

metis eleştiri

Fredric Jameson

Gerçekçiliğin

Çelişkileri



Fredric Jameson

### Gerçekçiliğin Çellşkileri

1936 doğumlu Amerikalı Marksist eleştirmen. Haverford College'da Fransız Dili ve Edebiyatı okuduktan sonra 1960'lı yılları başında Yale'de aynı alanda doktorasını tamamladı. 1961 yılında yazdığı *Sartre: Origins of a Style* kitabıyla başladığı uzun yazı hayatında pek çok kitap ve yüzlerce yazı yayımladı. Eğitimi aldığı edebiyat teorisi alanıyla sınırlı olmayan çok geniş bir ilgi alanı vardır: Frankfurt Okulu teorisyenleri; Lukács, Weber, Simmel, Barthes, Greimas, Deleuze gibi düşünürler; detektiflik ve bilimkurgu romanları; Hollywood sineması; mimarlık teorileri; video sanatı; modernist resim ve edebiyat; postmodernizm teorileri; Çin'den Afrika'ya Üçüncü Dünya roman ve sineması; Marksist iktisat metinleri gibi çok farklı kültür ürünlerini eşine az rastlanır bir merakla takip etmiş ve yazmıştır. *Modernizm İdeolojisi* (2008) ve *Ütopya Denen Arzu* (2009) adlı kitaplarını Metis'ten okuyabileceğiniz yazan Türkçedeki diğer kitapları şunlardır: *Postmodernizm* (YKY, 1994), *Marksizm ve Biçim* (YKY, 1997), *Dil Hapishanesi* (YKY, 2002), *Biricik Modernite* (Epos, 2004) ve *Kültürel Dönemeç* (Dost, 2005). Ayrıca bazı önemli metinlerinin çevirileri çeşitli derleme ve dergilerde yayımlanmıştır.



**Metis Eleştiri 30**

**Gerçekçiliğin Çelişkileri**

**Fredric Jameson**

**İngilizce Basımı:**

**The Antinomies of Realism**

**Fredric Jameson**

**Verso, 2013**

© Fredric Jameson, 2013

Verso, Londra ile yapılan sözleşme  
temelinde yayımlanmıştır.

© Metis Yayınları, 2017

Çeviri Eser © Orhan Koçak, 2017

**İlk Basım: Ocak 2018**

**Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç**

**Kapak Tasarımı: Semih Sökmen, Emine Bora**

**Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.**

**Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.**

**Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 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: 978-605-316-114-1**

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.

# Fredric Jameson

## Gerçekçiliğin Çelişkileri

Çeviren:  
Orhan Koçak



**metis**

*Kim Stanley Robinson'a*



## İçindekiler

- I. Giriş: Gerçekçilik ve Antinomileri 9

### BİRİNCİ KISIM:

#### GERÇEKÇİLİĞİN ANTİNOMİLERİ

- II. Gerçekçiliğin İkiz Kaynakları: Tahkiye Dürtüsü 25
- III. Gerçekçiliğin İkiz Kaynakları:  
Duygulanım, ya da Bedenin Şimdisi 39
- IV. Zola, ya da Duygulanımın Kodlanması 59
- V. Tolstoy, ya da Dikkat Dağınıklığı 90
- VI. Pérez Galdós, ya da "Başkişi" Olgusunun Zayıflaması 108
- VII. George Eliot ve *Mauvaise Foi* 128
- VIII. Gerçekçilik ve Türün Çözülüşü 156
- IX. Şişmiş Üçüncü Şahıs, ya da  
Gerçekçilikten Sonra Gerçekçilik 184
- X. Coda: Kluge ya da Duygulanımdan Sonra Gerçekçilik 211

### İKİNCİ KISIM:

#### MALZEMENİN MANTIĞI

- I. Zaman Deneyleri: Takdiri İlahi ve Gerçekçilik 221
- II. Savaş ve Temsil 262
- III. Günümüzde Tarihsel Roman, ya da Hâlâ Mümkün mü? 292





# I.

## Giriş: Gerçekçilik ve Antinomileri\*

DİKKATİMİZİ gerçekçilik olgusu üzerinde yoğunlaştırmaya kalkıştığımızda tuhaf bir gelişmeyle karşılaştığımızı sık sık fark etmişimdir. Baktığımız nesne sanki titreşmeye ve bulanmaya başlamış gibi olur ve o noktada toplamaya çalıştığımız dikkat de fark edilmez biçimde bölünüp iki uca doğru kayar: gerçekçilik hakkında değil de, gerçekçiliğin doğuşu hakkında düşünürken buluruz kendimizi; nesnenin kendisi hakkında değil de çözülüşü veya sona erışı hakkında. Bu iki yana düşen konularda çok önemli çalışmalar çıkmıştır: ilki hakkında, mesela Ian Watt'ın artık kanonikleşmiş *Romanın Yükselişi* kitabı\*\* ve Michael McKeon'un anıtsal yapıtı *Romanın Kökenleri*; ikincisiyle ilgili olarak da bir sürü derleme ki, ya “gerçekçiliğin sorunları” gibi bir başlık taşıyorlardır (bu alanda tipik örnek, Lukács'ın gerçekçi pratiğin yozlaşarak doğalcılık, simgecilik ve modernizme evrilmesiyle ilgili yakınmalarıdır) ya da “bir yeni romana doğru” diye adlandırılmışlardır (burada da en bilinen örnek, Robbe-Grillet'nin bizim güncel gerçekliğimizi yakalamak açısından Balzac tarzı tekniklerin yetersizliğine ilişkin yazılarıdır). Bu kaymaların burada sunmaya çalıştığım teorinin biçimini nasıl belirlediğini daha sonra açıklayacağım.

\* Antinomi, Immanuel Kant'ın felsefesinde, birbirine zıt ama ikisi de akıl tarafından haklı gösterilebilecek tezlerin aynı anda geçerli olduğu bir durumu anlatır. Karşıt tezlerden birinin doğruluğu ötekini yanlışlığı anlamına gelmediği gibi, bu karşıtlıktan bir “sentez” de doğmaz. Kant'a göre, bu durum, sonlu insan aklının kendi asıl yetki ve geçerlilik alanının dışına doğru sonsuzca ve meşru olmayan bir biçimde genişleme eğiliminin bir görünümüdür. – ç.n.

\*\* Ian Watt, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2007. – ç.n.

Ama önce, burada incelenmeyen başka bazı olasılıklara da işaret etmemiz gerekiyor (öte yandan, sunduğum teorik girişimin amacı, bu olasılıkları dışarda bırakmak da değildir). Mesela, edebi kategorilerin en eskisi olan *mimesis* hâlâ insanları düşünme ve çalışmaya kışkırtabilmektedir. Frankfurt Okulu'nun o çok kendine özgü "mimetik dürtü" fikriyle antropoloji ve felsefede kendine gururlu bir yer bulan bu fikir, Lenin'in yansıma teorisinin (*Widerspiegelung*) izinden giden Robert Weimann gibi araştırmacılarca daha provokatif biçimde işlenmiştir (Auerbach'ın bu terimi tam olarak klasik denemeyecek kullanımından ileride söz edeceğim).<sup>1</sup> *Mimesis* terimini ilk kez felsefeye sokan Aristoteles, Hegel'in "düzyazının dünyası" diyeceği şeyin ürünü olan ve bizim roman adını verdiğimiz biçimi bilmiyordu şüphesiz; biz de ne yazık ki bu kitapta tiyatro pratiğini dikkate almayacağız. Ayrıca, *mimesis*'le ilgili daha sonraki tartışmalara, kavramın görsel sanatlardaki kullanımının fazlaca sızdığından kuşkuluyum ben; bu etki, tartışmayı temsil mi yoksa soyutlama mı (resimde) veya Hollywood mu yoksa deneyselcilik mi (sinemada) gibi bir noktaya doğru sürüklemiştir.

İşte, görselliğe bu dönüşün işaret ettiği şeyin gerçekçilik tartışmasında zorunlu bir yeri olduğunu da bu noktada vurgulamak gerekir: gerçekçilikle ilgili herhangi bir tartışmada, onu tanımlamakta kullanılan şu ya da bu ikili karşıtlığın kaçınılmaz bir işlemsel değeri vardır. Meselenin herhangi bir nihai çözüme erdirilmesini imkânsız kılan da her şeyden önce budur. Bir kere, ikili karşıtlıklar, taraf olmaya zorlar (tabii, Hauser'de veya farklı bir biçimde Worringer'deki gibi, bu karşıtlığı iki seçenek arasında bir çeşit ebedi döngüsel gidiş geliş olarak görmüyorsak<sup>2</sup>). Gerçekçilik: ondan yana mısınız, yoksa karşı mı? Ama *neye* oranla yandaş veya karşı? Bu noktada, liste en azından görece sonlanmaz hale gelir: gerçekçilik mi, yoksa

1. Robert Weimann, "Mimesis in Hamlet", *Shakespeare and the Question of Theory* içinde, haz. Geoffrey Hartman ve Patricia Parker, New York: Routledge, 1985. Ayrıca bkz. *Literarische Widerspiegelung*, haz. Dieter Schlenstedt, Berlin: Aufbau, 1981.

2. Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1954) ile Wilhelm Worringer'ın *Soyutlama ve Özdeşleşim*'deki (1907) etkili ve biraz kozmolojik karşıtlıklarından söz ediyorum.

romans mı; gerçekçilik mi epik mi; gerçekçilik mi melodram mı; gerçekçilik mi idealizm mi<sup>3</sup>; gerçekçilik mi doğalcılık mı; (burjuva veya eleştirel) gerçekçilik mi sosyalist gerçekçilik mi; gerçekçilik mi Şark masalı mı<sup>4</sup>; ve tabii, en sık sahnelenen, gerçekçilik mi yoksa modernizm mi. Böyle bir karşıtlık oyununda kaçınılmaz olduğu üzere, bunların her birine siyasal, hatta metafizik bir anlam yüklenir – sinema eleştirisinin Hollywood “gerçekçiliği” ile Yeni Dalga ve Godard’ın yıkıcı biçimleri arasında kurduğu (bugün biraz eskimiş görünen) karşıtlıkta olduğu gibi.<sup>5</sup> Bu türden karşıtlık çiftlerinin çoğu, gerçekçiliğin ya olumsuzlandığı ya da bir (estetik vb.) ideal haline getirildiği coşkulu “yan tutmalara” yol açacaktır.

Gerçekçiliğin böyle karşıtlıklarla tanımlanması, tarihsel (veya dönemleştireci) bir nitelik de edinebilir. Nitekim gerçekçilikle modernizm arasındaki karşıtlığın içinde başından beri bir tarihsel tahkiye vardır ve bunun da yapısal veya üslupla ilgili bir değişme öyküsüne indirgenmesi çok kolay değildir. Ama böyle bir öykülemeyi zapturapt altına almak da zordur, çünkü kendi sınırlarının ötesinde başka dönemler türetmeye yatkındır: mesela postmodernlik, modernin kendisine bir “son” biçiliyorsa eğer; ya da Aydınlanma ve sekülerleşmenin bir başlangıç evresi ki, asıl gerçekçilik dönemini öncelediği varsayılmaktadır (bu işleme yön veren dönemleştirme mantığı, bir klasik sistemin ya da kapitalizm-öncesi bir sabit türler/ tarzlar sisteminin varsayılmasına yol açacaktır). Dönemleştirme konusuna odaklanmak, bizi kaçınılmaz olarak edebiyat tarihinin dışına çıkarıp kültürel tarihe (ve onun da ötesinde, üretim tarzlarının tarihine) götürür mü? Bu sorunun cevabı, muhtemelen, kapitalizmin kendisini ve onun özgül kültürel sistemini söz konusu zaman silsilesi içinde nasıl konumlandığına bağlı olacaktır. Başka bir de-

3. İdealist roman gibi kısırtıcı bir kavramı George Sand ile ilgili çalışmasında Naomi Schor geliştirmiştir. Bu kavram, daha sonra Jane Tomkins’in Amerikan “Western” türüyle ilgili çalışmasında, Hıristiyan dinsel ve aile gelenekleriyle bağlantılı olarak işlenecektir (geleneksel “Western”, bu gelenekleri aşındırmaya yönelir).

4. Bkz. Srinivas Aravamudan, *Enlightenment Orientalism*, Chicago: Chicago University Press, 2012.

5. Burada, *Screen* dergisinin 1960’lar ve 70’lerdeki en parlak dönemini de hatırlamak gerekir.

yişle, böyle bir odaklanma, gerçekçiliği, başka birçok tarz arasında bir tarz olarak görelileştirme eğilimindedir – tabii, modernlik gibi dolayumlayıcı kavramların yardımıyla kapitalizmi dosdoğru insanlık tarihinin merkezine yerleştirmiyorsak eğer.

Çünkü bu noktada başka bir bileşim, başka bir ilişkilendirme daha girer işin içine: gerçekçiliği, özellikle modern (ama mutlaka “modernist” değil) bir biçim olarak romanın kendisiyle özdeşleştirme eğilimi. İki kavramla ilgili tartışmalar birbirinden ayırt edilmez olur, en azından birinin ya da ötekini tarihî söz konusu edildiğinde: romanın tarihi kaçınılmaz biçimde gerçekçi romanın tarihidir ve fantastik roman ya da epizodik roman\* gibi farklı, “çizgi-dışı” tarzların ya ona karşı ya da yine onun altında toplanması da pek bir itirazla karşılaşmaz. Ama aynı şekilde kronolojinin kendisi de indirgenir. Böylece bir Bahtin’e göre, “romanlığın”, roman olmanın kendisi, kadim İskenderiye dünyası kadar Ming hanedanı Çin’inde de bulunabilecek bir “modernliğin” işaretidir, belki de asıl işareti ve semptomu.<sup>6</sup>

Bahtin de romanı ya da bizatihi gerçekçiliği hem bir edebi olgu hem de toplumsal hayatın niteliğinin bir semptomu olarak gören önemli yazarlardan biridir. Bahtin için roman, bir çokseslilik aracıdır, toplumsal seslerin çoğulluğunun tanınması ve ifadesi: bu yüzden, içinde çok farklı ideolojiler barındıran bir nüfusa demokratik açılımla moderndir. Auerbach da demokrasiden benzer bir anlamda söz eder; şu farkla ki, ona göre bu açılım küreseldir ve “gerçekçi” bir toplumsal hayatın ya da modernliğin dünyada roman tarafından fethedilmesinden oluşur.<sup>7</sup> Ama Auerbach için, “gerçekçilik”, ya da onun verdiği anlamla *mimesis*, sözdizimsel (sentaktik) bir fetihtir: karmaşık bir gerçekliğin ve seküler bir gündelik hayatın farklı düzlemlerini bir arada tutabilecek sözdizimsel biçimlerin yavaş yavaş

\* Birbiriyle ilişkileri sıkı bir olay örgüsüyle kurulmamış “öykülerin” toplamından oluşan roman. – ç.n.

6. Bkz. “Epik ve Roman” başlıklı denemesi, *The Dialogical Imagination*, haz. Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1994.

7. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1953, s. 552, “insanların yeryüzündeki ortak hayatı”.

biriktirilmesi ve kullanılması ki, Auerbach'a göre Batı'daki ikiz tepeleri Dante ile Zola'dır.

Lukács, romanın biçimsel ve tarihsel karnesi konusunda daha ikirciklidir: *Roman Kuramı*'nda, bu biçimin ayırt edici özelliği, esas olarak, sorunsallaşmayı ve tümüyle seküler bir modernliğin uzlaşmaz çelişkilerini kaydedebilme yetisi olarak belirir. Sonraki yıllarda, seküler modernliği kapitalizmle ve romanı da gerçekçilikle özdeşleştirmeye yönelecektir Lukács; romanın görevi de tarihin dinamiklerinin yeniden canlandırılmasıdır.<sup>8</sup>

Ama bir biçim olarak gerçekçi romanın (deyim yerindeyse) bu üç savunmacısında da şu noktada bir belirsizlik vardır: bu biçim belli bir toplumun ilerlemiş, geç bir evresindeki durumunu mu kaydediyordu sadece, yoksa toplumun bu ileri evrenin ve sunduğu (siyasal vb.) imkânların farkına varmasında da bir rol oynamakta mıdır? Söz konusu belirsizlik (kararsızlık da denebilir), bu ilk envanterde özetlemek istediğim ve sorunu biçim ve içerik yönünden kavrayan bazı değerlendirme tarzlarında da ortaya çıkar.

Bir biçim (veya tarz) olarak gerçekçilik, bir "gizem-bozma" ya da gizemden arındırma işleviyle ilişkilidir, özellikle *Quijote*'yi ilk (modern, gerçekçi) roman olarak aldığınızda. Farklı biçimlere bürünebilir bu işlev. *Quijote* gibi kurucu bir örnekte, bir tür olarak romansın çürütüldüğünü görürüz; ve bunun yanı sıra, romansın idealleştirici değerleri de, içeremedikleri bir toplumsal gerçekliğin özelliklerini öne çıkarmak amacıyla kullanılıyordu. Modernliğin bir ilk döneminde (bir tür burjuva kültür devrimi içinde) aydınlanma ve özellikle sekülerleşmenin temel görevler olarak belirlediğine değinmiştim: gerçekçilik için bunlar özünde negatif, eleştirel veya yıkıcı görevlerdir; sonradan yerlerini burjuva öznelliğinin inşa edilmesine bırakırlar. Ama öznenin kurulması her zaman tabularla ve bir yığın içsel kısıtlamayla (bunun bir modeli Weber'in "Protestan ahlakıdır") desteklenen bir müdahale olduğu için, tevarüs edilmiş ruhsal

8. Lukács'ın biçimsel görüşlerinin en derli toplu özeti, "Tahkiye mi Betimleme mi?" başlıklı denemesinde bulunabilir; Georg Lukács, *Writer and Critic* içinde, Londra: Merlin, 1970. Bu anlatmak-betimlemek karşıtlığının Lukács'ın Zola'nın doğalcılığını reddedişinde de (aynı ölçüde siyasal bir ret) temel etken olduğunu göreceğiz.

yapı ve değerlerin kazınıp defedilmesi de gerçekçi tahkiyenin bir işlevi olarak kalacaktır – gerçekçi anlatının gücü, insanların sıkı sıkıya tutunduğu yanlısımaları böyle can yakarak iptal etmesinden gelmiştir hep. Ama sonradan, gerçekçi roman bazı büsbütün yeni öznel deneyimler keşfetmeye ya da inşa etmeye yöneldiğinde (Dostoyevski'den Henry James'e kadar), negatif toplumsal işlev zayıflamaya başlar ve gizemden arındırma da daha modernist bir dürtü olan yadırgatma ve algının tazelenmesine dönüşür; bu çerçevede ortaya çıkan metinlerin duygu tonu da, hem Lukács hem de Franco Moretti'nin işaret ettiği gibi, kabullenme, vazgeçiş ya da uzlaşmaya eğilim gösterir.

Öte yandan, gerçekçiliğin kendi ideolojisi de bu geçişi *içerik* açısından sahnelemeye yönelecektir ve bu noktada gerçekçiliğin burjuvaziyle ve burjuva günlük hayatının ortaya çıkışıyla sıkı bir ilişkisi vardır. Bu günlük hayatın da büyük ölçüde bir kurgu, bir inşa olduğunu ve inşa faaliyetine gerçekçilik ile tahkiyenin de katıldığını vurgulamak isterim. Sartre *mimesis*'in her zaman eleştirelliğe en azından yatkın olduğunu öne sürmüştü: doğaya (ki bu örnekte burjuva toplumdur) tutulan ayna aslında hiçbir zaman insanlara görmek istedikleri şeyi göstermez ve bu yönüyle her zaman gizem-bozucudur.<sup>9</sup> Şüphesiz, daha önce değindiğimiz gerçekçilik eleştirileri, bu edebiyatın ideolojik işlevinin kendi okurlarını o andaki biçimiyle burjuva toplumuna alıştırmak ve uyarlamak olduğu fikrine dayanmaktaydı: rahatlık ve içsellığe prim veren bir edebiyattı bu, bireyciliğe, paranın nihai bir gerçeklik olarak kabullenilmesine prim veren (bunlara bugün piyasaların, rekabetin, belli bir “insan doğası” imgesinin vb. kabullenilmesini de ekleyebiliriz). Ben kendim de, bu derlemenin başka bir yerinde, gerçekçi romancının toplumsal gerçekliğin dayanaklılığında, burjuva toplumunun değişime ve tarihe gösterdiği dirençte bir yerleşik çıkarı olduğunu, o gerçekliğe ontolojik bir yatırım yapmış olduğunu tartışıyorum.<sup>10</sup> Öte yandan, üslup

9. Jean-Paul Sartre, *“What is Literature” and Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, s. 91: “Okurlarına tevazuyla uzattığı ayna sihirlidir: Kısıklıvrak yakalayıp efsunlar ve zor durumda bırakır.”

10. Bkz. bu kitabın ikinci kısmında “Zaman Deneyleri: Taktiri İlahi ve Gerçekçilik” bölümü.

ve ideoloji açısından, geç kapitalizmin tüketimciliğinin artık o anlamda bir burjuva toplumu olmadığı ve on sekizinci -on dokuzuncu yüzyıllarda ortaya çıkmış olan gündelik hayatı artık tanıyamaz hale geldiği de öne sürülebilir – öyle ki, kendi eski imtiyazlı içeriği kadükleştikçe gerçekçilik de kaçınılmaz olarak modernizme bırakıyordur yerini. Bu son sav, bir burjuva sınıf kültürü ile geç kapitalizmin ekonomik dinamikleri arasında temel bir fark olduğu düşüncesine dayanır.

Gerçekçiliğe bütün bu farklı yaklaşımları, sadece onun bir nesne olarak bağlamsal değişkenliğine işaret etmek için değil, aynı zamanda, elinizdeki kitapta bunların hiçbirini denemeye niyetli olmadığımı itiraf etmek için özetledim. Gerçekçilik, başka bir yerde tartıştığım gibi, bilgi veya hakikate ilişkin bir epistemolojik iddianın estetik bir ideal kılıfına büründüğü melez bir kavramdır ve böyle bir melezleşmenin bu uzlaşmaz boyutların ikisi için de ölümcül sonuçları vardır.<sup>11</sup> Eğer gerçekçilikten beklediğimiz toplumsal hakikat ya da bilgiyse, çok geçmeden farkına varırız ki bize verilen şey ideolojidir; aradığımız şey güzellik ve estetik tatminse eğer, eskimiş üsluplarla ya da süslemeyle (kimi zaman da düpedüz “eğlenceyle”) yetinmek durumunda kaldığımızı görürüz. Aradığımız şey tarih (toplumsal tarih veya edebi biçimlerin tarihi) olduğunda da, derhal karşımıza geçmişin kullanımlarıyla, hatta “erişilebilirliğiyle” ilgili sorular dikilir ki, ne kadar cevaplandırılmaz olurlarsa olsunlar, bizi edebiyat ve teorinin çok ötesine götürürler – kendi zamanımızla bir hesaplaşmaya girmemizi talep eder gibidirler bizden.<sup>12</sup>

Diyalektik bir açıdan, bunun neden böyle olduğunu görmek zor değildir. Hem sosyoloji hem de estetik kadim, hatta fazla yaşlanmış düşünme ve araştırma biçimleridir; çünkü toplum da kültürel veya estetik deneyim denen şey de, zamanın şu noktasında, ampirik olarak incelenilecek ve felsefi olarak tahlil edilebilecek sabit, istik-

11. Bkz. Jameson, “The Existence of Italy”, *Signatures of the Visible* içinde, New York: Routledge, 1992.

12. En derin anlamda tarihsel olan (biçim üzerinde de şekillendirici bir etkisi olan) şey sadece edebiyatın içeriği değildir; duyuşsal vasatın (*medium*) kendisi de tarihseldir. Duyuların tarihi konusunda Marx'ı hatırlamak her zaman öğreticidir. Bkz. *Early Writings*, Londra: Penguin, 1975, s. 351-55.

rarlı birer töz değildir. Bu arada, tarihin kendisi de, herhangi bir şeyse eğer, diyalektikle birdir ve çözümü olduğunu iddia ettiği sorunun ta kendisi olabilir ancak.

Burada giriştiğim deney, gerçekçiliğin üstüne diyalektik olarak varmayı amaçlıyor. Bu, bir yandan, şu ya da bu gerçekçilik kurgusunun hep bölünür görüldüğü antinomilerin kendilerini asıl araştırma nesnesi olarak almak demektir; ama daha da önemlisi, gerçekçiliği, negatifle pozitifin ayrılmaz biçimde birbirine karıştığı tarihsel, hatta evrimsel bir süreç olarak kavramak demektir – öyle bir süreç ki, gerçekçiliğin doğuşu ve gelişmesi, aynı zamanda kendi kaçınılmaz çözüme, çürüme ve parçalanmasını da getirmektedir. Ne kadar güçlenirse o kadar zayıflar; kazanan kaybediyordur; başarısı, yenilgisidir. Ve bununla kastedilen şey, “hayat döngüsü” gibi bir düşünce (“her şey olgunlaşır ve ölür”) değildir; evrim veya entropi veya bir “tarihsel yükseliş ve düşüşler” fikri de değildir: bir paradoks ve bir kuraldışılık olarak kavranılması, bir çelişki ya da *aporia* olarak düşünülmesi gerekir. *Aporia*, Derrida’nın da belirttiği gibi, “yol eksikliği ya da bir bariyer karşısında yaşanan felç”ten çok, “yolun düşünülmesi” vaadidir.<sup>13</sup> Benim içinse aporetik düşünce tastamam diyalektiğin kendisidir; dolayısıyla bu kitaptaki egzersiz de eksiğiyle fazlasıyla diyalektik bir deney olacaktır.

Ama devam etmeden önce, Deleuze’ün “kavramın imgesi” diyebileceği bir şey hakkında, yeni bir diyalektik çözümün şekli hakkında daha berrak bir fikre sahip olmamız gerekir. Hegel’in düşüncelerinin belirgin şekilleri elbette vardı, ama bu şekillerin herhangi birini buraya ve bugüne uyarlamamız söz konusu olamaz. “Diyalektik” sözcüğünün kendisi de ancak bazı eskimiş formülleri yeniden ısıtmaya yardımcı olabiliyor ki, bu formüllerin çoğu zaten kendi tarihlerinde de çok doğru, çok açıklayıcı değillerdi.

Mesela “karşıtların birliği” ilkesi, bir olgunun doğmasına yol açanın aynı zamanda onu zayıflatıp yok ettiği bir durum için muhakkak ki kullanılabilir. Ama bu temel kategorilerin içeriğini saptayıp tanımlamak imkânsızdır: gerçekçiliğin tarihsel evriminde nega-

13. Jacques Derrida, *Memoires for Paul de Man*, New York: Columbia University Press, 1989, s. 132.



tif olan nedir, pozitif olan ne (üstelik, gerçekçiliğin ideolojik değeri hakkındaki çekişmeleri burada henüz hesaba bile katmamışken)? Nitekim, herhangi bir ciddi Hegel okuması, kendi gözünde pozitif olan bir şeyin karşı taraf açısından negatif olduğunu gösterir bize; başka bir deyişle, “birlik” kavramının ötesinde pek bir şey kazanılmıyş olmuyordur bu ilkeyle – ama sentez olarak değil, antagonizma olarak birlik, çekme ve itmenin birliği, mücadele birliği.

Belki bir şey daha kazanmış olabiliriz: burada söz konusu olanın hâlâ bir “ikili karşıtlık” olduğuna dair bir sezgi (bilinçdışı bir yapısal varsayımın diyalektiğın gümrüğünden içeri gizlice ama kelimesi kelimesine sızdırılmasından da ibaret olabilir bu). Yapısalcılıktan beri alıştığımız karşıtlık oyunlarının yeni icat bir dilsel eklenti olmadığına, Hegel’in kendi çağında ve yapıtında geliştirildiğine değinmişim (ki o da antikçağ felsefesinden türetmişti bunları).<sup>14</sup> Ama şimdi yapmamız gereken, sadece bu soyut biçime belli bir edebi içerik kazandırmak değil, aynı zamanda böyle bir karşıtlığın *gerçekçiliğın kendi içinde* nasıl işlediğini göstermektir (yani, gerçekçilikle başka bir söylem arasında değil). Öte yandan, ilk akla gelen bazı yüzeysel özellikler (mesela, yeni yalın-dilli *écriture* ile diyalog dili arasındaki karşıtlık) sadece gerçekçiliğın kendisine özgü olmamalı, gerçekliğın ortaya çıkışı ve kayboluşu gibi görünüşte daha dışsal bir sorunla da ilişkili bulunmalıdır.

Bir noktada roman (ya da gerçekçilik!) dediğimiz şeyde bir araya gelen o karışık malzeme şunları içerir: baladlar ve ağırbaşlı gazeteler, gazete yazıları, anılar, günlükler ve mektuplar, Rönesans hikâyesi, hatta oyun ve peri ya da halk masalı gibi popüler biçimler. Bütün bu farklı yazı tiplerinden oluşan yığının içinden çekip alınan şey, anlatı/tahkiye ögesidir (bu öge, Balzac veya Dickens’daki gibi, ilkin bazı karakteristik tip veya faaliyetlerin, pitoresk veya “costumbrista”/yöreselci ortamların statik bir betimlemesi olarak sunulduğunda bile). Bunu böyle koyduğumuzda “anlatı dürtüsü” gibi bir şeyi de soyutlayıp çerçevelemiş oluyoruz. Kendini romanda gerçekleştiren

14. Bkz. Michael N. Forster, *Hegel and Skepticism*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, s. 10-13, özellikle *equi pollence* (eşdeğerlilik, eş kuvvetlilik) bahsi.

bir dürtüdür bu, yine de romanın tek enerji kaynağı bu değildir.

O zaman anlatı dürtüsünün karşıtını oluşturan şey nedir? Böyle soyut ve spekülatif bir tarzda yaklaştığımızda, tahkiyeciyi olmayan birtakım cümle tipleri hemen aklımıza gelir: mesela yargı cümleleri, ahlakçı bir anlatıcının öykü sonlarına eklemek isteyebileceği türden; ya da George Eliot'ın zaman zaman okurlarının üstüne boca etmekten hoşlandığı halk bilgeliği örnekleri. Ama tahkiyenin en dirençli alternatifi bize şunu hatırlatır: hikâye anlatıcılığı zamansal bir sanat olmakla birlikte, tahkiyenin o ileriye doğru sürüklenişinin yavaşladığı, hatta belki tümüyle durduğu bir *ressamsı* an da her zaman belirlemektedir. Akhilleus'un kalkanı!: tahkiyenin askıya alınışının bu en ünlü örneği, ancak on sekizinci yüzyılın sonunda Lessing'in *Laocoon*'unda teorik bir düşünüşün konusu olabilmıştır. Antik retorikteki *ekphrasis* mecazı, bu betimleyici dürtünün tekrar anlatının homojen bütünlüğüne dahil edilmesini sağlayabilecek midir?

Hepimiz hissetmişizdir, Balzac, romanlarının çeşitli bileşenlerini yavaş yavaş ortaya sürüp geliştirirken bizden sabır istiyordur: kasabanın betimlenişi, mesleklerin tarihi, evin çeşitli kısımlarının aşkla sayılıp dökülmesi, içerisi ve dışarı, ailenin kendisi, başkişinin fizyonomisi, en sevdiği giysiler, en sevdiği meşgaleler – kısaca, bütün o farklı söylemler dizisi ki, birer hammadde olarak bu yeni biçim içinde kaynaştırılması gerekiyordu, oysa Balzac'ın bizden istediği, hiç özürsüzce istediği, öykünün kendisine giderken bunların her birinin içinden ağır adımlarla geçmemizdir. (Bu öykü, sonradan sonraya, ilk sayfalarda gemlemek zorunda kaldığımız o sürükleyicilik, gerilim ve hareket özlemini de tatmin etmiş olacaktır.)

Ama bütün yapabildiği bizi bir kez daha Lessing'e ve *ekphrasis*'in günümüzdeki konumuna geri döndürmekse eğer, tahkiye dürtüsünün karşıtıyla ilgili bu araştırma pek de üretken olmamış demektir. Belki de tahkiyenin rakibini, türün tarihinin öbür ucunda, gerçekçiliğin çözülüş ânında aramak daha yararlı olacaktır. Bu çözümlüğe hep “modernizm” adını verme eğilimindeyiz – hepsi tek bir ortak paydaya indirgenemeyen o bir yığın modernizmlerin içini yoklama gereğini hissetmeden.

Ama tahkiyeden modernizmi çıkardığımızda gerçekçiliğin özünü ulaştığımız varsayımına dayanan böyle bir işlem, moderniz-

min ne olduğu hakkında genel bir tanımın bulunduğunu da kabul ediyor gibidir ve bu kabul birkaç klişeleşmiş formülle sonuçlanır çoğu kez (öznelcidir, içsel olana döner; kendi işlem ve yöntemlerinin farkındadır, kendi üzerine döner; kendi hammaddelerine aşırı dikkat etmek anlamında biçimcidir; anti-tahkiyecidir; ve sanatı mistikleştirir). Roland Barthes bu konuda daha akıllıca, daha temkinli bir tavır alır: “Sorun ‘modern’ olduğunda, ancak taktik tipte operasyonlar gerçekleştirebilirsiniz: zaman zaman, manzaranın değiştiğini ya da modernlikte bir farklılaşma olduğunu saptamak için müdahale etme gereğini hissedersiniz.”<sup>15</sup> Ama Barthes’ın kendi deneyimi hiç kuşkusuz savaş-sonrası dönemin tasalarını ifade ediyordu: benim “geç modern” adını verdiğim dönemde, yirminci yüzyılın ilk yarısında olup bitenleri kavramsal olarak işlemek ve adlandırmak temel bir teorik çaba haline gelmişti.

Daha paradoksal güzergâhlar da görülür; mesela sinemada, bizim burada belirlediğimiz çerçeve içinde modernizmden gerçekçiliğe doğru bir hareket olarak betimlenebilecek bir yöneliş olduğunu Ton Gunning saptamıştır. Bugün bildiğimiz şekliyle modern sinemayı icat ettiği söylenen D. W. Griffith (büyük ölçüde edebiyata ve özellikle Dickens’a yaslanarak), işe atmosferik eskizlerle başlayıp sonra da bunları olay örgüleri ve tahkiye olarak geliştirme görevini üstlenmiştir.<sup>16</sup>

Bu örnek de gösteriyor ki, tahkiye dürtüsünün karıştını tanımlama çabamızda hangi tematik ipucunu izlersek izleyelim, bunun teorileştirilmesi sonuçta o en paradoksal felsefi soruna ulaştıracaktır bizi: zamanın ve zamansallığın kavramsallaştırılması. Bu, sanatın dünyasında, kısıtlı lügatçemiz yüzünden daha da çetrefilleşen bir sorundur: anlatılan olayların anlatma başlamadan çok önce tamamlanıp bitmiş olduğu *récit* (hikâye) ya da masal bile, dinleyici veya okur tarafından (ve şüphesiz en çok da seyirci tarafından) bir zamansal “şimdi” olarak yaşanır; ama tabii bu olayların şimdisi değil,

15. Akt. Alain Robbe-Grillet, *Why I Love Barthes*, Londra: Polity, 2011, s. 39. Modernizm hakkında benim kendi önerilerim *A Singular Modernity*’de (Londra: Verso, 2006) bulunabilir.

16. Bkz. Ton Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Chicago: University of Illinois Press, 1991.

bizim şimdimizdir, okuma zamanının şimdisi.

Aşağıda ben de gerçekçilik sorununa zamansallık açısından yaklaşacağım ve *récit*'deki kronolojik zamansallığın karşıtının bir *şimdi* ile ilişkili olduğunu öne süreceğim – ama geçmiş-şimdi-gelecek şeklindeki üç kısımlı sistemin işaret ettiği şimdi'den, hatta önce ve sonra ayrımlıyla tanımlanan şimdi'den de farklı bir “şimdi” olacak bu. İzleyen sayfalarda geliştireceğim çeşitli sebeplerle, bu şimdi'yi –ya da Alexander Kluge'nin deyişiyle “şimdinin başka zamansallıklara karşı isyanını”<sup>17</sup>– duygulanımın (*affect*) alanı olarak tanımlayacağım.

Duygulanım teriminin bu biraz kaba suistimalini ilerde açıklayacağıma göre, öbür dürtüyü tanımlamak için de aynı ölçüde yaklaşık ve kestirme bir yol izleyip “anlatı” gibi fazlasıyla genel bir sözcüğün yerine çok daha keskin ve sınırlı bir yabancı sözcük geçirebilirim: Fransızcadaki “*récit*”, anlatıyı tahkiye durumunun kendisine, bizatihi hikâye anlatma edimine dönüştürür.

Öyleyse şimdi elimizde gerçekçiliğin iki kronolojik uç noktası bulunuyor: hikâye anlatıcılığındaki ve masaldaki soykütüğü ile gelecekte duygulanımın edebi temsilinde çözülüp parçalanacak oluşu. Bu iki terminal noktayı sıkıca aynı anda kavradığımızda elimize yeni bir gerçekçilik kavramı da geçer.

Bu düşüncenin şekli için bazı imgeler geliyor akla: elektrikteki negatif ve pozitif akımlar bunların en ikna edicisi olmayabilir. Ama birbirine sıkıca sarılmış DNA şeritlerini de düşünebiliriz; ya da bir kimyasal işlemde yeni bir reaksiyon maddesinin eklenmesiyle bir bileşimin ortaya çıkması ama söz konusu maddenin daha da fazla eklenmesi durumunda bileşimin yavaşça tekrar çözülmesi. Yine de diyalektik formül (felsefi bir önerme olarak değil de bir düşünce imgesi olarak alınmak koşuluyla) bu noktada bana hâlâ en uygun, en yol açıcı şekil olarak görünüyor: çünkü orada herhangi bir eşik ânına gerek kalmadan pozitif güç negatife dönüşür (nicelik de niteliğe); ve olumluyu olumsuzdan, iyiyi kötüden ayırdığını iddia eden bütün o fazla insanca yargıların ötesinde, doğuş ve çöküş tek bir dü-

17. Bir kitabının başlığıdır: *Der Angriff der Gegenwart gegen die übrige Zeit*, Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1985.

şüncenin birliği içinde, bir arada düşünülür. Ama böyle imgeler önerirken şu noktada ısrar etmek istiyorum: söz konusu ikiz (ve birbirine sarılmış) güçler arasındaki giderilmez antagonizma. Bunlar hiçbir zaman bir uzlaşma içine girmezler, hiçbir zaman nihai bir barışma ve özdeşlik içinde birbirinin aynısı haline gelmezler. Burada incelediğim gerçekçiliğin gücü ve keskinliği de zaten bu gerilimden kaynaklanır. Eğer sönümlenmek ve kendini büsbütün yitirmek istemiyorsa, mücadele içindeki tarafların birinin ya da öbürünün lehine sonuçlanmaması gereken bir gerilimdir bu.

Şu halde gerçekçilik dediğimiz şey, hikâye anlatıcılığının bu saf biçimiyle sahne/manzara betimleyiciliği ve her şeyden önce de duygusal (*affective*) yatırım dürtüleriyle bir sembiyoz içine ortaya çıkıyordur; bu da onun bir şimdi sahnesine, öykünün ya da anlatının enerjisini veren öbür zamansallıklardan aslında gizlice nefret eden bir sahnesel şimdi'ye doğru gelişmesini sağlar.

Bu yeni sahnesel dürtü, öyküyü dolduran karakterlerin hiyerarşisi içinde de kendi düşmanlarını bulacaktır (bir kahraman ya da başkişi olmadan pek düşünemeyiz öyküyü). Özellikle, kendisini durmadan tehdit eden melodram yapılarına karşı alttan alta bir mücadele sürdürecektir; bu süreçte, *Bildungsroman* (yetişme/olgunlaşma romanı) başka türlerin yükünü de üstünden atacaktır (oysa *Bildungsroman* uzunca bir süre türün tamamını tanımlayacak ölçüde merkezi görülmekteydi). Son bir savaş da dilin mikro-yapıların içinde ve özellikle bakış açısı tekniğine karşı verilecektir: bu teknik, duygulanım atılımlarını gemliyor ve onlara merkezi bir bilincin etrafında örgütlenmişlik özelliği katıyordu. Gelgelelim, bu son savaş, onun iyice zayıflayıp parçalanmasına yol açacaktır; gerçekçilikten geriye kalan, bir kitle kültürü ve rakip mecralar çağında hâlâ onun adını taşımakta ısrar eden bir buruşuk kabuktur – rasgele bir araya getirilmiş bir araç ve teknikler toplamaı.

Elinizdeki metnin Birinci Kısımında fenomenolojik ve yapısal bir model sunuluyor; özgül bir tarihsel durumu saptayan bir deney bu, ama çeşitli gerçekçiliklere ilişkin birçok vazgeçilmez incelemenin bugüne kadar yaptığının aksine, o durumun içeriğini araştırmıyor. Gerçekçilik ânının iki kronolojik devamından (modernizm ve postmodernizm) sadece ikincisi sonuç bölümünde kısaca gözden

geçiriliyor. Birinci Kısımdan sonra gelen üç monograftaysa tahkiye imkânının kendi özgül hammaddesiyle ilişkileri üzerinde duruluyor. *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, daha geniş bir bütünün, *Toplumsal Biçimlerin Poetikası* adlı dizinin üçüncü cildini oluşturmakta.

*Nisan 2013*

BİRİNCİ KISIM

# GERÇEKÇİLİĞİN ANTİNOMİLERİ





## II.

### Gerçekçiliğin İkiz Kaynakları:

#### Tahkiye Dürtüsü

GERÇEKÇİLİĞİN ayırıcı özelliğini keşfetmek istiyorsak eğer, onunla genel olarak tahkiyeyi ayırt etmemiz, ya da en azından gerçekçiliğin dışında kalan çok genel ve muğlak bir tahkiye alanını işaretlememiz gerekir (ama aynı zamanda gerçekçiliği de o alana dahil ederek – çünkü çeşitli gerçekçilikler de herhalde tahkiyedirler). Kısa cevaplar her zaman mümkündür: mesela fantastik anlatı, ya da “ilkel mit” (*mythos* sözcüğü zaten anlatı ya da hikâye demektir); ya da daha dar ve daha edebi bir anlamda, epik (onu romandan ayırt ettiğimiz ölçüde); veya sözlü hikâye, yazılısından farklı olduğu ölçüde.

Ben böyle bir çözümle işe başlamak istemiyorum burada; çünkü aradığım şey, gerçekçi romanın oluşumundan önce gelip onun içinde de bir dizi yeni bağlantı ve ilişkiyle dönüşüme uğramış olarak devam eden bir hikâye anlatma dürtüsüdür. Bu dürtünün ürünlerine kısaca “hikâye” diyeceğim; böylece onun farklı kullanımlara elverişli, yukarıda andığımız çeşitli biçimler tarafından sömürülme ve dönüştürülmeye uygun yapısını da vurgulamış oluyorum. Hikâye böylece epik performans kadar kabileci ve mitik hikâye-anlatıcılığı tarafından da hizmete koşulabilir; Rönesans’ın sanat-novellası da (ve Romantik çağdaki eşdeğerleri), balad da, hayalet anlatıları veya bilimkurgu gibi alt türler de yararlanır ondan. Ve tabii, kendi özgül kuralları ve kendi tarihiyle başlı başına bir edebi tür ya da biçimsel pratik olarak öykü de.

Öyleyse, çalıştığımız soyutlama düzeyinde, hikâye en genel nesne olarak belirirken tahkiye de o nesnenin en genel üretim süreci veya faaliyeti olmaktadır; öte yandan, böyle bir jenerik belirleme, bizi o faaliyetin psikolojik ya da antropolojik tahlillerine girişme yükün-

den kurtarır – bizim bağlamımızda, sadece tartışmayı yolundan saptıracak tahlillerdir bunlar.

Ama yetilere ve işlevlere ilişkin geleneksel veya modern psikolojik teorilerin bir ögesini koruyabilir ve böylece bazı karşıtlıklar elde edebiliriz: anlatisallıkla bilmenin karşıtlığı, mesela; ya da duygu ile aklın. Yetiler/işlevler teorisinin bu ögesi, sınırlama zorunluluğuyla ilgilidir. Başka bir deyişle, hikâye-anlatma işlevi diye bir şey olacaksa eğer, bir karşıtlığın parçası olmalı, başka bir şeye karşı tanımlanmalıdır: aksi takdirde, belirlemeye ve çerçevelemeye çalıştığımız yeti ya da gizilgüç kendi sınırlarından taşarak zihinsel faaliyetin tamamına yayılır ve böylece her şey tahkiye ya da bir tür hikâye haline gelir.<sup>1</sup>

Ramon Fernandez de 1920’lerde hayli etkili olmuş bir tartışma içinde roman ile hikâye ayrımını geliştirmiştir – ya da daha kesin çizgili (ve çevrilmesi daha zor) Fransızca terimleri kullanırsak, *récit* ile *roman* ayrımını.<sup>2</sup> Gide’den Sartre’a kadar birkaç kuşak Fransız yazarının işine yaramış bir karşıtlıktır bu; ve burada bize de yararlı olacaktır, en çok da aynı karşıtlığın çeşitli ulusal geleneklerde biraz farklı biçimlere bürünmüş olması nedeniyle.

Fernandez ayrımı iki farklı tür çevresinde örgütlüyordu; bu türler bazı tarihsel gelişimlerin işareti olarak alınabileceği gibi, yapısal çeşitlemeler olarak da alınabilir. Çevirmenler *récit*’yi İngilizcede aynı kökten gelen “resital”le karşılama yoluna gitmişlerdir; ama bu ancak bir olaylar dizisinin sesli anlatımını ifade ettiği ölçüde anlamlıdır. Ama benim burada yeğlediğim “hikâye”de (*tale*) bile bir jene-

1. Jack Goody’nin benim gibi “pan-tahkiyecilere” yönelttiği sert eleştiri, şu ayrımı gözden kaçırıyor: bir yanda tahkiye/anlatisallık teriminin jenerik bir söylemi tipi için daha kısıtlı bir kullanımı (şarkılar, kehanet ve fallar, nutuklar, vb. için) ve öte yanda daha genel, “yorumsamacı” diyebileceğim bir kullanım ki, tahkil nesnesi daha müziksel türde bir zamansal harektir (mesela matematik problemlerinin çözülmesi ya da teknik bir felsefi muhakeme içinde belirli bir kavramın serüveninin izlenmesi). Jack Goody, “From Oral to Written”, *The Novel, Volume I: History, Geography, and Culture*, haz. Franco Moretti, Princeton: Princeton University Press, 2006.

2. Ama benim izlenimim şu ki, bu karşıtlığın serüveni aslında bir yanlış anlamaya dayanmaktaydı: Fernandez, Balzac üzerine denemesinde (*Messages*, 1943), *récit* terimini, ayrı bir söylem biçimi olarak değil de, çeşitli karakterlere eşlik eden arka plan ve “hikâye-öncesi” pasajlar için kullanır.

rik yananlam yükü vardır ve onun da kolayca geri sarılarak bazı tarihsel biçimlere (Rönesans novellası ve Romantik sanat-öyküsü) indirgenmesi mümkündür.

Bu açıdan, Fernandez'in teorisinin hâlâ geçerli içeriği, bu karşıtlığın kendisinde ve ürettiği farklılaşmada yatmaktadır. Bir başına alındığında, "roman" teriminin yapısal yararı burada *récit*'den bile daha azdır: ikinci terim daha kesin bir biçimde belirlenebilir, özellikle de değindiğim ulusal varyantları kullanarak. Romanın kendisine gelince (bizi burada ilgilendiren gerçekçi romanı bir yana bıraksak bile) bu bağlamda Fernandez'in karşıtlığından türetilebilecek pek bir şey yoktur ve yazarlar genellikle kendi açık çeklerini yine her biri kendi ideolojisine ve estetiğine göre kendileri doldürmüşlardır.

Böylece *récit*'yi tekil, eşsiz bir kişisel yazgının hikâyesi olarak (çoğu zaman, birinci tekil şahıs kipiyle anlatılan bir hikâye) alan André Gide de, bu durumda romanın bir "*carrefour*", bir kavşak ya da çeşitli yazgıların, çeşitli *récit*'lerin kesiştiği bir buluşma alanı olduğu sonucuna varabilmiştir. Roman olarak nitelemeye yanaştığı tek kitabı olan *Kalpazanlar* da farklı hayat hikâyelerinin tam böyle bir kesişimini sunar. Ve öykü alanında uzmanlaşanlar başta olmak üzere birçok yazar da romanı bu genel tanım içinde düşünmüşlerdir: tırmanılacak ya da yüzleşilecek biçimsel bir Everest.

Buna karşılık Sartre'da söz konusu karşıtlık hakkında çok daha felsefi ve ideolojik bir kavrayış vardır. O bu karşıtlığa zamansal terimlerle yaklaşır ve bu noktada hatırı sayılır bir eleştirel ve polemikçi güç ortaya koyar. Maupassant'ın öyküleriyle ilgili yorumuna bakalım – bir çeşit burjuva sosyal kurumu olarak gördüğü bu öyküleri puro içen hali vakti yerinde erkeklerin toplantı mekânındaki bir akşam-yemeği-sonrası sahnesine tercüme etmektedir:

İşlem hiçbir yerde Maupassant'daki kadar belirgin değildir. Öykülerinin yapısı neredeyse hiç değişmez; önce bir dinleyici topluluğu sunulur bize, akşam yemeğinden sonra bir salonda toplanmış zeki ve seçkin bir topluluk. Gecedir, yorgunluğun ve tutkuların elenme ve seyrelme zamanı. Ezilenler uykudadır, tıpkı isyancılar gibi; dünya sarılıp sarmalanmıştır; hikâye başlayabilir. Hiçlikle çevrelenmiş bir ışık kabarcığı içinde, uyanık kalan tümüyle kendi törenlerine odaklanan bu seçkinlerden

başka bir şey kalmamıştır. Topluluk üyeleri arasında dönen birtakım dolaplar veya aşk/nefret ilişkileri varsa bile, bize bunlardan söz edilmez; arzu ve öfke de aynı şekilde durulmuştur; bu erkekler ve kadınlar, kendi kültür ve adaplarını *korumakla* ve birbirlerini nezaket törenleri yoluyla *tanımakla* meşguldürler. En sık ve rafine biçimiyle düzeni temsil ediyorlardır; gecenin sessizliği, tutkuların yatışmışlığı, her şey yüz yıl sonunun istikrarlı burjuvazisini simgelemeye katkıda bulunur ve bu burjuvazi de artık hiçbir şeyin meydana gelmeyeceğini düşünmekte, kapitalist örgütlenmenin ebedi olduğuna inanmaktadır. Bundan sonra, anlatıcı takdim edilir. “Çok şey görmüş, çok şey okumuş ve çok şey hatırlayan” orta yaşlı bir erkektir bu; tecrübeli bir profesyonel, bir doktor, bir asker, bir sanatçı ya da bir Don Juan. Saygın ve rahatlatıcı bir mite göre, insanın tutkularından arındığı ve yaşamış olduğu tutkuları da seven bir serinkanlılıkla gözden geçirebildiği bir çağına ulaşmıştır ömrün. Tıpkı gece gibi onun kalbi de yatışmıştır. Hikâyesini mesafeli bir şekilde anlatır. Anlattığı şey ona acı verdiyse bile, o bu acıyı bal eylemiştir. Yaşamış olduklarına bakar ve onları gerçekte oldukları gibi görür, yani *sub specie aeternitatis* kipiyle [asıl özleriyle, ebediyen taşıyacakları anlamla – ç.n.]. Bir zorluk yaşanmıştır elbet, ama o zorluk çok önce bitmiştir; aktörler ya hayatta değildir artık, ya da evlenmiş veya rahata ermiştir. Yaşanan macera da çoktan aşılmış geçici bir arzudan ibarettir. Tecrübenin ve bilgeliğin bakış açısından anlatılır; düzenin bakış açısından dinlenilir. Düzen sonunda kazanır; düzen her yerdedir; bir yaz gününün durgun suları az önceki ürperiş ve çırpıntılardan izini nasıl koruyorsa, düzen de eski bir düzensizliği öyle seyredir.<sup>3</sup>

Gide iki “türde” de çalışmıştı; Sartre’ınsa *récit*’nin yapısal çekirdeğini oluşturan o anekdot türüne hiç tahammülü yoktur. Yaşlı kuşağın daha gençlere karşı kullandığı o baskıcı “tecrübe” tapıncıyla ilişkilendirir onu (bkz. *Bulantı*). Ama romanın (otantik, varoluşsal romanın) *zamansal* terimlerle ne olduğuna ilişkin formülasyonuna da bu küçümseyici yargı sayesinde ulaşmıştır.

*Récit*’nin zamanı, geçmiş kipinin zamanıdır öyleyse, tamamlanmış, bitmiş, tarihe geçmiş olayların zamanı. Bir özgürlük felsefesinin böyle otantik olmayan, şöyleşmiş bir zamansallığın nesine itiraz edeceği açık olmalıdır: cereyan eden olayın tazeliğini de olay kahramanının yaşadığı karar verme sancısını da boğar, dışlar. Başka bir

3. Jean-Paul Sartre, “*What is Literature*” and *Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, s. 125-26.

deyişle, zamanın şimdi'sini devre dışı bırakır ve geleceği de (şu ya da bu karakterin 1651 veya 1943'teki öngörü ve bekleyiş deneyimini) bir "ölü geleceğe" çevirir. Sartre'ın romandan beklediği şey, özgürlüğün açık geleceğini diriltmektir öyleyse; açık uçlu, kesinleşmemiş bir gelecek, Sartre'ın sevdiği bir deyimle henüz zarların atılmamış olduğu bir durum. Böylece varoluşsal romanın estetiği de kendi tahkiye araçlarını bu açık uçlu şimdi'nin yeniden ele geçirilmesi amacıyla uyarlayacaktır – öyle ki geçmiş bile bitmiş, kapanmış olmayacaktır, çünkü bugünkü edimlerimiz onu yeniden yazmakta ve değiştirmektedir.

Böyle bir roman anlayışının asıl gücünü değerlendirebilmek için Sartre'ın François Mauriac'ın romanlarına, oradaki o yaklaşan kıyamet duygusuna, melodramatik retorik jestlere ("bu ölümcül jest", "o anda bilemeyecekti", "şimdiden bakıldığında o kadar yükü, kaderle ağırlaşmış görünen bu karşılaşma", vb.), metnin yapısına yerleşmiş günah ve hüküm mekanizmalarına yönelttiği sert, bitirici eleştiriyi hatırlamamız gerekir. Bütün bunlar, diyordur Sartre, yukarıdan anlatılmakta, geçmişi de geleceği de gören Tanrı-benzeri bir her yere nazırlıkla tahkiye edilmektedir. "*Dieu n'est pas bon romancier,*" diye tamamlar eleştirisini, "*M. Mauriac non plus*" ("Tanrı iyi bir romancı değildir, Bay Mauriac hiç değil").<sup>4</sup>

Ama Sartre'ın roman reçetesi, Mauriac'a yönelttiği bu itiraz kadar, kendi tarihsel içeriği tarafından da (belki biraz daha ince bir tarzda) şekillendirilmiş, belirlenmiş, peşinen seçilmiştir: büyük kararın ve yaklaşan Olay'ın zamanı, onun deyişle "uç durumların" basıncı altında gündelik hayatın bilindiği ve barış zamanına ait alışkanlıkların askıya alındığı bir zaman. Sartre'ın önceden bilmeye koyduğu tabu, Henry James'in "bakış açısı" ideolojisinde de biraz farklı bir biçimde tekrarlanır; ve göreceğimiz gibi, ikisi de gerçekçiliğin bitmesinden sonra ("gerçekçilikten sonra gelen daha ticari gerçekçilik" olarak niteleyeceğim bir yöneliş tarafından) otantiklikten çok uzak amaçlarla devralınacaktır.

Sartre'ın *récit* anlayışından bize kalan ve korumamız gereken öge ise "geri alınmazlıkla", geri döndürülemezlikle ilgili vurgusu-

4. Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Paris: Gallimard, 1947, s. 67.

dur; roman alanında görece yoksul da olsa her türden hikâye anlatıcılığında (özellikle Romantik çağda) çok zengin olan Alman geleceği bu fikre biraz farklı bir ışık düşürür. Mesela Goethe'nin *Eckermann'la Konuşmalar*'da (25 Ocak 1827) hikâyeciliğin içeriğini bir hap gibi özetlemek üzere kullandığı o “*unerhörte Begebenheit*” formülasyonu vardır elimizde: henüz işitilmemiş bir olay ya da konjunktür ki, bu yüzden hatırlanabilmekte ve tekrar tekrar anlatılmaya, ailenin ve hatta topluluğun sonraki kuşaklarına aktarılmaya değer olmaktadır: aynı anda üç kişiyi öldüren bir yıldırımın zamanı, büyük tufanın zamanı, barbarların istilasının zamanı, Lizzie Borden'in eline baltayı aldığı an, vb.\* İşte Walter Benjamin'in de Leskov'la ilgili büyük denemesi “Hikâye Anlatıcısı”nda unutulmaz kıldığı da bu unutulmaz zamandır, geleneksel hikâyenin zamanı.

Benjamin sayısız “*unerhörte Begebenheit*” örneğinin ortak noktasının ne olduğunu da söyler: ölüm. *Récit*'yi de “anlatılan bir ölümün çevresinde ellerimizi ısıtmak” olarak betimler;<sup>5</sup> bu bize fazla kasvetli geliyorsa eğer, ölümün yerine sadece “geri alınmaz”ın işaretini yerleştirebiliriz. Bu geri alınmazlık, Sartre'in *récit*'deki otantiklik yokluğuna ilişkin eleştirisine yeni bir boyut katar: zamansal geçmiş artık değiştirilemeyecek olan şey diye tanımlanmaktadır, tekrarın ve düzeltinin ötesinde kalan şey ki, şimdi asıl bunlar gündelik hayatın ve rutinin zamanı olarak belirlemektedir. Burada geri alınmaz olan özgül bir zamansallık olarak ortaya çıkar, başka tür zamansallıklardan farklı bir zamansallık; böylece Goethe'nin “duyulmamış olay”ı da bir tuhafılık ya da eşsizliği değil, kendini sıradan varoluştan şiddetle ayıran bir işaretlenmiş zamanın verdiği bu şoku anlatan bir tanım olarak yorumlanabilir.

Şunu da eklemeliyiz: Benjamin'de bu sıradan varoluşun kendisi kolektif ve tarihseldir: köylülerin ya da köyün zamanıdır ve hikâye de zaten orada serpilir, yoksa sonraki bir çağın büyük metropolünde değil.<sup>6</sup> Bu açıdan, Benjamin için *récit* ya da hikâyenin karşısında

\* Lizzie Borden, 1892'de ABD'de babasını ve üvey annesini baltayla öldürmekten yargılanan ve beraat eden bir kadındır. Dava yıllar boyu tartışılmıştır. –ç.n.

5. Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis, 1993, s. 92-93, 99-100. Aynı yazıda romanın inşasının ateş yakmaya benzetildiği hatırlanacaktır.

duran şeyin aslında gerçekçi roman değil, hatırlanabilir ve anlatılabilir olanın Baudelaire'in modernizmde uğradığı çözüme ve parçalanma veya Baudelaire'in fragmanlarının Eisenstein'in montajında, "çoğaltılabilir sanat yapıtında" tekrar ele geçirilmesi olduğunu da iddia edebiliriz.<sup>7</sup>

Bu arada, paradoksal bir ters dönüşle, geri alınmaza ilişkin bu yeni kavrayış (*récit*'nin temeli olarak "dönüşsüzlük"), Maupassant'ın puro dumanlı salonunun burjuva otantiklik yoksunluğundan çok farklı bir Sartre'cı otantikliğe de işaret eder hale gelmektedir. Nitekim Sartre'da geri alınmazlık ya da dönüşsüzlük, özgürce seçilmiş kahramanca edimin de özelliğidir: bir kez yapıldıktan sonra kişiyi sonsuza kadar belirleyen ve artık geri dönülmesi mümkün olmayan, kişinin ayaklarına bağlanmış zincir ve gülle gibi hep taşıyacağı bir edimin (Sartre'ın kendi imgesi). O zaman otantik olmayan edim de böyle bir seçişten ürkererek geriye çekilmek olarak tanımlanacaktır. Burada komik örnek için İbsen'in *Peer Gynt*'üne (2. Perde) bakabiliriz. Peer, trollerin krallığına kabul edildiğinde, ona her şey vaat edilir: trol kralının kızı, paha biçilmez zenginlikler, bir zevküsefa hayatı, velihtlik. Ama bütün bunlar için küçük bir koşul getirir trol kralı: Peer, trol halkıyla dayanışmasının bir nişanesi ve normal insanların hayatına geri dönmeyeceğinin teminatı olarak, bir şekilsizleşme ve çirkinleşme operasyonundan (şüphesiz acısız bir şekilde) geçmeyi kabul edecektir. Peer çizgiyi burada, bu dönüşsüzlük noktasında çeker; böyle bağlayıcı taahhütlere girmek yerine, seçeneklerini ve "Sartre'cı özgürlüğünü" açık tutmayı yeğler.

Demek *récit*'nin yıldırımını bir beden in işaretlenmesi ve bir bireyin eşsiz bir yazgısı olan bir karaktere dönüşmesi olarak kavrayabiliriz: bir Amerikalı romancının deyimiyle bir "ömür yarası", sadece size verilmiş, yükünü ve acısını sizin çekeceğiniz bir şey;<sup>8</sup> "je

6. Hikâye anlatıcılığının "kökeni", Benjamin'e göre, gezgin tüccar ve denizcilerle köylülerin yerleşik hayatının kesişmesinde yatmaktadır.

7. Bence Benjamin'in Leskov, Baudelaire ve nihayet Eisenstein ve sinema hakkındaki üç denemesi bir triloji oluşturur; tarih bu trilojide tahkiyenin yükseliş ve düşüşü olarak sahnelenmektedir ve tahkiye de zaten deneyimin semptomudur.

8. Bkz. Susan Willis, *Specifying: Black Women Writing the American Experience*, Madison: University of Wisconsin Press, 1987, s. 70. (Sözü edilen romancı, Paule Marshall'dır.)

*mein eigenes*” (kendimin olan) bir şey, Heidegger’in bireysel ölüm için dediği gibi. Bu da hikâye veya *récit*’ye ilişkin gözlemlerimizi bir zamanlar biçim olarak tragedyanın sunduğu yazgılara yaklaştırıyor. Ama modern zamanlarda böyle yazgılar, en iyi ihtimalle, bir karakteri Todorov’un “*récit*-adamları”ndan biri yapar, bir Binbir Gece karakteri ki bir biçim olarak *récit*’nin zirve yaptığı bir dönemde esas olarak kendi hikâyesinden ibarettir, bir hikâye olarak varolur;<sup>9</sup> daha da modern zamanlara özgü o en kötü ihtimaldeyse böyle yazgılar sadece kötü şans olarak, düpedüz talihsizlik olarak belirmektedir. Yine de bu anlatı biçiminin daha derin felsefi anlamı olarak “yazgı” ya da “kader” kavramını koruyacağım; anlatısal geçmiş kipi olarak da görülebilir *récit* biçimi, geri alınmaz zamanın, bir kez ve nihai olarak meydana gelmiş olayın işareti. İşte, bizim tartışmamız boyunca gerçekleşen şey (önemini daha sonra göreceğiz) bu işaretin dönmesi ve yavaş yavaş başka insanlara doğru çevrilmesidir: gerçekleştirdiğim edim, benim yazgımı sadece benim için belirliyor değildir: yara işaretim haline de gelmektedir o yazgı, sakatlığım, topallığım, başkaları- için- oluşum, demek bir hikâyenin içindeki bir karakter olarak varoluşum.

*Récit* üzerine bu uzun tartışmada, onun karşıtını oluşturan *roman*’ı büsbütün unuttuğumuz herhalde gözden kaçmamıştır. Sartre, seçimin henüz yapılmakta ya da reddedilmekte olduğu o varoluşsal şimdi içinde bir yer açıyordu romana: başka bir deyişle, yazgı-öncesi, hatta belki *récit*-öncesi bir zamanda. *Récit*’nin dönüşsüz geçmiş zamanının karşısında yer aldığı ölçüde böyle bir varoluşsal şimdiki zaman fikrini korumamız gerekir; ama artık ona farklı bir şekilde yaklaşmalıyız ve bu amaçla ben de üçüncü bir geleneğe, İngilizce tahkiye kuramına, daha doğusu Amerikan geleneğine döneceğim.

Burada temel kuramcı, roman önsözleriyle Henry James’tir şüphesiz (Percy Lubbock’un *Craft of Fiction*’ı, bu metinlerdeki düşünceleri kodlaştırmış ve popülerleştirmiştir). *Récit* ile *roman* ayrımı burada çok daha tanıdık bir kılığa bürünür: “söylemek” ile “göster-

9. Tzvetan Todorov, *Poetics of Prose*, Ithaca: Cornell, 1977, Bölüm 5, “Anlatı İnsanlar”.



mek” arasındaki fark. Ne olup bittiğini söyler, olayları anlatırsınız; ya da onları romansal sahnenin şimdisi içinde meydana gelirken gösterirsiniz. Roman bu iki söylem türünü de içerir şüphesiz; ve zaten birinden ötekine geçişin kendisi de stilistik ve hatta metafizik açıdan anlamlıdır – “neyin sahne haline geleceğinin ve neyin anlatı olarak kalacağına seçilmesi,” diyor buna André Malraux, “bir Balzac’ın veya bir Dostoyevski’nin pusuya yatarak kendi karakterlerini bekledikleri o verandalardaki mevzilenmeler, tıpkı kaderin insanı bekleyişi gibi.”<sup>10</sup>

Ama tıpkı James gibi Malraux da söylemektense göstermek yanlısıdır. Biz de sahne lehindeki bu önyargıyı, “bakış açısına” (James) bu bağlılığı, iki yazarın söz konusu karşıtlıkla ilgili teorizasyonuna bakarken gözden kaçırmamalıyız.

James için, sadece söylemek –roman üzerindeki “çifte basınç” dediği şeyin *récit* kısmı– yazarın işini savsaklamasıdır.<sup>11</sup> Özetleyici tahkiyeler ve kısaltımlar düpedüz tembelliktir, romancının kendi davasına, kendisi (ve başkaları) için icat ettiği o yüce mesleğe sadık kalmadığının işareti. “Gösterinin yerine insanın [James’in kendisinin] zavallıca şeref sözüyle yetinilecek” (*a.g.y.*, s. 298). Bu türden pasajları, “zavallı yazarın soğuk teyidi ya da cılız garantisi” olarak niteler, bütün süreci bir ekonomik alışverişin içine çekerek (çok sık yaptığı gibi); bu arada edebiyat eleştirmenlerini kendi mesleklerine sadık kalmaya ve romancının başvurduğu bütün bu “hile ve kolaycılıkları” (kendi sözleri) teşhir etmeye çağırır. Daha modern bir dildeki “söylem ve hikâye” ayrımı da bu önyargıyı değiştirmiyor aslında. Umarım, benim kendi ikili modelim bu tek yanlılığı giderecek ve büyük hikâye anlatıcılarının ve sanat-novellası ustalarının hakkını biraz olsun iade edecektir.

Ama James *récit* ile “orada olma, görünme” arasındaki düşmanlık konusunda çok nettir. Şöyle betimler bu karşıtlığı:

10. A. Malraux, *Les voix du silence*, Paris: Gallimar, 1951, s. 353.

11. Henry James, *The Art of the Novel*, New York: Scribners, 1934, s. 300. James’in söylemekle göstermek arasındaki kurucu ayrımı, şimdilerde, David Kurnick’in *Empty Houses*’ı (Princeton: Princeton UP, 2012) ışığında yeni bir onaylanma buluyor. Kurnick, modernist kanonun büyük kısmında teatrallik çabasının başarısız kaldığını belgelediği bu kitapta, modernist göstermeyi teatrallığe yönelik biçimsel ve yapısal bir nostalji olarak kavnyor.

Resmin, hemen her durumda, dramı kışkırdığı ve dramın da (ama sanırım biraz daha sabırlı biçimde) resme şüpheyle baktığı tuhaf, geçmeyen bir çekişme. İkisi birleştiğinde temaya çok şey kazandırır şüphesiz; ama her biri, gizliden gizliye öbürünün idealini boşa çıkarmaya çalışır ve konumunun kenarlarını kemirir; ikisi de şöyle demek için can atıyordu: “Benim bir şeyi ‘olmuş’ saymam için benim tarzımda yapılmış olması gerekir.”<sup>12</sup>

Bununla birlikte, söylemeyi savunmak adına ve Maupassant’ın olağanüstü hikâyecilik sanatına Sartre’in yaptığı ağır haksızlığı düzeltmek için, sadece büyük sözlü anlatıcılarda değil, Boccaccio gibi daha incelikli pratisyenlerin anlatılarında da “göstermenin” görece önemsiz bir yer tuttuğunda ısrar etmemiz gerekiyor. Birçoğu herhalde dünyanın en güzel hikâyesi olmaya adaydır ama, ben de seçkin Alman yazarı Paul Heyse’nin<sup>13</sup> görüşünü benimsemeye yatırım: Heyse, kendi “atmaca teorisini” *Decameron*’un beşinci gününün dokuzuncu hikâyesine dayandırır, ben de o parçanın “kissadan hissesini” aktarıyorum:

9. Federigo degli Alberghegi, aşkına karşılık vermeyen bir hanıma kur yaparken bütün mal mülkünü harcar, elinde sadece bir atmaca kalır; kadın onu görmeye evine geldiğinde, kileri tamtakır olduğu için, ona yemesi için atmacasını ikram eder. İşin aslını öğrenince hanımın duyguları değişir, Federigo’yu koca olarak kabul eder ve onu zengin bir adam yapar.

Heyse’ye göre bu küçük hikâyeyi kusursuz kılan şey, olayların keşişmesinin tek bir nesnede, başlıkta belirtilen şahinde kristalleşmesidir; öyle ki, tahkiyenin zamansallığı, zihnin bir defada kavrayıp bakabileceği bir şeyde yoğunlaşmakta, zaman mekâna dönüşmektedir. Başka bir deyişle, Benjamin’in bir ânın “hatırlanabilir” hale gelmesiyle ilgili düşüncelerini andırır biçimde, maddileşmektedir olay.<sup>14</sup> Bu nesne bir simge değildir; esas olan, nesnenin anlamlılığı değil, birlik ve yoğunluğudur.

12. Bütün bu alıntılar, *Güvercinin Kanatları*’na yazdığı önsözden. *The Art of The Novel*, s. 298, 301, 298.

13. Paul Heyse, “Einleitung”, *Deutscher Novellenschatz*, Münih: Oldenburg, 1971.

14. Bkz. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, “Hikâye Anlatıcısı” başlıklı denemenin “hatırlama” ile ilgili XIII. bölümü.

Açıktır ki Heyse burada herhangi bir yapısal yasadan çok, bir anekdot halindeki o en kullanışlı çıkış noktasına (James'in "konu" demeyi sevdiği şey) işaret ediyordur: çağdaş hikâyelerde nesnelere genellikle çok daha olumsal/rastlansaldır; Barthes'in *Camera Lucida*'da kullandığı terimlerle söylersek, *studium*'dan ziyade *punctum*'a yakındır.\* Ama Heyse'nin teorisini ikna edici kılan şey, şahin hikâyesinde Boccaccio'nun ya ihmalden ya da kasıtlı olarak kıssasına almadığı kısımdır. Çünkü şahin çift-değerlidir (bu yönüyle, tek bir nesneye dayalı olmayanlar da dahil "trüklü" öykü sonlarının çoğunu andırır) bir tür Gestalt efekti içinde ileri-geri mekik dokuyarak, belirlediği bağlamların her birinde ayrı bir işlev görür.

Tuhaf olan, Boccaccio'nun bu noktada birleşen iki öykü çizgisini de, iki bağlamı da kıssasına almamış olmasıdır. Çünkü şahin efendisinin sahip olduğu en değerli şey olmakla kalmaz (yani, kıssada söylendiği gibi öyle sadece "tek" mülkiyeti değildir, en kıymetlisidir), son derece kayıtsız ve ilgisiz Monna Giovanna'ya beslediği umutsuz, yitik tutkunun da ikamesi gibidir; dolayısıyla onu feda ettiğinde, kederli varoluşuna hâlâ bir anlam veren her şeyi de elden çıkarmış olacaktır.

Ama şahin ikinci bir öykü çizgisinin de merkezinde yer alır. Monna Giovanna'nın Federigo'ya yaptığı beklenmedik ziyaretin de asıl sebebidir, çünkü kadının sevgili oğlunun en çok istediği şey de bu kuştur; çocuk ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır ve son isteği yerine getirilse bile pek iyileşemeyecek gibidir.

Hikâye Federigo'nun kadının istediği her şeyi yapmaya razı olduğunu gösterir; ona sunduğu ziyafetin amacı da bu gönüllü fedakârlığı dramatize etmektir. Böylece şahin de üç ayrı tutkunun trajik yenilgisini birleştirir; hikâyesi, ona sadece anlatılmış en hüznü öykü adaylığını değil, aynı zamanda en kusursuz öykü unvanını da kazandırmaktadır.

\* Barthes fotoğraf imgesiyle ilgili metinlerinde imgenin iki ögesini ayrıştırır. *Studium*, fotoğrafın kültürel boyutudur: fotoğrafçı ile izleyici arasındaki ortak kültür, düşünce ve yorum alanıyla ilgilidir. İzleyicinin fotoğraf üzerinde düşünmesini sağlayan öğedir bu. *Punctum* ise bu ortak yorum bağlamından bir anda sıyrılan, bakını bir anda şiddetle yakalayan şeydir. – ç.n.

Şu var ki, herhangi bir “göstermeye”, herhangi bir sahneye ya da tahkiye şimdisine hiç ihtiyaç duymayan bir öyküdür; ve biz de onu tam bu yüzden, *récit*'nin en saf biçimi olarak zikrediyoruz burada. Anekdot herhangi bir diyaloga veya bakış açısına gerek duymamakla kalmaz (Boccaccio'nun kısa “söylemesinde” bunların hepsi vardır), bütün hikâye anlatıcılığı sanatı da bu anekdot olanağında, durumun pratik gerekleri uyarınca istenildiği gibi uzatılıp kısaltılabilecek o “fıkra”da yatmaktadır. Bizim açımızdan daha da önemli olansa hikâyenin şimdiki zamanda varolamayacak olduğu gerçeğidir, olaylar çoktan meydana gelmiş olmalıdır. İşte Sartre'ın tahlilinin “hakikat ânı” da budur: bu anlamda bir mutlak geçmiş, çoktan olup bitmiş olan şey, geri alınmaz olan... – Sartre'a göre bunlar imkânsızdır, çünkü geçmiş her an yeniden yazılabilir, bugün ya da yarın yeni bir edimin gücüyle yeniden değerlendirilebilir, değiştirilebilir. Oysa *récit* o olayı mühürlemekte, revizyonu imkânsızlaştırmaktadır (ve şahinin ölümü de genel olarak ölümün bu dönüşsüzlüğünün mecazıdır). – İşleri karıştıran şeyse, sürece farklı bir zamansallık ekleyen okurun kendi ebedi şimdisiidir.

Öyleyse iki farklı zamanı, iki zamansallık sistemini ayırt etmenin yeri gelmiş demektir. Aşağıdaki tartışma bu ayrımı dayanacak. Bir yanda bir bilinç şimdisi vardır, bilincin şimdisi, öte yanda ardışıklığın ya da kronolojinin değilse bile, en azından o daha tanıdık üç kısımlı sistemin zamanı (geçmiş-şimdi-gelecek). Bilincin şimdisinin bir şekilde gayrişahsi olduğunu, bilincin kendisinin gayrişahsi olduğunu öne sürmek istiyorum; bilinen anlamda kişisel kimliğin toplandığı yere bilincin öznesi veya benliktir. Ama benliğin kendisi, şimdinin gayrişahsi bilinci için sadece bir nesnedir; ve bir bakıma, öteki anlamda geçmiş-şimdi-geleceğin bütün kişisel özdeşleşmeleri de gayrişahsi şimdi'den farklıdır: o şimdi'den koparılmaları ne kadar zor olursa olsun, sadece birer nesnedirler onun içinde. Bu türden teorilerin o meşhur “öznenin ölümünü” yansıttığını söyleyebilirsiniz, ya da postyapısalcılığın veya Lacancıliğin bölünmüş öznesini tanımladıklarını: biz burada o tartışmaları uzun boylu izlemek yerine, işlemeye çalıştığımız tahkiye teorileri için bazı ilginç sonuçlar çıkarmakla yetineceğiz. Özellikle şu nokta: geçmiş-şimdi-geleceğin ve kişisel kimliklerle yazgıların rejimi, en dış sınırında,

*récit*'nin alanıdır; buna karşılık ebedi veya varoluşsal bir şimdi'nin gayrişahsi bilinci de en dış sınırında saf sahneyi yönetiyor, söyleme'den büsbütün kopmuş ve arınmış bir gösterme'ye hizmet ediyordur. Bir olayın bu ikinci zamansal perspektiften nasıl görünebileceğine bakalım şimdi:

Öğle yemeği sistemli bir biçimde devam etti, sofraya getirilen yedi kap yemeğin her biri sonunda kırıntılar halinde kaldı ve meyve de sadece bir oyuncağa, bir çocuğun taçyapraklarını teker teker kopararak bir papatyayı tarumar etmesi gibi, soyulacak ve dilimlenecek bir oyuncağa dönüştü.

Okuduğumuz birçok öğle yemeğinden biraz farklı bir sahnedir bu: mesela *Ulysses*'te Bay Bloom'u afiyetle geçirten öğle yemeğinden; Proust'ta, içinden her türlü dedikodu ve anekdotun bir rizom gibi üreyip açıldığı o devasa, iki yüz sayfalık öğle yemeklerinden; *Hayvanlaşan İnsan*'in başında her şeyi tetikleyen o sahiden menfur öğle yemeği molasından; gazetelere göre, birinin yediklerine zararlı bir radyasyonun karıştırıldığı zarif bir İngiliz öğle yemeğinden; ya da Boccaccio'nun fakir düşmüş kahramanının sevgilisini davet ettiği o son derece kederli yemekten. Bütün bunlar (ve daha sonra sizi bir öğle yemeğine daha misafir edeceğim, gerçekten harikulade, kırtarıcı bir yemek), işte bütün bunlar şu ya da bu türden bir tahkiye zamanının içine yerleştirilmiştir; oysa tabakların kabuk gibi birbiri ardına sıyırıldığı anonim yemek öyle değildir.

En eski zamanlardan beri metaforla ilgili birçok teori ortaya çıkmıştır şüphesiz, Ricoeur'ün metaforu bizzat Varlığın kaynağı olarak tanımlamasından (Aristoteles'e dayanan bir teori)<sup>15</sup> çeşitli tropoloji (mecaz) sistemlerine ve tabii, benzerlik ve tanıma sistemlerine kadar. Bizim bağlamımızda kaçınamayacağımız nokta ise şudur: metaforun işlevi, varoluşu zamansızlaştırmaktır, şimdi'yi kronoloji ve tahkiyeden arındırmak ve hatta nedense "ebedi" deme ihtiyacı duyduğumuz yeni bir zamansal şimdi'yi kurmak, kurgulamak. Bu sözcük, zaman deneyimlerinin normal lügatçesinin kronolojik çerçevesinden kaçma çabasını yansıtıyordur ve bireysel bilincin kendi

15. Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, Toronto: Toronto University Press, 1977, s. 307.

“ebediliğiyle” de tutarlıdır (bu anlamda bilincin, devam ettiği süreç, bir karşıtı yoktur ve uykuda bile mutlak ve kaçınılmaz bir tarzda onun içindeyizdir).

Bu tartışmanın sonucunda, adlandırmaya çalıştığımız o söylemsel karşıtlığın tam, eksiksiz bir formülasyonuna burada nihayet erişmiş oluyoruz. Artık onu *récit* ve roman karşıtlığı, hatta söyleme ve gösterme karşıtlığı olarak değil, yazgı ile ebedi şimdi'nin karşıtlığı olarak tanımlayabiliriz. Burada can alıcı nokta, hileli zar kullanmamak, değindiğimiz bütün teorisyenlerin yapar görüldüğü gibi terimlerden birine karşı ötekinin tarafını tutmamak ve gerçekçiliğin bu ikisinin kesişme noktasında yattığı önermesini kavramaktır. Gerçekçilik, bu iki terim arasındaki gerilimin bir sonucudur; karşıtlığı şu ya da bu yöne doğru gidermek, gerçekçiliği ortadan kaldırmak olur: James'in duyduğu suçluluk sadece meşru değil, gereklidir de. Hiçbir zaman gerçekçiliğin kendisinden değil de hep ya ortaya çıkışından ya da çöküşünden söz etmemizi de meşru kılar bu: Ya potansiyel bir belirişi ya da potansiyel bir çözümlüş ve çöküşü betimlemek zorunda kalıyoruzdur.

### III.

#### Gerçekçiliğin İkiz Kaynakları: Duygulanım, ya da Bedenin Şimdisi

“ŞAHİN” ÖYKÜSÜNDEN söz ederken önemli bir şeyi atladık, öykünün iyi sonu: Çocuk iyileşir (sevgili atmacasının eksikliğine rağmen), Monna Giovanna pes eder ve Federigo’ya karşı herhangi bir sahici duygu geliştirmeyi başaramasa da onunla evlenmeye razı olur ve “onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine” vs. Ama bu bir ton düşmesine yol açacaktır, denebilirse bir gevşemeye, günlük hayatın düzlüklerine geri dönüşe. Olayın (tahkiye ya da *récit*’nin kendisi) yoğunluklarından yavaşça uzaklaşmakta, gündeliğin daha az coşturucu ama sonuçta insana daha kolay gelen rahatlıklarına razı olunmaktadır (“gündelik” sözcüğünü, Auerbach’ın verdiği yükseltilmiş anlamıyla kullanıyorum: gelmekte olan bir gerçekçiliğin habercisi).

Hikâyeden gündelik yaşama kayılması, burada söz konusu olan iki ayrı zamansallıkla ilgili önermemizi doğruluyordur sadece. Ama aşırı vurgulamaksızın kaydedilmesi gereken bir şey daha vardır: “Şahin” anlatısına hem asıl *récit* boyunca hem de sondaki *coda*’da eşlik eden belli bir ıssızlık duygusu (ki daha resmi bir bağlamda yeniden ele alacağım): bu duygu sadece okura mı atfedilecektir, yoksa anlatının henüz dikkate almadığımız bir boyutuyla mı ilgilidir?

Bu gözlem, öykümdeki ikinci faili, gerçekçiliğin doğuşuyla ilişkilendirmek istediğim ikinci dürtüyü (duygulanım) için içine katma fırsatı sunuyor. Önce, bu ikinci dürtüyü, tahkiye dürtüsünün karşıtı olarak sahneye çıkaracağım: başka bir deyişle, zamansallık açısından yaklaşacağım ona. Hatırlayalım: *récit*, geçmişin ve bitmişin zamansallığına vücut verir gibiydi, kronolojik bir zamansallık ki, her şey çoktan meydana geldiği için olaylar da bugün bizim biraz gevşek bir ifadeyle “doğrusal zaman” dediğimiz şeyin içinde birbirini izliyordu (bu biraz moda kokan terimi sanırım Marshall McLuhan’a

borçluyuz). Bu konvansiyonel zaman anlayışından farklı bir zamansallık tahayyül edebilir miyiz, “zaman” sözcüğünün de artık büsbütün uygunsuz kaçacağı bir başka zamansallık? (Yukarıda, “ebedi” terimiyle bağlantılı olarak böyle bir ihtimali düşünmüştük.)

Postmodernin teorisinden (ve tarihsel deneyiminden) ve benim “zamansallığın sonu” dediğim şeyden geriye doğru bakarak, burada söz konusu olan zamansallığa daha bir özgüllük kazandırabiliriz belki. “Zamansallığın Sonu”, çağdaş (burjuva) deneyimin geçirdiği bir daralmayı kuramlaştırmaktaydı: zamansal, hatta fenomenolojik devamlılık hissini azalmasıyla birlikte, sürekli tekrarlanan bir şimdi’nin içinde yaşamaya başlıyorduk.<sup>1</sup> Bu sürekli şimdi, Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Ödipus*’unda şizofrenik bir şimdi olarak tanımlanmıştı;<sup>2</sup> ama onlarınki, Wordsworth’ün eblehleri ve Flaubert’in “saf yürek”inden<sup>3</sup> modern zamanlara kadar uzanmış bir gelenekte yerini alan büsbütün Ütopyaacı bir betimdir. Bence çağdaş ya da postmodern “sürekli şimdi”yi bir “bedene indirgeniş” diye tanımlamak daha doğru olur; çünkü deneyimin giderek şimdi’ye indirgenmesinden geriye kalan tek şey bedendir. Ama bunu söylerken, böyle bir zamansal yalıtılmada bedenin duyularının daha keskinleştiğini öne sürmek de değil niyetim – bu, herhangi bir nedenle, bir duyunun ötekilere oranla öncelik kazanmasıyla meydana gelebilecek bir şeydir daha çok (on dokuzuncu yüzyıl resim ve müziğinin gelişiminde görülen bir özelleşme/uzmanlaşma). Söylemek istediğim şu: yalıtılmış beden, daha genel, daha küreselleşmiş duyum dalgalarını tanıtmaya başlamaktadır ve benim burada “duygulanım” adını verdiğim de bunlardır.

1. Bkz. Jameson, “The End of Temporality”, *Ideologies of Theory* içinde, Londra: Verso, 2009.

2. Bkz. Deleuze ve Guattari, *L’Anti-Oedipe* (Paris: Minuit, 1972), Bölüm 1’de, örneğin, şu şekilde yüceltilmiştir: “Yoğun niceliklerin saf halde, neredeyse katlanılmaz derecede şizofrenik bir deneyimi vardır – en yüksek derecede yaşanan bâkir bir sefalet ve bâkir bir şan şeref, tıpkı hayat ile ölüm arasında asılı bir uğultu, yoğun bir geçiş duygusu, suret ve biçimlerinden arındırılmış saf ve ham yoğunluk halleri gibi” (s. 25).

3. Felicité’nin kutsanmış basitliğine, Aziz Antonius’un son yakınışında dile gelen o çok farklı özlem de eklenmelidir: “*Etre la matière!*” (madde olmak, madde haline gelmek).



Ya Freud'a ya da Deleuze'e bağlanan bazı çağdaş teorilerin üstlendiği teknik bir terim bu. Söz konusu teorilerde tıpkı postmodernlik teorisinde olduğu gibi, terimin gönderme yaptığı olgu insan ilişkileri ve öznellik biçimlerinde (siyaset de dahil) yeni bir dönemecin belirtisi olarak da kavranmaktadır.<sup>4</sup> Burada, "duygulanım" kavramını bütün bunlara ilişkin daha farklı bir teori oluşturmak üzere gasp etmek değil niyetim. Terim, bazı teoriler için bir çeşit sinyal ya da grup kimliği rozeti işlevi görmektedir bugün – ama niyetim bu teorileri doğrulamak veya düzeltmek de değil. Çok pratik, dar ve kısıtlı bir kullanım bölgesi açmak istiyorum bu terim için: onu tarihselleştiren ve etkinliğini temsil ve edebi tarih sorunlarıyla sınırlayan bir ikili karşıtlık için yerleştireceğim.

Şu halde benim kullandığım anlamda duygulanımı duygulardan ayırt etmekle başlayacağım işe. Hislerle (*feelings*) duygular (*emotions*) arasındaki karşıtlık yeni değildir; ama yapısal olarak işlenmiş bir ayırımdan çok, geleneğe dayanır. Burada "his" gibi bulanık terimin yerine "duygulanım" gibi teknik (hatta klinik) bir terimin geçirilmesiyle tartışma daha bir kesinlik ve berraklık kazanacak gibi görünmektedir; böylece hiç sorgulanmadan geçilen bir gündelik düşünce çökeltisi haline gelmiş bir eski sorunu yeni bir terimle tazeleyerek daha farklı bir noktaya ulaşılabiriz belki.

Karşıtlığın öbür ucu için de farklı bir terim önerecek ve duyguyu "adlandırılmış duygu" olarak tanımlayacağım. Bu, duygu ile duygulanım arasında yapısal bir farkı belirlemekle kalmıyor, aynı zamanda sorunun önemli bir boyutunu daha açığa çıkarıyor: dilin müdahalesi. Duygulanım/lar bir şekilde dilden ve onun şeyleri (hisleri) adlandırma işlevinden kaçarken, duygu esas olarak bir dizi ad halinde ayrıştırılmış bir olgudur. Geleneksel olarak, bu adlar (sevgi, nefret, öfke, korku, iğrenme, zevk alma, vb.) bir görüngüler sistemi

4. Çeşitli kavramsal akıntılar gelip bu kavramda buluşur: Deleuze'un Spinoza şerhleri, Eve Sedgwick'in Sylvan Tompkins üzerine düşünceleri, travma teorisi, kuir teori ve bütün bir yeni çalışma kuşağı ki, Jonathan Flatley'in *Affective Mapping* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008) veya Sianne Ngai'nin *Ugly Feelings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005) kitaplarında çok da iyi özetlendiklerini söyleyemeyiz (ama ilkinin s. 198-99'daki bibliyografik notunu kaydedelim).

olarak kavranmıştır (mesela, renkler sistemi gibi); ve renkler gibi bu da kültürden kültüre ve dönemden döneme değişen tarihsel bir sistemdir. Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik*'inden Descartes'ın *Tutkular Üzerine Risalesi*'ne kadar, kendi zamanının duygular sisteminin haritasını çıkarmayı amaçlayan birçok elkitabı yazılmıştır.<sup>5</sup> Ama bizim bağlamımızda biraz daha kurcalanması gereken nokta (çünkü bu tür sistemler duygulanım çağında "eriyip" belirsizleşmekte, ama kalıntıları yine de bir yığın gelenek gibi sürüp gitmektedir) sistemin kendisinden çok, bizatihi adın *şeyleştirici* etkisidir.

Fenomenolojik bir varolma haliyle (mesela, öfke deneyimi) onu adlandıran sözcüğü (*thumos* deniyordu buna eski Yunan kültüründe: "Akhilleus'un gazabı") birbirinden ayırmak, gerçekten hassas bir felsefi sorundur – büsbütün boş ve sahte bir sorun değilse eğer. Filolojik diyalektik, şey'in kendisine duyduğumuz ilgiyi (eskiler öfkeyi nasıl yaşıyordu) saptırıp sözcüğün tarihine yöneltir: ama sözcüğün varoluşu, duygunun deneyimlenişine büsbütün yabancı mıdır? Duyguyu yaratan şey zaten sözcük olmasa bile (mutlak bir konstrüktivizmin iddia edebileceği gibi), en azından şunu söylemek mümkündür: Dilin henüz ifade edilmemiş duyguyu işleyip şekillendirmesi, o duygunun başka birçok kanala da akıp zenginleşmesini sağlamaktadır.

Şeyleşme kavramına negatif ve eleştirel bir fikir olarak bakmaya alıştık biz, teorik gelenek de rol oynadı bunda. Ve adın duyguyu mutlaka şeyleştireceği düşüncesinin bir uzantısı da, isimlendirme lanetine uğramadan önce daha sahici bir deneyimin olabileceği (ve belki hâlâ "son anda" kurtarılabilceği) inancıdır. Ama bu, Hegel'in özgün kavrama ikircikli bir anlam verirken nasıl da sağduyulu davranmış olduğunu gözden kaçırmak olur: insanlar kendi proje ve arzularını nesnelleştirir ve böylece onları zenginleştirirler: hayatın kendisi de bir dizi şeyleşmedir ki, bunlar da tekrar içselleştirilir ve yeni proje aracılığıyla genişletilirler. Adlandırma böyle nesnelleş-

5. Ben uygun bir yapısal tarih bulamadım; ama şu kitaplara başvurulabilir: Amelie O. Rorty, haz., *Exploring Emotions*, Berkeley: University of California Press, 1980; Daniel M. Gross, *The Secret History of Emotion*, Chicago: University of Chicago Press, 2006 ve işin salgılar/mizaçlar kısmını da ihmal etmemek için, Noga Arikha, *Passions and Tempers*, New York: Harper Collins, 2007.

melerin zorunlu bir ögesidir ve yabancılaşma da evrensel bir sürecin yönelebileceği yollardan sadece bir tanesidir.

“Eğer aralarında aşk sözcüğü geçerse sonum geldi demektir!” *Parma Manastırı*’nda Kont Mosca’nın Gina ile Fabrizio’yu birlikte gördüğü anda kapıldığı korku, adın bir anda bütün bir yeni dünya yaratabilecek olmasının sadece en dramatik örneğidir belki de.<sup>6</sup> Ama sözcüklerin daha önce keşfedilmemiş varolma hallerini ilk kez açık seçik “telaffuz ettiği” başka birçok örnek bulmak mümkündür; ilk kez ortaya çıkıyor olmasalar bile, o âna kadar gündelik insan varoluşunda “uyku” halinde kalan, bilince çıkmamış bu hal veya deneyimler, sözcüğün gelişyle birlikte hayatın yeniden-örgütlenmesinde birer fail olarak kendi rollerini oynamaya başladılar. Mesela, Fransızcada eski “*ennui*” sözcüğünün on dokuzuncu yüzyılın yeni can sıkıntısı halini anlatmak üzere dolaşıma girmesi böyleydi; faaliyetle, hatta bizzat varoluşla ilgili bir dizi soruyu ortaya çıkarıp kendi çevresinde topladı bu sözcük. Bence “kaygı” (*anxiety*) sözcüğü de böyleydi: kişiyi zayıf düşüren, asap bozucu bir gündelik deneyimi, “elem” veya “yeis” (*anguish*) gibi sözcüklerin melodramatik ve yarı-dinsel şatafatından kurtardı. Son olarak, kadim bir skolastik terimin tekrar devreye sokularak bugün “duygulanım” adı altında topladığımız bütün bir hisler düzlemini isimlendirmesi de (hatta tıbbileştirmesi) yine böyle bir işlemdi.<sup>7</sup> Ama onto-filolojik ikilem (yoksa Sapir-Whorff hipotezi miydi?) çözülmüş değil: bu ad onları bilincin ışığına çıkarmadan önce de duygulanımlar var mıydı; yoksa sözcük bir şekilde varoluşsal gerçeklik alanının kendisini yavaşça dönüştürmeye başladı da bize mesela eski Yunanların bedensel deneyiminde bulunmayan bir bedensel boyut mu kazandırdı?

Daha önce de söylediğim gibi, sorunun bu biçimiyle çözülebileceğini sanmıyorum; ama tarihsel dilin herhangi bir anda neyi açıklayıp neyi açıklayamayacağı konusunda bir sınırlama getirdiğimiz takdirde, ontolojik sorunun tarihsel sorunu bozmayacağına da inanıyorum. (Bu arada, duygulanımların da adlandırma sürecinde şeyleşip şeyleşmeyeceği, açık bir soru olarak kalmalıdır: Ortaçağın

6. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris: Cluny, 1948, s. 165 (Bölüm 8).

7. Bkz. Ivan Illich, *Limits to Medicine*, Londra: Marion Boyars, 1995.

“*acedia*”<sup>\*</sup> sözcüğü o çağın papazlarının deneyimini bir şekilde dönüştürmüyor muydu? Batı söyleminde nicedir varolan “melankoli” bizim kendi içsel öznelliklerimize önemli bir şey yapıyor değil midir? Ve “duygulanım” sözcüğünün kendisi de, bir kez ortaya çıktıktan sonra, “melankoli” sözcüğünün sınırlarını ve kapsamını önemli ölçüde dönüştürüyor mudur?<sup>8</sup>

Ne olursa olsun, duygulanımın karşıtı olarak genelde duyguyu değil de adlandırılmış duyguyu öne sürmekle, duygulanımın dile karşı direncini de vurgulamış oluyorum; bu direnç, duygulanımın uçucu özünü bir şekilde yakalama ve tanınmasını sağlamak isteyen şair ve romancılara da yeni temsil görevleri yüklemektedir. Çünkü henüz keşfedilmemiş ve ifade edilmemiş olanı doymak bilmez bir iştahla ele geçirme ve kullanıma açma çabası içinde (bu dürtü, ki temel amacını gerçekçilik de sahiplenir, modernizmde sadece daha gürültücü biçimde olumlanmış ve sloganlaştırılmıştır) eski adlandırılmış duygular sistemi sadece fazla genel değil, aynı zamanda fazla aşına da kalacaktır: duygulara daha yakından bakmak demek, onların içinde mikroskopik olarak bir çeşit “Brown hareketi”nin<sup>\*\*</sup> varlığını görmek demektir – bir kımiltı ki, adlandırılmaz olmakla birlikte, her türlü dilsel buluş ve yenilenmeyi de kısıktırmaktadır. Bu tür dilsel talepler, yüzyıl ortalarında, burjuva çağının 1840’lı yıllarında, işitilir olmaya ve kaçınılmazlaşmaya başlar, hiç değilse yeni-yi bulmak için çağı tarayan en hassas ve uyanık sanatlarda.

Ama şimdi duygulanımın bir başka özelliğinden söz etmeliyiz; burada kısmen Rei Terada’nın (son kertede Kant’tan türetilen) duygulanımın bedensel bir his olmasına karşılık duyguların (ya da öbür adıyla, “*tutkuların*”) bilinçli haller olduğu yolundaki önermesinden yararlanacağım.<sup>9</sup> Duyguların nesnelere vardır, duygulanımsa bedensel bir histir: *coup de foudre* (yıldırım çarpması, yıldırım aşkı, “ilk

\* Dertsizlik, hissizlik, kayıtsızlık, telaşsızlık. – ç.n.

\*\* *Brownian motion*: Gazların veya sıvıların içindeki mikroskopik parçacıkların, çevre ortamındaki moleküllerin etkisiyle başlayan düzensiz, rasgele devinimi. – ç.n.

8. “Beden” sözcüğünün de, birleştirici ve topyekûnlaştırıcı olduğu ölçüde, söyleşme suçlamasından kurtulamadığını göreceğiz.

9. Rei Terada, *Feeling in Theory: Emotion After the “Death of the Subject”*, Cambridge MA: Harvard, 2001.

bakışta aşk”) ile genel bir depresyon hali arasındaki farktır bu. Ama duygulanım kavramına pozitif bir içerik kazandırmak anlamına da gelir bu: duygunun pozitif özelliği adlandırılabilir olmaksızın eğer, bir duygulanımın pozitif içeriği de bedeni uyarıp aktifleştirmesidir. Dil burada bedene karşıdır, en azından yaşanmış bedene (ki bu da “modern” bir olgu sayılabilir). Öyleyse, eski duygu sistemlerinin geleneksel ve miadı dolmuş bir retorik olarak hissedilmeye başlandığı bir dil bunalımının yanı sıra, yazılmayı bekleyen yeni bir beden tarihi de vardır: feodal çağın eskimiş sınıflandırmalarının arasından sıyrılıp belirmekte olan “burjuva bedenin” tarihi. (Foucault’nun “hayatın” veya yeni biyo-bilimlerin belirmesine ilişkin tarihsel dönemleştirmesi, burada benim gündelik yaşamın yeni biçimleriyle ilişkili varoluşsal ve sınıfsal-toplumsal bir olgu olarak sunduğum şey için bir bağlam oluşturabilir.<sup>10</sup>)

Restorasyon döneminde çocukluktan gençlik çağına adım atan Balzac’ın romanlarındaki betimlemelerle bundan sadece bir kuşak sonra Flaubert’de anlatı söyleminin örgütlenmesini karşılaştırmak, romancıların dilden talep ettikleri şeyin ve öznelikle ilişkili algılarını temsil etme tarzlarının nasıl da gerçekten tarihsel bir değişim geçirdiğini gösterir bize.

Şu halde duygulanımın yükselişini dilde ve temsilde fenomenolojik bedenin ortaya çıkışıyla ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır; aynı şekilde, adlandırılmış duygular sistemiyle adsız bedensel haller arasında –on dokuzuncu yüzyıl ortalarının edebiyatıyla belgelenen– bir rekabeti de tarihselleştirmek gerekir (edebi temsil, bu türden hayati ama kaçılmaz biçimde hipotetik tarihsel dönüşümlerin izlerinin en iyi görülebileceği alandır). Flaubert ile Baudelaire, duygular dünyasının böyle bir dönüşümünün belirteçleri olarak öne çıkarlar; kıyas noktası, bir önceki kuşakta Balzac’ın duyguları ele alma biçimidir. İşte, meşhur Balzac betimlemelerinin belki de en meşhuru, *Goriot Baba*’da Vauquer pansiyonunun salonu hakkındaki:

Bu ilk odadan, dilde bir karşılığı bulunmayan, ama “pansiyon kokusu” adı verilebilecek bir koku yayılır. Havasızlık, küflenmişlik, acımsılık

10. Ayrıca bkz. Donald Lowe’un çığır açıcı kitabı, *History of Perception*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

kokar; üşütür adamı, buruna nemli gelir, giysilere siner; yemek yenen bir oda tadı verir; servis merdiveni, bulaşikhane, düşkünler yurdu kokar. Genç, yaşlı bir pansiyonerin nezleli ve *nevi şahsına münhasır* havasından buraya katılan mide bulandırıcı temel öğeleri ölçmek için bir yol bulunsaydı, belki o zaman betimlenebilirdi bu oda.<sup>11</sup>

Her şey burada bir duygulanımın söz konusu olduğu yolundaki ilk izlenimi doğrulayacak gibidir: adsızdır, sınıflandırılmıyordur, duyular ayağa kalkmıştır, Balzac boğuştuğu dil ve temsil sorununun şiddetle farkındadır, kendi kayıt cihazının yetersizliğinden yakını. Yine de bu betimleme bir duygulanımın canlandırılması değildir. Niçin? Çünkü bir *anlamı* vardır, bir şey demek istiyordur.

Bu pasaj, Balzac'taki ayrıntılı betimlemelerin benim edebiyattaki bedene ilişkin olarak öne sürmek istediğim tarihsel önermeyi niçin geçersizleştirmedeğini belli ediyor. Çünkü Balzac'ta fiziksel bir duyuma benzeyen her şeyin –küflü bir koku, bozuk bir tat, yağlı bir bez– her zaman bir anlamı vardır, belli bir karakterin ahlaki ya da toplumsal konumunun göstergesi veya alegorisidir: onurlu bir yoksulluk, edepsizce bir sefalet, türedinin gösterişçiliği, eski aristokrasinin gerçek soyluluğu, vb. Kısaca, bir duyum değildir, başından itibaren bir anlamdır, bir alegori. Flaubert'e geldiğinde, bu göstergeler hâlâ dolaşımdadır, ama şablonlaşmışlardır; ve yeni betimlemeler de bu türden klişeleşmiş anlamların ötesinde bir yoğunluğu kaydediyorlardır artık.

Modernliğin getirdiği yeni titreşimlerin hassas bir gözlemcisi olan Roland Barthes, yaşanmış deneyim ile kavramsal/zihinsel arasındaki ya da varoluşsal olanla anlamlı olan arasındaki kopuşun modernliğin temel özelliklerinden biri olduğunu son derece inandırıcı bir biçimde gösterebilmişti.<sup>12</sup> Deneyim –özellikle de duyusal deneyim– modern çağda olumsuzdur: böyle bir deneyim anlamlı görünmeye başladığı anda otantikliğinden kuşulanırız. Oysa Balzac

11. Honoré de Balzac, "Le père Goriot", *Oeuvres*, III, Paris: Pléiade, 1976, s. 53. Bu betimlemede dümeni niceliğe kıramamaktan duyulan hayıflanma ve özlemin de altını çizelim.

12. Barthes, "L'Effet de réel", *Oeuvres*, II, Paris: Seuil, 1994, s. 483. Benim *Ideologies of Theory*'de "The Realist Floor Plan" denememdeki şerhe de bakılabilir (Londra: Verso, 2009).

anlamdan vazgeçmez: Anlamlandırmanın o ikiz silahını kullanmaya devam eder: metafor (“Yaşlı Goriot bir aslandı!”) ve metonimi, ki bir örneğini yukarıdaki pasajda görmüştük: adsız koku, her biri bu sığınağa kendi izini bırakmış olan çeşitli pansiyonerlerin mazbut ya da gözü kara sefaletinden oluşmaktaydı.

Bunun karşısına, Flaubert’in betimlemelerinde dökümü yapılan olumsuzlukları dikebiliriz (Barthes bunlara “*l’effet de réel*” diyor, “gerçeklik efekti”). Ama Baudelaire de yeterli olabilir:

*dans une maison déserte quelque armoire*

*Pleine de l’âcre odeur des temps, poudreuse et noir. (“Le Flacon”)*

Metruk bir evin, tozlu, kara,

Küf kokuları sinmiş bir dolabında (“Şişe”)

Zamanın küflü kokusu, indirgenemez bir eşduyum içinde, gardırobun kirli dokunsallığına değer eklenerek süzülüp gitmektedir. Bu adlandırılmayan duyular özerkleşmiştir – Balzac’ın kokusu da böyle olabilirdi, tatsız bir melankoliye dönüştürülseydi eğer. Ne olursa olsun, bu duyuların artık bir anlamı yoktur: dünyanın halleridirler, sadece varolurlar.

Ama bu önerme bazı ciddi felsefi sorunlar da doğurur. On dokuzuncu yüzyıl boyunca seküler ya da burjuva bedeninin kurulmasından önce duygulanımların düpedüz varolmadığını mı düşüneceğiz? Ve daha eski, modern-öncesi bir insanlığın da yukarıda değinilen çeşitli duygu sistemleriyle yetindiğini? Ben bu türden toptancı, mutlak bir tez ileri sürmüyorum; bunun yerine, insan doğası hakkındaki şu ya da bu önermeden mutlak biçimde ayrılan ama bunu da sadece vurguyu değiştirerek yapan bir hipotez öne sürüyorum: On dokuzuncu yüzyılın ortalarından önce bu tür duygulanımlar henüz adlandırılmamıştı; şu ya da bu dilsel kodlaştırmanın nesnesi olmak şöyle dursun, daha dile girememişlerdi bile. Şüphesiz, aynı zamanda tarihsel bir önermedir bu, ama dilin kendisiyle ve bir deneyimin adlandırılmasının onu görünür kılarken aynı zamanda dönüştürmesi ve şeyleştirilmesiyle ilgili bir tarihsel önerme. Dayandığı varsayım da şudur: Böyle adlandırılmış olmayan duygulanım ya da hisler bilincin erişim alanında değildir; ya da onları fark edilmez kılan başka yollardan giriyorlardır öznelliğe; böylece, bazı adlandırılmış duy-

guların içini dolduruyor, onlara gövde ve ağırlık kazandırıyor, kısaca onlardan ayırt edilmez oluyorlardır. Başka bir deyişle duygulanımla ilgili her önerme aynı zamanda bedenle ilgili bir önermedir ve tarihseldir.

Baktığımız örneklerde, duygulanımı fiziksel duyumla ya da duyuşsal algıyla tanımladık. Koku, Adorno'nun belirttiği gibi duyuların bu en çok bastırılmış ve kara çalınmış olanı,<sup>13</sup> Baudelaire'den Proust'a kadar her yerde duygulanımı tecrit edip çeşitli dinamikler için tanımlamanın imtiyazlı aracıydı (burada Teresa Brennan'ın çarpıcı önermesini de düşünelim: duygulanımın sirayeti, kişiden kişiye aktarılması, tarihsel olarak kokunun sonucudur ve cinsel feromonlar da bu olgunun özellikle dramatik bir örneğinden ibarettir<sup>14</sup>). Ama duygulanımın bu duyuşsal taşıyıcıları bir temsil sorunu da doğururlar, çünkü kolayca bedensel duyuların kendileriyle karıştırılıp bir tutulurlar ve böylece sadece fiziksel algı ya da duyumlara indirgenirler. Oysa mesela kokunun farklı duygulanımların taşıyıcısı olarak faydası, marjinal konumundan, simgesel bir öge olarak "az gelişmişliğinden" kaynaklanmaktadır.

Öyleyse devam etmeden önce, duygulanımın sunduğu (ya da gerektirdiği) bazı özellikleri belirlememiz gerekiyor: böyle özelliklerin çeşitliliği, bu yeni ögenin on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğini istila etme yollarının çeşitliliğini de hissettirecek ve anlatıları sadece sahne ve bilinç değil, her şeyden önce yeni bir duygulanım gerçekçiliğine, daha yüksek, daha dolu bir temsile nasıl açtığını gösterecektir.

Bu yeni gerçekliğin adsızlığını vurgulamıştık. Kurgulanması mümkündür şüphesiz, üstelik yalnız edebiyatta değil, öteki sanatlarda da. Ama bu işlemin diyalektik bir karakteri vardır ve direngen bir temsili nominalizmin iki yüzünü de ifade eder; çünkü ad, hangi söz dağarının içinden gelirse gelsin (ister *bedenin* kutlanması, ister *melankoli* gibi bir şeyin insan varoluşunun temel tonu olarak tanımlanması) kaçınılmaz olarak duygulanımı başlı başına yeni bir şeye dönüştürür. Sembolistlerin "ima/telkin" doktrini, daha derin haki-

13. Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner ve Elif Ö. Karadoğan, İstanbul: Kabalcı, 2010, "Anti-Semitizmin Öğeleri" bölümü.

14. Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*, Ithaca: Cornell, 2004.



katini açığa vurur bu noktada: adlandırma ile temsilî kurgulama arasındaki radikal bir ayrım ki, uzaktan uzağa bizim “söyleme” ve “gösterme” arasında yaptığımız daha temel ayrımı da çağrıştırmakta ve duygulanımın niçin *récit* rejiminin içinde yer alamayacağını açıklamaktadır.

Ama adlandırma eğilimini kışkırtıp besleyen bir özelliği daha vardır duygulanımın: özerkleşmesi. Sanki herhangi bir bağlamı yoktur, herhangi bir sebebe bağlı olmaksızın deneyimin üzerinde yüzer gibidir; adlandırılmış duyguların birbirleriyle ilişkilerine benzeyen bir ilişkisi yoktur kendi akrabalarıyla.<sup>15</sup> Bu, duygulanımın gerçekte hiçbir sebebi olmadığı, ortaya çıktığı durumla hiçbir bağı bulunmadığı anlamına gelmez: bir dizi kimyasal, psikanalitik veya ilişkisel sebepten söz edilebilir; bu etkenleri sınamak da mümkündür. Ama özünde yüzer-gezerdir duygulanım ve böyle etkenlerden bağımsızdır (bunlar sadece başka insanlar için geçerlidir); ve bu da onun kendine yeterli, kendinden beslenen, kendi varoluşunu süreklileştiren bir öge olarak yerleştiği o *edebi şimdi* zamansallığıyla ilişkilidir (“her sevinç sonsuzluk ister!”). Bir başka özelliğe daha değinmemiz gerekir bu noktada: son dönemlerde Deleuze ve Lyotard tarafından araştırılmış olan *yoğunluk* fikri.<sup>16</sup> Bununla kastedilen, duygulanımın, niteliğini ve belirlenimini yitirmeksizin, en hafiften en şiddetliye kadar bir “alçaklık-yükseklik” derecelenmesi içinde kaydedilebiliyor olmasıdır. Lyotard’a göre, sözcüğün çoğulunu kullanmak koşuluyla, duygulanımı bir yana bırakıp sadece yoğunluk (lar)dan da söz edebiliriz. Ama bu da bir biçim-içerik meselesi değildir; asıl mesele, günümüzün o öbür sözel-fetişidir: tekillik. Tekillikler ve yoğunluklardır duygulanımlar, birer öz değil birer varoluşturlar ve daha yerleşik psikolojik ve fizyolojik kategorilerin düzenini bozarlar.

15. Ama özerkleşmenin aynı zamanda zorunlu olarak farklılaşma ve kurumlaşma anlamına geldiğini niçin kabul edelim? Nasıl müzik kendi kural ve özellikleri olan özerk bir sanat haline geldiyse, müzik okullarından orkestralara, yeni çalgılardan yeni tür belediye desteklerine kadar müzik kurumları ve maddi enstrümanlar da onun çevresinde gelişmiştir.

16. Mesela bkz. Jean-François Lyotard, *Economie libidinale*, Paris: Minuit, 1974.

Roland Barthes'ın "gerçeklik efekti/etkisi" kavramıyla kastettiği de buydu; Barthes'ın formülasyonu, gerçekçiliğin her türlü tözsel kavranışının (özellikle de içeriğe dayalı olanların) yerine, "gerçekçiliğin" eldeki metnin üretebileceği bir dizi muhtemel gösterge ve sinyallerden sadece bir tanesi olduğu bir semiyotik kavrayış öneriyordu. "Gerçekçi" etiketini kazanmak için tasarlanmış ve öyle kabul edilmiş metinlerden Barthes'ın *Yazının Sıfır Derecesi*'nde betimlediği (ve düpedüz "écriture" adını verdiği) türden sinyaller ve yananamlar çıktığını yadsıyamayız; böyle metinlerin iletmek istediği gerçekçilik türünün tarihsel ve ideolojik bir içeriğinin olması, bu gerçeği değiştirmez. Yine de gerçekçilikle uğraşmanın daha farklı, onu sadece göstergelere indirgemeyen, daha verimli bir yolu olduğuna inanıyorum ben (bu kitap, bu inancın doğruluğunu göstermeyi amaçlamaktadır).

Zaten Barthes da, fikir ve savların doğurabileceği sonuçlara ilişkin o tuhaf, keskin duyarlılığıyla, kendi savını hemen tarihselleştirir: "Zamanımızın ideolojisinde, 'somut'un saplantılı biçimde vurgulanması... her zaman bizatihi anlam'a karşı bir silah olarak geliştirilir, sanki yaşayan şeyin bir anlamı olamazmış gibi (ve tersi)."<sup>17</sup> Kavranabilirlikle deneyim arasındaki, anlamla varoluş arasındaki bu uzlaşmaz ayrışmayı da modernliğin temel bir özelliği olarak görebiliriz; sözel varoluşu yüzünden zorunlu olarak idealizme eğilim gösteren edebiyatta özellikle geçerlidir bu. Eğer bir anlamı varsa gerçek olamaz, eğer gerçekse saf zihinsel veya kavramsal kategorilere sığmaz (o zaman "somut"un ideali de bu iki boyutun imkânsız bir sentezdir: açıktır ki, fenomenoloji bu yönde en zorlu modern çabadır). Ama Barthes'ın burada betimlediği şeyin zaten bir adı vardı, "olumsallık" deniliyordu ona. Barthes'ın kuşağının aydınları için, olumsuzluğun keşfine en keskin ifadesini kazandıran roman Sartre'in *Bulanık*'sıydı, yerleşik bir biçim sorununun eşsiz ve tekrarlanamayacak bir çözümü. Barthes da burada Flaubert'in anlamlı-olmayan ve simgesel-olmayan nesnelere bir dizi retorik göstergeye (gerçekçilik göstergelerine) dönüştürerek o çözümü kendi sistemine katar. Şu var ki, Balzac'ın simgesel ve alegorik imkânlarının kaybol-

17. Barthes, "L'Effet de réel", s. 483.

masıyla Flaubert'de serbest kalan duygulanımın Barthes'in olumsuzluğu ile paylaştığı "özelliğin" anlama indirgenememek, sözel ve düşünsel soyutlamalar (adlar) ve genel olarak rasyonel kavramlaştırmalar tarafından içerilememek olduğunu da söyleyebiliriz – ve böylece yine fenomenolojinin amaçlarına bağlı kalmış oluruz. Öyleyse burada uzlaşmaz olan aslında varoluş ile anlam değildir (şüphesiz, başka türden bir felsefi soruşturmada uzlaşmaz olmaları pekâlâ mümkündür): birbirini iten, karışmayı reddeden şeyler, alegori ile bedendir.

Başka bir yerde göstereceğimiz gibi,<sup>18</sup> bu geleneksel anlamıyla alegori kişileştirme demektir, adlandırma demektir; dolayısıyla bedenle ve duygulanımlarıyla bağdaşmaz olan da sözcüklerin (ortaçağın evrenselleri) kendileridir. Öyleyse duygulanımların dünyasındaki bu hızlı gezintiden çıkaracağımız ilk sonuç şu oluyor: içeriğini tanımlamaya kalkışmaksızın duygulanımı belirleyebilmek için farklı bir dile ihtiyacımız var. Metafor ve metaforik olan burada güvenilir bir kılavuz değildir; Virginia Woolf'un *Dışa Yolculuk*'undan<sup>19</sup> yukarıda aktardığımız o "çiçek-yemeğin" bir duygulanım boyutu içerdiği de sadece bir varsayımdır, okur onu dışarıdan kendisi eklemek durumdadır. Yine de o epizodun zamansallığının en azından bir özelliğine sahip çıkabiliriz: koparılan her taçyaprağıyla o öğle yemeği de harap olmakta, yenilmesi imkânsız nesnelerin acınası bir toplamına dönüşerek çözülmektedir.

Öte yandan, duygulanımın gerçek bir özerkleşmeye kavuşabilmesi için, beden diye bildiğimiz şeyden (ki Sartre'ın bize öğrettiği gibi, her zaman başkalarının bedenidir) bir şekilde bağımsızlaşması gerekir. Bu açıdan ben de bir süredir Heidegger'in duygulanımla ilgili o yol açıcı pasajlarını yararlı bulmaktayım; sadece Sartre'ın fenomenolojisinin değil, Merleau-Ponty'nin bedenleşmeyi kavrama ve tanımlama çabalarının da çıkış noktası olan Heidegger'in formülasyonu Almanca *Stimmung* sözcüğü çevresinde döner<sup>20</sup> – sözcüğün

18. *Toplumsal Biçimlerin Poetikası*'nın ikinci cildinin konusu alegori olacak.

19. Virginia Woolf, *The Long Voyage Out*, New York: Random House, 2000, s. 143.

20. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 1963, s. 134, prg. 29; Türkçesi: *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten, İstanbul: Agora, 2011.

İngilizcedeki önerilen karşılığı *mood* (ruh hali) son derece soluk ve tek boyutlu bir çeviridir. Heidegger *Stimmung*'un öznel ya da nesnel, akıldışı ya da bilişsel olmayıp bizim dünyada-varlığımızın kurucu bir boyutu olduğunu göstermek istiyordu. Onun terimi, bulutlu bir gökyüzünün “meşum” veya belirli bir ışığın “tekinsiz” olarak nitelenmesinin (Gaston Bachelard'ın elementler psikanalizinde<sup>21</sup> olduğu gibi: “neşeyle çağlayan ırmaklar, durgun göller” vb.) çok ötesine geçer – bununla birlikte, daha sonra göreceğimiz gibi, burada da ışığın anlamlı bir önceliği vardır.

Aslında Heidegger'in veya Sartre'in *Stimmung*'u, “duygulanım” sözcüğünün ima ettiği özne kutbuna bir tür nesne kutbu ekliyordur (bunu yaparken, bizi herhangi bir şeyin nesnel mi yoksa öznel mi olduğuna karar vermeye zorlayan bu ağır önyargıdan kurtulmamızın ne kadar zor olduğunu da göstermiş olur). Ama alternatif, bu bağlamda bizim için alanın genişlemesini sağlamaktadır: buraya kadar sadece “duygulanım” deyip geçtiğimiz şeyin kaynağının dünya mı yoksa bireysel özne mi olduğunu da düşüneneğizdir artık.

Almanca terimin işin içine işitsel bir boyut katmak gibi ilave bir avantajı da vardır, ama sadece *Stimme*'yle veya insan sesiyle ilişkisi bakımından değil, terimin “ayarlamayla”, bir müzik aletinin akort edilmesiyle, bozuk, gıcırtılı sesin düzeltilmesiyle ilişkisi yüzünden de: Almancanın “doğru!” veya “tamam!” demek için “*das stimmt!*” ifadesini kullanması sebepsiz değildir.

Müzikal gönderme alanını genişlettiğimizde karşımıza sadece majör ve minör *mood*'ları (ve eski Yunan makamları<sup>22</sup>) değil, duygulanımın kromatizmi konusu da çıkar: sadece yoğunluğunun yükselmesi ve alçalmasıyla değil, bu tür nüansların bütün skalası ve gamı boyunca. Baudelaire, Flaubert ve Manet ile birlikte Wagner'in *Tristan*'ının da (1865) modernizmin gelenek ve konvansiyondan özgürleşmesinde çok önemli bir dönemeç sayılması sebepsiz değildir; Beethoven'in sonat biçimini\* ve enstrümantal müziği yönelttiği o

21. Bu yönde bir dizi çalışmasının ilki *Ateşin Psikanalizi* (1938) idi.

22. Öte yandan, Yunanların yedi makam sistemi (Platon ve Aristoteles'in siyasal teorilerinde bile bunlara gönderme vardır), değindiğimiz o geleneksel adlandırılmış duygu sistemlerinin bir eşdeğeri olarak da görülebilir (başka kültürlerde de benzerleri vardır, mesela Hint *raga*'ları).

tamamlanmışlıktan (ben buna “müzikal *récit*” demekten kendimi alamıyorum), Wagner’in kromatizmi ile çıkmıştır. Kromatizm burada skalanın yükselip alçalması anlamına gelir: tonların üstüne ve altına sürekli bir kayma ki notaların tekil, bireysel anlamlarını (baskın ve alt-baskın şeklindeki içsel mantıklarını) hiçe saymakta ve her tonu da kendi özgül rengine doğru geliştirmektedir (çalgıların kendi maddi gelişmeleriyle kazanılan bir ifade imkânı).

Böylece müziğin evrimi de duygulanımın mantığını canlı bir biçimde betimlemenin bir yolu haline gelir; nitekim, bir “eşel-mobil” veya “yürüyen skala” fikrinin kendisi de zaten çeyrek-tonları ve bunların sonunda Batı tonal sistemini çözüp parçalamasını ima eder gibidir (bu tonal sistem, Max Weber’e göre, Batı modernliği ve “rasyonelliğinin” ortaya çıkışıyla birdir).<sup>23</sup>

Ama o yüzyıl-ortası dönemde, Wagner’in getirdiği yenilikleri anlamak için, sonat biçiminin “rasyonelliğinin” (ya da Beethoven tarafından tamamlanması ve tüketilmesinin) çözülmesine odaklanmak en doğrusudur. Wagner’in buluşlarını şöyle özetleyebiliriz: sonat-biçiminin zamansallığının dağıtılarak müzikal motiflerin tekrarlanışına dönüştürülmesi; yükseltilmiş disonansın (alçalmış yedinci ve dokuzuncu) sadece bir çözüm ve sonuçlanma hazırlığı olmaktan çıkarılıp duygulanım aracına dönüştürülmesi; kromatizmin kendisi; ve anahtar sisteminin o değindiğim yürüyen skalaya dönüştürülmesi. Bütün bunlarda, Batı-öncesi müziğin makam sistemlerine doğru tuhaf bir gerileme olduğu söylenebilir; aynı şekilde, Wagner’in “sonsuz melodisi” de sonat-biçiminin geçmiş-şimdi-geleceğinden çok farklı bir zamansallık ortaya çıkarır – tam da bir başka bağlamda vurguladığımız o “ebedi şimdii” yaratır. Wagner’in “bir geçişler sanatıyla”<sup>24</sup> ilgili düşünceleri, modern eleştirmenlerin

\* *Sonata-form*: Batı müziğinde 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan ve doruğuna Beethoven ile ulaşan üç adımlı yapı: temanın sunumu, geliştirilmesi/yeni öğelerle sınanması ve yeniden sunumu. Adorno’nun müzik kuramında sık sık Hegelci diyalektiğin üçlü hareketiyle (tez, antitez, sentez) ilişkilendirilir. – ç.n.

23. Max Weber, *The Rational and Social Foundations of Music* (1921).

24. Richard Wagner, *Selected Letters*, çev. S. Spencer ve B. Millington, New York: Norton, 1988, s. 475: “Müziğin karakteristik dokusu... beni dolaylılara doğru götüren keskin, aşırı duyarlılığa borçludur kurgusunu; aşırı ruh hallerinin

Flaubert'in üslubu hakkında söyleyeceklerini öngörmekle kalmaz, kendisi de saf, katışıksız bir şimdi oluşturur: böyle bir şimdi içinde, geçişin kendisi, onu önceleyen ve izleyen daha tözsel, ele gelir halleri (müzikteki "adlandırılmış duygular" da diyebiliriz bunlara) yavaş yavaş yerlerinden etmekte, onların yerine geçmektedir.

