

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

PSİKANALİZ
ve
HİKÂYE ANLATICILIĞI

Peter Brooks



2.
Baskı

PSİKANALİZ
ve
HİKÂYE ANLATICILIĞI

Peter Brooks

PSİKANALİZ VE HİKÂYE ANLATICILIĞI

Hivren Demir-Atay 1998'de ODTÜ Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü bitirdikten sonra Bilkent Türk Edebiyatı Bölümü'nden yüksek lisans derecesi aldı. New York Eyalet Üniversitesi Binghamton Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde sürdürdüğü doktora çalışmasını 2010'da tamamladı. Halen Gaziantep Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde çalışmaktadır.

Hakan Atay ODTÜ'de felsefe, Bilkent Üniversitesi'nde Türk edebiyatı ve New York Eyalet Üniversitesi - Binghamton'da karşılaştırmalı edebiyat okudu. Halen Gaziantep Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde çalışmaktadır.

PSİKANALİZ VE HİKÂYE ANLATICILIĞI

PETER BROOKS

Çeviren: Hlvren Demir-Atay & Hakan Atay



**BOĞAZİÇİ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ**

Peter Brooks
Psychoanalysis and Storytelling

© Peter Brooks, 1994

Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı

© BÜTEK A.Ş. 2010. Tüm hakları saklıdır.

ISBN 978-605-4787-28-9

Bütek Boğaziçi Eğitim Turizm Teknopark Uygulama
ve Dan. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Rumeli Hisarı Mahallesi, Boğaziçi Üniversitesi
Güney Kampüs No: 11/2 Sarıyer/İstanbul
Telefon: (0212) 287 03 12-13

Yönetim Yeri:

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü
Garanti Kültür Merkezi, Arka Giriş
Etiler/İstanbul

bupress@boun.edu.tr

www.bupress.org

Telefon ve faks: (0212) 257 87 27

Sertifika No: 10821

Genel Yayın Yönetmeni: Murat Gülsoy

Yönetici Editör: Ergun Kocabıyık

Yayıma Hazırlayan: Berna Akkayal

Kapak Tasarımı: Kerem Yeğin

Baskı: Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş.

Beysan San. Sitesi Birlik Cad., No: 26

Acar Binası, Haramidere/Beylikdüzü, İstanbul

Telefon: (0212) 422 18 00

Sertifika No: 11957

Birinci Basım: Temmuz 2014

İkinci Basım: Şubat 2016

İçindekiler

Önsöz, vii

Teşekkür, x

John S. Rickard'ın Sunuşu, 11

Harold Schweizer'ın Sunuşu, 21

BİR PSİKANALİTİK ELEŞTİRİ FİKRİ, 31

MARJİNLERDEKİ DEĞİŞİMLER: YAPILANDIRMA, AKTARIM VE ANLATI, 58

HİKÂYE ANLATICISI, 87

ANLATIYI YAPILANDIRMAK: PETER BROOKS İLE SÖYLEŞİ, 116

Peter Brooks Bibliyografyası 1963-2014, 145

Dizin, 155

ÖNSÖZ

Son otuz yıldır, edebiyat çalışmalarında, sık sık bilimlerdeki paradigma kaymalarıyla karşılaştırılan temel ve kapsamlı değişimler gerçekleşiyor. Bu değişimler edebi kanonun genişletilmesi sonucunu da beraberinde getiriyor. Söz konusu kanon artık sadece ırkları, cinsiyetleri ve uyrukları yüzünden yapıtları marjinalleşen yazarların kaleme aldığı romanları, şiirleri ve oyunları kapsamakla kalmıyor, daha önceleri eleştirmenler tarafından yalnızca “arka plan” olarak üzerinde durulan ve felsefeciler, psikanalistler, tarihçiler, antropologlar, toplumsal ve dinsel düşünürlerce yazılan metinleri de içeriyor. Edebiyat eleştirmeni ve öğrencisi ise bugün her zamankinden daha tartışmalı bir konumda. 1951 yılında Cleanth Brooks büyük bir güvenle eleştirmenin işinin edebi nesneleri tanımlamak ve değerlendirmek olduğunu söyleyebiliyordu. Bu beyan, bilimsel nesnellik modelinin eleştiri için de geçerli olduğu iddiasına yaslanmakla beraber, bilimsel kuramın karşılaştığı tamamlayıcılık, belirsizlik ve mecaz kullanımı gibi önemli konulardan kaynaklanan soruları yanıtsız bırakmaktadır. Günümüzde, özellikle de feminist, Marksist ve psikanalitik kuramcılar ideolojiden kaçışın imkânsızlığını vurgularken ve bunun sonucu olarak da edebiyat öğretmenleri ve öğrencilerinin siyasetle, değerlerle ve estetikle ilgili konumlarını –bu konumlarını bilinir ve gözden geçirilebilir hale getirmek üzere– açıklamaları gereği ortaya çıkarken, değer probleminden bağımsız bir şüphecilik olasılığının kendisi kuşkuludur. Edebiyat çalışmalarındaki bu genişleme ve derinleşme, birçok eleştirmen için, çalıştıkları alanın yeniden canlılık kazanmasını beraberinde getirmiştir.

Kuramsal devrimin yenileyici bir niteliğe sahip olduğunu düşünenler, Jacques Lacan'ın psikanalizi yeniden canlandırmakla ilgili şu çağrısını hatırlatacak ve eleştiriye uygulamayı önereceklerdir: "Kendi tarihlerini tekrar gözden geçirerek ve üzerinde kuruldukları temeller hakkında düşünerek yeniden elde edecekleri anlamı, kalıplaşmış kullanım yüzünden artık canlılığını yitirmiş olan kavramlardan kurtarmanın acil bir görev olduğunu düşünüyorum. Kuşkusuz, bir öğretmenin asıl işlevi budur."

Fakat birçok yazar ve edebiyat öğretmeni, edebiyat kuramındaki son gelişmeleri tehlikeli ve anti-hümanist buluyor. Sözün merkeziliğini kaybetmesinin, "yazarın ölümü" hakkındaki iddiaların, dildeki boşluğa ve güçsüzlüklere yapılan vurgunun ve kanonu belirsiz bir şekilde açıp genişletmenin edebiyatı marjinalleştireceğinde ısrar ediliyor. Bu bakış açısına göre, kuramdaki gelişme, edebiyatın yeni tarihselcilik, feminizm, yapıbozumculuk ve psikanaliz gibi düşünce akımlarının saldırıları karşısında geri çekilmesiyle mümkün olmuştur. Bununla birlikte, Amerika ve Avrupa'da militan muhafazakârlığın ve şirket değerlerinin baskın olduğu bir dönemde, edebiyat kuramı, zaten azalmakta olan edebiyat ve eleştiri okurlarının sayısını daha da azaltmaktadır. Kuramsal kitapları okumak zordur; bu metinler, geleneksel edebiyat eğitimi almış insanların ancak küçük bir kısmının yeterli bilgiye sahip olduğunu varsayarlar; dilin, anlamın ve dünyanın genel bir açıdan yeniden değerlendirilmesini gerektirirler; yaşamlarını, başka disiplinlere karşı duyulan şüpheyeye bağlamış gibidirler: Profesyonel felsefeciler Derrida'dan uzak durur genellikle; psikanalistler Freud'u bilimsel bulmayıp reddeder; Lacan, Uluslararası Psikanaliz Derneği'nden bile aforoz edilmiştir.

Bu dizide yer alan kitaplar, Bucknell Üniversitesi'nin edebi çalışmalar alanındaki değişimler, bu değişimlerin edebiyat üzerindeki etkisi ve edebi kuramın insan bilimleri açısından anlamı gibi konulara ilişkin diyalogu sürdürme yolundaki çalışmalarından bazılarını kayıt altına almak-

tadır. Dünyaca tanınan katılımcıların, edebi çalışmaları yeniden şekillendirmek amacıyla beş yıl süreyle verdikleri bu seminerler, Andrew W. Mellon Vakfı'nın yaptığı cömert bağış sayesinde gerçekleştirilebilmiştir. Her bir kitap, semineri veren kişinin yayımlanmış çalışmalarına ilişkin bir sunuş yazısından, Bucknell'de verilen seminerlerden, bir söyleşiden ve kapsamlı bir kaynakçadan oluşmaktadır.

Teşekkür

Bu kitaptaki yazılara ait bazı kısımların önceki versiyonları şu dergi ve kitaplarda yayımlandı: *Critical Inquiry*, 13:2, 1987; tekrar basımı *The Trial(s) of Psychoanalysis* içinde, Françoise Meltzer (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1988; *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, Shlomith Rimmon-Kenan (ed.), Londra ve New York: Methuen, 1987; *Paragraph 7*, Oxford: Oxford University Press, 1986; *Yale Journal of Criticism*, sayı: 1:1, 1987. Bu dergilerin ve derleme kitapların editörlerine ve yayımcılarına, bu malzemeyi tekrar kullanmamıza izin verdikleri için minnettarız.

John S. Rickard'ın Sunuşu

Bir analojinin baştan çıkarıcılığına asla karşı koyamamışım.

Sigmund Freud, *Constructions in Analysis*¹

1984'te yayımlanan *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Olay Örgüsü İçin Okumak: Anlatıda Tasarı ve Niyet), Peter Brooks'u düzyazı anlatının önde gelen çağdaş kuramcıları arasına sokmuştur. Brooks, daha önce yayımlanan iki kitabında (*The Novel of Worldliness: Cr billon, Marivaux, Laclos, Stendhal* ([Dünyeviliğin Romanı: Cr billon, Marivaux, Laclos, Stendhal, 1969] ve *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* [Melodramatik İmgelem: Balzac, Henry James, Melodram ve Aşırılık Hali, 1976]) metin incelemesi konusundaki yeteneğini zaten göstermişti. Ayrıca 18. yüzyıl Fransız edebiyatında sosyal ilişkilerin ya da “dünyeviliğin” işlevini ve melodram gibi aşağı görülen popüler bir türün önemini ve etkisini yeniden değerlendirme ihtiyacı gibi daha kapsamlı konularda kilit sorular sorma konusunda da yeteneğini kanıtlamıştı. Brooks,  nceki kitaplarında olduğu gibi, *Reading for the Plot*'ta da, edebiyata ilişkin daha geniş bir tez keşfedip geliştirmek amacıyla düzyazı biçiminde kaleme alınmış bir grup kurmacayı inceler: Bu kez keşfedilecek olan geniş tez, modern edebiyat ile Freudcu psikanaliz arasındaki örtüşmeye ve karşılıklı olarak birbirini aydınlatmaya dayanan bu ilişkinin olay örgüsüne dair söyledikleriyle ilgilidir. En son kitabı *Body*

¹ “Konstruktionen in der Analyse” (Analizde Yapılandırılmalar) —yayına hazırlayanın notu.

Work'te [Beden Yapıt] ise, edebiyat ve psikanaliz arasındaki ilişkiye yaptığı vurguyu sürdürür. Bunu, kitabın giriş bölümünde belirttiği gibi, dikkatimizi, “anlatıyı ve ona yüklenen anlamları canlandıran bir arzu dinamiğinden” “arzunun nesnelere”, özellikle de cinselleştirilmiş insan bedenine kaydırarak yapar. Elinizdeki kitabın ilk bölümünde okumak ile erotik haz arasındaki analojiyi tartışan Brooks, kitapta yer alan denemelerde genel olarak *Reading for the Plot*'ta ele aldığı meseleleri *Body Work*'ün içerdiği yazılarla ilişkilendiriyor.

Reading for the Plot'un kalıcı etkisi bir bakıma, Brooks'un olay örgüsü tartışmasının can alıcı yönlerini edebiyatta biçimciliğin ya da geleneksel psikanalitik eleştirinin kalıplarının ötesine taşımaktaki ısrarından kaynaklanır. Brooks biçimciliğin de geleneksel psikanalitik eleştirinin de eski biçimleriyle yetersiz, fazlasıyla katı, hatta –psikanalitik eleştirinin ilk dönemleri düşünüldüğünde– “huzursuzluk yaratan” (s. 20) öncüler olduğunu iddia eder.² Her iki okuma tarzı da en indirgemeci tutumlarıyla, dinamik süreçler üzerine sabit “parmaklıklar” çekme ya da katı anlam yapıları dayatma eğilimindedir. Brooks'a göre, anlamla ilişkili olarak söz konusu dinamik süreçler, anlatının anlam ifade etmesine ve bizim zamansal akış üzerine anlamlı bir düzen kurmamıza aracılık etmektedir. Brooks, psikanalitik eleştiri filminin getirdiği daha “metne ve retoriğe dayalı” (s. 22) kavrayışla beraber arzunun vurgulanmasıyla şekillenen dinamik bir anlatıbilimi öne çıkararak, modern anlatıda biçimin gelişmesi için daha eklektik ve üretken bir yaklaşım önerir; anlatıbilimin gerekli fakat sınırlı terminolojisini psikanalizin zengin, hatta belki de daha çağrışımlı diliyle destekler. Giriş yazımın ikinci bölümünde bu gelişmenin içerdiği kimi meselelere değineceğim.

Brooks'un anlatı ve psikanaliz çalışmalarına katkılarını daha iyi anlayabilmek için düzyazı anlatılardaki olay

² Giriş bölümündeki sayfa göndermeleri Brooks'un bu kitaptaki yazılarını işaret etmektedir.

örgüsünün niteliği ve işlevi konusundaki tartışmasının birbiriyle ilişkili üç aşamasından söz edebiliriz:

1. Bazen örtük bazen açık bir biçimde karşımıza çıkan ve en eski mit ve masallardan postmodernizmin parçalı anlatılarına kadar, Batı kültüründe olay örgüsünün doğasının ve işlevindeki hareketin izini süren tarihsel bir anlatı;
2. Freud'un psikanaliz pratiğinin titiz bir incelemesi ve bir "temel olay örgüsü"nün (*masterplot*) ya da anlatıda olay örgüsünü okuma paradigmasının formülasyonu;
3. Brooks'un *Reading for the Plot*'taki iddiasının çeşitli özelliklerini aydınlatmak üzere seçilmiş düzyazı anlatıların yakın okumaları.

Brooks'un yapıtını cazip ve zarif kılan nedenlerden biri, anlatının dinamik süreçlerini anlamak ve tartışmak için sentetik, esnek bir model yaratmak üzere bu öğeleri birlikte işletme yöntemidir. Brooks'un anlatıya ilişkin tasarrusının çıtası çok yüksektir; çünkü düşüncenin olay örgüsü olmaksızın sürdürülebileceğini tahayyül edemez ve anlatıyı yaşamlarımızın canlı ve zorunlu bir ögesi olarak görür. Buna göre anlatı, uyum ve anlayış konularındaki psikolojik ihtiyaçlarımızı tanımamızı ve onlarla bağdaşmamızı sağlayan ruhsal bir süreçtir.

Örneğin Propp için olay örgüsü, görece bir değişmezlik özelliğine sahip sözdizimsel öğelerin yeniden bir araya gelişidir. Bu anlayışa göre olay örgüsü nihayetinde bir küme yapısını ifade etmeye yarayan bir formüldür. Oysa Brooks, anlatı itkisini, beden ve zaman içindeki varlığımızın insani gerçekleriyle baş etmeye dönük kaçınılmaz bir girişim olarak görür. Anlatının, bizim değişken bir şimdiki zamanı, zıt noktaları bir araya getiren hermenötik ve *proairesis* (düşünülp taşınılmış seçim) aracılığıyla müzakere etmemize hangi yollarla yardımcı olduğunun gayet farkındadır; çünkü "zaman içinde anlamın yaratılmasını şekillendirdikleri için, belleğin hareketi ve arzunun tari-

hiyle ilişki içindeyizdir” (RP, s. xv). Olay örgüsü Brooks için durağan olmaktan çıkıp devinimsel bir hal alır. İnsanlık durumuna içkin, arzusunun kökenlerinin gömüldüğü, çoğunlukla belirsiz fakat güçlü bir geçmiş ile biçimini geçmişten ve şimdiden alan arzulanan bir gelecek arasında kaldığımızda ortaya çıkan gerilimlere uyum sağlamak amacıyla hareket eden ve buna göre tasarlanan bir arzu makinesidir söz konusu olan.

Reading for the Plot’ın iddiası, bizi, 19. ve 20. yüzyıllarda “kutsal mit örtüsünün altından çıkarıp” (RP, s. xii) modern dünyaya taşıyan tarihsel bir kurgu içeriyor. Buna göre, modern dünyada anlatı fazlasıyla irdelendiğinden, dengesini yitirmiştir. Bizse hem “olay örgülerinden” (yapay dönüşlerden ve sonlardan) “kuşkulanır”, hem de onların hayatlarımıza ve kültürlerimize bir zamanlar bahşetmiş olduğu düşünülen düzene nostaljiyle bakar hale gelmişizdir. Brooks’un olay örgüsü alanındaki çalışmaları, masallar ve dedektif hikâyeleri gibi sıkı bir biçimde kurgulanmış kapanma (*closure*) ve iyileştirme (*cure*) anlatılarından *Büyük Umutlar*³ gibi olay örgüsü ağır 19. yüzyıl romanlarına ve *Karanlığın Yüreği*⁴ ve *Abşalom, Abşalom!*⁵ gibi tam anlamıyla modernist anlatılara uzanan, çoğunlukla kronolojik bir örüntü izler. *Reading for the Plot*’un bölümleri bu edebi metin okumaları ile Freud’un yazılarında ve klinik uygulamasında ortaya attığı kuramsal meseleler üzerine düşünceleri arasında gider gelir. Brooks’un kuram ile eleştiriye yaratıcı bir biçimde sentezleme yeteneği ve anlatı bilimiyle psikanalizden edindiği kuramsal içgörüler, Balzac, Flaubert, Conrad, Faulkner ve öteki yazarlar üzerine yaptığı üretken ve eklemler okumalar çalışmalarını zenginleştiriyor ve “edebi ve ruhsal dinamikler arasındaki örtüşme” (RP, s. xiv) konusundaki tartışmasını geliştirme-

³ Charles Dickens, çev. Nihal Yeğinoğlu, Can Yayınları, 2001 —y.h.n.

⁴ Joseph Conrad, çev. Sinan Fişek, İletişim Yayınları, 2011 —y.h.n.

⁵ William Faulkner, çev. Aslı Biçen, YKY, 2010 —y.h.n.

sine olanak tanıyor. Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*⁶ ya da Roland Barthes'ın *S/Z'si*⁷ üzerine yaptığı çalışmalar ve öne sürdüğü kuramsal düşünceler, *Kırmızı ve Siyah*,⁸ *Duygusal Eğitim*,⁹ *Büyük Umutlar* ya da *Karanlığın Yüreği* gibi aşına olduğumuz metinlere yeni yollardan yaklaşmayı önerirken, bu metinleri yorumlama biçimi de anlatının doğasına ilişkin daha genel fikirlerine açıklık getirir.

Brooks'un anlatıbilim, psikanaliz, olay örgüsü tarihi ve yakın okuma üzerinden kurduğu karmaşık ve girift ağın temel bağlantı noktası, anlatı ve epistemoloji arasındaki ilişkidir: Bilgi aramanın ve hakikati kurmanın bir aracı olarak hikâyeye yapılan vurgu... Anlatı ve hakikat arasındaki ilişkiye yönelik bu ilgi, *Reading for the Plot*'u hem bu kitaptaki yazılara, hem de Brooks'un son kitabı *Body Work*'e bağlıyor. *Reading for the Plot*'ta hafıza ve arzu hareketleri, arzunun kökenlerini açığa çıkarmak ve olay örgüsünün sonunda ya da ölümüyle¹⁰ geleceğini umduğumuz "tam sözce"ye ya da ifşaya doğru hareket etmek için ileri geri mekik dokurken, diyalojik *Zwischenreich*, yani aktarımla yaratılan "ara bölge" (RP, s. 234), olay örgüsüne duyulan inancın zedelenmesi, bunların hepsi bilgi için, kökenleri, gelişmeyi, yaşamlarımızın ve kurmacalarımızın olay örgülerinin sonlarını keşfetmek için duyduğumuz ihtiyaca, hatta içgüdüye dahil olur. *Body Work*'te Brooks, tartışmasının merkezinde yer alan bir kavram için tekrar Freud'a döner: *Wisstrieb*, ya da epistemofili,

⁶ Çev. Aziz Yardımlı, İdea, 2000; çev. Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2001; çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, *Metapsikoloji* içinde, Payel, 2002 —y.h.n.

⁷ Çev. S. Öztürk Kasar, YKY, 2002 —y.h.n.

⁸ H. B. Stendhal, çev. Bertan Onaran, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014 —y.h.n.

⁹ Gustave Flaubert, çev. Cemal Süreya, İletişim Yayınları, 2007 —y.h.n.

¹⁰ Joseph Conrad, *Lord Jim* [çev. H.F. Nemli, İletişim Yayınları, 2009, s. 205]: "Kekelemeler, bocalamalar içinde geçen ömür, biricik amacımız olan o son sözü dile getirmek için fazlasıyla kısa değil mi?" Brooks bu pasajı *Reading for the Plot*'ın epigrafı olarak kullanıyor.

Freud'un *Cinsellik Üzerine*¹¹ başlıklı çalışmasında geçen, çocukların, bebeklerin nereden geldikleri konusundaki gizemi (Freud buna "Sfenks bilmecesi" der) çözmek için duydukları arzudan kaynaklanan bilgi edinme içgüdüsü (*BW* s. 96-9). *Body Work* hakikatin cinselleştirilmiş insan bedeninin içinde ya da üzerinde yerleşmesi ve açığa çıkması için duyulan arzuyla ilgilenir. Her ne kadar Brooks, Susan Sontag'ın "bir sanat 'erotigi'" olabileceğini söylediği şeyi yaratma çabasıyla, tartıştığı, itici bir güç olarak anlatı arzusunu cinsel arzuyla aynı düzleme getirse de, *Reading for the Plot*'ta ana hatları çizilen, bilgi ve hakikat için duyulan arzu, genel olarak hakikatin alanı ve örtüsü olarak cinsellikle daha az ilgilenir (*RP*, s. xv). Fakat bütününe baktığımızda *Reading for the Plot*'ta anlatıların orta kısımlarında görülen tekrarların ve dönüşlerin ötesine geçmek için geçmişin örtüsünü kaldırma arzusunu ve bunun yerine anlatının istenen sonuna hareket etmeyi amaçlayan daha genellenmiş bir epistemofili buluruz.

Brooks'un *Reading for the Plot*'ta haritasını çıkardığı modern olay örgüsü tarihi, Freud'un kariyerinin gidişatını taklit eder. Buna göre hareketin yönü, Freud'un başlangıçta psikanalizin nevrozun kökenlerini keşfetme ve iyileştirme yeteneğine duyduğu güvenden, analizde ulaşılan hakikatlerin olgudan çok yapılandırma olduğuna ve analizin sonlandırılmazlığına dair artan inancına doğrudur. *Reading for the Plot*'un Freud'dan beslendiği noktalar, Brooks'un kitabının sonunda belirttiği gibi, temelde iki karmaşık fikre dayanır: Bir taraftan "enerjik-dinamik model", Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'de rekabet halindeki eros ve thanatos dürtüleri arasındaki gerilime ilişkin tartışmasını anlatı için bir "temel olay örgüsü"ne uygularken, öte yandan Brooks, Kurt Adam olgu öyküsü okumasından "anlatılan durumla ve metinle uyumlu bir psikanalitik aktarım modeli" (*RP*, s. 320) kurar.

¹¹ Çev. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, 2006 —y.h.n.

Bu ana bölümlerin ilki, pek çok antolojiye alınmış olan “Freud’s Masterplot: A Model for Narrative”dir (Freud’un Temel Olay Örgüsü: Anlatı İçin Bir Model). Burada Brooks, Freud’un *Haz İlkesinin Ötesinde* metnini, anlatının kendi tedavisini olay örgüsünün ölümünde araması yönündeki “içgüdüsel” arzuyu anlamaya dönük bir paradigma olarak kullanarak anlatıların başlangıçlarını, orta kısımlarını ve sonlarını inceler. Psikanalitik modele bakılırsa, bu ölüm ancak metin kendine özgü bastırılmış giz ve travmalarını hatırlayıp üzerlerinden geçtikten sonra gelebilir. Anlatıların orta kısımları, kökenlerin arzusuyla ve arzunun sonuçlarıyla ilişkisinin bilgisine ve kavrayışına ulaşmak amacıyla, olay örgüsünün sonunu erteleyerek kayıp zamanı tekrar eder ve başa alır. Böylece *Büyük Umutlar* okumasına, Pip’in kökenlerinin, kimliğinin ve adının kaybolmasıyla ya da bulanıklaşmasıyla başlar. Pip’in kendisiyle ilgili kafa karışıklığı ve “hakiki” benliğine uymayan olay örgüsünü ve kimlikleri ayıklama mücadelesi, ona, okura ve olay örgüsünün kendisine güç veren bir bilgi edinme arzusu üretir. Bu “olay örgüsü oldukça yüklü roman” (RP, s. xvi), Pip’in kendisiyle ilgili doğru bilgiye ulaşması yoluyla geçmişin açığa çıkarılması süreci tamamlanmadan bitiş noktasına ulaşamaz.

Brooks’un Freud okumalarından oluşturduğu bir başka okuma modeli de, bütünlüksüz bir *fabula*’ya (temel hikâye; burada “geri getirilmesi mümkün olmayan ilksel sahne”) yanıt olarak bütünlüklü bir anlatının ya da *sjuzet*’nin (olay örgüsü) işleyişinin bir modeli olarak psikanalitik aktarımı önerir. Anlatı için önerilen bu model bir kez daha kökenleri anlama arzusunun ve işlenebilir bir “hakikat” bulma ihtiyacını öne çıkarır. Bu hakikat, anlatısal direncin üstesinden gelecek ve -kişinin hayatının ya da kurmacasının- “olay örgüsü”nün geleceğe ya da arzulanan sona doğru hareketinin yeniden başlamasına izin verecek bir açıklamadır. Brooks’un aktarım konusundaki kapsamlı tartışmasının en önemli odak noktası, *Reading for the Plot*’ta Kurt Adam’a ayrılmış uzun bölüm

ile bu kitaptaki “Marjinlerdeki Değişimler: Yapılandırma, Aktarım ve Anlatı” başlıklı yazıda ele alınan Kurt Adam olgu öyküsüdür. Brooks’un aktarıma bir okuma modeli olarak duyduğu ilgi, Joseph Conrad’ın *Karanlığın Yüreği* ve William Faulkner’in *Abşalom, Abşalom!* romanları hakkındaki okumalarında da yansımaları bulur. Bunlar, anlatıda hakikatin konumu konusunda benzer nitelikte sarsıcı sonuçlara (anlatının geçici niteliği, “tam ifade”nin olanaksızlığı, geçmişin kaçınılmaz muğlaklığı ve bütünlüklü bir anlatı “yerleştirme”ye dönük modernist istek, “eksik fakat yanlış olmayan bir evren imgesi” [RP, s. 318]) ulaşan modernist romanlardır. Bu modelde olay örgüsü ve hakikat, aktarımın bir parçası (analizan ile analist, metin ile okur, bir karakter ile bir başka karakter arasındaki anlam müzakeresi), ampirik bir hakikatten çok pragmatik bir hakikat *yapılandırma* girişimi haline gelir. Bu nedenle *Abşalom, Abşalom!*’da Quentin ve Shreve geçmişi “zorunlu bir hermenötik kurmaca” içinde yeniden canlandırıp yapılandırmak için uğraşır (RP, s. 304; vurgu bana ait). Masal gibi geleneksel düzyazı anlatılarda olay örgüsü “yolunda gitmeyen bir arzu sorunu aracılığıyla işlerken ve o arzu-yu iyileştirme noktasına getirirken” (RP, s. 9), modernist ve postmodernist anlatılar biçimsel kapanma aracılığıyla elde edilen anlatısal “iyileştirme” konusundaki derin kuşku-yu açığa vurur. Faulkner’in romanı, Freud’un geç dönem yazıları gibi, anlatının –ve analizin– sonlandırılmaz olabileceğini kabul eder; fakat bilme ve anlama, arzu için bir “tedavi” bulma ve dünyaya bir düzen verecek bir olay örgüsü yapılandırma ihtiyacı, Quentin’in takıntılı anlatma arzusunun gösterdiği üzere, her zamanki gibi acildir. Freud ve Faulkner gibi modernistler, “Bizler bir bakıma olay örgüsü okurları olarak onun sıralamalarına tam anlamıyla inanamayacak denli geliştik” şeklindeki modern farkındalığın trajik bir biçimde karşısında duran bir olay örgüsü nostaljisini ortaya koyarlar (RP, s. 314).

Brooks, Freud’un yapıtını temel olay örgüsünün dayandığı bir zemin olarak kullanıp birtakım riskler alırken,

ima edilen hakikat değeri ve gönderimsellik yolunda pek çok şey elde eder. Freudcu zihin modeli, bugün yalnızca keyfi değil, aynı zamanda fallus odaklı, Avrupa merkezli ve tarih dışı olarak nitelenmektedir. Fakat Brooks, “psikanalitik düşünceye duyduğu kişisel yakınlığı” ortaya koyarak (*BW*, s. xii) ve “edebiyat ile ruhsal süreç arasında bir örtüşme olduğunu ve estetik yapıyla biçimin bir şekilde uyandırdıkları, harekete geçirdikleri ve başvurdıkları ruhsal işleyişlerle ortak bir noktada buluştuğunu sezdiğimiz için psikanalizle edebiyat eleştirisinin buluşmasını düşlemeye”¹² devam ederek psikanalize yaslanmakta ısrarlıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, Brooks, okuma tarzını Freud’unkiyle ilişkilendirerek, modernizmden postmodernizme izini sürmek istediği tarihsel anlatıyı (olay örgüsünün tarihsel anlatısı) güven duygusundan belirsizliğe kendi gelişimi içinde taklit eden bir model oluşturur. Brooks’un psikanalizle kurduğu ilişkinin olay örgüsü üzerine yaptığı tartışmaların can alıcı noktalarını ortaya çıkarma biçimi ve Dora ya da Kurt Adam gibi gerçek bireylerin hayat hikâyelerinden oluşturulan bir metinselliğe yaptığı vurgu aracılığıyla bir tür gerçeklik ve gönderimsellik sunması ise daha da büyük önem taşır. Psikanalizin antropolojik önemini –hatta olası *hakikati*ni– ortaya koyma arzusuna karşılık, psikanaliz-edebiyat karşıtlığında bir alana öteki karşısında ayrıcalık tanımayaya yanaşmayı, Brooks’u arada bırakır. Bu bölünmüşlük hali onu, psikanalitik bir okuma modeliyle ulaşılan yapılandırmalar için bir ara-hakikat ya da pragmatik bir hakikat değeri iddia etme noktasına getirmiştir. Bu, “gönderimin dünyayı adlandırmaya dönük bir unsur ya da metnin belli bir gruba ait özel dili olarak değil, anlatının anlatandan dinleyiciye ve sonra yine anlatıcıya aktarımında yer alan *gönderim hareketi* olarak anlaşıldığı,” anlatı için belli bir gönderimsel işlev olarak değer kazanmış bir

¹² “The Proffered Word,” *Times Literary Supplement*, no. 4623 (8 Kasım 1991), s. 11.

gönderimselliktir (s. 72). Brooks, Freud'un fikirlerini izleyerek şu sonuca varır: "Görme ve bilme çabası, hâkim olma çabasıdır" (BW, s. 106) ve bunun uzantısı olarak, nihai bir anlatısal hakikate ulaşma girişiminin, gerek psikanalitik pratikte, gerek edebiyatta, bir gerçekliğe ve kontrolümüzün ötesinde bir zamansallığa hâkim olma konusundaki zorunlu girişimler olduğu sonucuna varabiliriz. Belki de Freud'un Kurt Adam vakasını özetlerken söylediği gibi, "Muğlaklığı açıklıkla tanımaktan dolayı ... memnuniyet duymalıyız."¹³ Bu anlatı modeli içinde hafıza ve arzu, okur ve metin, analist ve analizan, bir kuşku çağında, geçici ama can alıcı bir hakikate ulaşan anlatılar yaratma çabasıyla hep beraber ve diyalojik bir biçimde çalışırken, bize de dünyada anlam kazanmamız için biraz daha zaman tanırırlar.

¹³ "From the History of an Infantile Neurosis," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Der. James Strachey (Londra: Hogarth Press, 1955), c. 17, s. 105 —y.h.n.

Harold Schweizer'ın Sunuşu

Psikanaliz her şeyden önce bir yorum sanatıydı.

Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*¹

Haz İlkesinin Ötesinde'nin üçüncü bölümünün giriş paragrafında Freud, “yirmi beş yıllık yoğun çalışma” sonunda, psikanalizin hermenötikten fazlasını içerdiğini fark ettiğini söyler. “Analistin yapılandırmasını onaylaması” istenen hasta, ne yazık ki, bastırdığı şeylere dair anlatının hakikatine asla ikna olamamıştır. Hasta, bilinçdışını “geçmişe ait bir şey olarak” (*ein Stück der Vergangenheit*) hatırlamaktan çok, güncel deneyimlerinde tekrarlamaya zorlanmıştır. Freud'un “*Stück der Vergangenheit*”ı, aniden karmaşıklaşan “şimdiki deneyimler” olgusunun kösteklediği bir “yorum sanatı”nın, bir *Deutungskunst*'un kayıp nesnesidir. İstendiği takdirde dönülebilecek “tek parça” bir şey olma özelliğini yitiren sadece geçmiş değildir. Bu süreç içinde kendini hatırlaması durumunda doktorunu memnun edecek olan hasta da (*wie der Arzt es lieber sähe*) kesintisiz bir parçalanma hali yaşar.

Bu kitaptaki üç bölümün ikincisinde Peter Brooks yerinde bir olgu öyküsünden bahseder: Freud'un kötü bir üne sahip olan ve *Haz İlkesinin Ötesinde*'den on beş yıl önce yayımlanan “Dora Vakası”. Freud, başlangıçta psikanalitik yöntemini daha doğrudan bir yorumlama sanatı üzerinden, Sherlock Holmes'ün tümdengelim mantığına dayanarak biçimlendirirken, “Dora”da analistin hastayla kurduğu aktarımsal ilişkinin öngörülemez pürüzlerini apaçık ortaya koyar. Brooks'un dile getirdiği gibi, “Bu noktada şimdiki zaman bir mücadele alanı niteliğindedir” ve “Başlangıçta geçmişin görece basit bir anımsanması olarak düşündüğümüz ... şey oldukça farklı bir şeye dö-

¹ Türkçe baskıda s. 31 —y.h.n.

nüşür" (s. 80).² Nitekim değişen koşullar altında geçmiş artık "geçmişin hikâyesidir" (s. 67) ve "analizanın geçmişini yeniden üretme girişiminden vazgeçmesi için uğraşılması" (s. 68).

Burada terk edilmeye çalışılan şey, gerçekliği varsayılan bir geçmiştir: Psikanalizin –tedavinin kendisini fetişleştirmemeye uğraşırken– zincirlerinden kurtulmayı vaat ettiği, gerçeklik ya da fetiş olarak geçmiş. Gerçeklik içinde değilse bile kurmaca içinde, ya da Aristoteles'in tarih ile şiir arasındaki farka dair meşhur tanımında dediği gibi "ne olduğunda" değilse bile "ne olabileceğinde" bir iyileşme gerçekleşmelidir. Zira "ne olabileceği", Freud'un da kabul ettiği üzere, saf bir sanrı olabilir (s. 75). Aristoteles'i kurmaca bir terapi anlatısı bağlamında anmak, Freud'un tür olarak trajediden beslendiğini de akla getirir. Psikanalize benzer biçimde trajedi de, Hannah Arendt'in sevgilerinden hareketle işaret ettiği gibi, kahramanın "acı çekme yolunda yapılan şeyi yeniden deneyimleyerek bilgi sahibi olmasına" izin verir ve "bu *pathos*, geçmişe yeniden katlanma hali yaşanırken, bireysel eylemler ağı bir olaya, önemli bir bütüne dönüşür".³

Freud'un olgu öyküleri açık bir biçimde modern trajedilerdir; acı çekmenin anlatısal bir olaya, "önemli bir bütüne" dönüşmesidir. Stanley Fish'in Freud'un Kurt Adam olgu öyküsünde aldatma retorikini keşfetmesi, bu bakımdan terapinin zorunlu retorik doğasının keşfinden daha fazlasını ifade eder. "Ne olabilir", mecburen –en azından şu an için– "ne olmak zorunda"dır. Fish, Freud'un "yanlışlanamaz bir gerçek"⁴ oluşturmaya çalışırken kaçınılmaz bir *Deutungskunst* içinde kararsızca kök saldıgını göstermeye

² Sayfa numaraları Brooks'un metninin Türkçe baskısına göre değiştirilmiştir —y.h.n.

³ Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, Harmondsworth: Penguin, 1973, s. 28.

⁴ Stanley Fish, "Withholding the Missing Portion: Psychoanalysis and Rhetoric", *Doing What Comes Naturally*, Durham ve Londra: Duke University Press, 1989, s. 545 vd., s. 552.

çalışırken, gerçeği zorunlu bir kurmaca olarak düşündüğünü göz ardı eder. Ayrıca bunlar, Freud'un sayısız gözden geçirmelerinin de işaret ettiği gibi, bilinçli olarak (Brooks'a göre kahramanca) böyle ele alınmış kurmacalardır.

Fish'e göre, "Brooks'un okumasında Kurt Adam olgusu 'radikal derecede modernist' bir metindir; otoritesini kapanma gücünden alan ayrıntılı anlatılar olarak açıklayıcı hikâyelere duyulan inancı tehlikeli bir biçimde istikrarsızlaştıran bir 'karar verilemezlik'e ve 'belirsizlik yapısı'na sahiptir".⁵ Brooks, Fish'e verdiği kapsamlı yanıttta Freud'un belirsizlik hermenötüğünü kendinden emin bir şekilde tekrarlasa da, kendi kavramı olan iyileştirici anlatı yapılandırması Freud'un arkasında bıraktığını söylediği tamamlama, kapanma, ikna gücü gibi otoriteleri tekrar tekrar vurgulamaktan geri durmaz. Nitekim başlangıçta ve bazı temel varsayımlar söz konusu olduğunda Brooks'un kuramı, sözgelimi John Crowe Ransom'ın estetik düşünebilen birine, "[nesneyi] hemen alıp tüketme konusunda içgüdüsel bir zorunluluk duymaması" için "nesneyi nesne olarak izlemesi"ni⁶ önermesinden çok da farklı değildir. Brooks sadece ufak değişikliklerle "sapkınlıklara ilişkin bir söz sanatları birikimi"ni savunur ki "metinleri basitçe tüketmeyi bir yana bırakıp, metin okumalarımızı çözümlemeye değer bir analiz nesnesi haline getirmemizi" mümkün kılabilsin (s. 49). "Anlatısal hakikat," der Brooks, "anlatı söyleminin akla yatkınlığından ve iyi bir biçimde şekillendirilmesinden kaynaklanan bir inandırıcılık meselesidir. Bu mesele ayrıca onun gücü diye adlandırabileceğimiz şeyden, yani daha çok bağlantı örüntüsü yaratabilen ve bir anlam ifade eden tek açıklayıcı anlatının burada olduğu düşüncesine dayanarak sorunun böyle gelişmiş olabileceği konusunda bizi ikna etme potansiyelinden kaynaklanır" (s. 74). Burada

⁵ Fish, s. 534.

⁶ John Crowe Ransom, *The World's Body*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1938; tekrar basım 1968, s. 44.

Fish'in kavramı olan analistin güç istemi ve hatta biçimci bir estetiğin ideolojik çağrışımları, Brooks'un güç ve etki retorğinde güçlü bir yankı bulur. Konuşma terapisinin aktarımsal, dolayısıyla da uçucu ve sonlandırılmaz doğasını savunmasına karşın, başlangıçta, Fish'in sözünü ettiği ayrıntılı rapora ve açıklayıcı hikâyelere ya da estetiğe atfedilen bütünlük, güç ve tamamlanmışlığa ihtiyaç duyan retoriğe dayalı bir yapılandırmanın bütün işaretlerini taşır. Brooks'un "iyi biçimlenmiş" anlatısı, tıpkı estetik gibi, tarihin onarılamaz gerçekliklerinden kaçıp kendine bir sığınak arar; "özel bir alan", "yapay bir hastalık", "mış gibinin alanı", "özel bir şimdiki zaman biçimi" ve "geçmişin simgesel bir biçimde başa sarılmasıdır..."; bunların tamamı Brooks'un "geçmişte olanların yerini alma olasılığına sahip bir kurmacaya" (s. 83) eklediği Freudcu kavramlardır. Balzac, fazlasıyla düzanlamsal bir geçmiş anlayışının kurmacanın yerine geçirildiği (bunu hastayı iyileştirmek yerine ona zarar vererek yapar) *Adieu* adlı hikâyesinde bu kurmaca biçimini büyük bir başarıyla somutlaştırır.

Brooks'un kavramsallaştırdığı biçimiyle estetik psikanaliz (anlatının biçimsel nitelikleri konusundaki ısrarıyla, bütünlüğüyle, tamamlanmışlığıyla ve retorik gücüyle vurgulanır) bizi zorunlu olarak psikanalizin edebiyattan çok da farklı olmadığının kabulüne götürür. Fakat bu türden bir kabul, iki söylem arasında bir örtüşme olasılığına açık kapı bırakır ki bu durumda biri diğerinden üstün değildir. Brooks'un öne sürdüğü gibi, eğer edebiyat ve psikanaliz birbirleriyle karşılıklı oyun ya da kaydırma (kelime ya da deyimleri yanlış kullanma, *catachresis*) biçiminde ilişki kuruyorsa, her iki kavram da kurmacanın veya psikanalizin öteki için bir zemin oluşturmadığını ve otorite konumlarının yer değiştirebilir olduğunu ileri sürer. Bu durumda düz anlam ile mecazi anlam arasında fark bulunmaması herhangi bir hakikat değerine dair bir yargıya izin vermez. Dolayısıyla psikanaliz de açıklayıcı güçten yoksundur (s. 37); Freud'un aktarımsal *Zwischenreich*'inin kesinliğe ola-

nak tanımayan yapısından kaynaklanan alacakaranlıkta yer alır. Bu, Fish'in, Freud'un sözde niyetleri konusundaki kuşkularını sorgulanabilir kıldığı kadar, psikanalizin kendisinin meşruiyetini de tartışmaya açık hale getirir. Brooks'un böyle bir suçlama karşısındaki yanıtı şudur: Yapının birörnekliği, edebiyat ve psikanaliz arasındaki bilişsel ve duygusal örtüşme (s. 55) yine de "insana düşen hisse" (*human stakes*) dediği şeyi açığa çıkarır (s. 50).

Brooks'un iddiası büyük ölçüde Freud'un cinsel arzu ve anlatısal olay örgüsü ile erotik ve estetik biçim arasında bir analogi olduğu yönündeki varsayımını izlemesine dayanır. Bu analogide edebiyat insan varoluşunun temel bir parçası olarak sunulur; Brooks'a göre, insana düşen hissenin ortaya çıkarılması için yazarın, okurun ya da kurmaca karakterlerin değil, kelimenin tam anlamıyla edebiyatın biçimini incelemek gerekir. Bu öneri biçimsel ve estetik soruların insani meseleler konusunda karşılıksız ve kayıtsız olduğunu öne süren alışıldık fikrin beklenmedik biçimde tersine çevrilmesi anlamına gelir.

Brooks'un tam anlamıyla 19. yüzyıl gerçekçiliğinde takılıp kalmış olan estetik tercihleri düşünüldüğünde, ruhsal süreçlerin dinamiklerinin en tatmin edici biçimde sergilendiği yer, estetik bir kapanmanın libidoyla ilişkili tatminlerini -gerekli bir kurmaca biçiminde olmak kaydıyla- sunan bir estetiktir. Bu, estetik sınırları belirlenebilir bir başlangıcı, orta kısmı ve sonu öngörür. "Dora"nın Brooks'a asla tatmin edici bir sona ulaşamayan ve karakterleri arasında tam olarak nasıl bir ilişki olduğu konusunda kararsız kalan başarısız bir Edward dönemi romanı gibi görünmesinden (s. 64) yola çıkarak, bu tür bir başarısızlığın bütün anlatısal türlere içkin olduğu rahatlıkla söylenebilir. Hatta Freud'un "Kurt Adam"a ilişkin gözden geçirmelerini düşünürsek, bunun çeşitli kapanmaları ve bu kapanmalardan ileri gelen sürekli açık olma halini de içerdiğini ekleyebiliriz. Anlatısal hakikatin doğrulanması yalnızca "bir anlam alanı oluşturabileceğimize dair bir yanılsama" (s. 49) olarak kurulabildiği için inkârın da,

hastanın onayının da analizi sonlandıramadığı görülür. “Olaylar kesin böyle gerçekleşmiştir” ya da “bir taraftan doğru gibi görüldüğü sürece bütün anlatısal hakikati doğru kabul etmemiz ... öte yandan da anlatısal hakikatin doğru gibi görünmesi için bir biçimde geçmişteki deneyi-me sadık kalması gerekir” (s. 76) gibi iddialar, oldukça tehlikeli bir biçimde bir hakikat zemininin bulunmadığını ve anlatısal tedavi ile psikanalitik eleştirinin epistemolo-jisinin zorunlu olarak çevrimsel olduğunu ilan eder. Bu nedenle, ne psikanalitik eleştiri ne de tedavi, Brooks’un “kusurlu anlatılar”da keşfettiği ve hastanın analistin önerisini almasına sebep olan zihinsel bir bozukluk sa-yılmaktan muaf olabilir. Bu yüzden analist ile analizan, okur ile metin birbirlerinin yerine geçebilirler.

Modernizm Freud’un psikanalizi keşfinin çağdaşı ol-duğu için, modernist metinler ile kusurlu anlatılar arasın-da tesadüfi bir benzerlikten daha fazlası vardır. “Boşluk-lar, bellek sürçmeleri, açıklanamaz kronolojik çelişkiler ve bastırılan malzemeyi gizleyen perde anılarla dolan” (s. 61) hastanın hikâyesi modernist metne benzerken, analistin yapılandırması da farklı değildir. Bu yapılandırma, biçi-mine ilişkin bir ironi ve okunurluğu konusunda bir kaygı içerir. Brooks, iletilebilirlik kaygısının gerçekçi roman için bile geçerli olduğunu öne sürer. Buradan hareketle mo-dernist özellikler genellendiğinde, psikanalizin kendisinin de nihayetinde tedavi etmeyi amaçladığı hastalığın içine dahil edilmesi gerektiği sonucuna ulaşılabilir.

