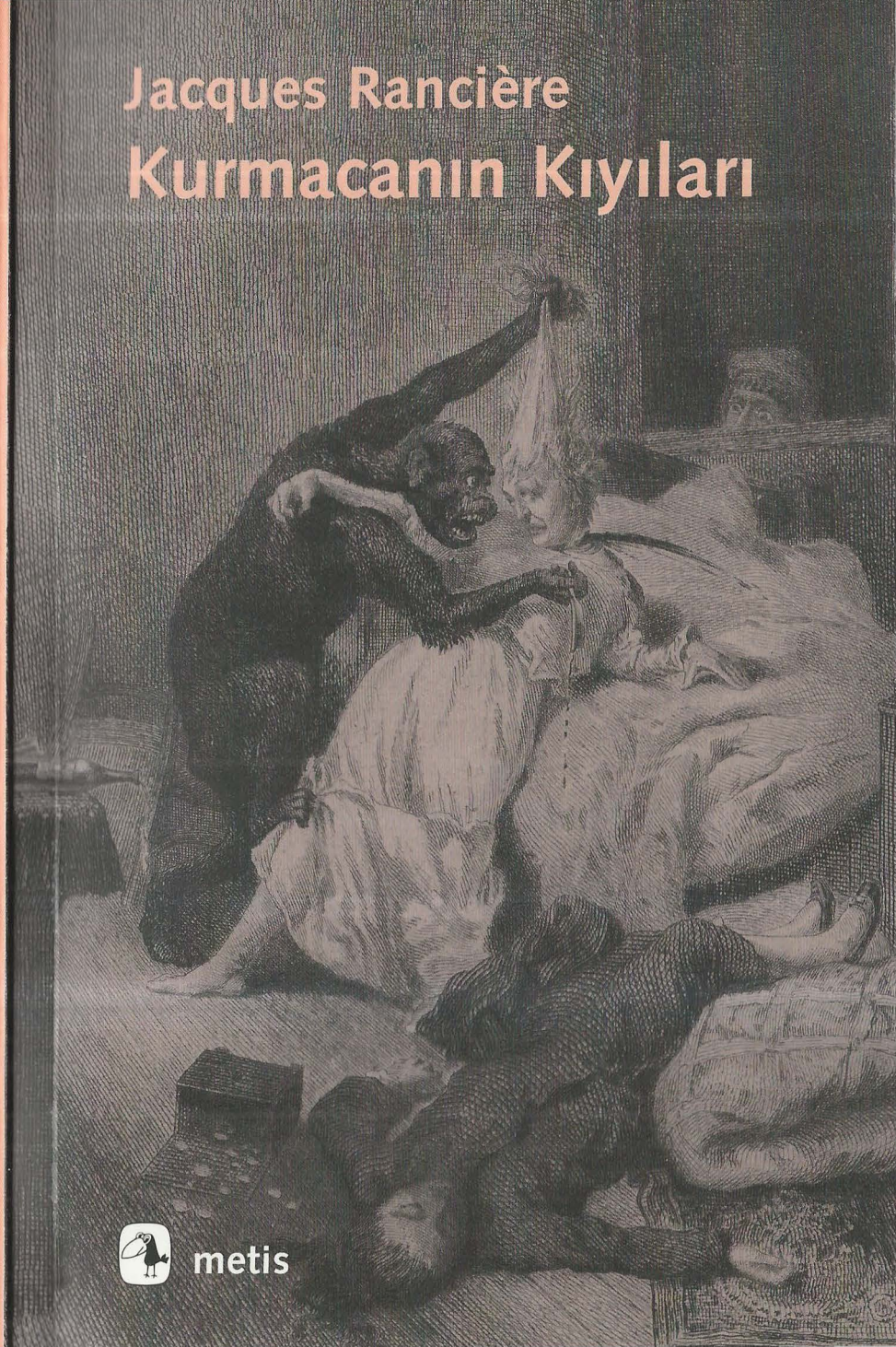
Jacques Rancière

Kurmacanın Kıyıları



metis

Jacques Rancière | Kurmacanın Kıyıları

Jacques Rancière

Kurmacanın Kıyıları

1940 Cezayir doğumlu Fransız filozof. Paris VIII (St. Denis) Üniversitesi'nde felsefe dersleri vermiş olan Rancière'in adı ilk kez Althusser'in iki ciltlik *Lire le Capital* (1965; *Kapital'i Okumak*) derlemesine yazdığı yazıyla öne çıktı. 1968 öğrenci ayaklanmaları sırasında Althusser'le fikir ayrılığına düşen Rancière, Althusser çevresinden kopuşunun gerekçelerini *La Leçon d'Althusser* (1974, Althusser'in Verdiği Ders) adlı kitabında anlattı. Bu siyasi ve teorik kopuş, ona göre, "bilgi ile kitleler arasındaki tarihsel ve felsefi ilişkilere" bakışlarındaki ciddi farkların ürünüydü.

Althusser'in ideoloji teorisine yönelttiği eleştiriyi, özellikle işçi sınıfının tarihsel olarak kendisini nasıl görmüş ve bilgiyle nasıl ilişki kurmuş olduğunu ampirik analizlere de başvurarak araştırdığı bir dizi kitabında sürdürdü: *La Nuit des prolétaires* (1981; Proleterlerin Gecesi); *Filozof ve Yoksulları* (Metis, 2009) ve *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders* (Metis, 2014). Düşünürlerin haklarında konuşmayı pek sevdikleri proleterler hakkında, onların kendilerine özgü bilgilenme tarzları hakkında pek de bir şey bilmediklerini ileri sürdü.

Estetik, tarih teorisi, edebiyat ve sinema hakkında yazdıklarıyla da yankı uyandırmış olan Rancière'in diğer eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Siyasalın Kıyısında* (Metis, 2007), *Özgürleşen Seyirci* (Metis, 2010), *Tarihin Adları* (Metis, 2011), *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?* (Eric Hazan'la Söyleşi, Metis, 2018), *Courts voyages au Pays du peuple* (1990, Halk Ülkesine Kısa Yolculuklar), *La fable cinématographique* (2001, Sinematografik Masal), *L'inconscient esthétique* (2001, Estetik Bilinçdışı), *Estetiğin Huzursuzluğu* (2004, İletişim, 2012), *Politique de la littérature* (2006, Edebiyatın Siyaseti).

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Kurmacanın Kıyıları
Jacques Rancière

Orijinal Basımı:
Les bords de la fiction
Éditions du Seuil, 2017
(Maurice Olender'ın yönetimindeki
"La Librairie du XXIe siècle"
dizisinde yayımlanmıştır.)

© Éditions du Seuil, 2017
© Metis Yayınları, 2018
Çeviri Eser © Yunus Çetin, 2018

İlk Basım: Şubat 2019

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Resmi: Eugene Michel Abot, Edgar A. Poe'nun
"Morgue Sokağı Cinayetleri" için illüstrasyon.

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-154-7

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

Jacques Rancière

Kurmacanın Kıyıları

Çeviren:
Yunus Çetin



metis

METİS YAYINLARI

JACQUES RANCIÈRE KOLEKSİYONU

SİYASALIN KIYISINDA 2007

FİLOZOF VE YOKSULLARI 2009

ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİ 2010

TARİHİN ADLARI 2011

CAHİL HOCA 2014

NASIL BİR ZAMANDA YAŞIYORUZ?
Söyleşi: Eric Hazan 2018

KURMACANIN KIYILARI 2019

İçindekiler

Giriş 9

KAPILAR VE PENCERELER

Pencerelerin Ardında 23
Yoksulların Gözleri 37
Dikizcilerin Gördükleri 43
Sokağa Bakan Pencere 50

BİLİMSEL EŞİK

Metanın Sırrı 63
Nedenselliğin Serüvenleri 80

GERÇEĞİN KIYILARI

Akla Hayale Gelmeyen 101
Kâğıttan Manzaralar 115

HİÇBİR ŞEYİN VE HER ŞEYİN KIYISI

Rasgele An 139
Yoksullar Hakkında İki Hikâye 150
Dilsizin Sözü 157
Hudutsuz An 164

Teşekkür 179
İsim Dizini 181

Giriş

KURMACAYI olağan deneyimden ayıran şey, gerçekliğin eksik değil rasyonelliğin fazla oluşudur. *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünde Aristoteles'in ileri sürdüğü görüş budur. Aristoteles'te tiyatro veya destan türünde kurmaca eserlerin inşasına karşılık gelen şiir, tarihten "daha felsefi"dir, çünkü tarih art arda sıralanan şeyleri kısmiyetleri içinde anlatmakla yetinirken şiirsel kurmaca genelde *olabilecek* şeyleri anlatır. Kurmacada olaylar rasgele meydana gelmez. Bir neden-sonuç bağlantısının zorunlu veya olabilirlik taşıyan (*vraisemblable*) sonuçları olarak meydana gelirler. İnsan varoluşunun en genel belirlenimleri (mutluluğu tatmak ya da felakete uğramak ve bunların birinden ötekine geçmek) böyle bir bağlantının neticeleri olarak gösterilebilir. Ve bu bağlantı bir ilahi kudretin dayattığı yazgı değildir artık: İnsan eyleminin düzenine ve söz konusu eylemin bilgiyle kurduğu ilişkiye içseldir. Kurmacaya dayalı aklın gerçekleştirdiği devrim budur: Trajik kahramanın uğradığı felaket maruz kalınan bir durum değil, işlenmiş bir hatanın sonucudur artık – ilahi buyruğun çiğnenmesinden ziyade kahramanın eyleminin gerçekleştirilmesinde yapılmış bir hatanın. Ve bu felaket belli bir nedensellik çerçevesinde ortaya çıkar. Aslına bakılırsa sıkı bir nedensellik bağlantısının kurulması yetmez, sonucun da kendi oluşturduğu beklentiye ters düşmesi gerekir. İyi bir neden-sonuç bağlantısı, beklentiler evreninde yarattığı o beklenmedik tersine dönüşle –baht dönüşüyle– kendini belli eder. Kurmacanın rasyonalitesine göre görünüşler (ya da beklentiler, zi-

ra Eski Yunancada bu iki şey aynı kelimeyle ifade edilir) tersine çevrilir. Buna göre bir durum kendisinin tam tersine yol açar ve böylece, bilinmeyen bir şey bilinir hale gelir. Mutluluk ve bedbahtlık, beklenen ve beklenmeyen, bilmemek ve bilmek... – bu üç karşıtlık Batı'nın klasik kurmaca rasyonalitesinin sabit matrisini oluşturur. Aristoteles'e göre bu karşıtlıkları şekillendiren kuşatıcı bağlantının iki biçimi vardır: Ya zorunludur ya da olabilirlik taşır. Fakat pratikte, olabilirlik zorunluluğu kanıtlamakla yükümlüdür.

Bu minvalde kurulmuş bir kuramsal matrisin önemini vurgulamakta fayda var. Kurmacanın taşıdığı bu rasyonalite modeli ilkesel açıdan hiçbir biçimde şairlerin yarattıklarıyla sınırlı değildir. Uygulama alanı, insanları –farkında olmaksızın– mutluluktan mutsuzluğa ya da mutsuzluktan mutluluğa taşıyan neden-sonuç bağlantısının gösterileceği bütün durumları kapsayacak şekilde genişletilebilir. Çağdaşlarımız manzum tragedya kaleme almıyor artık. Fakat kurmaca rasyonalitesinin barındırdığı Aristotelesçi ilkelerin, bugün hâlâ, toplumlarımızın kendileri hakkında ürettikleri bilginin sabit matrisini oluşturduğunu tespit etmek zor değil. Gerek toplum ve tarihe dair büyük kuramlarda gerekse siyasetçilerin, uzmanların, gazetecilerin veya deneme yazarlarının ayaküstü ürettikleri kehanet kabilinden bilimde, asıl mesele bizi mutluluğa ya da mutsuzluğa götüren, götürmüş ya da götürecek olan neden-sonuç bağlantısını geliştirmektir. Yine aynı şekilde bu nedenlerin nasıl görünüşleri ve beklentileri tersine çevirerek birtakım sonuçlara yol açtığını; yani, atlattığımız badirelerin sonunda bizi mutluluğun ya da mutluluk yanılsaması dağılınca felaketin beklediğini göstermek de söz konusudur. Uğradığımız yıkımın, –kendisi de bir bilme nesnesi olan– bir bilmeme durumunun (*ignorance*)* sonucunda meydana geldiğini göstermek de hakeza öyle. Son olarak, neden-sonuç

* *Fr. ignorer* fiili esas olarak iki anlama geliyor: 1) "bilmemek" ve 2) "bilmezden veya görmezden gelmek". Bu fiilden türemiş olan *ignorance* ismi ise "cehalet" veya nötr bir şekilde "bilmeme durumu" anlamlarına geliyor. Rancière bu bölümde bu Fransızca fiil ve ismin farklı anlamlarını kâh birleştirerek kâh ayırarak kullanıyor. –*ç.n.*

bağlantısını zorunluluk ile olabilirliği eşdeğer kılacak bir söylemsel yaklaşım içinde göstermek söz konusudur. Marx, Freud ve Braudel kendi meşreplerince bize bunu öğretmiştir: İnsan eylem ve davranışlarının hakiki bilimi, kurmaca rasyonalitesinin temel yapılarına (zamansallıkların ayırt edilmesi, bilinenin bilinmeyenle ilişkisi ve neden ile sonuç arasında kurulan paradoksal bağlantı) sadakatinden belli olur. Ve bilimsel rasyonalite hakkındaki Bachelard'cı formül ("Ancak gizli olanın bilimi vardır") Gaston Leroux' nun (1868-1927) detektifi Rouletabille'in mantığıyla epey benzerlik taşıyorsa, bunun nedeni ikisinin de Aristotelesçi paradoksal nedensellik ilkesine dayanmasıdır: Hakikat, görünüşlerin yarattığı beklentinin tersine çevrilmesi olarak dayatır kendini.

Bu hatırlatmanın amacı her şeyin kurmaca olduğunu, Aristoteles'ten bu yana hiçbir şeyin değişmediğini göstermek değil. Aksine toplum biliminin (*la science sociale*) ve edebiyatın modern çağda Batı'da kurmacanın rasyonalitesinde gerçekleştirdiği dönüşümleri tartmamıza imkân veriyor. Aristotelesçi kurmaca düzeninin ilkelerini insana dair tüm olguları kapsayacak şekilde genişletmek için aslında bir çelişkiyi gidermek gerekiyordu. Bu nedensel rasyonalite, kendi uygulama sahasını kısıtladığı ölçüde, olguların basit ampirik ardışıklığına ters düşebiliyordu. Eylemlerle, faillerin yaptıkları hatalarla ve olayların gelişimi sırasında meydana gelen beklenmedik sonuçlarla ilgiliydi. Ama bu durumda, sadece eylemde bulunanlarla ve yapıp ettiklerine dair birtakım beklentiler içerisinde olanlarla ilgili bir şey oluyordu. Bu tanıma sığacak çok sayıda insan olduğu sanılabilir. Fakat aslında tam tersi geçerlidir: Nitekim bu tanıma uyan çok az kişi olduğu kabul edilmiştir, zira çoğu insan –kelimenin tam anlamıyla– eylemde bulunmaz: Birtakım nesneler yahut çoluk çocuk yapar, emirleri yerine getirir ya da hizmette bulunur ve her yeni güne bir önceki gün yaptıkları şeyin başına yeniden oturarak başlarlar. Bunların hiçbirinde bir beklenti veya beklentilerin tersine çevrilmesi söz konusu değildir; bir durumdan büsbütün farklı bir duruma geçiş yapmanıza neden olacak bir hata yapma olanağı da yoktur. Dolayısıyla klasik kur-

maca rasyonalitesi insanlığın ve insan faaliyetinin çok küçük bir kesimiyle ilgilidir. Geri kalanlarsa anarşiye, ampirik gerçeğin herhangi bir nedene sahip olmayışına tabidir. İşte bundan ötürü, geri kalan insanları bilmezden gelebilirdik: Onlarla ilgilenmeyebilir, onları rasyonalize etmeye çalışmayabilirdik.

Dolayısıyla klasik biçimiyle kurmaca aklı, bilgi ile bilmeme durumu arasında ikili bir ilişki varsayar. Kurmacanın bilgisi, eylemde bulunan insanların mutluluktan bedbahtlığa, bilmemeden bilmeye geçtiği olayları kurar. Fakat bu bilgi, kendisini ancak birbiri ardı sıra gelen ama beklentiler yaratıp hatalara yol açmayan –dolayısıyla da kurmaca eylemler evrenine rasyonalitesini sağlayan bu baht dönüşlerinden bihaber olan– maddi şeylerin ve olayların yinelemeli dünyasına bağlı varlıklar ve durumlar yığınını görmezden gelerek –onları ihmal edilebilir sayarak– ortaya koyabilir. Dahası, bu kurmaca düzeni, bilgi üretmekten ziyade eğlendirmek için yazılan romanı tanımlayan karmaşık toplumsal koşulları ve açıklanamaz dönüşümleri bir kenara bırakmış, önemsiz insanların başından geçen sıradan olaylara –komedyayla– olsa olsa ikincil bir konum vermiştir.

Bilgilerin ve bilmemelerin işte bu dağılımı modern çağda altüst olmuştur. Fakat bu altüst oluşun biçimlerini belirlemeliyiz. Hâkim görüş bu çağın açık bir ayrımın çağı olmasını ister: Bir tarafta, kurmacanın yapmacıklarından nihayet kurtulan gerçek ilişkilerin bilimi; diğer taraftaysa gerçeğe ve onun taklidine esaretten nihayet kurtulan edebiyat ve sanat. Aslında tam tersi geçerlidir: Modern edebiyatı ve toplum bilimini temellendiren asli süreç, olay örgülerinin kurmaca rasyonalitesi ile olguların ampirik ardışıklığı arasında karşıtlık kuran ayrımın ortadan kaldırılmasıdır. Bunların ikisi de kurmacaların mantığı ile sıradan olguların mantığı arasındaki ayrımı reddeder. Fakat bunu birbirinden tamamen farklı iki şekilde yaparlar.

Toplum bilimi, bir yandan, kurmaca rasyonalitesinin Aristotelesçi ilkelerini benimserken bu ilkelerin geçerlilik sahasını gösteren sınırları ortadan kaldırmıştır. Maddi faaliyetlerin ve gündelik

olguların karanlık dünyası, trajik eylemin taşıdığı tertiplerle aynı rasyonaliteye tabidir – modern toplum biliminin temelinde yer alan aksiyom budur. Hatta toplum bilimi Marx'la birlikte o eski hiyerarşiyi mutlak surette tersyüz ederek bir adım daha atmıştır: Toplumları yöneten rasyonalite ilkesinin kökü tam da üretim faaliyetinin karanlık dünyasında yer alır. Hükümdarların büyük kurmaca biçimlerini besleyen o parlak eylemleri, aslında bu dünyanın yüzeysel etkilerinden başka bir şey değildir. Şeylerin ve insanların o güne dek bilmezden gelinmesi –ihmal edilmesi– gereken dünyası hakiki dünya haline gelir. Fakat bu terfinin bir içyüzü vardır. Karanlık dünya, taşıdığı hakikat, içinde yaşayanlarca bilinmeyen bir dünya olarak hakiki dünya haline gelir. Kısacası, modern toplum biliminin hakiki dünyası demokratikleştirilmiş bir trajik dünyadır, herkesin hata yapma ayrıcalığından payını aldığı bir dünya. Bu bilim böylece iki tür bilgisizliğin –yani, bilmezden gelme ile bilmemenin– çakışmasını sağlar. Yalnız, paradoksal neden-sonuç bağlantısının ve görünüşlerin tersine çevrilmesinin bilgisini kendine saklar.

Edebiyat ise aksi istikamette yol almıştır. Aristotelesçi kurmaca aklını demokratikleştirip her türlü insani faaliyeti rasyonel bilginin dünyasına dahil etmek yerine, kurmacaya özgü gerçeği çevreleyen sınırları ortadan kaldırmak için bu kurmaca aklının ilkelerini yok etmiştir. Gündelik yaşamın dekoru ve biçimleriyle taşınan hikâyenin gücünü ilk önce, Balzac ve Hugo'nun zamanında, edebiyat ileri sürmüştü elbette. Fakat edebiyat şeylere, varlıklara ve olaylara içsel bu güçten, mutluluktan bedbahtlığa ve bilgisizlikten bilgiye geçişe dair büyük şemalardan uzaklaşmayı öngören bir ilke oluşturmuştur. Modern romanın evrimini inceleyen iki büyük yorumcu, Georg Lukács ve Erich Auerbach, bir bakıma istemeye istemeye, işte bu uzaklaşmayı saptamıştır. İlki, Balzac romanında eylemin kurmaca rasyonalitesi ile tarihsel sürecin bilimsel rasyonalitesinin birleşmesinden övgüyle söz eder. Lukács'a göre Lucien de Rubempré ve benzerlerinin felaketle sonuçlanan büyük girişimleri, kapitalizmin yeni yeni açığa çıkan etkisini gös-

terir bize. Fakat rasyonaliteler arasında kurulan bu ahengin yarattığı cennetin kısa sürede yitip gittiği anlaşılır. *Sönmüş Hayaller*'in sahnesinden Zola'nın *Nana*'sına geçerken roman, anlatı eylemini şeyleşmiş toplumsal ilişkilerin durağan tasviri içine çeker. İyi bir Marksist olarak Lukács, diğer pek çok ideal gibi aristokratik eylem mantığının da "bencil hesapların buzlu sularında" boğulmasını olağan karşılayabilirdi. Ama tutarsız bir Marksist olarak, romancıların şeyleri betimlemek uğruna eylemleri anlatmaktan vazgeçip pes ettikleri sonucuna varmayı tercih edecekti.

Auerbach ise meselenin kalbine indi: Romanda yaşanan devrim, antikçağ kurmacasının anlaşılırlığını temellendiren şeyin yadsınması anlamına gelir; yani yaşama ait biçimlerin, nedensellik zamanında yaşayan insanlar ile vakayiname zamanında yaşayan insanların ayrılmasını. Auerbach'a göre romanda gerçekçiliğin tarihi iki sürecin birleşmesinin tarihidir: her olayı bir toplumsal sürecin bütünlüğüne dahil eden süreç ile –ne denli mütevazı olursa olsun– her bireyi "ciddi" kurmacanın konusu haline getiren, onu en yoğun ve en karmaşık duygulara kapılabilen bir karaktere dönüştüren süreç. Fakat vaat edilen birleşme kritik anda çözülür. *Mimesis*'in sondan üçüncü bölümünde, Stendhal'in çağında Batı romanının esas itibariyle tamamlandığı ve bu tamamlanışın "insanı sürekli değişen bir genel, siyasal, iktisadi ve toplumsal gerçeklikte devinirken temsil etme"ye[1] dayandığı ileri sürülür. Fakat bu "sürekli değişen genel gerçeklik" La Mole konağının, Vauquer pansiyonunun ya da Madam Bovary'nin yemek odasının kapalı ve son derece hareketsiz dünyaları üzerinden örneklendirilince bu iddia kısa sürede yadsınmış olur. Ve olağanüstü bir dönüşle, Auerbach'ın –herhangi bir eylem sürekliliğiyle ilişkisi olmayan– rasgele bir ânın fethedilişini Batı gerçekçiliğinin en büyük başarısı olarak yorumladığı son bölümde göklere çıkarılan şey boş ve bağlantısız zamandır.

1. Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, çev. C. Heim, Gallimard, "Tel", 1987, s. 459.

Lukács'ın yadsıdığı, Auerbach'ın ise karşılaştığı ama ayrıntılı bir şekilde ele almadığı şey, kurmaca rasyonalitesinin bölünmesidir. Sürekli gelişen bir hikâyenin genel gerçekliğinde devinen birey ile en yoğun ve en karmaşık duygulara kapılabilen birey aynı özne değildir. Toplum bilimi, zamansallıkların hiyerarşisini ve paradoksal neden-sonuç bağlantısının mantığını farklı bir biçimde yeniden düzenlemek pahasına birinci bireyi benimsemiştir. Edebiyat ise ikincisine bağlanmıştır. Hikâyesiz yaşamları ani baht dönüşlerine ve bilmenin belirsizliklerine açık olan yaşamlardan ayıran sınırı yıkmıştır. Geçmişte Aristotelesçi kurmacayı yapılandırmış olan, bugün ise topluma dair kurulan akademik anlatıyı yapılandıran, zamansallık ile nedensellik arasındaki başlıca eklemlenme biçimlerini böylece reddetmiştir. Bunu "rasgele ânın" gücünü, aynı olanın yeniden üretimi ile yeni olanın olası belirişi arasında dengede duran ve aynı zamanda bütün bir hayatın yoğunlaştığı, pek çok zamansallığın iç içe geçtiği ve bir düş'ün hareketsizliğinin evren'in hareketiyle uyum içine girdiği dolu bir an olan, bu boş ânın gücünü derinleştirmek için yapmıştır. Söz konusu zamansal kanaviçede olayları ve failleri tespit edip bunları ortak dünyalar ve ortak hikâyeler kurmak için ilişkilendirmenin başka yöntemlerini inşa etmiştir.

Zira edebiyatın kurmaca niteliği açıkça ilan edilmiş kurmacalarında olduğu gibi siyasetin, toplum biliminin ya da gazeteciliğin kurmaca niteliği açıkça ilan edilmemiş kurmacalarında da mesele her zaman budur: Birtakım durumları ve bu durumların faillerini belirleyerek, birtakım olaylar tanımlayıp bu olaylar arasında bir arada varoluş ya da ardışıklık ilişkileri kurarak ve bu ilişkilere olanaklı olanın, gerçek olanın ya da zorunlu olanın niteliklerini atfederek, ortak bir dünyanın algılanabilir ve düşünülebilir biçimlerini cümleler aracılığıyla kurmak. Fakat hâkim gelenek bunlara karşı çıkmak için elinden geleni yapar. Gerçekliğin niteliklerini toplum ya da siyaset biliminin kurmacalarına yükleyip, kurmaca niteliğini açıkça ilan eden kurmaca biçimlerini ise bu gerçekliğin çarpıtılmış birer sonucu yahut yansıması olarak analiz eder. Muh-

telif çalışmalarımda bu ayrımı sorguladım; toplum biliminin edebi kurmaca biçimlerine uyguladığı yorum şemalarının bizzat edebiyat tarafından oluşturulmuş olduğunu gösterdim yahut edebiyatın, eylem kategorilerini ve olabilirlik mantığını yıkma yöntemlerini inceledim.[2] Bununla birlikte, toplum bilimindeki dönüşümleri edebiyattaki dönüşümlerden çıkarsayacak bir tersine çevirme hareketi ileri sürmem söz konusu değil. Yine de, kurmaca rasyonalitesinin dönüşümlerine; özellikle de –edebiyattaki modern devrime özgü olan– öznelerin kuruluş biçimlerinin, olayların tanımlanmasının ve ortak dünyaların inşasının geçirdiği dönüşümlere olanca keşfettirici işlevini teslim etmekte bir beis yok. Adına "haber" denen vasat kurmacanın, –uzak diyarlarda işlenmiş zulümlere dair büyük anlatıların üzerine– iktidarı ele geçirmek isteyen küçük ikbal düşkünleri hakkındaki bayat tefrikalarla güncelin alanını istila etmeye soyunduğu bir dönemde, böyle bir inceleme dünya dediğimiz şeye ve oradaki yaşama tarzlarına yönelen bakış ve düşüncelerin ufkunu genişletmeye olumlu katkıda bulunabilir.

Bu kitabın dört bölümü kurmacanın geçirdiği dönüşümlere ilişkin bu araştırmaya birtakım unsurlar ekleme niyetinde. Söz konusu bölümlerde modern kurmacanın kurucu hareketi muhtelif şekillerde analiz edilecek: ağırlık merkezini –anlatı olaylarını birbirine bağlayan düğümün oluşturduğu– geleneksel canevinden uzaklaştırarak, kurmacanın olası yok oluşuyla karşı karşıya kaldığı ya da şu veya bu ötekilik biçimiyle ilişkilendiği kıyılara taşıyan kurucu hareket. Kurmacanın, vaktiyle kenarında kalan o varlık ve olayların (gündelik yaşamın önemsiz olayları ya da kurmacaya dahil edilemeyen bir gerçeğin vahşeti) dünyasını içine aldığı kıyılardır bunlar. Aynı zamanda, meydana gelen olaylar ile öylece geçip giden olaylar arasındaki farkın kaybolduğu durumlardır. Hatta, aktardığımız olaylar ile uydurduğumuz olaylar arasındaki belli

2. Bu konuya dair özellikle bkz. Jacques Rancière, *Politique de la littérature* (Galilée, 2007) ve *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne* (La Fabrique, 2014).

belirsiz sınırlardır. Şu halde, kurmacanın içeriden ikiye bölündüğü, kurduğu bağlantılar üzerinde değişiklik yaptığı ve gerektiğinde sınırı yeniden çizmek ya da kendi silinişini usulünce tasdik etmek için yeni edebi türler yarattığı yollardır aynı zamanda. Son olarak da gerçeği belgelemeyi amaçlayan anlatının ve gizlenmiş hakikati açığa çıkarmak isteyen bilimin, kurmaca olduğunu açıkça ilan eden kurmacanın biçimlerini kendine mal ettiği kıyılardır.

İlk bölümde kurmacanın duyumsanabilir bir özgül dünyanın sınırlarını belirleyip içini doldurmasını sağlayan çerçevenin dönüşümleri inceleniyor. Bu amaçla, Fransız Devrimi'nden sonraki yüzyılda oluşan şu bir miktar indirgemeci tasvirden yola çıkıyorum: Sınıfları ve dünyaları ayıran engeller yıkılır yıkılmaz kurmacanın seçili karakterlerini ve durumlarını yavan gerçeklikten ayıran kapalı pencerelerin de açıldığı bir dünya tasviri. Bu bölüm, yeni romanın kendisini toplumsal türler ansiklopedisiyle özdeşleştirmeyi hayal ettiği engin alanın, küçülüp kapalı pencerenin ardındaki bir yüzün muammasından ibaret kaldığında ya da bir manzaranın, bir ışığın yahut günün bir saatinin vesile olduğu hayallerin sonsuzluğu içinde yitip gittiğinde; yahut sokaktan gelip geçen her bedene nüfuz edebileceğini sanan hayal gücü, gizlerini saklayan ve ortak deneyimin anlatıldığı çerçeveyi bile kıran bedenlerin ele avuca sığmazlığıyla karşılaştığında, bu senaryonun nasıl da çerçefilleşebileceğini gösteriyor.

İkinci bölüm, hangi gerçekliğin bir görünüşe yol açtığını ve bu gerçekliğin kendisinin hangi nedenin sonucu olduğunu söylemek için anlatı rasyonalitesi ile bilim rasyonalitesinin nasıl bir araya geldiğini gösteriyor. Bilimsel ispat, düşsel anlatı, belgesel araştırma ve tarihsel anlatı metanın sırrını söylemek için bir araya gelmelidir. Aynı dönemde, gerçekçi romanın şişirilmiş zamanı karşısında savunmasız kalan polisiye roman, iki bilim modeli arasında gidip gelmek ve kendi nedenselliğinin içeriden ikiye bölünüşüne tanık olmak pahasına nedensel rasyonaliteyi yeniden yürürlüğe koyduğundaysa bilim ve anlatı farklı bir şekilde birbirine bağlanır.

Üçüncü bölüm, olguların mantığı ile kurmacaların mantığını ayıran engeller ortadan kalktığında, kurmacaya ait hayal gücünün büründüğü anlamı ve biçimleri ele alıyor – yani, hakiki hayal gücünün hiçbir şey yaratamayacağına inanmış bir romancı, yine de hiçbir zaman "tanışmadığı" karakterler yaratıp kullanmak zorunda kaldığında; ya da muhtelif etapları harita üzerinde ayrıntılı olarak belirlenmiş bir yolculuğun kayıtları, her etapta bize aktarılan olayların gerçeklik türüne ve hatta yolculuğun bizzat zamansallığına dair bizi tereddütte bıraktığında.

Dördüncü bölüm, ünlü bir eleştirmenin izinden giderek, kurmacanın resmettiği ortaklığı (*communauté*) ve kurmacanın yüzyıllardır özdeşleştirildiği gibi bir eylemler tanzimi olmaktan çıktığında vaat ettiği insanlığı ele alıyor. Bu amaçla, normal şartlarda başına herhangi bir şey gelmesi mümkün olmayanları ve hiçbir şey gelmemesi gerekenleri içeren ya da hiçbir şeyin meydana gelmediği bir dünya ile bir şeylerin öylece geçip gittiği dünya arasındaki ayrım çizgisinde duran sınır-kurmacaları inceliyor.

Dikkatli okur bu minvalde kurulmuş bir sıralamanın olası düzenlemelerden sadece biri olduğunu, bu hikâyenin her epizodunun, şu veya bu bölümü yankılayacak, işlenen sorunları tekrar ele alacak ve nesneler ile meseleleri yeniden inceleyecek şekilde bölümleri ve başlıkları ayıran sınırları aştığını görecektir elbette. Kısacası her bir bölüm, zihinsel özgürleşme düşüncesinin ilerici ve ilerlemeci pedagojinin kaidelerine karşı ileri sürdüğü eşitlik ilkesi doğrultusunda, kâh diğer bölümlerde yansıyan kâh diğer bölümleri yansıtan kendine has bir zihinsel serüvenin hikâyesidir. Yine aynı okur, kurmaca rasyonalitesinin modern serüvenleri üzerine yürütülen bu araştırmaların yeni öznelerin oluşturulduğu, ortak dünyaların şekillendiği ve dünyalar arası çatışmaların meydana geldiği duyumsanabilir serüvenlere vakfettiğim araştırmaları pek çok biçimde yankıladığını da kolayca görecektir: Kelimelerin ete kemiğe bürünüp hayatları yolundan saptırdığı, gecelerin olağan gece-gündüz döngüsünü altüst ettiği, pencerelerden atılan bakışların proleter bedenlerin bölünmesine neden olduğu, heykellerin

tahrip edildiği, bitli çocukların ya da maskaralık peşinde koşan soytarıların yeni bir güzellik yarattığı, cahillerin harfler karşısında el yordamıyla yol alışlarının zekâya dayalı başka bir hayat tanımladığı serüvenler. Tüm bu serüvenlerde, hiçbir şey olmayanların her şey haline geldiği devrime dair hep aynı araştırma devam ediyor.

Kapılar ve Pencereler

Pencerelerin Ardında

1857'DE ELEŞTİRMEN Armand de Pontmartin *Madam Bovary* üzerine bir eleştiri kaleme alır. Taşra yaşamını anlatan bu romanın saplanıp kaldığı, küçük insanların ve sıradan şeylerin o aşırıya kaçan gerçekçiliği ile kurmacada nitelikli erkeklerin ve kadınların zarif hislerinin konu edildiği mutlu çağları karşılaştırır. Bu seçkin insanlar kır yaşamını ve halkı ancak uzaktan, saraylarının pencerelerinden ya da at arabalarının kapılarından tanıyordu. Toplumsal sınıfları birbirinden ayıran bu pencereler, romanı da sıradan gerçeklikten ayırıyordu. Böylece "ayaktakımına kıyasla seçkinlerin ruhlarında ortaya çıkarılması çok daha güç olan, çok daha incelikli, çok daha karmaşık duyguların incelenmesini sağlayacak hayranlık uyandırıcı geniş mi geniş bir alan" açıyorlardı.[1] Demokrasi çağında, kırın o çamuruyla birlikte küçük insanların saçmalıklarını ve bayağı şeylerin karmaşıklığını da beyaz sayfalara taşıyan kapılar ve pencereler sonuna dek açılmıştı.

Soylu sınıfa mensup bir gazeteciyi aristokratik önyargısından ötürü eleştirmek lüzumsuz. Kendiliğinden belli bir şey bu. Fakat, bugüne dek yapıldığı gibi, "önyargılarına rağmen" sınıf mücadelesinin gerçekliğini bize göstermeyi başaran bu gerici yazarların

1. Armand de Pontmartin, "Le roman bourgeois et le roman démocrate. MM. Edmond About et Gustave Flaubert", *Le Correspondant*, 25 Haziran 1857.

ve eleştirmenlerin farkındalığına hayranlık beslemek de bir o kadar lüzumsuz. Bu da onların gözünde kendiliğinden belli bir şeydi. Şu halde, kurmaca dünyanın sadece toplumsal gerçekliğe değil, aynı zamanda bu gerçekliği görünür kılıp herkese orada bir yer tayin eden simgesel topografyaya açıldığı noktaya merceklerini, önyargılarına rağmen değil tam da bu önyargılar yüzünden yerleştirmişlerdir. Eleştirmenin bahsettiği pencere ve kapıların simgelediği şey budur. Eleştirmenin metafora başvurduğunu anlarız elbette. Fakat metafor, bir düşünceyi imgeyle açıklamaktan farklı bir şeydir. Çok daha derin anlamıyla metafor, mevcut durumun tasvirini, bu durumun görünürlük biçimlerini belirleyen simgesel topografyaya kaydetmenin bir yoludur. Eleştirmenimizin yaptığı da budur. Aristokrasinin topluma ve roman sanatına hâkim olduğu o eski güzel günlerin hasretini çekiyor olabilir. Gelgelelim yine de kendi çağının, siyasi devrimler ve modern estetik çağının insanıdır o. Aradan geçen bu süre içerisinde onun da konumu değişmiştir. Artık sanatın kurallarına veya halkın beğenisine uymak için eserlerin nasıl üretilmesi yahut nasıl üretilmiş olması gerektiğini söylemez. Nasıl üretildiklerini, hangi somut dünyayı kurduklarını ve esere zemin hazırlayan zamanın ruhunun eserde nasıl ifade bulduğunu anlatır. Pontmartin'in yaptığı budur. Flaubert'in romanının kötü tasarlandığını ya da kötü yazıldığını ileri sürmez. Romanın yazıldığı demokrasi çağıyla benzerlik taşıdığını, bu vahşi tarihsel gücün enerjisiyle hareket ettiğini ve yine o güç gibi akıntısı içinde türlü türlü dip tortusu taşıdığını söyler. Böyle bir şey söyleyebilmek için, kendilerini meydana getiren gerçekliğe açılacak pencerelere dönüşebilen olguların ya da duyumların bu tasvirlerine yoğunlaşmalıdır. Böylece romanın kendisini, onu vücuda getirmiş dünyaya açılan bir kapıya dönüştürür.

Zira kurmacada kapılar ve pencereler iki türlüdür. Kurmacanın betimledikleri ile anlatıya hizmet edenler: Şu veya bu faaliyeti yürütmek için geçtiğimiz, yahut seçilmiş varlığı alıkoyan veya koşulları birbirinden ayıran bir engel gibi karşılaştığımız kapılar; gençlerin feleğin merdivenini tırmanarak çıktığı mazinin pikaresk

kurmacalarının pencereleri; ardında duran kadınların sıkıntıdan patladığı ama bazen de hayatlarını altüst edecek beklenmedik bir hayale gözlerini diktikleri duygusal kurmacaların yeni pencereleri. Fakat bir de bahsedilmeyen kapılar ve pencereler vardır: Olay örgüsünün unsurlarını vermekle kalmayıp varlıklardan, şeylerden ve olaylardan mürekkep bir dünyanın bizzat dokusunu ve bu dünyanın gerçek bellediğimiz dünyayla kurduğu süreklilik ya da mesafelenme ilişkisini de ortaya koyan roman başlangıçları; bir eylemi sahnelemekle yetinmeyip dünyanın normal düzeninin kelimeler ile şeyler arasında kurduğu ilişkilerle uyumlu ya da uyumsuz bir görünürlük biçimi tesis eden betimlemeler. Ve tabii ki, kurmacada dekor işlevi gören kapılar ve pencerelerin kendileri de kurmacanın görünürlük tarzlarının ve bağlantı biçimlerinin, kurmacanın inşa ettiği gerçek ile onu mümkün kılan gerçekliğin metaforları haline gelebilir.

Pontmartin'in metaforunun hareket ettiği alan işte budur. Fakat tıpkı çağının diğer gericileri gibi, eski zaman seçkinlerinin o engin mekânlarını ve soylu perspektiflerini demokrasi çağının sıkışık mekânlarıyla ve çamurlu yollarıyla karşılaştırmaya da dünden hazırdır. Bu yönde gösterdiği heves, kurmacanın geçirdiği dönüşümleri daha doğru bir şekilde değerlendirmesine ve bu dönüşümlerin koşulların dağılımını etkileyen dönüşümlerle ilişkisini daha iyi tanımlamasına engel olur. Zira, aslına bakılırsa, mazinin esirgeyici pencereleri ile kendi çağının ardına kadar açık kapıları arasında, Pontmartin'in kurduğu çerçevenin kapsayabileceğinden çok daha fazla olay yaşanmıştır. Seçkinlerin sürdüğü yaşamı sıradan yaşamdan uzak tutan kapıların yerini, bu sıradan yaşamı toplumun ve ruhların gizli sırlarından uzak tutan başka kapılar almıştır. Pencerelerin, yaşam koşullarını birbirinden ayırdığı ölçüde ruhları birbirine yaklaştırmaya yaradığı ortaya çıkmıştır. Pencereler, seçkin salonları böcekbilimin nazarına sunarak ya da kibarlar âleminin karanlık yüzünü sanatçının ve şiirseverin bakışına açarak iç ile dış arasındaki, soylu ile bayağı olan arasındaki ilişkileri tek başına bulandırmıştır. Tutkuların tablosunu, tutkulara yol açan

şeylerin nedenbilimini, tutkuların ifade bulduğu biçimleri ve şu yahut bu toplumsal koşula yakıştırılmalarını bulandırarak yeni etkiler yaratmışlardır. Böylece yalnızca toplumsal koşulların sınırlarını değil derin düşünce ve eylemin, hayali ve gerçek olanın sınır çizgilerini bile belirsiz hale getirirler.

Aristokrat eleştirmenin çizdiği basit dağılımla çelişen ilk şey, sarayın pencere ve kapılarının ardında, seçkin addedilen ruhların uzlaşmaz iki kategoriye ayrıldığının keşfidir. Bir yanda hislerini gizleyip hemcinsi olan insanları kilit altında tutmayı yeğleyerek somut alçaklıklarını açığa vuranlar vardır, öte yandaysa pencerelerden, saydamlıktan ve içtenlikten yana olanlar. Bu asil ruhlar camdan cama birbirlerini tanırlar ve bu duyumsanabilir asaleti toplumsal koşullar üzerinden kurulacak her türlü ilişkiden ayrı tutarlar. Stendhal'in karakterleri buna örnek teşkil eder. *Parma Manastırı* ve *Kızıl ile Kara*'nın kendine has ortak özelliği, her iki romanda da kahramana, içinde tutulduğu hapishanenin duvarları ardında geçirdiği süreyi mutlak bir mutluluk ânı olarak sunmasıdır: Orada, toplumun beyhude entrikalarından uzak, keşfedilmeye değer tek kıymeti –yani aynı mizaca sahip başka bir ruhun yakınlığını– keşfetmeye hazırdır. Julien Sorel, eski tarzda olan Besançon hapishanesinde, Madam de Renal'e beslediği saf aşkı her türlü toplumsal hırs ve mahcubiyetten uzak bir şekilde yeniden yaşayabilir. Fabrizio ise hiçbir ziyaretçinin kabul edilmediği ve gayretkeş bir görevlinin ahşap bir panjur marifetiyle Fabrizio'nun dışarıya bakmasını engellemeyi kafasına koyduğu bir kaleye kapatılmıştır. Fakat panjur marangozdan gelmeden önce, altı kadem aşağıda ve yirmi beş kadem uzakta, zorba hükümdarın kızı Clélia'nın kuşlarıyla ilgilenmek için her gün çıktığı taraçayı keşfetmeye vakit bulur. Dolayısıyla genç kızın, sadece acı çekenlere gösterilen duygudaşlığı değil, acı çeken kişinin bizim gibi bir insan olduğunun fark edilmesini, yani hassas bir ruhun aynı mizaca sahip bir başka ruhu tanımasını da (Rousseau'dan beri) ifade eden merhamet yüklü bir bakış attığını, kapatıldığı hücreden görme fırsatı bulur. O kalın ahşapta bakışlar arasındaki bu diyaloğun sürdürülme-

sini sağlayacak bir kare delik açması için gerekli enerjiyi Fabrizio'ya veren şey, uzaktan uzağa sürdürülen bu bakışmaların sağladığı kesinliktir. En başta işaretlerle, daha sonraysa gelişigüzel kesilmiş harflerden yapılmış kelimelerle iletişim kurmalarını sağlayan yaratıcılığı bu iki gence veren şey de bu kesinliktir. "Liberal" Conti'nin alçak prens namına idare ettiği hapishanede yaşayan bu iki asil ruh işte bu şekilde pencereler aracılığıyla birbirlerini tanırlar.

Bu tanımanın böyle kolay gerçekleşmesi okuru kuşkuya düşürebilir elbette. Basit bir saat zembereğinin kahramanımızın ahşap panjurda delik açmasını sağladığını nasıl kabul edeceğiz? Bu denli küçük bir açıklığın gençlerin böyle bir mesafeden gitgide daha uzun ve daha karmaşık hale gelen mesajlaşmalarına olanak tanımasına nasıl inanacağız? Fakat olabilirliğe dönük bu talep konuyla ilgisiz bir talep değildir yalnızca. Aynı zamanda talebi dile getiren kişi hakkında da bir fikir verir. Onu hassas ruhların peşine düşen zindancıların safına katar. Hassas ruhlarsa ne engel tanırlar ne de itiraz. Ruhların saydamlığı koşulların rastlantısına tabi değildir. İki gencin ilk defa karşılaşması ve Fabrizio'nun yolcu arabasının kapısında, o sırada 12 yaşında olan genç Clélia hakkında görünürde yersiz kaçan şu yargıya varması ana yol üzerinde gerçekleşir: "Hoş bir hapishane arkadaşı olurdu. O alnın ardında nasıl derin düşünceler yatıyor! Sevmeyi bilir bu kız."[2] Fabrizio özgürlüğüne kavuştuktan sonra sevgililerin üç sene boyunca yaşayacağı aşka gelince, o da tümüyle karanlıkta yaşanacaktır. Bunun resmi nedeni Clélia'nın Meryem Ana'ya verdiği söze duyduğu bağlılıktır: sevdiğini bir daha asla *görmemek*. Bu sözünü tutarken bir yandan da kocasını aldatmasını Meryem Ana'nın pek tasvip etmeyeceğini göz önünde bulundurduğumuz takdirde, bu karanlığın asıl nedeninin başka yerde yattığı düşünülebilir: Birbirlerini ilk bakışta tanıyanlar artık birbirlerini görmeye gerek duymazlar. Ar-

2. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Romans et nouvelles* içinde, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 2, 1948, s. 99.

tık hiçbir duvarın ayırmadığı bu âşıklara dair söyleyeceği bir şey kalmayan romancıysa mutlu mesut geçirilen bu üç seneyi sessizce geçmek için okurlarından izin ister.

Ruhların uzak pencereler üzerinden kurduğu yakınlık eski anlatı hiyerarşisini bozar. Fakat bu kopuş, geçmişe özlem duyan eleştirmenin dem vurduğu yeni zamanları eski zamanlardan ayıran kırılmaya denk düşmez. Stendhal, Marki del Dongo'nun küçük oğlunun asıl babasının Cumhuriyet Fransası'nın bir subayı olduğunu bize sezdirse de, bu durum Fabrizio'yu o zamana kadar seçkin ruhlara ayrılmış alanı ele geçiren bir demokrasinin temsilcisi kılmaz. Hislerden ve eylemlerden oluşan aristokratik dünyaya sızan karmaşa, kitlelerin istilasından değil, uzaktan uzağa yürütülen bu iletişim hikâyesinin kurduğu görünürlük rejiminden ileri gelir. Bu rejim de zamanın görülmedik şekilde bulanıklaşmasına tanıklık eder. Zira ruhların birbirini gözlerin ve tavırların diliyle tanıması, gelecekten ziyade geçmişi ilgilendiriyor gibidir. Hem mensup olunan soyun yazgısını hem de bu yazgının sonuçlarını bulandırmaya kalkanların hilelerini bozguna uğratan hassas ruhlar arasında bir eşitlik kurulduğu 18. yüzyıla dayanır bu tanıma. Fabrizio ve Clélia, tıpkı toplumsal statünün yarattığı mesafeyi reddeden Rousseau'cu hassas ruhlar gibi ya da hizmetçi Nanine'in sadeliğine meftun olan Voltaire'in aristokratı gibi birbirlerini tanırlar. Fakat bu tanıma, sevdiklerinin gerçek yüzünü gizlice görebileceğine inanan, uşak yahut hizmetçi kılığına girmiş Marivaux'daki o efendilerin birbirlerini hemen tanıyışı gibidir aynı zamanda. Gözleri ve jestleriyle mizaçlarını açığa vurmamaları imkânsız olan hassas varlıklar olarak ve –ideoloji ve işaret dillerinin çağında– hislerini ifade etmek için her zaman başvurabilecekleri yeterli sayıda araca sahip olan rasyonel varlıklar olarak birbirlerini tanırlar. İçinde bulundukları mekânların düzeninden kaynaklı mesafe ve güçlüğe rağmen, hapishanenin pencereleri arasında yürütülen iletişim hiçbir yanlış anlaşılmaya ya da bilgi kaybına meydan vermez. Zira bu pencereler –hislerin gözlerde, jestlerde ve tavırlarda kayba uğramaksızın ya da herhangi bir riyaya karışmaksızın ifade

edilebildiği– tümüyle saydam iki yüzey gibi birbirine açılan iki ruh arasındaki ilişkiyi metaforlaştırır. Gözler ve ruhlar arasındaki bu alışverişin her türlü meraklı gözden ari olmasının nedeni de budur. Aşağılık zihinlerin gözetlerken hassas ruhlar arasındaki iletişimi yakalayamamasının çok basit bir nedeni vardır: İkisi aynı dünyaya ait değildir. Aydınlığa açılan en küçüğünden bir kare, içten ruhların birbirini tanımasına yeter de artar. Bu kareyi sıkı sıkıya kapatabilmeye, ruhların bakışlarının kavuşmasını engellemeye zindancıların gücü yetmez. Bakışların kavuşabileceği çatlaktan sızan en küçük ışık huzmesinde yitip gider güçleri. Bu saydam pencereler, bir önceki asrı boydan boya kateden ve bıraktığı silinmez iz genç Beyle tarafından romancı Stendhal'e aktarılmış olan içten ruhlar üzerine kurulu ütopyanın belki de en son biçimidir.

