Okumak ve Anlamak

Edebiyatta Psikanaliz:
Freud, James, Nabokov, Pessoa,
Proust, Rancé, Schnitzler

Michel Schneider

Türkçesi: Nazlı Ceyhan Sümter

1944 doğumlu yazar, müzikolog ve psikanalist **Michel Schneider**, École Nationale d'Administration (ENA) mezunudur. Psikanalizle edebiyatı harmanladığı kitaplarında çeşitli sanat eserlerine, tanıklıklara ve yazışmalara dair incelemeler kaleme alır. 2003 senesinde, büyük yazarların son anlarını kurguladığı *Hayali Ölümler* kitabı, deneme dalında Médicis Ödülü'ne layık görülmüştür. Marilyn Monroe'yla psikanalisti Ralph Greenson arasındaki sıkıntılı ilişkiyi ele aldığı *Marilyn, Dernières Séances* Goncourt, Interallié, Renaudot ve Femina ödüllerine aday gösterilmiştir.

Okumak ve Anlamak

Edebiyatta Psikanaliz:
Freud, James, Nabokov, Pessoa, Proust,
Rancé, Schnitzler

Michel Schneider



Kolektif Kitap -84

Okumak ve Anlamak - Edebiyatta Psikanaliz: Freud, James, Nabokov, Pessoa, Proust, Rancé, Schnitzler

Özgün Adı: *Lu et Entendu - Freud, James, Nabokov, Pessoa, Proust, Rancé, Schnitzler*

© Michel Schneider, 2013

© Türkçesi: Nazlı Ceyhan Sümter, 2016

© Kolektif Kitap, 2016

ISBN: 978-605-5029-56-2

Yayıma Hazırlayan: Poyzan Şahiner

Sayfa Düzeni: Kolektif Tasarım

Kapak Tasarımı: Deniz Akkol

1. Baskı, Haziran 2016, İstanbul

Sertifika No: 25574

Baskı ve Cilt: Berdan Matbaacılık
Güven Sanayi Sitesi C Blok No: 215-216
Topkapı, İstanbul | 0212 613 11 12
Sertifika No: 12491



Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
Caferağa Mah. Sarraf Ali Sok. Eren Apt.
No: 26/1 Kadıköy, İstanbul
www.kolektifkitap.com | info@kolektifkitap.com
T: 0216 337 05 18 | F: 0216 337 03 18

Bu kitabın hakları Anatolialit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır. Yayıncının izni olmaksızın elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılamaz ve iletilemez.
Tüm hakları saklıdır.

Okumak ve Anlamak

Edebiyatta Psikanaliz:
Freud, James, Nabokov, Pessoa, Proust, Rancé, Schnitzler

Michel Schneider

Türkçesi: Nazlı Ceyhan Sümter



1. Bana Rüya Gördüğümü Söyleyin *11*

2. Ne Düşünüyorsun? *41*

3. Geçmişteki İmge *85*

4. Kimse *155*

5. Soysuz Ölüm *193*

6. Kadere Soru *225*

7. Karanlık Arzu *231*

8. Bilmiyormuşum Gibi Yap *243*

9. Gayretli Psikanalist *263*

10. Onu Yazmak Neredeyse Mükemmeldi *299*

BU KİTAPTA DERLENEN METİNLERDE kelimelerin anlamına dair arayışımı entelektüel yaşamımın tabi olduğu üç esasa göre belirledim: Yetki, psikanaliz ve edebiyat. Her biri bana sorduğumdan hem daha azını hem de fazlasını anlattı.

"Bana var olduğumu söyleyin," yetkinin beyan edilmesidir. "Bana düşündüğümü söyleyin," analitik aktarım sırasında ötekinden beklenendir. Edebiyattansa istediğim tek şey vardı: "Bana rüya görmediğimi söyleyin"; siz, roman yazarları, farkında olmadan içinde yaşadığım hikayeleri anlatan romanlar.

Okundular ve anlaşıldılar.

Fakat satır aralarında ses çıkarmadan duran başka bir esas daha vardı. Kitaplar aşkın sırtından yazılır. Ötekine, "Bana var olduğumu söyle," deriz. Kimi zaman karşılık verir, ve korkarım bunu da yalnızca o yapabilir...

İlk yedi bölüm, yazarın minnetle andığı J. B. Pontalis önderliğindeki *Nouvelle Revue de psychanalyse*'de yayımlanmıştır. Éditions Gallimard'a teşekkürler.

Son üç bölümse *Revue française de psychanalyse*'de yayımlanmıştır.

Tüm metinler bu kitap için yeniden gözden ve elden geçirilmiştir.

1*
Bana Rüya Gördüğümü Söyleyin

BİRKAÇ YILDIR FRANSA'DA ve analitik çevrelerde, tedavide bağımlılık veya kuruma ve yüzyılın akıl almaz deneyimi olan siyasi totalitarizme yabancılaşma olgularını bağdaştırmak moda oldu. Yaklaşımlara göre toplama kampları Lacan'ın hakikatini anlatıyor olabilirdi veya tersine, tedavi, toplama sahası, kuram da bir zindan olabilir. Birkaç sene öncesindeyse aynı kişiler bu inanılmaz körlüğe saçma bir aşırılık katarak yukarıdakinin tam tersini de iddia ediyorlardı. O zamanlar, faşist rejimleri katışıksız ve kurtarılmış bir arzuyla yenmenin tek yolu psikanalizdi.

Bu karmaşık ve çoğu zaman cüretkar görüşlerde, kendimizi rahat rahat korkutmaya çalıştığımız herhangi bir durumda olduğu gibi son derece gerçek bir endişe söz konusudur. Peki korkuyla zapt ettiğimiz bu endişe nasıl ele alınmalıdır? Karşılaştığımız her yerde totalitarizmi ifşa etmekle, onun nerede olduğunu (veya olmadığını) söylemekle yetinmekten nasıl vazgeçeriz? Bu neye bağlıdır?

Totalitarizmin utanç verici kökenini, yani düşünmeme arzusunu nasıl düşüneceğiz? Psikanaliz ve psikanalist bu soruları ele alırken hiçbir ayrıcalığa sahip değildir, fakat diğerlerinden farklı olarak bunlara cevap verecek araçlara sahiptir.

Buradaki bozulmaya yüz tutmuş varsayım şudur: Totalitarizmin gücü, siyasi bir girişim olmasının yanı sıra aslen birincil bir hedef olmasından kaynaklanır. Ruhsal örgütlenmenin hiçbir zaman dokunulmayan tortularını toplayarak sorumluluğu üstlenir ve bu hâliyle de dilbilimsel totaliterliğe dönüşür. Daha önce, ilk çocukluk döneminde oynanıp kaybedilmiş oyunu tekrar oynar. Bir yeniden eğitimdir; bütün ideologlar öncelikle pedagog olmak isterler. Bize konuşmayı, yani düşünmeyi öğretmek isterler. Tabii ki totaliter rejimler öncelikle toplumu örgütlemeye bakar, ancak diğer araçlar arasında en çok bel bağladıkları, üyelerinin her biri üzerinde sahip olmayı başardıkları etkidir.[1]

Totalitarizm, kendine bağımlı kıldığı veya ona boyun eğenlerde bu denli güçlü bir dehşet hissine sebep oluyorsa, daha önce de orada bulunduğu içindir.

Donald Woods Winnicott'ın depresif durumlarda yaşanan "daha önce gerçekleşmiş" bir yıkım korkusuna dair söylediklerini buraya taşıyabiliriz.[2] Totalitarizm bu cümleyi, uygulanabilir ancak yaşanmaz bir sona götürür: Paranoid-şizoid konuma dönüş. Daha önce zulümde çare bulmuş olmak zulmün geri gelmesi endişesini besler. Ne kadar korkunç olursa olsun zulüm "ilkel agoni"lerin ilacı olmuştur.

Totaliter yetki siyasi sistemlerde, sosyal ilişkilerde, eğilimlerde ve önlem almada birincil evreyi ikili boyuta taşıyarak gerçekleştirir: Tabi kılma ve öznenin ortadan kaldırılması. Kendi isteğine veya programına göre bir özne yaratır. Analizi birincil kabul ettiği çok güçlü mekanizmalardan beslenir. Çocukluktan

1. Bu yöntem, Latin Amerikalı analizciler H. Amigorena ve M. Vignar'ın yaklaşımlarının bir uzantısıdır. "Entre le dehors et le dedans: l'instance tyrannique", *Critique,* Ağustos-Eylül 1977.

2. Bkz. Donald Winnicott, "La crainte de l'effondrement", *Nouvelle revue de psychanalyse,* 1975 İlkbahar, sayı: 11, "Figures du vide" serisi.

kalma arkaik korkuların yoğunlaşmış imgesinden başka bir şey değildir belki ama bir hiç de değildir; korku, mutsuzluk, işkence ve ölüm de işin içindedir. Nasıl ki ayna çocuğun "ben"le tanıştığı ilk yerdir, totaliter devlet de hayali bir mesken, merkez, bütünleştirmek için ideal nokta, toplum temsillerini bir araya toplayan ayna olarak çıkar ortaya. Ruhsal örgütlenme birtakım yöntemlere başvurur. Bunlar, adına totaliter devlet dediğimiz siyasi örgütlenmede bulabileceğimiz içe atım, yansıtma, bölünme ve baskılamadır.

Bu devleti incelemenin yeri burası değil, ancak Parti Devleti fikrini mesken, merkez, birleşme yeri, buluşma ve toplumsal şeffaflık etmeni olarak; işlevini de hücreleriyle, etki alanıyla, demokratik merkeziyetçilik denilen ilkeye dayanarak hatırlatmak gerekir. Burada farklılıkları azaltmak için onları bir noktada yoğunlaştıran, her bireyin ihtiyaçlarını, arzularını ve çıkarlarını merkezileştiren, kolayca tekrarlanabilir bir ayna imgesi vardır. Zıtlıklar ve toplumsal bölünmelerle karşı karşıya kalan totaliter merci, kendi görüşüne uygun bir toplum imgesi oluşturup onu yaymaya çalışır. Toplumsal birlik ve istikrara şekil verir. En azından arzusu bu yöndedir.

Lacancı analitik alanda ayna, öznenin bir araya geldiği yerdir; o âna dek parçalar hâlinde bulunan bedene bütünlük kazandırır ve hareket düzensizliğini sonlandırır.[3] Bu "aksin sevindirici varsayımını" sağlayan özdeşleşme hareketidir. Jacques Lacan bu görüntüyü kabul eden öznede meydana gelen değişimin paranoyak bilgiye benzediğini de ekler. Aynanın büyük güçleri vardır. Zamanda, devam eden birleşmeyi bekler; mekanda, görünen unsurları dışa vurur, dondurur ve asimetrikleştirir; içgüdüsel tutumdaysa hareket becerilerinin hakimiyetini sağlar. Freud bunu hakimiyet güdüsü olarak adlandırmıştır. Geçmişle

3 Jacques Lacan, "Le stade du miroir..." *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), s. 93.

gelecek, benlikle öteki, düşle sanrı arasında bir yüzeydir ayna. Burada yansıyan beden görüntüsü artık öz-bedendir.

Yani baştan çıkarıcı ve büyüleyicidir. Aynaya dahil olmak, kendini seyreden kişiye nihayet kendini bulmuş olduğuna dair hoş bir inanç sağlar. Nitekim analizin ilk anları, yani analist-aynayla karşılaşma sevinç dolu bir ışıltıya bürünür. Ancak bu sevinç donar, ayna sızdırır ve boşalır. Lacan analizin bitiminden, aynanın en dibine atılan "ben"in öznesiz ve belki dilsiz bir "ben" olduğu bir mutlak bunalım hâli gibi söz edebilmiştir. Nitekim 1949'da yazdığı bir makalesinde "bireyin toplumsal bağın toplama kampı niteliğine karşı beslediği kaygıdan"[4] bahseder. Peki ama bu kaygı, toplumsal olanı öznelere ayna yapan özdeşleşmenin başarısıyla teşvik edilmemiş ve önceleri daha radikal, ilkel, ayna evresi öncesine ait olan itirazsız bir parçalanma kaygısıyla desteklenmemiş midir?

Totaliter merci tebaasıyla aynanın kendini seyreden *bebekle* kurduğuna benzer bir bağ kurar. Hiçbir çerçeve tarafından sınırlandırılmadıklarında aynalar görünmezlerdir; alanı bütünüyle kapladıkları andan itibaren olan budur. Kendimize bakmadan onlara bakamayız. Yansıttıkları görüntüyle besleriz onları, eğer görüntü olmazsa yoksun kalacak bir gücün besinidir bu. Étienne de la Boétie iktidarı şöyle tanımlar: "Hayır, onun gücü insanların gönüllü kulluğundan gelir. Siz ödünç vermeseydiniz sizi gözlemek için bunca gözü nereden bulurdu? Sizden almasaydı sizi yakalamak için bunca ele nasıl sahip olurdu? Sizden bulmasaydı üzerinizde nasıl kudreti olurdu? Sizin zekanızı paylaşmasaydı sizi nasıl kovalardı? Sizi soyana, sizi öldürene yataklık; kendi kendinize ihanet etmeseydiniz size ne yapabilirdi?"[5]

4. Age, s. 99.

5. Étienne de la Boétie, *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*, çev. Mehmet Ali Ağaoğulları (Ankara: İmge Kitabevi, 1995).

Bu anlamda totaliter merci görünmezdir; emanetçisi ve koruyucusu yaptığımız imgelerle, ona sağladığımız yansımalarla doludur. Dolayısıyla onu parçalamak kolay değildir. Yıkılması gereken bir dış görünüş saptamak, onun çoktan "ben"in en mahremine yerleştiğinin, en büyük sırrıyla beslendiğinin farkında olmamaktır. Onu söküp atmak da bir o kadar zordur; zaten dışarıda, bütün yansımaların olduğu yerdedir. Totaliter merci bütün iç zorbalıklarımızın birbirlerine yaklaştıkları devlete ilişkin umumi bir mekandır. Bir aynadır ayrıca; iç zorbalıklarımız bu aynada kendilerini, direniş alanlarını ateşe verebilecek güçteki sayısız yansıma gibi pekiştirerek bir araya gelirler. Şüphesiz merci, bedenleri esir almıştır ancak temsillerden ve kelimelerden oluşan özneler de bu esareti paylaşır. Onun için her şey imgedir, her şey aynadır.

Çalışmamın amacı siyasi ve analitik bir söylem önermek, kuramsal olarak ideal veya kayıp bir bedeni yeniden bir araya getirmek değildir (bunu başkaları denemiştir zaten). Aksine, birini diğeri aracılığıyla yerinden oynatmaktır ve burada üçüncü bir alan olan edebiyat da, bu yerinden oynatma çabasına katkı sağlamaktadır. Totaliter mercii, psikanalizden hiç hoşlanmayan ve politikayı küçümseyen Vladimir Nabokov'un çalışmalarından, özellikle de totaliterlik deneyimini doğrudan gözler önüne seren *Brisure à senestre*[6] [Uğursuz Dönemeç] ve *İnfaza Çağrı*'dan[7] yola çıkarak ele almamın sebebi de budur. Gerçeklik bütünüyle kelimelerin menzilinde değildir ve hiç kimse gıyaben veya mağlubiyet olmadığı sürece dilden üstün değildir. Hepimizin yaptığı gibi, kelimelerin egemenliğimiz altında olduğuna inanmak politik dili küçültmektir. İnsanlar kelimelerin iktidarı altındadır ve politikacılar da buna istisna oluşturmaz. Yazarın

6. Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre* (Paris: Julliard, 1978).

7. Vladimir Nabokov, *İnfaza Çağrı*, çev. Seniha Akar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007).

ve kimi zaman da psikanalistin işi bunu hatırlatmaya çalışmaktır ve bunu yaparken çekilmez olabilirler. Oysa aynanın dağınık bir bedeni birleştirip şekillendirmesi gibi, aynı anda hem dahili hem de harici olan totaliter merci ruhsal temsilleri tek bir toplumsal öznede bir araya getirip anlamlandırır. Hiyerarşik düzeni olmayan, dağınık içe atımlara biçim verir, onları düzenler, birleştirir. Bu da seslerin anlamda, duygulanımların da temsilde toplanmasını sağlar. Bu toplanma olmadığında içe kapanıklık, şizofrenik zihin bulanıklığı ve çözülme hüküm sürer. Bu anlamda dil, biçimselleştirmeye yönelir ve öznenin şekillenmesiyle sözün biçimselleşmesi arasında çok güçlü bir suç ortaklığı vardır.

Bununla birlikte şekillenmeyle biçimselleşme arasında belirli bir mesafe bulunmalıdır. Biçimlenemez olanı veya daha basitçe betimlenemez olanı, biçimsiz olanı, hastalığı, ölümü, zevkin mukadderatını betimlemek fetişler inşa etmektir. Bu hepimizde farklı düzeylerde var olan ve bizi, örneğin Marksizmin, psikanalizin veya matematiğin dili gibi mükemmel veya mükemmel kabul edilen bir dile iten totaliter eğilimdir. Ludwig Wittgenstein dilin bu ideal konumunda: 1. Bütün göstergelerin saçmalıktan ziyade anlamlı olduğunu; 2. Her göstergenin bir anlamı olduğunu ve her anlamın yalnızca ve yalnızca bir göstergeyle ifade edildiğini belirtir. Oysa böyle bir dil; dil oyunlarını engellemek, dili kendine lehimlemek, gösteren-gösterilen-gönderge bağlantısını birebir kılmak gibi çok net ve güçlü bir işleve sahip olur. Belirsizliklerin, yanlış anlaşılmaların sonudur bu; sözün tuzaklarından kurtulma rüyamızın gerçekleşmesi ve çifte anlamın zevkidir. Kelimelerin verdiği hazzın üzerinde konumlanmak, bilinçdışını susturmaya yönelik eski bir rüyadır. Yine de belki J. J. Ampère'in ifadesiyle dillerin kaderi müzik olarak başlayıp cebir olarak sonlanmaktır...