Şüphesiz, bu söylenenlerin hiçbiri, Wagner'in Berlioz'la birlikte öncülük ettiği müzikal renk çeşitliliğindeki (ve çalgıların kendilerindeki) o devasa gelişme ve genişlemeyi hesaba katmamaktadır. Bu renklenme, duygulanımın kendisinde değişken-şekilli, dönüşümsel, ışıltılı ve uçucu olan her şeyi –o muazzam (ama güdülenmemiş) kreşendo ve diminuendolar da dahil olmak üzere– tarif etmenin en kısa ve aşikâr yoludur. Aynı zamanda, Wagnerci duygulanım, dışsal biçimde (ve müzikal drama kavramında) bir krizin ve bir devrimin de belirleyicisidir ki, gerçekçi romanla dolaysız bir benzerliği olmasa bile, yine de roman alanında yaklaşan bazı önemli biçimsel değişmelerin de habercisi gibidir.

Ama Wagnerci kromatizm, sonat-biçimiyle olan geriliminin yanı sıra, duygulanım kavramını (ve duygulanımın yeni bedensel gerçekliğini?) sahnelemek açısından bir imkân daha sunar, çünkü o kromatizmin süreklilikleri ("sonsuz melodi" diye anılan şey) Wagner'in yerinden etmek istediği daha geleneksel İtalyan operasına özgü kapalı birim ve epizotların (kısaca, ariyanın) sistemli bir biçimde dışlanması anlamına da gelmektedir. Wagner'in müzikal sürekliliklerini zaman zaman kesen, durduran "şarkıları" hatırlayalım, ister *Meistersinger* veya *Tannhäuser*'in resmi şarkılarını, isterse *Walküre*'nin "Du bist der Lenz"ini (hatta Wagner'in o uzun, retrospektif tahkiye pasajlarının bizatihi eski ariyanın yerini aldığını da öne sürebiliriz) – o zaman ariyanın bizim burada "adlandırılmış duygu" dediğimiz şeyi (aşk! intikam! yeis!) ifade etmek üzere tasarlandığını

---

birbirinden ayıran bütün o farklı geçiş anları arasında mahrem bir bağ oluşur böylece. Şimdilerde, en ince ve derin sanatımı, geçiş sanatı olarak adlandırmak istiyorum" (29 Ekim 1859, Mathilde Wesendonk'a mektup). Bu cümleleri, Jean Rousset'nin *Forme et signification*'da (Paris: Corti, 1963) Flaubert'in "değişme ve geçişler sanatıyla" ilgili incelemesiyle birlikte düşünebiliriz. Ve Charles Rosen'in *Romantic Generation*'ında (Cambridge: Harvard, 1998) Chopin'i de resme ekleyebiliriz.

da, hatta o ifadeyi ifade etmek için tasarlandığını anlayabiliriz: arya, ideolojik olarak duygunun varlığını sahneliyor ve o duygunun cisimlenmesi olarak dikkati kendi üstüne çekiyordur. İnsan sesine asıl retorik açılımını sağlayan da budur: maddesel sesle duygusal içeriğin birleşmesi. Wagner'in aryaı reddetmesi bu açıdan "adlandırılmış duygunun" hem gerçeklik hem de kavram olarak köklü bir eleştirisi ve yadsınmasıdır; onun yerine koyduğu şeyse tastamam duygulanımdır.

Şüphesiz, orkestranın renk çeşitliliği fikri bile şunu hatırlatmalıdır bize: bir sanatla ilgili bu türden açıklamalar genellikle bir başka sanatın terminoloji ve mantığını ödünç alma eğilimindedir ve biz de böylece dönüp resimdeki paralel gelişmelere bakarız, mesela Manet'nin maddi renge (Gertrude Stein olsa, maddi yağlıboya derdi) yönelttiği dikkat yüzünden resimlerinde öykülemenin ikinci plana düşmesine. Zaten "kromatizm" sözcüğü de Yunancada ilk anlamı "deri" ya da "deri rengi" olan *kroma*'dan gelmektedir ki bu da kavramın sadece bedenini şeyleşmiş duyularının biriyle değil de bizat bedenle kurucu ilişkisini gösterir.

Monet'nin izlenimciliğinde de zamanın ebedileştirildiği söylenmiştir. Monet, tan ağartısından akşam alacasına kadar günün her ânında saman yığınları ve katedral resimlerini yaparken her ışık tonunu başlı başına bir "olay" olarak yakalıyordu: resmini yaptığı nesnelerin yüzeyleri, böyle bir ele geçirmenin bahanelerinden ibaretti. Şimdi kavramamız gereken şey, ışık ve zamansallığın bu yeni konjunktürüyle Wagner'in kromatizmi arasındaki ilişkidir; bir düzlem-den ötekine neredeyse algılanamayacak bir algı geçişi meydana gelir burada. Wagner'de olduğu gibi izlenimci resimde de öğelerin mutlak bir ayrışıklık veya heterojenliği, yeni bir fenomenolojik sürekliliğin ortaya çıkmasını sağlayan bir homojenliğe tercüme edilmektedir.

Algıyla ilgili sözde-bilimsel deney modası da (birleşerek bizim duyu-algılarımızı oluşturdukları iddia edilen anlamsız "duyu-verileri" gibi mitik kavramlar da bu modanın parçasıdır) böyle bir ikili hareketin varlığını ima eder: beden analitik olarak en küçük bileşenlerine bölünüp sonra da bir soyutlama olarak yeniden kurgulanırken, o güne kadar bedenini geleneksel bütünlükleri ve bunların adlandırılmış duyularınca muhafaza edilen ve sınırlanan bir duygu-

lanım akışı da bu süreçte serbest kalmaktadır. Öte yandan, bu gelişmeyi öykülemenin dışlanması olarak görmek de yanlıştır – tahkiyeyi resmin sadece temsili ya da hikâyeci içeriğiyle kavrayan geleneksel yaklaşımın hatası buradadır. Boya ve resmin görsel verilerinin bu yeni “katıksız şimdisi” aslında yeni öyküleme devinimleri içermekte, gözün hareketinde yeni güzergâhlar açmakta, görsel olaya ve onun zamansallıklarına ilişkin yeni kavrayışların doğmasını sağlamaktadır.

Ne olursa olsun, bütün bu güncel semptomlarda, belli bir duyuşsal heterojenlik üslup adını verdiğimiz o mutlak homojenliğin kılığına girer ve yeni bir fenomenolojik süreklilik belirmeye başlar: beden o adsız yeni hayatının (duygulanımın) oyunları ve varyasyonları, genişleme ve daralması, şiddetlenmesi ve sönmesi. Duygulanım tam da beden kendi kromatizmi haline gelmektedir.

Böyle bir değişkenlik, hem ruh halinin nüanslarını hem de karşı uca savruluşlarını, manikten depresife geçişlerini kaydedebilecek bir dönüşüm ve metamorfoz yetisi kazandırır duygulanım boyutuna. Ve sözcüğün Yunanca kökeni de sonunda bizi yine beden kendisine döndürür, bedene ve onun çeşitli hareketlerine, yüksek ateşten ölümcül üşümeye, yüzün kızarmasından korku veya şokun ani solgunluğuna.

Duygulanım bedensel skala üzerinde böyle alçalıp yükselir: melankoliden taşkın neşeye, “*bad trip*”ten “iyi kafa”ya, Nietzsche’nin en manik taşkınlıklarından bir Strindberg’in giderilmez depresyon ve suçluluğuna. Ve daha önce de vurguladığım gibi, adlandırılmış duyguların hareketiyle bunun arasında köklü bir fark vardır; öte yandan, modernizm geliştikçe o duyguların temsilleri de yeni duygulanım halleri ve bunları kaydeden cihazlar tarafından yeni bir renklendirme ve tonlandırmaya, deyim yerindeyse yeni bir akort ve orkestrasyona maruz bırakılacaktır.

Bu da bizi duygulanıma özgü bir zamansallık türüne götürüyor. Marjinal artışların eşel-mobil’i diyeceğim buna: sonsuz küçük her bir an, kendinden öncekinden, bir ton değişmesiyle ve şiddetin artması ya da azalmasıyla ayrılıyordur burada. Bu bağlamda edebiyattan daha maddesel sanatlarla gönderme kaçınılmazdır, ama müzikte ve görsel sanatlarda beden ve duyularının çok daha somut, “dış



dokunur” biçimde işin içine girmesi yüzünden de değil sadece; çünkü şu da var: böyle bir açıklama tarzı, zorunlu olarak nesnenin kendisine dışsal kalacak, bedenini yaşanmış deneyimleri kadar dilsel efektlerin yapısını tarif etmek için de dışarıdan çağırılan bir dil olacaktır.

Resimde izlenimcilik ve post-izlenimcilik, müzikte Wagnerci devrim – bunlar Flaubert ve Baudelaire’in icat ettiği yeni duygulanımsal üslubun sadece en aşikâr benzerleridir: hepsi de, burada insanları kızdırmak pahasına tarihsel bir olgu ve belli bir tarih kesiti olarak öne sürmek isteğim o burjuva bedeninin ortaya çıkışıyla çağdaştır. (Ve varoluşçuluğun ortaya çıkışını Hegelciliğe karşı bir isyan olarak sunan geleneksel öyküyü izleyecek olursak, o zaman hem Kierkegaard’un kaygıyı keşfetmesi hem de Marx’ın yabancılaşma teorisi yoluyla “çıplak yaşam”ı dramatize edişi, 1840’ların Avrupası’nda beden deneyiminin bu köklü dönüşümünü belgelemek için başvurulacak kaynaklar haline gelir.) En dış sınırında, duygulanım dünyanın kendi algı organı haline gelir, benim dünyada-varlığımın aracı ki, yaklaşık aynı tarihlerde Nietzsche ve hemen sonra da fenomenolojik felsefe tarafından keşfedilmeye başlamıştır.

Böyle tanımlanan duygulanımın alabileceği bazı biçimleri incelemek istiyorum şimdi. Bu yeni varoluşsal şimdinin duygulanımsal boyutunun romana ne yaptığını, özellikle aynı anda hem açtığı hem de kuyusunu kazdığı resimsel sahne imkânlarını soruşturacağız.

Ama duygulanımın kendi içeriği de şüphesiz değişkendir; ve melankoli Flaubert’de, *Tristan*’da, Munch’ta, Gogol’de bir tür sabit olarak kalsa bile, onun karşısı bütün bu örneklerde farklıdır, tıpkı Zola’da olduğu gibi: Zola’da romanın bir yerinde artık beklenen, umulan bir cümbüş ya da sefahat taşkınlığı, ortaya çıktığında, Fransızların “*bonheur*” (mutluluk) dediği o evcil sığınma ve metafizik rahatlığın karşısında pek de sahici görünmeyecektir (Fransızca sözcüğün içeriği, İngilizce “*happiness*”in [mutluluk] ifade ettiği o entipüften ve sahiden küçük-burjuva deneyimden çok farklıdır). Zola’nın Rougon-Macquart dizisinin beşinci kitabı *La Débâcle*’da (Bozgun) gerçek mucizevi bir an vardır, savaşın bütün toz dumanı ve birliklerin uzun, yıpratıcı yürüyüşleri içinde, zihinler söylenti ve korkuyla bulanmışken, romanın başkişisi henüz top seslerinin ve uçu-

şan mermilerin ulaşamadığı küçük bir bahçede “*un déjeuner rêvé*” (bir düş yemeği) tadar: “Maurice, kar beyazı masa örtüsünün ve kadehinde hava kabarcıkları çıkarmaya devam eden beyaz şarabın verdiği sevinçle iki rafadan yumurtayı öyle bir iştahla yedi ki, kendisi bile şaşakaldı.” Virginia Woolf’un öğle yemeğinin hazin enkazından büsbütün farklı bir ton belirmiştir bu “beyazlık aralığında”. Maurice’in asker arkadaşı Jean da, tek bir gece sessiz bir odada gerçek bir yatakta uyuma imkânı bulduğunda benzer bir deneyim yaşar: “Oh! Jean’ın görebildiği tek şey, nicedir kavuşmak için yanıp tutuştuğu o beyaz çarşaflardı... Bir çocuk gibi obur ve sabırsızdı, o beyazlığın, o tazeliğin içine girip kaybolmak için zaptedilmez bir istek duyuyordu.” Ama bu yapıtla işimiz bitmeden önce, beyazlığın daha birçok dönüşümüyle karşılaşacağız. Gerçekçi romanın Henry James’in “bizatihi sahne” ya da katışıksız görünü adını vereceği şeyin imkânlarını seferber etmesini sağlayan, Zola’nın olağanüstü bedensel ve dilsel duyarlılığıdır.

Duygulanım tartışmasına bu giriş bölümünü, onun değişik biçimlerinin daha eski adlandırılmış duygularla sistemli şekilde karşılaştırıldığı bir tabloyla bitirelim.

## DUYGU

sistem  
adlandırmalar  
yazgı işaretleri  
genelleşmiş nesnelere  
geleneksel zamansallık  
insan doğası  
saikler  
aryalar  
temsil  
kapalı sonat-biçimi  
tahkiye

## DUYGULANIM

kromatizm  
bedensel duyum  
sürekli şimdi/ebedilik  
yoğunluklar  
tekillikler  
teşhis, tıbbileşme  
deneyimler, varoluşçuluklar  
sonsuz melodi  
duyu verileri  
sonlanma sorunları  
betimleme

## IV.

### Zola, ya da Duygulanımın Kodlanması

ON DOKUZUNCU YÜZYIL gerçekçiliğinde duygulanımın bazı en zengin ve en somut sunumlarını veren yazar Emile Zola'dır: Flaubertci öyküleme aygıtının vârisi, Wagner'in çağdaşı, Manet'nin en ateşli ve kavrayışlı savunucularından olan bir sanat eleştirmeni ve derin bir siyasal ve toplumsal gözlemci ki, bir biçim olarak doğalcı romana getirdiği kodlaştırma, daha sonra, bizim zamanımıza kadar ve dünyanın hemen her yerinde, kitle kültürü ve çoksatar pratiğinin de standardını belirleyecektir. Lukács'ın "büyük gerçekçileri" arasında yer alma hakkı (tanınmamış bir hak), romancının siyasal görüşlerinden de, melodramı ve dramatik bir belagati çoğu zaman bayagılık sınırına varabilen bir şevkle uygulamış olmasından da etkilenmemelidir. Aynı şekilde, Zola'yı bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin ana akımından ayırmaya kararlı eleştirmen kuşakları tarafından her dem taze tutulan doğalcılık tartışması da, bir edebi çekişmede belli bir rol oynaması dışında, bizim buradaki hedeflerimiz açısından önemli değildir. Susan Harrow'un çok zekice gözlemlediği gibi, bu kategorik, tutucu yaklaşıma göre, Zola tescilli bir Gerçekçi-Doğalcı olarak kalırken, *Madam Bovary* ile *Bouvard ile Pécuchet (Bilirbilmezler)* yazarının modernliği onun ileriye doğru (Sarraute ve Robbe-Grillet tarafından) okunmasını mümkün kılmıştır.<sup>1</sup> Bizse Deleuze'un olağanüstü tahlilini izlemeyi yeğleyebiliriz (sinemadan ve *Açgözlülük* filmiyle en büyük Amerikan doğalcı romanlarından birinin uyarlamasını yapan Stroheim'in Buñuel'le ilişkisinden söz etmektedir):<sup>2</sup> Toplumsalın açılması ve "derindeki dü-

1. Susan Harrow, *Zola: The Body Modern: Pressures and Prospects of Representation*, Londra: Legenda, 2012, s. 3.

2. Gilles Deleuze, *Hareket-İmge: Sinema - I*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk, 2005. Bkz. 8. Bölüm, "Duygulanımdan Eyleme".

şük katmanların” oluşturduğu henüz haritası çıkarılmamış alanın araştırılması, psikeyi sismik titreşimlere ve bilinçdışından gelen püskürmelere maruz bırakıyordur. İşte biz de burada tam böyle açılmalar ve imkânlardan söz etmek zorundayız.

Zola'nın ünü (bir bakıma “kötü şöhreti”) ciltler dolusu roman projesini “kusurlu kalıtım” fikri çevresinde örgütlemesinden gelir. Karakterlerinin ve bunların birbirleriyle ilişkilerinin kitaptan kitaba ayrıntılı soyağaçlarını çıkaracak kadar ileri gitmiştir. *Récit*'yi tanımlayan o “yazgı işareti”nin sürüp gittiğini en somut biçimde görürüz burada: dönemin başka romancılarınca da paylaşılan bir biyografik çerçeve ki, Zola'da melodramatik bir abartıyla şiddetlenip taşkın bir “yaklaşan felaket” hissine dönüşür (doğalcılığın olağan kötümserliği ikiyle çarpılmış gibidir). Ama biz bunu Hugo'vari hat-ta belki Gotik bir aşırılığa gerileme olarak görmekten çok, duygulanımın enerji alanına çekilip de tanınmayacak kadar çarpıtıldığında yazgı zamansallığının aldığı özgül biçim olarak göreceğiz. Hatta Zola'nın son romanında ortaya koyduğu sözde-bilimsel kalıtım öğretisinin kendisinin de (Dr. Pascal'ın buluşu) aslında bir duygulanım şeması olduğunu göstermek bile mümkün olacaktır. Bu arada, Zola'da roman sonlarında hep karşılaştığımız o melodramatik doruk ve boşalma anları da, kronoloji ile şimdi arasındaki sözleşmenin (gerçekçiliği mümkün kılmış olan sözleşmenin) çözülmesini, ters-ten ve bir tür erken telafi olarak önceden haber veriyordur. Olay örgüsünün de bu süreçte bir krize girmesi genellikle “gerçekçiliğin sonu” diye yorumlanmıştır: Zola'nın roman bitişleri, daha sonra kit-le kültürünün diyalektiği haline gelecek olan bir işleyişi ortaya koyar – bugünün “aksiyon” sinemasında ve bu filmlere özgü bir “zamansallığın sona erışı” olgusunda gördüğümüz gibi.

Ama unutmayalım ki duygulanım bizi asıl hikâye-anlatıcılığının, *récit*'nin ve yazgının daha uzun erimli zamansallıklarıyla kurduğu bileşimler açısından ilgilendiriyor. Nitekim, Zola'da bu bakımdan ustalıklı ve üretken olan her şey, aynı zamanda, ticari bir projenin hizmetine koşulmuş ve edebilik “imtiyazını” da zaten hak etmeyen bir şiirsel algı istismarı olarak da görülebilir (Zola'nın kانونdan hep dışlanması da bununla ilgilidir).

İşte, bu bölümün başlığında yer verdiğimiz “kodlama” terimi de Zola’nın kendi hammaddelerinden yararlanırken gösterdiği hüneri daha nötr bir şekilde ifade etmeyi amaçlamaktadır. Yine de, Zola’nın kayda değer yeni hammaddesiyle birlikte o yararlanma ve istismarın bile öğrenilmesi gerekmiştir ve Rougon-Macquart dizisinin ilk romanları bu öğrenim sürecinin evrelerine işaret eder.

Genel olarak duygulanımın kaydedilmesi, herhalde asıl ikinci ve üçüncü romanlarda, *Talan (La Curée, 1871)* ile *Paris’in Karnı*’nda (1873) etkisini göstermeye başlar. Louis Napolyon’un darbesi ve darbenin taşradaki muadilleriyle siyasal sahneyi kuran dizinin ilk romanı (1870) henüz İmparatorluk devrinde yazılmıştır ve hâlâ yergici bir teşhir ve kınamanın izlerini taşır. *Talan* da aynı havada başlar ama Fransa-Prusya savaşı ve İmparatorluğun bir anda devrilmesiyle Zola da odağını değiştirmeyi başarır: pek az yazar bu kadar tarihli olmuştur: Tarih’in kendisi, elinizdeki malzemeyi daha işlenebilir bir biçime getirerek emrinize sunmaktadır.

Zola’nın araştırması da böylece kendine özgü bir alan ve bir sınır kazanır; daha önceki siyasal angajeliğin yerini farklı bir deneyselci anlayış alır. Bu alanda, İmparatorluğun virüslerinin kendi yerel petri tabaklarında ve kendi özgüllükleri doğrultusunda özerk bir gelişme göstermesine izin verilebilecektir artık; laboratuvarın kendisi de mühürlenip dışarıya kapatılmıştır; partizan bir mücadele değil, tarihsel hesapların kapatıldığı bir ödeşme vardır önümüzde. Duygulanımın titreşimleri de bu yeni “gözlem” alanında kaydedilecektir (bir an için, Zola’nın bilimselci retorığının dilini ödünç alalım).

Bu kayıt, daha basit algı alıştırmalarıyla epeyce mütevazı bir biçimde başlar; tıpkı adlandırılmış duygu gibi algı da duygulanım değildir. Algı hâlâ özne/nesne ayrılığında yer alan bir kavramdır; duyusalın bir rasyonalizasyonudur ve ifade edilişi de “betimleme” başlığı altında kodlanan bir retorik biçimdir.

Duygulanım burada bir tür görünmez şekillenme olarak yer alıyor ve yazının düzanlamına bir görünmez ikiz ekliyor gibidir: saydam bir dışbükey, bir kabartı ki, gerçekliğin kendisi adeta fark edilmez bir biçimde kızarıyor ve tuhaf bir yeni optik yanılsama ağaçları stereoskopik olarak birbirinden ayırarak üç boyutlarının da görülmesini sağlıyordu. *Toprak*’ın (1887) muhteşem açılış cümlelerinde

görürüz bunu. Jean sabanla toprağı sürmektedir; bir yöne baktığın-  
da köyünü görür, dönüp öbür karığı sürmeye başladığındaysa kar-  
şısında engin Beauce ovası yayılmıştır:

Çiftlik binaları, güneyden kuzeye tarlanın üst başına çıkmakta olan  
Jean'ın tam karşısında, iki kilometre uzaktaydı. Çizinin [karık – O. K.]  
sonuna varınca, Jean başını kaldırdı, dalgın dalgın baktı, bir dakika so-  
luk aldı... Geri döndü, bu sefer yine aynı salıntılı hareketleriyle kuzey-  
den güneye yürümeye başladı; sol eliyle tohum torbasını tutuyor, sağ  
eli, durmadan tohum serpererek havayı kamçılıyordu. Şimdi, karşısında,  
ovayı bir hendek gibi biçen, hemen yakınındaki dar Aigre vadisi vardı.  
Ondan sonra da, Orléans'a kadar, uçsuz bucaksız Beauce tekrar başlı-  
yordu.<sup>3</sup>

Saban izlerinin gidiş gelişi, kamera-gözün bize kâh manzarayı kâh  
kasabayı gösterecek şekilde bir sağdan sola bir soldan sağa hareketi  
ve sadece cihazın hizmetkârı olarak Jean. Bu hareket o kadar üret-  
ken ve yaratıcıdır ki, eski tarz külfetli tasvirin kendisi de hafifleyip  
akışkanlaşabilmektedir: Bunu “sinematografik” olarak nitelediği-  
mizde (ve Zola'nın çifte art-planını yerleştirmesine nasıl yaradığını  
düşünürsek, “fırsatçı” da diyebiliriz) görseli çoktan kameranın ha-  
reketine bağlı kılmışız demektir.

Aynı şekilde, Zola'nın bu erken dönem tasvirleri, birer Gestalt  
imgesi gibi, hâlâ alegorik bir işleve sahip retorik serpilmeler olarak  
da görülebilir (Balzac'taki gibi). Mesela *Talan*'daki bitki örtüsü:

Çimenlik olarak, geniş bir kurtayağı şeridi çevreliyordu havuzu. Bu  
cüce eğreltiotu, kalın, yosunumsu, açık yeşil bir halı tabakası oluşturu-  
yordu. Geniş değirmi patikanın ötesinde, devasa dört bitki hevengi ça-  
tıya kadar fıskırmıştı: bütün zarafetleriyle hafifçe bükülürken kanatlan-  
rını da açmış palmyeler, yuvarlak taçlarını teşhir ediyor, geniş yaprak-  
larını mavilikte sürekli yol alırken yorgun düşmüş kürekler gibi aşağı  
bırakıyorlardı; uzun Hint bambuları, sert, ince borular halinde yükse-  
liyor, yapraklarını ta yukarıdan hafif bir sağanak gibi serpiyorlardı; bir  
Madagaskar ravenala'sı, Seyyah Ağacı, yapraklarını devasa Çin perde-  
leri gibi havaya dikmişti; ve bir yanda da meyveyle yüklü bir muz ağacı  
duruyordu, üzerinde iki sevgilinin rahatça birbirine sarılarak yatabile-  
ceği geniş, yatay yapraklarını dört bir tarafa yaymıştı. Köşelerde Habeş

3. Emile Zola, *Toprak*, çev. Hamdi Varoğlu, İstanbul: Remzi, 1973, s. 5-6.

sütleğenleri vardı, iğrenç yumrularla kaplı, zehir sızdıran kaktüsler. Ağaçların altında toprak yaban otlarıyla, incecik dantelsi yaprakları olan sürüngen eğreltilerle kaplıydı. Alsofilalar, daha yüksek, ağaçlaşmış eğreltiler de vardı; devasa bir pastanın meyvesi olmak üzere yapılmış gibi duran, aşırı düzgün, simetrik, altıgen dal dizileriyle yukarı doğru incelerek yükseliyorlardı. Çalılığın çevresi de bir begonya ve kaladyum şeridiyle sarılmıştı: göz alıcı kırmızı yeşil, kıvrık taçyapraklarıyla begonyalar; yeşil damarlı beyaz mızrakbaşı yapraklarıyla büyük kelebek kanatlarına benzeyen kaladyumlar; zehirli çiçeklerin kasvetli ya da yorgun ihtişamıyla yaşamaya devam eden, tuhaf bir canlılığı sürdüren bitkiler.<sup>4</sup>

Bu flora ve fauna, İkinci İmparatorluk'un hastalığının göstergeleri olarak, Louis Napolyon dönemindeki toplumsal ilişkilerin maraziliğinin, çürümüşlüğüünün işaretleri olarak alınabilir: gösterdikleri anormal büyüme (ki mutlu bir paralellekle, Zola'nın iki bitişik ailesinin bozuk kalıtımının üremesini andırıyordu) bu siyasal ve ekonomik sistemin bir kültürel eleştirisi olarak okunabilir. Öte yandan, aynı betimlemenin yeni algı biçimlerini ön plana taşıdığı da söylenebilir: bunların mikroskopik dışbükeyleri artık duygulanımın taşıyıcıları haline gelmektedir.

Öyleyse Yeni Eleştirinin hücum ettiği o meşhur “duygu yanığı” hakkında birkaç laf etmenin yeridir belki. Yeni Eleştiri, haklı olarak, başkişinin yaşadığı duyguları ifade etmek amacıyla dışsal doğanın kolaycı bir biçimde kullanılmasını kınıyordu (burada kilit metin *Kral Lear*'ın çalılıktaki fırtına sahnesi olduğu halde).<sup>5</sup> Ama onların söz ettiği şey, adlandırılmış duyguydu, başka bir deyişle, dışavurum estetiğinin kendisi; biz buradaki bağlamımız içinde onların söylediğini tersine çevirebilir ve “duygu yanığı” sahte ya

4. Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, c. II, Paris: Gallimard, Pléiade, 1960-67, s. 354-55.

5. Kavramı ilk kez formüle eden Ruskin için (*Modern Painters*, c. III, Bölüm 12), asıl kötü olan şey, yapay mecazların sahteliği idi, buna karşılık daha kendiliğinden duygusal patlamaları daha hoş görüyordu. Özne-nesne bölünmesinden yakınıyor, ama öte yandan nesneliliği ve kesin çizgili gözlemi elden bırakmak istemiyordu. Bu bağlamda, duygulanımın tezahürlerinin mecazi bir yapısı olmadığını söylemek daha doğru olur (*Kral Lear*, tartışmaya Ruskin tarafından değil, daha sonra W. K. Wimsatt ve Monroe Beardsley gibi Yeni Eleştirmenler tarafından dahil edilmiştir).

da yanlış olan şeyin doğayı gayrimeşru biçimde kullanmaktan çok, adlandırılmış duygular varsayımına dayanmak olduğunu öne sürebiliriz: bu duygular tekrar doğaya yüklenerek onu Balzac tasvirlerinde gördüğümüz “anamlarla” doldurmaktadırlar. Başka bir deyişle, doğa görünümleri birer fiziksel algı olmaktan çıkıp bir anlam ve işaret sistemine dönüşmektedir.

Zola kendi anlatı uzamını Rougon-Macquart dizisinin üçüncü romanı *Paris'in Karnı* ile bulur. İlk roman, Louis Banaparte'in darbesiyle siyasal sahneyi kurmuştu; ikincisi olan *Talan* ise İkinci İmparatorluk'taki yozlaşmanın görece didaktik bir sunumuydu – cinselliğin yozlaşması (ensest), paranın yozlaşması (mutenalaşma), hatta botanikteki yozlaşma (egzotik, tehlikeli tropik bitkiler) ve mimarlıktaki yozlaşma (Saccard'ın “sarayı”) vb. Sorun şu ki, her biri ince ince işlenen bu boyutlar, üst üste bindiğinde, tek-anamlı bir “yozlaşma” hiyeroglifi (ya da ideogramı) oluşturuyorlardı sadece. Başka bir deyişle, duyusal yükleri ne kadar zengin olursa olsun, hâlâ bir anlamları vardı, tıpkı Balzac'ta olduğu gibi.

*Paris'in Karnı*'yla birlikte, o duyusal fazlalık özerkleşir: kendine ait bir ağırlık kazanarak olay örgüsünü dengelemeye başlar, Zola'nın yine bağlı olduğu “yazgı” inancıyla bir gerilim içinde kendi başına ayakta durabilecek hale gelir. (Ama daha ileride göreceğimiz gibi, kalıtım teorisinin kendisi de yazgı kutbunu ince ince –ve bazen de “kalın kalın”– işlemeye, bükmeye yönelerek onu da duyusal ve bedensel bir biçim haline getirir, her türlü duygulanım yatırımına elverişli bir şeye dönüştürür, o kadar ki, duygulanımın kendisinin bir yazgısı vardır sanki...)

Söylemek bile fazla, Zola'nın 1854'te giriştiği bu Hal üzerine bir roman yazma projesinin mekânsal bir çıkış noktası vardı (*Talan*, yani Haussman mahallesinin henüz kurulmamış olduğu bir tarihte, bir villa çevresinde dönüyordu, *Rougon'ların Yükselişi* ise bütün bir bölgenin) ve dolayısıyla projenin kendisi de zaten betimlemeyi, manzara resmini zorunlu kılıyor ve bitkilerle yiyeceklerin çeşitliliğiyle de bir yığın rengi, dokuyu ve kokuyu işin içine katıyordu. Zola bunlara zamanın kendisini de eklemiştir bu arada: Hal'in gündüzü, sonra ürünlerin getirildiği gece saatleri ve sonra da sabaha karşı pazarın açılışı. Başka bir deyişle, Monet gibi, “hepsini harekete geçir-



mesi” gerekiyordu, böylece çiftçilerin bin bir zahmetle getirdiği yük arabalarının karanlığın içinde sarsıla sarsıla ilerleyişini de resme ekleyerek. Bütün bunların sonucu, betimlemenin eyleme dönüşmesidir – gerçekten de, eğer bu bir “teknik” meselesiyse, o terimin en katı şeyleşmiş anlamıyla, o zaman Zola’nın yönteminin ve buluşunun tam da bu dönüşüm olduğunu söyleyebiliriz.<sup>6</sup> Balzac işi bite-ne kadar her şeyi durduruyordu: önce o kılı kırk yaran külfetli betimlemeler yapılacak, ardından karakterlerinin geçmişleri anlatılacaktı. Zola ikinci meselede bir yenilik getirmenin yolunu bulamamıştır (hâlâ araya uzun “geriye dönüşler” ya da *récit*’ler sokmaktadır), ama ikincisinde bütün bir devrim gerçekleştirir: Molière’den Ibsen’e kadar büyük dramatistleri uğraştırmış olan “takdim” sorununu çözmeye hasretmiştir bütün anlatıcılık zekâsını.<sup>7</sup> Ama ikinci sorun, karakterlerin geçmişi ve içinde buldukları durum sorunu, yine devam eder, takdim alanında da kendini belli eder. Şimdi *ekphrasis*\* biçimini alacaktır bu sorun, nesnelere dünyasının içinde kamera hareketi gibi bir şeyin planlanmasını zorunlu kılıyordur; böylece, sinemanın ilk ürünlerinde olduğu gibi, *her nesneye, her cisme, her konuya yöneltilen dikkat* de güdülenmiş olacaktır.

Ama *Paris’in Karnı*’nda henüz tam o noktada değiliz; Zola’nın hâlâ bir bakış açısına ihtiyacı var gibidir. Nitekim, biz de burada ve bu gerçekçilik tarihi boyunca tam bu “bakış açısı” kavramından söz edeceğiz; sadece bir teknik olarak değil, ama bir kavram olarak da, hatta teknik-kavram gibi bir şey olarak söz edeceğiz (film teorisindeki kamera-fail fikri, bu belirsizliğin bir kısmını özerkleştirmiş ve şeyleştirmiş olacaktır), nihayet bir ideoloji olarak da söz edeceğiz. Ama ne olursa olsun, gündelik bedensel yaşamın gözleri gibi ampirik bir veri olarak, ne olduğunu herkesin bildiği varsayılan bir şey

\* Sözlüklerde, bir sanat yapıtının dramatik ve grafik tasviri olarak tanımlanıyor bu terim. – ç.n.

6. Lukács’ın tezine de böyle karşı çıkılabilir. Lukács, betimlemede statik ve seyredici olana karşılık tahkiyenin tarihsel, zamansal ve aktif bir doğası olduğunu savunuyordu (bu argüman, büyük Macar filozofa, aynı anda hem doğalcılığı hem de simgeciliği mahkûm etme ve Balzac’ın karşısında Zola’yı küçültme imkânı sağlıyordu).

7. Goethe’ye göre, Molière’in *Tartuffe*’ünün açılışı, dramatik edebiyatın tarihindeki en dramatik ve başarılı takdimdi.

olarak söz etmeyeceğiz. O aşikâr fenomenolojik gerçekliğin önce yabancılaştırılması, ayrılması (özerkleşme bu anlama da gelir), hepimizin sormadan varsaydığı varoluşun içinden ayrıştırılması ve ancak bundan sonra özgül ve ideolojikleştirilmiş bir teknik olarak tekrar eklenmesi gerekmektedir.

Şu var ki Zola'nın burada yaptığı, basit James'çi bakış açısından biraz daha karmaşık ve olağandışı bir şeydir. James, Zola'nın hâlâ bir teknik sorun ve zorunluluk olarak bakış açısının yeterince farkında olmadığını ve kendini o her şeyi bilen anlatıcıların tembellik ve gevşekliğine kaptırdığını öne sürebilirdi – ama böylece Zola'nın bakış açısı meselesindeki kurnaz tavrının tam bu noktada başka, daha psikanalitik bir yöne kıvrıldığını kaçırmış olurdu.

Betimleme, alegorik anlamlarından arındığı ve dış olumsuzluğun daha saf fiziksel ve bedensel bir kaydedilişine yaklaştığı ölçüde, duygulanım yüklemelerine de açık hale gelir. İşte, Paris'in günümüzde yeniden inşa edilmiş eski Hal'inde geçen *Paris'in Karnı*'nin açıklığı da böyledir. Romanın başkişisi gece vakti gelmiştir Hal'e, devasa pazarı tan ağarmadan doldurmaya başlayan büyük yük arabalarıyla birlikte, sanki yoktan var edilip de oraya bir anda bırakılmış gibi.

Florent burada türlerine göre yerleştirilmiş bir mal çeşitliliğiyle karşılaşır; Hal tıpkı Zola'nın kendi konularına uyguladığı o mühendislik duyarlılığıyla örgütlenmiştir (her romana bir spesiyalite veya uzmanlık: demiryolu, hastalık, ressamlık, borsa, vb.). Muazzam miktarlarda bizim için toplanır ve bir bir sayılır (Florent'in yeni üstlenmiş olduğu müfettişlik vazifesi bahanesiyle): "Florent (...) ortadaki büyük sokağı geçince yağmurlu bir günde birdenbire devasa bir kapris sonucu hepsi bir hangar altında toplanmış, ayrı mahalleleri, dış semtleri, köyleri, gezinti yerleri, yolları, meydanları, dört yol kavşakları olan tuhaf, yabancı bir kentte olduğunu düşündü."<sup>8</sup> Animasyon ve minyatürleştirmede olduğu gibi, bu birleştirme de her şeyin tek bir aklın tasarısı olduğunu (minyatür bir tren seti gibi) hissettirerek o muazzam ticaret merkezinin afallatıcı ve olumsuz kaosunu derleyip toplamaktadır.

8. Bkz. Emile Zola, *Paris'in Karnı*, çev. Yurdahan Tulun, İstanbul: Payel, 2005, s. 40. Yukarıdaki çeviri kısmen farklı.

Şunu da vurgulamakta yarar var: Böyle ilk bakışta statik görünen sayım ve kataloglar, aslında praksisin ve inşanın simgesel biçimleridir ve *elin yaptığı işi* yazarın kendi üzerine dönmüş hayal gücünden çok daha fiziksel bir biçimde içerirler.

Yine de bu rasyonel düzenleme içinde o afallatıcı çoğulluk sık sık kendini göstermektedir: önce sebze kümeleri, sonra kesilmiş kanlı et yığınları, Quenu'nün mandıra ürünleri, sosisler ve sosis-yapımı ve nihayet, bütün bunların iyice çıldırmış bir zirvesi gibi, balık kategorisinin sayfalar boyunca canavarlara ve başka dünyalardan gelmiş tuhaf yaratıklara ayrıştığı bütün bir deniz ürünleri dünyası:

Ağa neler takılmamıştı ki, derin suların gizemli yaşamının uykuya daldığı en dipteki yosunlar her şeyi ele veriyordu. Morina balıkları, her çeşit pisi balığı, yaldızlı pisi balığı, beyazımtırak lekeler ve beneklerle dolu kirli gri renkteki bayağı hayvanlardı bunlar. Küçük siyah gözleriyle mavi yılanbalıkları o kadar kaygandılar ki, hâlâ canlı gibi duruyorlardı. Solgun karnları yumuşak bir kırmızıyla çevrili yayvan pisi balıkları, görkemli sırtlarındaki omurga eklemleri ve yüzgeçlerinin gergin kasnağına kadar ateş kırmızısına bürünmüş, ama bu kırmızı levhalar üzerinde Floransa bronzu renginde çizgilerle, karakurbağasının ve hastalıklı çiçeklerin kararmış alacasıyla harenmişti. Camgöz balıkları da aynı bir âlemdi. Yuvarlak kafaları, Çin idollerini andıran genişçe ağızları, yarasalarınki gibi kısa ve etli kanatları, parlak canlı renkleriyle bunlar deniz mağaralarının hazinelerini koruyan canavarlardı. Sonra sıra, aynı ayrı yerlere konulan güzel balıklara geliyordu; sorgun dalından yapılmış her sepette birer tane olmak üzere, her bir pulu parlatılmış metale hakkak kalemiyle ince ince işlenmiş gibi duran gümüşü menevişli somonlar, iri pullu kefaller, pulları kesilmiş süt gibi bembeyaz büyük boy dikenli dikensiz kalkanlar, kaygan, düz ve parlak tonbalıkları, sanki kocaman bir ruh tam ölüm ânında şaşkın yaratıkların gövdesinden kaçıp gitmiş gibi ağızları açık duran yuvarlakça levrekler, her tarafta kaynaşan çiftler çiftler gri ya da beyaz dilbalıkları, incecik kalay kırpıntılarına benzeyen yılanbalıkları, sırmalı derilerindeki solungaçlarından kan sızan iki büklüm olmuş ringalar; ayrıca yağlı mercanlar karmen kırmızısı renge bürünüyor, yaldızlı uskumrular ise yeşilimsi kumaş çizgileri parlaklığındaki sırtları sayesinde göğüslerindeki değişken sedef görüntülerini daha ışıltılı kılıyordu; öte yanda beyaz karnlı, pembe ve benekli kırılmaçbalıkları, başları sepetlerin ortasına gelecek şekilde dizilmiş olarak, parlak kuyruklarıyla inci beyazı ve kırmızı karışımı alacalı bulacalı renkleriyle garip güzellikte bir çiçek bahçesi gi-

biydi. Bunlardan başka orada nefis lezzetli etiyle ünlü, canlı kırmızı renkte barbunyalara, kasalar dolusu mezgit, etrafa menekşe kokusu yayan, çilek sepetleri kadar güzel görünümlü temiz, küçük lapina sepetleri uzanıyordu. Bu arada sepetlerde pembe gri karides kümelerinin belli belirsiz yumuşaklığının ortasında binlerce kehribar gibi göz fark edilmiyordu; hâlâ canlı dikenli langustlar, siyah benekli ıstakozlar kırık ayakları üzerinde sürünerek, kendilerine özgü cızırtılı seslerle debeleliyorlardı.<sup>9</sup>

Burada can alıcı olan şey, algısal ile dil ya da adlandırma arasındaki ilişkidir. İlk bakışta, Zola'nın kayda değer düzenleme işlemlerini de hesaba katarsak, çoğulluğun tekrar birliğe, farkın tekrar özdeşliğe indirgenliğini düşünebiliriz. Uzayıp giden listeler ve kataloglar, birtakım genel kategorilerin ve herkesin bildiği gündelik evrenselilerin altında toplanmış gibi görünebilir: canlı olandan yenebilir olan, yenebilirlerden bitkilere ve hayvanlara, bunlardan etlere ve balıklara, vb. Ama bence bu izlenim en azından muğlaktır; çünkü ham adsız şeylerin türsel sınıflandırmalar içinde düzenlendiği bu ilk merkezci hâkimiyet ve toplama hareketiyle eşanlı olarak, onu bozan ve gizlice değersizleştiren ikinci bir devinim daha vardır – muazzam bir mayalanma, çoğalma ve köpürme ki, bütün bu bin türlü nesneyle bir anda karşılaşan şaşkın gözlemciyi maruz bıraktığı duyuşsal basınçla sözcüklerin ve adların basitliğini de taşkın bir baş dönmesi içinde altüst etmektedir. Bunun beklenmedik sonucu da şudur: temsilî dili her çeşit yeni anlamla zenginleştirmek şöyle dursun, sözcüklerle şeyler arasındaki gedik büyümekte, algılar duyumlara dönüşmekte, sözcükler artık kendi adsız deneyiminin ağına düşmüş bir bedeni üstlenemez olmaktadır. Nihayet, duyusalın dünyası sözelin ve kavramsalın dünyasından ayrılmaya ve yeni bir özerklik içinde yüzmeye başlamaktadır. İşte tam da bu özerklik yaratacağı duygulanımın uzamını: adlandırılmış duygular ve bunlara ait sözcükler giderek güçten düşerken, temsil edilemeyen ve adlandırılmayan duygulanımların yerleşebileceği ve kendinin kılacağı yeni bir uzam da açılıyordu.

Ama bu özerkliğin kendisi de aynı anda iki taraftan da çözümlenme tehdidi altındadır. Çünkü dil (ve kavramlaştırma) bu meydan oku-

9. *Paris'in Karnı*, s. 122-23 (çeviride değişikliklerle).

maya cevap verir ve varlıkların yeni çoğalmasını sürekli yeni kategoriler türeten bir farklılaşmayla karşılar ki, bu kategorilerin kendileri de hızla dolar ve sonuçta duyusalın istilasına uğrayıp boğulur. Böylece deniz canlılarının dünyası (tuzlu su ve tatlı su hayvanları arasındaki farka hiç değinmeden de) çoğalıp çeşitlenerek kabuklulardan yılanbalıklarına ve daha nicesine doğru genişlemektedir. Aynı zamanda, sanki kendi artan çeşitlenmesinin şiddetiyle, kendi yanında yeni ve özerk duyu alanı da açıyor: kokuların dünyası. Böylece Florent da ayrılık ve özdeşliğin muğlak birliğiyle tanımlanan o Baudelaire'ci eşduyumu kendi bedeninde hissetmeye başlar. Muğlaktır, belirsizdir: Duyuları mı bir araya getiriyordu, yoksa duyuvarın birleşmesiyle oluşan yeni ve daha keskin, daha şiddetli bir duyu mu yaratıyordu? Ve balık pazarı müfettişi olarak yeni görev alanında tanışacağı kokular skalasının bu sersemletici devamlılığı bile, bu iç bulandırıcı deneyim bile, peynirlerin yeraltı dünyasında biraz farklı bir doruğa ulaşacaktır.

Ama burada Zola'da ilk kez belirttiği haliyle duyusalın yeni özerkleşmesini hakkıyla değerlendirebilmek için, sonraları "bakış açısı" adını alacak olan teknikte (ve bu tekniğin işaretleyip sabitletiği "başkişi" konumunda) ortaya çıkan önemli bir farklılaşmaya değinmeliyiz. Florent elbette romanın resmi kahramanıdır: Louis Philippe rejimine karşı gösterilerde tutuklanmış ve Cayenne'de (Şeytan Adası) ceza sömürgesine gönderilmiştir – Renée'nin bitkilerden bile daha egzotik, ama *Para*'da Saccard'ın gündüz düşlerinin *Levant*'ına (Doğu Akdeniz) oranla Ütopyacı düzenlemeye daha az müsait bir nebatat ve hayvanat örtüsünün algısı da Florent'in anılarına bu *sejour* (geçici ikamet) sayesinde girmiştir. Sekiz yıl kaldıktan sonra adadan kaçır ve Paris'e dönmesiyle hem okura hem de yazara bir çifte yadırgatma sunar: birincisi, artık hiçbir şeyi tanıyamıyordu; ikinci olarak da artık tanıyabileceği pek bir şey sahiden kalmamıştır ve şehirde Haussmann'ın başlattığı (ve Baudelaire'in belleklere kazıdığı) devasa dönüşümde Hal de çok işlevsel bir rol oynamaktadır. Buraya kadar mesele yok: en deneyimsiz yazar adayının bile hemen el atabileceği bir mecazdır bu (bir tür Acem mektupları).

Ama bu dolayımılayıcı dış bakış açısına Zola bir Vergilius ekler: Macquart klanının gerçek bir üyesi olan ressam Claude Lantier (Zo-

la'yı edebiyat dünyasının ön planına taşıyacak olan *Meyhane*'deki [1878] kadersiz Gervaise'in oğlu ve daha sonra Zola'nın Cézanne'la çocukluk arkadaşlığına dayanan başlı başına bir romanın [*Başyapıt*, 1886] asıl başkişisi).

Şüphesiz, bakış açısının doğru kullanımıyla ilgili daha sonra James'in getireceği kurallardan habersizdi Zola; her romanında tahkiye merkezini bir aktörden ötekine beceriksizce ya da oportünistçe, en azından son derece düzensiz biçimde boyuna kaydırıp durur. Ama algının bu özgül çiftleşmesinde ressamın estetik perspektifi, kâşif-başkişinin perspektifinin yerini almaz; fark edilmez biçimde onun yanına ilişir. Böylece oluşan stereoskopik bakış herhalde ilkin çokboyutludur, ama sonunda kendi duyusal malzemesini herhangi bir özgül bakıştan, herhangi bir bireysel öznenen, gözlem işlevinin yüklendiği herhangi bir karakterden bağımsızlaştırmaya yönelir.

Florent Rus Formalist okurun idealidir: onun için her şey yabancılaşmış, bir “yadırgatma efektine” maruz kalmıştır. Kısmen, Paris'in bu özel bölgesini daha önce hiç görmediği içindir bu (çünkü onun zamanında böyle bir mahalle yoktur ve bu da *ostranenie*'yi, tanıdık nesnelerin yabancılaştırılmasını, biraz geçersizleştiriyor gibidir); ama kısmen de uzun bir süredir insanların arasında, özellikle de büyük şehirde, bir koku ve ses hercümerci olan böyle bir boğucu kalabalıkta bulunmadığı için. Dolayısıyla, çiğ duyunun, saf yoğunluğun saldırısı açısından imtiyazlı bir algı noktası olmaktadır.

Bu arada Claude da bu hengâmeye ressamın gözünü ekler; Zola'nın Manet'yi savunduğu, İzlenimciliğin belirmeye başladığı dönemdir bu – Claude'un gözünün de kendi malzemesine benzer bir tarzda yaklaştığını varsayabiliriz. Hatta Florent'in getirdiği malzemeyi daha sonra Claude'un ele alıp Zola'nın o azgın, obur betimleme pratiğine elverişli olacak şekilde düzenlediğini bile varsayabiliriz.

Bence Zola'nın duyulanıma yaklaşımında önemli, deneysel bir andır bu; ve sonraki romanların *duyusal yüce* ile ilgili o daha programatik egzersizleri için de bir hazırlıktır. Mesela, önceki bölümde değindiğimiz çarşaf ve masa örtülerinin o mutlu beyazı, *Kadınların Cenneti*'nde (1883) bizzat yeni alışveriş merkezinin mucidi (besbeli ki romancı ve yeni edebi dizinin mucidinin vekilidir) tarafından iyice “azdırılıp” beyaz yoğunlaşma yığınlarına, müşterileri sersem-

leten ve tekrarlanan orkestra partiyonları gibi birbiriyle yarışan, her biri farklı, her biri aynı beyaz şiddet darbelerine dönüştürülür:

Kadınları oldukları yere mihlayan şey, beyaz ev örtüleri ve çamaşır sergisinin afallatıcı manzarasıydı. Önce parlak aynalarla çevrelenmiş ve mozaiklerle döşenmiş bir giriş görülüyor, burada sergilenenlerin ucuzluğu obur kalabalığı çekiyordu. Daha sonra beyazlıklarıyla bir kutup görünümü gibi gözleri kamaştıran galeriler vardı, beyaz kürkle kaplanmış steplerin sonsuzluğuyla açılan karlı bir enginlik, güneşin altında ışıldayan buzul dağları. Dış pencerelerde sergilenen de aynı beyazlığı, ama şiddetlenmiş ve akıllamaz bir ölçüğe yayılmış olarak o devasa nef'in bir ucundan öbürüne kadar beyaz bir alevlenme halinde uzanıyordu. Beyazdan başka bir şey yoktu, mağazalardan gelen her türlü beyaz mal, bir beyazlık orjisi, bir beyaz yıldız ki parıltısı önce kör ediyor ve bu topyekûn beyazlığın içinde herhangi bir şeyin seçilmesini imkânsızlaştırıyordu. Sonra göz alışmaya başlıyordu: Sol taraftaki Monsigny galerisinde beyaz keten ve patiska yarınmaları, beyaz örtü, peçete ve mendil kayalıkları uzanıyordu; sağdaki tuhafiyeye ve yünlülerle dolu Michodière galerisindeyse sedef düğmelerden oluşmuş binalarla koca bir beyaz çorap anıtı yükseliyordu; bütün salon beyaz kuğu tüyüyle kaplanmıştı ve uzaktan gelen bir ışık huzmesiyle aydınlatılıyordu. Ama ışık kurdelelerin, eşarpların, eldiven ve ipeklilerin sergilendiği merkez galeride özellikle parlaktı. Tezgâhlar bu beyazlık örtüsü altında görülmez olmuştu. Demir sütunların üzerine beyaz muslin farbalaları sarılmış, yer yer beyaz eşarplarla düğümlemişti. Merdivenler bile beyaz örtülerle kaplıydı, örtüler trabzanlardan yukarıya, ikinci kata kadar çıkıyordu; ve bu yükselen beyazlık kanatlanmış bir kuğu sürüsüne, hepsi birbiriyle kaynaşmış olarak gözden kaybolan bir kuğu sürüsüne benziyordu. Sonra beyazlık kar taneleri gibi kubbelerden tekrar aşağıya dökülüyor, yerde bir kuştüyü örtüsü oluşturuyordu: bir kilisedeki flamalar gibi havada dalgalanan beyaz battaniyeler, hareketsiz bir beyaz kelebek sürüsü gibi asılı kalmış dizi dizi yastık kılıfları. Her yerde başka dantel türleri titreşiyor, bir yaz göğünün altında incecik bürümcükler gibi dalgalanıyor, havayı beyaz nefesleriyle dolduruyorlardı. Ama asıl mucize ana salondaki ipekliler reyonundaydı: cam tavandan aşağı sarkan beyaz perdelerle kurulmuş bir çadır bu beyazlık dininin mihrabı gibi duruyordu. Muslinler, tüller ve güpürler beyaz köpüklü dalgalanmalarla akıyor, zengin işlemeli tüller, şark ipeklileri ve gümüşü lameler de insana hem mabedi hem de yatak odasını hatırlatan bu muazzam dekorun arka planını oluşturuyordu. Çok büyük bir beyaz yatağı andırıyordu, bakir beyazlığıyla kendi beyaz prensesini, tıpkı efsanelerdeki gibi bir gün bütün

kudretiyle gelecek olan beyaz duvaklı prensesini bekleyen muhteşem bir yatak.<sup>10</sup>

*Kadınların Cenneti*'nde böyle yazacaktır Zola; ama *Paris'in Karni*'nda henüz sadece alıştırmaları yapılmaktadır bu yeni *duyu evreninin*: bize açılan yeni bedensel gerçeklik alanlarına ve boyutlarına uygun düşecek yeni algı alışkanlıkları oluşturulmaktadır.

Artık bu yeni ontolojik araştırmada araçlara ihtiyacımız kalmamıştır; böylece karakterler de duyu verilerinin büyük ölçüde özerk bir serpilişi için göstermelik bahanelere dönüşürler. Peynirlerle ilgili virtüözce bölümde görürüz bunu; iki hasmane gözlemci, Madam Lecoeur ile Matmazel Saget, ilkinin mandıra ürünleri dükkânının bodrumundaki depoda, Florent'in kriminal geçmişi hakkında dedikodu yapmaktadırlar:

“Biliyorsunuz, şu Florent...? Eh pekâlâ, söyleyeyim şimdi size onun nereden geldiğini.” Ve iki kadını bir süre dudaklarına kilitlenmiş halde bekletti. “Zindandan geliyor,” dedi sonunda, sesini iyice kısarak.

Çevrelerinde peynirler kokuyordu. Arkada, mağazanın iki dolabında koca koca tereyağı topakları sıralanmış, Brötanya tereyağları sepetlerden taşmıştı; beze sarılı Normandiya tereyağları ise adeta üzerleri bir heykeltıraşın ıslak örtüleriyle kaplanmış taslak halindeki insan gövdeleri gibiydi; diğer bir yerde, üst üste yığılmış ve geniş bıçaklarla büyük dilimler halinde kesilmiş, oyuk ve çatlaklarla dolu topaklar ise, heyelana uğramış ve bir sonbahar akşamının soluk ışığıyla yaldızlanmış tepeler gibiydi. Gri damarlı kırmızı mermerden tezgâhın altında, sepet sepet yumurtalar tebeşir beyazlığıyla duruyorlardı; sandıklarda, peynirlerin suyunu süzmek için kullanılan hasır süzgeçlerde *bondon* peynirleri ve uç uca konmuş *gournay* peynirleri madalya gibi duracak şekilde seyrek aralıklarla yerleştirildikleri için yeşil lekelerle kaplı daha karanlık yüzeyler oluşturuyorlardı. Ama peynirlerin çoğu masanın üstüne yığılmıştı. Burada, yarım kiloluk kalıplar halindeki tereyağların yanında, beyaz pancar yapraklarının üstünde, balta darbeleriyle yanılmış gibi görünen dev bir *cantal* peyniri ve hemen yanında altın renkli bir *chester* peyniri, barbarların savaş arabalarının birinden düşmüş bir tekerleğe benzeyen *gruyère* (gravyer) peynirleri ve kesik başlar gibi yuvarlak, kurumuş, kana bulanmış, kafatası kadar sert oldukları için kelle denen

10. Karşılaştırma için bkz. Emile Zola, *Kadınların Cenneti*, çev. Aydın Karahasan, İstanbul: Telos, 2009, s. 476.



Hollanda peynirleri sıralanıyordu. Tüm bu peynir çeşitlerinin kokusunun içine, sert peynirler yığınının ortasındaki *parmesan* peyniri de keskin aromasını ekliyordu. Yuvarlak altlıklar üzerinde sıralanmış üç *brie* cinsi peynir sönmüş Ay'lar gibi hüznüydüler. İki tanesi çok kuruydu ve bütündüler; üçüncüsü ise yarımdan biraz fazlaydı ve içinden beyaz bir sıvı akmaya başlamıştı, sıvının etrafa yayılmaması için konan ince tahtadan altlıkların üzerinden akıp tezgâhın üzerinde gölcükler oluşturmuştu. Eski çağların disklerine benzeyen *port-salut* peynirlerinin üzerinde üreticilerinin adı yazılıydı. Alüminyum folyoya sarılı bir *romantour* peyniri bütün bu ekşi mayalılar arasında koz helvası gibi duruyordu. Cam kapakların altındaki *roquefort*'ların ise hükümdarane bir edası vardı; yağlı ve düz parlak yüzlerinde, çok trüf mantarı yiyen zengin kişilerin yakalandığı hastalık belirtileri gibi mavi ve sarı damarlar görülmüyordu. Onların yanı başındaki bir tepsinin üzerinde, bir çocuk yumruğu büyüklüğünde keçi peynirleri vardı, tekelerin sürülerini tepelere çıkarırken aşağı yuvarladığı çakıl taşları gibi sert ve griydiler. Bu kadar çok peynirin sıralandığı yerde keskin kokular da eksik olmuyordu; açık sarı renkteki *mont-d'ors* peynirlerinin hafifçe şekerli kokusu, kalın ve kenarlarına doğru çürümeye başlamış *troyes* cinsi peynirlerin nemli mahzende bekletilmekten dolayı daha da artmış şiddetli kokusuna karşın etrafa yayılıyordu. Büyük av hayvanlarının kokusunu hatırlatan *camembert*'ler; yapıldıkları bölge ve kentlerin adıyla anılan *neufchâtel*'ler, *limbourg*'lar, *marolles* ve *pont-l'évêque* peynirleri, kükkürt buhan gibi insanın genzini yakan, kırmızıya boyanmış *livarot*'lar: zaten mide bulandıracak kadar şiddetlenmiş olan bir kokular cümlesine her biri kendi tiz hecesini ekliyordu. Ama bütün hepsini aşan, köylülerin tarla kenarında güneşten kokmuş hayvan leşlerini dallarla örtmesi gibi, ceviz yapraklarıyla kaplanmış *olivet* peynirleriydi; sıcaktan yumuşamışlardı, üst kısımları eriyor, kırmızı ve bakır çalığı tonlarda, parlak, iyi kapanmamış yaralara benziyorlardı. Meşe yaprakları altında, *olivet*'lerin üst tabakası sanki uyuyan bir insanın göğsü gibi inip kalkıyordu; *livarot*'lar ise delik delik olmuş ve etrafına kurtçuklar üşüşmüştü; terazinin arkasında ince kutusundaki anasonlu *gérome* peyniri de öyle marazi bir koku salıyordu ki, çevresinde uçuşan sinekler mermer tezgâha düşüyorlardı.<sup>11</sup>

Bütün bu çoğulluk, şeyler ya da görülebilen nesnelere olarak değil, adlar halinde çıkıyordur karşımıza; böyle kataloglarda bize nefes

11. *Paris'in Karnı*, s. 257-59 (çeviride değişikliklerle).

alma fırsatı tanımadan üst üste bindirilen ve karşımıza dikilen şey, sözcüklerin kendi yabancı bağırsakları ve iç organlarıdır sanki. Ama bu da Zola'nın girişiminin başlangıcındaki o Whitman'vari *gusto*'yu ifade etmekten uzak kalmaktadır. Burada belki Sartre'in merkezci ve merkezkaç poetikalar arasında kurduğu karşıtlığa başvurmak yararlı olabilir. Whitman'ın kendi listeleri ve katalogları, aynı anda hem akıllamaz bir nefesle dünyayı içine çekip kendine ait kılan bir benliğin infilakıdır, hem de Fichte'nin ilk Özne'sinin Büyük Patlamasının kendi çevresinde bir nesnellik evreni kurması gibi biraz, o dünyayı, nesne nesne, cisim cisim kendisi yaratır. Ama burada Zola'da dünya gözlemci özneye karşı üremekte, çoğullaşmakta, filizler vermektedir ve özne de bu çağlayan gibi dökülen isimlerin kendi kendilerini uzamın sonsuzluğuna tercüme etmeleri karşısında çılgına dönmüştür. Şüphesiz, bu azgın listeleme orjisinin yolunu açan, Flaubert'in garip taşlara ve antikçağdan kalma mücevherlere olan düşkünlüğüdür (Huysmans'da, Wilde'da ve gerçekten dekadan bir yüzyıl sonunda izleri belirgindir); ama Flaubert'in ölümcül karamsarlığından eser yoktur burada, onun geçmişten ve o geçmişin grotesk belgelerinden aldığı zevke Zola'da rastlanmaz. O zevkin eksilmesi, Zola'yı serbest bırakıp, duyulara açık bir şimdiki zamanda bizim zengin, ticari ve keşfedilmeyi bekleyen dünyamızın isimlerini toplama özgürlüğüne kavuşturmuştur.

Ama adlar yeterli değildir; ve üst üste yığılan metaların neredeyse sonsuz çeşitliliği şimdi başka duyulara da uzanmakta ve onların özgül zamansallıklarını devralmaktadır. Kokuyla birlikte bir ses boyutu da belirir ve gözün yörüngesini ne gürültü ne de müzik olan bir şeyin zamansallığına uyarlar: ne çevremizi saran kalabalığın sağır edici ses kirliliğidir bu, ne de bir çalgının hiçbir zaman son söz de olamayacak meçhul bir notaya doğru ilerlerken izlediği o kırılğan, bilinmedik yol.

Öyleyse burada iki farklı alegorik düzlemi ayrıştırmalıyız. Biri, duyuların dünyasıdır: kendisi de gerçekte çoğuldur ve bu çoğulluk da bütün bu maddi şeylerin (balıklar veya peynirler) cansız çoğulluğuna her biri için uygun his yoğunlaşmaları kazandırmak açısından gereklidir. Ötekiyse, bu duyusal çoğulluğun dedikoducu kadınlarla oluşturduğu paralelliktir: kadınlar için, çevrelerindeki bütün

bu çoğulluk, aslında Söylentinin çoğulluğudur: Söylenti, uzay gibi uçsuz bucaksız bir dış dünyaya boyuna kendi mesaj ve çarpıtma tümenlerini gönderip durmaktadır. Nesnelere dünyası insan alışverişlerinin dramına hemen denk olamaz: Florent'in geçmişi ve devlete karşı suçları, siyasi tavrı ve itiraf edemediği sürgünlüğü, kaynağı sonradan anlaşılan kötü bir koku gibi zamanla ortaya çıkacaktır. Eisler'den Marie-Claire Ropars'a kadar film teorisyenlerinin söylediği gibi, görüntüyle ses bandı arasında temel bir kopukluk olmalıdır: ses artık bir arka plan müziği veya dış ses olarak tasarlanmak yerine, kendi yarı-özerkliği içinde, görülür olayların karşısına dikilmeli, görüntüyle bir senkop içinde bağlantılanmalı, Gertrude Stein' in tiyatro için söylediği gibi ya çok erken ya da çok geç gelmelidir.

Böylece, her çeşit mecaz ve metaforla zaten canlandırılmış bu çıldırtıcı çoğulluk, şimdiden sonra, bir tür arka plan müziği oluşturmayacak, “pespaye” bir dedikodu ve kışkırtma dramının sessiz ortağı gibi kalmayacak, bunun yerine başlı başına bir fail ve aktör haline gelecektir. Güneş ışığı peynirleri ısıtmakta, çıkardıkları kokular da görüşün ve görsel incelemenin dışına çıkıp, geçen zamana, zamansallığın ta kendisine kaymaktadır: “Güneş alçalırken eğik ışığını pazara düşürüyordu, peynirler daha da kötü kokmaya başlamıştı. *Marolles* peynirlerinin kokusu hepsini bastırır gibiydi; havaya birikmiş çöp yığınları gibi güçlü esintiler salıyordu. Sonra esintinin yönü değişti ve bir anda *limbourg*'un ölümcül yakınlığı üç kadını çarptı; ekşi ve sasıydı, ölmekte olan bir adamın son nefesi gibi.” Artık peynirler bireyselliklerini dayatmaya ve bir tür kokulu çokseslilik ve kakışım içinde birbirleriyle çekişmeye başlamışlardır:

Gavard'ın adı ortaya atılınca bir sessizlik oldu. Her üçü de temkinli, sakin bir havayla bakıştılar. Ve bir an durup soluklandıklarında da burunlarında diğer bütün peynirlerin kokusunu bastıran *camembert*'lerin yaydığı ağır kokuyu hissettiler. Çürümüş av etini hatırlatan kokusuyla *camembert* peyniri, *marolles* ve *limbourg*'ların daha hafif kokusunu bastırıyordu. Kokusunu dalga dalga yayıyor, çürümüşlük kokusunun yoğunluğuyla diğer kokuları boğuyordu. Bu güçlü cümlelerin içine, sık sık, *parmesan*'dan bir flüt sesi karşıyor, *brie*'ler de tatlı, küflü kokularıyla, denebilirse ıslak tamburun yumuşak sesi gibi bunlara katılıyordu. Bir *livarot* da ezici bir tekrar gibi devreye girdi. Ve bütün bu senfoni

anasonlu *géromé*'nin verdiği tiz notanın kadansa geçmesiyle bir anlığına durdu.<sup>12</sup>

Bu yarı-özerk “senfoni” yaşlı kadınların zehirli dedikodusuna da karışmaya ve entrikalarını adeta bir orkestra gibi yönetmeye başlayacaktır, yeni ve şiddetlenmiş bir kakofonik kontrpuan halinde:

Orada ayakta selamlaşıp ayrılmak üzerelerken konserin finalinde peynirlerin kokusu daha da şiddetlenmiş gibiydi. Sanki hepsi birlikte kokmaya başlamışlardı, pis bir kakofoni içinde, sert peynirlerin, ağır Hollanda peynirinin ve gravyerin boğucu kokusundan *olivet*'nin keskin alkali tonuna kadar. *Cantal*, *chester* ve keçi peynirinden gelen fagot sesinin arasına *neufchatel*'lerin, *troyes*'ların ve *mont-d'ors*'un tiz sesi karışıyordu. Sonra kokular birden karmakarışık oldu ve *Port-Salut*, *limbourg*, *géromé*, *marolles*, *livarot* ve *pont-l'évêque*'in birleşmesiyle büyük bir koku patlaması meydana geldi. Koku yükseldi ve yayıldı, artık ayrı ayrı kokuların bir koleksiyonu değil, muazzam bir mide bulandırıcı ve nefes kesici karışımdı.<sup>13</sup>

Bu noktada Zola çok gereksiz biçimde şu cümleyi ekler: “Bununla birlikte insana öyle geliyordu ki, bu korkunç kokunun kaynağı Madam Lecoeur ile Matmazel Saget'nin çirkin sözleriydi.”

Ama burada asıl önemli olan, peynirlerin alegorik işlevinden çok, bütün aşırılıkları içinde anlamdan iyice özgürleşmeleridir; böylece, bedeninin sessizliklerinin bile bir rol oynadığı ayrı bir zamansallığa, kendilerine ait bir zamansallığa kavuşurlar. Böyle bir duyum saldırısının kendi özgül sesini çıkarması ve etkisini gerçekleştirmesi için bir tür sıfır dereceye ihtiyaç vardır, Deleuze'ün “kayıt yüzeyi” dediği türden bir şeye. Zola'da bu rolü çoğu zaman temizlik oynar:

Fakat öğle yemeğinde, Lisa'nın tatlılığıyla karşılaştı. Genç kadın, fazla üstünde durmadan, deniz ürünleri bölümündeki denetmenlik görevinden tekrar bahsetti, düşünmeye değer bir işti bu. Florent, önünde dolu tabağı, yemek odasının tertibine ve temizliğine hayran kalmış durumda, onu dinliyordu; yerdeki hasır, ayaklarının altında yumuşacaktı; pirinç avizenin panlıları, duvar kâğıdının ve açık meşe mobilyanın yu-

12. *Paris'in Karnı*, s. 261-62 (çeviride bir değişikliklikle).

13. Karşılaştırma için bkz. *Paris'in Karnı*, s. 264.

muşak sarı, onu dürüst, şerefli bir refaha (*bien-être*) takdirle bakmaya yöneliyor, bu da zihninde doğru ve yanlışın yerini karıştırıyordu.

Yine de bu, beklenmedik gelişme, duyumda da algının nihai bir “sıfır derecesi” olamayacağını hissettirir bize; bütün bu görünüşte saf veriler hâlâ şu ya da bu anlamın etkisi altındadır, başka bir deyişle bir ideolojik yananlamla (Barthes’ın ilk döneminde kullandığı sözcük) yüklüdür – burada da temizlik ve tertipliliğin içine *bien-être* nüfuz etmiştir, refah, iyi hayat, burjuva konforu ki Lisa’nın şahsında libidinal temsilini bulur. Bu noktada, kokuların ve görsel uyarımların, seslerin ve kumaşların, bütün o içerikle yüklü duyu verilerinin algılanmasını sağlayan bir yüzey olarak temizliğin kendisi de, alttan alta, bir burjuva değeri veya idealinin kayıt yüzeyi tarafından çelmelenmekte, ele geçirilmektedir. Bu süreci daha ilerde de göreceğiz; duygulanımın ideoloji egemenliğine girmesidir bu, duyumlara açık bedeninin bütün eğitim ve görgüsüyle burjuva ideolojisindeki beden tarafından ele geçirilmesi.

Bu duyuusal saldırıların çeşitlenmesi bunların zaman içinde nasıl sıralanacağı sorusunu da beraberinde getirir, çünkü gittikçe özerkleşen çeşitli duygulanımların olay örgüsüyle bağı da gevşemekte ve bu da yeni zamansal düzenleme biçimlerinin belirmesi anlamına gelmektedir. Octave’ın yeni moda sergisinde ziyaretçilerin karşılaştıkları o beyazlık vahalarının artık birbiriyle pek rekabet edemediğini öne sürmüştüm: müşterilerin hareketleri şimdi daha da genişletilmiş devasa alışveriş merkezi içinde onları bir beyazlık mihrabına eriştiren bir güzergâha uygun olarak düzenlenmiş olsa bile, bütün bunlar tek bir tema üzerine müzikal çeşitlemeler olarak çıkıyor duruşlarına. Ama bu dorukların simgeselleşmesine de izin verilmemelidir; beyazdaki anlam kalıntıları (masumiyet, bekâret, vb.) tam da yeni duyarlılığın tasfiye edeceği şeylerdir (Zola’nın belirgin cinsel çağrışımları da olan bir tüketim bağımlılığıyla ilgili kâhince görüştür bu).

Şu halde, duygulanım dediğimiz bu tuhaf ve cisimsiz öge üzerinde odaklanabilmek için, onu kendi taşıyıcılarından, bedensel ya da ruhsal desteklerinden ayrı tutmaya özen göstermeliyiz (bedende başka bir yığın duyuusal izlenim ya da algıdan biri haline gelir duy-

gulanım, ruhsal alanda ise sadece öznellesir). Zola'da asıl gerçekleşen şey, duygulanımın kendi kendisinin alegorisi haline gelmesi, kendi kopuk ve yüzergezer yapısını yine kendi içinde kaydetmesidir. Şu pasaja bakalım – Jean Macquart, aşırı unsurlar (anti-Komün propagandanın verdiği isimle “petrolcüler”<sup>14</sup>) tarafından ateşe verilmiş Komün Parisi’ni seyretmektedir:

Jean, içi kaygıyla dolmuş halde, yüzünü Paris'e çevirdi. Güzel bir Pazar gününün sonunda, aydınlık, berrak bir akşam saatinde, alçalmış güneş, ufkun bir ucundan öbürüne, bu devasa şehri kızıl bir ışıqla tutuşturmuştu. Uçsuz bucaksız bir deniz üzerinde kanlı bir güneş gibiydi (*on aurait dit*). Binlerce pencere camı sanki görünmez körüklerle harlanıyordu; çatılar, damlar, korlaşmış kömür yatakları gibi tutuşuyordu; sarı duvarları ve yüksek, pas renkli anıtları, akşam havasında titreşen, kıvranan alevler yalayıp geçiyordu. Son büyük infilak değil miydi bu, muazzam bir mor kıvılcım buketi halinde, bütün Paris'i bir adak ateşi gibi tutuşturan, kurumuş bir eski ormanın birdenbire bir alev burgacı halinde göğe fıskırması? Yangın devam ediyordu, kızıl kahve duman bulutları hâlâ yükseliyordu ve birbirine karışan insan seslerinin muazzam gürültüsü işitiliyordu, belki Lobau kışlarında kurşuna dizilenlerin son çığlıkları, belki de mutlu gezintilerinden sonra kafelerin önlerinde oturmuş, açık havada yemeklerini yiyen kadın ve çocukların neşeli kahkahaları. Harap olmuş evler ve binalardan, tükenmiş sokaklardan, bütün yıkıntı ve acıların içinden, hayat bir kez daha kıpırdanmaya başlıyordu – bu muhteşem günbatımının alevleri arasında Paris yangını da nihayet kendini tüketerek geçmekteydi.<sup>15</sup>

Bu türden bir pasajın katmanlarını dikkatle ayrıştırmalıyız. Balzac da yankılanır burada (“*on aurait dit*”: görseniz ... derdiniz), cevap beklemeyen sorularıyla bizi hep kendi sahnelerini geçmişin şu ya da bu büyük tablosuyla kıyaslamaya çağırın ve bunu hem takdirimizi kazanmak için hem de bir resmi edebi olarak sahnelemek adına yapan Balzac. Böyle yankılar Zola'da koca bir retoriğin ayrılmaz parçasıdır. Bir “şeyler retoriği” diyebiliriz buna (o ünlü “*leçon de choses*” [eşya dersleri] gibi): sanat eleştirmeni Michael Fried'in kınadığı o teatral etkiyi elde etmek üzere sistemli biçimde düzenlen-

14. Örneğin bkz. Paul Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, Paris: La Découverte, 2011.

15. Emile Zola, *La Débâcle*, Paris: Gallimard/La Pléiade, 1960-67, s. 911.

miştir. Özellikle burada, bu devasa savaş romanı *La Débâcle*'in (1892) son sayfalarında (ki Henry James'in gönülsüz hayranlığını kazanmıştır<sup>16</sup>) betimsel abartı aynı zamanda romanın sonunun da alegorisidir: bir bütün olarak anlatıyı (ve daha genel olarak Rougon-Macquart'ı) içten içe belirleyen bütün bir ateş tematiğinin nihai bir dorukta tekrar özetlenmesi. Bu Wagnerci *leitmotif* pratiği (Thomas Mann yapmıştır bu benzetmeyi) ve izlenimcilerin çeşitleme sistemi (Manet'nin her havada ve günün her saatinde resmettiği saman yığınları ve katedralleri), basmakalıp melodramatik zamansallıktan farklı, tekrara ve hatırlamaya dayalı bir zamansallığa yol açar. Bu arada, pasajın bir "dünya sonu" imgesi olarak simgesel değeri de, o sırada (1848) bir Bakuninci olan Wagner'in fevri çıkışlarından birinde karşılığını buluyordur: besteci, kızışmış bir ânında, Paris yakılıp kül edilmeden müzikte ya da herhangi bir alanda hiçbir şeyin değiştirilemeyeceğini ileri sürmüştür!<sup>17</sup> Ama semantik olarak bu kıyamet daha yerel ve tarihsel bir çöküşü ilan eder: İkinci İmparatorluk'un sonu. Ve bu düzlemde, ateşin çeşitli görünüşleri de bu gerçek holokosta ilişkin bir dizi uğursuz öngörü olarak belirir, 1867 Dünya Fuarı kutlamalarında olduğu gibi:

1867 Dünya Fuarı, 1 Nisan'da, şölen döneminin tam ortasında, muzaffer bir ihtişamla açıldı. İmparatorluğun büyük "mevsimi" başlıyordu,

16. Henry James, *Literary Criticism, Volume II: European Writers, Prefaces to the New York Edition*, New York: Library of America, 1984, s. 898: "Kitabın o sırada üzerimde bıraktığı etkiyi hatırlıyorum: şehvani bir teslimiyet. Yaz başlarıydı; eski bir İtalyan kasabasıydım; sıcak ağırdı; insanın tek yapabileceği, geniş ve loş bir odada, üstünde en hafif giysilerle uzanıp kendini bırakmaktı. Koşullar ve duygular, eriyip kaynaşarak, hatırlamaktan hoşlandığım ama zedelemekten de korktuğum bir anıda birleşiyor. Hayranlık içinde, [Zola'ya karşı] daha önceki bütün şerh ve itirazlarımı geri almaya hazırdım. Yazarın sisteminin ve en yüksek yeteneğinin bir uygulaması olarak, bunlarla yapılabilecek işlerin zafer âni olarak, böyle bir performans nasıl aşılabilirdi ki? Uzun, karmaşık, korkunç, acıklı muharebe, müfrezelerinin her çarpışmasıyla sahiplenilmiş ve ustaca işlenmiş, bütün bu gök gürültüsü ve dökülen kanların tek tek her nabzı bize iletilmişti; iki en zavallı ve önemsiz askeri birliğin faaliyetlerinden derin bir dehşet ve acıma ürperişiyse dolaysız bir vizyon ve temas elde edilmişti – kitabın bu kızışmış, sancılı merkezi tam bir 'yapımdı' (kelimemize geri dönersek) ve bize de ancak çenemizi kapamak düşerdi."

17. Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, c. IV, Cambridge: Cambridge University Press, 1947, s. 272.

Paris'i bütün dünya için bir misafirhane haline getirecek olan şaşaalı gala mevsimi. Flamalarla, şarkılar ve müzikle şenlenmiş bir misafirhane ki, her odası ziyafete oturmuş veya sevişen insanlarla doluydu. Gücünün doruğundaki bir rejim, dünyanın milletlerini, daha önce eşi benzeri görülmemiş muazzam bir cümbüşte toplamıştı. Yerkürenin dört bir yanından gelmiş imparatorlar, krallar ve prenslerden oluşmuş uzun bir yürüyüş kolu, bir fantezinin doruğu gibi tutuşmuş olan Tuileries'ye doğru ilerlemeye başlamıştı.<sup>18</sup>

Ama bütün bu düzlemler ışığın kendi görünmez maddeselliğinden ayırt edilmeli; ışık duygulanımın hem kayıt cihazı hem de alegorisidir burada, belli anlarda yoğunlaşıp koyulaşarak başlı başına bir nesne haline gelen ve kendine özgü bir görünürlük kazanan bir saydamlık. Los Angeles veya Kudüs'te günün belli saatlerinde tanık oluruz buna: binaların yüzeyleri, böyle anlarda, gözenekleri ve kırışıklarıyla bu yeni elementi yakalayan ve bir süre tutan örtüleri andırıyor, ya da çakılların ve oluşturdukları gölgelerin bir Dali resmindeki gibi güneş saatlerine benzediği o eğik düzlemleri.

Bu pasajda henüz işaret etmediğimiz nokta, ışığın maddeselliğinin bir katlanma ya da ikileşmeyle sağlanıyor olmasıdır: akşamüstü güneşinin berrak aydınlığının içinde yangının kendi ışığı da vardır; farklı bir ışıktır bu, ama hangisinin hangisini yansıttığını, vurguladığını ya da gizli özünü açığa çıkardığını söylemek kolay değildir. Aydınlık-karanlık karşıtlığından çok başkadır bu; farklılık özdeşliğin kendisi tarafından temsil edilmektedir. Soyut biçimi algılamalıyız burada, tan ağartısında hâlâ yanan bir mum alevi gibi: "Gün ağarmaya başlamıştı, fırtınayla tertemiz olmuş geniş, berrak gökyüzünde haz veren saflığıyla yayılıyordu aydınlık. Soluk pembe-maviliğini lekeleyen tek bir bulut yoktu. Nemli kırlarda başlamış neşeli bir uyanış pencerelerden içeri sızıyor, eriyen ve tükenen mumların ışığı da gittikçe güçlenen aydınlıkta soluklaşıyordu" (*Le Docteur Pascal*, 1893). Işık içinde ışık (ikisi de birbirinin gerçekliğini azaltıyor, tan ağartısı mum alevini kirli sarıya dönüştürürken alev de tan aydınlığını ıslak ve sağlıksız bir şey haline getiriyor) duygulanımın en derin sırlarından birini açığa çıkarır. Işığın bölünerek kendi kendini yansıtması (içsel bir pli, bir büzgüleşme), yarattığı ölçek ve

18. *Les Rugon Macquart*, c. V, s. 228.



farklılaşma etkisiyle, onu duygulanımın taşıyıcısı haline getirmektedir; şu var ki, müziktekenden farklı olarak, içsel ve yanlamasına bir bölünme ve ayrılmadır bu, şey'in kendi kendisiyle zıtlaşması ki onu hem bir şey olarak ortaya çıkarıyor hem de siliyordur. Kromatizmin ayak sürçmesinden çok, birliğin ve uyumun içindeki tuhaf, hızla belirip silinen bir kakışım: Baudelaire bu özelliği yakalamıştı, "Correspondances" şiirinde onu hâlâ armoni terimleriyle kuramlaştırmasına rağmen. Oysa pratiğinde uyguluyordu bunu: "oboalar gibi tatlı" cümlesinde bütün tat ekşi oboanın kendisindedir: "öyle leziz bir yeşil ki acıtıyor": haz acıdan kaynaklanıyordu.

Ama yoğunlukların temsilinin (bu temsiller aynı zamanda ifade veya dışavurumdur) burada betimlediğimiz katlanma ya da ikileşmeye ihtiyaç duymasının bir sebebi daha var: duygulanımın kendi fiziksel taşıyıcısından ayrılması. Çünkü fizyolojik deneyim ve tepkilerden ayırt edilmez olduğunda özerkliğini de yitirecek ve özneliği ya da bedenin fizyolojisini nihai bir temel ya da sebep olarak kabul eden birtakım açıklayıcı alışkanlık ve kalıplara geri dönecektir. Oysa burada zihin bazı ayna-imgesi alternatifleri arasında gidip gelmek zorunda kalıyordu: bunların hiçbiri kendi başına yeterli bir açıklama sunamamakta (mum alevi mi yoksa güneş mi, güneş mi yoksa yangın mı?) ve ortaya çıkan sonuç ikisini de aşmaktadır. Wagner'deki sihirli iksirler bu bağlamda iyi bir örnek olabilir: *Tristan*'ın I. Perdesindeki aşk iksiri, *Götterdämmerung*'daki unutkanlık iksiri; nitekim bu "gereçlerin" dramatik işlevi hakkında kısır tartışmalar hiç eksik olmamıştır: çok mu lazımdılar, etkili olduklarına sahidin inanıyor muyuz, yazar bunlara hiç başvurmasaydı daha mı iyi ederdi?

Kısaca, sahidin herhangi bir sonucun *sebebi* olmuşlar mıdır? Eğer Tristan ve İsolde'yi âşık eden iksirse, o zaman yapıtın bütün o aşk-ölüm *ethos*'u da bir yanılısamadan ibaret kalır; aynı şekilde, Siegfried'in Brünnhilde'yi unutması da sadece bir kurgu mekanizması olarak çıkar karşımıza, bir tür *deus ex machina* (Hızır gibi yetişen yardım). Eğer ünlü çift zaten birbirine âşıkta, o zaman da aşk iksiri fuzulileşir; Siegfried'e gelince, Carl Dahlhaus'un çok zekice gözleminde belirttiği gibi o zaten şimdiki zamanda yaşamaktadır ve herhangi bir şeyi hatırlaması pek mümkün değildir, kendi geçmişin-

de o kadar önemli bir ânı bile.<sup>19</sup> Öyleyse fiziksel iksir (ya da sebep) de aynı ölçüde gereksizdir, özellikle bu noktada artık bir önceki operanın (*Siegfried*) masal dünyasında olmadığı düşünülürse. Ama bu tartışmaları burada kuramlaştırmaya çalıştığımız duygulanımsal ikileşmenin örneği olarak almak da doğru olmaz: iksirin fiziksel varlığı, seyircinin bu gelişmeleri tümüyle öznel deneyimler olarak almasını, şu veya bu karakterin başına gelen ya da şu veya bu olumsal kimliğin psikolojik kaprislerine bağlı gelişmeler olarak görmesini imkânsızlaştırmaktadır. Öte yandan, *Tristan*'daki tutkunun son derece özerk gücü (ve *Siegfried*'i tekrar bir boş sayfa sürekli şimdi haline getiren o radikal masumluk) bu iki deneyimi de kendi maddi sebeplerinden ayırıştırırken, aynı zamanda özerkliklerinin temeli olan bir tür maddesellik de kazandırır onlara.

Ama Berkeley'den Bergson'a kadar idealistlerin ikna edici biçimde gösterdiği gibi, madde fikrinin kendisi de idealist bir kurmacadır (Deleuze'ün söyleyebileceği gibi, pek iyi bir kavram değil!); öyle ki, çeşitli duygulanım deneyimlerimiz (mesela yukarıdakiler) paradokslu bir biçimde, hem madde kavramının kendisinden hem de bedenden daha maddidir. Öyleyse, bu *chiasmus*'u\* biraz daha izlemek üzere, duygulanımın kendini kaydettiği bir başka kategoriye dönmek yararlı olabilir. Işık kadar görünmez olan ama Kant'ın algının içeriği değil de biçimsel önkoşulu (zaman gibi) olarak aldığı bu kategori uzamdır. Uzamın duygulanımsal yoğunlaşmalarını Zola'nın *Para*'sından tipik bir pasajda bulabiliriz; romancı, fakir düşmüş bir ana kızın acıklı arka bahçesini anlatmaktadır, bir aristokratik sülalenin son kalıntıları olan iki kadın, çevrenin gözünde alçalmamak için, etrafını kapattıkları arka bahçede kendi çamaşırlarını yıkıyor ve yemek artıklarıyla besleniyorlardı:

Her gün, yağmur yağmadığında, böyle ortaya çıkarlardı, biri önden öbürü arkadan basamakları inerler, tek kelime etmeden ortadaki çim tarhın çevresinde dönerlerdi. Küçük patikanın yanlarında sadece sarmaşık vardı, böyle bir yerde çiçek yetişemezdi, ya da belki fazla pahalı geliyordu

\* Batı retoriğinde, birbirini izleyen iki cümlede terimlerin yerinin ters çevrilmesi; önce a-b, sonra b'-a'. – ç.n.

19. Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, s. 98.

onlara. Çok zaman önce nice şöenlere tanık olmuş ve şimdi çevredeki burjuva evleri tarafından boğulmakta olan yüzyıllık ağaçların altında iki solgun kadının bu gezintisi ki herhalde basit bir sağlık yürüyüşüydü, melankolik bir keder yayıyordu etrafa, eski, ölmüş şeyler için bir yas töreni icra ediyorlarmış gibi.<sup>20</sup>

Fenomenoloji bize böyle betimlemeleri birer projeksiyon olarak değil de dünyada-varlığımızın anlatımları olarak okumayı öğretmiştir; ve dirimselcilik gibi daha eski ideolojiler de yaşamsal gücün bu somut kısıtlanma ve çarpılmasının belirtilerine en az Zola'nın kendisi kadar duyarlı olurlardı. Doğanın bir hapishaneye dönüştüğü iması da basit bir mecazi abartı değildir, nesne dünyasının kendisinde gerçekleşmektedir, bir kuyunun dibi gibi – sanki imgesel araçlarından yoksun kalmış bir metafor, açıklıktan kurumuş duyuların hemen kavrayabildiği. Bu bahçeyi Balzac'ın sefil salonuyla karşılaştırmak yine yararlı olabilir. Balzac'ta toplumsal anlam, bizim salonun özelliklerinde gördüğümüz anlamdır; oysa burada bahçe kendi sakinlerinin parasızlığına işaret etmez, tarihhöncelerine veya geliştirdikleri acınası taktiklere de: asıl işlevi, dünyanın fenomenolojik olarak anlamlı bir görünümünü sunmak ve bunun romanda incelenen başka eşzamanlı canlılık uzamlarıyla karşılaştırılmasını sağlamaktır: vira-neler, mezbelelik barınaklar, karanlık randevu evleri, sabahtan akşama kadar Borsa ve en çok da o gördüğümüz Dünya Fuarı festivalinde ışıklara bürünmüş koca Paris'in kendisi.

Fenomenolojik uzamların bu çeşitliliği, duygulanımın geçerken değinmemiz gereken bir başka yorumuna da işaret ediyor: melankolinin bütün duygulanımlar içinde özgün, tekil yeri. Çağdaş teorisinin büyük kısmının öne sürdüğü gibi duygulanımın asıl prototipi midir melankoli; ya da daha iyisi, duygulanım sadece melankolinin başka bir sözcükle ifade edilmesi midir? Bu genel temsil veya kayıt seçeneklerinin tartışılmasında, belli bir ulusal dilin özelliklerini de göz önünde bulundurmadan yanayım. Gerçekten de, Fransızcanın benzersiz “sokulganlık” ve sosyalliği, o dilin duygu terimlerine başka birçok dilde, mesela İngilizcede bulunmayan bir kolektif titreşim ve yankı gücü kazandırır. Jestler ve klişeler için de geçerlidir bu,

20. *Les Rougon-Macquart*, c. IV, Paris: Gallimard, 1960-67, s. 68-69.

ama burada sadece duygulanım üzerinde duracağım: “*triste*” (hüzünlü, gamlı, kederli) sözcüğünün İngilizcede sadece Milton ve T. S. Eliot’un “*sad*” (üzüntülü, kederli) sözcüğüyle hissettirebildikleri daha ağır müzikal ve fenomenolojik yananamları vardır. Fransızca sözcük bütün bir viranelik ve perişanlık manzarası açar ki, zaten Flaubert ve Baudelaire’in yapıtlarını kateden o manzara da melankolinin alegorisidir. Flaubert’in *Salammbô* adlı o büyük tarihsel kurgunun yazımı hakkında söylediklerini hatırlamak yeterlidir: “*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour resusciter Carthage*” (Kartaca’yı diriltmek için ne kadar kederli olmak gerektiğini pek az kişi kavrayabilir).<sup>21</sup>

Ama melankolojiyi böyle mutlaklaştırmadan önce, sadece yoğunluklar doktrinini değil (bu doktrin, göreceğimiz gibi, Zola’nın sözde-bilimsel teorilerinde belli bir ifade ve temellendirme buluyordur aslında), kromatik dizi fikrini de hatırlayıp tartışmaya katmak zorundayız, çünkü buna göre duygulanım da o semiyotik karşıtlıklar oyunundan muaf değildir. Duygulanımın her türlü ilişkiden bağımsız bir şey olduğu hissedilir, ama aynı zamanda o da kendi karşıtları tarafından tanımlanmaktadır: daha asil melankoli, kendi daha bayağı karşıtıyla (öfori, “şen şakrak” olma hali) belli belirsiz bir ilişki içindedir.

Ama bu dizilerin içeriği de elbette değişkendir; ve melankoli Flaubert’de, *Tristan*’da, Munch’ta, Gogol’de bir çeşit sabit olarak kalsa bile, karşıtı bütün bu örneklerde birbirinden çok farklıdır. Tıpkı Zola’da, beklenen bir orji heyecanının “*bonheur*”ün sakinliğine oranla çok daha az otantik kalması gibi.

Aslında duygulanımın belirli adlandırılmış duyguların (melankoli ve neşe gibi) ötesine geçen genelliği, Yeni Eleştirmenlerin edebi yapıtlara yönelttiği “duygu yanılıgısı” [cansız bir nesneye insani duygular atfedilmesi] kınamasına karşı da beklenmedik bir cevap oluşturur. Daha önce de söylemiştik, böyle bir teşhisin asıl hedefi,

21. Benjamin, bu cümleyi tarihsel yenilgi deneyimiyle ilgili ünlü bir pasajın da aktarır ve şöyle devam eder: “Historisist tarihçinin aslında kiminle duygudaş olduğunu sorarsak bu hüznün niteliği daha da açığa çıkar. Cevap belli: Galip gelenle! ... Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın” (“Tarih Kavramı Üzerine”, *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis, 2012, s. 42).

duygulanımdan çok, adlandırılmış duygulardır. Dolayısıyla şunu da öne sürebiliriz: Duygulanımın edebi temsili tam da bu eleştiriye bir karşılık olarak gelişir ve asıl işlevi de bu türden eski temsillerin zihinle beden arasında varsaydığı karşıtlığı gidermektir. Böyle temsiller büyük ölçüde Kartezyen bir düalizmi (Heidegger'in saldırı hedefi olarak aldığı bir düalizm) benimsemişlerdir ve çeşitli modernizmlerin aşmak istediği de bu düalizmdir. Zola'ya gizli ya da "rüşeym" halinde bir modernizm mi atfetmiş oluyoruz böylece? Böyle bir yaklaşım burada ana hatlarını çizmeye çalıştığımız gerçekçilik kuramını zor durumda bırakır ve bedeli de Zola'nın romanlarının öbür zamansal eksenini (*récit*, kronolojik zamansallık ve tahkiye) ihmal etmektir. O eksen üzerinde yeni bir fenomenolojik bilinç de belirlemektedir ve içinde geliştiği *récit* sistemiyle doğurgan bir gerilim halindedir.

Bu gerilimin açıklayıcı bir belirtisini anlatı yapısının indirgenmez muğlaklığında buluruz. Zola'da tahkiye, son derece çeşitlenmiş bir karakter kadrosuna geçmişin ve kalıtımın ölü ağırlığını yükler: soydan gelen arızalar, ahlak bozuklukları, saplantılar vb., *récit*'nin geçmiş-şimdi-gelecek sisteminin direngen varlığına delalet eden sayısız yara izi ve damgalanmayı andırır ve bu açıdan Sartre'in "geçmişçi" determinizme ilgili uyarılarını haklı çıkarır gibidir.

Ne var ki Zola'nın sözde-bilimi duygulanım kuramını hiç beklenmedik bir açıdan da doğrular. Daha önce de belirtmiştik, Zola'nın içinde yaşadığı rejimle ilgili eleştirel bir büyük roman dizisi planı, tam da o yazmaya başladığı anda rejimin çökmesiyle aniden tasdik edilmiş oluyordu. Darbeyle iş başına gelen ve Zola'nın ilk romanının konusunu oluşturacak olan bir diktatörlük birdenbire çökmüş ve böylece henüz yazımı başlamamış olan bir roman dizisine de kendi kapanış noktasını (bir tür "mutlu son") peşinen göstermişti. Zola'nın Rougon-Macquart dizisinin başlangıcını yayımladığı yıl, böylece o dizinin yirmi beş yıl kadar sonra yazılacak son romanının sahnesini de açmış oluyordu (aynı zamanda, sondan bir önceki romanda anlatılacak askeri yenilgiyle İkinci İmparatorluk'un en dramatik ânıydı). Şu halde tarih bütün bu projenin "gizli suç ortağı" olmanın ötesinde bir anlam kazanıyordu Zola'da; dizinin sonunun önceden bilinmesi, bütün epizotların da edebi anlamda "tarihsel"

olmasını sağlıyor, peşinen doğrulanmış bir teşhisin nesnesi kılıyordu onları.

Şüphesiz bütün dizi dirimselci bir belagatle, yaşam çağrılarıyla doludur; bunların en tizleştiği noktalar da *La Débâcle*'in sonunda Jean'ın Fransa'nın yeniden doğacağına ilişkin öngörüsüyle son romanda (*Le docteur Pascal*, 1893) isimsiz çocuğun doğumudur. Ama geleceğe yönelik bu çağrılar, anlatısal geçmiş kipiyle ve şimdi ebediyen sona ermiş bir dönemin toplumsal ve kişisel hastalıklarıyla tanımlanan bir zemin üzerinde sadece süsleme öğeleri olarak kalırlar. Bu zamansal çerçevenin gücü, Zola'nın Rougon-Macquart'dan sonraki roman projelerinin niçin zayıf kaldığını da açıklıyor olabilir: vaktiyle ezici ve kader duygusuyla yüklü olan bir Tarih'ten geriye kalan, sadece inançlı bir umut ve enerjik iyimserliktir.

Ama dizinin iki ayrı sonu olduğunu da görmeliyiz; siyasal sonun (çürümüş bir iktidar yapısının çökmesi) yanında bir son daha vardır. Çünkü kalıtım ve bozuk kan meseleleri hâlâ duruyordur, bedensel sağlıksızlıktan kaynaklanan yozlaşma ve saplantılar bir yere gitmemiştir. Toplum ve kalıtım hâlâ zihin-beden sorununun gölgesi altındadır ve Zola da bunların nedensel ilişkisine dair bir hipotez geliştirmesini sağlayacak bir beyin epifizi (pineal bez) çıkaramıyordur ortaya. Nitekim bu mutsuz ailenin içindeki siyasi karakterler, daha sakil bir özel alandaki akrabalarından çok daha enerjiktirler.

Dolayısıyla dizinin bu düzlemde de ikinci bir mutlu sona ihtiyacı vardır ve bu da son romanda Dr. Pascal'ın kötü kan sorununa bulduğu tıbbi çözümden gelecektir. Çünkü günün hastalıkları ve tedavilerinden daha çabuk modası geçen hiçbir şey yoktur, göz açıp kapayıncaya kadar birer hurafe haline gelirler. Zola'nın tıbbi spekülasyonu da bundan kaçınmamıştır (zaten o günün okurları için herhangi bir bilimsel gerçekliği var mıydı, o da belli değil). Aslında çok daha kadim ve inatçı bir batıl inanca, bir rahatsızlığın ancak kendi benzeri tarafından iyileştirilebileceği yolundaki sihirli formülle dayanıyor gibidir. Buna göre, kalp veya karaciğer hastalıklarından mustaripseniz eğer, bu organları yemeniz yararlı olacaktır. W. B. Yeats'in maymun salgı bezlerini mideye indirmesi bu tedavi inancının yakın zamanlardaki en şöhretli örneğidir sadece; kökleri en eski yamyamlık pratiklerinde yatıyor da olabilir. Ama modern deri-

altı iğne, hastalığın seyir kayıtları ve tablolarıyla birlikte, bu pratiğe daha teknik bir görünüm kazandırmaktadır (Dr. Pascal'ın titizlikle tutulmuş notları ve dosyaları bu romanda önemli bir rol oynar: Zola'nın kendi roman dizisiyle bir tür gölge rekabet içindedir bu kayıtlar; ve Pascal da daha önceki romanlarda gördüğümüz Cézannebenzeri arkadaş figürüne oranla romancı için daha temel bir yaratıcı alter-ego oluşturmaktadır).

Ama Pascal'ın büyük buluşuna gelmedik henüz. Kendisi de her çeşit fiziksel hastalıktan mustarip olan doktor (tescilli bir hipokondriak olan Zola, saplantılı bir tedavi arayışını da ekleyecektir bu rahatsızlıklara; ve bu arayışın kendisi de, Zola'nın anıtsal bir roman dizisi çıkarmaktaki azmini andırmaktadır, modernistlerin en imkânsız iddialarına denk bir azim) kendine iğne yapmaya başlamıştır, ama tam bu noktada bir kaza sonucu gerçek de ortaya çıkar. Hastayı rahatlatan şey, enjeksiyonun kendisidir, içindeki ilaçlar değil: “basit bir mekanik sonuç” der Pascal, tevazuyla: “Yakın zamanda olağüstü bir sonuçla afalladım, saf su enjeksiyonları da aynı ölçüde etkili olmaktaydı... Enjekte edilen sıvının mahiyeti önemsizdi, sadece mekanik bir edim söz konusuydu.”<sup>22</sup> Pascal'ın vardığı sonuç şudur: iğnenin etkisi herhangi bir tekil organa ne yaptığıyla değil, bütün organların ortak dengesini sağlamasıyla ilgilidir, organizma içindeki ilişkilerin tamamını restore etmesiyle ilgili. Henri Mitterand'ın Pléiade edisyonunda romana eklediği bir notta, Zola/Pascal'ın bu buluşu ödünç aldığı tıbbi otoritenin (Dr. Chéron diye bir zat) ilgili cümlelerini de buluyoruz: “Bütün derialtı enjeksiyonlar, zerk edilen sıvı ne olursa olsun, aynı etkiyi elde ederler... Fark sadece alınan tepkinin yoğunluk derecesiyle ilgilidir” (V, 1654).

Bu bağlamda “yoğunluk” sözcüğüne rastlamak ilginç ve açıklayıcı oluyor, çünkü Pascal'ın buluşunun aslında tam da bizim burada geliştirmeye çalıştığımız duygulanımsal anlatı kuramının bir alegorisi olduğuna ve Zola'nın dizisinin de sonunda kendi temsil yöntemlerinin öz-göndergesel bir bilincine ulaştığına dair sezgimizi doğrulamaktadır. Şöyle düşünün bunu: Chéron/Pascal'ın buluşu, biçimin içeriği aşmasıdır. Şimdiye kadar, her kötü talih, her mutsuz yazgı,

22. *Les Rougon-Macquart*, c. V, s. 1084, 1177.

bir hasta organın eşdeğeri idi ve bu organlar da kendi maddelerinden, başka organlarınkinden farklı olan kendi tözlerinden yapılmış sıvıların zerk edilmesiyle tedavi oluyorlardı. Bir dizi hastalığa bir dizi organ denk düşüyor gibiydi, tıpkı Zola'nın açtığı o engin toplumsal sahnede yazgıların çeşitliliğini belgelediğine inanması gibi: her yazgının kendine özgü, eşsiz bir içeriği vardı. Ama bu tözcü düşüncedir, ilişkisel bir kavram değil. Çünkü bütün bu insan yazgıları nasıl kalıtım yüzünden tek bir aile içinde birbirine bağlanıyorsa, sundukları çeşitlilik de sadece görünüştür: aslında hepsi birdir, ister saplantıyı andırınsınlar, isterse nevrozu, psikoza, marazi hırsı, erotomaniyi ya da iktidar tutkusunu, vb.

Onları birbirinden ayıran tözleri değil, yoğunluk dereceleridir: böylece şu veya bu adlandırılmış duyguya değil, duygulanımın tümüyle biçimsel hareketine tekabül ederler. Çeşitli *récit*'lerin benzersiz bireysel yazgıları gibi görünen şey, şimdi yükselen ve alçalan vücut sıcaklıklarının soyut grafiklerine dönüşmüştür. Ve Zola'nın anlatıları da, bir kez *récit*'leri duygulanımın enerji alanına düşerek onun dinamiklerine teslim olduğunda insanların ve yazgılarının neye benzediğini gösteriyordur: bu enerji alanında, iki güç, iki zamansallık, son bir an için, güçleri ve etkileri bakımından aşağı yukarı birbirine denk durumdadır.

Öyleyse burada duygulanımın temsilinin öz-göndergeselliğine tanık oluyoruz: biçim kendi içeriği haline gelmekte ve Zola'nın bilimsel bir "gereç motivasyonu" çabası da aslında kendi temsilinin biçimsel bir açıklamasına dönüşmektedir. Yoğunluk doktrinini böylece bu roman pratiği için bir estetik ideoloji haline gelir; bu pratik, bugünden bakıldığında, insanbiçimli karakterlerin anlatımından çok, farklı fenomenolojik uzamların devasa bir koleksiyonuna benziyordur. Bu arada, Zola'nın insanları da, eski anlamıyla karakter olarak tanımlanmalarına rağmen, öncelikle birer beden olarak var olmaya başlarlar. Onun romanları, odadan odaya, *Meyhane*'nin pis kokulu karanlığı ve *Germinal*'in yeraltı kâbusundan en bayağı İkinci İmparatorluk salonlarının rokoko aşırılıklarına kadar, bu fenomenolojik uzamlar boyunca devinen ve yolları kesişen bedenlerin devasa bir birikimidir: bazısı enerjile dolu, bazısı felç olmuş ya da çürüme sürecindeki bedenler, gittikçe çoğalan yeni binalarla ve es-



kilerin harabeleriyle tıklım tıklım dolmuş manzaralar, zehirli bir genişlemenin dinamiğine yakalanmış Tarih'in ve tarihlerin fenomenolojisi. Öyleyse duygulanım burada büyük gerçekçi projeyi tam tehlikeye attığı anda pekiştiren bir semptomaloji haline gelmiştir.

Yine de duygulanımın bütün bir tahkiye aygıtını ele geçirip kolonileştirmesinin yollarından sadece biridir bu. Birden fazla gerçekçilik olduğu gibi, duygulanım olgusunun ve değiştiğimiz iki farklı zamansallık arasındaki gerilimin de farklı özellikleri ve potansiyelleri vardır. İzleyen bölümlerde bunlardan bazılarını göreceğiz. İlkın, Zola'nın inatçı azminden çok farklı bir duygulanım zamansallığına bakacağız (bazıları, Zola'dakinin duygulanımdan çok, *Stimmung* [ruh hali, "mood"] olduğunu da düşünebilir): Lev Tolstoy'un değişken tahkiesini kastediyorum.

## V.

### Tolstoy, ya da Dikkat Dağınıklığı

TOLSTOY'DA, yapıtı biçimlendiren, benzersiz bir duygulanım pratiği buluruz; artık klişeleşmiş biçimde ona yakıştırılan özelliklerin (karakterlerin sayısı ve çeşitliliği, tahkiyenin “doğal” görünen ritmi, vb.) birçoğunun kaynağı da bu pratiktir. Ne var ki bunu psikoloji başlığı altında tartışmak ve Tolstoy'un anlattığı karakterlerin psikolojik durumları ve tepkilerine ilişkin sezgisinin ne kadar keskin ve incelikli olduğuna dair sonu gelmez bir hayranlık beyanına girişmek artık bana çok yararlı gelmiyor – özellikle duygulanımla ilgili çağdaş araştırmalar sonucunda, Aristoteles'le yaşıt bu psikoloji disiplini örgütleyen birçok standart kategori ve kavramın geçersizleştiğini düşünürsek. Nitekim duygulanıma yönelik teorik ilgiyi hazırlayan etken de yapısalcılık ve postyapısalcılıkta “öznenin ölümü” olmuştur, başka bir deyişle kişisel kimlik ve merkezileşmiş bilinç kavramlarının sorunlaşması. Aşağıda, bu iki olgunun –kimlik ve bilinç– radikal kopuşuna dayandıracığım tartışmamı: bireysel tarihi ve zamansal kronolojiyi özelleştiren, görece nesnel bir toplumsal işaretlenme olarak kimlik; belki artık öznellik terimleriyle bile tarif edilemeyecek gayrişahsi bir alan olarak bilinç. Ama bunları Tolstoy'un yapıtını şekillendirirken daha iyi tartışabileceğiz.

Edebiyat tarihçileri *Savaş ve Barış*'ı “ev ve aile hayatıyla” siyasal olan arasındaki bir karşıtlık açısından ele alırlar. Bu karşıtlığın o dönemde Slavofillerle Batılaşmacılar arasındaki tartışmalarla daha derin bir ilişkisi vardır, ama yine de bir ölçüde yanıltıcıdır, çünkü Slavofillerin kendi duruşları da siyasaldır; üstelik ideolojik duruşlarının estetik tavırlara aktarılması ve temsil sorunlarına dönüştürülmesi bahsinde fazla basit, kolaycı bir yaklaşımdır. Öte yandan, ideolojik olanla estetik olan arasındaki bu ayrımın konuyu berraklaştırması da mümkün: çünkü Tolstoy'un siyasal olana muhalifliği aslında bugün bizim sol aydınlar diye niteleyeceğimiz bir topluluğa duydu-

ğu nefretten oluşmaktadır: “liberaller”dir bunlar, broşürleri ve bildirileriyle, polemikleri ve özellikle edebiyatı bir siyasal kanaat oluşturmak için kullanmalarıyla Tolstoy’un öfkesini çekmektedirler. Bu bağlamda ilk akla gelen ad Çernişevski’dir, Tolstoy’un (ve ondan sonra da Nabokov’un) katlanılmaz bulduğu bütün siyasal şeylerin estetik cisimlenmesi.

Bizim kendi anti-politik çağdaşlarımızın birçoğunda da görebildiğimiz bir tavidir bu (bu yüzden, onlara gerici değil, estet demeliyiz). Ama söylemek istediğim şu: siyasal edebiyata ve siyasal bir estetiğe karşı kızgınlığı, ideolojik karşıtlık düzleminde onu zorunlu olarak Slavofillik kampına yerleştirmez. (Nitekim, daha sonraki yıllarda, anti-politik olduğu kadar, şiddetle anti-estetik de olan bir tavra kayacaktır.) Şu halde Tolstoy’un anti-liberalizmiyle uğraşırken ihtiyatlı olmamız gerekiyor; aradan geçen bir yüzyıl, anti-liberalizmin muhafazakâr olabildiği kadar radikal olabildiğini de göstermiştir – ve kapitalizmin inşası açısından baktığımızda, şunu da söyleyebiliriz: muarızlarının çoğu zaman gerici olması, liberallerin kendilerini otomatik olarak ilerici kılmıyordur. Ve Boris Eikhenbaum da zaten tartışmanın terimlerini kaydırmamamızı ve Tolstoy’un duruşuna anti-tarihsel dememiz gerektiğini belirtmiştir.<sup>1</sup> Bu da bana bütün zamanların en büyük tarihsel romanı olarak nitelenmiş bir yapıta yaklaşmak için daha iyi bir yol olarak görünüyor. Bu arada, Dostoyevski’nin Tolstoy’un yapıtlarını “toprak sahibinin edebiyatı” olarak nitelemesini hatırlamak da gerekir; ve tabii, Lenin’in Tolstoy’u köylülükle özdeşleştirmesini de – tartışmanın milliyetçilikten sınıfa kaydırılması bakımından önemli belirlemelerdir bunlar.<sup>2</sup>

1. Boris Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties*, çev. Duffield White, Ann Arbor: Ardis, 1982, s. 135: “Tarihsel roman, tam da anti-tarihsel olma niyetiyle seçilmiştir.” Eikhenbaum’un buna eşlik eden Tolstoy kitapları da, *The Young Tolstoy* (Ardis, 1972) ve *Tolstoy in the Seventies* (Ardis, 1982), aynı ölçüde değerlidir ve Tolstoy üzerine en iyi edebi ve biyografik incelemeler arasında yer alır. Ben, *Savaş ve Barış*’ın tarihsel roman geleneği içindeki yerini, aşağıda, “Günümüzde Tarihsel Roman” bölümünde tartışıyorum.

2. V. I. Lenin, “Leo Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution”, *Collected Works*, c. XV, Moskova: Progress Publishers, 1973. Ayrıca Pierre Macherey’nin *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero, 1966) kitabında Lenin’in bu yazısıyla ilgili tartışmasına da bakılmalı.

Ama şimdi bu genel sorulardan bir adım geriye çekilerek Tolstoy'da duygulanıma ve bunun ürettiği anlatı dokusuna daha yakından bakmamız gerekiyor. Bu bağlamda, *Savaş ve Barış*'ın 2. Bölümünün 9. Kısımında bir epizoda bakmak yararlı olabilir.<sup>3</sup> 1807 savaşının bir ânında, Prens Andrey, Kutuzov'un Mortier'ye karşı kazandığı zaferi haber vermeye Avusturya sarayına gitmektedir. Şüphesiz, Napolyon'un ordusunun asıl kısmından ayrılmış bir tümene karşı alınmış, görece küçük bir zaferdir bu; yine de Avusturyalıların Ulm'da yaşadığı ağır yenilgiden sonra, bu minör Rus zaferi kulakları okşuyordur.

Prens Andrey, Brünn'e doğru yol alırken coşkudan uçuyordur ("heyecan içinde, ama yorgunluk duymadan"); bunda, haberci olarak kendisinin seçilmesinin bir terfiyle sonuçlanacağı umudunun payı da az değildir. Ama bunu başka insanlardan göreceği kabulle ilgili bir fantezi içinde düşünmektedir ("arada bir, zafer haberini verdiği vakit nasıl bir etki yapacağını sevinçle hayalinde canlandırıyor... Beklediği mutluluğun eşğine gelmiş bir insanın duyguları içindeydi"). İşte bu iki şey –ödül ile "toplum"a ve tepkilerine önem vermek– Tolstoy'da her zaman uğursuz işaretlerdir.

Tolstoy'da bir tür ahlakçı psikoloji sistemini saptadığımızda henüz duygulanım düzeyine ulaşmış olmuyoruz; bu sistem de bir ideolojidir ve karakterlerinin duygularını değerlendirmeye ve dinamiklerini açıklamaya hizmet eder. Elbette bu ideolojide Tolstoy'un toplumla, ama esas olarak da "uygar" toplumla ilgili Rousseau'cu inançlarına da temas etmiş oluyoruz: "*le monde*" (dünya), kabul salonları, dedikodu, görgü, aldatıcı nezaket ve adabı muaşeret, ün, kısaca Rousseau'nun kendisinin de Paris'le ve "ilerlemeyle" ilişkilendirdiği her şey. Ya bunun karşısında tam olarak ne yer alıyordur? Doğallık, daha derin benlik, sahici duygu; ve topluma karşı da aile, başka bir deyişle geniş aile veya klan, başka bir deyişle "domestiklik" ideolojisi, derebeylerinin ve toprak sahiplerinin edebiyatına çok uygun bir ideoloji (işte bu, Rousseau'nun sancılı yalnızlığından çok farklıdır).

3. Burada, romanın Leyla Soykut tarafından yapılmış tercümesini esas alıyorum (İstanbul: Cem, 1972). İlgili kısım, 1. ciltte, 321-27. sayfalardadır. – Ç.n.

Yine de şu çıkış noktamıza bağlı kalmalıyız: Tolstoy'un bu psikolojik sistemi, insan doğası hakkında bu "dünya görüşü" bir ideolojidir, ideolojik bir kurgu ve düpedüz insan doğasının ya da Tolstoy'un kendi psikolojik yapısının bir ifadesi olarak görülemez. Metnin bu düzlemi, Tolstoy'un Prens Andrey'in duygularıyla ilgili açıklaması, sınıfsal bir üstbelirlenim içerir (aynı zamanda kuşak farklılıklarıyla, tarihle, toplumsal değişimle, entelektüel moda ve tartışmayla da belirlenmiştir) ve nihai düzlem olarak görülemez – kendisinin de açıklanması gerekir.

Ama hiç şüphesiz Tolstoy'un niçin Prens Andrey'in sevincini şu yüklü sözcüklerle anlattığını açıklar: "Nicedir beklediği mutluluğun eşliğine gelmiş bir insanın duyguları içindeydi." Metin, Andrey'in "mutlu" olduğunu söylemekten belirgin biçimde kaçınmaktadır. Bu sözcüğün Tolstoy için taşıdığı özel anlamı ve romandaki semptomatik değerini belirlemek durumundayız. Boris Eikhenbaum'dan uzunca bir alıntı yapacağım:

Tolstoy'da anahtar sözcük "mutluluktur". 3 Mart 1863'te günlüğünde şöyle yazıyor: "Kim mutluyorsa haklıdır!" Şu da *Don Kazakları*'nin son taslağında Olenin'in arkadaşına yazdığı mektuptan bir bölüm: "Amacım mı? Mutluyum, amacım budur. Kim mutluyorsa haklıdır!.. İyiyim ve haklıyım çünkü mutluluk kesinlikle aşikârdır. Mutlu bir insan bunu iki kere iki dört ederden daha kesin biçimde bilir." Bu aforizmaları sadece birer soyutlama olarak almak yanlış olur: Tolstoy bunları kendi zamanına karşı, o zamanın sloganlarına karşı yöneltiyordu. Tolstoy'un ağzından çıktığında "mutluluk" özel bir anlam edinir: "doğal" insan hakkının bütün öbür "medeni" hak ve yükümlülüklerle karşıtlığı, duygunun zihne ve doğanın da uygarlığa karşıtlığı. Yine 1863 yılına ait bir günlük notunda şunları okuyoruz: "İnsanlar ne yaparlarsa kendi doğalarının taleplerine uygun olarak yaparlar. Zihin sadece her eyleme hayali bir sebep icat eder; belli bir insan için bunun adı kanaat ya da inançtır, tarihte kolektif olarak hareket eden halk için de *idea*'dır. İşte bu en eski ve zararlı yanılgılardan biridir." Tolstoy'un "kanaatlere" ve fikirlere, başka bir deyişle yeni Rus entelijansiyasına, bütün bir 60'lı yıllar hareketine duyduğu köklü düşmanlığın bir formülasyonudur bu.<sup>4</sup>

4. Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties*, s. 195.

Mutluluk bir andır Tolstoy'da ve bu anlamda zorunluluk olarak bir olay; bir şekilde zamanın dışında olduğunu da söyleyebiliriz, ama matematik doğrular gibi zamansal-olmayan hallerin biz zamansal varlıklara görüldüğü gibi "ebedi" de değildir. Dışında olduğu şey, zamansal sürekliliktir, geçmiş-şimdi-gelecek. Bu açıdan, içinde yer aldığı zamansal şimdi (burada hep Tolstoy'un sisteminde söz ettiğimizi unutmayalım) kronolojik yapıdan koparılması mümkün olmayan bu kullandığımız "şimdi" teriminden farklı bir sözcük gerektirir. Ama böyle bir sözcük yoktur; ve eksikliği de bir yandan temsil meselesine yeni çözümlerin geliştirileceği bir alan açarken, bir yandan da birbiriyle hiç ilişkisi olmayan iki eşesli sözcüğü ayırt etme mecburiyetine mahkûm eder teorik sunumu. (Bu iki "şimdi" türünün varoluşsal sorunlara yol açacağını söylemek bile gereksiz. Ama sorun daha da büyüktür.)

Tolstoy'a özgü bir şimdi olarak "mutluluk" hayatla ve dünyayla bir barışmayı belirtir – varlıkla, tanımla gereği geçici olan, ya da Heidegger'in söylediği gibi görüldüğü anda çekilen ve silinen varlıkla bir barışmayı. Önkoşulları vardır, ama kasıtlı olarak üretilemez, herhangi bir eylem ya da projenin hedefi ya da amacı olamaz; sadece, Andrey gibi "nicedir beklenen bir mutluluğun eşğine gelmiş bir insanın duygularını" hissetmek, başka bir deyişle onu dışarıdan ya da gelecekte hayal etmek ve aynı zamanda onun yerine başka tatmin çeşitlerini geçirmek söz konusu olabilir.

Tolstoy'da "mutluluğun" çok özel ve merkezi konumunu saptamanın bir yolu, başka dillerde bu hali anlatmaya yarayan sözcüklerle bir karşılaştırmaya gitmektir (Fransızcada *bonheur* çok daha özgül bir fizyolojik durumdur, İngilizce *happiness* bir burjuva rahatlık hissiyle sulandırılmıştır, vb.); ama benzer metinlerdeki işlevsel değeriyle de bir karşılaştırma yapılabilir. Mesela bu ve başka açılardan Tolstoy'a çok yakın olan Stendhal'e bakalım: Tolstoy'un o mutluluk engelleri (hırs, aşırı gurur ve caka, toplum, başka insanların görüşü) Stendhal'de de benzer bir kendiliğindenliği zedeler ve sahteleştirir ("*la pensée du privilège avait desséchée cette plante toujours si la*

5. "Ayrıcalık düşüncesi her zaman çok hassas olan, 'mutluluk' dediğimiz şu bitkiyi kurutmuştu." *La Chartreuse de Parme*, Paris: Cluny, 1950, s. 165.

*delicate qu'on nomme le bonheur*"<sup>5</sup>); ama Stendhal'de daha derin sahici benliğin Tolstoycu olduğunu söyleyemeyiz, aşk ve özlemle fazla doludur çünkü. (Julien veya Fabrizio gibi tek bir başkişiyeye odaklanan bir çerçevenin böyle ruhsal süreçleri tek bir içerikle ve dolayısıyla tek bir yorumla sınırlayacağını da buna ekleyebiliriz. Eikhenbaum'un belirttiği gibi, "kendini daha en başta merkezi bir kişiliğin getireceği sınırlamalardan kurtarmak"<sup>6</sup> ve böylece bazılarının "kitlesel paralelizm" dediği ve bizim de "paralel kurgu" (*cross-cutting*) diyebileceğimiz bir düzleme ulaşmak, bu süreçlerin çeşitlendirilmesini mümkün kılıyor ve bunun da ötesinde sürecin kendisini gayrişahsileştiriyordu. Böylece Tolstoy "bakış açısının" istibdatını da bir kenara atabiliyordu, yoksa bu teknik James'in iddia ettiği gibi Tolstoy'un fazla ilkel olduğu için erişemediği bir şey değildi.<sup>7</sup>)

Proust'ta da yabancılaşma ve kısırlığın başlıca etkenlerinden biridir istenç; ama yabancılaştırdığı şey (yaratıcılık) değiştiğimiz iki yazardan da farklı terimlerle betimlenir. Çıkarın veya pratik amacın askıya alınmasını öngören Kant estetiği de bununla ilişkilidir belki (Lukács'ın gösterdiği gibi, yabancılaşmanın toplumsal ve siyasal aşılması alanında en etkili olmuş modeller de bu estetikte çoktan öngörülmüştür<sup>8</sup>); ama Tolstoy'u ne kadar doğru ve ilginç olursa olsun bu perspektiften görmek, onun etik-psikolojik göndergesini özünde saf düşünsel ve estetik bir düzleme oturtmak olur – oysa Tolstoy onu tam da bu türden dünyevi yargı ve sistemlerden bir kaçış olarak temsil etmiştir.

Bu yüzden Tolstoy'daki böyle önemli mutluluk anlarını bir duygulanım olarak düşünmek daha doğru olur. Tolstoy temel duygulanım olarak kurguluyordur onu, ideolojik olarak da imtiyazlı bir yeri vardır düşüncesinde. Ama biz Rus Biçimcilerinin perspektifinden bakarak, bir kompozisyon ögesi olarak kavrayacağız bu duygulanı-

6. Eikhenbaum, *The Young Tolstoy*, s. 84.

7. James'in büyük Rus romanlarını (ve başkalarını) "geniş, gevşek, torba gibi canavarlar" diye nitelemesinin temel sebebi de herhalde budur: Henry James, "Art of the Novel", *Literary Criticism, Volume II: European Writers; Prefaces to the New York Edition*, New York: Library of America, 1984, s. 84.

8. Bkz. Lukács, "Zur Aesthetik Schillers", *Probleme der Aesthetik*, Berlin: Lucferhand, 1969.

mı. Eikhenbaum da Tolstoy'un çağdaşı olan Rus eleştirmenler gibi *Savaş ve Barış*'ın epizodik yapısını vurgulamıştır: duygulanıma yöneltilen dikkat, görünüşte tahkiye edilen eylemleri tahkiyenin ve kronolojinin dışına itiyordur. Bu şüphesiz bizim de burada kurcaladığımız yapıdır: olay örgüsüyle sahne arasında, kronolojik süreklilik ile ebedi duygulanımsal şimdi arasında bir gerilim ki, çeşitli büyük gerçekçilerde çok farklı oranlarda belirlemekle birlikte yine de gerçekçiliğin ortaya çıktığı ve sürdüğü uzamı da tanımlamaktadır – ta ki karşıt güçlerden biri nihayet öbürüne ağır bassın ve gerçekçiliğin çözülme ve çöküşünü kesinleştirsin.

Prens Andrey'e dönelim. Brünn'e yaklaşırken yolda bazı yaralı askerlere cömert davranır ("cüzdanını çıkardı, ere üç altın verdi"), muharebenin ayrıntılarını hatırlar, sarayda ona sorabilecekleri soruları zihninden geçirir (324-25). Ama "Andrey'in duyduğu sevinç, savunma bakanının oda kapısına yaklaştığı sırada epeyce azalmıştır," bunun sebebi yaverin aşırı kibar, resmi tutumudur. Nöbetçi yaver ona beklemesini söylediği için "kendisini hakarete uğramış" hissetmektedir: "Her şeyin bir çaresini bulan zekâsı, ona hemen hem yaverden hem de bakandan nefret etmesini haklı gösterecek bir bakış açısı buluverdi." Bakan onu "birbiri ardına birçok ziyaretçi ve maruzatçı kabul etmeğe alışmış bir adamın" sahte nezaketiyle karşılar, sadece Avusturyalı General Schmidt'in ölüm haberiyle sarsılır. Bölüm şöyle sona erer: "Prens Andrey, saraydan çıktığı vakit zafeirin içinde uyandırdığı bütün ilgi ve mutluluğun söndüğünü hissetti; bu duyguları sanki savunma bakanı ile nazik yaverin kayıtsız ellerinde bırakmıştı." Basbayağı Lacancı bir sonuç: bu duygulanım artık ötekine teslim edildiğine göre, benim onu hissetmeme gerek kalmamıştır.