Stendhal, ancak gelecek kuşakların kendisini anlayabileceğini düşünüyordu. Fakat bunun asıl nedenini bilmiyordu: Parma zindanının pencereleri ardında yaşanan aşk hikâyesini kıymetli kılan, gelecek kuşaklar nezdinde şöhret kazanmasını sağlayan şey, içerdiği psikolojik kavrayışın zamanının ötesinde olması değildi. Aksine, uyguladığı dört başı mamur anakronizmdi. Balzac ve Flaubert'in çağında hassas ruhların doğrudan iletişimi geçmişe ait bir şeydi. Daha doğrusu, iki uç arasında bölünmüş bir şeydi: Bir yandan, Swedenborgcu spiritüalizmin telepatik evrenine saplıydı; öte yandan ancak Dinah Piédefer (Balzac'ın *La Muse du département*'ı) ya da Emma Bovary gibi duygusal taşralıları ağına düşürebilecek ayartıcı bir klişeye dönüşmüştü. İki yönelim temas kuruyordu kurmasına, fakat bu temas doğaüstü olanın hiç beklenmedik bir şekilde gündelik hayata nüfuz etmesi pahasına gerçekleşiyordu. Bunun en mükemmel örneği *Ursule Mirouet*'dir. Balzac bu kitabı *Parma Manastırı*'nı okuduktan kısa süre sonra yazmıştır ve genç Ursule'ün pencereden gördüğü Savinien de Porenduère'e ilk bakışta âşık oluşunu kaleme aldığında aklında hiç şüphesiz Fabrizio ile Clélia vardı. Fakat bu romanda karşılaşan iki bakış, aralarına giren hapishane mekânını uzaktan katederek birbirini tanıyan ruhların bakışı değildir. Taşralı genç kız, komşusunun ardına

kadar açık penceresini gören penceresinden baktığında, ilk başta genç Parisli'nin zarafetine ve giyim kuşamına hayran olur. Ve bu iki ruh hikâyenin sonunda kavuşuyorsa, uzaktan görmenin bambaşka bir biçimi sayesinde olur bu. Swedenborgcu bir falcının, genç kızın gıyabında odasında neler olup bittiğini Ursule'ün kuşkucu vaftiz babasına ayrıntılı bir şekilde anlatmasını sağlayan şey telepatidir. Daha sonra ölmüş vaftiz babasını Ursule'ün rüyasında görmesini ve onunla birlikte, müteveffanın kuzeninin işlediği ve kendisine pahalıya mal olan hırsızlığı öğrenmesini sağlayan da bu kadındır. Ruhlar arası iletişimin bu pek sıradan kullanımı sayesinde genç kız servetine kavuşup karşı pencerede gördüğü gençle evlenebilir. Aynı sıralarda *Parma Manastırı* üzerine yazdığı uzun övgü yazısından anlıyoruz ki Balzac içten ruhların iki pencere arasında yürüttüğü diyaloğu görmezden gelmişti. Saydam ruhların benzerlerini fark etmelerini sağlayan bu açıklıklar onun gözünde matlaşmıştır. Balzac'ta pencerelerin herhangi bir önemi kalmadığından değildir bu. Tam aksine: Birçok defa hikâyeyi fitillemeye yetmiştir pencereler. Fakat bunlar ruhların buluştuğu açıklıklar değildir artık. Söz konusu pencereler görüşü engelleyen, zapt etmeye yönelik bir mekanizma kuran çerçevelerdir. Bu mekanizma ilk etapta, toplumsal mekânlardaki karakterleri kavrayan böcekbilimsel bakışa bürünür. Fakat çerçeve toplumsal türlerin oluşturduğu tablodan yeni bir idolün imgesini kesip öne çıkardığında veya bakış dalgın hayallerin belirsizliğinde kaybolduğunda, bu açık görünürlük çok geçmeden bozulur ve ava giden avlanır.

Bu avlama işlemi en başta imtiyazsız bir yerden, meçhul yayaların sokağından yapılır. Özellikle de dışarının bayağılığına bakmaya tenezzül etmeyen seçkinleri hedef alır. Balzac *Antika Koleksiyonu*'nda, gazeteci Emile Blondet'ye çocukluğunda Esgrignon ailesinin salonunu dolduran saçları pudralı kuklaları sokaktan geçenlerin cam bir kafesten içeri bakar gibi görebildikleri şu dört köşe-penceresinden bahis açma görevini verir: "Pencereden içeri baktığımda kamburu çıkmış bedenler, tertibini de yapısını da anlamaya asla girişmediğim eğri büğrü uzuvlar; kare ve

son derece belirgin çeneler, akıl almaz şekillerde kemikler, geniş kalçalar görürdüm."[3] Dışarının bayağılıklarına aristokratça sırtlarını dönenler kafes hayvanlarına ya da mağaza vitrininde sergilenen kuklalara dönüşmüşlerdir. Alençon'un taşra sokaklarına has bir şey değildir bu. Aslında, epey genel bir düzeyde, yeni roman içeriden dışarıya uzanan eski yolları tersine çevirmiştir. Fakat daha da ileri gider: Sokaktan geçerken pencereden içeri meraklı bir bakış atan kişinin bakış açısını, soyu tükenmekte olan bir toplumsal türü inceleyen bilim insanının bakışıyla özdeşleştirir. Pencere, modern dünyadan el etek çekmeye çalışan insanların bilime konu edilircesine incelemeye sunulduğu bir müze camekânıdır.

Tabii ki bu tehdide karşı geliştirilecek basit bir karşılık vardır: Perdeleri çekmek ve tenha semtlerin sıkı sıkıya kapalı dairelerine çekilmek. Evini barkını Marais'ye taşıyan ve kendisi de Aşağı Normandiyalı olan *Bir Çift Aile*'deki genç Madam de Granville'in koyu dindarlığı tam da bu karşılığı verir. Alınan bu önlem de faydasızdır. Çünkü kocası işine gidebilmek için kalabalık semtlerin dar sokaklarından geçmek zorunda kalır. Genç yargıç, dolambaçlı yolların karanlığını halktan insanların evlerinin pencerelerine taşıyan başka pencerelerin gücüne işte bu şekilde maruz kalır. Bu pencereler, ışıkların yandığı saatlerde, sadece belli bir toplumsal türün değil, toplumun diğer yüzünün, emek ve yoksulluğun dünyasının da kavranmasını sağlar. Fakat pencereler bu dünyanın son derece özgül bir biçimde görülmesini sağlar: gelip geçici bir sanatın görünümü, Diderot'daki gibi, resmin o tılsımının yine resimden çıkarılacak dersten ayrı düşünülemediği bir janr resmi: genç işçi kızın güngüzeli, bezelye çiçeği ve gündüzsefası tırmandırmayı başardığı o pencere parmaklıkları ardında, iki yağ lambasının ışığında nakış işleyen anne kız.[4] Aslına bakılırsa, resimden çıkarılacak dersin kötülüğe giden yolda basit bir durak olduğu kısa sürede anlaşılır: Sokaktan geçen adamın teklifleri karşısında kendi-

3. Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, *La Comédie humaine*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 4, 1976, s. 976.

4. Honoré de Balzac, *Une double famille*, *a.g.y.*, c. 2, 1976, s. 20.

lerini hiç naza çekmeyen anne kız, Tourniquet-Saint-Jean sokağındaki karanlık evden ayrılarak Chaussée-d'Antin'de bir metres dairesine taşınırlar. Fakat en önemli mesele bu değildir. En önemli şey, aristokratları doğa tarihi müzelerindeki hayvanlara dönüştürürken çalışmaya gömülmüş işçilerin yüzlerini tersyüz edip birer sanat imgesi ve aşk nesnesi haline getiren bu sokak pencerelerinin kurmacanın hiyerarşisinde meydana getirdiği çifte kırılmadır.

Pencerelerin bu şekilde kullanılması, kurmacanın demokratikleştirilme çabasına, Mösyö de Pontmartin'de gördüğümüze kıyasla biraz daha karmaşık bir biçim verir. Fakat aynı zamanda, asilzadelerin kişisel ıstırapları yerine, dönüşüm geçirmekte olan toplumsal türlerin büyük resmini geçirmeyi amaçlayan romancının projesini de sekteye uğratır. Gerçekten de bu noktada, toplumsal koşulların kargaşası resimsel devrimle birleşir ve toplumsal türlerin büyük resmine denk düşecek bütünsel roman projesini ihtiyatlı ama kaçınılmaz bir şekilde baltalayan bir anlatı biçimi ortaya çıkarır. Zira Esgrignon salonunun karikatürü, Balzac'ın *Bir Havva Kızı*'nın önsözünde ancak üstünkörü formülleştirebildiği sorundan çok daha derin bir sorun barındırır. Toplumsal türler tablosu aslında eski topluma daha uygun düşüyordu. O zamanlar herkes olması gereken yerdeydi ve her birey kendi sınıfına ait simayı taşıyordu: "karakterler belirsizliğe mahal vermeyecek şekilde açıktı: burjuva, tüccar ya da zanaatkâr, alabildiğine özgür soylu, köleleşmiş köylü... – işte size Avrupa'nın eski toplumu."[5] Fakat bireylerin sabit bir koşula bağlı kalması "romanın koşullarına pek elverişli değildir". Buna karşılık romanın koşullarına elverişli olan şey, farkların şu ortadan kaldırılışı, ideolog Balzac'ın bir yandan toplumsal birlik ve beraberlik üzerindeki yıkıcı etkilerinden de yakındığı şu eşitliktir. Yürüttüğü mantık o halde Pontmartin'in demokrasi çağında romanın çöküşüne dair analizini baştan çürütüyor gibi. "Bugün Fransa'da Eşitlik sonsuz nüansa yol açıyor. Eskiden toplumsal sınıf, bireye egemen olan bir sima bahşediyordu

5. Honoré de Balzac, *Une fille d'Eve*, *a.g.y.*, c. 2, 1976, s. 263.

herkese; bugünse birey simasını tek başına belirliyor."[6] Resimde, daha doğrusu resimsel görünürlükte yaşanan küçük bir devrimle kesişmeseydi, bireylerin sahip olduğu bu ayrıcalığın pek bir kıymeti olmazdı. Sabit toplumsal tiplerin çağı, çerçevesi iyi tanımlanmış biçimlerin çağıydı. Bireylerin ve taşıdıkları "sonsuz nüansın" çağı ise günün saatlerine bağlı olarak ışığın hiç durmadan büründüğü farklı hallerin çağıdır; ara renklerin ve gölgelerin, sabahları yükselen hafif sisin ve günbatımında düşsel manzaralar çizen loşluğun çağıdır; sanatçının gözünün eski evlerin kirişlerinin oluşturduğu o tuhaf hiyerogliflere, eğri büğrü pencereleri süsleyen çiçeklere ve bu pencerelerin çerçevelediği genç bakirelerin yüzlerine takıldığı; Flaman resmindeki tasvirler misali pencerelerinin ardında hayallere dalan bu genç bakirelerinse kendi kaderlerini "beklenmedik bir olayda, açılan bir manzarada, bir kitapta, şatafatlı bir dinsel törene atılacak kısacık bakışta, doğal rayihaların ahenginde, pusa bürünmüş nefis bir sabahta, tatlı nağmeler barındıran kutsal bir müzikte, kısacası ruhta ya da bedende meydana gelen umulmadık bir harekette"[7] okuduğu çağdır.

Böylece bir ayrıntıdan, bir ışık yansımasından, duygulara ait bir nüanstan, bir yüzü ilahlaştıran rasgele bir çerçevenin sunduğu kesitten doğan yeni hikâyeler, toplumu kendi kendisine yansıtacak büyük abidenin çatlaklarına sızar. Üç bakış arasında vuku bulan karmaşık bir oyundur bu: Toplumsal bir tür üzerine çevrilen bilimsel bakış, janr resmi üzerine çevrilen sanatsal bakış ve kurmaca aşk üzerine çevrilen anlatısal bakış. Dışarıdan gelen bakışın, tıpkı Pieter de Hooch'un iç mekânları betimleyen eserlerindeki ya da onun modern taklitçisi Martin Drolling'in resimlerindeki gibi, derinlere dalmasının ve sokaktan tesadüfen geçen sanatçının nazarında "dünyadaki bütün ressamların öylece kalakalmasına neden olacak bir tablo"nun[8] göze çarptığı o aydınlık arka plana ta-

6. *A.g.y.*

7. Honoré de Balzac, *Le Curé de village* (Köy Papazı), *a.g.y.*, c. 9, 1978, s. 654.

8. Honoré de Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *a.g.y.*, c. 1, 1976, s. 52.

kılmasının nedeni, Top Oynayan Kedi Mağazası'nın sahibinin dükkânın ışıklarını tasarruf amacıyla söndürmüş olmasıdır: Yemek odasını süsleyen masa örtüsü, sofra takımı ve kristal eşyanın arasında genç Augustine'in düşünceli yüzüne ışık düşüren yıldızvari lambanın altında sofraya oturmuş ailenin o dingin mutluluğunun görüntüsü. Böylece kurmaca sanatı iki ayrı düzlemde ortaya çıkar: Toplumsal türleri bilimsel bir yaklaşımla teşhir ettiği ön planı geçip, resim sanatının toplumsal dünyada yaşanan karışıklıkları farklı bir şekilde sunduğu, yani zanaatkâr yahut esnaf kızlarının yüzlerine daha önce görülmemiş, halka özgü bir mutluluğun yansımasını düşürdüğü bu arka plana ulaşır.

Elbette söz konusu mutluluk, işçi kızı penceresinin ardından çekip çıkarmaya niyetlenmiş o yoldan geçen kişiye ya da bir resme ya da aşk nesnesine dönüşmeye razı olan genç kıza felaketten başka bir şey getirmeyecektir. Kurmacanın aşkın getirdiği bedbahtlıktan beslendiği doğrudur. Dolayısıyla bir janr resmini aşk nesnesine dönüştüren hata da büyük olasılıkla kurmacaya güzel günler hazırlayacaktır. Fakat kurmacanın kendisi açısından daha ciddi bir sorun söz konusu. Resimsel bakışın mutluluğu kurmaca olayların mutluluğunu yok etme, onu fuzuli ve yapmacıklı kılma eğilimindedir. Eski bir bina cephesinin tuhaf ayrıntıları, pitoresk bir sokağın dolambaçları, akşam saatlerinin nefis ışığı eylemin zaman ve mekânına bizi doğrudan doğruya orta yerinden buyur eder gibidir. Fakat aslında bunun tam tersini yaparlar: Bizi bir geçmişin tefekküründe, bir ânın tereddüdünde ya da duvarlarla sokaklar arasında "her an değişen o zevkler yığınında" alıkoyarak eylemin zaman ve mekânını ötelerler.[9] Eylemi tetikleyecek unsurları sağlaması gereken tablo, hayalin askıda kalmış zamanına hapsolmaya meyleder ve söz konusu eylemi kendi askıda kalmış zamanında akmaya ya da yaratılmış olayların yapmacıklığından beslenmeye mecbur bırakır: uzun mesafeli deniz taşımacılığı ya da borsa spekülasyonu fırsatları, mirasa konmak için başvurulan üçkâğıtlar,

9. Honoré de Balzac, *Ferragus*, *a.g.y.*, c. 5, 1977, s. 794.

nüfuzlu kimselerin entrikaları ya da gazetecilerin nükteli sözleri, iflaslar yahut suikastlar. "Kese" adlı kısa anlatıda kahramanın içinde yüzdüğü hayalin sonsuzluğundan sıyrılıp bir kurmaca eyleminin serüvenlerine gerçek anlamda düşmesine neden olan önemsiz hadisenin özü itibariyle gösterdiği şey de budur. Aslında anlatı, "gecenin henüz inmediği, gününse geride kaldığı", "derken alacakaranlığın yumuşak tonlarını ve garip yansımalarını nesnelere düşürmeye başlayarak ışıkla gölgenin oynadığı oyunlara karışan bir hayali beslediği"[10] o an üzerine kaleme alınmış uzun bir düşünüşle başlar. Nitekim mevzubahis hayalperest genç ressam Hippolyte Schinner'dir; uğraştığı resmin önünde ayaklı bir merdivende oturmuş, fakat ışık-gölge oyunlarının verdiği zevke ve uyandırdığı düşüncelere kendini kaptırmış, ressamın faaliyetinin tuvaldeki duyumsanabilir dokuyu doğuran muğlak hayale odaklandığı o anda kaybolmuştur. Askıda kalan bu ânın sona erip eylemin başlayabilmesi için ressamın karanlıkta yanlış atılmış bir adımla merdivenden aşağı düşmesi gerekir. Bu düşüş alt komşunun duruma müdahale etmesine yol açar ve işlemeli bir para kesesi etrafında dönen bir hikâye üzerinden nihayetinde evlilik teklifiyle sonlanacak kısa bir aşk serüveni başlar. Eylem, hayalin yarattığı kararsızlığı sekteye uğratan kazayla adeta kerhen başlar. Ama sürekli olarak o hayal ânına dönmeye meyillidir. Toplumun tablosunu inceleyen bilgin'in yürüttüğü ağırbaşlı inceleme ile bir iç mekâna renk katıp yüz ifadelerine gölge veren ışığın nüanslarını tablosunda yakalamak isteyen sanatçının çalışması, gerektiğinde hayalperestin değişken bakışında birleşebilir. Tıpkı *Tılsımlı Deri*'nin bir bölümünde, ağırbaşlı bilim insanlarına layık çatı katına çekilen Raphaël'in bakışı, "insan kaynayan uçurumlar"ı[11] örten arduvaz ve kiremit çatıların sakin dalgaları üzerinde dolanırken şu veya bu pencerenin ardında güngüzeli sulayan yaşlı bir kadının profilini ya da giyinen bir genç kızın yüzünü ve uzun saç-

10. Honoré de Balzac, "La Bourse", *a.g.y.*, c. 1, 1976, s. 413.
11. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *a.g.y.*, c. 10, 1979, s. 136.

larını bir anlığına görmesi gibi. Zira her pencerenin ardında, Şark' tan gelmiş tılsımlı derinin gerçekdışı hikâyesinden şüphesiz daha inandırıcı, hatta belki de daha güçlü bir anlatı potansiyeli vardır. Çatı pencereleri arasında gidip gelen bakış, yani sinematografik bakış ile gözünü topluma çeviren doğabilimcinin bakışı arasındaki o uzun süreli yakınlık işte böyle kurulur. Fakat bunun bir adım ötesine de geçilmiştir: Sinematografik bakış eşit merakını veya eşit kayıtsızlığını da bulaştırmıştır doğabilimcinin bakışına. "İnsanlık Komedyası"nın temel ilkesi toplum biliminin ilkesi olmak ister: Her bir durum ve her bir eylem ancak bütün diğer durum ve eylemlerle birlikte anlam kazanır. Ama sonuçta, şeylerin ancak bir tablo çerçevesinde soyutlandığında anlam kazandığı, bu tablonun da ancak şeylerin belirsiz bir ışıkta erimesiyle, tüm anlamın dalgaların devinimsiz ve sürekli yeniden başlayan hareketinde yitip gittiği okyanusun kıyısında durmasıyla oluştuğu pencerenin ilkesidir bu.

Böylece Aristoteles'in tanımladığı kurmaca karesinin şu dört terimi arasında yeni bir denge kurulmuş olur: mutluluk ve bedbahtlık, bilmeme ve bilme. Bilmenin kurmacada getirdiği bedbahtlıkları toplumsal nedenlerinden çıkarsayan bilim insanının çabası ressamın mutluluğuna dönüşür, onun da içyüzünde pencereler arasındaki mesafeyi asla kapatamayacak bir aşkın bedbahtlığı vardır. Bu bedbahtlıksa, şu veya bu pencerenin ötesinde, dalgaların ve "insan kaynayan uçurumlar"ın kıpırtısız hareketini kapsayan hayalin mutluluğunda yok olur. İşte bu mutluluk yeni bir bilme türü, hiçbir neden yakıştırmayan ve hiçbir sonuç vaat etmeyen bir bilmedir. Gerek nedenlerin bağıntısını bilen bilim insanının gerekse sonuçların uyandırdığı korkuyu üretip sürdüren oyun yazarının ilmi bir sanatçının hayalci bakışı içine gömülüp kaybolur – penceredeki genç kıza duyulan merhameti, avlunun diğer ucundaki penceresinin ardında acı çekip bir şeylere umut bağlayan insanda kendi benzerini tanıyabilen hassas ruhların duygulanımını sahiplenmiş bir sanatçının bakışı.

Yoksulların Gözleri

KALDIRIM SEVİYESİNDE, başka tablolara çevrilmiş başka bakışlar sunulur hayalperestlerin dikkatine. Sözgelimi sokaktan geçenlere aynalarını, yaldızlarını ve mitolojik dekorlarını gösteren bulvar kafesinin sergilediği yeni güzellikleri görünce oldukları yerde kalakalan, yürüyüşe çıkmış yoksulların bakışları. İçeride oturan müşteri, şair yönü varsa, cam bölmelerin her iki tarafında gören gözlerin neyi paylaşıp neyi paylaşmadıklarını düşünme fırsatı bulur. Seçkin ruhların ıstıraplarını gizleyen pencereler açıldığında ve sokak başkalarının sürdüğü zevkleri hem zenginlere hem de yoksullara sergilediğinde, şiire sunulan yeni hazine budur. Şiirin sokaktan geçen her kadın veya erkeğin kişiliğine sızıp "ortaya çıkan beklenmedik olay"a[1] kendini tümüyle vermesi mümkündür artık. Böylece şair, bu sanat eseri karşısında hayran kalan babanın, bu ışık karmaşasında hepten afallamış çocuğun ve bu lükse bakınca kendi dışlanmışlığını hatırlayan ağabeyin gözlerinde ifade bulan düşünceyi hayal etmeye çalışır. Yoksulların gözlerinden camın öte tarafına geçen ışıltıyı paylaşmanın keyfi, "araba kapıları gibi açılmış"[2] bu gözlerden –tam aksine– rahatsız olan sevgiliyle maalesef paylaşılamaz.

1. Charles Baudelaire, "Les Foules", *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. I, 1975, s. 291; Türkçesi: "Kalabalıklar", *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 23. (Alıntıların çevirisinde değişiklik yapılmıştır. *–ç.n.*)

2. Charles Baudelaire, "Les Yeux des pauvres", *a.g.y.*, s. 319; Türkçesi: "Yoksulların Gözleri", *a.g.y.*, s. 58.

Üzerinde durmaya değer bir metafor bu. Yoksulların gözleri yüzünden altı üstü içkisinin tadını çıkaramayan o budala ve bencil kadın, hayalperestin kendi namına kolayca benimseyeceği yabancı düşüncelerin bu ışıltısının ardında gizli kalmış o endişe verici derinliği görüyordur belki de. Araba kapıları, ulaşılamaz bir lüksün karşısında varlıksızların duyduğu şaşkınlığın ya da hasedin metaforu değildir sadece. Aynı zamanda, bu lüksü yaşayanlar nezdinde, çoğu zaman arkada gizlenmiş derinliklere aniden açılıp hızla kapanan bir girişi de ifade eder: yoksulların çocuklarının toplumsal statülere özgü duyum ve duyguların dağılımını belirsizleştirmesini sağlayan his ve duygulanımların umulmadık derinlikleri.

Bunun taşıdığı tehlikeyi anlayabilmek için küçük kızlar üzerine yazılmış iki farklı hikâyeyi karşılaştırmalıyız. O *hanım*'ın, Montfermeil Noel pazarındaki kulübeyi muhteşem bir saraya dönüştüren devasa şaşaalı oyuncağın, karşısında Cosette'in şaşkınlık dolu bakışı herkesin malumu. Bildiğimiz üzere küçük kız bu ulaşılmaz mucizenin hayalini uzun süre kurmak zorunda kalmayacaktır. Nitekim varlıksızlara duyulan merhamet, kıza böyle bir şatafat sunmak gibi bir imkânı da olan Jean Valjean'da ete kemiğe bürünür. Şu halde Cosette oyuncak bebeğine sahip olacaktır. Doğrusunu söylemek gerekirse hikâye boyunca istediği her şeye sahip olacaktır. Fakat bu, kendisinin de bir oyuncak bebeğe dönüşmesi pahasına, Flaubert'i çileden çıkaran şu "kuklalar"a, "ruhlarının derinliklerinde *acı çektikleri*"ni[3] bir kez olsun görmediğimiz şu "kurabiye-adamlar"a dönüşmesi pahasına olacaktır. Her şeye rağmen Flaubert'in eleştirisinde küçük bir haksızlık var: Zira *Sefiller*'de, *Madam Bovary*'nin yazarının belli belirsiz dokunuşlarla Emma'nın çekingen âşığı olarak betimlediği o küçük Justin'in kendi kız kardeşini tanıyabileceği bir karakter vardır; ruhunun derinliklerini (tıpkı eczacı yamağında olduğu gibi) görmesek de Co-

3. Gustave Flaubert, Edma Roger des Genettes'e mektup, Temmuz 1862, *Correspondance*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 3, 1991, s. 236.

sette'in ahmakça mutluluğuyla uyum içinde çektiği o vakur ıstırabın kesintisiz ezgisini duyabildiğimiz bir karakter: Diğer hiçbir karakterin bilmediği, okurunsa epeydir bilme ayrıcalığına sahip olduğu o yoksullara ait hissi klasik bir hafifseme (*litote*) ile az evvel hayatını kurtardığı adama son bir mutluluk kabilinden itiraf ettirdikten sonra şairin siperde ölüme terk ettiği, sokakların çocuğu Epopine: "Ha bu arada, Mösyö Marius, galiba size biraz âşıktım."[4]

Hiçbir bakışta yakalanamasa da bir nükteli söze sığdırılabilen, araba kapıları ardına gizlenmiş bu derinlik –henüz belli sınırlar içinde– bu şekilde ortaya çıkar. Bu yoğunlaştırmanın kendisine yakından bakmak faydalı olabilir. Bir kurmaca biçiminin ve kurmacaya dayalı bir duygulanım rejiminin sık sık bir metaforla özetlendiği olur aslında. Aristotelesçi tragedya ve onun beklenen sonuçlara ters düşecek sonuçlar doğuran nedenler bağlantısı, ifadenin başında öngörülen o sonu tersine çeviren ve böylece dinleyicinin kendi hatasından keyif almasını sağlayan kelime oyunuyla benzerlik taşırdı.[5] Akamete uğratılan bu beklentiye dayalı yapı, felaketi öngören korku ile felaketin sonuçlarına dönük merhamet arasında gerçekleşen duygulanımları düzenlerdi. Üç yüz elli bölümden oluşan romanın bir bölümünün sonunda Epopine'in kaderini özetleyen bu hafifseme, yeni bir anlatı ekonomisine tanıklık eder. Kahramanları talihin bir ucundan diğer ucuna sürükleyen anlatı yapısı, bu kaçamaklı sözlerle ya da adeta kurmacanın madeninde bekleyen daha gizli bedbahtlıkların evrenine açılan uçuruma, anlatılmaya layık olan şeyleri layık olmayan şeylerden ayıran sınıra çevrilmiş bu bakışlarla hem kendini tamamlar hem de kendiyle çelişir. Nükteli sözle biten bu bölüm sonları ya da bölümler arasında örtük bir anlatı akışı sağlayan sessiz sahneler işte bu amaca hizmet eder: Anlatılmayacak kadar az yer tutan, ama detaylandırmaya kalktığımız takdirde kurmaca konusu olamayan olay ve duyguların dünyasını dile getirme gücünü yitirecek olan

4. Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, s. 1169.

5. Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1412a, 19-22.

bahtsızlıkların dökümü. Örneğin babasının isteğini (yoksul bir kız olarak komşudan biraz para koparmak) yerine getirmek için Marius'ün odasına adımını attığı anda Marius'ten gelen bir başka ricayı (sokakları bilen açıkgöz bir kız olarak Cosette'in adresini bulmak) da yerine getirmeyi kabul eden Eponine'i yönlendiren akış böyledir: hikâyenin ona yasak ettiği iki rolü, yani kadın olmayı ve bir aşk nesnesi olmayı ona tersinden gösteren iki talep.

Hikâyede, üstü kapatılamayacak şeyler üzerine açılan bu gizli delikler sahiden de nüve halinde yeni bir anlatı tarzı barındırır: öykünün ya da düzyazı şiirin kısa biçimi. Bu da, hiçbir şey olmayan bir hayatın sıradan bahtsızlığından bir bütün oluşturmada, yoksulluğu anlatan nehir romandan daha başarılıdır. Fakat bunu yapabilmek için anlatıdaki olay bağlantılarını gizli bir sahneye atılan bir bakış ânına ya da mevzubahis hayatın tüm dramını özetleyen kısa bir anlatıya sıkıştırmalıdır. Bu anlatım tarzı, birbirinden ayrı dünyalar karşılaştığında gerçekleşen hadiselere yönelik dikkati kuran, genişletilmiş merhamet duygulanımına en uygun tarzdır. Duygulanım genişlerken kurmaca zamanı ve mekânı daralır. Bu genişleme ayrıcalıklı yerini, her şeyi tek bir sahnede söyleyen ya da sahneyi yankılamakla yetinen bu küçük nükteli biçimlerde bulur.

Cosette'in, ücreti mukabilinde satın alınabilen o olağanüstü oyuncak bebeğe bakışını, "araba kapıları" ardında gömülü baş döndürücü derinlikleri bir anlığına görmemizi sağlayan bir başka yoksul kadının bakışıyla karşılaştırmalıyız. Maupassant'ın öyküsü "Hasırcı Kız"ın yarattığı baş dönmesi tam da böyledir. Davetlilerin, bir aşkın koca bir hayatı doldurup dolduramayacağını kendi aralarında tartıştığı, şatoda geçen bir akşam anlatılan bir hikâyedir bu. Anlatıcı, Maupassant'da sıkça gördüğümüz üzere, mesleği dolayısıyla farklı dünyalar arasında gidip gelmek ve kendi sınıfına mensup erkek ve kadınların normalde göremediği ıstıraplarla karşılaşmak durumunda kalan bir doktordur: Sadece çalışmanın ve sefaletin yoksulların bedenlerinde bıraktığı etkileri değil, "saygıdeğer" kimselerin hayal bile edemeyeceği tutkuların yoksulların ruhlarında bıraktığı etkileri de görmüştür. O burjuva suratını dük-

kân vitrininin ardında asıp duran eczacı uğruna ölen yoksul hasırcı kızın aşkı da tam olarak böyledir. Kızın yaşadığı bu aşkın kendisi nükteli sözün yapısına uygundur. Aslına bakılırsa bu aşk, zenginler ile yoksullar, mutlular ile mutsuzlar arasında kurulmuş tüm duygu ve davranış düzeninin altüst edildiği bir delilik ânının, tek bir ânın genişletilmesidir. Her sene aynı günlerde şehre uğrayan göçebelerin kızı olan bu küçük hasırcı, uzun zaman önce, Baudelaire'in bulvarlarda dolaşan avarelerinin tanık olduğuna tamamen zıt bir manzaraya tesadüf etmiştir: Parasını arkadaşlarına kaptırmış son derece güzel giyimli ve sevimli bir küçük çocuğun döktüğü gözyaşlarıyla özetlenen zenginlerin mutsuzluğunun –küçük kız için anlaşılmaz– manzarası. Küçük kız bunun üzerine görülmemiş bir gözüpeklik sergileyerek rolleri sonuna kadar tersine çevirir: Mutlu olmaya yazgılı bu insanın döktüğü gözyaşlarının görünür manzarada bıraktığı lekeye katlanamayarak cebindeki yedi meteliği çocuğa verir. Fakat bunu yaparak, hayatını kurtardığı adamın kollarında ölürken son bir lütuf olarak tek bir öpücük istemeden önce, bulduğu adres karşılığında beklediği mükâfatı Marius'ün tahmin etmesini boş yere bekleyen Eponine'den daha yürekli olduğunu da göstermiştir. Elindeki paraları saymakla meşgul olduğu için rahatsız olmaya fırsat bulamayan küçük çocuğu oracıkta delicesine öpen kız aslında kendi kendisini mükâfatlandırmış olur. Ve her sene, zengin ufaklıktan kopardığı öpücüklerin ücretini on iki ayda bulup buluşturduğu birkaç metelikle ödeyerek dünyanın düzenini bir anlığına yeni baştan tersyüz eder.

Okulun ve yetişkin hayatının başlamasıyla bu kısa aşk hikâyesi sona ermiş, sevilen çocuksa, eski göz ağrısını artık tanımayan ve aldığı para karşılığında tezgâhın diğer tarafından uzattığı ilaçlar dışında kıza hiçbir şey vermeyen, kendine denk bir eşle evli ve koca göbekli bir eczacı olmuştur. Hasırcı kızın yapabileceği tek şey, artık herhangi bir şekilde tedavüle sokamayacağı paraları biriktirip bu saygın burjuvaya miras olarak bırakmaktır. Homais'nin bir meslektaşı, kendisine bırakılan mirasla birlikte, onu hayatı boyunca sessiz sedasız izlemiş bu aşkı da doktordan öğrenince deh-

şete kapılacaktır. Ve gayet mantıklı bir şekilde, bu aşkta, polisin görev alanına giren, kamu düzenini bozan hallerden birini görür: "Kız hayattayken bunlardan haberim olsaydı onu tutuklattırıp hapse attırırdım. Yemin ederim oradan çıkamazdı!"[6] Fakat avare kızın beslediği aşkı –artık geçmişte kalmış olmasına rağmen– istemese de, biriktirdiği 2300 frangı pek itiraz etmeden kabul ederek baştan çıkarıcının zaferini istemeye istemeye onaylamış olur. Markiz, imkânsız aşk hikâyelerinin imtiyazlı dinleyicisi sıfatıyla, "Sahi, bir tek kadınlar biliyor sevmeyi," der.[7] Hikâyeden çıkarılan ve suçu erkeklerin bencilliğinde arayan bu ders, markizin asla kavrayamayacağı bir başka kıssadan hisse de içerir: Güzel sevmeyi, yani umutsuzca sevmeyi yalnızca yoksullar bilir. Bir öyküde birkaç sayfadan fazla yer kaplama umutları bile yoktur. Zira öykünün güzelliği tam da bundan ileri gelir.

6. Guy de Maupassant, "La Rempailleuse", *Contes et nouvelles*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. I, 1974, s. 551; Türkçesi: *Hasırcı Kız*, çev. Bertan Onaran, İş Kültür, 2010.

7. *A.g.y.*, s. 552.

Dikizcilerin Gördükleri

Kayıp Zamanın İzinde'de dikizcilik sahnelerinin oynadığı rolü biliyoruz. Pencerenin ardına gizlenmiş anlatıcının gözü, önce Matmazel Vinteuil ile müzisyen kız arkadaşının Montjouvain'de tattıkları hazları, sonra Guermantes konağındaki avluda Charlus ile Jupien'in buluşmasını, son olarak da anlatıcının Matmazel Vinteuil'ün genelevinde kendisini maruz bıraktığı sadomazoşist töreni bizimle paylaşır. Pencere ile cinsellik arasındaki ilişkiyi vurgulamak zor değil. Freud'un kurt adam penceresine bile başvurmadan, Montjouvain'deki sahnenin, odasındaki açık pencerenin önünde süsen kokusunu içine çeken gencin gizli hazlarından bahsedilen bölüme riayet ettiğini ve genç adamın, bir yabanarısının bir çiçeği döllemesini seyretmek için konağın avlusuna bakan pencerede oturduğunu hatırlamak yeter. Fakat asıl önemli husus, bilme arzusunun ardında cinsel mutluluk ve mutsuzlukları bulmak değildir. Bu meseleleri tersinden ele almak daha ilginç. Freud'un Oidipus'unun ardında Aristoteles'in Oidipus'u vardır: Hani bilinmeyeni gözler önüne seren keşif ânı ile mutlu insanı bahtsızlığa mahkûm ederek eylemin akışını tersine çeviren baht dönüşü arasındaki çakışmanın örnek tanığı olması dolayısıyla en üstün tiyatro karakteri payesine sahip olan karakter. Yazar Marcel Proust'un cinsel fantezilerinin ağırlığı ne olursa olsun, *Kayıp Zaman*'daki dikizci sahneler her şeyden önce bilme dolantısı olarak kurmaca

eyleminin birer örneğidir. *Kayıp Zamanın İzinde* Proust için bir bilme romanıdır. Gelgelelim Proust'ta bilgi, hem birbiriyle çelişkili hem de birbirini tamamlayan iki farklı şekilde elde edilir: Aldatıcı görünüşleri ortadan kaldıran deneyimin meyvesi olarak, ve beklemeyen, bilmek gibi bir gayesi olmayan kişiye sadece rastlantının bahşettiği bir aydınlanma ânı olarak.

Kayıp Zaman'ı taşıyan ve anlatının derinlerinde bilgi ile mutsuzluk arasında klasik birliği kuran paradoksun etkisi işte budur. Anlatıcı, bilmek istediği, öğrenmek için elinden geleni ardına koymadığı şeye (Albertine'in "beğenileri"ne ilişkin hakikat) dair hiçbir zaman dolaysız bir aydınlanma yaşamayacaktır. Kıskanç kişi gözetlemek ve göstergeleri yorumlamak uğruna her zaman kendini harap edebilir fakat böyle davranarak kıskançlığın özünü oluşturan şeyi pekiştirmek dışında bir şey yapmış olmaz: gördüğümüz yahut işittiğimiz şeylere dair çıkarsayacağımız sonuçlar üzerine düşen kuşkuyu. Göstergeler, açığa çıkarmaları gereken şeylerle aralarındaki aşılmaz mesafeden başka hiçbir şeyi göstermez. Bedenleri iş üstünde yakalamak gerekir. Rastlantının sağladığı şey budur. Fakat rastlantı, yalnızca kendisinden hiçbir beklentisi olmayanlara sağlar bunu. Yaz sıcağında yürüyüşe çıkıp yorgun düşen genç adam uyuyakalır ve Matmazel Vinteuil'ün penceresinin önündeki çalılıkta, genç kadın tam da sevgilisini beklediği sırada gözlerini açar. Susuzluk ve bu susuzluğu giderebileceği kafelerin sokağa çıkma yasağından ötürü kapalı oluşu, anlatıcıyı Charlus'ün çeteci rolüne giren izne çıkmış yiğit askerlere kendini kırbaçlatmakta olduğu Jupien'in randevuevine sürükler. Bedenler, ancak onlardan hiçbir şey talep etmediğimizde, fark ettirmeden onları haz içinde suçüstü yakaladığımızda itirafta bulunur. Fakat bu bilgi öznenin herhangi bir arzusuna cevap vermeksizin birdenbire ortaya çıkıyor olabilir, yine de ortaya çıkışı öznede ilgi uyandırmalıdır. Bu ilgiyi nasıl tanımlamalı? Bir karakter olarak anlatıcı, sadomazoşizm hakkında nasıl bilgisini ilerlettiğini anlatır bize. Fakat kendisi doktor değildir, olsa olsa beyhude bir şekilde yazma hayalleri kuran miskin biridir. Dolayısıyla bu mesele bir

başkasını, öteki tarafa geçip anlatıcının bilgiye sahip oluşunu işleyen o romanı kaleme alan yazarı ilgilendirmektedir. Bir karakterin cinselliğine ilişkin elde edilen bilgiyle ilgilenen odur. Fakat söz konusu ilgi, bilmediği bir hakikatin öğrenilmesi üzerine kurulu değildir elbette. Yazar, tanımı gereği, karakterlerine dair her şeyi bilmektedir. Onun ilgisini çeken şey, yazdığı kitabın bilme çabası üzerine kurulu bir eser olduğunu okurlarına göstermek ve dolayısıyla karakterininkiyle aynı anda okurların bilmezliğini tertiplemektir.

Modern bilim çağında bilmeye dair bir roman yazmanın zorluğu burada yatar. Başkişisinin, omuzlarındaki lanetin alacağı seyri bilmemesi Sophokles için yeterliydi. İzleyicilerse Labdakos'ların hikâyesine büyük ihtimalle aşinaydı. Oyun yazarının, Oidipus'un edindiği bilgi ile onu bekleyen felaket arasındaki düğümü atışında gösterdiği marifet daha fazla takdir ediliyordu. Fakat *Kayıp Zaman*'ın adsız başkişisi için aynı şey geçerli değildir. İçinde bulunduğu çağ –yeni türden "lanetli ırklar"a tanık olsa da– ilahi lanete artık inanmamaktadır ve bilginin onu elde edene yarar sağladığına inancı tamdır. Fakat buna inanmasının nedeni, bilmenin, bilmeme hali olarak tanımlanan olağan bir halden çıkmanın yoluna dönüşmüş olmasıdır. Anlatıcının yanılgısı, normalde gördüğümüz şeyleri (şeylerin yüzeyleri) gören herkesin düştüğü yanılgı olmalıdır. Dolayısıyla oluşum romanının (*Bildungsroman, roman d'apprentissage*) başkişisi, bilgisindeki boşlukları doldurup toyluklarından kurtulmakla yetinmemelidir. Görünüşlerin tersine çevrilmesinin oluşturduğu o esaslı süreçle meşgul olmalıdır. Hakikatin, doldurulan bir boşlukmuşçasına bir pencere ardında ona sunulması yetmez. İnandığı şeyin zıddı olarak, içinde bulunduğu evrenin olağan manzarasını oluşturan görünüşlerin tersine çevrildiği dünyaya açılan bir giriş gibi sunulmalıdır hakikat. Mesele Charlus'ün eşcinselliği değildir. Asıl mesele, rastlantı eseri öğrenilen bu hakikati hiç kimsenin bilmemesi, hatta kitabın başından beri herkesin gördüğü ve onda bize gösterdiği karaktere (çapkın, erkekliğe takıntılı, Madam Swann'ın herkesçe bilinen âşığı) tü-

müyle zıt bir hakikat olmasıdır: Pencerenin ardında öğrendiğimiz şey, herkesin kapıldığı bir yalanın açığa vurulması olarak bir hakikat değeri kazanabilir ancak. Bilmenin şu iki yolu bu şekilde birbirine uydurulur: rastlantıya bağlı aydınlanma ve görünüşlerin dağılması. Görünüşler hiçbir zaman kendi kendilerine dağılmaz ve göstergelerin bilimi yalana karşı etkisizdir. Bu bilim olsa olsa bir salonda toplanmış toplumsal türlerin ayırt edilmesini sağlar. Fakat bu türlerin ayırt edilmesini sağlayan şey yine onların yalan söyleme biçimleridir – tıpkı kendi dünyasından olmayan ve aslında hiç alakadar olmadığı insanlara gösterdiği yapmacıklı şefkatle tanınan "prenses" gibi.[1] Bir bedenin ne arzuladığını öğrenmek için ona dair çıplak bir aydınlanma yaşanmalıdır. Fakat bu durumda, romancının marifeti, pencere ardında duran kişinin oluşturduğu rastlantının kâfi geleceği bir bilgi üretiminde yatmaz. Romancının marifeti, açığa çıkarılmış sırdan devşirdiği mükâfatı artırmak için bilgiyi öteleyen yalanın üretiminde yatar. Yazmanın hazzı ile cinsel haz arasındaki ortak yan da budur. İkisi de yalana ihtiyaç duyar; ikisi de yalanın kurduğu mizansene muhtaçtır. Proust, Charlus bahsinde okuru düşürdüğü yanılgıdan –biraz da safiyane şekilde– keyif alır. Charlus, ona haz versinler diye Jupien'in tuttuğu güçlü kuvvetli oğlanların katil ruhlu olduklarına ve kendisine acı çektirmekten keyif aldıklarına inanmaya ihtiyaç duyar. Matmazel Vinteuil ise, "gerçek ahlaki mizacının mümkün mertebe ötesinde" yer alan, "duyarlı ve vicdanlı kalbinin" bilmediği dili, sevgilisinin arzusunu körükleyip kendi arzusunu gerçekleştirmek uğruna olmak istediği o "sapkın kız"a uygun düşecek dili aramaya ihtiyaç duyar.[2]

Hakikat arayışının en köklü paradoksla karşı karşıya geldiği nokta belki de budur. Söz konusu paradoks ilkin basit bir soruyla formülleştirilebilir: Matmazel Vinteuil'ü, her ikisi de henüz ço-

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 2, 1988, s. 718; Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen, YKY, 2 cilt, 2017.

2. *A.g.y.*, c. 1, 1987, s. 159.

cukken, babasıyla birlikte sadece kilise çıkışlarında görmüş olan anlatıcı, genç kızın "hakiki ahlaki mizacı"nı nasıl bu kadar iyi tanıyabilir? Kendisinden "birkaç santimetre" ötedeki kız tarafından görülmemek için hareketsiz şekilde yattığı çalılıktan, sevgililerin tüm jest ve hareketlerini ve dahi göz kırpışlarını görmekle kalmayıp, Matmazel Vinteuil'ün hazırladığı tertibin tüm maksadını da kavraması, dahası, "ürkek ve mahcup bir bakirenin kaba ve muzafferane bir askeri yalvar yakar geri püskürttüğü"[3] bu ruhun derinliklerinde yaşanan felakete tanıklık etmesi nasıl mümkün olabilir? Bunu yapabilmesinin nedeni, gözleri önünde birdenbire ortaya çıkan hakikatin, tersine çevrilmiş görünüşün önceden kestirilebilir niteliklerini taşımasıdır. Anlatıcı, çok daha önce, aynı pencerenin ardında, Vinteuil'ün piyanosuna güya yanlışlıkla iliştirilmiş bir partisyonu icra ettiğini görmüştür, tıpkı kızının babasından kalan o sözümona "yer değiştirmiş" fotoğrafla oynaması gibi. Acınası piyano hocasının büyük bir besteci olduğunu, snoplık düşmanı Legrandin'in hüsrana uğramış snopluğunu, davet etmeye tenezzül etmedikleri komşuları Swann'ın prens ve düşeslerle düşüp kalktığını ve çapkın Charlus'ün aslında eşcinsel olduğunu yazar Marcel Proust'un bilmesi gibi, anlatıcı da şehvet düşkünü genç kızın aslında vicdanlı ve duyarlı biri olduğunu bilir. Hakikatin bilinmesi için pencerenin yarattığı sürprize ihtiyaç vardır ama bu hakikatin kendisi tersine çevrilmiş bir görünüşten başka bir şey değildir. Romancı, tersine çevrilmiş görünüşlerin –ama seçilmiş birine tam zamanında sunulmuş bir aydınlanma olarak tersine çevrilmiş görünüşlerin– yarattığı yalandan başka bir şey olmayan bu hakikatin bir kısmını, sesini paylaştığı karaktere pencerenin ardında azar azar gösterir. Proust'taki pencereler hakikati, ancak onu yalandan iki bakımdan ayrılamaz kıldıklarında açığa çıkarırlar: hem pencerelerin az evvel çürüttüğü aldatıcı görünüşten hem de karakterlerin gizli hakikatlerinin ortaya çıktığı aldatıcı sahneden ayrılmaz kıldıklarında. Pencereler aracılığıyla bedenlerin duy-

3. *A.g.y.*

duğu hazzın hakikatine ulaşan bakış, kibar salonlarda toplumsal türlerin ayırt edici göstergelerini deşifre eden bakışla aynı kısıtlamaya tabidir. Gizlendikleri yerde yakayı ele veren çıplak bedenlerde, kibarlar âleminde gözlemlenen giyinik bedenlere kıyasla daha fazla hakikat yoktur. Pencerenin sunduğu hakikat hâlâ yalanın hakikatidir.

Dolayısıyla *Kayıp Zaman*'daki pencereler, Stendhal'deki içten insanların saray entrikaları ortasında ya da zindan duvarları arasında tek bir bakışla birbirlerini tanımasını sağlayan pencerelerin tam zıddıdır. O arada bilimin yüzyılı gelmiştir. Bu yüzyıl, içten insan diye bir şey olmadığını görmüştür ki bunun da en temel nedeni kendisine dair hakikate vâkıf olan hiçbir insan olmamasıdır. Bu yüzyıl, hakikati ayırt edici bir gösterge sayesinde tanımayı da öğrenmiştir: Hakikat, görünenin tam tersidir. Zarfa değil mazrufa bakmak gerektiğini, insanın gözüne sokarcasına iffetli geçinenlerin belki de kusurlarını örtmeye çalıştığını çoktandır biliyoruzdur elbette. Bunun doğruluğunu tespit etmek için –Orgon gibi– bir masanın altında gizlenmeye razı olmak yeter. Montjouvain'de pencerenin ardındaki gözlemcinin bizim için ortaya çıkardığı şeyse çok daha sarsıcıdır: Göze sokulan iffetin gizli hakikati addedilen o günahın kendisi de bir aldatmaca, iffetin kendini gizlemek için başvurduğu bir yalandır. Çıkarılacak sonuç bellidir: En ayrıcalıklı konumda bile, bakışın erişebildiği tek hakikat, yalanın hakikatidir. Schopenhauer ve Ibsen'in çağı bunu yaşamın yalanı olarak adlandırıyor, edebiyatın bu yalanı açığa çıkarmaya yazgılı olduğunu düşünüyorlardı. Proust ise adına edebiyat denen hakiki bir yaşam olduğuna inanıyordu. Fakat bu yalansız hakikat, kendisini bakışa sunan şeyden köklü bir şekilde ayrıldığı mesafede tezahür edebilirdi ancak. Platon'da güzel bedenlere, güzel biçimlere ve güzel söylevlere duyduğumuz sevgiden Kendinde Güzel'e duyduğumuz sevgiye geçilebiliyordu. Proust'un radikal Platonculuğunda bu yol kapalıdır. Duyumsanabilir hakikat, yazıya hem itici gücünü hem de çözümleyeceği metni sağlayan hakikat, yalnızca görülecek ve yorumlanacak hiçbir şeyin olmadığı noktada ortaya

çıkar: bir çekiç yahut çatal sesi, kolalı havlunun hışırtısı, bir hamur işinin tadı ya da yerinden oynamış bir kaldırım taşına basılması. Dokunma, tatma ya da işitme duyusuna ait olan bu hakikat hep dilsizdir, hiçbir zaman görsel değildir. Bilmeyi konu edinen Proust romanı, kendi dönemine göre, içten ruhları konu edinen Stendhal romanına benzer bir konum işgal ediyor olabilir. Stendhal, entrikalarla dolu devrim sonrası dünyaya, Aydınlanma çağının hayalini kurduğu hassas ruhların o karşılaşmasını kaydedecekti. Proust, 1910'ların ortalarında bir 19. yüzyıl eseri kaleme aldı – bilmeyi merkeze alan ve görünüşlere açıklama getirip "duyumsanabilir görünüşlerin herhangi bir hakikati yoktur" gibi sarsıcı bir sonuca ulaşmak pahasına bu görünüşleri açıklamak, büyülerini bozmak isteyen yüzyılın romanı. Ancak hiçbir şey ortaya çıkarmadığında, sadece bir ses, bir çarpışma, her türlü anlam vaadinden tümüyle azade bir lezzet, yalnızca başka bir duyuma gönderen bir duyum olduğunda söz edilebilir duyumsanabilir olanın hakikatinden.

Sokağa Bakan Pencere

İFADE, RILKE'NİN gerek şiirlerinde gerek mektuplarında gerekse *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda sık sık karşımıza çıkar. Bir adam *pencerede* durmaktadır. Adam pencereden manzaraya, gelip geçenlere ya da karşı pencereye bakıyor değildir. Meraklı ya da dalgın biri olarak tasvir edilmez. Zaten çoğu kez gören değil, görülendir. Pencerede ya da pencerenin önünde öylece durur ya da sanki geçişini engelliyormuş yahut kurduğu seti tahkim ediyormuş gibi sırtını döner pencereye. Zira görünüşe bakılırsa pencere, dışarıda yer alan görünür dünyayı kendimize mal ettiğimiz o açıklık değildir artık. İçeriyi şu dışarıdan ayıran hududa dönüşmüştür yeniden. Fakat bizzat bu ilişkinin doğasını değiştiren bir huduttur bu aynı zamanda. Dışarısı, dış çizgileri ve suretleri görülüp ayırt edilecek bir şey değildir artık. Daha ziyade karanlık bir kütle, nüfuz etmeye çalışan bir kuvvet, karşı konulmaz bir gürültü, bedene tesir eden bir temastır. Bilinmeyenin ve uğursuz olanın sancağı altındadır.

