

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

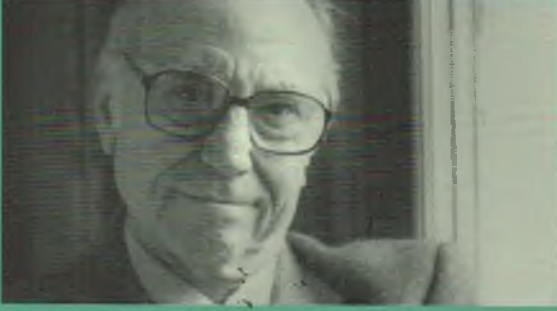
<https://rantey.org>

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>

metis diyaloglar



André Green

Yazı ve Ölüm

**Bir Psikanalistin Edebiyat
Yolculuğu: Proust, Shakespeare,
Conrad, Borges...**

SÖYLEŞİ: DOMINIQUE EDDE



metis

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

André Green, Dominique Eddé | Yazı ve Ölüm



Ücretsiz

André Green Yazı ve Ölüm

1927, Kahire doğumlu olan Green, liseyi de aynı şehirde okudu. Tıp eğitimini Paris'te gördükten sonra bir yıl Perray Vaucluse hastanesinde asistan olarak çalıştı. Asistanlığının ikinci yılında Sainte Anne hastanesine kabul edildi. Fransız psikanaliz ekolünün pek çok ünlü ismiyle aynı dönemde bu hastanede çalışmalarını sürdürdü. Paris Psikanaliz Kurumu başkanlığı ve Uluslararası Psikanaliz Birliği başkan yardımcılığı görevlerinde bulundu. Hem analitik hem de kültürel araştırmalar alanında otorite kabul edilen çok sayıda çalışmanın yazarı ve dünyaca ünlü bir psikanalist olan Green 2012'de yaşamını yitirdi. Yayımlanmış çalışmaları arasında öne çıkanlar: *La Folie privée* (Mahrem Delilik, Gallimard, 1990), *Le Travail du négatif* (Olumsuzun Çalışması, Minuit, 1993), *La Pensée clinique* (Klinik Düşünce, Odile Jacob, 2002), *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine* (Çağdaş Psikanaliz İçin Yol Gösterici Düşünceler, PUF, 2002).

Dominique Eddé: 1953'te Beyrut'ta doğmuş romancı, eleştirmen ve çevirmen. *Lettre posthume* (Ölümden Sonra Ortaya Çıkan Mektup, Gallimard, 1989), *Pourquoi il fait si sombre?* (Neden Bu Kadar Karanlık?, Seuil, 1998) ve *Cerf-volant* (Uçurtma, Gallimard, 2003) gibi romanları ve Jean Genet üzerine bir incelemesi var: *Le Crime de Jean Genet* (Jean Genet'in Suçu, Seuil, 2007). Siyasi yazılan *Le Monde*, *La Libération* ve *Le Nouvel Observateur*'de yayımlanan, bir süre Türkiye'de yaşamış olan yazar Edward Said ve Hrant Dink'in metinlerinin Fransızcaya çevrilmesine de katkıda bulundu.



Metis Diyaloglar 9

Yazı ve Ölüm

Bir Psikanalistin Edebiyat Yolculuğu:

Proust, Shakespeare, Conrad, Borges...

André Green

Fransızca Basımı:

La Lettre et la Mort

Promenade d'un psychanalyste à travers

la littérature: Proust, Shakespeare,

Conrad, Borges...

André Green

© Éditions Denoël, 2004

© Metis Yayınları, 2017

İlk Basım: Mayıs 2018

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12 Topkapı, İstanbul

Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul

e-posta: info@metiskitap.com

www.metiskitap.com

Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-605-316-133-2

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

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

André Green

Yazı ve Ölüm

**Bir Psikanalistin Edebiyat
Yolculuğu: Proust, Shakespeare,
Conrad, Borges...**

SÖYLEŞİ: DOMINIQUE EDDÉ

Çeviren:
Nesrin Demiryontan



metis

metis diyaloglar

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer

Teori ve Pratik Üzerine

Bir Tartışma

Alain Badiou, Elisabeth Roudinesco

Dün Bugün Jacques Lacan

Bir Konuşma

Michel Foucault, Claude Bonnefoy

Güzel Tehlike

Söyleşi

John Berger, Yücel Göktürk

İstanbul'dan Gelen Telefon

Müzik Eşliğinde Bir Söyleşi

Jean-Paul Sartre, Perry Anderson, Ronald Frazer

Quintin Hoare, Simone de Beavoir

Sartre ile Sartre Hakkında

Orhan Koçak, Yücel Göktürk

Turgut Uyar ve başka şeyler

A'dan Z'ye Bir Konuşma

Alain Badiou, Jean-Luc Nancy

Alman Felsefesi Üstüne Diyalog

Söyleşi: Jan Völker

Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon

Uzaktan Yakından

André Green

Yazı ve Ölüm

Söyleşi: Dominique Eddé

İçindekiler

Önsöz 9

1 Yazı ve Ruhsal Yaşam 15

2 Henry Canavarla Yüz Yüze 30

3 Define Avı 49

4 Yüceltme ve Yaşamın Reddi 55

5 Freudcu Bellek ve Proustçu Bellek 78

6 Yaşamdan Yapıta 92

7 Proust ve Kırılganlığın Yasaları 99

8 Conrad'ın Gizli Ben'i 110

9 Yunanların *Daimôn*'u ve Psikanalistlerin Kazanı 124

10 Hamlet, Claudius'un Oğlu mu? 143

11 Güzellik ve Ölüm 154

Önsöz

Ortak nesneleri ruhsal yaşamın gerçekliği olsa da, edebiyat ve psikanaliz ne aynı algıya sahiptir ne de aynı yaşanmışlığa. Edebiyat bilinçdışıyla bütünleşir, içinde bir bitki gibi filizlenir ve gelişir. Psikanaliz, bilinçdışını tezahürlerinden yakalar: örtüyü bir ucundan kaldıran belirtiler, rüyalar ya da sözcükler. Bir anlamda, biri bilinçdışını dokurken, diğeri onun hangi kumaştan yapıldığını öğrenmeye çalışır. Buna haklı olarak itiraz edilecek; işlerin bu kadar basit, bu kadar bölünmüş olmaktan uzak olduğu, bazen yazarla analistin aynı kişi olduğu –yani, aynı anda hem rüya görmeye hem de rüyayı anlamaya yoğunlaştığı– kısacası ayrılığa mahkûm olmadıkları ve nihayet aynı canavarla uğraştıkları söylenecektir. Hiç kuşku yok buna. Ne var ki bu, yaratıcıların psikanalistlere yönelik rahatsızlıklarını ve tahammülsüzlüklerini rahatça ifade ettiği, öte yandan psikanalistlerin kaleminden çıkanların da her zaman isabetli olmadığı gerçeğini değiştirmiyor. Sonuç çoğunlukla kopuş oluyor. Bir tarafta sağırılık, öbür tarafta jargon. Bu kısır karşıtlığın ötesinde, yazının psikanaliz tarafından araştırılmasının nasıl bir macera olabileceğini, André Green' in metin ile bilinçdışı arasındaki ilişkilerin açığa çıkarılmasını amaçlayan *La Déliaison* (Bağların Çözülüşü) ve *Un œil en trop* (Fazladan Bir Göz) başlıklı kitaplarını okuyarak kavradım. Bu macerayı, işlenmemiş heyecanla yarışan bir heyecan olarak değil –hatta hiç değil– ilave bir heyecan olarak görüyorum. Bu belki kısmen, müziği sevmekle kalmayıp aynı zamanda da bilen bir müzik tutkununun heyecanına benzetilebilir.

Bu kitabın kaynağını oluşturan söyleşiler 2000 ve 2001 yıllarında yapıldı. Green tarafından seçilen yapıtlar ve yazarlar arasında bir çeşit gidiş geliş ve serbest çağrışım söz konusuydu. Bu yazarlar arasında Freud'un üç çağdaşı da var: Proust, Conrad ve James. Söz konusu yazarların her biri için, "bilinç" bir keşif ve bir meydan okuma değeri taşır. Biri için ruhsal, diğer ikisi için daha ziyade ahlaki olan bu "bilinç", üçü için de, bilinen zaaf ya da çöküş riskleriyle birlikte, "mümkün olduğunca kendinin farkında/kendinde olma"yı içerir. Elbette bir psikanalistin kaygısıyla uyumlu ve dolayısıyla bu çalışmada bir çeşit birleşme çizgisi ve sürekli bir örgü oluşturan bir kaygıdır bu.

1920'de Freud'un düşüncesinde –ölüm dürtüsü ve yineleme zorlanımının ortaya çıkışıyla birlikte– gerçekleşen dönüm noktasının anlamını ve belirleyici niteliğini önemseyen André Green, burada bir yandan yüceltme ile ölüm dürtüsü, öte yandan bellek ve yineleme arasındaki ilişkileri masaya yatırıyor. Yazı üzerine, daha özgül olarak da yaratımda tamamlanmamışlık üzerine düşüncesi, iç ruhsal çatışmalar –bunların çözüm ya da kopuş noktaları– üzerinde yoğunlaşıyor. Henry James'in özellikle bazı romanlarını bu şekilde aydınlatıyor Green, bitmemişliğin "örneği"ni oluşturan *Geçmiş Duygusu* bunlar arasında yer alıyor. Green, "gösteren, yaşamı asla tüketmediği" için, olanaklı ve olanaksız amansızca at başı giderken, yazının hareketini sonu gelmez biçimde durduran ve yeniden başlatan o başa çıkılmaz tatminsizlik duygusunu inceliyor; Proust'a yapıtının sonunda şu cümleyi yazdıran duyguyu: "Önce, hiçbir şeyin başlamamış olduğu anda."

André Green'in, Freud'un maceralı yolculuğu ve Proust'un yapıtı *Kayıp Zamanın İzinde* üzerine yaptığı okuma, Freud'un ve Proust'un, bellekle ve –ruhsal yaşamın zamandışı zamanında su yüzüne çıkış ve batış noktalarında– anının işleyişiyle ilişkilerinin şaşırtıcı yakınlığını ortaya koyuyor. Proust'un geçmişin gelip geçici gelgiti üzerine düşüncesi şöyle: "Onu bilinç dışından çekip çı-

kararak zihnini alanına sokmak gerekiyor, ama hayatiniyetini korumaya, sakatlanmamasına, mümkün olduğunca eksilmemesine çalışarak; bu öyle bir gerçeklik ki zihnini tek bir ışığı bile onu yok etmek için yeterli olabilir gibi görünüyor. Uyumaya devam ederken zihniyle uykusunu incelemeyi ama bu müdahalenin uyanmasına neden olmamasını isteyen birinin temkinli, uysal, gözü pek çabasıyla biraz aynı türden bir çaba.”

Hakikatin alanını bir an bile zihinsel rasyonelliğe terk etmek niyetinde olmayan André Green, “*Kayıp Zamanın İzinde*, unutkanlığın kaçınılmazlığıdır” sonucuna varıyor. Yine aynı anlayışla, Nietzsche’nin izinden giderek, Yunan trajedisinin, iç hakikatin sezgisel ama psikolojik olmayan kavranışına katkısını araştırırken, felsefe ile psikanalizin ayrılık noktasına işaret ediyor.

İnsanın insan tarafından yok edilmesine ve bu bağlamda, İkinci Dünya Savaşı ertesinde Freud’un düşüncesindeki gediklere dikkat çeken Green, buradan yola çıkarak, Nazi fenomeninin yanı sıra tümgüçlülük mitine ve “nesnesizleştirme” olarak adlandırdığı şeye, yani “bir şeye biricik ve yeri doldurulmaz karakterini veren insani niteliğin yitirilmesi”ne değiniyor. Öte yandan, burada fazla ayrıntıya girmeden, Hamlet üzerine çalışmasının, Shakespeare’deki piçlik temasına ilişkin yepyeni düşüncelerle ve Hamlet ile Ophelia konusunda şaşırtıcı bir ikili varsayım ile zenginleştiğini de belirtelim.

Ben kendi adıma bu söyleşileri, yarım yamalak planlanmış ve seyrek olarak uyulmuş rotalara bir yolculuk olarak yaşadım. Cümlelerin akışı içinde, görünür görünmez yerini başkalarına bırakan ama hepsi de değişmez büyük hatlara sahip manzara parçalarına benzer düşünce kesitleri keşfettim. Demek istediğim, bu çalışmada söz konusu olan şu ya da bu konuyu etraflıca ele almak değil, bu alabildiğine Conradcı denizcinin *Fazladan Göz*’ünün geminin burnunu ikili bir rotada tutmaya özen gösterdiği bir yolculuk gerçekleştirmektir. Bir yanı ile yakınlar, sözcüğün düz anlamı, diğer yanı ile enginlere, bilinç dışının ve onun zaptedil-

mez ikizi id'in kıyılarına götüren ikili bir rota. Green'in düşüncesi ve ruhsal yaşama ilişkin tutkulu araştırması her zaman roman, tiyatro, resim ve müzikten beslenmiş olduğu için, daha da akıcı ve doğal hale gelen bir hareket bu. Tutku demişken, söyleşilerin yazılı metninde Green'in sesini aktarmanın imkânsız oluşu üzücü. Green'in çok özel bir tarzı var, bir düşünce uğruna hiddetlenerek –görünür bir neden ve saptanabilir bir düşman olmaksızın– savaşa giriyor; sanki nihai kanıt olarak, buluşlarının aynı zamanda ganimet değeri taşıması gerekiyor. Öte yandan sesinin tümünden yitip gittiğini söylemek de abartılı olur; tüm yazılı yapıtı boyunca varlığını hissettiren ve artık kişiliğiyle ve düşüncesinin hayatiyetiyle bütünleşmiş olan ton kalıyor. Winnicott'ın Green¹ tarafından aktarılan bir ifadesinden –“birinin yanında yalnız olma kapasitesi”nden– yola çıkarak, Green'in –konuşurken de, yazarken de– birinin yanında düşünen yalnız bir adam olduğunu söyleyebilirim. Yoğunlaşma gücüyle daha da artan bu yeteneğin, onu dinlemekten duyduğum hazzı çoğalttığını ve yazıya geçirme ânında işimi kolaylaştırdığını söylememe bile gerek yok.

Söyleşi kitaplarının, ne yazının avantajlarına ne de sözlü bir sohbetin canlılığına sahip olduğunu bildiğim için, konuşmaların işlenmemiş, doğaçlama niteliğini korumanın, mümkün olduğu kadar az “düzeltme”nin iyi olacağını düşündüm. André Green'in düşüncesi, Fransa'da olduğu gibi ülke dışında da psikanalizle ilgilenen herkes tarafından biliniyor. Dolayısıyla bu çalışmanın maksadı binaya bir taş daha eklemek değil, binanın en az uğranan kanatlarından birinde bir kapı açmaktır: psikanalizin sanat yapıtına uygulanması. André Green, *Bağların Çözülüşü*'nün son bölümünde, Borges'i hoş bir saygı ifadesiyle anarken, şairin ve analistin ortak yanını da sergiler: Derin bir bilgiye ek olarak, gerçekliğin görünümlerine boyun eğmemek konusunda aynı inat. Green, Borges'le 1974'te, Buenos Aires'te buluşmuş ve aralarında geçen ilk sohbetin konusunun *Öteki Kaplan* başlıklı şiir olma-

sı kuşkusuz tesadüf değildi: Avı, gölgenin ta kendisinden başka bir şey olmayan o yırtıcı hayvan: Gölge ve yarattığı aldatıcı hayaller; ya da kendini hakikate yem olarak sunan yanılsamalar sürüsü.

*Üçüncü bir kaplanı arayacağız. Bu
Ötekiler gibi benim düşlerimden oluşan
Bir biçim olacak, insanların sözcüklerinden
Bir dizge ve omurgalılarından bir kaplan değil
Söylencelerin çok ötesinde, ayakları yere basan
Bir kaplan. İyi biliyorum, ama bir şey
Bana bu belirsiz serüveni dayatıyor,
Bu anlamsız ve eskil serüveni ve arıyorum
Bu akşam vakti içinde peşine düştüğüm
Öteki kaplanı, dizelerde olmayanı.²*

“Eğer bu şiir beni bu kadar etkilediyse,” diye yazıyor André Green *Bağların Çözülüşü*’nde, “olmaya çalıştığım söz insanıyla olmaktan vazgeçmediğim yırtıcı hayvanı bende yüz yüze getirdiğini hissettiğim içindir.”

Burada, edebiyattan psikanalize, Proust’un belleğinden Freud’un belleğine, Rilke’ye göre güzellikten Lacan’a göre güzelliğe atılan adımlar, yaşam ile ölüm arasındaki belirsiz sınırdaki farkındalık işaretleridir.

Dominique Eddé

2. *El Otro Tigre* şiirinin son bendi (Türkçesi: Jorge Luis Borges, “Öteki Kaplan”, *Yaratan* içinde, çev. Peral Bayaz Charum, Ayşe Nihal Akbulut, İletişim, 2014, s. 113). Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>

Yazı ve Ruhsal Yaşam

Psikanalizin sandık ve edebiyat alanına uygulanması, psikanalistlerin kendileri de dahil, her taraftan dirençle karşılaşılıyor. Sizce bunun sebepleri ne?

Belki hatırlarsınız, *Bağların Çözülüşü*'ndeki³ ithaf, uygulamalı psikanalizin mümkün olduğuna inanmayan meslektaşlarıma yöneliktir... Özetle, psikanalistler iki kampa bölünüyor. İçlerinden birçoğu edebiyata yönelik her türlü "uygulamalı" analiz girişimine karşı. Diğerleri ise itirazları savuşturarak, kervanı yolda düzmeye çalışıyor. "Uygulama" teriminin uygun düşmediği açık. Tartışmanın savlarını başka yerlerde enine boyuna irdeledim. Tartışılması pek mümkün olmayan sert bir çekirdek var. Analist çoğunlukla edebiyat yapıtlarının okurudur. Okumaları onda duygusal hareketler doğurur ve bilinçdışına bağlamakta zorluk çekmediği tezahürleri tanıma süreçlerine yol açar. Kendi içinde olup biteni (bunun herhangi bir okurun yaşadıklarından çok da farklı olmadığını varsayar) analiz etme çabasına razı olursa, o zaman, metinde görünür olmayan bir bağlantılar ağını kavraması mümkün olur. Görünür olmayan derken, bunların çoğunlukla ancak ikincil bir role sahip gibi görünen ayrıntılar olduğunu ama birbirleriyle ilişkilendirildikleri zaman, bilinçdışına bağladığım ba-

zı yönler sergilediklerini vurgulamış oluyorum. Ve bu durumda analist, görünürde etkin bir konumda olmakla birlikte (çözümlemekte, anlamaya çalışmakta, dinlemektedir), aslında metnin etkisine maruz kalan kişidir. Analiz durumunda olduğu gibi mi? Kesinlikle değil. Burada analist, onu harekete geçiren, yani *onun* okuma tarafından etkinleştirilen bilinçdışı süreçlerini harekete geçiren bir metnin etkisi altındadır. Bu süreçlerin yazarın bilinçdışı hareketleriyle bir ilişkisi var mıdır? Bütün sorun budur. Yazarda, bilinçdışı süreçlerin etkinleşmesi, aynı anda hem yeni bir ruhsal işlem kaynağı hem de bilinçdışı üzerine serilen yeni bir örtü olan yazı çalışması tarafından süzgeçten geçirilir. Bu koşullarda, yazarı analiz etmenin söz konusu olmadığı açıkça görülür; yapıtını belki, ama yazarı değil.

Sınır çok ince, nasıl daha belirgin hale getirilebilir?

Psikanalitik eleştiri, her şeyden önce, yapıtta bilinçdışına bağlanabilecek gizli düzenekleri açığa çıkarmaktır. Yazarın bilinçdışı mı? Kuşkusuz, ama öncelikle okurun, izleyicinin, dinleyicinin bilinçdışı. Yapıtların, seslendikleri kitle üzerinde sahip oldukları iktidarın bazı yönlerini aydınlatan da bu gizli düzeneklerdir. Bu nedenle, Hamlet üzerine çalışmamda,⁴ analiz nesnemin Danimarka Prensi'nin karakteri değil, onun adıyla anılan trajedi olduğunu belirtiyorum. Psikanalist kendini her şeyi bilen ermiştten çok, yazarın seslendiği anonim okur tarafına yerleştirir. Temel yöntem budur. Bazı durumlarda, ama bunlar daha çok istisnai durumlardır, araştırmayı biyografiye kadar götürürüm. Bu yüzden *Bağların Çözülüşü*'nde, *Maça Kızı** analizimi sunuyorum ve orada durabileceğimizi söylüyorum. Ama Puşkin'in yaşamına yakından bakılarak, ilgilenenler için yapıtla bağlantılarını gösterdiğim çok zengin ayrıntılar keşfedildiği de görülüyor.

* Aleksandr Puşkin, *Maça Kızı*, çev. Celal Öner, Oda, 2000. –ç.n.

4. *Hamlet et Hamlet, une interprétation psychanalytique de la représentation*, Bayard, 2003.

Bu, hiçbir şekilde, bir hastayı analiz etmekle edebiyatı nesne olarak almanın aynı durum olduğu anlamına gelmiyor – ama burada bizzat analistlerin kampından gelen tereddütlere yanıt vererek başlıyorum. Bizi en az meşgul edecek olan itirazlar, psikanalizi bir bilim yapmak isteyen “bilimciler”in itirazları. Burada ilgilendiğimiz sorun onlar için bir sorun olarak ortaya konmuş bile değil ve öylesine indirgemeci bir konuma sahipler ki bununla zaman kaybetmeyeceğim; bu savlar, bazı çalışmalarda⁵ ayrıca ele aldığım başka bir tartışmanın konusu. Bununla birlikte, bence sorunu doğru biçimde gören kişi Starobinski. Tıbbi, edebi ve felsefi bir eğitimle donanmış bir epistemolog olan Starobinski, *Eleştirel İlişki*’de,⁶ psikanalizin, bir yandan çağının psikiyatri ve biyoloji bilimlerinde, öte yandan edebiyatta olmak üzere ikili köklere sahip olduğunu gösterir. En azından Freud için durum budur; Freud’un paylaşmakla kalmayıp yararlandığı tüm bir kültürel gelenek için de aynı şey söz konusudur. Freud bundan kültürel bir temelden beslenmiş bir düşünce aracı olarak yararlanır. Böylece, 1897’den başlayarak hastalarında ve bizzat kendisinde saptayıp gösterdiği Oidipus kompleksinin keşfinde, *Kral Oidipus* ihmal edilemeyecek bir rol oynar. Burada, kendi başına ne denli önemli olursa olsun, bir antikçağ trajedisinden çok daha fazlası, bilinçdışı mesajların hakiki bir kültürel vektörü söz konusudur.

Şimdi Starobinski parantezini kapatıp psikanaliz çevrelerindeki başka itiraz sahiplerine dönelim. Bu analitik tutuma en çok karşı çıkanların, çoğunlukla edebi şahsiyetler olduğu bir gerçek ve bu beni içten içe gülümsetiyor. Kendileri de edebi iddialara sahip oldukları için, sözde pürizimleri aslında bir markajdan kurtulma girişimi; “Psikanalizle edebiyat arasında hiçbir ilişki yoktur. Türleri birbirine karıştırmak yok, özellikle de edebiyatı psikanaliz aracılığıyla aydınlatmak yok,” demenin bir biçimi. Psikanaliz mi,

5. Bkz. *La Causalité psychique, entre nature et culture* (Odile Jacob, 1995) ve *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine* (PUF, 2002).

6. Jean Starobinski, *La Relation critique*, Gallimard, 1978; Türkçesi: *Eleştirel İlişki*, çev. Gülnihal Gülmöz, İKRY, 2010. <https://rantey.org>

aman dokunma. Ama açıkça itiraf etmeseler de, aslında psikanalizi aydınlatmanın edebiyata düştüğünü düşünüyorlar. Bana kalırsa, burada bilimcilerinkiyle simetrik bir konumla karşı karşıyayız. Bence ruhsallık edebiyatı içine alır, tersi değil. Bu itiraz sahiplerinin yazma tarzlarının, çoğunlukla baştan çıkarmayı hedefleyen ve tam da klinikten çok edebi nitelikte oldukları için beni ikna etmeyen edebi usul efektlerine dayandığı apaçık görünüyor. Sonuç olarak bu edebi analistler, beni kendi çalışmamda aydınlatmak için fazla edebi. Ben onlardan daha klinikçi olmak istiyorum ve psikanalizin söyleyecek birkaç şeyi olduğu bir alanın (edebiyat) var olduğunu düşünüyorum. Kabul etmek gerekir ki bu oldukça belirsiz bir alan, genel olarak edebiyat eleştirisi içinde ve denebilir ki psikanaliz içinde de bir kesişme bölgesinde yer alan psikanalitik edebiyat eleştirisi alanı. Öte yandan, işler her zaman sanıldığından daha karmaşık. Lacan psikanalizin edebiyata asla bir şey katmadığını söylemekten imtina etmedi. Öyle olsun. Yine de yapıtları yorumlamaktan mahrum bırakmadı kendini. Victor Hugo'nun *Boaz Uykuda* şiirine ayırdığı sayfalar, yazdığı en güzel sayfalar arasında sayılır. Analiziyle bu şiiri aydınlatır. Seminerleri, *Hamlet* ve Claudel'in tiyatrosu üzerine düşünmeye müthiş zaman ayırdığını gösterir, Joyce'u referans yazarı haline getirdiği son döneminden bahsetmiyorum bile. Lacan, düşüncesini zenginleştiren yapıtlardan esinlenir, karşılığında düşüncesi de geri dönerek o yapıtlara güçlü bir ışık düşürür. Yani bir yanda benim-senen konumlar vardır, öte yanda ise bunlarla ne yapıldığı. Analistlerle ilgili olarak bu kadar. Şimdi de genel olarak yaratımlarının analiz edilmesinden hoşlanmayan ve tabii şahsen "psikanalize tabi tutulmak"tan hiç mi hiç hoşlanmayan yaratıcılardan söz edelim.

Patolojize edilme korkusu nedeniyle mi hoşlanmıyorlar?

Çok daha ötelere gidiyor. Birilerinin bir yapıtın öznel köklerini açığa çıkarmaya girişmesi, bir yaratıcı için kolayca kabul edile-

bilecek bir şey değil. Birisi kurşunu altına çevirdiği zaman, yaratıcılığının altınmış gibi göstermeyi becerdiği adi bir metale atfedilmesini görmekten her zaman korkar. Her yazar, aşkın bir işlevin taşıyıcısı olduğu ve bunun yazısından kaynaklandığı fikrine sahiptir. Bir yetenek midir söz konusu olan, yoksa başka bir şey mi? Önemi yok. Esas olarak, icrası içinde yazı, yazının ilettiği gizem adına, bu gizemden kaynaklanan mucize adına, –bırakın tam olarak patolojize edilmeyi– yazının kurgusu olarak düşünülen şeyi didikleyen her türlü ruhsal analizden korunmalıdır. Yazarlar, eleştirmenin kendisinin de bir edebiyatçı olması koşuluyla, böyle bir şeyi kabullenebilir, yine de eleştirmenin bazı sınırları aşmaması gerekir çünkü o zaman yaratıcıyla rekabete girmek istemekle suçlanacaktır. Dolayısıyla, burada bir çeşit belirsiz, tanımlanmamış alanda, gergin bir ipin üstünde yürürüz, ama bu öyle bir alandır ki, belirli bir anda, yazma edimi denen o kutsal, aşkın işlevi korumayı hedefleyen bir bariyer demir perde gibi iniverir.

Analizi –psikanalizin sözünü bile etmiyorum, her türlü edebi yapıt analizinden bahsediyorum– şeffaflık yaratma imkânlarına sahip bir araç olarak görme fikri benden uzak olsun. Bu sınır her eleştiri için doğrudur ve analitik eleştiri için haydi haydi doğrudur. Neden? Çünkü çoğu zaman, sözcüğün en iyi anlamıyla eleştiri, bir tür açıklamayla yetinir. Böyle bir durumda, yazar kendi söylediği şeyi başka türlü ve daha kötü biçimde söylediği ölçüde, eleştirmene minnettar olur. Psikanalitik eleştiri bilinçdışının kaynaklarına gitme iddiasındadır ve bunun için hiç de minnettarlıkla karşılanmaz. Durum böyle olunca, yaratıcının kendi kendini yaratımıyla körleştirmesi işlevi çok saygın bulunur. Eğer benim inandığım gibi edebi yapıtın kaynağı bilinçdışıysa, analistin davetsiz müdahalesinin iyi haber olarak karşılanması için kesinlikle hiçbir sebep yoktur. Kaynağın ne olabileceğinin kafada aşağı yukarı şekillenmeye başlaması yaratıcı için iyi bir haber değildir. Yazarın kendisi, yapıtının nesnesi daha da gizemli ve daha da büyüleyici olsun diye, bunu bilmemek için her şeyi yaptığına göre, hatta kötü bir haberdır bu. Zaten yazarın hiçbir şey “talep etme-

mişken” böyle bir yoruma maruz kalmaya ne adına zorlanacağı anlaşılır gibi değildir.

Ama gizemin üzerindeki örtüleri kaldırmaya, hatta sadece bir ucundan aralamaya direnmek, bana psikanalistin saygı duymaya razı olamayacağı dinsel bir tutum gibi görünüyör.

Bu konuda bana bir çelişki içeriyor gibi görünen iki benzer sap-tama yaptınız. Fazladan Bir Göz’de,⁷ “yinelenen geçmiş”ten söz ederken, “Bunun yazar için ne anlama gelmiş olabileceğini var-sayımsal olarak açığa çıkarmak, yapıtın iç uyumunu yeniden ya-kalamaya katkıda bulunur ve bu şekilde yapıt gizeminden hiçbir şey yitirmeksizin daha iyi kavranır...” diyorsunuz. Bağların Çö-zülüşü’nde⁸ ise şunları yazıyorsunuz: “Ne denli kısmi olursa ol-sun, psikanalitik yorum her zaman biraz esefle karşılanır çünkü bir düş kırıklığı duygusuna, hükümdara karşı işlenmiş suç duy-gusuna yol açar. Metnin daha anlaşılır hale gelmiş olmasından duyulabilecek avuntu, gizeminden bir parça yitirmiş olmasını ye-terince telafi etmez.”

Yaptığınız karşılaştırmaların haklı bir gerekçesi var ama bu iki sap-tamanın nesnesinin aynı olmadığını da görmek gerek. *Fazladan Bir Göz’de*, çalışmayı yapan kişinin duyduğu doyumdan söz edi-yorum, *Bağların Çözülüşü’nde* ise bu araştırmanın sonuçlarının iletildiği kişideki düş kırıklığı etkisinden. İkisi de dikkate alın-malı. Kişisel olarak ben yapıtları okumaktan da, analiz çalışma-sını derinleştirdikten sonra yeniden okumaktan da aynı hazzı alanlardanım ve sık sık yeni şeyler keşfettiğim oluyor. Açıkça görme girişimi ile hazzın bir arada var olmasını mükemmel bi-çimde sağlayabiliyorum. Yapıtın karşısında bir bekâret ihtiyacı duymuyorum, bazı bağlantıları daha iyi fark ettiğim zaman yapıt beni daha az çekmiyor.

7. *Un œil en trop, le complexe d’Œdipe dans la tragédie*, Minuit, 1969, s. 32.

8. *La Déliaison*, d.g.y., s. 23.

Bağların Çözülüşü'nde, aynı zamanda şöyle diyorsunuz: “Potansiyel analiz edilen, herkesin sandığı ve korktuğu gibi yazar değildir. Analisttir.” Bu noktayı açabilir misiniz?

Evet, bu aslında yinelenmiş bir ifade çünkü bir çeşit itiraf içeriyordu. “Analist metnin analiz edilenidir” dediğim zaman kastettiğim tam olarak nedir? Kendimizi yapıtın söylemi denen bir şeyle karşı karşıya kalmış buluyoruz ve tam olarak yapıtın söylemi diyorum, bir metin demiyorum. Peki, bu söylem nedir? Metin ve metnin yankılarıdır. Analiz edilenin, sınırları çok daha belirsiz, uçucu, akılda tutulması çoğunlukla zor olan söyleminden farklı olarak, bu sabit bir söylemdir, sabitlenmiştir ve dolaşımdadır. Başka bir deyişle, analiz edilenin söyleminin yankı ilişkileri, analist tarafından dinlendiği dikkate alınsa bile, kendi söylemine içseldir, oysa yapıtın söyleminin yankı ilişkileri hem metinde hem de okur kitlesindedir. Metnin söylemi ile okurları üzerindeki etkisi arasında bir ilişki kurulur, hiç sevmediğim bir sözcükle günümüzde “etkileşim” olarak adlandırılan bir ilişki. 1960’lı yıllarda bu konuda geliştirilen tüm o düşünceleri biliyoruz: Okur bir yazardır, yazar bir okurdur, her şey birbirine karıştırılır ve farklılıklar belirsizleştirilir. Yine de doğru olan bir şey varsa, o da bir metnin ancak okunduğu zaman yaşamaya başladığıdır. Okunduğu zaman da okurda, ne ölçüde metnin yankılarına, ne ölçüde okurun kendi içindeki yankılara bağlı olduğunu çok iyi bilmediğimiz tepkilere yol açar. Burada Winnicott’ın “ara alan”ını çok fazla çağrıştıran bir şey var.

Bu ara alanı tanımlayabilir misiniz?

Kültürel deneyimin yerelleşmesiyle ilgili bir yazıda, Winnicott bu olguyu, iç ile dış arasındaki geçişsel ara fenomenler olarak adlandırdığı fenomenlerin ortaya çıktığı bir alanla ilişkilendiriyor ve bu fenomenlerin klasik sorunun aşılmasını sağladığını düşünüyor: Bu bulundu mu yoksa yaratıldı mı? Tabii ki bütün bunla-

rın yaratıldığını biliyoruz ama sanat yapıtının “gerçekliği”nin kesin bir statüsü yoktur. Ona sanki doğruymuş gibi inanırız ama gerçek olmadığını da biliriz.

Ama hasta analizi ile metin analizi arasındaki farklardan biri de, bir durumda terapötik ve “olumlu” niyetin varlığı, diğerinde ise yokluğu değil mi?

Evet, ama o zaman analiz kuramının göndermede bulunduğu insan anlayışına eğilmek gerek. Edebi eleştiride bu insan anlayışı hesaba katılmaz. Söylenmez, söylenmesi gerekmez. Okur bunu kestirdiğinde, hatta eleştirmen ifade etmeyi başardığında, yazarlar şöyle diyecektir: “Ama ben bunu hiç de böyle görmüyorum...” Maalesef psikanaliz için her şey daha açık. Kendi sunduğu insan anlayışına bizzat göndermede bulunan bir psikanaliz kuramı var. Ve bu anlayış onulmaz biçimde rahatsız edici.

Neden “onulmaz biçimde rahatsız edici”?

Toplamı travmatik bir değer taşıyan bir etkenler topluluğu nedeniyle. Psikanalistler arasındaki ayrımları düşünürken, psikanaliz kuramının dönüştüğü o harabeye eğilmenin ilginç olacağını düşünüyordum ama bu söyleşilerimizin çerçevesini fazlasıyla aşmamız anlamına gelir. Şöyle diyelim: Freud’un ölümünden bu yana psikanaliz kuramında yapılan o oynamalar, o değişiklikler gelişigüzel ortaya çıkmadı.

Freudcu konumun gücü, ikisinin-arası denebilecek bir yere yerleşmeyi kabul etmiş olmasındaydı. Son yazıları çerçevesinde, *Psikanalize Toplu Bakışı*’nda* ne der Freud? Kısaca sorusu şudur:

* Freud’un 1938’de kaleme aldığı ve tamamlayamadığı çalışma. İlk kez 1940’ ta Almanya’da *Abriss der Psychoanalyse* başlığıyla yayımlandı. Çalışma, Freud’un düşüncesinin, ruhsal aygıt, dürtü kuramı, cinsellik, bilinçdışı, rüyaların yorumu ve psikanaliz tekniği gibi önemli eksenslerinin bir sentezini içerir. —ç.n.

Ruhsal yaşamımız hakkında ne biliyoruz? Bir yandan bilinci, öte yandan beyni biliyoruz. Aradaki her şeye gelince, işte onu bilmiyoruz. Ve Freud'un dehası tam da "ikisinin-arası"nı seçmesindedir. İkisinin-arası nedir? Bilinç tarafında, bilinçdışıdır, ama ya beyin tarafında? Güncel beyin bilimleri, nörobiyoloji ve nörobilim topluluğu için burada söz konusu olan nedir? "Bilimsel" analistler şöyle diyor: Bilim, Freud'un varsayımlarını doğrulamadığına göre, onları atalım ve yerine kendimizinkileri koyalım. Oysa onların varsayımları, Freud'un aydınlatmaya çalıştığı şeyi açıklamak konusunda tamamen yetersiz. Öte yandan, bilim tarafında olmayanlar şöyle diyor: Bilim, Freud'un varsayımlarını doğrulamadığına göre, biz de psikanaliz kuramının bizi sıkıntıya sokan kısmının tümünü, özellikle dürtüleri, Freudcu anlayışın tekbenci denen tarafını atalım. O zaman Amerikan psikanalistlerinin yeni hareketi, öznelerarasılık hareketi öne çıkıyor. Öylesine dikkate değer bir öznelerarasılık ki taraftarlarından hiçbiri bir öznenin ne olduğuna ilişkin en ufak bir tanım yapma kapasitesine sahip değil. Hele bir de ilişki içindeki iki özne söz konusu olduğu zaman, bu hiçbir şeyi basitleştirmiş olmuyor! Buradan başlayarak, psikanaliz ne özü ne de matlığı olan bir çeşit psikofenomenolojiye doğru evriliyor.

Ama mevcut haliyle ruhsal alana geri dönelim: Yutup sindirebileceğimiz kavramlar var, örneğin bilinçdışı, ama burada sessizlikle geçirilen temel bir sorun ortaya çıkıyor; o da nörobiyoloji, dilbilim ya da antropoloji tarafından kullanılan "bilinçdışı" teriminin, Freud'un bilinçdışı kavramına göndermede bulunmuyor oluşu. Kaytarma eğilimindeyiz çünkü bilinçdışı, edebi sosa bulanmış belirsiz bir kavram yerine geçebiliyor. Bizzat Freud'un anlayışında düşüncelerin evrim sürecini de hesaba katarsanız, ki ben kendi adıma bunu asla unutmam, bilinçdışı ve rüyadan sonra cinselliğin geldiğini ve zaten bunun çok daha sorunlu olduğunu saptarsınız. Cinsellikten sonra bir de ben ile narsisizm, ardından, çok daha sonra, ölüm dürtüsü de gelince, işte o zaman felaket. İçimizde bizi öldürmeye çalışan bir güç olduğunu kabul etmek bü-

yük cesaret ister. Bilimsel olarak, bir hücre intiharı mekanizmasının var olduğu kanıtlandı. Başka bir deyişle, biyolojik olarak yaşam, bir dış etkene de, yaşlanmaya da bağlı olmayan hücre yıkımlarını gerektirebiliyor. Hücreye ölüm emri veriliyor. O da kendini öldürüyor. Oysa Tanrı biliyor ya, artık ölüm dürtüsünden söz etmemek gerektiğini, bilimin böyle bir şey olmadığını kanıtladığını, böyle bir şeyin olamayacağını, vb. söyleyerek kırk yıl boyunca kafamı şişirdiler. Yine Freud'un düşüncesi çerçevesinde, bir sonraki aşama şu: Ruhsallığın dayanağı, "id" adını verdiği ve yaşam dürtülerinden ve ölüm dürtülerinden oluşan bir varlık (*entité*). Bunlar spekülasyon ama bu spekülasyonların temel bir keşfettirici yararı var. Neden? Çünkü Freud id'in "soma"ya demir attığını, bizim tarafımızdan bilinmeyen bir biçim altında da olsa zaten ruhsallığın bir parçası olduğunu söyleyecektir. Katettiğimiz yolu görelim. Üzerinde anlaşma sağlanabileceğini düşündüğümüz bilinçdışından yola çıktık – neden? Çünkü bilinçdışı yine de bilinçten türetilmiş bir biçim ve sonuçta insanın ve insan maneviyatının soyluluğu sınırları içinde kalıyoruz – ama sonunda somaya demir atan dürtüye vardık. Oysa somayı bedenden ayırt etmek gerekir, tıpkı glokomu histerik körlükten ayırt etmek gerektiği gibi.

Bu ölüm dürtüsünün bizzat ifadesi olan edebi yapıtların, psikanalizi isyan ettirmemesi nasıl açıklanabilir?

Mesele tam da bu! Çünkü buna inanmıyorlar. Fazladan bir yazı biçiminden ibaret bu. Bir yaratıcı, akıl hastalığına yakalandığı zaman birçok tepki verilir. İlki, bunun bir akıl hastalığı olmadığını, bir varlık sancısı, bir var olma sancısı olduğunu, vb. söylemek. İkincisi, hastalığın o yaratıcı yaşamla hiçbir alakası olmadığını söylemek. Burada kazan mantığıyla⁹ uğraştığımızı görüyorsunuz.

9. Bkz. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard (Idées), 1998, s. 99. ⁹⁹ Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

nuz:* Birincisi, bu akıl hastalığı değildir, ikincisi yaratımın hastalıkla ilgisi yoktur, ve üçüncüsü, bununla uğraşan insanlar, özellikle de psikiyatrlar ve psikanalistler gizli cellatlardır. Patolojize etme risklerinden söz edildiği zaman ne kastedildiğini iyi anlamak gerek. Patolojize etmek tıbbi modelin kapsamına girer. Oysa psikanaliz de hastalıktan söz etmek ve “patolojik” bir biçimin varlığını tanımak durumunda kalabiliyorsa da, psikanalizin tıbbi model çizgisinde yer almadığını söylemeye bile gerek yok. Başta bu konularda yazan ben olmak üzere, istediğimiz kadar hepimiz hastayız diyelim, farklılıkları silmeye hiç hakkımız yok. Burada söz konusu olan, kutsallık ile hastalık arasındaki bağlantıdır; yaratımla etkileşimi nedeniyle yazar için kendi de kutsallaşan hastalık.