Böylece Brooks bizi “biçimci bir ‘anlatıbilim’in öte-sinde” (s. 88) bir tedavi ve anlatı anlayışına götürecektir. Tedavi, estetik deneyimin belli bir biçim ve hakikat içinde fetişleşmesine yol açmaktansa ya da “dünyayı adlandı-ran bir şey” olmaktansa (s. 88), metinlerin okunmasında olduğu gibi “metin ile okur arasındaki hareket esnasın-da” (s. 88) gerçekleşir. Belirleyici olan, “tutarlı, kronolojik olarak düzenlenmiş hikâyeden” çok, “anlatı söyleminin öyküyü düzenleme biçimine” ait süreçtir (s. 70). Bu sü-reci tanımlayan sözcük, belki de Freud’un psikanaliz ve edebiyat çalışmaları konusundaki keşiflerinden en temeli

olan “aktarım”dır. Sözcüğün ifade ettiği şey şudur: Zihinsel hastalığın tedavisi, bir sanat yapıtının inşası ya da ikisinden birinin yorumu gibi, ne şimdide ne gelecekte, ne hastada ne analistte, ne metinde ne de okurda gerçekleşir. Otoritesi onun değiş tokuşunda yatar; bu da söz konusu otoriteyi kuran şeyin belirsizliğini kabul etmektir. Brooks üçüncü yazısında “anlatının hakikatının duruma bağlı olduğu”, “hakikatin işleyişinin ise karşılıklı olduğu” (s. 118) sonucuna varır. Bu yüzden hakikat, analistin yapılandırmalarının otoritesi gibi, geçmişin, kendi kendisinin farkında olan, sonlandırılmaz bir metne dökülmüş edisyonudur; analist ile hasta, okur ile metin arasında bir geçiş halinde, sürekli gözden geçirilen bir hikâyledir. Freud’un geçmiş yapılandırmalara dair asla son vermediği gözden geçirmeleri böyle bir anlatısal hakikatin öncüsü olabilir. Freud’un ikameden çok eklemeyle ilerleyen metinleri, hakikatin sonsuz bir metin niteliğindeki konumuna örnektir.

Böylece tedavi bütünlüğünü, gücünü ve tamamlanmışlığını sadece dinamik etkileşimi dahilinde, diyalojik biçimi içinde ya da Brooks’un iddia ettiği gibi (bu, Freud’un kendi metinlerine dönüşlerini de kapsar) analist “[hastanın] semptomlarının mantığını anladığında” (s. 85) elde eder; fakat tamamlanmışlık ve yine burada belirtilen sonlandırılabilir analiz iddiası bütünüyle ortadan kalkar. Hakikati ya da zihinsel hastalığı oluşturan şey büyük ölçüde edebi ise, yani bir olgunun kurulması değil, anlatının etkilensel, aktarılabilir ya da yazıya dökülebilir doğasıysa o zaman bu durum daha da belirginleşir. Brooks analistin, bir metni okuyan modern okurla (okur için de yorumlama sonlandırılmazdır) aynı yorumlama ilkesini sahiplendiğini göstermek için Freud’un şu sözlerini alıntılar: “Analist ... yapılandırmanın bir parçasını bitirip bunu analizin öznesine anlatır ki onun üzerinde bir etki yaratsın; ondan sonra elde ettiği yeni malzemeyle bir parça daha inşa eder, onu da aynı biçimde işler ve son noktaya ulaşana dek birbirinin yerine geçirerek ilerler” (s. 71). Fakat olanaksız olduğu ölçüde arzulanan sonuç, sonsuza dek ertelenmiş gibidir. Brooks’un Conrad’ın modernist anlatısı

Karanlığın Yüreği'nin özetinde söylediği gibi, "Marlowe'un anlatısının sonunda hikâyesinin tekrar anlatılmak zorunda olduğunu hissederiz: Dinleyicilerine aktardığı mutlak sağduyu, onlar tarafından da başka dinleyicilere bir anlatı olarak aktarılacaktır" (RP, s. 260). Brooks üçüncü yazısında, "Anlatıcının, son tahlilde hikâye anlatmak için duyulan ve ondan kaynaklanan arzusun ... hem edebiyatta hem de psikanalitik aktarımda geçerli olan bütün öteki anlamları bir araya getirdiğini" söyler (s. 115).

Öyleyse kapanma, tıpkı estetik bütünlük ve tamamlama gibi, hikâyenin –mecburen geçici gibi görünen– bir anlamının nihayetinde geriye dönüşlü olarak açığa vurulmasını vaat ederek anlatının motoru olsa bile kendi başına bir tedavi değildir. Üçüncü yazısında Benjamin'in meşhur denemesi "Hikâye Anlatıcısı"na göndermede bulunarak, Benjamin'in sözlü ve aktarımsal bir ilişki olarak anladığı hikâye anlatıcılığının son kertede okurun varlığının belgelenmesine dönüştüğünü ileri sürer. Brooks bu savı kısmen reddeder: "Benjamin gibi, okurun kendisiyle karşılaşmasının bu tarz bir anlatıda olduğunu söylesek bile..." (s. 116). Fakat neden olmasın? Brooks'a göre, "okur, anlatı için duyduğu, sözlü ve yazılı hikâye anlatıcılığının nihai motivasyon kaynağı olan arzuyla yüz yüze gelmek zorunda kalır" (s. 116) ve eğer bu doğruysa bana öyle geliyor ki söz konusu arzuyu güdüleyen, okurun ya da hastanın hiç değilse simgesel mevcudiyetinden –bu, sadece dilde, ötekinin mevcudiyeti şeklinde de olsa– kendini ayırışına karşı koyma ihtiyacıdır.

O durumda, aktarımın iyileştirici niteliğinin tam da edebi bir metni edebi yapan niteliklerde bulunduğu konusunda ısrar edilebilir. Bu da edebiyat ile psikanaliz arasındaki benzerliği tekrar vurgulayabilir. Ne de olsa (Hans-Georg Gadamer'in hafızalarımızda yer edecek biçimde işaret ettiği gibi) yazının "daima yeni, ideal konuşmayı"⁷ ge-

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, cilt: 1, 1960; tekrar basım Tübingen: J. C.

reksinen kayıp sesini yeniden bulan edebiyat metinlerine benzer şekilde, psikanaliz de nihayet analizanın varlığını yeniden onaylamaktadır; onu –parçalarına ayrılmış haldeyken– bir hikâyenin öznesi biçiminde gözler önüne serer; söz konusu hikâyenin anlatılmasıyla hasta –geçici olarak– bütünlüğünü kazanabilir ya da en azından hikâyenin kendi bütünlüğü kadar bir bütünlüğe kavuşabilir.

Geçmişin yazıyı andırmasına karşılık, psikanaliz bu yazının daima yeni, ideal bir konuşma yoluyla canlandırılmasıdır. Benjamin'in ve Brooks'un anlatının etkileşim halindeki diyalojik doğasına yaptıkları vurgunun kaynağı da budur. Analizan “hiçbir zaman gerçekten anlatılmayacak olan” bir hikâyede kurmaca bir karakter olarak kendini yeniden yaratır. Böyle bir hikâye “sadece yapılandırılabilir; o da en varsayımsal yoldan mümkündür” (s. 109). Fakat şimdiki deneyimin farkı geçmişe karşı “sadece” en varsayımsal biçimde onaylanabiliyorsa ve daha belirli bir tarzda olamıyorsa, bu, Brooks'un psikanalizin “tedaviye inandığı” şeklindeki iddiasının (s. 87) altını oyabilir. Zihinsel sağlık bir olgu olarak saptanamıyorsa ve geçmişin tedavi edilmesi imkânsızsa, psikanalizin derde deva olması da mümkün değildir. Fakat yine de anlatısal varsayımların, ötekilik söyleminin vaat ettiği şey, tedavidir; bu sözcük, psikanalizin sonlandırılmazlığını işaret eder.

Kanımca en azından bu kadarı Brooks'un kavramallaştırdığı biçimiyle Benjamin'in hikâye anlatıcısında ima ediliyor. Burada hikâye anlatıcısı, yapılandırmaları zorunlu olarak dinleyiciyi içeren ve ancak orada bulunması durumunda mümkün olan bir değişim yapısı içinde dinleyiciye muhabir rolü yükleyen ideal psikanalist konumundadır. Böyle “duruma dayalı” ya da kurmaca bir ontolojinin, son kertede, aslında güçsüz bir postmodern öznellik kavramını onaylamaya yeteceğinden kuşkulu-

yum. Fakat daha sıkı, daha belirgin değerlerin bulunmaması (Brooks'un iddiası hep bu eksikliğe dönüyor) nedeniyle, Brooks'un anlatı kuramı mevcut (bu, sonlandırılmaz anlamına geliyor) toplumsal etkileşimlerin önemine işaret ediyor. Bunlar şu anda, nihai tedavinin ve geçmişin hakikatinin yerini almak durumundadır. Malcolm Bowie'nin de işaret ettiği üzere, Freudcu özne, "artık niteliklerin bahşedildiği bir öze ya da boyutlara sahip sabit bir şekil değildir.... Dil içinde bir olaylar dizisi, dönüşlerden, söz sanatlarından ve çekim eklerinden müteşekkil bir kafiye." ⁸ Brooks'unkiler gibi Bowie'nin öznellik mefhumları da böylece hümanist bir geleneği ve onun anlatılarını canlı tutmanın önemini vurgular. Nihayetinde bu gelenek, öyle görünüyor ki elimizdeki tek var olma tarzıdır.

KAYNAKLAR

Giriş'te Peter Brooks'un aşağıdaki kitaplarına göndermede bulunulmuştur:

(RP): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge: Mass.: Harvard University Press, 1992.

(BW): *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

⁸ Malcolm Bowie, *Lacan*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961, s. 76 [çev. V. Pekel Şener, Dost Yayınları, 2007].

BİR PSİKANALİTİK ELEŞTİRİ FİKRİ

Psikanalitik edebiyat eleştirisi, Freud'un "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüzdüşleri"¹ başlıklı kısa yazısının yayımlandığı 1908'den bu yana gündemde olsa da, günümüze dek çok da olumlu bir üne sahip olmadığı, hatta sıklıkla huzursuzluk yarattığı görülür. Psikanalizin edebi çalışmalara uygulanması sürecinde, yeni hikâyeler bulmak istediğimiz halde hep aynı eski hikâyeyle karşılaşırız ve yaratıcı metinlerin zenginliğini basmakalıp kategorilere dönüştürüp düzleştiren indirgemeci bir tavırla yüz yüze kalıyoruz. Şahsen ben elimde olmadan "psikanalitik eleştirmen" (bu alanın kimi açılardan hâlâ tanımlanmamış yönleri var kuşkusuz) etiketine direniyorum. Psikanalizin edebi metin çalışmalarına uygulanırken dayatabileceği meşruiyet ve güç beni endişelendiriyor. Psikanalitik eleştiri Jacques Lacan'ın himayesi altında, post-yapısalcı okumalarla incelikli bir biçimde yenilenmiş olsa da, hâlâ bir huzursuzluk doğuruyor, edebiyat ile psikanalizi bir araya getirmeye ilişkin vaat, ikisinin hâlâ uyumsuz yatak arkadaşları, daha doğrusu, oyun arkadaşları olduğu hissini veriyor.

İlk ve en temel sorun, edebiyat çalışmalarında psikanalizin analiz nesnesini sürekli yanlış seçmesi ve bunun sonucunda, ürettiği içgörü ne olursa olsun, bize edebi metinlerin yapı ve retoriği hakkında pek de önemli bir şey söyleyememesidir. Geleneksel psikanalitik eleştiri, analiz nesnesine bağlı olarak üç genel kategoriye yönelir: Yazar, okur ve kurmaca kişiler. Bunlardan ilki psikanalitik ilginin klasik yörüngesini oluşturur. Şimdilerde açık bir bi-

¹ *Sanat ve Edebiyat* içinde, çev. Emre Kapkan ve Ayşe Tekşen Kapkan, Payel, 1999, s. 121-134 —y.h.n.

çimde en çok itibar kaybetmiş olan yaklaşım budur; fakat sürekli yazarın ortadan kalktığı duyurulmasına rağmen, Harold Bloom'un edebiyat tarihi için verdiği ruhlar savaşında (*psychomachia*) olduğu gibi yazarın mutasyonları durmaksızın yeniden ortaya çıktığı için, belki de kökü en zor kazınacak olandır. Kültürümüzde biyografik ögelere duyulan ilginin halen canlı olması, en profesyonelinden en amatörüne psikanalitik yaklaşımların yayılmasına zemin hazırlıyor.

Yazar gibi, kurmaca karakter de yapıbozuma uğratıldı ve metinsel kodların yarattığı bir etkiye, bir tür tematik seraba dönüştü. Bunun sonucunda, kurmaca karakterlerin varsayılan bilinçdışlarının psikanalitik çözümlemesi itibar kaybetti. Ne var ki burada bir kez daha, tabii özellikle kadın yazarlar tarafından yaratılan kadın ruhu temsillerinin erkek egemen psikoloji doktrininin baskın kavramlarını nasıl reddedip sorunsallaştırdığını göstermek isteyen kimi feminist eleştirmenlerin hamlelerinde görüldüğü üzere, dürtü su yüzüne çıkıyor. Aslına bakılırsa cinsiyet temelli eleştiri, kurmaca karakterlerin psikanalitik incelemesine “durumsal-tematik” olarak adlandırılabilir yeni bir boyut kazandırdı: Kurmacada Oidipal üçgenler ve bunların permütasyonu ve evrimi, anne ve kızların rolleri, yetiştirme ve bağlanma durumları gibi konuların çalışılması. Bu tip çalışmalar, Freudcu analitik araçları bütünüyle tematik bir biçimde kullanmaları (elbette mücadele gücünün bir bölümünü de bu oluşturuyor) ve insan ilişkilerinin psikanalitik bir söz dağarı içinde tanımlanmasının ve etiketlenmesinin okuma eyleminin ödevi olduğu yönündeki örtük iddiaları nedeniyle metodolojik olarak rahatsız edici olabilir. Psikanalitik edebiyat incelemesinin üçüncü geleneksel alanı olan okur, sürekli yenilenen biçimlerde gelişmeyi sürdürüyor; çünkü okurun metinsel anlamın yaratılmasındaki rolü önem kazandı ve okurun verdiği tepkiye odaklanan psikanalitik incelemelerde, geçerli ve kanıtlanabilir bir okur nosyonu öne çıkarılarak, imkânsız ‘yazar nosyonu’ bile isteye paranteze alınıyor. Okur üze-

rine yapılan psikanalitik çalışmalar –Norman Holland’ın *Five Readers Reading*’inde [Beş Okur Okuyor] olduğu gibi– gerçek okurlarla ya da –Simon O. Lesser’in *Fiction and the Unconscious*’ında [Kurmaca ve Bilinçdışı] olduğu gibi– psikolojik anlamda sıradan insan olarak okurla ilgilenir. Fakat öteki geleneksel psikanalitik yaklaşımlar gibi bu yaklaşımın da analiz nesnesini metinden insana, yani başka bir psiko-dinamik yapıya kaydırmasıyla gerçekleşen bu yer değiştirmeden elimden geldiğince kaçınıyorum; çünkü psikanalitik eleştirinin metne ve retorığe dayalı olabileceğini ve olması gerektiğini düşünüyorum (bu yazıda tavrımın sebebini açıklayabilmeyi umuyorum).

En temel başarısızlığının analiz nesnesinin yer değiştirmesi olduğunu söylediğimiz psikanalitik edebiyat eleştirisinin bir başka hatası ise, doğası gereği açıklayıcı bir niteliğe sahip olduğuna dair o temel inancından kurtulamamasıdır. “Edebiyat ve psikanaliz”le ilgili sorun, Shoshana Felman’ın diğer bütün eleştirmenlerden daha etkili bir biçimde işaret ettiği gibi, bu “ve”de yatmaktadır.² Bu bağlaç, neredeyse her zaman kavramlardan birinin ötekine göre imtiyazlı olduğuna dair bir atıf içerir; psikanaliz ile edebiyatın karşılaşmasına ve yüzleşmesine değil, psikanalizin edebiyatı çözümleyip açıklayacak bir kavramsal sistem olarak kullanılmasına dayanan ilişki bu bağlaçla maskelenmiştir. Geleneksel yaklaşım, bir tartışmayı ve metni açmak değil, kapamak için psikanalize başvurur. Bu gayet normal; çünkü psikanalize başvurmanın mantığı genellikle, içgörü bakımından psikanalizin büyük ölçüde çözülmemiş varsayımlar içeren edebi eleştirel psikolojiden daha derine işleyen ve üretken bir sistem ve söylem aracılığıyla açıklama yapma ve meşrulaştırma kapasitesine sahip olduğu iddiasıdır. Simon O. Lesser’in saptadığı gibi, “eleştiride başvurulana hiçbir ‘aklı başında’

² Shoshana Felman, “To Open the Question,” *Yale French Studies*, 1977, s. 55-56; yeniden basım: Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, s. 5-10.

psikoloji işe yaramamıştır”; buna karşılık, psikanaliz “en mükemmel yapıtların en derin anlam düzeylerini” araştırmaya uygun bir yol sunar.³

Böyle bir iddiayı neden reddedelim ki? Psikanaliz, sözgelimi dilbilimin biçimsel gücüne vakıf bir “bilim” olmaktan uzak olsa da, varsayımlarının bazıları o kadar sağlam kurulmuş ve evrensellik kazanmıştır ki onlara “söylemsel öğeler” (*shifters*) ya da “çift eklemcilik” (*double articulation*) gibi dilbilimsel kavramların sahip olduğu türden bir dokunulmazlık yükleyebiliriz. Fakat dilbilimsel kavramlar ile psikanalitik kavramları bir arada anmak, yanlış bir simetriye işaret eder: Dilbilim evrensel nitelikte olabilir, ama araç ve kavramları “iddiasız”dır ve kendi sınırları dışına taşmasının bağlayıcı bir yönü yoktur; fakat psikanaliz neredeyse zorunlu olarak yayılmacıdır. Freud şu öncülden yola çıkar: Ortaya konan her şey bir göstergedir (*sign*), bütün göstergeler yorumlamaya tabidir ve bunlar nihayetinde hepimiz için aynı karakterleri ve aynı anlatısal fonksiyonları içeren hikâyeler anlatan mesajlar verirler. Freud’un kendine “fatih” demesi şaşırtıcı değildir: Bütün insani davranışları ve simgesel eylemleri kuşatarak göstergelerin ve onların belirgin şifre çözümlerinin üzerine kurduğu imparatorluğunu genişletir. Bu sayede, başka bir disiplinde işe koşulan herhangi bir “psikanalitik açıklama” her zaman son sözü söylediği, nihai hermenötik gücü barındırdığı izlenimini yaratır. Post-yapısalcı eleştirinin bize öğrettiği en yararlı şey, yorumlama eylemi ve tarihi içinde bu son söze kuşkuyla ve reddedici bir tavırla yaklaşmaktır; analizde herhangi bir ayrıcalıklı pozisyonun mevcudiyetini yok saymaktır.

Psikanalitik eleştiriye getirilen post-yapısalcı yorumlar, övülecek bir yanı olmayan bu geleneğin açmazlarından kurtulma çabasıdır. Post-yapısalcı yaklaşım, psikanalizi yazarlardan çok metinlere ve retoriğe odaklı bir inceleme

³ Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Chicago: University of Chicago Press, 1957, s. 297; s. 15.

haline getirmeye ve psikanaliz ile edebiyatın karşılaşmasının, herhangi birinin ayrıcalıklı bir konum kazanmadığı, yalnızca okuma ediminin niteliğini ortaya koyan ve sorgulayan bir diyaloga girdiği bir karşılaşma olduğunu göstermeye çalıştı. Felman, Neil Hertz, Leo Bersani, Sarah Kofman, Malcolm Bowie, Jane Gallop, Jacqueline Rose, Toril Moi gibi eleştirmenler (bu alana yeni bir bakış kazandıranların listesi çok daha uzundur aslında) psikanaliz ile edebiyatın karşılaşmasını ikisi için de sarsıcı kılmaya, birbirlerine pek çok açıdan içgörü kazandırabilecek olan bu iki sistemin iç içe geçmesini sağlamaya çalışmışlardır. Lacan'ın yapısal dilbilimi üzerinden yol alarak "Freud'a dönüşü", psikanaliz ile metnin retorik düzlemde birbirlerine bağlanacaklarını gösterdi. Lacan -tek başına olmasa da, kendisini fazlasıyla öne çıkararak- edebiyat araştırmacılarına "rüya yapıt"ın işleyişlerini, yani yoğunlaştırma ve yer değiştirmeyi, retorikğin temel söz sanatları olan ve analize tabi tutulan başlıca ruhsal yansımalar (semptom ve arzu) olarak yeniden konumlandırılan metafor⁴ ve metonimi⁵ biçiminde anlamının yollarını öğretmiştir. Böylece araştırmacıların, Freud'un göstergebilimsel imgelemine ve psikanalizin aracı ve ruhun yapılandırıcı ögesi olarak dilin oynadığı role dikkatle yaklaşan yeni bir Freud okumasının yolunu açmalarını sağlamıştır.

Öte yandan, eleştiride psikanalize ayrıcalıklı bir pozisyon vermeyi bırakıp, onu bir açıklayıcı olarak düşünmeyi reddedersek elimizde neyin kalacağını ve psikanalizin faydalarının ne olduğunu sormamızın bir anlamı olabilir. Yetkisizleştirilmiş bir psikanalitik söylemin edebi eleştirel söylem içindeki konumu ve nesnesi nedir? Açıklayıcı bir güç atfetmeyeceksek, psikanalizi neden kullanalım? Neden psikanalizin kavramsal sözcük hazinesiyle

⁴ İki nesne veya kavram arasında benzerlik yoluyla oluşturulan eğretileme —y.h.n.

⁵ Düzdeğişmece; bir nesne ya da kavramın adı yerine, onunla yakından ilişkili başka bir sözcüğün kullanılması —y.h.n.

örülü bunca eleştirel yazıyı okuyup duruyoruz? Psikanalizin güncel kullanımlarında söz konusu olan nedir?

Bu soruyu yanıtlarken söze hantal (ve modası geçmiş) bir iddiayla başlamak istiyorum. Edebiyat çalışmalarında bütün olumsuzluklara rağmen psikanalitik bakış açılarının kullanılmaya devam etmesinin, nihayetinde, üstünde analiz güçlerini tatbik ettikleri malzemelerin temelde aynı olduğuna ilişkin inancımızdan ileri geldiğini düşünüyorum: Buna göre, edebiyatın yapısı bir anlamda zihnin yapısıdır – belli bir zihnin değil, Freud’un yapıtlarının *Standart Edisyon*’unun çevirmenlerinin “zihinsel aygıt” (*psychischer* veya *seelischer Apparat*) dediği şeydir; ruhun (*psyche*) ekonomik ve dinamik organizasyonuna, bir yapılanma sürecine işaret eden bir kavramdır. Ne de olsa, Freud, söylediği şeylerin “şairler ve filozoflar” tarafından öngörüldüğünü daha baştan kabul etmişti. Psikanaliz ile edebiyat eleştirisinin ortak bir noktada buluşacağına dair hayalimiz sürüyor; çünkü edebi ve ruhsal süreç arasında bir örtüşme olabileceğini, olması gerektiğini, edebi söz sanatları da dahil olmak üzere edebi yapı ile biçimin bir şekilde ruhsal yapılara ve bu yapıların başvurduğu ve harekete geçirdiği işleyişlere karşılık gelmesi gerektiğini hissediyoruz.

Böyle bir örtüşme olasılığına duyduğumuz inanç, tabii ki daha genel bir inanca ya da sezgiye dayanıyor. Buna göre, insan ruhunun psikanaliz tarafından üretilen yorumu bir biçimde “hakiki”dir; kişinin kendi deneyim ve içgörülerıyla örtüşür. Özellikle estetik söz konusu olduğunda bu örtüşme, insanların aslen cinsellik tarafından belirlenmiş oldukları yönündeki psikanalitik bakışın genel bir geçerliliğe sahip olduğuna işaret eder. Basitçe cinsel organlara dayalı bir cinsellikten söz etmiyorum. Cinsellikle kastettiğim şey, kendiliğin, toplumsal cinsiyet farkları, kökenler ve kendilik tanımları gibi meselelerden kaynaklanan ve bu meseleleri üreten cinsel bir varlık olarak daha geniş bir bağlamda kavramsallaştırılmasıdır. Cinsellik basitçe fiziksel bedene değil, kimliği büyük ölçüde belirle-

yen fantezi ve simgeleştirmeler bütününe aittir. Cinsellik, salt cinsel organ kullanımından bir sapma olarak gelişir, bebekliğe ait tatmin ve kayıp fantezileriyle güdülenir, Freud'un "epistemofili"ye, yani bilme dürtüsüne ilişkin çalışmalarında söylediği gibi, muhtemelen bütün entelektüel faaliyetlerin temelini oluşturan bir merak dinamiğini içerir. İnsani arzu, iğdiş kompleksinin ve Oidipal üçgenin dayattığı "kanun"lara maruz kalarak meydana gelir, yani kayıp ve yasağın mesken tuttuğu arzu olarak ortaya çıkar; bu, dilinkiler de dahil olmak üzere kurallar tarafından yönlendirildiği ve olay örgülerininki de dahil olmak üzere çeşitli 'biçim'lere tabi olduğu anlamına gelir. İnsani arzu başından itibaren özneyi aşan (*trans-subjective*) biçimlerle ve kendisini yöneten kanunlarla mücadele içindedir. Bu da bizim estetik biçimin erotik bir güç barındırdığı yönündeki sezgimizle ilişkili olabilir.

Psikanalitik eleştirinin cazip olma nedenlerinden biri de biçimciliğin *ötesinde* bir hareket vaat etmesidir. Bu hareket, edebiyat ile yaşamın buluştuğu ve edebiyat eleştirisinin antropolojik açıdan önemli bir olgunun söylemi olduğu, arzulanan o yere doğrudur. Edebiyat eleştirisi burada bize insanın kurmaca üretiminin doğası (hem sıradan gündelik, hem de sanatsal tipte) hakkında bir şeyler öğretir. Bu itkiye kendimi epeyce kaptırmış olsam da, psikanaliz örneğinde, paradoksal bir biçimde, biçimciliğin ötesine yalnızca daha biçimci bir tavırla geçebileceğimizi söylemenin yerinde olacağını düşünüyorum. Nitekim Geoffrey Hartman yıllar önce *Beyond Formalism*'de [Biçimciliğin Ötesinde], Anglo-Amerikan biçimciliğinin sorununun yeterince biçimci olmaması olduğunu yazmıştı.⁶ Anglo-Amerikan "Yeni Eleştiri"si, genel olarak, biçimsel bir açılımı düzleminden ahlaki ve psikolojik bir yorumlama düzlemine atlamakta fazla acele etmekle, arada katedilmesi gereken dilbilim ve poetika güzergâhını boş-

⁶ Geoffrey Hartman, *Beyond Formalism*, New Haven: Yale University Press, 1970, s. 42.

vermekle suçlanabilir. Bu yorum, poetikanın zorunlu ve zorlu meselelerinden sistemli olarak kaçınan geleneksel psikanalitik eleştiri için de kesinlikle geçerliydi. Daha yeni olan retoriğe dayalı ve yapıbozumcu psikanalitik eleştiri, biçimciliğin dayattığı zorunlulukların farkında; fakat bana öyle geliyor ki o da çoğunlukla biçimsel manevralarla yetiniyor ve psikanalizin türediği insani alanı paranteze alıveriyor. Tasarısı ve stratejileri bakımından, böyle bir retoriğe dayalı/yapıbozumcu eleştiri genellikle dilbilimsel alanın içinde kalır. Retorik ile gönderim arasında bir köprü kurmaya yanaşmaz ki beni ilgilendiren şey bu; ve psikanalize başvurmanın mantığı da öncelikle bu olmalı. Bence insan öznelerin, kendilerinin yarattığı ya da onlar için yaratılmış pek çok kurgunun kesişiminde yer aldıklarını savunan anlayışı güçlendirecek nitelikte, psikanalizden haberdar olan bir edebi eleştiri tarzını benimsemeliyiz.

Gündüzdüşü, Fantezi ve Anlatı

Gözlemlediğim (belki de kendi kendime yarattığım) açmazdan çıkmanın yollarından biri, Freud'un edebi biçim hakkında yazdıkları içinde en çok adı geçen "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri" (1908) başlıklı kısa yazısında söylediklerine dönmek olabilir. Psikanalitik eleştiri günümüzde, Freud'un, sanatı açıktan ele almadığı yazılarında en çok edebiyat eleştirmenlerine hitap ettiğini söylüyor. Bu tür bir eleştiriden *Sanılar ve Düşler*,⁷ "Michelangelo'nun Musası"⁸ başlıklı çalışmalarından ya da Leonardo ve Dostoyevski üzerine yazdığı yazılardan çok, *Düşlerin Yorumu*,⁹ metapsikolojik denemeler, *Haz*

⁷ Çev. Emre Kapkın ve Aysen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, 2003 —y.h.n.

⁸ *Sanat ve Edebiyat* içinde, çev. Emre Kapkın ve Aysen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, 1999, 235-266 —y.h.n.

⁹ Çev. Emre Kapkın, Payel, 1996, 2 cilt —y.h.n.

İlkesinin Ötesinde ve “Tekinsiz”¹⁰ gibi çalışmalarında yararlandığı görülüyor. İşin doğrusu, “Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri”, Ernst Kris’in meşhur *Psychoanalytic Explorations in Art*’ında [Sanatta Psikanalitik Araştırmalar] sanatsal faaliyeti “ben’in sunduğu hizmette meydana gelen gerileme” olarak tanımlamasına olanak tanıyacak ölçüde indirgemeci bir sanat anlayışı sunuyor.¹¹ Bu deneme yine de başka açılardan fikir verici olabilir.

“Yaratıcı yazarlığa yakın” ortak bir insan faaliyeti aramak için yola çıkan Freud, bunu gündüzdüşünde ya da fantezilerin yaratılmasında bulur. Ardından eyleme ve zamana dayalı yapısını vurguladığı fantezi hakkında şunları söyler:

Onun, deyim yerindeyse, üç zaman –zamanın algımızın kavradığı üç ânu– arasında salınıp durduğunu söyleyebiliriz. Zihinsel işlem öznenin temel isteklerinden birini uyarmış olan bazı güncel izlenimlere, şimdiki zamanın bazı kışkırtıcı oluşumlarına bağlıdır. Buradan bu isteğin doyurulmuş olduğu daha eski bir deneyimin (genellikle çocuksu bir deneyimin) anısını geri çağırır; ve de bu şimdi, isteğin doyurulmasını temsil eden gelecekle ilişkili bir durum yaratır. Bu yolla yarattığı şey kendisini kışkırtan oluşumdan ve anıdan gelen kökeninin izlerini taşıyan bir gündüzdüşü ya da fantezidir. Dolayısıyla geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek, deyim yerindeyse, içlerinden geçen isteğin ipine dizilirler. [Türkçe baskı, s. 129]¹²

Freud, “yazarın hayatı ile yapıtları arasındaki bağlantıları” (s. 251) çalışmak için, fantezinin kurgulanması sırasında uyandırılan geçmiş yazarın geçmişi gibi ele alma hata-

¹⁰ *Sanat ve Edebiyat* içinde, s. 321-360 —y.h.n.

¹¹ Bkz. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York: International Universities Press, 1952.

¹² Sigmund Freud, “Creative Writers and Daydreaming”, *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Londra: Hogarth Press, 1953, c. IX, s. 147-148. Freud’a yapılacak olan daha sonraki göndermeler, *Standard Edition* için SE kısaltması kullanılarak parentez içinde belirtilecektir.

sına düşecektir; çoğu eleştirmen de Freud'un yolundan giderek bu hatayı sürdürmüştür. Örneğin, edebiyat ve psikanaliz alanındaki en tutkulu çalışmalardan biri olan *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*'e [Psikanalitik Sürecin Edebi Kullanımı] imza atan Meredith Skura, bu fantezi modelini Winnicott ve nesne ilişkileri teorisinin bakış açısından tekrar incelemiş ve tezini bunun üzerine kurmuştur; fakat Skura da nihayetinde fantezide göndermede bulunulan geçmiş, kişisel geçmiş olarak alır: Yazarın, okurun ya da her ikisinin geçmişi...¹³ Halbuki fantezi modeli, sözgelimi bir romanın olay örgüsünde, bir sonenin uyak düzeninde ya da basitçe herhangi bir metinde yüklem kipiyle oynanarak işlenen metinsel geçmiş, şimdiki zaman ve öngörülen geleceğin ilişkileri hakkında fikir verebilirdi. Yukarıdaki pasajdan yola çıkarak, fantezinin, metin içi zamansal ilişkilere ve onların istek ya da arzu kurgusuna göre düzenlenişlerine ilişkin nasıl dinamik bir model sunduğunu ortaya koymak isterim. Bu yolla *biçim* ve *arzu*'nun etkileşimine ilişkin belli bir kavrayışa varabiliriz.

Freud, yazısının son paragrafında yine çok ilginç şeyler söylüyor (Freud'un, çoğu kez yeni bir içgörüler seli üreten fakat fazla değinilmeyen son paragrafları hakkında yararlı bir çalışma yapılabilir), birçok insanın fantezilerinin bize sıkıcı ve itici gelmesine rağmen nasıl olup da yazarın kendi fantezilerini aktararak haz yarattığını soruyor. Freud'a göre şairin "içsel gizi", "özel şiir sanatı" burada yatıyor (s. 153). Freud sanatsal başarının iki bileşenini burada buluyor:

Yazar değiştirerek ve kılık değiştirerek bencil gündüzdüşlerinin karakterini yumuşatır ve fantezilerinin sunumunda sağladığı tümüyle biçimsel –yani estetik– haz ürünleriyle bize rüşvet verir. Daha derin ruhsal kaynaklardan

¹³ Meredith Skura, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1981.

yükselen çok daha büyük hazzın boşalımını olası kılmak için bize sunulmuş olan bu türden bir haz ürününe *teşvik ödülü* ya da *ön-haz* adını verebiliriz. Benim görüşüme göre bir yaratıcı yazarın bize sunduğu tüm estetik haz bu türden bir ön-haz niteliğini taşır. [Türçe baskı, s. 134]

Bu paragrafın sonunu bilinçli olarak bir kenara bırakıyorum. Orada Freud, yazarın “ön-hazla birlikte gündüzdüşlerimizden kendimizi kınamadan ya da utanç duymadan zevk almamızı” sağladığını söylüyor. Bu hipotez bizi tekrar *kişi* olarak okura götürüyor. Halbuki ben “ön-hazla” ilişkili olan biçim düzleminde kalmak istiyorum.

Bu meşhur pasajda edebi biçimin etkilerinin ön-hazla eşitlenmesi, ilk bakışta görüldüğünden daha önemli olabilir. Edebi dokunun çözümlenmesinde bizi çok uzağa taşımayan *Lust* (Haz) ve *Unlust*’a (Hazsızlık) karşılık, hazzı söz sanatlarıyla zenginleştiren *Vorlust* (Ön-haz) daha vaatkâr görünür. Ön-haz gerçekten tuhaf bir kavramdır; ilerlemeye ve hedeften ya da sonuçtan geri çekilmeye ilişkin tam bir retorik, sona doğru koşumlanmış ama yine de özerk olan ve sapmalar ya da yinelemeli hareketler yapabilen biçimsel bir oyun alanı (ön-hazzın bir biçimde ön-oynunu içerdiğini varsayıyorum) izlenimi verir. Ön-hazzın bileşenlerini tek tek açmaya başladığımızda tam bir biçim erotiğiyle karşılaşabiliriz; bu, biçimciliği edebiyatın insani işlevlerini kavramak için kullanmak istediğimiz takdirde en çok ihtiyaç duyacağımız şey olabilir. Ön-haz, metinsel dinamikte hem erteleme hem de ilerleme mefhumlarını içerebilir. Bu durum Roland Barthes’ın *S/Z*’de bahsettiği “geciktirici uzam”ın (*dilatory space*) yaratımıyla ilişkilidir. Barthes, geciktirici uzamın, meydana gelecek olan sona doğru ilerlediğimiz ama aynı zamanda sapkın bir biçimde erteleyerek vaat edilen sonu geciktirmek ve belki de böylece sahip olduğu anlamı daha da pekiştirmek için geriye doğru döndüğümüz anlatının orta kısmının özü olduğunu iddia eder.

Ön-haz, fetişizm olasılığını ima eder. Fetişizm “doğru”

sona giden yol üzerindeki bir ögenin yarattığı ilginç bir engellenme tehdididir. Bu öge, yerinden edilmiş bir temsilciyi (*substitute*) ya da bir simulakrayı o şeyin yerine koyar ki bu edebiyatın en sık kullandığı şaşırtmacalardan biridir. Bazen de, bu yer değiştirmenin ya da yerini almanın neticede yanlış bir bilinç biçimi olduğunu ortaya koyar veya sonun kendisinin bir tuzak olduğunu gösterir. Fetişizm, belki de özellikle “gerçekçi” aşamadaki anlatısal edebiyatın bir özelliği gibidir; bu tür eserlerde kişilerin, yerlerin ve olay örgüsünün yaratım aşamasında nesnelerin, ayrıntıların, metoniminin ve kapsamlamanın (*synecdoche*) ağır bastığı görülür. Freud’un “Fetişizm”¹⁴ (1927) başlıklı makalesinde açıkladığı gibi, temsilci ya da simulakra, gücünü aslen eksik araştırma nesnesine, yani annenin fallusuna (*maternal phallus*) yönelen meraktan alır. Fetişistin belli bir nesneye sabitlenmesi, “travmatik amnezide belleğin durdurulması”na benzer. Freud şöyle devam eder:

Yaralanmaya bağlı bellek yitimindeki gibi öznenin ilgisi yarı yoldaki bir noktaya gelir; sanki tekinsiz ve zedeleyici izlenimden bir önceki izlenim bir fetiş olarak korunur. Böylece ayak ya da ayakkabı bir fetiş –ya da onun bir kısmı– olarak yeğlenişini meraklı oğlanın kadının cinsel organlarına aşağıdan, bacaklarından yukarı doğru bakış koşullarına borçludur; kürk ve kadife –uzun zamandır kullanıldığı üzere– arkasından kadın organlarının özlenmiş görüntüsünün geldiği kasık kılları görüntüsüne bir kilitlenmedir; çok sık bir fetiş olarak seçilen iç çamaşırı parçaları soyunma anını, kadının hâlâ fallik kabul edildiği son ânı kristalleştirir. [Türkçe baskı, s. 343]

Bu pasajın işaret ettiği hususlar, Roman Jakobson’un anlatıdaki temel söz sanatının metonimi olduğuna ilişkin içgörülerıyla birlikte incelenebilir. Bu durumda fetişizm anlatı çözümlemesi içinde anahtar bir kavram olarak gö-

¹⁴ *Cinsellik Üzerine* içinde, çev. Emre Kapkın, Payel, 2006, s. 335-345 —y.h.n.

rülebilir; çünkü gelecek şeylerin işareti, karakter göstergeleri, yol boyunca nesnelere yapılan duygusal yatırımlar olarak okuduğumuz ‘ayrıntılara ve aksesuarlara atfedilen yoğun ilgi’yi ifade eder. Eğer okuma eylemi sona ulaşmak amacıyla metnin basitçe yutulması anlamına gelmiyorsa, bu da kıymet verilmesi gereken bir noktadır.

Ön-haz, edebi metinler ve bu metinlerin okunması açısından kesinlikle merkezi bir öneme sahip olan, fetişizmle ilişkili teşhircilik ve röntgencilik olasılıklarını da içerir. Barthes tam da bu yüzden striptizi bir okuma modeli olarak önerir: Bir sonuca varmadan önce yanıltıcı beklentiler yaratan ertelemeler, şaşırtmacalar ve bilmece-ler yoluyla anlamın parça parça soyunması ya da örtüsünün kalkması... “Bedenin en erotik yeri *kıyafetin esnediği yer* değil midir?” [s. 101] (kıyafetin örtüsünden taşan bir beden parçası) diye sorarak, tam anlamıyla fetişist bir mevhumu gündeme getirir.¹⁵ Barthes striptizin karşıtı niteliğinde bir “aralık”a işaret eder. Burada

duyulan heyecan, cinsel organı görme (yeniyetme rüyası) ya da öykünün sonunu öğrenme (romanın verdiği tatmin duygusu) *umuduna* yönelir. Burada bir paradoks çıkar karşımıza çünkü bu açığa çıkarma hazzı (çok daha geniş kitleler tarafından tüketiliyor olsa da) daha entelektüel bir hazdır: tüm anlatılanların (olayın gerçek yüzünün açığa çıkarılmasının) aslında (burada olmayan, gizlenen, görünmeyen) Baba’yı sahneye çıkardığı görüşünü kabul edecek olursak, bu hazza da Oidipus hazzı (ortaya serme, bilme, başını ve sonunu öğrenme hazzı) diyebiliriz –böylece oğullarıyla çevrelenmiş efsanesinde karşılaştığımız anlatı biçimlerinin, aile yapılarının ve çıplaklıkla ilgili yasakların birbirini desteklemesi de açıklanmış olur. [Türkçe baskı, s. 101-102]

¹⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris: Editions du Seuil, 1973, s. 19-20; İngilizce çev. *The Pleasure of the Text*, çev.: Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975 [Yazı Üzerine Çeşitlemeler – Metnin Hazzı, çev. Şule Demirkol, YKY, 2005].

Barthes'ın striptizci metinler ile hafifçe aralayan metinler arasında yaptığı keskin ayrımı reddetmek ve gerçekçi anlatı geleneği içinde her iki sürecin de etkili olduğunu kabul etmek mümkündür. Gerçekçi anlatılar nihayetinde bir ifşayı vaat eder, fakat yol boyunca kısmi ve hatta beklenmedik keşiflerle ilerler. Sonuca –arzunun doyurulmasına, hakikatin bilgisine– ulaşmak genellikle zordur ve asla kesin bir biçimde gerçekleşmez; sonuç, bağlamından koparılmış bilgece sözlerin bir araya getirildiği metnin içinde beliren anlık işaretlerle ve asli olmayan ifşalarla gelir.

Burada, genel değinilerimi metin okumalarıyla örneklemek niyetinde değilim. Fakat Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde Rodolphe'un Emma'yı sevişmeye ikna ettiği ânı örnek olarak almak istiyorum: "Eteğinin kuyruğu yukarıya iştirilmiş olmasına rağmen, fazla uzun elbisesi ayaklarına dolanıyordu. Rodolphe, arkasından yürürken, bu siyah kumaşla potin arasında, kadının çıplaklığından bir şeyler hayal ettiren beyaz çorabının zarafetini seyrediyordu."¹⁶ Burada Rodolphe'un röntgenci ön-hazı romanın okunma sürecini betimler. Bu ön-haz, Emma Bovary'yi bir bütün olarak değil, fetişleştirilmiş aksesuarlarla ve vücut hatlarıyla alımlayan bakışların ve zihinlerin etkisi altındaki bir nesne olarak sunar. Emma'yı kendi bütünlüğü içinde göremeyiz asla ve bu, bize onun bir bütün olmadığını, birbirinden kopuk tutarsız bir arzular demetinden ibaret olduğunu (âşıkları ve hayranları arzusunun eksik dışavurumlarıdır çünkü) söyleyebilir; fakat bu durum aynı zamanda gerçekçi romanın durumuna ilişkin bir alegori olarak da alınabilir. Gerçekçi roman, görevini dünya üzerindeki görüngüsel mevcudiyeti izleyerek bilme olarak tanımlar ve böylece kapasitesini özetleme ve genelleme ile sınırlı tutar. Buna göre, roman bir *vanş* noktasındansa bir *yönelim* sunar.¹⁷

¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris: Gallimard/Folio, 1972, s. 215 [çev. N. Ataç ve S.E. Siyavuşgil, Remzi Kitabevi, 1996, s. 169].

¹⁷ Bu sorularla ilgili daha kapsamlı tartışmalar için *Body Work* başlık-

Yönelime ilişkin anlatılar ele aldıkları arzu nesnelerini fetişleştirerek, epistemolojik karmaşıklıkların hikâyesini anlatırlar; bu karmaşıklıklar aynı zamanda arzuya ilgili yaşanan hayal kırıklıkları anlamına da gelir. Bu anlatılar ön-hazzın metni nasıl yapılandığına ve büyük bir çeşitliliğe ve derinliğe duyarlı hale geldiğine ilişkin bir inceleme yapmak için elverişli bir alan sunarlar. Barbey d'Aurevilly'nin "Suçta Mutluluk"¹⁸ (*Şeytanî Öyküler* içindeki hikâyelerden biri. Bir başkasını da Üçüncü Bölüm'de tartışacağım) bu konudaki pek çok örnekten biridir. Öykünün ana anlatıcısı olan Dr. Terty, Hauteclair Stassin'in bedenini, sevgilisiyle beraber işledikleri suçun (sevgilisinin karısını zehirlemişlerdir) izini bulmak amacıyla dikkatle incelemeye başlar. Doktorun muayenesi Hauteclair'i bilimsel bakışa geçit vermeyen bir kadın olarak fetişleştirir; çünkü kadının bedeninde açık bir nokta bulunmamaktadır. Terty, çiftin suçtan sonraki affedilemez mutluluğuyla ilgili olarak şöyle der: "İnanın, bunun üstüne çok kafa yordum, didik didik inceledim, yokladım! Bu mutluluktaki bit yeniğini aradım durdum, inanın! Deyimi bağışlamanızı rica ederim ama burnuma kadar battım buna.... Onların şaşırtıcı ve isyan ettirici mutluluklarının gizli bir köşesinde küçücük de olsa bir kusur, bir çatlak olup olmadığını görebilmek için ayaklarım ve gözlerimle elimden geldiğince bu iki insanın hayatına sokuldum."¹⁹ Bir gemi zabitanın kızı ve kendisi de eşsiz bir eskrimci olan (ve Roland'ın ahbabı Olivier'ın kılıcına aday gösterilen) Hauteclair sıklıkla dar eskrim pantolonları ve deri yelekler içinde görülür; metnin akışında bunlar geçit vermezliğinin simgesi haline gelir. Hikâye hem cinsel

lı kitabıma bakılabilir. Cambridge; Mass.: Harvard University Press, 1993, Dördüncü Bölüm.

¹⁸ *Şeytanî Öyküler*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2008, s. 97-153 —y.h.n.

¹⁹ Barbey d'Aurevilly, *Le Bonheur dans le crime, Les Diaboliques* içinde, Paris: Garnier/Flammarion, 1967, s. 164 [*Şeytanî Öyküler*, s. 144].

hem de bilişsel olan (nitekim burada bilgi arayışı hem “skopofilik” [*scopophilic*] hem de “epistemofilik”tir [*epistemophilic*])– bir ön-haz, novellanın bütün olay örgüsünü oluşturan, erotik yatırıma dayalı bir görme, sahip olma ve bilme dürtüsünü konu edinir. Balzac, Baudelaire ve Flaubert gibilerin dersleri üzerine düşünmüş, son dönem Romantiklerinden olan Barbey edebiyatın baştan aşağı ön-haz diyebileceğimiz önemli örneklerine imza atar: Burada bilmeye ve sahip olmaya öylesine ket vurulmuştur ki dramatik yapı bütünüyle yaklaşma, ilk adımı atma, röntgencilik ve sergileme üzerine kurulur.