Yine de pencere başta tehdit değil vaat sunar. Yakın şeylerin mülahazasında yitip giden, müphem uzak diyarlara çevrilmiş o bakışı geri çevirerek pencerede durmanın yolunu yeniden öğrenmek gerekir. Bakışın tarihinde simgesel önem taşıyan bir yerde – gökyüzüne, denize, aşka ve serüvenlere dair romantik düşlerin yoğunlaştığı Napoli Körfezi'nde– şairin üstlendiği antiromantik ta-

sarı buydu: "Babalarımız bu yabancı dünyalar üzerine neden bu kadar okudu? ... pencerelerinde durup neredeyse mağrur bir edayla avluya ve yakındaki bahçeye sırtını dönen o bakışla, yüreklerinin derinlerinde yatan sınırsız ama yanlış anlaşılmış o uzak beldelerle, bugün bize dayatılan bu düzeltme görev ve çalışmasına onlar sebebiyet verdi. Etraflarındaki şeyler artık ilgilerini çekmediği için tüm gerçekliği gözden kaçırdılar; yakın olan onlara sıkıcı ve bayağı geliyordu, uzak olansa muhayyilelerinin keyfine kalmıştı. Uzakla birlikte yakın da işte böyle unutulmaya yüz tuttu."[1]

O halde yapılması gereken başta basit gelir: O belirsiz ufuktan dönüp gelmekte olan bakışın belli bir kesinlikle kucaklayabileceği yakın şeylerin alanına çevrilmesi. Gelgelelim şaire kalırsa burada bir yakınlaşmadan fazlası var: Bir dönüşüm söz konusu. Babaların kuşağı avluya ve bahçeye "sırtlarını dönmüş"tür. Dolayısıyla yeniden dışarıya dönmek gerekir. Fakat bu yön değişikliği, romantik dönemde kurgusal gökyüzünün karşısına somut yeryüzünü çıkaran eleştirel yaklaşımlardaki gibi yakın olanı uzak olanın yerine koymaya dönük bir tersine çevirme değildir. İkisi arasında ayrıma gitmeyen, uzak olanın bize yakın olan üzerinden temas ettiğini bilen bir hareket söz konusudur. O halde asıl mesele temas etmenin ne anlama geldiğini bilmektir. Babaların düştüğü hata uzak olan uğruna yakın olanı unutmaları değildir sadece. Düştükleri hata, dışarıyı kendimize mal ettiğimize, ona sahip olduğumuza inanmalarında yatıyordu. Fakat içimizde, dışarısının eklenebileceği bir yer yoktur. Dışarısı nüfuz etmez. Temas etmekle yetinir. Bu temas yine de "uzaktan tesir" eder. "Gerçekçi" addedilen edebiyatın döneminde Flaubert, gözündeki ışığın belki de "henüz keşfedilmemiş bir gezegenin merkezinden" geldiğini düşünüyor, bazen sırf bakarak "çakıla, taşa, hayvana ya da resme" nüfuz edebildiğini hissediyordu.[2] Bu nevi panteist fanteziler sim-

1. Rainer Maria Rilke, Clara Rilke'ye mektup, 25 Şubat 1907, *Œuvres 3. Correspondance*, çev. P. Jaccottet ve diğ., Seuil, 1976, s. 88.

2. Gustave Flaubert, Louise Colet'ye mektup, 26 Mayıs 1853, *Correspondance*, *a.g.y.*, c. 2, 1980, s. 335.

geci denen çağda artık kabul görmeyecekti. Şairlerin en ruhanisi de biliyordu ki "parmağımdaki yüzük en uzak yıldızların içimize nüfuz edişinden daha fazla nüfuz edemez bana".[3] Şeyler, ancak bize çarpan huzmeler biçiminde ulaşır bize.

Elbette bundan olumlu bir analoji çıkarmak yine de mümkün. Kapısız ve penceresiz bu monatlara temas eden şeyler, bir nesnede saklı kalmış kuvvetleri uzaktan hareketlendirip düzenleyen bir mıknatıs işlevi görebilir. Şiirin hem dünya düzeninin eşlik ettiği hem de bu düzenin saldırılarına karşı korunan bir yaşama biçimi olarak tanımlandığı bir tasavvur ancak bu bedelle savunulabilir. O zaman şiir, tarih üzerine herkesin kendi içinde yürüttüğü çalışma olarak; barındırdığı duvarları, odaları, eşyası ve çekmeceleri de bir tarih tarafından şekillendirilmiş evin düzenince korunan bir çalışma olarak tanımlanır. Kitap dolabının "sevimli, sessiz bir çevreyi düşünceler içinde yansıtan"[4] cam kapılarından feyiz alan pencerelerin bile içeriye dönüp adeta kendi ışığını gerisingeri yansıttığı Béarn'daki evine çekilmiş şair Francis Jammes'ın Malte Laurids Brigge'ye sunduğu örnek işte budur. Şairin evi böyle olurmuş: Hâlâ aynı odada saklanan tül elbiseler konsol çekmecelerinden nasıl sıyrılırsa, mazide kalmış genç kız isimlerinin şairin dizelerinde ince kurdeleler halinde o şekilde çözüldüğü, aynalarla dolu bir oda.

Gelgelelim bu bahsin tek amacı, eski mobilyaları bir samanlıkta çürüyüp giden evsiz şairle kurulan tezadı göstermektir. "Böyle olmadı."[5] Fakat asıl mesele bir şairin ya da onun yarattığı ikizinin başından geçen badireler değildir. Asıl mesele, hayata ve herhangi bir koruma sunmaksızın insanları dış dünyadan ayıran

3. Rainer Maria Rilke, Clara Rilke'ye mektup, *Œuvres 3. Correspondance*, *a.g.y.*, s. 89.

4. Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, çev. M. Betz, *Œuvres 1, Prose*, Seuil, 1966, s. 574 (Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, Can, 2007, s. 38). Bütün alıntılar bu edisyondandır, ama kimi yerlerde çeviride değişiklikler yapıp Claude David çevirisine (Rilke, *Œuvres en prose*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993) de başvurdum.

5. *A.g.y.*, s. 483; Türkçesi: s. 39.

camlara dair artık edinmiş olduğumuz bilgidir. Çağının önde gelen düşünürlerinden biri de olan oyun yazarı Maeterlinck'in tüm bir kuşağa aktardığı ve diyalogları tamamen dışarıda geçmesine rağmen *İçerisi* başlığını taşıyan, kukla tiyatrosu için yazılmış kısa bir oyunda özetlediği o çifte derstir. Nitekim oyun, pencerelerin ardında onları görmeyen bir aileyi izleyen karakterler arasında geçer. Bir lamba etrafında toplanmış bu aile, evin arka tarafındaki kapıyı çalıp yaşanan hadiseyi bildirmek konusunda kararsızlığa düşmüş dışarıdaki konuşanların bildiği şeyden henüz bihaberdir: Ailenin kızlarından biri kendini suya atmış ve cesedi az evvel sudan çıkarılmıştır. Evin saydamlıktan olabildiğince uzak üç penceresi, iki âcizlik arasında bir hudut belirliyor gibidir. İçeride olanlar, kapalı kapılarının sağladığı o aldatıcı güvenlik ve çevresinde toplandıkları lambanın dingin ışığı sayesinde olanlardan bihaber kalmıştır. Pencereye giden genç kızlar bile bunu boş bakışlarla yaparlar çünkü gözleri hiçbir şey aramamaktadır. Buna karşılık dışarıdakilerse görülmez ama her şeyi görürler. Fakat bu ayrıcalık, bildiklerini söylemek zorunda kalacakları ânı ötelemek dışında bir şeye yaramaz. Zira genç kızın intiharı, evin aldatıcı sükûneti ve dışarıdakilerin bilmesinin sağladığı o boş ayrıcalık aynı sebebin üç sonucudur: İçerisi ile dışarısı arasında artık herhangi bir uyum yoktur. Ne aralarındaki iletişimi sağlayacak saydam pencereler vardır, ne de bir tarafı diğerinden uzak tutacak kapalı kapılar. Ruhun insanların etrafında nereye dek uzandığını bilmeyiz; dünyanın insanlara, insanların içine ne kadar uzandığını da bilmeyiz. İçeriden ışık geçirmez, dışarıdansa saydam bir nitelik taşıyan oyunun penceresi, gerek doğası itibariyle gerekse etkisi bakımından bu belirsiz hududu temsil eder.

Fakat her daim pencereye dönmek gerekir. Bir başka oyun yazarının, ömrünün son yıllarında koltuğundan hareket edememiş olan Ibsen'in yaklaşımından Malte'nin çıkardığı ders budur. Rilke, bu inzivaya getirilecek o basit fizyolojik açıklamanın (felç) yerine, bizzat içerisi ve dışarısı üzerine kurulu dramaturjiden feyiz alan bir başka açıklama getirir. Ibsen bu ikisini sahne üzerinde bir-

leştirmenin doğru formülünü bulmuş gibidir: Sonsuz ölçüde küçük olanı –"yarım derece yüksek bir duyguyu ... bir arzu damlasındaki hafif bulanmayı, bir güven zerresinde hemen hemen hiç denecek kadar az renk değişimini"[6]– daha görünür olgularla örtüştürmek: Son oyununa nokta koyan dağ tepesindeki çığa varmadan önce, aile evinin pencerelerinden görülen yangın, suda boğulma, yüksekçe bir kuleden düşme vakaları.[7] Fakat bu olağanüstü çığ, oyundaki kahramanlarla birlikte, ruhların içindeki en küçük değişimleri doğanın kaosuyla eşleştirmek üzerine kurulu dramatik formülün kendisini de yutup yok etmiştir belki de. Böylece oyun yazarı, dışarıyı tanımlayan sokaktaki bu adamları gözlemleyerek başka bir formül bulmak için görmeyi yeniden öğreneceği pencerenin ardına geri dönmek zorundadır. Genç şair dilsiz oyun yazarına şöyle der: "Geçip gidenleri görmek istiyordun; çünkü insan başlamaya karar verirse, günün birinde bunlar işe yarar belki, diye düşünüyordun."[8]

"Başlamaya karar vermek"; bu ifade rastlantı eseri burada değil. Felçli oyun yazarına yakıştırılan bu düşünce genç şairin de aklına yatmıştır – yoksulların dünyaya geldiği doğumevi ile son nefeslerini verdikleri düşkünler yurdunun tam ortasında, öğrenci mahallesindeki o sefil otelin beşinci katındaki odasının açık penceresinden içeri giren tramvay gürültüsüyle ve şehrin uğultusuyla kuşatılmış genç şairin. O veya, kim olursa olsun, tümüyle önemsiz bir genç adam başlamaya karar vermelidir, zira inatla hayatın yüzeyinde debelendiğimizin; kendi içinde çözmemiz gereken bir geçmişi tarih kitaplarında aradığımızın; kadın*lar*dan veya çocuk*lar*dan söz ettiğimizin ama bu kelimelerin artık çoğul çekimi olmadığını, aslında sonsuz tekillerden oluştuğunu, bireyin bile ancak farklı simalardan mürekkep bir çokluk halinde var olduğunu

6. *A.g.y.*, s. 601; Türkçesi: s. 69.

7. Yangın *Hayaletler*'deki yetimhanede çıkar, suda boğulan kişi *Küçük Eyolf*'taki çocuktur, yüksekten düşen kişiyse *Yapı Ustası Solness*'teki mimardır. Çığ ise, *Biz Ölüler Uyanınca*'daki karakterleri karlar altında bırakır.

8. *A.g.y.*, s. 602; Türkçesi: s. 70.

kavrayamadığımızın farkına varan tek kişi galiba odur. Bir şeylerin olması için bu tuhaf fikre kapılmış kişi işe başlamalı, beşinci kattaki masasına oturup gece gündüz yazmaya koyulmalıdır.

Fakat yazmak, pencereyi açık tutmak anlamına gelir. Tek mesele Malte'nin, yaratıcısı gibi, kapalı odaların havasızlığına katlanamaması değildir. Zira hayat sandığımız bu sıradan yüzeyi katetmek isteyen yazı, şairin sahip olması gereken ve *başka şartlarda* sahip olacağı o çok korunaklı eve dair hayalden vazgeçmesini gerektirir. *Malte Laurids Brigge*'nin yazarıysa, penceresinde şehrin gürültüsüyle bunaldığı o küçük odanın şimdisinde yazmak zorunda olanı daha iyi tanımlamak için, Danimarkalı genç şairin çocukluğunu aile fertlerinin portrelerinin, teşrifatçıların ve o portredekilere benzeyen konteslerin, eski zaman elbiseleri ve kostümleriyle dolu dolapların bulunduğu sarayvari bir köşkte betimleyerek, evi hem geçmişte hem de hayalinde şiddetle reddeder.

Yine burada da asıl mesele bir mekân kısıtlılığından ibaret değildir. Malte sık sık dışarı çıkar ama içinde gezindiği şehrin kendisi parçalanmış bir ev gibi inşa edilmiştir. Gezintilerini bölen karşılaşmalar bunu teyit eder. Asırlık bir geçmişin sükûnetini kapsayıp yansıtan evin yerine, gezintiye çıkan şairde korku ve endişe uyandıran, yıkılmış bir binanın tek kalıntısı niteliğindeki o meşhur duvar vardır. İçinde yaşamış olanların hayatı, bu duvara şüphesiz işlemiştir. Fakat, havagazı borularının isiyle ve tuvalet giderlerinin pasıyla duvarlara nakşolmuş bu hayat, "koltuk altlarına sızan ... terler, ağızlardan dökülen yavan kokular, mayasıllı ayaklardan çıkan keskin kokular, ... sidiğin keskin kokusu, isin yanık kokusu, donuk patates buharları ve bayatlamış yağların ağır, kaygan dumanları ... bakımsız bebelerin ağır, uzun kokusu, okul çocuklarındaki korkuların kokusu ve ergen oğlanların yataklarından sızan sıkıntılı sıcaklık"ın havada asılı kaldığı "inatçı nefesinden" başka bir şey solumaz.[9] Genç adam, genç kızların tül elbiselerini saklayan gizli odalardaki çekmeceler yerine, yaşlı bir dilenci ka-

9. *A.g.y.*, s. 577-78; Türkçesi: s. 42.

dının sokakta sürüklediği ve içinde birkaç düğme ve paslı iğneden başka bir şey bulunmayan o komodin gözünün yarattığı muammayla karşılaşır. Nihayetinde, şiirin atadan kalma o esirgeyici evinin yerini alan tek şey, kimsenin satın almadığı mallarla tıklım tıklım dolu vitrinlerin arkasında oturmuş, kaygısız bir edayla okuyan ve akşamları aydınlattıkları arka odalarıyla şairde sadece hareketsiz bir yaşama dair hayaller uyandıran antikacıların ya da gravür satıcılarının şu küçük dükkânlarıdır: "Kendime böyle dolu bir vitrin almayı ve yirmi yıl bir köpekle birlikte bu vitrinin arkasına oturmayı istediğim olmuştur."[10]

Fakat sokaktan geçenlerin görüş sahasına giren bu arka odalarda bir şeyler yazılmaz. Balzac'ın Flaman üslubundaki tablosu ve safiyeti temsil eden figürü Rilke'de ekmekle şarabın takdisini yücelten bir dinsel resme dönüşmüş olsa da, bu odalarda sadece tablo oluşturulur.[11] Artık yazı, hem daha geçirimsiz hem de dışarının tehdidine daha açık hale gelmiş pencerelerle, içerisi ile dışarısı arasındaki hududun belirsizliğini temsil eden pencerelerle yüz yüze gelmemizi gerektirir. Yazmaya başlamak, görmeyi öğrenmemizi içeren bir başka buyruğu beraberinde getirir. Ve görmek, "sokaktan gelip geçenlerle işe yarar bir şey" yapacağımızı varsayar. Bunun için insan dışarıda olan bitene kendini maruz bırakmalıdır. Fakat mesele, bakışı sokaktaki çokluğa ve çeşitliliğe yönelen dikkate alıştırmak değildir. Şairin penceresinin altından geçen halkın sunduğu o simgesel gösterinin son derece basit ayartısıdır: küçük bir ahşap el arabası iten kadın, ayaklı org taşıyan kadın, sepetinde ayağıyla ritim tutarak müziğe eşlik eden küçük oğlan ve dans ederek tefini pencerelere doğru kaldıran küçük kız. Yukarıdan bakılınca, yoksul ve emek dolu yaşamın sunduğu bu gösteri, gördüğü şeyi ve hangi sınıfa mensup olduğunu bilen bakışın her zamanki mesafesini ve olağan tembelliğini sürdürür sadece. Gör-

10. *A.g.y.*, s. 575; Türkçesi: s. 39; ayrıca bkz. Clara Rilke'ye gönderilmiş 4 Ekim 1907 tarihli mektup, *Œuvres 3. Correspondance.*, s. 97.

11. Bkz. "La Cène" (Son Akşam Yemeği), *Nouveaux Poèmes*, çev. J. Legrand, *Œuvres 2. Poésie*, Seuil, 1972, s. 256.

meyi öğrenmekse, bakışı bildik işleyişinden çıkarmayı öğrenmektir. Bunun içinse mesafeyi ortadan kaldırmak, sokağa inip "her şeyin sınırsız olduğu"[12] dışarıda kaybolmak, bakışı çerçevelenmeye izin vermeyen şeylere, bakışa temas edip çarpan, merak uyandırıp tiksinti yaratan şeylere maruz bırakmak gerekir. Malte'nin şehirde çıktığı gezintilere engel teşkil eden sokak manzaraları böyledir: Deli gibi dans ederek Saint-Michel Bulvarı'ndan seke seke inen adam, kuşlara ekmek veren ve "yana yana tükenmiş de artık fitil kalıntısıyla ışıldayan bir şamdan gibi"[13] duran adam; ağzı "bir lağım ağzı gibi içeri göçmüş", eli dayandığı taşın kenarı yüzünden aşınmış ve sesinden geriye "bir lamba veya sobadaki çıtırtı"dan "ya da bir mağarada düzenli aralıklarla suyun damlaması"ndan[14] başka bir şey kalmamış, Lüksemburg Bahçesi'nde gazete satan kör adam. Dışarıdan gelen bu taarruzlar, onların yaklaşmasına izin veren kişi nezdinde, son derece açık bir fayda sunar: Bildiğini unutmayı öğretirler. Gerçeğin faydası budur: Hayal kurmaya son verdirir. Fakat hayal kurmaya son vermek, aldatıcı yaratılarda yitip gitmeye son vermek anlamına gelmez. Hayal gücünün görmeyi önlemesi, hep söylendiği gibi zihni gerçeklikten uzağa sevk etmesinden ileri gelmez. Nedeni, aksine, gerçekliğin hâkimiyetini önceden vermesidir. Hayal etmeye son vermek, gözlere görünen şeyleri bilen çerçeveye, her karşılaşmayı önceleyip düzenleyen çerçeveye artık sahip olmamak demektir. Ama aynı zamanda, Baudelaire'le birlikte şiirin benimsemiş olduğu şu yeni kabiliyete de veda etmek demektir: sokakta gelip geçen her kişinin bedenine nüfuz ederek onun mahrem ruhuna dönüşmek. Malte'nin Paris sokaklarında çıktığı gezintiler bunun tam tersi, isimsiz kalabalığı oluşturan her bir kişiye nüfuz etmekten haz duyan şairin kutsal esrikliğinin büsbütün reddidir.

Genç adamın onunla göz göze gelmemek için bakarmış gibi yaptığı vitrinin önünde inatla duran ve elinde bir komodin gözü

12. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *a.g.y.*, s. 596.
13. *A.g.y.*, s. 599; Türkçesi: s. 67.
14. *A.g.y.*, s. 683; Türkçesi: s. 163.

bulunan yaşlı kadının verdiği ibret dersi budur. Kadın vitrinin önünde, "eski, uzun bir kurşunkalemi o yumulu ve berbat ellerinden yavaşça dışarı" çıkararak[15] durur. Malte'nin yaratıcısı bu sahneyi hiç yoktan yaratmamış, Paris'i ilk ziyaretinde bu sahneye bizzat tanık olmuş, bir yazgının tüm ağırlığını taşıyormuş gibi görünen bu acınası kurşunkalem karşısında kapıldığı endişeyi hissetmiştir. Ne var ki bu rahatsız edici jestin tümüyle sıradan anlamını kavrayamamıştır: Yaşlı kadının tek derdi ona kalem satmaktır.[16] Fakat hadiseyi Malte'ye atfederek yaşanan olayın çözülüşünü bertaraf eder, bizzat jestin anlamını ve uyandırdığı endişeyi dönüştürür: "Hiçbir şeyin farkında değilmişim, vitrine serili eşyaya bakıyormuşum gibi yapıyordum. Ama kendisini gördüğümü biliyordu, durmuş, ne yaptığını düşündüğümü biliyordu. Sorunun bir kurşunkalem olmadığını pekâlâ seziyordum. Bunun bir işaret, anlayan kimseler için bir işaret, dışlanmışların bildikleri bir işaret olduğunu hissediyordum. Bir yere gelmemi ya da bir şey yapmamı anlatmak istediğini sezinliyordum."[17]

Rilke'nin uyguladığı dönüşümün anlamı açıktır: Yaşlı dilenci kadının yol açtığı deneyim yardım isteyen sefaletin deneyimi değildir artık. İşarette bulunsa bile hiçbir jestin anlamını kendi içinde taşımadığı bir dünyanın deneyimidir. Anlamın bu geri çekilişi, en başta, dışlanmışlara ait gizli bir dil olduğu düşüncesini getirir akla. Fakat çok geçmeden nihai bir geri çekilişe, bizzat duyumsanabilir dünyanın geri çekilişine yönelir. Dünyada bir yer tutmayı sağlayan tüm nirengi noktalarının kaybolduğu o âna yönelir. Yoksullarla birlikte yemek yediği lokantada, her zamanki masasına oturup her şeyden uzaklaşmakta olan bir hayatı şairin dehşetle bakan gözlerine sokan o davetsiz misafir, işte bu nihai kaybı açığa vurur: "Bir an daha, her şey anlamını yitirecek ve bu masa, bu fincan ve tutunduğu bu iskemle, gündelik ve aşina olan bütün her şey

15. *A.g.y.*, s. 573; Türkçesi: s. 36.

16. Lou-Andreas Salomé'ye mektup, 18 Temmuz 1903, Rainer-Maria Rilke, Lou-Andreas Salomé, *Correspondance*, çev. P. Jaccottet, Gallimard, 1979, s. 63.

17. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *a.g.y.*, s. 573; Türkçesi: s. 37.

anlaşılmaz, yabancı ve ağır olacaktır."[18] Ne var ki yaşlı adam için yaklaşmakta olan ölümü simgeleyen bu anlam(ın) yitimi, genç adamı gelecek yaşama, henüz bilinmeyen ama kıymet verdiği anlamlardan sıyrılmaya razı olan kişinin belki bir gün bileceği yaşama yaklaştırır. Parmakları arasında o abes kurşunkalemi gösteren yaşlı kadının eline, istemediği kelimeleri –çözülecek ve dağılan her anlamı yağmur gibi yere düşecek olan kelimeleri– yazan şairin kendisinden uzaklaşmış eli karşılık verecektir.[19] Bu noktada esirgeyici ev hayali tam tersine çevrilecektir. Yazmanın koşulu, kurulmuş tüm duyumsanabilir sentezleri bozarak görmeyi öğrenen dışarının taarruzu olacaktır. Paradoksal bir şekilde, gelip geçenlerle işte bu minvalde bir şeyler yapabiliriz: Onları pencereden gözlemlemektense aralarına karışarak; gözlerinin artık görmediği, seslerinin artık bir lambanın fısıltısına dönüştüğü, bedenlerinin eriyip giden bir mum kalıntısı haline geldiği, artık gelip geçmedikleri ya da hareketsiz kalacakları o noktaya dek onları takip ederek; hareketsiz şeylere dönüşmelerinden önceki "kısa süre"yi paylaşarak.

Bu paylaşım, bir başka yazarın şairimize tanıttığı o azizin himayesindedir: Flaubert'in, vitrayından indirip hikâyesini anlattığı Konuksever Aziz Julien'dir bu: Annebabasını öldürmemek için baba ocağından kaçan, fakat hataya düşüp yine de onları öldüren ve kefaretini ödemek için dilenci olduktan sonra yatağını bir cüzamlıyla paylaşarak ruhunu teslim eden Hıristiyan bir Oidipus'un hikâyesi. Julien'in kucaklayıp sarıldığı cüzamlı, Paris sokaklarında şairin karşısına çıkan o dilenci ve ucube geçidinin başındaki hamidir. Karşılaşma hiçbir zaman gerçekleşmese de, şairin sürgit yaklaştığı sondur. Elbette imge sadece bir imgedir ve hiçbir okur genç adamın bir cüzamlıyı sahiden kucaklamasını beklemez. Fakat, söz konusu durumda, imgenin kendisi, tamamlanmamaya yazgılı bir nihai tamamlanışın imgesidir. Lokantadaki yaşlı adam artık kendisini savunmasa da genç şair kendisini "hâlâ savunu-

18. *A.g.y.*, s. 580; Türkçesi: s. 45. 19. *A.g.y.*, s. 581; Türkçesi: s. 46.

yor"dur. Ölmek üzere olan adamın yüzünde ölümü görür ama kapıya doğru alelacele giderken görür; aynı şekilde, yüzün oyuk kalıbının durduğu ellere bakar ama gözlerini kaldırıp çıplak başa bakmaktan kaçınır. Zira, yüzeyi geçip henüz bilinmeyen hakiki yaşama ulaşmak konusunda ne kadar kararlı olursa olsun, o tanıdık duyumsanabilir dünyayı tümüyle yutan dönüşümden sonra hâlâ yaşanıp yaşanamayacağından emin değildir. Mülksüzlüğün binbir çemberinden geçerek yanlış görmeyi unutmuş sokaktan gelip geçen o kimsenin deneyimini kaydetmek üzere, sırtı pencereye dönük bir halde sakince masaya kurulmanın mümkün olacağı, zaman ve kullanımla şekillenmiş, gözden uzak ve esirgeyici bir mesken bulacağı fikrinden vazgeçmemiştir. "Pencerede durmak" aynı zamanda şu anlama gelir: eşit ölçüde mutlak ve hiçbir surette bağdaşmaz iki talep arasında kurulan dengede durmak – yazmakta olan eli himaye eden içerinin talebi ile bakışı her türlü korumadan kurtararak bakmayı öğreten dışarının talebi.

Bilimsel Eşik

Metanın Sırrı

"Kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların zenginliği, 'muazzam bir meta birikimi' olarak görünür. Dolayısıyla çıkış noktamız, bu zenginliğin basit biçimi olan metanın analizi olacaktır."[1]

Kapital'in ilk iki cümlesi, yazarın izlemeyi düşündüğü yolu ve bu yolun genel bilimsel yaklaşıma uygunluğunu aynı anda gösterir: Bilimsel yaklaşım, bir gerçekliğin ampirik tespitinden yola çıkmamızı, ama taşıdığı koşulları sorgulamak için bu gerçeklikle aramıza ânında mesafe koymamızı gerektirir. Bilim insanı da, bizzat birikimiyle kendini duyumsanabilir apaçıklık olarak dayattığı söylenebilecek bu "meta"nın özünde ne olduğunu sorar. Fakat çokluğun gözleme dayalı sahte apaçıklığından çokluğun özüne dair teorik formülasyona yapılan bu basit geçişin kendisi de yanıltıcıdır. Çoklu bir gerçekliğin analizini vaat etmek, bu gerçekliği temel unsurlarına indirgemeyi vaat etmektir genelde. Fakat bu incelemeye ilk andan itibaren kendi çelişkisi eşlik eder. Meta denen o basit birimin peşine düşmek, devamlı olarak ikilikle karşılaşmak demektir: kullanım nesnesi ve değer taşıyıcı nesne, kullanım değeri ve mübadele değeri, somut emek ve soyut emek, göreli biçim ve eşdeğer biçim, emek değeri ve emek gücü değeri, vs. Fakat

1. Karl Marx, *Le Capital*, çev. J. Roy (yazar tarafından gözden geçirilmiş çeviri), Editions sociales, c. 1, s. 51; Türkçesi: *Kapital*, çev. Mehmet Selik - Nail Satlıgan, Yordam, 2011, s. 49.

aynı zamanda, –basitliği konusunda yanıltıcı olan– metanın ve –kendisini oluşturan iki unsurun basitliği konusunda yanıltıcı olan– meta mübadelesinin meydana getirdiği iki katmanlılıkla da karşılaşmak demektir. Metanın gizlendiğini kabul etmek demektir. Ama bu da, söz konusu gizlenişin nüfuz edilmesi gereken bir yalan olmadığını, kendisini tesis eden gizleniş hakkında doğruyu söyleme biçimi olduğunu kabul etmek demektir. Oluşturduğu görünüş, hakikati meydana çıkarmak için aşılacak bir yanılsama değil, bir başkalaşım sürecinin hakikatine delalet eden fantazmagoridir. Bilimin getirdiği açıklama, bir başkalaşım tiyatrosunu açığa vurur. Metanın basit şeyliğinden ya da iki kişinin sahip oldukları metalar arasında uyguladığı basit mübadeleden yola çıkarak bu tiyatroyu yeniden tesis etmeyi öğrenmemiz gerekir. Bir başkalaşım sahnesinin ardında her zaman bir başka sahne vardır. Analiz, çok' un basit'e indirgenmesinden ziyade, her türlü basitlikte gizlenmiş iki katmanlılığın ve bu iki katmanlılığın hem açığa çıkıp hem yeniden gizlendiği bir başka tiyatroda tezahür eden sırrının meydana çıkarılmasıdır. Bilimin görevi, insanların aldatıcı temsiller içinde kaybolduğu söylenen bir dünyayı büyüsünden arındırmak değildir. Aksine ayık zihinlerin yavan bulduğu dünyanın aslında büyülü bir dünya olduğunu göstermelidir ve bu dünyayı meydana getiren gözbağı numarasını açığa çıkarmak gerekiyordur.

Dolayısıyla söz konusu ispat, sırrın kalbine işleyen bir anlatı olmalıdır aynı zamanda. Hemen çözülmesine rağmen bu sırrın sürekli ötelenmesinin nedeni de budur. Nitekim meselenin özüne inmek için birkaç sayfa Marx'a yeter de artar. "Artık, değerin özünü biliyoruz: Bu öz emektir. Emeğin niceliğinin ölçüsünü biliyoruz: Bu da emek zamanıdır."[2] Görünüşe bakılırsa bu noktadan yola çıkarak hızlıca esas hususa geçebiliriz: Gizlenen şey zamandır. Meta mübadelesi, bu sistemde çalınmış zamanın da hakikati olan toplumsal emek zamanının uğradığı genel dağılımın o elle tutulmaz gerçekliğinin kapitalizmde zuhur etme biçimidir: sadece karşılık-

2. *A.g.y.*, c. 1, s. 56.

sız emeğin zamanı değil, sömürüye uğrayanların hayatından eksiltilen zaman da. Fakat önümüzde uzanan bu doğru yol, tek tek aşılması gereken engellerle donatılmıştır özenle: İfşa teşebbüsünün olabilecek en dolambaçlı yolu şart koştuğunu, metaların dahil olduğu her ticari işlemin aslında bir çelişkinin çözülüşü olduğunu; ancak her ikisi de bir diğeriyle bağdaşmayan, yani diğeriyle zıt bir konum aldığı takdirde, bir metanın bir başka metayla mübadele edilebileceğini her seferinde yeniden keşfetmek gerekir. Kumaş ile giysi arasındaki karşılaşmanın sahnelendiği, meta analizini şekillendiren o benzersiz dramaturjinin işlevi budur: "İki meta alalım, bunlar bir giysi ve on metre keten bezi olsun; ilki diğerinin iki katı değerinde olsun, yani 10 metre keten bezi = x ise, giysi = 2x'tir."[3] Bu *örneğin* tam olarak statüsü nedir? Ticaretin ampirik gerçekliğinden alınmış bir durumun söz konusu olmadığı apaçık ortada. Mesele meta dolaşımının kapitalist gerçekliğini göstermekse, pazara gelip malını onun yarısına tekabül eden bir giysiyle mübadele eden bu kumaşçı belli ki doğru örnek değildir. O halde bu çıkış noktasının mübadeleye ilişkin aslında son derece soyut bir model önerdiğini görmeliyiz. Fakat öyleyse bu kumaş parçalarıyla neden uğraşalım ki? Neden sadece matematik simgelerinden yararlanmayalım? Şu halde mevzubahis giysinin ve keten bezinin ne ampirik birer örnek ne de kolaylık kisvesine bürünmüş birer soyutlama olduğuna hükmetmeliyiz. Bunlar bir sahnenin karakterleridir. Marx'ın onlara dil, bakış, duygu, muhakeme yetisi ve sevgi atfetmesi yazarın okuru büyüleme isteğiyle ya da eğlenceli bir izah sunma kaygısıyla açıklanamaz. Konuşmalarının, ara sıra yanıltıcı argümanlara başvurmalarının, ruh eşlerini arayıp ötekinin bedenine girmek istemelerinin iki nedeni vardır: Birincisi, *yapamadıkları* bir şeyi bu sayede yapmaları ve bu çabayı beyhude bir şekilde sürdürerek hakiki şeyler ya da hakiki insanlardan ziyade, üretimlerindeki gizi çözmemiz gereken hayali birer varlık olduklarını kabul etmeleridir. Diğer nedense, sahneyi hakiki şeylere

3. *A.g.y.*, s. 57.

ve hakiki insanlara bırakmak istememeleridir.

Zira analizin amacı, iktisadın sözümona ebedi yasalarının ardında yatan, kapitalist meta üretim tarzının tarihsel gerçekliğini göstermekten ibaret değildir. Amaç aynı zamanda belli bir iktisat eleştirisi tarzını ve iktisadın taşıdığı çelişkilere getirilen belli bir çözümü reddetmektir; hatta daha can alıcı mesele belki de budur. Nitekim meta mübadelesi fantazmagorisini ve bu fantazmagoride ifadesini bulan sömürü ilişkisini aynı anda defedecek, diyalektiğin dolayımlarını ve mülkiyetin aracılarını aynı anda bertaraf edecek daha basit görünen bir yol vardır. Metanın hem belli bir ihtiyacı karşılayan bir nesne hem de ortalama toplumsal emek zamanının vücut bulmuş hali olmasında bir çelişki görmek zorunda değiliz. Burada uyumlu bir şekilde yönetilip düzenlenecek bir tamamlayıcılık görebiliriz. İnsanlar ihtiyaç duydukları nesneleri mübadele ederler. Başkalarına faydalı nesneler üretmek için harcadıkları emek zamanının, kendilerine faydalı nesneler temin edebilecekleri şekilde ücretlendirilmesine de ihtiyaç duyarlar. Bu eşit mübadelenin koşulu, emeğin karşılığını düşürürken çıkan ürünün fiyatını yükselten o asalağa, yani emeğin mülkiyet tarafından çalınmasına son vermektir. Zenginliğin üreticileri, ürünlerinde herhangi bir gizem ya da uğursuz tılsım barınmadığını, olsa olsa kurulması gereken bir denge olduğunu; ürünlerinin mübadelesi konusunda kendi aralarında anlaşmaya varmaları, yani metaların altın karşılığında mübadele edilmesi yerine üreticiler arasında hizmet mübadelesini tercih etmeleri durumunda kurulabilecek bir denge olduğunu fark etseler yeter. Metaların şeyleşmiş dünyasını, kabiliyetleri yabancılaşmaya uğramış insanlara iade edecek en basit yol kısaca budur.

Metanın büyüsünü ele alan Marksist anlatı, en başta, kapitalist lanete getirilen bu mutlu sonu reddetmek için kurulur: yani, işçi birliklerinin hayalini kurduğu, Proudhon'unsa teorik formülünü sunduğu o özgür üreticiler cumhuriyetini. Adına meta denen duyumsanabilir-duyuüstü varlığın taşıdığı çelişkilerin ve yanıltmacaların analizi, kapitalizmin iktisadi biliminden ziyade kapitalist

sömürünün bu alelade tasfiyesine karşı kullanılan bir savaş makinesidir. En baştan şunu söylemek için yapılmıştır: Metaların eşitsiz mübadelesinin yerine geçebilecek dolaysız bir hizmet ve ürün mübadelesi yoktur. Toplumsal emeğin genel dağılımı bir ürün mübadelesi haline bürünür bürünmez, bu ürünler ancak ve ancak metalardan oluşabilir. "Bağımsız" üreticiler de ancak bu ürünlerde somutlaşan genel bağımlılık sistemine bağımlı oldukları ölçüde ürünlerini özgürce mübadele edebilir. Üreticiler arasındaki serbest anlaşma, "emek gücü" denen metanın canlı emeğin zamanını ve kanını emen ölü emeğin aldığı biçimden başka bir şey olmayan meta ("altın") ile fiilen mübadelesinin yüceltilmesi olabilir ancak. Üretici güçlerin küreselleştiği çağda, üreticilerin kolektif iktidarlarını yeniden ele geçirmeleri, ürünlerin ve hizmetlerin mübadelesi biçiminde gerçekleşemez artık. Kapitalist sömürünün ötesindeki bu aşama, ortaya çıktığı noktanın yeniden berisine düşecektir.

Fakat bu hüküm, tarih biliminin durgunluğun imkânsız ve geriye dönüşlerin aldatıcı olduğunu gösteren bir yargısından ibaret değildir. Aynı zamanda belli bir bilim fikrini ve bu bilimin nesnesi olan tarihi kuran karardır. Bu fikrin dışladığı şey yalnızca anakronizm değil, çelişkinin ateş çemberinden geçmemek için dönüşümün büyüsünü uygun fiyata elden çıkaran başarısız tarih/hikâyedir (*histoire*). Hikâyelere karşı bilimi değil, bir hikâyeye karşı başka bir hikâyeyi, komik hikâyeye karşı trajik hikâyeyi seçer. Aristoteles'ten bu yana bildiğimiz üzere, sahici bir trajik hikâyenin ayırt edici niteliği, bilginin üretimi (tanıma) ile bir durumun tersine dönmesinin (baht dönüşü) o şaşmaz çakışmasıdır. Söz konusu tersine dönüş, mutlu insanın başına gelen bahtsızlıktan ibaret değildir; daha ziyade bizzat insanın mutluluğuyla ortaya çıkan bahtsızlık, tam tersi bir sonuca yol açması beklenen bir nedenden doğan sonuçtur. Buna karşılık başarısız tragedya, bu tersine dönüşün yerine, iyileri ödüllendirip kötüleri cezalandıran "hakkaniyetli" bir karşılık verir. Oysa bu hakkaniyetli çözüm tragedyayı, olayların tersine çevrilmesinin basit bir şekilde karakterlerin uzlaşma-

sına dönüştüğü komedyaya yaklaştırır: "Nitekim bu sonuncusunda, Orestes ve Aegisthos gibi hikâyede birbirlerinin can düşmanı olan karakterler, sonunda barışıp dost olarak ayrılırlar ve hiç kimse öldürülmez."[4]

Proudhon'un yaklaşımında üreticiler arasında doğrudan anlaşma kurulması için asalakların ortadan kaldırılması işte bu türden bir komedyadır. Herkese ortaya koyduğu emek üzerinden hakkını veren bir uzlaşma lehine, üretim çelişkisinin yok edilmesidir. Marx bu uzlaşmayı, düşmanların bu şekilde dost oluşunu safdışı bırakmak niyetindeydi. Ve sonuçtan dışlamak için, bizzat olayın kuruluşundan da dışlamak gerekir. Birbirine düşman karakterlerin dost olmasını daha en baştan imkânsız hale getirmek lazım. Keten bezi ile giysiyi karşı karşıya getiren o ilk sahne tam da bu safdışı bırakma durumunu sağlar. Bu dramaturjide "husumet" daha ilk hamlede ortaya konur ve ortaya konuşu rastlantısal değil yapısaldır. Her bir karakterin diğerleriyle ilişkilenme biçimi, taşıdığı "husumet"in ya da kendi içsel çelişkisinin açığa vurulma biçiminden başka bir şey değildir. Hem faydalı bir nesne hem de değerin soyut ifadesi olma ikiliği, bizzat keten bezi parçasına içkin bir çelişki ifade etmeli ve aynı zamanda bu bezin dokunduğu ipliklerde görünmez bir şekilde yer almalıdır. Bu çelişki, her metanın değerinin "birbirini dışlayan" iki "karşıt uca"[5] ayrıldığı bir mübadele işleminde açığa vurulabilir ancak. Söz konusu çelişkinin bu husumeti bilim nezdinde açığa vurabilmesinin tek yolu, meta ile ona karşılık gelen altının karşı karşıya gelişiyle birlikte, olağan her mübadelenin temelinde yatan o "ölümcül sıçrama" ve metanın paraya beslediği aşkın karşılıklı olmadığına dair o daimi ihtimal açığa vurulmadan önce, sözü edilen husumeti ruh eşleri arasındaki – analizce boşa çıkarılması gereken– saf uyumun içine gizlemektir.[6]

İfşayı ve çelişkinin yeniden tesis edilmesini içeren bu süreç, sadece "metaların dilinde", yani metaların hakikati ancak gizleye-

4. *Poétique*, 1453 a, 36-39. 5. *Le Capital*, c. 1, s. 63.
6. *A.g.y.*, s. 114-16; Türkçesi: s. 113.

rek söyleyen muammalı dilinde formüle edilir. Metaların fantazmagorisi, dostları işleyen komedyayı bu bakımdan da dışarıda bırakır. Karakterlerin hikâyenin sonunda dost olamayışı, karakter olmamaları gibi basit ve yeterli bir nedene dayanır. Bu dramaturjide söz alanlar ve harekete geçenler meta üreticileri ya da meta ticareti yapanlar değil, bizzat metalardır. Elbette bunu kendi meşreplerince, yani "duyuüstü duyumsanabilir" varlıklar olarak yaparlar. Duyuüstü duyumsanabilir varlık, ortaya çıkış tarzıyla, aldığı biçimin bir dönüşümün ürünü olduğunu, başka bir yerde meydana gelen bir süreçten ileri geldiğini gösterir. Varoluş tarzı tıpkı bir melezinki gibidir: Olsa olsa bulunduğu etkinlik sahnesinin gerçek karakterlerin etkinlik sahnesi olmadığını daha iyi göstermek için düşünce, ses, bakış, duygu ya da eylem atfedilen bir hayalet; devinimleriyle onu harekete geçiren gücün başka bir yerden, metanın satıcısıyla alıcısının yürüttüğü ilişkiye tam manasıyla benzemeyen bir "toplumsal ilişki"den geldiğini gösteren bir mekanizma: "Husumet"in hep daha asli bir husumeti açığa vurduğu, ifşanın hep daha derin bir sırra gönderdiği ve mekanizmanın sırrına vâkıf olmanın bile etkisini bozmaya yetmediği, bağımlılığa dayalı genel bir sistemin mekanizması niteliği taşıyan bir toplumsal ilişki.

Zira sırrın ifşasını içeren bu durumun kendisi de iki yönlüdür: Bilim, metalar arası mübadeleye dair –görünürde aşikâr– formülü bir gizeme dönüştürür ve o gizemi de çözüme kavuşturmaya çalışır. Fakat bu ifşa çalışması aynı zamanda ampirik gerçekliğin içinde başka bir yolla yürütülür. Bilimin ilk bakışta yanıltıcı bir nitelik taşıyan görünüşleri yok etmek için kuramsal zeminde uyguladığı değişim aslında bir başka yön değişikliğini de beraberinde getirir: Bu görünüşler kılığına bürünen hakikatin de "ilk bakışta" kendini ele verdiği bir ampirik alana doğru yaşanan yön değişikliği. Sermaye, emek adını verdiği metayı kendi fiyatı üzerinden aldığını iddia edince ne olup bittiğini görmek üzere kumaş ve giysi satanların yanından ayrıldığı anda, okura ağırbaşlı bir şekilde sunulan ikaz, tam da bu bölünmeyi ibret verici bir şekilde açıklar:

"[İ]şte bundan ötürü, kapısında *No admittance except on business* (İşi olmayan giremez) yazılı olan gizli laboratuvara kadar peşlerinden gitmek üzere, para sahibi ve emek gücü sahibi dostlarımızla birlikte, her şeyin yüzeyde ve göz önünde cereyan ettiği bu gürültülü alanı terk ediyoruz. Burada, sadece sermayenin nasıl üretiğini değil, aynı zamanda kendisinin de sermaye olarak nasıl üretildiğini göreceğiz. Artıdeğer üretiminin sırrı da, yani modern toplumun şu büyük sırrı da sonunda açığa çıkacak."[7]

Görünüşlerin gürültülü alanından gizli laboratuvara yapılan bu geçiş, bilimin gerçekleştirdiği yer değişikliğine dair biraz yanıltıcı bir anlatı sunar. Zira bundan önceki sayfaları dolduran şey mübadelenin "gürültülü yüzeyi" değildir. Önceki sayfaları dolduran şey, bu durgun yüzeyi hayaletler ve otomatlarla dolu bir masala dönüştüren, böylece dönüşüm sürecinin kalbine (değer üretmek gibi mucizevi bir güçle –insan emeğinin kudretiyle– donatılmış bir metanın ve bu mucizevi gücü cebren sömürmeye adanmış bir üretim alanının varoluşu) giden yolculuğu haber veren bir dramaturjiydi. Fakat gerek bu laboratuvarın konumu gerekse taşıdığı sırrın niteliği müphemdir. Bu laboratuvar, bir yönüyle laboratuvar değildir. Söz konusu terim, bilimin yerini, sırrın formülünü (arandığı takdirde kolayca bulunacağı hiçbir yerde gerektiği kadar iz bırakmayan artıemeğin tekelleştirilmesinin formülü) verecek olan analiz çalışmasını ifade eden bir metafordur. Fakat öte yandan bu laboratuvar, gerçek bir deneyin mekânını da tanımlar – Sermayenin bu artıemeği üretmek uğruna erkekler, kadınlar ve çocukların bedenleri üzerine uyguladığı muazzam deneyin. Oysa bu deneyi seyretmek için bilim insanlarının yazı odaları ve kütüphanelerinden çıkıp bütün üretim yerlerinde neler yapıldığını görmek yeter. Başka örneklerde tespit edilmesi için analize ihtiyaç duyan bu çelişkilerin somut tezahürlerini işçilerin yaşadığı bölgelerin manzarasında görebiliriz: "En çalışkan işçi katmanlarının çektiği açlık

7. *A.g.y.*, s. 178; Türkçesi: s. 176. (Son cümlede yazarın yararlandığı Fransızca çevirideki ifadeyi esas aldık. –*ç.n.*)

çilesi ile zenginlerin kapitalist birikime dayanan kaba veya rafine savurgan tüketimleri arasındaki içsel bağlantıyı anlamak ancak iktisat yasalarını bilmekle mümkündür. Barınma koşulları konusunda durum başkadır. Tarafsız her gözlemci şunu açıkça görür: üretim araçları ne kadar merkezileşirse, işçiler de o kadar dar bir alana yığılır; bundan dolayı, sermaye ne kadar hızlı birikirse, işçilerin barınma koşulları o kadar sefilleşir."[8] Fabrikaların kapılarından içeri adım attığımız takdirde, sahada zaten görülen bu ters orantı yasasının, işçi bedenleri üzerinde uygulanan büyük çaplı deneyin bir sonucu olduğunu, kendini açıkça ilan etmese de icraatlarıyla –hiçbir şekilde gizlenmeksizin– daima ortada olan, sözleriyle onu hiçe sayanlarınsa davranışlarıyla her yerde ikrar ettiği bir işlem olduğunu tespit edebiliriz.

Fabrikaların alelade dünyası haddizatında, bilim insanlarının ücretsiz emek elde etmek için *in corpore vili* (değersiz bedenler üzerinde) büyük ölçekli işlemler yaptığı devasa bir laboratuvardır. Bu laboratuvarın amacı, bedenlerin üretebileceği azami artıdeğeri onlardan almak ve bunu yapabilmek için de, üretim ve idame maliyetlerinden daha fazla değer üretme vasfına sahip olan azami sayıda işçi bedenini her daim emre amade tutmaktır: istihdam edilmeksizin çalıştıkları süre karşılığında ödeme almasalar bile her zaman elinizin altında bulunacak bedenler; yapılacak iş belli bir güç ya da vasıf gerektiriyorsa yetişkin erkek bedenleri; iş daha kolaysa, birtakım zorunlu ve basit hareketleri yapmak için orada olabildiğince uzun bir süre durulmasından başka bir şey gerektirmiyorsa –daha ucuz– kadın ve çocuk bedenleri. Bunu yapabilmek için işçinin sadece emek gücünün değerini yeniden ürettiği zamanı alabildiğine asgariye indirip, yeni bir değer ürettiği zamanı azami düzeyde uzatmak gerekir. Bir kanun düzenlemesiyle serflerin 12 angarya gününü 56 güne çıkaran Eflaklı boyarların kudretine sahip olunmadığı için, insan zamanının ritmini ve eslerini köklü bir şekilde sarsmak, yemeğe ve uykuya ayrılan zamanı azaltmak,

8. *A.g.y.*, c. 3, 99-100; Türkçesi: s. 634-35.

vardiya sistemiyle birlikte günle gece arasındaki farkı bile bulandırmak, hangi yaşlarda kaç çocuğun ne kadar süreyle çalıştırıldığının tespitini imkânsız hale getirmek gerekir. Aynı zamanda, çocukluk ve yetişkinliği tanımlayan yaş sınırlarını bile belirsiz kılmak gerekir. Bu işlemlerin her birinde sistemin içyüzü kendini ele verir: Yalnızca üretilen değerin değil, bu değeri üreten ömrün de günbegün çalınması. Her gün bir hayatta kalma çabasına indirgenen ama insanın gücünün tükenmesiyle bizzat bu çabanın da giderek yittiği bir ömür, fabrikanın sıcağıyla genleşip seyrelen ve solunmaz hale gelen hava, koğuştan bozma işliklerin darlığı ve aşırı kalabalığı ve tüm bunların yol açtığı, kan emici sistemi oluşturan yasanın –yani, mübadele denklemleri ardında yatan basit formülünü (ömrü kısaltan uzun çalışma saatleri) ortaya çıkarmamız gereken ters orantı yasasının– kısa adı olan temel hastalığın yanında devede kulak kalan tüm hastalıklar.

Laboratuvarın bu büyük sırrı sonuçta iki kere yazılır: İlkin, mübadele denklemlerinde gizlenmiş eşitsizlik formülüne ulaşmak için elle tutulur bulguları yapısöküme uğratan bilimin faaliyetlerinde; ikinci olaraksa, ömrü o kan emici laboratuvarda heba edilen bedenlerde. Ters orantı yasasının bu şekilde bedenlere kazınması bazen kamuoyu önünde gözler önüne serilir. Örneğin sarayın yeni Galler prensesi şerefine verdiği baloda "Madam Elise"in giyeceği elbiseleri dikmek için 26 saat hiç ara vermeksizin çalıştıktan sonra (sezonun en civcivli zamanıdır) Haziran 1863'te 20 yaşında ölen Mary-Anne Walkley olayında basın duygulanmıştır. Fakat ters orantı yasası, saygıdeğer parlamento üyelerinin usulünce yetkilendirdiği doktor ve fabrika müfettişleri tarafından hazırlanmış raporların başından sonuna kadar hiç gizlenmeden yer alır. Söz konusu doktor ve müfettişler, sabahın üçünde işbaşı yapmadan önce bir dökümhanenin tahta zemininde uyuyan dokuz yaşındaki çocukların tanıklıklarını özenle toplar.[9] "Balık istifi gibi üst üste yığılı" on-on beş çocuğun, müfettişlerin sorularını yanıtlamak için

9. *Le Capital*, c. 1, s. 254; Türkçesi: s. 253.

bir anlığına yukarı bakmalarına bile müsaade etmeyen bir dikkat ve çabuklukla günde 15 saat çalıştığı 12 metrekarelik odaları kendi gözleriyle görürler.[10] Fabrikalardaki kadın ve çocukların yararlandığı havanın hacmini hesaplayıp, tıp biliminin zorunlu addettiği hacimle kıyaslarlar. Zamanı çalan makinenin durmasının mümkün olmadığını, vardiya sırası gelen çocuklardan birinin hazır bulunmaması halinde, mesaisini tamamlamış çocuklardan birinin işbaşı yapmayan çocuğun yerini almak üzere çalışmaya devam etmesi gerektiğini tespit ederler. Patronların bu konuda pek gizlisi saklısı olmadığını, sözlerine son verirken yaşam süresini aşırı ölçüde sömürmenin o büyük sırrını itiraf ettiklerini gözlemlerler. Kimilerinin itiraflarına bir parça utanç da karışır: "Geceleri 18 yaşından küçük çocukları çalıştırmasak işlerimiz yürümezdi. Asıl itirazımız, üretim masraflarının artacak olmasıyla ilgili... Usta işçi ve kısım şefleri bulmak zordur; oysa, istediğiniz kadar çocuk bulabilirsiniz."[11] Başkalarıysa "küçük hırsızlıklar"ını açık ve tasasız bir formülle özetler: "Pek saygıdeğer bir fabrikatör, bana günde 10 dakika fazla çalıştırma izni verirseniz, yılda cebime 1000 sterlin koymuş olursunuz, diyordu. *Zaman zerreleri kârın unsurlarıdır.*"[12] Müfettişlerin kayıtlarından derlenmiş bu "itiraflar", üretim süreci analizine her an eşlik eder: mutlak artıdeğer üreten basit işgünü; göreli artıdeğer üreten yoğun işgünü; çok küçük meskenlerde gitgide daha fazla yığılan, sayıları giderek artmış bir işçi sınıfı üreten Sermaye birikimi süreci. İtiraflar, sır içre sırrın ortaya dökülmesine dek sürer: Emekçileri zorla mülksüz bırakan bu ilkel birikim, onları geçim kaynaklarından koparmış, zalim yasalara başvurarak bedenlerini, bu sayede oluşmuş o kan içici canavarın hizmetine teslim etmeye zorlamıştır. Bu hikâyenin aktarıldığı tek yer, ayrıntılarıyla yer aldığı belgeler değildir. Mülksüzleştirilme hikâyesi "insanlık tarihine kandan ve ateşten silinmez harflerle yazılmıştır."[13]

10. *Le Capital*, c. 2, s. 147; Türkçesi: s. 446.
11. *Le Capital*, c. 1, s. 255; Türkçesi: s. 255.
12. *Le Capital*, c. 1, s. 238; Türkçesi: s. 239.