Yaratıcıların çok güçlü ruhiçi çatışmalara maruz kalabildiğini saptamak olağanüstü bir şey değil. Otorite ve polis, kısacası toplum tarafından sıkıştırılmaktan, kapatılmaktan ve akıl hastalarına uygulanan tedavilere maruz bırakılmaktan müthiş bir korku duyduklarını da söylemek gerek. Sizin bizim gibi oldukları halde, kendilerine ilişkin patolojik bir imge, başının üstünde halesiyle lanetli bir varlık imgesi sunmak için türlü zahmetlere katlanan bazı yazarları saymıyorum. Aklıma, Artaud’yla meşgul olan psikiyatrları ezmek için toplu kalkışmaya girişen tüm o insanlar geliyor. Orada iki farklı şeyin birbirine karıştırılması söz konusuydu: Bir yanda, Artaud’nun tabi tutulduğu tedavilere meşru itiraz hakkı, öte yanda akıl hastalığının yadsınması. Artaud’yla ilgilenen psikiyatri tanıdım ve kesinlikle onun tarafından tedavi edilmek istemezdim. Hastalık ile yaratım arasında bir bölünmenin gerisinde, sanki yaratım hastalıktan korunabilirmiş gibi üçüncü bir

* Freud’un iki yazısında kullandığı kazan hikâyesinden türetilmiş bir deyim. Freud’un hikâyesi özetle şöyle: A, B’den bir kazan ödünç alır. Kazanı iade ettiğinde, B kazanın delinmiş olduğunu söyleyerek A’yı suçlar. A’nın savunması şöyledir: Birincisi, ben B’den kesinlikle kazan ödünç almadım; ikincisi, B’den ödünç aldığımda kazan zaten delikti; üçüncüsü, kazanı zarar görmemiş halde iade ettim. -ç.n.

sav var. Ama yanlış anlama edebiyatçılar arasında da olabiliyor. Bildiğim en dokunaklı durumlardan biri, Artaud ile Jacques Rivière arasındaki mektuplaşma. Rivière, Artaud'nun elyazmasını alıyor ve şöyle yazıyor: "İyi, iyi ama şurada burada değiştirilmesi gereken bazı ufak tefek şeyler var..." Artaud'nun buna yanıtı: "Beni anlamıyorsunuz, bir virgül bile değiştiremem." Rivière'in düşündüğünün tersine, söz konusu olan edebi bir iletim değil, çürüyen ve acısını haykıran bir bedenin musallat olduğu uyumsuz bir ruhun ürünüdür. Bu paradoksu kabul etmek gerekir ve şimdi ağzımdan birilerini isyan ettirecek bir şey çıkacak: Çok büyük yazarların önemli bir kısmının en temel kaygısı edebiyat değildir. Edebiyat, zihinsel uğraşlarının hakiki nesnesi olan ruhiçi gerçekliklerinden bir şeyler iletmeyi denemek için bir araçtır (başka araç bulamamışlardır).

Bu cümle Artaud'nun durumuna tam olarak uyuyor; Proust ve Genet için de aynı şeyi söyler miydiniz?

Proust için evet, söyledim. Tanrı biliyor ya Proust için bir ton şey yazıldı, ama gerçekten bir sonuca varmak lazım ve o sonuç, *Yakalanan Zaman*'dır. Proust'un takıntısının, bunun nasıl işlediğini öğrenmek olduğu anlaşılıyor. Yazının değil, ruhsal yaşamın. Genet için bir şey diyemem çünkü onu yeterince tanımıyorum, yine de bana öyle geliyor ki bu onun için de doğru.

Neden Proust'un da, başka birçokları gibi, her ikisine de takıntılı olduğu söylenemesin?

Kendimi yanlış ifade ettiğimi fark ediyorum. Kısmen ortaya attığım düşüncelerin biraz şematik ve kışkırtıcı niteliğinden kaynaklanıyor bu. Yazar kişiliğinizin isyan etmesini anlıyorum. Önemli olan yanlış anlamaları önlemek. Bu tartışmada, biçim ile içerik arasındaki o eski polemik geriden dönüşünü görmeye gerek yok. Bakın, ben once düzeltilmiş ve değişiklikler sonra okunamaz hale

gelen baskı provalarını, o müthiş yazı çalışmasını görmezden gelmiyorum. Proust öncelikle yazardır, tamam, ama yazısı ne istiyor? Ruhsal yaşamının derinliklerinden bir şeyleri geri getirmek istiyor. “İade etmek” istediği şey bu. Ruhsal yaşam ile yazı arasında ayırım yapılabilir mi? Birçok yapıtta, birbirine geçen ilmekleri ayırt etmek neredeyse imkânsızdır. Belki yazının ruhsal yaşamının, kısaca yaşam dediğimiz şeyin ruhsal yaşamından farklı olduğunu ekleyebiliriz. Yazı, Saint-Simon’dan, Chateaubriand’dan, Balzac’tan beslenen Marcel’i ele geçirir, ona sahip olur, o da oradan geçmek zorunda olduğunu bilir. Ama amacı yazılı cümle ya da yapıt değildir, “gerçek” amacı, içinde taşıdığı, anlamadığı ve “ruh” denen şeydir. Ressam için de aynı şey geçerlidir. Ressam resim tarafından ele geçirilmiştir ama, bir kez daha, aradığı şey, ruhun oluşturduğu renk ve desendir. Müzisyenler için de aynı şey. Başka bir deyişle, nasıl bilimin nesnesi fiziksel gerçeklikse, sanatın nesnesi de ruhsal gerçekliktir. Sanatta, arayan kişi ve arayışın nesnesi birdir. Benim edebiyatçılar karşısında sahip olduğum avantaj, Proust’un bize ruhsal yaşamın işleyiş biçimini kafasında nasıl canlandırmaya çalıştığını anlatırken ne demek istediğini anlayabiliyor oluşum.

Proust Yakalanan Zaman’da, “Biliminsanı için deney neyse yazar için de izlenim odur,” diyor. Bunun Freud ile Proust arasındaki yaklaşım farkının iyi bir tanımı olduğunu düşünüyor musunuz?

Bu cümleyle tamamen hemfikirim ama ben bunu biraz farklı bir biçimde söylemeyi deneyeceğim. Proust ile Freud arasında ortak bir yan olduğunu düşünüyorum, o da ruhsal yaşamın en eksiksiz biçimde gerçekleşmiş halinin yüceltme olduğunu düşünmeleri. *Yakalanan Zaman’da* bu çok kolay saptanabilir durumda. Bir gün, Proust sanırım bir dizi ağaçtan oluşan bir manzarayla karşılaşır ve bu manzara onda ne bir şey uyandırır ne de bir şey hatırlatır ona. Kendi kendine, bu her şeye rağmen tuhaf, eskiden bu manzara bana çok şey anlatırdı, der. Birkaç gün sonra yine aynı yer-

den geçer ve o zaman her şey yeniden tetiklenir. İstemsiz belleğin önemi, izlenimin bir zihin çalışması içerdiği olgusunun tek tanığı olmasıdır; bu izlenim de, yazdığı zaman –bastırılmış olan geri döndüğünde– Proust’un içsel olarak gerçekleşen çalışmaya ilişkin belli bir kavrayış edinmesini sağlar. Sorunuza dönecek olursak, Proust’un haklı olarak tamamen aynı şey olduklarını söylediği duyarlılık ve imgeleme özgü bir niteliktir bu.

Zihin meselesine gelince, burada yine, bir zihnin hasta olduğunu, bir zihnin sağlıklı olduğunu ya da olmadığını söylemenin anlamsız olduğunu söyleyen Winnicott’la karşılaşırız. Öyle bir şekilde üretilmişiz ki, özellikle de analiz söz konusu olduğunda, zihinsel aygıtımızın bize en büyük hizmeti sunduğunu söylemeye gerek yok. Bu bağlamda, inceleme nesnesi ne denli cansız dünyaya aitse, zihnin o denli çok çalıştığını çalışmalarımda göstermiştim. Ama zihin asla, duyarlılığın da dahil olduğu birçok başka yön içeren bir ruhsallık kıtasından ibaret değil. Ve bugün, bilimdeki ilerlemeler nedeniyle, zihnin ruha hükmettiği, ona denk olduğu ya da onu ikame ettiği iddiası söz konusu. Buna inanan naif insanlar da var. Ama Tanrı’ya şükür hâlâ soğukkanlılığını koruyan ve yazılan şeyin şu ya da bu olmasının nedenleri hakkında aydınlanmamızı sağlayacak olan şeyin, beyin görüntüleme tekniği olmadığını anlayanlar da var; her ne kadar bunu gösteren incelemeler yapılırken kan akışında bir artış saptanıyor olsa da. Psikanaliz ile geri kalan arasındaki sınır tam da buradadır. Ve psikanaliz bir duygusal olan bir de imgesel olan vardır demekle yetinmez, tüm bunların dayandığı temel dürtü ve türevleri, yani arzu, fantazm, vb. olduğunu da söyler. Zihinsel performans ile sanatın yaşamı arasında bir uyumsuzluk, bir mesafe, hatta bazen bir uçurum olduğunu saptayan ilk kişi ben değilim. Bu birbirleriyle iletişim kurmadıkları anlamına gelmiyor. Ama nihayetinde, bu işleyişin onların söylediği gibi gerçekleştiğine ikna olmamız için indirgemeci nörobiyologların geliştirdiği savlardan başka savlar gerekecek.

Proust “sanat duygusu”nun “iç gerçekliğe boyun eğmek” olduğunu söylüyor; bu boyun eğmek sözünde mazoşist bir içerik görüyor musunuz?

Buna mazoşizm denebileceğini sanmıyorum. Freud, analizde bazen neden işlerin yürümediğini anlamaya çalışırken şöyle diyor: “Analiz edilenin, kendi içinde ne olup bittiğini gözlemlemeye kendini verecek cesarete sahip olması gerekir.” Boyun eğmek budur. Analizin temel kuralının kabul edilmesidir; içinde bir şeylerin olup bittiği ve sizin o şeylere yolu kapatmak ve onları eleştirmek yerine, onlara razı olmaya başladığınız anlamına gelir bu.

Burada “boyun eğmek” sözüne aktif bir yananlam veriyorsunuz, sanki gidip bakmak gibi...

Divana yattınız mı, gidip bakmazsınız, gelmesine izin verir ve olup biteni gözlemlersiniz. Boyun eğmek budur. Proust’un, “iç gerçekliğe” dediğini unutmayın. Bir anı istemsiz bellekten çıkıp geldiği zaman, bu kesinlikle bir yeniden doğuştur çünkü o anının artık var olmadığı, unutulmuş denizinde batıp gittiği varsayılmıştır. Ama eninde sonunda, *Yakalanan Zaman*’da olduğu gibi, unutulmuş kaçılmaz. Aynı şekilde, uykudan uyanıp da gece gördüğünüz rüyayı hatırlıyorsanız, “ne şans!” Ama denizde batmadan kalmış bir adacıktan ibarettir o.

Henry Canavarla Yüz Yüze

“Tamamlanmamışlık” üzerine çok yazdınız, Henry James’in yapıtı konusunda da bundan söz ediyorsunuz...

Evet, Henry James’in yapıtı tamamlanmamışlık başlığı altına yerleştirilebilir. Yalnızca belirttik tamamlanmamışlık temasından değil, Henry James’de son derece karakteristik olan bir şeyden, cümlelerin ve konuşmaların asla sona ermediği, herkesin ötekini havada kalan sözlerini yakalayarak, daima muhatabın söylemek istemiş olabileceğinden başka şeyler söylediği o üsluptan söz ediyorum.

James’in novellaları (romanları çok farklıdır) Claude Lévi-Strauss’un *Mythologiques*’idir. Bir novella bir diğerine, o da bir başkasına gönderir, vb. Kısacası, sürekli bir dolaşım vardır, öyle ki tamamlanmamışlık fiili bir durumdur. Fiili bir durumdur, çünkü James’in kendisi de şu ya da bu temanın olanaklarını sonuna dek tüketmemiştir. “İnsan disiplinleri”nde rol oynayan tüm nedensellikler için de giderek daha çok düşündüğüm gibi, James’de temalar topluluğu, farklı anlatıların birbiriyle çeliştiği, birbiriyle birleştiği, birbirini tamamladığı, yankıladığı, vb. ağılardır.

James’in son novellaları arasında, Hoş Köşe¹⁰ ve Geçmiş Duygusu¹¹ da var. Tamamlanmamışlığı konu alan bir yazınızda, bu iki

10. Henry James, “Le Coin plaisant”, *Histoires de fantômes*, Aubier-Flammarion, 1970. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

11. Aynı yazar, *Le Sens du passé*, Editions 10/18, 1994.

anlatının temaları iç içe geçtiği için Geçmiş Duygusu'nun tamamlanmadığı varsayımını ortaya atıyorsunuz...

James kendi de bunun bilincindeydi. Defterleri buna tanıklık ediyor. *Geçmiş Duygusu*'nda, kahraman kendini İngiliz atalarından birinin portresinin karşısında bulur. Tuvale yaklaştığı anda, resimdeki kişi gözlerini kaçırır ve bakışlarını içe döndürür; başka bir deyişle, kahramanımız ısrarla yaklaşarak onu dikkatle incelemeye devam ederken, o kaçmaya çalışırcasına bakışlarını tablonun içine çevirir. O anda, portredeki kişi tuvalden çıkar ve bu kişinin tıpatıp kendisi olduğunu dehşetle fark eden kahramana doğru yürür. Aslında, anıtahtar yazılmamış olandadır. Neden? Çünkü *Hoş Köşe*'de benzer bir durum vardır ama burada, uzun zamandır her türlü karşılaşmadan kaçman hayalet birden ortaya çıkar ve miras bıraktığı yerlerin yeni sahibinin üstüne yürüyerek onu allak bulak eder. Kahraman bilincini yitirdikten sonra, başı sevdiği kadının dizlerinde uyanır. James'in, bir erkekle bir kadının yakınlaştığı bir sahne içeren nadir novellalarından biridir bu. Bu arada kadının adı –James'in kız kardeşinin adı ve erkek kardeşinin karısının adı gibi– Alice'tir ve kahramanı kurtaran onun varlığıdır. James'in seyrek olarak iyimser çözümlere yöneldiği düşünüldüğünde, bu *happy end* (mutlu son) istisnai bir sonuçtur. Hayaletin saldırganlığı ve sevilen kadın tarafından kurtarılma temasını daha önce de kullandığını bilen James, *Geçmiş Duygusu*'nda nasıl başka bir son hayal edebilirdi? Ben kendi adıma, bu novellanın sonunu yazamadığını çünkü hayal ettiği şeyin fazla korkunç olduğunu söyleyeceğim. Bunu başarması için, ölçülülük takıntısının hâkimiyetinden kurtulamayan Jamesvari yazının kendi içinde bir kopuş olması gerekirdi. Burada James kurtuluş, sığınmak, barınak türünden bir şeye izin vermeyen bir ses tarafından yutulmuş gibidir. Bu son yapıtta, kahramanı uzak bir yolculuğa davet eden kişi kadın olduğu halde, kurtarıcı kadının dengeleyici ağırlığı olmadığı takdirde “eşcinsel” yananlam fazla güçlü kaçacaktı. Bir tamamlanmamışlık biçimi daha.

Eşcinsellik James'deki bu ölçülülük takıntısını açıklamak için yeterli mi?

Yalnızca eşcinsellik değil, eşcinsellikle saldırganlığın bileşimi. Bu konuda, James ortalığı bulandırmaya çalıştığı halde, Apollon Galerisi Kâbusu büyük bir değere sahiptir. Yorumcularının gözlemlediği gibi, James, aktardığı bu rüyaya, hayatının “en dehşet verici ve en hayranlık uyandırıcı” rüyası gibi bir önem atfetmediği için, kâbus daha da değerli hale geliyor. Size anlatının bir özeti okuyorum: “Bu deneyim, güçbela seçilebilen belirsiz bir silueti, açık bir kapıdan geçerek, çok yüksek tavanlı devasa bir salon boyunca ani biçimde kovalamamla doruğuna ulaştı. Bundan bir önceki an, çaresizce ve tamamen sefil bir biçimde, kapının öbür tarafındaki sürgüye ve kapı koluna uygulanan kuvvetli basınca karşı omzumun ağırlığıyla savunduğum odayı terk ettiğim sıradaki ani telaşım (karşı konulamaz ama küçük düşürücü bir korkuya duyulan tepkinin öfke dolu bakışları) silueti dehşete düşürerek geri çekilmesine neden olmuştu. Bu krizin –hadi yüceliği demeyeyim– netliği, şu aydınlık düşüncede somutlaşmıştı: Kapıldığım dehşet içinde, sıçrayarak uyandığım o çok hoyrat ve kontrolsüz anda, o uyku içinde uykuda, yattığım yere doğru yöneldiğini sandığım o korkunç fail, yaratık ya da varlıktan daha dehşet verici görünüyordu olmalıydım. Açık kapıyı zorlayarak bir sıçrayışta harekete geçtiğim sırada, şimşek hızıyla algıladığım tepkimin zaferi olağanüstü bir şeydi ama bütün bu meselenin en önemli noktası, nihai idrakimin neden olduğu şaşkınlıktı. Bu doğrudan saldırı ve korkunç kasıttaki çok açık üstünlüğüm sayesinde, tamamen bozguna uğramış, tamamen şaşkına dönmüş, kendi kazdığı kuyuya düşmüş haldeki ziyaretçim, bu uzun perspektif içinde çoktan büzüşmüş bir lekeden ibaret kalmıştı [...].”¹²

James zihninde çakan bir şimşek sayesinde yeri saptıyor. Louvre'daki Apollon Galerisi. Apollon Galerisi'ne gittim ve De-

lacroix'mn tavan resmine (pionu yenen Apollon), bakılması gereken yerden, yani salonun ortasından baktım. Bu galeride, Fransız krallarının portreleri, aralarında burç işaretleriyle boylu boyunca sıralanır. Ortada IV. Henri vardır – Henri! Burçlar açısından, burası Aries ile Taurus'un arasındır. Aries Koç'tur –Henry James'in burcuydu– ve odasına girmeye çalışan davetsiz misafirle ilişkilendirilebilir. Eskiden savaşlarda kapılar koçbaşlarının yardımıyla kırılırdı. Kapı sahnesi, benzer bir mücadelenin temsil edildiği *Hoş Köşe*'de de vardır. Ve daha önce temsil edilmiş olduğu içindir ki James onu uyarlayabilmektedir. Yani hayalet ve kahraman, kâbusta olduğu gibi birbirlerine karşı omuz omuza mücadele eder, oysa *Geçmiş Duygusu*'nda mücadele yoktur. Mücadele örtüktür ama özellikle de düşünülemez, hayal edilemez, tanımlanamaz ve dolayısıyla, denebilirse, “yazılamaz” bir şeydir.

Didier Anzieu, Hoş Köşe'yi konu alan monografisinde,¹³ James'de halüsinasyon –ikiziyle karşılaşma– ile babanın hayaleti arasında bağlantı kuruyor. Aktarıyorum: “Bilinmeyen, anımsanmayan ama hep mevcut olan o sahnenin, babanın (yaşlı Henry James) psikolojik olarak çöktüğü sahnenin yinelenmesi, oğlun (genç Henry James, ismi dolayısıyla babanın ikizi), babanın yanında yaşarken kendisini de tehdit ettiğini hissettiği çöküşün büyüyle defedilmesi.” Öyle görünüyor ki James'deki tamamlanmamışlık noktalarını, ruhsal durumuyla başa çıkamadığı durumlarda bulmak mümkün.

Kesinlikle. Anzieu'nün analizi benimkiyle bağdaşır. Aslında hayalet, babayla büyükbabanın yoğunlaşmış bir biçimi. “Yedekteki Yaratılamayanlar”da,¹⁴ belli bir ruhsal çekirdeğe dokunulduğu zaman yaratıcı sürecin durduğunu gösterdim. Bu vesileyle, sadece şöyle bir değinip geçmek üzere, James'in novellalarının ana

13. Dider Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, s. 243.

14. André Green, “La réserve de l'incrédible”, *La Déliaison* içinde, a.g.y., Bölüm IX.

temalarından birini ele alma fırsatını değerlendirmek istiyorum: erkeğin kadınla ilişkisi. James kadınlara karşı hiç de sevecen değildir. Yapıtı, neredeyse vampire benzeyen, açgözlü kadın figürleriyle doludur. Bu kadınlar kendilerinden daha genç erkeklerle yeniden gençliklerine kavuşur, onların hayatiyetini kendi çıkarlarına yönelterek tüketirler. Evlat katline varacak derecede çıkarıcı, sahiplenici kadınlar, ya da gizli bir kurban ayininin rahibeleri. Onlar için hemen hiçbir şey bir arzu yarattığı, hele ki arzulanan bir yaratık olmanın önüne geçemez. James'in biyografî yazarı Léon Edel'in dediği gibi, "Kadın aynı anda sfenks, anne, bakire ve canavardır."¹⁵ Görünen o ki James yalnızca bir kadını, kuzini Minny Temple'ı sevmiştir. Temple ona karşı dostluk duyguları besler ama –Henry'nin (tıpkı William gibi) burada ayrıntısına girmeyeceğimiz bir sürü manevra sayesinde yırttığı– Amerikan İç Savaşı'na katılmış olan üniformalı kahramanların kendisini baştan çıkarmasına izin verirdi.

Bu çeşitli kadın figürleri arasından bazı karakterleri öne çıkarmak mümkün mü?

Bir Kadının Portresi, Güvercinin Kanatları ve Altın Kap'taki büyük kadın kahramanları bir kenara bırakacağım. Onların durumları, yer aldıkları romanların karmaşıklığıyla çok fazla iç içe. İki simgesel ve zıt figür, biri 1902, diğeri 1909 tarihli iki novelladan iki farklı portre seçmek istiyorum: *Ormandaki Canavar*¹⁶ ve *Keder Sırası*¹⁷; James daha sonra da yazmayı sürdürecektir ama artık novella yazmayacaktır.

Ormandaki Canavar'ın sfenksi May Batram ile Keder Sırası'ndaki alacaklı Kate Cookham arasındaki karşılaştırmadan ne gibi sonuçlar çıkarıyorsunuz?

15. Léon Edel, *Henry James, Une vie*, Seuil, 1990.

16. Henry James, *La Bête dans la jungle*, Seuil (Points), 1991.

17. Aynı yazar, *Le Banc de la désolation*, Gallimard (Folio), 2002.

Bu iki kadın kahraman bekleme konumuna yerleştirilmiştir; biri, May, güçsüz bir edilginlik içine, diğeri, Kate, güçlülük konumuna. May, John Marcher'in arzusuna bağımlıdır, Kate, Herbert Dodd'un kaderini elinde tutmaktadır. Ama bunlar, James'e mükemmel biçimde işlediği bir durumun kaynaklarını seferber etme fırsatı veren başlangıç konumlarıdır: tersine dönme. James'in en iyi novellası olduğunu düşündüğüm *Ormandaki Canavar*'da olumsuz macera¹⁸ olarak adlandırdığım şey üzerinde çok durdum. Bu novellanın kahramanı John Marcher, bir zamanlar tanıyıp artık neredeyse unuttuğu bir genç kızla yeniden karşılaşır ve bir ilişki kurar. Kız, Marcher'in onunla daha önce paylaştığı sırrı hatırlatır: Kaderinde, ormanda karşılaşacağı ve onu yere serecek olan bir canavarın sıçrayışına benzer, korkunç ve olağanüstü bir olay yaşamak olduğu duygusu. Marcher tüm yaşamı boyunca, sanki ona adanmış gibi bu sınava hazırlanır ve genç kadınla çok yakın bir ilişki sürdürür – ama tabii ki her türlü tensel temastan yoksun bir ilişki. Zaman geçer, hiçbir şey olmaz. May hastalanır, adam onun sonundan endişe duymaktadır. Hastalığı sırasında yeniden gördüğü May bir an kendini ona sunacak gibi olur. Adam kadının kendini ona açtığını fark etmez. Daha sonra, kadın ölmeden önce –önceden bilinen macera konusuna geri döndüklerinde– kadın adamı hayretler içinde bırakarak, beklediği ânın o fark etmeden geçip gittiğini söyler. Adam anlamaz. Başka bir deyişle, John Marcher'in gizini –duygusal sakatlığını– sezmiş olan May, adamın içinde taşıdığı ve nüfuz edemediği gizemin bizzat taşıyıcısı haline gelir. Kadın ölür. Yıllar geçer, adam seyahate çıkar. Mezarlığa gittiği bir gün, çok yoğun bir yasın derin işaretlerini taşıyan bir adamın görüntüsünden etkilenir. May'in mezarına yaklaşır ve tam o anda canavar –bilmeden içinde taşıdığı canavar– üstüne atlar ve düşmesine neden olarak, mermerin ayırdığı iki bedeni zorla birbirine yaklaştırır. Olması gereken olur. Dayatılan birleşme aynı

18. André Green, "L'aventure négative", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, c. XXXIV, Sonbahar 1986.
 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://ranfey.org>

anda hem cinsel doyumunu hem de ölümü çağırıştırır. Bir bekleyişin en dokunaklı anlatısıdır bu.

Keder Sırası görünürde zıt bir durumu ele alır. Bu novella yıkıcı bir bekleyiştten söz eder. Kate Cookham'a –ne isim ama!– evlilik vaat ettikten sonra sözünden dönen Herbert Dodd, Kate tarafından maddi bir tazminat ödemeye zorlanır. Bu karara boyun eğen Dodd ailesini, karısını ve çocuklarını sefaletle sürükler. Burada çarpıcı olan şey, Kate'e karşı çıkıp çıkamayacağı, isyan edip edemeyeceği ya da onun parasıyla ne yaptığını sorgulayıp sorgulayamayacağı sorusunu bile kendine sormayan kahramanın edilginliğidir. Çok ileride, karısı öldükten sonra Kate'i bulur. Her buluşmaları Dodd'da tereddütlere yol açar ama randevu saati yaklaştıkça bu tereddütleri aşar. Sonunda, Kate'in ondan aydan aya aldığı paranın tümünü onun adına sakladığını öğrenir; kendisinden talep edilen ve hiçbir koşulda tümüyle ödemesi mümkün görünmeyen dört yüz liranın, daha önce ödemiş olduğu iki yüz yetmiş lirası. Yani Kate onun iyiliği için bu şekilde davranmıştır: parasıyla kendisinin yapmayı beceremeyeceği şeyi yapmak için. Kate bunları söyleyerek, borcuna karşılık ödediği parayı faiziyle birlikte ona geri verir. Böylece, bu “tazminat” talebi, tam da Dodd kadının başkasını sevdiğinden kuşkulananırken, yarı anaç bir sevgi güdüsüyle gerekçelendirilmiş olur. Aslında, kadın bu parayı, Dodd ona evlilik teklif ettiği sırada onu geçindirebilecek varlığa sahip olduğunu söyledikten sonra almıştır. Tabii ki Dodd bunu inkâr eder. Nihayet, şimdi kadın ona ödediği tutarın beş katını geri vermektedir. Kadının onu ne kadar sevmiş olduğunu o zaman sezer. O andan itibaren durum tersine döner, sömürülmüş olmaktan kaynaklanan nefret silinir, karısı Nan'ın mezarının imgesi, sürekli bir şefkatin, sabrın ve bitip tükenmez bir acımasızlığın nesnesi olmuş olma duygusuna direnemez. Burada, seven kadının sahip lenici tutkusu onu dehşete düşürür. Geçmişteki acısının yaraları kapanmamıştır. Novellada yeni bir altüst oluş gerçekleşir: Bir sırada yan yana oturlurlarken borcun ödenmesi. Buraya dek, okur Herbert Dodd'un kederinden başka bir şey düşünmemiştir ve iş-

te şimdi Kate'in kederi gömüldüğü derinliklerden ortaya çıkmaktadır. Ayrılık ânı gelir. Birbirlerini bir daha asla görmeyecekler midir? Kuşkusuz, çünkü Kate, ötekinden –Herbert'in evlenmiş olduğu kadından– söz edilmesine katlanamamaktadır. Buna karşılık, Herbert'a göz kulak olma arzusunu gösterir ve şefkatli bir kol hareketiyle ona destek olur.

James'in yapıtında bekleyiş varlığını öyle güçlü bir şekilde hissettiriyor ki yazar için yazısının hareketinin zorunlu bir koşuluymuş gibi görünüyor. Sanki olayların seyri, özellikle de bir durumun çözümü, ancak ertelenerek gerçekleştirilmiş gibi; yaşam ancak ölümün kıyısında aydınlanabilirmiş gibi. Bu konuya ilişkin analiziniz nedir?

Bugün, Henry James'in eşcinselliğinden giderek daha çok emin oluyoruz. Ama ne olursa olsun, bu onun ruhsal kişiliğinin yüzlelerinden yalnızca biri. Henry'nin gizemi ancak Jameslerin aile ortamına yerleştirildiği zaman aydınlanıyor. William ve çok yakın olduğu ama babasının karanlık yazgısının etkisini taşıyan kız kardeşi Alice, Henry ve annesi Mary James'den oluşan bir aile. Aslında atalara kadar gitmek gerek, müthiş bir servet yapıp çok müs-rif bulduğu oğlunu mirasından yoksun bırakan büyükbaba Albanyli William James –muhtemelen *Hoş Köşe*'deki hayaletin modeli– gibi tam anlamıyla mitik figürlere dek. Fiziksel ve ruhsal olarak sakatlanmış birine dönüşen ve anaerkil yasa gereğince aileyi terk eden bu oğul, Henry'nin babasıdır. James'in novellalarının “tohumlar”ınm görüldüğü *Defterler*'in¹⁹ nasıl bir maden olduğu herkes tarafından biliniyor. Edebi gösterge olarak taşıdıkları değer üzerinde çok duruldu. Ama bu *Defterler*'de James'in gizlerini paylaşmaya giriştiği de oluyor. Bazı metinlerin ardından, açıklanamayacak derecede çokanlamlı, gizemli çarpı işaretleri geliyor. Bununla birlikte, “Kâğıt Üstündeki Sırlar” üst düzeyde

bir edebi duruş sergiliyor. Sadece birine değineceğim; 29 Mart 1905'te, Kaliforniya'da yazılmış olan ve birkaç ay önce New England'a gerçekleştirmiş olduğu ziyaretle ilgili olana. Şöyle anlıyoruz: Aşırı istilacı duyguları yazıya dönüştürmeden önce uzun bir kuluçka dönemi zorunludur. "Hiçbir şey kaybolmaz," diye yazıyor Henry. Bu bekleyiş, anıları sanatsal malzemeye, başka bir deyişle yazıya dönüştürecek olan uzun bir mayalanma bekleyişi-dir. Henry kendini sorgular: Kafasını kurcalayan, geçen süreden çok onu geçmişe dönmeye iten nedenlerdir – hele ki mutlu günleri anmak için dönmüyorken! Aradan uzun yıllar geçtikten sonra Minny Temple'ın ölümüne geri dönmesinin nedeni de budur. Ölümü ona anlatılmıştır çünkü öldüğü sırada Henry Avrupa'dadır ve her ayrıntıyı merak etmiş, çevresindekilerde kalan her izlenimi açgözlülükle öğrenmeye çalışmıştır. 1905'te, duygular ve heyecanlarla birlikte her şey geri döner. Şöyle yazar: "Cambridge'in tüm sevecenliği [metinde Fransızca: *tendresse*] pusudaki bir aslan gibi, daha doğrusu ürküterek kaçırmaktan korktuğum kuğuran bir kumru gibi yolumun üstünde" (*Defterler*, 356). En ağırı, ölümlerin hatırasıdır: "Hepsi içinde en yüksek ve aynı zamanda en derin nota, Cambridge Mount Auburn Mezarlığı'ndaki o asla unutulmayacak akşam saatinin anısı; uzun süre uygun ânı bekledikten sonra, sözcüklerimin anlatmakta yetersiz kaldığı bir grup mezara doğru tek başıma yürüdüğüm o an. [...] Aniden yaşadığım bir *aydınlanma*'dan fişkırان kutsanmış bir heyecan dalgasına kapıldığım o an, o saat. İşte o zaman oraya neden *geldiğimi* biliyor-muşum gibi geldi ve gelmemiş olsaydım, bunu kaçırmamanın ne kadar korkunç, ne kadar dehşet verici olacağını hissettim. Birden her şey gözüme doğru gibi göründü, her şey paha biçilmez gibi göründü. [...] Her şey oradaydı, her şey *gelmişti*, minnet, sessizlik, yabancılık, merhamet ve kutsallık ve dehşet, soluk kesen tutku ve gözyaşlarının getirdiği ilahi ferahlık." Bu bir kefarete ânı, William, Alice ve Henry'yi bir araya getiren bir sahnedir. William, Alice'in küllerini taşıyan kabın üzerine Dante'nin şu dizelerini yazdırmıştır:

*Dopo lungo esilio e martirio
Viene a questa pace*

Uzun sürgün ve azaptan sonra
Geliyor bu huzur

Bu dizeler Henry'yi öylesine allak bullak eder ki şunları yazar: "Uzun zamandır çekilen derin bir fiziksel acıyla beklenmiş bir şeyin karşısında, bir çeşit kaygılı şükran duygusuyla diz çökmek gibiydi. Ama neden ben bütün bu ifade edilemez, dibi görünmez şeylerin şahikası üzerine yazıyorum? Neden tüm bir geçmişin sonsuz merhametine ve trajedisine yaklaştığım anda kalem elimden düşmüyor? Karşısına çıkan sözle anlatılmaz her şey, yaşamın soğuk Medusa yüzünün önüne çıkardığı her şey, yaşanmış tüm hayat, hayatın tüm bölümleri karşısında âciz kalan zavallı kalem bunu yapıyor. *Basta, basta!**..."

James'in bu yönü size Proust'u düşündürüyor mu?

James'in ve Proust'un yazısı, bence haksız bir biçimde sık sık karşılaştırıldı. Her ikisinin de en ileri, en keskin ve bazen en acılı bilinç durumuna ulaşmayı kendine görev edindiği doğru. William James'in bilinç akışı kuramının yaratıcısı olduğunu unutmayalım.

Ama Proust ve James'in saklanma tarzları farklı. Proust kendisi hakkında ne kadar çok şey söylerse, o kadar kişisel olmayan bir düzeye ulaşıyor; Henry James'e gelince, o kendini yapıtının dışında bırakıyor; zaten biyografi yazarlarının işini imkânsız hale getireceğini açıkça söylemişti.

James'in, yazıda, özellikle de Geçmiş Duygusu'nda karşılaştığı o kopuş noktasına bir an için dönelim...

Bu kopuş noktası, ruhsallık tarafından katlanılabilir olan şeyin kopuş noktasıyla ilişkili. James'in bu durumla çok kez karşılaştı-

ğını ama geçip gittiğini söyleyeceğim. Sadece orada... artık katlanamıyor. Ölümünden az önce, James'in bir hezeyan geçirdiğini de hatırlamak gerek: Kendini Napolyon'un yerine koyarak mektuplar yazdırıyordu. Deniyor ki "Ateş yüzünden! Hastalıktan!" Elbette, ama neden başka bir durum değil de bu yaşanıyor. Bu, normal ile patolojik arasına su sızdırmaz bir sınır çekmenin bir biçimi. İnsan sormak istiyor: "Peki ya yazı, yazıyı bunun içinde nereye yerleştiriyorsunuz?" O zaman, tabii ki, normalin tarafına diyecekler. Ki bu saçma. Burada söz konusu olan, sizi çok uzaklara sürükleyebilecek özel bir ruhsal işleyiş. Bir önceki söyleşide Artaud'nun durumundan söz ettik; Artaud için, melek ile canavar arasında, sürekli müzakere edilen, hangi tarafa düşüleceğinin bilinmediği tam bir savaş söz konusu.

Müzakere derken, sizce Proust eşcinselliğiyle nasıl müzakere etti?

Söylememiz gereken şu (ve klinik çok ciddiye alındığında, bu klinik için de doğru): Eşcinsellik herkesin ruhsal yaşamında müthiş bir yer işgal eder ve bunun da iyi bir nedeni var, Freud gösterdiğinden beri, Oidipus'ta her zaman eril ve dişil olmak üzere ikili bir özdeşleşmenin var olduğunu biliyoruz. Yine de bu kafa karışıklığına yol açıyor. Yargıç Schreber'in eşcinselliğinin ya da yüceltilmiş eşcinselliğin, aynı cinsiyetten birinin bilinçli biçimde eş olarak seçilmesiyle yaşanan eşcinsellikle hiçbir ilgisi yok.

Yazı için de bu bir o kadar doğru: Yazar eşcinsel davranışlar betimlese bile, bunlar bir psikopatoloji ya da psikanaliz incelemesinin içeriğiyle karşılaştırılamaz. Proust'un eşcinselliğini yeniden kendi bağlamı içine yerleştirmek gerekir: Faubourg Saint-Germain.

Yakalanan Zaman'da, Proust'un eşcinsellikten en iflah olmaz heteroseksüeller gibi çok büyük bir hor görüyle söz ettiği bir pasaj var. Sokakta bir gölge görür, kim olduğunu anlamaz, tahminde bulunur, yaklaşır, Charles'tir. Yazar, eşcinsel ve belirtmek ge-

reki ki, özellikle de mazoşist bir eşcinsel olan Charlus'ü tanımadan önce, bu özel cinsel tercih konusunda son derece olumsuz sözler sarf eder. Charlus'ün sivri şahsiyeti o evrene egemendir. Çünkü Charlus çelişkilerini son noktaya dek götürür. Birçok şeyi kendinde bir araya getirir: Aristokrasinin kaymak tabakasından biri olmak, beğenileri ve görgü kurallarını yargılama konusunda en üst merci olmak, davranışlarındaki tüm insanlığı hor görmeye varan o aşırı incelik, mazoşist tutkusunun köleliği konumunu alnının akıyla taşıma kaygısındaki o acımasız sinizm, kötü muameleye maruz kalmasına neden olan hoyratlığı arayışındaki kararlılık, düzenli olarak bayağılıkla iştigal, aşağılanmasına neden olan açının peşinde asla tatmin olmayan bir arayış, devamlı olarak kendisini alçaltan ilişkilerin peşinden koşma. İnsanın kendini kurban olarak sunduğu bu kadar saldırganlığın, başarılı biçimde gizlediği bir öbür yüzü olsa gerek. Bütün bunların ardında, doyurulamaz bir kefaret arzusu olmalı.

Beni tamamen hayrete düşüren sahne, Charlus'ün yaşadığı ayrılığın ardından çok mutsuz olduğunu fark eden ve onun Morel'e duyduğu aşkı bilen Marcel'in, Morel'e yaklaşıp şunları söylediği an: "Gidip baronu görmelisiniz..." Diğeri sözlerine, "Evet, belki" diye başlar, sonra giderek kararsızlığa kapılır ve sonunda gitmemeye karar verir. Marcel sorar: "İyi ama neden?" Morel yanıtlar: "Çünkü beni öldürmesinden korkuyorum." Burada olağanüstü olan, Proust'un birkaç sayfa ileride, Charlus'ün ölümünden sonra bulunan bir mektuptan söz etmesidir. Bu mektupta Charlus, Morel onu görmeye gelseydi onu öldüreceğini açıkça yazmıştır.

Bu sahnede size bu kadar özel biçimde çarpıcı gelen nedir?

Sahnenin gücü, dışarıya yönelik tutumlar ile, "Yoluna girmesi için parmağımı bile kıpırdatmayacağım, ben ona ait değilim, biri gider biri gelir" şeklindeki o üslup ile, sapkınlığın ötesine geçen ve neredeyse hezeyanlı bir tutku niteliğindeki şey arasındaki tezattan kaynaklanır. Bireyin, ona sunulmuş, verilmiş olan şeyin

artık bir başkasına ait olabileceği düşüncesine kapılmasına yol açan o tutku. Katlanılmaz bir duygudur bu: Korkunç bir yara ve aşağılanma. Morel'in korktuğunu okuyunca, insan kendi kendine evet diyor, korkuyor, öldürülmekten korkuyor, olabilir. Bu yaygın bir fantazm, ama –diğeri onu hiçbir zaman ölümle tehdit etmediği halde– doğrulandığı zaman, sözcüklerin ötesinde yer alan sezgisel bilgi, ruhsal düzeyde gerçeklikle doğrudan temasa girdiği zaman, o zaman gerçekten etkileniyorsunuz. İşte bu yüzden yazının edebi olmayan bir şeye dokunduğunu söylüyorum.

İyi de edebiyat nedir ki?

Edebiyat denen şey yazıdır.

Yazının ruhsal sezgiden nasıl ayrılabilceğini anlamıyorum.

Bunu anlamıyorsunuz ama size, yazı sanatının kendi içinde değerlendirilmesi gerekir, dendiğinde anlıyordunuz. Bunun kural olduğu bir çağ vardı. Geçenlerde benzer bir şeyi, resimde nesneyle ilişki yanılması düşünmüştüm. Resim konusunda işler genellikle daha basit gibi görünüyor. Özellikle de resim kalitesinin değerlendirilmesi, artık resmin temsil ettiği varsayılan şeyle bağlantılı olmadığından beri. Bu yaz hayatımda gördüğüm en güzel sergilerden birini gezdim: Rembrandt'ın otoportreleri. Ne bir *Gece Devriyesi*, ne de *Yahudi Geline* gibi hayranlık uyandırıcı şeyler olan bu yapıtların önünde çakılıp kaldığınız ve bu otoportreleri ve evrimlerini izlediğiniz zaman, şeyle ilişki yanılmasına kapılıyorsunuz, ama sözcüklerle ifade edemeyeceğiniz bir olay gerçekleşiyor, o da hissedilen heyecan. Bana, ressamın gerçek nesnesinin, dış görünüşü değil ruhu olduğu izlenimini bu otoportreler kadar hissettiren bir şey yok. Tanımlanamayan ve resim nesnesi ile gerçek nesne arasında her türlü benzerlik ya da benzerlik yanılması düşüncesini aşan şeydir bu. Her yaşta resmedilmiş farklı otoportreler gözlerimizin önüne serildikçe, allak bulak oluyoruz, ruhun geçirdiği o dönüşümlerle bir iletişim duygu-

su yaşıyoruz. Sonuncu ve en heyecan verici versiyon, Rembrandt'ın en yaşlı olduğu zamanki nihai girişimi. Burada ressam, acımasız gerçekçilikten, düş kırıklığından, çaresiz kederden oluşan ve bizzat resim yapma girişiminin nafileliği duygusuna dek giden o akıl sır ermez karışımı elde ediyor.

Jackson Pollock'ı ya da Kandinsky'yi çok severim ama benim için, Rembrandt'ın otoportreleri ya da Tiziano'nun çıplakları gibi, gösterilenin es geçilmesinin kesinlikle imkânsız olduğu bazı benzersiz karşılaşma anları vardır. Sonunda, neden başka yerlerde gösterilenin es geçildiğini anlayıverirsiniz; çünkü tümüyle gözünüzden kaçır. Dil onu geri getirmez, metaforik eşdeğerler onunla ilgili hiçbir şey söylemez, duyguya geri gönderildiğinizi söyleme olanağım da yok, çünkü sözle anlatılamaz olduğu sonucunu çıkarmak için bunu söylemek bizi hiç de daha ileriye götürmez. Bu bir sığınaktır; bir zorluk var, onunla yüzleşmek gerek, onu tanımak ve mümkünse aşmayı denemek gerek. Bu, edebiyatta incelikli bir biçimde işler. Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inin sonunda, Frédéric, Madam Arnoux'ya duyduğu ilgiyi artık yitirdiği anda, Arnoux'nun ona kendini verişini okuduğunuz zaman, hiçbir üslup mükemmelliğinin tüketemeyeceği bir şeye dokunursunuz. Ve ben bu noktada kendi alanımı savunarak, eğer burada doğrudan yakalanamayan bir şey varsa, ona psikanaliz yoluyla dolaylı olarak yaklaşılabilirliğini öne sürüyorum; psikanaliz bunu başarır demiyorum, fazladan bir adım atar diyorum.

Kitaplarınızda zaman zaman, bazı biyografik öğeler ile yazarın yapıtı arasındaki ilişkilere değiniyorsunuz. Puşkin'den söz ederken de bunu yapıyorsunuz ama belli bir temkinle. Bu temkinin nedeni ne?