Ön-haz kavramında sapkınlığın ve nihayetinde çok yönlü sapkınlık olasılığının sonda yaşanacak olan boşalmayı neredeyse ortadan kaldıracak kadar erteleyen, yerini değiştiren ve saptıran bir metin olasılığının –belki de sözgelimi Barthes’ın Beckett ya da Philippe Sollers’de övdüğü “yazılabilir metin” (*texte scriptible*) denebilecek tarzda olduğu gibi– bütün biçimleri gizlidir. Henry James’in metinleri ve en iyi şiirlerin kırılgan yapıları içinde olabilecek en yoğun ironik dokuyu, aleni ifadenin ertelenmesini ve muğlaklaştırılmasını içerdiğine dair (Yeni Eleştirmenlerin iyi bildikleri) ilke de gerçek sapkınlık örnekleri sunar. Aslına bakılırsa, metnin içsel işleyişi, edebiyatın, doğası gereği, özünde sapkın olmasına yol açar.

Burada benim için en önemli nokta, Freud tarafından geliştirildiği anlamıyla ön-haz kavramının biçimci bir estetik olasılığını, bütünüyle retorik bir alana genişletilebilecek, biçimin erotik, yani dinamik boyutlarına hitap eden bir estetiği ima ettiği duygusudur: Durağan olmayan, metinler okuma süreciyle etkinleşirken açılıp gelişen bir sürecin parçası olan bir biçim... Yeni-biçimci bir psikanalitik eleştirinin ön-hazdaki “ön”ün farklı biçimlerini araştırmakla uğraşması hiç de fena olmaz; sapkınlıklara ilişkin bir söz sanatları birikiminin geliştirilmesi, metinleri basitçe tüketmeyi bir yana bırakıp, metin okumalarımızı çözümlemeye değer bir analiz nesnesi haline getirmemizi sağlayabilir. Freud’un da ifade ettiği üzere, böylesi bir

araştırmanın asıl konusu “teşvik ödülü” ya da belki sözcük oyunlarından metaforlara kadar bütün biçimleriyle *muziplik*’tir (*teasing*). Nihayetinde –fantezinin ve edebiyat metninin temel zamansal yapısını düşünürsek– “saat-kurcalama” (*clock-teasing*) diyebileceğimiz şey de olabilir. “Saat kurcalama”nın sürüp giden bir zamansallık içinde bir anlam alanı oluşturabileceğimize dair bir yanılsama yaratma yöntemi olduğunu söyleyebiliriz.

Öyleyse daha biçimci bir psikanalitik eleştiri, simgesel düzen içindeki durumumuz, konumumuz gibi, biçimle uyumlu olacaktır; bu simgesel düzen, içinde anlamı ve anlamın bize bahşedildiği haliyle kendimizi kurduğumuz düzendir. Bu tür bir psikanalitik eleştirinin odak noktası tabii ki psikanaliz tarafından sunulduğu biçimiyle ruhsal süreçlerin retorik yönüdür. Emile Benveniste ve Lacan gibi isimler tarafından geliştirilen ve en iyi post-yapısalcı psikanalitik eleştirmenlerin yapıtlarında örneklerini gördüğümüz bu yaklaşım, ‘Freud’un retorik ve göstergebilimsel açıdan yeniden yorumlanması’na başvurur. Retorik yönü fazlasıyla ön planda olan bu yaklaşımın ruhsal süreçler ile söz sanatları arasındaki kesişme noktalarını nasıl kullanacağımıza ilişkin sorunu doğrudan çözemediğini söylemeliyiz. Psikanaliz ile edebiyat metnini bağlayan “ve”nin hâlâ tartışmalı bir konumda olduğu görülüyor: Victor Hugo’nun kullandığı bir metaforun yapısının bir semptomun yapısına karşılık geldiğini göstermekle *iddia* edilmek istenen nedir? Metaforda semptom biçiminde, semptomda ise metafor biçiminde yazılabilen babanın esrarengiz adının nasıl bir konuma ve güce sahip olduğu iddia ediliyor?²⁰ Kesişme noktasında geliştirilmiş ve artık daha incelikli bir nitelik kazanmış bir açıklama iddiası mı söz konusu? Yoksa olup biten ustaca üretilmiş bir metinlerarasılık örneği mi?

Sanırım bu ikisi arasında bir durum söz konusu.

²⁰ Burada Jacques Lacan’ın *Ecrits*’deki “L’Instance de la lettre”de kullandığı bir örneği anıyorum. (Paris: Edition du Seuil, 1966, s. 506 vd.)

Terence Cave *Reading for the Plot* başlıklı kitabım üzerine *TLS*'de yayımlanan keskin ve ilginç incelemesinde bu soruya ilişkin düşüncelerimi açıklığa kavuşturdu. "Utanç verici" olduğunu söylediği "Freudcu modelin değeri nedir?" sorusunu soran Cave,²¹ verilebilecek olası yanıtı dair tartışmasında şöyle diyor:

Brooks'un Freudcu bir poetika konusunda yürüttüğü tartışma, görüldüğü kadarıyla, ruha odaklanan bir sözde bilimi kolayca ele geçirip, onu hakikati söylediğine ilişkin iddiasından kurtaracak türde bir yayılmacı harekete dayanmıyor. Brooks ısrarla, Freudcu modelin değerinin tam olarak, insan arzularının gerçek işleyişine bir biçimde erişim sağlamasında yattığı inancıyla konuşuyor.

Bunun doğru olduğunu düşünüyorum ve tersine bir yayılmacılık suçlamasından tenzih edildiğim için de mutluyum. Bu yayılmacı tavır, edebiyat eleştirisinin salt metaforlara ulaşmak için psikanalizi istila etmesinden ileri gelebilir. Zaman zaman post-yapısalcı kuramların psikanalitik kavramlara el koydukları da görülür. Ben kesinlikle psikanalize edebi inceleme içinde en azından geçici bir ayrıcalık tanımak isterim; çünkü bu tür çalışmalarda psikanalizden yararlanılması, bizi edebi biçimin insana düşen hissesiyle yüzleşmeye zorlar. Bu hisseler, metnin okunması sırasında etkin hale geldiğinden, metnin içinde ele alınmalıdır. Daha önce de belirttiğim gibi, kendimizi insan özneler olarak kısmen kurmacalarımız aracılığıyla oluşturduğumuza inanıyorum; bu nedenle de, insan elinden çıkma kurmaca yaratımı ile ruhsal süreçlerin çakışan eylemler ve üst üste getirilebilecek analiz biçimleri olduklarını düşünüyorum. Psikanalizin yeni bir içgörü meydana getirebilecek nitelikte bir edebiyat incelemesi için bize hangi anlamda model sağlayabileceğini tam olarak söyleyebilmek için, en iyisi Freud'un anladığı anlamda analiz

²¹ Terence Cave, "The Prime and Precious Thing," *Times Literary Supplement*, 4 Ocak 1985, s. 14.

pratiğinin kalbinde yatan bir kavrama, aktarım kavramının analist ile analizan arasında yaşanan haline bakalım. Burada metnin fantezi modelinin en yararlı ayrıntılarını bulabiliriz. Bu, İkinci Bölüm’de ayrıntılarıyla inceleyeceğim modeldir.

Psikanaliz: Model mi Metafor mu?

Fakat aktarım meselesine dönmeden önce, psikanaliz ile edebiyat çalışmalarının buluşmasında devreye giren “statüyle ilgili konular” üzerine bir şeyler daha söylemem gerekiyor. Freud’un yorumlama ve anlamı yapılandırma anlayışının temelinde edebiyatın yattığı öne sürülebilir (ben de bunu söylemiştim); Freud da öncülleri olarak ilk aşamada “şairleri ve filozofları” anmıştır zaten. Cave, değerlendirme yazısındaki yorumunda, “Bu durumda psikanaliz kendi kendisi için bir zemin oluşturamaz; çünkü üzerinde hâkimiyet kurmaya çalıştığı sistemin bir parçasıdır” diyor ve şöyle devam ediyor: “Sahip olduğu avantaj –çok kıymetli olsa da– şundan ibaret olacaktır: Anlatıyı ve analizi, hikâyeyi ve olay örgüsünü kopyalayarak modern kurgunun tarihine uygun bir poetika oluşturmak...” Bu noktada Cave, psikanalizin yayılcı bir tavırla edebiyatı açıklama iddiasında olduğu yolundaki alışıldık suçlamayı tersine çevirerek, psikanalizin belki de edebiyattan başka bir şey *olmadığı* ve ikisi arasındaki ilişkilerin de bir metinlerarasılık oyunundan, hatta bir totolojiden ibaret olduğu şeklinde daha incelikli –ve daha güncel– bir iddia ortaya atıyor.

Cave, esas olarak, benim psikanalizi kullanma tarzımı ele alıyor ve özellikle anlatıcı ile dinleyici arasındaki anlatı etkileşimini anlamak üzere model olarak aldığım aktarım kavramının aslında modelden çok bir metafor olabileceğini öne sürüyor. Mieke Bal da değerlendirme yazısında aynı noktanın üstünde durmuştu.²² Cave’in ve

²² Mieke Bal, “Tell-Tale Theories,” *Poetics Today*, 7: 3, 1986, s. 555-64.

Bal'ın eleştirileri, modellerin ve metaforun birbirinden bütünüyle farklı olan statüleri üzerine düşünmenin anlamlı olabileceğini düşündürüyor. Psikanalizin edebiyat çalışmalarının içine ne tür bir canavar soktuğunu söyleyebilmek için böyle bir gayrete ihtiyaç var gibi görünüyor. Metafor hakkındaki eleştirel ve kuramsal literatür şüphesiz çok geniş. Tabii modeller hakkında da –özellikle bilim felsefesi alanında– çok kapsamlı bir literatür bulunuyor. Fakat, kavramların bütün olası tanımlarını ve analizlerini tek tek keşfetmek yerine, Max Black'ın meşhur çalışması *Models and Metaphors*'a [Modeller ve Metaforlar] başvurmayı seçiyorum; özellikle de Black'ın “bilişsel modellere müracaat etmenin değeri”²³ meselesini ele aldığı “Models and Archetypes” [Modeller ve Arketipler] başlıklı bölüme. Black, aralarında bir süreklilik olan ve pek çok ortak özelliklere sahip “ölçek modelleri”, “benzetim modelleri” ve “kuramsal modeller” arasında bir ayrıma gidiyor. Ona göre, psikanalizin edebiyat eleştirisinde kullanılması –ya da “insan bilimleri”nden ithal edilecek herhangi bir unsur– öncelikle bir “benzetim modeli” olacaktır. Bu model, ekonomik sistemlerde kullanılan hareketli modellere benzer; örneğin özgün versiyonun (burada kastımız edebi metinler) simgesel temsillerinin elde edilmesi için bu modellere başvurulur; bu temsiller özgün olanı yeniden üretmekle kalmazlar, aynı zamanda onunla türdeş bir yapıya da sahiptirler. “Benzetim modelinin temel ilkesi,” der Black, “matematikçilerin izomorfizm dedikleri şeydir.... Benzetim modelinin özgün olanla ortak noktası bir dizi özellik ya da boyutlarının orantılılığının birbirinin eşi olması değil, daha soyut bir biçimde, ilişkilerin yapısının ya da örüntüsünün aynı olmasıdır” (s. 222-223). Edebiyat çalışmalarında kullanılan psikanalizin, kuramsal bir modele has özellikleri de vardır. Kuramsal model, benze-

²³ Max Black, “Models and Archetypes,” *Models and Metaphors* içinde. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1962, s. 219. İleride bu yazıya yapılacak göndermeler parantez içinde verilecek.

tim modelinden şu özsel nitelikte ayrılır: “İnşa edilmesine gerek yoktur; *tanımlanması* yeterlidir” (s. 229). Hem benzetim modellerinde hem de kuramsal modellerde, “ikincil alana ilişkin ifadelerin, özgün alanda karşılık geldikleri ifadelere çevrilebilmeleri için açık ve örtük eşleşme kuralları mevcuttur” (s. 230). Modelden özgün olana çevirinin nasıl yapılacağı düşünüldüğünde, benzetim modeli kolayca kuramsal modele (bir tür anlaşılabilirlik varsayımı) doğru kayar: Basitçe analogi ile düşünmek yerine, 19. yüzyılda yaşamış bir grup büyük İngiliz fizikçisi gibi (örneğin Clerk Maxwell ya da Lord Kelvin) “altta yatan bir analogi *üzerinden* ve onun yardımıyla” düşünmek denebilir (s. 229). Modelin deneye dayalı bir kurgu olduğu fikriyle başlansa bile, mutlaka modelle “ontolojik bağlılık” ilişkisinin kurulduğu bir an gelir; işte o noktada, model ile onun uygulama alanı arasında “ortak bir yapının var olmasına bağlarız bütün umutlarımızı”.

Öyleyse, değerli bir modelin ayırt edici özelliği –Black’in onaylayarak alıntılacağı bir I. A. Richards terimini kullanırsak– “spekülatif bir araç” olarak sahip olduğu güç gibi görünüyor: A, B’nin ortaya attığı bir modelin ışığında değerlendirildiğinde ortaya çıkan ayrıntılı ve sistematik sonuçlar; bu noktada B’nin yapısına dair sistematik tanım, A’nın yapısı hakkında yeni bakış açıları sunacaktır. Bu durum (psikanaliz ile edebiyat çalışmaları örneğini alalım) B’nin, A’nın analizi için bir üstdil sunduğu anlamında mı alınmalıdır? Yapısalcı düşüncenin –kendinden emin olduğu erken dönemlerinde– meşgul olduğu alanlardan biri şüphesiz edebiyat çalışmaları için bir üstdil oluşturma çabasıydı. Örneğin Roland Barthes’ın bir edebiyat göstergebilimi inşa etme gayreti, edebi söylemi hâkim bir söylemle temellendirme yolunda geniş bir çevre tarafından paylaşılan bu hevese tanıklık etmektedir. Fakat Barthes, post-yapısalcı döneminde, Collège de France’taki Göstergebilim Bölümü’nün açılış konuşmasında, dilin herhangi bir üstdili olamayacağını kabul ettiğini be-

lirterek, bu tarz bir hevesi açıkça reddedecektir.²⁴ Aslına bakılırsa, modellerin kullanılması (olanaksız) bir üstdil fikrinden uzak durulmasına yarayabilir. Black'in de işaret ettiği üzere (R. B. Braithwaite'in *Scientific Explanation* [Bilimsel Açıklama] başlıklı kitabındaki tartışmaya atıfta bulunur), model kullanımı "açık bir şekilde kuramı temsil eden dil hakkında ya da başka bir simgecilik biçimi hakkında düşünme mecburiyetinden doğan zorluklar"a meydan vermez.²⁵ Black, model ile özgün olan arasında "bir söz dağarcığının analogik transferinden" bahsederken ya da bilimin "hatırda kalan modellerinin" tıpkı iyi metaforlar gibi işlediğini iddia ederken, aslında üstdil nosyonunu reddediyor gibidir. Black, bilimsel modeller hakkında şöyle der: "Onlar da, görece iyi düzenlenmiş bilişsel alanlardan elde edilen *çıkanmları* değişik bir işleminden geçirip illeterek, birbirinden farklı konuların bir araya gelmelerine sebep olur. Bütün bu tarz birleşmelerde olduğu gibi, ortaya çıkacak sonucu önceden kestirmek imkânsızdır. Belli bir modelin kullanılması, başka türlü gözden kaçabilecek şeyleri fark etmemize, ayrıntılara göre değişiklik gösteren vurguyu kaydırmamıza, kısacası *yeni bağlantılar görmemize* yardımcı olabilir" (237).

Bu noktada, Black'in de kabul ettiği üzere, modeller metaforlara gitgide daha çok benzemeye başlar. Black'in tanımına göre metaforlar "etkileşimli" bir niteliğe sahiptirler. Bu tanım büyük ölçüde I. A. Richards'ın *The Philosophy of Rhetoric*'te [Retorik Felsefesi] metaforu "bağlamlar arasında gerçekleşen bir hareket"²⁶ biçiminde tanımlamasıyla ilişkilidir. Her ikisi de "bir söz dağarcığının analogik aktarımı"nı gerektirir. Tıpkı bir metafor gibi, bir model de

²⁴ Roland Barthes, *Leçon*, Paris: Editions du Seuil, 1978, s. 36.

²⁵ Black, s. 235. Bkz. R.B. Braithwaite, *Scientific Explanation*, Cambridge, 1953, s. 92.

²⁶ Bkz. Black, "Metaphor," *Models and Metaphors* içinde; bkz. I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York: Oxford University Press, 1936, s. 94.

“bir alana bütünüyle uyumlu bir dili, diğer alanı görmek üzere bir mercek olarak kullanarak, birbirinden farklı iki alanı birbiriyle bilişsel ve duygusal bir ilişkiye sokma gücüne sahip olabilir”. Black yine de metaforlar ile modeller arasında bir ayrım olduğu konusunda ısrarlıdır. Öncelikle, *metafor* teriminin görece kısa ifadelerle sınırlandırılmasının en doğrusu olduğunu iddia eder. Bir modelin kapsamlı kullanımı söz konusu olduğunda *alegori* terimi retorik benzerlik açısından daha uygundur. Black’a göre, şu olgu daha büyük önem taşır:

Bir metafor çoğunlukla *basmakalıp* anlamlarla işler. Kullandığınız metaforu anlaşılır kılmak için ihtiyacınız olan tek şey, deyim yerindeyse, atasözlerini iyi bilmektir. Ancak, bilimsel bir modeli oluşturan kişinin amacı bir cebir formülünün çarpıcı bir resmini getirip asmaktan fazlasıyla, sağlam bir bilimsel kurama hâkim olması gereklidir. Modelin kaynağının sistematik olarak karmaşık bir yapıda bulunması ve benzerliğe dayalı gelişme kapasitesi çok büyük bir önem taşır. (s. 239)

Black burada, Stephen Toulmin’in *The Philosophy of Science*²⁷’ından [Bilim Felsefesi] alıntı yapıyor:

Aslına bakılırsa, iyi bir modelin büyük erdemi, bizi başladığımız olgulardan daha ileri bir noktaya taşıyarak daha fazla soru sormamızı sağlaması ve deneysel olarak verimli hale gelecek varsayımlar ortaya atmaya yüreklendirmesidir.... İyi bir modeli basit bir metaforun ötesine taşıyan şey, hiç kuşkusuz yeni fikirlerin üretilmesine zemin hazırlayabilmesi ve sistematik bir biçimde uygulanabilmesidir.²⁷

Toulmin’in metafor kavramına dair küçümseyici tavrını bir süreliğine bir kenara bırakırsak, yukarıdaki tanıma göre, psikanalizin edebiyat araştırmaları için bir model

²⁷ Stephen Toulmin, *The Philosophy of Science*, Londra: Hutchinson, 1953, s. 38-39; alıntılan Black, s. 239.

oluşturduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Psikanalitik modellerin edebiyat eleştirmenine değerli bir şey sunduğunu düşünmemize yol açan tam da “yeni fikirlerin üretilmesine zemin hazırlayabilmesi ve sistematik bir biçimde uygulanabilmesi”dir. Metinsel süreç ile ruhsal süreç arasındaki izomorfizmi etkin bir şekilde göstermek üzere, yeni fikirlerin üretilmesine zemin hazırlayan bir dizi model sistematik olarak uygulanabilir ve uygulanmıştır da. Black’ın hayranlık duyduğu fizik kuramcıları gibi, bu izomorfizmin, bir modelin sadece iyi bir “deneye dayalı kurgu” olduğunu göstermekle kalmadığını, kendi uygulamasına temelden bağlı bulunduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz; çünkü yararlı modeller uygulamaya konduklarında anlayışı bu şekilde üretirler. Başka bir deyişle, modeller yalnızca açıklamaya yönelik birer araç ya da örneklemeye şekli değildirler, keşif yöntemi olarak da işgörürler.

Bu bağlamda, Freud’un kendi model kullanımına ilişkin anlayışı hakkında neler söyleyebiliriz? İzninizle kısaca iki örnekten bahsetmek istiyorum. *Özyaşamöyküsel Bir İnceleme*’de²⁸ Freud, “topografik model” üzerine yürüttüğü çalışmayı, “birbiriyle ilişkileri uzamsal terimlerle ifade edilen, fakat beynin anatomisiyle doğrudan bir ilişkiyi işaret etmeyen bir grup *aracı* ve *sistem*’den meydana gelen zihin aygıtının betimlenmesi”ne dönük bir çaba olarak tanımlıyor (SE, c. XX, s. 32). Sonrasında şöyle devam ediyor: “Bu gibi fikirler, psikanalizin kuramsal üst katmanlarından birinin parçasıdır ve herhangi bir kısmı, yetersizliği kanıtlandığı anda, hiçbir kayıp duygusu ve pişmanlık yaşamaksızın atılabilir ya da değiştirilebilir.” Freudcu metapsikoloji bu bakımdan, Black’ın fizikte kullanılan kuramsal modeller için verdiği tanımla uyumlu görünür. Bu modeller, buluşsal kurgular olarak kabul edilmekle birlikte, bir “ontolojik taahhüt”ün de nesnesidir. Freud da, bildiğimiz gibi, topografik modelinin *terimleriyle* düşün-

²⁸ *Ruhçözümlemesinin Tarihi* içinde, çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, Payel, 2000, s. 187-254 —y.h.n.

mektedir; keşif yöntemi olarak faydalanabilmek için, bu modeli sistematik olarak uygulamaya sokar. Diğer örneği mi ise, *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin²⁹ sonlarına yakın bir bölümden seçtim: Freud, burada, ruhsal işleyişe dair yaptığı tanımlamaların zor ve tuhaf olmasının nedenlerini okura açıklamaya çalışıyor ve ortaya koyduğu süreçlerin pek çok belirsizlik taşımasının “bilimsel terimlerle, yani psikolojiye özgü mecazi bir dille çalışma mecburiyetimizden kaynaklandığını” belirterek, sözlerini şöyle sürdürüyor:

Aksi takdirde söz konusu süreçleri hiç tarif edemezdik. Hatta hiç algılayamazdık. Tariflerimizdeki eksikler psikolojik terimleri fizyolojik ya da kimyasal terimlerle değiştirsek ortadan kalkacaktır muhtemelen. Bunlar da mecazi bir dile aittirler ama onları daha eskiden beri tanıyoruz ve belki biraz daha basitler. [Türkçe baskı, s. 66]

“Bilimsel terimler” ile “mecazi dil”in (*Bildersprache*) eşitlenmesi, model ile metafor arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyor ve görüldüğü kadarıyla, modelin de “yalnızca” metafor olduğunu iddia ediyor. Bir dizi başka bilimsel terim daha tanıdık ve belki de basit olmasından dolayı model olarak tercih edilebilir, ama bu model, daha az mecazi olmayacaktır. Freud böylece, modelin metafordan, sadece uygulanmaya daha hazır olması ve anlaşılabilirliğiyle ayrıldığını açık bir şekilde kabul eder (Black bunu üstü kapalı bir biçimde kabul etmiştir). Freud, mecazi bir dille “çalışmaya mecbur” olduğunu iddia ettiğinden, kullanılması gereken mecazın da bir şekilde bir “kaydırma” (*catathesis*) olması gerekir; kaydırma, gösterge sistemi içindeki bir boşluğu doldurmak için kullanılan bir metafor türüdür. Kaydırma, kaçınılması mümkün olmayan metaforun ta kendisidir; “düz” anlam ile “mecazlı” anlam arasında herhangi bir ayırım yapılmasına izin vermez, yani dilin radikal bir biçimde

²⁹ Çev. Ali Babaoğlu, Metis, 2001. Diğer çeviriler: *Metapsikoloji* içinde, çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, Payel, 2002, 261-326; *Metapsikoloji* içinde, çev. Aziz Yardımlı, İdea, 2000, s. 193-243 —y.h.n.

“söz sanatlarına dayalı” (*tropological*) doğasından kaçışa olanak tanımaz.

Bu nedenle Freud’un, dilbilimsel anlamın metafora ve bağlamların etkileşimine kökten bağlı olduğunu anlaması bakımından Black’ten daha esaslı bir retorikçi olduğu söylenebilir. Kullanımını model ya da metafor olarak açıklamaya girişeceğim kavramın (“aktarım” kavramı) kendisi kuşkusuz etkileşimin ya da karşılıklı hareketin bir temsili, belki de bir eğretilemesidir. Aktarımda analizan, erotik etkileşimin dinamiği içinde, analistin diyalojik ya da diyalektik mevcudiyeti yoluyla kendisini bir özne olarak kurar. Dahası, ilişkinin bütünü metaforiktir; çünkü burada analist hem geçmiş otorite figürlerinin yerine geçerek onların rollerine bürünür hem de çocukluktaki tatmin senaryoları sanki bugün oluyormuş gibi yeniden üretilip sahneye konarak yeniden canlandırılır. Freud aktarımı tekrar tekrar bir “mış gibi” alanı, “yapay bir hastalık” ve eski bir metnin “yeni edisyonu ya da baskısı” olarak tanımlar. Tabii ki “aktarım” (*transference*) sözcüğünün kendisi “metafor”un Latinceleşmiş halidir, tıpkı Almanca *Übertragung*’un aynı kelimenin Almanca hali olması gibi. Freud’un aktarım kavramına dayanan bir okuma modelini savunmam, zaten metafor olan ya da belki de metaforun alegorisi olan bir şeyi model olarak kullanmam anlamına gelir. Bunu yapıyor olmam, psikanaliz ile edebiyat arasında kurmak istediğim ilişkinin kendisinin, bir kez daha Richards’a başvurarak söylersek “bağlamlar arasındaki karşılıklı hareket”e ve Black’in ifadesiyle “bir alana bütünüyle uyumlu bir dili, diğer alanı görmek üzere bir mercekle olarak kullanma”ya dayanan alışverişe ve aktarıma dayalı bir ilişki olduğuna işaret edebilir. Bunun gelip dayanacağı nokta ise, edebiyat çalışmalarında psikanalitik modelin *kullanımı* için en iyi –belki de tek– modelin metafor modeli olduğunu öne sürmektir.

Edebiyat öğrencileri ellerinde bir üstdil olmadığı konusunda artık ikna olmuş olmalılar. Psikanalizin edebiyatı “açıklayan” bir üstdil olduğunu kabul eden eleştir-

menler meseleyi (metinlerin yapısı ve retorik meselesini) ıskalıyorlar. Black'in söylediği gibi, modelleri “doğaüstü” formüller olarak kullanmamalıyız. Öte yandan psikanalizde ulaşabildiğimiz modellerin “yalnızca” metaforlar olduğunu söylemek de, etkileşimsel, alışverişsel ve aktarımsal bir metafor anlayışına ulaşamayacağımız anlamına gelmemeli. Aksine bu çerçevede metafor olarak model “sistemantik olarak uygulanması” sayesinde “yeni fikirler üretilmesini” sağlayabilir, yani hem kavramaya hem de keşfe yönelik bir araç olarak işgörebilir.

Öyleyse psikanalizin edebiyatı “açıkladığı” fikrine direnmekle beraber, psikanalizin edebiyatla kurduğu metinlerarası ilişkinin iki şiir ya da roman arasındaki metinlerarasılıktan çok daha farklı olduğunu ve psikanalizin edebiyatı oldukça farklı açılardan aydınlattığını savunabiliriz. Zira, psikanalitik arametin (*intertext*), eleştirmeni, sistemantik bir söylem yoluyla bir geçiş yapmaya zorlar. Ruhsal süreçlerin dinamiklerini tanımlamak üzere geliştirilmiş olan bu söylemin hedef ve niyet bakımından edebi analizle benzerlikleri ve ondan ayrıldığı noktalar, perspektif ve stereotipik etki bakımından üretken bir gerilim yaratır. Psikanaliz, edebi analiz için rasgele seçilmiş bir arametin değildir; ısrarlı ve talepkâr bir niteliği vardır. Bir alandan ötekine sınırları çizmek, zihnin düş görmemizi, arzulamamızı, yorumlamamızı, dolayısıyla da kendimizi insan özneler olarak kurmamızı sağlayan kurmacaları nasıl inşa ettiğine ve gerçeği nasıl yeniden formüle ettiğine dair anlayışımızı hem doğrular hem de karmaşıktırır. Psikanalizin içinde kat edilen dolambaçlı yol, eleştirmeni biçim erotiğine tepki vermeye, yani retorik ruhsal yatırımlarıyla ve metaforlarda oynanan arzu dramalarıyla savaşılmaya zorlar. Psikanaliz biz edebiyat eleştirmenleri için önemlidir; çünkü biçime gösterilen ilginin, eğer doğru algılanırsa, kısır bir biçimcilik değil, varoluş içindeki yerimizin simgesel ve kurgusal haritasını çizmeye yönelik bir girişim olduğunu bize sürekli hatırlatan bir alandır.

MARJİNLERDEKİ DEĞİŞİMLER: YAPILANDIRMA, AKTARIM VE ANLATI

Stanley Fish, her türlü yorumlamanın, öteki yorumlama eylemlerinin ürünü olduğu, bağımsız bir yorumlama zemininin söz konusu olmadığı yönündeki güçlü iddiasını tekrar tekrar gündeme getirmiştir. Bu nedenle, retorikten, yani kuralları ve sınırları bir yorumcular topluluğu tarafından belirlenmiş bir ikna söyleminden kaçış yoktur ona göre. *Doing What Comes Naturally* [İçinden Geleni Yapmak] isimli kitabındaki "Withholding the Missing Portion: Psychoanalysis and Rhetoric" [Eksik Parçayı Kendine Saklamak: Psikanaliz ve Retorik] başlıklı denemesinde Fish, çokça çalışılmış ve tekrar tekrar yorumlanmış "Kurt Adam" olgu öyküsünü ele alarak, Freud'un burada hastasını ve okurunu teslimiyete zorlayan retorik bir güç oyununa giriştiğini iddia eder. Fish'e göre, Kurt Adam'ın Freud tarafından ayrıntılı bir biçimde yapılandırılan "ilk sahne"si (anne ve babanın cinsel ilişkisine tanıklık) aslında "söz konusu sahneyi hem yapılandıran, hem de onun yapılandığı söylemsel güç"¹ "hakkında"dır. Yani Kurt Adam'ın öyküsünün açılımı, Freud'un kendi ikna retorikini taklit eder. Freud ihtiyaç duyduğu şeyi bulur ve ikna etme ihtiyacı dışında hiçbir temeli olmayan bir anlatı içinde dramatik bir biçimde düzenler.

Fish, *Reading for the Plot* başlıklı kitabındaki "Kurt Adam" yorumumun (burada Freud'un ilk sahnenin gerçekliği konusundaki kuşkularını açıkça dile getirmesini cesurca bir dürüstlük olarak değerlendirmiştim) Freud'un metnini daha "açık", daha "modernist" kılmaya yönelik

¹ Stanley Fish, "Withholding the Missing Portion: Psychoanalysis and Rhetoric", *Doing What Comes Naturally*, Durham ve Londra: Duke University Press, 1989, s. 525-554.

hatalı bir girişim olduğunu öne sürerek fikrime karşı çıkarken, kendisi metnin kapalı ve totaliter bir retorik gösterisi olduğunu iddia eder. Burada “Kurt Adam” okumamı savunmak niyetinde değilim; fakat Fish’in yazısı Freud’un anlatı retoriği üzerine yeniden düşünme fırsatı veriyor. Fish tam olarak, analistin bulduğu şeyin yarattığı şey olduğunu savunan, analitik yorumlamanın aslında bir “telkin”, “Kurt Adam” olgu öyküsünde çözümün açılmasının ise Freud’un okurunu ikna edici bir biçimde istediği yöne çekişinin bir yansıması olduğunu iddia eden geleneksel psikanaliz eleştirisi çizgisini izlemektedir. Bu yazıda, Kurt Adam aracılığıyla ve bu kadar doğrudan olmasa da bu sorularla uğraşmak istiyorum. Konuya daha çok anlatının bir açıklama ve anlama biçimi olarak dayandığı temellere ve Freud’un anlatı konusundaki kavrayışımıza yaptığı özel katkıya ilişkin bir tartışma aracılığıyla yaklaşmaya çalışacağım.

Bugün psikanalistler arasında bile psikanalizin bir anlatı disiplini olduğu yönünde gitgide artan bir uzlaşma olduğu görülüyor.² Daha doğrusu, psikanaliz kendi “anlatı biliminin” ilkelerini en azından örtük olarak ortaya koyuyor. Her şeyden önce psikanalist, hastaların anlattığı hikâyelerle ilgilenir ki hastalar tam da anlatı söylemlerinin zayıflığı (bütünlüklü bir anlamın eksikliği, tutarsızlık, hayatlarını anlatma biçimlerinin açıklama gücünden yoksun oluşu) nedeniyle hastadırlar. Hastanın anlatısı, boşluklar, bellek sürçmeleri, açıklanamayan kronolojik çelişkiler ve bastırılan malzemeyi gizleyen perde anılarla doludur. Anlatının sıralaması hatalı, retoriği ise ikna gücünden yoksundur. Bu yüzden de analistten beklenen, hastanın hikâyesini, daha iyi temsil edilebilmesi için anlatısal söylemi büyük ölçüde yeniden oluşturmak, olayları sıralamak, baskın konuları öne çıkarmak, anlatı içinde

² Özellikle bkz. Donald P. Spence, *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*, New York: Basic Books, 1984.

yer alan ve ona eşlik eden arzu gücünü anlamaktır. Nihayetinde, psikanalizin uğraştığı açıklama biçimi, şimdiki zamanı derinlemesine anlama hatta –bilincin dışında bırakılmış geçmiş anlatılar aracılığıyla– değiştirme iddiasından ötürü doğası gereği anlatısaldır. Tarihçi Carlo Ginzburg’un inceliklerle gösterdiği gibi, psikanalitik açıklama, hedefine ulaşmak için kat ettiği patika boyunca avının bıraktığı izleri (toynak izleri, dışkı, üzerine basıldığı için eğilmiş dallar vb.) takip edip şifrelerini çözen avcının ilmine dek gidebilecek köklü bir anlatı geleneğine aittir: Bu anlatısal açıklama biçiminin modern dönemdeki en belirgin örnekleri klasik dedektif hikâyesidir.³

Freud, çalışmanın konusu olan “Dora”nın adıyla bilinen “Bir Histeri Olgusunun Çözümlemesinden Parçalar”⁴ başlıklı, kitap uzunluğundaki ilk olgu öyküsünde psikanalitik anlatı sorununa geniş yer verir. Tedavinin başında hastasından “yaşamının ve hastalığının tam hikâyesini” anlatmasını istediğini, ama hastasından asla istediği şeyi alamadığını söyler. Aksine, “Hastanın anlattığı ilk şeyler, akışı bazen kaya kütleleriyle kesilen, bazense sığ sular ya da kumsallar arasında bölünüp kaybolan, üzerinde seyretmenin imkânsız olduğu bir nehre benziyor” [s. 42]. Freud, hastanın anlatısını betimleyerek devam eder: “Bağlantılar –en açık olanları bile– çoğunlukla tutarsız; olayların sırası belirsiz.... Hastaların, hastalıklarının hikâyesiyle kesiştiği ölçüde, yaşamlarını anlamlı bir biçimde anlatma yeteneğinden yoksun olmaları, sadece nevroza has bir özellik değildir. Aynı zamanda önemli bir kuramsal anlam taşır.” [s. 43] Anlatıda bellek yitiminin (amnezi) ve çarpık anımsamanın (paramnezi) bastırma

³ Carlo Ginzburg, “Spie: Radici di un paradigma indiziario”, *Miti, Emblemi, Spie*, Torino: Einaudi, 1986; İngilizce çev. “Clues: Roots of an Evidential Paradigm”, *Clues, Myths, and the Historical Method*, çev. John ve Anne C. Tedeschi, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989 [*Efsaneler, Amblemler, İzler*, çev. Mehmet Morali, Kırmızı, 2007].

⁴ *Olgu Öyküleri 1* içinde, çev. Ayhan Eğilmez, Payel, 2011, s. 42-44 —y.h.n.

ihtiyacından kayanaklandığını açıkladıktan sonra, bu ön tartışmada şu sonuca varır: “Tedavinin ilerleyen aşamalarında hasta, başından beri bildiği, ama ya bizzat kendisinin sakladığı ya da hatırlayamadığı gerçekleri açığa vurur. Çarpık anımsamalarının karşılığı olmadığı ortaya çıkar ve belleğindeki boşluklar dolar. Anlaşılır, tutarlı ve kesintisiz bir olgu öyküsüne ancak tedavinin sonuna doğru ulaşabiliriz.”⁵ [s. 44]

Mens sana in fabula sana: Akıl sağlığı tutarlı bir hayat hikâyesi, nevroz ise sorunlu bir anlatıdır. Bu öncül, eksik, tutarsız, kafa karıştırıcı hikâyeyi suç ile, dedektifliği ise anlaşılır, tutarlı ve bütünlüklü anlatıyla özdeşleştiren detektif hikâyesi öncülüne oldukça yakındır. Bir vakanın sonunda Watson sıklıkla yaptığı gibi, Sherlock Holmes’e seslenerek “İşte her şeyi, uzun bir zincirin halkalarını bağlarcasına mükemmelen çözümledin!” der şaşkınlıkla. Her bir olayın, bir öncekine mantıklı nedensel bağlarla eklendiği anlatı zinciri, sağduyunun kargaşaya, toplumun suçun yol açtığı bozulmaya karşı zaferini işaret eder ve olayların nedenlerini sunan hikâyelerin açıklanması mümkün olmayanlara karşı en iyi çözümü sunduğu bir dünyayı yeniden kurmaya çalışır. Psikanaliz ile dedektiflik arasındaki yakın analogilerin farkına varmış olan Freud’un, Sherlock Holmes’ün takipçisi olduğunu biliyoruz.⁶ *Histeri Üzerine*

⁵ [“Das Bruchstück einer Hysterie-Analyse”], *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra: Hogarth Press, 1953, c. VII, s. 16-18. Bundan böyle Freud’a yapılacak göndermeler metinde parantez içinde ve SE kısaltmasıyla gösterilecek. “Dora” üzerine zengin bir eleştirel literatür mevcut. Özellikle bkz. Philip Rieff’in bu olgu öyküsü için yazdığı “Giriş” (New York: Collier Books, 1963, s. 7-20). Ayrıca bkz. Steven Marcus, “Freud and Dora: Story, History, Case History”, *Partisan Review*, sayı: 41:1, 1974; bu metin *In Dora’s Case* içinde yeniden yayımlandı (Charles Bernheimer ve Claire Kahane (ed.), New York: Columbia University Press, 1985. Derleme içinde Dora üzerine yazılmış başka ilginç yazılar da var.

⁶ Freud’un Sherlock Holmes’e ilgisini, “Kurt Adam” adıyla bilinen meşhur hastası anlatıyor. Bkz. *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, Muriel Gardiner (ed.), New York: Basic Books, 1971, s. 146. Holmes ve Freud konusundaki bir başka tartışma için benim kitabım *Reading for the*

Çalışmalar'daki⁷ (1895) ilk olgu öykülerinin, Londralı dedektifin maceralarına bu denli benzemesi şaşırtıcı değil. Freud, örtük olarak da olsa, "konuşma tedavisi"nin bu ilk örneklerinde, şimdiki zamanda görülen belirtilerden ve onlara ilişkin açıklamaların sunduğu tutarsız anlatılardan travmatik olaylara ve onların hastanın yaşamında tekrar canlanışına dönmenin, sonra da olayların kesintisiz ve nedensel seriler halinde birbirine bağlanmasının, tedavi etkisi yaratan bir anlatı oluşturduğunu iddia eder.

Ne var ki Freud'un anlatı anlayışı ve uygulaması bir süre sonra bu basit niteliğini kaybederek çok daha zor ve karmaşık bir hal alacaktır. Freud'un çalışmalarında şimdinin anlatısının geçmişin hikâyesiyle ilişki içinde kurulması daha karmaşık ve belirsiz hale gelirken, nedensellik kavramı daha sorunlu bir noktaya sürüklenir. Kronolojinin kendisi, ertelenen eylemin ve buna yönelen tepkinin işleyişiyle sorgulanır; olayın ve fantezinin üstlendiği rolü çözmek iyiden iyiye zorlaşır. Anlatının geçmişin hikâyesiyle ilişkisini özellikle sorunsallaştıran ve bu nedenle anlatıbilimciler için daha ilginç kılan şey, hikâyelerin anlatıcıları ile dinleyicilerinin dinamik etkileşimini ve anlatılan şey ile yorumu arasındaki diyalojik ilişkiyi devreye sokan, Freud'un yenilikçi keşfi "aktarım"dır.

"Dora", Freud'un anlatıya ilişkin anlayışı açısından temel geçiş metnidir. Yarıda kesilmiş bir analizin olgu öyküsü olan "Dora", asla tatmin edici bir sona ulaşamayan ve karakterleri arasında tam olarak nasıl bir ilişki olduğu konusunda kararsız kalan başarısız bir Edward dönemi romanını andırır. Freud, Henry James'in (*Kutsal Çeşme*'deki gibi) kafası karışık ama yenilikçi olan, buna rağmen sonunda kötü bir iş çıkardığını düşünerek her şeyden vazgeçen anlatıcılarından biri gibidir. Freud'un, hastası Dora'yla ilişkisini, dolayısıyla da olgu öyküsünü

Plot'a da bakılabilir (New York: Alfred A. Knopf, 1984; tekrar basım Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992, s. 269 vd.).

⁷ Josef Breuer ile birlikte, çev. Emre Kaplan, Payel Yayınları, 2001 —y.h.n.

karmaşıklaştıran şey, bir hayli geç olmakla beraber analiz sırasında keşfettiği aktarımın işleyişiyle ilgili bir gerçektir: Anlatıcının dinleyiciyle ilişkisi de en az hikâyenin kendisinin içeriği ve yapısı kadar önemlidir. Daha doğrusu, anlatıcının dinleyiciyle ilişkisi, doğal olarak, herhangi bir anlatı metninin anlamının ve yapısının bir parçasıdır; çünkü böyle bir metnin varlığı, bütün metinler gibi, karşı tarafa iletilmesine, yani bir değiş tokuş sürecine dahil olmasına bağlıdır. Dora vakasında yaşanan başarısızlıktan sonra, artık anlatılarda aktarıma yer açılması, aktarımın anlatsal durumu oluşturan bir öge olarak dikkate alınması zorunlu hale gelecektir.

Aktarımın keşfi, Freud'un anlatıya ilişkin kavrayışını derinleştirdiği gibi, bizim de anlatıcının dinleyiciyle ilişkisini dikkate almayan anlatı çözümlemelerini derinleştirmemize ve onlara incelik kazandırmamıza yararmalıdır. Ben anlatıların çoğunun aktarımsal durumlarını, yani bir şeyi iletebilirlikleri konusundaki kaygılarını, başkaları tarafından duyulma ihtiyaçlarını, anlatıcının olduğu kadar dinleyicinin de hikâyesi olma arzularını dile getirdiklerine inanıyorum, bu öncülden yola çıkıyorum. Bu arzu, örneğin Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanında olduğu gibi içlerine başka bir hikâyeye yerleştiren, böylece de anlatıcılar ile dinleyicilerin ilişkilerini dramatize eden "çerçeve hikâyelerde" gayet açık bir biçimde görülür. Anlatı, daima örtük olarak, sıklıkla da açık bir biçimde iletişim kanallarıyla, Roman Jakobson'un dilin "ilişkisel" (*phatic*) işlevi adını verdiği şeyle, bu işlevin telefonda "Beni duyabiliyor musun?" dediğimizde hatların açık olduğunun doğrulanması için kullanılmasıyla ilgilenir. Roland Barthes anlatının her zaman anlatıcı ve dinleyici arasındaki örtük ve açık değiş tokuş vaadine dayanan bir sözleşme olduğunu vurgular.⁸ Fakat sözleşme modeli buraya tam olarak uy-

⁸ Bkz. Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language*, Thomas Sebeok (ed.), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, s. 350-377; Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Editions du Seuil, 1970,

maz; çünkü mesele yalnızca sözleşme ve ona uyma zorunluluğu arasındaki ilişki değil, aynı zamanda bir şeyin iletişim zinciri içindeki hareketi, onun iletilmesi ve alınmasıdır. Bir şey, anlatıcıdan dinleyiciye, dinleme eylemine yönelik olarak anlatılarak iletilir veya aktarılır: Böylece yorumlama alanına girmiş olur. Eğer anlatılan hikâye etkiliyse, dinleyiciyi “ele geçirmişse”, ileti eylemi tasarının ve anlamın yaratılması sürecinde dinleyicinin etkin olarak hikâyeye katıldığı psikanalitik aktarıma benzer ve o noktada okur aktarımsal uzama girmeye davet edilir. Dikkatimizi Freud’un aktarım tartışmalarına yöneltmek, hikâye anlatıcılığında temel meselenin ne olduğunu anlamamıza işte tam bu noktada yardımcı olacaktır.

“Analizde Yapılandırmalar”

Bu tartışma açısından en ilginç metin, Freud’un yaşamının sonlarına doğru yazdığı ve anlatıların açıklanmasına ilişkin psikanaliz uygulamalarını yeniden değerlendirdiği “Analizde Yapılandırmalar”dır [“Konstruktionen in der Analyse”, 1937]. Yazı, Freud’un psikanalitik açıklama retorikinin büyük ölçüde farkında olduğunu göstermektedir. Nitekim ilk paragrafta psikanalizin “meşhur ‘yazı gelirse ben kazanırım, tura gelirse sen kaybedersin’ ilkesine göre” işlemekle suçlandığını (SE, c. XXIII, ş. 257) söyler ki bu suçlama, Freud’un sorun konusundaki farkındalığını görmeyen Fish tarafından da yinelenmiştir. Freud, suçlamanın yerinde olduğunu kabul eder; çünkü psikanaliz, yorumların doğrulanması ya da yanlışlanması konusunda “evet”i ve “hayır”ı kendine özgü bir biçimde –çoğunlukla ikisini birbirine denk olarak– ele alır. Bu yüzden Freud “analitik tedavi süresince hastalarımızın kabul ya da ret ifadesi olarak kullandıkları ‘Evet’ ya da ‘Hayır’larına dair bir değerlendirmede bulunmayı nasıl alışkanlık haline ge-

tirdiğimiz konusunda hesap vermeye” girer. Yazı, analist ile hastası arasındaki aktarımsal alanda hastanın hayat hikâyesinin yorumlanmasını, öykünün inandırıcılığını ve yeniden biçimlenişini ele alır. Bu yazı yoluyla psikanalitik anlatısal açıklamanın niteliği konusunda bir içgörü edinmeyi ve böyle bir açıklamanın edebi anlatılarla ilgilenen eleştirmen için nasıl yararlı bir analogi oluşturabileceğine ilişkin bir öneride bulunabilmeyi umuyorum.