Prens Andrey'in Avusturyalıların bir Rus zaferinden çok Ulm'daki Avusturya yenilgisiyle ilgili olduklarına dair şüphesini doğrulayan bu bölümün, Andrey'i Brünn'deki karargâha taşımanın dışında, olay örgüsü içinde pek önemli bir yeri yoktur. Prens Andrey'e pek bir şey olmaz; alingan, huysuz karakterini daha önceki bölümlerde zaten görmüştük, buna yeni bir şey eklenmez; burada olup biten tek şey, bir duygulanımlar resmigeçididir, aslında bütün bu bölüm bu duygulanımların bir hararet grafiği ya da müzikal partiyonu



gibidir. Bu ruh halleri dizisi, Andrey'in karakterinin betimlenmesine de fazla bir şey eklemeyiz, sadece kafasının birtakım hayaller ve gündüz düşleriyle dolu oluşuna bir parça şaşırabiliriz (dışarıdan bakıldığında, çok daha ağırbaşlı ve vakur bir şahsiyet olarak görünüyordu). Ama uzun vadede Tolstoy'un zaten bütün karakterleri şu veya bu şekilde ötekinin "sirayetine" maruz kalmıştır ve belli bir iç dünya herhangi bir kişiyi ötekinden ayırt edemiyor, psikolojik bir özellik veya bireyleşme ilkesi haline gelemiyordur. Bu duygulanımlar dizisini bir arada tutan (gerekçesini ve mahfazasını oluşturan) şey, karakterin adı ve eylem ya da kronolojik süreklilik içindeki yeridir.

Andrey'in tepkilerini herhangi bir normal psikolojik şablona indirirsek (mesela, gördüğü bürokratik kabulden ötürü hayal kırıklığı, ya da fantezisi fazla hızlı çalıştığı için şevk ve heyecanının erken tükenmesi) burada biçimin işleyişini gözden kaçırmış oluruz. Tolstoy'un kendine özgü duyarlılığını belirleyen şey, bu ruh hallerinin içeriği değil, hızla birbirlerinin yerini alırlandır.\*

Burada önemli olan, duygulanımların değişkenliğidir ve bu da çeşitli hallerin okunurluğunu sağlayan bir kayıt mekanizması gerektirir. Çünkü bu haller ancak sürekli bir değişme ve çeşitlenme içinde okunurluk kazanırlar: tek bir duygulanım tonu, tıpkı tek bir nota gibi, uzun vadede kendi zemininden ayırt edilmez ve algılanmaz olur; ya da giderek patolojik bir boyut kazanır ki, bunun kendi ayrı sebebi olması gerekir. Ama söz konusu bölümün gösterdiği şey, sevinçten düşmanlığa, sempatiden cömertliğe ve sonra hemen kuşkuya ve sonunda hayal kırıklığı ve kayıtsızlığa doğru hiç durmayan bir farklılaşmadır: Tolstoy'da hiçbir tahkiye ânı yoktur ki kendi duygulanım boyutundan yoksun olsun, o kadar ki bu hareket ve çeşitlenmelerin asıl anlatıyı oluşturduğu bile söylenebilir. Bu bölüm, dışsal olayların ya da olay örgüsündeki gelişmelerin değil, tamamen duygulanımların hikâyesidir; ve karakterler ne kadar canlı olursa olsun, duygulanımların kendi yoğunlukları bu kişilere gayri şahsi bir varoluş kazandırır – eskiden gerçekçiliğin başkışileri olan bireysel öznelde görülmeyen bir niteliktir bu.

\* "...duyduğu sevinç savunma bakanının çalışma odasının kapısına yaklaşıp keneyi azalmıştı. Kendisini hakarete uğramış hissediyordu. Bu duygu, aynı anda, fark edilmez biçimde, hiçbir nedene dayanmayan bir nefrete çevrildi." – ç.n.

İşte bu oynaklık ve değişkenliği, bu hassaslık kapasitesini (kızmaya veya tedirgin olma anlamında), bu apansız bastıran can sıkıntılarını, gelgeç şevk ve saplantıları, coşku ve ilgi azalmalarını, işte bütün bunları Tolstoy'un kendisi de "bilinç akışı" olarak nitelemiştir (modernizmin monologlarından çok, böyle duygulanım hareketleri için kullanılması daha doğru olur bu terimin – öte yandan o içsel monologları da resmi modernistlerden önce zaten yine Tolstoy başlatmıştır). Bunu söylemek, eski tarz biyografik eleştiriye dönmek olarak görülmemelidir; çünkü "değişkenlik" teşhisini doğrulayan günlükler ve tanıklıklar da edebi metinlere eklenmesi gereken başka bir metin takımı oluşturur. Ne olursa olsun, kanıt boldur, özellikle Tolstoy'un o bitmek bilmez içebakışları, kendi kendini sorgulamaları sayesinde – ki bunları tetikleyen de zaten bu kendi oynak mizacı karşısında kapıldığı şaşkınlıktır (bunun basit bir karakter özelliğinden biraz daha önemli bir şey olduğunu düşünmekteydi).

Bu noktada, aynı oynaklığın daha güçlü, "modernist" bir biçimi olarak Mahler'in müziğiyle bir kıyaslama yararlı olabilir. Orada ilk bakışta, heyecan ya da duygusal çalkanmayla bu heyecanın yatışması, sakinleşmesi arasında basit bir karşıtlık var gibidir. Ama yatışmanın kendisi de çalkanmanın alabileceği farklı biçimlere bağlı olacaktır: asil ve kahramanca mıydı o heyecan, nevrotik miydi, umutlu bir öngörüyle mi yoksa kaygıyla mı, kötü bir önseziyle mi yüklüydü, sevinçten uçuyor gibi miydi, opera tadında bir belâgat mi içeriyordu, yücelikle veya patolojik bir yücelikle mi doluydu, karamsar mıydı, manik mi, neşeli mi, havai-törenselsel mi, vb. Bunların her biri kendi dinamiğine uygun biçimde bir anlığa yatıştırılırken sakinlik hali de (ki her zaman anlık, geçicidir) yeni, farklı bir çalkanma içinde eriyecektir. Zamansallık doğası gereği çalkanmadır, uzun süre bir dinginlik hali içinde kalamaz; sükûnet her zaman yeni bir heyecanlanmaya doğru evrilir. Bütünün bir dizi varyasyona indirgenmeyişi'nin sebebi de budur. Sonat biçimi bu dinamiği açıklamaz, çünkü [Beethoven'in geliştirdiği] sonat formunun temel biçimsel sorusu şudur: yüksekte alçağa, ağır ve karanlık olandan hafif ve uçucu olana bu durmak bilmez oynaşma nasıl ve hangi perde üzerinde sonuca erdirilebilir? (Mahler'in kendisine gelince, Freud'un onunla ilgili teşhisi bestecinin bir çocukluk anısına dayanmak-

taydı: küçük Gustav anne-babasının şiddetli kavgalarından ürkerek kendini banyoya kapatıyor ve böylece hem evdeki bağırış çağırış hem de sokakların kaçınılmaz laterna sesini işitiyordu.)

Öyleyse şimdi bu libidinal huzursuzluk ve çalkanmaya ilişkin iki değerlendirmeyi karşı karşıya getirelim: biri Ütopyacı bir önsezi ve bekleyiştir, öteki klinik bir teşhis. Bir uçta Fourier'nin "kelebek tutkusu"nu insan doğasının üç temel dürtüsünden biri sayması vardır (Ütopik bir toplumun kurumları da bu üç dürtünün uyumlu bir bileşimine dayanacaktır). Kelebek tutkusu, bir ilgi odağından ötekine, bir faaliyetten öbürüne durmak bilmez bir harekettir. Bu varoluşsal dağınıklığın Ütopyacı boyutları ve kullanımlarının sözcüsü de Roland Barthes olsun:

Çeşitlenen (ya da Almaşan ya da Kelebek), dönemsel bir değişiklik ihtiyacıdır (iki saatte bir meşgale veya zevk değiştirmek). Bunun, kendini istikrarlı biçimde bir "doğru nesneye" adamayan öznenin tavrı olduğunu söyleyebiliriz: efsanevi prototipi Don Juan olan bir tutku: ustalıklarının, manilerini, sevgilerini, arzularını sürekli değiştiren insanlar, iflah olmaz "hercai gönüller", sadakatsiz, dönek, bir "ruh halinden" ötekine savrulmaya teşne, vb.: Uygarlığın burun kıvrıdığı ama Fourier'nin çok yükseğe yerleştirdiği bir tutku: aynı anda birçok tutkunun içinden geçmeye imkân veriyor ve çoklu-klavyenin üzerinde çevik, maharetli bir el gibi o büyük, tümleşik ruhun içinde *ahenkli* (yerinde bir sözcük) titreşim yaratıyor. Kelebek tutkusu, bir evrensel geçiş etkeni olarak, Parisli hovardalara atfedilen bir mutluluk tarzına hayat veriyor: *iyi ve hızlı yaşama sanatı, zevklerin çeşitliliği ve iç içeliği*, hareketin çabukluğu (mülk sahibi sınıfın hayat tarzının Fourier için asıl mutluluk modeli olduğunu hatırlayalım).<sup>9</sup>

Bütün bunların klinik versiyonu ise, belirtilerini iyi bildiğimiz o Dikkat Yetersizliği Bozukluğu olarak adlandırılan sendromdur.<sup>10</sup> Artık

9. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 1980, s. 106-7.

10. DSM'de (*Diagnostic and Statistical Manual for Mental Disorders*: Amerikan Psikiyatri Derneği'nin "Zihinsel Bozukluklar İçin Teşhis ve İstatistik Elkitabı") alışılmış olduğu üzere, resmi bir klinik teşhis için 14 kıstas önerilmekte ve bunlardan herhangi bir sekizi yeterli olmaktadır. Tipik görünen üçünü aktarıyorum: "eldeki işle ilgili olmayan uyarımlar kolayca dikkati dağıtabilmektedir; tek bir işe ya da oyuna dikkat yoğunlaştırmak zordur; sık sık, bir işi bitirmeden öbürüne sıçranıyordur." Thom Hartmann, *Attention Deficit Disorder: A Different Perception*, Grass Valley, CA: Underwood Books, 1997, s. 11. Okurlar, bu tasvir

bilinmektedir ki bu türden bir dizi özelliği adlandırmak, aynı zamanda hastalığın kendisinin de inşa edilmesi, kurgulanmasıdır; başka bir deyişle, adlandırmanın öncesinde bu bildiğimiz haliyle varolmayan yeni bir hastalık da yaratılıyordur böylece. Bir “kendi kendine teşhis” çağında, isim, özneyi uyararak içebakışı teşvik etmekte ve dolayısıyla hastalığın sahiden varolduğunu gösteren yeni ve zengin kanıtlar “keşfetmesini” mümkün kılmaktadır. Sürecin semiyotik analizi ve buradan çıkabilecek tıbbi klinik eleştirisi, sadece şu açıdan önemlidir: karşıtların diyalektik birliğini, şeyleştirici tıbbi adlandırmadan habersiz olan bir öznenin üretkenliğiyle tamamlamak (bu öznenin “bilinç akışı”, sık sık bastıran sıkıntı ve ilgi azalmalarının belirlediği bir negatif semptomatolojiden mustarip olmalıdır).

Tolstoy’a dönecek olursak, dikkat çekici olan, kendinden kuşku lanmaları ve bir yığın proje ve angajmanın gelgeç niteliği (erken dönem yapıtlarının yarı yolda bırakılması, hatta edebiyattan vazgeçme eğilimi) değildir sadece; ilk bakışta olumlu görünebilecek bazı özellikler de kayda değerdir: en çok da, romandaki karakterlerin çeşitliliği ve bölümlerle epizotların kısalığı (burada Nietzsche’nin Wagner’e ilişkin olağanüstü gözlemini de hatırlayabiliriz: bir “minyatürcü”<sup>11</sup>). Bunlar da Tolstoy’un oynak, değişken mizacının, sürekli dağılma ve başka konuya geçme ihtiyacının, herhangi bir karakterle çok uzun süre kalamayıp o an için daha ilginç gelen bir başkasına kayma eğiliminin belirtileri değil midir? Karakterlerin çokluğu, Tolstoy’un peş peşe ilgisini çeken kurmaca şahsiyetlerin (ve bunların durumlarının) çeşitliliği: bu dışsal diyebileceğimiz çeşitlilik, Tolstoy’un öznel ruh hali salınımlarının veya benim “duygulanım devamlılığı” dediğim şeyin (romanın çeşitli sahnelerinde gözlenebilen ve bireysel karakterlere atfedilebilecek bir geçişlilik) tam

---

Prens Andrey’in tipik bir portresiyle örtüştürmekte zorlanmayacaklardır sanırım: “Prens Andrey böyle derken, Anna Pavlovna’nın salonunda koltuğa kurulmuş, gözlerini kısıp etrafını süzerek, dişlerinin arasından Fransızca sözler söyleyen Bolkonskiy’e eskisinden daha da az benziyordu. Kuru yüzü, her adalesinin sinirli bir hareketiyle titriyordu; daha önce canlılığını kaybetmiş gözleri, şimdi ıslıl ıslıl, pınl pınlı. Belliydi ki, önemsiz anlarda ne kadar cansız görünüyorsa, neredeyse marazi bir heyecana kapıldığı zaman da o kadar enerjik oluyordu” (c. I, s. 100).

11. Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, Böl. 7, *Basic Writings*, New York: Modern Library, 2000, s. 627.

karşılığdır. Şüphesiz, aynı zamanda, burada gerçekçiliğe ve kuruluşuna atfetmekte olduğumuz o yapısal gerilimin de karşıt kutbudur. Duygulanımın bir dizi ruh hali boyunca genişlemesi ve seferber edilmesi, *sahneyi var kılan şeydir*: kendi “gösterimiyle” (ve okunuşuyla) bir olan o zaman-dışı ya da varoluşsal bilinç. Buna karşılık karakterlerin çeşitliliği de (her birinin kendi adı ve potansiyel bir öyküsü ya da yazgısı vardır ve hepsi de o gerçekten dışsal olan yazıyla, demek savaşa ve Tarihin kendisiyle bir şekilde belirlenmiştir) işin “söyleme” kutbunu oluşturur: zamansal devamlılık, gerçekçi romanın *fabula*'sının geçmiş-şimdi-gelecek çizgisi (*syujet*'in karşıtı olarak *fabula*).

Ama şimdi Tolstoy'un karakterlerini üretmesine daha yakından bakmalıyız. (Burada Tolstoy'un ikincil kişiler lehine başkışileri büyük ölçüde önemsizleştirmesini çıkış noktası olarak alıyoruz – bir sonraki bölümde de göreceğimiz gibi. Ama bu dönüşümün *nasıl* yapıldığı da teorik bir incelemeyi gerektiriyor.) İlk gözlemimiz, karakterleştirmenin dışsallığıyla ilgilidir: bu, Pierre ve Nataşa gibi başkişi olarak sahneye sürülen kişilerde bile böyledir (hatta özellikle onlarda). Eikhenbaum, Tolstoy'un portre pratiğinin özünde sabit bir biçimi olduğunu belirtmişti (on sekizinci yüzyıldan devralınmış bir portre sanatı – Stendhal'le bir akrabalık daha).<sup>12</sup> Üç konunun (psikoloji, konuşma, dış görünüş) epeyce mekanik biçimde işlenmesini gerektirir bu yaklaşım: Prens Andrey'i tartışırken değindiğimiz o duygulanımın *içebakışçı* bir şekilde kaydedilmesiyle pek ilişkisi yokmuş gibidir. Bütün bu karakter özellikleri, ilk bakışta, böyle bir figürü nesnelleştiriyor, hatta şeyleştiriyor gibidir; o kadar ki, bu karakter hep dışsallıkta sabitlenmiş olacak ve herhangi bir birinci veya üçüncü şahıs “bakış açısından” çok uzak kalacaktır. Şüphesiz, Lacan'ın “*trait unaire*”i (tekil özellik), mesela Dolokhov'un mavi gözleri, Nataşa'nın çocuksu muzipliği, “küçük prenses” üst dudağı, Pierre'in gözlükleri (Nikolay ve Boris bu açıdan çok daha silik ve özelliksizdir), fizyonomik betimlemeyle iç dünya arasında bir köprü oluşturabilir. Ama çoğu zaman bu betimlemeler cismani olanın keyfilliğini, rastlansallığını vurguluyor gibidir sadece, ya da daha

12. Eikhenbaum, *The Young Tolstoy*, s. 37.

iyisi, olumsuzluğunu. Şüphesiz, marifetli betimleme karakteri tek bir fizyonomiye hapsedmez, çünkü okurun bu sabit görüntüyü kabullenmemesi de mümkündür. Bu kabulleniş, dışsal betimlemenin, özünde simgesel ya da metaforik bir süreç içinde, söz konusu kişinin “içsel” karakteriyle uyumlu görünüp görünmemesine bağlı olacaktır.

(Bu arada, Tolstoy’u kendi genç köylü öğrencilerinin yazılarında afallatan şey de, çocukların hayali figürlerini tanımlamak için tek bir “özelliği” –fizyolojik veya dilsel bir özellik, bir alışkanlık ya da ani bir vurgu, bir ünlem– ayırıştırıp seçmeleri idi belki.<sup>13</sup>)

Roman Jakobson Tolstoy’un karakter portrelerinde zamanla metaforik bir tarzdan metonimik bir tarza geçtiğini belirtmiştir; Eikhenbaum da bu portrelerin parçalı, kırık dökük yapısına dikkat çeker. Romancının bir cümlesi (“bir insanı gerçekten tasvir edebilmek imkânsızmış gibi geliyor bana”) üzerinde dururken şöyle demektedir Eikhenbaum: Tolstoy’a göre “bir portre genel sıfatlardan değil, ayırışık, somut özelliklerden oluşmalıdır... çoğu kez paradoksal bir bileşim içindeki ayırışık insan nitelikleri ve özellikleri.”<sup>14</sup> Tolstoy’un yavaş yavaş geliştirdiği yöntem de buna dayanır: karakterlerini bir şey düşünür veya söylerken aynı anda bunlarla ilgisiz, bambaşka bir iş yaparken göstermek (üniformasının tozunu silmek, bir kibrit çakmak, avludaki bir köpeği seyretmek). Dolayısıyla Tolstoy karakterini organik bir bütünlük olarak değil, bir heterojenlik olarak, bir beden ve bir adın (demek bir geçmişin, tekil bir yazgının, özgül bir hikâyenin) bir arada tuttuğu bir parçalar ve farklar mozaiki olarak görmek gerekir.<sup>15</sup>

13. “Köylü çocuklarına biz mi yazmayı öğretmeliyiz, yoksa onlar mı bize öğretmeli?” Bu cümle, Alan Pinch ve Michael Armstrong’un derledikleri *Tolstoy on Education*’da aktarılıyor (Londra: Athlone Press, 1982, s. 222-70).

14. Eikhenbaum, *The Young Tolstoy*, s. 34.

15. Ne yazık ki Boris Eikhenbaum kadar bilgili ve ince sezgilere sahip bir Tolstoy eleştirmeni bile (ki Tolstoy’u inceleyecek herkesin başvurması gereken bir kaynaktır, ben de burada bolca yararlandım ondan) Nataşa karakterinin ergenlik evresinden sonuç bölümünün hanımefendiliğine doğru geçerken pek de inandırıcı ve tutarlı bir portresinin çizilmediğini öne sürmüştür. (Ayrıca, “Tolstoy’un romanının ev-içi, aile kısmının... ilkesel, tarafgir” olduğunu söyler, *Tolstoy in the Sixties*, s. 149.) Burada Eikhenbaum’u yanıtlan şey biyografik yöntemdir, çünkü bütün bu evrelerin her birinin altında farklı modellerin gizlendiğini düşünmekte-

Böyle bir sunumun güçlü biçimi (ki aynı zamanda bireysel kimliğin fenomenolojisine ilişkin bütün bir romansal anlayış oluşturur) bu bağlantısız özelliklerin birbiriyle çatışma içine girdiği anda ortaya çıkar: anlaşılan Eikhenbaum'un da "paradoksal bir bileşim oluşturur" ifadesiyle kastettiği budur, ama ben düpedüz "çelişki" terimini kullanmaktan kaçınmayacağım. İşte Prens Vasiliy iki oğluna da "budala" diyor (biri "insanı rahatsız etmeyen bir budala", ötekisiyse "rahat vermeyen bir budala"): "Bunları her zamankinden daha yapmacık, daha heyecanlı bir tavırla gülümseyerek söylemişti. Bu arada ağzının iki tarafındaki kırışiklarda, bu yüzde umulmayacak kadar kaba, tatsız bir anlam belirmişti."<sup>16</sup> Bu oğullardan biri için de şöyle denir: "*Le charmant Hippolyte* [sevimli İppolit] o güzel kız kardeşine şaşılacak derecede benzediği için herkesi hayrette bırakıyordu. Ama herkesi asıl şaşırtan şey, bu benzeyişe rağmen Prens'in göze çarpacak kadar çirkin olmasıydı."<sup>17</sup>

Ama bu henüz bizi Tolstoy'un kendi karakterleriyle ilişkisinin merkezine ve özellikle karakterlerin çoğulluğuna götürmüyor – bir çoğulluk ki, "başkişi" kategorisini neredeyse (neredeyse, ama tam değil) ortadan kaldırmaktadır. Bu durum, Tolstoy'un erken dönem okurlarının birçoğunun canını sıkmıştır; başkaları da bu karakterlerinin çoğunun entipüften ve önemsiz olduğunu, romanın dikkatine layık olmadığını düşünmüştür. Biz de şimdi o dikkate çevireceğiz bakışımızı, şunu da hatırlayarak: Tolstoy'un hızla bir karakterden ötekine sıçramasını (Eikhenbaum'un "paralelizm" dediği şey) sağlayan da zaten tastamam bu dikkatin gelgeçliğiydi: bu bir dakikasını ötekine uymayan yazar, şu ya da bu karaktere duyduğu ilgiyi bir anda kaybedip ötekine yönelebiliyordu.

Bu romansal dikkati bir çeşit "öteki narsizmi" olarak tanımlayacağım: "komşuna kendin gibi davran" emrini bir anlığına yerine getiren bir tavır. Sağlıklı benlik (ama Tolstoy'u sağlıklı ve canlı diye

---

dir (bu evrelerin beklenmedik dönüşümleri sonradan Proust'un yapıtında en temel izleklerden biri olarak öne çıkacaktır). Oysa bu zaman içindeki karakter değişimleri de tek tek sahnelerde bulunabilecek o aynı uyumsuzluk ve kakışımı ortaya koyar ve Tolstoy'un karakter, mizaç, ruh hali ve duygulanımın yüzey değişkenliği altında keşfettiği daha derin gayrişahsiliği açığa vurur.

16. *Savaş ve Barış*, s. 59.

17. *A.g.y.*, s. 70.

yücelten uzun bir geleneğe hiç değinmek zorunda değiliz burada<sup>18</sup>) zorunlu olarak “sağlıklı” bir narsizm dozu içerir: kendine özel imtiyazlar tanıyan (bir “kendini aldatma” noktasına kadar) ve bizi başka insanlara hiç de büyüleyici hatta sevimli gelmeyebilecek özelliklerimize hayran olmaya yönelten bir narsizm. Bu, biyolojik bireyin *conatus*'udur, var kalma güdüsü, bireyi hayata bağlayan, bekaya, arzularının, hatta kaprislerinin tatminine ilgi duymaya yönelten etmen: Agamben'in “çıplak hayat”ı bu narsizmin söndüğü ve organizmanın kendinden sonraya var kaldığı noktada belirir.

Sanıyorum, Tolstoy'un kendi karakterlerine duyduğu ilgiyi, onlara yönelttiği dikkati de narsizmin bir anlığına bu dışsal varlıklara aktarılması olarak tarif etmek en doğrusu olur. Bu kişilerin canlılığı çok kısa bir an Tolstoy'u büyüliyordu; öyle ki, ister Nataşa'nın taze neşesi olsun ister Dolokhov'un soğuk intikamcılığı (bu son özellik, beklenmedik biçimde, Dolokhov'un annesine ve ailesine duyduğu sevgiyle çelişkiye girer), bütün bu tezahürlerde Tolstoy'un narsizmi bir anlığına hararet kazanır. Tiksinimeyi de bu epeyce tensel büyülenmenin bir biçimi olarak tanımlamazsak bu tarif eksik kalacaktır: çünkü antipati veya iğrenme de (büyük ölçüde aldırışsızlığı da içeriyordu) ötekiyle büyülenmenin ifade bulduğu tavırlardır.

İşte bu anlamda Tolstoy'da hiç “kötü adam” yoktur (büyük gerçekçilerin daha sonra tartışacağımız bir özelliği daha): çünkü iyi ve kötü kategorileri, göreceğimiz gibi, gerçekçiliğin aşmak zorunda olduğu o melodramatik biçim ve kalıpların kalıntılarıdır. Napolyon ki Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ta suçladığı başlıca şahsiyettir (ve Tolstoy'un gizli iltifatlarından da en çok nasiplenen karakter), o bile herhangi bir çıkarısız Kantçı ahlaki yargının değil, neredeyse bedensel bir nefretin nesnesidir. Ama burada bir şerh düşmeliyiz: Napolyon'la ilgili olumsuz yargının bir kısmı, topluma ve toplumun onu yüceltmesine dair bir yargıdır – bireysel düzeydeki kibir ve “sosyal hırsın”

18. Bkz. özellikle Thomas Mann, “Dostoevsky – in Moderation”, *The Short Novels of Dostoevsky* (New York: Dial, 1945), s. vii: “tanrısal ve talihli olanlar, yüce basitlikleri ve taşkın sağlıklarıyla tabiatın çocukları” (daha önceki bir denemede Dostoyevski ile Nietzsche'nin takatsizlik ve maraziliğinin karşısına diktiği Tolstoy ve Goethe'den söz etmektedir Mann).



toplumsal düzeydeki karşılığı olan kolektif bir kahraman tapıncına dair bir olumsuz hüküm. Ve herhalde Prens Vasiliy (ki onun da sadece daha maddiyatçı plan ve iddiaları değil, toplumsal statüsü ve nüfuzu da kınanmaktadır) gibi karakterlerin yarattığı büyülenmenin de o Rousseau'cu tabiat ideolojisinin dolayımından ve işleminden geçmiş olduğunu söyleyebiliriz: bu ideolojinin toplumu ve onun yapaylığını mahkûm edişi, *Savaş ve Barış*'ı yazarken Tolstoy'u yönlendiren başlıca güdülerden ve "felsefi" mesajlardan biriydi. Şu halde tikslenme de ötekiler gibi bir büyülenme biçimidir; ve işte Tolstoy da Stendhal'den bu noktada ayrılır: Stendhal'de, toplumla ve toplumsal olanla özdeşleşme yüzünden donuklaşmış karakterler ("kalpleri kurumuş" karakterler) hâlâ bir kendiliğindenlik ve sahiçilik ihtimalini koruyan başkışilerden daha farklı bir muamele görürler.

Bu tuhaf, özgün dinamizm, bize biraz daha farklı bir model türetme imkânı vermiş olabilir: Teresa Brennan *The Transmission of Affect*'te ("Duygulanımın Aktarımı") kendi konusu açısından güzel bir örneği Montaigne'in anlattığı bir anekdotta bulmuştur: daha yaşlı bir adam, sırf genç Montaigne'in orada oluşundan kendine bir canlılık devşirmektedir ("duyuları, bir ziyafet gibi benim mükemmel sağlığımdan beslenmekteydi").<sup>19</sup> Montaigne'in vardığı sonuç (böylelikle genç adamın "kendi enerjisinin tükeneyeceği") olgunun kendisi kadar ilginç değildir: bir çeşit duygulanım bulaşması, bireysel öznenin doğal sınırlarının çok ötesinde ışıltılı bir duygulanım genişlemesi, Brennan'ın deyimiyle bir "aktarım" ki bizim özneler arası deneyimle, hatta sadece içsel, özel ve psikolojik bir mesele olarak özneliliğin kendisiyle ilgili mevcut anlayışlarımızı da değiştirebilecek gibidir. Ne olursa olsun, benim Tolstoy'un kendi karakterlerinden büyülenmesinde gördüğüm o diriltici, enerjikleştirici güç böyle bir şeydir.

Kendisinin de bunun farkında olduğunu gösteren şey, bu büyülenmenin anlatının içeriğinde başlı başına bir duygulanım olgusu

19. Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*, Ithaca: Cornell, 2004, s. 16. Belki de aynı şekilde yaşlı Goethe de genç, isyancı Byron'un sırf varoluşundan böyle bir yenilenme devşiriyordu. Byron, kendisinin girmekten kaçınmış olduğu yolu temsil mi etmekteydi?

olarak karşımıza çıkmasıdır. Mesela, “küçük prenses”in (Andrey’in karısı Lise) sahneye çıktığı ânı düşünelim, genç kadından yayılan enerji sadece cazibe ve güzellikle ilgili değildir (nitekim, aşağıdaki pasajdan hemen önce, yukarıda değindiğimiz o *trait unaire*’in “kusur”undan söz edilir: “tam anlamıyla çekici olan kadınlarda çoğu zaman görüldüğü gibi onun bu kusuru –yani dudağının kısa, ağzının daima hafifçe aralık oluşu– genç kadına, kendisine özgü olağanüstü bir güzellik veriyor gibiydi”):

Anne olmaya hazırlanan ve bu duruma bu kadar kolay dayanabilen bu sağlıklı, hareketli, güzel genç kadını seyretmek herkese neşe veriyordu. Yaşlılar da, suratı asık gençler de yanında durup onunla bir süre konuştuktan sonra ona benzemeye başlıyorlarmış gibi bir duyguya kapılıyorlardı. Onunla konuşurken, her söz söyleyişinde dudaklarında beliren aydınlık gülümsemeyi, her zaman görünen pırl pırl beyaz dişlerini seyreden herkes, özellikle o sırada kendisinin de nazik, iyi huylu olduğunu sanırdı.

Böylece tam bir daire çizerek başladığımız noktaya, duygulanım devamlılığı ile karakter çokluğu arasındaki yapısal paralellikten bu çokluğun hem içerik hem de biçimde duygulanımın gücünü beslemesine dönmüş oluyoruz. Bu iki gelişme de, tahkiyeci bilincin sahnesini zenginleştirir, yazgıların ve geçmiş/şimdi/gelecek sürekliliklerinin kıvamını artırır, ama böylece kendi sınırlarına doğru zorlanmış olan gerçekçilik de bir noktadan itibaren çözülme tehlikesiyle karşılaşır – tıpkı aynı sürecin bireysel özne ve “kişisel kimliğin” sınırlarını da zorlaması gibi.

Belki de burada tartışılanların ışığında, Tolstoy’u okumanın yeni bir yolunu icat etmemiz gerekiyordur, Tolstoy yorumlarındaki şu artık klişeleşmiş saptamanın (orquestra ara-fasıllarıyla destan) yerine koyabileceğimiz daha mahrem, daha içeriden bir şey. Kafkasya’da (bugünün Çeçenistan’ında) kendisinin de katıldığı gerilla muharebelerini işleyen geç dönem novellası *Hacı Murat*’ta, bir savaş kayıtsız olarak belki daha özgündü Tolstoy. Zola’nın *La Débâcle*’i bir savaş romanı olarak *Savaş ve Barış*’tan herhalde daha başarılıdır; zaten *Savaş ve Barış*’ın askeri kısımları, Tolstoy’un kendisinin de hemen kabul edeceği gibi, Stendhal’deki Waterloo epizodundan kaynaklanır.

Ama iş duygulanıma geldiğinde Tolstoy eşsizdir; ister yalnızlık içinde kaydedilmiş olsun bu duygulanım, isterse gayrişahsi ilişkiler içinde, hiç kimse onun kadar başarılı değildir bu alanda. La Rochefoucauld'nun özdeyişlerinin aslında minyatür romanlar olduğu doğrusya eğer, belki bizim de bu "tür"ü tersine çevirmemiz gerekmektedir – ama edebi sınıflandırma amacıyla değil, yeni tekillik modellerine ulaşmak için. Ne olursa olsun, bu türden belirlemelerin<sup>20</sup> daha eski karakter ve anlatılmış etkileşim kategorilerini de etkilemesi kaçınılmazdır. Şimdi biz de böyle bir yapıt toplamına döneceğiz; karakter çoğulluğu bakımından Tolstoy'un ki kadar zengin, ama gelişimleri içinde ondan farklılaşan ve gerçekçiliğin evrimi bakımından da önemli sonuçlar doğuran bir roman toplamıdır bu: Benito Pérez Galdós.

20. Burada, Nataşa'nın Kuragin'in cazibesine kapılması (ya da daha iyisi, Kuragin'in ona karşı hislerinden etkilenmesi) sahnesinde, duygulanımın minyatürcü bir tasvirini aktarmak isterim (*Savaş ve Barış*, 2. Cilt. s. 1064-65):

"Ha... Biliyor musunuz Kontes, evimizde bir kıyafet balosu vereceği, siz de buna katılmalısınız, çok eğlenceli olacak. Herkes Arharov'larda toplanacak. Siz de gelin, ne olur! Gelin, olmaz mı?" dedi.

Bunu söylerken gülümseyen gözlerini Nataşa'nın yüzünden, boynundan, çıplak kollarından ayırmıyordu. Nataşa onun kendisine hayran olduğunu biliyor, bundan hoşlanıyordu, ama nedense onun yanında, sanki ikisi daracık bir yerdeymiş gibi bir sıcaklık, bir sıkıntı hissediyordu. Ona bakmadığı vakit bile Anatol'ün gözlerini omuzlarına diktğini hissediyor, elinde olmayarak, omuzlarına değil de gözlerine baksın diye, onunla göz göze gelmeye çalışıyordu: Ama genç adamın gözlerine bakarken, endişe ile Anatol'le kendisi arasında bir utanç perdesinin kalmadığını hissediyordu; oysa başka erkeklerle kendisi arasında her zaman böyle bir perdenin varlığını duyardı. Nataşa, nasıl olduğunu kendisi de bilmeden, aradan beş dakika geçtikten sonra, genç adama karşı, kendisine korku veren bir yakınlık duymaya başlamıştı. Öbür tarafa döndüğü vakit, genç adam arkadan çıplak elini tutar, ya da boynundan öper diye korkuyordu. En basit şeylerden söz ediyorlardı, ama Nataşa aralarında artık hiçbir mesafe kalmadığını hissediyordu. Bir erkeğe hiç bu kadar yakın olmamıştı. Nataşa ikide bir başını çevirip Elen'e ve babasına bakıyor, sanki onlardan bunun ne anlama geldiğini soruyordu. Ama Elen bir generalle konuşmaya dalmıştı, bu yüzden onun bakışına karşılık vermedi. Babasının bakışı ise Nataşa'ya hiçbir karşılık vermiyordu. Yalnız gözleri her zaman olduğu gibi: "Hoş vakit geçiriyorsunuz ya? Eh, ben de memnunum!" diyordu.

## VI.

### Pérez Galdós, ya da “Başkişi” Olgusunun Zayıflaması

EĞER ZOLA on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin Wagner’iyse (ve George Eliot da belki Brahms’ı) o zaman Benito Pérez Galdós da bu gerçekçiliğin Shakespeare’idir, ya da en azından geç dönem komedi ve romansların Shakespeare’i. Galdós’un klasik on dokuzuncu yüzyıl “büyük gerçekçileri” listesinde (hatta sadece Avrupa’yla sınırlı olan bir listede bile) yer almayı sadece bir cürüm değildir, bizim bu söylemle ve sunduğu imkânlarla ilgili kavrayışımızı ciddi biçimde sınırlandıran ve çarpıtan bir hatadır da. Geleneğin sonuna yetişmişti, ama onun açısından talihli bir konjonktüdü bu: on dokuzuncu yüzyıl İspanyası’nın gecikmiş burjuva dünyası ve son büyük Avrupa metropolü olarak Madrid hakkında henüz hiçbir şey söylenmemişti; öte yandan, Balzac’tan beri bir romancılar yüzyılına işleyip kusursuzlaştırdığı bütün o romansal buluşları ve temsil araçlarını da en gelişmiş halleriyle miras almıştı. Başka bir deyişle, devasa bir tarihi romanlar dizisi (*Episodios nacionales*) ile yine hacimli bir çağdaş romanlar toplamı (*Novelas contemporaneos*), 1880’lerdeki olgunluk döneminden itibaren, *İnsanlık Komedyası* veya Rougon-Macquart dizisiyle rekabet edebilecek güçtedir.

Galdós’un Madrid’i de tıpkı Balzac’ın Paris’i gibi sırlarla doludur; ve İspanyol yazarın duyguları kendi yüzyılına bütün düşünsel akımlarına olduğu kadar toplumsal hayatın her düzeyine de açıktır. Kısaca nasıl tanıtmalı Galdós’u? Hizmetçilerin hayatına meraklıydı; her sınıftan kadına sempati duyuyordu (ömrü boyunca bekâr kalmıştı, Jean Borie’nin vaktiyle “bekârlar edebiyatı” dediği pratiğin tipik bir temsilcisi<sup>1</sup>); tıpkı Dickens gibi o da ayaktakımını ve

1. Jean Borie, *La Célibataire français*, Paris: Le Sagittaire, 1976.

toplumun "dip katmanlarını" inceliyordu; o da kendi hırslı delikanlılarına Balzac gibi sempatiyle yaklaşıyor, ama Balzac'tan farklı olarak bu sevgiyi başarısızlardan, dalgacılardan da esirgemiyordu; iç savaş ve siyasal gerilimin titreşimleri karşısında Stendhal kadar duyarlıydı, Thomas Mann kadar ironik, Proust kadar dedikoducu, kentsel dokuya ve sokaklara Joyce kadar aşına, Trollope kadar üretken – ve içeriden değil, taşradandı, Madrid'e Kanarya Adaları'ndan gelmişti: Galdós, Fransız doğalcılığı ve Rus maneviliğinin tazeleyici etkilerini, burjuva İspanyası'nın refahına bu kendi dışarıklı bakışının daha genişlemiş biçimleri olarak hissediyordu. (İspanya'nın 1867 devrimi, İtalyan ve Alman birliklerinin çalkantılardan da Doğu Avrupa'nın militan milliyetçiliklerinden de uzak durmuş, ama daha 1898'den önce ülkenin yazgısı üzerine karanlık bir gölge düşürmüştür.) Dostoyevski gibi onu da yazarlığa yönelten olay, *Eugénie Grandet*'yi okumasıydı; Dickens'ın *Pickwick*'ini İspanyolcaya çevirmişti; daha sonraları, gözleri artık hiç görmez olduğunda, yeni kurulmuş Sosyalist Parti'den senatör olacaktı; ve dünyevi ahlakçılığıyla, George Eliot'ın daha tumturaklı "kıssadan hisseciliğine" de çok uzak değildi.

Burada da iki zamansallık arasındaki (olay örgüsüyle bilinç arasındaki, ya da anlatmakla göstermek arasındaki) gerilim üzerinde durmak, ama bu gerilimin duygulanım bahsinde gördüğümüzden daha farklı bir yönüyle uğraşmak istiyorum. Konumuz, Balzac'ın o muazzam *retour des personnages* (kişilerin tekrarı) "yönteminin" çevresinde örgütlenen karakter sisteminin kendisi – bu sürecin bir noktasında Galdós (tıpkı daha sonraları Faulkner gibi) artık meselelerin sadece bir-iki münferit epizottan ibaret olmadığını, önünde yönetilmesi gereken koca bir romansal dünyanın durduğunu fark etmiş olmalıdır. Ama Galdós'ta bu dizisel örgütlenme *İnsanlık Komedyası*'ndakinden çok farklı sonuçlar verir. Balzac'ta en önemsizan karakterlerin bile kendi ayrı romanlarının başkişileri olma hakları korunur; oysa Galdós'ta gördüğümüz şey, bizatihi başkişinin gerilemesidir: erkek ve kadın kahraman konumundaki karakterler giderek arka plana kayarken, ön plan da artan oranda ikincil ya da minör karakterlerle dolmaya başlar ve bunların daha önce sadece birer "ara-söz" veya konu dışına sapma olarak görülen öyküleri (ve "yaz-

gıları”) romanın tamamına el koymaya yönelir. İkincil karakterlerle ilgili her tartışmanın, son yıllarda roman çalışmalarına en önemli katkılardan biri olan Alex Woloch’un *The One vs. the Many* (“Bir ile Çok Karşı Karşıya”) kitabından yararlanması gerektiğini düşünüyorum.<sup>2</sup> Ben de burada Woloch’un bulgularını tarihselleştirecek ve bu grupların birbiriyle ilişkisinde belli bir tarihsel yöneliş görüldüğünü öne süreceğim: karakter sisteminin yapısal bir dönüşümü ki, tahkiyenin de ayrılmaz bir parçasıdır (şüphesiz, bu yapısal yönelişin ötesinde, her yazarın özgün üslubu içinde farklı görünümlere de bürünebilmektedir).

Bir “çoklar koleksiyonuyla” başlayalım: Madrid’in göbeğinde devasa bir binayı mesken tutmuşlardır, 2800 odasıyla (Versailles’in oda sayısı 800’dür) sadece Kraliçe’yi (Isabela II) barındırmakla kalmayan, hanedanın avenesine, orta burjuvaziden aristokrasi ve kral ailesine uzanan bir asalaklar topluluğuna da özel daire imkânları sunan bir saray. Bu büyüleyici toplumsal uzam, çok daha geniş ve renkli olmakla birlikte, Zola’nın *Pot-Bouille*’daki apartmanıya kıyaslanabilirdi, ne var ki burada Galdós’un bakışı saraydaki tek bir daireye odaklanacaktır: epeyce kuş beyinli bir kadının süiti. Özel ve seçkin olduğunu düşünen bu kadın bir tüketim delisidir, özellikle pahalı kılık kıyafet ve takı bahsinde. Kocasıysa gergin ve asık suratlı bir bürokrattır, son derece cimri, masrafın sadece gereksiz olanından değil, mümkünse gerekli olanından da kaçınan bir adam. Gelgelelim bir hobisi vardır, tuhaf, zanaatkârca bir hobi: insan saçından resim dokumak. (Anlaşılan, on dokuzuncu yüzyılda kabul görmüş bir sanatsal faaliyetti bu<sup>3</sup> – Galdós’un karakterleri arasında böyle zanaat figürleri, alegorik olsun ya da olmasın, pek sık görülmez.) Ne olursa olsun, dönemin Büyük Detektiflerinde gördüğümüz bir eksantriklik türüdür bu; ve ikincil karakterleri başkişilerden ayıran da böyle özelliklerdir. Woloch’un olağanüstü gözlemine akla getiriyor bu: “on dokuzuncu yüzyıl romanında, minörlüğün iki karşıt ucunun ardında iki varoluşsal durum bulunur: işçi ile eksantrik: anlatı için-

2. Alex Woloch, *The One vs. the Many*, Princeton University Press, 2003.

3. Romanın İngilizce çevirisine (*That Brings a Woman*, Londra: Dent, 1996) çevirmen Catherine Jago’nun yazdığı önsözde bu garip sanat biçimiyle ilgili bazı bilgiler sunuluyor.

de tek bir işlevsel kullanıma indirgenmiş düz karakter ile olay örgüsü içinde bozguncu ve muhalif bir rol oynayan parçalanmış karakter."<sup>4</sup> Bringas'ın tutumluluğu işlevseldir, borç felaketini doruğuna çıkarmak için gereklidir; buna karşılık eksantrik hobisi onu başlı başına bir bireysellik haline getirir, ama bizi özel olarak ilgilendirmeyen, minör yapıda bir bireysellik.

Oysa Bringas'ın karısı (romanın adı da kadını belirtir: *Lade Bringas*, 1884) her bakımdan bu romanın başkişisidir: onun bakış açısından ve onun yaşadıkları aracılığıyla uzun bir minör karakterler dizisiyle tanışırız: kendini beğenmiş bir prenesten çeşitli arkadaşlara, tuhaf bir şekilde yarım-ağızlı taliplere, her zamanki hizmetçi ve kâtiplere ve nihayet o alçak tefeci Torquemada'ya kadar – ki kadın da sonunda onun eline düşecektir (Galdós, Torquemada'ya tam dört roman ayırmıştır). Bu gittikçe umutsuzlaşan gözü kara arayış içinde, aptal kadının iç monologlarına amansızca maruz bırakılırız – ama Galdós onu öyle zekice bir vantrilog hüneriyle konuşturur ki, bu aslında tahammül edilmez söz akışı okur için bir lezzet şöleni haline gelir. Bütün büyük gerçekçiler gibi Galdós da müthiş bir taklitçidir, sadece otantik diyalogun vurgularını hissettirmekle kalmaz, karakterlerinin düşüncelerinin bir müzik partiyonundaki gibi kaydedildiği tonlamayı da icat eder.

Nitekim Galdós'u (ve geç on dokuzuncu yüzyıl romancılarının birçoğunu) romanın daha önceki kurucularından ayırt eden özelliklerden biri, diyaloglarındaki keskinlik, espri ve zekâdır. Bu, kısmen, okurun ilgisinin giderek olay örgüsünden uzaklaşarak karakterlerin birbirleriyle karşılaşmalarının dolaysızlığına kaymış olmasının sonucudur, ama kısmen de sözün maddi tınısına, "rengine" gösterilen dikkatten kaynaklanır. Yerel şive ve lehçeyi yakalama çabalarında (George Eliot'ın ilk romanları) görülen bu kayma, *kişisel* tonlamaya, bundan böyle duygulanım alanında bireysel bedeninin sesi haline gelecek olan o eşsiz, tekil sese verilen değerinin artmasında da kendini gösterir. Burada sesin asli işlevi olayların gelişmesi hakkında bilgi aktarmak değildir artık, sesin şimdiki zamanda sergilediği nitelikler daha önemlidir.

Gore Vidal, oyunların düzyazı olmadığını söylemişti vaktiyle. Şunu da ekleyebiliriz: Diyalog terimin kötü ve geri anlamıyla “şiiirsel” bir şey olmasa da, onu kuşatan düzyazının dokusundan ayrı, kendine özgü bir maddilik, bir kıvam ve yoğunluk içerir. Bu arada Joyce’un da, muzipçe ama gururla, *Ulysses*’in karakterlerinin “son büyük konuşmacılar” olduğunu ilan ettiğini unutmayalım. Konuşma ve kaydedilişinin bu öne çıkışında da böyle bir şey vardır ve Galdós örneğinde iyice belirginleşir: onun karakterleri de mükemmel gevezelerdir, bayırlar konuşmaya, ama sadece dedikodu yapmak veya duygularını belirtmek için değil: her *acontecimiento* da (olay, vesile) onlara kendi kendilerini yüksek sesle ifade etme fırsatı sağlar, başka bir deyişle onların konuşmasıdır her ânı bir olay haline getiren. Hiçbir şey uzun uzadıya kanaat belirtme fırsatı yaratmayacak kadar önemsiz değildir. Galdós’un romanlarına benzersiz lezzetini kazandıran da budur, sözün (hatta iç monoloğun bile) bu tükenmezliği ki, seslerin ve ait oldukları bedenlerin dünyasında duygulanımın öne çıkmasının sonucudur.<sup>5</sup>

Yine de böyle bir taklitçiliğin (burada ilgilendiğimiz bütün kafadar romancılarda) başkişilerden çok, minör karakterler için geçerli olduğunu öne süreceğim: başkişilerin dili, şiiirsel dram veya trajedinin dilidir, bir sahne ve dinleyici topluluğu gerektiren bir ifade tarzı, Corneille’de ya da operada olduğu gibi: okurun empati ve özdeşleşmesi (bunlar ne demekse) kendimizi başkişiye kaptırmamız için yeterlidir (eğer yaptığımız buysa). Başkişilerin iç yaşantıları, birtakım ayırıcı işaretler içermemeli, kişiselleşmemelidir; bizim için öteki haline gelmemeleri, dışarıdan görünür olmamaları gerekir. Onlara uygun düşen, o eski dostumuz gayrişahsi bilinçtir, içeriği olmayan anonim ve tümüyle biçimsel bir farkındalığın ebedi şimdisi.

Ama ikincil karakterlerin dünyasında ironi tekrar işin içine girer: bakış açımızın *ötekiliğin gözlemcisi* konumuna gidip gelmesi, içsel ve dışsal mesafenin paradoksal bir bileşim oluşturması ve böylece tahkiyenin dışsal yargısının zamansal şimdiiye ait içsel deneyime dokunması. Şüphesiz roman genellikle iki perspektifin bileşimi-

5. Galdós’un yaşlılık yıllarında sadece diyalogdan ibaret birkaç “roman” yazdığını da kaydedelim (bunlara tam oyun denilemez).



dir ve ironi de her zaman mümkündür (mesela *Bildungsroman*'da [yetişme veya olgunlaşma romanı] deneysiz başkişinin safdilliğinden beslenir ironi); ama Henry James'in yapmaya çalıştığı gibi ironiyi roman biçiminin temel kurucu ögesi haline getirmek yanlış olur. Yine de, Wayne Booth'un kanıtladığı gibi, o perspektif romancıdan biraz daha müdahale talep ediyor gibidir – bir nihai yargı ki şefkatli de olabilecektir, hunhar da. Galdós'taysa bir "müsamaha-kârlık" biçimini alır bu tavır, nesnesi olan karakter kendi kendini kaçınılmaz biçimde yıkıma sürüklerken soğuk bir aldırışsızlığa dönüşebilen bir hoşgörü.

Burada öne sürmek istediğim ama sadece varsaymakla kaldığım nokta şuydu: "o Bringas kadını" aslında bir başkişi değil, anlaşıl-maz bir biçimde bütün bir romanın merkezi haline gelmesine izin verilmiş bir ikincil karakterdir.<sup>6</sup> Bir *récit* değildir bu roman, ama pekâlâ bir *récit* olarak da düşünebiliriz onu, dizinin öbür romanlarındaki başka karakterlerin pazarladığı dedikodulardan oluşmuş bir tahkiye. Böyle bir anlatının konusunu bir şekilde alegorikleştirerek borcu, şuursuz tüketimi ve müsrifliği saplantı ve ceza olarak değerlendirmemiz mümkün müdür, Balzac'ın sık sık yaptığı gibi? Başka bir deyişle, böyle bir hikâyeye bugüne kadar sadece gerçek başkişilere tahsis edilmiş bir anlamlılık yüklememiz ve böylece hem yazarın hem de biçimin haysiyet ve statüsünü iade etmemiz mümkün müdür?<sup>7</sup> Sanıyorum, devasa bir edebi üretim çerçevesi içinde böyle anlatı egzersizlerini de kabul edebiliriz: bu çerçevede her biri, üreticisinin yeni bir virtüözce performansı olarak ortaya çıkar. Ama normal koşullarda, böyle bir yaklaşım, ancak bu türden daha hafif veya arızı bir ürünün onu kıyaslayabileceğimiz gerçekten merkezi veya majör üretimlerle yan yana durması halinde anlamlı olur: o küçük epizot, sonra gelen anlatı başyapıtları için bir hazırlık veya ısınma olarak alınacaktır. Sorun şu ki, Galdós'un muazzam külliyyatı içinde majör romanlar yoktur.

6. Bu kadın, daha önceki *Tormento* (1884) romanında da karşımıza çıkar.

7. Onu bir sosyolojik örnek haline getirmek bunu sağlar mı? Bir kültürel özellik olarak Rosalia'nın mizacı hakkında bkz. Maurice Vallis, *The Culture of Cur-sileria*, Durham: Duke University Press, 2003; bu referansı Stephanie Sieburth'e borçluyum.

Ülkesinin büyük klasiklerinden biri için bunu söylemenin bir skandal oluşturacağına farkındayım (ama ne de olsa her zaman Cervantes vardır, onun “ruhu” İspanyol geleneğinin büyük kısmında olduğu gibi Galdós’ta da her yerde hazır ve nazırdır). Ayrıca, bunu iddia etmek tam bir cehalet örneği olarak da görülebilir, Galdós’un en uzun romanı ve birçoklarına göre başyapıtı olan *Fortunata y Jacinta*’yı düşünürsek – ama konunun başlıca otoritelerinden biri olarak kabul edilen Stephen Gilman’ın belirttiği gibi,<sup>8</sup> *Fortunata y Jacinta* aslında bir değil dört romandır ki, bu da her birini Galdós’un üretimi içinde *novella* olarak da adlandıramayacak bir uzunluğa indirir. Bununla birlikte, başlığın da işaret ettiği gibi, bu romanın gerçekten başkışileri var gibidir ve bizim de hipotezimizi bu kadar anıtsal bir metin üzerinde sınımamız doğru olacaktır.

Mutlu bir evliliğin öyküsüdür bu, “cennette kararlaştırılmış” dedikleri türden bir evlilik ki, Tolstoy’un ünlü özdeyişinde öngörülmüş olan o anlatılmaya değmez durgunluk haline varmadan önce aşması gereken sadece iki önemsiz sorun var gibidir önünde. Birincisi, kusursuz zevce Jacinta çocuk doğuramıyordu; ikincisi, o kadar kusursuz bir koca olmayan Juanito’nun, kendi karısından hiç de hoşnutsuz olmadığı halde, ikinci bir aşkı daha vardır (yoksa *amour* mu demeli): daha alt bir sınıftan gelen bu kız (Fortunata) ona bir erkek çocuk da doğurmuştur. Roman, birçok ani talih değişmesinden sonra, bir değiş tokuş sayesinde tekrar öngörülebilir bir dengenin kurulmasıyla çözüme ulaşır: Jacinta, Fortunata’nın çocuğunu kendi oğlu gibi sahiplenecek, Fortunata da bir tür azize olarak cennete gidecektir.

Ama ne anlamı vardır bu epeski öyküyü bir kez daha anlatmanın, bu artık “yapısalcı” da diyebileceğimiz düzen restorasyonunu bir kez daha sahnelemenin? Üst sınıf erkeğiyle alt sınıftan kadının tehlikeli karşılaşması her zaman sosyolojik vaatlerle yüklüdür elbet: ama Galdós’un kadınlara sempatisi topyekündür ve onu herhangi bir patriarkal önyargı şüphesinden tenzih eder. Olay örgüsünün kuruluşu açısından daha önemli olan, hikâyenin konvansiyonel bir

8. Stephen Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel, 1867-1887*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

aşk üçgeni dramından (ya da zina romanından) yavaşça geri çekilmesidir. Gerçekten de, genç Santa Cruz ailesinin herhangi bir hikâyeye veya *récit*'ye kavuşması, ancak bu kısırlık kazası yoluyla gerçekleşir; evlilikleri daha ilk sayfalarda özetlenip halledilir ve ikisi de geriye çekilerek sahneyi Fortunata'ya ve çevresine bırakırlar.

Bu arada roman her çeşit ikincil karakterle tıklım tıklım doludur. Mesela, Juanito'nun bir sürü aile dostu ve okul arkadaşı: ikinciler, Galdós külliyyatı içinde kendi ayrı romanlarına da kavuşacaklardır; birincilerin arasındansa en az bir yıldız figürü çıkar – düşmüş kadınlar için bir sığınma evinin kurucusu, tanınmış filantropist Guillermina. Sonra, Jacinta'nın kocası, talihsiz Max, rahip kardeşi ve tefeci halasıyla birlikte (ki bu hala, Torquemada'nın da dostudur); Max'ın patronu (bir eczacı); Fortunata'nın eski suç ortağı ürkünç Mauricia la dura ile daha saygın akıl hocası Feijoo; ve daha pek çok yan karakter ki, yine Juanito'nun uzak bir tanışı olduğunu öğrendiğimiz anlatıcının kendisi de vardır aralarında. O eski "her şeye nazır anlatıcının" bir sihirli değneğin dokunuşuyla ikincil karakterlerden birine (*Madam Bovary*'nin birinci sayfasında ilk ve son kez ortaya çıkan anlatıcı-kışiyi andırmıyor da değildir) dönüşmesini sağlayan bu "el çabukluğu" ... – anlatmak istediğimiz şey için daha uygun bir örnek düşünemeyiz: kendisi de gerçek hayatta tam böyle bir minör karakter olan Henry James (bir dinleyici ve gözlemci, bir röntgenci ve dedikoducu, her türlü söylenti ve palavranın –tercihan işe yarar olanların!– iştahlı koleksiyoncusu) bu kadar küçültücü bir konuma itilmeye isyan ederdi herhalde.

Okur, şu irikıyım iddiaya adım adım yaklaşmaya çalıştıığımızdan şüphelenmiş olmalıdır: Fortunata'nın kendisi de bir minör karakterdir! Payına düşen orantısızca büyük dikkate rağmen (hem Jacinta'yı hem de Juanita'yı sahne kenarlarına iterek başkışı haline geldiği de öne sürülebilir) o da *récit*'nin başkışilerine özgü kısıtlılıklarla maluldür: bilincinin gelişimine ilgi duyarız (başka birçok ahlakçı yorumcunun yaptığı gibi) ama dışarıdan: bilinçliliğin asıl merkezi olarak değil de Guillermina'nın "vaka"larından biri olarak görürüz onu. "Öteki kadın" her zaman ikincil bir karakterdir: zina romanında, zevcedir (ister mağdur olsun, ister kendisi suçlu), koca-dan, başrole çıkmış erkekten başkışı konumunu çalan. Kurbanın *ré-*

*cit-tarzi* yazgisallığını asıl karakterin merkezi bilinciyle birleştirebiliyor, böylece (bir süreliğine) daha önce değindiğimiz o sahicilik imkânını ele geçirebiliyordur. Oysa kocanın (ya da zevcenin kendisinin) sadakatsizliğinin nesnesi olan “öbür kadın” (ya da “öbür adam)” sadece bir gerekçedir ve burada ona yöneltilen olağanüstü dikkati içerip massedebilecek hazır bir paradigma da yoktur. Böylece Fortunata’nın öyküsü de azizeliğe giden yolda (ki bu da bir anlatı paradigmasıdır!) bir dizi anlatı süreksizliği içinden geçer.

Şimdi, bu kadar parlak bir örnekte, tahkiyenin “konu dışına” saptığını söyleyebilir miyiz? Şurası açık ki Galdós’un dikkati kolayca minör karakterlere kayabilmektedir, bu açıdan tıpkı Tolstoy gibidir; dolayısıyla Rus romancı için önerdiğimiz kategoriyi (bir “öteki narsisizmi”) ona da uygulamak geçer aklımızdan – ne var ki Galdós o kadar benliksizdir ki, bizzat narsisizm kategorisini sorunsallaştırır. Belki de Galdós’un her bir karakterinde (ister minör ister majör) kendini yaşama ve böylece *El amigo Manso* (1882) romanındaki gibi bir tür ölüm-sonrası hayata kavuşma fırsatını kaçırmadığını düşünmek daha doğru olur.

Ne olursa olsun, biçimsel gelişmeler açısından, bazı aşikâr sosyolojik bağlamlara değinmek mümkündür. Mesela, Galdós’un içeriğinin, elinin altında bulduğu toplumsal hammaddenin, bir yanda çekirdek aileleriyle daha burjuvalaşmış toplumların atomlaşmış bireyciliği ile öte yanda eski feodal klan ve kastların daha arkaik izleri arasında huzursuz bir uzlaşma sağladığı hipotezini ileri sürebiliriz.

Nitekim Galdós’un romanlarının nüfusu da haneler halinde örgütlenmiştir; biraz belirsiz bir kategoridir bu: artık eski klanlar gibi kan davası gütmüyordur, ama henüz sonraki geniş aileler gibi bir aile de değildir. Bu haneler, çoğu zaman burjuva yazarın alt sınıflara ilk yaklaştığı nokta olan hizmetçileri de içerir.<sup>9</sup> Ayrıca, yörelerindeki başka aileleri, merkezi ailenin (*Fortunata y Jacinta*’da Santa Cruz ailesinin) çekimine kapılmış, daha alt konumdaki aileleri içerirler (ve bu toplumsal ağırlık dağılımında, karı-kocanın kendi ailelerinin ortaklığı da işin içine girer). Daha seyrek gün yüzüne çıkan “bağlantılar”, siyasal ve sosyal ilişkiler de hane hayatının ayrılmaz

9. Bkz. *The Servant's Hand*, Durham: Duke University Press, 1993.

bir parçasıdır. Nihayet, “aile dostu” başlığı altında kategorileştireceğim birtakım karakterler de buraya dahildir: akraba değildir ama sofradan hiç eksik olmaz, aileye her türlü yardım ve hizmeti sunar ve sık sık da elinden her iş gelen bir kâhyanın hüneriyle, ufak tefek işlerin ötesine geçip aile için daha sosyal bir düzeyde “iş bağlar”. İşte *Fortuna y Jacinta* adlı bu muazzam yolculukta da, kahramanın (Juanito) ve okul arkadaşlarının kısaca tanıtılmasının hemen ardından, ailenin kendisi de yine hızla takdim edildikten sonra, birdenbire dikkatimiz tek bir figür üzerinde toplanacaktır: “aile dostu” Estupiñá. Anlatıya kenardan, çapraz bir girişle katılır ama hemen bütün hayat hikâyesini öğreniriz. Sonra, yeni bir bölümün başında, yazarın şu cümlesi gelir: “Madrid’in bu şöhretli evladıyla ilk kez şahsen tanıştığımda yetmişinci doğum gününün eşiğindedi, ama yaşını iyi taşıyordu.”<sup>10</sup>

Estupiñá denilen adam bütün dükkânlardaki *tertulia*’lar (buluşmalar) için vazgeçilmez bir unsur olmalıydı ki, Arnaiz’in mağazasına gitmediğinde birisi muhakkak sorardı: “Placido’dan ne haber?” Ortaya çıktığında da neşeli alay-ı vâlâlarla karşılardı onu; orada bulunması bile sohbeti daha canlı kılmaya yetiyordu. On dokuzuncu yüzyılda “bütün İspanya tarihini görmüş” olmasıyla övünen bu adama 1871’de rastladım. 1803’te dünyaya gelmişti ve kendisini Mesonero Romanos’un “doğum ikizi” olarak tanıtıyordu, çünkü ikisi de o yılın 19 Temmuz gününde gözlerini açmıştı. Estupiñá’nın tek bir cümlesi bile, insanın sadece etrafa bakmakla öğrenebileceği bir tarih türüne ilişkin muazzam bilgisini kanıtlamaya yeterdi: “José I’i tıpkı şu anda seni gördüğüm gibi gördüm.” Özellikle şu türden sorular ağzını sulandırıyor: “Angulema düküyle Lord Wellington’u gördün mü?” “Görmez olur muyum!” Cevabı değişmezdi: “Tıpkı şimdi seni gördüğüm gibi.”

Şüpheci sorular canını sıkarı. “Krala evlenmeye geldiğinde Maria Cristina’yı sahiden görmüş müymüşüm! Bayım, o daha geçen günün olayı!”

Engin görsel bilgisini ispatlamak için, 1 Eylül 1840 gününde “Madrid’in nasıl görüldüğü”nden söz ederdi, sanki bir hafta öncesiymiş gibi. Canterac’ın ölümünü, idam mahkûmlarını teselli eden Hayırseverlerden biri olduğu gerekçesiyle Merino’nun asılmasını (“hem de kendi

10. Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, çev. Agnes Marcy Gullon, Londra: Penguin, 1986.

daracağında!")) görmüştü. Chico'nun (polis müdürü) öldürülmesini görmüştü... aslında tam görmemişti de, o sırada bulunduğu Velas Caddesi'nde silah seslerini işitmişti. Fernando VII'yi 7 Temmuzda balkona çıkıp milislere Saray Muhafızlarını "tepeleme" çağrısı yaparken görmüştü. Rodil'i ve Çavuş Garcia'yı '36 yılında bir başka balkondan esip yağarken görmüştü. O'Donnell ile Espartero'nun kucaklaşmalarını görmüştü. Ve bir kez de tek başına Espartero'yu, halkı selamlarken. Ve O'Donnell'i de yine aynı hareketi yaparken, hepsi de balkonlarda. Ve nihayet, az zaman önce, bir başka tarihi şahsiyetin bir balkonda artık kralın sonunun geldiğini boğuk sesle ilan ederken görmüştü. Estupiñá'nın bildiği tarih Madrid'in balkonlarında yazılmıştı.

Bu adamın ticari biyografisi basit olduğu kadar da tuhaftır. Amaiz' de bir tezgâhtar olarak işe başladığında çok gençti. Orada yıllarca çalıştı; şaşmaz dürüstlüğü ve şirketi ilgilendiren her şeye gösterdiği büyük ilgiyle işyeri sahibinin gözüne girdi. Ama bu erdemlerine rağmen Estupiñá iyi bir tezgâhtar değildi. Bir satış yaptığında müşteriyi tezgâhta fazla oyalyor, dışarıya bir işe veya Gümrük'te bir görüşmeye gönderildiğinde bir türlü geri gelmiyor ve Don Bonifacio da adamının hapse atıldığını düşünmeye başlıyordu. Bütün saçmalıklarına rağmen Estupiñá'nın işvereni için vazgeçilmez olmasının sebebi, uyandırdığı mutlak güvendi. O dükkânın ve kasanın başında olduğu sürece Amaiz ve ailesi işle ilgili her şeyi unutulabilirlerdi. Placido'nun sadakati de tevazusu kadar büyüktü; istedikleri kadar azarlasınlar, tahkir etsinler, o hiç aldırmazdı. İşte bu yüzden, Estupiñá 1837'de işten ayrıldığında Amaiz çok üzüldü; bir yerden ufak bir miras geçmişti eline ve artık kendi işini kurmak istiyordu. Onu iyi tanıyan patronu, bir kez kendi işinin sahibi olduğunda Estupiñá'yı bekleyen ticari gelecekle ilgili karanlık öngörülerini saklamadı ondan.

Galdós bundan sonra Estupiñá'nın çeşitli gündelik faaliyetlerini ve şehir içinde izlediği yoğun ve karmaşık güzergâhları anlatmaya girişir. Bu ikincil ya da minör karaktere hiç tepeden bakılmaz: İspanya, "gelişmiş" komşularından çok daha eşitlikçi bir toplumdur (yeni oluşan burjuvazisinin üst katmanları dışında) – yine de Estupiñá esas olarak olay örgüsüne hizmet ettiği için yer alır romanda, çünkü kısa bir süre daha "kahraman" demeye devam edeceğimiz genç adam (Juanito Santa Cruz) hayatının ikinci aşkı Fortunata ile onun sayesinde tanışacaktır. Sanıyorum Galdós bu karşılaşma için böyle bir rastlantıya ve gerekçeye ihtiyaç duymuştu; ama hayal gücünün

zenginliği işi orada bırakmasına izin vermediği için ailenin bu olağanüstü "tebasını" (ama bağımlılık karşılıklıdır, ailenin kendisi de aslında hemen her şey için Estupiñá'ya tabidir) saplantılı bir şekilde işlemeye girişti. Galdós'un karakter portrelerinin en derin dehası da, yarı-ailevi bir hane ilişkisi sayesinde, Estupiñá figüründe kendi alegorisine kavuşur. Estupiñá ailenin bir üyesidir ve bu aileyi izlerken göstereceğimiz sempati ve iyi niyeti o da hak eder; ne var ki, Galdós'un hoşgörülü sevgi ve soğukkanlı bilimsel gözlemciliğin bileşiminden oluşan eşsiz portre hünerinin bizim için hazırladığı bir zoolojik veya biyolojik sergi ürünü kadar da uzağızdır ondan. Çünkü Galdós, bu en tipik ve iflah olmaz bekâr, aynı zamanda bir aile adamıdır ve ne kadar biktırıcı olursa olsun bir hanenin başıdır: karakter sistemlerinin kuruluşu da bu derin yapısal düalizmi ve ikircimi yansıtır. (Bu açıdan, Estupiñá'ya da yazarın bir çeşit ikizi olarak bakılabilir; ama göreceğimiz gibi, böyle ikizler çoktur ve çok çeşitlidir Galdós'ta.)

Tefeci Torquemada'nın evrimi, bütün bu sürecin bir alegorisini verecek şimdi: dört romanda başkişi ve başka bazılarında da bir minör karakter olarak gördüğümüz bu şahsiyet, belli ki, miraslardan dilencilerin durumuna, borçluluk kaygısından hovardanın havailiğine ve kalabalıkların zenginelere karşı safdilce hayranlığına kadar, paranın hayatta merkezi bir rol oynadığı bu gerçekçiliğin temel öğelerinden biri durumundadır.

Ama bu tematik merkeziliğin paradoksu şudur: Torquemada teknik açıdan bir minör karakter olduğu sürece bir başkişi olarak kalır; ama kendi romanlarında bir başkişi haline geldiğinde bu "başkişiliği" yitirir ve ismi ya da görünüşü hâlâ başköşede olsa bile kendisi gerçekten minör ya da düz, yassı bir karakter haline gelir. Aslında Galdós'un kendisi de bu tuhaf evrimin farkına varmış gibidir, çünkü Torquemada dörtlemesinin merkezi panelini yarıda keserek şu uzun çıkmaya yer verir:

Zarate... Kimdir bu Zarate?

Şunu anlamalıyız: Bir tekdüzelik zamanı ve hem fiziksel hem manevi düzleşme süreci olan çağımızda türsel ya da genel tipler aşınmıştır ve eski dünyanın uzun sürmüş günbatımında insan ailesinin büyük parçaları –sınıflar, gruplar, manevi kategoriler– tarafından temsil edilen

birtakım özellikler yavaş yavaş kaybolmaktadır. Yirmi yılı aşkın bir süre önce doğmuş insanlar, mesela “askeri tip” diye bir şeyin gerçekten var olduğunu ve iç savaş görmüş her cengâverin de sivil giysiler için-deyken bile askeri çehresini gizleyemediğini çok iyi hatırlarlar. Daha başka birçok tip de vardı, amiyane deyimiyle “birbirlerini gözlerinden tanıyan”, insan görünüşünün çok özel uyumluluklarıyla, davranış ve giyinme tarzlarıyla belirlenen tipler. Mesela cimri, kendi kastının özelliklerini ve yüz çizgilerini taşırdı ve başka bir insan tipiyle karıştırılması mümkün olmazdı; aynı şey “Don Juan” tipi için de söylenebilir, ister gözünü yükeklere dikmiş olsun isterse enerjisini hizmetçi kızlara ve hastabakıcılara yöneltsin. Sofu kişinin de başka hiç kimseye benzemeyen bir yüzü, bir yürüyüş ve giyim tarzı vardı; insan kanyla beslenenler, tefeciler, vampirler ve benzerleri için de böyle genel portreler çizilebilirdi. Bütün bunlar geçmişte kalmıştır; boğa güreşçilerinin dışında, ait olduğu sınıfı açığa vuran tek bir tip yok gibidir artık. Maniyerizm dünya sahnesinden çekilmektedir ve bu da belki sanat için iyi bir şeydir; ama bir insanın kim olduğu sorusuna ancak çok sıkı bir incelemeyle, her ailenin, her kişinin ayrı ayrı üzerinde durarak cevap verilebilir.

Bu birörnekleşme eğilimi –ki bir ölçüde insanlığın erişmek üzere olduğu büyük ilerlemeyle, sanayinin gelişmesi ve hatta iyi giyinmeyi yaygınlaştıran ve ucuzlatan gümrük indirimleriyle bağlantılıdır– tipler konusunda büyük bir kafa karışıklığına yol açmıştır.<sup>11</sup>

Şüphesiz Galdós yine de bazı yeni karakter tipleri önerecektir, yeni burjuva toplumunun düzleştirici demokratikleşmesinin ve eski aristokrasinin simgesel entegrasyonunun içinden türeyen yeni tipler. Ama biz bunlardansa, yine Torquemada ile daha somut biçimde kavrayabiliriz (nitekim bütün bu tip tartışması da bir karakterin –Zarate– tanıtılmasına bir giriş mahiyetindedir ve bu karakter de Torquemada’nın dönüşümünde bir tür anahtar rolü oynar). İlkın, edebi öncelleri hatırlamalıyız: Molière’e kadar gitmeye gerek yok, o ürkütücü sarı kaplan gözleriyle Balzac’ın büyük tefecisi Gobseck’e bakmamız yeterlidir (Balzac, kendisinden bekleneni yaparak bu tipi bir bilgelik kaynağına dönüştürür).

Bununla birlikte, Galdós’un Torquemada’sının öyküsü Molière’ in “kibarlık budalasına” (*bourgeois gentilhomme*) daha yakındır,

11. *Torquemada en el Purgatoria* (1894). Benito Pérez Galdós, *Obras Completas*, c. V, Madrid: Aguilar, 1967, s. 1040.



çünkü onun adını taşıyan romanlarda Torquemada'nın dilini düzeltip eğitilmiş bir insan gibi konuşmaya başladığını, kılık kıyafetini servetine ve toplumsal statüsüne uygun hale getirdiğini ve artık asileşmiş ailesiyle birlikte bir malikâneye taşındığını görürüz; nitekim dizinin doruk noktası, Torquemada'nın Madrid sosyetesinin önünde yaptığı gülünç derecede süslü bir konuşmadır. Galdós bütün bunları “metafizik tefeciliğin doğasını değiştirip onu pozitivist kılan dönüşüm” olarak niteler (*Fortunata y Jacinta*). Ve Casaldüero da çok haklı olarak bu değişmeyi merkantilizmden (ve değer altınla ölçülmesinden) en gelişkin anlamıyla finans kapitalizme, “tefecî figüründen büyük modern finansçı figürüne” geçiş olarak tanımlamıştır.<sup>12</sup> Ama bizim bugünkü bakış açımızdan bu gelişme romanın Balzac'çı sistemden Galdós'çu sisteme evriminin alegorisi olarak da görülebilir: o ünlü “şahsiyetlerin tekrarlanması” uyarınca her minör karakterin kendi başına bir roman ya da öykünün başkişisi olabileceği bir romanlar ağından başkişilerin bile aslında minör karakterler olduğu ve başka kitaplarda tekrar karşımıza çıkışlarının da onların görünüşteki “başkişilerinin” biçimsel hakikatini açığa vurduğu bu yeni Galdós'çu sisteme geçiş.

(Ya Galdós'un diğer kötü adamları için ne demeli? Mesela *Tormento*'nun o sefiş papazı ki, konuşkan ve baştan çıkarıcı, hep kendine acıyan ve sürekli bir şeyler isteyen bir talip kılığında, herkes için tam bir bela ve dert kaynağıdır: apansız, istenmeyen ve beklenmedik ortaya çıkışlarıyla Fiyodor Karamazov'u hatırlatıyor bana, ama en çok da Jean Renoir'ın Halk Cephesi epiğı *Le crime de M. Lange*'da [1936] son büründüğü gazete editörü kimliğiyle o eşşiz Jules Berry'yi. Kötülük burada kötülüğün görünüşüne dönüşmüştür, kötülüğün duyusal ve teatral eşşkaline, sonsuz jestçiliğine: Balzac'inki gibi daha eski bir dünyada niyetlenmiş ve yapmış olabileceği her şeyi şimdiki an içinde yapmaktadır artık – “Özün görünmesi gerekir!” demişti vaktiyle birisi; ama sadece minör karakterlerin özleri vardır!)

12. Joaquin Casaldüero, *Vida y Obra de Galdós*, Madrid: Gredos, 1970, s. 115. Ayrıca, Carlos Blanco Aguinaga'nın *De Restauracion a Restauracion* (Sevilla: Benecimiento, 2007) kitabında “De Vencedores y vencidos en la restauracion” makalesine de bakılabilir.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda ve o çağın operayla birlikte en karakteristik biçiminin doruk noktasında Galdós'ta ortaya çıkan bu biçimsel gelişmeler, mucizevi biçimde birbirini tamamlayan iki ayrı, karşıt eğilimi yansıtır. Bir yanda, yeni doğan kamu alanıyla birlikte, artık insanlar olay örgüsünden ve standart tahkiye modellerinden bıkmaya başlamışlardır – başka bir deyişle, sadece dünya-tarihsel figürlerin maceraları değil, hangi biçimde olursa olsun genel olarak başkışilerin yazgıları da sıkıcı gelmektedir. *Récit*'lerin repertuarı (operada müzik sayesinde tekrar tazelik kazanmaktaydı – Walter Scott romanlarının opera adaptasyonlarını düşünelim!) asıl dikkat ve ilgimizin gündelik deneyime odaklanmaya başladığı o git-tikçe daha uzun anlatı biçimlerinde artık o kadar cazip görünmüyordur. Bir bakıma on dokuzuncu yüzyıl gündelik hayatın zafer çağı olarak da görülebilir: gündeliğin kategorileri, kahramanca eylemlerin ve “uç durumların” o daha nadir ve daha istisnai anlarına her yerde baskın çıkmaktadır. Wagner'in *Yüzük*'ünün sonu, bütün sürecin bir meseli gibidir: bütün başkışiler –tanrılar da kahramanlar da– ya yol açtıkları yangın felaketinde yok olarak ya da sebep oldukları lanetin mantığı uyarınca birbirlerini yok ederek ortalıktan çekilir ve sahneyi geride kalan bütün insanların dünyasına bırakırlar. O noktaya kadar ikincil durumda kalmış minör karakterler, şimdiden sonra, kendi öykülerini anlatmanın yeni bir yolunu bulmak durumundadırlar: “Düşmüş sarayın yıkıntıları arasında,” der bize Wagner, “yangının parıltısı gökyüzünü sararken, erkekler ve kadınlar seyretmektedirler, bütün varlıklarıyla, bütün benlikleriyle etkilenmiş bir halde.”<sup>13</sup>

Aynı zamanda, burjuva toplumunda bir başka eğilim de iş başındadır: toplumsal eşitlik. Öbür yüzünde “bireycilik” dediğimiz şeyi bulduğumuz bu eğilimin romanı da etkilememesi tuhaf olurdu. Nitekim George Eliot da kendi başkışisi Dorothea'yı tanımlayan olaylar ve tepkileri izlerken anlatıyı durdurup bize doğru söylenmeye başlar:

13. Stewart Spencer ve Barry Millington, *Wagner's Ring: A Companion*, Londra: Thames and Hudson, 1993, s. 351. Chéreau'nun Bayreuth'taki yüzüncü yıl performansında bu finalin duygusu yerine konur: Yangından sonra toplanmış şehir ahalisi yüzünü seyirciye döner.

Ama niçin hep Dorothea? Bu evlilik konusunda onunkinden başka bir bakış açısı mümkün olamaz mıydı? Bütün ilgimizin, bütün çaba ve kavrayışımızın sıkıntıya rağmen terütaze kalmaya devam eden bu genç tenlere yönelmesine itiraz ediyorum; çünkü bir gün bunlar da solacak, baştan savmalarına bizim yardım ettiğimiz daha başka, daha kemirici dertlerle tanışacaklar. Celia'ya sevimsiz gelen o kırpışan gözlere ve beyaz benlere rağmen, Sir James'e ahlaki bakımdan can sıkıcı gelen o kas eksikliğine rağmen, Bay Causabon'un içinde yoğun, şiddetli bir bilinç vardı ve hepimiz gibi o da bir tinsel açlık çekiyordu.<sup>14</sup>

Şimdi buna karşı denebilir ki George Eliot'ın burada yaptığı, o âna kadar minör sayılmış ve dışarıdan karikatürleştirilmiş bir figürün başkişiliğini iade etmeye çalışmaktır sadece. Ama romancının bütün karakterlerine adil davranma ve eşit haklar tanıma çabası Galdós tarafından da devralınıp ileri götürülecektir. Öte yandan George Eliot'ın kendi romanlarında da yeni ve açıklayıcı biçimlere bürünür aynı çaba, özellikle kişinin kendini adadığı "uğraş" alanındaki başarı ve başarısızlık meselelerinde. Roman yazmayı kıta Avrupası'ndaki anlamıyla bir profesyonel iş olarak görmeyen George Eliot için, o yüce ve sınıflandırılmaz "Şairlik" konumu da yerini henüz tam olarak kodlanmamış bir "edebi entelektüel" rolüne bırakmıştı. George Eliot'taki "uğraş" fikri (Protestanlıktaki *berufya* da "çağırılma" düşüncesinin sekülerleşmiş bir versiyonu) bir Zola'nın profesyonelizminden çok farklıydı – o da aynı sorunla, toplumun yeni türden meslek ve yeteneklere ayrışması konusuyla ilgilense bile. Çünkü George Eliot meseleyi daha ilk ortaya çıktığı anda, "uğraş"ın keşfedilme ânında yakalamış ve onu korkusuzca tutkuya ve *coup de foudre*'a ("ilk bakışta aşk") dönüştürmüştü: "bir erkeğin bir kadına nasıl âşık olduğunu tekrar tekrar anlatmaktan çekinmiyoruz."<sup>15</sup> Romancının bu övünmesinin örtük bir anlamı da şudur: tutku kavramını, uğraşın kendisine yönelik bir yıldırım aşkını da içerecek şekilde genişletecektir şimdi. Balzac'ta böyle keşifler, saplantı ve manilerin hummalı başlangıçlarıyla ilgiliydi; Zola'da, başarılı olduklarında, sanatçının yaratıcılığının ilk kıpırtılarına daha yakındırlar (mesela, Octave'ın büyük alışveriş merkezini keşfi ki, Zola'nın ken-

14. George Eliot, *Middlemarch*, Londra: Penguin, 1994, s. 278.

15. A.g.y., s. 144.

disinin Rougon-Macquart projesini keşfedişine benzetilebilir; ayrıca Saccard'ın hem karanlık hem de Ütopik spekülâtif dürtüleri de buraya dahildir). Eliot'ın tasarısı geleneksel epik alternatifleri (aşk ve savaş) yatay olarak kesmekle kalmaz, kamu ve özel ayrımını da keser – ve bizim kendi zamanımızda da bilim ile “kültürel disiplinler” ayrımını. *Middlemarch*'ın 15. Bölümünde bu somut uğraşın koşullarına (tıbbın durumu, pratikle ilişki, taşra hayatı, vb.) ilişkin incelelikli tahlil, bir anlatı kategorisi olarak uğraşın her tülü yöresel ve ampirik veriyi de içerip örgütleyebileceğini gösterir.

Ama bu arada, böyle bir uğraş yazgısının olası sonucu da bir değişim geçirecektir; içerilip özümlememeyecek bir öge olarak paranın ortaya çıkışı zaten meseleyi daha karmaşıklaştırmıştır. Balzac'ta alternatif hâlâ basitti, başarı ya da yenilgi: ilkinde şöhret ve servet vardı (*Goriot Baba*'nın sonunda Rastignac'ın dediği gibi: “Geliyorum, Paris!”), ikincisiyse felaket demektir, zavallı Lucien'in durumundaki gibi (Rastignac'ın başbakan olduğunu hatırlayalım). Zola bu geleneği sürdürür; başarısızlık, daha da büyük ve patlayıcı bir fiziksel yıkım getirir onda (yine de, *La Débâcle*'de, en incelikli siyasal değinmelerinin birinde, yenilmiş ve fiziksel olarak çökmüş III. Napolyon'un gölgesini bir anlığına seçeriz yatak odasının perdesinin ardında, sürgüne gitmek üzere<sup>16</sup>); başarıysa –yine Octave!– dosdoğru çoksatarların hayali tatminlerine açılır.

(Burada bir parantez açıp Georg Lukács'ın *Tarihsel Roman*'da “dünya-tarihsel figürlerle” ilgili tartışmasında da başkışılığın silinmesine dair örtük bir önermenin yer aldığını söyleyebiliriz: bu tartışma aslında o dönemin tarihçilik alanındaki teorik çekişmelerine bir katkıdır. Lukács'ın kendisinin şahsen katılmadığı ve varlığından da haberli olup olmadığını bilmediğimiz o çekişme *Annales* okulunun tarihçilikte ve tarihsel anlatıda “hanedancı” geleneğe karşı açtığı savaşla başlamıştı; özünde kral ve kraliçelerin hikâyesiydi bu, büyük insanların, sözcüğe bizim burada verdiğimiz anlamlarla tarihsel eylem ve anlatıların “başkışileri” olarak kavranan bireylerin öyküsü. Bilindiği gibi, Lukács böyle kişilerin her zaman dışarıdan ve belli bir mesafeden görülmesi gerektiğini düşünüyordu; bunun tek

16. *La débacle*, Paris: Gallimard, 1892; La Pléiade, c. V.

istisnası tarihsel dramlardı, ama orada da tiyatro biçiminin ve performansın tanımı gereği, kişiler, oyunun merkezinde yer aldıklarında bile zaten herhangi bir içsellikten arınmış olarak kavranıyorlardı. Çünkü tiyatrodaki herhangi bir empati veya bakış açısı söz konusu olamaz, dolayısıyla Lukács'ın şartı burada da korunmuş olur ve dünya-tarihsel figürler minör karakterler olarak kalırlar. Başkişiliğin böyle geri çekilmesi gerçekçiliğin bu alandaki biçimsel eğilimine dair gözlemimizi doğrulamakta, ama ona faydalı bir öğe de eklemektedir: böyle bir bireyciliğin artık anlamlı olmadığı bütün bir yeni tarih teorisinin ortaya çıkmasına fırsat veren bir tarihçilik bağlamı. Lukács'ın teşhisi, bu geri çekilmenin kitle kültüründe bir tür telafi tepkisine yol açtığını görece kadar da keskindir: başkişiliği bu kez bir başka yerde ve başka türde tekrar "baş geçirmeye" yönelen, kahraman tapıncına dayalı bir biyografi tarzı.)

Ötekilere gelirsek, Tolstoy'un kahramanları, toplumun ve tarihin dışına, kırdaki toprak-sahibi malikânelerine çekilir ve günlerini inatçı köylülerle uğraşarak ve tarımsal reform projeleri tasarlayarak geçirmeye yönelirler;<sup>17</sup> Galdós'un insanlarıysa tekrar Madrid toplumunun mütevazı dünyasına bırakırlar kendilerini, orada rahat ve dostça bir ironiyle karşılanacaklardır. Şu halde bir istifa ya da "tahttan inme" hikâyesidir bu insanlarınki: romanın başkişileri olma haklarından feragat ediyor ve ikincil karakterlerin bu yeni dünyasındaki demokratik geleceklerini neşeyle veya teslimiyet içinde kabulleniyorlardır.

Şüphesiz Lydgate'in de "yazgısıdır" bu (bir yazgıya sahip olma hakkını yitirmek); ve unutmayalım ki Dorothea'nın da kendini adadığı bir uğraşı vardır (*Middlemarch*'ın hem başında hem de son sayfalarında anılan Azize Theresa figürüyle temsil edilen bir uğraş), modern bir adı veya profesyonel statüsü olmasa bile. Ama Eliot için bu gelişme (bir kişisel "akıbet" ki aynı zamanda romansal bir biçim sorununun da çözümüdür) ancak görünüşte bir yenilgi ya da statü kaybıdır. Ya da şöyle söylemek daha doğru olur belki: roman artık tam da bu "başarı", "yenilgi" gibi kategoriler üzerinde çalışacak ve

17. Otobiyografik özelliği belirgin olan *Metel* (Kar Fırtınası, 1856) öyküsüne bakılabilir.

onları başka bir şeye, toplumsal bütünü, toplumsal ilişkilerin “ağı” içindeki yeni yeni kuramlaştırılan konularına dönüştürecektir. Burada artık böyle eski başkışilerin (Lydgate ve Dorothea da dahil) romanın o unutulmaz son sözleriyle “gizli bir hayatı sadık bir biçimde yaşamış ve şimdi ziyaretçisiz mezarlarda yatıyor olmaları” artık pek önemli değildir. *Middlemarch* bu türden unutulmuş romansal faileri yüceltmek veya artlarından ağıt yakmak amacıyla değil, onların başkışiliklerinin çok farklı bir toplumsal bütün fikri adına yavaş yavaş aşınmasını betimlemek için yazılmıştı; böylece toplumsal bütün de bir son biçim içinde temsil edilmiş oluyordu, çünkü bundan sonra o bütün artık farklı bir anma tarzı gerektirecek kadar genişleyecek, ele geçmez olacaktı: hâlâ bir anlığına da olsa görülebilen bir ampirik gerçeklik değil, devasa ve her an her yere yayılan bir eksikliğin varlığı.

(Ama bu konuyu Lydgate ve bilim uğraşı üzerine bir son söz söylemeden bırakmayalım. Zola'nın Dr. Pascal'ine benzetilebilir Lydgate'in yazgısı; ve ikisi de Balzac'ın simyacı taşı peşindeki o çılgın Balthazar Claes'ini andırır. Lydgate, tek tek organların karmaşık heterojenliğini bir organik bütünlük içinde bir arada tutan “ilkel doku”yu aramaktadır: bulamaz ve biz de ağın anlatsal birliğinin o ağ içindeki tek tek tözlerde veya hepsinde ortak olan herhangi bir şeyde değil, o çok daha soyut, ele gelmez, saf ilişkisellik olan şeyde yattığını sezeriz. Ama önceki bölümlerin birinde gördüğümüz gibi, Dr. Pascal başarılı olacaktır, çünkü bütünlüğün kendisini değil, gerçekçi romanı bir bütünlük olarak mümkün kılan o duygulanım gücünü ayırıştırıp ele geçirmeyi başarmıştır.)

Bu durumda, Dr. Pascal de yine bir ikincil karakter biçimine dönüşür: yazarın kendidir. Çünkü kronolojik merdivenin öbür ucundaki Estupiñá gibi Pascal de toplum hakkındaki engin bilgisi sayesinde (tıpkı Zola'nın kendisi gibi o da dizinin önceki romanlarının bütün aile bireylerini araştırmıştır) bir başka yeni burjuva uğraşının, *profesyonel yazarın* izdüşümü olarak sivrilir. Nitekim, modernizmin de edebiyatçılarının bu profesyonel figür içinde eritmeye karşı direnmeye başladıkları (“büyük modernistlerin” doğrudan ataları olan şairler zaten hiçbir zaman bu figürün içine sığdıramamışlardı) ve “çağrılmışlığa” ya da dehaya geri dönme gibi terimlerle ifade

edilebilecek bir ilave statü talep ettikleri noktada ortaya çıktığı söylenebilir. Ama gerçekçiliğin içinde bile, romancının kendi karakter kadrosu içindeki bu daha gizli, daha firari beliriş anlarında, [modernizmin karakteristik bir yöntemi olarak] yapının "öz-gönderimselliği", kendi kendine değinme eğilimi ortaya çıkıyordu.

Mesela Galdós iki kez kendini şeytanca sokar romanlarının içine: birinde Juanito'yla aynı okula gitmiş veya kulüpte bir başkasıyla tanışmış bir isimsiz birinci tekil şahıs olarak; sonra da o her yerde bir yanardağ gibi püsküren ve söz konusu romanın sıradan, gündelik olaylarını (tıpkı paradigmatik Quijote'nin kendisi gibi) en utanmazca fantastik ve ticari fantezilere dönüştüren cinnet halindeki romancı ve edebiyatçı Ido del SAGRARIO figüründe. Öyleyse yazar(lar) da dahil olmak üzere karakterlerin hepsi artık minörleşmekte, ikincilleşmekte, kendilerini Hegel'in "*geistiges Tierreich*" (tinsel hayvanlar âlemi) adını verdiği dünya içinde örgütlemektedirler: insanların mesleklere ve ustalıklara göre ayrışmasının zoolojisi: profesyonel romancının da başka herkesin yanında bir minör karakter olarak kendi yerini alacağı bir topluluk.

Yine de, başkişiliğin gerilemesi ve roman karakterlerinin minörlük ya da ikincillik düzlüğündeki daha demokratik kitlesel asimilasyonuna rağmen, geriye bir faillik istisnası kalıyor – George Eliot'ın yapıtının son derece yararlı bir biçimde dikkat çekeceği bir anlatısal kuraldışılık.

## VII.

### George Eliot ve *Mauvaise Foi*

KARAKTERLERİN statüsündeki bu yapısal ve denebilirse evrimsel değişmeye rağmen (ya da belki “onlarla aramızdaki mesafe yüzünden” demek gerekir) anlatının uzak geçmişinden bugüne gelebilmiş bir fail türü vardır ki, hâlâ her türlü olay örgüsü için vazgeçilmez gibi görünmektedir: başkişinin öbür yüzü gibi bir şeydir bu, başka bir deyişle “kötü adam”, çatışma ve karşıtlık etkeni, kahramanın engeli ve arzunun düşmanı. Propp’un masalın yapısıyla ilgili analizinde de “kötü adam” işlevinin temel bir rol oynadığını hatırlayalım. Bu işlev, herhangi bir ikincil karakterin çıkarabileceği münferit ya da minör bir engelden kesinlikle farklıdır; ama kahramanın ya da başkişinin simetrik karşıtı olarak da kavranamaz (mesela Milton’un *Yitirilmiş Cennet*’inde Şeytan’ın “asıl kahraman” olduğu önermesi); öte yandan, çoğu durumlarda, eski kötüyü yeni bir revizyoncu anlatının başkişisine dönüştüren bir ters çevirme hamlesini tasavvur etmek de mümkündür.<sup>1</sup> Bir bakıma, kötü adamın işlevi (Propp’un teknik sözlükçesini kullanmaya devam ediyorum) edebiyat tarihinin sayısız başkişilerinden çok daha basit temellere ve varsayımlara dayanıyor, daha basit bir kategori temelinde işliyor gibidir: çünkü bu başkişilerin uyandırdığı sempati ya da özdeşleşme (bunların ikisi de felsefi açıdan çetrefil ve toplumsal olarak da son derece sorunlu süreçlerdir) toplumsal ve tarihsel olarak çok çeşitlidir ve fiziksel yığılma duyulan hayranlıktan (*İlyada*) âşıkla duygudaşlığa, mazlumun ve güçsüzün başarısından alınan tatmine, gerçek masumiyetin uyandırdığı saygıya ve belli bir kültürün kahramanının özelliklerinin yarattığı coşturucu kolektif vizyona kadar pek çok biçim alabilir.

1. Böylece *Nibelungenlied*’in kahramanı savaşçı Hagen, Wagner’in *Yüzük*’ünün kötü adamı haline gelmiştir.



Ama belki de bu durum böyle tarihsel bağlamların düşündürebileceği kadar olumsal ve karmaşık değildir; belki de sadece anlatısal sesin ve merceğin kurguladığı bakış açısına dayanıyordur, öyle ki en başta özne olarak verilen kişi kim olursa olsun (ister katılımcı, ister gözlemci) bir özdeşleşmeye, bir başkişilik algısına yol açacak ve bu algıyı gidermek için epeyce bir ironi gerekecektir (hem içsel hem dışsal ironi). Öyleyse başkişilik sadece anlatı yapısının bir işlevidir ve muarızın ya da kötü adamın işlevi de hemen bunu izleyecek ve aynı şekilde konumsal olarak belirlenecektir.

Ama işte bu noktada iki figür arasındaki simetrisizlik işin içine giriyor: başkişinin konumsal tanımlanışını kabul etsek bile (en azından şimdilik, bir önceki bölümde anlattığımız çözülme devreye girene kadar), kötü adamın “konumsallıktan” farklı bir kategoriyle belirlendiğini belirtmek zorundayız. Çünkü kötü adamın faillik ya da “eyleyen”lik rolü, iyi ile kötü arasında peşin bir ikili karşıtlığa dayanır, bu karşıtlığı varsayar (başkişinin durumunda söz konusu değildir bu: Dorothea eninde sonunda bir Azize Teresa değildir).

İyi ile kötü arasındaki bu ikili karşıtlık gerçekten de çok ilginç, özel bir karşıtlıktır; hatta en temel zıtlık olduğunu, bizatihi “ikili karşıtlık” fikrinin kendisi olduğunu ve hayatta ya da düşüncede faaliyet halinde olan bu türden başka ikililerin de buradan türediğini öne sürebiliriz: erkek/dişi, siyah/beyaz, akıl/duygu, bir ve çok, doğa ve kültür, efendi ve köle (aynı şekilde, bu saydığımız ikincil karşıtlıkların herhangi birini daha derin sebep olarak alıp o temel etik karşıtlığı da oradan türetmeye çalışsan –ki biz de burada tam böyle yapacağız– çeşitli ideolojiler de buradan kaynaklanır).

Yine de etik karşıtlığın özel bir yeri vardır ve bireysel terimlerle ifade edilebilecek ve genellikle de edilen bir toplumsal karşıtlık olduğu ölçüde etkisi de güçlüdür: mutluluğu ve bedeni (haz ve acıyı) kendi ifade kodu olarak özümler ve ben ile öteki arasındaki karşıtlığı da başlıca mücadele alanı olarak şekillendirir. En karmaşık teolojiler ve felsefeler tarafından devralınabileceği gibi halk kültürünün ve popüler eğlencenin temel mekanizması olarak da iş görür. Ve nihayet, benim kanımca, modern zamanlarda muazzam bir yapıbozum eğiliminin de nesnesi olmuştur ve bu da dine ve batıl inanca karşı seküler mücadelenin son evresi ve demokratikleşme yönünde

en temel siyasal yöneliş olarak görülebilir.

Ama etik ikili, aynı zamanda, Nietzsche'den Sartre ve Foucault'ya kadar bir dizi filozofun ısrarla öne sürdüğü gibi, devasa bir do landıncılıktır. Nietzsche'nin ahlak soykütüğü, filolojiden yola çıkarak, bu karşıtlığın kökeninin feodal ya da askeri seçkinlerin avama (orta Fransızcada, bugün "kötü adam" anlamına gelen "*villains*", çiftlik köylüleri, azatlı serfler) karşı horgörüsünde yattığını saptar. Avam da bir köle dini olarak Hıristiyanlık aracılığıyla bu sınıf sistemini temellük edip tersine çevirecek, kuvvet ve şiddetin kötü, zayıflık ve alçak gönüllülüğünse iyi olduğunu söyleyerek sınıf düşmanını cezalandıracaktır. Akla yatkın bir açıklamadır bu, ama çağdaş felsefe kötü kavramını "ötekinin düşüncesi" diye tanımlayarak buna önemli bir yeni öge eklemiştir: Sartre için (biraz farklı biçimde Foucault için de) iyi merkezdir, kötü de kenara itilmiş öteki. Bu fenomenolojinin doğası gereği, benlik kökensel olarak ve neredeyse tanımı gereği kendisini kötü sayamaz:<sup>2</sup> "kötü" bana ancak dışarıdan uygulanabilecek bir yargıdır ve ben de ancak onu içselleştirebilir, başka insanların benimle ilgili yargısı olarak onu kendi içimde sürdürülebilirim. Sadece utancın değil, özellikle suçluluk duygusunun yaygınlığı da böyle bir içselleştirmenin yapısal olarak mümkün olduğunu gösterir; ama ahlaki ikilinin toplumsal işlevine ilişkin bu teşhise, zorunlu olarak, demokratik bir toplumda böyle bir karşıtlığın kökünü kazıma istenci de eşlik edecektir: bu anlamda "ötekiler" olmamalıdır demokratik bir toplumda; ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi psikososyal ideolojilerde hâlâ görüldüğü biçimiyle bir kötü kategori artık işlevini yitirmiş olmalıdır.

Bunun roman için doğurduğu biçim sorunu, "kötü adamın" habisliğinin bir ötekilik kavramı olmasından kaynaklanır. Sahnedeki kötü adam her şeyiyle dış'tır ve özsel habisliğini istediği gibi ortaya koyar, sözlerle ve jestlerle. Epiğin kötülere bile kendi kendine konuşmalarında kötülüklerini ilan etmek zorundadırlar: "Nereye kaçarsam kaçayım Cehennemdir; ben kendim Cehennemim"; "Şer, iyiliğim ol benim!"<sup>3</sup> Ama işte bu da asıl felsefi sorundur: benim

2. Sartre'in anıtsal *Aziz Genet*'si aslında bu paradoksu açıklamaya adanmıştır.

3. John Milton, *Paradise Lost*, Kitap IV, 75. ve 110. dizeler.

“iyiliğim” nasıl olur da kötü haline gelebilir. Felsefe için her türlü kötülük Kant’taki anlamıyla “radikal kötülük” olmalıdır, kendinden başka amacı olmayan, sırf kötülük olsun diye yapılan kötülük;<sup>4</sup> sevdiğimiz için yapıyoruz onu. Sadizm gibi teşhisler (kötülüğü açıklamaya yönelik klinik çabalar) ahlaki ikilinin yarattığı tarihsel tatminsizliğin belirtileridir hep: onu başka bir şeyle, başka sistemlerden alınmış güdülenmelerle değiştirmeye yönelik verimsiz çabalar. Aslında belki de sadece Spinoza’nın “kederli tutkular” fikriyle Nietzsche’nin *ressentiment*’ını bu alanda imkânsız başarmaya çalışan, gerçek anlamıyla felsefi girişimler olarak görebiliriz: dışsal bir muharrike ihtiyaç duymayıp kendi kendini güdüleyen bir kötülük kavramı üretme çalışmışlardır – başka bir deyişle, zaten kendisinin açıklamaya çalıştığı ötekilikle açıklanamayacak bir kavram.

Roman için, karakterlerin gittikçe genişleyen iç dünyasıyla ilgili araştırmalar için, temsil sorunu da böyle böyle bir ötekilik fikri ile kendisine bir ötekilik atfedilen benlik arasındaki çelişkiden kaynaklanır. Çağdaş yazarlar bu sorunla ilgili bir çözüm geliştirmişlerdir (buna, kitabın sondan bir önceki bölümünde değineceğiz), ama klasik anlatıda kötü adamlığın “içeriden” temsilini başarıyla gerçekleştiren pek az örnek vardır. Aslında tek bir büyük örnek geliyor akla; ama burada da insan bütün edebiyatın bu en ilginç seri katilini, Musil’in Moosbrugger’ini, bir “kötü adam” olarak nitelerken bir duraksama geçiriyor, çünkü yazarın kendisi de Moosbrugger’in cürümlerini bir *niveau* (düzey, standart) düşüşü tonunda anlatmıştır, onların “cürüm” niteliğini iptal eden ve hukukçuların “eksik sorumluluk” dediği duruma tekabül eden bir zihinsel yetersizlik ve kafa karışıklığı.<sup>5</sup>

Böylece ciddi romancı için sadece *saplantı* gerekçesi kalıyor ge-riye. Thackeray’ın *Kibir Panayırı*’ndaki [Türkçeye *Gurur Dünyası*

4. Kant’ın bu konudaki muhakemesi, *Sadece Aklın Sınırları İçinde Din* (1793) metninde bulunabilir; bu metnin çevresinde ilginç bir çağdaş tartışma, Joan Copjec’in editörlüğünde çıkan *Radical Evil* (Londra: Verso, 1996) kitabında yer almaktadır. Yine de radikal kötülükle “düpedüz kötülük” arasında ne fark var diye düşünmekten kendini alamıyor insan.

5. Robert Musil, *Niteliksiz Adam*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2016, özellikle Kitap I, Bölüm 18.

olarak çevrilmiştir] Bay Osborne'unun tipik gücünü başka nasıl açıklayabiliriz ki? Osborne, oğlunun kendisine yakışmayan bir evlilik yaptığı gerekçesiyle gelinini ve torununu tanımayı reddetmiştir ve evliliği de adeta ölümün ötesine taşan bir nefretle izlemektedir:

Oğlunun, bir centilmen ve ünlü Britanya ordusunda bir yüzbaşı olan oğlunun, sadece yabancıların gömüldüğü bir toprakta yatmaya layık görülmemesi. İhtiyar Osborne'a bir aşağılanma gibi geliyordu. Başkalarına karşı en sıcak duygularımıza bile ne dozda kibrin karıştığını ve sevgimizin de ne ölçüde bencil olduğunu hangimiz bilebilir ki? İhtiyar Osborne, kendi duygularının karışık niteliğine fazla kafa yormuyor, içgüdüyle bencilliğinin nasıl da birlikte savaştığını görmüyordu. Yaptığı her şeyin doğru olduğuna ve her koşulda kendi dediğinin olması gerektiğine sınıksız inanmıştı – ve duyduğu nefret de, tıpkı bir eşek arısının ya da yılanın sokuşu gibi, muhalefeti andıran her şeye saldırıyor, zehirliyordu. Başka her şey gibi bu nefret de gurur veriyordu ona. Her zaman haklı olmak, engelleri eze eze hep yoluna devam etmek, hiçbir zaman şüphelenmemek: dünyada zekâsızlığın ipleri ele geçirmesini sağlayan muhteşem özellikler de bunlar değil midir?<sup>6</sup>

Bay Osborne'u bir kötü adam olarak nitelemek zordur, yine de anlatı içindeki işlevi budur; nitekim romanın bütün tekniği de daha eski bir estetikten kaynaklanır. Alegorik olarak niteleyeceğim bu estetikte, tutkular psikolojisi, bir tutkunun yavaş yavaş bütün kişiliği ele geçirmesi olarak sahnelenir – öyle bir yoğunlaşma ki, insan öznesi de o tutkunun kişileşmesi haline geliyordu. Edmund Spenser'in zavallı Malbecco'sunda görürüz bunu, karısı evden kaçıp “şen Satirlerle” yaşamaya gitmiştir. Adam “boş bir kabuk” haline gelir, tam bir böcek, çekildiği mağarada tutkusu onu içten içe kemirmeye başlamıştır:

*Yet can he never dye, but dying lives,  
And doth himselfe with sorrow new sustain;  
That death and life attonce unto him gives  
And painful pleasure turns to pleasing pain.  
There dwels he ever, miserable swain  
Hateful both to him selfe, and every wight;*

6. Thackeray, *Vanity Fair*, Londra: Penguin, 1985, s. 421.

*Where he through privy griefe, and horror vain,  
Is woxen so deform'd, that he has quight  
Forgot he was a man, and Gealosie is hight.*<sup>7</sup>

(Ölemez, ama ölerken yaşar, / Kederde yeni bir güç bulur / Hayat ve ölümün aynı anda verdiği. / Ve acılı zevk, zevkli acıya dönüşür. / Orada yaşayıp gider, bu zavallı âşık, / Nefret içinde, hem kendine hem her canlıya; / Gizli keder ve kısır dehşet o kadar / Çarpıtmıştır ki onu, / Bir zamanlar insan olduğunu unutmuştur ve adı artık *Kıskançlıktır*.)

Burada tutku ya da duygu artık tanımlayıcı özelliklerini yitirir ve saf şeyleşme haline gelir; geleneksel sistemin asıl dinamiği de böylece belirginleşir. “Psikoloji” terimi burada anakronik kalacaktır, çünkü bu sistem her tutkunun, her saplantının aynı olduğu veya aynılaşacağı bir gelişmeyi başlatıyordur.

Öyleyse bu saplantılı kişiler de artık gerçek kötü adamlar değildirler; Spinoza'nın kederli tutkular teorisi bunların hepsini açıklarak ortadan kaldırır ve korkunun bulunması gereken yerde sadece acıma duygusunu bırakır. Böyle temsiller, bir adlandırılmış duygular sisteminin içine “kötülüğü” tekil ve eşsiz bir ötekilik kategorisi olarak tekrar yerleştirir; böylece bu duygular da şeyleşir ve birer alegoriye dönüşür ki, bu da gerçekçiliğin ve romanın sınırlarını zorlayarak onu bir ilişkisellik halinde çözülmeye bırakacaktır. Bu açıdan, romanın en temel güdüsü bir sestam olarak psikolojiye karşı direnç gösterir (duygulanımın adlandırılmış duyguların yerini almasıyla ilgili daha önceki tahlilimiz de bunu ortaya koyuyordu); ve “psikolojik” sıfatı da en içebakışçı roman için bile son derece ihtiyatlı bir biçimde kullanılmalıdır.

Hiç şüphe yok ki Nietzsche kendinden menkul “psikologluk” misyonundan büyük zevk alıyordu – ama bununla kastettiği, tutkulara ilişkin konvansiyonel sınıflandırma sistemlerinin ve bunları konu alan çeşitli etik ve ahlak yöntemlerinin maskesini indirip değersizliğini teşhir eden o “soybilim” işlemiydi. Amacı yeni ve daha doyurucu bir psikoloji sistemi kurmak değil (kendi akademik çağdaşlarının dört elle sarıldığı bu kurgulama, bütün bir yeni disiplinin doğmasını sağlayacaktı) tam tersine bütün bu yeni yeni ortaya çıkan

7. Spenser, *The Faerie Queene*, Kitap III, Kanto X, Kıta 60.

içebakışçı söyleşme biçimlerini daha başlangıç evresinde boşa çıkarmak ve yıkmaktı. Bu programı daha iyi kavramak için, Nietzsche'nin modern izleyicilerinden birinin yine modern romancıların (ve "psikologların") en parlağının aşkın "psikolojisiyle" ilgili bir metni hakkındaki düşmanca tahliline bakmalıyız.

Çünkü Swann Odette'i zihninde tiksinden canlandırabildiği, gülümsemesinde yine o iyiliği gördüğü andan itibaren, duyduğu kıskançlık, Odette'i herkesin elinden çekip alma arzusunu aşkına eklemeyi bulduğunda, bu aşk her şeyden çok Odette'in şahsının kendisine yaşattığı duygulara bir düşkünlük haline geliyordu yine... Ve bu özel, benzersiz haz, sonunda Odette'e bir ihtiyaç yaratmıştı Swann'da.<sup>8</sup>

Proust'un bu süreci bir çeşit kimya olarak betimlediği doğrudur ("Swann böylece hastalığının kimyasal tepkimesiyle aşkını kıskançlığa dönüştürdüktan sonra, tekrar Odette'e bir şefkat, bir merhamet üretmeye başlıyordu"), dolayısıyla bütün bu pasaj belirgin bir mecaz olarak alınabilir. Ama açığa çıkardığı şey, bütün böyle psikolojik betimlemelerin aslında mecazi olduğu ve bir "simgesel kimya" (Sartre) oluşturduğudur; bu kimyanın söyleşmiş "elementleri" eski tutkular sistemi ya da haritası üzerinde birbirlerinden ayrılmışlardır ve ancak "kahveye 'eklenen' krema köpüğü kadar etkileşim içine girerler" (Sartre). Bunun "ruhsal olanın mekanik bir yorumu" olduğunu belirtir Sartre, ama bütün modern psikolojik betimlemelerin aynı türden bir kimyasal analogiyi sahnelediğini eklemeyiz.<sup>9</sup>

Şu halde Sartre'a göre, Proust'un "psikolojisi", anlamlı edimlerin şeylere ya da tözlere tercüme edildiği bir söyleştirme işlemi olarak görülmelidir (oysa Sartre'ın kendi fenomenolojik duygular teorisi, bu edimleri ereksel davranış biçimleri olarak kavrar<sup>10</sup>). Biz bu kitapta duyguların söyleştirilmesinin bizatihi adlandırma işlemine içkin olduğunu ve bu adlandırılmış duyguların da her zaman sistemlere dönüştüğünü vurguladık (şüphesiz, bunlar kendi tarihsel ve an-

8. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2004, s. 313. Aktaran J.-P. Sartre, *Being and Nothingness*, Londra: Routledge, 2000 (1943), s. 168-69; Türkçesi: *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Ç. Eksen, İstanbul: İthaki, 2009, s. 245-46.

9. Sartre, *a.g.y.*, s. 169/246.

10. *Esquisse d'une theorie des émotions*, Paris: Hermann, 1939.

larına göre farklılaşan sistemlerdir: Aristoteles'inki Descartes'inkinden farklıdır, Descartes'inki de çağdaş akademik psikoloji veya nöro-bilimin varsaydığı adlandırılmış duygular sistemine benzemez).

Nietzsche'nin kendi yol açıcı tahlillerinin (tarihsel, soybilimsel) asıl hedefi biraz daha farklı bir ideolojik işlemdi: bizatihi ahlak ve ahlakçılık ki, hemen iyi ve kötü şeklinde bir etik ikili olarak tanımlanabiliyordu. Bu bağlamda Nietzsche'nin başta gelen eleştiri nesnelere birinin romancı George Eliot (ve onun da ardında, genel olarak İngiliz geleneği) olduğunu hatırlamak da yararsız olmaz. Bir bakıma gördüğü iyiliğin karşılığını vermek gibi bir şeydi bu, çünkü bütün on dokuzuncu yüzyıl İngiliz düşünürleri içinde Alman felsefesine en çok önem veren ve oradan en çok etkilenen yazar da George Eliot'tu (Eliot'ın edebi kariyerinin David Strauss'un *İsa'nın Hayatı*'ni İngilizceye çevirmesiyle başladığı söylenebilir; Alman felsefe geleneği ile Victoria çağının etik vurgulu dinsel angajmanını birleştiren bir yapıtı bu).

George Eliot'ın hiçbir okuru onun sayfalarının en mikroskopik psikolojik tepki ve titreşimlerin ayrıntılı bir ahlaki tahliline saplantılı bir biçimde adanmış olduğu izleniminden kaçınmaz. Bu yüzden, benim burada yapacağım gibi, Eliot'ın içsel devinim ve tepkileri canlandırır ve temsil ederken benimsediği ahlakçı üslubun aslında etik sistem ve değerlerin hükmünü zayıflatmaya yönelik bir strateji olduğunu öne sürmek de birçoklarına tuhaf gelecektir. Yine de Eliot'ın yaptığının etik ikiliye yöneltilmiş Nietzsche ve Sartre tarzı modern itirazlarla yakın akraba olduğunu savunacağım.

Böyle bir yaklaşımın Eliot'ın üslubundaki "arkaik" öğelerden, mesela psikolojik açıklama gibi görünen şeylerin halk bilgeliği biçiminde ve atasözünü andıran "sağgörü" deyişleriyle aktarılmasından yola çıkması gerekir: sanırım buradaki daha derin ideolojik niyet, modernliğin radikal kopuşlarına karşı tarihsel devamlılığı vurgulamak kadar, "halk"a ve küçük çiftçinin zamana direnen ruhuna ilişkin daha derin bir olumlamayı da içermektir (Leavis'inkinden veya bir Raymond Williams'inkinden biraz daha farklı bir strateji içinde). Bu da özünde siyasal bir seçıştır ve Eliot'ın açık siyasal pratiğe karşı ideolojik antipatisinin (özellikle *Felix Holt, the Radical* romanında) ya sebebi ya da sonucu olduğu düşünülebilir. Ama bu

siyasal veya anti-siyasal güdü ancak romancının topluluk ya da cemaat anlayışıyla birlikte değerlendirilebilir.

Bu aslında mecazi bir anlayıştır, çünkü romanların içeriği zaten açık biçimde tarihsel cemaatlerin çözülme ve dağılmasıyla uğraşıyordu ve dönemin siyasal düşüncüsü Deleuze'ün değindiği o “*peuple à venir*”i (gelmekte olan halk) kavramsallaştıracak durumda değildir henüz. Yine de Eliot'ın ünlü “ağ” imgesi resimlerle veya imgelerle düşünmekten biraz daha karmaşık bir kavrayışa işaret eder; aslında Sartre tarzında bir şeyleşme-karşıtı mantık da tam bu imgenin açtığı alanda işlerlik kazanır. Çünkü tözü değil, ilişkiselliği vurguluyordu: kişisel “kısmetler”, bireysel insan hayatları veya yazgıları, ne kadar mahalli olursa olsun bir bütünlük oluşturan karşılıklı ilişkileri içinde anlamlı olabilir ancak:

Belirli insan kısmetlerini çözmek ve nasıl örüldüklerini, nasıl birbirlerine bağlandıklarını görmek için yapmam gereken o kadar iş var ki önümde, toplayabileceğim bütün ışığın bu belirli ağa odaklanması ve adına evren denilen o baştan çıkarıcı ilgiler ve bağlantılar dizisinde dağılması gerekiyor.<sup>11</sup>

Bu imge dikkatin bireysel (şeyleşmiş) öge yerine o ögenin bütün öbür ögelerle ilişkisi üzerinde toplanmasını sağlıyor; ama asıl felsefi inceliği, David Ferris'in ustaca gösterdiği gibi, kaçınılmaz bir yapı sökücü (hatta diyalektik) işlev görmesinde.<sup>12</sup> Çünkü kişi içerilmiş de olsa, dışlanmış da olsa o ağın parçasıdır; olumlu iletişim kadar kopukluk da bir ilişkidir. Her şey bir parçadır, ezici bir bütüne karşı kendi bireyselliğini öne sürerken bile. Somut toplumsal hayatta çözülme ve parçalanma görüntüsünün altında süregiden bu kapsayıcı kolektiflik herhalde siyasal düzlemde açık ve hedefli değişim projelerinden uzak durmanın daha derin bir ideolojik mazeretini oluşturuyordu; ama aynı zamanda toplumsal düzlemde hayatın merkez dışına yayılmasını sağlar ve tedrici bir eşitlenme eğilimini güçlendirir – bir önceki bölümde bir çeşit anlatsal demokratikleşme olarak vurgulamıştık bunu, başkışılığın gerilemesi ve genel olarak

11. Aktaran David Ferris, *Theory and the Evasion of History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994, s. 222-23.

12. A.g.y., s. 184-90.



ikincil karakterlerin ön plana çıkarılması. Çünkü örgü hiyerarşi tanımaz; ağın içinde bazı anlık merkezler belirir gibi olsa bile böyledir bu. Ve Eliot'ın romanlarının (özellikle daha geç romanlarının) çeşitli "başkışilere" tekabül eden birden fazla merkezi olması da sadece dışsal belirtisidir bu sürecin.

Ama işte kötülük ve kötü adamlar sorunu da tam bu noktada tekrar ortaya çıkacaktır. Çünkü burada artık erkek ve kadın kahramanların merkeziliğiyle değil, Eliot'ın öbür ahlakçı projesiyle (ki aslında Nietzsche'nin anti-ahlakçı projesiyle birdir) ilgilenmek durumundayız: kötü adamların/kadınların olmadığına ve kötülük diye bir şeyin varolmadığına inandırmaya çalışmaktadır bizi.

Bu şaşırtıcı önermeyi kendi çözümünün ışığında daha iyi kavrayabiliriz belki; ve bu çözümü de Eliot'ın büyük hayranı Proust'tan daha özlü ifade eden olmamıştır. Eliot'ın şunu göstermek istediğini söyler Proust: "*que le mal que nous faisons est le mal (nous faisons du mal à nous et aux autres) et qu'au contraire le mal qui nous arrive est souvent la condition d'un plus grand bien que Dieu voulait nous faire.*"<sup>13</sup> Bu kavrayış, Fransızca "mal" sözcüğünün çiftanlamlılığına dayanır, çünkü sözcük hem kötülük hem de verilen zarar anlamına gelmektedir: "Kötülük, bizim yaptığımız kötülüktür (kendimize ve başka insanlara verdiğimiz zarar); başımıza gelen kötülük ise çoğu zaman Tanrı'nın bizim için istediği daha büyük bir iyiliğin koşuludur." Bu formülasyonun, Eliot'ın imgeleme'nin bir noktada mukadderatçı bir yöne evrilmesini içerme gibi ek bir yararı da vardır.<sup>14</sup> Aynı zamanda, birçok gerçekçinin iletmeye çalıştığı o "rayonnement"ı, o iyicil veya kötücül ışığa ya da sızıntıya, iyilik ve kötülük bulaşmasını da hissettirir.

Kötü adamın ya da "temsil edilmiş kötülük" diyebileceğimiz bir şeyin ortaya çıkardığı biçim sorununa Eliot'ın getirdiği çözümün özgünlüğünü kavramak için ilk romanı *Adam Bede*'e kısaca bakmamız gerekir. On sekizinci yüzyıldaki sınıf çatışmasının bir büyük paradigması bir kez daha sahnelenir bu romanda: aristokrat bir er-

13. Marcel Proust, "Sur George Eliot", *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1971, s. 657.

14. Bunu ileride, kitabın "Zaman Deneyleri" bölümünde tartışacağız.

keğın bir köylü kızını, hatta burjuva kızını baştan çıkarması ki, çoğu zaman hamilelik felaketiyle sonuçlanıyordur. Nitekim Goethe'nin *Faust*'unda Gretchen bu "suç" yüzünden idam edilir; böyle baştan çıkarıcıların en habisi olan Samuel Richardson'un Lovelace'i ise Clarissa'nın ölümünden sorumludur (bu "kötülüğün" soyutlanmış ve yoğunlaştırılmış bir versiyonu daha sonra *Tehlikeli İlişkiler*'de dramın merkezini oluşturacaktır; Gide, bizim bağlamımız açısından son derece makul görünen gerekçelerle bu kitabın Fransızcanın en büyük romanı olduğunu savunuyordu). Böyle "kötülüklerin" etik açıdan daha mazur gösterilmesi için biyolojiye başvurmak mümkündür ve sık sık da yapılmıştır bu; ama yine de başa çıkılması gereken bir suçluluk duygusu kalıyordur geriye. Burada Arthur'un düşünceleri, kötülük meselesinde Eliot'ın geliştirdiği yeni ve çok farklı yaklaşım için bir çıkış noktası olabilir:

Flörtte belki biraz fazla ileri gitmişti, ama onun yerinde başka bir adam olsaydı çok daha kötüsünü yapabilirdi; ve zaten bir zarar gelmezdi bundan – *gelemezdi*, çünkü Hetty ile bir kez daha yalnız kaldıklarında kendisini ve aralarında geçeni fazla ciddiye almaması gerektiğini açıklayacaktı ona. Anlıyorsunuz değil mi, Arthur'un kendinden hoşnut olması şarttı; rahatsız edici düşüncelerin geleceğe yönelik iyi niyet ve kararlarla bertaraf edilmesi gerekiyordu. Ve bu iyi kararlar da öyle çabuk şekillenebiliyordu ki, rahatsız olmaya da, Bay Peyser'in yavaş konuşması bitmeden önce tekrar rahatlamaya da bol bol vakit kalıyordu; konuşma sırası tekrar kendisine geldiğinde bütün tasalarından arınmış oluyordu.<sup>15</sup>

Çünkü "kötülüğün" ancak başkası hakkında bir yargı ve tanımlama olduğu bir durumda mesele de edimin kendisinden çok, öznenin kötü olmayı seçmesinin nasıl kavranacağıyla ilgilidir. Arthur'un düşünceleri buraya kadar epeyce konvansiyonel bir kendini aklama tarzı olarak görülebilir; içsel bir tartışmada, başka insanların ve dışsal yargıların suçlamalarına cevap yetiştiriyoruzdur: böyle cevaplar da çoğu zaman Sartre'ın "*mauvaise foi*" dediği zihin yapısına delalet eder.\*

15. George Eliot, *Adam Bede*, Londra: Penguin, 1985, s. 265.

\* Bu terim normalde Türkçeye "kötü niyet" olarak çevrilir, ama metnin deva-

Bu konvansiyonel temsilin Eliot'ın yapıtında sonra nasıl beklenmedik bir yönde geliştiğini görmek için tek tarihsel romanı olan *Romola*'ya (1862) bakmamız gerekiyor. Eliot'ın külliyatında *Romola*'nın bir geçiş yapıtı olduğu, daha kırsal ve nostaljik ilk romanlarını *Middlemarch* ve *Daniel Deronda*'dan ayırdığı belirtilmiştir. *Romola*'yı onun tek tarihsel romanı saymak da aslında yanıltıcı olabilir, çünkü bütün ötekiler de çok uzak olmayan, ama yine de özenle tarihselleştirilmiş bir geçmişi konu alırlar. Ama bu romanın çerçevesi Walter Scott tarafından çizilen bir kostümlü dram olduğu ve Scott'un en az iki ilkesine uyduğu kesindir: (1) arka plan olarak dünya-tarihsel ve mümkünse devrimsel bir olay (bu örnekte, Floransa'da Savonarola'nın kısa ömürlü devrimi); ve (2) el kitaplarından bildiğimiz tarihsel figürlerin de dahil edilmesi ki, bunların romanda görünmesi başlı başına bir tatmin oluşturacaktır (demek görünüşü böyleymiş, demek böyle konuşmuş, vb.) – günümüzde sokakta bir anda şöhretli birine rastlamak gibi bir tepki. Bu örnekte, Büyük Tur'un ve ilk Baedeker seyahat kılavuzlarının çağında, en bayıldığınız eski Floransa sokak ve anıtlarını özgün kadroları ve bütün hercümerciyle birlikte adeta tarihsel bir canlandırma içinde seyretme gibi ek bir tatmin de vardır (George Eliot saha araştırmasını sahiden sıkı tutmuştur, hem sadece akademik anlamda da değil).