Bütünsel ve evrensel dile karşılık vermek mümkün değildir. Cevaplar ve itirazlar zaten onun içindedir. Bireysel olarak dilin

etkisine direnmek, dilin kendini yapılandırmasına mâni olmak demektir. Örneğin Nabokov ara cümlelere Rusça, Almanca, Slav dilleri, İngilizce gibi başka dillere ve uydurma kelimelere başvurarak yapmıştır bunu. İster Nabokov ve Franz Kafka, Joseph Conrad veya Samuel Beckett gibi anadilinden başka bir dilde yazsın, ister dili kendi yolundan saptırsın; yazar her daim dilden sürgündür. Dili ters köşeye yatırmak onu ezbere, yani kerhen bilmenin şiddetine karşılık vermenin tek yoludur. Bu açıdan psikanalistin amacı yazarınkinden pek de farklı değildir: Ölümü açıklamak ve eşikteki kelimeler arasında gidip gelmek. Lacan'ın çalışmasının devamında analitik tedavinin zorluğunun arzuyu elden bırakmamak olduğu söylenir. Uzlaşması olmayan bir takibin içinde hiçe sayılmış ve delirmiş arzunun kayıp kıtasının keşfiyle son bulacak bir yolculuktur bu; kimi zaman ulaşılmasına izin verdiği şey de, çoğunlukla başka bir uzlaşmazlıktır. Kimliği elden bırakmamak; başkasının beni kendi gibi yapma, hatta açıkça kendi kılma çabalarına yenik düşmemek (keza benim de başkası üstünde benzer bir çabaya girmemem); devletin veya toplumsal konuların hakemlik yaptığı özdeşleşme oyununda kimliğini kaybetmemek.

1940'tan beri ABD'de yaşayan Nabokov 1945'in sonunda *Brisure à senestre* romanını yazmıştır. İlk hamlesiyse bu başlığa ve romana dair politik bir okumayı reddetmek olmuştur. Burada söz konusu olan, solun, totaliter rejimlerin Avrupa'daki yükselişini kabullenmesinde olduğu gibi uğursuz bir tavır veya bu rejimlerin Nabokov'un ideallerine vurduğu darbe değildir. "Yaşadığım dönemin bu eser üzerindeki etkisi, eserlerimin yaşadığım dönem üzerindeki etkisi kadar önemsizdir. Hepimizin bildiği ve benim de varoluşum boyunca kavga etme fırsatı bulduğum bu budala ve alçak rejimlerin kimi yansımaları hiç kuşkusuz doğrudan görülebilir: Zorbalıkla işkencenin, faşistlerle Bolşeviklerin, dar kafalı düşünürlerle çizmeli şebeklerin

dünyası. Öte yandan gözlerimin önündeki bu rezil örnekler olmasaydı, Lenin'in konuşmalarındaki birkaç hoş pasajı, Sovyet anayasasından seçtiğim bir parçayı ve sözde Nazi verimliliğinin kırıntılarını bu fantezinin arasına serpiştirme fikri aklıma gelmezdi."[8] Nabokov için tek soru varlıktaki çatlaktır; sanat, vahşi güzelliği ve başarısızlığı yüzünden bu soruya cevap vermemek için kendini zorlar. "Bu başlığı seçerken kırılan bir hat, varlığın aynasında bir bükülme, hayatın saptığı yanlış bir yol, sol yanda çarpık bir dünya yaratmak istemiştim."[9] Bu ifade, armacılıkta, armanın sol yanından başlayan kırık bir çubuğu işaret eder.

Roman, güzelliğini borçlu olduğu sapmalardan, filtrelerden, yansımalardan ve lekelerden sıyrıldığında şaşırtıcı derecede basit bir zemin bırakır. Ünlü bir filozof, bilgin ve bir ihtimal de yazar olan Adam Krug eşini yeni kaybetmiştir, David adında sekiz yaşında bir oğlu ve bir işi vardır. Totaliter bir devlette yaşamaktadır. Ayrıca yerel zorba Paduk'un okul arkadaşı olma ayrıcalığını da tatmıştır. Nabokov, bu devlete Padukgrad adını vermiştir. Zaman ve hafıza gerektirdiğinden hiçbir varlığın bir ötekinin hatırası dahi olmadığı, işaret ve mesafe çağrıştıracak bir izin bile bulunmadığı, arzu veya korkuyla örülmüş bir düşün ya da kabusun olmadığı bir devlettir bu. Her bireyin sadece bir ötekinin yankısı ve yansıması olduğu, dev aynasının dehşetine karşılık özneler arasında anamorfozların bile olmadığı simetri ve denklik ilişkilerinden mürekkep bir devlet. Herkesin yalnızca ötekinin anagramı olduğu bu devleti bakın Nabokov nasıl anlatmış: "Bugünden itibaren mutlak sevincin yolu açık. Ve siz, kardeşlerim, bu şevkli buluşma sayesinde, kendinizi bir yatakhanede fısıldaşan neşeli erkek çocukların yerine koyarak;

8. Nabokov, *Brisure à senestre*, s. 9.

9. Fransızca "sol taraf" anlamına gelen "senestre" ve "çarpık" anlamına gelen "sinistre" kelimeleriyle ses oyunu yapılmaktadır. –yhn

fikirlerinizi, duygularınızı uyum içindeki bir çoğunluğun fikir ve duygularına uydurarak o yola erişeceksiniz. Yurttaşlar, çoğunluğa ait olmadığı için size de ait olmaması gereken tüm o kibirli fikirleri zihninizden söküp atarak başaracaksınız bunu. Gençler, siz de aynı şeyi, ruhunuzun devletin mert tekliğinde çözülmesine izin vererek başaracaksınız. İşte o zaman, yalnızca o zaman amaca ulaşılmış olacak. Kararsız bireysellikleriniz birbirinin yerine geçebilecek hâle gelecek ve çıplak ruhlar, kanunsuz bir 'ben'in çileci hücresinde acıların kurbanı olmaktansa, bu topraklardaki diğer insanların ruhlarıyla bağ kuracak. Hatta her biriniz devletin içten kucaklamasında mutlu ve mesut, Pierre mi yoksa Paul mu olduğunuzu unutana dek, başka bir vatandaşın 'ben'inde ikamet edebileceksiniz..."[10]

Nabokov'un büyük gücü, totalitarizmi, iki eski arkadaşın, zorbayla, dilini ve fikirlerini onun esiri yapmayı reddeden adamın öyküsü aracılığıyla hassas, kırılgan ama gerçek bir egemenlik gücüne dönüşmeye çoktan hazır olan okula yerleştirmesinden ileri gelir. Böylece totaliter devletin eğitim hedefi herkesin deneyimlediği bir şeyle ortaya çıkarılır. Dehşet çoktan gerçekleşmiştir. Bu tabii ki caka satan öğretmenlerin intikamından, öğrencilerin düzensizliğinden, mahrem cezalardan, kirli şiddetten beslenen kısa vadeli bir dehşettir.

Freudcu yaklaşıma dair kesin bir okuma yapıldığından beri, hem Lacan'ın hem de öğrencilerinin ona verdiği anlamlarla ikili hâle gelmiş çözümlenmesi zor olan Lacan okumasında, kilise rahiplerinin şu eski düsturunun yeniden kullanımı ilginç bir biçimde yaygındır: "Ben" nefretliktir. Bu düstur totaliter ideallerin süreklilikleri sayesinde tebaanın temsillerinde, üstbenin dehşetinde ve idin zevkinde dayanıklılıkları sayesinde cisimleşen totaliter ideallere altın çağ yaşatmıştır. Dolayısıyla ortak

10. Age, s. 117.

kelimeleri temel alın. Sizin "ben"iniz gösterenin yalnızca bir etkisidir. Lacancı Öteki'ni ne dediğini, hatta "benim" ne dediğimi bilen, kendiyle eş, değişmez örnek olarak algıladığımızda bilinçsizlerin komünizmine doğru bir kayma mümkün olabilir.

Kuşkusuz hiçbir psikolojik değerlendirme totalitarizmin tarihi tezahürünü açıklayamaz. Bununla birlikte idamesinin, temsil ettiği kötülüğün ve verdiği zararların sinsi kabulünün paylaşılan eski bir ruhsal tespite bağlı olduğunu inkar etmek mümkün müdür? Eğer parmaklıklı, küçük bir yataktaki ilk esaret bilinmeseydi cezaevlerinin dehşeti bu denli büyük olur muydu? Toplama kamplarındaki yok oluşlar, iyi eğitimcilerin gözetimi altında oyun alanına çıkmamış olanlara bu kadar korkunç gelir miydi? Varlığınız pahasına sizin iyiliğinizi isteyen, davasını kayıtsız şartsız kabul ederek hizmetinde olmanızı talep eden bu devletin sayısız yüzü vardır. Paduk; dostlar, hukukun dostları, yasa koyucunun dostları, köylerin kardeşliği, kentlerdeki dernekler, büyük localar kendini adaması konusunda uyarır Krug'u: "Devlet sizin tek gerçek dostunuzdur." Mutlak sevgiye boğduğu çocuğunu terkisinde taşıyan öcü-devletin baba şefkati... Oysa çocuk bunca lütfun onu ölüme taşıdığını bilir. Paduk'la Krug arasındaki diyalog şöyledir: "Hükümetimde tam olarak ne kusur buluyorsunuz?" "Beni ilgilendirmiyor. Beni rahatsız eden, ilgimi ona yöneltmeye çalışmanız... Beni yalnız bırakın." "Yalnızlık: Başlı başına aşağılık bir kelime. Kimse yalnız değildir."[11] Paduk teslim olma şartlarını sunar: Bağlılık konuşmasını imzalayıp üniversitenin rektörü olun ve maaş, prim ve ek olanaklardan yararlanın. "Enerji dolu yaşam", "eşitleyici devlet" için, ileri.

Brisure à senestre dili eşitlemek, onu mutlak dile dönüştürmek için duyulan bu çarpık tutkuyu sahneye koyar. Anlam ar-

11 Age, s. 170.

tık olasılık oyunu değil, sunulan ispattır; tıpkı zorbanın Krug'a imzalatmak istediği sevgi ve bağlılık bildirisi gibi. Krug bunu reddeder. Söylenenleri yapmaya, yaşamını, yurdunu, işini, arzularını değiştirmeye razıdır ama dilini değiştirmeyi kabul etmez. Repliklerimizi, tarzımızı ve varlığımızı harekete geçirebildiği sürece figüranları olduğumuz oyunun bir parçamız olmaması kabul edilebilir. Söz ve gülüş bize kaldığı sürece toplumun taleplerine göre yaşayıp ölmek kabul edilebilir: "Yazmadığım bir metnin altına imza atmak istemiyorum." Elbette bizim partisyonumuz yazılmış, tıpkı notalar gibi çizgiler arasında belirlenmiştir. Zira hiçbir şey bu çizgilerden daha az tek anlamlı, bu partisyondan daha az kapalı olamaz. Müziği icra edenin özgür alanıysa her yerdedir; notaların sertliğinde, ifadede, tempoda, ritimdeki veya çalış şiddetindeki hafif değişimlerde, nüanslarda... Özellikle de ritmin zamanla kurduğu bağlantı belirleyicidir. Romanın son sayfası da budur: Hayatın ritminde, sözün sarfiyatında, önceden ve başkaları tarafından yazılmış bir metinde bile müziği icra edenin özgürlüğü konuşur. Durma noktası olan ölümde bile ritim söz konusudur. Nabokov'un "Musique" öyküsünde bir piyanist piyano çalmaktadır. Sayfaları çeviren kadın piyanisten hızlıdır. "Adam sol avucuyla sertçe vurarak durdurdu hareketi. Ardından inanılmaz bir hızla sayfayı çevirdi ve aynı hızla elleri uysal klavyeyi yeniden hiddetle yoğurmaya başladı."[12] Bu zamanla, ritimle, ölçüyle kazanılan özgürlük, büyük sanatçıların alametifarikası olan bu çalıntı zaman, çok da büyütülmemelidir; notaların çalınması ve sayfaların çevrilmesi gerektiğini biliriz, ancak icra esnasındaki yorum ânını seçmek azımsanmamalıdır. Küçücük ama dimdik bir kız çocuğu gibi duran insan özgürlüğü budur.

12. Vladimir Nabokov, *L'Extermination des tyrans* (Paris: Julliard, 1977) s. 68.

Krug, Paduk'u abartmadan, sakince reddeder: Zorbayı devirmek isteyen muhalif bir kahraman değildir o. "Hayır" cevabı sabırlı, sınırlı, neredeyse alaylıdır; içerikle, devlet tipiyle, kölelik tasarısıyla değil, razı gelmesi istenen kelimelerle alakalıdır. İçerikten ziyade, üsluptur meselesi. Belli ki ona sunulan beyannamede falanca sıfat çok yüzeysel, filanca isim şişirilmiş, şu veya bu cümle yapısı dehşete düşürecek kadar barizdir. "Tek gerçek sanatın Disiplin Sanatı olduğuna inanıyoruz. Mükemmel kentimizdeki diğer tüm sanatlar yüce çağrıya cevap veren itaatkar birer çeşitleme sadece. Ait olduğumuz kurumu kendimizden daha çok seviyoruz; günümüzde bu kurumu temsil eden Yönetici'yi daha da çok seviyoruz... (Krug okudukça kendini Sparta'daymış gibi hissediyordu belli belirsiz: Kamçılar ve sopalar, müzikler ve tuhaf karabasanlar...)" Sanatçı ve düşünür Krug, hiçbir haritada yer almayan ülkeyi arar. Vaktiyle, "Beni aydınlatmayan bu güzel ışık... Tüm güzellikler ızdıraptır," diye karalamıştır bir parça kağıda.

Edebiyatta, siyasette ve hatta psikanalizde, bir cümlenin biçimi üslubun koşulu değildir. Ve bu küçük direncin ısrarcı devamlılığı, Krug'u, aynı ölçüde alçaltıcı olan çözümlere karşı ölümü tercih etmeye yönlendirir. Bu bağlamda romanın bitiminde, imza atmayı reddetmesinin ardından, Krug ölümün de üslup meselesi olduğunu söyler. Kimi zaman tutkuyla titreyerek hayatındaki kelimeleri yazmasının tek yoludur bu. Ondan beklenen üslubundan vazgeçmesi, düşünmeyi bir kenara bırakmasıdır: "Özgürlüğünüz karşılığında kütüphanenizi, müsveddelerinizi, yazdığınız her şeyi almalıyım."

Totaliter düzeni merkeze alan takdire şayan bu kitabın hilesi de buradadır: Farklılıklarınızdan arının, karanlık yanlarınızı bırakın; eşitlerin yüce saydamlığı için, ileri! Totaliter düzen savunmasız bırakmaz fakat birleşme talebini kabul ettireceği zemini her zaman yaratır, ki o da zaaflardan faydalanmaktır.

Söz konusu Krug'ken bu zaaf gün gibi ortadadır. Nesnelerden, çiçeklerden, dostlarından, kelimelerden ve kitaplardan çok sevdiği bir oğlu vardır; hükümdarın mantığına teslim olması için oğlunun ele geçirilmesi yeterlidir. Rehin, çarpık ticaretin eski bir suretidir. Bir söze karşılık bir beden... Öteki için bir söz. Bu kelimeyi verin, söz teslim edilsin veya sussun; sonra rehine serbest kalır ya da tutsak alınır. Ancak lafın dolandırıldığı her konuşma eyleminde var olan pazarlığın bu modern hâli totalitarizm için temel niteliktedir, özellikle de "tebaasına savaş ilan eden zalim devlet, halktan birini hiçbir yasadan çekinmeden esir aldığında. Bu konudaki çok daha modern bir gelişme de benim 'sevgi kaldıracı' adını verdiğim şeyin kullanımına dayanır. Bir asiyi sefil vatanına bağlayan duygu tellerine baskı uygulamaya dayalı şeytani bir tekniktir bu (Sovyetler bu tekniği kullanmayı çok iyi bilir)."[13]

Padukgrad casusları Krug'a boyun eğdirmek için oğlunu ele geçirmenin yeterli olacağını neredeyse tesadüfen keşfederler. Fakat neye boyun eğmek? Kuşkusuz kanunun sözüne, ama daha ziyade sözün kanunlarına... Zoraki konuşmayı reddetmek çoğu zaman olağandışı aşktan doğma bir yaratıkmış gibi sessizliği korumaya sürükler. Konuşmak emredildiğinde suskunluğu korumak başlı başına bir iş, özneyi iki tehlike arasında bırakan etik bir görevdir: Ötekinin yararına konuşmak ya da kendi lehine susmak.

İktidar konuşmanızı buyurduğunda söz konusu olan başka bir sessizliktir. Totaliter mercinin düsturu sadece "saflarda sessizlik" değil, aynı zamanda "*benim* aklıma geleni söyleyindir". Hâl böyleyken, söz yoğun bir ruhsal çabayla, sürekli bir yasakla tecrit edilmelidir. Her şey totaliter mercinin toplumsal konulara uyguladığı baskıya bağlıdır. Eğer sizi zorluyorsa ko-

13. Nabokov, *Brisure à senestre*, s. 9.

nuşmayı üslupla örtmeniz gerekir. Eğer susmanızı emrediyorsa sessizliğinizi yazmaya çalışmanız önemlidir.

Krug için artık her şey hem basit hem de son derece korkunçtur. Sözü, oğlunun hayatıyla takas etmelidir. Neticede şantaja boyun eğer. "Ya sonsuza kadar susarım ya da konuşur, imzalar, yemin ederim... Hükümetin benden istediği her şeyi yaparım. Hatta daha fazlasını yapacağım, tek şartım küçük oğluma tekrar kavuşmak." "Kendi konuşmanızı yazıp onaya mı göndermek istersiniz, yoksa önceden hazırlanmış metni mi kullanırsınız?" "Metni kullanacağım." Böylece Krug mutlak yenilgiye adım atar; ilk feragati sözünden soyutlanmaktır. Korku yelken açtığında düşünce kendini gömer. Başkası sözünüze perde çektiğinde, temsiliyetlerinizi sansürlediğinde ve sizi kelimelerinizden ayırdığında, düşünce kalıntılara katılır. Belki adam kelimelerden biraz fazla uzak, garabetinde de fazla ısrarcıdır ama usludur artık.

