründüğü çehreyi sorgulama anında ve Düşmana sempati duyup onu "ayrı düştüğüm kardeşim" şeklinde tanımak üzereyken, Mathis James Bond'u çekip kurtarır:

> Londra'ya geri döndüğünde, sana kötülük etmeye, arkadaşlarına ve ülkene kötülük etmeye çalışan başka Le Chiffre'ler olduğunu keşfedeksin. M, sana bunlardan söz edecek. Ve artık gerçekten kötü bir adamı gördükten ve kötülüğün hangi çehreye bürünebileceğini öğrendikten sonra, yok etmek için ve aynı zamanda kendini ve sevdiklerini korumak için kötüleri aramaya koyulacaksın. Artık nasıl insanlar olduklarını ve başkalarına neler yapabileceklerini biliyorsun... Çevreni insanlar kuşatsın, sevgili James. Onlar uğruna savaşmak, ilkeler için savaşmaktan daha kolaydır. Ama... kendin insan olup da beni hayal kırıklığına uğratma. Yoksa muhteşem bir makineyi yitirmiş oluruz!

Bu özlü cümleyle Fleming sonraki romanlar için James Bond karakterini belirlemiş olur. *Casino Royale*'den Bond'a yanağındaki yara izi, biraz acımasız bir gülümseme, iyi bir damak tadı kalacaktır, bir de bu ilk cilt boyunca inceden inceye envanteri çıkarılan bir dizi ek özellik. Ama Mathis'in sözlerini inandırıcı bulan Bond, ahlaki derin düşüncelere dalma ve psikolojik öfke gibi aldatıcı yolları ve bunların yol açacağı bütün nevroz risklerini terk edecektir. Bond, psikiyatri için inceleme konusu olmaktan çıkıp olsa olsa fizyologlar için bir inceleme konusu olarak varlığını sürdürür (serinin son ve atipik romanı *Altın Tabancalı Adam*'da ruhsal boyutu olan bir özneye dönüşmesi dışında): O, Mathis'le birlikte yazarın ve okur kitlesinin istediği gibi, muhteşem bir makinedir. Bu andan başlayarak Bond, genellikle havaalanlarının barlarında, canının sıkıldığı seyrek anlar dışında hakikat ve adalet, yaşam ile ölüm üzerine düşünmeyecektir; düşündüğünde de, bu hep gelişigüzel bir hayallere dalma şeklinde olacak, kuşkunun zihnini kemirmesine izin vermeyecektir (en azından romanlarda; öykülerde yer yer kendine içini dökme lüksünü tanır). Psikolojik açıdan böylesine ani, Mathis'in dört kalıp cümlesine dayalı bir dönüşümün en azından acele olduğu söylenebilir, ama bu dönüşümün gerekçesini hiç de psikolojik düzlemde aramamak gerekir. *Casino Royale*'in son sayfalarıyla Fleming, aslında anlatısal itici güç olarak pskilojiden vazgeçip karakterleri ve durumları nesnel ve gelenekselleşmiş bir yapısal strateji düzlemine taşır. Fleming, farkına varmaksızın, çağdaş birçok disip-

linin aşina olduğu bir seçimi yapar, psikolojik yöntemden biçimsel yönteme geçer.

Casino Royale'de, kesin birleşim kurallarının yönettiği oldukça yalın birimler temelinde işlev gören bir düzenek oluşturmak için gerekli bütün öğeler şimdiden mevcuttur. "007 destanı"nın başarısının temelini, sonraki romanlarda öyle ya da böyle hiç sapma olmadan işleyen bu düzenek oluşturur: Bu, benzersiz şekilde, gerek kitlelerin kabulü gerek beğenisi daha gelişmiş okurların takdiri sayesinde ulaşılmış bir başarıdır. Şimdi Ian Fleming'deki anlatısal yapılarla ilgili betimleyici bir çizelge oluşturup aynı zamanda her yapısal öğenin okurun duyarlığı üzerindeki olası etkisini değerlendirmeye çalışacağım. Buna bağlı olarak, bu tür anlatısal yapıları üç düzeyde belirlemeye çalışacağız: 1) Karakterler ile değerlerin karşıtlığı; 2) Oyun durumları ve "karşılaşma" olarak olay örgüsü; 3) Edebi teknik.

Araştırmamızı, yayım tarihlerine göre sıraladığımız aşağıdaki romanlar çerçevesinde yürüteceğiz (romanların yazıldıkları tarihlerin yayımlanma tarihlerinden bir yıl önce olduğu varsayılabilir):

- *Casino Royale* (1953)
- *Yaşamak İçin Öldür* (1954)
- *Ay Harekatı* (1955)
- *Ölümsüz Elmaslar* (1956)
- *Rusya'dan Sevgilerle* (1957)
- *Dr. No* (1958)
- *Altın Parmak* (1959)
- *Yıldırım Harekatı* (1961)

- *Kraliçenin Hizmetinde* (1963)
- *İnsan İki Kere Yaşar* (1964)

Yalnız Senin Gözlerin İçin (1960) ile *Altın Tabancalı Adam*'a da (1965) gönderme yapacağız. Buna karşılık, bütünüyle atipik ve konjonktürel olan *Beni Seven Casus*'u (1962) değerlendirmeye almayacağız.

Karakterler ile Değerlerin Karşıtlığı

Fleming'in romanları, bir dizi değişmez karşıtlık üzerine kurulmuş gibidir; bu karşıtlıklar, sınırlı sayıda permütasyona ve etkileşime olanak sağlar. Bu çiftler değişmezleri oluşturur, romandan romana bunların değişkelerini oluşturan ikincil çiftler ise onların çevresinde döner. Burada on dört çift belirledik, bunların dördü değişik birleşimlere göre dört karakterle karşıtlık oluşturur. Diğerleri ise temel dört karakterin farklı şekillerde canlandırdığı değerler karşıtlıklarını oluşturur. On dört çift şunlardır:

a) Bond – M
b) Bond – Kötü Kişi
c) Kötü Kişi – Kadın
d) Kadın – Bond
e) Özgür Dünya – Sovyetler Birliği
f) Büyük Britanya – Anglosakson Olmayan Ülkeler
g) Sorumluluk – Fedakârlık
h) Şehvet – İdeal
i) Aşk – Ölüm

j) Rastlantı – Planlılık
k) Debdebe – Rahatsızlık
l) Sıradışılık – Ölçü
m) Sapkınlık – Saflık
n) Bağlılık – Sadakatsizlik

Bu çiftler, "belirsiz" değil "yalın," yani dolaysız ve evrensel öğeleri gösterir ve her bir çiftin kapsamı incelendiğinde, olası değişkenlerin oldukça geniş bir yelpazeyi içerdiği ve Fleming'in bütün anlatısal buluşlarını içine aldığı görülür.

Bond-M'de, başından itibaren karakter Bond'un sınırlarını ve olanaklarını karakterize eden bir egemen olunan-egemen ilişkisi söz konusu olup çeşitli serüvenlerinin çıkış noktasını oluşturur. Bond'un M'ye yönelik tutumu üzerine başka yayınlarda,[1] psikolojik ya da psikanalitik yorumlar yapılmıştır. Gerçek şu ki M, salt anlatısal işlevler çerçevesinde de, Bond'un karşısına bütün olaylarla ilgili bütün bilgiyi elinde bulunduran kişi olarak çıkar. Kahraman üzerindeki üstünlüğü buradan kaynaklanır: Bond ona bağlıdır ve çeşitli yükümlülüklerine, şefinin her şeyi bilmesi karşısında daha aşağı koşullarda adım atar. Şefin, Bond'u sonucunu en baştan bildiği serüvenlere göndermesi seyrek olan bir şey değildir; dolayısıyla Bond, sevgi dolu olsa da bir aldatmanın kurbanı olarak hareket eder: Daha sonra, gerçek-

[1] Kingsley Amis bu konuyu ele alır. Bkz. Oreste Del Buono ve Umberto Eco, *Il Caso Bond* (Milano: Bompiani, 1965) kitabındaki son yazı: Laura Lilli, "James Bond e la Critica" ("James Bond ve Eleştiri").

te, olayların gelişiminin M'nin sakin öngörülerini aşması önemli değildir. M'nin Bond'u tabi kıldığı gözetim –bu onun zorunlu olarak tıbbi muayenelerden, doğal tedavilerden (*Yıldırım Harekatı*) ve silah değiştokuşlarından (*Dr. No*) geçmesine neden olur–, şefin otoritesini çok daha sorgusuz ve görkemli hale getirir; dolayısıyla, M'de başka değerler rahatlıkla bir araya gelir: Görev dini, Vatan (ya da İngiltere) ve Yöntem (bu, Bond'un doğaçlamaya güvenme şeklindeki tipik eğilimi karşısında Planlılık öğesi işlevi görür). Bond kahramandır, o yüzden sıradışı niteliklere sahiptir; buna karşılık M, ulusal değer olarak anlaşılan Ölçüyü temsil eder. Aslında Bond, kitapları hızlıca okumanın (ya da filmlerin kitaplarla ilgili görkemli yorumunun) düşündürebileceği denli sıradışı değildir. Bizzat Fleming, Bond'u kesinlikle ortalama bir karakter olarak düşündüğünü belirtir ve 007'nin gerçek çapı M'le karşıtlığında ortaya çıkar: Fizik olarak çekicidir, cesur ve hazır cevaptır, üstelik ne bu ne başka nitelikler aşırı ölçüde değildir onda. İnsanüstü yetiler kullanmadan insan ötesi girişimleri aşmasına olanak sağlayan şey, daha çok belirli bir ahlaki güçtür, inatla bir göreve –M'in hep şiddetli bir uyarı şeklindeki buyruğuna– bağlılıktır.

Kuşkusuz, Bond-M ilişkisi, bir sevgi çift anlamlılığı, karşılıklı bir sevgi-nefret içerir ve bunu kanıtlamak için psikolojik yorumlara başvurmaya gerek yoktur. *Altın Tabancalı Adam*'ın başında, uzun bir bellek yitiminden çıkan, Sovyetlerin koşullandırdığı Bond, siyanürlü tabancayla M'ye ateş ederek bir tür ritüel baba öldürme girişiminde bu-

lunur; bu hareket, M ile Bond'un her karşı karşıya gelişlerinde ortaya çıkan bir dizi anlatısal gerilimi serbest bırakır.

M tarafından her ne pahasına olursa olsun Görev yoluna sokulan Bond, Kötü ile karşıtlık içine girer. Karşıtlık, farklı değerleri işin içine sokar; bunlardan bazıları, karakterler çiftinin değişkelerinden ibarettir. Bond, hiç kuşkusuz, ucube ve cinsel olarak yetersiz Kötüye nispetle Çekicilik ve Erkekliği temsil eder. Kötünün ucubeliği, değişmez bir noktadır, ama bunu açığa çıkarmak için burada, başka çiftlerin incelenmesinde de işe yarayacak olan bir yöntem kavramını sunmak gerekir. Değişkeler arasında "ikame roller"in varlığını da göz önünde bulundurmak zorundayız; başka bir deyişle, işlevleri ancak ana karakterlerden birinin çeşitlemesi olarak görüldüklerinde açıklık kazanan ikinci plandaki kişiler vardır: Bunlar, deyim yerindeyse, ana karakterlerin bazı özelliklerini "taşırlar." İkame roller, çoğu zaman Kadın ve Kötüde, daha açık bir ifadeyle M'de iş görürler, her ne kadar M'nin Göreve ya da Yönteme çağrı gibi değerlerini taşıyan Bond'un bazı geçici işbirlikçileri, örneğin *Casino Royale*'deki Mathis, M'nin "ikameler"i olarak yorumlansalar da.

Kötünün görünüşlerine gelince, sıralı bir listesini verelim. *Casino Royale*'de Le Chiffre, solgun, bıyıksız ve sakalsız, kızıl alabros kesilmiş saçlıdır, ağzı neredeyse kadınsıdır, pahalı takma dişleri vardır, kulakları küçük, kulak memeleri iridir, elleri kıllıdır; hiç gülmez. *Yaşamak İçin Öldür*'de Haitili zenci Big'in

kafası, futbol topunu andırır, normal boyutlardan iki kat büyüktür, tam olarak küre biçimlidir:

> Teninin rengi boz-siyah gibiydi, yüzü, bir hafta nehirde kalmış bir gövdeninki gibi şişkin ve parlaktı. Kulaklarının üstündeki grimsi bir tutam dışında saçları yoktu. Kaşları ve kirpikleri yoktu ve gözleri birbirinden olağandışı şekilde uzaktı, öyle ki ikisine aynı anda bakmak mümkün değildi, her defasında ancak birine bakılabiliyordu. Gözleri, bir hayvanın gözleriydi, insani bir ifadeden yoksundu, adeta ateş saçıyordu. Dişetleri kansız gibiydi.

Ölümsüz Elmaslar'da Kötü, üç ikame figür halinde belirir. Her şeyden önce Jack ve Seraffimo Spang vardır: İlki kambur ve kızıl saçlıdır ("Bond... daha önce kızıl saçlı bir kambur gördüğünü hatırlamıyordu"), bir tahnitçiden ödünç alınmış gibi görünen gözleri, kulak memeleriyle orantısız kulakları, kırmızı ve kuru dudakları vardır, boynu neredeyse hiç yok gibidir. Seraffimo'nun fildişi rengi bir yüzü, siyah ve çatık kaşları, kirpi gibi saçları, "çıkık ve acımasız" bir çenesi vardır. Buna Seraffimo'nun günlerini Amerika'nın batısındaki eski bir hayalet kasabada, Spectreville'de geçirdiğini, gümüş kenarlı siyah deri pantolon giydiğini, gümüş mahmuzlar taktığını, fildişi kabzalı tabancalarının olduğunu, fişekli siyah kemer taktığını ve technicolor filmlere özgü Victoria dönemi stilinde 1870 model bir tren kullandığını eklersek, resim tamamlanmış olur. Üçüncü ikame,

üzerinde "Kan grubum, F" ibaresi olan deri bir çantayla dolaşan, ama aslında Spangların kiralık katili olan Winter'dır; şişman ve terlidir, elinde bir siğil vardır, yüzü pörsük, gözleri pörtlektir.