Aynı yıl yayımlanan “Sonlandırılabilir ve Sonlandıramaz Analiz” [“Die endliche und die unendliche Analyse”, 1937] gibi “Analizde Yapılandırmalar” da Freud’un aktarım üzerine geliştirdiği fikirlerini topladığı bir yazıdır. Anahtar kavramların birçoğu daha erken bir dönemde yayımlanan “Aktarımın Dinamiği” [“Zur Dynamik der Übertragung”, 1912] ve “Anımsama, Tekrar ve Özümleme” [“Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten”, 1914] başlıklı yazılarında ele alınmıştır. Freud burada, aktarımı, analizan ile analist arasında yaratılan ve hastanın geçmişteki duygusal yaşamının analistle etkileşiminin dinamiği içinde tekrar canlandığı özel bir uzam olarak tanımlar. İkinci yazıda Freud şöyle der:

Aktarım böylece hastalık ile gerçek yaşam arasında bir bölge [*Zwischenreich*] yaratır; birinden diğerine geçiş bu bölge aracılığıyla sağlanır. Hastalığın bütün özellikleri ortaya çıkan bu yeni duruma taşınmıştır; fakat bu, her noktasında bizim müdahalemize açık olan yapay bir hastalığı temsil eder. Bu, gerçek bir deneyim kesiti olsa da, uygun koşullarda gerçekleşen bir durumdur ve geçici bir niteliğe sahiptir. (SE, c. XII, s. 154)

Bir başka deyişle, aktarım bir “mış gibi” alanıdır; geçmişin hikâyesinin, karakterlerinin ve duygusal çatışmalarının özel bir şimdiki zamanda canlandığı, geçmişin temsil edilmesine ve simgesel olarak yinelenmesine yardımcı bulunan ve dinleyicinin “müdahaleleriyle” kendini nihai bir gözden geçirmeye açması beklenen bir alan. Aktarım içinde geçmişin hatırlanması çoğunlukla şimdiki zamanda

oluyormuşçasına, bilinçdışı bir tekrar biçiminde yaşanır: Tekrar, geçmiş zihinsel olarak çağırmanın bastırma ya da dirençle engellenmesi durumunda devreye sokulan bir hatırlama yoludur. Tekrar, hem analize bir engel teşkil eder (çünkü sonuç olarak analizanın geçmişi yeniden üretme girişiminden vazgeçmesine uğraşmaktadır), hem de tedavinin temel dinamiğini oluşturur (çünkü geçmiş arzusun öyküsü, öznel ve tatmin edilme senaryoları ancak onun simgesel olarak yeniden canlandırılması yoluyla bilinebilir ve şimdiki zamana ait söylem içinde görülür hale gelir). Analist, hastanın sözcüklerini ve simgesel eylemlerini geçmişin terimlerine tercüme etmeye çalışırken, onlara şimdiki zamanda etkin olan fiili bir güç olarak yaklaşmalıdır. Hastanın daha tutarlı, kopukluklar içermeyen, etkili bir anlatı söylemi (sözdizimi ve retorik daha inandırıcı, hastanın ilk başta semptomatik biçimde sunduğu geçmişin öyküsüne ilişkin yorumlayıcı bir anlatı sunabilecek yetkinlikte bir söylem) kurmasına yardım etmelidir.

Aktarımın, geçmişin simgesel bir biçimde yeniden gözden geçirildiği “yapay” bir özel alan olarak, anlatıcı ile hikâyenin anlatıldığı kişi –dolayısıyla da yazarlık ve okurluk konumları– arasındaki anlatı metninin doğasıyla ilgili olabileceği yönündeki hissimiz, Freud’un “Dora” vakasında zamanında fark edemediği şeyi tartışırken aktarımı daha önceki metinlerin “yeni ya da tekrar baskıları” ve “gözden geçirilmiş nüshaları” olarak adlandırmasıyla (SE, c. VII, s. 116) doğrulanır. Aktarım metinseldir, çünkü geçmiş simgesel bir biçimde, işaretlerle, dolayısıyla da “gerçekte” *yok* olan ama metinsel olarak *var* olan ve dahası hem anlatıcının hem de dinleyicinin gerçekleştirdikleri yorumlama edimiyle şekillenmesi gereken bir şey olarak sunar. Jacques Lacan’ın ısrarla söylediği gibi, analist –yorumlarıyla yapacağı herhangi bir müdahaleden önce– yalnızca varlığıyla analizanın söylemine “diyalog boyutu” katar.⁹ Yani, na-

⁹ Jacques Lacan, “Intervention sur le transfert”, *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 216.

sıl aktarım yorumu zorunlu kalıyorsa, “bildiği varsayılan özne”ye (analist) ait yorum potansiyeli ve vaadi de aktarımsal ilişkiyi tetikler: Hasta, aktarımın yorumu dayalı ve göstergebilimsel alanına girer (bunun büyük ölçüde karşı aktarımı da içerdiğini eklemeliyim).

Freud, geçmişin öyküsünün şimdiye ilişkin anlatıda yeniden canlanmasında analistle analizanın oynadığı birbirinden farklı ama etkileşim içindeki rolleri “Analizde Yapılandırmalar”da oldukça açık bir biçimde ele alır. Yazının başlarında, belirlediği anlatı idealinin gerektirdiği önceki öncüllere sadık kaldığını söyler: “Aradığımız şey, hastanın unutulmuş yıllarının hem güvenilir, hem de tüm temel bakımlardan eksiksiz bir resmidir” (SE, c. XXIII, s. 258). Fakat aynı zamanda analizin “her birine belirli bir görevin yüklendiği iki kişiyi içerdiğini” (analist ve analizan) ekleyerek bu araştırmanın niteliğini karmaşıktırır. Analist incelenen öykülerden herhangi birini deneyimlemiş ya da bastırmış olmadığından, ona yüklenen görev herhangi bir şeyi hatırlaması olamaz. Freud, “Öyleyse analistin görevi nedir?” diye sorar ve şu yanıtı verir: “Analistin görevi, unutulan şeyi ardında bıraktığı izlerden çıkarsamak ya da daha doğru bir ifadeyle onu *yapılandırmaktır*” (258-9). Bu noktada “yapılandırma”, “yeniden yapılandırma” olarak şerh edilir, fakat bu kavram yazısının sonraki kısmında bir daha anılmayacaktır. Freud çok sevdiği ve sıkça tekrarladığı bir analogiye başvurarak, yapılandırmayı/yeniden yapılandırmayı bir arkeoloğun yaptığı işe benzetir; çünkü arkeolog da psikanalist de “tartışmasız bir biçimde, arta kalanları birbirine ekleyip birleştirmek yoluyla yeniden yapılandırma hakkına sahiptir”. Bunu, yorumlayıcı anlatı söylemi ile yeniden kurmaya çalıştığı öykü arasındaki ilişkiyi ima eden bir ifade olarak düşünebiliriz. Bununla beraber, psikanaliz ile arkeoloji arasında birtakım farklar da söz konusudur; çünkü psikanalizde geçmişin bütün temel noktalarının korunduğu iddia edilebilir; “bütünüyle unutulmuş gibi görünen şeyler bile bir biçimde, bir yerde mevcuttur; mesele, öznenin ulaşamadığı bir yerde gömülü olarak dur-

masıdır” (s. 260). Bu nedenle psikanalistin uğraştığı şey, “Yıkılmış bir şey değil, hâlâ canlı olan bir şeydir”, çünkü bildiğimiz gibi onun malzemesi büyük ölçüde “bebeklikten gelen tepkilerin tekrarından ve bu tekrarlarla ilişkili olarak aktarımın işaret ettiği şeylerden” oluşur (s. 259). Diğer bir deyişle, analizanın sunduğu “metin”, ham haliyle yorumsal yapılandırma için gerekli her şeyi içerir ki bu, edebiyat yorumcusuna da tanıdık gelecek bir öncüdür.

Freud’un makalesinin sonraki bölümlerinde “yapılandırma” radikal bir etkinlik haline gelir. Bu noktada “Hem analistin yapılandırmalarını analiz edilen kişiye iletme zamanı ve yordamı, hem de bunlara eşlik eden açıklamaları, analiz çalışmasının iki tarafı, yani kendisine ait bölümler ile hastaya ait bölümler arasındaki bağı [*Verbindung*] oluşturur” (s. 259) şeklindeki yorumunu ele alalım. Bu “bağ”, Sherlock Holmes öykülerinde işlenen tarzda bir olaylar zinciriyle hâlâ bir benzerlik içindeyse de, bu noktada vurgu, zincirin kendisinden (tutarlı, kronolojik olarak düzenlenmiş öyküden) anlatı söyleminin öyküyü düzenleme biçimine, yani –dinlemenin de dahil olduğu– anlatma eylemi ile anlatılan arasındaki bağa kaymıştır. Anlatı söylemi, öykü (bunu tekrar ele geçirip temsil etmeyi amaçlar) ile anlatma eylemi (anlatı söyleminin ürünü olan hikâyeleme) arasında şekillenir. Tutarlı olarak şekillenen anlatı bizi, Paul Ricoeur’ün sözleriyle “geçicilik ile anlatısallık arasındaki geçiş noktasında konumlandırır”.¹⁰ Diğer

¹⁰ Paul Ricoeur, “Narrative Time”, *On Narrative* içinde, W. J. T. Mitchell (ed.) Chicago: University of Chicago Press, 1981, s. 167. Burada “hikâye”, “anlatı” ve “anlatma eylemi” terimlerini, Gérard Genette’in *histoire, récit ve narration* terimlerini kullandığı biçimde kullanıyorum. Birinci terim, olayların “aynen oldukları” biçimde sıralanmasına (Rus Biçimciliğindeki *fabula*’ya); ikinci terim, onların anlatı içinde sunulma biçimine (Rus Biçimciliğindeki *sjuzet*’ye); üçüncü terim ise üretken anlatma eylemine karşılık gelir. Her ne kadar Freud gibi biz de “öykünün” önce geldiğini düşünme eğiliminde olsak da, onun “söylem”den türediğini gömek zor değildir. Öykü, anlatı söyleminin sunduğu standart zaman dizininin okur tarafından yorumlanmasının ürünüdür. Bkz. Gérard Genette, *Narrative Discourse (Figures III)* teki

bir deyişle, Freud için olduğu gibi Ricoeur için de anlatı, basitçe “orada” olan, üzerindeki örtünün açılmasını ya da gizlerin ifşa edilmesini bekleyen bir şey değildir. Aksine, anlatı ancak Freud’un *Rohstoff* diye adlandırdığı ve sadece anlatının söylem içindeki düzenlemeleriyle tutarlı ve anlaşılır hale gelebilen “hammadde” olarak görülen hikâye üzerine yorumlayıcı bir söylem oluşturma çalışmasıyla var olur. Sherlock Holmes analojisini sürdürürsek, dedektifin suçludan itiraf ya da kendini ele verme yoluyla onay almak için olayları varsayımsal olarak yapılandırıp bunları suçluya aktardığı noktalara bakmamız gerekir. Ne var ki, bir analizdeki yapılandırmaların onaylanmasının daha karmaşık bir anlatı modeli gerektirdiği hemen fark edilecektir.

Analizde anlatı söyleminin hikâyedeki olaylarla “bağ”ı zaten karmaşıktır; çünkü bir seferde, tek bir kesintisiz işlemle gerçekleşmez. Aralıklarla, kesintilere uğrayarak, diyalojik bir biçimde işler. “Analist” der Freud, “yapılandırmanın bir parçasını bitirip bunu analizin öznesine anlatır ki onun üzerinde bir etki yaratsın; ondan sonra elde ettiği yeni malzemeyle bir parça daha inşa eder, onu da aynı biçimde işler ve son noktaya ulaşana dek birbirinin yerine geçirerek ilerler” (s. 260-261). Bu değişimli ve karşılıklı çalışma içinde (*Abwechslung*) analist hep bir anlatı yapılandırma işleminin içindedir; dinleyicinin hikâyeyle, okurun metinle kurduğu ilişkide olduğu gibi yoruma ve anlama dair varsayımlarda bulunur. Analistin böylesine aktif, “yapılandırıcı” bir role sahip olması, tabii ki yanlış yapılandırmaların hastaya dayatılması ve “telkin” olasılığını doğurur. Analistin yapılandırmalarının doğruluğunu teyit eden nedir? Psikanaliz dünyasında genellikle hastanın “hayır”ına bir çırpıda inanılmaması gerektiği düşünülür; çünkü bu, “evet”in inkâr, dirençten kaynaklanan bir tavır olabilir. “Fakat” der Freud, “peşinden dolayı onaylamalar

gelmedikçe, hasta ‘Evet’in hemen ardından yapılandırma-
yı tamamlayan ya da genişleten yeni anılar üretmedikçe”
(s. 262) “evet”in de kendi başına bir değeri yoktur. Anla-
tının doğru yapılandırıldığına ve yorumlandığına dair alı-
nabilecek tek onayın, *daha fazla hikâyenin üretilmesinden*
geçtiği açıktır. Örneğin biz okurlar, yorumlamaya yönelik
varsayımlarımızın, metinde daha önce fark edilmemiş ve
anlatı ağı genişledikçe onay bulan ilişki ve anlam ağları
ürettikleri takdirde güçlü ve değerli olduklarını biliyoruz.
Hikâye dinleme ya da metin okuma süreci zorunlu olarak
boşlukların doldurulmasından, parçaların tutarlı bir büt-
tün oluşturacak biçimde bir araya getirilmesinden mey-
dana gelen yapılandırıcı bir süreçtir: Anlatısal olmayanın
anlatı tarafından, anlamsız olanın anlam tarafından fet-
hedilmesi. Yapılandırma işleminin başarısının ölçüsü ise
metnin onay verip vermemesine çok da bağlı değildir: Me-
tin bizi yeni açılımlara yönlendirmezse ve yapılandırmala-
rımız yeni bağlantı ve anlam örüntüleri yaratamazsa, basit
bir “evet”in pek bir değeri olmaz. Öte yandan, Freud’a göre
“hayır” bazen tamamlanmamışlığın bir göstergesi, henüz
temel hikâye öğelerinin tümünü içermeyen bir anlatısal
yapılandırmayı onaylamanın reddi olarak da okunabilir.

Psikanalitik yapılandırma modeline dayanan anlatı
yapılandırması görüşü, anlatının ya da onun anlamının
yaratılmasında dinleyiciye ya da hikâyenin’ anlatıldığı ki-
şiye “diyalojist” olarak geniş yer verir. Diyalogların çoğun-
da olduğu gibi, anlatıcının dinleyiciyle ilişkisi hem bir iş-
birliği hem de bir mücadele ilişkisidir: Tutarlı ve açıklayıcı
bir metnin yaratılması sürecinde işbirliği; fakat söz konu-
su metnin yorumlanması, dolayısıyla da onun yapısı, onu
oluşturan öğeler, sıralanışı ve şekli konusunda bir müca-
dele. Freud, aktarıma dair yazılarının tümünde, aktarımı,
bastırmanın ortadan kaldırılması ve direncin üstünlüğü
konusunda bir çekişme alanı ve süreci olarak resmeder.
“Dora” vakasında analist kendisine pahalıya mal olan “za-
ferini” kendi metin yapılandırmasını fazlasıyla dayatarak
elde eder; Dora ise hikâye anlatıcısına en etkili şekilde mi-

silleme yapar: Daha fazlasını anlatmayı reddeder, hikâyeyi yarıda keser. Freud, “Analizde Yapılandırmalar”da ve “Sonlandırılabilir ve Sonlandırılmaz Analiz”de, analistin çözüm dayatmaktan kaçınmayı öğrenmesi gerektiğini öne sürer; aktarımdaki işbirliği ve çekişme, nihayetinde analistin ayrıcalıklı konumunu sorgulamaya açmalıdır. Okur ve metin ilişkisinde olduğu gibi burada da açık bir üstünlük, bir ayrıcalık konumu yoktur. Analist ile analizanın geçici olarak, hatta belki sıklıkla yer değiştirmeyeceğine dair bir güvence verilemez.

Aktarım modeli, metnin dışından işlediği, onun üretiminin dışında kaldığı için her türlü yorumlama anlayışını derinleştirir. Shoshana Felman, edebiyat eleştirisi işinin, eleştirmenlerin analist ve analizan rolleri arasında “seçim yapmama”larına izin verdiğini öne sürerken, analitik okurun kendine özgü yerini vurgulamış olur. Bu seçimsizliğin kaynağı ise şu “paradoks”tur: “1) edebiyat analizi işi, psikanalistin yaptığı işe benzer; 2) ne var ki analiz edilen şey (metin) bir hastaya değil, bir ustaya aittir.... Metin bizim üzerimizde bir otoriteye sahiptir; bu tam olarak Jacques Lacan’ın aktarım yapısında psikanalistin rolünü tanımlamak için kullandığı türden bir otoritedir.” Felman’a göre, analitik okur için metin “bildiği varsayılan bir özne” olduğundan, “anlamın ve anlam *bilgisinin* mesken tuttuğu bir yerdir. Edebiyat eleştirmeninin metinle ilişkisine gelince, eleştirmen hem –yorumlama ilişkisi nedeniyle– psikanalistin, *hem de* –aktarım ilişkisi nedeniyle– hastanın yerini alır”.¹¹ Okurun değişken bir dinamik içinde bu yerler arasında mekik dokuduğunu da eklemek gerekir.

Hatta Freud’un –ve bizim– anlamlandırılmaya ve doğru bir biçime sokulmaya ihtiyaç duyan gerçek hikâyeyi analistin değil de analizanın/hikâye anlatıcısının kelimelerin tam anlamıyla “ele geçirmesi” gerektiği yönündeki

¹¹ Shoshana Felman, “To Open the Question,” *Literature and Psychoanalysis*, Shoshana Felman (ed.), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, s. 7.

sağduyulu varsayımımız, Freud'un iddiasının uzantılarını takip ettiğimiz takdirde karmaşık bir hal alacaktır. Çünkü Freud, “analistin yapılandırmasıyla ulaşılan patikanın hastanın belleğine varması” gerektiğini, fakat sürecin her zaman böyle sonuçlanmadığını söyler. “Hastanın bastırılan şeyi anımsamasını sağlama konusunda sıklıkla başarısız oluruz. Fakat bunun yerine, eğer analizi doğru bir biçimde yürütebilirsek, hastada yapılandırmanın hakikati konusunda ‘sağlam bir inanç’ [*sichere Überzeugung*] oluştururuz ki bu da en az hatırlama kadar iyileşme etkisi yaratır” (s. 265-266). Bu noktada, geçmişe ait hikâyenin kimi bölümlerinin o hikâyeyi yaşayan ya da geçmişte yaşamış olan kişi tarafından asla hatırlanamayabileceğini ama analist/hikâyenin anlatıldığı kişi tarafından sunulan yapılandırma (doğrulanamaz, kanıtlanamaz fakat inanca dayanan bir kurgu) içinde *biçimlenebileceğini* öğreniriz. Kuşkusuz böyle bir “inanç” herhangi bir hikâye anlatıcısının, bir metinle ilgili deneyimini başkalarına aktarmaya çalışan herhangi bir okurun da amacıdır; özellikle de verili bir metnin yapılandırmasının doğru *olduğu* konusunda öteki okurları ikna etmeye çalışan bir eleştirmen-okurun.

Öyleyse anlatısal hakikat, anlatı söyleminin akla yatkınlığından ve iyi bir biçimde şekillendirilmesinden kaynaklanan bir inandırıcılık meselesidir. Bu mesele ayrıca onun gücü diye adlandırabileceğimiz şeyden, yani daha çok bağlantı örüntüsü yaratabilen ve bir anlam ifade eden tek açıklayıcı anlatının burada olduğu düşüncesine dayanarak sorunun böyle gelişmiş olabileceği konusunda bizi ikna etme potansiyelinden kaynaklanır. Lacan'ı Freud'un bir yorumu olarak ele aldığımızda anlatısal hakikatin geçmiş olayın beklentilerine olduğu kadar arzu söylemine de bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Anlatı söylemi –analiz söylemi gibi– şimdiki zamanda anlama doğru bir baskı uygularken, arzunun geçmiş tarihini de tekrar sahneye koymak zorundadır. Geçmiş, yarattığı duygulanımın etkisini şimdiki zamanda ifade etmeyi sürdürme ve tekrarlanma konusundaki ısrarı dışında hiçbir zaman tam olarak

hatırlanmayacaktır. Eğer analist –okur gibi– bu ısrarı geçmişe dair tutarlı bir hikâyeye çevirmek zorundaysa, bunu ancak hikâyenin şimdiki zamana kalan kırıntıları üzerine çalışarak yapabilir; onu öyle bir yeniden yapılandırmaya tabi tutar ki ifadenin *yeniden* kısmı, Freud’un yazısında olduğu gibi sessizce ortadan kaybolur; geriye basitçe ama daha radikal bir biçimde yapılandırma kalır. Söz konusu yapılandırma doğrulanabilirlikten çok ikna amacına, “bir anlam ifade eden şey”e yönelmiştir.

Yazısının son sayfalarında Freud, analistin yapılandırmaları sonucu analizanda görülmeye başlayan ve sanrıları andıran hezeyanlar konusunda bir tartışmaya girer: Bunlar, analistin bir tür sözdizimsel düzeltme yapması gereken hikâyede meşru yerinin dışında bir “tarihsel hakikat parçası” çağrışımı yapan hezeyanlardır.¹² Freud bu noktada oldukça şaşırtıcı bir biçimde şöyle der: “Bana öyle geliyor ki, hastaların sanrıları analitik bir tedavi sırasında inşa ettiğimiz yapılandırmalara –açıklamalara ve tedavi girişimlerine– eşdeğerdir” (s. 268). Buna göre, yorumlayıcı analitik yapılandırma ile hastanın hezeyandan kaynaklanan yapılandırması “eşdeğerdir”; aynı diyalojik sürecin iki farklı yönünü, anlatının kendilerini birbirlerine karşı sınavan ve “tamamlanmış” ve doyurucu bir anlatı metni inşa etmek için birlikte çalışan iki ayrı biçimini oluştururlar. Başarılı bir analizde hasta kendisinin

¹² “Tarihsel hakikat” kavramının gözlemlenebilir olaylar ve doğrulanabilir gerçeklerle kanıtlanan “maddi hakikat”e zıt bir konuma yerleştirildiğini anlamak için Freud’un “Yapılandırmalar” başlıklı yazısıyla aynı dönemde üzerinde çalıştığı “Musa ve Tek Tanrıcılık”a bakmak gerekir [*Dinin Kökenleri* içinde, çev. Ayşen Tekşen Kapkın, Payel, 2002, s. 225-279]. “Tarihsel hakikat,” başka bir yerde “ruhsal hakikat” dediği şeyle aynı konuma sahipmiş gibi görünür: Kökenleri ister gerçek, ister düşsel olsun, özne için doğru olan, öznenin kendi öyküsü konusundaki kendi anlayışına ait olan şeydir. Bu yüzden Donald Spence’in *Narrative Truth and Historical Truth*’ta [Tarihsel Hakikat ve Anlatısal Hakikat] tartıştığı, tarihsel hakikat ile anlatısal hakikat karşıtlığı, bana temelde yanlış görünüyor: Freud bütün tartışmalarında, onları antitezde aynı tarafa, “maddesel hakikat”in karşısına koyuyor.

analisti olurken, analist de ikna edici görünmesi dışında hiçbir şeyle doğrulanamayan kurmacaları yapılandırma-ya yönelen hezeyana dayalı sistemi benimseyerek hasta konumuna gelir. Freud, yazısının son paragrafında konusunu bütün insanlığın sanrılarını, yani “gücünü, unutulmuş ve ilksel geçmişin bastırılmasından oluşturulmuş tarihsel hakikat ögesine borçlu olan” sanrıları kapsayacak şekilde genişletir. Böylece, bir taraftan doğru gibi görüldüğü sürece bütün anlatısal hakikati “doğru” kabul etmemiz gerektiğini söylerken, öte yandan anlatısal hakikatin doğru gibi görünmesi için bir biçimde geçmişteki deneyime sadık kalması gerektiğini iddia eder. Bu deneyimse genelde olgu diye adlandırdığımız bir deneyim olabileceği gibi ilk sahne ya da ilkel sürüdekine benzer bir fantezi deneyimi de olabilir.

Hikâyeler belli bir amaçla, bazen okuyucunun dikkatini çekmek, bazen dinleme eylemine çağrıda bulunmak için anlatılır; bu aynı zamanda suç ortaklığına, belki yargılamaya ve kaçınılmaz bir biçimde yorumlamaya ve yapılandırmaya da çağrıdır. Analitik aktarımda olduğu gibi dinleme ve okumanın aktarımsal durumunda da okura düşen iş sadece hikâyeyi mümkün olduğunca kavramak değil, aynı zamanda hikâyenin anlatısal söylemle ilişkisini de değerlendirmektir. Bu da anlatının sadece söylediği şeyi değil, aynı zamanda söylemeye niyetlendiği şeyi de anlamaya çalışmak demektir. Freud’un “Anımsama, Tekrar ve Özümleme” başlıklı yazısında söylediği gibi, analist bazen analizanın “takıntılı fikirlerini nasıl ifade ettiğini dinlemez” (SE, XII, s. 152). Bütün anlatılar için geçerli olmakla birlikte en açık biçimini modernist ve postmodernist anlatılarda gördüğümüz üzere, anlatısal söylemin hikâyeye ilişkisi belli bir kuşku içerir. Bizim okur olarak rolümüz, hikâyeye kulak verirken belli bir kuşkuyu elden bırakmamanın yanında, anlatı metnini, anlatıcının sözcükleriyle hem işbirliği hem de mücadele içinde yeniden yazmaktır. Metinler, tıpkı analiz edilen hastalar gibi direnç gösterirler ve bu direnç aşama aşama anamlan-

dırılmalıdır. Aslına bakılırsa yorumlama, direncin kendi yarattığı güçlkle bir bütünlük içinde olduğunu keşfeder. Bu, hâkimiyet mücadelesi içinde, tıpkı tekrar gibi hem gizleyen hem de açığa çıkaran bir ögedir.

Aktarım Hikâyeleri

Hem bizim özgün anlatı modelimizin, hem de Freud'un-kinin Sherlock Holmes'ün dedektif anlatılarında önemli ölçüde karmaşıklaştığı açık. Bu karmaşıklığın kaynakları şöyle sıralanabilir: Dinleyicinin yorumlayıcı varlığı; anlatıcı ile dinleyen arasındaki gergin diyalogu temsil eden aktarım durumu; metni yapılandırma ve denetleme ve geçmiş, şimdiki zamandaki anlatılışıyla ve yorumlanışıyla kavrama mücadelesi. Sherlock Holmes kanonunun bu karmaşıklığı tek başına temsil eden en az bir hikâye içermesi ve söz konusu karmaşıklığın nihayetinde kanonun mantığıyla üretilmesi önemli görünüyor. Aklımdaki hikâye, yazıldığı dönemde son Holmes hikâyesi olması planlanan "Son Vaka" (1893). Bu hikâyede dedektifin Londra suçlularının peşinde sürdürdüğü takibinin, kendisiyle eşit konumda bulunan ve "kovalamaca işinin dedektiflik tarihindeki en parlak anında" köşeye sıkışmasına neden olan rakibini, yani "suç dünyasının Napolyonu" Profesör James Moriarty'yi hem ortaya çıkardığını, hem de ürettiğini görürüz.¹³ Holmes, konuşmasını, Freud'un özel bir zekâyâ sahip hastası Dora hakkında söylediklerini önceleyen sözcüklerle sürdürür: "Hiç böylesine yüksek bir noktaya tırmanmamıştım ve hiçbir rakip beni bu kadar zorlamamıştı." Profesör Moriarty'nin temel özelliği, zekâsının Holmes'ünkine eşit olmasıdır: "Moriarty, bir deha, bir filozof, soyut düşünce erbabıdır. Az bulunan bir beyne sahiptir. Ördüğü ağın tam ortasındaki bir örüm-

¹³ Arthur Conan Doyle, "The Final Problem", *The Adventure of the Speckled Band and Other Stories of Sherlock Holmes*, New York: NAL/Signet, 1965, s. 172 ve 173 [çev. Arzu Durukan, Güncel Yayıncılık, 2003].

cek gibi kıpırdamadan durur.... Yeteneklerimi biliyorsun sevgili Watson; ne var ki üç ayın sonunda nihayet benim zekâ düzeyimde bir rakiple karşılaştığımı itiraf etmek zorunda kaldım. İşlediği suçların bende yarattığı dehşetin yerini yetenekleri konusundaki hayranlığım aldı” (s. 172 [335-336]).

Moriarty, Holmes’ün tûmdengelim yöntemiyle, adeta detektifliğin gerektirdiği yorumlama işinin yapısal bir zorunluluğu olarak ortaya çıkınca, Holmes’ün ötekisi –aktarımsal ilişkinin zorunlu ötekisi– olarak kimliği daha da belirginleşir. Sanki Holmes’ün peşine düştüğü iş, sonunda kendi ötekisini, bir başka “bildiği varsayılan özneyi” bulduğu aktarımsal bir durumun kurulmasına sebep olmuştur. Bu özne görünmez olduğu zamanlarda bile varlığıyla ötekinin tepkilerini kendininkine katarak Holmes’ün söz ve eylemlerini “diyalojik” bir ilişki içine sokacaktır. Moriarty, Holmes’ü takibi konusunda uyarmak için Baker caddesine gittiğinde aralarında kısa bir diyalog geçer ki bu adeta kaçınılmaz bir senaryonun parçasıdır; çünkü Moriarty şöyle der: “Söyleyeceğim her şey senin aklından geçti bile” (s. 174 [337]). Ötekinin yokluğunda daha da ilginç bir diyalog yaşanır; çünkü Holmes ve Moriarty, kısasa kısas yöntemiyle ötekinin bir sonraki adımını, bir şeye nasıl karşılık vereceğini çıkarımlarda bulunarak, klasik örneğini Edgar Allan Poe’nun dedektifi Dupin’de gördüğümüz¹⁴ akıl yürütme yöntemiyle tahmin eder. Bu nedenle Watson, Holmes’ün ve kendisinin Moriarty’nin pençesinden kurtulmak için Victoria Garı’ndan kalkan ekspres treni yakalamak zorunda olduklarını söylediğin-

¹⁴ Edgar Allan Poe, “Çalınan Mektup”: “Ancak bu üstünlük ... mağdurun hırsız tanıdığını, hırsızın bilmesine dayanır” (Burada anlatıcı konuşmaktadır, fakat bu ifade daha sonra Dupin tarafından da tekrarlanır). Ayrıca bkz. Jacques Lacan’ın “Séminaire sur la lettre volée”de bu pasaj üzerine yaptığı yorum (*Ecrits*, s. 33 vd.) [Öyküden yapılan alıntı ve Lacan’ın yorumu için bkz. “Çalınan Mektup Üzerine Seminer”, *Çalınan Poe* içinde, çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, Birey, 2005, s. 33-70].

de Holmes şöyle yanıt verir:

“Sevgili Watson, bu adamın benimle aynı entelektüel düzeyde olduğunu söylediğimde ne kastettiğimi belli ki anlamadın. Peşindeki ben olsaydım bu kadar küçük bir engelle kafamın karışacağını düşünmezdin. Öyleyse onu neden küçümsüyorsun?”

“Ne yapacak dersin?”

“Benim yapacaklarımı.”

“Sen ne yapardın ki?”

“Özel vagon tutardım.” (s. 178-179 [344])

Nitekim Holmes ve Watson Canterbury’den trene binip ortadan kaybolduktan az sonra, Moriarty’nin “özel vagonu” gürültüyle istasyona gelir. Geldiği gibi de gider. Hikâye, aktarımın değişken dinamiğinde olduğu gibi, her ikisinin de hem takip eden, hem de takip edilen rolünü üstlendiği, dedektif ile izini sürdüğü kişinin hareket ve karşı hareketleriyle ilerler. Kaçınılmaz olarak hikâye, “ikisi arasındaki kişisel çekişmenin bittiği” Reichenbach şelalelerinde ikisinin de yok oluşuyla sona erer. Ne de olsa “böyle bir durumda, kolları birbirine kenetlenmiş bir halde yuvarlanırlarken kişisel çekişmenin sürmesi neredeyse imkânsızdır” (s. 185 [353]).

Buradan hareketle, “Son Vaka”da klasik görüntüsü içindeki dedektif anlatısı mantığının, aktarımın dinamiklerini ayrıntılarıyla sergileyen yeni ve varsayımsal olarak nihai bir anlatının yaratılmasıyla sonuçlandığını söyleyebiliriz. “Analizde Yapılandırmalar”da olduğu gibi burada da mesele sadece arkeolojik kalıntıları ya da ipuçlarını ilişkilendirerek geçmiş ile şimdiki zamanı bağlayan ve aralarındaki ilişki sorununu “çözen” bir anlatı zinciri oluşturmak değildir. Burada şimdiki zaman, geçmişi biçimlendirip geriye dönük yorumunu yazarak ona anlam kazandıran bir anlatının yapılandırılmasındaki mücadele ve diyalog alanı olarak gösterilir. Başlangıçta geçmişin görece basit bir anımsanması olarak düşündüğümüz şey, her ne kadar zihinsel ve duygusal bakımdan zorlayıcı olsa

da, oldukça farklı bir şeye dönüşür: Bazen işbirliği bazen karşı çıkış yoluyla, geçmişî şimdiki zaman içinde yapılan-dırma, yorumlama ve denetleme çabası. Freud için de, Sherlock Holmes için de yöntemlerinin gözden geçirilmiş modellerinde geçmişin tarihi, en azından doğrudan geçmişin tarihi, şimdiki zamanın anlatısal söyleminden daha çok yer tutan bir mesele değildir. Bu, diyalog, mücadele ve yapılandırma alanıdır. Aktarımın disiplini ve hâkimiyeti içinde önemli bir etkinlik yatar: yorumlama ve kavrayış.

Dedektif hikâyesinden öteki anlatı tarzlarına dönersek, aynı ilkelerin başka anlatılarda da geçerli olduğunu görebiliriz; özellikle de anlatıcı ile dinleyicinin ilişkisinin dramatize edildiği ve anlatılan hikâyenin yorumlanması-nın bir biçimde zor ya da problemlî kılındığı anlatılarda. Yapılandırma meselesini dikkate değer bir biçimde temsil eden bir Balzac hikâyesini kısaca hatırlatmak istiyorum. Aklımdaki hikâye, Philippe de Sucy'nin, bir arkadaşının kır evi yakınlarında avlanırken, bir zamanlar doktor amcasının gözetimindeki deli bir kadının yaşadığı terk edilmiş bir evle karşılaşmasını anlatan *Adieu*. Philippe, bu çılgın kadının yıllar önce kaybettiği aşkı Kontes Stéphanie de Vandières olduğunu dehşetle anlar. Napoleon'un ordusunun Moskova'dan çekilişi sırasında kadına eşlik etmiş, onu korumuş, hayatını defalarca kurtarmıştır; fakat kadının karşıya geçmesini sağlamak için sal yapılmasına kahramanca önyak olduğu meşhur Berezina nehrini geçerken, arkada kalıp sala binemediği için kadından ayrılmış, yıllarca Sibiry'a da köle olarak tutulmuş, acılar çekmiştir. Bu noktada doktor, Philippe'in arkadaşı Marki d'Albon'u geçmişin hikâyesi konusunda bilgilendirmek üzere anlatıyı devralır. Fransız ordularının son yenilgisi öncesinde Berezina kıyısında olup bitenleri, arkada kalan binlerce kişinin akşamı tükenmiş ve kaderlerine boyun eğmiş bir halde karşıladıklarını ve artçı kuvvetlerin komutanının şafak vakti, Kazakların hücum ettiği için yaktığı salla alelacele karşıya geçmek yerine orada bir ordugâh kurduklarını anlatır. Berezina ilk kez geçilirken görkemli ordunun

büyük bir bölümü dağılmıştır; bu ikinci geçiş de tam bir felaketle sonuçlanır: Binlerce insan kırık dökük saldan suya düşer, binlercesi arbedede ezilip ölür, geriye kalanlar da esir alınır. Tıka basa dolu sal yola çıkar; Stéphanie nehrin öteki yakasına varana kadar aklını yitirir. Bu travma anından sonra iki yıl boyunca yalın ayak bir halde ordunun peşinden gider ve doktor tarafından bulunduğu anda ağzından çıkan tek sözcük, Philippe'e veda ederken söylediği sözcüktür: *Adieu!* Doktor onu akıl sağlığını yitirmiş bir başka kadınla bir arada tutar. Stéphanie'ye yabancı bir çocukla uğraşıyormuşçasına hassasiyetle yaklaşır, onu "evcilleştirmeye" çalışır; fakat Stéphanie'nin iyileştiğini gösteren belirgin bir işaret yoktur.

Stéphanie ve Philippe'in paylaştığı fakat onları farklı noktalara götüren bu korkunç geçmiş doktor tarafından anlatılır anlatılmaz, Philippe ile doktor arasında Stéphanie'yi iyileştirmek için bir rekabet başlar. Doktor, Philippe'in işgüzarlığından kurtulmak için onu başından savarken, Philippe, travma ve ıstırap sahnesini yeniden yapılandırmaya çalışır. Bu sahnenin tekrarlanması yoluyla gerçekleştirilecek radikal bir terapi projesine kafa yorar: Berezina'dan bir kez daha geçmek; tekrarın tekrarı; Philippe'in "müdahalesi"nin alanını oluşturan ve hastayı iyileştirmesi beklenen "yapay" bir tekrar geçiş. Yeniden yapılandırma ve tekrar tam olarak bir yapılandırmaya dayanır: Berezina nehrinden geçişin sekiz yıl önceki ânının Philippe tarafından yapılandırılması.

Philippe, Saint-Germain'deki malikânesine çekilip sonbaharı büyük çaplı bir mühendislik projesiyle geçirir. Arazisinden geçen dere üzerinde çalışarak, işçilere "azgın nehri temsil edecek" bir kanal kazdırır, köprü ayakları ve ordugâhlar kurup onları ateşe verir ve etrafındaki alanı talan eder ki "umut bağladığı son şey olan yanılısama tamamlansın".¹⁵ Sonra Fransız ordusunu ve Kazakları

¹⁵ Honoré de Balzac, *Adieu, La Comédie humaine*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976-81, cilt: X, 1010.

temsil edecek yüzlerce çiftçiye giydirmek üzere yıpranmış üniformalar ısmarlar. “Gelmiş geçmiş en korkunç sahneyi tekrar canlandırmak” için hiçbir ayrıntıyı atlamaz. Sonunda “Aralık ayının ilk günü kar, toprağı kalın, beyaz bir örtüyle kapladığında Berezina’yı *tanır*” [vurgu bana ait]. Philippe’in geçmişteki travmanın mekânını “tanıması”, yeniden canlandırma ve temsili ifade eden bir grup terimin peşi sıra gelir: *représenter* (sahnelemek), *copier* (taklit etmek), *figurer* (tasvir etmek), *compléter l’illusion* (yanılsama yaratmak), *reproduire* (kopyasını yapmak). Özgün olanı taklit etmekle ilgili bu terimlere yer verilmesinin ardından, yapılandırılmış sahne “trajik bir temsil” olarak betimlenir. Teatral temsil ve ruhsal yeniden üretim ve tekrarlama burada birbiriyle sıkı bir ilişki içindedir: Aktarımdaki “yapay hastalık”ta olduğu gibi burada da geçmişin simgesel bir biçimde yeniden canlandırıldığı ve analistin geçmişteki olaylar dizisini düzeltmek, bu kez farklı sonuçlar verecek şekilde yeniden yazmak için müdahale etmeye çalıştığı bir temsil ve yeniden üretim alanına sahibizdir.

Yapılandırmadan sorumlu sözde analist Phillippe acı çekme sahnesini “tanıyınca”, sahne, bu yapılandırmanın analizden geçen kişiye iletilmesi ve üzerindeki etkisinin izlenmesi için hazırlanır. 1820 yılının Ocak ayı başlarında, Philippe 29 Kasım 1812’de üzerinde olan paçavraları giyer. Bir süreliğine ilaçla uyuttukları Stéphanie’ye de eski elbiselerini giydirir. Stéphanie’yi Berezina kıyılarına getirmiş olan at arabasına benzer bir araba hazırlanır ve Stéphanie apar topar bu arabaya bindirilir. “Berezina’nın kurmaca ovasından” (s. 1011) geçmekteyken gösteri başlar. Top atılır, kostümler içindeki binlerce çiftçi, **Kazakların** üzerlerine hücum etmesiyle feryat figan bağışırlar. Stéphanie arabadan atlayıp nehrin kenarındaki sala koşar. Philippe’in önünde durduğunda yitirdiği aklını bulmuş gibidir: “Derin bir düşünceye dalmış birinin hayat dolu ifadesiyle elini alınına götürdü, bu canlı hatırayı, önünde tekrar edilen bu geçmiş hayatı izledi, başını hemen Philippe’e çevirdi ve *onu gördü*” (s. 1012). Yüzüne genç bir kadının ışıltısı ve tazeliği

yayılır, zihni canlanır. Phillipe'in adını söyleyip, kollarına atılır. Fakat Philippe'i kucaklar kucaklamaz bedeni katılaştır. Gitgide kısılan bir sesle "Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu!"¹⁶ der ve ölür. Hikâyenin finalinde, Philippe'in, yeniden yaşanan, hayaleti yaratılan bu trajik anın etkisinden kurtulamayarak sonunda nasıl intihar ettiği anlatılır. *Adieu*'deki "yapılandırma" mükemmelen, sözcüğü sözcüğüne gerçekleşmiştir. Etkileyici, inandırıcı, iyileştirici ve aynı zamanda ölümlüdür. Temsili şeylerin gerçek bedeli ağır olduğundan, fazlasıyla iyi bir kurmacadır.

Böyle bir bedel kuşkusuz herhangi bir hikâyeye anlatıcısının dinleyici üzerinde bırakmayı umduğu etkinin negatif ve ironik bir versiyonudur: Hikâyeler nihayetinde dokundukları insanların zihinlerini ve hayatlarını değiştirmeyi amaçlar. Hikâyeleri yapılandırıp bunları analizana aktaran analist de yeni onaylayıcı anılara ya da geçmişte olanların yerini alma olasılığına sahip bir kurmacaya izin veren "sağlam bir inanç" üretmek için ve yeni bir sona evrilen yeni bir anlatı inşa etmeyi umarak benzer bir bedel öder. Aktarım, geçmiş simgesel biçimlerde gerçekliğe taşır ki söz konusu geçmiş, yeni bir sonuç doğursa da değişikliğe uğramış kişisel bir tarih içinde tekrar edilip yeniden canlandırılabilsin. Daha önce de söylendiği gibi, aktarım, "birinden ötekine geçişin mümkün olduğu, hastalık ile gerçek yaşam arasında bir bölge"yi temsil eder. Aktarım alanı, değişimin yorum ve yapılandırma aracılığıyla üretildiği, kurmacanın, yeniden üretimin, yeniden basımın ve tekrarın mekânı olan bu marjindir. "Aktarımın Dinamikleri"nin son cümlesinde Freud şöyle der: "Sonuç olarak, gıyaben (*in absentia*) ya da hayali olarak (*in effigie*) ortamda bulunan birini yok etmek imkânsızdır" (*SE*, c. XII, s. 108). Bu ifade çelişkili görünebilir; çünkü analizde geçmişin ve hayaletlerinin yok edilmesi ya da bir süreliğine etkisiz hale getirilmesi sadece "mış gibi", yani simgesel

¹⁶ "Elveda Philippe. Seni seviyorum, elveda!"

olarak gerçekleşir. Geçmiş, şimdiki zamanda geri dönüyorsa eğer, geçmişle özdeşliği, Moustapha Safouan'ın aktarıma ilişkin çalışmasında belirttiği gibi, “açık bir biçimde gösterenle ilişkilidir”.¹⁷ Kanımca Freud şunu savunuyor: Aktarım, geçmişin ve onun arzuya dayalı senaryolarının işaretler içinde öylesine canlı bir gerçeklikle yeniden hayat bulmasını sağlar ki yapılandırmalar gerçeklik etkisi yaratır. Bir anlamda yapılandırmaların tarihi değiştirmese de, onu şimdiye ait söylem içinde yeniden yazarak farklı bir gelecek hazırladığı söylenebilir. Stéphanie ve Philippe örneğinin sarsıcı bir biçimde gösterdiği gibi, yapılandırılmış herhangi bir anlatının da amacı budur.

Adieu'nün sonu Shakespeare'in *Kış Masalı*'nın¹⁸ son sahnesini anımsatır. Hermoine, iffeti konusunda Leontes'in kapıldığı yersiz kuşkular yüzünden ölmüştür. Fakat “heykeli”, uzun zamandır acı çeken ve pişmanlık duyan Leontes'in aşkı için canlanır. Stéphanie ve Philippe aşkına benzer biçimde Hermione de Leontes'in kolları arasında hayat bulur; fakat olayın sonu farklı gelişir. “Ah, sıcaıcık!” diye bağırır Leontes, “Eğer büyümlü bir şeyse, bırak sanat da / Yemek yemek kadar yasal olsun”. Eğer *Kış Masalı* büyümlü bir şey olsaydı, mutlu sonla biten beyaz bir büyü olurdu. Fakat oyun, olanların bir büyüyle gerçekleşmediğini gösteriyor. Hermoine'nin sahte ölümüyle başlayan ve kurmacasal olarak yeniden doğumuyla sona eren özümseme süreci mutlu sonu getirir. Hermoine, Leontes'in “tedavisi”nin Paulina tarafından tamamlanması için gereken ruhsal ve ahlaki hazırlığın başarıyla gerçekleştirildiğini hissedince “yeniden doğar”. *Kış Masalı*'nın olaylar arasında gerçekleşen bütün aksiyonlarını aktarım açısından betimlemek, asıl sorunun, yani Leontes'in kıskançlığının ve bu kıskançlık sonucunda gelişen erotik, epistemolojik ve ah-

¹⁷ Moustapha Safouan, *Le Transfert et le désir de l'analyste*, Paris: Editions de Seuil, 1988, s. 58.

¹⁸ Çev. A. Turan Ofıazoğlu, İz Yayınları, 2000; çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014 —y.h.n.

laki çılgınlığının derinlemesine bir incelemesini sunacağından, zahmetli fakat anlamlı olacaktır. Söz konusu çalışma, özde yatan sorun ve onun aktörleri için üretilmiş çözümleri simgesel olarak dile getiren öteki kurmacalar, özellikle de yeni neslin, Perdita ve Florizel'in kurmacaları aracılığıyla gerçekleşir. Shakespeare'in oyunu, Balzac'ın hikâyesini kıyaslayabileceğimiz ideal örnektir. Philippe'in başarılı yapılandırmasına karşın hikâyenin neden bir felaketle sonuçlandığını anlama konusunda çabalamamızı sağlar.