Bilim, artıdeğerin sırrını güçlükle deşifre eder. Zamanın gaspı ve hayatların yok edilişi her yerde bedenler üzerine kazınmıştır. Gizli olan ile aşikâr olanın bu gerilimi, *Kapital*'in birinci cildine (Marx'ın yayımladığı, "bitmiş kitap" biçimini verdiği tek kitaptır) o kendine has anlatı yapısını bahşeder. Bu özgün nitelik, ters yönlü iki hareketin kavuşmasından ileri gelir. Nitekim kapitalist üretimin gelişimini açıklayan analizin karmaşıklığının artmasına karşılık, tam tersi yönde işleyerek, sürecin karmaşıklığını aleni biçimde işleyen o zorla el koyma sürecinin yalınlığına doğru durmaksızın sadeleştirip kitabın sonunu sürecin çıkış noktasıyla kesiştiren, yani bilimin az evvel gizini çözdüğü bu karmaşık sürecin tesis edilmesini sağlayan ilkel birikimin açık şiddet sergileyen örnekleriyle kesiştiren, bir karşıt hareket vardır: Kapitalist sahnenin karakterlerini (kâr etmek üzere birikmiş zenginlik ve kendini satmak zorunda kalan emek gücü) oluşturup birbiriyle ilişkilendiren komünal mülklerin temellük edilmesi, köylülerin zorla mülksüzleştirilmesi, göçebeliğe karşı çıkarılan yasalar, satılık bedenlerin ticareti ve işkence görmüş bedenlerin çektiği eziyetler.

Sürecin her ânına eşlik eden ve kimi zaman kulağa fuzuli gelen örnekler işte bu karşı hareketi betimlemektedir. Peki artıdeğerin tezahürlerini betimlemek için bu kadar örnek sıralamaya gerek var mıydı sahiden? Küçük çömlekçi William Wood'un tanıklığına küçük J. Murray'in tanıklığını eklemeye, sonra da analize yeni hiçbir unsur katmayan genç Fernyhoug'un tanıklığını eklemeye mesela?[14] Yoksullara satılan ekmeğin yapımına dahil olan malzemelerin sıralanmasıyla (insan teri, örümcek ağları, hamamböcekleri, bozuk maya, vs.) tabloyu tamamlamadan önce, çömlek imalathanelerine dair verilen örneğe bir de kibrit fabrikaları ve halı dokuma fabrikaları örneklerini eklemenin ya da? Malthus'u çürütüp göreli nüfus fazlası iddiasını ortaya koymak uğruna, Doktor Hunter'ın peşine takılıp, reverans yapan bir kabarık etek gibi dal-

13. *Le Capital*, c. 3, s. 155; Türkçesi: s. 688. ("Silinmez" sıfatı Fransızca metin dolayısıyla eklenmiştir. –*ç.n.*)

14. *A.g.y.*, c. 1, s. 240; Türkçesi: s. 241.

galanan sıvalı duvarları, ahşap ve kilden bozma, değnekle desteklenmiş, fil hortumu gibi kavisli bacasıyla Wrestlinworth'te (Bedfordshire) yaşayan Richardson'lara; yatak odası penceresiz, ocaksız ve kapısız, baba ve oğulun odadaki yatakta yattığı, her ikisi de anne olan kızlarınsa holde uyuduğu H.'lerin evine; sonra da 11 kadem 5 inç uzunluğunda, 9 kadem genişliğinde ve 5 kadem 10 inç yüksekliğinde olan mekânda 10 kişinin kaldığı Tinker's End'deki (Buckinghamshire) bir yatak odasına ve yine aynı doktorun 12 *county*'de ziyaret ettiği çok sayıda kulübeye bizim de misafir olmamız sahiden gerekli miydi? Marx, bu örnekler toplamına açıklama getirmek için iki neden gösterir. Basit neden, kitabın "asıl kuramsal kısmı"nı ileri taşımasını engelleyen kanlı çıbanlardır. Fakat kitap için satır başına ödeme almıyordu. Dolayısıyla kuramsal açılımdaki bu noksanlığı "tarihsel" kısmı uzatarak telafi etmek gibi bir mecburiyeti yoktu. Nitekim ikinci bir açıklama daha getirir: Bu "eklemeler", Engels'in 1845'te "İngiltere'de emekçi sınıfın durumu" üzerine yayımladığı kitabı güncelleştiren bir "tamamlayıcı"dır.[15] Bu argüman da su götürür zira söz konusu tamamlayıcı olsa olsa aradan geçen yirmi senede hiçbir şeyin değişmediğini ortaya koyacaktır. Yirmi beş sene sonra Engels kitabını yeniden yayımladığındaysa aksine bir şeylerin değiştiğini çünkü Marx'ın kendisinden yola çıkarak detaylandırdığı o "küçük hırsızlıklar"a kapitalistlerin artık ihtiyaç duymadığını gösterecektir.[16] Yani Marx'ın tamamladığı kitap basbayağı kendi kitabıdır. Fakat bu tamamlama hiç de bir ekleme değildir. Nitekim bilimin titiz anlatısını pekiştirmek üzere art arda sıralanmaktan başka bir işe yaramıyormuş gibi görünen bu "örnekler", taşıdığı düzensizlikle başka bir kesinliğe hizmet eden ikinci bir anlatı oluşturmaktadır. Ama görünür olanın sahte apaçıklıkları bilimsel analiz yoluyla çü-

15. Marx'ın Engels'e yazdığı mektup, 10 Şubat 1866, *Lettres sur "Le Capital"* içinde, çev. G. Badia ve J. Chabbert, Editions sociales, 1964, s. 150.

16. Engels, *La Situation des classes laborieuses en Angleterre*, çev. Bracke, Costes, 1933, s. XV-XIX; Türkçesi: *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*, çev. Oktay Emre, Ayrıntı, 2013.

rütüldükten sonra, şimdi de bilim insanlarının hatalı argümanlarının görünür olguların acımasızlığıyla çürütülmesinden ibaret değildir mesele. Gerek kuramsal açılımlar gerekse örneklerin art arda sıralanışı bir anlatı çalışmasına hizmet eder. Bu anlatı kuramsal açılımları birer peri masalına dönüştürür, örneklerdense destansı bir cehenneme iniş hikâyesi yaratır. Ayan beyan ortada olan mübadele, iktisat söyleminde gizlenmiş çelişkiyi ortaya çıkarmak için bir hayalet öyküsüne dönüştürülür. Buna karşılık bu iyi gizlenmiş çelişkinin her yerde, kan emicinin emeği olarak teşhir edildiği, herkesin gözü önünde her gün canlı emekten biteviye beslenen ölü emek olduğunun itiraf edildiği gösterilmelidir. Fakat karşıt yönde ilerlemelerine rağmen bu iki açıklama birlikte ele alınmalıdır. Çelişki bilimin anlatısı içinde gelişip karmaşıklaştıkça, karşı-anlatı da kendisinin (hiçbir bilime ait olmayan) ilk itici gücü niteliğindeki o ateş ve kan hikâyesine geri döner.

Velhasıl bilim ve hikâye karşılıklı girift bir oyun oynarlar. Bilim, siyasal iktisadın kalbinde yatan formüllerdeki çelişkiyi gözler önüne serer. Çelişkinin inkişafı ise, ebedi olduğu varsayılan yasalarının belirlenmiş bir tarihsel üretim tarzının yasaları olduğunu göstermelidir. Peki bu üretim tarzının yasalarını nasıl ele almalı? Tarihselliklerini, yani daimi yeniden üretimini belirledikleri dünyanın yıkımını nasıl ele almalı? Sistemin mantığının çelişki üzerinden işlediğini göstermek amacımız açısından yeterli değildir. Dünyanın düzeni zıtların uyumundan oluşur. Vaktiyle Empedokles'in dediği gibi, bizzat sevgi ile nefret arasındaki gerilimden. Marx da bir bilgin olarak bu konuda hemfikirdir. Metaların mübadelesi şüphesiz ki ancak birtakım çelişkili koşullar yerine getirildiği takdirde gerçekleşebilir. Fakat "bir cismin devamlı olarak bir diğer cisme doğru düşmesi ve yine devamlı olarak ondan uzaklaşması" da bir çelişkidir. "Elips, bu çelişkinin hem gerçekleşmesine hem çözülmesine olanak sağlayan hareket biçimlerinden biridir."[17] Dolayısıyla kapitalist toplumun hareketini de gök cisim-

17. *Le Capital*, c. 3, s. 113; Türkçesi: s. 111.

lerinin hareket modeli üzerinden düşünebiliriz: "Tıpkı kendilerine bir kez belli bir hareket verilince bunu durmadan tekrarlayan gök cisimleri gibi, toplumsal üretim de, birbiri peşi sıra gelen genişleme ve daralma hareketleri içine sokulur sokulmaz bunları mekanik bir zorunluluk uyarınca durmadan tekrarlar. Sonuçların kendisi birer neden haline gelir, başta düzensiz ve adeta rastlantısal görünen o beklenmedik değişimler giderek belli aralıklarla – olağan bir şekilde– tekrarlanmaya başlar."[18] Argümanın devamında sorunlaştırılan bu olağan periyodikliğe karşılık, döngülerin kısaltılmasını ve krizlerin derinleştirilmesini içeren bir olasılık, hatta bir zorunluluk ileri sürülür. Geriye meselenin esası kalır: Bilimin olağan mantığı yetkin tragedyaların mantığına iki yönden karşıtlık gösterir: Tragedyada düşman güçler dost olur ve nedenler, kendileri de aynı sonuçlara yol açan nedenlere dönüşen sonuçlara yola açar. Birbirine düşmanlık besleyen dostlar ve yol açtığı sonuçlarıyla tersine çevrilen nedenler, adına tarih denen bir başka dramaturjinin ilgi alanına girer.

Fakat bu dramaturjinin kendisi de çelişkili zorunlulukların damgasını taşır. Bir tarafıyla tarih öyle bir süreçtir ki iktisadın sözümona doğal yasalarının ardında onun mekanizmasının işlediği gösterilmelidir. Bu karmaşık işleyişin kendisinin de bir ilk itici gücü vardır. Metaların hareketinin sergilediği düzenliliğin arkasında yatan ilk sebep, ilkel birikimin çıplak şiddetidir; bu şiddet çıktığı kaynağın, yani ateş ve kanın damgasını vurduğu nesnesini vermiştir bilime de. Fakat zorunluluğun kökenindeki zorunsuzluğu (*contingence*) ve bilimin canevinde yatan "husumet"i gün yüzüne çıkaran bu tarihselleştirme biçimi, tek başına mevzubahis çelişkiye hiçbir çözüm getirmediği gibi, iktisadi çelişkilerin düzenli hareketini de herhangi bir şekilde sekteye uğratmaz. Sözde doğal zorunluluğu reddeden zorunsuzluktan bir başka zorunluluk kurmasını talep edemeyiz. İlkel birikim, hükümdarlıklar kuran ci-

18. *Le Capital*, c. 3, s. 77; Türkçesi: s. 612. (Fransızca çeviriden hareketle birtakım değişikliklerle. –*ç.n.*)

nayetin ancak yeni cinayetlere yol açtığı Shakespeare tragedyalarına benzer. Ses ve öfke üzerine kurulu bu basit meseleden sıyrılması için, "doğa"nın zorunluluğuyla tezat içinde olan tarihin söz konusu zorunluluğun getirdiği sorumluluğu üstlenmesi gerekir. Gök cisimlerinin dönüş modeline uyan sermayenin bu hareketine, bir cinayet ve hırsızlık hikâyesinin saf zorunsuzluğundan başka bir ilk itici güç bulunmalıdır. Fakat sorunun çözümü vardır. Bu hareketi bir başka bilime, Cuvier'nin yerküredeki devrimlerin tarihinde modelini sunduğu devinim halindeki şu doğa tarihine dayandırabiliriz. Bunun için, yerkabuğundaki ani kabarmaları ele alan jeolojik modeli olumsuzlamanın olumsuzlanmasına dair diyalektik modelle birleştirmek yeter. Bu sayede itici gücün çıplak şiddeti tarihin ebe kadınına, Shakespeare'vari tragedya ise tarihi konu eden doğa biliminin bir epizoduna dönüşebilir.

Sermaye hareketinin taşıdığı düzenliliğin nasıl da "tepeden tırnağa her gözeneğinden kan ve çirkef atarak"[19] dünyaya geldiğini gösteren bölümün ardından, başka bir düşünce gezegeninden düşercesine, Sermayenin oluşumunu sonsuz diyalektik aklın bir jeolojik kabarma biçimindeki tarihsel başarısı olarak yorumlayarak anlatan bir başka hikâye sunulur. Marx'a göre, üretim araçlarını elinde bulunduran küçük bağımsız üreticilerden oluşan bir yönetim biçimi, "evrensel vasatlığa karar vermek"sizin[20] ebediyet kazanamaz. İşte bu yüzden, "belli bir gelişme düzeyine ulaştığında, kendini yok edecek maddi araçları doğurur. O andan itibaren toplumun içinde yine toplumun bastırdığı birtakım güçler ve tutkular canlanır. Bu düzenin yok edilmesi gerekir ve yok edilir."[21] Tuhaf bir şekilde, önceki bölümlerde bu baskılanan güçlere ve tutkulara dair tek bir satır yoktur ve aynı bölümün sonunda kapitalizmin doğuşu yine "halk kitlesinin az sayıda gaspçı tarafından mülksüzleştirilmesi"[22] olarak betimlenir. Fakat damdan düşercesine gelen bu

19. *Le Capital*, s. 202; Türkçesi: s. 727. (Fransızca çeviriden hareketle değişikliklerle. –*ç.n.*)

20. *A.g.y.*, s. 203-4; Türkçesi: s. 728.

21. *Le Capital*, s. 204; Türkçesi: s. 728.

"baskı", "olumsuzlamanın olumsuzlanması"nın yerküre üzerindeki devrimler kadar kaçınılmaz bir jeolojik süreçle özdeşleşmesine olanak tanıyıp "kapitalist üretim[in] kendisinin, bir doğa yasasının şaşmaz zorunluluğu ile, kendi olumsuzlanmasını doğur"masını[23] sağlamak için olmazsa olmazdır. Bizzat dramaturjisinin hareketini belirleyen gediği yeniden kapatıp, yeryüzünde yeni bir hikâye yazmak üzere barındırdığı bilgiden nasıl yararlanılacağı sorusunu okurlarına bırakan kitap artık nihayete erebilir.

22. *Le Capital*, s. 205; Türkçesi: s. 730. 23. *A.g.y.*

Nedenselliğin Serüvenleri

AKADEMİ ÇEVRELERİNDE söylenenlere bakacak olursak, polisiye roman Nisan 1841'de doğdu. Edgar Allan Poe'nun "Morgue Sokağı Cinayetleri" adlı öyküsü bir New York dergisinde o ay yayımlanmıştır. Geriye bu doğuşun anlamı üzerine düşünmek kalıyor. Tarih bilimi ve sosyoloji, polisiyenin ortaya çıkışını suça ve suçun gün yüzüne çıkardığı olaya yönelik o dönemki saplantıya verilen tepkiye bağlıyor kimi zaman: Suç şebekelerinin taşradan ve başka ülkelerden akın akın gelen sefalet içindeki insanlar arasında kolayca saklanabildiği kentsel mekânların yetersiz aydınlatılan dolambaçlı yollarıyla arz ettiği tehlike. Gelgelelim modern edebiyat geleneğinde polisiye türünün keşfine bambaşka bir şey damga vurur: Romanlarda olay örgülerinin gerçekçilik ya da kahramanların psikolojileri lehine tasfiye edilmesiyle karşıtlık oluşturan bir kurmaca rasyonalitesi modeli. *Morel'in Buluşu*'nun* o meşhur önsözünde Borges polisiye türüne beslediği hayranlığı tam da böyle ifade eder.

Şu unsur kolayca doğrulanabilir: Poe'nun eski Paris'in şık ve kalabalık bir semtindeki dar bir geçitte konumlandırdığı hayali Morgue Sokağı kentsel mekânın ister istemez yol açtığı o suç tasavvuruna karşılık gelse bile, anlatıcıyla arkadaşı Dupin'in *Gazette des tribunaux*'nun akşam baskısında okuduğu varsayılan o gi-

* Adolfo Bioy Casares, *Morel'in Buluşu*, Jorge Luis Borges'in Önsözüyle, çev. Nevzat Yılmaz, Helikopter, 2. Baskı, 2016. –*ç.n.*

zemli cinayet, bu gazetede her gün yer alan suç haberleriyle ve söz konusu dönemde bu haberlerle özdeşleştirilen cürüm imgeleriyle hiçbir benzerlik taşımaz. Bunu saptamak için, gazetenin günbegün sıraladığı suç haberlerini ve yine 1841 yılında ceza mahkemelerinde görülen davalara dair yayımladığı tutanakları okumak yeter. Zenginliklerini ihtiyatsızca sergilemiş müşterilere kafe çıkışlarında kurulan birkaç tuzağı saymazsak, bu davaların başat örneği aile içi kavgalardır: eşler arasındaki ya da ebeveyn ile çocuklar arasındaki husumetler, şiddete eğilimli kocalarından bıkmış, sevgilileriyle ya da kızları ve damatlarıyla bir olup kocalarına karşı entrika çeviren kadınların işledikleri zina fiilleri, miras meseleleri yüzünden kuşaklar arasında ya da eşler ile kayınvalide ve kayınpederler arasında yaşanan anlaşmazlıklar... Nitekim günlerden bir gün, yakınlarının ifadesine göre birkaç gün önce iş yolculuğuna çıkmış ya da haber vermeden sırra kadem basmış bir adamın –büyük olasılıkla– parçalara ayrılmış, tanınmaz haldeki bedeni orman kenarında ya da nehir kıyısında ortaya çıkar. Zanlının izini sürmek genelde kolaydır: Komşular zaten kavgalara şahit olmuş ya da tehditler savrulduğunu duymuştur; kimileri bu ani gidişlerden kuşkulanmaya başlayıp kendi aralarında konuşmaya başlamıştır; cinayet ortaklarından biri ağzından talihsiz bir şeyler kaçırmış ve soruşturma açılır açılmaz her bir şüpheli suçu ötekilere atarak meseleden sıyrılmaya çalışmıştır. Kısacası cinayet, halihazırda ortada olan bir şiddet hikâyesinin son perdesidir. Bu hikâye aile arasında geçip komşular arasında çözüme kavuşur. Nedenleri hiçbir zaman uzakta aranmaması gereken mahalli bir meseledir. Keza cinayetin açıklığa kavuşturulup failin tespit edilmesi için polisin zekâsına nadiren başvurulur. Davanın seyrine dahil olan tek bilim, cinayetin meydana geldiği olası tarihi, yaraların niteliğini ve ölümcül darbeyi indiren aleti tespit ederek sonucun nedene daha da yaklaşmasını sağlayan otopsi raporlarıyla doktorların bilimidir.

Baltimore'lu şairin hayalinde kurduğu çifte cinayetse bizi bambaşka bir sahneye taşır. Burada cinayet, çözümü her türlü aile ya da komşuluk ilişkisinin mümkün mertebe uzağında aranması

gereken bir muamma halini alır. Kapalı bir binada, kapısı ve pencereleri içeriden kilitlenmiş bir odada işlenmiştir. Böylece kurmacadaki polis incelemesinin rasyonalitesi doğrudan doğruya cinayet mahalline ilişkin belli bir fikre bağlanır: Çıkılması da girilmesi kadar imkânsız bir yer. Sonraları gazeteci Rouletabille sarı odanın gizemini çözmeye kalktığında da aynen böyle olacaktır. Yeni edebi türün konu edindiği cinayet, nasıl işlendiğine akıl sır erdirilemeyen bir cinayettir. Ona yol açan gerekçe için de aynı durum geçerlidir. Anneyle kızının karıştığı aile kavgaları yoktur. Hatta herhangi bir aile bile yoktur. Ve normal şartlarda polisin para, ziynet eşyası ya da belge arayanların izini sürmesini sağlayacak olan odaların dağınıklığı burada tam aksine muammayı derinleştirmektedir, zira bu dağınıklığın parçalarından biri, katilin çalmaya tenezzül etmediği, içinde 4.000 frank değerinde altın bulunan iki çantanın yerde durmasıdır. Cinayetin ve işlenişindeki acımasızlığın sebebi ne çıkardır ne de nefret. Aslına bakarsak hiçbir sebebi yoktur. Bildiğimiz üzere Dupin'in ileri sürdüğü şu tahminin dayandığı düşünce de budur: İşlenişi insanüstü bir çabukluk ve gaddarlık gerektiren ve tasarlanışı insanın besleyebileceği herhangi bir duyguya ya da çıkara karşılık gelmeyen bu cinayeti bir insan işlememiştir. Şahitlerin katilin kimliğini tespit etmeye yönelik sunduğu tek delil de bu durumu tersinden ispat eder: Her şahit, gerek İtalyan ve İspanyol gerekse Hollandalı, İngiliz yahut Fransız, yabancı bir ses duymuştur. Bir başka deyişle, hiçbiri insan sesi tespit etmemiştir. Doğrulanması için yanıltıcı küçük bir ilan vermek gibi bir oyuna başvurmak gerekse de, buradan çıkarılacak sonuç son derece açıktır: Bu çifte cinayetin arkasında bir orangutan vardır. Yani bu bir suç değildir, zira modern toplumlarda bir hayvanın insan canına kıyması genelde bu şekilde tanımlanmaz. Aydınlatılışı polisiye edebiyatın doğuşunu simgesel açıdan temsil eden bu ibret verici suç, polis ve yargının ekseriyetle aşina olduğu her hadiseden farklı olması bir yana, daha temel düzeyde, aslında suç da değildir. Yeni bir tür olan polisiye, paradoksal bir kurmaca türü olarak doğmuştur: Taşıdığı rasyonalite, insan eylemlerine da-

ir bilinen –ve bu rasyonaliteye benzer– tüm nedensel bağlantılardan köklü bir şekilde mesafelenmeye dayanan, bir olayın ya da bir dizi olayın aydınlatılışı.

Bu mesafelenme üzerine düşünmenin iki yolu var. İlki bu mesafelenmede, genelde insan ilişkilerinde ve bilhassa suçla ilgili meselelerde işleyegelen nedensel rasyonalite biçimleri üzerinde mebzul ölçüde zihinsel yeti uygulama fırsatı görür. "Polisiye roman" dediğimiz şey İngilizcede *detective story* olarak geçer ve esas itibariyle detektif karakteriyle birlikte ortaya çıkmıştır. Fakat bu karakter özel polis ya da amatör değildir. Tam olarak bir polis-olmayan ya da antipolistir, toplumsal statüsü ve düşünme tarzı suçla rutin bir şekilde mücadele etmeye adanmış ve bu mücadelenin varsaydığı rasyonalitenin tedrisatından geçmiş memurların düşünme tarzlarına ters düşen bir adamdır. Polisiye romana o kendine has faili sağlayan detektif tam manasıyla *outsider*'dır (dışarıdan, yabancı biri), insan nüfuslarının çekilip çevrilmesini ve asayişin sağlanmasını içeren toplumsal işlevlerin tanımladığı yaklaşımın dışında yer aldığı için başka türlü gören biridir. Bu dışsallık, "detektif"i Auguste Dupin'e dair Poe'nun vermeye değer bulduğu tek bilgidir. Dupin, servetini yitirmiş olsa da dilediğince yaşamasını sağlayan mütevazı bir rantiye gelirine sahip, varlıklı bir ailenin oğlu olarak betimlenir. Fakat Dupin'e göre dilediğince yaşamak demek, zamanın olağan düzeninin ve bu düzenin hasredildiği uğraşların eşlik ettiği, görünürün o olağan düzenini tersine çeviren bir şekilde yaşamaktır. Her sabah, şafak söker sökmez, kapalı dairesinde sadece mum ışığında çalışmak üzere perdelerini çeken Dupin, şeylerin bu düzenine veda eder. Her akşam alacakaranlıkta, "kalabalık şehrin vahşi ışıkları ve gölgeleri arasında sessiz gözlemin verebileceği o sınırsız zihinsel heyecanı aramak"[1] üzere kendini sokağa atar. Güne zorla düşürülen gölge, geceleyin peşine

1. Edgar A. Poe, "Double assassinat dans la rue Morgue", *Histoires*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940, s. 12; Türkçesi: "Morgue Sokağı Cinayetleri", *Bütün Hikâyeleri*, çev. Dost Körpe, İthaki, 2010, s. 310. (Yazar burada Charles Baudelaire'in yaptığı Fransızca çeviriyi alıntılıyor: "*à travers les lumières dé-*

düşülen ışık... – nasıl ki Kant'tan beri anlama yetisinin kurduğu bağlantılar zihinsel sezgi ile karşıtlık içindeyse aynı şekilde hesapçıların hüneriyle karşıtlık içinde olan bu analitik yetinin keskinleştirilmesini sağlayan şartlar işte bunlardır. Hesapçıların (profesyonel kumarbazlar, polisler veya belki de suçlular) hüneri, beklenen sonuçlara yol açacak nedenleri art arda sıralanan bir dizi hamle gibi düzenleyen vasat bir sanattan başka bir şey değildir. Analitik düşünme yetisiyse, genelde birbiriyle karşıt nitelik taşıyan sezgi ile tümdengelim eylemlerini tek bir eylemde birleştirerek düşünceyi görüye eşit kılan zihinsel güçtür. Olguları dolambaçlı yoldan, araya ortalama bir mesafe koyup şu iki hata kaynağından sakınarak ele alır: görüntüyü çarpıtan çok az sayıda ayrıntıdan yola çıkarak çıkarsama yapmak; her şeyin görünenden yola çıkıp tek bir zincir üzerinde kavranması gerekiyorken olguların gizli kapaklı nedenlerinin peşine takılarak düşüncede kaybolup gitmek.

Girilip çıkılamayan kapalı yerlerde işlenmiş cinayetlerin gizeminin aydınlatılmasını sağlayacak, dışarısı ile içerisi arasındaki ilişkinin biçimi bu minvaldedir. Genç Rouletabille'in gözlerini kapatarak sarı odanın gizini çözmesini sağlayan "aklın sağlam tarafı" da yine bu minvalde olacaktır. Nitekim *detective story*'nin (polisiye hikâye) mantığı, *Serendipli Üç Prens*'ten ya da Fenimore Cooper'ın Mohikan hikâyelerinden kalma iz sürme tekniğiyle sınırlı kalamaz. İzleri titiz bir şekilde gözlemlemek onları bırakan kişileri tespit etmeye yetmez. İzler ile onların müsebbibi arasındaki ilişkinin topyekûn bir neden-sonuç bağlantısına kaydedilmesi gerekir. Ve kapalı kapılarla pencerelere hiç aldırış etmeyen bu bağlantıyı görmek için gözler kapatılmalıdır. Bütünsel bağlantı ancak zihinsel olabilir. Bütün bir sonuçlar zincirini tek bir görü

---

sordonnées et les ténèbres de la populeuse cité ces innombrables excitations spirituelles que l'étude paisible ne peut pas donner" [kalabalık şehrin dağınık ışık ve gölgeleri arasında sessiz mütalaanın *veremeyeceği* sayısız tinsel/zihinsel heyecan", altını ben çizdim]. Görünen o ki Baudelaire Poe'yu bu cümlede değiştirerek çevirmiş. –*y.n.*)

edimiyle kavrama yetisini, "Morgue Sokağı'nda Cinayetler" yayımlanmadan iki sene önce bir başka genç adam formülleştirmiştir. Genç Louis Lambert'in Vendôme Koleji'nden "ahbabı"na verdiği ders buydu: "Düşünmek görmektir ... Her bilim tümdengelime dayanır; tümdengelim de yavaş yavaş gelişen ve bizi nedenden sonuca indiren, sonuçtan nedene çıkaran bir görme biçimidir ..."[2] Gördüğümüz şeyi onun görünmez nedenini belirleyen düşünceler zinciriyle hemen ilişkilendiren, bir ruhun bir başka ruhun sırlarına nüfuz etmesini sağlayan bu tinsel/zihinsel yeti, paradoksal bir şekilde, bir orangutanın işlediği o büsbütün cismani "suç"un ortaya çıkmasını sağlayan yetidir. Görünürdeki bu paradoks, "Zoru başaran kolayını da yapar" ilkesinin basit bir örneğidir. Nitekim en başta Dupin'in anlatıcıyı etkilemesinin nedeni bir cinayeti çözmekte gösterdiği maharet değil, yanında sessizce yürürken anlatıcının düşünce akışını bakışında ve hareketlerinde eksiksiz olarak okumakta sergilediği kabiliyettir. Nitekim Dupin, beraber yürüyüşe çıktığı arkadaşının zihnini, başındaki sepetle onu az kalsın yere seren meyve satıcısından bozuk kaldırıma dair o mülahazaya, sonra bir başka sokağın kaldırımında kullanılan stereotomiye,* Epikuros'un atomlarına, kozmolojideki son keşifler neticesinde atomist kuramın doğrulanışına, başını yukarı çevirdiğinde gördüğü Orion'daki o bulutsu yıldız topluluğuna ve son olarak, bu takımyıldıza atıf yapan bir Latince dize üzerinden, ufacık boyuna rağmen bir tragedyada oynamakla böbürlenen Chantilly adında eski bir ayakkabı tamircisi üzerine yazılmış bir eleştiriye taşıyan zinciri işte bu şekilde yeniden kurar.[3]

Bu epizot bir felsefe dersi niteliğindedir: Fikirlerin ampirik çağrışımı tüm olguların tinsel/zihinsel ilişkisinin bir tezahürün-

* Poe "stereotomi"den (taş kesimi) söz ederken Rancière yanlışlıkla "stereometri" demiş. Düzelterek çevirdik. –*ç.n.*

2. *Louis Lambert*, *La Comédie humaine* içinde, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 11, 1980, s. 613; Türkçesi: Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, çev. Oktay Rifat - Samih Rifat, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. 32.

3. Edgar A. Poe, "Double assassinat dans la rue Morgue", *Histoires*, *a.g.y.*, s. 13-16; Türkçesi: "Morgue Sokağı Cinayetleri", *a.g.y.*, s. 311-13.

den başka bir şey değildir. Dupin yürüttüğü soruşturmada hiçbir doğaüstü açıklamaya yer olmadığını ileri sürer. Fakat nasıl ki zihnin görüsü bedenin gözlerininkinden farklıysa, çözülemeyen çifte cinayetin gizemini açıklığa kavuşturmasını sağlayan o analitik yeti de polislerin –ve katillerin– hesaplarından farklıdır. Dupin, düşünce silsilesini arkadaşının yüzünden okuduğu gibi, darmaduman olmuş odanın görüntüsünde de çözümü okur. Poe'nun eserleri Fransa'daki edebiyat gündeminin ritmini takip etmemiş olmakla birlikte, Morgue Sokağı'ndaki cinayetlere dair bu hikâye tam olarak Balzac'ın iki kitabı arasına denk düşecek şekilde yayımlanmıştı: İki sene öncesinde çıkan *Louis Lambert* ve ruhlar arasında kurulu Swedenborgcu iletişim sayesinde bir hırsızlık vakasının arkasındaki kişinin meydana çıkarıldığı, ertesi güz tefrika edilen *Ursule Mirouet*. Polisiye roman Poe ile birlikte, ama suça dair tüm sosyolojik açıklamalardan olabildiğince uzak bir Swedenborgcu spiritüalizm ikliminde doğmuştur. Edebiyat ile bilim arasında bir bağlantı kursa da, bu bağlantıyı o dönemde polis tahkikatında uygulanmaya başlanan tıbbi ve kimyasal analiz yöntemleri üzerinden kurmaz. Öncü araştırmasında Régis Messac'ın açıkça gösterdiği üzere polisiye roman, Balzac'ın toplumsal komedyasına veya mistik yorumlarına ilham veren iki isimde –Cuvier ve Swedenborg'da– vücut bulmuş, bilime dair son derece özgül bir fikrin hayata geçirilişiyle doğar: tek bir anatomik unsurdan yola çıkarak kaybolmuş bir biyolojik türü yeniden oluşturan bilim insanı ve yeniden oluşturulmuş bu türü kendisine uygun düşen bir evrene kaydeden mistik: varlıklar ile olaylar arasındaki büyük bağlantının, sadece olağanüstü bir algılama kabiliyetiyle donatılmış bir zihnin idrak edebileceği bütünüyle tinsel/zihinsel bir bağlantının evreni.[4] Polisiye romanın bilimsel rasyonaliteden pay almasının nedeni, ipuçlarının kılı kırk yararcasına incelenmesi ve laboratuvar araştırmaları değil, karşılaşılan her ipucunu yüz yıldır

4. Régis Messac, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Honoré Champion, 1929.

bilimi simgeleyen bu zincire işleyen inançtır: Bedendeki gözlerin dağınık birtakım olgulardan başka bir şey görmediği yerde, tüm evrenle zorunlu bir bağlantı kuran inanç. Polisiye kurmacası parçalara ayrılıp tanınmaz hale getirilmiş bir beden üzerine yürütülen tahkikatla devamlı surette ilişkileniyorsa, bunu cinayetin ve katilin gaddarlığına tanıklık etmek için değil, bu kesiti o büyük varlık zinciriyle yeniden bütünleştirip analitik yetinin kendini sergilemesine fırsat tanımak için yapar. Parçalara ayrılmış beden, polis incelemesi ve adli tahkikat nezdinde katili bulunması gereken bir maktulün bedeniyken, analitik düşünme yetisine sahip detektif açısından bambaşka bir şeydir: Genel teşekkülünü yeniden kurması gereken, bir duyumsanabilir olaylar zinciri içindeki münferit bir durum. Olayların bir bütün teşkil etmek üzere birleştirilmesi daha sonra materyalist bilime dair belli bir fikirle özdeşleştirilecek olsa da, şimdilik, salt içsel ve tinsel duyulara başvurmakla özdeşleştirilen bir çıkarsama kabiliyetinden başka hiçbir şeyin erişemeyeceği, bütünüyle tinsel bir ilişki olarak düşünülebiliyordur sadece: Zavallı Louis Lambert'in aklının dalıp gittiği, ama temiz kalpli Ursule Mirouet'nin mirasına tekrar kavuşmasını –o kadar şiirsel olmayan şekilde– sağlayan, duyuların bu içsel dünyası. Polisiye roman ve felsefi roman kardeştir çünkü birbirleriyle aynı bilimsel inanç ve bilime dair aynı fikir dahilinde temasa geçerler: Evrende bütün olgular arasında öyle bir bağ vardır ki sıradan idrak nüfuz edemez ona, ama ilintisiz olanda ilintili olanı görme kabiliyetine sahip bu özel idrak kavrayabilir onu.

Yeni polisiye roman ile sıradan suç arasındaki mesafeyi düşünmenin ilk yolu budur. Bütün olgular arasında kurulan bir tinsel/zihinsel bağın idrak edilmesi yoluyla, olağan kabiliyeti aşan bir rasyonaliteden istifade etmeye yönelik bir fırsattır bu. Sorun şu ki söz konusu bilimsel rasyonalite, bilime dair –o dönemde yıkılmaya başlayan– bir fikre işaret etmekteydi. 1840'lı yıllarda yeni bilimsel keşifler olacağına dair hemen hiçbir beklenti yoktu. Kurmaca nezdinde bilimsel rasyonaliteyi kullanılabilir hale getiren de tam olarak buydu. Fakat bu kullanılabilirlik, olgular arasın-

daki bütünsel bağı o spiritüalist ufkundan koparıp kurmacanın içsel rasyonalite ilkesine dönüştüren bir yer değişikliğini de beraberinde getirir. Polisiye kurmacadaki mesafe üzerine düşünmenin ikinci yolu ve gelecekteki modernist kuşağın Poe'da takdir ettiği şey budur. Söz konusu kuşak, bu mesafeyi adi suçla ya da suç rasyonalitesiyle değil kurmacanın gerçekçilik bağlamındaki evrimiyle karşılaştırır. Bunun için de detektif Dupin'in yöntemini, şair Edgar Poe'nun beş sene sonra ileri süreceği "yazmanın felsefesi" yle karşılaştırmak yeter. Bu felsefe bir şiirin yazılma süreci aracılığıyla gösterilir, fakat ele aldığı mesele, polisiye romanın ilk örneği olarak kabul edilen Godwin'in *Caleb Williams*'ı üzerinden ortaya atılır. Poe, Dickens'ın bir iddiasıyla başlar söze: İddiaya göre sonradan kaleme alınan ilk bölümüyle Godwin bu romanı, yani masumiyeti sabit olan iyi bir adamın işlediği cinayetin aydınlatılmasıyla anlam bulan bu insan avını, sondan başlayarak kurmuştur. Poe, Baudelaire'in gönlünü çeldikten sonra modernist edebiyata dair belli bir düşüncenin simgesi haline gelecek olan savı – yani etki bütünlüğüne dair savı– işte bu iddiaya yanıt vermek üzere geliştirir: "Kalemle herhangi bir şeye girişmeden önce, adına yaraşır her olay örgüsünün özenle *dénouement*'ına (çözüm) götürülmesi gerekir, bundan daha açık bir şey olamaz. Ancak *dénouement*'ı sürekli göz önünde tutulursa, olayları, özellikle her noktada edayı (*tone*) niyetin gelişimine uygun kılarak, olay örgüsüne kaçınılmaz bir sonuç bağlantısı veya nedensel bağ havasını verebiliriz."[5]

5. "*Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its* denouement *before anything be attempted with the pen. It is only with the* denouement *constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention*", Edgar A. Poe, "The Philosophy of Composition", *Essays and Reviews*, The Library of America, 1984, s. 13. İçsel tutarlılığı sağlamak adına Baudelaire'in o çok kıymetli çevirisi yerine kendi çevirimi sunma hakkını kendimde buldum. (Türkçesi: "Yazmanın Felsefesi", *Bütün Hikâyeleri*, çev. Savaş Kılıç, İthaki, 2010, s. 7. Rancière'in çevirisi doğrultusunda değişiklik yapılmıştır. –*ç.n.*)

Kimilerince edebi modernizmin şiarı sayılabilecek bu felsefede, oysa, kurmaca rasyonalitesinin o eski Aristotelesçi tanımının yenilenmiş bir biçimini görmek zor değildir: Olayların birbiri ardınca nasıl geliştiğini olduğu gibi anlatmaktansa, onların nasıl *gelişebileceğini* ve birbirleriyle ne şekilde ilişkilendirilebileceğini göstermek suretiyle, olayların tasvirinden ayrı, eylemler arasında zorunluluk veya olabilirlik içeren bir bağlantı kurmak. "Analitik yeti"nin hükmettiği polisiye kurmacası, yenilenmiş bir Aristotelesçiliğin örnek biçimini sunar. Bu kurmacanın modern toplumla bir ilişkisi varsa, olsa olsa negatif bir ilişkidir o. Gerek etki bütünlüğü gerekse anlık gözleme dayalı çıkarımın rasyonalitesi, gerek Poe'nun gerekse eski edebiyatın (*belles-lettres*) o seçkin dünyasına özlem duyanların nazarında, bu toplumun kurmaca rasyonalitesi için arz ettiği tehlikeyi savuşturmaya yöneliktir: kurmaca rasyonalitesinin düzyazı dünyasına ve onun düzyazıya ilişkin ayrıntılarına saplanıp kalması.

Gelgelelim bu noktada, sıkı nedensel rasyonalitenin spiritüalist iddiası gericilerin nostaljisinden ayrılır: Amaç ayrıntılardan kurtulmak değil onların işlevini değiştirmektir. Bu sorunu Balzac'ın zaten çözmüş olduğu söylenebilir. Olay örgüsünün harekete geçmesini sabırsızlıkla bekleyen okurların üzerine boca ettiği hiçbir ayrıntı fazlalık değildir. Her ayrıntı bir topluma ve bir çağa işaret eder. Balzac, Grandet'lerin evindeki eşyayı, *Beatrix*'te Guénic konağının ya da Top Oynayan Kedi Mağazası'nın ön cephesini bu nedenle konuşturur. Fakat bunu sınırları son derece keskin bir şartla, yani Cuvier'nin böcekbilimini Swedenborg'un o görülemeyen şeyleri gönül gözüyle gören bilimi içine yerleştirmekle yapabilmiştir. Aradaki bağlantı çözüldüğünde, göstergeler birer şey durumuna döner, eylemin mekânı tıkabasa dolar ve romancı, o meşhur "çalınan mektubu" bulmak için sandalyenin bütün çıtalarını ve her eşyanın ek yerlerini didik didik etmek üzere Dupin tarafından çağrılan polislerin görüntüsü içinde kaybolup gider. Kurmaca eyleminin zamanı da yine aynı şekilde, ne idüğü belirsiz anların ayrıntısında kaybolur. Roman kurmacası, olayların art arda

sıralandığı vakayinamenin parçalı zamanından da öteye geçerek, eylemin itici gücünün bile havadan sudan lafların rutiniyle özdeşleştiği bir noktaya varır. Birkaç sene sonra adı sanı bilinmeyen bir romancı, bilim hakkında bambaşka bir fikir adına, kadın başkişisinin göksel düşlerine gem vurma bahanesiyle, bir aşkın seyrini – ve bu aşkı anlatan romanı– oluklar tıkandığında evlerin taraçalarında biriken suya benzetiverir.[6] Sıradan karakterleri, tekrara dayalı zamanı ve önemsiz olaylarıyla "gerçekçi" tabir edilen roman, kurmaca eyleminin kadim mantığını, bir asır sonra Borges'in modern Fransız edebiyatındaki etkisinden yakınacağı o "boş ve tatsız gündelik hayat"ta boğmanın eşiğine gelir.[7] Modern Fransız edebiyatının sönüklüğünü yurttaşı Adolfo Bioy Casares'in tek bir önermeden yola çıkarak ortaya koyduğu başarılarla karşılaştıran Borges, "Morgue Sokağı'ndaki Cinayetler"den çıkan yapaycılık geleneğinin altını çizer. Polisiye kurmaca, inanılmaz olayları ve durugörüye sahip dâhileriyle, nevzuhur gerçekçiliğe karşı bir savaş makinesi gibi ortaya çıkmıştır. Eylem birliğinin yanı sıra, olabilirlik taşımayanın mantıklı bir şekilde meydana gelmesini sağlayan marifetin de yeniden tesis edilmesine imkân vermiştir. Kurmaca rasyonalitesinin bağlantılarının yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı bu ayrıntı karmaşasına örnek alınacak bir düzen getirmiştir.

Fakat bunu, her şeyin her şeyle tinsel bağı olduğu yolundaki o büyük hayalin çözülmeye başladığı bir dönemde yapmaya kalkış-

6. "Emma'ya gelince o, Leon'u sevip sevmediğini hiç düşünmedi. Onun sandığına göre aşk, şimşek parıltıları ve gök gürültüleri ile kendini birdenbire gösterir, göklerden düşüp hayatı altüst eden, iradelerimizi birer yaprak gibi söken, bütün kalbi uçuruma sürükleyen bir kasırgaya benzerdi. Bilmiyordu ki, evlerin taraçalarında oluklar tıkalı ise, hafif yağmurdan da göller hâsıl olur... Böylece kalbi huzur içinde yaşayıp gidecekti ama, bir gün, duvarda bir çatlak olduğunu seziverdi." Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2. Kısım, IV. Bölüm, *Oeuvres complètes* içinde, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 3, 2013, s. 238; Türkçesi: *Madam Bovary*, çev. Nurullah Ataç-Sabri Esat Sivayuşgil, İş Bankası Kültür Yayınları, s. 105.

7. Jorge Luis Borges, "Préface", Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, UGE, 1992, s. 8; Türkçesi: "Önsöz", *Morel'in Buluşu*, *a.g.y.*, s. 6.

mıştır. Olay örgülerinin sahip olduğu rasyonalitenin, daha en baştan, iki karşıt model arasında kalmasının nedeni budur. Bir taraftan, söz konusu rasyonalite ayrıntıdan ipucu çıkaran gerçekçi yöntemi aşırıya kaçacak ölçüde ileri götürecektir. Öte yandan, göze birer kanıt gibi görünen her şeyi bertaraf edecek, ipuçları neye işaret ediyorsa onun tam tersini izleyecektir. Bu farklılık, Emile Gaboriau'nun (1832-1873) "ideal zanlı"ya dair o sıradan adli mantığa karşı gelme görevini verdiği iki karakterin, yani şövalye Dupin' in Fransa'daki ilk iki varisi olan Detektif Tabaret ve onun sıradışı çırağı Lecoq'un uyguladığı karşıt yöntemlerde ortaya çıkar.

Lerouge Vakası'nın başkişisi Tabaret titizlikle toplanmış izlerin ve ipuçlarının adamıdır; dışarıdaki balçığı, dolaplar üzerinde birikmiş tozları veya bir saatteki akreple yelkovanın konumunu konuşturur. Dolayısıyla, bir buçuk saatlik bir sorgunun ardından, Lerouge'un dul eşinin yakından tanıdığı katil pencere kanadını tıklattığı sırada, kadının giysilerini çıkarıp saatini kurmakta olduğunu, katilin ortalamadan biraz daha uzun boylu, şık giyimli, henüz yaşça genç bir adam olduğunu, mevzubahis akşam silindir şapka taktığını, şemsiye taşıdığını ve ağızlık kullanarak Havana purosu içtiğini, etrafındaki şaşkına dönmüş kalabalığa açıklayabilir. İşe yarar "ideal zanlı" kurmacasının tehlikeye atılmasına sinirlenen polis müdürü, "sükse yaratmak için polis rolüne soyunan" ve "bir kemikten nesli tükenmiş hayvanları yeni baştan kuran şu bilim insanı misali bir cinayetin tüm aşamalarını tek bir olay üzerinden yeniden kurduğunu iddia eden"[8] revaçtaki yeni bir yazara benzettiği Tabaret'yi topa tutmakta haksız değildir. Her halükârda Tabaret'nin performansı bir edebi türün kuruluşunu temsil eder: Cuvier ve Dupin'in bir başka selefi olan ve yine onlar gibi "tüm hayat[ın], tek bir halkasına şahit olduğumuz anda mahiyeti gözler önüne serilen büyük bir zincirden başka bir şey"[9] olmadığına ina-

8. Emile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, Liana Levi, 1991, s. 24. Söz konusu bilgin tabii ki Cuvier.

9. Arthur Conan Doyle, *Une étude en rouge*, çev. R. Lécuyer, Librairie des Champs-Elysées, 1985, s. 31.

nan ve de bir adamın geçmişiyle mesleğini tek bakışta tahmin edebilen Sherlock Holmes, *Kızıl Dosya*'da, dışarıdaki çamurda görülen ayak izlerini ve bir evdeki tozları titizlikle inceledikten sonra, katilin 1.80'den uzun, yüzü alacalı, sağ el tırnakları fazlaca uzun, kare topuklu ayakkabı giyen ve Tiruchirapalli purosu içen bir adam olduğunu[10] açıklayarak yine tıpatıp aynı şekilde Doktor Watson'ı ve polisleri şaşkınlığa uğratacaktır.

Yağmuru, taşrada geçen bir aşkın metaforu haline getirmektense katilin ayak izlerini çamurda bulmak için kullanmak elbette zihin açısından daha tatmin edici. Fakat ayakkabı topukları ve purolar üzerinden sergilenen bu ustalık örnekleri, polisiye romanın felsefesinin kendini vakfettiği ve modern kurmaca fikrinin özdeşleştiği rasyonaliteyi örneklemek için hâlâ biraz fazla yavan, gündelik olanın çamuruna biraz fazla yakın. Tabaret'nin öğrencisi olmasına karşın, Orcival cinayetiyle karşılaştığında Lecoq'un bir adım daha ileri gitmesinin nedeni budur. İpuçlarının çözüldüğü gösteri, izleyenleri şaşkına çevirmeye yöneliktir elbette. Fakat asıl önemli olan meslektaşları şaşkına çevirmek değil, katili yanıltmaktır. Katil ise, olağan koşullarda, bir orangutan değildir. Kendisi de ipuçlarının mantığını tanıyan ve bu mantığı ters yönde – hakikate varmak için değil, karşıdakini yanlış yola sevk etmek için– kullanabilen, zekâyla donatılmış bir insandır. Dolayısıyla kendini ipucu sağanağı altında bulan bir kimse karşılaştığı olguları tersinden ele almalı, şayet bu olgular çıplak gözle, hatta tecrübeli gözle görülecek şekilde ortadaysa, asıl amacın görünür olanın o olağan görevini yerine getirmeyi, yani kendisi de tanımı gereği görünmez olan hakikati gizlemeye elverişli olan görünüşleri sunmayı içerdiğini hesaba katmalıdır. O halde görünüş ile hakikat arasındaki mesafeyi yeni baştan açmak ve olguların kesintisiz sürekliliğini ileri süren argümanı boşa çıkarmak gerekir. Görünürde birtakım ipuçları varsa, detektifi yanlış yollara sürüklemek için hazırlanmışlardır. Dolayısıyla detektif, bu ipuçlarında cinayetin

10. *A.g.y.*, s. 54.

nasıl işlenmediğini gösteren bir o kadar işaret bulacak bir yöntem benimseyecektir. Lecoq'un verdiği ders tam da budur. Ceset su kenarında bulunmuşsa, şatonun içinde işlenmiş bir cinayetin ardından oraya kasten konulmuştur. Ceset bıçak darbeleriyle delik deşik edilmişse, ölüm tek bir hamlede geldiği için edilmiştir. Cinayetin işlendiğine şüphe olmayan odada yerde duran bir balta varsa, katil tarafından kullanılmadığı içindir. Yatak dağınıksa, orada kimse uyumadığındandır. Masada beş bardak duruyorsa, konuklar beş kişi olmadığı içindir; hem zaten masada yemek artıkları bulmuş olmamız da bu mekânda hiç kimsenin yiyip içmediğini kanıtlamaya yeter.