Ay Harekatı'nda Hugo Drax, bir seksen boyundadır, "aşırı derecede geniş omuzlu"dur; koca ve köşeli bir kafası vardır, kızıl saçlıdır, yüzünün sağ kısmı başarısız bir estetik ameliyat nedeniyle parlak ve kırışıktır, sağ gözü sol gözünden farklıdır, gözkapağı derisindeki kasılma nedeniyle daha iridir, "acınacak derecede kırmızıdır"; kızıla çalan gür bıyıkları vardır, şakaklarının üstünde bir tutam fazla olan favorileri kulak memelerine kadar uzanır; ayrıca bıyıkları, çıkık çene kemiğini ve dikkat çekici derecede çıkık üst dişlerini pek de gizleyemez. Ellerinin üstü kızıla çalan gür tüylerle kaplıdır ve bir bütün olarak bu karakter bir sirk müdürünü çağrıştırır.

Rusya'dan Sevgilerle'de Kötü, üç ikame figürün kökenini oluşturur: Red Grant, Albay Grubozaboyşikov ve son olarak Rosa Klebb. Red Grant, SMERŞ adına çalışan profesyonel bir katildir, kum rengi kısa kirpikleri vardır, gözleri soluk mavi ve mat, ağzı küçük ve acımasızdır, süt beyazı cildinde derin ve aralıklı gözenekler ve pek çok benek vardır. SMERŞ teşkilatının başındaki Albay Grubozaboyşikov'un yüzü dar, sivridir, gözleri parıltılı iki bilye gibi yuvarlaktır, altlarında ağır ve gevşek iki göz torbası vardır, ağzı geniş ve sinsidir, kafası usturaya vurulmuştur. Son olarak, Rosa Klebb'a gelince: Nikotin lekelerinin olduğu ıslak ve solgun dudakları, boğuk, düz ve duygudan yoksun bir sesi vardır, bir altmış

boyundadır, gövdesi kıvrımlar içermez, kolları küt, boynu kısadır, ayak bilekleri fazla kalındır, griye çalan saçlarını dar ve "müstehcen" bir topuz halinde toplamıştır, "ışıltılı ela gözleri," kalın gözlüğü, allık sürülmüş geniş burun delikleri olan sivri bir burnu vardır, "ağız boşluğu, bir ip düzeneğiyle hareket ettiriliyormuş gibi, bir açılıp bir kapanır." Bir bütün olarak cinsel açıdan nötr bir varlığın görünüşüdür bu. *Rusya'dan Sevgilerle*'de, başka pek az romanda karşılaşabileceğimiz bir değişke gerçekleşir: Güçlü karakteristik özellikleri olan, Kötünün birçok ahlaki niteliğine sahip bir varlık sahneye girer; ne var ki bu varlık, söz konusu nitelikleri iyilik amacıyla kullanır ya da her durumda Bond'un yanında savaşır. Belli bir Sapkınlığı temsil ediyor olabilir ve elbette Sıradışılık özelliği taşır, ama her durumda hep Bağlılığın yanında yer alır. *Rusya'dan Sevgilerle*'deki Darko Kerim, yani Türk ajanıdır bu kişi. Diğer romanlarda ona benzer kişilerle karşılaşırız: *İnsan İki Kere Yaşar*'da Japon istihbaratının başı Tiger Tanaka; *Kraliçenin Hizmetinde*'de Draco; "Risico"da (*Yalnız Senin Gözlerin İçin*'den bir öykü) Enrico Colombo ve kısmen *Dr. No*'da Quarrel. Bu kişiler aynı zamanda Kötünün ve M'nin ikameleri olup onları "anlamı belirsiz ikameler" olarak adlandıracağız. Bond onlarla her zaman bir tür rekabetçi ittifak içindedir, hem onları sever hem onlardan korkar, hem onları kullanır hem onlara hayranlık duyar, hem onlara hükmeder hem onların iradelerine boyun eğer.

Dr. No'da Kötünün karakteristik özelliği, aşırı uzun boyunun yanı sıra, elsiz olmasıdır, iki elinin

yerini bir çift madeni pense alır. Usturaya vurulmuş başı, ters çevrilmiş bir su damlasını andırır, teni yarı şeffaf, kırışıksızdır, elmacık kemikleri eski fildişine benzer, kaşları boyalı gibidir, kirpiksiz gözleri "iki siyah ağız"ı andırır, burnu incedir ve acımasızlık ve kararlılık izlenimi veren ağzının çok yakınında son bulur.

Altın Parmak'ta, Altın Parmak adlı kişi dört dörtlük bir ucubedir: Karakteristik özelliği, tam bir oran yoksunluğudur:

> Boyu kısaydı, belki bir buçuk metreyi geçmiyordu ve köylülere özgü kalın iki bacağın üstüne oturan tıknaz ve ağır gövdesinin tepesindeki kalın yuvarlak başı, iki omzunun arasına sıkışmıştı. Başka kişilerden alınmış parçalarla çatılmış gibi duruyor, vücudunun çeşitli kısımları birbirine uymuyordu.

Sonuçta, "ufak tefek, biçimsiz, kızıl saçlı ve tuhaf suratlı"dır. İkame figürü, Koreli Oddjob'unkiyle aynıdır: O da küt ellerinin ucundaki kemiktenmiş gibi parlak uçları olan parmaklarıyla, bir karate darbesiyle bir merdivenin ahşap korkuluğunu parçalayabilir.

Kraliçenin Hizmetinde ve nihayet öldüğü *İnsan İki Kere Yaşar*'da yeniden karşılaştığımız Ernst Stavro Blofeld, karşımıza ilk kez *Yıldırım Harekatı*'nda çıkar. Onun ikame bedenlenmeleri olarak *Yıldırım Harekatı*'nda Kont Lippe ile Emilio Largo'yu görürüz; ikisi de, kaba ve acımasız olsalar da, yakışıklı

ve alımlıdırlar ve gaddarlıkları yalnızca iç dünyalarıyla ilgilidir. *Kraliçenin Hizmetinde*'de, Blofeld'in hizmetindeki sapkın kadın Irma Blunt karşımıza çıkar: Blunt, Rosa Klebb'in korkunç bir reenkarnasyonudur. Ayrıca kimi çığ altında kalarak, kimi bir trenin altında kalarak korkunç şekilde ölen bir dizi ikincil alçak vardır. Üçüncü kitapta, birincil rolü üstlenip sonuca götüren, daha önce *Yıldırım Harekatı*'nda sözü edilen hain Blofeld'di: İki derin gölcüğü andıran iki göz, onları "Mussolini'nin gözleri gibi" çevreleyen bembeyaz iki gökakı. Bunlar öyle simetriktir ki, taş bebeklerin gözlerini anımsatır; bunun bir nedeni de, kadınsı siyah ve ipeksi kirpiklerdir; çocuksu bir yüzdeki iki saf göz, iri bir burnun altında "tam kapanmamış bir yara gibi" kırmızı ıslak bir ağız; "Shakespeare'in kaleminden çıkmışçasına" iki yüzlü, zorba ve acımasız bir yüz ifadesi; yüz yirmi kiloluk ağırlık. *Kraliçenin Hizmetinde*'de belirtildiği üzere, Blofeld'in kulak memeleri yoktur. Saçları, alabros kesilmiştir. Sırayla bütün Kötülerin bu benzersiz fizyonomik birliği, Bond-Kötü ilişkisine bir tür birlik getirir, özellikle kötünün genellikle ek bir dizi ırksal ve biyografik özellikle nitelendirildiğini göz önünde bulundurursak.

Kötü, Orta Avrupa'dan Slav ülkelerine ve Akdeniz havzasına uzanan bir etnik alanda doğar; genel olarak, melezdir ve kökleri karmaşık ve karanlıktır; aseksüel ya da eşcinseldir, her durumda cinsel açıdan normal değildir; sıradışı yaratıcılık ve organizasyon nitelikleriyle donanmış olduğundan, büyük bir özel faaliyete girişmiş, bu da ona çok büyük bir

servet edinme imkânı vermiştir, onun sayesinde Rusya'nın yararına iş yapar. Bu amaçla, bilimkurgu özellik ve boyutlarında bir plan kurar, bunu en ince ayrıntılarına kadar inceler. Planın amacı, İngiltere'yi ya da genel olarak Özgür Dünya'yı ciddi zorluk içine sokmaktır. Aslında Kötü figüründe bazı karşıt çiftlerde saptadığımız olumsuz değerler bir araya gelir, özellikle Sovyetler Birliği-Anglosakson Olmayan Ülkeler kutupları (ırkçı cezalandırma, özellikle hep métèque* olarak algılanan Yahudileri, Almanları, Slavları ve İtalyanları etkiler), paranoid namus düzeyine yükseltilen Şehvet, teknolojik metodoloji olarak Planlılık, şaşaalı Şenlik fiziksel ve ruhsal Sıradışılık, fiziksel ve ahlaki Sapkınlık, radikal Sadakatsizlik.

Gerçekten de, Fransa'daki kalkışma hareketlerinin finansmanını organize eden Le Chiffre, "ataları Prusyalı ve Polonyalı olan Akdeniz ırkları karışımı"ndan gelir ve "etli kulak memeleri olan küçük kulaklar"ın açığa vurduğu Yahudi kanı taşır. Gene de, sadakatsiz olmayan bir kumarbaz olmasına karşın, efendilerine ihanet eder ve kumarda kaybettiği parayı suç araçlarıyla yeniden ele geçirme eğilimi gösterir, heteroseksüel olsa da mazoşisttir (en azından gizli servis çantası bunu ortaya koyar), büyük bir genelev zinciri kurmuş, ama üst düzey bir yaşam tarzına yönelik aşırı harcamalarla mal varlığını saçıp savurmuştur.

---

* *Métèque* (Fransızca): Antik Yunan site devleti döneminde Atina'da yaşayan, vatandaş olmayan yabancılar için kullanılırdı –çn.

Míster Big, zencidir, Solitaire'le tuhaf bir çıkar ilişkisi kurar (ama ondan hiçbir çıkar sağlamış değildir), vudu tapınması üzerine kurulu güçlü suç örgütü sayesinde Sovyetlere yardım eder, 17. yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'nde saklanan hazineleri arayıp bulur ve satar, çeşitli haraç işlerini denetler ve yasadışı piyasaya büyük miktarlarda nadir paralar sokarak Amerikan ekonomisini yıkmak için var gücüyle çalışır.

Hugo Drax'ın uyruğu net olarak belli değildir: İngiliz uyruğunu seçmesine rağmen, aslında Almandır; nükleer reaktörlerin yapımı için zorunlu malzeme olan kolumbit onun denetimindedir ve çok güçlü bir füzenin yapımını Britanya Tacı'na verir; aslında nükleer başlıklı füzeyi Londra'nın üzerine düşürmeyi, sonra Rusya'ya kaçmayı planlar (Komünizm-Nazizm denklemidir bu); üst düzey kulüplere üyedir, briç tutkunudur, ama yalnızca hile yapmaktan zevk alır; histerik tutumu, dikkat çekici cinsel faaliyetler içinde olduğunu net olarak ortaya koyar.

Rusya'dan Sevgilerle'deki ikame kişilerin şefleri, Sovyet olup bariz olarak komünist dava uğruna çalışmadan geçimlerini ve güç sağlarlar. Cinsel olarak nötr Rosa Klebb, "edimden fiziksel olarak zevk alabiliyordu, ama aletin onun için hiçbir önemi yoktu"; Red Grant'a gelince, acımasız bir katil olup zevk için adam öldürür; havuzlu bir villada, masraflarını Sovyet devletinin karşıladığı görkemli bir yaşam sürer. Bilimkurgusal planı, bir kadını ve şifreli mesajların şifrelenmesi ve şifrelerinin çözümü için bir aygıtı kullanarak, Bond'u karmaşık bir tuzağın içine çek-

mek, bu yolla onu öldürüp İngiliz karşı casusluğunu mat etmektir.

Doktor No bir Çinli-Alman melezidir, Rusya için çalışır, belirli cinsel eğilimler göstermez (Honeychile elindedir ve onu Crab Key'in pavuryalarına parçalatmayı tasarlar), gelişmekte olan doğal gübre üretimiyle geçinir ve Amerikalıların fırlattığı uzaktan güdümlü füzelerin yolunu saptırmayı başarır. Geçmişte servetini, kasiyeri seçildiği suç örgütlerini aldatarak oluşturmuştur. Adasında masallara özgü bir şaşaa içinde bir konutta, bir tür yapay akvaryumda yaşar. Goldfinger, büyük bir ihtimalle Baltık kökenlidir, ama aynı zamanda Yahudi kanı taşır; altın kaçakçılığı ve ticaretiyle görkemli bir hayat sürer, bu ticaret sayesinde Avrupa'daki komünist hareketleri finanse eder; Fort Knox'un altınını çalma planı yapar (filmin yanıltıcı şekilde ortaya koyduğu gibi, onu radyoaktifleştirme gibi bir niyeti yoktur) ve son engelleri ortadan kaldırmak için eline NATO güçlerinden çaldığı bir taktik nükleer bomba geçer. Endüstriyel sistemlerle Fort Knox'un sularını zehirlemeye çalışır. Zulmettiği kızla cinsel ilişkiye girmez, onu altınla kaplamakla yetinir. İçinden öyle geldiği için, dürbün ve radyo gibi pahalı ve danışıklı araçlar kullanarak kumarda hile yapar; Karun kadar zengin olsa da para kazanmak için hile yapar ve hep valizinde yüksek tutarda bir altın rezerviyle yolculuk eder. Blofeld'e gelince, babası Polonyalı, annesi Yunanlıdır; Polonya'da belirgin bir istihbarat alışverişi başlatmak için telgrafhanede memur olarak elindeki imkânlardan yararlanır, en kapsamlı bağım-

sız casusluk, şantaj, adam kaçırma ve haraç kesme organizasyonunun başına geçer. Aslında Blofeld'le Rusya, (hâkim olmaya başlayan uluslararası yumuşama nedeniyle) değişmez düşman olmaktan çıkar ve yasadışı organizasyon rolünü SPECTRE üstlenir. Bununla birlikte SPECTRE, Slav-Latin-Alman öğelerin kullanımı, hainlerin işkenceye tabi tutulması ve ortadan kaldırılması yöntemleri, Özgür Dünya güçlerine düşmanlık ahdi dahil olmak üzere, SMERŞ'in bütün özelliklerine sahiptir. Blofeld'in bilimkurgusal planlarından *Yıldırım Harekatı*, NATO'dan iki atom bombasını çalıp bunlarla İngiltere ve Amerika'ya şantaj yapılmasını içerir; *Kraliçenin Hizmetinde*'ki plan, dağdaki bir klinikte alerjik köylü kızların yetiştirilmesini öngörür; amaç, Birleşik Krallık'taki tarım ve hayvancılık birikimini yıkacak olan ölümcül virüsleri yaymaları için onları şartlandırmaktır. *İnsan İki Kere Yaşar*'daki, artık kanlı bir çılgınlığa yönelen Blofeld'in kariyerinin son aşaması olan plan, daha sınırlı bir siyasal ölçekte, sıradışı bir intiharcılar bahçesinin oluşturulmasıdır, bu bahçe bütün Japon kıyıları boyunca eski kamikazelerin kitleler halindeki torunlarını kendine çekecektir: Egzotik, çok rafine ve ölümcül bitkilerle kendilerini zehirletmeye istekli bu kişiler, demokratik Japon insan varlığına ağır bir toplu zarar verecektir. Blofeld'in doğu tarzı görkeme eğilimi, Piz Gloria dağında, artı özellikle Kyûshû adasında yaşadığı hayat tarzında kendini belli eder; burada bir Ortaçağ zorbası gibi yaşar ve üzerinde demir bir zırhla "hazlar bahçesi"nde dolaşır. Daha önce, unvanlara düşkün olduğunu ortaya

koyan Blofeld (Bleuville Kontu olarak bilinmek istiyordu), bir planlama ustası, organizasyon dâhisidir, beklendiği şekilde sadakatsizdir, cinsel olarak yetersizdir: Kendisi gibi aseksüel, her durumda itici Irma Blofeld'le karı-koca hayatı yaşar; Tiger Tanaka'nın sözlerini yinelemek gerekirse, Blofeld "insan kılığına bürünmüş bir şeytandır."

