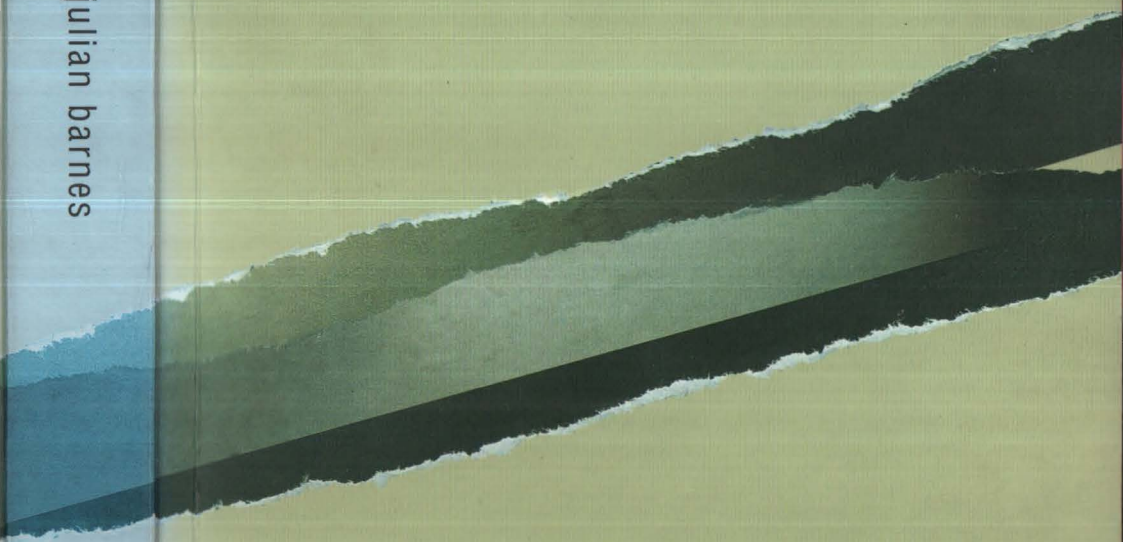
bir çift söz • julian barnes

# bir çift söz julian barnes



INTI YAYINLARI

# JULIAN BARNES

Çağdaş İngiliz edebiyatının önde gelen adlarından olan Julian Barnes, 1946'da Leicester'da doğdu. Oxford Üniversitesi, Magdalen College'da okudu. *The Oxford English Dictionary*'de sözlükbilimci; daha sonraları ise, *The New Statesman ve The Sunday Times*'ta gazeteci olarak çalıştı. Kitap eleştirileri ve takma adla polisiye romanlar kaleme aldı. 1982'den 1986'ya değin *The Observer*'da televizyon eleştirmenliği yaptı.

İlk romanı *Metroland* [Metroland, 1980] 1981'de Somerset Maugham Ödülü'nü kazandı ve bunu 1982'de yayımlanan *Before She Met Me* [Benimle Tanışmadan Önce] adlı romanı izledi. Asıl üne kavuşmasını sağlayan yapıtı ise, 1984'te yayımlanan romanı *Flaubert's Parrot* [Flaubert'in Papağanı, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2001] oldu; bu yapıtıyla Geoffrey Faber Memorial Ödülü'nü kazandı ve ayrıca Fransa'da Medicis Ödülü'nü kazanan ilk İngiliz olarak daha büyük okur kitlelerine ulaştı. 1986'da *Staring at the Sun* ve 1989'da ise, edebiyat alanındaki yenilikçiliğinin ve geniş hayal gücünün somut bir kanıtı olan ve birçok eleştirmence çarpıcı ve çizgidışı bir yapıt olarak değerlendirilen *A History Of The World In 10½* [10½ Bölümde Dünya Tarihi, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999] yayımlandı. Bunları 1992'de yayımlanan *Talking It Over* [Seni Sevmiyorum, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000] ve 1993 tarihli, politik hiciv romanı *The Porcupine* [Oklukirpi] izledi. 1995'te, *The New Yorker* dergisi için yazdığı ve İngiliz kültür ve siyaset yaşamı üzerine kaleme aldığı makalelerden oluşan *Letters from London* gün ışığına çıktı. 1996 yılının Ocak ayında, 50. yaşgününün arifesinde, daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmış hikâyelerinin de bulunduğu ilk hikâye kitabı *Manş Ötesi* [Çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999] okurla buluştu. Ve 1998 Eylül'ünde, *England, England* [İngiltere İngiltere'ye Karşı, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2003] kitapçı raflarında boy gösterdi. Son romanı *Love, etc.* (Aşk vesaire, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2002] Temmuz 2000'de, denemelerinin toplandığı *Something to Declare* [Bir Çift Söz, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2004] ise 2001'de yayımlandı.

Julian Barnes, ilk bakışta biraz farklı gibi gözüken, ama daha dikkatle incelenince tümü de ortak bir yazarlık özelliğinin harcıyla karılmış yapıtlar vermiş olan bir yazardır. Onun yazarlık üslubu, hemen hemen bütün yapıtlarında, fazlasıyla kendine özgü bir kimlikle, hem matrak hem de trajik ve insani olana alabildiğine açık, ve salt 'negatif' olanla yetinmeyen çok yönlü bir 'ironi' unsuruyla belirginleşir. Böylelikle; burjuva-bohem yaşam değerlerindeki karşıtlığın irdelendiği bir gençlik ve 'oluşum' romanı olan *Metroland*'den, onun daha çok mercekli ve fanteziye daha yakın bir izdüşümü sayılabilecek *Seni Sevmiyorum* adlı değişik aşk romanına; politik bir hiciv novellası olan *Oklukirpi*'den, saplantılı bir kıskançlık öyküsünün anlatıldığı *Benimle Tanışmadan Önce* adlı romana; dinsel efsanelerdeki ikircikliik, Tarih'in ve Aşk'ın insan yaşamındaki yeri, Sanat'ın anlamı ve önemi ve bunlarla iç içe ve koşut olarak öyküllenen deniz kazaları, terörizm ve nükleer felaket gibi güncel dünya sorunlarının işlendiği alegorik bir roman olan *10½ Bölümde Dünya Tarihi*'nden, yaşam-sanat etkileşimi ve otantik yaşam sorunsalının işlendiği deneme romanı *Flaubert'in Papağanı*'na kadar Barnes'ın bütün yapıtları bu çok yönlü ironi faktörünün izlerini taşırlar.

Yapıtları yirmi beşin üzerinde dünya diline çevrilmiş olan Julian Barnes, ayrıca, E.M. Forster Ödülü (1986), Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi Ödülü (1988), Hamburg FVS Vakfı Shakespeare Ödülü gibi birçok ödüle de sahiptir.

Ayrıntı Yayınları, Julian Barnes'ın tüm yapıtlarını Serdar Rifat Kırkoğlu'nun çevirisiyle yayın programına almıştır.

Ayrıntı: 438
*Lacivert kitaplar dizisi: 25*

Bir Çift Söz
*Julian Barnes*

İngilizceden çeviren
*Serdar Rifat Kırkoğlu*

Yayına hazırlayan
*Başak Ergil*

Kitabın özgün adı
*Something to Declare*

Picador/2002
basımından çevrilmiştir

© Julian Barnes 2002 & Akcalı Ajans

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
*Sevinç Altan*

Kapak düzeni
*Deniz Çelikoğlu*

Düzelti
*Ayten Koçal*

Baskı ve cilt
*Sena Ofset (0 212) 613 38 46*

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-427-8

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Julian Barnes

# Bir Çift Söz



## LACİVERT KİTAPLAR DİZİSİ

İŞ İŞTEN GEÇTİKTEN SONRA VERİLEN SÖZLER
*Darian Leader*

SEVGİNİN HALLERİ
*Stephanie Dowrick*

ÖPÜŞME
Metafizikten Erotiğe
*Adrianne Blue*

KAHKAHA BENDEN YANA
*Sören Kierkegaard*

ARİSTOS
Yaşam Üzerine Notlar
*John Fowles*

SALOME
Yaşamı ve Yapıtları
*Angela Livingstone*

BAŞTAN ÇIKARMA ÜZERİNE
*Jean Baudrillard*

BENİ AYAKTA GÖMÜN
Çingeneler ve Yolculukları
*Isabel Fonseca*

GECE
Gece Hayatı, Gecenin Dili, Uyku ve Rüyalar
*A. Alvares*

COOL
Bir Tavrın Anatomisi
*Dick Pountain & David Robins*

HAYATIMIN FİLOZOFUNA AŞK MEKTUPLARI
*Monique Charles*

COOL ANILAR (1990-2000)
*Jean Baudrillard*

KENDİNİ ALDATMA
*Herbert Fingarette*

GÖĞÜ DELEN ADAM
*Papalagi*

ŞÖHRET
*Chris Rojek*

ANAHTARLAR VE KİLİTLER
Kısa Düzyazılar
*Michel Tournier*

TİK TAK
Zamana Kaçamak Bir Bakış
*Jay Griffiths*

VAMPİR KAZANOVA
*Susie Orbach Griffiths*

KÖTÜLÜĞÜN ŞEFFAFLIĞI
Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme
*Jean Baudrillard*

DÜŞ SÖYLEMLERİ
*Pierre Sorlin*

APTALLIK ANSİKLOPEDİSİ
*Matthijs van Boxsel*

ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE
Hayatın Didiklenmemiş Yanlarına Dair Psikanalitik Denemeler
*Adam Phillips*

KARŞILIKSIZ AŞK
Kovalamak ve Kovalanmak Üzerine
*Gregory Dart*

LANET
Son Tabuyla Yüzleşme: Âdet Kanaması
*Karen Houppert*

BİR ÇİFT SÖZ
*Julian Barnes*

## HAZIRLANAN KİTAPLAR

İMKÂNSIZ TAKAS
*Jean Baudrillard*

A.L.B
1909-1992

K.M.B
1915-1997

# İçindekiler

— Önsöz . . . . . 9

I. MEMLEKETİNDEN UZAKTA BİR İNGİLİZ . . . . . 21
II. ÖLÜMLERİNİ TATİLDE GEÇİRENLER . . . . . 35
III. PAPAZLIĞA ATANIRKEN VERİLEN SÖZLER . . . . . 51
IV. BRÜKSEL LAHANASI OLMAYAN ÜLKE . . . . . 65
V. TOUR DE FRANCE 1907 . . . . . 79
VI. TOUR DE FRANCE 2000 . . . . . 93

VII. HAYATA ÇULLANAN ADAM 113
VIII. FRANSIZ EDEBİYATI. . . . . 123
IX. FLAUBERT'İN ÖLÜM MASKLARI. . . . . 157
X. BOĞULMUYOR, SADECE EL SALLIYOR:
LOUISE COLET VAKASI. . . . . 181
XI. MÜREKKEP İÇMEK. . . . . 203
XII. İKİ KÖSTEBEK. . . . . 219
XIII. YEİSE KARŞI AVUNTU . . . . . 225
XIV. KUYRUK YÜZMEK . . . . . 243
XV. GÖREVSEVER EDEBİYATIN BEDELİ . . . . . 257
XVI. SADIK İHANET . . . . . 275
XVII. JUSTIN: KÜÇÜK BİR ANA KARAKTER . . . . . 293

— Resimlerin Listesi . . . . . 306
— Dizin . . . . . 307

# Önsöz

Fransa'ya ilk kez, 1959 yazında on üç yaşındayken gittim. Yeniyetmelik öncesi yıllarım arabasız ve adadan ayrılmadan geçmişti; şimdiyse evimizin önünde, büyük Edie Teyze'den gelen 200 sterlinlik bir bağış sayesinde, elden düşme olarak, birdenbire satın alabildiğimiz, mavimsi-gri renkte bir Triumph Mayflower duruyordu. Araba gözüme o zamanlar –herhangi bir arabanın gözükebileceği gibi– çok hoş gözükmüştü; gerçi, belki de gerçek bir zarafet taşıyamayacak kadar kutu gibiydi ve keskin hatlıydı; geçen yıl İngiliz arabaseverlerin düzenlediği bir ankette, şimdiye değin üretilmiş en çirkin on arabadan biri seçildi. Plaka numarası RTW1'di, deri bir döşemesi, ceviz ön paneli vardı, radyosu yoktu, önünde mavi renkte madeni bir RAC* arması bulunu-

* Royal Automobile Club: Kraliyet Otomobil Kulübü. (ç.n.)

yordu. (Tombul ve posbıyıklı, ayağında kocaman çizmeleri ve uşak ruhlu bir tavrı olan RAC görevlisi bizi kulübe kaydetmeye gelmişti. Babama sorduğu son derece saçma ilk soru –"Peki, şimdi kaç arabanız var efendim?"– aile üyeleri arasında bir mite dönüştü). Arabaların sadece güvenli bir şekilde bir yerden bir yere gidip gelmek için değil, aynı zamanda tehlikeli yolculuklar için de üretildikleri, *Triumph* [Zafer] ikinci adıyla ve tekerlek jantlarındaki resimlemelerle de desteklenmiş oluyordu: Tam ortada, mavi kırmızı minelerle, Mercator'un dünya haritasını* tasvir eden kabartmalı bir amblem vardı.

Belli bir amaca yönelik ilk gezimiz, Middlesex yöresinin banliyölerinden Fransa'nın taşrasına oldu. Newhaven'da, Mayflower marka arabamız, bir vince asılı olarak başlarımızın üzerinden alışılmış bir aldırmazlıkla araba vapurunun taşıt bölmesine indirilirken, bizler onu heyecanlı bakışlarla seyrettik. Öndeki madeni RAC arması arkadaki madeni GB** plakasıyla eşleşmişti. Arabayı annem kullanıyordu; babam harita okuyor ve acil el sinyalleri veriyordu; ağabeyim ve ben ise arkada oturmuş endişe ediyorduk. Önümüzdeki birkaç yaz boyunca, çoğunlukla büyük kentlerden ve her zaman Paris'ten kaçınarak Fransa'nın farklı bölgelerinde yol katedecektik. Şatoları ve kiliseleri, mağaraları ve müzeleri gezecektik bu da bende ömür boyu sürecek bir rehberli tur fobisi oluşturacaktı. Resmi fotoğrafçı bendim, önceleri siyah-beyaz (fotoğrafları evde basıyorduk) ve daha sonra renkli fotoğraflar çektim. Annemle babam, makinenin vizöründeki görüntünün bulanık olduğu zamanlarda poz vermeye yanaşıyorlardı sadece; bu yüzden ben de *Amateur Photographer*'da verilen talimatı anımsayarak, onları "ön saflarda yer almaya" çağırırdım. Öğle vaktinde piknik yapar ve beşe doğru küçük bir otel aramaya başlardık; kırmızı Michelin dua kitabımızdı. O günlerde, Manş liman kentlerini arkada bırakır bırakmaz yollarda Fransız olmayan araba kalmazdı; karşı doğrultudan gelen bir başka GB plakalı araba gördüğünüzde, el sallardınız (gerçi, bizim aile asla klakson çalmazdı).

Egzotik dünyaya yapılan ilk devasa gezi, hoş bir Normandiya turu oldu. Arabayla Dieppe'ten Cany-Barville'e kadar gittik, bu yolculuktan yalnızca iki şey anımsıyorum: İçinde İngiliz olmayan tahıl ya da bakliyatın kaynaştığı kocaman, sulu bir çorba ve yabancı bir ülkede

* Mercator'un dünya haritası: Mercator 1537'de kutsal toprakların haritasını, 1538'de de ilk dünya haritasını çizmiştir. (y.h.n.)

** Great Britain: Büyük Britanya (ç.n.)

geçirdiğim ilk sabahımda gazete almaya gönderilmem. Acaba hangi gazeteyi istiyorlardı? "Yerel gazeteyi alıver," diye yanıt vermişti babam pek de yardımcı olmadan. Bende normal bir yeniyetmenin sıkılganlığı –yani, taşla dolu bir sırt çantası gibi ağırlık veren ve başkalarınınkinden farklı olan bir sıkılganlık– vardı. Karşıdan karşıya geçip dükkâna doğru gitmek kahramanca bir yolculuktu, her adım, kahvaltıda kırmızı şarap içen ve ekmeklerini –ve gençlerin gırtlaklarını– çakıyla kesen, ağızları sarımsak kokulu birtakım berduşların yarattığı tehlikelerle doluydu. Kendi kendime tılsımlı bir sözcüğü yinelercesine, "*Le journal de la région, Le journal de la région,*"* deyip duruyordum. Acaba bu sözcükler ağzımdan çıktı mı, yoksa elimdeki bozuk paraları nikotin kokan bir çocuk tacizcisine doğru "Üstü kalsın," çığlığıyla mı attım, artık anımsamıyorum. Bütün anımsadığım korkumun saflığı, mahcubiyetimin mutlaklığı ve oradan sağ salim dönüşümde annemle babamın beni hiç de övmemiş olduğu.

Acaba Cany-Barville'den Thury-Harcourt'a değin bütün Fransız kasabalarının adında böyle tire olması âdetten miydi? Yok Bilmemnenehrinin üzerindeki-Bilmemneresi gibi bir şey değildi bu. Cany-Barville, Thury-Harcourt: farklıydı bunlar, ağırbaşlıydılar. Sonrasına ilişkin anılarım daha hafifliyor, daha sıradanlaşıyor; hatta belki anı bile değil bunlar, fotoğraflarla yeniden canlandırılan yarı-unutulmuş izlenimler. Kahverengi-kirişli bir otobüs garı, salkım-saçak çimenlerin üstünde salkım-saçak tüylü bir eşek, biberlik şeklindeki kuleleriyle basık görünüşlü ilk Fransız şatom (Combourg), bir de bu şatonun göğe yükselen bir benzeri (Josselin). Sonra da, Chartres'ı, Bayeux Duvar Halıları'nı ve Chateaubriand'ın deniz kenarındaki kabrini ilk görüşüm. Sakin yollarda, çarpıcı tuhaflıklarla dolu trafiğin içine karışıyorduk. Fransız arabaları Mayflower'a hiç benzemiyordu: en tuhaf yerlerde kavisleri vardı, farklı bir renk paletine göre renklendirilmişlerdi ve çoğu kez son derece eksantriktiler –şahidi Panhard. Oluklu ön ızgaraları olan kasap kamyonetleri, branda bezinden koltukları olan Deux Chevaux'lar**, Maigret Citroën'leri ve daha sonraları da ilk harfleri tanrısallık konusunda sözcük oyunu yapan, ötedünyasal DS'leri vardı.

Ve sonra yemeklerin müthiş ayrıksılığı vardı. Tereyağları biraz tuzsuzdu, etlerinden kan çıkıyordu ve çorbalarının içine her şeyi, kesin-

* (Fr.) Yerel gazete. (ç.n.)

** Deux Chevaux: Bir araba markası, aynı zamanda iki beygirlik, ucuz otomobillere verilen genel ad. (y.h.n.)

likle her şeyi koyuyorlardı. Kusursuz derecede yenilebilir domatesler yetiştiriyorlar ve sonra da onları berbat bir salata sosuna batırıyorlardı; aynı şeyi kıvırcık salata, aynı şeyi havuç, aynı şeyi pancar için de yapıyorlardı. Normalde ekşimiş sosun salatanın üzerine akıtıldığını fark edebiliyordunuz; ama bazen onu kâsenin dibine fışkırtarak sizi aldatabiliyorlardı; öyle ki, umutla üstten bir yaprak kaldırdığınızda... Ekmek iyiydi (ama tereyağına bir bakın); patates kızartmaları iyiydi (ama ete bir bakın); sebzelerin ne olduğunu tahmin etmek mümkün değildi. Doğru dürüst çalı fasulyesi olmayıp da yuvarlak, tombul, fazla pişmiş ve soğuk olan şu şeyler de neyin nesiydi! Sonra *pâté* denilen şey vardı: Unutun gitsin, içine her şey konmuş olabilirdi; gerçi kurbanlarını baltayla öldüren bir katilin attıklarından devşirilmiş, şu kükürdaklı ve siğilli *saucisson*'larının içine giren malzeme kadar da çok şey konmuş olamazdı. Sonra peynir vardı. Hayır, binlerce peynir vardı ve ben onlardan yalnızca birini yerdim – *Gruyère*'i. Meyveler güvenilirdi –onları mahvetmek için fazla bir şey yapamıyorlardı; aslında, yemeye kesinlikle can atabileceğiniz çok iri ve sulu, kırmızı elmalar yetiştiriyorlardı. Soğanı çok fazla seviyorlardı. Dişlerini sarmısak macunuyla fırçalıyorlardı. Oldukça yenilebilir nitelikteki eti ve balığı, kökeni ve adı şüphe götürür birtakım soslarla kamufle ediyorlardı. Sonra, salata sosuna çok benzeyen şarap ve nefret ettiğim kahve vardı. Zaman zaman, *les waters*'in* tik ağacı kaplamalı kapısının arkasında, bulduğunuz ve kokusunu aldığınız şeyi çok iyi açıklayan, zararlı ve ne olduğu anlaşılmayan bir yemek olurdu ve burada, topuzlu porselenlerin arasındaki kocaman ayaklar sizi bekler, bunu izleyen o koca sifon da paçalarınızı sırılsıklam ederdi.

Fransa sevginiz nereden geliyor, Mösyö Barnes? Şöyle yanıt veriyorum: Aa, hem annem hem de babam Fransızca öğretmeniydi; onlarla birlikte tatilde Fransa'ya gittim; okulda ve üniversitede Fransızca okudum; Rennes'deki Katolik okulunda bir yıl İngilizce dersleri verdim (gastronomik tutuculuğum buradan kaynaklanıyor); en sevdiğim yazar Flaubert'dir; entelektüel göndermelerimin çoğu Fransız kültürüne ilişkindir; ve bunun gibi açıklamalar. Bir yanıt olarak işe yarıyor; ama gerçeği yansıtmaktan uzak, düz bir anlatı bu. O ilk tatiller kaygıyla doluydu (acaba söylediğim bir sözcüğü anlayacak biri çıkacak mıydı? Acaba babam sıcakta kolay kızan biri haline gelecek miydi? Acaba ağabeyim iyi bir gerekçeyle ranzada benimle birlikte yatmaya ya-

* (Fr.) Tuvalet. (ç.n.)

naşmadığı için çift yataklı bir otel odası bulamayacak mıydık?) Daha sonraları, yeniyetmeliğin son yıllarının uzun ve sessiz kavgasının ve *faux** varoluşçuluğun etkisiyle, annemle babamın değerlerine, dolayısıyla onların Fransa sevgisine karşı bir tavır takındım. Üniversitede yabancı dil okumaktan vazgeçip felsefeyi seçtim, kendimi felsefe konusunda donanımsız bulunca da isteneye isteneye Fransızca'ya döndüm. Yirmili yaşlarımda, öteki ülkeler beni daha çok çekiyordu. Ancak otuzlarımda, Fransa'yı yeniden, bir oğula özgü olmayan, akademik olmayan gözlerle görmeye başladım.

Hiç kuşkusuz, başlangıçta, Fransızlara özgü şeyleri yeğlememde kültürel bir snobizm öğesi vardı: onların Romantikleri bizimkilerden daha romantik, onların Dekadanları daha dekadan, onların Modernleri ise daha modern görünüyordu. Swinburne'e karşı Rimbaud tartışmasız kabul edilecek biriydi; Voltaire ise Dr. Johnson'dan düpedüz daha zeki biri gibi görünüyordu. Bu ilk değerlendirmelerimin bir kısmı doğruydu: Altmışların Fransız sinemasını bizim sinemamıza yeğ tutmak zor –ya da yanlış– değildi. Ve bu ayrılık yıllarında benim Fransa'yla ilişkimi sürdüren şey kültür oldu: kitaplar, sanat, şarkılar, filmler, spor. Daha sonraları, Fransa'ya düzenli olarak dönmeye başladığımda, çoğu kez annemle babamın yeğlediği türden bir Fransaydı bu – taşra havasında, köy tarzında, az nüfusluydu. "Fransa'da olmaya" ilişkin aklıma otomatik olarak gelen imgeler öncelikle resimseldir: yanlarında bir tarağın dişleri gibi düzgünce sıralanmış ağaçlar bulunan sessiz kanallar; çakıl taşlı, sığ bir suyu aşan eğri bir köprü; yüzülmüş kollarını gergin tellere dayayan uykulu asmalar; gübre saçılmış bir arka yolda ürküp sağa sola uçuşan kümes hayvanları; bir saman yığınının çevresinde katı karbon dioksid gibi yer değiştiren sabah pusu. İmgelerim pastoral olmaktan çıktıklarında da içerik olarak fazla değişmiyorlar: Paris'e ya da daha büyük kentlere yahut teşhirci insanlarla dolup taşan gürültülü bir plaja falan değil; paslı kafe masaları, öğle vakti uyuşukluğu, dalları budanmış çınar ağaçları, yere pat diye düşüp toz kaldıran *boules*** topları ve her amaca hizmet eden *épicerie*'lerin*** bulunduğu sakin işçi kasabalarına kayıyorlar. Burada bir ev duvarında hâlâ solgun bir DUBO, DUBON, DUBONNET yazısı ve 1914-18 savaşında ölenlerin listesi-

* (Fr.) Sahte. (ç.n.)
** (Fr.) Demir topların birbirine vurularak oynandığı, Fransızlara özgü bir oyun. (ç.n.)
*** (Fr.) Bakkal. (ç.n.)

nin yer aldığı bir savaş anıtı göze çarpıyordu. Tarımla pek fazla uğraşılmıyor gibiydi; gözle görülür, köye özgü bir işsizlik de yoktu. Huysuz çiftçileriniz, guatrlı ayyaşlarınız neredeydiler? Unutmayın ki belediye başkanının karısı zehirli bir kalemle mektuplar yazmaktadır ve pitoresk görünümlü, artık kullanılmayan *lavoir*'ın* yanında şimdiye değin çözülmemiş iğrenç bir cinayet işlenmiştir. Dalları budanmış şu ağaçların altını, karmakarışık bir halde park edilmiş arabalarla, sabırlı bir Mali'linin taktığı halkalarla, gök gürlercesine giden bir kamyonun egzos patlamalarıyla doldurun; *épicerie* sözcüğünü silip yerine bu kasabaya özgü olmayan bir süpermarket koyun. Evet, ama ben bunların çoğunu da severim.

Fransa'ya bakışım taraflı mı? Kesinlikle. İkinci bir ülkeyi tanımak demek ondan istediğiniz şeyi seçmek; normal, İngiliz kentli yaşamına karşı-savlar bulmak; kendi ülkeniz için hissettiğiniz sorumluluk duygusundan sıyrılmak; kendi kamusal temsilcilerinizin uyandırdığı hınç dolu duygulardan kurtulmak anlamına gelir. Benim taraflı Fransa'm topografik olarak taşralı ve ruh olarak muhalif bir Fransa'dır; merkezden çok bölgelerin, zarif takım elbiseli Avrupa Topluluğu görevlisinden çok José Bové'nin, papa elçisinden çok Katharosçu din şehidinin Fransası'dır. Sürekli olarak yöneldiğim kültürel dönem kabaca 1850-1925 arasıdır, yani Gerçekçilik'in doruk noktasına çıkmasından Modernizm'in getirdiği bölünmeye değin geçen dönem: Sadece Fransız kültürü için değil, aynı zamanda Fransız kültürel konukseverliği için de harika bir dönem. Nüfuz sahibi bir Parislinin, on beş yıllık bir süreç içinde, boyası kurumamış *Demoisseles d'Avignon*'u [Avignonlu Kızlar] incelemiş, *Bahar Ayini*'nin prömiyerine gitmiş ve *Ulysses*'in ilk baskısını satın almış olması, hem de bunları buharlı gemiye binmek şöyle dursun, metroya bile yetişmek zorunda kalmadan yapabilmesi hâlâ mucizevi bir şey gibi görünüyor.

Modern duyarlığın gelişiminde Gustave Flaubert figürü benim için merkezi bir önem taşıyor. Bir keresinde Kingsley Amis, arkadaşlarımdan birine, şaşkın bir saldırganlıkla "Keşke Flaubert konusunda çenesini *kapasa*," diye yakınmıştı. Biraz zor: Flaubert ki, *par excellence*** yazarların yazarı, edebiyatın ermişi ve şehidi, gerçekçiliğin mükemmelleştiricisi, *Madame Bovary* [Madame Bovary]*** ile modern roma-

* (Fr.) Çamaşırhane. (ç.n.)

** (Fr.) En üst derecede, en yüksek düzeyde. (ç.n.)

*** Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, çev.: Tahsin Yücel, Can Yay., 2002. (y.h.n.)

nın yaratıcısı ve çeyrek yüzyıl sonra da, *Bouvard et Pécuchet* [Bilirbilmezler (Bouvard ile Pecuchet)]* ile modernist romanın yaratılmasına yardımcı olmuş bir kişilik. Cyril Connoly'ye göre, *Bouvard ile Pécuchet* Joyce'un en sevdiği romandı (belgesel kanıtların eksikliğine karşın Richard Ellmann bunun olası olduğunu düşünüyordu). Flaubert Konusunda "Çeneyi Kapatmamak" –bu kitabın ikinci yarısına bakın– benim için zorunlu bir zevk olarak kalıyor. *Times Literary Supplement* 1998'de eleştirel bir tanıtım yazısı kaleme alabilmem için bana Flaubert'in *Correspondance*'ının [Mektuplar]** dördüncü cildini gönderdiğinde, üzerinde "Lütfen, bir milyon sözcüklük bir yazı yazabilir misiniz? (Mümkünse, 13 Nisan'a kadar)" yazan, yarı hicivsel bir not iliştirilmişti.

*Bouvard ile Pécuchet*'de iki karşı kahramanın Fécamp'ı gezdikleri bir sahne vardır. Kıyı şeridinde yürürler ve bir an jeolog oluveren Pécuchet, Manş Denizi'nin altında meydana gelebilecek bir depremin sonuçları konusunda tahminler yürütür. Arkadaşına yaptığı açıklamada, sular kabarıp Atlantik'e doğru taşacak, kıyı şeritleri sallanmaya başlayacak ve sonra da iki kara kitlesi hızla birbirine yaklaşıp binlerce yıldan sonra yeniden birleşecek, der. Bu olasılık karşısında dehşete kapılan Bouvard kaçar –tahmin edebileceğiniz gibi, felaketin kendisi kadar İngilizlerin kendilerine daha fazla yaklaşması fikri karşısında dehşete kapılır.

Avrupa Birliği'ne üye olmamıza karşın, Manş Tüneli'nin su ve kayalıkları görsel anlamda ortadan kaldırmasına karşın, yurttaşlarımın bir kısmı hâlâ, Fransızların bize daha yakınlaşması şöyle dursun, onları komşu olarak görmekten bile Bouvardvari bir ürküntü duyuyor. Fransız fobisi, yabancı fobisinin olmasa bile (etnik azınlıklar bu bakımdan Fransızların yerine geçtiler) Avrupa fobimizin ilk biçimi olarak ortaya çıkıyor. Bizim boyalı basınımızın sergilediği hınç karşısında gerçekten kafaları karışıyor, soğukkanlılık ve etikete düşkün tavırlarıyla tanınan bir ülkenin kendini aynı zamanda böylesine alaycı bir horgörüye kaptırması karşısında büyük şaşkınlığa uğruyor Fransızlar. Söz konusu olan gerçekte siz değilsiniz, diye açıklamaya çalışıyorum; mesele sadece, sizin kendinizden daha fazla bir şey olmanızdır, yaban-

* Gustave Flaubert, ***Bilirbilmezler (Bouvard ile Pecuchet)***, çev.: Tahsin Yücel, Can Yay., 1990. (y.h.n.)

** George Sand, Gustave Flaubert, ***Mektuplar***, çev. Bedia Köseminal, Anahtar Kitaplar Yay., 1992. (y.h.n.)

cı olan her şeyin simgesi olmuşsunuz; sadece Fransızlık değil, her şey, Calais'de başlar. Siz farklı sınırlarınıza bakıp dört büyük uygarlık arasında bir seçim yapabilecekken, bizler anakaradan uzak adalarımızda bir yanda sizinle ve öteki üç yanda ise balıklarla çevriliyiz. Tevekkeli değil sizin hakkınızdaki duygularımız –ister Fransızsever ister Fransızsevmez olarak– sizin bizim hakkımızdaki duygularınızdan daha kuvvetli, daha saplantılı.

Bu açıklamayı ne zaman yapacak olsam, sözlerim beni daha az inandırıyor. Evet, bir doğruluk payı taşıyorlar; ama Fransızların bu kadar... şey, Fransız oldukları ve bu yüzden de Tanrı tarafından, adeta kışkırtırcasına İngilizlerden olabildiğince farklı görünecek şekilde yaratılmış oldukları da gerçek. Katolik, Kartezyen, Akdenizli; politikada Makyavelci, tartışmalarda Cizvit, cinsel meselelerde Kazanova tavırlı; zevk konularında rahat ve tüm sanatları eklenti bir şey olarak görmekten çok onları, tıpkı bir çift tekerlek gibi, yaşamın temel öğesi olarak gören Fransızlar. Boyalı basınımız, hatta bazı gösterişçi yurtseverler tarafından övülen ve kışkırtılan püriten kalın kafalıları öfkelendirmek için bundan daha iyi hedef gösterilecek topluluk hangisi olabilirdi ki? Salman Rushdie hakkında *fetva* verildiğinde, British Airways onun kendi uçaklarında uçmasına karşı çıktı. Aynı konuda benimsediği tutumu sorulan Air France ise şöyle yanıt verdi: "Biz insan hakları konusunda Fransız âdetlerine saygı duyuyoruz, yani yolcuları hiçbir ayırım yapmadan taşıyoruz. Şayet Bay Rushdie Air France'la yolculuk etmeyi arzu ederse, isteği reddedilmeyecektir." Bu, *les droits de l'homme** kavramını yüzümüze çarpan (sanki onu Fransızlar icat etmiş gibi!) ahlâki bakımdan üstün, öfke uyandırıcı bir büyüklenme yazısıydı ve her şeyden önce de, *doğruydu*.** Kamusal yaşamda Fransızlar da bizim kadar ikiyüzlüdür; aradaki tek fark şu ki, onların ikiyüzlülükleri idealizme, bizimki ise pragmatizme sözde destek çıkar.

Böylesi farkların yaşam çeşitliliği adına var olması gerekir. Neredeyse hayvan türlerini kaybettiğimiz hızda insan dillerini kaybediyoruz; aynı zamanda da sayılarla çok daha az dile getirilebilir bir şeyi, insani farklılıkları kaybediyoruz. "Ama elbette, Mösyö Barnes, siz hâlâ tümüyle İngilizsiniz ve ben de daha az *Franche* değilim, *hein?*"***" Evet

* (Fr.) İnsan hakları. (ç.n.)

** Yazar, burada "doğru" şeklinde çevrilen kelime için *right* kelimesini kullanmıştır. *Right* kelimesi, bu bağlamda, hem "doğru" hem de "hak" anlamında kullanılarak cümlenin baş kısmında geçen "insan hakları"na da göndermede bulunur. (y.h.n.)

*** (Fr.) Değil mi? (y.h.n.)

– yani, hayır. Ben bir Fransız muhatabıma çok fazla İngiliz görünüyor olabilirim hatta gerçekten de öyle görünüyorum; erkek ya da kadın bir başkası ise bana tümüyle Fransız görünebilir ya da gerçekten de öyle görünüyordur. Ama ben babamdan daha az İngilizim, o ise büyükbabamdan daha az İngiliz. Ne olmuş yani, Mösyö Barnes? diyorsunuz. Dediğinize bakılacak olursa, büyükbabanız yurtdışına ömründe yalnızca bir kez gitmiş, Birinci Dünya Savaşı dolayısıyla Fransa'ya; babanız ise ikincisine katılmış. Hiç kuşkusuz, birazcık globalleşme ve Avrupa'nın homojenliğe kavuşması üçüncüsünden kaçmayı başarabilmeniz için ödenecek küçük bir bedel, öyle değil mi? Avrupa barışının son yarım yüzyılı kutlanacak bir şey değil mi? Ve siz de tutmuş Fransız dükkân sahiplerinin artık dört saatlik öğle yemeği tatili vermemelerinden yakınıyorsunuz ve Beaubourg'a giden yolun tam aşağısında bir High Street dükkânının ne işi var? diyorsunuz.

Evet – yani, hayır. Avrupa Birliği günümüzde dostça bir farklılıktan çok iktidarın merkezileşmesi ve ticari uyum ardında koşuyor gözüküyor: Bir başka deyişle, uluslaraşırı şirketler için gitgide daha büyüyen bir uysal tüketiciler havuzu yaratıyor. İngilizler Amerikalıların Sırbistan'ı bombalamasına coşkuyla yardım ettiğinde, dile getirilen en yaltakçı savlardan biri de şuydu: "Bu, Avrupa projesinin ekonomik bir boyutu olduğu kadar etik bir boyutu olduğunu da kanıtlıyor." (Şey, savaştan sonraki bütün şu yeniden inşa sözleşmelerini unutmayın...) Britanya, imparatorluk günlerinde standartlaştırmanın ve merkezileştirmenin büyük bir gücüydü; günümüzdeyse kendini aşırı gayretkeş federalizme karşı bir siper olarak sunmaktan hoşlanıyor. Avrupalı birinin gözünde, çıkarcı bir aylaklıktan başka bir şey değil bu. Peki, sizin konumunuz nedir, Mösyö Barnes? Avrupasever ama bürokrasinden kuşku duyan, enternasyonalist ama kültürel olarak korumacı, liberal sol, yeşil. Orada fazla oy yok, *mon ami.** Ağabeyim "herhangi bir yerde yaşamama" hırsı olan bir felsefi bir anarşist. Annem ise, kendini tam bir muhafazakâr olarak tanımlardı. Babam liberal eğilimleri olan ve bu konularda az konuşan biriydi. En azından, siyasi bir yaşam çeşitliliği var burada.

Fransa'ya annem ve babamla birlikte son kez 1997'de gittim. İlk kez, onların beni götürmesi yerine ben onları götürüyordum. Annem birkaç ay önce, babam ise 1992'de ölmüştü; onların küllerini Atlantik

* (Fr.) Dostum. (y.h.n.)

Kıyısı'nda denize saçılmak üzere oraya taşıyordum. Benim için bildik ama onlar için yeni bir şey olan Eurostar trenine bindik. Annem için, gerekli olan "İngiltere dışına çıkabilir" belgesini almış, ama babam için alamamıştım; bu yüzden Waterloo İstasyonu'ndaki X-ışını makinesini belli bir kaygıyla seyrettim. Bavulumda, babam, bir iki gömleğin altındaki bir dengin içinde, meşe ağacından yapılma geleneksel mahfazasında, annem ise plastikten yapılma, dayanıklı, ağzı sıkıca kapalı bir kavanozun içindeydi. Yolculuğun ilk ayağı olan Paris'e gidiyordum; kız yeğenim onları Indre'ye nakledecek, sonra da ağabeyimle karısı külleri batıya götüreceklerdi.

Paris'teki otel odamda annemle babamı, Londra'daki bir giysi dükkânından aldığım (en azından Fransızca bir adı vardı: *Les Deux Zèbres**) plastik bir sırt çantasına aktardım. Ağırlığını şöyle bir tarttım: Oldukça ağırdı, ama çanta sağlam görünüyordu. Yeğenim 18. mahallede yaşıyordu. Apartmanına vardığımda, kapıdaki diyafonun bozuk olduğunu fark ettim; derken içeri girebildim, ama dairenin yerini tarif eden olmadı. İçeride, karanlık, yarı yarıya aydınlatılmış bir hol vardı. Annemle babam omuzuma asılıp duruyorlardı. İlk iki kapının üzerinde adlar arandım: Her ikisi de boştu. Loş merdiven boşluğundan gelen güçlü bir haşlanmış lahana kokusu vardı. Her kapıda yeğenimin adını aranarak her katı ağır ağır gezmem gerektiğini anladım. Tam o an, omzumdaki çantanın tokası plastiği yırttı ve annemle babamı yere düşürdüm. Beton zemine öylesine gürültüyle çarptılar ki her ikisi değilse bile birinin içinde bulunduğu kabın kırılıp açılmış olabileceğinden emindim. Kendimi yerdeki külleri avuç avuç yeniden kutunun içine aktarırken gözümün önüne getiriyordum. Bir komşunun kapı aralığından uzanan yüzünü ve bir açıklama bulmaya çabaladığımı hayal ettim: "*Er, voici ma mère, et, er, ici, c'est mon père.*"**

O an anlayamamıştım ama, Flaubertvari küçük bir andı bu. Romancı 1846'da küçük kız kardeşi Caroline'in gömülmesine yardım etmişti. Rouen'ın Cimetière Monumental'indeki mezar kazıcıları çukuru çok dar açmışlardı. Tabutu sarsıp iteledikten, beller ve keskilerle yerleştirmeye uğraştıktan sonra, "tam da Caroline'in başının bulunduğu noktaya" ayakla vurup aşağıya iteleme çaresine başvurdular. Flaubert bütün bunları arkadaşı Maxime Du Camp'a yazdığı bir mektup-

* (Fr.) İki Zebra. (ç.n.)

** (Fr.) Şey, işte, annem, ve şey, işte, babam. (ç.n.)

ta şöyle anlatmıştı: "Gözlerim bir mezar taşı kadar kuruydu, ama öfkeden kuduruyordum. Sana zevk vereceğini düşünerek anlatmak istedim bunu. Sen, bir burjuvayı güldürecek o 'zevk' sözcüğünü anlayacak kadar zekisindir ve beni seversin".

Julian Barnes
Ağustos 2001

# I

# Memleketinden uzakta bir İngiliz



Tipik bir Son Köylü.

1998'in baharında, Grenoble'un güneyinde, Vercors'da, bir tatil yürüyüşüne çıkmıştım. Harika bir mayıs sabahı, ikimiz, kar hattının tam altındaki yüksek bir yayladan geçiyorduk. Augusta'da bir golf sahası oluşturabilecek kadar kusursuz çimenlerin arasında ince, suları berrak dereler akıyordu; burada övüngen bir bolluk içinde –doğa, kendi haline bırakıldığında neler yapabileceğini gösteriyordu– milyarlarca kantaron, kardelen, cüce nergis, düğünçiçeği ve orkide vardı; bir iki kez, eriyen karın üstünde, küçük bir tilkiye benzer bir hayvan çarptı gözümüze, aslında, dağ farelerinin ne kadar büyük olabildiklerini biliyorduk. Kapısına asma kilit vurulmuş bir kulübe, başka koşullar altında değişmez olan Fransa'nın açık bir alanı sayılacak bu yerde geçici olarak insan olduğunu gösteriyordu. Öğle sonrasının geç vakitlerinde,

iki tepe arasına sıkışmış kırk kadar binanın bulunduğu küçük bir köye indik. Çimenlik bir patika yerini yarı asfalt bir yola bırakırken, değişmez Fransa'nın bir başka parçasıyla karşılaştık: çitin halka açık olan tarafında keçilerini otlatan bir köylü. Yaşlı, al yanaklı ve dişsizdi; yanında, psikozluymuşçasına azgın, kırma bir köpek vardı; bize çektiği romatizmanın uzun hikâyesini anlatırken, en yakınındaki keçiye, adeta noktalama işaretleri koyar gibi, değneğiyle vurup vurup toz kaldırıyordu.

Köy tahmin edebileceğiniz türden bir yerdi: bir kilise, suyu çekilmiş bir çeşme, alnacında hâlâ solgun RF* harflerini taşıyan eski bir okul, günde bir saat açık bir fırın, bir han, yürüyüşçülerin kaldığı iki adet pansiyon. Evlerin bazıları parşömeni andıran taşlarla ve kremaya benzer bir harçla yeniden yapılmıştı; diğerleri ise *restore* ediliyordu. Akşam yemeğinde pansiyon sahibesine köyde hâlâ kaç tane *indigènes*** yaşadığını sorduk. Sadece bir tane, diye yanıt verdi kadın: karşılaşmış olduğumuz köylü. Sekseninde gösterebilir, dedi; ama ancak altmış yaşlarındaydı –"Ne var ki çok *bio*, çok *écolo* bir hayat yaşıyor." İnsanın hayatta çok fazla *bio* ve *écolo* yaşayabileceğini teslim ettik. Acaba adamcağızın görünen yıpranmışlığının nedeni içki miydi? Hayır, içen bu değildi: içen, köyün sondan bir önceki köylüsü olan kuzeniydi. Ya da en azından oy vermek için dağdan indiği güne değin içki içmiş ve kafedeki biri ona pek iyi görünmediğini söylemişti. Gözetim altına almak için onu hastaneye götürmüşler, adam sekiz gün içki içememiş ve hemen ölmüştü.

Hayatta kalan bu Son Köylü son derece düzenli bir hayat sürüyordu: Beşte kalkıyor, mevsime ya da havaya bakmaksızın her gün akşam beşte törensi bir şekilde yakılan ateş için kuru odun toplamak üzere dağa çıkıyordu. Keçileriyle ve keçileri sayesinde yaşıyordu; bir miktar parası vardı, ancak hiç harcama yapmıyordu. Hiç evlenmemişti. "Sanırım bir Rus bulabilirdi," dedi Madam. Pek uzak olmayan bir yerde hâlâ, kadınların geleneksel olarak koca bulmaya geldikleri bir bekârlar şenliği var. Yıllar önce kadınlar Portekizli ya da İspanyol oluyorlardı; günümüzdeyse Polonyalı ya da Rus oluyorlar. Ancak olası bir çözüm değil bu. Bu arada, köydeki herkes Son Köylü için birtakım işler yapıyor ("Teşekkür Ederim diyebilmesi on beş yıl aldı"). Araba kullanmıyor ve –oraya yerleşenlere göre- onların yardımı olmaksızın kışı çıka-

* (Fr.) République Française: Fransa Cumhuriyeti. (ç.n.)
** (Fr.) Köyün yerlisi. (ç.n.)

ramazdı. Bir vakit gelecek o, son *indigène* ölecek ve ilk tanıdığınızda son derece otantik görünen bu köy, tümüyle sahte bir yer olacak –hatta, sonunda kendini modern dünya için yeniden icat edecek. Tarımdan çok turizmle ayakta kalacak; arabalara ve kent dışı alışverişe bel bağlayacak ve kışın neredeyse hiç kimsenin yaşamadığı bir yer olacak. Köyü kuranların ve ardıllarının zorunluluktan, inançları ve alışkanlıkları dolayısıyla yerine getirdikleri komünal eylemlerin birkaçını ara sıra yineleyen sezonluk bir köy.

*La France profonde** yüzyılımızda ortadan kaybolmuş bulunuyor; ya da en azından ancak lekelenmiş biçimiyle kavranabilir bir durumda. Edith Wharton, Henry James ile birlikte Fransa'nın yollarına düştüğünde, bunun gerçekleşmek üzere olduğunu gördü. Kendini niteleidiği biçimiyle "Önemsiz Sürücü" öteki yıkıcı etmenlerin öncüsü olduğunu kanıtlayacaktı: savaş, barış, iletişim teknolojisi, kitle turizmi, tarımın sanayileşmesi, denetimsiz serbest piyasa, Amerikanlaştırma, Avrupalılaştırma, açgözlülük, kısa vadecilik, kendinden hoşnut tarihdışıcılık.

Avrupa'nın eski ulus devletleri yavaş yavaş homojenleştirilip birbirinden yalnızca dille ayrılan ve güdülebilen uluslararası tüketici gruplarına dönüştürülüyor. Önceki yıllara ait tarihimizi belirleyen, bütün kıtaya yayılan ve ıslah edilemez olan o savaş spazmlarından kaçınmak için ödenmesi gereken adil –ya da en azından tek– bedel bu mu? Belki de. Son Köylü şimdi hayatına acaba daha rahat bir iş yükü, sosyal yardımlar, Brüksel'den alınan ödenekler, uydu pornosu ve arazi vitesli bir araçla başlamayı mı yeğlerdi? Belki de. Ne var ki, hem Avrupa önderliği konusundaki hırsın azalışını, hem de Avrupa nüfusları arasındaki ayırıcı özelliklerin azalışını dikkate almak gerekiyor. Kendimize özgü sıkıcılık bölgemize, bazı totemsel kültler ve gerektiği yerlerde de geleneğin icat edilmesiyle karakter kazandırıyoruz. Fransızlar bu konuda herkes kadar başarılıdır; ve Fransızseverin, Fransızlara özgü niteliklerin böylesine sulandırılması karşısında duyduğu tedirginlik daha da büyüktür, çünkü Fransızlar, hem kendileri hem de Avrupa için her zaman en büyük iddialarda bulunmuşlardır.

Tarihçi Richard Cobb Fransa'ya ilk kez 1935'de gitti ve hâlâ (tam da) Edith Wharton'ın yaşadığı bir Paris'ti gittiği yer; gerçi onu büyüleyen şey edebi bir hacdan çok popüler yaşamdı: sokak satıcıları ve alev yutan göstericiler; gezgin müzikçiler ve fahişeler; "son derece ge-

* (Fr.) Derin Fransa. (ç.n.)

niş bir kaldırımın üzerinde *droit de pavé*'sinin* tadını çıkartmakta olan, zincirlere vurulmuş güçlü kuvvetli adamlar; karanlık barların ve ufak, dört masalı restoranların dünyası; günlük manzaranın coşkusu, lafazanlığı ve neşeli anarşisi; ve bütün bunların arkasında, duyguları bastırılmış İngilizleri fena halde çeken o imrenilesi haz alma rahatlığı. O, bir kentin ancak yayan olarak keşfedilirse gerçekten bilinebileceğini ileri sürerek ve bu savını kanıtlayarak keskin kokulu Métro'dan ve şenlikli *plateforme d'autobus*'ten** (cüzamlı Utrillo duvarları ve *faux manoir normand****) ile birlikte bir Cobb laytmotifi) büyük zevk aldı.

"İkinci bir kimlik" diye adlandırdığı şeyi kazandı, İngilizliğinin kısmi kaybına üzülmedi ve Belçikalı olup olmadığının sorulmasından da hoşlandı (gerçi, bu, normalde, Fransızların Fransızca konuşan birine yaptığı biraz kinayeli bir iltifattır). Ya Fransız bir karısı vardı (*Paris and Elsewhere*'in dizinine inanacak olursanız) ya da (kuramsal olarak aynı kadın olabilecek kişinin geniş ölçüde birbirinden uzaklaşan betimlerinin mantığını izlerseniz) iki Fransız, ve sonra da bir İngiliz karısı; görünüşe bakılırsa, çocukları da vardı. Daha önce, belki de bu arada, bir uzmanın fahişelik bilgisini edindi: "Paris'in çoğu genelevi umumi hela gibi görünme yolundaydı –Fransız genelevleri değil, İngiliz olanları." Cobb'un yaşamı öylesine Fransızlaştı ki başına Fransızlara özgü şeyler gelmeye başladı: Bir yıl boyunca her maaş aldığı gün (Sanırım 40'lı yılların sonunda ya da 50'lerin başındayız), Dax'lı bir fahişe olan Gaby la Landaise'i görmeye giderdi, ta ki bir cuma günü kadının, ağzına bir tabanca sıkıp, "beşinci kattaki boş odalardan birinde, No 78'de" kendini vurduğunu öğrendiği vakte değin. Maigret için küçük bir dava daha. Bu arada, Cobb'un yoğunlaştığı tarih, kendi kimliği kadar Fransızlaştı. Sadece Fransa, özel olarak Devrim, özellikle de onun son aşamaları hakkında yazmakla kalmıyor, aynı zamanda Fransızca yazılıp yayımlanıyordu: İngilizce ilk kitabı ancak elli iki yaşında yayımlanabildi.

Cobb'un Fransası güneyi, taşrayı, güneşi, aldatıcı bir özgünlüğü olan köyü, İngiltere'den mümkün olabildiğince farklı şeyleri yeğlemeye eğilimli olan geleneksel Fransızsever İngiliz'in Fransası değildir. Cobb kentleri yeğliyordu (gerçekten de, pastoral görünümlere pek dikkat edermiş gibi görünmüyor); o, Belçika'nın da içinde olduğu kuzeyi

---

* (Fr.) Kaldırımı işgal hakkı. (ç.n.)
** (Fr.) Otobüs sahanlığı. (y.h.n.)
*** (Fr.) Sahte Norman malikanesi. (ç.n.)

seviyordu; güneye gittiğinde de, Lyon ya da Marsilya gibi büyük merkezlere gidiyordu. Yürümeye düşkündü, ama kentlerde yürümeye; hiç araba kullanıp kullanmadığı bilinmiyor; ama şurası kesin ki, kulak misafiri olma ve rastgele gözlem yapma fırsatı verdiği için kamu taşıtlarına sıcak bakıyordu. Hiç de züppe biri değildi –İngiliz ordusundaki bir tılsımın onu sınıf duygusundan uzaklaştırdığını ileri sürüyordu– ancak, orta ve üst sınıfların masum olduklarını düşünmemeye eğilim duyması anlamında züppeydi. (Tarih'in onları zaten masum bulduğunu, söyleyebilirsiniz). Hem yaşamında hem de yazılarında *les petites gens*'ı* yeğliyordu: küçük tüccarlar, çalışan halk, hizmetkârlar, çamaşırcı kadınlar, peruka yapımcılarının yardımcıları, papelciler, sucular, fahişeler, aylaklar, kısmen suçlu olanlar; en yakın Fransız dostu, hem asker kaçağı hem de hırsızdı.

Sosyal beğenilerinde bir demokrat olmasına karşın, Fransız Komünist Partisi'ni öylesine tanımıştı ki, genelleşmiş inanç sistemlerine güvenmiyordu; yemekler yenildikçe yavaş yavaş Picasso'nun iyicil Stalin ikonunu ortaya çıkaran tabakları olan şu yoldaş sofralarında oturmaktan hiç hazzetmiyordu. Kendi tanımıyla, "çok yalnız bir insan"dı; yine kendi gösterdiği kanıtlarla, sosyal ve keyif ehliydi, güler yüzlü bir içki arkadaşıydı. Yani, çelişkili bir adamdı, sık sık arkadaşlarıyla görüşen bir yalnızdı; aynı zamanda da çelişkili bir tarihçiydi, çünkü kaosu ve acımasızlığı kendinden uzak tutmak için kesinlikle düzene ve ritüellere ihtiyaç duymuş, ancak meslek hayatı Fransa tarihindeki en düzensiz ve şiddet dolu dönemlerden biriyle uğraşarak geçmişti.

Cobb'un sosyal yazı üslubu kişisel ve izlenimci bir özellik taşırken, tarih yazıları arşivlere dayalı ve fanatiklik derecesinde ayrıntılıdır. Ancak bunların her ikisi de aynı ilkelere ve odağa bağlıdır: tikel ve yerel olana son derece İngilizlere özgü bir düşkünlük, ve "modeller" şöyle dursun, teorilere, şemalara, egemen yapılara ve yüzyılları kapsayan genellemelere itibar etmeme. Devrimci bir başkaldırıyla geçen beş yılın ardından, insanın, özellikle de toplumun en alt düzeylerinde gerçek kimliğini ortaya koyma sorunu hakkındaki uzun bir cümlenin ortasında, "tarihçiden, polis ve ondan önceki diğer baskıcı otoriteler gibi" söz eder Cobb. Bu karşılaştırmadan, taşıdığı iyicil biçim yüzünden hoşlanır: acele etmeyen, sonuçlara çabuk varmayan, suçun coğrafyasını öğrenen, sokaklarda dolaşan, pastis** içen, havayı koklayan, görünüşte il-

* (Fr.) Sıradan insanları. (ç.n.)

** (Fr.) Bir tür Fransız likörü. (ç.n.)

gisiz sorular soran bir dedektif olarak tarihçi. Mecaz aynı zamanda tersine de çevrilebilir: Böylelikle Cobb için Müfettiş Maigret "bir alışkanlık, bir *déjà vu* tarihçisi... bir öngörülemez şeylerin tarihçisi... bir sınıf tarihçisidir"; sınırlandırıcı bir şekilde, değişikliğin farkında olmayabilir, ama "alışkanlığa, rutine, varsayıma, sıradanlığa, gündelik şeylere, sezonluk kullanımlara, popüler tutuculuğa" karşı canlı bir şekilde uyanıktır. Erdemli soruşturmacı olarak tarihçi/dedektiftir bu; ancak Cobb'un, lafın gelişi söylüyormuş süsü vererek, "diğer baskıcı otoritelerden" (bu noktada gramerin hafif gevşekliği bir ikircikliğe olanak tanır) söz etmesi, bizi aynı zamanda, tarihçinin açıklık ve kesinlik arayışının negatif tarafına karşı da uyanık kılar: insanlığın düzene sokulması ve hükmetmesi, katı sınıflamalar, uzaktan karar vermeler, insanı yok saymalar, ortadan kayboluş, uygun bir yeraltı zindanının kullanılması.

Cobb, ifadenin her iki anlamında da "bireyselliğin tarihçisi"ydi. Onun için tarih "hiçbir zaman entelektüel bir tartışma olmamıştır"; bir savdan ya da bir teoriden başlamaz tarih. O, sağlam ve kasti biçimde saldırıya yönelik bir pragmatizmle, "tarihin ne hakkında olduğunu da, hangi sosyal işlevi taşıdığını da" bilmediğinde ısrar etmiş, "Bu meseleyi hiç mi hiç düşünmedim," demiştir. Cobb, belli bir zamanda, belli bir yerde, belli bir kişiyle, karşıt uçtan başlamayı yeğler. Sokakları kendi başına arşınladığından, kent coğrafyasının, tarihsel olayın olasılıkları üzerindeki etkilerinin fazlasıyla bilincindedir: ırmağın kütükleri taşıdığı kadar haberleri de nasıl taşıdığının; köprülerin bir nüfusu kente nasıl akıttığının; böylelikle de kimlik kontrollerini, tutuklamaları ve hatta cinayet vakalarını çok daha mümkün kıldığının. Coğrafyanın ve yönetsel sınırların Lyon kentinin gelişimi üzerindeki etkileri –buradaki binaların daha yüksek, caddelerin daha karanlık, toplumun daha dikey, geçenekler ağının insanları suça ve kaçışlara daha fazla yönlendirici nitelikte olması– Cobb'un en ustalıklı çalışma alanlarıdır.

Cobb, tarihsel kişilerini de sokak düzeyinde arar. Devrim'i ilan etmiş olanlar, onu, idare zincirinde alt sıralarda yer alan gayretli kasaptan, kuşkucu fırıncıdan, kafası karışık şamdan yapımcısından daha az ilgilendirir. Amacını ortaya koyduğu anahtar bir cümlede Cobb, devrimci elitlere kendi yaklaşım tarzını Albert Soboul'un yaklaşımından ayırt eder:

> O, militanlara gerçekten de adlar veriyor, ama onlara bir kişiliğin kazanımlarını mal etmiyor. Sonuç şu ki, onların nasıl hareket ettiklerini

anlayabiliyoruz, ama neye benzedikleri konusunda, samimi kişiler mi yoksa zaman israfçıları mı oldukları konusunda, reklamın mı yoksa hizmetin mi meyveleri peşinde oldukları konusunda, aklı başında kimseler mi yoksa birer çatlak mı oldukları konusunda hemen hiçbir izlenim edinemiyoruz. Sadece, onların militan olduklarını ve bunun, ister hırs isterse içtenlik gereği, onları, komşularının oluşturduğu genel kitleden ayırt ettiğini kabul etmek zorunda kalıyoruz.

Cobb birçok bireyin –hatta sözde idealistlerin bile– çeşitli hareketlere karmaşık güdülerle katıldıklarını, ancak, yandaşları Stalin tabaklarından yemek yerlerken, hareketlerin ta kendilerinin, bu güdülerin yanılmaz şekilde saf olduklarını iddia ettiklerini anlıyordu; aynı zamanda da, eğer bir hareket başarılı olursa ya da başarılı olduğunda, bireylerin geriye yönelik olarak güdülerini saflaştıracaklarını da biliyordu. Cobb, eksiksiz çözümlere karşı olduğu gibi eksiksiz güdüye de karşıdır –eksiksiz güdüleri olan biri şu ya da bu şekilde muhtemelen "çatlağın" biridir (böylesi çatlakların tarih üzerinde etkileri yok değildir). Bir devrim ister temelden yukarı doğru, isterse teoriden aşağı doğru incelensin, onun bağrında ya da bağrına yakın bir yerde her zaman bir "gizem ya da rastlantı" olacaktır. Cobb aynı zamanda –bir Maigretci olarak– "rutine, varsayıma, basmakalıplığa" inanır. Devrimci şiddet anını incelemek gereklidir; ancak Cobb, böylesi anların insanlık tarihinde olduğu gibi insan yaşamında da ender olduğunu hiçbir zaman unutmaz. Şiddet korkusu, beklentisi ve anısı her yana yayılabilir; ancak anın kendisi, bir ömür boyu süren çalışma, sevgi, yas, hastalık, alışveriş, oyun, sıkıntı ve bunun gibi şeylerle çevrelenir ve bir bağlama oturtulur.

Cobb'un temelden yukarı doğru olan bireyciliği ve yorulmak bilmez arşiv araştırmacılığı onu, olayların önemini sonradan görme günahından korumaya da yardımcı olmuştur. Elbette tarih, doğası gereği, olayların önemini sonradan görme, anlama, ya da o zamanlar daha az anlaşılan şeyi daha iyi anlama, yahut geçici olarak unutulan şeyi bir kez daha anlama edimidir. Ancak tarih yazımı her zaman için, kirlenmiş şimdiki zamana, orası ile burası arasında olup biten şeylerin bilgisine karşı duyarlıdır. Komün, Devrim'i biliyordu ama Devrim, Komün'ü hayal edemezdi. Bu, apaçık, gelgelelim unutmaya insanı kışkırtırcasına iten bir şey. Dahası, Devrim, oluşturduğu örnek ve ortaya koyduğu bildirilerle, içinde yoksullarla ayrıcalıksızların daha az kötü

muamele gördükleri sonraki bir toplumdan kısmen sorumlu olmuş olabilir; ancak tarihçi Devrim sırasında, yoksulları kontrol altında tutmayı hedefleyen ve baskıcı özellikler taşıyan Kralcı yasama yetkisinin sadece yürürlükten kaldırılmamakla kalmayıp aynı zamanda yeni efendileri tarafından daha da sağlamlaştırıldığı bir dönemde, yoksulların eskisi kadar yoksulca yaşadıklarını keşfetmeli ve bu görüşünde direnmelidir. Cobb'a göre, sıradan insanların Devrim'den kazandıkları tek şey, iktidarı kısacık bir an şöyle bir görebilmeleriydi –daha sonraki hükümet biçimlerinin gerçeğe yakın görünen bütün ikiyüzlülüklerine karşın, bir daha asla elde edilemeyen bir iktidardı bu.

Cobb'un tarihi, arşivlere dayalı, dağınık, zorla ilgi uyandırmaya yönelik, dogmatik olmayan, hayalgücü geniş ve duygudaş, noksan, acayip bir tarihtir; bazen kaotik, çoğunlukla manik ve her zaman da zihni uyaracak şekilde ayrıntılıdır. Cobb, *Classical Education*'da (1985), Yugoslavya Kralı Alexandre'ın Marsilya'da öldürülüşüyle ilgili bir haber filmini sinemada seyredişini betimler: "Arabanın –sanırım bir Panhard-Levassor'du– açık arka kapısından, kralın yerde yatarken görüntüsü bile çekilmişti." "Sanırım bir Panhard-Levassor'du": Cobb'un yazısının çekiciliği işte böyle keskin iç monologlarda –genellikle tireler arasında; tirelerin arasına da çok şey koyar, hatta noktalı virgüller bile kullanır– yatar. Bütünsel anlatı tarzının minyatürleri olarak cümleleri, çoğu kez büyür de büyür; gerçi Proustçul bir büyümeden çok Byron'a özgü bir büyümedir bu, son derece canlı, son derece gözlemci, ileriye doğru atılışlar ve uzanımlar büyümesidir. Romancı olarak tarihçi mi? Bir noktaya kadar. Cobb, *Paris and Elsewhere*'de "yazılmamış olan ve büyük bir olasılıkla yazmayacağı bir romanın çerçevesini" ortaya atar. Çalışma kendine mekân olarak, kırklı yılların ortalarıyla ellili yılların ortaları arasında, Brüksel'in bağımsız belediyelerinden biri olan Ixelles'i alır. Cobb özenli ve güçlü bir üslupla, kentin görünümünü ve sosyal açıdan katmanlaşmış sıradan halkını betimler; sakinlerinin çeşitli güzergâhlarını tasvir eder ve dekoratif sokak görünümlerini kaydeder; ışığın değişen niteliğine dikkat çeker; ölümlere, cinayetlere ve dönüşümlere imalarda bulunur. Ama haklıdır: bu romanı hiç de yazmış olmayacaktır. Özellikle Cobb türünden bir tarihçi bir çeşit romancıdır, ama olay örgüsünü ve karakterleri icat etmek yerine bunları keşfetmeye zorunludur; karakterlerin doğalarına ve yazgılarına ilişkin bir ön bilgiyle birlikte onları birbirlerine karşı eyleme geçirmek yerine, çoğu kez tutarsız olan karakterlerin, bir yalanlar ve

baskılar karmaşası arasında neler yaptıklarını tahmin etmeye uğraşır. Bu, pekâlâ, daha zor türden bir çalışma olabilir, özellikle de aranan olay örgüsünün geçersiz, parçalanmış, önceki araştırmacılar tarafından incelenemezliği saptanıp küçümsemeyle bir yana atılmış olduğu anlaşıldığında; yahut, bulunduğu durumda, okura, hatta tarihçinin kendisine bile hoş görünmediğinde.

David Gilmour, Cobb'un kariyerini, taşralı akademisyenin ikinci kimliğini keşfedip bunun tadını çıkarttığı, uzunca bir belirsizlik dönemiyle başlayan bir eğri olarak görür. Cobb ancak, Oxford'a Modern Tarih profesörü olarak atanmasının ardından, yetmişli yılların ortalarında tanınmıştır. Bu dönem boyunca Fransa ona *Légion d'honneur* vermiştir; yayımcılar düzyazı çalışmalarının, radyo da sesinin ardına düşmüştür; bir yıl Booker Ödülü'nün "tartışmalı" başkanlığını yapmıştır. (Tartışmalı özelliği esas olarak, jüri üyesi olarak yaptığı konuşmasında, ömründe hiç Proust okumadığını belirtmesinden kaynaklanmıştır; bazılarının bir şaka, bazılarının da kasten söylenmiş, düzmece bir zevksizlik olarak gördüğü bir itiraftır bu. Aslında, Proust onun çalışma dönemine girmiyordu ve Proust'un kişileri hiç de *petites gens* değillerdi. Böyle bir tarihçinin en çok işine yarayan, sokakları arşınlayıp duran ve sıradan olanı yücelten, tipik, geleneksel, popüler bir romancıdır. Bu yüzden de Cobb, Simenon, Pagnol, Cendrars, Queneau, René Fallet, Sue, MacOrlan ve Restif de la Bretonne gibi romancılardan hoşlanıyordu). Derken, seksenli yılların ortalarından itibaren bu eğri, göreceli bir belirsizliğe geri dönerek aşağı indi, ama artık hastalık ve mutsuzluk da vardı. Cobb'un 1996'daki ölümünde İngilizcesi bulunan tek tarih çalışması *The People's Armies* idi –ironik bir şekilde, bir başkasının elinden çıkma bir çeviriydi bu.

Üzücü bir nokta, ama tam olarak da bir sürpriz değil. Cobb hiçbir zaman büyük, popüler bir kitap yazmadı; özellikle de düzeyini asla düşürmediği ya da kendi alanını turist rehberi gibi tanıtmadığı için. Etkilenmelerini iletmeye çalıştı, ama sıradan okura dalkavukluk etmeye hiçbir zaman uğraşmadı:

> O zaman ilk olarak, *sans-culotte*'la* kendi özellikleri çerçevesinde ilgilenmemiz gerekir – yani, diyelim ki 1792'de olduğu, ya da 1795 yahut 1796'da olabileceği biçimiyle bir kişi olarak değil de, 1793'ten

* (Fr.) Baldırı-çıplak; Fransız Devrimi'nde aşırı cumhuriyetçilerin oluşturdukları radikal gruba üye olan kişi. (ç.n.)

1794'e kadar geçen kısa bir dönem içinde olduğu haliyle bir kişi olarak. Çünkü, Thermidor yılı II hatta Brumaire yılı III'e kadar olası bir örtüşmeyi de hesaba katarsak, *sans-culotte*'un yaşamı ve ölümü aşağı yukarı 1793 Nisan'ından 1794 Nisan'ına kadar geçen bir dönemle sınırlandırılabilir. Norveçli bir tarihçinin yaptığı gibi bu, türü betimleme yolunda çok uzaklara gitmek olacaktır... [vs.]

Cobb, hakikatin ayrıntıda yattığını ve ayrıntının karmaşıklık, inceden inceye işleme, kuşku demek olduğunu biliyordu. Cobb hiçbir zaman televizyonlarda boy gösterecek bir profesör olmazdı. Kitap eleştirileri yazan bir kişi olarak, edebiyat editörlerinin bürolarında, yanıt verilmeyen telefonlar ve tahmin edilemeyen teslim tarihleriyle ünlenmişti: Çok sayıda küçük endeks kartının ta kenarlarına kadar daktiloyla yazılmış yazıları, ancak canları istediğinde ortaya çıkarlardı –bu yazılar her zaman parlaktı, her zaman fazlasıyla uzundu, her zaman kısaltılamazdı. Bilge editör, ele geçmesi kolay olmayan metin sonunda belirdiğinde ondan esaslı bir eleştiri çıkacağından emin olarak yerinde kararlı bir şekilde otururdu. Cobb'un bu yarı kamusal yılları, bir bakıma, tipik yıllar değildi. O, öteki tarihçilere esin veren, örneklerle öğreten, sakin kült olan türden bir tarihçiydi. Züppe bir fikir satıcılığına soyunmak, Orta İngiltere'nin boyalı basın okurlarına şirin görünmek, üç kitaplık bir avansı cebine indirmek: Bunlar hiçbir zaman onun dünyası olmadı. O daha çok, sabahın üçünde bir *calvados* daha yuvarlamayı ve Rouen'lı balıkçı kadınların gece yakaladıkları balıkları gaz lambası ışığında seçip ayıklamalarını seyretmeyi yeğlerdi.

Cobb'un yaşamını ve yapıtlarını kateden bir hayal kırıklığı ve melankoli çizgisi *vardır*. Ama kendisi hakkında bir şey değildir bu; Fransa hakkındadır. Başka ülkeler, tıpkı politikacılar gibi, bizi hayal kırıklığına uğratabilirler ve ikinci bir kimliği üstlenenler böylesi hayal kırıklıklarına karşı daha duyarlıdırlar. İnsanın *alter** ülkesi, ilk ülkesinin olamadığı her şeydir; ona bağlanmak idealizm, sevgi, duygusallık ve belli bir seçici görüş gerektirir. Ancak, yılların geçmesiyle, insan, çekici farklılıkların ezici benzerlikleri (elitlerin kibirliliği, burjuvaların gönül rahatlığı, proletaryanın tutuculuğu) ancak yarı yarıya gizlediğini keşfedebilir; hoşlanmadığınız, ya da sizi başlangıçta ülkeye çeken şeyleri ortadan kaldırmayı amaçlamış görünen o ötekiliğin çeşitli yüzlerini de fark etmeye başlayabilirsiniz. Üzerindeki elektrik direği kan-

* (Lat.) Öteki. (ç.n.)

casından çıkmış şu avare Rouen troleybüsleri, dükkân vitrinlerini süsleyen şu güzelim mim sanatçıları, sabahçı barlarda yarenlik eden çapsız insanlar nerededirler şimdi? Eski Fransa'nın parçaları hâlâ oradadır, yerlerindedir; dört masadan ibaret aile restoranı, daha zor da olsa, hâlâ bulunabilir. Ancak, sevginiz artık incinebilir, nostalji yıpratıcı olma tehditini savurur ve son bir kırılma ânı işaret verir. Bütün bunlar Cobb'un başına gelmiştir.

Cobb, hiç kuşkusuz, nefret duyguları her zaman güçlü bir kimseydi. *Onun* –kentsel, kuzeyli, taşralı, yaya, gürültülü, püriten olmayan, şenliksel– Fransası bir başka Fransa'ya karşıttı ve onun üzerine temellenmişti: bürokratik, resmi, banliyösel, güvenli, kural düşkünü, korkulan bir Fransa. Cobb şunlara tam bir horgörü ile bakıyordu: Bordeaux'lular, polis, *guichets*'lerin* arkasında duran buyurgan tavırlı kadınlar, Victor Hugo ("Fransanın Ulusal Sıkıcısı"), Sartre, Le Corbusier ("İsviçreli *démolomane*",** "Yatıştırılamaz İsviçreli"), Jean-Luc Godard (bir başka yatıştırılamaz İsviçreli), Baron Haussmann ("Alsace'lı Attila"), Saint-Michel Bulvarı –aslında Quartier Latin'in tamamı– Georges Pompidou (Haussmann'dan daha kötü "hayalperest bir vandal"), yaya bölgeleri ve insanların, içinde yaşamalarından çok bakmaları için restore edilmiş binaların ak pak bir taş yığınına dönüştürülmesi.

Cobb bir bireysellik tarihçisi olduğu gibi, çeşitlilik ve insani boyutlarla göze çarpan bireyselci kente inanan biriydi: farklı ancak komşu sokaklarda farklı hayatlar yaşayan farklı insanlar. Yaşadığı süre içinde Brüksel'in can damarının harap edildiğini, Paris'in bazı bölgelerinin, özellikle de Marais ile *Sixième*'in*** gidişini gördü. Fransa'nın başkentinin; para, belediye gösterişçiliği ve müzeleştirme dolayısıyla girdiği sosyal bir aklama süreci içinde, gitgide tek sınıflı bir şehir oluşunu seyretti.

Bu nokta abartılı görünebilir. Paris büyük olasılıkla öteki Batı Avrupa kentlerinden daha az zarar gördü; oysa köysel Fransa'nın âşığı, kentsel Fransa'nın âşığından daha da köklü dönüşümlere tanık oldu.**** Ancak her yeni kuşak yeni bir temel çizgisi çizer ve daha önce kaybolmuş şeyleri hayal etmekte zorluk çeker. Cobb'un ilk kez 1935'te kar-

---

* (Fr.) Gişe. (y.h.n.)

** (Fr.) Yıkma manisine yakalanmış kişi. (ç.n.)

*** (Fr.) Altıncı Bölge. (ç.n.)

**** Alkolsüzlük ve modern tıp yüzünden ölen, biraz soluk benizli köylüye dair şu hikâye yaygın biçimde anlatılır; bu, kalıcı ve gerekli bir Köy Miti olmuştur.

şılaştığı Fransa, Edith Wharton'ın otuz yıl önceki Fransasına, De Gaulle ile Pompidou'nun otuz yıl sonraki Fransasından daha yakın dururdu. Beşinci Cumhuriyet, ulusu merkezileştirme, standartlaştırma ve ehlileştirme yolunda girişilen sürekli atılımda en azından XIV. Louis ya da Devrim kadar etkili olmuştu (daha kurnaz davrandığından ve daha fazla genel onayla hareket ettiğinden). Bu, kendinden hoşnut savaş sonrası yayılmacılık Cobb'un en hırçın eleştirilerinden birine yol açmıştır:

> On yıl süren De Gaulle'cu paternalizm ve politik uyuşturma, maddi rahatlıklara gösterilen özel ilgi, yeni bir araba, yeni bir televizyon edinmek için hiç sorgulamadan, bayağı bir arayışın ardına düşülmesi, gitgide daha egzotik çevrelerde tatil, erken evlilik, idare edilebilir boyutlarda bir aile, gençlerin teknokratik merdivende yukarılara tırmanması, maddi başarı ve yöneticilik konumunda yol kaydeden kişilerin sözde köysel "semtlerde"ki evlerde yaşamak üzere gitgide kentin daha da dışına göç etmeleri: ata binme, yüzme havuzu, tenis, park, çocuk oyun alanları, iç avlular, viski, aynı gelir grubundan genç evli meslektaşlara yapılan davetler, sınırlı bir sadakatsizlik (aynı gelir grubunda), bir sonraki araba ve bir sonraki tatilden bahis açmalar, şirket için yurtdışına çabucak gidip gelmeler (Ortak Pazar bölgesiyle sınırlı, ölçülü sadakatsizlik), beygirgücü ve araba kullanma hızı terimleriyle ifade edilen erkeksilik ve şiddet.

Her şey daha kötüye gitti (her zaman öyle olur); aslında, 1989'da dokunaklı bir doruk noktasına erişti, İki Yüzüncü Yıl kutlamaları Cobb'u öylesine tiksindirmişti ki Devrim'in büyük tarihçisi Fransa hakkında bir daha asla yazmama kararı aldı. Bu, hüzünlü, sevginin kaybolmasıyla ortaya çıkan ve büyük olasılıkla naif bir karardı. Renan, "insanın tarihini yanlış anlamasının, bir ulus olmanın parçası olduğunu" söylemişti; bir ulusun tarihini, ünlü ancak son derece çelişik bir olay vesilesiyle kendini kutladığında anladığı kadar yanlış anlaması nadirdir. Cobb bunu biliyor olabilirdi. Ancak, sonunda onu böylesine hayal kırıklığına uğratabilmiş olması, bu ülke için duyduğu sevginin büyüklüğünün ve kesinliğinin bir ölçüsüdür.

II

# Ölümlerini tatilde geçirenler



Üç bira, bir kül tablası, üç şarkıcı: (soldan sağa) Jacques Brel, Leó Ferré, Georges Brassens.

Bana Janis Joplin'den, Jim Morrison'dan, Brian Jones'tan, Jimi Hendrix'ten, şu kayıp Beach Boy'dan ya da onlardan daha az bilinen pop-rock ölümlerinin herhangi birinden söz etmeyin. Ben aşırı dozda uyuşturucu kullanmaktan, "kıyıda yaşam" olarak ululanan boşluğa uyuşturucu krizine girmiş olarak düşüşten, Schubert'in erken ölümünden beri müzik dünyasının en büyük kaybı olarak şişirilen şu melodramatik kendinden hoşnutluk olaylarından hiç de ölümcül bir heyecan duymuyorum. Hayır: Benim dile getirmeyi yeğlediğim üç ölüm iç burkucu bir şekilde sıradan, büyük olasılıkla hepimizi de bekleyecek türden ve insanı sürüngüren hastane ölümleri: kalp hastalığı, kanser, kanser. 23 Haziran 1959'da Boris Vian, 9 Ekim 1978'de Jacques Brel ve son olarak da, 29 Ekim 1981'de, saat tam 23.15'de Georges Bras-

sens. Bu, Fransız şarkılarının –daha doğru bir ifadeyle Fransızca şarkıların, çünkü Brel Belçikalıydı– benim için öldüğü, ya da en azından ilginç olmaktan çıktığı andı.

1966-67 akademik yılını Rennes'deki Collège Saint-Martin'de *lecteur d'anglais** (*assistant*'dan biraz daha şık bir terim) olarak geçirdim. Görevim öğrencilerime "İngilizce konuşma ve İngiliz uygarlığı" konusunda dersler vermekti; gerçekte bu, onları sessiz sakin tutabilmek ve Cezayir Savaşı'na katılmış eski bir asker olan ve beni öğrencilerden daha da fazla korkutan *surveillant général*'in** sınıfa ansızın dalışından kaçınmak için çeşitli stratejiler geliştirmek anlamına geliyordu. Öğrencilerimin bazıları, *baccalauréat*'da gayretlerine karşın başarısızlığa uğradıklarından ve aynı sınava yeniden girmek üzere geri gönderildiklerinden, benimle hemen hemen aynı yaştaydılar ve hayat bilgileri hiç kuşkusuz benimkinden daha fazlaydı. Konuşmalarımızda İngiliz uygarlığının ne kadar güvenilir şekilde yansıtıldığından emin değilim –Londra gece kulüpleriyle (fena halde blöf yapıyordum) Londra kızları hakkında (aynı şey söz konusu) soru yağmuruna tutulduğumu anımsıyorum; gerçi o dönemin, kültür alanındaki kilit sorusu olan, Beatles dağılacak mı, dağılmayacak mı, sorusunu yanıtlarken daha makul ve yetkin oluyordum. Karşı yönde herhalde çok daha fazla kazanç vardı. Papazlar arasında yaşayarak Katolik mezhebinin daha hoş yanıyla tanışıklık kurdum; yemeklerimi okulda yiyerek sığır rostosunun mareşal grisinden daha başka renklerde de çıktığını fark ettim ve yalnızlığımda Fransız şarkılarını keşfederek zenginleştim ve avuntu buldum.

O yılın üçte ikisi boyunca Fransızların en çok dinlenenler listesinin başına "A Whiter Shade of Pale", yani Procul Harum'un akıllardan çıkmayan şu moda parçası oturmuştu. Ne var ki benim, aşağı yukarı iki kiloluk iğnesiyle cızırtılı sesler çıkaran Fransız malı pikabımdan yankılanan seslerin tamamı yereldi: Brassens ve Brel, Vian ve Reggiani; gayet bohem üslubuyla Léo Ferré, iyiden iyiye angaje Jean Ferrat, sufle sesli Ingénieur des Ponts et Chaussées Guy Béart, pek mahzun Anne Vanderlove, canlı Georges Chelon, özlem dolu Barbara, açık saçık sözleriyle Pierre Peret, albenili Anne Sylvestre ve Rennes doğumlu, geleceği parlak yeni bir şarkıcı olan Jacques Bertin. Önceki kuşaklara (Piaf, Trenet, Rossi) nazikçe başımı sallıyor, uluslararası kabare sanatçılarına (Aznavour, Distel, kulak tıkayıcı Bécaud) omuz silkiyor, Fran-

* (Fr.) İngilizce okutmanı. (ç.n.)
** (Fr.) Gözetmen. (ç.n.)

çoise Hardy *chanson'*unun Hayley Mills'ine sıkıntılı bir tebessümle gülümsüyor ve yerli *yéyé*'ciler olan Hallyday, Claude François ve Eddy Mitchell'e kıs kıs gülüyordum. ("Clo-Clo" en azından adını değiştirmemişti. Mitchell kariyerine, papazı çağrıştıran Claude Moine*, Hallyday ise bir rock'çıya hiç de yakışmayan Jean-Philippe Smet adıyla başlamıştı. Öte yandan, "Clo-Clo", bu eksikliğini, dikkatleri çekecek ölçüde nahoş bir ölümle, banyo, elektrik akımı ve söylentilere bakılırsa, azınlığın tercih ettiği türden cinsel bir deneyimle telafi etmişti).

Procul Harum'un listelerdeki sırası daha şarkıları hit bile olmadan değişmiş ve pek de inandırıcı olmayan şarkı sözleri Hiç Kimsenin Hatırlamadığı Kişiler tarafından kaleme alınmıştı. Buna karşılık, hayranlık duyduğum şarkıcıların çoğu, kendi şarkılarını yazan ya da yazılmasında işbirliğine giden bireyci kişilerdi; bunların bazıları üretimin tüm estetik araçlarına sahipti ve "ACI" *–auteur-compositeur-interprète*** – gibisinden fiyakalı ilk harfler taşıyordu. Bütün bu yıllar boyunca bana eşlik etmiş olan üç ACI, cızırdayan plastik yüzeyleri sonradan CD'ye dönüşen plakların sahibi, Boris Vian, Jacques Brel ve Georges Brassens'tir. Üçü de, 50'lerin ilk yıllarında, ilk kez, Nobel ödüllü Elias Canetti'nin erkek kardeşi Jacques Canetti tarafından kaydedildiklerinde ortaya çıkmışlardı. İğneleyici ve kibar Vian, dünyaya, alaycı bir inançsızlığın dobralığıyla şarkılar söylüyordu. Israrcı ve tutkulu Brel, sanki müziğiyle dünyaya bir anlam verebilirmiş, onu sesiyle kucaklayarak çılgınlıklarından ve acımasızlıklarından kurtarabilirmiş gibi şarkı söylüyordu. Mahrem duygulara hitap eden ve resmi bir dil kullanan Brassens ise, dünyaya, sanki dünya, tavırları baştan çıkarıcı bir şekilde bildik olan ve kendisinden fazla bir şey beklenmeyen eski bir sevgiliymişçesine şarkı söylüyordu. Vian otuz dokuzunda, Brel kırk dokuzunda öldü; Brassens ise, son bir uyumsuzluk edimiyle, zar zor elli dokuz yaşın ötesine geçmeyi başardı.

Dinlediğim şarkıcıların çoğu köklü bir din adamlığı karşıtlığını dile getiriyorlardı; ne var ki, benim bulunduğum hücrenin bitişiğinde yaşayan hoşgörülü Peder Fleury, bir öğrencinin günahlarını dinlemekteyken, laik atıp tutmaların büyüklüğünden yakınıyordu sadece. Pederlerin çoğu benim tanrıtanımazlığıma –tıpkı milliyetime, uzun saçlarıma ve şarap konusundaki ölçülü tavrıma olduğu gibi– esas olarak tuhaf

* "Moine" Fransızcada "keşiş" anlamına gelir. (ç.n.)
** (Fr.) Yazar-besteci-yorumcu. (ç.n.)

ama hoşgörülebilir bir tutum muamelesi yapıyordu. En alaycı ve öfkeli rahiplerden biri olan Peder Marais (Londralı otobüs kondüktörlerinin "Thank you" ifadesini "Kew" diye kısalttıklarını neşeyle anımsıyordu) gözlerinde matrak bir bakışla bana zılgıt çekip dururdu: "Siz siviller sadece öbür dünyayı bekliyorsunuz, biz din adamları size kimin kurtulacağını göstereceğiz. Şu an üstünlük sizde olabilir ama daha sonra gerçekten de boka batacaksınız". Soylu bir Breton ailesinden gelen ve savaş sırasında sol kaba etinden vurulduğu için kendisine bir hayli takılınan ("Kaçıyor muydun, Hubert?" "Çevremiz sarılmıştı!") Peder de Goësbriand benim bir gün Peder Marais ile tartıştığımı duyduktan sonra kaygılarını seslendirdi: Eğer vaftiz edilmiş değilsem, o zaman ruhumun olmayacağını ve dolayısıyla cennete gitme şansımın bulunmayacağını belirtti. Varılacak bu son nokta, kafasını fazlasıyla meşgul ediyordu; bir başka seferinde de, bana sır verircesine göz kırparak, "Elbette, benim için sonunda cennet olmasa bütün bunlara katlanabileceğimi düşünmüyorsun, değil mi?" dedi.

Cüppesini üzerinden hiç çıkarmayan, etli butlu, geniş kalçalı ve saçsız bir adam olan fizik öğretmeni Peder Daumer de (öğrenciler arasındaki lakabı "Üçüncü Cinsiyet"ti) benim için ahlâki bir kaygı duyuyordu. Orada birkaç hafta kalmamdan sonra, beni bir kenara çekti ve bana, yemekhane masasında oturduğum tarafta işittiğim sözcüklerin bazılarının bayağı olduğunu ve nazik konuşmalarda ağıza alınmayacak sözcükler olduğunu açıkladı.* Buna karşılık, ben de, Peder Daumer için kaygılanıyordum; adamcağız dinsel konularda çok sıkı bir tutuculuk sergilemesine karşın, televizyonda gösterilen filmlere düşkündü ve bu yüzden de ruha zarar veren çok sayıda şeyi seyretmek zorunda kalıyordu: Özellikle, Godard'ın *A bout de souffle*'u [Serseri Aşıklar] onda, bir kınama hissi uyandırmıştı. Ne var ki, sinema tutkusu öylesine büyüktü ki, filmin sonundaki jenerik çıkana değin, televizyonun bulunduğu, duman altı olmuş salonda inatla kalırdı. Derken yerinden kalkar ve yatmaya gitmeden önce değerlendirmesini dile getirirdi. En sevdiği yargısı, "Seyretme zahmetine değmez," idi. Bir keresinde, benim de çok hoşuma gidecek biçimde, değerlendirmesine, günaha yönelik bir yorum da katmıştı. Kare şeklindeki küçük siyah kepini bana doğru

* Paul Valéry 1896'da, davranışları edep dairesinde olan İngiliz şairi W.E.Henley'le tanıştığında, adamın, mükemmel aksanıyla ve türlü deyişler kullanarak son derece açık saçık bir dille konuşması karşısında şoke olmuştu. Daha sonra Henley'nin Fransızcayı Rimbaud ve Verlaine'den öğrendiği anlaşıldı.

sallayarak, "Ne ilginç *ne de* ahlâki" demişti. "Bonsoir, Mösyö Barnes".

Bu Eudist'ler evinde bir hayli doktrin anlaşmazlığı vardı. Ancak bu anlaşmazlık, Druidizmle Katolikliği hiçbir ideolojik güçlükle karşılaşmaksızın birleştirmeyi başaran ateşli Breton yurtseveri Peder Calvard'dan ya da bir futbol hastası olup da, arı kovanlarının, kanadı kırık şahininin, bir aylık tilki yavrusunun yanına gitmeden önce, kesip atan bir tonda, "Metafizik, saçmalıktır," diyen Peder Le Mauf'dan kaynaklanmıyordu. Tartışma Eskiler ile Modernler arasında süren ebedi bir tartışmaydı ve inançlar kadar öğretim yöntemlerini de kapsıyordu. Öğrencilerle "diyaloğa" inanan ve onlarla mastürbasyonu bile tartışmaya cesaret edebilecek, kışkırtıcı bir adam olan Peder Tupin'in başı, bir pop şarkısının sözlerini vaazına metin olarak koyduğu için, yetkililerle son zamanlarda derde girmişti. (Bu konuda başı benimle de derde girdi, zira Peder Tupin beni çok şaşırtarak Brel ya da Brassens'i değil, Sylvie Vartan diye birinin mırıldandığı kıçı kırık bir parçayı seçmişti). Collège'deki teolojik açıdan tutkulu bu günlere başkanlık eden Peder Denis, tarafsız çekingenliği, karşılaştığı çoğu şeyi onaylama arzusu ve sohbetlerde bir miktar kararsız olmasıyla ünlü, amir konumunda bir rahipti. Peder Marais çok sık fasılalarla –ve her zaman, azalmayan bir zevkle– Peder Denis'le ve benim *lecteur d'anglais* öncellerimden biriyle yaptığı bir gezintiyi anımsatırdı. Gezinti sırasında yolda bir noktada önlerine bir köpek çıkmış. "Söyler misiniz, Mösyö Smith," demiş Peder Denis, net ama sakıngan bir nezaketle, "Sizin İngiltere'de köpek var mı?"

Boris Vian'ın çok güçlü bir sesi olduğu konusunda Peder Fleury'nin üstüne gittiğimi hatırlarım (Peder Fleury bir rahibenin yaklaştığını görünce ağaçların arkasına saklanır ve aynı zamanda da, şimdiye değin gördüğüm en kallavi –her biri tam iki sigara kâğıdı gerektiren– sigaraları sarardı). Ama bu gerçekdışı bir anı olmalı. Vian'ın bir yorumcu olarak ünü ancak 1979'da, ölümünden yirmi yıl sonra Philips şirketi onun anısına bir uzunçalar çıkardığında yayılmaya başladı. 1966-67 yıllarında esas olarak başka şarkıcıların sesleri aracılığıyla tanınıyordu: Serge Reggiani kariyerine Vian'ın bestelerini icra ederek başlamıştı; Peter, Paul ve Mary "Le deserteur"den [Kaçak] kalplerde yer eden, Atlantikötesi bir kampüs şarkısı yapmıştı; ve Jean Ferrat da "Boris" adlı dumanlı-caz parçasında ona bir saygı gösterisinde bulunmuştu. Vian bir yorumcu olmak dışında hemen her şeyiyle akıllarda kaldı: şarkı yazarı, şair, romancı, oyun yazarı, çevirmen, aktör, caz

trompetçisi, patafizikçi olarak. Vian, favorim olan üç kişiden en kozmopolit olanıydı; fotoğraflı biyografisi onu, uzun şort ve kareli süveter giymiş ve Yehudi Menuhin'in on dört yaşındaki hali olduğu anlaşılan gürbüz görünümlü bir yeniyetmenin arkasında, on iki yaşında, ayakta dururken göstererek başlar; daha sonra da onu, kolunu Miles Davis'in omzuna atmış olarak, Ellington'la sohbet ederken ve Erroll Garner'ı 1957'de Orly Havaalanı'nda karşılarken görürüz; Antibes ve Saint Tropez'de kumsalda, Aston Martin'inin, Morgan'ının, 1911 Brazier'sinin direksiyonunun başındadır; onu *Les Liaisons dangereuses*'ün [Tehlikeli İlişkiler] Vadim versiyonunda Jeanne Moreau ile birlikte gölgeler içinde gizli gizli dolaşırken görürüz. Aznavour'a özgü bir savruklukla şarkılar yazmıştır: sayısı 700'ü aşkın olan şarkılarının bazıları caz etkileri taşır, bazıları ise Henri Salvador ile birlikte öncülüğünü yaptığı *mizahi rock* üslubundadır. "Kaçak"a karşın, yergisel provokasyon şarkıları kadar çok sayıda "protesto şarkıları" yazmamıştır ve "Le petit commerce" gibi anarşik ahlâk öğeleri taşıyan bir şarkısında, büyük bir başarıyla silah sattığı bütün müşterilerinin birbirini öldürmesi sonucu yoksulluğa sürüklenen bir silah tüccarının trajik durumuna yazıklanır. Vian hayattayken kendi yapıtlarının inandırıcı bir yorumcusu olarak görülmedi, ancak 1979'da Philips'in çıkardığı disk bunu yalanladı: Vian'ın ironik ve kırbaç dilli üslubu onun incelikli ve dünyevi şarkıları için uygun bir dildi.

Bu yüzden Vian, zorunlu olarak daha sonraki yıllar için anlam taşıyacaktı. 1966-67'de yirmi yaşında bir genç olan benim için, en doğrudan, en açıkça ve en samimi biçimde konuşan şarkıcı ise Jacques Brel'di. İngiliz rock'çıları pitbullarınkine benzeyen erkeksiliklerini sergilerken, Brel cinsel yaralanmışlıkların ve romantik aşağılanmaların şarkılarını söylüyordu; Distel *luuurv* diye dalkavukça şeyler söylerken, Brel *la tendresse*'i* yüceltiyordu. Başka ruh halleri içinde ise, burjuvaziye zevkle zılgıt çekiyor, askeriyeye el bombaları atıyor, Tanrı'yla inatla çatışıyor ve benim kendi dehşet duygumun yerini alır gözüken güçlü bir dehşetle ölüm hakkında şarkılar söylüyordu. Ancak Brel sizinle görüş birliği içinde olduğunda bile, daha ötesini görüyordu. "Les Bourgeois"nın sadece uyandırıcı bir savaş çığlığı olduğunu düşünürsünüz - *"C'est comme les cochons / Plus ça devient vieux, plus ça devient bête"* (Domuzlar gibi onlar/ Yaşlandıkça, daha aptallaşıyorlar"), ancak son bölümde, alay eden gençlerin alay edilen orta yaşlıla-

* Sevecenlik. (ç.n.)

ra dönüşmesiyle birlikte kaçınılmaz bir *embourgeoisement** sürecinin bütünü üzerinde daha bilgece bir yorum ortaya çıkar. Benim için çarpıcı olan şey Brel'in yergi, bilgelik ve gönül karışımıydı: Öfkeli bir sesle şarkı söylemenin ve derin horgörünün yanısıra patlayan bir duygusallık; *la tendre guerre*** olarak aşkın kutsanması; zayıflara, kayıplara, *amputés de coeur****'lere karşı insanın içini burkan bir duygudaşlık vardı onda. Bu Belçikalı, soğuk, düz, yağışlı bir ülkeden geliyor, ancak büyük bir sıcaklıkla şarkı söylüyordu; kendini tehlikeli bir doğrudanlıkla dinleyicisine atıyor, kimin ayağına bastığını hiç umursamıyor, oynuyor ve palyaçoluk ediyor, sarhoş ve bön rolü yapıyor, hatta koyun sesleri çıkarıyor, ancak sizi o zengin, gargara yaparmışçasına genizden gelen sesiyle sarıp sarmalıyor ve heyecan verici sataşmalarında ve neşeli düşlerinde çepeçevre döndürüyor da döndürüyordu.

Brel bugün hayatta değil –Altuona'da Gauguin'in birkaç metre ötesinde gömülü– ve müzikal terekesi, rafın üzerinde içinde on CD olan bir küpte duruyor: birinin küllerini içine koyacağınız kutudan daha küçük bir şey. Onun bütün *oeuvre*'ünü***** yeniden dinleyince, gerçek müzikal kimliğini bulmasının (sözgelimi, Brassens'le karşılaştırıldığında) ne kadar çok zamanını almış olduğunu görüp şaşırıyorum. İlk şarkıları, duygusallığın ve vaaz üslubunun zayıflığını taşıyor: Tevekkeli değil, "l'Abbé Brel"****** diye takılıyorlardı ona. (Yeniyetmeliğinin son yıllarında fiziksel güce dayalı Hıristiyanlık'la kısa bir çatışma dönemi olmuştu ve bizim, hak yolundan sapan din propagandistlerinden her zaman kendimizi sakınmamız gerekir.) Brel, şiirsel olmaya büyük çaba harcar, melankolik kent manzaralarından hoşlanır, kızlar ve aşk konusundaki tekdüze bakış açısı, çoğunlukla yavan bir kadın düşmanlığına varır (eski bir sevgilinin, "La Haine" [Nefret] adlı şarkıdaki *"matériel déclassé"*******' ifadesi kadar çekicilikten yoksun bir betimini düşünmek zordur). *Ex cathedra******** dile getirilen sözleri saymazsak, ahlâki gümbürtü, org ve arkadaki koro aracılığıyla vurgulanır. Bu ilk döneme ait tipik bir şarkı olan "Prière païenne" [Pagan dua], Bakire Meryem'i, tensel sevginin, manevi sevginin tamamen metaforik bir eşdeğeri olduğu-

---

* Burjuvalaşma. (ç.n.)
** Sevecen savaş. (ç.n.)
*** Kalbi yerinden sökülmüşler. (ç.n.)
**** (Fr.) Yapıtlarını. (ç.n.)
***** (Fr.) Rahip Brel. (ç.n.)
****** (Fr.) Sınıfsızlaşmış materyal. (ç.n.)
******* (Fr.) Tam bir yetkiyle söylenen. (ç.n.)

na inandırmak için yazılmış dindarca bir girişimdir. Meryem, bu şarkıyı dinleyecek olsa, dudaklarını kuşkuyla şöyle bir büzebilirdi.

Brel, bu başlangıç döneminden bir kez kurtulup da orkestrasyonunu (*vent du nord** gibi sesler çıkaran sızlanmalı yaylıları, hırıltılı nefeslileri, vızıldanmalı akordeonu) düzene koyduğunda, aşağı yukarı 1961'den 1967'ye değin süren, kısa ancak olağanüstü bir şekilde zengin ve yaratıcı bir doruğa giden yolu açtı. Şarkılarında kuzeyden, (kuzeyde) sarhoş olmaktan, cinsel aldatmalardan (ve sonuç olarak, kuzeyde sarhoş olmaktan), dul kalmaktan (ve cenaze günü, cinsel olarak aldatılmış olduğunuzu fark etmekten ve bu yüzden de –muhtemelen kuzeyde– sarhoş olmaktan) söz ediyordu. Tamı tamına çocukluk özlemlerinin, *le Far-West*'in ardında koşup onu kaybetmenin şarkılarını söylüyordu. Askeri bir genelev kuyruğunun esin verdiği ve revaçta olan tek şarkı olması gereken şarkıyı söylüyordu. "Yetişkin" aptallığının şarkılarını öfkeyle -"*Il nous fallut bien du talent/ Pour être vieux sans être adultes*" (Bir hayli yetenekli olmamız gerekiyordu/ Yetişkin olmadan yaşlı olmamız için)-, ve asla tanımayacağı yaşlı adamın ölümünün şarkılarını ise alaycı bir tavırla söylüyordu. Dostları ("Jojo", "Fernand") için cenaze ağıtları söylüyordu ve şimdi bunlar onun için de birer ağıt olarak dinlenmeye iki kat değer. Olgunluk döneminde hâlâ salt karşıt biriydi (yaramaz bir çocuk edasıyla söylediği köy karşıtı "Les Moutons"da [Koyunlar] olduğu gibi); ancak Brel'in yapıtlarına gücünü ve kalıcılığını veren şey, çoğu insani ilişkinin karmaşıklığını ve zayıf başlangıç noktalarını anlamış olmasıydı. "*On se croit mèche, on n'est que suif*" (Mumun fitili olduğumuzu sanıyoruz, oysa sadece, yapımında kullanılan içyağıyız). Denize açılmayı düşlüyoruz –ve sonunda bir dalgakırana kaptan oluyoruz. Mantıksal olarak, bütün bu kusurların kaynağı yetkinlikten uzak bir Kendi olmalı:

*Moi, si j'étais le bon Dieu*
*Je crois que je serais pas fier*
*Je sais, on fait ce qu'on peut,*
*Mais y a la manière.**

Kuşkusuz Peder Daumer, siyah kepini çıkararak, "Ne ilginç, *ne de* ahlâki" derdi.

* (Fr.) Kuzey rüzgarı. (ç.n.)

* (Fr.) Ben, eğer Yüce Tanrı olsam / Sanırım çok gururlanmazdım / Biliyorum, insan ancak yapabildiğini yapabilir / Ama yapış tarzıdır önemli olan.