Trajik kurmacanın Aristotelesçi rasyonalitesi, hakikatin tezahürü ile kahramanın belini büken bahtın tersine çevrilişini örtüştüren işleme dayanıyordu. Polisiye kurmacanın yeni rasyonalitesi ilk bakışta bu mantığı yenileyip ona canlılık kazandıracakmış gibi görünüyordu. Fakat nihayetinde bambaşka bir şeye yol açmıştır. Trajik kurmaca kehanet ve ipuçlarının anlamlarını tersyüz ederek işliyordu. Söz konusu kehanet ve ipuçları sahihti. İçerdikleri hakikat kahramanın düşündüğünden ve olaylar arasındaki bağlantının yarattığı beklentiden farklı çıkıyordu sadece. Lecoq'un mantığı, ipuçlarından bu esnekliği çekip alır. Onları ya doğru ya da yanlış olmaya zorlar. Böylece görünüşlerin tersyüz edilmesini – beklenen şeyin tersine çevrilmesini– içeren mimetik işlemi, görünüşün görünür olma niteliğinden tutup onun yanlışlığını çıkarsayan Platoncu işleme indirger. İpucundan hakikate giden yolun yerine, hakikati görünüşün tersi haline getiren bu basit ilke gelir. En uç noktasına götürüldüğünde polisiye rasyonalitesi bize tastamam şunu söyler: Cinayet, göründüğü şekilde işlenmemiştir. Olaylar genelde sandığımız şekilde meydana gelmez. Hakikat, olguların görünürdeki bağıyla açığa vurulan şeyin tam tersi olmasından belli olur.

Söz konusu hakikat şüphesiz Swedenborg çağınınki değildir artık, pozitif bilimlere eşlik edecek yeni hakikat biçimleriyle çağdaştır: Schopenhauer'da, yaşamak istemenin anlamsız hakikati ile

Maya perdesinin kaçınılmaz yanılsamaları arasında, yahut Marx'ta, maddi yaşamın üretim sürecinin ve bu sürecin tarihsel gelişiminin gerçekliği ile söz konusu sürecin ideolojinin karanlık odasında ürettiği baş aşağı yansımalar arasında karşıtlık kuran hakikat biçimleri. Detektif ile polis memuru arasındaki karşıtlık, iktisadi sürecin hakikatini dışarıdan idrak eden Marx'taki o bilim insanı ile tam da bu sürecin içindeki konumu dolayısıyla süreci görmemeye mahkûm olan üretimin faili arasındaki karşıtlık gibidir. Lecoq'un rasyonalitesi, bilimsel inancın iki yeni tarzıyla şüphesiz bağdaşır: Tek bakışla daha uzağı görmek demek olan "olgular arasındaki bütünsel bağlantı"nın basit olumlamasına karşı, gözle görülebilir görünüşler dünyası ile görünmez hakikat dünyası arasındaki karşıtlığı yeniden kurmuş olan bu iki tarzla. Bu yenilenmiş Platonculuk, hakiki dünyanın biliminin hayatı değiştirmeye imkân tanıyıp tanımadığını ya da hayatı katlanılır kılan tek şeyin yalan olup olmadığını öğrenmek için yürütülen felsefi ve siyasi tartışmaya sahne teşkil eder. Bir sonraki yüzyılda, hain ile kahramanın, detektif ile suçlunun ya da avcı ile avın birbirine karıştırılmasından istifade eden ayartıcı paradokslar sayılmazsa, bu yeni Platonculuğun edebi kurmacaya tam olarak ne getirdiği belirsizdir. Katilin giydiği ayakkabı tipini ve içtiği puroları çıkarsayan ustalık ile ayan beyan ortada olan ipuçlarını eleyen bilgelik, kurmacayı gerçekçi romanın taraçalarındaki durgun sulardan uzaklaştırmaya yarayacak o güçlü nedensel zinciri sağlamakta aynı ölçüde yetersizmiş gibi görünür. Ayakkabıların ve puroların seri olarak üretilip kitlesel şekilde pazarlanmaya başladığı bir dönemde, katilin kimliğini tespit etmeye yarayacaklarını ummak zaten tuhaftır. Sıradan kurmaca aklının gerektirdiği şeyi sağlamalarıysa hiç beklenmemelidir: tam da bu kişinin şu yerde bu spesifik cinayeti –puroyla ya da purosuz bir şekilde– işlemesine yol açan neden-sonuç bağlantısının açıklanması. Etki bütünlüğü –ya da vaat edilen olağanüstü olaylar arasındaki bağlantı– izler onları bırakan ayakkabılarla kesin olarak ilişkilendirildiği noktada adeta kesintiye uğrar. Böylece, herhangi bir nihai nedenle ilişki kurmaksızın, büs-

bütün etkin nedenlerin düzeni içinde kalır. Bol miktarda ayrıntıyla birlikte cinayetin nasıl işlendiğini anlatan o güzel çıkarımlar zinciri, cinayeti kimin hangi nedenle işlediğine dair soruyu olduğu gibi bırakır. Dupin, Morgue Sokağı'ndaki çifte cinayeti kurbanlarını boğmak için hiçbir gerekçeye ihtiyaç duymayan bir canlıya isnat ederek sorunu savuşturur. Ancak yine de anneyle kızın yaşadığı evin yakınlarında, Paris'te bir orangutanla birlikte daireye çıkmak gibi görülmedik bir fikre kapılmış Maltalı bir denizcinin bulunması gerekir. Aynı şekilde, gazetelerde yer alan iddiaları titizlikle çürütüp, Marie Rogêt'nin tam olarak nerede ve nasıl öldürüldüğünü tespit etmenin ve bu cinayetin bir çeteden ziyade tek bir adamın marifeti olduğunu ispatlamanın yeterli olacağını varsayar.* Böylece aklın, "ayrıntı" tuzağından uzak durması gerektiğini bir kez daha göstermiş olacaktır. Düzenli aralıklarla ortaya çıkmasıyla ve attığı denizci düğümüyle tespit edilebilen hayaletimsi deniz subayının, okuru hiçbir şekilde ilgilendirmeyen bu işçi kızı hangi sebeple öldürmüş olabileceğine gelince, belli ki bu durum Dupin için bir sorun teşkil etmemektedir.

Oysa Dupin'den sonra gelenler için şüphesiz sorun teşkil edecektir. Dul bir kadın olan Claudine Lerouge'u öldüren katilin boyunu, silindir şapkasını ve purolarını bilmesine karşın, Tabaret'nin elinde, cinayetin nihai sebebi niteliğindeki –ozanlara yaraşır– o danışıklı çocuk değiştirme hadisesine dek gitmesini sağlayacak hiçbir ipucu yoktur henüz. İşin aslını bağımsız bir şekilde öğrenmesi gerekecektir. Bu da bir tür mucize yoluyla gerçekleşir, zira Lerouge'un dul eşinin bu çocuk değiştirme hadisesinde oynadığı rolü Tabaret'ye kendiliğinden anlatan kişi, Tabaret'nin öz oğlu gibi gördüğü ve –kolaylık sağlamak adına– katil olduğu ortaya çıkacak olan kapı komşusu gençtir. Tabaret'nin ilmi katilin boyunu ve kıyafetlerini çıkarsayabilir, ama katili bulmak için, sadece kapı komşusu olarak değil bambaşka bir kurmaca türünün karakteri olarak, melodramlarda görülen bir "değiştirilmiş çocuk" yine de

* Poe'nun "Marie Rogêt'nin Sırrı" adlı öyküsü. –*ç.n.*

Tabaret'nin elinin altında bulunmalıdır. Sherlock Holmes *Kızıl Dosya*'da benzer bir sorunla karşılaşır: Katilin kare topuklu ayakkabıları ve Tiruchirapalli puroları, tek başlarına, Londra'da terk edilmiş bir binada işlenen cinayetin nedenine dair hiçbir şey söylemez. Neden bir başka yerden, hatta Poe'nun denizcileri gibi çok uzaklardan gelmelidir. Ve yazar nedeni açıklamak için sadece edebi türü değil, sözcelemenin ve nihayetinde kitabın tarzını değiştirmelidir. Romancı, sözü Watson'dan alıp gayrişahsi anlatıcıya verdiğinde, o da nişanlısı Mormonlar tarafından kaçırılmış, nişanlısının üvey babasıysa öldürülmüş olan Jefferson Hope adındaki katilin hikâyesini anlatmak üzere bizi otuz sene önceki Salt Lake City'ye götürdüğünde, aslında ikinci bir kitap başlamış olur. Katilin –intikamcının– bu kadar uzaktan gelmesinin nedeni, cinayetin hikâyesi ile bu cinayete yol açan nedenlerin hikâyesinin iki farklı hikâye olmasıdır. Bu asli ayrışma, günümüze kadar polisiye edebiyata eşlik edecektir. Kökleri Cezayir çöllerine, Apartheid dönemi Güney Afrikası'na, Karayip'te kölelerin çalıştırıldığı ekim alanlarına ya da uzaktaki bir başka şiddet sahnesine uzanan nefret ve adaletsizlik meselelerinin birçok defa İsveç taşrasının ücra bir köşesinde çözüme kavuşturulduğu Henning Mankell romanları buna iyi bir örnektir. Bu romanlar, iki bilgi'nin sonuçlarını her zaman usta işi bir hamleyle birleştirirler: bir kuyuda, bir hendekte ya da taşradaki küçük bir kasabanın yakınlarında keşfedilen bedenlerin maruz kaldığı işkenceleri nedenleriyle irtibatlandıran bilgi ile suç oluşturan belli birtakım davranışları küresel ölçekli siyasi ve toplumsal ilişkilerin genel bağlantısıyla irtibatlandıran bilgi. Fakat bu çelişki, olay örgüsü kurmaktaki marifetini siyasi görüşleriyle uzlaştırmaya hevesli romancıya özgü değildir. Saint-Roche semtindeki Borneolu orangutan, Bougival'daki bir villada değiştirilen çocukların melodramı ya da Nevadalı bir gencin Londra'da terk edilmiş bir evde Utahlı Mormonlardan aldığı intikam ne kadar yersizse, Ystad'daki küresel emperyalizm de o kadar yersizdir – ne eksik ne de fazla. Poe'nun yarattığı polisiye rasyonalitesi, modern romanın alelade varlıklar ve şeyler dünyası içinde yi-

tip gitmesine karşı, her ayrıntıyı işlevine ve her sonucu nedenine bağlayan o güzel eylem birliğini sağlayacaktı. Fakat bunu ancak eylemi ve eylemin rasyonalitesini ikiye bölerek yaptı. Etkin nedenler zincirini –bazen istihzaya varacak raddede– sıkı sıkıya germiş olsa da, amaç onu nihai sonuçlar düzeninden daha da köklü bir şekilde koparmaktı. Poe'nun yarattığı paradigmanın, 20. yüzyılda, her şeyden önce edebi rasyonalitenin modernist dogmasını temsil etmesinin nedeni budur. Aynı yüzyılda yaşayan polisiye roman yazarları, kendilerini bundan uzak tutmayı bildiler. Bir başka Baltimore'lu olan Dashiell Hammett, *Kızıl Hasat*'taki[11] cinayetleri art arda sıralayınca, nedenselliğe dayalı olay örgüsünde uygulanan tüm hassas ayarlar ortadan kalkmış oldu. Cinayetin nedeni, bizzat cinayetin kendisidir. Cinayetin nedeni, silahlı hesaplaşmaların vakai adiyeden sayıldığı, para babalarının ve nüfuzlu kimselerin ortak katkısıyla toplumsal yaşamın merkezine yerleşen bir suç ortamının varlığıdır. Polisiye roman da suçluların, kurbanların ve polislerin aynı ölçüde bulaştığı bu ortamı konu edinmeye başlar. Chandler'dan Ellroy'a dek Dashiell Hammett'i izleyen yazarlar hikâyelerinin, Baltimore'lu şairin mantık paradoksları yahut tinsel görülerinden ziyade natüralist romanın kasvetli ışıkları ve ayartıcı atmosferinde başarı kazanmasının daha olası olduğunu anlamıştır.

11. Dashiell Hammett, *Kızıl Hasat*, çev. Sinan Fişek, Everest, 2011.

Gerçeğin Kıyıları

Akla Hayale Gelmeyen

BİR KARAKTER nasıl yaratılır? Soru kulağa gereksiz geliyor. Ne de olsa yazarın işi tastamam budur diye düşünürüz. Bunu yerine getirecek hayal gücünden yoksun olanlar da kendilerine başka bir meslek seçse yeridir. Bu basit şartın nicedir kendi karşıtını da beraberinde getirdiği doğrudur: Yaratılan şey sanki yaratılmamış gibi görünmelidir. Anlatıcının az sonra anlatacağı hikâyeyi yaratmış olduğunu inkâr edip bulunan bir müsveddeyi, kendisine açılmış bir sırrı ya da bir yerlerde duyulmuş bir hikâyeyi bahane ettiği, anlatıdan önce gelen bu anlatıların işlevi geleneksel olarak buydu. Kuşkucuların düşündüğü gibi, anlatılan olayların nesnel gerçekliğini inandırıcı kılmak değildi. Aksine, anlatıcıyı bu gerçekliğe kefil olma derdinden kurtarmaktı. Hile kendini ilan eder ve aynı anda öylece unutulur. *Parma Manastırı*'nın okurları, kitabın hikâyesini anlatıcının dokuz sene önce Padova'daki eski bir rahip arkadaşını ziyareti sırasında duyduğu, Düşes Sanseverina'nın başından geçen olaylara dayandıran önsözü neredeyse hiç hatırlamaz. Zira durumları, olayları ve kişileriyle kurmacanın –öteki gerçekten apayrı– kendine has bir gerçeği vardır. Yaratabilir ve, çelişkiye düşmeksizin, yaratmamış olduğumuzu söyleyebiliriz.

Kurmaca tarihinde, karşıtların bu talihli kavuşmasının imkânsız olduğu bir an gelip çatmıştır: "Gerçekçi" denen an. Gerçekçilik, yavan gerçeklik karşısında hayal gücünün haklarından fera-

gat etmek anlamına gelmez. Bir gerçeğin diğerinden ayırt edilmesini sağlayan nirengi noktalarının yitimi, dolayısıyla bu gerçeklerin kendi aralarında ayırt edilemeyişlerine bir oyun gözüyle bakılması anlamına gelir. Yaratmadığımızı söyleyerek yaratmak, üzerinde mutabık kalınmış bir hile değildir artık. Edimsel bir çelişkiye dönüşmüştür. Romancı bu çelişkiyi sergiliyorsa, yaratma yetisi olarak hayal gücü tanımı sorunlu hale geldiği içindir. Joseph Conrad'ın *Batılı Gözler Altında* adlı romanını pat diye açan o tuhaf açıklama tam da buna delalet ediyor gibidir: "Her şeyden önce, Rusya'daki gelenek uyarınca kendini İsidor oğlu Cyril (Kirilo Sidoroviç) Razumov olarak tanıtan adamın kişiliğini yaratabilecek kadar engin bir hayal gücüne ve ifade yeteneğine sahip olmadığımı belirtmek istiyorum."[1]

Sırrına ortak edildiği bir terör saldırısının failini ihbar ettikten sonra Rus polisince devrimci siyasi göçmen çevrelerine sızdırılmış bir ajan olan Petersburglu öğrenci Razumov'un hikâyesini bize anlatacak Cenevre'de yaşayan lisan öğretmeni, işte böyle der. Anlatacağı hikâyeyi uydurmuş olmasının mümkün olmadığını söyler. Mantıken bu hikâyeyi uydurmaya ihtiyaç duymadığını, hikâyeye doğrudan tanıklık ettiği için onu anlattığı sonucuna varabiliriz. Fakat işin aslı başka. Rusya'ya hiç ayak basmamıştır. Razumov'la karşılaşmaları Cenevre sokaklarında ettikleri birkaç sohbetten ibarettir; üstelik bu karşılaşmalarda Razumov daha ziyade sessiz kalmıştır. Dahası, anlatıcının Britanyalı dürüst vatandaşa yaraşır mizacı, bu kişinin eylemini ve saiklerini hayal etmesini engeller. Bu mizaç, kamusal yaşam üzerinde uygulanan mutlakçı baskıya ancak köklü yıkımın kelimeleri ve düşleriyle karşı gelebilen söz konusu İmparatorluk yurttaşlarını anlamasını engeller. Şu halde hemen hemen hiç tanımadığı ve kafasında ona dair

1. Joseph Conrad, *Sous les yeux d'Occident*, çev. J. Deurbergue, *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 3, 1987, s. 523. Kolaylık sağlaması için Conrad'ın romanlarına ait bütün alıntılar eserlerinin bu edisyonundan yapılacaktır, ama kimi yerlerde çeviriyi değiştirdim. (Türkçesi: *Batılı Gözler Altında*, çev. Ayşe Yunus-Mehmet Bakırcı, İletişim, 2016, s. 51.)

hiçbir şey canlandıramadığı bir kişinin hikâyesini anlatmasını sağlayan şeyi okura söylemelidir. Bu amaçla, filancanın eline bir müsveddenin düştüğü o eski çareye başvurur. Fakat bu eski çare olabilecek en bariz çelişkiye dönüşür: Devrimcilerin kendilerine sırdaş seçtiği, polisinse yine aynı nedenle (sır küpü oluşu) ajan olarak görevlendirdiği şu Razumov, ihanetlerini ayrıntılarıyla sıraladığı bir günlük tutmuştur.

Olabilirlik taşımayan bu işin son derece basit bir açıklaması var elbette: Ajan Razumov Rustur ve tıpkı romancı gibi lisan öğretmeni de, daha sonra bir başka yazarın özlü bir ifadeyle özetleyeceği o kanaati paylaşmaktadır: "Ruslar ve Rusları izleyenler, hiçbir karakterin olanaksız olmadığını bıkkınlık verecek ölçüde gösterdiler."[2] Dolayısıyla nedenlerini açıklamaya çalışmak gereksizdir. Fakat bu durumda okur, o kullanışsız öğretmeni bir kenara bırakıp anlatıyı hiçbir mazerete ihtiyaç duymayan şu meşhur "her şeyi bilen anlatıcı"ya devrederse, romancının bu olabilirlik taşımayan işler çemberinde dönüp durmaktan kurtulabileceğini düşünebilir. Gelgelelim bu makul çıkarım fazla basit kaçacaktır. O kullanışsız öğretmen, bir yanıyla, karakterlerin davranışları ile normal şartlarda bir anlatıya kapılmamızı sağlayan, olabilirlik taşıyan nedenler sistemi arasındaki köklü mesafeyi okurlara göstermek için oradadır tam da. Fakat bir yanıyla da, öğretmenin anlama âcizliği, onu bu akla hayale gelmez karakterin ağırlığını taşımaya ve onunla –"her şeyi bilen anlatıcı" üzerinden bile– doğrudan doğruya ilişki kurmak istemeyen romancıyı anlama yükünden kurtarmaya uygun hale getirir.

Zira maruf "her şeyi bilen anlatıcı" birbirinden büsbütün farklı iki kişiyi kapsar. Bir, yarattığı durumların ve karakterlerin getirdiği mantıksal sonuçların gözler önüne serilmesi için anlatıdan çekilebilen, eskiden olduğu gibi olay örgüleri ve kişiler yaratan anlatıcı. Bir de, Flaubert'le birlikte ortaya çıkan yeni anlatıcı: Bi-

2. Jorge Luis Borges, "Önsöz", Adolfo Bioy Casares, *Morel'in Buluşu*, *a.g.y.*, s. 5.

rinci tekil şahsı ortadan kaldırsa da cümleyi ifade edişi bile kişilerin algılarını ve duygulanımlarını yakalayan anlatıcı. Bu anlatıcı, karakteriyle arasına mesafe koymaya en elverişsiz anlatıcı türüdür. Aslında başka bir hayal gücü tarzına başvurur. Bu hayal gücünün ilkesini Conrad, Maupassant üzerine kaleme aldığı bir methiyede kısaca dile getirmiştir: "Bu sanatçının kumaşında hakiki hayal gücü var; herhangi bir şey yaratmaya asla gönül indirmiyor."[3] Bu iki cümle, *mimesis*'in anlamına dair ısıtılıp ısıtılıp önümüze sürülen o yanlış kanıyı tersine çevirmeye yeter. *Mimesis*'e başvuran kişi, gerçek durumları ya da olayları yerlerini değiştirerek yeniden üreten biri değildir. Var olmayan ama var olabilecek kişileri ve durumları yaratan biridir. Hakiki yaratıcı, yaratmaz. Birtakım duygular ve maceralar yüklediği karakterleri aklından uyduruyor değildir. Aksine, etkin bir durumla, şaşırtıcı bir sahneyle, görünüp kaybolan bir siluetle, ağızdan kaçırılmış bir sırla, kazara kulak misafiri olunan ya da sahaf tezgâhında bulunmuş bir kitapta geçen anekdotla aktarılan hikâyenin imkânlarını geliştirir. Bir hikâyenin epizotlarını yaratan ve söz konusu epizotları hikâye her şeyden önce cümlelere döküldüğü takdirde yaratan gergin enerji işte burada meydana gelmelidir. Flaubert, betimlediği sahnenin "kendisini göstermesi"ne ihtiyaç duyuyordu. Conrad ise metinlerindeki pek çok kişiyi vaktiyle bir yerlerde gördüğü konusunda bizi temin eder; bu durum Tom Lingard ile *Zafer*'deki İsveçli için, bilhassa koca bir poetika sanatını, hatta koca bir sanat yordamını olabilecek en kısa biçimde özetleyen şu meşhur satırları adadığı Lord Jim için geçerlidir: "Ama okurlarıma rahatlıkla söyleyebilirim ki ince ince tasarlanmış bir düşüncenin ürünü değildir o. Kuzey sislerinin bir figürü de değildir. Güneşli bir sabah, önemsiz bir Doğu limanından onun – albenili – ciddi – dertli – sessiz – siluetinin yanımdan geçtiğini gördüm. Onun anlamını ortaya koyacak uygun kelimeleri bulmak, bütün anlayış yeteneğim-

3. Joseph Conrad, "Guy de Maupassant", *Propos sur les lettres* içinde, çev. M. Desforges, Actes Sud, 1989, s. 101.

le, bana düşüyordu. O, bizden biriydi."[4]

Hakiki hayal gücü yaratılmış olabilirliğin, gerçeğimsiliğin karşıtıdır. Bir gerçeklik nüvesini temel alarak serpilir ancak: Keskin ışıkta hatları net bir şekilde ortaya çıkan *ciddi* bir siluet; bir hikâye imkânını taşıyan *albenili* bir siluet; romancıyı bu hikâyeyi aktarmak için doğru kelimeleri bulmaya iten *sessiz* bir siluet. Doğru kelimeleri bulması için belli bir yeteneğe, yani duygudaşlığa ihtiyacı vardır sadece. Duygudaşlık Conrad'ın düşüncesinde ve eserinde kilit bir mefhumdur; bir etik ile estetiği derinlemesine kaynaştıran bir mefhum. Söz konusu mefhum kuşkusuz Conrad'a özgü değildir. Modern kurmacayla aynı maddeden yapılmıştır ve giderek niteliği değişmiş olsa da on dokuzuncu yüzyılı baştan aşağı katetmiştir: Bilhassa Hugo'nun şiirinde somutlaşan o büyük evrensel yaşama duyulan panteist bağlılık, sözde amaçlarının yıkıcı yanılsaması peşinde sürüklenmiş istencin ıstıraplarına en uygun düşen duygunun merhamet olduğunu ileri süren Schopenhauer'cı melankoliye dönüşmüştür. Conrad'ın kurmacası, Schopenhauer'a dayalı sıkı bir nihilizm temelinde ortaya çıkıp gelişir. Fakat Schopenhauer'ın egemen yorumundan farklı olarak romancı, tümüyle pozitif bir görüş çıkarır: Yanılsama, hayal kırıklığına uğramış bilgenin bildiği aldatıcı görünüş değildir. Zihinleri ve bedenleri harekete geçirip olabilirliğin uydurmalarına ve rasyonelleştirmelerine karşı koyan gerçektir. "Hayal gücü kuvvetli" romancının asıl nesnesi bu gerçektir. Onun "hayal gücü" bir dizi "imge"nin; kişilerin ve durumların olabilirlik evreninden çekilip çıkarıldığı duyumsanabilir sahnelerin inşasıdır. Fakat bu hayal gücü, ihtiyatı bırakıp "birlikte hissetmek" değilse bile bir "birlikte acı çekmek" kuralına riayet edenlere aittir ancak. Bir siluetin taşıdığı hikâyeyi yazmayı içeren, hayal gücüne ve "duygudaşlığa" dayalı bu yaklaşım, Conrad'ın çağında oldukça revaç bulmuş, insanların simalarında patolojik bir durumun göstergelerini gören bir başka yaklaşıma büsbütün karşıttır. İnsan yüzlerinde suça ya da yozlaşmaya

4. Joseph Conrad, *Lord Jim*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İletişim, 2009, s. 9.

dair göstergeler gören Lombroso yahut Galton'un "bilimsel" yaklaşımıdır bu. Suça ve suça delalet eden göstergelere yönelik bu ilgi romancıya yabancıdır. Romancıyı ilgilendiren şey, suçlular kadar kurbanlar da yaratan hayallerdir. *Nostromo*'da, pek iç açıcı olmayan geçmişini daha önceden duyduğu o haydudu "halkın romantik sözcüsü"ne[5] dönüştürmesinin nedeni budur: Hem onu nihayetinde öldürecek Garibaldi yanlısı yaşlı adamın boş devrimci hayalleri, hem de sonu şerre çıkan bir hayır gibi kendisine bahşedilen maden ocağını değerlendirmeyi kafasına koymuş oğul Gould'un kurduğu o beyhude endüstriyel hayali çağrıştıran bir şan şöhret ülküsünün peşine düşmüş süvari. Jim'i ölüme sürükleyen şeref hayali, Kurtz'un Rus hayranının "hiçbir art niyete yahut pratik çıkara hizmet etmeyen saf maceracı ruhu",[6] Almayer'in o abes ticari amaçları ya da Lingard'ın melez kızı için beslediği beyhude umutlar hep aynı minvaldedir. Ununu eleyip eleğini asarak Britanya yurttaşlığına geçmiş dört denizin eski maceraperesti bütün bunları hayal edebilir çünkü vaktiyle hepsiyle "karşılaşmıştır", çünkü bu insanların kapıldığı boş hayallerle duygudaşlık kurup hayatlarını uğruna feda ettikleri yanılsamanın gerçekliğini bu hayallerde görebilir. Fakat bir şartla: Bu boş hayal onların hayali olarak kalmalı, bir hayatın gerçek vehmi olmalıdır. Boş hayal dönüşüme uğrayıp insanlığa yahut insanlığın şu veya bu kesimine akla, bilime ya da ilerlemeye dayalı bir mutluluk getirmeyi öngören bir tasarıya dönüştüğü noktada duygudaşlık ve hayal gücü birlikte sekteye uğrar.

Conrad'ın poetikasının ilk başta paradoksal görünen bir tarzda politik görüşüne bağlandığı yer işte burasıdır. *Karanlığın Yüreği*'nde sömürgeciliğin mezalimini hiç olmadığı kadar güçlü bir şe-

5. R. B. Cunningham Graham'a mektup, 31 Ekim 1904, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, haz. F. R. Karl ve L. Davies, Cambridge University Press, c. 2, 1986, s. 175.

6. Joseph Conrad, "Au cœur des ténèbres", *Romans* içinde, çev. J. Deurbergue, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 2, 1985, s. 119; Türkçesi: *Karanlığın Yüreği*, çev. Sinan Fişek, İletişim, 2015.

kilde betimleyen romancı, yeryüzünün lanetlilerinin uğradığı haksızlıklarla mücadele eden ilerici doktrinlere karşı nasıl bunca kararlı bir muhalefet sergileyebilmiştir? Cevap basit: Bizzat bu mezalimin kendisi ilerleme doktrininin uygulanmasından başka bir şey değildir; misyoner Kurtz kendi kelimeleri adına (herhangi bir düşünce süzgecinden geçmeksizin öğrenilmiş, tekrarlanmış ve yeniden çoğaltılmış kelimeler adına) "vahşi töreleri" yok etmek için yola çıkmış, bastırdığını sandığı o "yabaniliğin" aslında yüreğinin derinlerinde yattığını fark etmemiş, yerliler tarafından tanrı muamelesi görmeye rıza gösterip artık iyiden iyiye bir fildişi hummasına dönüşen arayışını dindirmek üzere onların putperest inancından yararlanmasına rağmen beyaz adamın uygarlaştırıcı misyonuna övgüler düzen raporlarını yazmaya devam etmiştir. Kurtz'la birlikte boş hayalin hakiki yalanı, uygarlığın tarihsel misyonuna ilişkin düzmece iddiaya sıkı sıkıya bağlı, su katılmamış bir yalana dönüşür.

Ne var ki Kongo'nun sularında yelken açmış, nehri çevreleyen ağaçların ardında saklı o gizemi hissetmiş, nehir kıyısında siyah uzuvların batıp çıktığı girdabı bir anlığına görmüş, ilk çağların karanlığını yırtarcasına patlayan çığlıkları ve gümbürdeyen el ve ayak seslerini duymuş, "uygarlık getirenler"in kurduğu kamplardaki o ezici başıboşluğun yanı sıra "fildişi" kelimesiyle ilintili – havaya sinen– o yağma kokusunu da duymuş ve fuzuli bir demiryolunun inşasında kullanılacak malzemeleri dik patikalarda taşımaya zorlanarak arka arkaya sıralanan, zincirli Siyahları görmüş biri için Kurtz hayal edilebilir biridir hâlâ. Söz konusu kişi Kurtz'la "duygudaşlık" kurabilir, çünkü "vahşilik"le karşılaşmasında bizimkine benzer bir insanlığın duygusunu yaşamıştır. Kurtz, muzaffer Batı insanlığı ile ilk çağların karanlığı arasındaki bu yakınlığı deneyimlemiştir. Bütün mümkünleri kapsadığını keşfeden bu insan ruhunun taşıdığı deneyimin sınırına dek gitmiştir. Kuşkucularla saf tutup, Batılı kapitalist insanın yağmacı ruhunun yalan üstüne kurulu uygarlaştırıcı misyonun sıradan hakikati olduğunu söyleyerek Kurtz'un hikâyesini özetlemek işte bundan ötürü çok

kolaydır. Zira hakikat boş hayalin karşıtı değil, boş hayal deneyimin hakikatidir. Ayrıca boş hayal karşıtların özdeşliğidir: Dünyayı fethetmeye sevk eden yağmacı ruh *ve* bunu telafi eden yegâne şey: "bir fikir, bu fikre duyulan çıkarsız bir inanç; insanın karşısına dikip önünde eğilebileceği, adak sunabileceği bir şey."[7] Kurtz bu karşıtların özdeşliğini yaşamıştır yaşamasına, fakat onu bilmeden, yazdığı raporların o müşfik belagatini de bu arada tümüyle boşa çıkaran tek bir kelime haricinde onu ifade edemeden yaşamıştır: "Dehşet". Romancı, Kongo kıyılarının büyülü çağrısını duyduğu için, ama aynı zamanda, tıpkı Marlow gibi, bu çağrıya karşı koymasını ve istilacıları mahvetmesi muhtemel o "şey"i bastırmasını sağlayacak bakım çalışmalarıyla uğraşabildiği için Kurtz'u hayalinde canlandırabilir; vahşilikle yaşanan karşılaşmayı ve öteki tarafa geçen adamı yazıya dökebilir. O boş hayalin hikâyesini *hem* ahmakça bir yağma *hem de* düşünceye sunulmuş mutlak bir adak olarak "bütün duygudaşlığıyla" kurabilir. Romancı, geçerliliğini yitirmiş bir hayalin (Leh soylularının Rus otokratlığına isyanı) çocuğu olduğu, "tümüyle yitirilmiş bir davaya, geleceksiz bir düşünceye duyulan sadakat dışında"[8] uzun süreye yayılan her duyguyu kendisine yasakladığı için de bunu yapabilir.

Şu halde sömürgeci dehşetin betimlenmesi, ezilenlerin özgürleşmesine dönük ilerici bir mücadeleye hizmet edemez. Aksine, ilerlemenin yalanlarına ilişkin eleştirileri doğru sözlü ilerlemenin hizmetine sunabilecek sentezi tümüyle engeller. Yeni kurmacayı, ancak özgürleşme siyasetinin imkânını ortadan kaldırmak suretiyle mümkün kılan bir ayrım hattı çizer. Bu hat iki insan kategorisini ayırır: Bir, karşılaştığı yahut yaşadıkları diyarları bildiği için romancının hayal edebildiği insanlar vardır: boş hayalin mantığını sonuna dek izleyip bu uğurda ömürlerini harcayanlar. Bir de, boş hayalin yanıp tükendiği yollarda hiç karşılaşmadığı için hayalinde

7. Joseph Conrad, "Au cœur des ténèbres", *a.g.y.*, s. 50.

8. R. B. Cunningham Graham'a mektup, 8 Şubat 1899, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, c. 2, s. 160.

canlandıramadığı, duygudaşlık kuramadığı insanlar. Bu insanları yaratabilir sadece, yani nefret edebilir onlardan. Zira romancı onları tam da birer yaratılmış varlık olarak yaratabilir ancak – düşüncenin boş hayal biçimine bürünmese de manipüle ettiğimiz ve manipüle eden ölü düşünce halinde kaldığı varlıklar. Nitekim ölü düşüncenin iki önemli sureti vardır: *Batılı Gözler Altında*'daki sürgün devrimcinin Cenevre'de şatafatlı bir villada nefes nefese yazdırdığı türden, sadece sonsuz biçimde manipüle edilebilir formüllerden oluşan kelimeler, ya da gizli ajan Verloc'un Londra'daki dükkânında toplanmış anarşistler arasında geçen kışkırtıcı konuşmalar. Bir de onlara şahit olanlarda şaşkınlık ve korku uyandırmak için düzenlenecek olayların planları. Poetika açısından baktığımızda düşüncenin bu sureti, düşünceyi –otoriter biçimde– neden ve sonuçlardan mürekkep rasyonel silsilelere dönüştüren kadim oyun yazarlarına aittir. Fakat, siyasi açıdan baktığımızda, otokrasi ajanlarının –aslında düşünebildikleri yegâne ortak yaşam ilkesi olan– itaati sağlayacak tek saik olarak gördükleri korkuyu yaratmak, bireyler ve durumları utanmazca manipüle etmek için istifade ettiği düşünce suretidir bu aynı zamanda.

O halde, hızla dibe çöküşünü *hayal edebileceğimiz* boş hayallerin karşısında, romancının ancak ve ancak manipülasyona dayalı olabilecek bir olay örgüsü *yaratmak* zorunda olduğu kelime manipülatörleri ve insan manipülatörleri vardır. Conrad'ın açıkça devrimci çevrelerde geçen iki romanını (*Batılı Gözler Altında* ve *Casus*) saran kısıt budur. İki ajan hikâyesi, doğrusunu söylemek gerekirse, akla hayale gelmeyen üzerine iki roman. Dürüst lisan öğretmeninin hain Razumov'un hikâyesini yaratmaktaki yetersizliği, boş hayale yaslanan olay örgülerinin abartılı, tersine çevrilmiş bir yorumunu görebileceğimiz, idraksizliğe ilişkin daha genel bir mantığı özetler. Yine burada da her şey bir siluetten yola çıkar. Fakat olay örgüsünü tetikleyen gizli neden, bu siluetin teslim ettiği mesajın yanlış yorumlanışı üzerinden verilir. Boş hayali otokrasiye son verecek şiddetli, zorunlu ve yeterli eyleme dair bir saplantıya dönüştürmüş olan terörist devrimciler, sessiz sakin bir öğ-

renci olan Razumov'un mesafeli tavırlarında, gizliden gizliye onlarla aynı safta duran bir adamın derinliğini gördüklerini sanırlar. Razumov'un onlara ihanet etmesinin nedeni, tam tersine, "sanki bir şeyleri değiştirebilirmişiz gibi"[9] toplumu değiştirebileceklerini sanan bu insanların saiklerini idrak edememesidir. Fakat bu karşılıklı anlayışsızlık, Razumov'u olabilirlikten en uzak ajan haline getirir. Aslına bakılırsa vazifesinin gerektirdiği şeyin tam tersini yapar: Onu görür görmez güvenecekleri bir adam bulduklarından dem vuran bu devrimcilere sinir olur; polislere sunduğu raporlarını halka açık bir parkta yazar ve sonunda, üzerinde yoğunlaşan şüpheyi tümden dağıtacak o mükemmel zanlı bulunduğu anda suçunu itiraf eder. Tıpkı anlatıcısı gibi Conrad da, Razumov'u hayalinde canlandıramadığı gibi, Razumov'a güvenen devrimcileri de anlayamaz. Duygudaşlık kurabildiği tek kişi, tek "sempatik" kişi, kendini bir şeylere vakfetmek dışında (akşamüstü dilenmeye çıkan perperişan bir kızcağız üzerinden karşılaştığı bu halka, polis işkencesinden geçip kollarında ölen genç işçiye, düşüncelerini kâğıda geçirdiği öğretmene, ömrünü yatalak olarak tamamlayacağı için yardımına koştuğu hain Razumov'a kendini vakfetmek) herhangi bir amaç taşımayan ve tek bir şeyden, yani dava uğruna canını feda etmekten değil de, bu davayı ayakta tutan yanılsamaların dilbaz bir devrimcinin soysuz davranışları yüzünden yıkılmasından korkan o isimsiz "bakıcı"dır.

Bu dilbaz devrimciler, hayatında herhangi bir anarşistle karşılaşmadığını ve dolayısıyla eylemlerinin ardında yatan nedenleri tasavvur edemeyeceğini açıkça belirten bir yazarın kurguladığı, hiçbir inandırıcılığı olmayan bir anarşist saldırının hikâyesini anlatan *Casus*'un sayfaları boyunca belagatlerini sergilerler. Fakat yazar anarşistleri harekete geçiren nedenleri tasavvur edemediği takdirde, onları gerçek anlamda harekete geçiremez; nitekim, gizli ajan Verloc'un dükkânında sömürü ve toplumsal özgürleşme üzerine nutuk çeken çenebazlar (havari Michaelis, yoldaş Ossipon

9. Joseph Conrad, *Sous les yeux d'Occident*, *a.g.y.*, c. 3, 1987, s. 744.

ve terörist Yundt) anarşist saldırıyı gerçekleştiremez. Esasen bu saldırının tasarlanışından uygulanışına giden yol, fevkalade bir işbölümünden geçer. Saldırının tasarlanışı, ismi açıkça zikredilmese de manipülasyona dayalı sinizmin anavatanı –yani otokrat Rus İmparatorluğu– olduğunu kolayca çıkarabileceğimiz bir dış gücün görevlendirdiği diplomatın başının altından çıkmıştır. Söz konusu diplomat bu "anarşist" saldırıyı, hoşgörülü İngiltere'yi sürgündeki devrimcilere müsamaha göstermekten vazgeçirmek için tertipler. Fakat ortalığa dehşet salmak için daha önce görülmemiş, akla hayale gelmez bir dolap çevirmek niyetindedir: beklenen hedeflerdense (devlet iktidarı yahut finansal iktidar) düşmanın her şeyi yapabileceğini düşündürecek abes bir hedefe yönelik bir saldırı. Hedef, bu vakada Greenwich meridyenince temsil edilen bilimdir. Planın uygulanması için elbette anarşizm kuramcıları değil, elçilikten aldığı ödenekleri kaybetmemekten başka derdi olmayan ajan Verloc görevlendirilir. Verloc, patlayıcıları temin etmek için, yegâne amacı kökten yıkım olan ve bu yıkımı getirmek için gittikçe geliştirilen patlayıcılar dışında başka bir araç hayal edemeyen bir profesöre başvuracaktır. Patlayıcı ise Verloc'un genç kayınbiraderine, dükkânda geçen ateşli tartışmaların etki edebildiği tek "sempatik" sima olsa da taşıdığı bombanın hassasiyetini anlama kapasitesine sahip son kişi sayılabilecek bir safdile verilecektir. Stevie kutuyla birlikte kazara düşecektir. Bedeni paramparça olsa da saldırı başarısızlığa uğrayacak, olay tümüyle ailevi bir düzlemde çözülecektir: Verloc'un eşi, kardeşinin intikamını almak için kocasını öldürecek, parayı çenebaz Ossipon'a emanet ettikten sonra canına kıyacaktır. Ossipon da parayı "profesör"e, yalnızca insanlığa beslediği nefretle ve geliştirilmiş patlayıcılar yoluyla insanlığın sonunu getirme arzusuyla hareket eden adama verecektir. Kitap, Londra kalabalığı içinde gizlenmiş bu insanlık düşmanının görüntüsüyle sona erer: "Bir geleceği yoktu. Ama umurunda bile değildi. Büyük bir güçtü o. Felaket ve yıkım sahneleri düşünerek keyifleniyordu. O da yürüyordu; cılızdı, kılıksız ve asık suratlıydı ama sırf çılgınlık ile umutsuzluk silahlarını kul-

lanarak yeni bir dünya düzeni kurmayı tasarlayan korkunç bir adamdı. Kimse ondan yana bakmıyor ve Profesör, kalabalık caddede hiçbir kuşku uyandırmadan, ölümcül, salgın bir hastalık gibi ilerliyordu."[10]

Yıkım havarisi profesöre dair verilen bu nihai hüküm aynı zamanda romancının yaratmak zorunda kaldığı kuklalara dair verdiği nihai hükümdür. Fakat romancıyı, hiçbir zaman karşılaşmadığını bizzat itiraf ettiği anarşist militanları –gerici önyargıları nedeniyle– karikatürize etmekle suçlamak anlamsız olur. Zira burada ifade bulan şey, liberal monarşi ülkesine mükemmelen uyum sağlamış göçmenin, köklü yıkımın havarilerine ve uygulayıcılarına beslediği nefretten ibaret değildir. Uzak deniz ve nehirlerde boş hayallere dayalı serüvenler peşinde koşanları izlemeye devam edemediği için, eski usule başvurarak yaratmak zorunda kaldığı karakterlere karşı yeni romancının beslediği nefrettir bu. Çenebaz anarşistler, otokrasinin manipülasyona teşne bürokratları, "bilimsel" yöntemle patlayıcı imal edenler ya da yıkımın peygamberleri aynı ölüm tertibi etrafında birleşir: sadece liberal uygarlığın değil, liberal bilgelikten kaçınıp yeni kurmacaya malzemesini sağlayan o taşkın boş hayalin de ölümü. Fakat daha da ileri giderler: Romancıyı bu yıkıma dahil olmaya zorlarlar. Olmayacak manipülasyonlara dair hikâyeler yaratmaya ve ölü metinlerden çekilip çıkarılmış soyutlamalara etsiz bedenler biçmeye zorlarlar onu. Jim'in, Axel Heyst'in, Tom Lingard'ın, hatta Kurtz'un boş hayalini öldüren yaratmaya dönük çabada –manipülasyon çabasında– onu da ajan haline getirirler. *Casus*'un son paragrafındaki şiddet, siyasi önyargı yahut kişisel bir garezle açıklanamaz. Duygudaşlık ve hoşlanmama öznel duygular değildir. Yazarın kurduğu karakterle birlikte olma ya da birlikte olamama tarzlarıdır. Sefil halde, salgın bir hastalık gibi İngiliz başkentinin sokaklarında ilerleyen nihilist

10. *L'Agent secret*, çev. S. Monod, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléaide", c. 3, 1987, s. 274; Türkçesi: Joseph Conrad, *Casus*, çev. Ünal Aytür, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 309.

profesörün tasviri, şövalyeye yaraşır bir kahramanlık sergileme düşünü, sevilen kadının kollarından sıyrılıp nihayet ölmek üzereyken hayata geçiren, boş hayaller peşinde koşmuş serüvenci Jim'in o son tasviriyle tümüyle simetrik, tümüyle karşıttır. Jim'in silueti koskoca bir kurmaca dünyası yaratır, bizzat yaşamın tutarsızlığına ve tutarsızlığı telafi eden boş hayale benzer bir dünya. "Profesör"ün silueti büyük şehrin sahnesinde fark edilmez. İmgelerden ya da duyumlardan oluşan herhangi bir dünya yaratmaz. Dolayısıyla ona bir kişilik yaratılmalı, bu kişiliğe olası bir davranış biçimi ve olabilirlik taşıyan –yani hakikat taşımayan– saikler yüklenmelidir. Bu yaratımın beraberinde getirdiği şartlar karşısında, yazar Joseph Conrad'ın *Almayer's Folly* döneminde bir meslektaşının eseri hakkında yaptığı o kati değerlendirmeyi anmamak mümkün mü: "Tek bir epizot, olay, düşünce yahut kelime, tek bir sevinç yahut üzüntü vurgusu kaçınılmaz değil .... Her şey mümkün – fakat hakikatin nişanesi şeylerin olabilirliğinde yatmaz. Kaçınılmazlıklarında yatar. Tek kesinlik kaçınılmazlıktır. Tıpkı rüyalar gibi bizzat hayatın özüdür."[11] Diplomatın kötücül ve abes planlarını, "profesör"ün nihilist düşüncelerini, Michaelis'in insancıl lakırdılarını ya da Ossipon'un alçakça davranışlarını yaratmak, kaçınılmaz olanın yegâne hakikatinden vazgeçip olabilirliğin aldatıcı sancağı altına girmek değil de nedir? Şu halde kukla anarşistlerin karikatürümsü hikâyesini okuduğumuzda, hikâyenin, devrimci kargaşadan ötürü kapıldığı dehşeti dile getiren makbul Britanya vatandaşı Joseph Conrad'a mı, yoksa bizzat işlediği konu nedeniyle kadim poetikanın tekdüzeliğine yeniden saplanmanın öcünü alan serüvenci yazar Joseph Conrad'a mı ait olduğunu artık bilmeyiz. Fakat bu hınçta bir yazarın kişisel duygularının çok ötesinde bir şey vardır: zorunluluk ile olabilirlik arasındaki o eski yakınlıkta açılan gedik. Yaratılmış olabilirlik, yaşamın ve hayallerin ortak özü olduğu için yaratılan bir şey olmayan zorunluluğun zıd-

11. F. Unwin'e mektup, 22 Temmuz 1896, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, *a.g.y.*, c. 1, s. 302-3.

dı haline gelir. Akla hayale gelmez olana dönüşmüştür: Artık sanatçıların değil manipülatörlerin işidir. Hayal gücünü yaratımdan ayıran çizgi aynı zamanda yazarı da ajandan ayırır.

Kâğıttan Manzaralar

KURMACAYI kurmaca kılan nedir? Sebald'ın *Satürn'ün Halkaları* adlı kitabında, belli bir tarihte (1992 yılı Ağustos ayının sonları) İngiltere'nin doğusundaki Norwich kentinin yakınlarında yer alan, sınırları iyi tanımlanmış bir bölgede yazarın çıktığı gezinti anlatılır. Okur, o dönemde yazarın Norwich'teki East Anglia Üniversitesi'nde ders verdiğini kolaylıkla teyit edebilir. Yazarın uğradığını söylediği yerlerin (Somerleyton malikânesi, bir zamanların şık sayfiye yeri Lowestoft, ölü Dunwich şehri, Orfordness'taki terk edilmiş askeri yerleşimler...) ve andığı meslektaşlarının ya da yol üzerinde ziyaret ettiğini söylediği kişilerin (şair ve çevirmen Michael Hamburger ya da Kudüs tapınağının gerçekçi maketini yapmakla uğraşan otodidakt sanatçı Alec Garrard) sahiden var olduğunu yine aynı şekilde teyit edebilir. Gezinin durakları ya anlatıcının başka gezintilerini ya da gezilen, tarihsel niteliğe sahip yerlerle ilişkili olayları çağrıştırmaya olanak tanır: Göçmen Chateaubriand ile bir papazın kızının mutsuz aşkları, işadamı Morton Peto zamanında Somerleyton malikânesinin ihtişamı, ayrıksı Algernon Swinburne'ün Dunwich'e gidişi, Ömer Hayyam'ın rubailerinin İngilizce çevirmeninin orada ikamet etmesi... Anlatısını pek çok fotoğrafla süsler: Gördüğü şeyin gerçekliğini kanıtlayan anılar –Somerleyton'da bir kafes ardındaki Çin bıldırcını–, tasvir-

lerini doğrulayan kartpostallar veya konudan saparak tarihe değindiği pasajları örnekleyen arşiv belgeleri. Dolayısıyla kitabın on bölümü, bir bölge ve bu bölgede yoğunlaşmış tarih üzerine şiirsel bir röportaj oluşturur gibidir. Nitekim yazar bu bölümleri seçilmiş yazarların bir yer, eser ya da olay etrafında anlatı, düşünce ve düşten oluşan zarif birer bezeme gibi işlediği *Frankfurter Allgemeine Zeitung*'un o "tefrika"larına hazırlamıştı ilk başta. Bu on günün Jean-Jacques Rousseau'nun *Yalnız Gezer*'in on hayaliyle alttan alta benzerlik taşıması, belli ki gönderilecekleri mecranın ilkelerine ters düşmüyordu.

Gelgelelim Sebald'ın başta kurguladığı bu on tefrika, James Agee'nin *Fortune* dergisi adına Alabama'daki ortakçılar üzerine hazırladığı röportajla benzer bir kaderi paylaşacaktı: Anlatının konu dışına çıkılan pasajları çoğalttığı, önemsiz ayrıntıların göz kamaştırıcı kesinliğinde katılaştığı ya da mekânları ve zamanları kuralsızca kateden bir düşte dağıldığı, sınıflandırılmaz tabir edilen şu kitaplardan birine dönüşmüştür. Fakat tembel zihinlerin sınıflandırılamaz addettiği bu yazı türünün, nitelikleri *Satürn'ün Halkaları* gibi eserler üzerinden tespit edilebilecek yeni bir tür belirleyip belirlemediğini kendimize sormalıyız. Zira kitap, sistem oluşturan bir dizi mesafelenme gerçekleştirip, söz konusu mesafelenmelerin geriye dönük uygulanışı olduğu ortaya çıkan kurmacanın topografyasını meydana getirir.

Bu topografyanın geçici hatları, birinci bölümün ilk paragrafından itibaren verilir. Her şey adeta bir yolculuğun başlangıcı gibi görünen bir tarihle başlar: "1992 Ağustosu'nda eyyamıbahur sıcakları sona ermek üzereyken, İngiltere'nin doğusunda (...) yürüyerek dolaşmak üzere yola çıktım."[1] Böyle bir tarih her zaman gerçekliğe işaret eder. Geriye bunun hangi gerçeklik olduğunu öğrenmek kalır. Flaubert *Duygusal Eğitim*'in hikâyesine "15 Eylül 1840 sabah altıya doğru" ifadesiyle başladığında, bu ayrıntılı

1. W. G. Sebald, Les Anneaux de Saturne, çev. B. Kreiss, Folio/Gallimard, 2007, s. 13; Türkçesi: *Satürn'ün Halkaları*, çev. Yeşim Tükel Kılıç, Can, 2006, s. 13.

açıklama Frédéric Moreau'nun o sabah yaptığı gezintinin sahiden gerçekleştiği konusunda okuru ikna etmeyi amaçlamaz. Bekâr delikanlının hikâyesini yaşanmış gerçekliğe sabitlemeye değil, aksine, onu bu gerçeklikten ayırmaya, belli bir zamansal silsilenin zamanın olağan akışı içerisinde özerklik kazanacağı bir nokta tayin etmeye çalışır. İşaretlenecek gerçeklik kurmacanın gerçekliğidir. Bu işaretlemenin izahtan vareste olduğu bir dönem vardı. Kurmaca kendini, karakterlerin özgüllüğü, yarattığı serüvenler ve özellikle de zamansal yapısıyla belli ediyordu: Olayların birbirini takip edişi, olağan yaşamın olaylarının cereyan edişinden daha üstün bir zorunlulukla donatılmış bir neden-sonuç bağlantısına riayet ettiğinde kendi kavramını karşılıyordu. Roman on dokuzuncu yüzyılda sıradan şeylerin ve boş zamanın dünyasını ele almaya başladığında kaybolan şey işte bu son raddesine taşınmış rasyonaliteydi. Kurmacanın zamanı artık neden-sonuç bağlantıları tarafından yapılandırılmıyor. Çıkış noktasından itibaren, aynı varoluş halinin soluğuyla nüfuz edilmişçesine, bütünsel bir nitelik taşımak zorunda.