Günümüzde okurlar bu kitaba fazla rağbet etmiyor: kamunun İtalyan Rönesansı'na ilgisi azalmıştır; felsefi ve estetik tartışmaya ve genel olarak düşünce tarihine hevesi de, kaldıysa bile, başka kanallara akmaktadır. Oysa Henry James'e göre Eliot'ın "yazdığı en iyi şeydi" *Romola*;<sup>16</sup> ve Batı'daki en üretken kurucu deney içinde dinsel ve hatta binyılcı bir ara bölümün belirmesi gibi paradoksal bir olaya yeni bir ışık düşürmese bile, tarihçi J. G. A. Pocock'un "Machiavelli ânı" dediği bu dönemi seçip alması bile Eliot'ın keskin siyasal sezgisini ortaya koyar.

mında da görüleceği üzere, kendini aldatma, kendi bilgisinden kaçma vb. anlamlar da içerir. Sartre'daki kullanımı *Larousse*'ta "kendi özgürlüğünün olanaklı dışavurumunu kabul etmeye yanaşmayan ve bu şekilde negatifliğini gösteren bilincin tutumu" diye tanımlanıyor. – ç.n.

16. Henry James, *Literary Criticism, Volume II: European Writers; Prefaces to the New York Edition*, New York: Library of America, 1984, s. 1006.

*Romola*, aynı zamanda, Scott'un yeni türünün gerekleri doğrultusunda, Eliot'ın en melodramatik romanıdır ve bu da bizim bağlamımız açısından önemlidir. Bununla birlikte, karmaşık olay örgüsünden daha ilginç olanı başkişilerden birinin yazgısıdır ve paradoksal bir biçimde bu kişi de romana adını veren kadın kahraman değildir. On dokuzuncu yüzyıl kadınına bekleyen üç nihai kader vardı (evliliğinin çöktüğü varsayımıyla): feragat ve dünyadan el çekme (*Eugénie Grandet*), ölüm (*Madam Bovary*) ya da azizelik (*Fortunata y Jacinta*). *Romola* da üçüncüsüyle ödüllendirilir (şüphesiz, daha haşin bir bakış, ilk ikisinin sentezi olarak görebilir bunu). Çoğu zaman bir aktörden çok bir tanıktır *Romola*. Biz de Leavis'in *Daniel Deronda* hakkındaki yargısını tekrarlayarak romanın katmanlarının iki farklı ve eşdeğer olmayan anlatı halinde ayrıştırılabileceğini öne sürebiliriz; şu var ki, burada çok daha özgün olan, kadının değil adamın öyküsüdür. James'in kendisi de bu karakterin (*Romola*'nın genç Yunan kocası Tito Melema) romandaki en büyüleyici figür olduğunu düşünüyor ve adamın benzersiz açmazları için şöyle diyordu:

Tito'da ahlaki duygunun sahtelik ve kendine düşkünlük yüzünden alçalışının bir portresini buluyoruz; bunlar öznenin her yandan birtakım amansız taleplerle, kaçınılması ya da yatıştırılması gereken birtakım alacak iddialarıyla kuşatılmasına yol açar. Sonunda bütün ödenmemiş borçları hep birlikte Tito'nun karşısına dikilir ve o da hayat yolunun iğrenç bir çıkmaz sokak haline geldiğini görür.<sup>17</sup>

Tam James'e uygun bir konudur bu, belki kendisinin üstlenebildiklerinden de daha sert, daha şiddetli.

Tito'nun dramının bütün olay örgüsü içindeki asıl merkezi öğeyi oluşturduğunu *Romola*'nın sondaki özetlemesi de belli eder:

Çok yakın olduğum bir adam vardı, o kadar yakın ki hayatının büyük kısmını görebiliyordum; kendini hemen herkese sevdirdi, çünkü gençti, güzeldi ve zekiydi, herkese çok yumuşak ve kibar davranırdı. Sanırım onu ilk tanıdığımda zalimce veya adice hiçbir düşüncesi yoktu. Ama tatsız olan her şeyden kaçmaya çalıştığı ve kendi güvenliğinden başka hiçbir şeye pek önem vermediği için, sonunda bazı en adice işleri yapmaya başladı, insanı şerefsizleştiren işler. Babasını reddetti ve onu

17. A.g.y., s. 931.

sefalete terk etti; kendi güvenliğini sağlamak ve zengin olmak için ona gösterilen her türlü güvene ihanet etti. Ama felaket onu da çekip aldı.<sup>18</sup>

Daha sonra bu yargıya döneceğiz, ama şimdiden şunu söyleyebiliriz: Tito'nun olay örgüsü içinde oynadığı “kötü adamlık” rollerinin büyük kısmını mazur gösteriyor gibidir – oysa Romola'nın babasının anıtsal kütüphanesini (burada Humanizmin ta içindeyiz) satmıştır Tito, Savonarola deneyine ihanet etmiş ve Medici'lerin karışdevrimiyle işbirliği içine girmiş, sonunda kendi babasına da yıkım getirmiştir (bu arada kendisine de).

Ama melodramın zembereklerinin gevşemesi Romola'nın mazeretleriyle ilgili değildir burada. Eğer mesele sadece bundan ibaret olsaydı biz de bir tür Freudcu bölünme açıklamasına başvurabiliriz: Tatlı ve cazip oğul, Türklerin eline düşen haşin babayı esarete terk ederek ondan kopuyor, sonra da baba eski tarz bir Elizabeth çağı intikam alegorisi kılığında geri dönüyor (ancak rastlansal bir askeri girişim sonunda serbest kalmış ve dönüp suçlu oğlunu cezalandırma fırsatı yakalamıştır). Ama Tito gerçekten bir suçluluk hissediyor (pişmanlık duymaksızın) ve hem bu epizodu hem de daha sonraki aynı ölçüde utanç verici başka işlerini erdemli eşinden gizlemeye çabalamaktadır. Öyleyse burada epeyce bir miktar psikolojik karmaşıklık bulunmaktadır ve Eliot'ın romansal çözümünün özgünlüğü de, sunduğu görece konvansiyonel birtakım davranış sebep ve güdülerinde değil, bu karmaşıklığın kendi dinamiğinde ortaya çıkıyor.

Bu çözümü incelemeye, Romola'nın az önce okuduğumuz kendi açıklamasının terimlerini reddederek başlamalıyız. Yazar da bu açıklamayı paylaşıyor gibidir ve bize şunu söyler: Tito “sadece hayatı kendisi için kolaylaştırma yolunu seçmişti – insani kısmetini, mümkünse onu hiçbir yere çivilemeyecek şekilde taşımak” (216). Ve Eliot'ın içindeki romancı da şunu ekler: “Ve bu tercih, çeşitli zamanlarda, onu beklenmedik konumların içinde bırakmıştı.”

Bu konumlar gerçekten de romanın olay örgüsünü oluşturacaktır, ama gayret ve öz-disiplin eksikliği suçlaması daha da kötü bir

18. George Eliot, *Romola*, Londra: J.M. Dent, 1907, s. 566. Bundan sonra bütün sayfa numaraları metin içinde bu edisyonu belirtecek.

noktaya varır: “Yakından bakıldığında,” diye düşünür Tito, “hayatın tek amacı en büyük haz miktarını devşirmek değil midir?” (113). Böylece bu tembel hedonizm, Protestan ahlakına yakalanmış zihinler için, Tito’nun başına gelen her felaketi açıklamaya yeten bir faktör haline gelir – ama karakteri ilginç kılmaya yetmez. Hazcılık onu bir melodramın kötü adam rolü için yeterli kılmıyorsa eğer, şu ya da bu aşağılık harekete sürüklenmiş masum kişi için düşünülmüş başka kalıp roller de vardır. Ama Tito’nun kişiliği böyle bir kalıp rol için de gereğinden fazla karmaşıktır.

Yine de biz bu “masumiyetten”, bu beyaz sayfadan yola çıkabiliriz, Eliot o sayfaya yeni bir şey yazmaya başlayacaktır. Her şeyden önce, başka insanlar için bir masumiyettir bu, Sartre’in söyleyebileceği gibi: “yumuşak ve kibardı” denilir Eliot’ın özetinde; ya da başka bir minör karakterin izlenimiyle, “Tito’nun, kadına karşı, kendisi için herhangi bir kazanç amacından bağımsız bir şefkat göstermediği söylenemezdi” (293). Gerçekten de, ilk sayfadan itibaren (roman, Tito’nun Floransa’ya gelmesiyle başlar) adamın neşesi ve cazibesi, sempatileri ve iyi dürtüleri epeyce bir vurgulanır.<sup>19</sup>

Sonra bu özelliklere beklenmedik bir şey olur: önce Tito bir tip haline gelir, ama yeni bir tip; on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinde büsbütün tanınmayan bir tip olmasa bile (mesela *Kibir Panayırı*’ndaki zıpcıktı Dobbin) görece az teorileştirilmiş ve hiçbir zaman Eliot gibi de adlandırılmamıştır: “Yüzünde o yavan canlılık vardı, ağırlık ve kasvetten ne kadar uzaksa telaş ve heyecana da o kadar yabancıydı. Hem erkeklerin hem de kadınların kendi eş ve ahbablarında aradığı bir özellik: huzursuz bir kibrin veya aşırı canlılığın verdiği gürültücülükten ve müdahalecilikten uzak olduğu gibi, hiçbir gücenme veya kızgınlık da kaşlarını çatmasına yol açmıyordu” (83-84). Kısaca, tam bir minör karakter, şu farkla ki bu minör karakter aynı zamanda başkişidir.

Tito’nun başlangıçtaki masumiyetinde görülen bu tuhaf farklılaşma giderek daha tuhaf bir hal alır: hatlarının yavan, kişiliksiz ya-

19. Cazip fiziksel özelliklerle de donatılmıştır: “Tito’nun ışıklı yüzü, siyah boyunluğunun ve dizlerine inen gömleğinin altında herhangi bir rengin rekabetiyle karşılaşmaksızın kendi canlı güzelliğini ortaya koyuyordu. Romola’nın genç ama soğuk ve kasvetli hayatına birdenbire düşmüş bir bahar dalı gibiydi” (57).

kışıklılığı yavaşça olumsuz bir nitelik almaya başlar; kibirden, hasetten ve öfkeden arınmışlık artık daha şüphe uyandırıcı bir ifadesizlik olarak belirlemektedir:

Aziz Giovanni yontusu geldiğinde, Tito'nun florinlerini Cennini'ye teslim etmesinin üzerinden üç hafta geçmişti ve daha önce de gördüğümüz gibi Via de' Bardi'ye doğru yola koyulduğunda her haliyle dertsiz bir adam görüntüsü veriyordu. Başka nasıl olsundu ki? En yakınındaki olaylar ve insanlarla hiç sürtüşmeye girmezdi; gizli ve uzak olanın ona meşum bir şey kılığında musallat olmasına izin vermeyecek kadar da neşeli ve tasasızdı. Sıcak gün ışığından dar bir sokağın gölgeliğine döner ve kahverengi buklelerini taçlandıran siyah beresini çıkarıp saçlarını geriye doğru sıyrar ve serin havayı daha iyi hissetmek için başını geriye atarken, yüzünde hiçbir sahtelik belirtisi görünmüyordu; dürüstlük ve açık yüreklilik izi de yoktu: biçimli, pürüzsüz, dört köşe, genç bir yüzdü, o kadar. Ve evlerin üst pencerelerine yönelttiği dalgın bakışlarda da iyice açılmış kapaklarıyla genç ve henüz yorulmamış bir gözden bekleyebileceğimizden daha fazla bir ikiyüzlülük veya safdillik yoktu; her şey bu kusursuzca saydam ve duru retinaya, bu ışıltılı kahverengi irise ve gök mavisi çizgiler taşıyan, uzun kirpiklerle gölgelenmiş göz akına uygundu. Tito'nun yüzünün çekici veya itici gelmesi, gözlemcinin zihniyetiyle mi ilgiliydi? Birden çok anahtar olan bir şifre miydi bu yüz? Genel havasından ve kişiliğinden hiçbir yanılığa izin vermeyecek olumsuz bir ifade yayılıyordu ve tümüyle doğru, doğrucuydu bu ifade; herhangi bir huzursuz iddianın, herhangi bir rahatsız kibrin yokluğuna delalet ediyordu ve bir tatilciler sürüsünün arasından geçerken onu izleyen hayranlığı da bütünüyle gönülden gelen bir övgü haline getiriyordu. (100)

Ama şimdi, romanın kendi hammaddesinin içindeki tuhaf bir diyalektik dönüşümle, Tito'nun hatlarının bu özelliksizliği, betimlemeye göre "doğrucu" olan bu ifadesizliği, tam da sinsiliğin ve gizleme eğiliminin ifadesi olarak belirlemektedir: "Tito'da doğuştan gelen bir ketumluk sevgisi vardı (ya da yeteneği diyelim); ve bu da bütün diğer dürtüler gibi, herhangi bir bilinçli saik olmadan işleyen bir dürtüydü. Gizlemenin kolay geldiği bütün insanlar gibi o da zaman zaman bir şeyi gizlerdi ve gizlediği bu 'sır' da mesela bir karga sürüsünün uçuşunu gördüğü gerçeği kadar sıradan bir şey olurdu." (92)

Böylece, sadece Eliot'ın kendisinin bildiği gizemli bir simya işlemi sonucunda, masum gencin neşeli açıklığı, sihirli değneğin do-

kunuşuyla şaibeli bir sıkı ağızlılığa ve gizleme eğilimine (dolayısıyla entrikacılığa, fesat kumkumasına) dönüşmüştür ve zaten bu da çok geçmeden kendi uygun bağlamını bulacaktır. Aslında hangisinin (gizin mi yoksa gizleme eğiliminin mi) önce geldiği hiçbir zaman tam belli olmaz; ya da belki bu özel ahlak bozukluğunun doğası tam da budur (bir alışkanlık olarak somut varoluşu, ya da bizzat alışkanlığın beslediği ve sürdürdüğü şey). Ama bununla biz de Tito'nun dürtü ve saiklerinin daha önce de değindiğimiz çoğulluğuna geçmiş oluruz: babasını kurtarmaya isteksizdir (bunun kendisi de çoktan üst-belirlenmiş bir duygudur); şimdi de Romola'nın bu ihaneti öğrenmesini istememektedir (ve olay örgüsü gereğince, babanın esir düştüğü haberini getiren de kadının çok eskiden yitirdiği – şimdi keşif olan – erkek kardeşidir; bu adam Tito'nun kim olduğunu anlayınca olayı Romola'ya da anlatacaktır, vb.). Ama bu özgül sır başka alanlarda da çoğullaşır (sayısız “küçük bencillik oluklarıyla” derinleşen “kanalın” kaçınılmaz sonucudur bu); Tito bir köylü kızını kurtarmış ve ona kalacak yer bulmuştur, tümüyle masum bir şekilde – ama anlaşılmaz bir şekilde bunu eşinden saklamıştır; aynı zamanda kadının babasının kütüphanesini de satmıştır ve Romola er geç fark edecektir; ve çeşitli arkadaşlıkları da o günkü devrimci durumda kaçınılmaz olarak siyasal ve dolayısıyla komplocu bir karakter kazanan ilişkilere sürüklemiş ve böylece Savonarola'nın devrilmesinin ve idamının günahını üstlenmesine yol açmıştır.

Günahların ve sırların bu çoğulluğu, daha önce “kötülük” olarak bilinen şeyin Eliot'ta aldığı biçimdir:

Her suçlu sırtın altında bir sürü suçlu istek yatar; bunların sağlıksız, bulaşıcı hayatını besleyen de karanlıktır. Eylemlerin kirletici etkileri, çoğu zaman, bunların yapılmasından çok, arzularımızın da böylece uyarlanmasında yatar – çıkar duygumuzun sahteliğinin emrine girmesinde. Tıpkı, buna karşılık, açık itirafın arındırıcı etkisinin de böylece yalana bağlanan umutların süpürülüp atılmasında ve ruhun asil yalınlığına tek-rar kavuşmasında yattığı gibi. (99)

Bulaşma kavramı şüphe yok ki bir geç dönem Victoria çağı epistemisinin ayrılmaz parçasıdır (Marc Angenot'nun dönemin tıbbi saplantılarıyla ilgili çalışması aydınlatıcıdır<sup>20</sup>); öte yandan, Eliot'ın geç yapıtlarında mukadderat ağlarının öbür yüzünün de öne çıktığını



vurgulamak gerekir: iyilik de bulaşıcıdır ve toplumsal ilişkiler ağın-  
dan dışarıya doğru yayılır (en azından geleneksel toplulukta).

Ama elimizdeki örnekte bu çoğulluğun en yakın, dolaysız sonu-  
cu biraz farklıdır. Bir yandan, bütün bu farklı davranış saikleri ve  
güdüler birbirini süreklileştirir, karşılıklı olarak birbirinin varlığını  
güvence altına alır. Bu tuhaf sonucu negatif terimlerle ifade etmek  
belki daha uygun olacaktır: her güdü, öbür güdünün giderilmesini  
ya da etkisizleştirilmesini önlüyordur. Ama Eliot bunu çok daha iyi  
söyler: “Tito, babasının öldüğünün bir gerçek olmasını arzulama-  
mayı artık kendi kendisi için imkânsızlaştırmıştı; davranışlarıyla il-  
gili kesin gerçeklerin açığa çıkmasındansa çeşitli adilliklere başvur-  
mamayı imkânsızlaştırmıştı” (99).

Olağanüstü bir olumsuzlamalar kurgusu ki, Tito'nun kendi ça-  
basıyla gerçekleştirilmektedir – kendi özgür tercihiyle, diyecektir  
Sartre, bu kendisinin bilmediği bir tercih olsa bile. Ama insanın öz-  
gür seçimi, nasıl olur da kendisi için bilinmez olur?

Cevap, Eliot'ın ancak çok sonraları felsefi bir kavram olarak ku-  
ramlaştırılacak bir fikri kendi anlatısıyla öngörmesinde yatmakta-  
dır: Sartre'ın *mauvaise foi* yani “kötü niyet” düşüncesi. Bu teknik  
deyim günlük hayattan alınmıştır, özellikle de taraflardan birinin  
(hatta ikisinin de) sırf çekişmeden galip çıkmak adına birbiriyle  
açıkça çelişen sav ve kanıtları peş peşe ortaya sürdüğü tartışmalar-  
dan (ve kendi kendini ikna etmeye bile çalışmıyordur, çünkü bu sav  
ve kanıtlamaların hiçbirine artık inanmamaktadır). Sartre'ın kötü ni-  
yetinde bu sav içselleştirilir ve benim “başkası-için-varlık”ıma kar-  
şı, yani değiştirmekten âciz olduğum başkalarının gözündeki imge-  
me karşı bir mücadele olarak belirir.

İşte, Freud'un bilinçdışı kavramı gibi bir şeye başvuramadığı-  
mızda, bu mekanizmanın fenomenolojik bilinç kuramının çerçevesi  
içinde özünde gayrişahsi bir hal olarak kavranması gerekir – böyle  
olduğu için de bu bilinç herhangi bir şey *olamaz*, iyi ya da kötü her-  
hangi bir *varlığı yoktur*. “İyi” ve “kötü” gibi sıfatlar, özellikler, o

20. Marc Angenot, *1889*, Quebec: Le Préambule, 1989. Ayrıca benim *Ideologies of Theory* kitabımda bu kayda değer çalışmaya ilişkin tartışmama da bakıla-  
bilir.

gayrişahsi bilinç için bir nesne olan benliğin kurulmasıyla bir şekilde ilişkilidir. Dolayısıyla, herhangi bir bilincin nasıl olup kendi kendisinin kötü olduğu hükmüne varabildiği, hatta (“radikal kötülük” örneklerinde) kendini kötü olarak onayladığı (“Şer, iyiliğim ol benim!”) Sartre için bir paradoks ve temel bir felsefi sorun haline gelir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi kötülük dışarıdan verilen bir yargıdır, Öteki için geçerli olan bir hüküm: kendimi “kötü” hissedebilmem için, o yargıyı içselleştirmiş olmam gerekir; ve bu içselleştirme de bir açıklamaya muhtaçtır.

Dolayısıyla Sartre’ın bu kavrama ilişkin eleştirisi, aynı problematik içindeki büyük öncellerinin (ya da rakiplerinin) karşılaştığından daha karmaşık teknik zorluklarla yüz yüze kalır – “kederli tutkular” nosyonu Spinoza ve “*ressentiment*” düşüncesiyle Nietzsche. Sartre’inki bir ontolojidir, bir varlıkbilim; ve bu yüzden de varlığı olmayan bir şeyin (ya da varlığı “olmamak” olan bir şeyin) – başka bir deyişle, insan gerçekliği veya *Dasein*– nasıl olup da kötülük gibi bir varlık özelliğine sahip olduğuna kendini inandırabileceğini bir şekilde göstermek zorundadır. Ve şunu da belirtelim ki burada ikiyüzlülüğün ya da bir kötü adamın kendini iyi ya da dürüst göstermesi gibi bir “numaradan” değil, içteki derin ve acılı bir duygudan, kişinin kendisini yanlış, haksız, günahkâr hissetmesinden, kötülük yapmak üzere doğmuş, katıksız ötekiliğin lanetiyle damgalanmış ve iyilerin toplumundan kovulmuş bir varlık olarak hissetmesinden söz ediyoruz. (Herhalde kendi iyiliklerine inanmış olanları da benzer bir dram bekliyordur; ama burada ikiyüzlülük sanki daha bir ısrarla kendini kullanıma sunacaktır, çağdaş “şöhretlerin” durumunda olduğu gibi başka insanların olumlu yargıları da aynı ölçüde travmatik olsa bile. Sartre’ın son döneminde “kendi kendine el koyması” tam da böyle bir travmaya karşı bulduğu çözüm gibi görünmektedir.)

Ne olursa olsun, dışsal bir yargının böyle içselleştirilmesi, burada *Romola*’da açıkça kaydedilmiştir. “Kendi kendisiyle bu ilk belirgin söyleşi” (99): Eliot böyle adlandırır ve tarihlendirir Tito’nun başlangıçtaki vicdan rahatsızlıklarını (biz geleneksel deyimini kullanıyoruz); ve Eliot’ın *mauvaise foi* kavramını Sartre tarafından daha adı konmadan önce icat ettiği an da budur. Burada keşfi Tito örne-

ğiyle göstereceğiz ki yeni... “teknin” mi diyelim, evet yeni tekniğin ortaya çıkışını işaretleyebilelim. (“Teknik” diyorum çünkü onu daha sonra *style indirect libre* (Serbest dolaylı söylem) ve “bakış açısıyla” aynı düzlem üzerinde tartışacağım.) Ama bu keşif ya da icat ancak *Middlemarch*’ın büyük anlarında asıl gücüne ulaşır, Causabon ile Bulstrode’un kıvrınmalarında; ve *Daniel Deronda*’da tekrar bir ölçüde geri plana düşer – orada Grandcourt figürüyle sanki eski tarz romantik (hatta on sekizinci yüzyıl da diyebilirim) kötü adam tipine dönmüş gibidir. Causabon ve Bulstrode, deyim yerindeyse “vaktiyle kötü adam” figürleridir, eskiden kötü adam olmuş karakterler. Ve bu statüleriyle olay örgüsü için ne yapıp ne yapmadıkları da burada öne sürdüğüm *melodramın çözümlüşünün* en güçlü kanıtını ve örneğini oluşturur. Gerçekçi romanın klasik biçimi açısından da sonuçları olacaktır bunun, çünkü o biçimi aynı anda hem icra etmekte, gereğini yerine getirmekte, hem de temellerini sarsmaktadır.

“Kendi kendisiyle söyleşi”: Eliot burada kendi Hegelciliğinin izlerini de açığa vurur. Bu ilk özbilinç ânında (“Ben = Ben”, Hegel’in dediği gibi) benlik bölünmekte ve daha önce görülmemiş, taze, tarihsel olarak yeni bir farkındalık tarzı içinde kendi kendisiyle karşı karşıya gelmektedir; iki ayrı bireyin karşılaşmasını andıran bir farkındalık gibidir bu. (Nitekim Hegel de onu öyle betimler, sonradan Efendi ve Köle haline gelecek olan ikilinin meşhur karşılaşmasında. Bu karşılaşma, daha sonra “özbilincin” kaynağı olan içsel bölünmeden önce gerçekleşiyor ve fenomenolojik olarak onu önceliyordu.)

Ne olursa olsun, Sartre için (ki Lacan’ın ünlü “bölünmüş öznesinin” de kaynağıdır) “benlik” sözcüğü böyle bir betimleme açısından epeyce isabetsiz ve yanıltıcı bir teknik gereç olacaktır, çünkü özbilinç benlik içindeki herhangi bir bölünmeden kaynaklanmıyordur: özbilinci bizatihi benliğin üretilmesi olarak betimlemek daha doğru olur. Özbilinç, benlik demek olan o “bilinç nesnesiyle” uğraşma, ilişki kurma tarzımdır benim; Sartre’in dediği gibi, utançla ya da gururla yaşayabileceğim bir benliktir bu, ama aslında “ben” değildir, çünkü söz konusu “ben” tümüyle gayrişahsi bir bilinçtir ve sözcüğün kuvvetli anlamıyla herhangi bir şey olamaz, utanca veya

karşıtına yol açacak birtakım özellikler de taşıyamaz.<sup>21</sup> Böyle bir gayrişahsi bilincin kendini “kötü” (ya da “iyi”) olarak hissetmesi mümkün değildir, çünkü varlığı şeylerin (ve başka insanların) varlığına benzemiyordur, onlar gibi *olamıyor*, iyi veya kötü sıfatlarının yapııştırılacağı birtakım özelliklere sahip olamıyordu. Gayrişahsi bilincin hissedebileceği şey, varoluşunun haklı çıkarılmazlığı, sebezsizliği, meşrulaştırılmazlığıdır.

Şu halde *mauvaise foi* da benim kendimi bir şey *olmaya* kandır-  
dığım özel bir çeşit içsel hokkabazlık anlamına gelecektir: hız önemlidir bu süreçte – kendimle ilgili olarak doğrulamak ya da reddetmek istediğim şeylere bir anlığına kendimi inandıracaksam eğer, bütün bu kurgunun dağılıp çökmesine fırsat vermeyecek kadar hızlı çalışmak zorundayımdır (Sartre’in *Aziz Genet* kitabı, böyle bir kurguya ilişkin sıkı bir vaka incelemesidir). Kendimi meşrulaştırma, aklama çabası mı? Bir bakıma öyle; ama bunu tam da kendi benliğimle ilgili olarak yapmak durumundayımdır; ve benlik ister hayali olsun (Lacan), isterse sadece bir bilinç nesnesi (Sartre), yine de gerçek bir şeydir ve bütün hayatım boyunca onu yok saymam, bir kenara atmam mümkün değildir. Sartre’in terminolojik şans, gündelik durumların dili içinde bir teknik terim bulmaktı: böylece, felsefi bir adlandırma gibi görünen bir şeyin içinde başından beri bir kişiler-arası ilişki çökeltisi yerleşmiş oluyordu, tıpkı Hegel’in özbilincinde olduğu gibi.

Bu muğlaklık bize de Sartre’in kavramının felsefi değil de temsili niteliğinde ısrar etme hakkı tanıyor. Çeşitli biçimlerde ifade edebileceğimiz bir düalizm çevresinde örgütlenmiştir: olgusalılık [*facticity*] ile özgürlük; madde ve tin; değiştirilemez olanla değiştirilebilir olan; şey ve süreç; veya beden ve bilinç. Ama Sartre’in muhakemesinin, temsili olarak, bir yargıyla bir savunmacı arasındaki karşılaşma gibi sahnelendiğini de anlamalıyız (bunlar ister iki ayrı bireyde cisimleşsin, isterse tek bir zihin içinde); ayrıca, bir ontolojiye uygun düşecek şekilde, suçlama da varlık terimleriyle örülmüştür. Bu durumda, davalının savunması da (“iç hesaplaşması”, demek *mau-*

21. Bu düşünce Sartre’in daha ilk felsefi yapıtında, *La Transcendence de l'Ego*'da (“Egonun Aşkınlığı”, 1936) ana hatlarıyla ortaya konulmuştur.

vaise foi'sı), suçlamanın terimlerini insan gerçekliği dediğimiz bu temel düalizm hattı üzerinde ileri-geri oynatmak olacaktır. Mesela ihanet suçlamasına karşı, tamam, diyecektir, bunları gerçekten yaptım, ama şeylerin bir “şey” olması tarzında (olguşallık) bir hain deyim ben, her zaman değişme ve başka bir şey olma (güvenilir, vefalı bir kişi haline gelme) özgürlüğüne sahibim. Buna karşı yargıç da, evet biliyorum, diyecektir, siz şeylere özgü bir olma tarzında, ontolojik olarak güvenilmez değilsiniz, çünkü burada söz konusu olan özler veya durağan nitelikler değil de özgürce seçilmiş edimler – yine de savunmacının değişmeyeceğinden ve hainlikten vazgeçmeyeceğinden emindir yargıç.<sup>22</sup> Böylece sonsuz, sonuçlanamayacak bir tartışma sürüp gider ve *mauvaise foi* durumunda, kendini aklamaya çalışan ve her zaman değişmeye muktedir olduğunu iddia eden karakterin zihninde yeniden üretilir. Sartre bu iç tartışmanın temposunu da vurgular: bir terimden ötekine öyle baş döndürücü bir hızla gidip gelmelidir ki, öznenin kendisi bu ontolojik çifte standardın aldatıcılığının hiç farkına varamasın. Kaçışın bu hızı, Sartre için bilinçdışının ta kendisidir. “Kötü niyette ne sinik bir yalan vardır, ne de aldatıcı düşünceler için kasıtlı bir hazırlık... kötü niyetin ilk edimi, kaçamayacağından kaçmaktır, olduğundan kaçmak.”

*Mauvaise foi*'yı burada felsefi bir kavram değil de bilincin bir temsili olarak alırsak şunu görüyoruz: Sartre'in karakterleri, kendileriyle tartışmalarını yüksek bir felsefi ve ontolojik düzlemde sürdürüyorlardı – George Eliot'ın herhangi bir karakterinin başvurabileceği o daha geleneksel dinsel sözlüğe (günah, utanç ve suçluluk) çok uygun bir düzlem değildir bu. Eliot'ın kişilerinin “kendileriyle söyleşilerinde” bağdaşmaz alternatifler arasındaki o hızlı gidiş geliş (yani *mauvaise foi*) bağdaşmaz saiklerin birbiriyle değiştirilmesi biçimini alır genellikle – yukarıda ben de Eliot'ın romanlarında böyle saiklerin çoğulluğunun yapısal önemini bu yüzden vurguladım. Gerçekten de bu saikleri birbirlerine karşı yeterince hızlı bir şekilde öne sürerek her birinin ötekini gereçlendirmesi yoluyla suçluluktan kaçınmak mümkündür. Böylece ihanet gizlilik ihtiyacı gereçesiyle haklı gösterilir, gizlilik ve yalan da ihanetin verdiği

utançla, vb. Zorlu, yorucu bir süreçtir bu, kişinin her an dolaşımında tutması gereken bir işlem ki, Brecht'in biçare şeytanını hatırlatmıyor değildir: "alındaki şişmiş damarlar, kötü olmak için harcanması gereken çabanın kanıtıydı."

İşte bu yüzden, melodramın yapısının temelindeki o sahici "kötü adamların" kurgulanması açısından bu işlem artık pek yeterli olmamaktadır – hem gerçek hayatta hem de temsilinde. Sartre'ın terimleriyle söylersek, "kötü adamlar" olamaz çünkü kimse bir şeyin mesela kahverengi, katı, ağır, büyük vb. olduğu şekilde kötü *olamaz*; ama herkesin özgürce kötü edimlerde bulunması mümkündür (herhangi bir Sartre'cı politika açısından apaçık sonuçları olacaktır bunun, çünkü bu politika ahlakçı yargıların yerine bağlanmayı [*engagement*] geçirir).

"Kederli duygulanımların" bedeli olan ruhsal ezayı vurgulamasıyla Eliot'ın daha çok Spinoza'cı olduğunu söylemek mümkündür. Ama kendi temel biçim sorununu tanımlamasını ve çözmesini sağlayan da budur: kötülük kategorisini yadsımasının onu sterilize edilmiş bir dünyaya mahkûm etmesini nasıl önleyecek, bütün karakterlerinin en sıkıcı biçimde "iyi" olmaktan başka bir şey bilmediği Rousseau veya Bernardine de Saint-Pierre tarzında pastoral bir fanteziye düşmekten nasıl kaçınacaktı? Kendi pedagojik ve ahlakçı mizacının etkilerini geçersiz kılmak, o iki biçimsel alternatif arasında (bir yanda melodram, öte yanda en şekerli Ütopycı fanteziler) kendine bir yol çizmek... – Eliot'ın temel teknik sorunu budur ve onu olağanüstü bir başarıyla çözdüğünün kanıtı da *Romola*'daki can alıcı Tito deneyinden sonra *Middlemarch*'taki Causabon ve Bulstrode karakterleridir.

Bu ikiliye hak ettikleri ayrıntı bolluğu içinde yaklaşamayız burada. Ama şu kadarını söyleyebiliriz: George Eliot'ın en duyarlı olduğu iki baskı tipini cisimleştirirler – ilki, kadınlar üzerindeki baskıyı, ikincisi de paranın baskısını. İkilinin ayrı ayrı dramlarının bağlamı, Eliot'a ek bir avantaj da sağlamıştır: Causabon ile "aydınlar" sorununu ortaya atar, Bulstrode ile de din sorununu. Bu arada, karakterlerin karşılaştırılması başka bir ironik karşıtlığın belirmesine imkân verir: ikisinin de kötü niyet içinde yaşanması halinde, hem başarıyı hem başarısızlığı bekleyen ortak yazgı.

Bay Causabon'un acılarının vesilesi hiç şüphesiz büyük yapıtın başarısızlığı, hatta imkânsızlığıdır (Bütün Mitolojilerin Anahtarı'nın üstlendiği kötü bütünleştirme belki Eliot'ın *Middlemarch*'taki kendi başarılı bütünleştirmesinin karikatürü ve çarpıtılmış ayna imgesi olarak görülebilir). Ama bu sıkıntı aslında başka iki duygunun (aceleyle öyle adlandıralım) kesişim noktasında bulur gerçek kaynağını: adlandırılmış veya şeyleşmiş duygularla ilgili geleneksel psikoloji kibir ve kıskançlık olarak adlandırıyor bunları.

İkisi de karmaşıktır; ve ilki herhalde büyük yapıt projesiyle ve buna bağlı olarak da "başkalarının açıkça hak ettiği yeri vermemesinin"<sup>23</sup> getirdiği o "marazi ruh haliyle" ilişkilidir. Ama bu yaralı gurur, Dorothea'nın da ona o yeri vermediği ve aslında kadının zekâsını küçümsemiş olduğu duygusunun çevresinde billurlaşır: Dorothea'nın zekâsı, şimdi Causabon'un zihninde kendine bir yer açmıştır, Causabon'a karşı amansız, kaçınılmaz bir hükmün verildiği bir yer.

Öteki duygu daha alışılmış ve çok da sebepsiz olmayan bir kıskançlıktır, Will Ladislav'u ve adamın Dorothea'da uyandırdığı apaçık ilgiyi kıskanıyordu. "Will Ladislav'un niyetlerinden kuşkulananmak ve kıskanmak, Dorothea'nın izlenimlerinden kuşkulananmak ve kıskanmak – bunlar sürekli faaliyet halindeydi zihninde" (419). Eliot hissettirir: bu iki meşguliyetin de Causabon'da *mauvaise foi*'nin yerini öz-bilgiye bıraktığı berraklık anlarına yol açması pekâlâ mümkündür, böyle anlar kısa süreli ve geçici de olsa. Ama *mauvaise foi*'nin kurnazlığı da, her saplantının kendini ötekine dayanarak meşrulaştırmasına izin vermesinde yatıyordu – az önce tanımladığımız o sonu gelmez hareket içinde sürekli döne döne.

Bay Bulstrode'a gelirse, onun durumu kuşkulardan çok eylemlerle ilgilidir, aslında Tito'nun durumunu çok andırır: çok eskiden kaybolmuş ve öldüğü sanılan bir akraba vardır; Bulstrode, kendi serveti üzerinde hak sahibi olan bu adamın izini sürmekte isteksizdir ve bu ahlaki tembelliği haklı göstermeye uğraşır; ayrıca durumu (ve kendi suç payını) karısından gizler. Bütün olayı üstbelirleyen de, Tito vakasında pek söz konusu olmayan iki etkidir: servetin utanç

23. George Eliot, *Middlemarch*, Londra: Penguin, 1994, s. 417.

verici kaynağı (tefecilik) ile dindarlığının sağladığı haklılık avuntusu. Yine de Eliot bu karmaşık ve boğuntulu ruh halini basit ikiyüzlülükten ayırt etmekte ısrarlıdır:

Ruhsal bir kurtuluş Bulstrode için gerçek bir ihtiyaçtı. Kaba mürailer vardır, dünyanın gözünü boyamak için bilinçli olarak inanç ve duygu taklidi yaparlar; ama Bulstrode onlardan değildi. Sadece, arzuları teorik inançlardan daha güçlü olan ve arzularının doyurulmasını yavaş yavaş bu inançlarla uyum içine sokmayı, onlarla açıklayabilmeyi başarmış bir insandı. Bu ikiyüzlülükse eğer, zaman zaman hepimizde beliren bir süreçtir, hangi inanca mensup olursak olalım ve ister soyumuzun gelecekte kusursuzlaşacağına isterse dünyanın sonunun çok yakın olduğuna inanalım; ister yeryüzünün sadece küçük bir artığın (bizi de içeren bir artık) kurtarılmasına izin veren koca bir bataklık olduğunu düşünelim, isterse insanlığın dayanışmasına coşkuyla inanalım.

Dine sunduğu hizmeti bütün hayatı boyunca eylemlerinin temeli olarak düşünmüş, dualarında ağzından başka bir şey çıkmamıştı. Parayı ve mevkiyi kim ondan daha iyi kullanmayı bilebilirdi ki? Kendini hor görme ve Tanrı'nın davasını yüceltme çabasında kim onu geçebilirdi? Ve Bay Bulstrode için Tanrı'nın davası, kendi kişisel dürüstlüğünden ayrı bir şeydi: Tanrı'nın düşmanlarına karşı bir ayrımcılık uygulanmasını gerektiriyordu. Bunlar sadece birer alet olarak kullanılacak ve mümkünse paradan ve sağlayacağı nüfuzdan uzak tutulacaktı. Aynı zamanda, bu dünyanın prensinin en etkin araçlarını devreye soktuğu alanlardaki kârlı yatırımlar da Tanrı'nın hizmetkârının elinde doğru bir kullanımla kutsanıyordu. (419)

Eliot'taki melodramatik öge kalıntılarını incelemeye geçmeden önce, VIII. Bölümde tartışacağımız konular açısından (özellikle de *style indirect libre* ve bakış açısı) önemli olan bir terminolojik parantez açmanın yeri de burası.

Meseleyi şu soruyla dramatik olarak sahneleyelim: özgül bir tahkiye tarzı olduğunu saptadığımız (ne kadar seyrek kullanılırsa kullanılсын) *mauvaise foi* bir tahkiye tekniği olarak adlandırılabilir mi? Bizimki gibi teknolojik bir çağda “teknik” ya da “yöntem” gibi sözler belli bir kuşku ve teyakkuz uyandırır: aynı anda hem kendi içeriklerini, betimlemeyi veya adlandırmayı amaçladıkları işlemleri şeyleştiriyor gibidirler, hem de örgütledikleri ve bölüştürdükleri anlatı malzemesini bir çeşit sinai hammaddeye dönüştürme eğilimin-



dedirler – bu hammadde ancak belli teknik yöntemlerle işlenebilecek gibidir (ya da en azından sürekli daha yeni ve daha etkin teknik yöntemlerin icat edildiği hissini uyandırıyor). Bu açıdan, *mauvaise foi* dediğimiz şeyin çok başarılı çıktığını söylemeyiz; daha sonraları da kullanıldığını gösteren örnekler pek bol değildir; buna karşılık, *mauvaise foi* sayesinde yerinden edilmesi beklenen o şeyleşmiş ya da adlandırılmış duygular sistemi de tekrar misliyle geri dönmüştür ve hâlâ yürürlüktedir.

Öte yandan, “teknik” diye bir fikrin varlığı bile bütün bu edebi işlemleri standartlaştırır; *mauvaise foi* gibi bir oluşumun *style indirect libre* ile aynı kategori içinde düşünülmesi de bize bu yüzden şaşırtıcı gelebilecektir (VIII. Bölümde bunu yapacağız). Bu tür bir teknolojik düşünüşün içerdiği ampirik sınıflandırma sistemleri, böyle “tekniklerin” felsefi, daha doğrusu fenomenolojik anlamları üzerinde odaklanmakla, bunların deneyimi örgütlendirme tarzlarını ve başka örgütlendirme biçimleriyle rekabetlerini araştırmakla açılan diyalektik karşılaştırmaları hemen dışarıda bırakırlar. *Mauvaise foi* diye bir oluşumun felsefi bir kavramın üretimine kaynaklık etmesi bile, teknik ya da yöntem gibi fikirlerin hem anlamı hem de hammaddenin (deneyim) doğasını dışladığını gösterir.

Buna karşılık, teknik veya yöntemin dışlanması da söz konusu metnin tekrar saf kavramsallığa kaymasına ve ideolojik ya da didaktik tezlerin, fikirler tarihinin veya söz konusu yazarın kendine özgü kanaatler ve değerler haznesinin öne çıkmasına yol açacaktır. Öyleyse metinsel nesnenin iki yüzü de –hem metnin belli bir tahkiye sorununun çözümü olarak üretilmesi hem de metnin fenomenolojik ve ideolojik içeriği– eldeki nesneye ilişkin herhangi bir yeterli kuramlaştırmada hesaba katılmak zorundadır.

Ama bunu yaptığımızda üçüncü bir boyutun daha belirlediğini ve yine hesaba katılmak zorunda olduğunu fark ederiz: metnin özgül ve tanımlanabilecek/adlandırılabilir bir söylemsel nesne türü olarak tutarlılık ve yoğunluğu. *Style indirect libre* ve bakış açısı gibi terimler de bu noktada devreye giriyor: bunların varlığı tahkiyenin belli anlarında saptanabilecek hale gelir ve bu da sadece semptomatik üretim veya tarihsel ideoloji olarak değil, *yapısal* etkenler olarak incelenmelerini mümkün kılar.

Son dönem Fransız teorisinin etkili olmasının bir kaynağı da budur, böyle nesnel durumları adlandırmayı denemek: *appareil* (aygıt), *agencement* (düzenleme), *dispositif* (düzenek) ve benzeri sözcüklerin bir avantajı, yaklaşımda belli bir maddeciliği açığa vurmalarıdır (böyle adlandırılan nesnelere ne sadece fikirdir, ne de sadece teknik beceri); aynı zamanda içerdikleri yananamlarla bileşimi ve karmaşık makinelerin çeşitli özelliklerinin birliğini çağrıştırırlar. (Az sayıdaki Almanca eşdeğerleri arasında akla ilk gelen, Heidegger'in *Gestell*, yani daimi yedek güç veya hazır stok fikridir; doğanın güçlerinin nasıl temellük edilip biriktirildiğini anlatmayı amaçlar.) Sanayi makineleri çağından ödünç alınmış bu teknik görünümü terimlerin daha önceki teknik ve yöntem kavramsallığıyla ilişkisi yoktur, çünkü o eskiler insan faile veya idareciye çok daha büyük bir etkinlik atfederler. Buna karşılık, makineci kavramlar diyebileceğimiz fikirler (ki birçoğu sinema teorisinde türetilmiş veya oradan alınmıştır) insan-faile anlatı arasında giren kamera veya projeksiyon gibi son derece fiziksel bir aygıt düşüncesine dayanırlar. İnsan-failin bilgi ve becerisini incelenen nesnenin (ki dilsel veya anlatsal olabilir) nesnel niteliğinden ayırt etmek doğru olacaktır.

Sinema teorisi, bilimsel ya da en azından teknolojik bir nesnellik sunuyor gibi olmasıyla belli ki bu açıdan cazip görünmüştür; böyle bir yaklaşıma izin veren pek az “edebi teknik” vardır, eleştirmen ve analistlerin böyle bir ampirik ve nesnel türden bir araç-gerce erişmek için o kadar uğraşmalarına rağmen. Ama sanıyorum, böyle bir “teknik” tartışmada bulunması ve işlenmesi, birbirleriyle ilişkileri içinde kuramlaştırılması gereken en az üç boyutu ortaya çıkarabildik: 1) bir teknik olarak nesne; 2) fenomenolojik bir anlam olarak nesne; ve nihayet, 3) bir tür aygıt olarak nesne.

Ama o “nesneyi” hâlâ yeterli bir özgüllük içinde adlandıramadık – bunun için, pek bir oybirliği de ummaksızın, “anlatsal oluşum veya şekillenme” adını öneriyorum. *Mauvaise foi* da böylece başkalarının arasında bir anlatı oluşumu oluyor – ama meseleyi böyle koymak, buraya kadar tartışıklarımızın ardında, gölgede kalmış bir dördüncü boyutun da varlığını sezme demektir: belli bir tarihsel durum içindeki işlevi. Bu belirli anlatı oluşumu ne içindir? Niçin ortaya çıkmış, evrilmiştir? İşlevi ya da amacı nedir?

Ama en azından, elimizdeki örnekte bu soruların cevabını biliyoruz: *mauvaise foi*, etik ikili karşıtlığı temelsizleştirmek ve kötülüğe ilişkin metafizik ve ahlaki ideolojileri hükümsüzleştirmek için vardır, bu esnada bunların olay örgüsü kurgusundaki kullanımlarının yerine yaklaşık bir eşdeğer de ikame edilir.

# VIII.

## Gerçekçilik ve Türün Çözülüşü

### 1

Ne var ki henüz kötülükle işimiz bitmedi. Çünkü kötü adam sorunu sadece felsefi bir sorun değildir, hatta sadece bir öznellik ve temsil sorunu bile değildir; aynı zamanda olay örgüsüyle ve tür dediğimiz o kodlanmış anlatı yapılarıyla ilgilidir. Şüphesiz, romanın kendisinin de başlı başına bir tür olarak sınıflandırılıp sınıflandırılmaya çağına dair eski ve dağınık bir tartışma günümüze kadar gelmiştir. Lirikten, dramdan ve epikten farklılığı bu açıdan belirleyici görünüyordur; ama aynı zamanda özel bir diyalektik de içerir bu farklılık, çünkü roman (yalnız Lukács ve Bahtin'e değil, başka yazarlara göre de) o eski lirik-dram-epik üçlüsünün büyük kısmının silindiği bir modernlikle özel bir bağı olması açısından onlardan büsbütün farklı bir yaratıktır. Ama bu arada biz sık sık romanın alt türlerinden, mesela mektup romanından ya da detektif romanından söz ederiz ki, bu da bizi bu "türleri" de kapsayan bir "cins" veya "sınıf" düşüncesine geri gönderir. Aslında burada bizim de ilgileneceğimiz mesele budur. Ama ben bütün o terminolojik çekişmeyi bir yana iterek "mektup romanı" veya "detektif romanı" gibi olguları bizzat romanın *türleri* olarak alacağım: bu türler modernizmde ortadan kaybolurlar ve bu kayboluş da daha önce gerçekçilik içinde ortaya çıkışlarıyla uyumludur.

Böylece kötü adam sorununun da tam böyle türler ya da roman çeşitleri bağlamında yeniden düşünülmesine imkân veren bir perspektif beliriyor; ve bu noktada sorun da başka bir tartışmaya, melodram tartışmasına dönüşüyor ve beraberinde bir dizi yeni terminolojik karışıklık getiriyor – o eski türsel sınıflandırmanın bulanıklıklarını çok andıran belirsizlikler. Daha önce, gerçekçiliğin çoğu zaman bir karşıtlık içinde kendi kendini tanımlamasını sağlayan kı-

yas noktaları arasında (romans ve modernizm gibi) melodramı da anmıştık. Ama şimdi bütün bu zıtlıkların bir bakıma içsel olduğunu da kabul etmek durumundayız. Ve başlangıç ânını düşünerek şöyle diyebiliriz: gerçekçilik, ancak romansı kendi içinde taşıdığı için karşıdır ona ve romansın antitetizi hale gelebilmek için onu bir şekilde eritmek, çözüldürmek zorundadır: *Don Quijote*, hâlâ içinde taşıdığı romans üzerinde gerçekleştirilmiş zorlu bir ameliyattır ve sonraki İspanyol geleneği<sup>1</sup> de bir an durup düşünmemize yol açar: romansın çözülmesi yepyeni, radikal biçimde farklı bir şeyin ortaya çıkışına mı yol açmıştır, yoksa romans eğiliminin daha yüksek ve belki artık tanınmaz olduğu bir düzleme doğru *Aufhebung*'undan mı (aşılma) ibarettir?

Ne olursa olsun burada sayısız proje ve araştırma programı belirlemektedir önümüzde ve her programın icrası da başlı başına bir tahlil ve kendine özgü bir deney laboratuvarı gerektirecektir, romanı tehdit eden şeyleşmiş türsel yapının ağır tasfiyesinde geçerli olan süreçlerin inceleneceği bir laboratuvar. Tahlili son derece karmaşıklaştıran bir ek zorunluluk da şudur: eldeki romanın sonra kendi tahkiyesi içinde çökerteceği, tasfiye edeceği yapıyı ilk başta nasıl kurduğunu kaydetmek.

Melodram bir ilk anahtar sunabilir çünkü melodramatik kötü adam bizim daha önce bizzat *récit* ile ilişkilendirdiğimiz o belirlenmiş karakter ve yazgıların tam bir prototipini oluşturuyordur. Bu anlamda melodram –ve belki onu az sonra ilişkilendireceğimiz başka bazı romansal türler ve alt türler de– daha önce değindiğimiz o tahkiye dürtüsüyle özdeşleştirilebilir ki, biz de bu dürtünün karşıtı olan *duygulanımla* karmaşık ilişkisinde (o karşıtla hem mücadele ediyor hem de ondan ayrılamıyordu) gerçekçiliğin ve belki de bizzat romanın doğuşunu izlemiştik. Bu durumda duygulanımın görevi de tas-

1. İspanya'da özellikle 1898'den sonra her türden "Quijote felsefelerinin" (Ortega, Unamuno) ve "Cervantes'vari" olana ilişkin göndermelerin ortalığı kapladığı görülür, öyle ki ustanın cümlelerinin şekli bile bütün bir "yaşama felsefesinin" kurgulanması için yeterli olmaktadır: başka bir ulusun edebiyatında benzer bir durum bilmiyorum ben. Öte yandan, Cervantes'in çağlar boyu süren etkisi de yadsınacak gibi değildir: mesela Galdós'un tamamı *Quijote*'nin temalarıyla örülmüştür.

tamam melodramatik yapının zayıflatılması, kötü adamın gittikçe silinmesi (George Eliot'ta gördüğümüz gibi) ve retorüğının sistematik biçimde çökertilmesi, izleyicisine özel olarak seslenme tarzının ve ondan belirli tepkiler (dehşet, acıma, korku ve sempati, soluğunu tutarak bekleme, vb.) talep etme eğiliminin tasfiyesi olmaktadır. Bu açıdan, melodram, Michael Fried'in tartıştığı biçimiyle resim sanatındaki "teatrallüğın" edebi eşdeğeri olarak kuramlaştırılabilir: Fried böyle bir teatrallüğın karşısına, resimdeki figürlerin seyirciye sırt çevirmesini ve onların duygularına retorik çağrılar yöneltmekten vazgeçmesini çıkarıyor ve buna da "meşguliyet" (*absorption*) adını veriyordu: figürlerin kendi işlerine yoğunlaşmaları.<sup>2</sup>

Öyleyse Fried'in "meşguliyet"i bizim duygulanım dediğimiz şeyle özdeş midir, yoksa gerçekçiliğın büsbütün sona erişi ve modernizm ile non-figürasyonun ortaya çıkışıyla mı sonuçlanıyordu? Böyle sorular, neredeyse sadece kötü adamla ve kötülüğün tahkiyesiyle ilişkilendirdiğimiz melodram teriminin çoğul anlamlarına ve kullanımlarına da götürecektir bizi. Ama Fried'in terminolojisi, melodramın bizatihi teatral olanla ilişkilendirilebileceğini de hatırlatır – hem kökenlerinin dramda olması hem de daha sonra sessiz filmlerin oyunculuk tarzında bir ikinci yaşama kavuşması açısından (ayrıca, etimolojisinin belli ettiği gibi, müzikte de bir paralel varoluş sürdürdüğünü hatırlayalım, özellikle operada ve aryalarda ve dolayısıyla o adlandırılmış duygular sistemine sıkıca bağlı bütün bir dışavurum estetiğinde).<sup>3</sup> Bu arada, çağdaş film<sup>4</sup> teorisi ve üretimi de, duygusal kadın filmlerinin (Douglas Sirk) çevresinde melodram teriminin yine bir başka kullanımını gündeme getirmiş ve melodramın on sekizinci yüzyıla özgü biçimini tanımlayan o "sulugözlülüğün" bu tür filmlerle geri dönüşüne dikkat çekmiştir.

2. Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, University of Chicago Press, 1988. Fried bu tutumun modernizm açısından sonuçlarını (*Art and Objecthood*, 1998) ve fotoğraf gibi çağdaş pratiklerde beklenmedik biçimde geri dönüşünü de (*Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008) incelemiştir.

3. Melodramın anlamı üstüne klasik çalışma, Peter Brooks'un *The Melodramatic Imagination* kitabıdır (New Haven: Yale University Press, 1995).

4. Burada başlatıcı metin Thomas Elsaesser'in "Tales of Sound and Fury" başlıklı makalesidir, *Movies and Methods* içinde, cilt II, haz. Bill Nichols, Berkeley: University of California Press, 1985.

Ama melodramın çözülmesi gibi bir fikrin de melodramın kendisi kadar farklı biçimleri olabilir. Bu bölümde bunların hepsini kuramlaştırmaya ya da ayrıntılı bir şekilde araştırmaya girişemeyiz, yine de birkaç şey söylemek mümkün. Mesela, melodramı özünde teatral bir tarz olarak alırsak, bir yanda belagat sorununa ve öte yanda resmin evrimine giden araştırma yolları açılacaktır önümüzde. Yeni yeni beliren modernizmin belagati reddedişi daha Wordsworth ile Coleridge'in eski rejimin dilindeki alegori ve süslemeye karşı çıkışlarında kendini hissettir. Operadaki ve tiyatro metinlerinden türetilen sessiz filmlerdeki tumturaklı aktörlük tarzı da belki bu kategoriye sokulabilir: amaç her şeyden önce seyirci üzerinde bir etki bırakmaktır. Michael Fried, biraz da beklenmedik biçimde, bu eğilimin hem on sekizinci yüzyıl resminde hem de modernlikte aldığı görünümü "kavramsal sanat" olarak niteleyecek ve meşguliyet dediği şeyi de bu aynı ölçüde retorik "teatrallığı" reddetme işlemi olarak tanımlayacaktır. Son olarak, sözcüğün muhtemel bir anlamı daha vardır ki, onu bu bölümün sonuna doğru ele alacağım "olay örgüsü" meselesi içinde kurcalamak istiyorum.

Ama şimdi tür sorununa benimkinden çok farklı bir perspektiften yaklaşmayı deneyeceğim: Auerbach'ın gerçekçilik üzerine çalışmaları. Auerbach'ın *sermo* kavramının (Latince, söz, deyiş, söylev, vaaz, konuşma tarzı) ve üslubun üç düzeyine veya tarzına ilişkin düşüncelerinin bizim türle ilgili tartışmamızı zenginleştireceğini sanıyorum.<sup>5</sup> Auerbach'ın basite indirgenmiş şemasında, Roma belagatinin yüksek üslubu ile ilk Hıristiyan metinlerini tanımlayan ve Yeni Ahit modellerine dayalı olan *sermo humilis* (alçakgönüllü deyiş) arasında, bir tür "karma üslup" için bir yer açılır. *Madam Bovary* tahliliyle<sup>6</sup> başlattığı modern gerçekçilik üzerine çalışmaların

5. Erich Auerbach, *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity*, New York: Pantheon, 1965.

6. Erich Auerbach, "On the Serious Imitation of the Everyday", Flaubert, *Madame Bovary*, Norton Critical Editions, haz. Margaret Cohen, New York: Norton, 2005; Türkçesi: "Gündelik Olanın Ciddiyetle Taklidi Üzerine", *Yabanın Tuzlu Ekmeği* içinde, haz. Martin Vialon, İstanbul: Metis, 2010, s. 214-43. Büyük *Mimesis* projesini başlattığı söylenebilecek bu yazıyı nedense o kitaba almamıştır Auerbach, sadece küçük bir değinmeyle geçiştirilir.

da, bu karma üslubun kullanımını esas olarak dışlamayı veya önlemeyi amaçladığı şeylerle tanımlar Auerbach. Biz onun sıraladığı bu üslupsal dışlamaları başka terim setlerine de tercüme edebiliriz: tarz veya ses olarak, toplumsal bakış açıları ve alınmış mesafeler olarak, ton olarak, hazır retorik kategoriler olarak, vb. Burada bunları çeşitli türlerin çıkış noktaları ve onların ötesinde bir tahkiyeci söylem alanının açılması olarak alacağız – bu söylem artık bir tür değildir ve zamanla gerçekçi romanın kendisi haline gelecektir.

Dışlanan tonları ustaca özetler Auerbach: “ton trajik olabilir, duygusal, pastoral, komik olabilir, gülünç ve abartılı taklit biçimini alabilir.”<sup>7</sup> Bu seçeneklerin hiçbirine sığmayan yeni malzemenin bir örneği, Emma ile Charles’ın son derece sıradan bir akşam yemeği sahnesinde Emma’nın adsız tatminsizliklerinin hissettirilmesidir (“artık katlanamadığı”, “varoluşun bütün acılığı”, vb.). Auerbach’ın bütün olası ton seçenekleri listesi, böyle bir sahnenin dramının icra edilebileceği tür alternatiflerini de tanımlar: Clytemnestra’nın yüksek trajik hüsrani (düzyazı anlatıdan çok, sahnede) orada bir köylü kızının bundan çok farklı bir ideal sevgiliye duyduğu pastoral özlemle dirsek teması içinde olabilecektir (ve bu da on sekizinci yüzyıl komedisinde, hatta Shakespeare’den geriye, ortaçağ fabllarına uzanan bir çizgi üzerinde burlesk tarzında pekâlâ düşünülebilecek bir durumdur). Bütün bu türlerde vurgulanan, ister trajik olsun ister komik, sahnenin anlamlılığıdır. Böylece sahnenin edebi (ve dolayısıyla toplumsal) olarak birtakım türler içinde kolayca sınıflandırılması mümkün olacak ve bu türler de çeşitli durumlara ilişkin alışılmış bir sınıf farklılaşmasını ve karakterlerin statüsünü yansıtacaktır (bizden yüksek, bizden alçak – Frye’in diyebileceği gibi).<sup>8</sup> Ama mesele bundan ibaret değildir.

Auerbach’ın bu “gündelik” gerçekliği geleneksel olarak adlandırılmış ve kategorileştirilmiş başka bütün durumlardan ayırmasının asıl önemli yanı, bunun temsil ettiği şeyin bir adının bulunmamasıdır, çünkü yüksek metafizik temalardan herhangi birini iletmiyor gibidir ve ne vodvil mizahına ne de pastoral tasasızlığa veya ra-

7. A.g.y., s. 427.

8. Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, İstanbul: Ayrıntı, 2015.



hat bir seyre uygundur. Yemek sahnesi (Auerbach'ın yine *Mimesis*' in başka bir bölümünde incelediği *Manon Lescaut*'daki yarıda kalan akşam yemeğinden ve bu kitabın 2. bölümündeki çeşitli öğle yemeklerinden farklı olarak) Emma'nın kolayca adlandırılmayan bir duygusunun belirmesinin vesilesidir. Bilinen anlamıyla can sıkıntısı değildir bu, hüsrana da değildir çünkü kadının belirli bir arzu nesnesi yoktur henüz; Flaubert'in nesnel ayrıntılar yoluyla ilettiği hayal kırıklığını bile kendi kafasında belirginleştirmemiştir.

Ama biz de bu tatminsizliği olaydan sonra tanımlamaktan ve kendimiz birtakım teşhisler eklemekten kaçınmalıyız: ister yeni ister eski olsun bu tür teşhisler bir durumu peşinen şöyleleştirir, oysa Flaubert'in sanatının amacı ve çabası tam da böyle bir şeyi tanımsız bırakmaktır – ya da şöyle söyleyelim: onu tanımsız ve ele gelmez bir şey olarak çerçevelemek. Mesela, kitabın yayımlanmasından çok sonra, 1892'de, Jules de Gaultier "*bovarysme*" diye yeni bir hastalığı adlandırıyor ve betimliyordu. Bu vaka ilginçtir çünkü hastalığı tam da adlandırırken aslında onu adlandırılmayacak bir şey olarak konumlandırıyor gibidir. Daha yakın zamanlarda, arzunun nasıl kendi romansal ve medyatik temsilleri tarafından belirlendiğini keşfedenin de Flaubert olduğuna haklı olarak dikkat çekilmiştir; böylece, herhangi bir basit, dolaylı (içsel veya dışsal) gerçeklik fikrinin yerini hazır bir şablon almaktadır: Madam Bovary tatminsizdir çünkü gerçek bir tatminin sergilendiği varsayılan romanlar okumuştur (Girard'cı dolayım ve sonunda postyapısalcılığa kadar bütün bir medya kuramı).<sup>9</sup> Ama bu tema başlı başına nedensel bir teori haline gelmeye başladığında romanın kırılma dengesini de tehlikeye atar, çünkü romanın asıl konusu tam da duygulanım ve adlandırılmaz olmandır.

İşte Auerbach'ın denemesinde o kadar ustaca betimlediği de sınıflandırmadan bu kaçıştır; sonra kendisi de "gündelik" ve "varoluşsal" sözcükleriyle adlandırır o kaçı. Hakkında konuşmak zorunda olduğumuza göre, bu terimler yine de olabildiğince zararsızdır, çün-

9. René Girard'ın "mimetik arzu"su (*Romantik Yalan, Romansal Hakikat*, çev. Arzu E. İldem, İstanbul: Metis, 2001) bu tür teorilerin sadece en çarpıcı örneğidir; *simulacrum* teorisi ile gösteri toplumu teorisi, konunun başka yönlerini geliştirirler.

kü bizim duygulanım adını verdiğimiz o adlandırılmaz şeyin iki yüzünü belirtirler: dış ya da *Stimmung* (huy, mizaç, tabiat, ruh hali) olarak “gündelik” ile iç ya da yaşanmış olarak “varoluşsal”, kısaca duygulanımın kendisi. Ama asıl önemlisi, bunların ikisi de türlerden mutlaka uzak durmayı gerektiriyordur, aksi halde bu yaşanmış malzemeyi belirli bir türün tipik olay örgüsüne uygun şu ya da bu yazgı prototipiyle ilişkilendirerek şeyeleştirmek kaçınılmaz olacaktır.

Gerçekçi anlatı aygıtının kırmayı amaçladığı da yazgıların böyle şeyeleştirilmesidir: epizotların tekilliklerini iyice vurgular, o kadar ki bu epizotlar bir noktada artık anlatı konvansiyonları için elverişsiz hale gelirler. Bunun aynı zamanda estetik ideolojilerin çatışması olduğunu gösteren şey, daha eski yazgı veya kader anlayışlarının karşıştığı taarruzdur: bunların karşısına, şüphesiz aynı ölçüde ideolojik ama tarihsel olarak epeyce farklı bir “gerçeklik” kavramı çıkıyordur – toplumsal veya tarihsel malzemenin olumsal ya da tekil olan biçiminde yüzeye çıktığı bir gerçeklik.

İşte bütün büyük gerçekçiler de kendi tahkiye işlemlerini hayata dair “batıl” ya da dinsel, evrenselleştirici anlayışlara bir müdahale ve bir hakikat darbesi (“Ey okur, bu okuduğun bir kurmaca değildir!”) olarak görmüşlerdir ve bu da hâlâ dünyanın bütün Aydınlanma-sekülerleşme sürecinin bir parçasıdır. Ama her tarihsel durumda hakikat iddiası farklı bir biçim alacaktır; ve zaten gerçekçiliğin genel stratejisi veya iddiası da hiçbir zaman modernist eşdeğerininki kadar kalıcı ve güçlü olmamıştır: “gerçekçilik” sözcüğü sadece on dokuzuncu yüzyılın tam ortasında kısa süreli bir edebi yaygınlık kazanır,<sup>10</sup> oysa modernizm sonradan bir yüzyıl devam ettiği anlaşılan bir süreç içinde kendi biçimsel yenilik ve buluş fikrini bir kuşaktan ötekine devretmeyi başaracaktır.

Gerçekçiler, on sekizinci yüzyılın ilk yarısında çeşitli ulusal ortamlarda işe başladıklarında karşılarında hâlâ faal bir türler sistemi bulmuş ve saldırılarını sistemin temeline yöneltmişlerdi. Ama şimdi bunun yanına şu gözlemi de eklemeliyiz: bir biçimsel strateji olarak gerçekçiliğin kendisi de giderek yeni türler oluşturmaya, birkaç öykü tipi içinde katılasmaya başlayacaktır: romanın bazen miras al-

10. Duranty ile Courbet gibi ressamların destekleriyle.

dığı ama çoğu zaman da kendisi icat ettiği veya yeniden icat ettiği türler ki, bu süreçte hep yeniden yıkılması gereken yapı iskeleleri olarak işlev görüyorlardır. Modern zamanlara özgü ilginç bir diyalektiktir bu, evrenselcilikle tikellik (hatta tekellik) arasındaki artan gerilim olarak da tanımlanabilir. Bu süreçte tür de sonunda evrensel olarak görülmeye başlanır ve böylece eleştirel tecridin ve giderek yıkımın hedefi haline gelir, özellikle de böyle türler neredeyse tanımları gereği birtakım toplumsal ve ideolojik şablonlarla iş gördükleri ölçüde. Dolayısıyla herhangi bir tutarlı, ısrarlı gerçekçilik de biçimsel olarak bu tür şablonlardan kurtulmaya ve dilin, ulusallığın ve tarihin belli bir ânını oluşturan benzersiz durumlara, şehir manzaralarına ve bireylere nüfuz etmeye yönelecektir. Öte yandan, bu dürtünün modernizmin kaynaklarından biri olduğu da sonradan görülecektir, çünkü herhangi bir bilinen ad taşımayan, dolayısıyla büsbütün tanınmaz hale gelen şu ya da bu tekil olguya erişmeye çabalamaktadır: şüphesiz, adlar ve tanıdık şeyler evrenselin daha mütevazı biçimleridir ve şablonlar da aynı ailenin itibarsız üyeleri. Bunun bir tekrarcılık sorunu olduğu da söylenebilir ve zaten sonradan kitle kültürü de aynı türsel tanınmaya dayalı ve Lukács'ın yüksek kuramlaştırmasında "tipik" adını alan<sup>11</sup> bütün bir tekrar estetiğini devreye sokacaktır.

Bütün bu tahlile başlarken öne sürdüğümüz zamansal kategorilere dönecek olursak, bu sürece şeyleşme açısından da bakabiliriz: sahneye ve şimdiki âna yönelen yeni bir dikkat, şeyleşmiş bir yazgının çeşitli biçimlerine ilişkin genel imgelerin taşıyıcısı olan eski tip öykülerin katılıklarıyla bağdaşamıyordur artık. Öykü, çeşitli şeyleşmiş durum ya da serencamlar arasından bir tanesini seçip alacak (mesela komik bir ödeşme, trajik bir kaza, ironik bir sonuç, aldatılan kadın, sonunda dersini alan palavracı, vb.) ve bu şeyleşmiş tahkiye eksenini üzerinde bir dizi olumsal örnek sıralayacaktır, öyle ki anlatılan öykü de sonucu kestirilebilir bir formüle dönüşecek ve bu da daha sonraki gerçekçileri (elbette modernistleri de) bunları

11. Bkz. Georg Lukács, *Writer and Critic*, Londra: Merlin, 1970 ve *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel, 1987. Ama şunu da eklemeliyiz: Lukács'a göre "tipik" olan sadece şablon değildi, aynı zamanda Tarihin yüzey-altı hareketlerini son kertede kaydeden şeydi.

bozmaya, saptırmaya yöneltecektir. Ne yazık ki, nominalizmin tarihinin de gösterdiği gibi, eski evrensellerin yıkıntılarının çevresinde her zaman yenileri oluşmaya başlar ve gerçekten adlandırılmaz olduğu açığa çıkarılan şey de sonunda kaçınılmaz olarak adlandırılır ve genelleştirilir. İşte gerçekçiliğin kendi içinde belirmeye başlayan ve sonradan anlatsal yapıbozuma uğratılmak üzere kodlanan ve işaretlenen yeni olay örgüsü tipleri de böyledir.

## 2

Bir tür olarak aldığımız melodramın yanı sıra, gerçekçiliğe özgü dört yeni tür ya da alt türden daha söz edeceğim. Bunlar *Bildungsroman* (yetişme romanı, erginleşme romanı), tarihsel roman, zina romanı ve doğalcılıktır – sonuncusunu bizzat gerçekçiliğin çok doğal ve evrimsel bir genişlemesi diye almak yerine, yeni bir tahkiye tipi olarak alıyorum.

*Bildungsroman*'ın ideolojik bocalama ve uzlaşmaları Franco Moretti tarafından yeterince belgelenmiştir,<sup>12</sup> dolayısıyla onun tahlilinin bende gerçekçilikle ilgili bir başka soruya yol açtığını belirtmekle yetineceğim: gerçekçiliğin statükoya, yerleşik düzene bağlılığı. Bu açık bir siyasal angajmandan çok (büyük gerçekçi romancıların çoğunun kişisel muhafazakârlıkları biyografik olarak kanıtlanmış olsa bile) sanatsal bir bağlanmadır: gerçekçilik, şimdi'nin, varolan durumun büyük ağırlığına ve devam etme gücüne inanmış olmayı gerektirir; derin yapısal toplumsal değişmeyi ve toplumsal düzen içindeki daha derin akıntıları ve çelişik eğilimleri kaydetmekten kaçınmak estetik bir ihtiyaçtır onun için. Toplumsal düzende radikal bir devrimin eli kulağında olduğu kabullenilirse eğer, anlatsal gerçekçiliğin yapı taşları olan o şimdi'ye ve varolan'a özgü malzemeler de bir anda değersiz ve geçersiz kılınmış olur, çünkü devrimin perspektifinden bakıldığında bunlar sadece görünüşlere, gölge-olgulara, tarihin geçici anlarına, fırtınadan önceki sahte bir dinginliğe dönüşmektedir: gelgeç bir toplumsal sınıfa ait ve yakında ebediyen süpürülüp atılacak birtakım alışkanlıklar. Gerçekçilik top-

12. Franco Moretti, *The Way of the World*, Londra: Verso, 2000.

lumsal çürüme ve parçalanma imgelerini içerebilir (daha Balzac'ta bile vardır), ama hızlı bir akıntı olarak şimdi'nin bu yeni ontolojisini değil. Bu kitabın ikinci kısmında, "Zaman Deneylemleri" bölümünde, bu yapısal çarpılma ve kısıtlanmanın bütün büyük gerçekçilerde entelektüellere ilişkin hicivci portrelerde açığa çıktığını göstermeye çalıştım: tarihe, değişmeye veya toplumsal reforma ilişkin her türlü radikal angajman itibarsızlaştırılıyordur.

Ama *Bildungsroman*, türler gibi şeyleşmiş biçimlerin yerine farklı bir temsil geçirmeye adanmış görünen bir tahkiye tarzında türün bu beklenmedik yeniden doğuşunun bir başka sebebi daha olduğunu hissettirir. Çünkü *Bildungsroman*'ın genç adamı, burjuva toplumunun yeni imkânlarının araştırılmasını sağlayacak bir enstrüman gibidir, bir tür kayıt cihazı, o imkânların gözümüzün önünde icra edilmesini mümkün kılan bir laboratuvar durumunun kurulması. Öyleyse başkışı de yeni bir toplumsal tip değil, yeni toplumda tekrarlanan bir uzamdır – yeni gerçekçi anlatıya o uzamdan girilir.

Geriyeye kalan üç türsel olasılığa da böyle bakmak gerekir. Tarihsel roman, Fransız Devrimi sırasında beliren yeni bir tarih duygusunu tecrit edip çerçeveler; modern tarihyazımının eski kroniklerin içinden sıyrılmasını belirleyen ve sanayi devriminden sonra kapitalizmin yeni dinamiklerine tekabül eden bir tarihselliktir bu. Bütün büyük gerçekçi romanların bir anlamda zaten tarihsel romanlar olduğunu savunmak da mümkündür elbet: Balzac'ınkiler zaten yıl olarak işaretlenmiş bir tarihsel zamanda ve belli bir bölgede ya da adlandırılmış uzamda yer alırlarken, ötekiler de resmi olarak geçmiş zaman hakkında olmasalar bile sonunda gerçekçiliklerinin gücü sayesinde tarihsel belgeler haline gelirler.

Öyleyse Lukács gibi<sup>13</sup> gerçekçi romanın başından beri derinleşmesine tarihsel olduğu iddia edilebilir: gündelik hayata ilişkin yeni bir kavrayış, âdetlerin durağan betimlerini veya folklorik kentsel sahneleri bir değişim duygusuyla dönüştürmektedir: yıkım, yeniden yapım, harabeler, yapı iskeleleri – Baudelaire ve Haussmann'a (ve Zola'ya!) gelindiğinde daha da belirginleşecek olan bir duygu. Yak-

13. Bkz. yukarıda dipnot 11 ve Lukács, *Tarihsel Roman*, çev. İsmail Doğan, Ankara: Epos, 2010.

laşan, yaklaştığı hissedilen, tehditkâr ve bazen de hevesle öngörülen ve beklenen bir değişim ki çeşitli görünümlemlerle vurgulanır: biriken ve vadesi dolan borçlar, Balzac'tan Galdós'a kadar her yerde görüldüğü gibi; enflasyon bunalımları; yaşlanma ve kuşaklar (*Kuzin Bette*);<sup>14</sup> rejim değişiklikleri; modanın belirtileri (değişmenin moda kavramına içkin olduğunu biliyoruz): evliliklerin ve ev içi hayatın dengesini sarsan dışsal güçler. İşte yeni gündeliğin içinde başından beri etkin olan ve merkezi olay örgüsünü huzursuz, kısıpıtlı bir öğe gibi ileri iterek tahkiye inşası için ikincil bir dürtü sağlayan tarihsellik budur.

Bu durumda hem başlı başına bir tür hem de özel bir alt tür olarak tarihsel roman da bu içsel tarihsel gerçekliğin hipostazı gibi bir şey olmaktadır: tarihsel değişimin virtüsünü sanki bir test tüpü içinde ayırıştırmak ve sonra bu "saf haliyle tarihi" burjuva evlerinin duvarlarına asılı *images d'Epinal* gibi bir şeye iliştmek.\* Gündelik hayatla büyük tarihsel Olay (ki çoğu zaman ekonomik değil, siyasaldır) arasındaki kesişme daha Scott'un *Wawerly*'sinden (1811) beri gerçekçi romanın yeni tarihselliğinin işaretlerinden biridir. Tarihsel roman sanki bu kesişmeyi ters yöne çeviriyor ve özel hayattan tarihsel Olay'a gitmek yerine Olay'dan özel hayata doğru çeşitli kesişimler boyunca yol alıyordur. Bu özelleşmiş biçimin burada ele alamayacağımız başka belirleyicileri de vardır elbet.<sup>15</sup>

Zina romanına gelirsek, Marcuse'nin gözlemlediği gibi,<sup>16</sup> on dokuzuncu yüzyıl burjuva hayatında negatifliğin belirlediği asıl yer burasıdır. Henüz kapitalizme ve ödenmemiş emeğin kanallarına çekilmemiş olan kadınlar, isyan ve direnç açısından erkeklere oranla daha geniş anlatı imkânları sunarlar. Eğer genç ve tatminsiz değillerse

\* "Epinal resimleri" 19. yüzyılda Fransa'da aynı adlı kasabada Epinal matbaasında basılan, popüler konuları betimleyen bol ve keskin renkli posterler. – ç.n.

14. Maalesef bu kitapta Balzac'la ilgili bir inceleme yok; ama bu eksikliği belki telafi eder diye benim *Siyasal Bilinçdışı* (çev. Mesut Varlık, Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı, 2011) kitabımın *La Cuisine Bette* ve *La Rabouilleuse* romanlarına odaklanmış iki bölümüne işaret etmek istiyorum.

15. Ama aşağıda "Günümüzde Tarihsel Roman" bölümüne ve Perry Anderson'un türün tarihine ilişkin kışkırtıcı ve zihin açıcı yazısına bakılabilir: "From Progress to Catastrophe", *London Review of Books* 33:15, Temmuz 2011.

16. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, New York: Routledge, 1987.

(ki o durumda da zaten *Bildungsroman*'ın tahkiye vesilesine dönüşürler), erkeklerin iş hayatının dinamiklerine kapılması ve elde ettikleri başarıyla da kitle-kültürel çoksatarın yolunu açmaları daha muhtemeldir, Zola'nın *Kadınların Cenneti*'ndeki Octave'ı ve Maupassant'ın *Bel Ami*'si gibi. (Erkek başarısızlığı, aşağıda göreceğimiz gibi, daha çok doğalcılığın alanıdır.) Ama kadınlar bu anlamda başarılı olamazlar (eğer ev içi memnuniyet ve tatmin olumlu bir şey olarak görülüyorsa – ki bu durumda da bir minör karakter olarak ikincil konuma düşer, Dickens'ın “mutfak meleği”ne veya bir Akdeniz hanımağasına dönüşürler). Sözcüğün en geniş anlamıyla “zina” romanı böylece toplumsal düzenin yadsınmasının bu “insanlığı” ikinci yarısının şahsında anlatılabileceği özel, benzersiz bir uzamdır: on dokuzuncu yüzyılın büyük balerinleri gibi kadın figürlerin büyük yıldızlar hale gelmeleri bir paradoks, hatta bir çelişkidir – bunu görmek için, Madam Bovary'yi beceriksiz Frédéric'le ya da Anna Karenina'yı kararsız Pierre ile karşılaştırmak yeter. Eşini-aldatan-kadın rolü, böylece tam da romanın temsil etmek üzere yola çıktığı burjuva toplumunda kadınlara yer olmadığını göstermek gibi negatif bir etkinliğe dönüşmektedir!

Doğalcılığa gelirsek, o da on dokuzuncu yüzyıl toplumundaki yeni büyük oyuncuların dördüncüsü için açılan yer olarak görülebilir: genç adamın, siyasal “dünya-tarihsel bireyin” ve kadının yanında işçiye de bir yer açılıyordu doğalcılıkla – ve işçiyle birlikte de daha heterojen bir “ayaktakımına”, lümpen-proleteriyaya ve genel olarak dışlanmışlara. Bu yeni alt türün yarattığı perspektif çarpılmasını kaydedebilmek için doğalcılığı Dickens veya Hugo'daki yoksullara ilişkin santimental betimlerle karşılaştırmak gerekir. İki yazarda da kolektif sınıf-düşme tehdidi henüz hissedilmez (Dickens'in çocukluk travmasına rağmen). Onlardaki “insanseverlik” ve beraberinde getirdiği acıma ve sempatiye karşılık, bu geç on dokuzuncu yüzyıl romanlarında tekinsiz ve radikal biçimde farklı bir dünyaya bakılırken hissedilen panik öne çıkar. Ama doğalcılığı gerçekçiliğin bir alt türü olarak görmek ne kadar doğru olur? Gerçekçilikle ilişkileri çok tartışılmıştır ve bir biçim olarak doğalcı roman kategorisi gerçekçi biçimle çok uyumlu değil gibidir: gerçekçilik şablonu mutlaka toplumsal gözlem ve kentsel sahnelerin ayrıntılı betimle-

mesini içerirken, o “çirkef nostaljisiyle” doğalcı metinden daha çok karamsarlık veya melankoliye giden bir tür *Stimmung* ya da duyulanım yayılıyor gibidir – Deleuze’ün doğalcılığı (Norris’in *McTeague*’i) Buñuel’in gerçeküstülüğüyle (bilinçdışının ve derin gayrişahsi volkanik güçlerin sarsıntılı, ürperişli semptomları) ilişkilendirilmesi bu eski kuramsal tartışmalara hoş ve gerekli bir yeni perspektif sağlar.<sup>17</sup>

Ama doğalcı hareketin metinlerinden yayılır gibi olan bu özel duygu, bu dışavurumsallık, belli bir olay örgüsü tipiyle ilişkili midir ki onu bir alt tür olarak sınıflandıralım? Benim önerim şu: doğalcılığın çeşitli ve birbirinden epeyce farklı örneklerinin hepsi daha genel bir anlatı paradigmasını paylaşıyorlardır ve bu da bir gerileme ve başarısızlık güzergâhı olarak, bireysel yazgı düzleminde *entropi* gibi bir şey olarak tanımlanabilir. Ana akım gerçekçi romanlarda bulunabilecek ölüm ve sonluluk temsillerinden çok farklı bir olgudur bu. Çünkü doğalcı anlatının bu alçalan eğrisi, Marc Angenot’ nun betimlediği<sup>18</sup> o daha genel geç on dokuzuncu yüzyıl ideolojisinden pay alır: aynı anda hem ilerlemeye duyulan inanç hem de çürüme ve neredeyse biyolojik bir gerileme fikrine (ki yaygın bozulma ve yozlaşma paniklerinde toplumsal ifadesini bulur) saplanmış olmak. Burada temel bir çelişki dile gelmektedir: Bir yandan kapitalizmin dinamiği ilerleme olarak (şehircilikte, teknolojiye, iş hayatında, uygarlıkta) kaydedilirken bir yandan da en derin toplumsal kaygılar bütün sosyal düzlemlerde sürüp giden bir entropi algısı biçimini almaktadır.

Ama doğalcılığı kavramak açısından bu tuhaf, çelişik ideolojiyi bir sınıf perspektifi olarak tanımlamak önemlidir: burjuvazinin kendi hegemonyasından kuşularını ve yükselen bir işçi sınıfından, göçten ve koloni halklarından, başka emperyal ulus-devletlerin boğucu rekabetinden ve nihayet kendi cesaret ve güven kaybindan duyduğu korkuları yansıtıyordur. Doğalcı anlatı paradigmasının merkezinde burjuvazinin perspektifi ve başka (alttaki) sınıflara bakışı yer alır. Sadece epistemolojik bir mesele de değildir bu: çünkü bu ko-

17. Gilles Deleuze, *Hareket-İmge: Sinema-1*, 8. Bölüm.

18. Marc Angenot, *1889*, Quebec: Le Préambule, 1989.



lektif “bakış açısının” içinde şiddetli bir korku da vardır, sınıf düşmekten, sınıfsal konumun, parasal ya da ticari başarının güçlkle tırmanılmış yokuşundan tekrar aşağıya kaymaktan, yine küçük burjuvazinin ve oradan da düpedüz işçi sınıfı sefaletinin içine düşmekten duyulan korku. Gözlemci burjuvazinin alt-sınıf hayatına (ki doğalcılıkta marjinallikle neredeyse özdeş gibidir) ilişkin imgesini belirleyen o sefalet perspektifinin kendisi de içten içe işleyen bir çürüme ve gerileme endişesinin ifadesidir: Zola’nın *Meyhane*’sinde Gervaise’in tekrar içine yuvarlandığı ve Dreiser’in *Kızkardeşim Carrie*’sinde de Hurstwood’un ancak intiharla kurtulduğu durumdur orta sınıfın korku imgesi. Bu orta sınıf ve onun kendi fantezilerini kesin çizgili bir anlatı paradigması içinde sahnelemesi, sınıf ile edebiyat arasındaki ilişkiye Balzac’ın başarı öykülerindeki o “yükselen” sınıf betimlerinden daha iyi ve daha çarpıcı bir örnektir (Balzac’ta da zaten pek sık ve devamlı değildir bu yükselişler –Rastignac deyim yerindeyse sahne dışında kazanır– ve sadece kendilerine eşlik eden yenilgi öykülerinin çokluğu sayesinde inandırıcılık kazanırlar). Bu yüzden, doğalcılık genel olarak gerçekçiliğe oranla çok daha fazla sınıf olgusuyla belirlenmiş ve belli bir toplumsal duruma odaklanmıştır; genel kamu artık o yüzyıl sonu dehşetlerini paylaşmadığı ölçüde de okura gerçekçi romanlardan çok daha özelleşmiş bir tarz olarak görünür.

Doğalcılık vakasının gösterdiği bir şey daha var: çeşitli okur gruplarının farklılaştığı, genel bir burjuva okur topluluğunun daha özelleşmiş okur kesimleri halinde (ki onlar için de daha ayrışık alt türler tasarlanıyor ve üretiliyordur) gittikçe parçalandığı bir çağda, gerçekçi anlatı paradigmasının diğer üç temel biçimi de şeyleşecek, ayrışık alt türlere dönüşecek ve kitle-kültürel biçimler ve varyantlar içinde yozlaşma eğilimine girecektir. Ama aynı zamanda, yeni doğan çeşitli modernizmlerin “yadırgatma” tekniklerinin de hedefi haline geliyorlardır: modernist işlem, o eski alt türlerin konvansiyonlarını hicivle didikleyecek ya da onların tahkiyelerini genelleşmiş bir anıştırma sistemi içinde eritecek ve yüceltime uğratacak, böylece gerçekçiliğin zafer günlerinde hâlâ birer zamansal öykü olan anlatıları bir dizi eşzamanlı edebi çağrışıma ve yan-anlama dönüştürecektir.

*Ulysses*'i de bu kalıntısar gerçekçi tahkiye çizgilerinin bir derlemesi olarak, bu türden kalıntılarla yapılmış olağanüstü bir yeni bileşim olarak yeniden okumak öğretici olabilir. *Bildungsroman* bu neredeyse tükenmiş kalıntısar biçimlerin en aşikâr olanıdır, çünkü Joyce da Stephen'ı Dalkey'deki kısa süreli hocalık deneyimine o biçimin içinden yürütmüştür. Stephen'ın sonradan ne olacağı belirsizdir: özentili *symboliste* iddialarında başarısızlığa mı uğrayacaktır, yoksa tam tersine kendisi de bir Joyce haline gelebilecek midir? Buna karar vermek zorunda değiliz, çünkü romanın tek bir günlük perspektifi, eski biçimin zamansallığına radikal bir müdahalede bulunur: onu hem iptal ediyor, hem de yadsınışını bir iz halinde içeri-yordur.

Stephen'ın bir karikatür olduğu ve kendi ağırlığı ve özbilinciy-le ölçülemeyeceğı gibi bir revizyonist yaklaşımı benimsesek bile *Ulysses*'in bir *Bildungsroman* parodisi olduğunu söyleyemeyiz. Yine de o eski biçimin zina romanını da içeren yeni bir bileşime doğru saptırılmasıdır. Gerçekten de, Molly'nin sondaki bakış açısı da hesaba katılırsa (Brenda Maddox'un *Nora*'sı bu kitabın öyle sadece bir erkek yazısı olmayıp Nora'nın kendi sesinin de önemli payının bulunduğu bir işbirliği olduğunu ortaya koymuştur) *Ulysses*'i tam da *Madam Bovary*'nin modernist varyantı olarak görmek mümkün olur. Molly'nin Flaubert'in başkişisinin daha ham, daha kaba (ama sanatsal olarak daha yetenekli) bir versiyonu, Bloom'un da Charles'in daha gülünç ama daha sempatik bir türevi olduğu zaten aşikâr gibidir. Ama Blazes Boylan'ı Rodolphe'ün ve Stephen'ı da Léon'un bir versiyonu olarak alırsak (tabii, Stephen'ın yanaşma ve kur yapma çabalarının ancak Molly'nin [ve Bloom'un] fantezisinde gerçekteleştiğini de kabul ediyoruz), o zaman Flaubert'in romanının bütün yapısının sanki *Ulysses*'in üzerine kopyalanmış ve onunla kaynaşmış olduğu da söylenebilir: eski bir blucinin bir Rauschenberg tuvaline yapıştırılmasında ya da belki daha iyi bir benzetmeyle, bir fotoğraf perspektifinin kendi anamorfik reproduksiyonuyla çarpıtılmasında olduğu gibi. *Madam Bovary*'nin öyküsü farklı türden bir düzlem üzerine yansıtılmıştır burada; ve ortaya çıkan kesitler de yeni kurguya çeşitli biçimlerde eklenmiştir. Sanki Flaubert'in gerçekçiliğı bir yıkıntı biçiminde sonraya kalabilmiştir de şimdi yeni (mo-

dermist) bir bina onu bir çağrışım olarak, bir anı, bir müze nesnesi olarak, gülünç bir kırık çömlek parçası olarak içine almaktadır.

Tarihsel romana gelirse, şüphe yok ki *Ulysses* iki açıdan bir tarihsel romandır: hem Joyce'un kendi yaşadığı ortamda (kitabın çıkışından on sekiz yıl öncesi) hem de bizim için, genelde savaş öncesi koloni metropolünün bir anıtı olarak. Ama kitabı içten ve dıştan belirleyen iki tarih var. Dışarıdan belirleyen olay, karakterlerin aklının köşesinden geçmeyen (ama bizim bildiğimiz) o beklenmedik Birinci Dünya Savaşı'ydı, İrlanda birliklerinin Britanya Krallığı emrinde katıldığı bir savaş. Ama bundan da çok, öbür büsbütün beklenmedik olay vardı, 1916 Paskalya Ayaklanması. İçsel olarak da bir derin tarihten söz edilebilir; Stephen'in önceki yaşamı kadar (ki kitabın dışında, başka kitaplarda yer aldığı için dışsal tarihsel bir etken olarak görebiliriz), hatta belki daha çok Bay Bloom'un gündüz düşlerinde Orta Avrupa ve Filistin Yahudilerinin geçmişine ilişkin bölük pörçük anımsamalarda hissettiriyordu kendini.<sup>19</sup>

Ama metinde farklı bir zaman boyutu olarak asıl işaretlenen olay Yenilmezler'in anarşist şiddetidir; Phoenix Parkı'nda yirmi yıl önceki infaz, dedikodu ve söylentinin kamusal alanında ve folklorik bellekte hâlâ güncelliğini korumaktadır ve eski gerilla çetesinin kitabın sonlarına doğru bir gece vakti arabacı barınağında ortaya çıkan son yaşlı üyelerinden birinin şahsında bir kez daha dirilir. Tarih burada şimdi'yle değil de geçmişle kesişmektedir. Öte yandan, genel valinin tören yürüyüşünün (ki Woolf'un Mrs. Dalloway'inde kralın limuzini sahnesiyle tekrarlanır) koloni şehrinin gerçek toplumunun değilse bile en azından idaresinin merkezinde yer alan güncel emperyal varlığı işaretlediği de söylenebilir. *Ulysses*'le ilgili bu daha yeni postkolonyal okumalar, eski standart mitik okumalara oranla çok daha etkili biçimde tekrar tarihsel roman alt türüne tercüme edilmesini sağlamıştır kitabın.

Daha önce de söylediğimiz gibi, doğalcılık tam olarak gerçekçiliğin bir alt türü sayılmaz, ama Joyce'un doğalcılara olan borcuna

19. İrlandalı olmayan okurlar, daha eski Macaristan örneğine ilişkin Arthur Griffith'in 1898 tarihli *The Resurrection of Hungary: A Parallel for Ireland* kitabına başvurabilirler.

sık sık işaret edilmiştir:<sup>20</sup> karakterlerinin çoğu alt sınıfa mensuptur, hiç sansüre uğramamış bir kentsel ayrıntı bolluğu vardır, “ayaktakımına” özgü bir yeraltı dünyası içinde karabasana andıran bir gezinti yapılmaktadır. Ben kendim de bir doğalcı perspektife dikkat çekmek isterim, ama biraz farklı bir düzlemde: zamansal uzama duygusunda ve Bloom kendi geleceğine ve alçalışına, proleterleşmesine dair önsezisinde (bunu başka bir yerde tartıştım).<sup>21</sup>

İşte, gerçekçiliğin içinden doğan ve onun çözülmesiyle görünür hale gelen alt türler böylece bir ikinci yaşama kavuşuyorlardır. Tabii Joyce, eski sentezin bu kalıntılarını birleştirmek, heterojen çoğulluğu bir arada tutmak için bütün bu malzemeye sahte-mitik bir anlatı yapısı (*Odysseia* paralelleri) uygulamak zorunda kalmıştı. Burada türün kendisi hipostazlaştırılmakta ve *Odysseia* paralelleriyle romanın dışına yansıtılmaktadır: bir günlük romanın eşzamanlı yapısı Stephen’ın Bloom’la kısa karşılaşmasını herhangi bir ailevi ya da psikanalitik format içinde okuma imkânı vermez bize. Ama o “tema” yazılmamış bir anlatı versiyonu halinde romanın dışına yansıtılır ve Odysseus/Telemakhos örüntüsü tarafından yakalanıp özüm-senerek şeyleşmiş bir halde efsaneye gönderilir – eski çağlarda insanların donup taşlaşarak takımyıldızların arasına yükselmesi gibi. *Odysseia* paraleli bu kişilerarası durumların artzamanlılığını deyim yerindeyse “hatırlanır bir şey” olarak korurken, biz de onları epeyce farklı bir boyutta okuyor ve gözlemliyoruzdur: artık güncel ya da erişilebilir olmayan türsel yapı ancak uzak bir epik geçmişten bir anı olarak kaydedilebiliyordur sanki. Şeyleşmiş bir türsel özdür bu; sonraki iki alt tür (*Bildungsroman* ve zina romanı) o özde kendi yerlerini bulurken tarihsellik de Troya Savaşı’nın kadim felaketi halinde romanın üstünde bir yerlerde asılı kalır.

Bu nihai anda sanki tür fikri türün pratiğinin yerini almıştır; ve her şeyi kendine çeken bir şimdi’ye ait bir dizi güçlü duygulanım ânı da ancak kadim, klasik, roman-öncesi bir biçimin simgesel olarak yoğunlaştırdığı bir bütünleşme fikriyle bir araya getirilebilmektedir.

20. Harry Levin’in çığır açıcı *James Joyce* kitabı (1942) *Ulysses*’i simgecilikle doğalcılığın bir sentezi olarak tanımlar.

21. Bkz. “Joyce or Proust”, *Modernist Papers*, Londra: Verso, 2007.

Öte yandan, hem Joyce'un *Madam Bovary*'yi aynı anda tahkiyeleştirme ve tahkiyesizleştirirnesinin hem de Auerbach'ın ilk *Madam Bovary* okumasının hissettirdiği bir başka eğilim daha vardır – türün parçalanmasından çok, tahkiye biçimlerinin altındaki daha derin bir metinselliğin fark edilmesiyle ilgili: anlatı biçimlerinin ardında anlatısal olmayan bir gündeliğin ısrarlı varlığıdır bu. Auerbach'ın “varoluşsal” olarak da adlandırdığı bu anlatısal olmayan “gerçeklik”, bizim daha önce duyulanımla ilişkilendirdiğimiz bir eğilimle, sahneyi ve şimdi'yi öne çıkarma dürtüsüyle birdir. Ama gerçekçi paradigmanın en güçlü döneminde bile faal olan bir başka eğilimle de özdeşleştirebiliriz onu: anlatının giderek epizodikleşmesi ki, sonunda sahnenin olay örgüsüne, fantezinin hayal gücüne baskın çıkmasına ve tahkiyenin de anlatısal-olmayan bir algısallık tarzı karşısında geri plana düşmesine varacaktır. Bir anlamda başlangıç noktasına dönmektir bu, çünkü roman bir yığın heterojen malzemenin birbirine yamanmasıyla oluşturulmuş karma bir biçimdir. Bunların en başta geleni de “skeç” (Dickens'in deyişiyle) ya da Balzac'ın “fizyonomi”sidir: büyük şehrin çeşitli renkli görünümüne dair gazete köşe yazıları, anlatı metninin kendi yoğunluğuna katkı sağlayan gözlem ve notlar. Ama diziselleşme ve tefrikalaşmayla birlikte bu merkezkaç eğilim bir kez daha güçlenir; tekrarlanan içsel dinamiği ve görelî özerkliğiyle tefrika, özellikle de uzun parça, tahkiyenin sürekliliğini kırma eğilimini bir kez daha öne çıkarır, tabii yeni bir tarzda.

Bu yeni olguyu özerkleşme eğilimi olarak adlandırabiliriz; burada Niklas Luhmann'ın “farklılaşma” dediği olgu, bir süreç olarak şeyleşmenin kendisiyle birdir. Ama şiirde şeyleşme sözcüklerin giderek nesnelere dönüşmesiyle (Baudelaire'in katı biçimlerinde olduğu gibi) sonuçlanırken, romanda şeyleşmeyi belli eden şey bazı hazır betimleme kalıplarının doğması, ama daha çok da ikincil karakterlerin öne çıkarak tahkiyeyi örgütleyen ve Hayal gücü yatırımının hedefi olan başkışiler arasındaki ilişkiyi gögölemeye başlamasıdır. Galdós bu sürecin en belirgin örneğini sunar: roman, şehrin ikincil karakterlerinin ve anlatısal uzamının çevresinde bir gezintiye dönüşmektedir, en azından gerçekçi romanın yöneldiği anlatısal uzamın en zengin ve dışsallaşmış biçiminin de şehir olduğunu dü-

şünürsek. Burada da *Ulysses* daha eski biçimin üstüne özel bir ışık düşürür: çoklu olay örgüleri ve kesişimleriyle gerçekçi romanlar, bu ışık altında kendileri de başlı başına tahkiye “şehirleri” olarak beliri-yordur.

### 3

Melodrama son bir dönüş yararlı olabilir; ama bir türsel töz olarak melodrama değil de, daha önce teatral ve retorik olanla özdeş-tirdiğimiz “melodramatik” sıfatına. Bu sıfatlarla çoğu zaman kastedilen şey (özellikle de eleştirel veya olumsuz bir anlamda kullanıldıklarında) bir çeşit anlatısal ilave oluşturuyor olmalarıdır: fazladan eklenen yapılar, başka tür bir kimyasal eksikliği telafi etmek üzere başvuru-lan miadı dolmuş bir ifade estetiğinin kalıntıları.

Çünkü Fried’in tartışması (ve melodramın teatrallığıyle ilgili başka tartışmalar da) şunu ortaya koyar: melodramın teatrallikle ilişkilendirilmesi, modern zamanlarda retorikğin konumu ve reddedilmesiyle (Verlaine’in ünlü “Şiir Sanatı” şiirinde olduğu gibi), ama sadece modernizmde değil, gerçekçiliğın gelişim sürecinde de reddedilmesiyle ilgili daha genel bir soruna da bağlanı-yordur. Retorik burada dışavurumcu bir dilin (daha önce gösterdiğimiz gibi, adlandırılmış duygunun önceliğine dayalı) teatrallığından ibaret değildir; aynı zamanda, Scott ve Hugo’dan sonra, bir olay örgüsünün başlatılmasını, yeni bir yöne çevrilmesini ve vakitli bir sona (vakitsizce) eriştirilmesini sağlayan o kestirme ve patlayıcı teknikleri de belirtir. Bunun Zola’da esas olarak bir tür tahkiye retorikğinin işlevi olduğunu görmüştük: her şeyi büyük bir faciayla sona erdirmeye ya da araya *Para*’daki Saccard gibi Hugo’ya özgü grotesk figürler sokmak ki, duygulanımın çoğalması yüzünden kolayca uyuşukluğa kapılabilecek olay örgüsünü kamçılıyarak tekrar canlandırma ihtiyacı (ve içe-bakışa veya psikolojiye pek de ilgi duymaksızın).

Ama Zola’nın melodramatik anları, bize onun Balzac kadar Hugo’nun da mirasçısı olduğunu göstermekle kalmaz; hammaddesindeki önemli bir ayrışma ve uyuşmazlığa da işaret ederler. Bu anlatısal aşırılıklara hem kızarız hem de beğenmekten kendimizi alamayız (sırf icranın ürpertisiyle bile olsa): demek daha metnin okunma-

sında bile kendilerini birer ek olarak öne çıkarıyordur bu kısımlar. Hammadde kendi kopukluk ve süreksizliklerini icra etmektedir: bir yanda gündelik hayat ve rutinin müsrif, hatta şehvani ve cafcaflı *jo- uissance*'ıyla, uzun nesne katalog ve listelerinin, bedenin baygınlık ve kendinden memnuniyetinin, taşkınlığının ve coşkulu sezislerinin hazzıyla, öte yanda lüzumsuz patlamaların, yangınların, korkunçluk ve sakilliklerin, sebepsiz (ama ölümcül ve "mukadder") faciaların, kısaca romanın tamamlanmışlığının bedeli olarak görülebilecek bütün bu melodramatik gereçlerin arasındaki bağdaşmazlığı romanın yine kendisi göstermek ister gibidir. Şu halde aşırılık da yaratıcının kötü zevkenden çok bizatihi konuyla, malzemeye ilişkilidir. İki zamansallık arasında, tekerrürle Olay'ın, can sıkıntısıyla tarihsel sar-sıntının zamansallıkları arasında gelecekte ortaya çıkacak bir mesafeyi önceden göstermektedir; ama böyle bir "gerçekliği" kaydedip iletebilecek biçim olarak anlatının yaklaşan çöküşünü de sezdirir.

George Eliot'a dönersek, melodrama belli bir direnç gösterdiği iddiası, kendi romanlarındaki sayısız melodramatik öğeyi düşündüğümüzde hayli çelişkili görünecektir: *Adam Bede*'de Hetty'nin baştan çıkarılmasından *Daniel Deronda*'da Gwendolyn'in çektiklerine, o romanın kahramanının doğumundaki esrardan Romola'nın intikam dramına, bu hikâyelerin çoğunda bulunabilecek talih değişmesi ve iflaslardan onlara hep eşlik eden gizlilik ve şantajlara kadar (Alexander Welsh son derece inandırıcı biçimde belgelemiştir bunları),<sup>22</sup>

Ama bu türden öğelerin anlamını yapıtların heterojen kurgusu ışığında kavramak gerekir: Eliot'ın romanlarında çok çeşitli anlatı pradigmaları (sadece melodram da değil) karma kurgular içinde üst üste bindirilmiştir ve bu da savrukluğun veya acemi işçiliğin göstergesi değil, farklı dürtülerin, çok çeşitli toplumsal ve psikolojik tip ve iddialı bir tema zenginliğinin içerilmesine yönelik bir iradeyi ortaya koyar.

Mesela *Adam Bede*'de *costumbrismo* tarzı\* ile *Faust*'un birinci

\* On dokuzuncu yüzyılda özellikle İspanyol sanat ve edebiyatında görülen bir yerel ve gündelik renk gerçekçiliği. – ç.n.

22. Alexander Welsh, *George Eliot and Blackmail*, Cambridge: Harvard University Press, 1985.

kısmını hatırlatan bir sınıfsal trajedi bir araya getirilmiştir: bir halk kızı ile geleneksel kötü adamın rolünü üstlenmiş bir genç aristokratın felakete sonuçlanan yakınlaşması. *Floss Nehrindeki Değirmen* daha da karışık bir konular ve olay örgüleri çorbasıdır – ve hepsinin yeterince kurcalandığı ya da sonuca ulaştırıldığı da söylenemez. *Romola*'nın bir tarihsel roman olarak konumu, *Silas Marner*'in göreli tek-amaçlılığından ya da *Felix Holt*'un biraz farklı tek-çizgiliğinden çok ayrı bir heterojenlik gerektirir. Sadece *Middlemarch* farklı olay çizgilerini tutarlı bir manzara içinde kaynaştırmayı başarır; buna karşılık *Daniel Deronda*'nın Eliot'ta görmeye pek alışık olmadığı üst sınıf ortamı romanda yine beklenmedik bir yarık açmış ve bu da sonradan F. R. Leavis'ten romanın siyasal yarısının (*Deronda*'nın etnik kimliğinin öyküsü) atılması gibi saldırgan bir önerinin gelmesine yol açmıştır.<sup>23</sup>

Ama Eliot'ın biçimlerinin bu çeşitliliğini bir dizi teknik deney ve egzersiz olarak görmek daha aydınlatıcı olur. On dokuzuncu yüzyılın başka büyük romancıları arasında, stratejilerinin hesaplılığı ve sayılarının sınırlılığı açısından onunla karşılaştırılabilecek bir tek Flaubert vardır. İkisi de bir Dickens, bir Zola veya Balzac, hatta Henry James tarzında bir profesyonel romancı değildi; yapıtlarının her biri, ayrı bir biçim sorununu ortaya koyan birer laboratuvar deneyi olarak görülebilir, çözüm ne kadar başarılı ya da başarısız olsa da.

Dolayısıyla melodram meselesinin de Eliot'ta özbilinçli bir şekilde işlenmesi hiç şaşırtıcı olmamalı: bu çalışmada bir anlatı ikilemi tarihsel bir olgunlaşma noktasına gelmiş ve aynı zamanda kendisini destekleyecek bir felsefi güdülenmeyle karşılaşmıştır. Victoria çağının evrimci zihniyete sahip kamuoyu açısından etiğin ikilemlerinin nasıl da güncel olduğu hakkında burada spekülasyonlara girişmemize gerek yok (bu durumun daha geniş kültürel uzantıları için her zaman Nietzsche'ye başvurulabilir).

Nitekim David Ferris *Middlemarch*'ın kendisinde de bir biçim olarak melodram hakkında öz-göndergesel bir pasaj bulunduğuna

23. “*Daniel Deronda*'nın kötü kısmına gelirsek, onu kesip atmaktan başka yapılacak bir şey yoktur”, *The Great Tradition*, Londra: Chatto and Windus, 1948, s. 122.



dikkat çekmiştir; 15. Bölümde, Lydgate'in Paris'te genç bir Fransız aktrisiyle daha önceki macerasını hatırlatan, sahnelenmiş bir melodramdır bu.<sup>24</sup> Sadakatsiz bir kadın sahnede kocasını öldürmektedir: ama kadın kahraman, "gerçek hayatta" da kocası olan adamı sahiden öldürür. Bir yanda tür olarak melodramla öte yanda ona direnmesi, onu iptal etmesi ve formülleşmiş şablonunun ardında daha gerçek bir şeyi açığa çıkarması gereken gerçekçilik arasındaki karşıtlık mutlaklıktır burada. "Gerçekçiliğin" buna eklediği şey, bir sonraki temsil katmanının da (kadının ayağı kaymıştı, bir kazaydı) sahne olduğunu ve kadının en baştan eşini öldürmeye kararlı olduğunu açığa çıkarmaktır. Bu küçük keşif aslında George Eliot'ın tüm yapıtı için önemlidir ve biz de konuya döneceğiz.

Melodramın kaybolduğu düşüncesine karşı daha ciddi bir itiraz, bizzat Eliot'ın son büyük romanı *Daniel Deronda*'nın varlığıdır; bütün takım taklavatıyla birlikte melodram açıklanmaz bir şekilde geri dönüyordur burada: amansızca kurbanlaştırılan ama enerjisiyle hayranlık uyandıran bir kadın kahraman ve soğuk tutkusuyla on sekizinci yüzyılınkileri aratmayan bir "kötü adam". Mesela Grandcourt'u sahneye sürerken, karakterini okur için biraz daha cazip, en azından daha anlaşılır kılabilen o kötü niyetle ilgili temsil tekniklerinden hiç yararlanmamıştır: iç dünyasının belirdiği (ve Bayan Glasher ile çocuklarına duyduğu sevginin hatırlandığı) kısa ve seyrek anlar, Laclos ve Sade'dan, Lovelace'ten Byron ve Balzac'a kadar bu figürün soğukluğu, katı yürekliliği, günahkârlığın enerjilerinin geleneksel göstergesi olmuş bu güçlü "sefih/kötü adam" imgesinde bir delik açmaya yetmez. Lush karakterinin (Don Juan efsanesinden itibaren görülen bir ahlaksız ev hizmetlisi tipi) sunduğu ikincil çengel de böyle bir kalıplaşmış kötülük tipinin varlığını açıklamak için yeterli değildir. Grandcourt'un tavrında ortaya çıktığı kadarıyla gerçekten de radikal kötülüğün açıklanmazlığıdır bu: reddedişin öngörülmezliği ve kaptırmalı karakteri, haksız talebin apansız ortaya sürülmesi, ötekine tahakkümün zorunlu olduğuna dair sarsılmaz bir inanç.

24. David Ferris, *Theory and the Evasion of History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

Bu ışıktaki bakıldığında ve bu özel kültürel gelenek içine yerleştirildiğinde Grandcourt figürü de (ki Eliot'ın en zengin biçimde işlenmiş karakterlerinden biridir) hiç şüphesiz geleneksel melodramın kalıplaşmış rollerinden biri olarak belirir. Ama biçim ve üslup enerjisi ve zekâsı açısından *Middlemarch*'tan aşağı kalmayan bu yapıtta Eliot'ın böyle bir biçimsel gerilemeye sürüklenmesini nasıl açıklayabiliriz? Ben burada şaşırtıcı bir biçimde bazı siyasal nedenlerin söz konusu olduğunu ve bunların Deronda'nın şahsıyla ilgili o görünüşte ilgisiz olay örgüsünü de (ki Leavis gibi önemli bir okuru bu kısmın bir ameliyatla kitabın –çok beğendiği– Gwendolyn kısmından koparılması gerektiği önerisine götürmüştü) açıkladığını düşünüyorum.

Henry James'in Eliot'ın muhafazakârlığıyla ilgili yargısı (“Hem sanatçı hem de düşünür olarak... yazarımız bir iyimserdi; ve bir muhafazakâr her zaman zorunlu olarak iyimser olmasa da, bence bir iyimser çoğu zaman muhafazakâr olmaya yatkındır”<sup>25</sup>) gözden geçirilmeye muhtaçtır, özellikle de bizzat James kadar apolitik bir yazardan geldiği düşünülürse. Çünkü James'in yargısının da özellikle ilerici diyebileceğimiz herhangi bir yönü yoktur; sadece, Eliot'ın “muhafazakârlığında” hâlâ siyasal bir şeyin sürüp gittiğini sezmiş, saf sanat olarak kalması gereken bir şeyde siyasal dürtü kalıntılarının varlığını saptamıştır. Sanıyorum, Eliot'ta siyasalın bu kalıntılarını anti-siyasal, hatta daha iyisi, “anti-aktivist” olarak nitelemek daha doğru olur. Şüphe yok ki ezen-ezilen ilişkisine dair keskin bir sezgisi vardı; tıpkı hem işçi sınıfı ajitasyonunu (*Felix Holt*) hem de radikal feminizmi onaylamasa bile, bu hareketlerin (yanlış biçimde) açık siyasal eylemle düzeltmeye giriştikleri adaletsizlikleri eleştirmekten de geri durmadığı gibi. Mukadderat ya da kayra fikri,<sup>26</sup> bu türden çelişik durumlara Ütopycı bir parıltı ekliyordu, Dorothea veya Gwendolyn'in evlilikleri gibi katlanılmaz sınırlanmaların betiminde ortaya koyduğu tahripkâr eleştirel bakışı da güçsüz düşürmeksizin.

25. Henry James, *Literary Criticism, Volume II: European Writers, Prefaces to the New York Edition*, New York: Library of America, 1984, s. 933.

26. Yine bu kitaptaki “Zaman Deneyleri” bölümüne göndereceğim okurları.

Çağdaş hayatta kaçınmak istediği açık siyasal çatışmalar ve toplumsal mücadelelerin, zorunlu olarak yol açtıkları antagonizmalar ve taraf tutma mecburiyetleriyle birlikte, Eliot için kendi romansal kurgularında asgariye indirmek istediği o melodramatik yapılarla ilişkisiz olmadığı da söylenebilir belki.

Bu arada, sınıai kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, daha eski bir kır ve köy yaşamına ilişkin pastoral vizyonlar giderek “gerçekçi” olmaktan çıkar; ve çeşitli reform yasaları da “ilerlemeyle” o kırsal ve nostaljik restorasyon arasında Eliot gibi bir iyimserin bekleyebileceği türden bir barışmayı temellendiremiyor gibidir. Tersine, bütün Avrupa’da birdenbire ortaya çıkan milliyetçi hareketler Eliot’ın daha önceki yapıtlarında iz bırakmış olan içsel toplumsal çatışmaların yerini almaya başlar. Bu yeni ve daha geniş dünyayı kapsayabilmek için farklı bir siyasal düşünüş gerekiyordu, Gwendolyn’in aynı anda hem sıkıntı hem de iyi niyetle karşıladığını gördüğümüz yeni bir düşünüş. Bir roman olarak *Daniel Deronda* da aynı şeyi yapar; ve Eliot işçilerle kadınların görece ayrılıkçı hareketleri karşısında ne kadar tedirginliğe kapılmış da olsa, topluluğun ve kolektif ilişkilerin “ağı”na dair keskin duyarlılığının onu milliyetçi akımlara ilke olarak daha yakın kılacağı düşünülebilir.<sup>27</sup> Ama bunlar eylemci olmamalıdır; dolayısıyla bu yeni ve evrimleşen siyasal bilincin temsili için en uygun araç olarak Yahudi canlanışı seçilir. Bunu değerlendirirken, daha geç tarihli bir siyasal Siyonizme (hele İsrail devletinin realpolitığıne) ilişkin zamansız çağrışimleri bütünüyle bir yana bırakmalı ve onu saf bir kültürel milliyetçilik olarak (bu terimin de daha sonra edindiği yananamları dikkate almadan) kavramalıyız – başka bir deyişle, tümüyle kültürel gelenek çevresinde örgütlenmiş ve Eliot’ın ısrarla uzak durduğu eylemci siyasal programdan azade bir kolektif ulusal hareket olarak.

O zaman, *bu* George Eliot’ın, tıpkı felsefi bağlılıkları gibi kıta milliyetçiliklerine ilgisi de kendi döneminin daha taşralı Britanya zihniyetinin çok ilerisinde olan Eliot’ın, böyle bir yeniden düşünme

27. Eliot’ın Siyonizme duyduğu o çok kendine özgü ilgi, on dokuzuncu yüzyılın bu ikinci yarısında, temsilî politikanın zaferi ve emperyalizmin sahneye çıkmasından sonra, siyasal düşüncedeki farklılaşmanın tek biçimi değildir şüphesiz.

sürecinde, yerel toplum hayatına ilişkin görüşlerini de revizyondan geçirdiği düşünülebilir. Böylece melodram konusuna dönmüş oluyoruz, ama bu kez onun siyasal içeriğini bir simgesel edim olarak kavramalıyız. Çünkü Grandcourt'u yerleştirdiğimiz gelenek, genelde Gotik'le birlikte, Aydınlanma'nın aristokrasi ve eski rejime yönelttiği eleştirinin bir ifadesidir. Sefih başkişilerin kötü adamlığı bir sınıf zulmüdür; siyaset ve cinsellik, on sekizinci yüzyılın "erdem" gibi çok temel bir göstereniyle birbirine bağlanır; ve ötekiler gibi Grandcourt da avamın sırtından geçinen tipik bir aristokrattır. *Adam Bede* romanı, köylü kızının baştan çıkarılma trajedisiyle, George Eliot gibi bir Germanofil için *Faust I*'in bir yeniden-çevrimiydi; *Daniel Deronda* ise Gotik'e ve soyluluğun mahpus kadın kurbanlar üzerindeki tiranlığı temasına daha yakındır. Ne olursa olsun, Eliot'ın bu son romanında daha derin olay örgüsü yapısının iki şeyi iç içe geçirdiğini söyleyeceğim: İngiliz eski rejiminin sürüp gitmesine karşı melodramatik bir yadsıma ile farklı türden bir organik topluluğa ilişkin bir Ütopik vizyon ki, artık İngiliz geçmişine değil, tanıdık olmayan bir dünyaya, *Deronda*'nın kendisiyle birlikte bizim hayatlarımızın ve benliklerimizin de büsbütün değişeceği bir geleceğe yerleştirilmektedir.

Ama bütün bunlarda deyim yerindeyse öteki melodramı, öteki "kötü adamı" unuttuk. Çünkü aslında melodramın teatral (ve operatik) öğelerinden biri her zaman "aile romanı" olmuştur: öksüz çocuğun hangi soydan geldiğini keşfetmesi, kadın veya erkek kahramanın doğumundaki sırrın dramatik biçimde açığa çıkması, sevinç ve şaşkınlık çığlıklarıyla olay örgüsünün tamamlanmasını ve yapının bitmesini sağlayan bir *anagnorisis*\* (tamamlanma sorununa hemen aşağıda döneceğiz). Bu arada galiba unuttuğumuz bir şey daha var: "kötü adam" sık sık öteki cinsten de olabiliyordur, en eski çağlardan ("beyaz kemikli şeytanlar" ve kötü prenseslerle ilgili Çin geleneğinde olduğu gibi) Hollywood kara filmlerinin *femme fatale*'lerine kadar.

Bunu hatırladığımızda, dikkatimiz de Grandville'den (Eliot'ın ilk olay çizgisine aittir) Prenses Halm Eberstein'a, ikinci olay çizgi-

\* Ani keşif, aydınlanma; cehaletten bilgiye apansız bir geçiş. – ç.n.

sinin asıl melodramatik merkezine kayar: dünyaca ünlü bir diva olmak için oğlu Daniel'i terk eden ve bildiğimiz "kötü adam" rolüne özgü bir soğukluk yayan bir kötü anne. Ama bu figürü ve iki olay çizgisinin de doruk anlarında oynadığı merkezi rolü gereğince değerlendirebilmek için, daha önceki romanda Lydgate'in ilk aşkında yaşadığı hayal kırıklığına dönmemiz gerekir; bu küçük epizot, sonraki romanın da bir minyatürü gibidir. Eliot'ın yapıtlarının asıl patlayıcı içeriği orada Lydgate'in aktris sevgilisinin suçunu itiraf ettikten sonra kullandığı kısacık bir cümlede gizlidir: " 'Sen iyi bir genç adamsın,' dedi kadın, 'Ama ben kocaları sevmem ve bundan sonra asla bir koca daha almayacağım.'" George Eliot'ın yapıtının asıl kalp atışı bu cümlede hissedilir, yoksa ahlaki vecizciliğinde değil, hatta Dorothea gibi sempatik figürlerde bile değil. Melodram ve zina romanı gibi konvansiyonel alt tür anlatılarının aslında eşsiz bir özgürleşme dramının büründüğü kılıklardan ibaret olduğu da yine orada açığa çıkar. Eğer erkek kötü-kişi figürü, baştan çıkarıcı adam, kadim yamyam gulyabaninin (Freud'daki ilkel sürünün efendisi) uygar dünyadaki avatarysa ve soğuk kötü kadın da kendi çocuklarını öldüren cadının ve kötü büyücünün (Medea) modern uzantısıysa, o zaman gerçekçiliğin emeği de bu ilk-örnekleri eritmeye (ama bugüne kalışlarını sahnelemeye değil, eski mit eleştirisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi) ve ilk-örneksel olay örgülerini de yeni özgürlük edimleri adına ele geçirip uyarlamaya yönelik olacaktır.

Yine de şunu unutmamalıyız: içeriğinden ve geleneksel anlamından koparıldığında, burada değindiğimiz öteki öykü tipleri melodram da bir boş biçim haline gelir; işlevi sadece bir tahkiye yapısı sunmaktır artık, en çok da anlatının başlamasını ve özellikle tamamlanmasını mümkün kılan bir yapı: bir son, bir felaket – patlama, yangın, tufan, nihai deprem ya da bazı durumlarda (*Fidelio*) son anda kurtuluş, Hızır gibi yetişen kurtarıcı, Brecht'in "*reitender Bote*"si (atlı haberci), Kraliçe'nin bağışlaması, son umut. İster olumlu ister olumsuz bütün bu durumlarda vurgulanan, pekiştirilen şey, melodramatik kapanış ve nihai tatmin olarak Bitiş kategorisidir – kötülerin yok edilmesi değilse bile en azından dünyanın sona ermesi.

Ama sık sık vurguladığımız gibi, gerçekçilik kaderin tezahürünün gerçekleştiği *récit*'lerin, yani melodramatik tarzın bütünüyle si-

linmesi değil, sadece zayıflatılması, kendi karşısına (sahne, duygulanım, ebedi şimdi, bilinç ya da o bağdaşmaz dürtünün herhangi bir başka ifadesi) oranla hafifletilmesidir. Zola'nın mahşerleri, Balzac'ın çılgın sonlanmaları hep bu zamansal yapının ısrarlı varlığının ifadesidir: özellikle on dokuzuncu yüzyıldaki tefrikalaşma hesaba katıldığında, böyle bir kapanış ve tamamlanma gerecinin roman gibi bir biçim nasıl da elzem olduğu daha iyi anlaşılır.

Bu açıdan George Eliot'ın kendisinin bir melodramatik sonlandırma ustası olduğunu eklemek gerekir mi? *Floss Nehrindeki Değirmen*'in başkişilerini alıp götürən taşkın herhalde Dickens'daki herhangi bir bölüm kadar Zola'varidir; hem *Romola* hem de *Daniel Deronda*'nın epeyce melodramatik boğulma sahneleriyle bitmesi de bir rastlantı sayılamaz. Suda ölmekten korkun. Bu korku ve onu hem kışkırtmak hem de tatmin etmek üzere geliştirdiği biçimsel buluşlardır, Eliot'ı gerçekçiliğin doğumundan çözülmesine giden yol üzerinde o kadar ilginç bir istasyon haline getiren.<sup>28</sup>

Geriyeye son bir tür kalıyor ki, gerçekçilik ancak süreç içinde kendini de yok etmek pahasına çözüp eritebilir onu: bu da romanın kendisidir. Barthes'in en önemli edebi gözlemlerinden biri, romanı bir biçim olarak tanımlayan şeyin olay örgüsü ve yapıdan çok "*romanesque*"in kendisi olduğu düşüncesiydi: dilin ve tek tek cümlelerin hücrelerine kadar nüfuz ederek görünüşte olgudan ve kurmacadışı gerçeklerden ibaret olan şeyleri de "Ben bir romanım!" gibi ek bir deklarasyonun kaçınılmaz işaretlerine dönüştüren bir "romansılık". Kurmaca olmayan bir gazetecilik çalışmasından aldığım aşağıdaki cümleleri başka bir yerde buna bir örnek olarak kullandım, hâlâ çarpıcılığını koruyan bir örnek:

Sabahleyin hava buz gibiydi Greenwich, Connecticut'ta. 17 Mart 2008 günü sabahın beşinde hava hâlâ karanlıktı; altı hektarlık malikânenin bahçe yolunda bekleyen Mercedes'in farlarıyla aydınlanan çimenlikte yer yer birikmiş kar birikintilerinden başka bir şey seçilemiyordu. Şo-

28. Sonlara ve başlangıçlara ilişkin iki klasik çalışma hiç şüphesiz Barbara Herrnstein Smith'in *Poetic Closure* kitabıyla (Chicago: Chicago University Press, 1974) Edward Said'in *Başlangıçlar*'ıdır (çev. F. Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2009).

för, çakıl kaplı yolda ayak sesleri işitti: Richard S. Fuld Jr. evin ön kapısından çıkarak otomobilin arka koltuğuna yerleşiyordu.<sup>29</sup>

Bu bir açılış cümlesidir ve bu yüzden daha da önemlidir, çünkü okuru programlamakta ve metnin devamında söylenecek şeylere ilişkin olarak da anlatisal ve son kertede romansal bir duruş önermektedir. Ama eğer bu böyleyse ve “roman” da aynı anda hem Barthes’ın “romansı olan”ı hem de gerçekçiliğin şeyleşmeye ve şeyleşmiş biçime karşı mücadelesinde çözülüp eritilecek son biçimse, o zaman gerçekliğin nihai muarızının da gerçekçi romanın kendisi olduğu gibi paradoksal bir sonuç çıkmaktadır karşımıza.