Çünkü kafalar karışık. Biyografi sorununun ilginç olmadığını söylediğim zaman, akıp giden bir yaşamın sürekliliğini göstermeye çalışarak tuzağa düşme riskini reddetmiş oluyorum. Söz konusu olan, biyografiden ziyade, hayal edilen yaşam.

Yazılan hakkında akıl yürütürken, sıradan yaşamın öğeleriyle aynı öğeleri kullanmak saçma çünkü yazıda bilinçdışına, yoğunlaştırmalara, yer değiştirmelere, simgeleştirmelere, vb. çok daha yakınız. Temkinle ilgili soruya gelince: Eğer biyografi sorunu sizi ilgilendirmiyorsa, kitabı kapatın, çalışmam onsuz da olabilir. Eğer daha fazlasını bilmek istiyorsanız, alın size yaşam ile yapıt arasındaki ilişkiyle değil, başka bir şeyle ilgili bir bakış biçimi. Pe ki neden? Çünkü atalara, I. Petro'ya, Puşkin'in Prenses Golitsina'yla ilişkilerine, vb. uzanıyorum. Bütün bunlar Freud'un örtük denklemiyle bağlantılı: Algıyla bellek birbirini dışlar ve bellek bilinçdışı sistemdir. Ama bilinçdışı sisteme göre belleğin, bilinç üzerine temellendirilen bellek anlayışlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Zamanı bilmez, yoğunlaştırmalar, yer-değiştirmeler gerçekleştirir, yani bellek eşittir ruhsal çalışma.

O halde, sözünü ettiğiniz temkin, en basit ifadeyle, karşılaşmayı beklediğim isyanla bağlantılı olarak açıklanabilir – bu da benim yanılısamamış çünkü kimsenin kılı kıpırdamadı. Şunu söylemenin bir biçimi bu: “Görüyorsunuz, başka türlü ele almak koşuluyla, yine de yapacak bir şeyler var.”

Örnek olarak Puşkin'den *Boris Godunov*'u alalım. Bu oyundaki en olağanüstü şey, tarihsel olarak çarın oğlunun Boris tarafından öldürülmediği bilindiği halde, Boris'in katil olarak gösterilmesidir. Ama fikrin dramatik gücü öylesine büyüktür ki Musorgski'nin tüm zamanların en büyük müzikal yapıtlarından birini yazmasına imkân vermiştir. Ve dramatik versiyon, yani fantazmatik versiyon seçimi haklı çıkmıştır. Ama bu Aristoteles'ten beri bilinir: Kurgu, gerçeğe yakın olandan çok daha ikna edicidir. Bonnard, meselenin hayatı resmetmek değil, resme hayat vermek olduğunu söylerdi.

Sevdiğiniz ve hakkında yazdığınız yazarlara; Proust, Conrad, Puşkin, James ve Borges'e göz atarken, çarpıcı bulduğum genel bir eğilim saptadım: duygunun varlığı ama duygusallığın hiç olmaması.

Cümlelennzin ikinci bölümüyle hemfikirim, bu bana tamamen uyar ama belki de Winnicott'ın duygusallıktan tiksindiğini söylediğini bilmiyorsunuz. Yine de söylediklerinizde bir düzeltme yapacağım izninizle. Hep söylüyorum, ben duygu insanı değilim. Duygudan çok söz ederek, duygunun olmadığı tüm kuramsal ve kavramsal üretimler konusundaki bir eksikliği, bir boşluğu kapatmakla yetindim; özellikle de duygudan vazgeçtiğini iddia eden yapısalcılığın gelişme döneminde. Çünkü duygunun eksik olduğu yerde, pek fazla bir şeyin değeri yoktur. Yine de ben diğerlerine karşı bir duygu savunucusu filan değilim. Sadece duyguya yerinin geri verilmesini talep ediyorum. Ve ille de bu terimlerle tanımlanmam gerekseydi, ben dürtü insanı olduğumu söyledim. Dürtüsel olan, duyguyu dahil etme zorunluluğu getirir.

Ve bu noktada Borges'e katılıyorsunuz...

Kesinlikle. Borges örneği biraz üzerinde durulmayı hak ediyor çünkü edebi olanın önceliği tartışması hep yeniden gündeme gelecek. Bu açıdan Borges'in yapıtı özellikle ilginç çünkü öyle bir bilgi bütünü üzerine kurulmuş ki, uzmanlar, özellikle de Caillois, neyin doğru neyin yaratılmış olduğunu öğrenmek, teyit etmek için çok zaman harcadı. Caillois'nın bunu yapmak istemiş olmasına denecek bir şey yok! Ama Borges'in amacının tam da bu ayrımın yapılamaması olduğunu tümüyle anlamış gibi görünmüyor. Kısacası, anlamadığı şey, gerçekliğin bilgi ve hayal gücü belli bir doruğa vardığı zaman ürettiği ve başyapıtların bu şekilde yaratıldığı. Var olmayan başyapıtlar yaratılır. Borges'in *Ficciones*'i ne olağanüstüdür! *Don Kişot'un Yazarı Pierre Ménard*'ı, ya da Babil Kütüphanesi'nde yaşayan ve oradaki kitapların bilgiye mi yoksa hayal gücüne mi dayandığını bilemeyen o adamı ele alalım. Borges şöyle yazıyor:²⁰ “*Don Kişot*'a ilişkin, unutmama ve kayıtsız-

20. Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, c. 1, Gallimard (La Pléiade), s. 472. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

lıkla basitleşmiş olan genel anım, pekâlâ yazılmamış bir kitabın daha önceki belirsiz imgesine denk olabilir.” Ve yazı için doğru olan, yazının ötesindeki yaratıcılık için de doğrudur. Bence Borges’ten alınacak büyük ders de budur. Bununla birlikte, edebiyatın değerini hiçbir şekilde düşürmediğim konusunda son derece ısrarlıyım. Edebiyata saygı duyuyorum, hayranım ve onu seviyorum. Ama edebiyatın gösterdiği şey şudur: Yazı, yazıyı her tarafından aşan bir ruhsal gerçekliğin sancılar içinde doğurduğu çocuktur; ve mesele –yazının gerek söyledikleri, gerekse de söylemedikleri arasından– o “yazılamaz” olan şeyin ne olabileceğine ilişkin belirsiz bir kavrayış edinmektir.

Söyledikleriniz bana Proust’un bir cümlesini hatırlatıyor: “Hakikatin ovalarını verimli kılmak için taşan o dil Nil’i.”

Evet, ama burada hâlâ dil düzeyinde kalıyorsunuz. Malzeme ile yapıt arasındaki ilişki, daha önce sözünü ettiğimiz o diyalektik ilişki de var. Malzemeler yansız değildir. Yazıya malzeme olarak hizmet eden dil, aynı zamanda sıradan iletişimin temel aracıdır. Dilin alışlagelmiş kullanımı ile edebiyat arasındaki mesafeyle, formların ortaya çıkışı ile resim arasındaki mesafe aynıdır. Bunun bir karşılığının olmadığı tek şey müziktir. Doğal seslerin dünyası bizi müzikal dile sokamaz.

Geçenlerde Daniel Barenboim genç yorumculara şöyle diyordu: “Sesin var olmadığını kafanıza iyice yerleştirin; ne zaman bir ses yaratsanız, her defasında sessizliği kesintiye uğratiyorsunuz.”

Müzik benim için öylesine mutlak bir gizem ki ondan söz etmekte tereddüt ediyorum. Konuşma cesareti bulamamamın nedenlerinden biri de, müziğe çok tutkun olmama rağmen, nota okumayı bile bilmiyor oluşum. Yine de bazı şeyleri çarpıcı buluyorum. Tanrı’ya şükür, artık orkestra provaları gibi paha biçilmez belgelerden yararlanabiliyoruz. Beylet, seksen dokuzuncudan başlayarak ye-

niden alalım... Yukarıdaki üçüncü klarnetin biraz geriden geldiği izlenimi edindim... sonra şu pasajda biraz daha hızlı...” Böyle bir durumda, düşünen kişinin sadece orkestra şefi olduğu ve çalgıcılarına tamamen mekanik işaretler verdiği izlenimine kapılıyorsunuz. Giriştiği yorumları müzisyenleriyle önceden paylaşan bir orkestra şefi hiç görmedim. Buna karşılık bir tiyatro provasını ele alalım, bununla hiç alakası yoktur. Neden? Çünkü gösterilen aynı değildir.

Freud müziğe sağırdı. Bunu nasıl açıklıyorsunuz?

Bu soruya bir yanıtım yok. Söyleyebileceğim tek şey, 1895’te, Viyana’da bunun her şeye karşın abartıldığının altını çizmek... Ayrıca *Schreber Vakası* gibi bazı yazılarında,* Mozart’ın bir bestesine anıştırmalar olduğunu söyleyebilirim. Ama bunlar en hafif deyimle ikincil göndermeler. Freud’un lehine söylenebilecek tek şey, duygunun yerini ihmal etmediği. Şundan da eminim ki, ritmin, hareketin, yeğninliğin rolünü vurguladığına göre, duygunun müzikal olanla bir ilgisi olduğunu düşünüyordu.

Bu kendini korumanın bir yoluydu demek size saçma gelir mi?

Hayır, saçma gelmez. Hatta oldukça muhtemel görünüyor. Freud’un dilin, dolayısıyla edebiyatın evreninde ve temsilin, dolayısıyla resmin evreninde kendini daha rahat hissettiği doğru. Müzik ona kuramsal temel sunmuyordu. Freud’un, meslektaşları, arkadaşları, öğrencileriyle yaşadığı bazı düş kırıklıklarıyla sınanan, kesinlikle çok derin bir duyarlılığa sahip olduğunu biliyoruz. Bu pekâlâ bir çeşit körleşmeyle el ele gidebiliyordu. Freud’u asla her şeyi bilen biri olarak hayal etmemek gerek. Meslektaşlarıyla ve çevresindeki insanlarla ilişkilerinde, belki de ortalama bir insan-

* Bkz. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Saffet Murat Tura ve Banu Büyükkal, Metis, 6. Basım, 2017. <https://rantey.org>

dan daha kördü. Yani, dehasının bu düzlemde yer almadığını görebiliyoruz. Ama Freud için müziğin yerinin ne olduğunu kavramak için yapıtına daha derinlemesine girmek gerekir ve korkarım o zaman birçok okur yolunu kaybettiğini hisseder. Freud, 1920'ye dek haz ilkesinin önceliğini temel alarak çalışır. 1920'den başlayarak, kesinlikle acıklı bir keşif yapar: Haz ilkesinin çuvalladığı durumlar vardır, haz ilkesinin yerleşmesinden önce gelen bir şey vardır. Bu şey de dürtüsel hareketin bağ kurma etkinliğidir: Müziği orada aramak gerektiğini düşünüyorum. Ritimler, tempolar, müzikal öğeler arasındaki ilk bağlarda aramak gerek. Size söylememe gerek yok, belki yazısız toplumlar var ama müziksiz toplum yok.

3

Define Avı

Yazı ve genel olarak sanat üzerine –size araştırmacı ile araştırma nesnesinin tek olduğunu söyleten– düşünceleriniz, dil üzerine çalışmalarınızla kesişiyor. Size göre bilinçdışının hiçbir şekilde “dil gibi yapılaşmadığını” düşünecek olursak, burada Lacan’la fikir ayrılığınızın önemli bir noktasıyla karşılaşyoruz. Dil ile ruhsal gerçeklik arasındaki ilişkiler sorununa geri dönebilir misiniz?

Aşına olduğum bir durumdan, analizden başlayalım. Hastadan, ahlaki ve akılcı bir sansür uygulamaksızın, aklına ne gelirse –saçma ve tuhaf görünen şeyleri bile– söylemesini isteriz; her şeyi söylemesini ama hiçbir şey yapmamasını. Burada söz konusu olan nedir? Alışılmış olmayan koşullarda, akla gelen her şeyi söz pratiğine taşımak. Ve sadece bu sözden (kabul ediyorum, söz dışı yananlamlarıyla birlikte), bir yorum için gereken çıkarımlar yapılacaktır ve yorumun kendisi de sadece söz yoluyla ifade edilir. Bununla birlikte, hiç kuşku yok ki hastanın sözü ile analistin yorumu arasına, sözün ötesinde ya da berisinde, bir ruhsal özellikler topluluğu girer: Şeylerin temsilleri, duygular, dürtüsel hareketler, bilinç dışı fantazmlar, vb. Başka bir deyişle, (bilinçli) söz ile (önbilinç aracılığıyla bilinç dışından beslenen) yorum arasında, bilinç dışı ruhsallık devreye girer. Özetle söz, konuşmanın devamında devreye giren bilinç dışı ruhsallığı uyarmıştır. Ve tüm bunların söze çevrilmesi gerekmiş olsa da, söze yabancı başka işle-

yiş rejimleriyle ilgilidir bu. Tüm bu çalışma, ruhsal olayların akışını ve sözle bağlantıyı engelleyen dirençlere yol açmadan gerçekleşmiş değildir.

Şimdi başka bir durumu, masa başında oturan yazarın durumunu düşünelim. O da bir kısıtlama kuralına, her şeyi yazılı söze indirgeme kuralına uyar. Yazılı söz dışında kendini ifade etme hakkı ya da olanağı yoktur ve kendisi yapmadığı takdirde, kimse yazdıklarını yorumlamaz. Ama yazar, hastadan farklı olarak –özel durumlar dışında– çağrışımın kendiliğindenliğine teslim olmaz; tam tersine, en iyi işlenmiş, kendisi için ya da kendine göre en iyi yazı arayışındadır. Bununla birlikte, yazdığı sırada dirençlerle karşılaşır, çoğunlukla sonuçtan tatmin olmaz, yazdıklarının üstünü çizer, düzeltir, yeniden yazar. Bu tatminsizlikte ne vardır? Sadece başarılı bir biçime ulaşmanın güçlüğü mü? Bu ideal biçim neye tekabül eder? Yanıtlamak için, bu ideal biçim ile o normu karşılamayan başka bir ifade tarzı arasında ilişki kurmakla yetinmek mi gerekir, yoksa tam anlamıyla biçime değil onun açıkladığı varsayılan şeye ait olan başka bir şey mi dikkate alınmalıdır? Ve sonucun kendisiyle bir uzlaşmaya yol açması gerekmez mi? Ruhsal yön olarak adlandırdığım bütün bu yön yazıyı sarar, yazının vermesi, anımsatması, telkin etmesi, sezgisel olarak kavranmasını sağlaması gereken şey bu yöndür. Bu durumda, diyorum ki, bazı yazarlar için bu yön öncekinin önüne geçecek ya da her durumda, onu ikinci plana atar gibi görünecektir.

Başka bir deyişle, analiz edilen kişi bilinçdışının hareketini işlenmemiş halde geri verirken, sizin kendi sözlerinizle, “bilinçdışı tarafından işlenen” yazar, “karşılık olarak bilinçdışını işler.”²¹

Serbest çağrışım ile işlenmiş yazının aynı zemine gönderme yaptığını söylemek paradoksal gibi görünebilir. Sarsıcı olan da bu-

21. Bkz. André Green, “Ecrire la psychanalyse”, *Nouvelle Revue de psychanalyse* içinde, Sonbahar 1977, s. 60.

dur. Biçimsel arayışlarında, dile ait olmayan o gerçeklik düzeyine ulaşmayı hedefleyen yazarlar da var kuşkusuz. Ama bazı yazarlar, ruhsallığın sahnesinde olan bitenle diğerlerine göre daha fazla uğraşır çünkü onlarda bilinçdışından önbilince doğru bir geçirgenlik vardır. Bilinçdışının varlığından habersiz oldukları zaman bile, içlerinde nereden geldiği bilinmeyen ve onları içeriden kateden fenomenlerin gerçekleştiğini bilirler. Her yazar, aslında herhangi biri gibi, kendisine neyin musallat olduğuna dair bir fikre sahiptir ve onu açıklamak için nedenler bulur. Ama içlerinden bazıları, içlerinin bu basıncına daha zorlayıcı bir biçimde maruz kalır. Örnek olarak Proust'u ya da Artaud'yu almamın sebebi de işte bu, çünkü son okumalarım bana onları düşündürdü, ama yalnızca onlar yok tabii.

Esas olan, yazının ya da resmin ya da başka sanat biçimlerinin birer dolayım, birer aracı olduğunu anlamak. Araç değil aracı diyorum çünkü bu son terim aracılık ettiği şeye göndermede bulunuyor. Yine de söz konusu olanın, amacın hizmetindeki araçtan ibaret olduğu düşünülemez. Aracı da hizmet ettiği dava tarafından dönüştürülür. Herkes edebi iddia taşıyan mesajlar, mektuplar hatta bazen yazılar yazar, ama yazıyı hayatının görevi olarak görenler, yazıyı edebiyata dönüştürmüşlerdir. Edebi yazıya girmişlerdir.

Öyleyse bilinçdışıyla bağlantı ne? Freud'un sözcük temsili ile şey temsili arasında yaptığı ayırım bize yardımcı olabilir – özellikle de Freud'a göre bilinçdışının yalnızca şeylerin temsillerinden oluştuğunu hatırlayacak olursak. Dolayısıyla söz ve yazı bilinçdışından dışlanmışlardır. Yazarın giriştiği şey o define avıdır, dilin beslenmek için ihtiyaç duyduğu dilsel olmayan şeyin peşine düşmektir. Daha da ileri gideceğim: Yazının onsuz hiçbir şey yapamayacağı şeyin. Yazar, sözcüklerin ifade edemeyeceği bir ruhsal gerçekliği düşler.

Analizdeki bir yazar, aynı anda iki tutumu uzlaştırma işinin içinden nasıl çıkar?

Yazarlarla yaşadığım analiz deneyimi bana gösterdi ki birlikte çalışmanın bilinçdışından su yüzüne çıkarmayı başardığı her şey yazının hizmetine girmiştir, yaşamın değil. Bu bazen dikkat çekici ama öngörülemeyen sonuçlara yol açıyordu. Çalışmanın bazı evrelerinde, yaratıcı çalışmanın durduğu olurdu (tüm yazarların analizle ilgili korkulu rüyası). Çoğunlukla geçici bir şeydi bu, geçiyordu da. Hastalarımın biri, yaratıcılığının kaynaklarından söz ederken şöyle derdi: “İçimdeki o şey artık şarkı söylemiyor.” Bir diğeri ise şunu söylerdi: “Böyle bir yolculuktan çok şey umuyordum. Bana hiçbir şey getirmede.” Siz bunu, “Hiçbir şey yazmadım” diye anlayın. Yazı serüveninin, bilinçdışını ve önbilinci yöneten ilişkilere tabi olduğu anlaşılıyor. Edebi yaratım, sonuçları üzerinden değerlendiriliyor. İnceleniyor, masaya yatırılıyor, yorumlanıyor, analiz ediliyor. Ama eleştiri hiçbir zaman yazarla ilgili o soruyu kendine sormuyor: “Bunu yazmak ona ne yapıyor?” Lojistiğe ilişkin bu ayrıntılar onları ilgilendirmiyor.

Anlatmak istediğim, yazı çalışması düzlemine paralel olarak, ruhsal çalışmaya ait olan ve yazı çalışmasının olanaklarını belirleyen bir başka düzlemin var olduğu. Zorunlu olan ama yeterli olmayan koşul, o koşul olmadan, doyurucu bir sonuç üretmesi gereken şey hiçbir şey üretmiyor.

Yazar için ikili bir manevra mı söz konusu: Harekete geçmek ve o hareketi yeniden yaratan bir başkasını yaratmak?

Dil (yazılı) aygıtının içinde bu dönüşümü sağlaması gereken ruhsal aygıt, kendi çatışmalarına, gereksinimlerine, uzlaşmalarına, vb. bağlı olarak açılıp kapanıyor. Yazar sonucun tanığı. Açılışı harekete geçirmek, yazı tarafından dönüştürülecek olan ruhsal akımı serbest bırakmak için hiçbir şey yapamıyor. Orada seyirci olarak var. Kendini zorlamak hiçbir işe yaramıyor; yok edilmesi gereken kötü bir çalışma üretmekten başka bir yere götürmüyor. Bu açılış ya da kapanış hareketleri neye bağlı? Söylemesi güç. Bu yazarları tedaviye aldığınızda, kimi zaman tahminde bulunuyor-

sunuz, bazen seziyorsunuz ama durum her zaman böyle olmuyor. Analitik alışveriş bile yakalayamıyor bunu. Sonra bir gün, haber vermeden geri dönüyor. Ben yazının analiz tarafından kısırlaştırıldığma hiç tanık olmadım. Buna karşılık, binlerce kaygıdan mustarip olup analiz serüvenini denemektense, savunmalarına asla dokunulmaksızın, acılarını saklamayı tercih eden birçok yazar gördüm. Bunun nedeni, nevroz dahil olmak üzere ruhsal ekonomilerine dokunmaya cesaret edilecek olursa, bu dengenin artık yazmalarına izin vermeyeceği korkusuydu.

Sadece aklıma gelenleri sayacak olursam, Proust, James, Conrad ve Beckett gibi yazarların iyi biyografileri yazıldığından bu yana, yazıya girişin, şti ya da bu anda, çeşitli biçimlere bürünen korkunç acılara eşlik ettiğini saptıyoruz. Organik lezyonları olmayan işlevsel tipte somatik hastalıklar, kaygılar, depresyon, yazıdaki karakterlerle özdeşleşme, hatta bazen hezeyan, vb. Burada yazarlara ilişkin romantik bir bakışa teslim olduğum söylenecektir. Tek yaptığım, başkalarının, biyografi yazarlarının saptadığı şeyi ortaya koymak. Hepsinin durumu farklı: Proust sonuna dek çalışarak ölüyor, James 1910'daki ağır bir krizden sonra önemli hiçbir şey yazmıyor; Conrad bir depresyondan sonra yapıtının gerilemesine tanık oluyor. Bazıları iyileşiyor, bazıları iyileşmiyor. İntiharlar da var. Bu neden kaynaklanıyor? Herkesin çatışmalar yaşama ve hasta olma hakkı var. Bunun için yazar olmaya gerek yok. Benim varsayımım bu yazarların yazılarından hastalandıkları. Açıklayayım. Artık yazamadıkları için hastalanıyor değiller. Bu sadece sonuç. Yazma arzusunun içlerinde kımıldattığı, yüzeye çıkardığı şey yüzünden, gömülmüş, bastırılmış olanı diriltten ve kışkırtıldıktan sonra, yazı malzemesi haline gelmedikçe onlarda huzur bırakmayan şey yüzünden hasta oluyorlar. Burada söz konusu olan genel bir durum mu? Bu soruya yanıt veremem çünkü bölük pörçük bilgilere sahibim. Ama okumalarımnda o kadar çok örnek birikti ki onları dikkate almadan edemem. Kuşkusuz hastalığın daha açık bir biçimde algılanabildiği durumlar var. Artaud, Proust (astımından söz etmiyorum), Celan. Ama bu tür etkiler daha sınırlı

ve kısmi olduğu zaman bile, ruhsallığın bütününün altüst olduğu ve çatışmanın ilk kurbanının yazı olduğu fikri kendini dayatıyor. Altını çizmek istediğim şey, çatışmanın istikrarsız dengeleri olduğu ve bu dengelerin, artık edebi yaratıma serbest alan bırakmayacak bir biçimde bozulabileceği.

Biçim ve içerik sorunu, bu anlamda tek ve aynı muharebede özetleniyor. Bu muharebenin de neredeyse körüklenmesi söz konusu.

Evet, görülüyor ki her yazar yazısıyla çatışmalı ilişkiler sürdürüyor. Bununla birlikte, teke tek savaşta düşmanla yüzleşerek açıkça meydan okuma cesaretini gösterenler var çünkü yazılarının birinci nesnesi, –bilinçdışı– ruhsal yaşamın kendisi. Ölüm ayırıcaya kadar. Savaştan kimin galip çıktığını söylemeye gerek yok. Öne sürdüğüm şey, yazının başarısının değerlendirilmesi değil, yazının bedeli. Ve bana öyle geliyor ki, çalışmanın bilinçli amacı biçimsel başarı olsa da, bu bedel biçimsel başarı arayışının ötesine geçiyor. Bence çalışmanın gizli yüzü, benliğinin derinliklerinde, belleğinin derinliklerinde, geçmişin yaralarının derinliklerinde, acılarını neredeyse öldürmüş ve uyandırmış olan şeyin derinliklerinde arayışa çıkarak onları yazıya çevirmek.

Yüceltme ve Yaşamın Reddi

*Olumsuzun Çalışması'nda,*²² *yüceltme ile bastırma arasında diyalektik nitelikte bir ilişki olduğunu yazıyorsunuz.*

Öncelikle, *Olumsuzun Çalışması'nda* yer alan yüceltmeyle ilgili o yazının nasıl ortaya çıktığını anlatmam gerek. Diğerlerinden sonra kaleme aldığım bir bölüm. Şunu söylemeliyim, bu yazının derlemede yer almasını önemsememin nedeni, olumsuzun çalışmasının yalnızca patolojiyle ilgili olduğunun düşünülmesini engellemektir. Olumsuzun çalışmasını, tam da yüceltme gibi “soy-lu” olarak adlandırılan etkinliklerle ilişkilendirmek benim için önemliydi. Daha önce, *Mahrem Delilik'in*²³ bir bölümünde, idealizasyonla ilişkileri açısından değindiğim bir konuydu yüceltme. Freud'un çeşitli konumlarını yeniden ele alırken (özellikle Leonardo da Vinci çerçevesinde ve ölüm dürtüsü varsayımına dek), yüceltme üzerine yazan yazarlar tarafından hiç sözü edilmeyen bazı metinlerini çarpıcı buldum. Bu metinlerin temel bir önem taşıdığını düşündüm. 1920'den başlayarak, Freud'un konumlarında tam bir altüst oluşa tanık oluyoruz. 1920 öncesinde, Freud'un yü-

22. André Green, *Le Travail du négatif*, Minuit, 1993. Bkz. “La sublimation: du destin de la pulsion sexuelle au service de la pulsion de mort”, s. 289.

23. Aynı yazar, *La Folie privée, Psychanalyse des cas limites*, Gallimard, 1994.

celtmeyi dürtünün toplumsal açıdan en değerli yazgılarından biri olarak, nevrotik çözümle karşılaştırıldığında bir çeşit kurtuluş olarak gördüğü izlenimi ediniyoruz (her ne kadar bir bireyin, çok gelişmiş yüceltme kapasitelerine sahip olabildiği halde, nevroza karşı o kadar da korunaklı olmayabileceğini tecrübeyle bilsek de). Yüceltme, övgüye değer, saygın bir görev, kültürel değerlerin paylaşımına aracılık ettiği için takdir edilen bir görev olmakla birlikte, dürtünün bir yazgısıdır. 1920'den önce, Freud için yüceltme kuramının amacı, insani yazgıların çeşitliliğini birleştirmektir; yazgılar vardıkları noktada farklılaşır ama temelde aynı noktadan çıkarlar. Freud bununla, dürtüsel yaşamın dışında doğması ve özel bir ruh asaleti ya da ruhsal yaşamın istisnai bir niteliği sayesinde gelişmesi mümkün, yüce olarak tanımlanan üstün etkinliklerin var olmadığını göstermek istiyor. Dolayısıyla temel önerme şu: kökler aynı, gelişme biçimleri farklı. 1920'den sonra, yüceltme konusunda geliştirdiği düşünce son derece gözü pek. Freud'dan bağımsız olarak, yüceltmenin bazı sonuçları bana her zaman çarpıcı gelmiştir – hani şu yüceltilmiş etkinliği hayattan daha önemli hale getiren sonuçlar. Bir genelleme yapmak mümkün değil ama çalışmaktan ölen çok sayıda sanatçının durumu da bunu gösteriyor ve ben bunun bir tesadüf olmadığına gittikçe daha çok inanıyorum. Ölüm bu yazarları çalışmaya dalmışken yakalamış değil; yapıtları, yaşamın şarkısını söylüyor bile olsa, önemli bir ölümcül boyut taşıyor.

Bu noktada yüceltmenin karşılığını, yani ölüm dürtüsüyle ilişkisini ima ediyorsunuz...

Gerçekten de mesele bu. 1920'den sonraki konumu üzerine bula bildiğimiz bazı alıntılarda, Freud yüceltmeye başka bir gözle bakar gibi görünüyor. Son metinleri, yüceltmenin ölüm dürtüsünün işi olabileceğini ima ediyor. Yani yüceltme illeti insanı kemirebilir. Sadece yüceltmeyi “illet” olarak nitelemek bile başlı başına bir programdır. Geç dönemine ait bu anlayışta, bir zamanlar bi-

linçdişına yapılan vurgu, sanki biraz dürtüden yana yer değiştirmiş gibi. Yani, vahşi ve zaptedilemez karakteri içinde dürtü, güçlü olduğu kadar karanlık bir yaşama isteğiyle özdeşleştirebileceğimiz, Eros kavramı gibi bir kavrama enjekte edilebilecek bütün o güçle dolu olan dürtü, tersine dönebilir. Eros'u toplumsal açıdan çok yüce amaçların hizmetine sokmak için olsa bile, onun kaba gücünü zayıflatan her şey, o yaşamın hareketini bir şekilde frenleyerek, onu ölüm dürtülerinin tarafına kaydırır. Şöhretin doruğuna çıktıkları anda intihar eden bazı sanatçıların durumu tam da budur. *Olumsuzun Çalışması*'nda sözünü ettiğim Nerval gibi, ama ayrıca Virginia Woolf ya da Nicolas de Staël gibi birçok başka sanatçı... -- onların intiharlarında, kendi yapıtlarına ilişkin olumsuz yargılarıyla ilişkilendirilmesi gereken özel bir şey var, okurların ya da izleyici kitlesinin övücü değerlendirmeleriyle tamamen uyumsuz olan kendi yargılarıyla. Bu yaratıcılarda neredeyse melankolik bir kendini suçlama sistemi söz konusu. Tüm intiharların aynı tutumla açıklanamayacağı kesin ama sözü edilen durumlarda, yapıtın ve yapıtın gördüğü takdirin, acının hafiflemesini sağlamadığı ya da yaşamak için bir sebep vermediği izlenimi ediniyoruz. Yapıt başkalarının gözünde ne kadar güçlü ve güzel olursa olsun, o başkalarının fikri önemli değildir; sanki hepsi yalancı, dalkavuk ya da ehliyetsizdir. Aslında, yapıt Ben idealinin yargısı nezdinde bir hiç olarak algılanır; iptal edilemeyen bir yargıdır bu, çünkü mutlak bir değere sahiptir. Bu noktada sanatsal ben ideali, Eros'u ve yaşam sevgisini yutmaya dek varır. Kendi kendine koyduğu erişilmez amacı elde etmeyi başaramadığı zaman, intihar sanatçıya Ben idealiyle barışmanın tek olanaklı biçimi olarak görünür. Kendi yok oluşunu arzulayarak liyakatsizliğinden arınır. Sergilenmiş olan yetersizliğinin utancını siler. Gittikçe, tüm sanat biçimlerine ve tüm sanatçılara uygulanabilen ortak bir düşünceden yola çıkarak bir genelleme yapma fikrine daha çok direnç gösteriyorum. Benim kavradığım şey, yaşama ve yaratma arzusu ile içsel bir sabotaj gücü arasında bitmeyen bir savaş; sanat başkalarının gözünde yetkin olsa bile sanatçının kendi gö-

zünde zayıf kaldığına göre, yalnızca sanatını yetkinleştirmenin zorluğundan kaynaklanmayan bir sabotaj gücü bu. İntiharın dışında başka trajik sonlar da var, bir hayatı mahvetmenin yolları tükenmez: alkol, uyuşturucu madde, kumar. Bir zamanlar düello. Bu durumların hepsinde, ölümcül depresyonlar çoğu zaman aynı kökene sahip. Dolayısıyla, yapıtın aynı anda hem yaratıp hem öldürdüğü anlaşılıyor.

Yine Olumsuzun Çalışması'nda, "Mazoşizmin, ideali baştan çıkarmaya çalışmak için yüceltmeyi yeniden cinselleştirmesi de mümkündür," diyorsunuz. Bu düşünceyi açar mısınız?

Freud mazoşizmin ahlakı yeniden cinselleştiren şey olduğunu söylemişti. Ahlak üstbenin bir ürünü olarak ortaya çıkar ve üstbenin kendisi de kişisel olmayan bir süreç yoluyla oluşur: O evrede ahlaki tutum, özel bir kişinin, ebeveynin ya da başkalarının yargısını aşar. Mazoşizmin, ideali baştan çıkarmaya kalkışmak için yüceltmeyi yeniden cinselleştirmesinin mümkün olduğunu söylediğim zaman, yapıt çalışması paradoksu içinde, ideale yaranmak için neredeyse peşine düşülen bir çeşit acı boyutu, "küçük başarı"yı reddeden bir talep olduğuna işaret ediyorum. Hani derlerdi ya, "Shakespeare olmak ya da olmamak." *Ölü Canlar*'ın ikinci bölümünde ne olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Neden? Çünkü melankolik bir yapısı olduğu bilinen Gogol, bir din adamının eline düştü ve adam ona yazdıklarının hepsinin dine aykırı olduğunu ve onu Tanrı'dan uzaklaştırdığını anlattı. Sonuç, Gogol hepsini yaktı.

Yüceltmede, cinsel amaçların sapması ile cinsellikten arındırma arasındaki farktan söz ediyorsunuz...

Evet, bu kavranması oldukça zor bir şey. Cinsel amaçların sapmasını örneklemek için Tiziano'nun çıplaklarından birine bakmak yeterli. Daha şehvi, daha cömert, daha çarpıcı bir erotizm

yok. Ama kimse Tiziano'nun tuvallerindeki kişilerle yatmaya can atmaz... Burada, görüntünün erotizmi sürdürme biçiminden ileri gelen bir tersine çevirmeye denk düşen bir şey var. Cinsellikten arındırma başka bir şey, o yüceltmenin ötesinde yer alıyor. Freud söylüyor: Cinsellikten arındırma, libidinal uyarımı narsisistik uyarıma dönüştürmenin bir biçimi.

Narsisizme yatırıldığı düşünülen bir libido mu?

Narsisizmin kendisi de bir libidonun ürünü, ama ben'e ayrılmış bir libidonun.

Cinsellikten arındırma ölüm dürtüsüyle daha mı çok ilgili?

Kuşkusuz, Freud'un yüceltmeyle ilgili son görüşlerinin anlamı bu. Cinsellikten arındırma devreye girdiği andan itibaren, zorunlu olarak ölüme teslim edilmiş bir alan var.

Yunan ya da Shakespeare tiyatrosunda özellikle bir yüceltme figürü olarak gördüğünüz bir figür var mı?

Sanırım bir tane var, *Fırtına*'daki Prospero. Burada durum nedir? Prospero krallığını terk etmiştir, onu hükümdarlık etme yükünden geçici olarak kurtaracağım umarak, tahtını erkek kardeşine bırakmıştır. Oysa beriki, onun yokluğundan faydalanarak yerini alır ve vekilliği garantilemekle yetinmez. Shakespeare, Caliban'ın ağzından özetle ne der? Kitaplarını alın elinden, kitapları olmadan o bir hiç. Prospero, bilgi ve sihir için dünyadan vazgeçmiş olan karakterdir. Shakespeare'in tiyatrosunda yüceltme uğruna iktidardan vazgeçişin başka örnekleri de var. Genellikle bunun sonu iyi olmaz. Bununla birlikte, bu Prospero figüründe, çok görünür olmayan ve kanımca bütün bu meselenin merkezinde yer alan başka bir yön de var. Miranda evlilik çağıma gelmiştir, artık bir karar vermek gerekmektedir. Dolayısıyla, ondan ayrılmak ve ona

layık bir koca bulmak gerekecektir. Oysa *Kral Lear*'de olduğu gibi burada da baba, kızının gitmesine razı değildir. Olayların bu yönünü öne çıkardığım zaman, bana diyorlar ki: “*Fırtına* bu değil!” Karşı çıkmıyorum, ama tıpkı bir inci gibi, bunun da değeri başlangıçtaki önemsiz tohumdan değil, salgılardan kaynaklanıyor. “*Kral Lear*’den *Fırtına*’ya”²⁴ başlıklı bir yazıda, psikanalist Ella Sharpe, çocuk Shakespeare’in, bir süre zarfında “çözülmüş” olan bir çeşit felaket, bir iç trajedi yaşamış olduğu varsayımında bulunuyor. Kısaca, *Lear* trajedi için neyse, *Fırtına*’nın onun perimrası ve komedi olarak eşdeğerini ya da karşılığını temsil ettiğini düşünüyor. Zaten iki oyunda da kelimenin sözlük anlamıyla fırtına vardır. Analiz, yüceltilmiş durumları bayağı durumlar düzeyine indirgemekle suçlanıyor. Kanımca, bu bir bayağılaştırma değil, herkesin aynı sorunlarla karşılaştığını, aslında bu sorunların ancak onları yaşayanlar için önemli olduğunu söylemenin bir biçimidir; bütün meselenin, tam da o hikâyenin ruhsallığımızı esinlediklerinin ruhsallığımız tarafından inşa edilmesinden ibaret olduğunu söylemektir, zenginliği de bundan kaynaklanır. Psikanalizin amacı, Freud’un kendisinin de bayağı, yineleyen ve tekdüze olduğunu kabul ettiği bilinçdışı içerikleri açığa çıkarmak değil, bunlardan başlayarak son derece gelişmiş ve karmaşık biçimlere, elbette herkesin kendine özgü sanatı sayesinde tamamen gizlenmiş olan o biçimlere ulaşana dek gerçekleşen bütün çalışmayı görmektir.

Psikanaliz karşısındaki özel bir direnç biçimini açıklıyor bu. Hiç analiste gitmemiş biri çıkıp bir başkasına şöyle diyor: “Psikanalize gitmelisin”, diğeri de yanıtlıyor: “Neden? Annemle yatmak ve babamı öldürmek istediğimi öğrenmek için mi? Zaten biliyorum bunu.” Belki biliyordur, ama bunun nereden geçtiğini bilmiyor. Bunun nereden geçtiği bilinmediği andan itibaren de hiçbir şey bilinmiyordur.

Mahrem Delilik'te “idealin zorbalığı”ndan²⁵ söz ediyorsunuz. Prospero karakterinde her şeyden önce o ölçsüzlük, idealin o zorbalığı yok mu?

Kendini daha çok düşünmeye ve bilgi arayışına adan Prospero'da bir ideal ölçsüzlüğü olduğunu söyleyemem. Çevresinde Ariel ve Caliban vardır ve Caliban'a davranış biçimi tamamen gizemlidir. Octave Mannoni, Caliban üzerine yazarken, koca bir sömürgeleştirme anlayışının –*Fırtına*'nın bütününde– çoktan var olduğunu gösterdi. İdealin zorbalığını akla getirebilecek başka Shakespeare karakterleri var. VI. Henry geliyor aklıma. VI. Henry acımasız karaflar almakta zorlanan dindar bir kraldı, inancına aykırı tutumlara itilen Hristiyan bir kral. Ama hepsinden önce Hamlet geliyor aklıma – özellikle de yokluğunu duyduğu baba figürünü, öldürülen babasına dair kendi oluşturduğu imgeye uygun olarak idealleştirmesi. Nihayet, idealin zorbalığının uç halleriyle Conrad'da karşılaşılıyor. Conrad'ın her zaman bıraktığı izlenim şudur: Güvenilirliğe dair tüm niteliklere sahip –özü sözü bir, arkadaşlarının değer verdiği, hasımlarının saygı duyduğu, erkeksi değerlere sadakati her şeyin üstünde tutar gibi görünen– bir karakter, ideallerine ihanet ediyorsa, bu çoğu zaman, ortada bir kadın olduğu içindir. Kendimi kaptırıp “âşık olduğu” bir kadın diyebilirdim, ama belki de “aklı başında kararların verdiği sükûneti kaybetmesine yol açan” bir kadın demek daha doğru olur. Kahraman her durumda ne yapılması gerektiğini bilir ama sonra... Sonu kötü biten ve pek az şeye dayanan küçük bir manevra gündeme gelir. Bazı durumlarda bu tamamen aşırıdır. Aklımda *Gölge Hattı*²⁶ var (bu yapıt üzerine belki yazacağım); Conrad'ın, bu yapıtı oğluna, denizlere açılmaya karar veren oğluna ithaf ettiğini unutmamak gerek. Bu romanda karşılaşılan sorun ne? Sıtma gemiyi kırıp geçiriyor, insanlar tam anlamıyla açlık ve susuzluktan

25. Bkz. Bölüm VII, “L'idéal: mesure et démesure”, s. 255.

26. Joseph Conrad, *The Shadow Line*, 1917.

ölüyor, bundan sorumlu olan kişi de süvari. Nasıl mı? Geminin sefere çıkabilecek durumda olması için gereken bütün ayrıntıları kontrol etme zahmetine girmemiştir. Bütün kaptanların gemide sakladığı kinin kavanozunun içeriğini denetlememiştir. Oysa bir kadına çılgınca âşık olan önceki kaptan, kinin stoğunu bu kadın için satmış ve fark edilmesin diye yerine beyaz bir toz koymuştur. Bu kaptan gemide tüm vaktini sevdiği kadının fotoğrafı karşısında keman çalarak geçirmiştir ve Conrad'ın kadınla ilgili çizdiği portre kesinlikle ürkütücüdür. Süvari kendini neyle suçlamaktadır? O ayrıntıyı ihmal etmiş olmakla: kavanozda gerçekten kinin olup olmadığını kontrol etmemiş olmakla. Güvenmiş ve yanılmıştır. Son derece modern ve net bir ahlaka sahip olan Conrad'da bu durumla tekrar tekrar karşılaşırız. Modernidir, çünkü inançlı değildir, aşkın bir niteliğe atfedilen değerlere bile inanmaz. Nettir, çünkü kurtarıcı yanılsamalara, örneğin devrimci yanılsamalara teslim olmayı reddeder.

Yine de bir ayrıntıyı netleştirmek isterim. Conrad'ın biyografisini yazanlar hayatındaki tüm olayların şan şeref dolu olmadığını bilir. Sözgelimi ima ettiği gibi aşkla ilgili bir düş kırıklığı yüzünden değil, bir kumar borcu yüzünden intihar girişiminde bulunduğu şu Marsilya olayı var. Denizciliğe başlamadan önce oluyor bu. Conrad vicdanlı, güvenilir, saygı duyulan bir denizci. Buna karşılık, ticari denizciliğe kabul edilmek için verdiği bilgilerde şu ya da bu başlık altında bir sürü yalan olduğu ortaya çıkarıldı: Denizlerde geçirdiği süre, üstlendiği sorumluluklar, vb. Anlaşılan, amaca (sefere çıkmak) giden her yolu mubah görmüş. Yalanlar ve yanlış bilgiler önemli değil. Ama denizde başka bir şey oluyor, görev her şeyden önce geliyor. Denizcinin onuru hiçbir zaafa yenik düşmüyor.

*Kadının ve arzunun Conrad erkeğinin hayatını istila etmesinin temsil ettiği kargaşa tehdidi ile denizde görev ahlakı, bütün bunlar sizi özellikle ilgilendiren bir novellada fazlasıyla mevcut: Talihin Tebessümü.*²⁷

Evet, *Talihin Tebessümü* Conrad'da paradigmatik bir yer işgal eder.