Totaliter mercinin onlarca *isteği*, kendisini belki de tek bir talepte özetler: Çocuğunu reddet, çocukluğunu unut. İçindeki çocuğu öldür ve özgür ol. Her şeyin duracağı nokta burasıdır; pazarlığın, biatin, hüküm altına almanın sonu... Krug teslim olur. Ona bir çocuk verirler. Gelin görün ki kendi çocuğu değil, eşitlemeci eğitime teslim edilen yığınla çocuktan biridir. Totaliter mercinin geri verdiği çocukluk sizinki değildir. Böyle olunca Krug vazgeçer ve imzalamaya söz verdiği kağıtları yırtar. Son raddede kelimelerini gözden çıkarmaya razıdır ancak çocuğu öldürülmüş, en hassas kimliği yok edilmiştir ve bu da onu inkara, suskunluğa, cinnete ve sonuçta ölüme götürecektir.

Nabokov'un bir diğer romanı *İnfaza Çağrı* da totaliter bir deneyimi merkezine alır. Bu kitapta totaliter mercinin ilk hâli, yani ilkel mazoşizm ve narsisizm harikulade tasvir edilir. Cincinnatus C. adında bir adam tutuklanıp ölüme mahkum edilmiştir. Hapishane sakindir, yemekleri güzel, gardiyan sevecen, cezaevi

müdürüyse biraz üşütüktür. Avukatın, mahkumun eşinin, gardiyanın kızının ve tatlı dilli, şakacı cellat Mösyö Pierre'in ardı arkası kesilmeyen ziyaretleri Cincinnatus'e ızdırap olmuştur. Asıl işkence idam değil bu ziyaretlerdir. Bu insanların her biri her an ve her konuda kapısına dayanıp rahatsız etmektedir onu. Hücresinin küçük kapısına yerleştirilmiş ve her şeyi gören bir göz tarafından sürekli izlenmektedir. Mevcut sistem de budur; Tocqueville'in öngördüğü ve totaliter rejimlerin hayata geçirdiği modern zorbalığı kitapta hiç zorlanmadan fark edersiniz.

Bizi sadece konusu olmayan bir konuşmayı sürdürmemize izin vererek konuşma zorunluluğundan kurtaran; işkence ve kıyımdan ziyade dilin yöntemli olarak küçük düşürülmesi üzerinden baskı kuran bu Devlet, daha önce yaşanmış bir ruhsal durumun yeniden gerçekleştirilmesidir. Çocuğun sessiz dehşetinin, Freud'un *Hilflosigkeit*, yani çaresizlik adını verdiği şeyin yeniden başlamasıdır. Nihai acizlik. Kelimeler oradadır ama çığlıklarınıza ve hareketlerinize rağmen onları duyup görecek kimse yoktur.

Bu kitap çocukluk hakkında yazılmış en güzel eserlerden biri olarak düşünülebilir. Bastırılmış, yağmalanmış, tecavüz edilmiş çocukluk; önceden planlanmış çocukluk. Zira zindan başkalarından ayrı konumlanmış bir bedenin imgesi olsa da, onların cezbedici olduğu kadar yok edici isteklerine de açıktır. Aynı zamanda gelişmekteki bir ruhsal alanı, kendini oluşturma sürecindeki öznenin kimliğini de betimler.

Bütün rüzgarlara açık bir eve benzeyen bedenimizin ilkel temsillerine bir göndermedir bu. Burada çocuğun elinden gökyüzüyle, zindanlarıyla, karanlık odalarıyla, ışıktan yataklarıyla, ölü mutfaklarıyla ve korkutucu geceye açılan pencereleriyle çılgın ve fantastik bir yapı inşa etmekten başkası gelmez. Peki ya suç nedir? Cincinnatus'un suçu görüp görülebilecek en radikal suçtur: Sözde var olmaktadır. Daha doğrusu diğerleri gibi ol-

mamak; büyük insanların ışığının giremediği, içine kapanık bir çocuk olmak. Şüphesiz küçücük hâliyle, telaşlı bir heves içinde ışığı, düşünceyi, diğerlerinin (arkadaşlarının, eğitmenlerinin, öğretmen arkadaşının) sözlerini düzgün ilettiğini göstermeye çalışır, ama nafile. Suçlama her seferinde oradadır. Bir bebek, konuşmayı sökememiş bir çocuk olmakla suçlanır. "Güvenilir bir kaynaktan öğrendiğime göre kaderiniz de bugün belli olmuşken,' diye söze başladı müdür alçak, yumuşacık bir sesle. 'Düşünüyorum da, bayım...' Bunun üzerine Cincinnatus, 'Nazik. Siz. Çok. Olmak,' diye yanıtladı. Oysa kelimeleri doğru sıralaması gerekiyordu."[14] Bu sırasız kelimelerin, hiçbir sözdiziminin düzene sokamayacağı bu dağarcığın bir çocuğun ilk kelimeleri olduğu açıktır. Eğiticiler (zorbalar öncelikle halkın eğiticileridir; amaçları ona konuşmayı, düşünmeyi öğretmektir) şöyle seslenir: "Mahkum. Tüm bakışların üzerine çevrildiği, bütün yargılarının seni neşenin kollarına terk ettiği, kendini kellen alınır alınmaz ortaya çıkacak refleksleri vermeye hazırladığın bu önemli saatte, uzun yolculuğun öncesinde bir iki söz söylemeye geldim. Bana düşen (ve bunu hayatım boyunca unutmayacağım), bu hücredeki varlığını yasanın izin verdiği en büyük rahatlıkla kuşatmak. Karşılığında duyduğun minneti bir parça kağıtta yazılı olarak ifade edersen berhudar olurum."[15]

Kendine ait olmayan bir dili konuşması tatlılıkla buyrulan biri için geriye ne kalır? Düşünmek; örneğin evine geri dönmek için çıkıp karısını onu aldatırken, çocuklarıysa uyurken düşünmek. Bilmek; "Tarihi bilmek isterim. Nedeni de, infaz saatini kesin olarak bilmek ölümün mükafatıdır." Yazmak; istediği gibi ve istediği şeyleri, onu yaşarken ölüme mahkum edenleri fark edip onları yaprağın yalnızca bir köşesine yazmak. Aman ke-

14. Nabokov, *İnfaza Çağrı*.

15. Age, s. 15.

limeler bir oyuna, bir çoğul kullanımına, karışık zevklere mahal vermesin. Yalnızca nesnelerin içeriklerini tümüyle yansıtan ayna kelimeler, Lacancı ifadeyle "*mathème*'ler"...

Cincinnatus meseleleri diğer bir açıdan; ikrar değil bilmeme veya bilme açısından; çocukluk, içe kapanış, dehşet açısından; metafizik açıdan yazmak için, verilen kağıdı ve kütüphaneciden alınan kitapları geri çevirir: "Hayır, diye yazmıştı gizli defterlerinde, 'henüz hiçbir şey söylemedim ya da daha ziyade yalnızca kitap cümleleri kullandım... Eninde sonunda bundan vazgeçmem gerekecekti ve eğer uğruna acı çekeceğim biri olsaydı bugün yapardım bunu. Ama evrende benimle aynı dili konuşan tek bir insan veya kısaca, *konuşan tek bir kişi bile*, hatta daha da kısaltarak *tek bir kişi bile* olmadığına göre, yalnızca kendimle ve kendimi yorulmadan ifade etmeye iten bu güçle meşgul olmak kalıyor geriye."[16]

Mahkumdur; dış dünyanın kelimeleri uzun zaman önce terk etmiştir onu. Başkalarının dili her seferinde öyle bir şaşkınlığa, öyle güçlü bir kargaşaya, öyle bariz bir bitkinliğe sürükler ki, gitgide daha çok kapanır içine. Sözle bağını koparmak için yazar. Dil hiçbir zaman büyük harfli değildir onun için. Totaliter makamlarsa ortak adların özel isimlere dönüşmesini önemser: Devlet, Şef, Parti, Okul... Sanki onlardan başkası yokmuş gibi... Elbette mahkumun da sevdiği bazı gizli kelimeleri gibi, gizli düşünceleri olduğu da söylenmiştir. Buna rağmen, dile dair ne bir pişmanlık ne hasret ne de arzu hisseder. Yalnızca dildeki hatalara ve başarısızlıklara, belirsizliklere ve elverişsizliklere karşı korkunç bir tutkusu vardır. Kelimelerin önüne geçen bıkkınlık; onları çıplak, kırık ve tepetaklak bırakma isteği... İçinde bulunduğu zindanın kilidiyle anahtarının burada olduğunu bilir. Onun için önemli olan dil değil dili ihraç, sınır dışı edendir.

16. Age, s. 18.

Ona birkaç kelime sorulduğunda içinde bir kapı kapanır ve her şeyi dışarıda bırakır. Grinin ve soğuğun ortasında hayatta kalmasına izin verilmiştir. Bir şey söylemeye mecbur kaldığında da başarısızlık kazanır. Etrafında insanlar gezinir; yıkılmış, boyun eğmiş, itaatkar insanlar. Görünmez ve saydam. Zorba ona işlediği suçların hesabını vermesini emreder. Peki ama işitilen, içindeki hiçbir şeyin kırılmaya uğramadan geri kazanılamayacağı bu anlaşılmazlık düzen içinde nasıl şekillendirilirdi; o nasıl anlatılır ve ondan nasıl bahsedilirdi? Zira ölümcül gereksinim tek bir dil, dillendirenin de herkesin bedenleştirdiği tek bir kişi olmasını ister. Zorbanın yemeğini, bedenini ve konuşmasını koruyan muhafızları vardır.

Zalim otoritenin boyun eğdirdikleri kadar boyun eğenler üzerinde de yarattığı bu etki neden kaynaklanmaktadır? Cümlesiz şiddetinden hiç kuşkusuz; ama aynı zamanda üstün anlam üretme, düşünce teşvik etmeye, kelimeler bağışlama kabiliyetinden. Sizi yetişkinliğe geçmeye ve içinizdeki dilsiz çocuğu öldürmeye götüren parolalardır bunlar. Totaliter rejimlerin korkunçluğu sadece yıkım, yasak, imha, biçimsizleştirme (bozma), sansür, baskı gibi olumsuz terimlerle sınırlı değildir. Totaliter rejimler aynı zamanda, mümkünse sosyal ilişkilerin, yeni kelimelerin, yeni varlıkların kurucuları, oluşturucuları, üreticileri, yapımcılarıdır. Naziler ölüm kamplarının yanında, üreme kamplarında, yani *Lebensborn*'da [yaşam çeşmeleri] seçilmiş ırkı üretiyordu. Bu korkunçluk da az değildir. Totalitarizmler olağanüstü söylem üreticileri olmuştur. Söz konusu yalnızca *Fahrenheit 451*, yani yakılan kitaplar, yasaklanan yazı değil, herkesin belirli kitapları okumasının, yazmasının emredilmesidir.

Aslında eğitimci olmadan kurum da olmaz. Bu da, parantez içinde, tüm analitik toplumların veya okulların totaliter kurum olmak şöyle dursun, kurum olmasının dahi zorunlu olmayışını açıklar. Örneğin İngiliz analitik okullarında büyük eğitimci fi-

gürü eksiktir. Bu aynı zamanda kurumları eleştirirken düşülen genel yanılgıyı da aydınlatır. Eğitimci, bir kurumdan beklenen şeydir ve bu beklenti gerçekten karşılanmışsa o kuruma bütünleştirici bir hedefe sahip olma özelliği verir. Bir tasdik, aşk, itibar değildir. Daha radikaldir, daha ilkeldir; başlıca rolü bize düşünmeyi yani konuşmayı öğretmek olan bir gücün vesayet ettiği, eğitilmeye, kurulmaya duyulan o çılgın susuzluktur. Ona, "beni sev" ya da "seni seviyorum" diyerek hitap edilmez. Aşk ilanı ortada iki özne, iki ruhsal mekan, bir nesne ilişkisi, bir fark olduğunu varsayar. Ona başka şeyler söylenir: "Seni izliyorum", "ben senim", "Senin varlığına katılıyorum." Ve burada asıl gereksinimi, analizin birincil olarak belirttiği şeyi, o ilk tutulma, kuşatılma, zapt edilme (*holding*), ilgi ihtiyacını (*care*) görmemek nasıl mümkün olabilir? Özgürlük zordur. Başlangıçta konuşma yoluyla birbirimize benzemediğimiz ve bir araya gelmediğimiz için acı çekeriz. Kendimizden faydalanmamızı engellemek için el ele vermişken, sürüden ayrılmak kimi zaman dayanılmaz olabilir ve koruyucu totaliter mercinin dışarıdan geri dönmesiyle bir parça rahatlarız.

Siyasi bir görüşe dayansa da, totalitarizm istisna teşkil etmeden tüm devletlerin iğrenç bir tasviri olmaktan öteye geçmez. Totaliter makam "son tahlilde ekonomik" sınıf çıkarları sunmaz yalnızca; idealleri tatmin eder, ihtiyaçları giderir, duyguları dışarı taşır. Kendini ve bizi temsiller, imgeler ve kelimelerle besler. Zorbalık şiddetli ve kısıtlıyken; totalitarizmse yavaş, ayrıntılı ve geniş çaplıdır. "İnsanları onlara acı çektirmeden tahrip eder," der Tocqueville. Uygulanmasını sağlayacak araçları ve oyunu sergileme fırsatınıysa biz veririz ona. Bu yüzyılın insanları liderlerinde zorbalıktan ziyade eğitimciliği, vasiliği görür. Totalitarizm okula dönüşün o kasvetli ve pis kokusunu taşır üzerinde her zaman.

Fakat başkası tarafından alçaltılmaya duyulan bu açlık aynı

zamanda hem savunulma hem yasaklanma, düşünceyi hem savunarak hem yasaklayarak yaşama gereksinimidir. Erişilemez bir zevktir bu, ama aynı zamanda korunaklı bir alanın himayesindeki bir eylemdir. Kimi zaman sevince kadar gider; hiçbir şeyin bozamadığı zor ve zalim bir sevinç. Konuşan bir varlık olmanın külfeti burada diner. Konuşma zorunluluğunun bizden çaldığı bu sessizlik, dilin bizden aldığı çocukluk dönemi; her şey sizi büyümeye iterken gitgide küçülmeye duyulan o güçlü arzu; sessizleşmeye, çıplaklaşmaya, yok oluşa duyulan o ince öfke; en aşağıda var olmaya duyulan kararlılık, mümkün olan en az yeri kaplama çabası, sırf daha önce söylenmiş sözleri ve ölüm döşeğindeki düşünceleri dillendirme arzusu... Tüm bunlardan muaf olduğunu kim söyleyebilir?

Lujin Savunması[17] adlı bir başka romanında Nabokov yazar babası tarafından bir çocuğun yetiştirilişini ele almıştır. Babası çocuğa tuzaklar kurar, zorla şu cümleyi yazdırır örneğin: "*Being born is hardly to be borne,*" yani doğmak tahammül edilmezdir ya da güç bela doğarız. O gün yeni bir dil, bir kombinatorik olan satrancı öğrenerek çocukluğunu pencereden aşağı atan yeni bir adam, Lujin doğar. Susmak ve konuşmak arasındaki çelişkili gereksinimi, bu oyun aracılığıyla tatmin edebilecektir. Ama çocukluk geri gelir ve satranç, Lujin'in "ben"inin başarısızlığını simgeler. Onca zaman düşünüp geliştirdiği mutlak savunma mat edecektir onu. Anılarımızdan daha hızlı yaşlanırız. Baba Lujin, Nabokov'un zalim dünyasını dolduran tiplemelerden, zorbalığı temsil eden o sefil hükümdarlardan, o gülünç eğitmenlerden biridir.

Tocqueville iktidarı şöyle tanımlar: "İradeyi kırmaz ama zayıflatır, onu büker ve yönetir; nadiren eylemi zorlar ama eyleme geçilmesine sürekli karşı çıkar; yok etmez, doğmayı önler;

17. Vladimir Nabokov, *Lujin Savunması*, çev. Rana Tekcan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001).

eziyet etmez, rahatsız eder, sıkıştırır, sinirlendirir, soldurur, sersemleştirir."[18] Analitik alanda kelimelerin nüfuzundan önce ve bunun dışında ilk başta mazoşizm ve narsisizm oyunu gelir. Birincil narsisizm Georges Bataille'ın sorduğu şu temel sorudur: "Bir başkasının önünde kendine şunu sormak: Her şey olma arzusunu içinde nasıl bastırıyor?" Birincil mazoşizmse son derece denetimli ve sürdürülmesi zor, çoğu zaman yasaklı sorudur: Bir hiç olma arzusunu içimde nasıl bastırırım?

Bu iki soru, bu iki itki, totaliter mercinin merkezinde birbirini güçlendirir. Totaliter merci her şey olma arzusunun yansıdığı yerdir. Aynı zamanda her bir bireyde içe yansıyan hiç olma arzusunu da tatmin eder. Bir arzuya sahip olmamanın yanı sıra bilmeme, düşünmeme, konuşmama ve bilhassa var olmama arzusu bahşeder. Her türlü sembolik iktidarı yok edip kendini gerçek bir iktidarla güçlendiren totaliter mercinin hayali figürü olan zorba, "ben"in silinip "biz"e dönüştüğü yerdir. Ölçüsüz bir gaspın ve nihai bir ihmalin merkezi konumudur: Düşünüyorum, öyleyse varım. Totaliter merci Boéti'nin tabiriyle, "herhangi bir isim" altında silikleşen vatandaşlarının her birine hitap ederek, uğruna kelimelerinden vazgeçenlere adeta şöyle seslenmektedir: "Ben sizin söyleyemediğinizim."