Benim Fransa'da olduğum vakitlerde Brel İngiltere'de ilk ve son kez sahneye çıktı (Brassens de bizi sadece bir kere ziyaret etti); 1967'de Brel'in sahnelerden çekildiği ya da en azından *tours de chant*'ını* bırakacağı açıklaması geldi – Beatles'ın dağılmasından çok daha felaketimsi bir şeydi bu. Veda konserleri birden fazla kıtada her yıl olay olan şu yorulmak bilmez şarkıcıların tersine, Brel sahnelerden çekileceğini söyledi ve dediğini yaptı. Enerjisini bunun yerine filmlere, müzikallere, yolculuklara ve yeni Polinezya hayatına verdi. On yıl sonra son bir albüm kaydedecek olmasına karşın, halka açık dinletileri son bulmuştu. Ama önce Rennes'e geldi.

Onun hakkında Belçikalı, ince, esmer ve at dişli biri olduğu; bir Fransız gibi pofur pofur sigara içtiği ve küçük uçakları kullanabildiği dışında hiçbir şey bilmiyordum. Bu bilgilerin çoğu Disques Barclay'in pahalı albüm kapaklarının içindeki yazılardan edinilmişti. Daha fazlasını bilmek de istemiyordum. Şarkılar Brel'in kendisiydi; herhangi bir biyografi önemsizdi, indirgeyiciydi. "Marieke"nin, "Mathilde"in ya da "Madeleine"in arkasında gerçek bir Marieke, Mathilde yahut Madeleine olup olmadığı kimin umurundaydı? Olivier Todd'un, Brel'in ölümünden sonra yayımlanan *Jacques Brel: Une Vie* adlı çalışması çıktığında, beklenildiği gibi onu okudum ve beklenildiği gibi hayal kırıklığına uğradım: Bu, Brel'in, şarkılarından biraz daha az mükemmel bir insan olduğunu keşfetmemden değil, çalışmasına duygudaşlıkla başlayıp onu çekiştirici bir hoşnutsuzlukla bitiren bir biyografi yazarından dolayıydı; Todd, Brel'i keşfettikçe, onun yapıtlarına duyduğu coşku azalmıştı. Raslantısal *trouvaille*'da** bulunmak da pek bir telafi olmamıştı: Sözgelimi, "La Valse à mille temps" [Bin zamanlı vals] parçasının esinlenme ânının, Brel'in arabasını dağlardan Tangier'ye doğru sürerken yolda sayısız dönemeçle karşılaşıp da bunun bir valsin gitgide hızlanan ritmi olabileceğini aklından geçirmesinde olduğu gibi.

Sıcak bir akşamdı, hatta yukarı galeri daha da sıcaktı. Brel'in her zamanki ısınma sahnesiyle gösteri aşağı yukarı saat onda başladı. Delta Rhythm Boys adlı siyahi Amerikalı grup hiç kuşkusuz çok iyiydi ama bana bir türlü bitmeyecekmiş gibi geliyordu. Brel sahneye çıktığında –vakit gece yarısına geliyordu– uykulu ve açtım, ancak her şey ânında unutuldu gitti. Küçük bir müzik grubu (piyano, davul, bas, akordeon) ve hiç de fanteziye kaçmayan bir ışıklandırma ve takdim

* (Fr.) Turneler. (ç.n.)
** (Fr.) Keşif, bulgu. (ç.n.)

vardı. Brel ilk şarkıdan sonra, ceketini çıkardı ("*Ça chauffe, hein?*"*) Dinleyiciler şarkı başlangıçlarında alkış tutarak dikkati kendi üzerlerine çekmediler, zira, şarkıların giriş bölümleri bile çok değerliydi. Elbette, şarkıların çoğunu daha önce plaklardan biliyordum; bu yüzden sözler, belleğin ve gerçek ânın o saplantılı stereosu içinde, sahneden olduğu kadar kendi içimden de geliyordu. Tam aşağıda, Brel'in o bildik, at gibi suratının üzerinden, oluk oluk ter akıyordu: Onun her resitalinde 800 gram kaybettiği söyleniyordu. Hiç durmadan, dinleyicilerle sohbete bile girmeden, bir saat boyunca, bir şarkıdan ötekine geçti ve sonra ansızın duruverdi. Ve her şey o noktada son buldu – ne bis yaptı, ne şova yönelik bir davranışı oldu, ne de gözü yaşlı elveda lafları söyledi. Bizden törensiz ayrıldı.

Brel'in romantik bir mevcudiyeti, haberlere taşınan bir yaşamı vardı; albümlerini ard arda çıkarmıştı. Brassens ise münzevi bir yaşam sürmesiyle ünlüydü; insanlarla pek teması yoktu ve yapıtlarını otuz yılı aşkın bir süre içinde, yavaş yavaş, ancak ısrarla, taş ustalarının oğlu ve torunu olmaya özgü sessiz bir direşkenlikle ortaya koymuştu. Üslup bakımından Brel'den daha klasik ve daha edebiydi (hatta kurmaca yapıtlar kaleme almayı bile denemişti). Dağ köylerinden birinde yaşayan bir bilgeye benziyor ve öyle davranıyordu, ama aslında kent dışında hiç yaşamamıştı ve eğer böyle bir şey mümkün olsa Paris hemşerililiğine geçeceğini söylerdi. Homurtulu, kestane gibi bir sesle, Provence aksanıyla *r*'leri yuvarlayarak, canlı, mizahi bir üslupla şarkı söylüyordu. Metinlerinin bütün şenlikli yanına ve düzen bozuculuğuna karşın, sesi her zaman sade kalmıştı. Orkestra aletleri en fazla ikinci bir gitar ve bir kontrabastan oluşuyordu ve bunların her ikisi de son derece ölçülüydü. "La Non-demande en mariage" adlı parçada bir an vardır ki kontrabas –on beş yıl boyunca arka planda sessizce mırıldandıktan sonra– kalın ve ısrarlı bir sesle dosdoğru parçaya girer. Dinleyicide bir deprem izlenimi uyandırır.

Ellili yıllardan itibaren ard arda kuşakları etkilediği biçimiyle Brassens'in yapıtları sıcak ve özgürleştirici bir hava taşıyordu. O bir anarşistti: Siyasi bir anarşist olmaktan (gerçi savaşın sonunda Fédération d'Anarchistes grubunun bir üyesi olmuştu), hele hipileşmiş bir anarşist olmaktan çok, hakiki ve iddiasız, özgür bir ruhtu. Halktan bir adamdı, ama kalabalıklara ait bir adam değildi; şarkıları siyasi ikna yeteneğine bakmaksızın toplumun bütün örgütleyicilerine karşı, tarafsız bir kü-

* (Fr.) Sıcak bastı, öyle değil mi? (ç.n.)

çümseme sergiler. Brassens gruplara güvenmiyordu, bir yerde dört kişiden fazla olunur olunmaz, insanın bir *bande de cons** olduğuna inanıyordu ("Le Pluriel"); "postacınınki dışında" bütün üniformalardan tiksiniyordu ve görünüşe bakılırsa istasyon şeflerinden, sosyopatik bir şekilde nefret etmiş olmalı. Vian ve Brel gibi anti-militarist şarkılar yazdı, ancak onun savaştan nefreti öngörülebilir bir ifade bulmadı: Sözgelimi, onun bu konudaki neşeli tüketici raporuna bir bakın –*"Moi, mon colon, cell' que j'préfère/ C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit!"* (Benim tercih ettiğim, albayım / Bin Dokuz Yüz On Sekiz Savaşı"). Yaşama ilişkin çoğu makul ön tasavvuru kibarlık etmeden alaya alması, başlangıçta biraz kafa karıştırıcı olmasına karşın daha da canlılık katıyordu; çünkü iyilikseverlik, haz ve mizah koduna bağlı kalıyordu.

Ezilmişleri kutsadı: korkakları, pezevenkleri, mezar kazıcılarını, sıradan kalpli orospuları, koca kıçlı kadınları, hainleri, saçları tıraş edilmiş işbirlikçileri ve yaşlı kadınları. Ben kendim yaşlandıkça "Saturne" adlı şarkısından şu dizeye gitgide daha çok değer veriyorum –*"Et la petite pisseuse d'en face / Peut bien aller se rhabiller"* (Ve karşıdaki şu küçük kız / Gidip elbiselerini yeniden giyebilir.") Brassens, *sapeurs pompiers*'in** birleşik güçlerine karşı, yalnız bir kundakçının yanındaydı; evini soyan adamı selamlıyordu (hırsızın istediği şeyi elde ettiğini ve onun, Brassens'in, bu olaydan bir şarkı çıkardığını ileri sürerek, ikisinin de ödeşmiş olduklarını söylüyordu). Kedileri, pipoları, erkeklerle dostluk kurmayı ve herkese bir yaprak veren enginar-kalpli kadını övüyordu. Yargıçlardan, jandarmalardan, sağ görüşlülerden ve katı yürekli-lik pahasına ilkeli olan insanlardan tiksiniyordu. Ancak, sevecenliği güçlü olabiliyor ve düşmanları da her zaman bağışlanmıyordu. Altmışların ortasında, o ayıvari görünümünden uzaklaşıp göreceli bir zayıflığa kapılarak, gözle görülür bir şekilde kilo verdi Brassens. Gazeteciler okurlarına büyük şarkıcının kansere yakalandığı haberini verdiler. Yaptıkları spekülasyonlar doğruydu; ancak doğru olmakla birlikte, yine de özel hayata bir müdahaleydi. Brassens buna "Le Bulletin de santé" [Sağlık Bülteni] şarkısıyla yanıt verdi; bu şarkısında, obezlerin saflarını gerçekten de terk etmiş olduğunu itiraf ediyor, ama bunun, bazılarının ileri sürdüğü gerekçelerlerle olmadığını söylüyordu. Hayır –*non, non, non, trois fois non**** - bu kadar kilo vermesine neden olan şey has-

* (Fr.) Enayiler takımı. (ç.n.)
** (Fr.) İtfaiye. (ç.n.)
*** (Fr.) Hayır, hayır, hayır, üç kere hayır. (ç.n.)

talık değil, zamanının ve enerjisinin büyük bir bölümünü gazetecilerin kanlarını becermeye harcamış olmasıydı. Belki, pek de nazik bir yanıt sayılmaz, ancak uyandırdığı provokasyon da nazik değildi. Ve Brassens meselenin saldırgan bedenselliğini sırf vurgulayabilmek için, Mallarmé'nin "*Je suis hanté: L'Azur, l'Azur, l'Azur, l'Azur!*"* dizesini aşırıp "*Je suis hanté: le rut, le rut, le rut, le rut!*"** şeklinde şiirselliğini bozdu. (Kafasına mavi bir gökyüzünü değil, seksi takmıştı).

İlk şarkılarından biri olan "Le Mauvais sujet repenti"de [Pişman olmuş kötü kişi] (1953), işe yeni girmiş bir fahişenin cinsel yeteneğinin geliştirilmesini tartışmak için, bir pezevengin (ya da en azından yarı profesyonel birinin) ağzından konuştu:

*L'avait l'don, c'est vrai, j'en conviens,*
*L'avait le génie,*
*Mais, sans technique, un don n'est rien*
*Qu'un, sal' manie...*

Tekniksiz bir yetenek –hatta dehaya yaklaşan bir yetenek bile– pis bir alışkanlıktan başka bir şey değildir.*** Brassens, sınırlı ses perdesine karşın –ya da belki de ondan dolayı– bütün kariyeri boyunca, tekniğini sürekli geliştirdi; sesini daralttı, genişletti, yeni şeyler keşfetti: Otuz yıl boyunca baladları daha da muhteşemleşti, ezgileri daha da yoğunlaştı ve nakaratları daha giriftleşti.

Brassens'in dünya anlayışı karmaşıklaşırken, tematik olarak şarkıları da karmaşıklaşır. İlk yapıtlarında, seks, neşeli ve çoğu kez hicivsel bir iştir; zina keyifli bir intikam edimidir; orman kaçkını goriller cüppeli yargıçlardan istediklerini alırlar, şen şakrak fetişistler kafalarını polis karılarının göbek deliklerine takmışlardır. Olgunluk yıllarında ise, Brassens daha çok, başıboş Penelope'ye, ancak boynuzladığı kocadan hoşlanırsa işini görebilen zinacıya ve metresi kocasıyla yatmayı seçtiğinde kendini ihanete uğramış hisseden âşığın dokunaklı durumuna ("Ma Maîtresse, La Traîtresse"****) övgüler düzer. Şarkıcı aynı za-

* (Fr.) Büyülendim: Gökle, Gökle, Gökle, Gökle! (y.h.n.)
** (Fr.) Büyülendim: Şehvetle, şehvetle, şehvetle, şehvetle. (y.h.n.)
*** Brassens'in yapıtlarının topluma nüfuz etmesi üzerine bir not. Otuz yıldan daha fazla bir zaman sonra, Jacques Fouroux, Fransız ragbi takımını Yeni Zelandalılara karşı hazırlarken yetenek ile yöntem geliştirmenin karşılaştırılmasından söz ediyordu. Takımın çalıştırıcısı, adamlarına, "Brassens'in deyişiyle, *Tekniksiz yeteneğin pis bir alışkanlıktan başka bir şey olmadığını,*" anımsattı.
**** (Fr.) Metresim, hain. (ç.n.)

manda, tatlı becerileri her zaman için esrime uyandıran Fransızın bir âşık olarak kendiyle ilgili imgesine hakaret etmekten büyük mutluluk duyar. O şarkının adı olan "Yüzde doksan beş," orgazm taklidi yapan kadınların yüzdesidir. Ancak, hoşa gitmeye çalışmak da Brassens'in asla hoşuna gitmez. Bir başka istatistik de şudur: 1977'de yapılan bir ankette halkın yüzde 64.7'sinin onun yerinde olmayı istediği çünkü onlar için Brassens'in Mutlu Adam'ı temsil ettiği ortaya çıkar. Kendisine bu konuda ne düşündüğü sorulduğunda, "*Ah, les cons...*"* diye yanıt verir.

Rennes'deki Collège Saint-Martin, benim ilk kez bir ceset gördüğüm yer oldu: yirmi yaşlarında çok meşum bir hastalığa yenik düşmüş genç bir rahip olan Peder Roussel'in cesedi. Ceset, ana binanın giriş salonundan uzak bir odaya konulmuştu ve onu ziyaret edip ruhuna dua etmeleri için çocuklara cesaret veriliyordu. Bunu yapmadım ama, orada sırt üstü yatan, solgun ve gözlüklü bedene camlı kapının arasından uzun uzun baktım.

Üst kata çıkıp, "Tango Funèbre" [Cenaze Tangosu] ve "Le Moribond" [Can Çekişen Adam] parçalarında kendi ölümünü hicvederek tartışan Brel'i dinledim:

*Et je veux qu'on rie*
*Je veux qu'on danse*
*Je veux qu'on s'amuse comme des fous*
*Je veux qu'on rie*
*Je veux qu'on danse*
*Quand c'est qu'on me mettra dans mon trou*"

Brassens'e gelince, Rennes'de bulunduğum yıl içinde çıkardığı albüm –*Georges Brassens IX*– iki, üç ya da çok şanslıysanız dört dakikalık baladların bu tanınmış ustası için büyük bir değişiklikle başlıyordu. "*Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*" (Sète plajına gömülmek için dilekçe") tam yedi dakika on sekiz saniye süren çok uzun bir parçaydı. Vasiyet niteliğindeki ilk şarkılarına yapılan görkemli, kıvrak, neşeli bir ekti ve cesedinin nereye gömüleceği konusunda birtakım özel talimatları içeriyordu. Brassens cesedinin "*dans un sleeping*

* (Fr.) Öff, enayiler... (ç.n.)
** (Fr.) Gülmenizi istiyorum / Dans etmenizi istiyorum / Deliler gibi eğlenmenizi istiyorum /... Beni deliğime koyduklarında.

*du Paris-Mediterranée*" de* Sète'deki "küçümen" istasyona taşınmasını (istasyon şefi büyük bir olasılıkla o gün izin alma nezaketini gösterecektir) ve oradan da gömülmek üzere plaja götürülmesini ister. Ebedi *estivant*,** gökyüzü ile deniz arasında güneşin alnında yatacak ve ölümünü tatilde geçirecektir. Kızların, kabrinin arkasında soyunmasını umar; belki de onlardan biri mezar haçının gölgesindeki kumun üzerine uzanacak ve böylelikle ruhuna "*un petit bonheur posthume*"*** verecektir. Ve nasıl Altuona'da Brel'in yanında Gauguin yatıyor idiyse, Sète'de de Brassens, *Le Cimetière marin*'i [Deniz Mezarlığı] kelimelere döken ve onun içine yerleşen Paul Valéry'nin kabrine yakın olacaktır. Büyük şairin yanındaki mütevazı gezgin şarkıcı, "*Mon cimetière soit plus marin que le sien*" (Benim kabrim denize onunkinden daha yakın) diyerek kendini en azından kutlayabilecekti.

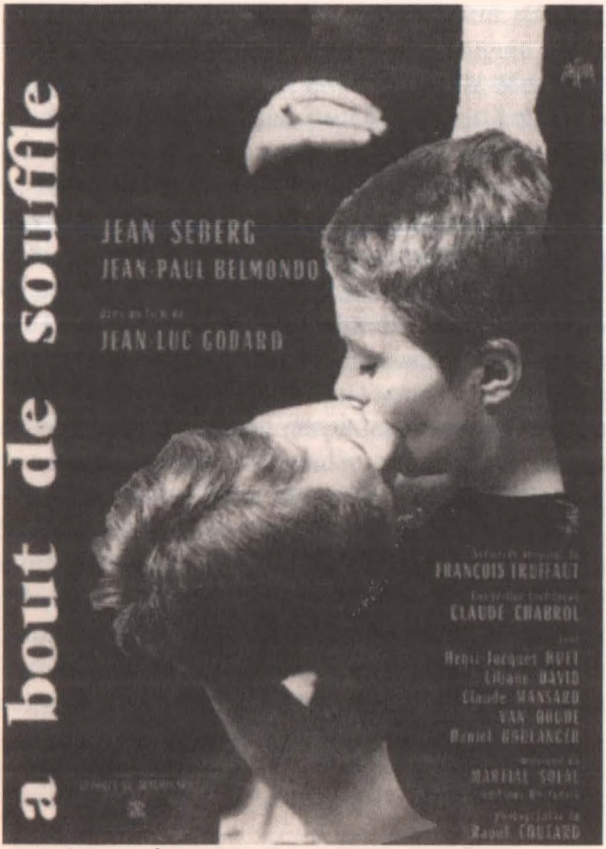
Ne var ki, Brassens plaja gömülme arzusunu gerçekleştiremedi. Bunun yerine, 1981 Kasım'ının ilk hafta sonunda, Corniche Mezarlığı'ndaki aile kabrine gömüldü. Ve bu durum, "Supplique"te, kabrin zaten tıklım tıklım dolu olduğundan yakınmasına ve "içeridekiler lütfen ilerlesin" –"*Place aux jeunes en quelque sorte*"****– diye bağıracak kadar düşmek istememesine karşın gerçekleşti. (Deniz buradan pek görünmüyor ve kabri de Valéry'ninkinden çok daha az "*marin*"). Brassens'in yaşamının sonu, arzu ettiği ve korktuğu simetriyi taşıdı: 1921'de Séte'de doğan, Paris hemşerisi Brassens, altmış yıl sonra ölmek üzere oraya döndü. Şarkıları, yoğun, imalı, argo metinleri ve yalın müziğiyle Brel'inkilerden daha az başarıyla yolculuk ederken, kendisi, uçaklardan ve yurtdışından hoşlanmadığından, o kısa zaman içinde hiçbir zaman çok fazla yolculuk etmedi. Ama o Fransa'nın en büyük ve en bilge şarkıcısıydı; ve bizler, ne şekilde olursa olsun –ölümünü tatilde geçiren– onu ziyaret etmeliyiz.

---

* (Fr.) Paris-Akdeniz hattında çalışan bir yataklı vagonda. (ç.n.)
** (Fr.) Yazın tatile çıkan kişi. (ç.n.)
*** (Fr.) Ölüm sonrası küçük bir mutluluk. (ç.n.)
**** (Fr.) Gençlere yer açın bari. (ç.n.)

III

# Papazlığa atanırken verilen sözler




Jean Seberg, *Serseri Aşıklar*'ın afişinde Jean-Paul Belmondo'yu öperken.

Truffaut'nun *Tirez sur le pianiste* [Piyanisti Vurun] filminin başlangıcına yakın bir yerde, yönetmenin, cüretini sergilediği ustalıklı bir an vardır. Charlie (Charles Aznavour) piyano çaldığı bardan, kiralık odasına döner ve bezgin bir tavırla yatağa girip, bir salata kâsesi büyüklüğündeki kül tablasına sarılır. Bitişik odada yaşayan neşeli fahişe Clarisse (Michèle Mercier), ona yatma önerisinde bulunmak üzere içeri süzülür. Charlie parasının olmadığını söyler; kadın ona kredi açmayı önerir; Charlie geri çevirir. Ancak kadın yine de kalır, soyunur, yanına yatağa girer, göğüsleri tamamen görünecek biçimde oturur ve yeni gördüğü bir filmden söz eder. Charlie onun sözünü keser: "Sinemada, hep *böyle* olur," –ve "yatakta-saygılı-bir-şekilde-oturan-genç-yıldız-adayı" parodisi görüntüsünü oluşturacak şekilde yatak örtülerini

kadının üzerine çeker. Mizansen ustalıkla gerçekleştirilir ve Charlie ile Clarisse arasındaki gülünç ve karmaşık ilişkiye uyar. Ne var ki, yanlıları vardır. *Sinemada, hep böyle olur*: Ama yaşamda böyle değildir ve bundan böyle sinemada da böyle olmayacaktır.

Sinema eğitimim altmışlı yılların başında, *nouvelle vague* [Yeni Dalga] hâlâ bir sörfçü cennetiyken, Paris'te başladı. Truffaut'nun senaryosunu yazdığı, Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ı modern filmlerin şahikası gibi görünüyordu: Cesur, burun kıvıran, son moda, şık, seksi, otorite karşıtı ve her şeyden önce de, Godard'ın ve benim (ayrıca Truffaut ile birkaç ustanın da) algıladığımız şekliyle zorlu yaşamın dağınık sonuçsuzluğunu ve ahlâksal boşluğunu yansıtıyordu. Tıpkı *Piyanisti Vurun* gibi, insana kent çağdaşlığının şüphe uyandıran ve zorlu yanları konusunda heyecan veriyordu: "Modern Fransız Sineması'nda Altgeçit" yazılmayı bekleyen bir tez başlığıdır. Eğer her iki filmin de teması Kaçan Adam idiyse, teknik de Hareket Halindeki Kamera idi: Mercek, araştırıyor, geziniyor, ileriye geriye, yukarı aşağı sürekli hareket ediyordu. Godard ile Truffaut, filmin gramerini kendilerinden geçercesine altüst ediyor ve risk alarak yeni birleşimler arıyorlardı; hem yaşamı hem de sanatın olanaklarını, belki de Braque ile Picasso'yu çağrıştıran neşeli ve ortaklaşa bir rekabet havası içinde, yeniden keşfediyorlardı.

Yirmi yıldan fazla bir aradan sonra *Serseri Aşıklar*'ı yeniden seyredince, ilk tepkim, insan on sekiz yaşındayken sinemanın bağlamının ve tarihöncesinin bilincinde olmadığı için her şey yepyeni gözüküyor diye yazıklanmak oldu. Durum şuydu: Amerikan kara filmlerinin tonu, *L'Etranger*'nin ahlâki duruşu (çok sulandırılmış), avangard kafe yaşantısından alınma gösterişçilik ve sahte *aperçus*.* Günümüzde bir filmin açılış dakikalarında bir polisin vurulması artık benim gözüme özgürleştirici, cüretkâr bir anarşi anı olarak değil, hem anti-kahraman hem de yönetmen/yazar tarafından hazırlanmış hesaplı bir dolap olarak gözüküyor (filminize bir nebze sürükleyicilik katmak için bir aynasızı öldürmek). Bununla birlikte, insanı daha da avcuna alan şey, Godard'ın yönetmenliğinin gösterdiği aşırı özgüveni. İşte, elindeki aracı enikonu denetim altında tutan, herhangi bir şeyi deneyebilecek kadar kendine güveni olan biri (Belmondo ile Seberg'in yatmadıkları o sekans muhtemelen ne kadar sürebilir? *Piyanisti Vurun*'da Thérésa'nın emprezaryoyla birlikte yaptığı "adiliği" itiraf ettiği paralel se-

* (Fr.) Genel görünümler. (ç.n.)

kans kadar uzun sürebilir.) Film yapmanın şevki, kurumluluğu ve salt ateşi eskisi kadar bulaşıcı ve şu melankolik gerçeği hemen hemen gizliyor: *Serseri Aşıklar* minimum bir içerik üzerinde dengelenen olağanüstü bir üslup gösterisidir. Bu iki filmin çekildiği sıralarda Truffaut ile Godard'ın yakınlığı aldatıcı bir yakınlıktı. *Serseri Aşıklar* hâlâ *Piyanisti Vurun*'dan daha başarılı bir film olarak görülüyor. Ancak Truffaut İspanyol paça pantolonları deniyordu sadece; Godard ise kendisine bir ömür yetecek kazanımlar ediniyordu.

Yeni Dalga, *le cinéma de papa*'ya [babaların sineması] karşı bir başkaldırıydı; ancak bu, kitlesel bir baba katilliğinden çok, seçip ayırdıktan sonra öldürme meselesiydi. En bilge yenilikçiler bilirler ki –ya da en azından keşfederler– sanat tarihi çizgisel ve ilerlemeci görünebilir, ama gerçekte döngüsel, göndermelerle dolu ve içinde geriye doğru iz sürülen bir tarihtir. Yeni Dalga'nın uygulayıcıları (Truffaut gibi bazıları eleştirmen olarak) kendilerinden önce gelen şeylere gömülmüşlerdi. Bu, belki de bir müzede (Cinémathèque) başlamış olan tek sanatsal devrimdi ve filmlerinde devrimciler, bir hayli kaş göz işareti ve baş sallamayla en sevdikleri ustalarına saygı gösterisinde bulunuyorlardı: Böylelikle *La Nuit américaine*'de [Amerikan Gecesi] film ekibi çekimlerini Jean Vigo Sokağı'nda gerçekleştirmişti. Bu tip şapka çıkarmalar karşılık da gördü: Jean Renoir (Truffaut'nun Amerikan kahramanı olan Hitchcock'a karşı olarak Fransız kahramanı), *My Life and Films* adlı kitabını işbilir bir şekilde, "halk tarafından Yeni Dalgacı olarak tanınan" ve kendisiyle "aynı ilgileri paylaşan film yapımcılarına" adadı. Yeni Dalga tarz olarak eleştirel ve putkırıcı bir akımdı; ancak birkaç heykelin başını kırarken, yine de katedrali inşa etmeyi sürdürmüştü. *Auteur* kuramını geliştirdi ve ileriye götürdü; onu aynı zamanda geriye yönelik olarak Howard Hawks gibi Amerikalı *cinéastes*'lara* uyguladı; uzun süredir film yapımcısının elinde olan ve yönetmenin boynuna takılı olan mali mengeneyi gevşetti; stüdyo çekimlerinden uzaklaşıp bir çeşit *plein-airisme*'e** doğru yönelmeyi destekledi; ve bir yandan kaçınılmaz olarak kendi starlarını üretirken, bir yandan da, bir kısmını geleneksel megalomanların oluşturduğu, yerleşik star sistemine sırt çevirdi.

Truffaut 1982'de, 1950'li yılların *Cahiers du cinéma*'sını tarihsel bir bakış açısıyla görebiliyordu. Amerikalı eleştirmen Jim Paris'e, te-

* (Fr.) Sinemacılar. (ç.n.)
** (Fr.) Dış mekân çekimleri. (ç.n.)

levizyonda yeniden gösterildiklerinde *le cinéma de papa* örneklerini hâlâ ilgiyle seyrettiğini söylemişti. Her zaman "hoş bir sürpriz" arıyordu. Ne var ki, elli yaşındaki seçkin sinemacı, itirazlarının heyecanlı genç eleştirmenin itirazlarıyla aynı kaldığını görüyordu: "Bunlar esas olarak aşkın, kadın karakterlerin, burjuva karşıtı *ifadelerin*, çocukların olmayışının ve her şeyden önce de diyalogun sahteliğinin temsiliyle ilgili." Sözünü şöyle sonuçlandırıyordu:

> Çok iddialı bir sözle ifade edecek olursak, *Cahiers du cinéma*'nın başkaldırısı estetik olmaktan çok ahlâksaldı. Savunduğumuz şey, sanatçının, çoğu durumda filmlerinin yıldızlarına karşı boyun eğmişliğini ve öte yandan da seyircisine karşı demagogluğunu dışavuran bir sempati ve antipati dağıtımı yerine, karakterleri karşısında bir gözlem *eşitliğine* sahip olmasıydı.

Herkese kendi başkaldırısı: Bu başkaldırı, Godard için esas olarak estetik ve politik, Truffaut içinse parasal ve ahlâksaldı. Sorularıyla usanç veren bir Alman hayranı *Amerikan Gecesi*'ndeki film yönetmeni Ferrand'a (rolü Truffaut'nun kendisi oynar) "Niçin politik filmler yapmıyorsunuz?" diye sorar. "Niçin erotik filmler yapmıyorsunuz?" Ferrand yanıt vermez; o tamamen işine devam etmekle meşguldür. Ve Truffaut'nun durumunda da, esas yanıtın, ideolojik kararlardan çok sinema içgüdüsüyle belirlenen yapıtlardan gelmesi gerekir. Jean Vigo üzerine kitabında, "Bir film yönetmeni kariyerinin ne olacağını filminin ilk 50 metresinde gösterir," diye yazmıştır Truffaut. Bu testi onun ilk çalışması olan *Les Mistons*'a [Yumurcaklar] uygulayın, peki bu durumda ne tür bir film yönetmeniyle karşılaşıyoruz? Sonu kötü biten aşk hikâyelerine düşkün olan ve yeniyetmeliğin asabiliğini yaşamaktaki bir çocuğa özel bir duygudaşlık benimseyen bir yönetmenle; sinemasal alıntılamalardan, başkalarından alınma gag'lardan, aktörlük gücünün sergilendiği sürprizli anlardan hoşlanan bir yönetmenle; ve ayrıca, edebi bir üst anlatıcıya güven duyan bir yönetmenle; çekicilik, lirizm, *aigre-doux** mizahla donanmış ve güneşli ormanlık alanlara özel bir düşkünlüğü olan bir hikâye anlatıcısı. (Bir duygusallık tehlikesi var mı acaba? Belki de. Ancak Alain-Fournier'nin bu eleştiriye verdiği yanıtı anımsayabiliriz: "Duygusallık başarısızlık durumunda ortaya çıkar –başarılı olunduğunda yaşamın kederlerinin gerçek bir ifadesini ortaya koyar-

* (Fr.) Acı-tatlı. (ç.n.)

sınız." Ve filmin arka planına baktığımızda, eş ölçüde yaşamsal bir öğeyi keşfederiz: *Les Mistons*'u büyük ölçüde Truffaut'nun kansı finanse etmiştir. Bu, Yeni Dalga'dan çıkartılabilecek, anahtar niteliğindeki ve Truffaut ile Godard'ın görüş birliği içinde oldukları bir dersdir: esas olarak işbirliğine dayanan çalışmalarda, yanlış yerden gelen parayla işbirliği yapmak bireyciliği ortadan kaldırır.

"Çocukluğumda... ailemden nefret ediyordum, ailem beni sıkıyordu." Küçük Truffaut on dört yaşında okulu terk etti, ufak tefek hırsızlık olaylarına ve küçük çaplı serseriliklere karıştı. Bir daktilo çaldığında, babası onu psikiyatrik bir "gözlem merkezine" yerleştirdi. (Birkaç yıl önce de, Godard İsviçre Televizyonu'ndan para çalmış ve babası tarafından bir akıl hastanesine koyulmuştu). Truffaut bundan sonra orduya katıldı, ancak orada zamanını sürekli ordudan kaçma planları kurarak geçirdi. Bu deneyimler Antoine Doinel film dizisini doğrudan bir şekilde besledi ve bu filmlerde oynayan ateşli, hummalı bakışlı Jean-Pierre Léaud, Truffaut'nun yarı kayıp, yarı zarar görmüş alter egosunu temsil ediyordu. Parçalanmış çocukluğun işlendiği bu zengin izlek ve kurtarıcı bir ana-baba figürü arayışı Truffaut'nun acılı ve kötümser başyapıtı olan *L'Enfant sauvage*'da [Vahşi Çocuk] doruk noktasına çıkar; Aveyron'lu Vahşi Çocuk Victor ile onun potansiyel kurtarıcısı Dr. Itard'ın hikâyesidir bu. Ancak Truffaut'nun kendi hikâyesi, gerçek babanın yerini alan biri tarafından (film eleştirmeni André Bazin) dize getirilen ve yardım edilen haşarı bir çocuğun, yani, sonunda film dilini konuşmayı öğrenen ve bununla tatmin olan birinin hikâyesidir; *Vahşi Çocuk* ise, bu hikâyenin başarılı olmayışının kasvetli bir örneğidir. Itard'ın bütün sabrına, yaratıcılığına ve ara sıra ortaya çıkan öfkeli sertliğine karşın; küçük hamleler, daha büyüklerine vardırmaz. Söz konusu zarar, yüzeysel bir çareyle alt edilemeyecek kadar büyük olduğundan, Victor'a sonuç olarak yardım edilemez; Victor birkaç laf etmeyi ve birkaç şey yapmayı öğrenir, ancak dile, gerçek bir iletişim kurabilecek ve olası bir avuntu bulacak kadar hakim olmada başarısızlığa uğrar.

Truffaut kendisi doğru dili bulduğu için talihliydi. Vigo için kullandığı ifadeyle söylersek, o, "filmlere âşık olan bir seyirciydi." On beş yaşında bir *ciné-club* kurdu, on sekizinde film eleştirmenliğine başladı. Bundan böyle hayatı tamamen sinemanın içinde ve sinemayla birlikte geçecekti; dışarıda yağmur ve karanlık hüküm sürerken bir ışık ve sıcaklık yeriydi orası. Yazar, yönetmen, aktör, prodüktör yardımcısı,

eleştirmen, tarihçi, röportajcı ve eylemciydi. Truffaut *Amerikan Gecesi*'nde Léaud'ya "Filmler hayattan daha pürüzsüzdür," diyerek bir açıklama yapar. "Senin ve benim gibi insanlar için, mutluluk filmlerde yatar". Truffaut'nun özel yaşamı da artık ailesi haline gelen sinemayla iç içe geçmiştir: Önde gelen Fransız film dağıtımcılarından ve prodüktörlerinden birinin kızıyla evlenmiştir; gönül işlerinin çoğu da aktrislerle olmuştur.

"Filmler onları yapan insanlara benzer," diye yazmıştır Truffaut. Filmlerinde olduğu gibi, yayımlanmış mektuplarında da cana yakın, iletişim kurması kolay, mizah duygusu olan ve melankolik biridir. Sevecen, oyunbaz, modaya uygundur; lükse karşı değildir ("Metroda ağlamaktansa bir Jaguar'da ağlamak daha iyidir"); entelektüel olmaktan çok içgüdüseldir, bir otodidakttır ve bu tür kişilerde ortaya çıkan atıp tutma özelliklerine de bir ölçüde sahiptir. Tıpkı soyut olarak insanlığı sevdiğini ileri sürenlerden sakındığı gibi, teorilerden de sakınır; Truffaut, özel örnekleri ve tikel bireyi yeğler. Mektuplarından çıkan tek şaşırtıcı şey, fetişistlik derecesinde bir Eyfel Kulesi koleksiyonuna sahip, kısa boylu bir adam olduğudur. Ve çarpıcı bir biçimde Fransızlara özgü olmayan tek özelliği de yemeklere karşı hepten ilgisizliğidir. Bir an için teoriler oluşturmaya kapılarak, hem şaşırtıcı olan hem de şaşırtıcı bir şekilde akla yakın olan bir gerekçe ileri sürer: "Bruno Bettelheim insanın yiyecekler konusunda, annesiyle olan ilişkisinin aynısını sürdürdüğünü açıklar; benim için de durumun bu olduğuna gerçekten inanıyorum. Ancak şu bir gerçek ki, bir yemekten bir saat sonra, ne yemiş olduğumu söylemekten acizim". Mektuplarında Truffaut'nun annesi yemekler kadar az yer tutar: anne sadece *La Peau douce* [Tatlı Ten] filminin *Jules et Jim*'den [Jules ve Jim] "biraz daha az bayağı" olduğunu acı bir dille söylemek için ortaya çıkar.

"İyi filmler, insanın, kıçını bir sandalyeye yayıp otururken sıradan odalarda yaptığı filmlerdir". Truffaut'yu uğraştıran mesleki problemler de sıradandı: Yeni Dalga eski hayal kırıklıklarını ortadan kaldıramamıştı. Finansın kaypaklığı sorunu; yapıtları uyarlanan ve bu yüzden de çarpıtılan yazarların sızlanmaları (Maurice Pons *Les Mistons*'daki Bernadette'in bisikletini onaylamamıştı; David Goodis ise *Piyanisti Vurun*'u altyazılarıyla gördüğünde çok daha az sevmişti: Fransızca bilmemesi, daha önce onu filmin kitaba daha çok sadık kaldığına inandırmıştı); bazı aktörlerin burnunun büyüklüğü; eleştirmenlerin körlüğü ve hayranların yersiz övgüleri (Truffaut bir keresinde

Alabama'lı bir film meraklısıyla tanışmış ve adam onu, gerçekte hiçbirini yapmadığı, en çok gişe hasılatı sağlayan filmlerinden dolayı kutlamıştı) sorun oluyordu.

Truffaut'nun gözle görülebilir sevimliliği ve mesleki neşeliliğinin içinde, kasvetten ibaret bir dip akıntısı da vardı – *Jules et Jim*'i "eğlenceli olacağı düşüncesiyle yapmış, ancak onu yaparken filmi kurtaran tek şeyin onun melankolisi olduğunu keşfetmişti"; öte yandan, dostça tavırları sık sık alınganlığa varabiliyordu. "Her sanatçı," diye yazmıştı 1965'te, "[yapıtı hakkındaki] 'görüşlerin' anlamsız olduğu bir noktaya erişmeyi düşlemelidir"; ama çoğu sanatçı gibi Truffaut da o noktaya erişmiş olduğunu asla fark etmedi ve yaşamının sonuna değin onu yanlış anlayan gazetecilere kınama ve hata düzeltme mektupları yazıp durdu. Bu nihai özgüven eksikliği, nerede bir Truffaut Araştırması çıkacak olsa onu teşvik edişindeki gayreti de açıklayabilir. Alternatif bir açıklama olarak da doğal nezaket ve doğal hırstan söz edilebilir. Gürültülü patırtılı eleştirel çıraklık yıllarından çok sonra karakterine yerleşmiş olan bir sertlik ve saldırganlık da söz konusudur. Sözgelimi, bir ajans bir kadın oyuncuyu ona yamamaya çalıştığında şöyle yanıt vermiştir: "Mektubunuzdan, onun daktilo ediliş ve düzenleniş tarzından ve belgelerle birlikte bana ulaştığı durumdan anladığım kadarıyla şunu söyleyebilirim ki, Matmazel X'e en iyi olasılıkla kör cahil bir orospu rolü önerilebilir". Bir dilekçeye imza atması için sıkıştırıldığında ise, onu sadece geri çevirmekle kalmamıştır:

> Sayın Bayan,
> Hayatta Kalma Manifestosu'nu imzalayanlar listesinde benim de imzamı görme konusunda nazik bir şekilde ısrar ettiğiniz için, sessiz bir çekimserlik sergilemek yerine, kendimi, bana kalırsa son derece karışık, muğlak, yavan ve çok sayıda büyük harf içeren bu manifestonun metniyle aynı görüşleri paylaşmadığımı size bildirmek zorunda hissediyorum.

Truffaut'nun bu tür edebi zılgıtlardan hoşlanması en açık şekilde, 1973'de *Amerikan Gecesi* konusunda Godard'la karşılıklı atışma olayında sergilenir. Aslında, Godard'ın yazdığı tek bir mektupla Truffaut'nun buna verdiği tek bir yanıt söz konusudur; ama yine de bu mektuplar gelecekteki sanatçı kavgaları antolojilerinde yer alacak niteliktedir. Godard'ın mektubu, "Dün *Amerikan Gecesi*'ni gördüm," diye

başlar. "Belki de başka hiç kimse sana yalancı demeyecek, bu yüzden ben diyeceğim" diye devam eder. Truffaut filmdeki "eleştiri" yoksunluğundan dolayı; film yapma, yapım süreçleri, personel ve kamera arkası güçlükler konusunda gerçeği söylemekten kaçınmasından dolayı "yalancı"dır. "Yalancısın, çünkü senin ve Jacqueline Bisset'nin geçen akşam Chez Francis'teki [bir Paris restoranı] çekimi filminizde yer almıyor ve insan *Amerikan Gecesi*'ndeki tek düzüşmeyen kişinin niçin yönetmenin kendisi olduğunu merak etmekten de kendini alamıyor." Eğer Godard kıyaslanabilir bir film yapacak olsa, onun filminde, "Publidécor'dan gelen yaşlı adamın *Last Tango*'da [Paris'te Son Tango] Maria Schneider'ın kıçını nasıl boyadığı, Rassam'ın santral operatörünün nasıl telefon ettiği ve Malle'ın muhasebecisinin defterleri nasıl denkleştirdiği" gibi gerçekler de yer alırdı. Truffaut'nun kötü niyetini ve kendi ahlâki üstünlüğünü ortaya çıkardıktan sonra Godard, eski dostu ve çalışma arkadaşına para konularında sataşmaya çalışır. Sonuçta Truffaut'nun filmleri –ve Malle ile Rassam'ınkiler de– son derece masraflı filmler olduğu için geriye Godard'ın en son filmini finanse edecek kadar para kalmaz. Peki o zaman, Truffaut ne diye yapımcılardan biri olarak ortaya çıkmaz?: "10 milyon için mi? 5 milyon için mi? *Amerikan Gecesi*'ni göz önünde tutarsak, bana yardım etmen gerekir, böylelikle halk, hepimizin senin gibi filmler yapıyor olduğumuz fikrine kapılmaz."

Godard'ın bu su katılmamış horgörüsü kesinlikle bir imrenme izi de taşır. Sinemaseverler 1959'dan beri bir yandan, *Les 400 Coups*'un [400 Darbe], *Jules et Jim*'in, *Vahşi Çocuk*'un ve *Amerikan Gecesi*'nin çeşitli erdemleri üzerine tartışmış (*Piyanisti Vurun*, *La Peau douce* ve *Fahrenheit 451* de bunları desteklemiştir), öte yandan da *Serseri Aşıklar*'ın yönetmeninin kendini beğenmiş bir slogancılığa düşüşünü gözlemlemiştir. Bereket versin ki Truffaut, Godard'ınkinden daha büyük başarısının, adamakıllı ve şiddetli bir hesaplaşmayı engellemesine izin vermez. Altı sayfalık mektubu bunca zaman gün ışığına çıkmadığından, daha da şiddetlidir: Truffaut daha önce Godard'ın alaycı laflarına karşılık vermemiştir. Artık vermektedir. Godard sinema ve seks hakkında gerçeğin söylenmesi gerektiğini mi düşünmektedir.

> Sana gönderdiğim Catherine Ribeiro'yu *Les Carabiniers*'de oyuncu kadrosuna aldın ve sonra da, *Büyük Diktatör*'de Chaplin'in kendini sekreterinin üzerine atışı gibi (bu benzetmeyi yapan ben değildim)

kendini onun üzerine attın... *Week-End'de X*'in her çekimiyle birlikte sanki arkadaşlarına şöyle bir şeyler söylemek istiyor gibiydin: Bu orospu benimle bir film yapmak istiyor, ona nasıl davrandığıma iyice bakın: Bir orospular vardır, bir de şiirsel genç kadınlar.

Parasal güçlükler mi?

Senin adına kaygılanmama hiç gerek yok, çünkü Paris'te hâlâ kendilerinde bir eksiklik hisseden yeterince varlıklı genç adam var, onlar ilk arabalarını 18 yaşlarında elde etmişlerdir ve: "Ben Godard'ın bundan sonraki filminin yapımcısıyım," diyerek borçlarını ödemekten de büyük zevk duyacaklardır.

Kötü niyet mi?

*Vent d'est*' de bir molotofkokteylinin nasıl yapıldığını gösteren sahneyi seyredişimden ve bir yıl sonra da senden *La Cause du peuple*'ü [Sartre'ın gazetesi] dağıtmanı istediklerinde nasıl isteksiz davrandığını gördüğümden beri senin için hor görüden başka bir şey hissetmedim [1968'den beri]. Bütün insanların eşit oldukları fikri senin için kuramsal bir fikir, derin olarak hissedilmeyen bir şey, işte bu yüzden sen hiç kimseyi asla sevemedin ve birkaç banknot göstermek dışında da hiç kimseye yardım edemedin.

Godard sadece bir yalancı değil, aynı zamanda sahtekâr biri, bir pozcu, bir seçkinci, bir narsis, "bir kaidenin üzerinde duran bok herifin teki", kendi yıkıcı imajını sürekli olarak geliştiren biridir. Soyut bir "kitleler" kavramı önünde dalkavukluk ederken, bireylere küçümseyerek davranır. Hatta militanlığı bile sahtedir:

Bir rol oynaman gerekiyor ve bu rolün saygın bir rol olması lazım; ben her zaman gerçek militanların temizlikçi kadınlar gibi olduklarını, semeresi olmayan, gündelik ama zorunlu bir iş yaptıklarını düşünmüşümdür. Oysa sen, militanlığın Ursula Andress'isin; ancak fotoğraf makinelerinin flaşlarının patlamasına yetecek kadar kısacık bir an görünüyor, iki üç şaşırtıcı açıklamada bulunuyor ve sonra da arkanda kendi çıkarını kollayan gizem bulutları bırakarak yeniden ortadan kayboluyorsun.

Godard'ın karakterinin ve dolayısıyla da yapıtlarının ("Filmler onları yapan insanlara benzer") böylesine yerin dibine batırılması, Bernanos'tan yapılan çok isabetli bir alıntıyla son bulur: "Eğer senin gibi, papazlığa atanırken verdiğim sözleri tutmayı başaramamış olsaydım, bunun, senin entelektüel gelişim dediğin şey uğruna olmasındansa, bir kadının sevgisi uğruna olmasını yeğlerdim."

Gösteri heyecan vericidir, eğer adamımızın kazanan kişi olduğunu ilan edersek daha da heyecan vericidir; ancak sonuçta sıkıntıya yol açar. Gençliklerinde iş ortaklığı yapmış olan Truffaut ile Godard şimdi birbirlerinden tamamen uzaklaşmış bulunuyorlar. Kavgaları aynı zamanda, kafayla kalp, estetikle ahlâk, kuramla bireycilik arasındaki o eski kavganın bir parçası; çekiciliğin stratejisine karşı, saldırının stratejisi. Truffaut insan ilişkilerinde iyi, yapıtıyla gerçekten ilgilenenlere karşı uygar ve yardımcı iken, Godard çok iyi bilindiği gibi kaba ve kavgacıydı ve dürüstlük kanıtı olarak da herkese horgörüyle davranıyordu. Birkaç yıl önce konferans vermek üzere National Film Theatre'a davet edildiğinde, önce bu daveti kabul etmiş, sonra da, son anda fikrini değiştirerek alaycı bir telgraf göndermişti:

> EĞER GELMEZSEM SOKAKTAN BİRİNİ BULUN MÜMKÜNSE EN YOKSULLARDAN BİRİ OLSUN ONA YÜZ STERLİN VERİN VE ONUNLA GÖRÜNTÜLER VE SESLER HAKKINDA KONUŞUN BENDEN ÇOK DAHA FAZLA ŞEY ÖĞRENECEKSİNİZ ONDAN ÇÜNKÜ DİLİ İCAT EDENLER GERÇEKTE YOKSUL İNSANLARDIR STOP ANONİM GODARD'INIZ.

Godard'ı bekleyen kalabalığa bu mesaj okunduğunda, çoğu kişi, ya dalkavukluktan ya da onun estetik görüşlerini onayladıklarından, alkış tuttu. Aynı görüşte olmayan bir kişi ayağa kalktı ve belki biraz fazla herkese yönelik gibi görünse de anlaşılır bir şekilde, "Fransızlar siktirip gitsin!" diye bağırdı.

21 Ekim 1984'te Truffaut bir beyin tümöründen öldü. Yayımlanmış son mektubu (1984 Ocak) karakteristik bir mektuptu:

> 12 Eylül'de, bir beyin anevrizması dolayısıyla ameliyat edildim, ancak film eleştirmenliği geleneksel tıbbın *20 yıl ilerisindeydi*, çünkü, eleştiriler, ikinci filmim *Piyanisti Vurun* vizyona girdiğinde, böyle bir filmin ancak beyni normal işlemeyen biri tarafından yapılmış olabileceğini ilan ediyordu!

Godard'ın bu mektuplara yazmış olduğu önsöz Truffaut'yu şaşırtmayacak gösterişli bir edayla son bulur. "François belki de öldü. Belki ben hayattayım. Ama bir fark var mı bunda?" Jean-Luc hesabına bir başka kategori hatası. Bir fark var, hüzünlü ve çok büyük bir fark, özellikle de Truffaut'nun öteki ilkeleri konusunda şimdi aldatıldığını hisseden bizler için. Her dem radikal olan Godard, Nike firması için Avrupa çapında bir reklam filmi çekmeye gitti.

# IV
# Brüksel lahanası olmayan ülke

MINESTRA DI POMIDORO

(Domates Çorbası)

Doğranmış ve kabuğu soyulmuş 675 gr domatesi zeytinyağında eritin; bir baş sarmısak ve bir tutam taze maydonoz ya da feslğen yahut mercanköşk otu ekleyin. 5 dakika pişirin, sonra yarım litre et ya da tavuk suyu, tuz ve biber ve bir tutam şeker ekleyin. 5 dakika daha pişirin.

Bu yöntem sayesinde domateslerin tadı korunur ve çok leziz bir çorba hazırlanır.

Basit bir yemek tarifi

1959'da, Evelyn Waugh *Brideshead Revisited*'i toplu bir basım için yeniden gözden geçirdi. İlk basımından on dört yıl sonra, romanda değiştirilmesi gereken birkaç "kusurlu pasaj" bulunduğunu itiraf ediyordu. Bunlara savaş zamanının koşulları yol açmıştı:

> Sürekli yoksunluk ve patlak vermek üzere olan bir felaketin egemen olduğu kasvetli bir dönemdi –soya fasulyeleri ve Temel İngilizce dönemi–; ve bunun bir sonucu olarak da, yazdığım kitap, yemek ve şarapla, yakın geçmişin görkemli anlarıyla ve şimdi tok karınla tatsız bulduğum, retorik ve süslü bir dil oburluğuyla doluydu.

Bu "kasvetli dönem" 1945'te bitmiş de değildi. Azla yetinme ve karneyle yiyecek alma, Waugh'un hırçın bir tavırla "Cripps-Attlee terörü"* diye nitelediği, ama çoğu kişinin ender olarak gerçekleştirilen bir reform yönetimi olarak gördüğü, barış zamanındaki İş Partisi hükümeti döneminde de sürdü. 1946 Temmuz'unda, Paris'e yerleşmiş olan Nancy Mitford'a, "Galiba bu ülkeye geri dönmeyeceksin," diye yazdı Waugh. "Çok akıllısın. Yiyecekler gitgide daha tatsızlaşıyor". Yaşlı bir dostum da bu gözlemimi geçenlerde doğruladı. "Savaş zamanında yediklerimiz, sonrasında yediklerimizden daha iyiydi" diye belirtti. Döviz denetim yönetmelikleri, ayakkabılarında para taşıyanlar dışındakilerin yurtdışına yolculuğunu sınırlarken, karneyle yiyecek alma 1954'e değin sürüp gitti.

Ne var ki, azla yetinme tehdidi Lawrence Durrell ve Cyril Connoly gibi kimi haz düşkünü yazarların yapıtlarının daha fazla egzotikleşmesine yardımcı olurken, *Son Gidiş*'in başlangıçtaki başarısı bir ölçüde onun düzyazı ve içerik oburluğundan kaynaklanıyordu. Orta sınıfın üst kesimlerinden genç bir İngiliz kadın olan Elizabeth David, savaşı Mısır'da Denizcilik ve Enformasyon Bakanlığı'nda çalışarak geçirmiş ve İskenderiye döneminde Durrell'ı tanımıştı. 1946-47'nin çetin geçen kışında İngiltere'ye dönünce, kendini, yemeklerin "neredeyse insanlıktan ve insanların ihtiyaçlarından nefret etmeye varan bir çeşit kasvetli zaferle üretildikleri" bir Ross-on-Wye otelinde buluverdi. Gördüklerine tepki olarak, oturup, hoş bir anılar dizisi olduğu kadar, savaştan yeni çıkmış İngiliz ev kadınları için yararlı bir tavsiye yerine de geçebilecek birikimlerini kaleme almaya koyuldu. Bu anılardan bir tanesi, bütün bir koyunun içini doldurup sonra da kızartmak için verilen bir tariftir. O zamanlar, kişi başına düşen et istihkakı haftada yarım kiloydu. Yayımcının okurlarını, bu yapıtı alıp başkalarına tavsiye etmeye ikna eden şey de, kısmen, söz konusu yemek tarifinin gerçeküstücü denebilecek olanaksızlığıydı.

*A Book of Mediterranean Food* [Akdeniz Yemekleri Kitabı] 1950'de yayımlandı. Elizabeth David –artık onunla hiç karşılaşmamış kişiler için bile "E.D."– kırk iki yıl sonra öldüğünde, son yolculuğunda, yemek yazarlarının duayeni; Bayan Beeton'dan bu yana İngiliz mutfağını etkilemiş en önemli kişi; rutubetli ve sisli adalarımıza aromatik güneyi getirmiş olan kadın olarak selamlanıyordu. Efsane şuy-

* Dönemin hükümetinde ticaret bakanı olan Sir Richard Cripps ile 1945-51 arası başbakanlık yapan Clement Attlee. (ç.n.)

du: Güney okyanuslarından gelen balıklarla konserve jambonları yemekten başka bir şey bilmeyen, zeytinyağının eczaneden kulak temizlemek için satın alınan bir şey olduğuna inanan, karanlıklara gömülmüş zavallı İngilizler, E. David sayesinde mutfak sanatının bilincini kazandıktan sonra kendi fesleğenlerini yetiştirip kendi ekmeklerini pişirmeye başlamışlardı. Bu efsane bazı bakımlardan doğrudur. Şimdi altmışlarında olan ressam bir arkadaş, annesinin, "Benim için yemek yemek diş temizlemek gibi bir şey," dediğini anımsıyor ve kendisi şimdi E.D.'nin onaylayacağı standartta yemek pişiriyor. E.D.'nin yazıları anında esin verici olabiliyor: Benim karım da, ekmek yapımı hakkında bir E.D. makalesini okuyup hemen yollara düştüğünü ve Londra'nın batısında sokak sokak taze maya aradığını anımsıyor. Ta ki bir gaz faturası tek bir kişi için ekmek pişirmenin sakıncalarını ortaya koyana değin, böyle birkaç ay boyunca kendi ekmeklerini yapmış.

Tabii, hikâye, aynı zamanda daha karmaşık. Tıpkı 1950'lerin İngilteresinde bütün bir koyunun hemen hemen hiç doldurulmaması gibi, E.D.'nin övülen yemek malzemelerinin çoğu da neredeyse, yalnızca masallarda rastlanacak kadar zor elde edilir şeylerdi. Elizabeth David'in ilk okurları kaçınılmaz olarak hafif bir yemek sanatı pornosuna kendilerini kaptırmışlardı. Nasıl o dönemin yeniyetme erkekleri gerçek olayı beklerken açık saçık kız resimlerinin bulunduğu dergileri tüketiyor idiyseler, İngiliz ev ahçıları da, sarmısak ve fesleğen kolaylıkla bulunabilir şeyler olana ve zeytinyağı eczacı raflarından kurtulana kadar, katlanılması gereken birkaç zorlu yıl geçirmişlerdi. Bayan David 1950 ile 1960 arasında, Akdeniz, İtalyan, Fransız Kır, Fransız Taşra ve Yaz mutfaklarına ilişkin beş tane klasik kılavuz kitap yayımladı; ne var ki bunların etkisi ancak altmışlarda ve yetmişlerde gerçekten duyulmaya başladı. Kitapları yıllar içinde bir milyondan fazla satarken, bu satışların yaygınlığı o denli geniş değildi. Elizabeth David'i bilenler onun dört beş kitabını alırlardı; bu yüzden de, iki yüz bin, belki de daha az haneden söz ediyor olabiliriz. Bayan David yenilikçiliği fazlasıyla bilinen bir kimseydi ve ikincil etkisi büyük olasılıkla asli etkisinden daha da büyük olmuştu. Sözgelimi, doğru mutfak teçhizatının ve uygun servis tabaklarının kullanılması zorunluluğuyla erdemini sürekli olarak savunmuş ve bu amaçla Chelsea'de kendi dükkânını açmıştı: Ancak onun fikirlerine yaygınlık kazandıran kişi, bir girişimci ve üslup komiseri olan Terance Conran oldu.

Bu ikincil etkinin bir başka nedeni de, David'in, herkesin tanıdığı bir kişi olmayı kesin olarak reddetmesiydi. Hem İngiltere'de hem de Fransa'da birçok onur nişanı aldı, gelgelelim onun iletişim tarzı yazılı ifadeydi. Elizabeth David, bir ahçıbaşıyla stüdyo dekorlarını kotaran kişinin oluşturduğu savaş sonrası televizyon dünyasından çok Norman Douglas'ın (yazar ve yemek meraklısı, eski dostu ve üzerinde etki bırakmış olan kişi) savaş öncesi dünyasına aitti. Halka açık ilk ve tek görüşmesi, 1989'da, yetmiş beş yaşındayken, televizyonda gerçekleşti. Prodüksiyon şirketi için, J.D. Salinger ya da Thomas Pynchon gibi yazarları ağa düşürmek gibi beklenmedik bir başarıydı bu; ne var ki alınan sonuç yetersiz ve zaman zaman da üzülünecek gibiydi. Evelyn Waugh da manevi olarak televizyon öncesi bir kişilikti; ancak onun televizyonda ara sıra boy göstermesi, özellikle bu çocuksu iletişim aracına bakışındaki belirgin küçümseme yüzünden, son derece ilgi uyandırıcıydı. Köşeye sıkıştırılmış kişilere özgü bu huysuzluğun bir benzeri E. D.'de de baş göstermiş, ancak o kendini, kaçamaklı yanıtlarla, uzun süre sessiz kalışlarla, iki üç sözcüklük yanıtlar vermekle korumuş ve bu sürece, bu iletişim aracına ve sorulara önündeki tabağın üstünde duran kabak dolmasından daha az ilgi göstermişti.

E. D. kendisini kıran ya da düş kırıklığına uğratanları çevresinden sürekli uzak tutarak şahsen korku uyandıran ve etrafındakileri hafife alan bir kişi olabiliyordu; yazdığı metinlerde de çoğu kez korku uyandırırdı. Yemek yapma sanatına yeni merak salmış bir çömeze şakayla karışık bir şeyler öğreten hoşgörülü bir öğretmenden çok bir yazar gibi –yani, yetkin birine hitap edermişçesine– yazıyordu. Başkalarının bilgisizlikleriyle suç ortaklığı yapmıyordu. Onu okuyunca, başlıca ilkeleri doğruluk ve haz olan biriyle karşı karşıya bulunduğunuz yolunda güçlü bir duyguya kapılıyordunuz. Bu da, doğru sözlülüğü, bir tepeden bakma ve haz işareti, haz düşkünlüğünün bir benzeri olarak gören kişilerle kolay bir ilişki kurmayı sağlamaz.

E.D.'nin kariyerinin ironik yanlarından biri de belirleyici bir kültürel etki olarak kabul edildiği dönemde, kendisine ün kazandırmış olan, bu türden kitapları yazmayı bırakmış olmasıydı. Yapıtları daha akademik bir niteliğe bürünmüştü ve daha seyrek çıkıyordu; ömrünün son otuz yılı içinde ekmek, baharatlar ve buz üzerine sadece üç ciltlik, önemli bir çalışma ortaya koydu. Daha büyük bir ironi de ulusal mutfak sanatının yüzyıllar içindeki en kötü krizlerinden birinden geçtiği bir zamanda gitgide daha fazla Britanyalıyı Fransa'da (Akdeniz havza-

sının en yakın parçası olduğundan) iyi yiyecekler aramaya özendirmesiydi.

Bir şeyler olduğunu –ya da potansiyel anlamda olabileceğini– ilk kez 1980'lerde fark ettim. Brive-la-Gaillarde'da istasyon yakınlarında akşam yemeği yiyordum. Ticaret amaçlı yolculuk edenlerle, arabalarını geceleyin Boulogne'a giden otoyol üzerinde bırakanların gittiği restoran küçük ve iddiasız bir yerdi; bitişik masada pekâlâ ailesinden birini öldürmüş sıkılgan bir katil oturuyor olabilirdi, ama onu ancak Richard Cobb fark edebilirdi. Atmosferi tahmin edebilirsiniz: kırmızı damalı sofra örtüsü, *plateau de crudités**, ince kesilmiş sarı *frites*** ile servis edilen biftek, yöreye özgü peynir, sonra da seçime bağlı olarak meyve ya da *crème caramel*. Açılıp masaya bırakılmış bir şişe kırmızı şarap. İnsanın belleğinde özel bir anı bırakmayan dostane, güvenilir bir yer. Ancak bu, bir anı bıraktı. Orada oturmuş yolculuğun son Fransız yemeğini keyifle bekliyordum ki korkunç bir şey oldu: bana bir *amuse-gueule**** getirdiler.

Günümüzde, konuşmada bir duraklamaya bile yol açmazdı bu. Ama o zaman keyfimi fena halde kaçırdı. Yapmanız gereken şeyin bu olduğunu mu düşünürsünüz? Şöyle tuhaf bir pastanede değişik bir *je ne sais quoi***** ikram edemeyecek olsanız, insanların sizin hakkınızda kafalarından iyi şeyler geçirmeyeceklerini mi düşünürsünüz? Karamsar yanıtım aşırıya kaçmış olabilir, ancak geriye baktığımda, bu yanıt yanlış değildi. Anarşist bireyciler ve inançlı bölgeselciler olarak ünlerine karşın, Fransızlar aynı zamanda acımasız merkeziyetçiler ve inatçı moda takipçileri olarak da kaldılar. Size bir dakika önce *amuse-gueule* servis edilmişken, bir dakika sonra leğen büyüklüğünde tabaklar masanıza konacak, bunu üzerleri sahte havyarlarla tepeleme doldurulmuş kabak dilimleri izleyecek ve daha nerede olduğunuzu bilemeden mütevazı Gar Restoran'daki şef elinizi sıkıp, ağzınızdan övgüler duymak için canınızı sıkacak ve tam dışarı çıkarken de size ahududu sirkesiyle gastro bilgelik kitabını satmaya çalışacak.

Doğal olarak *nouvelle cuisine*'i, onun baskıcı ortodoksluğunu ve sözde ilkelerinin, yetenekleri başka yerlerde bulunan şefler tarafından iğrenç bir şekilde uygulanmasını kınadım ve kınamayı da sürdürüyo-

* (Fr.) Çiğ sebzelerin servis edildiği tabak. (ç.n.)
** (Fr.) Patates kızartması. (ç.n.)
*** (Fr.) Bir çeşit sandviç. (ç.n.)
**** (Fr.) Bilmem ne. (ç.n.)

rum. (Gault-Millau'da uzun süredir yer alan propagandacılarının yavan ve böbürlenmeci düzyazılarını da kınıyorum. Sözgelimi şu ifadeyi bir restoran tanıtımının açılış cümlesi olarak bir okuyun: "Sanatçılar çoğu kez yaşamlarının belli bir anında, dünyanın sarsılmaya başladığını bir kez daha duyma ihtiyacını hissederler".) Elizabeth David, elbette, daha öteyi görüyordu. *Nouvelle cuisine*'de yanlış, ya da tuhaf –yahut da, *nouvelle** denebilecek– hiçbir şey yok. *Oxford English Dictionary*'deki ilk alıntı sadece 1975 tarihli olabilir, ancak hem ifade hem de kavram on sekizinci yüzyılın ortalarına değin uzanıyor. E.D.'nin belirttiği gibi, "*Nouvelle cuisine* şimdi olduğu gibi o zaman da daha hafif yemekler, daha az yemek ve daha pahalı yemek anlamına geliyordu". Şimdi olduğu gibi o zaman da, yeni, daha sağlıklı ve daha lezzetli anlamına geliyordu; şimdi olduğu gibi o zaman da, *nouvellistes*'in** daha bilge olanı yeniliklerinin sadece, geleneksel yöntemlerin sağlam zemini üzerine inşa edildiği için tuttuğunu kabul ediyordu. *Nouvelle vague* gibi, yirminci yüzyılın *nouvelle cuisine*'i de paturtılı, yararlı, reklama dayanan bir başkaldırıydı: birisi *le cinéma de papa*'ya***, ötekisiyle *la cuisine de maman*'a**** karşıydı. Her ikisi de Anne'yle Baba'nın tam olarak ne yaptıklarını geçici olarak unutmakla sonuçlandı; aynı zamanda da, genetik kalıtımın ne denli kaçınılmaz olduğunu unutmakla. Truffaut'nun Jean Renoir'a büyük saygı duyması gibi, Bocuse, yemek tariflerinin çoğunun, "bu yüzyılın ilk yarısının en büyük, en yetkin şeflerinden biri olan" Alfred Guérot'nun uyarlamaları olduğunu kabul ediyordu.

Bu durum, mutfak sanatına zarar verilmediği anlamına gelmiyor. Son yirmi otuz yıl içinde Fransa'da yemek yemiş olan herkes gündelik düzeyde restoran ahçılığının niteliğinin düştüğünü, gösterişli ve teorik tariflere dayanan yemeklerin büyük ölçüde cezasız kaldığını ve genel olarak İtalya'da daha iyi yemek yenilebileceğini bilir. Gerçi Elizabeth David, bu işleri, her şeyin suçunu *nouvelle cuisine*'in üzerine atmayacak kadar da iyi biliyordu. Ona göre çöküş daha altmışlı yılların ortasında başlamıştı. 1980'de "bu [son] on beş yıl zarfında, herhangi uygar bir ülkede yiyebileceğine inandığından çok daha kötü ve çok daha pahalı yemekler –kötü bir yemek her zaman pahalıdır– yediğini

* (Fr.) Yeni. (y.h.n.)
** (Fr.) Yeni mutfak sanatı taraftarları. (ç.n.)
*** (Fr.) Babanın sineması. (y.h.n.)
**** (Fr.) Annenin mutfağı. (y.h.n.)

belirtti. Bunun nedeni bir ölçüde mutfak modaları, ama daha da önemlisi, mutfak ve değişen sosyal alışkanlıklardaki teknik kaybıydı. Günümüzde yemek salonlarında daha az Fransız kökenli kişi ve hiçbir şeyden şikâyetçi olmayan daha fazla yabancı var. İstihdam yasası da durumu etkilemiş bulunuyor: "35-saat" yasası bir fast-food restoranında ter döken emekçiyi koruyabilir, ancak küçük aile lokantalarına zarar vermiştir.

E.D.'nin ölümünden dört yıl sonra, dostlarından ve takipçilerinden oluşan bir grup, saygı ve hayranlıklarını belirttikleri yazılarla birlikte, onun en iyi yazılarının yer aldığı bir kitap hazırladılar. Kitaptaki en tuhaf yorum, 1989 yılındaki TV programı sırasında "Elizabeth David gerçekten güzel yazıyor," demiş olan Sir Terance Conran'dan geldi. David'in ölümünden sonra Conran fikrini değiştirmiş görünüyor ve kibirli bir şekilde "coşkulu bir öğretmenle dul kalmış düşes melezi ilginç bir üslup"tan söz ediyor. Sir Terence –kendisinin Habitat dükkânlar zincirinden söz ederken E. D. "dandik" demişti– insanı ikna eden yetkin bir ağız değil: kendi dört paragraflık ithaf yazısı hem gevşek hem de, "Ben" "Ben" demekten geçilmeyen yanıyla son derece benbenci. E.D. yazılarını yemek pişirirken yazıyordu: sade, saf, renkli bir üslupla, kendini fazla öne çıkarmayan bir otoriteyle ve geleneklere saygıyla.

David'in talimatları kısa ve net, hatta izlenimcidir; bu talimatlar mutfak sanatının temel ilkeleri konusunda beceri sahibi, zamana ve malzemelerin pazar arzına göre değişmeye ve doğaçlamalar yapmaya hazır bir okur-ahçı kimliğini gerektirir. Elbette, çoğu kişi böyle değil. Çoğumuz kaygılı bir bilgiçlikle yemek pişiriyor ve tariflerdeki açıklamalara, o açıklamaların ardındaki ruha tamı tamına uyulmazsa, konuklarımızın önce ellerini kaldırıp sonra da ne yerlerse çıkaracaklarına inanıyoruz. E.D. kendisi bu başarısızlığın farkındaydı: "Yemek pişirirken, bir yemeği berbat etme olasılığı her zaman mevcuttur. Bunu hiç kimse ortadan kaldıramaz." Ancak bazı yemek yazarları işlerin "cılkının" (çoğu zaman kelimenin gerçek anlamıyla) çıktığı noktaları öngörecek ve başarısızlığın yol açtığı suçluluk ve kendinden nefret duygusunu yatıştıracak kadar sağduyulu oluyor.

Ve korkulan şey sadece yemekleri berbat etmek de değil. Başka yazarların tarifini verdiği bir yemeği başarıyla yaptığınızda, o yemeği yaptığınızı hissedersiniz; E.D.'nin tarifini verdiği bir yemeği başarıyla yaptığınızdaysa –bu hiç kuşkusuz onun Olympiavari duruşuna karşı

haksız, kıskançlık dolu bir yanıttır- "bir E.D. yemeği" yaptığınızı, dahası, onun kendisinin biraz daha iyi yapacağı bir yemeği yaptığınızı hissedersiniz. Yarı yetenekli amatörler tam sayfa gastroporno fotoğrafların bulunduğu kitaplardan yemek pişirmemeyi çabucak öğrenirler, çünkü onların mutfak üretimleri böylesi bir parlaklığa hiçbir zaman erişemez. Bereket versin ki Elizabeth David'in kitapları yalnızca siyah-beyaz çizimlerle resimlendirilmişti; fakat David'in düzyazısı yine de onun güzel kokular saçan marifetleriyle sizin yanmış yemeklerinizin arasındaki benzer bir gediği önceden görmektedir.

İnsanın canını bu denli sıkan şey hesapta olmayan belirsizliklerdir. Sözgelimi, geçen hafta, hiç de berbat edilmeyecek gibi gözüken bir tarifi denedim. E.D.'nin *İtalyan Yemekleri* kitabından (Waugh tarafından 1954'te yılın kitabı seçilmiş) Minestra di Pomidoro, sayfa 47. Tarif üç tarif cümlesinden ve bunu takip eden üç yorum cümlesinden oluşuyor. Asıl söylenmek istenen şu: Domatesin ilk tazeliğini korumak için çorbayı on dakikadan fazla pişirmemeniz gerekir. Aşırı bir özgüvenle, evde yapılmış tavuk suyu ve limonluktan aldığım taze fesleğenle birlikte bütün gerekli şeyleri bir araya getirdim.

E.D.'nin ilk cümlesi şu: "Doğranmış ve kabuğu soyulmuş 675 gr domatesi zeytinyağında eritin; bir baş sarmısak ve bir tutam taze maydanoz ya da fesleğen yahut mercankösk otu ekleyin." Basit mi? Dinleyin: Kaygılı Bilgiç için hiçbir şey basit değildir. Restoran sahibi Prue Leith bir seferinde, biçare bir ahçılık okulu öğrencisinin (elbette, erkek) bir tarifin şu ilk satırını ("Yumurtaları ayırın") yapıçözüme uğratışını seyretmiş. Çocuk uzunca bir süre önüne konulmuş olan yumurtalara bakmış bakmış ve sonra da, dikkatle, yumurtaların birini yedi sekiz santim soluna ve ötekini yedi sekiz santim sağına doğru hareket ettirmiş. Kendinden hoşnut bir edayla, tarifin ikinci cümlesine geçmiş. Bu mankafaya acımak geliyor içimden. Eğer bu satırları okuyorsa eminim ki, Minestra di Pomidoro'nun ilk satırının yol açtığı sözcükselmantıksal ateşle duygudaşlık kuracaktır. Problemli ilk noktalar şunlardı: (1) "Doğranmış": arzu edilen büyüklüğün belirtildiği hiçbir gösterge yok. (2) "Kabukları soyulmuş": bu cümle doğal olarak "çekirdekleri çıkarılmış" ifadesini içeriyor mu yoksa tarif çekirdeklerin çıkarılmadığı günlerden öncesine mi ait? (3) "Zeytinyağı": tam olarak ne kadar; hatta yaklaşık olarak? (4) "Bir baş sarmısak": üç olası yorum: (a) bir bütün olarak atılmış (pek olası değil); (b) havanda suyu çıkarılana kadar dövülmüş (ama E.D. böyle bir aleti onaylar mıydı –çoğu kişi onay-

lamıyor, öyle değil mi?)* (c) ince ince doğranmış. (5) "Maydanoz ya da fesleğen yahut mercanköşk otu": pekâlâ, hangisi en iyisi ve nasıl bir fark yaratıyor? E.D. bizden özgün irademizi kullanmamızı bekliyor olamaz, öyle değil mi?

Bütün bunlar bana yemek pişirmenin normal, hatta törensel bir parçası gibi görünüyor. Doğal olarak fikirler yürüterek çeşitli sonuçlara vardım. (Malzemeleri hazırlama ve pişirme için olası zamanlamalar belirten tariflerin, eğer dürüstçe davranmak gerekiyorsa, kararsızlık nöbetlerini ortadan kaldırmak için de ekstra dakikalar eklemeleri gerekir). Anlayış gücüm tarifin: "Eritin" diyen ilk sözcüğüne gecikerek tosladığında domatesler doğranmış ve yağ da kızmıştı. Bunu şimdiye kadar nasıl da kaçırmış olabilirim? *Eritin? Bir domatesi mi eritin?* Hatta doğranmış bir domatesi mi? Fiilin gerçekdışılığı beni dondurdu. Eğer Napoli'nin güneyindeyseniz ve yakıcı öğle güneşinin altında parmaklarınız tam o an bir domatesten çok, erimeye yüz tutmuş, sıcak kızıl renkte bir şeyi koparmışsa, belki, o zaman, bu şey spatulanızın altında eriyebilir. Ama şu an yağın içine salıverdiğim şu katı küp parçacıkları hiç böyle bir şeye meydan verebilirler mi? Kaygılı Bilgiç'in sık sık başına geldiği gibi, kendimi iki tutarsızlık arasında kıstırılmış buldum. Bir yandan, domateslerin birkaç cesaret verici dürtüşle, benim için o âna değin meçhul olan, ancak güvenilir hocamın vaat ettiği bir mutfak sanatı süreciyle ansızın eriyeceklerine inanıyor ya da inanmak istiyordum; ama aynı zamanda da, huysuz domates parçalarını yağda daha fazla pişirmenin ve böylelikle de toplam on dakikalık zaman limitine yeni dakikalar eklemenin onlara tazeliklerini kaybettirip tarifin püf noktasını boşa çıkaracağının makul korkusunu yaşıyordum. Birkaç kaygılı dakika boyunca mucizevi "erimeyi" bekledim. Sonra da, ahçılara özgü bir sövgü sözcüğüyle, patates ezme aletini elime alıp domates parçalarını kıyasıya ezdim, suç aletini çabucak yıkadım ve tarifin bir sonraki aşamasına geçtim. Sonunda çorbanın tadı gerçekten de harika oldu –gerçi E.D.'nin yapmış olabileceği kadar da harika değildi.

Acaba Elizabeth David bir yemek yazarı olamayacak kadar iyi bir yazar olabilir miydi? Yoksa bu sadece, sürekli tarif yorumlama yardımına ihtiyaç duyan birinin özel bir ricası mı? Belki de. E.D. Fransız gastroteknolojisti Édouard de Pomiane'ın bir tarifini "yemek pişirme

* Onaylamıyordu. Elizabeth David'in dükkânında bulundurmayı her zaman reddettiği iki şeyden biri duvara tespit edilmiş bıçak bileyicisi ve diğeri de sarmısak havanıydı.

yazısının en iyi türü" olarak anıyor ve bununla "cesur, nazik, yetişkin" bir şeyi kastediyor. Dahası, "pek yerinde kullanılmayan o sözcüğün gerçek anlamında 'yaratıcı' bir tarif bu, yaratıcı, çünkü okuru kendi eleştirel ve icada yönelik yeteneklerini geliştirmeye davet ediyor, kitapların ona söylediği şeyleri kölece kabul etmek yerine onu keşifler yapmaya, kendi görüşlerini oluşturmaya, olup bitenleri kendi başına gözlemlemeye yönlendiriyor." E. D.'nin kendisini tarif etmek için de "cesur, nazik, yetişkin" sözcüklerinden daha iyi sözcükler bulunamazdı. Belki de az sözcükle çok şey anlatan üslubu aslında insanları kurnazca yetişkinliğe özendirmesindendi. Belki de benim patates ezme aletini çılgınca kullanmam, utanılası bir şekilde yaratıcıydı?

Elizabeth David: Malzemenin mükemmelliği, hazırlamadaki basitlik, geleneğe ve yöreye saygı demekti. Elizabeth David: Fazla lafa, aşırı süslemeye, gösterişliliğe, "sebzeleri üst üste yığmaya" ve "yiyecekleri ilgisiz şekillere sokmaya": kule biçimi verilmiş turba; pörsümüş salata yaprağının kullanılmasına; patates salatasının, bir solucanın toprağı oyarken ardında bıraktığı yığınlara benzemesine karşıydı. Üç yıldızlı restoranlardan sakınıyor ve *nouvelle cusine* konusunda ikircikli davranıyordu. Akdeniz mutfağını övüyordu ama İngiliz yemekleri konusunda da bilgiliydi. Takipçilerinin bazıları züppece davranışlar sergilese de onun yaklaşımı züppelikten her zaman uzaktı. Sardalya konserveciliğinin tarihi konusunda bilimsel açıklamalar yapabiliyor ve "yağda kızaran koyun akciğerlerinden çıkan ıslıklı havanın tüyler ürpertici sesi" konusunda aynı şekilde kesin fikirler yürütebiliyordu. İngiliz ekmek endüstrisinin durumunu Evelyn Waugh'ya özgü bir öfkeyle betimliyor, ancak Cripps-Attlee terörünün bir benzerine Waugh gibi sızlanmak ve brendi içmeye sığınmak yerine, insanlara kendi doğru düzgün ekmeklerini nasıl yapabileceklerini anlatıyor ve böylelikle de İngiliz ekmeğinin yeniden canlanmasına öncülük ediyordu.

E. D. bir özgürlük savaşçısıydı; belki de onun 50'ler Britanyası'nın yorgun, aç, yoksullaşmış belli bir sektörü üzerindeki etkisini Kinsey'nin Amerika üzerindeki etkisiyle karşılaştırmak saçma olmaz. Belki de David, Kinsey'den bile daha çok şey biliyordu: çam fıstığının, fesleğenin ve sarmısağın güvenilmez insan etinden daha kesin bir şekilde haz verdiğini. David kendi kültürü içinde, insanın içgüdüsel olarak *amalar* aradığı noktaya gelesiye ünlendi, saygı gördü, fetişleştirildi. Yemek düşkünleri arasında sorular sorulduğunda, ben de birkaç küçük amalı, hatta yarı-amalı şeyler söyledim: Bütün yemek yazılarının

devrimci değil, evrimci olduğunu; öteki unutulmuş kişilerin de Güney'in farkında olduklarını; onun etkisinin destekçilerinin iddia ettiğinden ya da umduğundan daha az olduğunu; ve yapıtlarının genel etkisinin Britanya'yı otantik mutfak sanatı köklerinden uzaklaşmaya ikna etttiğini ve bunun da sonuç olarak Birmingham'lı bir ev kadınının akşam yemeğinde sofraya gururla bir Provence yemeğini koyması gibi coğrafi bir anormallikle sonuçlandığını belirttim. "Kabaca ifade etmek gerekirse," dedi eski bir restoran eleştirmeni bana, "Brüksel lahanalarının tarifleri nerede?" Gerçekten de nerede bu tarifler! Meselenin bir yanı da burada yatıyor. Elizabeth David *French Provincial Cooking* [Fransız Taşra Yemekleri] adlı kitabında, onun gibi bir Akdeniz yemekleri savunucusu ve coşkulu bir ev ahçısı olan Ford Madox Ford'un, Provence'ın başlıca erdemlerinden biri üzerine söylediği şu cümleyi alıntıladı: "Orada artık hiç kötülük yoktur, çünkü orada elmalar olgunlaşmayacak ve Brüksel lahanaları da hiç yetişmeyecektir."*

Bu ama'lar ve yarı-ama'lar 1994 Şubat'ında E.D.'nin mutfak aletlerinin satışı için toplanan kişiler açısından yersiz olurdu. Bir öğleüzeri sergiyi görmeye gittim ve satış için de dönmeyi düşünüyordum; ne var ki orada karşılaştığım melankoli, histeri ve mal edinme telaşıyla karışık atmosfer canımı sıktı. Melankoli Bayan David'in iki yıl önceki ölümünden çok çoğu mutfak edevatının acıklı durumundan kaynaklanıyordu: kenarları kırık sürahiler, iki ayaklı kevgirler, aşınmış kalburlar, lekeli yemek kitapları, hasar görmüş tahta kaşıklar. Bir büfe ve E.D.'nin hem yemeklerini pişirip hem de kitaplarını yazdığı büyük masa (bin yüz sterline Prue Leith tarafından satın alınmıştı) dışındakiler –nesnel şekilde konuşmak gerekirse- ıvır zıvır eşyalardı. David'in yeğenlerinden birinin patavatsız bir dille itiraf ettiği gibi, "En iyi şeylerin kaymağını başkaları yedi. Onlar aile üyelerine ve dostlarına gitti. Bunlar geriye kalan döküntüler." Ne var ki titreşimler yayan bu döküntülere Bayan David'in radyoaktif eli değmişti ve açık artırma, Philipps'in tahmininin üç katına, 49000 sterline yükseldi. Karl Marx'ın yaşamöyküsünün yazarı Francis Wheen, sermayesinin 220 sterlinini üç peynir rendesine, iki karton kapaklı kitaba ve bir hindistancevizi rendesine harcadı –bu son parçanın üzerinde, tılsımlı bir şekilde yarı

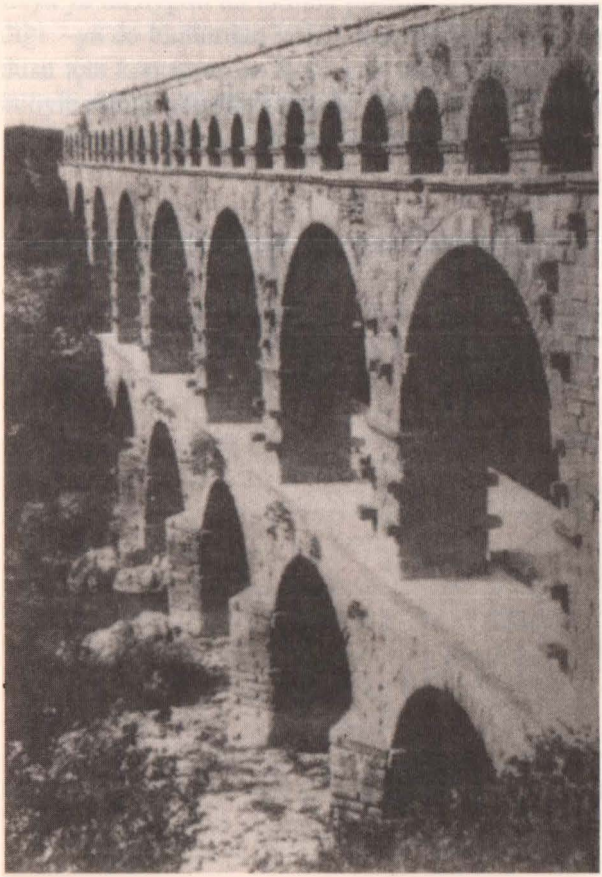
* Brüksel lahanası, Ford'da *idée fixe* olmuştu: "Görüşeceğiniz herhangi bir psikiyatri uzmanı size, katil ruhlu bir sapığı akıl hastanesine kapatır kapatmaz ilk yaptığı müdahalenin, bol bol müshil ilacı kullanmak suretiyle, hastanın midesindeki bütün biftekleri ve Brüksel lahanalarını boşaltmak olduğunu söyleyecektir".

yarıya kullanılmış hindistancevizleri hâlâ duruyordu.

Elizabeth David 1976'da O.B.E'yi* aldığında, Kraliçe ona ne iş yaptığını sordu. "Yemek kitapları yazıyorum, efendim" dedi. Kraliçe de buna, "Ne kadar yararlı bir şey!" diye yanıt verdi. Kraliçe'nin hemencecik saksıda bir fesleğen, sızma diye nitelenen türden saf zeytinyağı, taze maya ya da uygun bir ekmek pişirme çömleğinin peşine düşüp düşmediği –ya da bunlardan istetip istetmediği– bilinmiyor. Ama o, ilk kez ulusu için konuşmuştu. E. D. çok yararlı biriydi ve ölümünden sonra da öyle olmayı sürdürmektedir. Bir yazar için her zaman uygun bir övgü sözü sayılmaz bu, ama bu sefer öyle.

* Britanya İmparatorluğu Nişanı. (ç.n.)

# V
# Tour de France 1907



Pond du Gard: Henry James'e göre "biraz aptalca".

İlk *Michelin Guide to France* [Michelin Fransa Rehberi] –gevşek ciltlenmiş, cebe sığacak büyüklükte ve elbette kırmızı– 1900'de çıktı. Önsözde tumturaklı bir dille belirtildiğine göre, "bu çalışmanın yayımlanması yeni yüzyılın gelmesiyle aynı zamana denk düşer ve bunlardan biri, diğeri kadar uzun sürecektir. Otomobil kullanma sanatı kısa bir zaman önce doğmuştur; her geçen yıl gelişecektir ve onunla birlikte lastik de gelişecektir, çünkü lastik arabaların vazgeçilmez temel bir organıdır." 1900 ile 1914 arasındaki yıllar otomobil kullananlar için kutsanmış bir dönemdi (hiç kuşkusuz, lastik üreticileri için de): teknolojinin –onu uygulayacak güçte olanlar için– belirgin bir engel olmaksızın hazzın olanaklarını artırır göründüğü bir zamandı. "O günlerde," diye anımsıyor Ford Madox Ford, "otomobil insana esrime ve-

ren bir yenilikti ve elimize fazladan para geçtiğinde bu para araba kiralamaya gidiyordu." Henry James, "otomobilin büyülü bir harika" olduğunu söylemiştir ve bu büyüyü bozabilecek, James'in "şu geniş ve düz eski Fransa" diye nitelediği yerden daha çekici ülkelerin sayısı az olabilir.

Edith Wharton –tıpkı Ford, tıpkı Conrad, tıpkı Kipling gibi– otomobillere tutkuyla bağlanmıştı. İnsana esrime veren bu yenilik modern ama aynı zamanda da zekâ ürünü denebilecek bir şekilde tarihseldi: Wharton'a göre "posta arabalarıyla seyahat eden büyükannelerimizin ve büyükbabalarımızın deneyimlediği hazlara yeniden kavuşulmasını" sağlayarak "yolculuk romansını" yeniden yaratıyordu. Bu hazları ortadan kaldıran şey demiryollarının rayları ve zaman çizelgeleri olmuştu. Şimdiyse otomobil sahibi böylesi bağımlılıklardan kurtulmuştu ve artan bireysel özgürlüğünün adamakıllı tadını çıkarabilirdi. 1907'de –Wharton'ın üç "otomobil turunun" ikincisini gerçekleştirdiği yılda– yayımlanan *Baedeker Guide to Southern France*'ta [Baedeker Güney Fransa Rehberi] samimiyetle dile getirildiği gibi: "Otomobil sporu Fransa'da son derece moda oldu, esas olarak da polis sınırlamalarının olmayışından ve mükemmel yollardan dolayı." Avrupa otoyollarının yük taşıtlarıyla tıklım tıklım dolduğu ve bireysel taşıt özgürlüğünün çoğu kez, sıkışan bir trafikte kendi başınıza olma hakkından fazla bir şey ifade etmediği yüzyılımızın karşı ucundan bakıldığında, otomobil sahibi olan büyükanne ve büyükbabalarımızı hayalimizde canlandırıp onlara fena halde imrenmek hiç de zor bir şey değil.

Edith Wharton büyülü harikanın mekanik taraflarının tümüne karşı oldukça ilgisizdi; ancak, Percy Lubbock'ın "otomobilin gücünün sunduğu fırsat" dediği şeyi açık bir şekilde kavramıştı. Lubbock'ın dediği gibi, Wharton, "kölesinin yeteneğini kullanışındaki zekâ açısından herkes için bir örnek oluşturuyordu. Otomobil sayısız gezintide onurlu, asla engelleyici ya da dediğim dedik olmayan bir rol oynuyordu" –İngiltere'de, Fransa'da, İtalya'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde. Aynı zamanda beklenmedik yaratıcı kazançlar da getiriyordu. *A Backward Glance* başlıklı otobiyografisinde Wharton, Amerika'daki ilk otomobil sporu serüvenlerini ve "on millik bir gezintiye nasıl bir Afrika yolculuğuna çıkarken yaşanan kaygıdan daha fazla kaygıyla çıkıldığını" anlatır. Yavaş yavaş, Massachusetts ve New Hampshire'in uzak mavi tepelerine gitgide daha uzun gezintiler yapmaya başladı; "Georgia üslubunda kiliselerin ve önü parmaklıklı evlerin bulunduğu ıssız

köyler keşfetti, dağlar arasında uykuya dalmış vadilerden geçti ve evine, yorgun ama yeni bir güzellik hasatıyla yüklü olarak döndü." Kimi zaman bundan da fazlasıyla yüklü oluyordu: *Ethan Frome* başlığını taşıyan kasvetli başyapıtının yanı sıra, *Summer* adlı daha sıcak yüzlü çalışmasını kaleme almaya onu itmiş olan şey, "çökmekte olan bir kır yaşantısına hâlâ gömülmüş duran bu köyleri" ve bu köyleri dolduran "hüzünlü, ağır ağır konuşan insanları" ansızın keşfetmiş olmasıydı.

Edith Wharton ile kocası Teddy Amerika'da yaşadıkları bu dönem boyunca çok sayıda otomobil değiştirdiler: "Otomobil satmak, almak ve değiş tokuş etmek sürüp gidiyordu ama gözle görülür daha iyi sonuçlar vermekten uzaktı". Wharton'ın *A Motor-Flight through France*'da [Fransa'da Bir Otomobil Turu] anlattığı üç yolculuk da, Teddy'nin Londra'da satın aldığı, 15 beygirlik aynı, elden düşme Panhard ile yapılmıştı. Edebi –ve belki de otomobil sporuna özgü– görgüsü bize lastik patlamaları, yağ değiştirmeler ve arabanın bozulması konusunda ayrıntılar vermesini; sosyal görgüsü ise yolculuk arkadaşları konusunda ayrıntılar vermesini engellemişti. Bu otomobil yolculuklarının sırasında hizmetkârlarından aldığı yardımın düzeyi de metinlerinde yer almamıştı: yarım düzine hizmetkâr önden, tren ya da kamyonetle yola çıkıyor ve efendilerinin beklenen varışına hazırlanıyordu. Teddy Wharton bronşitten yatağa düşmüşken Pau'daki Grand Hotel'den yazan Henry James yolculuklarının bu yanı konusunda ironik bir dille imada bulunmuştu: "Ev sahiplerim güleryüzlülük, duygudaşlık, takdir vb. şeylerle (aynı zamanda da harika bir şekilde hizmetkârlı ve *avant-courier*'li* seyahat sanatlarıyla) dolu."

Boulogne'dan Clermont-Ferrand'a uzanan ve oradan da Paris'e dönüşü kapsayan iki haftalık ilk tur Edith'in kardeşi Harry Jones'un eşliğinde Mayıs 1906'da; güneybatıyı, Pireneler'i ve Rhône Vadisi'ni kapsayarak büyük bir daire çizen ikinci tur ise, yol arkadaşı olarak Henry James'le birlikte, 1907 Mart-Nisan aylarının üç haftası boyunca gerçekleşti; üçüncüsünde, 1907 yılının Paskalya'dan sonraki yedinci pazarında yapılan hızlı Picardy turunda, Edith ile Teddy yola eşliksiz çıkmışlardı. Sürekli şoförleri, James'e göre "doğuştan bir Yanki aklı başındalığını ve zekâsını taşıyan" Charles Cook adında biriydi. Wharton bu turları *Atlantic Monthly* için kaleme aldı ve kitap olarak 1908'de yayımladı.

* (Fr.) Önceden kuryeler göndermek yoluyla yapılan. (ç.n.)

James'in –yaşlı, seçkin ancak zengin olmayan James'in– kendisinden daha genç ve çok daha zengin olan Whartonlar'ın konuğu olduğunu düşünmek yanlış bir değerlendirme olurdu. Aslında, payına düşen masrafları ödüyordu ve ev sahiplerinin otomatik olarak kaldıkları lüks oteller onu parasal sıkıntıya sokuyordu. Pau'dan yazdığı bir başka mektupta itiraf ettiği gibi, "masraflı bir peri masalını" yaşıyor ve "insana pahalıya mal olan şeyin, insanın zengin dostları" olduğunu bir kez daha öğreniyordu. Yolculuğun sonunda biraz kaygı duyarak, bahşiş verilmesi gereken altı hizmetkârla bir de şoför Cook'un bulunduğunu fark etti. Edith onun parasal açıdan zor durumda bulunduğunun kesinlikle bilincine varmış olsa da James bu tür sıkıntı verici şeyleri Whartonlar'la konuşmaktan belli ki kaçınıyordu. Percy Lubbock iki yazarın Edith Wharton'ın sonuncu yepyeni otomobilinde –bu araba son romanının sağladığı telif geliriyle alınmıştı– bir tur yapışlarının hikâyesini anlatır. "*Ben* son romanımın geliriyle," diye yanıt verir James düşünceli bir edayla, "konuklarımın bavullarının istasyondan evime kadar taşınacağı küçük bir çekçek, yani el arabası gibi bir şey satın aldım. Bundan sonraki romanımın geliriyle de bu el arabasını boyatacağım."

Eski otomobilcilerin serüven düşkünü, güçlüklere katlanmasını bilen insanlar olması gerekiyordu. *1900 Michelin Rehberi*, mekanik aksaklıklar için çeşitli çarelerin yanı sıra, "sürücünün göz losyonu" için özel formülün listesini de veriyordu (450 gr demlenmiş koka yaprağı, 25 gr taflan ağacı suyu, 15 gr soda biboratı). Wharton'ın ilk otomobilcilik deneyimi –1903'te Roma'dan Villa Caparola'ya kadar yapılan yüz millik heyecan verici bir yolculuk– onda iki araz bıraktı: akut bir otomobil humması ile akut bir boğaz iltihabı, bu sonucusu onu birkaç gün yatağa bağlamıştı. Bunu izleyen gezilerde, en sıcak havalarda bile, "mika bir penceresi olan boğucu bir siperlikle başını koruma önlemini" almak zorunda kalıyordu, "ta ki bir hayırsever ön cam denilen şeyi icat edip de otomobil sporunu katışıksız bir haz haline getirene kadar." Whartonlar'ın ön camı ilk ve ikinci otomobil turları arasında gelmişe benziyor. Çünkü 1906 gezisine ön camsız gittiler ve yağmur yediler: "Söylediklerine göre Vezüv'ün patlaması yüzünden Avrupa'da soğuk, karanlık ve kasvetli bir bahar olmuş." Ancak biliyoruz ki güneye doğru yola çıkmalarından önce Teddy Wharton arabada şahsen birtakım değişiklikler yapmış, arabanın karoserini kapatmış, içine elektrik ışığı yerleştirmiş ve "bilinen her türlü aksesuarı ve konforu" eklemişti.

Bu otomobil turlarının ikincisi ve en uzununda kendini eşlikçi ola-

rak öneren Henry James oldu. Önceki yılın gezisini –ve özellikle de George Sand'ın Nohant'daki evine gidişini– duyduğunda teatral ancak gerçek bir kıskançlıkla tepki gösterdi. Edith'e yazdıklarına bakılırsa, şöyle diyordu: "Garip bir telepatik sezgiye kapıldım. Sizlerin Fransa'ya çekip gidişinizden birkaç gün sonra kendime birdenbire: 'Onlar Nohant yolundalar, Allah kahretsin! Oraya gidiyorlar –onlar *oradalar*!' dedim." Böylesi bir imrenme anlaşılır bir şeydir: James, daha genç olduğu günlerde Paris'te, Flaubert'le, Gautier'le ve Maupassant'la tanışmıştı ve bunların her biri de ona, *la mère Sand*'ı* ziyaret etmek için –tren ya da atlı arabayla– yapılan İkinci İmparatorluk Dönemi'nin** en ünlü edebi hac yolculuğunu anlatmıştı. Şimdi, Kasım 1906'da Reform Club'dan yazan James, Wharton'dan "Nohant serüvenini ve izlenimlerini anlatmasını" rica eder, zira bu serüvenin "özel ayrıntılarını öğrenmek için yanıp tutuşmakta"dır. Şöyle der: "Belki de doğru Tutku Aracı'na binerseniz –ki bundan hiç kuşkum yok– oraya bir kez daha gidersiniz – o zaman yanınıza beni de *alın*!" Bu rica *A Motor-Flight*'daki tek anlatısal tekrarı açıklar; gerçi Nohant'a ikinci gidişte James'in varlığı evin içini görmelerine yardımcı olmuştur.

20 Mart 1907'de, Whartonlar ve James, direksiyonda Cook'la birlikte, Tutku Aracı'nda Paris'ten yola çıkarlar. James'in, Whartonlar'ın otomobiline taktığı lakap budur; tek tek motorların da, "Ateş Arabası", "Alfred de Musset", "George" (Sand) ve "Hortense" (erotik roman yazarı Hortence Allart'ın adından) gibi özel adları vardır. James için bu yolculuğun fazladan bir anısının da olmuş olması gerekir, çünkü tam çeyrek yüzyıl önce, 1882'de, kendi de *A Little Tour in France* [Fransa'da Küçük Bir Tur] yapmış ve gezi notları aynı zamanda ciltli bir dergide yayımlanmıştır. O zamanlar gördüğü yerlerin çoğunu Whartonlar'la birlikte yeniden görecektir, özellikle de Fransa'nın güney yöresini: Angoûleme, Bordeaux, Toulouse, Carcassone, Nimes, Avignon, Bourg-en-Bresse ve Dijon. Leon Edel, James'in Tur'unu, "zevkli, isabetli, masrafsız" olarak niteler; şimdiyse Whartonlar'ın yolculuk heyecanına ve konforuna kapılmıştır. James'in önceki yolculuğu tipik bir on dokuzuncu yüzyıl yolculuğu olmuştur: Trene ve atlı arabaya binip harap bir handa kalmıştır. Oysa şimdi, Tutku Aracı onları son hızla, şayet Edith'in yüksek beklentileri karşılanamayacak olursa vazgeçilecek bir otele götürmektedir. Bazen tüm bir kasaba Whartonlar'ın gecelemesi

* (Fr.) Sand Ana. (ç.n.)
** Fransa'da, 1852-1870 arasında Louis Napoleon Dönemi. (y.h.n.)

için uygunsuz bulunur. Bazen de tüm bir bölge: Edith, orta Fransa'da, "insan çoğu kez sindirilebilir yemek ve temiz yatak bulmaya can atmak zorunda kalıyor," diye yazar. James ise daha fazla tolerans ya da boyun eğiş sergileyerek "Fransız taşrasında geçirilen birkaç haftanın ardından öğrenilen ve insana en yüce ağırlama biçimi gibi gelen, o bildik ve ara sıra görülen konukseverliği" daha önce de keşfetmiştir.

Otomobil sporu artık zor beğenen kişilere, belli bir topografik snobluk olanağı veriyordu. Bir kente, tren istasyonunun "adi sınırları"ndan geçerek yaklaşmaya hiç gerek yoktu, "çirkinlik ve sefillik bölgesi demiryolunun ta kendisi tarafından yaratılmıştı." İnsanın bir yere ilişkin ilk izlenimi –tıpkı atlı arabayla seyahat eden ana babalarınızda olduğu gibi– bir kez daha "romantik ya da görkemli" olabiliyordu. Bu koruyuculuk etkisi sadece yük trenlerinin bir araya toplandığı yerlerden kaçınmanın ötesine uzanıyordu: Hız, motor, seçilen *compagnons de voyage,** ve varılacak yere önceden gönderilen hizmetkârlar, bunların hepsi, daha yavaş, tek başına yapılan eski yolculuklardaki raslantısal insani temasları en aza indiriyordu. Wharton'ın kitabı, kapı eşiklerinde şöyle bir görülen köylü çehrelerini ve hanlarda ortaya çıkan hizmetkârları kaydeder fakat söz konusu metinde adı geçen George Sand ve Madame de Sévigné gibi iki büyük kişiliğin ölümlerinin üzerinden bir hayli zaman geçmiş olması önemlidir.