Freud'un Dora'ya yaptığı gibi, Philippe de hastanın etkileşim içinde olduğu bir rol oynamasına yeterince izin vermeyip, "bildiği varsayılan kişi" pozisyonuna zorla el koyarak, yapılandığı hikâyeyi ve anlamı fazlasıyla dayatır. Phillipe sahneye girmeden önce Stéphanie'yle ilgilenen doktor, Phillipe'i bencil olmakla ve terapi ilişkisini yanlış anlamakla suçlar. Terapi, tanınma ve karşılık bulma arzusuna değil, uzun süreli, sabırlı bir feragate ve tereddütsüz bir adanmışlığa dayanmalıdır. Doktor, Phillipe'in ortadan kaldırmayı amaçladığı semptomların mantığını anlar, onun mantığını keşfeder. Phillipe, Stéphanie'nin bir kadın olarak aşağılanmasına, iffetsizliğine ve erkeğin arzu nesnesi olan bir kadın gibi davranmamasına tahammül edemez. Bu duruma doktor "dokunaklı" bir yanıt verir: "Senin istediğin şey operada resmedilen bir çılgınlıktı" (s. 1009). Doktorun suçlaması nedensiz değildir: Phillipe *Lucia di Lammermoor*'dan¹⁹ bir sahneyi tercih ederdi kuşkusuz. Nitekim, kendi parkında Berezhina'nın geçilişini kurmaca olarak yapılandırması da büyük opera sahnelerini ve düzeneklerini andırır. Oyununun mesajını taşıyacak olan taklit ve temsil gücüne fazlasıyla bel bağlar. Stéphanie bu taklidin aslına benzerliği karşısında tepki verir ama bir yandan da bu sahnenin içinde sıkışıp kalır. Aktarım diyaloguna girmesini sağlayacak, kendisini ifade edebileceği bir alana sahip değildir. "Son Vaka"da Pro-

¹⁹ Donizetti'nin Walter Scott'un *The Bride of Lammermoor* başlıklı romanından uyarladığı, 1835 tarihli trajik opera —*çev. notu*.

fesör Moriarty'nin böylesine farklı olmasını sağlayan ve yerinde bir yapılandırma için kaçınılmaz görünen karşı hareket olasılığından yoksundur. Phillipe, yapılandırma üzerinde tam bir kontrol sağlama çabasıyla, yapı inşasının temelini oluşturan "birbirinin yerine geçirerek ilerleme" ilkesini ihlal eder. Sonuçta sadece Stéphanie'nin değil, kendisinin terapisti olarak da başarısızlığa uğrar. Diyalojik zorunluluğu anlayamayan ve üzerine düşündüğü metnin sanrılara dayalı sistemi içine giremeyen sabit fikirli bir yorumcu ve yetersiz bir okur olduğunu gösterir. Tedavi de okuma da dışarıdan yapılamaz. Ötekilikle ilgili bir anlayışa ulaşmak ancak aktarımsal durumun ağırlığının ve tehlikesinin göze alınmasıyla mümkündür.

Lacan, aktarım konulu seminerinde psikanalizde temel meselesinin "öznenin arzusunun ortaya konuşunu aydınlatmaktan ibaret" olduğunu söyler. Öznenin arzuladığı şeyse, en genel ifadeyle, "ötekinin içindeki arzulayan"dır (*le désirant dans l'autre*). Özne, "arzulanır olabilmek için" arzular.²⁰ Kurucu eksiklikten ötürü Lacan için aşk talebi her zaman mutlaktır ve arzu şuna ya da buna duyulan arzu değil, "yalnızca" arzudur. Bu yüzden aşka karşılık vermek, "birine sahip olmadığı şeyi sunmak"tır; bu da "bilgi-dışının alanından" üretilen bir tepkidir. Bu durumda analist, "kendisine ait olan" yeri doldurması için ihtiyaç duyulan "koordinatları" öğrenmek zorundadır. Bu yer kendini şöyle tanımlar: "Hastanın arzusunun Ötekinin arzusu olarak gerçekleşmesi için analistin boş bir alan olarak hastanın arzusuna sunması gereken yer." Bu nedenle analistin konumu bir feragat konumudur. Analist, analizden geçenin, hissedilmesini istediği arzusunun yankısını dinlemesine olanak tanımak için kendi benliğini bir kenara bırakır. Analist, aktarım dinamiğine girerek, yorumun ve anlamın analize totaliter bir ipotek koymasını reddeder.

²⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire: Livre VIII: Le transfert*, Jacques-Alain Miller (ed.), Paris: Editions du Seuil, 1991, s. 234 ve 414.

Aktarıma girmeyi reddetmek ya da başaramamak, insanın kendini hep aynı metni okumaya, solipsist bir yorum pratiğine mahkûm etmesidir. Wallace Stevens'in en yüksek kurgu için söylediği gibi, "değişmelidir bu". Hem psikanalizin hem de kurmacanın üzerinde çalıştığı bu değişim bir inancın ürünüdür: Yapılandırılmış bir anlatının bir şeyler ifade ettiğine dair bir inanç. Fakat bunu öne sürdüğümüzde Stanley Fish gibi okurun retorik bir güç oyunuyla teslimiyete zorlandığını söylemiş olmayız. Fish'in "Kurt Adam"ı sadece bir ikna retoriği alıştırması olarak görüp kenara itmesinin nedeni muhtemelen psikanalizde kayda değer bir şey bulamamasıdır: Hasta gözden kaybolmuş, geriye sadece okur kalmıştır. Bense psikanalizde yapılandırılan anlatının ikna gücünün, karmaşık bir hayat hikâyesi olarak kalma ihtimali yüksek olan bir yaşantıyı anlamlı hale getirmek için bilinçdışında yaşanan arzusun derinlere gömülmüş durumdaki tarihini aydınlatma kapasitesinden kaynaklandığına inanmayı seçiyorum.

Psikanalizin Fish'in ele aldığı retoriğe dayalı versiyonu, aktarım sürecinde gerçekleşen değişim ve dönüşüm olasılığını dışlıyor gibidir. Fish'in yalnızca, son zamanlarda eleştiride bolca tapınılan, merkezi bir idol haline gelmiş "iktidar"a inandığı anlaşıyor. Psikanaliz ise daha alçakgönüllü ve olabildiğince insani bir alan olarak tedaviye de inanır. Psikanalizin tedaviden anladığı şey, ötekilik söylemini daha çok dinleme olasılığıyla beraber, bilinçdışı arzuyla yazılan tarihin, anlatısal zorunlulukların ve sonuçların değişmesiyle sonuçlanan yeni bir okumasıdır. Psikanaliz seansında analiz edilenin sözcükleri, dinleyiciyle ilişkileri ekseninde biçimlenir. *Psychoanalysis and Fiction* [Psikanaliz ve Kurmaca] başlıklı kitabında Daniel Gunn'ın söylediği gibi, "aktarımın gücü, bir aşk hikâyesinin gücü gibi, bu *iki* zamirin eşleşmesinde yatar: 'sen' ve 'ben'".²¹ Emile Benveniste'in söylem üzerine yap-

²¹ Daniel Gunn, *Psychoanalysis and Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, s. 217.

tığı çalışmadan bildiğimiz üzere, “ben” ve “sen”, zorunlu bir diyalojik ilişki içinde, konuşan kişinin konumuna göre yer değiştiren zamirlerdir. Diyalog asimetric de olsa, analistin yorumu büyük ölçüde sessizlikle de karşılanırsa, bu diyalogdan yeni bir anlayış olasılığı doğar. Aktarımsal ilişkide zor, mücadeleci ve üretken bir karşılaşma söz konusudur. Kendileri de yeni anlamlar üreten anlam varsayımları inşa ederek, anlatıyı hem bir hikâye hem de bir söylem olarak anlamaya çalışarak, hem metin üzerine çalışmayı hem de metnin bizim üzerimize çalışmasını isteyerek yorumladığımız, kurduğumuz metin okumaları için de aynı şey geçerlidir. Aktarım ve yapılandırma, biçimci bir “anlatıbilim”in ötesinde, anlatı için gönderimsel bir işlevi yeniden ele geçirmemize izin veren dinamik bir anlatısal kavrayış modeli oluşturur. Burada gönderim, dünyayı adlandıran bir şey ya da metnin belli bir gruba ait özel dili olarak değil, anlatıcıdan dinleyiciye, dinleyiciden anlatıcıya anlatı aktarımı içinde yer alan bir gönderim hareketi olarak anlaşılır. İşte değişim bu gönderim hareketi içinde gerçekleşir. Psikanalizin hastası gibi metnin okuru da yorumlama ve yapılandırma eylemi içinde, teslim olduğu aktarımsal dinamik tarafından değiştirilmiş bir halde bulur kendini. Metin ve okur arasındaki hareket sırasında anlatılan hikâye bir fark yaratır.

HİKÂYE ANLATICISI

Psikanaliz şüphesiz, sadece anlatıya dayanan, dilbilimsel bir disiplin değildir; aynı zamanda sözlü bir etkinliktir, yani canlı bir hikâye anlatma bağlamında gerçekleşen anlatısal bir yapılandırma pratiğidir. Anlatısal metinlerdeki anlama dair aktarım modellerinin incelenmesi yoluyla sözlü olanın yazılı olan içindeki işlevini verimli bir şekilde düşünmek olanaklı hale gelebilir. Epeyce uzun bir süredir bütününü yazılı ve basılı olarak varlığını sürdüren bir edebiyatın sözlü hikâye anlatıcılığı durumunu taklit etme, çağrıştırmaya ve izlerini taşıma yolları üzerine düşünmek demektir bu. Ne kadar edebi bir tarzda dile getirilmiş olurlarsa olsunlar, anlatının aktarımsal nitelikleri en açık, en tematik ve metinsel yapının en belirgin bir parçası olarak ancak böyle bir durum içinde gözlemlenebilir çünkü. Kendisini apaçık bir şekilde, endüstrinin yeni basım ve dağıtım tekniklerine tamamen bağımlı olan bir kitap fenomeni biçiminde algılayan 19. yüzyıl romanının yanında, aslında modası geçen bir gelenekle ve iletişimsel durumla hâlâ sahici bir ilişkisi olduğunda –biraz da sapkın bir tarzda– ısrar eden hikâyeler (öyküler ve novellalar) bulunmaktadır. Grimm Kardeşler’in derlediği Anne Kaz Masalları’nın ya da *Kinder- und Hausmärchen*’in anlatılmasına ortam sağlayan aile toplantılarının ya da daha büyük toplumsal grupların bir araya geldiği etkinliklerin (mesela Fransızların *veillées* dedikleri şömine etrafındaki akşam seyirlikleri) 19. yüzyıl taşra kültüründe ayakta kalabilmesi, bu toplantıların, açık bir şekilde ticarileşme, hatta sanayileşme sürecinde olan ve özellikle Fransa’da artık şehirli bir olguya dönüşen edebiyatla pek bir ilgisi- nin bulunmamasından ileri gelmiştir.

Mesela, pazar koşullarında ticari bir ürün olduğunun açıkça bilincindeki şehirli bir edebiyatın kayda değer örneklerinden olan Maupassant'ın yapıtlarında, sözlü iletişimin kurgusal durumlarına tekrar tekrar dönülür. Maupassant'ın *conte*'ları ve *nouvel*'lerinde “çerçeve hikâyelere” sıkça rastlanıyor. Bu tarz hikâyelerde, hikâye bir diğerinin içine yerleştirilir, yerleştirilen anlatıyı hikâye eden kişi, çerçevenin dışında hikâyeyi dinlemekte olan birilerine seslenir ve her bir anlatıcının seslendiği bir ya da birkaç kişi bulunur. Bu tür hikâyelerde asıl önemli olan “mesaj”dan çok hikâyenin “nasıl alımlandığı”, hikâyenin “ne söylediğinden” çok bunu “nasıl iletmiştir”. Roman Jakobson'un terimlerine geri dönecek olursak, dilin “yazınsal” (*poetic*) işlevinden çok, “ilişkisel” (*phatic*) işlevi ve “çağrı” (*conative*) işlevidir önemli olan: Mesaj nasıl, hangi yollarla alınıyor ve bunun sonuçları ne oluyor?¹ Anlatılan hikâyenin amacı baştan çıkarmak, hatta menfur bir küçük hikâye olan “Kurnazlık”taki gibi tecavüze yakın bir şey bile olabilir: Buradaki hile yalnızca, yeni evlenmiş bir kadını muayene etmekte olan bir doktorun anlattığı hikâyenin teması olmakla kalmaz, aynı zamanda hikâye anlatmanın kendisi de bir hile olarak görülür. Genç kadın evlilikte sadakatsizlik ve ikiyüzlülük konulu bu hararetli hikâyeyi dinleyince, biraz “gergin” (*crispée*) bir şekilde şu soruyu sorar: “Bu korkunç hikâyeyi niye anlattınız bana?” Doktorun gülümseyerek verdiği yanıt şöyledir: “Eğer gerekirse hizmetlerimden yararlanasınız diye.”² Söz konusu

¹ Bkz. Roman Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics,” *Style in Language* içinde, T. Sebeok (ed.), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, s. 350-377.

² Bkz. Guy de Maupassant, “Une ruse”, *Mademoiselle Fifi* içinde [“Kurnazlık”, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 2 içinde, çev. F. N. Hansoy, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1970]. Bu hikâye ilk olarak Angela S. Moger sayesinde dikkatimi çekti. Bkz. “That Obscure Object of Narrative,” *Yale French Studies*, sayı: 63, 1983, s. 129-138. Kullandığım “anlatı”, “hikâye” ve “anlatma eylemi” terimleri, Gérard Genette'in *récit, histoire ve narration* terimlerine karşılık gelmektedir. Genette'in kullanımları için bkz. “Discours du récit”, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; İngilizce

“hizmetlerin” ne olduğu biraz şaibelidir ve teklif edilmeleri bile yeni evli kadına yönelik bir tür tacizdir, masumiyetin zorla kaybedilmesidir. Diğer örneklerde anlatının öyle bir gücü vardır ki dinleyicileri arasında bir yorum tartışmasına yol açabildiği gibi (“Le Bonheur”de olduğu gibi), hayatın toptan ve radikal bir şekilde dönüştürülmesini de tetikleyebilir (“En Voyage”daki gibi). Anlatmak asla masum bir eylem değildir ve bir başka anlatıyı çerçeveyen bir anlatı, yazara, hikâyelemenin sonuçlarını sergileme olanağı sağlar. Şüphesiz bu durum, okura, anlatılan hikâyenin onun hayatını da etkileyebileceği, hatta etkilemesi gerektiği sinyalini gönderir: Edebiyat hiçbir sonucu olmayan yersiz bir etkinlik değildir.

Bu noktada *Decameron*’a³ bakıp, anlatının bir anlatma edimini gerektirdiği konusunda ısrarcı olan ve bir insan topluluğunun herhangi bir nedenle hikâye alışverişinde bulunması durumunu ortaya koyan geleneğe göz atabiliriz. Bu noktada pikaresk gelenek de akla gelebilir. Bu tür anlatılarda, yolculuk sırasında yaşanan rastlantısal olaylar sürekli yeni karakterle karşılaşma olanağı doğurur; zaten bu karakterler de anlatmaları gereken hikâyeler yüzünden yaratılmışlardır. Tzvetan Todorov bunları “anlatısal kişi” (*hommes-récits*) diye adlandırmıştır: Yeni bir anlatıyı ve anlatısal durum içine yerleşme konusunda başka bir tarzı oluşturmak üzere var edilen karakterler...⁴ Bu edebi türün ideal örneği hiç kuşkusuz *Binbir Gece Masalları*’dır. Bu masallarda farklı yerleştirme düzeylerini (hikâye içinde hikâye içinde hikâye...) takip etme uğraşındaki kişi sonsuz bir döngü içine girme

çev. *Narrative Discourse*, çev. Jane Lewin, Ithaca: Cornell University Press, 1980. Bu makalede uğraştığım sorularla ilgili olarak ayrıca bkz. Ross Chambers, *Story and Situation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

³ Çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları, 1999 —y.h.n.

⁴ Bkz. Tzvetan Todorov, “Les Hommes-récits,” *Poétique de la prose* içinde, Paris: Éditions du Seuil, 1971, s. 78-91; İngilizce çev. *The Poetics of Prose*, çev. Richard Howard, Ithaca: Cornell University Press, 1977.

ihhtimalini deneyimler. Tabii sonunda anlatma eylemi sa-ğaltıcı etkisini gösterir; karısının sadakatsizliğinin tetiklediği ve cinayetlere yol açan bir nevroz yaşamakta olan Sultan'ı iyileştirir, Sultan'la Şehrazad'ın mutlu bir evlilik yapmalarını sağlar ve tehlikeli bir dengesizliğin tehdidi altındaki devleti kurtarır. Şehrazad hikâye anlatmanın hiç de masum bir etkinlik olmadığını ve bir hayatı değiştirebilecek gücü elinde tuttuğunu çok iyi bilmektedir. Fakat açıklanması ya da en azından araştırılması gereken, bu sözlü geleneğin 19. yüzyıl edebiyat kültüründe nasıl ayakta kaldığı, fantastik ya da çocuksu olanla, *veillé*e ya da hikâye anlatıcıları camiasıyla hiçbir ilişkisi olmayan metinlerde varlığını nasıl sürdürdüğüdür. Burada söz konusu olan, hikâye anlatıcılığının çocukluk dönemine ait bir kalıntı mıdır? Yoksa Bakhtin'in anlatisal söylemin aslında her zaman farklı seslerin toplanma yeri olduğu şeklindeki görüşünün sağlaması mıdır? Yoksa modern yazarın artık asla deneyimleyemeyeceği bir iletişimsel duruma duyulan bir tür özleminden mi söz etmeliyiz?

Endüstrileşen ve metalaşan edebiyata ait yeni koşulların bütünüyle bilincindeki ilk romancı olan Balzac'ın yapıtlarının, anlatı alışverişine ve iletimine dayalı sözlü iletişim durumlarını sergilemesini çok dikkate değer buluyorum. Kuşkusuz *Adieu* buna örnek teşkil eder (her ne kadar, Phillipe'in her şeyi kelimesi kelimesine kabul eden bir karakter olarak kurgulanması sözel iletiyi gölgelese de) ve *Sarrasine*, *Facino Cane*, *Honorine* gibi başka örnekler de mevcuttur; fakat en çarpıcısı *Autre étude de femme* olsa gerekir. Hikâyede, *Felicité des Touches*'un akşam yemeğinde, resmî kabul törenini takiben "ikinci bir suare" için bir araya gelmiş yeni üyelerden oluşan bir grup resmedilir; bu grup, Faubourg Saint-Germain'deki birkaç evde gerçekleşen "neşeli ülkemizin eski ruhuna uygun mutlu bir protesto"⁵ eylemi içindedir. Hikâyede, her

⁵ Honoré de Balzac, *Autre étude de femme*, *La Comédie humaine* içinde, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976, c. 3, s. 674. Bu hikâyeye yapıla-

şeyin “mekanikleşme” eğiliminde olduğu (anlatıcı burada *se mécanifer* ifadesini kullanıyor) yeni bir dünya düzeni içinde Eski Rejim’in geleneklerinin korunması adına, bu seçkin topluluğun üyelerince birkaç farklı anlatı önerilecektir; bu anlatılar ise, “her şeyin hikâye anlatımına döndüğü” bir sohbet sırasında dillendirilecektir (s. 675). Her bir anlatı, kendisinden önceki anlatı üzerine bir yorum niteliğindedir ve anlatıları dinleyenlerin yorumlarına da yer verilir. Bu dinleyiciler arasında, anlatıların bazılarında kendilerine de imalı göndermeler yapıldığını anlamış olan ama bunun bilinmesini istemedikleri için konuşmayan, yine de tepkileri göze çarpan kişiler de vardır. Bu noktada anlatıcı bize, anlatıların “iyice açığa çıkan sırları” ortaya koyduğunu söyler. Bu ilk anlatıcı (toplantıyı sunan ve başta kimliği belirtilmeyen bir karakterdir) *İnsanlık Komedyası*’nın en meşhur kurgusal romancısı Matmazel des Touches’un *salon*’unu uzun uzun över. Anlatıcıya göre söz konusu yer, gerçek bir fikir alışverişi mekânıdır: “Burada anlaşılacaksınız, altınla bahse girip karşılığında kalp para almayacaksınız” (s. 675). Alıp verilen, gerçek değerlerdir; çünkü burada “Bütün gözler dinler, jestler soru sorar ve dış görünüş cevaplar”. Burada, anlatıcının “sözlü olgu” dediği şeyin zirvesindeyizdir. Hikâyenin üzerinden geçerken, hikâye alışverişini öven ilk anlatıcının, Balzac’ın dünyasında bilimsel yöntemin ve nesnel gözlemin ete kemiğe bürünmüş hali olan meşhur doktor Horace Bianchon’dan başkası olmadığını keşfederiz. Zaten gecenin son ve hafızalarda en çok yer eden hikâyesini de o anlatacaktır. Öyle ki bu hikâye genellikle bağlamından çıkarılıp “La Grande Bretèche” başlığıyla ayrı bir metin olarak yayımlanagelmıştır. Tüyer ürpertici bir tutku, ikiye bölünmüşlük ve intikam anlatısı⁶ olan bu son hikâyenin, deyim yerindeyse, sözlü iletişim “kuram”ını ortaya atan

cak daha sonraki göndermeler metinde parantez içinde gösterilecektir.

⁶ Balzac da bu hikâyeyi *La Muse du département* içinde başka bir bağlamda daha kullanmıştır.

kişi tarafından anlatılması, bu anlatıcının akşam anlatılan bütün hikâyelerin ötesine geçmeyi, bir sansasyon yaratmayı ve bir hikâyeciye atfedilen en yüksek övgüye layık görülmeyi başarması önemsiz ayrıntılar değildir: Bu anlatıcı hikâyesini bitirdiğinde geriye söylenecek hiçbir şey kalmaz, toplantı sona erer ve konuklar sessizce dağılır.

Balzac'ın birçok hikâyesinde olduğu gibi *Autre étude de femme*'da da, modern profesyonel yazara ait bütün koşulları kabullenmiş olan bir romancının –yazılı olanın üretim araçlarını kontrol etme gayretiyle kendi matbaasını kurmuş bir kişi olarak– anlatının sözlü bağlamını koruma ve anlatıcı ile dinleyici, yaratıcı ile izleyici arasında gerçekleşen canlı bir alışverişle yeniden ilişki kurma arzusunu gözlemlememiz mümkündür. Balzac, aynı zamanda, sözlü bağlamı, modern dünyada artık zar zor ayakta durabilen bir geçmişle ilişkilendirmektedir: Bu bağlam bir anakronizm, bir nostalji nesnesi olarak görülür. Söz konusu nostaljiye (bu sefer çok daha incelikli ve modernist bir biçimine) Walter Benjamin'in "Hikâye Anlatıcısı" (*Der Erzähler*) başlıklı önemli makalesinde de rastlıyoruz. Şimdi bu makaleyi gözden geçirelim.

Hikâye Anlatıcılığı ve Bilgellik

Benjamin, "hikâye anlatma sanatının sona yaklaştığını", başka bir deyişle "deneyim alışverişinde bulunma becerimizi" kaybetmekte olduğumuzu söyler; yani, deneyimin iletilebilirliğinin kendisi tehdit altındadır.⁷ Buradan çı-

⁷ Walter Benjamin, "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", *Illuminationen* içinde, Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1955, s. 409; İngilizce çev. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov", *Illuminations* içinde, çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, s. 83 ["Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk* içinde, yay. Haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 1993 (Peter Brooks'un metinde tuttuğu Almanca karşılıklar, çeviriye eklenmiştir —y.h.n.)). Genel olarak Harry Zohn'un çevirisini takip edeceğim, fakat Almanca metnin kelime anlamını vurgulamak için birkaç değişiklik önerisinde de bulunacağım. Metindeki alıntılarda parantez içinde önce

kan sonuç ise şudur: “İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik [*die Weisheit*], yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor” (413; 87; *SBA*, s. 80). Benjamin, geleneksel hikâye anlatıcılığını, seyahatlerinden anlatacak bir şeylerle dönen gezginle olduğu kadar, doğduğu yerde kök salmış yerel geleneklerin koruyucusuyla da özdeşleştirmektedir. Ortaçağda, zanaatın yapısından dolayı bu iki hikâye anlatma tarzı iç içe geçmiştir. Söz konusu yapıya göre usta zanaatkâr ile seyahat eden gezgin bir atölyede buluşurlardı. Benjamin şöyle diyor: “Hikâye anlatıcılığının üstadları köylüler ve denizcilerse, yüksek okulu zanaatkâr zümresiydi” (s. 411; 85; *SBA*, s. 79). Fakat “dindışı tarihsel üretim güçlerinin” etkisiyle anlatı, günlük konuşma düzleminden uzaklaştırılmıştır. Bu sayede, kaybolmakta olan şeyde yeni bir güzellik keşfetme imkânı buluruz.

Hikâye anlatıcılığının karşısında duran, onu tamamen yerinden etmeye hazırlanan şey ise kuşkusuz matbaanın icadına ve kitap fikrine sıkı sıkıya bağlı durumdaki romandır. Benjamin için (bu noktada Lukács’ın *Roman Kuramı*’ndaki⁸ fikirlerinden yararlanır) “Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir” (s. 413-414; 87).⁹ Roman- cı, çevresindekilerle diyaloga girme becerisinden yoksun ve bu yüzden faydalı nasihat anlamına gelen bilgeliği iletmesi imkânsız olan, mecburen içine kapanmış, görünmez ve gizli bir tanrıdır. Benjamin’e göre, hikâye anlatıcılığının ayakta kalmasına romandan daha büyük bir tehdit oluşturan şey ise, iletişimin tipik modern biçimi olan, her şey için bir açıklama getirerek anlatı deneyimini zayıflatan gazetenin etkinlik alanında şekillenen “enformasyon”dur.

Almanca aslına ait sayfa numarasını, sonra da İngilizce çevirideki sayfa numarasını vereceğim.

⁸ Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2003 —y.h.n.

⁹ *Son Bakışta Aşk*, s. 83 —y.h.n.

Hikâye anlatıcılığı, bir açıklama ve psikolojik analiz olmaksızın, anlatıya bir “gösterişsiz yoğunluk” verip onu doğrudan hafızaya yönlendirerek ve dinleyicinin deneyimiyle bütünleştirerek işlemektedir. Dinleyicinin anlatılan hikâyeyi en iyi biçimde benimsemesi, onu tekrar edebilmek için tamamen sahiplenmesi bir rahatlama, hatta can sıkıntısı (*Langeweile*) durumunda gerçekleşir. Benjamin’in yarı-gerçeküstücü şu cümlede de belirttiği üzere “Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı” (s. 417; 91; SBA, s. 84). Şehirlerde tamamen ortadan kalkmış olan bu tarz can sıkıntısı, taşrada da yok olmaktadır. Can sıkıntısıyla birlikte “dinleme hünéri” ve dinlemeyi bilenlerden oluşan topluluk da ortadan kaybolmaktadır. Çünkü, der Benjamin,

Anlatıcılık her zaman hikâyeleri tekrarlama sanatı olmuştur; hikâyeler akılda tutulamayınca da bu sanat yok olur. Yok olur; çünkü hikâyeler dinlenirken onları eğirip dokuyan birileri yoktur artık. Dinleyici hikâyeyi dinlerken kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar yer eder. Kendini anlatının ritmine kaptırdığında hikâyeleri öyle can kulağıyla dinler ki, kendini hiç zorlanmadan onları yeniden anlatırken buluverir. (s. 417-418; 91; SBA, s. 84)

Öyleyse, Benjamin için hikâye anlatıcılığı, yaşayan dünyanın dünyasına, deneyimin iletilmesine ve paylaşılmasına bağlı olduğu için, özgün olan ve bu sayede bilgelige, bir kişinin birlikte yaşadığı insanlara verdiği nasihate dönüşebilen bir iletişimin dünyasına aittir. Ancak bu bilgelik, hikâyenin “mesajında” bulunmaktan çok, hikâyenin, anlatma durumuyla bütünleşmesinde rol alan bir öğedir: Benjamin, bir kez daha, çalışma, yapma ve anlatma durumları arasındaki yakın bağlantılara karşı duyarlılığını gösterir:

Uzun zamandır zanaat çevresinde –kırdaki, denizdeki, şehirdeki zanaat çevresinde– serpilen hikâye anlatıcılığının kendisi de sanki zanaatkârlığa özgü bir aktarım biçimidir. Enformasyon ya da haberden farklı olarak, şeylerin saf

özünü [*an sich*] aktarmayı amaçlamaz. Nesneyi anlatıcının hayatının içine gömer ki onu yeniden onun dışına çıkarabilsin. Çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır (s. 418; 91-92; *SBA*, s. 85).

Benjamin'in Nikolai Leskov'a duyduğu ilginin nedeni (makalenin konusu Leskov'dur sözde) her şeyden çok Leskov'un –Benjamin'in alıntılıdığı bir mektupta ifade ettiği– şu görüşüyle açıklanabilir: “Yazmak benim için bir sanat değil, bir zanaattır [*ein Handwerk*]” (*SBA*, s. 85). Benjamin ayrıca, mükemmel şeyleri oluştururken (kusursuz inciler, yıllanmış şaraplar gibi) “doğanın bu sabırlı sürecinin”, zanaatkâr tarafından “minyatürler, mükemmel olana kadar ince ince işlenen fildişi oymalar, kusursuz olana kadar kesilip parlatılan taşlar, üst üste bir dizi ince saydam kattan oluşan lake eşyalar ya da resimler”¹⁰ yaparken taklit edildiğini belirten Paul Valéry'den bir pasajı da alıntılar (*SBA*, s. 85). Halbuki günümüzde “zamanın önemsiz olduğu zamanlar geride kaldı. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarfetmiyor artık” (*SBA*, s. 85).

Şimdiye kadar söylenenlerden, hikâye anlatıcılığına dair bütünüyle nostaljik ve romantik bir bakış açısıyla karşı karşıya olduğumuz izlenimi doğacaktır. Özellikle de, “elişi” hikâyesinin bize en iyi ihtimalle bir simülakrasını sunabileceğini ve Benjamin'in ortaya attığı argümanın yegâne özgün örneğinin bir 19. yüzyıl yazarı olduğunu (bu, hem Benjamin hem de Valéry için böyle görünüyor) düşünürsek, bu bakış açısının ütopyacı ve mistik bir niteliğe sahip olduğu bile savlanabilir. Benjamin'in makalesinin ortaya çıkardığı birçok zorluktan birisi, tartışılan konuya dair özgün olmadığı izlenimi veren bir örneğin tercih edilmiş olmasıdır. Fakat bu durum, Benjamin'in, basit bir

¹⁰ Bkz. Paul Valéry, “Les Broderies de Marie Monnier”, *Oeuvres*, Jean Hytier (ed.), Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1960, c. II, s. 1244.

şekilde anlaşıldığı kadarıyla nostalji kavramının çok daha ötesine geçen bir şeyin peşinde olduğunu da gösteriyor olabilir. Benjamin'in tezinin dolambaçlı yollarında biraz daha ilerlememiz gerekiyor. Benjamin, Valéry'den yaptığı alıntıyı, yazarın "uzun süreli işin giderek dışlanması" ile "ebediyet fikrinin eski itibarını kaybetmesi"nin çakıştığına dair şüphesini bildirdiği bir cümleyle bitiriyor (SBA, s. 86). Benjamin bu noktada, ebedilik fikrinin kaynağının ölüm düşüncesinde olduğunu da ekliyor. Buradan çıkaracağı sonuç ise, ebedilik fikrinde, ölüm temasında, deneyimin iletilebilirliğinde ve hikâye anlatma sanatında görülen değişikliklerin (bunlar kayıp anlamına gelen değişikliklerdir) birbirine denk olduğunun tespit edilebileceğidir. Benjamin'e göre, ölüm düşüncesinin kendisi ölmektedir; toplum hayatındaki varlığını yitirmiştir ölüm. "Eskiden tek bir ev, tek bir oda yoktu ki içinden bir ölü çıkmamış olsun"; modern insan ise hastanede ölmektedir. Ama şurası bir gerçektir ki "bir insanın sadece bilgisi ve bilgeliği değil, hepsinden önce gerçek hayatı (ki hikâyelerin üretildiği asıl malzeme budur) ilk olarak ölüm anında iletebilir bir biçim kazanır" (s. 420; 94). Benjamin bundan yola çıkarak, çarpıcı bir vecizeyle şöyle der: "Ölüm, hikâye anlatıcısının anlatabileceği her şeyin teminatıdır" (SBA, s. 87).

Benjamin'in tartışmasında anlatıya otoritesini kazandıran şey olması anlamında ölüme atfedilen bu ilksel rolün bütün sonuçlarının izini sürmek gibi bir niyetim yok. Şu kadarını not etmekle yetinilebilir: Epiğin gerilemesiyle birlikte, hafıza (epik türü belirleyen asıl yeti) kökündeki birliğini yitirir ve bir taraftan romanın belirleyici özelliği olarak "hatırlama"ya (*Eingedenken*), diğer taraftan da hikâyenin asıl niteliği olarak "hafıza"ya (*Gedächtnis*) dönüşür. Çünkü Lukács'a göre yazarın da okurun da yalnız bireyler olduğu ve aslanan ile zamansal olanın radikal bir şekilde ayrıldığı roman türünde, her şeyi dönüştüren, zamana karşı mücadeleye belli bir anlam veren şey "etkin hafıza"nın yaratıcı üretimidir. Bütün gerçek romanların merkezinde "hayatın anlamı" vardır. Bir hayatın anlamı

ancak ölüm anında ortaya çıktığı için de, kişi, bir romanı ölümü öğrenmek üzere okur; kendi yaşamımızdan yola çıkarak asla bilemeyeceğimiz, kurgusal bir hayatın tasvirlerine başvurularak işlenmesiyle bir anlam oluşmasını sağlayabilecek bir imgeyi bize sunan o ölümü öğrenmek için okuruz. Romanın dikkate değer bir şey olduğunu söyler Benjamin, “roman içimizi ısıtır; kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancıнын kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla. Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma umududur” (s. 428; 101; *SBA*, s. 93).

Dolayısıyla, eğer romanın asıl meselesi “hayatın anlamı” ise, bir yandan da “hikâyenin ahlaki ilkesinden”, yani hikâye anlatıcısıyla dinleyici arasında gerçekleşen bilgelik ortaklığından ve paylaşımından bahsetmek durumundayız. Makalenin sonunda Benjamin alev imgesine geri döner: “Hikâye anlatıcısı... O, hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren adamdır. İster Leskov ya da Hauff, ister Poe ya da Stevenson olsun, hikâye anlatıcısının etrafını saran benzersiz halenin kaynağı budur. Hikâye anlatıcısı, dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir” (s. 436; 109; *SBA*, s. 100). Bu noktada Poe’dan ve Stevenson’dan bahsetmesi Benjamin’in iddiasının tarihsel koordinatları konusunda bir kafa karışıklığı yaratabilir. Fakat tekrarlamak gerekirse, Benjamin’in sözlü hikâyeden ve onun anlatıcısından bahsedişindeki belirgin nostaljinin arkasında aslında stratejik bir gayretin olduğunu anlamamız gerekiyor. Benjamin, artık çoktan bitmiş olan (ve muhtemelen zaten sadece bir mitten ibaret olan) bir hikâye anlatma durumuna, sadece kurgusal bile olsa, bir geri dönüşü tetiklemek istemez; asıl istediği, modern dünyadaki her türlü metne karşı kavgaya girişmektir; bunun ön cephede mi yoksa arka cephede mi olması gerektiğini söylemek zordur.

Antropologlar ve dilciler bize, sözlü kültürlerde anlamın büyük ölçüde bir söz edimi çerçevesine bağlı olduğunu öğrettiler. Yazma eylemi ise, doğası gereği bu çerçeveye

yi, bu bağlamı yok ederek “özerk bir söylem”, yazarından kopmuş olduğu ve aslında hiç kimseye ait olmadığı için doğrudan soru yöneltilmesi ve yanıt alınması mümkün olmayan bir söylem yaratılmasını sağlar.¹¹ Benjamin’in makalesinde, söylemin bağlamından çıkarılmasına karşı bir protesto ve anlatı sesinde, bir “bilgeliğin” anlatıcıdan anlatılana iletilmesinde, birisinin birisine bir şeyler anlattığı her durumda gerçekleşen alışverişte ya da aktarımda ‘anlatının çeşitli koordinatları’nı yeniden keşfetme gayreti görüyorum. Benjamin’in argümanı, modern anlatıdan bahsettiği noktalarda paradoksal biçimde, geçmişin sözlü hikâye anlatma geleneğine –olanaksız– bir geri dönüşten çok, üzerinde en çok durulan metinselliğin bazı niteliklerine yönelik yeni bir dikkati işaret etmekte ve kendi iletişimsel durumu ve konumu hakkında en bilinçli metinlerin içinde oldukları bağlamın incelikli işaretlerinden dem vurmaktadır. Bizim Benjamin okumamızın, anlatı kapsamında araştırılmasına ihtiyaç olduğunu vurguladığı noktalar, anlatının “mesajından” ya da görünürdeki olumlamasından çok, bir anlatının sahip olduğu aralıklar, boşluklar, geçiş anları, bir aktarıma şahitlik eden bir şeyin sessizleştiği anlar ve birinin kendisine karşılık veren öteki sesleri duyabilmeye başladığı anlardır.

Bu düşünce hattını izleyebilmek için Benjamin’den bir pasaj daha alıntılamanız gerekiyor: •

Hikâye dinleyen kişi, hikâye anlatıcısının misafiridir; hikâye okuru bile bu mecliste yerini alır. Roman okuru ise, okurların en yalnızıdır. (Çünkü şiir okuru bile, dinleyenler için yüksek sesle okumaya yatkındır.) Bu yalnızlığı içinde, okuduklarını hepsinden daha kıskançça sahipler-

¹¹ Bu sorularla ilgili mükemmel bir açıklayıcı çalışma için bkz. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londra ve New York: Methuen, 1982, özellikle “Writing Restructures Consciousness” başlıklı Dördüncü Bölüm [“Yazı Bilincin Yapısını Değiştirir”, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözlün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacioğlu Banon, Metis Yayınları, 1995].

nir. Onu tümüyle kendisine mal etmek, adeta yutarcasına okumak ister. Gerçekten de, ateş ocaktaki odunları nasıl yutarsa, o da okuduklarını öyle öyle yutar, yok eder. Romana yayılmış olan gerilim, tıpkı ocaktaki alevi canlandıran, onu coşturan hava akımı gibidir. (s. 427; 100; SBA, s. 92)

Benjamin'in sosyalliğe ya da sosyalliğin ima ettiği canlı bir alışverişe dayalı hikâye anlatıcılığının (yazılı olanın kapsamında etkin hale gelen kurgusal bir alışverişten bile söz edilebilir), başka bir yerde "mekanik yeniden üretim çağı" dediği dönemde yaşanan anlatı tüketiminin karşıtı olması gerektiği yolundaki ifadesini anlamaya başlıyoruz artık. Benjamin, basılı romanın bir yalnızlık haline dayalı tüketimince ortaya konan okuma estetiği ve etiğine karşı çıkmaktadır. İçselleştiren ve yutup tüketen, işaret edilen sona ulaşabilmek için söylem boyunca bir alev gibi coşturan bir okumaya karşıdır. Bu tür bir okumada kaybolan şey, canlı varlıklar arasındaki alışverişten kaynaklanan bir deneyim ya da bir deneyim yanılmasıdır; bir şey üzerine düşünmeye –ve düşünme– ardından da alınan ve verilen nasihat biçimine bürünen bir bilgelige yol açan insani bir alışveriştir kaybolan. Benjamin'in yeniden eski haline getirmek ya da yaratmak istediği, her şeyden önce bir tür okuma tutumudur. Bu tutum, aslen dinlemeye benzeyecektir, bu da, tüketimin yarattığı gerilimden çok, derin düşüncenin askıya alma haline neden olacak, bir anlatının sunulması ve kabul edilmesi sırasında gerçekleşebilen bir alışverişin, iletimin, hatta –bütün psikanalitik anlamlarıyla– bir aktarımın önünü açacaktır. Roland Barthes'ın modern anlatının doğasını sözleşme terimiyle tanımlamasına karşılık, Benjamin bir armağan olarak anlatı fikrini ileri sürer. Bu fikre göre anlatı, bir cömertlik eylemidir ve anlatıyı alımlayan kişinin bu eyleme benzeri bir cömertlikle karşılık vermesi, ya yeni bir hikâye anlatması (*Decameron* ve o gelenekten gelen yapıtlarda olduğu gibi) ya da anlatılan hikâyeyi yorumlaması, ama her durumda verilen armağanın alındığını ve anlatılan hikâyenin bir

farklılığa yol açtığını hissettirmesi gerekmektedir.¹²

19. yüzyılda kaleme alınan ve içinde sözlü anlatı unsurları barındıran yazılı metinlerden verdiğimiz ilk örneklerle dönecek olursak (Balzac'ın *Autre étude de femme*'ı, Maupassant'ın "Kurnazlık"ı), hikâye içine hikâye yerleştirme tekniğinin dayandığı bütün yapının, ayrıca anlatıcılar ile dinleyiciler arasındaki oyunun, aslında anlatının alımlandığını doğrulamak ve meşrulaştırmak üzere, yani anlatının yarattığı farkı işaretlemek amacıyla var olduğunu ayırt ederiz. "Bu korkunç hikâyeyi niye anlattınız bana?" diye sorar "Kurnazlık"taki yeni evli kadın. Doktorun hikâyesini dinlememiş olmayı tercih edeceğini bu yolla belirten genç kadın, hikâye tarafından üretilen bir değişikliğin varlığına dikkat çeker. Kadın, asla eskisi gibi olmayacaktır artık. Hikâyeyi dinlemiş olması bir masumiyet kaybına yol açmıştır. Doktorun "hizmetlerine" asla ihtiyaç duymayacak (kocasına sadakatini koruyacak) olsa bile, içinde bulunduğu ahlaki evrenin koordinatları değiştirilmiştir. Genç kadının iyiliğe ve kötülüğe dair edindiği bilgide, bu bilgi ne kadar önemsiz olursa olsun, bir düşüşün izlerini taşıyan bir şey bulunmaktadır. Anlatının iletimi, bilişsel bir değere sahiptir.

19. yüzyıl yazarlarının sözlü iletişim durumlarına doğru bir çekim hissetmeleri, her şeyden çok, anlatının bilişsel değerine ve deneyimin iletilmesi yoluyla bir fark yaratabilme becerisine inanmayı derinden istemeleriyle açıklanabilir. Bu inanma isteği, modern anlatı tarafından, anlatılanın ve anlatının kendisinin alımlanma ve iletilme sürecini dikkatlere sunmak, vurgulamak ve dramatize etmek üzere kullanılan her şeyi birden ele alan bir araştırmanın çıkış noktası olmaya en uygun adaydır. Bu nokta,

¹² Bkz. Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Éditions du Seuil, 1970, s. 95-96; İngilizce çev. *S/Z*, çev. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975. Bir sözleşme ve armağan olarak anlatı üzerine iyi bir makale için ayrıca bkz. Léo Mazet, "Récit(s) dans le récit: l'échange du récit chez Balzac," *L'Année balzacienne*, 1976, Paris: Garnier: 1976, s. 129-161.

hiç kuşkusuz, Jakobson'un dilin altı "işlevine" odaklanan analizine dönüp, edebiyat eleştirisinde en çok tartışılan bu işlevlere (duygusal, yazınsal ve üstdilbilimsel işlevlere) ilişkin çalışmanın, çağrı (*conative*) işleviyle ve ilişkisel (*phatic*) işlevle nasıl tamamlanabileceğini göstermek için de uygun olacaktır. Çağrı işlevi ve ilişkisel işlev, alımlamayla ve iletişim kanallarıyla olduğu kadar, belki de gönderimsel işlevi araştırmakla da ilgilenir. Gönderimsel işlev burada, metin-dışı bir gönderimin belirlenmesi olarak değil, anlatı ile bir değişikliğin üretimi arasındaki değiş tokuşta ortaya çıkan bir *gönderim hareketi* biçiminde anlaşılmalıdır. Bu noktada ayrıca, Mikail Bakhtin'in "diyalojik" kavramı da devreye sokulabilir. Bu kavram, özellikle de anlatıcının söyleminde, söylediği her şeyin, dinleyicinin vereceği olanaklı, öngörülmüş ve hayal edilmiş karşılıkla ilişkisi içinde nasıl ortaya çıktığını aydınlatmak için kullanılabilir. Bakhtin için sözcük, her zaman içten içe bir alışveriş durumundadır: Asla bütünyle konuşan kişiye ait değildir, asla bakir değildir; daima ödünç alınmıştır ve halihazırda içinde kullanılmış olduğu bütün diğer ifade tarzlarının kalıntılarını da beraberinde taşır. Freud'un ve Lacan'ın aktarım kavramının yerindeliği şüphesiz tam da bu noktada hissediliyor. Hatırlayalım, Lacan'a göre, analistin dinleyici olarak varlığı, analistin açık müdahaleleri olmaksızın bile, analizanın söylemine Lacan'ın "diyalog boyutu" dediği şeyi katmaktadır. Aktarımsal durum, "bildiği varsayılan özne" (analist) lehine bir yorumlama potansiyeline işaret ettiği gibi, aktarım dinamiklerine yol açan yorumun da potansiyelidir.¹³ Yani, bir dinleyici-yorumcunun varlığı, bir iletim ve aktarım durumuna yol

¹³ Bakhtin için özellikle bkz. "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination* içinde, Michael Holquist (ed.), Austin: University of Texas Press, 1981, s. 259-422 ["Romanda Söylem", *Karnaval'dan Romana* içinde, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 2001]; Lacan için bkz. "Intervention sur le transfert", *Écrits* içinde, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 215-226; ayrıca *Le Séminaire: Livre VIII: Le transfert*, Paris: Editions du Seuil, 1991.

açar ve bu durum, dinleyicinin yorumlayıcı bir karşılık vermesini zorunlu hale getirir.

Anlatısal Sekme

Burada bu kuramsal referans noktalarına ilişkin tartışmamın üzerinden geçme niyetinde olmadığım gibi, psikanalitik aktarım kavramını edebi “okuma” durumuna doğrudan “uygulamaya” girişmek de istemiyorum. Yapmak istediğim, bir anlatısal metni, Freud ve Benjamin’in kendi farklı tarzlarında biçimlendirdikleri bir bağlamda tartışmak ve ortaya anlamlı sonuçlar çıkıp çıkmayacağını görmek. Ayrıca, Balzac’a ya da Maupassant’a geri dönmek ya da Henry James’e geçmek yerine (James’in hikâyelerinin ve novellalarının büyük kısmı, anlatıdaki aktarımsal durumun kurgusal olarak yeniden canlandırılması gayretinin iyi örneklerini sunar: *Turn of the Screw* [Yürek Burusu], *In the Cage* [Kafeste] ve *The Beast in the Jungle* [Ormandaki Canavar] mükemmel birer örnektir), Barbey d’Aurevilly’nin bir novellasını tartışmak istiyorum: *Şeytanî Öyküler* adlı hikâye seçkisinde yer alan hikâyelerden biri olan “Bir Whist Partisinin Perde Arkası”.¹⁴ *Şeytanî Öyküler*’deki diğer metinler gibi “Bir Whist Partisinin Perde Arkası” da, içinde çokça “konuşma” geçen bir metin: Seviyeli sohbetlerin mekânı olan bir Paris salon’unda bulunan ilk anlatıcı, taşradaki bir Norman kasabasında geçen gençliği sırasında şahit olduğu (ileride bu ifadenin açıklığa kavuşturulması gerektiğini göreceğiz) bir hikâyeyi anlatmak üzere ikinci bir anlatıcıya verir sözü. Bu hikâyenin önemli bir bölümü de yine bir salon’da cereyan eder. Hikâye, Marmor de Karkoël adındaki bir İskoç centilmenin, söz konusu Norman kasabasına gelişini konu alır. İskoç centilmen, iskambil oyunundaki (canı sıkılan yerel aristokrasinin tek tutkusu) maharetiyle kısa sürede tanınır, hatta

¹⁴ *Şeytanî Öyküler*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2008, s. 156-205 —y.h.n.