Böylece tıpkı aşk için olduğu gibi edebikelamla anadil adı verilen bir dili bize öğreterek uygulanan radikal şiddetin intikamını almaktadır belki de. Söz bir zorlamadır; sessizliğinizi yok eder, ağzınızı açar, kulağınıza tecavüz eder. Dil, kelimenin tam anlamıyla, nüfuz eder. Size konuşmak öğretilmez, duymak zorunda bırakılırsınız. Bir kaşık baba için, bir kaşık anne için, bir kelime prens, bir kelime de rahip için. Cincinnatus'un nü-

18. Alexis de Tocqueville, "Demokratik Uluslar Hangi Tür Despotizmden Korkmalılardır?", *Amerika'da Demokrasi*, çev. Seçkin Sertdemir Özdemir (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s. 748.

fuz edilemez olduğu çok önceden fark edilmiştir okulda. "Dinlenme durumuna geçtiğinde, başkalarının ışınlarının ona nüfuz edemeyişi tüm ruhların müşterek saydamlıkla birbirleriyle yüzleştiği bir evrende ışık geçirmeyen yegane bariyeri sunarak olağanüstü bir etki üretiyor."[19]

Başka türlü olabilir mi? Yüklenen kelimelerin uyguladığı şiddetin dışında konuşmayı öğrenmek ve bir başkasının düşüncesine yabancılaşmadan düşünmek mümkün müdür? Hayır. Bir cinselliğin oluşması, annenin bedeniyle cinsel bile olmayan bir birleşme zevkindeki içe dönük farklılıklardan meydana gelmesine bağlıdır. Aynı şekilde bir düşünce de karmaşayla şekilsizlikten oluşur. Cinsel hayatta bir etki yerini damgaya, sonra bir ize, ardından da herkes için nihai bir aşk hayatı uygulama biçiminin sabitlendiği bir klişeye bırakır. Düşünme eyleminde de dillerin karmaşasından bir üslubun doğuşuna götürür aynı yol. Psikozdaki biri için iki yol da uygulanabilir değildir ve o da yolda kaybolur. Robert Musil'in çok yüklü sayfalar adadığı deli Moosbrugger'in dünyayla ve kelimelerle arasındaki bağın esnekliği yitmiştir. "Elindeki kelimeler şunlardır: Hım, hım, al! al!

Masa Moosbrugger'di.

Sandalye Moosbrugger'di.

Parmaklıklı pencere ve kilitli kapı da ta kendisiydi. Bunlar hiçbir şekilde delice veya olağanüstü düşünceler değildi. Yalnızca esneklikler artık yoktu. Her nesnenin ve her yaratığın arkasında, birbirlerine gerçekten yaklaşmak istediklerinde gerilen esnek bir bağ vardır; yoksa her şey fazlaca karışabilirdi."[20] İster kelimeler oyunlarına devam edip yollarını kaybetmeden birbirlerinden uzaklaşsınlar, ister ebediyet yitmeden nesnelerle aralarına mesafe koysunlar, ister içlerinde bir parça mevcudiyet

19. Nabokov, *İnfaza Çağrı*

20. Robert Musil, *Niteliksiz Adam II*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000)

ve azıcık anlam olsun, ister varlıklar ve nesneler hareketlilikleri sürekli olmadan hareket etsinler.

Tüm bunlar hem bütünüyle yabancılaştıran bir birleşme ânını hem de bir dağılmanın evrelerini çok sayıda klişenin belirlediği yolları işaret etmektedir aynı anda. Zalim otorite bizi iki delilikten korur: Kelimelerin ruhsal olanla arasındaki mesafeyi ve bağı korumadığı içe dönük anlamın, sürekli hareket eden bir dile baş döndürücü kaçışı. Fakat bizi bunlardan, başka bir delilik üretme pahasına kurtarır: Kendine tutunan bir dilin deliliği.

Bir düşüncenin sınırlarını kaldırmak bir bedeninkinden daha zordur. Cincinnatus'un korumak istediği ve ondan koparılmak istenen de bir içle bir dış belirleyip egonun veya ötekinin nüfuzunu sonlandıran ya da en azından ölçen bu ruhsal tendir. Nüfuz edilemez olan açığa çıkmalıdır. Öteki onu sıkıştırır, hakkında kanıya varır, çevreler. Bunu Cincinnatus'un egemenliğinde azıcık bir ışık geçirmezlik, düşüncesinde azıcık bir esneklik kalmayıncaya kadar sürdürür. Çocukluğu kaybetmeden yetişkin olma görevini Cincinnatus kitabın sonunda tamamlayamaz ve idam sehpasına çıkarken ona yardım etmek, onu ölüme göndermek isteyen cellada şöyle der: "*By myself,*" kendi başıma. Tıpkı kendi başına giyinmek, kendi başına yıkanmak, kendi başına düşünmek isteyen çocuk gibi, hayatı için de geçerlidir.

Nabokov bir hiç olmaya duyulan istenmeyen arzuya bu derece bağlanan nadir yazarlardandır. *Brisure à senestre* Krug'un dile nasıl bir bağlılık duyduğunun hikayesidir: Diğeri için bir kelime. Konuşmanızı buyuran veya rica eden diğeri için bir kelime: "Hadi ama, sadece bir kelime, önemli olan ilk kelime. Konuşmak için biraz gayret." Birine karşı bir kelime: Totaliter makam Krug'a bir pazarlık dayatır; uygun bir kelime, ruhunuzdan sunduğunuz bir parça karşılığında bedeninizden bir parça size geri verilecek. Totaliter makam Cincinnatus'tan vücudunun bir parçasını, kafasını talep eder (söz konusu infaz, kafa-

sının kesilmesidir ve kitabın İngilizce başlığı da *Invitation to a Beheading*'dir [İnfaza Çağrı]). Çünkü o, şiarların kinayeli pedagojisine (yalnızca başkasının daha önce söylediği, daha önce düşündüğü şeyi söylemek) geçit vermek istememiştir. Öteki için konuşma ve yazma zorunluluğu, dili insanın başlıca köleliklerinden birinin hizmetine sunabilir. Diğer taraftan öteki için kelime bir yanılgıdır, mecazdır, şiirdir, şaka yapmanın keyfi ve düşünme özgürlüğü dahilinde bir sürecin yeniden başlamasıdır.

Bırakalım Tocqueville konuşsun:

> Despotluğun dünyada hangi yeni özelliklerle ortaya çıkabileceğini düşünüyorum: Benzer ve eşit sayısız erkekten oluşan bir kalabalık görüyorum, ruhlarını dolduran küçük ve kaba zevkler elde etmek için durmadan kendi etraflarında dönüyorlar. Uzağa çekildiğinde her biri diğerlerinin yazgısına yabancı gibi; onun için tüm insanlık çocuklarından ve özel arkadaşlarından ibaret... Bu adamların üzerinde, onların zevklerinden ve kaderlerinden yalnızca kendini mesul kılan devasa ve koruyucu bir iktidar yükseliyor. Mutlak, etraflı, düzenli, tedbirli ve hoşgörülü bir iktidar bu. Eğer bu adamları erkekliğe hazırlamak gibi amacı olsa ilahi bir güce benzeyecek, ama aksine, onları geri dönülemez bir çocukluğa sabitlemek istiyor. Vatandaşlarını neşelendirmeyi seviyor, yeter ki tek hayalleri bu olsun. Onların mutluluğu için gönülden çalışıyor fakat bunun tek etkeni ve hakemi olmak istiyor. Onların güvenliğini sağlıyor, ihtiyaçlarını karşılıyor, zevklerini kolaylaştırıyor, başlıca işlerini yürütüyor, sanayilerini yönetiyor, miraslarını düzenleyip bölüştürüyor. *Onları düşünme derdinden ve varoluş sıkıntısından da bütünüyle uzaklaştıramayacak değil ya!*[21]

21. *Amerika'da Demokrasi*, s. 748. Vurgu Michel Schneider'a ait.

Bu sözlerin gerçeklikle –temsil ettiklerini göstermek için kadim zorba figürü uygun olsa da– ne barbarlık ne despotluk ne de zorbalıkla, yani totalitarizmle birleşmesi için yüz yıl geçmesi gerekti. Acı çektiren bir üstünlük, ama biz de bu acıyı çekiyoruz. Psikanaliz arzulanan bu hakimiyetin kısmi, türemiş, sınırlı ve tamamen iyi huylu bir biçimine dönüşebilir.

Çünkü sonuç olarak içimizdeki zorbanın soluk bir resmi olan psikanalistten, bizi düşünme derdinden ve yaşam sıkıntısından kurtarmasından başka ne isteyebiliriz ki? Nihayet bulduğumuz bu hazırlanmış, ılıman ve sakin kölelikten başka hangi barınağı ararız? Psikanalist "vesayet altında olduklarını ve vasilerini kendilerinin seçtiğini düşünerek avunanları" elinde tutar. Yine de seçilmiş olmanın verdiği güç, kullananlar için mi yoksa ona maruz kalanlar için mi daha alçaltıcıdır? Bu, analiz zincirindeki yerimize ya da o anda zincirin doğru ucunu tutan veya en azından öyle yaptığını sanan kişiye bağlı değildir. Analitik güç doğrulanmış değildir çünkü psikanalist de hastasından önce veya onunla aynı anda, aynı yerden geçmiştir. Örneğin orduda, belirli bir eğitimden geçmenin liderlere ne gibi bir meşruiyet kazandırdığını biliriz. Bir iktidarın karşılıklı bağımlılıkla yürütülmesi hususunda hiçbir ahlaki doğrulama yapılamaz. Herkese eşitlik sunsa dahi, bir ölüm makinesi ve yinelenen bir tuzak daima bir terör aracıdır. Analitik gücü totaliter rezillikten kurtaran mekanların değişimi değil, analitik gücün kendi için belirlediği hedeflerdir. Herkesi düşünme derdinden ve yaşam sıkıntısından uzaklaştırmaya dayalıysa, o hâlde söz konusu olan tamamen kabul edilemez bir totaliter güçtür. Eğer aksine, herkesi kendi benzemezliğine, düşünme biçimine, yaşam gayesine, konuşma zevkine bırakıyorsa o zaman da bu güç onu kullanan ya da ona maruz kalanları aşağılanmaya terk etmiyordur.

Totaliter merciye direnmeye çalışanlara açık bir kapı vardır ki, o da Nabokov'un öykülerinde öne sürdüğü donkişo-

tvari çıkıştır. Kendi kendine bizi egemenliği altına alan gerçek figürlerin, yalnızca narsisizmin yansımaları ve hayaletleri, zorbaların, her şeye kadir bir hayalperestin kafasından geçen imgeler, köleliğin de yazarın kelimelere döktüğü bir romanın kumpası olduğunu söylemekten ibaret çıkış değil. Hayaldeki gerçekliğin bu şekilde sürdürülmesi daha da derin bir köleliğe yol açar. Zorbalık *in absentia* [gıyabında] veya *in effigie* [suretinde] öldürülemez. Söz konusu başka bir şeydir: Zorbayı öldürmek için onu yazmak. Dışarıda değil (bunun için siyasi, bilinçli başka araçlar gerekir), özde, egonun ona hükmettiği ve onu beslediği yerde.

Krug totaliter özdeşleme sistemini reddedendir. Ezilen ve ezen arasındaki özdeşleme değil, zorbayla olan özdeşlemeyi veya zorbanın kahramanla, yani eski okul arkadaşıyla olan özdeşliği hiç değil, Paduk'un hayalindeki gibi toplumun üyeleriyle eşitleştiricileri arasındaki özdeşlemeyi bile değil. Hayır, köklü bir başka özdeşlemeyi, dil aracılığıyla ve dil içinde var olan özdeşlemeyi reddeder. Kelimelerin, birbirleriyle tamamen anlamdaş olması gereken işaretler olarak ele alındığı bir sistemde dil yarılma tehlikesi altındadır. Örneğin baskının ve özgürlüğün özdeşliği... Krug için çekilmez olan da budur; biri öldürüldüğünde ölenin kim olduğu bilinmesin diye gerçek oğlun sahtesiyle değiştirilmesine dair o delice, sapkın girişim.

Bu kitabın vermek istediği ve *L'ectermination des tyrans*[22] [Zorbaların imhası] başlıklı öykü derlemesinde tekrar karşımıza çıkan mesaj, zorbadan kurtulmaya ancak içimizdeki zorbayı öldürmekle başlayabileceğimizdir. Gerçek anlamda zorbayı değil ama, ihtimallerden yoksun mutlak bir dil, tümel bir düşünme biçimi isteyen zalim otoriteyi, totaliter mercii öldürebiliriz. Böylece yazabilir, kelimelere çoğul anlamlarını geri kazandıra-

22. Nabokov, *L'extermination des tyrans*, s. 9-45.

bilir, dilleri bir araya getirebilir, ari (bu kelime zamanında bir ırk için de kullanılmıştır) bir dile dair delice tasarıyı yıkabiliriz.

Nabokov'un bir başka öyküsü "Terreur"[23], kendi ölüsüne benzeyen aynadaki görüntüsüyle özdeşleştiği deliliğinden, ancak sevdiği kadını öldürerek kurtulan bir adamın hikayesidir. "Suretim onunla birlikte öldü. Onun ölümü beni delilikten kurtardı." Ancak yeni bir sözle, bir kelimeyle bir diğeri arasındaki, bir kelimeyle bir nesne arasındaki benzeri görülmemiş ilişkiler sayesinde kurtulabiliriz bu olduğu gibi kalmış ilkel zindandan. Zindan kapısı Krug'un üzerine kapatıldığında kafasındaki "ağır zonklamalar şöyle diyordu: Bir, bir, bir, bir rakamı, iki değil, asla iki değil. Odanın başlıca dört noktasında yer alan dört kapıdan biri, yalnızca biri açık..." Krug için totaliter anlayışın bu tek anlamlılığından kurtulmanın yolu, İdeal'in isimsiz parçaları olan "biz" yansımalarına birinci ve ikinci tekil şahısları yeniden dahil etmektir.

"'Ben...' diye başladı söze Krug."

"Kolunu ve kafasını sallayarak gerekli belgeleri eline aldı." Ardından kitabın sonunda, eski okulunun bahçesi olduğunu nihayet anladığı cezaevi avlusunda Krug zorbaya doğru koşar. "Tam bir başka kurşun daha isabet edecekken haykırdı: 'Sen! Sen!'"[24]

Gerek içimizdeki gerek dışarıdaki zorbaları yok etmenin belki de tek yolu, onların korkularımızdan doğmasını ve düşlerimizle kabuslarımızdan üremesini engellemektir. Siyasi zorbalık ve edebi metin hiç şüphesiz çocukluğumuza ait dehşet anlarını yeniden yaşamanın ve bunun sonunu getirmenin yalnızca iki üslubudur: "Uğursuz hükümdarımızın geçmişiyle temasa geçtiğinde ne hissettiğini hayal etmeye çalıştığımda, önce gerçek insanların şair

23. Age, s. 117-126.

24. Nabokov, *Brisure à senestre*, s. 265.

olduğunu, sonra da hükümdarımızın bir şairin olumsuzlamasının vücut bulmuş hâli olduğunu açıkça anlıyorum."[25]

Nabokov, karşısında herkesin titreyip can verdiği bu zorbayı, ruhsal gerçekliğe ait bir makamın bu güncel sureti ve gerçek tekrarını, içimizde gayet basit ve güzel bir yolla yok etmemizi önerir: Onun aslında yalnızca bizim yarattığımız bir karakter, aylaklıktan, sıkıntıdan veya umuttan beslenen bir düşünce, kısacası her birimizin içinde yatan romancının sahneye koyduğu bir gülmecedeki soytarı karakteri olduğunu kendimize söyleyerek...

Cincinnatus kafasını kütüğe dayamış beklerken aklı ikiye bölünmüştür. Bir tarafı kaderine boyun eğerken diğeri şu soruyla isyan etmektedir: "Neden buradayım? Neden böyle iki büklümüm?" Bu soruyla izleyenler bulanıklaşır, gösterinin düzenini bozulur, halk meydanının kartondan ve boyalı tuvallerden oluşan hilesi ortaya çıkar. İdam sehpası bir buluta dönüşerek yıkılır, tiyatro ayağının altından kayar ve Cincinnatus "tozun, devrilmiş şeylerin ve titreyen tuvallerin arasından (seslerden çıkardığı kadarıyla) kendine benzeyen varlıkların olduğu yöne doğru"[26] gider.

Böylece bir dünya yırtılır, bir başkası çıkar açığa. Düsturlar yerlerini şimdiye kadarki en güzel kelime düzenine bırakır. Yabancılaştıran totaliterliğe karşı bu çözüm (estetik, neden olmasın?) *Brisure à senestre*'in kahramanının son çaresidir: "Krug'un, şeylerin basit gerçekliğini birden fark ettiği ve bunu kendi evreninin kelimeleriyle ifade etme gücünden yoksun olduğunu bilerek kendisinin, oğlunun, eşinin ve diğer bütün kişilerin yalnızca benim kaprislerim ve karamsarlığımın buğusu olduğunu anladığındaki merhametli deliliğidir"[27].

25. Nabokov, *L'Extermination des tyrans*, s. 30.

26. Nabokov, *İnfaza Çağrı*.

27. Nabokov, *Brisure à senestre*, s.10-11.

Bütün bunlar, bir sonbahar akşamı karısı ve çocuğu uyurken ve fazlasıyla canlı ışıktan körleşmiş bir kelebek sessizliği delip vitrin camına çarpmışken, çalışma masasında uyuya kalan bir yazarın gördüğü tüyler ürpertici bir kabustan başkası olamaz. Düşünce kendi kendini kayıtsızlıkla terk eder etmez şefkatin yüreğine çocukluğun en derinlerinden, yaşamın en kendiliğinden yanından, totaliter merciye çoktan boyun eğmiş korku gelir yerleşir. Oradadır, dışarıdandır.

Bana rüya gördüğümü söyleyin.

2*
Ne Düşünüyorsun?

FREUD TUHAF VE ANLAŞILMASI zor ne söylüyordu? Kulaklarımızdan silinmeyen ama muhtemelen hâlâ üzerine düşünmediğimiz bu denli güçlü ne söylüyordu? Anlayışın düzenini alaşağı etmek ve o olduğumuzu bilmediğimiz şeyi bulmak için bu denli ısrar ederek ne anlatmaya çalışıyordu? Hiç şüphesiz, daha önce zaten sahip olduğumuz bilgiyi tekrar etmesi gerekmişti. Düşlerimizi bizim oluşturmadığımızı veya sevgi şeylerimizi bizim seçmediğimizi, aksine düşlerimizin bizi oluşturduğunu ve şeylerin gelip bizi bulduğunu ve yitimlerine bağlanmamızı sağladığını... Fakat Freud'u canlandıran, hayatını alevlendiren tek aşırılığı olduğunu söyleyebileceğimiz neredeyse dayanılmaz zihinsel tutkusunun, bu değişken ve bölünmez zihnin bizim olduğunu söyleyebilmemizin bedeli nedir? Bunun için kendimizi onda kaybedip unutmak zorunda mıyız? Yoksa zorunda olduğumuz, onu kendimizde kaybetmek, yanlış tanımak, susturmamak için daima çok yeni, başka, duyulmamış olarak kabul etmek midir?