29. Andrew Ross Sorkin, *Too Big to Fail*, New York: Penguin, 2009. 2008 krizinden sonra bankaların nasıl kurtarıldığıyla ilgili bir kitaptır bu. Şunu görmek önemlidir: bu cümlelerde geçen bütün ayrıntılar sadece “gerçeğimsi” değil, olgusal açıdan da doğru olsa bile (kar, far ışıkları vb.) cümleler yine de “kurmaca” olarak kalır.

# IX.

## Şişmiş Üçüncü Şahıs, ya da Gerçekçilikten Sonra Gerçekçilik

Karşılaşmalarının devamında onu şaşırtan konuşmayı neyin belirlediği hiç önemli değil, belki de kendisinin söylediği bir şeydi, son derece kasıtsızca – tanışıklıklarını yeniledikten sonra orada öyle oyalanır ve yavaş yavaş yürürken söylenmiş bir şey.

Henry James, “Cangıldaki Vahşi Hayvan”

ŞİMDİYE KADAR bu hikâyeyi en iri ve en kolay yönetilebilen kategoriler açısından anlattık: olay örgüsü, karakter sistemleri, türler vb.; sadece geleneksel betimleme veya *ekphrasis* kavramı\* bizi burada üsluba, (ya da bu analizin amacı açısından daha uygun bir terimle) retoriğe de dikkat etmeye yöneltiyordu. Ama bu ayırım daha şimdiden mikro ile makro arasında, hikâye ile *syuzhet* arasında bir kopuş olduğuna işaret eder ki, bu da özne ile nesne arasındaki, hatta söylemekle göstermek arasındaki karşıtlığı fazlaca akla getiriyor – ve böylece bizden de bir tarihselleştirme çabasını bekler. Bundan önceki bölümlerde yukarıda değindiğimiz daha büyük kategorileri tarihselleştirmeye ve türsel olay örgüleriyle karakter sistemlerini bir değişme süreci içine yerleştirerek bu süreçte işlevlerinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini çalıştık. Besbelli ki bu malzemelerin sahnelendiği ve iletildiği anlatsal dilin kendisi de tarihsel değişmeye veya evrime tabidir; bunun da ötesinde, gerektiği gibi incelendiğinde, sürmekte olan dönüşüme ilişkin ipuçları sunmak zorunda olduğu ve sunduğu da görülür.

\* Yunancada bir nesnenin, özellikle de bir sanat yapıtının ayrıntılı, yoğun sözel betimlemesi. – ç.n.



Bir kez daha tam bir diyalektik muğlaklıkla, bir çiftdeğerlilikle karşı karşıyayız: gerçekçiliğin kuruluşunda temel bir rol oynamış sözdizimsel cihazın aynı zamanda onun zayıflamasına da yol açtığı görülmektedir (ve belki sonra da henüz adlandırılmamış farklı bir şey olarak yeniden doğmasına da). Bu alanda Auerbach'ın öğrettiği en önemli ders, gittikçe daha karmaşık sözdizimsel biçimlerin fet-hedilmesi ile düpedüz “gerçekliğin temsili” arasındaki karşılıklı ilişkiydi; bu türden sözdizimsel kurguların “anti-gerçekçi” diyebileceğimiz eğilimler tarafından seferber edilmesine daha az ilgi duyuyordu. Biz de bu çiftdeğerlilik diyalektiği üzerinde yoğunlaşacağız.

Mesela İroninin (ki genellikle bir mecaz olarak sınıflandırılmış ve Paul de Man ile Hayden White gibi mecazbilimci [tropolojik] düşünürler tarafından biraz uygunsuzca seferber edilmiş ve fazla zorlanmıştır) Wayne Booth'un yaptığı gibi çok net ve diyalektik biçimde dengeli ironi (iyi!) ve dengesiz ironi (kötü!) şeklinde bölünemediğini göreceğiz.<sup>1</sup> Ama her şeyden önce, on dokuzuncu yüzyılın belki en kötü şöhretli veya en azından en çok incelenmiş dilsel ve üslupsal buluşuyla yüzleşmek zorunda kalacağız: “*style indirect libre*”, serbest dolaylı söylem, Almancasıyla *Erlebte Rede*. Bu türden “söylenemeyecek cümleler” (Ann Banfield'in deyimi) öncelikle Flaubert'le ilişkilendirilir, ama köklerini Ariosto'ya değilse bile Jane Austen'e kadar izleyen araştırmacılar vardır. Dilin tarihinde önemli bir olaydır serbest dolaylı söylemin ortaya çıkışı. Olay bana kalırsa çoğu zaman yanlış yorumlanmıştır, ama Pasolini'nin hatırlattığı gibi, önemini yadsımak veya marjinal bir konuma yerleştirmek de yanlış olur: “bir teşhisçi sadece bazı ender uç durumlarda ortaya çıkmayıp bütün yapıtı tanımlayan bir ideolojinin kanıtlarını bulacaktır orada.”<sup>2</sup>

Şimdilik onu bir başka kategorinin yavaş yavaş öne çıkmasıyla ilişkilendirmek yeterli olacak: “bakış açısı” kuralı veya “yasası”. Bunu bir dilsel olgu diye tanımlamak ne kadar zorsa bir anlatı tekniği olarak sınıflandırmak da o kadar zordur. Şu anda yaratıcı ya-

1. Wayne Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent Doğan, İstanbul: Metis, 2012 ve özellikle *A Rhetoric of Irony*, Chicago: University of Chicago Press, 1975.

2. Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, Washington: New Academia Publishing, 1988, s. 82.

zarlık derslerinde öğretilen bu kural, Henry James'in otoritesi altında ve onu izleyen sayısız edebi sansürcü tarafından hegemonik bir ideolojiye dönüştürülmüştür. Metinler kuralın ihlal edildiği yerleri saptamak üzere inceden inceye taranır – oysa Tolstoy veya Zola'nın romanlarında zaten iki sayfada bir çığnendiğini görmek o kadar zor değildir. Şu halde bu ideolojinin ortaya çıkışı da tarihsel bir açıklamayı gerektirmektedir.

Ama herhalde önemsiz görünmesi yüzünden çok daha seyrek tartışılmış bir dilsel olguyla başlamak istiyorum burada, bir virüs gibi öncelikle zamiri etkileyen bir olgu: “onu şaşırtan konuşmayı...” Zamirin geleneksel (sözlü) hikâye-anlatıcılığındaki yerine dair spekülasyonlara girişmek, karşıtının da (özel isim) önemli bir dikkat odağı olduğu toplumsal ortamlardaki konumunu incelemek ilginç olurdu (isim nereden geliyor, koşulların dayattığı yeni bir isim midir, yoksa gizli bir isim midir, akrabalık belirtmekte midir, vb.). Ama özel adın modern dillerde bir “katı belirteç” (*rigid designator*)<sup>3</sup> haline geldiği söylenmiştir, dolayısıyla zaman zaman onun yerini alan zamirler de aynı ölçüde katı olmak zorundadır. Bu türden ikamelere klasik terminolojide *anaphora* denir: bir terimin (genellikle bir zamirin) yerine geçtiği isimli nesneye geri gönderilmesi. Ama bizim referans metnimizde –ki bir novellanın açılış cümleleridir– herhangi bir adlandırılmış nesne verilmiyor.

İşte tam da bu yapı yukarıda zaten öngörmüş olduğumuz diyalektik muğlaklığın oluşmasında her zaman rol oynamıştır: çünkü Horatius'un tavsiye ettiği ve herhalde Homeros'tan çok önce de kullandığı o “*in media res*”<sup>\*</sup> işleminden daha kadim, daha geleneksel hiçbir şey yoktur. Sadece anlatının makro düzleminde değil, cümlelerin ve sözdiziminin mikro düzeyinde de aynı ölçüde etkili olan bu pratiğe modern dilbilimci ve retorikçiler *cataphora* (ileri gönderme) adını uygun görmüşlerdir.<sup>4</sup> Ama terimin antikçağ retorik listelerinde yer almaması da başlı başına anlamlıdır. Çünkü nasıl eski

\* Latince “her şeyin ortası” anlamına gelen bu deyim, edebi kullanımda “olayların anlatımına ortadan başlamak” gibi bir anlam edinmiştir. – ç.n.

3. Terim Saul Kripke'nindir, *Adlandırma ve Zorunluluk*, çev. Berat Açıl, İstanbul: Litera, 2005.

4. Özellikle de A. J. Greimas'ın çalışmalarında.

denizciler dünyanın ucuna vardıklarında oradan aşağı, boşluğu düşeceklerini korkuyla hayal etmişlerse bu özel başlangıç tarzı da metnin açılışından önce bir hiçlik, bir boşluk olduğunu ima ediyor gibidir. *Cataphora* bir açılış gizemine işaret eder, sesin başlamasından önceki bir mutlak karanlığa. Ve bu da başlangıçlarla ilgili ilksel korkuları çağrıştırır, yaratılışlara, belleksiz ve kimliksiz uyanışlara, doğumun kendisine ilişkin korkuları hissettirir. Oysa nadir bir işlem olmak şöyle dursun, çağdaş edebiyatın büyük kısmında bir törensel başlangıç konumuna yükseltilmiştir *cataphora*:

Oradaydı, bekliyordu. İlk geldi, öyle duruyor, meşgul ya da en azından masum görünmeye çalışarak dikiliyordu orada.

Ne var ki *cataphora* çoğu zaman masum görünmeyi başaramaz; aslında buna çalışmaz da. Çünkü böyle bir cümle çoğu zaman bir detektif romanının başlayacağını haber verir ve belirsiz zamir de aslında romanın henüz kim olduğunu bilmediğimiz seri katilini temsil etmektedir. Bunun tam karşısında klasik açılış cümlesinin ağırbaşlı adlandırılmaları yer alır:

O iki kız, Constance ve Sophia Baines, durumlarının çeşitli ilginçliklerine hiç aldırmyorlardı, aslında farkında bile değillerdi o durumun.

Aleksey Fyodoroviç Karamazof, tam on üç yıl önceki, sırası gelince anlatacağım acıklı, pek esrarlı ölümüyle o zamanlar herkesin bildiği (hâlâ anımsanır), bölgemizin toprak sahiplerinden Fyodor Pavloviç Karamazof'un üçüncü oğludur.

Queensland polis teşkilatından Detektif Müfettiş Napolyon Bonaparte, Windee istasyonuna doğru iki yanı çalılarla kaplı bir yolda yürümektedir.<sup>5</sup>

Romanın başladığını ilan eden bu adlandırılmış karakter bazen de adlandırılmış bir manzara olur (uzaktan çok iyi seçilemeyen bir atlı da geçmektedir içinden, vb.).

5. Yukarıdaki dört açılış, sırayla şu romanlardan alınmıştır: William Faulkner, *Intruder in the Dust*, New York: Random House, 1948; Arnold Bennett, *The Old Wive's Tale*, Londra: Penguin, 2007 (1908); Fyodor Dostoyevski, *Karamazof Kardeşler*, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: Can, 1982; Arthur Upfield, *The Sands of Windee*, Londra: Hutchinson, 1931.

Okur, bu iki açılış faili (özel isimli ve isimsiz) ile daha önceki bölümlerde duygulanıma bağladığımız o “adsızlık” arasında kurulması gereken ilişkiyi tahmin etmiş olmalıdır. Bu noktada vurgulanması gereken şey, meselenin sadece anlatı başlangıçlarıyla sınırlı olmayıp, Pasolini’nin belirttiği gibi anlatı metninin bütününde işleyen daha derin ve daha genel bir ideolojiyi açığa vurduğudur: kendini en çok zamir sistemlerinde ve bunların özel isimler ve genel olarak adlarla ilişkisinde görünür kılan bir ideoloji.

Ama zamir kullanımındaki bu değişmeleri değerlendirebilmek için anlatı *cümlesiyle* ilgili daha geniş bir perspektif gerekir, Käthe Hamburger’in iyi bilinen ama bugün belki pek okunmayan *Edebiyatın Mantığı* adlı çalışmasından uyarlamak istediğim bir perspektif.<sup>6</sup> İlk bakışta, Hamburger’in 1957 tarihli tezi, tıpkı muarızı Roman Ingarden’in çalışması gibi (Ingarden’in 1931 tarihli *Edebi Sanat Yapıtı* kitabı da İngilizceye 1970’lerde çevrilmiştir<sup>7</sup>) fenomenolojiye dayalı bir estetik oluşturuyor ve özellikle dilin edebiyattaki konumuna odaklanıyordu (Hamburger, “kurnaca dil” diyordu buna). Ne var ki bir dilbilim çalışması değildir bu; ve Almanya’daki o büyük Roman filolojisi okuluyla da (Spitzer ve Auerbach’in “üslup incelemeleri”) ancak uzaktan ilişkilidir. Daha eski bir esin kaynağı vardır Hamburger’in: Goethe ile Schiller’in “epik” dil üzerine yazışmaların<sup>8</sup> (Almancada *epische* sözcüğü çoğu zaman düpedüz anlatsal veya tahkiyecî anlamına gelir, Brecht’in “epik” tiyatrosunda olduğu gibi). Son zamanlarda felsefede yaşanan kriz ve bir alt-alan olarak estetiğin itibarındaki aşikâr düşüş (özünde estetik bir sorun olarak yaklaşılan “güzellik” ilgili ideolojik ve pek sağlam görünmeyen tartışmalar bir yana, postmodernlikte kültürün muazzam genişlemesi bağlamında olup bitmektedir bütün bunlar) araştırmacıların kurnaca dilin niteliği gibi estetik ontoloji sorunlarına ve Hamburger veya Ingarden’ininki gibi çalışmalara duyduğu ilginin azalmasına yol

6. Käthe Hamburger, *The Logic of Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1973.

7. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1979.

8. Goethe ile Schiller arasında Nisan ve Mayıs 1797 tarihlerindeki mektuplaşmalar.

açmıştır. “Kurmaca” teriminden ben de pek hoşlanmamakla birlikte, bu ihmalin bize ne kazandırıp ne kaybettirdiğini daha fazla tartışmayacağım.

Ama böylece Hamburger’in bu görünüşte konvansiyonel kitabındaki bütün zengin paradoks ve skandalların gücünü de kaybetmiş olacağımızı söylemeliyim. Çünkü bize burada asıl yararlı olacak şey, tam da Hamburger’in o “heretik” yargılarıdır. Mesela tahkiye cümlesinin –kendisi “*Aussage*” ya da “bildirim” adını veriyordu buna– doğasıyla ilgili düşünceleri, “kurmaca” dilinin niteliği hakkında daha geleneksel görüşlerle kolayca karıştırılabilir: maddesizleşme (Hegel), sezgi ve ifade (Croce), sanki-yargılar ve sözde-bildirimler (Ingarden) ya da nötrleşme (Husserl ve Sartre). Ama Hamburger’in vardığı sonuçlar hem şaşırtıcıdır hem de öncekilerden çok farklıdır. Şüphesiz, Schiller’in edebiyattaki *Vergegenwärtigung* (göz önünde canlandırma) veya şimdiye-getirme, mevcutlaştırma düşüncesiyle uzun uzadıya uğraşır; ama bu düşünceyi zamansal boyutun dışına çıkarır:

Anlatısal edebiyatta eylemler şimdi ve burada açılır, canlandırılır; ama bu Şimdi’nin, bu göz-önüne-getirmenin mutlaka zamansal bir şimdi anlamı alması gerekmez – bir kurmaca şimdisi olarak sık sık bu anlamı üstlense bile. Schiller’in Goethe’ye karşı öne sürdüğü gibi (başka birçokları da paylaşıyordu bu görüşü) edebiyat sanatı epik şairin bile bir “şimdileştirme” yapmasını zorunlu kılıyor olabilir; ne var ki bununla “geçmişte olmuş bir şeyin” şimdileştirilmesi kastedildiğinde (ki Schiller böyle yapmaktaydı) bu kavram da isabetsizleşir. Edebiyattaki geçmiş kipinin işlevi “geçmişliği” belirtmek değildir, çünkü edebiyat zamansal bir anlamda şimdileştirme yapmaz. Bütün muğlaklığıyla şimdileştirme kavramı sadece kesinlikten uzak değil, kurmaca ya da mimetik edebiyatın yapısını belirtmek açısından da yanlış ve yanıltıcıdır. Burada belirttiği tek şey kurmacalaşmadır. Ve romanın olaylarının “burada ve şimdi” gerçekleştiğini söylediğimizde de bununla çelişkiye düşmüş olmayız. Çünkü “burada ve şimdi” (ve bununla geçmiş kipinin zamansal işlevinden bağımsızlaştığını kanıtlama işini tamamlamış oluyoruz) epistemolojik olarak ve dolayısıyla dil kuramı açısından da esas olarak şu anlama gelir: zaman ve uzam koordinatlarıyla belirlenen gerçeklik sisteminin sıfır noktası. Ben-Köken demektir ve bu kökene oranla ne Şimdi’nin Burada’ya karşı bir önceliği vardır, ne de Burada’nın Şimdi’ye oranla bir önceliği. Sözcüklerin üçü de kökensel deneyim

noktasını belirtir. “Bugün” diye veya belirli bir tarih vererek bir “şimdiki zamanın” işaretlenmediği durumlarda bile (ki “şimdi” de zamansal olarak bir dizi nokta değil, öznel deneyime bağlı olarak genişleyebilen keyfi bir süredir) romanın olaylarını “şimdi ve burada” olup bitiyormuş gibi deneyimleriz, kurmaca kişilerin deneyimi olarak ya da –Aristoteles’in dediği gibi– eylem halindeki insanların deneyimi olarak. Ve bu da sadece bizim bu kurmaca kişileri ben-kökensellikleriyle deneyimlediğimiz anlamına gelir; zamansal belirteçler de dahil temsille ilgili bütün belirteçler bizi o kökensel noktaya gönderir.<sup>9</sup>

“Burada” ve “şimdi” gibi sözcüklerin kullanımı meselesine döneceğiz. Çok daha ilginç ve sarsıcı olan şey Hamburger’in hiç çekinmeden çıkardığı sonuçtur: anlatsal (ya da kurmaca) *Aussage*’nin ayırıcı özelliği, özne-nesne ilişkisinin askıya alınmasıdır: normal gerçeklik bildirimlerinin tersine, öznesi olmayan bir beyandır bu. Sorunun geleneksel terimlerini tersyüz etmektedir Hamburger: bir metnin kurmaca olması, nesnenin değil, özne konumunun varolup olmamasına bağlıdır.

Şöyle ya da böyle, Hamburger’in görünüşte sapkın ama mutlak yaklaşımı, “ima edilen yazar” ve “ima edilen okur” türünden edebi kuramlaştırmaların yükünden bir anda kurtarmaktadır bizi. Böyle kuramların tek yaptığı, tartışmaya birtakım gereksiz varlıklar eklemektir. Hamburger’in bakış açısı, aynı zamanda bir tür edebi ya da anlatsal nesnellik alanını da o fantezi ve düşlem dünyalarından, imgeselin ve hayal gücünün mutlak hüküm sürdüğü bir faaliyet tarzından ayırmış ve korumuş olur (böyle bir faaliyet, bir noktada, tarihin ilk roman okurlarına sık sık yöneltilen o “boş hayallere kapılma” suçlamasını neredeyse haklı çıkarmaya başlıyordur çünkü). Böylece anlatı hem kurmaca olmaya devam eder, hem de gerçekdışılık durumuna düşmez. Ve galiba Hamburger’in yaklaşımının bugün geçmişte olduğundan daha az paradoksal görünebilmesini sağlayan da bizim bir gösteri ve benzeş (simulakrum) toplumunda yaşıyor olmamızdır, her noktasında imgelerle ve İmgeselle, gündüz düşüyle, hayali doyumlarla ve başta yarı-fetişist yoğunluklarla dolup taştan bir toplum.

9. Hamburger, *The Logic of Literature*, 96-97.

Hamburger'in çalışmasını mesela bir Althusser'in bilimi öznesiz bir yazı olarak tanımlayabildiği o postyapısalcı evrene aktarmak değil niyetim – ama Stanley Cavell'in "ben'siz bir dünya" olarak film düşüncesiyle, bakan biri olmadan görülen bir dünya fikriyle bir ilişki kurmamız da gerekir,<sup>10</sup> çünkü Hamburger'in anlatı ("kurmaca") kavramı tam da böyle bir estetik nesne anlayışıyla akrabadır. Onu fenomenolojiyle ilişkilendirmenin yeri de burası oluyor, özellikle de Sartre'in gayrişahsi bilinç fikriyle (böyle bir bilinç için "ben" bir özne değil, bir nesnedir; özel bir nesne olsa bile yine de başka nesnelere arasında bir nesne).<sup>11</sup> Böylece anlatının okunuşu da gayrişahsidir; ve bu formül için zamansallık alanında bir eşdeğer bulabilirsek eğer, daha önce gördüğümüz o anlatıda şimdileştirme-buradalaştırma sorununun önümüze çıkardığı o çözümsüz görünen "zamansal şimdi" sorununu da çözmüş oluruz; başka bir deyişle, "ebedi" gibi terimlerden kaçınma imkânı buluruz (ne kadar lekelenmiş görünse de, bu terim, her türlü saf zamansal söz dağarına karşı tek alternatifi sunuyor gibidir bize).

Öte yandan, Hamburger'in radikal konumunun onu karşı karşıya bıraktığı ikilemler bunlardan ibaret değildir. Lirik şiir sorunu, lirik dili ayrı bir tür olarak konumlandırmakla kolayca çözümlüyor gibidir – birinci şahıs zamirini ve onun özne konumunu fazla zorluk çıkarmadan içeren bir tür. Ama birinci-şahıs anlatısı da vardır ve bu daha çetrefil bir sorun oluşturur. Hamburger'in beklenmedik biçimde doyurucu çözümüne dönüyorum hemen: birinci-şahıs anlatısı özellikle kurmacadır, ama gerçekdışılığıyla değil de sözcüğün öbür kök anlamıyla: "-miş gibi yapmak" veya "taslamak" anlamıyla. Dolayısıyla birinci-şahıs anlatısı bir "oynama" veya sahnede hareket etme tarzıdır, okur-seyircinin önünde "poz" yapmak, yapar görünmek, belirli pozisyonlar almak. Ben-anlatısı böyle biz farkına varmadan anlatısal düzyazıdan bambaşka bir kategori içinde bulur kendini: *teatral* olan ki, retorikle ve melodramla ilişkisine önceki bölümde Michael Fried aracılığıyla değinmiştik. On sekizinci yüz-

10. Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge: Harvard University Press, 1979.

11. Jean-Paul Sartre, *The Transcendence of the Ego*, New York: Hill and Wang, 1960 (1934).

yıl mektup romanından Thomas Mann'a kadar Alman edebiyatında birinci-şahıs anlatısının parlak örneklerine rağmen, Hamburger'in kişinin kendini oynamasına, kendini dramatize etmesine dayalı bu temelde "aktörce" anlatı tarzını estetik açıdan üçüncü-şahıslı klasiklerin altında kalan bir düzeye yerleştirdiği izleniminden kaçınmak zordur. Bizim için bağlayıcı olmayan bir kanaattir bu; yine de böyle anlatılara başka türlü yaklaşmak zorunda bırakır bizi: tek tek yazarlar ve metinler hakkında değer yargıları öne sürmek yerine, iki ayrı sistemin kuramlaştırılmasını ve karşılaştırılmasını gerektirir.

Ama bu tartışmayı vaktinden önce sonlandıracak bir basitleştirmeden uzak durmalıyız. Önceki bölümlerde, şu kaçınılmaz öznesne karşıtlığının yine kaçınılmaz biçimde öne sürdüğü sahte simetrisi zaman zaman eleştirme fırsatımız oldu. Vasat film eleştirisi örnekleri bu noktada yine böyle bir eğilime kapılma ihtimalinin güçlendiğini gösteriyor, çünkü bizim ele aldığımız iki anlatı türünü (birinci-şahıslı ve üçüncü-şahıslı) öznel ve nesnel çekimler şeklindeki o Hollywood sınıflandırmasına kolayca uyarlamak mümkündür: bir yanda, kendini nesnel bir dünyanın görüntülenmesi olarak sunan bir kamera çalışması (insan-gözlemci konumunun yerine kendi cihazını geçiren bir teknik), öte yanda filmdeki belli bir karakterin gördüklerini ortaya koymak üzere düzenlenmiş görüntüler (bağlayıcı çekim ve karşı açı çekimi gibi montaj teknikleriyle dikkatle kurgulanan ve kodlanan bir izlenim – bu tür teknikler şimdi sanki doğalmış gibi kabul ediliyorlar). Bakış açısı ve hatta (Pasolini'yi izleyerek) *style indirect libre* gibi sorunlara yaklaştığımız yer de burası. Şimdilik erteleyelim bu sorunları.

Böyle bir kolaycı ayrımı yadsımak ve hem "nesnel" veya üçüncü-şahıslı anlatının hem de öznel veya birinci-şahıslı performansların çok daha karmaşık olduğunu söylemek yeterli olacaktır – üçüncü şahsın kadın ya da erkek "o"su, bugün artık kabullenemediğimiz bir şeyleşmiş isimler sistemine ve dışsal portreciliğe dayalıdır; birinci-şahıs anlatısı da, daha yakından bakıldığında, tek bir kategoriye sokulamayacak bir süre farklı özne konumuna bölünerek çoğalıyordur. Mesela, birinci-şahsın belki en önde gelen uygulayıcısı olan ve Hemingway'e göre modern Amerikan edebiyatının kaynağı olan (Dostoyevski'nin Gogol için dediği gibi) Mark Twain'e baktığımız-



da, peş peşe gelen bir sürü birinci-şahıslı canlandırmayla ben'in durmadan kendini dönüştürdüğü hissedilir; bu ben canlandırmaları, kamusal ve özel hayat arasındaki geleneksel sınırlara meydan okumaktadır. Hatta, "Mark Twain" in kendisi bu yapısal karışma ve bulanmaların bütün zenginliğiyle denendiği ve sergilendiği bir laboratuvardır.

Bu görünüşte türsel tartışmanın bilince ve kişiliğe dair çağdaş psikanalitik görüşlerle ilişkisi üzerine felsefi bir parantez açmak zorundayım burada. Sartre'ın ilk yayınının<sup>12</sup> ego ve benliği Husserl'in kullandığı anlamda birer "nesne" olarak alan bir gayrişahsi bilinç teorisinin temellerini attığını söylemişim. Daha sonra *Varlık ve Hiçlik*'te (1943) bu ilk gayrişahsilik anlayışı biraz daha işlenecek ama bu kez işin içine yepyeni bir öge katılmış olacaktır: bir Öteki (ya da Başkası) kuramı ve bizim Ötekinde yabancılaşmamız (gayrişahsilik de Öteki de Heideggerci varoluşçulukta bu biçimde mevcut değildir). Daha sonra Lacancı psikanaliz, bir "büyük Öteki" ve bunun "arzu öznesiyle" kurucu ilişkisine dair yapısal analiziyle, Sartre'ın öteki tarafından travmatik biçimde yabancılaştırılmamıza ilişkin sunumunu bütün bir permütasyon şemasına dönüştürmüştür: benlik ve kimlik duygumuzu yerinden uğratan ve değiştiren bir özne konumları sistemi. Asıl konusu romanın anlatı sisteminde zamirlerin etkisi ve işlevi olan bu tartışmaya daha da yük bindirmemek için Lacan'ın ego ideali ve ideal ego ayrımının hızla çevresinden dolanarak şunu söyleyebiliriz: benlik bilinci, bu iki temel konumdan (özne ile Öteki) ya birinin ya da öbürünün sakatlanmasına ve aşağılanmasına dayanır (yine fazla yüklü "kastrasyon" teriminden de kaçınıyorum). Bu da galiba bize dört adet mantıksal olasılık veriyor: sakatlanmış benliğin eksiksiz Ötekiyle ilişkisi ( $\$/O$ ) bir bağımlılık ve astlık ilişkisidir, bazen de zillet; ideal egonun sakatlanmış Ötekiyle ilişkisi ( $S/\emptyset$ ) coşkulu bir "bayram sevincine" ve hafifleme hissine yol açar; sakatlanmış benlikle sakatlanmış ötekinin ilişkisi ( $\$/\emptyset$ ) mutlak bir melankoli ve çökme duygusu doğurur; eksiksiz benlik ya da egonun yine sakatlanmamış Ötekiyle ilişkisi ise ( $S/O$ ) muhtemelen ancak hayali bir ilişkidir, ama bir kez hayal edilebildi-

12. Bkz. yukarıda 11. dipnot.

ğinde de saldırganlık ve rekabetten başlayıp kolektifliğin şenlikli ve aktif bir kutsanışına kadar uzanabilir (ama Sartre'in *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'ni öngören böyle kolektif benliklerin tartışılmasına burada girmeyeceğiz).

Ama birinci-şahıs anlatısı sorununa, muhtemel karmaşıklıklarını biraz daha iyi anlamış olarak dönebiliriz şimdi. İlginçtir, Hamburger mizahı veya komiği birinci-şahıs öykü anlatıcılığının ilksel biçimlerinden biri olarak tanımlar; biz de başka bir perspektiften Sartre'in bize yakıştırılan kimlikleri insanlarla ilişki içinde nasıl "oy-nadığımızı" ilişkin (garson, kendi garsonluğunu "oy-nuyordur"<sup>13</sup>) betimlemelerini hatırlayabilir ve kimliğin (cinsel kimlik de dahil) açıkça benimsendiği bütün kamusal durumlarda gizliden gizliye komik bir yan bulunduğunu düşünebiliriz. Mark Twain'den söz etmekteydik: bir kamusal kişilik olarak beklenmedik sivrilışı, bütün ömrü boyunca, hem belli bir kimse "olma" mecburiyetinin hem de bunun imkânsızlığının bir tür ayrıcalıklı gösterisi haline getirmiştir onu. Çünkü "ben" önce utangaç bir farkındalıktır: sanki bir karakter gönülsüzce sahne ışıklarının altına çıkmış da seyirciyi/kamuyu oluşturan o karanlıkta gizlenmiş başkalarından gelecek bir yargıyı, bilinmeyen, tahmin edilemeyen ama yine de kaçınılmaz yargıyı bekliyormuş gibi. İşte mizah da başkalarıyla bu mücadelede temel bir silahtır. Twain'in az ve öz konuşmayı seven arkadaşı General Ulysses S. Grant'a insanların ortasında açıkça kahkaha attırırken de bu silahın saldırgan gücüne tanık oluruz: "İşte elime geçirdim onu! İşini bitirdim!... O çelik gibi sükûnetini hayatında bir kez elden bırakışını seyirci de izledi... Canına okuyabileceğimi biliyordum... Dinamit gibi sarsaladım onu..."<sup>14</sup>

Böyledir birinci şahsın retorik ve teatral güçleri; ama *Huckleberry Finn*'in hızlı bir okunuşu bile birinci-şahıs anlatıcısının en gizemli üçüncü-şahıs öznelliğinden bile çok uzak ve çok daha gizemli olduğunu ortaya koyar. Birinci-şahıs anlatısında dünyaya başkışıyle birlikte, onun yanından bakmayız; tersine, birinci-şahıs başkışinin

13. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Londra: Routledge, 2000, s. 83.

14. Justin Kaplan, *Mr. Clemens and Mr. Twain*, New York: Simon and Schuster, 1991, s. 227.

yüzü, bir maske olarak, bize döner ve bizden hiçbir zaman doğrulanamayacak bir güven talep eder. Bunun gibi birçok birinci-şahıs anlatısında işleyen bir diyalektiktir bu ve Dük ile Veliht epizodunda yukarıda özetlenen özne konumlarının hemen hepsi sahnelenir. Dük ile Veliht ikilisi, ilkin, hem Huck hem de Jim için büyük Öteki oluşturumaktadırlar (ve Jim de Huck'un birinci-şahıs ardında kaybolabilecek kendi özne konumunu belirginleştirmekle görevlidir). Krallar ve maiyetleri kendileri için her zaman büyük Öteki statüsünü talep ederler; ve Twain'in Amerikanizmi de hem *Innocents Abroad*'da (Yurtdışında Masumlar) hem de *Connecticut Yankee*'nin birinci-şahıs anlatısında, eleştirel bir boyut edinecektir, tıpkı Huck'ın tavrı gibi: "Bu yalancıların kral ya da dük filan değil, ucuz üçkâğıtçılar olduğunu çok geçmeden anladım."<sup>15</sup> Ötekinin simgesel kastasyon ile tenzili rütbeye uğratılması böylece bir anda gerçekleşir ve Jim ile Huck da itaatkâr dinleyici ve uşak konumundan kurtulurlar.

Teatrallik de girer burada işin içine; Dük ile Veliht iki kere teatraldırler: hem sahtekâr kamusal performanslarıyla hem de özel olarak Huck ve Jim için sahneledikleri oyunla. Ama Twain'in anti-teatrallığı, çağdaş Avrupa opera ve sahnesinin saçmalığının teşhirinde tek örnek değildir: Flaubert'den Tolstoy'a kadar gerçekçiler de bu türden gösterilerin komik "yabancılaştırılmasını" sağlayan sahneler sokmuşlardır anlatılarının içine. Bunların izini sessiz filmin melodramatik "tiyatrosunda" bulmak mümkündür (bir sonraki kuşağın gerçekçi yönetmen adayları –Griffith'in bir ayağı sessiz filmde bir ayağı gerçekçilikteydi– tekrar yabancılaştırılacak, "yadırgı kılınacak" malzemeleri bu melodramlarda bulacaklardır).

Ama şimdi açıkça tanımlanması gereken şey, bu birinci-şahıs şemasının temel bir sorunudur: çünkü bu epizodik anlatı, nükte ve şakaların ritmini ve yapısını tekrarlayan iki-adımlı epizotlardan (saf-dillikten hayal kırıklığına) oluşmuş bir dizi şeklinde gelişecek gibidir:

Miss Watson bana her gün dua etmemi söylemişti, duamda ne dilersem olurmuş. Denedim, ama olmadı. Bir seferinde bir oltam oldu, ama çen-

15. Mark Twain, *Huckleberry Finn, Mississippi Writings* içinde, New American Library, 1982, s. 747.

geli yoktu... Bir gün ormanda oturup uzun uzun düşündüm bunu... Hayır, diyordum kendime, bundan hiçbir şey çıkmıyor.<sup>16</sup>

Daha sonra, “manevi hediyeler” gündeme geldiğinde, Huck bir kez daha düşünür bunu: “ama bir avantajını göremiyordum, belki sadece başka insanlara yararlı oluyordu – sonunda fazla kafaya takmamaya karar verdim, ne olacaksa olsun.”

“Avantaj” para olabilir veya General Grant’ı güldürmek olabilir. İki durumda da, oyunun ve sahteliğin ardını görebilmiş olmak artık özneyi avantajlı bir konuma getirmiyor, tam tersine onu da şimdi maskesi inmiş büyük Ötekiler kadar âciz, sakat bir durumda bırakıyordur. Ve sonunda teatral birinci şahsın bu genel bozgununda hepsi birden kasaba halkının gazabından kaçmakta bulurlar çareyi.

Bu çelişik, paradoksal durumu aydınlatmak için “yalan” ve “yalancılığın” Twain’in anlatı ve öykü anlatıcılığı için kullandığı teknik terimler olduğunu kavramak zorundayız. O zaman şunu da görürüz: böyle bir durumda öykü anlatıcılığı sadece öykücülük hakkında öz-göndergesel bir düşünüş değil, aynı zamanda öykünün maskesini düşürmeye, onu bir “yalan” olarak teşhir etmeye yönelen bir iradedir. Şu halde birinci-şahıs teatrallliğini de bir Aydınlanma dürtüsü olarak görmek gerekir: bireysel egoizm, palavracılık ve mitomaniden dine ve her türden kolektif hezeyanlara kadar bütün temelsiz iddiaların aslını astarını göstermeye yönelik bir dürtü ki, Mark Twain’in ilerici siyasal düşüncesini en iyi tanımlayan şeydir. Ama sonuçta yalanın ötesine pek geçmeyen bütün o sayısız öykü ve anlatıların yangınından neyin kurtarılması gerektiği sorusunu da ortaya çıkarır bu. Burada tastamam o “kurmaca” sözcüğünün anlamı kendine karşı çalışmaya başlar ve bu süreçte kendi varlık sebebinin (ve genel olarak sanatı, ortadan kaldırmanın eşiğine gelir. Teatrallığın dışına tekrar nasıl çıkılacaktır, aynı zamanda onu sanat kılan her şeyi de koruyarak? Bu tabii Michael Fried’in sorusudur ve sunduğu cevap (resmin içinden size retorik olarak seslenir gibi duran, sizden duygusal bir karşılık bekliyor benzeyen figür artık izleyiciye sırtını çevirmeli ve kendi varlığına, kendi “benliğine” yoğunlaşmalıdır), bu cevap romanda birinci-şahıs anlatısını neyin izlediğiyle ilgili so-

ruşturmamızda şimdi bize de yol gösterecektir.

Bununla birlikte, Fried'in şemasında incelenmeden kalan üçüncü mantıksal ihtimal (karakterin Brechtçi bir "birinci şahıs" dönüşüyle yüzünü izleyiciye çevirip ona dolaysızca seslenmesi – Eliot'ın *Katedralde Cinayet*'inde Dördüncü Şövalyenin konuşmasında olduğu gibi) Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'ı gibi bir resimde hâlâ sahip olduğu "şok" etkisinden yoksun gibidir burada. O resmin birbirini izleyen versiyonlarında "üçüncü-şahıs" ve erkek-kurmaca öğeleri (elinde bir kafatası taşıyan tıp öğrencisi ve genelevin ortasına serilmiş denizci) giderek silinir ve böylece dramatik bir dönüşle kadınlar da yüzlerini seyirciye çevirirler – beş tane devasa, yabancı ve cinsiyetli varlık bize bakmaktadırlar. Bakışları yoğun ve şiddetlidir; düşmanca ya da saldırgan olduğunu söyleyemeyiz bu bakışın, ama tanımsızdır: Leo Steinberg'in öne sürdüğü gibi bir kaba cinsellik patlamasından çok, Öteki'nin nötr varlığıdır şiddetin kaynağı: yabancı bir bilincin gayrişahsiliği ki, kaydedildiği halde yine de aldırışsızdır ve bize hiçbir tanıma/tanışma imkânı bırakmamaktadır.

Dolayısıyla Fried'in ortaya attığı soruya kurmacanın cevabı ancak tekrar üçüncü şahsa dönmek olabilir, ama bir farkla; ve bu fark da burada betimlediğimiz gerçekçi konjonktürün giderek çözülmesine yol açacak ve o benzersiz gerçekçi ânın sonunu getirecektir. Söz konusu farkı "nesnel üçüncü şahıs" ile "öznel üçüncü şahsın" farkı olarak niteleyebiliriz. Öznel üçüncü şahıs, bölümün başında değindiğimiz o şişmiş ya da içeriksiz, tanımlanmamış zamirdir. Borges'vari bir durum ortaya çıkar burada: Pierre Menard örneğinde olduğu gibi bir şey hem kendi önceliyle aynıdır hem de onunla bağdaştırılmaz. Çünkü bu yeni biçimin yaptığı iş şöyle tarif edilebilir: şimdiye kadar birinci-şahıs anlatıcıya atfettiğimiz her şeyin içerilmesiyle daha zengin bir öznellik temsiline ve dolayısıyla gerçekliğin daha çokboyutlu bir temsiline erişilmesi. Bu zamirin yeniden yapılandırılması, bu yeni anlatı varlığının ortaya çıkışı, başka bazı edebi olguların belirlemesiyle de ilişkilidir, en başta da *style indirecte* ve İroni. Başlangıçtaki gerçekçi sentez çözülmeye yüz tuttuğunda olup bitenlerin daha bütünsel bir resmini oluşturmak amacıyla aşağıda bu olgularla da uğraşacağız.

Bu yeni (şişmiş ya da gayrişahsi) üçüncü şahsa en verimli yaklaşımla, yine belli bir anlatının başlangıcı üzerindeki etkisi olacaktır; bu zamir tarzının asıl gizemi orada hissedilir. Ama birinci şahısla ilgili tartışmamızda bu gizemi zaten tanımlamıştık: oradaki maskenin ya da yüz yüze karşılaşmanın boş, çıplak duvarı şimdi üçüncü şahsa devredilmekte ve klasik romansal ya da gerçekçi hikâyeye anlatıcılığın aşına olduğumuz o “başkişinin imtiyazlı bakış açısını paylaşma” deneyiminin yerine geçmektedir. Birkaç örnek:

Telefon sesiyle uyandı. Daha uyanırken acele etmeye başlamış, karanlıkta sabahlık ve terliğini aramaya girişmişti, çünkü yanındaki yatağın boş olduğunu daha uyanmadan önce biliyordu ve cihaz da alt katta kapının tam karşısındaydı; o kapının ardında da annesinin beş yıl boyunca yerinden kalkmadan dimdik oturduğu yatak vardı.

Otuz yaşında olsaydı, düşün bedenini iğnelemesine tahammül etmek ve tıraş olmadan önce ellerinin titremesini durdurmak için iki tablet aspirinle yarım bardak sek cine ihtiyaç duymazdı.

Stetoskopun sert yuvarlak kulağı çıplak göğsünde soğuk ve sevimsizdi; oda büyük ve kare biçiminde, kaba kestane mobilyalar – evlilik yatağı, ilk yalnız da uyuduğu yatak.<sup>17</sup>

Aslında bu tür başlangıçlar bizim şaşkınlığımızı, kafa karışıklığımızı, bizim kendi anlatısal merakımızı da geliştirecek olay örgüsünün içine çeker; ve böylece, yeni anlatının artan olaysızlığının üzerine kendine ait bir örgü veya yapı bindirir. Daha önce de Zola’da gündeliğin anlatısal fethine tekrar bir melodramatik ve patlayıcı boyut

17. Üç başlangıç da Faulkner’ın *Toplu Öyküler*’inden alınmıştır (New York: Random House, 1950). İlkinde (“Broş”) baş karakter (Boyd) ancak ikinci paragrafın sonlarına doğru adlandırılır. İkincisi “Altın Toprak” öyküsündedir; burada isim (Ira Erwing) sayfalar sonra ortaya çıkar. “Ötesi” başlıklı üçüncü öyküde de Mothershed adlı kahramanın adını ancak üç sayfa sonra öğreniriz. Zamir kullanımındaki bu gelişmeyle G. R. Hamilton’un ilginç denemesi *The Tell-Tale Article*’da (Boşboğaz Tanımlık; New York: Oxford University Press, 1950) anlatılan evrim arasında daha derin bir ilişki var bence. Yazar bu kitapta şiirde belgisiz tanımlıktan (*indefinite article*) belgili tanımlığa (*definite article*) giden evrimi incelemekte ve bunu modernliğin ve onun soyutlanmalarının bir göstergesi olarak almaktadır (referansları daha çok Eliot ve Auden’dır): “paylaşılan sırım yüksekte göz kırpması” demektir buna, başka bir deyişle soyutlanmış, tecrit olmuş bir özelliğin kendi çevresinde seçkin bir kolektif oluşturmaya yönelik çağırısı.

ilave etme ihtiyacının doğduğunu görmüştük: gündeliğin tekrarcı dokusuna yeniden Olay'ın sokulmasını sağlıyordu bu. Yeni yapısal ve zamirsel gizem de zamanla şiddetlenen bu aynı soruna getirilmiş farklı ama eşit ölçüde etkili ve yaygınlaşacak bir çözümdür; yeni Faulkner'gil anlatının gücü de büyük ölçüde bu *cataphora*'dan gelir; sadece üslubun mikro düzleminde değil, olay örgüsünün kendisinde de işlevsel olan bir tekniktir bu. Mesela Faulkner'ın *Sığınak* romanına açıklanmamış bir durumun tam ortasında gireriz; açıklanacak sır bu durumda "*profilmic*"\* değil (demek anlatısal gerçekliğin kendi karmaşıklıkları içinde gömülü değil), yazarın verdiği bir kararın sonucudur.

Budur Faulkner'gil *cataphora*'nın derin yapısı: olay örgüsüne içkin olmayıp yazarının bilgiyi saklamasının sonucu olan bir sır veya gizem oluşturmak. Bir detektif öyküsünün yazarı da suçlunun kimliğini gizler elbet; ama bu gizem bütün karakterlerin yaşadığı şekliyle olay örgüsünün ayrılmaz bir parçasıdır, hiçbir karakter bilmiyordur suçlunun kim olduğunu. Faulkner'da bu gizeme maruz kalan sadece okurdur, çünkü yazar durumun ne olduğunu hemen açıklayacak bir bilgiyi sunmayı uygun görmemiştir: ve bir isimsiz üçüncü şahıs olsun ya da olmasın, bu "*in media res*" (olayların ortasından) başlangıç Faulkner'ın romanlarının çoğunu tanımlayan bir özelliktir. Böylece, işin başında anlatısal olmayan bir malzemeden bir anlatı kurgulamak gibi modern bir zorunluluğa işaret eder: başka bir deyişle, *récit* kutbunun, geçmiş-şimdi-gelecek sisteminin zayıfladığını ve bir ebedi şimdinin egemen olmaya başladığını gösterir – bu ebedi şimdi de yapıt ilerledikçe kendini anlatılacak bir *récit* ve açığa çıkarılacak bir öykü ya da kader kılığında gizlemeye yöneliyordur.

Michael Fried'in terimleriyle söyleyecek olursak, kendi işine yoğunlaşmayı da teatralleştirme çabası gibi bir durum söz konusudur burada. Fried'e göre modernizm kendi mantığı uyarınca seyirciden giderek uzaklaşıyor, ona sırtını dönüp kendine yoğunlaşıyordu – ama burada bu yoğunlaşma da yeniden klasik anlatıya içkin

\* *İng.* Kahramaninkiler de dahil bütün olayların kameranın önünde, ilerisinde olduğunu belirten bir sinema terimi. – ç.n.

olan o “kurmaca retoriğine” eklenmektedir.

Karakterlerle aramızdaki mesafenin böylece değişmesi detektif veya serüven romanlarıyla ve her türden ticari edebiyatla akrabalığı da açıklar. Bu metinlerde, daha önce *syuzhet* ve öykü olarak adlandırdığımız ve şimdi geçmişteki suç ile detektifin şu andaki kurgulaması olarak beliren o ikili anlatı da zaten bu yapının bir ifadesi ya da uzantısıdır.

O zaman “serbest dolaylı söylem” olarak adlandırılan teknik de “dördüncü şahsın” (bu yeni anlatı zamirine böyle diyebiliriz sanırım) tanımlanmamış bilincinin doğurduğu soruna yeni bir çözüm olarak görülebilir. Çünkü birinci ve üçüncü şahısların özel bir sentezidir bu: ilkinin birinci-şahıs düşüncelerinin “sahicilik” taklitlerinden, karşılıklı konuşmadan, dramatik monolog ve benzeri şeylerden uzak durarak temsil edilmesine imkân verir; başka bir deyişle, tam da modernist romanın kurtulmaya çalıştığı teatrallikten kaçınmasını sağlıyor gibidir. Serbest dolaylı söylemin özgül niteliğini dilbilimsel analiz de şimdiki-zaman belirleyim sözcüklerinin (*deixis*) geçmişi tahkiye eden cümlelerle bağdaşmazlığı olarak saptamıştır.<sup>18</sup> Faulkner’ın “şimdi”si ise yeni sistemde bu tabunun kaldırılmış olduğunun en yaygın ve aşikâr göstergesidir (“şimdi balyayı kaldırıyordu, şimdi terlemeye başlıyordu”, vb.)

Daha önceki tartışmamızın da göstermiş olacağı gibi, geçmiş (*récit*) ile şimdinin (sahne) böyle bir sentezi gerçekçiliğin asıl sorununa ideal bir çözüm sunuyor gibidir – ne var ki gerçekçiliği kuran da bu iki zamansal durum arasındaki giderilmez bir gerilimdir. Oysa serbest dolaylı söylem romanın egemen cümle yapısı haline geldiğinde bu gerilim de çözülerek kolaycı bir zihin okuma pratiğine dönüşür.

Pasolini’nin kendine özgü serbest dolaylı söylem teorisinde (ki ustaca sinemaya da uyarlamıştı) bu yeni üslup gerecinin temel özelliği, roman biçiminin kaçınılmaz olarak burjuva olan söyleminin içine büsbütün farklı bir sınıfsal söylemin sokulmasıdır. Ama bunun Bahtinci bir çoksesliliğe yaklaşabilmesi ya da toplumun kendi

18. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, s. 154; ayrıca bkz. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966, s. 262 vd.



sınıf yapısı (ve mücadelesi) gibi bir şeye sadık kalabilmesi için, içirilmiş yeni söylemin radikal başkalığı korunmalıdır – ki bu da kendi sınıflarına özgü bir üslup içinde eğitilmiş burjuva yazarları için kolay bir şey değildir. Sorunu film teorisinin o basit ayırımına, öznel çekimle nesnel çekim ayırımına dönerek daha iyi aktarabiliriz: bu öznel çekimlerin bazıları “nesnel olarak” muğlaktır, öyle ki kimin bakış açısını üstlendiğimizi anlayamayız – karakterinki mi, yoksa kamera cihazının ki mi? (Bu arada, böyle bir belirsizliğin korku filmlerinde bolca kullanılması da yeni yöntemin ticari kültür ve alt türleri için ne kadar yararlı olduğunu ortaya koyar.) Pasolini bu kurucu gerilimin zayıflaması ve yeni üslup gerecinin sınıfsal imkânlarının yitirilmesine duyduğu öfkeyi gizlemez:

En masum burjuvada bile iğrenç ve tahammül edilmez olan şey, kendisinininkinden farklı hayat deneyimlerini tanımayı becerememesidir; ve bütün bu başka deneyimleri kendisinininkiyle özsel bir analogi içine sokması. Başka toplumsal ve tarihsel koşullar içindeki insanlara karşı gerçek bir saygısızlıktır bu. Kendisinininkinden farklı hayat deneyimleri olan bir insanın psikolojik çeşitliliğindeki aşırılıkları anlamayı beceremeyen ve tam tersine özsel analogilerle bu çeşitlilik ve farklılığı kendisininin kılabileceğine inanan (sanki kendisinininkinden başka deneyim olamazmış gibi) soylu ve yüce gönüllü bir burjuva yazar bile kendi imtiyazlarını savunmanın belli tezahürlerine ve hatta ırkçılığa doğru ilk adımı atmış demektir. Bu anlamda, artık özgür değil, determinist biçimde kendi sınıfına aittir; onunla bir polis şefi ya da toplama kampındaki bir cellat arasında hiçbir devamsızlık ve kopukluk yoktur.<sup>19</sup>

Öte yandan, gerçekçilik tartışmalarında *style indirect libre* ile ilgili bütün değinilerin herhalde Flaubert’in kendisiyle yüzleşmek gibi bir yükümlülüğü de vardır – geleneksel yaklaşımlar (haklı olarak) hem bu üslup gerecini hem de gerçekçiliğin kendisini onun icat ettiğini öne sürerler. Ama Flaubert’in adını telaffuz ettiğimiz anda sadece farklı değerlendirmelerle değil, metnin kendisininin bu farklı değerlendirmeleri zaten nesnel olarak kendi içinde toplamış olduğu gerçeğiyle de karşılaşırız. Farklı hızlarda okunduğunda Flaubert art arda bir gerçekçi (içerik), bir modernist (paragraf düzeniyle Joyce’un ustası) veya bir postmodernist olur (hem Sartre hem de Nathalie

19. Pasolini, *Heretical Empiricism*, s. 87.

Sarraute'un betimlediği cümleleri arasındaki boşluk ve suskunluklar<sup>20</sup>). Üretim açısından, Flaubert'i esas olarak bir zanaatkâr olarak gören Barthes'ın yaklaşımını korumak istiyorum ben: değerli metal ve mücevherlerle çalışan ve her cümleyi başlı başına bir estetik nesne haline getirmeye uğraşan bir zanaatkâr.<sup>21</sup> O zaman Flaubert'in serbest dolaylı söylem pratiği de düşünceyi (ister sözsüz, ister sözlü düşünce) özneliliğin bulanık şekilsizliğinden çekip alma ve ona bir değerli nesnenin bütün maddeselliğini kazandırma çabası olarak görülebilir (tıpkı Baudelaire'in romantik şiirin taşkınlıklarına yaptığı gibi). Bu kasıtlı estetik şeyleşmenin bir sonucunun Balzac tarzı alegoriyi duygulanımın bedensel olumsuzluğuna dönüştürmek olduğunu daha önce öne sürmüştük. Buna karşılık Flaubert'in roman biçimleri alanında herhangi bir kalıcı buluş getirdiğini iddia edemeyiz. Şüphe yok ki Zola bir biçim olarak bölüm kullanımını *Duygusal Eğitim*'den öğrenmiştir, ama Henry James'in o romanda sayfaların hep aynı boşluk içinde birbirini izlemesinden nasıl rahatsız olduğunu da kaydetmeliyiz.<sup>22</sup>

Bunun yerine, romanın çoğaltılabilecek ve başarıyla ihraç edilebilecek bir biçim olarak tarihine ilişkin küçük bir şema sunmak ve daha sonra sinemada ya da otomobilde göreceğimiz gibi bir dizi geleneksel iç ve dış küçük sanayide yeni üretim dallarının açılmasına fırsat tanıyabilecek bir aygıt olarak roman biçimine ilişkin bir parantez açmak istiyorum burada. Scott'un macerayı, geçmişi, kostümlü romantik dramı ve büyük ulusal kahramanları bir araya getiren tarihsel romanının on dokuzuncu yüzyılın başarılı ve etkili romansal aygıtlarının ilk biçimi olduğu söylenebilir. Ama oradan bir dizi farklı sonuç türemiştir: Balzac'ın yanı sıra opera vardır; gazete tefrikalarının yanında Hugo ve Dickens da vardır. İşte bu popüler gelişme içinde Flaubert bir kırılma ve yeniden kurgulanma noktasına tekabül

20. Özellikle bkz. Nathalie Sarraute, *Kuşku Çağı*, çev. Bedia Kösemihal, İstanbul: Adam, 1988.

21. Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 2009, Kısım İki, Bölüm İki.

22. Henry James, *Literary Criticism, Volume II: European Writers*, New York: Library of America, 1984: "ince ince işlenmiş devasa bir bunaltıcılık" (s. 176), "havasız kalmış bir epik" (s. 328).

eder (Proust onun zaman kiplerini kullanma tarzını Kant'ın kategorileri icat etmesiyle karşılaştırmıştı: daha da geliştirilebilecek bir sezgi).<sup>23</sup> Flaubert'in bıraktığı miras, romancının bir *sanatçı* olarak yeni statüsüydü, yoksa herhangi bir yeni biçim değil – bu görev de kendi Edison'unu veya Ford'unu Emile Zola'da bulmuştu.

Böylece doğalcılık hızla bütün dünyada romanın yeni tarzı haline geldi ve romansal gerçekçiliğin de temel biçimine dönüştü. Avrupa'nın dışında, çeşitli ulusal geleneklerde bütün "ilk romanlar", sanayileşmede geldikleri evreye bağlı olarak, ya Scott'un modeline bağlıydılar ya da Zola'nınkine. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra romanın üçüncü bir ihraç modeli ortaya çıkacaktır (modernizm, Flaubert'deki "dünyanın kitabı" modelinden ve büyük yazar idealinden daha fazlasını sunuyordu).

Faulkner'in sunduğu modeldi bu. Çin edebiyatında Faulkner'in kabullenilişi başka ulusal örnekler için de geçerli görünmektedir. Kültür Devrimi'nden önce Çin'de romanlar "mesleki" denilebilecek bir kıstasla sınıflandırılıyordu: köylülüğün romanları, askeriyenin romanları, partinin romanları, vb. Aydınlar kırlardan şehre dönmeye başladıktan sonra romanın böyle sınıfsal ve toplumsal kategoriler halinde ayrılması giderek imkânsızlaştı – ve zaten bu kategorilerin gerçek karşılıkları da artık yoktu toplumda. Ama varolan çok sayıda demokratik veya kentsel kitle etkileşim çeşidi içinde, Faulkner'in modeli ilave bir avantaj daha sunmaktaydı: hem köyü, hem kasabayı hem de şehri içeren bir bölgecilik/yerelcilik ve en önemlisi de derin tarihin varlığını sürdürmesi ve travmatik yenilginin anısının şimdiki zamanda sürüp gitmesi. Bu noktada Faulkner'gil "şimdi" de sadece serbest dolaylı söylemin bir özelliği olmanın ötesine geçer ve hâlâ "mekân" diyebileceğimiz bir şeyin kronolojik olmayan deneyiminde çeşitli zamansallıkların iç içe geçmesine dair tam bir tasavvur haline gelir.

Faulkner'in modeli böylece farklı geleneklerin kırılıp açılmasını sağlarken Latin Amerika'nın "roman patlamasını" da (büyülü gerçekçilik de içinde olmak üzere) mümkün kılmış ve dünyanın her ye-

23. Marcel Proust, "Flaubert'in Üslubuna Dair", *Edebiyat ve Sanat Yazıları*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2015.

rinde Amerikan “yazma programı” romanlarını<sup>24</sup> yaygınlaştırmıştır. Bu süreçte Faulkner tarzı cümle de retorik ve aşırılıklarının canlanmasının mazereti haline gelecektir (melodramın ve teatralliğin yeniden doğmasının yerini alıyordur bu retorik aşırılık). Bu yeni olanaklar, beğenelim ya da beğenmeyelim, burada betimlenen gerçekçi yapının sınırlarının çok ötesinde bir romansal üretim taşıdığına yol açmıştır (hem sanatsal hem ticari).

Ama gerçekçi yapının zayıflama ve çözülmesini en azından bir cepheden daha belgeleyebilmeliyiz: İroni ile üçüncü şahsın dönüşümü ve serbest dolaylı üslubun doğuşu arasındaki ilişki. Bu ilave özellik de yine Flaubert’e bağlanmıştır. Mesela, Wayne Booth’un *Kurmacanın Retoriği* kitabında incelenen iki tip ironiden Booth’un hiç hoşlanmadığı ikinci tipin (“dengesiz ironi”) asıl kaynağı ve temsilcisi olarak *Madam Bovary* yazarına işaret edilir.<sup>25</sup> Buna karşı Henry James’in roman ve öykülerinde bulduğu o daha istikrarlı ahlakçı yargıları özlüyordur Booth (bunun nasıl bir paradoks olduğunu göreceğiz). Bu edebi olgunun serüvenine dair ilginç anlatısında, yoluna bir dilsel mecaz olarak başlayan ironi (bir “efekt” olarak dengeli ironi), Flaubert’de bir ideolojiye ve nihilist bir dünya görüşüne dönüşmektedir. Benim de bu öyküyü başka türlü anlatmak gibi bir niyetim yok – sadece değişimi tarihselleştirmeyi, ahlaki yargının yerine bir yapısal betimleme koymayı ve bu bağlamda Henry James’e de biraz farklı bir tarihsel rol biçmeyi amaçlıyorum.

Çünkü Flaubert’in başka şeylerin yanı sıra serbest dolaylı söylemin “mucidi” olarak da dengesiz ironiyi icat ettiği söylenirse eğer, Henry James’in de bütün bir edebi manzara içinde bu ironinin ideoloğu ve sözcüsü olduğunu belirtmek gerekir. Şüphesiz, bunun için yukarıda değindiğimiz yargıdaki “nihilist” sözcüğünün yerine “iza-

24. Bkz. Mark McGurl, *The Program Era*, Cambridge: Harvard University Press, 2009 ve benim bu kitapla ilgili *London Review of Books*’taki yazım (22 Kasım 2012).

25. Louis-Ferdinand Céline ile birlikte. Bkz. *Kurmacanın Retoriği* (İstanbul: Metis, 2012). Booth, benim kendisini “muhafazakâr” olarak niteleyişime öfkeyle tepki göstermişti (kitabın ikinci basımında bu tepkiye rastlamadım), ama bu sıfatı tümüyle edebi ve biçimsel bir anlamda, tam bu türden anti-modernist yargılara işaret etmek amacıyla kullanmışım.

fiyetçi” gibi bir sıfatı geçirmek gerekir; ama bana kılırsa böyle yargılar, bütün politik ahlaklıklar gibi, sadece kategori hatalarıdır. Burada ilgilenmemiz gereken, sadece tarih değil, biçimlerin tarihidir: ve beğeni veya ideoloji yerine, o türden bir tarihsel soruşturma ile işe koyulmak daha doğru olur.

İroni kuşkusuz bakış açısının ortaya çıkışı ve kuramlaştırılmasıyla yakından ilişkilidir; bakış açısı da serbest dolaylı söylemle ve algının ve deneyimin bireysel öznesinin başlı başına kavranabilir bir varlık olduğu ve sınırlarına saygı gösterilmesi gerektiği düşüncesiyle bağlantılıdır. Böylece yeni bir çoğulluk ortaya çıkar, nesnelere ve duyuların değil de bireysel öznelerin çoğulluğu. Serbest dolaylı söylem söz konusu öznenin düşünce ve algılarını cümle düzeyinde kaydedecektir; bakış açısı da bunların karşılıklı ilişkisini bir bütün olarak anlatının düzleminde tanımlayacaktır. Şu halde bu iki teknik de daha genel olarak bireycilik dediğimiz o bilinç öznesinin hem toplumsal hem de ideolojik düzeyde doğumunu yansıtır; ve bunların edebi kurallar olarak kodlaştırılması da aynı ölçüde ideolojik bir işlemdir.

Nasıl Flaubert tarihsel olarak *style indirect libre* pratiğiyle özdeşleşmişse, Henry James’in de bakış açısı kavramıyla böyle kopmaz bir ilişkisi vardır. Ama bence bu ilişkilendirme James’in kendi anlatı pratiğinden çok, roman sanatına dair eleştirel ve kuramsal çalışmalardan kaynaklanıyordu; bu yazıların modern çağda anlatı çözümlenmesi üzerindeki etkisi Aristoteles’in *Poetika*’sının klasik çağdaki etkinliğiyle karşılaştırılabilir. James sahiden de Flaubert tarzında bir sanatçı değil, profesyonel bir yazar olmak istiyordu. Biz de savaş sonrası dönemde bir modernizm ideolojisi geliştirmesi nedeniyle tekrar güncellenen ve neredeyse kaçınılmazlaşan bu yapıya ilişkin daha berrak bir görüş elde etmek istiyorsak bir adım geriye çekilip James’in temelde bir öykü yazarı olduğunu kaydetmeliyiz – öykü ile onun daha uzun kuzeni, sanat-novellası. Bunların ikisinin de romandan çok farklı gereklilikleri vardır ve James’in roman alanındaki birkaç büyük başarısını onun bir “doğuştan romancı” olarak yeteneğinin muzaffer kanıtları olarak değil de konunun veya içeriğin kazaları olarak görmek doğru olur. Öykülerin estetiği de James’in “konu” adını verdiği kendine özgü olaycık malzemesine dayan-

maktadır – ama bizim bağlamımızda buna daha gevşek biçimde “esin”, çıkış noktası, anlatı çekirdeği, *Einfall* (fikir, buluş) veya doğurgan anekdot gibi bir ad vermek daha iyi olacaktır. Ne olursa olsun, bu açıdan James’in yaptığı işi en iyi ortaya koyan metinlerinden biri, bu bölümün başında da alıntılıdığım “Cangıldaki Vahşi Hayvan”dır; James’in yöntemi, kendi üzerine düşündür gibidir burada. Öykünün çıkış noktası, “yazgısı olmamak” gibi bir yazgısı olan bir adamdır; ve bu da James’in hikâye anlatıcılığına o daha eski *récit* kategorisinin önemini koruduğunu gösterir – *récit*, başka deyişle bizzat yazgı ve onun (daha dengeli) ironileri. Dolayısıyla James romanın kuramlaştırılmasına kendi öykü yazarlığından çıkardığı dersleri uygulamaya giriştiğinde, bu bireysel yazgının eşsizliği kategorisi (ya da en azından tekil öykünün “öznesinin” eşsizliği) her karakterin bireyselliğini temellendirecek biçim olarak bakış açısının işin içine girmesini zorunlu kılacaktır. (Burada röntgencilik sorunu bir kenara bırakıyorum – ama bunun James’in kendi hayatında da merkezi bir rolü vardı ve onun görme edimine, “orada olma” duygusuna ve sahneye ilişkin ısrarının da bir ögesi idi.)

Küçük harfli ironinin bir mutasyonla büyük harfli İroniye dönüşmesi de bununla yakından ilişkili bir gelişmedir (hatta belki aynı olgunun farklı bir biçim perspektifinden görülmesi): çünkü burada da içerikteki bir dengeli ironi, bizzat biçimin ironisine dönüşmüştür. Çünkü bu yeni dengesiz İroni artık hayatın “ironik” rastlantı ve olumsuzluklarının anlaşılması ve takdir edilmesiyle değil, ahlaki yargıyla ilgili bir meseledir; ve bir karakterin içiyle dışını karşılaştırılabilmeye bağlıdır, başka bir deyişle geriye bir adım atarak metnin dışına çıkabilmeye.

İşte bu özel anlatı operasyonunun klasik gerçekçilikte, yani Hamburger’in sözünü ettiği üçüncü-şahıslı anlatıda mümkün olmadığını iddia etmek istiyorum. Boccaccio tarzı klasik öykü biçiminde rastlanmadığı ve zaten uygulanamayacağı kesindir, çünkü bu öykülerde karakterler hemen her zaman sadece dışarıdan görülürler; öyle ki, yargıda herhangi bir farklılaşma olduğunda sadece karaktere karşı değil metne ve yazara karşı da bir mesafe alınmış demektir – artık metnin kendisine içkin bir mesafe değildir bu. Daha eski öykü biçiminde bu türden yargılar genellikle bir dizi melodramatik tipo-

lojiye ilişkindir: kahramanlar ve kötü adamlar, ikincil karakterler, yardımcılar, kıskanç veya aldatan ve adanmış sevgililer, komik karikatürler, vb.

Geleneksel etiğe göre düzenlenmiş ve iyi-kötü ikilisi tarafından yönetilen bir tipolojidir bu. Bir keşif sürecinin yaşanması mümkündür elbet: mesela bir kötü adamın aslında dost olduğu veya bir dostun aslında kötü adam olduğu ortaya çıkar; ya da giderek karmaşıklaşan metinlerde, olumlu bir karakterin yavaş bir gelişme içinde olumsuz bir karaktere dönüşmesi izlenir: umut veren bir gencin giderek kötüleşmesi ya da bir kopuğun geç yaşında belli bir bilgelik geliştirmesi. Ama bunlar hep dışsal bir perspektifle ilişkilidir ve 18 ile 19. yüzyılların yeni doğan “asıl” gerçekçiliklerinin içlerine kadar uzanırlar; orada en iyi ihtimalle “nötralize” olacak (melodramı ve onun standart olay örgüsü ve karakterlerini tasfiye etme çabasıyla) ve yerlerini daha yoğun içebakış anlarına bırakacaklardır. Eski melodramatik yargıların yerine yeni tür ahlaki yargılar koymaksızın başkişinin düşünce ve duygularıyla aramızdaki mesafeyi azaltan bir psikolojik betimleme tarzıdır bu.

Bu erken dönem gerçekçiliğinin sonraki gelişme yönü, ironiden çok, bilincin gayrişahsiliği doğrultusundadır. *Sönmüş Hayaller*'in başkişisi Lucien'in zayıflığı hâlâ dışsal bir yargıdır; ve bu anlamda Balzac da zaman zaman sempatiyle yaklaşırsa bile kendi karakterlerine karşı acımasızdır: sempati dağıtacağı çok karakter vardır elinde, biri yetersiz kaldığında veya kötüye gittiğinde hep bir başkası elinin altındadır. Stendhal buradaki istisna olarak görünebilir, ama onun “ironileri” de yine taraf tutmaya dayalıdır; yazarını hayal kırıklığına uğrattığında bile sürekli teşvik eder başkişisini.

Burada dikkat çekmek istediğim nokta şudur: klasik romanda hep karakterlerdir birbirlerini yargılayan; yazar bu yargıya katılabilir veya katılmayabilir, bunun çok önemi yoktur. Oysa James tarzı bakış açısında başkişinin bilincine öyle gömülmüşüzdür ki, onları dışardan görmemiz pek mümkün olmaz: dışsal yargı olsa olsa öykünün içinde bir olaydır, apansız bir açıklanma ve şok, mesela Kafka'nın “Hüküm” öyküsünde babanın başkişiye aslında ne mal olduğunu göstermesi gibi. Ama James'in sisteminde, Densher'in bir jigolo ve Kate'in de desiseci bir kadın, bir avcı kuş olduğunu ancak

metnin dışına çıkarak anlayabiliriz. Ama aslında *Güvercinin Kanatları*'nın bizden beklediği yargı bu mudur? Edebiyatdışı bir yargı mıdır bu? Ve ahlaki yargılara düşkünseniz eğer, böyle bir biçim yargı pratiğini ve alışkanlığını güçlendiriyor mudur, yoksa yavaş yavaş tasfiye mi ediyordur? Bana kalırsa bu türden ahlaki tepki ve değerlendirmeleri hâlâ mümkün kılan tek şey, anlatının o geleneksel yazgı veya "geri alınmaz olan" kategorisinin son kalıntılarıdır (sonuçta Milly ölür, "suç" işlenmiştir); ama bundan böyle, gündelik olanın taşkınlığı içinde bu son izler de bakış açılarının muazzam çeşitliliği içinde silinecektir: bu çoğulluk iyice görelileştirmekte ve anlamsız kılmaktadır böyle yargıları.

Öyleyse bu noktada bir yol ayrımı kaçınılmaz olur. "Ciddi" yazar (yaptığının edebiyat olmasını isteyen yazar) anlatının, çökme noktasına gelmiş *récit*'nin bütün eklem ve girişlerinin, duvarlarının ve dayanaklarının zayıflamasından etkilenmeyen tek şeye sadık kalacaktır: duygulanım. Bunun kendi yapısal hasmına (tahkiyeye) karşı elde ettiği zafer de gündelik hayatta her türlü tekilliği damgalayan o bedensellik ki, bu da şimdi kendi edebi hasmının karşısına şiiressellik ve dilsellik donanmış olarak çıkmaktadır. Modernizmin yoludur bu; dolayısıyla bizim burada anlattığımız öyküde artık herhangi bir rolü yoktur.

Anlatıya gelince... Yeni bir üçüncü şahsın, bakış açısı ve getirdiği yeni tekniklerle birlikte, eski cihaz için bir tür yaklaşık ikame sağlayabildiğini görmüştük. Ama bu artık benim burada anlattığım gerçekçilik değildir – külfetsiz okuma sağlamak amacıyla betimlemenin yerini giderek diyalogun almasının da gösterdiği gibi. Bu yeni ve fazlasıyla yaygın anlatı biçimini "varoluşsal" roman olarak adlandırma eğilimindeyim, çünkü Sartre'in otantik olmayan bir anlatısal zamansallığa ilişkin teşhisinin ve bunun yerine geleceğin askıya alındığı bir açık yapıt önerisinin tatsız bir karikatürü gibi durmaktadır – bir yapıt ki, bizi hiçbir şeyin geri alınmaz olmadığına ve her şeyin mümkün olduğuna inandırmaya hevesli bir geç-kapitalist ve tüketimci dünyayla şaşırtıcı bir uyum içine girebilmektedir. Nitekim, gündeliğin sınırsız standartlaşması ve yinelenmesi içinde, "Olay"la ilgili kategorilerin belirlediği bağlam da budur – sanki kendi yokluklarının, kendi yapısal imkânsızlıklarının delili gibi duran Olaylar.



Böyle romanların düşük maliyetli kitlesel üretimini ve etkili olmalarını garantileyen şey, bakış açısı, *style indirect libre* ve gevşekçe adlandırılmış bir bilinç akışının bir araya gelmesidir. Özne ile nesneyi birbirinden ayıran boşluktan birtakım yeni felsefi terimler icat ederek kaçınılamıyordur bu romanlarda, zekice sentezler veya iki taraftan birinin zaten varolmadığını ilan etmek de yeterli olmuyordur; öte yandan, yazar bu kopukluğun terminolojisini benimseme ve sonuna kadar kullanma noktasında da çekingendir. Öznelcilikle suçlamak bize pek bir şey kazandırmaz burada. Asıl eleştirilmesi gereken şeyler şunlardır: kestirme ve yüzeysel bir serbest çağrışım, nesnelere ve ötekiliğin gerçekten ontolojik engelleriyle yüzleşilmediği halde bir karakterin düşündüğünün kolayca gösterilebileceğini sanmak. Bunun sonucu, algıların, düşüncelerin, arzuların bir akışıdır ki, James'in terimleriyle söylersek artık ne tam olarak "anlatmaktır" ne de "göstermek" – aynı anda ikisini birden sunmayı amaçlayan bir performanstır ve bu arada romancının tahkiyesinin devamını ve sonlanmasını da kolaylaştırmaktadır. Gerçekçilikten sonraki gerçekçiliğin her yere yayılmış üretimi böyle bir şeydir ve hem "ciddi" hem de ticari edebiyatın motor gücünü sağlıyordu.

Bu tarihsel durumla ve içerdiği ikileme (ki çağdaş edebiyatın açmazıdır) baş etmenin yolu, işin içine birkaç metafor katmak veya bu kendinden memnun bilinç akışlarını zaman zaman bazı sözde nesnellik fragmanlarıyla kesintiye uğratmak olamaz. İnsan ister istemez o daha eski özne-nesne karışımlarını özliyor böyle bir durumda: hani anlatı nesnelin içinde yolunu dikkatle çizerken özne merkezleri de şu veya bu nesneye sürtünür ve her geçen şeyi bir anlığına bir algı parıltısına dönüştürür... İşte Galdós'un "çokluk" olarak adlandırabileceğimiz kalabalık kadrosu da, içerdiği farklı zihniyetlerle, yeni evin içinden böyle geçer ve görülen şeylere her karakterin kendi bakış açısına özgü takdir ve hayranlığını sunarken bir an gelin dairesinin önünde kalakalıyor:

Gelin odasını seyrettiler; Doña Cándida'ya göre *küçük, tatlı bir müze* olan tuvalet masasına baktılar; yatak odasında, açılmış devasa bir çiçeği andıran yatağı gördüler; eski stil taklidi ceviz sandalyeleri ve lambrileriyle yemek odasını teftiş ettiler; karanlık derinliklerinde gümüş yemek takımlarının tuhaf bir parıltıyla ışıdığı vitrinli dolaplara hayranlık-

la baktılar. Ama hanımları en çok ilgilendiren, tek bir ağır demir kütlesi gibi duran, tümüyle İngiliz mamulü, çeşitli raflar, kapılar ve bölmelerden oluşan mutfak düzeniydi. Etkileyici bir düzenektir. “Bir tren motoru haline gelmesi için bir tek tekerlekleri eksik,” dedi malumat sahibi Bringas, bu harikanın içini iyice görmek için art arda kapıları açarken.<sup>26</sup>

Bunu tekrarlamak için artık çok geç (yine de yapılıyorsa “hiç yoktan iyidir” diyebilirdik): jenerik bir “romansılığın” timsali haline gelmiştir ve onu bir çeşit *neue Sachlichkeit* (yeni nesnellik) havası içinde tekrarlamak ya da bir şiir olarak yazmak da pek bir şey kazandırmayacaktır. Öte yandan, tarihsel yazgılar da hâlâ bir yerlerde varlıklarını sürdürüyorlardır; o zaman sorulması gereken de şudur: duygulanım onları artık terk ettiğine göre, bu türden yazgıların *edebi yazgısı* ne olacaktır?

26. *Torment*, çev. J. M. Cohen, New York: Farrar, Strauss and Young, 1953, s. 215.

# X.

## Coda: Kluge ya da Duygulanımdan Sonra Gerçekçilik

BURADA BETİMLEDİĞİMİZ biçimiyle gerçekçiliğin çözülmesinin esas olarak üç tarihsel sonuç verdiğini öne sürdük: birincisi şüphesiz modernizmdir ve onunla uğraşmanın en akıllıca yolu da Roland Barthes'ın "taktik operasyonları"<sup>1</sup> ve yerel, noktasal müdahaleler gibi görünmektedir. (*A Singular Modernity* adlı kitabımda, çok çeşitli modernizmleri bir şekilde kapsayacak genel bir teori icat etmek yerine, hepsinin içinden çıkıp çeşitleneceği bir ortak durumu betimleme yolunu seçmiştim.)

Ama sanatsal modernizm diyen aynı zamanda kitle kültürü de demiş olur, çünkü bu ikisi diyalektik ve tarihsel olarak birbirine bağlıdır ve aşağı yukarı aynı anda ortaya çıkmışlardır. Önceki bölümde tahkiye ile duygulanım arasındaki gerçekçi gerilimin çözülmesiyle denetimsiz bir dilsel üretimin ortalığa saçıldığını söyledim: buradan türeyen sahte-gerçekçi anlatıları sınıflandırabilmek için de gerçekçiliğin tasfiye etmeye yöneldiği (ve bunu başardığı, ama ancak kendi yıkımı pahasına başardığı) o eski türlere ve alt türlere dönmek gerekiyordu. Ancak "varoluşsal roman" olarak adlandırabildiğim bu üretim, bugün kitapçı zincirlerini ve çoksatar listelerini doldurmaktadır.

Ama yüksek modernizmle kitle kültürünün bu simbiyotik doğunun ötesinde, bugün önümüzde postmodern ve onun anlatı üretimi durmaktadır (bana kalırsa bunları entelektüel medyada genellikle yapıldığı gibi o oyunlu ve öz-gönderimli biçimlere indirgemek yanıltıcı olur). Bu ilk kısmı kapatırken, duygulanımsız bir gerçek-

1. Alain Robbe-Grillet'in *Why I Love Barthes* kitabında aktarıyor (çev. Andrew Brown, Londra: Polity, 2011), s. 39.

çiliğin dikkate değer bir örneğini sunmak istiyorum: dünyanın başka yerlerinde paralelleri olmayan tümüyle beklenmedik bir üretilir bu ve tahkiyenin veya hikâye anlatıcılığının geri gelişinin genel bir teorisi için de herhangi bir paradigma oluşturmuyordur. Ama bizim kendi edebi-tarihsel anlatımımızı sonlandırmak için iyi bir örnek gibi geliyor bana.

Bizim kitle-kültürel çağımızda, Goethe'nin "*unerhörte Begebenheit*" (duyulmamış olay) formülünün felsefi derinliğinin karşılığı sanırım Ripley'in "İster İnan, İster İnanma"sıdır ki, bu da Alexander Kluge'nin birçok öyküsü için iyi bir tanım oluşturur. "Venedik'te Kitlesele Ölüm" hikâyesinin açılışıyla örneklendirelim bunu:

1969 yazında güneş Venedik'in kentsel ve sulak manzarasını hiç ara vermeden kavurdu. Vapurlar ve deniz motorları yoğun bir çorba gibi evleri çevreleyen yeşil lagunlarda ağır ağır gidip geldiler. Yüz civarında yaşlı insan, San Lorenzo'da taştan bir saraydaki yaşlılar evine yerleştirilmişti. Hava alamıyorlardı. Evde kalanlardan yirmi dördü, temmuzun son günlerinden birinde birkaç saat içinde öldüler. Geri kalanlar, bu ani olayı hazmetmeye zaman bulamadan harekete geçtiler; cesetlerin dışarı çıkarılmasına izin vermediler. Saygın bir gerontolog olan enstitü müdürü Dr. Muratti'yi öldürdüler; ellerine geçirdikleri bıçaklar, demir borular ve müdürün çekmecesinde buldukları iki tabancayla bakımevinin sakinlerini, hastabakıcıları ve mutfak personelinin zemin katta geniş bir odaya sürüklediler; tüm binada en serin yer burası gibi görünüyordu. Burada, yaşlıların birkaçı, içlerinde en kuvvetli olanları, bir diktatörlük kurdular ve kendilerini papa ve kardinal tayin ettiler.<sup>2</sup>

Beklenebileceği gibi, şehir yönetimi kolluk kuvvetlerini seferber eder, bina geri alınır, liderler öldürülür ve katliamdan sağ çıkan birkaç yaşlı insan da öykünün son, hınzır bir kıvrımıyla Alpler'deki Tirol bölgesine sürülür – bu kez soğuktan ölmek üzere.

Bu küçük, tatsız ve hınzır öykünün genel olarak postmodernizmin bir örneği olduğunu söylemiyorum (postmodernizm birçok farklı biçim alabilir); ama en azından, kısa süreli evlilikleri sona erdiğinde anlatisallıkla duygulanıma ne olduğunu göstermesi bakımın-

2. Alexander Kluge, "Massensterben in Venedig", *Chronik der Gefühle*, Frankfurt: Suhrkamp, 2004, c. II, s. 461.

dan açıklayıcıdır. Bu örnek çerçevesinde anlatisallık konusunda iki gözlem öne süreceğiz.

Birincisi türle ilgili: bu bir “öykü” veya Fransızca adıyla *nouvelle* değildir; geleneğin resmileşmiş edebi kategorilerinden herhangi birine de denk düşmez. Mesela, bir yazarı yoktur, ima edilen bir yazarı bile yoktur; bir gazete kesigi bile olabilir. Yapısal kimliğini de ancak buradan giderek kavrayabiliriz: gazetecilikte *fait divers* (kısa haber, “üçüncü sayfa”, “günlerin getirdiği”, vb.) adı verilen ve hasbihal düşkünlerinin de “fıkra” veya “anekdot” diyebileceği bir şeydir. Kluge’nin anlatılarının çoğu (en azından yazılı olanlar), bu ikisi arasında kalan bir sahipsiz bölgeye yerleşmişlerdir.

En iyi ihtimalle, parçaya anlatı analizinin terimleriyle bakacak olursak, iki öykü çizgisi arasında paradoksal bir kesişme saptayabiliriz: sıcak dalgasıyla ortaya çıkan bu olağanüstü halde şehir idaresinin yapmaya çalıştığı şey; ve enstitü sakinlerinin kendi evleri (muhtemelen görecekları son ev) olan bu kapalı dünyada ne yaptıkları. Burada paradigmatik bir metafor varsa eğer, cezaevi isyanı imgeleleriyle ilgili olmalıdır (ve *fait divers*’in olası anlamı da –ya da bizim ona vermeye yatkın olduğumuz anlam– bu imgeden gelmektedir).

Ama *fait divers* –ve genel olarak dedikodu anekdotları– aynı zamanda tarihsel gerçeklikleriyle de tanımlanırlar: gerçekten meydana gelmişlerdir (“yaşlı kadın iki dolar için katil oldu!”). “Venedik’te Kitlesele Ölüm” adlı imzalı anekdot ise onu okurken sanırım kendimize pek sormadığımız şu soruyu gündeme getiriyor: böyle bir olay sahiden oldu mu, yoksa sınırsızmış gibi duran hayal gücüyle Kluge’nin kendisi mi uydurdu onu? Bir “yazar” damgasının bulunmaması, parçanın Alexander Kluge adlı gerçek bir kişiye atfedilmesini anlamsız mı kılıyor? Bu türden soruların aşikâr kısırlığı bizi yepyeni, özel bir gelişmeyle yüz yüze bırakıyor: kurmaca ile kurmaca-olmayan arasındaki ayrımın mutlak biçimde silinmesi. Elimizdeki metin duygulanımın sona ermesinden sonra daha eski bir anlatı dürtüsünün yine de sürüp gitmesinin bir örneği ise eğer, aynı zamanda anlamlı bir kategori (bir anlatı kategorisi) olarak “kurmaca”nın (ya da kurgusal olanın) ortadan kalkmasının da göstergesidir.

Nitekim kurgusalın yaklaşmakta olan bunalımı ve bunun genel olarak sanat açısından sonuçları daha Thomas Mann’ın *Doktor*

*Faustus*'unda öngörülmişti. Burada şeytan, başkışiyi (bir besteci) sanat izleyicilerinin *Schau*'dan ("estetik görünüş") giderek daha çok rahatsız olduğu konusunda uyarmaktadır:

Müzikal malzemenin tarihsel devinimi, kendi içinde bir bütün oluşturulan yapıtın aleyhine çalışmaktadır artık. Yapıt zaman içinde daralıp küçülür, bir müzik yapıtının boyutlarını oluşturan zamansal yayılmayı reddeder ve onu boş bırakır. İktidarsızlıktan, biçim vermeyi becerememekten ötürü değil. Tersine, amansız bir daralma talebi yüzünden: gereksiz ya da fazla olan her şeyi tabu kılmakta, müzik cümlesini olumsuzlamakta, süslemeyi kırmakta ve bir yapıtın yaşamsal biçimi olan o zamansal yayılmaya karşı çıkmaktadır. Yapıt, zaman ve estetik görünüş (*Schau*): üçü de aynı şeydir ve üçü birden eleştiriye kurban düşer. Artık görünüşe, oyuna ve kurmacaya izin vermiyordur eleştiri; güçlü duyguları ve insan acılarını sansür eden, yapıtı kısımlara ayıran ve imgelelere tercüme eden bir biçimin kendi kendini yüceltmesine tahammül edemiyordur. Sadece kurmaca-olmayana izin verilebilir artık, oynanmaya, kendi dolaysız ânındaki acının kılık ve biçim değiştirmemiş ifadesine. Yapıtın iktidarsızlığı ve aşırılığı o kadar sıkı işlenmiştir ki kendi dokusuna, bunlarla oynamak artık mümkün değildir.<sup>3</sup>

Freud'un bizim başkalarının fantezilerine ve hayallerine gösterdiği dirençle ilgili gözlemleriyle de bağını kurabiliriz bunun;<sup>4</sup> ya da başka bir açıdan, bizzat tahkiyenin gücünün tükenmesiyle veya yine bir başka açıdan ilgimizin giderek gündeliğin en küçük, en dar kesitlerine yönelmesiyle de (bu ne kadar narsistçe olursa olsun) ilişkilendirebiliriz. Bir evrensel acı ve açlık ortamında entelektüelin sanatla uğraşıyor olmasından duyduğu sürekli suçluluk da rol oynuyordur burada: Sartre'daki "kendi kendini ontolojik olarak haklı çıkarma" fikrinden yola çıkan Bourdieu'nün çözümlenmeleri, bugün entelektüel emek de içinde olmak üzere bütün profesyonel faaliyetlerin kendi önemlerine inanmak, hatta varoluşlarına sebep bulmak için bir tür kurumsal aklanma peşinde koştuklarını vurgular. Bu arada, "kurmaca-olmayan" romanın kısa sürmüş balonundan sonra, gerçekliğin ve olgusalın yeni savunuları tekrar ortaya çıkmaya baş-

3. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, çev. Helen Lowe-Porter, New York: Knopf, 1948, s. 240; Türkçesi: *Doktor Faustus*, çev. Zehra Kurttekin, İstanbul: Can, 2016.

4. Freud, "Creative Writers and Daydreaming" (Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri), *The Standard Edition*, c. IX.

lamıştır;<sup>5</sup> bunun yanı sıra, bizi esas olarak kendi malzemelerine dikkat etmeye çağırın çağdaş görsel sanatlarda da “kurgusalığın” veya *Schein*’in (görünüş) artık o kadar önemli bir rol oynayıp oynamadığını sorabiliriz.

Ama Thomas Mann’ın bu düşüncelerinin (ki aynı ölçüde Adorno’dan kaynaklandığı da tahmin edilebilir) karşısına çıkarılacak en ilginç teorik antitez herhalde Gilles Deleuze’ün “*faux*”yu (sahte) savunmasıdır:<sup>6</sup> sahtenin, kalp’in ve sadece görünüşte kalanın verdiği haz. Lukács’ın bizi çağırın görüldüğü o ciddi gerçekçilik görevine karşı, sözcüğün daha dar anlamıyla postmodern dediğimiz şeyin bir tür mutlak aklanışıdır bu: benzeş, imge, aslı olmayan bir kopya ya da taklit. Hatta şu da imkânsız görünmüyor bana: çağdaş anlatının bir biçimi, en kesin ampirik olguların üzerine Deleuze’ün “*faux*”sunun bindirilmesinden oluşacaktır.

Yine de bana kalırsa kurgusalın zayıflaması, aynı zamanda kendi karşısını, olgusalı da güçsüz düşürme eğilimindedir;<sup>7</sup> ve işte bizim kendimizi yeni bir dünyanın eşiğinde bulduğumuz yer de burasıdır – Kluge burada böyle bir dünyaya giriyor olabilir.

Ama duygulanımın kaybolmasından söz açmıştık – böyle bir iddiayı doğrulayacak ne var elimizde? İroni şüphesiz terimin alışılmış anlamıyla tam bir duygu olayı sayılmaz; ama Kluge’nin bu boş, ifadesiz metninde ironiye hiç rastlanmıyor oluşu da önemli, açıklayıcı bir durumdur. Bu yokluk, “korkunç” veya “grotesk” gibi sıfatları, hatta benim burada büyük ihtiyatla kullandığım “tatsız” ve “hınzır” gibi sözcükleri tümüyle anlamsız kılar. Ya acıma, ya dehşet? Bunlar varsa eğer, bütün olayları çok uzaktan gözlemleyen soğuk bir zihinde aldıkları biçimle vardılar ancak, bir araştırmacının karınca ordularının ölümüne savaşını incelemesi gibi.

5. Mesela bkz. David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, New York: Vintage, 2011.

6. Gilles Deleuze, *Cinéma II*, Bölüm 6, Paris: Minuit, 1985.

7. Catherine Gallagher’ın kurmacayı ya da kurgusalılığı (Barthes’in söz ettiği “romansı”) dosdoğru romanın kendisiyle özdeşleştirmesi, bu meselenin odağını verimli bir şekilde değiştirir ve karmaşılaştırır – teorinin hedefi çözümler icat etmek değil, en başta sorunlar üretmektir. Bkz. “The Rise of Fictionality”, *The Novel, Volume 1: History, Geography and Culture*, haz. Franco Moretti, Princeton University Press, 2006.

Çağdaş eleştiride çok sık kullanılan (ve hiç de yararsız olmayan) bir kategorinin daha bu bağlamda anlamsız olduğunu vurgulayacağım: minimalizm. Minimalizmin en iyi tanımı, Hemingway ve Raymond Carver'da olduğu gibi duygunun ve duygulanımın anlatının yüzeyinden radikal biçimde, hatta üstüne basa basa dışlanması değil midir? (Ama şunu da eklemeliyim: bu yazarlarda asıl çarpıcı olan, *diyaloglardaki* duygulanım yokluğudur, oysa Kluge'nin başka kısa anlatılarında olduğu gibi bu parçasında da hiç diyalog yoktur.)

Ama Hemingway ve Carver gibi yazarlarda duygunun veya duygulanımın askıya alınması (aslında bu iki minimalist yazarda duygu ile duygulanım arasındaki ayrımı tartışmak da ilginç olur) böyle duyguların ve iç çalkantıların okur önünde daha da güçlü bir biçimde belirmesini amaçlar. Bu duygu yokluğu da dışavurumcudur, duyguyu açıkça dışsallaştırmaktan çekinmeyen "maksimalist" eğilimli yazarlarda olduğu kadar ifadeyle yüklü.

Kluge'de ise hiçbir şey yoktur, oyuncuların herhangi biriyle ilgili bir yargı bile yoktur. Biz anlatıyla ilgili birtakım varsayımlarda bulunabiliriz: devlet bürokrasisinin mahkûm edilişi veya insan doğasındaki o zaptedilmez iktidar hırsının suçlanması veya yaşlıları bu şekilde kapatan bir sosyal hizmet düzeninin yargılanması, hatta insanın doğal güçler ve afetler karşısındaki kırılganlığıyla ilgili daha metafizik bir yazıklaşma: ama bu tema veya yorumlardan hiçbir metnin buzlu yüzeyinde tutunamaz.

Öte yandan, toplumsal teoriyle ilgili çeşitli kitaplar yazmış olan (sık sık Oskar Negt'le birlikte) Kluge'nin savunduğu birtakım fikirler ve felsefi tezler olmadığını söyleyemeyiz. Siyasal ilgileri onu pedagojide yoğunlaşmaya götürmüştür (öykümüzün yer aldığı özgün kitabın adının da belli ettiği gibi: *Lernprozesse mit todlichem Ausgang*, Ölümçül Sonuçlar Veren Öğrenme Süreçleri). Böyle bir başlık, enerjilerin yakalanmasını, olumlu veya olumsuz faaliyetlere yönltilmesini ya da yutulmasını ima eder gibidir. En iyi ihtimalle, nitel olmayıp nicel bir kavramdır: herhangi bir değer içeriği barındırmayan bir yoğunluk ölçümüdür, çeşitli yoğunlukların ölçülmesi. Gerçekten de, bu anlamda, Kluge'nin bu düşüncesi kitabın önceki bölümlerinde değindiğimiz o duygulanımsal yoğunluklara daha yakın görünür; ve belki de saf *récit*'nin bir şekilde tekrar egemen ol-



duğu bir anlatıda duygulanım dinamitinin sürüp giden son kalıntısıdır bu.

Şunu da öne sürmek isterim son olarak: gazete tarzı sunumun nötrlüğü, kokusuzluğu, aynı zamanda yeni ve son derece heterojen bir küresel okur kitlesinin varlığını da yansıtmaktadır (Kluge'nin kendisinin böyle okunmaktan memnun olduğunu söylemiyorum): çok farklı yerlerden derlenmiş böyle bir nüfus kitlesi için bağlamın ve açıklaması ya da yorumunun bir anlamı yoktur ve bunların dışlanmasıyla birlikte saf ampirik olguların soyutluğu öne çıkar. Kuşkusuz, böyle radikal biçimde anlamsız anekdotlar aynı anda hem gerçekçiliğin hem de modernizmin çözülmesinin ürünüdür ve burada denediğimiz spekülâtif tarih için de uygun bir son oluştururlar; ama gelecekte bizi sadece bu türden anlatıların beklediğini söylemek de yanlış olur.



İKİNCİ KISIM

**MALZEMENİN MANTIĞI**



# I.

## Zaman Deneyleri:

### Takdiri İlahi ve Gerçekçilik

#### 1

Mutlu sonlar üretmek sandığınız kadar kolay değildir, en azından edebiyatta: yine de varoluşsal değil, edebi bir kategoridir “mutlu son”. Başkışimizi kötü bir sona ulaştırmak çok daha kolaydır; ama burada keyfi bir yazar kararının sakıncaları belki daha da açığa çıkar ve sonucun da daha geniş bir ideolojik kavram tarafından açıkça meşrulaştırılmasına ihtiyaç duyulur: ya trajedi estetiği olacaktır bu, ya da doğalcı romana egemen olan ve bugün bile yoksulluk ve az gelişmişlikle ilgili hayal gücümüzü yönetmekte olan bir yenilgi veya başarısızlık metafiziği.

Öte yandan mutlu son da çoğu zaman taze kahramanların serüvenlerini noktalayan “onlar ermiş muradına” kalıbıyla tam aynı şey değildir. Northrop Frye’a göre genç kuşağın yaşlı kuşak üzerindeki fallik zaferi demek olan komedi,<sup>1</sup> bu olay örgüsü kalıbının tiyatroya özgü bir alt türüdür; oysa onun romansal eşdeğerleri çoktandır başka bir yöne kaymışlardır. “Tanrının lütfü”, “takdiri ilahi”, “talihin dönüşü” veya “Hızır’ın en son yetişmesi” gibi terimlerle ifade edebileceğimiz bu kurgu üzerinde duracağız burada.

Antik Yunan “romanlarından” *Aethiopica* (ya da “Etiyopya Hikâyesi”) babayla barışmayı âşıkların tekrar birleşmesine eklemekle kalmaz; aynı zamanda, her biri kendi olumlu talih dönüşü sayesinde çözüme ulaştırılacak çeşitli olay örgüleriyle paradigmatik biçimde ayırır onları:

1. Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, İstanbul: Ayrıntı, 2015.

“Kendi çocuğun olarak gördüğün, yıllarca önce koruyasın diye sana teslim ettiğim çocuk diye,” diye bağırdı adam, “ama aslında sizin de çok iyi tanıdığımız insanların kızı olduğu bilinmektedir!”

O anda Kharikleia binadan çıkıp koşarak geldi, cinsiyetine ve genç yaşına uygun düşen tevazuyu da bir tarafa bırakarak cılgın bir Dionysos rahibesi gibi Kharikles’e doğru atılarak adamın dizlerinin dibine çöktü.

“Baba,” dedi ona, “beni doğuranlar kadar sana da saygı borçluyum. Kötü kalpli bir baba katiliyim ben; istediğin cezayı ver bana; kabahatlerimi tanrıların istencine, insan hayatına müdahalelerine atfederek mazur gösterme gayretlerini dikkate alma!”

Biraz uzakta, [Kraliçe] Persinna [Kral] Hydaspes’e sanılarak şöyle diyordu: “Kocam, bütün bunlar doğru. Hiç şüphe etme. Bu genç Yunanlının bizim kızımızın kocası olacağını iyice anla. Zaten bana da itiraf etmişti bunu, ne kadar acı duysa da.”

Orada toplanan halk da sevinç çığlıkları atıyor ve dans ediyordu; yaşlıyla genci, zenginle fakiri birleştiren bu kutlama içinde hiçbir aykırı ses çıkmıyordu.<sup>2</sup>

Bu anlatının en büyük modern versiyonu, Manzoni’nin *Nişanlılar*’ı (1827), eski Yunan öyküsündeki iki devasa yolculuk çizgisini (iki âşığın serüvenleri), bütün bir toplumun coğrafi ve sınıfsal düzlemlerinin haritasını çıkarmak amacıyla seferber eder: aynı zamanda, Hıristiyan çağının sonuna varılmış olduğu bir anda, Manzoni’nin romanı takdiri ilahi ve selamete ermeyle ilgili felsefe sorun ve eleştirileri de kendi içeriğinin bir parçası haline getirmektedir. Bu bedelli ödediğinde, genç âşıkların tekrar buluşması motifinin de ihtiyarlığa karşı gençliğin zaferinden çok daha geniş bir zamansal perspektif içerdiği görülecektir.<sup>3</sup>

Söylenmesi gereken, selametin dinsel değil felsefi bir kategori olduğudur. Önermek istediğim geleneği teolojik bir dramın düpedüz sekülerleşmesi olarak kavrayamayız. Nitekim Hans Blumenberg’in gösterdiği gibi, “teolojinin sekülerleşmesi” fikri bir ters

2. B. P. Reardon, *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley: University of California Press, 1989, s. 586-87.

3. Ayrıca bkz. Jameson, “Büyülü Anlatılar: Türsel Eleştirinin Diyalektik Kullanımına Dair”, *Siyasal Bilinçdışı*, çev. Yavuz Alogan, Mesut Varlık, İstanbul: Ayrıntı, 2011.

mantıktır, mantıkçıların deyimiyle bir yanılmalı tasım: çeşitli seküler düşüncelerin (mesela Marksizmin) sözümona dinsel varsayımlarını itibarsızlaştırmak için ya da görünüşte modern ve modernleşmiş dünyada dinin bilinçdışı bir biçimde sürüp gittiğini ortaya koymak amacıyla tasarlanmıştır.<sup>4</sup> Oysa burada önümüzde biçimler vardır: miras alınmış ve kendi tarihsel kökenleriyle ilgisi olmayan büsbütün yeni anlamlar ve kullanımlar için temellük edilmiş biçimler. Mesela diriliş temasının kendisi bile (selamete dair temsillerin en şanlısı) dinsel bir anlamda pek kavranamaz: Proust'taki mecazi kullanımından (“hep yeniden başlayan tapınma”) Stanley Spencer'in resimlerindeki düzanamlı temsillerine kadar (*Bir Kış Masalı*'ndan söz etmiyoruz bile) maddi ya da toplumsal terimlerle ifade edilemeyen seküler bir selametın coşkusunu dile getirir diriliş teması. Dinsel dil burada maddi bir imkânın tercümesidir sadece.

Takdiri ilahi fikrine yaslanan “Hızırca” yapıtın cisimleştirdiği de bu imkândır; ve bunu felsefi biçimde yaptığını söylerken kastettiğim şey de (tarihi çok eski olan teolojik kavramın aksine) konuyla ilgili bağımsız bir felsefi kavramın varolmadığı ve dolayısıyla bu gerçekliğin ancak estetik temsil yoluyla kavranabileceğidir. Ama “felsefi” terimini kullanmakla şunu da söylemiş oluyorum: yerel ya da noktasal temsil (kişilerin öyküleri, ampirik gerçeklik) bu biçimde her zaman daha aşkın bir felsefi fikrin gölgesini hissettirecektir – tıpkı daha önceki bölümlerde de işaret ettiğim gibi kötü talihin ve kaçınılmaz çürümenin doğalcı betimlerinin de daha soyut ve topyekünlaştırıcı sınıfsal ve bilimsel ideolojiler tarafından yönetilmesi gibi (entropiden burjuvazinin proleterleşme korkusuna ve “Batı'nın gerilemesi” fikrine kadar).

Bunu bilimkurgunun çok farklı dünyasında da örneklendirmek uygun olacaktır; mesela Philip K. Dick'in en sert romanlarından *Mars'ta Zaman Kayması*'nın merkezinde muhteşem bir selamet epizoduyla karşılaşırız.

Yan-edebiyatın büyük kısmında olduğu gibi (modern detektif öyküleriyle belirli şehirler arasındaki ilişki iyi bilinir) bilimkurgu

4. Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge: MIT Press, 1996.

da çoğu zaman bir yer ve manzara edebiyatıdır, bu hayali bir yer olsa bile: Dick'in Mars'ı da onun kendine özgü sefalet çöllerinin prototipidir. Arka planda verimsiz makinelerin yoğun kullanıldığı bir ekolojik çoraklığın görüldüğü bu manzaralarda, 1950'lerin Amerikan taşrasının en kasvetli özellikleri yeniden üretilir ve sürdürülür. Mars'taki bu umutsuz kolonide Avustralya yerlilerini andıran bir Aborijin topluluğu da (Bleekman'lar) yaşamakta ve Tasmanya tarzında bir imha fantezisini beslemektedir. Dick'in birbirinin yerini alan ve iç içe geçen çeşitli olay örgülerinde (bu açıdan Dickens'ı ve Robert Altman'ı andıran bir virtüözdür) hemen her zaman siyasal yozlaşma, bozuk aile yapıları, akıl hastalıkları ve mesleki başarısızlıklarla karşılaşılır ve çoğu zaman da bunları tamamlayan bir karabasan ve sanrı boyutu vardır. Burada bütün konuşması tek bir anlamsız sözcükten ("gabil") ibaret olan otistik çocuk Manfred canlandırıyor bu boyutu. Manfred için şeylerin "derinin altındaki kafatasına" görünme biçimini ifade ediyordur bu: dış dünyanın ve orada yaşayanların daha derin gerçekliğini oluşturan korkunç bir makine ve çöp karışımı. Lacan'ın kuramında *das Ding* (Şey) adını alır Manfred'in gördüğü şey: her birimizin içindeki "dış dünyada" varlığını sürdüren o belirsiz ve ifade edilemeyen korkunç Öteki.<sup>5</sup>

Ama aslında Manfred bir "zamanda yolculuk" durumu içindedir: zihinsel olarak felç olmuş çocuk, "gerçek yaşamda" hastanelik olmuş yaşlı ve yatalak bir adamdır, hayatının daha sonraki döneminde Dick'in peşini bırakmayan o "Kara Demir Hapishanesi"nin ("İmparatorluk hiçbir zaman sona ermiyordu") daha erken bir versiyonu içinde tutuklanıp kalmıştır.<sup>6</sup> Ama burada Bleekman'ların eşzamanlı varlığı sayesinde kurtarıcı bir çözüm hâlâ mümkündür: bu Aborijin topluluk, kendi yaklaşan soykırımından kaçarken yaşlı Manfred'i ölümü beklemek üzere kapatıldığı hastaneden çekip al-

5. *L'Ethique de la psychanalyse, Le Séminaire*, Kitap VII, Paris: Seuil, 1986, 4. ve 5. bölümler.

6. Philip K. Dick, *Valis*, New York: Vintage, 1991, s. 48 (bölüm 4). Bu referans için Kim Stanley Robinson'a teşekkür borçluyum. Robinson şunları da ekliyor: "A *Maze of Death* romanındaki bina elbette bir kabus binasıdır, bir kabus kitabın içindeki bir kabus yapı. Sonra, *A Scanner Darkly*'de de olaylar ürkütücü bir akıl hastanesinde, 'Semerkant Evi'nde sona erer. Ve *Galactick Pot-Healer*'da da nihai Jungcu proje, Siyah Katedral'i geri getirmektir."



mayı ve böylece onun içindeki öksüz çocuğu da kurtararak Düşzama taşımayı başarır:

Silvia ile Jack, çocuğun yanından hızla geçip eve girdiler. Silvia içerde gördüklerine bir anlam veremedi, ama Jack anlıyor gibiydi; kadının elini tuttu, daha ileri gitmesini önledi.

Oturma odası Bleekman'larla doluydu. Ortalarında da canlı bir yaratığın gövdesinin bir kısmı görünüyordu, yaşlı bir adamın göğsünden yukarı kısmı; adamın geri kalanıysa pompaların, hortumların ve kadınların birbirine karıştığı bir düzeneden oluşmaktaydı, saat gibi işleyen bir makine. İhtiyarı hayatta tutan buydu; Silvia bir bakışta anladı bunu. Adamın eksik kısmının yerini bu makine tutuyordu. Aman Allahım, dedi içinden. Kimdi bu, orada buruşuk yüzünde bir gülümsemeyle oturan? Bu anda onlara seslendi yaratık.

"Jack Bohlen," dedi hırıltıyla: sesi ağzından değil, makinenin parçası olan mekanik bir mikrofondan geliyordu. "Burada anneme veda ediyorum." Durakladı; Silvia da makinenin hızlandığını duydu, sanki doğum sancısı içindeymiş gibi. "Şimdi size teşekkür edebilirim," dedi yaşlı adam.

Silvia'nın yanında duran Jack, "Ne için?" dedi, "Biz senin için bir şey yapmadık ki."

"Bence öyle," dedi yaratık. Başıyla Bleekman'lara işaret etti ve onlar da adamı ve makinesini Jack'e biraz daha yaklaştırıp yüz yüze bakılabilecekleri şekilde dikleştirdiler.

"Bana kalırsa..." diye başladı tekrar, sonra sustu, sonra daha yüksek sesle sürdürdü konuşmasını. "Benimle iletişim kurmaya çalıştınız, yıllarca önce. Buna değer veriyorum."<sup>7</sup>

Hiç şüphesiz Dick'in daha sonraki dinsel mistisizmini de sezdi-ren bir kurtuluşdur bu; ama üretim tarzları teması (modern ve eski) bu yönelişi tersine çevirmemiz gerektiğini de hatırlatır bize: bireysel olanın ardında, toplumsal ve tarihsel bir selamet de işlemektedir.

7. Philip K. Dick, *Martian Time-Slip*, New York: Ballantine, 1964, s. 218-19. Bu epizodun Dick'in yapıtının geneliyle ilişkisi için benim *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (New York: Verso, 2007) kitabımın ikinci kısmındaki "History and Salvation in Philip K. Dick" (Dick'te Tarih ve Selamete Erme) bölümüne bakılabilir. (Kitabın birinci kısmının çevirisi için bkz. Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, çev. F. Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2009.)

## 2

Bizim felsefi çerçevemizi karmaşıklaştıran ikinci eksen de zaten budur: başarıdan yenilgiye ve tekrar başarıya gitmeyip bireyselden kolektife yönelen bir çizgi.

Kant'ın "ampirik/aşkın" ikilisi ve aslında bireysel özne kategorisinin çevresinde örgütlenmiş o "tanrı lütfu" bilmecesinin kendisi de bana ancak bir şartla düşünülebilir görünüyor (şüphesiz, düşünülebilir olması, herhangi bir anda tatminkâr bir biçimde çözülebileceği anlamına gelmez): bütün bu meseleyi, o öbür teolojik motifle, bireyselliği değil de tarihi kendi sorun ve paradoks sahası olarak düşünce çizgisiyle bağlantılandırmak.

Çünkü burada tanrı lütfu ilahi veya "Hızır'ın yardıma yetişmesi" yerine "önceden belirlenme" veya "alinyazısı" gibi bir fikir daha yararlı olacaktır, ne demek istediğimizi açıklaması bakımından: teolojinin kendi alanında bile bu fikir çoğu zaman "yenilir yutulur" olmayan bir "demir leblebi" oluşturur. Oysa önceden belirlenme, Kant'ın ampirik ve aşkın düzlemler ayrımını<sup>8</sup> neredeyse her türlü kavramsal çabadan daha iyi örneklendiriyordu, çünkü sadece adlandırılmakla kaldığı bu ikilemi (yani özgürlük alanıyla zorunluluk alanı arasındaki ayrım, *noumenon* ile görüngü arasındaki, aşkınla ampirik arasındaki ayrım) paradoksal biçimde şöyle çözebildiğini iddia ediyordu: bu karşıtların ikinci terimini tanrı iradesine bağlayıp, birincisini insan öznelliğiyle ilişkilendirmek. Başka bir deyişle, alinyazısı kavramının söylediği şey, benim ampirik edimlerimin ve kişisel yazgımın mutlak bir zorunluluk tarafından yönetildiğidir – bu mutlak zorunluluk da Tanrı'nın iradesidir, Tanrı'nın her yazgıyı önceden (zamandan bile önce) belirlemiş olması demektir.<sup>9</sup> Ampirik gerçeklik içinde, ya seçilmişlerden, Tanrı inayetine mazhar olmuşlardan biriyimdir ben, ya da lanetlenmişlerden biri – özgürce yaptığım hiçbir şeyin bu bakımdan bir önemi yoktur. Benim hiçbir

8. Bkz. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin "Giriş" bölümü. Ayrımın çağdaş anlamı için de Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'ine bakılabilir.

9. Augustinus'un doktrininin modern versiyonları için bkz. M.G. Reardon, *Religious Thought in the Reformation*, Londra: Longman, 1981.

bireysel edimim, önceden seçilmiş ya da lanetlenmiş olduğum gerçeğini değiştirmeyecektir. Buna karşılık, bireysel bilincim ya da ruhum söz konusu olduğunda (Kant'ın *noumenal* özgürlük alanı) her şey çok farklılaşır: bu düzlemde seçilmiş ya da lanetlenmiş olduğuma ilişkin öznel bir his, bir sezış olmayacaktır bende: burada varoluşsal özgürlüğümle bir başımayımdır ve atacağım adımları, vereceğim kararları sanki özgürmüştüm gibi kendim seçmek zorundayımdır.

Sorunun bu versiyonunda bir gösterge diyalektiği de ortaya çıkar, hatta epeyce çağdaş bir semptom diyalektiği: “içsel seçilmişliğin dışsal ve görülebilir göstergeleri”. Düşümü çözmek yerine kesen bu “İskender hamlesi” şöyle özetlenebilir: Yaptığımız hiçbir şey lanetlenmek yerine seçilmemizi sağlamaz, ama zaten seçilmişlerden biriysek, ezelden beri seçilmişsek eğer, dünyadaki davranışlarımız bu durumu yansıtıyor olacaktır. Dolayısıyla aşkın âlemdeki *noumenal* ve bilinemeyecek selametimizin de ampirik bir göstergesini oluşturacaktır. Ünlü deyiş bilinir: İkiyüzlülük, günahkârlığın erdeme ödediği haraçtır – başka bir deyişle, nedensel bir sonucu veya gerçek bir etkisi olmasa bile, biz yine de erdemli davranalım, çünkü bakarsın alinyamız da bu davranışımızla uyumlu çıkar! Burada ancak o daha mantıklı olumsuz çıkarsama (“eğer seçilme ezeli ise, benim şöyle ya da böyle davranmamın da hiçbir önemi yoktur”) kayda değer romansal imkânlar sunar, özellikle de James Hogg'un *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* kitabında (1824). Ama bu açmazı tarihsel ve siyasal düzlemde daha verimli bir şekilde sahnelemek mümkündür.

Burada bireysel yazgıdan kolektif yazgıya geçiyoruz ve ruhun selametinin yerini de insan soyunun kurtuluşu alıyor, başka bir deyişle Ütopya ve sosyalist devrim. Ama Marksist gelenek içindeki o ünlü “iradecilik-kadercilik” alternatifi teolojik karşıtlıkla bire bir örtüşmektedir. O kadim karşıtlığın burada daha seküler sorunsalı çarpık bir biçimde, henüz mecazi, teolojik ve özünde bireysel bir düzlemde “öngördüğü” söylenebilir. Menşevikler ve Bolşevikler de bu kadim karşıtlığın cisimlenişinden ibarettir: tarihin bir nesnel hareketi olduğu inancına karşı insanların tarihi yapma gücüne ilişkin militanca bir duygu. Ama son derece kısır, sakatlayıcı bir karşıtlık-

tır bu; sonuçta iki seçeneğin de tatminkâr bir perspektif sunamadığı bir aktif/pasif karşıtlığına indirgenir. Çünkü tarihin “kaçınılmaz” biçimde sosyalizme doğru ilerlediğine dair o sakin ve uysal İkinci Enternasyonal kanaatine karşı olmak sadece insanların dünyayı biçimlendirme gücüne duyulan inancın ifadesinden ibaret olmayabilir; aynı zamanda, tarihin mantığını vakitsizce “zorlamaya” yönelik en düşüncesiz ve münteherce eylemleri teşvik etmek anlamına da gelebilir – genç insanları, “durum henüz olgunlaşmadığı” (bir devrimci durum olmadığı) için daha baştan yitirilmiş davalar uğrunda ölmeye özendirir. Ne var ki, tıpkı alınyazısı veya takdiri ilahi durumunda olduğu gibi, burada da seçimimizi yaparken bize yol gösterecek hiçbir şey yoktur: “seçilmişliğimizden”, başka bir deyişle tek kurtarıcı veya selamete erdirici Olay olarak devrimin mümkün olduğundan emin olmamızı sağlayacak ampirik göstergeler yoktur.

Ama işte bu seküler ve kolektif versiyonda bir tür çözüm ortaya çıkmaktadır ve üstelik o daha eski ve hiç de ikna edici olmayan teolojik çözümle de ilişkisiz değildir: teolojik selamet, aslında seküler kurtarılmanın çarpıtılmış bir öngörüsü olarak beliriyordu bu perspektifte. Çünkü burada “iradecilik” olarak alınan şey (başka bir deyişle, tarihi zorlama yönünde kolektif irade) bir öznel seçim olarak değil, nesnel bir semptom olarak, şu halde o tarihin kendi nesnel bileşenlerinden biri olarak görünmektedir. Böylece çocuksu solculuk veya anarşist iradecilik olgusu da devrimin henüz gündemde olmadığını, durumun siyasal olarak henüz “olgunlaşmadığını” bir “dışsal göstergesi” olur. Hogg’un teolojik kahramanının düzleminde çözümsüz kalan şey burada bir tarihsel kanıt haline gelir, bütün öbürleri kadar anlamlı olan bir tarihsel gösterge. Yine eski teolojik anlayışa uygun olarak, İkinci Enternasyonal’in pasif “kaçınılmazcılığının” da olgunlaşmamışlığın ve yeterince gelişmemiş bir siyasal durumun göstergesi olduğu söylenebilir. Öznelle nesnelin bir semptom ilişkisi içinde böyle iç içe geçmesi şimdi birdenbire o eski karşıtlığın aşılabildiğinin de sinyali oluyordu: “takdiri ilahinin” ampirikleştiği ve Kant’ın iki karşıt âleminin (aşkınlık ve ampirisizm) özgül tarihsel mantıklar olarak aşıldığı bir andır bu. Böylece bir biçim olarak roman için de yeni bir toplumsal içerik ve yeni anlatı çeşitleri çıkarır ortaya. Şimdi bunlara dönelim artık.

Bireysel olanla kolektif olan arasında imkân açısından bu temel farkın ortaya çıkması, romanı tam da bu sonuçlar üzerinden yeniden sorgulamamız gerektiğini gösteriyor. Devrimciler arasındaki iradecilik ve kadercilik tartışması burada belli bir resmi siyasal roman için sınırlı bir özel içerik haline gelmektedir. Başka bir yerde, bir çeşit Üçüncü Enternasyonal edebi diyalektiği olarak adlandırmıştım bu özgül ikilemi, Stalinizmin tek ülkede devrim teziyle daha da çetinleşen bir ikilem.<sup>10</sup> (Sartre'ın yapıtları, çoğu zaman antikomünist bir perspektif içinde görünmezleşen bu trajik paradoksların en ilginç versiyonlarından biridir.) Ama teolojik malzeme bahsinde olduğu gibi, bizi burada ilgilendiren bu özgül içerik değil, daha geniş bir biçim meselesidir.

### 3

Ben de bu yüzden gerçekçiliğin içinde “tanrı lütfü”nun biçim üretici değeri üzerinde bazı şeyler söylemek amacıyla ana akım gerçekçi romana dönmek istiyorum. Şu an için en önemli nokta, tanrı lütfüleri veya mutlu sonlar söz konusu olduğunda bireysel perspektifle kolektif perspektif arasındaki ayrımdır. Bu bir evrim meselesi olarak belirir, çünkü saf teolojik alanda olduğu gibi, bireyselden kolektif yazgıya giden belirgin bir tarihsel hareket vardır (ya da bireysel selametten siyasal ve devrimci dönüşüm meselelerine giden diyalim, daha önceki tartışmamızdaki gibi).

Ancak, bazı ara aşamalar ve deyim yerindeyse dışsal “operatörler” de vardır, bizi bireysel anlatıdan kolektif anlatıya götüren. Şüphesiz ki ilk teolojik aktarımlar için doğası gereği bir bireysel yazgının çerçevesi içinde meydana gelir ve sahiden bireyselleşmiş, tecrit olmuş bir kişisel yazgının ilkörneği olan Robinson Crusoe'nun çeşitli türden “lütfü” dürtülerle dolu olduğu yaygın kabul görmüş bir yargıdır.<sup>11</sup> Roman, o güne kadar mutlu ya da trajik sonların ger-

10. Bkz. Peter Weiss'in *The Aesthetics of Resistance*, c. 1 (Durham: Duke University Press, 2005) için yazdığım Önsöz.

11. Bu konuda klasik tartışmalar G. A. Starr'ın *Defoe and Spiritual Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1865), J. Paul Hunter'ın *The Reluctant Pilgrim* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996) kitaplarıdır.

çekleştiği alanı kuran çeşitli dışsal serüven ve epizotların (kazaların, olumsuzların, anlamlı rastlantıların evreni) içselleştirilmesinin eşsiz bir örneğidir. Sonraları, sebep olmaktan çıkıp alametlere veya işaretlere dönüşecektir bunlar, *Kırmızı ve Siyah*'ın başlarında Julien Sorel'in bir kilisede önemli sonuçlara yol açacak bir kâğıt parçası bulması gibi. Rastlantının içselleştirilmesi böylece olumsuzluğun bir iç deneye ya da gelişmeye fırsat tanınması anlamına geliyordur artık. Ama bence Defoe'nun kendisinin Hıristiyan olup olmadığına ilişkin tartışma yersizdir: deneyimlerin yeni bir biçimde örgütlenmesi için bir formattır burada gördüğümüz, dinin etkisinin de sadece dışsal ve kolaylaştırıcı bir koşul olarak belirlediği bir kalıp. Blumenberg'in "sekülerleşme" sahte-kavramına ilişkin uyarısını dikkate alarak, eşzamanlı bir biçimde görmeliyiz bu türden gelişmeleri. Elbette, *Bildungsroman*'ın Defoe'nun bu daha eski ama şimdiden seküler "ruhsal otobiyografisinin" bir sekülerleşmesi olduğunu söylemek yanlış olmaz; ama bu evrelerden ikisi de bir öncekinin anlamını değil sadece biçimini koruyorlardır. Dolayısıyla *Bildungsroman*'ın bireysel ruhun akıbetiyle (seküler biçimde) ilgilenmesi açısından hâlâ dinsel olduğunu söyleyemeyiz: hayır, şimdi seferber edilen şey sadece bir biçimdir, kendi yeni malzemesini benzer bir yoldan örgütleyen bir biçim.

Bizim konumuz açısından *Wilhelm Meister*'in belirleyici dönüm noktası ve on dokuzuncu yüzyıl romanının asıl başlangıcı olduğu söylenebilir: bir şeyin sonu olduğu kadar, başka bir şeyin de başlangıcı ki, bir mutasyonla o yeni devrim-sonrası topluma uyarlanma anlamına da gelmektedir (şüphesiz, henüz Almanya'da varolmayan ve aslında pek az yerde ortaya çıkmış bir toplum). O kadar tuhaf ve karman çorman bir kitabı tam da merkeze yerleştiren garip bir değerlendirmedir bu benimki. Son derece etkili olmuş bir romandır *Wilhelm Meister*, yine de bir tür beyaz fildir, aynı anda hem sıkıcı hem büyüleyici; çok az rol oynadığı İngiliz ve Fransız gelenekleri açısından daimi bir soru işareti olarak kalmıştır, ama birazdan göreceğimiz gibi bu gelenekler de o yapıttan bağımsız olarak anlaşılabilir.

Kişisel yetişme romanı mı, eğitim romanı mı?<sup>12</sup> *Bildungsroman*'ı bir çağrılma (*vocation*) ya da uğraş romanı olarak tercüme etmek

daha uygun olur bence; bir *Beruf*'tur (meslek, uğraş, istidat) burada söz konusu olan – Max Weber'in Protestan davranış ve erdeminin yeni iç-dünyacılığı hakkındaki tezini sunarken en Lutherci vurgusuyla kullandığı o sözcükle ifade edersek. Aslında Wilhelm yöneleceği nihai uğraştan o kadar emin de değildir: en azından eleştirmenler bunun artık ilk taslaktaki (*Theatralische Sendung*) o sanatsal çağrı ya da dehaya teslimiyet olmadığından emindirler. Ama bitişin retoriği ("lütuflu" anlatının tamamının değilse bile birkaç kuşak boyunca *Bildungsroman*'ın "kendini ispatlama" yeridir roman sonları) gerçek durumla tuhaf bir uyumsuzluk içindedir (Wilhelm tıpkı Goethe'nin kendisi gibi bir yolculuğa çıkmak üzeredir): "Bence sen Kiş'in oğlu Saul'a benziyorsun," denir ona, "babasının eşeklerini aramak için yola çıkıp da sonunda bir krallık bulan Saul'a."<sup>13</sup> Nitekim "takdiri ilahi" de burada aslında olumsuz bir rol oynar gibidir: "Kaç, delikanlı, kaç!" (5. Kitap, 13. Bölüm) Hepsinden önemlisi, sadece bir aktör olmayacaktır ve *Hamlet* performansındaki eski başarısı da, Boyle'un haklı olarak vurguladığı gibi, kendi kişiliğiyle Prens'inki arasında önceden-belirlenmiş uyuma dayanmaktadır.<sup>14</sup> Ama oyunun büyük kısmı boyunca Prens de ne yapması gerektiği ve süpergonun (babanın hayaleti ki *Meister*'de de önemli bir rol oynar) ne emrettiği sorusuyla boğuşmaktadır. Wilhelm'in gerçek babasıysa bir ticaret ve esnaflık hayatı önermektedir oğluna ve bu da tiyatroculukla birlikte en kararlı biçimde reddedilen meslektir romanda.<sup>15</sup> Romanın sonuna gelindiğinde Baba'nın otoritesinin yerini biraderlerin otoritesinin aldığını da belirtelim geçerken; ama bu Büyük Öteki motifini fazla vurgulamak istemem – Goethe için burada

12. Burada benimsediğimiz perspektif, Franco Moretti'nin *The Way of the World* (Londra: Verso, 1987) kitabında bu biçime dair ideolojik analizini kabul etmekten alıkoyuyor beni. Yine de bu romansal alt türe dair en zihin açıcı ve kapsamlı tartışmadır Moretti'nin çalışması. Aşağıda görüleceği gibi, benimki "ontolojik gerçekçilik" dediğim bir olguyu yönelik ideolojik bir suçlamadır daha çok.

13. *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları*'nın 8. Kitabının 10. Bölümünün sonunda geçer bu konuşma.

14. Nicholas Boyle, *Goethe: The Poet and the Age*, c. II, Oxford University Press, 2000, s. 336.

15. A.g.y., s. 239-40; ayrıca bkz. Giuliono Baioni, "Gli anni di apprendistato", *Il Romanzo*, c. II içinde, Torino: Einaudi, 2002, s. 127-33.

da başka yerlerde de çok önemliymiş gibi durmuyor.