James'in *Little Tour*'u, ağırdan alan, titiz ancak biraz tembel yolculuk dönemi için bizde nostalji duyguları uyandırmaya eğilimlidir; bir hayli kültürlü biri olan rehberimiz, tıpkı büyük bir köpeği yürüyüşe çıkarır gibi, duyarlığını yürüyüşe çıkarır. *A Motor-Flight* gerçek bir modern turistin yapıtıdır. James kadar sanat ve duyarlığa sahip, ama bize daha yakın biridir bu; duyu izlenimlerinin daha hızlı akışıyla, daha çabuk bir zihinsel doygunlukla yüz yüze gelen –ve yüz yüze gelmeyi seçen– biridir; varlığı ve etkinliği, kendini öldüresiye içki içen yalnız gezginin etkinliklerinden farklı olarak, inceleme altına aldığı toprağı değiştirecek olan biridir. "Otomobil sporunun gerekleri Fransa'nın en ücra yörelerine modern su tesisatçılığını ve akçaağaç mobilyaları sokuyor," diye yazar Wharton. "İçinde uyumak zor olsa da kahvaltı etmenin hoş olduğu" şu eski romantik hanlar çoktan tarihe karışmıştır.

Her ne kadar Wharton kendini "önemsiz bir otomobil meraklısı, gelişigüzel izlenimler avcısı" olarak tanımlasa da, kendini estetik ko-

* (Fr.) Yolculuk arkadaşları. (ç.n.)

nularda ustalıktan yoksunmuş gibi tanıtması bizi yanıltmamalı. Fransız katedralleri (gerçek otomobil meraklıları için olduğunun aksine) onun için, rehber kitaplarının çözümünü sundukları birbirleriyle kesişen parçalardan oluşan bir bulmaca olmaktan çok, uzun zaman önce anlaşılmış ve hazmedilmiş mimari ilkelerin canlı birer somutlaşmasıydı. Wharton, Roma üslubunun "dinç kalıcılığını" tartıştığında; Fransa'nın "tuğla kullanımını hiçbir zaman tamamen anlamamış olduğuna" yazıklandığında, İngiliz Gotik'inin köşeli doğu uç üslubunu benimseyerek neler yitirdiği konusunda yorumlar yaptığında; Neuvy-Saint-Sépulcre'deki Haçlı kilisesinin gizlerini çözdüğünde; Reims Katedrali'nin cephesi önünde büyük bir zevk duyduğunu belirttiğinde; Albi'deki "tüysüz pembe canavarı" esprili bir şekilde topa tuttuğunda; ara sıra ortaya koyduğu başarılı işleri görmezden gelecek kadar kuramcılığa kaçmaksızın Viollet-le-Duc'ün yapıtlarını eleştirdiğinde; binalara şık giyimli yaşlı hanımefendiler gibi görünmektense "yaşın yaralarını ve renklerini" gösterme olanağını veren iyicil ihmali övdüğünde; mimarisi manzaranın konturlarını güzelleştiren ve tamamlayan, tepelere kurulmuş İtalyan kasabalarındaki estetik merkeziliği söz konusu ettiğinde –evet böyle durumlarda, basit bir otomobil meraklısıyla değil, yetkin biriyle yüz yüze geliriz.

Wharton aynı zamanda da -onu bize yakınlaştıran şeyin bir parçasıdır bu- ard arda önüne çıkan binalara, şarap tadar gibi, seçkin beğenilerini sergilemek üzere dolu keselerini kullanan seçkin kafaların davranacağı gibi davranmaz. Acaba daha sonraki ve daha hızlı bir kuşaktan biri için önceki, daha yavaş ve kuşkusuz daha güvenli bir uygarlığın söz konusu bu kalıntılarını incelemek ne anlama gelir, gelebilir ya da gelmelidir? Biz onları hayal gücümüzü kullanarak mı, yoksa sadece tekbenci olarak mı görebiliriz? Meşru olarak ne çeşit bir haz, nasıl bir saygı canlanması bekleyebiliriz? Wharton bu tür soruları kitabın başında, Amiens'de ele alır ve bitişine yakın, Reims'de, onlara bir kez daha döner. Wharton dikkatini bu sorulara yönlerdirme konusunda becerikliydi çünkü –James gibi– "geçmişi olmaksızın ilerlemeye girişmiş" olan ve Avrupa'daki turist-yurttaşları büyük tarihsel güçlerin mimari ifadelerini genel olarak sadece estetik bir eğlence olarak görmeye eğilimli olan bir ülkeden geldiğinin bilincindeydi. Bu yaklaşım günümüzde daha da yaygındır ve hepimiz Wharton'ın verdiği örnek sayesinde kendimizi eleştirmeli ve aydınlanmalıyız.

Wharton, gerçekten de, ender görülen ve karşıtları bünyesinde ba-

rındıran bir şey olan, bilge turisttir; "gördüklerinin ve *görülen şeyin altında hissettiklerinin*" hesabını vermeye istekli biridir (burada kullanılan italik font da, eril zamir de Wharton'a aittir). Büyük zihinsel karşılaştırma güçlerine sahiptir: Beauvais'den ayrılırken, aslında oradan ayrılmadığını fark eder çünkü hâlâ -kullandığı ifadede Jamesvari bir tını vardır- "o devasa belleğin içine hapsolmuştur." Hayal gücünü doğrudan bir yönelişle, "dindarlığın hâlâ sanatla birlikte yürüdüğü" bir zamana geri götüren binalara çok değer verir. Onun için turizm edilgin değil, yapıcı, yeniden yaratıcı bir şeydir. Onda bilgeliğin yanı sıra bir tamlık vardır: manzara, mimari ve insanlık arasında kolaylıkla hareket eder ve onları kendi içinde eksiksiz inceleme alanları olarak görmekten çok birbiriyle örtüşen şeyler olarak görür; duvar halılarını ilginç gösterebilmek gibi sanat eleştirmenliği işinin en zorlu türünü yapabilir ve dişe dokunur bir şey söylemediğini düşündüğünüzde de şaşırtıcı bir şekilde çağrışımlı şeyler söyleyecektir. Saint Savin'in koro bölmesindeki oymalı denizkızları bize "ta Alplerden pagan gözlerini ve Lombard'lılara özgü bir biçimde yanlamasına tebessümlerini getirmiş görünen uğursuzluk ve güzellik yaratıkları" olarak bakarlar; Pireneler, Pau'daki bir taraçanın evcilleştirici mesafesinden görüldüklerinde, "bir hayvanat bahçesinde kafese konmuş gözetim altındaki etoburlar gibi bir çeşit aşağılanmışlığa uğrar."

Ancak Wharton'ı otomatik bir övgücü olarak –o, Toulouse'u, Lourdes'un bayağılığını, sahte süslemeleri ve cafcaflı gösterişçiliği şiddetli bir şekilde dışlar- ya da salt bir bina simsarı olarak görmek de yanlış olurdu. Manzaraları canlıdır ve lirik bir şekilde, dikkatle yaklaştığı köylülerle doludur. Pireneler'deki tepelerin yamaçlarında yaşayan, "çalışma sayesinde son derece disiplinli, öte yandan romantik denebilecek bir şekilde son derece özgür" halk hakkında yazdığında da, "bir sanat yapıtı gibi ilgi uyandıran" Fransız taşralı yüzü üzerine yazdığında da, sadece yerel renklerin büyüsüne kapılmış kent kökenli zengin bir yabancı değildir. Bir an için gördüğü bu fizyonomilerde bulduğu şey eski binalarda aradığı ve yücelttiği şeyle aynıdır: Hayal gücünü doğrudan bir yönelişle geri getiren şeydir. Fransa'nın en ücra yörelerine modern su tesisatı ve akçaağaçtan mobilyalarla karşılaşma beklentisiyle gelen otomobil meraklısının da, sonuç olarak, "yaşamın bağımsızlığı ve yalınlığı" için, yüzyıllar boyunca yöre sakinlerini oluşturmuş

* Kaynak metindeki alıntıda cümlenin öznesi "he", yani eril zamirdir. Edith Wharton'ın, kendinden söz ederken eril özne kullanmış olduğu vurgulanır. (y.h.n.)

ve belirlemiş olan "son derece yoğun geleneksel hayat" için bir tehdit oluşturduğunun bilincindedir. İnsani taraf yönünden Fransa'da yüceltttiği şey onun uygarca düzeni ve zarafetidir, görgü kurallarının hoşluğudur, canlılığı, iyi huyluluğu ve hayattan zekice zevk alışıdır. Bu ifadeler her zaman için görelidir. Bugünün otomobil meraklısı, Fransız kasabalarına kara yoluyla yaklaşmayı artık tren yoluyla yaklaşmaktan "ne daha romantik ne de daha görkemli" bulur; ve tıpkı kentlerin dış mahallerini çirkinleştiren ticari bir "Kendi Evini Kendin Yap" patırtısı olması gibi, insanların algılanabilir karakter özelliklerini örten şeyler de vardır. Artık bizler eskileri Wharton'ın görebildiği kadar açıkça göremiyoruz.

Wharton ile James birlikte ziyaret ettikleri yerlerde her konuda değilse de çoğu şey hakkında görüş birliği içindeydiler. Her ikisi de İtalya'nın denektaşı olduğu bir estetik anlayışa sahipti; eski binaların eski olmasından hoşlanıyorlar ve restorasyona kuşkuyla bakıyorlardı. Wharton'ın, Provence yöresindeki grekoromen kalıntılara hayranlığı daha derindi. James, Pont du Gard'ı sonuçta "biraz aptalca" bulmuştu (aynı zamanda Nîmes'deki Tour Magne ve Chambord'un yuvarlak kuleleri için de geçerli bir sıfattı bu) ve Roma mimarisine bir hayli tepeden bakıyordu: "Roma katılığı uygun olanın ötesine gitmeye eğilimliydi ve sanırım küçük hiçbir şey yaratamayan bir ırk büyük hiçbir şey yaratmayan bir ırk kadar kusurludur". Wharton, Avignon'u insanın gönlünü çelecek kadar İtalyan bulurken, James ondan nefret etmiş, Palais des Papes'i* "geniş olduğu kadar karışık,ve kirli olduğu kadar perişan" bulmuştu. Ömründe ilk kez restorasyon görevlilerinin çıkıp gelmesine seve seve alkış tuttu, "çünkü restorasyon görevlileri onu şu anda içinde bulunduğu durumdan daha az ilginç hale getiremezlerdi". Ancak onların en öğretici uyuşmazlıkları, görülecek başlıca yeri eskiden de şimdi de Brou'daki kilise olan, Bourg-en-Bresse'de ortaya çıktı.

James'in anlatısı, Matthew Arnold'ın Brou hakkında yazdığı ve o zamanlar gözde olan şiirinin duygusal bir tasviriyle başlar. James, Arnold'ı, şiirindeki yanlış coğrafi bilgilerinden dolayı şakayla karışık eleştirir ve bağışlar, kilisenin inşasının arkasında yatan göz alıcı dindarlığı vurgular, rehber kitabından birtakım bilgiler aktarır, ünlü mezarları betimler, onları onayladığını gösteren övgü sözcükleri kullanıp durur –hayran olunası, büyüleyici, seçkin, harika, eşi bulunmaz, incelikli, değerli– ve sonunda da, anıtların, güzel olmakla birlikte, Vero-

* (Fr.) Papalar Sarayı. (ç.n.)

na'daki rakipleri kadar güzel olmadıkları sonucuna varır. Kaynanaları iğneleyici nitelikteki, biraz da eskimiş olan o esprilerden yapar, binanın Devrim sırasında tamamen tahrip edilmemiş olmasına hayret eder ve hiç duraklamadan ve çaba harcamadan, daha sonra Bourg'da yiyeceği, haşlanmış yumurta, ekmek ve yöre tereyağından oluşan basit ama keyifli öğle yemeğinin coşkulu bir betimlemesine kendini kaptırır –bizim için ve anlaşılıyor ki onun için de eğlenceli bir betimlemedir bu.

Wharton'ın anlatısı, James'in yirmi beş yıl sonra Panhard'ın içinde yanında oturmakta olan canlı varlığına hiç göndermе yapmadığı gibi onun 1882 tarihli metnine de hiç göndermе yapmaz. Yolculuğunda kendisine eşlik etmiş olan bir üstat tarafından daha önce tartışılmış bir konuyu ele almak ona korkutucu görünmüş olmalı. Wharton hiç kuşku yok ki *A Little Tour*'u okumuştu ama son olarak ne zaman okuduğunu bilmiyoruz. Wharton'ın betimlemesinde nasıl olur da belli bir düzeyde rekabet unsuru bulunmamış olabilirdi? O da Arnold'ın şiirini şakacı bir üslupla ele alarak anlatısına başlar ve yerini bu kadar hatalı bir şekilde tarif ettiği için Arnold'ın Brou'daki kiliseyi gerçekten görüp görmemiş olduğunu merak eder. Binanın kendisine gelince: Bir kere bina, Wharton'ın eski binaların eski görünmesi yolundaki anlayışına aykırı bir görünüm sunar –"adeta 'yedi tahta fırçalı yedi hizmetçi kız' tarafından bir güzel sabunlanıp ve ovulup gündelik olarak temizliği yapılıyormuşçasına yepyeni görünen bir kilisedir bu." Dışsal olarak, "saydam plastikten yapılma bir oyuncaktır." İçsel olarak ise ona, dindarca gösterişi ve zevksizliğiyle Albert Anıtı'nı anımsatır. "Pastalara şekil veren ahçıların sanatıdır" bu. Wharton'ın resmiyetten uzak bu alayının yanında onun kesin mimarlık duygusu yatar. James'in sofistike bir dille Avusturyalı Margarete'in mahfazasının "fazla ileri gittiği için kendine dönmekten başka çaresi kalmayan gotik sanatın son aşırılığı" olduğunu mırıldanmasına karşın, Wharton aynı meseleyi daha halka özgü bir üslupla ortaya koyar ("heterojen gotik potanın son kez kaynayıp taşması"), bu konudaki geniş bilgisini vurgular ("Aynı sonucu dönemin hemen hemen bütün eserlerinde görürüz, özellikle de İspanyol-Hollanda etkisinin son bir taşkınlık unsuru eklediği noktada") ve cümlesine akıllarda yer eden bir eğretilemeyle son verir: "Günü dolan gotik sanat ana çizgilerini ölen bir yunusun rengini değiştirmesi kadar sık değiştirdi –her süs, taşın bir iç çırpınışı olduğunu akla getirir." Ve James dertsiz bir tavırla öğle yemeğini anlatmaya geçmişken, Wharton ciddi bir şekilde, Dijon'da Jean-sans-Peur'ün kabrinin üzerindeki, çok değer

verdiği (James'in ise "sınırlı bir ilginçliğe" sahip olduğunu düşündüğü) yas tutan heykellerle bir karşılaştırmaya gider. Kuşkucu bir kimse, Wharton'ın, James'e gerçek bir saygı duymasına karşın, mimari alanında ondan üstün olduğunu kanıtlamaya çalıştığını ileri sürebilir ve aynı zamanda da Wharton'ın tonundaki yeniliğin James'i –ve bizleri– modernliğiyle etkilediğini söyleyebilirdi.

James, Edith Wharton'ın yolculuk tutkusuna ara sıra sevecen bir şekilde takılır, onu, kımıltısız duran avlarının üzerine pike yapıp, "kauçuk kanatlarıyla" onları kapıp götüren buyurgan bir yırtıcı kuş olarak betimlerdi. Gelgelelim onlar kesinlikle mükemmel ve birbirine bağlı *compagnons de route** idiler. James otomobil gezintisinde "hayatının neredeyse en iyi vakitlerini" geçirdiğini anlatıyor ve geriye bakınca keyifle iç geçiriyordu. "Ah, güzel ırmaklar ve harika yemekler!" "Ah, her yerde iyi yemekler, iyi davranışlar ve iyi manzaralar vardı!" Edith Wharton ise, kendi hesabına, "yanında asla bu kadar hayran olunası, zevk almaya bu kadar açık, kusur bulmaya ise bu kadar kapalı bir yol arkadaşı olmadığını ifade ediyordu – hiç sıkılmayan, hiç hayal kırıklığına uğramayan ve gerçekten iyi bir gezginin anlarını zenginleştiren küçük güzel duyumlardan yana (söylememe *gerek var mı ki?*) asla eksiklik çekmeyen biri olduğunu söylüyordu. Paris'e geri döner dönmez onu bir başka kısa yolculuğa çıkmaya yüreklendirdi. Ve Nisan 1908'de James "Normandiya'da, otomobil gözlükleri takmış olarak, küçük bir *tournée*" yapmak önerisi karşısında Amiens'de buluşma fikrine coşkuyla yanıt verdi. Aklında, gidilecek özel ve çekici bir yer vardı: "Nohant'ın bir tamamlayıcısı olarak, Rouen yoluyla Croisset'ye götürür müsün beni?" Gerçekten de uygun bir yer olurdu burası –önce Sand'in evi, sonra da Flaubert'in evinin kalıntıları– ne var ki bu planları Wharton'ın duygusal yaşamındaki karışıklıklara kurban düştü.

Bununla birlikte, son bir otomobil gezintisi de anılmalı. *A Motor-Flight through France*'ın yayımlanmasından kısa bir süre sonra iki romancı arabayla Rye'dan Windsor'a gidiyorlardı ki James, yaşlı George Meredith'i ziyaret etmek üzere, yolu uzatıp Box Hill'den geçmelerini önerecek oldu. Wharton, hazırlıklı olmadığı böylesi durumlarda kendini gösterebileceğini pek düşünemediğinden, ilkin isteksiz göründü; sonra bu yol değişikliğine razı oldu ama Box-Hill'e gelince arabanın içinde kalmakta ısrar etti. James kararlı bir şekilde onun itirazlarını boşa çıkarıp kendisiyle birlikte eve girmeye ikna etti. Bir ayağı çu-

* (Fr.) Yol arkadaşları. (ç.n.)

kurda denecek kadar hasta ve duvar gibi sağır görünen, "bir Bath sandalyesine heykel gibi kurulmuş" olan Meredith, Henry James'in yanında beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan bu meçhul kadının kim olduğunu anlamakta bir hayli güçlük çekti. Wharton daha sonraları olayı anımsarken şunları söylüyordu: "Oda benim anlaşılmaz ismimle tekrar tekrar çınlarken, bu zor anımsama işi bir cehennem azabı gibi geldi bana." Sonunda Meredith onun kim olduğunu anlamıştı: Bunun üzerine, yanı başında açık duran kitabı alıp yüzünde bir gülümsemeyle uzattı. "Kitabın başlığını okudum ve her yanımı ateş basar gibi oldu. Gecikmeyle yayımlanmış olan *Motor-Flight through France*'ımdı bu; Meredith evine getirileceğimi bilmiyordu ve içeri girdiğimde aslında benim kitabımı okuyordu!"

# VI
# Tour de France 2000




"Olimpiyat madalyası sahibi, Dünya Şampiyonu, Britanya spor elçisi Tom Simpson'ın anısına, ölümü 13 Temmuz (Tour de France 1967)"

Temmuzun başlarında, yeni binyılın ilk Tour de France yarışı, ülkenin batı tarafındaki düz arazilerde, yılan gibi kıvrıla kıvrıla ve kıyasıya bir mücadeleyle sürerken, ben, orta Galler'in bir kaplıca kenti olan Llandrindod Wells'te küçük bir bisiklet müzesini gezdim. Müze saplantısına tanıklık eden bunca şeyin arasında, tutkuyla sergilenmiş velosipetlerle 1896 model, önden çekişli Crypto otomobillerinin, kablo tokalarıyla onarım teçhizatı kutularının arasında, İngiliz bisikletçi Tom Simpson'dan kalan giysilerin yer aldığı küçük bir camekân var. Boynu fermuarlı, beyaz, kirli bir kazak, imalatçının amblemi (Le Coq Sportif), her bir omuzda büyük İngiliz bayrakları, kazağın göğüs kısmında, belki sponsorun adının, belki de önceki bir zafer için ödül olarak takılmış renkli şeritlerin çıkarıldığını gösteren, rengi atmış tutkal

izleri. Sol uyluk kısmında şaşırtıcı derecede zarif, beyaz iplikle işlenmiş 'PEUGEOT' yazılı siyah mayolar. Avuçları güderiden, sırtı çizgili, bilek kısımlarının arkasında büyük, beyaz çıtçıtları olan, parmak kısımları ise ilk eklem yerlerinden kesik bisikletçi eldivenleri. 13 Temmuz 1967'de, Tour'un on üçüncü etabı sırasında, Provence Alpleri'nin en yüksek tepesi olan Mont Ventoux'da çöküp kaldığında, Simpson'ın giydikleri bunlardı. Öldüğü günden otuz üç yıl sonra, 2000 Tour'una katılan bisikletçiler dağa yeniden tırmanacaklardı.

Daha 1962'de, Simpson, yarış liderlerinin giydiği sarı mayoyu giyen ilk İngiliz bisikletçi olmuştu (ondan sonra sadece üç İngiliz daha bunu başarabildi); 1965'te Dünya Şampiyonu olmuş ve 1967'de, sezon öncesi klasik bir yarış olan ve esprili bir dille "Güneşe Yapılan Yarış" olarak bilinen Paris-Nice etabını birincilikle bitirmişti. Simpson bisikletçi arkadaşları, basın camiası ve halk arasında sevilen, güçlü, yürekli bir bisikletçiydi. Aynı zamanda, silindir şapka ve kapalı bir şemsiyeyle poz vererek, tipik İngiliz imajına da neşeyle uyuyordu. Mont Ventoux'nun doruğuna yakın bir noktada anısına dikilen anıtta, başarıları "Olimpiyat Madalyası Sahibi, Dünya Şampiyonu, Britanya Spor Elçisi" olarak listelenir ve bu üç unvanın sonuncusu hiç de duygusal bir bağlılık sıfatı sayılmaz. Eğer spor gitgide kuş beyinli şovenistler için bir ilgi kaynağı haline geliyorsa, o aynı zamanda, en iyi yönleriyle, bir çözündürücü işlevi görerek ulusal kimlikleri aşar ve sporla sporcuları, bu tür meselelerin üzerine yükseltir. Simpson (İtalya'da John Charles ya da İngiltere'de Eric Cantona gibi) yabancı bir kamuoyunun gönlünü kazanmayı bilmiş ve böylelikle de Avrupa'yı uyumlu hale getirmek –ya da en azından çeşitlilikleri uzlaştırmak için– bin Brüksel davasından daha fazla şey başarmış, sınırlar ötesi yıldızlardan biriydi. Bir Fransa dağında çektiği, şehitlere özgü ıstırabı, yarattığı mite bir şeyler daha ekledi. Adı Fransa'da hâlâ büyük ölçüde anımsanır – belki de İngiltere'de olduğundan daha fazla.

Yüksekliği bin dokuz yüz metreyi aşan Mont Ventoux, belli bir mesafeden özellikle sarp ya da haşin bir dağ gibi görünmüyor. Yayan yola çıkanlar için, göreli olarak hoştur: Petrarca 1336'da bu dağa kardeşi ve iki hizmetkârıyla birlikte çıkmıştı; ayrıca, günü birlik yürüyüş gezileri düzenleyen yerel bir firma da, bedensel açıdan formda olanlar için, gösterişli gündoğumları vaadiyle gece tırmanışları düzenliyor. Tour'a katılan bisikletçiler içinse, mesele farklı. Yarıştaki öteki dağlar daha yüksek ya da dik olabilirler, ne var ki daha dostane ya da daha iş-

levsel görünüyorlar; yahut en azından, yıllar boyunca tırmanıldıklarından daha alışılageldikler. Ventoux ise müstesna bir dağ. Görünüşü sürekli kışı çağrıştırıyor: Tepesindeki birkaç yüz metrelik alan beyaz kayşatla kaplı ve bu yüzden de yazın en sıcak zamanında bile doruklarının kar kaplı olduğu izlenimini veriyor. Birkaç amatör botanikçi yamaçlarında kutup bölgesine özgü bitki örtüsü arayabilir (Spitzbergen'e özgü taşkıran çiçeği, ya da Grönland gelinciği), ama burada yapılabilecek başka pek bir şey yok. Ventoux, tepesinde bir gözlemevi bulunan kasvetli ve devasa bir dağ sadece. Tour'u düzenleyenlerin oraya çıkmanızı söylemeleri dışında bu dağa çıkmak için hiçbir neden yok. Tour'un bu tırmanışı sadece beş yılda bir yapması onun gizemli ve kasvetli yanını artırırken, bisikletçiler bu dağdan korkuyor ve nefret ediyorlar. Lance Armstrong *It'is Not About the Bike* başlıklı otobiyografisinde Tour de France'ı "amaçsız ıstırabın çekildiği bir yarışma" olarak adlandırmıştı; Mont Ventoux'ya tırmanış bunu amansız bir şekilde ortaya koyuyor.

Ağaç dizileri sona erdiğinde, orada yukarıda, sizin ve şiddetli, kaprisli havanın dışında başka hiçbir şey yoktur. Söylentilere bakılırsa Simpson'ın öldüğü gün, dağ yolunun yarısında bulunan bir kafedeki termometre, elli dört santigrad dereceyi gösterirken (sıcaklık resmi olarak doksan Fahrenheit idi) patlayıvermiş. Ancak bisikletçilerin sıcaklık kadar korktukları bir şey daha var: rüzgâr. Bir ekipteki destek sürücülerin bir görevi de liderlerini doğa koşullarından korumaktır; rüzgârlı mevkilerde bu sürücüler bir kraliçe arıyı koruyan işçi arılar gibi onun çevresinde toplaşırlar. (Feragate dayanan bu davranış aynı zamanda kendi çıkarını kollamaya da yöneliktir, çünkü ödül parası yarış sonunda ekip üyeleri arasında bölüşüldüğünden, asıl sürücü aynı zamanda satılmak için üretilen bir ekin gibidir). Ancak, daha zayıfların geride kaldıkları dağlarda, en iyi sürücüler çoğu kez, korunmasız, kendi başlarına bırakılırlar. Karayelin soğuk kuzey rüzgârlarıyla karıştığı Ventoux, resmi olarak yeryüzündeki en rüzgârlı yerdi: Şubat 1967'de, saatte 320 kilometreyle, dünya rüzgâr rekoru orada tesis edilmiştir. Popüler etimolojiye göre, "Ventoux" sözcüğünün kökeni, "rüzgâr" demek olan *vent*'den gelir ve bu dağı "Rüzgârlı Dağ" yapar; akla yakın ama hatalı bir us yürütmedir bu. Gerçek etimoloji ise –kökü Ligurya dilinde "dağ" anlamına gelen *ven*– olan *Vinturi* kelimesini esas alır– daha az renkli ama belki daha doğrudur. Dağ Dağı: Bisikletçilere bir değil iki doruğa tırmandıkları duygusunu verecek bir yer; bisikletçilere çif-

te vizyon verecek bir yer.*

Tour'un yapılacağı günden bir gün önce arabayla dağa doğru ilerlerken, doruğun üzerinde bulutlar vardı, ancak hava esintili olmakla birlikte açıktı. Daha yukarı yamaçlara çıkar çıkmaz hava çabucak değişiverdi. Tepedeki beş altı yüz metreyi bulut kapladı; görüş mesafesi birkaç metreye düştü; rüzgâr arttı. Yol kenarında, yer kapmak için erkenden gelmiş olan gözü pek hayranlar kamp kamyonetlerinin tekerleklerine çifter çifter takoz yerleştiriyorlar ve fazladan bir güvenlik sağlamak için de jantların yarısına kadar taş yığıyorlardı. Simpson anıtı –granit bir taş blokun üzerine oturtulmuş, bisiklet sürmekte olan bir bisikletçi profili– onun bisikletinden düşmüş olduğu yere, doğu tarafındaki doruktan bir buçuk kilometre öteye yerleştirilmiş. Anıtın çekici sadeliği, önündeki basamakların üstüne bırakılmış ıvır zıvır yığınıyla zedelenmiş. Yas tutanların bazıları yakındaki bir yamaçtan aldıkları büyük beyaz bir taş eklemişler sadece; ama daha çoğu, anıtın çevresine bisikletçilikle ilgili bir sürü şey yığmış: su şişeleri, logolu kepler, tişörtler, enerji veren yiyecekler, bir sele, iki lastik, sembolik bir kırık tekerlek. Yarı Musevi mezarı, yarı, hakikiliği tartışılır ama popüler bir Katolik azizinin darmadağınık sunağı. Bütün bunlara bakabilmek güçtü çünkü soğuk ve rüzgâr gözlerimin içini suyla dolduruyordu. Ayakta bile duramazken anlaşılmaz bir saygı gösterisine girişmek tuhaf kaçıyordu; bir tuhaflık da rüzgârların –o gün saatte 150 km'den daha hızlı estikleri halde– bulutları dağıtmakta kesinlikle hiçbir etkileri yokmuş gibi görünmesiydi. Birkaç dakika sonra, yeniden arabaya bindim ve arabayı dağ yolundan aşağıya doğru sürerek Bédoin'a indim, orada fark ettim ki el ve ayak parmaklarımın kemikleri soğuktan hâlâ sızlıyordu. Bir viski olsa da içsem dedim. Bir saat kadar sonra, doruğa kar düştü.

Petrarca tırmanışına girişti̇ğinde, tıpkı modern bir gazeteci gibi, rastlantı eseri, elli yıl önce dağa kendi başına tırmanmış ve hikâyesi anlatılmaya değer olan bir köylüyle karşılaşmış. Ne var ki adamcağız "çektiği bu sıkıntılar karşılığında yorgunluk ve pişmanlık dışında hiçbir şey elde edememiş, giysileriyle vücudunu kayalar ve fundalıklar parçalamıştı. Onun ya da arkadaşlarının bildiği kadarıyla, ondan önce ya da sonra dağa çıkmayı hiç kimse denememişti." Petrarca'nın karde-

* Edith Wharton "Provence'taki en yüce nesne" unvanı için iki aday olduğunu düşünüyordu: Pont du Gard ile Mont Ventoux. Ona göre, Pont du Gard (yakın bir farkla) ikinci geldi.

şi doruğa doğru en doğrudan, dolayısıyla en zor yoldan gitmişti; oysa şair, daha inatçı ya da daha tembel olduğundan, daha kolay bir yol bulma umuduyla başka patikaları deneyip durmuştu. Her seferinde yol çıkmaz bir yere varıyordu ve bu tür utanılası heyecansızlıklar dağa tırmanan şairin aklına Ovidius'u getiriyordu. "Arzu etmek yetmez: Amacımıza ulaşmak için en büyük isteklilikle özlem duymalıyız". Petrarca için Mont Ventoux'ya yapılan bu tırmanış manevi bir yolculuğun eğretilemesiydi: Hep yukarı doğru çıkılacaktır ve hiç kestirme yol yoktur.

Ne var ki bisikletçiler, tıpkı yürüyüş sporu yapanlar gibi, her zaman kestirme yolları arıyorlar. Llandrindod Wells Müzesi'ndeki Simpson camekânının bitişiğinde, savaş öncesi dönemin bisikletçilik güzellerinden olan ve Rudge Whitworth'ün "Formda Kızı" olarak tanıtılan Bayan Billie Dovey'nin bir reklam fotoğrafını gördüm. Gülümseyen, gözlüklü ikon sepyayla yapılan resimlere has bir masumiyetle bize doğru pedal çeviriyor; yoldaşların arasında fiziksel gelişim uyandırmaya yönelik bir reklam bu, *mens sana in corpore sano.** Oysa, çoğu sporda olduğu gibi, insan daha yukarılara çıktıkça, daha profesyonelleştikçe, sporun özünden bir o kadar uzaklaşıyor. 13 Temmuz 1967'de Simpson'ın ölümüne çeşitli etkenler neden oldu: sıcaklık, dağ, destek eksiği (zayıf bir ulusal takımla mücadele ediyordu), zamanı geçmeden Tour'u kazanmak isteyen, yaşı otuza yaklaşmış bir bisikletçinin üzerindeki baskı. Ancak Simpson'ın Mont Ventoux'da kalp krizi geçirmesinin esas nedeni amfetamin kullanmış olmasıydı; amfetamin, vücudunun duyumları hissetmemesine yol açtı ve son sözleriyle ölüm nedeninin bisikletinden bilinmesine meydan verdi. Simpson'ın vücudunda ve teçhizatı arasında amfetamin izleri bulundu. Ahlâkçılar, onu hızın öldürdüğünü ileri sürdüler. Ancak Simpson olayı çok da şaşırtıcı değildi. Amfetamin –uzun görevler sırasında bombardıman uçakları mürettabatını uyanık tutmak için kullanıldığı biliniyordu– savaş sonrası yıllarda bisikletçiler tarafından geniş ölçüde kullanılmıştı. Amfetaminin patlayıcı etkisi İtalyanca *la bomba*, Fransızca *la bombe* ve Hollandaca da biraz uğursuz bir sözcükle *atoom* diye anılmasına yol açmıştı. Ellilerin sonunda, efsanevi İtalyan bisikletçi Fausto Coppi'ye Fransız radyosunda bütün bisikletçilerin *la bomba* alıp almadıkları sorulmuştu. "Evet," diye yanıt vermişti bisikletçi, "tersini iddia edenler bisikletçilik konusunda konuşulmaya değmez kişilerdir." "Peki siz *la bomba* al-

* (Lat) Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur. (ç.n.)

dınız mı?" diye sözünü sürdürmüştü muhabir. "Evet, gerekli olduğu her zaman aldım." "Peki ne zaman gerekli oluyordu?" "Hemen hemen her zaman." Tour'u beş kez kazanmış olan Jacques Anquetil, Simpson'ın öldüğü yıl Fransız günlük spor gazetesi *L'Equipe*'e şunu söylemişti: "Yılda 235 gün bisiklete binen profesyonel bir bisikletçinin uyarıcı almadan ayakta kalabileceğini hayal etmek için bir ahmak ya da bir ikiyüzlü olmanız gerekir."

Hollandalı sosyolog ve bisikletçilik tarihçisi Benjo Maso uyarıcı kullanımının tarihöncesi konusunda beni hem aydınlattı hem de sıkıntılı düşüncelere sevk etti. Önceleri, uyarıcı sözcüğü esas olarak striknin, kokain ve morfin* anlamına geliyordu, gerçi boğa kanı ve vahşi hayvanların ezilmiş husyeleri gibi halk arasında daha çok bilinen uyarıcılar da vardı. Linton adlı bir İngiliz 1896 Bordeaux-Paris yarışı sırasında vücudunu aşırı zorlayarak öldü; ölümü genel olarak morfin kullanımına bağlandı. 1920'lerde, sürücüler kendilerini "inanılmaz ölçülerde içkiyle" takviye ediyorlardı. Maso, bir takımın adam başına düşen payının bir şişe brendi, biraz kırmızı şarap, biraz beyaz şarap ve biraz da şampanya olduğu bir başka Bordeaux-Paris yarışının adını anıyordu (yarış bütün gece süren tek bir etaptan oluştuğundan olağanüstü bir güç gerektiriyordu). Bu alkol alışkanlıkları sürdü; Tour de France sürücülerinin barlarda ve kafelerde kafa çektiklerini gösteren fotoğraflar var. Ventoux tırmanışının başladığı Bédoin'da, Simpson'ın başka sürücülerle birlikte içki içmek için durmasının vücudunu zorlamasına neden olduğu düşünülüyordu; söylentilere göre bir viski bir de pastis içmişti. Şimdi bu aptalca bir tutarsızlık olarak görünebilir, ama o zamanlar Tour yönetmelikleri sürücü destek ekibinin bisikletçilere sadece belli aralıklarda sıvı vermesine olanak tanıyordu; üstelik, *peloton* (esas bisikletçi grubu) içinde, bir yarış sırasında alınan alkolün hiçbir zararının olmadığına, çünkü terle çabucak vücut dışına atıldığına ilişkin genel bir inanç da vardı. Atletler ve alkol: Yüzbaşı Webb de 1875'te Manş'ı yüzerek geçtiğinde, o gün kahvaltısında Bordeaux şarabı içmiş ve Calais yolunda kendini brendi ve "sert İngiliz birasıyla" takviye etmişti. Demek hep böyle sürüp gidiyordu, diye sordum Maso'ya. "Şey, antik olimpiyat oyunlarında alkol için nefes testi yapıyorlardı," diye yanıtladı beni.

Araziye bakıp da sürücülerin üç hafta içinde, sadece iki günlük din-

* En popüler uyarıcı masum bir ifadeyle "Amerikan kahvesi" olarak adlandırılan şeydi: striknin, kokain, eter ve nitrogliserin karışımıyla birlikte kafein.

lenmeyle 3630 km yol katetmeleri gerektiğini anımsadığınızda bütün bunlar daha az şaşırtıcı görünüyor. Tour de France'ın atletizm dünyasında en hırpalayıcı dayanıklılık yarışı olduğu kolaylıkla söylenebilir. Karşılaştırıldığında, bir triatlon, eğlenceli bir koşudur (Armstrong profesyonel bir bisikletçi olmadan önce bir triatloncuydu). Bu yıl Tour'a yeni katılan bir sürücü olan İngiliz David Millar, sekiz buçuk saat sele üzerinde kaldığı, ardından, restoranı kapalı olan bir otele varabilmek için iki saat trafik sıkışıklığına takıldığı ve masaj bile yaptıramadığı bir günü şöyle özetler: "Sado-mazoşizm." Eğer arabanızı Ventoux'dan aşağı sürüp Bédoin'a varmak sizde fena halde viski içme arzusu uyandırıyorsa, Ventoux'ya bisikletle tırmanmanız istenildiğinde kesinlikle viski içmeye ihtiyaç duyardınız; Rudge Whitworth'ün Formda Kızı bile küçük bir tek içkiye hayır demezdi. Tour de France'da onun en yakın eşdeğeri belki de yarışı 1938 ve 1948'de iki kez kazanmış olan, Coppi'nin büyük rakibi Gino Bartali idi. "Uyarıcıya ihtiyacım yoktu," demişti bir keresinde. "Meryem Ana'ya duyduğum inanç, yorgunluk ve ağrı hissetmekten alıkoyuyordu beni." Ne var ki Petrarca'ya özgü böylesi demeçler enderdi; çoğu sürücü için mucizeler sadece hap biçiminde vardı. Amfetaminde, bir tür kaba adalet bile vardı: Dağı bir günde çıkmanıza yardımcı oluyorlar, ama ertesi gün bunun bedelini ödetiyorlardı. Hem Coppi hem de Simpson *défaillence*'ları ile, zaaf gösterdikleri günlerle tanınıyorlardı; gerçi, Ventoux'ya kimyasal bir yardım almaksızın tırmanmak sizi ertesi gün zaten bitap düşürürdü.*

Böylesine hızlı, çakırkeyif günler şimdi neredeyse masum görünüyor; ve Coppi'nin *la bomba* kullanması günün bisikletçilik yönetmeliklerini ihlal etmediği için masumdu –amfetaminin yasadışı olduğu, ancak altmışların ortalarında ilan edildi. Asıl gelişme, uyarıcı etkisi olan ilaçların yerine insana güç vermek üzere yapılmış ilaçlar, özellikle de büyüme hormonları ve EPO (erituropoietin) geçtiğinde –ya da, daha doğru bir ifadeyle, bunlar eklendiğinde– gerçekleşti. Ağrıları or-

* Savaş sonrası yıllarında Brambilla adında, mazoşizmiyle ünlenmiş İtalyan bir bisikletçi vardı. Bisikletini kötü sürdüğünde, başına bisiklet pompasıyla vurur ve su içmeyi reddederdi. 1947'de Tour'u tam da son gün kaybetti. Buna tepki olarak, bisikletini bahçesinin dibine gömerek onu cezalandırdı: Unutamayacağı bir hareketti bu. Bir sonraki Tour'da bisikletçiler bir gün yola düşmüşlerken André Brulé ona, "Gerçek mi bu? Bunu niye yaptın?" diye sordu. "Bisikletin tahta jantları vardı," diye alaycı bir dille yanıt verdi Brambilla, "bahçemde birkaç kavak ağacı yetiştirmek istedim de." "Bereket su şişeni de dikmemişsin," dedi Brulé, "yoksa bir eczane yetiştirirdin."

tadan kaldırmaya yardımcı olmak ve insana gerçekte olduğundan daha güçlü olduğu yanılsamasını vermek yerine, yeni ilaçlar insanı gerçekten de güçlü kılıyordu. Bundan başka, Maso, "amfetamin alındığında olduğu gibi kötü günlerin, bu maddelerin kullanımı sırasında olmadığını," belirtiyordu. Doksanların başından itibaren, EPO birçok profesyonel bisikletçi arasında en gözde güçlendirici ilaç oldu. İşlevi, kırmızı kan hücrelerinin sayısını yükselterek dokulara daha fazla oksijen gitmesini sağlamak ve böylelikle de dayanıklılığı ve iyileşme gücünü artırmaktı. Eğer eşit yetenekte iki sürücü varsa, bunlardan EPO almış olan, almayıp temiz kalmış olanı her zaman alt edecektir; mesele bu kadar basittir. Ve bu yıla değin, EPO'nun kullanıldığı ortaya çıkartılamıyor, sadece kuşku uyandıran sonuçları biliniyordu.

Elbette, bu ilaçların sakıncalı yanları var. Öteki üst düzeyde atletler gibi bisiklet sürücüleri de fiziksel olarak o kadar formdalardır ki nabızları olağandışı bir şekilde düşüktür; EPO kanın yoğunluğunu artırır ve vücut damarlarına pompalanmasını zorlaştırır, aynı zamanda pıhtılaşmaya da daha kolay zemin hazırlar. EPO'nun kullanıldığı ilk günlerde, son derece sağlıklı bisikletçiler arasında birtakım gizemli ölüm vakaları olmuştu –genellikle geceyarısında ve genellikle kalp krizinden. Bu bisikletiçilerin nabızlarının uyku sırasında düşmüş olduğu ve kanı pompalamak için yetersiz kaldığı düşünülüyordu. Bunu önlemek için, EPO alan bazı sürücüler geceyarısında kalkıp egzersiz yapıyorlardı. Hatta bazıları, nabızları çok düştüğünde onları uyandıran, bir çeşit göğüs çalar saati kullanıyordu.

Şayet masumluğun (bisikletçilik dünyasının iç masumluğunun değil, bizim masumluğumuzun) en son kaybedilişinin tarihini vermek isterseniz, 8 Temmuz 1998 tarihini önermekten daha kötüsünü de yapabilirsiniz – bu tarih tam da, Linton'ın Bordeaux-Paris yarışını morfin desteğiyle kazanmasından bir yüzyıl sonrasına denk gelir. Festina takımının *soigneur*'ü olan Willy Voet, Fransız-Belçika sınırında gümrük görevlileri tarafından durduruldu. *Soigneur* iyileştirici anlamına gelir ve bu iş geleneksel olarak masaj yapmaktan ve sürücülerin gün be gün form durumlarını kollamaktan ibarettir. Voet o yılki Tour'a katılmak üzere yola çıkmıştı ki, dondurucu düzeneği olan iki çanta içinde "234 doz EPO, 80 küçük şişe büyüme hormonu, 160 kapsül testosteron ve 60 kapsül kanı sıvılaştıran aspirin kökenli bir ürün olan Asaflow" taşıdığı anlaşıldı. Voet, bu olayı izleyen üç yıllık yasaklanma dönemi sırasında bir anı kitabı yayımladı ve kitapta, heyecansız ve inandırıcılıktan

oldukça uzak bir pişmanlık içinde, sürücülere verdiği ilaçları açıkladı: amfetamin, kortikoid, büyüme hormonları (klenbuterol, kreatin, nandrolon) ve elbette EPO. Voet her ilacın aşamalı bir yarışın farklı bölümleri için özel bir işlevi olduğunu belirtiyor: Böylelikle, kısa mesafe yarışçıları finiş çizgisinden beş altı kilometre önce son ataklarını güçlendirmek için Trinitrin alırlar. *La bomba*'nın yerini *le pot Belge* (Belçika karışımı) almıştır ve bunun tipik içeriği amfetaminler, antaljikler, kafein, kokain, eroin ve bazen de kortikoid olabilir. Bu, "kafein enjeksiyonu" ifadesinin çifte bir espressoya değil, ucunda bir iğne olan ve dağlarda zamana karşı yarışmanıza yardımcı olan bir şeye gönderme yaptığı bir dünyadır. *Soigneur*, görevinin bütün gizli gereklerini yerine getirerek, sürekli olarak bir şeyler kotarır ve ayarlar. (Sürücülere bazen bilgileri dışında kötü şeyler içirildiği fikri burada tümüyle alaya alınmaktadır). Voet, Festina takımının son derece popüler Fransız lideri Richard Virenque'in 1997 Tour de France sırasında zamana karşı yarış hazırlıkları konusundaki kaygılanışını betimler. Ancak Voet her şeyin kontrol altında olduğunu biliyordu: "Düzenli EPO ve özellikle de büyüme hormonu alışını göz önünde tutarsak, yarışa olabildiğince hazırdı. Tek ihtiyaç duyduğu şey iyi zamanlanmış bir kafein, artı Solucamphre enjeksiyonuydu (bronşlarını açmak için)."

Bu dünyada, budalalar ve kaybedenler, temiz kalan fiziklerini zekice aldatmacalara karşı çıkaranlardır. Voet, seksenlerin ve doksanların önde gelen bir Fransız bisikletçisi olan Charly Mottet'nin konu olduğu vakayı anar. Mottet RMO takımına katıldığında, "adamcağızın temiz olduğunu" çok şaşırarak keşfetmişlerdi. Birçok kişinin görüşüne göre Mottet'de Tour'u kazanacak yetenek vardı, ancak Voet onda "bunu gerçekleştirebilecek aracın" eksik olduğunu anlamıştı. Bir başka deyişle, ilaç desteği almak gibi baştan çıkarıcı bir şeyi reddediyordu. Mottet, Tour'un son üçte birlik kısmındaki zayıflığıyla tanınıyordu ve *soigneur*'ün vardığı sonuç ikiyüzlüce olduğu kadar üzüntü vericiydi de: "Evet gerçekten de Charly layık olduğu kariyere hiçbir zaman sahip olamadı."

Voet'nin, tutuklanmasından sonraki ifşaatları, Festina takımına bir polis baskını düzenlenmesine ve Voet'nin yarışın ortasında Tour'dan çıkarılmasına yol açtı. Diğer altı takım da protesto ederek Tour'u terk etti – gerçi onların ayrılışları alternatif açıklamalara açıktı. Festina sürücüleri birer birer yasadışı olarak ilaç kullandıklarını itiraf ettiler, ancak Virenque başlangıçtan itibaren inatla masum olduğunu savundu.

İstenmeden ortaya çıkan tek komik sahne, o yıl Lille'deki bir duruşma sırasında yargıcın Virenque'e şu soruyu yöneltmesiyle patlak verdi: "Neler olup bittiğini biliyor olmalıydın çünkü sen takımın lideriydin." Virenque, yargıcın söylediğini yanlış anladığından paniğe kapılmış ve, "Ben satıcı mıymışım? Hayır, ben satıcı* değilim" (İngilizce aynı iki sözcük Fransızcada kullanılır). Bunun üzerine Virenque'in avukatı araya girmiş "Hayır, Richard, yargıç *lider*, dedi. Lider olmak bir suç değil," diye yanıt vermişti.

Voet EPO'nun mekanizmasını ve kullanımını açıklıyor. *Soigneur* sürücüden bir kan örneği alıyor, onu taşınabilir bir santrifüje koyuyor ve hematokrit, yani kırmızı kan hücresi düzeyinin yüzde olarak bir değerini elde ediyor. Bu değer sıradan bir insanda yüzde 44 düzeyinde olabilir ve fiziksel zorlama, su kaybı, kan kaybı, yükseklik ve başka koşullar gibi nedenlerle dalgalanabilir. *Soigneur* böylelikle büyük bir yarış öncesindeki hazırlık döneminde bu değerleri monitöre yansıtacak ve eğer kanın kırmızı hücre düzeyini artırmak gerekiyorsa EPO verecektir; aynı zamanda da yarış boyunca bu değerleri düzenleyecektir. 1997'de, Uluslararası Bisikletçilik Birliği, yasal sınırı yüzde 50 olarak belirledi. Ancak *soigneurs*'ler, sürücülerinin kanlarını gündelik olarak inceleyeceklerine göre, ancak aptalca bir aşırı coşku ya da hatalı bir ölçüm insanı resmi bir testte başarısızlığa uğratacaktır.

EPO, yarışçılar arasında kullanılan deyimle, "iki vitesli *peloton*" sıfatıyla adlandırılan şeye yol açtı – bir yanda onu kullananlar, bir yandaysa kullanmayanlar. Bundan başka, dayanıklı sürücüler ile tırmanışlarda başarılı olan sürücüler arasındaki geleneksel ayrımın bulanıklaşmasına da neden oldu. Birdenbire, enikonu yapılı sürücüler eskiden sadece ince yapılı sürücülerin tırmanabildikleri tepeleri son hızla tırmanmaya başladılar. Tour'un yakın dönemlere ait bir tarihi yeniden yazılamaz, ancak Voet'nin çeşitli vesilelerle yaptığı kimi açıklamaların bu tarihe eklenmesi gerekir – sözgelimi, falanca başarısıyla ünlü falanca sürücü, *peloton*'un içinde Bay Yüzde 60 olarak tanınıyordu.

Tour 2000 büyük ölçüde, 10 Temmuz Pazartesi günü Hautacam'a Pireneler tırmanışında belirlendi. 191 kilometrenin ve iki yüksek dağ geçidinin aşıldığı beş saatlik bir sürüşten sonra, 1999 galibi Lance Armstrong son on dört kilometreye öylesine hızlı bir tempoda girmişti ki, bütün esas rakipleri genel sıralamada en azından dört dakika ar-

* Uyuşturucu satıcısı anlamına gelen "dealer" sözcüğüyle "leader" sözcüğünün son hecesi kafiye oluşturuyor. (ç.n.)

kasında kalmışlardı. Virenque de Armstrong'un yaptığı büyük atak sırasında geçilenlerden biriydi: "Yanımızdan bir jet gibi geçti." Önceki yılın galibiyeti sırasında, Armstrong, Fransız basınından yükselen kimi kuşkulu seslere muhatap olmuştu. Nasıl olur da geleceği parlak, saldırgan ama çoğu kez düşüncesiz davranışları olan bir sürücü, akciğerlerine ve beynine metastaz yapmış bir testis kanseri tedavisi gördükten sonra, dönüp Tour'a sadece katılmakla kalmaz, aynı zamanda onu kazanabilirdi? Güçlenen bir kararlılık, kemoterapinin yeniden biçim verdiği bir vücut profili, ıstırabı daha büyük bir kabulleniş ve daha bilgece bir taktik yaklaşım – bütün bunlar bazılarına göre yarışı kazanmak için yeterli değildi. Belki de kanser ilaçlarının beklenmedik bir şekilde bazı yararlı yan etkileri de vardı? İronik olan şu ki, Armstrong'un doktorları ona bir noktada EPO vermişlerdi (EPO doğal biçimde meydana gelen bir hormonun sentetik bir türü olarak, genellikle diyaliz ve kemoterapi hastalarına verilir).

Armstrong 1999 yılının büyük bir bölümünü basın konferanslarında "Ben temizim," sözünü yineleyerek geçirdi ve Fransızca konuştuğunda gazetecilerin kasten sözlerini çarpıttığını düşünüyordu. 2000 yılındaki intikamı sadece İngilizce konuşmak ve Fransız basınını bununla idare etmek zorunda bırakmaktı. Armstrong zayıf, alıngan ve kafasına koyduğunu yapan bir tiptir; mikrofonlar önündeki duruşu da ölçülülüğün kızlara özgü olduğunu sezindirir; popülerlik değil, zafer peşindedir. Bu yaklaşım kuşkuları ortadan kaldırmakta pek yararlı olmadı. Fransız Bisikletçilik Federasyonu başkanı Daniel Baal, Hautacam'dan sonra, şöyle dedi: "Bugün neler olup bittiğini bilmeyi isterdim...Yeni bir [doping] yönteminden mi yoksa yeni bir maddeden mi söz etmemiz gerektiğini bilmiyorum. Kontrollerin bazı etkileri oldu, tırmanışlarda güçlük çeken birçok sürücü gördüm ve bu iyi bir şeydi. Ama öte yandan yarışın nasıl kazanıldığı konusunda coşku göstermem acaba gerekir mi?" Baal'in sorunu sadece şuydu: görmüş olduğu şeyi bilmek.

Yabancılara büyük bir ahlâki leke olarak görünebilecek özelliğine karşın, Tour Fransa'da son derece popüler bir olay olmayı sürdürüyor. Bernard Hinault'nun kazandığı son Fransız zaferinin on beş yıl önce gelmiş olduğunu düşünürsek bu daha da şaşırtıcı bir şey. O tarihten beri yarışı iki Amerikalı, iki İspanyol, bir İrlandalı, bir Danimarkalı, bir Alman ve bir İtalyan kazandı. 1999'da, Fransızlar tek bir etap bile kazanamadılar; 2000'de ise yirmi bir etaptan sadece ikisini kazanmayı başardılar. Başkalarının kazandığı zaferler için böylesine büyük bir

şevk duymaları, Fransız spor hayranlarının takım ya da ulusun başarısı kadar bisikletçilik sporunun kendisinin de bir tutkunu olduğu, sporun saflığına Anglosakson bisikletçilerden daha çok değer verdiği kuşkusunu doğruluyor.

Bu, büyük olasılıkla kanıtlanamaz bir şey, ama benim kendi kanıtlarım şunlar. 1993'te Fransız futbol takımı gelecek yılın Dünya Kupası finalleri için maçlar yapıyordu. İsrail ve Bulgaristan'a karşı oynayacağı son iki tur atlama maçından sadece bir puan –salt bir beraberlik– alması yeterliydi. Çok şaşırtıcı ama, Fransız ekibi İsrail karşısında maçı kaybetti. Bulgaristan'a karşı oynanacak kader maçını bir Fransız taşra otelinde, televizyonda, işlerinin başında olmayan iki garsonun eşliğinde izledim. İlkin, her şey iyi gidiyordu: Fransa öne geçti. Sonra Bulgaristan skoru eşitledi – yine de, her şey iyi sayılırdı, çünkü vakit tükeniyordu. Her şey bitti denildiği anda, oyunun adaletine ters düşecek bir şekilde, Bulgaristan galibiyet golünü attı. Bu olay İngiltere'de olsa, yurtiçi bir şiddet dalgasına ya da şayet bulsalar yakınlardaki bir Bulgar arabasının yahut restoranının ateşe verilmesine yol açabilirdi. Orada, son derece üzgün bir ses tonuyla Fransız garsonlarından biri ötekine, "Çok şık bir goldü," dedi.

Saflığı savunmak, yine de, ahlâkçı biri olmak anlamına gelmiyor. Fransız polisinin Tour ortasında bisikletçilerin otel odalarına baskın yapması gazetelerin başyazarlarını çok sevindirebilir ama çok sayıda yerli bisiklet sporu hayranını da rahatsız eder. Richard Virenque adı, Ventoux tırmanışında asfalt üzerine, geçmiş yıllardaki kadar sık yazıldı. Birçok kişinin hukukçulara, jandarmaya ve ansızın onurları incinmiş politikacılara karşı hiç yılmadan kahramanlarından yana çıkmasına neden olan içgüdüsel bir Fransız otorite karşıtlığı var. Ancak bisiklet sporu aynı zamanda önemli bir bakımdan da farklı. Diğer sporlarda, hayranlar, giriş ücretlerinin, değersiz hatıra eşyalarının, aşırı pahalı yiyeceklerin olduğu, insanların alınıp götürüldüğü, eşyalarına el konulduğu ve duygularının profesyonelce sömürüldüğü bir stadyuma giderler. Tour de France'da ise kahramanlar size, köyünüze, kasabanıza gelir ya da gösterişli bir dağ eteğinde sizinle bir randevu ayarlarlar. Tour parasızdır, onu nereden izlemek istediğinizi seçersiniz, piknik malzemelerinizi getirirsiniz ve yapılan pazarlama da olsa olsa bisikletçiler grubu bitiş çizgisine varmadan hemen önce, bir kamyonette tanesi altmış franktan satılan Tour tişörtlerinden ibarettir. Sonra, sadece üç dört metre uzaktan, kahramanlarınızın buruşturdukları yüzlerini görürsü-

nüz; oturacağınız her yer ring kenarındadır. Bu özellikler Tour'u biricik kılar ve Tour Fransızlar tarafından haklı olarak çok sevilir.

Bazıları onu, küçük bir köyün ya da taşranın tali yolundaki komünal heyecanın bir parçası olarak, bir *jour de fête** olarak yaşar; daha uzlaşmaz olanlar ise onu Ventoux tepesi yamaçlarında kurulmuş bir uzun araç otoparkında bir iki zorlu gece geçirerek, sürücülerle arkadaşça bir kaynaşma içinde rüzgâra ve soğuğa göğüs gererek yaşar; gerçekte neler olup bittiğini bilmek isteyen hayran, helikopter ve motosiklet kameralarından canlı yayın yapan TV'yi izleyecektir. Birçok kamyonetin yanına monte edilmiş uydu antenleri ikinci ve üçüncü yöntemlerin çoğu kez bir arada kullanıldığını gösterir, ama çoğunluk birinci ve üçüncü yöntemlerden hoşlanır. Böylelikle 13 Temmuz günü –o ana kadar rüzgâr azalmış ve Mont Ventoux'nun tepesindeki sıcaklık cömertçe altı santigrada yükselmişti – Carpentras'nın doğusunda küçük bir köy olan Saint Didier'ye doğru yöneldim. Ana bisikletçi gurubu buraya, yarım saatlik bir sürüşten sonra, eğer saatte ortalama otuz sekiz kilometre hızla ilerliyorlarsa 12.27'de, eğer otuz dört kilometre gibi düşük bir tempoda geliyorlarsa 12.39'da ulaşacaktı. İki yanında çınarlar olan ve 1756 tarihli güzel bir çan kulesinin kapısına doğru giden güzergâh kırmızı beyaz kalın bariyerlerle işaretlenmişti. Bar du Siècle'in kaldırım kenarı masaları erkenden kapışılmıştı ve Coiffure Salon Martine'in önünde aynı adı taşıyan kuaförle arkadaşları beyaz plastik masalara oturmuş viskilerini yudumluyorlardı; ağaçlarda minimalist denecek tarzda süslemeler vardı; yanaklarını *tricolores*** boyamış küçük çocuklardan oluşan *peloton*,*** Tour'un gizemine hazırlanıyordu. İki polis görevlisi kalabalığın yola çıkmasını engellemeye çalışırlarken neşeli bir şekilde görmezden gelindiler.

Önce, çatılarına yerleştirilmiş, tekerlekleri boş boş dönen bisikletlerle tanıtım karavanı ve takım arabaları geliyor; sonra da yarış ekibinin varışına dair on dakikadır süren uyarı ve TV helikopterinin yaklaşan patırtısı duyuluyor. Derken, saat 12.35'de –bu, yavaş bir tempoyu gösteriyor- her şey şöyle olup bitiyor: Ansızın iki sürücü kavşağın çevresinde görünüp, daha başınızı çeviremeden, yanınızdan *vuuunnn* diye geçip gidiyor –otuz saniye– üç ana grup –*vuuunnnn vuuunnn vuuunnnn*– üç küçük grup –bisikletinden düşen birkaç sürücü– sonuncusu Cofidis

* (Fr.) Şenlik günü. (ç.n.)
** Fransız bayrağının üç rengi olan kırmızı-mavi-beyaz renklerde. (ç.n.)
*** (Fr.) Topluluk, grup. (ç.n.)

takımının bir mensubu, çünkü şimdi gözleriniz alışmış bulunuyor- kızıl saçları olduğunu da fark ediyorsunuz- derken *vuuunnnn* diye geçip gidiyor- ve son yarış arabalarının çınlayan klaksonlarıyla iki hızlı dakika da sona eriyor. Her şeyin çabucak geçip gideceğini beklemiştim, ama her şeyi anlamaya çalışarak aslında hiçbir şey görememiştim. Tek bir sürücüyü bile tanımamıştım, çünkü özellikle Armstrong'a, Virenque'e ya da 1998 galibi Marco Pantani'ye dikkat etmemiştim. Onlar, hazırlıklı olduğumdan da hızlı giden ince ve gösterişli figürler arasındaydılar. Ancak gruplar halinde bir araya toplandıklarında takım renklerini tanıdım: Telekom'un pembesi, Banesto'nun mavi-beyazı, Mapei'nin İspanyol omleti renkleri. Yine de, ancak birkaç metre öteden ve iyicil bir arkadaşlık ruhu içinde, yine hiçbir şey görmüş değildim. *Jour de fête*'in anlamı da buydu. Sonra, Coiffure Salon Martine yeniden açılır da Bar du Siècle'den şangırtıyla daha fazla bardak sesi gelirken bir televizyon bulmak üzere arabamla oradan ayrıldım."

İki buçuk saat sonra, Ventoux'yu hiç gözden kaybetmeden uzun bir kavis yapmalarının ardından yarış ekibi, Simpson'ın son içkisini içtiği Bédoin'a ulaştı. Derken, erken bir kaçıştan geriye kalan sürücülerin arkasına düşüldü; Armstrong Amerikalı takım arkadaşları Tyler Hamilton ile Kevin Livingston'u ön tarafa gönderdi ve sürücüler art arda yarıştan düşerlerken Fransızların *la grande lessive* (büyük yıkama – ya da belki de büyük çalkalama) dedikleri cesaret kırıcı bir tempo oluşturuldu. Geriye on kilometre kaldığında, temizleme harekâtı, en arkadaki Pantani –ufak tefek, kel, küpeli İtalyan sürücü– ile birlikte baştaki grubu altı kişiye düşürmüştü (Armstrong, ikinci durumda olan Jan Ullrich ve Virenque onların arasındaydı). Yolun zeminine boyanmış olan Danimarka bayraklarını geçtiler, gerçi bu yıl Danimarkalıların sevinecekleri pek bir şey yoktu; derken karşılarına BELÇİKA DİNAMİTİ yazılı ve Belçikalı sürücü Tom Steels'in adıyla bezenmiş bir başka ulusal bölge çıktı; Steels gün esnasında yarıştan erken düşmüş ve kendi adını okuyamamıştı; Polti ile Rabobank'in, Pantani ile Virenque'in adlarını gösteren işaretler vardı. Dağ dilsiz cazibesini ortaya koyarken kalabalıklar yavaş yavaş artıyordu.

* *Tender is the Night* romanının sondan üçüncü bölümünde Dick Diver, Fransa'nın güneyinde Tour'un geçişini seyreder. Sürücülerin yüzlerindeki ifadeleri seçebildiğine göre, yirmilerin sonlarında yarış belli ki daha yavaş koşuluyordu. Sürücüler geçtikten sonra, Fitzgerald, kahramanı Diver'a "kaza ve yenilgi kurbanlarını taşıyan küçük bir kamyonu" fark ettirir. Bu, Diver gibi, zorlu bir yarışmayı terk etmeye zorlanan kişileri süpüren bir "çöpçü vagonu"dur.

Armstrong, Mont Ventoux'ya önceki tırmanışında, yıl içinde yapılan Dauphiné Libéré yarışında Tyler Hamilton'ın gerisinde kalarak, bir dakikadan fazla bir farkla yarışı kaybetmişti. Bu deneyim onda birtakım kaygılar yaratmıştı. Bununla birlikte, bu kez, ötekiler geride kalırken, o seyretti. Hautacam'da büyük bir atağa geçmişti; burada, tırmanışın büyük bir bölümü boyunca, ustalıkla gerçekleştirilen defansa yönelik bir sürüşün ne denli büyüleyici olabildiğini göstermişti. İstikrarlı bir tempo tutturarak ve hiç zaaf göstermeyerek, sarı mayo için çarpışan esas rakiplerinden ayrılmadı ve bu zaman zarfında onlara üstü kapalı bir şekilde şöyle der gibiydi: "Bu yarışı kazanmak mı istiyorsunuz? O zaman bana karşı atağa geçmeniz gerekecek." Ve hiçbiri bunu yapacak kadar güçlü değildi – güne Armstrong'un on dakika arkasında başlamış olan ve ara sıra yeniden canlanan Pantani dışında. Yarış lideri onun öne geçmesine izin verdi, Ullrich ile Virenque'i kollamayı sürdürdü ve sonra, bitime 3000 metre kala, defansif konumunu bırakarak ve Ullrich ile Virenque'ten tam bir yarım dakika çalarak Pantani'ye doğru hızlandı. Simpson anıtının önünden geçerken başıyla şöyle bir selam bile vermedi. Pantani'nin yanına geldiğinde, ona, "*Plus vite! Plus vite!*"* deyip durdu ve ikisi birlikte zirveye doğru pedal çevirdiler ve bitişe son birkaç metre kala Armstrong yavaşlayarak o günün zaferini Pantani'ye verdi. Fransız yorumculara göre, bu bir *geste de seigneur*** idi. Armstrong'un Ventoux'ya tırmanışı geriye kalan sürücüler için ise sadece: "Patron benim," anlamına geliyordu. Onlar buna inandılar ve beş gün sonra, Tour'un son dağ etabında kötü bir öğle sonrası geçirmesi bir yana, Armstrong Paris'e ve nihai zafere patron olarak erişti.

Pantani yarıştan çekilmeden önce bir başka etap kazandı; yarıştan çekilmesinin nedeni belki de, 1995'te yasak madde kullandığı için orta İtalya'nın Forli kentinde yapılacak duruşmasına konsantre olmak istemesindendi. Son dağ etabını Virenque kazandı; Virenque çok geçmeden "uyarıcı ilaç sağlamak, kullanımını teşvik etmek ve vermekte suç ortaklığı yapmak" suçlamasıyla ve aynı zamanda da "uyarıcı ilaçların ithal edilmesi, bulundurulması, sağlanması, nakli ve edinilmesi," suçlamalarıyla Lille'de yargıç önüne çıkacaktı.*** Ventoux'ya çıkışlarını

* (Fr.) Daha hızlı! Daha hızlı! (ç.n.)

** (Fr.) Soyluya yakışan bir jest. (ç.n.)

*** Sonunda, duruşmasının ikinci gününde Virenque uyarıcı ilaç aldığını itiraf etti ama bu arada kaçamak bir eğretileme kullanmaktan da kendini alamadı: "Bu tıpkı benden uzaklaşan bir tren gibiydi, eğer ona binmemiş olsam, arkada kalacaktım. Bir kandırmaca değildi. Ailenin içinde kalmak istedim."

seyrettiğim bisikletçilerin acaba kaçı, güç verici ancak yasal bir şey, ya da yasadışı ancak varlığı kanıtlanamayan bir şey, yahut da yasadışı, ancak varlığı kanıtlanabilen bununla birlikte alma riskine değer bir şey alıyordu? Kanıtlar her zaman çelişkilidir. Chris Boardman gibi dağlar tarafından sürekli yenilgiye uğratılmış ve temiz olmalarıyla ünlü, zamana karşı yarışan, dünya çapında bisikletçiler, bütün olan bitenin hiç farkında değillermiş gibi görünürler. Oysa bu tür vakaları ihbar edenler, uyarıcı ilaç alanlar ve bu ilaçları verenler, bu işleri herkesin yaptığı, sadece safdil kişilerle gülünç derecede ilkeli olanların kaçındığı bir tablo ortaya koyar. Benjo Maso, yetmişli yıllardan Dominique Lecroq adındaki Fransız bir bisikletçinin, Fransız televizyonunda kendisine o dönemdeki bisikletçilerin yüzde kaçının uyarıcı kullandığının sorulması üzerine şu yanıtı verdiğini anımsıyor: "Yüzde yüz yirmisi." Lecroq bu yanıtıyla masörlerin, *soigneur*'lerin, tamircilerin ve destek elemanlarının da işin içinde olduklarını anlatmak istiyordu. Voet uyarıcı ilaç alışkanlığının bu sosyal aşırılığını doğruladı, ancak onun tahminine göre *peloton*'un yüzde altmışı kullanıcıydı.

Voet'nin portresini çizdiği bu dünya kapalı, gizli, son derece rekabetçi ve ahlâki soruları pek fazla dert edinmeyen bir dünyadır. Chris Boardman, "Benim uyarıcı ilaç kullanmama nedenlerim sonuç olarak ahlâki olmaktan çok pratik nedenler. Bisikletçiliğimi niye riske atayım ki?" diyor. Buna verilebilecek baştan çıkarıcı bir yanıt var: Çünkü bu yeni uyarıcıyla risk diye bir şey söz konusu değil; oyunun her iki anlamda da ilerisinde olacaksın. Voet, bir hastanedeki biyoloğa yaklaşıp bir çeşit sentetik hemoglobin (kırmızı kan hücre sayısını arttırmadan kanı oksijenlendiren hemoglobin) edinmeye çalışan Virenque'i betimliyor; bir kaynağa göre, İtalyan sporunda zaten geniş ölçüde uygulanan bir pratik bu. Voet aynı zamanda yanılmaz bir EPO testinin Tour'u temize çıkaracağı fikrini alaya alıyor: "Zaten, hem hücresel hem de moleküler başka doping biçimleri EPO'nun yerini almış bulunuyor". Voet'nin Festina takımındaki son haftaları sırasında, takım doktoru, kanser ilacı interleukin'in spor etkinliklerine uygulanmasını incelemekle meşguldü. Birçokları için bir tıp kurbanı ve spor kahramanı olan Armstrong, eğer gerçekten de bilmeden dikkatleri yeniden laboratuvarlardan hastanelere çekseydi, bu ironik bir şey olurdu.

Sonuç olarak, eğer bir lider bisikletçi sessiz harflerin yerini değiştirip de bir "dealer" olursa, bunun bir önemi var mı? Bisikletçiler birbirlerini alt etmek için bisiklet teknolojisini kullanıyorlar; en iyi aero-

dinamik konumları keşfetmek için performans laboratuvarları ve rüzgâr tünelleri kullanıyorlar; Armstrong'un kendi ifadesiyle, onlar "bilgisayar köleleri". Amerikan Posta Takımı sürücüleri çift yönlü telsizler aracılığıyla temasa geçiyorlar ve takım yöneticileri onlara pedal çevirme hızlarını doğru bir şekilde ayarlamalarını söyleyebilsin diye sürücüler kalp monitörleri takıyorlar. Ek bir avantaj elde edebilmek için uyarı ilaç teknolojisini de kullansalar bunun bir önemi olur mu?

Sanırım, üç nedenle, önemi olur. Duygusal olarak, hâlâ, Rudge Whitworth'ün Formda Kızı'nın* dünyasıyla profesyonel bisikletçinin dünyası arasında ne denli incelmiş olursa olsun bir bağlantı olmasını istiyoruz. Ahlâksal olarak, hâlâ Petrarca gibi düşünüyor ve bazı kestirme yolların yanlış olduğunu kabul ediyoruz. Steroid maddesi kullanan gülleciler, testosteron oranları yüksek Doğu Alman kadın yüzücüler ya da sezonun başlamasına yakın zamanlarda yapılan antrenmanlarda vücut profilleri ürkütücü ölçüde kalınlaşan Amerikalı kısa mesafe koşucuları tarafından yenilgiye uğratılan sporcuları anımsadığımızda spor tarihinin üzerine kara bulutlar çöküyor. Bisiklet sporunu göz önünde tutarsak, Voet'nin Charly Mottet anısına söylediği şu sözü aktarmamız yeterli: "Evet gerçekten de Charly layık olduğu kariyere hiçbir zaman sahip olamadı." Son olarak ve pratik olarak, şunun için de önemli: Seyirci ile atlet arasındaki karmaşık ilişki, spor tutkunlarının patlamaya hazır "duygu *pot Belge*'leri" temelde hakikate ve güvene bağlı bir şeydir. Tour de France "amaçsız ıstırap çekmenin" çarpıcı bir örneği olabilir; Armstrong'un dediği gibi, o aynı zamanda "dünyadaki en yiğitçe atletik çabadır." İster Fransız Bisikletçilik Federasyonu'nun Hauta-

* Bu yazının yayımlanmasından kısa bir süre sonra, Eski Bisikletçiler Derneği Yaşam Boyu Onursal Başkan Yardımcısı'ndan bir mektup aldım. Söz konusu kişi mektubunda Bayan Billie Dovey'nin hâlâ hayatta olduğunu ve kulübün aktif bir üyesi olduğunu belirtiyordu. Şimdiye değin, hiçbir Eski EPO Alanlar Derneği yok. Bu arada, Forlì'de yapılan mahkeme Marco Pantani'ye % 60.1 gibi altüst edici bir hematokrit düzeyinden dolayı yarışlardan üç ay boyunca men edilme cezası verdi; Bologna'da daha yüksek bir mahkeme uyarıcı almanın "yasalar tarafından bir sahtekârlık olarak görülmediğine" karar verince de sanıklık son buldu. Chris Boardman yarışmadan çekildi. İngiliz bisikletçi kariyerinin başından beri doğal olarak düşük bir testosteron düzeyinden muzdarip olmuş ve bu, osteoporoza benzer bir duruma neden olmuştu. Bisikletçilik yetkilileri onun bu düzeyi yükseltip spora devam etmesine izin vermediler. *Guardian* bu haberi çarpıtarak şöyle bir manşetle verdi: "Boardman uyarıcı alabilmek için sporu bırakıyor."

2001'de, Lance Armstrong art arda üçüncü Tour de France'ı kazandı (ve gazetecilerle yeniden Fransızca konuştu); ve Tom Simpson'ın anı eşyaları, doğduğu köy olan Nottinganıshire, Hayworth'daki bir müzeye nakledildi.

clun'daki şaşkın başkanı olalım, isterse Saint-Didier'de yol kenarında oturup iki dakika boyunca iç karartıcı bisikletçilerin likralı, parlak kıyafetlerinin içinde geçmesini bekleyen Coiffure Salon Martine'in sahibi Martine, ihtiyaç duyduğumuz ve istediğimiz şey sadece şu: gördüklerimizi bilmek.

## VII
# Hayata çullanan adam



Gerek duyduğu her şeyle birlikte Georges Simenon (hizmetçi fotoğraf karesinin dışında), 1930'lar.

Patrick Marnham, Lucan olayı üzerine yazdığı kitabı *Trail of Havoc*'ta modern İngiliz biyografisindeki en çarpıcı hesaplamalardan birini yapmıştı. Ona göre, Lucan, yemek konusunda serüven duygusundan son derece uzak bir kişiydi. Clermont Club'daki günlerinde, somon füme ve kuzu pirzolası dışında hiçbir şey yemiyordu. Kuzu pirzolası soğuk aylarda ızgara yapılıyor, sıcak zamanlarda ise *en gelée** servis ediliyordu. Bu yüzden biyografi yazarı şöyle bir hesap yapmıştı: "Şayet Lord Lucan on bir yıl boyunca haftada dört gün, yılda kırk hafta, günde dört kuzu pirzolası yese, bir koyunda yedi pirzola olduğuna göre, 1006 koyunu midesine indirmiş olacaktır."

Marnham, Georges Simenon hakkında yazmak üzere öğrenim gör-

* (Fr.) Pelte olarak. (ç.n.)

muş: Adli tıbba, gazeteciliğe ve Fransız diline ilişkin uzmanlığı var. Ama ek bir özelliği de sayılar konusundaki küçük takıntısı olsa gerek. Bir portakalın içi nasıl çekirdekle doluysa, Simenon'un hayatı da öyle rakamlarla doludur. Simenon 400'ü aşkın kitap yazmıştır; bunlardan 55'inin sinema ve 279'unun televizyon filmi yapılmıştır; 55 dilde yayımlanan kitapları 500 milyon satmıştır; bir pazar sabahı ilk 19 Maigret'si için Fayard yayınevinin borcu olan telif ücretinin karşılığı olarak bir valiz içinde 1.000.000 frank nakit para almıştır. 33 kez ev taşımıştır; en büyük oğlundan ayrıldığında ona üç hafta içinde 133 mektup yazmıştır; iki dil bilen bir sekreteri işe almak için bir öğleden sonra 180 adayla görüşme yapmıştır. Ve tabii 10.000 kadınla yattığı yolundaki ünlü tahmini vardır. Simenon çamaşırlarının yıkanması konusunda bile alçakgönüllü biri değildi: Münzevi hayatı yaşadığı İsviçre'deki evinde sürekli çalışmakta olan altı çamaşır makinesi vardı. Bu rakamlar fırtınası bizi aynı zamanda kendi kuzu pirzolası hesaplarımızı yapmaya davet ediyor: Şayet Marnham Simenon'un ölümünden kısa bir süre sonra onun biyografisini yazmak için görevlendirilse ve bunu tamamlaması da iki yıl alsa, biyografi denilen şey yarı araştırma yarı yazma olduğuna ve araştırma da yarı okuma yarı görüşme yapma olduğuna göre, o zaman Belçikalı'nın yazdığı bütün kitapları okuyabilmek için Marnham'ın onları günde iki kitaptan daha hızlı bir tempoda okumuş olması gerekirdi.

Yazarlar tehlikelidir. Yazarlar aynı zamanda, çoğunlukla pek de nazik kişiler değillerdir. Ünlü olduklarında, öbür ünlü kişilere özgü bir biçimde pek nazik olmayabilirler – kendini beğenmiş, despot, katı ve buna benzer nitelikler edinirler. Ama yazarlara özgü bir şekilde de pek nazik olmayabilirler: Onları başkalarından ayıran tek beceriyi kötüye kullanarak, olayların kâğıt üzerindeki anlatımını belirleyen kişilerin kendileri olduğunu net bir biçimde ortaya koyarak nezaketten uzaklaşırlar. Yazarlara yakın yaşayanlar şu cesaret kırıcı gerçekle er ya da geç kaçınılmaz olarak yüz yüze gelirler:

Ne olursa olsun,
Onların
Yazı makineleri var
Bizimse yok.

Simenon'un yayımlanmış yapıtları arasında ruhsal bir bozukluğa işa-

ret edecek sayıda otobiyografik metin var: toplam olarak yirmi yedi tane. Arkasında Chateaubriand'ın bıraktığından daha fazla sayıda otobiyografik sözcük bırakmayı haklı çıkaracak belirgin bir gerekçesi yok: Simenon kamusal olaylarla, yurtdışına yolculukla ya da çevresindeki toplumla pek az ilgileniyordu. Bu *Dictée*'ler amansız bir kendini açıklama çabasından, suçluluk itiraflarından ve fazlasıyla böbürlenmeci bir tutumdan kaynaklanıyordu – kendisi sohbetin ana ilgi odağı kaldığı sürece hiç sıkılmayan bir adamın tanıklığı. Söz konusu arayışlar gerçeğin ardından huzursuzca koşan arayışlar olsa da, Simenon'un, tarihsel kayıtları çevresindeki kişilerden saplantılı bir şekilde almasına varıyor. Dahası Simenon, doğduğu kent olan Liège'de mesleki belgelerden oluşan geniş bir arşiv de bıraktı.

Simenon'nun 1934'te annesine söylediğine göre, insan ırkı *fesseurs* ve *fessées* olmak üzere ikiye ayrılmaktaydı: dayak atanlar ve dayak yiyenler. Simenon niyetinin *un fesseur* olmak olduğunu da sözüne eklemişti. Bu kuramı ortaya attığında romancının henüz keşfetmediği şey bu ayrımın aynı kişi içinde olabileceğidir; ya birbiriyle iç içe, ya da Simenon'un durumunda olduğu gibi, birbirlerinin sonucu olarak. Simenon'un yaşamı iki kesin parçaya bölünür: yükseliş ve süper dayakçının yükselişi ve bunun ardından da, dayak yiyenin yavaşça çöküşü. Arzu ederseniz bundan ahlâksal bir öykü çıkarabilirsiniz, Marnham'ın böyle bir şey yapmaktan kaçınması onun adına olumlu bir noktadır. Bu bakımdan o, Simenon'un kendi örneğini izlemektedir. Kurmacanın, özellikle de *romans durs*'ün ayırıcı özelliklerinden biri de, çoğu kez müthiş zararlar veren ve bu zararı sürdüren çılgın, saplantılı, ahlâksal olarak duygu yoksunu karakterler için duygudaşlık içeren bir anlayış göstermesidir. Ahlâkçı davranmayı reddetmek onları daha az mesafeli, daha az başkası kılar. Simenon keyifli anlarından birinde kendisi için şunları söylemiştir: "Belki de tamamen çılgın değilim, ama psikopatım." Ahlâk polisini çağırmak psikopatları anlamaya özellikle yardımcı olmaz.

Süper dayakçının yükselişi 1903'te Liège'de başladı. Yumuşak huylu, hastalıklı bir babayla buyurgan ve tatminsiz bir annesi vardı: "Hiç kimsenin varlığından bile şüphelenmediği yerde mutsuzluğu bulan" bir kadın olan Henriette. Çocukluğunda, önce işgal edilmiş, sonra da özgürleştirilmiş bir ülkenin, ahlâki yol göstericileri olmayan dünyasıyla tanışmıştı. Gazetecilik mesleğine atılarak ve evlenerek çabucak Paris'e kaçtı ve orada yerel kuralları öğrendi: "İnsanın Paris'te ba-

şarı kazanmak için yapması gereken her şeyi şimdi anlıyorum. Ve ben de bunları yapacağım. Ama yapmam gereken şeyler beni korkutuyor." Ucuz romanlar ona para, Maigret dizisi dünya çapında ün ve *romans durs* de eleştirel takdir, Gide, Cocteau, Thornton Wilder gibi yazarların insanı bazen şaşırtan hayranlıklarını getirmiştir. Arabalar, evler, tekneler, partiler, içki, züppelik, sosyetik dostlar ve bir yığın kadın: fahişeler, dansçılar (Josephine Baker'a kadar), ara sıra metresler –gerçi o, bu işe bulaşmaktan hoşlanmıyordu– ve her zaman evin hizmetçisi. İşe yeni alınan bir hizmetçi kız, sanki işin tasvirini yaparcasına, bir başka hizmetçiye şöyle sormuştu: "*On passe toutes à la casserole?*"* Sözcüğün metaforik keskinliği çeviride biraz anlam kaybına uğruyor: "Hepimiz de beceriliyor muyuz?"

Yaşamının daha geç bir döneminde ihtiyarlığın getirdiği bir cinsel gururla atıp tutarken, John Mortimer'le *Sunday Times*'ta yaptığı bir görüşmede, ona ömründe tanıdığı 8000 fahişeden söz etmişti: "Onlara anlayışla ve bir centilmen gibi davrandım. Her zaman, önce onların zevk almalarına izin verdim. Ve elbette, aldıkları zevkin sahte olup olmadığını bilecek kadar da bu işlerin uzmanıydım." Uzman, centilmen: Başka yerlerde kendini büyük avcı ve kadınlar arasında turist olarak tanıtır. Gerçi Simenon, doğal olarak, sırf spor olsun diye hatta saf bir seks aşkıyla, Casanova'nın fetih sayısını aşmış değildi. Bir görüşmede Fellini'ye şöyle demişti: "Hiç de bir zaaf değildi. Bende en küçük bir cinsel zaaf yok, ama iletişim kurma ihtiyacı var." Daha sonraları, ayrıntılara da girdi: "Gerçeği öğrenmek için yapıyordum bunu... Bu kadınları artık tanımıyorum, onları unuttum... Ama bu 10.000 kadın sayesinde 'kadın'ı tanımaya başlıyorum."

İşte, yirmili yıllardan, yazarın ilk karısıyla nişanlanması sırasında gerçekleşen söz konusu tipik cinsel anekdotlardan bir tanesi:

> Bir sabah erken vakit, Simenon'la Hotel Berthe'de uyanık yatarken, Simenon öylesine büyük bir ihtiyaç duydu ki, dışarıda holde müşterilerin ayakkabılarını temizleyen bir oda hizmetçisinin gürültüsünü işittiğinde, kalktı, kapıyı açtı, kızın eteğini kaldırdı ve kız ayakkabıları temizleyedururken ona oracıkta sahip oldu – kız bu sırada ayakkabıları fırçalıyordu. Elindeki işi bırakmadı bile, sadece bir: "Aa Monsieur!" deyiverdi.

* (Fr.) Hepimiz de tezgâhtan geçiriliyor muyuz? (ç.n.)

Şimdi iki evliliği, kırk yılı ve dokuz bin bilmem kaç kadını bir kalemde geçin ve gerçeği arayan kişinin, birlikte olduğu son kâhya kadın olan Teresa ile yaşadığı ilk cinsel deneyime kulak verin:

> Kadının Echandens'te işe başlamasından bir ay sonra, rastlantı eseri bir odaya girdim ve onu, cilalamakta olduğu masanın üzerine eğilmişken buldum. Bu görüntü benim için çok fazlaydı. Üzerine doğru ilerledim, külotunu ateşli bir ruh haliyle aşağı indirdim ve içine girdim... Teresa koket bir kadın gibi davranmadı. Elinde bir toz bezi ya da güderi gibi bir şeyle masanın üzerine hâlâ eğilmiş durumda benim kadar şiddetli orgazm oldu... Birbirimize bakmadık bile. Odadan dosdoğru çıkıp kendimi çalışma odama kilitledim.

Simenon bu son olayda hangi özel gerçeği doğrulamış olduğu konusunda ayrıntılara girmiyor – belki de kırk yılı aşan bir dönem içinde ev personelinin görevlerine düşkünlüklerini doğruluyor. Ne var ki bu tür yakınlaşmalar Simenon'un böbürlenmeli üslubunun tipik bir örneğidir: Ansızın çullanma, hızlı duhul, şaşmaz kadın orgazmı ve çalışma odasına çekilme. Simenon'un edebiyat alanındaki tekniği de o kadar farklı değildi: Edebiyata da böyle bir çullanmayla giren Simenon her romanını çabucak, engellenemez bir taşkınlık hali içinde yazıyordu. Psikobiyografi ilk kez kendine uygun birini buluyordu.

Bir telaş, bir kargaşa, bir sefahat âlemi, ama aynı zamanda düzenli ve tempolu bir çalışmayla denetim altında tutulan bir yaşam. Bernard Pivot'nun sözlerini aktaran Marnham çoğu yazar için seksin çalışma etkinliğinden uzaklaşmak olduğunu söylüyor ve Simenon için, bunun tam tersinin geçerli olduğunu, çalışmanın seksten uzak durmak için bir bahane olduğunu ekliyor. İncelikli bir saptama bu, ama gerçeklere uyar gibi gözükmüyor: Simenon her iki etkinlik için de kıskanılacak kadar bol vakte sahip olmuştu. 1930'lu yılların sonunda edebi, parasal ve cinsel açıdan çok başarılı bir yaşamı vardı. Dayakçı Simenon zafere ulaşmıştı ve herkese dayak atıyordu: Mesleki olarak yayıncılarına sözünü kolaylıkla geçiriyor, satış kazançlarını % 50-50 oranında bile bölüşebiliyordu; aile ve cinsel yaşamında sadece kendi koyduğu kurallara göre hareket ediyordu. Evliliği, siesta ortasında hizmetçiyle yakalandıktan sonra da sürmüştü: Simenon'nun, karısı Tigy'yi hizmetçiyi kapı dışarı etmekten alıkoyması, onu daha önce yüzlerce kez, "çoğu kez de arkadaşları da içinde olmak üzere tanıdığı kişilerle" aldatmış ol-

duğunu söylemesiyle oldu. Kanlı canlı ve etkileyici bir kişi olan Tigy, evliliği ve anneliği sürdürmeye razı oldu. Kurbanını kınayan Simenon daha sonraları şöyle yazmıştı: "Bir erkek, kendisini yalan söylemeye zorlayan bir kadını asla bağışlamaz."

Geleneksel hikâye tarzında, oturmuş, rutinleşmiş aşk, seksin vahşice araya girmesiyle sarsıntıya uğrayabilir; Simenon'un durumunda ise, oturmuş, rutinleşmiş seks aşkın vahşice araya girmesiyle sarsıntıya uğramıştır. Ancak önceleri, Tigy'yi bırakıp da onun yerine 1945'te New York'ta tanıştığı 25 yaşındaki Kanada Fransızı Denise'le ilişki kurduğunda, bu ona doğru bir seçimmiş gibi gelmiş olmalı. Çünkü Tigy *ménage à trois*'ya* gönülsüzce izin verirken, Denise *ménage à quatre*'a** büyük bir keyifle yeşil ışık yakıyordu; daha önce geneleve gidişlerini Tigy'den gizlenmek zorunda kalırken, Denise şimdi ona yoldaşlık edip yaptıklarına alkış tutuyor, hatta kendisi alt kattaki sohbetini yarım bırakmışsa Simenon'u kolundan tutup romancıyı bir kez daha yukarıya çıkmaya teşvik ediyordu. Simenon için en güçlü cazibe kaynaklarından ikisi onun bir Amerikalı gibi dudaklarını büzerek sigara içmesi ve "vajinal bir sese" sahip olmasıydı. Ama Simenon Denise'i severek, yaşamında "aşkın ve seksin kaynaştığı" tek kadını bularak, ona güç verdi; potansiyel bir dayak yiyen oldu. Denise içki içmede, vurup kırmada, kavga etmede ve yalan söylemede onu parmağında oynatıyordu. Simenon istediğini elde etti; ama aynı zamanda, olaya biraz ahlâkçı bakıyorsanız, layık olduğu şeyi de.

Denise ve üç çocuklarıyla birlikte yaşamının bu ikinci bölümünde, yavaş yavaş hayal kırıklıkları ve kırgınlıklar çıkageldi. Mesleki hayal kırıklıkları önemsizdi – sözgelimi Stokholm'deki "budalalar"ın ona Nobel Ödülü vermekte kusur etmeleri, ya da, Gide, Wilder, Henry Miller gibi yazarların ve daha başkalarının ona bol bol sunmuş oldukları övgü sözlerine karşılık verememesi gibi (nihayet, bu şekilde olması daha iyiydi). Ancak kişisel hayal kırıklıkları ona gerçekten zarar verdi. Denise, yıllarca, seks yaparken hareketsiz kalmakla alay ettikten sonra ("*Fais vite!*"*** diye ona talimat verirdi), sonunda "Artık onunla sevişmekten zevk almıyordum. Ve sanırım bu onun sonu oldu," demişti. İçki ve kıskançlığın da yardımıyla evlilikleri çatladı; Denise bir sinir krizi geçirdi, ayrıldılar, ama savaş sürdü. Denise, *Un oiseau pour le*

* (Fr.) Üç kişinin dahil olduğu yaşam. (ç.n.)
** (Fr.) Dört kişinin dahil olduğu yaşam. (ç.n.)
*** (Fr.) Acele et! (ç.n.)

*chat* gibi iğneleyici bir başlık taşıyan anı kitabında ona saldırdı: Simenon da buna 250.000 sözcüklük *Mémoires Intimes* ile karşılık verdi – gerçek mermilerin kullanılmadığı bir savaş tatbikatında nötron bombası kullanmak gibi bir şeydi bu. Simenon boşanmaya asla razı olmayacaktı ve Denise kendi sözcükleriyle durumu şöyle ifade etmişti: "Bir çeyrek yüzyıl boyunca beni ne kadar *mülkiyet duygusuyla* sevmişse benden o kadar nefret etti." Çapraz ateş arasında kalan kızları Marie-Jo da bir sinir krizi geçirdi (romancı kendisinden beklenildiği gibi bunu bir romanında malzeme olarak kullandı) ve sonra bir tüfekle kalbine ateş ederek kendini vurdu. Sonunda, komşu ülkenin tahtını gasp eden oğlunu lanetlemek için ülkesine dönen korkunç bir Shakespeare annesi gibi, tüm katılığıyla, Henriette yeniden ortaya çıktı. Simenon'un İsviçre'deki malikânesine gidişinde, ağlayıp sızlandı, Simenon'a ondan utandığını söyleyip meydan okudu; kırk yıl boyunca ona göndermiş olduğu bütün paraları geri verdi ve evin parasının gerçekten ödenip ödenmediği konusunda hizmetkârları zor durumlara düşüren sorular sordu. Simenon'un erkek kardeşi Çin Hindi'nde öldüğünde, Henriette kederini şöyle ifade etti: "Ölmesi gereken kişinin Christian olması ne acı, Georges." 1970'te bu kez kendisi Belçika'da ölüm döşeğinde yatarken, ona söylediği ilk sözcükler, "Niçin geldin, oğlum?" oldu. Annesi sonuna kadar – en azından, onun yüzüne karşı olup bitenlerden etkilenmeyi reddetti; bu yüzden, sanatçıların onları sevmeyen ya da en azından dış görünüş açısından ilgisiz kalan anne babalarından onay bulma amacıyla hareket ettiklerini ileri süren teori Georges ile Henriette'in hikâyesinde kendine destek bulacaktır. Belki de annesinin katılığı hem çılgınca kitaplar yazmasının (her kitap ona: "Beni sev! Beni sev!" diyordu) hem de kadınlarla çılgınca gönül eğlendirmesinin (her fetih ona: "Annem beni seviyor! Beni seviyor!" diyordu) kıvılcımını ateşlemişti. Simenon annesinin ölümünü izleyen bir yıl içinde romanlar yazmayı tamamen bıraktı ve bundan sonra da sadece göstermelik anı kitapları yazdı.*

Dayak yiyen dayakçı mı? Kendine haz sağlamaya yönelik bir kariyer için uygun bir ceza mı? Bu yoruma direnşek bile, İsviçre caddele-

* Truffaut, Simenon'un yılda iki kez yayımladığı itiraflarına fazlasıyla hayranlık duyuyordu ve bunu söylemek için ona mektup yazmıştı; mektubunda Jean Renoir'ın da bu anılara "bayıldığını" eklemişti. Truffaut aynı zamanda Camus'nün *Yabancı*'sının Simenon'un romanlarının herhangi birinden daha değersiz olduğunu da düşünüyordu. Öte yandan o, Georges Brassens'e, Charles Trenet ve Bobby Lapointe'ı da yeğliyordu.

rinde son hizmetçisinin kolunda ağır ağır ilerleyen yaşlı Simenon'un artık servetinin ne anlam ifade ettiğini bilmemesinde, bütün tablolarının bir bankada olmasında, ve içinde ne halı ne de kitaplık bulunan ve bir süpermarketin otoparkına bakan çıplak bir dairede oturmasında dokunaklı ve acıklı bir şeyler var (trajik değil – trajedi Mari-Jo'ya ait). Erotik iletişimci üç ayrı kuşağın anahtar önemdeki dişi üyesini hayal kırıklığına uğratmış bulunuyor: Annesinin hoşuna gitmeyi başaramadı, karısını tatmin etmeyi beceremedi, tek kızını içindeki şeytanlardan koruyamadı. Kurabildiği tek iletişim kitaplarının okurlarıyla o derinden derine mahrem ancak yine derinden derine dolaylı iletişimdi; onlara saplantılardan, kıskançlıktan, karanlık düşüncelerden, alkolizmden, evlilik sıkıntılarından, şiddetten ve suçtan, doğrudan, rahat, özgür, tez ve zengin bir üslupla söz ediyordu.

Akla sonradan gelen iki sayısal gerçek: 1) Kadınlar: İkinci Madam Simenon 10 000 sayısının fazlasıyla şişirildiğini düşünüyordu ve onu 1200'e indirdi. 2) Pirzolalar: Lucan hesaplamaları konusunda birden fazla kasaba danıştım. Gerçekten de orta boy bir koyundan yedi ya da bazen sekiz pirzola çıkarmak mümkün, ancak hayvanın *her bir yanından* çıkarılacak yedi ya da sekiz pirzola söz konusu. Bu yüzden Lord Lucan, koyunların bu tahmini sayısının sadece yarısını midesine indirmiş olacaktı.

# VIII
# Fransız edebiyatı



Son Köylü değil, kültürlü bir şair: Stéphane Mallarmé.

## A) BAUDELAIRE

Hangi ünlü on dokuzuncu yüzyıl Fransız yazarından söz ediyorum?

1821'de, meslek sahibi bir ailede dünyaya geldi. Okuldan kovuldu. Gençliğinde, egzotik yerlere gemi yolculuğu yaptı ve bu yerler duyarlığına biçim verdi. Sık sık fahişelerle düşüp kalktı, frengi kaptı ve yaşamının büyük bir bölümü boyunca sağlık sorunlarıyla yüz yüze geldi; gittiği bir doktor ona histeri hastası olduğunu söyledi ve o da bu teşhisi çok doğru buldu. Dul kalan annesi yaşamında önemli bir psikolojik rol oynadı – her zaman gönlünü almaya çalıştığı ve yazılarının önemini pek de anlamamış görünen bir anneydi bu. Annesi aynı zamanda

onun parayı kullanma tarzını da anlamıyordu: Terzi faturalarıyla annesini sürekli şaşkına çeviriyordu ve yaşamını parasal açıdan mahvolmuş bir durumda tamamladı. Yazılarında sadece Güzellik'i aradı ve Sanat'ın ahlâksal bir hedefi olmaması gerektiğine inandı. Politikaya gelince, demokrasiden kuşkulanıyor, ayaktakımından tiksiniyor ve çağdaş yaşam için de çoğu kez nefretini dile getiriyordu. İlk ve en ünlü yapıtı 1857'de Devlet Savcısı Ernest Pinard tarafından müstehcenlik gerekçesiyle kovuşturmaya uğradı; yapıtı için yararlı bir reklam olan bir duruşmaydı bu. Yıllarca Normandiya'da annesiyle birlikte sakin bir yaşam sürmekle Paris'te çok daha hareketli bir yaşam tarzı sürmek arasında bölündü. Kendini bir Eski Romantik olarak tanımlıyor, kırk yaşında yaşlı olduğunu düşünüyor ve çelik uçlu kalemlerden hiç hoşlanmıyordu.

Acaba zebralar siyah şeritli krem rengi hayvanlar mıdır, yoksa krem rengi şeritli siyah hayvanlar mı? Fazlasıyla Flaubert'e aitmiş gibi gözüken bu kaba hayat şemasının, aynı zamanda Baudelaire'e de uyduğu anlaşılıyor. Paralellikler kimi zaman esrarengiz oluyor; kimi zaman da, günümüzde sadece aynı yıl içinde baltayı iki kez taşa vurmuş olmakla anımsanan Ernest Pinard için neredeyse üzülüyorsunuz.

Gelgelelim pratik düzlemde edebi meseleler söz konusu olur olmaz, Flaubert'le Baudelaire'in yaşamları birbirinden keskin biçimde ayrılıyor: yapıtlarını yaratma süreci, karakterle yapıt arasındaki ilişki, kariyer politikası meselesi. Yapıtlarını yaratma açısından, Flaubert (ritüel protestolara karşın) sıkı ve sürekli çalışıyordu – gözlemlerine göre, tıpkı bir deve gibiydi, yola bir kez koyuldu mu durdurulması zordu; Baudelaire ise daha çok, bir kış sabahı çalıştırılmaya çaba harcanan, durmadan birtakım boğuk sesler çıkarıp duran ve sonunda da ancak, ya sahibinin ya da yoldan geçen tepesi atmış birinin tekmesiyle çalışabilecek eski bir araba gibi davranıyordu. Karakter açısından, Flaubert nörotik yanını bastırmaya çalışıyor; Baudelaire ise, özel defterlerinde yaşamı üzerine eğilerek, bu konuda şöyle bir yorum getiriyordu: "Histerimi zevk ve dehşetle geliştirdim."

Flaubert, edebiyat politikasında, yazarın kendi gururunu gözetiyordu. Tutumu esas olarak şuydu: İşte yapıtım, ister beğenin ister beğenmeyin; mektuplarıysa, sadece bir tiyatro yazarı olmaya çalıştığında onun gösterişçi bir kariyerciliğin peşinde olduğunu ortaya koyuyor. Baudelaire'e gelince, o, on dokuzuncu yüzyıl Fransız edebi hayatının

düşük standartlarına göre bile –ve Flaubert kadar yüce bir Sanat anlayışı olmasına karşın– yaltakçı ve dalkavuk biriydi, birtakım hesaplar yapıyor, insanları kullanıyordu. Mektuplarında, zaman ve kültür uçurumunu ve Fransız mektup üslubunu göz önünde tutsanız bile, insanı Baudelaire adına utandıracak, edebiyat açısından yüzünü kızartacak sayfalar vardır. Sainte-Beuve, Baudelaire'in sanatını, "Romantizmin Kamçatkası'nın ucunda şairin kendisi için inşa ettiği tuhaf bir köşk" diye tanımlayıp ona hamilik ettiğinde, Baudelaire ona yanıt olarak dalkavukluk eder (daha sonraları Proust'un iki kez hoşnutsuzluğunu uyandırmıştır bu yanıt). Vigny, şairi, Académie Française'e seçilmek için gösterdiği umutsuz çabalar sırasında evinde kabul ettiğinde, Baudelaire teşekkür olarak ona şöyle yazar: "Siz büyük bir yeteneğin her zaman büyük bir incelik ve seçkin bir hoşgörü de içerebildiğinin bir başka kanıtısınız." Baudelaire'in kötü ve sonuçları ters tepen davranışlar sergileyen bir fırsatçı olması, akademisyen olma girişiminin tam bir başarısızlıkla sonuçlanması, yayıncıları tarafından sömürülmesi, telif haklarını yönetmek üzere kendine yanlış kişiyi seçmesi, Sainte-Beuve'ü sürekli olarak yüceltmesi sonucu beklediği büyük makaleyi asla ortaya çıkaramaması gibi gerçekler, durumunu daha da acıklı hale getirir.