Ölümsüz Elmaslar'da, Rusya'yla suç ortaklığı içinde olanlar kötüler değildir yalnızca. Bir bakıma, Spangların uluslararası gangsterlik teşkilatı, SPECTRE'i haber veriyor gibidir. Kaldı ki, Jack ile Seraffimo standart özelliklere sahiptir.

Kötünün tipik niteliklerine karşı Bond'un tipik nitelikleri, özellikle şunlar söz konusudur: Gizli Servise Bağlılık, melezliğin sıradışılığına karşı Anglosakson Ölçü, Tedirginliği seçme ve düşmanın ortaya koyduğu Görkeme karşı Fedakârlığı kabullenme, Kötülerin soğukkanlı Planlılığına karşı ona üstün gelen dahice yaratıcılık (Rastlantı), Hırsa karşı İdeallik duygusu (Bond, çeşitli durumlarda, kumarda Kötüyü alt eder, ama genellikle kazandığı büyük meblağı ya Gizli Servise verir ya da o anda görevli kıza bağışlar, Jill Masterson'da olduğu gibi. Her durumda parayı alıkoyduğunda da, onu asla birincil amaç edinmez). Kaldı ki, bazı aksiyolojik karşıtlıklar yalnızca Bond-Kötü ilişkisinde iş görmekle kalmaz, aynı zamanda bizatihi Bond'un tutumu kapsamında da iş görür: Buna bağlı olarak, Bond kural olarak sadıktır, ama düşmanı sadakatsiz bir oyundan yararlanarak alt etmeyi, hilekâra hile yapıp ona gözdağı vermeyi aykırı bulmaz (bkz. *Ay Harekatı* ve *Altın*

Parmak). Bizatihi Bond'un hareket ve kararlarında, bir yönteme uyma-gözüpek girişimlerde bulunma diyalektiği içinde, Sıradışılık ile Ölçü, Rastlantı ile Planlılık da karşı karşıya gelir ve tam da yüzde yüz kusursuz olmadığı için (oysa M ile Kötü öyledirler) üstün gelen bir karakter olarak Bond'u büyüleyici kılan, bu diyalektiğin ta kendisidir. Bond ne zaman Kötünün planını yaşamı pahasına önlemek zorunda kalacağını bilse, Görev ile Fedakârlık içsel tartışmasının öğeleri olarak belirir ve bu durumlarda yurtseverlik ideali (Büyük Britanya ile Özgür Dünya) üstün gelir. Britanyalı erkeğin üstünlüğünü kanıtlama şeklindeki ırkçı gereksinmenin de burada rolü vardır. Bond'da Görkem (damak tadı, giyimine özenme, lüks oteller seçme, kumar salonları tutkusu, kokteyller bulma, vb) ile Rahatsızlık da karşıtlık oluşturur (Bond, azami şekli işkence olan yeni bir Rahatsızlık durumuyla yüzleşmek için, kendini sunan Kadın çehresine bürünse bile, Görkemi terk etmeye her zaman hazırdır).

Bond-Kötü çifti üzerinde uzun uzadıya durduk, çünkü aslında bu çiftte, sıraladığımız bütün karşıtlıklar, Aşk ile Ölüm arasındaki oyun dahil olmak üzere, özetlenmiş durumdadır: Bu sonuncusu, Eros ile Thanatos, haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki karşıtlık olarak temel biçimi içinde, işkence anında kendini gösterir (*Casino Royale*'de açıkça işkence eden ile işkence edilen arasındaki bir tür erotik ilişki olarak kuramlaştırılır).

Bu karşıtlık, Kötü ile Kadın arasındaki ilişkide kusursuz bir nitelik kazanır. Vesper, Sovyetler,

daha sonra Le Chiffre tarafından zulüm ve şantaja uğrar; Solitaire, Big Man'in esiridir; Tiffany Case, Spangların hükmündedir; Tatiana, Rosa Klebb'in ve genel olarak Sovyet hükümetinin tutsağıdır; Jill ve Tilly Masterson, değişik ölçülerde, Goldfinger'in egemenliği altındadır ve Pussy Galore onun emrinde çalışır; Domino Vitali, ikame figür Emilio Largo ile fiziksel ilişki aracılığıyla Blofeld'in arzusuna boyun eğer; Pizzo Gloria'nın konuğu İngiliz kızlar, Blofeld'in hipnotik denetimi ve ikame Irma Blunt'ın iffet gözetimi altındadır; Honeychile ise Dr. No'nun iktidarıyla yalnızca simgesel bir ilişki içindedir, lanetli adasının kıyılarında saf ve tecrübesiz olarak dolanır, ne var ki sonunda Dr. No onun çıplak gövdesini pavuryalara sunar (Honeychile, ırzına geçen kaba Mander'in ikame eylemi aracılığıyla Kötünün hükmüne girer ve Honeychile haklı olarak onu bir akreple öldürür, pavuryaya başvuran No'nun intikamını önceler). Son olarak, Blofeld'in lanetli şatosunun gölgesinde adasında yaşayan Kissy Suzuki, yerin bütün nüfusunca paylaşılan salt alegorik bir egemenliğe maruz kalır. Gizli Servisin ajanı Gala Brand bunun ikisi arasında bir noktada, gene de Hugo Drax'ın sekreteri haline gelir ve onunla bir bağımlılık ilişkisi kurar. Çoğu durumda bu ilişki, kadının Bond'la birlikte maruz kaldığı işkenceyle tamamlanır. Burada Aşk-Ölüm çifti, ikilinin ortak bir sınav aracılığıyla daha yakın erotik birliktelikleri anlamında da işlev görür.

Her durumda, Kötünün egemenliği altındaki Fleming kadını, daha önce egemenliğe koşullandı-

rılmıştır, yaşamı kötünün ikame rolüne dönüşmüştür. Bütün kadınların ortak şeması şudur: 1) kız güzel ve iyidir; 2) ergenlikte geçirdiği katı sınanmalar onu soğuk ve mutsuz hale getirmiştir; 3) bu, onu kötünün hizmetine koşullandırmıştır; 4) Bond'la tanışınca, insani boyutunu tam olarak gerçekleştirir; 5) Bond ona sahip olur, ama sonunda onu yitirir.

Bu özgeçmiş Vesper, Solitaire, Tiffany, Tatiana, Honeychile ve Domino'da ortaktır. Gala'da daha belirsiz bırakılır, *Goldfinger*'daki üç ikame kadın arasında eşit ölçüde dağıtılmıştır: Jill, Tilly ve Pussy (bunlardan ilk ikisinin, çok acılı bir geçmişi olmuştur, ama yalnızca üçüncüsü amcası tarafından tacize uğramıştır; Bond ilkine ve üçüncüsüne sahip olur, ikincisi ise Kötü tarafından öldürülür. İlkine altınla işkence edilir, ikincisi ve üçüncüsü lezbiyendir ve Bond yalnızca üçüncüyü kurtarır, vb). Piz Gloria'daki kızlar topluluğunda durum daha karışık ve belirsizdir: Her birinin mutsuz bir geçmişi olmuştur, ama aslında Bond içlerinden yalnızca birine sahip olur (buna koşut olarak Tracy'yle evlenir; Tracy, bir dizi ikincil ikame nedeniyle mutsuz bir geçmiş yaşamış, ayrıca belirsiz ikame babasının (Draco) baskısına maruz kalmış ve son olarak, bu aşamada onun üzerinde egemenlik kuran Blofeld tarafından öldürülmüştür, böylece Bond'la yürüttüğü aşk ilişkisini Ölüm ile tamamlamış olur). Kissy Suzuki'ye gelince, bir Hoyywood deneyiminden mutsuz çıkmış, bu da onu hayata ve erkeklere karşı temkinli kılmıştır.

Her durumda Bond, bu kadınlardan her birini ya kendi isteği ya başkasının iradesiyle yitirir (Gala ör-

neğinde, istemeyerek de olsa bir başkasıyla evlenen, kadın karakterdir). Bu ya romanın sonunda ya da bir sonraki romanın başında olur (Tiffany Case'de olduğu gibi). Demek ki, Kadın Bond'la bir arındıran-arınan ilişkisine girmek için Kötü ile arasındaki karşıtlığı hallettiğinde, yeniden olumsuzun egemenliği altına girer. Kadının iç dünyasında, Sapkınlık-Masumluk karşıtlığının öğeleri aralarında uzun bir mücadele verir (Rosa Klebb-Tatiana ilişkisinde olduğu gibi, kimi zaman dışsal bir mücadeledir bu). Söz konusu savaşım, Kadını Richardson kahramanını hatırlatan, peşine düşülmüş masum kızın yakını kılar: Çirkefin ortasında, ona rağmen ve ona karşı saflığını koruyan kadının. Bir cinsellik-zulüm geçmişinin örnek kahramanı bu kadın, seçilmiş ırk ile Anglosakson olmayan melez arasındaki karşıtlığı çözen kişi olarak karşımıza çıkacaktır, çünkü çoğu kez alt etnik kategoridendir; ama her aşk ilişkisini bir tür gerçek ya da simgesel ölüm biçimiyle tamamladığı için, Bond ister istemez Anglosakson bekâr saflığına yeniden kavuşur. Irk, bozulmadan kalır.

Oyun Durumları ve "Müsabaka" Olarak Olay Örgüsü

(Yalnızca bazı değişke olasılıklarını gözden geçirdiğimiz) değişik karşıt çiftler, son derece temel nitelikli kuralları olan bir *ars combinatoria*nın öğeleri olarak karşımıza çıkar. Elbette roman boyunca, her çiftin iki kutbu arasındaki çatışmada alternatif çözümler belirir. Okur, romanın belli bir anında, Kö-

tünün mü Bond'u alt edeceğini yoksa Bond'un mu Kötüyü alt edeceğini, vb bilemez. Bilgi, seçimle ortaya çıkar. Ama kitap sona ermeden önce, cebirin *önceden belirlenen bir şifre*ye göre tamamlanması gerekir; *Yalnız Senin Gözlerin İçin*'in başında, 007 ile Tanaka'nın oynadıkları Çin *morra*sında olduğu gibi, el yumruğa karşı, yumruk iki parmağa karşı, iki parmak ele karşı kazanır. M, Bond'a karşı, Bond Kötüye karşı, Kötü Kadına karşı kazanır (önce Bond Kadını alt etse de); Özgür Dünya Sovyetler Birliği'ne karşı, İngiltere saf olmayan ülkelere karşı, Ölüm Aşka karşı, Ölçü Sıradışılığa karşı kazanır, vb.

Olay örgüsünü bu oyun çerçevesinde yorumlama, rastlantısal değildir. Fleming'in kitaplarına, "oyun durumları" adını vereceğimiz bazı anahtar durumlar hâkimdir. Her şeyden önce bu kitaplarda, Yolculuk ya da Yemek gibi bazı arketip durumlar görülür; ayrıca Yolculuk Arabayla (ve burada 20. yüzyıla özgü zengin bir otomobil sembolizmi araya girer) ya da Trenle (bu kez 19. yüzyıla özgü bir başka arketip), Uçak ya da Gemiyle olabilir. Ama şunu fark ederiz: Genellikle bir yemek, arabayla kovalamaca ya da trende çılgınca bir koşturma, hep meydan okuma ya da müsabaka biçiminde oynanır. Bond, yiyecekleri, bir yapbozun parçalarını dizercesine yapar, öğüne bir briç partisine hazırlanır gibi titiz bir yöntemlilikle hazırlanır (bir araçlar-sonuç ilişkisinde *Ay Harekatı*'nda iki öğenin örtüşmesine bakınız) ve yemeği oyun faktörü gibi anlar. Aynı şekilde, tren ile araba, hasımla oynanan bir bahsin unsurlarıdır; yolculuk bitmeden, ikisinden biri hamlelerini bitirip rakibini mat eder.

Bu noktada, her kitapta, sözcüğün gerçek anlamıyla, bildik kumar anlamında oyun durumlarının öncelikli bir yer tuttuğunu hatırlatmak gerekmez. Bond, hep Kötü ile ya da ikame bir kişiyle kumar oynar ve kazanır. Bu oyunların betimlenişindeki ayrıntılılık üzerine, edebi teknikleri ele alacağımız paragrafta başka değerlendirmelerde bulunacağız; burada şunu söyleyelim: Bu oyunların böyle öncelikli bir yer tutmasının nedeni, roman dediğimiz daha genel oyun durumunun daha küçük ve biçimselleştirilmiş modellerini oluşturmalarıdır. Karşıt çiftler birleşiminin kuralları göz önünde bulundurulduğunda, roman esinini koddan alan bir dizi "hamle" olarak belirir ve önceden bütünüyle bilinen bir şemaya göre kurulur.