Olay örgüsünü birkaç sözcükle hatırlatalım. Dönencelere yakın güzel bir adaya uğrayan kaptan iki kişiyle, Jacobus kardeşlerle karşılaşır. İki kardeş dargındır. Birinin iyi bir ünü vardır, diğeri için aynı şey söylenemez. Kaptanın dikkatini çekecek olan –her türden gizem ve önyargıyla çevrili– bu ikinci kardeştir. Gemi levazimatçısı olan ve sirkteki bir at cambazıyla gayrimeşru bir macera yaşamış olduğu söylenen bu Jacobus, evinde belki de o yasağın meyvesi olan gözlerden saklanan bir genç kıızı barındırmaktadır. Öyküden büyülenen kaptan bu vahşi genç kızla tanışmak için sabırsızlanır ve onu yakalayan ve aşan bir öykünün içine sürüklenmiş bulur kendini. Okuyorum: “Her gün geliyordum, heyecanlı, mahcup, ateşli; onun yanındayken varlığımı eşsiz bir duyum sarıyordu [...], sonunda yalnızca düşkünleşme yol açacak gizli bir günah gibiydi, kölesi olanı mahveden ve altaltan herhangi bir madde alışkanlığı gibi.”

İzin verirseniz özetinize bazı ayrıntılar ekleyeceğim. Conrad'ın yapıtında bunun da dahil olduğu bazı anlatıların kişisel bir deneyime dayandığı bilinir. *Talihin Tebessümü*'nde atladığınız bir nokta var. Kaptan kıyıya çıktığı zaman, Jacobus kardeşlerden biriyle, gemi ihtiyaçları tedarikçisi olan Alfred'le ilişkiye geçmekle görevlidir. Ona başvurmak kaptanı zaten rahatsız etmektedir ama armatörlerinin hizmetinde olduğu için buna mecburdur. Onu görmeye gider ve görüşme kötü geçer. Neden? Çünkü adamın çalışana kötü muamele ettiğini fark eder. Kabalığından rahatsız olarak, ona hakaret eder, onu tartaklar ve çekip gider. O zaman ikinci Jacobus'la, vazife gereği mecbur kaldığı gemi ihtiyaçları tedarikçisiyle temasa geçer. Ondan mal tedarik etmek zorundadır. Ve gizemli nedenlerle, o adam, Ernest Jacobus, kaptanı kim-

senin asla ayak basmadığı evine davet eder. Kaptanın ilk ziyaretinin tersine, ikincisinin bir gerekçesi yoktur. Özetle, kaptan onu az çok tutsak durumdaki kızıyla tanıştıracak olan bu sevimli ve kibar diyebileceğim Jacobus'un tuhaf evrenine sızar. Tanışma hemen gerçekleşmez, Jacobus önce kaptanın çevreye alışmasına izin verir ve ona büyük miktarda patates satmayı önerir. Bu alışveriş teklifi süvaride bir rahatsızlık yaratır, kesinlikle öncekiyle aynı nitelikte bir rahatsızlık değildir bu, ama aynı yoğunluktadır. Jacobus'la alışveriş yapma fikri onun için çok tatsızdır ve ahlakına aykırıdır. Başlangıçta bu teklifi, "kesinlikle imkânsız" diyerek reddeder ama sonra o genç kıızı görür ve yavaş yavaş onun büyümesine kapılmaya başlar. Neden? İlk neden kızın yabancı olmasıdır. Üstü başı dökülmektedir, paçavralar içindedir, sefil bir yaşamı vardır, uygar bir kadının çekici yanlarından hiçbirisi onda yoktur.

Ama yazarın betimlemelerine göre yine de çok güzeldir...

Evet, çok güzeldir ve tüm zamanını kafasına erkek nefretini sokmaya harcayan bir halanın himayesindedir. "Bütün erkekler namussuzdur" vb. genelgeçer ifadelerle erkek nefreti ve korkusu. Sonra süvariyle kız arasında bir şeyler olur. Kendiliğinden, ziyaretlerini gittikçe sıklaştırmaya başlayan süvariye kız şöyle der: "Peki ama neden geliyorsunuz?" Daha ileri giderek şunu da ekler: "Bana söyleyecek cesaretiniz yok." Başka bir deyişle, benden hoşlanıyorsunuz ama bunu itiraf etmeyeceksiniz, tıpkı benim de sizi görmekten haz duyduğumu size itiraf etmeyeceğim gibi. Odukça Jamesvari bir diyalog. "Neden geldiğimi sanıyorsunuz?" diye yanıtlar süvari. Ve kendini anaç bir tavra kaptırır. İlk düşüncesi onun bir şeyler yemesini sağlamaktır çünkü kız anoreksik gibi görünmektedir. Birçok denemede bulunur, başarısız olur ama sonunda kıızı evcilleştirir. Hissettiği çekimin etkisine kapılarak, nasıl olduğunu bilmeden, kızın da rızasıyla kendini ona sarılmış halde bulur.

Bu konuda çok güzel bir cümlesi var, şöyle diyor: “Düşen ya da elinizden kaçırdığınız bir nesneyi yakalamanızı sağlayan hareketle aynı nitelikte, dürtüsel bir hareketti, üstelik hiçbir riyakâr kibarlık barındırmıyordu, sesini çıkarma fırsatı bulamadı ve kapalı dudaklarına kondurduğum ilk öpücük bir ısırik kadar haşındı.”

Bu arada, süvari Ernest Jacobus’la her şeyin çok kötü gideceğini hissetmektedir. Ona göre bu ilişkide ticaretin yeri yoktur. Oysa tam tersi olur, birinci gemi ihtiyaçları tedarikçisi armatörlere ziyaretin muhteşem geçtiğini yazar. Daha da kötüsü –artık bahanesi kalmayacağı için– genç kızı bir daha asla görmeme fikrine razı olamaz ve kapana kısılmış bir halde, kızın babasına dönerek şöyle der: Her şeyi iyice düşünecek olursak, durum sizin anlattığınız gibiyse, o patatesleri satın almaktan bir çıkarım olacağına gerçekten inanıyor musunuz? Aslında sadece kızı yeniden görmek için bir fırsat aramaktadır. Diğer yanıt verir: “Evet, elbette!” Ve patatesleri satın alır. Satın alır ve ne yazık ki işler yolunda gider! Nasıl kurtulacağını bilemediği ve denize atmayı düşündüğü patatesleri başkasına satar. Tam da işler yolunda gittiği için idealine, en büyük, en önemli, mutlak saplantısına, denize ihanet ettiğini anlar. O genç kadının cazibesine kapıldığı için, onu yeniden görmenin bir çaresini ararken, alışverişi kabul etmiştir.

Bu alışverişi bir yozlaşma olarak yaşar.

Bir yozlaşma, bir ihanet. Uzlaşmıştır. Her şeyin anahtarı budur.

Arzusunun yok olmasının ve genç kızı yeniden gördüğü zaman kayıtsızlıktan başka bir şey hissetmemesinin nedeni de budur.

Hayır! Ya son, sonunu unuttunuz. Kitabın sonunda, artık denize açılmama kararı alır. Çünkü çuvallamıştır.

Evet ama yine de bu kitapta arzunun aynı zamanda çok Jamesvari bir yazgısı var, başardığın andan itibaren başarısızlığa uğramak

anlamında. Zaten adı da Alice olan o genç kadının fiziksel durağanlığı etrafında dönen metaforların sayısı bana çarpıcı geldi. İşte bazıları: “Onu profilden gördüm, tıpkı bir duvar halısı figürüne benziyordu, o kadar hareketsizdi.” “Taş gibi bir kımiltısızlık içinde o somurtkan dik başlılığın anlaşılmasız biçimde trajik bir tadı vardı.” “Oturan bir heykele yiyecek ikram ediyormuşum gibi bir izlenime kapıldım.”

Denizcinin zihin berraklığını bozan şey arzudur. Ahlak sorunu burada yatar ve tam da sözcüklerin eksik kaldığı yer burasıdır. Öngörülemez olan karşısında mürettebatından sorumlu olma görevinin altından kalkamamıştır. Öngörülemez olan da Tanrı değildir, yazgı değildir, arzudur ve akla gelmeyendir.

Conrad konusunda değinmediğimiz bir kavram var, kitaplarından birinin de başlığı olan “talih” kavramı. Conrad için belirleyici olmasa bile önemli olan bu boyut, bizi Freudcu bakıştan uzaklaştırmıyor mu?

Freud bu boyutun alanını sınırlandırmaktan başka bir şey yapmadı, onu ortadan kaldırmadı, asla inkâr etmedi.

Ama Conrad’da sorun yine de, geminin güvertesinde, rüzgârın esip esmeyeceği.

Hayır, sorun bu değil, sorun: Hangi anda, öncesinde, sonrasında ne yapmalı? Ve de bu duruma neden düşülmüştür? Çok güzel olan da bu kesinlikle.

Başka bir deyişle, eylem: yapılması gerekeni yapmak.

Yapılması gerekeni yapmak eylem değildir ki.

Yani buna böyle bir içerik yüklemiyorsunuz...

Hayır, çünkü yapılması gerekeni yapmak çok daha geniş. “Yapılması gerekeni yapmak”ta, “hiçbir şey yapmamak” da var.

Sizin için çok önemi olan, kişi olarak size ve yazılarınıza çok atfedilen bir sözcüğü kullanmamanız dikkatimi çekiyor, “etik” sözcüğünü. Tam da bu durumda kullanılması uygun olmaz mıydı?

Kesinlikle.

Talihin Tebessümü’nde bir karakter var, Gölge Hattı’nda yeniden karşılaştığımız Burns; ilk kaptanın hayaletinin lanetiyle mürettebatı izlediğine inanmaktadır. Conrad’ın evrenine doğaüstü fikrini sokan bu adam kimdir?

Burns vasat bir denizcidir, becerikli, vicdanlı, sadıktır, bütün mitolojik deniz öykülerini ve içerdikleri batıl inançları yutmaya hazırdır. Öyleyse süvariye Burns’e bağlayan nedir? Sefer sırasında hastalandığında Burns’e bakmış olmasıdır. Bu bağ aralarında çözülmez düğümler oluşturmuştur. Süvari merhametli bir davranış göstermiştir – bir kez daha, anaç bir tavır. Bu durum, süvarinin ikinci kaptana yönelik eleştirisini bir dirhem bile geri almasına neden olmaz, ama bu eleştiri, Burns için sadakatin, kaptan için sorumluluğun oluşturduğu temel bağa dokunmaz. Minnettar olan, daha bağlı değildir, onun için tasalanan da aynı ölçüde bağlıdır.

Ama Conrad’ın lanetlenmişlik duygusunu bize aktarma biçimi bir istihza gibi görünmüyor...

Denizle içli dışlı ilişkide hayalet ögesi kaçınılmaz. Coleridge’i düşünün. Tüm gemi öyküleri sis ve hayalet öyküleridir. Önemli olan düzlemlerin üst üste gelişidir. Conrad bunların hepsidir ama saygı duyulan bir denizcidir. Kusur bulunacak bir şeyi yoktur. Doğaüstü etkiden *Gölge Hattı*’nın önsözünde bahseder. “Ne denli istisnai olursa olsun, duyularımızın nüfuz alanına giren şeyin, bilinçli bir parçasını oluşturduğumuz görünür ve elle tutulur dünyanın tüm di-

ğer izlenimlerinden özünde farklı olamayacağına ilişkin sarsılmaz inancım, tüm ahlaki ve düşünsel varlığıma nüfuz etmiştir. Mucize, doğaüstünün karşıtı olan hayattadır, tüm çağların paylaştığı boş icatlara sığınmaz.” Burns hayaletlere inandığı sırada hastadır. Ek olarak, Conrad asla bir ana karakterin ağzından doğaüstüne ilişkin bir söz söylemez. Bunlar “başkaları”nın inançlarıdır. Kendini bunların dışında bırakır, ayırıştırır ve özetle şöyle der: Doğaüstünün de gelip kendi sözünü söylemesi doğaldır. Conrad’ın bu noktada Freudcu bir kahraman olduğunu söylüyorum. Freud, hayatın hiçbir anlamı olmadığını ama yapılması gereken şeyler olduğunu kabul eden ilk kişiydi. Söz konusu olan aynı görevdir, vicdan görevidir. Fark, Freud’un bunu bilinçdışıyla –ki Conrad’ın hiç ilişkisi yoktur onunla– bağlantılı olarak anlamasıdır.

Sizce Conrad ya da Proust psikanalizin keşiflerini kabul edebilir miydi?

Hiç kendime sormadığım bir soru. Sormuyorum çünkü entelektüeller ile sanatçılar arasında –pek de özgün olmayan– bir fark gözetiyorum. Entelektüellere kızdığım oluyor. Neden mi? Çünkü onlarınki fikir alanı. Sonuçta mesele, ruhsal gerçekliği mümkün olan en kesin ve en uzlaşmaz biçimde düşünmeyi denemek. Ve o kadar çok kaytarma söylemine, aldatıcı söyleme ya da kendi kendini körleştirmeye tanık oluyorum ki düş kırıklığına uğradığım, hatta öfkelendiğim bile oluyor. Benim açımdan sanatçılar asla böyle bir eleştirinin nesnesi değil. Onlardan psikanalizin hakikatini tanımlarını talep etmiyorum, iyi yapıtlar talep ediyorum onlardan.

Ama bu yazarlar Freud’un çağdaşı. Aklımda özellikle Proust var. Freud’un bilinçdışı keşfiyle ne yaptı?

Size, kendisinin de bilinçdışım kendi açısından keşfettiğini söyledirdi! Ama bu tümüyle aynı bilinçdışı değil.

Freud bahsi açılmışken, onun yapıtında belleğin kavranışı nasıl geliyor?

Freud'un yapıtı, tedavide hatırlama zorunluluğunu, çocukluğa ilişkin bellek kaybının ortadan kaldırılması mecburiyetini oldukça ileri götürüyor. Freud buna inanıyor. 1914'te, bir an gelip de ilk kez, "Hatırlama, Yineleme, Derinlemesine Çalışma"²⁸ yazısıyla, hastanın hatırlamak yerine yinelediği saptamasını yapana dek. Başka bir deyişle, gönderge değiştirmek zorunda kalıyor. Bilinçdışını bir bellek sistemi olarak alıyor ve analitik eylemin mihenk taşı haline getiriyor. Unutulmuşluktan çıkarılıp alınan şeyin artık bilinçdışı anı olmadığını, belleğin artık hatırlamayla hiç ilgisi olmayan bir biçimde kendini gösterdiğini saptıyor. Eyleme geçen ve yineleyen hasta, yinelediği şeyin bir hatırlama tarzı olduğunu fark etme imkânına sahip değil. Bu Freud'un ilk dönemi için söz konusu. Sonra Freud daha ileri gidiyor ve yapıtının sonunda tamamen netleşiyor. O zaman, iki yaştan önce ortaya çıkan travmaların hatırlanma imkânı olmadığını açıklıyor. Anının, dil yapılarının evrimine çok sıkı bir biçimde bağlı olduğunu ve bu yapılar o yaştan önce yeterli biçimde yerleşmediği için, bastırılmış (bastırılmış ama bilinçdışında mevcut ve dolayısıyla geri alınabilir) anılar stoğunu kendi başlarına oluşturamadıklarını ya da oluşmasına yardımcı olamadıklarını düşünüyor.

Siz de öyle mi düşünüyorsunuz?

Daha emin olamazdım. Proust'un hatırlamayla, istemsiz bellekle, bilinçdışından gelen şeylerle ilgili bir fikri vardı; hatta "bilinçdışı" terimini kullanıyordu. Aynı şekilde anının geçmişe doğru gittiğini ama dikkatli olmak gerektiğini, çünkü anıların istilasıyla insanın her an kendinden geçebileceğini düşünüyordu. Ama yinelemenin bir hatırlama tarzı olabileceği fikri Proust'ta yok. Buna

28. Sigmund Freud, "Remémoration, répétition, perlaboration", *La Technique psychanalytique* içinde, PUF, 1977.

karşılık Proust'ta, benim kastettiğim anlamda açığa çıkarılmamış olan önemli şeyler var, özellikle de *Yakalanan Zaman*²⁹ diye anılan o anıta. Başka bir deyişle, Freud'la Proust'un ortak noktası, her ikisinin de bilinçdışının zamandışılığına inanması. Çünkü anlatıcı, Guermantes prensesinin öğle sonrası davetinde kütüphane-deyken, geri gelen izlenimleri dokunulmamış haldedir, zaman onlara bir kırışığın gölgesini düşürmemiştir, yazar her şeyin yeniden içinde yankılandığını hisseder. İşte Freud'la Proust'ta gerçekten ortak olan yan budur – yani her ikisinin de zamanın bilinçdışı bellek üzerinde hâkimiyeti olmadığını anlamış olmaları. Anlatıcı insanların arasına döndüğünde artık hiç kimseyi tanımaz çünkü zaman işini yapmış, varlıkları dönüştürmüştür. Burada her şeyden önce toplumsal bir boyut vardır; Proust, belli bir anda istenmeyen kişi ilan edildiğini ve o sırada sosyetenin gözünden düştüğünü anımsadığı şu ya da bu bireyin, herkes onun bir zamanlar neden reddedildiğini unuttuğu için, toplumdaki yerine yeniden kavuştuğunu görür. Kısacası, zamanın çarkı, bellek kaybının rolünü oynamasına izin vermiştir ve nihayet ölüm dışında hiçbir şey mutlak değildir.

Freud'un yineleme konusunda gördüğünü Proust'un görmediğini söylüyorsunuz. Buna karşılık, bilmenin/tanımının (connaître) yeniden bilmek/tanımak (reconnaître) olduğu fikri ortak noktaları değil mi?

Evet, gerçekten de öyle. Platoncu bir kökeni olan bu düşünce son derece önemli. Neden mi? Çünkü bir düşünce –kestirimsel ya da naif bir düşünce olduğunu söylememe gerek var mı bilmiyorum– bir yanda gerçeğin, öte yanda fantazmatik ya da bastırılmış olanın yer aldığını düşündürme eğilimindedir. Oysa başlangıçta yalnızca fantazmatik olan vardır, kendini dayatan ilk gerçeklik budur, çünkü nesne kaybı vardır, yani halüsinasyondaki nesne kaybol-

muştur ve gerçeğin içinde yeniden bulunmak zorundadır. Dolayısıyla, ilk kavrayış olarak bu nesne vardır; kaygılarımızda, gündüz düşlerimizde, sanıladığımız şeylerde ortaya çıktığı haliyle bu nesne. Sonra, arzu nesnesinin ardında, onun gönderme yaptığı şeyi tanıyabildiğimiz zaman, daha önce tanıdığımız şeyi yeniden tanımış oluruz. Arkadaşlarım César ve Sàra Botella bunu çok güzel ifade ediyorlar, şöyle diyorlar: “Yalnızca içerisi, bu yüzden dışarısı”; “bu yüzden dışarısı”, içeride olana tekabül eden şeyi dışarıda arayacaksın demek, çoğunlukla inanıldığı gibi tersi değil, yani önce dışarısı ve sonra içerisi değil.

Biraz bu “yalnızca içerisi, bu yüzden dışarısı” ifadesi üzerinde durabilir miyiz?

Şeyler, benim iç evrenimde onları hayal ettiğim, düşlediğim, kurduğum, uydurduğum halleriyle vardır. Ama ne yaparsam yapayım, yalnızca bununla yaşayamam. Öyleyse “bu yüzden dışarısı”, iç evrenimde, ruhsal gerçekliğimde olan nesneyi dış dünyada yeniden bulup bulamayacağımı görmek için onu yeniden bulmaya çalıştığım anlamına gelir. Ama ilkel ilişkilerdeki cinselliği unutmamak gerek. Anglosakson kökenli çalışmalarda bu çoğunlukla yok oluyor.

Bu bizi, ötekiliğin öğrenilmesinin, doğal bir hareketten çok, bir çeşit zorunlu gidişat, mecburi bir geçiş olduğunu düşünme noktasına götürmez mi?

Burada çok güncel bir tartışma konusuna giriyorsunuz ama bu beni, psikanalizin sorunlarına daha derinlemesine girmek için bu söyleşinin çerçevesinden biraz çıkmak zorunda bırakır.

Sizce yazıda anneyle ilişki nasıl bir yer işgal ediyor?

Yazarın anneyle ilişkili nesneye belirtik bir biçimde hitap ettiği durumların dışında, ilişki ancak dolaylı bir ilişki olabilir, çok sa-

yıda dolayımından geçer. Kendisi erişilmez kalarak her şeyi etkinleştiriyor olması gereken anneyle ilişkili çekirdek gibi bir şey olduğunu düşünüyorum. Çekirdeğe erişildiği zaman, Proust'un anıyla ilgili olarak işaret ettiği gibi, bir çeşit bocalama, kendinden geçme, bilinç kaybı oluşur. Freud, çok geride kalmış bir çocuklukta yaşanan ve dolayısıyla hatırlanması imkânsız bazı travma vakalarında, anının kendini halüsinasyonlu bir biçimde ifade ettiğini ve çoğunlukla bir durumun ayrıntısını içerdiğini söylüyordu. Bir odanın mobilyaları hatırlanacaktır ama orada ne olduğu hatırlanmayacaktır. Burada söz konusu olan ilkel bir bilinçdışı çekirdektir. *Kayıp Zamanın İzinde*'de, baba yadsınamaz biçimde oradadır ama uzakta kalır ve çoğunlukla olduğu gibi, en yakın ilişki anneyle ilişkidir. Edebiyat anne ile çocuk arasındaki ilişkide muazzam bir rol oynar, bir arzu nesnesi haline gelir: anneye duyulan arzunun nesnesi.

Kayıp Zamanın İzinde'de, anneyle bu "dolaylı ilişki"ye verebileceğiniz örnekler var mı?

Bizzat Proust'un dayandığı örnekleri alarak araştırmayı ileri götürebiliriz. Guermantesların avlusundaki döşeme taşlarının farklı yükseklikte olmasının ona San Marco Meydanı'nı hatırlatması, makinistin çekiç darbesiyle çınlayan lokomotif tekerleğini hatırlatan kaşık şıngırtısı ya da kütüphanede ıhlamuru anımsatan çayı içen kişinin ağzını sildiği kolalı peçete. Sık sık yinelenen üç örnek. Peki, Guermantesların avlusuyla San Marco Meydanı arasındaki bağ nedir? Annesiyle Venedik'e yaptığı yolculuk. Koruluğun ortasında durdurulan trene gelince, annesi ona Paris'e dönme kararını bildirdiği sırada, baştan Venedik'te yalnız kalmayı becerebileceğini düşünen Proust'un, sonradan soluk soluğa yalamaya çalıştığı trendir bu. Annesini bir kez daha yumuşatıp kalmasını sağlama umuduyla, ondan vazgeçebileceği yanılsamasına kapılmıştır. Ondan vazgeçmeyi aklından geçirmesinin bile mümkün olmadığı öpücük sahnesinin tersidir bu. Portakal şerbeti ve

pastaların nemlendirdiği peçete, kolalı peçetenin değiştirilmiş halidir; bunda cinsel bir heyecan tespit etmekte bir sakınca yok.

Proust'un annesiyle mektuplaşmasında, annenin babayı dışarıda bırakma tarzı çarpıcı geliyor insana. Ne kadar seviliyor ve hayranlık duyuluyor olursa olsun, Adrien Proust başından sonuna dek ikincil bir role itiliyor.

Annenin babayla oğul arasına yerleşmesi gerçekten de oldukça dikkat çekici. Bir an geliyor, Proust şöyle yazıyor, üstelik yazdığı çok da duygulandırıcı: "Bana babamı kaybettiren Kasım." Tüm söylediği bu. Proust'un yapıtında gerçek anlamda baba arayışı yok. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin erkek karakterleri babalar değil. Hiç baba görmüyorum.

Belki Bergotte?

Ben de düşündüm ama o bile değil. Hayır, eğer simgesel bir düzlemde de olsa bir baba figürü varsa, o da Fransız aristokrasisi. Guermantes dükü ayaklarının üzerinde doğrulduğu zaman, Marcel onu bir zaman figürü olarak değerlendirir ve insanların mekân da kapladıkları o küçücük yerle, zamanda işgal ettikleri o muazzam yeri karşılaştırır. Burada, dükün şahsiyetinin çok ötesinde, atalarının soyunun her yerde hazır ve nazır varlığı hissedilir. Garip bir dünyadır bu çünkü aynı zamanda sosyolojik klişelere yer olmayan bir dünyadır. Swan oraya kabul edilmiştir, ona yönelik bir Yahudi düşmanlığı yoktur. Eğer ona eleştirel bir gözle bakılıyorsa, bu Yahudi olmasından çok Odette'le ilişkisi yüzündendir. Aynı şekilde, savaştan ve Saint-Loup'nun saygı duyduğu kahramanlığından söz ederken, Proust bize, aristokrasinin postu kurtarmaya çalıştığını düşünen halktan insanların ne kadar yanıldığını, kendi payına aristokrasinin de kahramanları olduğunu söyler.

O aristokrasinin içindeki hoşgörüden söz etmek ister misiniz?

Hoşgörüden çok, kişisel öykülerin, gözden düşmelerin, mali ya da başka türden skandalların, on beş yıl sonra unutuşun sisi içinde kaybolduğu özel bir ahlaktan söz etmek istiyorum. Bloch gibi bazı karakterler epey aşağılayıcı bir tarzda sunulur, oldukça tabansızdırlar. Saint-Loup gibileri daha kahramanca özelliklere sahiptir – bir yandan Rachel’e sahip olurken, öte yandan sapkınlıklarını genelevlerde doyurmasına yol açan biseksüelliğine rağmen. Bütün bunlar, sapkınlığın insanların derindeki gizleriyle ilgili olduğunu ve toplumsal açıdan, bu insanların, basite indirgeyerek söyleyeceğim, doğallık fikrinin ima ettiği şeyin zıddı olduğunu gösterir. Sahteliğin toplamıdır. Kesinlikle olumsuz anlamda değil. Tam olarak tarihin, geleneğin, belli bir yaşam ve davranış tarzının ürünüdür bu; şöyle bir tarz: Kocasının kendisini aldattığını bilen Oriane de Guermantes, kocası metresini artık eskisi kadar sık görmeye gitmiyor diye kaygılanır çünkü kocasına ne olduğunu merak eder... Burada, o dönem en tiksindirici dış görünüşleriyle betimlenen (çıkarıcı, önyargılarla dolu ve –sözcüğün en bayağı anlamıyla– uzlaşımsal) burjuvazinin yasalarının tamamen kaçırdığı üstün bir çeşit uzlaşımsallık vardır. Ancak bir katmanlar topluluğu ya da etrafında eşmerkezli çemberlerin döndüğü bir çekirdek olarak düşünülebilecek olan *Kayıp Zamanın İzinde*’nin düzlemlerinden biri de budur. Tabii, çekirdek mahrem duyarlılıkla, gizle, arzuyla, gizemle ilgili her şeyken, salonlar bu çekirdeğin etrafındaki eşmerkezli çemberlerde yer alır.

Proust’a değindik ama yüceltmeden söz ederken Borges’e de yeniden göndermede bulunabiliriz diye düşünüyorum.

Evet, burada Borges’ten söz etmenin tam sırası... Hayatının aşırı-lıkçı harekete katıldığı dönemi kendisine sorulduğunda, o hareket içinde zihinleri kışkırtan kuramları, başka şeylerin yanı sıra, edebiyatın hiçbir biçimde yazıda anlatısal bir harekete göndermede bulunması gerekmediğini söyleyen kuramları anıyor. O zaman şunu soruyorlar: Peki öyle bir şiir hakkında ne düşünüyorsunuz?

O da şöyle yanıtlıyor: Kitaptaki bir şiir mevcut değildir, ölü bir şeydir. Şiirin hayatıyet kazanması için, birinin onu okuması ya da birinin iştmesi gerekir. Sözcükler mümkün ve hayal edilebilir tüm bileşimlere girebilir, estetik bir heyecan uyandırmıyorlarsa, hiçbirler.

Görüşmemiz³⁰ sırasında Borges gidip Kipling'in bir şiirini bulmuş ve benden onu yüksek sesle okumamı istemişti. Şiiri okudum ve İngilizce olduğu için bir an ufacık bir hata yapacak oldum. Beni derhal düzeltti. Şiiri ezbere biliyordu. Bu beni çok etkiledi. Başka bir an, Ortega y Gasset'ten söz ederken, şunları söyledi: "Biliyor musunuz, herkesin artık hükmü kalmadığını söylediği şu meşhur içerik-biçim ayrımıyla ilgili Ortega y Gasset'in iyi fikirleri vardı ama hiç edebi yeteneği yoktu." Ardından ekledi: "Kulağı yoktu." Kendi adıma her zaman kaçınılmaz olduğunu düşündüğüm bu ayrımı Borges'in kullandığını duymak beni çok rahatlatmıştı. Burada zorlu bir ikilem var, yani hakikate –yazarın inandığı hakikate– ve dolayısıyla dayandığı düşüncelerin temeline, kenarından dolaşarak ve dolaylı bir biçimde de olsa ulaşmaya çalışmayan bir edebiyat yoktur. Öte yandan bu inancın paylaşılmasını sağlama olanağı, sadece edebi yollardan geçer ve bu yollar kaçınılmaz bir baştan çıkarma payı içerir. Burada, baştan çıkarmanın sağladığı ama düşüncenin gücünü mahvedebilen imkânlar ile –tam da baştan çıkarmadan tamamen yoksun olduğu için– çuvalalayacak olan düşüncenin kuru bir işleniş biçimi arasında sürekli bir geliş gidiş vardır.

Nicolas de Staël, "‘Bitmemişlik’ korkusu ile aşırı ‘tamamlanmışlık’ korkusu arasında parçalanma duygusu”ndan söz ediyordu. Aslında tüm sanatlar için söz konusu olan, sonuçta heyecanın varlığı ya da yokluğu değil mi?

30. André Green, Jorge Luis Borges'le Buenos Aires'te, 1974'te görüşmüştür. Bkz. *La Déliaison*, a.g.y.

Tamamen katılıyorum. Ama burada da zor bir noktaya temas ediyoruz çünkü söz konusu olan, estetik heyecanın özgüllüğünü tanımlamak. Ve ben estetik heyecanın yaşama ait bir heyecan olmadığını anlamamanın önemli olduğuna inanıyorum.

Bu noktada karşımıza yine yüceltme çıkmıyor mu? Ve yüceltme yaşamdan başka bir şey mi?

Ah kesinlikle! Her zaman söyledim ve yine söylüyorum, yüceltme ancak yaşamın kısmi bir reddiyle elde edilebilir.

Freud yüceltmeden söz ettiği zaman ortaya çıkan kötümser anlam bundan mı ileri geliyor?

O biraz farklı. “Yaşamın reddi” derken, arkadaşlarıyla futbol oynamaya gitmek varken, devamını merak ettiği kitabı okumak için evde kalmayı tercih eden çocuktan söz ediyorum. Başka bir yaşama, başka bir dünyaya girmek için kendini yaşamdan çekmek gerekir. Bana göre, kültürün dünyası yaşamın dünyası değildir.

Neden yaşam fantazmdan çok gerçekliğin tarafında olsun ki? Neden yaşamla ilgili böyle bir önkabul olmak zorunda?

Hayır, sanatla ilgili bir önkabul olsa gerek bu. Başka dünya, başka yaşam olarak sanatla ilgili, çünkü nasıl anlatsam, çok güzel bir konser ya da çok güzel bir tiyatro temsili izlediğiniz zaman, kendinizi yaşamla barışık hissedersiniz. Bu uzun sürmez ama mucize bunun olabilmiş olması ve sizi, bir an için de olsa, varoluşun içerebildiği korkunç şeylerin, katlanılmaz ve hüsrana yaratıcı şeylerin dışına çekebilmiş olmasıdır.

Klinikçi olarak deneyiminizde, sanat konusunda değindiğiniz anlara benzer heyecan anları yaşayıp yaşamadığınızı sorabilir miyim?

Evet diyebilirim. Ve çok tartışılır bir konum benimseyerek, bilinçdışının güzelliği diye adlandırabileceğim şeye değineceğim. Bir seans sürerken ve belli bir biçimde gelişirken, bilinçdışı yapıları götüren yollar açılmış görüldüğü için şeyler aydınlığa kavuşurken, o zaman evet, coşku verici bir konserin yarattığı duyguyla karşılaştırabileceğim bir duygu o. Sonra başka türden doyumlar da var, çok zor bir hastayla uzun süren bir çalışmanın sonunda bir değişimin gerçekleşmesi. Otuz yıl boyunca izlediğim ve kısa bir süre önce bana şunları yazan biri geliyor aklıma: “Sanırım iyileşme sürecindeyim.” Bunun neden olduğunu, bu ânın gelmesi için, bu yön değişikliği için ne yaptığımı tam olarak söylemeyi beceremeyeceğim... Bu kesinlikle bir doyum ama aynı doyum değil; gerçekleşmekte olan bir çalışmanın, oluşmakta olan bir tablonun ya da yazılmakta olan bir yapıtın verdiği duygu değil.

Freudcu Bellek ve Proustçu Bellek

Bu kez, devam etmeden önce bir parantez açma ihtiyacı duyan benim. Bir şeyi açıklığa kavuşturmak istiyorum. Psikanalizin keşfini konu alan televizyon belgesellerinin sayısını Tanrı bilir. Hepsinin de aynı kalıptan çıkmış olması beni her zaman isyan ettiriyor; yani filmin dörtte üçünü, Freud'un histeri üzerine incelemelerden yola çıkarak yaptığı keşfe, Charcot ve Salpêtrière'e ayırıyor ve Freud'un cehaletten sıyrılarak psikanaliz tekniğini icat eden dehasını burada görüyorlar. Özetle, Freud bir hastasının buyruğuna uyuyor. O hasta Freud'a şöyle diyor: "Durmadan sözümlü kesiyorsunuz, bırakın da konuşayım!" Ve bu noktada Freud, dönemin normlarına ters bir şekilde (hekimler hastalarının taleplerine boyun eğmez), dinliyor ve susuyor. Susuyor ve işitilmiş olanı işitme fırsatı buluyor. Bu, Freud'u düşünsel düzlemde müthiş heyecanlandırıyor ve tüm bastırma ve bilinçdışı kuramını yaratmaya itiyor. Oysa bütün bu belgesellerde, hiç kimse Freud'un düşüncesinin 1920'den itibaren nasıl değişip geliştiğinden açıkça söz etmiyor. Keşiflerinin esasının bu tarihten önce gerçekleştiğini, Freud'un bunun ardından, belirsiz ve gevşek savlardan destek alarak, daha spekülatif ve açıklanması daha zor bir yola girdiğini söyleyeceklerdir. Freudcu düşüncenin öyküsü bundan çok daha karmaşık, aynı anda hem dokunaklı hem de gizemli bir öykü...

Neden dokunaklı?

Dokunaklı, çünkü bilinçdışının kâşifi, tekniğini icat edip kuramını geliştirdiği sırada, ruhsallığın gizlerini kendisine teslim edeceği, onun anahtarına sahip olduğu duygusunu yaşıyor; rüya burada merkezi bir konum işgal ediyor çünkü rüya yorumunu bilinçdışına götüren kral yolu olarak görüyor. Dolayısıyla her şeyin mümkün olduğunu düşünüyor, yapılması gereken tek şey beklemek. Ve Freud'a kara çalanlar ne derse desin, dürüst bir fikir adamı olduğu için, işlerin beklediği gibi yürümediğini fark ediyor. 1920'de, ölüm dürtüsü olarak adlandırdığı şeyin ortaya çıkışıyla, kuramını tamamen değiştirmek durumunda kaldığı zaman, yineleme zorlanımının sahneye çıkışıyla zaten çoktan bir paradigma değişikliği olmuş. Bütün bunlar, 1914'te, müthiş bir açılım yaptığı bir makaleyle başlıyor ki bu da Freud'un kuramını değiştirmek için acele etmediğini gösteriyor. Bu makaleden daha önce söz etme fırsatını bulmuştuk: "Hatırlama, Yineleme, Derinlemesine Çalışma". Yani Freud, katettiği yol göz önüne alındığında kesinlikle acıklı bir gözden geçirme niteliği taşıyan o tuhaf keşifte bulunuyor. Hastanın hatırlamak yerine yinelediğini saptıyor. Bunun bellek anlayışında nasıl bir devrimi temsil ettiğini hayal edebilirsiniz. Bu da beni, tüm tarihimizi sürekli olarak içimizde taşıdığımızı söylemeye götüren şey.

Şimdiki zamana kapıldığımız için bunun bilincinde değiliz. Ve ayrıca denebilir ki, içselleştirilmiş anlam yapısında yankı uyandırabilecek her durumu tetikte bekliyoruz ve söz konusu yapıya ancak –heterojen olanın damgasını taşıyan– bir ruhsal üretimle tepki ve yanıt verebiliyoruz. Bu, geri dönen bir anı ya da hiçbir özel anıya bağlı olmayan bir heyecan olabilir; aynı şekilde, nedenleri bilinmeyen bir eyleme geçiş, vb. olması da mümkündür. Ama bu durum neyi gerektirir? İstemsiz belleğin ötesine giden ve "amnezik bellek" olarak adlandırmayı tercih ettiğim bir şeyin varlığı fikrini gerektirir. Bu da bellektir ama ortaya çıkan şeyde geçmişin dönüşünün işaretini saptamamıza hiçbir şekilde

izin vermeyen bir biçimde ortaya çıkan bellektir. Bu durumda elbette, başta Michel de M'Uzan olmak üzere bazı meslektaşlarımın yaptığı gibi, özdeş olanın yinelenmesi ile benzer olanın yinelenmesi arasında bir ayırım yapılabilir. Ama şeylerin asla aynı biçimde yinelenmediği de pekâlâ söylenebilir. Mevcut bir durum geçmişteki mantıki gerekçesiyle karşılaştırıldığı zaman, asla özdeş bir yinelenme saptanamaz. Bir kez daha, önemli olan –başından beri çalışmamın laytmotifi de biraz budur–, heterojen olanın damgasıdır. Başka bir deyişle, bu noktada artık bilinçdışı da olsa anıyla ya da geçmişin izlenim biçiminde geri dönüşüyle hiçbir alakası olmayan bir bellek söz konusudur ama yine de belleğin alanına aittir.

Bu konuda Freud ve Proust hangi noktada ayrılıyor?

Doğrusu, bizzat parantez olarak nitelediğim bu girişin amacı, Freudcu bellek ile Proustçu bellek arasında ayırım yapmaktır. Freud hatırlamaya nasıl bir vurgu yapmış olursa olsun, bundan iki sonuç çıkarmak gerektiğinin altını çizmek istedim. Birincisi, anıdan bağımsız bellek biçimlerinin var olduğu. Freud, belleğin türemiş bir biçimi olarak düşündüğü ama –kendisi de hatırlamanın bir biçimi sayılan– eyleme geçirilmiş yinelemeyle paradoksal bir yola giren rüya dolayısıyla birlikte bunu zaten seziyor. Yapıtının sonunda ortaya çıkan ikinci sonuç: travmalar çocukluğun çok erken dönemine uzandığı zaman, çocukluğa ilişkin bellek kaybının ortadan kaldırılmasının her zaman mümkün olmadığı. Bu, Proust'un kafasını meşgul eden ve istemsiz bellek çerçevesine dahil olmakla birlikte, bellek çerçevesinde kalan düşüncelerle, Freud'un bu çerçeveyi aşma noktasına gelen araştırmaları arasında ayırım yapmamızı sağlıyor. Dolayısıyla, Freud eyleme geçmeyi engelleyen bir güçlük diyeceğim şeye, ruhsal olanın sınırlarına çarpıyor.

Klinik analiz, başka şeylerin yanı sıra, yinelemeleri etkisiz kılmayı da hedeflemez mi?

Yineleme kendi başına olumsuz ya da olumlu değildir. Freud yineleme zorlanımının dürtüsel işleyişin bütününe özgü olduğunu söylerken bunu gayet iyi anlamıştı. Korkunç olan, yinelemenin kendini yinelemesidir, yaşamı engelleyen cehennemi bir döngünün yerleşik hale gelmesidir. Yinelemenin, her türlü dürtüsel işleyişin ayrılmaz parçası olduğunu kabul etsek de, ruhsal yaşamın yalnızca dürtüsel işleyişten oluşmadığı gerçeği değişmez; ben'in ve üstbenin işleyişine bağlı olan şeyler de vardır. Dolayısıyla, bütünsel bir değişim zemininde yineleme olabilir. Ölümcül yineleme ve durağanlık başka şeydir; ama yalnızca durağanlık değil; geçmiş muhafaza etmesi anlamında, zamanın etkisine tabi olmaması anlamında muhafazakâr olan zamandışı bilinçdışından ayırt etmek amacıyla, "zamanın katledilmesi" dediğim şey de. Bir gün, bu zamanın katledilmesini bir kadın hastada bütün özellikleriyle saptamak benim için sürpriz olmuştu; ona şunları söyleme ihtiyacı duymuştum: "Aslında, neredeyse zamanı durdurabileceğinize inanıyorsunuz. Bana şu yanıtı verdi: "Evet, zamanı durdurabileceğime inanıyorum." Peki "zamanı durdurmak" onun için ne anlama geliyordu? Örneğin, çocuğunun büyüdüğünü, sonunda ondan ayrılacağını, kendi hayatını yaşayacağını, kendine ait olacak bir kadınla karşılaşacağını, vb. kabul etmemek anlamına geliyordu. Ve bu aynı zamanda, günler gelip geçse de, kendisinin de annesinin tutsak ve bağımlı kızı olarak kaldığı anlamına geliyordu. Böyle varsayımsal durumlarda genel olarak karşımıza çıkan şey, olağanüstü bir saplantıdır, bir sınıksız tutunma, yaslanma tarzıdır.