Romancılar şairlerden "daha iyi" insanlar mıdır? Sanatta nesnelliği arayan, yazarın zorunlu görünmezliğini ilan eden, 1879'da "İnsanın kamuya kendisi hakkında ayrıntılar vermesi benim her zaman direnmiş olduğum bir burjuva kışkırtmasıdır," demiş olan Flaubert, bütün bunlara karşın ölümünden itibaren çok sayıda araştırmalara maruz kalmış ve genel olarak da, soylu ve dost canlısı bir insan olarak görülmüştür. Sanatı benbenciliğe batmış olan, şiiri kendisi hakkında sürekli ayrıntılar veren ve ün peşinde koşan Baudelaire ise, hiç de daha az kapsamlı araştırmalara konu olmamış ve yirmi üç yaşında, kendisine miras kalan parayı kullanma yetkisi bir daha geri verilmemek üzere mahkeme kararıyla (çok zeki bir şekilde) elinden alınınca, bunu onuruna sürülen bir leke olarak görüp saplantıya dönüştürmüş ve iç sıkıntısı, usanç ve kendine acıma duyguları içinde gerçek bir hayal kırıklığı yaşamıştır.

Bu iki yazarın edebi şöhrete karşı farklı tavırları öğretici bir özellik gösterir. *Les Fleurs du mal*'in [Kötülük Çiçekleri]* yayımlandığı dönemde Baudelaire bir karikatürünü çizmiş ve bu karikatürde kendi-

* Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev.: Sait Maden, Çekirdek Yay., İstanbul, 1998. (y.h.n.)

ni, büyük kanatların üzerinde kendisine doğru uçan içi altın dolu bir çantaya gözlerini dikip bakmışken resmetmiştir. 1861'de annesine "belli bir güvenlik duygusunu, şöhreti, kendinden hoşnutluğu tanımaya" can attığını yazmıştır. (Tuhaf bir üçlü arzudur bu: İki alçakgönüllüce, normal tutku ile bunların yanında aşırı bir tutku; ancak şöhret, tıpkı özgürlük gibi, bölünmez bir şeydir.) Belki de kıskançlığın izini taşıyan oldukça tuhaf bir yorumda şair "Şöhreti... ilk girişiminde son derece garip bir şekilde elde eden Gustave Flaubert"den söz eder. Louise Colet ile Flaubert'in buluşmasını bu yorumla bir karşılaştırın. Bir gün, Mantes'ta ağaçların altında, Louise Colet, Flaubert'e, hissettiği mutluluğu Corneille'in sahip olduğu şöhrete bile değişmeyeceğini söylemiştir. Hiç kuşku yok ki zararsız, iltifat yüklü bir sevgili cümlesi olarak söylenmiş bir ifadedir bu, ancak bu söz Flaubert'i kızdırmıştır. Daha sonra ona şöyle yazmıştır Flaubert: "Şu sözcüklerin beni nasıl şoke ettiğini, kanımı iliklerime kadar nasıl dondurduğunu bir bilsen. Şöhret! Şöhret! Nedir şöhret? Hiçbir şey değildir. Sanat'ın verdiği neşenin salt bir gürültüsü, dışsal bir uzanımıdır; 'Corneille'in şöhreti'! Ama – Corneille *olmak*! *İnsanın kendisini* Corneille hissetmesi!"

Romancılar şairlerden daha iyi insanlar mıdır? Şairlerin esas olarak kendileri hakkında yazılar yazan birer benbenci oldukları, oysa romancıların kişiliklerini yaydıkları ve bu yüzden de duygudaşlıkla daha içlidışlı oldukları kaba bir gerçek olabilir mi? Baudelaire, "Ben çocuklar ve sakatlar kadar benmerkezciyim," diye yazıyor ve sonra da, İkinci İmparatorluk dönemi güzellerinden Apollonie Sabatier'ye, "Ben bir benbenciyim ve seni kullanıyorum," diyor. Philip Larkin, şiir yazmak için kurmaca yazmaktan vazgeçtiğini çünkü başkalarıyla ilgilenmeyi bıraktığını söylüyordu. Öte yandan, belki de "insanlarla ilgilenmek" katı ve asalaksı bir etkinliğe dönüşebildiğinde bir romancının benbenciliği de en az şairinki kadar büyüktür, ancak daha alçak sesle ifade ediliyordur. Romancılar aynı zamanda kendilerini öylesine çok yayabilirler ki artık orada olmaktan çıkarlar: V.S. Pitchett romancıların, bir sonraki konuşmayı hep yarım kulakla dinledikleri ve kendi yapıtlarını yarım düşündükleri için ne kadar sıkıcı kişiler olduklarını belirtmişti. Bir şairle birlikteyken en azından nerede olduğunuzu bilirsiniz. Belki de insan âşıkken her ikisinden de kaçınmak en iyisidir ve evlilik büroları yazarların başvuru formlarının üzerine Flaubert'in Louise Colet'ye verdiği şu yanıtı matbu harflerle basmalıdır: "Bir kadın olsaydım, kendimi bir âşık olarak istemezdim. Geçici bir ilişkiye evet; ama yakın bir

ilişkiye, hayır." Jeanne Duval üzerine yazan Isherwood şunu söylemişti: "Pek azımız bir dâhiyle gönül ilişkimizin olmasından hoşlanırdık."

Baudelaire, mektuplarındaki birçok pasajdan öğrendiğimiz kadarıyla, ömrü boyunca kendisinin en büyük düşmanı oldu: Yayıncısına bir başka şikâyet mektubu gönderip de parasızlık gerekçesiyle mektuba pul yapıştırmaktan kaçındığında (yazarlığın ilk kuralı insanın yayıncısına posta ücretini asla ödetmemesidir) daha alt ve daha komik bir düzeyde düşmandı; "Dostlarımın hoşgörülerini kötüye kullanmak benim doğamın bir parçasıdır," diye itirafta bulunduğunda ise daha yüksek ve daha psikopat düzeyde. Onların hoşgörülerini gerçekten de kötüye kullanır Baudelaire, çoğunlukla da para konularında. "Sana şöminedeki son iki odun kütüğüm yanarken yazıyorum." Baudelaire'in mektuplarındaki nakarat işte budur. Adeta, hep son kütüklerini yakmaktadır. Yoksulluğu kuşkusuz gerçekti, ancak bu yoksulluk savurgan bir gençlikle büyük ölçüde ıstıraba dönüşmüş ve bir türlü çalışmaya başlayamama gerçeğiyle de uzayıp gitmişti. (Şair, Balzac'a son derece gıpta ediyor ve kurnazca bir saptamayla insanın zorunlu olarak yetenek ve zekâyla yola çıkıp sonra çalışmaya koyulmasının gerekmediğini; iştahın yemekle ortaya çıkması gibi, tıpkı Balzac örneğinde görüldüğü üzere, yetenek ve zekânın da sıkı çalışmayla gelebileceğini belirtiyordu.)

Son zamanlarda "kendi özel yaşamlarını istila eden" ünlüler kavramını (büyük olasılıkla gerçekdışı bir kavram) icat ettik. Kendi karakterini, bilmeden katleden bir mektup yazarının yayımlanmış mektuplarında paralel bir şeyler ortaya çıkabilir. Mektuplar, en ağırbaşlı olanları bile, o an için yazılırlar; işlevleri ardışık ya da kümülatif değil bireyseldir; normalde çok çeşitli alıcıları vardır. Ancak mektuplar daha sonraki bir uygarlığın bir üyesi tarafından nesnel bir yürekle okunan bir kitaba dönüştüklerinde, işte o zaman ortaya son derece soğuk bir değerlendirme çıkabilir – itiraflar sanığın kendi eliyle yazıldığı için daha da soğuktur. Mektupların art arda yayımlanması kurnazca bir ikiyüzlülüğün ve çarpıcı bir çelişkinin her ânını gözler önüne serer. Böylelikle Baudelaire mektuplarının bir sayfasında Ernest Feydeau'yu *Fanny* adlı romanı için yürekten kutlarken ("Romanınızın alçakgönüllüğü ihlal ettiğinden yakınanlara karşı olarak ben, dehşetin derinliklerini arturan ifade gücünüzün yetkinliğine ve çoğu şeyin tahmin edilmesine olanak sağlayan o mükemmel sanatınıza hayranlığımı belirtiyorum."); altı ay sonra annesine şunları söyler: "*Büyük bir başarıya erişen Fanny* iğrenç

bir kitap, kesinlikle iğrenç bir kitap." Ya da George Sand'e bir aktris arkadaşına bir iş ayarlamasını istemek için yazdığında "bir dâhi" der; ve Sand, bereket versin ki, Baudelaire'in *Journeaux Intimes*'e [Apaçık Yüreğim, Özel Günceler]* yazmış olduğu şu satırları hiç bilmeden, elinden geleni yapar: "Ahlâk anlayışı bakımından bir kapıcının ya da kapatma bir kadının yargı derinliğine ve duygu inceliğine sahip... Birden fazla erkeğin böylesine çirkef bir karıya âşık olmuş olabilmeleri bu yüzyılın erkeklerindeki yozlaşmanın gerçek bir kanıtı." Baudelaire *Les Misérables* [Sefiller]** için gönül alıcı bir eleştiri yazmış ve sonra da Hugo'yu sözlerini yüzeysel anlamda anladığı için açık açık küçümsemiştir. Annesi Madam Aupick'e muzaffer bir edayla: "Kitap iğrenç ve acemice," diye yazmıştır. "Bu konuda yalan söyleme sanatının inceliklerine sahip olduğumu gösterdim. Hugo bana teşekkür etmek için son derece gülünç bir mektup yazdı. Bu da büyük bir adamın bir budala olabileceğini kanıtlıyor."

Ama elbette Baudelaire, büyük bir adamın bir budala olabileceğini kanıtlayarak, aynı zamanda önemli bir şairin ikiyüzlünün ve dalkavuğun teki olabileceğini de göstermiş oluyor. Ne Hugo'nun safdilliği ne de Baudelaire'in alaycılığı yazdıklarını daha az değerli kılıyor ve okurun görevinin bir kısmı da, şairin yaşamına ve karakterine gösterdiği tepkilerin, şiirleri değerlendirmesi sırasında bir kısa devre yapmasına izin vermemek. Bu zor olabilir, çünkü Baudelaire'in yaşamı derinden derine yapıtlarına aşılanmış bir yaşam ve *Kötülük Çiçekleri*'nde ardından koştuğu güzellik ideali ise, annesine gururla yazdığı bir mektupta belirttiği gibi, hem "uğursuz hem de soğuk" bir idealdir. İnsanı ayartan şey hayata ilişkin ahlâksal huzursuzluğumuzu yapıtlara ilişkin estetik huzursuzluğa tercüme etmek. Ama o zaman da Baudelaire'in denizcilerinin albatrosa yaptıklarından daha fazla bir şey yapmış olmuyoruz: Kuşu yere indirip onunla dalga geçmek ve uçarken bu denli olağanüstü olan bir şeyin yerde bu denli beceriksizce debelenebileceğine inanamamak söz konusu oluyor.

Baudelaire önemli bir mektup yazarı değildi; mektupları arasında Flaubert-Colet aşk mektuplarının (Apollonie Sabatier'ye yazmış olduğu mektuplar bir yazışmayı amatörce sürdüren birinin cansız üslup eg-

* Charles Baudelaire, *Apaçık Yüreğim, Özel Günceler*, çev.: Said Maden, Çekirdek Yay., İstanbul, 2000. (y.h.n.)

** Victor Hugo, *Sefiller*, çev.: Cenap Karakaya, Osman Saidoğlu, Sosyal Yay., İstanbul, 2002. (y.h.n.)

zersizleri gibidir) ya da Flaubert-Sand'in estetik üzerine yazışmalarının bir eşdeğeri yoktur; kendi yapıtları hakkında yazdığında bir şiirin doğası ya da anlamı hakkında bir şeyler söylemekten çok dizgi yanlışlarından –hatta bir ithaf sözcüğündeki bir harfin kalınlığından– yakınıyordu. Ne var ki, ne var ki... bu mektuplaşmalar ilerledikçe, şairin niçin gidip de annesiyle birlikte yaşayamadığını dile getiren bütün bu para dilenmeli mektuplara ve sıkıcı ertelemelere karşın, neredeyse kahramanca denebilecek bir şeyler ortaya çıkmaya başlar. Her şey gitgide kötüleştikçe, zaman azaldıkça, hastalıklar arttıkça, Baudelaire gitgide daha açık bir şekilde kendi kişiliğinin kurbanı oldukça, parasal durumunu yola koymak için giriştiği her yeni ve çılgınca plan başarısızlığa mahkûm oldukça ve de kanatlı para çantasıyla birlikte şöhretin Hazreti Meryem'e Müjde'yi getiren melek gibi pencereden içeri uçmayacağı anlaşıldıkça, bu mektuplaşmaların üzerine trajik ve aydınlatıcı bir şey de çöker. Bir zamanlar mahallemizde bütün ömrü boyunca yüzünü çirkin gösteren bir deri hastalığından muzdarip bir manav tanımıştım; çocukları yüzünü sadece o yamalı bohçaya benzer haliyle biliyorlardı. Adamcağız ellili yaşlarının sonunda kansere yakalandı. Kendisine verilen ilaçlar beklenmedik bir yan etki gösterip deri hastalığının izlerini tümüyle sildi: Sözün kısası, adam ölüm döşeğindeyken çocukları babalarının gerçek yüzünü ilk kez görebildiler.

Baudelaire'in durumunda da böyle bir şeyler olur. Benbencilik eskisi gibi güçlü kalır, ancak yapmacık taraflarından gitgide arınır. Şair 1860'ta Charles Méryon'un kendisine yaptığı bir ziyaret hakkında şöyle yazar: "Méryon benden ayrıldıktan sonra, aklı ve sinirleri her zaman delirmekte olan benim, nasıl olup da gerçek anlamda asla delirmemiş olduğumu merak ettim." Ertesi yıl ise annesine şöyle yazar: "Ah sevgili anneciğim, *her ikimizin* de mutlu olması için hâlâ *yeterli zaman* var mı?" Zaman kesinlikle yoktur ve uzun süredir ardında koşulan o şöhretin ele geçebilirliği de ("güvenlik" ve "kendimden hoşnutluk" şöyle dursun) gerilemektedir. "Korkunç bir şey bana *asla* diyor, ancak bir başka şey de şöyle diyor: *uğraş*." Yanıt, besbelli ki asla –ya da en azından ömrü boyunca asla– olacaktır. Yapıtlarının değerini anlamadığı için her zamanki gibi annesine kızgınlığını dile getirdiği ve her zamankinden farklı olarak onunla birlikte geçirdiği mutlu çocukluğu yüceltiği 6 Mayıs 1861 tarihli olağanüstü güçlü bir mektupta, ana oğul bağının acımasız uzlaşmazlığı en yalın sözcüklerle dile getirilir:

Belli ki birbirimizi sevmeye, yaşamlarımızı olabildiğince dürüst ve kibar bir şekilde bitirmeye mahkûmuz. Ancak, kendimi bulduğum korkunç koşullar içinde, birimizden birinin diğerini öldüreceğinden ve sonumuzun birbirimizi öldürmekle geleceğinden kesinlikle eminim. Ölümümden sonra, yaşamayı sürdürmeyeceksin: Burası açık. Uğruna yaşadığın tek şey benim. Senin ölümünden sonra, özellikle de benim neden olduğum bir şok sonucu ölecek olsan, kendimi öldürürüm –buna hiç kuşku yok.

Bu son yıllarda, acımasız tekbencilik sürerken profesyonel dalkavukluk refleksi de sürer: Manet mektup yazıp ona koleraya yakalandığını söylediğinde, Baudelaire meseleyi yasak savar kabilinden bir iki duygudaşlık cümlesiyle geçiştirip kendi yayıncılık problemlerine ve kendi nevralji nöbetlerine dalar. Ancak kendine yönelik bu saplantı kendine yönelik bilgiyle dengelenir. Bir, "Dostlarımın hoşgörüsünü kötüye kullanmak benim doğamın bir parçasıdır," diye yazar; bir, kırk üç yaşında, hâlâ annesinin yanından ayrılmayan "utanmış çocuk" aşamasında olduğunu itiraf eder; ve bazen de kayda değer sevilmezliği açısından kendini Shelley'le karşılaştırır. Belçika'da geçirilen bu son yıllarda, beklenmedik bir mizah anlayışı da ortaya çıkar: Adeta dünyadan ve ahmaklıklarından bu kadar uzun süre ve bu kadar derinden nefret etmesinden kaynaklanan yorgunluk, nefretini huysuz bir kıkırdama nöbetine dönüştürmüştür: "Rubens, Belçika'nın yetiştirebileceği türden tek beyefendidir, bununla ipekli giysilere bürünmüş kaba saba bir köylüyü kastediyorum." "Bir kelebek jelatinin içine nasıl düşerse, Madam Meurice de demokrasiye öyle düştü." "Belçika yolculuğumdan elde edebildiğim tek şey yeryüzünün en aptal ırkını tanıma şansına sahip olmak... sürekli ve eksiksiz bir iffet alışkanlığı... *dahası, hiçbir erdemi olmayan bir iffet*, çünkü Belçikalı bir kadının görünüşü her türlü zevk düşüncesini ortadan kaldırıyor." (Simenon'un gününde durum belli ki değişmişti). Hatta tuhaf ve komik bir olay da var: "Bir Belçikalıyı *dövebileceğime* inanır mıydın? İnanılmaz, değil mi? Benim birini dövebilmem absürd bir şey. Ve daha da canavarımsı olan şey benim tamamen hatalı olmamdı. Bu yüzden, adalet duygum galebe çaldığından, ondan özür dilemek için adamın arkasından koştum. Ama onu bulamadım."

Bu hafif anlar kısa ve yanıltıcıdır: Başka noktalarda kanser kasıp kavururken derinin bir bölümü yara izlerinden arınır. Mart 1866'da,

Baudelaire bir beyin kanaması geçirerek felç oldu ve konuşma yetisini yitirdi. Nadar onu ziyarete gelip de ruhun ölümsüzlüğüne karşı görüşler ileri sürdüğünde, şair ancak yumruklarını sıkıp güçsüz bir protesto tavrıyla güneşe doğru kaldırmıştı. 1867'de öldü. Ertesi yıl annesi *Oeuvres complètes*'in bir kopyasını Flaubert'e göndertti. Paralel bir hayat sürmüş olan romancı ona şöyle yanıt verdi: "Bana, çok sevdiğim ve yeteneğini herkesten fazla takdir ettiğim oğlunuzun yapıtlarını göndermeniz beni son derece duygulandırdı." İki kez dul kalan ve şimdi de oğlunun ölümüne katlanan (bu felaketimsi olay için niçin bir fiil yok?) Madam Aupick de 1871'de öldü. Aradan bir yıl daha geçecek ve kronolojik simetri tamamlanmış olacaktı: Madam Flaubert 1872'de öldü.

## B) COURBET

1991'de Ornans'daki Musée Courbet, André Masson'un "erotik" yapıtlarını içeren bir sergi düzenledi. Çoğunlukla hoş olmayan şeylerdi bunlar: Gençlik ürünü sayılabilecek, basit ve çoğunlukla açık bir şekilde müstehcen çizimlerdi; erkek bilinçaltını deşmenin ortaya bazen ölü köpekler ve paslı işkence aletlerinden başka hiçbir şey çıkarmadığını düşündürüyordu. Ne var ki galeri koridorlarında ağır adımlarla ilerleyenler için, galerinin ta dibinde beklenmedik bir ödül vardı. Orada tek başına ve hiçbir açıklama yazısı olmaksızın duran tablo, Courbet'nin pek ender olarak görülen *L'Origine du Monde* tablosuydu: Türk diplomatı Halil Bey için yapılmış ve daha sonraları Jacques Lacan'ın kır evinde* asılı duran, göğüslerinden uyluklarının ortasına kadar çıplak, sere serpe uzanmış bir kadın resmiydi bu. On yıllar boyunca art arda erotik ve pornografik çalışmalar yapılmasına karşın, bu tablo hâlâ olağanüstü bir güce sahiptir. Courbet'nin yapıtlarından yıllarca nefret etmiş olan, "*ce Jordaens moderne*"i** tamamen bayağı, nü'lerini ise

* Tablo şimdi devletin eline geçmiş bulunuyor: "Courbet'nin yağlı boya tablosu, *Dünyanın Kökeni*, Madam Jacques Lacan'ındı/ Gel gör ki birtakım vergi oyunlarıyla Musée d'Orsay'ın oldu / Gidip görün onu orada / tüylerinin altında / matlaşmış bir Rorschack lekesi - beyazlatılmış uyulukların altında / bir uysallık, tombul ve gelinimsi/ kıvrımlı ve pembemsi bir aralık, 'İcil' diyor". John Updike'ın "Paris'te İki Am" gibi karakteristik bir başlık taşıyan şiirinden. *(American and Other Poems*, 2001)

** (Fr.) Bu modern Jordaens. (y.h.n.)

"gerçekdışı" bulan ve 1867'de Courbet'nin lezbiyen duyarlığı yansıttığı *Le Sommeil* ile Ingres'nin *Bain antique* [Hamam] tablolarını (bunların ikisi de Halil Bey için yapılmıştır) özel bir seansta gördükten sonra iki ressamı da *idiots populaires** diye küçümsemiş olan Edmond de Goncourt, *Dünyanın Kökeni*'nin karşısında yelkenleri suya indirmişti. Onu ilk kez, Courbet'nin ölümünden on yıl sonra, 1889'da gördü ve insan tenini tablolarında Correggio kadar iyi yansıtabilen birine "onurlu bir telafide" bulunulmasını önerdi. Zengin bir incelikle yapılmış ve etkisi insanı korkutacak kadar gerçekçi bir tablodur bu. Adeta, "Hayır, öyle değil, böyle," demek istiyor gibi. Çevresini yirminci yüzyılın erotik yapıtları sardığında da bunu söylemeyi sürdürmesi, kendi geçmişini ve şimdisini olduğu kadar geleceği de kınayacak güçte olması, Courbet'nin yapıtının ne denli canlı kaldığının da bir işaretidir.

Courbet hem sanatta hem yaşamda her zaman büyük bir sitemci, her şeyi yerli yerine oturtmayı seven biriydi. Hayır, öyle değil, böyle: Göğü dalgalı deniz manzarası, kibirli otoportre, kesif kadın vücudu, karda ölmekte olan hayvan, bütün bunlara esin veren şey, betimleyici olduğu kadar düzeltici de olan bir hevestir. Courbet estetik açıdan fazla iddialı olan, dobra dobra bir gerçekçidir. "Yüksek sesle bağır ve dosdoğru yürü" herhalde Courbet ailesine özgü bir özdeyişti ve Courbet yetişkinlik hayatının tamamını kapsayan bütün mektuplarında yüksek sesle bağırır ve sesinin yankısını hoşnutlukla dinler. Kendine "Fransa'nın en gururlu ve en mağrur adamı" der (1853). 1861'de, "Sanatçı gençliğin tümü bana bakıyor ve şu anda onların komutanıyım," diye yazmıştır. 1867'de ise, "Bütün dünyayı afallattım... sadece modernler karşısında değil eski ustalar karşısında da zafer kazandım," diye. "Gördüğüm ilgi çok büyük." (1872) "Bütün demokrasi, bütün uluslardan bütün kadınlar, bütün yabancı ressamlar benim yanımda." (1873) Başarılarının "bütün Almanya'da imrenme duygusu uyandırmış" olduğunu bildirmeden Frankfurt dışındaki tepelerde geyik avlamaya gitmesi mümkün değildir.

Bu kibrin büyük bir bölümü doğal görünse de, aynı zamanda piyasaya göre ölçülüp biçilmişti. 1819'da Franche-Comté bölgesinin Ornans kentinde doğan Courbet, yirmi yaşında Paris'e geldi ve beş yıl sonra ilk resmini Salon'a kabul ettirdi, patırtıcı, kavgacı, yıkıcı, bela çıkarmaktan hoşlanan taşralı kimliğini yarattı ya da daha doğrusu bu

* (Fr.) Popüler budalalar. (ç.n.)

kimliği kullanmak üzere uyarladı; sonra da, "kişiliğinde" bir şişme meydana gelmiş bir TV şahsiyeti gibi, gerçek doğasından ayrılmazlaşan bu kamusal imgeye saplanıp kaldı. Courbet büyük bir ressamdı, ama aynı zamanda ciddi bir reklamcıydı da. Kendini pazarlamada öncü bir rolü oldu; ününün yayılmasına yardımı olsun diye resimlerinin fotoğraflarını sattı; bir tablosu çok büyük paralara satıldığında basına açıklamalar yaptı; tek bir sanatçının –kendisinin– yapıtlarına ayrılan ilk kalıcı sergiyi planladı. Fransa-Prusya savaşında bir topa kendi adını verdirtmeyi bile başardı; bunun üzerine de bir gazete karikatürcüsüne mektup yazarak "Le Courbet"nin "atış planı ve yolu"nun ayrıntılarını verdi ve ondan "ellerindeki gazetelerden biri için onu haber yapmasını" istedi.

Proudhonculuğuna ve yerleşik düzen karşıtı inançlarına, Fransız sanatının pis kokulu ahırlarını temizlemek için duyduğu gerçek arzuya karşın, onda bir hayli Yevtuşenkoculuk, ne kadar ileri gidebileceğini hesap eden ve bütün bu muhalefetleri kendi yararına çevirmeyi bilen, onay görmüş bir asilik vardı. *Konferanstan Dönüş* adlı yapıtı 1863 Sergisi'ne kabul edilmediğinde (kesinlikle tablolarının ilk reddedilişi değildi bu) Courbet, belki de yakışandan daha fazla bir memnuniyetle şu yorumu yaptı: "Zaten ben de reddedilsin diye yapmıştım resmi. Başarılı oldum. Bu şekilde bana biraz para getirir." Resimlerin Salon'da hem kabul görmesini hem de asılmasını ilgilendiren politik davranışlarda beceri sahibiydi, en azından bu politikalara iyiden iyiye karışmıştı; aynı zamanda hem kabul edilmeyi hem de reddedilmeyi istiyordu.

Ayrıca *Légion d'honneur*'ü, enikonu gürültüler koparark, hem kabul etmeyi hem reddetmeyi istiyordu. Herkesin gözü önünde gururuna saldırıldığını görebilsinler diye bu madalyanın kendisine verilmesine ihtiyacı vardı. Bu arzusuna 1861'de az kalsın kavuşuyordu, ne var ki III. Napoléon onu iyice küplere bindirerek adını adaylar listesinden çıkardı ve o da, arzulanan hakaretin gerçekleşmesi için 1870'e kadar beklemek zorunda kaldı. Madalyayı –doğal olarak gazetelere mektup yazarak– Fransızlara özgü bir afra tafrayla geri çevirdi: "Onur ne unvanda ne de bir kurdelededir, onur eylemlerde ve bu eylemlerin gerekçelerindedir. İnsanın kendine ve fikirlerine saygı duyması bunun en büyük bölümünü oluşturur. Ömür boyu savunduğum ilkelere bağlı kalarak ben kendimi onurlandırmış oluyorum [vb. vb.]." O yıl daha önce kendisine *Légion d'honneur* verilen ama bu madalyayı ölçülü bir tavırla geri çeviren Daumier'nin durumuyla karşılaştırmaya değer bir olay.

Courbet onu iyiden iyiye eleştirdiğinde, sessiz sakin bir Cumhuriyetçi olan Daumier ona şöyle yanıt vermişti: "Yapmam gereken şeyi yaptım. Yaptığıma da memnunum, ama bu, halkı ilgilendiren bir şey değil." Courbet ise omuzlarını silkip buna şöyle karşılık vermişti: "Bu Daumier'den hiçbir şey olmaz. Düşçünün teki o."*

Mektuplarda ortaya çıkan ego ve kendine inanç, elbette ki, yapıtların ilan ettiği şeyleri doğrulamasından öte bir şey değil. Courbet'nin otoportreleri erotik sevgiye varan dikkatli bir duyumsallıkla yapılmıştır ve bu tablolarda kendini resmettiği poz da kasten İsa'yı çağrıştırır. (Proudhon da bir benzetme yapmaktan geri durmuyordu; onun, "Eğer on iki dokumacı bulursam, dünyayı fethedeceğimden eminim," sözüne kulak verin). *Toplantı* adlı tabloda Courbet'nin dostu ve hamisi Alfred Bruyas, ressama karşı hizmetkârından ancak biraz daha az saygılı bir tavırla çizilmiştir. Bruyas, Courbet'yi selamlamak üzere şapkasını çıkarmıştır, oysa Courbet'nin şapkası çoktan elindedir çünkü o özgür bir sanatçı olarak böyle yürümeyi seçmiştir; Bruyas selamlaşma sırasında gözlerini yere doğru eğer, oysa Courbet başını eğip bir sorgulama yapar gibi sakalının ucuna dokunur. Dahası, sanatçı hamisininkinin iki katı büyüklükte bir baston taşır. Olup bitenler konusunda hiç kuşku yoktur: Tersi olacağına sanatçı hamisini uygunluk sınavından geçirmektedir. Haminin ya da bir tablo bağışçısının azizlerle omuz omuza diz çökerken betimlendiği ve ressamın olsa olsa yandaki köylüler arasında kendini gizleyebildiği günlerden ne kadar da uzaklaşmış bulunuyoruz.

Ya da *L'Atelier* [Sanatçının Atölyesi] (1854-1855) adlı tabloyu, "Kendi Sanat Yaşamımın Yedi Yıllık Bir Evresini Belirleyen Gerçek Alegori"yi ele alın: Dostlar ve hamiler sağda, daha alt tabakadan dünya solda yer alır, sanatçı ise çıplak modelle birlikte tablonun ortasındadır. Courbet bu tabloyu, "Atölyemin ahlâksal ve fiziksel tarihi" ve aynı zamanda son derece doğal olarak, "Hayal edilebilecek en şaşırtıcı resim," şeklinde nitelemiştir. Tablonun bilmecemsi niteliğinden büyük zevk alıyordu: Eleştirmenler "bir şeyler ileri sürüp duracaklar", resim "halkı sürekli merakta bırakacak" diyordu. Ve hâlâ da bırakmaktadır. Hareketsiz, birbiriyle iletişimsiz gruplar olarak yerleştirilmiş ve Courbet'nin stüdyosuna gelen ziyaretçilerin gerçekçi bir kesitinden başka

* Flaubert'in özdeyişi: "Onurlar onursuzlaştırır, unvanlar insanın değerini alçaltır, mevki edinmek insanı kemikleştirir." Ancak Flaubert bu satırları yazdığı sırada, çoktan *Légion d'honneur*'ü kabul etmişti.

bir şey olan bu figürler kimlerdir? Işık nereden gelmektedir? Eğer Courbet bir manzara resmi yapıyorsa ortada niçin bir model vardır – ve manzara resmini niçin stüdyosunda yapmaktadır? Bunun gibi sorular. Ancak bu gizemi çözmeye, hatta fazlasıyla çözmeye ne kadar uğraşırsak uğraşalım, –acaba bu politik bir karikatür müdür? Masonik yananlamları var mıdır? (eğer kuşkudaysanız, her zaman Mason atına oynayın)– resmin yoğun odak noktası konusunda tartışmaya yer yoktur: Courbet'nin çalışma halinde olan kendi figürüdür odak noktası. Görece anlamda, böylesine büyük bir resmin odak noktasını oluşturamayacak kadar küçük bir fiziksel bölge; ancak şu da açık ki, fırçasına bakan üstadın betiminin bu işi yapacak kadar güçlü olduğu düşünülmüştür.

Musée d'Orsay'da Courbet'nin ilk dönemlerine ait büyük tablosu *Ornans'ta Cenaze*'nin tam karşısında asılı duran *Sanatçının Atölyesi*'ni görmek işe yarayacaktır. *Ornans'ta Cenaze* resmin üst kısmındaki uzak kayalıklarda görülen yaslı kişilerin, yankılanan, dalgalanma devinimlerini gösteren, sıkı sıkıya çerçevelenmiş, tasarım olarak büyük bir frizdir; derken tablo en üst kısmında, sadece gökyüzünün küçük bir parçası görülecek ve yükselen çarmıh ancak sığacak şekilde ansızın bir kesintiye uğrar. Bu sertlik ve yakın tutulan odak noktası, tabloyu matlaştırma amacıyla sürülen büyük bir boya tabakasını işgal ederek, *Sanatçının Atölyesi*'nin görece yayılmışlığını ve özellikle de tablonun beşte ikisinin insan figürleri hattının üstünde yer almasını vurgular. *Sanatçının Atölyesi* yapısal olarak bize ortaçağa özgü üç kanatlı tabloları çağrıştırabilir: bir yanda Cennet, bir yanda Cehennem ve yukarıda da tanrıların oturduğu engin mekân. Peki ya ortada ne var? Meryem ile birlikte İsa mı? Havva ile birlikte Tanrı mı? Hayır, hiç de değil; orada bir modelle birlikte oturmuş, dünyayı yeniden icat eden Courbet. Bu belki de Courbet'nin bir manzara resmini *en plein air** yapmak yerine niçin stüdyosunda yaptığı sorusuna yanıt vermeyi de kolaylaştırıyor: Çünkü Courbet bilinen, yerleşik dünyayı yeniden üretmekten daha öte bir şey yapıyor, onu kendisi yaratıyor. Tablo, bundan böyle, dünyayı yaratan, Tanrı'dan çok sanatçıdır, diyor. (Courbet bir keresinde Francis Wey'e, "*Le bon Dieu*** gibi resim yapıyorum," demişti). Böyle okunduğunda *Sanatçının Atölyesi,* görüş açınıza bağlı olarak, ya dine büyük bir sövgü ya da sanatın önemi üzerine üst düzeyde bir iddiadır. Yahut her ikisi de.

---

* (Fr.) Açık havada. (ç.n.)
** (Fr.) Yüce Tanrı. (ç.n.)

Sadece bir ego ve kariyerle değil, bir misyonla da karşı karşıyayız. Baudelaire, Courbet'nin 1855'te kendi çabalarıyla düzenlediği sergisinin, hem *Sanatçının Atölyesi* hem de *Ornans'ta Cenaze* Ulusal Sergi tarafından geri çevrildikten sonra, "silahlı bir başkaldırının bütün şiddetiyle" gerçekleştiğini yazmıştı. Ve o andan itibaren, ressamın yaşamıyla Fransız sanatının geleceğinin birbirinden ayrılmaz olduğu düşünülmüştür. "Özgürlüğümü kazanıyorum. Sanatın bağımsızlığını koruyorum," diye yazar ressam, sanki ikinci cümle birincisinin salt bir uzantısıymışçasına. "Fikirler ve basmakalıp temeller" üzerine oturtulmuş resimlerin, kaidelerinden "aşağı indirilmesi"nden sonra, akademik ve romantik sanatın (romantizmin kalıplaşmış simgeleri –gitar, hançer, tüylü şapka- *Sanatçının Atölyesi*'nin ön planında terk edilmiş olarak yer alırlar) "büyük gömülüş"ünden sonra, Courbet Parisli genç sanatçılara yazdığı 1861 tarihli açık mektubunda yeni sanatın ana ilkelerini ortaya koymuştur. Başlıca talepleri temanın çağdaşlığı (sanatçıların geçmiş ya da geleceği yansıtmaları gerekmiyordu), tarzda bireysellik, somutluk, gerçekçilik (bir keresinde, kendi geyik resimlerinden bir tanesini "matematiksel olarak doğru" olduğu ve "zerre kadar idealizm" barındırmadığı gerekçeleriyle övmüştü) ve de güzellik. Bu güzelliğin doğada bulunması ve "kendi içinde", ressamın değiştirmeye de genişletmeye de hakkı olmadığı kendi sanatsal ifadesini taşıması gerekiyordu: "Doğanın sağladığı güzellik bütün sanatçıların kompozisyonlarından üstündür".

Genel olarak, bu *profession de foi*'nın,* Courbet'nin arkadaşı Jules Castagnary tarafından yazılmış olduğuna inanılır. Courbet kendini bir kuramcı olarak hayal etmiş gibi görünüyor, ancak onun soyut olmaktan çok pratik bir kafa yapısı vardı. Öyle ya da böyle, biz her zaman gösterişli manifestolardan çok tablonun kendisine güvenmeliyiz. Somut gerçekçilik talebi, *L'Atelier*'de görüldüğü gibi, alegoriyi ya da imalılığı dışlamıyor. Benzer biçimde, savaşçı bir kamusal estetik de bizi Courbet'nin yapıtlarının inceliğine ya da salt oyunbaz yanına hazırlamıyor: kız kardeşi Juliette'in Bellini tarzındaki ilk dönem portresinden gerçekliğin ötesinde bir güçleri olan şu tartışmalı deniz manzaralarına ve karmaşık ve gevşek bir erotizm taşıyan *Demoiselles au bord de la Seine*'e [Sen Irmağı Kıyısında Uyuyan Kızlar] kadar. Courbet bu son tabloyla "reklam tam-tam'larını" çaldırmakla suçlandı (ki hiç kuşkusuz çaldırıyordu) ama artık tablonun kışkırtıcı tarihi geçtiği için,

* (Fr.) İnanç açıklaması. (ç.n.)

tablo yoğun biçimde ilgi uyandıran bir imge olarak kaldı. Sahneye gölge hakimdir, ancak yine de çevreye baskıcı bir ısı yayar; görünüşteki cansız atmosfer parlak, neredeyse cafcaflı denebilecek renklendirmelerle yadsınır; yüzüstü uzanmış kadının uykulu, yarı açık gözleri bizim seyirciler olarak ona ve arkadaşına atmamıza izin verilen içten bakışla karşıtlık oluşturur. Bizim bu bakışımız aynı zamanda figürlere müdahale edecek ölçüde yakındır, çünkü resim sımsıkı çerçevelenmiştir; gümrah ağaçlar yere uzanmış figürlerin üzerinde doğallıktan uzak bir şekilde alçak dururlar ve dipte sağ köşedeki yaprak örtüsü bu bungun çevrelenmişlik görüntüsüyle birleşir. Resmin çevresine atılmış gevşek bir yapısal ip daha vardır. Bu kadınları Seine boyunca kürek çekerek bu sakin noktaya getirmiş olan kayıkçı, şapkasını tablonun arka tarafında demirli duran kayıkta bırakarak ortadan kaybolmuştur. Kayıkçı nereye gitmiştir? Herhalde yumuşak bir yarım daire çizerek çerçeveden çıkmıştır ve şimdi bizim olduğumuz yerde ayakta duruyor ve surat asan iki müşterisini kurnazca gözlemliyordur. Eğer kayıkçı gerçekte seyirciyle kaynaşmıyorsa, kesinlikle yakında bir noktada ayakta duruyor ve suç ortaklığı taşıyan haris bir bakışla, resme yeniden girmeye çalışıyordur.

Courbet'nin büyük resimlerinin bazılarında ağırlıklı yokluklar olduğu gibi –*Sen Irmağı Kıyısında Uyuyan Kızlar*'da şapkanın sahibi, *Ornans'ta Cenaze*'de seyircilerin ayakları altındaki görüntü dışında kalan ceset, filozof kocasına açık bir saygı gösterisinde bulunan Madam Proudhon- Courbet'nin mektuplarında da güçlü sessizlikler bulunur. Hiç kuşkusuz mektupların geleceğe kalması temsili olmayan ve rastlantısal bir süreçtir, ama öyle bile olsa, başkalarının yapıtlarına daha az ilgi ya da takdir göstermiş önemli bir ressamı akla getirmek zordur. Courbet büyük bir tabloyu ilk kez görmenin verdiği heyecanları asla dile getirmez, çağdaşlarını asla teşvik etmez (kendisi gibi olmaları dışında). Dünya "eskiler", yani ondan önce doğmuş olmak talihsizliğini taşıyanlar ile, "modernler", yani kendisi olmak üzere ikiye bölünür. Courbet, Boudin'le arkadaşlık etmiş, Monet'ye para yardımlarında bulunmuş ve Corot için de iyi ama kısa bir şeyler söylemiştir. Aslında Tiziano'nun da adını anar – ama sadece kendi yapıtlarıyla karşılaştırma açısından. Courbet'nin çekindiği tek kişi, ya da daha doğrusu tek şahsiyet, onun bile kendisinden daha ünlü olduğunu kabul etmek zorunda kaldığı ve tedirgin bir ruh haliyle dalkavukça mektuplar yazdığı biricik Fransız olan Victor Hugo'dur.

Courbet, borsayla amatörce ilgilenen ve sürekli toprak satın almaktan geri kalmayan bir sosyalistti (elbette, Marx öncesi bir sosyalist). Benzer biçimde, gelecekle ilgili bütün iyimser inançlarına karşın, kadınlara karşı tutumu kesinlikle zamanının ve sınıfının tutumuyla özdeşti: genelevler, metresler ve düşüncesiz bir çapkınlık. "Kadınlar sadece lahana çorbası ve ev işleriyle ilgilenmelidirler," diye yazar; gerçi, kibar ama biraz kendinden hoşnut bir aforizmayla onların statülerini yükseltmeye de uğraşır: "Duygularıyla erkeklerin spekülatif akılcılıklarını düzeltmek, hanımlara düşen bir görevdir." Ara sıra sanatının ona evlenmek için hiç vakit bırakmadığını söyler ve yine ara sıra evlenmeye uğraşır. 1872'de, kendi doğduğu yöre olan Franche-Comté'den genç bir kızla evlenmeye karar vermiş, kendisinin ve ailesinin, aralarındaki "sosyal farklar"dan rahatsız olmadığını tumturaklı bir edayla ilan etmiş ve bir çöpçatana yazdığı mektubunda neşeyle şunları söylemiştir:

> Köylülerden alabileceği aptalca öğütlere karşın, Matmazel Léontine'in ona sunduğum parlak sosyal konumu kabul etmemesi olanaksız. Hiç tartışmasız Fransa'nın en gıpta edilen kadını olacak ve o, üç kez daha yeniden dünyaya gelse, böyle bir öneriyle asla karşılaşmayabilir. Çünkü ben bütün Fransız toplumu arasından bir kez olsun reddedilmeden bir kadın seçebilirim.

Esrarengiz bir şekilde Matmazel Léontine Fransa'nın en gıpta edilen kadını olmayı geri çevirdi ve Courbet'yi, mücadeleyi kazanan köylü rakibi ve "kendilerine verilen paraya değmeksizin aşağı yukarı ineklerıyle eşit entelektüel değerleri olan köyün tatlı piliçleri" hakkında sızlanmalı bir ruh haliyle atıp tutarken terk etti.

İronik biçimde daha anlamlı bir nokta da, Courbet'nin, on yıl önce, metresinin –rastlantı eseri gene bir Matmazel Léontine– onu aldatmasına gösterdiği öfke dolu tepkidir. Courbet sanatçı ve düşünür olarak "evliliğin özgür olması gerektiğine" inanır, "kadının... erkeğe bağlı ve sadık olması" fikriyle bağdaşır bulduğu bir anlayıştır bu. Ancak kadın bağlı ve sadık olmadığında, bohem kişi tümüyle burjuvalaşır; ütopyacı, Ornans'ın öfkeli kişisi olur. Buruşmuş çarşafların üzerinde küplere biner ve artan kuşkularını sitemlerle Matmazel Léontine'e yöneltir: "Geçenlerde bir akşam başım üşümüştü. Bana takkeyi verdin, ne var ki takke başıma uymuyordu, bir önceki gece orada yatmış olan kişinin başı benimkinden küçüktü ve onu beş altı delik daraltmıştı. Ben senin-

le birlikteyken sadece kendi şahsi vakarımı kıskandım..." Courbet davayı burada kesinlikle kaybetmiş görünüyor; ressam belki de, Matmazel Léontine'nin onu yatakta yeni bir çeşit gerçekçi görüntü yaratıcısıyla –bir fotoğrafçıyla– aldatmış olmasını özellikle ve tarihsel olarak rahatsız edici bulmuştu.

Courbet, İkinci İmparatorluk döneminde, sanata ödenek sağlanması, sanat yönetimi ve öğretimi konularında demokratikleşilmesi için gürültülü patırtılı ve hayran olunası bir kampanya başlattı. İronik olan şuydu ki, istediğini elde ettiğinde, Paris'in Kuşatılması ve Komün dönemleri sırasında sanatsal iktidarı sonunda ele geçirdiğinde, bu kampanya kendi kendini yok etti. Courbet'nin kamusal yaşamında bir dönüm noktası olduğu ortaya çıkan Vendôme Sütunu'nun yıkılması, bu mektuplarda kimi zaman garip bir biçimde önceden sezilir. 1848'de, ailesine gönderdiği bir mektupta, onları temin edercesine, "politikayla çok fazla ilgilenmediğini, ama temelden hatalı olan her şeyi yıkmak için de yardım etmeye her zaman hazır olacağını" yazar. Bunu izleyen yıl ise Francis Wey'e şunları söyler: "Eğer yasaları yapanlar beni cinayetle suçlamayı kafalarına koymuşlarsa, suçsuz olsam bile beni kesinlikle giyotine göndereceklerine dair bir duygu olmuştur içimde hep." Bir sonraki yıl ise şöyle der: "Şayet ülkeler arasında bir seçim yapmak zorunda kalsam, itiraf ediyorum ki kendiminkini seçmezdim." Yirmi yıl sonra Courbet, Napoléon emperyalizminin simgesi niteliğindeki, "temelden hatalı olan" Vendôme Sütunu'nu yıkma kampanyasının kışkırtıcısı oldu. Yasaları yapanlar onu suçladı, gerçi belki hukuksal açıdan suçlu olmasa da (diğerlerinden kesinlikle daha az suçluydu, çünkü o sıralar bir Komün delegesi değildi), altı ay hapse mahkûm oldu ve daha sonra da, 286.549 frank 78 santim gibi felaketine yol açacak bir tazminat ödemeye mecbur bırakıldı; bunun üzerine, borçları yüzünden daha fazla hapiste yatma olasılığı onu ülkeler arasında bir seçim yapmaya zorladı. İsviçre'yi seçti.

Courbet, Vendôme Sütunu'nun yıkılmasındaki ahlâki sorumluluğu üstlendi; ne var ki ne bu, ne de Paris'in Kuşatılması ve Komün dönemlerindeki birçok ulusal sanat hazinesini olası bir kayıptan kurtarmış olduğunu hatırlatması, hafifletici bir neden olarak görülmedi. Courbet, 1871'de politika sahnesine çıkan hükümetin onu ne ölçüde tam bir boy hedefi haline getirmiş olduğunu anlamamış görünüyor. Karizmatik bir kamusal kişilik, yerleşik düzenin profesyonel bir kışkırtıcısı, bir sosya-

list, din adamlarına muhalif biri, bir Komün delegesi, sanatsal bağımsızlığı politik bir eylem haline getirmiş ve III. Napoléon hakkında: "O, layık olmadığım bir cezadır," diye yazabilmiş birisi, Nisan 1871'de Paris'in tüm sanatçılarına yaptığı çağrının son satırında "Elveda eski dünya ve onun diplomasisi," demiş olan birisi – evet, iktidarı yeniden ele geçiren "eski dünya" için daha uygun ve daha ibretlik bir kurban olabilir mi? Bir devlet kamusal politikasından kaynaklanan gerekçelerle bir bireye zulmetmeye karar verdiğinde, para ve organizasyon konularındaki normal avantajlardan öte bir şeye sahiptir; onun aynı zamanda zaman denilen olağanüstü bir avantajı vardır. Birey usanabilir, yılgınlığa kapılabilir, yeteneğinin etkilendiğini, yıllarının tükenip gittiğini hissedebilir; oysa devlet ender olarak usanır ve ölümsüz olduğunu hayal eder. Özellikle de Fransız devleti savaşlardan, hele iç savaşlardan sonra bağışlamaz olabilir.

1876'da Courbet, hâlâ neler olup bittiğini, ya da daha doğrusu, niçin olup bittiğini kavramış değildir. Açık bir mektubunda senatörlerle milletvekillerine, "İmparatorluk rejiminde madalya almayı reddettiğimden dolayı bana ceza olsun diye mi farklı türden bir haç taşımak zorunda kalıyorum?" diye sorar. Bu belki de bir mecazdan öte bir şey değil, ama otoportlerinden birine *Kavallı İsa* adını vermiş bir ressam açısından ilginç bir mecaz. Fransız devleti Courbet'yi çarmıha germediyse bile, belini kırmak için elinden gelen her şeyi kesinlikle yaptı: Malına mülküne el konuldu, resimleri çalındı, hisse senetleri satıldı, ailesini casuslar izledi. Courbet resim yapmayı ve İsviçre'deki köşesinden mücadele etmeyi sürdürdü. Ara sıra eski övüngenliklerine yeniden kapıldığı oluyordu: "Şu sıralar yüzden fazla iş siparişi aldım. Bunu Komün'e borçluyum... Komün beni milyoner edecek." Ancak son yılları –ailesinden ve dostlarından kopmuş ve kafasını, kendisine ihanet edip ihbar edenlere gitgide daha fazla takmış olarak– üzüntü ve stres içinde geçti. Sonunda, yıpranmış bir halde, Fransız hükümetiyle görüşüp tartışarak bir pazarlık yapmaya karar verdi; bu pazarlığa göre Vendôme Sütunu'nun yeniden inşa edilme maliyetini otuz iki yıl içinde ödemeyi vaat ediyordu. Mayıs 1877'de, "Konsolosluktan pasaport almak için Cenevre'ye gitmeliyim," diye iyimser bir ruh haliyle yazmıştı; ancak Fransa'da yinelenen politik karışıklıklar onu o aralık ayındaki ölümüne değin sürgünlükten kurtaramadı.

Bugün Ornans'ta Humblot Meydanı'ndaki kafelerden birine oturup da önünüzdeki açık renkli, sığ, hızlı hızlı akan Loue'dan öteye baka-

cak olursanız, Courbet'nin *maison natale*'inin* yanında soluk harflerle BRASSERIE** sözcüğünü görürsünüz. Son derece yerinde bir ifadedir bu. Alfred Stevens, Edmond de Goncourt'a ressamın bira tüketiminin "müthiş" olduğunu söylemişti: bir akşam içinde otuz *bocks*.*** Courbet aynı zamanda apsentine su değil beyaz şarap katmayı yeğliyordu. Courbet'nin dostu Etienne Baudry çeşitli vesilelerle sürgündeki ressama 62 litre fıçı brendi göndermişti (Courbet'nin kız kardeşi ise sadece "harika çoraplar" gönderdi, Courbet de buna, onun için bir dikiş makinesi, babası için de bir biber çekme aletiyle karşılık verdi). Aşırı alkol tüketimi gut hastalığıyla sonuçlanıp ressamın vücudunun fena halde şişmesine yol açtı. Korkunç bir yanı olan yeni bir "su alma" tekniğiyle ressamın vücudundan yirmi litre su alındı –buhar banyosu ve lavmana dayanan eski teknikten biraz daha etkin bir teknikti bu– söz konusu suyun "on sekiz litresi makattan" alınmıştı. Courbet'nin karşılaştığı sonda, yaşamında ve sanatında olduğu gibi, bir aşırılık ve meydan okuyan bir gerçekçilik var.

## C) MALLARMÉ

1896'da, Verlaine'in ölümü üzerine, Mallarmé *La Plume* dergisi tarafından Şairlerin Prensi seçildi. Mallarmé bu onuru kabul etti ama akşam yemeğini geri çevirdi. Kamu önünde zafere eriştiği bu anda tümüyle tipik bir davranıştı bu. Bu davranış bir ölçüde onun incelik kazanmış edep anlayışını yansıtıyordu –büyük bir şairin ölümü kutlamalar için dolaylı olarak bile bir vesile oluşturmamalıydı– ama aynı zamanda da daha geniş ve uzun bir yankıya sahipti. Mallarmé yaşamının büyük bir bölümünü şölenleri reddetmeye adamıştı.

On dokuzuncu yüzyılın öteki Fransız yazarlarıyla karşılaştırıldığında, Mallarmé'nin pek bir "yaşamı" bile olmamıştı. Adına hiçbir efsane mal edilmiyordu; yaşamında ne frengi ne bir iflas, ne egzotik ülkelere bir yolculuk, ne de eşcinsellik olmuştu; sembolizm akımındaki ortağı Villiers de l'Isle-Adam'ın fırtınalı, sefih, kendini aldatmalarla dolu yaşamıyla yan yana koyulduğunda, hiçbir yaşam onunkinden daha

* (Fr.) Doğduğu ev. (ç.n.)
** (Fr.) BİRAHANE. (ç.n.)
*** (Fr.) Çeyrek litrelik bira bardağında sunulan sert ve siyah bir tür Alman birası. (ç.n.)

ölçülü, daha dikkatli, içine daha kapalı görünmüyordu. Yetiştirilme koşullarına karşı başkaldırısı, Tapu ve Sicil Dairesi'ndeki geleneksel aile mesleğinden vazgeçmesi ve öğretmen olmasından ibaretti. (Üç ciltlik İngilizce Grameri, *Thèmes anglais*, beklenmedik alelade yapıtlar kütüphanesinde Arthur Koestler'in *Cinsel Bilgiler Ansiklopedisi*'nden sonra gelir). Mallarmé yirmi bir yaşında evlendi. Bu evliliğe yirmi yıl sonra başkaldırısıysa, eski aktris Méry Laurent'la bir gönül ilişkisine girmesiyle gerçekleşti. Ne var ki Méry'nin, bir zamanlar III. Napoléon'un dişçiliğini yapmış olan Thomas Evans adında Amerikalı bir hamisi vardı; Mallarmé incelik göstererek aradan çekildi. Mallarmé'nin yaşamı girişilmemiş kaçışlar ve bastırılmış duygular yaşamıydı, geç vakitlere değin yanan bir lambanın ışığında geçirilen bir iç yaşamdı. Mallarmé bu kadar Fransız olmasa kolaylıkla bir İngiliz olabilirdi.

Gauguin onun bir bürokrat, ya da belki de zor beğenir bir mahkûm olarak oymabaskı tablosunu yaptı; Manet onu kemiksiz ve gevşek bir insan olarak resmetti; Munch onu tablosunda Conrad'a benzetti (Mallarmé'nin kızı bu portrenin bir mendilin üzerine basılmış bir İsa başına benzediğini düşünüyordu); Degas ise onu bir duvara yaslanmış, elleri cebinde ve on beş dakika boyunca poz vermenin yol açtığı bir katılık bakışlarını Renoir'a doğru eğmişken resmetti. Bütün bu resimlerde Mallarmé orta yaşlarının sonunda bir adam olarak görünüyor ki bu, ünün etkileri göz önünde tutulduğunda, normal ama aynı zamanda da uygun bir görünüm. Mallarmé ilk mektuplarından itibaren elli yaşına gelmeyi bekleyen elli yaşındaki bir insan gibi geliyor.

Mallarmé'nin estetik ve duygusal yaşamı çok erken tarihlerden başlayarak şunun üzerine kuruluydu: insanı yıldıran bir olgunlukla vaktinden önce ortaya çıkan bir vazgeçişin karışımı. Yirmisinde, karakter olarak ona tehlikeli şekilde yakın bir Alman mürebbiyesi olan karısı Marie ile tanıştı. Dostu Henri Cazalis'e "Marie mutsuz... ve canı sakılıyor. Ben mutsuzum ve canım sıkılıyor. Belki de ikimizdeki bu iki melankoliden tek bir mutluluk oluşturabiliriz," diye yazmıştı. Birlikte "sahte Rubens tablolarının ülkesi" İngiltere'ye gittiler; Marie mahvolduğunu dile getirdi; Mallarmé keskin bir suçluluk duyuyordu; evlendiler. Mallarmé son derece berrak bir görüşle ve buz gibi bir ifadeyle Cazalis'e şunları yazdı:

> Eğer Marie ile kendimi mutlu kılmak için evlenmiş olsam, delinin teki olurdum. Zaten yeryüzünde mutluluk bulunabilir mi? Hem insanın

mutluluğu, *ciddi şekilde*, düşlerden başka bir yerde araması gerekir mi?.. Hayır, ben Marie ile sadece o bensiz yaşayamayacağı için evleniyorum, yoksa onun berrak yaşantısını zehirleyen kişi *ben* olurdum... Ben kendi adıma değil, sadece onun için hareket ediyorum.

Yirmi yaşında böylesi bir duygusal özgeciliğin gelecek için birtakım sıkıntılar çıkarabileceğini gözlemlemek pek de büyük bir kavrayış gücü gerektirmez; ama Mallarmé güvertesini boşaltıp ambarlarını sımsıkı kapatarak harekete geçmeye hazırlanmıştır. Ders vermekten pek fazla hoşlanmamasına karşın öğretmen olmuştur: Tournon'daki görevine öyle büyük bir saygı beslememiş ve sınıfında çoğu kez "kâğıt uçaklara ve kedi miyavlamalarına" maruz kalmıştır. "Ciddi evliliğin çok ilkel" olduğuna ve bu kuruma en iyi bakış tarzının onu "bir ev, yani biraz huzur, De Quincey'nin deyimiyle 'çay yapan biri' olarak görmek" olduğuna inanmasına karşın iyi bir koca olmuştur. Mutluluk düşlerdedir ve düşler şiir sanatıdır.

Kendi kendine yaratılan sıkıntılarla dolu bu kişisel ve mesleki yetişkinliğin yanında, Mallarmé estetiğinin hakiki ve son derece şaşırtıcı olgunluğu gelir. İlan edip bütün ömrü boyunca ardından gideceği "yeni poetika" başlangıçtan beri oradadır. "Nesnenin değil, ortaya çıkardığı etkinin resmini yap," diyen ünlü düsturu dile getirmiş olan kişi 22 yaşındaki taşralı bir öğretmendir. Bunu izleyen aylar içinde düşüncenin sanatın kaynağı olarak izlenimden daha değerli olduğunu ilan eder; özlülüğü ve düzenlemeyi şairin yönteminin anahtar öğeleri olarak över; yazarın insani mizacından çok farklı yazınsal bir mizacı olabileceğini ileri sürerek romantizmi eleştirir. En biçimsel yenilikleri bile özel olarak hazırlanmıştır: 1865'te "Yapıtlarımın en güzel sayfası sadece tanrısal *Hérodiade* sözcüğünü içeren sayfa olacaktır" diye yazdığında, *Un Coup de dés*'nin inceden inceye hazırlanmış sayfa düzenini öngörmektedir.

Bununla birlikte, bu "olgunluğun" bir bölümü, daha çok yaşlılık gibi hissedilmiştir. Tournon'da "nemrut ve perişan"dır, mizaç olarak "kısırdır ve karanlık duygular içindedir"; "yirmi üç yaşında bitip tükenmiş yaşlı bir adam" olduğunu beyan eder. Uyuşukluk ve kendinden nefret, onu hızla sinirsel bir çöküntüye ve ileri derecede bir manevi krize, Tanrı olarak andığı "o eski ve kötü kuş tüyüyle" mücadeleye –kendinden beklenildiği gibi nesneyi değil ortaya çıkan etkiyi resmetmektedir– götürür. Genç şair yaşamını başarılı bir şekilde bölümlere

ayırdığını düşünür, ama bütün bölümlerin üzerindeki kapaklar aynı anda kalkar. Sosyal olarak, metropollere özlem duyar ("Erkeklere, Parisli kadın arkadaşlara, tablolara, müziğe ihtiyacım var"); duygusal olarak, iki melankoliden tek bir mutluluk çıkarmaya uğraşmaktaki yanlış mantığı keşfeder; fiziksel olarak yorgundur; manevi olarak isyan içindedir; estetik olarak, zor ve ender rastlanan bir poetika kurmaktadır, ilk iki parçasını *Venus de Milo* ve *Mona Lisa*'nın oluşturduğu Güzellik'in üçüncü ayağını meydana getirecek bir Yapıt düşlemektedir (bunu her türlü kendini beğenmişlikten uzak bir duyguyla, ve daha çok, kişisel olmayan bir kaçınılmazlıkla söyler.) Sobanın üstünde yan yana duran kapların hepsi de aynı zamanda kaynarlar; sanat korkunç bir haşlanmadan yola çıkarak meydana getirilir. "Ve şimdi, saf sanat yapıtı denilen o korkunç vizyona eriştiğime göre, aklımı ve en bildik sözcüklerin anlamını da neredeyse kaybetmiş bulunuyorum." Yirmi altı yaşındadır.

Mallarmé'nin şiiri, yaşamı gibi, reddetmek zorunda kaldığı şeyleri seçerek başladı. Bunların başında, Hugo (ya da Hugoculuk), kişiliğin yansıtıldığı şiirler, duyguların dışavurumu olarak şiir sanatı vardı. Arkadaşı Eugène Lefébure'e, aşk şiirleri yazdığı için iyiden iyiye sitem eder: "Gerçek şu ki aşk, ruhumuzu kuşatan binlerce duygudan sadece bir tanesidir ve korkunun, pişmanlığın, iç sıkıntısının, nefretin ve üzüntünün yerini almamalıdır." Mallarmé'nin ev içi yaşantısı göz önünde tutulduğunda, oldukça ikircikli bir sitemdir bu; ama öte yandan, yazınsal ilkeler çoğu kez psikolojik uzlaşmalardan kaynaklanır. Öteki ana karşı çıkışı şiir sanatının romansal olarak görülen yönleri konusundadır: belgesel olarak, anlatı olarak şiir sanatı. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında roman –Balzac'a karşın– hâlâ genç bir edebiyat türüydü. Şiir başattı, edebiyat dünyasına hükmediyordu. Bu durum romancılar açısından bir sorun oluşturmuşsa –Flaubert'in özgürleşme mücadelesini başlatmasına değin–, sanatlarını daha az kapsamlı ve yazarına mal olmaktan daha uzak bir sanat olarak gören şairler için de aynı sorunları oluşturmuştu. Mallarmé, 1877'de, Zola'nın *L'Assommoir* [Meyhane]* adlı romanını kutlamak için ona yazdığında, çift yönlü bir iltifatı ortaya koyuyordu: "Romanınız gerçekten büyük bir yapıt ve hakikatin, halkın ortaya koyduğu güzellik olduğu bir döneme de layık!" Mallarmé'nin sanatı, geleneksel olarak anlaşıldığı anlamda "düşün-

* Emile Zola, *Meyhane*, çev.: Cemal Süreya, Sosyal Yay., İstanbul, 2003. (y.h.n.)

meyle" ya da "anlamla" ilgilendiği kadar "halkın güzellik yorumuyla" ilgilenmez:

> Sanıyorum ki gerçekten insan olabilmek için, düşünce üretme yeteneği olan doğa olabilmek için, insan bütün vücuduyla düşünmeli; bu, tıpkı, doğrudan doğruya içi boş tahta kutularıyla birlikte titreşim veren şu keman telleri gibi tam ve uyumlu bir düşünce yaratır. Düşünceler sadece beyin tarafından üretildiği için... şimdi bana kutudan destek almadan Mi telinin üst kısmında çalınan şu ezgiler gibi görünüyorlar –kendilerini *yaratmaksızın*, arkada kendilerinin bir izini bırakmaksızın geçip ortadan kayboluyorlar.

"Anlam"a gelince, Mallarmé "La Nuit approbatrice" başlıklı şiirini Cazalis'e şöyle açıklar:

> Bir evirmece söz konusu, bununla, şiirinin anlamının, eğer bir anlam varsa (ama ben içerdiği şiir dozundan ondaki anlam eksikliği için bir avuntu bulurdum, en azından benim görüşüm bu), sözcüklerin kendisi tarafından yaratılan bir iç serapla çağrıştırıldığını kastediyorum. Eğer şiiri kendi kendinize birkaç defa mırıldanırsanız, oldukça kabalacı bir duyum elde edersiniz.

Bu cümledeki anahtar ifade –ve Mallarmé'nin normal dil kullanımı açısından oldukça çiğ denebilecek bir ifade– "şiirin dozu" ifadesidir. Şiir sanatı etkinliğini adeta büyülü bir şırınganın işleyişi gibi gösterir. Bazı niteliksiz, işlenmemiş sözcükler yığını yolda bekleyip işe yarayıp yaramayacaklarını merak etmektedirler; derken *pot Belge** ve EPO ile birlikte Mallarmé çıkagelir.

Elemek, özlülük, kişisel olmayış ("Metin kendi başına ve yazarın sesi olmadan konuşacağından, anonim olacağına inandığım kişisel yapıtım"), "düşünce"nin genişlemesi, "anlamın" daralması, "şiir dozu". Mallarmé 1891'de yaptığı bir gazete görüşmesinde, bir nesneyi adlandırmanın şiir sanatının verdiği hazzın dörtte üçünü ortadan kaldırdığını söyler: Böylelikle, "Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" adlı şiirde buzun içinde sıkışan kuğu, önce *"le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui"* (girişilmemiş uçuşların saydam buzulu) olarak anılır. Böylesi bir dolaylı anlatımın amacı bir bulmaca yaratmak değil (gerçi o yön kaçınılmaz olarak mevcuttur), okurla konu arasında uzam

* (Fr.) Belçika karışımı. (ç.n.)

ve düş zamanı yaratmaktır. Mallarmé'nin hafif, kendisiyle alay eden 1895 tarihli *art poétique*'i "Toute l'âme résumée"de [Tüm ruhun özeti] şiire yeni başlayanlara şöyle bir öğüt verilir:

*Exclus-en si tu commences*
*Le réel parce que vil*
*Le sens trop précis rature*
*Ta vague littérature.**

Şiir sanatı puro dumanı gibi olmalıdır: Yani, dikkatimiz, purosundan dumanlar çeken, kişileşmiş, Hugocu içiciye, ya da ihtişamlı, kıpkırmızı puro ucuna, yahut toplanmış halde olan küle değil, düzdeğişmecesel anlamda, tatlı kokan gri mavi dumanın havada oluşturduğu halkalara ve büklümlere yönelir. Gerçek şiir nedir? *Plusieurs ronds de fumée / Abolis en autres ronds*'dur (Başka duman halkalarında kaybolan birkaç duman halkasıdır).

Ve adlandırmaktan geri durmak olduğu gibi, sözdiziminin egemenliğinden, ikircikli olmayışından geri durmak da vardır. Sözgelimi "Le Vierge", ifade ettiği kısaltma tekniğini ve ikizi olan uzatma tekniğini ortaya koyar** *"magnifique"*nin *"qui a été magnifique"*i, ya da *"se délivre"*in *"qui essaie en vain de se délivrer"*yi. Sonenin son dizesinde, *"Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne"*deki (Kuğunun yararsız sürgünde giydiği) *"inutile"* sözcüğü hem *"L'exil"i* hem de (zarf olarak) *"le Cygne"*i dönüşüme uğratmayı başarır.*** Sözcükler arasındaki yakın akrabalık, sözdizimi kadar önemli olur; sözcükler gramatik anlamdan çok kimyasal anlamda birbirlerine yanıt verir.

Mallarmé 1866'da kendini, ağıyla "harika dantela" ören "kutsal bir örümcek" olarak tanımlamıştı; ertesi yılsa, "her şeyi yansıtan ama kendi yaşamı olmayan bir elmas" olarak. Peter Quennell'in *Baudelaire and the Symbolists*'deki (1929) şair imgesi, düşlemsel ama akılda kalacak bir şekilde teknikle etkiyi birleştirir:

---

* Başlangıçta bir kenara bırak/ Gerçeği, çünkü ucuzdur o/ Netlikte aşırılığa kaçmak yıkıp/ Geçecektir yazdıklarının düşselliğini.

** "Muhteşem" sözcüğü, "muhteşem olmuş olan (kişi)"; "özgürleşmek" ise "özgürleşmeyi boş yere deneyen kişi"yi ifade etmek üzere kullanılmıştır. (y.h.n.)

*** "Inutile" [yararsız] kelimesi, bu bağlamda iki ayrı şekilde okunabilir. Kelime sıfat olarak kullanıldığında "l'exil" [sürgün] kelimesini niteler ve cümle "kuğunun yararsız sürgünde giydiği" anlamına gelir. Zarf olarak okunduğunda ise, cümleden, "kuğunun sürgünde yararsız yere giydiği" anlamı çıkar. (y.h.n.)

> Çalışkandı ve bir işçi havası taşıyordu; her gün, küçük, özenle kare şeklinde yırtılmış kağıtların üzerine, dilbilimsel keşiflerini kaydediyor ve bir şiirde kullanılabilecekleri vakti bekleyerek onları büyük, ahşap bir çay kutusunda saklıyordu. Çünkü yazdığında, yöntemli olarak yazıyordu; bir iskelet oluşturuyor, önemli sözcükleri hiç kullanmadığı kağıt tabakasının üzerine bilerek yayıyor, önceden düzenlenmiş kafiye şemaları çıkarıyordu... ve geriye şiirin bu sınırlar içinde kendini inşa etmesi kalıyordu! Antropologların gördüğü bir büyücü gibiydi, kenevirden yapılma, bir çekişte bozulabilecek bir dizi eğreti düğüm atıyor ve bunlarla, talih getiren bir rüzgârı tuzağa düşürmeyi yahut ölülerin gezgin ruhlarını kapana kıstırmayı tasarlıyordu.

Hiç kuşkusuz, antropoloğun büyücüye güvenmesi gerekir. Orada tuzağa düşürülen, talih getiren bir rüzgârdır, öyle değil mi? Mallarmé, Fransız şairleri arasında en az çevirilebilir olanıdır: Onu İngilizce okumak çoğu kez, çocuk korosu için bestelenmiş bir oda müziği yapıtını bir nefesliler bandosu transkripsiyonu içinde dinlemeye benzer.

Huysmans'ın bir dekadans rehber kitabı niteliği taşıyan *A Rebours* [Tersine]* adlı romanında, Mallarmé, roman kahramanı Des Esseintes'in en sevdiği modern şairdir. (Ciğerlere bu kültürel duman çekişin çağdaş eşdeğeri ne olurdu? Belki de tüm bir akşam boyunca televizyonda ünlü bir kişinin anısına yapılan bir programı seyretmek.) Huysmans, Mallarmé'nin, "evrensel seçim", "tecimsel hırs" ve "kuduran öfke" dünyasından uzak durmasından büyük zevk alır. Ve orada, öylece oturuşundan:

> ... zihninin kaprislerinden ve beyninin zuhurlarından haz alır; zaten yeterince incelikli olan düşüncelerini daha da inceltir, onlara Bizansvari hoşluklar katar, ve onları, görülmez bir iplik bağıyla şöyle böyle anıştırılan ve birbirlerine gevşekçe bağlanan çıkarsamalar olarak sürdürür.

Mallarmé anlaşılmazlık suçlamasına karşı çıkmaktan hoşlanıyordu: 1893'te yapıtlarının Edmund Gosse tarafından yapılan çok olumlu bir değerlendirmesine karşılık olarak şunu yazmıştı: "Yöneltmem gereken tek küçük itiraz anlaşılmazlık üzerine; hayır, sevgili şair dostum, dikkatsizlik ya da beceriksizlik yüzünden yaptığım hatalar dışında, anlaşılmaz biri değilim... Beni okuyanlar bir gazeteyi açıp okuduklarını

* Joris-Karl Huysmans, *Tersine*, çev.: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2003. (y.h.n.)

düşünme yanılgısına düşüyorlarsa elbette anlaşılmaz oluyorum!"

Bu iddiaya (tıpkı Graham Greene'in sürekli başarısız biri olduğunu iddia etmesine olduğu gibi) ve Fransız şiirinin çoğunluğunun gazetecilik olarak yeniden sınıflandırılmasına sıcak bakmayabiliriz; ne var ki Mallarmé bulunduğu konumu her zaman savundu. Poe, ifadenin anlaşılmazlığı –acemi şairlerin düştüğü günah– ile anlaşılmazın ifadesi arasında bir ayrım yapmıştı. Mallarmé (Poe çevirmeni) 1891'de, "Şiirde her zaman bir bilmece olmalıdır. Edebiyatın amacı budur," diye yazdı. Güçlüğe evet; anlaşılmazlığa hayır. Bir başka yerde ise Mallarmé "sanat tapınağının girişindeki bir savunma sistemi" ihtiyacından söz ediyor; bu sistem "onu yeterince sevmeyenleri uzak tutmaya yarayacaktır." Burada güçlük daha etkin bir kavramdır: Ayakları çamurlu amatör okuru güzel ve temiz kütüphanenin dışında tutmaya yarar.

Mallarmé 1865'te Cazalis'e mektup yazarak, dostunun bir teyzeden gelen cahilce eleştirel yorumlara katlanmak zorunda kalması üzerine, onunla duygu ortaklığı içinde olduğunu belirtti. Bu *lèse-majesté*'yi* duymak Mallarmé'ye o denli sıkıntı vermişti ki şöyle yazmıştı: "Sanatın sadece sanatçılar için olduğunu son derece derinden hissediyorum. Düşüncemi sulandırmanın ve onu bir oda dolusu kayıtsız dinleyici için anında anlaşılır hale getirmek üzere zayıflatmanın beni nasıl incittiğini keşke bir bilsen!" Demek oluyor ki, sanat, sadece sanatın hatırı için değil, sanatçıların hatırı için, daha öte (ve daha sınırlı) bir incelmişlikle yapılır. Huysmans, Mallarmé'nin en yetkin düzyazı şiirinin, "papazlara özgü bir yaşam süren yazar ile ideal bir okur arasında entelektüel bir birliktelik, dünyanın dört bir yanına dağılmış üstün zekâya sahip bir düzine kişi arasında manevi bir işbirliği, sadece en seçkin beğeni sahiplerinin tadabileceği estetik bir şölen"e dönüştüğünü hayal ediyordu. Böylesi bir seçkinci ayırımcılık, söz konusu edebi akımın güzel kitap ciltlerini önemseyen yönüyle de güçlendi: Mallarmé, Poe çevirilerinin ve yorumlarının "sadık bir görkemle" yayımlanmasını istiyordu; Des Esseintes'in *L'Après-midi d'un faune* yorumunun üçte ikisi metin çözümlemesiydi ve üçte biri de Japon işi enfes kitap kapaklarıyla çift renkli kitap ayıraçları üzerine üstü kapalı bir cinsellik sunarak okurun göz zevkine hitap ediyordu. *Tersine*'nin bu bölümü şöyle sonuçlanır:

* (Fr.) Bir hükümdara karşı girişilen suç; burada önemli birine saldırı anlamında. (ç.n.)

Meselenin gerçeği şuydu ki, organik hastalıkların saldırısına uğramış; entelektüel bunaklıkla zayıf düşmüş; sözdizimsel aşırılıklarla bitip tükenmiş; sadece, hastaları heyecanlandıran ilginç fantezilere duyarlı; ancak kendini son saatlerinde tamamen ifade itmeye de istekli; kaçırmış olduğu bütün hazları telafi etmeye kararlı; ölüm döşeğinde, acı çekmenin en ince anılarını arkada bırakma arzusuyla malul bir edebiyat olan Fransız edebiyatının dekadansı en eksiksiz ve seçkin biçimde Mallarmé tarafından cisimleştirilmişti.

Mallarmé, yerinde bir takdirle dolu yanıtında, Huysmans'a, "kitabında tek bir fantezi atomu" bulunmadığını söylemiş ve romancıyı "başka herkesten daha sıkı biçimde belgere önem veren biri" olarak tanımlamıştı.

Mallarmé'nin yaşamının iki döneme ayrılması gibi mektupları da kesin bir biçimde iki döneme ayrılır: taşradaki tanınmazlık yılları ile Paris'teki başarı dolu yılları. Nörotik, hırslı öğretmenin mektupları, gerçekte, kentli ve saygıdeğer edebiyatçının mektuplarından çok daha büyüleyicidir. Mallarmé Paris'e vardıktan sonra yapıtlarında daha az dipnot ve duygularıyla ilgili daha az ayrıntı vardır (gerçi Méry Laurent'a yazdığı mektupların çoğu hâlâ yasaklıdır). Bunun yerine, nazik, bilge ve başka yazarların yapıtlarına karşı şaşmaz şekilde –hatta insanı kızdırırcasına– takdir doludur. Paris ve Paris'te kazandığı başarı, oyunbazlığını, şakacı ve dalgacı mizacını ortaya çıkarmıştır. Seçme Mektuplar'a Seçme Zarflar'ın eşlik etmesi gerekir, öyle ki bu mektuplar, işini ağırdan alan postacının bilmece biçimindeki bir adrese uysalca karşılık verdiği bir vaziyette yazılmışlardır:

*Va-t'en, messager, il n'importe*
*Par le tram, le coche ou le bac*
*Rue, et 2, Gounod à la porte*
*De notre Georges Rodenbach.**

*L'Après-midi d'un faune*'un şairi aynı zamanda *La Dernière Mode* adlı bir moda dergisinin editörüydü ve verilecek olan şeker kaplı meyvelere eşlik etmek üzere armağan olarak altmış bir tane manzume yazdı. Onun bu oyuncu yönünü edebiyat dünyasının şimdiye değin çekilmiş en tuhaf iki fotoğrafı görsel olarak doğrular. Bu fotoğraflarda Mal-

* Haydi, ulak, götür şunu / Tramvay, araba ya da vapurla / Nasıl olduğu hiç önemli değil; adres Gounod sokağı 2 / Dostumuz Georges Rodenbach'ın evi.

larmé üç parçadan oluşan bir takım elbise, sarkık bir papyon ve geniş kenarlı siyah bir şapka giymiş olarak görülür; köy manzarasını tasvir eden, boyalı bir fonun önünde bir Fransız köylüsü gibi poz vermiştir. Ayağında sabolar vardır, omzunun üzerinde bir öğle yemeği çıkınıyla birlikte, saman kaldırılan şu turnıklardan birini taşımakta ve enerjik bir çiftlik işçisi gibi görünmeye çalışmaktadır. Büyük inceliğin şairi "gerçek yaşamı" oynamaktadır:

*Exclus-en si tu commences*
*Le réel parce que vil..**

"Erkeklere, Parisli kadın dostlara, tablolara, müziğe... ihtiyacım var." Hâlâ taşrada çakılı kalmışken, Mallarmé Taine'i, "bir sanatçının salt, mümkün olan en büyük güce yükselmiş kişi olduğu" görüşünden dolayı eleştiriyordu, onun inancına göre, "bir insanın edebi mizacından tümüyle farklı insani bir mizaca sahip olması tamamen mümkündü". Bu anlayış –indirgeme biyografi yazarı için son derece şaşırtıcı olan bu anlayış– Mallarmé'nin kendi yaşam gerçeğiyle doğrulanır. Yapıtları bilgince ve karmaşıkken, insan olarak kibar ve yanına yaklaşılabilir biriydi. Böylesi bir karışım çoğu kez güçlü bir sosyal afrodizyaktır: Manet ve Degas'nın, Whistler ve Swinburne'ün yakından tanıdığı biri olan Mallarmé, gününün en çok hayranlık duyulan ve sevilen yazarlarından biri oldu; genç Gide onun olağanüstü cazibesine tanıklık etti.

1896'da Şairlerin Prensi seçildikten sonra,** gazeteler ona bir etiket yapıştırdılar: "Kendimi gizleyebilmek için Mardi Gras geçit törenine katılmaktan başka çarem olmadığından, arkama iliştirilmiş ve sokaklarda birlikte kaçmaya uğraştığım bir uçurtma kuyruğu." Ünlü olmak basının "bir münzeviyi bir soytarı yapmakta" özgür olduğu anlamına geliyordu, "Papazlara özgü bir yaşam süren bir yazarla ideal okur arasındaki entelektüel birlikteliğin" şairi olan Mallarmé'nin yanına, bisiklet konusundaki görüşünü almak için ya da silindir şapkanın çirkin olup olmadığı üzerine bir sempozyuma katkısını sağlamak için yaklaşılıyordu. Mallarmé uysal bir tavırla, hatta ciddiyetle onların soruları-

* Başlangıçta bir kenara bırak / Gerçeği çünkü ucuzdur o... (y.h.n.)

** Bu şeyleri Fransa'da daha becerikli bir şekilde organize ediyorlardı. İngiltere'de, on üç yıl sonra, Swinburne'ün ölümü üzerine Yeats kendi açıklamasını ortaya koymak zorunda kaldı: "Şimdi Kedilerin Kralı benim." Robert Frost'un ölümü üzerine Berryman'in durumdan emin olamayışını bununla karşılaştırın: "Bir Numara Kim?"

na yanıt veriyordu: "Bir bisiklet," demişti *Le Gaulois*'nın okurlarına, "garajdan çıkarıldığında bayağı görünüşlü bir şey değildir ve çok geçmeden de hızıyla kıvılcımlar saçar. Ancak, erkek ya da kadın, ona kim binerse, utanılası bir şeyi gözler önüne serer, bacakların karikatürlerdekini andıran bir devinimiyle mekanik bir nesneye indirgenmiş insanı. Çok kötü!"

"Bu sözcük ve sözdizimi züppelerinin, bu ince beğeniye sahip kişilerin arasında öbürlerinden daha deli olan bir deli var ve bu kişi, bir cümleye asla tek heceli bir sözcükle başlanmaması gerektiğini ileri süren, yazdıkları tamamen anlaşılmaz Mallarmé'dir." Edmond de Goncourt'a karşıt görüş açısından her zaman güvenebiliriz ve *Journal*'daki hırçın öfkesi, komik olmakla birlikte, absürd değildir. Mallarmé deli değildi –onun kadar yüksek ahlâki ilkeleri olan ve amaç sahibi çok az yazar olmuştur– ancak Mallarmé'nin aşırı incelmişliği, ruhani ketumluğu yapıtlarında canlılık bırakmıyordu. Şiir sanatı müziğe doğru yöneldikçe, yaşamdan da bir o kadar uzaklaşır; gerçi, hiç kuşkusuz, Mallarmé'nin estetiği çok güçlü savunmalara sahiptir ve bir kimsenin "yaşamı" bir başka kimsenin "şiirdışı bayağılığı" olabilir. Sözgelimi, Cazalis'e yazdığı, estetik olarak sıkıntılı, gramatik olarak da çapraşık bir mektubun ortasında, kendi "Yapıtları"nı *Venus de Milo* ile *Mona Lisa*'yı izleyecek üçüncü büyük güzellik olarak ilan ettikten sonra, şu paragrafı yazar:

> Bu yüksekliklere eriştiğimize göre, yolumuza devam edip onları keşfedelim, sonra, onlardan inmek için elimizden ne gelirse yaparız. Bu sabah kadın komşum sokağın karşı tarafındaki pencereyi işaret ederken ondan duyduğum cümle şuydu: "Aman Tanrım! Madam Ramaniet dün kuşkonmaz yemiş!" "Bunu nereden biliyorsunuz?" "Penceresinin dışına koyduğu saksıdan." Habbenin içinde kubbeyi bulmak değil midir bu? Cümledeki aşırı merak, ilgi ve en anlamsız şeylerde ipuçlarını görme yeteneği – ve bu tür şeyler. Yüce Tanrım! İnsanlığın, birbirinin üzerinde yaşayarak, böylesi bir duruma erişmiş olduğunu itiraf etmek zorunda kaldığını hayal edin!!

Şairin aşırı müşkülpesentliği aynı zamanda seks alanına da uzanır. Cazalis, Ettie Yapp adındaki bir İngiliz kızla evlenip evlenmemek konusunda kaygılara kapıldığında, vazgeçme konusunda uzman olan Mallarmé, ona "çay demleyen" birini eş olarak almasını tavsiye eder ama

fiziksel yönü fazla vurguladığı için de dostunu kınar: "Sen evliliği fazlasıyla bir fallus efsanesi olarak görüyorsun." Sadece bu açıklama değil, onun dile getirilişi de anlamlıdır: Seks, en iyisi sıcak ülkelerdeki insanlara bırakılacak bir şeylerdendir.

Huysmans, kahramanı Des Esseintes aracılığıyla, Mallarmé'nin "yüce horgörüsü"nü övmüştür. Kendini savaşın üzerinde gören ve bunu ilan eden arı bir estetik, içsel olarak tutucudur. Şair 1863'te Polonya'ya (burada Rusya'ya karşı girişilen başkaldırı kısa bir zaman önce bastırılmıştı) destek vermek üzere bir toplantıya katılır ve kendilerine *"beyefendiler"* diye hitap edildiğinde onu çılgınca alkışlayan işçilerin davranışları karşısında şaşırıp kalır: "İşçilerden hoşlanmıyorum: Kendilerini beğenmişler." Peki ya burjuvazi? "Onlar ise iğrençler ve ruhlarının olmadığı da apaçık ortada." Geriye aristokrasi kalır ki Mallarmé bundan "soyluları ve şairleri" anlar. "Soyluların parası ve şairlerin de güzel heykelleri olduğu sürece, her şey iyi olacaktır," der.

Mallarmé için şair, fallus efsanesine kendini kaptıran biri olmaktan çok bir heykel sahibidir ve yanan bir evden ne kurtarırdınız sorusuna vereceği yanıt da tahmin edilebilir bir yanıttır: "Henri, sence, *Venus de Milo*'yu yapmış olan kişi bir ırkı kurtaran kişiden daha büyük değil midir ve Güzellik'in şerefine dikilen o ebedi, mermerden ilahinin düşüp paramparça olduğunu görmektense Polonya'nın düştüğünü görmek daha iyi olmaz mı?" Bereket versin ki, bu tür seçimler çok sık ortaya çıkmıyor (eğer çıksa 21 yaşındaki estetlere muhtemelen danışılmazdı). *Venus de Milo*'ya karşı Polonya'nın özgürlüğü mü? Polonyalıların bunda bir oy haklarının olması gerekmez mi?

"Yüce horgörü", "Estetiğin en saf buzulları" için topografik bir tercihle birleştirilince, gülünç ağırbaşlılık ânları ortaya çıkarmıştır, özellikle de Mallarmé'nin, gerçekliği kavrayışı her zaman pek güçlü olmayan Villiers de Isle-Adam ile görüş birliği içinde olduğu zamanlarda. 1867'de, güvenilir düşman olan burjuvaziye ortak bir saldırı planladılar; burjuvaya göstermek istedikleri şuydu:

> Onun Evren'den -burjuva kendini ondan ayrı tutabileceğini düşünüyordu- bağımsız bir varoluşu olmadığını ve evrenin işlevlerinden biri olduğunu, üstelik en bayağı işlevlerden biri olduğunu –ve ona bu Gelişme'nin içinde neyi temsil ettiğini– göstereceğim. Eğer bunu anlarsa, sevinçi sonsuza değin zehirlenmiş olacak.

Plan, burjuvanın iştahla yiyip yutmaya kalkışacağı ama yerken boğazına takılacak (plan şimdiden bir metafora dönüşmüş bulunuyor) bir kitap yazmakmış gibi görünüyor: "Midesini bulandırıp onu kusturacak şekerli karışımını istekle bekliyorum: Haklısın, mahkemelere başvurmayacağız, bu girişimin sanatsal yanı, onun, yaşamaya layık olmayan biri olduğu yolunda kendisini yargılamasını sağlamakta yatıyor." Mallarmé ile Villiers'nin (bütün ikililer arasında), bir gün burjuvanın kendinden nefret etmesine ve kendi yıkımını hazırlamasına sebep olacak bir şey ortaya koyabilmeleri fikri, Boş Tehditler Şubesi'nin en gizli düşünceler kesimi içinde kendine bir yer bulmalıdır.

Şairlerin büyük şiirler yazabilmeleri için, romancıların büyük romanlar yazabilmek için gördükleri kadar şey görmeleri gerekmez. Eğer edebiyat bir renk tayfıysa (ve Hugo gökkuşağını tekeline alır), o zaman Mallarmé mor ötesi ışıkla çalışır. Günümüzde belki de onu, onun izinden gitmektense onun ilkelerini çiğneyerek onurlandırıyoruz. Biz antropologlar, bu bilge görünüşlü büyücünün üzerine eğilip onun yaptıklarını kendi tahmininice algılarız; ne var ki kolayca çözülebilen bir dizi kenevir düğümle kutsal bir rüzgârı yakalamak sadece şiir sanatının becerilerinden biridir. *Mona Lisa* kuşkonmaz yemiş olsa, belirtileri idrarında çıkardı ve bu da onu, hem bir kadın hem de sanat için bir konu olarak, daha zengin kılardı.

# IX
# Flaubert'in ölüm maskları



Flaubert'in ölüm maskı.

## A) YAŞAMÖYKÜSÜ YAZARI

Alkolizm eti yumuşatır – ya da en azından, on dokuzuncu yüzyıl Fransası'nda yumuşatıyordu. Verlaine öldüğünde, Mallarmé, kendini harap edercesine sürekli içen bu ayyaşın yüz kalıbının alınışını seyretmişti. Şair Georges Rodenbach'a, "ölüm maskının yüzünden kaldırılmasıyla çıkan, ıslak, sırılsıklam sesi asla unutmayacağını," yazmıştı, "Verlaine'in sakalının ve ağzının bir kısmının da maskla birlikte kalktığı bir işlemdi bu."

Cenaze görevlilerinden sonra yaşamöyküsü yazarları çıkagelir: Onlar da geride kalan son kıvrımları ve kırışıklıkları muhafaza etmeyi, dudakların üzerindeki son ve kesin ifadeyi nakletmeyi hedefleyerek,

balmumuna dikkatle biçim verirler; ne var ki et bazen yumuşaktır ve saygı ifade eden bu süreç yıkıcı bir hal alır. Sözgelimi, Flaubert'in bıyığının küçük küçük parçaları tam bir yüzyıldır düşüyor. Flaubert 1880'de öldüğünde, *Times*'ta ölüm ilanını yazan kişi onu kardeşi Achille ile karıştırmış ve bir zamanlar cerrahlık eğitimi aldığını söylemişti (yapıtlarının yer aldığı gazete de son romanını *Bouvard ve Peluchet* başlığıyla anmıştı). Emile Faguet tarafından yapılan ilk gerçek Flaubert incelemesi (1899; İngilizce basımı 1914), kararlı ve yanıltıcı bir tavırla, yazarın Louise Colet'yle yaşadığı gönül ilişkisinin "Flaubert'in yaşamındaki önem taşıyan tek duygusal olay olarak yorumlanabileceğini" ilan etmişti. 1967'de Enid Starkie, iki ciltlik çalışmasına bir önsöz yazdı ve buna bir de, "adı bilinmeyen bir ressam tarafından yapılan bir Gustave Flaubert" portresi ekledi – böylelikle Flaubert'in bütün yüzünü tek bir seferde budamayı başarabilmişti, çünkü resim gerçekte Louis Bouilhet'nin resmiydi. Sartre ise, izlenim edinen bir kişi olmaktan çok, kendi düşüncelerini dayatan biriydi; *L'Idiot de la Famille*'de romancıyı korkunç denebilecek kuramsal bir çerçeveye sokarak dağladı – adeta piştikten sonra bir bifteğin üzerinde iş olsun diye yanık izleri yapan buyurgan bir ahçıbaşı gibiydi.

1859'da, Ernest Feydeau, Flaubert'e yazıp, bir gazeteciye vermek üzere ondan birtakım yaşamöyküsü ayrıntıları istedi. Saçma bir ricaydı bu. Flaubert "Benim hiç yaşamöyküm yok," diye yanıt vermiş ve yakınmayı sürdürmüştü:

> Öyle görünüyor ki insan sanatçı olur olmaz, bakkallar, hukuki kayıt işlemleriyle uğraşanlar, gümrük memurları, kunduracı yamakları ve başkaları kendilerini sizin kişisel yaşamınızla ilgilenmek zorunda hissediyorlar. Ve onları, esmer mi yoksa sarışın mı olduğunuz, nükteli biri mi yoksa melankolik mi olduğunuz, ömrünüzün kaç yılını arkada bıraktığınız, içkiye düşkün olup olmadığınız ya da ağız mızıkası çalıp çalmadığınız konularında bilgilendirecek kişiler de var. Oysa ben, bir yazarın, arkasında kendi yapıtlarından başka hiçbir şey bırakmaması gerektiğine inanıyorum.

Bu boş bir umuttu ve yaşamının her ayrıntısının ardından itaatsizce koşanların genelde bilim adamları ve eleştirmenler olması ona pek bir rahat vermeyecekti. Flaubert için onlar, kunduracı yamaklarının ve gümrük memurlarının ahlâki benzerleriydiler; Flaubert bütün ömrü boyun-

ca *Bouvard ve Pécuchet*'nin "asıl kopya"sında dahil etmek üzere onların çalışmalarında saçmalıklar arandı durdu.

Ancak bir dereceye kadar Flaubert bugün hâlâ , "Benim hiç yaşamöyküm yok," diyebiliyor. Sadık hizmetkârın, ağzı sıkı metresin, geveze lahana satıcısının öncelikle hiçbir gerçek süzgecinden geçirilmesi, izinin takip edilmesi söz konusu değildi. Bu yüzden de olguları ayıklayıp belli bir düzene sokanlar kendi işlerini yapmadan söz konusu alanlara yorumcular, düşçüler ve palavra kuramcılar girdi. İngilizce eserler vermiş en iyi yaşamöyküsü yazarları ya çalışmalarını yarı yolda bıraktılar (Francis Steegmuller gibi) ya da kısa soluklu işler yaptılar (Philip Spencer gibi).

İşte bu noktada, Camus'nün gayretli yaşamöyküsü yazarı Herbert Lottman ortaya çıkıyor. Araştırdığı gerçekleri son derece titizlikle eleyip süzgeçten geçiren, arşivlere derinlemesine girip kaynakları hallaç pamuğu gibi atan Bay Lottman, aşağı yukarı yüz yıl gecikmişlikle arzı endam ediyor, ama yine de ona ihtiyaç var. Flaubert'in yaşamına ilişkin bilinen gerçekleri ve çağdaşlarının bilinen görüşlerini, o zamana değin görülmemiş bir beceriklilikle düzene koyuyor Lottman. Buna karşılık, yazış üslubu iyi değil, kötü çeviriler yapıyor, Flaubert'in yapıtları hakkında belirgin bir görüşü yok ve on dokuzuncu yüzyılı içinde pek de hissetmiyor; çalışmasında sıkıcı ve muğlak noktalarla, kendinden fazlasıyla emin olup kesin değerlendirmeler yaptığı noktalar birbirinin ardı sıra geliyor ve çoğu kez de budalaca bir çağdaşlık havası içinde bir tarzı var. Flaubert frengiye yakalandığında, tumturaklı bir edayla şöyle bir yorum yapıyor Lottman: "Günümüzün okuru Flaubert'in kişisel korunma önlemleri almama konusundaki saygı eksikliğine çok şaşıracaktır..." Flaubert'e ilişkin yaşamöyküsünün karışık hikâyesi göz önünde tutulduğunda, bu kitabın belli bir değeri var. Ancak verdiği korkunç rahatsızlıklar, Flaubert'in yaşamöyküsü yazarlarına kustuğu alaycı lanetin, gücünü yitirmemiş olduğunu doğruluyor.

Flaubert modern edebiyatı yeniden yazan arketip bir yazardı; bize düzyazının tıpkı saç gibi olduğunu, taradıkça parladığını söylüyordu. Bay Lottman'ın metni, düğüm düğüm, sirkelerle dolu, adeta un boca edilmişçesine kepekli bir saç, ortadan ikiye ayrılmış bir deltaydı. Yazılanlara bakılırsa (birinci satır) Flaubert büyük bir yazar değil ancak "önemli ve özgün bir şahsiyet". Flaubert'in Champagne'daki ailevi kökleri çabucak özetleniyor – belki de çok çabuk olsa gerek, Lottman kaygıya kapılıyor: "Aslı aranırsa, bu Champagne yöresini pek de çeki-

ci bir yermiş gibi göstermiş sayılmayız. Kireçli topraklardan oluşan ve o mükemmel üzümü belli bir şekilde işlendiğinde şu köpüklü şaraba dönüşen bir yöre burası." Gustave, Rouen'da büyümüştü: "İnsan dünyayı bu çocuğun gördüğü gibi görebilmeyi çok isterdi." Gustave altı yedi yaşlarında, kısa bir süre önce kullanılmış bir giyotinin önünden geçmiş, ve kana bulanmış kaldırım taşlarını görmüştü: "Giyotinleri ve sepetlere düşmüş kafaları günümüzde bulmak daha zor olsa da, hiç kuşkusuz her çocuk en azından bir tane katlanılmaz bir anı hatırlayabilir." Daha sonraları, Flaubert'in eğitimi başladı: "Gustave okula romantizm akımının en son evresinde gitti, bu da romantizmin sınıfa nasıl girebildiğini açıklar." İşte böyle.

Sıkılgan okuru şampanyanın Champagne yöresinden geldiğine inandırdıktan sonra, Lottman benzer şekilde on dokuzuncu yüzyılın Fransız edebiyatı sahnesinin portresini çizer. *Kötülük Çiçekleri* "en canlı modern yazının" bir örneğidir; Musset bir zamanlar "Fransız edebiyatının genç bir yıldızıydı" (o da korunma önlemleri alma konusunda saygısızlık göstermişti); Juliette Adam "şu, modern öncesi feminist"tir; Avrupa'ya yayılan Byronizm olgusu "Byron'ın Fransızcaya çevrilmiş yapıtlarının Flaubert'in okula başlamasından önceki on yılda ülkede en çok satan kitaplar oluşuna" indirgenmiştir; bu arada Louise Colet memnuniyet dolu bir edayla, "şiir girişimcisi" olarak nitelenir. Bu son ifade Lottman'ın vizyonundaki görece sığlığı gösterir: Ona "girişimcilik" olarak son derece ilginç gözüken şey o zamanlar normal bir davranıştı (ve bu davranış hâlâ da tam olarak ortadan kalkmış değil). Eğer Louise Colet bir girişimci olmuş idiyse, Baudelaire ve Mallarmé de girişimci olmuşlardı.

Sonra kitaplara geliyoruz. Lottman bize *Madame Bovary* hakkında, "Roman hikâyesi için okunabilir" der ve ne yazık ki, en net sözü de budur. Bir paragraflık olay örgüsü özetinde şu cümle de vardır: "Bu arada, kasabanın eczacısı Homais'nin babacan öğütlerine karşın, Charles bir mesleki küçük düşüşten bir başkasına sürüklenir." Belki de "karşın" yerine "yüzünden" demek daha uygun olurdu; gerçi bu, hiç kuşkusuz, tümüyle farklı bir anlama gelirdi. Benzer bir kestirip atmacılık Lottman'ın kısa *Bouvard ile Pécuchet* değerlendirmesini de etkilemiştir. *Trois Contes* [Üç Hikâye]* "üç harika öyküden oluşan bir kitaptır"; ve *Saint Julien l'Hospitalier*'nin üçüncü bölümü şöyle özetlenir: "Ana

* Gustave Flaubert, *Üç Hikâye*, çev.: Asım Bezirci, Ara Yay., İstanbul, 1990. (y.h.n.)

babasını gerçekten de katlettiğini fark ettiğinde, yalvarmak üzere her şeyi bırakır, sonra bir cüzamlıyla dostluk kurar ve cennete gider." Azizliğe erişme süreci pek ender olarak bu kadar kolaylıkla rutin bir şey olarak gösterilmiştir; herhalde Bay Lottman bir cüzamlıyla "dostluk" kurma sürecinin normal olarak onun üzerinde çırılçıplak uzanarak, göğsünü onun irinli göğsüne dayamayı, ağzını ağzına değdirmeyi ve onu vücuduyla ısıtmayı gerektirdiğini düşünmektedir. Lottman bu durumda bilgelik göstererek, *La Tentation de Saint-Antoine*'in [Ermiş Antonius ve Şeytan]* olay örgüsü özetini yapmakta çok da hırslı gözükmez. Ayrıca, *style indirect libre*'i** hiç anmadan yoluna devam eder.

Aynı bağlam içinde Lottman, Flaubert'in *ne pas conclure**** düsturunun da adını anmaz – hiç kuşkusuz kasti olarak. Flaubert'in özel yaşamının tartışmalı konuları üzerinde –sara, eşcinsellik ve anti-semitizm gibi– hemen sonuçlara varmanın yalnızca akıllıca değil aynı zamanda olanaksız olduğu bir alanda Lottman hemen birtakım sonuçlara varır. Zola, *Madame Bovary*'nin yazarıyla ilk karşılaşmasında hayal kırıklığına uğramıştır çünkü (*inter alia*)***** kahramanının paradokslardan hoşlandığını fark etmiştir ve çözüme kavuşturulmamış, ikircikli, kendisiyle çelişen –bir başka deyişle, insani olan– şeylerden benzer bir tiksinti duyar. Sözgelimi Flaubert'in, herkesin bildiği gibi: *Madame Bovary, c'est moi****** demiş olduğu, Amélie Bosquet tarafından nakledilir. Lottman, çalışmasının, küstah bir tonda "Louise yürüyüşe çıkar" diye adlandırdığı bölümünde bizi, Flaubert'in 6 Temmuz 1852'de Louise Colet'ye yazdığı ve içinde hem Musset ile hem de insanın kişisel duygularını katarak sanat yapma fikriyle alay ettiği bir mektuba gönderir. Flaubert'in teslim ettiği gibi, *Ermiş Antonius ve Şeytan*'daki başarısızlığı olmuştur bu: "Ermiş Antonius'un yerinde, beni bulursunuz." Lottman bu noktada şu yorumu yapar: "Bu yanlışı bir daha yapmayacaktı (*Madame Bovary, c'est moi* gibi bir söz söylemiş olan Flaubert için daha fazla bir şey söylemeye gerek yok.)" Söylemeye gerek yok... Bu yüzden, yorum uydurulmuş olmalıdır ki, bunun kanıtlanması gerekiyor. Bay Lottman'ın düşünmüş olabileceği alternatif etkenler şunlardır: 1) Yazarlar sanatları hakkındaki ifadelerinde çoğu kez tutarsızdır-

* Gustave Flaubert, *Ermiş Antonius ve Şeytan*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Cem Yay., İstanbul, 1968. (y.h.n.)
** (Fr.) Dolaylı özgür üslup. (ç.n.)
*** (Fr.) Sonuç çıkarmaya kalkışmamak. (ç.n.)
**** (Lat.) Diğer şeylerin içinde. (y.h.n.)
***** (Fr.) Madam Bovary, benim. (ç.n.)

lar ve kuramla uygulama arasında bir gedik olması yaygın bir durumdur; 2) Bu söz, kimi zamanlar bir romancıyla roman kahramanı arasında gelişen neredeyse psikopatça bir yakınlığı ifade etmek üzere söylenmiştir (Emma zehri aldığında Flaubert'in midesi bulanmıştı); 3) Bir şakaydı, kendisine sürekli en ünlü kurmaca karakterinin "gerçek" kimliğinin sorulmasından son derece usanmış bir yazarın ironik yanıtıydı; 4) Cervantes'in ölüm döşeğinde söylediği rivayet edilen, kendisinin *Don Kişot*'un orijinali olduğunu bildirdiği söze yapılan bir göndermeydi; 5) Aynı zamanda bunların hepsiydi.