Ancak “tanrı iradesi”nin roman için çok temel bir tema oluşturduğunu kaderle rastlantı arasında felsefi bir seçenek sunar gibi görünen tartışmaların sık sık tekrarlanmasından da anlayabiliriz. “Durumu kabulleniyor ve kadere razı oluyorum,” demiştir Wilhelm, “kader, başkaları için olduğu gibi benim için de en iyisi, en hayırlısı neyse onu ortaya çıkarır.” Tanışacağı o esrarengiz yabancılardan ilki şöyle karşılık verir buna:

Genç bir insanın ağzından kader sözcüğünü işitmek acı veriyor bana... Bu dünyanın kumaşı rastlantı ve zorunluluktan yapılmıştır. İnsan aklı bunlar arasında denge kurar; zorunluluğu varoluşun temeli olarak alır, ama rastlantıyı da çekip çevirir, yönlendirir, kullanır... Yazıklar olsun ona ki, gençliğinden beri zorunluluğun içinde keyfilik ya da irade gibi bir şeyi bulmaya yatkın olmuş ve rastlantıya da bir tür akıl yakıştırarak dinin emrettiği gibi buna boyun eğmiştir. Çünkü böyle davranmak insanın rasyonel benliğini yadsıması ve kendini tümüyle duygularının oyununa bırakması demektir. Fazla düşünmeden hareket etmeyi, mutlu rastlantıların davranışlarımıza yön vermesini kabul etmeyi ve sonunda da böyle kararsız bir varoluşun ilahi rehberlik tarafından yönetilmiş olduğunu söylemeyi dindarlık sayıyoruz biz! (1. Kitap, 17. Bölüm)

Bunun batıl inanca ve dine karşı standart bir Aydınlanma itirazı ve bir akıl övgüsünden ibaret olmadığını düşünmeliyiz, çünkü Goethe'nin yapıtında “kişinin kendi *daimon*'una uyması düşüncesi” de merkezi bir rol oynar (“Ürwort-Orphisch” gibi metinlerde çok açıktır bu). Ama burada şuna işaret etmek yeterlidir: yabancının uyarısı da romandaki olaylar akışını oluşturan o rastlantılar ağının içine yerleştirmektedir kendini; dolayısıyla kendisi de temanın içine çekilmekte ve böylece “takdiri ilahi” adını verdiğimiz o önceden-belirlenmiş rastlantı olarak bu tanışmanın/uyarının işlevi de sorgulanmaktadır.

Böylece romanın herkesçe bilinen sırrına varmış oluyoruz: sayısız karakter (bunlar kabaca iki kısma ayrılabilir: bir yanda sıradanlıklarıyla Goethe'nin ilk entelektüel okurlarını kitaptan soğutan gezgin tiyatro ahali, öbür yandan Goethe'nin kendine o kadar saygın bir yer açacağı bu prenslikler Almanyası'nın aristokrasisi); iç içe geçen öykülerin ve Gotik yazgıların cümbüşü ki, sonradan keşfedilen



çeşitli akrabalıklarla, birbirini hiç görmemiş ya da unutmuş kişilerin rastlansal buluşmalarıyla dolup taşmaktadır; ve tabii gönül maceraları, hepsi de Goethe'nin biyografisinden bildiğimiz gibi kaçışlar ve kaçınmalarla delik deşik... Bu malzemeler tutarlı bir temsil ya da üslup odağında toparlanamıyor gibidir ve hiçbiri de kendi başına yeterince güçlü ya da yakalayıcı değildir. Ama şimdi metnin merkezindeki uzun bir rüyaya bakalım, çeşitli olay çizgilerinden karakterler burada bir araya geliyor:

Sabaha karşı tuhaf düşlerin baskınına uğradı. Çocukken sık sık geldiği bir bahçedeydi: çok iyi tanıdığı patikaları, çalı çitlerini, çiçek yatakları sevinçle gördü. Marina yaklaştı yanına, o da onunla sevgi ve şefkatle konuştu, eski anlaşmazlıklardan hiçbir şey hatırlamıyordu. Çok geçmeden babası geldi yanlarına, evde giydiği ceketiyleydi. Kendisinde çok sık görülmeyen dostane bir tavırla, iki sandalye kapıp gelmesini rica etti oğlundan; sonra Mariana'nın elinden tuttu ve onu bir meyve bahçesine doğru çekti.

Wilhelm sandalyeleri almak için limonluğa koştu, ama boştu orası: sadece uzak duvardaki bir pencerenin yanında duran Aurelia'yı gördü. Arkası dönüktü; ona doğru gidip seslendi, ama Aurelia yüzünü ona çevirmedi; yanında durduğu halde yüzünü göremiyordu. Pencereden dışarı baktı: tanımadığı bir bahçede bir grup insan gördü, bazılarını hemen tanıdı. Bir ağacın altında oturmuş Bayan Melina, elindeki bir gülü evirip çeviriyordu; yanında Laertes ayaktaydı, bir elinden öbürüne para sayıyordu. Mignon ve Felix çimlere uzanmışlardı, biri sırtüstü, öbürü yüzükoyun. Bu sırada Philina geldi, çocukların başında durup ellerini çırpıtı: Mignon umursamaksızın uzanmaya devam etti, ama Felix yerinden sıçrayıp kaçtı. Philina peşinden koşarken Felix de gülüyordu önce; ama sonra Arpçının uzun, ağır adımlarla onun peşinden geldiğini görünce dehşetle çığlık atmaya başladı. Dosdoğru bir gölete koştu, Wilhelm de peşinden gitti ama çok geç: çocuk suya düşmüştü! Wilhelm yerinde çakılmış gibi kalakalmıştı. Sonra göletin karşı kıyısında güzel Amazon'u gördü: kadın elini çocuğa doğru uzatmış, kıyı boyunca ilerliyordu. Çocuk, Amazon'un parmağıyla işaret ettiği yönde suyun içinden yürüyor ve kadın suyun çevresinde döndükçe onu izliyordu. Sonunda Amazon elini çocuğa uzattı ve onu sudan çekti. Bu arada Wilhelm de biraz daha yaklaşmıştı: çocuğun bütün vücudunun tutuşmuş olduğunu gördü, alev damlaları düşüyordu bedeninden. Wilhelm'in azabı iyice artmıştı; ama Amazon başındaki beyaz örtüyü çekti ve çocuğu sarmaladı. Alevler hemen söndü. Ama kadın örtüyü çektiğinde altın-

dan iki erkek çocuk fırladı ve ortalıkta koşturmaya, oynamaya başladılar. Wilhelm ile Amazon da ele tutuşarak bahçede yürümeye koyuldular; o sırada uzakta ulu ağaçlarla çevrelenmiş bir patikada babasıyla Mariana'nın ilerlediğini gördü; patika bütün bahçenin çevresinden doluyor gibiydi. Tam yanındaki güzel refakatçiyle onlara doğru gidecekti ki, sarışın Friedrich çıktı yolun ortasına ve kakhahalar atarak, bin türlü oyunla onları gitmekten alıkoymaya çalıştı. Yine de yürümekte ısrar edince Friedrich de o daha uzaktaki çifte doğru koşmaya başladı. Babasıyla Mariana ondan kaçıyor gibiydiler; Wilhelm de peşlerinden daha hızlı koşmaya başladı; ama sanki kanatlanmış gibi patikada dalların da üzerinde havada asılı kalmışlardı. İçinden gelen bir ses onların yardımına koşması gerektiğini söylüyordu, istiyordu bunu, ama Amazon eliyle geri çekti onu. Nasıl da memnundu böyle durdurulmuş olmaktan! Bu karışık duygular içindeyken uyandı ve odasının sabah aydınlığıyla dolmuş olduğunu gördü. (7. Kitap, 1. Bölüm)

Burada büsbütün farklı türden bir biçim ilkesi bir anda kendini belli ediyor: tıpkı sonata formunun (Beethoven) eşzamanlı doğumunda müzikal temaların iç içe geçişi gibi, bütün bu çeşitli karakterler de merkezi bir fantazmagorya içinde birleştirilecektir. Daha derin bir birliğin varlığını ortaya koymak için herhangi bir mantıklı, Aydınlanmacı hatta gelişigüzel kanıtlamaya artık ihtiyaç yoktur: Biçimsel bir an olarak rüyanın kendi mantığı yeterlidir bunun için, yoğunlaşmış bir müzikal “tekrarlama” ânı gibi. Olay örgüsü dediğimiz şeyden tümüyle farklı bir kapanma ya da tamamlanma biçimiyle karşılaşıyoruz burada: karşıtlıkların bir alegorisini veren ama kendi gerçekliğini, “gerçek-gibiliğini” de dayatan: bütün bunların yeni bir tutarlılık ilkesi çerçevesinde birleştiğini görebiliyor muyuz? *Wilhelm Meister*'in bu olağanüstü ânındaki biçimsel özgünlüğü kavramak için, belki de Joyce'un *Ulysses*'in “Geceleyin Şehir” sahnesinde bütün gündüz motiflerini tekrar seferber ederek yaptığı muazzam montajı veya Fassbinder'in *Berlin Alexanderplatz* dizisinin son bölümünde bütün gerçek ya da düşünsel olayların ve eylemlerin düşsel bir biçimde geri dönüşünü hatırlamak yararlı olabilir.

Ama Goethe'de düşsel üstyapıya çok farklı bir altyapısal birlik de eşlik eder. *Wilhelm Meister*'i bütün türsel normlardan ayıran ve Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda “dünya” ile “ruh”un sentezi olarak tek başına işgal ettiği konumu haklı çıkararak da budur.<sup>16</sup> Bize on se-

kızinci yüzyılı, farmasonluğu ve *Sihirli Flüt*'ü (1790) düşündürse bile, bu alternatif birleştirme yöntemini dar anlamda Aydınlanmacı bir ilke olarak nitelemekten kaçınmak isterim: temelinde yatan, bir yeti olarak Akıl değil, kolektifin kendisidir.

Çünkü sonunda ortaya çıkacağı gibi, Wilhelm'in gençlik yıllarının bütün bu çeşitli rastlantıları ve olumsuzlukları birer *zorunlu hata* olarak (Hegelci diyalektiğin gölgesi!) hep önceden planlanmıştır: Kule Cemiyeti diye bilinen gizli bir grubun çalışmasının ürünüdür. Wilhelm bu cemiyetin başlıca şahsiyetleriyle romanın sonunda tanışacak ve faaliyetlerini öğrenecektir (bu faaliyete belli bir masonik büyüçülük tonu da karışmıştır: "kulede gördüklerin, bir gençlik hevesinin kalıntılarından ibaretti"). Böylece olay örgüsünün içi dışına çevrilir: rastlansal görünen olayların aslında bir plana bağlı olduğu, kasıtlı bir mukadderat tasarımının ürünü olduğu açığa çıkar. Ve Aydınlanmanın akılla ikna ve pedagoji vurgusu da burada garip bir doruğa ulaşır: hayatın kendisi de bir "*leçon d'objets*" ("eşyanın verdiği ders"): bir fikrin, bir ilkenin resim ve grafikler yoluyla pratik açıklaması) haline gelmektedir: teorik olarak hesaplanmış bir sınama ve hata örüntüsü ki, eski teolojik kavram ("Tanrı'nın kurallarının haklılığını insana göstermek") bunun ancak çarpık ve bulanık bir habercisi olabilmektedir. Kule Cemiyeti Tanrı'dan daha iyi bir pedagoğdur ve kendi öğretim teknikleri açısından da çok daha öz bilinçli ve teorik bir tavır içindedir.

Ama bütün bunların (içerik olarak) yavan bir hümanizme ve on sekizinci yüzyıl erdeminin övgüsüne kaymamasına dikkat etmek gerekir (burada Plutarkhos ve Rousseau'dan pek bir şey yoktur). Öte yandan, daha ciddiye alınması gereken bir başka kayma da söz konusudur, tümüyle biçimsel bir kayma. Ancak, *Roman Kuramı*'nın Lukács'ının (demek kendini politikaya ve komünizme adanmasından sadece bir-iki yıl önce) *Meister*'deki bu "beyaz komplonun" politik anlamını hiç fark edememiş olması da ilginçtir. Oysa besbelli ki Parti'nin yapısının bir habercisidir bu Cemiyet: hem toplumsal düzeni yansıtan hem de geliştirmek ve hızlandırmak amacıyla o düze-

nin kendi eğilimleri üzerinde çalışan bir kolektif liderlik diyalektiğinin ön-şekillenmesi. Lothario ile arkadaşları Yeni Dünya'dan ve eski rejimin tiranlığına karşı koloni halkının yaptığı devrimden yeni dönmüşlerdir. Oluşturdukları siyasal partinin tek hedefi tarımın modernleştirilmesi yoluyla eski toplumsal dünyayı dönüştürmek değildir; "Amerika ya buradadır ya da hiçbir yerde!" demektedirler: Amerikan Devrimi'nin içindeki o patlayıcı kıvılcımın, Fransız Devrimi'ne de geçen ve feodalizmden cumhuriyete geçiş doğrultusunda uluslararası bir harekete dönüşen o devrimci dalganın etkisi altındadırlar. *Wilhelm Meister'in Yolculuk (Kalfalık) Yılları*'nda daha da işlenecek olan bir harekettir bu – şüphesiz, Goethe'nin alışılmış temkinli üslubuyla, kendisi de geç feodal bürokrasiye mensup bir yazara yakışan bir tavırla. Wilhelm'in birtakım sınavlardan sonra dahil olacağı kolektif görev de budur; tiyatronun toplum mikrokozmosunun (Faust'un "küçük dünya"sı) yerini sosyopolitik olanın "büyük dünyası" alıyordur. Siyasal romanın biçimsel soruna getirilmiş özel, benzersiz bir çözümdür bu, bir tür *hapax legomenon* (bir bütüncede sadece bir kere geçen bir sözcük): bir daha tekrarlanamayan ve bir model de oluşturmayan, sanki kendini somut çözüm olarak değil de sadece bir çözüm bulma niyeti olarak ortaya koyduğu için örnekselliği içinde de hatalı olan bir çözüm. Ne var ki bu da romansal biçim konusunda daha geniş bir teorik spekülasyonu zorunlu kılıyor; hiç şüphesiz Lukács'a çok şey borçlu olan, ama onun metnindeki bütünsel özne veya ruh fikrinin yerine daha az "hümanist" bir tematikle iş gören bir spekülasyon olacaktır bu.

Ama bundan bile önce, romanda Defoe'dan *Wilhelm Meister*'e varan o mukadderatçı içsellik yolundan artık ayrılmamız gerekir. Bu biçimsel yolun geleceği bundan böyle öznel değil nesnel olacaktır, bireysel değil kolektif. Öte yandan, Goethe'nin kendisinin de bu daha eski geleneği romanın içinde tasfiye ettiğini eklemeyiz. Çeşitli dönem ve kuşaklara mensup okurları romanın bilinen temalarının en tuhaf özetlerinden biri olarak şaşkınlığa düşüren o 6. Kitapta, "Bir Güzel Ruhun İtirafı" kısmında gerçekleşir bu iç tasfiye. "Güzel ruh" bahsi, Hegel'in *Fenomenoloji*'sindeki ünlü tartışmadan bu yana, çoğu zaman bir içebakış patolojisi olarak alınmıştır. Biçimin kendisi de, tam da romandaki bu kendine-yeterli özet ara-

cılığıyla, kendi erdemini sahnelemek isteyen bir içsellik ve öznenliğin solipsizmini taklit etmektedir burada (oysa bu erdem, büyük dinsel canlanma ve devrimlerin kadim ve neredeyse tükenmiş titreşimlerini hâlâ hissettiren bir kolektiften kaynaklanıyordu). Goethe bu marazi bireyciliği bir tür kist ya da kilitli sanduka içine kapatmaktadır bu 6. Kitap sayesinde;<sup>17</sup> böylece öznenliğin olay örgüsünden ayrıştırılması ve deyim yerindeyse biçimsel olarak “kesilip atılması” da mümkün oluyordu (şüphesiz, epizodun yazarı da romanda gelip geçen bütün öbür hikâye anlatıcıları kadar parçasıdır olay örgüsünün, çeşitli akrabalıklarla bağlıdır diğer karakterlere). Böyle mühürlenip kapatıldıktan sonra bu “itiraflar” da bir mezar haline gelir: “ruhsal otobiyografinin” mezarı olduğu kadar, selametın her türlü içsel ya da psikolojik-teolojik okunuşunun da mezarı.

#### 4

Lukács'ın sık sık söylediği gibi, bir biçim olarak “roman” hiçbir zaman kendi çeşitli sorunlarının başarılı bir çözümünü sunmaz: daha eski ve sorunlu bir bireycilik tasfiye edildikten sonra da bu sorun sadece terimleri değişmiş olarak sürüp gidecektir. Çeşitli olasılıkları bir tür permütasyon şeması içinde kodlamak üzere kullanacağım yeni terimleri Kant'ın (Goethe'nin çağdaşı) sözlüğünden alıyorum: aşkınlık ve içkinlik.

Ama diyalektik bagajını arkada bırakmış bir halde Yeni Eleştiri'ye de geçen o daha tanıdık Hegelci terminolojiyle başlamak belki daha uygun olur burada: “somut-evrensel” diye bilinen olgudan söz ediyorum, ya da başka bir ifadeyle, içerikle biçimin ayırt edilemeyecek ölçüde kaynaşması.<sup>18</sup> Bu estetik galiba neo-klasik bir esinlenişin ürünüydü ve Goethe'nin çevresinde toplanmış gruplar içinde yaygın olan bir antikçağa-dönüş akımı içinde ortaya çıkmıştı – Hegel'in de Jena'da çalışırken bu çevrelerin müdavimi olduğunu ve onlara duyduğu sempatinin hiç eksilmediğini biliyoruz. (Hegel'in

17. Jacques Derrida, “Fors”, Maria Torok ve Nicholas Abraham'ın *Le Verbier de l'homme aux loups* kitabı içinde, Paris: Flammarion, 1999.

18. W. K. Wimsatt, “The Structure of the Concrete Universal in Literature”, *PMLA* 62, 1947.

metinlerinde pek az yeni romanın adına rastlanır – tam da başta Balzac olmak üzere modern anlatının büyük dalgası karaya çarpmak üzereyken ölmüştü filozof. Buna karşılık Goethe'nin Stendhal'i okuduğu biliniyor.<sup>19)</sup> Ne olursa olsun, biçimle içeriğin birliği şimdilik sadece hiçbir şeyin fazla öne çıkmaması, “çıkıntılık” yapmaması anlamına gelmektedir; eldeki yapıtı incelediğinizde iki yönde de bir aşırılık bulamıyorsunuzdur: ne fazladan bir üslup köpürmesi, ne de kabın dışına taşan bir “dışsal” içerik. Bütün bu düzgünlük epigün ruhuna uygundur ve zaten Almancada *episch* sözcüğünün içerdiği muğlaklık da (çünkü hem romanı hem de genel olarak anlatıyı belirtmek için kullanılır) romanın özel bir muameleye tabi olmadığı anlamına gelir.

Şu halde bu kaynaşma estetiği kolayca içkinliğin diline uyarlanabilecektir. *Episch* içkindir, anlamın bütün nesnelere ve ayrıntılara sinmiş olması bakımından içkin, yapıtın her olgusunda, her olayında o anlamın yerleşik olması bakımından içkin. Bu olgular ve ayrıntılar kendi içlerinde ve kendi başlarına anlamlıdır; herhangi bir dışsal şerh veya açıklama gerektirmezler. Oysa işin içine mesela modern teknolojiyi ya da mali kriz türünden olguları soktuğunuzda durum değişir: kendi kendilerini açıklayan olaylar değildir bunlar ve zaten birer “olay” olup olmadıkları da baştan beri kesinleşmiş değildir: birer zamansal olgu halinde görülebilir bir varoluş kazanabilmeleri için açıklanmaları gerekiyordur. Ve işte bu “varoluş kazanma” mucizevi bir şekilde gerçekleştiğinde (daha eski üretim tarzlarında değil, bizimkinde) buna “gerçekçilik” adını veririz; bize sıradışı ve sayıca az görünen bu türden metinleri kavramak da bizim için önemli hale gelir. Ama onlarda artık bulunmayan şeyi belirlemek amacıyla repertuvarımıza “aşkınlık” sözcüğünü eklersek daha iyi bir açıklama yolu bulabiliriz.

Ya da bir başka alternatifi denemek üzere, Barthes'ın üstünkörü sarf edilmiş ünlü bir cümlesine başvurabiliriz: modern edebiyatta anlamla varoluş arasında bir bağdaşmazlık vardır.<sup>20</sup> Aşkınlık anlamdır, içkinlikse varoluşun kendisidir; dolayısıyla bu terimleri bir ontolojik boyutla zenginleştirmek doğru olur. Varolan, ister metinde

19. Eckermann'la Konuşmalar, 17 Ocak 1831.

ister yaşam dünyasında, her zaman anlamlı değildir (“olumsallık” deriz buna); anlamlı olan da her zaman bir “varolan” olarak önümüzde durmuyor olabilir – tıpkı Ütopya veya yabancılaşmamış ilişkiler gibi. Şimdi belki de ontolojik gerçekçilik dememiz gereken şey, bu ikisinin artık ayırt edilemeyecek kadar örtüştüğü noktada ortaya çıkar.

Bütün bunların karşısı ne olabilir? Gerçekten aşkın bir metin nasıl bir şeydir? Mitler mi, çeşitli türden dinsel metinler mi? Gelgelelim burada çoktan sekülerleşmiş romanın çerçevesi içinde çalışıyoruz ve o türden metinleri peşinen dışarıda bırakmış durumdayız. Başka bir deyişle, zaten bir içkinlik varsayımıyla başladık romansal biçimi incelemeye.

Bu çerçeve içinde, ontolojik gerçekçilik dediğimiz olguyu tanımlayan özelliğin gerçekten içkin bir içkinlik türü olduğunu düşünebiliriz. Bu durumda, aşkın bir içkinlik nasıl bir şey olacaktır? Sanıyorum bunun bir çeşit etik edebiyat olacağını düşünerek başlayabiliriz tartışmaya: bu anlatı tarzında, etiğin kategorileriyle (ahlak bozukluğu, erdem, kötülük, şefkat ve sempatiden öfkeye, melankoliye ve benzerlerine kadar) karakterlerin anlatılan duyguları veya kişilik özellikleri arasında ancak küçük bir mesafe olacaktır. Karakterlerin varoluşuyla ifade eder gördükleri anlam arasında fark edilmeyecek kadar küçük bir aralığın bulunduğu böyle bir durumda, eski aşkınlık-içkinlik düalizmi belirsiz bir şekilde de olsa yine ortaya çıkar. “Etik” karakterler sadece genel bir fikrin örneklerinden ibaret değildirler henüz; adsız figürlerin kendi etik tanımlarını sırtlarına yapıştırılmış levhalarla taşıdığı (“Ben Hasetim”, “Ben Kibirim”, vb.) alegorilere de henüz varılmamıştır – ama çok uzağında da değildir bu durumun. Böyle bir ihtimalin bir anlığına da olsa sezilmesi bile, ontolojik bir gerçekçiliğin alışılmış özgüvenini sarsalamaya yeter. Hiçbir tarihsel ve akli başında insan etik kategorilerin “doğada” yer aldığına, başından beri varlığın ya da insan gerçekliğinin içine işlenmiş olduğuna artık inanamaz. Ve zaten etik bir

20. Roland Barthes. “L’Effet de Réel”, *Oeuvres complètes*, c. II, Paris: Seuil, 1994, s. 485: “Düpedüz ‘reel’ olanın ‘temsil’ edilmesi, sadece ‘varolan’ın (veya varolmuş olanın) ilişkisi, anlama karşı bir direnç olarak görünür; bu direnç, yaşanmış olan (canlı) ile kavranabilir olan arasındaki o büyük mitik karşıtlığın delilidir.”

edebiyatın çoğu zaman yansıttığı şey de sınıfın kesinliği olmuştur – bu sınıf ister James’in aristokratları olsun, isterse Bunyan’ın hırda vatçaları. Etik şiarlar ve kategoriler ancak türdeş bir sınıf aidiyeti durumunda iş görürler; ve sınıflararası bir işlerlik edindiklerinde de sınıf mücadelesinin veya sınıfsal gerilimin sinyalleriyle dolarak çok farklı, sosyopolitik bir boyut kazanırlar. Ne olursa olsun, burada incelediğimiz roman külliyatı açısından şunu söyleyebiliriz: etik kategorileri seferber eden romanda ister istemez bir çeşit “aşkın içkinlik” bulunacaktır: ilk bakışta belli bir toplumsal durumun yerleşik, hatta sıradan bileşenleri gibi duran toplumsal öğelerin (etik kategoriler ve yargılar) neredeyse aşkın bir konuma terfi ettirildiği görülecektir daha yakından bakıldığında. Bir çeşit toplum-aşırı, toplum-üstü işleyiş edinmiş gibidirler.

Öyleyse “aşkın aşkınlık” gibi bir paralel kategori de önermenin bir anlamı olur mu? Bence olur, ancak yine her türlü sahici aşkınlığın tasfiye edilmiş olduğu bir seküler külliyat içinde çalıştığımızı kavramak şartıyla. Artık dinsel ya da kutsal metinlerle işimiz yok burada; tanrısal veya meleksi olana, hatta doğaüstüne ait öğeler barındıran metinlerle ilgilenmiyoruz (yine de, bizim tarihsel kesitimiz –romanın tarihi– içinde hayalet öyküsünün tekrar ortaya çıktığını kaydetmeden geçmeyelim: Defoe’nun Bayan Veal’i veya Schiller’in “Hayalet-gören”i). Dolayısıyla bizim söz konusu ettiğimiz aşkınlık da seküler içkinlik tarafından çevrelenmiş ve sınırlanmış bir aşkınlık olacaktır, kendi “gerçekçi” ve ampirik dünyamıza ait bir aşkınlık. Nasıl bir biçim alabilir böyle bir şey? Bu gerçekçi dünyanın hem üstünde olup hem de onun bir parçası olan, onunla aynı maddeden yapılmış olan şey ne olabilir?

Sanıyorum böyle bir aşkınlık ancak tek bir yerde keşfedilebilir: varolana ilişkin bir başkalık ya da ötekilik alanı: varlığın ağırlığından ve bugünkü toplumsal düzenin kısırtısızlığından azade bir boyut. Bu aşkınlığın geçmişte de işlemesi bana mümkün görünüyor; artık varolmayan toplumların tarihsel rekonstrüksiyonu ortaya koyabilir bunu. Öte yandan, şimdi varolmadıkları ama geçmişte yine de varolmuş oldukları ölçüde, ontolojik bir gerçekçiliğin yasalarının onlar için hâlâ bağlayıcı olduğu varsayılabilir; ve bir yerden bakıldığında *Salambo*’nun, Walter Scott’un, *Romola*’nın veya *İki*



*Şehrin Hikâyesi*'nin en az kendi çağdaşları kadar gerçekçi görüldüğünü söylemek de mümkündür. Öyle ya da böyle, tarihsel roman gibi son derece ilginç bir sorunsal da açılmaktadır böylece; ama bu konuya daha sonra sıra gelecek.

Ama mesele gelecekse eğer, henüz varolmayan ve belki de hiç varolmayacak olansa, o zaman durum değişir: siyaset vardır burada karşımızda. Çetrefil bir sorunla uğraşmak zorundayızdır: siyasal roman ve genel olarak siyasal edebiyat – ve bunların gerçekten mümkün olup olmadığı. İçkinlik dünyasında, şu ya da bu varolanın, gerçekliğin içinde zaten varolan şu ya da bu ögenin “başka gezegenlerin havasını” soluması, radikal biçimde farklı bir geleceğin en ufak bir belirtisini bile sezdirmesi mümkün müdür? Gerçekçi romanın böyle bir ihtimali mutlak biçimde reddettiğini görmek için siyasal karakterleri nasıl da konvansiyonel bir tarzda işlediğine bakmak yeterlidir: tutkuları siyasaldır bu figürlerin, değişme ihtimali için yaşıyorlardır ve şu anda varolanın katı ontolojisiyle çok cılız bir ilişkileri vardır. Üç örneğe başvuracağım.

Birincisi, Dickens'da “misyolların” işleniş: *Kasvetli Ev*'de Afrika misyonunu üstlenmiş olan merkezi karakter Bayan Jellabee'nin çevresinde toplanmış olan ve kendi yakınlarına sadece zarar veren bütün çalgın hayırseverler. (Bayan Jellabee'nin kocası sahiden kafasını duvarlara vurur, çocukları pis ve bakımsızdır, en büyük kızı sakıncalarının pek farkında bile olmadığı bir evliliğe kaçar, kendi gündelik hayatı pejmürdedir, üstü başı dökülür, sadece Afrika yazışmalarına ve Afrika davasına adamıştır kendini.) Dickens için siyasetin en azından kendi mutlak “liberalist” ve serbest-pazarıcı toplumunda ancak bir hayırseverlik olarak cisimleşebildiğini hatırladığımızda (ama bu toptancı kolektif tarz yerine, en iyi ihtimalle Bay Jarndyce'in temsil ettiği kişisel, “etik” bir hayırseverlik), bunların sadece siyasal figürler olmakla kalmayıp aynı zamanda entelektüel de temsil ettiğini kavrarız. Bir siyasal entelektüel portresi (aslında “umacı”) çıkar karşımıza: soyuttur ve yaşamıyordur, ontolojik hayatı ve insan gerçekliğini saf düşünceye ve beyhude spekülasyona feda etmiştir.<sup>21</sup>

21. Miss Wisk “misyolların” genel felsefesini özetler: “kadının misyonunun er-

Bunları siyasalın figürleri olarak okumayı öğrendiğimizde ve onları gerçekçiliğin tarihi içinde “resmi” siyasetin (mesela Trollope’un siyaseti hayatın ve genel olarak varlığın son derece normal ve saygın bir boyutu olarak betimleyen parlamento romanları) dışında kalan yerlerde de keşfetmeye başladığımızda, anti-ontolojik hicvin ontolojik gerçekçiliği baştan sona sarmış olduğunu ve aslında bu biçimin yapısının ayrılmaz bir parçası olduğunu da görürüz.

Henry James’in feministleri de (*The Bostonians*’da) mükemmel bir siyasal entelektüel amblemidir ve siyasetin çok tatsız ve habis bir yadsınışını sunması bakımından *The Princess Casamassima*’yı fersah fersah aşar. Sadece genel olarak siyaset değil, anarşizmin çağdaş işlenişi de yerin dibine batırılıyordur (tabii, Conrad’ın *Gizli Ajan*’ı da bu açıdan yakın ara ikinci gelir).

Nihayet, bütün bu düşmanlık Flaubert’de kabından taşar ve sadece bir kişisel ideoloji veya romancının özel takıntısı da değildir. *Duygusal Eğitim*’de büyük siyasal toplantıların geniş temsillerini okuyanlar (büyük devrimin Jakoben kulüplerinin 1848’deki taklitleridir bunlar ve burada bütün lezzetli ayrıntılarıyla aktaramayacağımız kadar uzun pasajlar içinde verilirler) siyasal entelektüellerin Flaubert’in asitli garazına nasıl da hedef olduklarını görmüşlerdir. Flaubert’in gözünden bakıldığında, saplantılı ve manyak tiplerdir bunlar ve çoğuldurlar: bireyden çok birbirlerinin tekrarı olarak, gruplar halinde varolurlar. Flaubert’in bu güçlü nefretinin psikanalitik yorumu ne olursa olsun, aynı zamanda boş biçimler olarak alınmalıdır böyle sahneler, içi boş heterojenlik yapıları. Başka yapıtlarında da karşımıza çıkar bu boş biçimler, en başta *Ermüş Antonius*’ta, ama *Madam Bovary*’nin “tarım sergilerinde”, *Herodias*’ta saray sahnelerinde ve *Bouvard ile Pécuchet*’nin (*Bilirbilmezler*) bazı merkezi noktalarında da. Burada ortaya çıkan çok temel bir biçimsel sorunu çözmüş oluyordur böylece Flaubert: temsil edilmez olan nasıl temsil edilebilir; başka bir deyişle, gerek karakter gerekse anlam olarak kendi başlarına ağırlıkları olmayan, peşinen varlıksız olarak

---

keğin misyonu olduğunu, hem erkeğin hem de kadının tek gerçek misyonunun halka açık toplantılarda genel olarak her şey hakkında karar tasarıları ilan etmek olduğunu dünyaya” göstermek (*Kasvetli Ev*, İstanbul: YKY, 2004, 30. Bölüm).

tanımlanmış figür ve öğelerin temsiline bir ontolojik ağırlık nasıl kazandırılır? Manyakların ve bunların konuşmalarının (düşüncelerinin değil) saplantılı çoğalışının boş biçimi, ontolojik açıdan cılız ve gerçeklik yoksunu olanın yerinde bir temsilin şekillenmesini sağlamaktadır (bu açıdan Flaubert'in çözümü Dickens'inkini hatırlatır: o da bu türden manyakların çoğalması ve çeşitlenmesi yoluyla kendi tuvalini dolduruyor ve yaptığı resme gerekli yoğunluğu kazandırıyordu).

Burada amacım sadece romanın tarihindeki o yeni aşkın aşkınlık kategorisinin kırılmağını belgelemek değil, aynı zamanda genel olarak gerçekçi romanın yapısına ve dokusuna sinmiş olan ve başkalarının da işaret edilmiş olan muhafazakârlığı ve siyaset karşıtlığını bir kez daha vurgulamak. İster psikoloji ve duygular düzleminde olsun, ister kurumlar, nesnelere ve mekân düzleminde, varolanın yoğunluk, doluluk ve katılığına mutlak biçimde bağlanmış olan bir ontolojik gerçekçilik, bunların ontolojik bakımdan kısımlı-sız olmayıp değişken olduğunu ima eden her türlü önerme karşısında kaçınılmaz olarak kendi biçiminin de tehlikeye girdiğini hissedecektir: bu biçimin seçilmiş olması bile statükonun profesyonel bir onaylanması ya da benimsenışıdir, bu estetiğe daha çirak yazılırken edilmiş bir bağlılık yemini. Ama gerçek dünyanın içinde siyaset diye bir şey olduğuna göre onunla da ilgilenilmelidir ve siyasal baş belalarıyla romansal olarak uğraşmanın en "muteber" tarzı da düşmanca hicivdir. Sadece Stendhal ile Galdós bu kurala hafif bir istisna oluştururlar; biri genç karakterlerinin deneyimsizliği temelinde (ve aynı zamanda Stendhal'in enternasyonalizmi ve daha dar Fransız "gerçekliklerinden" epeyce bunalması sayesinde) ötekiyse hiç kuşkusuz kısmen İspanya'nın olağanüstü siyasal değişkenliğinin sonucu olarak. Ama ikisi de kendini varlığın toprağına sıkıca bağlayan iplerin gevşemesine izin vermez – anlatının uçurtması iyice yükselip de tarihin rüzgârlarıyla fırdönmeye başladığında bile. Bu türden ipler kesilmiş olsaydı eğer, yavaşça gerçekçiliğın ufkunun büsbütün dışına sürüklenmekte olan sahiden Ütopycacı biçimleri bulurduk karşımızda, mesela Çernişevski'nin *Ne Yapmalı*'sı gibi.

Bu iki aşkın kategori (etik ve alegorinin aşkın içkinliği ile siyasal risk ve baştan çıkışın aşkın aşkınlığı) gerçekçiliğın terimleriyle

kuramlaştırmayacak olan o biçimsel ve söylemsel olgunun kavranabileceği yeni bir alan da açıyordur belki: modernizmden söz ediyorum. Başka bir yerde, modernist romanların gerçekçiliğinin bir karşıtı gibi alınmaması gerektiğini öne sürmüştüm: gerçekçi romanın kendi döneminde yaptığı işi çok farklı ve kıyaslanmaz bir estetik ve biçimsel tarz içinde yapıyor da olabilirdi modernist roman. Bu açıdan baktığımızda, pekâlâ gerçekçiliğinin kategorileriyle ve onun sınırları içinde sorgulanabilecek modernizmler de vardır – akla *Ulysses* geliyor bu noktada: hiç kuşkusuz, mekânın ve günün mutlak varlığına bağlı kalmaya, özgül ve sınırlı bir seküler deneyimin aşılmaz gerçekliğine tutunmaya yönelik inatçı ve zorlu bir çabanın harika bir örneğidir. Yine de modernist romanlarda benzersiz olan şeyleri iletmenin en iyi yolu artık bu türden kategoriler olmayabilir.

Şemamızda şu âna kadar işaret etmediğimiz dördüncü bir kategori kalıyor geriye. “Büyük gerçekçiliği” içkin içkinliğin mekânına yerleştirmiştik: biçimle içeriğin bir çeşit mucizevi birliği gerçekleşiyordu burada, eşsiz bir ontolojik imkân. Ardından, bu biçimsel zenginlik ve dolgunluktan iki küçük ama tehlikeli sapmaya işaret ettik. Bunların birincisinde, bir çeşit aşkınlık içkinlik halinde, varlığın belli kategorileri (özellikle etik kategoriler) kendilerini gerçeklikten ayırıyor ve bir çeşit örgütlenme cihazı halinde o gerçekliğin üzerine yükseliyordu ki, bu da olayları ve anlatsal eylemleri sadece örneklere veya bir fikrin illüstrasyonlarına indirgeme tehlikesini getiriyordu. İkinci bir sapmanın belirebildiğini de gördük bu arada, aşkın aşkınlığın siyasal sapması: burada varlığın tüm dokusu devrimci ve sistemsel bir altüst oluş ve dönüşümün tehdidi altına girmektedir.

Ama “içkin aşkınlık” adını verebileceğimiz bir şeyin de olabileceği ihtimalini dikkate almadık şu âna kadar. Varlığın dönüşümü, yine bir şekilde varlığın kendisine içkin bir eğilim ya da ihtimal olacaktır burada, maddenin içinden geçen tuhaf bir dalga, ya da şeylerin kendilerindeki bir titreşim, bir tür sürekli nabız atışı ki, onları değiştirmesi ya da ontolojik statülerinden yoksun bırakması da şart değildir. Okur burada hep bu son kategoriye varmak için uğraştığımızı tahmin etmiş olmalıdır – “için aşkınlık” dediğimiz şeyin biza-tihi mukadderat olduğunu da. Buradan çıkan ürünleri de zaman za-

man “mukadderatçı roman” diye adlandırmıştık. İşte Lukács’ın bir “eğilimler gerçekçiliği”nden söz ederken (ontolojik değişmenin temsili olarak kavıyordu bunu) betimlediğini hayal ettiği şeyi buluyoruz burada.<sup>22</sup> Baktığımız örnekler tastamam on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki rejim değişmeleri içinde tarihin akışını vermekteydi, Napolyon döneminden 1820’lerin sonundaki ilk Cezayir çıkarmalarına uzanan *Kuzin Bette* romanında olduğu gibi; ama zaten ontolojik gerçekçiliğin tarihi veya zamanın geçişini kaydedemeyeceğini söylememiştik. Bizim “ontolojik gerçekçilik bunu yapamaz” dediğimiz şey, sistemsel değişmeyi işlemekti; ne var ki Lukács’ın “eğilim” fikri, incelediğimiz romanlarda faal halde olan mukadderatçı veya “Hızır” akıntıları başka fikirlere oranla çok daha iyi betimliyor gibidir.

Artık yeniden o romanlara dönebilir ve bu “ontolojik tipolojinin” ışığında (ve *Wilhelm Meister* deneyinin benzersiz yapısal özelliklerini de akılda tutarak) bu imkânların tarihsel gelişimlerine ilişkin bazı kestirimlerde bulunabiliriz: başka bir deyişle, sadece seküler toplumların çeşitli olumsal biçimler içinde sunduğu o tarihsel olarak belirlenmiş “evrimsel nişlerde” (Moretti<sup>23</sup>) bu ihtimallerin somut evrimsel gerçekleştirmelerine bakacağız.

Takdiri ilahinin yerine saf insan enerjilerinin geçirilmesi Balzac için her zaman cazip bir seçenektir. Bizzat Vautrin karakterini düşünelim, *Kibar Fahişelerin İhtişam ve Sefaleti*’nin sonunda Lucien’i kurtarmak için gözü kara bir uğraş içine girişini veya bu roman dizisinin daha erken safhalarında yine Lucien’in talihini sağlama bağlamak için ipleri çekip çevirişini: bu müthiş beceriklilik ve işbirliklik imgesi *İnsanlık Komedyası* yazarını bütün hayatı boyunca büyülemişti: hem anlatılacak bir eylemlilik imgesi sunuyordu, hem de romancının kendisi için bir özne konumu. Bu anlamda, o soluk “her şeyi gören anlatıcı” kategorisini bu kez saf tutku açısından yeniden

22. Özellikle *Avrupa Gerçekçiliği* ile *Writer and Critic*’te toplanmış denemelere bakılmalı. Bu denemelerde öne sürülen gerçekçilik teorisini “tipik” toplumsal bireylere dair statik bir fikir olarak değil, olay örgüsünün tarihsel eğilimleri temsil etme kabiliyeti açısından kavramak daha uygun olur.

23. Bkz. Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, Londra: Verso, 1998.

düşünmeye alıştırmamız gerekiyor kendimizi: her şeyi bilmeye dönük bir saplantı, kodamanların gizli söyleşilerinden “Paris’in esrarlarına” ve “ayak takımına” kadar bütün toplumsal düzeyleri bilme tutkusu. Balzac Almanların *Besserwisser* (bilgiç) dediği şeyin en mükemmel örneği idi, her an içeriden bilgisini ve uzmanlığını ortalığa dökmeye hevesli bir malumatfuruş (ne yazık ki bunu pratiğe geçirme noktasında daha az başarılıydı). Ama muhakkak ki Dickens da kapmıştı virüsü, Londra’nın bütün sokaklarını bilmesiyle övünüyordu; ve sanıyorum Trollope’tan Joyce’a kadar bütün ansiklopedik masalcılara da benzer bir bilgi şehveti atfedebiliriz.

Şu aşamada bizi daha çok ilgilendiren, bu mutlak bilgi anlayışının olay örgüsüne sızma biçimidir. Vautrin’in üst-insan konumu sonundaki yenilgisiyle mühürlenir (tabii bu yenilginin insani bir ödül de olacak, tıpkı gerçek hayattaki Vidocq gibi Vautrin de polis müdürlüğüne terfi edecektir): ama bu yenilgi sadece Bir ile Çok’un diyalogunun kısırlığına işaret eder. Peki, ya Çok’u, çok şeyi bilme görevi yine Çok’un kendisine (mesela Meister-benzeri bir Kule Cemiyeti’ne) düşüğünde ne olur? İşte, *Onüçlerin Hikâyesi*’nden (1833) itibaren Balzac’ta olan da tastamam budur:

İmparatorluk devrinde Paris’te on üç adam bir araya geldi; hepsi de aynı ülkeye bağlı kalacak kadar büyük bir iradeye sahip, çıkarları ters düşse bile birbirlerine ihanet etmeyecek kadar dürüst, onları birbirlerine bağlayan kutsal bağları herkesten saklayacak kadar ketum, kendilerini bütün yasaların üstünde görecektir kadar kudretli, her şeyi göze alacak kadar gözü kara, amaçlarında neredeyse her zaman başarıya ulaşacak kadar talihli, çok büyük tehlikelerle yüz yüze gelen ama uğradıkları bozgunlar hakkında konuşmayan, korku nedir bilmeyen, ne prens, ne cellat ne de masumiyet karşısında titreyen, sosyal önyargıları umursamayan, birbirlerini oldukları gibi kabul eden, kuşkusuz hepsi birer suçlu, ama kesinlikle büyük adamları büyük adam yapan birtakım niteliklere sahip olmalarıyla dikkat çeken ve ancak seçkin insanlar arasından çıkabilecek olan, hepsi de aynı duyguyla dolup taşan on üç adam. Kurmacada Manfred’lere, Faust’lara, Melmoth’lara yakıştırılan fantastik güçlerin insanların zihninde yarattığı en tuhaf hayalleri gerçeğe dönüştürmüş olmalarına rağmen, hikâyenin karanlık ve gizem dolu şiirselliğinde kusur kalmaması diye bu adamlar birer meçhul olarak kaldılar; bugün bu topluluk oraya buraya dağılıp gitmiş durumda. Tıpkı, çapulcu-

nun tekiyken, sömürge toprağına yerleşip sakin bir hayatı seçen ve yangınların kızıl alevleri arasından kanla topladığı milyonları içi sızlamadan aile yuvasının ışıltısına havale eden korsanların Akhilleus'u Morgan gibi uslu uslu sivil yasaların boyunduruğı altına girmişlerdir.<sup>24</sup>

Bu çok şey vaat eden komplo, epizotların ötesinde pek bir sonuç vermez burada (yine de Balzac külliyatının en önemli epizotları arasındadırlar). Ama başka metinlerinde, mukadderatçı ya da "Hızır" kompilonun etik-aşırı olduğunu hissettiren biraz farklı bir diyalektik işlemeye başlar. İyinin ve kötünün ötesindedir: feodal veya bireyci tutkulara da hizmet edebilir (*Onüçler*'de olduğu gibi), hayırsever ve insancıl tutkulara da. Böylece Balzac da "beyaz" bir komplo hayal etmeye başlayacaktır, ama gençliğinin Carbonari örgütü ve başka büyük siyasal derneklerinin kükürtlü buğularından uzakta, dinsel cemaatlerin daha tutucu atmosferinde şekillenen bir komplo. Hayırseverliğin de kendi Machiavelli'lerine ihtiyacı vardır, tıpkı *Çağdaş Tarihin Arka Yüzü*'ndeki (1842-47) örgütçü figür gibi:

Kötülüğün sürekli komplosunu boşa çıkarmak bizim görevimiz değil midir? Sonsuzca değişken olduğuna inandığımız biçimlerin ardında o komployu saptamalı değil miyiz? Nasıl ki polis memuru hırsız kadar kurnaz olmak zorundaysa Paris'te hayırseverlik de kötülük kadar açık-göz olmalıdır. Her birimiz aynı anda hem saf hem de güvenilmez olmalıyız: her şeyi bir bakışta kavrayıp yargılayabilecek bir yeteneğimiz olmalı.<sup>25</sup>

Bu "Teselli Kardeşliği" örgütü önceki Onüçler kadar heyecanlı değilse eğer, bunun asıl sebebi sonraki yapıtın ahlakçılığı değil, "Hızır" kompilonun giderek artan "aşkınlığıdır": komplocu faaliyet, sadece dışarıdan izlediği, acıma ve ahlaki yargıyla baktığı bir duruma dışarıdan müdahale eder hale gelmektedir yavaş yavaş. Öyleyse burada çok daha katıksız içkin olay örgülerinin kendi aşkın karşıtlarına kayışını görüyoruz. Bu hareketi tersine çevirmek ve böylece daha özgün bir romansal yapıya doğru geliştirmek mümkün müdür? – Belki asıl Dickens'a yöneltilmesi gereken bir sorudur bu.

24. Honoré de Balzac, *Çakalların Başı Ferragus: Onüçlerin Romanı I*, çev. Aysel Bora, İstanbul: Kırmızı Kedi, 2016, s. 7-8.

25. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, c. VIII, *L'Envers de l'histoire contemporaine* (birinci epizot), Paris: Pléiade, 1977, s. 323.

*Müşterek Dostumuz* birçok okur için Dickens'in tamamlanmış romanlarının en karanlığı ve Wilkie Collins tarzına en yakın olanıdır; aynı zamanda selametçi tonun en tatminkâr icrasına kavuştuğu ve santimentalizmin gerçekten "Hızırcı" bir varlık alanına yükseltildiği bir romandır. Bu geç yapıt, Dickens'in da komplocu düşünceye kapılmaya yatkın olduğunu ve büyük tefrikacının belleğin imkânlarını zorlayacak kadar kalabalık olay çizgilerini ancak "gizli hesap ve dolapların ustalıkla darbeleriyle"<sup>26</sup> bir arada tutmaya çabaladığını gösterir. Ama komplo daha yüksek bir güce dönüşerek kendi yapısını da açığa vurur burada: çünkü başkişinin simgesel lakabından da destek alacak biçimde ("müşterek" aynı anda birden fazla olay örgüsüne katılmak anlamına da gelir)<sup>27</sup> yanılısamanın geliştirilmesi, burada, başkişinin "aleni" ölümünden sonra ikinci bir varoluş edinme kararıyla birlikte (ki bunu henüz bir komplo olarak göremeyiz), Altın Çöpçü Bay Boffin'in de pintinin servetinin görünüşteki tek mirasçısı olarak bir aldatma çabasına girmesine yol açmaktadır. Şu halde sahici komplonun dünyasına girmiş oluyoruz burada, sınav ya da ders gibi ahlaki amaçların emrine verilerek "küçültülmüş" olmayan saf komplo. Şüphe yok ki iyilerin talihine yardımcı olacak ve kötülerin aleyhine çalışacaktır bu; kötü kişi bu bağlamda insan müdahalesini, insan failliğini bizatihi takdiri ilahi olarak algıliyordur. Dickens'daki en karanlık karakterlerden biri olan ve gözü kendi hedefinden başka bir şeyi görmeyen Bradley Headstone'un Lizzie meselesindeki rakibini alt edemediğinde kavradığı şey de böyle bir talih oyunudur:

Çünkü o ikisini birbirinden sonsuza kadar ayırmak için giriştiği gözü kara çabanın sadece onları birleştirmeye yaradığını görüyordu şimdi. Elini bulaştırdığı kan sadece kendisini sefil bir budala ve alet olarak işaretlemesine yaramıştı. Eugene Wrayburn, karısı uğruna, kendisini bir kenara itmiş, kahır yolunda sürünmeye bırakmıştı. Kaderin, Takdiri İlahinin, ya da artık hangi yönlendirici Güç ise onun, kendisine kötü bir

26. Charles Dickens, *Our Mutual Friend*, New York: Modern Library, 1960, s. 794, Kitap IV, Bölüm 13; Türkçesi: *Müşterek Dostumuz*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: İthaki, 2017.

27. Bkz. s. 116: "'Onu Müşterek Dostumuz olarak adlandırabilirim,' dedi Bay Boffin" (Kitap I, Bölüm 9).



oyun oynadığını (onun üstünden atladığını) düşündü ve çılgın, iktidarsız bir öfkeyle çırpınmaya, dövünmeye başladı.<sup>28</sup>

Yine de bu talih dönüşü ânında Altın Çöpçü'nün tanrısal güc katına yükselmesi ne kadar parlıtlı olursa olsun (anlaşılan Dickens bu noktada kendisinden pek emin değildi, çünkü romanın “sonsözünde” bir kere daha tekrarlayacaktır bu dönüşü, Bay ve Bayan Boffin'in bir tren kazasından mucizevi biçimde sağ çıkmalarıyla) pek çok okur açısından *Kasvetli Ev*'in bitişiyle boy ölçüşebilecek bir son değildir bu. İki kitabı kıyaslamak, daha geç yapıtın Mukadderat veya Talih meselesindeki zaafalarını da gösterecektir.

Çöp tenekeleri şüphesiz ikisinde de bolca karşımıza çıkar ve ihtiyar Krook da (tıpkı Zola'daki gibi kendiliğinden tutuşan bir cihaz) herhalde Bay Boffin'in dengidir.<sup>29</sup> Ama mukadderatın sadece konvansiyonel mutlu sonla ve Esther'in gerçek aşkına kavuşmasıyla ilgili olduğunu sanırsak işin özünü kaçırmış oluruz. Tam tarsine, en yüksek kader ve talih ânı, selametın asıl yüce belirtisi başka bir yerde ortaya çıkıyordu: terimin en heybetli anlamıyla bir Olay'dır bu, üstelik insanların sokakta yaklaştığını hissettiği bir Olay:

Alışılmamış bir kalabalık... tuhaf, eğlenceli bir şey... ilginç bir şey... herkes birbirini iterek daha yakına gelmeye çabalyor... biraz sonra tomar tomar kâğıtlar dışarıya taşınmaya başladı ~ çantalar dolusu kâğıtlar, çantaların alamayacağı kadar büyük kâğıt tomarları, her türlü yığın yığın kâğıtlar taşıyanları ağırlıkları altında sendeletiyordu, adamlar getirdiklerini yere fırlatıp daha da getirmek için içeri giriyorlardı.<sup>30</sup>

Bütün bir eski dünyanın gömülüp bir yenisinin doğduğu bu olayın işareti kakkahadır, herkese bulaşan bir çılgın neşe hali; ve bu bin sayfalık olağanüstü romanı tamamlayabilen okurun da varılan sonuçla elektriklenmemesi mümkün değildir:

28. A.g.y., s. 816 (Kitap IV, Bölüm 15).

29. Edgar Johnson bu türden “çöp kutularında” toplanmış maddelerin kapsamlı bir listesini sunar: “iş, kül, cam kırıkları, şişeler, çanak çömlek, eskimiş tencere ve tavalar, kâğıt parçaları ve paçavralar, kemikler, ev atıkları, insan dışkısı ve kedi ölüleri” vb. A.g.y., s. xi, dipnot 6.

30. Charles Dickens, *Kasvetli Ev*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: YKY, 2016, c. II, s. 997-98.

Kâğıtları taşıyan kâtipler bile gülüyordu. Kâğıtlara baktık ve hepsinin üzerinde Jarndyce Jarndyce'e Karşı yazısını görünce aralarında duran resmi kılıklı bir adama davanın bitip bitmediğini sorduk. "Evet," dedi; "en nihayet bitti!" ve o da kahkahalarla gülmeye başladı.<sup>31</sup>

Ve bütün bunlar "Dünyanın Başlangıcı" başlığını taşıyan o sondan iki önceki bölümde olmaktadır!

Bu pasajlar bizi ilk baştaki alıntılarımızın öforisine geri gönderir, birkaç yeni bulguyla birlikte. Bir kere, bu sevincin zorunlu olarak kolektif bir durum olacağı anlaşılmıştır: Bir'in yerine Çok'un öyküsünün doruğunu anlatıyor olacaktır. Bu anlamda, Kant'ın "çoşku" ya da şevk fikriyle sıkı bir ilişkisi vardır. Kant'ın Fransız Devrimi'ne bağladığı "çoşku" aslında Yüce kavramıyla da akrabadır. Bu paralelliği burada daha fazla kurcalayamayız, sadece şunu söylemekle yetinelim: Hem Kant hem de Edmund Burke için muğlak, çiftdeğerli bir olgudur Yüce, çünkü ani bir neşe artışı kadar şiddetli dehşet ve iç bulanması duygularına da yol açmaktadır.<sup>32</sup>

## 5

Ama bu roman tipinin evriminde bireysel selamet sorunundan çeşitli olay örgülerine ve çoğul yazgılara doğru ciddi bir kayma olduğunu da hatırlamalıyız. George Eliot bakış açısı meselesinde sözünü hiç sakınmamış ve anlatıda herkesin merkezi bir konum edinme hakkı olduğunu son derece demokrat bir tavırla öne sürmüştür. Suyun kendi yolunu bulması kadar doğal bir şekilde Dorothea'ya doğru yönelen bir bölümün ortasında, kadının sevimsiz eşi Bay Casaubon'un da "içinde yoğun bir bilinç barındırdığını ve ruhsal bakımdan hepimiz kadar aç olduğunu" hatırlatır bize.<sup>33</sup> Bu tür uyarılar bir biçim olarak roman için bir tür toplumsal İnsan Hakları Bildirisi durumundadır ve Joyce ya da Dos Passos gibi sonraki romancılar tarafından pragmatik bir biçimde uygulanacaktır.

31. A.g.y., s. 998.

32. Bkz. Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2016, par. 29 vd. Ayrıca J.-F. Lyotard'ın ilginç yorumuna da bakılabilir, *Le Différend*, Paris: Minuit, 1983, s. 238-40.

33. George Eliot, *Middlemarch*, Londra: Penguin, 1994, s. 278 (bölüm 29).

Ama bunun daha da dolaysız anlamı, artzamanlılıktan (diyakronik) eşzamanlılığa (senkronik) kayılmasıdır: şu ya da bu imtiyazlı (veya anlatısal olarak kayırılan) başkişinin yazgısıyla değil, böyle çok sayıda kader ve kısmetin iç içe geçmesiyle oluşan muazzam bir örgüyle karşılaşacağız artık. Romanda bu büyük eksen kayması, Dickens'ın yukarıda incelediğimiz dizi ve tefrikaları kadar, bu tartışmadaki asıl odağımız olan George Eliot'ın geç yapıtlarını da sahneye sürmüştür.

*Middlemarch*'ın hemen her bölümünde “mukadderat” (*providence*) sözcüğü ya karakterler ya da yazarın kendisi tarafından en az bir kere kullanılır; ama bu yapıtı mukadderatçı gerçekçiliğin *kendi üzerinde düşünen* bir uygulaması haline getiren şey, bu sözcük tekrarının daha derin anlamıdır – başka bir deyişle, bu her yerde karşımıza çıkan mukadderat ve yazgı ideolojisini kurcalaması, iyi ya da kötü talihin bir yazgı olduğu düşüncesini teşhir etmesidir. Seyrek kullanıldığında daha anlamlı olan bir terimle söylersek, bizatihi mukadderat ideolojisinin muazzam bir *yapıbozumu* olarak görülebilir *Middlemarch*: mukadderat veya baht fikrinin dinsel kök ve içeriklerini saptar, sonuçları ve etkinliğini neredeyse cerrahi bir titizlikle araştırır. “İdeoloji” teriminde ısrar ediyorum, çünkü bu Paris Komünü ve Almanya'nın birleşmesi döneminde olayların ve yazgıların iç içelik ve ayrılmazlığına dair başka fikirler de devreye sokulabilirdi: Darvinci tasarımlar, milliyetçi programlar, acı sınıf çatışması deneyimleri – bunların hepsi, daha sonraki etnik veya cinsel biçimlerle birlikte, kolektif zorunluluk anlatısına pekâlâ nezaret edebilirdi; ve zaman zaman etti de. Ama Eliot'ın bu toplumsal deneyimi tanımlama tarzı, İngiliz sınıf uzlaşmasında dinin sürüp giden rolünü ve ideolojik işlevini eşsiz bir biçimde açığa çıkarıyor ve ona bir başka imkân daha sağlıyordu: olağanüstü bir anlatısal eşzamanlılığı, katılımcıların kendi deneyimlerini düşünürken kullandıkları kavramlara dair ikincil bir araştırmayla bütünleştirmek. (“Yapıbozum” terimini bu araştırmacının partizan olmayan karakterini vurgulamak için seçtik; Eliot bu dinsellik kalıntılarını, düpedüz ideolojik bir tahlilin herhalde yapmak isteyebileceği gibi açıkça suçlamak ve reddetmekten geri durur.)

Ama kullandığı o “ruhsal” sözcüğü de, bir öte-dünya fikrini ima

ettiği ölçüde, bir parça yanıltıcıdır. Şüphesiz, zihinsel emek ısrarlı bir biçimde vurgulanmaktadır burada. Daha önceki romancılar çeşitli sanatçıların çoğu zaman Romantizmin o genel “dâhi” kategorisi içinde toplanarak parlatılmış imgelerle sunulmasına karşı değillerdi. Hatta Balzac dâhi simyacılarla (*Mutlak Peşinde*) ve dâhi düşünürlerle (*Louis Lambert*) uğraşmıştı; ne var ki yüzyılın sonuna doğru daha da gelişip “bilimsel araştırma” olarak anılmaya başlanacak disiplinlere pek sempati beslediği söylenemezdi (oysa Eliot, Lydgate’in öyküsünde büyük bir teknik merakla izler bu araştırmaları). Hatırlamak yararlı olabilir: “İdealist” sözcüğü Hegel’in kullanımında sadece “teorik” anlamına gelir; ve Eliot da her türden üretken faaliyeti (bunlara Garth’ın mühendisliği de dahildir) tutkulu bir merakla betimlemiştir.<sup>34</sup>

Ama *Middlemarch*’ta hiç şüphe yok ki merkezde olan ve üstelik hiç ruhsal olmadığı gibi teorik de olmayan şey “para bağlantısı”dır: bu bireysel yazgıların karşılıklı oyununda (ki bir “kolektivite” olarak adlandırılmaktadır) paranın eşzamanlı rolü. *Middlemarch* bir tarihsel romandır (Eliot’ın zamanından önce, 1830’da geçer) ve İngiltere’nin taşrasında para ekonomisinin gittikçe güçlenen egemenliği de kitabın Balzac’la açıkça paylaştığı bir temadır (daha eski bir dönemin Fransası’nda). Ama bu teşhir veya yapıbozumun anahtarı “mukadderatın” mali özüdür; bu açıdan onu Dickens’in sadece bir kuşak önceki versiyonuyla karşılaştırmak yararlı olabilir.

Hem *Middlemarch*’ta hem de *Kasvetli Ev*’de aynı karakter karşımıza çıkar ve Fred Vincy’nin “büyük beklentileri” de zavallı Richard Carstone’un, daha önceki alışverişlerde tasarruf ettiği tutarı aslında hiç sahip olmamışken harcayabilmesiyle ünlü ve yine çok yumuşak başlı genç adamın kaderinin büsbütün başka bir bağlamda tekrarıdır.

Ama Dickens bu para tematiğini tek bir alanda, o ünlü sınavda toplamıştır ve bu da ona genel olarak para ekonomisini değil de “beklenti” denilen şeyin yol açtığı psikolojik çürümeyi mahkûm etme fırsatı veriyordur (“oranın da müthiş bir cazibesi var,” der Miss Flyte; “mekânın zalim bir cazibesi var. Kolay kolay *ayrılmıyorsun*).

34. A.g.y., s. 250-51 (bölüm 24).

Sürekli beklemek zorundasın”<sup>35</sup>). Buna karşılık *Middlemarch*’ta paranın şu veya bu şekilde dokunmadığı hiçbir yazgı yoktur. Dickens’ın “ağ”ı sadece belli durumlarla sınırlıdır, anlıktır:

Bay Jarndyce de sık sık geliyor [Jo’nun hasta yattığı yatağın başına], Allan Woodcourt ise neredeyse hep orada; ikisi de Kaderin bu sokak çocuğunu nasıl çok farklı hayatların ağına doladığını düşünüyor.<sup>36</sup>

Oysa Eliot’ın ağ kurucudur, kullandığı mecaz ve figürasyonların çoğulluğundan da anlayabileceğimiz gibi – ağların yanı sıra ipelikler, çizgiler, çizikler (yanan bir cam üzerinde) ve örgüler vs. de vardır. Bu tekrarlanan figürlerin bir dökümünü çıkarmayı İngiliz Edebiyatı Departmanlarının Bay Casaubon’larına bırakıyorum (tabii, alegori ve yorum bahislerine ilgi duyan kişilerin, ne kadar talih-siz sonuçlar vermiş olursa olsun Bay Casaubon’un emeklerini tümüyle hor göremeyeceğini varsayıyoruz).

Bu anlatı “dokusu”nun anlamı hakkında iki ısrarlı yanılığın bertaraf etmek zorundayız. Birincisi, paraya ve “ruhsallık” iddiasının maddi temeline dair bütün söylediklerimize rağmen, Azize Teresa ile başlayıp Dorothea’nın iyi kalpliliğinin yüceltilmesiyle biten bir romanın dinsel yananlamıdır:

Çünkü dünyanın gelişen iyiliği tarihsiz eylemlere bağlıdır kısmen; ve seninle benim durumumuzun olabileceği kadar kötü olmamasının sebebi de, yarı yarıya, gözlerden uzakta inançlı bir hayat sürdürenlerin ve ziyaret edilmeyen mezarlarda yatanların sayısıdır.<sup>37</sup>

Bu türden sözler (ayrıca bunları önceleyen ve haklı çıkaran Dorothea portresi), yukarıda sekülerleşme kavramına yöneltildiğini gördüğümüz güçlü eleştirilere rağmen, George Eliot’ta yanılığa yer bırakmayan bir sekülerleşme niyetine tanıklık ediyordur herhalde: dünyevi ve ticari bir toplum için bir ermiş figürü icat etmek ve Dorothea’dan yayılan ve çevresindekileri saran iyiliğin neredeyse fiziksel, maddi gücünü göstermek. Eliot’ın modernliği coşkuyla benimsemek istediği (Lydgate’in bilim tutkusu, Garth’ın saf üretkenlikten aldığı tatmin) ama bunu yaparken modernliğin silip süpürdü-

35. *Kasvetli Ev*, s. 598 (bölüm 35).  
37. *Middlemarch*, s. 838.

36. A.g.y., s. 759 (bölüm 47)

ğü daha eski bir komunal ve dinsel kültürün bileşenlerini feda etmeye de yanaşmadığı açıkça görülebilir. Ama yazarın ideolojik niyeti hiçbir zaman kitabın “anlamını” oluşturmaz: Adorno’nun işaret ettiği gibi, o niyet de yapıtın hammaddelelerinin bir bileşenidir sadece. Dorothea’nın kitaptaki merkezi rolünü etik dışı bir biçimde yorumlamak mümkündür, birazdan göreceğimiz gibi.

Bu dönemin (ve genel olarak on dokuzuncu yüzyıl sonlarının) romanlarıyla ilgili ikinci temel yanılgı duygu ve içsel algının devinimlerine gösterdikleri keskin dikkat nedeniyle, bunların bir şekilde “içebakışçı” olduğu düşüncesidir. Oysa George Eliot’ı (hatta bu bağlamda Dostoyevski’yi) Benjamin Constant’ın *Adolphe*’ünden Proust’a kadar uzanan içebakış romancıları arasında saymak, Eliot’ın yapıtının asıl biçimsel özgünlüğünü büsbütün kaçırmak olur. Burada gördüğümüz (mesela Dickens’a kıyasla) bireyler arasındaki ilişkilere çok daha *yakın mesafeden* bakıştır, Ötekine uyarlanışın o çok zor fark edilen belirtilerinin (ki çok sonraları Nathalie Sarraute “güne-doğruluklar” [tropizmler] olarak adlandıracaktı bunları) yoğunlaştırılmış ve neredeyse fotografik bir büyütülmesi. Yanlış bir biçimde özbilinç ya da bireysel benliğin kendi üzerine dönmesi olarak tanımlanan şey (şimdi Bilinçdışı olarak adlandırılan o özel ya da kişisel hazneyle de donanmıştır) daha yakından incelendiğinde, Ötekinin varlığının doğurduğu şok ve skandalla çok ayrıntılı ve mikroskobik bir müzakere olarak belirir – birbiriyle karşı karşıya kalıp da öbür tarafın tehlike ya da cazibe derecesini ölçmeye çalışan böceklerin dansı gibi. Modernliğin yeni bir teorisi istenecek olursa eğer, bu da pekâlâ iş görür: felsefede olduğu kadar sanatsal temilde de, “benim Varlığımın temel bir yabancılaşması” (Sartre) olarak Ötekinin varoluşunun keşfedilmesi. Felsefe, Hegel’in Efendi/Köle diyalektiği dışında, felsefe yapmanın doğasını değiştiren bir felsefi sorun olarak “başka insanların” varlığını büsbütün görmezden gelmiştir; edebiyata gelince, “öbür kişi” ya karakter bir çeşit kendine yeterli töz ya da madde olarak, zaman zaman kendisi gibi başka nesnelere anlık ya da şiddetli temas içine girebilen ama başkalarının varoluşu kendi varlığını temelde değiştirmeyen bir cisim olarak düşünüldüğü sürece, anlatının bu bağımsız nesnelere ne türden psikolojik deneyimler yakıştırıldığının pek bir önemi olmayacaktır.

Ama burada olduğu gibi öteki beni en derin varlığım ile tartışma konusu yapıyorsa eğer; ilişkinin kendisi ilişki içindeki varlıklara oranla öncelik kazanmışsa ve bu türden sürekli değişimleri kaydedecek bir cihaz da geliştirildiyse; ilişkilere bütün o katlanılmaz yakınlıkları içinde odaklanılıyorsa (“evlilik hiçbir şeye benzemiyor,” diye düşünür Dorothea, “getirdiği yakınlıkta korkunç bile denebilecek bir şey var”<sup>38</sup>) o zaman yeni bir boyut, yeni bir toplumsal kıta keşfedilmiş demektir: şehirler ve toplumsal sınıflar düzeyindeki kolektif makrokozmosa tekabül eden bir mikrokozmos.

Bundan sonra artık bir Henry James’in girift moleküler örüntülerinin veya bir Dostoyevski’nin şiddetli zalimlik ve kendini aşağılama nöbetlerinin yolu açılmıştır; hatta “modernizm” adını vermeyi sevdiğimiz şeyin çoğul atom-altı lisanlarının da. Daha önce modernizm ve gerçekçilik nöbetleşmesinin nesnel bir sınıflandırma sistemi değil de sadece bir yöntemsel odak veya bakış açısı oluşturduğunu söylemiştik: dolayısıyla George Eliot gibi bir “büyük gerçekçiyi” de, bir başka açıdan, başlangıç evresindeki bir modernist olarak tanımlamak pek paradoksal bir önerme sayılmamalıdır.

Bunun daha inandırıcı olabilmesi için hesaba katılması gereken şey, Eliot’ın üslubunun tuhaflığıdır: nispeten her şeyi gördüğü/bildiği açıkça belli edilen bir anlatıcının eski, eskimiş üslubudur bu. Ne var ki atasözlerini ve geleneksel kolektif bilgeliği taklit ediyor bu üslup; Proust’vari bir “benlik ifadesiyle” işi yoktur. Böylece hem kendi öznelarası hammaddesinin yeni ve yenilikçi doğasını gözlerden saklar, hem de psikoloji ya da psikanaliz gibi “yeni bir bilimin” buluşlarını belgelemek yerine bu hammaddeyi özünde toplumsal bir bilgiye dönüştürmeyi amaçlar.

Bu karşılıklı ilişkiler “ağı” şimdi bir yandan statik bir denklilikler tablosu olarak değil, olayların (karşılaşmalar, bakışlar, talepler, öz-savunmalar) devasa ve devingen bir toplaşması olarak kavranmak zorundadır; öte yandan (eşzamanlılık da kaçınılmaz olarak görünür-lük kazanırken) çeşitlenerek herhangi bir tekil olay ya da karakterin okurunun görüş alanının çok ötesine yayılan yine de böylece birbirine sürtünen “hayatlardaki” mikroskobik ayarlanmalarla değişim

geçiren karşılıklı bağlantılar şeklinde kavranmalıdır.<sup>39</sup> Dorothea'nın ermişliği konusunda saptamamız gereken şey şudur: böyle bir ermişlik kendi etkilerini çeşitli "komşu" bağlantıların da içinde sürdürmekle kalmıyor, aynı zamanda acılar ve elemeler de aynı bağlantılar boyunca yayılıyor. Çeşitli Dickens-benzeri istençler de (Bay Casaubon'un istenci, Bay Featherstone'un ki ve Bulstrode'un çeşitli projelerinde parayı kullanma biçimi) burada kötü titreşimlerin aynı devasa kılcal damar sistemi içinde aktarılmasının araçlarına dönüşmektedirler. Ama artzamanlı bir mukadderat (bireyin selametine odaklanmış bir talih düşüncesi) anlayışından bu eşzamanlı bakışa geçildiğinde yitirilen şey düpedüz etik olanın kendisidir, ya da daha doğrusu, herhangi bir "kötülük" fikri. George Eliot'ta iyilik vardır, ama onun zıddı sadece mutsuzluktur; ve kendi çağdaşları onları öyle görmüş olsa bile, biz okurlar Casaubon veya Bulstrode hakkında "kötü" yargısını vermekten menedilmişizdir.

Şu halde bir karşılıklı ilişkiler ağına kaydedildiğinde, bu devasa şebeke içinde belli bir öznellik açısından acılı veya kederli olabilecek bir şey, bütün bir dizinin bağlantıları boyunca aktarılırken, başkaları için olumlu bir şeye dönüşebilir; tıpkı tersi de olabileceği gibi.<sup>40</sup> Ama olumsuzun olumluya ve acının mutluluğa (ve tekrar geriye) böyle dönüşebiliyor olması, bu kategorileri başka bir kişi-üstü boyuta yükseltir ve daha eski etik veya *eudaimonik* ("mutlulukçu") anlamlarını silmeye yönelir. (Aynı zamanda her şeyi gören anlatıcının büyük oyunundan da kayıpla çıkmış olur. Bu anlatıcı, karakterlerinden hiçbirinin asla öğrenemeyeceği sırları biliyordur; oysa ka-

39. A.g.y., s. 795 (bölüm 81). Ayrıca David Ferris'in ağ figürüyle ilgili gözlemlerine de bakılmalı: *The Romantic Evasion of Theory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994, s. 222-23.

40. Bay Skimpole'un (*Kasvelli Ev*'de) "her işte bir hayır vardır" Pangloss'çuluğu, iyi ile kötünün bu aşılmasının komik bir düzlemdeki öncüsüdür belki: "'Girişkenlik ve gayret' derdi bize (yatarken), 'benim için harika şeyler. Tam anlamıyla kozmopolit olduğuma inanıyorum. Bu tür şeylere büyük sempatiyim var. Böyle gölgeli bir yere yatıp, Kuzey Kutbu'na giden ya da Tropikal Kuşak'ın içlerine nüfuz eden maceracı ruhlu insanları hayranlıkla düşünüyorum. Tüccar ruhlular sorabilir: Birinin Kuzey Kutbu'na gitmesi ne işe yarıyor? Kime ne faydası var? Bilemem; kendisi bilirse bile ben burada yatarken düşüncelerimi meşgul etmeye yarıyor, diyebilirim.'" (*Kasvelli Ev*, c. I, s. 330, bölüm 18).



rakterler kendi talihsiz cehaletleriyle gömüleceklerdir. Oysa burada Hegel'in dediği gibi "öz görünmelidir" ve sırlar da kendi sonuçları ve etkilerinin kılığına bürünmüş olarak zaten görünmektedirler ve zorunlu olarak açığa çıkarılmalıdırlar.)

Ama bu karakterlerin sefalet ve sıkıntıları (ki zamanın başka hiçbir romanında eşine rastlanmayan bir canlılıkla betimlenmişlerdir) George Eliot'ın müthiş psikolojik derinliğinin kanıtı değil midir? Hem Casaubon hem de Bulstrode'da karşımıza çıkan, daha sonra Sartre'in *mauvaise foi* diyeceği şeye ilişkin ustalıkla teşhislerdir: kendini aldatmanın ve bundan duyulan sıkıntının kötü niyeti ve kendini haklı çıkarmaya yönelik imkânsız girişimler.<sup>41</sup> Ama bu anlar baştan beri ötekiliği barındırıyorlardır kendi içlerinde, yargı biçiminde beliren bir ötekilik: acı çeken özne ötekinin bakışını içleştirmişti ve bu bakışın üstesinden gelmeye, onu kendi lehinde yönlendirmeye uğraşmaktadır. Bu türden "tropizmlere" romansal ya da anlatsal mecrada bir büyütle bakılırken, toplumsalın kendisi de yine böyle bir büyütülmeye maruz kalır – dedikodunun boyutudur bu, karşılıklı ilişkilere ait olguları büyütüp genişletir ve onları topluluk içinde bir dolaşıma doğru aktarır. Benim başkası tarafından yabancılaştırılmamın öbür yüzüdür bu ve George Eliot'ın "muazzam bir fısıltı galerisi" şeklindeki tarih vizyonuna kadar uzanır: "nice imparatorluklar önce dedikodusu yapılmış gaspların ve skandalların sırtına" sonunda biz de kulak misafiri oluyoruzdur o galeride.<sup>42</sup>

Ama bu noktada, tam da sonuçlarının ve etkinliğinin belirsizleşmiş görüldüğü bir anda, mukadderat ya da talih fikri geri döner, hem de olağanüstü ve beklenmedik bir kılık içinde. Casaubon ve Bulstrode mutsuz bir sona varırlar; Lydgate'in bilimsel iddiaları karyaya oturur ve evliliği de bütün büyüsünü yitirir; oysa bütün beklentilerin aksine Dorothea'nın öyküsü iyi biter ve Goethe'den Theodor Fontane'ye kadar Alman geleneğinin (ve Balzac'tan Maupassant'a kadar yaşlı kızın ve dulun kasvetli, amblemantik yalnızlığının) bizi hazırlamış olduğu o *Entsagung* da (teslimiyet, yenilgiyi kabullenme, geri çekilme) burada ummaya bile cesaret edemediğimiz bek-

41. Bkz. yukarıda I. Kısım, VII. ve VIII. bölümler.

42. *Middlemarch*, s. 412 (bölüm 41).

lenmedik bir mutlu sonla dağıtılır (bu bitiş, sonradan geriye dönüp bakıldığında, Dorothea hakkında yukarıda alıntıladığımız o ağıt tonundaki son satırları bir parça abartılı kılmaktadır).

Ama *Middlemarch*'ta mukadderat fikri asıl etkisini başka bir yerde gösterir; ve bunu kavrayabilmek için de eşzamanlı mukadderatın şimdiye kadar ihmal ettiğimiz başka bir özelliğini hesaba katmamız gerekir. Şüphesiz, artzamanlı ile eşzamanlının ilişkisinin zamanla mekânın veya tarihsel olanla tarihsel olmayanın ilişkisine, hatta anlatısal olanla anlatısal olmayanın ilişkisine bile indirgenemeyeceğini öğrenmiş durumdayız; yine de bir eşzamanlı rejime dahil olduklarında zamanın, tarihin ve anlatısallığın bazı çok temel dönüşümler geçirmesini beklemeliyiz. Eşzamanlılığın burada olduğu gibi çeşitli yazgıların eşanlılığı ve bir sürü farklı anlatının iç içe geçmesi olarak belirlediği bir durumda zamanın başına gelecek olan da şudur: eşanlı çeşitli zaman çizgilerinin birbiriyle ölçülmesi zorlaşır, tıpkı Einstein'ın göreliliğindeki gibi. Böylece eşanlılığın kendisi mekânsallaşmakta ve bu yeni mekânsallık içinde çeşitli ayrı zamansallıklar da ancak zorlukla birbiriyle ayarlanabilmektedir, tıpkı Bay Casaubon'un evrakları arasında bulmayı bekleyebileceğimiz o kalabalık tarihsel uyum ve denkliklerde olduğu gibi.

Gerçekten de iki olay dizisi Einstein'ın trenleri gibi yan yana akıyorlardır: kim söyleyebilir dışarda veya içeride saatin kaç olduğunu? Bir sürü tren hattı vardır, paralel ve sonsuz; ideal bir şimdi'de boyuna birbirlerini geçerler; kendi zamanları da örtüşür, birbirini iptal eder veya birbirinin üzerinden atlar, yetişir ve geriye düşer. Ama ara sıra da geçmişe yetişirler, başkasının değil de kendi hatlarının geçmişine; hızla kendilerinden öteye sıçrar ve hattın üzerinden ikinci bir kez geçerler.

Öyleyse burada mucizevi bir şey olmaktadır; Fred Vincy'nin yazgısında tanık olduğumuz da tastamam böyle mucizevi bir oluştur. Vincy'nin bir mirasa konma ve Stone Court adlı malikâneye sahip olma umutları romanın erkence bir kriz ânında ustaca boşa çıkarılır: “gerçekçilik”, gerçekçi olmayan umut ve beklentilerin gerçekçi biçimde öngörölmüş bir mutsuz sona vardırılmasını gerektiriyordur. Beklentilerle oynanan bu oyun bir tür romansal “gerçeklik ilkesi” oluşturur – tarihsel olarak iki kez tekrarlandığını görürüz bu

oyunun, önce Balzac'ın klasik "umuda karşı umudunda", sonra da doğalcılığın kasvetli yazgisallıklarında.

Buradaysa tam tersine gerçeklik ilkesinin kendisi boşa çıkarılacak, neşeli bir biçimde itibarsızlaştırılacaktır. Ama mukadderratçı gerçekçilik biçiminin sınavı ve yükümlülüğü hayali arzu doyumlarının ve gündüz düşlerinin ötesine geçmek, hem masalsı sonları hem de doğalcı kesinlikleri yeni bir zorunluluk biçimiyle alt etmektir. Fred Vincy sonunda malikânenin idaresini üstlenecektir (teknik olarak mülkiyetini elde etmese de) ve yitirilmiş fırsatın hiç beklenmedik biçimde geri dönmesini, eski umudun kesin bir hayal kırıklığından sonra tekrar gerçek olmasını sağlayan bu zamansal döngü de bölüme başlarken söz ettiğimiz Dirilişe ilişkin o dinsel ikonografinin somut anlatsal cisimlenişi ve *Bir Kış Masalı*'ndaki heykelin canlanması olayının Eliot'ın hacimli, çokkathlı gerçekçiliğince geri alınışıdır: Ernst Bloch'un çok sevdiği *Unverhofftes Wiedersehen* (Beklenmedik Kavuşma) masalının selametçi zamansallığı. İlkın Hebel'in yazdığı sonra da Hoffmann'ın yeniden yazdığı bu öyküde ölü bir madencinin artık iyice yaşlanmış dul karısı, çok zaman önce kaybettiği kocasını son bir kez daha görür, kayıplara karıştığı güne ait genç haliyle. Ama bizi burada asıl ilgilendiren, bu yürek burkan imgelerin kendi beklenmedik dirilişlerini de buna en elverişsiz biçim olan on dokuzuncu yüzyıl romanında buluyor olmalarıdır. Keskin, coşkulu, cezbe halindeki bir bitiş ki, daha önceki romanlar ancak Heathcliff ile Catherine'in hayaletlerini kırdı birlikte gezinirken bir anlığına göstermekle elde edebildiğimiz benzer bir etkiyi.

## 6

Hızla bitirmek için bu biçimin çağdaş kültürdeki, özellikle de çağdaş sinemadaki vârislerine bakacağız. Hem Quentin Tarantino'nun *Ucuz Roman* (1994) hem de Goran Paskaljeviç'in *Cabaret Balkan* (1998; "Barut Fıçısı" adıyla da biliniyor) filmleri, ki bunlara Milčo Mančevski'nin *Yağmurdan Önce*'si de (1994) eklenebilir, anlatsal zaman çizgilerinin görünüşteki eşanlılığına yapısal olarak bağımlı bazı efektlerin yeniden canlandığına tanıklık eder gibidir. Bütün bu filmlerin içerdiği kan ve şiddete rağmen, hepsinde bir selamet tonu

belirginleşir – Tarantino'nun filminde profesyonel bir katilin bir tür eski-zaman dinselliğine dönmesiyle açığa çıkan bir ton.

Yine de, toplumsal bütünde her şeyin birbirine bağlı olduğuna dair gittikçe güçlenen bir duyguyu yansıtır görünen bu yeni ve eski biçime ilişkin daha derin bir yapısal kavrayışa erişmek için bu üç filmin prototipi sayılabilecek bir yapıta, Robert Altman'ın *Short Cuts / Sosyeteden İnsan Manzaraları*'na (1993) dönmeliyiz. Gerçekten de, Altman'ın çoğu filminde (*Nashville*, 1975; *A Wedding*, 1978; *Hazır Giyim*, 1994; *Kurabiyenin Talihi*, 1999; *Dr. T ve Kadınlar*, 2000) öykü çizgilerinin ve karakterlerin çoklu niteliği sık sık takdiri ilahi kıvılcımlarına, talih tutuşmalarına yol açar; ve bunlar da Eliot'ta olduğu gibi iyinin ve kötünün ötesindedir; başka bir deyişle, mukadderatçı sonuç, bir çeşit Spinozacı yükseltinin içinden mutlu bir sonu da mutsuzunu da kayıtsızca alıp içerebilir.

Ama *Sosyeteden İnsan Manzaraları* bu yapıtların en açıklayıcı olanıdır, çünkü tastamam *bütünleştirme jestinin* kendisini gösteriyordur. Film aslında Raymond Carver'ın çeşitli öykülerinden oluşan bir toplam üzerine kurulmuştur ve hemen hepsi de telafisiz başarısızlık ve kişisel sefalet anlarına götürür bizi. Bunun tek istisnası “Küçük, İyi Bir Şey” adlı parçadır; ölümcül bir kazanın simgesel bir yas töreninde beklenmedik bir anlam dönüşmesine uğradığı bu öykünün mukadderatçı içeriği, daha sonra Altman'ın bütün bu bağımsız öyküleri çeşitli epizotlardan ve çoklu olay örgülerinden oluşan bir ağ içinde birleştirmesiyle daha da belirginleşip güçlenecektir. Balzac'ın daha kısa bir öyküsünden söz ederken şöyle demişti Lukács: “Bu temayı bir öykü yerine bir romanda işlemek büsbütün farklı bir konu malzemesi ve büsbütün farklı bir olay örgüsü gerektirirdi. Bu bir roman olsaydı eğer, yazarın modern hayatın toplumsal koşullarından doğan ve bu sorunlara yol açan bütün bir süreci enine boyuna teşhir etmesi ve geliştirmesi gerekirdi.”<sup>43</sup> Oysa Altman'ın birleştirmesi öykülerin konusunda veya olay örgüsünde herhangi bir değişikliğe gitmeden gerçekleştiriyor bu mucizevi dönüşümü: sadece öykülerin çerçevesini ve bağlamını cömertçe genişleterek ve

43. Georg Lukács, “Art and Objective Truth”, *Writer and Critic*, New York: Grosset and Dunlap, 1971, s. 54.

böylece şimdi ifade ve temsil etmeye başladıkları bütünlüğü sıfırdan yaratarak. Özelden kolektife geçiştir bu, statik-ontolojik olandan dinamik ve tarihsel olarak güncel olana geçiş (bütün bu paralel ve iç içe girmiş epizotların boyutu, 1988'deki o meşhur Akdeniz meyve sineği baskınına karşı girilen tütsüleme kampanyasıyla ve az sonra meydana gelecek büyük depremin etkisiyle daha da büyüyecektir); ve mukadderatçı anlatıyı geç kapitalizm çağı için yeniden icat eden de bu geçiştir.<sup>44</sup>

44. Bu tezi *The Ancients and the Postmoderns* (Londra: Verso, 2017) kitabımın "Altman and the National-Popular" başlıklı bölümünde geliştirim.

## II.

### Savaş ve Temsil

Yüz milyon boyutlu bir uzam içinde devasa bir varlık, bir gezegen; insanlar böyle bir şeyi hayal bile edemezlerdi. Ama her boyut özerk bir bilinçti. O gezegene dosdoğru bakmaya çalışın: ufacık parçalara bölünür ve bilinçlerden başka bir şey kalmazdı. Yüz milyon özgür bilinç, her biri duvarların farkında, bir puronun korlaşmış ucunun, tanıdık yüzlerin farkında; ve her biri kendi yazgısını kendi sorumluluğuyla oluşturuyor. Yine de o bilinçlerin her biri, fark edilmez temaslar ve hissedilmez değişimler sayesinde, kendi varoluşunu devasa ve görünmez bir mercan topluluğu içindeki bir hücre olarak gerçekleştiriyor. Savaş: herkes özgürdür ama yine de zar atılmıştır. Oradadır savaş, her yeredir, bütün düşüncelerimin toplamıdır, Hitler'in bütün sözlerinin, Gomez'in bütün edimlerinin toplamı; ama o toplama işlemini gerçekleştirecek hiç kimse yoktur orada. Sadece Tanrı için vardır bu toplam. Ama Tanrı yoktur. Oysa savaş vardır, oradadır.

J. P.-Sartre, *Yaşanmayan Zaman*

Stalingrad yakından izlenemeyecek bir resim gibidir; hakkını vermek için insanın bir adım geriye çekilerek bakması gerekir.

Joseph Goebbels

## 1

Savaş nominalist ikilemin bir paradigmasını sunar: bütünü soyutlanması mı, yoksa duyusal dolaysızlığın ve karışıklığın şimdi-ve-buradası mı? Hemen herkes için olduğu gibi Tolstoy için de, bu ikilem temsil sorunu açısından en unutulmaz ifadesini Stendhal'in *Parma Manastırı*'nda bulmuştu: romanın genç ve safdil başkişisi imparatorun ordusuna katılmak üzere yola çıkıp Waterloo Savaşı'nın orta yerine düşüyor, ama asıl muharebe alanı olduğunu bile anlamadığı bir yerde önünden geçip giden atlının kendi kahramanı olduğunu fark etmiyordu. Başkişinin durumu Biçimcilerin "ostranenie" veya

“yadırgatma” dedikleri şeyin mükemmel bir örneğidir: hazır bir kalıp yerinden oynatılıp bozulur ve böylece bir kez daha bütün adsız tazeliği ve dehşetiyle belirir önümüzde. Bu esas olarak modernist bir işlem midir, yoksa tam tersine bütün gerçekçiliklerin zaten yapması beklenen bir şey mi – bu soruyu şimdilik açık bırakalım.

Yine de şunu görebiliyoruz: bu türden pasajların bir yadırgatma işlemi gerçekleştirebilmesi için daha önce şu ya da bu hazır kalıbın şekillenmiş olması, dolayısıyla bu kalıbı tekrarlamakla yetinen bir takım savaş temsillerinin de bulunması gerekir. Nitekim bütün savaş romanlarının (ve filmlerinin) aynı olduğu ve anlattıkları durumlar değişse bile bize pek az sürpriz sundukları duygusuna kapılmışızdır sık sık. Böyle yedi-sekiz durum saptadığımızda da aslında türün tamamını kapsamış ve tanımlamış oluruz. Ama işte bu durumun kendisi başlı başına çok şaşırtıcı bir olgudur, çünkü Troya önündeki düzlüklerde göğüs göğüse çarpışmalardan bu yana savaş tekniğinde tarihçilerin belgelediği birçok radikal dönüşüm meydana gelmiştir (Troya Savaşı, Hegel’de o insani ve yabancılaşmamış biçimin, epiğin prototipidir, bunun karşısında para, ticaret ve sanayi ile bozulmuş ve soysuzlaşmış modern “dünya nesri” yer alır): öyleyse savaş sanatında teknolojik gelişmelerle belirlenmiş (barut, makineli tüfek ve tank, uçak, insansız sibernetik silahlar) yapısal değişmelere ve bunlara eşlik eden stratejilere ilişkin bütün bir dönemleştirme söz konusudur ve bunun da aşağıda inceleyeceğimiz anlatı tipolojileriyle ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Buna bir de daha dar anlamıyla estetik tarz ve dönüşümlerin (alegori, gerçekçilik, modernizm, post-modernizm) dönemleştirilmesini eklediğimizde karşımıza son derece karmaşık bir kombinasyon şeması çıkacaktır. Kararsız kalırız: böyle bir şema sonuçta bu temsilleri açıklamaktan çok sınıflandırmaya yarıyor olmasın sakın? Ama belki de böyle olasılık ve kombinasyonların (ki aşağıdaki notların bütünsel ve sistematik bir teori-den çok bir sunumlar toplamı olarak düzenlenmesine yol açan da bu durumdur) hepsini kesen biraz farklı bir düşünceye dayanarak daraltılması ve basitleştirilmesi mümkündür: savaşın son kertede temsil edilemeyeceği kuşkusunu. Onu yine de temsil etmeye kalkışan imkânsız çabaların aldığı farklı biçimlere gösterilecek dikkat de böyle bir daraltma işleminde yararlı olabilir.

Bana roman kadar film için de geçerli görünen anlatı değişkele-rine gelince, sekiz tanesini saptayabiliyorum bunların: 1) savaşın varoluşsal deneyimi; 2) savaşın kolektif deneyimi; 3) önderler, su-baylar ve ordu kurumunun kendisi; 4) teknoloji; 5) düşman coğraf-yası; 6) vahşet ve mezalim; 7) vatan toprağına saldırı; 8) yabancı iş-gali. Son kategori, kendisiyle ilişkili bir konu olan casusları ve ca-susluğu içermiyor (şimdilerde artık başlı başına bir türsel kategori haline gelmiştir). Ayrıca, bugünkü Irak ve Afganistan'daki ABD iş-galinden Fransız Devrimi'ne karşı çıkanlarla yapılan Vendée Sava-ş'ına, hatta savaşın en eski kurumsallaşmasına kadar uzanan bütün bir gerilla savaşı olgusunun tamamını da kapsamıyor; çünkü gerilla savaşı (ki eşitsiz gelişmenin ve "gelişmiş" bir üretim tarzının "az-gelişmiş" bir tarza müdahalesinin sonucudur) savaşın vahşi istisna-sını değil, ta kendisinin prototipini sunuyor da olabilir. Ama işte tas-tamam bu dışarıda-bırakmalar, bu olay örgüsü tiplerini enlemesine kesmenin daha farklı bir yolunu da gösteriyor, çünkü yabancı işga-linin (ve aslında casusluğun da) tipik olayları bizi tekrar kurumlara ve bir aktör ve fail olarak devlete gönderir; oysa gerilla savaşının (gerek kırsal gerek kentsel) dehşeti daha çok faillerinin tanımlan-mazlığından kaynaklanıyor gibidir, bir anda ortaya çıktıkları gibi bir anda tekrar çevreye karışmalarından.

Öyleyse burada Kenneth Burke'ün anlatı malzemesine farklı açılardan odaklanmayı mümkün kılan "dramatik beşlisi" yararlı ola-bilir: edim, fail, faillik, amaç ve sahne.<sup>1</sup> Farklı ve daha yapısal bir ter-minoloji kullanacak olursak, bu kategorilerin her birinin farklı bir "başat öge" oluşturduğunu ve böylece malzemenin farklı bir pro-jeksiyonunu ürettiğini söyleyebiliriz (bu türden çokboyutlu gerçek-liklerin doğru, "sahici", fotoğrafik olarak yanlızsız bir yansıtılması olamayacağı varsayımıyla). Yine de anlatı göstergebilimi Burke'ün ilk üç kategorisini birbiriyle özdeşleştirerek (bir edim her zaman bir faili ima eder, fail de bir faillik konumunu) bu perspektiflerin farklı bir düzenlenişini öne sürer. Bu yeni düzenlemede amaç kategorisi bir ölçüde geri plana düşerken (bir temsil nesnesi olarak değil de bir

1. Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Berkeley: University of California Press, 1953.



yorum aracı olarak), sahne başlı başına bütün bir yeni öge olarak ortaya çıkmaya başlar: insanbiçimli olan gölgede kalmakta, yeni ve henüz tanımlanamayan bir anlatısal gerçeklik öne çıkmaktadır. Çünkü edim ve ona eşlik eden edimsel kategoriler (fail vb.) her zaman bir ismin olduğunu varsayar ve böylece tanımlanan olayın eskiden beri varolan hazır bir kavramını ortaya sürer (“savaş” sözcüğünün kendisi bile bunu yapıyor değil midir?); eylem ve failik de şu ya da bu kurumsallaşmış ve örgütlenmiş fail tarafından peşinen belirlenmiş ve basitleştirilmiş gibidir.

Oysa sahne dönüşüme uğramayan bir anlatısal karmaşıklık düzeyinde kalacak ve ancak temsil ilerledikçe bir somutluk kazanacaktır. Uzamsallık sahnenin düşünülebilecek boyutlarından sadece bir tanesidir ve insanbiçimli öğeler de ona alışılmamış ve yabancılaşmış biçimler içinde dahil olurlar.

Bu arada, yabancılaşmış ve şeyleşmiş insan emeği ve enerjisi olarak teknoloji de her zaman kaygan bir kategoridir, alegori ile dışsal (ya da doğal) yıkım arasında gider gelir, ama bazen de insanın icat yeteneğinin zaferi ve insan eyleminin ifadesi (ya da onun protez uzantısı) olarak yüceltilir. Bizim bütün öykü tiplerimizin arasında gezinir, bazen bu türlerin dönemselleştirilmesini örgütleyerek (yukarıda söylediğimiz gibi), bazen de tam bir karabasan deneyimi üretir – Birinci Dünya Savaşı’nda Somme muharebesinde ilk tankların (ya da ikincisinde V-2 roketlerinin) görünmesinin yarattığı büyük dehşet ve panikte olduğu gibi. Ama teknoloji gerçekten de tam anlamıyla modernist bir erekselliğin şahikasıdır: Adorno’nun dediği gibi, sapandan megaton bombaya uzanan bir hat çizer. Her yeni icat, radikal farkı kendinde cisimleştirmesi açısından aynıdır aslında, birbirinden farksızdır: bunu anlamak için Ermanno Olmi’nin on altıncı yüzyılda topçuluğun gelişmesiyle ilgili harika filmi *Il Mestiere delle armi*’yi (2001) izlemek yeterlidir.

İlk kategori, savaşın varoluşsal deneyimi (ki klasik edebi ifadesini Stephen Crane’in *Kanlı Madalya*’sında bulur, 1895) çoğu zaman ölüm korkusunu ve ondan biraz farklı bir şey olan ölüm kaygısını dile getirir: savaşın temsili deyince insanların aklına ilk gelen şey bu kategori olsa da, kategorinin içeriği (kişisel tehlike, kararlar ve duraksamalar, olumsuzluk, çiraklık ve yetişme) başka türsel çer-

çevelere de aktarılabilir. O zaman savaş da, tıpkı Hemingway'in boğa güreşi arenasına gibi, bu türden deneyimlerin şaşmaz biçimde üretildiği ve gözlemlendiği bir laboratuvar haline gelir. Ve konu çok genç ve deneyimsiz bir askerin yaşadığı ve etkilendiği olaylarla ilgili olduğu ölçüde, varoluşsal savaş romanı *Bildungsroman* kategorisinde de yaklaşır.

Odak kolektife doğru kaydığında her şey değişir; ama burada da başka birkaç tanıdık ve iyi tanımlanmış türle rahatça değiş tokuş edilebilecek bir içerik çıkar karşımıza ve bu durum da savaş filmi türünün türsel özgülüğünü tartışmalı hale getirir. Çünkü kolektif savaş öyküsü, rasgele bir araya gelmiş görünen çeşitli karakter tiplerinin karşılıklı etkileşimine dayanmaktadır. Ulusal bir deneyimdir bu; genel ve mecburi askerlik hizmeti farklı toplumsal sınıflardan erkekleri ilk kez bir araya getirmiştir (en azından, daha yeni sayılabilecek o devlet lisesi dramlarına kadar). Yeni doğan milliyetçiliğin Avrupası'nda, genel askerlik ve savaş deneyimi, eski yöresel kültürleri (Sicilya, Bretonya) düzlemek, dili standartlaştırmak, otoritenin ve devletin taleplerini genelleştirmek için kullanılacaktır – itaat kadar disiplin de aşılarda ve insanların ulusal birliği kabullenmesi sağlanmaktadır. Sınıf farklarını baştan kabullenmiş ve ırksal farkı da ancak yavaş yavaş içerebilen Amerikan savaş filmleriyse kendi özgünlüklerini psikolojiye dayandırmış, grup içinde (ya da savaş aygıtında) bir araya toplanmış kişilik tiplerini betimlemişlerdir. Zeki üst sınıf mensubu, sosyopat, nanemolla, kabadayı, iş bitirici, şakacı, üçkâğıtçı, Don Juan, etnik tip (genellikle Güney Avrupalı, ama sonradan sonraya bir siyah adam, bir Meksika kökenli, bir Amerikan Yerlisi vb. de sahneye girer), yobaz, “efendi adam”, inek öğrenci. Liste sonsuza kadar uzar, ama bileşimler (başka bir deyişle temel dramatik çekişme ve çatışmalar) herhalde istatistiksel olarak sınırlıdır ve türsel dönüşümleri de önceden kestirilebilir.

Bu kolektif sistemin çok temel bir özelliği, kendisinin de başka bir şeyin soyutlaması olmasıdır. Eylemin odağında erkekler arasındaki “kankalaşma” veya hiyerarşik kurumların psikolojisi yer alabilir ve bunlara sonradan otorite figürlerinin (beceriksiz veya psikotik, vb.) doğurduğu sorunlar eklenebilir. Biçimin ilk versiyonları, feminizm-öncesi diyebileceğimiz bir dünyada ortaya çıkar; ve şüp-

hesiz kadınların yokluğu da biçimin önemli bir yapısal öğesidir (sonradan sonraya, yine erkek karakter tiplerinin sayısız çeşitlemelerinden biri olarak kadınlar da kabul edilecektir bu şemaya); ama biçimin asıl can alıcı özelliği, ailenin ve barış zamanının eksikliğidir, özellikle de ücretli emeğin eksikliği. Savaş türünü soygun ya da dolandırıcılık filmleriyle üst üste koymak da bu yüzden ilginç sonuçlar verecektir: çünkü bunlarda da aynı soyut yapıyı buluruz, aynı karakter tiplerini ve onların çatışmalarını, aynı kapalı, kilitli dünyayı. Tek fark burada artık ordu kurumunun ve savaş “ılanının” getirdiği meşruiyetin de ortadan kalkmış olmasıdır, ama bu yüzden de savaş filminin bütün yapısal öğelerini bize farklı bir yadırgatma efekti içinde sunarlar: kolektif eylemin genel amacı düşmanı yenmek, özgürlüğü savunmak gibi “savaş hedefleri” bile değildir artık, toplumsal açıdan “makul” sayılabilecek başka bir amaç da değildir – düpedüz paradır, başka bir deyişle en yüksek soyutlama, her türlü somut içerikten arınmış nihai “aksiyomatik”. Ama ücretli emek veya metalaşmış emek burada da görünmez; ve başka birçok suç filminde olduğu gibi ütopyacı bir alt akıntı da karşır işin içine: eylemin oyuna yakın olduğu yabancılaşmamış bir dünyada yaşatılıyor dur karakterler. (Başka bir yerde, bu Ütopyaların çok farklı değerlerle doldurulabileceğini göstermeye çalıştım: mesela mafya filmi, Güney Avrupa klan sistemine duyulan bilinçdışı bir kolektif imrenmeden hareketle, aile nostaljisine seslenir.)<sup>2</sup>

Şu halde hem savaş filmlerinin (bunların kolektif “kanka” tipleri) hem de soyguncu grubu filmlerinin bir soyutlamayla içinden çıktıkları ama ikisinin de kendi özgül türsel yöntemleriyle dramatize etmekten geri kalmadıkları şey, bizatihi işbölümüdür: bu karakter tiplerinin her biri belli bir ehliyeti, belli bir yeteneği temsil ediyordur. Bu özellik, toplu soygun ya da dolandırıcılık filmlerinde daha da belirgindir, çünkü her karakter tastamam o özgül yetenek dolaşısıyla dahil edilmiştir kolektife. Genel olarak küçük grup ya da mikro-grup Deleuze’gil göçebe savaş makinesidir, düz ya da mecazi anlamıyla; başka bir deyişle, kolektifin devletsiz imgesidir, şöyle-

2. Bkz., “Reification and Utopia in Mass Culture” (Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya), *Signatures of the Visible* içinde, NY: Routledge, 1990.

miş kurumların ötesindeki imgesi. Yine de bu türden “kaynaşmış gruplar” (Sartre *Diyalektik Aklın Eleştirisi*’nde öyle adlandırır onları), kireçlenip katılaştıkça, basbayağı kurumsalın öncüleri haline de gelirler. Nitekim barış zamanının ordusu (ya da bugünkü işleyişle emniyet örgütü) yeniden kendi özgül temsil tarzına yerleştiğinde, bize şarkıları söylenen düpedüz *bürokrasinin* kendisi olmuştur artık (tabii adı konulmadan: sadece sosyalist gerçekçilikte adı söylenir); ve göçebelerin kolektif yapısına da tekrar devleti yüceltmek için el konuluyordur. Bunların ikisi de, göçebe mikro-grup da bürokratik örgüt de, aslında toplumsalın olaydan sonra da sürüp giden imgeleleri, hayaletleridir; ve biz de Deleuze’den daha faydalı ve üretken sonuçlar çıkarmak istiyorsak eğer, onun düalizmini farklı seçenekler arasında dalgalanan bir imkân olarak kavramalı ve göçebelere yapılan libidinal ve duygusal yatırımın tastamam devlete yapılan libido yatırımından daha iyi, daha olumlu bir şey olmayabileceğini görmeliyiz – ama daha kötü de değil.

Üçüncüye, liderler ve kurumlar kategorisine gelince, burada ağırlık merkezi savaşın dış çeperine doğru kayar, gerek bireysel gerekse kolektif düzeyde; çünkü subaylar normal olarak askerin dış çevresinin bir parçasıdırlar, tıpkı düşmanın kendisi gibi. Hatta sık sık da bürokrasi veya devlet olarak tanıyacağımız şeyle özdeşleştirilirler. Ama başlangıçta böyle subay karakterleri, bütün o büyük adamları ve dünya-tarihsel figürleriyle daha eski bir vakanüvis tarihçiliğinin asal kadrosunu oluşturmaktaydı – Lukács’ın tiyatro sanatının içerdiği imkânlara atfettiği şeydir bu, Schiller’in *Wallenstein*’inde, Strindberg’in *Gustavus Adolfus*’unda, hatta Shakespeare’in savaş tangirtleriyle dolu tarih oyunlarında (ve bunların kısaltılmış Alman taklitlerinde, mesela Goethe’nin *Goetz von Berlichingen*’inde, hatta Kleist ve Büchner’de) olduğu gibi. Burası *politikanın* alanıdır, sözcüğün geleneksel ama dar kapsamlı anlamıyla politikanın. Ve rütbesiz askerin, üniforma giymiş sıradan adamın populist temsilleri de sahnede oraya buraya giden ve hiçbir insani (ya da “fazla insani”) duygu tonu hissettirmeksizin boyuna kararlarını seslendiren bu gittikçe parıltısız figürlerden sonra gelmiştir, diyalektik olarak daha geç bir evrede.

Yine de Tolstoy’un o pek ünlü Napolyon nefreti, bu anlamda,

“Ruslara özgü” bir tok sözlülük ve basiret bileşimini kahraman tapınıcıyla süsleyerek sunan Kutuzov portresinin sadece öbür yüzüdür; çok değil birkaç yıl önce Tolstoy’un kendisinin de “şehvani, kurnaz ve sadakatsiz” olarak nitelediği bir figürdür bu – tıpkı daha da önce bu türden bir yurtseverliğe “ulusal duyguları canlandıran bir peri masalı” dediği gibi.<sup>3</sup> Ama belki de “büyük general” figürünün klasik yabancılaştırılması Tolstoy’un “dünya-tarihsel” karar-vericilikle ilgili temsiline (ve ona karşı iflah olmaz direncine<sup>4</sup>) daha yakındır:

Ama o sırada dere yatağında bulunan alay komutanının yanından dört-nala bir yaver geldi, çok kalabalık Fransız birliklerinin bayır aşağıya indiklerini, alayın bozulduğunu ve Kiev humbaracılarının yanına doğru çekildiklerini haber verdi. Prens Bagration yapısını doğru bulduğunu, durumu olduğu gibi kabul ettiğini belirtmek için başını eğdi. Atını rahvan sürerek sağa doğru gitti, yaverini Fransızlara saldırmak emriyle mevzilere gönderdi. Ama oraya gönderilen yaver yarım saat sonra geri dönerek alay komutanının üzerine şiddetli bir ateş açıldığını, onun da boşuna adam kaybetmemek için dere yatağının öbür tarafına çoktan çekildiğini, nişancılarını da acele ile orman tarafına sürdüğünü haber verdi. (...) Prens Andrey büyük bir dikkatle Prens Bagration’un komutanlarla nasıl konuştuğunu, ne gibi emirler verdiğini dinlerken hayretle aslında hiçbir emrin verilmediğini, Prens Bagration’un ancak zorda kalınca veya rastlantıyla veya alt komutanların ayrı ayrı kararlarıyla yapılan her şey sanki kendi emriyle ve niyetlerine uygun olarak yapılmış gibi bir tavır takındığını anladı. Ama Prens Andrey, olayların tesadüfe kalmış olmasına ve komutanların iradesine bağlı olmamasına rağmen, Prens Bagration’un gösterdiği incelik, hatta orada bulunmasının bile çok etkili olduğunu fark ediyordu. Yüzlerinde endişeli bir ifade ile Bagration’a yaklaşan komutanlar sakinleşiyor, erlerle subaylar onu neşeye karşılıyor, onun yanında bir kat daha canlanıyor ve onun önünde cesaret gösterisi yapıyorlardı.<sup>5</sup>

Ama bir mecburiyet ortamındaki bu sahte özgürlük gösterisi, Birinci Dünya Savaşı’nda subayların kararlarının cinai niteliği yanında hiç kalır (Kubrick’in 1957 tarihli *Zafer Yolları* filmi unutulmaz bir

3. Boris Eikhenbaum, *Tolstoi in the Sixties*, Ann Arbor: Ardis, 1982, s. 149 ve 144.

4. Romanın “Sonsöz”ünün ikinci bölümündeki “tarih kuramını” da aynı dince borçluyuz.

5. *Savaş ve Barış*, c. 1, çev. Leyla Soykut, İstanbul: Cem, 1971, s. 377-78.

betimini verir bunun). Şunu da kaydetmeliyiz burada: birçok kültürel tür (polis soruşturmaları ve casus romanları) sonunda düşmanın ya da resmi ötekinin kovalanmasından ziyade kendi kurumsal çevrelerinin araştırılmasına yönelmekte, bu kurumların etkisiz ve yanlış bilgilerle hareket komuta sistemini, köstebeklerin, iki-tarafli veya üç-tarafli ajanların içsel yıkıcılıklarını mercek altına almaktadırlar.

Strateji ve taktikle ilgili soyut teorik tartışmalar belki de burada yeni ve daha biçimsel bir açıdan tekrar güncelleşiyordur. Clausewitz'in etkisi hakkındaki tartışmayı düşünelim: onun bir düello olarak savaş kavramı Hegel ve Homeros kadar insanbiçimlidir; belirleyici nihai muharebeyle ilgili düşünceleri tümüyle anlatsal bir özellik gösterir (gerilla savaşının çok farklı dinamiğini ihmal ettiği için eleştirilmiştir ama yanlış bir eleştiridir bu); hatta savaşın politikanın başka araçlarla devamı olduğu yolundaki ünlü şiarı... – bütün bunlar, savaş sanatını ve onun uzman personelini, konvansiyonel gerçekçi romanın teknikleriyle işlenebilecek daha tanıdık sivil gerçeklikle, barış zamanının gerçekliklerine tercüme etme yollarına işaret eder.

Ama bütün bu tartışmaların ardında bir anlatıbilimsel sorun yatmaktadır, insanbiçimli temsili, insan eylem ve karakterlerinin *mimesis*'ini zora sokan bir sorun: nükleer silahların, insansız hava araçlarının ve intihar bombacılarının çağında bu türden imkânların büsbütün eskimiş ve çağdışı olup olmadığı sorunu. Tarih boyunca generaller ve komutanlar, diktatörler (hem eski hem de yeni anlamıyla) ve savaş önderleri tarafından ileri geri sürdürülmüş tartışmalar bunlardır. Savaşın anlatsal temsiline tekrar dahil olurken mesnetsiz bir kahraman tapıncı ve kör sadakat biçimine bürünürler, ya da bir ihanet duygusu olarak belirirler, veya eratin aptal subayları küçümsemesi veya genel kurmayın korkaklığı olarak. Bu türden meselelere göstergebilimde "eyleyenlik" sorunları adı verilmiştir, eylemle ve insan failliğiyle ilgili sorunlar; ve bizim dördüncü kategorimiz olan teknoloji bile bütün bir kişileştirme ve insanbiçimlilik alanına huzursuz giriş ve çıkışlar yapıyor gibidir.

Ama bir sonraki kategoriler setine geldiğimizde savaş anlatısının odağı yavaşça değişir: Kenneth Burke'ün dramatik beşlisinde

ilk dört öğeden uzaklaşıp beşincisine, “sahne” öğesine geçmekteyizdir. Burke de bu öğeye farklı ve belki daha dağılmış, daha yaygın bir retorik ve temsili güç atfediyordu.

## 2

Çünkü hunharlık ve mezalim bile bugün bireysel bir aktörün vahşetinden çok, şeytani ya da lanetli manzaraların bir özelliğiymiş gibi gelebiliyordur bize. Ve bununla ve daha sonraki olay örgüsü tipleri-mizle birlikte biz de edimlerin ve karakterlerin dünyasından bizatihi uzamın dünyasına geçmekteyizdir sanki: sahne, manzara, askeri harekâtları olumsuzluk ya da asıl şans anlamında belirleyen topoğrafya, yer örtüsü – demek insan jestleri için bir sahne veya “bağlam” olduğu kadar, *Stimmung* (ruh hali) veya duygulanımla da ilişkili bir dışsal öğe. Gökten yağın bombalar siper savaşlarının ay yüzeyi manzarasıyla birlikte bunun bir parçasıdır. Boşalmış köylerin sessizliği böyle öykülerde başlı başına bir anlatısal oyuncudur, tıpkı bomboş pencerelerin tehlikesi ve pusuya yatmış ya da peşinize düşmüş veya gizlenmiş doğa'nın düşmanla işbirliği gibi: kamuflaj insanların Sahne'nin başatlığını tanıma ve kabullenme yoludur çünkü, tıpkı haritalar gibi.

Bu kategori düşmanın toprağıyla bizimki arasındaki ayrımı da ortadan kaldırır veya askıya alır; bizimki de bilinmeyen ve hasım bir coğrafya kadar tehlikelerle doludur artık. Çünkü orduların göğüs göğüse çarpışmaları (Napolyon ile Kutuzov'un, Wallenstein ile Gustavus Adolfus'un muharebeleri) yerini içine girme imgelerine bırakır burada: Kursk muharebesinde bir tank denizinin ilk görüntüleri, alçak uçuş yapan bombardıman uçaklarının kulakları sağır eden gürültüsü, terk edilmiş bir mezrada bir anda açığa çıkan bir müfreze: modern savaşın uzamı tanıma gereği korunmasızdır ve artık hiç kimseye ait değildir.

Ama Otuz Yıl Savaşları'nda da (1618-48) durum aynıydı. Bu savaşların en olağanüstü edebi belgesinde tecavüz ve dehşet daha en başta doruğa çıkmıştır; bütün tarafların paralı askerleri köyleri yağmalamakta, yiyecek ve altın için köylülere işkence uygulamaktadır:

Sonra köylülere işkence etmek için piştovlarından ustaca imal ettikleri kanatlı vidalar kullandılar, sanki cadıları yakmak istiyorlardı. Ele geçirdikleri hödüklerden birini de, henüz ağzından hiçbir söz çıkmadığı halde, fırına sokup altında ateş yaktılar. Başka birinin kafasına da bir ip sarıp ağzından, burnundan ve kulaklarından kan gelinceye kadar turnike gibi sıktılar. Kısaca, her askerin bir favori yöntemi vardı köylülere aci çektirmek için ve her köylü de acıdan payına düşeni alıyordu.<sup>6</sup>

O dönem büyük ölçüde böyle gaddarlıklarla tanımlanır olmuştur ve ben de makroskopikten mikroskopiğe kadar her ölçekte 30 yıl boyunca süren ve Orta Avrupa'nın büyük kısmını tüketen bu uzun savaşta Sahrenin ve bizatihi uzamın özelliklerinden birinin tam da bu mezalim olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum: Avrupa'nın bir ucundan öbürüne birbirlerini kovalayan ordular; geceleyin bir bataklıkta hiç farkında olmadan birbirine giren düşman taburları, köyleri ateşe veren yağmacı çeteleri, terk edilmiş bir evi talan eden bir asker kaçağı:

“Şapka bandı yapmak için kesilmiş burun ve kulaklar” ... “soyguncular ve katiller ellerine geçirdikleri bir tahta parçasını zavallıların gırtlığından aşağı sokuyor, karıştırıyor, içerisine su ve kum akıtıyorlardı, hatta insan dışkı” ... “‘namuslu hemşerimiz Hans Betke'yi bir direğe bağladılar ve sabahın yedisinden akşamın dördüne kadar onu orada kızarttılar, o da böylece acılar ve haykırışlar içinde ruhunu teslim etti.’”<sup>7</sup>

Böyle karabasanlar gerçekten de insana iki kategorinin (içsel işgal ve müdahale ile yabancı ve bilinmeyen bir coğrafyaya taşınan savaş) bir şekilde örtüştüğünü ve birbirini diyalektik olarak pekiştirdiğini düşündürüyor. Bu artık “iç savaş” denilen şeyin sahte sentezi olmaktan çok (“iç savaş”tan daha mükemmel bir oksimoron [*civil war*: uygar savaş] var mıdır acaba), tanıdığın yabancıya, “heimlich” in (eve, yurda, içeriye ilişkin; rahat) “unheimlich”e (korkutucu, garip, tekinsiz) bir anda ve mutlak biçimde dönüşmesidir: kişinin kendi köyü (demek tastamam dünyanın sınırı, gerçeğin ve gündeliğin alanı) akla sığmaz bir dehşet sahnesine dönerken, komşular, o ebedi

6. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus*, Münih: Artemis & Winkler, 1956, s.17.

7. Christopher Clark, *Iron Kingdom: The Rise and Fall of Prussia, 1600-1947*, Cambridge: Harvard University Press, 2006, s. 32-34.



köylüler, köy hayatının kalıp karakterleri de kötücül, sinsi ve tehditkâr çehreler edinmekte, birliğinden ayrı düşen askere pusu kurmakta, gücünün yettiği birkaç tanesini linç etmekte, yiyecekleri gizlemekte ve vahşiler gibi ormanda saklanmaktadırlar (Balzac'ın bayıldığı Fenimore Cooper imgelerini kendi tarihsel bağlamından kopararak kullanıyoruz burada). Ama bu da insanlar veya bireylerden ("karakterler") çok, yerin, manzaranın başına gelen bir şeydir; manzara boyuna karabasana batıp çıkarken, yörenin bir anlığına anlaşılabilen karışık lehçeleri aniden bir yabancı dilin anlaşılmaz seslerine dönüşmektedir.

Tanıdıktan yabancıya, insanbiçimli olandan saf maddi öğelerin mikro- ve makroskopik oyununa böyle Gestalt tarzı bir dönüşümü Otuz Yıl Savaşları'nın kendisi de dayatmaktadır bizim onu bir bütün olarak kavramsallaştırma çabalarımıza. Bir yanda, bir Wallenstein' in veya bir Gustavus Adolphus'un ordularının, Mansfield ya da Bavyereli general Tilly gibi yavuz *condottiere*'lerin (paralı asker komutanları), düşmanın peşine düşmüş ve nihai bir kıran kırana muharebeye doğru giden İspanyol ordularının büyük stratejik güzergâhı vardır; öte yanda basbayağı optik bir büyütmeyle görüntünün fazla yakına gelmesi ki, resmi orduların tanınabilir sanılan birliklerinin ayrışarak her yerde aynı olan bir kırlar ve ormanlar, kulübeler ve patikalar manzarası üzerinde ufacık yağmacı çeteler halinde çözülmesine, oraya buraya dağılmasına yol açıyordur – hep aynı katliam ve kaçış sahneleri tarihin ötesine, anlatının ötesine geçinceye kadar tekrar tekrar sunulur.

Bunun tek sebebi, sayısız fail ve aktörleriyle (ki sürekli konum değiştiriyor ve işlevlerini birbirleriyle takas ediyorlardı) söz konusu tarihsel dönemin karmaşıklığı da değildir. Dinsel savaş ve Karşı-Reformasyon ile Protestanlık arasındaki amansız mücadele gibi bir basmakalıp yaklaşım bu çoğulluğu ancak bir anlığına sadeleştirebilir. Çünkü Karşı-Reformasyon da çoktan kendi içinde bölünmüş ve üç merkez halinde çoğullaşmıştır: papalık, Madrid ve Habsburg İmparatoru II. Ferdinand (ki papadan veya kendi İspanyol akrabalarından da daha Katolik ve fanatiktir). Öte yandan gevşek bir adlandırma ile "Protestanlık" denilen şeyin kendisi de sonsuz bir ufanma eğilimi gösteriyordur: çoktan iki kolu (Lutherci ve Calvinci) arasın-

da ölümcül bir çekişme başlamıştır ve bunların ikisi de sayısız “bin-yılcı” ve Mesiyaniğin muhalefetiyle karşı karşıyadır. Ve bütün bunlar, yöresel ve ülkeler arası çatışmalarla daha da içinden çıkılmaz hale geliyordur.

İlk darbeyi vurma suçunu yükleyecek bir taraf aramak tam bir felsefi çıkmazdır; öte yandan, katılımcıların en şahinine bile (mesele Wallenstein) barışa, savaşın belirsizce çoğalmasını sonlandırmaya ve Orta Avrupa birliğini yeni bir temel üzerinde inşa etmeye yönelik insanca bir istek yakıştırmak mümkündür. (Schiller’in büyük başkomutanın katledilişini Hamlet tarzı bir çerçeveye yerleştirme çabası bile Wallenstein’in niyetleriyle ilgili farklı yorumlarla baş başa bırakır bizi: Bir hanedan kurmak ve kendini İmparator ilan etmek mi istiyor? Almanya’yı on dokuzuncu yüzyıl milliyetçiliğinin bir ön-şekillenmesi içinde birleştirmek mi istiyor? Hatta görünüşünün tam tersine, ılımlı ve barışçı bir şahsiyet mi? Hatta Protestan sempatisini miydi? vb., vb.)

Aslında, Ferdinand’ın önceki yüzyılda mezheplere verilmiş tavizlerin birçoğunu geri almak istemesine rağmen, kışkırtıcı ve tetikleyici gerekçeyi sunan Protestan tarafıdır: Habsburg egemenliğinden rahatsız olan Praglı Protestan seçkinler, Palatinate Elektörü Friedrich’i (ki İngiltere kralı I. James’in damatlarından biridir) normal olarak İmparator’un soyuna ait bir imtiyaz olan Bohemya krallığını üstlenmeye ikna ederler. Ama Elektör’ün krallığı sadece bir kış sürer (bu yüzden de Kış Kralı gibi alaycı bir unvanla anılacaktır hep); bahtsız Friedrich, Beyaz Dağ muharebesinde (1620) kesin bir yenilgiye uğradıktan sonra, kendisini zayıflık ve kararsızlığın bir alegorisi haline getiren nafile bir arayış içinde, talihini düzeltmek için bir müttefikten ötekine koşup duracaktır. Aşağıda, bu sönük ve mütereddit figürün modern bir versiyonunu buluyoruz. Eski paralı ordu komutanlarıyla tekrar birleşme ihtimali Friedrich’i biraz canlandırmıştır burada; eski işverenlerini selamlamaya giden generalerin içini açansa Lahey’e gönülsüzce, ağır ağır ve aralıklarla akan paradır, “çiğ düşmüş çiçekler gibi tazelenmişlerdir”:

Güçlü toynakların bu zırhlı ve disiplinsiz adamları kendisine getirişini izlerken kalbi şiddetle çarpmaya başlamıştı [Friedrich’in]. Ona Danimarka kralı Christian’dan ve göz kamaştırıcı zenginliğiyle Aşağı Sak-

sonya'dan söz ettiler; ayrıca, İmparator'un Magdeburg'u yutmak için nasıl yanıp tutuştuğunu anlattılar, görkemli Habsburg hanedanının güvenilir bir palamar bulmak için en son çabalarından söz ettiler. Wallenstein diye biri olacaktı bu yeni destek. Üçü bu meçhul kişiden söz ederken gülüşüyorlardı. Mecalsiz Friedrich de kendisini yine hayata dönmüş hissetmeye başladı; bu iki tepeden tırnağa zırhlı savaşıyla başa başa oturmak onu da eski heyecanına kavuşturmuştu.<sup>8</sup>

Bu şahsiyetin kalıplaşmış kararsızlığı (ki İmparator'un kendisi de öyledir) onu bir anlatı kahramanı haline gelmekten alıkoyar, tıpkı savaşın gerçek kışkırtıcısı olan Bavyera Elektörü Maximillian'ın sert ama muğlak kararlılığının onu öykünün kötü adamı kılmaya yetmediği gibi.<sup>9</sup> Ama bu noktada bir an durup o olağanüstü edebi belgenin varlığını kaydetmeliyiz: genç cerrah Alfred Döblin'in Birinci Dünya Savaşı'nın kanlı siper çarpışmalarının akşamlarında yazdığı ve ona uluslararası ününü kazandıran *Berlin Alexanderplatz*'tan dokuz yıl önce yayımlanan *Wallenstein* başlıklı romandan söz ediyorum. Herhangi bir arka plandan, hazırlıktan, perspektiften yoksun biçimde, boyuna tekrarlanan bir şimdi halinde önümüze gelir yapıt; bu sürekli şimdinin her ânında, her sayfasında, her cümlesinde, ne bir durak vardır, ne de ileriye ya da geriye bir bakış; ordular geçici ordugâhlarında dinlenirken bile hareket halindedir, orduların duraklamaları da harekettir, Wallenstein'in şu ya da bu gizli sinyalini sezdirirler: mesela Kayzer'in durma emrine uymuş gibi yaparak ama aslında bu emri hiçe sayarak düşmanı aldatmaktadır ("Dük'ün kime karşı savaştığı benim için açık değil").<sup>10</sup> Ama her ânında isimlerle doludur, tarihin bütün karakterleriyle, bazıları tanınmış, bazıları sadece geçerken anılan; ve aynı zamanda haritaya sığdırılamayacak yer adlarıyla. Bir nabız gibi atan, sonlanamayan, kesintisiz bir akış, gerçek metinsellik (sadece içeriksiz biçim değil): Orta Avrupa'da her şeyin ileri geri sürekli değişme halinde olduğu bir hareket ki zamansal olarak ilerlemeye de devam ediyor ve böylece zamanın kendisi (geçen anlar) görünmezleşirken sadece olaylar ürüyor ve bunlar da asla durmuyor, yazar asla durmuyor (böylece

8. Alfred Döblin, *Wallenstein*, Münih: DTV, 1983, s. 248.

9. Golo Mann, *Wallenstein*, Frankfurt: Fischer, 1971, s. 299-300.

10. A.g.y., s. 254.

o da kayboluyor) ve kaynaklar da öylesine sonuna kadar tüketiliyor ki artık hiçbir şey alıntı veya gönderme olarak kalmıyor, Schiller çoktan silinmiş oluyor ve bu bitimsiz metin akışıyla rekabet edecek bir şey kalmıyor ortada – sadece metnin içinde atmaya devam eden duygulanımın nabzı, soluktan parlağa, mordan donuk sarıya değişen renkler, duygulanım spektrumunun bütün tonları sonlanamayan anların içinden akmaya devam ediyor, hiçbiri gerçekten doruğa ulaşmadan veya herhangi bir kalıcı durağa ya da gerçekleşmiş yazgıya dönüşmeden.