Değişmeyen şema, şöyledir:

A. M, oynar ve Bond'a bir görev verir
B. Kötü oynar ve Bond'un karşısına çıkar (daha sonra ikame biçim altında)
C. Bond oynar ve Kötüyü güç duruma sokar (ya da Kötü, Bond'u güç duruma sokar)
D. Kadın oynar ve Bond'un karşısına çıkar
E. Bond, Kadını yutar: Ona sahip olur ya da baştan çıkarmaya başlar
F. Kötü, Bond'u yakalar (Kadınla ya da onsuz ya da farklı durumlarda)
G. Kötü, Bond'a işkence eder (Kadınla ya da onsuz)
H. Bond, Kötüyü alt eder (ya da öldürür ya da onun ikamesini öldürür ya da öldürülmesine tanıklık eder)

I. İyileşmekte olan Bond, daha sonra yitireceği Kadınla ilişkiye girer

Şema şu anlamda değişmezdir: Bütün öğeler, her romanda hep mevcuttur (öyle ki, oyunun temel kuralının, "Bond oynar ve sekiz hamlede kazanır" olduğu söylenebilir, ama Aşk-Ölümün çift anlamlılığı nedeniyle, bir anlamda "Kötü karşılık verir ve sekiz hamlede mat eder"). Hamlelerin her zaman aynı sırayı takip etmesi gerekmez. İrdelediğimiz on romanın ayrıntılı şemasını çıkardığımızda, bazılarının ABCDEFGHI şemasına göre kurulduğu görülür (örneğin *Doktor No*), ama daha sık olarak değişik türde tersine çevirmeler ve yinelemeler söz konusudur. Kimi zaman Bond, kötüye kitabın başında rastlar ve onu zor duruma sokar, ancak daha sonra M'den görevi alır: *Altın Parmak*'ta böyledir: Şema, BCDEACDFGDHEHI türü olup burada yinelenen hamleleri görebiliriz: Kötüyle iki karşılaşma ve oynanan iki oyun, kadınlarla iki baştan çıkarma ve üç buluşma, kötünün yenilgiden sonra bir ilk kaçışı ve ardından ölümü, vs gibi. *Rusya'dan Sevgilerle*'de kötüler topluluğu çoğalır, bu biraz da ikame kötü Krilenku ile savaş halindeki çift anlamlı ikame Kerim'in varlığı ve Bond'un Red Grant ve Rosa Klebb ile iki ölümcül düellosu sayesinde olur. Rosa Klebb, Bond'u ölümcül şekilde yaraladıktan sonra tutuklanır); bunun sonucu olan son derece karmaşık şema, şöyledir: BBBBDA(BBC) EFCHGH(I). Burada önce, bir ikame kötüler geçidiyle ve Tatiana ile Rosa Klebb arasındaki bir ilk

ilişkiyle Rusya'da geçen uzun bir giriş kısmına, Bond'un Türkiye'ye gönderilişine, ikame Kerim ile Krilenku'nun belirip Krilenku'nun yenilgiye uğradığı uzun bir paranteze, Tatiana'nın baştan çıkarılışına, daha sonra öldürülecek olan ikame kurban Kerim'in katlandığı işkenceyle trende kaçışa, Red Grant'a karşı zafere, Rosa Klebb'le ikinci raunda (yenilmekle birlikte Bond'un ölümcül yaralar almasına neden olur) tanık oluruz. Bond, ayrılık vaktinin geldiğini öngörerek, trende ve son hamleler sırasında Tatiana'ylae aşklarının yeniden canlanışını yaşar.

Temel işkence kavramı da, değişikliklere uğrar ve kimi zaman dolaysız bir baskı şeklindedir, kimi zaman Bond'un maruz bırakıldığı bir tür korku yolu şeklinde, gerek Kötünün (*Doktor No*) açık iradesiyle gerek kötüden kaçmak için rastlantısal olarak, ama her zaman kötünün hamlelerinin bir sonucu olarak (*Kraliçenin Hizmetinde*'de karda korkunç ilerleyiş, kovalamaca, çığ, İsviçre köyleri üzerinden soluk soluğa kaçış).

Ayrıca bu temel hamleler dizisinin yanında, birçok yan hamle söz konusudur: Öyküyü öngörülmedik seçimlerle zenginleştiren bu yan hamleler, temel şemayı da değiştirmez. Bu yöntemi grafik halinde göstermek istersek, bir romanın, örneğin *Ölümsüz Elmaslar*'ın olay örgüsünü ana çizgileriyle özetleyebiliriz, solda temel hamleler dizisini, sağda ise yan hamlelerin çoğalmasını göstererek:

Güney Afrika'daki elmas kaçakçılığını anlatan ilginç, uzun giriş kısmı

Hamle (A) M, Bond'u sözde kaçakçı olarak Amerika'ya gönderir.
Hamle (B) Kötüler (Spanglar), Bond'a yapılan açıklamada dolaylı olarak belirirler.
Hamle (D) Kadın (Tiffany Case), aracı olarak, Bond'la karşılaşır.

Uçakta ayrıntılı yolculuk: Arka planda iki ikame kötü. *Oyun durumu*, fark edilmeyen av-avcı düellosu.

Hamle (B) İkame kötü Winter'ın uçakta ilk görünüşü (kan grubu F).
Hamle (B) Jack Spang'la karşılaşma.

Bond'a Spanglar hakkında bilgi veren Felix Leiter'le karşılaşma

Hamle (E) Bond, Tiffany'yi baştan çıkarmaya başlar.

Saratoga'da, yarışlarda uzun ara. Bond, Leiter'e yardım ederek, Spanglara zarar verir.

Hamle (C) Bond, Kötüyü bir ilk kez yenilgiye uğratır.

Çamur banyosu odasında ikame kötülerin belirişi ve ihanet eden jokeyin cezalandırılması, Bond'a yapılan işkencenin simgesel öncelenmesi. Bütün Saratoga sahnesi, ayrıntılı, uzun bir *oyun durumu* oluşturur.

Hamle (B) Seraffimo Spang'ın belirişi.

Bir başka uzun ve ayrıntılı oyun durumu. Krupiye Tiffany'yle karşılaşma. Masada kumar, kadınla dolaylı aşk tartışması, Seraffimo'yla dolaylı oyun. Bond, para kazanır.

Hamle (C) Bond, ikinci kez Kötüyü alt eder.

Ertesi akşam, otomobiller arasında uzun silahlı çatışma. Bond-Ernie Cureo dayanışması.

Hamle (F) Spang, Bond'u yakalar.

Spectreville ile Spang'ın oyuncak treninin uzun tasviri.

Hamle (G) Spang, Bond'a işkence yaptırır.

Bond, Tiffany'nin yardımıyla, bir yük vagonunda çöl boyunca fantastik bir kaçışa başlar, ardında Seraffimo'nun kumanda ettiği oyun lokomotif vardır. *Oyun durumu.*

Hamle (H) Bond, lokomotif ile dağ arasına sıkışan Seraffimo'yu alt eder.

Arkadaş Leiter'le birlikte dinlenme, gemiyle yola çıkış, Tiffany'yle uzun aşk kavuşması, gelip giden şifreli telgraflar.

Hamle (E) Bond, sonunda Tiffany'ye sahip olur.

Hamle (B) İkame kötü Winter yeniden belirir.

Gemide oyun durumu. İki kiralık katil ile Bond arasında sonu gelmez hamlelerle oynanan ölümcül karşılaşma. Oyun durumunu, gemi yolculuğu sırasında düzenlenen küçük çaplı açık artırma simgeler. İki katil Tiffany'yi yakalarlar. Kızın kabinine ulaşmak ve kiralık katilleri öldürmek için Bond'un akrobatik hareketleri.

Hamle (H) Bond, ikame kötüleri kesin olarak alt eder.

İki ceset karşısında ölüm üzerine düşünme. Eve dönüş.

Hamle (I) Bond, Tiffany'yle hak ettiği dinlenmenin tadını çıkarabileceğini bilir. Ne var ki...

...olay örgüsü Güney Afrika'ya kayar, Bond burada zincirin son halkasını yok eder.

Hamle (H) Bond, Jack Spang kimliğinde üçüncü kez Kötüyü yener.

On romandan her biri için bir tür şeması belirlemek mümkündür. Yan buluşlar son derece zengin olup belirlediğimiz anlatısal iskeletin kas yapısını oluştururlar; bunlar hiç kuşkusuz Fleming'in yapıtlarının önemli çekiciliklerinden birini oluşturur, ama bu yapıtlardaki yaratıcılığa ancak yüzeysel olarak tanıklık eder. Daha sonra göreceğimiz üzere, yan buluşların kesin edebi kaynaklarını belirlemek kolaydır, dolayısıyla bunlar okurun kabul edebileceği roman durumlarına bildik göndermeler işlevi görürler. Gerçek olay örgüsü, değişmez ve gerilim, ilginç şekilde bir dizi bütünüyle öngörülebilir olay üzerinden kurulur. Özetleyerek söylersek, Fleming'in *her* kitabının olay örgüsü kabaca şudur: Bond, kökeni belli olmayan, her durumda İngiliz olmayan amansız bir bireyin bilimkurgusal planını boşa çıkarmak için belirli bir yere gönderilir. Bu kişi, kendi organizasyon ya da üretim faaliyetinden yararlanarak para kazanmakla kalmaz, aynı zamanda Batı'nın düşmanlarının oyununu oynar. Bond bu amansız kişiyle yüzleşirken, onun egemenliğindeki bir kadınla tanışır ve onunla aşk ilişkisi kurarak onu geçmişinden özgürleştirir;

bu ilişki, kötü tarafından yakalanma ve işkenceyle kesintiye uğrar. Ama Bond, kötüyü yenilgiye uğratır ve kötü korkunç şekilde ölür; Bond, büyük yorgunluğunu kadının kolları arasında dinlenerek giderir, kadını yitirmeye yazgılı olsa da.

Burada şunu sormak gerekir: Bu yolla, bir duyumlar ve öngörülmez sürprizler talebine karşılık vermesi gereken anlatısal bir düzenek nasıl iş görebilir? Aslında (başka bir yazımızda değindiğimiz gibi),[1] polisiye romanın –ister detektif romanı olsun ister aksiyon– tipik özelliği, olayların farklılığı değildir; daha çok, okurun sevdiği ve daha önce gördüğü bir şeyleri tanıyabileceği bildik bir şemanın geri dönüşüdür. Polisiye roman ise, bilgi üreten bir düzenek görüntüsü altında fazlalık üreten bir düzenektir; okuru sarsıyormuş gibi yaparak, aslında bir tür imgelemsel tembellik içinde onu onaylar ve bilinmeyeni değil bilineni anlatarak kaçış üretir. Ne var ki, Fleming öncesi polisiye romanda değişmeyen şema, detektifin ve çevresindekilerin kişiliğinden, detektifin çalışma yönteminden ve tiklerinden oluşurken, zaman zaman öngörülmemiş olaylar bu şemanın içinde gelişir (en çok öngörülmeyen kişi, suçlunun kendisi olacaktır). Fleming romanında şema, aynı olaylar zincirine ve aynı ikinci kişi karakterlerine ulaşır. Her şeyden önce, Fleming'de daha baştan her zaman malum olan şey, suçlunun kendisidir, karakteristik özellikleri ve planlarıyla birlikte. Okurun hazzı, kendini, parçalarını ve kurallarını,

[1] Bkz. Umberto Eco, "Il Mito di Superman" ("Süpermen Miti"), *Apocalittici e Integrati* içinde (Milano: Bompiani, 1964).

hatta sonucunu önceden bildiği bir oyuna dalmış bulması, kazananın hedefini gerçekleştirdiği asgari çeşitlemeleri izlemekten haz duymasıdır.

Fleming'in bir romanı, daha baştan ortamı, oyuncularının sayısı ve kişilikleri, her durumda her şeyin yeşil sahada gerçekleşeceği bilinen bir futbol maçına benzetilebilir. Bir futbol karşılaşmasında, bir tek son bilgi, sona kadar bilinmez kalır: Kim kazanacak? Bu kitapları, Harlem Globetrotters'ın küçük bir kasaba takımına karşı oynadığı bir basketbol maçına benzetmek daha doğru olur. Harlem'in daha baştan ve hangi kurallar temelinde kazanacağı kesin olarak bilinir: O zaman işin hazzı, Harlem oyuncularının hangi usta buluşlarla final anını uzatacaklarını, hangi dahice uzatmalarla her durumda nihai öngörüyü doğrulayacaklarını, hangi cambazlıklarla karşı tarafı oyunda tutacaklarını görmekte olacaktır. Dolayısıyla, Fleming'in romanlarında da, baştan bilinen oyun öğesi ve mutlak fazlalık aynı ölçüde yüceltilir: Bu da, kitle iletişim ortamında iş gören kaçış düzeneklerinin tipik özelliğidir. İşleyişleri açısından kusursuz olan bu tür düzeneklerde karşılaştığımız anlatısal yapılar, belirgin içerikler üzerinden iş görür, özel ideolojik açıklamalarda bulunmayı hedeflemezler. Ama şurası bir gerçek ki, bu tür yapılar kaçınılmaz olarak ideolojik konumları ima ederler ve bu ideolojik konumlar, yapısal içeriklerden değil, daha çok içerikleri anlatısal olarak yapılandırma tarzından kaynaklanır.

Manici Bir İdeoloji

Fleming'in romanları, değişik şekillerde McCarthycilik, Faşizm, kural dışılık ve şiddet tapınması, ırkçılık, vb ile suçlanmıştır. Yürüttüğümüz analizden sonra, Fleming'in Britanyalı insanı Doğu ya da Akdeniz ırklarından üstün tutma eğiliminde olmadığını öne sürmek ya da Fleming'in köklü bir antikomünizm sergilemediğini söylemek zordur. Gene de, uluslararası durum, *ortak bilinç uyarınca* Rusya'yı daha az korkulur kıldığı an, Rusya'yı kötüyle özdeşleştirmeyi bir yana bırakması önemlidir. Fleming'in, Mister Big'in zenci çetesini sunarken, yeni Afrikalı ırkları ve çağdaş uygarlığa katkılarını dikkate alması (buna göre, zenci gangsterlik, beyaz olmayan halkların her alanda ulaştıkları kusursuzluğun kanıtlarından biridir); bazı kişilerin Yahudi kanı taşıdığı şüphesinin, bir kuşku notuyla yumuşatılması önemlidir. Fleming, aşağı ırkları gerek eleştirirken gerek aklarken, ortalama insanın açık şovenizminin ötesine geçmez hiçbir zaman. Böylece, yazarımızın kişilerini, ideolojik bir kararın izi sıra değil, salt retorik gereklilik nedeniyle şu ya da bu biçimde nitelendirdiği kuşkusu belirir.