Freud neden bu kuramsal değişikliği gerçekleştirdi? Sadece bir düşünce daha üretme zevki için değil, el ele giden iki şey keşfettiği için. Başlangıçta, bir yanda bilinçdışı, öte yanda bilinçdışının engellerinden kurtulmaktan ve iyileşmekten başka bir şey talep etmeyen bir ben olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden, hastayı engellerinden kurtarmak için yorumun yeterli olduğu, bütün bunların çocukluktan kaynaklandığı ve anakronizmle ilgili olduğu sonucunu çıkarıyordu. Ama sonra, son ruhsal aygıt anlayışına vardığı zaman, Freud şöyle diyor: "Ben büyük ölçüde bilinçdışı-

dır” – ki bu her şeyi değiştiriyor. Bundan böyle, bilinçdışı artık bir içerik meselesi değildir, bir içeren ve biçim meselesidir. Klinik deneyimin durmaksızın teyit edeceği bir keşiftir bu. Böylece, istediğiniz kadar divandaki bazı hastaların söylediklerini sözcüğü sözcüğüne ele alıp bir yorum önerin, tepkileri “Anlat anlat, heyecanlı oluyor” gibi bir şey olacaktır ve haydi bakalım sil baştan. Diyeceksiniz ki “Ama bu koşullarda analiz yapmak neye yarar?” Size bu sorunun gizemini koruduğunu söyleyeceğim. Yani öngöremediğiniz bir an gelir, diğerleri gibi ya da onlardan pek farkı olmayan bir yorum yaparsınız ve birden ruhsal bir olay gerçekleşir. İçgörü tarafında bir şey yırtılır; içgörü düşünsel bir bilinçlenme değildir, bir inanç gibi somutluk kazanan ve kök salan bir düşüncedir, sıradan bir benzetme yapacak olursak, yapbozun resmin görünmesine izin verdiği bir andır bu. Daha önce net biçimde göremediğiniz o yerde, her şeyin belirsiz ve karışık olduğu o yerde, bir manzara belirmeye başlar. Tıpkı Eriha’nın borazanları gibi;* eğer Eriha’nın surları yedinci kerede çöktüyse, yedinci seferde borazanlar daha güçlü üflendiği için değildir; bana öyle geliyor ki, burada sadece bir potansiyelleştirme etkisine tanık oluruz. O halde tabii ki durumu idealize etmeyelim. İşlerin bu şekilde yoluna girmesi, açık, berrak ve tam olarak gerçekleşmez. Ama sonuçta, şeylerin yerli yerinde olduğu ve karşılarında “gören kişi” ile “görülen şey” arasında belli bir merkez kaymasının gerçekleştirilebileceği bir yere yerleşildiği izlenimi yaşanır, öyle ki en iyi vakalarda, yineleme kesilir. Bu, bireyin daha sonra, zaman zaman yinelemeye başvurmayaacağı anlamına gelmez, ama bu önemli değildir. Herkeste geçici gerilemeler olur, hiç kimse geçmişin, bilinçdışının ve çatışmaların nihai bir biçimde birer aksesuar olarak bir kenara bırakıldığı bir ilerleme çizgisi izlemez. Hayır, böyle bir şey yoktur, onlarla birlikte yaşarız ama başka türlü yaşarız. Bir

* Kutsal Kitap’taki öyküye göre, Tanrı, Yeşu ve halkından Eriha’yı almalarını ister. Kent çok kalın surlarla çevrilidir. Yeşu, rahiplerin koç boynuzundan borularını üfleyerek ve halkın da bağırarak kentin etrafını dolanmalarını ister. Altı gün boyunca bir şey olmaz ama yedinci gün kentin duvarları yıkılır. –ç.n.

şey, artık tamamen onların egemenliğinde olmamayı umut etmemize izin verir. Bir sıyrılma gerçekleşir.

Ben'in gizemi (Lacan bunu dikkate almak istemedi çünkü her zaman ben'in imgesel özdeşleşmelerin tutsağı olduğunu öne sürdü, bu da yanlış değil ama belki yetersiz) biraz da sözün gizemidir. Sizinle konuşuyorum, size hitap ediyorum ve size hitap ederken benden çıkan şey size doğru geliyor, aynı zamanda bana doğru geri akıyor ve geriye etkili olarak yankı uyandırıyor, öyle ki nenden başka bir şey değil de bunu söylediğim sorusunu kendi kendime soruyorum. Yani, mecbûren nesneye yönelik bir dışarı verme ve ben'i sorgulayan bir geri akış vardır ve bu geri akış yalnızca nesnenin yanıttan değil nesneye yöneltilen sorunun kendisinden de gelir. Geri dönen bir tür sözdür bu, hedefine doğru giderken aynı zamanda kendi üzerine yansır, kendi kaynağına döner. Burada çok gelişmiş bir hareket söz konusudur; bunun, sorgulayan kişinin sorgulanmasını sağlayacak şekilde –bu ifadeyi kullanma iznini kendime verecek olursam– belirli bir ruhsal sağlık gerektirdiğini söylemek istiyorum. Buna karşılık, yinelemede özne dürtüyle birdir; hareket halindeki dürtüdür, kendini yineler, boşalır, dürtünün düğümlerine ve ağlara yakalanmıştır. Freud'un, eylem içinde boşalan hareket niteliğinde olduğunu ve gerekli bir geri çekilme niteliğinde olmadığını söyleyerek ayırt ettiği bir ruhsal veridir. Geri çekilme bize mesela şunu söyletecektir: “Ah ben hatırlıyorum!” “Ben.” Zorlanımda ben yoktur, “ben bir ötekidir” bile yoktur, “ben” (je) demek, ne olduğu doğru düzgün bilinmeyen bir şey için bir hareket tarafından ileri itilmek ve taşınmaktır. Ne olduğu, varıldığı zaman bilinecektir. Peki, burada size anlattıklarım edebiyatı ilgilendirir mi? Bilmem, ama emin olduğum bir şey varsa o da, psikanalizi ilgilendirdiği.

Eyleme geçme sırasında ne olup bitiyor?

Ben ile dürtünün kaynaşması var; ben'in dürtü tarafından körleştirilmesi, ben'in, boyunduruğu altına girdiği fantazm tarafından

büyülenmesi. Gerçek anlamda yazmak söz konusu olduğu zaman, yazmak bir anlamda bu eyleme geçişe karşı bir korunmadır. Yazmak, yazan özne ile yazının konusu arasında bir ayrışma gerektirir. Aynı anda bir zincir oluşturma, dikişle birleştirme, zamansal yapı olanağı olarak mevcuttur – ne yazıldığını, neden yazıldığını sonradan anlamayı ya da anladığına inanmayı sağlayan gerçek bir ayrışma içeren bir olanak olarak. Sözün söyleyene geri dönmesi gibi, yazı da yazarına geri döner.

Kendimi yazar olarak görmüyorum, bununla birlikte çok yazdım ve bazen yirmi yıllık bir aradan sonra, kitaplarımdan birine yeniden göz attığımda, şaşkınlıkla şöyle dediğim oluyor: “Bak sen, bunu ben yazmışım... hem de çoktan!” Bu da o şeyin kendilikten tamamen koptuğu anlamına gelir. Sürekli olarak bu merkezden uzaklaşma, kendilikle çakışmama hareketi var ve sözlü ya da yazılı iletişim hareketinin kendisine özgü bir şey söz konusu; bu iletişimin ürününün kendi içinde, kendi başına değerlendirilebilecek bir nesneye dönüşmesi. Bir bakıma öznelliğin yazı yoluyla nesneleştirilmesi gibi.

Yani iletişim, çakışmanın olmaması ile tutarlılığın paradoksal bir karışımı...

Kesinlikle! Baudelaire bu konuda, aynı anda hem düzenlilik hem de rastlantıdan oluşan yazının büyüğü üzerine hayranlık uyandırıcı sayfalar yazmıştır. Proust örneğini ele alacak olursak, Proust kendisine rehberlik etmesine izin vermesi gerektiğini hissettiği bir şey karşısında edilgenliği kabullenecekti. Didier Anzieu bunu çok güzel anlatır. Yazının ötesine geçen bir model bu, yani yeniden örgütlenen bir yapının önce bir kaos evresinden geçmesi gerekir. Ancak bundan sonra her şeyi istediği gibi yeniden yerine yerleştirir. Zaten bunun adı kaos kuramıdır, Bangkok'ta bir keleşin kanat çırpışının bir olaylar dizisine yol açarak, birikimin ve dönüşümün etkisiyle, Marsilya'da nasıl depreme yol açabileceğini gösterir. Edebi modellere matematik ve biyoloji modellerini,

karmaşıklık kuramlarını uygulama oyunu oynamayacağız, böyle bir şey saçma ve yararsız olur. Ama bir düşünün. Freud hastadan serbest çağrışım yapmasını talep ederek analizi keşfediyor. Bu ne demek? Tam olarak ne yapıyor? Ilımlı bir kaos, denetimli bir kendini dağıtma öneriyor. Nitekim serbest çağrışım, tutarlılığa kafa yormadan aklına geleni söylemeye dayanıyor. Şahsen şu noktada hep ısrar ettim: Serbest çağrışım yalnızca ahlaki sansürün kalkması değildir, aynı ölçüde rasyonel sansürün de kalkmasıdır. Başka bir deyişle: “Neden olduğunu bilmiyorum ama şöyle düşünmekten kendimi alamıyorum...” Bu iki sansürün bir bağlantısı olduğunu görmek tamamen masum bir şey değil, çünkü ifade edilmesi meşru olan bu arzular, belki de ancak, kendiliğin tam bir tutarlılığından, niyetlerin ve edimlerin yarı-saydamlığından vazgeçme koşuluyla ifade edilebiliyor.

Bu noktada, şunları söyleyecek gücü ve sezgisi olduğuna inandığım Proust’a katılıyoruz: Kalemı bırakıyorum ve bekliyorum, hâkimiyet ve teslimiyetten oluşan ikili bir harekete göre istediğim an kalemı yeniden elime alacağımı biliyorum. Proust, daha önce söz ettiğimiz şeyi, yani dürtüsel gücü de betimlemiştir: Para verdiği tüm o insanların işlerini doğru dürüst yapmadığını ve yeterince şiddetli dövülmediğini düşünen Charlus’un kendini genelevlerde dövdürmesine neden olan o güç. Proust’un yaptığı, yalnızca Charlus’un sapkınlıklarını ya da Albertine’e, Saint-Loup’ya, Vinteuil’in kızlarına, vb. atfettiği sapkınlıkları yazmaktan ibaret değil. Kendi sapkınlıkları da var ama bunlar yazısında görülüyor. Örneğin, Painter³¹ Proust’un hayvanlara yönelik sadizminden söz ediyor (sıçanların gözlerini oyuyor) ve annesinin fotoğraflarını fahişelerinkilerin arasına karıştırıp, bu karışımdan haberi olmayan halktan insanlara göstererek kahkahalara boğulmaktan aldığı zevkten söz ediyor, onları açık saçık yorumlar yapmaya teşvik ettiğini, fantezilerini yüksek sesle ifade etmeye yön-

31. George D. Painter, *Marcel Proust, les années de jeunesse*, ve *Marcel Proust, les années de maturité* (2 cilt), Mercure de France, 1966.

lendirdiğini, pis kahkahalar atmaya ve müstehcen sözler söylemeye kışkırttığını anlatıyor. Bu yazıya geçmiyor. Sapkınlık yüceltiliyor: Gizleniyor, yer değiştiriyor, biçim değiştiriyor ama –bilme imkânına sahipseniz– bu sır bilmezden gelinmiyor. Proust’u bilmek, yazısıyla sınırlandırılmaz, yazısını besleyen şeyi de dikkate almak zorundadır: Proust’u, içindeki şeyi silmeden ama bizi etkileyecek, kendisinde kendimizi tanımaya zorlayacak, insan hakkında başka türlü düşünmeye itecek bir biçimde dönüştürerek sunmaya zorlayan şeyi.

Geçenlerde, *Le Monde*’da, San Fransisco’nun yasadışı barlarında kendini kamçılatmaya giden Michel Foucault’nun sefil özel yaşamını anlatan bir tanıklık okurken, şaşkınlık değil ama bir çeşit tutarlılık duygusu yaşadığımı söylemem gerek. “Denetlemek ve cezalandırmak!” Kimbilir hangi denetimden sürekli kaçmaması gerekiyordu ve kendi seçtiği cellatlar tarafından ne kadar cezalandırılıyordu! Aksayan toplumsal yapıları ifşa eden adamın kendisi de mazoşist doyum talep ediyordu. O halde bu artık ılımlı kaos değil, özellikle de Foucault’nun psikanalize esaslı düşmanlığı bilinince, tutarsız kaos.

Foucault’nun düşüncesinin inandırıcılığı konusunda bir şeyi değiştirir mi bu? Özel yaşamına ait bu verinin, onu başka türlü okumamızı gerektireceğini düşünüyor musunuz?

Ne biri ne de diğeri. Ben başka bir şey söylüyorum. Yapıtının güvenilirliğinden hiçbir şey eksiltmese de, Foucault’nun sadomazoşist pratiklerinin rastlantısal olduğunu düşünemem diyorum. Ve diyorum ki, Foucault’nun tüm yapıtının, sadomazoşizminin gizlenmesiyle açıklanabileceğini de düşünemem. Ama insana ilişkin bir kuram, bu ikisi arasındaki bağlantıyı anlamayı denemeli. Bütün bunlar aynı bedensel zar içinde gerçekleşiyor. Ama bölünme var.

Tam da felsefe-psikanaliz bölünmesinin merkezinde değil miyiz?

Aynen öyle. Freud'un yapıtı, kanımca, şu anda karmaşıklık kuramları olarak adlandırılan şeyin atlama taşı, ilk evresi. Psikolojide bu kuramlara başlangıç biçimini veren Freud'dur. Kesin olan, sorunun, birinin ya da diğerinin önceliği açısından ortaya konmaması gerektiği. Bu nedenle, Foucault'nun, akşam çıkıp kendine cellatlar arayan ve ertesi sabah, hayranlık uyandırıcı bir epistemoloji bölümü yazmak üzere kendini çalışma masasında bulan birey olduğunu kabul etmek gerekir. Neden? Çünkü yeraltına yapılan gönderme asla yeterli değil, çünkü sırf bir id'imiz ve dürtülerimiz olduğu için o id'e ve o dürtülere indirgenmiş değiliz. Buna karşılık, id'i ve dürtüleri dikkate almayan her türlü kuramın ölü bir kuram olduğunu söyleyeceğim. "Foucault'nun karanlık köşeleri olduğu kesin, ama onları aşmayı başardı" diyerek bir aşkınlıktan söz etme ihtiyacı da saçma: Hiçbir şeyi aşmış filan değil! Sadece elinden geleni yaptı; hepimiz elimizden geleni yaparız. Engizisyoncu ya da muhbir konumuna yerleşmeden, insana dair bir kuramda bu iki yönün birbirinden ayrılamayacağını söylüyor ve tekrarlıyorum.

Benzer bir biçimde, örneğin 20. yüzyılın ürettiği en korkunç şey olan Nazizmden söz ederken, her şeyden önce seksen milyon Almanın bu işte var olduğunu göz önüne almalıyız. Hepsi deli değildi, hepsi suçlu da değildi. Mesele, dünyanın en uygar halklarından, uygarlığın da bunca şey borçlu olduğu halklarından birinin, nasıl olup da böyle bir psikotik delilik sarhoşluğuna kapılabildiğini kavramak. O zamandan bu yana başka örnekler de biliniyor.

Bu noktada aklıma Freud'un, "Savaş ve Ölüm Üzerine Güncel Düşünceler"³² başlıklı metnini getirdiniz. O yazıda özellikle kültür ve dürtü arasındaki bağlantıyı –birinin edinilmesinin diğeri üzerinde hâkimiyet kurmanın teminatı olmadığını– işliyor ama

32. "Considérations actuelles sur la guerre et la mort", Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* içinde, Payot, 1995, s. 7-40.

savaşın yol açtığı “düş kırıklığı”ndan söz etmekten de geri kalmıyor. İnsandaki yıkım dürtüleri, dolayısıyla da insanın akıl sır ermez dehşet kapasitesi konusunda bizi aydınlatmaktan hiç vazgeçmeyen kişi, bu “düş kırıklığı” ifadesini neden kullanır?

Önce, “Savaş ve Ölüm Üzerine Güncel Düşünceler”in Birinci Dünya Savaşı sırasında yazıldığını hatırlamak gerek. Bu savaş Freud için zor bir deneyimdi çünkü cephede iki oğlu vardı. Berak bir kavrayışı var ama bu, ülkesini savunmasıyla el ele gidiyor. Neredeyse şaşırtıcı bir taraflılık saptıyoruz. Öte yandan, yazarları henüz ölüm dürtüsü keşfinin damgasını taşıyor. Freud o sırada keşfinin eşiğinde. Zaten hep bu kavramın yaratılmasında savaş deneyiminin bir etkisi olduğunu düşünmüşümdür. 1929’da yayımlanan *Uygarlığın Huzursuzluğu*, ölüm dürtüsünün alanının toplumsal olduğunu, yani insanların, mazoşizm ve özyıkım dışında birbirlerini yok etme biçimleri olduğunu daha yakından görmemizi sağlıyor. Öyleyse neye şaşıyorum?

Bach’ı, Goethe’yi ve Schiller’i yaratan halkın Hitler’i de yarattığına...

Hayır, ben şöyle diyeceğim: Bach, Goethe ve Schiller tapınmasıyla yaşayan Alman halkının, belirli bir anda, tüm bunları Hitler tapınmasının gerisine atmasına.

Ama konumuzdan sapmayalım. Savaşın, tüm zamanlarda, edebiyatı beslediğini saptamak zorundayız. *İlyada*’yı, Pindaros’un şiirlerini savaşa borçluyuz... Savaş ne çok antik trajediye konu olmuş. Bunlardan birinde, Euripides’in *Yakarıcılar*’ında, önceki savaşa ait cenazelerin geri alınmasını amaçlayan bir savaş savunulur çünkü Thebaililer, *Thebai’ye Karşı Yediler* seferinde yenilgiye uğratılanların cesetlerini geri vermeyi reddetmektedir. Ölüleri geri almak için bir savaş! Tarihsel dramlarında, trajedilerinde savaş meydanlarını düzenli biçimde sahneye taşıyan Shakespeare’e ne demeli? Ve dönüp popüler edebiyata bakacak olur-

sak, uykusuzluk nereden besleniyor? Sizi yatıştırıp yeniden uyumanıza yardımcı olan iyi polisiyeden. En iyisinden en kötüsüne sayısız savaş filminden ve dehşette smır tanımayan seri katillerden söz etmeye bile gerek yok: Orada her şey mubah, sapkın ya da psikotik sadizmden tutun şu yeni türemiş yamyamlığa kadar. Sonunda akıl fikir kalmayacak.

Ölüm dürtüsü imgelemde hep hazır ve nazır. Ondan besleniyoruz. Gerçeklik, imgelemi bastırmayı başaramıyor. İmgelem kendi kendini tatmin etmek için bol bol malzeme buluyor. Dürtülerin karmakarışıklığı nedeniyle, toplu ya da bireysel dehşet, uyarıcı etki yapıyor. Bu büyük bir ölçeğe uygulandığında, nesnesizleştirici işlev olarak adlandırdığım şey oluşuyor – yani, kurbanlar yakınlarımız olmadığı zaman, az çok kayıtsız bir mesafeden kurbanlara duyulan sempatiye tepki göstermeyi sağlayan işlev.

Bununla birlikte, sadizm ile yıkıcılık arasında bir ayrım yapmak önemli. Sadizmi sadece yapıt aracılığıyla ya da biyografi yardımıyla açığa çıkarmak zor. Bu bakımdan, Sade miti konusunda bazı çekincelerimi ifade edeceğim. Sade'in yapıtına –az çok haklı olarak– hayranlık duyuluyor. Beğeni meselesi. Bazıları, kitaplarının kendini o kadar çok yinelediğini düşünüyor ki, sonunda sıkılıyorlar. Kabul edelim. Yine de Sade'in yalnızca kışkırtıcı yazıları yüzünden hapsedilmediği bir gerçek. Fiilen sakatlayıcı cinsel pratiklerde bulunma suçunu işlemiş: İşkence ettiği kadınların bedenlerinde açtığı yarıklara erimiş balmumu akıtmış. Kişisel fikrimiz ne olursa olsun, burada sadizmin alanında duruyoruz. Freud'un dürtülere ilişkin son kuramıyla söz ettiği yıkıcılık bambaşka bir şey. Céline gibi, kendini yıkıcılığın yergi yazarı ya da havarisi haline getirmiş yazarlar var. Burada, ötekinin acısının uyandırdığı zevkten başka bir şey söz konusu; kendiliğin bir parçası ötekinin acısıyla özdeşleşmeden edemez – bu sadomazoşizmin mazeretidir. Yıkıcılıkta, ötekini benzerlikten yoksun bırakan bir muamele görüyorum ben. İşte bu, nesnesizleştirme işlevidir. Bunu anlamak için önce nesneleştirme işlevini anlamak ge-

rekir. Aslında dürtüsel çalışmanın, dürtüleri nesnelere dönüştürmekten ibaret olduğunu düşünüyorum. Cazibesine kapıldığımız o şey bir nesne haline geliyor. Böylece, örneğin yazmayı seven biri olarak sizin için, yazı artık bir nesne haline gelmiştir. Bu aynı zamanda, edebiyattan söz ederken, bizim için ortak bir nesnedir. Başlangıçta merak konusundan ibaret olan şeylere kendine özgü bir yaşam ve bireysellik veriyoruz. Nesnesizleştirme işlevinin seyri bunun tam tersi. Bu işlev, cazip bulduğumuz ve sevdiğimiz şeylerde biricik ve yeri doldurulmaz bir nesne gibi görünen şeyin, kendisine bu biriciklik ve yeri-doldurulmazlık niteliği veren her şeyi yitirerek, her şey ve herhangi bir şey haline getirilmesinden ibarettir. Bir örnek veriyorum: yağmurluk fetişisti. Bu adam evden çıkıp sokağa iniyor ve belirli bir yağmurluk türünün, özel bir kauçuktan yapılmış, bütün diğerlerinden farklı bir yağmurluğun peşine düşüyor. Yağmurluğu kim giyiyor? Bir adam mı, kadın mı, maymun mu? Onun için hiç fark etmiyor, onu ilgilendiren yağmurluk. İşte bunun nesnesizleştirme işlevinin kapsamında olduğunu düşünüyorum. Artık cansız bir nesneden başka bir şey yok.

Ötekini cansız nesneye dönüştüren bu nesnesizleştirme kendiliğinden özne olmayan durumuna indirgenmesine eşlik etmiyor mu?

Evet ve bu konuda hayret verici olan, Freud'un "Kitle Psikolojisi ve Ego Analizi"³³ başlıklı yazısı. 1921'de, Nazizmin yükselişinden önce yazılmış. Orada her şeyi kâhince bir kesinlikle belirtiyor. Bir kalabalık içinde, her bireyin ben idealinin, yerini ortak bir aşk nesnesine bıraktığını anlatıyor. Yani âşık olunan Hitler karşısında artık Goethe, Schiller ve diğerleri yoktur. Hitler de bunu biliyor çünkü üç yüz bin kişilik bir topluluğun önünde ko-

33. "Psychologie des masses et analyse du moi", Sigmund Freud, *Œuvres complètes* içinde (cilt XVI), PUF, 1991; Türkçesi: Sigmund Freud, *Kitle Psikolojisi ve Ego Analizi*, çev. Elif Yıldırım, Oda, 2016.

nuştuğu zaman, onlara ne diyor? Şöyle diyor: “Her birinizle benim aramda hiçbir şeyin koparamayacağı bir bağ var.” Bu aşkın dilidir.

Ve bu bütünleşme düşünceden muaftır...

Kesinlikle.

Yaşamdan Yapıta

*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde'de, aşk veya sevgi üzerine bir cümle var, bana aktarımın mükemmel bir tanımını içeriyormuş gibi geldi. Bu konuda sizin ne düşündüğünüzü merak ediyorum. Proust şöyle yazıyor: "Sevdiğimiz zaman, aşk o kadar büyüktür ki, bir bütün olarak içimize sığmaz; sevdiğimiz insana doğru yayılır, onda kendisini durduran, başlangıç noktasına geri dönmeye zorlayan bir yüzey bulur; işte karşımızdakinin hisleri dediğimiz şey, kendi sevgimizin çarpıp geri dönüşüdür; bizi gidişten daha fazla etkilemesinin, büyülemesinin sebebiyse, kendimizden çıktığını fark etmeyişimizdir."**

Simgesel olduğu söylenebilecek, şaşırtıcı bir cümle. Proust'ta çarpıcı olan, temelde her şeyin öznenin zihninde olduğunu ve en nesnel temele sahipmiş gibi görünen duyguların, fikirlerin ve durumların bile öznel bir yaratımdan ibaret olduğunu söylemekten hiç vazgeçmemesi. Toplumsal ilişkiler için de aşk ilişkileri için de aynı şey söz konusu. Uç noktada, Albertine'in kendi olarak var olmadığını söyleyebiliriz. Var olan tek şey, Marcel'in zihninin onu yaratma biçimi. Albertine'in eşcinsel olup olmadığını araştırırken (kanıtlar arar ve onu tanımış olan insanları sorgular), ta-

* Marcel Proust, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, YKY, 21. Baskı, 2017, s. 177. –ç.n.

nıklıklar nesnel görüldüğü zaman bile, hemen ardından okurun zihnine kuşku tohumları eken bir saptama gelir. Proust bize, ötekinin ruhunun hiç saydam olmadığını ve her türlü nesnel bilgi isteğinin başarısızlığını gösterir. Söz ettiği şey arzuya ne kadar göndermede bulunursa, o arzu o kadar belirsiz ve tanımlanamaz görünür. Tanımlanamadığı anlamında değil ama sabitlenemediği anlamında, çünkü her konum onu geriye iterek geçici olarak ön plana geçen bir sonraki konum tarafından yerinden edilir ve bu sonraki konum da bu türden başka bir düşünce tarafından kaçınılmaz olarak tartışma konusu edileceği ânı bekler. Tüm bunlar da duyguları yaşayan öznenin işidir.

Albertine'in eşcinselliğinden açılmışken, bu konuda Proust'un yaratımı ile yaşanmışlığı arasında nasıl bir ilişki görüyorsunuz?

Hatırlayın... Albertine'den ayrılır ayrılmaz, onun kendisine armağan ettiği yatı ne yapacağı meselesi ortaya çıkar; bir an aklına yatı satmak için bir aracı bulma fikri gelir, sonra hayır der, onu elinde tutmaya karar verir ve bir veda mektubunda Albertine'e, teknenin üzerine Mallarmé'nin bir sonesinden birkaç dize kazdıracağını bildirir. Tamamen olağanüstü olan şu: Albertine'e yazdığı mektup geri gelir, çünkü ona bildirdiklerine göre Albertine ölmüştür; gerçek hayatta Agostinelli'yle Proust'un başına aynı şey gelir. Bir yatla değil de bir uçakla ilgili olması dışında, aynı içerikte bir mektuptan söz ediyoruz. Agostinelli ve Proust birlikte uçağı satmayı düşündükten sonra, sonunda bir hangara koymakta anlaşmışlardır. Proust, aracın üzerine, Mallarmé'nin dizelerini, Agostinelli'nin sevdiği dizeleri kazıtacağını söyler, şu şiirden dizeler: *El değmemiş, dipdiri, güzelim bugün*.* Sonra Proust, Agostinelli'den mektubu kendisine geri göndermesini ister. İhtiyatlılığı nedeniyle mi? Hiç de değil, *Yakalanan Zaman*'da Albertine

* Mallarmé, "*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*", çeviri Sabahattin Eyüboğlu'nun. -ç.n.

bağlamında hemen hemen aynı mektubu yazmak için. Hayat malzemesinin edebi malzemenin hizmetine sunulmasının, “varoluş aktarımı” olarak adlandırmayı önerdiğim şeyle bu şekilde bir ilgisi var.

Proust’un yapıtının *Kayıp Zamanın İzinde*’yle sınırlandırılması, bana gittikçe daha kısıtlayıcı geliyor. Tabii ki söz konusu olan, şimdiki zamanın, biri diğerine karşı çıkan farklı versiyonlarıyla ve dip hareketleriyle şimdiki zamanın oluşma biçimi. Burada süre kavramına ilişkin Bergsoncu bir yananlam olduğu doğru, ama bundan çok daha zengin! Neden? Çünkü Bergson’da kesinlikle tensel bir aşka ya da sadomazoşist ritüellere en ufak bir anıştırma göremezsiniz. Bergson her bakımdan çok fazla ketlenmiş biriydi, bu konulara el atamayacak kadar. İnsanlar arasındaki ilişkilerde her şeye rağmen en yaygın biçimde gözlenen şey olan arzu, onun yapıtında tamamen eksik olan bir boyut. Süre ve bellek analizleri, *Bilincin Dolaysız Verileri Üzerine Deneme*’si güzel ama yine de insanda bedenden arınmış bir bilinç izlenimi bırakıyor.

Bergson’dan farklı olarak Proust’un zamanı düşünmekten çok onu hissetme, yaşama arayışında olduğu söylenemez mi?

Proust bizi bir hamlede yaşamın ve ruhun akışına daldırır. Ama yazının kulisinden haberdar olma imkânına sahip olduğunuz andan itibaren, yazarın ruhsal yaşamını anlamak kolay olmaz.

Kulise başvurma’nın hedefinin, hakikat hakkındaki hakikati keşfetmek değil, yazılı üretimi yaşamın mahfazasına yerleştirmek olduğunu hemen hatırlatırım. Proust, Agostinelli’den mektubu isterken ne yapmış oluyor? Aradığını bulma umuduyla kâğıt sepetlerini karıştıran biri gibi davrandığını mı düşünmeliyiz? Bu konuda herhangi bir bilgimiz yok. Kafasından ne geçtiğini kimse bilemez. Ona, yitirilmiş bir sahicilik taşıyan satırları yazdırmış olan ve artık ulaşamadığı bir ruh halini yaşadığı ânı yeniden bulmaya çalışıyor olabilir mi? Kendiliğinin bir parçasını, artık ötekinin belgelerinde var olma gerekçesi kalmamış olan bir parçasını geri

almaya çalışıyor olabilir mi? Aynı şekilde davranan başka yazarlar da tanıdım. Onlar da bunu neden yaptıklarını söyleyebilecek durumda değildi. Woody Allen'ın filmlerini bilirsiniz; yazarın eski karıları, geçmişteki ortak yaşamlarına ait şu ya da bu olaya yazdığı bir kitapta rastladıkları için ona veryansın ederler; bazen, yalnızca ikisine ait olduğunu düşündükleri bir şeyi yazarın ortalığa dökmüş olmasından yakınırırlar, bazen de olayların kendilerini dezavantajlı duruma düşürecek biçimde anlatılmış olmasından. Zavallı Woody de olayı sıradanlaştırmaya, kendini haklı çıkarmaya, yazının kurgu oluşunun ardına sığınmaya çalışır. Yine de bu komik örnek, Winnicott'ın, temsil ettikleri şey olan ve olmayan geçiş fenomenlerine benzer biçimde, aynı anda hem kurgu olarak hem de gerçekliğin temsilcisi olarak yapıtın statüsü üzerine düşünmemizi sağlayabilir.

Bu açıdan, yapıtın hem yaratıldığı hem de yaşamın içinde bulunduğu söylenebilir. Bu aynı zamanda, yazının dönüştürdüğü ve yarattığı şeylerin ötesinde, yapıtın yaşamı yinelediğini söylemenin bir biçimidir. Ama yapıtla yaşam modeli arasında o kadar çok mesafe ve deyim yerindeyse, öyle çok özgürlük vardır ki, bu yinelenenin zorlanımlı olduğu söylenemez.

Yineleme derken, zorlanımlı yinelemenin karşıtı ne olabilir?

Yineleme, deneyimlerin izlerine geri dönmenin bir biçimidir ve bu izleri eşlik ettikleri şeyden başka bir şey haline getirebilmek umuduyla, temsil edildikleri biçimden yararlanma amacı taşır. Zorlanım sözcüğü de zorlama anlamına, yani yinelemeyi dönüştürme özgürlüğünün olmaması anlamına gelir. Yineleme, yükselen, inen, her defasında aynı yoldan ama bir derece yukarıdan ya da aşağıdan geçen bir spiral olmak yerine, olduğu yerde doğup ölür; yinelenen şey, büyütülmüş bir bağlama, ona taşıdığı ama göstermediği anlamı verebilecek bir bağlama sokulamamıştır. Anı ile fantazm arasındaki ilişkiler çok tartışıldı. Psikanalizin doğuşunu, çocukluğa ilişkin bellek kaybının ortadan kalkması, do-

layısıyla bastırılmış bir belleğin geri kazanılması üzerine temellendiren psikanalistler, bir süre sonra bu temeli sorgulama noktasına geldiler. Söz konusu olan gerçekten bir anı mı? Daha çok bir fantazm değil mi? Hatta bazı kuramlar, sonuçta anının güvenilir olmadığı ortaya çıktığına göre, anı kategorisine hâlâ ihtiyaç olup olmadığını sorgulamaya dek gitti. Ben bu bakış tarzını benimsemedim çünkü anıda, fantazmda olmayan bir şey olduğunu düşünüyorum: Doğru olup olmadığı önemli olmayan tam bir tanıma ögesi.

Anı, gerçeklik konusunda yanıldığı zaman bile, bilinen ve daha önce yaşanmış bir şeyin geri döndüğü izlenimi pekâlâ oradadır. Ve bu açıdan, yineleme zorlanımında dikkat çekici olan, her zaman sanki ilk kez oluyormuş gibi görünmesi, yani geçmişin tanınmasını içermemesidir. Bir eyleme geçişi yorumladığım zaman bana özetle şöyle yanıt veren bazı hastalar geliyor aklıma: “Evet, burada bana söylediğiniz şeyi kabul etmeye hazırım ama bu hiçbir şeyi değiştirmiyor.” Burada, Freud tarafından büyük bir netlikle ifade edilmiş olan bir düşünceyle yeniden karşılaşıyoruz; dışarıdan gelen uyarımlar dışında, tüm ruhsallığın, kendi aralarında bileşen, birbirine karşı çıkan, birbiriyle savaştan, uzlaşmalar bulan güçlerden oluştuğu düşüncesi; kısacası, ruhsal bakış açısından, duygusal yatırım yapılmış temsillere dönüşecek olan güçlerin bir diyalektiğiyle karşı karşıyayız. Oysa bu düşünce, buna kulak verin, bugünün psikanalizinde ortadan kaybolmuştur; Lacan cephesinde olduğu kadar, nesne ilişkileriyle yetinen analistlerin cephesinde de. Güç ile anlam ilişkisinin değişken olduğunu, yani anlamın, gücü örtme noktasına varacak kadar üstünlüğü ele geçirebildiğini dikkate almamaktır bu. O zaman kendimizi neredeyse matematiksel bir nitelik taşıyan, yani saf gösterene dayanan bir varsayımsal durumda buluruz diye düşünüyorum. Çünkü matematikte güç işe karışmaz ya da sadece hesaplanmaya ve gösterilmeye elverişli inceleme nesnesi olarak karışır. Fizikten farklı olarak. Ele aldığımız yönler açısından baktığımızda, ruhsallık alanında, istemsiz bellekte bir şeyler çoktan harekete geçmiştir.

Anlamsal içerik o denli zengindir ki, fenomene daha fazla yaklaşılmaya çalışırsak, söylenenin ve olanın anlamına büyük bir dikkat atfederiz. Zorlanımda, özneye egemen olan şey; onu yöneten, zorlayan, bir geri dönüş anlamı taşıdığını bilmediği o yineleme türüne mecbur eden şey güçtür.

Yanılmıyorsam, yineleme zorlanımının, bağı artık kurulamayacak noktaya gelene dek yoğunlaştırdığını yazmıştınız...

Hayır, onu kurulduğu anda bôzar. Zihinsel içerikler alanında, her şey bir çekirdeğin etrafında kurulan ilişkiler bütünü içinde yer alır. Lacan'daki gösteren zinciri kavramı, haklı olarak, şeylerin birbirine bağlanması gerektiğini söyler. Ama bağlanma çalışması tam anlamıyla ruhsal bir çalışmadır, bu yüzden yineleme zorlanımında ağır basanın güç olduğunu söylüyorum. Güç anlamı ele geçirir, tekeline alır, sımsıkı bağlar, kendine mal eder ve esir alır.

Yineleme zorlanımının bu tezahürü, bir yazar yazmayı başaramadığı zaman başına gelen şey değil mi?

Ben olsam burada “yineleme zorlanımı” ifadesini kullanmazdım. Yazarın, bilmediğim ve kuşkusuz kendisinin de bilmediği nedenlerle, aşılmaz bir duvara çarptığını söylerdim. Bunu açıklamak için bastırma kavramının yeterli olup olmadığını ya da bu durumda başka bir şey düşünmek gerekip gerekmediğini sorgulayabiliriz. Bilmiyorum, yine de temsiller orada ama kullanılamaz durumda oldukları ölçüde, daha çok bir bastırmayla karşı karşıya olduğumuz izlenimi taşıyorum.

Yaşam Narsisizmi. Ölüm Narsisizmi'nde,³⁴ “Çerçeve içindeki analiz nesnesi analiz edilende ya da analistte değil, ikisinin arasındaki potansiyel alanda, ilişkinin nesnesinden ibaret olan nesne-

34. André Green, *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort*, Minuit, 1983.

nin metaforuna ulaşmayı sağlayan yeni bir birleşme biçiminde var olmalıdır; ne senin, ne benim: ilişkinin nesnesi” diye yazmışsınız. Bu alan bana yazının alanına çok yakın gibi göründü. Çünkü bu ilişki, aynı zamanda roman yazarının karakteriyle ilişkisi değil mi? Şu anlamda söylüyorum: Yazıda öyle bir an gelir ki, yazar, var olmak için cümle cümle fethetmesi gereken bir alanda, tam olarak bir çeşit ikisinin-arasında, ancak tedricen ortaya çıkabilen karaktere yer açmak için imgelemindeki az çok bitmiş karakterden vazgeçmek durumunda kalır.

Söylediklerinize katılıyorum, sadece temel betimlemeden biraz daha yararlanacağım, yani analizde ne olup bittiğinden. Bu sorun, Proust bağlamında ortaya attığım nesnellik sorununun aynısı: Acaba keşfettiğim şey hastamda mı var? Yoksa onu ben düşünüyorum ve hastamda keşfettiğimi mi sanıyorum? Hastanın yazıya göre avantajı, duruma sürekli olarak yanıt veriyor olması. Hastanın söylemi, analistin düşüncesinin nesnesidir, kendi de yine o söyleme göre düzeltilen yorumun iletişim aracıdır. Sonuç olarak, analiz edilen ile analist arasında yaşanan süreç nedir? O değil, ben değil, biz; seansın uzamında ve zamanında kendine özgü bir gücü ve gerçekliği olan ve analiz edilen odadan çıktığı zaman başka şeye dönüşen bir şey. Ama ilişki ânı, ilişkinin kurulduğu an, çok güçlü bir an. Modern aktarım anlayışı budur.

Proust ve Kırılğanlığın Yasaları

“Bilinçdışı” sözcüğünün bir filozof, bir yazar, bir dilbilimci ya da psikanalist tarafından kullanılmasına bağlı olarak, farklı içeriklerinden söz ettiniz. En azından bir tarafta edebiyatçılar ve yazarlar ve öte tarafta psikanalistler açısından, bu noktayı derinleştirebilir misiniz?

Öncelikle bu bilinçdışı kavramını filozofların ciddiye almadıklarını söylemeliyim, çünkü bu kavram giriştikleri işi mahvediyor. Felsefenin Heidegger’le birlikte olağanüstü bir dönüm noktasından geçmesi boşuna değil. Bu son aşamada, bilinçdışına yapılan gönderme geçerliliğini yitiriyor ve varlığa geri dönüyoruz. Böylece bilinçdışıyla bağlantı sorusunu sorma yükümlülüğünden kurtulmuş oluyoruz. Bir süre önce, Habermas’ın modernliği ele aldığı ve Hegel’den günümüze, Bataille’a, Foucault’ya ve Derrida’ya uzanan kitabını³⁵ okuyordum. Kitapta büyük modern düşünürleri gözden geçiriyor ve birçok yerde Freud ve Lacan’dan söz ediyor. Ama ne Freud ne de Lacan ayrı bir bölüm hak etmiş. Bunun nedeni ne? Kesinlikle Habermas’ın psikanalizi dışladığından filan kuşkulanmıyorum, hatta geliştirdiği düşüncelerin kökeninde psikanalitik düşüncenin yer aldığını düşünüyorum. Ama son derece basit bir biçimde, bilinçdışım düşünmek elinden gelmiyor. Bi-

35. Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, 1988.

linçdişını, Freud'un sunduğu biçimiyle kabul edemiyor. Psikanaliz konusunda yaptığı iletişimsel ve işi sosyolojiye vuran yorum, ona muhtemelen psikanalizden çok uzak olduğu duygusunu veriyor. Çünkü kendisinin de gösterdiği gibi, tarihte olan şu: Özneye ait hakikat kriterlerinin geçerli sayılması, belirli bir anda, artık düşüncenin referans eksenini olmaktan çıktı. O zaman tarihin öznesi denen bir kavram çıkıyor ortaya. Ama bu tarihin öznesi denen şeye nerede rastlıyoruz? Sadece onun hakkında yazmış olanlarda. Buradan yola çıkarak, ortaya çıktığı varsayılan tüm bağlantılarla birlikte bu mitik varlığa (*entité*) başvurmak için, sanki insanları aşarak hakikati söyleme kudretini ellerinde tutuyorlarmış gibi, ürettikleri kavramı fetişleştiriyorlar. O zaman birey bir ilgi konusu olmaktan çıkmadığı halde teslimiyet söz konusu. Teslimiyet çünkü aslında sorun artık yazan özne için geçerli olan hakikat koşullarının geçerli sayılma kriteri üzerine sorgulama yapmak değil, sorun neden yapıldığımızı ve bireysel olarak nereye gönderildiğimizi bilmek. Freud, örneğin kültür gibi fenomenler düzeyine çıkmak istediği zaman zorunlu olarak işin içine soktuğu spekülasyon payını kabul ederek, iki ucu birden tutma cesaretini gösterdi. Ama her şeye rağmen, bağlantı kurmayı deneyen bir başlangıç varsayımı vardı.

Edebiyatı mahrem bir biçimde kullanıyoruz ama bundan daha aldatıcı bir şey olamaz. Mahremiyetçi bir bakış açısına, ya da tersine bir edebi biçimciliğe kapıldığımızı söylemek istiyorum: Bence bu iki yol da, görmek için Freud'un cesaretine sahip olmak gerektiğini söylediğim sorunu devre dışı bırakıyor. Olaylara ilişkin bu bakış açısını, Proust'un bir mektubunda bulmaktan müthiş bir keyif duydum. Kasım-Aralık 1921³⁶ tarihli bu mektupta Proust, "Analiz Romanı ve Macera Romanı Karşıtlığı" başlığıyla roman üzerine bir soruşturma yapan André Lang adında birine yanıt veriyor: "Ama bir kitaba 'ben' sözcüğüyle başlama talihsizliğine uğradım ve derhal, genel yasalar keşfetmeye çalışmak yerine, söz-

cüğün bireysel ve tiksindirici anlamıyla ‘kendimi analiz ettiğim’ sanıldı.” Proust’un yapıtında, bu karşılaştırma sık sık yeniden ortaya çıkıyor: “[...] bu gerçekleri ‘mikroskop’la keşfettiğim için beni tebrik ettiler, oysa ben aksine [...] bir teleskoptan yararlanmışım. Ben genel kuralların peşindeyken, ayrıntı meraklısı olarak adlandırılıyordum.”³⁷ Proust’un bunu söz konusu mektupta nasıl açıkladığına bakın: “Onu bilinçdışından çekip çıkararak zihninin alanına sokmak gerekiyor, ama hayatiyetini korumaya, sakatlanmamasına, mümkün olduğunca eksilmemesine çalışarak; bu öyle bir gerçeklik ki, zihnin tek bir ışığı bile onu yok etmek için yeterli olabilir gibi görünüyor.”

Dediğiniz gibi, Proust’u ilgilendiren şeyin, ruhsal yaşamın işleyişinin büyük yasaları olduğu açıkça görülüyor. Ama onun kaleminde bilinçdışı, Freud’unkiyle tamamen aynı değil...