"Rüya çalışması düşünmez,"[1] diye yazdığında Freud ne düşünüyordu acaba? Oysa rüyanın düşüncelerinden bahsediyordu. Bu oldukça zorlayıcı bir çelişkidir. Doğru veya yanlış hesabı

1. Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, çev. Dilman Muradoğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2016).

yapmayan ama sayılar kullanan bir zihin nedir? Söylev oluşturmayan ama içinde mantıklı veya mantıksız söylevlerin görünüverdikleri yer midir?[2] Birincil süreç, zihnin, hoş ve nahoş arasında karar verdiği o yere yeniden bir algı özdeşliği kurmayı nasıl hedefler? Zihin özdeşliğini (ona göre temsil edilen artık hoş olan değil, hoşa gitmese de gerçek olandır) hedefleyen ikincil süreç nerelerde ve ne zaman yer açar?[3] Görüyoruz ki Freud'a göre zihin bir farklılık meydana getirir, mesafe belirtir ve bir ayrılığa tanık olur: Nesnelerin varlık veya yokluk alanıyla verdikleri zevkin ve hoşnutsuzluğun alanı arasındaki farklılık. Kendine özdeş, sanrılanmış şeyle temsilde hayata geçirilen kayıp nesne arasındaki mesafe. Ortakyaşamsal anne-çocuk birliği ve bireyleşmeyi sağlayan nesneyle olan bağ arasındaki ayrılık.[4]

"Zihin yalnızca tatminin temsil-hedef olarak ele alınan hatırasıyla bu hatıraya yapılan özdeş kuşatma, yani hareket tecrübesi aracılığıyla kazanılacak kuşatma arasındaki sapa yoldur."[5] Zihnin bir *missing link* yani eksik bağlantı ama aynı zamanda eksikle ve eksiklik aracılığıyla oluşan bağ olduğuna dair bu görüş, Freud'un zihin sorununa yaptığı en temel katkıdır. Zihnin onun gözünde ne derece rahatsız edici ve sıkıntılı olduğu tam olarak vurgulanamaz. "Hoşnutsuzluk ilkesi... Kimlik arayışındaki zihinleri rahatsız eder. Dolayısıyla zihnin eğilimi, hoşnutsuzluk ilkesi yoluyla özel denetimden kendini kurtarmak olmalıdır. Bu, en normal zihinsel yaşamda dahi nadiren elde edilen bir başarıdır. Zihin hoşnutsuzluk ilkesinin müdahalesiyle her daim çarpıktır... İkincil çalışmanın üretimi olan düşünce, birin-

2. Age.

3. Age. Ayrıca bkz. "Ruhsal işleyişin iki prensibi üzerine yazılar".

4. Ortakyaşama evresinin oluşturulup ardından aşıldığını ima eder. Bkz. Margaret Mahler, *Psychose Infantile* (Paris: Payot, 1973).

5. Freud, *Rüyaların Yorumu*.

cil düşünme sürecinde yakalanmaktadır." Bu görüş burada yeniden yorumlanmayı gerektirmeyecek kadar iyi bilinmektedir. Üzerinde duracağımız mesele daha ziyade gözden kaçan düşünceyle aidiyet arasındaki ilişkidir. Düşünceyi aidiyetleri koparan şey olarak tanımlarsak bu konuyu çok çabuk kapatmış oluruz. Düşünce mi kişiye yoksa kişi mi düşünceye (psikanalitik veya Freudcu) aittir? Bu ifadeyle tam olarak ne söylüyoruz?

Gerçeklik, dıştaki, kaçan, hata yapan, ait olmayan şey düşüncenin hareketi için bir sıkıntı, karışıklık ve ayak bağıdır, ama aynı zamanda düşüncenin geliştirilmesine katkı sağlar. Düşüncenin yalnızca hoşnutsuzluğun kabulünden ileri gelmesi hazzın tekrar ortaya çıkmasını engellemez. Analitik düşünce şu geri dönüşten kurtulamaz: İnsan bilgisine kazınan narsisistik bir yara olarak (Freud'a göre bu, Kopernik ve Darwin'den sonra gelen üçüncü yaradır) bilinçsizliğin kabulü hızla teselli edici temsil ve steril pansuman hâlini almıştır. Bununla birlikte düşüncenin işi, akıl almaz bir yerde yeniden ortaya çıkarmak pahasına, eksikliğe bir isim ve neredeyse bir surat bahşetmektir. Ben de burada Freud'un düşünceyi ele alışındaki bu çelişkinin geçtiği yolu izleyeceğim.[6]

• • •

Psikanalizin olduğu kadar aşkın da merkezinde yer alan şu sorudan yola çıkabiliriz: "Ne düşünüyorsun?" Hem gözden kaçacak hem de dikkat çekecek kadar başarılı, sıradan bir sorudur bu; anneye sormaktan bıkılmayan soru. Ne de olsa ilk

6. Burada ele almak fiili önemlidir. İki yazar da, düşüncenin temelde bir etkinlik ve bir çalışma olduğunun altını çizer. Hannah Arendt şöyle yazmıştır: "Eğer düşünce kendi içinde sonu olan bir etkinlikse, gündelik duyusal deneyimimizden ödünç alınmış ona uygun düşen tek mecaz hayatta olma duygusudur" (*La Vie de l'esprit*, 1981: 221). Freud'un hayatı olmuş ve bir anlamda da olmayı sürdüren psikanalizi, "düşünülen ölümü", "ölüm çalışmasının" evrelerinden olarak gören Jean-Bertrand Pontalis için ayrıca bkz. *Entre le rêve et la douleur* (Paris: Gallimard, 1977), s. 242.

düşünceyi ve düşünülecek ilk şeyi veren annedir. Tıpkı açlığı ve yemeği beraber sunması gibi... Anne, ödipal yapılanmanın geçirdiği değişimlere ve başarısızlıklarına göre, zihinsel veya etki edilecek bir malzemeye dönüştüreceği bir düşünme aygıtı inşa eder. Şizofrenlerin deneyimlerine göre düşüncelerin içeriden değil dışarıdan geliyormuş gibi algılandığı anların ortaya çıkışı bu bağlamda tüm düşüncelerin anneden, kimlik algısına teslim edilmiş içeridekiyle farklılaşma sürecindeki temsili bedenden geldiği eski bir doğruluk nüvesinin yinelenmesidir. O sırada annenin düşünceleri birer temsil gibi değil delip geçen, yaralayan, sakinleştiren şeyler olarak yaşanmış, kabul edilmiş veya aşılanmıştır. Düşüncelerin düşünce olarak kabul edilmesi, ancak annenin psişesindeki "baba metaforu" (Lacan) yardımıyla mümkün olan bir metafora dönüştürme çabası içerir. Bu konuyla ilgili Harold Searles'ın metafor kullanmayan, *kendileri* birer metafor olan şizofreni hastalarını betimlediği metne[7] başvuralım. Searles'ın Fransızcaya çevrilmemiş başka bir makalesinde gösterdiği gibi, onlara göre beden düşünür. Searles bir kadın hastasına şöyle der: "Sizi kışkırtan ve yüzünüzü hareketlendiren düşünceleri dile getiremiyorsunuz." Ve kadın cevap verir: "Ben düşünmüyorum, Doktor Searles, yüzüm düşünüyor."[8]

Ne düşünüyorsun? Alman dili, Martin Heidegger'in de geniş yer ayırdığı[9] çok zengin bir söz yapısı sunar: *Nachdenken*. Bir şeyi, ama aynı zamanda sonrasında, peşi sıra düşünmek. Neyin sonrasında düşünüyorsun? Düşünce seni kimin veya neyin peşi sıra sürüklüyor? Freud'a ve Heidegger'e göre düşünce

7. Harold Searles, "The differentiation between concrete and metaphorical thinking...", *Collected Papers on Schizophrenia and Related Subjects* (International University Press, 1965).

8. Harold Searles, "Integration and differentiation", *Collected papers*, s. 335.

9. Martin Heidegger, "Que veut dire 'penser?", *Essais et Conférences* (Paris: Gallimard, 1958)

varlığın arayışıdır. En büyükler için düşünmeyi gerektiren şey, var olmanın şaşkınlığıdır. Düşünmek, varlığımızın dünyada açtığı yarayı tedavi etmeye dair imkansız görev sırasında başkalarını incittiğimiz bu affolunmaz yol... Düşünce yanıt verendir. Varlığa ve varlık için yanıt veren... Düşünmek en korkunç fiile, olmak fiiline göğüs germektir.

Bununla birlikte düşünmenin ne anlama geldiğine dair iki düşünürün yaklaşımları farklılık gösterir: *Nachdenken*'in iki boyutu. Freud'a göre düşünmek bir nesnenin arayışı yönünde bir eylemdir; bir tahsisat, yüceltme, ele alma, yıkma ve inşa işidir. Heidegger'in savunduğu ikinci görüşse düşüncenin bir ele alınış değil; düşünülecek olanın himayesi, durağan ve ebedi kaygısı olduğu yönündedir. Düşünmek bir eylem veya bir tasarı değil, hiçbir şeyin tamamlanmadığı veya inşa edilmediği öznesi ve nesnesi olmayan (kişisiz düşünce) bir kendinden geçmedir. Düşünce varlığın mekanı olarak verilmiştir. Heidegger kelimeleri birbirleriyle açıklayıp, sözün söylenme biçimini sorgulayarak ve izlediği bu yol üstünde hafıza ve bilme kelimelerinin yanı sıra hatırlamak, hakkında düşünmek anlamlarına gelen *gedenken* fiilinden de geçerek düşünce, yani *Gedanke* kelimesiyle karşı karşıya gelmiştir. Düşünce, düşünülen, tanıma ve hafıza kelimeleri arasında bağ kurar. Bu bağ birini diğeriyle sınırlamaksızın, bir yandan fikir, temsil ve görüşten, diğer yandan da hatıra ve ruhun birikiminden kaynaklananları bağlar birbirine. Düşünce bizi biz yapan armağan için edilen teşekkürdür. Düşünce ne zamanda ne de mülkiyette kayıtlıdır, henüz oluşmamıştır. Heidegger kendi felsefi üslubunda düşünceyi aynı anda hem çok hem de az olan bir şey olarak tasarlar: Kaygı.

Buna karşılık psikanalitik düzeni oluşturan düşünce, Freud'a göre özünde daha alçak gönüllüdür ve oluş anında ılımlıdır. Düşünce yanıttır, armağandır, ticarettir, paylaşımdır, bir özel ismin diğer özel isimlere cevabıdır. Freud başkalarının taleplerini ve

endişelerini bir kenara bıraktığı yerde düşünmeye başlar; *Rüyaların Yorumu*'nun ilk bölümü de başkalarının izlerinin ve belirlenen sınırlarının derlemesidir. Düşünülecek şey vardır çünkü isimlendirilebilen, yeri belirlenebilen, kendimizi ayırmamız veya yanlarında görünmemiz gereken başkaları düşünmüştür. Heidegger için düşünmek isimsiz, kaynaksızdır; başlamamış olan, ezelden beri bu temelde yer alandır. Parmenides'in şiiri bunun sözcüsü bile değildir: "Düşünce ve varlık aynıdır." Eğer Parmenides'inki gündüz düşüncesiyse, Freudcu zihin daha ziyade gece düşünceleriyle, uyku öncesi ve rüyada oyalanılanlarla; susmadan önce söylenecek şeyi tekrar başa aldığımız, söylememiz gereken ya da söyleyebileceğimiz her şey iç diyaloğumuzla ilgilidir. Freud geceler boyu çok şey yazmıştır; mektuplar, kitaplar... Bir sürü yorulmak bilmez ve sabır dolu uykusuzluk... Fakat söylenende, henüz söylenmemiş olanın peşinde, bitmeyen bir takibe girişmiştir. Onun için düşünmek, yeterli olmadığımız şeyle yüzleşmektir.

"*Das Denken danke,*" düşünmek teşekkür eder, diye yazmıştır Heidegger, kuşkusuz Freud'un da reddetmeyeceği ancak farklı anlamlar yükleyeceği şekilde. Hitapsız düşünce değildir bu. Temsilci isimlendirilse ya da retoriğin açık veya örtülü bir usulü olarak yer alsa da, Freud'un her metninin birinin diğerine hitabı, okuyan kişiye bir çağrı olduğunu görmek heyecan vericidir. Hitap yoksa da, kitabın her zaman isimlendirilmiş veya isimsiz bir atfedileni vardır. Aynı anda hem hatıra hem düşünce, hem de atfedilen düşünce anlamına gelen *Andenken* kelimesini kullanan Heidegger'in ifade etmek istediği, düşünen kişide içselleşen geçmişin önemli figürlerine, yani anneye, babaya sunulan armağanla aynı değildir.

Birine bir makale veya bir kitap armağan eden veya ithaf eden kişi burada bir kefaretin, kimi zaman bir bağlılığın söz konusu olduğunu, düşüncelerini veya düşünme kabiliyetini (haklı

veya haksız) borçlu olduğuna inandığı kişilerin gönlünü aldığını ileri sürdüğünü bilir. Freud farklılaştıran, ayıran, ilk olarak özneyi soyundan ve onu dünyaya getirenlerden uzaklaştıran unutmayı da hesaba katar. Düşünce özneyi başkalarından ve kendinden çalan şeydir ama aynı zamanda, ister ket vurulmuş ister zorlamayla kışkırtılmış olsun, özneden kaçar. Eğer "düşünülmesi gereken" kendini geri çekiyorsa bunun nedeni Heidegger'in dediği gibi "henüz düşünmüyor" oluşumuz değildir; düşünülmemiş ve belki de düşünülmesi imkansız olanın bilinçdışı, düşünceyi özneden ayırır.

Bununla birlikte Heidegger'in işaret ettiği, düşünen felsefe ve düşünmeyen bilimin göstermek ve kanıtlamak arasındaki zıtlığı içinde psikanaliz kendine yer bulmakta zorlanır. Psikanalizde betimlenebilen veya kanıtlanabilen şeylerle yalnızca gösterilebilen, hatta hiçbir durumda gösterilemeyen şeyler vardır. Heidegger'de düşünme, zihinsel gereksiz tekrardan ileri gelir. Basittir: Varlık varlıktır. Ya da döngüseldir: Düşünce varlığın mekanıdır. Varlık düşünülecek ne varsa alıp derler. Hafıza düşünülmüş olanı düşünür. Freud için düşünce farklılıklar oyunudur: Bilinçdışı düş olmayan sansür, sansür olmayan derleme değildir. Başka bir düzlemde, diklemesine aynı noktalardan geçtiğimiz spiraller hâlindeki düşünce. Heidegger düşünen varlığın mekanının muhafızıdır, kutsal tasvir. Derinlemesine laik olan Freud'sa daha ziyade bunun mimarı veya sakini olarak karşımıza çıkar, dindışı tasvir. Onun ve özellikle de psikanalitik düşüncenin ondan sonra gelen belirli bir akımı için, varlığı yanıtlamak ölümüne mücadele ettiğimiz affedilmez bedenin sorumluluğunu üstlenmektir.

• • •

Var olma, bağlı, ayrı veya yitik olma dehşeti, John Bowlby'nin bu sözleri, çocuğun annenin bedeninden ayrılıp bireyselleşme evrelerine işaret eder. Nitekim Bowlby'nin ilk aşamalarının, Freud'a göre libidonun ardışık aşamalarının dışında kalması gibi, anne zihninden koparak bireyselleşme de ancak metapsikolojinin yardımıyla analiz edilebilir. Düşünce; bedensel işlevler üzerinden veya iç ve dışı ayıran sınırın her iki tarafından değiştokuş edilebilen vücut maddeleri, süprüntü düşünceler, besleyici düşünceler, soluk düşünce, merkez düşünce üzerinden simgeleştirilebilir. Düşünme kabiliyeti bizzat üretme, koruma, kabul etme, saklama, yaratma, annenin düşünmesinden yola çıkarak içe yansıtma kabiliyeti olarak simgeleştirilir. Benin ve genel olarak ruhsal derinin sınırlarının gelişmesi beden imgesinin gelişimiyle farklılık gösterir, ancak yine de bir benzeşlik söz konusudur.

Düzgün bir düşüncenin inşası kişiselleştirilmiş bir bedenin, münferit bir derinin kurulumuna dayanır. Didier Anzieu, bu dayanağın bir unsurunu "Deri-Ben"[10] kavramıyla vermiştir. Bu kavramı düşüncenin geliştirilmesi bağlamında kullanabiliriz. Deri hem zevk hem acı yeridir; dışarıya karşı koruma duvarı ve dışarıdan gelen duyusal verileri alan yüzeydir. Deri, Freud'un "rahatsız tözün ayrışımsız aklı"[11] olarak ifade ettiği o canlı organizmayla dışarısı arasındaki eğreti sınırdır. Bu sınırın ruhsal tanzimini ve dayanağını oluşturan düşünce aynı zamanda hem "-in" düşüncesi hem "-e karşı" düşüncedir, anlamdan ayrışımsız bir akılla gerçeklikte paylaşılan anlam arasında her iki yönlü geçiş yoludur. Düşünme eylemi, içeriyi dışarıya karşı hem korur hem de onu dışarıya sergiler. Kimi zaman ona zevk eşlik

10. Didier Anzieu, *Deri-Ben*, çev. Nesrin Tura Demiryontan (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2008).

11 Sigmund Freud, "Haz İlkesinin Ötesinde", *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd*, çev. Ali Nahit Babaoğlu (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2001).

eder, kimi zaman acı; neticede artık ne acı veren şey dışarıyla ne zevk veren şey içeriyle özdeştir. Bu yolun bir sonu varsa eğer, özne orada düşündüğünü, dilde yaşadığını görür. Elimde tuttuğum, beni elinde tutan, bağlı olduğum bu dili, düşüncemin derisini benden koparırsanız ölürüm.