Burada retorikle, Aristoteles'in retoriğe verdiği özgün anlamı kastediyoruz: İnandırıcı kanıtlar ortaya koymak için *endoksa*yı –yani, birçok insanın düşündüğü şeyleri– temel alması gereken ikna sanatı.

Fleming, uyanık *gentleman* sinizmiyle, işlevsel bir anlatı düzeneği kurmayı amaçlar. Bunu yapmak için daha güvenilir ve evrensel ilginçliklere başvur-

maya karar verir ve *arketip öğeler*i devreye sokar: Bunlar, geleneksel masallarda iyi sonuç vermiş öğelerle aynıdır. Karşıtlık oluşturan karakter çiftlerine şöyle bir bakalım: M, Kral; Bond, bir görev üstlenmiş Şövalye; Kötü ise Ejderhadır. Kadın-Kötü çifti, Güzel Kız-Canavar çiftini andırır. Kadını ruhsal ve duyumsal olarak bütünlüğe kavuşturan Bond, Uyuyan Güzeli uyandıran Prenstir. Özgür Dünya ile Sovyetler Birliği, İngiltere ile Anglosakson olmayan ülkeler arasındaki ilişki; okura, Seçilmiş Irk ile Aşağı Irk arasındaki, Beyaz ile Siyah arasındaki, İyi ile Kötü arasındaki temel epik ilişkinin yeni bir çehreyle bir daha sunulmasıdır.

Fleming'in ırkçılığı, şeytanı çizmek zorunda kalınca, yüzüne çekik gözler konduran çizerler kabilinden ya da öcüyü çocukların zihninde zenci olarak canlandıran dadılar kabilinden bir ırkçılıktır.

İlginç bir nokta da şudur: Fleming nasıl pervasızca Nazi karşıtı ve Alman karşıtı ise aynı şekilde antikomünisttir. Birinde gerici, diğerinde demokratik olması söz konusu değildir. Operasyonel nedenlerle Manicidir o kadar.

Fleming, temel karşıtlıklar arar; temel ve evrensel güçlere bir çehre vermek için klişelere başvurur. Klişeleri saptamak için sağduyuya başvurur. Uluslararası gerginlik döneminde, kötü komünist nasıl bir klişe idiyse (artık tarih olmuş bir klişe), ceza görmemiş Nazi suçlu da öyle bir klişe haline gelmiştir. Fleming bunların ikisini de aynı umursamazlıkla kullanır.

Olsa olsa, seçimini ironiyle yumuşatır, ama ironi tümüyle maskelidir, ancak abartının inanıl-

mazlığı aracılığıyla kendini açığa vurur. *Rusya'dan Sevgilerle*'de yazarın Sovyetleri öyle aşırı, öyle gerçekdışı şekilde kötüdür ki, onları ciddiye almak imkânsız gibidir. Gene de, Fleming kitabın başına kısa bir önsöz ekleyip burada anlattığı bütün aykırılıkların gerçek olduğunu açıklar. Fleming, gerçek diye okunmayı talep eden masal yolunu seçmiştir, yoksa yergili mesel haline gelir. Sanki yazar kitaplarını, gerek katışıksız gerçeklik olarak, gerek yüzlerinde bir tebessümle kabul edecek olanlar olmak üzere, ikili bir okuma için yazıyor gibidir. Ama kitapların böyle çift anlamlı olabilmesi, üslubun sahici, inanılır, gerçek, açıkça insafsız olmasından kaynaklanır. Böyle bir seçimde bulunan kişi ne faşisttir ne ırkçı; yalnızca bir siniktir, tüketim anlatısı mühendisidir.

Her durumda, Fleming şemadaki "kötü" hanesini bir Rus ya da bir Yahudiyle doldurduğu için gerici değildir. Şemalarla yol aldığı için gericidir. Şemalaştırma, Manici ikili ayrım, her zaman dogmatiktir, hoşgörüsüzdür. Demokratik kişi, şemaları reddedip nüansları, ayrımları kabul eden, çelişkilerin varlığına hak tanıyan kişidir. Kökleri itibarıyla masal –her masal– nasıl gerici ise Fleming öyle gericidir; masalların ve mitlerin, basit bir ışık-gölge oyunuyla kurulup aktarılan temel bir bilgiyi aktarmaları ve bu bilgiyi eleştirel ayrıma imkân tanımayan tartışılmaz imgelerle aktarmaları, bünyesel olarak geleneksel, durağan dogmatik muhafazakârlıklarından kaynaklanır. Fleming "faşist" ise bunun nedeni, mitolojiden akla geçmedeki beceriksizliğin ve mitler ve

fetişlerden yararlanarak yönetme eğiliminin, faşizmin tipik özelliği olmasıdır.

Kahramanların adları da bu mitolojik nitelikten pay alır. Bu adlar bir imgeyle ya da bir cinasla kişinin karakterini, en baştan itibaren değişmez şekilde, dönüşüm ya da değişim imkânı olmaksızın açığa vurur (kişinin adı *Pamuk Prenses* ise, yüzü ve ruhuyla pamuk gibi ak olmaması imkânsızdır). Kötü kumarla mı yaşıyor; adı *Le Chiffre* ("rakam; şifre; tutar") olacaktır. Kızılların hizmetinde mi; adı *Red* ("kızıl") olacaktır. Kişi para için çalışıyor, giderleri sorunsuz şekilde karşılanıyorsa, adı *Grant* ("bağış; hibe; ödenek") olacaktır. Profesyonel bir katil olan, ama alışılmadık yöntemler kullanan bir Korelinin adı *Oddjob* ("tuhaf iş") olacaktır; altın saplantılı kişinin adı *Auric Goldfinger* ("altınlı altınparmak") olacaktır. Adı *No* olan bir kötünün sembolizmi üzerinde durmaya bile gerek yok. *Hugo Drax*'ın ortasında derin bir yarık izi bulunan yüzü bile, soyadının zihnimize işleyen ses benzeşimiyle ima edilecektir. Telepati yeteneği olan güzel ve açık sözlü *Solitaire* ("yalnız, yalnız başına yaşayan"; "tek taş elmas"), elmasın soğukluğunu çağrıştıracaktır; elmaslara düşkün, şık *Tiffany Case*, New York'un en önemli kuyumcusunu ve mankenlerin "güzellik çantası"nı (*beauty case*) hatırlatacaktır. *Honeychile*'ın ("tatlım, canım") adında saflık, *Pussy Galore*'un adında cinsel hayasızlık (*pussy*, argoda anatomik bir gönderme; *galore* ise "pek çok" anlamında bir başka argo sözdür) kendini belli eder. Karanlık bir oyunun piyonunun adı *Domino*'dur. Yumuşak huylu, tipik Doğulu Japon

sevgilinin adı *Kissy Suzuki*'dir (Zen ruhaniliğinin en popüler yayıcısının soyadına gönderme rastlantılsal mıdır?). *Mary Goodnight* ya da *Miss Trueblood* gibi ikincil önemdeki kadınlardan söz etmeye gerek yok. Bond'un adı, Fleming'in belirttiği gibi, karaktere kesinlikle sıradan bir görünüm vermek için, neredeyse rastlantısal olarak seçildiyse, o zaman rastlantı eseridir, ama haklı olarak bu stil ve başarı modeli, gerek rafine Bond Street'i gerek "hazine bonosu"nu çağrıştıracaktır.

Bu noktada, Fleming romanlarının nasıl böyle yaygın bir başarı elde edebildiği netlik kazanmış oluyor: Bu romanlar, bir temel çağrışımlar ağını harekete geçirir, kökensel ve derin bir dinamiğe gönderme yapar. Ve bu romanlarda, belli bir estetik hoşlanmayla, hayasızca ve muzır bir tutumla güncel bağlama çevrilmiş ilksel epiğin saflığını saptayan okur zevk alır ve Fleming'de entelektüel kişiyi alkışlar, onu kendinden –doğal olarak, daha becerikli ve daha umursamaz– biri gibi görür.

Fleming bu övgüyü hak ederdi, eğer –açık arketip karşıtlıklar oyununun yanı sıra– ikinci, hiç kuşkusuz daha sinsi bir oyun geliştirmeseydi: Üslupsal-kültürel karşıtlıklar oyunu. Bunlar aracılığıyla, masal düzeneğini saptayarak, yazarla muzır bir suç ortaklığı hissini yaşayan sofistike okur, kurban haline gelir, çünkü üslupsal buluşu görmeye yönlendirilir, oysa yönlendirildiği yerde, deyim yerindeyse, usta işi bir malumu ilam kurgusu vardır.

Edebi Teknikler

Fleming, sözcüğün en sıradan ama dürüst anlamıyla "iyi yazar." Bir ritmi, duruluğu vardır, sözcükleri duyumsal bir etki yaratacak şekilde kullanmasını bilir. Bu, Fleming'in bir sanatçı olduğu anlamına gelmez; gene de sanatlı bir yazısı vardır.

Çeviri, yazarın bu özelliğini doğru yansıtamayabilir. *Altın Parmak*'a "James Bond, Miami Havaalanının bekleme salonunda oturmuştu. Çoktan iki duble burbon içmiş, şimdi hayat ile ölüm üzerine düşünüyordu"yla başlamak şunun eşdeğeri değildir:

> James Bond, with two double bourbon inside him, sat in the final departure lounge of Miami Airport and thought about life and death.

İngilizce metinde kendine özgü ahengi olan tek bir cümle vardır. Söylenebilecek bir şey yok; Fleming bu minval üzere ilerler.

Acımasız, inandırıcı olmayan hikâyeler anlatır, ama anlatma tarzı diye bir şey vardır. *Tek Başına Geçen Bir Gece*'de Mickey Spillane, Mike Hammer'in bir kıyımını şöyle betimliyordu:

> Çığlığımı ve makinelinin korkunç uğultusunu, tek tek atan, vınlayan kurşunları duydular ve bu, duydukları son şey oldu. Kaçmaya çalışırken yere yığıldılar, bacaklarının altlarından kopup ayrıldığını hissettiler. Generalin önce sarsılıp titreyen, sonra yere düşüp arka arkaya yuvarla-

> nan başını gördüm. Metrodaki çocuk kurşunları eliyle durdurmaya çalıştı, ama boşuna, bir sonuç elde edemeyip o da yere, generalin yanına yığıldı...

Fleming, *Casino Royale*'da Le Chiffre'in ölümünü betimlediğinde, kuşkusuz çok daha incelikli bir teknikle karşılaşırız:

> Keskin bir "paf" sesi duyuldu, diş macunu tüpünden çıkan hava kabarcığının sesinden daha gürültülü değildi. Başka hiçbir gürültü olmadı ve birden Le Chiffre'in yüzünde bir göz daha belirdi, öteki ikisiyle aynı hizada, tam burnun, alnın altında başladığı noktada bir üçüncü göz. Kaşsız, kirpiksiz küçük kara bir gözdü bu. Bir saniyeliğine üç göz odaya baktı, sonra Le Chiffre'in yüzü yana kaydı. Dıştaki iki göz titreyerek tavana döndü.

Burada Spillane'in görgüsüz patırtısına oranla daha bir hayâ, daha büyük bir sessizlik var; ama aynı zamanda imgeyle ilgili daha barok bir beğeni, yorum niteliğinde duygular olmadan her şeyin imgeye indirgenmesi ve şeyleri kesin olarak "adlandıran" bir sözcük kullanımı söz konusu.

Fleming, gösterişli patlamalardan vazgeçiyor değildir, aksine bu tarzın ustasıdır ve romanlarında yer yer kullanır. Ama dehşet verici görüntüyü daha geniş bir düzlemde düzenlediğinde, Spillane'den daha fazla edebi ağusunun olduğunu ortaya koyar.

Örneğin *Yaşamak İçin Öldür*'de Mister Big'in ölümüne bakalım: Bond ile Solitaire, uzun bir iple soyguncunun teknesine bağlanmış, koydaki mercan kayalıklarına çarpıp parçalanmaları için sürüklenmektedirler. Ama sonunda, Bond'un birkaç saat önce uyanık davranarak bomba döşediği tekne, havaya uçar ve sağ kalan iki kurban şimdi, patlamadan kurtulup barakudalara yem olan Mr. Big'in acı sonuna tanıklık ederler:

> İri bir baştı ve koca kel kafatasındaki bir yaradan süzülen kan yüzüne yayılıyordu... Bond, can çekişen adamın sabit ve anlamsız bir sırıtışla gerilen ağzının açığa vurduğu dişleri görebiliyor; kanla perdelenen gözlerinin göz çukurlarında belerdiğini biliyor; siyaha çalan külrengi derisinin altında atan iri, hastalıklı kalbini neredeyse işitebiliyordu... Mr. Big ilerliyordu. Omuzları çıplaktı, Bond giysilerinin patlamanın etkisiyle yırtıldığını düşündü, ama kalın boynunun çevresindeki siyah ipek kravatı duruyor ve bir Çinlinin örülü saçı gibi başının arkasından sürükleniyordu. Hafif bir dalga bir parça kanı gözlerinden temizledi. Açık gözleri, delice bir ifadeyle, Bond'a bakıyordu. Bu gözlerde bir yardım çağrısı yoktu, yalnızca fiziksel zorlanmadan kaynaklanan sabit bir bakış vardı. Bond, artık topu topu on metre ötedeki gözlere baktığında, Mr. Big'in gözleri aniden kapanıverdi, koca yüzü acıyla kasılıp çarpıldı. "Ahh!" dedi çarpılan ağız. Suyu döven elleri de durdu, kafa suya bir batıp

bir çıktı. Bir kan öbeği suyun rengini kararttı. Yaklaşık iki metre boyunda, ince, kahverengi iki karaltı kanın içinden uç verdi, sonra yeniden suya daldı. Denizdeki gövde iki yana çırpındı. Mr. Big'in sol kolunun yarısı sudan dışarı çıktı. Bu kolda el, bilek, saat yoktu. Ama beyaz dişlerinin göründüğü koca başı, hâlâ canlıydı... Kafası yeniden su yüzüne çıktı. Ağzı kapalıydı. Sarı gözleri, hâlâ Bond'a bakıyor gibiydi. Sonra, köpekbalığının burnu sudan çıkıverdi ve ağzı açık (öyle ki, ışık dişleri üzerinde parlıyordu), başa doğru yöneldi. Korkunç, hırıltılı bir çatırtı sesi duyuldu, suda büyük bir çalkalanma oldu. Ardından, sessizlik.