Kesinlikle değil, ama Proust’un bilinçdışı anlayışı, Freud’unkine en çok yaklaşan ve dilbilimcilerin, antropologların ya da biyologların anladığı bilinçdışıyla hiç ilgisi olmayan bir anlayış. Örneğin, Lévi-Strauss’a göre bilinçdışı, tamamen biçimci bir bilinçdışıdır. Zihnin muğlaklığını, Proust’tan yapılan –öte yandan *Yakalanan Zaman*’da da yinelenmiş olan– bu alıntı aracılığıyla, burada görüyoruz. Yani, en derin tekilliğimizin parçası olmakla birlikte, bizi insanlığa ait genel bir yapıya bağlayan şey olan bu ruhsal içeriği canlandırabilmemizi sağlayabilecek tek şey zihindir. Bununla birlikte, her şeyi yok etmesi mümkün olan da yine zihindir. Tam da bu nedenle Proust ekliyor: “Bu kurtarma çalışmasında başarılı olmak için, aklın ve hatta bedeninin tüm güçleri ne kadar seferber edilse azdır.” Şimdi de bu ikisinin –Proust’la Freud’un– buluşmasını göreceksiniz, hakikaten hayret verici. Okuyorum: “Uyumaya devam ederken zihniyle uykusunu incele-

37. Aynı yazar, *Le Temps retrouvé*, Gallimard (La Pléiade), s. 618 (Marcel Proust, *Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen, YKY, 12. Baskı, 2017, s. 344).

meyi ama bu müdahalenin uyanmasına neden olmamasını isteyen birinin temkinli, uysal, gözü pek çabasıyla biraz aynı türden bir çaba. Önlemler almak gerek ama görünüşte bir çelişki içeriyor olsa da bu çalışma imkânsız değil.” Proust’la Freud birbirine hiç bu kadar yakın olmamıştır. Buradaki arayışı, çabayı, öznenin nesnelleştirilmesine yönelik bir girişim olarak nitelendirebiliriz. Başka bir deyişle, ruhsallık söz konusu olduğunda, öğrenmenin ancak en derin öznenliğe dönerek mümkün olduğunu bilmek. Ve bu hareketin var olabilmesi için bu özel biçimle dışsallaştırılması gerekir; şuna razı olunmalıdır: eleştirel değil, aydınlatıcı bir tutumu muhafaza etmek.

Bu konuda, Marcel’in babasına, hijyenist bir hekim olan ve 1897’de Nevristeniğin Hijyeni başlıklı bir çalışma yayımlamış olan Adrien Proust’a ait çok şaşırtıcı bir metin okumak istiyorum size. Metni Gilbert Ballet’yle birlikte yazmış. Bu metin bize, Proust’un söz ettiği o “kurtarma çalışması” konusunda babayla oğlu ayıran dünyanın boyutları hakkında bir fikir vermekle kalmıyor, aynı zamanda, bir nüans dışında, Kayıp Zamanın İzinde’nin başlığını içeriyor: “Anıları eksik biçimde hatırlarlar çünkü kayıp anının izinden gitmenin gerektirdiği dikkat çabasını sürdürmekten âcizdirler. Çünkü hastalıklarının başlangıcından sonra ortaya çıkan olayların çoğunu, yetersiz biçimde ve dolayısıyla bilinçli kişilikleriyle yeterince bütünleşmemiş bir şekilde algırlar.” Bu alıntıya nasıl tepki verirsiniz?

Proust’un kendisini tembel ve zayıf iradeli biri olarak görmekten asla vazgeçmediğini düşünecek olursak, babasından bulduğunuz alıntı tümüyle temel bir öneme sahip. Ve baba, oğlunun göstermediğini düşündüğü azim üzerinde duruyor. Oysa oğlun düşüncesi çok daha karmaşık, ikili bir zorunluluğu, kendisine nüfuz edilmesine izin verme ve belli bir zihin ışığını kendinde koruma zorunluluğunu kabulleniyor. Bu düşünce, kendisine nüfuz edilmesine izin vermeye ve her şeyden önce, tıpkı günümüzün ar-

keologları gibi, kazıda ortaya çıkan nesneye zarar vermemeye özen göstermeye razı olmayı içeriyor. Marcel Proust'ta zihnin bu kadar çelişkili anlamlar yüklenmesinin nedeni bu, çünkü o her şeyin koşulu; bu yüzeye geri dönüşte, diyebilirim ki içeriye bir biçim verebilecek, aslında içeriden gelen parlak bir ışığı kabul edebilecek şey zihin. Proust'ta kimsenin görmediği bir çelişki var, çünkü herkes basit istemsiz bellek ifadesinin üzerine atladı. Oysa Proust'u dikkatle okuduğunuzda, şuna karar vermenin kesinlikle imkânsız olduğunu fark ediyorsunuz: İstemsiz bellekle bağlantılı izlenimlerin geri dönüşü sırasında ortaya çıkan şey, yaşanmış olan ve bilinç dışında dokunulmadan korunmuş olan şey midir, yoksa bilinç dışından başlayan geçişi sırasında bağlarla, çağrışımlarla, bağlantılarla müthiş biçimde zenginleşmiş olan bu yaşantı, artık tam olarak istemsiz bellek olarak niteleyemeyeceğimiz yeni bir durum mu yaratmıştır? Anı yeniden su yüzüne çıktığı zaman, bu çalışmış olduğu anlamına gelir. Artık yalnızca anı değildir. Bir o kadar da imgelemdir. Çoğunlukla sentetik, genelleyci, yapışkan biçimde algılayan zihin, karşıt bir hareketle, bir arındırma, süzme, seçme, özüne indirgeme, yani ikincil görünen şeyleri bir yana bırakarak, şu anda ilgilendiği şeye indirgeme çalışmasına girişecektir.

Bir anlamda, belleği zenginleştiren şeyin, zamanın geçişi olduğu söylenebilir, söz ettiğiniz bağların zenginliği...

Artık zamandan söz etmemek gerekiyor. Proust tam da bütün bunların ancak zamanın dışında var olabileceğini söylüyor. Julia Kristeva'nın gördüğü gibi.³⁸

Zamanın geçişi derken, zamanın kendisinden söz etmiyorum, zaman geçtiğinde olup bitenden söz ediyorum.

38. Julia Kristeva, *Le Temps sensible*, Gallimard, 1994.

Öyleyse, zamanın, bağlar, bağlantılar, çağrışımlar, gizli bir akrabalıkları olduğu için bir araya yığılan şeyler yaratmasından söz edelim.

Tam da zihin konusunda, Proust zihin çalışmasının bilimsanında önce, yazarda ise sonra geldiğini söylüyordu. Bu sizin söylediklerinizle tamamen çakışıyor ama bunun sanatta, her büyük yaratım için doğru olduğu söylenemez mi?

Elbette, ortaya koyduğu şeyin, yaratıcı davranış biçiminin ta kendisi olduğunu düşünüyorum. Balbec'e dönüp izleniminin hiç de orada ilk kalışında onda kalan izlenim olmadığını saptadığı zaman da böyle oluyor. İlk deneyimin dokunulmamış halde kaldığı ve geri dönüş ânında, saklandığı yerden çıktığı anlamına mı geliyor bu? Sanmam. *Yakalanan Zaman*'da daha karmaşık bir şey söylüyor: "Gerçek izlenimlerin birbirinden farklılığının [...] neden kaynaklandığını anlayabiliyordum: Hayatımızın bir döneminde söylemiş olduğumuz sıradan bir söz, yapmış olduğumuz en önemsiz hareket, mantıken o söze ve o harekete bağlı olmayan şeylerle çevrelenmiştir, onların yansımaları üzerinde taşır; akıl yürütmek için kendilerine gereksinim duymayan zihnimiz tarafından ayıklanmış olan bu şeyler [...] en basit davranış ve hareketlerin bile içinde saklandığı [...] yüzlerce kapalı şişe gibidir..."* İşte en verimli çelişki budur, yani bir zorla alıkoyma duygusu vardır ve aynı zamanda, bu alıkoymanın içinde, mayalanma çalışması gibi bir şey vardır.

Proust, izlenimlerin geri dönüşüne kapıldığı zaman, çabaya değil, onu kendinden geçirme tehdidi içeren istilaya katlanamadığını vurgular. Dolayısıyla, bir çeşit içsel alışveriştir bu ve onu bazen hakiki bir yaşamı canlandırabilecek şeyi aramaya, bazen de kendini kurtarmaya ve kaçmaya iter, çünkü yaşamın ölümcül bir deneyime dönüştüğü bir an gelir. Bunu çok derin bir biçimde

* Marcel Proust, *a.g.y.*, s. 176. -ç.n.

anlar ama bu henüz söylenmiş, ortaya konmuş değildir. Güncel ve uzak anların bir arada var olması, söylendiği gibi geçmişin geri dönüşü değildir, hakiki ruhsal yaşamın ancak kendine özgü uzam içinde, yani “zamanın dışında” kavranabilmesinin nedeni, zamanların bu tarzda kaynaşmış olmasıdır. “Zamanı bilmeyen” – Freud bilinçdışını böyle tanımlıyor. Sonuç olarak, söz konusu olan, bu farklı izlenimlerin birbirine yaptığı göndermedir, kendinden geçmeyle sonuçlanabilecek kadar şiddetli bir biçimde yoğunlaşmalarıdır. Proust, *Albertine Kayıp*’ı düzelterek zamanı bulduğu halde, *Yakalanan Zaman*’ın provalarını düzeltemeden öldü. Anlatıyı okurken kendi ölümünün Albertine’in ölümüyle çakışmasının sebepsiz olmadığını düşünüyorum. Gilberte, Guermantes Düşesi ve Albertine: *Yakalanan Zaman*’da bu üç kişinin yazgısı nedir? Gilberte? Gelip Marcel’e kendini tanıtır, kızını takdim etmek için gelmişken Marcel onu annesi sanır. Guermantes Düşesi? Odette dükün metresi olmuştur. Ya Albertine? Üç büyük aşkı arasında, dolu dolu, tamamlanmış, cinselliğin sınırına dek götürülmüş bir ilişki yaşadığı tek aşkı olan Albertine, sonsuza dek kaybolmuş ve mecburen unutuluşa terk edilmiştir. Proust’un yapıtının merkezinde yer alan, unutuştur, kavuşulan anı değil. Unutmanın kaçınılmazlığı ve geçmişi anı yoluyla yeniden yaşatmanın imkânsızlığıdır. Unutuş yerleştiğinde, ötekine duyulan arzuyla ilgili olarak geçmişte ne yaşandığı artık asla bilinemez. Yine *Yakalanan Zaman*’da, temel önem taşıyan iki pasaj var çünkü aynı şeyi söylüyorlar ama oldukça tuhaf bir farkla. İlkinde Proust şöyle hatırlıyor: “Hayatımın belki de en hoş ve en hüzünlü gecesinde (esrarengiz Guermantesları ulaşılmaz varlıklar olarak gördüğüm zamanlarda) [...] heyhat, o gece annemle babamdan ilk kez bir taviz koparmıştım ve bu taviz sağlığımdaki, irademdeki gerilemenin [...] başlangıç tarihini oluşturmuştu.”* Sondan beş sayfa önceki ikincisinde şöyle yazıyor: “Büyükkannemin ağır ölümüyle birlikte irademin gerileyişi ve sağlığımın kötüye gidişi de anne-

* Marcel Proust, *a.g.y.*, s. 192.

min pes ettiği o gece başlamıştı.”* Aktardığım iki cümle aynı cilt içinde, oysa kimse anneye babanın tavizinin yerini, “büyükannenin ağır ölümüyle birlikte” tek başına annenin pes etmesine bıraktığını ifşa etmiyor.

İki baskın figür: anne ve büyükanne. Ya baba?

Kanımca, Proust anne arzusu hattında. Anneyle bir özdeşleşme içinde; aslında sonunda anlaşılıyor ki tercih edilen ilişki anne/büyükanne ilişkisi. Belki de yapıtta kadın eşcinselliğinin öneminin anahtarı bu. Bu kesinlikle Proust’un babasına karşı duyguları yoktu demek değil; ona büyük bir hayranlık duyuyordu ama onun için babası yanına yaklaşılmaz biriydi ve ben bunun onun “hatası”ndan kaynaklandığını düşünmüyorum. Proust’un babası epidemiyologdu, salgın hastalıklar madalyası vardı, yani başkalarıyla temas kurmak ve onları iyileştirmek için kendini ölüm tehlikesine atıyordu. Proust’un yaşamının son döneminde, mikroplardan korktuğu için yatağında eldiven taktığını hatırlayın. Ve kesinlikle içler acısı bir son, çünkü kendini bir türlü yeterince yalıtılmış hissetmiyor. Üşüyor, örtülerin altında titriyor, etrafını buharlarla sarıyor, yediklerini denetliyor, kendi kendine azami ölçüde yakın olmayı deniyor ve sonunda etrafında bir boşluk yaratıyor, yalnızca Céleste’in barınmasına izin verilen bir boşluk. Ama yine hiçbir şey, Proust’un ölümünün Céleste tarafından dile getirilen öyküsü kadar duygulandırıcı olamaz. Painter, biyografisinde bu diyaloga yer veriyor.³⁹ Proust, Céleste’e şunları söylüyor: “Bırakın beni, yalnız kalmak istiyorum [...] yukarı çıkmayın, Céleste, biliyorsunuz, geldi, kocaman, çok iri ve çok kara,” ve “Anne!” diyerek ölüyor. Burada, bu ürkütücü figürle birlikte, anne imgesinin ayrışması var. Yani anne figürlerinin yoğunlaştırılmış olduğunu fark ediyoruz; bu figürlerin en gizlileri anneyi tehditkâr ve ölümcül bir imge olarak temsil ediyor. Büyücü ve peri.

* A.g.y., s. 347. –ç.n.

39. George D. Painter, *Proust*, a.g.y., c. II, s. 448.

Proust tıpla ve dolayısıyla babasının mesleğiyle ilişkisinin çift-değerliliği ya da muğlaklığı konusunda şunları söylüyordu: “Tıbbı inanmak en büyük delilik olurdu, tabii eğer inanmamak daha büyük bir delilik olmasaydı”...

Evet, tabii, ama yine de söylediğiniz şeyin, ancak Proust’un kendi bedeniyle ilişkisinin dolayımından geçtiği takdirde anlam kazandığını düşünüyorum. *Kayıp Zamanın İzinde*’nin sonunda, yapıyla ilişkisini, hasta olduğu halde hâlâ çocuğuna bakmak zorunda olan ve kalan birazcık gücünü de çocuk tam anlamıyla tükettiği için artık bunu yapamayan bir annenin çocuğuyla ilişkisine benzetiyor. Zaten şöyle diyor: İnsan bedeninin, hayvanlarınkıyla karşılaştırıldığında kayda değer bir mükemmelliği temsil ettiğini düşünürken yanılıyoruz; tam tersi, bedeni insanın en büyük kusuru; bir bedenimiz olduğu içindir ki acı çekiyoruz ama bedensel değil varoluşsal acılar. Buradaki fantazm tam olarak bedeni olmama fantazmı. Platoncu fantazm, çünkü bedenin yokluğuyla zamanın yokluğu arasında bir mütekabiliyet olduğuna inanıyorum.

“Bedenin yokluğu ve zamanın yokluğu,” bu konuda bir şeyler daha söyleyebilir misiniz?

Kayıp Zamanın İzinde’nin kaleme alınış biçimi kesinlikle olağanüstü çünkü Guermantes Dükü’nün kütüphanesindeki o bekleyiştikten sonra, izlenimlerinin geri dönüşüyle ve duyduğu ya da duyar gibi olduğu arka plandaki müzikle başlayan bekleyiştikten sonra, çıkıp diğerlerinin arasına katıldığı zaman, işte o anda yaşlılık boğazına sarılıyor denebilir. Burada anlaşılması gereken bir şey var: Kendisini ölümün pençesinde gibi hissediyor ama ötekilerde gördüğü şey yaşlılık. Şunları söylemesi de bir o kadar dikkat çekici: “Özel olarak herhangi bir fiziksel hastalığım yoktu ama artık hiçbir şey yapacak gücüm kalmamıştı.” Proust’ta üç düzlem var ve *Kayıp Zamanın İzinde*’de bu üç düzlem sürekli olarak birbirine göndermede bulunuyor: Savaş, salonlar ve genelevler var,

dolayısıyla, birbiriyle iç içe geçen bu dünyaların her biri, mutlak biçimde zıtlaşmalarına yol açan kendine ait bir mantığa sahip. Proust savaş bağlamında, cephe gerisindeki insanların o büyük altüst oluşla, o büyük katliamla nasıl ancak kendi küçük narsisistik kişisel dünyalarından yola çıkarak yüz yüze geldiklerini gösteriyor. Müdavimlerinden birini artık salonunda görmeyen Madame Verdurin şöyle diyor: “Başka nereye saklanmış olabilir ki bu?” Proust, salonların dünyasını, hiçbir içtenliğin ya da psikolojik derinliğin var olamayacağı bir dünya olarak tanımlıyor. Genelevlerin dünyası için de aynı anda hem tersi, hem aynı şey söz konusu. Ters, çünkü tam da bedenin sapkınlıkta sınanması varlığın bir çekirdeğine dokunur, öyle ki o çekirdekten daha ileriye nasıl gidilebileceğini göremeyiz; bununla birlikte, kendi ritüellerine, aynı yüzeyselliğe, roller konusunda aynı uzlaşımaya sahip bir dünyadır bu. Dolayısıyla gerçekten var olan tek dünya, psikanalistlerin “ruhsal dünya” diyecekleri ve esas erdemi görünüşlerden sıyrılmayı sağlamak olan o zamandışı dünyadır. Burada *Yakalanan Zaman*’ın “Taslak”larından birinden⁴⁰ bir parça okuyorum: “Ama şeylere dair her izlenimin yarısı, o izlenimin içimizdeki uzantısı olduğu için, ve nesnenin içine gömülü kalan diğer yarısı benliğimizin dışında kök saldıği için, derinleştirmemizin mümkün olduğu ilk yarının tersine bizi hiçbir zahmete sokmayacak olan ve hakkında ancak yüzeysel bir düşünce sahibi olabileceğimiz bu ikinci yarıya, yani tüm insanlar için ortak bir dilin, pratiğe yönelik genel bir anlaşmanın (ki bu da temelde muazzam bir yanlış anlamadan ibarettir) malzemesini oluşturan her şey için özdeş basit işaret noktalarına sarılırız.” Aslında Proust için ve aynı zamanda psikanaliz için, yitirilen ve esas boyut olarak kalan boyutun, kendiliğin kendiyle ilişkisi olduğunu fark etmiyoruz. Yani gerçekliği bilmeyi başaramadığımızı göre gerçeklik yalnızca aldatıcı değildir, gerçek afallatıcıdır.

40. Marcel Proust, “Esquisse XXXI”, a.g.y., s. 849.

Psikanalizde Artzamanlılık'ta,⁴¹ *Freud ve Proust'un anı sorunuyla ilgili ortak noktalarına değiniyorsunuz. Özellikle, Freud'un, yinleme fenomeninde Proust'un görmediği bir şeyi gördüğünü söylüyorsunuz, buna karşılık Proust'la ilgili şöyle diyorsunuz, aktarıyorum: "Burada belki de Freud'dan daha ileri gidiyor çünkü onun için anının geri dönüşü, uç noktada, geçmişin yeniden canlanışının tanığı olan bilincimizi yok eder, bu da her türlü hatırlama kuramını, kendi bağımlılığının altını çizmek zorunda bırakır; kuramın, anı sahibinin etkilenme düzeyine bağımlılığı."*

Kavuşma arayışı temel bir harekettir ama bu hareket içinde muğlaklık yaşadığımız ölçüde, burada bir kararsızlık noktası var; bir şeyi yeniden bulduğumuzu sanırız, oysa aslında, yeniden bulduğumuz ve kuşkusuz elimizden kaçan o geçmişle ilgili olan şey, hakkında hiçbir fikrimizin olmadığı onca şey tarafından bilinç dışında çoğaltılmıştır. Başka bir deyişle, yaşayan kişi için hakiki ölüm, asla hiçbir biçimde geri dönmeyecek olan şeyin unutulmasıdır ve hakiki yaşam, anı değildir, anıyı uyandıran bir deneyim arayışı değildir, "istemsiz bellek" olarak adlandırılmış olan şeydir ki bu da tamamen belirsiz bir tabirdir çünkü geri dönüş unutulmuş olayı geri getirmez. Geri dönüş, unutulmuş olan olay vesilesiyle yaşanmış olanı geri getirir; unutulmuş olan şey unutulmuş sayılmış ama aslında unutulmamış ve zihnin çalışmasını oluşturan her şey tarafından gizliden gizliye zenginleştirilmiştir.

Bu hareket bir geri alma değil, bir yaratım.

Kesinlikle, kavuşulması gerektiği varsayılan şeyden bizde geriye kalabilmiş olan şey. Bu tür şeyleri anlamak çok zaman alıyor.

41. André Green, *La Diachronie en psychanalyse*, Minuit, 2000.

Conrad'ın Gizli Ben'i

Bağların Çözülüşü kitabınızda, Kayıp Zamanın İzinde'nin ilk cümlesi (“Uzun zaman, geceleri erken yattım”) ile paradoksal biçimde yapıtın sonunda yer alan diğer cümle (“Önce, hiçbir şeyin başlamamış olduğu anda”) arasındaki ilişkinin altını çiziyorsunuz. Proust'un yapıtı karşısında hissettiği bu tamamlanmamışlık duygusu, sizin başka birçok metinde, özellikle de Leonardo da Vinci üzerine kitabınız Tamamlanmamışlığın İfşaları'nda (Révélation de l'inachèvement) enine boyuna incelediğiniz bir duygu...

“Hiçbir şeyin başlamamış olduğu anda.” Bu cümle züppelikten değil. Proust sürekli olarak olayların farklı düzlemlerde geçtiği duygusunu taşıyor. Bir yaşamın ekseni var bir de o yaşamı, sanat olan o ikinci yaşamın düzeyine taşımak için izlenimlerini dönüştürmeye yarayacak olan şeyin ekseni. Oysa bir çalışmaya nasıl başlanmış olması gerektiği, gerçekte o çalışmayı bitirmek üzereyken anlaşılır, ama bu sıradan bir fenomenolojik gerçeklik. Gerideki hakikat şudur: Yapıt geliştikçe, anlatıcı silinir; o hiçbir şey yapmamıştır, yani yapıt tüm yaşamı soğurmuştur ve artık anlatıcının yaratımı olarak var olmaktan çıkmıştır, onu kendisi olarak görmek gerekir. Anlatıcının, yaratılacak olan yapıttır o – yaratılmış olan şey yaratılacak olandır, yeniden yaratılacak bile değil, yaratılacak! Olağanüstü olan, bu tür bir sıçrayıştır, yaşamın ve yaratıcılığın bu sürekli sıçrayışı olmasa, Proust'un yarattığı şeyden

tatmin olduğu bir duruma varırdık. Bu da *Kayıp Zamanın İzinde'* nin bizzat inkârı olurdu.

Aynı şekilde, yaşanmış olan, yaşanacak olandır denemez mi?

Evet, öyle ki belirli bir anda, yaşanacak olanın, yaşanmış olana mı yoksa yazılmış olana mı geri dönmek olduğu artık bilinmez. Verimli muğlaklık budur. Sanatçıların güzergâhına bakacak olursak, değişmez biçimde şu olguyu saptarız: Bir dönemeçtedirler, olağanüstü bir atılım yaparlar ve sonra durur, geriler, geriye dönerler: Emin olmadıkları içinmiş gibi değil –bu bir emin olma sorunu değildir– ama şaŋki “gerçek olmak için fazla güzel” gibi bir şey. Yaşantı düzeyindeki şeyle gösteren düzeyindeki şey arasındaki temel ve tüketilemez fark buradadır: Gösteren yaşamı tüketmez, tüketemez.

Lacan'la aranızdaki mesafe de bu noktada...

Kuşkusuz, başka şeylerin yanı sıra.

Yapılmış olanın yapılacak olduğu saptamasından yola çıkarak, çok okuduğunuz ve sanırım üzerine çalıştığınız bir başka yazardan, Conrad'dan söz edebilir miyiz?

Ne yazık ki şu anda Conrad üzerine yazmıyorum, zamanım olmadığı için, ama bir gün zaman bulmayı umuyorum. Sorunuz, edebiyat eleştirmenlerinin pek ilgilenmedikleri bir sorunu ortaya koyuyor, edebi yakınlıklar sorunu. Şu ya da bu yazar arasında yapılabilecek karşılaştırmalardan söz etmiyorum, daha çok yazarlar arasındaki tanıma sinyallerini düşünüyorum. Henry James'in ve Conrad'ın evreni kadar radikal biçimde farklı iki evreni ele aldığınız zaman (buraya bir üçüncünün dahil edilmesi gerekirdi ama onu iyi tanımadığım için adını anmakla yetiniyorum: Stevenson), suç ortaklığı da gizli bir anlaşma da denemeyecek bir şey hak-

kında kendinize bazı sorular sormak durumunda kalıyorsunuz, çünkü bambaşka sulara yüzüyorlar ama geçerken birbirlerine bir bakıma selam gönderiyorlar ve bu selamın, basitçe birbirlerinin üslubunu takdir etmelerinden kaynaklandığını sanmak çok yanlış olur. Hayır, mesele bu değil. Bu yazarlar arasında çok daha derin bir akım, onları birleştiren ve öte yandan onlara özgü olmayan bir şey var. Başka örnekler de bulunabilir.

İnsan ruhsallığını konu alan araştırmada, Freud'un keşfi, yani bilinçdışı ortaya çıktığı sırada, Proust'un dahil olduğu ve Conrad'la James'in de eklenmesi gereken bambaşka bir akım gelişiyor. Bu akım, temel değerini bilinç etrafında inşa ediyor. Oysa, insanların anlamadığı şey, artık bir zamanların bilincinin söz konusu olmadığı. Freud'un gücü de burada. Psikanalizin keşfine götüren belirleyici hareket nevrozlarla başlıyor, Freud birtakım şeyler görüyor, sonra kendine sorular soruyor, itirazlarla karşılaşılıyor, tartışıyor ve kanıtlama olanağına sahip olmadığı bir şeyler olduğunu fark ediyor, çünkü bilinçdışında hâlâ bilinçle çok fazla ilişki var. Çözüm ne? Çözüm, bilinci mümkün olduğu kadar dışlayarak, kendi rüyalarına hapsolmak; rüyayı görür görmez, gelmesine izin veriyor, kendisini çağrışımlara bırakıyor; günlük kalıntıları, gizil düşünceleri, vb. arıyor. Bu, Althusser'in "sonucun ahlakı" diye adlandırdığı şey. Başka bir deyişle, Freud örneği kendi vererek başladı, başlangıç platformu olarak, öznedede daha önce kendinden habersiz gerçekleşmiş olan bir şeyin özne tarafından araştırılmasının yerini hiçbir şeyin tutamayacağını tecrübe etti. Bergson'da hiç olmayan bu boyut, buna karşılık Conrad'da, Proust'ta ya da James'de var. Onlar için mesele, mümkün olduğu kadar kendinde, kendinin farkında olmak. Sözümü sakınmadan konuşacak olsam, Proust'un yapıtının, "Bilincin Dolaylı Verileri Üzerine Deneme" olduğunu söyledim.

Bilinçle ilişkisi konusundaki bu fark, iki kardeş, William ve Henry James arasında da görülüyor...

Evet, aynı zamanda şunu da hatırlayalım, James'in babası halüsinasyonlu bir nöbet geçirmişti ve William James'in kendisi, günümüzde bütün pozitivist biliminsanlarımızın öne çıkardığı o büyük psikolog, aynı zamanda *Bir Medyumun Deneyimleri*'nin⁴² de yazarıydı ve ruh çağırma seansları yapıyordu; bu da erkek kardeşini gülümsetiyor, hatta bıyık altından güldürüyordu. Kız kardeşi Alice James'e gelince, o dönemin en güzel Charcot tarzı histeriklerinden biriydi. Henry James, neredeyse Budistlerde olduğu gibi bir çeşit uyanış yaşamış olmalı, tabii Budist uyanışın kendini dünyadan koparmaya dayanıyor olması dışında; Henry James için tersine, mesele mümkün olduğu kadar, yaşadıkları, düşündükleri ve deneyimlerin birbirine nasıl bağlandığı konusunda en ufak ayrıntılara kadar inmek; ve hiç kuşkusuz, nerede olduğunu bilme gerekliliği. Conrad için aynı şeyi söyleyemem, ama denk düşen bir durum var. Conrad'ın farkı şundan kaynaklanır: Kendini denetlenemez durumlarda sınamaya girişir ve tam da bu hâkim olunamaz olaylar sonucunda, tüm kişisel kaynaklarını seferber eder. James de Proust gibi artık var olmayan bir dünyaya ait, oysa Conrad kısmen hâlâ bizim dünyamıza ait ve bu dünyanın onun için en önemli değeri, zihin berraklığı. Bu durumda, olayları çarpıtan demeyeceğim ama yanlış anlamaya yol açan şey, iki durumda da ahlaki bir boyutun olması. Fransızcada, psikolojik anlamda bilinçle ahlaki anlamda bilinç arasında sesteşlik vardır.* James, *consciousness* demiyor, *conscience* diyor.** Conrad'da da ahlaki boyut çok açık bir biçimde iş başında: İnsana karşı sorumluluk boyutu. Düşüncemi özetlemem gerekirse, Conrad'ın, Freud tarzı kahramanın mükemmel bir temsili olduğunu söyleyebilirim.

Aslında Conrad'ın tüm yapıtında, oradan çıkan anafikrin (la morale), üstesinden gelmek, dümeni elinde tutmak, rotayı korumak ol-

* Fransızca *conscience* sözcüğü hem “bilinç” hem de “vicdan” anlamına gelir. —ç.n.

** İngilizce, *consciousness* “bilinç”, *conscience* “vicdan” demek. —ç.n.

42. William James, *Expériences d'un psychiste*, Payot, 1969.

duğu izlenimi ediniyoruz...

Gölge Hattı'nda bu konuda meramını açıklamıştır. Şöyle diyor: Deniz hikâyeleri anlattığım düşünülür, oysa aslında deniz hikâyeleri beni hiç mi hiç ilgilendirmiyor, beni ilgilendiren, ideal değerler. Bir insan bundan daha açık olamaz. Conrad için, denizin durumu, zaten her yerde, fırtınada olduğu kadar sülman bir denizde de ortaya çıkması mümkün, öngörülemez ve kestirilemez şeyler karşısında metaforik bir durumu temsil eder. Tanrı'dan sonra tek efendi olarak, her şeyi omuzlarında taşır, her şeyden sorumludur, bu bir uyanıklık ve zihin açıklığı meselesidir. Conrad yirmi yıl boyunca denizcilik yaptı, otuz yıl boyunca da yazdı. O deneyimi yazmak için, yaşamak için olduğundan daha fazla zamana ihtiyaç duydu.

Evet, bu anlamda denebilir ki, Conrad'ın temeldeki kötümserliğinin yozlaşarak nihilizme varmamasının nedeni sorumluluktur – sorumluluk duygusudur. Sonuçta, umutsuzluğun çekiminden kurtulduğu an, geminin güvertesinde sorumluluğunun başladığı andır...

Evet, ama ödül yoktur. Hiçbir şey beklenemez. Deniz konusunda iyi anlaşılması gereken şey de tam budur, Conrad'ın kahramanlarının yüz yüze kaldığı sorun, deniz sorunu değildir. Farklı nitelikte bir sorundur, ama diyelim ki, karayla karşılaştırıldığında tam yalıtılmışlık koşulları düşünülecek olursa, daha keskin bir biçimde kendini dayatır. Romanesk yapıt konusunda Conrad'ın olağanüstü bir ifadesi var. Diyor ki, "Geçmiş biçiminde bir iç gerçekliği yeniden yaratmış olan, bellek biçiminde bir imgelemdir."⁴³ *Kayıp Zamanın İzinde*'yle kontrpuanı görüyorsunuz... ama aynı füğ içinde kontrpuan bu. Kendisi de denizle ilgili bu muğ-

43. Joseph Conrad, *Lettre à sir Sidney Colvin*, Mart 1917; metinde Fransızca.

laklığı ve bu yanlış yorumlama riskini belirtiyor: “Bana deniz yazarı, dönencelerin yazarı dediler; betimleyici bir yazar, romantik bir yazar ve aynı zamanda bir gerçekçi; ama aslında benim tüm derdim, şeylerin, olayların ve insanların ideal değeri oldu. Bu, ve başka hiçbir şey değil.” Biraz ileride şunları yazar: “Aslında sainsal etkinliğimin kendine ilke edindiği şey, insan edimlerinin ve jestlerinin ideal değeridir.”

Sizce Conrad'ın bu “ideal değer”e bağlılığı nereden geliyor?

Kişisel varsayımdan geri durmayacağım. Conrad'ın babası Polonyalı bir devrimciydi... Conrad, bir Polonyalı için âdetten olan o Rusya nefretini miras alacaktı.

Babası daha çok adanmış bir vatansever değil miydi?

Demek istediğim, oğlun gözünde, babası karısını kendi eylemlerine sürüklemişti ve sonunda Sibiry'a sürgün edilmişlerdi. Karısını korumak yerine tehlikeye atmıştı.

Ve kadın çok genç yaşta ölüyor...

Conrad sekiz yaşındayken. Conrad'ın, öngörüsüzlüğü, durumun sonuçlarını yanlış değerlendirmesi nedeniyle babasına kızgın olduğunu düşünüyorum. Şunu da söylemek isterim, hiçbir şey bana, Conrad'ın yapıtında varlığı sürekli hissedilen o deniz kadar Sibiry'yı düşündüremez – en ufak bir esintinin bile canlandıramadığı o ölü Pasifik Okyanusu kadar. Conrad'ın devrimcilere duyduğu nefret kayda değer. *Gizli Ajan*,⁴⁴ aslında oldukça zayıf kişilikli bir anarşist olan kahramanın, bir kamu binasını havaya uçurma projesini gerçekleştirmek için zekâ geriliği olan bir ço-

44. Joseph Conrad, *L'Agent secret*, çev. Odette Lamolle, Autrement, 1996; Türkçesi: *Gizli Ajan*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İletişim, 2011.

cuğu nasıl kullandığını etkileyici bir biçimde gösterir. Bunu yaparken, çocuğu hiçbir riske sokmayacak, titizlikle hazırlanmış bir sözde plan geliştirmiştir. Sadece bir ayrıntıyı öngörmemiştir: Bombayı taşıyan çocuğun ayağına takılan ve onun paramparça olmasına yol açan gözle görülür bir kök. Planını gerçekleştirmek için başka birinin, üstelik masum birinin canını kullanmıştır. Çocuğa annelik etmiş olan karısı bundan son derece etkilenir. Gizli ajana gelince, bu ölüm onda hiçbir yük oluşturmaz, tersine, küçük çocuk aslında bu çiftin hayatında biraz engelleyici olmuştur. Bu kazayla ilgili olarak ortada basit bir kabahat varmış gibi özür diler ve cinsel ilişki kurmak amacıyla karısına yaklaşılmaya çalışır. Kadın, işte o zaman, adamın hiç beklemediği bir anda onu bıçaklar.

İster istemez Dostoyevski'yi akla getiren başka bir roman, *Batılı Gözler Altında*,⁴⁵ yoldaşlarına ihanet eden ve polise ihbar ettiği kişinin ailesinin sığınmış olduğu İsviçre'ye kaçan bir Rus devrimcisini konu alır. Onun annesini ve kız kardeşini düzenli olarak ziyaret eder, âşık olur ve kendini tutamayarak ihanetini itiraf eder. Conrad'ın devrimden hoşlanmadığı, ondan hiçbir beklentisinin olmadığı ve hiçbir yanılsamaya kapılmadığı apaçıktır. Latin Amerikalı devrimcilerin *Nostromo*'da⁴⁶ çizilen portresi de kesinlikle daha gurur okşayıcı değildir. Öyle anlaşılıyor ki deniz cesaretin sınanması için bir bahaneden ibarettir.

Arkadaşı John Galsworthy'nin, Conrad'ın denizle ilişkisi hakkında söylediklerine çok yakın şeyler söylüyorsunuz. Size ondan bir alıntı okuyacağım: "Conrad, 'deniz romancısı' olarak etiketlenmekten nefret ederdi. Denizden, belki de hiç kimsenin asla bahsetmediği şekilde bahsederdi; ama denizle ilgili anlatılarına ege-men olan şey, bir savaş ve kurtuluş temasıdır. Kahramanı, okyanus değildir, bu hain ve gaddar doğal etkenle çatışma halindeki

45. Aynı yazar, *Sous les yeux d'Occident*, çev. Odette Lamolle, Autrement, 1997; Türkçesi: *Batılı Gözler Altında*, çev. Ayşe Yunus, İletişim, 2007.

46. Aynı yazar, *Nostromo*, çev. Odette Lamolle, Autrement, 1999; Türkçesi: *Nostromo*, çev. Mehmet. H. Doğan, İletişim, 2007.

insandır. Tamam, gemileri severdi, ama denizi, hayır. Onu hiçbir zaman lanetlemedi, ondan nefretle söz etmedi; onu, doğanın nüfuz edilemez kayıtsızlığını kabul ettiği gibi kabul ederdi.”⁴⁷ Sibiryaya ile deniz arasında kurduğunuz çağrışım bu açıdan etkileyici.

Metaforlaştırılmış, dönüştürülmüş, tersine çevrilmiş, ama aynı şey. Daha önce de söyledik, iki durumda da mesele, yapılması gereken ve bir ihtimal hiçbir şey yapmamaktan ibaret olabilen şey için önlem almak. Bu konuda Conrad çok ileride çünkü burada zaten devrimciliğe ilişkin büyük bir düş kırıklığı var. İnsanların insanlar olarak kalacağını, Rus devriminin yazgısının herhangi bir tesadüften kaynaklanmadığını, sonuçta söz konusu olanın bir zorbalığın diğerinin yerini alması olduğunu anlamış. Conrad'ın, muhafazakâr rejimin savunucusu olduğunu söyleyebileceğimizi hiç sanmıyorum. Kesinlikle böyle bir şey yoktu ve hiçbir zaman ne çarın ne çar rejiminin hayranı oldu. Köleliğe onun kadar derinden karşı çıkan biri yoktur ve buna rağmen, romanlarında gösterdiği şey, bu köleci temelin var olduğudur.

Bu yüzdendir ki, Conrad'ın devrimden nefretinin, kardeşlik duygusundan başlamak üzere, devrimin sahip olduğu en iyi şeylere bağlılığını kesinlikle dışlamadığını iyi anlamak gerekir. Tam tersine. Yapıtında, insani değerler gemi gibi küçük bir ölçekte sergilenir. Oysa denizcilik mesleğinin Polonya tarihine ait olmaması bir yana, Conrad'ın kendisi de görece az deniz seferi yapmıştır.

Deniz yolculuklarını Oidipal bir meydan okumaya dönüştürmüştür. Bir mürettebatı güvenli bir limana götürmek. Burada Sibiryaya yolculuğu ve annesinin ölümü çerçevesinde ele alabileceğimiz bir şey var. Başka bir deyişle, girişimimi annemin ölümüyle sonuçlanmayacak şekilde gerçekleştirme kapasitesine sahibim. Kendi histerisiyle karısının histerisi arasındaki rekabete sahne olan evliliğinin oynadığı temel rolü de buna ekliyorum.

47. “Hommage à Joseph Conrad”, *La Nouvelle Revue française*, Aralık 1924, s. 12.

Narcissus'un Zencisi'nde,⁴⁸ karısı büyüleyici bir görünüm altında ortaya çıkar: Fırtına sırasında bir kamaraya kapanan ve hakkında sürekli olarak numara yapma şaibesi dolaşan o hasta adam.

Conrad histerik mi?

Her türlü rahatsızlığa sahip olan Conrad aynı zamanda büyük bir histerikti. Karısı, Conrad'ın yineleyen bir senaryosunu özellikle anlatıyor, Conrad davetlilerinin gelişini gözlemek için pencereye çıkıyor ve geldiklerini görür görmez koşarak yatağa giriyor...

Conrad'ın evreninde Sibirya ile deniz arasında bağlantı kuruyorsunuz, kimi yerde "kara parçası" olarak adlandırdığı gemi burada nasıl bir yer tutuyor olabilir?

Gemi simgesi büyük bir zenginlik içeriyor. Gemi batarsa, siz de onunla birlikte batarsınız. Anne simgesidir bu. Anne çocuğu taşır ama bunu yapabilmesi için çocuğun ona dikkat etmesi gerekir. *Narcissus'un Zencisi*'nde, gemide bir isyan ânı yaşanır, isyan kaptan tarafından bir otorite ve şefkat karışımıyla ustalıkla bastırılır: en etkili formül. Mürettebattan biri yakınır: Kimse bize göz kulak olmuyor. Kaptan da ona şöyle yanıt verir: Siz kimsiniz, biz gemiye göz kulak olmak için buradayız.

O halde, deniz ile gemi arasındaki ilişki nasıl kuruluyor? Gittikçe, şey ile simge ve temsil ettiği şey arasında tekanlamlı bir ilişki olmadığı sonucunu çıkarmaya daha çok eğilim gösteriyorum. Tanım olarak bir rüya imgesi gibi bu: Anlamın ve anlamı kateden enerjinin yoğunlaşmasının bir ürünü. Aslında dört gerçeklik var: denizci, gemi, deniz, doğal etkenler. Ve olaylar çiftler halinde yürüyor: Deniz ve doğal etkenler bir tarafta, denizci ve gemi öbür tarafta. Denizci gemiye göz kulak oluyor, gemi denizciyi bir deniz üzerinde taşıyor, deniz, doğal etkenlerle –elverişli ya

48. Joseph Conrad, *Le Nègre de Narcisse*, çev. Odette Lamolle, Autrement, 1998; Türkçesi: *Narcissus'un Zencisi*, çev. Haluk Şahin, İletişim, 2008.

da tehlikeli biçimde— harekete geçirilmedikçe, kendi başına bir hiç; doğal etkenlerin ise zincirlerinden boşanmaları, sonunda gemiyi ve denizciyi yutmaları mümkün. Doğal etkenler, denizcilerin başından geçen maceralardır, olağan olmayan –ve hayranlık verici biçimde— şöyle bir ikili değer taşıyabilen maceralar: “Bu böyledir” ve aynı zamanda, ilahi bir iradenin, *act of God*’ın (Allah’ın işi) işareti: Anne ile çocuk arasındaki simbiyozu rıza gösteren ya da –tersine— öfkelenen baba imgesi. *Odyseus*’u bu açıdan okumak gözlerinizi açar. Çoğu zaman, insanlar denizcinin ve geminin sınırlı bir manevra marjı olduğunu, buna karşılık doğal etkenlerin her şeye muktedir olduğunu anlamaz. Bu farklı gerçekliklerin etkileşimine, bir antropomorfizm sağlaması açısından bakmak gerek.

Peki Conrad için kara ne olabilir?

Karadan uzaklaşmak gerekir. İnsanların en aşağılık tutkularının yeridir kara, denizle karşılaştırıldığında çok daha fazla. Gemide olduğunuz zaman, parametreler sınırlıdır ve görev belirlenmiştir. Kara, *Talihin Bir Tebessümü*’nde⁴⁹ gördük, tüm kirli uzlaşmaların, tüm tehlikelerin yeridir. Narcissus’un güvertesindeki hastayı hatırlayın, ölmek için karanın görünmesini bekler. Esas olarak, denizde ölmek normaldir, başka her türlü ölüm şüphelidir.

Denizdeki bu ölüm ile annesinin Sibirya’daki ölümü arasında bir bağlantı görüyor musunuz?

İçimden bir şeyler öyle söylüyor ama bunu iddia edecek kadar ileri gitmeyeceğim.