ün kazanır. Ardından, soğuk ve görünüşte iffetli bir kadın olan Kontes du Tremblay de Stasseville'i ve büyük olasılıkla kızı Herminie'yi baştan çıkarır. Sonunda Karkoël Hindistan'a gitmek üzere yola çıkmadan önce iki kadın da bir şekilde zehirlenir; bir ihtimale göre ikisini birden Karkoël zehirlemiştir; fakat ilk olarak annenin kızı zehirlenmiş olması ihtimali de vardır. Anlatıcıların ilki de ikincisi de, hikâyesini bir sohbet havasında, sık sık konunun dışına çıkarak sunar; bunu yaparken sürekli dinleyicinin (ve okurun) anlama ve değerlendirme becerisine seslenir. Başka bir deyişle, konuşan kişinin monoluğunun, olası bir diyalog ve aktarım durumu içinde sunulduğunu hatırlatan bir dizi tekrara başvurur.

Bu barok ve zor anlatının ilk anlatıcısı ("dış anlatıcı" diyelim) hikâyenin geçtiği sahneyi kurar: Baron de Mascranny'nin Paris tarzındaki *salon*'u... Bize, Balzac'ın hikâyesinde rastladığımız Matmazel des Touches'un *salon*'unu anımsatan bir mekândır bu; çünkü o da anakronistik bir şekilde *Eski Rejim*'e ait sohbet sanatlarını diriltme iddiasındadır: "Geçmiş döneme ait bir sohbet tarzının yaşatıldığı, zamanımızın işgüzar ve yarırcı âdetlerine yenilip bir köşeye çekilen Fransız ruhunun hüküm sürdüğü bir tür zevkli Koblenz [devrim sırasında birçok "göçmen" Fransız aristokratın toplandığı kasaba]..."¹⁵ Bu dış anlatıcı, *salon*'da adı hiç verilmeyen, bunun yerine bazı özellikleriyle sunulan bir müdavimin (*habitué*) anlattığı hikâye içindeki hikâyeye kulak verecek olan bir dinleyici grubun-

¹⁵ Jules Barbey d'Aureville, "Le Dessous de cartes d'une partie de whist", *Les Diaboliques* içinde, Jean-Pierre Seguin (ed.), Paris: Garnier, Flammarion, 1967, s. 174. Sonraki göndermeler metnin içinde yapılacak. Çeviriler ise bana ait. Hikâyenin yakınlarda yapılan bir İngilizce çevirisi için bkz. "The Story behind a Game of Whist", *The She-Devils* içinde, çev. Jean Kimber, Londra: Oxford University Press, 1964. *Diaboliques* ve bu hikâye hakkında özellikle bkz. Jacques Petit, *Essais de lectures des "Diaboliques"*, Paris: Lettres Modernes, 1974 ve Jean Verrier, "Le Dessous d'une Diabolique," *Poétique*, sayı: 9, 1972, s. 50-60.

da yer almaktadır:

Gerçekten de o, bu sohbet krallığının en parlak konuşmacısıydı. İsmi değilse de, lakabı buydul Pardon. Başka bir lakabı daha vardı... Dedikodu ya da iftira, birbirlerine ayırt edilemeyecek kadar benzeyen bu Menechmes,¹⁶ fısıltı gazetelerini İbranice gibi (çoğu zaman da öyle değil midir?) tersinden yazan bu ayrılmaz ikili, o akşam onu karalamak maksadıyla, kendisinin elbette anlatmak istemeyeceği yığınla maceranın kahramanı olduğunu yazıyorlardı. (s. 176 [158])

Baştan itibaren, anlatı, erotik olan, baştan çıkarma ve yazma arasında bir kesişme ve etkileşim iması hissedilir. Buradaki yazma eylemi, içe dönük, zorlu ve sapkın bir metnin yazımına, okunmamış kabul etmemizi gerektirebilecek bir metnin yazımına karşılık gelir; aktarımsal bir bağın varlığına ilişkin tartışmalı bir ima söz konusudur. Hikâyenin doruk noktasında, yerleştirilen hikâyenin “iç anlatıcısı” (Gérard Genette’in “üst-anlatı”nın “metin-içi” [*intradiagetic*] anlatıcısı diyeceği şey), ihtiyar Şövalye de Tharsis’in dinleyicisine dönüşür (iki kere içe yerleştirilen, yani yerleştirilen hikâyenin içine yerleştirilen hikâyenin içindeki iç anlatıcısı, Genette’in terminolojisiyle, “üst-üstanlatı”nın “metin-üstü” [*metadiagetic*] anlatıcısı): Şövalye, Marmor de Karkoël ile Kontes du Tremblay de Stasseville arasındaki ve muhtemelen Marmor ile Kontes’in kızı Herminie arasındaki aşkların “anlaşılması zor” hikâyesini, ikisi de Marmor’un ayrılmasından bir ay kadar sonra açık bir şekilde veremden ölen bu iki kadınla yaşadıklarını anlatacaktır. Ayrıca, Madam de Stasseville’in çizim odasına ölümünden sonra yerleştirilen büyük bir saksının içinde bir bebek bedeninin bulunması hususundan da bahsedecektir. Yine de, Şövalye de Tharsis bu ayrıntılardan bütünlüklü bir anlatı oluşturamaz: Sözü edilen karakterler

¹⁶ Plautus’un *Menaechmi* adlı oyununda anlatılan ikiz kardeşler —çev. notu.

arasında geçmiş olması gereken korkunç hikâyeye ait tek malzemesi “korkunç tahminler”dir (s. 217 [204]). Tharsis, kartların diğer yüzünde gerçekte neler olduğunu yalnızca Marmor’un kendisinin ve Madam de Stasville’in günah çıkarttığı papazın bildiği yolundaki inancından bahseder. Fakat iç anlatıcı buna cevaben, Madam de Stasseville kadar ikiyüzlü bir kadının günahlarını itiraf etmeden ölmüş olması gerektiğini söyler: “Rahibin sesi, sırrını da birlikte götüren bu nüfuz edilmez doğaya çarpıp kısılmış. Şayet bu sır, pişmanlıkla ebedi şefaatçinin elçisinin yüreğine dökülmüş olsaydı, salondaki çiçekliğin altında hiçbir şey bulunamazdı” (s. 217 [204]). Tam bu noktada iç anlatıcı susar ve dış anlatıcı tekrar konuşmaya başlayıp Baron de Mascranny’nin *salon*’unda toplanan grubun verdiği tepkileri aktararak, iç anlatıcı tarafından anlatılan iç hikâyeye birlikte, onun da içinde yer alan, Tharsis’in anlattığı hikâyeyi çerçeveleme işlemini tamamlamış olur.

Aslında iç anlatıcı, bir şekilde Tharsis’den daha fazla şey bildiğini düşünmektedir. İkisi de meşhur “pırlanta oyunu” sahnesine (aşağıda bu konuyu daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağız) tanıklık etmiştir; hatta Madam de Stasseville, Marmor ve Marki de Saint-Albans ile aynı masada oturan dördüncü iskambilci bizzat Tharsis’tir; fakat bunun dışında, iç anlatıcı, “pırlanta oyunu”ndan iki hafta önce, Marmor’un gizli bir açma mekanizmasına sahip bir yüzüğün içine, etkisini yavaş gösteren bir zehir koyduğuna da şahit olmuştur. Ancak bu yüzüğün, Madam de Stasseville’in “pırlanta oyunu” sırasında taktığı pırlanta yüzüğün aynısı olup olmadığını bilmek imkânsızdır: Bu yüzük de –eğer Marmor’unkinin aynısı değilse– içine zehir konmak üzere tasarlanmış olabilir; içinde yüzük bulunan iki sahne arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurmak da, “pırlanta oyunu” sırasında öne çıkarılan iki olay arasında böyle bir ilişki olduğunu ileri sürmek kadar olanaksızdır.

Oyun sırasında, Madam de Stasseville’in parmağında “ışıldayan pırlantanın taşlarından biri panjurlardan sızan ve o loşlukta daha da yeşil görünen çuhanın üstüne

düşerek taşla kesişen o ışın şoklarından biriyle çakış[ır], insan elinden çıkma sanatın bunları bir araya getirmesi olanaksızdı[r] ve bu çarpışmadan öylesine elektrik yüklü beyaz bir alev mızrağı fışkır[ır] ki, gözler şimşek çakmışçasına kamaş[ır].” Bununla neredeyse eşzamanlı olarak, Herminie “korkunç boğuk bir öksürük”le sarsılır (s. 206 [192]). Tharsis ve Saint-Albans aynı anda iki soru sorarlar: “Ha hal Bu parlayan da ne?” ve “Öksüren kim?” Bu iki soruya Madam de Stasseville tek bir cümleyle yanıt verir: “Benim pırlantam ve benim kızım.” Bu cümlede, iki olay arasındaki bağlantı, saf bir bağlaç olan “ve”yle gösterilir. Bu “ve”nin bir neden-sonuç ilişkisine mi işaret ettiğini, yoksa basitçe saf bir rastlantıyı mı dile getirdiğini bilmemiz mümkün değildir. Bununla birlikte, eğer pırlanta ile öksürük arasında bir ilişki kurulduğu fikrini kabul edersek, bağlantının sadece gösteren düzleminde etkin olan bir retorik jestten mi ibaret olduğu, yoksa gösterilen düzleminde mi harekete geçirildiği konusunda bir karara varamayız. Pırlanta ile öksürük arasında kurulan bu ilişki, saf bir sözel metonimi midir? Yoksa buna gönderimsel bir metonimi mi demek gerekir? Bu iki durumdan herhangi biri için, iç anlatıcı tarafından kullanılan “tesadüf” teriminden (s. 210) yine onun tarafından kullanılan “katil mücevher” tanımlamasına (s. 210) geçişe olanak tanıyan yeterli bir harekete geçme sebebi gösterilebilir mi? Dedektif hikâyelerindekine benzer bir ipucuyla mı, yoksa tesadüfler, sözel rastlantılar ve fantezilerle mi karşı karşıyayız? Sonuç olarak, bir anlatısal durumla mı (nedenlilik ilişkileri ya da en azından bir ardışıklık bağlantısı ima edebilecek), yoksa bir çeşit kolajla mı uğraşıyoruz? İç anlatıcının kendisi de böyle bir kuşkusu olduğunu itiraf eder: “Aralarında pek bağlantı kurmadığım bu olaylar, kendimi suçladığım bir sezgiyle pek aydınlanamayan, mümkün olanla anlaşılmaz olanın karmakarışık düğümler arasından kendini gösterdiği bu olaylar, daha sonra içimdeki kaosu sonsuza kadar gideren bir damla ışıkla aydınlandı” (s. 212 [198]). Fakat Tharsis tarafından iç an-

laticıya sunulan bu “ışık hüzmesinin” aslında son derece sönük ve belirsiz olduğunu daha önce görmüştük: Eğer Tharsis, bu hikâyenin net sonucu olarak üç cesedi sayabiliyorsa, o zaman hikâyenin kendisi de ihtimallerden ve dedikodudan ibaret kalır. Bu, Tharsis’in ve anlatıcının sahip olduğu bilginin, oldukça kırılğan zeminler üzerinde durduğu anlamına gelir: Her ikisi de, diğerinin, aslında ikisi tarafından da bilinmeyen bir bilgiye sahip olduğunu varsaymaktadır. Açıklamalar ise inandırıcı hiçbir delil gösterilmeden oluşturulur. Bir dedektif hikâyesinin sonunda, şüphelinin itirafının dedektifin varsayımlarını doğrulaması gibi, burada da elimizde son bir tahmin olarak Madam de Stasseville’in günah çıkarmadan ölmüş olma olasılığı bulunmaktadır. Dolayısıyla kartların diğer yüzünde neler olduğunu kimse bilemeyecektir. Bu anlatının –ya da çoğul kullanalım, bu anlatıların– vaat ettiği hikâye asla gerçekten anlatılmayacaktır. Hikâye sadece yapılandırılabilir; o da en varsayımsal yoldan mümkündür.

Bu belirsizliklerin, bizi hikâyenin sonuna, dış anlatıcının dıştaki çerçeveyi kapatmak üzere anlatıyı devraldığı noktaya götürme gibi bir etkisi olabilir. Burada dış anlatıcı öncelikle iç anlatıcıya ait anlatının görece başarısızlığından dem vurur: “Anlatıcı hikâyesini, vaat ettiği ve ancak bildiklerini, yani uç kısımlarını gösterebildiği romanı bitirmişti” (s. 217 [205]). Fakat anlatılan hikâyenin tamamlanmamış olması dinleyiciler üzerinde bir tür alımlama etkisi uyandırır: “Herkes düşüncelere dalmış, ancak eksik kalan birtakım ayrıntılardan sonuç çıkarabileceği o gerçek romanı kendi hayal gücüne göre tamamlıyordu.” Bu noktada Balzac’ın *Sarrasine* anlatısının son bölümü akla gelebilir: Hani hikâyenin dinleyicisi konumundaki Madam de Rochefide’in düşüncelere dalıp kaldığı (*resta pensive*) bölüm. Analize ve açıkça ifade edilmeye pek de müsait olmayan bu “düşüncelere dalma” hali (*pensivity*), anlatılan hikâyenin yarattığı etkinin işaretidir; hikâyenin yarattığı aktarımsal gücü bir işleminden geçirip soğurma ihtiyacının göstergesidir. Hem *Sarrasine*’de hem de “Bir Whist Partisinin Perde Arkası”nda

anlatılan şüpheli hikâyenin harekete geçirdiği şey, dinleyicinin bir okur olarak yürüttüğü etkin yapılandırma faaliyettir. Fakat bu faaliyet Baron de Mascranny'nin salon'unda özel olarak sessizlikle ortaya konduğu için (bu da bir anlatıcının başarıları arasında en çok övgüye değer olanıdır), biz okurlar, hikâyenin yol açtığı yorumlar üzerinden bir yorum yapmaya kalktığımızda yine bir sonuca ulaşamayız. Salona girerken "Kontes Damaglia'nın ışıltılı ve kadifemsi sırtına" (s. 175 [158]) doğru hamle ederken ayağı kayan dış anlatıcı, anatominin pek de bir şey ifade etmediğini söyleyebileceğimiz bir parçasından edindiği işaretler aracılığıyla yapmak zorundan kalır yorumunu: "Kontesin çelik mavisi gözleri neler söylüyordu?... Onları göremiyordum ama hafif bir terle parlayan sırtı da oldukça şey ifade ediyordu. Kontes Damaglia'nın da, tıpkı Madam de Stasseville gibi nice tutkuyu ve nice mutluluğu saklama gücüne sahip olduğunu iddia edenler var" (s. 218 [205]). İddia edenler vardır... Ama sonuçta kartlar ancak arkadan görülebilir, diğer taraflarında ne olduğu ise gizli kalır.

Barbey'in hikâyesinin, anlatımından kaynaklanan karmaşıklıklar içinde kendisini yok eden bir tür nükte olduğu sonucuna mı varmalıyız? Yoksa Flaubert'in bir roman ideali olarak ortaya attığı "hiçbir şey anlatmayan kitap" fikrinin sözel geleneğe uydurulmuş bir versiyonu mu bu? Bu kadar yüzeysel bir sonucu kabul etmek istemem doğrusu. Bunun yerine, Fransa'daki tren yolu geçitlerinde görülen işaret levhalarının tarzıyla şöyle söylemeyi öneririm: "Attention: un *récit* peut en cacher un autre."¹⁷ Görünürdeki hikâye başka bir hikâyeyi gizliyor olabilir. "Bir Whist Partisinin Perde Arkası", görünürdeki hikâyenin başarısızlığı üzerinden, anlatma ediminin aracı konumuna geri gönderir bizi. Başka bir deyişle, anlatının sunulma tarzının harekete geçirip dramatize ettiği iletişimsel du-

¹⁷ Fransa'da tren yolu geçitlerinde "Attention: un train peut en cacher un autre" (Dikkat: Tren, hemen ardından gelen bir başka treni görmeyizi engelleyebilir) ifadesinin yer aldığı tabelalar asılıdır —y.h.n.

ruma geri döneriz. Barbey'in bu hikâye için düşündüğü ilk başlık "Ricochets de conversation" idi ve anlatıdaki öteki hikâyenin açığa çıkması, konuşmanın muhatapları arasında gidip gelen bu sekmeler (*ricochet*) (Freud'un *Abwechslung* kavramını hatırlayın) ve hikâyenin anlatılan kısmında oluşan gedikler aracılığıyla olur. Dış anlatıcının, iç anlatıcının sahip olduğu ton ve sunuş (*presentation*) tarzı hakkında yaptığı yorumlarda da bize söylediği gibi, bu öteki hikâye bir temsil (*representation*) olanaksızlığının tam kıyısındadır: "Ses ve jestlerle renklenmiş bu hikâyeyi zedelemeyen hatırlayabilecek ve özellikle de salonun sevimli atmosferinde toplanmış bütün o insanlar üzerinde bıraktığı izlenimin yansımalarını ortaya çıkarabilecek miyim" (s. 178 [161]). Hikâyenin "ana fikri" (*point of the story*) ile alımlanmasından kaynaklanan yankı (*contrecoup*) arasında, aslında söylenmiş olandan daha ilginç bir şey bulunmaktadır; ya da yazılı bir biçim aldığı anda söylenmiş olarak kaydedilenden kesinlikle daha ilginç bir şey. Bu durumun bir ifadesine Freud'da da rastlarız: "Bir analizin yeniden üretilmesi aşamasına, o analizin kendisinden türeyen kanaatin de bir şekilde eklenmesini sağlayacak herhangi bir aracın bulunmamış olduğu bilinen bir gerçektir" (*SE*, cilt: XVII, s. 13).

Hikâyenin değiş tokuşunu, iletme biçimini ve aktarımını temsil etmek kesinlikle imkânsız olsa da (çünkü bütün bu süreçler, anlatı söyleminin gediklerinde, anlatma ve dinleme olaylarının diyalektiğinde gerçekleşmektedir) hikâye anlatıcılığını ve hikâye alışverişini harekete geçiren nedeni belirlemek yine de mümkündür. İç anlatıcı, hikâyesine başlarken, aktaracağı dramın mekânı olarak "Fransa'nın en derinden ve en şiddetli biçimde aristokrat olan" bir köşesi durumundaki küçük bir Norman kasabasını seçer. Burada, her şeyini yitirmiş olan soylulardan oluşan topluluk, aşamalı olarak kendi yok oluşlarına giden yolu, uygunsuz bir evliliğe tercih etmektedir. Anlatıcının hayal gücü, özellikle bu soylular topluluğunun genç kadınları konusunda takıntılıdır:

Devrim yüzünden sefaletе düşen kızlar, her şeye karşı onlara yeten asalarına dayanarak, her şeyden vazgeçip yaşlı ve bakire olarak yiğitçe ölüyorlardı. Ergenlik yıllarım, güzelliklerinin işe yaramadığını bilen ve kalplerinde atan, o ciddi yanaklarını kiraz pembesine boyayan kanlarının boşu boşuna kaynadığını hisseden bu güzel ve alımlı tazelere ateşli yansımasıyla tutuştu. (s. 179 [162])

Bu aristokrasi içinde, özellikle de topluluğun bakireleri arasında, tamamen baskı altında tutulmalarından dolayı iyice güçlenmiş bir cinsellik göze çarpar. Bu baskının simgeleri, baskı altındaki beden metaforları aracılığıyla sunulur. Örneğin, anlatıcı, bakirelerin, “yeni tomurcuklanan göğüslerine” taktıkları “misyoner haçlarını” tarif eder. Ayrıca, *salon*’un bir köşesinde “fısıltılarla konuşup kadın cinsine göre sessiz (çünkü her şey görecedir) bir grup oluştur[an] ama içlerinden gözleri kızaracak kadar esniy[en], o ciddi duruşlarıyla endamlarının kıvraklığı, pembeli leylaklı elbiseleri ve dantelli pelerinlerinin ve kurdelerinin delişmen hafifliği tezat oluştur[an]” kızlardan söz eder (s. 182 [166]). Normal erotik seremoniler yoluyla ifade edilemeyen şey, bir yatırım olarak kâğıt oyunlarına yansır. Anlatıcı şöyle söyler: “Genç kızların berrak ve örselenmemiş ruhlarında seksen yılın sıkıntısını taşıdıkları bu garip toplumda, bir tutkunun fizyonomisini diyemeyeceğim ama sonuçta hareketi, arzuyu, duygu yoğunluğunu andıran tek şey, yıpranmış ruhların en son tutkusu olan kumardı” (s. 183 [166]).

Bastırılan tutku, yatırımını kumara yapar böylece; tabii aynı zamanda (bu nokta, dış çerçeveye, yani Baron de Mascranny’nin *salon*’una, Norman kasabasındaki salonların Paris versiyonu olan “geçiş döneminin zevkli Koblenz’ine” geri dönüldüğünde vurgulanır) hikâye anlatma sanatına da yapar bu yatırımı. *Salon*’un üyeleri, tutku yerine, tutku hakkında bir hikâyeye sahip olacaklardır (hikâyeye anlatıcısının, tersten yazılmış bir fısıltı gazetesinin kahramanı olarak tanımlanışını hatırlayalım). Aynı bastırılmış tutku hem kumar oynanmasına hem de hikâye

anlatılmasına neden olduğu için, bu iki etkinliğin birbirine özdeş olduğunu ve hikâyenin bize sunduğu şeyin de bir iskambil oyununa çok benzediğini düşünmeye zorlanırsınız. Dört kişiyle ve ikişerden iki çiftle oynanan, önemli olanın kart alışverişi ve tabii en önemlisi de (metinde buranın altı özellikle çizilir) kartların kullanılış tarzı olduğu, Marmor'un ise kendisini tartışmasız bir usta olarak gösterdiği bir oyundan bahsediyoruz. Marki de Saint-Albans'ın *salon*'unda oynanan iskambilde, hem para alışverişi hem de kazananlar ve kaybedenler bulunmaktadır. Ancak, bahis için kullanılan kauçuklar hiç durmadan ve gece gündüz birbiri ardına ileri sürülüp eller de durmadan değiştirildiğinden, uzun vadede oyun ekonomisi toplamda sıfır sonuca doğru ilerliyormuş gibi görünür. Oyun sadece oynama zevki için oynanır, çünkü gidecek başka bir yeri olmayan cinsel dürtülerin yönlendirildiği tek yer bu oyundur. Bunun aynısı, hikâye anlatıcılığı için de söylenebilir. Hikâyeler, hikâye anlatmanın verdiği zevkten dolayı, ifade edilmediği takdirde ebedi bir bekârete mahkûm edilecek bir arzuyu anlatma isteğiyle anlatılır.

Fakat öyle görünüyor ki Marmor, Madam de Stasseville ve Herminie, iskambil oyununda açılan gediklerin arasında, baskının parmaklıklarını kaldırmayı ve artık kumar biçimini alan erotik tutkuyu canlandırmayı başarırlar. Kumarı bastırılanın dönüşü için uygun bir yer haline getirmek üzere erotikleştirmeyi başardıkları da söylenebilir. En azından böyle bir tahminde bulunabiliriz. Benzeri şekilde, anlatının zarif işveleri, yan yolları, gerilimleri ve türlü hileleri aracılığıyla erotik olan, apaçık bir ifadeye doğru evrilmekle kalmaz, sanki hakikat de sahnedeki yerini alır. Tekrar etmek gerekirse, bu durum özellikle anlatı söyleminin gediklerinde görünür bir hal almıştır. Bu gedikler, anlatının kesintiye uğradığı anlarda ortaya çıkar; iç anlatıcının kendi kendine şöyle düşündüğü sahneden sonrası buna örnek olabilir: Anlatıcı şöyle der: "Ben bazı ruhların mutluluğu yalancılıkta bulduğuna inanmışımdır. İnsanın yalan söylediği ve aldattığı fikrinde, *kendinizi*

bir tek sizin bildiğiniz ve toplumu kandırıp oyun oynadığınız, sahneleme masrafını ise küçümsemenin her türlü şehvetiyle tazmin ettiğiniz dehşet verici ama mest edici bir mutluluk vardır” (s. 201 [187]). Rol yapmanın teatral ekonomisine maruz kalmak anlatıcının kadın izleyicileri arasında “hafif bir ürperti”ye yol açar. Bu, dış anlatıcının Kontes de Damnaglia’nın sırtında fark ettiği şeydir. “Bazen buna şiirsel bir ifadeyle *Azrail yokladı* dendiği de olur. Bu defa yoklayan gerçeğin ta kendisi miydi?...” (s. 202 [187]). Belki de asıl önemli olan, bu hakikatin doğasından çok (tutkularla ilgili bütün hakikatler gibi bu da biraz bayağı bir hakikattir), aynı hakikatin, hikâye anlatımından doğan bir etki, anlatının iletim durumuna işaret eden ve aktarımın işlediğini gösteren bir “ürperme” biçiminde nasıl üretilmekte olduğudur. Meşhur “pırlanta oyununda” parlayan pırlanta ile öksüren kız arasında bir bağlantı nasıl kurulduysa (bağlantının doğası hakkında bir karar vermek imkânsız olsa da), burada da hikâye ile onu dinleme şekli arasında bir bağ oluşmaktadır: Semantik açıdan belki de en az diğer bağlantı kadar ikircikli bir ürperme... Anlatma ve dinleme eylemleri arasında bir gönderim hareketinin varlığını hissetmek mümkündür.

Daha epigrafından başlayarak bizi işveli ve aldatıcı doğasına karşı uyaran bir hikâyeye dair böylesi üstün-körü bir okumadan nasıl bir sonuç çıkarabiliriz? (Epigraf şöyle: “Beyefendi, bizimle dalga mı geçiyorsunuz, bu nasıl hikâye böyle?”) İç anlatıcı, anlatacağı şeye giriş yaparken, Balzac’ın birçok anlatıcısına benzer bir tavır takınır: “Sizinle konuşan ben, çocukluğumda görmüştüm... hayır, görmüştüm demek doğru değil! Keşfettim, sezdim, halk bunların aktörlerini her gün görmekteyse de, halkın gözü önünde oynanmayan o zalim, korkunç dramlardan birini keşfettim; Pascal’ın deyişiyle *kanlı komedilerden*, kapalı kapılar ardında, bir entrika tuvalinin, özel hayat ve mahremiyet perdesinin arkasında temsil edilen oyunun birini sezdim” (s. 177 [159]). Pascal’a yapılan bu gönderme *Pensées*’deki şu satırlara olsa gerek: “Komedi o noktaya

kadar ne denli zarif olursa olsun, son sahne hep kanlı geçer...”¹⁸ Burada anlatı için bir taslak ya da bir model önerilir; ya da daha uygun bir ifadeyle, anlatının yapılandırılması için bir model sunulur; dinleyicilerin ve okurların arzularının, onları trajik bir sona, bir ölüme ulaştırmak üzere temsil edilmesi durumu vurgulanır: Bu son, anlatının bir anlam kazanmasını sağlayan şeydir. Kayıt altına aldığı bütün ölümlere rağmen “Bir Whist Partisinin Perde Arkası”, anlamı bu kadar açık bir sonla yetinmeyi reddetmektedir. Anlatıcı, son tahlilde hikâye anlatmak için duyulan ve ondan kaynaklanan arzusunun (anlatma arzusu ve dinleme arzusu), hem edebiyatta hem de psikanalitik aktarımda geçerli olan bütün öteki anlamları bir araya getirdiğini iddia etmektedir sanki. Bütün diğer yorum adaylarının tesadüfî ve karar verilemez nitelikleri ortaya çıktığında geriye kalan tek şey bu arzudur. Okur, başka hiçbir şeyi olmasa bile, kumar masasındaki yerini alıp bir el iskambil oynamak için duyumsadığı ihtiyacı fark etmek zorundadır.

Benjamin’e göre hikâye anlatıcılığının, canlı bir iletişim durumunda ve onun aracılığıyla gerçekleşen bilgeliği, nasihati, paylaşımı ve alışverişi kapsadığını söylemiştik. Sözlü olanın yazılı olanda taklit edilmesi durumu, canlı iletişime dair bu niteliğin, zorunlu bir şekilde kopuş, yalnızlık, mahremiyet ve bağlam eksikliği gibi özelliklerle malul bir ortamda yinelenmesi isteğinden kaynaklanıyormuş gibi görünüyor. “Bir Whist Partisinin Perde Arkası” sözlü olanın yazılı olanda geri kazanılması için harcanan gayretin tipik bir örneğini oluştursa bile (biraz aşırı bir tarzda tipik demek lazım tabii), Barbey’in hikâyesi, bilgelik ve nasihat geleneğini geri kazanmanın artık mümkün olmadığını söyler gibidir: “Hikâyenin ahlaki bir mesajı” varsa bile, formüle edilmesi olanaksızdır. Hikâyenin semantik düzeyi hakkında nihai bir karar verilemez. Fakat bu şey-

¹⁸ Pascal, *Pensées*, Edition Chevalier, no. 227.

tansı anlatının labirentinde yine de bir tür mevcudiyetin varlığından söz edilebilir: Anlatıcı karşısında dinleyicinin bulunuşu, okuru ateşli, hatta erotik bir şekilde oyuna katılmaya davet eden, hatta bunu talep eden; okurun, hikâyenin vurgusu anlatımdan dinlemeye kayarken gerçekleşen bir gönderim hareketine dahil olmasını isteyen bir sohbet taklidinin bulunuşu. Biz, Benjamin gibi, okurun kendisiyle karşılaşmasının bu tarz bir anlatıda olduğunu söylemesek de, okur, anlatı için duyduğu, sözlü ve yazılı hikâye anlatıcılığının nihai motivasyon kaynağı olan arzuyla yüz yüze gelmek zorunda kalır. Hikâyenin okurla dalga geçmesi de mümkündür tabii. Ama bu, arzunun olanaklı varyasyonlarından biri olarak kabul edilmelidir.

Barbey'in örnek teşkil eden eserinde de görüldüğü üzere, hikâyede, modern romana, yani yalnız bireyin ve bir başına var olan okurun yaşam alanına dair bir yorum ve eleştiri olduğunu fark etmek mümkündür. Burada önemli olan, hikâyenin, kısa öykünün ya da novellanın, romanın karşısında yer alması değil (çünkü birçok romanda, okurla diyalog ya da aktarımsal ilişki kurmaya çalışan anlatıcılara rastlayabiliriz), ona karşı bir örnek oluşturarak, romanı, sahip olduğu mirasın kaybettiği unsurlarını geri kazanmaya çağırmasıdır: Kaybedilen şey, canlı iletişim durumu ve bir sesin bulunuşudur. Bunlar artık ancak taklit edilebilen, kurgusal şeylerdir; bilinçli sanatsal yaratımın nesnesidirler artık. Ama bu durumda bile, aynı zamanda bir kişi ile –sadece gramer üzerinden olsa da– diğeri arasında gerçekleşen iletimi (*transmission*) de anlatıp durmakta olan anlatıya dair önemli bir özelliği temsil etmeleri de mümkündür. Hikâye anlatıcılığı geleneğine duydukları özlemle ayırt edilen yazarlar (Barbey, kayda değer bir örnektir; ayrıca Balzac, Henry James ve daha birçoklarından bahsedilebilir) geçmişe bakar, anlatının kayıp *Eski Rejim*'ine yönelirler. Fakat aynı zamanda –Barthes'ın “okunur” edebiyatın karşısına yerleştirdiği bir terimi kullanmak gerekirse– daha “yazılır” bir edebiyata doğru giden yolu açtıkları da söylenebilir. Burada

okur, anlatı ortamının kendisine ve anlatının iletişimsel durumuna katılmak zorunda kalır. Söz konusu iletişimsel durumda okurun, aktarımsal uzama girdiği takdirde, oyunun içinde kendisinin de yer aldığını ve hatta asıl meselenin kendisi olduğunu keşfetmemesi imkânsızdır.

Psikanalizin kendisi de sözlü anlatısal alışveriş durumunu yeniden canlandıran bir etkinliktir. Freud'un histerinin geleneksel tedavilerine ve vakalarla ilgili geleneksel raporlara koyduğu şerhler, bir hikâyenin, bu hikâyeye ait arzu yatırımlarının ve ondan doğan hakikat efektlerinin yapılandırılması aşamasında canlı sohbet durumuna aynı Benjamin'in yaptığı gibi değer verilmesi gerektiğini ima etmektedir.¹⁹ Barbey gibi, Freud da anlatıcı ile dinleyici arasında kurulan ve hikâyeyi üreten bağlantının aslen ve nihai olarak erotik bir bağ olduğunu, başka türlü ifade edilmesi imkânsız olan arzulara dair yatırımın anlatısal alışverişe yapıldığını iddia eder. Fakat Freud, Benjamin'in "bilgeliğin" iletilmesi için gerekli gördüğü taşıyıcıları karmaşıktırmaktadır. Bilgelik akışı, hikâye anlatıcısından dinleyiciye doğru mudur? Yoksa akıl veren, "nasihat" eden aslında dinleyici midir – yani analist midir? Aktarım modeli, bu iki konum arasında bir sonuca ulaşmaksızın hareket eden bir mekiğin varlığına işaret eder. Yani, anlatının hakikati, duruma bağlıdır; hakikatin işleyişi ise karşılıklıdır. Bilgelik, inançtan doğar; nasıl yapılandıracağınız size kalmıştır.

¹⁹ *Histeri Üzerine Çalışmalar*'daki meşhur satırlara özellikle bakınız. Freud o bölümde, bir tür *ars poetica* üzerinden şöyle der: "Yazdığım olgu öykülerinin kısa öyküler gibi okunması ve rahatlıkla söylenebileceği üzere bilime ait ciddiyet damgasını taşımıyor olmaları bugün hâlâ bana tuhaf geliyor" (SE 2: 60). Freud, bu tarz anlatısal açıklamaların daha faydalı olduğunu söyleyerek devam ediyor söze.

ANLATIYI YAPILANDIRMAK: PETER BROOKS İLE SÖYLEŞİ

Söyleşiyi Yapanlar: John S. Rickard, Harold Schweiser

Schweiser Anlatı kuramı alanındaki çalışmalarınıza dair genel bir çerçeve oluşturmanızı isteyerek başlamak yararlı olacak sanırım. Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Frank Kermode, Hillis Miller ya da şüphesiz, Freud gibi sizi etkilemiş olabilecek yazarlar aklıma geliyor.

Brooks Anlatı kuramı alanındaki çalışmalarımın, aslında kuramsal sayılamayacak, bizzat romanların kendilerini okumaya dayalı bir niteliği olduğunu düşünüyorum. Yine de 60'lı yılların sonuyla 70'li yılların başında Fransa'da üretilen, yapısalcılığa ve anlatıbilime dayalı çalışmaların beni kayda değer bir biçimde sarstığını söyleyebilirim. Sanırım çalışmalarım üzerindeki en önemli pratik etkiyi başta Michael Holquist, Adam Parry ve Avlin Kernan olmak üzere, bazı meslektaşlarımla birlikte hazırladığım bir ders yaptı: Bu derse önceleri Edebiyat X (bilinmeyen) deniyordu; daha sonra Edebiyat 120, "Anlatı Biçimleri" adını aldı, Yale'deki edebiyat lisans programının giriş dersi idi. Anlatıyı –nasıl söylesem– yarı-antropolojik bir çerçevede geniş bir edebi tarz olarak konu edecek bir dersi el yordamıyla oluşturmaya çalışmamız benim düşüncem açısından çok önemli oldu. Temel eleştirel kaynaklara baktığımızda ise, Barthes (sanırım Roland Barthes'ın üzerimdeki etkisi belirleyici olmuştur), bir ölçüde Tzvetan Todorov'un ilk dönemleri –yani *Poetics of Prose* [Düzyazının Poetikası] dönemi– ve ayrıca Gérard Genette. Daha sonra, her zaman açıklayıcı ve aydınlatıcı bulduğum Rus Biçimcilerine geri döndüm. Ardından da, onlardan yola çıkıp, sizin de bahsettiğiniz, Bakhtin, Benjamin ve Hillis Miller gibi isimleri okumaya yöneldim. Bunlar çok önemlidir, ama biraz geç bir dönemde karşıma çıktılar.

Schwelser Peki Frank Kermode?

Brooks Tabii, Frank Kermode. *The Sense of an Ending* [Sonlandırmanın Anlamı] benim için son derece verimli bir kitaptı; kendine özgü bir kitaptan bahsediyoruz; öncesinde ve sonrasında ona benzer hiçbir şey yoktu demek istiyorum. Kendi tarzında, anlatıyı konu alan yapısalcı bir çalışmaydı, fakat temel soruyu daha geniş ve daha felsefi çerçeveler üzerinden ortaya koyuyordu. Gerçekten de çok önemli bir kitaptır. Kermode'un perspektifi sayesinde, Sartre'ın hem *Bulantı*'da,¹ hem *Sözcükler*'de² bulunan ve bana göre hâlâ parlaklıklarını koruyan, anlatı üzerine çalışmalarına daha fazla dikkat etmeye başladım.

Schwelser Kuramsal çalışmalarınız, sizin de işaret ettiğiniz gibi, kuramsal olmayan bir tarzda geliştirilmiş olduğuna göre, kuram ile edebiyat arasındaki ilişkiyi sorunlu bulduğunuz sonucunu çıkarmamız uygun olur mu? Bir kuramı bir edebi metne doğrudan uygulayamayacağımız açık, öyle değil mi?

Brooks Benim inancıma göre “uygulama” kuramsal modellerden yararlanmak için yanlış bir modeldir. Kuramı metinlere uyguladığınız zaman, onlar üzerine bir tür elek koyduğunuz izlenimi çıkar ortaya ve bu son derece indirgeyici ve sınırlayıcı olabilir. Ben daha çok iki sistemin iç içe geçmesi açısından düşünmek istiyorum. Bu durumda, iki farklı yerden hareket edersiniz, bunlardan biri edebi metin, diğeri kuramsal değerlendirmelerdir. Ardından, ikisinin kesişme noktasının neye benzediğini ve birbirlerine nüfuz etmeye başladıklarında neler olduğunu görmeye çalışırsınız. Bu arada da birinin öteki (ya da tam tersi) üzerine binmesiyle (*superimposition*) oluşan bir tür etki yaratırsınız. İşte bu, benim özellikle psikanaliz aracılığıyla yapmaya çalıştığım şeye karşılık geliyor. Sanırım antoloji-

¹ Çev. Selâhattin Hilâv, Can Yayınları, 1994 —y.h.n.

² Çev. Selâhattin Hilâv, Can Yayınları, 2000 —y.h.n.

lere en fazla alınan yazım, “Freud’s Masterplot” [Freud’un Temel Olay Örgüsü] olmuştur (bu bölümü daha sonra *Reading for the Plot* kitabımda da kullandım). Bu yazının ortaya çıkma biçimi gerçekten çok ilginç: Yazı, bazı romanların, özellikle de *Reading for the Plot*’ta fazla bahsetmediğim *Tılsımlı Deri*³ gibi Balzac romanlarını okurken edindiğim belli belirsiz bir sezgi etrafında şekillendi. Neredeyse sadece, haz ilkesinin altında yatan ölüm dürtüsünün keşfedilmesinden ibaretti. Yazı gerçekten de böyle metinler okuyup, “Bu, Freud’daki bir şeylere benziyor” diyerek oluşmuştur. *Haz İlkesinin Ötesinde*’yi anlatısal olay örgüsü için bir kalıp (*template*) olarak okumak acaba aydınlatıcı olur muydu? Buradan yola çıkıp, metne, Freud’un metnine geri döndüm ve içine girdikçe bu noktanın her defasında daha fazla telkin edildiğini gördüm. Fakat yazı... yani yazının taşıyıcısı buydu; edebiyattan, romanlardan yola çıkıyordu ve onlar üzerine çalışmak için genelleştirilebilir bazı temeller ve anlatısal olay örgüsü hakkında sentetik bir tarzda konuşmaya olanak verecek bir şeyler bulmaya doğru yöneliyordu.

Rickard Fakat şurası açık ki psikanaliz, sizin için herhangi bir kuramdan daha fazlasına karşılık geliyor. Terence Cave’in *Reading for the Plot* hakkında yazdığı yazıya yanıt verdiğiniz metinde, erken dönem psikanalitik eleştiride ve sonraki Freud okumalarında hissedilen “mahcubiyete” rağmen, Freud’un, zihnin yapısını ve zihinsel aygıtı doğru anlamış olduğu fikrine dayanan ve psikanalitik eleştiriye antropolojik bir önem atfeden bir bakış açısını dillendiriyorsunuz. Freud, bize, gerçekten de metinlerarasılığın ve metaforun ötesine geçen bir model sağlıyor mu? Aktarım ve yapılandırma hakkındaki tartışmanızda dünyayı adlandırmayan bir gönderimselliğin olanağından bahsediyorsunuz. Freud’un yapıtları hangi anlamda gerçekten gönderimseldir?

³ Çev. Volkan Yalçınoklu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2009 —y.h.n.

Brooks İlk olarak, bence, Freud'un bazı temel varsayımlarını kendiniz için de doğru kabul etmek zorundasınız. Yani, bilinçdışı kavramını ya da bilinçdışı zihinsel süreçleri reddeden biriyseniz, sanırım psikanaliz pek işinize yaramayacaktır. Ancak, eğer Freud'un görüşleri ruhsal süreçlerin işleyişi hakkındaki kavrayışınıza genel olarak karşılık geliyorsa, o zaman Freud'a gönderme yapmanıza yol açan ilgi, bir tür stereoptik etki altında olduğunuzu gösterir; çünkü aynı şeye yönelen iki ayrı yaklaşım biçimine sahipsinizdir. Ya da şöyle diyelim: Birisi, Freud'da olduğu gibi doğrudan zihne yönelen bir yaklaşım (o kadar da doğrudan değil aslında, çünkü Freud, bazen düşlerden, bazen şakalardan, bazen kendi hayat hikâyelerini anlatmaya çalışan insanlardan ve buna benzer şeylerden ama her zaman zihnin ürünlerinden bahseder), diğeri de zihinsel bir ürün olarak edebiyat aracılığıyla işleyen bir başka yaklaşım... Bu ikisinin kesiştiği nokta, bana kalırsa, şeyleri ilginç bir perspektifin ya da rölyefin içine alıyor ve işte bu durum benim ilgimi çekiyor. Ruhsal sürece ve onun ürünlerine dair bu iki modeli üst üste bindirmek, edebi metinlerin dinamiği hakkında bir şeyler söylemeli kanımca. Norman Holland'ın ve başkalarının üzerinde çalıştığı türden bir "edebi tepkinin dinamiği"yle ilgilenmiyorum. Kullandığım terminoloji, Holland da "dinamik" kavramını kullandığı için, kafa karışıklığına yol açıyor olabilir; fakat o daha çok, bir tek okurun zihninden neler geçtiğiyle ve belirli bir metnin bu okurun ruhsal hayatını nasıl harekete geçirdiğiyle ilgilenir. Ben ise okurun ruhsal yaşamının metni nasıl etkilediğiyle daha çok ilgiliyim. Bazı bakımlardan hâlâ yeniden yapılandırılmamış (*unreconstructed*) bir biçimciyim. Yaşım ilerledikçe daha fazla farkına varıyorum bunun; özellikle de kültürel çalışmalarla çevrelediğimiz ve zaman zaman metnin toptan çözülüp gittiğine işaret eder gibi görünen bu dünyada...

Rickard Peki eğer *Reading for the Plot*'taki fikirlerinizi kendi okumalarınıza uygulamak istesem, Freud'un haklı olup

olmaması bir şey değiştirir mi? Freud'u da basitçe, bu romancıların çoğuyla aynı dönemde yazmış ve aynı etkiler tarafından şekillendirilmiş, fakat başka bir edebi sistem ortaya koyan birisi olarak düşünerek fikirlerinizi kullanmam mümkün olur mu?

Brooks Bu mümkün tabii; Freud'un da mesela geç romantik ve modern dönemin ürünlerinden birisi olduğu kesinlikle doğrudur. Ama bence böyle söylerseniz, ulaştığınız *hakikat* biraz farklı olur; söz konusu olan, kültürel bir hakikattir. Bu iki tarz metnin de aynı kültürel evrimler aracılığıyla tanımlanabileceğini söylüyorsunuz. Ben bunun biraz daha ilerisine gidip şöyle demek isterim: Eğer Freud'un ruhsal süreçle ilgili modeline bir miktar güven duyuyorsanız, bu model, edebiyatın nasıl olup da ruhsal sürecin bir parçası haline geldiğini aydınlatılabilir; buna karşılık edebiyat da ruhsal süreci aydınlatılabilir. Psikanaliz ve edebiyat karşılıklı olarak aydınlatıcıdır: Psikanalize göre insan, kurmaca-üreten, fantezilerle ve kurmacalarla tanımlanan bir hayvandır. Freud kuşkusuz, şairlerin ve filozofların kendisinden önce bu noktaya varmış olduklarını söyleyen ilk kişidir.

Gerçekten ilginç, geçen gün öğrencilerimle Freud'un narsisizm hakkındaki makalesini tartışıyorduk. Epeyce karmaşık ve hatta kafa karışıklığı yaratan bir yazıdır. Derste okuttuğum için de kendimi kötü hissettim. Ama Freud'un konular arasında kesinlikle en edebi olanının üzerine gitmeyi seçmesi beni çok etkiledi. Sadece Ovidius göndermelerinden bahsetmiyorum: Bütün biçimleriyle narsisizmden daha edebi bir konu olabilir mi? Freud, bu kavramın üzerine gitmese ve onu psikanalizin önemli bir parçası olarak psikanalitik kuramın içine almasa olmazdı. Bu da şu demektir: Bir anlamda Freud (eğer isterseniz Freud'un olup olabileceği her şey deyin), 19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başında yaşamış olan kültürlü burjuva Avrupalılar tarafından üretilmiş zihinsel biçimlenişler aracılığıyla geç dönem romantik kültürün bir yeniden yo-

rumlanmasına karşılık gelir. Fakat bu bile tek başına göz ardı edilmemesi gereken bir öneme sahiptir.

Rickard Ama siz bunun da ötesine geçip, bilinçdışını ya da bilinçdışının işlevini, doğrudan anlatı üretimi olarak görmek istiyorsunuz sanki.