Lottman'ın kitabının, okunması en güç kısmı ilk yarısıdır, çünkü Flaubert'in yaşamı hakkında aşağı yukarı 1860'a kadar bilinen şeyler fazlasıyla yinelenmiş ve onun ekleyeceği pek bir şey kalmamıştı: Ama bu noktadan sonra, kurbanından gönülsüz de olsa bir onay koparmayı başarır. Lottman, Flaubert'in yaşamının sanatsal olmayan yönleri üzerinde özellikle bilgilendiricidir: çeşitli dönemlerde parasal durumunun tam olarak ne olduğu, yayıncılarıyla ilişkileri, kız yeğeninin ressamlık kariyerini geliştirmek için yaptığı "girişimler" ve tiyatro alanındaki kendi fiyaskosu konularında. Eğer Flaubert'in belli bir vakitte nerede olduğunu, ne yaptığını, dostlarına neler yazdığını ve bu dostların onun arkasından neler söylediklerini öğrenmek istiyorsanız, o zaman ardına düşmeniz gereken ilk kitap budur. Ve Bay Lottman savlarını her zaman arzulandığı şekilde kanıtlayamasa da, en azından bu savların kanıtlanmasına yardımcı olacak olguları sağlıyor. Sözgelimi, Edmond de Goncourt, bir pazar öğlesonrası, Flaubert'in pek fazla kişinin gelmediği *chez*'sinden* ayrıldıktan sonra, Zola ile, bütün cana yakınlığı ve ününe karşın, ev sahipleri Flaubert'deki "ışıltı eksikliği"ni tartışmıştı. Acaba bu sadece Goncourt'lara özgü küçük düşürmelerin tipik bir örneği miydi? Bu "ışıltı eksikliği" nasıl ölçülebilirdi? Daha sonraları, Flaubert öldüğünde, Zola, cenazesine katılan kişi sayısının üç yüz civarında olduğunu tahmin ediyor. Bu bize aynı kentteki bir başka cenaze törenini, Bouilhet'nin (Flaubert gibi Rouen'lı ama çok daha az başarılı bir yazar) kitapta 120 sayfa önce anlatılan cenaze törenini anımsatabilir: Bu cenazeye iki bin kişi katılmıştı. Lottman sadece, kitabına bildiği her şeyi dahil etmek suretiyle bize bu tür karşılaştırmalar yapma olanağını veriyor.

Kitabın özellikle başarılı bir yanı Flaubert'in Juliet Herbert ile yani Croisset'ye ilk olarak 1855'de gelip, yazarın ölümüne değin, çeyrek

* (Fr.) Ev. (y.h.n.)

yüzyıl boyunca Flaubert'le gönül bağı olduğu anlaşılan İngiliz mürebbiyeyle ilişkisini konu alması. Eksiklerle ve olumsuzlarla dolu bir hikâye bu: Paris'teki düzenli buluşmaların, Flaubert'in sürekli söylediği yalanlardan, mürebbiyenin yaz tatili tarihlerinden, Flaubert'in ismini açıklamadan yaptığı cinsel böbürlenmelerinden, bir de kız yeğenine mektuplarında arada sırada yaptığı imalardan çıkarsanması gerekiyor. Bu kanıtlar 1980'de Hermia Oliver tarafından dikkate değer ve inandırıcı bir şekilde bir araya getirildi (*Flaubert and an English Governess*) [Flaubert ve Bir İngiliz Mürebbiye] ve Lottman doğal olarak, yazdıklarını ona dayandırıyor. Ancak romancının çok daha kapsamlı olan yaşamına Juliet Herbert'in sırf dahil edilmesi (mürebbiyenin kendi başına bir hikâye olarak kalması yerine) bize, ona Flaubert'in bütün duygusal yaşamında ne kadar ağırlık vereceğimizi tam olarak değerlendirme olanağı da sağlıyor: Yanıt, hayal ettiğimizden çok daha fazla. Bu bize aynı zamanda kaçamaklı yanıtları karşılaştırma olanağını da veriyor: Genç Flaubert'in Louise Colet'yle buluşmayı ertelemek için ileri sürdüğü özürlerle yaşlı Flaubert'in Juliet Herbert'le *rendez-vous*'ları için kullandığı özürler arasında.

Flaubert *L'Éducation sentimentale* [Gönül Eğitimi]* hakkında "okyanusu bir karafakinin içinde tutmak" istediğini yazmıştı. Lottman'ın Flaubert'i ise daha çok, şişenin içindeki gemi gibi bir şey: İşleyen bütün parçalar orada, ama şişenin içinde ne yaptığı, hangi sularda seyrettiği ve nereye yelken açacağı birer giz. İki küçük ama ilginç mesele Lottman'ın kursağı tarafından öğütülmemiş olarak kalıyor: Flaubert'in boyu ve gözlerinin rengi. 44. sayfada romancının boyunun "1.83"ün tam altında" ve 78. sayfada pasaportunda boyunun 1.83 olduğu belirtiliyor (bu veriler bağdaşıyor); ancak 142'nci sayfada Bayan Leroyer de Chantepie'nin Flaubert'in boyunun "1.72 metre olduğunu" [5 ayak 8 inç] söylediği naklediliyor. Flaubert'in boyu on santim kısaldı mı yani? Belki de Flaubert aslında hiçbir zaman buluşmayacağı bir mektup arkadaşına oyunbaz bir edayla masallar mı uyduruyordu? Bunların ikisi de değil: Flaubert boyunun "5 ayak 8 inç" olduğunu söylemedi, boyunun *cinq pieds et huit pouces*** olduğunu söyledi. Yıllar içinde *pied* ve *pouce* terimleri ölçü birimleri olarak hafif değişikliklere uğradı ve o dönemde terimlerin İngilizcedeki eşdeğerlerine tam olarak uymuyordu.

* Gustave Flaubert, *Bir Delikanlının Romanı: Gönül Eğitimi*, çev.: Cemal Süreya, Cem Yay., İstanbul, 1971. (y.h.n)

** (Fr.) Sözcük anlamıyla, yine, "beş ayak ve sekiz parmak". (ç.n.)

Gözlere gelince: 51. sayfada Flaubert'in "deniz yeşili" gözleri vardır, bu renk Lottman'dan gelen bir yorum olmaksızın, 78. sayfada "mavi gözler"e dönüşür. İlk renk, anılarında Maxime Du Camp'ın kaleminden çıkmıştır (bu anıları İngilizceye tercüme eden çevirmen, *ses yeux enormes, couleur vert de mer** ifadesini, üstünkörü çevirerek, "deniz kadar gri iri gözler" diye karşılamış, var olan renklere bir renk daha eklemiştir). İkinci renk Flaubert'in pasaportundaki renktir. Siz hangisini yeğlersiniz?

## B) ROMANCI

Madam Bovary'nin görünüşü nasıldır? Siyah saçları ve karmaşık denebilecek renkte gözleri olduğunu biliyoruz, ama ya burnu, çenesi ne olacak? Boyu tamı tamına omzunuza geliyor mu? Ayak bilekleri muntazam mı? Omuzlarının duruşunu gözünüzün önünde nasıl canlandırıyorsunuz?

Bütün büyük kurmaca kadın kahramanlar arasında, Emma büyük olasılıkla okurların, görünüşü konusunda en çok görüş ayrılığına düştükleri kahramandır. Dickens'ta yaptığımız gibi, Flaubert'in yapıtının ilk basımlarından birindeki rengi ağartılmış bir oymabaskıya başvuramayız, çünkü Flaubert yapıtlarının resimlendirilmesinden nefret ediyor ve bunu yasaklıyordu. Nostaljik sinemaseverler Emma'yı gözlerinin önüne Jennifer Jones olarak getirebilirler, ama bu, Flaubert'in kendisinin James Mason'a benzemesini gerektireceğinden, bizi fazla uzağa götürmez. Mario Vargas Llosa *Madame Bovary*'yi ilk okuduğu andan itibaren –1959'da Paris'te– Emma'ya fena halde âşık oldu ve Flaubert'e bir saygı gösterisi olarak kaleme aldığı çizgidişi, son derece zekice ve derinden derine akıl dolu çalışması *The Perpetual Orgy*'nin başlangıcında, o zamandan beri Emma'nın sosyal isyankârlığının, erotik gücünün, bayağılığının ve şiddet vaadinin cazibesi altında olduğunu itiraf ediyor. Ama Emma'yı hiçbir yerde fiziksel olarak betimlemiyor. Bir kadına âşık olmak ve onun görünüşünün nasıl olduğunu bilmemek mümkün müdür? Ya da belki de Vargas Llosa zihnindeki, Emma'ya ait imgeyi geriye kalan bizlerden kıskançlıkla saklıyor.

Vargas Llosa'nın başlangıçtaki aşk ilanını sadece eleştirel bir kibir

* (Fr.) Deniz yeşili koca gözleri. (y.h.n.)

olarak değil, kitaba girmenin zekice bir yolu olarak ciddiye almak önemli. "Bir avuç kurmaca karakter," diye belirtiyor Vargas Llosa, "benim yaşamımda, tanımış olduğum çok sayıda kanlı canlı kişiden daha derin izler bıraktı." Kurmaca karakterlerin gerçek kişiler üzerindeki bir üstünlüğü de çağrılabilirlik özellikleridir: Onlar bir kitabı sadece şak diye açmak suretiyle tekrar tekrar, herhangi bir yerde, herhangi bir zaman yaşama ve dostluğa getirilebilirler. Güçleri gerçek insanların güçleri kadar da kesin olabilir. Ucuz romanların cömert kalpli yayıncıları zaman zaman hayranlarının onlara yaşamlarını kurtardıkları için, onları intihar etmekten alıkoydukları için teşekkür ettiklerinden dem vururlar. Bu, romanların yararlı işlevinin uç noktadaki bir uzantısı, sonuçta orada hiç de tek başınıza bulunmadığınızı söylemenin bir şeklidir. Ne var ki bu kurtarıcı yetenek kitapçı dükkânınızın Klasikler bölümüne girdiğinizde zorunlu olarak son bulmaz. Vargas Llosa hiçbir yapmacığa sapmaksızın, umutsuzluğa kapıldığı, hatta intihar etmek düşüncesinin onu ayarttığı zamanlarda, Emma'nın hikâyesinin –özellikle de Emma'nın ölümünün– ona nasıl "avuntu ve bir ölçülülük duygusu, kaosa karşı bir tiksinti, yaşamdan zevk alma düşüncesi..." verdiğini ve "kurmaca ıstırabın gerçek yaşamda karşı karşıya geldiği ıstırabı nasıl etkisiz hale getirdiğini," dile getirir.

Başkaları ise, umutsuzluğa düştüklerinde, daha çok Flaubert'in mektuplarındaki doğrudan sesini dinlemenin ayartısına kapılabilir (sözgelimi, "Hüzün bir zaaftır," der Flaubert bize), hatta avutucu bir Emma düşüncesine şaşırabilirler. Öte yandan başkaları Emma'ya Vargas Llosa kadar âşık değildir. Başkaları aynı zamanda, Llosa'nın kitabının ilk bölümündeki Emma portresinin, biraz İspanyollaştırılmış, hatta Carmen'leştirilmiş göründüğünü de fark edeceklerdir: Llosa onun melodramını ve ucuz gösterişliliğini vurgular. Flaubert'in mektuplarında yer alan, Emma'dan usanç ifadeleri ("sahte şiirden ve sahte duygulardan oluşan bir kadın") ile Vargas Llosa'nın zihninde ve belleğinde flamenko yapan kadına düzdüğü övgü şarkıları arasında, yapılması gereken alaycı bir karşılaştırma da vardır. Şayet Emma Bovary kitabın sayfalarından çıkıp da Llosa'nın hayatına girecek olsa, onun parasını son kuruşuna kadar birkaç ayda tüketir, gevezeliğiyle onu canından usandırır ve en iyi arkadaşıyla da kaçardı. Ne var ki insan onun bunu zaten bildiğini, bu küçük düşmenin neredeyse tadını çıkaracağını sezer.

Emma aşkı genişleyerek bir Flaubert sevgisine dönüşür: Göründü-

ğü gibi basit bir iş değildir bu. Bir yazarı sevmek çoğu kez yaşamın politika ya da evlilik gibi "daha ciddi" alanlarında tanıklık edilmeyen bir savunma şiddetiyle sonuçlanır. Vargas Llosa 1960'ta bir arkadaşının ona, üzerlerinde bir santim bile geri adım atmayı reddettiği iki mesele olduğunu söylediğini anlatır: Küba ile Flaubert. On dört yıl sonra (*The Perpetual Orgy* ilk kez 1974'te yayımlanmıştır) Küba'nın eleştirilmesine tahammül edebileceğini fark eder, ancak *Madame Bovary*'nin yazarı konusunda asla geri adam atmaz. Flaubert âşığı olanlar için, öteki yazarlar ve eleştirmenler, büyük romancı konusundaki düşüncelerine göre değerlendirilirler. Sözgelimi, Vargas Llosa, Barbey d'Aurevilly'den (Flaubert'in bir derede yıkanmakla onu kirleteceğini yazan on dokuzuncu yüzyıl eleştirmeni ve romancısı) haklı olarak nefret eder. Kendi adıma ben, *Madame Bovary*'yi "kalpsiz" ve "soğukkanlı" bulduğu için Thackeray'i bağışlamakta güçlük çekiyorum.

*The Perpetual Orgy*'nin çoğu *Madame Bovary*'nin oluşumunun, kaleme alınmasının, yapısının ve tekniğinin tartışılmasından ibarettir. Romanın tek bir yorumunu içeren kitaplardan, bildiğim kadarıyla en iyisi. Flaubert uzmanları onu hemen Francis Steegmuller'ın 1939 tarihli klasik *Flaubert and Madame Bovary*'sinin yanına koyacaklardır; bir romanın nasıl işlerlik kazandığını öğrenmek isteyen edebiyat öğrencilerine, başyapıtının üzerine tıpkı son model bir Lagonda motorunun üzerine eğilmiş bir araba delisi gibi eğilerek kitabını açıklayan Vargas Llosa'yı gidip dinlemelerini salık vermekten daha akıllıca bir tavsiye olamaz. Ancak bu, bir valvlar, pompalar ve tüpler meselesinden –yani karmaşık bir mühendislik meselesinden– daha fazla bir şeydir. Vargas Llosa yazma olayındaki usdışı etmeni, organik öğeyi, Flaubert gibi son derece titiz ve yaptığı şeylerin bilincinde bir yaratıcıdan bile gizlenebilecek parçayı haklı olarak ve şiddetle vurgulamaktadır.

Sözgelimi, kaynakları tartışması kusursuz denecek ölçüde öğreticidir. Yazar –herhangi bir yazar– birçok farklı düzeyden bilgiyi içine çeker (sünger olarak romancı); bu bilgi işlenerek belli bir biçime dönüştürülür (mikser olarak romancı). Kaynaklar bir kez kullanıldı mı yazar için önemlerini ve ilginçliklerini yitirirler ve yazar sonunda, kaynakları hallaç pamuğu gibi atan bir yaşamöyküsü yazarından daha az şey bilir olur. *Madame Bovary* gibi bir romanda, çoğu kez birbiriyle çelişen, çok sayıda mümkün olay ve karakter kaynağı vardır; ancak düşünceli bir eleştirmenin titiz bir şekilde bu kaynakları birbirine karşı tarttığı ve sonunda da şöyle-şöyle gerçek bir kaynağın şöyle-şöyle bir şey oldu-

ğu sonucuna vardığı yerde, Vargas Llosa, kurmaca işini başka bir yönden gördüğünden, "liberal, maksimalist" diye adlardırdığı bir tutumu benimser. "Dışlamacılık dışında, her şey beni ikna eder." Bu tutum, romanları bulmacalar gibi çözülmesi gereken şeyler olarak gören çoğu kişiyi rahatsız edebilir; ama kurmaca oluşturmanın gerçekliğini daha doğru biçimde yansıtır.

Vargas Llosa bizi romanın birçok yönü konusunda aydınlatır: Emma'nın erkeksiliği, yirminci yüzyıl tüketicisinin prototipi olarak Emma, *style indirect libre* (Flaubert'in mektuplarında asla sözünü etmediği ancak bizim şimdi onun en büyük teknik başarısı olarak gördüğümüz, dolaylı düşüncenin o incelikli aktarımı), romanı açan ve yedi kez göründükten sonra ortadan kaybolan, "biz" anlatıcısının muammaları konularında. *The Perpetual Orgy*'nin merkezinde olan bölüm, eşyaların da insanlar kadar dikkatle betimlendiği ve mutluluk ve nostalji gibi duyguların birer eşya olduğu Flaubert gerçekçiliğinin "betimsel çılgınlığı" üzerine kaleme alınan ve sıkı bir tartışma içeren, geniş bölümdür. "İnsani olanın şeyleşmesi" ve onun tam karşıtı, nesnenin insanlaştırılması da, Emma Bovary'nın görünüşünün ne olduğu konusunda birbirinden bu kadar farklı görüşlere nasıl sahip olabildiğimizi açıklamaya yardımcı olur: Çünkü romanda o, giysileri açısından betimlenildiği gibi kişiliği açısından da betimlenir. Bir başka romancının, yüzünü uzun uzun betimleyeceği bir yerde saç modelinin coşkulu bir betimiyle karşılaşırız; güneş şemsiyesi parmak uçları kadar önemli ve eş ölçüde baştan çıkarıcıdır.

Birbirleriyle rekabet içinde olan Flaubert âşıklarının birkaç şey üzerinde kavga etmeleri kaçınılmazdır. Bunların bazıları Vargas Llosa'nın Louise Colet'ye Gustave'ın cinsel arzu kurallarına "istekli itaati"ni yakıştırması konusunda, ya da Flaubert'in tuhaf bir biçimde *Salammbô*'yu [Salambo]* "modası geçmiş" bir şey olarak dışlaması konusunda biraz duraksayacaklardır. Ancak benim *The Perpetual Orgy*'den ciddi olarak tek ayrıldığım nokta, Flaubert'in sarası konusundadır. Vargas Llosa, Sartre'ı izleyerek, romancının hastalığını "seçtiğini", derin bir düzeyde bu konuda "istekli" olduğunu ileri sürer. Flaubert üzerine yazan Sartre, Dostoyevski üzerine yazan Freud'u izledi ve Flaubert'in sara semptomlarının, gerçek olmakla birlikte, bir beyin lezyonundan çok bir nevrozun ürünü olduğunu ileri sürdü: Bu semp-

* Gustave Flaubert, *Salambo*, çev.: Samih Tiryakioğlu, Literatür Yay., İstanbul, 2003. (y.h.n.)

tomlar bir "histeri seçeneğini" ortaya koyuyordu (Flaubert'in durumunda bunlar onun yaşamdan kaçıp yazar olmasını kolaylaştırıyordu). Oysa, sara uzmanları arasındaki yaygın görüş organik saraya karşı çıkarılan duygusal sara kavramının sansasyonel bir uydurmaca olduğudur. Flaubert'in "sadece" sarası vardı: Mesele bu kadar basitti.

Son yüzyıl içinde Flaubert'e karşı çok sayıda babalık davası açılmasına karşın, Flaubert hiçbir doğrudan edebi ardıl bırakmadı. Vargas Llosa iki davacı kesimi arasında bir ayrım yapıyor: Bir yanda, gerçekçiler ve doğalcılar (bunların hepsi de Flaubert'deki biçim duygusundan çoğu zaman yoksundurlar), öte yanda ise, *nouveau roman*'ın* öncüleri gibi biçimciler (konuyla ilgileri çoğu kez insanı korkutacak ölçüde minimal düzeydedir.) Acaba, tıpkı Milton gibi Flaubert'in de kötü etkileri olmuş büyük bir yazar olduğu ileri sürülebilir mi? Belki de. Ancak onun diğer ardılları arasında, dediği şeyleri çok kesin olarak işiten ama kendilerini, onlara mutlaka uymak zorunda hissetmeyen yazarlar var. Tekrar tekrar ve açıkça söyleyelim ki, büyük bir yazarın gerçek etkisi, yıllar içinde ortaya çıkar: Kendi yolundan git ve başka türlü yap.

## C) KURAMCI

Jean-Paul Sartre'ın *L'Idiot de la Famille*'i, Flaubert'e keskin eleştiri oklarının yöneltildiği, yoğun, bitmemiş, üç koca ciltlik bu yapıt, hiç kuşku yok ki, delice bir çalışmadır. Sartre'ın Villiers de l'Isle-Adam hakkındaki kendi ifadesini kullanacak olursak, hayran olunası ama delice bir çalışma. Okumayı yavaşlatacak ölçüde tıkız bir üslupla kaleme alınmış bir aydınlatma çalışması; görünüşte dışsal öğelerle ilgilenen ama aslında bir örümceğin ağı gibi yaşamöyküsü yazarının içinden yola çıkılarak örülmüş bir biyografi; sözcük sayısı olarak Flaubert'in büyük önemli yapıtları bir araya getirildiğinde ortaya çıkan sayıyı aşan cleştirel bir inceleme... de Gaulle 1968'de Sartre'ı kastederek "*On n'arrête pas Voltaire*,"** demişti ve belki de Gallimard yayınevinde çalışanlar bir sözcük oyunu yapmayı akıllarından geçirmişlerdi. İnsan Voltaire'i tutuklayamaz... ve onu durdurmak da mümkün değildir.

Sartre'ı kim harekete geçirmişti? Anlaşıldığı kadarıyla, 1954'te orta-

* Yeni roman. (y.h.n.)

** (Fr.) *Voltaire'i tutuklayamayız.* Fransızcada "arrêter" fiili hem "tutuklamak" hem de "durdurmak" anlamlarına gelir. (ç.n.)

ya davetkâr bir bahis atan Roger Garaudy: "Var mısınız, aynı karakteri açıklamaya uğraşalım, ben Marxçı yöntemlere, sizse varoluşçu yöntemlere göre." Böylelikle başlayan projenin amacını Sartre *L'Idiot de la Famille*'in ilk sayfasında şu şekilde dile getirir: "Zamanın bu noktasında, bir insan hakkında ne bilebiliriz?" Sartre buna şöyle bir yanıt verir: Hayal edebileceğinizden çok daha fazla şey. Yaşamöyküsüne getirilen geleneksel, akademik yaklaşım –belge araştırması, kanıtların elekten geçirilmesi, çelişik görüşlerin dengelenmesi, ihtiyatlı varsayımlar, alçakgönüllü ve kesinlik taslamayan bir sonuç– çıkmaza girmiş ve yöntem kireç bağlamıştır. Sartre üç temel teknik kullanarak türü yeniden canlandırmaya karar verir: Sosyal arka planın Marxçı analizi, kişiliğin Freudcu analizi ve gedikleri dolduracak, zorlamalardan uzak, hayal gücüne dayalı varsayımlar. Bu çalışmanın ömrünün on yılını alması ya da 1968'in yoldaşına birtakım kaçınılmaz kınamalar yöneltmesi o zaman hiç de şaşırtıcı değil.

Ama niçin Flaubert? Ne de olsa, Sartre, *Les Mots*'da, [Sözcükler]* Flaubert'in, Gautier'nin ve Goncourt'ların "eski aksilikleri"nden ve "insanlığa yönelttikleri soyut nefretleri"nden nasıl "zehirlenmiş" olduğunu dile getirmişti: Onlar "edebiyat"ı "dua"yla karıştırmaktan sorumluydular. *Qu'est-ce que la littérature*'de [Edebiyat Nedir?]** de zehir zemberek bir aforoz dile getirilmişti. Sartre'ın antipatisini duygudaşlığa çeviren, Flaubert'in göz kamaştırıcı mektupları oldu; üstelik mektuplar ona ideal bir psikobiyografik malzeme olarak da görünmüştü – Freud öncesi bir divana uzanılarak yapılan neredeyse mükemmel bir serbest çağrışım örneğiydi bunlar.

Flaubert seçiminde aynı zamanda kişisel bir öğe var. *L'Idiot de la Famille*, bütün "bilimsel" yöntemine karşın, aynı zamanda neredeyse otobiyografik bir çalışma: Psikanaliz, başka ne yaparsa yapsın, psikanalizi gerçekleştiren kişiyi kısmen tanımlar. Sartre kendi çocukluğuyla Flaubert'inki arasındaki karşılaştırmaları savuşturmaktan hoşlanıyordu, ancak kanıtlar ona karşıydı: özellikle de, kendi kanıtı, *Sözcükler*. Her iki yazar da taşralı burjuva ailelerinden –sadelikten hoşlanan, çalışkan, geleneksel, pek de fazla inanmadan erdemli bir yaşam süren ailelerden– geliyordu. Sartre'ın anne tarafından büyükannesi, yetmiş-

* Jean-Paul Sartre, *Sözcükler*, çev.: Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul, 1989. (y.h.n.)

** Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, çev.: Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul, 1995. (y.h.n.)

lerinde hâlâ, kocasıyla birlikte yarım yüzyıl önce çıktıkları balayında bir gar büfesinde paylaştıkları pırasa salatasından yakınıyordu: "Bütün beyazları alıp yeşilleri bana bıraktı". Olgunlaşmış kin açısından zengin bir yaşam tarzı. Sartre bir taşra hekimi olan, baba tarafından büyükbabasının da, düğünlerinden sonraki gün, karısının ailesinin –Périgordlu sözde zengin toprak sahipleri– aslında tek kuruşu olmadığını nasıl keşfettiğini anlatır. O andan itibaren, aldatılan hekim, karısıyla bir daha hiç konuşmamış, sofrada meramını sadece birtakım jestlerle anlatmıştır; durumdan gözü yılmayan çift yine de üç çocuk yapmayı başarmış ve kırk yıl boyunca birlikte yaşamıştır; büyükanne yaşlılığında, kendisine söylenen yalanı bağışlamayan suskun kocasından "pansiyon müşterim" diye söz ediyormuş. Buruk ve dayanıklı olan bu çeşit bir aile yapısı, iki taşra romancısının paylaştıkları ortak bir öğeydi; öte yandan her iki ailenin bazı üyeleri aynı zamanda birbirlerini çağrıştırıyordu. Sartre'ın, oğullarının yaşamlarını zindan ederek eğlenen tanrıvari büyükbabası, Flaubert'in babası Achille-Cléophas'ı –ya da daha doğrusu ve daha ilginç bir biçimde, Sartre'ın Achille-Cléophas portresini– çağrıştırır; öte yandan, "düz düşünen ve yanlış düşünen" büyükannesinin eksik erdemi bize kaçınılmaz olarak Madam Flaubert'i anımsatır.

Sartre kendisiyle Flaubert arasında büyük ve önemli bir fark olduğunu ileri sürmekten hoşlanıyordu: Kendisinin çocukken sevilip şımartıldığını, oysa Flaubert'in bir *mal aimé** olduğunu söylüyordu. Bu savı kabul etsek bile (ki, hiç kuşku yok ki, her iki durumda da Sartre'ın kendi savıdır) savın etkisi, paradoksal bir biçimde, iki adamı, biyografi yazarı ve biyografisi yazılan kişi olarak birbirine daha da sıkı sıkıya bağlamak olacaktır: Çünkü Sartre bir bakıma Flaubert'in sevilmemişliğini kıskanıyordu. Sartre'ın çocukluğu, *Sözcükler*'de anlattığı üzere, onu utandıracak ölçüde mutluydu: Ancak *L'Idiot de la Famille*'i okuduktan sonra bu erken mutluluğun kısmen hınçla dolu olduğunu hissetmemek zor. Bu burjuva ailesinin geleceğin Marxçısı, varoluşçusu ve Roquentin'in yaratıcısı üzerinde lekesiz bir memnunluk yaratmış olması nasıl da bencilce ve bedeli ödenemeyecek derece haksız bir şey. Öte yandan, Flaubert ailesi daha burjuvaydı ve Sartre'ın yoksun olduğu travma ve mutsuzluğu gerçek boyutlarında sağlıyordu. Doğru, Sartre'ın babası, Jean-Paul daha onun farkına varmadan öldü, ama bu bile –*Sözcükler*'de bunu aydınlığa kavuşturur– derinden derine talihli bir olaydı: Diğer bütün erkek çocuklar sırtlarında Ankhises'i taşıyarak

* (Fr.) Yeterince sevilmeyen kişi. (ç.n.)

zorlukla yürüyen birer Aenas iken, yalnızca o özgürdü – özgürdü ve bütün yaşamları boyunca oğullarının sırtlarına binen bütün şu görülmez ana babalara karşı tiksintiyle doluydu. Çünkü bu babasız, büyük mutluluğun üzerine düşen korkunç bir gölge de vardı: "Babamın hızla ortadan kaybolması beni gerçek bir Oidipus kompleksinden yoksun bıraktı." Bunu söyleyiş tonu, hiç kuşkusuz, keyifli ve ironiktir: Ama o kadar da ironik değil. Oidipus kompleksi taşımayan, gerçek anlamda öğretici bir burjuva yetişimi nedir? Her evin böyle bir kompleksi olması gerekir.

Böylelikle Jean-Paul'ün çocukluğunda daha sonraları yaşadığı bir başka olay, *L'Idiot de la Famille*'e giden zemini ilginç bir şekilde hazırlar. "Eğer iyi yazılmışsa bir kitabın hiçbir zaman zararlı olmayacağına" inanmaya yüreklendirilmiş olan çocuk, annesinden *Madame Bovary*'yi okuma izni ister. "Annem en müzikal sesiyle konuştu: 'Ama benim sevgili yavrucuğum bu tür kitapları bu yaşta okursa, büyüdüğünde ne yapacak?'" Küçük Jean-Paul kendinden beklenilmedik şu yanıtı verir: "*Je les vivrai*" ("Onları yaşayacağım") – kalıcı bir başarı vaat eden bir yanıttır bu. Aslında, ailesinin hayal ettiğinden bile daha kalıcıdır. Bir kere Sartre, tehlikeli klasiklerde anlatılan ve tehdit edici ölçüde anti-burjuva olan bir hayat yaşamıştır. Şimdi ise, *L'Idiot de la Famille*'in uzun sayfaları boyunca daha da ötelere gidebilir: Yazarın kendisini yaşar, yeniden yaşar.

Sartre'ın yorumuna göre, Flaubert'in yaşam çizgisi şöyle bir yol izler: budalalık, edilginlik, içselleştirme, nevroz, sinir krizi (1844'te Pont-l'Evêque'de meydana gelen ünlü olay - bayılma, sara, ya da kendi terminolojinize ve yorumunuza göre, Sartrevari "sahte ölüm") ve deha. Sartre'ın "skandal yaratan bir olay: dahi olan bir budala" adını verdiği şeyi nasıl açıklamak gerek? Ve *a fortiori*,* Flaubert'in ölümünden sonra belgesel kanıtlar zayıf, yanıltıcı, kurmaca ise yahut ikiyüzlü bir şekilde birbirine karıştırılmışsa bunu nasıl açıklamalı?

"Başlangıçta, Flaubert'in rahim içi yaşamındaki iniş çıkışları bilemeyeceğimizi kabul ediyoruz." Sartre bile Madam Flaubert'in rahmine nüfuz edebilecek güçte değil. Ve araştırmacı psikobiyograf için birtakım başka düş kırıklıkları da var: "Küçük çocuğun bakımı, sindirim ve dışkılama fonksiyonları, tuvalet eğitiminde gösterilen bu ilk çabalar... bu temel veriler konusunda, hiçbir şey bilmiyoruz." Keşke Gustave'ın ana babası onun ilk oturaklarından birini saklama öngörüsünü

* (Lat.) Daha da güçlü bir sebeple. (ç.n.)

göstermiş olsalardı; keşke fossilleşmiş dışkı parçası Musée de Rouen'daki şeyler arasında yer almış olsaydı... İşin ironik yanı, *L'Idiot de la Famille* İngiltere'de yayımlanmadan kısa bir süre önce, Simone de Beauvoir *La Cérémonie des Adieux* [Veda Töreni ve Jean-Paul Sartre'la Söyleşiler]* yayımlamıştı ve kitapta, Sartre'ın son hastalığı sırasında ortaya çıkan safrakesesi rahatsızlıklarını, yararlı bir şekilde kaydediyordu.

Ancak, Sartre'ın girmekte başarısız olduğu bazı başka alanlar da var. Küçük Gustave'ın etrafında bir şeyler bulabilme amacıyla sinsi sinsi dolanırken –bu mesafeden, zorunlu olarak sessizce– bize kimi zaman bir başka Fransız deneyciyi ve kuramcıyı anımsatıyor: Aveyronlu Vahşi Çocuk'u konuşturabilmek için yıllar harcamış olan, Jean-Marc Itard'ı. Sartre da aynı şekilde Gustave'ı orasından burasından çekiştiriyor, ona bazen sevecenlikle bazen soğuk bir mesafelilikle davranıyor ve her noktada yorulmak bilmez bir çaba harcıyor.

Sartre'ın ortaya attığı psikanalitik içgörüler her zaman tepeden bakan, çok üstün bir görünüm taşırlar ve sıklıkla da ahmakçadırlar. Flaubert'in annesinin babası, annesi on yaşındayken ölmüştür: Bu durum "annesinin ancak babasıyla evlenmesini" kaçınılmaz kılar. Onun annesi de kendisini doğururken ölmüştür: Dolayısıyla, annesi ilk kızını emzirdiğinde, "geçmişin ortadan kaldırılmaz düş kırıklıklarının şimdi ortaya çıkmasını engelleyebilmek için *memeyi kendine vermiştir;* kendisine verilmeyen şefkati en azından *verebilmek* için kendisiyle sevişmiştir." Gustave'ın ağabeyi, Achille, doğal olarak hazır bir Oidipus kompleksiyle donanmış olarak doğmuştur. Ne yazık ki Gustave için bu kompleksin işleyişi aksar. Baba Achille-Cléophas (Rouen'daki hastanenin başhekimi) hastalandığında, kendisini ameliyat etmesi için büyük oğluna talimat verir. Ameliyat sırasında da ölür. Sartre şöyle bir yorum yapar: "Bu ilişkinin en beklenmedik sonucu, yaşlı adamın, ameliyatı yapma işini ona devretmekle, büyük oğlunu klasik baba cinayetiyle kurtulma olanağından bile yoksun bırakmasıdır; onu kesinlikle Achille öldürmüştür, ama o kendini, kutsal bir intiharın uysal aracı yapmıştır." Zorunlu olarak özgürleştirici cinayet olanağının Achille'in elinden alınmış olmasının kanıtı bir sonraki paragrafta verilir: Hôtel-Dieu'nün başhekimi olarak babasının yerine geçtiğinde, Achille aynı zamanda babasının keçi derisinden eski ceketini de giymiştir.

* Simone de Beauvoir, *Veda Töreni ve Jean-Paul Sartre'la Söyleşiler,* çev.: Nesrin Altınova, Beyhan Kayıhan, Varlık Yay., İstanbul, 1983. (y.h.n.)

Sartre'ın savına göre bu giysi, Achille'in babası onu hasta ziyaretlerinde giydiğinde zaten eksantrik ve modası geçmiş bir şeydir: Oğul onu giymeye başladığı zamanlarda "saplanca" bir şey olacaktır. Ne var ki şimdi, üzerine büyük gelen bu sembolik ceketten bir türlü kaçınamaz. "Kurduğu yeni dostluklarla incelen, zarafet kazanan Achille salonlarda kentli, hasta ziyaretlerinde ise bir budalaydı; gerçekte, her iki durumda da evin reisi rolünü *sürdürdü*." Ya da belki de Achille ceketten sadece hoşlanmıştı...

Sartre'ın, Flaubert'in sosyal kökenlerini Marxçı açıdan analizinde de buna yakın bir katılık var. Flaubert'in annesi ve babası burjuva programlarını yerine getiren salt işlevsel birimlerdi; bu "yarı-ataerkil topluluğun" hırslara, sosyal davranışa, mülkiyet ve aileye karşı takındıkları tavırların hepsi de kolaylıkla öngörülebilir. Flaubertler yukarıya doğru hareket etme düşlerini otomatik olarak sürdürürler (sanki aşağıya doğru hareket etme düşü olabilirmiş gibi) ve Gustave ile Achille-Cléophas arasındaki ilişkiler "Fransız toplumunun dramının somut örneğidir". Ayrıca, Marxçı eleştirinin kurnaz şaşırtıcılığı da ortadadır: Karakterler önce, tek bir özgür irade atomuna bile sahip olmaksızın, kendilerini geliştirme konusunda rastlantısal bir zekâ mutasyonuna bel bağlayarak (Flaubert'in babası gibi) kolaylıkla anlaşılabilir sosyal otomatlara indirgenebilirler; ve sonra da, acımasız bir biçimde koşullanmış bu sosyal otomatlar daha insani, daha aydınlanmış, daha yirminci yüzyıla özgü olmadıkları için hor görülebilirler. Böylelikle Sartre, Achille-Cléophas'ın Gustave'a okumayı öğretirken ona katı davranmasını (bu olgu belgelenmemiştir) şöyle açıklar: "125 yıl sonra, çocukluğun doğası hakkında daha çok bilgi sahibi olan bizler, bu tıp adamını gözünü çok yükseklere dikmekle, başarıya çok çabuk erişmekle ve mutsuz öğrencisine kendi usanmışlığını görme olanağını tanıyarak onu şaşkına çevirmekle suçluyoruz."

"Suçluyoruz..." Ancak bu kibir belki de tam olarak göründüğü gibi değildir. Sartre'ın sabırsızlanıp Flaubert'in yakın ailesini küçümser göründüğü zamanlar –pek çok zaman– var, özellikle de o ailenin mümkün olduğunca büyük uyumsuzluklar içinde olmasını ister göründüğü, tıpkı Gide gibi açık açık: "Aileler, sizlerden nefret ediyorum!" diye bağırmak istediği zamanlar. Ama bu belki de, Sartre'ın *L'Idiot de la Famille*'deki politik ve biyografik varlığını aşırı vurgulamak ve yazınsal varlığını hafifsemek olacak. Biyografi yazarı kısmen zorla, sıkboğaz eden bir tonu benimser çünkü incelediği karakterler kendi yarıtımıdır.

O, karakterlerini yeniden canlandırıp onlara vücut vermiştir, bu yüzden de onlara davranırken kendini doğal olarak fazladan haklarla ödüllendirir. Böylelikle o, aynı zamanda, bilimsel, şaşkınlığa uğramamış Marxçı ve sezgisel ama kızgınlığa kapılmış romancıdır. Bu ikirciklilliği unutmak, *L'Idiot de la Famille*'deki kurmacasal öğeyi hafifsemek kolaydır, ne var ki Sartre'ın yazınsal eşlikçi yönü de bazen biraz dağınık görünür. Sözgelimi, Gustave'ın doğumuyla sonuçlanan, Madam Flaubert'in gebeliğinin hikâyesini alın:

> Son derece kaygı dolu dokuz ay. Her şeyi hayal etmiş olmalı, zavallı Caroline, kimi zamanlar bir kızının olmasını göksel bir nimet gibi bekleyerek, kimi zaman da beklenen oğulu inkâr etmek için küllerin içine tükürerek, umuda ve umutsuzluğa kapılmış olmalı. Hiç kuşku yok ki ruhun bu ıstırapları gizli kaldı. Ne var ki bir kıza sahip olarak, kendini yeniden yaratmak konusundaki ateşli arzusunu söndüremedi...

Bu paragrafın kimin kaleminden çıktığını hiç bilmeseniz, onu nereye yerleştirirdiniz? Sanırım, popüler biyografinin, Kırık-kalpleri-bir-düşünsenize akımında, "-malı" ekinin birçok şeyi açık ettiği bir yerlere.

Elbette, *L'Idiot de la Famille*'in büyük bir bölümünün kurmaca olduğunu söylemek onun gerçeği içermesi olasılığını reddetmek anlamına gelmiyor. Öte yandan, iyi yazılmış olduğunu ileri sürmek anlamına da gelmiyor. Aslında, *L'Idiot de la Famille*, göze çarpacak ölçüde kötü yazılmış bir kitap (Carol Cosman'ın çevirisinin koruyucu kılıfı, elimizi kolumuzu bağlayarak, "enerjik pasajlarından hantal pasajlarına" kadar Sartre'ın üslubunun bütün nüanslarını ilettiği konusunda bizi uyarıyor). Hızlı, esnek ve ekonomik bir dille yazılmış olan *Sözcükler*'le karşıtlığı, insanı üzecek ölçüde ortada. Öte yandan Sartre, açıklığın çekiciliğine karşı, okurun hoşuna gitme kaygısının uyandırdığı suçluluğa karşı her zaman mücadele etmekteydi. Simone de Beauvoir'ın ona iyi yazmanın değeri konusunda eleştirel sorular yönelttiği ve ondan yanıtlar aldığı *Veda Töreni*'nde bir uyarı var. "Hatta bazen," diye söze başlıyor De Beauvoir, "edebiyattan tiksinirdiniz; Edebiyat'ın bir zırva olduğunu söylerdiniz. Tam olarak ne demek istiyordunuz? Ve zaman zaman da, son zamanlarda, şöyle de dediniz: Sonuçta, insanın kendini ifade etmeye çalışması aptalca bir şey. Bunu derken, insanın adeta sadece bir şeyler yazmak zorunda olduğunu, gerisinin pek önemli olmadığını söyler gibiydiniz. Dahası bana Flaubert'inizi de böyle

yazdığınızı söylediniz ki bu tamamen doğru değil." Sartre: "Doğru değil," diyerek şiddetle onu onaylar. Simone de Beauvoir, "Flaubert'inizde çok güzel bölümler var," diyerek geri bir adım atar, ve Sartre da, "Şimdi daha hızlı yazıyorum. Ama bu, yazma konusunda çalışmış olmaktan geliyor," diye yanıt verir.

Elbette hiç kimse onun, eskiden yazdığından *daha kötü* yazdığını, özellikle de kasti olmadan böyle yazdığını kabul etmeyecektir. Sadece farklı yazıyorum, daha çabuk, bütün söylenebilecek olan bu; fakat sonra sözünü şöyle sürdürür Sartre: "Sanırım en iyi yazı her zaman üzerinde pek fazla çalışmadan yazılıyor." Yaşlanan Sartre'ın açıklamalarını ne denli cömertçe yorumlamaya eğilimimiz olursa olsun, on dokuzuncu yüzyıl Fransız romancılarının en incelikli olanı, en yazınsal olanı ve en az *engagé* olanı üzerine bir inceleme yapmaya girişmişken, Sartre'ın açıklamaları ulaşılacak ironik bir sonuç olarak ortaya çıkıyor. "*La littérature, c'est de la merde*" * "Aa evet, şu sıralar kimin üzerinde çalışıyorsunuz?" "Flaubert'in, elbette." Bu durum, Sartre'ın *L'Idiot de la Famille*'de Flaubert'den alıntı yapmayı tercih ettiği nadir durumların, hayret verici, hatta neredeyse yerici nitelikte olmasını sağlıyor: Bize birdenbire yüksek zekânın, derinliklere nüfuz eden bir içgörünün ve titiz bir konsantrasyonun aşırı bir ifade açıklığıyla bir araya gelmesinin tamamen mümkün olduğu –aslında, aktif bir şekilde arzulanır bir şey olduğu– anımsatılıyor. Eleştiri sanatının en başıboş mitlerinden birisi de güç fikirlerin ancak yoğun ve güç bir dille ifade edilebileceği ya da aydınlatabileceğidir. "Çocuğun koşullanması onu kendini doğrulamanın her türlü aracından, hatta olumsuzlama gibi pozitif bir edimden bile yoksun bıraktığı için, praksis *edilgin olanın etkililiği* olur," gibi cümlelerle karşılaşıldığında, küçük Flaubert'e getirilen pratik eleştirinin ilk ediminin anımsanmasında yarar var. Louis Bouilhet ile Maxime du Camp Flaubert'e, *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ın ilk süslü versiyonunu çöpe atmasını söylediklerinde, ona *La Bruyère*'in öğüdünü anımsatmışlardı: "Yağmurun yağdığını söylemek istiyorsanız, 'Yağmur yağıyor,' deyin."

Bununla birlikte, elinizdeki palayla bu kesif düzyazı ormanı içinde ilerlerseniz, bu balta girmemiş orman bir ölçüde seyrelmeye başlıyor. İlk cildin kalbi, küçük Flaubert'in kazançlı edilginliği ve verimli nevrozu olan iç yaşamı üzerine zengin, gerçeğe yakın ve hayal ürünü bir varsayımdan ibaret. İki çeşit kanıt söz konusu: rastlantısal olarak ele

* (Fr.) Edebiyat bir zırvadır. (ç.n.)

geçen belgeler (Flaubert'in mektupları, kız yeğeninin onunla ilgili anıları) ve yeniyetmelik hikâyelerinden çıkarılan içsel kanıtlar (İngilizce okurları için büyük ölçüde erişilmez olan belgeler). Sartre bu hikâyeleri serimlerken son derece becerikli biri olarak boy gösteriyor: Altmetinlerin ve Freudcu içerikler taşıyan tümcelerin hızlı ve acımasız takipçisi (Flaubert kâh bütün ailesini, kâh sadece ağabeyini öldürmek isteyen biri olarak gösteriliyor; bazı yerlerde Şeytan Gustave'ı, bazı yerlerdeyse Tanrı Achille-Cléophas'ı temsil ediyor). Artık hiç kimse bu metinleri, Sartre'ın kurduğu psikolojik paralellikleri ve farkına vardığı nefret, kin ve bastırılmış cinayet olgularının "gururlu itiraflarını" aklından geçirmeden okuyamayacak.

Elbette, Sartre'ın eleştirel okumasının *doğru* olup olmadığı da bir başka mesele. Çoğu kez gerçeğe yakın, ancak yöntem olarak son derece tek yanlı. Bu erken dönem hikâyeleri –çoğunlukla romantik cinsellik ve şiddetle ilgili, bayat hikâyeler– büyük ölçüde başka kaynaklardan alınma, bazen de doğrudan parodi ya da kalem alıştırması parçaları. Petrus Borel gibi yazarların hoş kokulu etkileri son derece baskın. Ancak Sartre yazınsal yaratılışı tartışmaktan ve Gustave'ın özel nevrozları olarak yorumladığı saiklerin aslında ne dereceye kadar taklit ettiği yazarlar tarafından hazır bir şekilde sağlandığını incelemekten geri duruyor. Sartre'ın bunu yapmama sebebi kesin ve açık: Gustave elbette taklit ediyor –ancak gerçek mesele şu: Onu, başka bir şeyi değil de *bunu* taklit etmeye götüren şey nedir? Belli ki, bilinçdışı, onu açık bir şekilde yeniden yazmaya, parodileştirmeye, kendisi için doğrudan psikolojik değeri olan şeyleri genişletmeye yönlendirmiş bulunuyor. Belki de öyle; ancak taklit edilebilir metinlerin seçilebilme kapsamı ne denli genişti – yani, Gustave'ın yaşı, öğrenimi ve çevresi göz önünde tutulacak olursa gerçek, olası seçimlerin kapsamı? Morgun üzerindeki bir evde yaşayan bir yeniyetmenin, altı yaşından itibaren tımarhanelere şöyle bir uğramaktan hoşlanıp sonra da fahişelerin dolaştığı yerlerde gezinen bir amca tarafından eğitim amaçlı yürüyüşlere götürülen bir yeniyetmenin seks, delilik ve ölümle dolu hikâyeler yazması o denli şaşırtıcı mı? Üstelik, Flaubert'in yazmış olabileceği yeniyetmelik hikâyelerinde Sartre'ın kıskançlık ve intikam *okuyamama* olasılığı nedir?

Belgesel kanıtlara gelince, Sartre bile bunların yetersiz ve güvenilmez olduğunu kabul ediyor. Bütün bu girişim için –küçük Gustave'ın "budalalığı" varsayımı için– yola çıkış noktası Flaubert'in yeğeni Ca-

roline Commanville tarafından, amcasının ölümünden sonra yazılmış, "edep dairesinden çıkmayan bir dedikodu". Aile üyeleri arasında Flaubert'in okumayı geç öğrendiğinin söylendiğini aktarıyor (bununla birlikte, amcasının "bilgiye aç olduğunu ve beyninin her zaman çalıştığını" ekliyor); sonra da şunu naklediyor: Flaubert çocukken "bir parmağını ağzına sokarak, saatlerce dalgın dalgın oturur ve neredeyse aptal gibi görünürdü", hatta bir keresinde, altı yaşındayken, "Gustave'ın saflığıyla eğlenen Pierre adında bir hizmetkâr, çocuk ona rahatsızlık verdiğinde, 'Hadi mutfağa koş da... bak bakalım ben orada mıyım' demiş"- ve Gustave da bunu aynen yapmıştı.

Pek de önemli sayılmaz, öyle değil mi? Ne var ki Sartre, çocuğu hemen büyüteç altına alıp onun "söylenenlere patolojik olarak çabuk kanan" biri olduğu sonucuna varıyor ve anne babasının da, çocuklarının "yüz hatlarını inceleyip bir budala olmasından korktukları" konusunda bizi temin ediyor. Gustave'ın hemen mutfağa doğru koşması *o denli* safça bir şey mi? Altı yaşındaki çocuklarının benzer bir ifadesiz yüz numarasına aldanmasına kaç anne baba arka çıkardı? Budalalığa gelince: Şu bir gerçek ki, Gustave okumayı öğrenme konusunda kızkardeşinden daha ağırdı, ancak anlatılan anılar, onun erken gelişmiş bir zekâya sahip olduğunu doğruladığı söylenebilecek bir olaya da yer veriyor. Okumayı öğrenmeden önce Gustave'a Papa Mignot lakaplı eski bir aile dostu tarafından sık sık kitap okunurmuş. Caroline Commanville, Gustave'ın okumayı öğrenmedeki ağırlığı konusunda evde tartışma çıktığında, çocuğun "kendi çürütülmez mantığına" göre şöyle bir yanıt verdiğini naklediyor: "Papa Mignot bana kitap okuduğuna göre okumayı öğrenmenin yararı ne?" Belki de Jean-Paul'ün "*Je les vivrai*"si* kadar iyi bir yanıt değil, ama anne babalara küçük çocuklarının yüzlerinde budalalık belirtisi aratacak kadar da kötü bir yanıt değil. Sartre anının bu yanını bilmezden geliyor ve savını başka şeylerden çok, zorlayıcı yinelemelerle destekliyor. Yirminci yüzyıl Freudculuğu sanatçıyı nevrotik olarak kabul ederken, Sartre bunu daha da genişleterek dâhiyi budala olarak kabul ediyor. Aslında bu, oldukça Hollywood dünyasına özgü bir zihniyet, küçük bir kulübeden Beyaz Saray'a yükselmenin yazınsal bir versiyonu, duygusal ve biraz da bayağı bir durum. "Hepsini görüyorum... başparmağını ağzına sokan küçük çocuk... okumayı öğrenmekte güçlük çeken büyük yazar...ve arka planda içinde odun yanan küçük bir soba..."

* (Fr.) Onları yaşayacağım. (ç.n.)

Sartre, Flaubert'in nevrotik olması ve gizemli bir şekilde manevi iskorbüt hastalığına tutulan güçlü kuvvetli bir genç olması gibisinden daha az tartışmalı bir konuda çok daha güçlü. Edilgenlik, kötümserlik, kötücüllük, "histeri seçimi" ve "erken bunama", bunların hepsi birlikte, inandırıcı bir akış içinde kurmacaya dönüştürülüyor. Uzun arayışlarla varılan bu sonucun Flaubert'in aynı konudaki kendi düşünüp taşınmalarından daha canlı olduğundan emin değilim: Flaubert bir keresinde yeniyetme kişiliğini "can sıkıntısıyla şişmiş bir mantar" olarak betimlemişti. Öte yandan Sartre, yaptığı alıntılarda Flaubert'e özgürlük tanınmakta isteksiz –hatta çok kıskanç– görünüyor.

"*Eleştirmen.* Her zaman seçkin. Her şeyi bildiği, her şeyi görmüş ve okumuş olduğu varsayılır. Eğer bir eleştirmenle aynı görüşleri paylaşmıyorsanız, ona Aristarkhos* ya da hadım deyin." Flaubert'in, *Dictionnaire des Idées Reçus*'de [Yerleşik Düşünceler Sözlüğü]** yaptığı açıklama tam da bumerang etkisi yaratmıyor. Hadım mı? Pek sayılmaz. Aristarkhos mu? Doğrusu Sartre gerçekte ne bir şeyleri kesti ne de Flaubert'in cümlelerini değiştirdi – aslında, bunun tersi daha doğru. Ama bir yaşam örneğini bir dogma örneğine, kuramın bir kanıtına dönüştürmedeki gayretkeşliği, akla Amerikalı sanatçı Stuart Davis'in şu sözünü getiriyor: "İdealizmin akustiğinin Horlamanın İnsani Sesini yaydığı, oysa Gerçeklik'in her zaman 'Ah!' dediği bilimsel olarak kanıtlanmıştır." Sartre aynı zamanda araştırma nesnesi tarafından öğretilen bir dersi öğrenmediği için de suçlanabilir. Flaubert 1880'de, Sartre 1980'de öldü. Flaubert, bütün bilgiyi, bütün dünyayı, bütün budalalığı kapsamaya çalıştığı *Bouvard ve Pécuchet*'yi bitirmeden bıraktı; Sartre ise üstat yazar, baş burjuva, bilge ve düşman Flaubert'i kapsayıp boyun eğdirmeye çalıştığı *L'Idiot de la Famille*'i bitirmeden bıraktı. Sartre *Bouvard ve Pécuchet*'yi, öncelikle "devasa ve grotesk" sonra da "bitimsiz ve tekdüze" olduğu için mahkûm ediyor. Bütün bu dört sıfat rahatlıkla kendi yapıtına da yakıştırılabilir. Bu yapıt "hayran olunası ama delice" bir kararlılıkla dikilmiş bitimsiz bir çılgınlıktır. Yapıt orada dikili durur ve haklı olarak tepesinden manzaranın harika olacağını düşünürsünüz. Ama hayır: Hele tepesine bir tırmanın, yoldan gördüğünüzden ancak biraz daha fazlasını görürsünüz.

---

* Aristarkhos (Semadirekli- İÖ 217-145): Homeros'la ilgili çalışmalara yaptığı katkılarla tanınan Eski Yunanlı eleştirmen ve dilbilimci. (ç.n.)

** Gustave Flaubert, *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*, çev.: Sema Rifat ve Elif Gökteke, İyi Şeyler Yay., İstanbul, 1996. (y.h.n.)

# X
# Boğulmuyor, sadece el sallıyor: Louise Colet vakası



Binicilik kıyafetleri içinde Louise Colet,
Courbet'nin yapıtı.

Louise Colet'nin Flaubert'e yazdığı mektupları kim yaktı? Bir yüzyıl boyunca, mektupları ortadan kaldıran kişinin, Flaubert'in yeğeni ve yapıtlarının mirasçısı Caroline olduğu hiç sorgulanmadan kabul edildi. Katı, kurallardan şaşmaz, yüksek burjuva tabakasından bir hami olan –'*la dame si bien*'– Caroline, dayısının mektuplarını yayımlarken mahrem ya da uygunsuz olduğunu düşündüğü bütün bölümleri çıkardı, iltifat içermeyen görüşlere yer vermedi, noktalama işaretlerini değiştirdi ve yazarın ifadelerini dönüşüme uğrattı. Dayısının Turgenyev'e yazdığı bir mektuptaki "*tenir le bec hors de l'eau*" (gagayı suyun dışında tutmak) ifadesinin kullanılmasına izin vermeyip onu "*tenir la tête hors de l'eau*" (başı suyun dışında tutmak) olarak kibarlaştırdı. Böylesi yayıncılık müdahaleleri dönemin âdetlerindendi: Caroline,

Louise Colet'nin öz kızı Madam Bissieu ile pazarlık ederken de, Flaubert'in Lousie'e yazmış olduğu 138 mektubu (ve daha yakası açılmadık ifadeler içerenlerden hiç birini) *tu*'leri* *vous*'* olarak değiştirmesi koşuluyla, yayımlama izni aldı. Bu baskıcı, sansürcü, çekidüzen verici ortamda Caroline'in, dayısının imgesini daha Panteonvari ve daha az eğlenceli bir şeye çevirirken rahatsız ediciliğiyle ünlü Louise'in hiç kuşkusuz şehvet dolu taşkınlıklarını gözlerden ırak tutmaya çalışmasından daha normal ne olabilirdi?

Hermia Oliver'ın *Flaubert and an English Governess* adlı çalışmasında bu varsayım sessiz sakin ama inatla araştırıldı. Caroline kamuya dayısının pastörize edilmiş bir versiyonunu sunmuş olabilirdi, ama onun metin üzerinde oynamaları doğal bir dürüstlük taşıyordu. Metindeki bazı yerleri silip yeniden yazmış, ancak el yazmalarının kendilerine asla dokunmamıştı: Her şey çevriyazı sırasında yapılmıştı. Dahası, Caroline'in yeğeni, teyzesinin Flaubert'in yazınsal mirasına karşı tavrının –el yazmaları, defterler, dosyalar, hatta dayısının kütüphanesi– "onların hepsinin kesinlikle korunması gerektiği" yolunda olduğunu belirtmişti. Ve son olarak, Caroline'i bir vandal olarak görmek için hiçbir özel kanıt yokken, romancının mektuplarını ortadan kaldıran kişiye ilişkin belgeli bir kanıt var: Flaubert'in kendisi.

1877'de, Mérimée'nin *Lettres à un inconnu* adlı yapıtının yayımlanmasıyla, bir yazarın ölümünden sonra başına gelebilecekler konusunda kaygıya kapılan Flaubert ile Maxime Du Camp birbirlerine yazdıkları gençlik mektuplarının çoğunu yakmışlardır. Benzer sebeplerle Ernest Chevalier, Louis Bouilhet ve Georges Pouchet'yle birbirlerine gönderdikleri mektuplar da esaslı biçimde budanmıştır. Bir başka mektup yakma seansı Mayıs 1879'da olmuştur. Flaubert, dostu Edmond Laporte'a şunları yazmıştır: "Dün *sekiz saatimi* mektupları tasnif ederek ve yakarak geçirdim, uzun süredir ertelediğim bir işti bu, paket sarmaktan ellerim titriyor." Hermia Oliver ileri sürdüğü savın bir doğrulaması olarak, Maupassant'ın 24 Kasım 1890'da *L'Echo de Paris*'te anlattığı ve o zamana değin bilinmeyen bir olaya değinir; Maupassant, Flaubert'in ölümünden "bir önceki yıl", yani 1879'da, Croisset'de bir gece büyük bir şenlik ateşi yakıldığını anımsar ve kenarlarındaki dantelleri sararmakta olan soluk pembe bir mendil ile "küçük ipek bir dans ayakkabısının" alevlerin içine atılmasını betimler. Flaubert'in Ağustos

* (Fr.) Sen. (ç.n.)
** (Fr.) Siz. (ç.n.)

1846'da Colet'ye yolladığı bir aşk mektubundaki övgülü sözlerden de anlaşılacağı üzere, bunun Louise Colet'nin terliği olduğu hemen hemen kesindir. Herınia Oliver savını, o gece ortadan kaldırılan mektuplar arasında Laporte'un, Caroline'in İngiliz mürebbiyesi Juliet Herbert'in –ve Louise Colet'nin– mektuplarının da bulunduğu "pek de kuşku götürmez bir şeydir" diye sonuçlandırır. Bu sonuç Francine du Plessix Gray'in biyografisi ve kurtarma harekâtı için çıkış noktasıdır:

> Sanırım şu son mektuplar... Louise Colet'nin Flaubert'e yazmış olduğu yüzlerce mektup arasındaydı. Bu kitabı bu sebeple yazdım. Bir meslektaşı zamanının tarihsel kayıtlarına yeniden sokmak. Ona hakkını teslim etmek. Anısı erkeklerin kaprisleriyle silinmiş olan bir başka kadını daha diriltmek.

Louise Colet 1810'da Aix-en-Provence'da doğdu ve 1835'te müzik profesörü kocası Hippolyte'le Paris'e geldi. Kendini çabucak bir şair, güzel bir kadın ve bir salon müdavimi olarak kabul ettirdi. Académie Française'in belli bir tema üzerine koyduğu şiir ödülünü dört kez kazandı ve kendisine hükümetçe bir emekli aylığı bağlandı. Victor Cousin uzun süreli koruyucusu; Béranger ve Victor Hugo, destekçileri; Musset, Vigny, Flaubert ve Champfleury ise âşıkları oldu. Heykeltıraş Pradier için Sappho olarak poz verdi ve yaşlanan Madame de Récamier'nin salonuna devam etti. Gray'in açıkça dile getirdiği gibi, "şana şöhrete büyük saygısı" vardı. Louise'in yaşamında ve düşüncelerinde çok yer alan bu sözcük "Corneille'in şanı" konusunda Flaubert'le düştüğü temel görüş ayrılığının nedeni oldu. Flaubert onu aynı zamanda "sanat sevgisine" sahip olduğu ama "sanat dinine" sahip olmadığı için şiddetle eleştirdi.

Ne var ki, şana şöhrete saygı ve sanat sevgisi bir edebiyat kariyeri başlatabilmek için kesinlikle yeterlidir. Colet aynı zamanda fırsatları çok iyi değerlendirmesini bilen biriydi. İlk şiir kitabının desteklenmesi için Châteaubriand'a yaklaştığında (bu şiirler arasında onun "Melankolinin Homeros'u" adlı şiirini öven iki şiir de vardı), Châteaubriand buna yanıt olarak oldukça ince alay yüklü bir tonda, desteklemesinin fazla bir önemi olmayacağını, çünkü "ancak şairlerin bir başka şairi lanse edebileceklerini" söyledi. Colet bu söylenenlere hiç aldırış etmeden, onun mektubunu kitabına önsöz olarak koyma yoluna gitti (Châ-

teaubriand, övülesi bir şekilde, bundan alınmış görünmez). Sainte-Beuve onun edebi cazibesine büyük ölçüde direndi, gerçi *Lui* başlıklı romanına (bu romanda kendisine bilge "Sainte-Rive" olarak parlak bir rol verilmişti) alkış tutmaktan da geri kalmadı. Daha göze batan bir başarısızlık George Sand'la yaşandı; Sand, genç yazarı kendinden hep uzak tuttu; *Lui*'de yer alan bir anekdota inanacak olursak, Sand bir seferinde Colet'nin bir salonda şiirlerini okuduğunu duymuş ve sonra da şu edebi iltifatı yapmıştı: "Madam, sizde bir Yunan heykelinin kolları ve omuzları var." Ancak Louise'in edebi kariyerinin başlangıcında kesinlikle yeterince destekçisi vardı ve Paris oyununu nasıl oynayacağını biliyordu. Aşığı, hamisi ve yüksek mevkiden bir hükümet görevlisi olan Victor Cousin, Louise'in emekli aylığının üç, Hippolyte'inkinin ise iki katına çıkarılması için nüfuzunu kullandı.

Louise kendinden son derece emin, davranışlarında aşırı duygusal, içtepileriyle hareket eden, kendini ön plana çıkarmaya düşkün, hayranlık duyulacak yanları olan, fakat biraz gülünç biriydi. Bütün bu özellikleri, hiciv yazıları kaleme alan gazeteci Alphonse Karr'a yaptığı ünlü saldırıda ortaya çıktı. 1840'ta, Louise neredeyse dokuz aylık hamileyken, Karr bir makale yazıp bu makalede Cousin'in -onun sürekli boy hedefiydi- Colet'nin emekli aylığını arttırmak için kendi resmi mevkiini kullandığını (ki doğruydu) ve aynı zamanda çocuğunun babası olduğunu (zorunlu olarak doğru olmasa bile o sıralar her iki tarafın da buna kesinlikle inandığı anlaşılıyor) açıkça ima etti. Yazı hiç kuşku yok ki alçakça bir yazıydı ve Louise hemen gazetecinin bunun bedelini ödemesi gerektiğine karar verdi. Dahası, Hippolyte Colet'nin, bu hakareti, kadının zedelenen onurunu tamir etmek için ortadan kaldırmakla görevlendirilmesi gerektiği ona apaçık bir şey olarak görünüyordu.

Hippolyte, Conservatoire'da silik ve vaktinden önce çökmüş bir kompozisyon hocasıydı; Karr ise iriyarı bir kılıç ustası, Paris'te bu silahı en iyi kullananlardan biriydi. Gray'in kendi deyimiyle Hippolyte "geri adım attığında" (onu bunun için kim suçlayabilir?), Louise elinde bir mutfak bıçağıyla Karr'ın oturduğu eve gitti: Daha sonra şöyle yazdı: "Daha zarif bir silah kuşanmak fazla teatral kaçardı. Büyük keder hallerine yakışan biçimde, sadelikle hareket etmeyi arzu ettim ben yalnızca." Karnı burnunda olmasına karşın, Karr'ı sırtından bıçaklayıp biraz kan döktü. Gazeteci arkasına döndü, bıçağı elinden aldı ve (yine

onun yorumuna göre) bir taksi çağırmadan önce, ona, koluna girmeyi önerdi.

Sainte-Beuve'ün araya girmesiyle, Karr Louise'i dava etmemeye söz verdi ve hatta dergisinin bir sonraki sayısında onu "enerjisi" ve "soyluluğa yakın cesareti"nden ötürü alkışladı. Ne var ki olay hiçbir gazetecinin direnemeyeceği kadar kışkırtıcı bir görünüm sunuyordu. Karr sözlerini şöyle sürdürdü: "Eğer bana saldıran kişi, olayın gelecekte bir taşbaskısının yapılabileceği beklentisiyle kolunu başının üstüne bir tragedya kahramanı edasıyla kaldırmak yerine, bana doğrudan yatay bir darbe vurmuş olsaydı, kesinlikle çok ciddi yara alırdım." Her ikisi de bu dramadan iyi kötü çıktılar; gerçi Louise'in hiç kuşkusuz kaybedecek daha çok şeyi vardı ve öyle de oldu. Karr bıçağı sakladı ve onu, üzerine şu etiketi koyarak cam bir mahfaza içinde sergiledi: "Bana Madam Colet tarafından verilmiştir... arkadan."*

Louise Colet verimli bir yazardı: roman ve hikâye, şiir, biyografi, tarih ve yolculuk. Başka ne var ki hayatta? Francine du Plessix Gray, Colet'nin büyüdüğü –ve şimdi bir golf oteline dönüştürülmüş olan- bir Provence evine yapılan ziyareti anlatıyor. Mülkün şu anki sahibi ve Louise'in torununun torununun yeğeni olan Paul Révoil, yaşadığı dönemde skandallar yaratmış bu atası hakkında kendisine sorular sorulup durulmasıyla afallayarak somurtuyor: "Siz bu yıl gelen üçüncü kişisiniz. Tek bir satırını bile okumadım onun – o kadar iyi bir yazar mıydı?" Gray de buna yanıt olarak onun "müthiş ilginç biri" olduğunu söylüyor. Gray'in biyografisi Louise'in bir kadın olarak kimliği üzerine kalpten ve tutkulu bir biyografi olmakla birlikte, yazar Colet'nin çalışmaları açısından hiçbir aşırı iddiada bulunmuyor. Colet'yi *tout court*** bir yazar olmaktan çok, öncü bir feminist, "yaşamını ve aşklarını şiire ve düzyazıya döken bir on dokuzuncu yüzyıl Erica Jong'u olarak" temellendirmeye istekli görünüyor; ve iş yazınsal değerlendirmeye

* Karr (1808-90) daha sonları profesyonel olarak çiçek yetiştirmek üzere Nice'e çekildi. Şimdi bir yazar olarak tamamen unutulmasına karşın, zina temasını işleyen iki büyük on dokuzuncu yüzyıl romanı arasında karanlık bir halka olarak kalmaktadır. *Madame Bovary*'nin yazarının müstakbel metresi tarafından bıçaklanmış olan Karr'ın adı aynı zamanda *Anna Karenina*'nın sondan onuncu sayfasında Prens Şebartskiy tarafından (Prusya'yı istila etmeme konusunda) onay ifade eden sözlerle anılmıştır. Adı tropikal bir bambu ağacına verilmiş (*Bambusca glaucescens Alphonse Karr)*, gerçi 1849'da dünyaya tanıttığı düstura pek ender olarak bağlı kalmıştır: *"Plus ça change, plus c'est la même chose"*. ["Değiştikçe, aynı şey."]

** (Fr.) Salt. (ç.n.)

geldiğinde, şu anki feminizm yüzdesini belirtip değerlendirmeyi bu noktada bırakmayı yeğliyor.

Colet'nin romanı *Lui* büyük bir olasılıkla onun en kalıcı yapıtıdır (aynı zamanda da İngilizce'de şu anda var olan tek çalışması). Bu roman, Musset'nin 1857'de ölümüyle start alan ve cinsel serüvenlerin anlatıldığı kitaplardan oluşan şu küçük kitaplığın bir parçasıydı. Şair bu diziyi *Confession d'un enfant du siècle* (1836) [Bir Zamane Çocuğunun İtirafları]* ile başlatmıştı ve yapıtında George Sand'le İtalya'da yaşadığı gönül ilişkisini anlatıyordu. Yirmi yıl sonra Sand buna *Elle et Lui* ile karşılık verdi, Musset'nin kardeşi Paul *Lui et Elle* ile bir misillemede bulundu, şakacı Gaston Lavalley bu oyuna *Eux* ile katıldı ve Colet de seriyi *Lui* ile tamamladı.** Bu saydam *roman à clef*'de*** Louise göz kamaştırıcı Stéphanie de Rostan kimliğiyle baş roldedir ve ikisi de onu romantik açıdan tatmin etmeyen talip rolündeki iki erkek tarafından kıskaca alınmıştır: Normandiya'nın bir köşesinde sözde başyapıtını ortaya çıkarmaya çalışıp duran anlaşılmaz, katı kalpli romancı Léonce ile tutkulu, fevri, içkiye düşkün, ve ünlü yazar Antonia'yla ilişkisinden aşk acısı tatmış, şimdiyse Stéphanie'nin yanında avuntuyu ve aşkın yeniden doğuşunu arayan, şair-aristokrat Albert.

Kitabın çoğu, en ufak ayrıntılara değin girerek Antonia/Sand'le olan gönül ilişkisini gündeme getiren Albert/Musset'den oluşur. Bu yaklaşımın ticari açıdan bir anlamı vardı –1859'da çok az kişi Flaubert hakkında bir *roman à clef* ile ilgilenirdi- ama aynı zamanda stratejik olarak riskliydi. İşte Musset'nin eski metresi Colet, ölü şaire, George Sand tarafından (elbette, hâlâ hayattaydı) daha önce uğradığı kötü muameleye yazıklanması için bir ses vermektedir. Sand'ın yapıtlarının niteliği ve dillere destan kibarlığı konusunda hayranlık ifadeleriyle dolu olmasına karşın, çizilen portre sadece hemcinsini kollamaktan uzak durmakla kalmaz, aynı zamanda kırıcıdır ve hasetlikle doludur. Stéphanie/Louise giyim kuşam açısından üstünlük duygusuna kapılarak kendi ağzından ahkâm keser ("Sanıyorum ki erkek elbiseleri giymek onun şeklini bozmuştu"); öte yandan Albert aracılığıyla, yatakta rol yapan, âşıklarını başından atmakta kalpsiz davranan, çocuklarının

* Alfred de Musset, *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*, çev.: Yaşar Nabi Nayır, M.E.B. Yay., İstanbul, 1991. (y.h.n.)

** Fransızca'daki kişi zamirlerinden "Lui", erkek özne için "o"; "elle" ise kadın özne için "o"dur. *Eux* ise "onlar" anlamına gelir. (ç.n.)

*** Gerçek kişi ya da olayların kurmaca bir görünüşle anlatıldığı roman, "anahtar roman". (ç.n.)

önünde şehvet düşkünü tavırlar takınarak onların saflığını lekeleyen ve Musset'yi ölüm döşeğinden kurtarması için eve getirdiği İtalyan doktorla aldatan, hükmetmeyi seven, buyurgan bir kadın keşfederiz. Sand, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde Flaubert'e, romanın, "Colet'nin nedensiz öfkesini dışkıladığı bir oturak kitap" olduğunu söylemiştir.

Ne var ki *Lui*, büyük ölçüde sanatsal olmayan sebeplerle olsa da, insanı eğlendirir. *Roman à clef*'in hem çekiciliği hem de zaaflarıyla geveze, sözü uzatan ve taşkın bir kitaptır bu. Bir yanda, bir iç bilgiyle donatılmanın heyecanı; öte yandaysa, tarafsız bir konuma yerleştirilmenin estetik kaygı duygusu. Bir *roman à clef*'de bir şeyin olma nedeni genellikle o şeyin gerçekten de meydana gelmiş olması ya da biraz farklı meydana gelmiş olması, yahut da eğer yazarın arzuları edebiyattan farklı olarak yaşam tarafından yerine getirilmiş olsaydı pekâlâ meydana gelmiş olabileceğidir. Sözgelimi, romanın ilk sayfalarında Albert, Stéphanie'yi hayvanat bahçesine götürür. Safça niçin hayvanat bahçesi diye merak edebiliriz, o kadar sayfayı niçin orayı anlatmakla harcadığını sorabiliriz. Acaba kafese kapatılmış tutkularla, demir çubukların arkasında sınırlanmış vahşi doğayla bir paralellik mi kurulmaktadır? Ama hayır: Bir hayvanat bahçesi bazen bir hayvanat bahçesinden başka bir şey değildir. Romanda yer alır çünkü Musset, Louise'i eskiden oraya sık sık götürmüştür; ayrıca, bir zamanlar ona hayvanat bahçesi hakkında bir şiir de yazmıştır ve Louise de bunu daha sonra romanda anmak ister.

Peki *Lui*'de iç bilgiyi elde ediyor muyuz? Musset ateşli ama aslında gülünçtür;* Sand mürekkep yalamış bir kadındır; Flaubert buz gibi kalbi olan bir entrikacıdır. Peki ama Stéphanie? Kitapta bir av borusu gibi dikkatleri çeken şey Louise'in kendini betimlerken ortaya koyduğu kibirdir. Kendini sosyal sınıf olarak yükselterek bir süre için dara düşmüş bir markiz yapar; romana, esas işlevi anlatıcıya (çabucak ortadan kaybolan bir anlatıcıdır) Stéphanie'nin dingin bilgeliğini ve göz kamaştırıcı güzelliğini övme şansı vermek olan bir önsöz koyar. Markiz Léonce'la soylu bir şekilde acı çeker; Albert'le ise, onun dehasını yeniden alevlendirmeye uğraşır ama nazikçe fakat kararlı bir biçimde

* Arabalarına Fransız yazarların adlarını veren Edith. Wharton şöyle yazar: "Bir yaz, hepimiz de Madam Karénine'in sürükleyici Georg Sand kitabının ilk ciltlerini okumaya giriştiğimizde, yola hep harika başlayan ancak ilk tepede bozulan büyük, gösterişli bir arabamız vardı; bu arabaya 'Alfred de Musset' adını vermiştik, oysa daha sonra 'Alfred'in yerini alacak olan küçük ama yorulmak bilmez arabanın adı doğal olarak 'George'du.

ondan kaçmaya ve yüreğinin derinliklerinde Léonce'a sadık kalmaya çalışır. Olayların açık seçik bir şekilde ihtişamlı hale getirildiği bir yorumdur bu. Musset şurası açık ki her türlü hızda giden bir arabada güvensizdi ve Flaubert'in Louise'e acı bir alayla anımsattığı gibi, "İnsanın bir erkekle Ay'ı hayranlıkla seyretmek amacıyla ay ışığı gezintisine çıkması âdetten değildir." Ne var ki Louise şairle birçok ay ışığı gezintisine çıktı. Musset sarhoş olup içeri girebilmek için kapısının eşiğinde yalvarıp dururdu –Colet'nin şana şöhrete saygısı bu olduğundan– ve sonunda da onun yatağına girdi. *Lui* bize ilişkinin, dağlanan iki kalbin kahramanca birbirinden vazgeçişiyle sonlanmasını gösterir: "Birbirimizi yeniden göreceğiz, ama birbirini bekleyen sevgililer olarak değil, sadece dost olarak." Bununla birlikte, Colet'nin özel anı defterlerinde Musset üzerine gerçek bir iç bilgiyi, anahtarın anahtarını elde ederiz. "Onun tek bir kez tahrik olduğunu," kaydetmiştir Louise (anlaşılan ereksiyon olduğunu ama orgazma ulaşamadığını gösteren bir nottur bu.) Diğer yorumlarda şöyle ifadeler vardır: "İktidarsız!"; "Ah Gustave, Gustave, arada ne büyük bir zıtlık var!"; "Hemen hemen iktidarsız olduğu kesin ya da sadece çok kısa sürelerle acılı ereksiyonlara ulaşabiliyor."

Colet'nin yazarken benimsediği başlıca tarz itirafçılığı romantikleştirmekti ve herkesin bildiği gibi aceleyle yazıyordu. Béranger, Hugo ve Flaubert de kendilerince ona birtakım makul öğütlerde bulundular: Yavaşlamasını, daha gerçekçi olmasını, daha az intikamcı olmasını söylediler. Ne var ki ister kişisel isterse yazınsal olsun makul öğütler Louise'in hiç mi hiç önemsemediği şeylerdi: Dev bir tankerin dönüş dairesi vardı onda sanki. Flaubert'in durumunda ona verdiği öğütlerin nihai umutsuzluğunda neredeyse komik bir yan var: işte tam karşı kutbunda yer alan bir şairi yeniden yönlendirmeye çalışan genç bir biçim hayranı ve sanatta kişisel olmayan söylemin rahibi. Bir bakıma, her ikisi de en iyisini biliyordu: Flaubert onun cansız, can çekişmekte olan bir gelenek içinde çalıştığını biliyordu; Louise ise başkalarının senin yazman gerektiğini düşündüğü gibi değil yazabileceğin ve yazmak istediğin gibi yazman gerektiğini.

1850'lerin ortasında Colet, Kadın konusu üzerine altı şiirden oluşan iddialı bir dizi yazmayı planladı, ancak bunun yarısını tamamlayabildi. "La Paysanne" [Köylü Kız] başlığını taşıyan ilki onun daha şaşırtıcı çalışmaları arasındadır: Bu şiirde, ayrılan tarafların dokunaklı ama acımasız hikâyesi, duygusal yoksunluk ve köye özgü sefalet te-

ması işlenir. Flaubert, şiiri gönülden övmüş ve Pléiade Yazışmaları'nın yirmi sayfa kadarını şiiri yakından inceleyip düzeltmeye harcamıştır.

Colet, Flaubert'in "Shakespeare'vari, çirkin gerçeğe sadık ve soğuk" olma özelliğine karşı direnmiş olsa da, şiirin modern bir sertliği vardır: Köylü kızı Jeannette, Flaubert'in sonraki yapıtlarından *Un Coeur simple*'deki [Saf Bir Kalp]* kahramanı Félicité ile uzaktan akrabadır. Dizideki ikinci şiir "La Servante" [Hizmetçi Kız] Colet'yi kendinden hoşnut bir edayla doğal tarzına gerileyerek (ya da bilgece dönerek) ortaya koyar. Eğer Flaubert "La Paysanne" konusunda kendi kendini atamış bir akıl hocası olarak bir sürücü öğretmeni gibi davranıp öğrencisi dışardaki manzaraya bakmakta ısrar ederken el frenini kavramaya uğraşmışsa, "La Servante" ile birlikte Colet, Flaubert'in ona koymaya çalıştığı yol kurallarını bir yana atmıştır. Ona şiiri yeniden kaleme almasını söylemiş ve özellikle de onu şiirinde Musset'ye açıkça saldırmamaya teşvik etmiş, sonra da itirazlarını kırk sayfalık notlarla genişletmiştir. Flaubert'in Louise Colet'ye gönderdiği yazılar arasında böylelerine pek ender rastlanır ve bu sonuncu belge ortadan tamamen kaybolmuştur (bu özel durumda çok fazla kuşkulu da yoktur).

"La Servante" Paris'e gelen iki köylü kızın iç içe geçmiş öyküsüdür: erdemli, okumaya özlem duyan ve aşk düşüncesiyle yanıp tutuşan Mariette ile pragmatik ve dünya işleri konusunda yoldan çıkmaya eğilimli Théréson. Her ikisi de, Musset'den esinlenilerek yaratılmış aristokrat bir şair olan sefih Lionel'le gönül ilişkisine girerler: Ancak Théréson onu profesyonelce idare edip ayakta kalırken, Mariette ona umutsuzluğa yazgılı romantik aşkın bütün duygu yükünü boşaltıp durur. Lionel'in ölümünden sonra, Mairette delirir ve Salpêtrière Hastanesi'ne kapatılır. Şiir –tıpkı Lousie'in kendisi gibi– çekici, rahatsız edici, dogmatik, içgüdüsel, gözlemci, benmerkezci ve kalpten hissedilen öğelerin bir karışımıdır; hem bir bayağılığı hem de canlılığı vardır. Gray'in yaptığı gibi onu "son derece feminist bir şiir" olarak adlandırmak ve sonra başka bir konuya geçmek Colet'yi iyi davranışlarından ötürü bir anne gibi ödüllendirmekle aynı kapıya çıkıyor: doğru tarafta olduğu için geçmişe alkış tutan yirminci yüzyıl. Aslında, uzunluğundan ötürü "La Servante" ileri bakmaktan çok bir yüzyıl geriye bakar gibidir: Ahlâkçı, betimsel ve öğreticidir, Greer olmaktan çok Greuze'dür. Böylelikle kötü yürekli soylu Lionel'e karşı ahlâksal bir den-

* Gustave Flaubert, *Sâf Bir Kalp*, çev.: Ferid Namık Haksoy, İnkılap Kitabevi, 1939. (y.h.n.)

ge oluşturmak üzere iyi yürekli değirmenci Julien çıkarılır, Julien önce Mariette'in kendisiyle evlenmesini ister sonra da (şiirdeki birkaç tuhaf rastlantıdan birinde) onu boğulmaktan kurtarır. Julien'in nasırlı ellerini reddeden ve kalbinin sesini dinleyen Mariette, gotik-romantik yazgısını aramaktadır. Mariette katı kalpli ve büyük ölçüde kayıtsız duran Lionel'in belli bir davranışından çok (Marki de Sade'ın dünyasında değiliz) kendi kalbinin talepleri ve sahte beklentileriyle mahva uğrar.

Mariette'in, Salpêtrière'in deli ve terk edilmiş hastaları arasında dilsiz, saçı başı darmadağınık ve deli gömleği giymiş halde durduğu kapanış sahnesi, bize kesinlikle mahva uğrayan kadının sert ve kınama dolu bir imgesini verir. Ancak "La Servante"ı "son derece feminist" olarak nitelememin acaba bir anlamı var mıdır? Şiir yer yer suçlayıcıdır, Colet'nin daha sonraki yıllarda dile getirdiği "Erkekler ne kadar adi yaratıklar" yolundaki çığlığının edebi bir eşdeğeridir. Ne var ki şiirin kavranması güç yanlarından birisi de Mariette'den farklı olarak, yaşamları üzerinde belli bir kontrole sahip, paraları ve güçleri olan kadınların, zevk kadınları olmaları, Lionel gibi sefih tiplere karşı çıkmak yerine onlarla düşüp kalkan "aktrisler" olmalarıdır. Ve bir yandan erkekleri açıkça eleştiren kişiler Théréson ve onun türünden kadınlar olduğu halde, onlar da Colet tarafından eleştireye uğrar. Colet onları değişemeyecek ölçüde alçak ve adi kişiler olarak sunar. Modern sefahat eski şehvet dolu görkemini yitirip soğuk, nevrotik ve sıkıcı bir şey olmuştur.

Bu, zengin bir muğlaklık mıdır, yoksa yazarın bir kafa karışıklığı mıdır? Louise'in kendi yaşamının avuç içi izleri tamamen "La Servante" üzerinedir ve öyle görünüyor ki böylesi soğuk bir tiksintinin ardında kişisel bir gündem yatmaktadır: Flaubert'e verilen bir yanıt ve özel bir kınama. Colet 1854'ün ikinci yarısında şiiri üzerinde çalışmaktaydı; o yılın haziranında son derece isteksiz görünen Flaubert'i sonunda Şark'a yaptığı gezinin yolculuk notlarını kendisine göstermeye ikna etmişti. Hiç kuşkusuz, erkek ya da kadın herhangi bir yazar için güncesini sevgilisine göstermek her zaman bir hatadır; sonuçta bu durumda da en iç karartıcı kavgalardan biri daha patlak vermiş oldu. Bir kere Louise bu güncede kendine ayrılmış yeterince sayıda pasaj bulamadı. Flaubert ona sızlanır bir tonda, "Sık sık seni düşünüyordum, sık, hem de çok sık," diye yanıt vermişti. Daha kötüsü, Louise Flaubert'in zevk kadınlarıyla buluşmalarına ilişkin birtakım coşkulu betimlemeleri keş-

fetti. (Bu noktada Flaubert'in yaptığı savunma fazlasıyla ikiyüzlüceydi: İlişkide bulunduğu kadınların hepsinin de ameliyatla klitorisi çıkarıldığından, cinsel olarak herhangi bir şey hissedemeyeceklerini ve bu yüzden de Louise'in kaygılanmak için hiçbir gerekçesinin olmadığını ileri sürüyordu.) Bununla birlikte, kıskançlığın ötesinde, temel bir zevk ayrılığı, estetik ayrılığı söz konusuydu. Louise'in en tiksinç bulduğu bir şeyi –sözgelimi, dansöz Küçük Hanım'la geçirdiği o ünlü gece esnasında Flaubert'in kaydettiği tahtakurusu olayı– Flaubert son derece büyüleyici buluyordu. Çok erken yaşlardan itibaren fahişeliğin çekiciliğine kapılmıştı Flaubert: Onu insani birleşmenin karmaşık, acı ve olağandışı bir veçhesi olarak seviyordu; duygusal temasın yokluğunu, kassal çılgınlığı ve altın bileziklerin takırtısını seviyordu. 1853 Haziran'ında Louise'e yazdığı bir mektupta coşkuyla şöyle demişti: "İnsanı o kadar hüzünlü kılıyor ki, aşkı çok güzel hayallerle düşlüyorsun!"

Bu son paradoks Colet için hiç kuşkusuz özellikle kışkırtıcıydı. Simon Leys, Flaubert'in erotik açıdan iki farklı doğrultuya yönelişini şu ifadeyle ustalıkla özetlemiştir: "Sevgili aşkın *gerçekliğini* cisimleştirirken ve böylelikle kaçınılmaz olarak hayal kırıklığına uğratmaya yazgılıyken, Colet açısından fahişe aşkın bir *tasarımını* sunmakta, yani düşlere bir destek oluşturmaktadır." Louise Colet, Flaubert'le birlikte geçirdiği zaman zarfında kıskançlığın ender ve gıpta edilemez bir sarma harekâtını yaşamış; hem Emma Bovary'deki derinden derine hayal edilmiş öğeyle, hem de Küçük Hanım'daki derinden derine şehevi öğeyle tehdit edilmiştir. 1869'da, sevgililerin birbirinden ayrılmasından on beş yıl sonra, Colet *Le Siècle* gazetesi tarafından Süveyş Kanalı'nın açılma haberini verme görevini üstlenmişti; Nil'in kuzeyine yaptığı yolculuk sırasında Küçük Hanım'ı Esna'da arayıp bulmaya çalıştı. Bu davranışı nasıl okumamız gerekir: Basit bir merak mı, mazoşizm mi, bir tasfiye çabası mı, bir rakiple yüzleşmek için gecikmiş ama kahramanca bir girişim mi? Karşılaşmaları bir romanda herhalde güzel –ve aslında Flaubertvari– bir sahne olurdu. Ne var ki kadının adı o yörenin yerlilerine artık hiçbir şey ifade etmiyordu ve aradan yirmi yılın geçmesiyle Louise Flaubert'in betimlemesine uygun hiçbir ev bulamadı.

Yaşlandıkça, olgunlaşmaya bir türlü yanaşmadı Louise Colet. Kızı Madam Bissieu daha sonraları anılarında, "Zavallı *Maman*'ın* herkese ıstırap çektiren bir karakteri vardı," diye yazacaktır. Colet daha zor,

* (Fr.) Anneciğimin. (y.h.n.)

daha çabuk öfkelenir ve eski dostlukları harcamada daha uzman biri oldu. İnsanı fena halde kızdıran, ama aynı zamanda da hayranlık duyulacak biriydi: Victor Cousin öldüğünde, filozofun mektuplarını elden çıkarmaktansa bir mirastan vazgeçti. Edebiyat alanında ya da güzelliğiyle salonlarda ün yapmış birinde salt yaldızlı bir benbencilik gibi görünebilen şey onda enikonu harika bir gözüpekliğe dönüştü. Çalışıyor, yolculuklara çıkıyor, politik ilkelerine bağlı kalıyor ve sessiz kalmayı reddediyordu. Gray'in gösterdiği gibi, Mazzini'ye yardım ederek, Garibaldi'ye övgüler düzerek ve bağımsızlık kutlamalarının haberlerini yaparak İtalya'nın bağımsızlık davasının bayraktarı oldu. Ruhban sınıfına şiddetle muhalif biri olarak kaldı ve bir röportajda Papa'ya az daha iyi bir zılgıt çekiyordu. Fransa-Prusya savaşı sırasında halk önünde konuşmaya merak saldı ve bunda beklenmedik başarılar kazandı. Komün'ü hiç duraksamadan destekledi (ünlü ressamların Komün'ü ünlü yazarlardan daha çok desteklemiş olmaları tuhaf bir şey) ve seks dışındaki hemen hemen bütün alanlarda liberal görüşlerine sadık kaldı; cinsellik konusunda ise, gitgide püritenleşmiş ve ahlâkçı görüşler vaaz etmeye başlamıştı, İsveç Kraliçesi Kristina'yı "sefik bir yosma" olarak şiddetle eleştiriyordu. Katı yargılara varıyor ve kendisi de katı şekilde yargılanıyordu: *Lui* adlı romanından sonra onu sevmek için hiçbir gerekçesi olmayan George Sand, Louise'in yaşlılığını Madam Flaubert'inkine benzetiyor, "hatta onu daha da kötü buluyordu, çünkü kötücüllüğe dönüşmüştü... Louise deliydi"

Hiç kuşku yok ki kitabında göklere çıkardığı alter egosu Marquise Stéphanie de Rostan'ın metanetli tavrı onda yoktu. *Lui*'de markiz duygusal bir bilgelik platosundan "en güzel saatleri" üzerine, tüm gözyaşları ve sıkıntılarıyla ve de ağırbaşlı bir edayla ışıltılar saçar ve şu egzotik benzetmeyi yapar: "Yazgının Grönland buzullarına sürüklediği denizci Küba ya da Antiller'deki sıcacık enfes bir kumsalı kendinden geçercesine anımsamaz mı?" Colet bu tür kumsal anılarında pek avuntu bulamadı ve her zaman Flaubert'e karşı özellikle bağışlamasızdı. 1859'da *Madame Bovary*'yi bir şiirde "pis kokuları insanın midesini bulandıran bir gezgin satıcının romanı" ifadesini kullanarak şiddetle eleştirdi. *Salambo*'yu 1862'de Madam Edma Roger des Genettes'e övmekle birlikte, yazarının "çirkin, adi ve bildiği kadarıyla son derece kötücül" olduğunu eklemekten de geri kalmadı. Madam Roger de Genettes bütün bu sözleri Flaubert'e aktarmadı ve anlayışlı tavrı yüzünden Louise'in kınamalarına maruz kaldı: "Yazara övgülerimi iletecek

olursan, söylediklerime aynen sadık kalarak ona aynı zamanda karakterine karşı duyduğum derin horgörüyü ve vaktinden önce ortaya çıkan düşkün hali için duyduğum büyük tiksintiyi de bildirmelisin." 1872'de, ilişkilerinin sona ermesinden on sekiz yıl sonra Flaubert, Bouilhet'nin (Louise'in onunla da bir ilişkisi olmuştu) ölümünden sonra ortaya çıkan bir dizi şiirini gündeme getirdi; Colet ise ona imzasız manzum bir mektup göndererek Flaubert'i "düztaban dostunun mezarı üzerinde davullar çalan şarlatan," ifadesiyle niteledi. Buna karşılık, Flaubert, (Goncourts'ların 1862'de yazdığına bakılacak olursa) Colet'ye karşı "hiçbir kırgınlık, hiçbir öç duygusu" taşımadı ve Colet öldüğünde Madam Roger des Genettes'e melankolik ve hayıflanmalarla dolu bir ruh haliyle şunları şöyledi: "Hayatta kalabilmek için, birçok şeyin üstüne basıp geçtim!"

Acaba Flaubert daha soylu bir doğası olduğu için mi, kalbini daha az kaptırdığı (ya da gönül bağlarından daha kolaylıkla kurtulabildiği) için mi yoksa bu ilişkiden kıl payı kaçışından canlı ve kalıcı bir gönül rahatlığı duyduğu için mi daha az intikamcı davranmıştı? Hiç kuşkusuz, bunların her birinin payı vardı. İntikamcı olan Louise'in Flaubert'in mektuplarını saklaması, yücegönüllü olan Flaubert'in ise göründüğü kadarıyla Louise'in mektuplarını yakmış olması bir paradoks mu? Belki de değil: Farklı eylemleri mahremiyet ve üne karşı takındıkları tutumlar açısından tamamen tutarlı gözüküyor. Bununla birlikte, Louise'in mektuplar konusunda sergilemiş olduğu bu saygının olası bir nedeni daha var. Madame Récamier'nin 1849'da ölümünden bir ay sonra, Colet, Benjamin Constant'ın Récamier'ye yazmış olduğu aşk mektuplarını yayımlamıştı; Colet benzer biçimde Musset'nin ölümünden sonra onun sağda solda kalmış şiirlerini, ve Béranger'nin ölümünden sonra da onun kendisine yazdığı mektupları satarak para kazanma işine girişti. Belki de adının Flaubert'inkinden daha çok yaşamasını umuyordu.

Colet 1876'da öldüğünde, Victor Hugo güncesine şunu yazdı: "Madam Louise Colet öldü. Cömert bir kalbi vardı." Du Camp nezaketten uzak bir kabir yazıtı kaleme aldı ("Burada, Victor Cousin'i zor duruma sokan, Alfred de Musset ile alay eden, Gustave Flaubert'e kara çalan ve Alphonse Karr'ı öldürmeye çalışan Louise Colet yatmaktadır"); aynı zamanda da, *Souvenirs littéraires* adlı kitabında, Gray'e göre "Colet'ye veryansın etme" geleneğini başlatan, kibarlıktan bir hayli uzak birkaç sayfa ayırdı.

Böyle bir gelenek kesinlikle vardı (Gérard-Gailly'nin 1934 tarihli *Les Véhémences de Louise Colet* başlıklı incelemesini düşünmek yeter), gerçi bu gelenek Gray'in dile getirdiğinden daha az büyüktü. Louise'in unutuluşunun daha basit bir açıklaması, onun ününü yaşarken tüketmiş olması ve de ne yazınsal değeri ne de satışları yeni basımlara olanak verecek tek bir kitap yazmış olması gerçeğidir. En kalıcı başarısı, ünlülerin çocuklukları hakkında genç okurlara öğretici bilgiler veren *Enfances célèbres* idi. Aslında, Colet'ye veryansın edenler takımının, ilgileri, onun adının unutulmasından çok anısını canlı tutmaya yaramıştır. Colet'nin anısı Flaubert'le tam da söz konusu bu ilişkisi dolayısıyla korundu – gerçi çarpıtılmış ve biraz kötücül bir şekilde. Aynı türden bir cankurtaran sandalının Louis Bouilhet ile Maxime Du Camp'ı da unutuluş denizinde boğulmaktan kurtardığı ileri sürülebilir. Louise'inkiler gibi Bouilhet'nin şiirlerinin yeni baskıları yapılmıyor olsa da, Du Camp'ın Paris konusundaki altı ciltlik çalışmasını bulmak Colet'nin İtalya konusundaki dört ciltlik çalışmasını bulmak kadar zor olsa da onlar hâlâ bizimle birlikte yaşıyorlar. Du Camp da haksız şekilde ihmal edilmiş sayılmaz mı? O, bütün kariyer düşkünlüğüne ve alaycılığına karşın, enerjik ve meraklı bir yazardı – alışılmamış bir biçimde onu Louise Colet'ye benzer kılan bir tanım.

Gloria Steinem, Marilyn Monroe üzerine olan kitabında, birçok erkekte aktrisi sırf düşünmekle oluşan "kurtarma fantezisini" ortaya koydu. Geçmişe dikkatle baktığımızda da aynı duyguya benzer bir şey bize çoğu kez acı verir: Büyük Beyaz Erkek uğursuz gölgesini bir Mancinella ağacı gibi düşürerek karaltılar içinde şöyle bir göründüğünde, yine *o* olmasın, diye yakınırız. Ancak, Franchine du Plessix Gray'in yaptığı gibi, Louise Colet'yi "bundan önce bilinmeyen" biri olarak adlandırmak, eğer bu ifadeyi "daha önce İngilizce biyografisi çıkmamış biri" olarak tanımlarsak bir anlam kazanır. Gray'in, yanlış temeller üzerine kurulan bir kurtarma fantezisine kapıldığı anlar olduğu görür: Denize kahramanca daldığında, Louise'in boğulmadığını, sadece el salladığını görür.

Colet vakasının problemlerinden biri şudur: Colet'ye, erkek bir Flaubert hayranları kuşağı tarafından tepeden bakılmış olması onu daha iyi bir yazar ya da daha az öfke saçan biri kılmaz. Gray'in kitabının en yararlı ve dokunaklı bölümleri Colet'nin son yılları üzerine eğilir, yani onun gözüpek, kavgacı ve çevresinden yalıtılmış bir halde çalış-

mayı ve dövüşmeyi sürdürdüğü yıllara. Ancak Gray kitabın bütününde, Colet'ye kararlı bir şekilde sahip çıkmakla birlikte, onun "aşırı gururunu", "sık sık baş gösteren öfkelerini", "kendini aldatma konusundaki olağanüstü yeteneğini" belirtmekten ya da onu "kadınların en talepkârı", "ünlü kişilerin adlarını sayıp dökerek böbürlenmekten hoşlanan ve tek bir kadından oluşan halkla ilişkiler fabrikası" diye adlandırmaktan geri kalmaz. Birisi nasıl olur da ona gereğinden daha uzun vakit katlanabilir diye insan merak ediyor. Gautier'ye göre: "Her zaman çok erken geliyor ve çok geç vakitlere değin kalıyordu." "Flaubert'i pedikürcüsüyle bir saniye yalnız bırakmazdı."

Ne var ki Gray, Colet'nin savunusuna ve haklı çıkarılmasına kendini adamış ve bu onu sık sık özel bir savunma yoluna götürüyor. Louise'i kurtarmak başkalarını (Hippolyte'i, Madam Flaubert'i ve Gray'in kendi ifadesiyle Flaubert'in "yakın arkadaş ağı"nı) aşağılamayı gerektirirmiş gibi gözüküyor. Bu, "tek bir kadından oluşan halkla ilişkiler fabrikası"nın sözünü çok kolayca kabullenmek anlamına geliyor. En ufak bir biyografik desteğe dayanmaksızın otoriter ifadelerde bulunma (sözgelimi, "Flaubert kesinlikle Louise'in kendinden geçercesine seks yaptığı ilk erkekti") ve sanki nesnel olarak temellendirilmiş gerçeklermiş gibi *Lui*'den alınma epizotların tamamını anlatıya düşüncesizce dahil etme anlamına geliyor. Kimi zaman dönemle bağdaşmayan bir yirminci yüzyıl motifi on dokuzuncu yüzyıl yaşamına uyduruluyor; kimi zaman Gray başkalarının paylaştığı koşulları Colet ya da kadınlar için müstesna olarak görüyor. Louise moda gazeteciliğine merak saldığında (ki bunda oldukça iyi gözüküyor) Gray dokunaklı bir dille onun "binbir emek harcayarak saçma sapan moda makaleleri kaleme alma ihtiyacıyla aşağılanmasının kaçınılmaz olduğunu" yazıyor. Belki de bu doğruydu, ne var ki yüzyılın daha sonraki yıllarında daha ünlü erkek bir şair, Mallarmé tarafından da paylaşılan bir aşağılanmaydı.