Eğer anne "koruyucu duvar" (Masud Khan) ve "muhafaza" (Wilfred Ruprecht Bion) rolünü üstlenmemişse düşüncenin gerçek anlamda var olacak yeri yoktur. Düşüncenin eti, kemiği, derisi olduğunu, düşünmenin bir insafsızlığı ve klinik çalışmaların tüm çeşitliliğiyle ortaya koyduğu somutlaşan bir uyumsuzluğu olduğunu söylemek, sadece basit bir mecaz değildir. Düşünmek, patolojik olmayan şekillerde bile acıyan, ağrıyan yeri düşünmektir az çok. Baş ağrısı, cinsiyet acısı, kalp acısı... Her dokunuşta daha çok deşilen bir yara gibi. Acı, yeni (ve çok eski) bir ahlak kuralı olduğundan; kendini kötü hissetmek, canı acımak iyi bir şey olduğundan; ızdırap veya delilik, kuramın *varacağı son nokta* olduğundan değil. Zaten beden kumaşı yırtılırsa onu hangi düşünce diker? Kelimelerin arkasında kaybolmuş, kendini arayan ve her sorunun yalnızca yanıtsızlığını aynalarda ortaya çıkaran, o cevaplardan kaçan bu düşünce nasıl da alaycıdır.

Freud'un çalışmalarında da açıkça gösterdiği gibi düşünce; bir mesafe, deliğin etrafındaki bir denge noktası, deliği dolduran ve boşaltan şey arasında korunan bir ayrım, bilinmeyenle yenilenen nikah, yeniden elde edilemeyene duyulan fantastik arzudur. Burada Michel de Montaigne'den bir alıntı yapmak isterim: "Düşünceyi dilediği gibi kesip biçmesi için serbest bırakırsak, yalnızca kendine göre olanı arzulamak onu tatmin etmez."[12] Mesafe ve ayrım, iz ve sınır belirtir. Çocuğun ve annenin aynı deri altında yaşadığı kadar uzun bir süre...

12. Montaigne, *Denemeler*.

Bedenin görüntüsü üzerinden şekillenen düşüncenin yeri yoktur. Münferit bir düşüncenin oluşumu, temsilleri kabul eden ve reddeden bir ruhsal derinin tanınmasını takiben gerçekleşir. Bu evreye ancak konuşmaya giriş eşliğindeki ayna evresinden sonra gerçek anlamda ulaşılabilir. Ayna, çocuğa, onun da eksik veya kusurlu olabileceğini ve kendini gizleyebileceğini öğretirken; dil hataya, yalana, yanılmaya izin verebileceğini gösterir. Bion bu bağlamda yalnızca yalancının düşünceye ihtiyacı olduğunu söylemiştir: "Hakikat onu bildirecek bir düşünene ihtiyaç duymaz; nesnelerle tutarlı bir şekilde varlığını sürdürür."[13] Cogito, sadece yalan söyleyen özne için doğrudur.[14]

İkinci olarak, "ben"in sınırları da, ötekinin düşüncesiyle hem teması sağlayan hem de ondan ayıran sınırlar gibi belirlenmelidir ki düşünmek, hissetmek, davranmak ve hatırlamak arasındaki sınırlar da oluşsun. Bir aydın ya da düşünürün bir kuramı, bir eseri, bir tasarıyı geliştirmeye başlaması çok küçük bir gelişmedir. Oysa başvurulan yöntem, zihinsel kimliğin yeniden kazanılması amacıyla birincil sürecin (temel bir ihtiyacın karşılanması; algısal bir kimliğin oluşumu, bu algıların yinelenmesi) mührünü ikincil sürece taşımalıdır. İhtiyaç; anneden beklenen nesnelere değil, düşüncelere duyulan ve öncelikle verilen ilk tepkilerle özdeş düşüncelerin evham dolu arayışına yol açan bu duygu, yerini kavramsal olarak uyarlanmış, yani gerçeklikte geçerli düşüncelerle kopukluk ve süreklilik içindeki düşüncelerin arayışına bırakır.

Düşünceye dair kuramında Bion özellikle olumsuzluğa, yokluğa, düşüncenin o temel bozukluğuna belirleyici bir yer vermiştir. Klein'ın öne sürdüğü iyi ve kötü iç nesnelerin, iyi

13. Wilfred Bion, "A theory of thinking", *Second Thoughts* (Heinemann, 1967).

14. Arendt'i tekrar anmak gerekirse: "Tüm metafiziksel yanılgıların ötesine geçen en basit yanılgı, hakikat modelindeki anlamı yorumlamaktır." (*La Vie de l'esprit*, Paris: Puf), s. 30-31.

veya kötü dış nesnelerin karşıtlığını aşar ve anne memesinin yokluğunda iyi veya kötüyü, içe dönük olanı veya dışa yansıyanı görür. Memenin yokluğu, nesne ve görüntü yokluğu gibi zihinsel çalışmanın temel gıdasıdır. Düşünce görüntü yokluğudur. Her zaman kayıp bir beden, silik bir suratla başlar.

Bion için düşünce, "Beklentinin hayal kırıklığıyla buluşmasıdır."[15] Düşünce, olmayan nesnenin yerini alır ve bunu yaparken de nesnenin yokluğunu inkar etmez. Çocuk memeyi bekler, ancak onu tatmin edecek meme yoktur. Olmayan meme, *no breast*, yani memenin yokluğu bir düşünce oluşturur ve düşünme eylemiyle düşünme düzeneğinin kaynağındadır. Dolayısıyla bu, düşüncenin "müsamaha edilen bir hayal kırıklığını daha da katlanılır hâle getirme yöntemi" olarak doğduğu, tatmin etmeyen bir gerçeklikle buluşmadır. Aynı zamanda düşünceyle olumsuz sanrı arasındaki bağı ifade etmektir. Bion'a göre düşünmek, içinde boşluk, *no thing* olan gerçeklikle kurulan bağın bir temsilini ortaya koymaktır.

Buna karşılık eğer hayal kırıklığı karşısında bir kaçış söz konusuysa, "düşünce olması gereken, içimizden çıkarmamız gerekenden ayırt edilemeyecek bir nesneye dönüşür. Neticede düşünme düzeneğinin gelişimi bozulmuştur ve yerini yansıtmalı özdeşim düzeneğinin aşırı gelişimi alır." Hiç kuşkusuz yansıtmalı özdeşim düşüncenin bir taslağıdır ancak yokluk kavramından geçmez. Yokluk olmadığında düşünce eksik kalır. Temsiller birbirlerine "yapışır", gerçekliğe, öteki nesneye, öteki özneye yapışır; ne bir ne de ayrılardır.

Yine de Bion'un "yayımlamak" adını verdiği hassas verileri bilincin kullanımına sunmak, içe dönük bilinçlenmeyi kamuya açmak, narsisizmle toplumsal gerçekliği iletişime geçirmek yansıtmalı özdeşim boyutundan mahrum değildir. "Yokluğu,

15. Bion, *Second Thoughts*.

bilimsel iletişimi bile imkansız hâle getirir."[16] Ancak gerçekçi yansıtmalı özdeşimle abartılı, her şeyi bilen yansıtmalı özdeşim arasında fark vardır.

Şizofrenide dış gerçekliğin yanı sıra içe dönük gerçekliğin de yıkımı söz konusudur. Düşünce nefrete yakalanır ve ölümün onu kurtarması, bunun sonunu getirmesi gerekir. Zira, Bion'un yıllar önce Paris'te bir konferansta da söylediği gibi, "Düşünmek acı verir." Tabii düşünmemek daha fazla acıtır. Düşünecek şeyi olmasının verdiği dehşet, yerini düşünülme dehşetine bırakır ve şizofren, sürekli ötekinin düşüncesi tarafından yok edilme korkusuyla yaşar. Paranoid-şizoid evreye yapılan saldırılara, içselleşmiş meme-düşünceye karşı saldırılar eklenir. "Gerçekliği bilme düzeneği olan düşünce, şizofrenin bir yandan kaçmasına yardım eden anahtar, diğer yandan kaçıp ulaşmaya çalıştığı özgürlüktür."[17] Bu sebeple şizofren annesine şu soruyu soramayacaktır: "Ne düşünüyorsun?" Zira yanıtı bilmektedir; hiçbir şeyin değiştirmediği bu düşüncenin bütünü olan yanıtın içindedir. Bion bir yerde, duygudan "düşüncenin annesi" olarak söz eder. Temsille her daim değiştirilen anne... "Hakikat çeşmesinin fotoğrafı mükemmel olabilir ancak bu, çeşmenin fotoğrafçı ve makinesi tarafından kirletildikten sonraki hâlidir."[18] Düşüncenin annesi her daim pislenmiştir, kirlidir; asla bakire değildir. Duygu, düşüncenin annesidir ancak aynı zamanda düşüncenin yok ettiği şeydir; kendini ayırmak için sürgün ettiği, sildiği ve öldürdüğü annedir.

"Aklıma hiçbir düşünce gelmiyor. Hiçbir şey düşünmüyorum. Düşünmek... Bütün cümlelerime 'düşünüyorum' diye başlamak zorundayım, yoksa bir şey eksik kalıyor. Fiil." Bu hasta

16. Age, s. 118.

17. Bion, "Development of schizophrenic thought", *Second Thoughts*, s. 39.

18. Bion, "A theory of thinking", *Second Thoughts*.

konuşmaları, eksik olanın gerçekten fiil mi yoksa (düşünmediğini düşünen biri söz konusuyken) özne mi olduğu sorusunu akla getirebilir. Analizin içinde bile (Kartezyen) felsefi etki o kadar güçlüdür ki psikanalist, düşünmediğini söyleyen hastanın aslında farkında olmadan düşündüğünü düşünür. René Descartes gibi, psikanalist de şu veya bu düşünceden ya da düşünce yokluğundan şüphe edebilir; ancak ortada düşünme eylemi ya da düşünme yetisi olduğundan nadiren şüphelenir. Düşüneni olmayan bir düşüncenin olması düşünülemez, oysa şizofrenik bozukluk bu şekilde tarif edilebilir; düşüncesi olmayan bir düşünen, paranoid hezeyana yakın bir durumdur. Yargıç Schreber ancak yüksek sesle konuşarak sakinleşebiliyordu. O anda etrafına bir ölüm sessizliği hakim oluyor ve Schreber kendini yürüyen cesetlerin arasında hareket ediyormuş gibi hissediyordu. Tüm diğer insanlar, hastalar ve hemşireler sanki tek bir kelime dahi edemez hâle geliyorlardı. Susma sırası Schreber'e geldiğindeyse, kafasında sesler canlanıyor ve onu bitmek bilmeyen bir entelektüel faaliyete mecbur bırakıyorlardı. Bu seslerin en sevdiği sorulardan biriyse şuydu: "Şimdi ne düşünüyorsunuz?"

• • •

Düşünülemezi düşünmek, bilinemezi bilmek, bölünemezi bölmek... Bu, yetişkin düşünceyi ya da o çok gelişmiş düşünceyi es geçmeyen zihnin bir kaderidir: Diğerleri gibi biraz, özellikle kaynağına ve esasına dair yoğun bir bulanıklık tarafından engellenmiş analitik düşünce.

Ne zaman başlamıştır? Kim başlatmıştır? Psikanalitik düşünceye dair bu iki soruyu sormaktan hiç vazgeçilmemiştir. Kuramın şu yönünü ben buldum, bu teknik düzenlemeyi ben önerdim, ilk sözü ben söyledim. Hayır, başkası yaptı... Öncelik ve mülkiyet tartışmaları. Aslında cevabı olmayan bir soru. Aynı

sebeplerden, geçişe dair kimin, ne zaman başlattığı soruları da yanıtsızdır. Bunlar dilin analizdeki yerine ve hiç kimsenin konuştuğu dilin sahibi ve ilk yaratıcısı olmadığı gerçeğine bağlıdır. Peki çocuk ve ebeveyn arasındaki cinsel ilişkiyi kim başlattı? Travmatik bir ebeveyn iğfali miydi yoksa ödipal bir fantezi mi? İçerdiği benlik ve öteki arasındaki ayırt edilemezlik, aktarımın karşılıklı kökenleri ve cinselliğin birleşmeye dair kökeni açısından, analitik kuramın kökenine bu yaklaşım anlamdan yoksun değildir. Cinselliğin oluşumu (iğfal ve fantezinin iç içe olduğu) aktarım nevrozunun (aktarım ve karşı-aktarımın karıştığı) oluşumunda kendini yineler ve bu iki unsur, iç içe geçmiş yaratıcılık ve bağımlılık, analitik düşüncenin oluşumunda ortaya çıkar.

Psikanalistin (burada Freud) analitik düşünceyle bağının belirsizliğinin bıkmadan usanmadan altı çizilmelidir. Burada ancak şu baş döndürücü sorunun açılışını yapabiliriz: Düşünce *başlar mı*? Bu konuda yalnızca birkaç noktaya değineceğim. Anneyle "birlikte" mi düşünürüz? "Fetüsün düşündüğünü hesaba katmalıyız mıyız?"[19] Yoksa Heidegger'le birlikte, "düşünmeye başlamadık," diyebilir miyiz? Freud'un öğrencileri ve öğretmenleriyle olan ilişkisinde göze çarpan intihal, öznel birtakım nedenlerden veya analitik düşünmeye has yapıdan kaynaklı rastlantısal bir şey mi? Psikanalitik konumun gıdası veya ürünü olan bu kelimeler, düşünceler, rüyalar, görüntüler, fantasmalar, bu yazılar kime ait?

Sonra-söylemek, sonra-düşünmek Freud için her zaman yorucu sıkıntılar olmuştur. Çoğu zaman kurucuların yaptığı gibi kendini, kendi gözünde bile mirasçı ve halef olarak konumlandırmıştır. Nitekim bilinçdışı, aktarım, arzu ondan önce de vardır ama psikanaliz yoktur. Psikanalitik bilinçdışının, arzunun aktarımda yeniden ortaya çıkması yoktur. Bilmekteki

19. Wilfred Bion, *Entretiens psychanalytiques* (Paris: Gallimard, 1980), s. 246.

bu boşluğa, hiçbir bilmenin ve düşünmenin dolduramayacağı, gizleyemeyeceği veya iyileştiremeyeceği düşüncedeki bu yaraya olağanüstü bir titreşimin yüklü olduğu o eski adı Freud vermiştir: Bilinçdışı. Hatlarını Freud çizmiştir. Ardından da, davetkar bir sesle bize aktarmıştır. Ancak bu ses, elimizde bir şifrenin olmadığını ve bilinçdışını kendimizde keşfetmek için yol almamız gerektiğini söyler bize. Bilinçdışının izinden gidenler karanlık gerekliliğini ancak yakınlarında tutabilmiş, etrafını süslemişlerdir. Tıpkı erişilemeyen isimsiz olanı fısıldamaktan başka bir şey yapamadığımız konuşmalarda olduğu gibi...

İntihal trajikomik bir şekilde analitik deneyimin merkezindeki sayısız soruyu ortaya koyar. Psikanalizde düşünmek olarak adlandırılan nedir? Tedavi sırasında düşünceyi kim geliştirir? Yorumların, yapıların, analitik kuramların yaratıcısı kimdir? Psikanalist kendi düşüncesini diğer psikanalistlerin, ait olduğu veya danıştığı kurumların düşünceleriyle nasıl yüzleştirir? Bu yüzleşmeden ne gibi etkiler, bağımlılıklar, yabancılaşmalar ve nesiller doğar? Analitik düşünce, birincil süreçlerin etkisi altında kaldığında da bir düşünce midir? Rüyada olduğu gibi düşünmeyen bir düşünce midir?[20]

İntihal, analitik düşüncenin yaşadığı paradoksun açığa çıkarılmasına yarar: Başkasından gelen ve bir öznenin kaderiyle kesişen gerçeğin belirsizliği; içindeki bulguyla anlam "başkasına atfedilmiş" olsa da bir patolojinin eşsiz özünü ifade eden bir aktarımın belirsizliği; nihayet hiç kimseye ait olmayan dille varlığın özünün güncellendiği sözün belirsizliği.

Freud'un düşüncelerin aidiyeti meselesi karşısındaki tavrı öyle karmaşıktır ki, her türlü basit temsili yasaklar; önemli öznel ve tarihi bir meselenin gözden geçirilmesini zorunlu tutar.

20. Bkz. Michel Schneider, *Voleurs de mots* (Paris: Gallimard, 1985) "Connaissance de l'inconscient" serisi.

İlk olarak Freud'un birçok taklitten kaçınmadığı göze çarpacaktır. Çok az yeni kelime üretmiş olmakla beraber, entelektüel çokdilliliği sayesinde her birini düşüncesinin bir köşesine yazarak kelimelerini fizikten, mekanikten almayı da bilmiştir. Esasen hastanın bir divana uzandığı psikanaliz, hâlâ kelimelerini aramakta ve çoğu zaman onları yakınlarının sözlerinde, ilgili alanların, haklı konuşmalar yapan tanınmış büyük isimlerin dilinde bulmaktadır. Kendini ifade etmek için konuşmanın içine doğan çocuk gibi ötekilerin kelimelerini yağmalar ve aşırır, mevcut doktrinlerin bedeninde parazit gibi yaşar, ticaretinin ve oyununun ara boşluğunu onlara göre belirler. Öz, her zaman bir yabancının onayıyla doğar. Bu anlamda mahiyet fikir ve terim hırsızlığıyken, düşünce de zorunlu olarak yırtıcıdır.