Satürn'ün Halkaları'nın başındaki o görünürde önemsiz tarihleme, kurmaca zamanının bu çağdaş kuralına uyar. 1992 Ağustosu'nun sonlarında yaşanan aşırı sıcak bir dönem sonrasında yazarın gerçekten yola düştüğünden şüphe etmemiz için özel bir neden yoktur. Fakat yazarın hikâyeye dökmeye çalıştığı zaman ile *Bilirbilmezler*'in başındaki "Pazar gününün işsiz güçsüzlüğü ve yaz günlerinin hüznü"yle uyuşturulmuş o zaman arasındaki ilişkiyi de görmezden gelemeyiz. Profesörün İngiltere kıyılarında gezintiye çıktığı on bölümde, ilginç arkeolojik eserler peşinde Normandiya kırsalını baştan aşağı gezen ya da jeolojik keşifler yapmak üzere Manş kıyılarını tarayan iki müstensihin on bölüme yayılan araştırmalarının yankısını duymak da pekâlâ mümkündür. Aynı sıcak dalgası ve boş zaman sancağı altında başlanan yolculuk anlatısının, Bouvard ile Pécuchet'nin bilgi diyarında çıktığı yolculukların çeşitliliğini aynı solukta ve aynı perdede yakalayan o muntazam cümle deryasından daha en baştan ayrıldığı doğrudur. Profesörün

yolculuğu, iki otodidaktın yolculuğundan daha düzenli olduğu için değildir bu. Tam aksine, zamanın düzeni ilk paragraftan itibaren sarsılır, zira anlatıcı bizi yolculuğunun ilk ayağına bile götürmeden, bir sene sonra bu yolculuk nedeniyle ortaya çıkan sinirsel hastalıktan bahsedip hastane odasından gördüğü gökyüzü karesini betimler bize. Bu noktadan itibaren birinci bölüm konudan konuya atlayarak ilerler; anlatıcı hastanede yattığı sırada ölen, biri Flaubert diğeri Ramuz uzmanı iki meslektaşın anılmasının ardından, on yedinci yüzyılda yaşamış yazar ve hekim Thomas Browne'un –hastane müzesinde muhafaza edildiği sanılan– kafatasını bulmak için yürütülen araştırmaya, oradan Rembrandt'ın *Anatomi Dersi*'ne ve Amsterdam'a uğradığı sırada Thomas Browne'un da hazır bulunmuş olabileceği Doktor Tulp'un dersinin gerçek sahnesine geçildikten sonra, Browne'un ceset yakma uygulamaları ve ölü küllerinin saklandığı küpler üzerine yazdığı risaleyle sona erer. Böylece anlatı, duyurulan gezintiden durmaksızın uzaklaşmış olur. Bizi zamanların ve mitlerin gecesinde kaybolmuş bir konu hakkında üç yüz küsur yıl önce yazılmış bir esere taşımadan önce, bir sene sonrasına götürür.

Fakat bu zamansal düzensizlik bir başka düzeni; yolculuğu, zamanı ve bilgiyi bağlamanın bir başka yöntemini tanımlar titizlikle. Bu diğer yöntem, daha en başta, anlatıcının aklına gelen ilk anılardan biriyle alegorileştirilir: Flaubert uzmanı olmasında rastlantıdan eser olmayan, müteveffa meslektaşı Janine Dakyns'in odası. Anlatıcı, Dakyns'in çalışma masasını kaplayan kâğıtların adeta gerçek bir doğa manzarası oluşturduğunu, daha sonra duvarları tırmanarak, karanlığın çökmeye başladığı saatlerde tarlaları örten karlar gibi yansıyacak pek çok kâğıt tabakasının ağır ağır biriktiği zemin üzerinde, tıpkı bir buzul gibi kendi kendine kırılıp taşan, dağlar ve vadilerden oluşmuş bir görünüm meydana getirdiğini bize anlatır. Masalardan düşüp zemini işgal eden bu kâğıtlar yüzünden araştırmacıya kalan çalışma alanı, günün birinde anlatıcının ona söylediği üzere, Dürer'in "yıkım araç gereçlerinin ortasında öylece oturan"[2] melankoli meleği gibi dizleri üzerine

eğilip bir şeyler karaladığı tek bir koltuktan ibarettir. Oysa ilgili kişi bu benzetmeyi kabul etmeyecektir: Ona kalırsa bu kâğıt yığınının görünürdeki düzensizliği eksiksiz bir düzene giden yoldur. Sebald'ın başka bir yerde söylediği üzere, *Göçmenler*'de gerçek bir ressamın ikizi olarak yarattığı Max Aurac'ın atölyesi için de aynı şey geçerlidir: Tablolarında boya tabakaları üst üste yığılır, sonra yeni tabakalara yer açmak için bunları kazır ve döküntüleri atölye zeminini kaplar.

Bu iki tasvir aynı zamanda Sebald'ın yazma yöntemine ve onu okuma tarzımıza işaret eder. Satürn'ün himayesi altında bulunan bir kitap söz konusu olduğunda her zaman yastan, travmadan ve melankoliden söz edebilir, Dürer'in meleğini ve Benjamin'in bahsettiği, "önünde göğe doğru yükselen ilerleme"nin yıkıntı yığını karşısında, Klee'nin o gözleri faltaşı gibi açılmış Angelus Novus' unu anımsayabiliriz. Fakat Flaubert uzmanının ve yeni boya katları vurup sonra onları kazımak için senenin her günü işinin başına oturan ressamın verdiği derse kulak vermeliyiz. Mesele ne koltuk üzerinde hareketsiz kalmak ne de tuvale yahut defterin bir kenarına telafisi mümkün olmayanın sarsıntısını işlemektir. Sanatçının ele aldığı yıkımı –bu koşullarda Flaubert olsaydı yapacağı üzere– Sahra çölünden kalkıp denizleri ve kıtaları aşarak Paris'te Tuileries Bahçesi'ne ya da küçük bir Normandiya kasabasına kül olup yağacak bir toz bulutu gibi düşünmeliyiz daha ziyade. Hareket halindeki bu kâğıttan manzara, kumun altında gömülmeyi reddedenlerin ama aynı zamanda bu yok oluşun hep tam kıyısında duranların harekete geçirdiği düzensizliktir. Kitabın ilk paragrafının, "geçen yaz baştan sona dolaşılan" uçsuz bucaksız düzlüklerin "kör ve sağır tek bir nokta"ya[3] sıkıştırıldığı bir hastane odasında nihayete eren bu hatalı başlangıcın bize söylediği şey budur. Yazar bunun bir sebebe dayandığını söyler bize. Norwich yakınlarında çıktığı bu gezintide yaşadığı o hoş hareket özgürlüğü, "yok oluşun en uzak geçmişe dek uzanan izleriyle bu ıssız bölgede, burada bile

2. *A.g.y.*, s. 21. 3. *A.g.y.*, s. 13-14.

karşı karşıya kaldığı"nda[4] üzerine çöken o felç edici dehşeti de beraberinde getirir. Yazarın ele aldığı şey muhakkak ki yıkımdır ve tabii en başta, çocukluğunu geçirdiği Bavyera Alpleri'nin harikulade manzarasına sessizce gömülmüş bir sırra benzeyen Avrupa Yahudilerinin yok edilişidir: Üniversite hocasının gözden düşmüş bir sanayi bölgesinin ortasında kısa süre önce kurulmuş önemli bir üniversitede ders vermek üzere İngiltere'ye taşınıp kaçmak istediği bir sessizlik. Kitapları işte bu yıkım etrafında, giden ve bir daha asla dönmeyenlerin, kaçabilenlerin ve özellikle de son anda ebeveynleri tarafından özel trenlere bindirilip –aralarından bazılarının isimlerini unutacağı, hatta hafızalarını yitireceği– İngiltere'ye gönderilen o çocukların yazgısı etrafında döner.

Gelgelelim *Satürn'ün Halkaları* bu yazgıya tuhaf bir şekilde tanıklık eder. Berlin'i 1933'te terk eden Hamburger ailesinin kaçışındaki en dramatik an, Douvres'a varışlarında İngiliz gümrük memurlarınca el konulan bir çift muhabbet kuşuna ilişkin bir andır. Ve soykırım, Bergen-Belsen'deki çamların gölgesinde boylu boyunca uzanmış cesetlerin göründüğü, metnin açıklaması değil de onu meydana getiren asli nedenmişçesine kapladığı iki sayfa üzerinde tek başına duran o meşhur fotoğrafla zikredilir yalnızca. Bu noktada metnin kendisi ise, Bergen-Belsen'i işgalden kurtaran askeri birlikte görev aldıktan sonra Suffolk'taki bir mülke çekilen eski bir İngiliz binbaşısının antikalıklarından söz eder: Binbaşı 1950'li yıllarda malikânedeki bütün çalışanların işine son vermiş, onunla birlikte ama mutlak bir sessizlik içinde yemek yemesi gibi kesin bir koşula uyduğu takdirde tüm mirasını kendisine bırakacağına söz verdiği (aşçılık görevi de üstelenecek) bir kâhya kadınla baş başa kalmıştır. Binbaşının hikâyesi, ringa avcılığına ve bu balığın doğanın bozulmaz verimliliğinin simgesi olarak önemine ayrılmış uzun bir gelişme bölümünden sonra gelir ve binbaşının malikânesinin kıyısında yükseldiği gölü andıran hafif tuzlu bir gölün görüntüsüyle gezginin aklına düşen, tuhaf binbaşının ölü-

4. *A.g.y.*, s. 13.

mü üzerine kaleme alınmış bir yazının hatırlanması üzerine sunulur. Parantez kapandıktan sonra yürüyüş bir kayalık tırmanışıyla, Markos İncili'nde geçen bir meseli anımsatacak bir domuz sürüsünün görüntüsüyle ve kayalığın ucunda yaşanan, gerçekliğin nirengi noktalarını bulandırıp bilinen dünyayı yok etmek için başvurulan Tlön'ün düşsel dünyalarını andıran türlü hayal ve sanrılarla devam eder. Böylece bölüm, bir gazete kupürünün fotoğrafıyla okura kanıtlanmış binbaşı hikâyesine geriye dönük şüphe düşüren bir doruk noktasında tamamlanmış olur.

Nitekim gazete kupürü de, tıpkı binbaşının hikâyesi ve anlatıcının diğer karşılaşmaları ya da okumaları gibi uydurulmuş görünür. Fakat hikâyeye tanıklık eden metinlerin veya görsellerin müphem konumu, kurmacanın anlamında bir yer değişikliğine işaret eder tam da. Bir zihnin yarattığı şey ile gerçekten var olmuş bir şey arasında karşıtlık kurmaya lüzum yoktur. Zira gerçekliğini günbegün deneyimlediğimiz dünyanın kendisi de insan beyninin ürettiği dünyanın fiziki dünyayı yeniden oluşturmasından başka bir şey değildir. "Fiziki dünya ile ... sinir hücrelerimizin ürettiği bu öteki dünya arasındaki kırılma hattı"[5] üzerinde yaşıyoruzdur. Tıpkı Tlön gibi Bergen-Belsen de insan beyninin bir yaratısıdır. Dolayısıyla kurmacanın yolculuğu bu yaratıları birbirine bağlayacak bir örgünün inşası olarak tanımlanabilir. Hayal gücü kuvvetli bir yazarın yaratıları ile Nazi cellatların ölümcül eserini aynı yaratı mefhumu altında toplamanın yakışıksız kaçacağı söylenecektir. Yıkımın son raddesini temsil etmeye hakkımız olup olmadığını, bu yıkıma dair hikâyeler kurup kuramayacağımızı, hatta bu yıkımın görüntülerini paylaşıp paylaşamayacağımızı sorgulayan tartışmaların kesilmeden sürdüğünü de biliyoruz. Oysa Sebald'ın yöntemi bu tartışmaları ilk elde bertaraf eder. Mesele temsil etmeye hakkımızın olup olmadığı değildir. Yıkım çalışmasının neden olduğu ıstıraplar zaten temsil yetimizi aşmaktadır. Anlatıcı bir

5. *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, haz. Lynne Sharon Schwartz, çev. D. Chartier ve P. Charbonneau, Actes Sud, 2009, s. 59.

sonraki epizotta, bir deniz muharebesini betimleyen Flaman resimlerinden bahsederken bunu ifade eder. Ayrıca bombardımanlara ve alev alev yanan şehirlere dair anlatılara ilişkin de bunu ifade eder: İnsanların çektiği ıstırapların anlatısı, yaşanmış olanın aşırılığını veya fazla kısmını söylenebilecek olana sığdırmaya yönelik klişelerle örülüdür genelde. Bu yüzden Berlin'in uğradığı yıkıma dair en inandırıcı tanıklık, hayvanat bahçesinin bombalanışını ve paniğe kapılan hayvanların tepkilerini aktaran bir haberdir: zincirlerini çeken filler ya da ziyaretçi merdivenlerinden inerken acı içinde kıvranan sürüngenler. İnsanlar, hayvanların çektiği ıstırapların o "yaşanmış" klişelerine sahip değildir.[6] Köln'ün yerle bir edilmesine ilişkin en çarpıcı görüntünün ot bürümüş bir keçiyoluna dönüşen bir sokağın fotoğrafı olması da yine buna bağlıdır.[7] Sebald, savaş sonrasında harabeye dönmüş Alman şehirlerinde hızla yayılan doğanın bu geri dönüşünü bir başka doğa olayının, yani "toplumsal yaşam"ın geri dönüşüyle karşılaştırmayı uygun görür: Yıkım istencinin gömülü yıkıntıları üzerinde bir iktisadi mucizenin masum refahını kurmak üzere, "bilmek istemedikleri şeyleri unutmaya, bakışlarını önlerindeki şeylerden kaçırmaya"[8] dünden hazır insanların hayatları.

Kurmaca çalışması, işte bu unutuştan yola çıkarak değerlendirilmelidir. Sadece unutmamaktan ibaret değildir mesele. Köln sokaklarındaki kırsalın ve Bergen-Belsen'deki çamların sakin gölgesinde dizilmiş cesetlerin görüntüsünü doğru bir topografyaya ekleyecek bir hafıza inşa etmektir. Sebald, aynı zamanda kurmacanın da topografyası olan bu hafıza topografyasını iki tektonik levhanın karşılaşması olarak tanımlar. Yazarın yaya çıktığı yolculuğu belirleyen de bu karşılaşmadır. İçinde gezindiği doğa, yalnız gezen hayalperestlerin insan şerrinden uzaktaki sığınağı değildir. Doğa insanlığın yapım/yıkım marifetine tanıklık eden yerdir, ama

6. W. G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, çev. P. Charbonneau, Actes Sud, 2004, s. 96-97; Türkçesi: *Hava Savaşı ve Edebiyat*, çev. Hulki Demirel, Can, 2016.

7. *A.g.y.*, s. 47. 8. *A.g.y.*, s. 48.

aynı zamanda, sırası geldiğinde onu yok eden bu marifeti yok etmek üzere durmadan işleyen güçtür. Kır gezintisi, doğa tarihi ile insanın "sinir hücreleri"nin bu tarihe eklediği unsurun tarihi arasındaki kırılma hattında yapılan bir yolculuktur: Konaklamaya, sanayiye ve eğlenceye dönük amaçlarla doğayı yok eden ya da dönüştüren yapılar, ama aynı zamanda, diğer insanları yok etmek için özel olarak tasarlanmış yapılar. Her ikisi de, yok ettikleri bu doğaya özgü o yıkım gücüne bizzat maruz kalmaya devam etmiştir. Kurmaca/hafıza yolculuğunun takip ettiği tarih işte bu mücadelenin tarihidir. Zira hafıza hatıralardan değil, bir bölgeye maddi olarak kazınmış izlerden oluşur. Doğanın üretici/yıkıcı marifetleri ile insanlığın sinir hücrelerinin üretici/yıkıcı marifetleri arasındaki mücadelenin izini sürmek her yerde mümkündür. Norwich ile vaktiyle *German Ocean* (Alman/Cermen Okyanusu) denen Kuzey Denizi arasında uzanan kırsalı katedip Suffolk kıyısını birkaç kilometre boyunca yürüdüğümüzde, manzaraya kazınmış yahut gömülmüş yüzlerce yıllık tarihi yeniden keşfedebilir, doğa tarihi ile insanlık tarihi arasındaki karşılaşmaları ve mücadeleleri kapsayan koca bir topografya kurabiliriz. Gezgin, iki dünya savaşı arası dönemde terk edilmeden önce, hem birer sınai faaliyet hem de vaktiyle kırsalı manzaraya yayılmış ışık benekleri gibi süsleyen pompaların ve yel değirmenlerinin kalıntıları arasında böyle dolaşır. Somerleyton malikânesini ziyaret etmek için duraklar: Kısa ömürlü demiryolu kodamanı Morton Peto'nun, doğa ile sanat yapıtının kusursuz bir uyum sergilediği Argand lambalarıyla ışıldayan sırça köşklerle bezeli masalsı bir Şark sarayı olarak on dokuzuncu yüzyılda yeni baştan inşa ettiği bu eski derebeylik mülkünün bugünkü tek cazibesi, sanayicinin dikmiş olduğu ağaçlar dışarıdaki alanları yeniden fethetmeyi sürdürürken, açık artırmaya çıkacakları günü iple çekercesine kuşaklar boyu biriken o ıvır zıvır yığınından ileri gelir. Sonra, Morton Peto'nun en görkemli yıllarında bovling sahaları, botanik bahçeleri, kitap ödünç alınabilen kütüphanesi, çayhanesi yahut konser salonuyla olduğu kadar yüzülebilen denizi ve tatlı sularıyla da örnek gösterilen bir sayfiye

yeri haline gelmiş, döneminin müreffeh liman kenti Lowestoft'a varır. Buradan istikametini Dunwich'e, zamanla suların dibine gömülmeden önce, ortaçağda "ellinin üzerinde kilise, manastır ve hastane, tersaneler ve surlar, ayrıca seksen gemilik bir balıkçılık ve ticaret filosu ile düzinelerce yel değirmeni"ne[9] sahip olan o büyük limana çevirir. Oradan ise, yirminci yüzyılın başında Kaiser' in ailesince rağbet gören ve Birinci Dünya Savaşı Hohenzollern hanedanına son vermeden önce turist akınını da kesmemiş olsa, Almanya'nın seçkin tabakasının en gözde sayfiye yeri olma yolunda ilerleyeceği düşünülen Felixstowe'a ulaşır. Gezi Norwich' te, Petersburg'dan Sevilla'ya dek numunelerine bakanların gözüne doğanın kendi eseriymiş gibi görünen kumaşların üretildiği, on sekizinci yüzyılın ipek dokumacılığı merkezlerinden biri olan bu kentte (1987'deki felaket saçan fırtınayı laf arasında anmayı ihmal etmeksizin) sona erer.

Kırda ya da denizin altında kaybolmuş yapılar diyarında çıkılan bu geziye, başından sonuna kadar, savaş teşebbüslerinin arkeolojisi eşlik eder. Bu arkeoloji, farazi bir bahçıvanın 1940'tan sonra sadece East Anglia bölgesinde inşa edilmiş yetmiş havalimanını gezgine hatırlattığı Somerleyton Bahçesi'nde başlar. Bergen-Belsen'i işgalden kurtaran binbaşıya dair şüpheli söylentiler dolayısıyla Henstead'le, sonra da 1672'de Hollanda filosuna karşı herkesin gözü önünde yürütülen bir deniz muharebesinin sahnesi olan Southwold Körfezi'yle devam eder. Söz konusu arkeoloji Orfordness'taki askeri üssün gizlice ziyaret edilmesiyle doruğuna ulaşır. Savaş sonrası yıllarda artık faaliyet göstermeyen birtakım sanayi kollarının idaresini üstlendikten sonra bu üs de kaderine terk edilmiş, işlevi çözülemeyen ve "gizemli bir ölüler adası"nı, "gelecekte yaşanacak bir felakette yok olan"[10] bir uygarlığın mezarlığını andıran tapınak ya da pagoda biçimindeki yapılarıyla gerçekdışı bir manzaraya dönüşmüştür. Gezintiye çıkan anlatıcı-

9. W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, *a.g.y.*, s. 204; Türkçesi: *Satürn'ün Halkaları*, *a.g.y.*, s. 144.

10. *A.g.y.*, *s.* 308; Türkçesi: s. 216.

nın düşünceleri fundalıklarda işte böyle akseder: "Tıpkı bedenlerimiz ve özlemlerimiz gibi, tasarladığımız makinelerin de yavaşça, içten içe tükenen bir yüreği vardır."[11]

Kıyı şeridinin geçilen her noktasından, gerçek yahut hayali her karşılaşmadan ya da okumadan sonra bu tükenişin çemberi daha da genişler gibidir. Southwold'da kimselerin uğramadığı Sailor's Reading Room'da bulunan bir kitap, Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan katliamı resimlerle anlatır. Aynı gün öğleden sonra otelde okunan bir gazete, Hırvat Ustaşa örgütünün İkinci Dünya Savaşı' ndaki mezalimini hatırlatır. Anlatıcının yayın sürerken uyuyakaldığını belirttiği bir televizyon programı, Belçika sömürgelerinde işlenen cürümleri ifşa ettikten sonra İrlanda davasının saflarına katılıp vatana ihanetten darağacında ölen Roger Casement ile Joseph Conrad'ın Kongo'nun yüreğindeki karşılaşmalarından söz etmeye olanak tanır. Bu arasöz yeni bir arasöze, bir başka şiddet ve sürgün ülkesi olan genç Conrad'ın Polonya'sından bahsetme fırsatı verir. Blyth Irmağı üzerinde 1875'te inşa edilen köprü, o dönem köprü üzerinde işleyen, ama aslında modern teknolojiye meftun Çin İmparatoru için yapıldığı söylenen tren aracılığıyla muazzam bir arasöz başlatır: Taiping ayaklanması, afyon savaşları, Fransız-İngiliz askeri birliğinin Yazlık Saray'ı yerle bir edişi ve naiplik eden imparatoriçenin işlediği suçlar üzerinden uzun bir şiddet sarmalından söz açma olanağı.

Gelgelelim, imparatoriçenin işlediği zulümlerin dökümü benzersiz bir hayal ânı içerir: Akşam çökünce, sarayda ipekböceği yetiştirmeye ayrılmış salonların ortasında usulca oturup, "taze dut yapraklarını kemiren sayısız ipekböceğinin çıkardığı, kulağa hem hafif, hem düzenli hem de olağanüstü sakinleştirici gelen o tahripkâr sesi kendinden geçercesine dinleyen"[12] hükümran kadın imgesi. Hiç kuşkusuz bu tahripkâr sesin imparatoriçede uyandırdığı tek düşünce, görevine ölesiye bağlı işçilerden oluşan bir halktır.

11. *A.g.y.*, s. 221; Türkçesi: s. 156.
12. *A.g.y.*, s. 197-98; Türkçesi: s. 141.

Fakat anlatıcı ve okurları nezdinde, yıkım vakayinamesinin tersine çevrilebileceği noktayı da belirler. İngiliz kırsalını kateden bu yolculuğun amacı, insanlığın yaşadığı yıkımların o sonu gelmez tarihini bize hatırlatmak değildir. Amaç, insan yaratımları arasında kurulacak bir başka bağın ipliğini, hem kendisi için hem de kendisine karşı örmektir. "Sınıflandırılamaz" bir kitap her şeyden önce kurmacayı canevine geri götüren bir kitaptır. Bu caneviyse, birtakım olay örgülerinin uydurulması değil, bu olay örgülerinin uydurulmasını sağlayan bağın bizzat kendisini örmektir: Belli bir yerde belli bir anda meydana gelen şeyin, aynı yerde başka bir anda, aynı anda başka bir yerde yahut başka anda başka bir yerde meydana gelen şeyle bağlantısı. Kurmacanın canevine dönüşü burada nesnesine, yani yıkımların tarihine bilhassa uygundur. Yıkımların tarihi, mekânla zaman arasında kurulan belli bir ilişkinin tarihidir aslında: İnsanlar yıkılıp gömülecek yüksekçe yapılar inşa etmeyi ve –yine aynı mantık uyarınca– başka insanları yok edip gömecek silahlar imal etmeyi hep sürdürmüştür. Yıkıma dönük bu yapılar ilerleme denen şeyin ta kendisidir: Zamanın mekân üzerinde icra ettiği iktidar, bu hareket halindeki faaliyeti varılacak bir sona dönüştürmek pahasına bu anları hiç durmaksızın ortadan kaldıran fiziki gücün iktidarı. Bu ilerleme modeli, her daim varılacak bir sona yönelen klasik kurmacanın da modelidir aynı zamanda. Bu son, ister mutlu ister hazin olsun, düzgün bir şekilde gözler önüne serilmesi için izlenecek yolu ve elenecek unsurları her halükârda belirler. Yıkıma mahkûm yapım modelini taşır. Aristoteles'in ortaya koyduğu önemli kurmaca ilkesini, nedenler bağlantısından beklenen sonuçları tersine çeviren baht dönüşü ilkesini özetleyen şey budur. Modern kurmaca diye bir şey varsa, onun en kısa tanımı "baht dönüşünün ortadan kaldırılması" olabilir. Zaman artık kendi sonuna varmak için acele etmez, Satürn gibi kendi çocuklarını yemez. Auerbach'ın Virginia Woolf kurmacasının ilkesi olarak ileri sürdüğü o "rasgele an" tam olarak budur: artık herhangi bir şeyi ne kuran ne de yıkan, hiçbir sona varmayan ama potansiyel olarak tüm zamanı ve diğer tüm yerleri içerecek

şekilde sonsuza dek genişleyen o an. Mekânın cömertliğiyle kazanılmış bir bir-arada-varoluş zamanı.

Satürn'ün Halkaları'ndaki yolculuğun kurmacaya –kendi kendisinin üstkurmacası olan bir kurmacaya– döktüğü şey işte bu tersine çevirmedir. Mekânda yer değiştirmek, bir yerden ötekine gitmekten ibaret değildir. En başta, kurmacayı yıkımın karşıtı olarak kurmanın, onu kökten yataylık olarak kurmanın bir yoludur. Her yerde, o yerin tanıklık ettiği yapım/yıkım sürecini tartışmaya açmak mümkündür. Nasıl mı? Söz konusu yeri bir başka yer ve zamana yatay olarak bağlayan bağı örerek; ayrıca belgesel tanıklığı, bu yerin –mevcudiyeti namevcudiyetle birleştiren bağları örüp mümkünün, gerçeğin ve zorunlu olanın sahip olduğu biçimleri birbirlerine başka türlü düğümleyen– çeşitli yazı türleri aracılığıyla sunduklarına bağlayarak. Her noktada (İngiltere'de küçük bir idari bölgenin sahil şeridinde pekâlâ bulabiliriz bunları), söz konusu yeri ve tarihini farklı ama mukayese edilebilir pek çok yere, ciddi yahut hayal ürünü hikâyelere, tarihsel belgelere, delil niteliğinde nesnelerden oluşan koleksiyonlara ya da zamanın karanlığında yitip gitmiş mitlere, sonsuz bir şekilde konudan konuya atlayarak bağlayacak çıkış noktasını bulmak mümkündür. Konudan konuya atlamalar, arasözler olağan yaklaşımdır, hatta ve hatta kuraldır, ve bunlara olanak sağlayacak şeyin pek önemi yoktur. Blyth Nehri üzerinden geçen trene dair yazılmış küçük bir kitapçık, Çin'de geçen uzun epizodun çıkış noktasını sağlar. Gezgine bakılacak olursa, Sailor's Reading Room'daki kitaplar anlatıyı Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun veliahtı Arşidük Franz Ferdinand'a yönelik Saraybosna Suikastı'na dek taşır. Fakat kimi zaman bağlantıyı kuran şey bağlantının olmayışıdır tam da. Anlatıcı, İngiltere ile Hollanda arasındaki geçmiş deniz muharebelerine değindikten sonra, Southwold, *Gun Hill*'deki o akşam, tam bir yıl öncesinde Hollanda sahilinden İngiltere'ye baktığına inanmanın kendisi için imkânsız olduğunu bize işte bu minvalde söyler. Böylece Hollanda gezisini beyan edilen amaçtan (*Doktor Tulp'un Anatomi Dersi*'ni yakından incelemek) mütemadiyen uzaklaş-

tırıp, doğru dürüst görülemeyen resmin etrafında bizi eski çağlara yahut uzak kıtalara götürecek pek çok örümcek ağı çizen muhtelif epizotlarla genişlemiş, konudan konuya atlayan uzun bir silsile başlar: Asyalı göçmenlerin yaşadığı bir semtte geçirilen hareketli bir akşam, Johann Maurits'in valilik görevinde bulunduğu Brezilya'daki ikameti sırasında inşa ettirdiği ve Brezilya'dan getirilen on bir Kızılderilinin açılış törenindeki dansı sayesinde Lahey sakinlerinin imparatorluklarının ne denli uçsuz bucaksız olduğuna dair bir fikir edindiği Mauritshuis'in tarihine dair bir bahis; Diderot' nun tasvir ettiği büyüleyici bölgenin silinmiş izlerini takip ederek Scheveningen sahiline yapılan yürüyüş; sahilden bakınca kervansaraya benzeyen bir kaplıca otelinin hayal meyal görüntüsü; daha önce Nürnberg'de ziyaret ettiği Aziz Sebaldus'un mezarı üzerine otelde alınan notlar; Lévi-Strauss okurken değinilen, bitkilerin istilasına uğramış yıkık dökük São Paulo caddeleri; havaalanındaki beyaz entarili bir grup Afrikalı; elindeki gazetede, atom bombasının mantar biçimindeki bulutuna tıpatıp benzeyen bir yanardağ patlamasının fotoğrafını inceleyen bir adam ve gökyüzünden görülen manzaranın her hava yolculuğunun değişmez manzarasına benzediği bir uçak yolculuğunun anlatımı: insanın, yarattığı dekor içinde kaybolduğu bir kara parçası.

Böylece kurmaca zamanların birbirine bağlanması olarak değil mekânlar arası ilişki olarak cereyan eder. Fakat her mekân da aynı anda birçok şeydir ve kurmaca birçok gerçeklik biçimi arasında kurulan bir ilişki olarak şekillenir. Nitekim kitabın birçok epizodunu uzaktan uzağa birbirine bağlayan Hollanda yolculuğu aynı anda çıkılmış çoklu bir yolculuktur. Hollanda denizin öte yakasındaki ülkedir; ressamların diyarıdır, Aydınlanma'nın kutsal topraklarıdır, ama aynı zamanda, muhteşem resimlerin yapılmasını ve Aydınlanma'nın kaydettiği ilerlemeleri olanaklı kılan büyük bir ticaret ve sömürge imparatorluğunun merkezidir; ayrıca Almanya ile İngiltere arasındaki geçiş noktasıdır, burada turistik bir güzergâh olarak anılsa da başka yerde Nazizmden kaçıp Britanya'ya iltica eden Yahudilerin kullandığı rota olarak anılır. Son ola-

rak, sahilin her bir noktasından itibaren yolculuğun katetmeye devam ettiği bu mitolojik ölüler nehrinin karşı kıyısıdır. Yıkım çemberini sonsuz ölçüde genişleten bu yolculuk, halkaları sayesinde, hayatta olanların ve ölülerin, nam salmış şahısların ve adı sanı bilinmeyenlerin, yıkım eyleminin yakıp yok ettiği, yıkım eyleminin kökünü kuruttuğu herkesin paylaştığı somut bir dünyaya bizi yeniden taşıyacak, bir arada var olmaya dayalı bir mekânı, iç içe geçmiş bir çemberler kümesini de durmadan örer.

Zira mesele her şeyin her şeyle bağlantısını kurmak değildir. Sebald'ın *Vertigo*'da değindiği ve "ister ana ister yan karakter olsun, orada bulunma haklarına kimsenin zerre kadar şüphe düşüremeyeceği, gökteki kuşları, hışıldayan yeşil ormanı ve ormanın en küçük yaprağı da dahil tekmil varlığı canlandırabilme yeteneği"nden övgüyle söz ettiği Pisanello'nun o freski gibi, bir arada var olmaya dayalı bir alanı bu minvalde örmektir mesele.[13] Bir hak kendi başına hiçbir şey ifade etmez. Aslolan o hakkı geçerli kılacak çabadır. Yeni kurmacanın çabası tam da bu yöndedir. Deniz kıyısındaki gezintiden sonra –İrlanda istikametine– yapılan bir başka güzergâh değişikliğini hem tamamlayan hem de alegori biçiminde ifade eden şey işte bu çabadır. Nitekim bir otelde görülen doğrulanması imkânsız bir rüya, anlatıcının İrlanda'daki bir viranenin, tarih tarafından unutuldukları gibi kendileri de tarihi unutmuş sakinleriyle geçirdiği farazi günleri anlatan uzun bir arasöz başlatır. Bu kısa süreli konaklamanın gerçekliğine inanıp inanmamakta serbestiz. Fakat kurmacanın gerçekliği başka yerde yatar: Anlatıcının bize anlattığına göre ev sahibesinin, saplarını iple bağladığı solmuş çiçeklerin tepesine geçirdiği o kesekâğıtlarında yatar bu gerçeklik. Kadın bir sonraki aşamada "bunların saplarını kesip eve götürüyor ve eskiden kütüphane olarak kullanılan yerde, tavanın biraz aşağısında yere paralel olarak sağdan sola, soldan sağa gerilmiş olan ve bir sürü küçük parçadan oluşan ipin üzerine

13. W. G. Sebald, *Vertiges*, çev. P. Charbonneau, Actes Sud, 2001, s. 71; Türkçesi: *Vertigo*, çev. Hulki Demirel, Can, 2015.

asıyordu. Kütüphanenin tavanından aşağı sarkan, üzeri beyaz kesekâğıtlarıyla sarılmış bu çiçek saplarından o kadar çok vardı ki, bunlar bir tür kâğıttan bulut oluşturuyorlardı. Kütüphanenin merdivenine çıkmış, hışırdayan tohum keselerini toplamakla ya da ipe asmakla uğraşan Mrs Ashbury'nin ise, göğe yükselen bir azize gibi bedeninin yarısı bu bulutların içinde kaybolmuş oluyordu."[14] Bu görüntü kurmacaya dahilse, bu durum ne yaratılmış olmasına ne de tasvirin resimsel niteliğine dayanır. Kurmacaya dahil olmasının nedeni, hışırdama içeren başka hikâyelere ve bölümleri kateden başka koleksiyonlara bağlanmasıdır: Hiçbir işe yaramayacak rengârenk –kırkyama– yatak örtüleri dikmek için Ashbury kardeşlerin biriktirdiği kumaş parçaları; imparatoriçenin dut yaprağı kemiren ipekböceklerinin hışırtısı; Norwich'te bir ipek dokumacısının müzeye çevrilmiş evinde muhafaza edilen kumaş deseni katalogları; Kudüs tapınağının maketini yapmak için harcanan bitmez tükenmez emek ve masalardan buzullar misali döküldüğü halı üzerinde tekrardan yükselen –ve aynı zamanda onları yaratan yazarın da işi olan o günlük kopya çıkarma işlerini sürdürme gayesiyle istifçi Bouvard ile Pécuchet'nin topladığı kâğıtlara gönderen– Flaubert uzmanının kâğıttan dağları.

Dolayısıyla söz konusu epizodun anlamı konusunda yanılgıya düşülmemeli: Tohum toplayıcı kadın orada bulunuyorsa, gezginin merakını çekecek ilginç bir tip olarak bulunuyor değildir. Nitekim bu yolculuk hiç gerçekleşmemiş de olabilir. Fakat tıpkı bizim gibi, Ashbury'lerin evine belki hiç ayak basmamış olan anlatıcı da, tarihin şiddetinin ve ilerlemenin getirdiği yıkımların izlerini taşıyan hemen her yerde, sınırları son derece belli bir şey üzerinde çalışan ve elinden her iş gelen bu gibi istifçilerin olduğunu bilir: Ölmüş bir şeyden yola çıkıp yaşamı, kullanılmıştan yeniyi, sanayi malzemelerinden sanatı, önemsiz olaylardan ve handiyse silinmiş izlerden tarihi yaratmak: kısacası, yıkım çalışmasını reddedip telafi et-

14. W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, *a.g.y.*, s. 275-76; Türkçesi: *Satürn'ün Halkaları*, *a.g.y.*, s. 194.

mek. Dolayısıyla epizot hem bu muhtelif işlerin örneklenmesi hem de yazarın kendi çalışmasının alegorisi olarak değerlendirilebilir: Yazarın işi göze hoş gelecek küçük kesekâğıtlarını bir ipe asmak değil, botanikçi ev sahibesinin kesekâğıtlarını öğretim görevlisinin kâğıttan dağlarına, otodidakt sanatçının tapınağına, yazar-hekim Thomas Browne'un tüm ilim sahalarını kapsayan yazılarına ve yine Browne'un –arkeolojiyle mitolojiyi, uygarlıklar tarihine dair büyük varsayımlarla küplerdeki nesnelere duyulan merakı, geometrik şekillerin düzenine beslenen tutkuyla doğadaki aykırılıklara yönelik dikkati hevesle bir araya getirerek– incelediği ölü küllerini taşıyan küplere bağlayacak ipliği uzatmaktır. Sömürü ve tahakkümün, yarattıkları yıkımların perdesini gerdiği her yüzeyde, yatay ve eşitlikçi pek çok bağdan kurulu bir başka ağ örebiliriz. Son bölümü kateden ipekböceği hikâyesinin bize hatırlattığı budur. Hikâye, bir yanıyla, doğayı boyunduruk altına alıp disipline dayalı düşleri besleyen kapitalizm tarihini baştan sona özetleyebilir. Fakat öte yandan, *Kapital*'in yazarının kaleme aldığı meşhur bir metin her şeyi zaten tersine çevirmiştir: İpekböceği, der Marx, nevi şahsına münhasır bir işçidir, çünkü yaptığı üretim verimli addedilen emeğin kuralına, yani artıdeğer üretiminde yiten emeğe ilişkin kurala uymaz. Bu nedenle ipekböceğinin çalışması şairin emeğini simgeleyebilir.[15] Yine aynı nedenle buradaki ipekböceği hikâyesi de, mekânları nadirat derlemekten ziyade zamana dair yeni bir imge yaratmak için kateden kurmacanın o aksi yönde işleyen çalışmasını temsil edebilir: ardışıklığın ve yıkımın zamanına karşı, bir arada varoluşun, eşitliğin ve anlar arasında kurulan anlatım ilişkisinin zamanı.

Bu diğer zaman imgesi, yazarın "uzun süren önemli bir çalışmanın bitmesinin ardından" içini kaplayan boşluk duygusundan kurtulmak için eyyamıbahur sıcakları sona ermek üzereyken yola düştüğünü söylediği, kitabın önemsiz görünen ilk cümlesinde şe-

15. Marx, *Théories sur la plus-value*, çev. G. Badia ve diğ., Editions sociales, 1974, c. 1, s. 469.

killenmiştir. Çıkılan yolculuk, bir öğretim görevlisinin tatil amaçlı kaçamağı gibi, yani belli bir bilim pratiğiyle yaşanan bir mesafelenme olarak duyurulur. Bu mesafelenmenin kendisi ise neredeyse önemsiz bir ayrıntıyla, az ileride, beden ve ruh hastalıklarına yol açabilen Köpek Yıldızı etkisi altındaki günlere dönüşecek bu köpek günlerine yapılan atıfla ortaya çıkar. Yine burada da, yazarın yıldızların insan yazgısı üzerindeki etkisine sahiden inanıp inanmadığını sormamızın bir anlamı yoktur. Bu atfın, gerek varılacak son üzerinden belirlenen olaylarıyla klasik kurmacanın zamanından, gerekse üretim ve yıkım olgularını –birer sonucu oldukları– nedenlerle sürekli olarak bağdaştırarak, üretici/yıkıcı eyleme kendince katkıda bulunan bilimin zamanından farklı bir zaman kullanımı meydana getirmesi yeterlidir. Astroloji, kurmaca ve bilimin hâkim olduğu üretici/yıkıcı neden-sonuç bağlantısının dışında kalacak bir bağlantı imgesi sunar. Her türlü hiyerarşinin de dışında kalacak bir ilişki. Mesele her şeyin eşit olması, tüm düzenin düzgün işlemesi değildir. Kırdaki gezintisinde bile, yeni kurmacanın yazarı hâlâ o dokumacıya ya da "yanlış bir iplik atılmış olabileceği duygusu rüyalarına kadar giren"[16] yazıcıya benzer. Fakat doğru iplik, neden-sonuç bağlantısının belirlediği silsilenin zamanından başka bir zaman haritasında aranacaktır tam da. Söz konusu zamanın en basit imgesini de takvimlerin zamanı sunar. Zira takvimlerin zamanı basit bir şekilde peş peşe meydana gelen şeylerin saf ardışıklığı değildir. Her günün ardışık düzenden ayrılıp kendisinden başka bir şeye atıf yaptığı bir zamandır: çeşitli ölçülerde yakın veya uzak bir geçmişte, senenin aynı günü muhtelif yerlerde yaşanan olaylara; bir koruyucu azizin veya mitolojik ilahın hikâyesine; mevsimden mevsime değişen işlere ve ruh hallerine; çeşitli malumata veya her biri bir öncekine benzeyen günlerin rutininde yaşayanları bilgilendirmek, oyalamak ya da eğlendirmek için özel olarak kaleme alınmış hikâyelere.

16. W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, s. 366; Türkçesi: *Satürn'ün Halkaları*, s. 255.

Sebald'ın en büyük esin kaynaklarından biri Johann Peter Hebel'in almanağındaki hikâyelerdir. Bu günlük hikâyeleri, köklerini memleket topraklarında arayan Heiddeger'in düşüncesinden koparıp deneyimlerin, dillerin ve bilgilerin eşitlikçi bir yöntemle katedilmesinin örneği haline getirmek ister. Sebald'a göre Hebel'in sıralı-bağlı cümlelere ve bağlaçlara duyduğu özel ilgi, "taşralılığa özgü bir saflık emaresi değildir", zira "hiç kuşku yok ki yarattığı en incelikli etkilere genelde bu bağlaçları işe koştuğunda ulaşır. Her tür hiyerarşiye ve tabi kılışa* karşı koyan bu öğeler, anlatıcının yaratıp yönettiği bu dünyada her şeyin eşit hakla yan yana durması gerektiğini okura olabilecek en incelikli biçimde hissettirir".[17] Böylece Hebel'in hikâyeleri, profesörün Suffolk sahilindeki gezintisine sıralı cümleler gibi dahil olur. Güzel günleri geçmişte kalmış Lowestoft şehrinin sokaklarında rastladığı bir cenaze arabası gezgine "Tuttlingen'li zanaatkâr" hatırlatır. "Bu genç, çok uzun yıllar önce Amsterdam'da, görünüşe göre herkesin tanıdığı bir tüccarın cenaze törenine katılmış ve törende yapılan Felemenkçe konuşmayı, tek bir kelime bile anlamadığı halde saygıyla ve yüreği sızlayarak dinlemişti."[18] Güzel bir evin pencerelerini süsleyen lalelere ve şebboylara, sonra da sömürgelerden getirilip limana yığılmış ürün yüklü sandıklara hayran kaldıktan sonra bütün bu mülke sahip olan kişinin tüm fanilerle aynı kaderi paylaşmaktan kurtulamayacağı tespitinde bulunan bu isimsiz zanaatkâr, Hebel'in almanağındaki bir hikâyeden, Sebald'ın *Kır Evinde İkamet*'te açıkça andığı "Kannitverstan" hikâyesinden fırlamıştır. Mevzubahis zanaatkâr bu hikâyede Almanya'dan Amsterdam'a gelmiş bir çıraktır ve harikulade çiçeklerle süslü bu konağın kime ait olduğunu muhatabına Almanca sorar, fakat muha-

* *Fr. subordination*: Bir anlamı da "yan cümle kurma", "bir cümleyi bir başka cümleye yan cümle olarak ekleme". *–ç.n.*

17. W. G. Sebald, *Séjours à la campagne*, çev. J. P. Tripp, Actes Sud, 2005; Türkçesi: *Kır Evinde İkamet*, çev. Sami Türk, Can, 2016, s. 25.

18. W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, s. 68; Türkçesi: *Satürn'ün Halkaları*, s. 52.

tabı kendisine sorulan soruyu anlamadığını söyler. Aldığı cevabı (Kannitverstan*) mülk sahibinin ismi sanan çırak, adamın limanda yığılmış ürün yüklü sandıklarına imrenerek baktıktan sonra bir cenaze alayıyla karşılaşır. Müteveffanın kim olduğunu sorup yine aynı cevabı alınca, Kannitverstan'ın hazin yazgısıyla kederlenir.

Hikâyenin hissesi konusunda yanılgıya düşülmemeli. Hebel'in hikâyeciğinde Sebald'ın takdir etmemizi beklediği şey hepimizin ölüm karşısındaki eşitliği değil, Hebel'in üslubunun aynı anda üretip vaat ettiği şeydir. "Küçük dolambaçlar ve daireler halinde anlattığı şeylere dönüşüp dünya mallarından elinden geldiği kadarını kurtaran" ve cümle sonlarında –her türlü toplumsal eşitlik tasarısından bağımsız bir biçimde– kardeşlik ufkuna açılan dilin işleyişidir bu.[19] Yıkım çalışmasını telafi edip tahakküm çalışmasını reddetmek için bu dolambaçlar, sapmalar ve dönüşler ve de Alman vakanüvisin dile kattığı hiçliğin kıyısındaki bu cümle sonları bizzat kurmacanın terkibine katılmalıdır. Bunlar, metnin diğer okurlardan ayrı, belli bir okur türüne hitap ettiği sınırları yıkıp, deneyimlerin farklı yazı türleri üzerinden birbirine açıldığı o kardeşlik alanını olabildiğince genişletmek için kurmacaya katılmalıdır: bilimsel ansiklopedi maddeleri veya bölge basınında yer alan yazılar, yerel aydınların risaleleri, bilimin farklı çağlarına tanıklık eden derin vukuflu eserler, almanak hikâyeleri, eğitim amaçlı kitapçıklar. vb. Tüm bu malzeme (ki hem Bouvard ile Pécuchet'nin hem de onların yazarının masasını dolduran malzemeyle aynıdır) yeni bir kurmacanın iplikleriyle katedilmelidir. Yeni kurmaca, ortak deneyimden "elinden geldiği kadarını" kurtarıp mekânların ve zamanların, deneyimlerin ve cümlelerin bir arada var olduğu kardeşlik alanını genişletmek amacıyla, edebi türleri harmanlayan ve gezi anlatısını hayale, sanrıya, olağanüstü rüyaya, mesele, okuma anısına, ölüler diyarına yapılan mitolojik ziyarete, düşsel yolcu-

* *Alm. Kann nicht verstehen*: Anlamadım. –*ç.n.*

19. W. G. Sebald, *Séjours à la campagne*, *a.g.y.*, s. 23; Türkçesi: *Kır Evinde İkamet*, s. 24.

lukların veya hayali ansiklopedilerin yaratılmasına dönüştüren devingen bir düşüncenin mekândan mekâna, andan âna yer değiştirmesini tanımlar.

Kurmacanın örmesi gereken bu ortaklık ağını, yirmi sene önce kendisini Manchester'da konuk eden Yahudi göçmeni ev sahibinin, Nazi Almanyası'ndan kaçmadan evvel, seneler sonra genç Sebald'ın kayak yapacağı o Bavyera yamaçlarında kayak yaptığını bir gün fark ettiğinde Sebald'ın getirdiği o benzersiz yorumdan yola çıkarak düşünmek mümkündür. "Aynı yamaçların karlarında izler bırakmıştık," dedikten sonra bu ortak izlerden tarihe ilişkin, tarih kitaplarında yer almayan dersler çıkarabileceğimizi söyler.[20] Velhasıl kurmaca, kardaki silinmiş izleri karda silinmiş başka izlere bağlamak suretiyle hikâye kurma çabasıdır. Bilginin belli bir şekilde seferber edilmesini içerir: Yerini gerçek olanın istilası karşısında yaşanacak kaba bir şaşkınlığa bırakmak için değil, kurmacanın hem konusu hem de biçimine dönüşmek üzere çeşitli yollarla bölünüp uyum sağlayacağı bir dönüşüm düzenine girmek için, genelde ona atfedilen şu bayağı "açıklama" –dolayısıyla örtbas etme– işlevinden sıyrılması gerekir.

"Kannitverstan" hikâyesinden çıkarılacak nihai hisse belki de budur. Anlamamak bir eksiklik değildir. Yıkım çalışmasını durmaksızın rasyonelleştiren anlam üretim sürecinin izlediği hâkim yöntemin sekteye uğratılmasıdır. Balkonları süsleyen çiçeklerle limana yığılmış kasaların, bu kasalarla kolonyal sömürünün şiddetinin ve dinin belagatiyle bu şiddeti tasdik eden düzenin aralarındaki bağı kavrayabiliriz elbette. Fakat yıkım çalışmasını kınayan bu bilgi onu telafi etmez. Kendisi de çiçeklerin ve artıdeğer üzerine üretilip paylaşılan vaazların harikuladeliğini yok ederek kendi mantığını izlemeye devam eder. Pencerelerdeki çiçekler, kelimelerin güzelliği ve zanaatkârların yarattığı harika şeyler arasında, var olmak konusunda sahip oldukları eşit haklarıyla onları yan yana tutarken aynı zamanda onları birbirlerinin çevirilerine,

20. *L'Archéologue de la mémoire*, *a.g.y.*, s. 107.

yankılarına ve yansımalarına, ve –ilkesel olarak– sonsuza değin başka çevirilere, yankılara ve yansımalara dönüştürerek zenginleştirecek eşitlikçi bir bağ kurmak için bu bilgiyi görmezden gelmeliyiz. Yalnızca yeni bir kurmaca türü değil, yeni türden bir sağduyu/ortak akıl, tabi kılmaksızın ve yıkmaksızın bağlantı kuran bir ortak akıl üreten, bilginin başka bir kullanımıdır bu.

Hiçbir Şeyin ve Her Şeyin Kıyısı

Rasgele An

ERICH AUERBACH, büyük iddialardan mümkün mertebe kaçınan bir bilim insanı olmasına karşın, *Mimesis*'in sonunda, yalnızca Batı edebiyatının doruk noktası değil, aynı zamanda "insanlığın dünya üzerinde ortak yaşamı"nın vaat edilmesi olarak gördüğü bir kitaptan övgüyle söz eder. Değişim girdabındaki insanlığın acılarını ve umutlarını harekete geçiren kitaplar elbette az değildir. Fakat görünüşe bakılırsa Auerbach'ın seçtiği eser, insanlık durumunu işleyen büyük destanlardan epey farklıdır. Söz konusu kitap, yazlarını ada evlerinde geçiren bir ailenin çevresinde, ikisi de küçük ve önemsiz olaylardan örülü bir akşam ve bir sabahtan ibaret olan hikâyesiyle, Virginia Woolf'un *Deniz Feneri*'dir. İddiasını desteklemek için yorumladığı pasajda ise, evde yaşanabilecek en ehemmiyetsiz olaylardan biri anlatılır: Evin hanımı Mrs. Ramsay deniz feneri bekçisinin oğluna ördüğü çorapları küçük oğlunun ayaklarında denemektedir.