Brooks Bilinçdışı, evet, ama aynı zamanda Freud'un, insanın kişiliği ve kimliği hakkındaki bütün düşünceleri de öyle. Freud'un çalışmaları arasında benim için dönüm noktası değeri taşıyanlardan biri "Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme"dir.⁴ Ayrıca, insanın cinsel yapısıyla ilgili görüşleri de bana çok yerinde görünüyor. Freud, cinselliği en geniş anlamında kullanır; Juliet Mitchell buna yakınlarda yayımlanan bir makalesinde "psiko-cinsellik" diyor. Tekrar etmek gerekirse insan özneye dair bu kavrayış, bastırılmış ve örtük biçimlerde de olsa, Romantik kültürün son döneminde zaten mevcuttur; Freud'un yaptığı bunu gayet açık olarak insan karakterinin bir tanımı haline getirmesidir. İşte bu da benim için çok önemli bir nokta.

Schweiser Fakat arzunun cinsellik dışında başka kaynakları olup olmadığı da sorulabilir, öyle değil mi?

Brooks Sorulabilir. Bence Freud'un cinsellik ve libido kavramları yeterince esnektir. Bu kavramlar, bir yandan cinsel içgüdülerin ve dürtülerin daima ilksel nitelikte olduklarını vurgularken, bir yandan da -1920'lere gelindiğinde- bütün canlı tözü bir arada tutan eros kavramına doğru açılır. Dolayısıyla, yeteri kadar, hatta biraz da fazlasıyla geniş ve esnek bir hal almaktadır. Ama temelde daima cinseldir ya da psiko-cinseldir; çünkü üzerinde temellendiği asıl şey, insan arzusunun, eksiklik, kopuş ve yasakla tanımlanmış kökeni aracılığıyla var olduğu fikridir. Arzu, "iğdiş" "yasası" ile belirlendiği için, daima eksiklik tarafından doldurulur; doğası gereği tatmin edilmesi mümkün değildir ve olanaksız tatmin arayışları biçimindeki bilinç-

⁴ *Cinsellik Üzerine* içinde, çev. Emre Kapkın, Payel, 2006 —y.h.n.

dışı senaryoların güdümündedir. Bu durum da, sanırım, benim insan hakkındaki kişisel anlayışıma denk geliyor. Bence Freud özünde trajik bir hümanisttir. Bu, Batı düşüncesinin ana hatlarından biridir ve kanımca Freud tarafından çok güçlü bir biçimde yenilenir.

Schwelser Lacan'ı pek kullanmadan ya da en azından açıkça kullanmadan ulaşıyorsunuz Freud'a. Sanki Lacan'ın Freud'a uyguladığı cinsten yenilikçi bir okumayla ilgilenmiyor gibisiniz.

Brooks Gerçek Lacancılar kınayacaklardır beni; ama Lacan'ın aslında sistematik bir düşünür olmadığına, daha çok Freud'a bir dizi parlak dipnot düşmüş olduğuna duyduğum inanç iyice arttı. Aktarım üzerine olan makalesini okuyunca ki geçen sonbahar tekrar gözden geçirirken etrafıca okumam gerekti, bu inancım daha da güçlendi. Freud'un kavramlarına yeni bir terminoloji getirmiş ve bazı incelikler katmış olsa da, bana göre, Freud'a ait olmayan bir bağlam üzerinden, yani yapısal dilbilim aracılığıyla Freud okuması yapan parlak bir okurdur her şeyden önce. Dolayısıyla, Freud'a geri dönmek ve Freud'u aydınlatmak için Lacan'ı kullanmaktan yanayım. Yeni kitabımda Lacan'ı daha da fazla kullanabilirim. Özellikle ilginç bulduğum ve Lacan'dan etkilenmiş bir grup Britanyalı psikanalist de var: Son derece yararlı bulduğum Juliet Mitchell; Britanya'da yaşayan ve İngilizce yazan Arjantinli Gregorio Kohon; bir de tabii Jacqueline Rose. Bence Rose-Mitchell derlemesi *Feminine Sexuality* [Dişil Cinsellik], Lacan üzerine ve Lacan'dan neler öğrenebileceğimiz konusunda yapılmış en iyi çalışmalardan biridir. Yine de kendimi sürekli Freud'a dönerken bulduğumu söylemeliyim.

Ben asla, nasıl söylesem, önümde hazır bulunan bir program fikrine ya da nereye gitmek istediğime dair bir sezgiye sahip olmadım. Ayrıca, yaptığım şeyleri temellendiren çok sağlam bir altyapı fikrim de olmadı hiç. Ben ilerledikçe ve bana anlamlı gelen şeyleri keşfettikçe ortaya çıkan bir

tür *bricolage* söz konusuydu. Freud'la da o kadar erken karşılaşmamıştım zaten; en azından öğrenciyken Freud hakkında bir fikrim yoktu. Eğer ilk kitabıma, yani *The Novel of Worldliness*'a [Dünyeviliğin Romanı] baktıysanız, Freud'la hiçbir ilişkisi olmadığını görmüşsünüzdür. Ciddi ciddi Freud okumaya başlamam 60'ların sonlarına doğru oldu. Harvard'da aldığım eğitim son derece gelenekseldi.

Rickard Düşüncenizde Batı dışı anlatıların yerinin ne olduğuyla ilgi geçen akşam sorulan soruyu tekrar sormak istiyorum. Freud'un bize her türlü anlatıyı içine alan bir "temel olay örgüsü" verdiğini söyleyebilir miyiz? Yoksa örneğin Japon ya da Afrika anlatılarında işleyen farklı bir zihin var mı?

Brooks Bu soruyu yanıtlamaya yetkin değilim. Oidipus karmaşasının evrensel bir niteliğe sahip olup olmadığı, mesela, antropologların çok ilgisini çekmiş bir konudur. Çinli öğrencimden öğrenip aktardığım şey, yani Çincece zamansallığa daha az önem verilmesi durumu, bana çok kayda değer görünüyor; çünkü bu, Batıdaki dil ve edebiyat anlayışlarıyla temel bir ayrıma işaret ediyor. Diğer yandansa, herkesin bir annesi olduğunu ve en azından yeni doğanların annenin bedeniyle bir birlik ve kopuş deneyimi yaşadıklarını söyleyebiliriz. Melanie Klein'ın da gösterdiği gibi (Freud'daki bazı telkinleri dikkate alarak) anne bedeniyle kurulan ilişki temel bir öneme sahiptir. Dünya üzerinde, anne bedeniyle kurulan ilişkiden türeyen bu simgesel oluşumların herhangi birini paylaşmayan insanlar olduğunu düşünmek gerçekten çok zor. Çekirdek aile, tamamen ortadan kalkmadıysa bile, kesinlikle epeyce aşındı. Buna rağmen, anne bedenine yönelen ve onun için duyulan arzu yasaklandığı sürece, yasaklayan bir baba bulunsa da bulunmasa da, en geniş anlamıyla bir tür iğdiş karmaşasının da evrensel bir niteliği olacak gibi görünüyor. Ensestin, bildiğimiz kadarıyla ve Lévi-Strauss'un işaret ettiği gibi, oldukça evrensel bir tabu olduğu gerçeği, Freudcu düşüncenin ortaya koyduğu aile

dramında kaçınılması mümkün olmayan bazı sabitler olduğunu gösteriyor.

Rickard Siz anlatı yapısıyla, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden ilgileniyorsunuz. Bu noktada insanların aklına, döngüsel anlatılarla ya da başka tür anlatılarla ilgili sorular gelebilir. Bu giriş, gelişme ve sonuç düşüncesi ya da anlatıya anlam kazandıran ölüm fikri özel olarak bizim kültürümüzden doğmuş bir şey değil midir? Ölüm tabii ki evrensel bir deneyim, ama farklı kültürler ölümün üstesinden gelmek için farklı anlatı yollarına başvurmuş gibiler.

Brooks Evet öyle. Ölümün hayata daha yaratıcı biçimlerde yedirildiği kültürler var. Bu kültürlerde ölümün etkisi Batı kültüründe olmayan yöntemlerle hafifletiliyor. Yine de bilinen bütün kültürler bir sonuç olarak ve hayatın öteki tarafı olarak ölümle uğraşmak zorunda. Bunu farklı biçimlerde yapıyor olsalar da, herhangi bir kültürde ölüm deneyiminin önemsiz bir şey olduğunu söyleyemezsiniz.

Schweizer Eril bir paradigma olabilir ama, öyle değil mi? Özellikle de ölümün nihai nokta olduğu fikrinin bize, “boşalma” noktaları olan ve “doruklara” (*climax*, *orgazm*) ulaşan anlatıları düşündürdüğünü göz önüne alırsak. Feministler farklı türden paradigmlar bulmak isteyeceklerdir.

Brooks Bu paradigma feministler tarafından eleştirildi tabii. İçlerinde benim eski öğrencilerimden Susan Winnett’in *PMLA*’daki yazısının da bulunduğu bir dizi makalede, tahrik (*arousal*), kabarma (*tumescence*) ve boşalma (*discharge*) modelinin tamamen fallik ve eril bir model olduğu iddia edildi. Fizyolojik olarak düşünüldüğünde, bu modelin gerçekten tamamıyla fallik olduğunu zannetmiyorum. Model, dişi fizyolojisine de uyuyor ve Susan Winnett’in özel olarak dişil bir olay örgüsü türetmesini de biraz tartışmaya açık buluyorum. Yine de özünde fallik bir model ortaya koyduğum eleştirisini kabul edebilirim. Bu akşamki sunuş için hazırladığım, özellikle George Eliot’a odaklanan malzemede ele almak istediğim hususlardan biri, kadın

bedenini seyretmek üzerinden tanımlanan maskülinist bir gelenek içinde yer alan bazı kadın yazarların bu durumu tersine çevirmeyi nasıl başardıkları olacak. Eliot'la ilgili malzemeyi de içerecek olan kitabın sonraki bölümlerinde Marguerite Duras'a da uzunca bir bölüm ayırıyorum. Duras'ı ilginç bulmamın nedeni kadın bedeniyle ilgili bütün görsel çerçeveyi kabul ederek işe başlamasıdır; bildiğiniz gibi kendisi hem romancı hem de yönetmendir. Fakat bu çerçeve içinde bazı çok incelikli değişiklikler yapar; öyle ki üzerine çalıştığım *Sevgili*⁵ romanında âşığıyla birlikte olan kız, kendisine bakılırken sürekli kendisine bakar. Böylece kendisine yönelen bakışın işlemediği bir yansıtıcı yüzeye dönüşür. Yine de ölümün mevcudiyetine dayanan model bana maskülinist ya da feminist gibi gelmiyor. Batılı bir model olduğu söylenebilir ama Batı kültürü içinde epeyce evrensel bir uygulama alanına sahiptir.

Schwelser Şiddetle ilgili bir soru: Jay Clayton, Leo Bersani'den bir alıntı yapıyor ve şöyle söylediğini belirtiyor: Anlatısallık ile şiddet arasında bir suç ortaklığı bulunmaktadır. Freud'un Dora vakasında ya da *Reading for the Plot*'taki Kurt Adam bölümünde böyle bir şiddete kolaylıkla rastlanabilir. Kurt Adam analizinde Freud, hasta tarafından katlanılması hiçbir şekilde mümkün olmadığından şok edici bir etkiyle kendisini gösteren bir ilk sahne belirleme konusunda ısrar ediyor. Fakat vakanın sonradan gözden geçirilmiş hallerinde bile, Freud'un yorumlama dürtüsünün hiç hafiflediği, Kurt Adam'ı hermenötik bir zorlamanın gücüyle belirli bir kökene ya da sonuca doğru ittiği görülür. Siz, Freud'un hiçbir gerekçe olmadan giriştiği bu neden arayışını ve sonuçta ortaya çıkan hermenötik şiddeti eleştirmek istemiyor gibisiniz.

Brooks Evet, bence de biz eleştirmenler, filozoflar ya da yorumcular bir çeşit hermenötik şiddetten pay alıyoruz.

⁵ Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2007 —y.h.n.

Sonuçta işimiz bu. Freud'un uyguladığı hermenötik şiddetin diğerlerininkinden daha baskıcı bir tarafı olduğunu ise sanmıyorum. Aksine Stanley Fish'e ya da Clayton'a karşı çıkararak, eğer dikkatlice okunursa, Freud'un kendi hermenötik şemalarına yönelik epeyce şüphe barındırdığını vurgulamak isterim. Freud'u, özellikle de kronolojik bir sıra izleyerek okumak, bir sürekli gözden geçirme, kuramsal tekrar düzenleme ve üst üste koyma sürecidir. Öyle ki, bazen dogmatik görünse de –sonuçta zihni konu alan yeni bir bilim oluşturmaya çalışmaktadır ve bunun için de aralarında ilk sahnelerin de olduğu bazı ilkelere tutunması gerekecektir– Freud'un düşüncesi sanılandan çok daha az monolitik bir yapıya sahiptir.

Schwelser Ama hermenötik şiddet yerine hermenötik bir merakla hareket etmemiz gerekmez mi? Herhangi bir kanıtla desteklenmesi imkânsız kökenler ve nedenler ileri sürmek şiddetin ta kendisi olmuyor mu? Freud'un Kurt Adam vakasındaki ilk sahne tamamen uydurulmuşa benziyor; çünkü hiçbir ampirik gerekçeye dayandırılmıyor.

Brooks Tabii, orada bir ilk sahne gördüğü doğrudur; bu sahneyle açıklanması gereken bazı belirtiler söz konusudur çünkü. İlk sahne varsayımı tam da Freud, bir kökene ulaşmak, belirtileri açıklayacak bir neden bulmak istediği için ortaya atılmaktadır; Freud da böylece oluşturur varsayımını. Bu, gerçekten de dün akşam bahsettiğim tarzda bir “yapılandırma” örneğidir. Bu yapının gerçekliğe karşılık geldiği söylendiği anda ise şiddet giriyor devreye. Fakat sizin de bildiğiniz gibi, Kurt Adam metnine eklediği iki uzun dipnotta Freud'un soruyu tekrar ortaya attığı ve “ilk sahne”nin gerçekliğiyle ilgili şüphelerini dile getirdiğini görürüz; tabii sonuçta ilk sahnenin gerçekleşmiş olma olasılığını daha yüksek bulduğunu söyleyerek bitirir sözlerini. Ayrıca bunun çok da önemli olmadığını ekler. *Introductory Lectures*'ta [Giriş Dersleri] ise aynı soruya dönüp aslında ilk sahnenin, ilk fantezinin falan o kadar da önemli olmadığını dile getiriyor. Dolayısıyla düşüncesinde iki yönlü

bir hareket vardır. Bu biraz da *Totem ve Tabu*'nun son bölümünü andırıyor. Orada Aziz Yuhanna'dan alıntı yapan Goethe'den alıntı yapar Freud ve başlangıçta söz mü yoksa eylem mi vardı sorusunu ortaya atar. Freud eylem seçeneğinden yanadır, ama onu eyleme dönüştürme sürecinde yapıbozumun olanaklarına da kesinlikle açıktır ve bu da bilinçli bir tutumdur. Bu konuda saf ve beceriksiz olmadığı açık.

Schwelser Böylesi bir açıklığın kahramanca olduğunu iddia ediyorsunuz...

Brooks Aslına bakarsanız, 19. yüzyılın sonlarında fizyolog olarak yetişmiş bir adamın bu tarz olanaklar ileri sürmesi, cinselliğin kökenini açıklamak için Platon'a ve androgynus efsanesine geri dönmesi biraz da kahramancadır doğrusu.

Rickard Aktarımı tartışırken okur-metin ve analist-analizan arasında epey manidar analogiler kuruyorsunuz. Ama özellikle o vakada ilginç bir durumla karşılaşyoruz: Metin, yani analizan, sizin de bildiğiniz gibi, yapılan yoruma itiraz ediyor. Karin Obholzer, Kurt Adam'la yaptığı söyleşide, Freud'un ona bir noktada ilk sahneyi hatırlayacağını söylemesine rağmen, "Ben hep hatırlayacağımı düşündüm, ama olmadı" dediğini aktarır. Ned Lukacher'in de şöyle bir iddiası var, diyor ki "Kurt Adam söz konusu olduğunda psikanaliz, nedenleri sonuçlardan türettiği için kendi kendisini eleştirmek durumundadır". Kurt Adam'ın kendisi ise, yaşadığı nevrozun kökeninde kız kardeşi tarafından baştan çıkarılmasının yattığını düşünüyor. İşte bu noktada gerçek bir tepkiyle, gerçek bir itirazla karşılaşyoruz; "metin" direniyor, karşı koyuyor.

Brooks Obholzer'in söyleşileri de hermenötik şiddet suçlamasına gayet açık metinler; Obholzer bir Freud eleştirisi yapmayı, Freud'un her şeyi yanlış anladığını ve aslında kökende kız kardeşin bulunduğunu söylemeyi o kadar çok istiyor ki. Sonunda Kurt Adam'ı Freud'dan çok daha fazla rahatsız ettiği izlenimine kapılıyorsunuz. Zavallı

Kurt Adam. Tabii bu arada Kurt Adam kendi anılarını da yazdı; orada Freud'a incelikli bir saygıyla yaklaşıyor. Bu yüzden de Obholzer'in söylediği bazı şeylere itibar etmek zor. Kurt Adam, Freud'dan sanki bir tanrıymış gibi bahsediyor; anıları gerçekten çok komik ve çok hüzünlü. Mesela çürük bir dişi var, durmadan diş doktorlarına taşınıyor ve doktorların hepsinin ismi Doktor Wolf (Kurt) çıkıyor. Sonra Ruth Mack Brunswick'le başladığı analize geri dönmek zorunda kalıyor. Brunswick, Freud'un öteki öğrencileriyle rekabet halinde. Bu yüzden de Kurt Adam'ın, kendisiyle Freud arasında özel bir ilişki olduğu ve kendisinin psikanaliz camiasında önemli bir rolü olduğu inancını ortadan kaldırmaya çalışıyor. Zavallı adam, psikanalitik doktrinin şekillenme aşamasında bir yandan şamar oğlanına dönerken, bir yandan da kobay olarak kullanılıyor. Sonunda da Freud'un arşivindeki dosyalardan biri olup çıkıyor, orası bence de kesin.

Rickard Peki Freud'un kendi Kurt Adam okuması ne ölçüde Jung ve Adler'le olan rekabetinden kaynaklanıyordu? "Analizde Yapılandırmalar" başlıklı makalesinde Freud'un Jung ve Adler'e seslendiğini söylüyorsunuz. İlk sahneye ulaşma isteğinin nedenlerinden biri de, yenidoğan travmasına ve bu travmanın psikanalizdeki önemine dair varsayımını doğrulamak olabilir. Freud'un okuması da bir ölçüde rekabetin sonucuydu.

Brooks Ona hiç şüphe yok; özellikle de Jung'la giriştiği polemğin sonucuydu. Birçok durum üzerine yazmasını sağlayan malzeme seçimi de, kendisine psikanalitik hareket içinde bir alan açma ihtiyacından doğuyor.

Rickard Okur tepkisine dayalı eleştiride rastlanan ve okurun rolüne aşırı önem veren iddiaların, metnin okumaya uyguladığı göstergebilimsel sınırlamayı bile ortadan kaldırma noktasına geldiğini söylemişsiniz. Peki bu göstergebilimsel sınırlama, örneğin Freud ve Kurt Adam söz konusu olduğu zaman, hangi noktada devreye giriyor?

Freud kendisine *conquistador* (fatih) diyordu; hatta yaptığı okumalar, amaçları göz önünde bulundurulduğunda bile, bazen fazlasıyla zorbaca görünür. Okur tepkisine dayanan bir model açısından düşünülürse eğer, siz bu modellerle barışık mısınız?

Brooks Hayır, ben okurların birer *conquistador* olması gerektiğini düşünmüyorum. Freud da kesinlikle kendisini sınırlayan bazı şeyler olduğunu düşünüyordu. Mesele Kurt Adam vakasında, rüyanın Kurt Adam'ın kendisi tarafından yazılan metni, sınırlayıcı bir niteliğe sahiptir. Freud'un ise, rüyayı yorumlarken önüne çok az sayıda sınır koyduğunu söyleyebilirsiniz; ama tam da bu noktada elinde temel bir terminoloji ve rüya anlatısının temel işleyişine dair süreçler (yoğunlaştırma, yer değiştirme, tasvir edilebilme vb.) olduğu açıktır. Dolayısıyla, bunun bütünüyle kuralsız ve sınır tanımayan bir yorumlama süreci olduğunu sanmıyorum. "Yapılandırmalar"da da belirtildiği üzere Freud, analistin, kafasında öyle istediği gibi bir metin oluşturmaya çalıştığını, çünkü metni analize doğrulatması gerektiğini ve eğer analizan oluşan metni "tanımıyorsa" ya da ona ikna olmuyorsa, metnin bir zararı dokunmasa da yararlı da olmayacağını ve varsayımın dışında tutulması gerektiğini söyleyecektir.

Schwelser Neden bir zararı dokunmayacak olsun, bunu anlamak biraz zor, öyle değil mi?

Brooks Şimdi, Freud'un terimleriyle söyleyecek olursak, analizanın, metni tanımaması (*non-recognition*) yapılandırmaya ait bu parçanın düşmesi anlamına gelir. Şöyle de diyebilirsiniz: Tanınmayan bir metin, zırha çarpıp yere düşen bir ok gibidir.

Schwelser Bu biraz fazla idealist bir yaklaşım değil mi?

Rickard Yapboza uymuyor, demek ki ona ait değil.

Brooks Tanıma olduğunu gösteren herhangi bir işaret yok. Doğru mudur değil midir bilemem ama Freud her zaman

bunu öne sürer.

Schwelser Bilinçdışı eğer zaman dışının ta kendisiyse, anlatılmamış ve anlaşılamaz olansa ve eğer bizim anlatma eylemine ve zamansallığa tabi kıldığımız bir hakikati yine de oluşturabiliyorsa, o zaman anlattığımız şeyi bir yandan da yanlışlıyoruz demektir, değil mi? Başka bir şekilde söyleyecek olursak, anlatılarımızın kökeni hiçbir zaman yeterince keşfedilip açıklanamayacak kadar esrareniz değil midir? Eğer öyleyse, o zaman belki de psikanaliz sonlandırılmayan (*interminable*) bir süreçtir.

Brooks Kesinlikle öyle. Söylediklerinize hiçbir itirazım yok. Bu belki de Conrad'ın *Lord Jim* romanında yer alan, benim de *Reading for the Plot*'ta epigraf olarak kullandığım cümlede⁶ söylenen şeydir. Bu ifadeler gerçekten de sonlandırılmayan ifadelerdir. Ancak zamana bağlı varlıklar olduğumuzdan, bu gibi ifadelerin dile getirilmesi için bazı zaman aralıkları bulmak zorunda kalırız. Bilinçdışının zaman dışılığına teslim olamayız. Bunu için yeterince zamanımız yok. Bu bir anlamda psikanalizin yaptığı ya da yapmaya çalıştığı şeydir: Bilinçdışının zaman dışılığına teslim olmak. Psikanalizin asla popüler bir uğraş olmasının ve ileride de olmayacak olmasının nedenlerinden biri de bu. Belki şu anda ölmekte olan bir uğraştan söz ediyoruz. İnsanların bunun için artık ne zamanları ne de paraları var ve kanımca gerçek psikanaliz gitgide pedagojik psikanalizle sınırlanır hale geliyor. Başka psikoterapi formları da psikanalize ait kimi gereçleri kullanıyor, ama bu anlamda bir analiz niteliği taşımıyorlar.

Schwelser Peki Freud'un Kurt Adam vakasına bir zaman sınırını koymasını nasıl yorumluyorsunuz? Bu, psikanalizin doğasını ihlal etmek anlamına gelmiyor muydu?

⁶ Çev. H. F. Nemli, İletişim Yayınları, 2009, s. 205 ["Kekelemeler, boalamalar içinde geçen ömür, biricik amacımız olan o son sözü dile getirmek için fazlasıyla kısa değil mi?] —y.h.n.

Brooks Evet bu Freud'un sıkça yaptığı bir şeydir. Arkasındaki fikir de şudur: Eğer bir zaman sınırı koyarsanız, dirençleri kırma ve bastırılan taze materyali üretme sürecini hızlandırırsınız. Ama Freud ulaştığı sonucun hiçbir zaman tam ve nihai bir analiz olduğunu düşünmemiştir. "Sonlandırılabilen ve Sonlandırılmayan Analiz" başlıklı yazısında da belirtildiği gibi, aktarımın dinamiği ve yaklaşan sonuç ile sonuca gösterilen direnç her zaman taze bir materyal oluşmasına neden olabilir ve analizi sonlandıramaz hale getirebilir.

Rickard *Karanlığın Yüreği* üzerine yaptığınız okuma, Marlow ile Kurtz'un ilişkisi üzerinden Freud'un kariyerine dair güzel bir metafor sunuyor: Tam bir ifadeye ulaşma duygusu, ama sonuçta "Ne dehşet! Ne dehşet!"⁷ olmasa bile tam bir ifadeyi dile getirmeyen ya da asla getiremeyecek olan bir sese ulaşmak...

Brooks Çok güzel söylediniz. Ama Lévi-Strauss'un *Hüzünlü Dönenceler*'deki⁸ anlatısını da düşünebilirdiniz pekâlâ. Orada gerçek bir yabancılik durumuna doğru gitgide daha fazla yaklaşılmaya çalışılır. Fakat o noktaya varıldığı zaman o kadar yabancı bir şeyle karşılaşılır ki artık onunla iletişim kurmanız imkânsızdır.

Rickard Öyleyse, sizin ifadenizle insan, sonuç çıkarmaya değil, bir diyalog kurmaya zorlanıyor.

Brooks Ya da gerçekten işin özünü anlama duygusuna değil, bir çeşit gösterge yorumlama sürecine zorlanıyor.

Rickard Peki belleğin anlatıdaki işlevine dair ne diyeceksiniz? Anlatıda bellek ile arzu arasındaki ilişki nedir? Birisi ileri doğru, diğeri geriye işleyen iki güç olarak Eros ile Thanatos arasında bir gerilimin varlığından bahsediyorsunuz.

⁷ Joseph Conrad, çev. Sinan Fişek, İletişim Yayınları, 2011, s. 106.

⁸ Çev. Ömer Bozkurt, YKY, 2000 —y.h.n.

Bellek buraya nasıl oturuyor? O da bir çeşit arzu mu?

Brooks Bence bellek iki yönde de işliyor. Örneğin *Büyük Umutlar* romanında olduğunu söylediğim türden geri dönüşler hem bir şeye dönüşlerdir, hem de bir şeyin dönüşleridir. Bunlar öyle anlardır ki, tıpkı bastırılanın geri dönüşünde olduğu gibi, geçmiş ileri doğru hareketlenir ya da bellek bizi geçmişe doğru götürür sanki. Yani bir mekik hareketi söz konusudur. Bellek ile arzu arasındaki ilişkiye gelecek olursak: Geçen gün –gene Benjamin üzerinden düşünmekteyken– modern bilincin aldığı önemli biçimlerden birinin nostalji olduğunu fark ettim. Bu kavramın 19. yüzyıldan önce, o yüzyıldaki ve sonrasındaki kadar güçlü bir etkiye sahip olduğunu pek sanmıyorum. Nostalji her zaman var olmuştur; mersiyelerde ve Romalı şairlerin yapıtlarında da bulunur hiç kuşkusuz. Ama bana öyle geliyor ki 19. yüzyıl, nostaljiyi bilincin ana kodlarından birine dönüştürmüştür. Ayrıca nostaljiye ait öncüllerden biri, cennetin hep kayıp olduğu ve tekrar ele geçirmenin imkânsızlığıyla (*irretrievability*) arasında hep zamansal bir ilişki bulunduğu fikridir. Proust bir noktada asıl cennetlerin kaybettiğimiz cennetler olduğunu söylüyor. Cennet kavramının kendisi kayıp olmasına bağlıdır; bu kavram kaybın optiğini oluşturur. Bunu inandırıcı bir şekilde bireyin yaşamı üzerinden gösteren ilk kişi olan Rousseau'nun ortaya koyduğu ilk şey, çocukluk döneminin belirleyici ve şekillendirici olduğu, onunla sürekli ilişki içinde olmak gerektiği ama aynı zamanda da artık ele geçirilmesi imkânsız bir tür mitsel cennet bahçesi olarak varlığını sürdürdüğü gerçeğidir. Dolayısıyla da sanırım bellek, yani 19. yüzyılda bellek ile arzu arasındaki bağlantı, insanın erişemediği bir tatmin duygusunun biçimine sahip olan bellekle ilişkilidir bir ölçüde. Bu tatmin duygusu, bütünüyle anlaşılabilir olmamakla birlikte, geçmişteki daha büyük bir tamlığın ve birliğin varlığına işaret eder. Bunun tabii Wordsworthvari bir versiyonu da var.

Rickard Peki bu, modernist olay örgüsü fikrinin bir tanımı

olarak da iş görür mü?

Brooks Bilemiyorum. Olay örgüsünde başvurulana anlatım biçimlerinden biri olduğu kesin, özellikle de bireysel *Bildung* biçimindeki olay örgüleri söz konusu olduğunda. Bu tür olay örgüleri genellikle bir şekilde geçmişin şekillendirdiği ya da ona bağlı bir haldedirler. Bu yüzden de ileri doğru hareket etmek hiçbir tatmin yaratmaz.

Rickard *Karanlığın Yüreği*'nde ya da *Ulysses*'te⁹ de bulunan, aynı anda hem olay örgüsünden şüphe etmeye hem de olay örgüsü nostaljisine yol açan özellik modernist kurguyu karakterize eden şey galiba.

Brooks Evet bunlar iyi örnekler. Proust da bu durum için açık bir model olurdu. Faulkner da var. Caddie ile Quentin'i¹⁰ düşünüyorum.

Schweizer İçinde olay örgüsüne dönük bir nostalji barındırmayan bir roman olabilir mi?

Brooks Bu iyi bir soru. Emin değilim. Belki ilk dönem pikaresk anlatıların bazıları... Bu tarz anlatılarda hayat, nasıl desem, hiçbir pişmanlığa yer bırakmayan sürekli bir akıştır. Mesela *Lazarillo*'daki gibi. Bir anlamda bunlar nostalji-öncesi romanlardır ve modern anlamıyla bireysel kimlikler üzerinden düşünürsek de bireysellik-öncesi romanlardır.

Rickard *Reading for the Plot*'ta ve hatta *The Melodramatic Imagination*'ın [Melodramatik İmgelem] başında, bir olay örgüsü tarihi yapılandırıyorsunuz. Bu kurguda kutsal anlatılardan gerçekçi anlatılara, oradan modernist anlatılara ve ardından da elimizde daha iyi bir terim olmadığı için postmodernist dediğimiz anlatılara doğru bir zayıflama söz konusu. Christopher Lehmann-Haupt, kitabınızdan

⁹ Çev. Nevzat Erkmén, YKY, 1996 —y.h.n.

¹⁰ Faulkner'ın *Ses ve Öfke* adlı romanının kahramanları [çev. Rasih Güran, YKY, 2004] —y.h.n.

övgüyle söz ederken, *Reading for the Plot*'un sonunda bir çıkmaz sokağa varıldığını, kurgu üzerine düşünürken bir sonraki hamlenin ne olacağıyla ilgili bir belirsizlik olduğunu ileri sürüyor. Çalışmanızı gözümün önüne getirdiğimde gerçekten postmodernist romana karşı bir memnuniyetsizlik ve güvensizlik beslediğinizi düşünüyorum. Bu tarz bir romanı bozuk ya da dün akşam bir öğrencinin söylediği gibi deli işi olarak görüyorsunuz sanki. Deli işi ve bozuk anlatılar, olması istenen şeyler midir? “Çılgın sanat”a ayrılmış bir yer var mı?

Brooks Bence var, hatta bana kalırsa büyük bir “çılgın sanat” da mevcuttur: Gérard de Nerval örneğin, gerçek şizofreni anlatılarından bahsediyoruz. İddiamı betimlerken sarf ettiğiniz sözcüklerden yalnızca “zayıflama”ya karşı çıkmak isterim. Evet, kutsal tarihlerin dışına doğru bir hareket olduğunu düşünüyorum. Bu, bazı anlatılara bir düşünüş olarak da yansıyabilir; fakat aynı zamanda bir özgürleşmedir. Postmodernist anlatılara, bozuk anlatılara gelince, biraz sıkıcı bir hal alan postmodernist bir deneyden söz edilebilirdi belki de: Fransa’da yeni roman çerçevesinde var olan bazı gelişmeler... Yeni romanın erken dönemde gerçekleştirdiği deneyleri, Robbe-Grillet’in ilk dönemini, Butor’u, Sarraute’u, Duras’ı gerçekten çok sevdim. Fakat sonraki örneklerin bazıları, mesela Philippe Sollers’in romanları bana göre sıkıcıydı.

Fakat bence sonrasında olan şey, özellikle de Latin Amerika edebiyatının (ve Kuzey Amerika edebiyatının bir türünün) ortaya çıkışıyla birlikte, olay örgüsüne parodi aracılığıyla yapılan geri dönüştü. Bundan kitabımın son bölümünde biraz bahsediyorum. Aklımda Vargas Llosa ve Puig gibi yazarlar var. Puig en iyi örneklerden biridir, çünkü filmlerin olay örgülerini çok sever; mesela *Rita Hayworth’ın İhaneti*’ni¹¹ düşünün. Bana göre, içinde bulunduğumuz zaman diliminde olay örgüsüne olan inancı-

¹¹ Çev. Nihal Yeğınobalı, Can Yayınları, 1991 —y.h.n.

mızı yitirmiş olsak bile (Dickens'in olaylarla dolu kurgusu anlamında), bir olay örgüsü olmadan da yapamıyoruz. Birçok postmodern anlatı –ister Robbe-Grillet söz konusu olsun, ister Pynchon, Puig ya da başkası– olay örgüsü oluşturmayı sever. Bu, bir yere varmayan bir olay örgüsüdür, tabii “bir yere” varmaktan Dickens'in sonuç bölümleri gibi bir şey kastediyorsanız. Yine de postmodern anlatılarda bile çözüme kavuşturulması gereken çeşitli olay örgüsü hatları olduğunu kabul ediyoruz. Olay örgüsünden vazgeçmek, dünyayı deşifre edilecek bir gizem olarak kavramaktan vazgeçmemiz anlamına gelecektir.

Schwelser Olay örgüleri ve anlatılarla ilgili bu tartışmaya liriği de ekleyebilir miyiz? Eğer anlatı metaforik bir bütünlük elde etmek için metonimik bir süreç boyunca ilerliyorsa, bunun lirik için nasıl sonuçları olur? Ben lirik deyince metafora dayalı bir bütünlüğü ve yoğunlaşmayı anlıyorum. Bana göre bu, farklı bir arzu biçimi olurdu. Fakat görüyorum ki siz lirikten bahsederken uzun anlatılarla aynı zamansal ve mekânsal biçimlere değiniyorsunuz; yani erteleme (*postponement*) ve geciktirici uzam (*dilatory space*) açısından konuşuyorsunuz. Lirik, anlatılarla karşılaştığımızdan daha farklı bir arzuyu temsil etmiyor mu, özellikle de anlatıların arzuyu çözümlemek için bir miktar uzunluğa ihtiyacı olduğu iddianızı düşünürsek?

Brooks Bence de haklısınız. Liriğin ideallerinden birisi İmgeci şiirde temsil edilir. Bu tarz şiir, Ezra Pound'un bazı ünlü iki dizelik şiirlerinde de olduğu gibi, deyişi en sıkı ve zengin simgesel kesişme içinde yoğunlaştırmıştır. Bu, liriğin ulaşmak için didindiği ideallerden biridir. Bir lirik ifade içinde bazı anlatısal hareketlerin olduğu da kesinlikle söylenebilir. Örneğin bir sonede hareket vardır; sone, harekete ait bir çeşit tipik kalıba sahiptir. Ama belki de asıl fark, sonede geliştirilen fikrin gerçekte zamansal sürekliliğe dayanmamasıdır; daha çok bir muhatabın aldığı biçime ve bir dinleyici tepkisini kıskartma tarzına bağlıdır. Bence bu epey farklı bir durum. Yani bir lirik ile bir anlatı-

ya yönelttiğiniz dikkat arasında epeyce fark var. Lirik, baştan sona bir kere okuduktan sonra geriye doğru yeniden okumayı gerektirir ve bu, bir tür mekik hareketi yaratır. Jakobson'un da örneğin uyağın ya da ölçünün rolüne dair yaptığı biçimsel analiz tam olarak böyle bir şeyden bahseder: Uyak ve ölçü aracılığıyla geri dönmeye ve ilk okumada fark etmediğiniz paralellikleri ve bağlantıları keşfetmeye zorlanırsınız. Dolayısıyla lirik, tüm unsurlarıyla kendisini bütünlüklü bir yapı olarak sunar, okuyucuyu bunu kavramaya zorlar. Anlatının işleyişi ise farklıdır.

Schwelser Bu bize gene zaman dışını telkin ediyor gibi, öyle değil mi? Dolayısıyla liriğin bir anlamda anlatıdan kaçınmaya çalıştığı söylenebilir. Bu, anlatının yol açtığı aldatmacadan uzak durma çabasıdır; böylece bir anlatı, kendisini gözden geçirmek amacıyla karlı akşamlarda ağaçlıkların arasında duruyor ya da Westminster köprülerinde dikiliyormuş gibi olur.

Brooks Kesinlikle. Lirik şiirler sıklıkla duraklama-kalakalma anları hakkındadırlar. Genellikle de tematik olarak ve Shakespeare soneleri tarzında, zamanın nasıl yenilgiye uğradığını dile getirirler. Anlatılar ise, Proust'ta bile, zamanın yenilgiye uğraması hakkında değildirler. Proust'un da iddia ettiği üzere, zamanın *tekrar ele geçirilmesi* hakkında olabilirler ancak. Burada bir fark var.

Rickard Yine de anlatıda bir kırılıp açılma noktasına denk gelen ya da sizin terimlerinize söylersek, uzunca bir düzyazı kurmaca içinde belli bir anda anlatısal enerjinin boşalmasıyla ortaya çıkan, Proust'ta ve Joyce'ta örneklerine rastlanabilecek (mesela Joyce'un epifanileri) bazı önemli lirik anlardan da bahsedilebilir. Sizce bu, orta bölümün, gelişme bölümünün metonimisi olarak tanımladığınız süreçten daha farklı bir enerjiden mi pay alıyor? Bu lirik anlar, anlatısal enerjiyi çözüp dağıtma işine mi yararlar, yoksa bir tür fazla enerjinin açığa çıkarılmasına, liriğin anlatıya katılmasına mı karşılık gelirler?

Brooks Bu tür anlar, zamanın dışına çıkan anlardır aslında; biraz Wordsworth'ün “zaman noktaları” dediği şeye benzerler, hem aşırı anlamlılık, hem de sessizlik anlarıdır.

Rickard Bunlar yeniden bir olay örgüsüne dahil edilebilirler pekâlâ, örneğin *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde¹² olduğu gibi.

Brooks Şüphesiz. Ya da olay örgüsüne dahil oldukları *Prelude*'deki¹³ gibi.

Schweizer Freud'un, insanın hikâye anlatan bir hayvan olduğu konusundaki ısrarı (James Olney'in de söylediği gibi, bir gün doğruya ulaşma umuduyla kendisini bir hikâyeyi tekrar tekrar anlatmak zorunda hisseden bir yaratık olarak insan) filozofun hakikat düşünüyorsa yansıtır sanki. Şair ise anlaşılmayı değil hatırlanmayı düşler, öyle değil mi?

Brooks Öyle mi düşünüyorsunuz? Anlaşılmayı değil hatırlanmayı mı düşler? Burada iki şeyin yan yana geleceği varsayılıyor galiba, değil mi? Belki hemen değil ama gelecekte gerçekleşecek bir kesişme anında, şair anlaşılacak, çünkü hatırlanmış olacak ve hatırlanacak, çünkü anlaşıl-mış olacak. Eğer şiirsel olmayan bir yazardan bahsedecek olursak, bu biraz Stendhal'e benziyor. Şöyle diyor Stendhal: “Bir piyango bileti çekiyorum, bundan yüz yıl sonra okumak için.”

Schweizer Walter Benjamin, anlatıları topluluğa ait şeyler olarak değerlendiriyor; felsefi değil toplumsal bir niteliğe sahip şeyler. Benjamin bu çerçevede hikâyelere dair bir “yoğunlaşma”dan ya da “yoğunluk”tan söz ediyor, kullandığı terim *Gedrungenheit*. Benjamin'in iddiasına göre bu tarz bir yoğunluk, belli bir hikâyeyi psikanalizin ulaşamayacağı bir noktaya taşır ve hikâye psikanalizden uzaklaştıkça, daha çok hatırlanır ve anlatılır bir hal alır.

¹² James Joyce, çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, 2012 —y.h.n.

¹³ William Wordsworth, *Prelüd*, çev. Nazmi Ağıl, YKY, 2010 —y.h.n.

Brooks Ama yanılmıyorsam, Benjamin, topluluğun hayatına doğrudan katılan ve bir kişiden ötekine bir bilgelik aktarımı biçimini alan sözlü hikâyelerden bahsediyor orada. Böyle hikâyeler insani iletişimin bir parçası gibidir. Benjamin'ın kurduğu şu çok güzel imge var ya, hani hikâye anlatıcısının hikâyede iz bırakan kişiliği, çömlekçinin kilden yapılan bir kabı tutan parmaklarına benzetilir. Fakat Benjamin, roman okurunun diğer okurlardan daha yalnız olduğunu, çünkü roman okumanın bir tür yalnızlık biçimi olduğunu söyleyerek devam eder ki bence kesinlikle haklıdır. Bu noktada Lukács'ın *Roman Kuramı*'ndaki görüşlerine gönderme yapar. Öyleyse, bence roman, bir tür yapay topluluğun icadıdır; söz konusu olan kurgusal bir topluluktur, çünkü romanın yazılması da okunması da yalnızken gerçekleşir. Roman, insanın evde yalnızken okuduğu bir şeydir; bir kitap satın alırsınız ya da kütüphaneden ödünç alırsınız. Dolayısıyla roman okumak, topluluğa aykırı bir deneyimdir.

Rickard Dün akşam, iktidar kavramının edebiyat eleştirisinde belki de fazlasıyla ilahlaştırılan merkezi bir idol halini aldığını iddia ettiniz. Son zamanlarda yapılan kuramsal çalışmaların çoğu siyasi ve ideolojik olana odaklanarak, arzu ile anlatı arasındaki ilişkinin bireysel alanın dışındaki toplumsal ve ekonomik güçlerle belirlendiğinin altını çiziyor. Bu bakış açısından arzu ve anlatı dışsal güçlerin sonucu olarak, hatta bu güçlerin hizmetindeki nitelikler olarak görülüyor. Halbuki sizin arzu fikriniz ya da psikanalitik arzu fikri daha çok öze ve bireye dair bir içeriğe sahip. Bu fikre göre, hepimiz aynı temel arzularla dünyaya geliyoruz, aynı temel travmaları yaşıyoruz ve bütün bunlar bireyin (erkek ya da kadın) içinde, hikâyelerinde ya da kişisel tarihinde ortaya çıkıyor. Peki, kendilerini dünyaya mümkün olduğunca yaymaya çalışan yeni tarihselcilik, Foucault ve bir sürü öteki kuramın temsil ettiği bu saldırıya karşı kendi çalışmalarınız için nasıl bir çerçeve önerirsiniz ya da onları nasıl savunursunuz?

Brooks Foucault'ya gerçekten çok saygı duyuyorum. Bence Foucault'nun söylediklerini, söylem ile iktidarı eşitlemek isteyip bununla da yetinerek ele alan zayıf bir Amerikan tarzı okuma var. Bu tarz bir okuma aslında bir şey yapmıyor. İleri sürülen kuram genellikle sözünü ettiği metinlerin *okunması* için hiçbir yol önermiyor, dahası ele aldığı metinleri bütünüyle göz ardı ediyor. Mesela Zola'nın *Nana*'sında¹⁴ fahişenin bedeniyle ilgili eril bir stereotip görüyor sadece. *Nana* kuşkusuz böyledir, ama aynı zamanda çok daha fazlasıdır. Zola'ya ilişkin harikulade şeylerden biri *Nana*'da fazlasıyla enerjiyle yüklü bir şey yaratmasıdır; hatta Zola'nın da fark ettiği gibi, *Nana* kendi yaratıcısı için endişe etmektedir. *Nana* kontrolden çıkmış bir romandır ve eğer bu tarz bir dinamizme sahip olmasaydı, kitabı okumakla zaman kaybetmemizin de bir anlamı olmazdı. Dolayısıyla Foucault usulü iktidar kuramcılarına asıl itirazım ele aldıkları metinleri okumaktan çok göz ardı ediyor olmalarındandır. Halbuki bence gelişmiş bir entelektüel sempatiyle okumayı öğrenmeye ihtiyacımız var.

Bu tarz kuramsal çalışmaların çoğunda –buna Foucault'nun metinlerini de ekleyebiliriz– şöyle bir şey ima edilir: Şu zavallı ve kör 19. yüzyıldan daha fazlasını biliyoruz ve o dönemde yapılan hataları ve sahip olunan önyargıları reddedebilecek bir konumdayız. Ben böyle bir konumda olduğumuzdan emin değilim. Bir çift at gözlüğü yerine başka bir çift takıyoruz sadece. Bence bu tarz kuramsal çalışmalar kültür araştırmalarına pek yarar dokunmayacak kibirli bir yaklaşım barındırıyor.

Rickard Yine aynı hattan ilerlersek, *Reading for the Plot* üzerine yazdığı bir eleştiri yazısında Marianne Hirsch, sizin “All Kinds of Fur” [Kürkün Her Türü] adlı eski halk hikâyesi hakkında söylediklerinizin, bu hikâyenin başından beri kadınları ikinci plana iten ve hapseden niteliklerine bir geçerlilik kazandırdığını ileri sürüyor. Hirsch'ün altını çiz-

¹⁴ Çev. Samih Tiryakioğlu, Can Yayınları, 2003 —y.h.n.

diği asıl nokta ise yaklaşımınızın, verili kabul etme eğiliminde olduğumuz biçimsel yapıların ideolojik sonuçlarını ortaya çıkarmaktaki başarısızlığı. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerindeki anlatısal arzuyu doğal, özsel ve sezgisel niteliklere sahip olarak görmekte haklı mıyız? Bu biçimlerin birçoğunun öncelikle kendilerinin deşifre edilmesi ya da sosyal hayatın içinde bize neler yaptıklarının saptanması ihtiyacına karşı kendinizi nasıl savunursunuz?

Brooks Hirsch'ün haklı olduğunu, *Reading for the Plot*'u yazdığım dönemde bu konuya pek duyarlı olmadığımı ve bu konunun asıl ilgi alanımı teşkil etmediğini kabul etmeye hazırım. "All Kinds of Fur" hikâyesinde kadına sadece naz ve işve yapan bir insan rolü biçildiği ve arzusunu doğrudan ifade etmesine izin verilmediği söylenebilir, hatta belki de söylenmelidir; hikâyedeki kadın, kendisini bir arzu nesnesine çevirebilmek için bir tür striptiz sürecinden geçiyor. Fakat bu kadarını söylemekle yetinmemek gerekir; çünkü şurası açık ki bu anlatı içinde Batı kültürünün kadının rolüyle ilgili sürekli tekrarladığı tutumların kodlanmış bir hali vardır. Eleştirinin bütün amacının ideolojik sapmaları ifşa etmek ve yanlışları düzeltmek olduğuna inananlar beni rahatsız ediyor.