Bu romanı ilgiye değer kılan özelliklerden biri de olayların geçtiği Karşı-Reformasyon döneminin içeriğiyle derin bir kan bağı olan bir alegorik alışkanlığı kendi biçiminde de tekrarlamasıdır. Mesela, burada bahtsız Kış Kralı'nı sonunda canlandıracak olan şey paradır: çatışmanın devasa kıtasal coğrafyasını kateden paranın sağladığı cansuyu. Paradır çatışmayı yerel düzeyde besleyen, savaşın güçlerini geçici gruplar halinde, yağmacı asker kaçakları ve gerillalardan yukarıya, resmi ve gayriresmi savaş beylerine ve resmi krallık ve imparatorluk ordularının subaylarına kadar yeniden örgütleyen. Savaşın büyük ve kanlı rizomu böylece paranın, servetin, koyulan vergilerin, ateşe verilmiş köylerde el konan patateslerin sağladığı beslenme ve yaşama fırsatının ve ölmüş ya da kaçışmakta olan köylülerin bir temsili haline gelir. Burada her şey, en tepede kasası boşalmış İmparatorluk sarayından (ki hem Wallenstein'in saray adına bir ordu kurmasını istemekte, hem de ona emirler vermeye çalışmaktadır) en altta köyleri haraca bağlayarak geçinen zalim askerlere kadar, parayla ilgilidir – parayla ve bir de devasa bir mercan polipiyle ki, açıklıktan ölmeyi ya da kuruyup gitmeyi reddediyor, taştan kan çıkarırcasına kendi gizli köşelerinden para çekmesini sağlayan kuvvetinin yardımıyla kendi kendini sonsuzca hayatta tutuyor, kendini boyuna kanla ve parayla suluyor, hep yeniden üretiyor; generallerden, köylülerden, rahiplerden, kentlilerden, krallardan, cüzamlılardan, topraksızlardan, dullardan ve kadın vârislerden oluşan bir nüfusu harap olmuş bir topraktan son servet ve varlık damlalarını da çekip almak için birer araç olarak kullanıyordur. Servet böylece enerjinin asıl kanalı haline gelir, ama her türlü enerjinin, kan, libido ve cinsellik, faaliyet, öfke ve huysuzluk, duyum, itki, dürtü, sürük-

leniş, ne dersek diyelim: zenginliktir, cümlelerin yarış atları gibi ileri atılmasını sağlayan ve insanları da o aslında anlaşılmasız yine de önlenemez kızışmış çatışmalarına doğru sürükleyen. Savaşın –bu olağanüstü, benzersiz savaşın– libidinal aygıtı böylece finansın ve onun ağlarıyla kılcal uzantılarının en mükemmel biçimde gerçekleşmiş temsilini mümkün kılar, “erken modern” anlamıyla servetin önümüzde başlı başına bir görüngü olarak belirmesini sağlar: zenginlik, büyük ticaret şirketlerinin ve tefecilerin daha dolaysız ve cepheden anlatımlarının ya da dinsel ahlakın veya ekonomik felsefenin yapamayacağı bir şekilde, Heidegger’in verdiği güçlü anlamla bir *phaineshai* olarak, Varlığın görünmesi olarak gelir önümüze.

Ama bütün bunların vardığı yer kan ve ceset manzaralarıdır, Barok gravürcü Callot’un dünyası ki bir tarihsel azgelişmişliğin sonucu olarak Birinci Dünya Savaşı’nda zamandışı biçimde yeniden karşımıza çıkacaktır, çünkü o dönemin generalleri makineli tüfeklerin veya tankların etkili kullanımını henüz kavrayamamışlardır. Yine de şunu sormalıyız: faillerin ve failliğin temsili bir Sahne rejiminde hangi biçimleri alabilir; olayların ve grotesk karabasan figürlerinin (ki bunlar karikatürü andıran görünümüleriyle bile gerçekçiliğin sahici insanlarından ya da bizim kendi tanıdıklarımızdan daha insandırlar) peş peşe sıralandığı bu sonu gelmez anlatıda failler nasıl temsil edilir? Şüphesiz birer sebep ya da etken olarak değil, yine de devasa alegorik figürler olarak, Hobbes’un *Leviathan*’ının ünlü iç kapak resminde olduğu gibi. Ama belki ondan da iyi bir temsil Arcimboldo’nun sebze portreleridir; hükümdar hem kendi çoğulluğunu hem de tebasının çoğulluğunu cisimleştirmektedir bu resimlerde. Ama burada “dünya-tarihsel figürün” alegorileştirdiği şey öznelere veya bir halk değildir, kendi komutası altındaki insanlar bile değildir; o sadece kurbanlarının ve cesetlerin alegorisidir, kendisi de aslında onlardan biri olmuştur. İşte Tilly, bu efsanevi emperyal savaş beylerinin en korkunçlarından biri, yüreklere korku salma bahsinde kendisinden hiç aşağı kalmayan Wallenstein ile bir görüşme yaparken:

Brabantlı [Tilly], kaskatı, hortlak gibi, boynunda beyaz bir eşarp, kuşağında iki piştov ve bir hançer, kısa beyaz saçlı; saç tellerinin uçlarında kılıçtan geçirilmiş bin adamın cesetleri mısır püskülü gibi dalgalan-

makta. Solgun ve keskin hatlı yüzünde, çalı gibi kaşlarında, fırça gibi sert bıyığında bütün bir neslin sakatlanmış taburları kıpırıyor; aşağı kayarken yeleşimin düğmelerine tutunuyor, kemerine asılıyorlar. Eğri büğrü parmaklarının her biri koca koca şehirlerin yok edilmesine delalet ediyor, her boğuma bir düzine köyün imhası işlenmiş. Omuzlarında boğazlanmış Türklerin, Fransızların, Palatinlilerin kıvranan bedenleri; ama bir gün kendisi de onların verdiği hükümle karşılaşacak, saldıran atlarının ve köpeklerinin yargısıyla; o kadar ağır ki bu yük, başı ve küçük şapkası da altında kaybolmuş. Kesilip açılmış boyunlar, beyaz ve kurşuni mideler, kesiklerden yere ve kaskatı bacaklarına kan damlamakta. Dışarı fırlanmış bağırsak salkımlarına sarınmış; deri çizmelerinin üzerinde gevşekçe titreyiyor bu örtü; peşinde sürükledikçe her adımında gıcırtilı sesler çıkarıyor. Bir mamut ağırlığıyla dünyayı çökertiyor; ama kendisi buz gibi sakin, kımiltısız, insanların ve domuzların çığlıklarına, atların keskin kişnemelerine sağır; ve bunların hepsi ona tutunmuş, ondan, kafasındaki her bir saç telinden can emmeye çalışıyor; gerilmiş boyunları, titreyen burun delikleriyle atlar, yağız, alaca; vurulup paramparça olmuş yine de onun ağzına, burnuna sokulmaya, soluğunu oburca emmeye çalışan köpekler. Çoktan iliğine kadar kurutulmuş olması gerekirdi; kupkuru odundu emdikleri. İçinden takır tukur sesler geliyor, ama onu devirmek de mümkün olmuyordu. Ardında on dört piyade ve altı süvari alayı.

Önünde Friedländli [Wallenstein], Bohemya'nın fokurdayan bataklıklarından sıyrılıp çıkmış bir sarı ejderha, beline kadar balçıkla kaplı, yumru arka bacakları üzerinde doğrulup gerilmiş, çevresindeki toprakta sülfür izleri, geniş esnek butlarıyla ardındaki havayı dalgalandırıyor, koskoca ağzından aralıklarla kızgın soluklar çıkıyor, homurdanarak, bir yılanın öfkesiyle, ama kendinden memnun.

Arkasında, 24 bin adam.<sup>11</sup>

Bu iki portre (ki birincisinin simge, ikincisinin de alegori tarzını sahnelediğini söyleyebiliriz) dolu zaman ve uzamın kesintisiz akışına dahil olurlar; ancak ara sıra dramatik sahnelerle kesintiye uğratılan bir görsel yazıdır bu akış. "Gösterme", sonsuzca yenilebilen bir yemlik gibi bitimsiz bir savaştan beslenen bir karabasanın "anlatılmasına" oranla daha çok ikinci planda kalıyordur burada.

Wallenstein biyografisinin yazarı hiç durmayacakmış gibi görünen bu cehennemî cihazın devridaiminin daha eklemelenmiş bir res-

11. A.g.y., s. 243-44.

mini sunmaktadır bize (nitekim Wallenstein'in işlevi de coşkusu gittikçe azalan Kayzer'e sürekli yeni yedek kuvvetler sağlamak olmuştur):

Beyaz Dağ muharebesinin üzerinden bir yılı biraz aşkın bir süre geçmişti ki, insanlar iki tarafın da hissettiği tükenme duygusunun fazla erken geldiğinden kaygılanmaya başladılar. Kesin bir zafer evrensel olmalıydı ve bu da imkânsızdı. Buna karşılık, her biri bütüne farklı yollardan bağlanan kısmi zaferler de sahaya yeni düşmanların çıkmasına yol açıyordu ve bunlar da küçük düşmüş ve yağmalanmış eski hasımlara yeni enerjiler kazandırıyor. Bohemya, esareti içinde yalıtılmış olsa da hâlâ Avrupa'nın bir parçasıydı; büyüklüğü nedeniyle Almanya daha da öyle. Bu basitçe bireysel bir karşıtlık değildir, iki güç merkezi arasındaki bir mücadele veya bunlardan birinin saldırısı değil. Çatışan iradelerin sürekli yenilenen bir gelgitidir; bunlardan bazıları öbürlerini bir başkasına karşı tek bir irade ve harekât içinde birleştirme iddiasıyla ortaya çıkmakta, ama hiçbir zaman müttefiklerini tümüyle kendilerine bağlamayı başaramamaktadırlar. Bir eskrim salonu. İki eskrimci kılıç tokuşturuyor. Birdenbire ikisinin de ardında bir cephe oluşuyor ve bunlar birbirinin üzerine yürüyor. Ama tam bunu yaparken, ikisinin de içinde ihanetin balesi başlıyor. Bir taraf köşeye çekiliyor, eski hasmıyla manidarca bakışma başlıyor, iki cephe arasında aracılık manevralarına giriyor. Bir başkasıysa iki cepheden de şu ya da bu katılımcıyı kendine çekerek bir üçüncü taraf oluşturmaya çabalıyor. Ve bütün bunlar yanılsamayla, yanlışlarla, hile ve yalanla örülüyor. Hiçbiri karşı taraf hakkında yeterli bilgiye sahip değil, hatta kendi kafasının içini de okuyamıyor.<sup>12</sup>

Bir bütün olarak savaşın bu eskrim balesi, uçaktan çekilen bir resimde olduğu gibi, yerdeki dehşet tablosuyla keskin bir tezat oluşturur. Grimmelshausen'in ve başkalarının kaydettiği gibi, bütün mekânlar kadar bütün vahşetlerin de aynı olduğu bir çeşitsiz sahipsiz arazidir bu, Bohemya'dan Baltık'a yayılan bir tekerrür karabasanı, uzamın ve aynılığın zamana ve onun bölümlenişlerine baskın çıkması. O kadar ki, tahkiyeyi dışlayan bu akış için tek uygun kayıt cihazı ya da bakış açısı bir budalanın veya bir çocuğun gözleri olacaktır, Ambrose Bierce'in o dehşet verici öyküsü "Chicamauga"daki gibi.

12. Golo Mann, *a.g.y.*, s. 287-88.

## 3

Nitekim Grimmelshausen'in *Der abenteuerliche Simplicissimus*'u (Maceracı Simplicissimus) da böyle başlar. Bu savaşın kendi katılımcılarından biri aracılığıyla ürettiği en muhteşem edebi anıttır; *Don Quijote* ve *Lazarillo de Tormes*'ten yaklaşık yüz elli yıl sonra, *Robinson Crusoe*'dan da (1719) elli yıl önce, 1668-69 yıllarında altı cilt halinde yayımlanmıştır. Ama Simplicissimus'u bir pikaresk roman olarak, hatta bir *Bildungsroman* olarak nitelemek açıkça yanlış olur (şüphesiz kahraman bir "naif"tir, teknik açıdan bir üçkâğıtçı haline geldiği epizotlarda bile masumiyetini koruyor gibidir). Bu devasa metin son derece epizodik olmanın ötesinde, rizomatik bir dokuya sahiptir: kendi içinden sürekli birtakım yan epizotlar üretir; bunlardan en az biri (*Courasche*, 1670) Brecht'in tiyatro versiyonunda gürbüz bir ikinci hayata kavuşacaktır.

Ama *Simplicissimus*'u epizodik olarak nitelemek de yetersiz kalır, olağanüstü bir türsel üretim makinesidir; çünkü anlatı uzamı hiç yorgun düşmeden peş peşe yeni türler üretiyordur, "savaş romanı" ile başlayıp "azizlerin hayatları"na ve oradan da nihai Ütopya'ya ve ıssız ada anlatısına kadar. Nasıl açıklamalı bu eşi görülmemiş edebi *autopoiesis*'i (kendi kendini yaratmak, kendi içinden yaratmak), türsel egzersizlerin bu ereksel olmayan çoğalmasını (ki "türsel süreksizlik" olarak tanımlanan şeyin çok ötesine geçmektedir)? Elde hazır anlatı mikro-biçimlerinin olmadığı bir durumda, çeşitli türlerin doğumunu kıskırtan şey tam da hararet düzeyi köylerin yağmalanmasıyla koca koca şehirlerin talan edilmesi arasında inip çıkan o yerel ama yine de evrensel çatışmanın farklılaşmamış uzamı olabilir mi?

Ne olursa olsun, kitap bir "doğa hali" ile başlar: genç başkişi henüz konuşmaktan âciz gibidir, kendi adını bilmiyordur ya da bir adı yoktur, tarlada gaddar babası tarafından sağa sola koşturulmaktadır (babanın konumu da yöresel ağızla *-knan-* belirtilir, çünkü bir soy adı yoktur). Paralı askerler köyü yağmalamaya girişince çocuk ormana kaçır ve orada inzivaya çekilmiş bir keşişle karşılaşır; keşiş ona din eğitimi verecek, ama daha ilginci, klasik dilleri ve belagat



geleneklerini öğretecektir. (Bu ermiş münzevinin dünyadan el etek çekmesinin sebepleri, ki Simplicius'un kendi nihai yazgısının bir önsezisi gibidir –nitekim onu vaftiz eden de keşiştir– daha sonra, mutsuz aşk türünün sahnelendiği bir başka keşif içinde anlatılacaktır.) Münzevi ölünce çocuk toplumsal varlıkların dünyasına geri döner ve önce valinin yanına uşak olarak girer. Sonra Hurvat paralı askerleri tarafından kaçırılır ve emperyal birliklere asker yazılır; orada bazı başarısızlık ve aşağılanmalardan sonra, yukarıda değindiğimiz o türsel üçkâğıtçı figürü olarak yeniden doğar. Müthiş bir savaşçılık yeteneğiyle donanmış, yağma ve hırsızlığın her çeşidinde ustalaşmış bir *Jäger*'dir (avcı) şimdi. Evlenir ve daha da büyüdüğü bir epizotta bir hazine keşfeder.

Ne var ki bu potansiyel yazgıların her biri apansız yarıda kesilir, belki sabırsızlık belki can sıkıntısı yüzünden, ya da kitapların dizesel üretimi nedeniyle, hatta Grimmelshausen'in hummalı imgeleminde sürekli yeni türlerin mayalanıyor olmasından ötürü. Derken Paris'te şehvetli bir epizot gelir, sonra kısa bir gezgin satıcılık dönemi, sonra da sahiden kötü bir yol arkadaşı edinir, ona gerçek dünyayı öğretmeye girişen gerçek bir hırsız (“Machiavelli'yi hiç çalışmamış Simplicius değil misin sen...”). Çocuk bundan sonra gerçek bir dinsel dönüşüm geçirir, bir malikâne ve bir aile kurar, yerkürenin merkezine Jules Verne tarzı bir yolculuk yapar, denizaşırı seyahatlere başlar ve nihayet bir gemi kazasıyla düştüğü ıssız adada münzevi bir hayata geçer. Burada yazdığı otobiyografik notları sonradan Hollandalı bir kaptan bulacak ve yayımlanması için Avrupa'ya getirecektir.

Sonuç olarak, okuyanı asıl çarpan şey çeşitli epizotlardaki tahkiye kalitesi değil, karakterin durmadan kendi muhtemel yazgılarını araştırması ve yazarın da bunların içerdiği çeşitli anlatı türleriyle giriştiği deneylerdir. Burada, İmparatorluğun Alman prensliklerinde, İspanyol monarşisinin incelmış zevk ve zekâ düzeyinin çok uzağında yızdır henüz. Orada ilk gerçekçilikler kuşaklarca önce serpilmeye başlamıştı ve hem ticari hayatın hem de sömürgeciliğin ve askeri

\* *Der abenteuerliche Simplicissimus*, s. 353. (Simplicius hem kahramanın adıdır, hem de “basit, saf, safderun” anlamına gelir. – ç.n.)

gücün kentsel dünyeviliği olağanüstü bir tiyatro kültürüyle birlikte pikaresk türünü de üretmekteydi. Oysa Almanya bu noktada hâlâ son derece roman-öncesidir; nitekim Grimmshausen'in sonu gelmez görünen metninde biçimin ilk billurlaşmaları da devasa alegorik düş freskleri biçimini alır, en başta da feodal dünyanın sınıf ayrımları ve mücadelelerinin alegorileri: alegorik ağacın tepesinde rahipler ve soylular vardır, tabanında da adsız sansız bir köylülük.<sup>13</sup> Apuleius'un *Altın Eşek*'ini anımsatan bir hayvana dönüşme düşü de bu resmin parçasıdır. Ama böyle alegorik epizotları bir otodidaktın öğrenmeyi başardığı klasiklerle cümbüş yapması diye görmek de aynı ölçüde yanlış olur. Çünkü biçimlerin bu büyük laboratuvarında Barok alegori tastamam Ütopya ile bağlantılıdır – öyle ki, bugünden geriye bakışla Ütopyanın kendisini de (özellikle Thomas Morus'ta) alegorik bir biçim olarak nitelemek mümkündür.

Taş üstünde taşın kalmadığı harap manzara da zaten Ütopik dönüşümün rahatlamasını talep ediyor gibidir, mesela İsviçre sınırını ilk kez geçerken olduğu gibi:

Manzara, başka Alman topraklarıyla kıyaslandığında, Brezilya veya Çin kadar yabancı geliyordu bana. Huzur içinde gezinen ve alışveriş yapan insanlar gördüm, sığırlarla dolu ağıllar, tavuklar, kazlar ve ördeklerle dolu avlular; yolcular sokaklardan güvenle geçebiliyordu, tavernalar eğlenen insanlarla doluydu, düşman korkusu yoktu, yağma ve talan endişesi, toprağını, hayatını veya kolunu bacağına yitirme kaygısı yoktu, herkes kendi üzüm asmasının ya da incir ağacının altında güven içinde ve başka Alman topraklarına kıyasla zevkle ve hayatından memnun yaşamaktaydı, öyle ki ben de bu manzarayı, epeyce ilkel görüldüğü halde bir yeryüzü cenneti olarak düşündüm.<sup>14</sup>

Daha sonra, ıssız adanın sanrıları içinde, bu yeryüzü cenneti bir tarih-öncesi mutluluk vizyonuna dönüşecektir (“böylece biz de cömert bir tanrının izniyle yeryüzünün bütün nimetlerinin çalışmamıza gerek kalmadan serpildiği bir altın çağdaki ilk insanlar gibi yaşıyorduk”<sup>15</sup>). Ama bir noktada kadın kılığına girmiş şeytan bu vizyonu paramparça eder ve metni de türsel bir tersine dönüş içinde kendi başlangıcının inzivaya çekilme haline geri gönderir.

13. A.g.y., s. 45.

14. A.g.y., s. 391.

15. A.g.y., s. 582.

Şu sonucu çıkarıyorum bütün bunlardan: Savaş, Sahnenin bu varoluşsal yakınlığı içinden algılandığı haliyle, özünde tahkiyeye gelmeyen bir olgudur; ve bu hammadde de kendi eksik başkişisini yukarıda saydığımız türsel savaş romanları ve filmlerinden Grimmelshausen'in benzersiz metninin türsel deneylerine uzanan bir dizi anlatı paradigması içinden çekip almaya çalışır.

## 4

İkinci Dünya Savaşı'nın hava çarpışmaları ve bombardımanları üzerinde sınıyabileceğimiz bir hipotezdir bu. Bilindiği gibi bu savaşın Avrupa'daki en ünlü vahşetinin en ünlü edebi temsili (Vonnegut'un *Mezbahe No. 5*'i) Dresden'in bombalanmasını sahne dışına yerleştirir, başkişinin romanla aynı adı taşıyan mahzeninin duvarlarının ötesine. Almanya'nın hava savaşından etkilenmemiş bir kısmında doğup büyüyen ve erken yaşta kendi kendini İngiltere'ye sürgün eden W. G. Sebald, bu tür savaşlar hakkında yazarken, Almanya'nın bu bombalanma deneyimini ve aslında genel olarak savaş yenilgisini bastırıldığını, bilinçlerinden kovduğunu öne sürmüştü tuhaf biçimde.<sup>16</sup> Ama çağdaş Almanya'nın en kayda değer yazarlarından (ve sinemacılarından) birini, Alexander Kluge'yi bu suçlamadan muaf tutmaktaydı. Kluge'nin Stalingrat muharebesiyle ilgili metni (*Schlachtbeschreibung* [Savaş Tasviri], 1964), kendi doğduğu şehir olan Halberstadt'ın 8 Nisan 1945'teki bombalanmasında göze çarpan birçok öğeyi içerir.

Bu bölümün başına epigraf olarak aldığımız Goebbels cümlesi de Kluge'den geliyor; ve işte gözlerimizi ve yüzümüzü resme yavaş yavaş yaklaştırdıkça Stalingrad da tam bu şekilde bir yığın ilişkisiz renk ve fırça vuruşu halinde çözülüp parçalanmaktadır.<sup>17</sup> Bu metni muharebenin geleneksel anlatımının ya da çarpışmanın kendisinin

16. Bkz. W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, New York: Random House, 2003. Ayrıca bkz. Sven Lindqvist, *A History of Bombing*, New York: New Press, 2003; Türkçesi: *Bombalamanın Tarihi*, çev. Selahattin Çelik, İstanbul: Yeni İnsan, 2009.

17. Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*, 2 cilt, Frankfurt: Suhrkamp, 2004, c. I, s. 509-791.

bir yapıbozumu olarak nitelemek kolaycılık olur. Ama terimin belli bir düz anlamıyla çok yersiz bir niteleme de değildir: burada sökülen ve yıkılan bir olgunun yapımına katılan çeşitli öğelerin ve hammadde-lerin geriye dönük bir anlatımıdır. Ve zaten yapıtın alt başlığı da tastamam “bir felaketin örgütsel inşası”dır. Kluge burada yenilginin yapıtaşlarını deyim yerindeyse “varoluşsal olmayan” dilimler halinde bir araya getirir; başka bir deyişle anlatısal olmayan birimleri bir tür kolaj içinde birleştirir. Burada kış savaşıyla ilgili bir ordu talimnamesinden alınmış parçaları tarihsel sunumlarla, manzaranın resimleriyle, sağ kalanlarla yapılmış söyleşilerle, en tipik yara ve sakatlanmaların tıbbi betimlemeleriyle, bir kronolojiyle, rahiplerin ve vaizlerin konuyla ilgili propaganda söylevleriyle, subayların dilsel alışkanlıkları ve basın kupürleriyle, cepheden gönderilmiş iletilerle yan yana buluruz – bütün bunların arasına anekdotlar, rasgele gözlemler ve Hitler’in kendi kararsızlıklarını ve taktik dikkatsizliğini geçerken kaydeden tanıklıklar da serpiştirilmiştir. Eğer hâlâ böyle bir terminolojiye itibar ediyorsak “doğrusal olmayan” bir tahkiye de diyebiliriz buna. Kluge’nin ilgi duyduğu şey, herhangi bir uzun soluklu veya “romansal” hikâye anlatıcılığı değil, yazgıların dökümünün yapılması ve anekdotların seferber edilmesidir; özel bir didaktik soyutlama uyguladığını da söyleyebiliriz: içerdği yaşatıcı ya da öldürücü enerji bileşenlerini ortaya çıkarmak amacıyla belli bir sonucun röntgeni alınmaktadır.

“Halberstadt’ın Bombalanması” da (*Chronik II*, s. 27-82) bu türden bir kolajdır; bireysel deneyimler, anekdotlar halinde yan yana getirilmiştir, ama geleneksel karakterlerin (Burke’ün failleri) edimleri olarak sundukları yapılar için değil de sadece adlar ve yazgılar olarak (bu yazgılar da çoğu zaman Ripley’in İster İnan İster İnanması tarzında olaylara ve kazalara indirgenmiştir). Bu anekdotların bombardıman tarihiyle ve İngiliz Hava Kuvvetleri’nin teknikleriyle ilgili akademik araştırma alıntılarıyla, hava stratejisi ve etik’in ilişkisi hakkındaki akademik konferans notlarıyla (mesela “ahlaki bombardıman” bir ahlak (*morals*) meselesi olarak değil, bir “moral” (*morale*) meselesi olarak belirlenmektedir) ya da bu akına katılmış müttefik pilotlarıyla yapılmış söyleşilerle bir araya getirilmesi, bombardımandan sağ çıkanların kişisel öykülerinin statusünü de

tartışmalı kılar: kurmaca mıdır bunlar, yoksa değil midir? Askeri talimname alıntıları ve konferans notları gibi malzemelerin normalde kurmaca olmaması beklenir – ama özellikle söyleşilerde Kluge'nin o kendine özgü provokatif söyleşi yöntemlerinin izinin de belirgin olduğunu düşünürsek, bu soruya o kadar kolay cevap verilemeyeceğini de anlarız. Şüphesiz Halberstadt Kluge'nin kendi şehridir ve oranın halkından bir tanıklık ve gözlem dosyası toparlamış ve gerçek kişilerin adını kullanmış olması pekâlâ mümkündür. Öte yandan bu öyküler zengin ayrıntılarıyla kurmaca anlatının ve kurmaca okumanın zevklerini de sunuyordur bize.

Öyleyse 1970'lerde yazılmış bu metin kurmaca olmayan bir roman mıdır? Bence zihnimizi bir parça zorlayarak bu sorunun pek anlam taşımadığı ve kurmaca olan ile olmayan (veya tarih) arasında bir ayrımın henüz belirmediği (Batılı roman denilen şeyin ortaya çıkışından önceki hikâye anlatıcılığında olduğu gibi) bir durumu tasavvur edebilmeliyiz, mecazi dil ile düz dil arasındaki paralel ayrımın da henüz geçerli olmadığı bir durum. Kluge'de kapitalizm öncesi hikâye anlatıcılığına bir geri dönüşün gerçekleştiğini söylemek değildir bu; tam tersine, bizatihi postmodernlik şimdi o ayrımları karşı yönde geçersiz kılıyor, eskitiyordur: artık söz konusu olan şey her türlü anlatının kurmaca olması değil, her zaman olgusal ve düzenlamalı olan bir okuma sürecidir, okuduğumuz şey teknik olarak bir kurmacayken bile.

Öyle ya da böyle, "Halberstadt'ın Bombalanması"nın açılış bölümünde yapılan işin sağ kalanların kişisel deneyimlerini ve ilk bombardıman anlarını (peş peşe altı dalga halinde inmiştir bombalar) bir araya getirmekten çok, 64.000 nüfuslu küçük şehri haritalandırmak amacıyla adı sanı belli bireyleri (bu insanlar yangın ve döküntülerle tıkanmış sokaklarda kendilerine yol açmaya çalışırken) kullanmak olduğunu öne sürebiliriz. (Bu akınların özel ve kasıtlı bir düzeni olduğunu da öğreneceğiz az ileride: önce, uçaktan görülebilen duman sütunlarıyla hedefleri tanımlamak üzere atılan ilk bombalar; sonra sokakların sistematik olarak enkazla tıkanmasını ve böylece kaçışan nüfusun kapana sıkışmasını sağlayan bombalar; sonra çatıların ve üst katların bir ilk bombardımanla tahrip edilmesi ve hesaplı bir zaman aralığıyla ikinci bir akında bu delik-

lerden içeri patlayıcılar bırakılması ve böylece bir bütün olarak binaların ateşe verilmesi: bu tür akınlara özgü “yangın fırtınasını” üretmek üzere dikkatle tasarlanmış işlemler.) Burada belli miktarda tuhaf ayrıntı da yığılmıştır, mesela sivillerin gazete ofislerindeki kâğıt stokları gibi yanıcı malzemelerden kurtulma çabaları veya sığağa dayanabilmek amacıyla grupların hortumlarla sulanması. Ama bu açılış bölümleri esas olarak bireylerin kendi özel saplantı ve nevrozlarına gerilemesini, herhalde anlamlı ve kasıtlı yine de tuhaf bir takım faaliyetlere kapılmasını belgeler, mesela bir karınca yuvasının rasgele dağıtılması gibi. Kasabanın sinema salonu Capitol’le ilgili başlangıç kısmında (bu yazar-sinemacı söz konusu olduğunda çok anlaşılır bir ilgi) salonun sahipleri henüz tatildedirler ve sinema müdiresi Bayan Schrader’i ilk endişelendiren şey de saat üç ve altı matinelерinin ne olacağıdır (bombalar 11:20’de düşmeye başlamıştır), ancak bundan sonra ilk seansın seyircilerinin parçalanmış bedenlerini düşünmeye başlar. Ama asıl duygusal dip noktasına yapacak bir iş bulamadığında ve “kendini ‘lüzumsuz’ hissetmeye” başladığında ulaşacaktır: tehlike ve ölüm değil, faaliyetin tıkanmasıdır burada Kluge’yi ilgilendiren.

Bu adlarıyla anılan ve muhtemelen gerçek karakterlerin telaşlı hareketleri, geçmeye çalıştıkları sokakları, kasabaya giriş ve çıkış yollarını ve önemli binaların konumlarını haritalandırmaya yarıyor, mesela sağır ve dilsiz çocukların okulunu ya da yaklaşan saldırıları gözlemek ve haber vermek amacıyla sivil gönüllülerin yerleştiği kilise kulesini (tabii bu saldırılar sivillerin beklediğinin çok ötesine geçer ve telefon hatlarıyla birlikte başka iletişim kanallarını da tahrip eder). Bu iki durum da ikinci bölümde anekdotlarla iyice vurgulanacaktır. Mesela savaştan sonra söyleşicilerden biri kulede bir beyaz teslim bayrağı çekilmiş olma ihtimali üzerinde durur (“Kime teslim olunacak,” diye sorar Amerikalı pilot, “bir bombardıman uçağı filosuna nasıl teslim olacaksınız?”); bu arada bir albay da kasabanın dışında kız kardeşinin evinin civarındaki durumla ilgili bilgi almaya çalışmaktadır telefonla (telefon hatları tahrip olduğundan, Magdeburg’dan Halberstadt’a erişebilmek için “Kroppenstadt, Gröningen, Emersleben, Schwanebeck bağlantılarından geçmek ve sonra Genthin, Oschersleben ve daha güneyde de Quedlinburg nok-

olarından geriye dönmek zorundadır”; araması sonuçsuz kalır ve zaten telefon operatörleri de bunun resmi değil özel bir iş olduğunu seziyorlardır). Bu ilk iki kısımdan yanımıza alabileceğimiz (ve karşılaştırabileceğimiz) iki şey, Hen Grämert’in Napolyon’un Rusya’daki kış harekâtını temsil eden on iki bin kurşun askerini yıkımdan kurtarma çabasıyla “meçhul fotoğrafçı” epizodudur (çok karakteristik biçimde, elde kalan fotoğraflar burada karşımıza çıkar, II. Kısımındaki zengin görsel malzemeyle birlikte). İkinci Kısımdaki piyano dersi epizodunu da ihmal etmeyelim: ergen piyano öğrencisi dersini hatmetmiş ama hocasını ertesi günün dersini ertelemeye ikna edememiştir; sonra, alevler içindeki şehirden kaçarak bir köye sığınır ve burada aralıksız piyano egzersizine devam eder, o kadar ki onu evlerine almış olan aile “dur artık, bir soluk al!” demek zorunda kalırlar.

II. Kısım aslında bu yapıtın biçimsel sırtını da ifşa ediyordu bize (bildirisini ya da anlamını demiyorum): aşağıdan strateji ile yukarıdan stratejinin farklılaşması. İkincisi şüphesiz bombardıman teknikleriyle ve Amerikalı pilotların “bakış açısı” diye adlandırmayacağımız bir perspektifle ilgilidir. Aşağıdan strateji örneklerine gelirse, mesela Gerda Baethe adlı kadın patlamaların yarattığı basıncın ciğerlere zarar verdiğini öğrenmiştir; çocuklarına patlama ânında soluklarını içlerinde tutmalarını tembih eder. Bu arada, Halberstadt’taki savaş tutsakları kampının yöneticisi –ve kendisi de iyileşme sürecindeki bir savaş gazisi olan– Karl Wilhelm von Schroers şehrin içinde ve dışında kilit noktaları büyük bir şevkle teftiş etmekte, emirler verip almakta, ama en çok da kendi bilimsel merakını tatmin etmektedir. Tıpkı Gerda’nın “stratejileri” gibi bu merak da öznel veya içsel bir durum olarak anlaşılmalıdır – ikisinin de bir-iki sayfa içinde özlü bir biçimde canlandırılan şahsiyetler olması bunu değiştirmez. Bu metnin “nötr” karakterine ve bir biçim olarak anekdotun türsel merkeziliğine uygun şekilde, dışsal ya da nesnel özelliklerdir bunlar. Başka insanlara atfettiğimiz özellikler: birinin (bir özel ismin) “asabi” olduğunu söyleriz mesela, ya da bir başka ismin “kararsız” olduğunu.

Ama Schroers bundan biraz daha ağırlıklıdır, çünkü onun “bilimsel merakı” bir bakıma “bütüne erişme özlemi” gibi bir şeye denk

düşmektedir, *yerdeki* konumuyla asla varamayacağı bir hedef. Gerçekten de bir “güçlü duyuşal izlenim koleksiyonusudur” (s. 66):

Gittikçe artan bir kaygı yerine gittikçe artan bir merak duyma kapasitesinin temelinde yatan bir hayal gücü eksikliği değildi. Şüphesiz yok ki fiziksel gözleriyle sadece bu belirli tavernayı, Wherstedter Köprüsü'nün bir kısmını (ama parçalanmış rayları değil) ve belki birkaç evi görüyordu, ama tüm şehri hayal edebiliyordu. Bilmediği şey [henüz bombardımandan önceki gecede] yıkılmamış şehir manzarasına son bilinçli bakışı olacağıydı bunun. (s. 68)

Bayan Schrader gibi onun da daha sonra depresyon anları olacaktır (hedefsiz kalmaktan ötürü, gerçekleştirilecek amaçlar ve faaliyetler bulamadığı için), ama sonunda enerjisini ve “merakını” yeniden kazanır.

Bir başka minyatür rol de itfaiye şefine aittir. Belediye yetkililerinin cehaletinden ve yangını söndürmekteki aceleciliklerinden şikâyetçidir şef: yangınların ancak kimyasal ömür ve gelişimlerinin daha sonraki bir evresinde kontrol altına alınabileceğini bildiği için, biraz düşünüp taşındıktan sonra şehir arşivinin ve müzedeki malzemenin yanıp gitmesine müdahale etmemeye karar verir: “şehrin değerli anı deposunu kendi gözleriyle görebilen son insan bendim, onun değerini bilen ve elveda diyen son insandım.”

Dolayısıyla mikro-perspektif veya aşağıdan bakış da kendi silinme noktasına varır. Ama yukarıdan bakışın, pilotların ve mürettebatın görüşünün de bundan daha kapsayıcı veya güvenilir olduğunu da düşünmemeliyiz. Aslında, daha önce de değindiğimiz gibi, yukarıdan bakış diye bir şey yoktur, çünkü pilotların hedefi görmesi değil, harita ve matematiksel hesaplamayla yerini belirlemesi beklenmektedir, “görüşün” yerini radar almıştır (zaten görüş terimi de katılımcıların gözlerine değil, stratejiye ilişkindir burada; s. 54, 12n). Hava savaşı teknikleriyle ilgili bütün çalışmalarda öne çıkan, katılan bireylerin gayrişahsileşmesi ve daha büyük makinenin içinde erimeleridir, önce kendi uçaklarının sonra da bir bütün olarak filonun içinde. “Burada Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi bireysel uçaklar değil, koca bir kavramsal sistem uçuruyoruz, metalden yapılmış bir zihinsel kurgu” (s. 51, hava savaşı sempozyumunun bir tebliğcisinden alıntı).



Bir yanda soyutlama, öbüründe duyu verisi: bir savaş diyalektiğinin iki kutbudur bunlar, karşılıklı yalıtılmışlıkları içinde ikisi de anlaşılmalıdır ve bu da herhangi bir dengeli tahkiye konvansiyonuyla değil, ancak biçimsel buluşlarla üstesinden gelinebilecek temsil açmazları yaratır. Ama daha önceki bir bölünmemişlik haline, mesela Homeros'ta olduğu gibi göğüs göğüse bireysel çarpışmanın aynı zamanda bütünü de özetlediği bir duruma geri dönülebileceğini de sanmamak gerekir.

Öte yandan, çelişkinin daha da keskinleştirilmesi mümkündür, çağdaş savaşlarda olduğu gibi. Michael Hardt ve Antonio Negri en son Amerikan savaşlarında bir çeşit beden diyalektiğinden söz etmişlerdir: İntihar bombacısının tekil bedeninin karşısında ancak binlerce kilometre uzaktaki monitörlerden görülebilen akıllı bombalar ve pilotsuz hava araçları vardır – orduların geleneksel düellosu (“görev tamamlandı”) ile gerilla savaşının evden eve kentsel direnişi arasındaki mesafede daha geniş ölçekte ortaya çıkan bir çelişki.<sup>18</sup> Öyleyse bu karşıtlık daha önce değindiğimiz bir ayrıma da tekabül ediyor değil midir: adlandırılmış (veya kurumsallaşmış) eylem ile sahnenin ışıldayan ve uğuldayan karışıklığı (ki içinden henüz herhangi bir formel faillik kategorisi çıkmamıştır) arasındaki fark? Bu kategori ile savaşın varoluşsal deneyimi dediğimiz şey arasında da kurucu bir karşıtlık vardır belki, çünkü orada da aynı ölçüde tanımsız bir özne ya da bilinç temsil edilir. Ama en dolgun gerçekliğiyle Sahne zorunlu olarak kolektiftir; ve burada kurcaladığımız temsil sorunları arasındaki farkı belirleyen de sahnenin içerdiği çoğulluktur. Varoluşsal bireyin dilinin nice her türlü klişeyle donatılmış tam teşekküllü bir tarihi vardır ve temsilin görevi de bu kalıpları düzeltmek, çürütmek, altını oymak veya metafizik bir sınava sokmak olabilir. Oysa kolektifinki henüz yoktur. Grup, ulus, klan, sınıf, genel irade, çokluk – bütün bunlar imkânsız bir kolektif bütünlüğü adlandırmayı amaçlayan birer dilsel deney olarak kalır, çünkü gerçek olduğu kadar tahayyül edilmez de olan bir bilinç çoğulluğudur bu. Savaş da böyle kolektif gerçeklerden biridir, kav-

18. Antonio Negri, Michael Hardt, *Çokluk*, çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrintı, 2004.

ramsallaştırma kadar temsile de sığmayan, ama her an çeşitli anlatsal ihtirasları (hem geleneksel olanını, hem de deneyselini) kıskırtmaktan ve hüsrana uğratmaktan da geri durmayan bir gerçeklik.

Savaş denen şeyin kendisine gelince... Dehşetini görmezden gelmek veya küçültmek nobranlık olur, veya tarihsel imtiyazdan beslenen bir tuzu kuruluk veya düpedüz safdillik. Öte yandan, siyasetin asıl görevinin savaşın ortadan kaldırılması olduğunda ısrar etmek de bütün bir sınıfsal tarihin gösterdiği barış zamanlarına özgü baskı ve zulmü kasıtlı olarak görmezden gelmek veya bağışlamak olur. Horkheimer'ın faşizm bahsindeki önermesini şöyle değiştirelim: kapitalizm ve sınıf mücadelesinden söz etmeyenlerin savaş konusunda da ağızlarını açmaması gerekir. Varlığı ne kadar gerçek de olsa şiddet kavramı bir ideolojidir. İçerdiği muğlaklığı, çifanlamlılığı ve özellikle verebileceği heyecanı da hafife almak yanlış olur. Galiba John Aldridge işaret etmişti: Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından okurları uyarmak amacıyla yazılan güçlü savaş karşıtı romanlar bazen tam ters sonuçlara yol açıyor, barış döneminden sıkılan ve tatminsizlik hissi duyan genç insanlarda savaşa ilişkin bir büyülenme yaratıyordu. Bu arada unutmayalım ki bir savaşın başlaması sık sık bir kolektif coşku kaynağı olmuştur, özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda.<sup>19</sup>

19. İşte, "Ağustos deneyimi" adını verdiği şey hakkında Robert Musil'in gözlemleri:

Ulus diye bir şeyin varlığını tanımayanlar için her şey fazla kolaydır. Tin adına kendisinin yer-dışı ve ulus-üstü olduğunu ilan eden bu zihniyet, hepimizin üstüne çökmüş aşağılanma ve köleliğe bir cevap olarak devekuşu politikası güder. Böyle bir düşünme tarzı kafasını kuma gömer, ama devekuşu tüylerinin bulunduğu nahiyeyi hepimize yönelmiş tekmeden koruyamaz. Bu bireyci, ayrıntıçı ruhun kaçırdığı başka bir şey vardır: 1914'ün o meşhur yaz deneyimi, bir Muhteşem Çağa neşeli adımlarla giriş denilen şey – ve bunu sadece ironik anlamda da söylemiyorum. Tam tersine, başlangıçta kekeleyerek söylenen ve sonra da yozlaşmış klişeye indirgenen şey (savaşın tuhaf, dinsel bir deyim olduğu) şüphe yok ki bir gerçeğe tekabül etmektedir; giderek yozlaşmış olması, başlangıçtaki sezginin aleyhinde bir delil sayılmaz. Alışıldığı biçimde bir klişe haline geldiyse bunun sebebi tastamam bizim onu bir "dinsel deneyim" olarak adlandırmamız ve böylece ona eskiye dönük, kadimleştirici bir maske giydirmiş olmamızdır. Oysa yapılması gereken, çok uzun süredir uyuyan bir düşünceler ve duygular evreninde o kadar tuhaf biçimde ve şid-

Ya Hegel'in o kötü şöhretli "savaş ulusların sağlığıdır" sloganına ne demeli? Başka bir şey kastettiğini düşünmek isterim ben, ulusun bu fazlasıyla gelgeç ütöpik kolektife dönüşmesinin uçucu deneyiminden daha fazla bir şey. Sanıyorum savaşta çok büyük miktarda sermayenin tahrip olması vardır aklında. Bizim sistemimizde, tahrip olmamış sermayenin onu kendi imtiyazlarını sürdürmekte özgürce kullanabilecek zengin fanatiklerin ve saplantılıların elinde birikmesi, bir toplumun, hatta demokratik bir toplumun bile kolayca üstesinden gelemeyeceği bir yükür. Hegel'in yukarıdaki cümleyi sarf ederken bütün bunların yerle bir edilmesini ve yoksul, çalışkan bir sağ kalanlar toplumunun yeni bir başlangıç yapmasını kastettiğini düşünmek isterim ben. André Gide hastalıktan iyileşmenin en kıymetli insani deneyimlerden biri olduğunu düşünürdü. Öyleyse Hegel'in cümlesinin de daha iyi anlamı, bir savaşın patlak vermesinin esrikliği değil, sona ermesiyle birlikte başlayan kolektif nekahet olmalıdır.

---

detle çarpmakta olan şeyin gerçekte ne olduğunu sormak olmalıydı. Yine de insanlığın (ve tabii aynı şekilde bütün ülkelerdeki insanların) o sırada akıldışı ve budalaca bir şeyden etkilendiği yadsınamaz; ama aynı zamanda dehşet verici, yabancı, bildiğimiz yerküreden olmayan bir şeydi ve bu yüzden de savaşın gerçek hayal kırıklığının gelmesinden bile önce, bir sanrı veya hayalet olduğu ilan edilmişti, çünkü atmosferik açıdan tanımsız kalan karakteri olgunun kavranmasına izin vermiyordu.

Bu algının içinde, ilk kez her Almanla ortak bir şeye sahip olmanın sarhoş edici duygusu da vardı. İnsan birdenbire kişilerüstü bir olayda alçak gönüllü bir şekilde eriyen ufacak bir partiküle dönüşmekte, ulusla sarmalanmakta ve ulusu kesinlikle fiziksel bir şekilde hissetmekteydi. Sanki yüzyıllardır bir sözcüğün içinde hapsolmuş halde uyuyan mistik ilksel nitelikler birden uyanmış da sabahleyin fabrikalar ve işyerleri kadar gerçek olmuştu. Bu sezgiyi sonraki düşümlerin altına gömmek için insanın ya çok zayıf bir belleğe ya da fazla esnek bir vicdana sahip olması gerekir.

Robert Musil, " 'Nation' as Ideal and as Reality", *Precision and Soul: Essays and Addresses*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, s. 102-3.

### III.

#### Günümüzde Tarihsel Roman, ya da Hâlâ Mümkün mü?

Dalıyorsun en yabancı alana,  
Utanmadan giriyorsun yeni borçların altına,  
Sanıyorsun ki çok kolaydır çağırmak Helen'i  
Sanki paranın kâğıttan cinleri gibi.

Goethe, *Faust*, II. Kısım\*

Taht odası sahnesinde bile Mephistopheles geleceğin hazine avcılarına yeraltının yakınlığını hatırlatmaydı. Çünkü Tarihin terk ettiği ve unuttuğu hazineler (...), Hades'teki tarihsel figürler gibi, kendilerini yeniden keşfedecek olanları beklerler. Geçmişin gömdüğü ve sakladığını şimdiki zaman, diriltmeye veya toprak üstüne çıkarmaya çalışır – sırf hayal etkileri geçmişin aldatıcı imgesi halinde bile olsa. Şu halde birbirinden çok farklı sanılan bütün bu görünümünün arkeolojik bir boyutu vardır: ruh çağırma veya hazine avcılığı kazının yerini alır, gerçeklik büyüünün sunduklarıyla kâğıt paranın değeri arasında kararsızca salınır.

Heinz Schlaffer

PERRY ANDERSON, türle ilgili çok önemli denemesinde<sup>1</sup> tarihsel romanın hiçbir zaman ne bu kadar popüler olduğunu ne de bu kadar bol miktarda üretildiğini hatırlatıyordu bize: tarihsel bilincin ve geçmiş duygusunun bugünkü cılızlaşmasının ışığında pek isabetli görünmeyen bir iddia – ta ki o üretimi bir semptom ve bir simgesel telafi olarak kavrayınca kadar.

\* Çeviri için Cemal Ener'e teşekkür ediyoruz. –y.n.

1. Perry Anderson, "From Progress to Catastrophe", *London Review of Books* 33: 15 (Temmuz 2011).

Ama burada yeniden üretilen tarihsel roman nasıl bir şeydir? Romantik bir öykünün şu ya da bu kostümlü dekor önünde oynandığı bir palyaço “tarih” mi? Geçmişin seçilmiş bir kesitinin özel görenek ve âdetlerinin *Annales* okulu tarzında bir yeniden inşası mı? Şu ya da bu “gerçek” tarihsel figürün can alıcı kararı verdiği tarihsel durumu sadık bir biçimde yeniden kurgulama çabası mı? Büyük bir olayın (Pompei ya da fatihlerin Yeni Dünya sahillerine ayak basması) “duygusunun” bir hayali karakterin gözlerinden verilmesi mi (ki bu karakter de muhtemelen en az yukarıda söz ettiğimiz “romans” kadar basmakalıp bir alt türsel olay örgüsü modelinin hareketlerini yeniden üretmeye mahkûm olacaktır)? Tarihsel roman günümüzde geçmişin büyük menüsünden keyfi seçmeler yapmaya mahkûm görünmektedir. Tarihselci zevke farklı dönemler veya kesitlerle hitap edebilen bir menüdür bu ve şimdinin toptan küreselleşmesinde de bunların hepsi aşağı yukarı eşdeğer hale gelmiştir. Bu arada başkişiler de yine aşağı yukarı eşdeğerdir: Jül Sezar, Huang Di, Cengiz Han, Stalin, Zulu Kralı Shaka – o günkü ruh halinize göre herhangi birini seçebilirsiniz, böylelikle artık bir merkezi veya bütünlüğü olmayan ve sayısız farklı özne konumuna bölünebilen (üstelik yapısalcılığın ünlü “öznenin ölümü”nde olduğu gibi kendi tükenişiyle yüzleşmekten de âciz olan) bireysel özne veya kimliğin muğlak ve kırılgan statüsünü de yansıtmış olursunuz. Dünya-tarihsel olduğu iddia edilen figürlerin varlığına ve dengeliğine nasıl güveneceğiz, biz kendimizinkini yitirmişken? Kısaca, gerçekçilikte olduğu gibi burada da imkânsız bir biçim veya tür vardır karşımızda, ne ki Anderson’un belirttiği gibi hâlâ harıl harıl üretilmeye devam eden bir tür.

Ama bu da çoğu zaman siyasal amaçlara (ki milliyetçilik bunların en aşikârdır) koşulmuş bu türle ilgili soru ve kuşkuları daha derinleştirmek için mükemmel bir gerekçe olabilir. Oysa modern biçimin asıl mucidinin, çoğu zaman kendi anlatsal maskeleriyle bir tutulan Scott’un (tıpkı başka çağdaşlarının halk masalları ve halk şarkıları derlediği gibi folk anekdotları toplayan bir “antikacı”) aslında yine çok ideolojik ama daha karmaşık bir gündemi vardı: yeni bir kimlik kavramı olarak “Britanya” ve “Britanyalılığın” üretimi. Geçen yüzyılın en büyük Amerikan romancısına (Faulkner – ç.n.)

gelince, onun yenilgi deneyimine ilişkin tanıklığını artık daha farklı, daha iç karartıcı bir perspektiften okuyabilecek durumdayız: Peter Novick'in çığır açıcı çalışmasında gösterdiği gibi, Güney bir kez İç Savaş'ı kaybettikten sonra büyük bir başarıyla akademik tarih mesleğini ABD'de ele geçirmiş ve bu da savaş sonrası Britanya'nın o eski tatlı sınıf sistemini ya da Hindistan'daki egemenliğini kutsayışından daha az toksik olmayan bir nostalji taşkınına yol açmıştır.<sup>2</sup> Öyleyse toplumsal olarak düzleşmiş ve plebleşmiş bir nüfus hiyerarşik toplumsal ilişkilerin ve çoktan kaybolmuş imtiyaz sistemlerinin imgelerinde bir fantezi tatmini buluyor olabilir mi? Bu arada, palyaço romanları ve benzerleri böyle dekorların da libidinal fantezilere ve hayali arzu tatminlerine elverişli olduğunu ve dolayısıyla tarihsel romanın da sınıfsal (ve tabii ırkçı) ihtiyaçlar kadar toplumsal cinsiyetle ilgili ihtiyaçlara da uygun bir biçim olduğunu hissettiriyor. Böyle bir tür, gündelik okurun başka insanların kahramanlarının ve kahramanca direniş, yenilgi ve hatta zafer anlarının övgüsünden aldığı içgüdüsel zevkten epeyce daha karmaşık bir ideolojik sınama sistemi gerektirir. Ulus retoriğinin yerini giderek her çeşit küçük grup söyleminin aldığı günümüzde, böyle lekeli bir biçimin bize meşru bir şey sunup sunamayacağını sormak da hakkımız olmalıdır.

Bu arada, zaferin coşkulu kutsanışının üzerine her yerde bir gölge düşmüştür, çünkü galiplerin ânında yozlaştığı ve derhal "devlet"e dönüştüğü varsayılıyordur. Devrimlerin eğer zaten yenilgiye uğramamışsa her zaman müsadere edildiği inancı da, devrim kavramını yeniden düşünme ve canlandırma çabasını esinlemek yerine, tanıklık ve belleğin allanıp pullanmasını ve "*lieux de mémoire*" (hafıza mekânları) denilen şeyin fetişleştirilmesini beslemektedir. Bu durumda Holokost endüstrisinin bir biçim olarak tarihsel romana tazelenmiş bir meşruiyet kaynağı sunmasını beklemek gerekir<sup>3</sup> – ne var ki artık muazzam bir kütle haline gelen sözlü tarihler ve yerel belgencilik ürünleri bu noktada hep kurmacadan önce varmaktadır

2. Peter Novick, *That Noble Dream*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

3. Tam böyle bir tarihsel romanla ilgili kısa bir tartışma için bkz. ileride dipnot 35.

anlatılacak olan şeye. Öte yandan, böyle bir kurmaca çabası, kolektif olanı tahkiye etmenin ortaya çıkardığı biçim sorunu yüzünden zaten felce uğramıştır.

Bir önceki bölümde, Kenneth Burke'ün “dramatik beşlisini” sadeleştirerek edim ve faillik ile sahne arasındaki karşıtlığa indirgeedik, ama böylece vara vara yine o yılanmış (ve felsefi açıdan çok tırmıklanmış) özne-nesne karşıtlığına vardığımızı da gördük: kimşenin artık daha fazla sürdürmeye istekli olmadığı bir karşıtlık. Ama bu isteksizlik bizatihi ikili karşıtlık biçimiyle ilgili olmaktan çok, şemanın çok temel bir öğeyi, bütün bu tanım ve çatışmalarda eksik kalan bir üçüncü unsuru kaçırmasıyla ilgili olmalıdır: kolektifin kendisi. Brecht'in geleneksel toplumlarda hanedan değişimiyle ilgili büyük şiiri, kolektifin görülmeyen ama her yere yayılmış etkinliğini hissettirir:

Büyüklerin çatısı çöktüğünde  
Pek çok küçük de kalır altında.  
Sultanların keyfinden pay almayanlar  
Dertlerinden pay alırlar çoğu zaman.  
Araba uçarken  
Çeken terli hayvanı da  
Çeker uçuruma.<sup>4</sup>

Birey ve kolektif burada bey ile tebanın şahıslarında karşı karşıya gelmişlerdir, ama her birinin Sahne karşısındaki konumları farklıdır. Sahne bu sınıf mücadelesinin şekillendiği üretim tarzıdır (Brecht'in metninde, “Asyatik” denilen tarz günümüzdeyse kapitalizm). Tarihsel romanı bireysel varoluşla Tarih arasında bir kesişme noktası olarak tanımlamak cazip bir önerme gibi görünüyor: huzurlu bir köye veya bir kentsel gündelik hayata birdenbire savaşların ve devrimlerin yıldırımını düşmüştür. Başka bir yerde ben de “Tarih'in görünmesini sağlayan” ve bunu kesik kesik, aralıklı ama yine de olağanüstü bir biçimde yapan metinleri tartışırken Heidegger'den Varlığın eşanlı ortaya çıkışı ve geri çekiliş fikrini ödünç almıştım.<sup>5</sup> Ama böyle

4. Bertolt Brecht, “Kafkas Tebeşir Dairesi”, *Bütün Oyunları*, çev. Yılmaz Onay, Ahmet Cemal, c. 11, İstanbul: Mitoş Boyut, 1997, s. 19.

5. *Diyalektiğin Birleştirici Güçleri* (çev. Bülent O. Doğan, İstanbul: İthaki, 2015) kitabımın son bölümü.

metinler her zaman birer tarihsel roman olmayabilir ve bu da edebiyat teorisi açısından elverişsiz bir durum doğurur. Nitekim, aşağıda göreceğimiz gibi, tarihsel romanın en önde gelen kuramcısı (Lukács), daha derinde yatan tarihsel eğilimlerin anlık da olsa temsil edilebileceği inancına (toplumun geleceği, şimdisinde de gizlice işlemektedir) kendini fazla bağladığı için, bugünün asıl tarihsel romanının bildiğimiz tarihsel roman olmayıp düpedüz gerçekçilik olduğu sonucuna varmak zorunda kalmıştır.

Öyleyse biz hâlâ bu “tarihsel” sıfatını korumak istiyorsak galiba tekrar özne/nesne alternatifimize geri dönmek ve ister istemez tarihte adı ve zamanı belli bir Olay (Savonarola'nın düşüşü, Sicilya kampanyası, Napolyon'un Rusya istilası) ile daha genel bir sahne arasında bir tercih yapmak zorundayızdır. Bir tarihsel dönem, bir dekor veya kültüredir bu sahne (Azteklerin başkenti Tenochtitlan, balina avlayan gemilerin çağı, uzak gelecekte bir distopya veya 1950'lerde New York) ve hepsini de zamansal değil mekânsal olarak tasavvur etme eğilimindeyizdir.

Ama Tarih'in de bir tarihi olduğuna göre, bu iki kutup arasındaki oran, bir bakıma Tarih kavramının “icat edildiği” Fransız Devrimi döneminden bu yana epeyce değişiklik göstermiş olacaktır. Öncesinde, kral ve kraliçelerin saltanatlarının kronikleri (tarihyazımının yerini tutuyordu bunlar) farklılığa ve toplumsal ya da kültürel değişmeye, tarihselliğe ve tarihselciliğe pek yer bırakmıyordu (tarihselciliğin aşağı yukarı 1687-1714 yılları arasında gerçekleşen “*Querelle des anciens et des modernes*” [eskilerle yenilerin kavgası] ile doğduğunu söyleyebiliriz).<sup>6</sup>

Ama krallar ve kraliçeler veya hanedanların tarihi şüphesiz kroniklerden daha uzun ömürlü oldu ve bizden daha asil olan kahramanlar (Northrop Frye'in Aristoteles'in izinden giderek söyleyebileceği gibi) biçiminde ve Hegel'in o kötü şöhretli “dünya-tarihsel bireyleri” kılığında tarihsel romana egemen olmaya devam etti – ta ki milliyetçiliğin daha modern biçimleri (ulusun ve halkın alegorik temsilcileri) onların yerini alıncaya ve köylülük ve proletarya gibi

6. Hans-Robert Jauss, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990.



alt sınıflar da zaman zaman sahne çıkmaya başlayıncaya kadar.

Büyük modern ideolojik liderlerin (ya da diktatörlerin) ortaya çıkışı, tarihyazımının kendi insanbiçimci yöntemlerinden kuşku duymaya ve geçmişin *Annales* tarzı betimlerinin anlatısal aktörleri bütünü dışta bırakmaya başladığı âna denk gelir. Bununla birlikte Olay kategorisinin tartışmalı hale gelmesiyle tarihsel romanın varlık sebebini yitirdiğini de söyleyemeyiz, çünkü bu durumda da başta tarihsel kahramanların kendileri ve zaferleri olmak üzere geçmişten kalma her tülü yanılısamayı çürütme ve yıkma görevini büyük bir şevkle üstlenebilecektir. Öyleyse artık inanmadığımız kahramanlar ve en iyi ihtimalle hayali kitleler kalıyordur elimizde; bu pek umut vaat etmeyen malzemeye biz de belirleyici olayların ve gerçek tarihsel değişme veya gelişmenin büyük anlatıları karşısındaki külyutmazlığımızı ekleriz. Bütün bunlardan sağ çıkan, olsa olsa bir yığın özel isim ve sonu gelmez bir imge deposudur. O halde çağdaş tarihsel romanın ne türden bir tarihi “görünür kılmasını” bekleyebiliriz?

## 1

*Tarihsel Roman*'ın<sup>7</sup> en çok hatırlanan ve kullanılan önermesi dünya-tarihsel bireyle ortalama kahraman ayrımıdır. Bu biçimsel ve yapısal karşıtlık, birçoklarına göre ilk tarihsel roman olan ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında bu çizgi üzerinde verilen yapıtların çoğunun modeli olduğu kadar en doğurgan opera geleneğinin de paradigmasını veren Scott'un *Waverley*'inden (1811) türetilmiştir. Paradoks şu ki, dönemin en büyük iki tarihsel romanı da bu formüle uymuyor gibidir; daha sonra döneceğiz bunlara.

Lukács'ın tartışmasında daha az dikkat edilen iki nokta vardır oysa: birincisi, önerdiği karşıtlığın temelinde tiyatro ile roman arasındaki türsel fark yatıyordu; ve ikinci olarak da, süreç içinde Scott'un kendi paradigması kaybolur ve yerini Balzac'ınki alır – ve Balzac da tarihsel romanlar değil, en derin anlamıyla tarihsel olan

7. Georg Lukács, *The Historical Novel*, çev. Hannah ve Stanley Mitchell, Lincoln: University of Nebraska Press, 1983; sayfa numaraları bu edisyondan.

çağdaş romanlar yazmaktadır. Şu halde Hegelci bir *Aufhebung* (içererek aşma) işlemiştir burada: Scott'un tarihsel romanı, genel olarak romanın tarihselleşmesinin vasıtası olmuş ve bu da 1848'den sonra bu burjuva yüzyılının geri kalan kısmında "tarihsel roman" denilen özelleşmiş alt türü bir evrimsel çıkmaz sokak haline getirmiştir. O özel alt tür, ancak Halk Cephesi döneminde (1930'lar) bir kez daha ama çok daha cılız biçimde güncellik kazanacaktır. Öyleyse, Lukács'ın aslında tarihsel romanla değil de düpedüz romanla, gerçekçilikle ve gerçekçi romanla ilgilendiğini de söyleyebiliriz. Çalışmasına yön veren düşünce şudur: gerçekçi roman kendini bulduğunda zaten en derin anlamıyla tarihsel olacak ve o eski, daha "ihtisaslaşmış" biçime ("tarihsel roman") kıyasla Tarih'in çok daha etkili biçimde *görünmesini* sağlayacaktır.

Bunu başka bir şekilde söylemek de mümkündür: belli bir tarihsel ânın içeriği onun temsil biçimini ya da daha iyisi anlatısal imkânlarını genişletiyor mudur, yoksa sınırlıyor mu? Marksizme ve genel olarak toplumsal düşüncenin başka kesitlerinde sosyoloji ile tarih arasındaki gerilim, ya da daha doğru bir ifadeyle yapı ile olay arasındaki, gündelik hayat ve onun kültürel süreklilikleriyle sahici bir tarihsel dönüm noktasının veya paradigma kaymasının sarsıntısı arasındaki gerilim (ki aşağıda gerçek bir karşıtlık veya biçimsel alternatif olarak ele alacağız) aynı zamanda bu iki çeşit gerçekliğin üst üste bindiği ve dolayısıyla karmaşık veya ikili imkânların bir an için belirlediği durumların doğmasına da fırsat verir.

Bu iç içe geçiş Lukács'ın sisteminde Scott'un imtiyazlı konumunu da açıklar, çünkü Scott'un özgül bir tarihsel felaket türüne odaklanıyor olması, tek bir tarihsel olayı anlatırken aynı zamanda geçmişin toplumsal bir betimlemesini yazma imkânını veriyordu ona. Bu onun İngilizceye *gentile*\* sözcüğüyle çevrilen bir toplum türüyle ilişkisini içerir. Bu sözcük günümüz okurunda hemen dinsel-mezhebi çağrışımlar uyandıracaktır; oysa "Yahudi olmayan"la hiçbir ilişkisi yoktur terimin: *gens* ile bağlantılıdır ve *gens* de Morgan'ın

\* *Gentiles*, eski Roma'nın özgür yurttaşlarıdır. Sözcük sonradan "kibar" ve "nazik" (*gentle*) gibi yananamlar üstlenecek ve "centilmen" deyiimi de buradan üreyecektir. -ç.n.

*Kadim Toplum* kitabında (Marksist kanonda hâlâ önemini koruyan bir yapıt) incelenen kapitalizm öncesi toplumdur ve orada Iroquois halkı tarafından temsil edilmektedir. *Gens* ne feodal olan ne de “Doğu despotizmi” (tartışmalı bir terim) ve Asyatik denilen üretim tarzına göre örgütlenmiş, klan temelli bir toplumdur. Tacitus’un Cermenlerine daha yakındır ve dolayısıyla daha demokratik ve belki de tarım öncesi avcı-toplayıcıların içinden doğan ve cinsiyet veya yaş temelinde örgütlenen (yaşlıların kararlarda ve malların bölüştürülmesinde önceliği vardır) daha basit toplumlara yakındır. Bu sınıflandırma belirsizlikleri standart üretim tarzı kategorileri içinden başka bazı kategorilerin de (ilkel komünizmden sosyalizme kadar dört-beş tane) çıkmasını açıklar; hiç şüphesiz bunlara Deleuze ile Guattari’nin bayıldığı ve belki en geniş biçimde Owen Lattimore tarafından kuramlaştırılmış göçebe toplumları da dahildir.<sup>8</sup> Klan toplumu da bu çeşitli gelişimsel güzergâhlardan bir tanesidir ve besbelli ki Sir Walter Scott’un dünyasında dağlık bölge Keltlerinde cisimleşiyordur. 1745 ayaklanmasını ve Culloden Savaşı’nı izleyen soykırım bu halkın toplumsal düzeninin de sonunu getirmiştir. Siyasal alandaki diğer yakınlıkları ne olursa olsun, Scott, aşağıda göreceğimiz gibi, bu üretim tarzının sona erişinin epik şairidir.

Ama o düzenin burjuva öncesi ya da kapitalizm öncesi toplumsal ilişkileri bir tür olarak *epik*’in de ilişkileridir ve dolayısıyla Scott’un hem karakterolojik hem de edebi bir özdeşleşme içine girmesine yol açıyordu ki bu da bir kusur veya yetersizlik değil, Scott’un güçlü yanlarından biri olarak belirir. Öyleyse bu noktada araştırma epik ile romanı ayırtırmaktan çok, şimdilik birbirine yaklaştırma yolunu izleyecektir. “Scott’un tarihsel konuları... genel olarak tarihle değil, onun tarihsel temalarının özgül niteliğiyle, insanın o eski epik özylemliliğini, toplumsal hayatın o eski epik dolaysızlığını, kamusal kendiliğindenliğini cisimleştiren dönemleri ve toplum katmanlarını seçmesiyle bağlantılıdır. Budur Scott’u ‘kahramanlar çağının’ büyük bir epik portrecisi yapan – Vico ve Hegel’deki anlamıyla gerçek epik bu çağın ürünüdür” (35). Aslında analiz burada dosdoğru

8. Owen Lattimore, *The Inner Asian Frontiers of China*, Oxford: Oxford University Press, 1989 [1940].

Hegel'den alınmıştır (Lukács kitapta daha önce Hegel'in epik çözümlemesini zaten tartışmıştır); ve Hegel'in bu süregiden etkisi de Scott'un yeniden okunmasında "epiği yerinden eden bir tür olarak roman" düşüncesinden uzaklaşıp daha farklı kategori ve standartların benimsenmesine yol açacaktır.

Öyleyse Scott bir anlamda bizim şu muğlak sezgimizi de doğruluyordur: bütün sahici tarihsel romanların vesilesi bir devrimsel andır – bu romanların içeriğini âdet ve göreneğin durgun sürekliliğinin ve geçmişin şu ya da bu egzotik ânının pitoresk gündelik yaşamının üstüne yükselten bir radikal değişme ânı. Buradan çıkarabileceğimiz bir sonuç da bütün büyük tarihsel romancılarda şu ya da bu biçimde muhafazakâr bir damar vardır ve hepsi de yeni düzen tarafından yok edilmekte olan eski yaşama biçimlerine derin bir ontolojik yatırım yapmışlardır. İskoçlar üzerindeki İngiliz hegemonyası olabilir bu radikal dönüşüm, veya Anglo-Saksonlar üzerindeki Norman hâkimiyeti, veya daha sonra Balzac'ın Restorasyonunun (sadece sözde kalan bir "restorasyon") yeni gelişen devrim sonrası kapitalizmi, Fenimore Cooper'ın gaspçı Avrupalıları, ya da daha geç dönemlerde köy hayatını ve geleneğini, hatta değişmez görünen küçük Amerikan kasabasını tahrip eden kapitalist endüstriyalizmler. Bu daha geç devrimlerin başkışilerini (Zola'nın Saccard'ı veya Faulkner'ın Snopes ailesi) bu açıdan Hegel'in verdiği anlamla dünya-tarihsel bireyler olarak görmek zordur, çünkü böyle figürler Hegel'de geleceği hazırlıyor ve muhafazakâr tarihsel romancıların reddettiği bir tarihsel ilerleme türünü temsil ediyordu. Oysa tarihsel romancılar için asıl dünya-tarihsel figürler yenilmiş kahramanlardır, tarihe karşı savaşırken yenik düşenler, *Waverley*'deki Taht Talibi gibi. Şunu da eklemek gerekir: tarih vizyonunun geçmişle gelecek arasındaki çekişmeyi sınıf mücadelesinin ve gerçek devrimin radikal karşıtlığına yaklaşan bir biçimde temsil ettiği her yerde, metin ve karakterler de alegorik işlevler edinme eğiliminde olacaktır.

Yine de tarihsel romanların prototipik içeriği her zaman savaş olmuştur; ve savaşın temsili de Lukács'taki anlamıyla gerçekten tarihsel olabildiği ölçüde savaş da bir şekilde sınıf mücadelesi için bir mecaz olacaktır. Ama bu ilk dönemin en büyük tarihsel romanlarında (Scott'un *Midlothian'ın Kalbi*, Manzoni'nin *Nişanlı'sı*) merkeze

alınan temsil nesnesi savaş değildir; ve bu romanlarda burada tartıştığımız dünya-tarihsel figürlerin kullanımına ve biçimsel işlevine dair daha özgül görünümlemlerle karşılaşırız. Mesela Scott'ta dünya-tarihsel birey ancak Argyle Dükü (ki Birleşme'den 1715 istilasına uzanan dönemde İngiltere ile İskoçya arasındaki büyük tarihsel aracılarından biridir) ile son buluşmada ortaya çıkar; Manzoni'deyse başpiskopostur bu figür. Başpiskoposun görevini icra ederken yaptıkları birçok bakımdan anlatının doruğunu oluşturur: tıpkı öbür romanda Jeannie'nin Kral'dan kızkardeşinin affını dilemek için güneşe yaptığı yolculuk gibi, burada da anlatının ivmesi bu başpiskoposa doğru yöneliyordur. Bu da anlatıya serüvenin büyük mekânsal ve coğrafi biçimini kazandırır, epizodik olanla doğrusal çizgiyi bütünleştiren, melodramatik öğeleri tekrar epik hareketin içine doğru bükken bir biçim. Lukács, Manzoni'nin romanının sınırlarına işaret ederken bu kısıtlanmanın kaynağında İtalya'nın tarihsel sorunu olan birleşmenin yattığını söylüyor ki, bana kalırsa yanlış bir belirleme. (Machiavelli de genellikle bu sorunun çevresinde yorumlanmıştır, oysa asıl ilgilendiği düpedüz ulusun yaratılmasıdır.) *Midlothian* için de belki aynı şey söylenebilir, çünkü merkezinde İskoçya ile İngiltere'nin birleşmesi vardır. Bu konu ikili bir çelişkiyle iç içe geçmiştir orada: üçlü bir sınıf sistemi (dağlılar, ova İskoçları ve İngilizler) ve yine üçlü bir dinsel ve ideolojik çekişme (Anglikan kilisesi, Presbiteryenler ve radikal Kalvinciliğin kalıntısı olan Cameron'cular arasında). Ama çelişkiye fiziksel ve mekânsal bir biçim vermek ve romanın kapsamını coğrafyayı da içerecek şekilde genişletmek – açıktır ki bu iki öğe de zamanın uzam olduğu ve geçmişin duyusal ve görülebilir olana dönüştüğü bu türün icadının vazgeçilmez bileşenleridir.

Ayrıca, bu iki yapıtta da, kolektif ve o daha da ender ve daha benzersiz olay, kısaca Devrim, savaşın görece özelleşmiş ve sınırlı arka planının yerine geçerler: saldırgan bir protesto ve gösteri durumundaki insan kitleleri. Bu “ayaktakımı kalkışmaları” (Scott'ta zalim bir polise karşı Porteus ayaklanmaları, Manzoni'de ekmek isyanları) kolektifin ve devletle eski düzene karşı devrimlerin figürasyonları veya mecazları olarak belirir: Kraliçe'nin Birliğe karşı direnç olarak yorumlamakta zorluk çekmediği saydam mecazlardır

bunlar (buna karşılık, Kraliçe'nin İskoç tebası –ve herhalde Scott'un kendisi de– sıradan ajitatörler tarafından örgütlenmiş bu karışıklıkların siyasal anlamını törpülemek için ellerinden geleni yapacaklardır). Bir tür olarak tarihsel roman ancak bu kolektiflik boyutuyla birlikte varolabilir: bireysel karakterlerin daha geniş bir bütününe içine girişini belirleyen ve Tarih denen şeyin varlığını kanıtlayan da sadece budur. Şunu söylemekten kaçınamayacağım: Bu kolektif boyut eksikse eğer, tarih de yine sadece komploya indirgenir ve tarihsel bir bilinçten yoksun olarak tarihsel bir içeriğe yeltenen ve dolayısıyla daha dar bir anlamda siyasal olarak kalan romanlar da tarihin aldığı biçim de komplo olacaktır.

Vurgulanması gereken bir nokta da, adı sanı belli tarihsel figürün, dünya-tarihsel denilen bireyin, zaten varolduğudur: “onun hayatını adım adım izlemeyiz; sadece anlamlı olduğu anlarda görürüz onu” (Otto Ludwig'den alıntılanan Lukács, 35). Bu kişinin ilişkili olduğu olaylar çoktan olup bitmiş, sabitlenmiştir, biz ne kadar onları yeniden yorumlamak istersek isteyelim. Bu anlamda dünya-tarihsel figür ön bilginin ürünüdür: ulusal ve uluslararası tarihin çeşitli resmi versiyonlarını kuşaktan kuşağa aktaran ders kitaplarından bildiğimiz bir isim. Öyleyse bizim onlara yaklaşımımıza da bir tür röntgenci merakı karşı: demek böyle görünüyor, böyle davranıyorlarmış! Kendi astlarıyla (veya üstleriyle) böyle konuşuyorlarmış! Bir haber aldıklarında ya da bir krizle karşılaştıklarında böyle davranıyorlarmış! Bu türden bir ön bilgi mutlaka gereklidir (çünkü başka halkların tarihinin bilinmeyen kahramanlarına ancak benzetmeyle yaklaşabiliriz); ve Lukács'ın onları dram içinde konumlandırmasını belirleyen de budur. Çünkü epiğin merkezi özelliği olan “nesnelerin bütünlüğü” ilkesinden farklı olarak, dram bu tanıdık tarihsel figürlerin karar anlarını sahneler ve bunu da ancak dışardan bakarak yapabilir, sık sık da büyük monologlar ve kendi kendine konuşmalarla. Bir karara varırken yaşadıkları sancılı sahne canlı olarak izleriz, ama sonuçlar bellidir, değiştirilemez; olayları tarih kitaplarımızdan peşinen biliyoruzdur. Böyle figürlerin romana aktarılması sorunu da buradan doğar: bu karakterlere bilinç akışı ve iç monolog teknikleriyle daha da yakından bakılması gerekiyordu, oysa onlar her zaman kapalı ve gizemli kalacaklardır. Tolstoy bizi

Napolyon'un zihnine soktuğunda sonuçlar her zaman küçültücüdür (buna karşılık, bize Kutuzov'un bilinç akışını göstermekten özenle kaçınır). Şu halde, Lukács'ın gündelik hayatla büyük tarihsel olaylar arasında zorunlu bir dolayım olarak şart koştuğu o meşhur "ortalama kahraman" tiyatro seyircisinin ta kendisidir, büyük olay ve kişileri epizodik olarak ve uzaktan izlemektedir.

Ama şunu da anlamalıyız ki tarihsel kurmacanın bu "kuralı" Lukács'ın bir biçim olarak biyografiye yönelttiği saldırının ayrılmaz bir parçasıdır (bu yeni yirminci yüzyıl burjuva dekadansının özellikle tatsız bir örneği olarak André Maurois'nın biyografilerine işaret eder Lukács).<sup>9</sup> Ve bu da onun karakterlerin (ister gerçek, ister kurmaca) öznel analiz ve yorumunun kaçınılmaz olarak patolojiye varacağına dair inancının bir göstergesidir – tıpkı o modern (burjuva) olay düşkünlüğünün şiddet ve gaddarlığa yönelmesi gibi. (Şüphesiz biz de psikanalize husumetinden yola çıkarak Lukács'ın kendisine psikolojik bir tahlil uygulayabiliriz.) Biraz aşağıda, psikolojizme karşı bu husumetin tarihsel romanın önemli bir siyasal özelliğinin gözden kaçırılmasına yol açabileceğine işaret edeceğim; ama daha genel bir öznelleşmeye, modern çağda tahkiyenin kendisinin sorunsallaşmasına yol açan bir öznelleşmeye karşı bir tepki olarak da yorumlanabilir bu.

Şimdi Scott'a geri dönelim. Lukács'ın Scott savunusunu ("tahkiyenin klasik biçimi modern önyargılara karşı korunmalıdır" [40]) pekiştiren şey, karmaşık psikolojilere duyulan ilgiye ve şiddetten ve egzotik olandan alınan zevke karşı tam da bu türden saldırılardır. Scott'un kendi tarihsel durumunun tahlili gibi bir şeyi asla bulamayız Lukács'ta; hatta bir noktada ondan bir "İngiliz" yazarı olarak söz eder. Bundan anlamamız gereken şey, kendisi Almanca yazan bu Macar entelektüelinin sadece metinlerin dilini kastettiğidir herhalde

9. Tuhaftır, Lukács bu türden uyarıların en kadimine değinmemiştir burada, Aristoteles'in *Poetika*'sının 8. paragrafı: "Öykünün birliği bazılarınca düşünüldüğü gibi tek bir kişinin çevresinde dönmesiyle sağlanmaz, ne de olsa tek bir insanın başına birçok olay gelebilir, hatta sonsuz sayıda olay gelebilir ama bunların bazıları birlik oluşturmaz. Aynı şekilde bir insan birçok eylemde bulunur ama bu sefer de bunlar tek bir eylem oluşturmaz." Aristoteles, *Poetika*, çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay., 2016, s. 21.

(ama *Midlothian'ın Kalbi*'yle ilgili bir tartışmada bu varsayımı bile sürdürmek zorlaşıyor). Ne olursa olsun, İngiliz efendiye karşı dağlı ve ovalı İskoçların kendi aralarındaki çekişmeyle oluşan üç-terafli durumun Scott'a sunduğu manevra alanını vurgulamak önemlidir: İskoç ikilisinden sadece dağlılar yok edilme sürecindeki “gentile toplum”u oluşturur; ve zaten İskoç siyasal özerkliğinin son dönem kuramcıları da hiçbir zaman Scott’u İngiliz asimilasyonuna karşı bir direnç noktası olarak takdim etmemişlerdir.<sup>10</sup> İşaret ettikleri şey, Scott’un gerçekleştirdiği edebi hamlenin (bir tarih anlayışı olarak başka ne ifade ederse etsin) aynı zamanda ideolojik bir işlem olduğudur: ova İskoçlarının artık tek bir varlık halinde İngilizlerle birlikte yaşamasını mümkün kılan bir “Britanyalılığın” kurgulanması. Böyle olduğu ölçüde, *Midlothian*’ın sonunda saraydan çıkan af da Fritz Lang’ın *Metropolis*’inin sonunda emekle sermayenin el sıkışması kadar ideolojiktir.

Şüphesiz Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*’nin kuramsal yeniliklerine rağmen, ideoloji eleştirisi denen çalışma tarzına ilgi duymuş değildir;<sup>11</sup> hatta Sovyetlerde 1930’larda uygulanan sınıf-aidiyetini temel alan edebi yargıların yerine bir Marksist biçimcilik geçirmeye çalıştığını kavramazsak eğer, onun “Marksist edebiyat eleştirisinin” bütün yönelişini de kaçırmış oluruz. Yine de bana öyle geliyor ki, Engels’in muhafazakâr Balzac’ın her şeye rağmen tarih tarafından kendine karşı yazmak zorunda bırakılışına dair ünlü formülasyonu ile yetinmek, bizi Scott’un ve Balzac’ın yapıtlarında açılan anlatı imkânlarını tam anlamıyla kavramaktan alıkoymacaktır.<sup>12</sup>

10. Bkz. Robert Crawford, *Devolving English Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

11. Bkz. benim *Diyalaktığın Birleştirici Güçleri* kitabımdaki tartışma.

12. Engels’in Margaret Harkness’a Nisan 1888 tarihli mektubundan: “Yazarın görüşleri ne kadar gizli kalırsa eser için o kadar iyi olur. Sözümlü ettiğim gerçekçilik yazarın görüşlerine karşın da sızabilir esere. Bir örnek vereyim. Gerçekçiliğin gelmiş geçmiş bütün Zola’lardan daha büyük ustası saydığım Balzac, *Comédie humaine*’inde, Fransız ‘sosyetesinin’ dehşetli gerçekçi bir tarihini vererek, 1816 ile 1848 arasındaki zamanı neredeyse yılı yılına izler ve 1815’ten sonra başa geçip, olabildiği kadıyla *vielle politesse française*’i (eski Fransız görgüsü) yeniden canlandıran soylular topluluğuna karşı gelişen burjuvazinin gittikçe artan baskısını bir tarihçi gibi anlatır. Kendisince örnek bir toplum olan bu düzenin son



Devrim ânının (deyim yerindeyse mutlak Olay âni<sup>13</sup>) her zaman bir mutlak ikileşme/karşıtlaşma meselesi olduğunu düşünürsek sınıf aidiyeti sorununa da farklı bir şekilde yaklaşabiliriz belki: sonradan ne olup biterse bitsin, “lirik yanılısana” âni her zaman herkesin tarafını seçeceği, karşı ya da yandaş olacağı andır ve bu keskin sadeleşme de anlatsal temsil açısından özel sorun ve ikilemlere yol açacaktır. Savaşın temsil sorunlarıyla bir analogi kurulabilir bu noktada (ve teoride değilse bile pratikte çoğu zaman kurulmuştur). Lukács onaylayarak alıntılıyor Balzac’ı: “Edebiyat, savaşın gerçeklerini resmetmekte belli bir noktanın ötesine geçemez” (yazarlara kendilerini “küçük karşılaşmalarla” sınırlamayı ve “çekişen iki kitlenin ruhunu bu karşılaşmalarla açığa çıkarmayı” öğütler Balzac).

Bugüne kadar başanlı bir devrim olup olmadığı sorusunu bir yana bırakırsak, ortada sadece birbiriyle yüz yüze iki hasmın kaldığı mutlak bir ikileşmenin hemen bir biçim olarak romana uygun olmayan bir alegorik düzenlemeye yol açtığını ve gerçekten romansal bir

---

kalıntılarının, paralı, bayağı, sonradan görmelerin ilerlemesi karşısında nasıl yavaş yavaş yıkıldığını ya da o sonradan görmelerce nasıl yozlaştırıldığını gösterir. Kocasını aldatması kendisini göstermekten başka bir şey olmayan ve zaten evlendiriliş tarzına çok iyi uyan *grande dame*’ın, para pul karşılığında koca edinen burjuvaziye nasıl yenildiğini anlatır. Ve bu merkezi resmin çevresine Fransız toplumunun bütün bir tarihini yerleştirir; iktisadi ayrıntılar bakımından bile (sözgelişi, Fransız Devrimi’nden sonra gerçek ve kişisel mülklerin yeniden dağıtılışı) ondan, zamanın profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerinden daha fazla şey öğrendiğimi belirtmeliyim. Evet, Balzac siyasi tutumu bakımından Lejitimistti (Bourbon hanedanı taraftarı, kralcı); büyük eseri, kibar toplumun onulmaz çürümesi üzerine bir sürekli ağıttır; yok olmaya mahkûm sınıfa gönül vermiştir. Ama bütün bunlara karşın, en derinden duygudaş olduğu adam ve kadınları, soyluları sahneye çıkarınca en keskin hicvini, en acı ironisini yaratır. Gizlemediği bir hayranlıkla sözünü ettiği insanlar da, sadece en yavuz politik düşmanları, o sıralarda (1830-36) gerçekten halk yığınlarının temsilcileri olan Cloître Saint-Méry’nin cumhuriyetçi kahramanlarıdır. Balzac’ın böylece kendi sınıf duygudaşlıklarını ve önyargılarını çiğnemek zorunda kalması, sevdiği soyluların çöküşünün gerekliliğini görmesi ve onları bundan daha iyisini hak etmeyen kimseler olarak anlatması; geleceğin gerçek insanlarını görmesi –o zaman için orada yalnız onlar vardı– gerçekçiliğin büyük zaferidir ve koca Balzac’ın en büyük özelliği budur bence.” Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Kitapları, 2016, s. 51-52.

13. Alain Badiou’nun felsefi ve siyasal çalışmasının bir mutlak Olay olarak devrim düşüncesinin çevresinde şekillendiğini sanıyorum.

tahkiyenin önüne aşılmaz engeller çıkardığını söyleyebiliriz. (İki taraftan birinin “kötü adam” rolünü üstlenmekten kaçınması mümkün olmayacaktır, oysa bu da gerçekçiliğe –hele ki tarihsel gerçekçiliğe– değil, melodrama özgü bir kategoridir. Unutmayalım en büyük tarihsel yapıtlar, Malraux’nun *Umut*’uyla Peter Weiss’in *Direnmenin Estetiği*, karşı tarafı –birinde İspanyol faşizmi, öbüründe Nazizm– betimlemekten kasıtlı olarak kaçınmışlardır.)

Devrim sözcüğünün hâlâ tarihsel, hatta diyalektik bir muğlaklık içeriyor olması mümkün müdür? Eski düzenden veya feodalizmden kapitalizme geçişte devrim olarak adlandırdığımız olay, kapitalizmden post-kapitalist veya devrimci bir düzene geçişle aynı şey olmayabilir mi, yapı ve içerik açısından? Üstelik, Çarlık Rusyası’nda ve devrim öncesi Çin’de feodal öğelerin yanı başında süregiden kent-sel kapitalist öğelerin varlığının konuyu karmaşıklaştırmasına rağmen? Şöyle diyeceğim: Bir üretim tarzından bir diğerine farklı geçişler için aynı sözcüğü (devrim) kullanmak, aralarında bir özdeşlik olduğunu varsaymak demektir ki bu da yanıltıcıdır, farklı geçişler için farklı sözcükler bulunmasa da yanıltıcı (İnuit dilinde kar için ve Arapçada kum için çeşitli sözcüklerin varlığını düşünelim).<sup>14</sup> Bu muğlaklık, tarihsel romanın (ki eski düzenden burjuva toplumuna geçiş sırasında doğan ve o tarihsel geçişin temsili olan bir anlatı biçimidir) çok farklı türden tarihsel çalkantılardan doğan ve o farkları temsil eden romanlar için ortak, türsel bir kategori olarak kullanılması konusunda bazı kuşkularda doğurur. Bundan böyle devrimlerin imkânsız olduğu veya tarihin sona erdiği veya kapitalizmin ebedi olduğu anlamına gelmez bu; sadece, *devrim* gibi genel bir terimi ancak metaforik, hatta analogik bir anlamda kullandığımızı gösterir –ve bu kullanım boyunca da kuşkuyu hiç elden bırakmamamız gerektiğini.

Ne olursa olsun, böyle benzersiz bir hammaddeye mahkûm olan tarihsel romanda bakış açılarının çoğulluğu ve farklılaşması zorunludur: öyle ki, Olay, kendi mutlak ânının iki yanında da kavranabilirsin, ya devrim ânını önceleyen sınıf konumlarının çoğulluğunda ya

14. Bu sorunun en kapsamlı tartışması için bkz. Neil Davidson, *How Revolutionary were the Bourgeois Revolutions?*, Chicago: Haymarket, 2012.

da bastırılışını izleyen dağılma içinde.

Bu da Scott'un üç-tarafli durumunun sunduğu avantajı açığa vurur, romanın içinde de "ortalama kahramanın" hem İngiliz hem de Jacobite pozisyonlarına karşı mesafeli duruşunda tekrarlanan bir üç-tarafilik.\* Ama böyle durumlarda partiler veya hizipler sorunuyla ilgili bir parantez açmak da yararlı olabilir burada: çünkü daha sonraki dönemin Flaubert gibi anti-politik romancıları parti ve hizip çokluğunu bizzat devrimin boşluğunun kanıtı olarak kullanacaklardır (*Duygusal Eğitim*'de siyasal kulüplerin büyük toplantılarının tasvirleri ince groteskiyle Daumier'nin karikatürlerini aratmaz). Siyasal kanaatlerin bu Babil Kulesi aşamasına vardığımızda, şimdiye kadar bizatihi Olay'ın titreşimi ve Tarih'in infilakı olarak beliren "siyasal" da artık ihtisaslaşmış bir konu haline gelmiştir ve daha ötede parlamenter dram ve karakterle uğraşan (Trollope'un romanları) kurumsallaşmış türlerin doğumuna işaret etmektedir. Modern edebiyatta Komünist Partiyle ilgili tartışmalar (Malraux'dan Weiss'a kadar) sosyalizmin kendi içindeki tartışmalardır (genellikle üyeler tarafından değil de parti sempatanları veya eski yandaşlarca yazılan) ve dolayısıyla ne belli kurumların börtü böceği hakkında yazılmış romanlar olarak ne de Devrim'in temsilleri olarak sınıflandırılabilirler.

Ama şimdi, bu türden çok az yapıt verdiği halde Balzac'ın tipik tarihsel romancı olarak Scott'un vârisi durumuna yükseltilişyle ilgili bir değerlendirme yapmamız gerekiyor (üstelik, Balzac'ın *Chouanlar*'ını diyelim ki Hugo'nun *Doksan Üç İhtilali*'nden üstün tutmamızı gerektiren pek bir sebep de yoktur). Burada diyalektik sav, tarihsel romanın genel olarak romana dönüştüğünü söyleyecektir (ve tarihsel odaklanması olmayan bir on sekizinci yüzyıl İngiliz romanının aynı anda hem tarihsel hem de toplumsal olan bir biçimle kaynaştığını). Balzac'ta bütün romanlar tarihsel romanlardır; başka bir deyişle, şimdi'nin de tarih olarak kavranabildiği bir bakış açısına varıldığında, Restorasyon'dan 1848'e kadar yazarın kendisinin

\* Jacobitizm: Britanya'da 17. yüzyıl sonunda ülkeyi tekrar Katolik kilisesine bağlayacağından korkulduğu için tahttan indirilen Stuart hanedanından II. James'in ve onun soyunun taraftarları. – ç.n.

de yaşadığı çeşitli dönemlerden herhangi birinde geçen bir romanı türsel anlamda bir “tarihsel roman” olarak nitelemek mümkündür. Scott’taki üç-terafli bölünme de burada tuhaf, asimetrik bir biçim alır. Çünkü Devrim sırasında çatışan iki tarafın yanı sıra (ve Napolyon adlı o romantik-muğlak figürü de bir yana bırakarak) devrim mücadelelerinin görünürdeki galipleri, Restorasyon döneminde iktidara geri dönen aristokratlar, aslında Balzac’ın gözünde asıl mağluplardır, çünkü siyasal bakımdan beceriksiz ve –çoğu taşradan gelmekle– yoksuldurlar, oysa devrimden nasiplenener (mesela kilise mallarını satın alanlar) sınıksız yerlerini korumuşlardır. Lukács’ın (Engels’i izleyerek) belirtmeyi sevdiği gibi, Balzac’taki tek gerçek devrimci kahramanın (1832 ayaklanmasının şehidi Michel Chretien) solda yer almasının ve “burjuva monarşisine” Bourbon’lar kadar düşman olmasının nedeni de budur.<sup>15</sup>

Balzac’ın edebiyat tarihinde ve tarihsel romanın tarihinde işgal ettiği bu benzersiz konum üzerinde biraz daha duralım. Onun romanlarını mesela Stendhal’in *Parma Manastırı*’ndan daha derin biçimde tarihsel saymamızı gerektirecek ne vardır? Halk ayaklanmalarıyla, saray entrikalarıyla, Napolyon dönemi ve sonrasını veren arka planıyla tarihsel romanın timsali değil midir o kitap? Ve siyasal romanın asıl kuramcısı da Stendhal değil midir – “bir konserin orta yerinde ateşlenen bir tabanca” sloganıyla?

Bu kıyaslama bizi iki soruna götürecektir. Birincisi, Balzac’ın en tipik yapıtlarında harekete geçmiş “güruh” sahnelerinin bulunmayışıdır, başka bir deyişle bu roman biçiminin özsel bir ögesi olduğunu öne sürdüğümüz o kolektif boyutun eksikliği. İkincisi de Olay’ın yokluğudur – Balzac’ın bütün romanları Devrim denen o Olay’ın (ve Napolyon’la dünya ölçeğine yayılmasının) sonuçlarını belgeliyor olsa bile. O kolektifin Balzac’ta Paris’in kendisi tarafından temsil edildiğini düşünüyorum ben (ya da taşra romanlarında Paris’in Fransa’nın geri kalan bölümlerinde hissedilen ağırlığıyla temsil edildiğini). Paris, Fransa tarihinde devrimin vazgeçilmez mer-

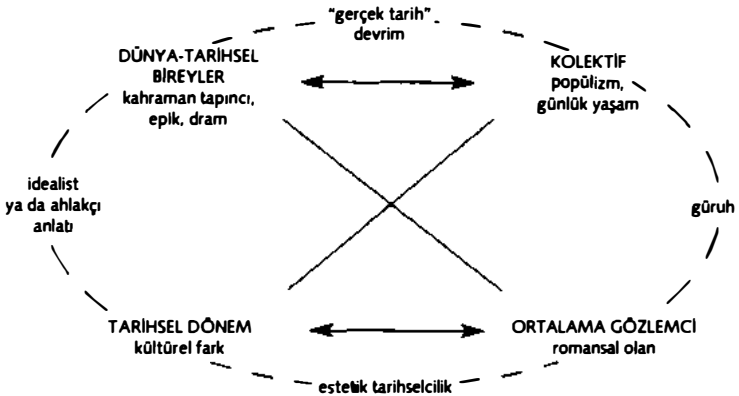
15. Bu kurmaca “dünya-tarihsel başkişi”, “Cadignan Prensesi’nin Sırları” başlıklı novellada sahnedışında ortaya çıkar: Lukács için (Engels için de) *İnsanlık Komedyası*’nın en açıklayıcı anlarından biridir bu.

kezi ve Fransız toplumsal yaşamının çevresinde dönendiği benzersiz mekân olarak (bu bakımdan Londra gibi başka Avrupa başkentleriyle ve büyük metropollerıyla kıyaslanamaz) kolektifin figürasyonu açısından başka ülkelerin romancıları için mümkün olmayan yollar sunar Fransız romancısına. Ayrıca, Balzac'ın romanlarının hep tarihlenmiş oluşu (her zaman 1830'larda veya 1840'lardayızdır, veya Restorasyon döneminde; ve bu dönemler de öyle genel olarak değil, yıllık moda ve iktidar sistemlerinin değişimleriyle verilir) daha özgül anlamıyla Tarih'i oluşturan büyük "eksensel olaylara" (Ricoeur'ün deyişi) bağlayan şeydir. Dickens'da olmayan da budur, çünkü İngiliz tarihinde kurmaca edimlerin tarihlendirilmesini sağlayacak böyle eksensel bir olay yoktur (şüphesiz George Eliot için vardır böyle bir olay: bir tarihsel merkez olarak seçilen ve onun yapıtına büyük tarihselliğini kazandıran Reform Yasası); Galdós içinse her zaman 1867 Devrimi vardır, çok daha tarihselci bir biçimde yaklaşmış uzaklaştığımız bir olay. Tolstoy ise, daha sonra göreceğimiz gibi, Dekabrist ayaklanmanın yenilgisiyle kendi "eksensel olay"ından ayrı düşmek zorunda kalmıştır (ilk plana göre, *Savaş ve Barış*'ın asıl konusu olacaktı bu ayaklanma). Ama Fransız tarihi can alıcı devrimci anlarla noktalanmış olmasıyla eşsizdir (yirminci yüzyıla da uzatılabilir bu dizi: Halk Cephesi, Paris'in Kurtuluşu, Mayıs 68); bu durum en olağan barış yıllarına bile derin bir tarihsellik kazandırır. (Sartre'in kıssası açıklayıcıdır: İkinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, diyor, bütün gençlerimiz "*l'entre-deux-guerres*" [iki savaş arası] diye anılan bir dönemin içinde donup kalacaktı.)

Şu halde Balzac'ta geçirdiği biçimsel dönüşümle birlikte eski sahiciliğiyle tarihsel roman da ortadan kalkar; onun yerini "gerçekçilik" alır; ama bizi burada özellikle ilgilendiren, aynı süreçte dünya-tarihsel bireyin de kaybolmasıdır: onun yerini bir kurmaca karakter olan Michel Chrestien alır. Daha sonra Rastignac başbakan olacaktır, ama veba salgınında ölümü ne kadar Casimir Perier'ninkini andırırsa da bu terfi sahne dışında gerçekleşir. Fouchet veya Talleyrand'ı temsil eden çeşitli figürler vardır, ama mesela *Une ténébreuse affaire*'de ("Karanlık Bir Olay") verdiği ölümcül karar, vb. dışında Napolyon'un kendisi görünmez. Siyasal entrikalarla devrimci ve devrim sonrası Fransız siyasal tarihinin diyalektik karmaşıklığı

kaybolmamış, ama büyük siyasal aktörler sahneden çekilirken dönemin kendisi öne çıkmıştır ve bu da tarihsel olay değil de toplumsal gerçeklik olarak önümüze gelir.

Ama tabii türün kendisi devam eder, sahici içeriği boşalmış olarak; ve biz de onu daha sonraki aşamaları boyunca Lukács'ın gözlemlerinden izleyebiliriz (gerçek tarihsel roman Fransa dışında Fenimore Cooper, Manzoni ve Puşkin'de kısa bir süre daha yaşayacaktır; Tolstoy da özel bir vaka oluşturur). Tarih yazımının kendisi önce sağın ideologları tarafından sonra da liberal solda Thierry ile Mérimée, Vigny ve Hugo gibi romancılar tarafından sınıf mücadelesi terimleriyle kuramlaştırılmasıyla birlikte dünya-tarihsel birey tekrar sahnenin merkezine yerleşir ve böylece biçim de bir yanda "pitoresk biçimde süslenmiş anekdotlar" (ampirik olgular) ile öte yanda "ahlaki düşünceler" veya yazarların siyasal ve ideolojik yargı arasındaki diyalektik karşıtlık nedeniyle zaafa uğrar (77). "Mérimée, bugün de içinde olmak üzere bütün zamanlar için geçerli olacak genel dersler çıkarmak istiyordur tarihten, ama onları tarihin ampirik olgularının keskin ve ayrıntılı bir gözleminden *dolaysızca* türetir" (79), başka bir deyişle ne "tarihi" ne de "derslerini" tarihsel biçimde kavrayamaz ve sonuçta bu iyi niyetli ve ahlakçı ya da idealist çabalar 1848-sonrası edebiyatın yozluğuna varır ki, bunun da en korkunç örneği Flaubert'in *Salammô*'sudur: ampirizmin felsefi ve ideolojik



zaferi, dekoratif egzotizme varmıştır bu romanda, bir adım ötede saf şiddet ve zulmün aşırılığı vardır. Ayrıca, bu romanlarda bir zamanlar yazarın yargılarına ait olan yeri ya patolojik ve istisnai olana ya da biyografinin şöyleşmiş biçimine teslim olmuş bir öznellik kaplamıştır.

Aslında bu dönüşüm bir biçim olarak tarihsel romanın tükenişinin ifadesidir. Tarihsel roman yirminci yüzyılın ilerici yazarlarında bir kez daha ortaya çıkacaktır, ama bunun Romain Rolland ve de Coster'den Feuchtwanger veya Heinrich Mann'a kadar uzanan temsilcileri kimsede pek bir heyecan uyandırmıyordur, Lukács'ta bile. Ama unutmayalım ki çağdaş dönemde bu tür tartışmaların üstüne modernizm tartışmasının gölgesi düşmüştür, tıpkı Stalinist milliyetçilik de bir başka gölge düşürdüğü gibi. Dolayısıyla Lukács modernist bir tarihsel roman gibi bir şeyin olasılığını değerlendirebilecek durumda değildir; öte yandan bu türün “geleceğin tarihsel romanı” gibi bir şeye (tıpkı Balzac'ta şimdinin tarihsel romanına dönüştüğünü gördüğümüz gibi) evrilme ihtimali de kendi ömrünün sonunda sosyalist inşanın vardığı nokta açısından Lukács için henüz tasavvur edilebilecek bir durum değildir.

Tarihsel romanın sadece geçmişin temsili değil de siyasal duruma müdahale etmenin bir aracı olarak işlev görebileceğini de kavrayamamıştır. Bunun bir örneğini gerçek bir devrimin ender başarılı romanlaştırmalarından birinde görebiliriz: Hilary Mantel'in *Place of Greater Safety* romanı, Lukács'ın bütün uyarı ve talimatlarını ihlal ederek, Fransız Devrimi'nin üç büyük aktörünün (Desmoulins, Danton, Robespierre) hayatlarının, psikolojilerinin, kişisel ve toplumsal ilişkilerinin kayda değer bir resmini sunmaktadır. Mantel böylece sahnede (Büchner'in *Danton'un Ölümü*) ancak asgari düzeyde kabul edilebilecek bir yaklaşımı romana aktararak gerçek tarihsel figürleri psikolojikleştirmiş ve belki de modernleştirmiştir. Bu figürlerin düşüncelerini bize kişisel ilişkileri, dayanışmaları, kıskançlıkları ve özel yargılarıyla iletir – bu türden bir malzeme, bütünüyle kurmaca karakterleri sahneye mahrem bir oyun veya romanda pekâlâ siyasal içeriğinden yoksun bırakılabilir ve modernleştirilebilirdi. Burada Fransız Devrimi'nin büyük “olayları” bizim önümüze yankılar, söylentiler, dışarıdan raporlar, sokaktaki sesler,

imzalanacak belgeler, verilecek veya kaçınılacak kararlar biçiminde geliyor: doku son derece zengin olmakla birlikte, yine de bütün bunlarda radyo tiyatrosunu andıran bir yan var, benzersiz bir devrimci durumun, içinde birçok olay ve gerçek çokluklar barındıran bir Olay'ın kolektif boyutunu budayan bir şey.

Böyle bir kurmacalaştırmaya karşı insan Michelet'nin büyük tarihinin sahiden romansal boyutlarını yeğleyebilir, ya da devrimin çeşitli çağdaş anlatı ve yeniden yorumlanışlarını. Burada gerekli olan ön bilgi, sadece Devrim'in ayrıntılı bir kronolojisi değildir (daha önce de söylediğim gibi, Olay'ın kendisi veya olağanüstü içsel momentumu değil, etkileri ve sonuçları resmedilmiştir daha çok); aynı zamanda çeşitli yorumlar da bilinmelidir. Ve bu yorumlar da esas olarak çeşitli taraf seçmeler veya konumlanışlardan oluşmaktadır: kâh monarşizmden yana (başlangıçtaki Mirabeau), kâh Girondin'lerden, sonra bir an gerçekten hümanist popülist Danton'dan ve pek ender olarak da o ciddi ve kuralcı canavar Robespierre'den yana (bunların her biri özgül bir siyasal çözüm ve programı temsil ediyordur).

Taraf seçmeler, partizanlıklar genellikle o noktada durur, çünkü bütün devrimcilerin kendi kendilerine sordukları soruya (Devrim ne zaman sona ermiş sayılabilir?) Thermidor'un pratikte bir cevap getirdiği varsayılmaktadır. Michelet'den bize kalan, ideolojik arıtma çalışmasının sonuna doğru meclisin iki tarafının da boşluğuna bakakalan Robespierre'in olağanüstü resmi değildir sadece. Michelet'nin *coda'sı* da vardır elimizde, bütün tarihyazımsal anlatıların en olağanüstü son kıtalarından biri (bundan epeyce farklı olan ötekisi de Vargas Llosa'nın *Dünyanın Sonu Savaşı* romanının son sayfasında bulunabilir; onu alıntılamayacağım, ama daha sonra bu "son" meselesine dönmek zorunda kalacağız, tarihin değilse bile tarihsel romanın sonuna).

Thermidor'dan birkaç gün sonra, şimdi de hayatta olan, o sırada on yaşındaki bir adam ailesi tarafından tiyatroya götürülmüş ve çıkışta da müşterileri bekleyen uzun bir dizi ihtişamlı arabayla karşılaşınca hayretler içinde kalmıştı. Daha önce hiç böyle bir şey görmemişti. Ceketli adamlar, şapkalarını saygıyla ellerinde tutarak, çıkan seyircilere "*Beyefendinin* bir arabaya ihtiyaçları var mı?" diye soruyorlardı. Çocuk pek



anlayamamıştı bu yeni sözleri. Ama sorunca açıkladılar: Robespierre'in ölümüyle pek çok şey değişmişti.<sup>16</sup>

Hilary Mantel'in romanı çok daha beklenmedik türden bir siyasal müdahale gerçekleştirir: Robespierre'i inanabileceğimiz bir karakter haline getirir. *Le vraisemblable*'a (gerçeğe benzer, gerçeğimsi olan) dair, siyasal müdahaleye ve Robespierre'in kendisine dair kulaktan dolma kanılarımızı dönüştüren bir başarıdır bu. Geçerken tarih ve devrimle ilgili felsefi kanaatlerini de sunmuştur bize, Danton ile Sade arasında tam anlamıyla inanılmaz bir diyalog içinde – ama burada çok önemi yok bunun.

Önemli olan, tarih kitaplarımızda dünya-tarihsel figürlerin temsilinde gördüğümüz o dramatik ve dışsallaştırıcı mesafeye uygun olarak, bizdeki Robespierre resminin hiçbir zaman inanılır bir portre olmayışıdır (Hitler ve Stalin gibi başka “tiranlardan” farklıdır bu açıdan; onları fazlasıyla iyi anlarız, en çok da ürkütücülükleri yüzünden). Robespierre portresi hep değişir: aldırışsız, mesafeli, katı, püriten, soğuk fanatik, abesle iştigal eden, gülünç, onu mazur gösterecek bir tutkudan bile yoksun bir Malvolio, hantal ve beceriksiz, arkasından gülünen, vs., vs. Michelet'nin de kendini kaptırdığı bu alaycı parodiye gerçek bir tarihsel ironi katan ancak Daniel Guérin olacaktır, çünkü Devrim'in sonlanış noktası olarak Thermidor yerine Babeuf'ü alır ve böylece Robespierre'i yeni burjuva düzeninin bilinçsiz bir aleti olarak sahneler: tarihsel görevi tamamlandığında ve bir ajan olarak kendisine artık ihtiyaç kalmadığında aşağılanarak bir kenara fırlatılmıştır.<sup>17</sup>

Böyle tuhaf bir şahsiyeti siyasal kara çalmanın ağırlığından, kişiliğiyle ve özel alışkanlıklarıyla ilgili karikatürden kurtarmak o kadar büyük bir edebi başarı olarak görünmeyebilir; ama geçmiş kadar şimdinin siyasetiyle ilgili pek çok şey de tam böyle insanbiçimli değerlendirmelere dayanmaktadır: siyasal olan kişiseldir ve şiddetin Yasayla özdeşleştirilmesi bu kadar grotesk bir figürde cisimleş-

16. Jules Michelet, *Histoire de la révolution française*, Paris: Gallimard, 2 cilt, 1952, c. II, s. 990.

17. Daniel Guérin, *La lutte de classes sous la première république*, Paris: Gallimard, 1946.

tiğinde daha da katlanılmaz hale gelir. Öyleyse Robespierre’i insanlaştırmak, bir dost, hatta bir âşık olduğu anları göstermek, pohpohlanmaya kanma eğilimini mazur görülebilecek bir kusura dönüştürmek, çocukluk arkadaşı Desmoulins’i darağacına göndermekte yaşadığı sancılı duraksamayı göstermek (nitekim bu yeni Robespierre portresinin belirginleşmesini sağlayan da yanı başında yeni ve tuhaf bir Camille karikatürünün çizilmesidir) – bütün bunlar Robespierre’in daha genel stratejisini bir kez daha değerlendirirken geleneksel hümanist standartlardan farklı ölçütlere başvurulmasını sağlar: onun “fanatik” ideallerine karşı Danton’un fazlasıyla insani zaafalarını yeğlemek o kadar kolay olmayacaktır artık (bu arada Danton’un kişisel siyasal kararsızlıkları da ön plana çıkarılarak oynadığı rol yeniden yorumlanır).<sup>18</sup>

Bütün bunlar, insan ilişkileri ve şahsiyetler karşısında eski hümanist sempatilerden farklı bir mesafeli duruş anlamına gelmektedir; ama Robespierre portresine yapılan bu müdahale onun siyasal programının şimdi yeniden ciddiye alınmasını sağlamasaydı eğer, psikoloji ve değerlendirmedeki bu kayma da fazla önemli olmazdı – ya da Devrim’in tarihyazımından çok, Mantel’in kendi edebi yapıtının bağlamında önemli olurdu. O programın şiarlarının sanayi öncesi kapitalizmin ekonomisiyle fazla ilgisi yoktur, ama geç kapitalizmin hem merkezinin hem de kenarlarının büyük ve küçük işlerin aralıksız sürmesine bağlı olduğu ve yolsuzluğa gösterilen evrensel hoşgörünün de bizim toplumlarımızda neyin apolitik olduğu konusunda parti-yönelimli bir yığın kamuoyu anketinden daha çok şey söylediği günümüzde, yozlaşma ve yolsuzluğun toplumsal ve siyasal teşhisi herhalde önemsiz sayılamaz. Herhangi bir gerçek sosyalist politikanın varolmadığı bir durumda Robespierre’in Erdem politikası bize pekâlâ aktif ve yapıcı bir şey sunuyor olabilir; ama ne olursa olsun, bunu anlatsal olarak tasavvur edilebilir kılmak gerçek bir siyasal müdahaledir ve Mantel bize tarihsel romanın *hagiography* veya şehit efsanelerinden farklı bir kullanım tarzı olabileceğini göstermiştir.

18. Mantel’in sunumunda, Paris kitlelerinin seferber olmasından sonra Danton siyasetten özel hayata çekilmeye karar verir ve iktidarı başkalarına bırakır.

## 2

Ama okurların çoğu için tarihsel romanın yapabileceklerinin doruğunu oluşturan yapıta değinmedik henüz; Tolstoy'un "dünya-tarihsel birey"e ilişkin biçimsel sorunu devralışının ve kendi tarihsel kurgularında işleyişinin özgünlüğünü de incelemedik. Çünkü Tolstoy böyle figürleri Lukács'ın tavsiye ettiğinden çok daha açık ve dolaysız bir tarzda dahil eder anlatısına (elbette şurada burada Prens Andrey gibi dolayımlayıcı figürler de ortaya çıkar, ama onun da kişisel hayatı ve psikolojisi Wawerley'e veya Scott'taki başka karakterlere kıyasla çok daha canlı ve belirgindir). Burada Napolyon ile Kutuzov arasındaki karşıtlık, kendi yakın düşünsel çevresindeki Batıcılar ve Slavofillerle herhangi bir sistematik hesaplaşmadan kaçınmasına yarayan bir simgesel ağırlık taşıyordur (durumu karmaşıklaştıran bir etken, Tolstoy'un bu iki duruşla da tam bir özdeşleşme içine girmemesidir: Tolstoy'un kendini bir bakıma köylülüğün ideoloğu haline getirdiği yargısını hatırlamak yararlı olabilir bu noktada,<sup>19</sup> bu belki *Savaş ve Barış*'tan çok *Anna Karenina* ve öykülerin bazıları için geçerli bir yargı olsa bile). Ayrıca bu figürlerle ilgili kanaatleri de, ne kadar sapkın ya da istisnai olursa olsun, önemsiz değildir: Perry Anderson başlarken değindiğimiz yazısında ihtiyar generici Kutuzov'un bir kültür kahramanına dönüştürülmesine şiddetle itiraz ediyordu; Napolyon'un hayranları da herhalde Tolstoy'un çizdiği karikatürde itiraz edecek çok şey bulacaklardır. Ama bu iki yeneden değerlendirme de bizim Mantel'in romanına atfettiğimiz siyasal ağırlık ve müdahale değerinden yoksundur.

Zaten Tolstoy'un en kavrayışlı eleştirmeni de *Savaş ve Barış*'ın en büyük tarihsel roman olduğu yolundaki standart görüşü çoktan tartışmalı hale getirmiştir: romandaki toplumsal malzemelerin büyük kısmı bir anakronizm oluşturmaktadır (Tolstoy'un 1840'lar ve 50'lere ait kendi deneyimleri, 1812 yılına teşmil ediliyordu) ve belki daha önemlisi yapıtta bir türsel süreksizlik vardır – aile romanıyla

19. V. I. Lenin, "Rus Devriminin Aynası Olarak Leo Tolstoy", *Edebiyat ve Sanat Üzerine*, çev. Elif Aksu, İstanbul: Payel, 2008.

savaş anlatısı üst üste binmiştir.<sup>20</sup> Boris Eikhenbaum kitabın üçüncü versiyonunda bu karışıma bir üçüncü “tür”ün (“tarih felsefesi”) eklendiğini belirtiyor sonra. Kitabın çeşitli yerlerinde devreye sokulan ama “İkinci Sonsöz”ünde bağımsız bir risale haline getirilen bu sonuncusu çoğu okur için romanın en az sevilen kısmı ve uzmanlara göre de determinizm ve özgür irade ya da tarihsel zorunluluk gibi soyut sorunlarla boğuşmaya girişen Tolstoy’un felsefi bir zihne sahip olmadığını kanıtıdır.

Bense Tolstoy’un bu “tefekkürlerini” daha özgül anlamda *anlatısal* bir sorunu çözme çabası ve tarihsel roman denen şeyin ortaya koyduğu özel biçim sorunlarının mantıksal bir tamamlayıcısı olarak kavramayı öneriyorum. Başından beri tarihsel romanın iki benzersiz özelliğini eşleştirme yoluna gittik: bir yanda “dünya-tarihsel” (başka bir deyişle “gerçek” tarihsel) bireylerin varlığı ile öte yanda ne kadar bulanık veya gölgede kalmış olursa olsun kolektifin varlığı (ki burada söz konusu olan da onun “tarihi”dir – ulusun, halkın ya da çokluğun). Ama genel olarak romanın ve başka alt türlerinin tanımında yer verilmeyebilecek olan bu iki özelliği birbirinin karşıtı olarak ilişkilendirdik: aralarındaki gerilim bu biçimin özgüllüğünü oluşturmaktadır ve eldeki yapıtın edebi değeri ve özgünlüğü de yine gerilimin çözülmesine bağlıdır. Dolayısıyla bu ikinci kısımda tarihsel romanın bu ikinci özelliği (kolektifin temsil edilme sorunu) üstünde duracağız; Tolstoy’un “İkinci Sonsöz”ü de anlatıbilimsel önemini bu bağlamda kazanır. Herkesin birbirinden öğrenerek kabul ettiği standart görüşün tersine, iki büyük liderin, Napolyon ile Kutuzov’un kendi halklarıyla ilişkisinin hiç de alegorik bir ilişki olmadığını ikisinin de kendi “halkıyla” veya “kültürüyle” özdeşleşmediğini savunacağız (bu kolektif arka planın nasıl adlandırılacağı da burada ortaya sürmek isteğimiz sorunun önemli bir boyutudur, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi): hatta yakından okunduğunda görülür ki Tolstoy iki tarafta da böyle bir özdeşleşmeyi dışlamak için büyük çaba harcıyordu.

Bu dışlamanın Fransız tarafında nasıl sağlandığını çeşitli epizot-

20. Boris Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties*, Ann Arbor: Ardis, 1982, s. 242-43.

larda görebiliriz, mesela bir noktada Napolyon Rus elçisini kabul etmektedir: “Belliydi ki Balaşev’in kişiliği onu hiç ilgilendirmiyordu. Belliydi ki onun için yalnız kendi ruhunda olup bitenler önemliydi. Onun dışında olan her şey kendisi için önemsizdi, çünkü dünyada her şeyin kendi iradesine bağlı olduğunu sanıyordu.”<sup>21</sup> Bunun sadece bir karikatürden ibaret olmadığını (şüphesiz aynı zamanda bir karikatürdür de) kavramak için şunu hatırlamalıyız: kendiliğindenlikle irade gücü arasındaki çelişki Tolstoy’un Stendhal’le ortak noktasıdır ve Rus romancının yapay bir “mondenliğe” yönelttiği eleştiri kadar köylülük karşısında hissettiği neredeyse ontolojik çekimin de temelini oluşturur. Bu epizodu Fransız veya Batılı karakter (ve dolayısıyla onların –devrimci– kolektifinin doğası) üzerine daha genel bir yorum olarak da okuyabiliriz elbet; ve “İkinci Sonsöz”ün temel felsefi ayak bağı da zaten böyle bir yorumdan kaynaklanıyordur – yine de İmparator’un egoizmi ve ben merkezliliği bir birey olarak Napolyon ile “temsil” ettiği düşünülebilecek herhangi bir kolektif arasında kolay bir özdeşleşmeye imkân bırakmayacak gibidir.

Kutuzov bahsinde bu türden bir kopukluk olduğunu öne sürmek daha zor görünür: yaşlı general çoğu zaman Rus köylüsünün kurnazlığının ve tipik inatçılık ve kuşkuculuğunun timsali olarak alınmıştır (“Belliydi ki Kutuzov bilgiyi de zekâyı da küçümsüyor ve sonucunu başka bir şeyin tayin edeceğini biliyordu – zekâdan da bilgiden de bağımsız bir şey” [III, 1384]). Ama bu “başka şey”in ne olduğunu görmek için bir an Kutuzov’u bırakıp “İkinci Sonsöz”e dönmeliyiz.

“İkinci Sonsöz”ün lisanını (ve Tolstoy’un düşüncesini kısılcasına almış felsefi kodu) belirleyen, özgürlük ve determinizm (ya da zorunluluk) karşıtlığıdır. Ama ortaya sürdüğü sorun, çözmeye çalıştığı ikilem, en dramatik biçimiyle Rousseau’nun *Toplum Sözleşmesi*’nde tartışılan siyasal temsil meselesidir; ve umuyorum benim bu “temsil” terimini düşünülebilecek bütün anlamlarıyla aldığım ve bu sorunu siyasal olduğu kadar anlatıbilimsel bir mesele olarak da kavradığım artık anlaşılmalı olmalıdır. Başka bir deyişle Rousseau için

21. *Savaş ve Barış*, c. III, çev. Leyla Soykut, İstanbul: Cem, 1970, s. 1163. Bundan sonra sayfa numaraları metin içinde belirtilecektir.

“Bir ile Çok” meselesi, bir ulusu ya da halkı oluşturan fikirler ve hi-zipler, ideolojiler ve konumlanışlar çokluğunun içinden tek bir Genel İrade'nin çıkmasıyla ilgilidir. Bizim edebi bağlamımızdaysa mesele bir kolektifin bireysel karakterler tarafından temsil edilmesidir; ve bu zorlukla karşılaşıldığında hemen alegorik temsile başvurmanın insanı çok tatmin etmemesi de yine Rousseau'nun kendi siyasal sorununu aritmetik çoğunluklar ve çoğulluklar yoluyla halletmekten kaçınmasıyla ilişkisiz değildir: seçimlere dayalı bir sistemde azınlığın başına gelebileceklerden endişelendiği için değil, bireylerden oluşan bir çokluğu ifade edebilecek hazır bir kavramın bulunmadığını sezdiği için. Rousseau için bir tür (*species*) olarak bireyi de içeren bir “familya” veya takım (*genus*) yoktur, dolayısıyla “Genel İrade”nin kendisi de bir eksikliğin adıdır, bir imkânsız kavramın adı.

Tolstoy'un versiyonunda bireysel özgürlük fikrine karşı açıkça olumsuz bir önyargı vardır; giderilmesi gereken bir yanılısamdır bu fikir: “bilinç, özgürlüğün özünü ifade eder” (IV, 527) ve bireysel özgürlüğün olmadığı da hiçbir zaman kanıtlanamaz... en azından bireyin bilinçli şimdiki ânında. Ama burada da bilgiyle ve sonsuz, erişilemeyen bir sınırla ilgilidir mesele; çünkü “Anılarla ne kadar geriye dönersem ya da ne kadar ileriye doğru yönelip yargıda bulunursam [davranışlarımın özgürlüğü] konusunda yürüteceğim yargıların doğruluğu bana o derece şüpheli gelir” (IV, 519).

Özgürlük yanılısamının giderilmesiyle “dünya-tarihsel birey” de bir anda devreden çıkarılmış olacaktır; artık onun iradesi dünyanın gidişatına hükmedemiyordur. Ama bu aynı zamanda bireysel karakterin de tasfiyesine yol açar: bireyin edim ve kararları (ki Lukács'a göre tiyatrodan daha iyi ifade edilebiliyordu) gittikçe daha az inandırıcı görünmeye ve modernizmin ya da Freudcu psikanalizin ruhuna uygun olarak birer semptomu andırmaya başlar. Bu arada tarihyazımında da büyük tarihsel figürlerin geri plana düşmesi, *Annales* okulunun sevdiği türden kültürel kolektiflerin anonimliğine yol açmakta ve tarihsel olayların kendileri de gölgelenmeye, silinmeye başlamaktadır. Bu koşullar altında tarihsel roman diye bir şeyi tasavvur etmek de zorlaşıyor gibidir, ya da ancak saf antropolojik betimleme biçimini alabilecektir böyle bir roman.