Bu korkunç sahneler geçidinde, 18. ve 19. yüzyıldan etkiler olduğu açıktır: Sondaki kıyım, ondan önce işkenceler ve ağır tutsaklıklar (garnitür olarak bir kız figürü varsa, daha iyi), katışıksız gotiktir. Yukarıda kısaltarak aktardığımız sayfa, aslında daha yoğundur; Mr. Big'in can çekişmesi biraz daha uzun sürer, tıpkı sarp kayalar üzerine düşüp vücudu parçalanan Lewis'in keşiş karakterinin birkaç gün can çekişmesi gibi. Ne var ki, Fleming tüyler ürpertici gotik sahneleri bir fizikçinin kesinliğiyle, görüntüleri –daha çok, *şeylere* ilişkin görüntüleri– birbiri ardı sıra dizerek tasvir eder. Köpekbalıklarının ısırdığı bilekte saatin olmayışı, yalnızca ürkütücü bir alaycılık örneği değildir: Nesne odaklı anlatının, çağdaş nitelikli bir bakış tekniğinin tipik özelliği olarak, önemsiz yoluyla önemliye işaret etmedir.

Ve burada, artık olay örgüsünün yapısını değil, Fleming üslubunun yapısını ayakta tutan yeni bir karşıtlıkla karşı karşıya geliriz: Çok büyük, amansız olaylar yoluyla anlatma ile uyanık gözle görülen en küçük şeyleri anlatma arasındaki karşıtlık.

Aslında Fleming'de iki zıt tutum okuru şaşırtır: Bir yandan, kararlılıkla kılı kırk yarar, işi ağırdan alır, olayın akışı açısından görünürde görece önemsiz nesne, manzara, hareket tasvirlerini sayfalarca sürdürür; öte yandan, en beklenmedik ve en olasılık dışı eylemleri birkaç satırda telaşlı bir kısalık ve özlülükle ele alır. Tipik bir örnek vermek gerekirse: *Altın Parmak*'ta öldürülen bir Meksikalı üzerine öylesine bir düşünmeye iki uzun sayfa, golf maçına on beş sayfa, Fransa'da arabayla uzun bir yolculuğa yaklaşık yirmi beş sayfa ayrılması; buna karşılık, Fort Knox'a yanlış hastane treniyle ulaşmanın, keza Goldfinger'ın planının başarısızlığa uğramasıyla doruk noktasına ulaşan beklenmedik sonucun ve Tilly Masterson'ın ölümünün dört beş sayfada çözülmesi.

Yıldırım Harekatı'nda, kitabın dörtte biri, Bond'un klinikte gördüğü doğal tedavilerin tasvirlerinden –diyet öğünlerinin içeriği, masaj teknikleri ve hamamlar– oluşur, oysa burada olan olaylar böyle bir oyalanmayı haklı çıkarabilecek nitelikte değildir. Ama en şaşırtıcı bölüm şu olsa gerektir: Domino Vitali, Bond'a kumarhanenin barında hayatını anlattıktan sonra, beş sayfa boyunca Robbe-Grillet'yi andıran bir kesinlikle Player's sigara kutusunu anlatır. Burada, *Ay Harekatı*'nda Sir Hugo Drax'la briç parti-

sine hazırlıkları ve çeşitli aşamalarıyla partinin kendisini anlatmaya ayrılan otuz sayfaya göre artı bir şeyler vardır. Orada briç kurallarını bilmeyenler için de hiç olmazsa ustaca olduğu tartışma götürmez bir gerilim oluşturuluyordu; oysa buradaki bölüm bir konuşmadan ibaret olup Domino'nun ince ayrımlar üzerinde onca titizlikle durarak ortaya koyduğu bu amaçsız fenomenoloji eğilimindeki hayalperest ruhu açımlamak gerekli görünmemektedir.

Ama "amaçsız" tam aradığımız sözcüktür. *Ölümsüz Elmaslar*'ın bize Güney Afrika'daki elmas kaçakçılığını anlatmak için, neredeyse bir büyüteç dairesi içinde hareket eden, tarih öncesi bir yaratık gibi kocaman, hayvanlar düzleminde bir ölüm kalım öyküsünün kahramanı bir akrep görüntüsüyle açılması amaçsızdır: Birden bir insan belirip akrebi ezer ve eylemi başlatır, sanki daha önce olanlar, daha sonra farklı bir üslupla süren bir filmin rafine grafik tasarımcısının tasarladığı jenerikten ibaretmiş gibi.

Bu amaçsız bakış tekniğinden daha tipik olanı, *Rusya'dan Sevgilerle*'nin başlangıcıdır: Burada, bir havuzun kenarında bir adamın yerde ölü gibi kıpırtısız yatan gövdesi üzerine "neredeyse" Yeni Roman akımına özgü ustaca bir alıştırma, bütün bir sayfa boyunca sürer: Mavi-yeşil bir yusufçuk, gözenek gözenek, tüy tüy bu gövdeyi keşfeder. Ve sahnede yazarın böyle ustaca çağrıştırdığı incelikli ölüm duygusunun ağırlığı kendini hissettirirken, adam birden hareket edip yusufçuğu kovar; hareket eder, çünkü sağdır ve masaj yaptırmaya hazırlanmaktadır. Yerde yatıyor olmasının, ölüyü andırmasının, sonraki

öykünün amacı açısından herhangi bir önemi yoktur. Fleming'de görsel yansıtma tekniğinin ve küçük ayrıntıları aktarma beğenisinin öne çıktığı, öykü anlatma mekanizmasının gerektirmediği, hatta dışladığı bu tür son derece ustaca yazılmış parçalar sürekli karşımıza çıkar. Öykünün temel noktalara –yukarıda sıraladığımız temel "hamleler"e– yönlendirilmesi gerektiğinde, bakış tekniği kesin olarak bir yana bırakılır; Robbe-Grillet'nin yerini Souvestre ve Allain alır, nesnel dünya yerini Fantômas'a bırakır.

Olan daha çok şudur: İşlek ve etkili bir dilden destek aldıkları için özellikle çekici olan betimleyici düşünce bölümleri, Görkem ve Planlılık kutuplarını ayakta tutar, ani eylem kısımları ise Rahatsızlık ve Rastlantı anlarını dile getirir. Demek ki, iki teknik arasındaki karşıtlık (ya da bu üslup karşıtlığı tekniği) rastlantısal değildir. Fleming'in tekniği, ölümcül bir karşılaşmaya doğru yüzen balıkadamlar gibi gergin ve olaylara gebe bir eylemi kesip denizaltı faunasını ve mercan oluşumlarını tasvir etmeye dayalı olsaydı, Salgari'nin acemi tekniğini andırırdı: Salgari, bir takip sırasında ayağı dev bir sekoya köküne takılan kahramanını bırakıp bize Kuzey Amerika kıtasında yetişen sekoyaların kökenini, özelliklerini ve coğrafi dağılımını tasvir eder.

Oysa Fleming'de arasöz, yerini bulamamış bir Larousse maddesi görünümüne bürünmek yerine, iki açıdan önem kazanır: Her şeyden önce, Salgari ya da Jules Verne'dekinin aksine, seyrek durumlar dışında alışılmadık olanın tasviri değil, *zaten bilinenin tasviri*dir; ikincisi, ansiklopedik bilgi olarak değil,

edebi etkileme olarak araya girer, dolayısıyla amacı anlatılan olaya "asalet kazandırmak"tır.

Fleming'in üslup düzeneğinin gizli ruhunu açığa vurdukları için bu iki noktayı irdeleyelim.

Fleming, hiçbir zaman, okurun görme imkânı bulamadığı sekoyayı tasvir etmez. Bir kanasta oyununu, seri bir otomobili, bir uçağın kontrol panelini, bir tren vagonunu, bir restoranın menüsünü, her tütüncüden satın alınabilecek bir sigara markasının kutusunu tasvir eder. Fleming, Fort Knox'a bir saldırıyı birkaç sözcükte anlatır, çünkü okurlarından hiçbirinin hiçbir zaman Frot Knox'ı soyma imkânının olmayacağını bilir; buna karşılık, direksiyonu ya da golf sopasını tutarken yaşayabileceğimiz zevki uzun uzun anlatır, çünkü bunlar her birimizin yaptığı, yapabileceği ya da yapmayı isteyebileceği hareketlerdir. Fleming, önceden bilineni bize fotoğraf kesinliğiyle aktarmak için zaman ayırır, çünkü özdeşleşme yetimizi ancak önceden bildiklerimiz üzerinden harekete geçirebilir. Atom bombası çalan kişiyle değil, lüks bir deniz motorunu kullanan kişiyle özdeşleşiriz; füzeyi havaya uçuran kişiyle değil, uzun bir mesafeyi kayakla inen kişiyle özdeşleşiriz; elmas kaçakçılığı yapan kişiyle değil, Paris'teki bir restoranda yemek sipareş eden kişiyle özdeşleşiriz. Dikkatimiz olanaklı ve arzu edilir şeyler alanına çekilir, pohpohlanır ve yönlendirilir. Burada anlatı gerçekçi, dikkat saplantılı bir nitelik edinir; inanılmaz şeyler kapsamına giren diğer şeyler için birkaç sayfa ve imalı bir göz kırpma yeterlidir. Kimsenin bunlara inanması beklenmez.

Bir kez daha okumanın hazzı, inanılmaz ve yeni olandan değil, belirgin ve bildik olandan kaynaklanır. Fleming'in, belirgin olanı yansıtırken, az rastlanır türden bir sözel strateji kullandığı yadsınamaz, ama bu strateji bize bilgiyi değil fazlalığı sevdirir. Dil, burada olay örgüsü gibi iş görür. En büyük haz rahatlamadan değil heyecandan kaynaklanmalıdır.

Ayrıntılı betimlemenin, asla ansiklopedik bilgi aktarmadığını, edebi çağrışım amaçlı olduğunu belirtmiştik. Şüphesiz, bir balıkadam ölüme doğru yüzüyorsa ve ben bu adamın üzerinde süt beyazı sakin bir denizi, yanından geçen ışıltılı balıkların belli belirsiz gölgelerini görüyorsam, adamın hareketi görkemli ve ebedi, ikircikli ve kayıtsız bir doğa çerçevesine oturur, bu da okura derin ve ahlaki bir karşıtlığı çağrıştırır. Kımıltısız ve görkemli doğa anını genişlettiğimizde, istenen sonuca ulaşmış oluruz. Genellikle gazeteler, bir köpekbalığı balıkadamı yutmuşsa, bunu aktarmakla yetinirler; biri bu ölüme üç sayfa mercan fenomenolojisiyle eşlik ettiğinde, Edebiyatla karşı karşıya olduğumuzu mu söylemeliyiz?

Bir yığma kültürünün yeni olmayan, zaman zaman *Midcult* ya da *Kitsch*[1] ile özdeşleştirilen bu oyunu, burada en etkili görünümlerinden birine kavuşur. İşlemin yürütülüşündeki gözüpeklik ve ustalıktan ötürü en az rahatsız edici görünümlerinden biri de demek isterdik; ama bu yöntem, Fleming'de

1 Bkz. Umberto Eco, "La struttura del cattivo gusto" ("Kötü Beğeninin Yapısı"), *Apocalittici e Integrati* içinde (Milano: Bompiani, 1964).

farklı öyküler geliştiren becerikli kişiyi değil, bir üslup buluşları fenomenini övmeye zorluyor insanı.

Fleming'de *Midcult* oyunu, kimi zaman apaçıktır (bundan ötürü daha az etkili olmasa da). Bond, Tiffany'nin kabinine girer ve iki kiralık katile ateş eder. Adamları öldürür, dehşete kapılmış olan kızı teselli eder ve dışarı çıkmaya hazırlanır:

> Sonunda, sevdiği kızın gövdesi gövdesine yaslı, kollarıyla ona sarılmış halde, sonsuza dek uyuyabilirdi.
>
> Sonsuza dek mi?
>
> Bond, kabinde ağır ağır banyoya doğru ilerlerken, yerde yatan cesedin donuk bakışıyla karşılaştı.
>
> Ve kan grubu F olan adamın gözleri onunla konuşarak şunu söyledi: "Bayım, hiçbir şey sonsuza dek sürmez. Yalnızca ölüm kalıcıdır. Sizin bana yaptığınız hariç, hiçbir şey sonsuz değildir."

Şiirlerdeki gibi, sık satır başı yaparak dizilen kısa tümceler; adamın, kan grubu leitmotifiyle gösterilmesi; konuşup bir şeyler "söyleyen" gözler gibi Kutsal Kitaba özgü tumturaklı söyleyiş; ölenin sonsuza dek öyle kaldığı olgusu (sonuçta bu son derece bariz gerçek) üzerine hızlı ve ağırbaşlı bir tefekkür... Dwight MacDonald'ın, daha önce, Hemingway'in son dönem yapıtlarında belirlediği bir "evrensel" sahtelik teçhizatı. Buna rağmen, Fleming'in böyle bütünüyle edebi yollarla ölüm görüntüsünü çağrıştır-

ması haklı görülebilirdi, eğer sonsuzluk üzerine ani tefekkür, olayın gelişimi açısından asgari de olsa bir işlev üstlenseydi. Şimdi, geri döndürülemez olanın ürpertisini hissettiği şu an, James Bond ne yapar? Kesinlikle hiçbir şey yapmaz. Yerde yatan cesedin üzerinden atlayıp Tiffany'yle yatağa yatar.

Kolaj Olarak Edebiyat

Demek ki, Fleming kendini çeşitli düzeyleriyle bir tüketim kültürüne özgü çelişkilerin canlı özeti şeklinde sunarak, "kitle" romanı tekniğiyle, masallara özgü karşıtlıklar üzerinden serimlenen temel ve şiddet yüklü olay örgüleri düzenler; sık sık kadınları ve günbatımlarını, deniz diplerini ve otomobilleri, yığma edebi tekniğiyle betimler, sıklıkla çok yaklaştığı *Kitsch*e kimi zaman bütünüyle kapılır. Anlatısal dikkatini istikrarsız bir kurguyla ayarlar, *Grand Guignol* ile *Nouveau Roman* [yani melodram ile nesnel anlatım] arasında gidip gelir ve bunu öyle zengin bir malzemeyle ve öyle gözüpeklikle yapar ki, onu, öyle ya da böyle, deneysel araç-gerecin yaratıcıları arasında değilse de, en usta kullanıcıları arasında sayabiliriz.