Ve eğer Flaubert incelemeleri bizim Colet'yi anlamamızı çarpıtmışsa –ki çarpıtmıştır– bu haklı çıkarma aynı zamanda Flaubert'i Colet'nin görüş açısından gözlemlemesi bakımından da çarpıtmaya uğramıştır. Çalışmada Flaubert'in kadınlarla öteki ilişkileri çok ender olarak anılır: Bunlar çeşitli, karmaşık ve genellikle kalıcı ilişkilerdi. Louise onun aşka yönelik doğasının sadece bir yanını ortaya çıkarmıştır; başka hiç kimsenin girmediği biçimde onun kalbine girmiş ve yatağını paylaşmıştır. Bununla birlikte, onlar, mizaç, sosyallik, estetik, hırs

ve hatta cinsel dürtü açılarından birbirlerine taban tabana zıt insanlardı. Flaubert aynı zamanda yeni aşktan çok eski aşka daha uygun biriymiş gibi görünüyor. Louise'e yazdığı mektuplarda çoğu kez sevgili hakkında yeni keşiflere doğru hızla yönelmekten çok, oturmuş bir aşka doğru hızla yöneldiği izlenimini veriyor – gerilere bakmayı özlüyor. Acaba bir "mutlu son" olmuş olabilir miydi – ve eğer olabilir idiyse bu ne olabilirdi? Yoksa bu sadece kendinden geçmenin birbirinden kopmaya dönüştüğü bir ânı bekleme vakası değil miydi? Louise'in, kızıyla birlikte Normandiya'ya taşınıp da orada bir çeşit geniş köy ailesi kurma planları kesinlikle nihai bir fantezi gibi görünüyor. Bildiğimiz kadarıyla, 1850'li yılların ortalarından sonra bir daha hiç bir araya gelmediler.

Du Plessix Gray *Madame Bovary*'nin oluşumunda Colet'nin yerinin merkeziliğini ve Flaubert'in kalbindeki yerinin (biricikliğini değilse de) merkeziliğini ileri sürmekte haklı. Peki ama "Flaubert'in dehasını keşfeden ve cesaretlendiren ilk kişi" o muydu? (Alfred Le Poittevin'e, Du Camp'a ve Bouilhet'ye ne demeli?) "Hayatının aşkı" o muydu? (Evet oydu, ama farklı biçimlerde Le Poittevin ve Madam Schlesinger de hayatının aşklarıydı). Acaba Louise ona "gelecekteki yazarlık başarısı konusunda eşsiz özgüven verdi mi"? (Flaubert'in ona gönderdiği mektupların sanat konularındaki şaşırtıcı özgüvenine bakarsak vermedi). Gray tarihsel bir yanlış olarak gördüğü şeyi düzeltme arzusu içinde, Flaubert uzmanlarının kafasını iyice karıştıracak iddialarda bulunmaktan geri kalmıyor. Sözgelimi, Gustave'ın, Louise'e, ilk yapıtlarını – *November*'ı [Kasım]*, *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ın ilk versiyonunu ve ilk *Gönül Eğitimi*'ni gönderdiğini söylüyor. Gray'e göre: "Louise, Flaubert'in yeteneğinin bu ürünlerini derinden kavradığı için Flaubert ona ne kadar da minnettardı!" Doğrusunu söylemek gerekirse: Maxime Du Camp 1847'de Louise'e yazarak Gustave'ın "onun *Kasım* adlı yapıtı hakkındaki aşırı övgülerinden derinden yaralanmış olduğunu" belirtmişti. 1852'de Flaubert ona ilk *Gönül Eğitimi* hakkında yazdı: "Sevgili dostum, *Gönül Eğitimi*'nin kimi bölümleri hakkında gösterdiğin aşırı coşku beni çok şaşırttı. Bu bölümler iyi görünüyor, ama sözünü ettiğin öteki sayfalardan çok daha iyi değiller. Her halükârda Jules hakkındaki tüm bir bölümü çıkarıp ondan ayrı bir şey yapmak konusunda seninle aynı görüşte değilim... Seni özellikle çarpan sayfalar (Sanat üzerine, vb.) bana çok kolay kotarılmış sayfalar gibi geli-

* Gustave Flaubert, *Kasım*, çev.: Elif Gökteke, İthaki Yay., İstanbul, 2003. (y.h.n.)

yor." Louise'in ona *Ermiş Antonius* hakkında verdiği yanıta karşı biraz daha az ters bir karşılık vermişse, bunun nedeni Bouilhet ile Du Camp'ın Flaubert'e daha önce bu çalışmasını ateşe atmayı tavsiye etmiş olmalarıydı: "*Ermiş Antonius*'un seni çok *heyecanlandırdığını* söylüyorsun. En azından bir destekçim var demek. Dediğin her şeyi kabul etmemekle birlikte, dostlarımın bu kitaptaki her şeyi yeterince değerlendiremediklerini düşünüyorum... Önerdiğin değişikliğe gelince, bundan daha sonra söz ederiz – *devasa* bir değişiklik bu."

Bu da bizi yeniden mektuplara getiriyor. Francine du Plessix Gray'in anlatış tarzından, 1879 Mayıs'ının o gecesi Flaubert'in şöminesinin içinde ve etrafında olup bitenler konusunda hiç kuşku yok.

> Birdenbire, özellikle kalın bir mektup tomarının ortasında, ince bir kurdeleyle bağlanmış bir paket buldu Flaubert. Onu yavaşça açtı ve içinden küçük ipek bir ayakkabı çıkardı; ayakkabının içinde dantelleri yıllar içinde sararmış bir kadın mendiline sarılmış, solmuş bir gül vardı. Flaubert bu üç yadigârı kederli kederli öptü. Sonra da onları kalın mektup tomarıyla birlikte şöminenin içine atıp gözlerini sildi. Tan ağarmıştı [vb.]

Dokunaklı, kesin ve bazılarına göre de öfke uyandıran bir sahne bu; ama Maupassant'ın bu konuda gerçekten neler yazmış olduğu gözden geçirilmeye değer. Bir kere, Flaubert'in, önlerindeki görevin ne olduğunu ana hatlarıyla anlatışını aktarıyor Maupassant: "*Je veux brûler toutes mes vieilles lettres non classées. Je ne veux pas qu'on les lise après ma mort*" (Sınıflandırılmamış bütün eski mektuplarımı yakmak istiyorum. Ölümümden sonra onların okunmasını istemiyorum). Gray bu cümleleri şöyle aktarıyor: "Eski mektuplarımın çoğunu yakmak istiyorum, kimsenin okumasını istemediğim mektuplarımı." Burada "bütün" ifadesi "çoğu" olmuş: Gray bu cümleyi daha sonra olup biten şeylerle bağdaştırmak için yaptığı çeviriye bel bağlıyor. Daha fazla suçluluk duygusuyla da, kısacık "*non classées*"* ibaresini cümleden çıkarıyor. Bir başka deyişle, Flaubert bütün evrakını daha önce bir *triage*'dan** geçirmiş, bu ise, geriye kalanların bir kez daha ayıklanması. Flaubert'in Colet'yle ilişkisi 1856'da sona erdiğine ve şimdi 1879 yılı olduğuna göre, onun Louise'in mektuplarının akıbetiyle ilgili ka-

* (Fr.) Sınıflandırılmamış. (y.h.n)
** (Fr.) Eleyip ayırma. (ç.n.)

rarının önceki sınıflandırma sırasında alındığını en azından bir olasılık olarak göz önünde tutamaz mıyız? a) Bu mektupları o zaman yakmış olabilirdi; b) onları saklamış olabilirdi (ki bu durumda Caroline suçlu çıkmakta); ya da c) mektupları o zaman saklamış ancak daha sonra kararını değiştererek onları ortadan kaldırmaya karar vermiş olabilirdi.

O zaman, Maupassant ile Flaubert, birlikte, içi evrak dolu bir sandığı kenara çektiler. Flaubert, "*Je veux en garder une partie, et brûler l'autre,*" (Bir bölümünü saklamak, geriye kalanları yakmak istiyorum) dedi. Gray yine şu çeviriye bel bağlıyor: "Küçük bir bölümünü saklamak, geriye kalanları yakmak istiyorum" ("Küçük" ifadesi onun uydurması). Mektuplar kronolojik olarak tersine sıralanmış, en son aldığı mektuplar üstte, daha öncekiler ise altta: Bu yüzden Flaubert yaşamının belgeleri arasında tersten giderek garip bir yolculuğa çıkıyor. Sandıkta, yaşayan ve ölmüş kişilerden, ünlülerden ve sıradan kişilerden, dostlardan ve tanışlardan mektuplar var; bazen gözlerinde yaşlar beliriyor Flaubert'in, bazen de karşılaştığı saçmalıklara kızıp bağırıyor. Önce, George Sand'ın yolladığı bir mektubu buluyor, sonra da annesinden gelen bir mektubu. Bunlar, Flaubert tarafından kimlikleri belirtilen –ya da daha doğru bir deyişle, Maupassant'ın, Flaubert'in kimliklerini saptadığını anımsadığı– biricik iki kişi. Bu noktada suskunluk kesinlikle anlamlı. Acaba Flaubert gönderenin adını hiç anmadan Colet'den gelen birkaç yüz mektubu yakmış olabilir miydi? Peki gönderenin adını andıysa Maupassant bunu niçin aktarmamış olsun? Bunlara ek olarak ve alternatif bir düşünce olarak, o gece Flaubert'in neleri ortadan kaldırdığı vurgulanmakla birlikte, sakladığı çok sayıda evrak için ne diyeceğiz? Ne de olsa, Laporte'a yazdığı mektupta "mektup tomarı bağlamaktan ertesi gün ellerinin hâlâ titrediğini" söylemişti Flaubert.

Derken üç yadigârın keşfi konusu ortaya çıkar. Burada küçük bir problem vardır. Maupassant "küçük ipek bir dans ayakkabısının" betimini yapar, ancak Hermia Oliver'ın yorumladığı gibi, "O terlik bir dans ayakkabısı değildi; Louise Colet'nin terliğiydi, ya da ona ait bir çift terlikti (belki de Maupassant onların birini gözden kaçırdı.)" Belki de gözden kaçırmıştı; öte yandan saat sabahın dördüydü ve akşam yemeğinde "birkaç bardak eski Bordeaux şarabı" içmişlerdi. Flaubert terliklerin tekini ya da ikisini, gül ve mendille birlikte alevlerin içine attı. Bu duygusal desteyi, "onu saran oldukça kalın bir mektup tomarının ortasında" keşfetmişti, işte bu yadigârları ateşin üzerine atmış ve

sonra da onları "kalın bir mektup tomarı izlemiştir." Gray bize bunları söyler. Ne var ki bize Maupassant'ın söyledikleri bu değildir, hiç de değildir. Ona göre, Flaubert yadigârlarını "*au milieu des lettres*", yani, sandığın içindeki mektupların arasında bulmuştur. "Özellikle kalın bir mektup tomarı" diye bir şey yoktur, Francine du Plessix Gray'in romancı kafası dışında hiçbir "kalın tomar" yoktur. Gray bunları hiç kuşkusuz son derece iyi niyetle yazar: Olayı dramatize etmek, Flaubert'i kurban olarak seçmek, Louise Colet'yi ortadan kaldırmak için açılmış bir kampanyada ilk adım olarak gördüğü şeyi, yani sonunda Gray'i Colet'yi kurtarmaya getirmiş olan erkek komplosunu belirtmek için. Ama Flaubert'in bir seferinde dile getirdiği gibi, insan iyi niyetle sanat yapamaz; tıpkı aynı şekilde biyografi de yazılamayacağı gibi.

# XI
# Mürekkep içmek



Alphonse Karr, Saint-Raphaël'deki bahçesinde.

1863'te Turgenyev Flaubert'e, "Keyifle yapılan bir saatlik samimi bir sohbet, yüz mektuba bedeldir," diye yazmıştı. Belki de onlar için buna bedeldi; ama bizim için değil. Sartre'ın, Flaubert'in mektuplarını Freud-öncesi serbest çağrışım örnekleri olarak betimlemesi onlardaki akıcılığa, uçukluğa, kavrayış gücüne ve cinsel konulardaki içtenliğe anıştırmada bulunuyor; bunlara gücü, denetimi, espriyi, heyecanı ve öfkeli bir zekâyı da eklemeliyiz. *Correspondance* [Mektuplar]* –Gide bunu beş yıl boyunca İncil'in yerinde baş ucunda tutmuştu– her zaman için Flaubert'in en iyi biyografisi olmuştur. Bunun nedeni, kısmen yaptıkları işe olağanüstü ölçülerde bağlı ve becerikli editörleri olma-

* Gustave Flaubert, George Sand, *Mektuplar,* çev.. Bedia Kösemihal, Anahtar Kitaplar Yay., İstanbul, 1992. (y.h.n.)

sından (Fransa'da Jean Bruneau ve Alphonse Jacobs, Amerika'da Francis Steegmuller); kısmen de Flaubert'in biyografi yazarlarının yetersizliklerinden ötürüdür. Biyografi yazarlarının karşılaştıkları birçok problemden biri de mektupların görkemi ve alıntılanabilir olma özellikleridir: İnsan bu mektupların açık bir şekilde gölgesinde kalmadan bunları nasıl kullanabilir? Sartre'ın *L'Idiot de la famille*'deki alıntı yapmaktan kaçınma taktiği gitgide artan bir şekilde kendisine karşı işlemiştir: Sorgu yargıcının esas tanığın ağzını tıkayıp onun yerine yanıt verişini şöyle bir izleyin. Claude Chabrol'ün dile getirdiği gibi, Sartre'ın Flaubert'i Homais'ye dönüştürmek için onun hakkında yazmaya başlamasından başka yapacak bir şeyi yoktur. Mektupların biyografiyi bile aşıp roman olmaya yöneldikleri anlar da vardır. Karizmatik kahramanı ve onun canlı yol arkadaşlarını, zaferleri ve yenilgileri, ana temaları, deyimleri ve nükteli deyişleri okudukça, aynı zamanda ikincil karakterlerin çok önemli etkinliklerini de izlemeye başlarız; gürültülü sokak bağırıp çağırışları arasında suskunluklara dikkat ederiz.

Pléiade baskısının (toplam beş cildinden) üçüncüsü Ocak 1859'dan Aralık 1868'e uzanmaktadır. Bu on yıl içinde Flaubert *Salambo*'yu yayımlar ve *Gönül Eğitimi*'nin çoğunu yazar, bu arada *Madame Bovary*'nin yazarı olarak onurlandırılmayı da sürdürür. Paris'teki sosyal başarıları artar: Magny akşam yemekleri başlar, Prenses Mathilde onu salonuna kabul eder, *Légion d'honneur* nişanı alır. George Sand onu "açık, samimi, sanata âşık, ne hırsın bozduğu ne de başarının sarhoş ettiği biri" olarak görmekle birlikte, başı gözle görülür biçimde dönmüştür. "Benimle akşam yemeği yer misiniz?" türünden her türlü mektubun dikkatle saklandığı, taşralı romancının kendini metropolün efendisi olarak hayal ettiği ve annesinin onun eldiven faturaları karşısında şaşkınlığa düştüğü bir dönemdir bu.

Bu on yıl içinde *Mektuplar*'ın edebi tonu da değişir. Louise Colet, ve *Madame Bovary*'yi yazarken giriştiği kendini teşrih masasına yatırmaktan oluşan göz kamaştırıcı deneyim geride kalır. Artık kabul görmüş bir yazardır, ne yaptığını daha iyi bilir, bir başka başyapıt, sonra yine bir başka başyapıt ortaya koymaya çalışır. *Salambo* ve *Gönül Eğitimi*'nin kaleme alınmalarına yaptığı göndermeler bu yüzden farklı bir nitelik taşır, büyüleyici ama genellikle kısadır bunlar: araştırma notları ve sorgulamalar, zorluklardan yakınmalar, bir şeye girişmesini engelleyici kuşkular. Tasarımındaki "vasatlıktan" dolayı *Gönül Eğitimi*'ni sürekli küçümser ve *Salambo*'ya getirilecek itirazları hicivci bir

tavırla öngörür: "Beni paramparça edecekler. *Salambo* 1) burjuvaziyi, yani herkesi rahatsız edecek; 2) duyarlı insanların midesini bulandıracak; 3) arkeologları kızdıracak; 4) kadınlara anlaşılmaz gelecek; 5) beni bir oğlancı ve bir yamyam gibi gösterecek. Öyle olmasını umalım!" Yaratıcılıkla ilgili dertler yerine yayım sonrası ağız dalaşları ortaya çıkar – özellikle de (*faire et se taire* –işini yap ve sessiz kal– anlamına gelen Flaubertci düstur kışkırtıcı bir şekilde görmezden gelindiği) *Salambo* konusunda, aklı başında Sainte-Beuve ile ve küstah Froehner ile.

Flaubert, Turgenyev ve George Sand'la mektuplaşma yoluyla temasını bu on yıl içinde gerçekleştirir; ama Turgenyev'le mektuplaşmaları 1870'lere kadar sıklık kazanmaz ve Sand'la bazı başlangıç çekişmeleri olmasına karşın, sanatın amaçları ve yapılma tarzları konusundaki büyük ama dostça kavgaları henüz geleceğe ait bir konudur. Üçüncü Cilt boyunca esas olarak olup biten şey, Bouilhet ile birlikte şekil verilen ve Louise Colet'ye karşı çıkarılan estetik anlayışın, Turgenyev'le birlikte örtük bir şekilde üzerinde görüş birliğine varılan ve Sand'la tartışılacak estetiğin, "sadece" uygulanıyor oluşudur. Şimdi yazmak daha önce yapılan şeyleri yeniden yapmaktan ibarettir: "Emma Bovary'nin zehirlenmesi lazımlığımın içine kusmama yol açtı. Kartaca'ya düzenlenen saldırı kollarıma ağrı veriyor." Ancak bu sefer, ağrılarınız hem kendiniz hem de mektup arkadaşlarınız için bildik ağrılardır ve çoğu kez onları gülünç bir hale getirmeye zorlanırsınız: "Vücudumdan ter yerine kan çıkıyor, kızgın yağ işiyorum, mancınık sıçıyorum ve sapancıların taşlarını geğiriyorum. Durumum işte böyle." Yazmak fazladan sözcükleri bin bir emekle metinden çıkarmaktan ("*Faire** sözcüğünü art arda dört kez kullandım – *lanet olsun!*") ve yayıncınızdan zılgıt yememekten ibarettir. Yazmak prova baskılarınızda, sayfa başına kararlaştırılan satırdan daha fazla satır olduğundan yakınmaktan –"benim üslubum okurun işini özellikle zorlaştırmadan bile zaten yeterince yoğun bir üslup"– ve Kartaca'ya özgü sözcükler üzerindeki şapka işaretini doğru kullandığınızdan emin olmaktan ibarettir: "Salammbô sözcüğündeki şapka işareti her zaman doğru harfin üzerine konmalıdır. Bunu yanlış yapmak kadar Kartacalılara aykırı bir şey olamaz. Şapka işaretini daha belirgin yapmanızda ısrar ediyorum."

Gerçekten de, Flaubert'in yayıncısı Michel Lévy ile ilişkileri kitaptaki en komik pasajları oluşturur. *Salambo* üzerine görüşmeler başladığında, romancı gücünün ve pazarlanabilirliğinin son derece bilincinde-

* (Fr.) Yapmak. (ç.n.)

dir. Böyle olmakla birlikte, ilk ve esas talebi yazarlığa özgü kibir ve paranoya yıllıklarında müstesna bir yer işgal eder: Lévy'nin, el yazmalarını okumasına hiçbir şekilde izin verilmemelidir. Bu, romancının başına daha önce *Madame Bovary*'nin el yazmasını teslim ettiğinde gelmiş, kitabı gösterdiği Librairie Nouvelle'deki bir editör ona kitap konusunda olumlu yorumlar yapma küstahlığını göstermişti. Flaubert, Goncourt'lara, "Bir yayıncı sizi sömürebilir, ama sizi yargılama hakkı yoktur," diye açıklamada bulunmuştur. Lévy'nin o olayda bir yayıncı olarak üstünlüğü "kitabım hakkında asla tek bir sözcük söylememiş olmasıydı" Şimdi Lévy *Salambo*'yu okuma hakkını ummak cüretini göstermektedir. Flaubert "Bay Lévy tarafından yargılanmaktan tiksinti ve aşırı bir usanç" duyar. Jules Duplan fikrini değiştirmeye uğraştığında, Flaubert şunları yineler: "O taşkafa Lévy'nin pis ellerini *benim sayfalarımın* üzerine koyduğunu düşünmek beni en kötü eleştirinin yapabileceğinden daha fazla isyan ettiriyor. Sanki benden kendisini bir Fransız öpücüğüyle öpmemi istiyor." Bouilhet, Flaubert'in Lévy'ye kitabından yüksek sesle parçalar okumasını önerir, Duplan ise yayıncının kitabı sadece Flaubert'in avukatının bürosunda gözden geçirmesine izin verilmesini. Ancak romancı geriye tek adım atmaz. Romanı için 20 000 frank istediğini söylemesine karşın, önce Lévy'nin kitabı hiç görmeden ne önereceğini bilmekte ısrar eder. Lévy 10 000 frank önerir, Flaubert ise takdir toplayarak aşağılanmaya katlanmaktansa 10 000 frankı kabul eder. Çekişme büyür. Lévy iki kitaplık bir sözleşme talep eder, opsiyon Flaubert'in bir sonraki "roman moderne"i* üzerinde olacaktır. Flaubert bunu sadece sözleşmedeki "cilt" için geçerli kılmaya çalışır, ancak sonunda Lévy kazanır ve ayrıca sözleşmeye "roman moderne" ifadesinden, her iki tarafın da "konusu 1750 yılından önce geçmeyen" bir romanı anlamaları gerektiği koşulunu koydurur. Flaubert'in ayak dirediği öteki talep de –telif ücretinden çok belli tutarda para almak (zaten satılan kitap sayısını kim kanıtlayabilir ki?)– kendisine karşı işler. 1866'da, *Salambo* dört yıl boyunca başarılı satış rakamlarına eriştiğinde, Flaubert kaybettiği telif ücretini telafi etmek üzere *ex gratia*** bir ödeme için çaba harcar.

Bu cilt Flaubert'in ünlü ve yankılar yapan birçok cümlesini içerir: yazarın mürekkep hokkasını düzmesi, umutsuzluk dini, kalbin krallara layık odası, sonuçlara varmak istemenin çılgınlığı, yazarın yaratımı içindeki görülmezliği, yazarın (belli bir konuyu aktif olarak seçmek

* (Fr.) Modern roman. (y.h.n.)
** (Lat.) Fazladan. (ç.n.)

yerine) o konuya boyun eğmesi, "bir romanın... belli bir yaşama biçimi olduğuna" duyulan inanç üzerine cümleler. Flaubert her zamanki gibi görüşlerini dile getirmede son derece serbest, şiddetli ve serttir. *Merde, merde et archimerde** diye ifade ettiği düsturuyla, zamanının kökü kazınamaz ahmaklığına çatar: Sosyalizmin ortaçağa özgü ve despotik doğasına; *parler sport*** denilen modern ve şık kudurganlığa; Béranger'ye ve değer kazanmakta olan vasatlığın gitgide artan kültüne; Musset'ye (duygusal bir kuaför); Raffaello öncesi kuramların saçmalıklarına; "çocuksu" bir havası olan *Sefiller*'e çatar. Övgüleri belli kişilerle sınırlıdır: Shakespeare'le (*le maitre des maîtres*),*** Voltaire'le (Voltairecileri buna katmaz), Montaigne, Dickens, Zola ile. Hayran olduğu kişilere oyunbaz bir edayla uydurma alıntılar mal eder: Böylelikle *L'Esprit des lois***** "başka insanların zevklerini görüp otuz bir çeken şu orospu çocuğu için" kaynak olarak verilir, Voltaire (şimdiye değin izi bulunmuş olmayan dolayısıyla da büyük ihtimalle uyduruk olan) "İnsan aklının tarihi insan çılgınlığının tarihidir" sözüyle ödüllendirilir. Flaubert, öngörülerinde de bir o kadar serbesttir ve bu öngörülerin güvenilmezliği gelecek kuşakların olay meydana geldikten sonra sergiledikleri bilgeliği gurur okşayıcı bir hale getirir. Bu on yıl içinde Flaubert İslam'ın ölümünü, Fransa'nın Belçika gibi ikiye bölünmesini ve Prusya'yla bir savaşın patlak vermesinin olanaksızlığını öngörür: "Savaşa gelince, kiminle savaş yapacağız? Prusya'yla mı? Prusya bu kadar aptalca davranmaz." Bu son alıntı 1868 tarihlidir. Daha tuhaf ve uzun vadeli bir öngörü ise insanlığın mutluluk arayışını bırakacağı bir zamanın geleceğidir –"Bu durum ilerleme anlamına gelmeyecek ama en azından insanlık daha huzurlu olacaktır."

Ne var ki bu cildi, kurmaca üzerine estetik düsturlar ve elverişli ipuçları edinilecek bir bütün olmaktan çok bir kitap olarak okursak, o zaman kitap daha zenginleşip garipleşir, daha neşeli ve sert olur. Bir kere, Flaubert'in içinde var olan mektup yazarlarının geniş kapsamı dikkatimizi çeker: Flaubert'in dostluk kategorilerine göre hitap kategorileri vardır. Ernest Feydeau'yla birlikteyken, doğu gökü altında tüyleri alınmış vajinalar hayal eden uçkuruna düşkün, delişmen bir delikanlı-

---

* (Fr.) Yuh olsun, yuh olsun, dibine kadar yuh olsun! (ç.n.)

** (Fr.) Spordan söz etmek. (ç.n.)

*** (Fr.) Ustaların ustası. (ç.n.)

**** Montesquieu, *Kanunların Ruhu Üzerine*, çev.: Fehmi Baldaş, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul, 1998. (y.h.n.)

dır; Amélie Bosquet ve Aglaé Sabatier'yle birlikteyken, çok uzaklara giden, ama en azından sözcükler düzeyinde daha uzağa gitmeyen ("seçtiğiniz yerlere bin bir öpücük") yaramaz bir çapkındır; Prenses Mathilde'le birlikteyken ise, mütevazı insanı hediyelere boğan bir saraylıdır (prensesin, kendisine sunulan şalgam tohumlarını ne yaptığını insan merak ediyor); ayak işlerine koşturan dostu Jules Duplan'layken, ara sıra cüretkârca avutucu sözler söyleyen, sabırsız, senyör edalı işverendir ("Vah zavallıcık, sanki hayat seni fena halde düzmüş gibi görünüyorsun"); Bouilhet'yle birlikteyken de, dost, edebi sırdaş ve aynı zamanda müstehcenlik sabıkalısıdır, mektubunu bitirirken adeta ağzı bozulur; yeğeni Caroline'leyken çoğunlukla sevecen Amca'dır; teyzesi olacak yaşta olmasına karşın Matmazel Leroyer de Chantepie'yle ise dert dinleyip akıl veren bilge bir amca; George Sand'la birlikte olduğunda, her türlü zaaf düşkünlüğünü hafifsemeye istekli sevecen *confrère*;* Goncourt'larlayken, böylesi bir ünü önemsemeye istekli, biraz hırçın bir *confrère*'dir ("Sizleri dört elinizden sımsıkı tutarım"). Flaubert'in yazısındaki bu sürekli ton değişiklikleri bazen komik ifadelere de yol açar. Nisan 1863'te *Gönül Eğitimi*'ni kaleme alırken karşılaştığı zorlukları Duplan'a özetlerken, şöyle yazar: "Hiç amaçsız beynime otuz bir çektiriyorum." Ertesi yıl, Caroline'in yararına, bu imgeyi yumuşatır: "Beynimi hiç bu kadar çekip germemiştim." 1866'da, yine aynı kitap üzerinde, söz konusu ifadeyi, George Sand için, tamamen zararsız hale getirir: "Bütün bir günü ellerinizi başınıza dayayıp tek bir sözcüğü arayarak geçirmenin ne demek olduğunu bilemezsiniz."

On yılın ana hatları bir kez ortaya konunca, bu ciltte en çok etkisi olan mektup arkadaşları, şaşırtıcı bir şekilde, Flaubert'in edebiyat dünyasından arkadaşları ya da sosyal çevresinden kişiler değil, en sessiz sakin karakterlerden ikisidir: Matmazel Leroyer de Chantepie ile Caroline. İlk bakışta, 1856'da beklenmedik bir anda mektup aldığı Matmazel Loreyer de Chantepie, pek uzun vadeli bir mektup arkadaşı gibi gözükmez. Flaubert'in yapıtına hayran olmakla birlikte, onun hayranlarına özgü bir yaygaracılıktan ve yanlış düşüncelere büyük ölçüde kapılmış olmaktan kendini kurtarmış biri değildir (sözgelimi [*Madame Bovary*'nin] sonu kadınları kararlı bir şekilde görev yolunda tutmalıdır," der). Matmazel Leroyer de Chantepie ilk temasları sırasında, cömertliğini kötüye kullanan asalak karakterli on sekiz kişiyle birlikte Angers'de yaşamakta olan ve evde kalmış, 56 yaşında bir kadındır;

* (Fr.) Meslektaş. (ç.n.)

dindardır ama manevi olarak sorunları vardır, nevrotik özellikler sergiler ve yaşamından sürekli olarak yakınır; yaşamındaki boşlukta şiddetle Flaubert'in tavsiyelerini arar; ama bu tavsiyeleri aldığında da, onları hiç yerine getirmez ve değişmeyen ahlâki ve manevi durumu hakkında yine yakınmaya başlar. Önceleri Flaubert kendisine hayat hakkında danışılan bilge yazar olarak sadece eğleniyor gibidir. Ancak duyduğu kaygılar gerçektir ve ikisi de aslında birbirlerine, göründüklerinden daha çok benzerler. Leroyer de Chantepie ona gerçekliği ne kadar hayal kırıcı bulduğunu ve sadece *idéalité* içinde (bu, Matmazel de Chantepie için din, Flaubert içinse, sanattır) yaşayabildiğini söyler; Flaubert her ikisinin de yaşamlarının hüzünlü ve yalnız olduğunu ve gizli bir yara taşıdığını gözlemler. Matmazel de Chantepie bazen isterik yaşlı bir kadın gibi görünüyorsa, bir doktor da bir keresinde Flaubert'e aynen böyle olduğunu söylemiştir – Flaubert'in çok "derinlikli" bulduğu bir gözlemdir bu. Bu yüzden Matmazel de Chantepie papazları kendisiyle Tanrı arasında aşılmaz bir engel olarak görerek bir kilisede itirafta bulunamadığından, kalbini bütün varlığıyla açarak Flaubert'e itiraflarda bulunur. Flaubert'in yanıtlarının kibarlığı, ve kadının ıstırabı karşısında sergilediği duygudaşlık Flaubert'in tüm insanlara yönelttiği köklü nefret konusundaki düşünceleri yumuşatmış olmalıdır. Matmazel de Chantepie'nin, mektuplarında kullandığı ton çoğu kez marazidir; de Chantepie, tıpkı Nadaud'nun şarkısındaki, Carcassone'u görmeden öleceğini düşünen adam gibi operaya gitmeden öleceğinden korkmaktadır. (Sahiden de, bu kent niçin bu kadar simgesel bir kenttir? Ford Madox'un "Fransız" romanı *The Good Soldier*'ın [İyi Asker]* anlatıcısı, birdenbire, "Bazı insanların Carcasonne'a gitmeyi arzu etmeleri gibi ben de onunla evlenmek istedim," diye açıklamada bulunur). Birbirlerine karşılıklı söz vermelerine karşın hiçbir zaman bir araya gelmezler. Şaşırtıcı olan şudur ki, Matmazel de Chantepie'nin hep öte dünyaya göçmek üzere olduğu göz önünde tutulursa, 1888'de seksen yedi yaşında ölerek, Flaubert'den daha uzun yaşamıştır. Bu, dokunaklı bir ilişki, Flaubert'in yaratıcılığıyla hiç ilgisi olmayan bir yan öyküdür. Gerçi Matmazel de Chantepie yaşamını hiç görmediği, ünlü mektup arkadaşı için bir kez daha özetlerken, "Yaşamım amaçsız bağlılık eylemleriyle geçti," diye yazdığında, onda, *Saf Bir Kalp*'teki Félicité karakterinin bir ön yankısını bulabiliriz.

* Ford Madox, *En Acıklı Öykü: İyi Asker*, çev.: Oya Dalgıç, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999. (y.h.n.)

Flaubert'in Leroyer de Chantepie'ye yazdığı ve ondan aldığı mektuplar eşit sayıdadır; Caroline'le olan yazışması ise tamamen tek yanlıdır. Bu yeni bir problem değildir; *Mektuplar*'ın başka yerlerinde de koskoca boşluklar vardır, okurun bir romanda olduğu gibi yaratıcı bir şekilde hareket etmesi gereken boşluklar. Louise Colet'nin mektuplarının çoğu ortadan kaldırılmıştı, Juliet Herbert vakasında ise her iki taraftan da geriye tek bir mektup bile kalmamıştır (ancak, Hermia Oliver'ın gösterdiği gibi, aralarındaki ilişki yine de gerçeğe uygun şekilde yeniden kurulabilir). Flaubert'in yeğenine yazdığı mektuplar –sevecen, gururlu, cesaret aşılayıcı, gönül okşayıcı mektuplar– çok sayıdadır; yeğeninin yanıtlarından ise sadece biri bize ulaşmıştır. Bunda doğrudan doğruya kötü bir yan yoktur: Aile mektuplarının çoğu ortadan kaybolmuştur. Bruneau şöyle bir yorumda bulunur: "Bundan Flaubert'in iki yeğeni sorumluydu, ama kınanacak bir davranış değildi bu. O zamanlar burjuvaların gözünde böylesi mektupların bir gün yayımlanabileceği düşünülür şey değildi." Ne var ki Caroline'in mektuplarının ortadan kaldırılmasında –ve var olan tek bir tanesinin günümüze ulaşmasında– ailevi *pudeur** duygusundan biraz daha fazla bir şey var gibidir; Flaubert'in yeğenini Bruneau'nun titiz açıklamaları boyunca izledikçe, dokunaklı ve öğretici hikâyesi bu cildin gizli dramı olur.

Flaubert 1866'da George Sand'a "Bazen aslında ne kadar burjuva olduğumu görmek beni gerçekten rahatsız ediyor," diye yazdığında, bir ölçüde Sainte-Beuve'ün onun hakkındaki "ahlâkı bozuk" yargısını ortadan kaldırmaya çalışıyordu. Ama 1859-68 yılları Flaubert'in yüksek burjuva tabakasındaki konumunun, avantajlarından ve bağlantılarından yararlanmaya, nüfuzunu kullanmaya, dostlar edinmeye, sisteme uygun şekilde oynamaya her zamankinden daha hazır olduğunu ortaya koyar. Bu, Fransız edebiyat dünyasında normal –hatta *de rigueur***– olan bir şeydir; ama Flaubert aynı zamanda Rouenlı yargıçları etkilemeye çalışmak ya da Caroline'in bir arkadaşının kocasının *chef de bataillon**** rütbesine terfi etmesine yardımcı olmak için konuyu Prenses Mathilde'e çıtlatmak hususlarında hiç de küçük vicdan sızlamaları yaşamaz. Ve Caroline'in kendisi söz konusu olduğunda, içindeki burjuva iyice ortaya çıkar. Flaubert ona tapıyordu; onu sanatsal yaşama değer vermek üzere yetiştiriyordu; onu, kadınlara özgü karakteristik bir özellik olarak

* (Fr.) Edep. (ç.n.)
** (Fr.) Geçerli; yürürlükte olan. (ç.n.)
*** (Fr.) Tabur komutanı. (ç.n.)

gördüğü bağlantısız düşüncelerden kaçınmaya özendiriyordu ve ona "adeta aklı başında genç bir erkeğe yazar gibi" yazarak büyük bir iltifatta bulunmuş oluyordu. Ne var ki Caroline'in sanat eğitimi için verilen dersler gerçek yaşamda da uygulanır gibi olduğunda –sözgelimi Caroline daha on yedisindeyken, kendisinden yirmi iki yaş büyük ve görünüşe bakılırsa serveti de olmayan resim öğretmeni Johanny Maisiat'a âşık olunca– Flaubert annesiyle birlikte bir komplo kurarak onu Ernest Commanville'le evlendirip sosyal güvenliğe kavuşmasına çalışmıştı. Onyıllar sonra, Caroline *Heures d'autrefois* adlı anılarında (bir sebeple hâlâ yayımlanmamıştır) şöyle yazmıştı: "Uygun, onurlu ve gerçekten burjuva nitelikli bir evlilik önerdiler"; bunun sonucu olarak da "Parnassus'tan* atıldım." Sert bir kadın olan Madam Flaubert bu işte hiç kuşku yok ki baş komplocuydu, nitekim Caroline'in evden kovulan babası kızının düğününe gelmek konusunda kabul edilemez arzusunu dile getirdiğinde onu para vererek katı bir tavırla susturdu; ancak Flaubert'in işbirliği, gerçekten de yetim kalmış Caroline üzerindeki nüfuzu, çok önemliydi. Ekim 1863'te, dramdan iki ay önce, Amélie Bosquet'ye "Rouen, Le Havre ve Elbeuf'ün bir araya gelmiş kaymak tabakası"ndan ölesiye nefret ettiğini aktarır. Aralıkta Caroline'e bir mektup gönderir ve bu mektupta başlangıçta hiç de tavsiye verir gibi gözükmezken, ona açıkça "Beş parası olmayan büyük bir adamla evleneceğine milyoner bir bakkalla evlenmiş olmanı yeğlerdim," der. Dahası, ona göre, Paris'te yoksul olmaktansa Rouen'da zengin olmak daha iyidir. Bundan altı gün sonra Duplan'a yazarak gönül hoşnutluğuyla krizden söz eder: "Her şey burjuvalara özgü biçimde ve en iyi şekilde olup bitecek."

Caroline'in günümüze ulaşan ve kendisine önerilen seçenek üzerinde karar vermeye çalışırken yazılmış tek mektubu dokunaklı, naif bir belgedir; mektup derin bir belirsizliği ve aynı zamanda da amcasının hoşuna gitmek için duyulan derin bir arzuyu barındırır. Caroline mektubunda Bay Commanville'le birlikte müzik çaldığını, söyler; Commanville bu bakımdan uyumlu bir insandır. Sözünü şöyle sürdürür Caroline: "Ama bir yanlış yapmaktan korkuyorum, çok korkuyorum. Ve senden ayrılmak düşüncesi, benim sevgili amcacığım, gerçekten acı veriyor bana. Ama sen beni görmeye hep geleceksin, değil mi? Kocamı çok *bourgeois* biri bulsan bile, Liline'ini görmeye gelirdin, değil mi? Ve evimde, aynen istediğin gibi, içinde büyük koltuklar olan

* Sanat camiası. (y.h.n.)

kendi odan olurdu hep." Hiç kuşku yok ki Caroline'in ustalıklı bir şekilde evliliğe sevk edilmesi o zamanlar için alışmadık bir şey değildi; ama Caroline aşağılayıcı bir ihanetin daha ıstırabını çekti. Evlenmeden önce büyükannesine gidip ona çocuk istemediğini söyledi; Commanville onun bu kararından ve kendisi için zorunlu sonuçlarından haberdar edilmeliydi. Madam Flaubert, Caroline'i, müstakbel kocasını ikna edebileceğine inandırdı; ancak torunu balayı kıyafetleri içinde kendini yeni kocasıyla birlikte ilk kez Croisset'deki *pavillon*'da* bulduğunda, kocasının durumdan haberdar olmadığını fark etti. Anılarında şöyle yazar: "Kararımı Bay Commanville'e itiraf etmem sert ve acımasız oldu. Hem, balayı yolculuğumuz da hüzünlü geçti." Bu evlilik yürümedi ve Caroline'in bundan sonraki yaşamı da aynı talihsiz çizgiyi izledi: İki kez daha âşık oldu, bir kez daha evlendi, ama bu iki koşul hiçbir zaman bir araya gelmedi.

Flaubert'i ne kadar kınamamız gerekiyor? Matmazel Leroyer de Chantepie bir keresinde onu sevmiş olanların kendisine ondan nefret edenlerden daha fazla zarar verdiğinden yakınmıştı ve bu gözlem Caroline'in durumunda da geçerli gözüküyor; belki de her zaman geçerlidir. Flaubert kesinlikle annesine karşı huşu duyuyordu ("Demek, bir genç kız gibi korunuyorsun sen?" diye ona takılıyordu Louise Colet) ve evlilik onun açısından uygundu: Eğer Caroline Rouen'da kalırsa, Flaubert'e bir anne gibi ilgi gösterip yardımcı olabilirdi. Yazarın yakın aile çevresinden en çok istediği şey huzurdu. Caroline'in drahoması üzerinde bir tartışma çıktığında, gündelik kaygılarla rahatsız edilmemesi gereken sanatçının tez öfkelenir dalgınlığına gömülüyordu çabucak. O çalışmasını sürdürürken her şey burjuva usullerinin en iyisiyle hale yola koyulsundu. Eğer o sıralar *Madame Bovary*'yi yazmış olsaydı, bu durum anlaşılabilir ve hatta *sub specie aeternitatis*** neredeyse bağışlanabilir; ama Caroline'in evliliğindeki rolünün acı ironisi şu ki, dikkatini üzerinde yoğunlaştırması gereken yapıtı *Le Château des coeurs* adlı aptalca bir *féerie**** idi. Goncourt'ların oyun hakkındaki yargıları züppece ama adildi. Flaubert onlara bu oyunu okuduğunda, şu değerlendirmeyi yaptılar: "Hakkındaki görüşümüzün ne olduğunu göz önünde tutarsak, onun ortaya koyamayacağı bir çalışma bu. Her bir *féerie*'yi tek tek okumuş olmak ve sonra da hepsinin arasında en bayağısını ortaya koymak..."

* (Fr.) Küçük ev. (ç.n.)
** (Lat.) Geleceğe kalmak açısından. (ç.n.)
*** (Fr.) Peri masalı. (ç.n.)

Bir bakıma, her şey, bir süre, en iyi burjuva usullerine göre gitti. Caroline ona balayından rahatlatıcı mektuplar yazarak her şeyin iyi gittiğini ima etti. Rouen'a dönüp "son derece revaçta modern bir genç hanım"ın yaşantısına başladı. Ne var ki amcasıyla arasında bir gedik açılmıştı. Flaubert şimdi onu olmaya cesaretlendirdiği şeyi olduğu için kınamaya başlar: Bağımlı ve kendisine tapan bir yeğen olmaktan çok bağımsız bir burjuva kadınıdır artık. Onu annesiyle ilişkilerinde gitgide bir aracı olarak kullanarak yeni statüsünü tanır; ama aynı zamanda onun umduğunu yapmadığını da fark eder. Caroline, evde kalıp annesine bakmasının Flaubert için daha yararlı olacağı bir zamanda Paris'e gelir. Commanville Dieppe'teyken Flaubert Caroline'i eve öğle yemeğine davet eder, ama Caroline daveti geri çevirir. Flaubert ona şöyle sitem eder: "*Lui, bon oncle pourtant. Lui bon nègre. Lui aimer petite nièce. Mais petite nièce oublier lui. Elle pas gentille! Elle cacatte! Lui presque pleurer! Lui faire bécots, tout de même.*"* Bu bebek konuşmasına, ya da daha doğrusu Küçük Siyahi Zenci konuşmasına gerileme çok ilginç ve anlamlıdır. Flaubert bu dili kullanarak, yeğenini yeniden itatli çocukluk dönemine çekmeye çalışır, ama aslında çocuksu gözüken kendisidir, dediğini yaptıramayıp sızlanan biri konumuna düşer.

Caroline kendisine uygun görülen yaşamı sürdürür, Flaubert ise onun lüks yaşantısı ve "Yarın Evin Hanımefendisi *grand monde*** için büyük bir parti veriyor. Acaba amcacığının ona gönderdiği sevgi ve öpücük dolu mesajları hiç değilse okumaya vakti olacak mı?" türünden sözleri için kaygılı açıklamalar yapar. Böylesi yorumları tatsız kılan şey, Caroline beğenmediği *rouannerie, havrerie* ve *elbeuferie**** ile eğlenirken, Flaubert'in de aynı zamanda daha gerçek *grand monde* içindeki kendi ilerlemesinin oldukça övüngen hikâyelerini aktarmasıdır. Caroline'i Montaigne okumayı bıraktığı için kınar ve bir sonraki mektubunda da kurumlu bir edayla ona şunları yazar: "*İki* prenses benimle alay etti." Bu, Flaubert'in en kötü çıktığı dönemlerden biridir. Caroline'den gelen o yalnız, sızlanmalı mektup *Correspondance*'ın büyük bir bölümünü etkisi altında bırakmayı becerir ve günümüze ulaşmış olmasını merak uyandırıcı bir unsur kılar. Acaba Flaubert yeğeninden gelen mektuplardan sadece bunu mu saklamıştır? Pek olası değil. Aca-

* (Fr.) O, yine de iyi amca. O iyi zenci. O küçük yeğenini sevmek. Ama küçük yeğen onu unutmak. O nazik değil! O cici kız değil! Amca neredeyse ağlamak! Amca yine de öpücükler göndermek. (ç.n.)

** (Fr.) Yüksek sosyete. (ç.n.)

*** Rouen, Le Havre ve Elbeuf kentlerine özgü şeyler. (ç.n.)

ba Flaubert hepsini ya da çoğunu saklamıştır da daha sonra Caroline sadece bunu saklayarak ötekileri ortadan mı kaldırmıştır? Ve böylelikle Caroline'in bu gerçek yardım çağrısını saklarken, onu ünlü amcasına karşı bir sitem olarak yöneltirken bütün şu neşeli balayı yalanlarını yaktığını mı hayal etmemiz gerekir?

Pléiade baskısının olağanüstü eksiksizliği olmasa Caroline'in hikâyesinin izini bu kadar net bir şekilde süremezdik. Kaçınılmaz yineleme anları bizlere tek bir ifadenin izleme fırsatını tanımasıyla dengelenir: "Mürekkep hokkanı düz!" ifadesi (Feydeau'ya 1859'da) "Mürekkep hokkası edebiyatçılar için gerçek vajinadır" olur (Feydeau, 1859), sonra bu ifade "Mürekkep iç! İnsanı şaraptan daha çok sarhoş ediyor" haline gelir (Feydeau, 1861), derken "Mürekkep insanı sarhoş eden bir şaraptır, hayat bu kadar korkunç olduğuna göre biz de düşlere dalalım"a dönüşür (Amélie Bosquet, 1861), ve bu ifade de "Mürekkeple sarhoş olalım, çünkü tanrıların nektarına sahip değiliz" şeklinde yeniden ortaya çıkar (Bosquet, 1861). Ya da bir imgenin yaratılışını seyredebiliriz: Madam Flaubert 1861'de hasta olduğunda, Flaubert Caroline'e, annesinin bir deri tedavisi gördüğünü yazar (deride su toplamış yerleri tedavi etmek için gerçekleştirilen çok rahatsız edici bir yakı koyma işlemidir bu –*Gönül Eğitimi*'nde, ölüm döşeğindeki Bay Dambreuse'e de böyle bir tedavi yapılır.) İki gün sonra Madam Flaubert kendini daha iyi hisseder; iki hafta sonra yazar bu imgeyi kendine mal edip, Goncourt'lara şöyle yazar: "Çalışmam hiç de fena gitmiyor. Edebi deri tedavim rahatlık getiriyor."

Eksiksizlik aynı zamanda uzun bir yazışmanın her yanına dağılan yüz seksen derece dönüşleri, ironik yan yana gelişleri ve sessiz ikiyüzlülükleri de izleme olanağını tanır bize. Flaubert Gautier'ye yazdığı bir mektupta Michelet'yle alay eder, ama çok geçmeden de tarihçi "cher Maître"* olur (Flaubert, George Sand konusunda da görüş değiştirir). Froehner *Salambo*'yu kıyasıya eleştirip onu aynı zamanda "*Sefiller*'in gayrimeşru kızı" diye adlandırdığında, Flaubert'in Hugo'nun kitabı için yaptığı sert eleştiriyi daha önce özel olarak Edma Roger des Genettes'e okumuş olmaktan duyduğu çifte öfkeyi daha iyi hayal edebiliriz. Benzer biçimde, yersiz övgüler de rahatsızlıklara yol açabilir: Flaubert Saint-Beuve'e *Salambo*'daki antikiteye yaklaşımının Châteaubriand'ın yöntemine taban tabana karşıt olduğunu açıklar; birkaç ay sonra ise Maurice Schlesinger, Flaubert'i romanı konusunda masum biçimde kutlar –"İn-

* (Fr.) Aziz Üstat. (ç.n.)

sanlar onu Châteaubriand'ın yapıtıyla karşılaştırmada son derece haklılar". Ve insan Flaubert'in *le grand monde* konusunda Caroline'e hafifçe tepeden bakarcasına takılmasını okuduktan sonra, Bruneau'nun romancının prensesleriyle şakalaşırken çizdiği tabloyu anlamamız konusunda bize yardım etmesi, bir yayıncılık adaleti gibi gözüküyor. Sözgelimi, Kontes Stéphanie de Tascher de la Pagerie, *Mon Séjour aux Tuileries* [Tuileries Sarayındaki Konukluğum] (1894) adlı anı kitabında şunları yazar: "Gustave Flaubert... aramızda caka satıyordu. Bakışları nüfuz edici, ama cildi bir ayyaşınki gibi... Kitapları ağır, kendisi de öyle." 1867'de, açıkça sosyal bir doruk noktası olarak gördüğü Tuileries'deki bir balodan sonra, Flaubert Prenses Mathilde'e teşekkür eder: "Tuileries balosu zihnimde büyüleyici bir rüya gibi kaldı." (Kont Primoli, bu mektubu yayıma hazırlarken, araya kendiliğinden şu sözcükleri de sokuşturmuştu: "Kendimi, gittiği ilk baloda altüst olan Madam Bovary gibi hissettim." "Madam Bovary, c'est moi"* üzerine yeni bir yorum).

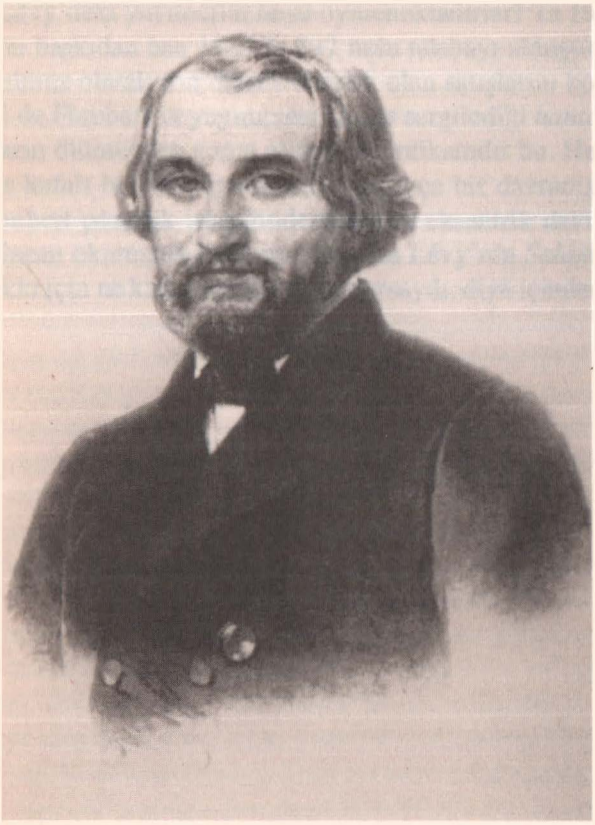
Üçüncü cildin okuru metin, notlar, değişik versiyonlar, Flaubert'in yazdığı ve Flaubert'e yazılan mektuplar, üçüncü kişilerin belgeleri, Goncourt'ların günceleri, sosyal-tarihsel arka plan ve ayrıca Flaubert'in kısa göndermeler yaptığı kapsamlı kitap özetleri arasında yapıcı bir şekilde gezinebilir. Aynı zamanda Bruneau'nun mükemmellik için beslediği öfkeye sürekli olarak hayret edecek ve bundan etkilenecektir. Flaubert'in yazılarını ellerinde tutan bazı kişilerin engelleyici tutumları ve inatçılıkları göz önüne alındığında farklı türde bir öfke söz konusudur. Bu eksiksiz baskı daha da eksiksiz olabilirdi. Sözgelimi, araştırmasının başlangıcında Bruneau 1830'lardan ve 1840'dan itibaren Ernest Chevalier'ye yazılmış on mektup bulmuştu, ama onları yayımlama iznini alamadı; Kontes de Grigneuseville'e gönderilen mektuplarda da benzer bir problem vardır. Ne hazindir ki, bu, ellerindeki yazıları hiç kimseye vermeyen tek tek kişilerin ortaya koyduğu meseleden öte bir şeydir; bu kişiler yayımlanmamış bir mektubun yayımlanmış bir mektubun iki katı değer taşıyabileceğinin bilincindedirler. Bruneau, yabancıların normal bir akademik özgecillik olarak niteledikleri bir tutumla, Steegmuller'in Pléiade baskısında henüz yayımlanmamış materyallerden ikinci Harvard cildi için yararlanmasına izin vermiştir; Flaubert-Sand mektuplaşmasının olağanüstü editörü olan Alphonse Jacobs, Bruneau'ya, Pléiade baskısındaki metnin tamamını yeniden kullanma izni vermiştir. Problem, Flaubert'in yayıncısı Mic-

* (Fr.) Madam Bovary, benim. (ç.n.)

hel Lévy'ye yazdığı mektuplarda çıkmaktadır. Bruneau, *Mektuplar*'ın Conard baskısında daha önce çıkmış olan metinleri tam olarak yeniden basma iznini almıştır. Ancak, *102 Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*'deki [Gustave Flaubert'in yayımcısı Michel Lévy'ye yazdığı yayımlanmamış 102 mektup] mektupların her biri tarihleri ve ilk satırlarıyla sadece Pléiade baskısında yer alabilir. Acaba Calman-Lévy'deki yayımcılar neye oynamaktadırlar? Ta 1965'te 1500 basılan (bu baskıdan ben 1985'te 827 nolu nüshayı almıştım) bir kitabın kaçınılmaz olarak son derece durgun olan satışlarını korumak için mi? Belki de Flaubert'in yayımcısına karşı sergilediği *hauteur** dolayısıyla yazarın ölümünden sonra alman bir intikamdır bu. Her ne olursa olsun, dar kafalı birinin yapabileceği, alçakça bir davranış bu. İnsan, keşke Flaubert pazarlık tekniğinde daha da eksantrik davransaydı da el yazmalarını okumama hakkının yanında Lévy'nin *Salambo*'yu basmama hakkı için ne kadar ödeyeceğini sorsaydı, diye içinden geçiriyor.

* (Fr.) Tepeden bakma, kibir. (ç.n.)

## XII
# İki köstebek



Kırkında Turgenyev: Vazgeçiş döneminde.

Flaubert ile Turgenyev 28 Şubat 1863'te bir Magny toplantısında tanıştılar; Rus yazar oraya Fransız-Polonyalı eleştirmen Charles-Edmond tarafından getirilmişti. Goncourt, olayı güncesine kaydederken, Turgenyev'i o a yaşlarını arkada bırakmış, tatlı mizaçlı bir orman ya da dağ cinine benzetmişti; onda Druid rahiplerini andıran bir yan vardı, hatta belki de *Romeo ve Juliet*'teki Papaz Laurence'a benziyordu. Magny müdavimleri onu alkışlarla onurlandırdılar. Turgenyev de karşılık olarak Rus edebiyatının durumu üzerine konuştu ve ev sahiplerini Rus dergilerinin ödediği son derece yüksek telif ücretleriyle etkiledi. Sonra yalnızlıktan hoşlanan bu Rus yazarıyla birkaç Fransız yazar birbirlerine duydukları saygıyı üçüncü bir ülkeden bir yazarı överek mühürlediler: Heinrich Heine'ı.

Goncourt o akşamın olayları arasında Flaubert'in varlığının ya da Turgenyev'e karşı tutumunun sözünü hiç etmiyor, ama onların hemen birbirlerinin cazibesine kapıldıklarını söyleyebiliriz: Ertesi gün Turgenyev Flaubert'e iki kitabını göndererek onu akşam yemeğine davet etti. Böylelikle de Flaubert'in 1880'deki ölümüne değin süren bir dostluk başladı. Karşılaştıklarında, Flaubert kırk bir, Turgenyev ise kırk üç yaşındaydı; her ikisi de en çok tanınan romanlarını –*Madame Bovary, Babalar ve Oğullar**– yazmışlardı. Daha önlerinde yazacakları birçok kitap ve yaşayacak birçok yıl olmasına karşın, kendilerini şimdiden yaşları kemale ermiş kişiler olarak tanıtmışlardı: Turgenyev, kırk yaşından sonra yaşamın temelinin vazgeçiş olduğunu ileri sürüyordu. Her ikisi de oldukça cinsellikten uzak bir yaşantı sürdürmeye başlamışlardı: Flaubert Normandiya'nın ücra bir köşesinde baskıcı bir annenin tek tutsak-oğlu olarak, Turgenyev ise Viardot ailesinin bireyleri arasında uysal bir pansiyoner olarak. Her ikisi de mutluluk olasılığından çok kafa dinginliği umuduna inanıyordu.

Mizaçları birçok bakımdan kökten farklıydı: Turgenyev sosyal, her çeşit insanın arasına karışan, canının istediğini yapan, ılımlı ve sevimli biriydi; Flaubert ise münzevi, taşralı, yaşadığı yörenin dışına çıkmayan, patırtıcı ve kabaydı. Ama her ikisi de, ayrı yaşam deneyimlerinden geçerek, birey, toplum ve sanat hakkında benzer sonuçlara varmışlardı. Her ikisi de insanlığın oldukça umutsuz bir tür, ahlâksal ilerlemenin büyük bir yanılsama ve bilimsel ilerlemenin ise daha da büyük bir yanılsama olduğuna inanıyordu; her ikisi de kötümserlikleriyle neşeleniyordu. En önemlisi, estetik meselelerde genel olarak görüş birliği içindeydiler. Rus yazar, gelecek kuşakların anımsayacağı bir deyişle, "Biz aynı doğrultuda tünel kazan bir çift köstebeğiz," diye yazmıştı.

Aynı doğrultuda, ama aynı hızda değil, ya da aynı kazış gücüyle değil. Turgenyev tembel olduğu için kendine kızar, ama aynı zamanda da oldukça kolay yazdığını belirtir; Flaubert ise harcadığı büyük emekle, hummalı yeniden yazışlarıyla, homurdana homurdana mükemmelliği aramasıyla ünlüdür. Turgenyev yazı hayatının yanı sıra geniş bir sosyal çevresi olmasından mutludur; Flaubert ise, Anita Brookner'in dile getirdiği gibi, "korkunç bir yoğunlukla kendisi için yazıdan başka hiçbir şeyin var olmadığını ve durumunun hiç kuşkusuz hastalıklı bir

* İvan Sergeyeviç Turgenyev, *Babalar ve Oğullar*, çev.: Melih Cevdet Anday, Adam Yay., İstanbul, 1993. (y.h.n.)

durum olduğunu ileri süren" biridir. Yöntem ve sanatsal mizaç açısından bu farklılıklara karşın, estetik ilkeleri birbirine yakındır. Flaubert'in öteki yazarlarla alışverişleri rekabetçi bir ilişki olmaya meyilliyken, Turgenyev'le olan alışverişi paylaşılan ortak değerlerle doludur. Bütün yazışmaları arasında en huzurlu, arkadaşça ve sürtüşmesiz bölümdür bu.

İki köstebek: Turgenyev bu benzetmeyi 1868'de ortaya atar ve 1871'de yeniden kullanır: "Bir süre deliklerinde gizlenen iki köstebek gibi yaşayacağız." Daha sonra, Flaubert'in yorulmak bilmez çabalarını karıncanın çabalarına benzetir. Flaubert ise, "eski rutubetli deliğinde yaşlı bir kurbağa olduğunu", "yıpranmış ama cesur yaşlı bir yük beygiri olduğunu", bir öküz gibi çalıştığını, bir istiridye gibi yaşadığını söyleyerek çeşitli yanıtlar verir. Turgenyev duygusal bir melankoli içinde bu son benzetmeyi daha da genişleterek bahsi yükseltir: *O* "güneşte bile açılmayan yaşlı bir istiridyedir". Flaubert her ikisinin de, tıpkı yılanlar gibi derilerini değiştirip her şeye yeniden başlamalarını arzu eder. Bu hüzünlü psişik hayvanat bahçesi ancak Turgenyev'in Fransız arkadaşına gönderdiği son mektupta neşeli bir yeni sakin edinir; Turgenyev birdenbire ve kendinden hiç beklenmedik şekilde, "İyiyim ve kafesin içindeki bir sincap gibi oraya buraya sıçrıyorum," diye yazmıştır ona. İşin ironik yanı şudur ki, Flaubert'in duyma fırsatını bulamadığı bir hayvandır bu: Mektup geldiğinde, o çoktan ahşap bir kutudaki ölü ayıdır.

Ta başlangıcından beri yaşlı dostlar arasındaki bir mektuplaşmadır bu. Kendileri konusunda ukalalık etmeksizin birbirlerinin yapıtlarına hayrandırlar, ama aynı zamanda gelecek okurların umabileceği uzun uzadıya yorumlar yoktur birbirlerine yazdıkları mektuplarda: Zola ve Tolstoy gibi daha gençler konusunda aynı görüşleri paylaşırlar; yaşlılığın ancak çalışmayla üstesinden gelinebilen durumu hakkında –Turgenyev "şiir sanatı sırtlarımızdaki hançerdir" diye yazar– evet yaşlılığın acınası durumu hakkında aynı görüşleri paylaşırlar. Flaubert ona hediye olarak elma şarabı ve peynir gönderir, Turgenyev ise ona somon balığı ve havyarla (Flaubert bu havyarları "neredeyse ekmeksiz, reçel gibi" yer) karşılık verir. Her ikisi de Fransa'nın çöküşüne hayıflanırlar ve yine her ikisi de, Fransız Merkez Bankası'nın eski bir yöneticisinin oğlu olan Comte de Germiny, Champs Elysées'deki bir umumi tuvalette oğlancılıktan ötürü tutuklandığında kahkahalarla gülüp dururlar.

Flaubert öfkeye ve yakınmaya, Turgenyev ise sakinleştirici sağduyuya ve pratik yardımlara daha meyillidir; gerçi bazen birbirlerininki gibi sözler kullanırlar. "*Ruhumun* durumuna gelince – bir lağım kapağını kaldırıp içine bakarak çok kesin bir fikir edinebilirsin": Flaubert'in bir sözüne benziyor ama değil. Turgenyev yazma konusunda ara sıra tavsiyelerde bulunur: Sözgelimi, *Gönül Eğitimi* kötü, ya da daha doğrusu, uygun olmayan bir başlıktır (doğru); yahut *Bouvard ve Pécuchet*, Swift ya da Voltaire'in tarzında *presto** elden geçirilmelidir (doğru değil –daha doğrusu, Swift ya da Voltaire için mümkün ama Flaubert için değil). Fransız yazar bunlara alınmaz ama tavsiyelerin çoğuna kulak da asmaz. Sürekli olarak görüş ayrılığına düştükleri birkaç şeyden biri de nerede, ne zaman buluşacakları ya da buluşup buluşmayacaklarıdır. Flaubert dostunu özleyip sürekli sızlanır ve "Moskovalı dostum" diye adlandırdığı Turgenyev'i kendisini Croisset'de ziyaret etmeye kandırmak ya da gelmeye zorlamak için neredeyse çocukça tavırlar takınır. Ricaları Turgenyev'den gelen ayrıntılı ancak kuşkusuz hakiki yanları da olan, kaçamaklı laflar ve pişmanlıklarla dolu mektuplarla karşılanır: Esas gerekçe Turgenyev'in çektiği gut hastalığıdır, ama aynı zamanda işlerinin yoğunluğu, Viardot ailesinin talepleri, Rusya'daki sıkıntı ve İngiltere'deki keklik avlarıdır. Flaubert'in Louise Colet'ye yazdığı mektuplar göz önünde tutulursa, burada ince bir ironi söz konusudur: Flaubert onun Croisset'ye gelmesini engellemeye uğraşarak şişe şişe mürekkep harcamıştır; şimdiyse kendisi yalvarıp durmakta ve çoğu kez hayal kırıklığına uğramaktadır.

Dr. Samuel Johnson "yazarların birbirlerine gösterdikleri karşılıklı nezaketin hayat farsındaki en gülünesi sahnelerden biri olduğunu" düşünüyordu. Bu görüş hiç kuşkusuz o zamanlar olduğu gibi bugün de doğru. Yazarlar çoğu kez doğal (ve işlenmiş) kıskançlıklarını, kinlerini ve kötü niyetlerini herkesin gözü önünde nezaket kisvesi altında ve karşılıklı övgülerle gizlerler. Ancak Flaubert ile Turgenyev'in durumunda sergilenen "karşılıklı nezaket" gerçekti ve onların mektuplaşmaları, birbirinden son derece etkilenen iki büyük yazara ilişkin ender kanıtlardandır.

---

* (İt.) Çabucak. (ç.n.)

## XIII
# Yeise karşı avuntu



George Sand. Fotoğraf: Nadar.

Flaubert'in Turgenyev'le ilişkileri –kabaca sırt sıvazlama demesek bile– tümüyle eşitliğe dayalı bir ilişkidir, ama farklılıktan büyük ölçüde yoksundur. Flaubert'in Louise Colet'yle ilişkileri ise, canlı bir farklılık taşımakla birlikte, yararlı bir eşitlik barındırmaz: Bunun nedeni Colet'nin mektuplarının birçoğunun ortadan kaldırılmış olması değil, Flaubert'in gösterişli ve zorbaca iddiacılığıdır. Flaubert sadece George Sand'la olan mektuplaşmasında hem eşitliğe hem de farklılığa erişmeyi başarır.

Sand lirik bir minnet duygusuyla, "Mektupların üzerime güzel bir sağanak gibi yağıyor ve yerdeki bütün tohumları filizlendirmeye başlıyor," diye yazar. Ne var ki yağmur ekinlerin doğasını değiştiremez; Sand, köklerinden "lale filizleri çıkmasını beklememesini çünkü ona

verebileceği tek şeyin patates yumruları olduğunu" söyleyerek Flaubert'i uyarır. Bu yüzden bu, katılan tarafların fikirlerini değiştiren bir mektuplaşma değildir. Sand elli sekizinde ve Flaubert ise kırk birinde bu mektuplaşmaya giriştiklerinde, bunu yapamayacak kadar bilgedirler ya da kendi tarzlarını oturtmuşlardır. Sand onu daha önce romanlarından birini eleştirmeye teşvik eder: "Eskiden Balzac'la benim yaptığımız gibi, insanların birbiri için bu hizmeti yerine getirmesi gerekir. Birbirinizi değiştirdiğiniz anlamına gelmiyor bu – tersine, genellikle insanın kendi görüş açısına daha sıkı sıkıya bağlanmasını sağlıyor." On üç yıllık mektuplaşmaları fazlasıyla tutkulu ve bazen de umutsuz bir bağlanmayı ortaya koyar. Öte yandan, bu öyle bir mektuplaşmadır ki, iki tarafı bir araya geldiğinde bütünsel bir tartışmayı oluşturur; bu tartışma, erkek ya da kadın her yazar ya da okurun kendisiyle yürüttüğü, sanatın kendisiyle sürdürmeyi asla bırakmadığı bir tartışmadır: Yararlılığa karşı Güzellik, Ahlâkı Yükseltmeye karşı Gerçeğe Bağlılık, Kitle Okurlara karşı Mutlu Azınlık, Gelecekteki Kalıcılığa karşı Çağa Uygunluk, Mesajın Aciliyetine karşı Formun Önceliği, İçeriğe karşı Biçem, Üzerinde Oynanan Araç olarak Sanatçı'ya karşı Kontrolü Elinde Tutan Yaratıcı olarak Sanatçı vb. Flaubert, ukala ve katı bir edayla, hep yüksek bir estetik çıtanın peşindedir: Sanat yapmak zorunlu olarak hayattan bir ölçüde vazgeçmeyi gerektirir; sanatçı insanlığı sadece bilebilir, ama onu değiştiremez; gerçek kendi içinde yeterince iyidir. Sand'ın ise en az Flaubert kadar bağlı olduğu kendi konumu, pragmatik ve bağlayıcıdır: Hayat ve özellikle de aşk, sanattan daha önemlidir; sanatçılar insan türünün geriye kalan bireylerinden ayrı yaşayamaz, çünkü sanat tam da onların yakın ve karmaşık ilişkilerinden kaynaklanır; sanat yararlı ve ahlâki olmadır.

Flaubert Sand'a onun yapıtının "kendisini gençliğinde çoğu kez düşlere sevk ettiğini" söylüyordu ve on yedi yaşındaki Flaubert'in okul arkadaşı Ernest Chevalier'ye yazdığı bir mektup bunu doğrular. Ancak Sand'la tanışmadan önce ona yaptığı göndermelerin çoğu çekiştirici niteliktedir. Ona "Çağdaş Dorotea" adını veriyor (Sade'ın *La Nouvelle Justine*'indeki, hormonlarından dolayı kafası karışmış Madam d'Esterval'den esinlenerek); Sand'ın *Histoire de ma vie*'si [Hayatım]* çıktıktan sonra, "Her gün G. Sand okuyorum ve çeyrek saat boyunca kendimi düzenli olarak kızgınlık nöbetine kaptırıyorum," diye yazıyor; 1852'de ise, hiç de kibarca sayılmayan bir benzetmeyle, Sand'ın yapıt-

* George Sand, *Hayatım*, çev.: Salah Birsel, Broy Yay., İstanbul, 1991, (y.h.n.)

larını vajina akıntısına benzetiyor: "Her şey sızıyor ve sözcüklerin arasından adeta yumuşak uylukların arasından damlar gibi fikirler damlıyor." Sand'ın kitapları Flaubert'i sıkıyordu; tıpkı halk arasında yaygınlık kazanmış "Aziz Sand Ana" imajının sıktığı gibi. İkisi yaş, cinsiyet, coğrafya, mizaç, politika, estetik ve metafizik bakımlardan birbirlerine çok uzaktılar.

Ama Flaubert sanat meselelerinde sert olabildiği gibi kişi olarak sıcak ve dogmatiklikten uzak da olabiliyordu. Sözgelimi 1856'da, su katılmamış bir Sand hayranı olması gerçeğinden yılmayarak Matmazel Leroyer de Chantepie'yle uzun, dokunaklı ve beklenmedik mektuplaşmasına başlamıştı. Çok geçmeden de Sand'ın kendisiyle tanıştı ve büyülendi. Şaşırtıcı bir şey değil bu. Sand 1860'larda çoğu kişinin alay etmeye gelip hayran kaldığı bir çeşit edebi anıttı. Başlıca özelliklerinin heyecana kapılmazlık, ağırbaşlılık, "Filimsi bir vakar" (Goncourt'lar), sarsılmazlık, sükûnet, dinginlik, donukluk, kibarlık, tatlılık ve çekicilik olduğu söylenir. Erkek *littérateurs** isteneye isteneye, hatta pişmanlık duyarak, onun dürüstlüğünün, işbilirliğinin ta 1846'da genç Matthew Arnold'ın dikkatini çeken iyiliğinin, "samimi, içten yalınlığının" büyüsüne kapılmışlardır. Théophile Gautier, Nohant'a gider, oranın "bir Moravya manastırı kadar eğlenceli olduğunu" yazar, "bütün eğlenceleri osurmaktan" kaynaklanan personelden şikâyet eder (insan özellikle manastıra benzemediğini düşünüyor) ama sonunda "Her şey bir yana, Sand'ın insana iyi geldiğini" itiraf eder. Maxime Du Camp onun, "huzurlu gözleri sınırsızlığı yansıtıyormuş gibi gözüken şu geviş getiren hayvanların dinginliğini taşıdığını" yazar; ama Du Camp Sand'ın onurlu doğasından açıkça etkilenmiş ve çalışkanlığı karşısında da huşu duymuştur. Goncourt'lar tahmin edilebileceği gibi daha iğneleyicidir, ne var ki hicivci olmalarına ve cinsel konulara aşırı ilgi göstermelerine karşın, Sand'ın çekiciliğini yadsıyamazlar. Onu, Magny toplantısına ilk kez katıldığı akşam yemeğinde masanın etrafına sıkılgan bir tavırla bakınıp Flaubert'in kulağına şu sözleri fısıldarken tasvir ederler: "Sen burada yanında kendimi rahat hissettiğim tek kişisin." Goncourt'lar bir başka seferinde de Sand'ın elbiseleriyle alay edip bunları Flaubert'i baştan çıkarmak için giydiğini söylerler. Daha sonra, Prenses Mathilde'in çiçek serasında kulak misafiri oldukları bir lafı aktarırlar: Flaubert ile Sand arasındaki alışılagelmiş *vous*** hitabı

* (Fr.) Edebiyatçılar. (ç.n.)
** (Fr.) Siz. (ç.n.)

arasında, birdenbire Sand'ın dudaklarından bir *tu** çıkar ve Prenses, anlamlı anlamlı Goncourt'lara bakar. Acaba bu teatral bir *tu* müydü, yoksa bir sevgilinin söyleyeceği *tu* mü? Aslında, her ikisi de değildir: Bütün mektuplaşmaları boyunca Sand Flaubert'e düzenli olarak *tu* diye hitap etmiş; Flaubert ise, yaşından ve cinsiyetinden dolayı ona her zaman *vous* diye hitap etme yolunu tutmuştur. Flaubert ona aynı zamanda *chère maître*** deyip, dostuna çifte bir saygı gösterisinde bulunmuştur.

Her ikisi de taşralıydı ancak Paris'in çekiciliğine kapılmışlardı; her ikisi de kendilerini büyük yazarlar olarak kabul ettirmişlerdi; her ikisi de geniş, rahat, iyi idare edilen ve hoş ziyaretler yapılan evlerde yaşıyorlardı. Nohant'a ilişkin daha iyi belgeler ve hikâyeler vardı: On yıllar sonra, Henry James "domuzlar gibi heyecanla iç içe yaşadıkları bu yerleri" ziyaret ettiğinde duyduğu iç rahatsızlığıyla karışık huşuyu, "Ne insanlardı, ne âdetlerdi, ne alışkanlıklardı... ve de ne kadar kudretli ve harika bir George'du – içinde kendini (ve *çok sayıda* başka kişiyi!) rahat ettirdiği bütün bu yağlı ve kokulu ev değerini hiç azaltmamıştı" diye dile getiriyordu. Buna karşılık, Croisset'ye daha az sayıda ziyaretçi geliyordu. Sand ayılara özgü bu inziva yerini "rahat, hoş ve iyi düzenlenmiş" buluyordu, "İyi hizmetkârlar vardı; temizdi; suyu boldu; her ihtiyaç düşüncelilikle *karşılanıyordu*." Bunun ötesinde, barındırdıkları farklılıklar onları birbirine çekiyor ve belki de aralarındaki rekabeti azaltıyordu. Sand ona şöyle yazmıştı: "Dünyada birbirinden bizim olduğumuzdan daha farklı iki işçi olabileceğini sanmıyorum... Zaman zaman kendimiz olmayan şeylerle özdeşleşerek kendimizi tamamlıyoruz."

Karşılıklı övgü dostluklara yardım eder; dalkavukluk da öyle. Flaubert'in Sand'ı arkasından çekiştirmesi *Madame Bovary* 1857'de roman olarak yayımlandığında Flaubert'in ona imzalı bir kopya ("*hommage d'un inconnu*")*** göndermekten alıkoymadı. Sand kitap konusunda *Courier de Paris*'te hayranlık dolu ve kitabı savunan bir yazı yazdı ve daha sonra da *La Presse*'te *Salambo*'yu övecekti (gerçi içten içe kitabın "gerçekte sadece sanatçılarla akademisyenlerin ilgisini çekeceğini" düşünüyordu). Buna karşılık Flaubert çok uğraşıp Sand'ın yapıtlarından çoğu kez hoşlanmayı başarmışa benziyor. 1872'de *le pè-*

* (Fr.) Sen. (ç.n.)
** (Fr.) Sevgili üstat. (ç.n.).
*** (Fr.) Meçhul bir kişinin saygılarıyla. (ç.n.)

*re Hugo*'nun adını anıp onu "sevimli" bulmuştur! "Vurguluyorum: *sevimli*" çünkü "ben hayranlık duyduğum şeyi sevmeyi severim." Bunun farklı bir biçimi de doğrudur: Bizler sevdiğimiz şeye hayranlık duymayı severiz. Ve Sand'ın iyiliğinden, duygudaşlığından ve zekâsından etkilenmiş olan Flaubert on yedi yaşından beri ilk kez onun yazılarında bir erdem arar ve bulur. Yazınsal ilke konularında boyun eğmez biri olarak kalan Flaubert, canlı sahneleri, gerçeğe uygunluk gösteren karakterleri, olay örgüsünün akışını onaylamakta cömert davranır. Mektuplaştığı diğer kişilerle ara sıra Sand'ın yapıtları hakkında ileri geri konuştuğu olur ama bu, edebiyatçılar arasında sık görülen bir davranıştır.

İkisi aynı zamanda, dostluklarını kısa Morukluk nöbetleriyle de perçinlemişlerdir. Bununla birlikte, yeni kuşağın cinsel ahlâkı konusunda "Bizim zamanımızda..." diye başlayan klasik yakınmaların ironik bir tersine dönüşünü de sergilerler. 1866'da Sand yakışıklı, kadınların sık sık süzdüğü, ancak korkunç bir davranış problemi olan, genç bir mühendis arkadaşının adını anar: "*Âşık* ve nişanlı, evlenecek duruma gelmesi için bekleyip dört yıl çalışması gerekiyor; üstelik evlilik *yemini* etmiş" diye yazar ona acıyarak. "Ahlâklı davranışlar bir yana, günümüzde gençlerin bilimle ve sefahatle, sokak kadınları ve nişanlılarla aynı anda başa çıkabileceklerini sanmıyorum." Flaubert bir karşı çıkışla sesini yükselterek mühendisin yemininin ona göre, "Tam bir saçmalık..." olduğunu söyler: "Bizim zamanızda böyle yemin falan etmezdik. Biz sevişirdik! Hem de cüretle!...Ve eğer "hanımlardan" uzak duruyor idiysek, ki ben iki yıl boyunca (21 yaşımdan 23'üme kadar) kesinlikle böyle yaptım, *gururdandı bu*, insanın kendine meydan okuması, bir güç gösterisi sergilemek istemesi yüzündendi... Kısacası, bizler Romantiktik – Kızıl Romantikler, son derece gülünç, ama tam anlamıyla gelişip serpilme içinde olan romantikler."

Şimdi duygusal yaşamdan ellerini eteklerini tümüyle çekmişlerdir ve bu da aralarında bir bağdır. Sand'ın herkesin çok iyi bildiği aşk serüvenleri geçmişte kalmıştır (gerçi o, 1868'de bir akşam yemeğinde Maxime Du Camp'a Piafvari bir edayla, "*Je ne regrette rien,*"* demiştir). Sand aktif bir büyükanne kimliğiyle köy yaşantısına iyice alışmıştı, altmışlarının ortasında Indre'in buz gibi sularında hâlâ yüzüyordu, ailesine ve görevlerine bağlı, torunu Aurore'un eğitimi konusundaysa tutkuluydu. Flaubert ise gitgide kitaplara bağlı münzevi bir bekâr olmuştu, çalışma odasına çok az kişiyi, gönlüne ise daha da az kişiyi so-

* (Fr.) Hiçbir şeyden pişmanlık duymuyorum. (ç.n.)

kuyordu. Sand bir keresinde ona inzivanın "onun bir esrime biçimi" olduğunu söylemişti – Flaubert bu yoruma inanmaktan çok onu kızgınlıkla yadsımıştır.

Bundan başka, cinsiyet yumuşamasına ya da belki de cinsiyetin ortadan kalkmasına ilişkin bir unsuru da paylaşıyorlardı. Sand "sadece bir cinsiyetin" olduğunu ileri süren anatomi uzmanlarından alıntılar yapar ve Flaubert'e gönderdiği ilk mektupların birinde şöyle yazar: "Artık kadın olmadığıma göre eğer Tanrı adil olsa erkek olurdum." Flaubert Sand'a "Üçüncü Cinsiyet'ten olan Siz" diye hitap eder ve Sand'ın ölümünden sonra da "O büyük adamda ne kadar çok kadınsılık vardı" diyecektir (dehanın sadece erkeklere özgü bir şey olduğuna inanan Goncourt'lar, meseleye hınzırca bir kabalıkla yaklaşmışlardır: Adı ister Madam Sand ister Madam de Staël olsun, her ünlü kadın yazara yapılacak bir otopsi, kıskançlıktan büyüyüp penis boyutuna varan bir klitorisi açığa vururdu.) Flaubert'e gelince, o kendini 1867'de "erkek bir isterik" olarak tasvir etmiştir ve yedi yıl sonra Dr. Hardy diye biri onun "isterik yaşlı bir kadın" olduğunu söyleyerek bahsi yükselttiğinde buna çok sevinir ve bu gözlemi çok "derin" bulur.

Sand menopoz sonrası dönemindeydi, Flaubert kadınlardan mustaripti; belki her ikisi de bir yazarın ideali olduğu varsayılan seksten arınmış o ara durumdaydılar. Hem Sand'ın hem de Flaubert'in karşı cinsin elbiselerini giymekten hoşlanmalarının küçük de olsa bir anlamı olabilir. Sand Paris'teki gençlik günlerinde çoğunlukla erkek elbiseleri giyiyordu. (Goncourt'lara bir seferinde bir restoran sahibi şöyle demişti: "Tuhaf ama, bir erkek gibi giyindiğinde ona "Madam", kadın gibi giyindiğinde ise "Mösyö", diyorum"). Flaubert'e gelince, onun kayda geçen kadın kılığına girme olaylarının ikisi de Nohant'da gerçekleşti. 27 Aralık 1869'da, "kadın kılığına girip Plauchurt'la çaçuça yaptı. Acayip bir şeydi; herkes deliye döndü." (Bu çaçaça dansı değil, *çaçuça* denilen bir İspanyol dansıydı). 1873'te Paskalya günü ise Sand şöyle yazıyor: "Flaubert etek giydi ve fandango dansı yapmaya başladı. Çok komik bir hali vardı, neredeyse beş dakika sonra soluğu kesildi."

Flaubert ile Sand arasındaki mektuplaşmanın alışılmadık ve dramatik bir boyutu vardır. Dostluklarda çoğunlukla olup biten şey büyük meselelerin ve inançların daha önce inceden inceye karşılıklı olarak aktarılması ve sonra da ilişkinin dostça vesilelerle, haber alışverişiyle, dedikodularla sürmesidir. Flaubert ile Sand, dostluklarına hem fikir

farklılıklarını hem de gönül yakınlıklarını nazikçe ortaya koyarak başlarlar; ne var ki böylesi tavır alışlar sadece başlangıç niteliğindedir. Mektuplaşma ilerledikçe görülmedik şekilde ağırlık kazanır ve birdenbire iki büyük tartışma doruğuna erişir: Politika, toplum ve insanın doğası hakkındaki birinci tartışma 1870-71'deki olaylarla patlak verir; sanatın doğası ve işlevi hakkındaki ikincisi ise, şaşırtıcı bir şekilde, ancak dostluklarının son altı ayında su yüzüne çıkar.

Flaubert 1870 Prusya istilasını ve 1871 Paris Komünü'nü 1789'da başlayan bir tarihsel sürecin mantıksal sonucu olarak görüyordu. Fransa, Voltaireci düşüncenin özgürleştirici ana yolundan çıkarak yeni-Katoliklik ve sosyalizm gibi karşıt güçlerin önde geldiği ulusal bir aptallığa dalmıştı: "Her şey ya Meryem'in Günahsızlığı ya da işçilerin öğle yemeklerinden ibaretti" der. 1870 öncesi Fransız yaşamının sahteliği onu şoka uğratır, Fransızların savaş şehveti karşısında umutsuzluğa kapılır, baştaki yöneticilerin kendilerinden hoşnut budalalığına öfke duyar. George Sand "Fransızların artık herhangi bir sosyal ya da entelektüel standarda sahip olmadıklarını" kabul etmeye hazırdır; 1867'deki Lichtenstein krizinden sonra "felce uğramış" ve "ahlâksal olarak çökmüş" bir toplum üzerine yazar ve "Acaba bu kadar çöktük mü ki hazımsızlık yapmayacağından emin olmadıkça hiçbir şey yemiyoruz?" diye metaforik bir soru sorar. Ancak Sand çoğunlukla "ebedi ilerlemenin yasaları" ve insanlığın asli erdemi konularında kararlı ve tutarlı bir güven sergiler. Flaubert'in (şu "aptallaştırma okulu" diyerek) boşa zaman harcama olarak gördüğü ve sadece gazete okumaya götüren kitle eğitimine inanır. Evrensel oy verme hakkına inanır, oysa Flaubert "Benim oyum yirmi Croissetli'nin oyuna bedeldir," diyebilmektedir. Flaubert sayıların egemenliğini küçümser ve bir Mandarinler takımının yönettiği bir hükümet önerir. Sand insan aptallığı konusunda annelik duygularına sahiptir, ona "bir çeşit çocukluk olarak bakar ve her türlü çocukluk kutsaldır"; Flaubert ise aptallığı büyük olasılıkla kökü kazınamaz ve kesinlikle durağan bir şey olarak görür – "aptallığın hiç tohumu yoktur," der. Sonuç olarak, George Sand, temelde, proletaryayı "klasik anlamda" sever; "onun sadece geleceğini hayal etmiştir." Flaubert ise salt bir kitle olarak görülen kitlelere hem güvenmez hem de onlardan korkar: Onlara özgürlük vermeye hazırdır, ama iktidar vermeye yanaşmaz.

Bu yüzden 1870-71 olayları iki dost için ulusçuluk ve politika açısından yanıt verilecek yabancı bir istila ve sivil savaştan daha öte bir

şeydi; bu olaylar en derin inançlarının kişisel bir testiydi. Flaubert Prusya istilası karşısında çeşitli askeri jestler yapmıştı (kendisine bir revolver satın almak, birkaç kişiye talim yaptırmak, onları gece devriyesine çıkarmak gibi); ama verdiği esas yanıt insanlığı hor görmeye kararlı olan birinin sürekli veryansın etmesinden ibaretti. Prusya zaferi onun için Latin dünyasının sonunu haber veriyor ve Protestanın Katolik üzerindeki tarihsel üstünlüğünü destekliyordu; Komün ise "vahşilik ve ahmaklık açısından ona Dahomey'i aşar gözüken" ortaçağ zihniyetine bir geri dönüştü. (Komün'e bir başka itiraz da onun Fransızlara Prusyalılardan nefret etmeyi sürdürmeyi unutturmasından kaynaklanıyordu.) Şayet Flaubert kendini korkunç bir şekilde haklı çıkmış görüyorsa, gelecek için öngörüleri daha da korkunçtu. Dünyanın şimdi üçüncü çağına girdiğini düşünüyordu: Paganizm ve Hıristiyanlık'tan sonra, *Muflisme* (hödüklük, yontulmamışlık) çağına ulaşmıştık. Bu, "ırk savaşlarının geri dönüşü" anlamına geliyordu, böylelikle "Bir yüzyıl içinde bir kerede milyonlarca insanın birbirini öldürdüğünü görecektik." Gelecek "Yararcı, militarist, Amerikan ve Katolik olacaktı. Tümüyle Katolik!" Kesin doğruluğu olan öngörüler.

Sand'a göre 1870 istilası insanlığın Pascalvari bir şekilde "geriye iki adım" attığı bir andı. Bununla birlikte Sand "Kendi aptallığımızı kavrayabilmemiz için bu tür çetin derslere ihtiyacımız var," diye düşünmekten de geri kalmıyordu; iyimser bir şekilde "kötülükten iyilik çıkar" diye ısrar etmeyi, yakında dünyanın ilerleyişini "eskisinden daha ötelere" götüreceğine inanmayı sürdürüyordu. Bu yüzden Komün ona katlanılmaz ikinci bir darbe olarak gelir: İnsanlığın geriye iki adım atmayı öğrendikten sonra iki adım daha atmayı özlemesinin kanıtıdır bu. Proleterya klasik anlamda seviliyor olmasına karşın acımasızlıkta, nefrette ve kan dökücülükte uzun vadeli karşıtlarından daha az becerikli gözükmez. Sonuç olarak Sand Komün taraftarları karşısında kendisinden beklenebileceğinden çok daha serttir: "Papazlar Hıristiyanlığı nasıl mahvetmişlerse, onlar da cumhuriyeti öyle mahvettiler ve etmeye de devam edecekler." Flaubert öfkeyle neredeyse tutarsız laflar ederken, Sand anlaşılır bir umutsuzluğa kapılır. Kederi, itiraf ettiği gibi, bir ölçüde jeopolitik bir tekbenciliğin sonucudur: "Eskiden başkalarını kendim yargılardım. Kendi karakterimi eğitmekte büyük ilerleme kaydetmiştim: Volkanlarıma ot ve çiçek ekerdim ve her şey yolundaydı. Herkesin kendini aydınlatabileceğini, düzeltebileceğini ve kontrol edebileceğini hayal ediyordum." Ne var ki otların volkanlara karşı

fazla bir savunma gücü yoktur ve Flaubert Sand'a her zamanki gibi zorlu bir avuntu önerir: "Tarihi bilmememiz kendi zamanımıza iftira atmamıza neden oluyor. Hep böyle oldu." Ne var ki *Mektuplar*'ın bu ilk doruk noktasını Flaubert'in her nasılsa "kazandığı" bir dava olarak görmek yanıltıcı olur. Sand klasik anlamda ıstırap çeken biri konumunda hayal kırıklığına uğramış idealist olabilir; ama Flaubert haklı çıkmış kötümser konumundadır, yani sadece uzak ve sapkın denebilecek türden bir hazza yol açan bir durumdadır.

İkinci büyük doruk noktasına tam da mektuplaşmanın sonunda ulaşılır; Sand'ın 18-19 Aralık 1875'te başlattığı ve bir düzineyi aşmayan bir mektup dizisidir bu. Şimdi Sand, bir zamanlar Flaubert'in o son derece öfke dolu marazi dönemine girdiğinde "bulaşıcı" olarak niteleidiği kafa dinginliğini –gerçi bu dinginlik Flaubert'in kendisine hiç bulaşmaz– yeniden kazanmıştır. Başka her şeyde olduğu gibi yaşlılık ve ölümle yüzleşmek konularında da farklı yaklaşımlar sergilerler. Sand ona neşeli bir kesinlikle şöyle yazar: "Çok geçmeden hayatın en mutlu ve en hayırlı bölümüne yavaş yavaş gireceksin: yani, yaşlılığa. Sanat kendini işte o zaman bütün tatlılığı içinde ortaya koyar; sanat gençliğimizde kendini sıkıntılar içinde gösterir." Flaubert bu söylenenlere belli bir yanıt vermez; ama hiç kuşku yok ki köstebek arkadaşı Turgenyev'in daha karamsar analizini buna yeğlemiştir: "Kısa bir zaman önce altmışımı devirdim, sevgili dostum... Bu, hayatın sonunun başlangıcı. Bir İspanyol atasözünde kuyruğun, yüzülmesi en zor bölüm olduğu söylenir. Aynı zamanda da en az haz ve tatmin veren bölümdür o. Hayat tümüyle benmerkezci olur – ölümle bir savunma mücadelesi başlar; kişiliğin bu abartılması onun ilgiye değer olmaktan çıktığı anlamına gelir, hatta söz konusu kişinin kendisi için bile."

"Tanrı" sözcüğünü rahat rahat kullanan ve ölümden sonraki yaşam konusunda iyi niyetli bir açık görüşlülüğe sahip olan Sand, ölüme doğru nispeten daha sakin bir tavırla yürüdü. 1872'de şöyle yazmıştı: "Artık başkalarına yararlı olmadığımda ya da başkalarının hoşuna gitmediğimde, zavallı insan ırkı için uzun uzun iç çekmeden, ya da bir iç çekişten fazlasına gerek kalmadan huzur içinde çekip gitmek isterdim: İnsan ırkı pek de matah bir şey değil, ama ben onun bir parçasıyım, belki ben de pek matah bir şey değilim." Nihai yok oluşa iyice karamsar bir ruh haliyle inanmış olan Flaubert içinse, son yıllar gerçek bir kuyruk yüzme oldu. Mektuplarını kendi karikatürleri olan "Cruchard" ve "Polycarpe" isimleriyle imzalıyordu, bunların birincisi aksırıklı

tıksırıklı bunak bir kilise adamı, ikincisi ise dünyanın haline ağlayıp sızlanan bir azizdi. Melankolik, gut hastalığından mustarip ve öfkeli Flaubert, eski evrensel aptallık suçlamasını kendisine yöneltir: "Çok aptallaşıyorum! Herkesi sıkıyorum! Kısacası, sizin Cruchard'ınız hoş görülemeyecek bir moruğa dönüştü – kendi hoşgörüsüzlüğünün sonucu." O kadar katlanılmaz biri olmuştur ki, on yıldır yanında çalışan ve nitelikleri açısından kusursuz olan bir hizmetkâr "benim yanımda daha fazla çalışmak istemediğini, çünkü ona artık iyi davranmadığımı" söyledi.

Kendi kendini parçalayan bu umutsuzluk içinde George Sand estetik bir Florence Nightingale gibi yolculuklar yapmayı sürdürür – nasıl olur da sürdürmezdi? (Bazen gerçek anlamda bir Florence Nightingale'liktir bu. Gribe yakalanarak yatağa düşen Flaubert kendini Poitier topuna benzettiğinde –bu topu "melankoliden mustarip" olduğu için odasından otuz yıl boyunca çıkmamasıyla ünlü Montaigne anmıştır– Sand şöyle özel bir yanıt verir: "Tek bir çare var, en azından sekiz gün boyunca her akşam yemeğinizi sindirdikten sonra alınan, minimum yarım santigram dozunda morfin asetat.") 18-19 Aralık tarihli bu anahtar mektupta Sand, onu ve kendini "çalışma masasının başına dönmeye" çağırır ve tek tek yazarlık tutkularını analiz eder: "Peki ilerde ne yapıyor olacağız? Bahse girerim ki, sen *yeise* kapılacaksın, bense *avuntu* bulacağım... Sen okurlarını eskiden olduklarından daha üzgün hale getiriyorsun. Ben onları daha az mutsuz kılmak istiyorum." Flaubert'in yanıtı bütün bu mektuplaşmanın bağlamı içinde özellikle dokunaklıdır. Sand ona gönderdiği ilk mektuplarından birinde, mektubunu "*Trompette*'ini [burnunu] süsleyen iki iri elmasın her birinin üzerine birer öpücük," diye bitirir. Aynı yıl daha sonraları, daha az imalı bir ifadeyle, mektubunu "Seni her bir gözünden üç kez öperim," vaadiyle sonlandırır; 1868 yeni yıl dilekleri de yine "Güzel iri gözlerinden öperim" mesajını içerir. Göze ilişkin bu sevecenlik ifadeleri Flaubert ona 1875 Aralık'ının sonlarına doğru yanıt verdiğinde belki şöyle bir anımsanır. Flaubert "yeise kapılmam", en azından "nedensiz bir şekilde kapılmam: Bana inanın!" der. Buruk ama aynı zamanda ağırbaşlı ve kesin bir tonda ona açıkladığına göre sorun şudur: "Gözlerimi değiştiremem!"

Bir düzine kadar mektuptan oluşan bu son dizi, kişisel açıdan ele alındığında, birisi gitgide buyurganlaşan öteki ise gitgide daha çok öfkeli biri olan iki eski dost arasında sevecen ve ciddi bir mektuplaşma

örneğidir. İlişkileri mesleki düzeyde insanın aklını kurcalayacak ölçüde muhteşem bir düzeye ulaşır: Her biri yaratıcılık yaşamlarının sonlarına yaklaştıklarının farklı yollardan farkına varmış, her biri taban tabana farklı ilkelere bağlanmış, uzun süredir savundukları bu ilkeler için savaş vermiş ve aynı zamanda da, bunların bir uzantısı olarak, hayatlarını yaşamayı seçiş tarzları için de savaş vermiş iki sanatçı arasındaki yüzleşme. Flaubert her zaman sanat üretiminin, yaşamın bir bölümünün çıkarılıp atılmasını zorunlu kıldığına inanıyordu. Peki, ya görüşünde yanılmış olsaydı, ya bir kadınla evlenip de üzerlerine titreyeceği çocukları olsa ve bunun, çalışmasını etkilemediğini keşfetmiş olsaydı ne olacaktı? Sand her zaman sanatın yaşamdan ayrı bir şey değil, tersine, ondan doğan ve ona uydurulan bir şey olduğuna, torunlarınızı yatağa yatırıp faturalarınızı ödedikten sonra hâlâ yeterince enerjiniz varsa (onun fazlasıyla vardı) yaptığınız bir şey olduğuna inanıyordu. Peki ya Sand yanılmış olsaydı, ya sanatı, yapılmasının rahatlığı ve normalliğiyle dayanaksız hale gelmiş olsaydı ne olacaktı? Onlar gelecek hakkında da, her ikisinin ölümlerinden sonra sanatlarına ne olacağı hakkında da tartışıyorlardı. Flaubert "günümüzün okuru için değil, dil var olduğu sürece bütün okurlar için yazdığını" ileri sürüyordu. Sand ise buna şöyle yanıt veriyordu: "Sanırım *ben* elli yıl sonra tamamen unutulacağım ve belki de enikonu çekiştirileceğim. En yüksek niteliklere sahip olmayan şeylerin doğal yazgısı budur ve yapıtlarımın yüksek bir nitelikte olduğunu hiçbir zaman düşünmedim." Ama bütün öteki yazarlar gibi, Sand da kendi edebiyat ilkelerinin en yüksek nitelikte olduğunu düşünüyordu; bu öfkeli dostluk içinde üzerlerinde tartıştıkları şey bu ilkelerin geçmişi olduğu kadar geleceğiydi. Çünkü sadece kendi estetiğinizin doğruluğunu ve üstünlüğünü temellendirmek değil, aynı zamanda –gelecek kuşaklar uğruna– dostunuzun estetiğini de ortadan kaldırmak gereklidir.

Bu birkaç yıl içinde Sand, gitgide, Flaubert'e bazı temel konularda öğütler veren biri olup çıktı. Ona evlenmesini öğütledi (Flaubert Prenses Mathilde'e yakınarak "dostunun sürekli iyimserliğinin... bazen dişlerini gıcırdatmasına yol açtığını" söylemiştir); ona asık suratlı biri olmamasını öğütledi; ona yemeklerini doğru dürüst yemesini, yürüyüş ve biraz da jimnastik yapmasını öğütledi – "Senin bütün sıkıntıların egzersiz yapmamandan kaynaklanıyor"; piyesi *Le Candidat*'nın küçük düşürücü başarısızlığından sonra, ona, "Köylülerin dediği gibi 'Şansını bir kere daha dene ve daha iyisini yap!'" diye nasihatte bulundu.

Sand'ın avutucu sözleri zaman zaman da gazetedeki köşesine yazan bir astroloğun sözlerini andırır: "Birçok insan engelleri kendi çabalarıyla aşmıştır. Daha iyi günlerin geleceğine inan... Bunun için... canlan, bize başarılı ve iyi bir roman yaz ve seni sevenleri düşün."

Belki de Sand'ın yaşamın çözülebilir bir problem olduğu yolundaki insanın sabrını taşıran inancı Flaubert'in yanıtlarına, fazladan, sert bir hışım verir; öyle ya da böyle Flaubert sanatını *"deffence et illustration"** amacıyla bir kez daha ukala bir tavır takınmaktadır. Belki de Flaubert'in artan huysuzluğu ve iç sıkıntısı Sand'ı, onun yapıtlarını eleştirme konusunda eskisinden daha açık olmaya itmiştir. İnsanın "ruhunu" kitaplardan çıkarması "hastalıklı bir fantezidir"– "en üst düzeyde tarafsızlık gayri insani bir şeydir"; Flaubert'in form konusundaki saplantısından vazgeçip duygu üzerinde yoğunlaşması gerekir. Sand, "iyi ile kötünden parlak ile sıkıcıdan oluşan hakiki bir gerçekliğe" dönüşü arzu eder; ama aynı zamanda da İyi gösterilmedikçe –dahası İyi'nin zafer kazandığı gösterilmedikçe– "safdil okurun" "üzüleceğinden ve korkuya kapılacağından" çekinir. Sand'ın saldırılarının bazıları tamamen estetik bir farklılıktan kaynaklanır; bazıları yanlış okumalardan; bazıları ise –içinde bir dostun sıkıntıları olan bölüm– sanatçı kişiliğinin doğrudan, süzgeçten geçmemiş ifadesi olarak romantik bir sanat anlayışına bağlı umutsuz bir duygudaşlıktan kaynaklanır.

Sand'ın, Flaubert'in kitapları konusunda kafasını sürekli olarak karıştıran, anlayamadığı şey, onlarda, bunca yıldır tanıdığı iyi arkadaşını niçin bulamadığıdır: Flaubert'de gözlemlediği "sevecenlik, başkalarını koruma, zarif ve yalın kibarlık" neredediir? Bu bakımlardan Flaubert Sand'dan hep kaçar. Her ikisi de eski romantik dostluklarını öne sürmelerine karşın, Sand ahlâki söylevler çeken bir hümanisttir, Hıristiyan uygarlığının bir ürünüdür; Flaubert ise bu uygarlığın hem öncesinden hem de sonrasından olmuştur – dünyanın yüce ve yalın bir şekilde temaşa edilmesiyle Hıristiyanlık öncesidir, ama bu temaşaya verdiği sanatsal yanıtla moderndir. Flaubert, dostu Littré'nin insanlığın durumuna ilişkin özlü sözünü alıntılamayı sever: "İnsan kararsız bir bileşiktir ve Yeryüzü kesinlikle aşağılık bir gezegendir."