Öte yandan Freud ötekilerin düşüncesi tarafından yutulacakmış gibi bir korku ve onların fikirlerine aracısız bir teslimiyet endişesi taşır. Wilhelm Fliess'e itirafı bunun iyi bir örneğidir: "Okumak istemiyorum çünkü bu çok fazla düşünceyi harekete geçiriyor ve keşfetmekten aldığım hazzı köreltiyor. Atalarımdan çok daha cahilim. Eğer onlarla karşılaşacak olsam kesin beni hırsızlıkla suçlarlardı. Onlara ilişkin kaynakları okumaktansa bir şeyleri keşfetmek çok daha keyifli."[21] Keza Karl Abraham'a da, "Aşina olmadığım düşünceler arasından yolumu bulmakta çok zorlanıyorum ve genelde kendi karışık yaklaşımımın çeşitli yollarını izleyerek onlarla bir bağlantı noktası bulana kadar sabretmem gerekiyor,"[22] diye ifade etmiştir. En iyi ihtimalle, düşünceler kendi aralarında rüyanın şu kısmıyla tanımlanan bir gelgit hareketini takip etmişlerdir: "Kimi zaman kitaplar sanki benimmiş gibi; kimi zaman da iki yabancının."[23] Buradaki du-

21. Paul Roazen, *Freud and His Followers* (Allen Lane, 1976), s. 212.

22. Age, s. 214.

23. Freud, *Rüyaların Yorumu*.

rum başkalarının kitapları karşısında Montaigne'in gösterdiği duruluktan uzaktır: "Kitaplarım hangi dili konuşurlarsa konuşsunlar, ben onlarla kendi dilimde konuşurum."[24]

Bu endişe, Lou Andreas-Salomé'nin de belirttiği gibi kimi zaman sıkıntının sınırlarında gezinmektedir: "Tausk'un konferansını takip eden öğleden sonra bir toplantıya katıldık. Beni caddede bekleyen Freud'la önden yürüdük. Tausk'un fikirleriyle kendininkilerin bu denli yakın olmasından son derece endişeliydi ve toplantı sırasında bana bir not göndererek şunu sordu: 'Şimdiden her şeyi biliyor mu?'"[25] Ernest Jones da yine Freud'un sanki bir tecavüzden sakınır gibi başkalarının fikirlerinden ne denli sakındığını göstermiştir: "Freud, basit ve hareketli bir zihne sahipti; başıboş kurgulara ve yeni fikirlere, hatta kanıtlanamayanlara bile açıktı. Bununla birlikte yolunu sadece kendi fikirlerine göre çizerdi. Dışarıdan gelen fikirlere karşı epey dirençli olabiliyordu; onun düşüncesini değiştirecek kadar etkili değillerdi."[26]

Bir intihalin metapsikolojisini geliştirmek kuşkusuz kolay değildir. Ayrıca, katı bir metapsikolojik yaklaşım olayı açıklamakta yetersiz kalacaktır. Böyle bir girişim neticede, Freud'unki kadar yeni ve etkili bir düşüncenin geliştirilme koşullarına dayandığında gülünç görünme riski taşır. Oysa burada düşünme yönteminin bir bölümünü aydınlatacak unsurlar vardır. Entelektüel düşünce, düşünce çalışmaları, yansıtıcı düşünme, düşüncenin düşüncesi ve bilinçdışı temsillerle benzer zorluklarla karşılaşmaktadır: İtilme, yüceleştirilme, yoğunlaşma ve unutulma. Freud'da kuramsal borçların sansürü olgusundan, yani

24. Montaigne, *Denemeler.*

25. Lou Andreas-Salomé, "Journal d'une année", *Correspondance avec Sigmund Freud* (Paris: Gallimard, 1970) s. 347.

26. Roazen, *Freud and His Followers*, s. 88.

entelektüel yaşamın bir psikopatolojisinden gelen unutuşlar bulunur. Aynı zamanda da en önemli buluşlarına kadar onu, fikirleri başkalarına mâl etmeye iten aşırı bellek, sanki-biliniyor, sanki-anlatılmış ve yanlış tanıma olguları söz konusudur. Bu ikincil yansıtmalı özdeşleştirme midir yoksa histerik şikayete bağlı ötekine mâl etme mi? Sebep ne olursa olsun, Freud'un şekillendiği yıllar boyunca tuhaf bir düşünce bozukluğu dikkat çeker. Yine Jones'tan bir alıntı yapalım: "Entelektüel alanda bile kendine olan derin güveni tuhaf bir aşağılık duygusuyla damgalanmıştı. Sahip olduğu yeteneğe ve bir dizi akıl hocasından üstün olduğuna dair doğuştan gelen anlayışını dışa yansıtarak bunu telafi etmeye çalıştı. Tuhaf olan, bağımsızlığını tekrar kazanmak için, öncelikle kendini bu kişilerden (Brücke, Meynert, Fleische, Charcot, Breuer ve Fliess) birkaçına bağımlı hissetmesi gerektiğiydi."[27]

Zorunlu bağımlılık; özne, cinsellik, düşünce gibi her türlü biçimlendirme kapsamında anlaşılmak için emek isteyen bir meseledir. Her düşüncenin çıkış noktasının kendinde olduğunu, bir önceki anlamı yeniden düşünüp kurduğunu, kendi kendinin öncülü veya atası olduğunu söyleyebilir miyiz? Yazarlık uğraşı, gerekli bir otorite eylemi olarak, daha önce hiçbir şey söylenmemiş ve bundan sonra da tekrarlar ve alıntılardan başka hiçbir şey söylenmeyecekmiş gibi yapmak değil midir? Annesel veya birincil düşünme sürecinden, zihnin işleyişinin meydana getirdiği ketlenmeden, belirtiden ve kaygıdan çıkış yolu, aşırmanın ödipal bir söylemin tesisiyle açığa çıkması mıdır? Böylece anne olmaktan, Freud'un sıkça kullandığı zihninin gebe kalması ve doğurması metaforunun da tanıklık ettiği üzere, keşfin rahmi olmaktan çıkılıp onun yaratıcısı, ona isim veren kişi hâline mi

27. Ernest Jones, *Freud: Hayatı ve Eserleri*, çev. Emre Kapkın (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004)

gelinir? Imre Hermann bunun yalnızca başka yerde, sınırın aşıldığı, burası ve orası arasındaki hareket esnasında düşünüldüğünü söyleyerek yanıt verecektir. Eğer aşırı bağlılık düşünme işlevine model olacaksa, "ikili düşünmeye" özgü tarza göre düşünmek öncelikle "... arayışına çıkmaktır."

Bununla birlikte anne, sevgi nesnesi veya efendi de olsa bizde ötekinden ne kaldığını ve kendimizi ondan ayırabilmek için ne kadarının bizde kalması gerektiğini bilmiyoruz. Bu ötekinin, Freud üzerindeki tekinsizlikten ileri gelen izlerini inceleyelim. Carl Gustav Jung'la ve ona karşı yapılan kuramsal çalışma Freud'da "doğum sancılarına"[28] sebep olmakta ve düşünürün rekabetçiliğiyle birlikte bu sancı katlanmaktadır. Öte yandan Freud, Jung'a, "her şeyi kendi kelimeleriyle ifade etmesini" tercih ettiğini belirtmiştir. "Her düşünür kendi jargonunda konuşur, öyle değil mi?"[29] "Şimdi aklıma bir şey gelse, bu yolla bir şeyi kolayca elinizden alacağımı veya sizin hiç zorlanmadan elde edebileceğiniz bir şeyi kendime mâl edeceğimi düşünmek beni mahvediyor."[30]

Freud konusuyla ilgili bilhassa ona tekinsiz gelen kaynağı okumadığı için, tekinsizlik alanı içinde "kendi" ve öteki açmazının yarattığı bu boşluğun "okur nezdinde tüm mülkiyet hakkını elinden aldığını,"[31] yazmıştır. Sanki kopyalama veya yineleme üzerinde yapılan bir çalışma herhangi bir özgünlük iddiası taşıyamazmış ve her daim "tekinsiz" bir kuramlaştırmaya borçlu kalırmış gibi. Oysa Freud'un ürettiği belki de en Freudcu şey, tam da *Unheimliche*'e [tekinsiz olan] terimiyle belirttiği bu

28. Sigmund Freud'dan Carl Jung'a mektup, 2 Kasım 1911.

29. Sigmund Freud'dan Carl Jung'a mektup, 12 Kasım 1911.

30. Age.

31. Sigmund Freud, *Psikanaliz ve Uygulama*, çev. Muammer Sencer (İstanbul: Say Yayınları, 2000)

görüşüdür. Ancak öteki üzerindeki bir iyelikten feragat edersek kendimiz olabiliriz. Bununla birlikte *Unheimliche* başlığını taşıyan ve bu konunun işlendiği metin, *Rüyaların Yorumu*'yla birlikte Freud'un, konu hakkındaki mevcut kaynağa en bol göndermeyi, büyük ölçüde yazının başında toplayarak yapan eseridir: "Das Unheimlich"in [Tekinsiz] ilk kısmı bütünüyle bu kelimenin dilsel ve edebi anlamlarının listelenmesine adanmıştır. Anneyle olan bağa dair bir duygusal hareket alanının, birdenbire evrensel dile bırakılanın gözetimine verilmesi neticede yeterince anlaşılırdır.

Başka çalışmalarda Freud annesiyle olan özdeşimi vasıtasıyla belirli bir parazitlik ve ortakyaşama kaygısına erişir. Alfred Adler'le öğrencilerinin Cemiyet'te "teşvik ve çarpıtılacak konu elde etmek isteyen parazitler olarak," kaldıklarını Freud'a söyleten de bu kaygıdır. "Ben bu ortakyaşamayı imkansız kıldım."[32] O yıllarda Jung'la yazışmalarında Freud için bir nevi plasental anksiyete gelişmeye başlamıştır. "Daha zayıf olan, daha önce ölen ikiz erkek kardeş *plasenta*dır; çünkü dünyaya çocukla normal olarak aynı anne tarafından aynı anda getirilmiştir ... 'ikilik' içinde kaygı verici olan da yine bu kökendir."[33]

İşte birincilin gücünün öncelik kaygısını aydınlatan şey... Amalia'nın ilk çocuğu olan Freud, yine de ilk olduğundan emin değildir. *Daha sonra* dışarı atılan plasenta *daha önce* ölmüştür. *Unheimliche* üzerine yazılan yazı da rahimden çıkışa dair bu "düşünceden" yola çıkarak geliştirilecektir. Oysa anne bedeninde plasenta, bedenleri birbirlerinden ayrıldıktan sonra anneyle çocuk arasında tensel olarak sürekli tekrarlanacak temasın ilk mekanıdır. İki kan arasındaki alışverişlerin büyük kısmının gerçekleştiği, anne-fetüs *aktarımlarının* yeridir. Anneden gelen ve

32. Sigmund Freud'dan Carl Jung'a mektup, 12 Ekim 1911.

33. Sigmund Freud'dan Carl Jung'a mektup, 13 Ekim 1911.

fetüsün hücrelerinde tahribata yol açabilecek antikorları etkisiz kılan "plasenta duvarı", "bağışıklık kalkanıdır". Anneden gelen maddelerin dolaşıma yayıldığı ve fetüsün metabolizma üretimlerinin de annenin dolaşım sistemine boşaltıldığı aktif çalışma alanıdır. Dolayısıyla plasenta mecazi anlamda Freud'a göre "yemek masasıdır" ve belki de psikanalitik hareketin ta kendisidir; yaşam borcunu düzenlemenin zor olduğu bir değiş-tokuş yeri, sayılamaz kaynaşmaların ve dağılmaların gerçekleşme alanı, ilk geçiş olgusudur.

Plasenta benden ve ondan arta kalanı; psikanalizin uzak tutması gereken zalim kötü ikize dönüşebilecek "ne ben, ne onu" temsil edecektir. Psikanalist yani "doğumu yaptıran, plasentayı inceleyerek onun tamamen atılıp atılmadığını, içeride zararlı parçaların kalıp kalmadığını görür."[34] "Yapmasına izin verilen tek şey bir dizi olgunun belirlediği ve çocuğun annesinden ayrılmasıyla sonuçlanan son derece karmaşık bir süreci başlatmaktır."[35]

İntihal çatışmalarında olduğu gibi bitmek bilmeyen analizde psikanalistle analizci, doğan "ben" bilinciyle bilinçdışı olarak da adlandırabileceğimiz plasenta kalıntısı arasındaki hiç bitmeyen bu ayırma işinin damgasını taşımaktadır. Rahme verdiği cinsel veya kuramsal zarar kaygılandırıcı olsa da bu kalıntı yok edilemez.

Öncelikler meselesi psikanalitik hareket tarihinde o kadar önemlidir ki, "Freud hiçbir zaman öncelik meseleleriyle ilgilenmedi,"[36] diye yazabilmek için Jones sağlam bir yadsımaya ihtiyacı duymuştur. Şöhretinin doruğundayken Freud bu meseleyi üç metinde açık bir şekilde ele almıştır. 1914'te aktarı-

34. Sigmund Freud, *La Technique psychanalytique* (Paris: Puf, 1970) s. 26.

35. Age, s. 89.

36. Jones, *Freud: Hayatı ve Eserleri*.

mı ve cinsel etiyolojiyi Jean-Martin Charcot, Rudolf Chroback ve Joseph Breuer'den alır.[37] 1920'de serbest çağrışım fikri gençliğinden kalma, unutulmuş bir kitaptan[38] gelir. 1923'teki rüya kuramının kalbi mi? İşte onu Joseph Popper-Lynkeus'a borçludur.[39] Bu son metin bir parça amansız olsa da, bir keşfin "nesnel özgünlüğünü" ve öznel özgünlüğünü birbirinden ayırır. Freud'a göre ilki zaten yoktur. İkincisiyse yalnızca bir yanılsamadır. "Bir bilim çalışanının, konusuna nasıl yaklaşacağını belirleyen fikirlerin nereden geldiğini düşündüğünü varsayalım... Bu fikirler ve bakış açıları onun kendi entelektüel işleyişinden doğar (o bunun nasıl olduğunu bilmese de) ve o da özgünlük iddiasını bu işleyişe dayandırır. Bu iddia kapsamlı bir psikolojik incelemeyle kısıtlanmıştır. Aslında bu inceleme, iddia edilen özgün fikirlere doğru bir ivmenin ortaya çıktığı saklı, uzun zaman önce unutulmuş kaynakları bulur; sözde yeni olan yaratıcılığın yerine yeni bir konuda uygulanmak üzere geri gelen unutulmuş şeyler koyar ... Bu fikirler arasında yalnızca birinin kaynağını bilmiyorum ... Ancak kuramımın bu temel noktasını bulan kişi Popper Lynkeus'tur."[40]

Analiz sırasında, fantasmanın deyimsel basitliğinin ötesinde, sembolik bir alanda, aile romansının veya bir sosyal ânın alanında ortak bir anlamla karşılaşmaya dair, kendine ait tek düşünceyi kaybetme hissini çağrıştıran hayal kırıklığı; analiz sonunda, yaşadığımız, "histerik sefaletten" "sıradan mutsuzluğa" geçmenin verdiği hayal kırıklığı...

37. Sigmund Freud, "Psikanalitik Hareketin Tarihi Üzerine", *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış Açıklaması ve Özellikleri*, çev. Kamuran Şipal (İstanbul: Say Yayınları, 2015).

38. *Préhistoire de la technique psychanalytique*, G. W., XII, s. 309-312; S. E., XVIII, s. 263-265.

39. *G. W.*, XIII, s. 357; *S. E.*, XIX.

40. Age.

Düşünce ve belirti arasındaki benzeşme çok güçlüdür: İkisinin de nereden geldiği bilinmektedir. Biri yalnızca serbest hafızanın bir etkisidir, diğeriyse çocukluk amnezisinin. Her ikisi de, ister acı çeksin ister kuram geliştirsin, öznenin yalnızca bilinçdışı etki olacağı, düşünen veya baştan çıkaran "ötekine bağlanabilir". Histerik kişi anımsamadan muzdariptir, kuramcıysa intihale maruz kalır. İkisi de "bana ait" ve "bu bana ötekinden geliyor" arasında kalmıştır. Oysa bütün analizler *tek bir* öznenin arzusunun "ben" ve öteki arasındaki bağdan doğduğunu gösterir. Histeri de histerikle doktoru arasındaki *bağdandır,* bu bağ önerisinden veya histeriğin hastalığı teşvikinden doğmaz. Kesin olarak birine veya diğerine özgü kılınamayan bir keşfi indirgenemez yapan; bir düşünürün, ondan önce ve onun yanında düşünenlerle olan *ilişkisindedir.* Eğer düşünce "gizli", "unutulmuş" olandan geliyorsa bu yine anneye olan bağdan ve düşünme keyfinin karşılıklı yitirileceği kaygısından ileri gelen bir etkidir.

Hayatımdan fazla bağlı olduğum bu belirtiyi benden koparmayın, sayesinde kırılgan ve borca batmış da olsa bir kimlik edindiğim bu düşünceyi benden almayın. Kendi düşüncesi, temel belirti, bu ikisi kuşkusuz gerekli yanılsamalar alanında yer almalıdır.

• • •

Freud'un annesini temsil ettiği iki rüya: "Parques rüyası"[41] ve kuş gagalı kişilerin olduğu "ölüm odası rüyasıdır."[42] Bu rüyalar sırasıyla şu başlıkları taşıyabilir: "Anne düşünüyor" ve "anne ölüyor". Bunlar annenin, düşüncenin ve ölümün Freud

41. Antik Roma'da kaderi simgeleyen tanrıçalar. –çn

42. Freud, *Rüyaların Yorumu.*

için nasıl örüldüğünü anlamama yardımcı olacaktır. İlkinde ölümü düşündürmek için Amalia avuçlarını birbirine sürter ve "soyulan siyahımsı *derinin* küçük parçalarını gösterir." İnsanın topraktan gelip toprağa döneceğinin bu kanıtı Freud'u kaçınılmaza boyun eğmekle karışık bir şaşkınlığa sürükler. Burada ölümün kaçınılmazlığına dair hiçbir kanıt yoktur; daha ziyade bir imge, resimleme ve mecaz olsa da, bir gelenek ve sembol olarak alınan, kelimelerin eşlik ettiği bu hareket, çocuk Freud'a annenin sınırlarını gösterir: Anne düşünebilir, anne ölmelidir. Bu harekette, bu sahnede düşünen beden değildir; konuşan eller ya da deri değildir; "ben" diyen ve bu "ben"in gücünü ve sınırlarını gösteren annedir, parçalara ayrılmamış olan öznedir.

Eller tutup sıkabilir, tutunabilir, kapatabilir ancak ne sıkmakta ne de tutmaktadır; yalnızca açık bir yumuşaklık tuzağı gibi kapanmaya hazır iki yana düşmüş hâldelerdir. Boş, açık avuçları çocuğun iradesinin çöküp eridiği tükenmez sabrının derinliğine maruz kalmıştır. Dilin dünyanın içinde kalması için kapanan bu el, ancak ölüm onu çözdüğünde açılan bir yumruktur.