Bu romanları, yaratmak istedikleri birincil etkiye doğrudan ve keyifle bağlanmadan okuduğumuzda, Fleming'in hangi noktaya kadar edebiyat yapıyor görüntüsü altında edebiyat yapar gibi göründüğünü, hangi noktaya kadar içten pazarlıklı ve alaycı bir kolaj anlayışı ile edebiyat parçalarını kullandığını anlamak oldukça güçtür.

Fleming, göründüğünden daha kültürlüdür. *Casino Royale*'in 19. Bölümüne şöyle başlar: "Rüyanızda rüya gördüğünüzü görüyorsanız, uyanmak üzeresiniz demektir." Bilinen bir görüştür bu, ama aynı zamanda Novalis'in bir sözüdür. *Rusya'dan Sevgilerle*'nin ilk bölümlerinde Bond'u yok etmeyi planlayan şeytani Sovyetlerin uzun toplantısını izlerken (Bond sahneye, olan bitenden habersiz olarak, ikinci kısımda girecektir), Goethe'yi hatırlatan bir "cehenneme giriş" bölümünü düşünmezlik edemeyiz.

Olsa olsa iyi yetişmiş üst sınıf bireylerin okumalarının bir parçası olan bu tür etkilerin, yazarın belleğinde bilince çıkmadan iş gördüğü düşünülebilir. Büyük bir olasılıkla, Fleming'in 19. yüzyıl dünyasına olan bağlılığı sürüyordu: Yazarın militarist ve milliyetçi ideolojisi, ırkçı sömürgeciliği, Kraliçe Victoria dönemine özgü tecritçiliği, hep açık miraslardır. Yolculuklardan, gösterişli otellerden ve lüks trenlerden zevk alması da, bütünüyle *belle époque* beğenisini yansıtır. Hem tren hem Şark Ekspresi (burada onu aşk ile ölüm bekler) yolculuğu arketipinin kendisi, Tolstoy'dan Dekobra'ya, oradan Cendrars'a uzanan Romantik dönemin ve sonrasının ana ve ikincil edebiyatından gelir. Kadınları, daha önce belirttiğimiz gibi, Richardson'ın Clarissa'sını andırır ve Fiedler'in açıklık getirdiği arketipe karşılık gelir.[1] Ama dahası var, egzotizm gustosu var: Bu da, hayal beldesi adalara jet uçağıyla ulaşılsa bile, çağdaş bir öğe değildir. *İnsan İki Kere Yaşar*'da, Mirbeau'nunki-

[1] Bkz. Leslie Fiedler, *Amore e Morte nel Romanzo Americano* (Milano: Longanesi, 1964).

ne çok yakın bir işkence bahçesi vardır ve buradaki bitkiler, *Orada*'nın Huysmans'ı aracılığıyla erişilmiş Orfila'nın *Zehirler İncelemesi*'ni ima eden bir sınıflandırma titizliğiyle betimlenir. Ama *İnsan İki Kere Yaşar*, egzotizmi yüceltmesiyle (kitabın dörtte üçü, Doğu'daki neredeyse mistik bir erginleme törenine ayrılmıştır), eski şairlerden alıntılarla ilerleyişiyle, Judith Gautier'nin *İmparatorluk Ejderi*'nde (1869) bizi Çin'i keşfe davet ederken sergilediği marazi merakı da hatırlatır. Bu benzetme aykırı bulunursa, o zaman en azından devrimci şair Ko-Li-Tsin'i hatırlayabiliriz: Tsin, bir uçurtmanın ipine tutunarak Pekin hapishanesinden kaçar, Bond ise Blofeld'in sefil şatosundan bir balona tutunarak kaçar (bu balon onu denizin üzerinde uzak bir yere götürecek, belleğini yitirmiş biri olarak onu oradan tatlı elleriyle Kissy Suzuki alacaktır). Bond, Douglas Fairbanks'in balona tutunduğunu görmüş, bunu hatırlayarak balona tutunmuştur, ama Fleming şüphesiz yarattığı karakterden daha kültürlüdür.

Mesele, benzerliklerle oynamak, Piz Gloria'nın belirsiz ve hasta atmosferinde büyülü dağın bir yansısını ima etmek değildir. Sanatoryumlar, dağda olur ve dağda hava soğuktur. Mesele, Venus Anadyomene gibi denizin köpükleri arasında Bond'a görünen Honeychile'da Joyce'un "kuş kız"ını görmek değildir. Dalgaların yıkadığı iki çıplak bacak, her yerde aynıdır. Ama kimi zaman benzerlikler yalnızca psikolojik atmosferle ilgili değildir, yapısal benzerliklerdir. Buna bağlı olarak, *Yalnız Senin Gözlerin İçin*'deki öykülerden birinde ("Quantum of Solace"), Bond'u

şöyle görürüz: Bahama valisinin şintz kanepesine oturmuş, adamın uzun ve labirentimsi girişlerden sonra, biraz da tedirgin edici bir atmosferde anlattığı, eşini aldatan bir kadınla intikamını alan bir koca hakkındaki uzun ve görünürde tutarsız hikâyeyi dinler. Şiddet ve beklenmedik sonuçlar içermeyen bir hikâyedir bu, kişinin iç ve özel dünyasıyla ilgili bir hikâye; ne var ki, onu dinledikten sonra, Bond kendini tuhaf şekilde sarsılmış hisseder ve artık tehlikeli etkinliğini çok daha az romantik, çok daha gizli ve sıradan varlıklarla yüklü görmeye yatkın hale gelir. Şu var ki, bu öykünün yapısı, betimleme tekniği ve kişilerin sunuluşu, girişler arasındaki oransızlık, öykünün tutarsızlığı, öykü ile yarattığı etki arasındaki tutarsızlık, tuhaf şekilde Barbey d'Aurevilly'nin birçok öyküsündeki bildik akışı anımsatır.

Altınla kaplı insan gövdesi fikrinin Dimitri Merezkoski'de de karşımıza çıktığını hatırlatabiliriz; şu farkla ki, bu sonuncu örnekte, suçlu Goldfinger değil, Leonardo da Vinci'dir.

Fleming'in, böyle çeşitli ve sofistike okumalardan oluşan bir birikimi olmayabilir, bu durumda ancak şunu kabullenebiliriz: Eğitimi ve psikolojik yapısı gereği dünün dünyasına bağlı olan yazar, farkına varmadan onun çözümlerini ve beğenilerini taklit etmiş, havada duyumsadığı üslup birimlerini yeniden yaratmış olsa gerektir. Ama Fleming'in, olay örgülerini arketipsel karşıtlıklara göre düzenlerken takındığı eylemsel sinizmle, şu fikre varmış olma olasılığı daha yüksektir: Yirminci yüzyıl okuru için düş gücüne giden yollar, yeniden büyük tefrika çağı olan

on dokuzuncu yüzyılın yollarıyla örtüşmeye başlıyor olabilirdi; Hercule Poirot'nun değilse de, şehre özgü ve öngörülebilir bir şiddetin neferleri olan Sam Spade ile Michael Shayne'in gündelik olağanlığı karşısında, Rocambole ile Rouletabille'i, Fantômas ile Fu Manchu'yu ünlü kılan donanımla düş gücünü yeniden harekete geçirmek gerekiyordu. Fleming, daha öteye, yabanıl Romantizmin kültürel köklerine, oradan da bu tür bir tarzın en hastalıklı uzantılarına gitmiş olabilir. Romanlarından alınmış bir karakterler ve durumlar antolojisi, bize Mario Praz'ın *Ten, Ölüm ve Şeytan*'ından bir bölüm gibi görünebilir.

Yazarın, kötü karakterleriyle (bunların bakışlarındaki kırmızı parıltılar ve solgun dudakları, Giambattista Marino'nun Şeytanını andırır) söze girelim. Marino'nun Şeytanından Milton doğar, ondan da karanlıkların Romantik kuşağı:

> Hüznün yuvalandığı gözlerde ve ölümün,
> Işık çakıyor *bulanık ve kızıl*.
> *Yan bakışları* ve *çarpık gözbebekleri*,
> Kuyruklu yıldızlar gibi ve birer kandil kaşları.
> Burun delikleri, *solgun dudakları* ise...

Şu var ki, Fleming'de bilinçdışı bir ayrışma gerçekleşmiştir ve karanlık, çekici, acımasız, cazip ve insafsız yakışıklının özellikleri, Kötü figürü ile Bond figürü arasında bölüştürülmüştür.

Radcliffe'in Schedoni'si ile Lewis'in Ambrosio'su, Byron'un Korsan'ı ile Gâvur'u, bu iki karakter arasında paylaştırılmıştır. Sevmek ve acı çekmek, Cha-

teaubriand'ın René'si gibi Bond'un da peşini bırakmayan yazgıdır: "Onda her şey yazgısaldı, mutluluk da." Ama Natchezler gibi, "büyük bir talihsizlik misalı dünyaya fırlatılan" Kötü idi ve "zararlı etkisi, çevresini kuşatan varlıklara uzanıyordu."

Kötülük ile büyük bir önderin çekiciliğini kendinde birleştiren Kötü, Vampirdir ve neredeyse Merimée Blofeld'in Vampirinin bütünün özelliklerine sahiptir ("Kim onun bakışının büyüsünden kaçabilir?... Ağzı kanlıdır ve nefret dolu sevginin uyuşturup eziyet ettiği bir insanınki gibi gülümser"). Blofeld'in felsefesi, özellikle *İnsan İki Kere Yaşar*'daki işkence bahçesinde savunduğu felsefe, katışıksız De Sade felsefesidir, belki de *Melmoth*'daki Maturin'in İngilizce aktardığı şekliyle:

> Acı çekme sevdalısı da olabilir insan. Her gün korkunç infazların seyredilebildiği ülkelere seyahat eden kişiler varmış, maksatları acı çekişleri görmenin her zaman yaşattığı o heyecanı yaşamakmış...

Ve küçük bir sadizm kitapçığı, Red Grant'ın cinayetten aldığı hazların sergilenmesidir. Şu var ki, gerek Red Grant gerek Blofeld (en azından son kitapta kötülüğü artık kâr için değil, sırf acımasızlık için yaptığında) patolojik vakalar olarak sunulurlar: Olağandır bu, her çağ kendine uygun tutumları dayatır, Freud ile Krafft-Ebing boşuna gelip geçmemiştir.

Baudelaire, *Özden Günlükler*'in sayfalarında erotik potansiyelinden söz etmese, işkence beğenisi

üzerinde durmak yararsız olurdu. Sonuçta Goldfinger, Blofeld, Mister Big ve Doktor No modelini, büyük edebiyatın ve tefrika anlatıların çeşitli üstinsanlarıyla ilişkilendirmek de yararsız olabilir. Ama her durumda Bond'un da bütün bu karakterlerden bazı özellikler "taşıdığını" unutamayız ve kahramanla ilgili çeşitli fizyonomik betimlemeleri –acımasız gülümsemesini, sert ve yakışıklı yüzünü, yanağının bir ucundan diğerine uzanan yara izini, alnına asice dökülen saçlarının perçemini, şaşaaya olan düşkünlüğünü– Paul Féval'in *Londra Esrarı*'nda Byron kahramanını çağrıştıran satırlarıyla ilişkilendirmek oldukça yerinde olacaktır:

> En azından görünüş olarak, otuz yaşlarında bir adamdı, uzun boylu, zarif ve aristokratik biriydi... Yüzüne gelince, dikkat çekici bir güzellik ortaya koyuyordu: Alnı uzun, geniş ve kırışıksızdı, ama aşağıdan yukarıya algılanması neredeyse imkânsız hafif bir yara izi uzanıyordu... Gözlerini görmek imkânsızdı, ama kısık gözkapağının altında gözlerinin gücünü tahmin edebiliyordunuz... Kızlar onu rüyalarında düşünceli bakışı, mahvolmuş çehresi, kartal burnu ve cehennemî, ama tanrısal gülümseyişiyle görüyorlardı... Bütünüyle duyumlardan ibaret, aynı anda hem iyi hem kötü olabilen bir adamdı: Mizaç olarak cömert, içtenlikle doğa tutkunu, ama yer yer bencildi; içten pazarlıklı olduğu için soğuktu, dünyayı çeyrek saatlik haz için satabilecek yapıdaydı... Avrupa'nın tamamı, onun Do-

ğu'ya özgü ihtişamına hayran olmuştu; sonuçta, bütün dünya her *sezon* dört milyon harcadığını biliyordu...

Benzerlik çarpıcıdır, ama filolojik değerlendirmeyi gerektirmez. Prototip, birinci ve ikinci el bir edebiyatın yüzlerce sayfasına dağılmış durumdadır ve sonuçta Fleming, bütün bir İngiliz dekadanlığı damarından, düşkün melek, işkenceci canavar, "*vice anglais*" yüceltmesine ulaşabilirdi. Varlıklı her centilmenin ulaşabildiği iki adım ötedeki Wilde ona, denizin üzerinde beliren Mister Big'in kül rengi büyük başının modeli olarak Vaftizci Yahya'nın bir tabaktaki koparılmış başını sunmaya hazırdı. Bond'u heyecanlandırmasına rağmen, tren yolculuğu sırasında ondan uzak duran Solitaire'e gelince, bölümün başlığı olarak *allumeuse* ("işveli") nitelemesini kullanan, Fleming'in ta kendisidir: Bu karakterin prototopi, zaman zaman D'Aurevilly'de, Péladan'ın Este Prensesi'nde, Mirbeau'nun Clara'sında ve Dekobra'nın *Yataklı Vagon Madonnası*'nda karşımıza çıkar.

Ne var ki, daha önce gördüğümüz üzere, Fleming modern kadınlık idealine pek uymayan dekadan "acımasız güzel kadın" (*belle dame sans merci*) prototipini kabul edemez ve onu kovalanan erden kız modeliyle yumuşatır. Burada da, yazarımızın aklında 19. yüzyılda Louis Reybaud'nun tefrika yazarlarına sunduğu ironik reçete var gibidir, ama Fleming, önerilenleri tek başına bulup yeniden keşfedecek donanıma sahipti: "Örneğin bayım, mutsuz ve ko-

valanan genç bir kadını alın. Buna gözünü kan bürümüş, yabanıl bir zorbayı ekleyin... vesaire vesaire."