Bir küçük burjuva ailenin geçirdiği bu yaz akşamı insanlığın geleceğini nasıl haber verebilir? Aynı Auerbach, bundan iki bölüm önce modern romanda gerçekçiliğin özünü tanımlar. Modern gerçekçi roman, der Auerbach, insanı gitgide evrilen siyasi, iktisadi ve toplumsal nitelikteki genel gerçekliğin içinde devinirken temsil edebilir ancak. Görünüşe bakılırsa altı üstü iki bölüm içinde bu genel gerçeklik dağılmıştır. Fakat bu gerçeklikle birlikte, kurmacanın kalbini oluşturan eylemlerin bir bütünlük içinde bir-

birine bağlanması da yitip gitmiş gibidir. Batı gerçekçiliğinin Auerbach tarafından göklere çıkarılan başarısı, on sene evvelinde Lukács'ın esefle karşıladığı ve tahkiye ile tasvir arasındaki hiyerarşinin tersine çevrilmesi olarak tanımladığı gerçekçiliğin gerileyişine tuhaf bir şekilde benzer. Lukács'a göre sahici gerçekçiliğin kalbi, olup biteni eylemde bulunan karakterlerin bakış açısından, eylemlerinin dinamiği içerisinde göstermekti. Güttükleri amaçlar ve girdikleri mücadeleler, eylemlerinin yer aldığı genel toplumsal hareketin kavranmasına imkân tanıyordu. Balzac *Sönmüş Hayaller*'de bir suare tasvir ederken, metresi Coralie'nin oynadığı oyunun tanıtımını yapmak ve bir gazeteci olarak kendi ününü pekiştirmek için kalemini oynatan başkişisi Lucien de Rubempré'nin bakış açısından görmemizi sağlar onu. Bu anlatı tarzı, kapitalizmin hem tiyatroya hem de gazeteciliğe uzanan elini, gözü yükseklerdeki bir gencin yükselişi ve düşüşü üzerinden izlemesine olanak tanır okurun. Fakat anlatı eylemi ile bir toplumsal sürecin açığa vurulmasının bu birleşik dinamiği daha Zola'da kaybolmuştur. *Nana*'nın yazarı, kadın başkişisinin sahne aldığı tiyatronun tüm veçhelerini bize kılı kırk yararcasına tasvir eder: temsili, salonu, dekorların değişmesini, kostümcülerin mesaisini, vs. Fakat eylemde bulunan karakterlerin değil edilgen bir izleyicinin bakış açısından sunulan "natürmort"lardan, birbirini izleyen bir dizi tablodan öteye geçmez artık bu. Roman eyleminin edilgen tasvir içindeki bu yitişi daha da ileri taşınarak, bizzat karakterlerin içsel yaşamının "durağan ve şeyleşmiş bir şey"e[1] dönüşeceği, deneyimin parçalanışını son raddeye taşıyan Joyce ve Dos Passos'un eserlerine zemin hazırlayacaktır.

Auerbach da *Goriot Baba*'dan *Deniz Feneri*'ne geçerken ilk bakışta aynı yolu izler: kurmacanın olay örgülerinden kurulu düzenlemeden ve insanların ortak yaşamından aynı anda uzaklaşan bir yolu. Oysa Auerbach'ın bu evrime getirdiği yorum, perspektifi

1. Georg Lukács, "Raconter ou décrire ?", *Problèmes du réalisme*, çev. C. Prévost ve J. Guégan, L'Arche, 1975, s. 163.

tersine çevirir: Virginia Woolf'un küçük anlatısı bizi insanların karşı karşıya olduğu meselelerden uzaklaştırmaz. Aksine kendi geleceğine doğru, insanlığın "dünya üzerinde ortak bir yaşam"[2] süreceği o âna doğru açılır. Fakat bunu, o aşamaya kadar bizzat kurmacanın ilkesi olarak gösterilen eylemlerin bu düzenlenişini yıkmasına *rağmen* değil tam da yıktığı *için* yapar: "Burada, Virginia Woolf'un romanında gerçekleşen şey, bu türden eserlerin (her daim aynı nüfuz ve aynı vukufu sergilemese de) teşebbüs edegeldiği şeydir tam da: yani, vurguyu rasgele duruma düşürmek, ve onu olaylar arasındaki düzenlenmiş bağlantının hizmetine sokmak yerine kendisi için kullanmak."[3]

Olağanüstü bir iddia bu: Batı'da gelişen gerçekçi kurmacanın en büyük başarısı, kurmacanın asgari koşuluymuş gibi görünen bu "eylemler arasındaki düzenlenmiş bağlantı"nın yıkılmasıdır. Söz konusu şeref, *rasgele an* olarak da adlandırdığı *rasgele durum*'a bahşedilmiştir. Kökten yıkım biçimindeki bu başarıyı nasıl ele almalı? Rasgele ânın egemenliği, dünya üzerinde kurulacak yeni bir yaşamı nasıl muştular? Auerbach bu sorulara, "yaşamlarımızın paylaştığı temel şeyler"i[4] ilgilendiren bu rasgele anların içeriğine ilişkin sıradan birtakım değerlendirmeler dışında bir yanıt vermez. Fakat bunun öncesinde söyledikleri, rasgele anda ortak olanın zamanın içeriğini değil bizzat biçimini ilgilendirdiğini görmemize yeter. Kurmacanın bir siyaseti varsa şayet, kurmacanın toplumun yapısını ve toplumdaki çatışmaları temsil etme tarzından ileri gelmez. Ezilenler için uyandırabileceği duygudaşlıktan veya zulme karşı yaratacağı güçten de ileri gelmez. Tam da onu kurmaca kılan şeyden, yani olayları teşhis edip birbiriyle ilişkilendirmenin bir yolu olmasından ileri gelir. Kurmacanın siyasetinin kalbi, zamanın işlenme biçimidir.

Ne de olsa bu durum antikçağdan beri biliniyordu ve en yetkin ifadesine, Aristoteles'in şiirin hangi nedenle tarihten *daha felsefi*

2. Erich Auerbach, *Mimesis*, *a.g.y.*, s. 548.
3. *A.g.y.*, s. 547. 4. *A.g.y.*, s. 548.

olduğunu açıkladığı *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünde kavuşmuştu. Aristoteles'e göre bunun nedeni şiirin (ki bu terimle dizelerin ahengi değil kurmacaya dayalı bir olay örgüsünün inşasını kasteder) olayların nasıl meydana *gelebileceğini*, nasıl kendi olanaklılıklarının neticeleri olarak meydana geldiklerini ifade etmesi, tarihin ise olayların ampirik ardışıklıkları içinde nasıl art arda meydana geldiklerini anlatmakla yetinmesidir. Trajik eylem, insanları bilmemeden bilgiye ve bahttan bahtsızlığa geçiren olaylar arasındaki zorunlu veya olabilirlik taşıyan bağlantıyı bize işte bu minvalde gösterir. Söz konusu kişilerin sıradan insanlar değil, "saygın ve yüksek statülü"[5] insanlar olması gerektiği doğrudur. Bahttan bedbahtlığa geçmek için, eylemleri Bahtın cilvelerine bağlı olanların dünyasına ait olmak gerekir. Kötülükten ziyade işlenmiş bir hatanın sonucu olan bu trajik felakete uğrayabilmek için, hata işleyebilenlerden olmak gerekir, zira bu insanlar büyük amaçlar peşinde koşabilir, eylemlerini sonuca taşıyacak araçları hesap ederken yanılgıya düşebilir. Zorunluluk veya olabilirlik taşıyan olay bağlantılarının şiirsel rasyonalitesi, amaçların zamanında yaşadıkları için *etkin* olarak adlandırdığımız bu insanları kapsar: eylemin öngördüğü amaçlar, ama aynı zamanda "boş vakit" olarak bilinen ayrıcalıklı eylemsizlik biçimini oluşturan kendinde amaç. Buradaki zaman, *edilgen* veya *ruhsuz* addedilen insanların zamanıyla açık bir karşıtlık içindedir; bunun nedeni de söz konusu insanların hiçbir şey yapmaması değil, tüm faaliyetlerinin hayatta kalmaya yönelik dolaysız amaçlarını karşılayan ve eylemsizliğin bile sarf edilen iki çaba arasındaki zorunlu istirahatten başka bir şey olmadığı o araçlar çemberinde sıkışmış olmasıdır.

Çatılan kurmaca, tasvir edilen ampirik gerçeklikten daha rasyoneldir. Bu üstünlük de bir zamansallığın başka bir zamansallığa üstünlüğüdür. Bu iki Aristotelesçi sav yüzyıllar boyu kurmacanın hâkim rasyonalitesini şekillendirmiştir. Bu savlar söz konusu rasyonaliteyi, bir dünya kuran apaçık olgulara ait olduğu için tartışıl-

5. Aristote, *Poétique*, 1453 a, 10.

maya ihtiyaç duymayan bir hiyerarşiye dayandırmıştır: bizzat zamanı yaşama tarzlarıyla, faaliyet ve faaliyetsizliklerinin somut çerçevesiyle "etkin" insanları "edilgen" insanlardan ayıran yaşama biçimlerinin hiyerarşisine. O halde şu soru akla geliyor: Kurmaca rasyonalitesini ayakta tutan bu zamansallık hiyerarşisi modern çağda ortadan kaldırılmamış mıdır? Marksizm oyunu tersyüz etmemiş midir? Marksizmle birlikte, hayatın üretiminin ve yeniden üretiminin karanlık dünyası tam da nedensel rasyonalitenin dünyası haline gelmiştir. Kendi rasyonalitesini kurmacanın keyfi düzenlemelerinin karşısına koyup ilkelerini kavrayanlara hiyerarşisiz bir dünyanın geleceğini açan şey, kendi canevinden –maddi dünyanın üretiminden– yola çıkılarak tanımlanan tarihtir. Fakat bir karşıtlığı tersine çevirmekle onun unsurlarını ve bu unsurlar arasındaki ilişkinin yapısını korumuş olursunuz. Her ne kadar bilim ve tarih *Kapital*'de karmaşık bir rol üstlenmiş olsa da, Marksist tarih biliminin benimsediği ve gelecek kuşaklara devrettiği (ki çıkmazlarını itinayla silmişlerdir) en az bir kurmaca ilkesi, yani zaman hiyerarşisine dair ilke vardı. Hiç kuşkusuz bu bilim, trajik kahramanın iş işten geçince, bahttan bedbahtlığa geçtiği anda edindiği o beyhude bilgi değildir artık. Aksine, genel bağlantının görüntüsünü ve kullanılan araçları güdülen amaçlara uygun kılacak araçları bu bilime vâkıf olan kişiye sağlaması beklenir ondan. Fakat bunu, nedenlerin bağlantısını kavrayıp teşebbüslerini bu bağlantıya nakşeden etkin insanların zamanı ile maddi uğraşları nedeniyle şeylerin yalnızca art arda, yalnızca ideolojinin seraplarıyla düzenlenen bir bitişiklik içerisinde göründüğü o mağarada yaşamak zorunda kalan edilgen insanların zamanı arasında karşıtlık kurarak yapar.

Marksist tarih bilimi, bir anlatı biçimi olarak hâlâ Aristotelesçidir. Edebi kurmacayı değerlendirmeye kalktığında, kendi argümanlarını o eski kurmaca rasyonalitesiyle birleştirmesi de gayet doğaldır. İki zamansallık biçimini karşılaştırmasında Lukács'ın yaptığı tam da budur: Sahici gerçekçi romanın zamanı, yani riskleri göze alarak amaçlarının peşinde koşan "bütünlüklü kişilik-

ler"in zamanı, toplumsal gerçekliğin ve tarihsel evrimin yapısını, ve doğalcı romanın "natürmot"larına ya da deneyimin Joyce'çu parçalanışına ait şeyleşmiş zamanı, yani o ardışık zamanı bizim için açığa vurur. Böylece Marksist edebiyat kuramcısı, etkin insanlarla edilgen insanları karşılaştıran o hiyerarşiyi benimser. Her ne kadar "modern çağın ciddi gerçekçiliği"ni "daima değişen genel bir siyasi, iktisadi ve toplumsal gerçeklik içinde devinen" insanın temsiliyle ilişkilendirse de Auerbach'ı sıkıştıran şey belki de bu ağız birliğidir: Durmaksızın değişen bu gerçeklik, nedenlerin zamanında yaşayanlar ile sonuçların zamanında yaşayanlar arasındaki ayrımı sürekli olarak yeniden üretmekten başka bir şey yapmaz. Meramını açıklamak için başvurduğu örneklerin tuhaflığı da belki bundan ileri gelir; bütün bu örnekler aslında birer karşı-örnektir, bu "daimi değişim"in adeta askıda kaldığı mekânlar ve anlardır: *Goriot Baba*'daki Vauquer pansiyonunun küf kokulu yemek odası, *Kızıl ile Kara*'da Marki de la Mole'ün konağındaki akşam yemeklerinin ve *Madam Bovary*'deki rutubetli yemek odasındaki öğle yemeklerinin sıkıcılığı. Görünürdeki bu çelişkinin kendi mantığı vardır: "Ciddi gerçekçilik" aynı zamanda –hatta öncelikle– alt tabakadan insanların temsilini komedya veya satir gibi daha düşük türlere hasreden antik çağlara dayalı o ayrımı yıkan bir gerçekçiliktir. Bu insanları en derin ve en karmaşık duygulara kapılabilecek özneler haline getiren gerçekçiliktir. Modern edebiyatta doruk noktasına çıkması gereken ikinci büyük unsur budur. Kendi toplumsal statülerine mensup insanların yaşayacağından farklı bir yaşam sürme arzularını cezalandıran ölüm gelip çatana dek her ikisi de "ciddiyetle" hareket eden, bir marangozun toplumsal hiyerarşiye savaş açan oğlu Julien Sorel'in ve ulaşılmaz aşkların peşine düşen köylü kızı Emma Bovary'nin temsil ettiği şey işte budur. Oysa başka bir yaşam sürmek, öncelikle başka bir zamanda bulunmaktır. Ve bu diğer zamana açılan başlangıç da can sıkıntısıdır. Olağan yaşamı besleyici çalışma ile dinçleştirici istirahat arasında bölünenlerin genellikle bilmediği bir zamanın, boş zamanın deneyimidir. Yalnızca bir yoksunluk olmamasının, aynı

zamanda bir fetih, zamanı yaşama biçimleri üzerinden insanları ikiye bölen ayrımın bir ihlali olmasının nedeni budur.

Gerçekçiliğin tamamlanmasını sağlayacak iki ölçüt tam da birleşmelerini beklediğimiz anda birbirinden ayrılır. Halktan birinin yoğun ve derin bir eserin öznesi haline gelme olanağı, onu oluş halindeki bir genel gerçeklikte kapsayan ilişkiler ağından sıyrılmasıyla kendini gösterir. Zaman hiyerarşisi ve yaşam biçimleri genel toplumsal gerçeklikte yıkılmaz, aksine bu hiyerarşinin askıya alındığı noktada yıkılır: Sıradan bireyler meçhul his ve tutkulardan mürekkep bir dünyaya genleşip dönüşen şu boş zamana dahil olurlar. Orada hem kanatları hem de yaşamları yanıp tutuşan ihtiyatsız kadın ve erkeklerin yanı sıra zamanın görülmedik bir varlık tarzını keşfeden kurmacanın da bilmediği his ve tutkular: Ritimleri artık öngörülen hedefler üzerinden tanımlanmayan bir zaman dokusu, onları gerçekleştirmeye çalışan eylemler ve bu eylemleri –saatlerin ritmiyle hareket eden bedenler aracılığıyla– geciktiren engeller, yağan yağmuru izlemek için camlardaki buğuyu silen eller, birbirine dayanan başlar, sarkan kollar, pencerelerin ardında gölge olarak beliren tanıdık veya tanımadık yüzler, sesli veya gizli adımlar, gelip geçen bir ezgi, art arda geçen ve tarifsiz bir duyguda birleşen dakikalar. Emma Bovary'nin zamanı, Auerbach'ın o eşsiz yemek sahnesini özetlediği bu sıradan gün, işte bu minvaldedir.[6] Ne beklediğini bilmeyen ve bizzat bu bilmezliğin yeni bir haz olduğunu bilmeyen başkişinin yaşadığı umutsuz bir zaman. Fakat, fazlasıyla yakından tanıdığı o beklentilerden kurtulan, buna karşılık, zamansallıkların hiyerarşisinden azade yaşamların oluşturduğu küçücük duyumların ve adsız duyguların sonsuz çeşitliliğine açılan kurmaca için her halükârda yeni bir zaman.

Kurmacaya ait demokrasiyi, tarih bilimince –doğal olarak– duyumsanabilir mikro-olaylar evreninde sınırlı kalmış bir şey olarak görüldüğü büyük tarihten uzaklaştıran yol hiç kuşkusuz budur.

6. *Madame Bovary*, Birinci Kısım, Bölüm IX, *Œuvres complètes* içinde, s. 205-7.

Kurmacanın demokratik devrimi kitlelerin Tarih sahnesine dalgalar halinde çıkması değildir. Buna karşın, devrimin modern tanımına sadıktır: Devrim, hiçbir şey olmayanların her şey haline geldiği süreçtir. Fakat kurmaca düzeyinde her şey haline gelmek, hikâyenin başkişisi haline gelmek değildir. İçinde –ilmekleri aracılığıyla– olayların birbirine bağlandığı dokunun bizzat kendisine dönüşmektir. Auerbach'ın tam kavramaksızın işaret ettiği büyük devrim, olayların birbirine bağlandığı doku, başından hiçbir şey geçmemesi gereken, yeniden üretim zamanının yeraltı dünyasında, şeylerin öylece art arda sıralandığı o mağarada yaşaması beklenen insanların başından birtakım olayların geçtiği dokuya dönüştüğünde yaşanmıştır. Rasgele an, her insanın iştigal ettiği temel eylemlerin ânından ibaret değildir. Virginia Woolf'un rasgele anlarında bulunan insanlık vaadi ise, aynı anda dünyanın her yerinde örgü örüp çocuklarıyla meşgul olan kadınların bulunmasıyla ilişkili değildir. Sarsılan şey zamanın içeriği değil bizzat biçimidir. Temsil etmeye dayalı geleneğin zamanı, her biri bir dışlama biçimi tanımlayan iki boyutlu bir zamandı. Her ânı bir sonrakinde yok ederek yatay ekseninde dışlıyordu. Eylem dünyasında yaşayanları tekrarın yeraltı dünyasında yaşayanlardan ayıraraksa dikey ekseninde. Rasgele an ise, tam tersine, çift yönlü kapsayıcılık taşıyan bir zamanın unsurudur: anların birbirine nüfuz edip gitgide genişleyen çemberler halinde sürdüğü bir arada varoluşun zamanı; içinde yer alanlar arasında artık herhangi bir hiyerarşi tanımayan müşterek bir zaman. Virginia Woolf'un bir başka romanında, yüksek tabakadan bir kadının, kızının ve eski sevgilisinin Londra'da çıktığı gezintilerde, aynı duyumsanabilir olayların bütün bedenleri ve özellikle de eski düzenin dışarıda bıraktığı ya da görünmez kıldığı bedenleri eşit ölçüde etkilemesiyle görülmedik bir mekân-zamanın deneyimlendiği tek bir günün anlatıldığı *Mrs Dalloway*'de örneklenen budur.[7]

7. Romanın bu veçhesini şu kitabımda geliştirdim: *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, La Fabrique, 2014.

Fakat rasgele an bu bir arada varoluş zamanının nötr parçacığı değildir sadece. Aynı zamanda, tam da hiçbir şey ile her şey arasındaki hudutta duran kırılma ânı, müşterek duyumsanabilir olayların zamanında yaşayanlar ile artık hiçbir şeyin paylaşılmadığı ve artık hiçbir şeyin gerçekleşmeyeceği zamandışılıkta yaşayanların karşılaşma ânıdır. Sabahleyin, vereceği davet için çiçek almaya çıkmış zarif Clarissa Dalloway'in çevresinde Londra sokaklarında örülen o müşterek rasgele ânın çemberleri, iki sınır-kişide işte böyle kesintiye uğrar. Yaşsız ve cinsiyetsiz sesiyle başı sonu belirsiz bir ezgi mırıldayarak, yerin derinliklerinden çıkarcasına metro girişinden dışarı adım atan, pas tutmuş tulumbaya benzer titrek bir karaltı vardır. Şairlik hevesi kursağında kalan, savaşın travmasını atlamamış, kapıldığı sanrılar yüzünden duyumsanabilir olayların dokusu, dünyaya duyurmak zorunda olduğu yeni bir dinin vahyine dönüşen o genç adam vardır bir de. Septimus adındaki bu genç adam, onu bir akıl hastanesine yatırmak isteyen doktorlardan kaçmak için pencereden atlayıp kendini boşluğa bırakacaktır. Bu eylemin, kendisi de intihar ederek delilikten ve doktorlardan kurtulacak olan romancının eylemini haber verdiğini biliriz. Dolayısıyla "gerçekçi" edebiyatın asıl görevi, olay ile olay-olmayan, söz ile dilsizlik, anlam ile anlamsız olan arasındaki bu kırılma anlarının gücünü, sahip olduğu bu iki figür üzerinden kayda geçirmektir: anlam eksikliğinin abesliği ve anlam fazlalığının deliliği. Söz konusu olan, Clarissa Dalloway'in ve yolda karşılaştığı insanların geçirdikleri günün o sınırları belli zamanını metro girişi yakınında şarkı mırıldanan "pas tutmuş eski tulumba"nın donmuş zamanına veya Septimus'un yönünü şaşırmış zamanına bağlayacak, bizzat ayrımın kendisini dahil edecek bir ortak dünyayı kelimelerle kurmaktır. Fakat dışta bırakılanın bu dahil edilişi, ne farklılıkların onları aşan bir evrensellikte bastırılmasıdır ne de ihtilafa düşmeksizin bir arada var olmalarının tanınması. Bir tür duyumsanabilir ortaklık içine onu berhava eden şeyin tam da zorla dahil edilmesi, bir dile sığmayan şeyin o dile dahil edilmesidir. Proust' un ileri sürdüğü ve Deleuze'ün uzun uzadıya tartıştığı şu "dil içindeki ya-

bancı dil"in anlamı belki de budur: sesler ve diller arasındaki yerleşik ayrımın ihlali, bizzat konuşmanın imkânsızlığının dile dahil edilmesiyle son raddesine varan ihlal.

Rasgele an aslında rasgele değildir. Şüphesiz her an, önemsiz her durumda vuku bulabilir. Fakat aynı zamanda karar ânıdır, hiçbir şey ile her şeyin tam hududunda duran kırılma ânı. *Ses ve Öfke*'de zihinsel engelli Benjy'nin bastığı çığlığı anlatan Faulkner, "Hiçbir şeydi bu. Yalnızca ses," der. Fakat der demez de bu hiçbir şeyi her şeye dönüştürür: "Hepsi de olabilirdi; gezegenlerin birleşmesiyle bir anlığına ses haline gelen tüm zaman, haksızlık ve keder."[8] Hiçliğe karışacak yaşamların zaman ve haksızlıktan oluşan bir bütüne yükseldiği bu hudutta durmak, edebiyatın yürüteceği en derinlikli siyasettir belki de. Edebiyatın, savaşçıları saldırıya geçirdiğini, tarihsel sürecin muzaffer hareketine eşlik ettiğini görmek isterdik. Fakat devinim halindeki Tarihin hengâmesinden ürkek bir şekilde uzak duruyormuş gibi görünen söz konusu hikâyeler, bu saldırının ve bu saldırı sonucunda elde edilecek zaferin tasavvur edilişine içkin zamansallığı sorgulayan daha radikal bir kayma yaratıyordur belki de. Bu kaymaya siyasi anlamını kazandıran Walter Benjamin'di: "Ezilenlerin geleneği"ni, Marksist kuram tarafından ayrılmaz parçası kılındığı galiplerin zamanından ayırmanın ve diyalektiği artık zamanın seyrine değil, onun uğradığı sektelere, üst üste binmelerine, dönüşlerine ve büyük yangınlarına bağlamanın gerektiğini ileri sürecekti. Fakat Benjamin'den önce bile birtakım edebi eserler, zamanın bu kıyısında durarak, etkin insanlarla edilgen insanlar arasındaki ayrımın bulanıklaştığı hiçbir şey ile her şeyin bu hududunda durarak, Tarihin zaferlerini köstekleyen bu kırılmaları yaratmıştı. Söz konusu yazarlar bunu yapmak için zamanları yoğunlaştırmaya ve genleştirmeye, çatlatmaya, onları yeniden kurup birbirine karıştırmaya teşebbüs etmiş

8. William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, çev. M. E. Coindreau, *Oeuvres romanesques*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 1, 1977, s. 602; Türkçesi: *Ses ve Öfke*, çev. Rasih Güran, YKY, 2018, s. 250. Ayrıca bkz. ileride "Dilsizin Sözü".

ve böylece galiplerin zamanını zamanlar arasında bir zamana, taşıdığı zorunluluğu da –diğer senaryolardan sadece daha zayıf olan– herhangi bir senaryonun tikelliğine indirgemiştir.

Dolayısıyla gerçekliğe karşı kurmaca değil kurmacaya karşı kurmacadır bu. Üstelik kurmacaların bu savaşını seçkinlere yönelik entelektüel edebiyat ile olguların olağan vakayinamesi arasında kurulacak bir karşıtlığa indirgeyemeyiz. Aksine, ortak gerçekliği oluşturan şeyin zemininin tesis edilmesi gerektiği her yerde vuku bulur bu savaş. Genç muhabir James Agee, 1936 yazında, Alabamalı ortakçıların krizden nasıl etkilendiğini araştırması için çalıştığı dergi tarafından görevlendirilir. Böyle bir görevi yerine getirmenin tarifi bellidir: Sıradan yaşamı ele aldığımızı kanıtlamaktan başka bir işe yaramayan manasız küçük olguları, yoksulların yaşadığı zorlukları ve bu gibi insanların söz konusu zorluklara göğüs germe yollarını (tevekkülle pratik zekâyı harmanlamak) göstermek suretiyle anlamlı gelecek –yani mutabakat sağlayacak– göstergeleri iç içe geçiririz. Böylece her şey yerli yerinde olur ve gerçeklik her zamanki görüntüsünü korur. Fakat James Agee başka bir şey yapar. Gündüzleri, çekmecelerde ne saklanıyorsa hepsini boşaltır ve her bir topluiğnede veya her bir kumaş parçasında bir dünyada yaşama usulünün bütününü gösterir. Geceleri, uyuyanların nefes alıp verişlerini dinler, bu uzak solukta yalnızca günün o müthiş yorgunluğundan sonra gelen istirahati değil, vaktiyle tüm yaşamların uğramış olabileceği haksızlığı duyar; bu soluğu çevresini saran gecenin seslerine, her yerde aynı anda nefes alan yaşamların çeşitliliğine, yıldızlı göğün ve evrensel soluğun dinginliğine ve şiddetine bağlar. Bu yaşamları toplumsal gerçekliğin olabilirliklerinden ve genel/küreselleşmiş zamanın zorunluluklarından çekip çıkaran "gezegenlerin birleşmesini" sağlayarak bir "zaman, haksızlık ve keder" bütününü dile getirir. Yeni kurmaca, galiplerin zamanına, günümüzde kendini "küreselleşme" olarak tarif eden bu yatay ve sonsuz zamanın karşısına, herhangi bir hiçliği her şeyin yüceliğine yükselten bu noktaların daima katettiği parçalanmış bir zaman çıkarır.

Yoksullar Hakkında İki Hikâye

Ağustos Işığı'nın kurmaca topografyasının merkezinde, penceresinin ardında oturan bir adam vardır. Bu gözcüye bile isteye Hightower (Yüksekkule) ismini veren Faulkner, adamın yolu gözlediğini söyler. Peki çoğu zaman ıssız olan bu yolda ne vardır gözleyecek? Beş-altı bodur akçaağaç ve rengi solmuş bir tabela haricinde bakışa hiçbir şey sunmayan, dört tarafını bitki bürümüş bu pencereden ne görebilir? Bu pencerenin ardında, aslolan öncelikle onun hareketsiz duruşudur. Bekleyen birinin duruşu denebilir buna. Gelgelelim tabelada duyurulan resim dersleri için herhangi bir öğrencinin yolunu gözlemeyeli çok olmuştur, papazlık yaptığı kiliseden bir dizi skandal sonucunda kovulduktan sonra, uzun zamandır orada tek başına oturmaktadır: Mesih'in şanıyla iç savaş yıllarında o bölgede çarpışmış bir atasının at sırtındaki maceralarını birbirine karıştırıyormuş gibi görünen coşkulu vaazları; Memphis'te kötü şöhretli bir otelin odasında ölü bulunan karısının yakışıksız davranışları; bu dul adamın evini sadece siyah bir hizmetçi kadınla paylaşması ve başka münasebetsizlikler. Çalışma odasının penceresinin ardında yolunu beklediği şey gelecek misafirler değildir, gözlediği şey gelip geçenlerin görüntüsü değildir, uzaktan gelen sestir: Ayin vakti, kilisesinden gelen ses: Dışlandığı o dualar, vaazlar ve şarkılar, ama bilhassa orada çınlayan kinin ve ölümün sesi. Vecde getiren çarmıha gerilme sahneleri misali yük-

selen orgun sesleri ve bu seslerdeki "aşkın ve yaşamın reddini isteyen, bunları başkalarına yasak eden, en yüce ihsanmışçasına ölümü çağıran"[1] sedalı tınılar. Çünkü bu sesler, çarmıha gerilmiş olanı yüceltmektense başka insanları çarmıha germek için (günahkâr erkekler ve kadınları, başka ırktan insanları ve onlarla düşüp kalkanları ve son olarak kendilerini ve onları nefret sarmalına sürüklemiş laneti) orada toplanmış saygın topluluğa işlemiş o nefret uğultusunu yankılayıp yayar. Pencerelerin ardında çözülecek yahut yakalanacak hiçbir şey yoktur. Duyulacak bir tını vardır sadece. Gözcü, aralıksız devam eden lanetin boğuk uğultusunu uzaktan uzağa dinler. Zihninde, bu lanetin durmadan biçim verdiği o çarmıha germe sahnelerini görür.

Fakat tek meşgalesi nefretin sesini uzaktan dinlemek olsaydı, ortada bir hikâye olmazdı. Bir hikâyenin oluşması için, ziyaretçilerin gelip bu hareketsiz adamın eşiğini aşındırması, olağan vakitlerde sadece uğultunun ulaştığı bu yere dramı taşıması gerekir. Her ziyaretçi de değil; skandal, dolayısıyla hikâye getirenler. Fakat skandal ikiye ayrılır. Sözgelimi Alabama'nın ücra bir köyünde, orada burada yanaşmalık yapıp genç kızları hamile bırakan gamsız bir aylakçının baştan çıkardığı köylü kızı Lena Grove'un yenik düştüğü o bayağı tensel zevk vardır bir. Yalancı yaftasını asla yakıştıramayacağı adamı bulmak üzere, doğdu doğacak bebeğinin ağırlaştırdığı karnıyla yollara düşmüştür. İyi bir evliliğin kolaylıkla çözüme kavuşturacağı bu skandalı Hightower'ın çalışma odasına taşıyan kişi, Aziz Yusuf rolüne soyunmaya dünden hazır, "düzgün" bir adam olan hayırsever Byron Bunch'tır. Fakat tensel zevke yönelik zaaftan değil, tensel zevke duyulan nefretten doğan daha radikal bir skandal vardır bir de: Baştan çıkarıcı günahkâr kadına duyulan nefret, kendi hatasından ötürü saf olmayan kanla doğmuşlara duyulan nefret. Lena'yı ve karnındaki bebeği taşıyan

1. William Faulkner, *Lumière d'août*, çev. M. E. Coindreau, *Œuvres romanesques*, c. 2, 1995, s. 273; Türkçesi: *Ağustos Işığı*, çev. Murat Belge, İletişim, 6. Baskı, 2017.

kağnı Jefferson'a vardığında gökyüzünde bir yangın kızıllığı vardır: Bir ev yanmaktadır – bir *carpetbagger*'ın* kızı olan, Siyahların dostu Miss Burden'ın evidir bu; siyah olduğu yüzünden asla okunmasa da yetimhanedeyken –bir iş arkadaşıyla sevişirken yanlışlıkla bastığı– şu beslenme uzmanı kadın, ona ve herkese sırrını açık ettiğinden beri lanetli olduğunu bilen, 1/8 zenci kanı taşıyan genç âşığı Joe Christmas tarafından öldürülmüştür. Hightower, penceresinden yangının yaydığı ışıltıyı göremez. Fakat dramın oyuncularının sırayla kapısından içeri girdiğini görecektir: Byron' la birlikte gelen ilki, Joe'nun büyükbabasıdır: doğumundan sonra kızından uzak durmuş ve o günahkâr kızın –kumral teniyle kendini Meksikalı diye satan– şeytani bir melezle işlediği, kutsalı ayaklar altına alan zinadan olma çocuğu yetimhanenin kapısına bırakmış, ağzı bozuk bir adam; ve nihayetinde, kapıyı zorlayarak giren Christmas'ın kendisi – babasının siyah kanının, annesinin tensel zaafının ve büyükbabasının kadının günahkâr bedenine duyduğu nefretin mirasçısı o lanetli çocuk. Dünya savaşına yaşı yetmediği için hüsrana uğramış, saygın insanların gazabını infaz eden "milli muhafız" Grimm'in, beyaz kılığına bürünmüş bu zenciyi öldürmekle kalmayıp iğdiş de edeceği yer Hightower'ın evidir. Bu hikâye, yahut bu iki çapraz hikâye, yerinden kımıldamayan gözcünün evine işte böyle girer.

Olayları anlatmanın doğru yolunun bu olmadığı söylenebilir. Köşesine çekilmiş Hightower'ın ne Lena Grove'un sıradan bahtsızlığıyla ne de Joe Christmas'ın korkunç yazgısıyla alakası vardır. Ki bu sonuncusu pekâlâ başka bir yerde de tuzağa düşürülüp öldürülebilirdi. Ne var ki romancının bu iki yazgıyı, kesişmek zorunda olmadıkları, orada rastlaşmaları için hiçbir neden gösterilemeyecek hareketsiz gözcünün evinde kesiştirmeyi neden tercih ettiğini kendi kendimize sorarak meseleyi tersinden ele almalıyız. Romancı, görevden alınmış papazı, ancak uzun aralıklarla ortaya

* Amerikan İç Savaşı bittikten sonra halıdan bozma çantalarıyla Güney'e göçmüş, "fırsatçı" Kuzeylilere yakıştırılan ad. *–ç.n.*

çıktığı hikâyesinin merkezine yerleştirmek uğruna üstün bir maharet sergilemiştir aslında. O son derece ketum gedikli misafiri Byron Bunch'ın, cinayete ve soruşturmaya dair ayrıntıları (bütün bunları kendisinin nasıl öğrendiği konusunda okuru da hayrete düşürerek) papazla paylaşması da bu anlamda büsbütün olabilirlikten uzak görünür. Söz konusu anlatı adeta bu hareketsiz nokta etrafında –olabilirliği bile yitirmek pahasına– düğümlenir: Artık başından herhangi bir şey geçemeyecek, bütün o eski zaman hikâyelerinin uğultusuna, o kadim ve her daim yeni lanetin sesine kulak kesilmekten başka bir şey yapmayan adama dair hikâyenin sıfır noktası etrafında. İki hikâyeyi birbirine bağlayan şey, her ikisinde ortak olan karakterin, Christmas'ın suç ortağı haline gelen Lena'nın firari âşığı değildir; yazgılarının kesiştiği bu hareketsiz noktanın mevcudiyetidir. Bu iki yazgının ortak bir noktası vardır: İkisi de geçmişteki kurmacalarda başına hiçbir şey gelmeyen türden insanların yazgısıdır. Fakat hareketsizliği ve görünmezliği içeren bu alelade yazgıdan taban tabana zıt biçimlerde koparlar. Lena'nın hikâyesi modern çağlara ait bir hikâyedir. Romancılar alt tabakadan insanlara özel bir şefkat beslediğinden değil, bu insanların küçücük hikâyeleri sayesinde kurmaca da hiçbir şey ile bir şey arasındaki o varla yok arası hudutta hareket edebildiği için, en minik varlıkların, şeylerin ve olayların kurmacada bir saygınlık kazandığı bu yeni çağa aittir. Köyden geçen bir ırgatla yatmış olmanın kabahati ve hamile kalmış olmanın bedbahtlığı Lena'da herhangi bir meydan okumaya, kötülüğe dönük herhangi bir meyle neden olmaz; daha ziyade belli bir dikkatsizliğe ve talihsizliğe yol açar. Hiçbir lanete de sebep olmaz, sadece çocuğunun babasını bulmak üzere yola düşme kararını doğurur. Hem Lena'nın bütün hikâyesi, mütevazı olsa da onun nazarında olağanüstü görünen bir coğrafi yer değiştirmeyle özetlenebilir. Başta bulunduğu yerden dışarı asla adım atmamaya mahkûm olan ve hayatının geri kalanını gideceği yerde geçireceğini bilen Lena, nihayetinde, sadece birkaç ay içerisinde Alabama'dan Tennessee'ye varınca şaşkınlığa uğrar.

Bir tarafta kurmaca demokrasisinin bu ilk biçimi, Lena'nın düz çizgi olarak çektiği, hareketsizlik izlenimi veren hareketi kitabın ilk sayfalarında tasvir edilen o kağnıya benzer küçücük hikâye yahut yalın saban izi vardır. Christmas'ın tarafında ise, demokratik zamanların diğer hikâyesi vardır. Burada söz konusu olan şey sıradan yaşamların adeta hiçliğine yaklaşan roman değil, eski çağlarda soylu hanedanların tepesine inen ses ve öfke hikâyelerinin düzeyine yükselen bu yaşamlardır. Fakat söz konusu düzeye yükselebilmelerinin nedeni, eski çağlarda lanetli ırkların ve düşman ailelerinin uğradığı o lanete, bilhassa yoksulları hedef alan modern bir lanet biçiminin de eklenmiş olmasıdır: Nitekim bu lanet, halka özgü ve sınırları belli yoldan çıkıp öte tarafta yer alanlara ayrılmış yaşamı sürmek isteyenleri bulur: Emma Bovary gibi mükemmel ve tutkulu bir yaşam tatmak isteyen köylü kızları veya *Mrs Dalloway*'deki Septimus gibi kültürlenip şairliğe soyunmak isteyen halk çocukları. Christmas ise, beş yaşındayken, beslenme uzmanı kadının diş macununu tatmaktan başka bir şey istememiştir. Fakat kadın tam da bir iş arkadaşınca baştan çıkarılırken onun odasında saklanıyor olmak gibi bir talihsizlik yaşamıştır. Elbette çok küçük bir hatadır bu işlediği, yine de sınıflar ile hazlar arasındaki ayrımdan bile daha katı bir hududu aşmıştır. Küçük Joe, istemeden de olsa, *Ses ve Öfke*'deki hizmetçi Dilsey'e göre siyah çocukların selametini temin edebilecek o tek kuralı ihlal etmiştir: Beyazların işlerine burnunu sokmamak, Kızılderililerin topraklarına çöküp Siyahları köleleştiren talancıların alınyazısı olan bu ses ve öfke meselelerinden uzak durmak. Çok basit bir nedenden ötürü, yani siyah olduğunu bilmemesi ve ancak siyah yetimlerin cennetinden – ceza olarak– kovulduğunda gerçeği öğrenmesinden dolayı, küçük çocuğun bu kuralı ihlal etmemesi mümkün değildir. Fakat elbette bu suç kendisinden öncesine; annesinin işlediği günaha, büyükbabasının bedduasına, Güney'in maruz kaldığı talan ve nefretin uzun tarihine ve, bu silsilenin sonunda, Tanrı'ya mahsus olması gereken iyiye ve kötüye dair bilgiyi öğrenip kendine mal etmeye kalkıştığından bu yana insanlığın taşıdığı lanete dek uzanır.

Yoksulları konu alan ve kesişen iki hikâye işte bu minvaldedir: Halkın baştan çıkarılıp terk edilmiş kızlarına dair melodramları neredeyse hiçe indirgeyen bir hikâye ve tam aksine, insanlığın üzerindeki lanetler zincirini tümüyle yeniden kuran bir hikâye. Bu kesişme şüphesiz istisnai bir poetika içerir. Flaubert ve Conrad'ı okumuş, en gösterişsiz hayatın da artık anlatılmaya değer olduğunu bilen romancı, Lena Grove gibi alt tabakadan insanların çektiği düz çizginin basit bir öykü değil de bir roman oluşturup oluşturamayacağından yine de emin değildir. Romanın, kurmacayı bahttan bedbahtlığa geçiş olarak tanımlayan atalardan kalma formülü terk edip edemeyeceğinden emin değildir. Buna karşılık modernlere ait bu zamanın, hızın taşkınlığına bağlı olduğu söylenen bu zamanın, bedbahtlığa geçişin o hoyratlığını sağlamak için fazlasıyla ağır, her saniyenin taşıdığı ağırlığa fazlaca kapılmış olduğunu bilir. Fakat bu geçişin kendisi de Aristoteles'teki geçiş değildir artık: basit bir hatadan doğmuş, çelişkili bir neden-sonuç bağlantısı. Yeniden kendisinden önceki şeye dönüşmüştür: bir aile yahut ırkın omzundaki kaçınılmaz lanet. Bir başka düz çizgi tanımlayan, ama daha en baştan itibaren beklenen felakete bütün hızıyla koşan bir çizgi.

Kurmacanın varlık kazanabilmesi için Lena Grove'un küçücük hikâyesinin, tıpkı Oidipus gibi daha doğmadan suç işlemiş Joe Christmas'ın yüz kızartıcı geçmişiyle kesişmesi gerekir – her ne kadar ilki, nefret ve cinayete dair o kadim hikâyelerin karşısına dingin minimalizmini getirmiş olsa da. Siyahlar ve Beyazlar hikâyelerini değiş tokuş etmiş, Lena da yaşlı Dilsey'in kimsenin işine karışmamayı öğütleyen bilgeliğini benimsemiş gibidir adeta. Fakat hikâyelerinin, penceresinde kıpırdamadan duran bir adamın evinde kesişmesi de gerekir. Kırk sene öncesinde, William Faulkner'ın görünüşe bakılırsa haberdar olduğu bir yazar, Maurice Maeterlinck, kurmacanın devrimini basit bir karşıtlık üzerinden özetlemişti. Soy ilişkileri, aşk ve husumet üzerine kurulu eski hikâyeler (eşlerini öldüren kıskanç kocalar, oğullarını kurban eden babalar, babalarını katleden oğullar, öldürülen krallar ve tecavüze uğ-

rayan bakireler) ona kalırsa bir başka çağa ait yontulmamış bir dünya tasavvurunu yansıtıyordu. Buna karşılık yeni tiyatro ise "lambanın altında öylece bekleyen, evinde hüküm süren tüm o ebedi yasaları bilmeksizin dinleyen, kapıların ve pencerelerin sükûtunda ve ışığın kısık sesinde ne olduğunu kavramaksızın mana arayan, koltuğuna kurulmuş"[2] yaşlı bir adamın sessiz duruşunda vücut bulmuştu, bunu görüyordu. Faulkner yeni kurmacanın kadim kurmacayla kurduğu bu karşıtlığı reddetmeyi seçmiş, modern kurmacanın fazlasıyla bihaber olduğu soy ve ırka dayalı modern vahşetin mirasçılığını bile isteye üstlenmiştir. Gelgelelim, penceresine kurulup kulak kabartan o adamı yine de elden çıkarmamıştır. Fakat onu alıp, yazgıların sessiz uğultusunu değil, tüm hikâyenin arka planını oluşturan nefretlerin ve lanetlerin gürültüsünü dinleyen adama dönüştürmüştür. Ve hareketsiz adamın o koltuğunu Lena Grove'un mütevazı yolculuğu ile Joe Christmas'ın ölüme koşuşunun buluşma noktası haline getirerek, yeni kurmacayı eskisiyle birleştirmiştir.

2. Maeterlinck, "Le tragique quotidien", *Le Trésor des humbles*, Editions Labor, 1998, s. 104.

Dilsizin Sözü

FAULKNER'IN *Ses ve Öfke*'si iki temel niteliğiyle bilinir. İlki, 1928' de geçen üç gün ve 1910'da geçen tek gün arasındaki düzensiz mekik dokumalarla oluşan, zamansal yapısının karmaşıklığıdır. Bu zamansal düzensizliğe, anlatımın dört anlatı sesi arasında dağılması karşılık verir: bir nesnel anlatım ve –biri planlı intiharından önceki son gününü yaşayan öğrenci Quentin Compson'a, diğer ikisiyse Compson'ın iki erkek kardeşine, vurdumduymaz ve çıkarcı Jason ile budala Benjy'ye ayrılmış– üç öznel anlatım. Romanı başlatıp ona tonlamasını veren şeyin Benjy'nin anlatısı olduğunu biliriz. Budalaya verilen bu rol, kitabın ikinci kayda değer özelliğidir. Nitekim şu soru akla geliyor: Romanın karmaşık ve son derece gelişmiş zamansal yapısı ile bir budalanın, arka plansız bir şimdinin dolaysızlığında yaşadığı farz edilen bir adamın sözünün bu romandaki ağırlığı arasındaki çelişkili görünen bu ilişki nasıl kavranacaktır. Bu soruyu cevaplamak için, budalaya sağlanan bu ayrıcalıkta Shakespeare'in *Macbeth*'indeki, kitaba da ismini veren o meşhur cümlenin ("Yaşam bir budalanın anlattığı, ses ve öfke dolu, hiçbir anlamı olmayan bir hikâyedir") lafzileştirilmesinden başka bir şey görmeyen yorum bir kenara bırakılmalıdır. Söz konusu yoruma göre Faulkner anlatıyı, gördüğünü hiçbir şekilde anlayamayan, hissettiğini hiçbir şekilde düzenleyemeyen doğuştan budala birine teslim ederek bu cümleyi harfi harfine yorumlamıştır. Anlatının takip edeceği şey de, (düşünme süzgecin-

den geçirmeksizin) sadece duyumsanabilir etkilere açık bir insanın bu deneyimidir.

Ne var ki bu "harfi harfine yorumlama" meselesi göründüğünden daha oyunbazdır. Nitekim ilk cümleden itibaren okuru bir şey yakalar. Benjy'nin içinde yaşadığı şimdi, kendisinden hemen ayrışır. Budala geçmişe yönelik konuşur ve gördüğü şeyi değil, eskiden onun çayırı olsa da bugün bir golf sahası haline gelmiş bu yerde gördüklerinden bahseder: *"Through the fence, between the curling flower spaces I could see them hitting."*[1] İlk cümleden itibaren, anlatan, kendi şimdisinden onu anlatarak ayrışan biri konumundadır. Ve tek bir sayfada, farklı zamanlarda yaşanan üç farklı sahne anlatmış olacaktır. Bu ayrışma zamanının aynı zamanda ayrışmazlığın bir işareti olduğu da söylenebilir elbette. Böylece geçmiş zaman kipi, zamansal bir karmaşanın dili, geçmeyen bir geçmişin dili olarak iş görecektir. Bu geçmişi ilksel sahneye ve bilinçdışının *es war*'ına indirgemek de âdettendir. Fakat Benjy'nin kullandığı birinci tekil şahıs geçmiş zaman kipi daha ziyade başka bir kaynaktan gelir. Faulkner yazdığı romanın, vaktiyle okuyup üzerinde fazla durmadan geçtiği yazarlara olan borcunu ancak yazarak fark eden bir okurun eseri olduğunu söyleyerek bize bir ipucu verir: Dostoyevski, Conrad ve Flaubert. Başvurduğu geçmiş zaman kipi, vaktiyle Conrad'ın yaptığı gibi, İngilizcede olmayan bir zamanı dile dahil eder. Flaubert'in hikâye birleşik zamanını; Fransız romancının, dilbilgisel işlevini değiştirip kipler arasındaki ayrımları bulandıracak, yazıya geçirilen olayların akışıyla bilinç durumlarının akışını türdeşleştirecek bir kipe dönüştürdüğü zamanı dahil eder.

Bu ithal etme eylemi aynı zamanda asli bir mesafelenme içerir. Zira Flaubert'deki türdeşleştirmenin bir koşulu vardır. Anlatının gayrişahsi sesine dönüştürdüğü üçüncü tekil şahıs haricinde meydana gelmesi mümkün değildir: Rüzgârda dönen bir toz girdabı

1. "Parmaklığın arkasında, sarmaşıkların arasından, vurduklarını görüyordum." William Faulkner, *The Sound and the Fury*, Vintage Classics, 1995, s.1; Türkçesi: *Ses ve Öfke*, çev. Rasih Güran, YKY, 2018, s. 7.

gibi, hiç nedensiz orada olan şeyi dile getiren aptal ses; hiçbir amaç gütmeyen bir evrenin ontolojik aptallığı. Flaubert bu ontolojik aptallığı sıradan aptallığın tam karşısına yerleştirir: Nedensiz olana her daim neden biçen ve bu nedenleri kendi amaçları için kullanabileceklerini zanneden kurnazların ukalalığı: Homais'nin yaptığı gibi cahilleri aydınlatmak veya Rodolphe'ün yaptığı gibi ahmakları kandırmak. "Aklı başında" Jason'ın sesi Homais'nin bilgeliğini çağrıştırsa bile, Faulkner'ın dramaturjisinin iki aptallığın karşıtlığı üzerine kurulması mümkün değildir. Zira Faulkner' da yazgı, Flaubert'de olduğu gibi salt rastlantı, bir atom burgacının "saf" aptallığı değildir; hep daha eski bir lanetlenmeye gönderen bir nedensel bağlantıdır. Benjy'nin budalalığı babasının alkolikliğini, annesinin isterisini, amcasının asalaklığını, kız kardeşi ve yeğeninin cinsel bağımlılığını, ağabeyinin ensest saplantısını ve erkek kardeşinin bencilce amaçlarını kapsayan mirasın parçasıdır. Buna karşılık budalanın sesine daha en baştan itibaren birinci tekil şahıs aracılığıyla yerleşen şey, gayrişahsi sesin Flaubert'ci aptallığıdır. Benjy'nin monoloğunun o benzersiz özelliklerini başka nasıl kavrayabiliriz? Budalanın, etrafında sarf edilen, –sağır-dilsiz olduğunu söyleyip onun hakkında konuşanlar da dahil– anlayamayacağı o sözleri sadık bir şekilde bize yeniden aktarmasını, evvela bu basit olguyu nasıl kavramalıyız? Konuşan sağır-dilsiz, budalanın inilti ve homurtularıyla birlikte onun etrafında dönen sözleri de türdeş yapısına katan gayrişahsi yazının sesidir. Budalanın monoloğunun, anlatım tarzı kimileyin daha coşkulu ve daha tumturaklı olsa bile bazen de –tam aksine– Benjy'nin anlatımından bile daha rabıtasız bir hal alan, Harvard öğrencisi kardeşi Quentin'ın monoloğuyla ortak pek çok nitelik taşıdığını görmek zor değildir. Quentin da "görebildiklerini" bize sıralı cümlelerle betimler. Yine onun monoloğu da şimdi ile geçmiş, algı ile hafıza, söz alanın sesi ile başkalarının sesleri arasındaki içinden çıkılmaz karmaşadan meydana gelir. Benjy'nin sözü bu anlamda "normal" insanların sözünden ayırt edilmez. Bu nedenle onun anlatısında, konuşan kişinin düzanlamıyla budala olduğunu bize hatırlatacak

pratik işaretlere düzenli olarak yer verilmesi gerekir: Çorbasını içebilmesi için kaşığı başkasınca tutulan bir özürlü, duygularını yalnızca iniltilerle veya feryadı basarak ifade eden bir zihinsel engelli. Ne var ki ancak anlatının öznesi ile bahsettiği hayvan arasındaki mesafeyi yeniden oluşturmak pahasına Benjy'ye değinilebilir.