Sand, *Gönül Eğitimi*'nin, yazarın ekleyeceği bir önsözle daha gelişkin ve popüler –onun için bu kavramlar birbirinden çok uzak değildir– kılınabileceğini düşünerek romanla bir hayli ilgilenir: "Romanın ya kısa bir önsöze, ya da sırf kötülüğü mahkûm etmek, zayıflığı doğru

* (Fr.) Savunmak ve örneklemek. (ç.n.)

adla adlandırmak ve dikkatleri harcanan çabalara çekmek için şuraya buraya konulacak anlamlı bir söze, bir onaylamama ifadesine ihtiyacı vardı." (Bu, Salman Rushdie'nin *Satanic Verse*'a [Şeytan Ayetleri] yapıştırılacak bir "Sağlığa Zararlıdır" uyarısının söz konusu özel problemi çözebileceğini düşünmeyi akla getiriyor). Flaubert bu söylenenlere yanıt vermez, tıpkı Sand *Madame Bovary*'yi ahlâk vaaz eden bir kitap olduğu için bol bol alkışladığında, onun "sadakatsiz ve vicdansız bir kadın hakkında verilen sert ve çarpıcı bir yargı; kendini beğenmişliği, hırsı ve çılgınlığı bir kınama" olduğunu söylediğinde, söylediklerine yanıt vermediği gibi. Dahası şöyle yazar Sand: "Kadın, kocası ve âşıkları hakkında düşündüğün şeyi, düşünülmesi gereken şeyi lütfedip de gösterseydin kitap daha kolay anlaşılır olurdu – *herkes* için daha kolay olurdu.")

Bununla birlikte Flaubert kendi estetiğini son bir kez güçlü bir şekilde ortaya koyar. Nohant'da, bir koça şaka olsun diye Gustave adını vermişlerdi –iki Mösyö Gustave 1869'da tanıştırılmıştı– ve Flaubert bu sıkıntılı son yıllarında bile hâlâ kafasını aşağıya eğip saldırıya geçebiliyordu. Sanat, insanın kişisel duygularını dökerek rahatlayabileceği bir boşalma alanı değildir; Tanrı Doğa'da nasıl gizleniyorsa sanatçı da yapıtlarında öyle gizlenmelidir; bir roman, içindeki ahlâk dersini bildirmemeli, sadece anıştırmalıdır; biçim ve içerik birbirine bağlıdır; bir gözlemin ya da betimlemenin gerçeği, zaten kendi içinde iyidir; biçem yüzeysel bir cila değildir – tersine, iyi yazmak iyi düşünmeyi içerir. Hiç kuşku yok ki, Sand onu ne kadar inandırabilmişse, Flaubert de onu o kadar inandırır: Bu geç aşamada patates tarlasında laleler filizlenecek değildir.

Acaba bu sadece, iki romancının her birinin önceden geliştirmiş oldukları estetik inançlarına entelektüel olarak sadık kalmalarından mı kaynaklanıyor, yoksa dahası da mı var: Estetik inancın kişiliğin bir uzantısı olmasından ve fikirler konusundaki bu tartışmanın aslında bir kromozomlar çatışması olmasından mı ibaret? Sözgelimi, Sand'ın suçlamalarından bir tanesi, Flaubert'in herkes tarafından bilinen kişisel tutumunun yapıtlarına girmesine izin vermemesinin, nesnel bir sanat anlayışının bir parçası olmadığı, tersine, insan olarak kişisel kanılara sahip olmamasının öznel bir göstergesi olabileceği suçlamasıdır. Bu görüş bize biraz tuhaf gelebilir ve gelmelidir de: Sonuçta Flaubert'in mektupları kişisel kanılarla dolup taşar, George Sand'ın yıllardır aldığı mektuplarda böyle kişisel kanılar vardır.

Ancak Sand meseleyi ortaya farklı biçimde koyabilirdi: Sözgelimi, Flaubert'in yaratıcının yapıtında görünmez olması yolundaki ısrarı, onun hayatına gazetecilerin girmesinden son derece tiksinmesiyle (ve fotoğrafının çekilmesinden tiksinmesiyle) uyum içindedir; tıpkı Sand'ın "İşte ben buradayım" diyen serbest tavırlı ahlâkçılığının onun "hızlı" sosyete yaşamı süren eski, renkli kimliğiyle uyum içinde olması gibi. Flaubert bunların farkındadır: Sand'a onun içgüdüsel olarak "yukarı doğru sıçradığını", oysa kendisinin "sanki ayakkabıları kurşundan yapılmış gibi yeryüzüne yapışıp kaldığını" söyler. "...Sizin dünyaya bakış tarzınızı benimsemeye uğraşsam bile herkesin güldüğü biri olup çıkardım. Çünkü bana ne yapmamı vaaz ederseniz edin, kendi mizacımdan başka bir mizaca sahip olamam. Ne de ondan kaynaklanan başka bir estetik anlayışa."

Bu yüzden bizim fikirler düzleminde devasa bir Fransa-Prusya savaşına tanıklık ediyor olduğumuzu hissetmemiz belki de hem gerçekten yerinde, hem de biraz yanıltıcıdır. Bugünün okuru büyük olasılıkla Flaubert'in dünya görüşünü, gerçeğe, George Sand'ınkinden daha yakın bulurdu, çünkü ölümlerinden bu yana dünyanın gidişatı Sand'ınkinden çok Flaubert'in görüşlerini haklı çıkaracak doğrultuda şekillenmiştir: Irk savaşlarının yeniden ortaya çıkması, tek bir hamlede öldürülen milyonlarca insan, yararcı, militarist, Amerikan ve biraz da Katolik olan bir yüzyıl. Bizler bugün aynı zamanda Flaubert'in sanatını Sand'ınkine yeğ tutuyoruz. Sand *Le Mare au diable*'a [Şeytanlı Göl]* yazdığı önsözde, sanatta "*la vérité idéal*"** arayışı ile "*la réalité positive*"*** incelemesinin birbirlerine karşıt, uzlaşmaz güçler olduğunu belirtmişti; bu taban tabana karşıtlık ona göre bir yanda *The Vicar of Wakefield,* [Wakefield Papazı]**** öte yanda ise *Les Liaisons Dangereuses* [Tehlikeli İlişkiler]***** örnekleriyle ortaya kondu. Yaşadığımız yüzyılda bizler Laclos'yu Goldsmith'e yeğliyoruz, ama bu neyin sonucudur? Entelektüel tartışmanın, dünyanın kanıtlanan doğasının, değişen edebi beğenilerin mi? Belki de Flaubert estetiğinin Sand'ın esteti-

* George Sand, *Şeytanlı Göl,* çev.: Beyhan Kayıhan, Kelepir Kitaplar, İstanbul, 1991, (y.h.n.)

** (Fr.) İdeal hakikat. (ç.n.)

*** (Fr.) Pozitif gerçeklik. (ç.n.)

**** Oliver Goldsmith, *Wakefield Papazı,* çev.: Arzu Tontu Özgen, Kelepir Kitaplar, İstanbul, 1996. (y.h.n.)

***** Choderlos de Laclos, *Tehlikeli İlişkiler,* çev.: Nurullah Ataç, Can Yay., İstanbul, 1984. (y.h.n.)

ği üzerindeki görece zaferi esas olarak bir okur mizacı meselesi ya da okurların mizaçlarının toplamıdır. Bu durumdaysa, Flaubert, nefret edilen, Sayı'nın egemenliği ilkesine mal edilebilecek, ironik bir zafer kazanmış olacaktır.

Flaubert'in sevgili dostuna yazdığı en son mektubunda, uzlaşmaz tutumu birdenbire daha yumuşak görünür. Ona "düşündüğü kadar inatçı olmadığını" söyler ve şu anda yazmakta olduğu hikâye üzerindeki "doğrudan etkisini" fark edeceğini öngörür. Bu *Saf Bir Kalp* adlı hikâyedir: "Sanırım bu küçük çalışmanın ahlâki eğiliminden ya da daha doğrusu, satır aralarında yatan insanlık anlayışından hoşlanacaksınız." Sand'ın ölümünden sonra Flaubert, Maurice Sand'a şunları yazmıştır: "*Saf Bir Kalp*'e özel olarak onun için, sırf onu memnun etmek için başladım. Çalışmamın ortasına gelmiştim ki öldü. Bütün düşlerimiz de böyle ölüyor." İncelikli ve mükemmel bir iltifattır bu, gerçi Flaubert'in doğuştan gelen kibarlığını da hesaba katmalıyız: Bir keresinde, *Gönül Eğitimi*'ni "Sainte-Beuve'ü memnun etmek için" yazdığını ileri sürmüştü. Aslında *Mektuplar* Sand'ın sözde etkisini doğrulama yolunda başka bir kanıt da sunmuyor.

Aynı zamanda, yazarın, yapıtla ilgili dostça beyanlarını da gözden geçirmemiz gerekir. Şu bir gerçek ki, eğer gözlerinizi yarı yarıya kapatırsanız hikâyeyi Sand'ın gözleriyle okumak az çok mümkündür: İşte başkalarına hizmet eden ve Tanrı'ya inanan basit, iyi kalpli bir kadın hakkında sıradan, neredeyse çağdaş denebilecek bir hikâye. Ne var ki, hikâyeyi kasten yumuşatılmış bu bakış açısıyla okumazsanız, bağlandığı herkesten, her canlı şeyden ya da nesneden acımasızca koparılan, ezilmiş, cahil ve sömürülen bir hizmetkâr kadın hakkında şimdiye değin kaleme alınmış en sert ve en aman vermez hikâyeyi görürsünüz. Kadının hayatı bir kayıplar silsilesidir ve hikâyenin Sand'e özgü, gizli dokunaklılığı Flaubert'e özgü grotesk duygusuyla gölgelenen –içi doldurulmuş bir papağanın, yeniden canlandırılıp devleştirilmiş haliyle Kutsal Ruh yerine geçtiği anıtsal, acımasız bir grotesktir bu– evet, böyle bir grotesk duygusuyla gölgelenen bir ölüm yatağı sahnesiyle son bulur. Félicité'nin ıstıraplarının bir gün cenette ödüllendirileceğine ya da bu ıstırapların zaten kendi içinde iyi olduğuna inanmadığınız sürece (ki hikâye sizi buna inanmaya davet etmez) *Saf Bir Kalp*'in "ahlâki eğilimi" acımasızca karamsar bir mesajdır. Tonunda ve makineyi andıran işleyişinde en yakın durduğu yapıt, *Madame Bovary*'dir. Gerçekten de, yazar gözlerini değiştirememiştir.

Flaubert ile Sand'ın *Mektuplar*'ı küçük bir yanlış anlamayla başlar. Sand içinde kurutulmuş ve ezilmiş bir bitki bulunan bir zarf almıştır ve üzerinde ad olmayan bu zarftaki el yazısının Flaubert'e ait olup olmadığını merak eder. Flaubert'in yanıtı "Hayır"dır; gerçi işin ilginci, aşağı yukarı aynı vakitlerde birisi Flaubert'e yine zarfının üzerinde ad bulunmayan bir yaprak göndermiştir. (Çiçekçilik düşkünü bu göndericinin ya da göndericilerin kimliği hâlâ çözülememiştir. Üç yıl sonra, Sand Croisset'yi ilk ziyaret edişinde, andaç olarak lale gibi çiçekleri olan bir Kuzey Amerika ağacından birkaç yaprak almayı aklından geçirir –"Bu yapraklara gizli amaçlarla ihtiyacım var"– ama her nasılsa unutur. Flaubert yaprakları birkaç gün sonra Paris'e getirir, ama Sand'i evde bulamaz. O yılın ilerleyen zamanlarında Seine taştığında, ağacın ne durumda olduğunu sorar Sand. Ağacı 1868'de güncesinde, 1869 tarihli bir mektupta ve son olarak da Nisan 1871'de bir kez daha anar. ("O ağacın bu kış dondan etkilenip etkilenmediğini söyle bana.")

Croisset'deki ev gibi, ağaç da çoktan yok olmuştur, ama George Sand'ın Nohant'daki mezarını ziyarete gelen ağaç antikacıları, Flaubert eski dostunun 10 Haziran 1876'da gömülmesine yardımcı olurken orada büyümekte olan porsuk ağacının altında hâlâ oturabilirler. O gün ince bir yağmur yağıyordu ve çamur ayak bileklerine kadar geliyordu. Flaubert Rusya'da olan Turgenyev'e, Sand'ın cenaze töreninin "kitaplarındaki bir bölüm gibi olduğunu" yazmıştı. Tıpkı bir dana gibi ağladığını söyledi ona ("iki kez" dedi, kendine özgü ve sinir bozucu bir kesinlikle). Sand'ın oğlu Maurice'e, bir keder birliğiyle, "Annemi ikinci kez gömüyormuş gibiyim" diye yazdı. Ne de olsa iki kadın da onu benzer şekilde kınamışlardı. Sand son mektuplarının birinde on sekizinci yüzyılda yaşamış komedya yazarlarından Sedaine'i savunurak Flaubert'e "Sen sadece iyi kurulmuş cümleleri arıyorsun," diye yakındı. Yirmi bir yıl önce, Flaubert hâlâ *Madame Bovary* ile cebelleşirken, annesi ona "Senin bu cümle kurma düşkünlüğün kalbini kurutmuş," demişti. Flaubert, uysal bir tavırla, annesinin sözünü "yüce" buldu.

# XIV
# Kuyruk yüzmek



Flaubert'in hazzetmeyeceği bir görüntü: Bir Rouen fotoğrafçısının stüdyosunda Prusyalılar, 1871.

1875 sonbaharının son günlerinde, Flaubert doğabilimci Georges Pouchet ile birlikte Concarneau'da altı hafta geçirdi. Arkadaşı balıklarla yumuşakçaları kesip parçalara ayırırken, o her gün deniz banyosu yaptı, bol bol istakoz yedi, sardalyacılar kulübünün sofrasındaki sohbetlere kulak misafiri oldu –"insan aptallığının dipsizliğini" bir kez daha onayladı– ve dostlarına mektuplar yazdı. Morali son derece bozuktu, mali durumu rizikoluydu, sağlığı kötüydü ve beyni de yıpranmıştı. Yazmakta çok güçlük çektiğinden *Bouvard ve Pécuchet*'yi bir kenara bırakmıştı. Turgenyev'e, "İyi günler sona erdi," diye yazıyor. Edma Roger de Genettes'e ise, "Hayatımın sonu şaka değil," diyor. Yeğeni Caroline'e yazdığı bir mektupta, kendini, bağlandığı yerden koparılmış ve amaçsızca ortalıkta dolaşan ölü bir deniz yosunu parça-

sına benzetiyor. Caroline ise onun hakkında deniz kenarıyla ilgili daha güçlü bir benzetme yapıyor: O bir kaya gibi olmalı. Flaubert hakkında eğretilemeler ileri sürmek akıllıca bir iş olmasa gerek; Caroline'e yanıt olarak, eski granitlerin çoğu kez dağılıp kil katmanlarına dönüştüğünü söylüyor. Edmond de Goncourt'a ise, daha içtenlikle, ölümcül bir hastalığın ilk belirtisini sabırsızlıkla beklediğini söylüyor. Goncourt'un onu, "Bunun bir poz olmadığını!" anlayacak kadar tanıdığını da ekliyor.

Pléiade Mektuplaşmaları'nın dördüncü cildi 1869-75 dönemini kapsıyor, yani Flaubert'in yaşamındaki büyük ağlayıp sızlanmaların ekseni olan yedi yılı. Yaşam romanının bu sondan bir önceki cildinde acımasız bir yapı ve devinim vardır. Bu cilt, Flaubert'in, kamusal ve özel yaşama ait kimliğiyle, sık sık olmadığını ilan ettiği olgun, başarılı, çalışkan ve sosyal insan portresiyle açılır. Flaubert *Gönül Eğitimi*'ni tamamlamak üzeredir ve bir romanın ne olabileceğini anlamaya başladığını düşünür; sosyete içinde yer alan bir insan olmakla enikonu kurumlanarak sürekli olarak Prenses Mathilde'in salonuna devam eder; aynı zamanda da bir hayli hoşlandığı ve iyi becerdiğini hayal ettiği şu sosyo-politik kumpaslardan birini –Caroline'in kocası Ernest Commanville'in Dieppe'te Prusya konsolos yardımcısı olarak atanmasını sağlamak– çevirmeye girişir. (Tarihsel kayıtlar eksik ama, eğer Flaubert'in kumpas kurduğu şey bu idiyse her nasılsa tipik bir vakaya benziyor, çünkü Commanville Prusya yerine Türkiye konsolos yardımcısı olarak bir göreve atanabildi.) Onun duyarlılığını taşıyan bir adamın düzenli olarak uğrayabileceği çok sayıdaki rahatsız edici öğeler –eleştirmenler, gazeteler, politika, sosyal reform yanlıları, Parisliler, taşralılar, Doğa– dışında, dünya olabildiğince tatmin verici bir yerdir. O yılın haziran ayında Prenses'e, "1869'un kendisi için iyi bir yıl olacağı," öngörüsünde bulunur.

Romancının bu sözdeki dramatik ironiyi bilmiş olması gerekirdi: 1869 tam da ölümler, hastalıklar, parasal yıkım, hızlanan yaşlılık ve bireysel yaşamları bütün ağırlığıyla kesintiye uğratan tarihsel olaylarla dolu bir felaketler on yılının başlangıç noktası oldu. Flaubert, keyif içinde dile getirdiği öngörüsünün üzerinden daha beş hafta bile geçmeden, Prenses Mathilde'e, zaman zaman beyninin yarısı, zaman zaman edebi pusulası ve bazen de sol taşağı olarak adlandırdığı Louis Bouilhet'nin ölümünü haber vermek üzere yazıyordu. O yılın sonlarına doğru *Gönül Eğitimi*'ne gösterilen karışık tepkiler Flaubert'in bir daha as-

la *Madame Bovary*'nin ya da *Salambo*'nun başarısını tekrarlayamayacağını düşündürüyordu. Fransa-Prusya savaşı Fransa'ya (ve Prusya'ya) bakışını altüst etti. Bouilhet'den sonra en yakın arkadaşı Jules Duplan, 1870'te öldü ve onu Sainte-Beuve'ün (en önemli eleştirel destekçisiydi), Jules de Goncourt'un (ölümüyle başlangıçta sayısı yedi olan Magny müdavimleri üçe indi), sonra da Gautier ve Ernest Feydeau'nun ölümleri izledi. 1872'de annesi öldü. Son olarak, Avrupa'da kereste fiyatlarının büyük ölçüde düşüşü Commanville'in ve onunla birlikte, Flaubert'in de mahvına sebep oldu.

Bu darbelerden sonra, her zaman bozuk olan sağlığı, iyiden iyiye kötüleşir; mektuplaşmanın bu sayfalarında romatizmadan, anjinden, egzemadan, şişen bezelerinden, dizanteriden, guttan ve frenginin süren etkilerinden yakınır. Gerilere bakınca, hayattan her zaman korktuğunu düşünür; başka mesleklere, başka yaşam biçimlerine gıpta eder; çocuk özlemi çeker. Yaşamı çorak bir yaşam olmuştur, "çok çaba harcanan ve zorluklarla dolu bir yaşam"dır. Ancak insan, yazgısının efendisi değildir: Yaşam insanı arkasından itekler, ta ki bir gün kendinizi bir delikte yapacak hiçbir şey olmadan bulana değin, orada yapayalnız kalır ve "nihai deliği" beklersiniz.

"Mutluluk bu dünyada mümkün olmadığına göre," der Elisa Schlesinger'e 1872'de, "kafa dinginliğini bulmaya çabalamalıyız." 1869-75 yıllarının en sık ortaya çıkan temalarından biri budur. Ama kafa dinginliğini bulmaya çabalamak doğal olmaya çalışmakla aynı iç çelişkiyi taşır. Yine de, Flaubert elinden geleni yapar – elinden geleni yapmak denilen bu şey doğal olarak büyük ölçüde sözcüklerden, kendine ve başkalarına verilen güven sözlerinden oluşur. Sürekli olarak, "Filozofça davranmalıyım," der; ama onda bir filozofun mizacı hiç olmamıştır. "Öfkem burnumdayken boyun eğip secde ediyorum, sonra da bu yok oluş durumundan çıkıp müthiş bir kızgınlık haline yükseliyorum, yani ortalama duygusal ısım bir rahatsızlık durumunu gösteriyor."

George Sand, Flaubert'in huzursuzluk halinin, gitgide, "örgütlenmesi için gerekli" olduğunu düşünmekte kesinlikle haklıydı. (Flaubert'in kendisi de Goncourt'a, kızgınlığının kuklayı tutan değnek olduğunu söylemiştir: "Eğer kızgın olmasam, yüzükoyun yere kapaklanırdım.") Ama bu sözün söylenişindeki ton mutlak biçimde huysuz ya da marazi değildir. Sözgelimi, Flaubert'in İsviçre'ye 1874'te yaptığı yolculuk, komik öfkesinin uzun ve neşe dolu bir sergilenişidir. Aynı zamanda da ciddidir ki bu onu daha komik kılar. Corcarneau'da –ve

Caroline'le birlikte Bagnères-de-Luchon'da– kalmasının olduğu gibi, bu yolculuğunun da hem tıbbi hem de moral yükseltici bir amacı olmuştur. Flaubert kuşkucu bir tavırla şöyle yazar: "Teoriye göre, düşük atmosfer basıncı kanı daha aşağıdaki organlara doğru sürerek beni kan toplanması derdinden kurtaracak."

Righi Dağı'nda geçirdiği üç hafta büyük olasılıkla bir insanın şimdiye değin karşılaştığı en az sakinleştirici dinlenme kürüne örnek oluşturur. Bir kere, gerçek bir tarihi olmayan bir ülkeyi anlayamaz. Sonra, düşüncelerine hiç esin vermeksizin onu ezen Doğa'nın her yerdeliği vardır. Sonra, çok yiyip içerek ve sigara tüttürüp durarak alt etmeye çalıştığı can sıkıntısı sorunu vardır. Ne var ki bu etkinlikler garsonların varlığına bağlıdır; burada garsonlar sabahın erken saatlerinden itibaren siyahlar giyinirler, böylelikle de cenaze töreninize gelmiş konuklara benzerler. "Buradaki sekiz gün üç yüzyıl gibi geliyor insana," diye haykırır Flaubert. Sonra, başka insanlar vardır; onda insani bir temas için bir ineği kucaklama arzusu uyandıran korkunç Almanlar ve korkunç İngilizler. Hiçbir şeyin etkileyemediği gözleri, üzerinde, gezdikleri yerlerin adları kazınmış değnekler taşıyan neşeli turistlere; oteldeki piyanoda "bütün İsviçre ineklerini kaçıracak kadar yüksek sesle Chopin çalan" bir kadına; otel balkonundaki teleskopun arkasına yerleşmiş, kıçı dışarıya çıkık ve şapkası başının arkasına atılmış halde zırvalayıp duran bir ahmağa takılır. Flaubert İsviçre'nin sadece "botanikçiler, jeologlar ve balayına gelmiş olanlar" için uygun bir yer olduğu sonucuna varır ki kendisi bu kategorilerin hiçbirine girmez. Sand ona bu nezaketsiz gözlemleri için sitem eder: "Sen bir doğa insanı değilsin. Senin için ne kötü... Bizler doğayız, doğanın içindeyiz, doğa tarafından yaratılmışız, doğa için yaratılmışız." Ama çoğu konuda Turgenyev'in desteğine güvenilebilir ve Turgenyev İsviçreliler konusunda Flaubert'le aynı görüşü paylaşır. Bu kadar yüce şeyler arasında yaşamalarına karşın, onlar "son derece sıkıcı ve şimdiye değin karşılaştığım en az yetenek sahibi insanlar. Böyle bir anormallik nereden kaynaklanıyor, diye sorabilir bir filozof. Ya da belki bu hiç de bir anormallik değil mi? Bouvard ile Pécuchet acaba bu konuda ne derlerdi?"

Flaubert'in bu dönem boyunca kullandığı bazı takma adlar ruh hali konusunda bir kanıt oluşturur. Mektuplarını hâlâ *"Ton Géant"** diye imzalar (gerçi bir keresinde *"GÉANT Aplati"* - "Yassılmış DEV" diye

* (Fr.) Senin Devin. (ç.n.)

yazar), ama gitgide artan bir şekilde "*Ton Vieux*"* hitabını kullanır. Bu ruh halleri arasındayken ise "*Ton Excessif*"dir."** Aşırı olmanın tipik bir yolu da duyarlık ve deneyim konusunda rekabet içinde olmaktı, bu ıstırap dolu yıllarda gitgide daha çok belirginleşen bir özelliktir bu. Caroline'e, "haddinden fazla bir duyarlıkla acınası bir hayal gücü olduğunu," söyler. Sand'a, "Başkalarını sadece turmalayan bir şeyin onun etini örselediğini," belirtir. Dolayısıyla bünyesi hazdan çok acıya karşı duyarlıdır. Ve bu yüzden de acıları başkalarının acısından daha büyüktür. 1870-71 olayları boyunca, mektup arkadaşlarını sürekli olarak Fransa'daki herkesten daha çok acı çektiğine inandırmaya çalışır. "Başkalarına daha çok acınacaktır, ama hiç kimse benim kadar acı çekmiyordur," diye yazar. Daha az duyarlığa sahip birinin eğer uğradığı hasar daha büyükse daha fazla acı çekebileceği düşünülebilir. Ne Flaubert ne de ailesi herhangi bir eyleme tanık olmuş, ya da herhangi bir yakınları öldürülmüştü. Yazar istiladan önemli ölçüde zarar görmüş de değildir; Prusyalılar Croisset'yi işgal ettiklerinde "çalışma odama saygı gösterdiler," diye itirafta bulunur, gerçi miğferlerini yatağının üzerinde bırakmak gibi, Germenlere özgü bir usulsüzlük yapmaktan da geri kalmamışlardır.

Annesi öldüğünde de aynı şey olur; derisi yüzülmüş bir insan kadar sinirli olduğu için bu kaybın ona başka herkese verebileceğinden daha fazla ıstırap verdiğini söyler Léonie Brainne'e. Hatta –tanıdığı bütün insanlar arasında– George Sand'a "onu herkesten daha çok sevdiğini" söyler (gerçi hemen bu sözün iddialı bir söz olduğunu da ekler). Bu özelliğini nasıl anlamlandırmak gerektiğini bilmek zordur. Gerçek bir kanı mı, saf bir rekabet mi, şiirsel bir safsata mı (Fransa'nın ıstıraplarını kendi üzerine almak söz konusu olduğunda), ya da hayal gücüne dayalı bir duygudaşlık gösterememek mi? Yoksa aynı zamanda bunların hepsi mi? Goncourt, Günce'sinde, Flaubert'in, başka herkesten daha fazla şey yaptığını ve ıstırap çektiğini hayal etmek konusundaki "çılgınlığını" belirtmiş ve gülünesi bir yan taşıyan bu tipik olaylardan ikisini kaydetmiştir. Bunların birincisi, Flaubert'in heykeltıraş Jacquemart'la, Mısır'da hangisinin daha fazla bite ev sahipliği yaptığı konusunda –Goncourt'un hınzırca bir ifadeyle dile getirdiği üzere, hangisinin "haşarat bakımından üstün" olduğu konusunda– bir kavgaya tutuşmasıyla ilgilidir. Bir başka seferde ise, Prenses Mathil-

* (Fr.) Yaşlı Dostun. (ç.n.)
** (Fr.) Aşırılığa Kaçan Dostun. (ç.n.)

de'in sigara salonunda başlayan, delikanlılara özgü bir sohbette, gençliklerinde okudukları hangi kitapların onları cinsel bakımdan uyardığı konusuna döner. Aralarından birçoğu, her zaman bunu gerçekleştiren metin olarak, 1780 sonlarının erotik bir hikâyesi olan *Amours du chevalier de Faublas*'ın adını anar. Flaubert ise şahsen bu kitabı hiçbir zaman bitiremediğini; onun için anahtar kitabın Meursius'un *Aloysiae* adlı çalışması (yani, 1658 tarihli *Aloysiae Sygeai satira sotadica de arcanis Amoris et Veneris*) olduğunu belirtir. Kızgınlığa kapılan Goncourt, "Ne kadar da üstün! Ne kadar da özel!" diye bir yorumda bulunur. "*Onu* ancak Latince yazılmış olan bir şey tahrik edebiliyordu." Goncourt, Flaubert'i savunurken her zaman da akademik bir üslup kullanmıyordu. Concarneau'da kaldığı sırada Léonie Brainne ona bir portresini göndermişti; Flaubert ona yanıt olarak, bir sabah yatakta uzanmış onun görüntüsünü seyrederken, hâlâ bir erkek olduğunu fark ettiğini söylemişti.

Yalnız, melankolik, aşırı duyarlı, gururlu, rekabetçi, bezgin, pratik olmayan: Bu mizaçtaki biri en iyi nasıl idare edilebilirdi? Bu cildin başında evde annesi ve hizmetkârlarıyla birlikte yaşayan, parasal sıkıntı çekmeyen, kırk yedi yaşındaki bir bekâr, kişiliğinin olanak tanıdığı ölçüde, halinden memnun bir yaşantı sürebilir; annesi kısa bir zaman önce ölmüş olan, şimdi yeğenine ait bir evde eğreti bir şekilde oturup mali durumu Commanville'lerin mali durumuna bağlı olarak yaşayan elli yaşındaki birisi ise, başka bir ıstırap biçimiyle karşı karşıyadır: Evcilleşecektir. Evi çekip çevirme becerileri konusunda Flaubert bile rekabetçi değildi. Kadınlara, özellikle de George Sand'a göre çözüm apaçık ortadaydı: Flaubert'in evlenmesi gerekiyordu. Dik başlı bekâr, bu çözüme salt umut vaat eden bir yaklaşım olarak değil, karakterinin tamamen yanlış okunması olarak bakar. Flaubert evlilik kurumunu uzun süredir gözlemlemiştir: Evli (erkek) arkadaşları çalışmaktan, avlanmaktan ve vist oynamaktan başka hiçbir yapmıyorlar, diye yazar; onunla birlikte şiir okumaya gönüllü hiçbir arkadaşı yoktur. Çeyrek yüzyıl önce Flaubert, çocukluk arkadaşı Alfred Le Poittevin'in evliliğini kişisel ve sanatsal bir ihanet olarak görmüştü; yıllar içinde görüşü çok az değişmiştir. Zaten, evlenmek için şimdi çok yaşlıdır; zaten, bunu gerçekleştirecek de parasal gücü yoktur; zaten "kendisini bir başkasına ilelebet dayatmayacak kadar vicdanlı biridir."

Bu sonuncusunu aynı zamanda Larkin'in "Sevgi" şiirinde öne sürer ("Yaşamım benimdir. / Ciddiliği de boş ver"). Evlilik mi? Fla-

ubert'in dostu Edmond Laporte'un daha iyi bir önerisi vardır: Kendisine bir köpek alması. Flaubert'in hayatına, doğal sakinliğine imrense bile delicesine sevdiği tazısı Julio girer. Julio, Flaubert'in ünlü ayı postu kiliminin üzerinde yatar, yatağında uyur, ona pire bulaştırır. "Bana hemen *Union*'la [Croisset'de duran, Rouen-La Bouille buharlı gemisi] şu sihirli *saponaire*'den biraz gönderin." Bu, Flaubert'in el yazılarında bulunan en tuhaf cümlelerden biridir. Sabun (acaba bir bitki midir, yoksa ticari bir ürün müdür?) gelir; Flaubert onunla köpeğini yıkar. Evini gönülsüzce çekip çeviren biri olarak sanatçı: Bu sayfalarda Flaubert kendini aynı zamanda çilingirle, kalaycıyla, çatı onarımcısıyla ve inşaatçıyla uğraşırken bulur; duvar kâğıdını ve yere muşamba döşetmek yerine halı yaymanın erdemlerini düşünür; Caroline'den perdeleri Paris'ten almasını ister çünkü orada perde Rouen'a oranla daha ucuzdur; içinde etlerin korunduğu bir dolap için alışverişe çıkar; toz bezi ve çorap satın alır; şeker çanağını kaybeder ve sonra bulur; reçel faturasının yüksekliği karşısında kaygılanır; bir adet demir ızgara ayağı satın alır. "Ev işleri beni ölesiye sıkıyor," diye yakınır. Duruşu teatral bir keder duruşudur. "Bir şapka satın aldım. Bütün haberler bundan ibaret," der. Caroline'e yazarken, sözüne üst perdeden bir alıntıyla başlar –"Macbeth uykuyu öldürdü"– ama sonra acil kaygısından dem vurur: "Elma şarabı faturam içime korku salıyor." Kendine ait bir geliri olmadığından, bazen şaşkın, bazen buyurgan, bazen de acınası bir ifadeyle Commanville'lerden para ister. Caroline daha sonraları, kadın dostlarından gelen çoğu mektupla birlikte amcasına yazdığı mektupların biri dışında hepsini ortadan kaldırdığından, yanıt olarak gönderdiği mektupları sadece tahmin edebiliriz. Ama Flaubert'in, yeğenine sürekli yazdığı pusulalar ve talepleri, Caroline'in ve kocasının Flaubert'e taktıkları, onunsa asla kullanmadığı lakabı daha anlaşılır kılar: Tüketici.

Flaubert'in bu dönemdeki yazınsal etkinliklerinin çoğunda ev işlerine ilişkin öğeler vardır: Özellikle de tiyatro girişimleriyle Bouilhet'nin terekesinin kullanılmasına ilişkin konularda. Flaubert çoğunlukla başarısızlığa uğrayan projelere inatçı ve bazen de fanatik bir bağlılık gösterir. Bunların arasında Bouilhet'nin ölümünden sonra sahnelenen *Mademoiselle Aïsse* adlı (başarılı bir prömiyerden sonra boş sıralara oynayan) yapıtı vardır; Flaubert'in kendi piyesi *Le Candidat* (baş erkek oyuncu gözünde yaşlarla sahneden inince dört temsilden sonra oyun kaldırılır); sonu gelmez görüşmelerden ve Flaubert'in, bir

prodüktörün gelişigüzel söylenmiş bir sözünü ("un grand succès d'argent")* tılsımlı bir edayla yinelemesinden sonra, son anda temsilden kaldırılan *Le Sexe faible* (Bouilhet'nin Flaubert tarafından tamamlanan düzyazı komedisi) ve Bouilhet'nin *Dernières Chansons* adlı çalışmasının (Flaubert'in Lévy ile acı bir şekilde bozuşmasına yol açan, ticari açıdan başarısız bir yapıt) planlanan yayımı vardır; ayrıca, Bouilhet'nin toplu yapıtları da söz konusudur (Flaubert'in öldüğü 1880 yılının sonunda yayımlanır). Bunların dışında Flaubert'in, bu dünyadan göçmüş olan dostunun anısına Rouen sokaklarında bir heykel diktirebilmek için yürüttüğü uzun kampanya vardır ki, bu kampanya onun belediye yetkililerine karşı broşürler hazırlanmasına neden olur.**

Mevcut oyunların okunmasından da yeterince anlaşılacağı gibi Flaubert'in bir oyun yazarı olarak başarısızlığı (bu oyunlar ya çok kuru dur ve roman özellikleri taşır ya da fazla tuhaftırlar) burada açığa çıkan, tiyatroya karşı tepeden bakan tavrı göz önünde tuttuğumuzda daha anlaşılır olur. Flaubert bu türden hoşlanmaz (bir hafta içinde iki oyun gördüğü için kendini "kahraman" biri olarak adlandırır); ona göre tiyatro, "tam" bir şey söylemenin olanaksız olduğu "sahte" bir sanattır. Flaubert, tiyatroda "tamlığın" farklı olduğunu anlar gözükmez – nitekim romanın da kendi açısından gerekli bir "sahteliği" vardır. Flaubert'in tiyatro yöneticileriyle uğraşma tarzı büyük olasılıkla yanlış anlaşılmıştır (Sand bu camianın aşırı iyimserliği ve sık sık meydana gelen aksilikleri konusunda tipik olarak çok daha sakin davranmıştır); gerçi Flaubert'in oyunları izleme konusundaki devamlılığı yadsınamaz. Sayısız mektupta oyunlara kusurlar bulur, gönül alıcı sözler söyler, görüşlerini dayatır, dalkavukça ifadeler kullanır, ama bir yandan da bizim bugün ancak vasat diye niteleyebileceğimiz oyunların prodüksiyonunda ince ayarlar yapmaya girişir. Tiyatro tarihçisi dışındakilere bütün bunların oldukça sıkıcı gelmesi gerekir; nitekim yüzeysel olarak öyledir de. Ama, Bouilhet'nin oyunları hakkında yazdığı ve unutulmaya elverişli talimat ve önerilerle tıkış tıkış dolu her mektup, aynı zamanda, bu dünyadan göçmüş arkadaşı için bir sevgi ve yas ifadesi olarak da okunup hissedilebilir; dahası, Bouilhet'nin manevi oğlu Philip-

* (Fr.) Parasal açıdan büyük bir başarı. (ç.n.)

** 1916'da Rouen'daki bir askeri hastaneden Conrad'a yazan Ford Madox Ford, "Bouilhet anıtını onu buraya, Rue Thiers'e getiren ambülansın arkasından" gördüğünü anar.

pe Leparfait'ye karşı (o bu konuda, özel bir minnettarlık beslemese de) bir görev ve sorumluluk ifadesidir.

Bu, mektupların biyografiye üstünlüğüdür: Mektuplar gerçek zamanda var olur. Biz onları aşağı yukarı yazıldıkları hızda okuruz. Biyografi ise, bize hareketli bir platform üzerindeki kameranın bakış açısını, zaman atlamalarını, kurnazca yapılan seçimleri verir. Bir biyografi yazarı size, 6 Nisan 1872'de, Flaubert'in annesinin öldüğü gece, oğlunun hemen beş mektup yazdığını (ya da bize ulaşan beş mektup olduğunu), bunların ikisinin "aynı gece", birinin "gece 12.30" ve ikisinin ise "gece, 1.00"de yazıldığını söyleyebilir. Kaçınılmaz olarak benzer bilgilere ve duygulara sahip oldukları için, biyografi yazarı makul bir nedenle mektupları alan kişilerin adlarını verip onlardan kısaca alıntılar yapabilir. Bununla birlikte, bunların hepsini birden, peş peşe (artı, ertesi günün tarihini taşıyan bir altıncısını, sonra da, arkadaşlardan gelen ve gönderilen başka mektuplar da olduğunu sezindiren yanıtları) okumak, keder ve onun ifadesinin sıkıcı yineleyiciliğini daha eksiksiz olarak hissetmek; aynı zamanda da, Flaubert bu mektupları yazarken geçen söz konusu zamanı deneyimlemektir.

Bu yüzden mektuplar başka bir yerde sıkıcı bir yineleme olacak bir şeyden güç ve gerçek alabilir. Burada, bu temel form içinde, bir ifade ya da fikrin ortaya çıkarılıp kusursuzlaştırılmasını gözlemleyebiliriz; düşünsel ya da duygusal bir kusursuzlaştırmasını, bir inatçılık kanıtını, bir saplantının onaylanmasını, bir nezaket alışkanlığını fark etmeyi öğreniriz. Flaubert 3 Haziran 1874'te George Sand'a, kitabını tek bir kerede, tıpkı *"un bon verre de vin"** yuvarlar gibi okuduğunu söylediğinde, bunun belki kaçamaklı bir iltifat ama dostça bir ifade olduğuna dikkat ederiz; keza, aynı gün yazılmış bir sonraki mektubunda, Zola'ya en son romanını, tıpkı *"un bon verre de vin"* yuvarlar gibi bir kerede okuduğunu söylediğinde, bunun el altında bulundurduğu bir formül olduğundan kuşkulanırız.** Yineleme onay demektir. Böylelikle, sözgelimi Flaubert'in, insani gelişimin üç büyük aşamasını –Paganizm, Hıristi-

* (Fr.) Bir bardak iyi şarap. (ç.n.)

** Yazarların özürleri ve kaçamaklı ifadeleri genellikle karakterleriyle tutarlılık gösterir. İşte İrlandalı şair William Bonaparte-Wyse'a son kitabı için teşekkür eden Mallarmé'nin yazdıkları: "Kitabı henüz okumadım, ama karıştırdım ve gözlerimle kızlığını bozdum. İnsan zihninin bir metni okumadan önce ona giriş yapmayı isteyerek hissettiği çekiciliği ve açgözlülüğü bilirsiniz. Okuduğum birkaç olağanüstü sayfadan ,büyük bir samimiyet taşıyan, renk ve müzikten oluşmuş ve size yazmakta olduğum şu anda bana suluboya resimleri ve piyanoları düşleten havalı ifadeleri *arakladım*..."

yanlık, *Muflisme**– 11 Mart ile 20 Nisan 1871 arasında dört kez gösterişle anarak ortaya koymaktan ne kadar memnun olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte, altı haftalık bir yinelemeden sonra, bu üçlüye ilgisini kaybeder, ancak *Muflisme*'i söz dağarcığında tutup onu on dört ay sonra genişleterek *Panmuflisme*'e** dönüştürür.

Sonra 1871-73 dönemi boyunca bir yazar olarak kendisine ait imgeyi seçer. Bunu ilk kez Nisan 1871'de Prenses Mathilde'e açar. Dünyanın hayhuyu ve aptallığı ortasında, cümlelerini her zamanki gibi ince ince işlemeyi sürdürdüğünü söyler ona; bu, bir torna tezgâhında peçete halkalarını düzeltmek kadar masum ve yararlı bir etkinliktir. Bu, on beş yıl öncesine, *Madame Bovary*'deki vergi tahsildarı Binet'ye yapılan bir göndermedir; Binet'nin torna tezgâhının uğultusu pazar günleri kasabanın sakinliğini bozar. (Şunu da anımsarız ki Binet, "bir sanatçının kıskançlığı ve bir burjuvanın bencilliğiyle" çalışır: Kullanılan lakapların kışkırtıcı bir şekilde tersine çevrilişidir bu). Kahramanca yapılan, bu kahramanlık karşıtı benzetmeden hoşnut kalan Flaubert aynı şeyi o yılın eylülünde George Sand'a, Mayıs 1872'de Edma Roger des Genettes'e, Ocak 1873'te Marie Regnier'ye ve son olarak da bunu izleyen ay bir kez daha Madam Roger des Genettes'e yineler. Bu imge kulağında torna tezgâhı gibi sürekli uğuldar ve imgenin eve ilişkin bir doğası olması, Flaubert'i, bu imgeyi sadece (gözümden kaçan başka kullanımları yoksa) kadın mektup arkadaşlarına yazarken kullanmaya yöneltir.

Benzer biçimde, meşhur bir beyanın kuruluşunu da tamı tamına izleyebiliriz (ya da en azından öyle yapıyor görünebiliriz: Mektuplar yazarların ortalıkta bir hayli dolanıp gevezelik ettiklerini bize unutturmaya eğilimlidir). Böylelikle Kasım 1872'de Flaubert Turgenyev'e, "Ben hep bir fildişi kulede yaşamaya çalıştım, ama yükselen bir bok dalgası kulenin duvarlarına çarpıyor, onu temelinden yıkmakla tehdit ediyor," diye yazar. Bu cümle, tam olarak, önceki iki mektuptan geliyor gibidir. Mektupların 1871 Eylül'ünde Prenses Mathilde'e yazılan ilkinde, insanlığın içinde debelendiği batağın üzerinde yükselen fildişi bir kulede yaşamaya, şimdi her zamankinden çok ihtiyaç duyduğunu söyler; Ekim 1872'de Caroline'e yazdığı ikinci mektupta ise, Gautier'nin sanatsal özverilerinin anısıyla Rouen burjuvazisinin görüntüsünün ona sanki bir "*marée d'immondice*"te (çirkef batağında) boğuldu-

* (Fr.) Hödüklük, yontulmamışlık. (ç.n.)
** (Fr.) Yeryüzündeki bütün hödükleri içine alan birlik. (ç.n.)

ğu duygusu verdiklerini belirtir. Ertesi ay Turgenyev'e yazdığı mektuptaysa, daha kibar bir ifade olan "*marée d'immondice*", yerini "*une marée de merde*"e* bırakarak, iki fikri bir araya getirir.

Flaubert'in eksiksiz ve ısrarlı varlığı, bizim yere yakınlığımız, kuştüyü kalemi tutan ele yakınlığımız (Flaubert yeni icat edilen çelik uçlu kalemleri küçümsüyordu), Flaubert'in kendi kendini görüşü dışında başka görüşlerin de olabileceğini bize unutturur. Eğer günceler bizi çoğu kez onların günün aynı vaktinde ve aynı ruh hali içinde yazılabilecekleri gerçeğine karşı uyarıyorsa –eğer taraflılıklarını itiraf ediyorlarsa– mektuplaşmadaki normal çeşitlilik, farklı dostlara farklı biçimde hitap edileceğini varsayan biçemsel yanardönerlik bize bir yazarın karakterinin tamamının gösterilmiş olduğu konusunda yarı yarıya güvence verir. Bu yüzden de Flaubert'in heyecan verici entelektüelliğinin eşliğinde bin sayfa okuduktan sonra Goncourt'un aynı dönemi kapsayan güncesinin arkasındaki on sayfalık ek bölümü okumak insana gerçek bir anlatı şoku gibi gelir. Flaubert'in 1869-75 dönemi boyunca Edmond de Goncourt'a yazdığı mektuplar hiç istisnasız sevecen bir hava taşır; başkalarına yazarken Flaubert'in Goncourt'a yönelttiği tek eleştiri estetik bir eleştiri olmuştur – onun, gerçekliği basitleştirici tarzda yaklaşımını eleştirmiştir. Goncourt'un güncesinde Flaubert'le ilgili olarak yazdıklarıysa acımasız bir iğneleyicilik ve tepeden bakan bir tavır taşır. Flaubert övüngen, bayağı ve sahte abartılarla dolu bir taşralı olarak resmedilir; tutkulu bir erkek olduğunu ileri sürer, ama kadınlar yaşamında çok az yer kaplar; benzer biçimde savurgan biri olduğunu ileri sürer, gelgelelim ani fanteziler ona tek metelik harcatmaz; yapıtlarına gelince, bunlar özgünlükten çok zeki uyarlamalara dayanır; egzotik yerler seçer, ama insanlık konusunda son derece alışılageldik bir bakış açısına sahiptir; hem, böylesi ünlü bir adamın bu kadar az dostu olması ne kadar da gariptir. Acaba okuduğumuz bunca sayfa ve geçirdiğimiz bunca yıl boyunca kol kola girdiğimiz adam bu olabilir mi diye merak ederiz? Yoksa Flaubert numara mı yapıyordu? Biz mi bu kadar kördük?

Goncourt'un düşmanlığının bir bölümü tamamıyla büyük kent züppeliğine ve mesleki kıskançlığa mal edilebilirmiş gibi görünüyor; öteki eleştiriler ise daha az yabana atılabilir. Flaubert'in övüngen bir yanı vardı (Goncourt onu Normandiyalı olduğu kadar bir Gaskonyalı olarak da görüyordu) ve zaman zaman da aptalca bir şekilde üste çıkma duy-

* (Fr.) Bok dalgası. (ç.n.)

gusuna kapılabiliyordu. Goncourt'un, Flaubert'in "eksikliğini duyduğu niteliklere karşı horgörüsü vardı" savında bir gerçek payı olabilir; gerçi Flaubert büyük olasılıkla sigara salonunda sevecen yanını göstermeyecek kadar da burjuva biriydi; bu cilt kendine güvensizliğiyle ve normal, sanatsal olmayan bir yaşama duyduğu imrenmeyle gitgide daha çok dolar. Goncourt'la tartışmak tutarlı bir mizantropla ya da kinikle tartışmak gibidir; bir süre sonra, birine erdem mal etmeyi reddetmeleri yıpratıcı olur. Flaubert Goncourt'a Concarneau'dan marazi bir açıklıkla yazdığında, dostunun "Bunun bir poz olmadığını" anlayacağından çok emindi. Ancak Goncourt Flaubert'in pozcunun teki olduğunu *gerçekten de* düşünüyordu. Güncesinin bir başka yerinde şöyle bir cümle vardı: "Gerçi doğası gereği açık yürekli biri olmakla birlikte, hissettiğini, üzüldüğünü ya da düşündüğünü söylediği şeylerde hiçbir zaman tümüyle içten değil."

Goncourt'un kötü niyetliliğinin panzehiri birkaç sayfa geri gitmek ve bu ciltte Flaubert ile Sand arasındaki son mektuplaşmayı yeniden okumaktır. Tarih 1875 yılının aralık ayıdır; her ikisi de hasta düşmüştür ve cesaretleri kırıktır; her ikisi de yavaş yavaş çalışmalarına geri dönmektedir. Birbirlerine yeni yıl kartları göndermek yerine, ciddi, üzerinde uzun uzun düşünülmüş ve tamamen karşıt *profession de foi*'larını* karşılıklı olarak kağıda dökerler. Flaubert'in mektubu bilgece, yeis dolu ve muhteşem bir mektuptur. Aynı zamanda da görüşlerine karşı çıkılan kişi için en ufak bir çekiştirme öğesi içermeyen bir çürütme mektubudur. Mektubunu "*chère bon maître adorable*"ını** gönülden kucaklayarak ve 1876 yılının o ve ailesi için kaygılardan uzak ("*léger*") bir yıl olmasını dileyerek bitirir.

Flaubert bu sözlerindeki dramatik ironiyi hâlâ öğrenebilmiş değildi; 1876 George Sand'ın öleceği yıldı.

* (Fr.) İnançların kamuya açıklanması. (ç.n.)
* (Fr.) Sevgili, hayran olunası üstadını. (ç.n.)

# XV
# Görevsever edebiyatın bedeli



Caroline Commanville, Flaubert'in yeğeni.

Flaubert'in yaşamından geriye kalan şeyler şunlardır: yayımlanmış altı kitap (biri bitirilmemiş); 4000 kadar mektup; aşağı yukarı 20000 sayfa el yazması; değer taşımayan bazı piyesler; ölümünden kısa bir süre sonra yıkılan bir ev; ıvır zıvır denebilecek birkaç eşya (onun statüsündeki bir yazar için şaşılacak kadar az); bir kısmı Mairie de Croisset'de* görülebilecek olan bir kütüphane; "gerçeği yansıtmayan" ve "mekanik" bir teknik olan fotoğrafçılık sayesinde elde edilmiş yarım düzine görüntüsü ve Rouen'daki Cimetière Monumental'da yatan ölü bir beden.

Bu yüzden geriye bıraktığı şey esas olarak düşüncelerini taşıyan kağıtlardı; aslı aranırsa, o da böyle olmasını isterdi. Kişisel reklamdan

* (Fr.) Croisset Belediyesi. (y.h.n.)

nefret ediyor ve kitaplarının üzerine fotoğraflarını koyduran şu yazarları hor görüyordu. 1859'da Feydeau'ya şöyle yazmıştı: "Ben... bir yazarın, ardında yapıtlarından başka hiçbir şey bırakmaması gerektiğine inanıyorum." Bu tavır eşit ölçüde, mizaçtan ve en yüksek edebi hırstan da, eşit ölçüde kaynaklanır. Kitaplarının başarılı olması konusunda normal bir arzu sergileyip eleştirmenler kendisine saldırdığında normal bir aşırı duyarlılık gösterirken, Flaubert sözleşmesinin çağdaş okurlarla olduğunu –ya da her halükârda, onların ardıllarıyla sözleşmesi ne kadarsa çağdaş okurlarla da o kadar olduğunu hiç düşünmemiştir. Aslında, "sözleşme" kavramı, özellikle ekonomik anlamda, onu rahatsız ediyordu. Para için hizmetlerini satan el işçisi modeli aynı zamanda entelektüel işçiye kadar da uzanır mı? Okurun romancı tarafından düzyazısında üretilen hazzı satın aldığı açık bir işlem midir bu? Okura öyle görünebilir ama Flaubert bir "Satılık Değildir" ilanı koyar: Kitaplarını satın alan çağdaşları için değil "gelecek zamanlardaki bütün okurlar için" yazar. Aralık 1872 tarihli bir defter notunu böyle bir karşı çıkışla bitirir: "Benim ürettiğim şeyler tüketilemez ve sunduğum hizmetler de ne tanımlanabilir ne de satın alınabilir."

Peki bu strateji (ya da mizaç eğilimi) ölümünden itibaren geçen yüzyıl içinde tutmuş mudur? Bir noktaya kadar. Yirminci yüzyılı kaplamış olan biyografi düşkünlüğünü çok az on dokuzuncu yüzyıl yazarı öngörebilirdi. Bu, biyografisi yazılan yazarları gerçekten okumak gibi daha zorlu bir görevin yerine geçen son derece tatminkâr bir ikame tür oluşturmuştur. Flaubert'in, ağız mızıkası çalıp çalmadığını öğrenmek isteyen –ve belki de bu gerçek kendisine söylenilen– ayakkabı boyacısı çocuk ya da gümrük görevlisi örneği, bizim için basit ve masum bir korkudur. Günümüzde Nantes Üniversitesi'nden bir on dokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatı profesörünün *La Vie érotique de Flaubert* adlı bir kitap yayımlamış olması, Flaubert'in kiminle ne zaman ne yaptığını anlatması pek de ilgiye değer gözükmez. Ama genel olarak konuşmak gerekirse Flaubert çoğu psikolojik mavaldan ve indirgemeciliği esas alan merak uyandırıcı kitaplardan daha çok yaşamayı bilmiştir.

Çok yazıp da hiçbir şey yayımlamadığı 1852'de, Louise Colet'ye, bütün istediği şeyin el yazmalarının da kendisi kadar uzun süre yok olmaması olduğunu söylemişti Flaubert: "Ne yazık ki çok büyük bir mezara ihtiyaç duyacağım, çünkü bir vahşi nasıl atıyla birlikte gömülürse ben de onların yanıma gömülmesini arzu ediyorum – ne de olsa, bu

uzun ovayı geçerken bana destek olan, bu zavallı kağıtlardı." Romantik marazi tonuyla hiç kuşkusuz samimiyetsiz bir ifade bu, ama Flaubert'in yayımlanma umudunu kaybetmediğini düşünmekte haklı olabiliriz. Öte yandan, Flaubert'in olup biten her şeyi –yazar, yapıt, mezar, sonsuzluk– dile getiriş tarzı ünlü olduktan sonra yavan bir ihtişamı da beraberinde getirir. Başarıyı açıklamak için gözden geçirilmiş gömülüş senaryosunun çağdaş bir yorumunda, yazar şimdi mezarında yalnız olacak, bilinen kişiliği yavaş yavaş önemsizleşecek, artık okurlar onun içkiden hoşlanıp hoşlanmadığını ya da ağız mızıkası çalma becerisi olup olmadığını hiç önemsemeyeceklerdir; beri yandan, ortaya koyduğu yapıt sonsuza değin var olacaktır. "Yapıt," elbette, bitmiş, nihai biçiminde, Flaubert'in yapabildiği kadar kusursuz haliyle yapıt anlamını taşır. Kusurları ortadan kaldırmak konusundaki bu büyük hırs ilk yayınlardan sonra da uzun süre devam eder: *Gönül Eğitimi*'nin 1879 baskısı için, 125 tane *mais*'i, otuz dokuz tane *alors*'u, otuz iki tane *et*'yi, otuz bir tane *puis*'yi, yirmi üç tane *cependant*'ı ve birtakım başka ifadeleri metinden çıkarır.*

Ancak, gelecek kuşaklara hiçbir zaman güvenilemez, bir yazarın ölümünden sonra yayımlanan kitaplar için uygun olduğu düşünülen şeylerin değişiyor olması gibi "yapıt" kavramı da değişir. Eğer Flaubert yüz yıl sonrasını görebilmiş olsaydı sahip olduğu bütün el yazmalarını kendisiyle birlikte mezarına götürmek için pekâlâ büyük bir iç kışkırtısı duyabilirdi. Önce mektupları, sonra yolculuk günceleri, gençlik çalışmaları ve *Gönül Eğitimi*'nin ilk versiyonu yayımlandı. Şimdi elimizde –sadece Flaubert'in kendisini şaşırtacak ölçüde değil, ölümünden sonraki ilk elli yıl içinde bu konuda çalışma yapan çoğu Flaubert uzmanını da hiç kuşkusuz şaşırtacak ölçüde- Pierre-Marc de Biasi'nin *Carnets de travail*'a ilişkin olarak ortaya koyduğu kapsamlı bir baskı örneği var. Bu defterlerin varlığı biliniyordu ve defterler merak uyandıran bir kaynağı yahut alıntıyı aktarmak üzere zaman zaman da yağmalanmışlardı. Hatta, daha genel bir anlamda da yağmalanmışlardı: Defterlerin birkaçı (özellikle de Flaubert'in *Madame Bovary*'yi ve *Salambo*'nun başlangıcını yazdığı 1851-59 dönemini içerenler) ya gizli olarak yapılan satışlar sırasında, ya da daha büyük bir olasılıkla, birilerinin onları aşırmasıyla ortadan kaybolmuştu.

* (Fr.) *Mais:* ama; *alors:* o zaman; *et:* ve; *puis:* sonra; *cependant:* bununla birlikte. (ç.n.)

Flaubert'in ölümünden sonra el yazmaları, daha sonraları Franklin-Grout adını alacak yeğeni Caroline Commanville'in eline geçti ve yeğeni bu el yazmalarına, yaşarken amcasına davrandığı gibi davrandı: Sevecenlik ve açgözlülük, sadakat ve rahatsızlık karışımıyla. Caroline, aile adını koruyup aileye ilişkin bazı hususları örtbas etti, Flaubert'in mektuplarını baskıya hazırlarken sansürledi ve amcasını olabildiğince saygıdeğer biri gibi göstermeye çabaladı; amcasının ününün çevreye yaydığı alevi beslerken bu ünün yakıtını oluşturan kimi tahta parçalarını sakin sakin elden çıkardı. Yeğeni genellikle, amcasına ve bıraktıklarına, onu eleştiren kişilerin, onun yerinde olsalar gösterecekleri sevecen ilgiyi göstermekte kusur eden, resmi ve soğuk bir yarı-vandal olarak tasvir edilir; ama onun hem ahlâksal tavırları hem de edebiyata ilişkin etiği yaşadığı dönemin ve ortamın ürünüydü. Üstelik Caroline yaşamında dönüp gerilere, özellikle de amcasının onu yapmaya teşvik ettiği ilk evliliğinin kayıp yıllarına bakacak olsa, ona karşı hınç duyması pekâlâ doğal olabilirdi. Caroline meselesi henüz tam anlamıyla aydınlatılmış değildir. Amcasının ölümünden sonra yeğeni, "Tüketici"nin rahatsızlık veren savurganlığını onun el yazmalarından para kazanarak telafi etmiştir.

"El yazmaları" arasında *Carnets* yıllar boyunca gücül bir kaynak olarak görmezden gelindi. Bunun nedeni bir ölçüde *Carnets*'nin doğasında yatar – defterler esas olarak yolculuk güncelerinden, özel güncelerden çok ("özel günceler" Flaubert'in mektuplarıdır) ayrıntılı çalışma notlarından oluşur. Ama defterler aynı zamanda, gerçekte "yapıt"ın bir parçasını oluşturmadıkları için de görmezden gelinmiştir. Bir kere, yayımlandığı ve incelemelere elverişli haliyle kitabın kendisi vardı; ondan önce bibliyografik açıdan ilgi çektikleri kadar kitapseverlik dolayısıyla da önem taşıyan el yazmaları vardı; ve ondan önce de salt bir merak değeri taşıyan bazı anlaşılmaz çiziktirmeler vardı. Bu yüzden *Carnets*, Caroline'in daha az önemli olan edebi terekesinin salt bir parçasıydı; *Gönül Eğitimi*'nin birinci ve ikinci versiyonlarının el yazmalarıyla birlikte daha önce özel olarak Musée Carnavalet'ye bağışlanan mirasın içinde numara konmamış ve ne oldukları saptanmamış sayfalar halinde yer alıyordu. Ne var ki, Caroline 1931'de ölünce, onun, ilk *Gönül Eğitimi*'nin el yazmasını daha önce satmış olduğu ortaya çıktı – tüketici bir kez daha üretici biri olmuştu. Caroline'in davranışına kızan Carnavalet Müzesi müdürü, mirası kabullenmenin gerektireceği küçük veraset vergisini ödemeyi reddederek mirası almayı geri çevirdi. Mira-

sın kabullenilmesi beş yıl aldı (bu arada *Carnets*'nin bazıları ortadan kayboldu) ve Carnavalet'ye yeni bir müdür atandı. Bu olay *Carnets*'nin değerinin, Flaubert'in ölümünden şimdiye değin geçen zaman arasındaki orta noktada sadece ne kadar az bilindiğini değil (aslında değeri az bilindi bile denemez – çünkü hiç değerinin olmadığı, sahip olmaya bile değmeyeceği düşünülmüştü) müze müdürlerinin edebi terekeler konusundaki öngörülemez etkilerini de ortaya koyar.

1942'de René Dumesnil *Gönül Eğitimi*'nin edisyonunda 1865(?) tarihli bir *calepin d'enquête*'ten* alıntı yaptı – yazıldığından beri kayıp olan bir defterdi bu. Marie-Jeanne Durry 1950 tarihli *Flaubert et ses projets inédits* adlı çalışması için iki tam *Carnets*'nin ve bir de bir defterin yarısının transkripsiyonunu gerçekleştirdi. 1973'te editörlüğünü Maurice Bardèche'in yaptığı Club de L'Honnête Homme baskısı bize *Carnets*'nin ilk "eksiksiz" transkripsiyonunu sundu. İyi niyetle girişilmiş bir projeydi, ama verimli olamayan amatörce bir iş olarak sonlandı. Bardèche, sanki *Carnets* süreklilik gösteren bir çeşit günceymişçesine, bölük pörçük el yazmalarını son derece işlek bir metne dönüştürmeyi başardı; *Carnet*'lerden birinin bir bölümünü atladı ve yüzlerce transkripsiyon hatası yaptı. Flaubert'in el yazısını okumak zor, ama öyle olsa bile yanlışların bazıları fazlasıyla göze batıyor. "*Fille du pec*" (*pêcheur*'ün kısaltılmış hali) metinde "*Catholique*" olarak**; "*miracles*" kelimesi ise "*morales*" olarak*** geçiyor; iki tırnak işaretinin izlediği "XVI. Louis stili" bir mobilya uyduruk bir stil olan "XVIII. Louis stili" bir mobilyaya dönüştürülüyor; "*télégraphie*" henüz icat edilmemiş bir şey olan "*dactylographie*"**** olurken, Voltaire bağlamında "*Liberté de penser: idem*" "*Liberté de penser: indifférent*"***** oluyor ki bu yaratıcı bir yanlış okuma. Hatta Bardèche metnin bir noktasında tam bir uydurmacılıkla bir cümleye "*foutu embêtement*" (lanet olası sıkıntı) sözcüklerini bile sokmayı beceriyor. Pierre-Marc de Biasi'nin, kaleme aldığı saldırgan giriş yazısında, Bardèche'in yaptıklarına bir "anti-model", bir "karşı metin" olarak muamele etmesi hiç de nedensiz değil. Belki de CHH baskısı için söylenebilecek en iyi şey Biasi'yi

* (Fr.) Yazarların bir yapıt üzerine çalışırken araştırma amacıyla tuttukları küçük defter. (ç.n.)

** (Fr.) *Fille du pec:* balıkçının kızı; *pecheur:* balıkçı; *Catholique:* Katolik. (y.h.n.)

*** (Fr.) *Miracles:* Mucizeler; *morales:* ahlâk dersleri (y.h.n.).

**** (Fr.) *Telegraphie:* telgrafçılık; *dactylographie:* daktilografi. (y.h.n.)

***** (Fr.) *Liberté de penser: idem*: Düşünce özgürlüğü: Aynı yazar; *Liberté de penser; indifférent*: Düşünce özgürlüğü: umursamaz. (y.h.n.)

insanüstü bir çalışkanlığa teşvik etmiş olması. Flaubert son on yıllar içinde son derece nitelikli yayıma hazırlama çalışmalarını kendine çekti (belki de önceki savrukluklara bir tepki olarak; belki de aynı zamanda Flaubert, metinlerine karıştığınızda varlığını insana kaygı verecek ölçüde hissettiren bir yazar olduğu için). Biasi'nin edisyonu çıkarılan her türlü sözcük ya da ifadenin, karalamaların yahut okunamayan sözcüklerin transkripsiyonunda son derece eksiksiz ve titiz, düzgün bir biçimde notlar düşülmüş, canlı bir saldırganlık ve yüksek sağduyunun karışımından oluşan bir dille kaleme alınmış önsözü olan bir edisyon. Flaubert'in yayımlanacak son büyük çalışması özelliğindeki bir şeyin (sürpriz bir mektup tomarı keşfedilene kadar) üstün nitelikli bir edisyonu.*

Peki ama tam olarak nedir bu edisyon? Hayal edebileceğimiz ya da umabileceğimiz gibi, kaynakları, romanlarının genel çizgisini ve eklemlenmesini tamı tamına aydınlatan *pensées*** ve derin düşüncelerden oluşan bir *ur*-derleme kesinlikle değil. *Carnets de travail* ancak önemli bir eleştirel aygıtın yardımıyla erişilebilen, gelişigüzel ve kaotik bir görünüm sunuyor; içindeki defterler tam değil ve günümüze kalan parçalar da çılgınca, sırasız bir şekilde numaralandırılmış (Biasi "çılgın bir kütüphaneci tarafından" ifadesini kullanmayı öneriyor). Caroline'in Musée Carnavalet'ye bırakmış olduğu defterlerin en belirgin şekilde okunabilir kısımları olan yolculuk günceleri, uzun süre önce ana gruptan ayrılıp ayrı olarak yayımlanmış bulunuyor. Bize kalan şey birtakım ham başlangıç düşünceleri, aynı sözcükleri gevelemeler ve çiziktirmeler, yazma eyleminin başlangıçtaki sahte kesinlikleri. Biasi burada transkripsiyonunu yaptığı on sekiz deftere herhangi bir kategorileştirme çabası uygulamaksızın, onları *carnet* ve *calepin* olmak üzere, tek tek romanlar için araştırma notları içeren defterlerle daha genel notlar içeren *grand carnet d' idées* ya da *grand carnet de projets* olmak üzere ikiye bölüyor***; ancak bir defterden ötekine gidiş gelişler yapıyor ve bir sayfada ortaya çıkan problemler bir sonraki sayfada uzun sü-

* Bundan başka edisyonlar da olabilir. *Correspondance*'ın Pléiade baskısı editörü olan Jean Bruneau'nun, Flaubert'in Juliet Herbert'e yazmış olduğu mektupların bir gün ortaya çıkacağı konusunda hâlâ ciddi umutları var.

** (Fr.) Pensées: düşünceler. (ç.n.).

*** (Fr.) *Carnet:* defter; *calepin:* küçük not defteri; *grand cornet d'idées:* fikirleri kapsayan büyük defter; *grand carnet de projets:* projeleri kapsayan büyük defter. (y.h.n.)

re önce çözülmüşçesine ansızın ele alınabiliyor. Yazarlar yazılarını müstakbel editörleri için kolaylaştırmak amacıyla defter tutmazlar; hızlı hızlı not alırlar, steno tekniği kullanırlar, en karmaşık ifadelerinde bile ne demek istediklerini bilirler, yazdıklarının üstünü çizerler, akıllarına hep yeni yeni düşünceler gelir. Dahası Flaubert bir projeden bir ötekine hiçbir zaman tam bir düzenlilik içinde ilerleyen bir yazar değildi; romanları, üzerinde uzun uzun düşünülen romanlardı ve birkaç romanın herhangi birisiyle ilgili fikirler yan yana yer alabiliyordu. Sözgelimi, *Bouvard ve Pécuchet* ile ilgili günümüze kalan notların ana bölümü *Carnets* 18bis, 11 ve 6'da bulunur (notlar 1874-79 dönemini kapsar: Bu, numaralama sisteminin ne kadar kaotik olduğunun bir işaretidir; daha küçük numaralar daha sonraki yıllara karşılık gelir). Bununla birlikte, roman için hazırladığı okuma listesi (en azından 1500 kitap, Biasi'ye göre, büyük olasılıkla daha çok) *Carnet* 15'de (1869-74) yeniden ortaya çıkar; buna karşılık, *Bouvard ve Pécuchet*'ye –başlangıçta adı *Les deux cloportes*'du*– yapılan göndermeler *Carnet* 19'da (1862-63) bulunur. *Carnets de travail* hem bir parşömen, hem de "kedi beşiği" oyunudur.**

Flaubert 1873'te George Sand'a yazdığı mektupta, *Bouvard ve Pécuchet*'nin arka plan okumaları için çok sayıda kitap satın almanın "onun nasıl mahvettiğini" anlatır ve mizahi bir tonda, roman için kent dışında bir yer aramak amacıyla yaptığı bir yolculuktan yakınır. *Chemin de fer* ile Paris'ten Rambouillet'ye, *calèche* ile Rambouillet'den Houdan'a, *cabriolet* ile Houdan'dan Mantes'a ve sonra da "yeniden *chemin de fer*" ile Rouen'a gider.*** Toplam harcamaları 83 frank tutar –"görevsever edebiyatın bedeli işte budur!" Bütün bu cilt görevsever edebiyat yapmanın bedelinin kanıtıdır – esasında parasal olarak değil de zaman, enerji, yolculuk ve okuma birimleriyle ölçülen bir bedeldir bu. Bu, bir yazarın yaşamının gizli ama vergiden düşülemeyecek ödemeleri olarak vergi yetkililerine sunulabilir.

Flaubert kendini araştırmaya adamış bir yazar olarak kutlanmaktadır. Ne var ki bizim "araştırma" sözcüğüyle kastettiğimiz şey romancıdan romancıya değişir. Popüler romanın basit düzeyinde bir konu hak-

* Sözlük anlamı "tespih böceği" (*cloporte*) olan bu sözcük evinden hiç çıkmayan kişiler için kullanılır. (ç.n.)

** Kedi beşiği oyunu: İki elin parmaklarına bir ip geçirip o iple oynayarak farklı şekiller ortaya çıkartmaya çalışılan bir oyun. (y.h.n.)

*** (Fr.) *Chemin de fer:* demiryolu; *calèche:* dört tekerlekli at arabası; *cabriolet:* iki tekerlekli at arabası. (ç.n.)

kında –diyelim, bankacılık, yahut havaalanları ya da araba sanayi– bulabilecekleri her şeyi keşfeden ve bunları, sözünü ettikleri şeyi bildiklerinin bir kanıtı olarak çoğu kez pek de metne yedirmeden yapıtlarına koyan birtakım gayretli yazarlar vardır. Daha rafine romancılar ise araştırmalarını bir gübre yığını gibi üst üste koyar, ama sonra onu öylece bırakıp, aşağı çökmesini, ısınıp yararlı ve verimli öğelere dönüşmesini beklerler. Böylelikle bir romancı not alma anında çoğu kez, yazıp çizdiklerinin ne kadar yararlı olabileceği konusunda hiçbir fikir sahibi olmayabilir. Bunun en güzel örneği Flaubert'in geniş mezhepli kadınlarla ilgili olarak art arda üç not düştüğü *Carnet* 19'da bulunur. Birinci not eski hanımefendisinin bitişiğine yerleşen genç bir *lorette*'in* (net bir biçimde derecelendirilmiş Fransız cinsel skalasında *lorette, grisette*** ile *femme entretenue**** arasında ortada bir yerde bulunan bir kadındır) eski oda hizmetçisi Matmazel X hakkındadır. *Lorette*'in yanından ayrılan beyefendiler rutin gereğince *eski-femme-de-chambre*'larına***** uğrarlar ve o da, *exercise de fellation*'unu****** yerine getirdikten sonra, mütevazı bir tavırla "Hanımefendi kadar iyi miydi?" diye sorar. İkinci hikâye, kendine birtakım "atalar" icat ederek toplumdaki yükselen statüsünü kutlayan, sınıf atlama heveslisi Cezayirli bir bar kızıyla ilgilidir; şimdi duvarlarında elden düşme sahte tabloların asılı olduğu bir odada, salon sahibeliği rolünü oynar ve eskiden 10 frank karşılığında zevk verdiği subayları kabul eder. Üçüncü ve en kısa not, bekâretini kaybetmek üzere bir *boudoir*'da******* bekleyen on altı yaşlarında bir kız hakkındadır. Kıza akşam yemeği servisi yapılır, o sadece *confitures******** yer, sonra da erotik resimler yığınının üzerinde uykuya dalar. Bu üçünden birincisi, eksiksiz, ama sahte biçimde fazla ölçülü biçili matrak bir hikâyedir – çoğunlukla kaba saba anekdotların konusudur; ikinci hikâye renkli, sosyal bir tasvirdir; üçüncüsü ise anlatılış şekline bağlı olarak komik, hüzünlü ya da bunun ikisi arasında bir şey olabilecek bitmemiş bir andır (Adam nerededir? Kız bekâretini yitirmiş midir? Ona sonra ne olmuştur?). İlk ikisine "kapalı", üçüncüsüne ise "açık" hikâyeler denebilir; Flaubert'in *Gönül Eğitimi*'nde kul-

* (Fr.) Zarif ve hafif meşrep kadın, yosma. (ç.n.)
** (Fr.) İşçi kökenli, hafif meşrep kadın. (ç.n.)
*** (Fr.) Kapatma, metres. (ç.n.)
**** (Fr.) Eski oda hizmetçilerine (ç.n.)
***** (Fr.) Oral seks. (ç.n.)
****** (Fr.) Bir kadına ait zarif, küçük salon (ç.n.)
******* (Fr.) Reçel (ç.n.).

landığı üçüncü türden bir hikâye versiyonudur (bu hikâye ona başlangıçta Suzanne Lagier tarafından anlatılmıştır).

Bu yüzden "araştırma" bir yazarın kitabını yazmaya "koyulmadan" önce yaptığı sonlu ve kesin tanımı olan bir şey değildir. Bundan daha geniş ve daha belirsiz bir şey, bir ruh halidir, olaya dışardan bakan birine çok az düş gibi görünse de, hatta büyük olasılıkla yazarın yaparken görüldüğü her hangi bir şeyden çok daha "gerçek çalışma" gibi görünse de, yazarın hoşlandığı bir çeşit düş gibi bir şeydir araştırma. Çeşitli biçimlerde ortaya çıkar. En basit biçiminde, kendine *Gönül Eğitimi* hakkında birtakım yalın sorular soran Flaubert'i görürüz: Wetnurse yöresi Paris yakınlarında neredediir? Ve varlıklı sınıflar arasında bir cenaze töreninin gerekleri nelerdir? Birinci soruya birkaç sayfa sonra çabucak bir yanıt verilir (Tavernу, Saint-Leu, Pontoise, Montmorency Vadisi); ikincisi ise daha uzun ve keyifli bir yanıtı içerir.

Araştırma büyük olasılıkla yararlı olabilecek adları bir kenara kaydetme anlamına gelir (Flaubert yer olarak Cahours adının sesinden; soyadı olarak Tardival ve Vaudichon'dan hoşlanır, kendine "Haç" lakabını takan bir fahişeye bayılır). Araştırma, Bouvard ile Pécuchet'nin görünce dehşete kapılacakları en doğru kayalığı (bu arayışında Maupassant'ın sağladığı yardımları listeye kaydeder) ve köylerinin konumlandırılacağı doğru *pleateau stupide*'i* bulmak için kent dışındaki kırlık yöreyi arşınlamak anlamına gelir. Araştırma inanılmayacak sayıda kitap okumak ve hatta –bir iki kısa notu doğru yorumluyorsak– fotoğrafçılık denilen nefret edilesi zanaata bel bağlamak anlamına da gelir ("fotoğraf hiçbir zaman insanın gerçekte görmüş olduğu şey değildir"). Araştırma gerekli olan her şeyi yapmak anlamına gelir: Kendini "Hérodias" öyküsündeki Yahya'nın başının kesilmesini betimlemeye hazırlarken, yeğenine şöyle yazar: "Kısa bir zaman önce kesilmiş bir başa şöyle iyice bir bakmam gerek." Bunu yaptığını gösteren herhangi bir kanıt yoktur; ama çocukluğunda Parain Amca ile birlikte yaptığı yürüyüşleri ve kanla kaplı kaldırım taşlarını gözlerinin önüne getirmiş olabilir.

Araştırma sadece "kullanabileceğiniz iyi bir şey bulmak" değildir. Flaubert bu yaklaşımı büyük ölçüde dışlar: 1875'te George Sand'a, "Goncourt'un sokakta daha sonra bir kitabına sokabileceği bir sözcük bulduğunda çok mutlu olduğunu," yazar. Flaubert sağdan soldan bir şeyler aşırmaya açık bu düş gücü yoksunluğundan yakındığı sıralarda,

* (Fr.) Aptal plato. (ç.n.).

kendisi, "La Légende de Saint Julien L'Hospitalier" [Konuksever Aziz Julianus Efsanesi] adlı öyküsü için birtakım araştırmalar yapar, ortaçağda avcılık hakkında yazılan inceleme kitaplarını deşer, insanın hangi hayvanlarla avlandığını, nasıl avlandığını, bu tür hayvanların nereden geldiğini, bunun gibi şeyleri öğrenmeye çalışır. Julianus'un avlayabileceği kuşların listesini yaparken, Tartaret'nin ya da kızıl enseli doğanın adını anar: "Doğandan daha uzun ve tombul olan *tartaret*, Barbary kökenlidir." Flaubert bunu bilir, bunu doğrulamıştır. Ama hikâyesini yazmaya oturduğunda, *tartaret*'nin geldiği yer olabilecek çeşitli ülkelerin adlarını anar. Taslaklarda onun Norveç'ten, İzlanda'dan, İskandinavya'dan geldiğini söylediği yazılıdır, ta ki *un grand tartaret de Scythie** ifadesinde karar kılana kadar. Sonunda, ses uyumu ve çağrışım gücünün belgesel doğruluk üstünde galebe çalmasına izin verilmiştir.

Güzelliğe karşı Gerçekçilik mi? Gerçekçilik mi, Güzellik mi? Gerçekçilik aracılığıyla ulaşılan Güzellik mi? Flaubert üzerine düşünenler, kafalarındaki bu formüllerin ardında koşarlar. Flaubert, Goncourt'un avlanırmışçasına üstünkörü araştırmacılığını küçümsediği mektubunda açıkça şöyle söyler: "Ben teknik ve yerel ayrıntıları –şeylerin kesin, tarihsel yanını– fazlasıyla ikincil önem taşıyan noktalar olarak görüyorum." Eğer Goncourt hoş bir sözcük bularak tatmin oluyor idiyse, Flaubert bu tatmini, tersine, "ses benzeşmesinden ve yinelemeden kaçınan bir sayfa yazdığında" bulduğunu söylüyordu. Bunun yeterince açık bir nokta olması gerekir ve gerçekten de Flaubert gerçekçi bir amaç güttüğünü sık sık yadsımıştır: O sadece güzelliği arar. Ne var ki yazarların niyetlerini açıkladıkları sözlerle, ortaya koydukları şeyler her zaman örtüşmez. Romancı, araştırmacının *tartaret de Barbarie* ifadesini teslim alır, onu şurasından burasından kurcalar, kuşun yaşayabileceği, kuzeydeki soğuk bir doğal çevreyi aklından geçirir ve sonra da *tartaret de Scythie* ifadesine varır. Ama ne de olsa, *tartaret de Pont-l'Evêque* ifadesine varmış değildir. Araştırmacı romancıya, sayesinde havalanıp gökte süzülebileceği ve sonra da tüylerini sergileyebileceği bir sürü bilgi vermiştir; ama olası manevra menzilinin de sınırları vardır. Flaubert *Salambo* romanında bazı şeyleri yanlış aktardığı için önce Sainte-Beuve, sonra da, daha çok bilineni, Guillaume Froehner tarafından (*Revue Contemporaine*'de romanın eleştirisini yapmış olan, Louvre'un Antik Eserler Bölümü'nün müdür yardımcısı) saldırıya uğradı-

* (Fr.) İskit'ten gelen büyük bir tartaret (ç.n.).

ğında, Güzellik perdesinin arkasına çekilmeyi yeğlemedi. Ses benzeşmesinden kaçınmak ya da güzel ses uyumunu artırmak için bazı şeyleri değiştirdiğini ileri sürmedi. Tam tersine: Kendisine saldıranları, araştırmaları sırasında danışmış olduğu bütün kaynaklara ve yetkililere bir kez daha başvurmaya çağırarak kendini inatla, sistemli ve hararetli bir şekilde savundu.

Flaubert'e göre araştırma hazırlık niteliğinde değil, merkezi önemde bir şeydir; bir "denetimden geçirme" meselesi değil, tersine yazı sürecinin bir parçasıdır. Romancı *Bouvard ve Pécuchet*'de ihtiyaç duyduğu küçük bir kır parçası konusunda, kimi zaman otomatik olarak *ils*'e* göndermede bulunur: İki başkahramanı şimdiden araştırma notlarında gezinip durur, adeta gelecekteki kurmaca yaşamlarına hazırlanırlar. Peki ya bu *Carnets de travail*'da gezinip dururken rastlanabilecek Flaubert'e ne demeli? Onun hakkında neler öğreniyoruz? Biasi burada karşılaştığımız kişi konusunda cüretli ama sonuçta inandırıcı bir iddiada bulunur. Der ki, romanlarda, yazarı buluruz; mektuplarda insanı; son olarak burada *Carnets*'de ise, bir İskit *tartaret*'si kadar ender olan o ünlü melez yaratığı, *l'homme-plume*'ü (kuştüyü kalem-insan'ı). Garip ve münzevi bir kuştur bu, kuyruk tüyleri güzelce taranmış tüy kalemlerdir ve koskocaman kursakları her şeyi öğütüp –yaşamı, kitapları, bütün kırları– edebiyata dönüştürür.

Biasi kendi edisyonunun bir risk olduğunu kabul eder (gerçi Fransızca ifadesiyle daha saygıdeğer ve Pascalvari gözükür: "*Cette édition est un pari.*")** *Carnets* bir roman değildir, bir özel günce olarak da okunamaz; defterler yazarın düşüncesinin en kaba, en ham şekliyle bir kataloğudur. Metnin ve yorumların içine girip çıktıkça ve "eklenen ama daha sonra çıkarılan sözcükler" gibi kategoriler için konulan çeşitli edisyon işaretlerini anımsamaya uğraştıkça, okumanın güçleştiğine hiç kuşku yoktur. Gerçekte bu defterler bize roman yazarı ve mektup yazarı Flaubert'in yanı sıra "üçüncü" bir Flaubert'i sunar, ama bu Üç Numaralı kişiye ancak Bir ve İki Numaralı kişilerle adamakıllı bir tanışıklık kurduktan sonra yaklaşılabilir. Böylelikle Flaubert'in sadece romanları için değil aynı zamanda mektuplaşmaları için de fikir ve ifade taslakları yaptığı birçok nokta vardır. Sözgelimi, "Onurlar insanı onursuz kılar, unvanlar insanı alçaltır, bir görevi yerine getirmek insanı kemikleştirir" epigramı (bu epigramı 1878-79 kışında üç farklı mek-

* (Fr.) Eril anlam taşıyan "onlar" (ç.n.).

** (Fr.) Bu edisyon bir bahistir. (ç.n.)

tup arkadaşına gönderdiğine göre onunla açıkça gurur duyuyordu) burada en ilk biçimiyle bulunur:

*[Le grade dégrade]*
*La Fonction [abbêtit] bêtifie-*
*< Le grade dégarade.>*
*Le Titre déshonore.*

Birinci ve İkinci Flaubert'le tanışık olanlar *Carnets*'yi yeni fikirlerle dolu bir çalışma olarak bulmayacaklardır, gerçi bu defterlerde bazı bilinmedik formülasyonlar da yok değildir. Flaubert İlerleme'nin yanıltıcılığı üzerinde her zaman sert ve kesin fikirlidir, ama *Carnet 15*'den alınan şu teoriyle daha önce hiç karşılaşmamıştım: "İlerleme dogması Düşüş dogmasına gösterilen bir tepkidir." İki formülasyona sığdırdığı Paris üzerine epigramı da yenidir: "Paris'i artık sevememek bir dekadans belirtisidir; artık onsuz yapamamak ise bir aptallık belirtisidir." Acaba Flaubert Dr. Samuel Johnson'ı mı yeniden gündeme getiriyordu?

Ama ara sıra ortaya çıkan birkaç tutarlı sürprize karşın –Joseph Wright of Derby için gösterilen takdir, eldivenler üzerine bir paragraf, faal bir kırk birinci doğum gününün hikâyesi, keyifle anlatılan birtakım açık saçık hikâyeler– *Carnets de travail* tamamen göründüğü gibidir: çoğu kez son derece küçük ve durumlara bağlı ayrıntılardan oluşan çalışma notlarıdır. (Sözgelimi, Flaubert, *Gönül Eğitimi*'nde evlilik durumu üzerine geliştirilen notların ortasında birdenbire başlı başına bir temayı not düştüğünde, bu, insana sert bir şok gibi gelir: "1830'dan itibaren, Duygusalcılık'ın Politika'yı nasıl izlediğini ve onun bütün aşamalarını yeniden nasıl ürettiğini göster"). Eğer durum buysa, kitap, romanlardaki özel bir ifadenin ya da olayın oluşumunu örneklerle açıklama ihtiyacını duyan birtakım metin yorumcularına bırakılacak çok dar bir ilgi alanına mı sahiptir; yoksa daha geniş bir alana mı hitap eder? Biasi'nin ortaya koyduğu bahis ne olacaktır?

Çok uzun bir deneme atışıdır bu, ama, şaşılacak olan şu ki, gerçekten de başarılı olur. Flaubert'in *Bouvard ve Pécuchet*'nin kopyası için hınzırca derlediği gülünç, tepeden bakan ve iddialı çok sayıda gözlem örneğinin bir tanesi "Marcellus"tan, ya da Restorasyon rejimi sırasında milletvekili olan Louis-Marie-Auguste de Martin du Tyrac'tan gelir; Tyrac 1825'te *Conseils d'un ami à un jeune homme studieux*'yü [Bir

dosttan, çalışkan, genç bir adama öğütler-ç.n.] yayımlamıştır. Bu çalışma şu tavsiyeyi de içerir: "Sanatlara gelince, onlarla tanışık olmak, onları sevmek, hatta bir dereceye kadar onları geliştirmek iyi bir fikir." Bu alıntı, her sayfadaki düşünü insanın bir sanatı bir dereceye kadar değil bu derecenin üstünde ve ötesinde geliştireceğini söyleyen *Carnets de travail*'da yazılanlar arasında nasıl da ironik kaçıyor; çünkü insan bir sanatı yaşar, onu solur, onda oturur – insan ve kalem bir olur, bir bağla birbirine yapışır. Araştırma ve yazma süreci, bu sırt sırta etkinlik, en yakın kardeşlik noktasına, en yoğun doruk noktasına, *l'homme-plume*'ün* nihai yapıtında, Henry James'in ifadesiyle, Flaubert'in, "ölümünden sonra yayımlanan tasvir edilemez romanında" erişir.

Flaubert *Carnet* 2'de (1859-78), Molière'in dostu olan ve on ciltlik bir yapıt –bunların her biri 20000 adet mısradan oluşacaktır– ortaya koymayı planlayan Jean Magnon hakkında bir not düşer; bu yapıtta bütün insan bilgisi özetlenecek ve devasa yapıt öylesine kusursuz şekilde düzenlenecektir ki kütüphaneler bundan böyle yararsız süs eşyalarına dönüşecektir. Biasi, *Carnet* 2'deki bu not için hiçbir tarih, hiçbir olası kullanım göstergesi ve hiçbir açımlayıcı not göstermez; ama Flaubert'in Magnon'un projesiyle (yazar 1662'de Pont-Neuf'de öldürüldüğü için proje sonuca oluşmaz) ilgilenmesinin, bu beyinsel döngüsellik çabası içinde *Bouvard ve Pécuchet*'ye dönüşen fikirden uzak düşmediğini ileri sürmek gerçeğe yakın gözükür.

Flaubert yaşamının bu son projesini, tıbbi ve eğitimsel teori üzerine derin çalışmalara daldığı ve daha önünde iki üç yıllık bir araştırma dönemi olduğunu söylediği 1872'de, Madam Brainne'e yazdığı bir mektupta anlatır: "Bütün bunların tek amacı çağdaşlarımın üzerine bende uyandırdıkları tiksintiyi kusmak. Sonunda düşünce tarzımı ilan deceğim, kırgınlığımı dışarı soluyacağım, nefretimi kusacağım, saframi çıkaracağım, öfkemi fışkırtacağım, kızgınlığımı dökeceğim..."

Bir kitabın yazılma gerekçesi olarak yeterince sağlam gözükmüyor (gerçi Flaubert'in "dışarı solumak... kusmak... çıkarmak" eylemlerine kapılıp gitmesinden, onun bunu sırf etki uyandırmak için yaptığını hayal edebiliriz – tıpkı *Madame Bovary* hakkında yazdığı mektuplarında Emma'yı bir dereceye kadar küçümsemesi ve eğer bu küçümseme romana sokulmuş olsaydı romanı ciddi biçimde zedeleyecek olabileceği gibi). Ama bu tutum, öfkeyle araştırmanın, romanın yakıtını oluşturan çılgınca ansiklopedizmin ilginç füzyonunu gösterir. Romanın kopyala-

* Kuştüyü kalem-insan. (ç.n.).

rını yazan iki kişi, bahçıvanlıktan tarihe kadar her konuda aydınlanmayı ve anlamayı beklerler ve her yerde aldatılıp hayal kırıklığına uğrarlar. Derken eski işleri olan kopya yazarlığına dönerler, ama burada bile aldatılmaktan kurtulamazlar, çünkü Kopya'ları (kitabın hiçbir zaman tamamlanmayan İkinci Bölüm'ü) dünyanın bilgeliği sandıkları ama okura bu çabanın bir başka çılgınlık kanıtı olarak gelecek şeyin bir transkripsiyonu olacaktır.

Roman yazmak için büyük bir fikir: Ama acaba bu büyük bir roman olabilir miydi? Borges'in kaleminden çıkma bir şeye benziyor – ve aslında Turgenyev Flaubert'e onu akıcı ve gülünç kılmasını söylemişti ("Eğer kitabı çok ağırlaştıracak olursan, eğer çok akademik yazarsan...") Verdiği tavsiye göz önüne alınmadı; devasa proje zaten devam ediyordu. Kitap için derlenmiş 4000 sayfa not ve taslak var; arka plan okuma listesi çok kapsamlı ve çok çeşitli – üç aylık çalışma planında Comte'un *Principes de la philosophie positive* [Pozitif Felsefe Kursları]* olduğu gibi Visca'nın *Du Vaginisme* ve *Histoire d'un atome de carbone* [Bir Karbon Atomunun Hikâyesi] da vardır. Başlangıçta *Salambo, Gönül Eğitimi* ve *Ermiş Antonius ve Şeytan* için alınmış notlar çalışmaya katılıp yeniden kullanılır. Flaubert taşranın her yanını arşınlar; örnek bir çiftliği gezer; Maurice Sand'dan *souvenirs agronomiques,*** özellikle de bu konuda Sand'in yapmış olabileceği yanlışları ve bunların sebeplerini anlatmasını ister. Tekrar tekrar, bölüm bölüm bir şeyleri kanıtlamak üzere yola koyulur.

*Bouvard ve Pécuchet* söz konusu olduğunda da, yazmaya başladığında araştırma yapmaya son vermez Flaubert; sindirilen her konu bir bölümün malzemesi yapıldığında kitap ritmik bir *va-et-vient**** devinimi kazanır. *Carnets de travail*'ı okurken tamamen beklenmedik ve dokunaklı bir şekilde açığa çıkan şey Flaubert'in bu son romanında, salt pedal gücüyle işletilebilen, nasıl da kocaman, ağır ve karmaşık bir makine yaratmış olduğudur. İçinde bulunduğu pilot kabininde sadece bir kişilik yer vardır, koltuk onun yuvarlak şekline göre kalıplanmıştır ve orada oturup öfkeyle pedal çevirir, bu lanet olasıca şeyi yerden bir tek kendisinin havalandırabileceğini bilerek, sırılsıklam terler. Bir yazarın çalışmasının tiranlığından yakındığı mektuplarını okuduğumuzda ba-

* Auguste Comte, *Pozitif Felsefe Kursları*, çev.: Erkan Ataçay, Sosyal Yay., İstanbul, 2001. (y.h.n.)
** (Fr.) Tarımla ilgili anılar. (ç.n.)
*** (Fr.) Git-gel. (ç.n.)

zen kuşkucu davranabiliriz (Flaubert, Louise Colet'yi kendinden uzak tutma bahanesi olarak sık sık Emma Bovary'ye bağlılığını ileri sürer); ne var ki yazarın yapıtını yaratırken kendine verdiği azapları izlerken saydamlığıyla, aldatıcı olmaktan uzak tuhaflığıyla, dokunaklı bir şeyleri gözlemleriz: görünüşte sayfalar dolusu hiçbir şeye yaramayan not, okunmuş kitap listeleri, saptanan saçmalıklar ve hâlâ yapılacak olan çalışma. *Carnets*'nin sonunda *l'homme-plume*'ün gündelik gerçekliği enikonu ortaya çıkmış ve Bay Biasi tutuştuğu bahsi kazanmıştır.

Flaubert, Madam Roger des Genettes'e, *Bouvard ve Pécuchet*'yi yazmaya girişecek kadar deli olduğunu (*"fou et triplement phrénétique"*)* söylemişti, aynı zamanda da romanın İkinci Bölümü olan Kopya'nın, okuru afallatıp deliliğe sürükleyeceğini söylemişti: *"ahurir tellement le lecteur qu'il en devienne fou."* Romancının çılgın inatçılığı okurda da çılgın bir inatçılığı davet ve talep eder (bazen sürekli aldatılan Bouvard ile Pécuchet, romandaki tek aklı başında insanlar gibi görünür). 1876'da, günde on beş on altı saat çalışarak *Üç Hikâye*'yi yazarken, günün birinde bir top mermisi gibi patlamaktan ve parçalarının yazı masasının üzerinde dağılmış halde bulunmasından korktuğunu söylemiştir. Dört yıl sonra, *Bouvard ve Pécuchet* adındaki korkunç makineye kayışlarla bağlanmış halde çılgınca pedal çevirip dururken, patlayıvermiştir. Görevsever edebiyatın bedeli paradır ve bazen de ödenecek bedel çok daha yüksektir. Flaubert'in hayatına mal olmuştur.

* (Fr.) Deli ve üç kat frengili. (ç.n.)

# XVI
# Sadık ihanet



Isabelle Huppert, Emma Bovary rolünde: "Kurban gibi davranmayan bir kurban."

Claude Chabrol Gennes'de (Wincanton'la kardeş şehir ilan edildi), Loire Irmağı'nın güney kıyısında ve Anger'nin kuzeyinde yer alan küçük bir kasabada yaşıyor. Burada ırmak çok ağır akıyor ve yazın en sıcak döneminde balıkçıların teknelerini sıriklarla yürütecekleri kadar da sığ. Irmağı iki hamlede aşan ve kare şeklinde boşluklardan oluşan bir köprü, 1940'ta Almanların ilerleyişine karşı Saumur yakınlarındaki askeri akademi öğrencilerinin ünlü bir artçı eylem yeriydi. Loire'ın öteki yakasında, Gennes'le arasındaki geleneksel küçük kasaba rekabeti garip biçimler alabilen, La Rosette bulunuyor. Chabrol'la tanışmamdan birkaç gün önce, La Rossette'li bir kadın köprüden atlayarak kendini boğmaya karar verdi. La Rossette'in *sapeurs pompiers*'lerine*

* (Fr.) İtfaiyeciler. (ç.n.)

acil bir çağrı yapıldı. Onlar, "Bu bizim işimiz değil. Bizim tarafta, kadının kendini boğabileceği kadar su yok," diye yanıt verdiler. Bu yüzden telefon eden kişi telefonu kapatıp Gennes *pompiers*'lerini aramak zorunda kaldı. Vardıklarında kadın ölmüştü.

Şimdi Alman tankları yerine İngiliz karavanlarının ağır ağır ilerlediği taşra Fransası komik bir grotesk içeren trajedilerde her zaman uzmanlaşmış olup bu trajedilerin kendilerine özgü sefaletleri içinde bulunulan kayıtsız ve acımasız koşullarda daha da büyümüştür. Normandiya'nin Ry kasabasında bir sağlık subayının ikinci karısı olan Delphine Delamare'ın yüz yüze olduğu durum da buydu. Anlatılanlara bakılırsa Delamare, kitap okumak ve iç dekorasyon zevkleri olan, hoş bir kadındı: Evinin sarı ve siyah renkli çifte perdeleri üzerinde bir hayli konuşulmuştu. Canı sıkılan ve düşler içinde yaşayan Delamare, evine önce âşıklar aldı ve sonra da zehir içti. Bir gazetenin arka sayfalarında yer alan bu *fait divers** öylesine doğal bir Chabrol hikâyesi ki Chabrol'un *Madame Bovary*'yi filme çekmek için bu kadar uzun zaman geçirmesi şaşırtıcıdır; romanın kendi psikobiyografisi içinde anahtar bir öğe taşıdığını düşünürsek bu şaşırtıcılık daha da artıyor. Film projesi basına bildirildiğinde, Chabrol, Flaubert'le ilk kez on beş on altı yaşlarında karşılaşmış olabileceğini (pek de derin düşünmeden) açıkladı. Ancak çekim başladıktan sonra, Fransa'ya özgü bir tınısı olan bu gerçek aklına düştü. O sıralar on üç yaşında olup Creuse'de, büyüme çağlarını yaşıyordu.

> *Madame Bovary*'yi bakirliğimi kaybettiğim günün öncesi okumaya başladım. Üzerimde çok güçlü bir etki bıraktı. Büyüsüne kapılmıştım. Her şeyi anlamıyordum, ama kitabın büyüsü altındaydım. Derken ertesi gün, âşık olduğum kızla bir randevum vardı. Koruda yürüyüşe çıktık. Ayağımızda *sabots*** vardı. Yürüyüşümüzü yaptık, bir hayli öpüştük ve sonra da olan oldu... Onu evine götürürken hava kararıyordu. El ele tutuşmuştuk, onu öpüyordum, ama aynı zamanda da eve dönüp kitabımı okumayı sürdürmek için acele ediyordum. Bu yüzden onu gerekenden biraz daha çabuk yürütüyordum ve yalnız başıma kalır kalmaz, eve olabildiğince hızlı koştum. Korunun içinden geçmem gerekiyordu, hava kararmıştı ve koşarken *sabot*'larımdan birini kaybettim. Hava onu bulamayacağım kadar karanlıktı ve eve kadar zıplaya zıplaya giderken, aklımda tek bir şey vardı: kitabıma geri dönmek.

* (Fr.) Sıradan, olağan vaka. (ç.n.)
** (Fr.) Sabo. (y.h.n.)

Bu (son derece sinemasal bir yanı olan) anı, yemek masalarında sorulan "Kennedy/ John Lennon/ Papa vurulduğunda nereydin?" türünden bir sorunun yerine konulabilecek bir özellik gösteriyor. Bunun yerine, "Bakirliğini yitirdiğinde ne okuyordun?" diye sorabiliriz.

Chabrol şimdi altmış yaşlarının başlarında, *Madame Bovary*'nin senaryosuna katkıda bulunan Aurore'la evli, Aurore 1967'deki ilk tanışmalarında *Les Biches* [Nazenin Kadınlar] filminin de senaryo yazımına katılmıştı. O filmin baş kadın oyuncusu, Chabrol'un ikinci karısı Stéphane Audran'dı, Aurore katı bir ısrarcılıkla ondan sadece *"l'Autre"** diye söz ediyor. Başını alaycı bir edayla sallayarak, "Üç kadın ve her zaman aynı alyans," diye yorumda bulunuyor. Kocası elini kaldırıp altın halkaya, sanki bütün bu karmaşık işteki tek güvenilir arkadaş oymuşçasına, sahte bir yas ifadesiyle uzun uzun bakıyor. Chabrol kocaman bir pipoyla renkli gözlük camlarının ardına gizlenen, mizah duygusu gelişmiş ve tatlı dilli bir adam. Tıknaz, evde oturmaktan hoşlanan biri, yolculuğu sevmiyor ve ucuz televizyon programlarına bayılıyor. Sıcak bir öğle sonrası saat dörtte Genes'deki evlerine vardığımda, sesimi hiç kimseye duyuramadım; bu yüzden de tıpkı Chabrol'un filmlerindeki bir katil gibi açık mutfak kapısından içeri girip serin ve zarif evde etrafı kolaçan ettim. Sonunda, kulağıma bir sohbet sesi çalındı, kapıyı vurup içeri girdim ve karanlık bir odadaki bir kanepenin üzerinde iki başın arkaya doğru döndüğünü gördüm. "Ne seyrediyorsunuz?" diye sordum. "Oh, *des âneries*," diye mutlu bir tavırla yanıt verdi Aurore –"saçma sapan bir şey." Chabrol *Family Feud* adlı yarışma programına** düşkün ve *The Price is Right*'ın Fransız versiyonu olan *Le Juste Prix*'nin*** de büyük bir hayranı. Bu program pazar sabahları geç vakitlerde yayımlanıyor ve bu, Aurore'un hiç yakınmadan açıkladığı üzere sadece, on beş yirmi kilometrelik bir yarıçap içinde yaşayan eş dostun öğle yemeği davetlerini kabul edebilecekleri anlamına geliyor. Yerinden ayrılmayı sevmeyen Chabrol ise, bu düzenlemeden fazlasıyla memnun görünüyor. Onunla televizyon arasında, büyük ve güzel meşe bir sehpanın üzerinde, tıpkı sefere çıkmış askeri bir cerrahın edevatı gibi duran pipo takımı var: On iki on üç tane koca koca pipo, her çeşit tütün, kibritler, çakmaklar, ve bir de soluk borusu kanallarının kurumasını önlemek için koca yudumlar halinde içtiği, reçe-

* (Fr.) Öteki. (ç.n.).