Bu durumda Fleming, bir yandan hesaba dayalı ve kârlı bir iş yapmış, ama aynı zamanda kendini çağrışımın getirdiği nostaljik duyguya bırakmış olur. Bu da, kısmen ironik kısmen tutkulu, oyun ile anımsama arasında gidip gelen bu edebi kolaj beğenisine açıklama getirir. Benzeri şekilde, Victoria dönemi ideolojisi de (saf olmayan ırkların kargaşasına karşı, seçilmiş ve yozlaşmamış İngilizlik şeklindeki çağdışı duygu da), aynı anda hem oyun hem nostaljidir.

Bu yazıda, insan Fleming'i psikolojik açıdan yorumlamayı değil, metinlerinin yapısını analiz etmeyi amaçladığımız için; edebi tortu ile kaba habercilik üslubu arasındaki, 19. yüzyıl ile bilimkurgu arasındaki, serüvenin heyecanı ile nesne odaklı hipnoz arasındaki "geçişme" (*contaminatio*), yer yer büyüleyici bir kurgunun istikrarsız öğeleri gibi görünüyor bize. Bu kurgu çoğu zaman, tam da bu ikiyüzlü brikolaj sayesinde varlığını sürdürür ve zaman zaman kendini edebi yaratıcılık olarak sunmak için "hazır nesne" doğasını gizler. Fleming'in yapıtları, danışıklı, bilinçli bir okumaya elverdiği ölçüde, başarılı bir kaçış düzeneğini, üst düzey bir anlatı zanaatı sonucunu temsil eder. Bize ayrıcalıklı şiirsel duyguya özgü ürpertiyi hissettirdiği ölçüde, Kitschin kimbilir kaçıncı görünümüdür. İronik uzaklık olmaksızın, birçok kişide temel psikolojik mekanizmaları harekete geçirdiği ölçüde, kaçış endüstrisinin daha incelikli, ama aynı derecede aldatıcı ek bir girişiminden ibarettir.

Bir kez daha, bir ileti gerçekten ancak onu belirleyen somut ve konumu belirli bir alımlamayla sonuçlanıyor. Bir iletişim edimi, geleneksel bir olguyu harekete geçirdiğinde, nihai doğrulamalar kitap bağlamında değil, kitabı okuyan toplum bağlamında gerçekleşir.

DİZİN

18 Kıratlık Bâkire 161

Afrika Elveda 135
Aileler Müzesi 120
Allgemeine Literaturzeitung 67
Altın Merdiven 160
Altın Parmak 209, 217, 223, 230, 242, 246
Altın Tabancalı Adam 208, 210, 212
Altın Üçgen 152
Antibalistik Sözlük 159, 165, 180, 181, 183, 190, 191, 195, 199
Arabistanlı Lawrence 157
Aristoteles 16, 17, 19, 20, 21, 25, 83, 122, 237
Arlanmazlık 161
Arsen Lüpen 29, 109, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153
Arsen Lüpen'in Sıradışı Girişimleri 147
Aşk Dersleri 159, 173, 182, 186, 187
Aşk Hikâyesi 15, 42
Aşk Otlayıcıları 159, 173, 199, 201, 203
Ay Harekatı 209, 215, 223, 228, 246

Balear Adaları Çaylağı 159
Balzac 23, 28, 52, 57, 65, 76, 108, 112, 123, 135, 137, 149, 190
Baudelaire 257
Bauer, Bruno 67
Beckford, William 127, 128, 129, 130, 131
Bekâret Kemeri 161
Belinski, Vissarion 52, 65, 75
Benevento Savaşı 103
Beni Seven Casus 210

Berlin Esrarı 52
Bionic Woman 13
Bir Parislinin Dramı 11
Blood, Capitan 101
Bonacieux, Constance 21, 106
Bond, James 9, 10, 101, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 241, 242, 244, 245, 246, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259
Bovary, Emma 24
Bragelonne Vikontu 23, 141, 143
Brüksel Esrarı 52
Burke, Edmund 128

Cagliostro Kontesi 153
Casino Royale 205, 206, 208, 209, 213, 224, 243, 253
Cavilleri, Jenny 23
Clarissa 120, 253
Claudia Particella: Kardinalin Sevgilisi 9
Coketown 27

Çocuklarımın Kütüphanesi 160

D'Annunzio 60, 152, 162, 167, 170
Dantès, Edmond 9, 33
Darko Kerim 216
Defoe, Daniel 60, 120, 155
Din Konusunda Kayıtsızlık Üzerine 55
Domino 225, 226, 246, 247
Donanmanın Tarihi 56
Doyle, Conan 30
Dr. No 209, 212, 216
Dumas, Alexandre 7, 8, 23, 31, 74, 78, 100, 108, 121, 123, 124, 132, 133, 135, 136, 138, 140, 142, 143, 147, 149
Dünya Irkları ve Halkları 160

Edebiyat ve Ulusal Yaşam 8, 79, 110
Emsalsiz Macera 159, 165, 173, 180, 181, 182, 186, 190, 203
Engels, Friedrich 21, 41, 51, 52, 67, 68, 77, 79, 90, 91, 92, 110, 117
Ernst Stavro Blofeld 217, 218, 221, 222, 223, 225, 226, 254, 257, 258
Eski Fransa Yönetiminin Tarihi 73
Eugénie Grandet 28

Fantômas 29, 100, 109, 114, 118, 124, 138, 149, 150, 248, 256
Féval, Paul 52, 258
Fieramosca 24, 103, 104

Flanders, Moll 27
Flash Gordon 157
Fleming, Ian 12, 101, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 225, 228, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260
Fleur-de-Marie 21, 40, 41, 51, 53, 60, 68, 80, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 97, 117
Floransa Kuşatması 31
Ford, John 18, 19
Fransa Tarihi Üzerine Yazılar 73

Gautier, Judith 254
George Bernard Shaw 174
de Gérolstein, Rodolphe 28, 40, 51, 53, 62, 68, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 113, 124, 132, 135, 137, 148
Gezgin Yahudi 58, 70, 71, 112, 121, 139, 142
Ginevra 24
de Girardin, Émile 28, 120
Giuliotti 164
Gizemli Ada 155
Gizemli Miras 137
Goldmann, Lucien 11, 12
Goriot Baba 23, 33
Gramegna, Luigi 100
Gramsci, Antonio 7, 8, 9, 10, 13, 22, 25, 78, 79, 110, 113, 120, 132, 147
Guerrazzi, Francesco 31, 100, 103

Halkın Esrarı 8, 56, 58, 72, 75
Hamlet 45
Haussmann, Baron 76
Hayatım 159, 164, 165, 167, 180, 182, 185, 199
Hile ve Aşk 60
Honeychile 221, 225, 226, 254
Hugo, Victor 52, 65, 76, 121, 180
Hugo Drax 215, 220, 225, 246
Huysmans, Joris Karl 130, 254

I Beati Paoli 12, 99, 100, 103, 109, 110, 111, 114, 115, 126
Invernizio, Carolina 29, 31, 108, 121, 148
Ivanhoe 31

İki Çilingir 58
İmparatorluk Ejderi 254
İngiltere'nin Normanlar Tarafından Fethinin Tarihi 73
İnsan İki Kere Yaşar 210, 216, 217, 222, 253, 254, 257
İtalyan 101

İtiraflar 60

Kant 129
Kaplanın Dişleri 152
Kardinalin Sevgilisi 9, 153
Kırmızı Başlıklı Kız 45
Kırmızı ve Siyah 20
Kibar Fahişeler 71
Kimsesiz Çocuk 27, 34
Kitle Kültürü: Yandaşları ve Karşıtları 7, 13
Kokain 159, 161, 167, 168, 170, 171, 172, 176
Körlerin Krallığı 193
Kötülükteki Deha 137
Kraliçenin Hizmetinde 210, 216, 217, 218, 222, 231
Kral Oidipus 17, 19
Kur-Diö'nün Demircisi 35, 36, 83, 136
Kutsal Aile 51, 67, 91, 92, 93, 110

La Folla 31
La Goualeuse 40
Lamennais 55
La Mode 57, 63
La Rochefoucauld 174
La Salamandre 55, 57, 81
Le Chiffre 206, 207, 213, 219, 225, 240, 243
Londra Esrarı 258
Londra'nın Sefaleti 137
Lüks Memeliler 161, 165, 166, 168, 196
Lytton, Bulwer 28

de Maistre, Joseph 55, 124
Mallarmé 130
Manon Lescaut 60
Manzoni, Alessandro 99, 103, 104
Marginalia 64
Marx, Karl 21, 25, 41, 45, 51, 52, 67, 68, 77, 79, 90, 91, 92, 110, 117, 148
Mastriani, Francesco 31, 168
Mathilde 59
Maturin 257
Maupassant 23, 150
Melmoth 257
Merovenjler Zamanından Anlatılar 73
Mickey Spillane 205, 242, 243
Mike Hammer 206, 242
Milord Edouard Bomston'un Aşkları 60
Moby Dick 28
Modigliani 180
Moll Flanders 144
Monte Cristo Kontu 7, 71, 78, 100, 131, 132, 148
Musa ve Çömezleri 159, 177
Mussolini 9, 153, 163, 164, 179, 184, 218
Münih Esrarı 52

Napoléon 20, 56, 74, 75, 103, 135, 137

Natoli, Luigi 9, 12, 99, 100, 103, 106, 108, 109, 110, 114, 115, 119
Nietzsche 7, 8, 9, 78, 120, 133, 148, 153
Nişanlılar 28, 99
Nouvelle Héloïse 60

Oliver Twist 27, 34
Orada 130, 254
Otranto Şatosu 128
Oyuk İğnenin Esrarı 146, 151

Ölümsüz Elmaslar 209, 214, 223, 231, 247
Özden Günlükler 257

Papini, Giovanni 164
Paris Esrarı 8, 11, 21, 25, 40, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 58, 59, 63, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 81, 83, 84, 86, 89, 97, 100, 110, 111, 113, 117, 121, 124, 132, 137, 148
Picasso 180
Pitigrilli 9, 10, 12, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204
Poe, E. A. 52, 64, 65, 76, 85
Poetika 17, 21, 83
Pompei'nin Son Günleri 28
Posta Arabası 18, 19
Pott Deneyi 12, 159, 173, 175, 189, 197, 203
Praz, Mario 60, 101, 256
Propp, Vladimir 22
Province Esrarı 52
Pyat, Félix 58

Radcliffe, Ann 101, 256
Raskolnikov 20
Red Grant 215, 220, 230, 231, 257
Reed, Carol 103
Rémi 27, 34
de Renal, Madam 20
Retorik 17, 21
Rimbaud 175
Robbe-Grillet 246, 248
Robin Hood, 146
Rocambole 134, 136
Rolla 60
Rosa Klebb 215, 218, 220, 225, 227, 230, 231
Rousseau 60, 155, 156, 158
de Rubempré, Lucien 23, 123
Rusya'dan Sevgilerle 209, 215, 216, 220, 230, 239, 247, 253

Sabatini, Raphael 101
Sarah Mac Gregor 40, 67, 78, 80

Sarışın Bebek 12, 159, 161, 165, 172, 173, 175, 179, 189, 193, 197, 203
Schiller 60, 129
Scott, Walter 31, 76, 100
Sefiller 25, 52, 103, 121
Sholmes, Herlock 145
SMERŞ 215, 222
Solitaire 220, 225, 226, 244, 259
Sorel, Julien 20, 123, 151
Soyluların Yükümlülükleri 73
SPECTRE 222, 223
Suç ve Ceza 20
Sue, Eugène 8, 9, 11, 14, 30, 40, 41, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 108, 110, 112, 121, 122, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 147, 149
Sughi, Cesare 11
Süperman 13

Şark Ekspresi 253

Tarzan 154, 155, 156, 157, 158
Tatiana 225, 226, 227, 230, 231
Tek Başına Geçen Bir Gece 242
Temsili Hükümet ve Fransa'nın Güncel Durumu Üzerine 73
Ten, Ölüm ve Şeytan 60, 101, 130, 256
du Terrail, Ponson 29, 36, 76, 83, 100, 112, 121, 134, 135, 136, 137
Teste, Monsieur 30
Thierry, Augustin 73
Tiffany 225, 226, 227, 232, 233, 234, 251, 252
Tiger Tanaka 216, 223, 228
Todorov 30
Tom Amca'nın Kulübesi 28
Tom Jones 27
Tortel, Jean 22, 25, 110, 118
Trompe-la-Mort 33

Üç Silahşörler 20, 31, 71, 78, 100, 138, 140, 141
Üçüncü Adam 103
Üçüncü Güç Nedir? 73
Ünlü Adlar 160

Vahşi Adamın Sözlüğü 164
Vahşinin Ölümü 113, 136
Valera, Paolo 31, 168
Valéry 30
Vathek 127, 129, 131
Vesper 205, 224, 226
Vikont 139, 141
da Vinci, Leonardo 255

Wilde, Oscar 15, 164, 174, 197, 203, 259
Wonder Woman 13

Yalnız Senin Gözlerin İçin 210, 216, 228, 254
Yargı Gücünün Eleştirisi 129
Yaşamak İçin Öldür 209, 213, 244
Yataklı Vagon Madonnası 259
Yedi Ana Günah 71
Yerleşik Düşünceler Sözlüğü 164, 174
Yıldırım Harekatı 209, 212, 217, 218, 222, 246
Yirmi Dört Beyin 164
Yirmi Yıl Sonra 31, 123, 139, 141
Yücelik ve Güzellik İdelerinin Kökeni Üzerine Araştırma 128

Zehirler İncelemesi 254
Zırvalamalar 164

UMBERTO ECO

POPÜLER ROMAN KAHRAMANLARI

Anlatının doğası nedir? Bir metnin bir solukta okunabilir hale gelmesi için yazar hangi kurnazlıklara ve hilelere başvurur? Neden tefrika romanlar okuyoruz? Teselli fikri nedir? Bir kahraman üstün insan olmayan okuyucusunu nasıl teselli eder? Umberto Eco bu kitapta popüler romanlar üzerinden inceleme yaparken aynı zamanda onların kahramanlarını masaya yatırıyor; Rocambole'den Monte Cristo Kontu'na, Arsen Lüpen'den James Bond'a, Tarzan'dan Superman'e kadar... Modern edebiyat mitolojisinin ana karakterlerini kendine özgü bir tarzda ele alıyor. *Popüler Roman Kahramanları*, basit okumalar ile o kadar da saçma okumalar olmadığını gözler önüne sermek açısından fark yaratan bir kitap.

19.00 TL

THG
0653985
GDD
005 GDD
THQ

ALFA İNCELEM
ISBN 978-605-17
9 786051 71