Conrad’ın yazısında, en kasvetli gerçeklikten yola çıkarak hareket ve sürpriz yaratmak gibi eşsiz bir şey var. Tek bir bulut, tek bir dalga, tek bir köpük fışkırması yoktur ki –sonsuz yinelenmeleriy-

le– yeni metaforların, yeni sözcüklerin nesnesi olmasın. Bana Virginia Woolf’un Dalgalar’daki⁵⁰ yaratıcılığını düşündüren bir yaratıcılık.

Yazı, deniz üzerindeki yaşamın yeniden inşasıdır, denizin hareketidir. Deniz, yazıdır.

Son olarak Freud’dan Proust’a, James’e ve Conrad’a, önemli bir ortak konu var: Aşkın yazgısı, üç roman yazarında da trajik olan o yazgı. Freud, psikanalizi savunurken, enerjinin sevmek ve çalışmak için serbest bırakılmasını da savunmuştu. Ama aşkın en azından güç durumunda olduğunu saptamak zorundayız.

Freud “sevmek ve çalışmak” dedi ama bunun yürüdüğünü asla söylemedi. Freud’un düşüncesi şu: Sevmeden edemeyiz, insan sevmezse hasta olur, ama hiçbir şey kesin değildir, garanti değildir; bu daima karmaşık bir iştir ve insan daima çatışma içine düşer.

Üç yazar arasında, aşk en çok James için imkânsız çünkü onda aşkın aczinden başka bir şey olan sevmeye aczi söz konusu; onda gördüğümüz şey, acı çekmemenin acısı. Proust’ta, lafı uzatmamak için, artık acı çekmiyor olmanın acısıyla karşılaştığımızı söyleyebiliriz; ya Conrad, onda hangi acı söz konusu?

Meseleyi yaşamöyküsü düzeyinde ele alacak olursak, başta karısıyla aşkı olmak üzere Conrad’ın aşkları hiçbir zaman mutlu aşklar olmamış. Ama aşkı bir yerlerde aramak gerekirse, bir yanda yaşamın size deniz üzerinde ve başka yerlerde yaşattıkları ile öte yanda yazı aşkı arasındaki ilişkide bulabilirsiniz.

Yani kadının ancak fantazm biçiminde ortaya çıkabildiği o ikinci yaşamı temsil eden yazıdan mı söz ediyoruz?

50. Virginia Woolf, *Les Vagues*, Marguerite Yourcenar’ın önsözü, Le Livre de poche, 2003; Türkçesi: *Dalgalar*, çev. Tülin Cansunar, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

Evet, ama Conrad'ın bütün önsözlerine bakın. Zamanını kendini haklı çıkarmaya harcar. Şunun yerine bunu yapmak istediğim söyleniyor, vasat kahramanlara zaafım olduğu söyleniyor, gerektiğinden daha fazla vasat kahramanım olmadı, karaktere nüfuz etmek gerekiyordu, vb. Yazının üzerinde devasa bir yük var: insanın yazmaya hakkı olan ve olmayan şeyler meselesi. Faulkner'in ve Conrad'ın, Macbeth'in şu ifadesini en çok ciddiye alan iki yazar olduğuna gerçekten inanıyorum: “Hiçbir anlam taşımayan ve bir buda-la tarafından anlatılan bir hikâyenin gürültüsü ve hiddeti.”

Leonardo da Vinci üzerine metninizden yaptığımız bir alıntıdan yola çıkarak, bir sanat yapıtını ele alan bir analistin, yalnızca hata yapma riskini değil, aynı zamanda öznel bir riski, yapıta kendi bilinçdışıyla yaklaşma riskini de göze aldığına değindik. Bu bana, Bağların Çözülüşü'nde söylediğiniz tamamlayıcı bir şeyi hatırlattı: “Metnin yorumu, analistin metin üzerine üretmesi gereken yorum haline gelir ama bu nihayetinde, metnin analistin bilinçdışı üzerindeki etkilerinin analist tarafından yorumlanmasıdır.” Edebi tercihlerinizle ilgili olarak, hepsinin kişisel düzlemde size çekici gelen ortak yanını söyleyebilir misiniz?

Bu kadar kişisel bir soruya yanıt vermek zor. “Analistin, metnin analiz edileni” olduğunu tabii ki kabul ediyorum, bunu yazdım. Analizlerimi okuyanların orada beni bulmaları ya da bilinçdışı öznelliğim hakkında varsayımlarda bulunmaları serbest. Biliyorum, size sorudan kaçtığım izlenimini vereceğim. Çünkü, içtenlikle söylüyorum, buna yanıt vermek konusunda kendimi yetersiz hissediyorum. Dilerseniz, tercihlerim arasında arayın beni. Aynı anda hem o kadar çeşitli hem de o kadar klasik tercihim var ki, zorlanırsınız. Tutkusal karmaşıklık, bilinçdışını konu alan hassas araştırma, bilinç berraklığı ya da ahlaki değerlerin yüceltilmesi; bunları içeren yazıya duyduğum hayranlık için sadece pozitif yanı.

Bir gün, bir derleme yapmak için, eski yazılarımdan birini (Puşkin'in *Maça Kızı*'yla ilgiliydi) aradan yıllar geçtikten sonra

okurken, yazdığım sırada kalemimden çıkanları görünce dehşete kapıldım. Yeniden okumayı bırakıp projeyi değiştirmem gerekti. Şimdi size, annemin her Allah'ın günü iskambil oynadığını söylesem, bu sizi daha ileri götürür mü?

Daha geniş bakalım. Analistin alanının, bilinçdışının tezahür edebileceği her yer olduğunu söyleyerek başlamak gerek. Ama öyle görünüyor ki, eğer ben bir okursam, kitabı arayacak olan benim, onu sorgulayacak olan benim, ona ilgi duyacak olan benim ve benimle şu ya da bu biçimde konuşacak olan da o. Sanat yapısına bu yüzden “transnarsisistik bir nesne” demiştim. Okurun narsisizmine seslenen yazarın narsisizmi. Ortak bir kumaş gerektirir bu ve bu ortaklığın kendisi de, bilinçdışının, kendini ifade ettiği o ilişkiler bölgesinde, belli sayıda harekete geçirici ortak eksen etrafında dokunduğunu varsayar. Lacan'ın, Lévi-Strauss'un ve diğerlerinin stratejik konumu şunu söylemekten ibaretti: “Gösterilenden söz edilemez.” Neden mi? Çünkü sözlüğe başvurduğunuz zaman, sizi bir tanımdan ötekine, sonra bir başkasına gönderir ve sonuç olarak gösterilen sonsuzdur ve çok fazladır. Evet, doğru ama özellikle bilinçdışıyla ve daha çok da bilinçdışının bastırmak zorunda olduğumuz o kısmıyla ilgili olarak, örgütleyiciler vardır. Bastırılmış olan, bütün bilinçdışım kaplamaz ama kesinlikle onun çekirdeğidir. Bilinçdışının öyle bir kısmı vardır ki, içeriklerin değil, bazı düşünce ve direniş tarzlarımızın “bilinçdışılığı”dır. Bilinçdışının eksen niteliğindeki öğeleri olan şeyler, verili bir kültürde, her halükârda aynı şeylerdir. Bu yüzden, edebi tercihlerimden söz ederken, aslında Aiskhylos'tan Conrad'a geçebilirdik.

Yunanlar arasında Euripides'ten önce Aiskhylos'u anmayı tercih etmeniz ilginç. İçlerinde en şair olana gittiniz. Tercihlerinizde, daha önce de biraz söz etmiş olduğunuz o sabit veriyle, duyguculuğun yokluğu denebilecek şeyle yeniden karşılaşıyoruz...

Gerçekten de, ruhsal yaşamın fenomenleri söz konusu olduğunda, sözünü ettiğim ortak kumaşın tam tersi olduğu ölçüde, duy-

guculuğun yanılgıların en beteri olduğunu düşünüyorum. Bu kumaşın ancak ortaklığı arayacaksa bir anlamı var, onun büyüüne kapılıp kendi kendine şöyle demek için değil: Ben ne harika'yım, o ne harika, biz ne harikayız; hadi bir damla gözyaşı dökelim. Duyguculuğa kapalıysam da lirizme –tersine– hiç kapalı değilim. Lirizm, duygucu bir kendinden memnuniyet içermeyen bir içsel hareket tarafından taşınır. Heyecan, duygu değildir. Dürtüden söz ettiğim zaman, aklımda o kadar kaba, o kadar yabanıl, o kadar zor, o kadar kuşatıcı bir içsel gerçeklik var ki, bundan bir şey yapmamız gerekiyor. Duygucu tutumun bu yanından çok şüphe duyuyorum. Aiskhylos hiç duygucu değildir ama gizem ve kutsallık duygusuyla sahiptir ve bu tamamen başka bir şeydir.

Andığınız tüm yazarlarda bu gizem ve kutsallık duygusu var: Shakespeare, Borges, Proust, Puşkin, Conrad, James... Belki de söz ettiğiniz ve aklıma Gölge Hattı'ndaki bir pasajı getiren ortak kumaş kısmen bu: Rüzgârın esmemesi, hastalık, yiyeceğin tükenmesi gibi akla gelebilecek bütün felaketlere maruz kalmış bir halde, geminin güvertesinde dururken, iri bir gözyaşının kaptanının –Conrad'ın diyecektim– yanağından süzüldüğü an. İnsan okurken kendi kendine diyor ki: Gözyaşı! Mümkün mü böyle bir şey? Oysa gözyaşı değil, bir yağmur damlası. Bu imge bana sizi düşündürdü.

Peki, benim size sunacağım imge ne kadar uygun düşer bilmiyorum ama her durumda sizinki kadar açıklayıcı. Conrad'ın *Gizli Ortak*'ından (*Secret Sharer*)⁵¹ bir alıntı: “Ben'im, kendini ikinci ben'inin [gizli ortak] içine sokmuş olan gizli ben'im, tıpkı zehirli iğnesiyle ondan önce gelen ve sonu mürekkep hokkasında boğulmak olan şu beklenmedik akrep gibi.”

51. Joseph Conrad, *Le Compagnon secret*, çev. Odette Lamolle, Autrement, 1996.

Yunanların *Daimôn*'u ve Psikanalistlerin Kazanı

Bağların Çözülüşü'nde Yunanlardan söz ederken şöyle diyorsunuz: "Başka hiçbir mitolojide ve başka hiçbir uygarlıkta, insanların arzuyla ilgili konumları bu denli keskin değildir." Psikanalizin Yunan mitolojisinden bu kadar çok şey almasının nedeni bu mu?

Yunan mitolojisi Batı uygarlığının imgeleminin temeli. Bu mitoloji, Freud için, bir biçimde, bugünkü uygarlığın köklerini Yahudi-Hıristiyan kültürene yerleştiren mite karşı bir denge ögesi işlevi gördü. Diyebiliriz ki –imgesel bir tarihte– Yunan uygarlığı, Yahudi-Hıristiyan uygarlığından önce gelir ve onu geride bırakır, tersi değil. Çoktanrıcılık, başta cinsellik olmak üzere Yahudi-Hıristiyan uygarlığının şiddetle baskı altına aldığı birtakım temalar açısından çok daha serbest bir mitolojidir. Freud'un üç kültürü vardı, atalarından miras kalan Yahudi kültürü, Alman kültürü (yani doğduğu yerin kültürü) ve kültürel bir tercihin sonucu olarak, antikçağ. Freud'un, Avrupa'ya ait olmayan şeylere ilişkin tartışmalı, muğlak, hayranlık dolu, kısıtlayıcı görüşlerinin, ya da Yahudiliğinin üzerinde durmadan, Yahudilere yapılan zulümle ilgisi olduğu bilinen Vatikan Roması'na karşı arka planda duyduğu hıncın altını çizebiliriz. Buna karşılık, Freud buna benzer bir meselesinin olmadığı Yunanistan konusunda tamamen özgür. Em-

pedokles'e rağmen, Sokrates öncesi filozoflara pek önem atfetmedi. Birçok vesileyle Platon'dan alıntı yapar ve bastırma kuramıyla –bastırılanın geri dönüşü– Platoncu anımsama kuramı arasında karşılaştırmalar yapılabilmıştır. Geriye, özel bir durum olarak *Kral Oidipus*'un yanı sıra, Yunanların, mitolojinin ilettiği biçimiyle cinsellik karşısındaki tutumları kalıyor. Freud, bu açıdan, Yunanların nesneye duyulan eğilime –yani, dürtüye– değer verdiklerini, oysa sonraki uygarlığın aşk edebiyatında nesneye aşırı değer yüklemenin her zaman egemen olduğunu vurguluyor. Yunan mitolojisinin Freud için cazibesi, Yunanlarda her ne kadar din ile mitoloji arasında çok sıkı bağlar olsa da, dinin dogma içermediği için daha kabul edilebilir olmasıyla da açıklanabilir.

Bu dinin inanç gerektirmediğini söyleyecek kadar ileri gidemez miyiz?

Elbette. Bunlar inanç talep etmeyen hikâyeler –Yunanların kendileri de onlara inanmak gerektiğini söylemiyor– ama herkes onları biliyor, anlatıyor ve ne olduğunu kimsenin bilmediği bir hakikatin taşıyıcısı sayıyor. Burada ancak bilinçdışının bilinçdışıyla iletişimine benzetilebilecek bir şey var. Bu hikâyeler aracılığıyla, Yunanlar kendi aralarında şöyle diyor: “Bu işin bir anlamı var”, ama bunun anlamı olduğunu söylemek, buna bir gerçekliğe inanıldığı gibi inanmak gerektiği anlamına gelmiyor. Bununla, bir kez daha, Yunan tanrılarının ölümsüz olmaları dışında her açıdan insanlar gibi olmaları arasında bir bağ kurmak gerekiyor.

Bir başka temel fark var, tanrılar aşkı bilmiyor. Arzuyu biliyorlar ama aşkı bilmiyorlar. İlişkilerinde, insanlarda gördüğümüz anlamda trajik boyutun olmaması bundan kaynaklanıyor.

Sanırım haklısınız... Ama aşkı veya sevgiyi Hristiyanlıktaki yanıtlarıyla sınırlandırmamaya çalışırsak, arzu ile aşk veya sevgi arasındaki sınırları çizmek çok zor.

Yunan trajedilerinde –ister eşler, sevgililer, ister anababa ile çocuklar arasındaki ilişkilerde olsun– birleşme arzusunun pençesindeki Zeus ya da Apollon'da görmediğimiz yürek acıları, çelişkiler ve korkular saptıyoruz.

Böyle de anlaşılabilir. Ama başka açıdan sorun daha karmaşık çünkü insanlar aşka kapıldıkları zaman, aşka kapılıp yollarını kaybettikleri zaman, altından tanrılar çıkıyor. Phaedra'ya, Medea'ya bakın... Antigone'de koronun Eros'la ilgili söylediklerine bakın.

Ama insanlar da tanrılarda aşkın olmadığını söylemiyor mu? İnsanlar ve tanrılar birbirini yarattığına göre, ikisi de söylenemez mi?

Metnin lafzı açısından haklı olabilirsiniz... Ama mesela Hera'nın kıskançlığını arzuya indirgemek ve aşkı Hera'nın Zeus'a karşı duygularının dışında bırakmak mümkün mü? Hristiyan olmayan bir bakış açısı benimsemeye çalıştığımız zaman, arzuyu tamamen cinsellik tarafına, aşkı da cinsellikten farklı olduğu varsayılan duyguların tarafına koyamayız. Yolunu kaybetme boyutunun tanrılarda bile varlığını sürdürdüğüne inanıyorum. Ares'in ve Afrodit'in aşklarını ele alacak olursak, gerçekten de onları aşktan çok arzu başlığı altına yerleştirmenin haklı gerekçeleri var. Yine de akıllarını kaybetmeleri gerçeğinden kaynaklanan bir tür çok güçlü tuzak söz konusu.

Evet, ama ayrılığın ıstıraplarını yaşamıyorlar.

Kızından yoksun kalan Demeter dışında bu doğru. Ama 1920'deki büyük dönüm noktasını, Freud'un kuramlarını gözden geçirdiği dönemi düşünecek olursak, o andan başlayarak, Eros büyük bir bütünü kapsıyor ve her şeyi içine alıyor: Arkadaşlık ilişkileri, evlat sevgisi, anababa sevgisi, insanlık sevgisi... Eros bağlanmadır. Aşk ile cinsellik arasında artık ayırım yok ve bu noktada, Freud'un vasiyet niteliğindeki son çalışması *Psikanalize Toplu Bakış*'tan,

büyük bir derinlik içerdiğini düşündüğüm bir cümle aktaracağım: “Eros’u ve ondan yola çıkarak, Eros’un göstergesi işlevini yerine getiren şeyi, yani libidoyu tanımamızı özellikle sağlayan şey, cinsel işlevin incelenmesidir; okur ve hatta bilimsel kuramlarımız bile, bu işlevle Eros’u birbirine karıştırıyor.” Bu cümle şunu demek istiyor: Libido adını verdiğimiz şey, Eros’u tanımamızı sağlayan göstergedir ve cinsel işlevin incelenmesi bize Eros’un en güçlü temsilini sunar. Burada aynı anda, libidonun bağlamına yerleştirilmesi, karmaşıkleştirilmesi, yerinin belirlenmesi, cinsel işlevin yerine oturtulması ve tüm buhların genel bir kavrama gönderilmesi söz konusudur. Bu, tanrılarda olup biten ile insanlarda olup biten arasındaki fark konusunda ortaya attığınız soruları kendimize sormamıza engel teşkil etmez. Hesiodos’un mitolojisinde Eros’un yeri çok açıktır: Eros yeryüzüyle gökyüzünün ayrılmasından sonra gelir. Ama gerçekten de dediklerinizde düşünülmesi gereken bir şey olduğuna inanıyorum: Tanrılar, nasıl ölümü bilmiyorlarsa, ayrılığın ıstıraplarını da bilmiyorlar.

Eğer Freud tanrılarının mitolojisinden çok insanlarınkinden beslendiyse, bunun nedeni, insanların mitolojisinin ona her birimizin ruhsal yaşamı konusunda daha çok şey öğretmesi değil mi? Kolektif davranışların ve özellikle savaşın anahtarını ise, ters yönde, tanrılarının tarafında aramak için haklı bir nedenimiz yok mu? Çünkü savaş da tanrılar gibi ölümsüz, arzuyla dolu ve sevgiden yoksun... Oğullarının iktidarı ele geçirmesini engellemek için her şeyi yapan ilk üç Yunan tanrısını düşünmek yeterli. Göklerin tanrısı Uranos, çocuklarını toprağın derinliklerine saklar. Oğlu Kronos, onun cinsel organlarını bir budama bıçağıyla keser ve kendi çocuklarını tanrıça Rhea’nın rahminden çıkar çıkmaz yutar. Zeus’a gelince, o Metis’i yutarak ve böylece her şeye kadir baba ve anne haline gelerek, sorunu daha baştan çözer. Tanrılarının mutlak iktidar arayışındaki bu doymak bilmezliği ile savaş halindeki insanın doymak bilmezliği arasında bağlantı kurmak gerekmez mi?

Birçok mitolojide, kendini kabul ettiren tanrı nadiren ilk tanrıdır. Bu ayrım özellikle Georges Dumézil tarafından yapılmıştır. Zeus'u atalarından ayırt eden nitelik (tanrıların efendisi Zeus, toparlayıcılık yolundaki ilah), tam da babasına ve dedesine tamamen yabancı bir kavram olan adaleti egemen kıldığının varsayılmasıdır.

Adalet mi yoksa sükûnet mi?

Adalet! Olimpos panteonunda tamamen yeni bir kavram. Zeus keyfi davransa da, misyonu ile tam olarak ilgisi olmadığını düşündüğümüz şeyler yapsa da, bunun çok insani olduğunu söylemek isterim. Ama antlaşma olmadan hiçbir şey mümkün değildir. Antlaşmaya ihanet edilebilir, antlaşma suistimal edilebilir, çarpıtılabilir, her şeye rağmen başvurulacak son şeydir.

Bir psikanalist olarak, karısını yutan ve kendi çocuklarını kendi doğuran bu tanrıyı nasıl görüyorsunuz? Biseksüel bir tanrı haline mi geliyor?

Yorumu o tarafa çekmeyi düşünürdüm ama yine de olayların geçtiği koşulları hatırlamak lazım. Örneğin, Zeus ve Semele'yi düşünün. Zeus kudretiyle çok gururlanır, kudreti yıldırımdır, Semele bu kudreti aklından çıkaramaz ve ısrarla görmek ister. Başka bir deyişle, Zeus'tan şu talepte bulunur: "Bana yıldırımımı göster." Zeus da şu yanıtı verir: "Yıldırımımı mı görmek istiyorsun? Göreceksin." Zeus harekete geçer ve ne mi olur? Semele korkudan ölür. O zaman Zeus, Semele'nin karnındaki cenini çıkarır ve kendi uyluğuna sokar, aylar sonra Dionysos oradan çıkacaktır. Bu durumun yanı sıra, sizin andığınız durum –Zeus'un, Metis'i yuttuktan sonra Athena'yı kafasından doğurması– gerçekten de apaçık bir biseksüelliğe işaret ediyor. Bununla birlikte, her iki durumda da bir çocuğu ölümden kurtarma amacının varlığını saptamak önemli.

Çocuğu kurtarmak mı, yoksa –annesinin yerine geçerek– çocuğun zarar verme gücünü daha doğarken elinden almak mı?

Burada farklı şeyleri birbirine karıştırıyorsunuz. Yunan mitolojisiinde eril güçlerin dişil erklere haset ettiğini gösteren hiçbir şey yok. Buna karşılık, modern antropologlar erkek egemenliğinin bilinmeyen zamanlara kadar gittiği sonucuna varıyor. Françoise Héritier erkek egemenliği ile “kadınların doğurma kudretine ilişkin sınırsız ayrıcalıkları” arasında bağlantı kuruyor. Bu fikre tamamen katılıyorum ama bu bir doğurma hasedine denk düşmüyor.

Aiskhylos'un, annesini öldüren Orestes'in yazgısına karar vermek için tanrıların toplanmasını konu alan Eumenidler'inde, yazar her şeye rağmen Apollon'a şunları söyletiyor: “Çocuk dediğimizi dünyaya getiren, annesi değildir: O yalnızca içine ekilen tohumu besler. Çocuğu dünyaya getiren, ona dölünü vermiş olan erkektir.”

Evet, ama hatırlarsanız, Apollon Zeus'tan, babasından destek alıyor...

Koronun şu sözlerine yanıt veriyor: “Seni duyan, Zeus'un bütün derdi tasası babalık sanır. Ama o da yaşlı babası Kronos'u zincire vurdu. Söylediklerini bununla nasıl bağdaştırıyorsun?”

Bunu az önce yanıtladım. Yine de oyların eşit olarak dağıldığını ve Orestes'in, Athena'nın sözünün ağır basması sayesinde kurtulduğunu belirtmek gerek. İttifak ilişkisi, sonu gelmez bir kan davası dizisini tetiklemekten başka bir şeye yaramayacak olan kan bağı ilişkisinin önüne geçer. Erinyeler, antik tanrılar, yeraltı tanrıları, intikam tanrıları için önemli olan kan bağıdır. Walter Otto'nun çalışmaları, Yunan panteonunda eski tanrılar ve Olimposluların temsil ettiği yeni tanrılar arasındaki savaşı gayet güzel sergiliyor. Selefleriyle karşılaştırıldığında, Zeus'un zorunluluklarından biri, tam olarak adaletin egemenliğini sağlamaktır, adalet ise

ister istemez antlaşmaya göndermede bulunur. Burada da başka bir farkla karşılaşıyoruz: Olimposlularda sitenin olmaması. İnsanlarda site belirleyicidir ve trajedi bu bağlamda ele alınmalıdır. Ama bence, klasik Yunan dili ve kültürü uzmanlarının bundan kastettikleriyle zıt anlamda. Onlar, haklı olarak, trajediyi siteye yerleştirme kaygısı taşırlar – çünkü Yunanların bir trajedi temsili-
lini bizim bir gösteriye gittiğimiz gibi izlemediğini unutmamak gerek, zorunlu bir ödevdi bu, dolayısıyla bir yurttaşlık göreviydi. Ama tutkuları uğruna kendilerini amansızca mahveden insanları seyretmeyi gerektiren bu yurttaşlık görevinin mahiyeti neydi? Bunların tanrılar tarafından gönderilen *daimôn*'un⁵² işleri olduğunu hatırlamalıyız. Dolayısıyla, insanın bir hayvansı bir de tanrıs-
al yandan oluşan yapısıyla birlikte, belki tanrıs-
al bir kökenden gelen ama çok belirsiz ve tümüyle ilahi olmaktan uzak bir nitelik taşıyan *daimôn*'u kavramak önemlidir. Yunan dili ve kültürü uzmanlarının dediklerinin tersine, ben kendi adıma trajedinin varlık nedeninin, insanlara kendi mahrem gerçekliklerini hatırlatmak olduğunu düşünüyorum: Dikkat edin, siteyi yönetiyorsunuz, yasalar geliştiriyorsunuz, en iyi rejimi –demokrasiyi– arıyorsunuz, bocalıyorsunuz, denge kuruyorsunuz, tartışıyorsunuz, düşünüyorsunuz, felsefe yapıyorsunuz ama trajedinin söz ettiği şey hâlâ aramızda, sizin içinizde ve her an uyanmaya muktedir. “Yunan mucizesi” denen şeyin en hayranlık uyandırıcı yanı, aynı uygarlık içinde çok sayıda etkinliğin bir arada varoluşu: felsefe, matematik, biyoloji, siyaset, trajedi... Hepsini aynı anda icat ediyorlar. Onların bir arada var olarak yaşadıkları, bizde açık çatışma ve karşılıklı inkâr haline dönüşüyor.

52. *Daimôn*: Kökeni belirsiz, “paylaştırmak” anlamına gelen *daiô* olabilir. *Daimôn*'un, tek tek herkese payını, kısmetini dağıtan varlık olduğu söyleniyor. Bazılarına göre ise parçalayan varlık. Eskiler bu sözcüğü zaman zaman, *daô*'dan türeyen *daênai* ile karşılaştırmıştır (keyfi bir çeviri), bu da kendi için öğretmek ya da öğrenmek anlamına geliyor. Kişi olarak tanrı anlamına gelen Theos'la karşıtlık içindeki tanrıs-
al güç; aynı zamanda kader, kısmet anlamına da geliyor. Homeros'a göre *daimôn*, Tanrı ile kahraman arasında yer alan daha aşağı düzeydeki tanrılara işaret ediyor (Antoine Bailly'nin Yunanca-Fransızca sözlüğünden).

Bu olguyla, tanrıların bir arada varoluşunun sonu ve tek tanrı lehine yok olmaları arasında bir bağlantı kuruyor musunuz?

Size bir yanıt vermek, maceraya atılmak olur. Ama bunu söyleyenler oldu. Nietzsche öyle diyor! Tektanrıcılık, normal insanlar talep eden normal bir tanrının gelişidir.

Yunan tanrılarının bir arada varoluşu, insanların bir arada varoluşunu teşvik eden bir nitelik taşıyor muydu?

Yunan tanrılarının, ölümsüzlükleri dışında insanlar gibi olduklarını bir kez daha vurgulayacağım. Bu yüzden, Roma döneminde, Delfi'deki Apollon Tapınağı'nda, "Fazlası zarar" [Μηδὲν ἄγαν] sözünü içeren yazıtın ne anlama geldiğini öğrenmek için insanlar kuşaklar boyunca kafa patlattıktan sonra, bir noktada anlaştılar: İnsanın birinci vazifesi, ölümsüz olduğu inancına kapılmamaktır. Zamanla miadını doldurmuş gibi görünen bu düşünce çok uzun süre var oldu. Firavunlar tanrısal varlıklar olarak kabul edildiği için yaradılıştan tanrısal olan Kleopatra'nın etkisi altında kalan Sezar, sonunda tanrı olduğuna inanacaktı. Kleopatra halktan bir Ptolemaios olduğu halde, firavunun heykelini öptüğü andan itibaren artık tanrısal bir varlık olduğuna kuşku yoktu. O da sonunda Sezar'ı aynı uçuruma sürükledi. Ama Delfi'de aynı zamanda şu da yazıyordu: "Kendini bil."

Sanırım yetersiz ve kestirme bir biçimde, Yunan trajedisinin kaçınılmazlığın mekânı olduğu, trajedide yazgının baştan sona önceden belirlenmiş görüldüğü sık sık söyleniyor. Bu bakış, her şeye rağmen gerçekten var olan bir özgürlük payının üzerinden atlamıyor mu?

Kesinlikle öyle ve ben bu özgürlüğün, bastırmaya kolayca razı gelmeyen bir etkinliğe bağlı olduğunu düşünüyorum. Yunanların şunu söyleyecek cesareti vardı: Bütün bunların açıklamasının ne

olduğunu pek bilmiyoruz, ama biz işte buyuz. Hayvanlar âlemi ile insanlar âlemi arasında bir süreklilik olduğunu, ama insanda yine de onu bir düşünce, tefekkür, meditasyon... derecesine yükseltmeyi başaran bir şey olması gerektiğini anlamış ve kendilerine tanrısal bir mesaj gibi gelen şeye, sözcüğün tüm muğlaklığıyla birlikte, *daimôn* adını vermişlerdi. İnsanın hayvanlar âleminde ayrılabilceği fikri, örneğin Çin kültüründe kesinlikle yoktur.

Örneğin Oresteia temsilini izleyen Yunan seyirci için ne olup bitiyor: İphigeneia'nın babası tarafından kurban edilmesi, Agamemnon'un Klytaimnestra tarafından öldürülmesi, Klytaimnestra'nın Orestes tarafından öldürülmesi... Tarihsel açıdan bu kadar yakın olduğu bu cinayetler dizisiyle nasıl başa çıkıyor izleyici?

Söz ettiğiniz şey, yani birbirini izleyen cinayetler, arkaik tanrıçaların, Erinye'lerin egemen olduğu bir dünyayı betimliyor. Erinye'ler, örneğin Agamemnon kızı İphigeneia'yı kurban ettiği zaman olduğu gibi, kan bağıyla ilgili cinayetleri cezalandırıyor. Agamemnon'u öldüren Klytaimnestra Erinye'lerin yargı alanına girmiyor çünkü kızının intikamını almak için döktüğü kan kocasının kanı. Ama Orestes, Apollon'un buyruğu üzerine Klytaimnestra'yı öldürdüğü zaman, Erinye'lerin hedefi olmaktan kaçamıyor çünkü kendi kanını dökmüştür. Klasik bakış açısı budur.

Burada bir psikanalist bambaşka bir şey okur. Oğul-anne bağının kopuşunun, baba yasasına kapı açmayı hedefleyen o kurucu kopuşun rolünü vurguladım. Bu bazen görünüşte saçma bir nitelik gösterir. Apollon'a itaat etmekten başka bir şey yapmayan Orestes, buna rağmen Erinye'ler tarafından kovuşturulur. Ama bu görüldüğünden daha az saçmadır çünkü arkaik ana tanrıçalarla, ittifaktan yana olan ve baba yasasının üstünlüğünü savunan yeni tanrılar karşı karşıya gelmektedir.

Birbirine zıt olan Orestes ve Oidipus mitlerini karşılaştırmak (ben yaptım) çok ilginç olabilir. Hegel bunu daha önce göstermişti. Oidipus'un trajedisinde sorumluluk sorunu tartışmaların

merkezinde yer alırken, *Oresteia*'da bir kenara atılır. Ve *Oidipus Destanı*'nı bir bütün olarak düşünürsek (*Oidipus Kolonos'ta* [Sophokles], *Thebai'ye Karşı Yediler* [Aiskhylos], *Antigone* [Sophokles], *Yakarıcılar* [Euripides]), hep daha karmaşık sorunlarla daha da zenginleştğini görürüz.

Bununla birlikte, trajedi yarışmalarında, üç trajedinin ardından daima bir satirik dram geldiğini asla unutmayın. Yani Yunanların ruhları ne denli yükselirse yükselsin, gerçeklik anlayışı onlara bu kontrpuanın varlığını dayatıyordu çünkü sonuçta seyirci bunun için geliyordu. Benim için en büyük trajedi yazarı olmakla kalmayıp belki de tiyatronun en büyük ismi olan Aiskhylos'u alalım: Onu dinleyenlerle, Aristophanes'in *Kurbağalar*'ına göbekleri çatlayana dek gülen, Euripides'le rekabeti sırasında onunla alay eden izleyiciler aynı kişilerdi. Bu ikisinin birbirine arabacı diye hakaretler yağdırmalarına, en bayağı sözcüklerle saldırmalarına vb. tanık olunurdu. Budur! Biz buyuz! Bunu kabul etmek ve dile getirmek, işte cesaret budur! Tabii, üçe bir oranı var (üç trajediye karşılık bir satirik drama), bu da belki aslında bir korunma önlemi: Uçmayalım, olduğumuz yerde kalalım.

Haklı olarak, trajedi yorumlarının yetersizliğinin altını çiziyorsunuz, ama iyice araştırdığınız zaman, fark etmeden atlasak da temelde daima bir ihlal olgusu var. Örneğin, çok insani bir versiyonda, *Oresteia*'daki farklı cinayetleri hatırladınız ama ilkinin unuttunuz.

Helena'yı mı?

Hayır. Kartal avını! Menelaos ve Agamemnon, doğumların koruyucu tanrıçası Artemis'e ayrılmış bir alanda, karnında yavrularını taşıyan bir dişi tavşanı izleyip vururlar. Aiskhylos'un anlayışının bize gösterdiği şey, bir şeye hakkınızın olmasının, bu konumun size verdiği hakkın sınırlarını aşmanız ve hasmınız karşısında haksız duruma düşmeniz için yeterli olduğudur. Bu arada, "Helena" dediniz... Antlaşma olduğu ölçüde, evet, Helena. Antlaşma suyu: Tyndareus'un kızları Klytaimnestra ve Helena o kadar gü-

zeldiler ki Yunanistan'ın tüm kralları, onları kaçıracak kişiyi cezalandırmak konusunda anlaşmaya varmıştı. Agamemnon'un, tüm Yunanistan'ı etrafında toplamayı başarmış olmasını açıklayan da bu. Söz konusu antlaşma olmasa, bunu yapamazdı. Menelaos'un ve Agamemnon'un antlaşma nezdinde kesinlikle hakları vardı ama hata yapmaktan kaçınamadılar. *Oresteia*'da da bu hayranlık vericidir. Klytaimnestra, Agamemnon'u karşılar ve önüne kızıl bir halı serer; Agamemnon tuzağı hisseder, yakını: Bu şatafat neden? Ve Klytaimnestra şunları söyleyerek, onun ölçüsüzlüğün kibrine kapılmasını sağlamayı başarır: "Zafer kazandığında, Priamos ne yapardı sanıyorsun?" Agamemnon yanıtlar: "Sanırım, ayakları yere değmesin diye bu nakışlı halının üzerinde yürüdü." Arabasından iner, ayaklarındakileri çıkarır. Yürür... ve ölüme gider. Hatanın çok görünür olmadığı piyeslerde bile, sonunda her zaman hatayı buluruz. Örneğin, Euripides'in, *Herakles'in Deliliği* piyesinde, Herakles'in neden deli olduğu anlaşılır. Ama sonra bir an gelir, Herakles, düşmanlarını öldürerek, kutsal bir ırmak olan İsmenos'un sularını kızıla boyayacağını söyler. Ve bu vahim bir hatadır. Ne isterseniz yapın, ama kutsal olanı işinize bulaştırmayın.

Tanrıların kudreti dikkate alınacak olursa, suçluluk nasıl ölçülür?

Dodds, utanç uygarlığı ile suçluluk uygarlığını karşı karşıya getirmiştir.

Ahlaki narsisizm⁵³ üzerine görüşlerinizde, siz de utançla suçluluğu karşı karşıya getiriyorsunuz.

Evet, Aias utanır çünkü deliliği yüzünden, Atreus oğullarıyla savaştığını sanırken kendi sürülerini katletmiştir. Oysa Orestes suçludur. İşlediği cinayet ona emredilmiş olsa da, ondan kaçınması imkânsız olsa da —çünkü kaçınırsa, cezaların en beteri onu bekle-

mektedir— Orestes suçludur; oysa Klytaimnestra en ufak bir suçluluk hissetmez.

Ya Elektra?

Çok önemli bir şeyi unutma eğilimindeyiz; soy sop sorunu. Yunan dili ve kültürü uzmanlarıyla yapılan bir konferansı hatırlıyorum, tabii ki bu uzmanlar psikanalitik yorumlara karşıydı. Özellikle Medea karakteri ele alınıyordu. Söz alarak, Medea'nın yalnızca ihanet duygusuyla değil, aynı zamanda çocuklarına ne olacağı kaygısıyla hareket ettiğini söyledim ve bu uzmanlar arasında bir yankı buldu. Oysa Elektra'nın, Euripides'in Elektra'sının durumunda, annesinin şoy aracılığıyla krallığa giden yolları kapatmak için onu bir çiftçiyle evlendirdiğini hatırlamak lazım. Elektra tam da bu konuda yalan söyleyerek, yani doğurduğu bahanesiyle annesini çağırır ve yanına gelmesini sağlar.

Elektra'nın davranışı neredeyse her bakımdan annesininkine benziyor. Aynı şekilde hileye başvuruyorlar; aynı soğuk hesapçılık, aynı pişmanlıktan uzaklık.

Richard Strauss, biraz Hofmannsthal'ın da yardımıyla bunu çok iyi görmüştür. Elektra, Aigisthos'un cesedi etrafında dans etmeye başladığı zaman, Aiskhylos'un Klytaimnestra'sım, kocasının ölümünden sonraki Klytaimnestra'yı aklımıza getirir: “Bu kocam Agamemnon, ellerim ondan bir ceset yarattı ve eser iyi bir işçinin elinden çıktı.”

Daha kişisel bir soru: Tiyatroyla, kendiniz de oynayacak kadar ilgilenmenize yol açan nedir?

Göz kamaşması, rastlantı ve belli bir süreklilik. Tiyatroyu her zaman sevdim. Kişisel ve Oidipal nedenler zaten ortada: Amatör

olarak tiyatro yapan bir ağabeyim vardı. Dolayısıyla, bana sunulan imkânlarla onun izinden yürüdüm, özellikle eğitim hayatım sırasında.

Özellikle hangi karakterin büyüüne kapılmıştınız? Yazdıklarınızı okuyunca akla Cassandra geliyor.

Çünkü onu oynadım. Yanıt vermek zor. Klytaimnestra'yı ve Aigisthos'u da oynadım.

Bu karakterlerden biriyle özdeşleştiğiniz oldu mu?

Hayır özdeşleşmedim. Yine de... kehanette bulunduğum halde kehanetlerimin dikkate alınmadığından yakındığım oluyor sık sık. O dönem –Sorbonne antik tiyatro grubunda– büyülenmiş durumdaydım ve hiç tereddütsüz diyebilirim ki, bu büyülenme her şeyden önce Cassandra karakterinden kaynaklanıyordu, hâlâ da öyle. Çünkü lirik bir karakter ve onda her şey var. Rastlantının da rolü olduğunu söylerken şunu kastettim: Sınavlarımın bittiği bir akşam, ne yapacağımı bilmeden Quartier Latin'de* aylak aylak dolaşırken bir afiş gördüm: “Agamemnon, Sorbonne Antik Tiyatro Grubu”; içeri girdim, akustik berbattı, metnin dörtte birini bile işitemedim ama olağanüstüydü. Ertesi gün, tıp fakültesi amfisinin bir sırasında, bir genç kıza bundan söz ederken, özellikle Koro Başını oynayan kişinin beni büyülediğini söyledim. Bana şöyle yanıt verdi: “O benim nişanım.” Jean Gillibert'miş.** Gruba katılmak ilginin çeker mi, diye sordu, evet dedim, gruba girdim ve üç yıl kaldım. Trajedi dünyasını keşfetmeye, bence Fransız dilinin en büyük şairi olan Racine'le başlamıştım. O dönem de Yunan tiyatrosunu keşfettim. Ve diyebilirim ki bu çalışmada keşfettiğim en önemli şey, her türlü psikoloji yokluğunun ne kadar etkili olduğuydu.

* Paris'te üniversite semti. –ç.n.

** 1925-2014 arasında yaşamış Fransız psikiyatr ve tiyatro adamı. –ç.n.

Fazladan Bir Göz'de, insanlarla tanrılar arasında aracılık eden *Kassandra* ve *Teiresias* konusunda şunları yazıyorsunuz: “*Biri bilgisini dayatıyor, öteki saklanıyor ve kaytarıyor. Oresteia’da hakikat bir kadının ağzından konuşuyor, Oidipus Destanı’nda ise bir erkeğin ağzından.*” *Kassandra*, hakikatin bir kadının ağzından çıkmasının bedelini mi ödüyor?

Apollon’un cezasının bedelini ödüyor. Apollon’a vaatte bulunmuş ama çoğu histeriğin yaptığı gibi son anda geri çekilmiştir.

Kassandra histerik miydi?

“Yaptığı gibi” dedim... Ama kesin olan bir şey varsa, o da Apollon’un *Kassandra’ya* o cezayı, hakikati söylediği halde kimse-nin ona inanmaması cezasını vermiş olması; tıpkı *Kassandra’nın* Apollon’u birleştireceklerine inandırmış olması, Apollon’un buna inanmış ama sonra reddedilmiş olması gibi.

Kassandra’nın Apollon’la birleşmeyi bu reddedişinde ve bilgi ve hakikat açlığında, zihin açıklığı ile mazoşizm arasında bir bağlantı görmüyor musunuz?

Kassandra tamamen maruz kalıyor. Troya’da *Hector’un* karısı değil, halüsinasyonlar yaşayan bir tür rahibe, *Paris* onun kardeşi, *Kassandra Agamemnon’un* ganimetinin bir parçası, hepsi bu; bir müptela olarak görülüyor ve *Klytaimnestra* karşısında suskunluktan başka silahı yok. Transa giriyor ve bu trans esnasında koro-ya sesleniyor: “Hikâyeler mi anlatıyorum yoksa hakikat bu mu?” Koro da ona yanıt veriyor: “Bir şeyler bilir gibi görünüyorsunuz.” Ve *Kassandra* geleceği bildiriyor.

Ve bundan zevk mi alıyor?

Sizin gibi düşünmeye çok uzak değilim ama ben olsam mazoşizmden söz etmezdim çünkü *Kassandra’nın* hiçbir seçeneği yok.

Daha çok intikamının alınacağını bilmenin doyumunu hissediyor. Orestes Klytaimnestra'yı öldürecektir.

Utanç duygusu taşıyor mu?

Hayır, hiçbir utanç duygusu yok, açıkça görmenin verdiği aciz duygusunu yaşıyor.

Ne utanç ne de suçluluk mu?

Bir tek Apollon'a karşı suçluluk duyması mümkün.

Sözlerinden belli olmuyor.

Hayır, tutkulu bir ilişki sizi bir çıkmaza, trajik bir çıkmaza sürüklediği zaman; eşiniz intikam alırken ve “Bu haksızlık, yapamadım, anlamalıydın...” demek bir işe yaramadığı zaman söyleyebileceğiniz şeyleri dile getiriyor. Euripides bunu ona söyletebilirdi, ama Aiskhylos değil.