** Bu yarışma programının Türkiye'deki karşılığı *Aileler Yarışıyor*'dur. (y.h.n.)

*** Bu yarışma programının Türkiye'deki karşılığı *Kaç Para*'dır. (y.h.n.)

teyle alınan bir ilaç olan, bir şişe *Antésite* var.

Chabrol, yapıtlarının, verimli ve çoğu kez tez kotarılmış ürünler olmakla birlikte –Goethe'nin *Die Wahlver wandschaften* [Gönül Bağları]* adlı yapıtından yirmi altı günde bir Alman televizyon dizisi yaptı– nitelik bakımından değişiklikler gösterdiğini açıkça kabul ediyor: "Sanırım genel olarak sevdiğim ama kötü iş yapan filmlerimi, sevmediğim ama iyi iş yapan filmlerime yeğliyorum." Ben, "Peki sevmediğiniz ama aynı zamanda kötü iş yapan filmleriniz var mı?" diye sordum. "Aa, oluyor," diye yanıtladı beni. "Uzun süre sinema tarihindeki en kötü filmi yaptığımı düşünüyordum. *Folies Bourgeoises* [Burjuva Çılgınlıkları]. Korkunçtu. Derken Joshua Logan'ın, Pagnol'un bir Amerikan uyarlaması olan ve Charles Boyer, Horst Buchholz, Maurice Chevalier ve Leslie Caron gibi sanatçıların oynadığı *Fanny* adlı filmini gördüm. O zaman dünyanın en kötü filmini yapmadığımı anladım."

Chabrol'un haklı olarak gurur duyduğu *Madame Bovary*, Eure bölgesinde, antika eşya satıcıları ve bekçi köpeği levhalarıyla dolup taşan ve düzenli küçük bir kasaba olan Lyons-la-Forêt'de filme çekildi. Flaubert'in romanındaki "gerçek" Yonville'in hangi kasaba olduğu konusunda Lyons-la-Forêt ile Ry arasında yanlış anlamaya dayanan belli bir rekabet var. Chabrol, kısmen topografik gerçeğe yakınlık gerekçesiyle (ki bu tartışılır), kısmen de her iki addaki ortak *yon* hecesinden dolayı (gerçi, "Bovary" adının son hecesi olduğundan aynı şeyi *Ry* için de ileri sürmek mümkün) Lyons'a daha sıcak bakıyordu. "Ry kasabası halkının benden nefret etmesine yol açtı bu," diyor. "Ry'den aldığım tek şey kiliseydi." Rekabet iki sebeple bir yanlış anlamanın ürünü: Birincisi, "gerçek" olan tek Yonville, Flaubert'in *Madame Bovary*'ye koyduğu Yonville'dir; ikincisi ise, kasabanın romanda sıkıcı ve iki yüzlü kişiler, iffet düşkünleri, şarlatanlar ve cahillerle dolup taşan bir yer olarak betimlendiği göz önünde tutulursa, bu yerlerin neden kendilerini orijinal yer olarak öne sürsünler ki? Ama böyle bir şeyi öne sürüyorlar ve Lyons-la-Forêt bunu daha bir kendini beğenmişçe ve başarıyla yapıyor: Daha hoş bir görünüşü olduğunu ve hem Renoir'ın hem de Chabrol'un, kasabanın sinemaya görüntüsel uygunluğundan etkilendiğini bilmekle birlikte, açık açık böbürlenmekten de uzak duruyor. Ry ise, savlarında daha katı, özellikle de bu savlar daha güçlü olduğu için. Gerçekten de Flaubert'in, zihninde lanetlercesine kurduğu imge hiçbir

* Johann Wolfgang von Goethe, *Gönül Bağları*, çev.: Nüzhet Kocamemi, Altın Kalem Yay., 1978. (y.h.n.)

özelliği olmayan tek caddeli bir kasabaydı. Kilisenin avlusunda Fédération Nationale des Ecrivains de France* tarafından Delphine Couturier'nin (daha sonra Delamare) anısına konulan bir tablet var. Kiliseden aşağıya doğru inerken La Rôtisserie Bovary**, Le Grenier Bovary (antikacı), Vidéo Bovary ve Le Jardin d'Emma (çiçekçi) tarafından enikonu dikkatiniz çekiliyor. (Hatta insana sıkıntı verecek ölçüde kaprisli bir ad olan Rêve Ry*** levhasını taşıyan bir dükkân bile var). Kasabanın esas turizm merkezi olan Otomatlar Müzesi'ne vardığınızda mesele tamamıyla ortaya konuluyor; müzede 300'ü zemin katta olmak üzere *Madame Bovary*'den çeşitli sahneleri canlandıran ve 500 hareketli modelden oluşan bir otomat koleksiyonu var. Figürler yedi sekiz santimetre boyunda ve bir fon müziği eşliğinde mekanik olarak hareket ediyorlar. Görün işte, Emma'nın düğününde herkes ileri geri sallanıp duruyor! Baloda dans eden Emma'yı görün! Av sırasında kamuflajından çıkan Binet'yi görün! Bacağını kestirten Hippolyte'i görün! Léon'la birlikte elbiselerini yırtarak çıkaran Emma'yı görün! Bunların hepsi de masum bir zevksizlik ve tehlikeli bir komiklik taşıyor, belki de Flaubert'in sert bir göz kırpışla hoş görebileceği romanın tek "canlandırılış" tarzı. Aynı sergi mekânında Homais'nin *pharmacie*'sinin**** –aslında, *Pharmacie Jouanne Fils*– gerçek boyutlarda yapılmış bir temsiliyle, bir zamanlar Louis Campion'a, yani Rodolphe Boulanger'nin orijinali olduğu varsayılan kişiye ait olan iki araba lambasını da inceleyebilirsiniz. Bu anı eşyalar ilginç bir etki uyandırıyor. Bir zamanlar büyük bir yazarın ya da sanatçının hayattayken kendi elleriyle dokunduğu yıpranmış bir anı eşyası üzerinde uzun uzun düşüncelere dalmak bir şeydir, bir sanat yapıtının gücüyle gerçek sahiplerinden koparılmış kişisel eşyalara aval aval bakmaksa bambaşka bir şeydir. Bunlar gerçekten de Louis Campion'ın araba lambaları mıdır? Artık değil. Deha, onları yasal olarak Rodolphe Boulanger'ye –ya da okur-dostlarının onu tanıdığı ismiyle Rodolphe'a– devretti. Bu yüzden bir zamanlar hayali bir karaktere ait olan gerçek bir eşyaya gözlerinizi dikip bakıyorsunuz.

Chabrol'a göre, Lyons-la-Forêt sakinlerinin hepsi Normandiyalı olup filme güvensizlik duyuyorlardı, şimdiyse sadece uzlaşmış değiller aynı zamanda neredeyse minnet duyuyorlar. Chabrol'un ekibi kasaba

* (Fr.) Fransız Yazarları Ulusal Federasyonu. (ç.n.)
** (Fr.) Bovary Kebap Salonu. (ç.n.)
*** (Fr.) Düş Ry. (ç.n.)
**** (Fr.) Eczane. (ç.n.)

meydanını sahte bir çeşmeyle "donattı"; bundan hoşlanan belediye de uzun vadeli olarak, gerçekten çalışılan bir benzerinin yapılmasını sipariş etti. Benzer şekilde, Lyons'da yaşayan çoğu kişi evlerine ve dükkânlarına sahte cepheler yaptırmaktan memnunluk duydular. Buna karşı çıkan tek bir kişi oldu, dükkânı ana meydanda bulunan bir emlakçı. Bu yüzden ne zaman geniş açılı bir çekim gerekse, tepesine kadar saman doldurulmuş bir araba emlakçı dükkanının önüne uygun şekilde park ediliyor ve böylelikle de modern işyerinin görülmesini engellemiş oluyordu. Emlakçı belki de kitabı onaylamıyordu. Stephen Frears *Les Liasons dangereuses* [Tehlikeli İlişkiler] filmini çekerken yer bulma ekibi Brötanya ile Vendée sınırında mükemmel bir şatoyla karşılaştı. Şatonun çekim için biçilmiş kaftan olduğu düşünüldü, sahibiyle görüşmelere girildi, çekim zamanları ve ödenecek fiyat tartışıldı, anlaşmaya varıldı. Şatonun sahibi son anda filmin adını sordu. Laclos'nun romanının adı söylendi. Ve adam "*Pas de cochonneries sous mon toit*" ("*Benim* evimin çatısı altında böyle açık saçık şeylere yer yok") deyip önerilen parayı geri çevirdi.

Emma Bovary'nin hikâyesi sinemaseverlere, tam olarak *cochonneries** vaat etmese bile, en azından ahlâksal sınırları aşan bir kadının yaşamını ve ölümünü vaat ediyor. MGM, 1949 Vincente Minnelli yapımının reklamını şu sloganla lanse etmişti: "Fransız kadınları neye sahip olurlarsa olsunlar, Madam Bovary daha fazlasına sahiptir!" Bu rol için uygun görülen yıldızlar arasında Lila Lee, Pola Negri, Jennifer Jones ve şimdi de Isabelle Huppert yer aldı. Amerikalı, Alman, Arjantinli, Polonyalı, Portekiz, Rus ve Hintli Emma'lar oldu. İlk Fransız Emma, Jean Renoir'ın 1933 versiyonundaki Valentine Tessier idi. Pauline Kael onun performansını "Yarı kuğu, yarı kaz," diye niteleyerek övgüden çok uzak şeyler yazdı. Hiç kuşkusuz bu rol için çok yaşlıydı (kırklı yaşlarının ortasındaydı); daha kötüsü, oyunculuk üslubu da yarı Comédie Française yarı sessiz filmlerin abartılı üslubu arası bir şey olduğundan, o da çok eskiydi. Charles olarak Pierre Renoir (Jean'ın kardeşi) gerçekçi oyun tarzını daha inandırıcı olarak yerine getirdi, ancak filmde Flaubert'in kendisine çok fazla benzetilmesi onu engelledi. Bu durum, bir yazarın, tamamen başkalaşıma uğramış yapıtının içinde dolanarak acaba ona neler yaptılar diye merak etmesi gibi tuhaf bir etki yaratıyor. Hippolyte'in ameliyatı ve Emma'nın ölümü dışında, tüm bu girişime egemen olan zarif ve zayıf bir hava var; Milhaud'nun canlı

* (Fr.) Müstehcenlikler. (y.h.n.)

müziği filme uygun gözüküyor ama aslında öyle olmaması gerekir.

Filmin vizyona girişinden önce, üç saatlik orijinal uzunluğu bir saat kısaltıldı; gerçi bir yönetmenin yaptığı kısaltmanın zorunlu olarak daha iyi olup olmadığını, filmin sadece uzun olduğunu insan hayalinde canlandıramaz. *Ma vie et mes films* adlı kitabında Renoir son ürünün kesinlikle hiç sözünü etmiyor, bunun yerine yönetmenle film yıldızlarının Lyons-la-Forêt'deki akşam yemeklerinde şenlikli bir atmosfer içinde oynadıkları "lefoutro" adlı (etimolojisi: düzmek anlamındaki "*foutre*" dan geliyor) bir oyunu tasvir etmeyi yeğliyor:

> Erkek organı şeklinde katlanmış bir peçete bir yemek sofrasının ortasına yerleştiriliyordu; kural onun kasten görmezden gelinmesiydi. Dikkatinin en ufak şekilde ona yöneldiğini gösteren herhangi bir konuğun parmak eklemlerinin üzerine şu cümle söylenerek "lefoutro" ile üç kez hafifçe vuruluyordu: "Komşuna sulandığını gördüm. Mösyö Lefoutro'ya hakaret etmiş oldun. Bu yüzden cezalandırılıyorsun ve hatan da bağışlanıyor." Suçlu kişi itiraz ederek –"Tavuğumu kesmekle meşgulken nasıl olur da Mösyö Lefoutro'ya hakaret etmiş olabilirim?"– diyebilirdi. Bu durumda bir oy verme işlemine başvuruluyor ve eğer hüküm doğrulanırsa ceza iki katına çıkıyordu. Bu tür zararsız oyunlar bizi ertesi gün yapacağımız çalışmalara sıkıcı söylevlerden çok daha iyi hazırlıyordu.

On yıl sonra Renoir, filmi Hollywood tarzında yeniden çevirmeyi denedi. Filmin yapımcısı Robert Hakim'e gönderdiği 8 Haziran 1946 tarihli mektubu, projeye çağdaş bir boyut ve ahlâk anlayışı vermek için kitabı (ve romancının yapmak istediklerini) çarpıtmaya girişen umut dolu bir yönetmeni ortaya koyuyor:

> Olgularla yüzleşmeyi ve yaşama gerçekçi bir bakış açısından bakmayı reddetmek günümüzün genç kızlarında yaygın olarak karşılaşılan bir kusur. Özellikle Amerika'da, birçok kadın bir boşanma davasından bir başkasına sürükleniyor ve sonunda da son derece mutsuz bir hayat yaşıyorsa, bunun gerçek sebebi, tıpkı Emma gibi vakitlerini, bulunması olanaksız ideal bir erkeğin ardında koşarak boşa geçirmeleridir... Benim göstermek istediğim ise şu... eğer onun [Emma'nın] yaşamı daha sağlam ilkeler üzerine inşa edilmiş olsaydı, kocasıyla son derece mutlu olurdu.

Renoir'ın önerisinden hiçbir şey çıkmadı ve üç yıl sonra, romanın tek Hollywood versiyonunu vizyona sokan şirket, MGM oldu. On sekiz yaşındaki François Truffaut, filmi ertesi yıl gördü ve "FENA HALDE KAFA KARIŞTIRICI!" dedi – doğrusu, pek de övgü sayılamayacak bir nitelemeydi bu. Truffaut, Renoir'dan Chabrol'a inen zincirde sessiz ve eksik halka olarak ortaya çıkar. 1960'ta, *Les 400 Coups*'un [400 Darbe] başarısından sonra, Jeanne Moreau ondan, aynı zamanda yapımcılığını yapmak istediği bir *Madame Bovary* filminde kendisini yönetmesini istedi. Truffaut önerisini geri çevirdi. Renoir'a şöyle yazdı: "Bütün filmlerinizi neredeyse ezbere bildiğimden, sahnelerin tamamını bilinçdışı olarak bile kopya etmekten kendimi alamazdım." Ona, "Jeanne'la bir başka projem var... Adı *Jules et Jim*," diye açıklamada bulundu. Moreau daha sonra Chabrol'a yanaştı, ama Chabrol da onu geri çevirdi; Chabrol'un bana anlaşılır bir dille ifade ettiği üzere, Moreau'nun rol konusunda "bazı fikirleri" vardı.

Otuz yıl sonra Chabrol, Emma'sını Isabelle Huppert'de buldu. Huppert, Valentine Tessier'e hiç mi hiç benzemeyen bir oyuncudur ve Jennifer Jones'tan da bir o kadar uzaktır. Öteki kadın oyuncuların bize, bir yandan seyirciyle flört etme çabasında olup bir yandan da bir çeşit asık suratlı can sıkıntısı sundukları yerde, Huppert sertlik, öfke ve insana bulantı verecek derecede bir huysuzluk sunar. Emma'ya, kendi durumuyla ilgili akılcı bir farkındalık katar: "O, kurban gibi davranmayan bir kurbandır." Huppert, yüzünü, hem ürküntü verip hem de baştan çıkaracak şekilde, her türlü ifadeden arındırma yeteneğine sahiptir; Charles gibi biz de, beceriksizce, onun için her şeyi kolaylaştırmayı istiyoruz. Bu haşinlik ve hayal kırıklığı çoğu zaman yerinde oluyor: Huppert mutluluğu yakalamanın mümkün göründüğü şu ender anlarla uyuşacak (Rodolphe ve Léon'la birlikte geçirdiği, asla Charles'la değil) güzellik anlarını kendine saklama konusunda duygularını denetleme gücüne ve gözle görülür bir kibirsizliğe sahip.

Chabrol'a, özenle hazırlanan, bu ve diğer otantik performansları nasıl elde ettiğini sordum (bir tek Lheureux tipi abartılmış ve komik bir görünüm sergiliyor). Chabrol karmaşık açıklamalara girmekten kasten kaçınıyor: "Her şeyden önce, seçim yapma meselesi var. Ben Flaubert hayranlarını seçiyorum, bu yüzden metni değiştirmek istemiyorlar, böylelikle *trouvailles de comédien** olmaksızın kendilerini ifade edebiliyorlar. Kafamdaki fikrin Flaubert'e olabildiğince sadık kal-

* (Fr.) Oyuncu olarak yeni bir şeyler bulmak zorunda kalmadan. (ç.n.)

mak olduğunu açıklıyorum onlara. Senaryoyu okurken kitabı da yeniden okuyorlar. Filmde oynamadan önce *Madame Bovary*'yi hiç okumadığını ileri sürmüştü Isabelle, oysa ben onun *Violette Nozière*'in [Zehirli Çiçek] setinde kitabı okuduğunu anımsıyorum..." Peki ama Chabrol onlarla birlikte performanslarını nasıl yaratıyor? "Tanıdığım oyuncularla çalışıyorum, bu yüzden memnun olmadıklarında bunu hissedebiliyorum. Onlarla daha önce konuşuyorum – eğer yaptıklarında bir şeyler aksarsa onlarla birlikte akşam yemeği yiyorum ve ertesi gün her şey iyi gidiyor." Peki ne çeşit şeyleri tartışıyorlar? "Şey, Isabelle yüzünün bir yanından daha iyi görüntü verdiğini düşünüyor – hangi taraf olduğunu asla öğrenemedim. Flaubert'e sadık kalmanın, daha iyi görüntü verdiği tarafıyla çatışabileceği konusunda kaygılıydı. Bu yüzden yüzünün iyi görüntü veren yanını kullanmasına izin verdim. Mesele şu: Oyuncular performanslarında özgür olmalı ve aynı zamanda korunmalı. Saatlere ve dakikalara uyarak çalışan yönetmenleri hiç anlamamışımdır. Ben oyunculara sadece genel bir doğrultu çizerim, onlara belli ipuçları veririm. Ara sıra da küçük ama kesin önerilerde bulunurum." Örneğin? "Sözgelimi, Isabelle'e pencereyi daha yavaş açmasını söyleyebilirim."

Dikkate değer bir anlayışa dayalı, doğrudan müdahale gerektirmeyen bir tekniğe benziyor. Aynı zamanda gerçek olamayacak kadar da iyi gözüküyor. Filmde Charles rolünü oynayan Jean-François Balmer, konuya farklı bir görüşle yaklaştı: "Chabrol yönetmenliğini bir hayli hissettiren birisi, gerçi onu sette gördüğünüzde olumlu ya da olumsuz tek sözcük etmez. Oyuncuyu yaptıklarında serbest bırakır, kendi yağında kavrulmasına izin verir. Ama sanırım kamerayı yerleştiriş tarzıyla, odaklamayı seçiş tarzıyla, sizi onun tutsağı olmaya, yani seçtiği çerçeve içinde tutmaya zorlamasıyla çok incelik ve denetim sahibi bir yönetmendir. Bu yüzden aslında pek de fazla serbestiniz yoktur. Sizi bir sarma harekâtıyla yakalar. Hoş bir sarma harekâtı, ama yine de bir sarma harekâtı."

Chabrol'un filmi hiç tartışmasız şimdiye değin yapılmış en sadık uyarlama, metne yoğun bir bağlılıkla ortaya konmuş bir yapıttır. Şu var ki bu durum, paradoksal bir şekilde, yönetmenin itaatsizliğini vurgulamaktan başka bir işe yaramıyor. Bütün Flaubert uzmanları romancının kendi yapıtının görüntü diline çevrilmesini yasakladığını bilirler; daha da kötüsü, Flaubert –yayımlanışının ilk yılından itibaren– *Madame Bovary*'nin herhangi bir tiyatro uyarlamasını da hararetle yasaklamış-

tır. Bu nedenle daha büyük bir sadakat daha büyük bir sadakatsizliğin belirtisidir. Chabrol'un kendini haklı çıkarması şu temel sava dayanır: Öncelikle, Flaubert'in sinemasal bir yazış tarzı vardır, hem başlangıç kompozisyonu açısından –sahneleri yazmadan önce onları ayrıntılarıyla görselleştirerek– hem de devinimlere getirdiği açıklayıcı yorumlarla: "Yönetmenin gerek duyduğu şeyler zaten metnin içine yedirilmiştir." İkincisi, tiyatro sabit bir bakış açısıyla –seyircinin bakış açısıyla– sınırlıyken, film "öznellik ile uzaklık arasındaki bir oyun" aracılığıyla işler; bu durum, Flaubert'in, nesnel betimlemeyle *style indirect libre** arasına kolaylıkla giren düzyazı tekniğine tam bir koşutluk gösterir. Üçüncüsü, Chabrol, Flaubert'in, eğer yüz yıl sonra yaşamış olsaydı senaryolar yazıp filmler yönetmek isteyeceğine iyiden iyiye inanmıştır; dolayısıyla Chabrol kendini bu proje çerçevesinde Flaubert'in "teknik danışmanı" olarak görebilmektedir. Ve son olarak Chabrol, "Ancak kendim bir şeyler uydurur ya da romandan uzaklaşırsam ihanet vardır," görüşünü benimsemektedir.

Chabrol'un romana sözcüğü sözcüğüne sadakati hiç kuşkusuz sinema tarihinde daha önce benzeri olmayan bir girişimdir. Sözgelimi, "ses efektlerinin bütünü" için bir temel oluşturmak üzere, Flaubert tarafından belirtilmiş olan bütün gürültülerin –kuş sesleri, vızıldayan eşekarıları, melemeler ve mölemeler– bir dökümünü çıkarmıştır. Bu yüzden filmde, kitapta olmayan hiçbir gürültü yoktur. Şahsen ben güneşin hep parıldadığına şaşmış –ne de olsa Normandiya Fransa'nın en yağmurlu yörelerinden biridir– ve bunun basit bir meteorolojik raslantı olup olmadığını merak etmiştim. Chabrol beni nazikçe yeniden metne yönlendirdi: "Çok az yağmur yağar. Charles ile Emma'nın Yonville'e hareket ettikleri vakit bir fırtınanın kopacağı yolunda belirtiler baş gösterir. Karakterler sık sık sıcaktan ve sabah pusundan söz ederler. Belki de Flaubert'in kafasının içinde yağmur yağmıştır." Ama kitapta yağmaz, dolayısıyla filmde de yağmaz. Başlangıçta şüphelendiğim gibi bunun nedeni kısmen ekonomik gerekçeler de değildi: "*Sapeurs pompiers*'yi** kolaylıkla kullanabilirdik." Tabii onları La Rosette'ten getirtmeye çalışmadıkları sürece.

Filmi gördüğümde, Chabrol'ün hayal gücünden çıkma iki ânın aklıma takıldığını düşündüm, gerçi bunların hiçbiri de filme pek ihanet ediyor sayılmazdı. Isabelle Huppert bize sadece iki vesileyle dilini

* (Fr.) Dolaylı özgür uslup. (ç.n.)
** (Fr. İtfaiyeciler. (ç.n.)

gösterir – birincisinde, ilk sahnelerde, Charles'ı tahrik etmek için kaba bir edayla bir şarap kadehinin dibini yaladığında, ve ikincisinde, tam son sahnede, ölüm döşeğindeyken dili kanla kıpkırmızı olmuşken. Erotizmle ölümün bu incelikli bağlantılandırılması, anlaşıldığı kadarıyla, roman boyunca verilmiştir (gerçi görsel kılınarak daha güçlü bir şekilde vurgulanır). İkincisi ise, Charles ile Emma'nın, düğün şenliğinden ayrılırken yaşadıkları kısa bir andır: Charles, gelinin yanında abuk sabuk konuşurken, bir an şapkasını düşürür ve sonra da onu beceriksizce yerden alır. Bu, onun karakterinde yer alan bir şey olmanın yanı sıra, düğün gecesindeki olası bir sakarlığı da haber verir gibidir. Chabrol, sıkıştırıldığında, tamı tamına uydurma bir sahneyi değil de daha çok bir *trouvaille*'ı* itiraf ediyor. "Sahneyi üç dört kez çektik. Bunların sadece birinde Charles şapkasını düşürdü. En iyi çekim buydu. Ama buna Flaubert'den kaynaklanan bir *trouvaille* diyelim."

Filmin problemli yanı roman öğelerini hep temel bir düzlemde buluyor ve bildiriyor olması; özgül saptamalar yapmayı başaramaması. Flaubert romanda Emma'nın fiziksel görünüşünü bir çeşit zarif *fétichisme* ile inşa eder; saçına, parmak uçlarına, ayakkabılarına anıştırmada bulunur; bir oğlan çocuğunun topacını döndürmek için kaytanını çekmesi gibi Flaubert de onun el ve ayaklarına dokunur, onları gıdıklar. Chabrol'un, bize Huppert'i, daha ilk görünüşünden itibaren tam olarak göstermesi gerekir. Bundan başka yazarın gördüğü, ama anmaktan kaçındığı şeyler de vardır. Flaubert romanın yayımlanmasından on yıl sonra Taine'e yazdığı bir mektupta, romanda bir olayın geçtiği odayı tamamen, bütün mobilyalarıyla kendi başına nasıl gözlerinin önüne getirebildiğini, ama bu dış çevreden metinde hiç söz etmediğini açıklamıştır. "Metinde belirtmediğim birçok ayrıntı var; sözgelimi, Homais'nin yüzü, benim kafamın içinde, hafifçe çiçek hastalığının izlerini taşır." Böyle bir şey için ne yapıyorsunuz? diye soruyorum. Chabrol, bir yönetmenin ancak romanda bulunan materyali kullanabileceğini, dışsal materyali filme aktarmayacağını söylüyor. (Homais'ye bir sakal takarak meseleyi daha karmaşık hale getirebilirsiniz.)

Durum böyle olmakla birlikte, Chabrol, Flaubert'in başlangıç senaryolarına yine de döndü. Romandaki anahtar olay ya da tavırların çoğu kez kararlı bir şekilde dile getirildiği birtakım veciz özetler var; bunlar bir senaristin notlarından pek farklı değil. Sözgelimi, Chabrol, burada, filmin taşıdığı cinsel tona kılavuzluk eden bir ipucu buldu. Ro-

* (Fr.) Keşfedilen, bulunan şey. (ç.n.)

man Emma'nın Léon'la ilişkisinde, Emma'nın onun metresi olmaktan çok bunun tersinin doğru olduğunu ön plana çıkarıyor. Senaryoda bu daha sertçe ortaya konuyor: "*La garce le chevauche*" –kaltak onun üzerine ata biner gibi çıktı– şeklindeki açıklama notuna, Emma Léon'la yattığında Chabrol sözcüğü sözcüğüne bağlı kalıyor. Öte yandan Chabrol, Flaubert'in, Emma'nın Rodolphe'la bir buluşmasından sonra yaptığı "Bahçeden saçları spermle dolu olarak döndü," gibi daha cüretli kimi betimlemelerine, anlaşılır bir şekilde, bir gösterge olarak sıcak bakmadı.

Eğer Chabrol'un filmi, Flaubert uzmanlarının şu ya da bu önemsiz eklenti unsurunu saptamaya çalıştıkları bir film olarak orijinal metne yaklaşmasıyla sadakatin en yüksek noktasına ulaşıyorsa, Vincente Minelli'nin 1949 versiyonu, bir karşılaştırma yapıldığında, serbest çağrışımlara dayalı bir film gibi görünüyor. Film son haline gelinceye dek hiç değişmeden kalan, orijinal diyaloğa ait tek bir satır, yazarın metninden gelen tek bir satır var mı? Film Flaubert'in duruşmasıyla açılır: İddia makamının avukatı, önündeki tahta perdeye *Madame Bovary*'nin ciltlenmiş bir nüshasını sertçe vurarak yazarının suçlu bulunmasını talep eder. Bazı bilgiç kişiler hemen şunları ileri sürerek bu sahneyle dalga geçebilirler: Romanın duruşma sırasında hiçbir ciltli nüshası olamaz, çünkü kamu ahlâkının incitildiği varsayılan davaya romanın *Revue de Paris*'de yayımlanan bir tefrikası neden olmuştur. Derken Flaubert rolündeki James Mason mahkemeye hitap eder –romancının gerçekte yapmayacak kadar kurnaz olduğu bir şey– ve kitabın bir savunusunu yapar; bu savunma modern okurların kulaklarına gerçeğe yakın gelebilecekken kitabı 1857'de savunan avukat tarafından yapılan savunmadan çok uzaktır.

Bu tür küçük ayarlamalar –ve büyük yeniden düzenlemeler– tipik, suçtan arınmış ve bir bakıma, kabahatsizdir. Bir mal bir üretim süreci tarafından psikolojisi yapımcıları için gerçeğe yakın ve alıcıları için anlaşılır olan bir eğlenceye homojenize edilip dönüştürülmektedir. Ya da, meseleyi Chabrol'un kendi kullandığı sözcüklerle ifade edersek, "Bu bir kovboy filmidir". Ve bu niteliğiyle de ciddi ve uygun biçimde yapılmıştır. Bu yüzden balo sahnesi göz kamaştırıcıdır; Emma neşeyle döne döne dans eden güzel kadındır, ilgi odağıdır; Charles onun eğlencesini berbat eden ve küçük düşen sarhoş bir budaladır; Emma bayılır gibi olduğunda, birtakım hizmetkârlar ellerinde sandalyelerle camları kırmaya gönderilir. Romanın söylemek istediği, hiç kuşkusuz, her şe-

yin bütün bunlardan çok daha sıradan olduğudur: Emma'nın beklentilerinde, deneyiminde ve belleğinde ışıyıp duran şey, önemsiz doktorun önemsiz karısına pek dikkat etmeyen, öteki parti davetlileri için sadece sıradan bir olaydır. Benzer biçimde, Rodolphe Emma'yla birlikte kaçmaktan caydığında bineceği araba büyük bir gürültüyle ve yürek parçalayıcı bir şekilde önünden geçip giderken Emma'nın, Hamais'nin eczanesinin önünde dikilip durması Hollywood'a özgü iyi bir sahne gibi görünür; ne var ki Rodolphe'un ihaneti hiçbir zaman bu kadar görkemli olmamıştır. Rodolphe gerçek, sahici bir korkak gibi sadece sıvışmıştır. Filmle kitap arasındaki böylesi farklar romanın en önemli satırlarından birini farkında olmadan destekler. Emma Rouen'de *Lucia di Lammermoor*'u görmeye gittiğinde, operadaki heyecanı ve yaşam tarzını saf saf kendi duygularıyla karşılaştırır: "Ve şimdi sanatın abarttığı tutkuların değersizliğini biliyordu." Minelli'nin filmi bu bakımdan operamsıdır.

Kitaba yönelik böylesi bir "ihanete" kızgınlık duymak kısa ömürlü ve anlamsızdır. Hollywood'un insani motivasyon olarak sunduğu şeyle Flaubert'in kusursuz bir şekilde gerçek olarak gözlemlediği şey arasında bir karşılaştırma yapmak daha ilginçtir. Hollywood genelde insan davranışının neden-sonuç mekanizmasının kolay anlaşılır bir olgu olmasını yeğler: Eğer *a* ise, o zaman *b*'dir. Emma'nın hoşnutsuzluğuna ve can sıkıntısına neden olan şey nedir? Bütün şu romantik romanları okumak; ne daha fazla, ne de daha az. Bu basitleştirme içinde MGM, kendini, anlamlı bir şekilde Charles ve annesiyle aynı düzleme koyar; onların her ikisi de Emma'yı böyle kurmaca yapıtlar okumaktan alıkoymaya çalışmaktadırlar. Charles'ın annesi, eğer bir kitapçı insanları zehirleyen ticaretini sürdürmekte ısrar ederse insanların da polisi haberdar etmeye haklarının olduğunu ileri sürer. Minnelli'nin, Hippolyte'in sakat ayağı konusunda yaptığı sinemasal ayarlama daha da yaratıcıdır. Problem, Charles'a yönelik bir duygudaşlığın nasıl uyandırılacağını bilmekti: Eğer Charles, romanda olduğu gibi, ameliyatta başarısız olur ve delikanlının ayağının kesilmesi gerekirse, acaba bu, film seyrederken patlamış mısır yiyen ve hekimlik mesleğine inanan şu kişileri hayal kırıklığına uğratmayacak mıdır? Çözüm şudur: Charles, bu konuda deneyimi olmadığını ileri sürerek, son anda Hippolyte'i ameliyat etmekten vazgeçer. Bu onurlu karar yüzünden, bir araya toplanıp eczane vitrininden gizlice içeriye bakan kasaba halkı tarafından alaya alınır. Böylesine haksız ve kamusal bir horgörü Charles'a duygudaşlık

beslemeye devam etmemize yardımcı olur. Ancak –eğer *a* ise, o zaman *b*'dir mantığı gereğince– Charles ameliyatı yapmakla, ünlü (ve potansiyel olarak da zengin) bir kişi olma konusunda başarısızlığa uğradığına göre, Emma ilk kez Rodolphe'la birlikte çeker gider. Bu ise Emma'ya duygudaşlık beslemeyi sürdürmeye yardımcı olur: Eğer kocanızın başarısız ve silik olduğu ortaya çıkarsa ona sadakatsizlik etmeye nasıl sürüklendiğinizi herkes anlayabilir. Flaubert ile Chabrol insan davranışının daha acımasız ve karmaşık gerçeklerinin ardından giderlerken, Hollywood gerçekten çok duygudaşlık uyandırma konusunda kaygı duyar.

Ama sadakatin olumsuz bir yanı da vardır. Çok az şeyin uydurulduğunu bir kez anladınız mı, o zaman (kitabı bildiğinizi varsayarsak), belki de oyunculuk dışında, pek az şeyin sizi şaşırtacağını da anlarsınız. Şey, eğer şimdi romanın şurasındaysak, o zaman o kısım aşağı yukarı beş dakika sürer, bir sonraki kısım da on dakika sürer ve şunlar şunlar olur diye bir duyguya kapılırsınız. Dahası, düzyazı anlatısı ile film anlatısı kaçınılmaz olarak birbiriyle çatışır. Romanın, okuması hâlâ şok edici olan doruk anlarından birisi de, Emma ile Léon'un Rouen sokaklarında son hızla gitmekte olan kapalı arabanın içinde düzüştükleri andır. Emma'nın aşağılanmasında anahtar önemde bir andır bu; bir şehvet, umutsuzluk ve züppelik girdabıdır (Léon baştan çıkarıcı bir cümle sarf ederek, "Paris'te böyle yapıyorlar," der). Bu sahne kitapta sadece bir sayfalık yer kaplasa da uzun sürer ve etkisi daha güçlüdür, çünkü Flaubert arabanın içine hiçbir zaman girmez ama bizim, arabanın izlediği güzergâhtan, değişen varış noktalarından ve kiralanma süresinden olayları tahmin etmemize izin verir; aynı zamanda, bir noktada, pencereden atılan yırtılmış bir mektuptan geriye kalanları da kanıt gösterir. Chabrol'un filminde –yönetmen bunu itiraf eder– bu sahne başarılı olmamıştır (Renoir'ınki de başarılı olmamıştır). Sahne yeterince uzun değildir ve her nasılsa, şaşkınlık da uyandıramaz. ("Bu işi şimdi bir yatak yerine arabada yapıyorlar," diye düşünürsünüz). Film her zaman özgül olana doğru yöneldiği için, Chabrol sırf, Emma ile Léon'un arabanın içinde scrabble oynamadıklarını doğrulamak için, birbirleriyle sarmaş dolaş olmalarını göstermeye kendini zorunlu hisseder. Sinemaya özgü niteliklerin arttığı anlarda –sözgelimi, Charles'ın kanlı doktorluk deneyimi sırasında– bu medyumun etkisi esas olarak kitabı yavanlaştırmak, onun ritimlerini tekdüze kılmaktır.

Fransız Flaubert uzmanları Chabrol'un filmini genel olarak alkışla-

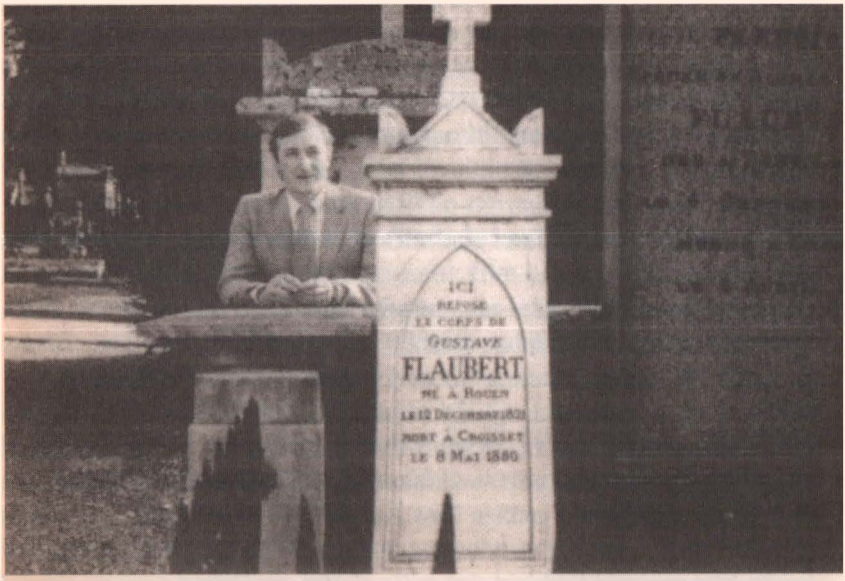
dılar; Fransız film eleştirmenlerinin ise bazı kuşkuları vardı. Bazı eleştirmenler, ötekilerin övdüğü titizliği kınayarak, "Çok akademik," dedi. Chabrol düşüncelere dalarak, "Önemsiz yapıtlarda sadakati kabul ediyorlar," diye yanıt verdi. "Hitchcock *Rebecca*'ya son derece sadık kaldı –bu sadakatten ötürü onu hiç kimse eleştirmedi. Zaten ben, sinema ile edebiyatın aynı doğrultuda yürüdüklerine, yol arkadaşı olduklarına her zaman inandım." Bu, geniş anlamda doğru olabilir, ama Chabrol'un filmi, tam da titizliğiyle, Filme Dönüştürülen Kitap sorusunu kaçınılmazca ortaya koyuyor. Biz bir filmden ne istiyoruz, film ne içindir, kimin içindir? Sinema tam bir yüzyıldır edebiyatı enikonu yağmalamasına karşın, işbirliği ya da birbirlerini kullanma konusunda aralarında hâlâ bir tedirginlik var. Bir Shakespeare piyesi tiyatro ya da opera seyircilerini rahatsız etmeden bir Verdi operasına dönüşebilir (belki de kısmen, çünkü Shakespeare kendisi öteki kaynaklar konusunda bir hayli asalakça bir tutum sergiledi). Ama sinemaseverler kitaba dayanan bir filmin daha az sahici, daha az saf bir film olduğunu düşünüyorlar, oysa kitaba bağlı olanlar şey konusunda... daha ihtiyatlılar. Ne konusunda? Bir kere, bayağılaştırma, basitleştirme ve inceliklerin kaybedilmesi konusunda; okur olarak romandaki karakterleri ve olayı yeniden yaratmadaki kontrolünüzü kaybetme konusunda başka bir yerde, herkesin ortasında, ve size dayatılan bir süre boyunca değil de, kendi içinizde ve kendi seçtiğiniz zamanda deneyimlediklerinizi kaybetme konusunda. Bir film, klasik bir romanın yıldırdığı kişiler için kolay bir erişim aracı mıdır, yoksa ondan tümüyle kaçınmanın bir yoludur mudur? Peki kitabı bilenler için, koşut bir deneyim, bir uzanım ya da bir seçenek midir film? Eskiden ben de filmlerin sadakatsizliğinden şüphelenir ve anakronizmler, yanlış alıntılar, oyunculara metinde var olmayan şeyleri söyletmeleri, saç rengi değişiklikleri gibi şeylere kızardım. Yönetmenin başlıca görevinin, prodüktörün ve filmi finanse edenlerin kabalaştırma ve bayağılaştırmaya duydukları içgüdüsel arzuya karşı kitabın bütünlüğünü korumak olduğunu düşünürdüm. Şimdi bundan çok daha az eminim. Nedeni kısmen, iki romanımın filmleştirilmesi deneyiminden kaynaklanıyor. Birisi Fransız yönetmen Marion Vernoux tarafından filmleştirildi. Filmin çekilme sürecinden uzak durdum ve Bayan Vernoux ile sadece, çekim bittikten yarım saat sonra –daha doğru bir ifadeyle, bir Manş feribotunda– tanıştım. Farkında olmadan ağzımdan çıkan ilk söz şu oldu: "Umarım bana ihanet etmişsinizdir." "Hiç kuşkunuz olmasın," diye yanıt verdi Bayan Vernoux, suç

ortağı bir gülümsemeyle. Her ikimiz de tam olarak böyle demek istememiştik, ama ne demek istediğimizi –ve ötekinin ne demek istediğini– yine de biliyorduk.

Chabrol, eğer Flaubert'in, sinema çağında yaşamış olsa, filmler yapabileceğini ileri sürüyor. Bu doğru: Ne de olsa, tiyatro için piyesler yazdı Flaubert. Ama eğer durum buysa, *Madame Bovary*'yi film yapmazdı. Sadece onu düzyazı formundan uyarlamazdı anlamında söylemiyorum; daha geniş anlamda konuşuyor ve diyorum ki, Delphine Delamare'ın hikâyesini kuştüyü kalem yerine mercek kullanarak anlatmaya karar verseydi, daha başlangıçtan itibaren onu farklı biçimde hayal ederdi. İç göz yerine dış gözü düşünürdü; senaryo diyaloglarının düzyazı diyalogları gibi kurulmadığını öğrenirdi; karakterin yanı sıra onu canlandıracak oyuncuyu da zihninde canlandırırdı; zaman ve ışık konusunda farklı düşünürdü. Peki sadık film yapımcısının yapması gereken şeyler bunlar mı? Sadık uyarlamalar içkin olarak sadakatsiz mi; aslında ne kadar sadık kalınırsa, o kadar sadakatsiz mi olunuyor?

Chabrol'un evine yaptığım ziyaretin sonunda, kahvaltı sofrasında oturuyor ve yanık tostun kokusuyla hafifçe kirlenmiş rayihalı Anjou havasını içimize çekiyoruz. Sabah radyosu Fransızları plajlara, ikinci evlerine ya da ülkenin iç taraflarındaki *pension*'larına bu yıl da akın etmeleri için hazırlıyor. Hoş bir ses, tatil aşkları konusunda ulusal beklentiler üzerine yapılan bir anketin sonuçlarını aktarıyor. Görünüşe bakılırsa Fransız kadınların yüzde ellisi aşk birlikteliklerinin tatil süresinin ötesine uzanacağını umuyor. Buna karşılık, Fransız erkeklerin sadece yüzde on beşi bu gönül serüvenlerinin valizlerini topladıktan sonra da sürmesini istiyor. Chabrol omuz silkiyor. "Bize bunu söylemek için bir *anket* mi yapmaları gerekiyor?" Başka bir yaz, başka bir kalp ağrısı. Günümüzün Emma'ları şöyle mırıldanıyor: "Bir âşığım var." Günümüzün Rodolphe'ları şöyle düşünüyor: "Doktorun karısı yatakta fena değil, sanırım ona sahip olacağım." Bunların tatile çıkmadan önce romanı okumaları lazım. Ya da en azından filmlerden birini görmeleri.

# XVII
# Justin: Küçük bir ana karakter




G.F.'nin kabrinde J.B., Rouen, 1983.

Oturup köy yaşamını konu alan bir roman yazdığınızı hayal edin – köylerin daha kapalı ve kendine yeterli olduğu bir on dokuzuncu yüzyıl romanı. Bir hikâyeniz var – yıllar önce duyduğunuz eski bir hikâye; bir âşığı, sonra bir başka âşığı olan, romantik fantezilerle dolu, savurgan ve skandallara konu olan, sonunda kendini zehirleyen, bir sağlık görevlisi karısının dramatik, hatta melodramatik bir hikâyesi. Bütün bunlar bir köyde geçiyor; dolayısıyla köylüleriniz var. Kadın kahraman belli bir sosyal konuma sahip; dolayısıyla bir hizmetçisi var. Çok geçmeden, gerçeğe sadık kalmanın size bir dizi kaçınılmaz karakter verdiğini fark ediyorsunuz: taşra beyefendisi, din adamı, seyis, dükkân sahibi, mezarcı vb. Bir hanın sahibisiniz, dolayısıyla bir hancınız var; karakterleriniz ata biniyorlar, dolayısıyla bir yerlerde bir nal-

bant olmalı. Bu karakterlerin çoğuna bağlanıp kalıyorsunuz –ya da en azından, onlara gerçek bir kurmaca karakter yakıştırmayı yadsımayı tercih etmenize karşın, onların teorik varoluşlarına bağlanıp kalıyorsunuz. Bazı romancılar kaçınılmazlığı ve disiplini çekici bulabilirler; gerçi bir kağıt tabakasının tepesine her SAYFA BİR yazışınızda yeni bir hancı icat etmek zorunda kaldığınızı şöyle bir hayal edin. Bu açıdan modern romancının bir avantajı varmış gibi görünüyor. Hikâyenizde bir nalbantın günümüzdeki bir karşılığına, yani bir araba tamircisine ihtiyaç duyduğunuzu mu düşünüyorsunuz? Çözüm basit: Erkek ya da kadın kahramanınıza, bozulmasını istediğiniz türden bir araba verin. Bir araba tamircisine ihtiyacınız yok mu? O zaman da ona güzel ve güvenilir bir Japon arabası verin.

Demek oluyor ki ana hikâyeniz var, bu hikâyeye ilişkin yan karakterleriniz var, bunların bir kısmı önceden ele alınmış, bir kısmı ise şahsen seçilmiş. Peki bu yan karakterler neye yarıyorlar? Bunların işi ne? Temel bir düzeyde, bunlar bazı işleri kolaylaştırıyor, ana karakterler için hayatın daha sorunsuz geçmesini sağlıyor: Getir götür işlerine koşturuyorlar, dükkân işletiyorlar, hamam işletiyorlar; kadın kahramanınızın ağlamasını istiyorsanız köpek çalıyorlar, kadın kahramanınızın gülümsemesini istiyorsanız köpekleri kurtarıyorlar. Bunlar kitaplarda gerçeğe uygunluk için, renk için, süsleme için, laf arasında yapılan mizahi bir yorum için, anlatıda ton değişikliği için, odak değişikliği için bulunuyor.

Peki bunun ötesinde ne var? Bunun ötesinde romancılar arasında bir bölünme noktası var. Yan karakterlerinizin "kendileri olmasını mı" istiyorsunuz, yoksa onların ağırlık taşımasını, "önemli" olmasını mı istiyorsunuz? Sembolik ya da simgesel, "önemli" karakterlere sahip olmak yüksek riskli bir stratejidir: Metni aşırı örgütleme riski ve aynı zamanda da okura yazarın kılavuzluk eden elinin çok yakın bir bilincini verme riski vardır. Edith Wharton Henry James'e hayrandı ve onun yapıtlarını seviyordu, ama o bile James'in sonraki yapıtlarının havasızlığını ve aşırı planlanmışlığını gördüğünde güçlük çekti. James'in çok kuramsal, çok geometri düşkünü bir yazar olduğunu düşünüyor ve otobiyografisinde, onun bu tür bir yazma süreci içinde "hayatın düzensiz ve ilgisiz devinimlerini" yitirme riskiyle karşı karşıya bulunduğunu, çarpıcı bir şekilde dile getiriyordu.

Wharton burada, romancının asli sorunlarından birini ve çoğu kez yan karakterler arasında çözüldüğü görülebilecek bir sorunu saptıyor.

Hayatın düzensiz ve ilgisiz devinimleri vardır, kabul. Ama roman hayat değildir, hatta hayatın eş ölçüde ağırlıklı bir temsili bile değildir. Eğer hayatın bütün düzensiz ve ilgisiz devinimlerini yeniden üretecek olsanız, okunulmazlık ölçüsünde sıkıcı ve pikaresk bir roman yazmış olurdunuz. Bu, romancıların mizaçlarına ve kuramlarına göre çözümledikleri, yapı ile canlılık arasındaki temel savaştır.

Hayatın düzensizliğini yan karakterler aracılığıyla göstermek açısından en arketip romancı Dickens'tır: savruk, usta, aldırışsız, dikkatsiz. *David Copperfield** hakkında yazan Virginia Woolf, Dickens'ın neredeyse hiç düşünmeden ve çaba harcamadan yan karakterler çatma konusundaki eşsiz yeteneğini betimlemiştir: "Dickens kitaplarının alevini olay örgüsünü gererek ya da nükteyi keskinleştirerek değil, ateşin üzerine üç beş kişi daha atarak harlandırmıştır. Hikâyenin uyandırdığı ilgi azalır ve Dickens, enikonu canlı, sanki hikâyede büyük bir rol oynayacakmışçasına her türlü ayrıntıyla donanmış Miss Mowcher tipini yaratır, ne var ki onun yardımıyla sıkıcı yol bir kez aşıldı mı, kadın da ortadan kaybolur." Yan karakterlere bu gelişigüzel yaklaşım tarzı hiç kuşkusuz esas olarak Dickens'ın dehasından kaynaklanıyordu; ama bunu, romancılığının teknik bir yönü, yazdıklarının tefrika şeklinde yayımlanıyor olması gerçeği de körüklemiş olmalı. Düşünün ki yirmi ay boyunca yayımlanacak aylık epizotların sekizincisindesiniz; önceki yedi epizot yayımlanmış, bunlar değiştirilmez, despot halleriyle basılı sayfalarda öylece duruyorlar; ne kadar uzağı planlarsanız planlayın, son on ya da bilmem şu kadar epizot zihninizde bulanıktır – bu gibi durumlarda en büyük deha bile büyük olasılıkla dikkatini önemli karakterler üzerinde yoğunlaştıracak ve Polyfilla gibi daha önemsiz karakterleri, yalnızca bir kereliğine ya da oldukça gevşek bir şekilde denetlenen roman figürleri olarak kullanacaktır. Bir ressama büyük bir tuval verildiğini ve ona resmini soldan sağa doğru yapmasının söylendiğini düşünün öyle ki ressam her ay, tuvalin bir sonraki yirmide birine geçmeden önce onun tamı tamına yirmide birini son cilası da atılmış olacak şekilde tamamlamış olsun. Sanıyorum ki, sonuçta ortaya çıkacak resmin sahip olabileceği biçimsel başarı karşısında şaşkınlık duyardık. Henry James'in Victoria Çağı romanı hakkındaki değerlendirmesi çok iyi bilinir: O bu romana "ayrıntıların hazinesi ama vasat bir bütün," diyordu.

* Charles Dickens, *David Copperfield*, çev.: Burhan Bolan, Engin Yay., İstanbul, 2000. (y.h.n.)

Flaubert, kurmaca spektrumunun Dickens'a oranla karşı ucunda durur. Kendini hiçbir zaman gazetecilikle kirletmemiş; yapıtlarını hiçbir zaman kamunun gözü önünde yaratmamış; kitaplarının resimlendirilmesine hiçbir zaman izin vermemiş; nispeten az çalışma yayımlamış ve bu bağlamda daha da önemlisi, bütünü tamamlanmadan bir romanının herhangi bir bölümünün yayımlanmasına hiçbir zaman rıza göstermemiştir. *Revue de Paris*, *Madame Bovary*'yi tefrika olarak yayımladığında, Dickens, Thackeray, Trollope ve Eliot'ın yapıtlarını tefrika olarak yayımlayan İngiliz yayıncıları gibi, zamana karşı bir şeyler yaratma çabasında olan bir yazarla ilişki içinde değildi. Flaubert'in talihi kısmen yalnızca bundan kaynaklanıyordu – iyi bir talihti bu, onun en azından geçinmesine yardımı olan özel bir geliri vardı; ama bu talih esas olarak o zamanlar ender görülen sanatsal bir inatçılıktan kaynaklanıyordu. Dickens yapıtını alevlendirmek için birkaç kişiyi daha ateşin üzerine atıveren bir romancıydı; Flaubert ise ana alev kütüklerden gelsin diye çıralarını saplantılı bir özenle istif eden bir yazar.

Hiç kuşkusuz, karakterleri "ana" ve "yan" olmak üzere bölmek eleştirel bir basitleştirmedir. ana, ana-yan, yan-ana, yan karakterler vardır (bir başka basitleştirme önerilecek olursa). Ve ikincil olarak adlandırmayı seçtiğimiz grup içinde oldukça farklı işlevleri olan, oldukça farklı kademeler vardır. Sözgelimi, tek bir kerede son derece canlı bir kimlikle görünen Dr. Larivière gibi karakterler: bir *deus ex machina** olarak üç sayfaya sığdırılan bir varlığı vardır Dr. Larivière'in (kaldı ki modern tanrılar artık kurtarmıyorlar, hatta yardım bile edemiyorlar; sadece yargıda bulunup yollarına devam ediyorlar). Ya da Binet örneğinde olduğu gibi, Larivière kadar canlı bir şekilde çizilen, ama zaman zaman ortaya çıkışları kesintili olan, daha dolaylı ve esrarengiz bir işlev taşıyan karakterler vardır. Binet ve onun uğuldayıp duran torna tezgâhı ahlâksal değer sınırlarını aşmanın romandaki bir çeşit anımsatıcısıdır, Emma'nın kulağındaki ahlâksal bir çınlamadır. Ve sonra, bu yığının dibinde, hem toplumsal ve –görünüşe bakılırsa– hem de romansal olarak, ortaya çıkışları kısa ve geçici olan Justin gibi bir karakter vardır. Larivière ya da Binet'den farklı olarak, Justin'in karakter betimlemesi hiç yapılmaz; okur için onu görmezden gelmek, tıpkı Yonville'de ondan sosyal olarak daha üst tabakalarda yer alanların yaptıkları gibi, kolaydır; o sadece başına gelen şeylerden ibarettir. Ne

* (Lat.) Antik Yunan tiyatrosunda olayın düğümünü çözmesi için oyuna dahil edilen tanrı. Daha genel anlamda, bir çözüm getiren beklenmedik kişi. (ç.n.)

var ki onun başına gelenler, kurmaca varoluşunun görmezden gelinmez anlarında, nazik bir önem taşır.

Justin, öncelikle (ve sonuç olarak), Flaubert'in romanı yazarken erken bir aşamada yüz yüze geldiği bir anlatı problemine getirilen bir çözümdür. Emma kitabın sonunda ölecektir. Bunun arsenik zehirlenmesiyle meydana gelen bir intihar olması gerekir. Emma, hiç kuşkusuz, başka şekillerde de ölebilirdi, kendini asarak, silah ya da bıçak kullanarak; Flaubert'in demiryollarından dillere destan nefreti göz önünde tutulursa, eğer romanını demiryollarının icadından önceki bir tarihsel dönemde geçirmiş olmasaydı, Emma kendini trenin altına atarak intihar etme konusunda Anna Karenina'yı önceleyebilirdi. Emma'nın hayattaki önceli olan Delphine Delamare'ın da zehir içmiş olması, Flaubert'in, romanındaki karakterleri için aynı yöntemi kullanmasını daha fazla değil daha az olası kılmıştır.

Ancak arsenik zehirlenmesinin roman açısından özel bir uygunluğu söz konusu çünkü arsenik, roman boyunca bedenini skandallar uyandırıp ahlâksal değerleri çiğneyen hazlar için kullanan bir kadının bedenine en kötü azapları çektirir. (Burada yazar tarafından ortaya konulmuş hiçbir değer yargısı yoktur, sadece estetik bir denge söz konusudur.) Peki ama eğer Emma arsenik içecekse, onu nasıl ele geçirecektir? Rouen'a gidip bir dükkândan satın alabilirdi: Çok sıkıcı ve belki de çok güç bir yol, imzalanacak bir zehir kayıt defteri olabilirdi. Aynı zamanda da çok fazla karmaşık ve zaman tüketici, çünkü bu noktada olay örgüsü, tıpkı Emma'nın kendi yaptığı şey gibi, dosdoğru ileriye doğru gitmelidir. Eczacı Homais'ye rüşvet verebilir hatta ona şantaj yapabilir miydi? Mümkün, ama Homais'nin karakteri göz önünde tutulursa pek de olası değil: Emma ondan zılgıt yiyip sıkı bir ahlâk dersi dinlerdi. Flaubert'in başvurduğu çözüm, Justin'i kullanmak ve onu özel bir biçimde kullanmaktır; üstelik çok parlak bir çözümdür bu, çünkü anlatısal ekonomiyi psikolojik karmaşıklıkla bir araya getirir. Justin Emma'yı arsenik kavanozuna götürdüğünde, bu onun, el altındaki bir kolaylaştırıcı olarak geleneksel ikincil karakter işlevinin doruk noktasıdır; ama kavanoza götürme yolunda onun her kolaylaştırma edimi iki cephesi olan, suskun bir dille yüklü ve imalı bir edim olarak ortaya çıkar.

Justin romanda on bir on iki kereden daha fazla görünmez; öylesine silik bir karakterdir ki sadece iki kez konuşmayı başarır. Bununla birlikte, romanın anahtar figürlerinden biridir, kafesinin dibinde ayak-

ları havaya kalkmış olarak bulunan kanaryadır. Onun romanda ortaya çıkışlarını arka arkaya dizmenin, kaçınılmaz olarak, Flaubert'in Justin'i kullanışını, olduğundan daha belirgin ve daha az zarif göstermek gibi bir etkisi vardır; gerçi bu tutum, onu daha az şiddet dolu göstermez. *Madame Bovary* yozlaşma üzerine bir romandır –ahlâksal, mali, sosyal, cinsel, hatta giyim kuşama ilişkin yozlaşma (yas tutan Charles'ın züppeleşmesini düşünün). Justin'in hikâyesi neredeyse dikkatlerden kaçan, ancak vahşi bir yozlaşmanın hikâyesidir: Günümüzde sosyal çalışma görevlileri gündeme getirilebilirdi.

Justin bir eczacı kalfasıdır, onu hayır olsun diye yanına alan ama bundan sonra ona acımasız bir sertlikle davranan Homais'nin uzak bir akrabasıdır. Delikanlının yaşı romanda hiç verilmez, nasıl bir görünüşü olduğunu da hiçbir zaman bilmeyiz. Bununla birlikte onun, dünyada yaşayanların iki cinsiyete ayrıldığına dikkat etmeye başlayacak kadar da büyük olduğunu biliriz. Başlangıçta Emma'nın hizmetçisi Félicité'nin çekiciliğine kapılarak –en azından Homais'ye göre– Bovary'lerin evlerinin etrafında dolanır durur. Bu duygusal ya da ön-erotik eğilim onun, Rodolphe'un kanı alınacak işçilerinden birini yanında getirdiği gün orada bulunuşunu açıklar. Emma'yla gelecekteki âşığının ilk karşılaşmasıdır bu; aynı zamanda da Justin'in Emma'nın yanında görüldüğü ilk seferdir. Charles neşteri kullanırken kâseyi tutması emredilir ona. Kan fışkırır, kâse titrer, Justin bayılır. Bunun üzerine şunlar olur:

> Madam Bovary onun kravatını gevşetmeye başladı. Gömleğinin yakasında bir düğüm vardı; Emma'nın parmakları delikanlının boynuyla birkaç dakika boyunca hafifçe oynadı; sonra Emma patiska mendilini sirkeyle ıslattı ve yavaş yavaş şakaklarına masaj yaptı, masaj yaparken hafifçe üflüyordu.

Her şey tabii ki son derece normal ve bir ev hanımının yapacağı türden; ne var ki Justin (gerçi bunun farkında değildir) bir anlamda Emma'nın kolları arasındadır ve Emma onu soymaya başlamaktadır. Bu an tümüyle raslantısal görünür: Sahnenin esas işlevi Emma ile Rodolphe'u bir araya getirmek, Emma'yı becerikli ve Rodolphe'u cinsel olarak çekebilecek bir kadın, Charles'ı ise boynuzlanmaya müstahak, beceriksiz bir ahmak olarak sergilemektir. Ancak Justin bu önemli anda oradadır ve Justin altta yatan erotik ilgiyi çeken kişidir. Orada olan Ho-

mais ise, bayıldığı için kalfasını azarlar. Bunu öyle bir şekilde yapar ki, kendi kaba mizacıyla tamamen tutarlı olmasının yanı sıra, olayın kendisi açısından anlamlı bir biçimde ölçüsüz sözler etmiş olur. Justin bir erkek gibi davranmayı öğrenmelidir, çünkü günün birinde "ciddi bir davada, ifade vermesi gerekebilir: Yargıç onun uzmanlık görüşüne ihtiyaç duyabilir." Bu, tumturaklı bir abartmadır; Homais aynı zamanda da farkında olmadan az önce sona ermiş olan sahneyi vurgulamaktadır. Bu sahnenin alt metni daha açık olamazdı: Kan, Seks, Cinayet.

Bu andan itibaren, Justin'in yazgısı Emma'nınkine bağlanır. Önceleri, rolü, ahlâksal değerlerin çiğnenmesine gelip geçici bir tanık olmakmış gibi görünür: Sözgelimi, romanda bir sonraki belirişi, Emma Rodolphe'la birlikte at gezintisine gittiğinde gerçekleşir – onların ilk kez sevgili oldukları durumdur bu. Justin onların gezintiye gidişlerini izlemek için eczaneden sıvışır. Homais de onun arkasından dükkânından çıkar ve tıpkı cep boyutlarına indirgenmiş bir Polonius gibi at üzerinde uzaklaşan sevgililere gereksiz öğütlerde bulunur: "*Un malheur arrive si vite! Prenez garde!*"* [vb.] Polonius'un her zaman yanılmadığını anımsarız.

Bununla birlikte romanda bir sonraki ortaya çıkışında, gözlemci rolünden suç ortağı katılımcı rolüne geçmiştir Justin: Emma ile Rodolphe arasında bir aracıdır, mektupları birinden ötekine taşır. Bu olgunun öyle inceden inceye düşünülüp taşınılmış bir temellendirilişi yoktur, "Justin, eğer bu notu götürürsen sana birkaç kuruş vereceğim, ağzını sıkı tutacağına güvenebileceğimden eminim," gibisinden bir şey yoktur, sadece onun şimdi Emma'nın hizmetkârı olduğunun ve ağzını sıkı tutacağına güvenilebileceği yolunda, kabullenilmiş bir gerçek vardır. Elbette, bir anlamda, hiçbir şey olmaz: Delikanlı ekstradan bazı işler yapıyordur, görünüşte hâlâ Félicité'nin etrafında dolanıyordur, çünkü burada Bovary'lerin mutfağında onun çamaşırları yıkayıp ütülediğini seyreder. Bundan daha masum, daha evcil ve daha sıradan ne olabilir? Tek fark şudur ki Félicité şimdi Emma'nın iç çamaşırlarını yıkıyordur ve bu yüzden –o ilk sahnenin tam tersine– Justin şimdi Emma'nın mahrem giysileriyle tanışıklık kurar. Emma'nın iç eteklerine ve külotlarına uzun uzun bakar, parmaklarını juponunun üzerinde gezdirir, onun bağcıklarına dokunur. Félicité'ye bunların neye yaradığını sorar, Félicité ona yanıt vermeyip yanından uzaklaştırır.

Parantez arasında, hizmetçi Félicité'nin, romanın hem içinde hem

* (Fr.) Bir mutsuzluk öylesine çabuk gelip çatar ki! Dikkat edin! (ç.n.)

de dışında kendi hikâyesi vardır. Romanın içinde, tembellik, cinsellik ve suç içinde yozlaşarak hanımının bulaşıcı etkisine uğrar. Romanın dışında ise, gerçek hayatın, hayal ürünü olan edebiyata yaptığı sitem dolu en büyük nazirelerden birine örnek oluşturur. Delphine Delamare kendini 1848'de öldürmüştü; Emma (en azından, ilk baskıda) 1857'de öldü; Flaubert'in kendisi ise 1880'de. Çeyrek yüzyıl sonra, Delphine Delamare'ın gerçek hizmetçisi hayret edilecek bir şekilde hâlâ hayattaydı ve kendisiyle yapılan görüşmelerde bildiklerini anlatıyordu. "Félicité", ya da daha doğrusu Augustine Ménage, o sıralar 79 yaşındaydı ve orijinal olaylara ilişkin hâlâ canlı anıları vardı – ya da olduğunu ileri sürüyordu. 1905'te, 1848'deki gerçek zehirleme olayını ayrıntılarıyla anlatmış ve görüşmeye gelen muhabire sonuç olarak şunları söylemişti: "Aa, her şey kitapta olduğundan çok daha üzücüydü!"

Bu yüzden Justin Emma'nın evinde çoktan aileden biri olmuştur. Emma'nın işlediği zinayı kolaylaştırır; aynı zamanda da, çizmesindeki çamuru temizleyerek olayı örtbas etmesine yardımcı olur. Önce, Emma'nın sabahın erken vakitlerinde Rodolphe'un evine gidişlerinin kanıtlarını, Flaubert'in açık bir ifadeyle "Emma'nın gizli randevularının çamuru" diye adlandırdığı şeyi çıkararak ortadan kaldırır; ikincisi, Justin büyük olasılıkla –gerçi bize onun ayakkabı temizleme tekniğinin ayrıntıları verilmez– ellerini Emma'nın ayaklarını yerleştirdiği yere koyar. Yeterince normal bir davranıştır bu, hiç kuşkusuz; ancak Flaubert'de güçlü, hatta bazılarının fetişistçe de diyebileceği bir ayakseverlik öğesi vardır, bu öğe romanda da mevcuttur; Justin burada anlık bir payla ödüllendirilir.

Emma'nın Rodolphe'la gönül ilişkisi sona erdiğinde, Emma bir sinir krizi geçirir. İyileşirken onu sürekli ziyaret eden kişi kimdir? Justin'dir. Eve Homais'nin çocuklarıyla birlikte gelir ve iyileşen hastayı sessizce seyrederek, tam kapının eşiğinde ayakta durur:

> Madam Bovary sık sık sanki Justin orada değilmiş gibi, giyinmeye başlardı. Bu işe saçından tarağını çıkararak başlar ve başını sertçe iki yana sallardı; Justin, bu siyah saçlar yığınının dizlerine kadar aşağılara döküldüğünü ilk gördüğünde, zavallı delikanlı ihtişamı onu dehşete düşüren yeni ve olağanüstü bir şeyin içine ansızın giriyormuş gibi bir duyguya kapıldı.

Justin, Emma'nın sadık bir hayranı kimliğiyle evine sürekli olarak ge-

lerek, Rodolphe'tan farklı olarak, onu yüzüstü bırakmayacağını düşündürür; dahası, Justin'in, normalde ancak bir koca ya da âşığın görebileceği en mahrem şeyi –saçlarını açan bir kadın– görmesine izin verilir. Gerçekte bir kez daha, hiçbir şey olmamıştır: Emma Justin'in farkına bile varmaz. Ama öte yandan, bir âşığın yerine geçmesi neredeyse gerçekleşmiştir ve roman metni bize, "ani giriş" (*l'entrée subite*) ifadesiyle bu gerçeği işaret eder.

Bu az sayıdaki, ufak sahnelerle alt olay örgüsü hazırlanır ve kurulur, Emma'nın umutsuzluğa kapılması, mahvı ve intiharı için ikinci gönül serüveninin başarısızlığa uğramasına hazır hale getirilir. Justin ise, kendi adına, potansiyel olarak, mahva uğramış herhangi bir âşık kadar kayıptır. Aynı zamanda da herhangi bir normal yeniyetme kadar aklını seks meselelerine takar; Homais onu, cebinde açık saçık bir kitapla yakalar. Kitabın *Evlilik Aşkı* gibi sivri bir başlığı vardır. Öfkesinden çileden çıkmış eczacının gözlemlediği gibi, "üstelik resimlerle doludur!" Justin'in aynı zamanda, Emma'dan, kendisini hizmetine almasını istediğini öğreniriz. Bizlere yine Justin'in iç yaşantısı verilmez, sadece daha önceden bildiklerimizin gelip geçici dışsal bir onayı sağlanır: Justin'in, olay örgüsüne nihai ve ölümcül katılımını oluşturan bağlılık ve güçlü bir cinsel etkilenme. İntihara eğilimli Emma, Justin'den laboratuvarın anahtarını ister, ona yalan söyler, itirazlarına karşı çıkar, istediği şeyi elde etmek için ısrarcı olur ve sonunda da, bir avuç dolusu arseniği elde edip yutar. Doğal olarak bu sıralar esas olarak sadece Emma'yı görürüz, bu yüzden, Emma'nın hikâyesinden çok Justin'in, kolayca görmezden gelebileceğimiz hikâyesi önemlidir ve bu hikâyenin iki yüzü vardır.

Bunların birincisi şudur: Her ne kadar Emma umutsuz, aşağılanmış, mahva uğramış ve dışlanmış olsa da, "Ona olağanüstü güzel ve bir hayalet kadar görkemli gözüküyordu". Romanının bu doruk noktasında Flaubert –ilk ve son kez olarak- bizi doğrudan doğruya Justin'in kafasının içine sokar. Kısacık bir an, hem onun gibi görür hem de onun gibi işitiriz. Peki ne işitir Justin? Fısıltıyla, "nazik, hoş bir sesle" konuşan Emma'yı. Emma'nın romanda Justin'le konuştuğu *tek* sahne budur. Justin'in hikâyesinin ne denli acımasız olduğunu gösteren tek ölçüt budur: Justin Emma için yanıp tutuşmaktadır, Emma ise onu hiç fark etmez ve onun gözünde tek işe yaradığı şey kendini öldürmesine yardımcı olmasıdır. Kendi duygusal yaşamınızda böyle bir şeyin başınızdan geçtiğini bir hayal edin.

Bu ölümcül sahnenin göze çarpan ikinci yanı yukarıya çıkma edimini içermesidir. Emma önden gider, Justin onu izler ve birlikte yukarı çıkarlar. Bir başka deyişle, baştan çıkarma tamamlanır – Flaubert'in, romanını kaleme alırken gösterdiği fanatik özeni açığa vuran o paralel, metaforik, uzatmalı, gerçekleşmemiş ve çoğu kez de fark edilemeyen baştan çıkarma.

Justin işlevini yerine getirmiştir. İntihara yardımcı olmak suçundan cezalandırılacak mıdır, yoksa Homais'nin öngördüğü gibi yargıçlar onun uzmanlık görüşüne mi ihtiyaç duyacaklardır? Bunların önemi yoktur, çünkü gerçek ceza, gerçek zarar başka yerde yatar ve Flaubert bu yasal yan meseleyi ustalıkla saf dışı eder. Ancak Justin'le işi tam olarak bitmiş değildir. Homais'nin Dr. Larivière'e verdiği öğle yemeğinde, elinde kan çanağını tutan Justin imgesinin incelikli –ve sanat dolu– bir yinelenmesi vardır. Bu sefer Justin elinde bir yığın tabak tutmaktadır. Homais sesini yükselterek Emma'nın arseniği nereden bulabilmiş olduğunu merak ettiğini söyler. Justin önceki gibi titremeye başlar ve bu sefer tabakları düşürür.

Flaubert romanına son şeklini verirken Justin üç kez daha şöyle bir görünür. Emma'nın cenaze alayı kiliseden ayrıldığında, Justin eczanenin kapısında görünür: Yani Justin, Emma'nın son yolculuğuna çıkışını Rodolphe'la birlikte serüvenlerine başlamalarını seyrettiği aynı noktadan seyreder. Emma toprağa verilir; o gece geç bir vakit, kasaba karanlığa gömülüp sessizleşmişken, Flaubert uyumayıp ayakta kalanlarla uykuya dalanların bir listesini yapar: Emma'nın iki vefasız âşığı Rodolphe ile Léon'un ikisi de mışıl-mışıl uyurlar; iki sadık âşığı ise hâlâ uyanıktır – Charles yatağında, Justin ise kabrinin yanı başında; Justin'in kalbi "Ay kadar sevecen ve gece kadar dibi görünmez bir kederle dolup taşıyordur". Son olarak, adeta sonradan akla gelen bir şey gibi, Justin'in Yonville'den uzaklaştığını, bir bakkal çırağı olduğu Rouen'a çekip gittiğini öğreniriz. Ama bu, akla sonradan gelen bir düşünceden çok daha öte bir şeydir: Bir kere, Justin'in kasabanın yabancısı olduğunu anımsatan bir şeydir. Homais'nin dükkânına iyilikseverlik olsun diye alınmış ve iyilikseverlik Yonville'de bulamadığı şey olmuştur. Buraya gelir, ıstırap çeker ve kaçar: Yonville'de geçirdiği zaman, kapalı ve travmalara yol açan bir zaman kesitiyle çerçevelenir.

Opera tarihindeki en büyük atılımlardan bir tanesi resitatif aryanın yerini tümüyle kompozisyona bıraktığı dönemde gerçekleşti. On dokuzuncu yüzyılda roman alanında da benzer bir şey oldu: *Madame Bo-*

*vary*'yi bu açıdan *Middlemarch* ile yan yana okumak öğreticidir. Bunların her ikisi de geçmiş dönemlerdeki taşra yaşamını konu alan romanlardır, birisi *Moeurs de province** altbaşlığıyla, ötekisi alışılmadık şekilde benzer bir başlık olan "Bir Taşra Yaşamı İncelemesi" adıyla yayımlanmıştır. Her ikisi de, Eliot'ın bize *Middlemarch*'ın son sayfasında söylediği gibi, kahramanlık çağının geçmişte kaldığını savunan keskin bir anlayışla kaleme alınmıştır; her ikisi de güçlü psikolojik kavrayışları içeren yapıtlardır; her ikisi de, daha iyi bir ifade bulamadığım için söylüyorum, büyük romanlardır. Ne var ki şaşırtıcı olan, belli bir uzaklıktan bakıldığında, *Madame Bovary*'nin 1856-57'de, *Middlemarch*'ın ise 1870-71'de yayımlanmış olmasıdır. Kurmaca teknikleri açısından, Flaubert çok daha incelikli bir romancıdır; *Middlemarch* daha önceki bir kuşağın romanı gibi okunur. Eliot elimizden tutar ve gözlerimizi yönlendirir, kendi yazar ağırlığını güçlü ve kararlı bir şekilde ortaya koyar; Flaubert ise kurduğu evrende kendi ürkünç yolumuzu bulma konusunda bizi yalnız bırakır. Eliot anlatısını, yan yana koyduğu büyük bloklarla kurar; Flaubert'in anlatısı ise, baştan aşağı bir bütün olarak kurulur.

*Madame Bovary*'nin niçin ilk modern roman olduğu sorusuna verilecek çok sayıda farklı (ve kesin) yanıt vardır. Kısa yanıt vermenin bir yolu da şudur: Justin'e bir bakın. Yonville'de yaşayan kişiler bakımından onun hikâyesi önemsiz ve dikkat çekmeyen bir hikâyedir; ancak anlatıya dikkatle bakarsak, bu hikâye romandaki herhangi büyük bir hikâye kadar özenle şekillendirilmiştir. Emma'nın yaşadığı aşk trajedisi nasıl bütün dünyada hiç kimsenin dikkatini çekmemişse Justin'in kısa aşk trajedisi de Yonville'de hiç kimsenin dikkatini öyle çekmez. Justin Emma'nın bir yankısıdır, o, Emma'nın hikâyesini daha da parlak alevlerle tutuşturan o kusursuz ölçülerdeki çıra parçasıdır. Metaforu değiştirecek olursak şöyle de diyebiliriz: eğer *Madame Bovary* bir malikâne olsa, Justin ancak arka kapının mandalı olurdu; ne var ki büyük mimarlar yapılarının batı kanatlarını inşa ederken bile, kapılarda kullanacakları malzemelerin tasarımını zihinlerinde kurarlar.

* (Fr.) Taşra Töreleri. (ç.n.)

## TEŞEKKÜRLER

Bu denemelerin özgün versiyonları aşağıdaki gibi yayımlanmıştır:

Richard Cobb: *New York Review of Books*, 12 Ağustos 1999; Georges Brassens: *Picador 21* (Pan Books), 1993; Truffaut: *New York Review of Books*, 11 Ekim 1990; Elizabeth David: *The New Yorker*, 21 Eylül 1998; Edith Wharton: *A Motor-Flight Through France*'a bir önsöz (Picador), 1995; Tour de France: *The New Yorker*, 21/28 Ağustos 2000; Simenon: *Literary Review*, Nisan 1992; Baudelaire: *New York Review of Books*, 20 Kasım 1986; Courbet: *New York Review of Books*, 22 Ekim 1992; Mallarmé: *New York Review of Books*, 9 Kasım 1989; Lottman: *London Review of Books*, 4 Mayıs 1989; Vargas Llosa: *New York Times Book Review*, 21 Aralık 1986; Sartre: *London Review of Books*, 3/16 Haziran 1982; *Rage and Fire, a Life of Louise Colet*, Francine du Plessix Gray, *New York Review of Books*, 26 Mayıs 1994; Flaubert, *Correspondance III*, 1859-1868 (Gallimard), *Times Literary Supplement*, 6 Eylül 1991; *Flaubert and Turgenev, A Friendship in Letters* (Athlone) *London Review of Books*, 23 Ocak 1986; *Flaubert-Sand: The Correspondance* (Knopf), *New York Review of Books*, 10 Haziran 1993; *Flaubert, Correspondance IV, 1869-1875* (Gallimard), *Times Literary Supplement*, 18 Aralık 1998; Flaubert, *Carnets de Travail* (Balland), *Times Literary Supplement*, 7/13 Ekim 1988; Chabrol: *Writers at the Movies*, Jim Shepard editörlüğünde, HarperCollins (ABD), 2000; Justin: *"The Process Of Art"*, *Studies Offered to Alan Raitt* (Oxford), 1998.

## RESİMLERİN LİSTESİ

1. Tipik Bir Son Köylü.
2. Jacques Brel, Léo Ferré, Georges Brassens.
3. *Serseri Aşıklar*'ın afişi. (Copyright Canal +)
4. Elizabeth David'in *Italian Food* kitabından yemek tarifi. (Copyright, *Estate of Elizabeth David*).
5. Nimes yakınlarında Pont du Gard. (*H. Armstrong Roberts)*
6. Tom Simpson Anıtı, Mont Ventoux.
7. Georges Simenon, 1930'lar. (*Simenon Vakfı, Liège Üniversitesi)*.
8. *Stéphane Mallarmé. (Editions du Seuil).*
9. Flaubert'in ölüm maskı. (*Bibliothèque National de France*)
10. Binicilik kıyafetleri içinde Louise Colet, Courbet tarafından resmedilmiştir.
11. Saint-Raphaël'deki bahçesinde Alphonse Karr.
12. Kırkında Turgenyev.
13. George Sand, Nadar tarafından çekilmiştir. (*Félix Nadar, Arch.Phot. Copyright Centre des Monuments Nationaux, Paris)*
14. Bir Rouen fotoğrafçısının stüdyosunda Prusyalılar. (*Collection of the Bibliothèque Municipale de Rouen)*
15. Caroline Commanville, Flaubert'in yeğeni (*Collection of the Bibliothèque Municipale de Rouen)*
16. Isabelle Huppert, Emma Bovary rolünde. (Copyright *Thomas Klausmann)*
17. G.F'nin kabrinde J.B; Rouen, 1983 (Copyright *Julian Barnes)*.

# Dizin


*1900 Michelin Rehberi* 81, 84
*400 Darbe* 60, 284
III. Napoléon 135, 144

A
*A Backward Glance* 82
*A Book of Mediterranean Food* 68
*A Little Tour* 90
*A Motor-Flight* 86
*A Motor-Flight through France* 83, 86, 91, 92
Adam, Juliette 162
aile lokantaları 73
Akdeniz mutfağı 76
Alain-Fournier 56
Allart, Hortence 85
Almanlar 248, 277
*Amerikan Gecesi* 55, 56, 58, 59, 60, 60
amfetamin 99, 101, 103
Andress, Ursula 61
Anquetil, Jacques 100
*Apaçık Yüreğim, Özel Günceler* 130
araştırma 265, 266, 267, 269
Armstron, Lange 97, 104, 105, 108, 109, 111
Arnold, Matthew 89, 90, 229
*Atlantic Monthly* 83
Audran, Stéphane 279
Avrupa 25, 96
Aznavour, Charles 53

B
Baal, Daniel 105
*Babalar ve Oğullar* 222
*Baedeker Guide to Southern France* 82
*Bain antique* 134
Baker, Josephine 118
Balmer, Jean-François 285
Balzac, Honoré de 129, 146, 228
Barclay, Disques 45
Bardèche, Maurice 263
Bartali, Gino 101
Baudelaire 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 162
Baudry, Etienne 143
Beatles 38, 45
Beauvoir, Simone de 174, 176, 177
Béranger 185, 190, 195, 209
Bernatos, Georges 62
Bertin, Jacques 38
Bettelheim, Bruno 58
Biasi, Pierre-Marc de 261, 263, 264, 269, 270
Binet 254
*Bir Zamane Çocuğunun İtirafları* 188
bisiklet sporu 106, 111
bisikletçiler 96, 99, 102, 110
Bisset, Jacqueline 60
biyografi yazarları 206
biyografi 253
Boardman, Chris 110, 111
Bocuse 72
Bonaparte-Wyse, William 253
Borel, Petrus 178
Borges, Jorge Luis 272
Bosquer, Amélie 163, 210, 213
Bouilhet, Louis 160, 164, 177, 184, 195, 196, 198, 199, 207, 208, 210, 246, 247, 251, 252
*Bouvard ve Pécuchet* 160, 161, 180, 224, 245, 265, 269, 270, 271, 272, 273
Boyer, Charles 280
Brainne, Léonie 249, 250
Brassens, Georges 37, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 121
Brel, Jacques 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44,

45, 46, 49, 50
Bretonne, Restif de la 31
*Brideshead Revisited* 67
Brookner, Anita 222
Brulé, André 101
Bruneau, Jean 206, 212, 217, 264
Bruyas, Alfred 136
Buchholz, Horst 280
*Budelaire and the Symbolists* 148
*Burjuva Çılgınlıkları* 280
*Büyük Diktatör* 60

## C

*Cahiers du cinéma* 55, 56
Camp, Maxime du 177
Camus, Albert 121, 161
Canetti, Elias 39
Canetti, Jacques 39
Cantona, Eric 96
Carnavalet, Musée 262, 264
*Carnets de travail* 261, 2262, 263, 264, 265, 266, 269, 270, 271, 272, 273
Caron, Leslie 280
Castagnary, Jules 138
Cazalis, Henri 144, 150, 153
Cervantes 164
Cezayir Savaşı 38
Chabrol, Claude 206, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 290, 291, 292
Champfleury 185
Chantepie, Leroyer de 212, 214
Chantepie, Maumazel Leroyer de 210, 211, 229
Chaplin 60
Charles, John 96
Châteaubriand, F.R de 117, 185, 216, 217
Chelon, Georges 38
Chevailer, Ernest 228, 184, 217
Chevalier, Maurice 280
Chopin 248
*Cinsel Bilgiler Ansiklopedisi* 144
*Classical Education* 30
Cobb, Richard 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 71
Cocteau 118
Colet, Hippolyte 186
Colet, Louise 128, 160, 162, 163, 169, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 196, 198, 199, 200, 207, 212, 214, 224, 227, 260, 273
Commanville, Ernest 213, 246, 250, 251
Commanville, Caroline 179, 258, 262
Connoly, Cyril 68
Conrad 82, 144, 252
Conran, Terance 69, 73
Constant, Benjamin 195
Coppi, Fausto 99
Corbusier, Le 33
Corneille, Pierre 128
Corot 139
Courbet, Musée 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143
*Courier de Paris* 230
Cousin, Victor 185, 186, 194, 195
Couturier, Delphine 281

## D

d'Aurevilly, Barber 168
Daumier, Honoré 135, 136
*David Copperfield* 297
David, Elizabeth 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78
Davis, Miles 42
Davis, Stuart 180
De Gaulle 34, 170
Delamare, Delphine 278, 299, 302
Delta Rhythm Boys 45
*Demoiselles au bord de la Seine* 138
*Dernières Chansons* 252
Dickens, Charles 166, 209, 297, 298
*Don Kişot* 164
Dostoyevski 169
Douglas, Norman 70
Dovey, Billie 99, 111
Du Camp, Maxime 166, 184, 195, 196, 198, 199, 229, 231
*Du Vaginisme* 272
Dumesnil, René 263
Duplan, Jules 208, 210, 247
Durrell, Lawrence 68
Durry, Marie-Jeanne 263
Duval, Jeanne 129
*Dünyanın Kökeni* 134

## E

Edel, Leon 85
*Edebiyat Nedir?* 171

edisyon 264
Edmond, Charles 221
Eliot, George 298, 305
Ellington, Duke 42
*En Acıklı Öykü: İyi Asker* 211
EPO 102, 104, 105, 110
*Ermiş Antonius ve Şeytan* 163, 177, 198, 199, 272
Esseintes, Des 150
estetik 239, 240
*Ethan Frome* 83
evlilik 250, 270
Eyfel Kulesi 58

F
Faguet, Emile 160
*Fahrenheit 451* 60
Fallet, René 31
fast-food restoranı 73
Faydeau, Ernest 160
Fédération d'Anarchistes 46
Fellini 118
Ferrat, Jean 38, 41
Ferré, Léo 38
Feydeau, Ernest 129, 247, 260
Fitzgerald, F. Scott 108
Flaubert, Caroline 210, 213, 214, 215, 216, 217, 245, 246, 248, 249, 251, 254, 264
Flaubert, Gustave 85, 126, 127, 128, 133, 146, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 178, 178, 180, 183, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 272, 273, 278, 280, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 298, 299, 300, 302, 305
*Flaubert and an English Governess* 165, 184
*Flaubert and Madame Bovary* 168
*Flaubert et ses projets inédits* 263
Flaubert, Madam 213, 216
Ford, Ford Madox 77, 81, 82, 211, 252
Francine du Plessix Gray 186
François, Claude 39
Fransa 25, 32, 34, 50, 70, 72, 82, 86, 87, 88, 89, 96, 206, 209
Fransız Bisikletçilik Federasyonu 105, 111
Fransız Devrimi 28, 29, 30, 31, 34, 90
Fransız Komünist Partisi 27
Fransızlar 25, 26, 58, 71, 107
Frears, Stephen 282
*French Provincial Cooking* 77
Froehner, Guillaume 268

G
Garaud, Roger 171
Garibaldi 194
Gauguin, Paul 43, 50, 144
Gautier, Charles de 85, 197, 216, 247
Gautier, Théophile 229
Genettes, Edma Roger 216, 273
Gérard-Gailly 196
Gide, André 118, 120, 152, 175, 205
Gilmour, David 31
Godard, Jean-Luc 33 40, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 63
Goethe 280
Goncourt, Edmond 134, 143, 153, 164, 210, 216, 217, 221, 222, 229, 230, 232, 246, 249, 250, 255, 256, 267, 268
Goncourt, Jules de 247
Goodis, David 58
Gosse, Edmund 149
gotik sanat 90
*Gönül Bağları* 280
*Gönül Eğitimi* 165, 206, 210, 216, 224, 238, 241, 246, 261, 262, 263, 266, 267, 270, 272
Gray 195, 196, 197, 201
Greene, Graham 150
*Guardian* 111
Guérot, Alfred 72

H
Hakim, Robert 283
Hamilton, Tyler 108, 109
Hardy, Françoise 39
Harum, Procul 38, 39
Haussmann, Baron 33

Hawks, Howard 55
*Hayatım* 228
Heine, Heinrich 221
Hendrix, Jimi 37
Henley, W.E. 40
Herbert, Juliet 212, 264
*Heures d'autrefois* 213
Hinault, Bernard 105
Hıristiyanlık 43, 234, 238
*Histoire d'un atome de carbone* 272
Hitchcock, Alfred 55, 291
Hollywood 283, 284, 289, 290
Hugo, Victor 33, 130, 139, 155, 185, 190, 195, 216
Huppert, Isabelle 276, 282, 284, 286
Huysmans, Joris-Karl 149, 150, 151, 154

I-İ

I'Isle-Adam, Villiers de 143, 154, 155
Isherwood, Christopher 129
*It is Not About the Bike* 97
Itard, Jean-Marc 174
iktidar 30, 233
İngiliz yemekleri 76
İngilizler 26, 248
İngiltere 70, 82, 96
İslam 209
İsviçre 248
İsviçreliler 248
İtalya 82, 196
*İtalyan Yemekleri* 74

J

Jacobs, Alphonse 206, 217
Jacquemart 249
*Jacques Brel: Une Vie* 45
James, Henry 25, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 230, 271, 296, 297
Johnson, Dr. Samuel 224, 270
Jones, Brian 37
Jones, Jennifer 166, 282
Joplin, Janis 37
*Journal* 153
*Jules ve Jim* 58, 59, 60

K

Kael, Pauline 282
*Kanunların Ruhu Üzerine* 209
Karr, Alphonse 186, 195, 204
*Kavallı İsa* 142
Kinsey, Alfred 76
Koestler, Arthur 144
*Konferanstan Dönüş* 135
*Kötülük Çiçekleri* 127, 130, 162

L

*L'Après-midi d'un faune* 150
*L'Echo de Paris* 184
*L'Equipe* 100
*L'Idiot de la Famille* 160, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 206
*L'Origine du Monde* 133
*La Cérémonie des Adieux* 174
*La Dernière Mode* 151
*La Nouvelle Justine* 228
"La Nuit approbatrice" 147
*La Peau douce* 58, 60
*La Plume* 143
*La Presse* 230
*La Vie érotique de Flaubert* 260
Lacan, Jacques 133
Lagier, Suzanne 267
Lapointe, Bobby 121
Laporte, Edmond 184, 200, 251
Larkin, Philip 128, 250
Laurent, Méry 144
*Le Candidat* 251
*Le Gaulois* 153
Le Poittevin, Alfred 198, 250
*Le Sexe faible* 252
*Le Siècle* 193
*Le Sommeil* 134
Lecroq, Dominique 110
Lee, Lila 282
Lefébure, Eugène 146
Leparfait, Philippe 253
*Les Carabiniers* 60
*Les Véhémences de Louise Colet* 196
*Lettres à un inconnu* 184
Lévy, Michel 207, 208, 218
Leys, Simon 193
*Little Tour* 86
Littré, Emile 238
Livingston 108
Llosa, Vargas 166, 167, 168, 169, 170
Logan, Joshua 280
Lottman, Herbert 161, 162, 163, 164, 166
Lubbock, Percy 82, 84

*Lui* 186, 188, 189, 190, 194, 197
Lyon 27, 28

M
*Ma vie et mes films* 283
*Madame Bovary* 162, 163, 166, 168, 173, 194, 198, 206, 208, 210, 214, 222, 230, 239, 241, 242, 247, 261, 271, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 288, 292, 298, 300, 304
Magnon, Jean 271
Maisiat, Johanny 213
Mallarmé, Stéphane 48, 124, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 162, 197, 253
Mandarinler 233
Manet, Edouard 132, 144, 152
Marnham, Patric 115, 116, 117, 119
Marsilya 27
Marx, Karl 77, 140
Maso, Benjo 110
Mason, James 166, 288
Masson, André 133
Mathilde, Prenses 210, 212, 217, 229, 237, 246, 249, 254
Maupassant, Guy de 85, 184, 199, 200, 201, 267
Mazzini 194
mektuplar 127, 129, 130, 134, 136, 139, 144, 151, 167, 171, 183, 199, 200, 205, 206, 211, 212, 217, 218, 253
*Mektuplar* 205, 206, 212, 215, 218, 235, 241, 242
*Mémories Intimes* 121
Mercier, Michèle 53
Meredith, George 91, 92
Méryon, Charles 131
*Meyhane* 146
MGM 284, 289
Michelet 216
*Middlemarch* 305
Millar, David 101
Miller, Henry 120
Milton 170
Minnelli, Vincente 282, 288, 289
Mitchell, Eddy 39
Mitford, Nancy 68
Molière 271
*Mona Lisa* 146, 153
Monet 139
Monroe, Marilyn 196
*Mon Séjour aux Tuileries* 217
Mont Ventoux 107, 109
Montaigne 209, 215, 236
Montesquieu 209
Morean, Jeanne 42, 284
Morrison, Jim 37
Mortimer, John 118
Mottet, Charly 103, 111
Musset, Alfred de 162, 163, 185, 188, 189, 190, 195, 209
mutfak sanatı 72, 73, 75
*My Life and Film* 55

N
Nadaud 211
Napoléon 141, 142
National Film Theatre 62
*Nazenin Kadınlar* 279
Negri, Pola 282
Nightingale, Florence 236
*Nouvelle cuisine* 72
*November* 198

O-Ö
*Oeuvres complètes* 133
Oidipus kompleksi 173
Oliver, Hermia 165, 184, 185, 200, 212
*Ornans'ta Cenaze* 137, 138, 139
otomobil sporu 81, 82, 83, 86
özgürlük 233

P
Paganizm 234
Pagnol 31, 280
Pantani, Marco 108
Paris 26, 46, 68, 83, 91, 117, 142, 151, 186, 196, 206, 213, 215, 230, 242, 251, 270
*Paris and Elsewhere* 30
Paris Komünü 92, 141, 142, 194, 233, 234
Paris, Jim 55
Paris'in Kuşatılması 141
*Paris'te Son Tango* 60
Peret, Pierre 38
Petrarca 96, 98, 99, 101, 111
Philips 42, 77

Picasso, Pablo 27, 54
Pinard, Ernest 126
Pireneler 88, 104
Pitchett, V.S. 128
Pivot, Bernard 119
*Piyanisti Vurun* 53, 54, 55, 58, 60
Pléiade Mektuplaşmaları 246
Pléiade Yazışmaları 191
Plessix Gray, Francine du 196, 198, 199, 201
Pomiane, Édouard de 75
Pompidou, Georges 33, 34
Pons, Maurice 58
Pouchet, Georges 184, 245
*Pozitif Felsefe Kursları* 272
Primoli, Kont 217
proletarya 233, 234
Proudhon 136
Proust, Marcel 31, 127
psikanaliz 171
Pynchon, Thomas 70

Q

Queneau 31
Quennell, Peter 148

R

Raffaello 209
*Rebecca* 291
Récamier, Madame de 185
Reggiani, Serge 38, 41
Regnier, Marie 254
Renan, Ernest 34
Renoir, Jean 55, 72, 121, 282, 283, 284, 290
Renoir, Pierre 282
Restorasyon 270
*Revue Contemporaine* 268
*Revue de Paris* 288, 298
Ribeiro, Catherine 60
Rodenbach, Georges 159
roman 295, 297
romancılar 127, 128, 296, 297
*Romeo ve Juliet* 221
Rouen, J.B. 294
Rubens, Peter Paul 132
Rus edebiyatı 221
Rushdie, Salman 239

S-Ş

Sabatier, Aglaé 210
Sabatier, Apolloine 128, 130
Sade, Markı de 192
*Saf Bir Kalp* 191, 211, 241
Sainte-Beuve 127, 186, 187, 247, 268
Saint-Michel Bulvarı 33
*Salambo* 169, 194, 206, 207, 208, 216, 218, 230, 247, 261, 268, 272
Salinger, J.D. 70
Salvador, Henri 42
sanat 228, 233, 235, 237, 239
*Sanatçının Atölyesi* 136, 137, 138
Sand, George 85, 86, 130, 186, 188, 189, 194, 200, 206, 207, 210, 212, 216, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 265, 267
Sand, Maurice 241, 272
Sartre, Jean-Paul 33, 160, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 205, 206
Schlesinger, Elisa 247
Schlesinger, Maurice 216
Schneider, Maria 60
Schubert 37
*Sefiller* 130, 216
seks 48, 60, 119, 120, 153, 154, 178, 194
*Serseri Aşıklar* 40, 54, 55, 60
Sévigne, Madame de 86
Shakespeare 209, 291
Shelley 132
Simenon, Georges 31, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 132
Simpson, Tom 95, 96, 97, 99, 100, 108, 111
sinema 54, 60, 291
Soboul, Albert 28
*Son Gidiş* 68
sosyalizm 209, 233
*Souvenirs littéraires* 195
*Sözcükler* 171, 172, 176
Spencer, Philip 161
spor 96, 99
Stalin 29
Starkie, Enid 160
Steegmuller, Francis 161, 168, 206
Steinem, Gloria 196

Stevens, Alfred 143
*Summer* 83
*Sunday Times* 118
Swift 224
Swinburne 152
Sylvestre, Anne 38
*Şeytan Ayetleri* 239
*Şeytanlı Göl* 240
şairler 127, 128

T
Taine, Hippolyte 152
Tanrı 239, 241
tarih 28, 29
tarih yazımı 29
tarihçi 30, 31
*Tehlikeli İlişkiler* 42, 240, 282
*Tender is the Night* 108
*Tersine* 149, 150
Tessier, Valentine 282, 284
Thackeray, W.M. 168, 298
*The People's Armies* 31
*The Perpetual Orgy* 166, 168, 169
*Times* 160
tiyatro tarihçisi 252
Tiziano 139
Todd, Olivier 45
Tolstoy, Leo 223
*Toplantı* 136
Tour de France 95, 97, 100, 101, 106, 111
*Trail of Havoc* 115
Trenet, Charles 121
Trollope 298
Truffaut, François 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 72, 121, 284
Turgenyev, Ivan 183, 205, 207, 221, 222, 223, 224, 227, 235, 242, 245, 248, 254, 255, 272

U-Ü
Ullrich, Jan 108
Uluslararası Bisikletçilik Birliği 104
*Un Coup de dés* 145
*Un oiseau pour le chat* 120
*Üç Hikâye* 162, 273

V
*Vahşi Çocuk* 57, 60
Valéry, Paul 40, 50
Vanderlove, Anne 38
Vartan, Sylvie 41
*Veda Töreni* 174, 176
Vendôme Sütunu 141, 142
Ventoux, Mont 96, 97, 99, 101, 106, 108
*Venus de Milo* 146, 153, 154
Verlaine, Paul 143, 159
Vernoux, Marion 291
Vian, Boris 37, 38, 39, 41, 42
Victoria Çağı 297
Vigny 127, 185
Vigo, Jean 56
Viollet-le-Duc 87
Virenque, Richard 103, 104, 108, 106, 109
Visca 272
Voet, Willy 102, 103, 104, 110, 111
Voltaire 170, 224, 233, 263

W
*Wakefield Papazı* 240
Waugh, Evelyn 67, 68, 70, 74, 76
Wey, Francis 137, 141
Wharton, Edith 25, 34, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 189, 296
Wheen, Francis 77
Whistler 152
Wilder, Thornton 118
Woolf, Virginia 297

Y
*Yabancı* 121
yaşamöyküsü yazarları 159, 161, 168, 170
yemek salonları 73
yemek sanatı 69
Yeni Dalga 54, 55, 57, 58
yeni-Katoliklik 233
*Yerleşik Düşünceler Sözlüğü* 180
*Yumurcaklar* 56, 57, 58

Z
*Zehirli Çiçek* 285
Zola, Emile 146, 163, 164, 209, 223, 253

Fransa ve Fransız kültürüyle kurduğu tutkulu ilişkiyi kurmaca yapıtlarından çok iyi bildiğimiz Julian Barnes, *Bir Çift Söz* başlıklı deneme kitabıyla bizleri bu kez kapsamlı bir kültür turuna çıkarıyor. Bu denemeler Fransız edebiyatından, İngiliz ve Fransız yeme-içme kültürlerinin karşılaştırmalı bir değerlendirmesine; 1901 ve 2000 Tour de France yarışlarının son derece ayrıntılı ve soluk kesici hikâyesinden, Truffaut-Godard çekişmesinin estetik ve ideolojik arka planına; yazarın ilk gençlik yıllarında ailesiyle birlikte yaptığı Fransa yolculuğu anılarından, Brötanya'daki bir yıllık ilginç İngilizce okutmanlığı yaşantısına; Cobb'ın "taşra" eksenli ve muhalif kültür tarihçiliğinden, Edith Wharton'ın Henry James'le birlikte çıktığı kültür gezilerine; Elizabeth David'in özgün ve radikal mutfak sanatından, Baudelaire, Mallarmé ve Courbet'nin çarpıcı yaşam tanıklıklarına ve elbette, Barnes'ın yaşamını deşmekten bir türlü usanmadığı Flaubert'in çeşitli yüzlerine kadar çok geniş bir konu yelpazesine yayılıyor. Cobb gibi, Barnes'ın yaptığı da bir anlamda bir çeşit kültür tarihçiliği; ama kavrayış derinliğine benzersiz bir espri gücü katmış bir yazarın kültür tarihçiliği.

Edebiyat söylenegeldiği gibi bir yolculuksa, mesafe tanımaksızın çok sayıda konu ve yazar arasında mekik dokuyan Barnes'ın *Bir Çift Söz*'ü bu metaforu fazlasıyla haklı çıkaran, her satırında bizde keyifli bir yolculuk yapıyormuşuz duygusunu uyandıran, bilgiyle yüklü, çok boyutlu ve derinlikli bir kitap.

Barnes'ın Fransa'nın etrafında, telaş içinde sevgilisinin etrafında dolanan arzulu bir âşık gibi çırpınması size biraz gülünç gelebilir. Ama bu bağlılık son derece dokunaklı. Ve bugüne dek okuduğum en iyi denemelerden biri çıkmış ortaya.
*Michelle de Kretser*

AYRINTI

AYRINTI • LACİV
ISBN 975-539-
9 789755 394275

20000000