Schweizer Yine de, *Reading for the Plot*'un yeni bir baskısı yapıldı ve önsözde, kitabın feminizmle ilgili konularda çeşitli kör noktaları olduğunu bir notla da olsa belirtmemiş olmanızı ilginç bulduk.

Brooks Bunu düşündüm ve Harvard University Press'ten Lindsay Waters'la da konuştum. Birisi çıkıp kitaba gelen feminist tepkiler üzerine ilginç bir makale yazabilirdi aslında. Belki ben kendim yapmalıydım bunu, belki de tembellikten yapamamışımdır. Ama bir çalışmayı bitirdikten sonra yaşanan cinsten bir his de vardı; bir şey bitmiştir ve artık yola devam etmeniz gerekir.

Rickard Böylece derli toplu bir şekilde en son çalışmanıza gelmiş oluyoruz. İkimiz de "The Body in the Field of Vision" [Göz Önündeki Beden] başlıklı makalenizi çok beğen-

niyoruz. Anlatı ve beden hakkındaki bu çalışma, feminist film kuramcılarına, Lacancı bakış fikrine, Foucault'nun panoptisizme ve gözetlemeye yönelik ilgisine doğru bir kaymayı yansıtıyor sanki. Acaba bu yeni çalışmadan, kaynaklarından ve Freud ya da arzuya dair ilk fikirlerinizi gözden geçirmenize yaradıysa, bu farklılıkların neler olduğundan söz etmek ister misiniz?

Brooks Tekrar olacak ama bu çalışma da edebi metinlerden yola çıktı. Aslına bakarsanız çalışmanın çekirdeğinde Zola ve Zola'yı kendi zamanındaki bazı kötü sanat eserleri bağlamında, özellikle de artık müzelerde karşılaşmaya başladığım Cabanel ve Bouguereau gibi sanatçıların elinden çıkma nü resimler bağlamında düşünme çabam vardı. Eleştirmenler de yeniden bu salon sanatından söz etmeye başlamışlardı. Bu çalışmada oradan yola çıktım ve bedenin anlatıdaki yeri üzerine düşünürken Laura Mulvey ve Jacqueline Rose gibi insanların son derece heyecan verici ve verimli bulduğum çalışmalarıyla karşılaştım. Bu karşılaşma Lacan'da okuduğum bazı şeylere yeni bir perspektif kazandırdı ve film kuramının labirentimsi yapısıyla tamamen içli dışlı olmadan, ilgimi çeken problemlerin bazıları üzerine düşünmek için bir alan açtı. Örneğin çıkış noktası olarak Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" [Görsel Haz ve Anlatısal Sinema] başlıklı yazısını ele alırsanız, 1992 yılına ulaştığınızda görürsünüz ki konu üzerine yazılanların listesi uzayıp gidiyor. Ben bu çalışmaları pek ikna edici bulmuyorum. Bence bunların bazıları sadece sinemaya uygulanabilir şeyler, bir kısmı da izleyiciyi cinsiyetlerine göre kesin olarak ayıran tartışma yapıları dolayısıyla aşırı derecede indirgemeci bir niteliğe sahip. Eskiden meslektaşım olan David Rodowick'in yazdığı *The Difficulty of Difference* [Farkın Zorluğu], film çalışmaları alanında kesin bir gerçek olarak kabul edilen cinsiyet farklılığı fikrine bazı incelikler katmayı deniyor. Film kuramı üzerine yapılan çalışmaları, bedensel konular hakkında düşünmek için çok verimli bulduğum doğru.

Peki, neden bedenle ilgilenmeye başladım? Burada

karanlık bazı kültürel etkilenimler söz konusu olsa gerek. Bu çalışmaya ilk başladığımda özgün olduğunu düşünüyordum, ama birkaç yıl içinde herkesin beden hakkında yazmakta olduğunu fark ettim, sonunda da bundan utan-dım galiba. Ama iş işten geçmişti.

Rickard Çalışmalarınızın anlatısal seyrine baktığımız za-man, *Reading for the Plot*'ta ortaya çıkardığınız anlatı krizini daha da fazla sorunsallaştırma yolunda hareket ettiğinizi görüyoruz. Bunu da bütünlüklü bir açıklamanın imkânsızlığını ve epistemofiliinin yol açtığı kaçınılmaz ha-yal kırıklığını vurgulayarak yapıyorsunuz. Belki bu epis-temofili kavramı üzerine ve onu kullandığınız yeni biçim-ler üzerine bir şeyler söylemek istersiniz.

Brooks Evet, aslında kaynaklarımı belirtmem ve beni bu terimi kullanmaya itenin, Simon de Beauvoir üzerine şim-dilerde yaptığı bir çalışmada onu kullanan Toril Moi oldu-ğunu söylemem gerek. Bu, James Strachey'in Freud'daki *Wisstrieb* kavramını karşılamak için kullandığı bir terim. Arzuya duyduğum ilgi ile anlatının bilişsel yönünü bir araya getirdiği için, bir kavram olarak son derece zihin açıcı buldum. Ben bilme arzusu etrafında kurulmuş ve bedenlerin merkezde olduğu anlatılarla ilgileniyorum. Şu aralar üzerine çalıştığım senaryolarda arzu, bütün sırların çözümünü içinde barındırır gibi görünen bir bedene odak-lanıyor. Bu sadece arzunun nesnesi değil aynı zamanda bilmenin de nesnesi. Eğer Freud'a geri dönecek olursanız, özellikle de Leonardo da Vinci hakkındaki makalesine, her şeyi orada bulursunuz: Görme arzusu, sahip olma arzusu ve bilme arzusu birbirleriyle çok yakından bağlan-tılıdır. Bu kitabın asıl konusu da bu zaten: beden üzerine yazılmış epistemofilik anlatılar.

Rickard *Sade/Fourier/Loyola*'da Barthes, sahneyi, bedeni görmenin alternatif bir yolu olarak ileri sürüyor. Sahne-deki bedene de "aydınlatılmış beden" diyor. Bir tiyatro oyununda bedeni seyretmeyi bu anlamda kullanırsak, bedenler aracılığıyla skopofiliyi ya da epistemofiliyi sah-

neye koymak için kullanılan bu paradigmanın sizin romanlarda saptadığınızdan epeyce farklı olduğunu kabul edeceğinizi düşünüyorum.

Brooks Bir tiyatro oyunuyla uğraşmak zor; çünkü beden yapılandırılmış konumu orada tamamen farklı bir niteliktedir. Bir kere beden doğrudan gözünüzün önünde durur. Bedenleri donduran, böylece bakış tarafından sabitlenmelerini sağlayan tek form hâlâ fotoğraftır bildiğim kadarıyla. Tiyatroda ve sinemada, tıpkı düzyazı betimlemelerde olduğu gibi, bir tür yerinde duramama hali var. Şeyler bakışınızın sabitlenmiş ekseninden kayıp gider her zaman.

Schwelser Sormadığımız ama sormamız gereken bir soru kaldı mı?

Brooks Gelecekte yapmayı planladığım çalışmalardan bahsetmek gerekirse, Balzac üzerine bir tür “hayatı ve eserleri” kitabı yazmayı denemek gibi tuhaf bir fikre gitgide daha fazla kapılıyorum. Birkaç yıldır da bir biyografi kaleme almanın cazibesi üzerine düşünüyorum. İtiraf etmem gerekirse, bunun bir nedeni, bizim kültürümüzde bir edebiyat eleştirmeninin geniş bir kitleye ulaşmasını sağlayan birkaç biçimden birinin biyografi olması. Balzac’ın böylesi geniş bir kitleye ulaşacağını düşündüğümünden değil de, biyografinin edebiyat eleştirisinin sahip olmadığı bir popülerliği olmasından kaynaklanıyor bu görüşüm. Ben de epeyce bir süre, biyografisini yazabileceğim biri olup olmadığı üzerine kafa yordum. Bir yandan da, muhtemelen birilerinin çatı katına girip bulduğum eski mektupları ve anı defterlerini okuyamayacak kadar tembel olduğumu görüyorum. Arşiv çalışması için biraz sabrım var aslında, bu çalışmanın bazı aşamalarından da hoşlanırım, ama birkaç yıl boyunca sürdürüp sürdüremeyeceğimden emin değilim.

Schwelser Ronald Hayman’ın enerjisi yok yani sizde...

Brooks Evet doğru. Her yıl bir tane kitap çıkarıyor! Nasıl yapıyor, hiç bilmiyorum. Böyle olunca, “hayatı ve eserleri” türünü yeniden tasarlamaya girişmek bana daha cazip

geldi. Dolayısıyla bunu yapabileceğimi düşünüyorum. Ayrıca karakter üzerine bir kitap çalışması yapmak da çekici geliyor. Son yıllarda yapılan anlatıbilimsel çalışmalarda göz ardı edilen bir kavram bu. Şu aralar verdiğim derste bunlardan bahsediyorum: karakter, kişilik, kimlik. Tabii bütün bunların beden üzerine yapılan bir çalışmadan nasıl kaynaklandığını anlayabilirsiniz. Ne de olsa bedene yöneltlen dikkat, kimlik ve özdeşlik sorununu çağırıştırır. Bu önünüzdeki *beden* olduğunu nasıl bilirsiniz? Yani sonraki adım muhtemelen karakter üzerine bir kitap olacak. Bu adım, karakter teriminin İngilizcedeki anlam ölçeğine bakmayı gerektiriyor. Bir yandan bir anlatıdaki eyleyenin (*actor*), Greimas'ın anladığı biçimiyle bir *actant*'in, anlatıbilimsel ve biçimsel tanımından yola çıkıp, öte yandan da dönemsel bir karşılığa sahip olan etik bir kavrama doğru ilerlemek gerekiyor. Hiç kuşkusuz Viktorya döneminde karakter her şey demektir. Sonuç olarak bu tarz bir şey yapabilirim, ama ahlak felsefesi alanında yazılanlara –ki son yıllarda epeyce ilginç çalışma yapıldı– bakmam ve daha fazla okuma yapmam lazım. Charles Taylor'ın *Sources of the Self*'ini [Benliğin Kaynakları] okumayı yeni bitirdim. Bu tür sorulardan bahsetmek için harika bir kitap. Yani gelecekte yapılabilecek işlerden biri bu. Başka olasılıklar üzerine de düşünüyorum. Ayrıca, Hukuk Fakültesi'ndeki bir meslektaşımın birlikte hukuk ve edebiyat üzerine, özellikle de anlatı üzerine bir ders veriyorum. Hukukta hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla ilgilenmiyoruz sadece, nasıl dinlendikleriyle, nasıl kabul edildikleriyle ve işlevsel hale geldikleriyle de ilgileniyoruz. Örneğin tecavüz vakalarında, aynı hikâye öğelerinden oluşan ama birbirine zıt anlatılar sunulduğunu görüyoruz. İtirafın ne zaman ve hangi koşullarda meşru olduğu sorunu da anlatının önem kazandığı bir nokta. Arizona Eyaleti'ne karşı Miranda davası ve ondan önceki bütün davalar, sonraki davaların gidişatını etkiledi ve dönüştürdü. Hukuk, anlatının kullanımları ve sonuçları ile toplumsal etkileri üzerine düşünmek için çok zengin olanaklar sunuyor.

PETER BROOKS BİBLİYOGRAFYASI

1963-2014*

1963

- 1 "In the Laboratory of the Novel," *Daedalus* 92, no. 2, s. 265-280.

1968

- 2 Önsöz, *Cassandra*, John Hawkes (*Second Skin*'in Fransızca çevirisi), Paris: Denoël.

1969

- 3 *The Novel of Worldliness: Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton: Princeton University Press, 295 sayfa.
- 4 (Ed.), *Yale French Studies*, no. 43; *The Child's Part* olarak tekrar yayımlandı; Boston: Beacon Press, 1972, 169 sayfa.
- 5 "Balzac: Melodrama and Metaphor", *Hudson Review* 22, no. 2, ss. 213-28.
- 6 "Nouvelle Critique et Critique Nouvelle aux Etats-Unis," *Nouvelle Revue Française*, No. 201, Eylül, s. 416-426.
- 7 "The Fourth World: Paris", *Partisan Review* 36, no. 1, s. 11-35.
- 8 "The Rest is Silence: Hamlet as Decadent", *Jules Laforgue: Essays in a Poet's Life and Work* içinde, Warren Ramsay (ed.), Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, s. 93-110.
- 9 "Toward Supreme Fictions", *Yale French Studies*, no. 43, s. 5-14.

1971

- 10 (Ed.) *Western Literature* (Cilt III), *The Modern World*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- 11 "La Critique des pédagogues", *L'Enseignement de la littérature* içinde, Serge Doubrovsky ve Tzvetan Todorov (ed.), Paris: Plon, s. 551-564.

1972

- 12 "Romania and the Widening Gyre", *PMLA* 87, no. 1, s. 7-11.
- 13 "The Melodramatic Imagination: The Example of Balzac and James", *Partisan Review* 39, no. 2, s. 195-212; tekrar basım: *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities* içinde, David Thorburn ve Geoffrey Hartman (ed.), Ithaca: Cornell University Press, 1973, s. 198-220.

1973

- 14 (Ed.), *Man and His Fictions*, Ablin B. Kernan ve J. Michael Holquist'le birlikte, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

* Kitabın İngilizce aslında Mary E. Schoonover tarafından hazırlanan kaynakça, Peter Brooks'un 1993'e kadar yayımladığı metinleri içeriyordu. Brooks'un gönderdiği ayrıntılı özgeçmişi kullanarak kaynakçayı 2014 yılına kadar genişlettik —çev. notu.

- 15 "Man and His Fictions: One Approach to the Teaching of Literature," *College English* 35, no. 1, s. 40-49.
- 16 "Virtue and Terror: The Monk," *ELH* 40, no. 2, s. 249-263.

1974

- 17 "Romantic Antipastoral and Urban Allegories," *Yale Review* 64, no. 1, s. 11-26.
- 18 "Symbolization and Fictionmaking," *Exploration in Psychohistory* içinde, der. Robert J. Lifton (New York: Simon and Schuster), s. 214-230.
- 19 "The Text of Muteness," *New Literary History* 5, no. 3, s. 549-564.
- 20 "Une esthétique de l'étonnement," *Poétique* 5, no. 19, s. 340-356.
- 21 "Virtue-Tripping: Notes on *Le Lys dans la Vallée*," *Yale French Studies*, no. 50, 150-162.

1976

- 22 *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven ve Londra: Yale University Press; tekrar basım: New York: Columbia University Press, 1985, 235 sayfa; yeni bir giriş bölümüyle tekrar basım, Yale University Press, 1995; *L'Immaginazione melodrammatica* (İtalyanca çeviri), Parma: Pratiche, 1984; Japonca çeviri, 2002; *L'Imagination mélodramatique* (Fransızca çeviri), Garnier Frères, 2011.
- 23 "Competent Readers," *Diacritics* 6, no. 1, s. 23-26.
- 24 "The Aesthetics of Astonishment," *Georgia Review* 30, no. 3, s. 615-639.
- 25 "Toward a Critical Reading of Reality", *Schoolworlds* 76 içinde, Donald N. Bigelow (ed.), Berkeley: McClutchan, s. 49-61.

1977

- 26 "Freud's Masterplot: Questions of Narrative", *Yale French Studies*, no. 55-6, s. 280-300; yeniden basım: *Literature and Psychoanalysis* içinde, Shoshana Felman (ed.) Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, s. 280-300; yeniden basım: *Contemporary Literary Criticism* içinde, Robert Con Davis ve Ronald Schleifer (ed.), New York: Longman, 1989, s. 287-299.

1978

- 27 "Godlike Science/Unhallowed Arts: Language and Monstrosity in *Frankenstein*", *New Literary History* 9, no. 3, s. 591-605.
- 28 "L'invention de l'écriture (et du langage)", *Stendhal Club*, no. 78, Ocak, s. 183-190.
- 29 "The Text of the City", *Oppositions*, s. 7-11.
- 30 "A Man Named Sue", *New York Times Book Review* 83, 30 Temmuz, s. 3.

1979

- 31 (Der.), *Genet: A Collection of Critical Essays*, Joseph Halper'la birlikte, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- 32 "Death of/as Metaphor", *Partisan Review* 46, no. 3, s. 438-444.

- 33 "Fictions of the Wolfman: Freud and Narrative Understanding", *Diacritics* 9, no.1, s. 72-81.

1980

- 34 "French Structuralist Theories", Denis Donoghue ve Edith Kurzweil ile birlikte, *Partisan Review* 47, no. 3, s. 397-425.
- 35 "Repetition, Repression, and Return: *Great Expectations* and the Study of Plot", *New Literary History* 11, no. 3. s. 503-526.
- 36 "The Mark of the Beast: Prostitution, Melodrama, and Narrative", *New York Literary Forum* 7, s. 125-140.
- 37 "Un Rapport illisible: *Coeur des ténèbres*", *Poétique* 11, no. 44, s. 471-489.
- 38 "A Note on Angela Medina's Commentary", *New Literary History* 11, no. 3, s. 581-2.
- 39 Kitap değerlendirmesi, *Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytic Legend*, Frank J. Sulloway, *New York Times Book Review* 85 (10 Şubat), s. 9.
- 40 Kitap değerlendirmesi, *Louis-Ferdinand Celine*, Merlin Thomas, *New York Times Book Review* 85 (11 Mayıs), s. 11.
- 41 Kitap değerlendirmesi, *The Letters of Gustave Flaubert, 1830-1857*, Francis Steegmuller (ed.), *Nation* 230, no. 12, 29 Mart, s. 375.
- 42 Kitap değerlendirmesi, *Theatre and Revolution: The Culture of the French Stage*, Frederick Brown, *New York Times Book Review* 85, 28 Eylül, s. 12.

1981

- 43 "Paris by Night: The Cité, the Prostitute, the Novel", *Skyline*, Ekim, s. 30-31.

1982

- 44 "Incredulous Narration: Absalom, Absalom!" *Comparative Literature* 34, no. 3, s. 247-269.
- 45 "Narrative Transaction and Transference (Unburying *Le Colonel Chabert*)", *Novel* 15, No. 2, s. 101-10.
- 46 "The Novel and the Guillotine; or, Fathers and Sons in *Le Rouge et le Noir*", *PMLA* 97, no. 3, s. 348-362.
- 47 Kitap değerlendirmesi, *Camus*, Patrick McCarthy, *New York Times Book Review* 87, 12 Eylül, s. 1.

1983

- 48 Önsöz, "Fictionality and Reference", *Poetics Today* 4, no. 1, s. 73-75.
- 49 "Intellectuals and Politics", *Partisan Review* 50, no. 4, ss. 594-598.
- 50 Kitap değerlendirmesi, *The Random House Book of 20th Century French Poetry*, Paul Auster (ed.), *New York Times Book Review* 88, 23 Ocak, s. 9.

1984

- 51 *Reading of the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Alfred A. Knopf, Inc.; yeniden basım: New York: Vintage Books, 1985; yeniden basım, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992;

İtalyanca çeviri, Torino: Einaudi, 1993, 363 sayfa.

52 (Ed., giriş ve notlarla birlikte), *The Wings of the Dove*, Henry James, Oxford: Oxford University Press.

53 "Machines et moteurs du récit", *Romantisme* 14, no. 46, s. 97-104.

54 "Narrative Desire", *Style* 18, no. 3, s. 312-327.

1985

55 (Ed.), *Yale French Studies*, no. 69, Shoshana Felman ve J. Hillis Miller'la birlikte, Özel Sayı: *The Lesson of Paul de Man*; yeniden basım: *The Lesson of Paul de Man*, New Haven: Yale University Press, 1986, 333 sayfa.

56 "Constructions psychoanalytiques et narratives", *Poétique* 16, no. 61, s. 63-74.

57 Kitap değerlendirme, *Flaubert's Parrot*, Julian Barnes, *New York Times Book Review* 90, 10 Mart, s. 7.

1986

58 "Psychoanalytic Constructions and Narrative Meaning", *Paragraph* 7, s. 55-76.

59 Kitap değerlendirme, *Balzac and His Reader: A Study of the Creation of meaning in "La Comedie Humaine"*, Mary Susan McCarthy, *Revue d'Histoire littéraire de la France* 86, no. 4, s. 765-8.

60 Kitap değerlendirme, *France, Fin de Siècle*, Eugen Weber, *New York Times Book Review* 91, 14 Eylül, s. 15-16.

61 Kitap değerlendirme, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Christopher Prendergast, *Times Literary Supplement*, no. 4345, 11 Temmuz, s. 769.

62 Kitap değerlendirme, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* ve *The Rustle of Language*, Roland Barthes, *New Republic* 195, no. 21, s. 45-48.

63 Signund Freud'un *The Wolf Man* başlıklı kitabı hakkında mektup, *Times Literary Supplement*, no. 4360, 24 Ekim, s. 1191.

1987

64 "Excerpts from the Symposium on *The Humanities and the Public Interest*: Whitney Humanities Center, 5 Nisan 1986", Jonathan Culler, A. Barlett Giamatti ve Norman Podhoretz'le birlikte, *Yale Journal of Criticism* 1, no. 1, s. 183-191.

65 "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism", *Critical Inquiry* 13, no. 2, s. 334-348; Yeniden basım: *The Trials of Psychoanalysis* içinde, Françoise Meltzer (ed.), Chicago: Chicago University Press, 1988, s. 145-60; farklı bir versiyonu *Discourse in Psychoanalysis and Literature* içinde yayımlandı, Shlomith Rimmon-Kenan (ed.), Londra ve New York: Methuen, 1987, s. 1-18.

66 "The Melodramatic Body", *Journal: A Contemporary Art Magazine*, Bahar, s. 59-65.

67 "The Storyteller", *Yale Journal of Criticism* 1, no. 1, s. 21-38.

68 "The Turn of the American", *New Essays on the American* içinde, der. Martha Banta, Cambridge: Cambridge University Press, s. 43-67.

69 Kitap değ rlendirme, *College: The Undergraduate Experience in America*, Ernest L. Boyer, *New York Times Book Review* 92, 8 Mart, s. 26-7.

70 Kitap değ rlendirme, *Thresholds*, Gérard Genette, *Times Literary Supplement*, no. 4421, 25-31 Aralık, s. 1436.

1988

71 "Il corpo melodrammatico", *Forme del melodrammatico* içinde, der. Bruno Gallo, Milan: Guerini, s. 177-195.

72 "Intervista a Peter Brooks", *L'Indice*, Mayıs, s. 20-21.

73 "Le Conteur. Réflexions   partir de Walter Benjamin", *Maupassant miroir de la nouvelle* içinde, Jacques Lecarme ve Bruno Vercier (ed.), Paris: Presses Universitaires de Vincennes, s. 225-242.

74 "Positions: Selections from the Symposium on *Literary Theory and the Curriculum*, Whitnet Humanities Center, 2 Mayıs 1987", *Yale Journal of Criticism* 1, no. 2, s. 161-224.

75 "Pour une poétique psychanalytique", *Littérature* no. 71, Ekim, s. 24-39.

76 "The Tale versus the Novel", *Novel* 21, no. 2-3, s. 285-291.

77 Kitap değ rlendirme, *The Freud Scenario*, Jean Paul Sartre, *New Republic* 198, No. 5, s. 40-42.

78 Kitap değ rlendirme, *The Statue Within*, François Jacob, *New York Times Book Review* 93, 27 Mart, s. 31.

1989

79 (Ed.), *A New History of French Literature*, Denis Hollier'in genel edit rl ğ nde, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

80 "Intr ng i det private. Romanen och den semiotiserads kroppen", *Tidskrift f r Litteraturvetenskap*, no. 2-3, s. 66-81.

81 "L'Ouverture de l'ab me", *Po & sie*, no. 49, s. 121-128.

82 "Le corps-récit, ou Nana enfin d voil e", *Romantisme* 18, no. 63, s. 66-86.

83 "Pskoanalyse og historiefort ljing", *Norsk Litter er  rbok*, s. 134-154.

84 "Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd", *Critical Inquiry* 16, no.1, s. 1-32.

85 "The Opening of the Depths", *The French Revolution: Two Hundred Years of Rethinking* içinde, Sandy Petrey (ed.), Lubbock: Texas Tech University Press, s. 113-122.

86 Kitap değ rlendirme, *Reading Poe, Reading Freud: The Romantic Imagination in Crisis*, Clive Bloom, ve *Psychoanalysis and Fiction*, Daniel Gunn, *Times Literary Supplement*, no. 4476, 13-19 Ocak, s. 40.

1990

87 "Bouillabaisse" [Stanley Fish  zerine bir değ rlendirme yazısı], *Yale Law Journal* 99, no. 5, s. 1147-1157.

88 "Gauguin's Tahitian Body", *Yale Journal of Criticism* 3, no. 2, s. 51-90; farklı bir versiyon, *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* içinde, Norma Broude ve Mary D. Garrard (ed.), New York: Harper Collins, s. 331-346.

- 89 (Çeviri ve giriş), *The Last Judgment of Kings*, Sylvain Maréchal, *Yale Review* 78, no. 4, s. 583-603.
- 90 "The Tale versus the Novel", *Why the Novel Matters: A Postmodern Perplex* içinde, Mark Spilka ve Caroline McCracken-Flesher (ed.), Bloomington: Indiana University Press, s. 303-310.
- 91 Kitap değerlendirme, *French Passions and Intellectuals: 20th Century Manifestoes and Petitions*, Jean-François Sirnelli, ve *Birth of Intellectuals, 1880-1900*, Christophe Charle, *Times Literary Supplement*, no. 4566, 5-11 Ekim, s. 1075-6.
- 92 Kitap değerlendirme, *Proust, A Biography*, Ronald Hayman, *New York Times Book Review* 95, 23 Aralık, s. 8.

1991

- 93 "Out of the Blue: Perilous Authority?" *Yale Alumni Magazine*, Yaz, s. 24-25.
- 94 "Response to Charles Bernheimer ('Storied Bodies, or Nana at Last Unveiled')", *Critical Inquiry* 17, no. 4, s. 875-877.
- 95 "The Body in the Field of Vision", *Paragraph* 14, s. 46-67.
- 96 "The Revolutionary Body", *Fictions of the French Revolution* içinde, Bernadette Fort (ed.), Evanston: Northwestern University Press, s. 35-53.
- 97 Kitap değerlendirme, *Tenured Radicals: How Politics Has Corrupted Our Higher Education*, Roger Kimball, ve *Giants and Dwarfs: Essays, 1960-1990*, Allan Bloom, *Times Literary Supplement*, no. 4582, 25 Ocak, s. 5-6.
- 98 "The Proffered Word, "Kitap değerlendirme, *The Purloined Punch-Line: Freud Comic Theory and The Postmodern Text*, Jerry Aline Fli-eger, *Freud and Fiction*, Sarah Kofman, Lacan, Malcolm Bowie, ve *Le Séminaire*, Jacques Lacan, *Times Literary Supplement*, no. 4623, 8 Kasım, s. 11-12.

1992

- 99 (Giriş), "Constructing Traditions: Renovation and Continuity in the Humanities", *Yale Journal of Criticism* 5, no. 2, s. 83-90.
- 100 "How to Make Use of the Culture Wars", *Chronicle of Higher Education* 39, no. 16, 9 Aralık, s. B 1-2.
- 101 Kitap değerlendirme, *Ariadne's Thread: Story Lines and Illustrations*, J. Hillis Miller, *Times Literary Supplement*, no. 4675, 6 Kasım, s. 25.

1993

- 102 *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 325 sayfa; Korece çeviri, 2000; Çince çeviri, 2005; İtalyanca çeviri için sözleşme yapıldı.
- 103 (Ed.), *De la Littérature française*, Denis Hollier ve Howard R. Bloch'la birlikte, Paris: Bordas.

1994

- 104 *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Basil Blackwell, 144 sayfa.
- 105 "Melodrama, Body, Revolution", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Gledhill (ed.), Londra: British

Film Institute, s. 11-24.

- 106 "Aesthetics and Ideology: What Happened to Poetics?", *Critical Inquiry* 20, Bahar, s. 509-523; yeniden basım: *Aesthetic and Ideology* içinde, George Levine (ed.), New Brunswick: Rutgers University Press.
- 107 (Giriş), "Interpretation in the University/Interpretation of the University", *Yale Journal of Law and the Humanities* 6, no. 1, s. 75-80.

1995

- 108 "Must We Apologize?", *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Charles Bernheimer (ed.), Baltimore: Johns Hopkins University Press, s. 97-106.

1996

- 109 (Ed.), *Law's Stories*, Paul Gerwitz'le birlikte, New Haven: Yale University Press.
- 110 "Graduate Learning as Apprenticeship", *The Chronicle of Higher Education* 43, no. 7, 20 Aralık, s. A52.
- 111 "Literature and", *Canadian Review of Comparative Literature* 23, no. 1, ss. 15-26.
- 112 "Storytelling Without Fear? Confession in Law and Literature", *Yale Journal of Law and Humanities* 8, no. 1, Kış, s. 1-29; farklı bir versiyonu *Law's Stories* içinde yayımlandı.
- 113 "Illicit Stories", *Diacritics* 25, no. 3, Kış, s. 41-51.

1997

- 114 "How Can We Keep on Doing This? Reflections on Graduate Education in the Humanities", *The Politics of Research* içinde, E. Ann Kaplan ve George Levine (ed.), New Brunswick: Rutgers University Press, s. 162-169.
- 115 "Ideology and Poetics", *Remapping the Boundaries: A New Perspective in Comparative Literature* içinde, der. Giovanna Franci, Bologna: CLUEB, s. 57-64.

1998

- 116 (Ed.), *Père Goriot*, Honoré de Balzac, New York: W.W. Norton.
- 117 "The Overborne Will", *Representations*, 64 Güz, s. 1-20.
- 118 "Erotic Melodrama and Narrative Ricochet", *The Decadent Reader* içinde, Asti Hustvedt (ed.), New York: Zone Books, s. 32-40.
- 119 "A Slightly Polemical Comment on Austin Sarat", *Yale Journal of Law and Humanities* 10, no. 2, s. 409-412.
- 120 "History Painting and Narrative Delacroix's 'Moments'", *Legenda Special Lecture Series*, 2, Oxford: European Humanities research Council of the University of Oxford.

1999

- 121 (Roman), *World Elsewhere*, New York: Simon & Schuster, 224 sayfa.
- 122 "Secret Notes and Pistol Shots", *Approaches to Teaching Stendhal's The Red and the Black* içinde, Dean de la Motte ve Stirling Haig (ed.), New York: MLA, s. 32-38.

2000

- 123 *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 224 sayfa; yeniden basım, 2001.
- 124 (Ed.), *Whose Freud? The Place of Psychoanalysis in Contemporary Culture*, Alex Woloch'la birlikte, New Haven: Yale University Press.
- 125 "A Beginning in the Humanities", *PMLA* 115, no. 7, Aralık, s. 1955-1957.
- 126 "Body and Voice in Melodrama and Opera", *Resonant Themes: Essays in Honor of Victor Brombert* içinde, Stirling Haig (ed.), Chapel Hill: Department of Romance Languages, University of North Carolina Press; farklı bir versiyonu *Siren Songs* içinde yayımlandı, Mary Ann Smart (ed.), Princeton: Princeton University Press.

2001

- 127 "Law, Therapy, Culture", *Yale Journal of Law and Humanities* 13, no. 1, s. 227-237.
- 128 "Scènes épistémologiques: Balzac théoricien et La Duchesse de Langeais", *L'Érotique balzacienne* içinde, Lucienne Frappier-Mazur ve Jean-Marie Roulin (ed.), Paris: SEDES, 97-104.
- 129 "Stories Abounding", *The Chronicle of Higher Education*, 47, no. 28, 23 Mart, s. B11.

2002

- 130 "Aveu, mémoire et trauma devant le tribunal", *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, Thomas Ferenczi (ed.), Brüksel: Editions Complexe, s. 163-172.
- 131 "Balzac: Epistemophilia and the Collapse of the Restoration", *Yale French Studies*, 101, s. 119-131.
- 132 "Narrativity of the Law", *Law and Literature*, 14, no. 1, s. 1-10.
- 133 "Kristeva's Separation of Spheres", *PMLA*, 117, no. 2, 296-299.

2003

- 134 "Inevitable Discovery' – Law, Narrative, Retrospectivity", *Yale Journal of Law and Humanities* 15, no.1, s. 101-129.
- 135 "Policing Stories", *Law's Madness* içinde, Austin Sarat, Lawrence Douglas, Martha Umphrey (ed.), Ann Arbor: University of Michigan Press.
- 136 "On Difficulty, the Avant-Garde, and Critical Moribundity", *Just Being Difficult* içinde, Jonathan Culler ve Kevin Lamb (ed.), Stanford: Stanford University Press, s. 129-138.
- 137 "The Grand Inquisitor", *Verdi 2001* içinde, Fabrizio Della Sera, Roberto Montemorra Marvin, Marco Marica (ed.), Firenze: Leo S. Olshki, s. 613-624.

2004

- 138 (Ed. ve önsöz), *Père Goriot*, Honoré de Balzac, New York: Signet Classics.
- 139 "Law, Literature, Memory", *Law, Memory and Literature* içinde, ALP-SA Annual Publication, Brisbane, Australia, s. 9-11.

2005

- 140 *Realist Vision*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 272 sayfa; yeniden basım, 2008.
- 141 "Signes d'identité et paradigme indiciel", *Les lieux de réalisme* içinde, Vincent Jouve ve Alain Pagès (ed.), Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, s. 261-71.
- 142 "The Future of Confession", *Law, Culture, and the Humanities*, 1, no. 1, s. 53-74.
- 143 "Proust's Epistemophilia", *Erotikon* içinde, Shadi Bartsch ve Thomas Bartscherer (ed.), Chicago: University of Chicago Press, s. 241-244.
- 144 "Narrative in and of the Law", *The Blackwell Companion to Narrative* içinde, James Phelan ve Peter Rabinowitz (ed.), Oxford: Blackwell.

2006

- 145 "The Future of Confession?" *Culture de la confession* içinde, Sylvie Mathé ve Gilles Teulié (ed.), Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, s. 295-316.
- 146 "Narrative Transactions – Does the Law Need a Narratology?", *Yale Journal of Law and Humanities*, 18, no. 1, s. 1-28.

2007

- 147 *Henry James Goes to Paris*, Princeton: Princeton University Press, 288 sayfa, yeniden basım, 2008.
- 148 "Henry James and Dirty French Novels", *Henry James Review*, 28, no. 3, Güz.

2008

- 149 "The Humanities as an Export Commodity", *Profession 2008*, New York: Modern Language Association, s. 33-39.
- 150 "Death in the First Person", *South Atlantic Quarterly*, 107, no. 3, s. 531-546; farklı bir versiyonu *States of Violence* içinde yayımlandı, Austin Sarat ve Jennifer L. Cuthbert (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 229-245.

2009

- 151 (Ed. ve önsöz), *No Tomorrow (Point de lendemain)*, Dominique Vivant Denon, çev. Lydia Davis, New York: New York Review Books.
- 152 "Napoleon's Eye", *New York Review of Books*, 56, no. 18, 19 Kasım 2009, s. 30-33.

2010

- 153 "Literature as Law's Other", *Yale Journal of Law and the Humanities*, 22, no. 2, s. 349-367.
- 154 "Speech, Silence, the Body", *Speech and Silence in American Law* içinde, Austin Sarat (ed.), Cambridge ve New York: Cambridge University Press, s. 190-211.

2011

- 155 (Roman), *The Emperor's Body*, New York: W.W. Norton, 268 sayfa.

154 • *Bibliyografiya*

156 *Enigmas of Identity*, Princeton: Princeton University Press, 248 sayfa.

157 (Ed.) *Anthologie du mélodrame classique* (Myriam Faten Sfar'la birlikte), Paris: Editions Classiques Garnier, 1273 sayfa.

2012

158 "Narratives of the Constitutional Covenant", *Daedalus*, 141, no. 1, s. 43-51.

2013

159 "Panther and Bulldog: Recalling May Day 1970", *The Yale Review*, 101, no. 5, s. 52-67.

160 "Law and Humanities: Two Attempts", *Boston University Law Review*, 93, no. 4, s. 1437-1468.

2014

161 (Ed.) *The Humanities and Public Life* (Hilary Jewett'la birlikte), New York: Fordham University Press, 2014, 172 sayfa.

162 Kitap değerlendirme, "The Strange Case of Paul de Man" (Evelyn Barish, *The Double Life of Paul de Man*), *The New York Review of Books*, 61, no. 6.

Dizin

- Abşalom, Abşalom!* 14, 18
Adieu 24, 78, 81, 82, 90
Adler, Alfred 128
aktarım 16, 17, 27, 49, 56, 62,
64, 65, 67, 71, 75, 81, 82,
84, 87, 94, 101, 102, 103
“Aktarımın Dinamiği” 65
All Kinds of Fur 139, 140
“Analizde Yapılandırmalar” 64,
65, 67, 71, 77, 128
“Anımsama, Tekrar ve
Özümlleme” 65, 74
Arendt, Hannah 22
Aristoteles 22
Autre étude de femme 90, 92,
100
- Bakhtin, Mihail 90, 101, 116
Bal, Mieke 49
Balzac, Honoré de 11, 14, 24,
46, 78, 83, 90, 91, 92,
100, 102, 103, 107, 112,
114, 118, 143, 152
Barthes, Roland 41, 43, 44, 46,
51, 63
Baudelaire, Charles 46
Beauvoir, Simon de 142
Beckett, Samuel 46
Benjamin, Walter 28, 29, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
102, 113, 114, 115, 116,
132, 137, 138
Benveniste, Émile 47, 85
Bersani, Leo 35, 125
Beyond Formalism 37
Binbir Gece Masalları 89
“Bir Whist Partisinin Perde
Arkası” 102, 107, 108,
113
Black, Max 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 57
- Bloom, Harold 32
Body Work 11, 12, 15, 16, 30
Bouguereau, A. W. 141
Bowie, Malcolm 30, 35
Braithwaite, R. B. 52
Brooks, Cleanth vii
Brunswick, Ruth Mack 128
Butor, Michel 134
Büyük Umutlar 14, 15, 17, 132
- Cabanel, Alexandre 141
Cave, Terence 48, 49, 118
“Cinsellik Kuramı Üzerine Üç
Deneme” 121
Cinsellik Üzerine 16
Clayton, Jay 125
Conrad, Joseph 14, 18, 27, 63,
130, 131
- d'Aureville, Barbey 45, 46, 102,
108, 109, 113, 114, 115
Decameron 89, 99
Derrida, Jaques viii
Doing What Comes Naturally 58
Dora vakası 19, 21, 25, 60, 62,
63, 66, 70, 75, 83, 125
Duras, Marguerite 125, 134
Duygusal Eğitim 15
Düşlerin Yorumu 38
- Eliot, George 124
“En Voyage” 89
- Facino Cane* 90
Faulkner, William 14, 18, 133
Felman, Shoshana 33, 71
fetişizm 41, 42

"Fetişizm" 42

Fiction and the Unconscious 33

Fish, Stanley 22, 23, 24, 25, 58,
59, 64, 85, 126

Five Readers Reading 33

Flaubert, Gustave 14, 44, 46,
108

Foucault, Michel 138, 139, 141

Freud, Sigmund viii, 11, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 24, 25, 26, 27, 31,
34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 46, 47, 48, 49, 54,
55, 56, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 78,
81, 82, 83, 101, 102, 109,
115, 116, 118, 119, 120,
121, 122, 123, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131,
137, 141, 142

Gadamer, Hans-Georg 28

Gallop, Jane 35

Genette, Gérard 88, 104, 116

Ginzburg, Carlo 60

Goethe, J. W. 127

Greimas, A. J. 144

Grimm Kardeşler 87

Gunn, Daniel 85

Hartman, Geoffrey 37

Hayman, Ronald 143

Haz İlkesinin Ötesinde 15, 16,
17, 21, 38, 55, 118

Hertz, Neil 35

"Hikâye Anlatıcısı" 28, 92

Histeri Üzerine Çalışmalar 61

Holland, Norman 33, 119

Holmes, Sherlock 21, 61, 68, 69,
75, 76, 78

Holquist, Michael 116

Honorine 90

Hugo, Victor 47

In the Cage 102

Jakobson, Roman 42, 63, 88,
101, 136

James, Henry 46, 102, 114

Joyce, James 136

Jung, Carl Gustav 128

Karanlığın Yüreği 14, 15, 18, 28,
63, 131, 133

Kelvin, Lord 51

Kermode, Frank 117

Kernan, Avlin 116

Kırmızı ve Siyah 15

Kış Masalı 82

Klein, Melanie 123

Kofman, Sarah 35

Kris, Ernst 39

"Kurnazlık" 100

Kurt Adam vakası 16, 17, 18,
19, 20, 22, 23, 25, 58, 59,
85, 125, 126, 127, 128,
129, 130

Kutsal Çeşme 62

Lacan, Jacques viii, 31, 35, 47,
66, 71, 72, 84, 101, 122,
141

"Le Bonheur" 89

Lehmann-Haupt, Christopher
133

Leskov, Nikolai 95, 97

Lesser, Simon O. 33

Lévi-Strauss, Claude 123, 131

Llosa, Vargas 134

Lord Jim 130

Lukacher, Ned 127

Lukács, Georg 93, 96, 138

Madame Bovary 44

Maupassant, Guy de 88, 100,
102

Maxwell, Clerk 51

"Michelangelo'nun Musası" 38

Miller, J. Hillis 116

Mitchell, Juliet 121

Models and Metaphors 50

Moi, Toril 35, 142

Mulvey, Laura 141

Nana 139

Nerval, Gérard de 134

Obholzer, Karin 127

Olney, James 137

Ovidius 120

Ön-haz 41, 43, 46

Özyaşamöyküsel Bir İnceleme 54

Parry, Adam 116

Pascal 112

Platon 127

Poe, Edgar Allan 76, 97

Poetics of Prose 116

Pound, Ezra 135

Propp, Vladimir 13

Proust, Marcel 132, 133, 136

Psychoanalysis and Fiction 85

Psychoanalytic Explorations in Art 39

Puig, Manuel 134, 135

Pynchon, Thomas 135

Ransom, John Crowe 23

Reading for the Plot 11, 12, 13,
14, 15, 16, 17, 30, 48, 58,
118, 119, 125, 130, 133,
134, 139, 140, 142

Richards, I. A. 51, 52, 56

Ricoeur, Paul 68, 69, 116

Rita Hayworth'ın İhaneti 134

Robbe-Grillet, Alain 134, 135

Rodowick, David 141

Rose, Jacqueline 35, 141

Rousseau, J. J. 132

Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi 137

Sanrlar ve Düşler 38

Sarrasine 90, 107

Sarraute, Nathalie 134

Sartre, Jean-Paul 117

Scientific Explanation 52

Sevgili 125

Shakespeare, William 82, 83,
136

Skura, Meredith 40

Sollers, Philippe 46, 134

"Sonlandırılabilir ve
Sonlandırılmaz Analiz"
65, 71

"Son Vaka" 75, 77

Sources of the Self 144

Stendhal, H. B. 137

Stevenson, Robert Louis 97

Stevens, Wallace 85

Strachey, James 142

Sucy, Philippe de 78

S/Z 15, 41

Şeytanî Öyküler 45, 102

Taylor, Charles 144

The Beast in the Jungle 102

The Difficulty of Difference 141

*The Literary Use of the
Psychoanalytic Process* 40
The Melodramatic Imagination
11, 133

The Novel of Worldliness 11, 123

The Philosophy of Rhetoric 52

The Philosophy of Science 53

The Sense of an Ending 117

Todorov, Tzvetan 89, 116

Totem ve Tabu 127

Toulmin, Stephen 53

Turn of the Screw 102

158 • *Dizin*

Ulysses 133

Valéry, Paul 95, 96

Waters, Lindsay 140

Winnett, Susan 124

Winnicott, D. W. 40

Wordsworth, William 132, 137

“Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz
Düşleri” 38, 39

Zola, Émile 139, 141

Psikanaliz ile edebiyat arasında nasıl bir ilişki vardır? Psikanalitik eleştiri nasıl bir yol izler? Peter Brooks, edebi anlatılar ile psikanaliz arasındaki etkileyici ilişkileri inceleyen bir eleştirmen. Freud'un cinsel arzu ve anlatısal olay örgüsü ile erotik ve estetik biçim arasında bir analogi olduğu yönündeki varsayımını temel alan Brooks, edebiyatı insan varoluşunun temel bir parçası olarak kabul ediyor. Brooks'a göre, "insana düşen hisse"nin ortaya çıkarılması için yazarın, okurun ya da kurmaca karakterlerin değil, kelimenin tam anlamıyla edebiyatın biçimini incelemek gerekir.

Brooks, psikanalitik eleştiri fikrinin getirdiği "metne ve retorığe dayalı" kavrayışla beraber arzusunun vurgulanmasıyla şekillenen dinamik bir anlatıbilimi öne çıkararak, modern anlatıda biçimin gelişmesi için daha eklettik ve üretken bir yaklaşım öneriyor; anlatıbilimin gerekli fakat sınırlı terminolojisini psikanalizin zengin ve daha çağrışımlı diliyle destekliyor.

Psikanalizin hastası gibi metnin okuru da yorumlama ve yapılandırma eylemi içinde, teslim olduğu aktarımsal dinamik tarafından değiştirilmiş bir halde bulur kendini. Metin ve okur arasındaki hareket sırasında anlatılan hikâye bir fark yaratır.

Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı, psikanaliz ile edebiyat arasındaki zengin bağlantıların açık bir anlatımla ve örneklerle ortaya konduğu, indirgemelerden ve genellemelerden uzak, saf bir edebiyat kuramı örneği.

PETER BROOKS Harvard, Texas, Kopenhag, Bologna, Georgetown, Stanford, Oxford, Virginia ve Princeton üniversitelerinde ders vermiş, Yale Üniversitesi'ndeki Whitney Humanities Center'in kurucu direktörlüğünü üstlenmiştir. Disiplinlerarası çalışmalar yürüten Brooks, edebiyat kuramı, Fransız ve İngiliz edebiyatı, özellikle 19. ve 20. yüzyıl romanı, hukuk ve psikanaliz gibi farklı alanlarda eserler vermiştir. Makaleleri *New York Times*, *New York Review of Books*, *The New Republic*, *Times Literary Supplement*, *The Nation*, *Critical Inquiry*, *New Literary History*, *Yale Law Journal*, *Boston University Law Review* gibi önemli dergilerde yayımlanan Brooks'un öne çıkan çalışmaları şunlardır: *The Novel of Worldlines* (1969), *The Melodramatic Imagination* (1976), *Reading for the Plot* (1984), *Body Work* (1993), *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature* (2000), *Realist Vision* (2005), *Henry James Goes to Paris* (2007) ve *Enigmas of Identity* (2011).

ISBN 978-605-4787-28-9



9 786054 787289