*Nietzsche, Euripides'in karakterlerinin tersine, Aiskhylos ve Sophokles'in karakterleri için şöyle diyordu: “Sözlerinden daha derin ve dolular, kendileri hakkında kekelemekten başka bir şey yapmıyorlar.”*⁵⁴

Euripides, burjuva dramının trajediye gelişidir. Euripides tiyatronun hayranlık uyandırıcı olduğu gerçeğini değiştirmez bu. Özellikle *Hippolytos*'u, *Herakles'in Deliliği*'ni... ve bir de neredeyse hiç sahneye konmayan olağanüstü bir trajediyi, daha önce yaşanmış ve galiplerin mağluplara cenazelerini geri vermek istemediği bir savaşın ardından Theseus'un hakem konumunda olduğu *Yakarıcılar*'ı düşünüyorum bunu söylerken. Theseus bu işten

54. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard (Folio), 2000; Türkçesi: *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Kültür Yayınları, 7. Baskı, 2018.

vazgeçiyor ve özetle, bütün bunlar beni ilgilendirmez, diyor. Annesi müdahale ederek ona şöyle diyor: “Bunu yapamazsın, oraya gitmen lazım.” Başka bir deyişle, oğlunu, Marie Delcourt’un dediği gibi “ölüler için ölmek” davasını güden savaşın başına geçmeye zorluyor. Doruk noktasındaki trajedidir bu ve Euripides’inidir. Onun tiyatroya kattığı şey, tanrılara dair eleştiri. İşlerin artık böyle yürümediği. Kendisinin yerine ölecek birini arayan Pherae Kralı Admetos’u düşünün. Annebabasına sorar ve onlar da ona şöyle der: “Hayır, senin kendi hayatın var, bizim de kendimizin ki, herkesin hayatı kendine.” Ve kendini feda etmeye razı olan, karısı Alkestis olur.

Gerçekte, Nietzsche, güzel ve iyinin rasyonel ve bilinçli olanla ele gitmesi gerektiğini düşünen Euripides’in ve Platon’un görüşlerini kınar. Ona göre, Diyonizyak şiirin, müziğin, dolayısıyla Aiskhylos’un tam tersidir bu.

Diğer ikisiyle kıyaslandığında, Aiskhylos Nietzsche’yi derin bir biçimde tatmin ediyordu çünkü düşüncesi çok daha metaforikti. Nietzsche psikolojik açıdan kanıtlamaya çalışmaz, psikolojinin, bilinçdışım ele almak konusunda hiçbir değeri olmadığını bilir.

1872 tarihli bir derlemede, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*’de,⁵⁵ Nietzsche özellikle Sokrates öncesi filozofları anar ama daha o zaman, şaşırtıcı biçimde Freud’un önüne geçerek, bilinçli düşünce karşısındaki radikal kuşkuculuğunu çok açık bir biçimde ifade eder. Size oradan bir pasaj okuyacağım: “İnsanı hayvandan üstün kılan her şey, sezgisel metaforları bir şema içinde yok etme, başka bir deyişle, bir imgeyi bir kavram içinde eritme kapasitesine dayanır.” Nietzsche, bilincin ve zihinselciliğin, sinsiliklerin en kötüsüne kapı araladığını bilir. Bu yanılsamanın tüm

55. Aynı yazar, *La Philosophie à l’époque tragique des Grecs*. Bkz. *Vérité et Mensonge au sens extra-moral*, Gallimard (Folio), 2000; Türkçesi: *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, çev. Gürsel Aytaç, Say, 5. Baskı, 2015.

boyutlarını Freud'dan önce görmüştür; felsefenin cehalet eleştirisinin karşısına çıkardığı gerçeklik budur. “Öyleyse hakikat nedir ki?” diye sorar. Şöyle yanıt verir: “Metaforlardan, metonimilerden, antropomorfizmlerden oluşan hareket halinde bir çokluk, kısacası şiir ve retorik tarafından parlatılmış, yeri değiştirilmiş, süslenmiş ve uzun bir kullanımdan sonra bir halkın gözüne artık yerleşik, kanonik ve zorlayıcı gibi görünen bir insan ilişkileri toplamı: Hakikatler, yanılısama oldukları unutulmuş yanılısamalardır, duyumsanabilir güçlerini yitirmiş olan yıpranmış metaforlardır, yazı ve kabartmaları silinmiş ve artık para değil sadece metal olarak görülen paralardır.” Ve birkaç satır sonra: “Doğrusunu söylemek gerekirse, insan asırlık âdetlere uyarak, belirttiğimiz biçimde bilinçdışı olarak yalan söyler ve yine o aynı bilinçdışı, o unutuş yoluyla ki hakikat duygusuna ulaşır.” Metaforların o ilkel dünyasına ait unutuştan söz ederken de şunları yazar: “Öncelikle bana öyle geliyor ki bir nesnenin öznedeki uygun ifadesi anlamına geldiği varsayılan doğru algı, bir saçmalık, hatta bir çelişkidir... Hiçbir nedensellik bağı, hiçbir kesinlik, mümkün hiçbir ifade yoktur, en fazlasından *estetik* bir ilişki, yani bence yaklaşık bir bağlama aktarma, tamamen farklı bir dilde kekeleyen bir çeviri vardır. Ama bu her halükârda, yaratımın ve keşfin serbestçe işleyebileceği bir ara alan ve yardımcı bir güç gerektirir.” Bir “ara alan”! Dünyaya erken gelmiş bir Winnicott. Aslında özne ile nesne arasında uygunluk olamaz ve Nietzsche bize diyor ki, bu ara alan, felsefeden çok trajedinin alanıdır. Temsilin doğuşu ve *daimôn*'u ve tanrıları mazeret göstermenin başlamasıyla birlikte, insanların kendi aralarındaki tutkulu ilişkinin sahneye konmasını sağlayan trajedi.

Nietzsche'nin “Yanılsama oldukları unutulmuş yanılısamalar olan hakikatler”le ilgili söyledikleri, bana Aiskhylos'un Zincire Vurulmuş Prometheus'unda, Koro Başı ile Prometheus arasında geçen çok güzel bir diyalogu düşündürdü,⁵⁶ size okumak isterim:

Koro: Daha büyük başka suçların olsa gerek?

Prometheus: Evet, ölüm kaygısından da kurtardım ölümlüleri.

Koro: Nasıl bir deva buldun bu derde karşı?

Prometheus: Kör umutlar saldım içlerine.

Bu saptama, vaktinden önce de olsa, psikanalizin terapötik sınırlarını çağrıştırmıyor mu?

Terapötik kısmını düşünmeden edemeyiz çünkü sonuçta insanlar bize bunun için geliyor. Ama bir bilgi bütünü olarak psikanaliz, terapötik sınırları ve kültürel olana açılımı kabul ediyor. Araştırmacılar bilgiyi bu sınırların ötesine taşıyor.

Yine de insanların ölüm takıntısından kurtulmasının, içlerine kör umutların salınması yoluyla gerçekleştiği düşüncesi tuhaf. Öyle şiddetli bir yaşam iştahı ki, en çılgın umutlarla ilgili körlüğü besliyor.

Ortaya koymaya çalıştığım şey, trajik olanın bilgiden değil bir şeyleri değiştirme gücünden daha kuvvetli olduğu o an. Belki psikanalizin kendisinin de felsefeden biraz daha güçlü olduğu o an...

Hiç kuşkusuz. Ama bu daha da ileri gidiyor. Trajedinin, özellikle Yunan trajedisinin katkısı, bizi bilinçdışı fikrini masaya yatırıp ne olabileceğini kavramayı denemeye davet eder. Yaşamının sonunda Freud'un, bilinçdışının kapsamını, "id" olarak adlandırdığı çok daha radikal bir şeye oranla epeyce görelileştirdiğini unutmaman. Düşünceden, bilinçdışının kaçtığından daha da çok kaçan ve tüm modern kliniğin bizi, hepimizin farklı derecelerde sarıldığı yanılsamalar, rasyonelleştirmeler, savunmalar, sahte bahaneler arasından bulup çıkarmaya zorladığı id. Bunlar benzersiz durum-

56. Eschyle, *Tragédies complètes*, Gallimard, Folio, çev. Paul Mazon, önsöz Pierre Vidal-Naquet, s. 216; Türkçesi: Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 5. Basım, 2017, s. 11-12.

lardır çünkü keşif nesnesi, o nesnenin kökenlerini keşfetme amacını önüne koyan kişinin aleyhine döner. Sadece psikanaliz bu şekilde işler. Yunanların ve trajedinin bize bir şeyler öğrettiği nokta budur: Bir şeylerin olmasını istediğimiz gibi olmadığını, dilediğimiz yönde gitmediğini öğretirler bize. Ve soru hâlâ ortadadır: Tıkanmaya neden olan nedir?

Hamlet, Claudius'un Oğlu mu?

Bu söyleşileri, Shakespeare, özellikle de üzerine bir kitap⁵⁷ yazdığınız Hamlet piyesi konusunda biraz daha bir şeyler söylemeden bitirirsek yazık olur.

Yalnızca yazık olmaz, adil de değil çünkü Shakespeare'e borcum, diğer tüm yazarlara olduğundan daha fazla. Dört büyük trajedisi üzerine yazdım: *Othello*, *Lear*, *Macbeth* ve nihayet *Hamlet*. Başka yapıtları üzerine de yazdım: *Fırtına*, *Antonius ve Kleopatra*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*. Shakespeare gölgem gibi peşimden geliyor. Beni terk etmiyor. Müzik ve Yunan trajedisiyle birlikte, en derin yakınlığı ona duyuyorum. Ama onunla işim hiç bitmedi. Nitekim, öyle görünüyor ki Hamlet'le ilgili olarak ortaya atmam gereken yeni sorular var. Edebi yapıtları yorumlamak söz konusu olduğunda, psikanaliste haklarının sınırını aştığını, seansta olmadığını, serbest çağrışımın söz konusu olamayacağını, vb. göz önüne alması hep hatırlatılır. Bütün bunlar çok doğru, ama bilinçdışının patolojinin çerçevesini aştığı kabul ediliyorsa, yine de yapıtların yorumlanması hakkında kendimize birtakım sorular sorabiliriz. Ben kendi adıma, şunları söylememe neden olan bir so-

57. *Hamlet et Hamlet, Une interprétation psychanalytique de la représentation*, 1983'te Balland Yayınları tarafından yayımlandı, *La Sourcière et l'Autre* başlıklı yeni bir önsözün eklendiği yeni bir basımı 2003'te Bayard Yayınları'ndan çıktı.

nuca vardım: Gösteri sanatları –İngilizlerin *the performing arts* dedikleri şey– Freud’un bilinçdışının en tipik tezahürü olarak nitelendiği şeyi, *Einfälle*’yi destekler. Bu çokanlamlı sözcük, zihnin çalışması söz konusu olduğunda, yayılım ateşi halinde, çağılayan gibi ortaya çıkıveren ani düşünceleri ifade eder. Kuşkusuz tedavide karakteristik bir düşünce tarzıdır bu ama herhangi bir zamanda ortaya çıkabilir. Ve ben, her yerde olduğundan daha çok tiyatrodan, sahneye yansıtılan söylemin (metin ve metnin işitilmesi) *Einfälle*’yi, yani şu tarz ani düşünceleri kışkırttığını düşünüyorum: “Hay Allah, ben bunu nasıl düşünmemişim?” Bazı temsil sırasında, özellikle de aynı hafta içinde Philippe Boesmans’ın *Kış Masalı* operasını ve *Cymbeline* oyununu izlediğimde, bende de böyle *Einfälle* oldu. Uzun zamandır düşündüğüm ama o sırada bana pek güçlü bir biçimde kendini gösteren bir şey beni sarstı. Çünkü insanın bir fikri oluyor ama başlangıçta şöyle diyorsunuz: “Ayakları yere basmıyor”, sonra o geri geliyor ve kendi hakikatini, yani temelini bulana dek üsteliyor.

Shakespeare’le ilgili mesele ne? Özellikle son piyeslerde, giderek daha istilacı bir yer tutan ve bazen gerekçelendirmek için insanı düşünce cambazlıklarına mecbur eden bir tarzda işlenen bir tema söz konusu: evlilikte sadakatsizlik ve piçlik. Piçlik fikrinin, Shakespeare’in tiyatrosunda temel bir önem taşıdığını çok uzun zamandır düşünüyorum. Dolayısıyla, söz konusu *Einfälle*, Hamlet’in kafaları kurcalamaya devam eden davranışını aydınlatmak için bu açıklamayı denemekten oluşuyor. Bazen ifade edilen, bazen yadsınan, hep yeniden gündeme gelen aynı sancılı sorun; erteleme sorunu. Hamletoloji –Hamlet’in kritik kaderi– olarak adlandırdığım şeyde, yorumlara damgasını vurmuş isimler var. Bunların arasında, Hamlet’i fazla düşünen ve bu yüzden felç olan bir adam olarak gören Goethe’yi özellikle anabiliriz. Bu bakış, şu ünlü cümleye göndermede bulunur: “Böylece, vicdan hepimizi korkağa dönüştürüyor.” Oysa bu cümle, trajedide prensin davranışı tarafından yalanlanıyor: Freud, prensin kararlılığa ve cinayete tümüyle muktedir olduğuna dikkat çekmişti. Hadi Polo-

nus'un öldürülmesini geçelim, çünkü Hamlet duvar halısının ardında kimin olduğunu bilmiyor, ama Rosencrantz ve Guildenstern'in öldürülmesi, tereyağından kıl çeker gibi oluyor. Hamlet bir an bile tereddüt etmiyor, hiçbir tedirginlik duymuyor, bu sahne dostlar haindir, kralın hizmetindedirler, onlarınkine karşı kendi hayatı söz konusudur, onları öldürüyor. Aynı şekilde düello sırasında da, düellonun hileli olduğunu fark ettiği anda Laertes'i ve Claudius'u öldürüyor. Bunları söyleyince, Hamlet'in Claudius'u ancak kraliçe öldükten sonra öldürdüğüne dikkat çekiyorlar. Claudius'un manevrasının sonucunda ölenin Gertrude olması, kuşkusuz Hamlet'e harekete geçmek için ek bir itki kazandırıyor ama kararsız bir Hamlet fikrinin yine de ayakları yere basmıyor. Freud şöyle bir açıklama öneriyor: Hamlet, kendisiyle aynı arzuları taşımış ve bunları gerçekleştirmiş olan kişiyi öldüremiyor. Bu, kendi adıma benim devrimci bulduğum ve bazı eleştirmenler tarafından kabul edilirken bazıları tarafından reddedilmiş bir yorum. Shakespeare eleştirisi psikanalize karşı müşfik değildir, buna rağmen Frank Kermode gibi büyük isimler, Freud'un yorumunu değilse de, Ernest Jones'un Freud'un tezini yeniden ele aldığı Hamlet ve Oidipus üzerine kitabını benimsedi. Buna karşılık, psikanalize tamamen karşı olan Harold Bloom, Hamlet üzerine akademik açıdan parlak ama bence pek ikna edici olmayan bir çalışma yaptı. Kesinlikle bulmacanın son sözcüğünü keşfetmişim gibi bir izlenim yaratmak istemiyorum. Bunu, temel olay örgüsünün yerini alacak bir çeşit *underplot* (ikincil olay örgüsü) olarak görmüyorum; metne eşlik eden bir müzik, sürekli bir bas gibi bir şeye benzetmeye daha gönüllüyüm. Shakespeare'in bunun bilincinde olduğunu iddia etmem söz konusu değil. Hatta daha çok, bu temaların ona musallat olduğunu ve Shakespeare'in onları bastırıldığını düşünebilirim. Bunların, piyese serpiştirilmiş mücevherler olduğu, Shakespeare'in esas temayı işlerken sergilediği sanatın daha da büyük parıltısının dağıttığı bir parıltıyla ışıldayan mücevherler olduğu düşünülebilir.

Mücevherlere benzettiğiniz bu temalar arasında yer alan Hamlet'teki piçlik teması üzerine biraz daha bir şeyler söyleyebilir misiniz?

Laertes, babasının cinayete kurban gittiği haberini alıp Fransa'dan döndüğü zaman, patırtılı bir giriş yapar, her şeye hazırdır, hatta iktidarı zorla almaya bile. Başlangıçta Polonius'u Claudius'un öldürdüğünü sandığı için, tabii ki kralı öldürmeyi tasarlamaktadır. İşte söyledikleri:

*Kanımın bir damlası soğuk kalırsa,
Piç diye bağıtır bana, deyyus der babama;
Orospu damgasını vurur,
Mübarek anamın tertemiz alnına.⁵⁸*

Bu dizeler anıştırmalarla dolu. Soğuk kalan, yani harekete geçmeyen, Hamlet'tir. Ve seyirci, öfkelenmesinin babasını neden deyyus olarak bilinmekten ve kendisini piç olmaktan koruyacağını kendine sorar. Bu, Shakespeare'in, Laertes'in ağzından dile getirme ihtiyacı duyduğu bir konudur. *Hamlet* üç erkek kardeşin trajedisidir: Hamlet, Laertes ve Fortinbras, bir Danimarkalı, bir Polonyalı ve bir Norveçli. Ve bu üç kardeş karşıtlık içindedir. Belirgin olan Hamlet-Laertes çifti bir ayna çifttir. Ortak özellikleri de vardır, zıt özellikleri de. Her ikisi de savaş sanatlarında parlaktır, o yaştaki gençlerin erdemlerine sahiptirler ve Ophelia'nın sevgisi için rekabet ederler. Ama Hamlet'in aksine, Laertes soğukkanlıdır. Sonra Hamlet-Fortinbras çifti vardır. Fortinbras, Hamlet'in temsil ettiği negatifin pozitifidir. Şöyle der: "Unutulmamış haklarım var benim bu krallıkta."⁵⁹ Hangi haklar? İlke olarak krallık için bir düello yapılmıştır: Fortinbras'ın babası kaybetmiş, Hamlet'in babası kazanmıştır. Geriye bir tek bu düellonun hileli oldu-

58. Shakespeare, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 16. Basım, 2017, s. 122.

59. "I have some rights of memory in this kingdom" (V, II, 371; S. Eyüboğlu çevirisi, a.g.y., s. 167).

ğu varsayımı kalır. Ve Fortinbras yürür, fethederek yürür. İlkinde, Polonyalılarla savaşmak için Danimarka'yı kateder ve ilerlemek, sahiplenmek, en ufak bir kararsızlık yaşamamak anlamında yürür. "Olmak ya da olmamak" onun sorunu değildir, ayrıca Laertes ve Hamlet Ophelia'yı önemserken, o kadınlara hiçbir ilgi duymaz. Piyesin derin yapısı bu üç ayak üzerine oturur. Öyleyse sorun Ophelia'yla ilgilidir. Ophelia'nın durumu gariptir çünkü hakikatleri dile getirmesi için delirmesini beklemek gerekecektir. Ondan önce, sadece babasının itaatkâr kızı ve ağabeyinin uysal kız kardeşidir. Ama babasının ölümünden sonra, delirir delirmez, tuhaf şeyler söylemeye başlar. Başlangıçta, babasının yasıyla Hamlet'ten vazgeçmek zorunda olduğu duygusunu bir arada yaşadığı açıktır. Hamlet, Polonius'u öldürmüş ve bunu *Le Cid*'de olduğu gibi düello sırasında yapmamıştır, bu durumda Ophelia, Hamlet'le birleşme umudundan vazgeçmek zorundadır. Oysa Ophelia'nın Hamlet'e derin bir sevgi beslediği apaçıktır. Büyük bir yasla şöyle der: "Robin sensiz tadı yok bu dünyanın..."* Ne demek istediğini kimse anlamaz, bir önceki sahnede de bir şarkı söyler:

Yarın bayram, Aziz Valentine bayramı,

Erken uyanır herkes

Ben bir kızım, gelirim pencereye

Eşim ol derim sana

Delikanlı kalktı, hemen giyindi

Açtı kıza kapısını

Kız girdi içeri, kız girdi ama

Kız çıkmadı dışarı. (IV, V, 48-53; Türkçesi: a.g.y., s. 119.)

Uzmanlar, 1598 tarihli bir Fransız baladında şöyle söylendiğini aktarıyorlar: "Oraya kızoğlankız girdi, karnı burnunda çıktı." Ben kendi adıma, cüretkâr bir varsayımda bulunuyorum, o sırada Ophelia'nın hamile olduğu ve artık önünde bir gelecek kalmadı-

* S. Eyüboğlu çevirisi, a.g.y., s. 125. -ç.n.

ğına göre, intiharının bir nedeninin de bu olduğu varsayımı. Artık babası yok ve Valentine'i artık kocası olamaz. Tabii bu durumda Shakespeareologlar hiç istiflerini bozmadan şu sonuca varıyor: "Bu şarkıların bazılarının müstehcen niteliği son derece dokunaklıdır. Bu da bize Ophelia'nın ne dediğinin bilincinde olmadığım daha iyi gösterir."⁶⁰ Aziz Valentine'le ilgili folklorik mitolojide, erkek o gün gördüğü ilk kişiye âşık olur, sabah erkenden evine gelen kişi, Valentine'idir; "Kız girdim" ifadesi bununla ilgilidir. İşte piyese serpiştirilmiş olan ve kimsenin dikkat etmediği mücevherlerden biri daha. Ve uzmanımız bunları bulduğu zaman, Shakespeare'in neden karakterine bunları söylediğini kendine hiç sormadan, bunların "bilinçdışı" sözler olduğunu söylemekle yetiniyor.

Eğer Ophelia'nın hamile olduğu varsayımınız doğruysa, Shakespeare bunu neden sezdirmiyor?

Öncelikle, bunu bildiğinden emin değilim. Ama çiçeklerle ilgili ünlü sahneyi hatırlayın. Çiçeklerin dilini kullanan Ophelia'nın ısrarla Gertrude'u görmek istediği açıktır – "Nerde Danimarka'nın güzel kraliçesi?" – oysa kraliçe onu görmek istemez. Ophelia, Gertrude'un günahına, zina yapmasına anıştırmada bulunur ve ona sokaktan, kederi, hüznü, pişmanlığı simgeleyen ve şeytan çıkarmayı kolaylaştırdığı varsayılan bir bitki armağan eder. Ophelia, Gertrude'un sadakatsizliğinden nasıl haberdar olabilmiştir? Burada Frank Kermode'un bana söylediği bir cümleyi aktarıyorum: "*Hamlet ikizler hakkında bir oyundur.*" Shakespeare'in çocuklarının, Judith ve Hamnet'in ikiz olduğu bilinir. Burada, kuşkusuz Shakespeare'in dehasını hiçbir şekilde açıklamayan ve hiçbir şekilde yazının güzelliğinin gerekçesi olmayan ama yapıtın oluşum ânına gönderme yapan bir göstergeler topluluğu, bilinç-

60. Howard Furness, *Hamlet, a new variorum edition of Shakespeare*, s. 334, not 52, 53.

dışı bir motor var. Aşkılık olsun olmasın, yapıtlar onları yazanın kaleminden çıkar. Sorun hangi mürekkebin kullanıldığıdır. Yapıtlar yazarın fantazmatik evreninden yola çıkar, yazarın kullanabileceği, bastırabileceği, karşı çıkabileceği bir evrenden... Sonunda üç dünyaya varılır: gerçekliğin dünyası, fantazmatik dünya ve sanat tarafından yaratılan dünya. Ve biz son ikisine, birinciye olduğundan çok daha fazla inanıyoruz. Freud'dan beri biliyoruz ki fantazmatik dünya, maddi gerçekliğin karşısına çıkarılan şu ünlü ruhsal gerçekliktir. Sanat dünyasına gelince, aslında kabul etmek gerekir ki diğer ikisinden hiçbirine indirgenemeyecek üçüncü bir dünyadır o.

Şöyle dediniz: “*Hamlet intikamın gereğini yerine getirip Claudius'u öldüremiyor çünkü bilinçdışında Claudius'un babası olduğunu düşünüyor.*”

A little more than kin, and less than kind (Yeğenden biraz fazla, oğuldan bir hayli az).^{*} Hamlet'in onca yoruma konu olan açılış cümlesi aydınlığa kavuşuyor. *Kin*, akrabalıktır, ailedir, *kind* ise bir sıfat olmalı: bir oğlun sevecen duyguları. Ama *kind* aynı zamanda soy, doğal grup, sınıf, tür.

Bu yeterli değil...

Öyleyse, devam edelim. Hamlet'in Claudius'u öldürmemek için öne sürdüğü tüm bahaneler temelsizdir. Onu dua ederken bulup da kendi kendine şunları söylediği zamanki gibi: Eğer onu şimdi öldürürsem, cennete göndermiş olurum, “Tanrı bilir neler vardı günah hesabında.”⁶¹ Sonra, iki erkek kardeşin, merhum kralın ve Claudius'un portreleriyle ilgili sahne var, Hamlet'in annesini suç-

^{*} S. Eyüboğlu çevirisi, *a.g.y.*, s. 11. –ç.n.

61. “And how his audit stands who knows save heaven” (III, III, 82; Türkçesi: S. Eyüboğlu çevirisi, *a.g.y.*, s. 141).

ladığı sahne: “Gözlerin yok mu senin?”* (“Have you eyes?”), başka bir deyişle, farkı nasıl görmezsin? Ya da neden görmedin? Onun yalanıyla, ikiyüzlülüğüyle, yemininden dönmüş olmasıyla yüzleşmesini ister. Ona yönelttiği suçlamalar, Claudius’la cinsel ilişkisiyle ilgilidir. Oysa Hamlet’in, babasının hayaleti biçiminde idealize ettiği (Hyperion, Jüpiter, Mars, Merkür) baba figürüne ilişkin çiftdeğerliliği, metnin kıvrımlarında, görüldüğünden daha az masum, kimbilir hangi kusurdan ötürü suçlu bir varlığı ifşa eder. Çünkü tüm piyes boyunca, Hamlet durmadan soylu babasına nasıl az benzediğini ve en aşağılık ahlaki özelliklerinin ona ne kadar amcasını hatırlattığını söyler. Claudius’u öldürmeye, ancak kraliçe oğlunu hedef alan zehirli kadehten içip kazara öldükten sonra karar verecektir. Danimarka sarayında gayrimeşru ilişkilerin başlıca sıkıntı olduğunu, zinanın genelleşmiş, muhbirliğin, cinayetin ve zehirlemenin yaygın olduğunu unutmamak gerek.

Bu, Hamlet’in, bir babanın intikamını almak için bir başka babayı öldürmesi gerektiği anlamına geliyor olmalı...

Hamlet kendisini Claudius’la karşılaştırıp durur. Claudius tabansızdır, kendisi de tabansızdır; Claudius tiyatrocudur, o da tiyatrocudur. Aslında *Hamlet*’in içinde üç piyes var. Trajedi var ve piyes içinde piyes denen, “Fare Kapanı” var ama piyesin kendisinin de iki bölümden oluştuğu unutuluyor: Sözsüz bir ilk versiyon, pantomim ve onu izleyen, tumturaklı dizelerle icra edilen piyes, “Gonzago’nun Katli”. Ve pantomim, kralın katlini ve kraliçenin sadakatsizliğini apaçık biçimde ortaya koyar; dolayısıyla kralın ve kraliçenin kılının kırıpırdamaması anlaşılmasa bir şeydir. Olay şu, Shakespeare’in zamanındayız, tiyatro evrenindeyiz ve her şeyin dile getirilmesi gerekiyor. İzleyicilerin vicdanını harekete geçiren, tiyatronun sözcükleridir. Hamlet’in Claudius’la aynı kusurlara sahip olduğu gerekçesiyle kendini hırpalayıp durduğu dikkate

alınacak olursa, şu çıkarıma ulaşılabilir diye düşünüyorum: Babasına bak oğlunu al. Harold Bloom şöyle yazacaktı: “Hamlet’te merkez yoktur,”⁶² ama bu tamamen yanlış! Piyes tahterevalli üzerinde oynanıyor. İkili bir merkez var: Birincisi fare kapanı, ikincisi yatak odası sahnesi; bu sahneden itibaren Hamlet’in deliliğinin sahte mi, yoksa gerçek mi olduğu sorusu artık gündemden düşüyor. Öte yandan, Claudius fare kapanından itibaren yeğeninin onu öldürmeyi tasarladığını biliyor. O andan başlayarak, artık Hamlet Claudius’u sıkıştırmıyor, Hamlet’ten kurtulmaya kararlı olan Claudius, çünkü hayatını kurtarmak istiyor. Baba katlinden sonra evlat katli.

Hamlet’in Claudius’ün oğlu olduğu fikrini sizden başka keşfeden oldu mu?

Hayır.

Bu varsayımda hayalet ne oluyor?

Meslektaşlarımdan biri, Nicolas Abraham, burada hayaletin Hamlet’i taciz etmek için var olduğunu söyleyerek, Freud’dan bir adım daha ileri gidiyor. Hayaletin, yani baba Hamlet’in suçlu olduğunu ve oğlunu kullandığını söylüyor.

Neden suçlu?

Sanırım akla yakın olan, Fortinbras’la düellonun hileli olması. Tıpkı Laertes’le Hamlet’in düellosuna da hile karıştırıldığı gibi. Bu entrikayla sergilenen şey, geçmişte olayların nasıl yaşanmış olabileceğini gösterme işlevi taşıyor olabilir.

Hamlet’le ilgili çalışmanızda bu varsayımlara değinmiyorsunuz...

62. Harold Bloom, *The Invention of the Human*, Fourth Estate, Londra, 1999.

Hayır, size bu söyleşinin başında da söylediğim gibi, bunlar aklıma yeni geldi, *Kış Masalı*'m ve *Cymbeline*'i yeniden gördükten sonra. Kendi kendime dedim ki, piçlik çok önemli, erteleme eğiliminin açıklaması burada. Bloom haklı olarak Hamlet'in İngiltere'den döndükten sonra değiştiğini ve o andan itibaren erteleme eğiliminin de değiştiğini vurguluyor. Hamlet'in morali bozuk çünkü Claudius'un onu öldürmek istediğinden emin. Osric, Claudius'un düello önerisini Hamlet'e iletiyor. Claudius, Laertes'i düelloya ikna etmek için, Danimarka sarayında Laertes'in silah sanatındaki hünerlerini öven o Fransızdan söz ediyor. Fransızın ismi ne? *Lamord* (ölüm). Hamlet düelloyu kabul ediyor, Horatio ona şöyle diyor: "Bu bahsi kaybedeceksiniz, efendimiz." Hamlet yanıtlıyor: "Ne olacaksa olsun!"*

Ufak bir ayrıntı daha ekleyeceğim. Mezarcılar sahnesinde, biri diğerine şöyle diyor: "Git bana Yaughan'ın evinden bir testi bira getir." Shakespeare'in babasının adının John olduğunu, Stratford'da belediye başkanı olduğunu ve resmi görevleri arasında, yerel ürünün kalitesini güvence altına almak için bira tadıcılığı'nın da yer aldığını unutmamız mümkün değil. Oysa akademik yayınlar şöyle diyor: "Yaughan," muhtemelen *Globe* yakınlarında, izleyicilerin susuzluklarını giderme imkânı buldukları bir tavernanın adıdır... Yaughan, Johan, John...

Aynı şekilde, yatak odası sahnesinde kraliçenin ağzından çıkan sözcükler (*grained spots*) ve Hamlet'in sözcükleri (*enseamed*), Shakespeare'in babasının icra ettiği meslek olan kumaş boyacılığının sözcük dağarcığına aittir.⁶³

* S. Eyüboğlu çevirisi, *a.g.y.*, s. 158, 159. —ç.n.

63. Burada Yves Bonnefoy'mn Fransızca çevirisinden bir pasaj aktarılmış (*Hamlet* III, IV, 90); bu bölümü Sabahattin Eyüboğlu şöyle Türkçeleştirmiş: "Kraliçe: Hamlet, sus, yeter artık!/ İçimin derinlerine çevirdin gözlerimi./ Öyle kara, öyle yoğun lekeler var ki içimde/ Silinir, yıkanır gibi değil. Hamlet: Evet ve bütün bunlar niçin? Nerede yaşamak için?/ Yağlı, pis ter kokuları içinde bir yatağın,/ Alçalıp çamura batmak için,/ Gübre yığını üstünde koklaşıp sevişmek için!" (*A.g.y.*, s. 101). —ç.n.

Bu tahterevalli etkisinden söz etmişken, sizce Shakespeare'in aynı tarzda inşa edilmiş başka bir oyunu var mı?

Kral Lear ve Macbeth aşılabilecek anıtlar mı, Tanrı bilir ama, Hamlet'te, eleştirmenlerin inwardness, yani içselleştirme adıyla bildiği olguyu çağrıştıran eşsiz bir şey var. Ve bu içselleştirme Hamlet'te daha da güçlü çünkü muazzam çelişkileri işlemek gibi bir görevi var. Sonuç, şiirin güzelliğine daima bir soru işaretinin eşlik etmesi: bir suçtan doğan –bilinçli ve bilinçsiz– sorgulama.

Güzellik ve Ölüm

Bu söyleşi kitabının başlığının “Cangıldaki Sözcükler” olmasını önermiştim, siz Yazı ve Ölüm’ü tercih ettiniz. Tercihinizin nedenlerini açıklayabilir misiniz?

Evet, Proust ve Conrad’da tamamlanmamışlık ve ölüm duygusundan söz ettikten sonra, aklıma Lacan’ın aktarım üzerine *Seminerler*’indeki bir pasajdan esinlenen belli belirsiz bir fikir olarak bu başlık geldi, Lacan orada şöyle der: “Süslediği ölçüde güzellik, ya da daha doğrusu, Freudcu düşüncenin ölüm dürtüsü terimiyle son itirafını yaptığı o noktada, nihai şeye, yani ölümcül şeye varmadan önceki son barajı inşa etme işlevine sahip olduğu ölçüde güzellik.”⁶⁴ Şu iki kavram arasında, “radikal arzunun adlandırılmaz alanı” ile “ölümcül şey” kavramları arasında çok güçlü bir bağ var. Burada, asıl, temel ilişkinin mutlak bir yıkım ilişkisi olduğu, eninde sonunda erotizmi yıkımla birleştiren bir şey olduğu fikri var.

Lacan ölüm dürtüsünü açıkça telaffuz ediyor mu?

Adını anmasa da Lacan dürtü adına konuşuyor. Freud’un dürtü kavramının, hatta ölümün yoklukla ilişkisi üzerine ve şeyin katli

64. Jacques Lacan, *Séminaires*, Kitap VIII, *Le Transfert*, s. 15.

olarak gösteren konusunda bizzat ifade edebildiği düşüncelerin farklı bir versiyonunu sunuyor. Freud'un ölüm dürtüsü konusunda söylediklerinin önemini takdir etmekle birlikte, ölüm dürtüsünü, daha doğrusu ölümün dürtü biçiminde ifade edilmesini fiilen reddediyor. *Seminerler*'den *Psikanalizin Etiği*'nde de bunu başka sözcüklerle ifade ediyor: "Güzelliğin duygulandırıcı yanı, her türlü eleştirel yargıyı bocalatır, analizi durdurur ve işin içindeki farklı biçimleri belirli bir karışıklığa, ya da daha çok temel bir körleşmeye sürükler. Güzelliğin etkisi bir körleştirme etkisidir. Ötede, bir şeyler daha olmaktadır, bakılamayan bir şeyler."⁶⁵

Gerçekte, Lacan'ın birçok ifade arasında tereddüt ettiği görülüyor, daha doğrusu ifadeler birbirini izliyor ve art arda aklına geliyor, ama Lacan bunları iyice tasarlanmış ve çerçevesi belirlenmiş bir kavram olarak bir arada tutacak bir eklemleme çabası göstermiyor. Bu da bir ifadenin diğerinin gücünü azalttığı anlamına gelmiyor, zihninde bir arada var oluyorlar, ama zaten Lacan fazla açık biçimde dile getirilen şeylerden dehşete düşerdi. Sadece entelektüel züppelik ya da dinleyicileri büyüleme arzusu nedeniyle değil, onda bir çeşit muğlak önerme kültürü vardı; önermeler güçlü de olsa, sonunda onları alan kişide bir çalışmaya yer bırakmalıydılar.

Bu aynı zamanda Lacan'ın şair tarafı değil mi, Mallarmé tarzı şair tarafı?

Evet, ama önerinizi, Mallarmé tarzı şair anlamında değil de, en dolu anlamda, yaratım olarak şiir anlamında, önermeyi çıktığı ânın ötesine yayılan bir ses gibi çınlamaya bırakma arzusu olarak şiir anlamında ele almak gerektiğine inanıyorum. Lacan bir şeyleri formülasyonun içine kapatmaktan çok korkardı. İyice süzül-müş psikanalitik kavramlar yardımıyla, okumalarının içeriğine

65. Jacques Lacan, *Séminaires*, Kitap VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, s. 327.

kendi tarzının damgasını vurmaya başlar. Bir tür kara gerçekçiliğe mensup bir tarz (belki Lacan'la Nietzsche'nin ortak bir noktası) ve Lacan'ın o gerçekçiliği halelerle donatıp onun ayaklarını yerden kesme biçimiyle ilgili. Bakış açısını tanımlamak çok zor, çünkü metafizik bir bakış açısı; her ne kadar Freud'la paylaştığı o büyük arındırma çabası içinde formülasyonu metafiziğe karşı çıksa da: Gözlerimizi açalım, önlerindeki perdeyi kaldıralım ve yanılşamalarımızı terk etme cesaretini bulalım. Lacan kesinlikle bir sürü yanılşamadan kurtuldu ama yenilerini yaratmaktan kendini alamadı.

Bu güzellik anlayışında size en çarpıcı gelen şey ne?

Çok güçlü bulduğum fikir, perde fikri. Bu perde bir *jouissance*'a (zevk, tatmin) göndermede bulunuyor –güzel olan büyüler– ve aynı zamanda bir karşılaşma duygusu veriyor; yapının içeriği bu duygudan söz ettiği ve ötesi dehşet olduğu ölçüde, daha da güçlü bir duygu. Pusuya yatmış bu dehşet duygusu bütün büyük yapıtlarda vardır. Ve o çelişkide de, istemediğimiz ama sözünü etmekten kaçınmadığımız o dehşet. Sanat yapıtı bu duyguyu verir, klinik de öyle, ama hiçbir şey, klinik söylemin güzel olanla uzaktan yakından herhangi bir ilişkisi olduğunu söyleme yetkisini vermez. Estetik heyecan, bu geri çekilmeden ve o öteden oluşan bir heyecandır ve o öte dürtüsel olanın dehşetidir, söylediklerinin ötesinde yankılandığı ölçüde gösterenin kuşku götürmez etkileşimiyle birlikte.

Sizi dinledikçe, son sözü dürtüye verdiğiniz duygusuna daha çok kapılıyorum.

Bana öyle geliyor ki, bugün sizinle birlikte kendimi ifade etme girişimimde en çok öne çıkan şey, pek de nihai şeye, ölümcül şeye ulaşmak olarak adlandırılan şey değil, daha çok bu mutlak yıkım ilişkisi. Eğer dürtünün gerçekliğine inanıyorsam, bunun ne-

deni, zaman içinde, ruhsallığın bütününün belki de soma ile gerçeklik arasında tampon gibi bir oluşumdan başka bir şey olmadığını düşünmem, öyle ki insan olmasaydık, soma ile gerçeklik arasındaki burun buruna çarpışma her türlü farklılaşmaya engel olurdu. Buradan başlayarak alan ikiye ayrılıyor: bilinçdışı ve bilinç. Bu ikisi birlikte, gerçek olandan ve aynı şekilde somatik bedenden aldığımız şeyin dolayım lanabilmesini, dönüşümler geçirebilmesini, iyi kötü yaşamamıza izin vermesini sağlayan o aracılık işlevini sağlar ... çünkü bu işe yaramazsa ne olacağını Tanrı bilir! Demek istediğim, burada zincirin iki ucunu birden tutma ihtiyacı duyuyorum; ortadaki, ibreyi bir kutba ya da diğerine yaklaştırır. Ama kavranabilir nitelikte olan için (çünkü Freud bilinçdışını id'e dönüştürme noktasına durduk yerde gelmemiştir) o sınır noktası, o baraj, ötesine geçtiğimizde adlandırılmaz olanla yüz yüze geldiğimiz o perde vardır, Lacan'ın bazen ölümcül şey, bazen de mutlak nihai yıkım ilişkisi olarak adlandırdığı şey.

Size, Andreas-Lou Salomé'den güzellik üzerine, Lacan'ın söylediklerini yankılayan bir sayfa okumak istiyorum. Freud'a 1931 ilkbaharında gönderdiği mektupta, sanat yapıtı üzerine yazıyor:⁶⁶ “... sevgi dolu bir özenle ‘estetik’ olarak adlandırdığımız şeyin dehşet verici tehlikesini ve doğmasını sağlayan uç koşulları gizlemek için üzerine serilen şeffaf örtü öyle ince ki.” Bu nedenledir ki Rainer Maria Rilke, yarattığı şu güzellik tanımıyla –neredeyse hiç umut kalmamışken– her şeye rağmen insanlar lehine çekingen bir yakarışı dile getirmeye cesaret etti:

*“Güzellik güç dayandığımız Ürkü'nün başlangıcından
özge nedir ki;
ona bizim böylesine tapınmamız, sessizce hor görüp bizi
yok etmediğinden.”**

* Rainer Maria Rilke, *Seçilmiş Şiirler ve Duino Ağıtları*, çev. Turan Oflazoğlu, İz, 4. Baskı, 2010, s. 159. –ç.n.

66. Lou Andreas-Salomé, *Lettre ouverte à Freud*, önsöz Marie Moscovici, Seuil (Points), 1987, s. 118.

Muhteşem. Eklenecek ne var ki?

Artaud diyordu ki, “Bedenim dünyaya maruz kalıyor ve gerçekliği kusuyor.”

“Bütün edebiyat çöptür” de diyordu. Ama edebiyatsız nasıl yaşanır ki. Ölüm bile bizden ümmiler yaratamıyor.

André Green

Yazı ve Ölüm

Psikanalist André Green –daha önce Hadım Edilme Kompleksi’ni yayımlamıştık– aynı zamanda bir edebiyat tutkunuydu. Green’in edebi metinler ile edebiyatçılar üzerine çok sayıda analiz çalışması var. Edebiyatçı Dominique Eddé, André Green’i hem yayımladığı çalışmalardan hem de sevdiği yazar ve metinlerden yola çıkarak düşünmeye ve fikirlerini açmaya davet ediyor: Birlikte Marcel Proust, Henry James, Joseph Conrad’ın yanı sıra Borges ve Shakespeare’i, ama en önemlisi, yazma faaliyetinin kendisini psikanalizin güçlü ışığıyla aydınlatmaya çalışıyorlar. Diyalog boyunca yazı ile ruhsal yaşam, metin ile bilinçdışı arasında mekik dokuyoruz; “Yazmanın yazar üzerinde ne gibi bir etkisi var?” ve “Yazı çalışmasında bazı yazarları intihara kadar sürükleyen nedir?” gibi önemli soruların peşine düşüyoruz. Yolumuzun belli bir noktasında psikanalistin metinle ilişkisine de değiniyor Green ve paradoksal biçimde analistin metnin analiz edileni olduğunu ileri sürüyor.

Bu güçlü diyalogu edebiyat, sanat ve psikanalizle ilgilenen okurlarımızın zevkle okuyacağına inanıyoruz.



Metis Diyaloglar

ISBN-13: 978-605-316-133-2



Metis Yayınları
www.metiskitap.com