Roman, yaşamın saçmalığını anlatmak için budalanın sesini taklit etmek şöyle dursun, konuşmayan birine bir başka dilsizlik yükler. Vaktiyle Platon'un topa tuttuğu o "dilsizliği", sözün belirlenmiş hattını yekten safdışı bırakan ve konuşan varlıkların hiyerarşisini reddeden gayrişahsi yazının sesini aktarır ona. Virginia Woolf'ta, müşterek duyumsanabilir ânın izlediği mutlu güzergâhın gelip çatacağı "eski paslı tulumba"nın anlaşılmaz ezgisine eklemli sözü bahşedebilmesi de bu aktarım sayesindedir. Mesele, dünyanın aptalca bir yer olduğunu bir budalanın ağzından söyletmek değil, budalanın sesini yazı aracılığıyla insan sözüne dönüştürmektir. Romanın tüm çabası, sağır-dilsiz bir budala –nesnel açıdan bakıldığında– konuşmadığı için Benjy'nin de elbette ki konuşmadığı nesnel anlatımlı o sön bölümde yer alan iki cümlede özetlenebilir. Benjy konuşmaz, olsa olsa homurdanır. Anlatıcı da bu noktada bize Benjy'nin çıkardığı iniltiden bahsederek bize tam da bunu söylemiş olur. "Hiçbir şeydi bu. Yalnızca ses." Fakat bir sonraki cümle bu hiçbir şeyi her şeyin imkânına dönüştürür: "Hepsi de olabilirdi; gezegenlerin birleşmesiyle bir anlığına ses haline gelen tüm zaman, haksızlık ve keder."[2] Bu basit cümleyle, varlık ve konuşma biçimlerinden yola çıkarak insanları öncelik sırasına koyan iki büyük karşıtlık, Aristoteles'in *Poetika*'sında ve *Politika*'sında koşut biçimde formülleştirilmiş o iki karşıtlık hem yoğunlaştırılmış hem de yeniden tartışmaya açılmış olur. Bir tarafta iki zaman arasındaki karşıtlık vardır; sadece şeylerin nasıl art arda meydana geldiğini söyleyen vakayinamenin zamanı ile nasıl

2. William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, çev. M. E. Coindreau, *Oeuvres romanesques*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. 1, 1977, s. 602; Türkçesi: *Ses ve Öfke*, çev. Rasih Güran, YKY, 2018, s. 250.

meydana *gelebileceklerini* söyleyen kurmacanın zamanı. Öte taraftaysa, ses organının iki kullanımını birbirinden ayırarak siyasal topluluğu tesis eden, yine bir o kadar bilinen karşıtlık vardır: Yaşanan hazzı veya acıyı belirten hayvan sesi ve haklı ile haksızı açığa vurup tartışmaya açan insan *logos*'u. Genelde dilsiz olan ve bir anlığına dile gelen bu haksızlık bütünü, dilsiz sayılan insanların sadece acılarını ifade etmek için değil, aynı zamanda konuşma – ve adalete dair konuşma– kabiliyetlerini ortaya koymak için dile geldikleri o siyasi sahneleri akla getirir. Modern devrimler çağında Ballanche'ın yeniden kaleme aldığı, Romalı pleblerin Aventinus Tepesi'ne geri çekilmelerini anlatan o aydınlatıcı sahne tam da böyledir. Taleplerinin haklılığını duyurmak için pleblerin ilk önce konuşuyor olduklarını duyurmaları gerekiyordu. Ortada bir fiziksel imkânsızlık gören soylulara bunu duyurmaları lazımdı: Soylulara göre pleblerin ağzından çıkan şeyde hiçbir söz yoktu; sadece, aralarından birinin de ifade ettiği üzere, "bir tür böğürme, zekânın dışavurumundan ziyade ihtiyaç göstergesi olan kalımsız bir ses" söz konusuydu.[3] Faulkner'ın budalanın feryadına ilişkin iki cümlesi, pleblerin geri çekilişinin hikâyesiyle tasvir edilen siyasetin asli sahnesiyle simetri içinde, bize edebiyatın asli sahnesi gibi sunulur – hem simetrik hem de simetrik olmayan bir biçimde. Zira budala, konuştuğunu kanıtlamak için hiçbir zaman "kendi başına" söz almayacaktır. "Gezegenlerin birleşmesiyle bir anlığına ses haline gelen tüm zaman, haksızlık ve keder"in açımlanmasını ancak ve ancak yazar üstlenir.

Edebiyatın kelimeleriyle hayata geçirdiği şey ihtilafın özgül biçimidir. Siyaset ihtilafı, konuştuklarını kanıtlama çabasında olanların aldığı kolektif söz biçiminde hayata geçirir. Edebiyat ise, bu kanıtı sunamayanlara, hiçbir şekilde konuşamayanlara kendilerine özgü bir söz verir. Romanın Benjy'ye yüklediği söz budalanın sözü –çektiği acının sözü– değil, sesi-olmayanların, daha

3. Pierre-Simon Ballanche, *Première sécession de la plèbe*, Rennes: Pontcerq, 2017, s. 117.

derin ve daha uzak bir adaletin sözüdür. Dilsizin sesini dilsiz yazının sesiyle özdeşleştiren Faulkner'ın romanı kendi adaletini uygular. Bu iniltinin duyulduğu duyumsanabilir dünyayı söylem olarak inşa eder: kendi çelişkisini içeren bir duyumsanabilir dünya. Budalanın yazısındaki çelişkinin dolaylı yoldan ifade ettiği şey, kurbanlara duyulan sıradan merhamet değildir. Auerbach'a göre Virginia Woolf'un o rasgele ânında haber verilen bu ortak zamanın ve bu ortak dünyanın varlığıdır. Auerbach hiç kuşkusuz bu ortak zamandan ve ortak dünyadan biraz fazla basite kaçan bir şekilde söz eder. Zira ortak olan her zaman ortak olan ile olmayanın, paylaşılan ile paylaşılamaz olanın gergin ilişkisidir. Galiplerin zamanı, herkes için aynı biçimde işlediğini iddia eder, fakat buradaki amaç ritmine ayak uyduramayanları kendi sınırları dışına ve tımarhanelerine daha rahat defetmektir. Budalanın kurmacası ise ortak olan ile olmayanın bir başka dışavurumunu ortaya koyar. Bir taraftan budalaya bu pekiştirilmiş zamanı, kötülerin tekdüze zamanıyla karşıtlık oluşturan derinlemesine yoğunlaştırılmış bu zamanı verir. Öte taraftan, ortak dünyanın yüreğindeki bir yara gibi, budala ile normal insanlar arasındaki ayrımın indirgenemezliğini taşımaya devam eder.

Ortak olan ile olmayan arasındaki işte bu gerilim kapsamındadır ki, budalanın monoloğunun tekilliği anlatılar çoğulluğunun tekilliğine eklemlenir. Oradan uzakta, mürekkep yalamış insanların yaşadığı Kuzey'de, öğrenci Quentin'ın zamanlardan ve seslerden örülü aynı karmaşaya yaslanan monoloğu, budalanın monoloğunu yankılar. Buna karşılık düz çizgili iki anlatım, Benjy'nin sözünü duymayan iki anlatım, budalanın monoloğuyla karşıtlık içindedir. Bir yanda sadece onun iniltilerini duyan nesnel anlatım vardır, öte yandaysa üçüncü kardeşin, aklı başındaki Jason'ın monoloğu: Jason ailenin geçimini sağlar, ki yaptığı iş, kendisine ait olmayan parayla, ne getireceği belli olmayan kısa vadeli yatırımlar yapmaktan ibarettir. Jason zamanları birbirine karıştırmayan insandır, iktisadi rasyonalitenin ve tarihin çizgisel ilerleyişinin insanıdır: budalaları ve daha genel olarak uyumsuzları, yani kendi rasyonel

yürüyüşüne ayak uyduramayanları kapı dışarı eden o ilerleyişin. Jason'ın şahsi sesi, Flaubert'ci aptallığın diğer sesinin, Homais' vari rasyonelleştirme heveslilerinin sesidir. *Madam Bovary*'nin sonunda, Homais'nin en büyük derdinin, pis suratı ve yalvaran tavırlarıyla umumi yol üzerinde durarak medeniyetin ilerlemesine adeta bir hakaret teşkil eden o kör adamı düşkünler yurduna göndermek olduğu hatırlanacaktır. Jason'ın zamanı da, herkesin olması gerektiği yerde bulunacağı o zamana yönelir: sonunda evinin efendisi olacağı, budalanın ise pek tabii onu bekleyen yere –tımarhaneye– gönderileceği zamana. Tüm o bölünmüş zamanları ve sesleriyle, romanın anlatı yapısının giriftliği, Jason'ın arzusunu hayata geçirebileceği ânın durmaksızın ötelenmesini sağlar. Budalayı ve onunla birlikte iktisadın ve iktidarın zamanının –Benjamin'in kelimelerine başvuracak olursak– galiplerin zamanının sürekli olarak sınırlara, dışta kalan mekânlara ve zamandışı zamanlara ittiği herkesi ortak bir zamanın ve ortak bir dünyanın içinde tutmayı sağlar.

Yazının parçalanmış zamanı Tarihin çizgisel zamanını, Rodolphe'e, Homais'ye ve Jason'a ait zamanı, rantiyelerin zenginliklerine zenginlik katan, reklamcıları ödüllere boğup engellileri tımarhaneye yollayan zamanı öteler. Yeni kurmacanın hem mütevazı hem azılı siyaseti burada uygulanır. Engellileri iyileştirecek çözümler sunmaz. Fakat onları tımarhaneye gönderen eli durdurur. Yazının zamanı sayesinde, onları kapatılacakları yere doğru gönderen gerekçelerin zamanını süresiz olarak öteleyerek onları burada tutar. "Rasgele an" öykünün, bilinmez hayatlar ve duygulardan mürekkep bir dünyaya aralanmış bir pencere misali, Çehov veya Maupassant'ın döneminde sınırlandırdığı sonsuz çağrışımlı o yoğunlaşma ânı değildir yalnızca. Rasgele an bir o kadar da bu parçalanma gücü, "zaferinin" neredeyse mühürlendiği noktada bile (sözdışı ve zamandışı olanları sürdüğü hiçliğin bu kıyısında) hâkim zamanı –galiplerin zamanını– infilak ettiren bu çoğaltımın gücüdür.

Hudutsuz An

"İşte hikâye: Genç bir adam yola çıkar."[1] João Guimarães Rosa'nın *Primeiras Estórias*'ının (İlk Hikâyeler) birincisi böyle başlar: Çölün ortasında büyük bir şehrin inşa edildiği şantiyeyi görmek için uçağa atlayıp giden bir gençle. Öykünün başlığı "Sevincin Kıyıları"dır. "Tepeler" adlı yirmi birinci ve son öyküde bu yaşsız ve isimsiz gençle, yine aynı şekilde yolculuğa çıkarken tekrar karşılaşırız. Elbette bu öykü yere inen dönüş uçağıyla biter. Ona eşlik eden amcası, "Sonunda vardık," der. "Yok, daha değil," der genç, hikâyenin zamanında bir an daha kalmak, yolculuğun sonunda onu bekleyen şeyi ertelemek istercesine: "Ve hayat gelip çattı."[2]

Böylece her şey, hikâyeyi çıktığı ve yeniden döndüğü nokta olan hayattan ayıran dar zaman aralığında meydana geliyormuş gibi görünür. Gelgelelim gencin başından geçen hikâye öyle olağanüstü olaylar içeriyor değildir. Normalde hikâyelerin malzemesini oluşturan şey burada kenara itilmiş, basit bir nedene veya yolculuğun bahanesine dönüşmüştür: İlk durumda, inşa halindeki büyük şehrin geleceği, ikinci durumdaysa, çocuğun uzaklaştırılmasını emreden annenin hastalığı. Yolculuğun kendisi her defasında

1. João Guimarães Rosa, "Les Bords de la joie", *Premières histoires*, çev. I. Oseki Depré, A.-M. Métaillé, 1982, s. 1. Bu öykülerden yapılan bütün alıntılar söz konusu edisyona aittir, ama kimi yerlerde çeviride değişiklikler yaptım.

2. "Les Sommets", *a.g.y.*, s. 203.

bir ânın göz kamaştırıcılığında yoğunlaşır: İlk anlatıda, avluda kasıla kasıla yürüyen bir hindinin görüntüsüyle oluşan, ama hayvan son derece önemsiz bir nedenden ötürü (bir doğum günü yemeği için toplanmış konukların keyfi) orada bulunduğu için çok geçmeden dağılan "sevincin kıyısı" –neşeli sahil– vardır. İkincisinde ise (tepe), şafak sökerken on dakika boyunca tüm renklerini gözler önüne serip böylece annenin iyileştiğini değil, aslında *hiçbir zaman* hastalanmadığını, "sağ salim"[3] olduğunu duyurmak üzere her sabah saat tam altıda uğrayan tukanın getirdiği mutluluk vardır.

Hikâyenin anlamı yanlış anlaşılmamalı: Olağanüstü olana beslenen çocukça ilgi ile sıradan yaşamın yavanlığını karşılaştırmak söz konusu değil. Avludaki hindi veya ağaçtaki tukan, şehir inşa etmeye dönük projelerden ya da uzaktaki annenin durumu hakkında haberler getiren telgraflardan daha fazla gerçeklik taşır aslında. Fakat yaşanmış küçük şeylerle büyük hadiseleri karşılaştırmak da söz konusu değil. Hikâyelerin var olmasını, hayata yaslanıp sadece hayatın malzemelerinden meydana gelmesine karşın hikâyenin hayattan farklı şekilde yazılmasını sağlayan mesafeyi kavramaktır söz konusu olan.

"İlk Hikâyeler"le kastedilen belki de budur. João Guimarães Rosa'nın kaleme aldığı ilk hikâyeler aslında bunlar değildir. Ve ikinciler hiç gün yüzüne çıkmamış olmasına rağmen "Üçüncü Hikâyeler"i yayımlamaktan çekinmemiştir. Tıpkı, üç kıyılı bir ırmak akla hayale pek sığmasa da hikâyelerinden birine "Irmağın Üçüncü Kıyısı" başlığını koymaktan çekinmediği gibi. Doğrusunu söylemek gerekirse üçüncü kıyı basbayağı onun mekânıdır, fakat hiçbir denize karışmayan bir ırmak-göletin mekânı, devinimsiz bir sınıra dönüşmüş müstesna bir mekândır. İlk hikâyeler böyle anlaşılmalı. Bunlar hikâyenin kıyıları, her tür hikâyenin kıyılarını belirleyen yarı-hikâyelerin kıyıları; kendisini anlatarak, kendisini "gerçek hayat"a dönüştürerek hayatın kendi kendisinden ayrıldığı

3. *A.g.y.*, s. 201.

anlardır: Kıyıları olmayan ve tam da bundan ötürü Aristoteles'in tüm kurmacayı kapsayan o ilkesine karşı gelen bir hayat: yani, bir başlangıcı, ortası ve sonu olup ilk satırdan son satıra değin neden ve sonuçlardan oluşan derli toplu bir bağlantıyla ilerleme ilkesine. João Guimarães Rosa'nın niyeti, modern olduğu varsayılan kerameti kendinden menkul bir mantığı geleneksel kurmacanın karşısına dikmek değildir. Kurmacayı hayatın bir hususiyeti olarak ve –söylediğine bakılırsa– bilhassa da, hayvanlarla ilgilenip çiftlik işlerini bir kez halledince hikâyeler kurmaktan başka yapılacak hiçbir şey kalmayan, en yakın komşunun kilometrelerce uzakta bulunduğu o *fazenda*'larda süren bu *sertão** yaşamının özelliği saymak konusunda sesi en gür çıkan yazardır.[4] Fakat hayatın Aristotelesçi tarzda kurmacaya dökülemeyeceğini öğrenmek için *sertão*'daki –hadisesiz, hikâyelerle dolu– hayatı sürmüş olmak gerekir tam da. *Meydana gelen şey*'i *var olan şey*'den ayıran hattı aşarak hayatın belli belirsiz ama radikal bir şekilde kendi kendisinden nasıl ayrıldığını göstermek için, hiçliğe ve varla yok arasında olana dair, birine ve hiç kimseye dair, olaya ve olay-olmayana dair birkaç "eleştirel öykü"ye,[5] birkaç hikâye benzeri metne veya deneysel masala gerek vardır belki de. Fark, tam da, genelde göründüğü gibi, hikâyeye çoğunlukla mahal veren şey değildir. Bu nedenle eleştirel öykünün en basit ilk biçimi, beklenen ama gerçekleşmeyen hikâyenin biçimidir. "Beklenen" hikâye, bir durumdan ve durumun içinde yer alan karakterlerden çıkarsanan hikâyedir. "Famigerado"da, teçhizatını kuşanmış tehditkâr bakışlı bir atlı üç adamıyla birlikte, anlatıcıdan "görüş"ünü[6] sormak üzere işte böyle çıkagelir. Namı dağları tutmuş bu amansız katilin adını duyun-

* *Port. fazenda*: büyük çiftlik. *sertão*: Kuzeydoğu Brezilya'da yer alan yarı kurak bölge. *–ç.n.*

4. "Sertão'da yaşayan biri boş zamanlarında hikâye anlatmaktan başka ne yapabilir? Tek fark, benim bu hikâyeleri anlatmak yerine yazıyor olmam." Gunter Lorenz ile söyleşi, João Guimarães Rosa, *Ficção Completa* içinde, Nova Aguilar, 1994, c. 1, s. 33 (Fransızca çeviri Rancière'e ait).

5. *A.g.y.*, s. 35. 6. "Légendaire", *Premières histoires*, s. 10.

ca, ne türden bir görüşün talep edileceğine dair korkuya kapılmak işten değildir. Gelgelelim danışılan şey tümüyle dilsel bir konudur: Cani adam, toy bir memurun ona yakıştırdığı sıfattan ("Famigerado", "Namlı") ötürü kendisini hakarete uğramış sayması gerekip gerekmediği öğrenmek istemektedir. Anlatıcı, üç şahidin önünde, bu kelimenin yalnızca "meşhur, ünü yayılmış" anlamına geldiği ve tek başına herhangi bir aşağılayıcı anlam taşımadığı konusunda onu ikna edince adam geldiği gibi gider. Tartışmanın konusu, hakaretamiz bir söz karşısında intikam almak için kan döküldüğü o eski usul hikâyelerin konusu, böylece etkisizleştirilmiştir. Konu artık bir dilcinin serdettiği görüşle çözüme kavuşuyordur.

Buna karşılık "Dagobé Kardeşler" adlı bir başka hikâyede ise, kanlı son adeta kaçınılmazdır. Dört kardeşten oluşan bir çetenin ağabeyi defnedilecektir. Namuslu bir adamın meşru müdafaası sonucunda öldürülmüş olmasına rağmen diğer üç kardeşin intikam alacağına kuşku yoktur. Gerçek hayatta bir olayın izleyeceği seyri öngörebiliriz çünkü kim olduklarına bağlı olarak insanların yapabileceklerinin *sınırını* biliriz. Dolayısıyla namuslu katil, iyi niyetinin nişanesi olarak tabutu taşıyacak dördüncü kişi olmayı teklif edince, buna şahit olanlar, "o zamana dek yaşananlar" yetmezmiş gibi, *sınırı* hepten hiçe sayan bu genç adamın ahmaklığına ancak acıyabilirler.[7] Hikâye buradan sonra, meselenin aslında meydana geleceğini bildiğimiz şeyin hangi anda meydana geleceğini bilmekte düğümlendiği, bu ânın ise anlatı sanatı yoluyla gerilimi en uç noktasına taşıyacak şekilde geciktirildiği o *merakta bırakma* formülü üzerine kurulur. Söz konusu an, cesedin çukura bırakıldığı ve kardeşlerin sonunda kollarını bir başka işte kullanmakta serbest kaldıkları aşamada gelir. Oysa bu an olayın reddedildiği andır. Geride kalan kardeşlerin en büyüğü, *olan*'ı söyleyip işin içinden çıkar: Ağabeyleri şeytanın tekidir. Kardeşlere gelince, hikâyelerin diyarını terk edip büyük şehre göçerler. "Dagobé Kar-

7. "Les Frères Dagobé", *a.g.y.*, s. 31.

deşler"in hikâyesi örnek niteliğinde bir hikâye-olmayandır: eski usul hikâyelerin tasfiyesi – sadece bitmek bilmez intikam davalarının değil, olayların ve karakterlerin gelecekte ne getireceğini bilebildiğimiz hikâyelerin de tasfiyesi.

Şu halde "hakiki" hikâyeler, öngörülen şey ile vuku bulan şey arasındaki bağlantı üzerine kurulu oyunu artık oynamadığımız hikâyelerdir. Burada masalın konusu bile bir başlangıç ile son arasında yer alma zorunluluğuyla (ki bu onun bu zorunluluğudur) tezat oluşturmaya başlar. Bir zamandışılıkta, tanımı gereği sonlanamayan o başlamamış olanın zamanında gerçekleşir. *Primeiras Estórias*'ın kalbini oluşturan varla yok arası şeye dair bu masallarda felsefi veya dinsel pek çok alegori görebiliriz kuşkusuz. Negatif teoloji ve bilge bilgisizlik, Fransisken çilecilik ve karşıtların mistik birliği okurun zihnine sürekli olarak kendi açıklayıcı çerçevelerini sunar. Yorumcular da bunlardan istifade etmekten geri durmamıştır. João Guimarães Rosa, büyük bir depremin ardından ortaya çıkıp şatafatsız birkaç mucize ve kutsama töreni gerçekleştirdikten sonra yeniden başka bir âleme yükselen beyazlar içindeki genç adamın İsa'yla olan bariz benzerliğiyle, yeri geldiğinde tefsircilere yardım eli de uzatır.[8] Fakat derin bir kültüre sahip bu adam, tıpkı hikâyelerinde somutlaşan bütün öğretileri zihninde taşıyabilmesi gibi öykü, masal ve efsane geleneğini de zihninde taşıyordu belli ki. Nitekim hikâyelerinin bize aktardığı şey bizzat kurmacadır, kurmacanın ve içerdiği askıya alma durumunun kendisidir: Sadece inanmazlığın değil (en kolayı, fazla kolaya kaçanı budur), bizzat inanmayı ayakta tutan şeyin askıya alınması: zamanın olağan düzeninin, bir mekânda yer almanın alışılagelmiş usulünün, kendini birey olarak tanımlamanın, soy zincirlerine dahil olmanın ve teamüllerle veya mülkiyet nesneleriyle ilişkilenmenin askıya alınması. *Sertão*'dan yapmacıksız tahkiyenin mahalli olarak söz edilmesi yanılgıya düşürmesin: Kurmaca, taşralı sıradan insanların aile yadigârı mobilyalar ve toprağın gelenekleriyle bir-

8. "Un jeune homme très blanc", *a.g.y.*, s. 113-20.

likte çağlar boyu aktardıkları hazine değildir. Başlamamış olanın ortasına her defasında yeniden atlama, gerçekliğin taşıdığı benzerlik ve nirengi noktalarıyla birlikte tümden yittiği yerlere adım atmak üzere kıyıyı, sınırı yeni baştan aşma kabiliyetidir.

Söz konusu yer, aydınlatıcı bir şekilde "Kimse" başlığını taşıyan öykünün çerçevesini oluşturan *fazenda*'dır mesela. Bu başlığın iki gerekçesi vardır. Birincisi, anlatıdaki hiçbir karakterin ismi yoktur; fakat aynı zamanda bu karakterler, vaktiyle uzak bir evde yaşanmış gibi görünse de gerçekliği konusunda ona kimsenin güvence veremediği bir hikâyeyi yeniden bir araya getirmeye çalışan kişinin zihni dışında hiç var olmamış da olabilir. "Hatırlayan" bu karakterin kimliği bile belirsizdir: Anlatı boyunca üçüncü tekil şahıs üzerinden "genç" olarak adlandırıldıktan sonra, son anda –daha önce terk ettiğini görmediğimiz aile evine döndüğünde– birinci tekil şahsa geçilerek bu anıların güvenilmez anlatıcısı haline gelir. Ve hikâyesini –olası hikâyesini– anlattığı karakterlerin de kendilerine ait birer adı yoktur: gencin çevresindeki kişiler adamdan, genç kızdan (görünüşe bakılırsa adamın kızıdır), ona âşık delikanlıdan (nereden gelmiştir?) ve hikâyenin etrafında kurulduğu yatalak yaşlı kadından oluşur (yahut oluşurdu): Negatif ismiyle sadece ismin yokluğunu, kimliğin ve hatta kuşaklar silsilesinde kesin bir konumun yokluğunu ifade eden "Nenha". Nitekim hiçbir şeyi ve hiç kimseyi tanımayan bu yaşlı kadının ne zamandır beşikteki çocuk misali yatağında yattığını da kimse bilmez; kimin annesi, büyükannesi ya da büyük büyükannesi olduğunu yahut olmuş olduğunu kimse bilmez. Genç kız, kulesindeki masal prensesi gibi takdim ediliyorsa, yaşlı kadın da hiçbir zaman uyandırılmadığı için bunamış uyuyan güzeldir. Ölçüsüz, mesuliyetsiz, "her sıradan hayatın ötesinde yer alan o ebediyette sürüp giden"[9] saf bir varoluştur onunkisi. Ve bu devinimsiz kılınmış hayat mutlu yazgıyı, masalın olağan yazgısını engelleyecektir: genç kızın sevdiği ve onu seven genç adamla evlenmesini. Söz konusu sevgi, "kendi imkân-

9. "Aucun, aucune", *a.g.y.*, s. 62.

larıyla, kendi çizdiği yolda, sıradan bir hayat sürmek" isteyen genç adamın –"temiz yürekli adam"ın[10]– olağan arzusudur. Genç kadın ise aynı zamanda görevi olan arzusuyla karşılık verir buna: içinde hayatın unutulup gittiği bu yaşlı kadının yanında kalmak, değişime tabi olmayan, ölümün nihai hareketsizliğine dek hareketsiz kalacak bir hayata sadık kalmak.

Hiçbir şeyin vuku bulmadığı bu hayat dünyadan dışlanmış bir genç kadının arzusundan ibaret değildir; kurmacanın çelişkili mekânı, içinde hikâyelerin gözler önüne serilebildiği sakin ve olaysız mekândır. Genç kadın kurmacanın muhafızıdır; sıradan hayatın ortasında bile imkânı daima korunması lazım gelen, ama aynı zamanda ayrım hattının hiç durmadan yeniden çizilmesi gereken bu hakiki hayatın muhafızıdır. Hatırlamaya çalışan gencin hikâyesi ile bu hatırlama çabasına konu olan imkânsız aşk hikâyesinin kavuştuğu nokta budur. Her şeyin birbirine karıştığı ve hiçbir şeyin unutulmadığı bir hayat söz konusu olmalıdır. Aynı şekilde, bir "kişi"ye dönüşen gencin öteki karakterlerle birlikte büsbütün aynı müphem hayata karıştığı bir zaman söz konusu olmalıdır. Fakat sıradan hayatın kuralı ayrılık ve unutuş üzerine kuruludur. Kısacası "Kimse", *Kayıp Zamanın İzinde*'de yedi cilde yayılan kıssadan hisseyi birkaç sayfada özetler: Hatırlamanın tek şartı unutmaktır, aşk hikâyeleri aşkın yokluğunda cereyan eder; ve gerçek hayat, insanların birbirlerine bel bağlamasını sağlayan zamansal bağların kopmasıyla, ancak hayatın çeperinde yaşanır.

"Kimse" öyküsü gencin, yolculuk dönüşünde kişisel eşyasının hâlâ sağlam olup olmadığını –bayağı bir şekilde– merak eden ve son derece sıradan bir hayatın zamanında yaşayan annebabası karşısında gencin sinirlenip bağırmasıyla biter: "Sizin dünyadan haberiniz yok, anladınız mı. Bir zamanlar bildiğiniz her şeyi çoktan unutmuşsunuz siz."[11] Fakat "Nehrin Üçüncü Kıyısı"nda, günlerden bir gün, özel olarak yapılan sandalına atlayıp unutuşun unutulduğu yere yelken açan kişi, sessiz sakin bir adam olmasına kar-

10. *A.g.y.*, s. 63. 11. *A.g.y.*, s. 64.

şın babanın kendisidir. Lethe, kadim mitolojide, geçmiş hayatlarının hatırasını unutup yeni bir bedene bürünmeye hazırlanmak için ölü ruhlarının geçmesi gereken unutuş nehriydi. Ama edebiyat mitoloji değildir. Bir kıyıdan öteki kıyıya taşımaz. Kendisi de sınırsız olan bir aralıkta, ortada durur. Nehrin akla hayale sığmaz üçüncü kıyısı bizzat geçişin artık geçmediği bu orta yerdir. Baba, bir gün (ola ki, haliyle sırra kadem basmış bir şahit sayılmazsa) hiçbir açıklama yapmaksızın bu çelişkili orta yere doğru yola çıkmıştır. Sorun, suların ortasında bir sandalda hayatta kalabilmek değildir. Eski dinlerde ölülerin kayıklarına temel ihtiyaçları karşılayacak malzemeler konulurdu; adamın oğlu da aynı amaçla kıyıya gizlice erzak bırakır. Fakat baba ölülerin kıyısına geçmek için yola çıkmamıştır. Nehrin ortasına varmak için, her nehrin taşıdığı gerçekliğin, yani kendisi de denize dökülen bir başka nehre dökülme durumunun hükümsüz kılındığı o orta yere varmak için yelken açmıştır. Zira çoğunlukla görünmez kalan bu sandal, her zaman aynı yerde tekrar belirir. Nehrin orta yeri, Herakleitos paradokslarının daha üstün bir paradoksla çürütüldüğü, nehrin akmadığı o var olmayan noktadır. Öykünün anlattığı akla hayale sığmaz, ezici olay işte budur: "vuku bulmayan şey."[12] Baba, "nehrin açıklarında, orta yerin ortasında" kalmayı tercih etmiştir. Akıntıya kapılmaksızın yapılan bu çılgınlık, "var olan"ın yasasının bu minvalde hareketsizce aşılması, "Kimse"deki temiz yürekli adam gibi "sıradan hayatlar" süren, geçmişten bir geleceğe doğru akan herkese dair büyük bir soru işareti oluşturur. Evlenip çocuk sahibi olduktan sonra kocasıyla birlikte, torununu uzaktan bile görmek istemeyen bu babayı geride bırakıp uzaklara giden kız ve sonunda kızının yanına taşınan anne de tam böyledir. Anlatıcı olan oğul, orta yere –zamandışına– çekilmiş adamın muhafızı olarak, sıradan hayatlar yaşayanların kıyısında, "hayatın pılı pırtısıyla"[13] ge-

12. "Le Troisième Rivage du fleuve", *a.g.y.*, s. 36. Öykünün başlığını çevirideki haliyle verdim. Kendi payıma başlığı "üçüncü kıyı" (*troisième rive*) olarak çevirmeyi yeğledim çünkü genelde nehrin iki yakasından (*rivage*) değil iki kıyısından (*rive*) bahsederiz.

ride tek başına kalmıştır. Fakat muhafızlık görevinin tam anlamıyla yerine getirilmesi için daha fazlası gerekir. Nehrin ortasında yerini alarak, soy zincirini tümüyle reddeden adamın halefi ve vârisi olması lazımdır. Oğulun nehir kıyısından seslenerek sandaldaki babaya önerdiği, adamın kabul eder gibi göründüğü ama oğulun son anda vazgeçtiği değişimdir bu. Böylece hikâye ikili bir yokluk üzerinde sona erecektir. Baba sonsuza dek kaybolur, oğul ise kıyıda kalır. O artık "olmamış olandır",[14] bundan sonra "sessiz kalacak", sessizlikte yaşayacak kişidir. "Hakiki hayat" bilinip tanınmaz, yokluk ile sessizlik arasındaki açıklıkta, onları birbirinden ayırmak için durmadan akan nehrin ortasında ve kıyısında kaybolmuş iki varolmayış arasında kalmaya yazgılıdır.

Kurmacanın görevi, bu yokluğun kıyısız kıyılarını, sessizliğin kıyısına varıncaya dek çizmektir. Aşırılıklarıyla sıradan yaşantının nirengi noktalarını sükûnetle ortadan kaldıran akıllı ve yöntemli delilere, yani kendi karakterlerine emanet ederek aynı anda hem yerine getirip hem de görülmez kıldığı görevdir bu. "Hiçlik ve Ahvalimiz" başlıklı hikâyede "eşi benzeri görülmemiş" o adamın, kurmacanın büyüsüne uygun düşecek en son karakterin kılığında gizlenen peri masallarından fırlamış bu kralın yerine getirdiği görev tam da böyledir: zengin ve namuslu toprak sahibi. Karısı vefat edince Mam'Antonio Amca da "müphem alanlara ve anlara"[15] sığınır. Fakat alıp başını gitmediği gibi kendini gizli bir odaya da kapatmaz. Aksine, arazisini tümüyle serbest bir alanın merkezi haline getirmeyi, yani nihayetinde mülkiyetsiz bir alana dönüştürmeyi tasarlar. Hayatın iniş çıkışlarından dem vuran kızlarının can sıkıcı sorularını savuşturmak için başvurduğu ve tasarısını gerçekleştirmek için çalışan işçilere tek açıklama olarak sunduğu, sonradan şiarı haline gelecek özlü sözde özetlenen de budur: "*faz de conta*". Çevirisi, "yapar gibi görün"dür. Fakat bir benzerliğe razı gelmek, kendi yararına inanmazlığı askıya almak söz konusu de-

13. *A.g.y.*, s. 40. 14. *A.g.y.*, s. 41.
15. "Rien et notre condition", *a.g.y.*, s. 94.

ğildir. Bir kez daha, askıya alınması gereken şey, "var olan"a duyulan inançtır. Babanın ayrıksılığıyla öne sürdüğü şey, yabancılaştırılmış, hakiki hayatın boyunduruğundan kurtarılmış bir alanın yaratılmasıdır: Doruklara değin, hiçbir engel olmadığında bakışın ulaşabileceği yere kadar uzanan bir alan – kısaca, öykünün alanı. Bu uğurda kazıcılar ve peyzajcılar seferber eden Mam'Antonio, tepeleri düzletip artık hayatta olmayan sağduyulu eşine vaktiyle onca keyif vermiş korulukları ve çiçek tarhlarını yok eder. Uzaklara götürecek damatlarla hemen everdiği kızları ise pek tabii bu alandan dışlanacaklardır. Fakat aynı zamanda kendi kendisini de oradan dışlayacak, etrafında toplanan herkese (her ten renginden hizmetçiler, köylüler ve sığır çobanları) dünyalığını azar azar pay ettikten sonra kayıplara karışacak, bedeniyse evi yerle bir eden o nihai yangında küle dönecektir. Kurmaca böylelikle ücradaki/ortadaki kendi imkânsız alanını harabeye çevirip, bir anlığına var kıldığı ayrıksı erkekleri ve kadınları ortadan kaldırır.

Fakat bu durum, mutlu kurmacaların kurulamayacağı, ahvalimizi kendi kendisinden ayıran hiçliğe dayalı o çabayı temsil etmenin mutluluk içeren yollarının olmadığı anlamına gelmez. Nenha'nın muhafızınca yol verilen âşığın karşı kefesinde, "Kesit"teki genç adam vardır. Bu adam, şiirsellikten olabildiğince yoksun bir şekilde bir hayvanın peşine takıldıktan sonra karşısına çıkana dek varlığından bihaber olduğu –"Uyuyan Güzel" masalından fırlamış– bir evde, hiç aramamasına rağmen onu bekleyen aşkı bir apaçıklık ânında bulur: Peşine takıldığı hayvan nereye gittiğini pekâlâ bilen firari bir inektir... – eski sahiplerinin evine dönmektedir. "Hedefinin ötesine" giden bu küçük ineğin peşine takılmak, "başlamamış olana, kesin olmayana, yönünü şaşırmış olana, kaçınılmaz olana"[16] dahil olma imkânı yakalamak demektir. Başlamamış olanla yaşanan bu karşılaşma ânı genleşip bir başka hikâyeye taşar. Çiftliğin arka bahçesinde, taş üstünde (beyaz unu gözleri kör eden) sert manyok kökü ezmek gibi ağır bir işle uğraşan, cü-

16. "Séquence", *a.g.y.*, s. 76.

zamlı adamla hafifmeşrep kadının kızı olan o zavallı külkedisi ile utangaç *fazendeiro** Sionésio arasındaki –mutlu olduğu kadar da beklenmedik– aşk hikâyesini anlatan "Madde"nin bizzat zamansal dokusuna dönüşür. Manyokun parıltılı beyazlığı burada gösterişli bir araba ve altın yaldızlı bir elbise izlenimi bırakmaya yetecek, böylece prensin hizmetçi kılığında gizlenmiş prensesi fark etmesini ve ikisinin bir araya gelip gerçek hayatın –kurmacanın– mutluluğuna uygun düşecek yere ve zamana doğru hiç hareket etmeksizin ilerlemelerini sağlayacaktır: olgu olmayanın ve zaman olmayanın olayı, "sınırsız bir noktada özetlenmiş yaşantı".[17]

Sınırsız nokta, hudutsuz an, sonsuzluğunu, elbette, anlatılan hikâyenin tamamlanması gereken o son noktanın mümkün mertebe en yakınına uzatabilir ancak. Bunun nedeni hayatın hazin gerçekliğinin kurmacanın taşıdığı yanılsamaların foyasını meydana çıkarması değil, tam da bu sonun, hayatın sonsuzlaşarak kendisini aşmasını sağlayan kurmacaya ait o güce saygı göstermenin bir yolu olmasıdır. Dolayısıyla her türlü hikâyenin sonu aynı anda iki şeyi temsil eder: sonsuzluktan sonluluğa sıçrayış ve sonluluktan sonsuzluğa geçiş. Tonu birbirinden son derece farklı iki hikâyede ("Perlympsicherie" ile "Soroco, Annesi ve Kızı") özetlenen belki de budur. İlki, ortaokulda geçen bir masaldır. Mezuniyet töreninde sahnelenecek bir piyeste rol almak üzere seçilmiş bir grup talihli öğrenci, öğretmenlerinin yönetiminde prova yapar. Sahneleyecekleri hikâyenin sırrını meraklı kimselerden korumak için düzmece bir hikâye yayarlar, bu hikâye de onları kıskançlıkla izleyenlerin üçüncü bir hikâye uydurmasına yol açar. Temsil günü yaşanan beklenmedik bir olay, aynı zamanda anlatıcı olan suflörün başrolü oynamasına, suflör odacığındaki yerini ise öğretmene bırakmasına neden olur. Ayağına gelen fırsatı kaçırmayan topluluğun serseri mayını, kıskançların düzmece hikâyesini oynamaya başlayınca öykünün başkişisi ile kafadarları da elbette kendi "düzmece hikâ-

* Büyük çiftlik sahibi. –*ç.n.*

17. "Substance", *a.g.y.*, s. 180.

ye"lerini, yani öğretmenin gizli hikâyesini saklı tutmak için uydurdukları hikâyeyi oynayarak karşılık verirler. Hikâyeler arasında süren çarpışmanın baş döndürücülüğü böylece salonu ve sahneyi ele geçirecek, kim olduklarını unutan oyuncular aşk içinde, kelimeler içinde, hatta kelimelerin denklikleri içinde ("gerçek hayat") kanatlanarak tüm inançları "aşarak yaşayacaklardır"[18] – ta ki kahramanın içine bir sıkıntı oturana dek: Artık akmayan bu zamana nasıl son verilecektir? Kelimelerin bitimsiz mutluluğu, kelimelerin bitimsiz mutluluğuna nokta koyamaz. Geriye tek bir çözüm kalır: Salona yuvarlanıp düşene kadar sahnenin ucuna doğru konuşarak ilerlemek. Ondan sonra dünya duracak; ondan sonra, ertesi gün, her zamanki oyunlar yeniden başlayacaktır: En iyi hikâyenin hangisi olduğunu belirlemek için yumruk yumruğa kavga edilir.

Ortaokuldaki bu kaba güldürünün karşı kutbunda, görünüşe bakılırsa, "Soroco, Annesi ve Kızı"ndaki keder vardır. Herhangi bir dramatik beklenti veya şaşkınlığa uğratan aşırılık söz konusu değildir. Felaket zaten yaşanıp bitmiştir. Hiçbir "deli", gerçek hayata ve sabit zamana dair kurduğu çerçeveyi zorla kabul ettirmek durumunda değildir. Buradaki deliler, yani anne ve Soroco'nun kızı, "gerçek" delilerdir; onların nazarında sabit zaman, o başsız ve sonsuz zaman, bir trenin pencereleri tel kafesli vagonunda götürüldükleri o akıl hastaneleri şehri Barbacena'da kendilerini bekleyen zamandır yalnızca. Böylece anlatı da başlangıcı olmayan bir sonun hikâyesinden, bu soydan insanların ilelebet çektiği bir felaketin getirdiği sonuçtan ibaretmiş gibi görünür. İsimsiz bir kalabalığın bu tarifsiz felaketler için düzenlediği bir uğurlama merasimine indirgenmiş gibidir. Fakat bir şey daha olur. Varla yok arası bir şey. Deli kız kolunu kaldırıp bir şarkı tutturur: detone olduğu gibi sözleri de gelişigüzel bir ezgi; yani *Mrs Dalloway*'deki yaşsız ve cinsiyetsiz simanın çıkardığı paslı tulumba gürültüsüne benzer, hakeza *Ses ve Öfke*'deki budalanın feryadına, romancının

18. "Perlympsicherie", *a.g.y.*, s. 54.

hemen ardı sıra *her şey*'e dönüştürdüğü o *hiçbir şey*'e yakın bir ezgi. Oysa kimsenin bilmediği bu uydurulmuş ezgi, genç kadını kendi deliliğine adeta kesinkes hapseden bu zamandan ve haksızlıktan mürekkep çılgınca yoğunluk, João Guimarães Rosa'nın anlatısında tam tersi bir etkiye yol açar. Opera sahnesindeymişçesine ağızdan ağıza yayılır. Tren kalkınca ezgiyi bu kez anne devam ettirir; sözleri anlamasalar da "öncesi ve sonrası yüzünden, sebebe yahut mekâna dair hüküm vermeksizin bize acı çektirebilen bu hayatın muazzam tutarsızlıklarının anlatısı"nı[19] dinleyicilerin fark edeceği sonu gelmez bir şarkıda, sesini usulca yükselterek torununa eşlik eder. Sonra, tren uzaklaştığında, bu kez bizzat Soroco'nun tek başına söylemeye başladığı şarkı en nihayetinde, boş evine kadar ona eşlik eden bir koro tarafından hep bir ağızdan söylenir. "Bizse bu şarkının gittiği yere kadar ona eşlik ettik," denir anlatının son cümlesinde. Fakat bu "gittiği yere kadar"ın sınırı yoktur. Çılgınca şarkı, aklı başında insanları çılgın insanlardan, şimdiye kadar orada olanları bundan sonra asla orada olmayacaklardan ayıran, hatta paylaşılan bedbahtlığın şarkısı, artık rasgele ânın küçük aralığında durmaksızın genişler. İnsanların söylediği şarkının paylaşılmasını hayvanların veya şeylerin sesiyle ayırt edilemez hale getirerek, artık orada olmayanları ortak bir dünyada sonsuza dek tutar. Meczup kadın ondan bekleyebileceğimizin ötesine geçer ve kendisinden beklenen biçimlerin ötesine geçen kalabalığın gösterdiği dayanışma da bilmedikleri bu şarkıyı söyleyerek, şarkının kendisine dönüşerek kadının izinden gider. Kurmaca, *gittiği yere kadar*'ın tam da kendi kendisini aşmasıdır. Yalnız adamı boş kalmış evine kadar geçiren meçhuller korosu ona şunu hatırlatmak için oradadır: Kurmacanın aşırılığı, kendini aşması, gerçeklik karşısında teselli sunan yanılsama değildir, ama maharetlilerin sergilediği ustalık da değildir. Hayatın, en gösterişsiz ve en sıradan insanlarda görülen, kendisine özen göstermek üzere kendi kendisini aşma kabiliyetine aittir.

19. "Soroco, sa mère et sa fille", *a.g.y.*, s. 18.

Edebiyat, kendi şarkısını yaratan meczuptan –onların hikâyesini yaratan yazar gibi– kendi hikâyelerini yaratan *sertão*'luya dek herkesin sahip olduğu yaratma kabiliyetini kendi usulünce yeniden öne sürer. *Sertão*'daki insanlar okumayacağı gerekçesiyle yazarın ürettiği edebiyatın beyhudeliğinden dem vuranlar, aslında kimsenin hikâye anlatmak zorunda olmadığını, herkesin sadece *var olan*'a inanıp olana bağlı kalması gerektiğini demeye getirirler. Yazar ise, onların hikâyelerini anlatmaktan vazgeçmesi durumunda *sertão*'luların da hikâye anlatmaktan vazgeçeceğine inanır. Kültür sosyolojisinin yürüteceği hiçbir araştırma bu inancı doğrulamayacaktır. İşte bu nedenle yazar, söz konusu inancı bizzat kendisi doğrulamalıdır ki bunu da ancak tek bir yolla yapabilir: Yazarak.

—

Teşekkür

BU ÇALIŞMAYI teşvik edip izleklerini ve hatlarını çizmemi sağlayan herkese teşekkür ediyorum. En başta, Aralık 2014'te Granada'da düzenlenen "Siyaset ve Edebiyat" kolokyumunu tertipleyen Azucena González Blanco ve Erika Martínez'e şükranlarımı sunuyorum. Pek çok kurumdan aldığım davetler sayesinde düşüncelerimin peşini getirebildim, izlekleri de tartışılmış oldu: California Üniversitesi (Los Angeles, Irvine), Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi, Paris Gulbenkian Vakfı, Toulouse Jean Jaurès Üniversitesi, İstanbul'da bulunan Monokl Yayınevi, Saint-Emilion Philosophia Şenliği ve Valparaiso Üniversitesi. Irvine'daki konuşmam, Grace Hellyer ve Julian Murphet'in editörlüğünü üstlendiği *Rancière and Literature* adlı kolektif eserde "Fictions of Time" (Zaman Kurmacaları) başlığıyla yayımlandı.

"Kurmacanın Sınırları" metni ilkin, Şubat 2016'da Gulbenkian Vakfı'nda verilen ve bu kurumun yayımladığı bir konferansın başlığıydı.

"Akla Hayale Gelmeyen" bölümünün ilk versiyonu, 2014'te, Josiane Paccaud-Huguet ve Claude Maisonnat'nın editörlüğünü yaptığı Cahier de l'Herne'in Conrad sayısında yayımlandı.

"Rasgele An" bölümünün "Kurmacanın Siyaseti" başlıklı ilk versiyonu, Alfredo Jaar'ın bir fotoğrafı eşliğinde, Barcelona'da yayımlanan *L'Estacio* dergisinin Mayıs 2016 tarihli 3. sayısında yer aldı.

Kitaptaki diğer bütün bölümler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmadı.

İsim Dizini

Agee, James, 116, 149
Aristoteles, 9-11, 36, 39, 43, 67, 126, 141-43, 155, 160, 166
Auerbach, Erich, 13-15, 126, 139-41, 144-46, 162

Bachelard, Gaston, 11
Ballanche, Pierre-Simon, 161
Balzac, Honoré de, 13, 29-35, 56, 85-86, 89, 140
Baudelaire, Charles, 37, 41, 57, 83-84n, 88n
Benjamin, Walter, 119, 148, 163
Bioy Casares, Adolfo, 80, 90
Borges, Jorge Luis, 80, 90, 103
Braudel, Fernand, 11
Browne, Thomas, 118, 131

Casement, Roger, 125
Chandler, Raymond, 97
Chateaubriand, François-René de, 115
Colet, Louise, 51n
Conan Doyle, Arthur, 91-92
Conrad, Joseph, 102, 104-6, 108-10, 112-13, 125, 155, 158, 179
Cooper, Fenimore, 84
Cuvier, Georges, 78, 86, 89, 91

Çehov, Anton, 163

Dakyns, Janine, 118
de Hooch, Pieter, 33
Deleuze, Gilles, 147
Dickens, Charles, 88
Diderot, Denis, 31, 128
Dos Passos, John, 140
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç, 158
Drolling, Martin, 33
Dürer, Albrecht, 118-19

Ellroy, James, 97
Engels, Friedrich, 75

Faulkner, William, 148, 150-51, 155-62
Flaubert, Gustave, 23-24, 29, 38, 51, 59, 90n, 103-4, 116, 118-19, 130, 155, 158-59, 163
Freud, Sigmund, 11, 43

Gaboriau, Emile, 91
Galton, Francis, 106
Garibaldi, Giuseppe, 106
Garrard, Alec, 115
Godwin, William, 88
Graham, Cunningham, 106n, 108n

Hamburger, Michael, 115, 120
Hammett, Dashiell, 97

Hayyam, Ömer, 115
Hebel, Johann Peter, 133-34
Hugo, Victor, 13, 39, 105

Ibsen, Henrik, 48, 53

Jammes, Francis, 52
Joyce, James, 140, 144

Kant, Immanuel, 84
Klee, Paul, 119

Leroux, Gaston, 11
Lévi-Strauss, Claude, 128
Lombroso, Cesare, 106
Lukács, Georg, 13-15, 140, 143

Maeterlinck, Maurice, 53, 155-56
Malthus, Thomas, 74
Mankell, Henning, 96
Marivaux, 28
Markos, 121
Marx, Karl, 11, 13, 63-65, 68, 74-76, 78, 94, 131
Maupassant, Guy de, 40, 42n, 104, 163
Maurits, Johann, 128
Messac, Régis, 86

Peto, Morton, 115, 123
Pisanello, 129
Platon, 48, 93-94, 160
Poe, Edgar A., 80, 83-86, 88-89, 95-97
Pontmartin, Armand de, 23-25, 32
Proudhon, Pierre-Joseph, 66, 68
Proust, Marcel, 43-44, 46-49, 147

Ramuz, Charles Ferdinand, 118
Rembrandt, 118
Rilke, Clara, 51-52n, 56n
Rilke, Rainer Maria, 51-53, 56, 58
Rosa, João Guimarães, 164-66, 168, 176
Rousseau, Jean-Jacques, 26, 28, 116

Schopenhauer, Arthur, 48, 94, 105
Sebald, W. G., 115-16, 119, 121-24, 128-30, 132-35
Shakespeare, William, 78, 157
Sophokles, 45
Stendhal, 14, 26-29, 48-49
Swedenborg, Emanuel, 29-30, 86, 89, 93
Swinburne, Algernon, 115

Unwin, F., 113

Voltaire, 28

Woolf, Virginia, 126, 139, 141, 146, 160, 162

Zola, Emile, 14, 140

—

Jacques Rancière

Kurmacanın Kıyıları

Sosyal bilimlerde kuramların polisiye kurmacalarla bir ilişkisi var mı? Nasıl bir ilişkidir bu? Karl Marx *Kapital*'de neden komedya yerine tragedyayı tercih etmiştir? Gazete haberlerinde saf gerçekliği mi okuyoruz? Peki "gerçekçi" denen anlatılarda kurmacanın rolü ne? Ya anlatılardaki pencereler nereye açılır? Geleneksel olarak kurmacanın dışında bırakılan insanlar romana ve öyküye nasıl dahil edildiler?

Filozof Jacques Rancière uzun yıllardır siyasetin yanı sıra estetik, özellikle de edebiyat üstüne çalışıyor. Bu kitabında da bir yandan Honoré de Balzac, Edgar A. Poe, Rainer Maria Rilke, Marcel Proust, Joseph Conrad, William Faulkner ve W. G. Sebald gibi yazarların eserlerinden hareketle kurmacanın kıyılarını keşfe çıkıyor; bir yandan da Georg Lukács ve Erich Auerbach gibi güçlü yorumcularla diyaloğa giriyor. *Kurmacanın Kıyıları*'nı edebiyat, eleştiri ve felsefeye ilgi duyan okurlarımızın zevkle okuyacağına inanıyoruz.



Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-154-7

9 786053 161547

Metis Yayınları
www.metiskitap.com