Ama Tolstoy gözünü hâlâ kendi Olay'ına dikmiştir ve inatla onun karşısına nedenler ve tarihsel nedensellik fikrini çıkarmaktadır. Bireysel özgürlük meselesi artık bizi ilgilendirmiyor da olabilir: "Tarihte bildiğimiz şeylere kaçınılmazlık [zorunluluk] yasaları adını veririz, bilinmeyene de özgür irade deriz. Tarih için özgür irade, insan hayatını yöneten yasalar hakkındaki bilgimizin bilinmeyen artığının adıdır sadece" (IV, 529; bu çeviri biraz farklı).

"İktidar nedir," diye sorar Tolstoy, "ulusları harekete geçiren hangi güçtür?" (IV, 507) Soyut bir soru değildir bu; Kutuzov'un 1812'deki stratejisiyle ilgilidir, Çar ve genelkurmay (çoğunun Alman olduğunu eklemeliyim) ona olduğu yerde kalma ve Moskova'yı yaklaşan Fransız ordusuna karşı savunma emrini verdiğinde aldığı kararlarla ilgili. Ama Kutuzov geri çekilir, şehri terk eder ve yakılmasına izin verir, böylece Fransız ordusuna da zafer olarak sadece boş bir kabuk bırakmış olur. Bu kof zafer, herhangi bir resmi cephe savaşını kazanabilecek durumdaki Napolyon'un yenilgisidir. Ama bu münteherce görünen strateji Kutuzov'un bir dünya-tarihsel birey olarak büyüklüğünü mü kanıtlıyordu? Pens Andrey'in izlenimlerine dönelim:

Prens Andrey nasıl, neden olduğunu kendine açıklayamazdı ama, Kutuzov'la yaptığı görüşmeden sonra, harekâtın genel gidişi konusunda da, bu işi üstlenmiş olan kişi konusunda da kuşkuları giderilmiş olarak alayına döndü. Bu ihtiyarda, alışkanlık haline gelmiş tutkular bir yana bırakılırsa kişisel hiçbir şeyin kalmadığını ve onda zekâ yerine (ki zekâ olayları gruplandırır ve onlardan bir sonuç çıkaran şeydir) sadece olayların akışını sakince izleme yeteneği bulunduğunu anladıkça Andrey de her şeyin tam gerektiği gibi olacağına inanarak daha da ferahlamıştı. "Kendisi herhangi bir plan sürmeyecek ortaya," diye düşündü, "kendi kafasından hiçbir şey katmayacak, hiçbir şey girilmeyecek. Ama her şeyi dinleyecek, her şeyi hatırlayacak, her şeyi yerli yerine oturtacak. Yararlı olan hiçbir şeye engel olmayacak ve zararlı hiçbir şeye izin vermeyecek. O kendi iradesinden daha güçlü, daha önemli bir şey olduğunu anlıyor: olayların kaçınılmaz gidişatı. Olayları görüyor ve anlamlarını kavriyor ve bu yüzden de olaylara burnunu sokmaktan kaçınıbiliyor, onları başka bir yöne sürükleyebilecek olan kendi iradesinden feragat ediyor" (III, 1389-90).

Artık bu bilmeceyi çözenin zamanı geldi: "kendi iradesinden daha güçlü ve daha önemli bir şey", "sonucu belirleyecek başka bir

şey – zekâdan ve bilgiden bağımsız bir şey”: o şey düpedüz halkın “irade”sidir. Rus halkı Moskova’nın sonunun geldiğini ve Napol-yon’a direnemeyeceklerini bilmektedir; ve şehri ona bırakmak iste-mediklerinin de bilincindedir hepsi. Şu halde sonuç, Genel İrade’nin çıkardığı sonuç, şehri terk ederken aynı anda tahrip de etmiş olma-ktır. Bu bilinçdışı kolektif irade Tarih’in nedenidir. Tolstoy, 1812 gibi bir olayın nedenini “gözlenen hareketle uyumlu bir güç” olarak ta-nımlar (IV, 496): beklenebileceği gibi, bu güç halk ya da kitleler olarak tanımlanacaktır burada (“iktidar, kitlelerin kolektif, yoğun-laşmış iradesinin, açık ya da zımni, sesli ya da sessiz bir razı oluşla, seçilen yöneticilere aktarılmasıdır” [IV, 487]).

Ama bu felsefi sonuç bizim edebi sorunumuzu çözüyor: söz konusu aktarım nedir ve nasıl temsil edilebilir? Kutuzov’un “bü-yüklüğüne” aslında Prens Andrey’in düşüncelerinde işaret edilmiş-tir: tarihin olup bitmesine izin vermekten, kendi iradesini, benliğini, kendi kişisel değerlendirmelerini bir yana bırakmak ve kararlarını bizzat tarihe emanet etmekten ibarettir. Şüphesiz bir düzeyde ben-liğin neredeyse dinsel bir yadsınışıdır bu ve daha sonra kişisel ahlak ve “inanç” düzeyinde Tolstoy’un mistisizmiyle de ilişkilendirilebi-lir. Bizi burada ilgilendiren düzlemdeyse bu tavrı tarihi bütün sar-sıntı ve kıvrınmalarıyla birlikte olduğu gibi muhafaza etmekte, sa-dece onu aktörlerinden ve karar vericilerinden arındırmaktadır. Ben bunu aynı zamanda anlatının biçimine ve mantığına ilişkin bir yak-laşım olarak da okuyorum; ve bu tavrın görünürdeki “determiniz-mi” de (ki kendi tarih anlayışının merkezindeki zorunluluğun altını çiziyordur) aslında bir tür “faillik” yasasıdır: “Genel bir amaç için en küçükten en büyüğe kadar bir araya gelmiş insanlar arasında bir yasa oluşur. Buna göre insanlar bir noktaya yönelmiş bir eylemin amacına ulaşması için bir araya gelince, eyleme ne kadar doğrudan katılırlarsa o kadar az emir verebilirler, sayıları da o derece fazla olur. Buna karşılık eylemin kendisine doğrudan katılımları ne kadar azsa o kadar çok emir verirler ve sayıları da o derece az olur. Bu böylece en alt tabakalardan yukarı doğru, eyleme doğrudan katılımı en az olan ve bütün faaliyetini emir vermeye yönelten kişiye kadar sürüp gider” (VI, 503).

Aslında karakterler söz konusu olduğunda epey oyun fırsatı bı-



rakan bir pozisyonudur bu. Kutuzov'un "bilgeliği" kendi kudretsizliğini bilmesinden oluşur. Ama bu bilginin komik versiyonları da vardır, mesela Bagration'un Ulm muharebesindeki liderliğinde olduğu gibi (bir kısmını önceki bölümde görmüştük):

Bagration subaya seslendi. O zaman Tuşin askerlerin selam verdikleri gibi değil, papazların kutsadıkları vakit yaptıkları gibi çekingen, beceriksiz bir hareketle üç parmağını kasketinin siperliğine değdirerek generale yaklaştı. Gerçi Tuşin'in toplanına dere yatağını dövmek görevi verilmişti ama, o önünde kalabalık Fransız birliklerinin toplandığı Schöngrabern köyüne yangın mermileri yağdırıyordu.

Tuşin'e hiç kimse, nereye neyle ateş edeceği konusunda bir emir vermemişti, o da çok saygı duyduğu çavuş Zaharçenko'ya danıştıktan sonra köyü yakmanın doğru bir şey olacağına karar vermişti. Bagration subayın verdiği raporu dinledikten sonra "İyi olmuş!" diyerek karşısında uzanıp giden savaş alanına bir şeyler tasarlıyormuş gibi bakmağa başladı. Fransızlar en çok sağ kanattan yaklaşmışlardı. Kiev alayının durduğu tepenin altındaki dere yatağından tüfeklerin tüyleri ürperten ta-kırtıları peş peşe duyuluyordu. Maiyet subayı prene çok daha sağda bizim kanadığımızı sarmağa çalışan bir Fransız kolunu işaret ediyordu. Solda, ufuk çizgisi, yakında bulunan ormanla bitiyordu.

Prens Bagration, merkezden iki taburun sağ kanadı desteklemesini emretti. Maiyet subayı prene o iki taburun gitmesiyle toplanın açıkta kalacağını söylemek cesaretinde bulundu. Prens Bagration maiyet subayına döndü, hiçbir şey söylemeden ona donuk donuk baktı. Prens Andrey'e kalsa maiyet subayının sözleri yerindeydi. Gerçekten buna karşı söylenecek hiçbir şey yoktu. Ama o sırada dere yatağında bulunan alay komutanının yanından dörtнала bir yaver geldi, çok kalabalık Fransız birliklerinin bayır aşağıya indiklerini, alayın bozulduğunu ve Kiev humbaracılarına doğru çekildiklerini haber verdi. Prens Bagration yapılanı doğru bulduğunu, durumu olduğu gibi kabul ettiğini belirtmek için başını eğdi. Atını rahvan sürerek sağa doğru gitti, yaverini Fransızlara saldırmak emriyle mevzilere gönderdi. Ama oraya gönderilen yaver yarım saat sonra, alay komutanının üzerine şiddetli bir ateş açıldığını, onun da boşuna adam kaybetmemek için dere yatağının öbür tarafına çoktan çekildiğini, nişancılarını da aceleyle orman tarafına sürdüğünü haber verdi. Prens Bagration:

-İyi etmiş, dedi.

Bataryanın yanından uzaklaştığı sırada soldan, ormandan da silah sesleri duyuldu. Sol cenah Prens'in vaktinde oraya yetişemeyeceği ka-

dar uzakta olduğu için, Bagration, Jerkov'u gönderdi. Jerkov, Branau' da alayı Kutuzov'un karşısına çıkarmış olan alay komutanına elden geldiği kadar hızla dere yatağının beri tarafına çekilmesini, zira sağ kanadın herhalde uzun bir süre düşmana karşı koyacak kuvvette olmadığını söyleyecekti. Tuşin ile onu koruyan tabura gelince, onlar unutulmuştu.

Prens Andrey büyük bir dikkatle, Prens Bagration'un komutanlarla nasıl konuştuğunu, ne gibi emirler verdiğini dinlerken hayretle aslında hiçbir emrin verilmemesini, Prens Bagration'un yalnız zorda kalınca, rasgele ayrı ayrı komutanların isteklerini kabul ederek yapılan her şey sanki kendi emriyle ve niyetlerine uygun olarak yapılmış gibi bir tavır takındığını anladı. Ama Prens Andrey, olayların tesadüfe kalmış olmasına ve komutanların iradesine bağlı olmamasına rağmen, Prens Bagration'un gösterdiği incelik, hatta orada bulunmasının bile çok etkili olduğunu fark ediyordu. Yüzlerinde endişeli bir ifade ile Prens Bagration'a yaklaşan komutanlar sakinleşiyor, erlerle subaylar onu neşeyle karşılıyor, onun yanında bir kat daha canlanıyor, onun önünde cesaret gösterisi yapıyorlardı. (I, 377-78)

Tolstoy'un tarih kuramlarının üzerinde uzunca durdum, çünkü *Savaş ve Barış*'ın tarihsel romanın tarihindeki benzersiz yerinin biçimsel olarak şu özel "çözümünden" kaynaklandığını göstermek istiyordum: (1) adı sanı belli karakterler kendi arkalarındaki kitleleri alegorik olmayan bir biçimde temsil edebiliyor; (2) anlatı birtakım başkışileri terk etmeksizin tarihi "içerebiliyor" (o başkışiler olmadığında metin de ya tek tek vakaların kroniğine indirgenme ya da göreneklerin ve zihniyetlerin etnolojik bir anlatımına dönüşme durumunda kalabilecektir). Şunu da eklemeliyiz ki, Tolstoy'un –Lenin'e göre– bir çeşit sözcüsü olduğu o köylülükle ilişkisi de tastamam bu şemaya yerleşir: edilgin kabulleniş ve bireyden daha büyük bir güce güvenmek. "Metel" (Kar Fırtınası) başlıklı öyküsünde, kendi köylülerinin hayatında reform yapmaya ve onlara yeni, daha etkin tarım yöntemleri öğretmeye uğraşan Batılılaşmış bir toprak sahibi vardır (Batı'daki on sekizinci yüzyıl Aydınlanmasının merkezinde olan bir durum); ama sonunda pes eder, onların kadim cahil davranışına ve toprakla (ve Varlıkla) ilişkisine ayak uydurur.

Şimdi, bu kısmı bitirirken kendimize şunu sormak zorundayız: Tolstoy'un gerçeklik anlayışının egemen olması ve bireysel tarihsel başkışilerin büsbütün silinmesi durumunda, nasıl bir tarihsel roman

mümkün olacaktır? Bir paradoks gibi görünse de böyle bir durumda bile bir tahkiye imkânının sürüp gideceğini ve hem edebi hem ideolojik bir güçten yoksun olmayacağını görebiliriz. Kalabalığın ya da “güruh”un öyküsüdür bu, edebiyatta ilk kez Edmund Burke’ün karşıdevrimci retoriğinde kendini gösterdiği şekliyle:<sup>22</sup> bir linç eylemi olarak devrim. Burjuva yazınında daha sonra da sürdürülmüş bir bakış açısıdır bu, ister Freud’un *Grup Psikolojisi ve Ego* metninde LeBon’un teorilerini devralmasında olduğu gibi bilimsel bir tarz içinde, isterse Zola’nın *Germinal*’inin çok daha ilerici bakışında. Balzac’ın tavsiye ettiği gibi sokaktaki itiş kakışın muharebeyi temsil ettiği bu mecaz-ı mürsel (*synecdoche*), kolektifin temsili gibi çözümsüz bir soruna yaklaşımda Sol’un çıkarabildiklerine kıyasla çok daha gözüpük ve enerjik bir girişimdir. Solcu temsil bu noktada gösteriler ve yürüyüşlerle yetinmiş gibidir ve Eisenstein’in *Ekim* filmi- nin çekimine katılan aktör ve figüranların sayısının Bolşevik devriminin gerçek katılımcılarını epeyce aşması da bu yaklaşımın açmazlarını ortaya koyar.

Şüphesiz, *Toplum Sözleşmesi*’nin boğuştuğu sorunlara herhangi bir anlatsal çözüm bulma çabasının mutlaka bir bedeli olacaktır; nitekim kolektif Tarih ve eylemin burada kısa bir an için kendini göstermesi de bir düş atmosferi içinde olup biter. Sanıyorum, bireysel varlığın bir an için başka bir ontolojik düzeye yükseldiği bu fantastik-düşsel duruma “tekinsiz” kavramı uygun düşecektir; burjuva ve gerici düşünürlere bireyselliğin çözülüşü ve benliğin kalabalık içinde yitirilişi olarak görünen bir *Aufhebung* gerçekleşiyordur. Amerikalılar için öyküyü en iyi anlatan, Hawthorne’un en başarılı tarihsel vizyonlarından biri olan “Akrabam Binbaşı Molineux” parçasıdır: kırsal kesimden gelen bir genç, karnavaldan ayırt edilmesi zor bir ortamda Kralcı akrabasını ararken birdenbire kendini devrimci bir olayın ortasında bulur bu öyküde.<sup>23</sup> Öte yandan, Lukács’ın kla-

22. Edmund Burke, *Fransa’daki Devrim Üzerine Düşünceler* (1790).

23. Bu arayışın hedefini de şenliğin içinde bir an görürüz: katran ve tavuk tüylerine bulanıp bir ray üzerine oturtulup kasabadan sürülen bir adam. Bu noktada, kahramanın ahbabı öyküyü muhteşem bir ironiyle sonlandırır: “Birkaç gün daha geçsin, eğer hâlâ istiyor olursan, seni hemen yoluna çıkarırım. Ama belki de bizimle kalmayı tercih edersen, çünkü akıllı bir gençsin, o zaman akraban Binbaşı

siğine bağlı kalmak istiyorsak Walter Scott'un en iyi romanındaki erken bir doruk ânına da değinebiliriz: Edinburgh güruhu şehri ele geçirmiştir ve zorla hizmete koştuğu genç bir rahibin de yardımıyla zalim bir kanun adamına hak ettiği cezayı vermektedir – kitleye yardım etmek zorunda kalan rahip, Lukács'ın ortalama kahraman ve gözlemcisini temsil ediyordur bu noktada:

“Keşke uyanabileceğim bir rüya olsaydı bu,” diye söylendi Butler; ama onu tehdit eden şiddete karşı koyma imkânı olmadığı için de dönüp isyancıların ön sırasında yürümeye mecbur kaldı; iki adam ona kısmen destek oluyor, kısmen de kaçmasını diye tutuyordu.

Bunlar olurken, Butler bu tuhaf güruha önderlik ettiği görülen bireyler hakkında bazı gözlemlerde bulunmaktan alamıyordu kendini. Onların üstüne düşen ama kendisini gölgede bırakan meşale ışığı, bunu fark edilmeden yapma fırsatını veriyordu. En faal görünenlerden bir kaçının üzerinde denizci ceketleri, pantolonları ve kepleri vardı, başka bazıları bol paltolar ve tepesi sarkık şapkalar giymişlerdi; ve üzerlerindeki elbiselere bakılırsa herhalde kadın denilmesi gereken birkaç kişi daha vardı, ama kalın, boğuk sesleri, çok iri gövdeleri, eril tavır ve yürüyüşleri böyle yorumlanmalarına izin vermiyordu. İyî tasarlanmış gibi duran bir düzene göre hareket etmekteydiler. İşaretlerle anlaşıyor ve birbirlerini lakaplarla çağırıyorlardı. Butler, aralarından birine Orman Yangını diye seslenildiğini ve iri yapılı bir Amazon'un bu çağrıya cevap verdiğini fark etti.<sup>24</sup>

Transvestizm de ister Bahtin'e ister başka bakış açılarına göre karnavalın önde gelen özelliklerinden biridir şüphesiz; bu ânın bir “baş ağağı dönmüş dünya” hali olduğunu ifade eder ve bu da Bahtin için bizatihi devrimci Olay'ın mecazı, figürasyonudur. (Le Roy-Ladurie'nin *Romalılarda Karnaval*'ı aynı ânın antropolojik tarz içinde çarpıcı bir anlatısını sunar.) Öyle ya da böyle, Londra'daki otoriteler, İskoçya'daki bu düzensizlik ânının hermenötik anlamı konusunda herhangi bir yanılısma içinde değildirler; Bahtin'e gelince, başka bir yerde öne sürdüğüm gibi, teorisini döngüsel bir zaman anlayışının içine yerleştirmesi bu teoriyi zayıflatıyor, evcilleştiriyor ve “an-

Molineux'nün yardımı olmadan da dünyada yükselebilirsin.” Hawthorne, *Tales and Sketches*, New York: Library of America, 1982, s. 87.

24. Walter Scott, *The Heart of Midlothian*, Londra: Penguin, 1994, s. 59-60.

tropolojikleştiriyordur". Oysa kendisi Rönesans'ın bu serkeşlik ve serbestleşme ânıyla ilgili anlatısını 1920'ler Sovyet toplumunun devrimci kültürü için bir mecaz ya da temsilci olarak tasarlamıştı – eski Çarlık rejimiyle (onun anlatısında, ortaçağ) Stalinizmin yeni baskıcı düzeni (*Rabelais* kitabında Karşı-Reformasyon'a denk düşer) arasında sıkışmış bir an. Öyleyse Bahtin'in yapıtının kendisi de aslında yine bir tarihsel romandır;<sup>25</sup> ve coşkuyla anlattığı düşsel karnaval da adı sanı belli aktörlerden yoksun bir çokluğun Olay'ının mümkün olan son temsilidir.

### 3

Öyleyse bir sonraki mantıksal ve biçimsel olasılık da “olay yok ama isim var” diye özetlenebilir. Ve bana kalırsa dünya-tarihsel bireylerin esas olarak kendi isimlerinden ibaret kalması da bugün tarihsel romanın iki belirgin biçiminden birini asıl tanımlayan özelliktir. Adlar gerçekten de tarihsel “ön bilginin” kalıntılarıdır, ders kitaplarının bıraktığı döküntü, Genel Zekâ'dan gelen ama şimdi kolektif bilinç dışında durgun bir yaşam sürdüren ve bir yandan da İnternette amip gibi organik bir biçimde bağlantılar kurmaya çabalayan sözcükler. Bu türden tarihsel adlar, aşağıda da göreceğimiz gibi, biyografiyle şişmişlerdir ve ait oldukları tarih süngerleştikçe kendileri de bir tür özerklik edinmeye başlarlar. Ama tuhaf, hatta paradoksal olan, bu özerkleşmenin tarzıdır.

Çünkü tam da o eleştirel yeniden sorgulamayla birlikte başladığı söylenebilir, geçmişle ilgili klişelere yapılan o tarihsel müdahaleyle ki, bir örneğini Mantel'in Robespierre'inde görmüştük. Şimdilerde söz konusu olan, tarihin bir “çoklu anlatı” olduğuna dair (“hikâye

25. Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Özbek, İstanbul: Ayrıntı, 2005, s. 100: “Ortaçağın feodal ve teokratik düzeninin çözülmesiyle bağlantılı bir takım başka etkenler de resmi ve gayri resmi alanların kaynaşmasına katkıda bulundu. Yüzyıllardır şekillenmiş olan ve insanların yaratıcılığını gayri resmi biçimlerde, sözlü anlatım veya gösterilerde korumuş olan halk mizah kültürü artık edebiyatın ve ideolojinin yüksek düzeyine çıkıp onu döllendirebilirdi. Daha sonra, mutlak monarşi ve yeni bir resmi düzenin oluşum dönemlerinde, halk mizahı türler hiyerarşisinin daha düşük bir düzeyine indi. Orada yerleşerek popüler kökenlerinden koptu, ucuzladı, daraldı ve yozlaştı.”

çok farklı versiyonlar içinde anlatılabilir”) ideolojik bir inançtan çok, bütün bu versiyonların o fazlaca gururlu ifadeyle (“Foucault’ dan sonra”) “Arşiv” olarak adlandırılmaya başlanan şey içinde birikmesi, üst üste yığılmasıdır. Böyle bir sınırsız çoğulluk, bu versiyonlardan hiçbirinin öylece kabullenilemeyeceği ve zaten kabullenilmemesi gerektiği sonucunu da beraberinde getirir – ciddi tarihçi için ağır bir darbe. Ama “hikâyeye” daha az doymuş bir dönemde de ismin olay ve olgudan, hatta hikâyeden de artakalmasının ve sürüp gitmesinin birkaç yolu vardı.

Bunların en gelenekseli, Carlyle’in inatla ve anakronik biçimde savunduğu kahraman tapıncı ya da “azizlerin hayatı” tarzıydı şüphesiz. Aynı tarz şimdi de gücünü tarihsel klişelerden devşirmeye devam etmektedir, bazı “ilginç” minör çeşitlemelerle birlikte: mesela Abraham Lincoln John Ford’un *Young Mr. Lincoln*’unda bir detektif haline gelir, Gore Vidal’in romanında bir ırkçı olur ve güncel bir versiyonda da epeyce moda uygun biçimde bir vampir avcısı olarak karşımıza çıkar. Ama daha sık rastlanan karikatür tarzıdır, Melville’in *Redburn*’deki Benjamin Franklin versiyonu gibi: tarihsel şahsiyetin varlığını teyit eden şey, fazlasıyla insani yavaşlık ve hantallığıdır burada. İki tarz içinde de sorgulama ve geçmişe dair yorumsamacı bir merak ısrarla sürdürülür. *Lotte Weimar*’da romanının sonunda beklenmedik bir biçimde ortaya çıktığındaysa Thomas Mann’ın Goethe’si erişilmez bir muamma olarak görünür, hakkında bir karara varmak imkânsızdır ve bu da aslında bizatihi geçmişin karara bağlanamayacağını ifade ediyordur (romanın ve Goethe’nin gizli göndergesi, Mann’ın kendisi gibidir).

Sonunda adı kendi “gönderge”sinden koparan da tastamam bu kararsızlık olacaktır. Modernizmin geçmişle en tutkulu ilişkisinde onu yeniden ele geçirme ya da yeniden yaratma özlemi öne çıkar: Proust bu geçmişi yeniden yaşatma istencinin kanonik örneği olarak sunulmuştur genellikle, ama başka birçoklarının arasında Joyce’un 1904 yılı Dublin’iyle ilgili sıkı işlenmiş edebi yeniden inşası, Thomas Mann’ın zaman konusunda sonu gelmez spekülasyonları, Pound ve Eliot’taki belli anlar veya Yeats’in siyasal nostaljisi de modernistlerin geçmişle ilgili bu tuhaf adanmışlığını belgeler – ne on dokuzuncu yüzyılın “gerçekçileri” arasında ne de bizim çağdaşları-

mızda bir eşdeğeri yok gibidir böyle bir yönelişin. Ama paranız çoksa ve özel bir edebi yeteneğiniz de yoksa eğer, bu konuda farklı bir yol izlemeniz de mümkündür. Mesela, Dos Passos'un *Büyük Para* romanında (USA üçlemesinin son cildi) Henry Ford'un yaşlılığı:

Bir ihtiyar olarak Henry Ford  
tutkulu bir eski eser meraklısıdır  
(binlerce milyon dönüm genişliğinde bir malikânenin ortasında  
babasının çiftliğinde kuşatılmış olarak yaşar,  
eski bir İngiliz boksörün komutası altındaki askerlerden, sekreterlerden,  
gizli ajanlardan, detektiflerden oluşan bir ordunun koruması altında,  
yollara düşmüş patlak pabuçlardan korkarak hep, çetelerin torunlarını  
kaçıracağından, çatlağın tekini kendisini vuracağından, Değişme'nin  
ve işsiz kalmış ellerin kapıları kırıp parmaklıklarını aşır içeride dalacağından  
korkarak;  
aç çocukların, içe göçmüş midelerin ve çorba kuyruklarında tepinen çatlak  
pabuçların yeni Amerikası'ndan  
bir özel ordu marifetiyle korunarak,  
ve Michigan'ın Wayne İlçesinin o eski çalışkan, tutumlu çiftliklerini  
sanki hiçbir zaman varolmamışlıcasına yutmuş olarak).  
Bir ihtiyar olarak Henry Ford  
tutkulu bir eski eser meraklısıdır.  
Babasının çiftlik evini yıkıp yeniden inşa etti ve onu tam çocukluğundan  
hatırladığı haline getirdi. İki tekerli arabaları, kızaklar, atlı vagonlar,  
eski sabanlar, su değirmenleri ve kullanılmaz olmuş motorlu arabalar  
için bir müzeler köyü kurdu. Eski halk ezgileri çalacak kemancılar bul-  
mak için ülkeyi karış karış taradı.  
Eski meyhaneleri bile satın alıp orijinal şekillerine getirdi – tabii Tho-  
mas Edison'un laboratuvarlarını da.  
Massachusetts-Sudbury'deki Wayside Tavernası'nı satın alınca, yeni mo-  
del arabaların homurdanarak ve yağlı ısıklık sesleri çıkarak akıp gittiği  
(*otomobilin yeni gürültüsü*) yeni karayolunu meyhanenin kapısından  
uzağa naklettirdi,  
eski taşlı yolu tekrar yerine koydu,  
sırf her şey eskiden olduğu gibi olsun diye,  
atların ve çift tekerli arabaların çağında.<sup>26</sup>

26. John Dos Passos, *The Big Money*, New York: New American Library, 1960, s. 76-77.

Bu Ford'un bir yorumu olmaktan çok (modern bir biyografici –biz-zat Henry Ford Müzesi'nin müdürü– Ford konusunda şu çok inan-dırıcı olmayan iddiayı öne sürmüştür: “Burayı [Greenfield Köyü'nü] suçluluktan inşa etti”)<sup>27</sup> Dos Passos'un kendi estetiğini Ford'a atfetmesidir –romancı da modernizm ile geleceğin postmodernizmi arasında huzursuzca salınıyor gibidir. Ama Ford'un projesindeki sa-hicilik, kesinlik ve “bütünsel restorasyon” ısrarının sonuçta geçmi-şin Proust'gil bir yeniden bulunuşu değil de büsbütün yeni bir inşa olduğu da görülebilir, mesela Edison'un Menlo Park'taki laboratu-varının Ford tarafından Michigan'daki yeni alana taşınmasında ol-duğu gibi:

Laboratuvarı buraya nakletmeden önce, New Jersey'de binanın ilk bu-lunduğu yere gitti ve orada tonlarca toprak kazdırdı, gerçekten tonlarca. Sonra bütün bu toprağı buraya taşıtıp döktürdü ve onun üzerine de la-boratuvar binasını dikti. Eksiksiz restorasyondan anladığı buydu. Bu bina New Jersey toprağı üzerinde kurulmuştu, şu halde yine New Jer-sey toprağı üzerinde restore edilmeliydi. Böyle işler uzmanları deli edi-yordu.<sup>28</sup>

Ford'un sonraki yıllarında edindiği şahsiyette merkezi bir yeri olan kahraman tapıncı, burada zaman yolculuğuna daha yakın bir şeye bağlanıyordur: kişinin kendisinin de içinde gezinebileceği bir fizik-sel alanı yeni baştan yaratmak gibi pek de materyalist sayılmayacak bir çaba. Philip K. Dick'in *Now Wait for Last Year* (Şimdi Geçen Yı-lı Bekleyin) romanında ustaca yakalanan da tam bu çabadır. Henry Ford'un tuhaf tutkusunun birçok özelliğini taşıyan üç yüz yaşında milyoner bir sanayici görürüz burada; zihni zayıflamış olmakla bir-likte, bedeni yıllar boyunca sayısız organ nakliyle hep genç tutul-maktadır. Bu Virgil Ackerman “hatıra” türünden şeylerin, gelece-ğin bu kasvetli dünyasında gittikçe azalan çeşitli nesnelerin tutkulu bir koleksiyoncusudur. Yanında çalışanlar ona bağlılıklarını göster-mek istediklerinde, bu tür nadide cisimlerin alım satımıyla uğraşan dükkânlara gidip büyük bir bedel karşılığında İkinci Dünya Savaşı öncesinden kalma yeşil bir Lucky Strike sigara paketi alırlar. O da

27. David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 328.

28. A.g.y., s. 288.



bu metonimik nesnelere gerçek bir zevkle kabul eder; ama bunları gelişi güzel bir biçimde biriktirdiği de sanılmamalıdır. Ay yüzeyinde koca bir malikâne veya kamp alanı yaptırmış ve adını da Wash-35 koymuştur, başka bir deyişle 1935 yılının, yani milyonerin kendi çocukluluğunun Washington'u. Burada, tıpkı Ford'un çiftlik evi gibi, bütün mahalle tam eskiden olduğu şekliyle yeniden inşa edilmiştir, hem de çocukluktan aşına olduğu kişilerin robot veya android benzeşleriyle birlikte:

Virgil'in küçükken yaşadığı beş katlı ve tuğla duvarlı bir apartman binası olan Wash-35'te, yaşadıkları 2055 yılına ait gerçekten modern bir daire de vardı ve Virgil'in bu savaş yıllarında eline geçirebildiği her türlü ev aletiyle donatılmıştı. Birkaç blok ötede Connecticut Caddesi uzanıyordu, sağında solunda Virgil'in çocukluktan hatırladığı dükkânlarla birlikte. Şurada Grammage's dükkânını görüyordunuz, Virgil'in eskiden Tip Top çizgi romanları ve elma şekeri aldığı. Onun yanında, Halk Bakkaliesi'nin tanıdık cephesini gördü Eric; yaşlı adam çocukken bir çakmak ile Gilbert Beş Numara cam üfleme ve kimya takımı için bazı kimyasallar almıştı buradan bir kez.

Bindikleri uzay gemisi Connecticut Caddesi boyunca süzülüyordu, Virgil bu bayıldığı manzarayı seyredebilirdi. "Uptown Salonu'nda ne oynuyor bu hafta?" diye mırıldandı Harv Ackerman. Pencereye uzanıp baktı.

Jean Harlow'un *Cehennem Melekleri* filmiydi, hepsinin daha önce en az iki kere seyrettiği. Harv bıkkınlıkla inledi.<sup>29</sup>

Ama bu tarihsel figürü (ya da ismi) son bir kez daha, tümüyle post-modern bir kılık içinde izleyelim: E. L. Doctorow'un *Ragtime* romanında, artık Dos Passos'ta olduğu gibi öyküye bir dış eklenti olarak değil de anlatının ikincil figürlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır Henry Ford. Adamın çok tipik Amerikan kurnazlığı ve pratikliği (az önce yeni icat edilmiş montaj bandının sunumunu yapmıştır) burada karanlık, esrarengiz şeylere ve mistisizme yönelik (yine tipik?) bir zaafı eşleşmiş gibidir. Mucidin bankacı ve petrolcü J. P. Morgan'a ziyaret sahnesi:

Anladığına iyice inanınca, başını ciddi ciddi sallayıp şöyle yanıt verdi: Yanlış anlamıyorsam, yeniden doğmadan [ruh göçünden – ç.n.] söz edi-

29. Philip K. Dick, *Now Wait for Last Year*, New York: DAW, 1966, s. 27.

yorsunuz Bay Morgan. Size bu konuda bir şey söylemek isterim. Delikanlılığımda zihinsel yaşamımda müthiş bir bunalım yaşadım, o hal üstüme geldi mi ne yaptığımı bilmiyordum. Gözüpektim, orası öyle, ama okul kitaplarını ötekiler gibi inekleyen sıradan bir köylü oğlandım. Ama her şeyin nasıl çalıştığını bilirdim. Bir şeye baktım mı onun nasıl çalıştığını, hatta nasıl daha iyi çalıştırılacağını söylerdim. Ama entelektüel falan değildim, anladınız mı? Parlak laflar umurumda değildi.

Morgan dinliyordu. Kıpırdamaması gerektiğini sezdi.

İşte o zaman, diye sürdürdü Ford, elime küçük bir kitap geçti. Adı, *Doğulu Bir Fakir'in Sonsuz Bilgeliği*'ydi. Philadelphia-Pennsylvania'daki Franklin Yeni Buluşlar Şirketi'nce basılmıştı. Ve bana yalnızca yirmi beş sente patlayan bu kitapta beni rahatlatacak her şeyi buldum. Yeniden doğmak tek inancımdır, Bay Morgan. Ben üstün zekâmı şöyle yorumluyorum: Bazılarımız öbürlerinden çok fazla sayıda hayat yaşamışlardır. Görüyor musunuz, sizin bilimadamlarına, dünyayı dolaşmaya harcadığınız, onca para dökerek aradığınız şeyi ben çoktan biliyorum. Size bir şey söyleyeyim, bu yemeğe karşılık size ödünç vereceğim o kitabı. Neden şu Latince ıvır zıvırla uğraşasınız ki, dedi kolunu sallayarak, postayla üç beş kuruş karşılığında ele edebileceğiniz bir bilgiyi bulmak için Avrupa'nın çöp bidonlarını karıştırmanıza, Nil'de yüzecek gemiler yapmanıza ne gerek var!<sup>30</sup>

“Ruh göçü”, tarihsel adlarla kurulan postmodern ilişkinin tanımlanması açısından, herhangi bir modernist “*recherche du temps perdu*”ye (kayıp zamanın izinde) kıyasla gerçekten de daha uygun bir terim gibi durmaktadır. Ve bu da sadece aşıkâr konstrüktivist sebeplerle ya da belleğin, hatırlamanın veya düpedüz anmanın tuzaklarını dışarıda bırakmak üzere şimdiki âna bağlı kalma ilkesiyle açıklanamaz. Burada çağdaş göstergebilimsel felsefelerin serüvenini ve süregiden etkilerini de hesaba katmak zorundayız: bunlar modernin estetiğini yönlendirmeye devam eden çeşitli düalizmleri (sözcükler ile şeyler, göstergeler ile göndergeler, vb.) yerinden etmiştir. Öte yandan, modernizmin *mimemis*'e bağlılığı da temsilin bir şekilde orijinali veya “asıl şeyi” tam olarak yeniden üretebileceğine dair bir inanç olarak alınmamalıdır. Modernizmin meselesi, böyle bir çabanın yenilgisini göstermek ve gerçekliği temsil etmesinin yapısal im-

30. E. L. Doctorow, *Ragtime*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: YKY, 2014, s. 131 (küçük bir değişiklik).

kânsızlığını sahnelemektir: Bu temsili yine de gerçekleştirmeye yönelik ihtişamlı proje, estetiğin öz-göndergeselliğinin ve gururlu özerkliğinin çerçevesi içinde, sadece bir “sanat” ve hüner olarak görünecektir.

Ortada bir aslın, bir orijinalin kalmadığı ve her şeyin bir imge olduğu postmoderndeysen artık temsilin sahilliği ya da doğruluğu diye sorun olamaz, bir *mimesis* estetiği de olamaz. Deleuze’ün “*puissance du faux*”su<sup>31</sup> (sahtenin gücü) yanlış bir adlandırmadır, çünkü doğrunun ontolojik olarak varolmadığı bir durumda sahte ya da kurmaca diye bir şey de olamaz: benzeşlerden (*simulacra*) oluşmuş bir dünyada bu türden kavramların işi yoktur. Sadece adlar kalır (Lacan’ın “*points de capiton*”u,\* Kripke’nin “katı belirteçleri”), bizim verdiğimiz anlamla herhangi bir tarihleri ya da kronolojileri olmayan uzay yaratıklarının bıraktıkları zaman kapsülleri gibi.

Doctorow’un Ford “portresine” eşlik eden çok daha iyi işlenmiş bir “kurmaca” karakter de vardır, sinema kamerasını ve aslında sinemayı icat ettiği söylenen. Böylece Ford’un katkısı da (meşhur T model otomobil ki, çalınmasıyla asıl olay örgüsü de başlar – Kleist’in *Michael Kohlhaas*’ının etkileyici bir pastışı) mucidin ve kızının bu anlatsal olmayan “gerçekliği” tarafından yavaşça yerinden edilir. Kız, raylı arabaya binip hattın sonuna kadar gidiyor, sonra bitişik kasabanın hattının başına kadar yürüyor ve böylece Ford’un karayollarından çok daha kalıcı olan bir hayali güzergâhı izliyordur. Bu arada, Ford’un kendi müzesinde karayollarının bir modelinin bulunmadığını da belirtmek gerekir: tam da Malraux’nun verdiği anlamla “hayali” olarak kalır bu karayolları.

Aynı zamanda anlatsaldan anlatsal olmaya doğru bir kaymadır bu. Dos Passos’un büyük tarihsel ismi ilk kez ve köklü biçimde tecrit etmesi ve onu bir hayali karakterler dünyasına keyfi bir bi-

\* Kapitone noktaları: kimi zaman “döşeme düğmeleri” olarak da çevrilen bu terim, Lacan’ın düşüncesinde bir bağlanma ya da sabitlenme noktasını ifade eder: kural olarak dilsel gösterenin altından sürekli kayıp giden gösterilenler (anlamlar) bu noktalarda “tutuklanır” ve bir gösterene bağlanırlar. Bir zihnin “normal” sayılabilmesi için, bu türden belli sayıda sabitlenmeyi güvence altına almış olması gerekir. –ç.n.

31. Gilles Deleuze, *Cinéma II*, Paris: Minuit, 1985, Bölüm 6.

çimde sokması bu açıdan tarihsel roman için yeni bir anlatı tarzına yol açamamış, en iyi ihtimalle yatay bir “bastırılanın geri dönüşüyle” sonuçlanmıştır. Çağdaş bir Alman romanında da izleyebiliriz bu gelişmeyi. Daniel Kehlmann’ın *Dünyanın Ölçümü* Alexander von Humboldt’un yolculuklarının çok canlı bir karikatür versiyonunu sunmaktadır. Öykünün içinde büyük matematikçi (ve astronom) Christian Gauss’un yaşamından epizotlar da serpiştirilmiştir. Aktaracağım pasaj, şimdi Ekvador sınırları içinde bulunan volkanik Chimborazo dağına tehlikeli bir tırmanışla ilgilidir:

Temkinli adımlarla kaya sırtı boyunca yürüdüler. Bonpland [Humboldt’un yol arkadaşı] aslında üç kişiden oluştuğunu fark etti: yürüyen biri, yürüyeni seyreden biri ve kimsenin anlamadığı bir dilde sürekli her şeyi yorumlayan biri. Deneme amacıyla kendine bir tokat attı. Biraz olsun işe yaradı ve birkaç dakikalığına daha net düşündü. Ancak bu, gökyüzünün olması gerektiği yerde şimdi toprağın asılı olduğunu ve onların ters, yani baş aşağı halde aşağıya doğru indikleri gerçeğini de-ğiştirmiyordu.<sup>32</sup>

Bu arada Humboldt’a eşlik edenin herhangi bir ikiz veya üçüz değil, arkada bıraktığı evsiz bir köpeğin hayali olduğunu belirtelim. Ama Kehlmann’ın kendi niyeti burada bizim açımızdan önemsiz değildir: “geçmişini yeniden anlatmak” diyor, “ve resmi versiyondan icat edilmiş hakikatin dünyasına sapmak.” Aslında Kehlmann’ın icadının bir yönü bir şeyin dışarıda bırakılmasından oluşmaktaydı: çünkü Humboldt’un özgün gezisine bir üçüncü kişi de (bir kılavuz) katılmıştı. Romancı o kılavuzu dışarıda bırakıyor ve bunun yerine dağ tırmanışlarıyla ilgili metinlerde bolca belgelenen ama Humboldt’un kendisinin hiç değinmemeyi tercih ettiği fiziksel hastalıklar, bunalımlar ve sanrıları dahil ediyor romana. “Şu halde Humboldt’un raporunun hükümran ve serinkanlı tonu da, benim onu dönüştürdüğüm bulanık ve sarsak epizottan daha az kurmaca içeriyor değildir” sonucuna varıyor Kehlmann, “Carlos Montúfar Kimdir?” başlıklı ilginç denemesinde (Montúfar, romanda hiç değinilmeyen gerçek kılavuzun adıdır).<sup>33</sup> Ama unutmayalım ki o sanrısız üçüncü

32. Daniel Kehlmann, *Dünyanın Ölçümü*, çev. Ayça Sabuncuoğlu, İstanbul: Can, 2009, s. 144.

kişi bizzat modernizmin en kanonik klasiğinde de bir karakter olarak belirir:

Her zaman senin yanında yürüyen o üçüncü kim?  
 Saydığım da sadece seninle ben varız, ikimiz,  
 Ama beyaz yolun ilerisine doğru baktığımda  
 Yanında yürüyen başka biri var hep  
 Kahverengi bir paltoya bürünmüş, başlıklı,  
 Bilmiyorum erkek mi, kadın mı  
 – Ama kimdir o, senin öbür yanındaki?

*Çorak Ülke*'nin doruk bölümünden aldığım bu dizelere çoğu zaman dinsel bir anlam yakıştırılmıştır (tabii, Philip K. Dick'in *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* romanındaki Mercerizm "diniyle" büsbütün bağlantısız olduğu da söylenemez); ama ben onu başka bir şekilde düşünmek istiyorum. Eliot'ın bu pasajla ilgili dipnotu şöyledir: "İzleyen dizeleri tetikleyen, Antartika yolculuklarından biriyle ilgili anlatımdır (hangisi olduğunu unuttum, ama sanıyorum Shackleton'un kilerden biriydi); güçleri tükenmeye yüz tutmuş kâşiflerin ekiple sayılandan hep bir fazla üye olduğu yanılışmasından kurtulamadığı anlatılıyordu orada" (360. Dipnot). Endurance ekibinin sağ kalmış üç üyesinden biri olan seyyah Frank Worsley'in gerçek raporu da şöyle: "Sir Ernest ile ben notlarımızı karşılaştırdığımızda fark ettik ki ikimiz de ekiple bir dördüncünün bulunduğu gibi tuhaf bir duygu içindeydik ve sonradan Crean da [sağ çıkan üçüncü üye] aynı duyguya kapıldığını itiraf etti."<sup>34</sup> Sayı değişmesinin dinsel bir anlamı vardır herhalde. Ama bizim açımızdan önemli olan, karakterlerin veya katılımcıların çoğalmasındır.<sup>35</sup>

33. Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, Hamburg: Rowohlt, 2005, s. 12.

34. Frank Worsley, *Endurance*, New York: Norton, 2000 [1931].

35. Bu deneyimi başka bir çağdaş tarihsel romanla, David Albahari'nin *Götz ve Meyer*'iyle karşılaştırmak yararlı olabilir. Gaz odalarının tarihsel inşasından önce, insanları otobüslerde gazlama işiyle uğraşan SS mensubu iki kamyon şoförüyle ilgili bir tür Holokost-öncesi ve büyü-gerçekçi ya da "postmodern" romandır bu. Anlatıcının kendisi de (bir öğretmen) romanın karakterlerinden biridir; daha doğrusu, anlatıcının kendi ailesinin de katledildiği ölümcül kamyonun bu iki sürücüsünü tahayyül etme çabalarını açıkça temsil etmeye yönelmiştir roman. O zaman romanın asıl meselesi de anlatılan olguların gerçek mi yoksa sahte

Şunu da ekleyebiliriz: Kehlmann'ın romanındaki bir başka karaktere göre (emprezaryo-fotoğrafçı Daguerre – bir tarihsel şahıs daha!) Humboldt'un "uzun süredir beklenen raporu halkı hayal kırıklığına uğratmıştı: yüzlerce sayfa boyunca ölçümler ve istatistikler, pek az kişisel gözlem ve neredeyse sıfır macera."<sup>36</sup> Ama Kehl-

mi olduğu değil, bizzat bu tahayyülün gerçekten yaşanıp yaşanmadığıdır; başka bir deyişle, bu hayal etme deneyimi David Albahari adlı bu gerçek romancıya atfedilebilecek midir (kendi ailesinin bunları yaşayıp yaşamadığı sorusunu bir yana bırakıyoruz burada), yoksa bütün bunlar bir romancının daha önce hiç kimsenin tam olarak yazmadığı türden yeni ve ilginç bir Holokost romanı yazma girişiminden mi ibarettir? (Böylece romanın sonunda anlatıcının kendi intiharını da bir yana bırakmış oluyoruz.) Ne olursa olsun, *Tristram Shandy*'den itibaren şekillenen bir roman türünün, romanın solması ve çürümmesini konu alan romanların en başarılı örneklerinden biridir *Götz ve Meyer* – şu kayıtlı ki, kendisi de bir tür oluşturan Holokost malzemesi, postmodern türler-arası oyunun uçanlığının gölgelenmesine veya iptal edilmesine yol açıyordur. Öyle ya da böyle, bizim şimdi ilgileneceğimiz pasaj, anlatının içinde bir üçüncü (ya da dördüncü) istenmeyen ve kurmaca karakterin daha belirmesinin öyküsünü anlatmaktadır: "Yel değirmenlerine çarpmayı yeğlerdim, eski ve çürümüş olanlarına bile, şimdi oldukları halleriyle, Götz ve Meyer, hâlâ yaşıyorlarsa eğer. Onlarla hiç karşılaşmadım, ancak hayal edebilirim. Başladığım noktaya döndüm. Hayatım buna dönüştü: ayağım takılıp düşmeler, geriye bakmalar, tekrar başlamalar. Paralel olarak yaşadığım o üç hayattan biri, hatta belki bir dördüncüsü. Geri kalanı beni izlemeye devam etti, hiç değişmemiş olarak, ve Götz gibi uyanıyordum, ya da Meyer gibi, çalışmaya istekli, ve *bar mitzvah* törenine hazırlanan ve gırtlakını acıtan bir dilde sözcükler tekrarlayan on üç yaşında bir çocuk gibi uykuya dalyordum. Kamptaki akrabalarımın hiçbirinin on üç yaşında bir çocuk olduğu söylenemezdi ve ben de onun nereden geldiğini bilmiyorum, hangi hayata ait olduğunu da. Götz ve Meyer de bana yardımcı olamıyorlar. Eğer bütün o yüzleri hatırlayabilecek olsaydık, diyorlar, başka hiçbir şeyi hatırlayamazdık. Çocuk bir kaybolup bir görünmeye devam etti ve bir seferinde kendi ellerim yerine onun ellerini gördüm, gün gibi açık. Bir süt kâsesi vardı elinde ve susamıştı. O gün benim içimdeydi çocuk ve ben de heyecandan boğulmuş bir sesle öğrencilerime bir sonraki dersi dışarda uygulamalı olarak yapmayı önerdim. Okulda olmama düşüncesi onları sevinçten çıldırtmıştı ama yine de ne yapacağımızı bilmek istediler. Bu arada çocuk da solup kaybolmuş, beni öğrencilere cevap verme durumunda bırakmıştı. Görülür-dokunulur dünya ile sanatın farkına dair olacak, diye açıkladım, ama aynı zamanda gerçekliğin bir âniyle bir hayal ürününün benzerliği hakkında. Sonraki birkaç gün işim çoktu. Bir okul otobüsü bulmak, öğrencilerden para toplamak, düşüncelerime bir çekidüzen vermek zorundaydım." D. Albahari, *Götz and Meyer*, New York: Vintage, 2005, s. 126-27. Bu belirsiz üçüncü figürün yukarıda Birinci Kısım, Üçüncü Bölümde tanımlanan o yeni "öznel" üçüncü şahsın dışsallık içinde geri dönüşü olduğunu söyleyebiliriz.

mann'ın tarihsel romanı da bu eksik kalmış maceraların anlatısını sunuyor değildir (geleneksel bir tarihsel romanın tam da bu işi bolca yapacağı tahmin edilebilir). Bunun yerine, sanrısız olmaktan çok halüsinogen bir anlatım içinde, artakalmış isimlerden yola çıkarak, adsız bir üçüncüyle ilgili insanbiçimli bir hayalet üretir. Bir önceki kısımda gördüğümüz o kolektif cinnet değildir bu: sadece romancının işe başlarken yanına aldığı iki ismin yanında bir üçüncünün üretilmesidir. Tarihsel adların yolu insanbiçimlidir, çokluğa değil de çoğalmaya yol açar. Zamanımızda tarihsel romanın yenilenmesi için farklı bir yolun mümkün olup olmadığına bakmalıyız şimdi.

#### 4

Büyük adamların kendi şatafatlı kostüm dekorlarından ve maceralarından yoksun kalarak isimlerin boş kabuğuna ve bunların sayısız bileşimine indirgenişini izledik. Tarihselliğimizin çağdaş dönüşümüyle ilgili bu teşhisi (bu dönüşümün patolojik olup olmadığını bir yana bırakalım) tamamlamak için onun karşısına da kısaca bakmamız gerekiyor: kolektif ve çeşitli hayali dönüşümleri.

Kronoloji ile yapı, artzamanlılık ile eşzamanlılık veya tarih ile antropoloji/sosyoloji arasındaki çekişmede gerilimin bu yanında galip çıkanın açıkça ikinci öge olduğunu görebiliyoruz. Özel isimsiz bir tarih, ister bir üretim tarzının betimlemesi olsun, ister antropolojik bir rapor, ister Deleuze ile Guattari'nin "*sauvages, barbares, civilisés*"ye (vahşiler, barbarlar, kültürel geçmişin şu ya da bu döneminde medeniler: Morgan'ın sınıflandırması) ilişkin kodlamalarını

36. Kehlmann, *Dünyanın Ölçümü*, s. 239. Kehlmann'ın icra ettiği biçimin Amerikalı eşdeğerlileri içinde bana en makul görünen Ken Kalfuss'tur; yapılacak bir karşılaştırma bu alanlardaki türsel kategorileri netleştirir. "Postmodern roman" gibi bir türsel terim, *House of Leaves* tarzında "metinsel" ya da belirgin biçimde "refleksif" veya kendi üzerinde düşünen kitaplar için çoktan uygun görülmüş gibidir; bu tarzın Fransız Teğmenin Kadını veya *Possession* gibi tarihsel romandan türemiş öncülleri de vardır. Cesar Aira'nın *Seyyah Ressamın Yaşamından Bir Kesit*'i gibi akraba metinler, Doctorow'un kiler veya Ken Kalfuss gibi yazarların yapıtları, bir dönem duygusu etrafında değil, tarihsel özel isimler çevresinde örgütlenmiş romanlar için yeni bir türsel kategoriye ihtiyaç duyduğumuzu belli ediyor. Birtakım tarihsel kişilerin kurgusal oyunun içine çekildiği bu türden romanlar, nostalji filmlerinin dönem simülasyonlarından çok farklıdır.

izlesin, isterse Lévi-Strauss'un köylerinin ayrıntılı haritalarını (ya da "İkbayliyen Evi"nde Bourdieu'nünkileri) sonuçta kaçınılmaz olarak olaysız bir tabloya dönüşecektir; ve bizim sınıflandırmamız açısından baktığımızda, kültürel geçmişin şu ya da bu döneminin (her zaman farklı, yabancı ve dolayısıyla tanım gereği zaten egzotik) egzotizmlerinden tat alan geç on dokuzuncu yüzyılın tarihselciliklerinden de o kadar farklı değildir. Ve tahkiye ile olay da bir ötekilik panoraması için her zaman hizmete koşulabilir – tarihsel turizmin zaman yolculuğu.

Ne gariptir ki zamansal düşünürler gelecek boyutundan yoksun bir tarihselliğin pek işlemeyeceği noktasında hemfikirdirler; eğer böyleyse, tarihsel olduğunu iddia eden romanların sunduğu çeşitli geçmişlere bakarken geleceğin yerini tutan da biz kendimiz oluyoruzdur. Ve bu tuhaf konumumuzu bize hatırlatan da bu çoktan öldüğü söylenen figürlerin duygularındaki veya sözlerindeki fazla belirgin modernleşmeden ve gereksiz çağdaşlıklarının anakronizmasından duyduğumuz rahatsızlıktır.

Yine de tarihsel romanda geleceğin nasıl ele alınacağı hiç de verimsiz bir soru değildir, roman sonları meselesinin ve bunların okurun ön bilgisiyle ilişkisinin de belli ettiği gibi. Geleceğin kendi tarihi konusuna gelince, bunu bir edebi tür (bilimkurgu) olarak almıyorsak eğer, meseleyi çoğu zaman kâhinlere ve Cassandra'lara havale etmeye teşneyizdir, ya da konuyla ilgili çoksatarların yazarlarına. Ve böylece içinde bulunduğumuz her zamansal şimdi'nin de kendine ait bir gelecek boyutu içerdiğini gözden kaçırmış oluruz: korkular ve beklentilerden oluşmuş bu gelecek (ister gerçekleşmiş olsun, ister olmasın) aynı zamanda o geçmişe kayma sürecinde o şimdi'ye eşlik eder, Sartre'in deyişiyle birer "ölü gelecek" halinde. Şüphesiz bu geçmiş geleceğin bir tarihini yazmak da mümkündür, en azından bir tarihsel romanını. (Francis Spufford'un *Red Plenty*'si, tarih kitaplarında bulamadığımız böyle bir gelecek tarihin kayıtlarından biridir.)<sup>37</sup>

37. Francis Spufford, *Red Plenty*, Londra: Greywolf, 2012. Ayrıca bkz. benim *New Left Review* dergisinin 75. sayısında kitapla ilgili yazım (Mayıs-Haziran 2012).



Ben sanıyorum ki bu konuda kafaları en çok karıştıran şey o “kurmaca” fikridir: çünkü tarihsel roman, gerçek olduğu konusunda anlaşmaya varılmış bir çerçeve içinde belli sayıda kurmaca karakterin ve olayın varlığına razı olunmasını öngören bir edebi sözleşmedir. Ve herhalde hayali bir gelecekte kurmaca karakterlerin varlığını da kabul etmeye hazırsınız, çünkü biz ne yaparsak yapalım, sonunda gerçek olacak bir kurmacadır bu.

Ama böyle bir geleceğin dünya-tarihsel bireyleri kimler olabilir? Ve bu geleceğin büyük isimleri de bizim kendi bugünümüzün ve geçmişimizin kaçınılmaz yansımaları olmayacak mıdır, tıpkı bundan birkaç yıl sonra türümüz üzerinde maymunların egemenliğini kuracak olan Sezar gibi? Ama bilimkurgunun icadı bizim tarihselliğimizde rahatlıkla gerçek bir tarihsel sebep atfedebileceğimiz bir değişimle bağlantılıydı: 1885 Berlin konferansında emperyalizmin dünya ölçeğinde ortaya çıkışı. (Wells’in *Dünyaların Savaşı*, esin kaynağı olarak Tasmanya halkının imha edilmesine özel olarak işaret eder.) Tarihin ve bizim tarih bilincimizin yapısal bir değişiminin benzer bir semptomu olarak böyle klinik biçimde sorgulanabilecek sadece bir tür daha vardır: Fransız Devrimi’yle ilişkisi karmaşık, ama kanıtlanabilir olan tarihsel roman. (Modern bilimkurgunun gerçek doğum tarihi olarak Wells yerine Mary Shelley’nin 1811’de çıkan *Frankenstein*’ını alanlar da bu Fransız Devrimi savını kendilerince uyarlayabilirler.)

Aşağıda, ne kadar aykırın ve kabul edilmez görünürse görünsün, geleceğin (ve dolayısıyla bizim şimdi’mizin) tarihsel romanının bilimkurgusal olacağını, çünkü artık bir ikinci doğa haline gelmiş olan toplumsal sistemimizin kaderiyle ilgili sorular içermek zorunda kalacağını iddia edeceğim. Birçoklarının önerdiği gibi bugünün tarih olarak okunması şu ya da bu türden bir bilimkurgusal perspektifi benimsemek anlamına gelecek. Talihliyiz çünkü bütün beklentilere karşı çıkarıcısına bunun nasıl bir şey olabileceğini gösteren en azından bir yeni roman var elimizde.

Ama o romanı incelemeye geçmeden önce, araya bir film sokmak istiyorum, bir metin olarak değil de bir model ve bir düşünce deneyi olarak. Şüphesiz, sinema her zaman tarihsel romanın iştahlı bir işbirlikçisi olmuştur, kostümlü filmlerden özel efektlere, yerel

renkten Titanik'in beklenmedik güncelleşmesine kadar. Özellikle, benim "nostalji filmleri" dediğim ürünler, tam da burada incelediğimiz o karakterlerden yoksun ortamlar kategorisine aittirler: sadece dünya-tarihsel figürlerin değil, gündelik sokak hayatının bile kayb olduğu tarihselci bir yeniden inşa. Gündelik hayat ve çevre, Hegel ve Lukács'ın epikle ilişkilendirdiği o "nesnel dünyasının" karikatürleşmiş bir benzeşine dönüşüyordur böyle bir sunum içinde: kostümle ve modayla, saç kesimleri ve kuaför tarzlarıyla, "hit" şarkılarla, popüler müzikle, otomobillerin yıllık modelleriyle ve zaman zaman da belirgin bir bina üslubuyla tarihlendirilmiş bir dünya. Hepsi de yirminci yüzyıla ait olan bu olgular, ister 20'li yıllar olsun, ister 30'lu yıllar, adlandırılmış bir döneme ilişkin görsel deneyimimizi tanımlıyordur, çünkü göreceğimiz gibi, tarihsel roman biçiminin bu yeni versiyonunda asıl öge dönemleştirme ve bununla ilgili üsluplar, tarzlardır. Şimdilerde, "tarih-olarak-bugün" bizden tam da böyle bir adlandırılmış döneme gitmemizi ve onu bir dönemsel üslupla donatmamızı beklemektedir.

Ama burada çıkış noktası olarak alacağım film teknik ya da türsel anlamda bir nostalji filmi değil; daha sonra yararlı olacak birkaç noktayı belirlemek için başvuruyorum ona. Bilimkurguda sık sık görüldüğü gibi (mesela *Necromancer*) olay örgüsü başka bir türden ödünç alınmıştır, bu örnekte de soygun ya da usta hırsızlık filminden. Ama burada mesele paha biçilmez bir nesneyi çalmak değil, hayati bir kararı değiştirmek üzere bir karakterin zihnine zorla girmektir. Christopher Nolan'ın *Başlangıç* filminin (2010) özgün yanı, herhangi bir büyü ilkesine dayanmaması ve öznel de olmamasıdır. Modern felsefenin büyük kısmında olduğu gibi bu film de öğelerin yeni bir dağılımı sayesinde özne/nesne ayırımından büsbütün uzak kalabilmektedir: ekip, kolektif olarak hedefin "zihnine" girerek onu nesnel olarak değiştirir ve böylece farklı bir kararın verilmesini, farklı bir sonucun doğmasını sağlar. Ama hedef kişinin zihninin ve çevresinin "gerçek" karakterleri de ortadan kaybolmayıp ısrarla varlıklarını sürdürürler; olay örgüsünü canlı tutan da bu girişin onlarda tatsız bir müdahale ve ihlal duygusu uyandırması ve buna karşı kolektif direnişe geçmeleridir – olayların gelişmesini sağlayan ama bizi burada fazla ilgilendirmeyen bir nokta. Önemli olan, bu

yeni sistemin eski öznellik konvansiyonlarını reddederek sinemayı daha ileri bir evreye taşıyabilmesidir. Ne alıştığımız türden rüya sekanslarıdır bunlar, ne de sanrı; hatta *flash-back* bile değildir. (İronik olan, Di Caprio'nun bundan hemen önce oynadığı Scorsese'nin *Zindan Adası* filminin tam da bütün bu öznelci yanılsamaların bir pastiş olmasıdır; bu da izleyicilerin *Başlangıç* filmini yanlış yorumlamasına, gerçek özgünlüğünü kaçırmasına yol açmış gibidir.) *Flash-back* günümüzde en iyi ihtimalle renkliden (şimdiki an) siyah-beyaz veya sepyaya (geçmiş) dönüşlerle vurgulanıyordu; ama en çok da radikal bir üslup değişmesiyle – mesela 30'lu yıllara ait bir anının o yıllarda yapılmış filmlerin üslubuyla canlandırılması gibi. (Sanıyorum bu tekniğin öncüsü, *Çıplak Gece* [1953] filmindeki harika sessiz film sekansıyla Ingmar Bergman'dı.) Bizzat üslubun bir işaret ya da “çağırışım” (Barthes'taki “yananlam”) olarak kullanılması önemlidir ve bu konuya aşağıda döneceğiz.

Ama *Başlangıç*'ın çağdaşlığı (üsluptaki postmodernizminden çok, postmodern duruma ait oluşu) bu mutlak şimdi estetiğine dayanıyordu: Adorno'nun geç kapitalizmle ilgili uyarılarında söylediği gibi her türlü negatifliğin giderek zayıfladığı ve yok edildiği bir durum. Burada yok olan, sadece eleştiri ve “eleştirel teori” düşüncesi-nin ima ettiği mesafeler değildir, zamansal bir mesafe fikrinin de kökü kazanmakta, geçmişin bize bıraktığı zamansal aralıklar ve gelecek düşüncesinin ara sıra sarsıntılarla ürettiği seraplar da silinmektedir: şimdi ve burada olana mutlak bir indirgeniştir bu (Adorno'nun verdiği anlama “nominalizm”), ampirik ve duyusal olarak varolan karşısında bir büyülenme. Sinema her zaman görüntü ve sesin bu mutlak dolgunluğuna doğru gitmekteydi: *Başlangıç* “gerece motivasyon kazandırmış” (Şklovski'nin bir estetik zorunluluğun rasyonalizasyonu için kullandığı terim) ve bir tarihsel eğilimi tek seferlik bir yapısal dayanağa dönüştürmüştür. İki öge daha ekleyebiliriz buna: istikrarlı karakterler çevresinde mimarinin değiştirilmesi tarihsel romanın kendisi için az önce sıralanan seçeneklerle de çok tutarlıdır; ve yeni icat edilmiş çevrenin ya da kurgulanmış dünyanın ayrıntılarından yoksun ve sadece en genel çizgileriyle varolan Potemkin benzeri bir projeksiyon olması, onun daha eski bir mimetik gerçekçilikle değil de şablonlarla (ve imgelerle) ilişkili olduğunu ortaya koyar.

*Başlangıç*'tan bize gerekli olan bazı dersler çıkarabiliriz artık: filmin hedeflenmiş karakterlerin çevresinde oluşturmak istediği çeşitli durumlar aynı zamanda birbiriyle bir şekilde ilişkilendirilmesi gereken çeşitli dünyalardır. Bilimkurgunun Altın Çağı bunu sözün o tahkiyecî ögesiyle gerçekleştiriyordu, benim kapı aralığı ya da antre dediğim bir teknikle: afallamış bir Elton van Vogt karakteri, kapısını açıp dışarıya adım attığında kasvetli ve pejmürde bir Amerikan ortamından egzotik bir manzaraya (parıldayan güneş, tropik bitki örtüsü) geçmiş buluyordu kendini.<sup>38</sup>

Şüphesiz, her türlü tahkiyenin böyle bir sözdizimsel bağlantıya ihtiyacı vardır: Wagner'in "geçişler sanatı" diye adlandırdığı ve Flaubert'in de uyguladığı şey. Tarihçiler ise bu işi yapması için Nedensellik denilen o kurmaca kategoriye başvurmuşlardır konvansiyonel olarak: inceledikleri farklı ve ayrışık anları bu kategorinin yardımıyla birbirine bağlamaya, zamanlarının ve mekânlarının heterojenliğini böyle örtmeye çalışmışlardır. Ne var ki felsefi kuşkuculuk ve tam da Adorno'nun teşhis ettiği nominalizm bu nedensellik fikrinin gözden düşmesine yol açtı. Üstelik o çok aşağılanan "çizgisel tarihin" de bu noktada döngülerden ve döngüsel zamandan, eşanlılıklardan ve alternatif/paralel dünyalardan, tekrarlardan ve ebedi dönüşlerden, analogi şeytanından ve Batı'nın büyük anlatılarının alet çantasının diplerinde kalmış bu türden başka iddialı formüllerden pek yardım alabildiğini de söyleyemeyiz.

Ama bütün bu çabalarda çok da yanlıs olmayan şey, ihtiyaç duyulunun yeni bir teori ya da sistemden çok, yeni bir zaman imgesi olduğunu hissettirmeleridir (Deleuze'ün "düşüncenin imgesi"yle ilgili önermelerindeki gibi<sup>39</sup>). Üretken bir biçimde kullanıldıktan sonra atılabilecek, "soruna özel" ve geçici bir icat olacaktır bu: George Kubler'in faydalı formülüyle söylersek, "zamanın şekilleri".<sup>40</sup> Böyle şeylere karşı Lyotardcı bir kuşkuculuk veya kül yutmazlığın da hiç gereği yoktur, çünkü zaten kimse sahiden inanmıyordur onlara. Yine

38. Bkz. benim *Archaeologies of the Future* kitabımın 6. Bölümü (Londra: Verso, 2005).

39. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Felsefe Nedir?*, İstanbul: YKY, 2017 (11. baskı), s. 36.

40. George Kubler, *The Shape of Time*, New Haven: Yale, 1962.

de birkaçını görelim:

Farklı takvimlerden tarihleri, mesela spekülatif Tevrat tarihleriyle doğrulanmış Roma tarihlerini birbirleriyle denkleştirmek zordur. Bu da zaman çizelgeleri oluşturmaya çalışanları düşünülebilecek her türlü grafik tasarımıyla deney yapmaya yönelir. Çıkarılmış zaman çizelgelerinin tarihini gözden geçirdiğimizde karşımıza şöyle şeyler çıkar: zaman ağaçları olarak resmedilmiş zaman çizgileri, zaman ırmakları, iç içe zaman çemberleri, kabalist zaman bedenleri, çıldırmış Gotik çizgiler, zaman labirentleri, zaman atlasları, zaman hidrolikleri, zaman karikatürleri, zaman sarayları, Kıyamet günü havuzları ve astrolojik yaklaşma/birleşme tabloları, kronolojik avuç-okuma için hazırlanmış avuç içi çizgileri, katlanabilir devasa “senkronolojiler” ve daha çok saç yığınlarına veya aşırı kablolu bilgisayar çiplerine benzeyen zaman çizelgesi grafikleri.<sup>41</sup>

*Başlangıç*'in bize sunduğu şekil filmin çeşitli dünyalarının düzeyine çıkıp inen o devasa merkezi asansördür; kapıları hiç fark gözetmeden geçmişe veya geleceğe, yerkürenin adlandırılmış uzamlarının atmosferlerine ve iç mekânlarına (bunlar da modern veya antik, cam veya ahşap olabilir), filmin sayısız ama yine de ayrışık ve birbirinden kopuk durumlarına açılıyordur.

Günümüzde tarihsel roman böyle zaman içinde çıkıp inen muazzam bir asansör olarak görülmelidir: iç bulandırıcı yükseliş ve düşüşleri de içerde kapıların açılmasını bekleyen bizlerin bazen coşkulu bazen de distopik ruh haline tekabül etmektedir. Çünkü bugün tarihsellik (Heidegger'in bizim tarihsel durumlarımızın tarihselliği diyeceği bir şeye ilişkin keskin bir farkındalık) bireysel insan organizmasının sınırlarını çok aşan bir zaman dilimini gerektiriyordu: dünya-tarihsel olsun ya da olmasın, tek bir karakterin ömrü böyle bir zaman dilimini içeremez; bizim sınırlı bir ulusal zaman ve yere bağlı olan kronolojik deneyimlerimizin pek cılız çeşitliliğini de aşan bir tarihselliktir bu.

Geleneksel tarihçiler, malzemelerini uzak geçmişten artakalmış efsanevi söylentiler ve mitler olarak tanımlamadıklarında, kroniklerine pek fazla varoluşsal kaygı katmıyorlardı. (Aslında geçmişte böyle bir “mesafe” kavramına sahip olan tarihçi de pek yoktu, öy-

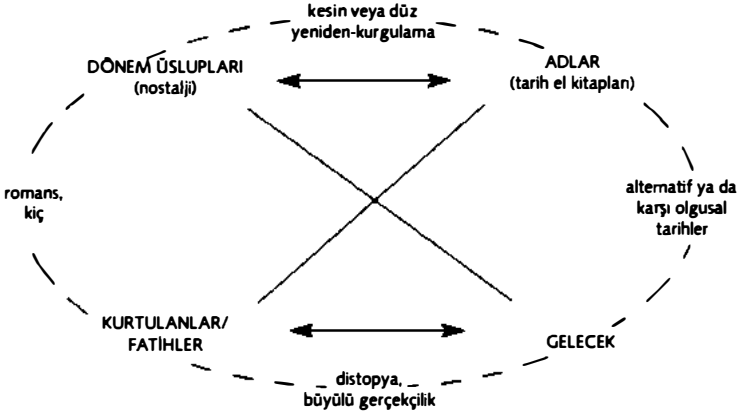
41. Jay Lampert, *Simultaneity and Delay*, Londra: Continuum, 2012, s.3.

külerini “sanki” dün olmuş gibi anlatmaktaydılar.) Romancıların da bu bağlamda işleri kolay olmamıştır: Kim Stanley Robinson’ın bir paralel dünyayı konu alan devasa karşı-olguşal epiği,<sup>42</sup> kendi zamansal açık mekânlarını kontrol edebilmek ve Tarih’e gönderdiği elçilerin kimliğini koruyabilmek için ruhgöçü fikrine başvurur.

*Başlangıç*’ın bu açıdan sorunu biraz farklıdır: daha önce değinip reddettiğimiz o kötü özneliğin yanılısına ve kategorilerini savuşturmak ve hem karakterlerin hem de seyircilerin bir “sanal düş” te kendinden geçmesini veya Philip K. Dick-esinli bir şizofrenik sanrıya kapılmasını önlemek zorundadır. Bu noktada başvurduğu “trük” de küçük, önemsiz bir nesnedir: Di Caprio’nun cebinde taşıdığı ve bir dünyadan ötekine geçmesini sağlayan küçük, makarayı andıran bir aşık kemiği (aşık oyunundaki kemikler gibi). Ne bir fetişti bu cisim, ne de bir simge ya da jeton; yararsızdır ve bir mübadele değeri de yoktur; tanım gereği, hiçbir zaman kaybedilmemesi gereken bir “kayıp nesnedir” (kanepe minderinin altında kaybolmuş gibi); bir nesnenin iskeletidir, soyutlaması; renkleri bile belli olmayan birkaç tele indirgenmiş bir küp. Bu küçük oyuncak Lacan’daki “kapitone noktasıdır”, her şeyi bir arada tutan bir “döşeme raptiyesi”; ve Tarih’in de tam böyle bir maddi *leitmotif*’e ihtiyacı vardır: belki bedende bir doğum lekesi, ağızdan kaçırılmış bir sözcük veya varlığıyla bizi tarihin de her şeye rağmen bir anlamı olduğuna inandırabilecek herhangi bir gösterişsiz maddi işaret. Ya da *Bulut Atlası*’nın kendi kurgulama tekniğiyle yeltendiği şey budur, diyelim. Okuduğunuz denemeyi bu benzersiz çağdaş “tarihsel romanla” sonlandıracağız.

Uzak geleceğe doğru yol alırken bazı katlarda kısa molalar veren bir asansör-romandır bu. Katların uzam ve zaman içinde birbi-

42. Kim Stanley Robinson, *The Years of Rice and Salt*, New York: Bantam, 2002. Tarihsel gözlemciye biçilen ömür, uzun vadeli değişimin temsili açısından can alıcı bir sorun oluşturur, çünkü bizim biyolojik varoluşumuz sosyo-ekonomik tarihin zamansal ritimlerine denk düşmemektedir. Woolf’un *Orlando*’su bu sorunu bir biçimde çözer, Luther Blisset’in *Q* romanı başka bir biçimde (en çok da, sizin başkişinin gerçek yaşını hesaplamanızı önlemek yoluyla; bu romanın yazarları, Çince “anonim” anlamına gelen Wu Ming adıyla tanıdığımız İtalyan kolektiftir). Tabii, aile romanının sürekliliklerini de hâlâ bulmak mümkündür, “Batı”da değil ama klan sisteminin kalıntılarının hâlâ devam ettiği bölgelerde.



riyle ilişkisi esas olarak Pasifik Kıyısı'nda gerçekleşir (bazı İskoçya ve Belçika istisnaları dışında); ve bağlantı da bir "hacker"ın kendi aktarım kaynaklarını gizlerken kullandığı belirgin zikzaklarla ya da bir kitap rafındaki tarihleri ve zamandaki yerleri karmakarışık olmuş seyahat rehberleri ve anı kitaplarının rasgele düzeniyle sağlanıyordur. Çeşitli çekmecelerde kalmış olabilecek bu tamamlanmamış yazmaların sistematik olmayan destelenişi, düş mekanizmasının Freud'un *üstbelirlenim* adını verdiği o bilinçdışı kısmını harekete geçirir (bu terim daha sonra farklı teorik amaçlar için gasedilmiştir, ama paradoksal biçimde, tarihselliği reddetmeyen amaçlardır bunlar). Bu bilinçdışı üstbelirlenim çalışması, "ikincil düzenleme" işleviyle (benim yeğlediğim terim budur), devam eden bir süreçte olabildiğince çok sayıda bağlantı ya da karşılıklı gönderme icat etmeye iter bizi. Belki her türlü modernizm, bizim çoğu zaman Yorum denen şeyle özdeşleştirdiğimiz bu çok da övülesi olmayabilecek dürtüyü kıskırtıyordu; ama en azından burada, asıl ilgilenilmesi gereken şeyin bu türden simgesel temaların ve bağlantıların içeriği mi yoksa işlemin kendisinin ontolojik olarak ön plana getirilmesi mi?

Ne olursa olsun, romanın kesitlerinden birinin genç besteci-kahramanın tasarladığı bir beste, Bulut Atlası Altılısı, bize epeyce aşikâr bir ipucu sunar:

Bitişen ve örtüşen sololar; piyano, klarnet, çello, flüt, obua ve keman, her biri kendi anahtar, skala ve renk diliyle. İlk sette her solo kendinden sonraki tarafından kesilir: ikincisinde, her kesme sırayla yeniden geçilir. Devrimci mi, fazla mı oyuncaklı? Bitene kadar bilemeyeceğim, o zaman da iş iştin geçmiş olacak.<sup>43</sup>

Altılı da onun bir uzantısı ve genişletilmiş hali olarak görebileceğimiz romanın kendisi de tekillik estetiği diyebileceğimiz bir şeyin peşine düşmüştür. Amaç bir üslubu işlemek veya bir türün (hatta yepyeni bir türün bile) gereklerini yerine getirmek değildir burada: bir defalık tek bir deneysel girişim olacaktır bu çalışma, taklit edilemeyen, ardında herhangi bir miras bırakmayan, biçimsel ya da başka türlü bir gelenek oluşturmayı amaçlamayan bir yapıt: yeni bir üslup değil, ama çeşitli üslupların birleşimi, aşağıda göreceğimiz gibi.

Şimdi şu sırayla izleyelim romanı: 1) denizle ve Pasifik kolonizasyonu ile ilgili bir anlatı, kahramanı da bir sözleşmenin uygulanmasını sağlamak amacıyla dünyanın yarısını kateden bir avukat (*Drakula*'daki Jonathan Harker'ı mı hatırlamalıyız?); ve biz tam Melville'e özgü bir dünyada Kaptan Cook'un ayak izlerini takip eden ve Pynchon'un *Mason ve Dixon*'unu anımsatan bir yolculuk diyecekken... bir bakarız ki romanın bir on sekizinci yüzyıl güncesiyle sefil kolonilerin on dokuzuncu yüzyıl gerçekliği arasında doğurduğu bu karışıklık aslında birkaç yıl içinde buharlı geminin icadıyla son bulacak bütün bir dünyanın devamlılığıdır; 2) kısmen felç olmuş Delius'un son bestelerini yazmasına yardım eden genç bestecinin hayatını sanatın özerkliği temasıyla Thomas Mann'a özgü yarı enestçi bir erotizmi birleştiren sinik mektuplarla veren bir on dokuzuncu yüzyıl sonu *symboliste* dramı; 3) Kaliforniya'da devlet taahhütlerinin ardında gizlenmiş ekolojik saldırganlığı araştıran genç bir gazeteciyle ilgili bir şirket polisiyesi; 4) ailesi tarafından bir bakım evine kapatılmış, parasız, yaşlı ve üst sınıfa mensup bir yayıncının birinci tekil şahıslı ve son derece "Britanyalı" anı kitabı; 5) Kuzey Kore modeline göre kurulmuş o diktatörlük fantezilerinden birinde and-

43. David Mitchell, *Cloud Atlas*, New York: Random House, 2004, s. 445. Metin içindeki sayfa numaraları bu baskıya ait; Türkçesi: *Bulut Atlası*, çev. Bilge Nur Gündüz, İstanbul: Doğan Kitap, 2017.



roidlere uygulanan baskıyla ilgili, uzak gelecekte geçen bir bilimkurgu distopyası; bu tür fantezilerin birdenbire çok popülerleştiğini de görebiliyoruz (bkz. *The Orphan Father's Son*), öyle ki bir enformasyon evreninde sımsıkı kapalı kalmış bu son ulus-olmayan-devlet sanki bizim gelecekle ilgili daha karanlık hayallerimizin hâlâ gemi azıya alabildiği son yer gibidir, bilimkurgu teknolojisinin ilkel biçimleri ve *Star Trek*'e özgü pijamalarla donatılmış olsa bile; 6) daha ileri ve kana susamış kabilelerin tehdidi altındaki bir Hawaii'de basit bir köy hayatına Holokost-sonrası geri dönme öyküsü; *Huckleberry Finn* tarzında anlatılan bu olaylar, şimdi geçmişte kalmış bir gelecekte sağ çıkmış küçük bir bilimsel uzmanlar azınlığının öyküsüyle kesişiyor, tıpkı Camelot'un sakinlerinin Connecticut Yankileriyle karşılaşması gibi.

Epeyce bir tür çeşitliliği birikmiştir burada, ama herhangi birinin gerçek bir romansal bütünlenmeye eriştirilmesi halinde okunmaya değer olup olmayacağını da bilemiyoruz. Böyle bir bileşim kuşku yok ki şu soruyu uyandıracaktır bizde: sadece rasgele bir derleme midir, yoksa bu epizotlar birlikte alındığında bizim tarihe, geçmişe, bugüne ve geleceğe ilişkin güncel bakışımızı yöneten şablonların tutarlı bir resmini oluşturabiliyor mudur, hatta David Mitchell'ın (bir İngiliz) kişisel olarak bağlı görüldüğü o Pasifik Kıta Sahaneliği kültürünün bir tür ideal karikatürünü sunuyor mudur? Eğer böyleyse, o zaman bu derleme de (ki keyfiligi de okudukça o kadar keyfi görünmemeye başlıyordu) gerçek ölü geçmişlerin ve ölü geleceklerin meşruluğuna sahip demektir, ayrıntılarında ne kadar yapay olursa olsun bizim kolektif İmgelemimizden alıyordu meşruluğunu. Ama ben bu seçkinin (Bruges, Güney Denizleri, San Andreas Fayı üzerindeki nükleer reaktörler, Britanyalı gangsterler ve dazlaklar, Kuzey Kore distopyaları ve Neolitik Hawaii köyleri) bizim kültürel ve tarihsel klişelerimizin tamamını, hatta kitle-kültürel olanları bile kapsayabildiğinden emin değilim. Öte yandan, tür büyük anlatı oluşturabildiklerini ya da en azından böyle bir anlatı arayışını bir şekilde zorunlu ve kaçınılmaz kıldıklarını söyleyebilirim. Ama bu iki bilimkurgusal geleceğin dahil edilmesi, *Bulut Atlası*'nı tarihsel romanın geçmişle olduğu kadar gelecekle de ilişkisiyle tanımlanan yeni bir biçimi saymamız için yeterli midir?

Büyük televizyon söyleşicisi Larry King'e, kendisinin de TV'ye çağırıldığı ünlülere yönelttiği türden bir soru sorulmuştu emekliye ayrılmasından önce: ölüm hakkında ne düşünüyorsunuz? Hatırlanmaya değer cevabında mealen şöyle bir şey demişti o da: ölümün en kötü yanı daha sonra ne geldiğini hiç bilemeyecek olmam. Bu açık sözlü cevapta çizgisel tarihin kurgusuna ikili bir teslimiyet bulabilirsiniz siz. Yine de şöyle bir yaran var: olağanüstü paradoksal ve karmaşık tarih ve zaman teorilerinin çağında pek az dikkate aldığımız bir tarihselliği anımsatıyor bize; ve hiç şüphesiz *Bulut Atlası*'nı okuma deneyiminin de en çarpıcı özelliğini tanımlıyor.<sup>44</sup>

Çünkü biz de bir sonra neyin gelebileceğini öğrenmek istemiyoruz, tıpkı Şehrazad'ınkiler gibi hep kesilen bu öykü dizilerinde; ve her zaman "basit gerilim" deyip geçebilecek olsak bile, bu romanın tuhaf yapısının bize bizzat tarihle ilgili bir gerilim yaşatıyor olmasını böyle açıklayamayız. Ben de Victor Hugo'nun izinden giderek birinin öbürünü maskeleyeceğini söyleyeceğim; ve geleceğin tarihiyle, hatta gezegenin geleceğinin tarihiyle ilgili felsefi sorunun bugün bütün gerçek tarihsel romanlar tarafından ortaya sürülmesi gerektiğini. O "*grand récit*" (büyük anlatı) böylece yavaş yavaş yerini tamamlanmamış öykülerin ve bunların sıralanışının "dil oyunlarına" bırakır. Ama biz o büyük anlatıyla ilgili soruyu sormaktan da vazgeçmeyiz, onun yokluğunda alçakgönüllü bir şekilde bu oyuna razı oluruz; hayır, ilkinin sormak için ikinciyi kullanırız, büyük anlatının sorusunu kendi maddi maskesi aracılığıyla sorarız. Nihayet, *Wawerley*'in veya *Savaş ve Barış*'ın, hatta *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin veya *Şogun*'un sonunda da "Sonra ne oluyor?" diye sormamışızdır.<sup>45</sup>

Burada "trük", bir tür merakın yerine bir başkasının geçirilmesidir: tarihte sonra olacağı kaygısının yerini, şu anda okuduğumuz bu gerilim romanında bir adım sonra ne olacağıyla ilgili daha do-

44. Bu noktada Kant'ın "yüce" sine Lyotard'ın getirdiği zamansal yorumu hatırlamak yararlı olabilir: "bundan sonra artık hiçbir şeyin olup bitmeyeceği tehdidinin yarattığı" dehşet hissi. J.-F. Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde," *The Inhuman*, Stanford: Stanford University Press, 1991, s. 99.

45. Ama bilimkurguda öykü bitişinde bazen bu geleceğin de bir geleceği olduğu hissettirilir, London'un *Demir Ökçe*'sindeki gibi (veya *Yol Savaşçısı*'nin sonunda kameranın bir uzak geleceğe çekilmesi): "Ve gittiler, çağlarca önce / Bu âşıklar fırtınaya kaçtılar."

laysız bir merak alır. Basamaklı bir yapı var karşımızda: çeşitli hikâyelerin başlangıçlarını birer birer okuruz, basamak basamak; tepe noktasına varınca da karşı taraftaki eğimden yine basamak basamak aşağı ineriz, her öykünün kendi parantezini birer birer kapatarak tekrar başlangıç noktamıza döneriz (bu başlangıç bizim kendi şimdimiz değildir şüphesiz). Böylece her “büyük anlatı” sorusu için daha küçük bir “dil oyunu” cevabı sunulmuş olur; ve nihai yazgımızı öğrenmenin tatmini yerine, sürekli geçmişe doğru giden bilmeceleeri çözme zevkini tadarız – bu yolun sonunda, Adam Ewing’in metni başlatan 1849 Pasifik Güncesi’nin devamı ve mutlu sonu vardır. Öyleyse *Bulut Atlası*, Tarih’in bir balınayı andıran koca gövdesini bir anlığına bile olsa yüzeye çekebilmiş midir, Adam Ewing’in güverteden sarkarak izleyebildiği deniz yaşamı gibi? Mitchell’in romanının tarihselliği, sadece o benzersiz biçiminden kaynaklanmaz. Bu biçimin günümüze kalmış en ünlü ve gösterişli öykülerle ilişkisine değinmiştik (bu da yine o “zaman düşüncesinin imgesi” için bir başka örnektir); dilsel özelliği de tek bir basit-cümle sözdizimi içine her çeşit bağımlı tümceyi yerleştirmesidir. Nitekim antropolojik dil bilimcilere göre gerçek insan düşüncesinin temelinde de böyle bir biçim yatıyordu. Bunun en çılgın cisimlenişini modernist yapıtların o en tuhafında, Raymond Roussel’in tek bir devasa cümleden oluşan *Afrika’yla İlgili Yeni İzlenimler* şiirinde buluruz: cümle boyunca parantezler içinde parantezler açılmaya başlar ve sonra öbür uçta tekrar birer birer kapanır – okur da bu noktada rahat bir nefes alır, çünkü insan zihni, çok sınırlı bir açılış sayısından sonra artık başlangıçları hatırlamaktan âcizdir yapısal olarak. (Bilinçdışı kaç kadar sayabilir sorusu, Lacan’ın sevdiği düşünce egzersizlerinden biriydi.)

Ama *Bulut Atlası*’nın malzemesinin asıl tarihselliği başka bir yerde yatıyordu ve birbiriyle ilişkili olabilecek iki biçim alır. İlkini postmodern pastiş tekniği olarak tanımlayabiliriz ki, bu da bizim bu yapıtı tarihsel adlarla yine postmodern bir oyuna dayalı başka bir roman kümesinin karşısında konumlandırmamıza bir cevap sunar. O kümedeki yapıtlar, adı sanı belli dünya-tarihsel bireylerin bir olay ufku ve orta mesafedeki orta ölçekli doruklar oluşturduğu bir Lukács’çı yüksek tarihsel gerçekçiliğin biçimsel torunları olarak ko-

numlandırılmıştı. O zaman bizim burada saptamaya çalıştığımız alternatif konum da anonim kitlelerin, halkların hareketinin ve tarihsel dönemin kendisinin romanı olacaktır (burada olaylar da o dönemin semptomlarından daha fazla bir şey değildir). Geçerken nostalji filmiyle ilişkilendirdiğimiz bir tarih boyutudur bu. Şimdi bu çağdaş versiyonun pastişle, başka bir deyişle üsluplar olarak kavranan tarihsel dönemlerle daha derin bağına ortaya çıkarmamız gerekiyor. Modernin estetiğini oluşturan şey Mutlak'a yaklaşmanın çeşitli yolları olarak yeni üsluplar icat etme çabasıysa eğer, o projenin ve sunduğu imkânların tükenmiş olduğunu kabullenen postmodern de şimdi onun arkada bıraktığı üslupları çeşitli dönemleri dondurmak ve kalıplaştırmak üzere birer araç olarak kullanmaktadır, bir çeşit yüceltilmiş kalpazanlık halinde (üstün yetenekli kalpazanlar, canlandırdıkları dönemleri hologramlar veya androidler olarak ince ince işlemiş ve piyasaya sürmüşlerdir). Şüphesiz burada hâlâ biçimle içerik arasında zorunlu ve nedensel bir ilişki vardır: içerik, belli bir üslubun yeniden üretilmek için gerek duyduğu hammaddestir. Ama üslup da modernist estetiğin ruhuna uygun olarak bir tarihsel kategori (başlı başına bir tarihsel an) olmanın yanında, daha derin bir antropolojik tarihsellik de içerir: bir üretim tarzının üstyapısını ya da en azından o üstyapının kavranabilecek ve betimlenebilecek yönlerini tanımlıyordur.

Dolayısıyla *Bulut Atlası*'nın tür ve pastiş dizileri halinde ilerlemesi de anlamsız değildir. Buna bir modernist eşdeğer ararsak mesela Joyce'un *Ulysses*'inin "Güneşin Öküzleri" bölümünü düşünebiliriz: burada İngilizce üslubun başlangıçlarından itibaren gelişimi, rahimde bir embriyonun oluşumunun benzeri olarak sunulur (olay bir doğumevinde geçer). Buna karşılık *Bulut Atlası*, zevkin, deneyimin ve tarihte "serüven" denen şeyi belirleyen toplumsal sınırlamaların (İngiliz denizcilerinin zihnindeki medeni ve "gayri medeni" davranış ölçülerine dair çok kısıtlı düşüncelerinden başlayarak) evrimini göstermek üzere taklit ediyordur çeşitli üslupları. Sondaki Hawaii epizodu da bu anlamda bir gerileme ve "medeniyet çöküşü" resmi olarak, barbarlığa dönüş olarak okunabilir belki. Ama biçim bir kez daha oyun oynar bize, bu uzak geleceğin ima ettiği daha geniş döngüsel "tarih felsefesi" veya büyük anlatının yeri-

ne farklı bir döngüsel gerileme geçirir (epizotlar arasında ilerledikçe yine başlangıçtaki Pasifik güncesine döneriz).

Ama *Bulut Atlası*'nda bizi bekleyen dil oyunlarının ya da zaman deneylerinin sadece bir tanesidir bu. Bir başlangıç, bir orta ve bir son, ama mutlaka o sırayla da olması gerekmez, demişti vaktiyle büyük bir sinemacı. Şunu eklemeyi ihmal etmişti: baş, orta ve son sadece yeniden karılıp birbirinin yerini almakla kalmaz, tek bir çerçeve içinde üst üste de bindirilebilir. Çünkü farklı bir perspektiften bakarak *Bulut Atlası*'nda sonların ortada geldiğini, “düşüncenin erişebileceği” en uzak noktaya varıldığı anda geldiğini de söyleyebiliriz; ve bunlar da bizim için çok tanıdık noktalar, çünkü düşüncemizin erişebildiği en uzak noktalar: distopya ve gerileme, dünya diktatörlüğü ve vahşete dönüş, uygarlık ve barbarlık, *1984* ve *Yol Savaşçısı* (1981), her biri din ve bilimde kendi kaçış çizgileriyle devletler ve göçebeler, selametçi efsanelerin aktarılması ve son büyük bilimsel buluşların korunması. *Bulut Atlası* böylece ideoloji analizinin vazgeçilmez işlevlerinden birini yerine getirir: kendimizin de hap-solduğu çelişkileri, ötesini düşünemediğimiz karşıtlıkları bize göstermek. Şimdilik geleceğimizi, geç kapitalizmin geleceğini sadece bu seçeneklerle tahayyül edebilmekteyiz; ve ancak bunların ikiz ege-menliğini parçalayarak yeniden politik ve yaratıcı bir biçimde düşünmeye, gerçek bir devrimci farklılık durumunu tasarlayabilmeye, bir kez daha Ütopya'yı düşünmeye başlayabileceğiz. Ama şu anda burada kendi ikiz mutlak-sınırlarımızla birlikte terk edilmiş durumdayız: istediğiniz bir tanesini seçin, bunlardan başka gelecek düşünülemez – öyle ki, romanda bu ikiz kaçınılmazlıklardan geriye çekilip her birinin mutlu sonuna ters sırayla ulaşmak gerçek bir rahatlama sağlıyordur. Böylece kendi şimdimizin geçmişine çıkarız, daha çok on sekizinci yüzyıla benzeyen bir on dokuzuncu yüzyıla, Melville yerine Kaptan Cook'a, çoktan sonuca bağlanmış ve çok şükür bizim için bitmiş bir geçmiş-şimdiye, kendi tamamlanmamış sorunlarımızdan daha basit bir geçmiş-şimdiye varırız: tarih olarak şimdiki an değil, tamamlanmış, bitmiş gelecek.

Ama bu sekansların içinde gizlenen bir tarih daha vardır, üslup değişimleriyle yakından ilişkili olsa da onlardan daha maddeci bir tarih ki o da düpedüz “mecra”nın ya da gerecin (*medium*) tarihidir.

Her bölüm, her öykü farklı bir maddi aktarım aygıtıyla kaydedilir, öyle ki *Bulut Atlas*'ının üsluplar ve olaylardan çok, iletişim teknolojisinin bir çeşit deneysel tarihini sunduğunu söyleyebiliriz: gerçekten de yapıtın daha derindeki devamlılığı (anlatısal bir devamlılıktır bu, ama çok da vurgulanmış bir anlatısalılık değil) bu bölümlerinin her birinin bir sonrakine ustaca bağlanmasıyla ve onun da bir öncekini açıkça tematikleştirmesiyle sağlanır. Mesela Adam Ewing'in elyazısıyla tuttuğu deniz güncesinin bir kısmı ikinci bölüme de geçer ve burada besteci onu ilgiyle okur (kayıp kısım da sonradan bitiş sekansında bulunacaktır). Altılısı daha sonra çeşitli bağlamlarda çalınacak olan bestecinin yazdığı bazı mektuplar da üçüncü bölümde gazeteci tarafından okunacaktır (mektup paketinin geri kalan kısmı da yine bekleyebileceğimiz gibi bölümün devamında ele geçer). Maceralarını düz ve dolaysız bir anlatı olarak okuduğumuzu sandığımız şu kadın gazeteciye gelirsek, bu öykü de aslında dördüncü bölümün yayıncı-kahramanına teslim edilmiş bir müsvededir; yayıncının öyküsünü de "naklen yayın"la okuduğumuzu sanırsanız önce, ama sonradan beşinci bölümün uzak geleceğinde seyredilmekte olan bir filme dönüştürüldüğünü fark ederiz. O bölüm de aslında Suonmi'nin cellatlar tarafından sorgulanmasıdır ve sorgu bir çeşit hologram aletiyle kaydedilmiş ve bu kayıt da bir şekilde daha da uzak bir geleceğe kadar muhafaza edilmiştir ve bu noktada Suonmi de çoktan yeni bir dinin merkezi figürüne dönüşmüş durumdadır ve son bölümün anlatıcısı da ona yakarıyordu. Kısaca, anlatıların heterojenliğinin aslında medya kuramcısı Kittler tarzında bir enformasyon ve iletişim teknolojileri çeşitliliğinden ibaret olduğu ortaya çıkar ve böylece anlatı ile tarihyazımının maddeci bir altyapısı yeniden kurulmuş olur, tıpkı Beckett'in *Krapp'ın Son Teybi* oyununda boş bir sahnede kaset-çaların kendisinin asıl figür ve muhatap haline gelmesi gibi.<sup>46</sup>

46. Romanların film uyarlamalarıyla o kadar uzun süre ilgilendim ki, *Bulut Atlası*'nın iddialı film versiyonu üzerinde de bir şeyler söylemekten kaçınmıyorum (2012, yön. Wachowski'ler ve Tom Tykwer). Daha önce vardığım sonuç (bkz. haz. Colin MacCabe vd., *True to the Spirit*, Oxford: Oxford University Press, 2011 kitabı için yazdığım "Sonsöz") şöyleydi: İkisi de kötü değilse eğer, ya özgün metin daha üstündür, ya da film uyarlaması. Eğer ikisinin de değeri ve etkisi eşitse

“Postmodern roman” terimi son yıllarda türsel bir kategoriye dönüşmüş görünüyor; ama burada tanık olduğumuz çeşitten bir iletişim sistemleri maddeselliğini o terimin genellikle ifade ettiği bir kendinden memnun “yazı hakkında yazı” pratiğinden ayırt etmek önemlidir. Burada efektler Gide’in *Kalpazanlar*’ından çok, Yeni Roman’inkileri andırıyordur. Mesela Robbe-Grillet’de meçhul bir saldırgan tarafından bağlanmış ve ağzına tıkaç sokulmuş genç bir çıplak kadının betimlendiği adamakıllı sadist sahneler buluruz. Ama sinemanın bazı anlarında olduğu gibi, çekimin “nesnel” mi yoksa “öznel” mi olduğu, başka bir deyişle sahneyi başka bir karakterin gözünden mi yoksa kameranın nötr görüş açısından mı izlediğimiz konusundaki belirsizlik, daha edebi ya da dilsel bir tarzda işin içine girer: bir sonraki cümle, sonunda bir anahtar deliği olduğunu kavradığımız görüş noktasından adeta geri çekilir ve bu âna kadar yaşayan ve kıvranan kurbanın da bir derginin kapağındaki yarı-pornografik bir fotoğraf olduğu anlaşılır. Bir yandan (kurmaca) gerçekliği bir imgeye dönüştüren, öte yandan da gerecin kendisini benim maddeci dediğim bir tarzda ön plana taşıyan bir şok efektidir bu.

*Bulut Atlası*’nda aynı şey sanki “olaydan sonra”, retroaktif biçimde gerçekleşir: önceki bölümde okuduğumuz şeyin ne olduğunu ancak bir sonraki bölüme geçtikten sonra kavrarız. Ben bunu günü-

---

(mesela Lem/Tarkovski’nin *Solaris* metinleri) o zaman ikisi de özünde mutlaka birbirinden çok farklı demektir. *Bulut Atlası*’nın film versiyonu bu sonuçları çürütüyor ve özellikle bir tür denkleğin sağlandığı bir örnek sunuyor gibidir. Ama sanıyorum bu noktada İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Dickens’dan yapılmış büyük film uyarlamalarını hatırlamalıyız; o zaman fark ederiz ki bu filmler (ve *Bulut Atlası* filmi de) aslında sinemadan çok birer sahne uyarlamasıdır. Müthiş performanslar izleriz oyuncuların, bize “evet, Beadle herhalde böyle bir şeydi, besteci herhalde böyle biriydi” dedirten. Bu performanslar başka versiyonları da geçersiz kılmazlar, film uyarlamalarının genellikle yaptığı gibi (Laurence Olivier her zaman Heathcliff olacaktır, ne kadar yeni film çıkarsa çıksın – ve böyle bir kalıcı özdeşleşmenin kitaba ne yaptığı sorusu da hiç sorulmaz). Mitchell’in romanının sinema versiyonu da büyük bir film olmayabilir, kitaptan daha zayıf olduğunu söyleyemesek bile; buna karşılık harika bir performans koleksiyonu olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Ama şunu da eklemeliyim (ki bu daha ciddi bir eleştiridir): bir gereç veya mecra olarak sinemanın bütün tematik referansları (mesela doğum lekesi) şeyleştirme ve kalıplaştırma gibi talihsiz bir etkisi vardır ve bu da filmin zaman şemasının şu ya da bu dinsel veya doğaüstü yorum içinde birleştirilmesine yol açıyordur, oysa romanın ustaca kaçınabildiği tehlike de tam budur.

müzde her yere yayılmış ve aslında postmodernin resmi felsefesi haline gelmiş bütün bir enformasyon ve iletişim ideolojisine yönelik ciddi bir yadırgatma çalışması olarak görmeye yatkınım. Okuma sürecine teknolojik bilincin bu müdahalesi hem o resmi felsefeyi üretim tarzının bir kavramsal refleksine tenzil etmekte, hem de yeni teknolojilerin daha eski modern teknolojilerden sözde “kopuşunu” kendi tarzında yeniden yazmaktadır. *Bulut Atlası*’nın bilgisayar ve İnternet âninin üstünden atlaması ve bizim bugünümüzü de nostalji-geçmişleri ile bilimkurgusal bir uzak gelecek arasında geçici bir evreye indirgeyerek tarihsel bir durum olarak sahnelemesi önemsiz değildir.

En değerli yapıtların söylemek istedikleri şeyi içerikten çok biçimle söyleyenler olduğu düşüncesini savunmaktayım uzun süredir: bunlar, sorunlarını (ya da dünün yararlı sözcüğüyle sorunsallarını) “üretmek” için yoruma muhtaç olmayan biçimsel sunumlar lehine kendi temalarını, düşüncelerini veya “anlamalarını” görelileştiren yapıtlardır. Bana kalırsa aslında Lyotard’ın “büyük anlatı” fikri de paralel bir yönde ilerliyordu, çünkü suçladığı “tarih felsefeleri” (liberalizm ve Marksizm) tarihin şu ya da bu şekilde düşüncelere ve anlamlara dönüştürülmesini içermekteydi: biri “özgürlüğe”, öbürü “kurtuluşa”. Dolayısıyla tartışma konusu yaptığı şey de düpedüz anlatıdan çok, anlatının bazı “caiz olmayan” sürekliliklerle düzenlenerek yine caiz olmayan bir şekilde yorumlanmasıydı. Hegel temel paradigma olarak görünür burada, ama insanlık tarihinin daha da büyük bir özgürleşmeye doğru ilerlediği yolundaki düşüncesini de Tarih’in veya Aklın “kurnazlıkları” kavramı sayesinde epeyce incelikli ve çokboyutlu bir şekilde geliştirdiğini teslim etmek zorundayız – tarihin bilinçdışı gibi bir şey, neredeyse ön-Freudcu anlamda.

Ama *Bulut Atlası*’nın da, heyhat, bu türden bir anlamı ve bir yorumu gerçekten var gibidir (ironi şu ki, bu yorumda özgürlük ve kurtuluş birleşmektedir). Çünkü bir hapsedilmeler tarihidir bu: Moriori’lerin köleleştirilmesi, Ewing’in daracık kulübede kalması, genç bestecinin meteliksiz yoksunluğu, atom enerjisi tesisindeki gözetleme/izleme sistemi, yaşlı yayıncının kapatılması, androidin tutuklanıp mahkûm edilmesi ve nihayet, daha barışçı sakinlerin yenilmez savaşçılardan oluşan bir komşu kabile tarafından tehdit edildiği ada-



nın kendisi. Ama kitabın ikinci yarısında (anlatı destesinin aşağı inen eğimi) bu umutsuz durumların hepsi bir şekilde çözüm bulur ve Tarih'in çeşitli karabasanları gibi görünen olaylar mutlu sonlara kavuşur. Öyleyse buradaki “yazar niyetini” kabul etmek mi zorundayız, insan soyunun için kötülüğünün çeşitli örnekleriyle pekiştirildiğini gördüğümüz bir yöneliş: “zayıflar ettir, güçlüler yer” (503). Yoksa bu “tarih felsefesi”, hâlâ “anlamlara” ihtiyaç duyan okura atılmış bir kemik midir, tıpkı o tekrarcı düzen gibi?

Yine de tarihin bütün üsluplarının ve duygulanımlarının içinden geçen ve o tarihin amansız açgözlülüğünü komik bir kesinlikle işleyen bu devasa *glissando*'nun (kayma) ardında bıraktığı tat, başlangıçları hatırlanmayacak kadar bir zulümle ilgilidir: Hegel'in ancak sonu gelmez bir mezbaha olarak düşünebildiği insan tarihi. Bu sanatın neşeli yanı, ki her sayfada teknolojik medya ve aktarım tematikleriyle kaydedilir, bize verdiği öteki duyguyla, uzayıp giden dehşet duygusuyla hiç de çelişki içinde değildir. Ve sonunda düze çıktığımızı ilişkin bir selametçi güven de (Kaçınılmaz tehlikeden kaçabildik, tarihin umutsuz ve mükerrer hapisliklerinin içinden çıkabildik ve işte hâlâ hayattayız!) o dehşeti gideremiyordur. Sağ kalan bilimcilerin uzak geleceği (ki bize Kim Stanley Robinson'un önermesini hatırlatır: eskiden sanata atfedilen o yabancılaşmamış emeğin bugün asıl temsilcisi bilimdir) öykünün sonunda Adam Ewing'in kendi misyonuna bu yarı-dinsel adanışından çok farklıdır; ama birbirlerinden ayrı kaldıklarında ikisi de tümüyle ideolojik olan bu iki çizgi, bir orkestranın ayrışık seslerinin bir arada işitilmesine benzetilebilir – tıpkı yamyamca vahşetin ve aman vermez bir açgözlülüğün çığlıkları da bu iyi işlenmiş ses kütesinin öteki boyutu tarafından iptal edilemediği gibi. Estetikçiler tekrar tekrar sanatın estetik dışı ve göndergesel boyutlarına döner ve yapıtların külüstür ideolojik mesajlarına, bütünüyle yetersiz ve biraz da acıklı eylem çağrılarına işaret ederler, şu ya da bu kızgınlığa veya “silaha çağrıya” (Lu Xun'un deyimi), şu ya da bu bilinçlenmeye. Ama estetiğin ânu bu çağrı değil, bütün bu dürtülerin var olduğunu hatırlatmasıdır: insan kötülüğü karşısında duyulan büyük iğrenti kadar devrimci Ütopya dürtüsünü, Brecht'in “iyiliğe doğru baştan çıkma” eğilimini, kaçma ve özgür olma istencini, usta zanaatkarlık ve üretimden alınan zev-

ki, ödünsüzce hicivci ve amansızca kuşkucu bakışı. Sanatın uçup giden bir anda bütün bu farklılıkları bir anda yeniden uyandırmaktan başka işlevi yoktur; ve tarihsel romanın da tek işlevi bunların kalabalık birlikte-varoluşunu kısa bir an için Tarih'in kendi içinde canlandırmaktır. Sonra okur yine şu andaki durumuna gömülür ki bu da az önce bir anlığına görülmüş olanla bir benzerlik taşıyor olabilir veya olmayabilir.

İşte Lukács'ın tarihsel romandaki "modernleştirmeye" karşı, geçmişi kendi suretimizde canlandırmaya ve onun radikal farklılığını, kültürlerinin ve sefaletlerinin özgünlüğünü unutmaya karşı uyarısı da Kızıl Kraliçe'nin ihtarı gibi bir şeye dönüşür bu noktada: kendimizin o kadar ilerisine geçtik ki bugünümüzün hakkını ancak hayali geleceklerimiz verebiliyor, bugünün bir zamanlar gömülü olan geçmişleri de böylece bizim "şimdicaliğimiz" içinde yitip gidiyor. "Felsefelerimiz" bütün bu yabancı bütünlükleri bizimle özdeş ve bizden biri gibi içermek, yutmak istiyor; bilimkurguysa, hayali gelecekler arayışı içinde, bunların mutlak farklılığı ve yabancılığında ısrar ediyor. Belki ideal bir dünyada aynı anda hem farklı hem özdeş olabilirdi: ne olursa olsun, iyi ya da kötü, bizim tarihimiz, tarihsel geçmişimiz, tarihsel romanlarımız artık bizim tarihsel geleceklerimizi de içermek zorundadır.

---

## Dizin

- Adam Bede* (Eliot), 137, 175, 180  
adlandırma, 19, 41-43, 49, 51, 58, 68, 100, 134, 148  
Adorno, Theodor, 48, 215, 254, 265, 339-40  
Agamben, Giorgio, 104  
Althusser, Louis, 191  
Altman, Robert, 224, 260  
Anderson, Perry, 166n, 292-93, 315  
*Anna Karenina* (Tolstoy), 315  
*Annales*, 124, 293, 297, 318  
*Anti-Ödipus* (Deleuze ve Guattari), 40  
Apuleius, 282  
Aristoteles, 10, 37, 42, 52n, 90, 135, 190, 205, 296, 303n,  
Auerbach, Erich, 10, 12-13, 39, 159-61, 173, 185, 188  
Austen, Jane, 185
- Bachelard, Gaston, 52  
Bahtin, Mihail, 12, 156, 200, 324-25  
Balzac, Honoré de, 9, 17-18, 33, 45-47, 50, 64-65, 78, 83, 108-9, 113, 120-21, 123-24, 126, 165-66, 169, 173-74, 182, 202, 207, 238, 246-47, 252, 257, 259-60, 273, 297, 300, 304-5, 307-9, 311, 323  
Barthes, Roland, 19, 35, 46-47, 50-51, 77, 99, 182-83, 202, 211, 215n, 238, 239n, 339  
Baudelaire, Charles, 31, 45, 47-48, 52, 57, 69, 81, 84, 165, 173, 202  
beden, 31, 40, 43-48, 51, 55-58, 64, 72, 76-77, 82, 86, 88, 111, 208, 289  
Beethoven, Ludwig van, 52-53  
Benjamin, Walter, 30-31, 34, 84n  
Bergman, Ingmar, 339  
betimleme, 13n, 17, 45-47, 53, 58, 61-62, 63-66, 70, 83, 101-2, 107n, 134, 184, 207-8  
Bierce, Ambrose, 279  
*Bildungsroman*, 21, 113, 164-65, 167, 170, 172, 230-31, 266, 280  
bilimkurgu, 25, 223, 336-38, 340, 345, 346n, 352, 354
- bilinç, 21, 36-37, 43-44, 47-48, 85, 90, 115-16, 145-47, 149, 191, 193, 262, 318  
bilinç akışı, 98, 100, 209, 302-3  
gayrişahsi bilinç, 112, 146-48, 191, 197, 207  
özbilinç, 147-48, 170, 176, 254  
bilinçdışı, 145, 149, 168, 254, 325, 347, 352
- birinci-şahıs anlatısı, 191-94  
biyografi, 303, 311  
Bloch, Ernst, 259  
Blumenberg, Hans, 222  
Boccaccio, Giovanni, 34-37, 206  
Bourdieu, Pierre, 214, 336  
*Bouvard ile Pécuchet / Bilirbilmezler* (Flaubert), 59, 242  
Brecht, Bertolt, 150, 181, 188, 197, 280  
*Bulantı* (Sartre), 28, 50  
*Bulut Atlası* (Mitchell), 342-52  
Buñuel, Luis, 59, 168  
burjuvazi (burjuva, burjuva toplumu), 14-15, 28, 77, 108-110, 118, 120, 122, 165, 167-69, 201, 303, 304-5n

- Carver, Raymond, 216, 260  
 Cavell, Stanley, 191  
 Cervantes, Miguel de, 114, 157n  
 Cézanne, Paul, 70, 87  
 Clausewitz, Carl von, 270  
 Coleridge, Samuel Taylor, 159  
 Conrad, Joseph, 242
- Çernişevski, Nikolay, 91, 243
- Daniel Deronda* (Eliot), 139-40, 147, 175-77, 179-80, 182  
 de Man, Paul, 185  
*Débâcle* (Zola), 57, 78-79, 86, 106, 124  
*Decameron* (Boccaccio), 34  
 Defoe, Daniel, 230, 236, 240  
 Deleuze, Gilles, 16, 40-41, 49, 59, 76, 82, 136, 168, 215, 267-68, 299, 331, 335, 340  
 Derrida, Jacques, 16, 237n  
 Descartes, René, 42, 135  
 devrim, 13, 54, 57, 65, 109, 139, 144, 164-65, 203, 227-30, 236-37, 242, 244, 250, 264, 294-96, 300-1, 305-14, 323-25, 337, 349  
 Dick, Philip K., 223-25, 328, 333, 342, 351  
 Dickens, Charles, 17, 19, 108-9, 167, 173, 202, 241, 243, 246, 248-49, 251-54, 256, 309  
 Dikkat Yetersizliği Bozukluğu, 99  
 dil, 21, 41-47, 51, 57, 68, 83, 94, 182, 185-86, 188-89, 191, 289, 306, 347  
*Direnmenin Estetiği* (Weiss), 306  
 diyalog, 111-12, 208, 216  
 doğalcılık (natüralizm), 9, 11, 13n, 59-60, 65n, 109, 164, 167-69, 171-72, 203, 223, 259  
*Don Quijote* (Cervantes), 13, 127, 157  
 Dos Passos, John, 250, 327-29, 331  
 Dostoyevski, Fyodor, 14, 33, 104n, 109, 192, 254-55  
 Döblin, Alfred, 275  
 duygulanım, 20-21, 39-49, 51-61, 63-64, 66, 68, 70, 77-78, 80-85, 87-90, 92, 95-98, 100-101, 105-7, 111-12, 133, 150, 157-58, 161-62, 168, 173-74, 188, 202, 208, 210-13, 215-17, 276  
 ebedi şimdi, 36, 38, 53, 112, 182, 199
- Eikhenbaum, Boris, 91, 93, 95-96, 101-3, 316  
 Einstein, Albert, 258  
 Eisenstein, Sergey, 31, 323  
*ekphrasis*, 18, 65, 184  
 Eliot, George, 18, 108-9, 111, 122-25, 127-55, 158, 175-82, 197, 250-57, 259-60, 309  
 Engels, Friedrich, 304, 308  
 epik, 11, 25, 124, 188-89, 202n, 299-301, 310, 338  
 Fassbinder, Rainer Werner, 234  
 Faulkner, William, 109, 187n, 198n, 199-200, 203-4, 293, 300  
*Faust* (Goethe), 138, 175, 180, 236, 292  
 Fichte, Johann Gottlieb, 74  
 Flaubert, Gustave, 40, 45-47, 50-52, 54, 57, 59, 74, 84, 161, 170, 176, 185, 195, 201-5, 242-43, 307, 310, 340  
 Ford, Henry, 327-31  
 Foucault, Michel, 45, 130, 226n, 326  
 Fourier, Charles, 99  
*Frankenstein* (Shelley), 337  
 Frankfurt Okulu, 10  
 Fransız Devrimi, 165, 236, 250, 264, 305n, 311, 337  
 Fransız teorisi, 154  
 Freud, Sigmund, 41, 98, 141, 145, 181, 214, 318, 323, 343, 352  
 Frye, Northrop, 160, 221, 296
- Galdós, Pérez, 107-27, 157n, 166, 173, 209, 243, 309  
 Gide, André, 26-28, 138, 291, 351  
 Girard, René, 161

- Goethe, Johann Wolfgang von, 30, 65n, 104n, 105n, 138, 188-89, 212, 231-34, 236-38, 257, 268, 292, 326
- Gogol, Nikolay, 57, 84, 192
- Guattari, Félix, 40, 299, 335
- Hegel, G. W. F., 10, 16-17, 42, 57n, 127, 147-48, 189, 235-37, 252, 254, 257, 263, 270, 291, 296, 298-300, 338, 352-53
- Heidegger, Martin, 32, 51-52, 85, 94, 154, 193, 277, 295, 341
- Hemingway, Ernest, 192, 216, 266
- Hobbes, Thomas, 277
- Homeros, 186, 270, 289
- Horkheimer, Max, 290
- Hugo, Victor, 60, 167, 174, 202, 307, 346
- Humboldt, Alexander von, 332, 334
- Husserl, Edmund, 189, 193
- Ibsen, Henrik, 31, 65
- Ingarden, Roman, 188-89
- içkinlik-aşkınlık 237-41, 243-44
- ironi, 112-13, 125, 129, 185, 197, 204-6, 215
- Jakobson, Roman, 102
- James, Henry, 14, 29, 32-33, 35, 38, 58, 66, 70, 79, 95, 113, 115, 139-40, 178, 184, 186, 202, 204-7, 209, 242, 255
- Joyce, James, 109, 112, 170-73, 201, 234, 246, 250, 326, 348
- kalıtım, 60, 63-64, 85-86
- kamusal alan, 171
- Kant, Immanuel, 9n, 44, 82, 95, 104, 131, 203, 226-28, 237, 250, 346
- Katedralde Cinayet* (T. S. Eliot), 197
- kelebek tutkusu, 99
- Kierkegaard, Soren, 57
- Kleist, Heinrich von, 268, 331
- Kluge, Alexander, 20, 211-17, 283-86
- koku, 45-48, 69-70, 72-77, 88
- kromatizm, 52-56, 58, 81, 84
- Kubrick, Stanley, 269
- Lacan, Jacques, 36, 96, 101, 147-48, 193, 224, 331, 342, 347
- Latin Amerika, 203
- Lenin, Vladimir, 10, 91, 322
- Lévi-Strauss, Claude, 336
- Lukács, Georg, 9, 13-14, 59, 65n, 95, 124-25, 156, 163, 165, 215, 234-37, 245, 260, 268, 296-98, 300-5, 308, 310-11, 315, 318, 323-24, 338, 347, 354
- Lytard, Jean-François, 49, 250, 340, 346n, 352
- Madam Bovary* (Flaubert), 59, 115, 140, 159, 161, 167, 170, 173, 204, 242
- Mahler, Gustav, 98
- Malraux, André, 33, 306-7, 331
- Manet, Edouard, 52, 55, 59, 70, 79
- Mann, Thomas, 79, 104n, 109, 192, 213, 215, 326, 344
- Marcuse, Herbert, 166
- Marksizm, 223, 227, 298-99, 304, 352
- Marx, Karl, 15n, 57
- Maupassant, Guy de, 27, 31, 34, 167, 257
- McLuhan, Marshall, 39
- Melville, Herman, 326, 344, 349
- Merleau-Ponty, Maurice, 51
- Mezbaha No. 5* (Vonnegut), 283
- Michelet, Jules, 312-13
- Middlemarch* (Eliot), 124-26, 139, 147, 150-51, 176, 178, 250-53, 257-58
- milliyetçilik, 91, 109, 179, 251, 266, 274, 293, 296, 311
- Milton, John, 84, 128, 130n
- Mimesis* (Auerbach), 159n, 161, 270, 331

- mimesis*, 10, 12, 14,  
Molière, 65, 120  
Monet, Claude, 55, 64  
Montaigne, Michel de, 105  
Moretti, Franco, 14, 26n, 164, 215n,  
231n, 245  
Munch, Edvard, 57, 84  
Musil, Robert, 131, 290-91n  
mutlu sonlar, 85-86, 221, 229, 249,  
258, 347, 349
- Negri, Antonio, 289  
Nietzsche, Friedrich, 56-57, 100,  
104n, 130-31, 133-35, 137, 146,  
176  
Nolan, Christopher, 338
- olumsallık, 50-51, 66, 102, 202, 230,  
239, 271  
olay örgüsü, 60, 64, 77, 96, 109, 111,  
114, 122, 156, 159, 182, 199, 237,  
245n, 246, 260
- özerkleşme: 49, 51, 66, 69, 173, 325
- Pasolini, Pier Paolo, 185, 188, 192,  
200-1  
Picasso, Pablo, 197  
postmodernizm, 11, 21, 40-41, 188,  
201, 211-12, 215, 263, 285, 328-  
31, 333-34n, 335n, 339, 347-48,  
351-52  
Propp, Vladimir, 128  
Proust, Marcel, 37, 48, 95, 103n, 109,  
134, 137, 203, 223, 254-55, 326,  
328
- rasyonellik, 53  
*récit* (anlatı, hikâye), 19-20, 26-33, 36,  
38-39, 49, 53, 60, 65, 85, 88, 113,  
115, 122, 157, 181, 199-200, 206,  
208, 216, 346  
Ricoeur, Paul, 37, 309  
Robbe-Grillet, Alain, 9, 19n, 59, 211,  
351  
Robespierre, Maximilien de, 311-14,  
325  
*Robinson Crusoe* (Defoe), 229, 280  
Robinson, Kim Stanley, 224n, 342,  
353  
*Romola* (Eliot), 139-42, 144, 146, 150,  
175-76, 182, 240  
Rousseau, Jean-Jacques, 92, 105, 150,  
235, 317-18  
Roussel, Raymond, 347
- Said, Edward, 183n  
*Salammô* (Flaubert), 84, 240, 310  
Sarraute, Nathalie, 59, 202, 254  
Sartre, Jean-Paul, 14, 26-32, 34, 36,  
50-52, 74, 85, 130, 134-36, 138,  
142, 145-50, 189, 191, 193-94,  
201, 208, 214, 229, 254, 257,  
262, 268, 309, 336  
Schiller, Friedrich, 188-89, 240, 268,  
274, 276  
Scorsese, Martin, 339  
Scott, Walter, 122, 139-40, 166, 174,  
202-3, 240, 293, 297-304, 307-8,  
315, 324  
Sebald, W. S., 283  
serbest dolaylı söylem (*style indirect  
libre*), 147, 152-53, 185, 192, 197,  
200-5, 209  
Shelley, Mary, 337  
*Sihirli Flüt* (Mozart), 235  
*Simplicius Simplicissimus* (Grimmels-  
hausen), 280-81  
Spinoza, Baruch, 41n, 131, 133, 146,  
150, 260  
Spitzer, Leo, 188  
Stendhal, 94-95, 101, 105-6, 109, 207,  
238, 243, 262, 308, 317
- T. S. Eliot, 84, 197-98, 250, 326, 333  
Tarantino, Quentin, 259-60  
tarihsel roman, 91, 139, 165-66, 171,  
176, 202, 241, 252, 292-354  
tasvir bkz. betimleme  
Todorov, Tzvetan, 32

- Tolstoy, Leo, 89-107, 114, 116, 125, 186, 195, 262, 268-69, 302, 309-10, 315-20, 322
- Twain, Mark, 192-96
- üslup, 11, 14-15, 56, 159-60, 178, 185, 188, 200-1, 233, 238, 255, 338-39, 343-44, 348-50, 353
- ütopya, 227, 239, 267, 280, 282, 349, 353
- ütopyacı, 40, 69, 99, 150, 178, 243, 267
- Vargas Llosa, Mario, 312
- Varlık ve Hiçlik* (Sartre), 193
- Verlaine, Paul, 174
- Vidal, Gore, 112, 326
- Vonnegut, Kurt, 283
- Wagner, Richard, 52-55, 57, 79, 81, 100, 108, 122, 128, 340
- Weber, Max, 13, 53, 231
- Weiss, Peter, 229n, 306-7
- Wells, H. G., 337
- White, Hayden, 185
- Whitman, Walt, 74
- Woolf, Virginia, 51, 58, 171, 342
- Wordsworth, William, 40, 159
- Yeni Eleştiri, 63, 84, 237
- zamansallık, 19-20, 28, 30, 34, 36, 39-40, 49, 51, 53, 55-56, 58, 60, 74, 75-76, 79, 85, 88-89, 98, 109, 170, 175, 191, 203, 208, 258-59
- Zola, Emile, 13, 57-89, 106, 108, 110, 123-24, 126, 165, 167, 169, 174, 176, 182, 186, 198, 202-3, 249, 300, 304, 323
-

## Fredric Jameson Gerçekçiliğin Çelişkileri

Jameson, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanının doğurgan gerilimlerini, Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoy, Perez Galdós ve George Eliot'ın metinleriyle inceliyor. Bu romanların gücü, birbirine zıt iki yönelişi aynı anda sürdürebilmelerinden kaynaklanır: kronolojik tahkiye dürtüsü ile sahne tasviri dürtüsü. On dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçilerini hem bir "model" haline getiren hem de taklit edilmez kılan özellik, iki dürtü arasındaki gerilimi korumalarıdır. Ama sonsuzca sürdürülebilecek bir "ustalık" değildir bu; sonunda kutuplardan biri ya da öbürü ağır basmaya başlar ve gerçekçi roman da çözülmeye doğru gider. Jameson, bu çözümlenme sürecinin içinde ortaya çıkan iki ana yönelişe de göz atıyor: bir yanda modernizm (örneğin Faulkner) öte yanda eski gerçekçiliğin tahkiye kalıplarını bazı modernist hünerlerin de ilavesiyle sürdüren "popüler" edebiyat ve melodram.

Kitabın ikinci kısmındaysa güncel durumun bir haritası çıkarılıyor: ileri teknoloji savaşlarıyla belirlenen yeni bir küresel gerçeklik, tarih ve zaman algısını dönüştürerek romancıları yeni deneylere zorlamakta ve bu da tarihsel roman veya bilimkurgu gibi alt türlerin daha bütünsel bir romansal iddiayla kendi dar sınırlarını aşmalarına yol açmaktadır.



Metis Eleştiri

ISBN-13: 978-605-316-114-1



Metis Yayınları  
www.metiskitap.com