Parcae veya *Knödel* [hamurdan köfteler] rüyasıyla annenin bedenine, ellerinin tenine, göğsüne, ona borçlu olduğumuz ölüme, intihal temasının işlendiğini hatırlayalım. "Histoloji bilgimi borçlu olduğum üniversite hocam, *Knödl* (Knödel) isimli birini intihalle suçluyordu. Başkalarına ait olanı aşırmak, kendine mâl etmek, fakültedeki ceketlerimizi çalan hırsız muamelesi gördüğüm rüyamın ikinci kısmına bağlanıyor. İntihal kelimesini herhangi bir amaç gütmeden yazdım çünkü kendini bana sunuyordu; şimdi rüyanın gizli içeriğinin bir parçası olması gerektiğini fark ediyorum zira görünen içeriğinin çeşitli parçalarını bir araya getirmeye yarayabilir. Ortaklıklar zinciri: *Pé-*

lagie,[43] *plagiat*,[44] *Plagiostomes*[45] ya da *bir balığın yüzme kesesi*, vaktiyle okunmuş bir romanı Knödl olayıyla ve açıkça cinsel teknikler için kullanılan bir araç anlamına gelen ceketlerle birleştirmektedir."[46]

İntihal meselelerinde, bir deriden ötekine tam anlamıyla bir bağ vardır; öyle ki kimi zaman kendi derimi kurtarmak için ötekinin kalması gerekir. Annenin derisi vücudunun, çocuğun kimliğinin kendini belli etmesine veya etmemesine olanak sağlayan yüzeyidir. Küçük çocuğu saran deriyi anneden koparma arzusu, annenin buna müsaade etmesi korkusu, deriden ayrılmanın imkansızlığı, orada kapalı kalma çılgınlığı, tüm bunlar aydın kişiye doğru hareket ettikçe intihal evrelerinde daha sık rol oynar. İntihal meselesi, cinselleştirilmiş bir arzunun ve bu arzuyla bir başkası, mesela gerekli sınırların çizilmesi arasındaki farkın kimlik oyunudur. Bedeni vasıtasıyla *quia pulvis es*, yani toz olduğunu gösteren annesi karşısındaki şokunu veya vazgeçişini ifade etmek için Freud'un çok güçlü bir kelimesi vardır: *Grenzenloss*, sınırsızla olan karşılaşmada daha hafif bir şaşkınlık belirtir bu.

*Pelvis*in hazırlanmasının rüyası, *pulvis* rüyasıyla hem çok yakın hem apayrıdır. Freud'un teşrih edilen baseninde gördüğü "büyük yumrular" annesinin onun için hazırladığı o *Knödel*lere göndermedir. Benzeşmezlik sahneyi düzenleyen figürlere bağlıdır. Bu teşrihi dayatan ve adı köprü anlamına gelen Brücke baba figüründedir; oysa İncil dersi veren ev sahibesi anne imgesidir. İlişkili duygulanımların karşıtlığının sebebi de kuş-

43. (Fr.) Açık denizlerde devasa sürüler hâlinde gezen ve gece olduğunda canlı bir parlaklık yayan skifomedüz adındaki büyük bir denizanası türü. (Lat.) *Pelagia noctiluca*. –çn

44. (Fr.) İntihal. –çn

45. (Fr.) Kıkırdak iskelete sahip, köpekbalığı, vatoz gibi balıkların yer aldığı tür sınıfı. (Lat.) *Chondrichthyes*. –çn

46. Age.

kusuz buradadır: "Vücudumda bir parçası eksik"[47] bir babanın talebine rüya gören çocuk Freud, "en ufak bir dehşet duygusu olmaksızın," yanıt verir. Deriyi onunla arasındaki kuşatılamaz sınır olarak gösteren annenin gücü karşısında sınırsız bir şaşkınlık duyar. Bu, ilk çocukluk döneminin tehlikelerinin temel farkıdır: Doğuştan gelen fantasmalar, özellikle de bedenin bir parçasının oluşturduğu tehdidi *sınırlayan* hadım edilme fantasması vasıtasıyla babayla olan bağdan kendini çeker. Oysa anneyle olan bağ başka türlü kışkırtıcıdır: Kimlik alanı olan deri, alışverişin yoksunluğun tahsisine ve yerleşimine izin vermeyen yerdir. Rüyanın narsisistik tekrarları da bundan kaynaklanır: Bir ceket, bir kürk, işlemeli bir kumaş giymek. Anneden alınan bir borcun, onun nitelikleriyle bir özdeşimin, ayrışma endişesine karşılık bir hadım edilme endişesi seferberliğinin okunduğu teskinler.

İntihalde anneye olan bağın boyutu, "Parcae rüyasında" Freud'un en azından bir ortaklık olarak fark ettiği ve kendini bir hırsızla özdeşleştirdiği boyuttur. *Pelagia* kelimesi, fakültenin *kütüphanesinden* başkalarının giysilerini çalan bu hırsızın hatırası, ardından da anne bedeni vasıtasıyla anımsanmıştır. "Annene düşünme borçlusun," denilmiş, bir giysinin veya bir derinin yalnızca senin *Hilflosigkeit*'ın ve onun salt egemenliği arasındaki hassas sınır olduğu ima edilmiştir.

Nitekim Freud, analitik hareketin en resmi uygulaması içinde bu deri-düşünce bağını yeniden ortaya koymuştur. 1910'daki Nürnberg kongresinde Sándor Ferenczi, Freud'la aynı görüşü savunarak çeşitli grupların üyelerine ait tüm fikirlerin, Jung olması gerektiğini düşündüğü dernek başkanının onayına tabi kılınması önerisini sunmuştur. Başta Viyanalılar olmak üzere birçok muhalif, bunun sansür olduğunu söyleye-

47. Age.

rek Wilhelm Stekel'in otel odasında bir araya gelmiştir. Odaya teatral bir giriş yapan Freud, tehdit olarak gördüğü bu husumete karşılık, "Acıklı bir şekilde ceketini alıp şöyle bildirdi: Düşmanlarım açlıktan öldüğümü görmek istiyor ve ceketime kadar neyim varsa elimden alırlar." Stekel bunu anlatırken Freud'un iki gözü iki çeşme ağladığını da eklemeyi unutmamıştır. Oysa bilindiği gibi açlıktan ve sefaletten ölen bir psikanalist varsa, o da Freud değil Otto Gross'tur. Bununla birlikte öğrencilerinin düşünce özgürlüklerini talep etmeleriyle Freud'un kendini, kendi derisini oynamak zorunda hissettiği bir krize sürüklenmesi örnek teşkil eder. Başka bir erkeğin bedeni üzerinden kuram oluşturmanın büyük riskinin yarattığı inkardır. Ya da bir başka *kadının*... Freud bir bilinç sürçmesiyle Jung'a şöyle yazar: "Spielrein[48] dün *ihren* çalışmasından bir bölüm okuması yaptı. Neredeyse *Ihren*'i büyük harfle yazacaktım."[49] Yani Almanca hitaptaki dişil *onun* yerine, eril *sizin.*

Entelektüel çalışma çoğu zaman analistler tarafından babalığın sembolik sistemine göre düşünülür. İster öncelik tartışmaları, örneğin Freudcu harekette farklı kavramların ortaya çıkmasını vurgulayan tartışmalar, isterse de bu işin entelektüel ketlenmeyle nitelenmiş yönü söz konusu olsun düşünce işi meselesi neredeyse her zaman babayla, onun anlam üreticisi, eser yaratıcısı konumuyla ilişkilendirilmiştir. Freud bile entelektüel "başarı karşısında başarısız olanları" ödipus kompleksinin baba tarafına bağlar. Düşünce başarısızlığını arzuya, annenin yaratıcılığının tahribine karşı bir savunmaya dönüştürerek düşünmenin zorluğuna dair vurguyu anne açısına taşıyan Mélanie Klein'a döner. Psikanalistlerin entelektüel çalışması söz konusu olduğunda, çocuğun açgözlülüğü ışığında, düşünme çalışması-

48. Sabina Spielrein ilk kadın psikanalisttir. –çn

49. Sigmund Freud'dan Carl Jung'a mektup, 30 Kasım 1911.

nın sosyal formları olan ve entelektüel ortamın yöntemleri tarafından cezalandırılan entelektüel mülkiyetle ketlemeyi yeniden düşünmek gerekir. Örneğin Freud'un Georg Groddeck'e yazdığı raporu, ilk başta anneyle ilişkilendirerek "onu sömürdüğü için anne tarafından cezalandırılma korkusuyla birlikte,"[50] bu açgözlülüğün dışa vurumu olarak yeniden okumak gibi...

Anneyle *beraber* düşünmek zordur. Winnicott'a göre temel olan, yalnız kalma kapasitesinden ziyade, *annenin varlığında* yalnız kalma kapasitesidir. Aynı zamanda onu da düşünmek gerektiği için eğer annenin yanındayken düşünebiliyorsak, onun tarafından düşünüldüğümüz bir konuma çekilme riski büyüktür. Temelde bu, Freud'la Fliess'in bitmek bilmeyen büyük tartışması, öğrenciden öğrenciye kendini tekrar eden *Alter*'dir. Bu tartışmanın kopma noktası Freud tarafından şu şekilde ortaya konmuştur: "Eğer yorumlarımdan herhangi biri hoşuna gitmediğinde 'fikirleri okuyan' kişinin hiçbir şey idrak etmediğini ve sadece kendi düşüncelerini karşısındakine yansıttığını bildireceksen, benim takipçim olmaktan çıkmışsın ve diğerleri gibi benim tekniğimi bütünüyle değersiz kabul etmişsin demektir."[51] Burada analitik hareket tarihinde sağlam temelleri olan bir konu söz konusudur: Yansıtma kuramı. Freud tarafından "okunduğunu", daha sonra Jung ve birkaç kişinin daha maruz kalacağı gibi, onun fikirlerinin zulmüne uğradığını ilk hisseden Fliess'tir ve nevrozunu (Freud'un zamanında bu bir kınamadır) veya psikozunu (günümüzde Fransa'da bu bir övgüdür) kuramına yansıtmak, psikanalize ve psikanaliste sürekli yapılan bir suçlamadır.

Analitik kuramın, onu üretenlerin hususi tarihi ve kendini oluşturduğu toplumsal tarihle ilişkisiz olduğunu düşünmekle

50. Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten. (İstanbul: Metis Yayınları, 2002).

51. 19 Eylül 1901 tarihli mektup.

birini diğerlerinin takibine ya da onların saf yansımasına indirgemek farklı şeylerdir.

Freud'la Fliess'in hikayesinde kopmanın geri dönülmez etkilerini üreten bu yansıtma konusudur. Sonrasında herkesin yalnızca öteki tarafından düşünüldüğünü hissettiği; kendini kendi düşünce çalışmasından yoksun, entelektüel üstünlüğü inkar edilmiş hissettiği bir kopmadır bu. Kendi fikirlerimi seninkilerde okuduğumu söylediğine göre, beni okuyan kişi sen olamazsın. Fliess'in suçlamalarına Freud bu şekilde yanıt vermiştir ve bundan bazı sonuçlar çıkaracaktır: "Şimdi neden yazmak zorundayım?"[52]

Bu iki adam arasında artık mümkün olmayan ve düşünce meselesinin anne boyutunun farkına varamamaktan ötürü belki de zaten imkansız olan Freud'un arkadaşıyla sürdürdüğünü sandığı o *Mitwissenschaft*'tır.[53] *Mitwissenschaft* anneyle oğul arasındaki zor bilgi paylaşımı, düşünmenin o iç içe geçmişliği, ötekine açılan bir sırrın o karşılıklı emanetidir: Annemin keyfini düşünürken kendi keyfimden ve kendi keyfimi düşünme keyfimden mahrum kalmamak için ne yapmalıyım?

İki olay dikkat çekicidir: 9 Haziran 1901'de Fliess'e veda mektubunu yazdığında Freud, kendi hesabını anneninkiyle karşılaştırmanın güçlüğünü sahnelediği "yemek masası" rüyasını görmüştür.

Hangi hesap? Düşüncelerin mi yoksa düşünmenin hesabı mı? Aynı zamanda tutarsız bir eşdeğerlik ilişkisi içinde bulunan besin ve beslemeye dair hesap kuşkusuz... Kimi zaman çocukların ifade ettiği şekliyle "yiyecek", burada "düşünülecek olanı"-temsil etmektedir. Bu rüyanın analizi Freud'a şunları söyletir: "Artan borcu düşünmekten pinti ve bencil bir hâle geliriz. Borç

52. Age.

53. Age.

hızla arttığından elimizdeki paranın onu karşılamayacağından korkarız. Benim de her yemek masasında hesabın aleyhime kesilmesini engellemek gibi komik bir saplantım vardır."[54]

Buradaki mesele, anneyi temsil eden Fliess'le birlikte hakikaten bir borç transferidir. Annelik borcu babalığın "hesabına" yatırılarak onun nezdinde ödenemeyecek bir hâle gelir. Bir erkekten kuramsal memeyi istemek, giderilemeyecek bir mahrumiyeti, bir susuzluğu yeniden ortaya atmanın yeterince kesin bir yoludur.

Diğer olay 1901 yazındaki kopuş sırasında meydana gelmiştir. Fliess'in annesi çok hastadır. Bunun üzerine Freud ona şu satırları yazar: "*Deine Mutter quäll sich voll schrecklich,*"[55] annen çok acı çekiyor olmalı. Burada Freud bir yanlışlık yaparak *quält* yerine *quäll*[56] yazmıştır. Annenin ızdırabı bir denizanası gibi (*qualle*) oğula acı vermektedir. Kadının olası ölümü, oğlu bir kaynaktan (*quelle*) yani yaşam kaynağından mahrum bırakmakla tehdit etmektedir. Bu, Freud'un 3 Temmuz 1899'da yazdığı gibi tamamıyla *Unheimliche* bir andır; ölüm sebebiyle annelerin düşünülemez, eşsiz (*die Einzigen*) hâle gelme riskidir. Oysa bizi onlara bağlayan şey bir çeşit düşünme tasarrufu düzenidir: Eğer oğullardan önce ölmeleri gerekiyorsa, sebebi bunu onlardan önce düşünmüş olmalarıdır. Böylece bir tamamlanma, bir düzen korunmuş olur. Bu durum ölmeyi bilene karşı kıskançlıkla karışık bir hayranlık duymaya engel değildir. Söz konusu olan ölmenin entelektüel gizemini çözme kıskançlığıdır.

"Savaş ve Ölüm Hakkında Zamana Uygun Düşünceler" makalesinde Freud yalnızca çocukların, "Sevgili Anne, maa-

54. Freud, *Rüyaların Yorumu*.

55. 4 Temmuz 1901 tarihli mektup.

56. *Quäl!*, "acı çekmek" anlamındaki *quälen* kelimesinden gelir.

lesef öldüğün zaman şunu veya bunu yapacağım,"[57] şeklinde konuşabildiklerini belirtmiştir. Peki yetişkin zihni "sevilen kişinin cesedi karşısında" neden harekete geçmek durumundadır? Annenin temsil ettiği ve çocuğa düşündürdüğü yaratma, düşünme veya ölme yetisi *Unheimliche*'nin kalbidir. Benlikle ötekinin olanaksız paylaşımı: "Ölüm karşısında çok basit davranırız; çok zor bir görevi başarmış birine duyulan hayranlığa benzer hisler yaşarız."[58]

Freud'un özellikle *Ket Vurma, Belirti ve Korku* adlı eserinde takıntılı bir yapı olarak dokunma tabusuna dair öne sürdüğü her şey, derinin bir başka deriyle, önceden varsayılan buluşmasını içerir (bu, elin kendi vücudunun başka bir bölgesiyle buluşması da olabilir, zira bu dokunuş o sırada bir başkasının dokunuşudur). Derinin anneninkiyle farkının fiziksel olarak yer almadığı psikoz durumu başkadır. Ya bedensel içeriklerin, bakıldığında derinin bir matlık belirtmediği ve zorlamaya karşı herhangi bir engel göstermediği kayıtsız şizofrenik birleşimi söz konusudur ya da deri, nefretin çocuğun diğer algılarına hiç boş alan bırakmadığı bir suçlamanın risk alanıdır.

Bu durumda yapılabilecek tek şey, derinin artık aynı anda yakınlık ve uzaklık belirtmediği, hem uyarıldığı hem de uyarıları önlemediği bir gerçeklikteki reddedilmenin mutlak kederiyle yaşamaktır. Ötekinin bedenine, anne sevgisine her türlü mesafe simgeleştirilemeyenin içine yapılacak, bir dalışın değerini alacaktır. Burada ancak yaşamanın tadı kaybedilebilir.

Bu durum kimi zaman iki psikanalist arasında da gerçekleşebilir. Groddeck'in Freud'a olan bağlılığı bunu tüyler ürpertici bir şiddetle ortaya koymaktadır: "Benden kurtulamayacaksınız çünkü sizi bırakmayacağım. O kadar sıkı tutundum ki yere atı-

57. Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, çev. A. Avni Öneş (İstanbul: Say Yayınları, 2000).
58. Age.

lacak olsam bu, derimden bir parçaya mâl olur."[59] Buna cevaben Freud bir kıvamı, bir dokusu ve kalınlığı olan kendi derisine çokça bağlı olduğunu ifade etmesine rağmen "dokuda bir delik" bulunduğunu yadsımamış, öğrencisinin çılgın aşkından etkilenmekten kendini alamamıştır. Freud'un üzerine bu duygu aktarımı, Groddeck'i "ben"le öteki ayrımının kolay olmadığı o deli çocukluk hâlleriyle karşı karşıya bırakmıştır: "Okuldayken bile dolabım (*Schrank*) taraklar, reçelli ekmekler ve kitapların arkadaşlık kurduğu korkunç bir yığındı. Hâlâ da öyle. Diğer bir ifadeyle nesneler arasındaki sınırları göremiyorum, yalnızca onların kesişme noktalarını seçebiliyorum. Neticede, ölçüsüzlüğümü (*Schrankenlosigkeit*) hiç kuşkusuz annem, babam ve kardeşlerimle aramdaki ilişki belirlemiş. Bizimle öteki arasında aşamadığım ama aynı zamanda bende ensest engellerini (*Inzestsschranken*) hiçe sayma, Groddeck'lerle aramdaki sınırların yükselmesini engelleme arzusu yaratan (*Schrank*) bir bariyer gibi."[60]

Burada bedenle isim arasındaki süreklilik ilişkisinin çılgınlığını sezmek mümkündür. Nitekim Groddeck bunu sembol kuramına da aktarmıştır. "Kelimenin zihne pranga vurmasına"[61] tahammül edememekle beraber, kelimenin vücudun bütününü ifade edebildiği, anneden gelen yanıtın acının gerçekliğini sona erdirip yatıştırdığı bir cennet veya cehennem ilişkisi aramıştır. Özel isimlerin bile nihai bir organik kaynağa gönderme yapabileceği bir yer, hissetmenin ve söylemenin mistik düğünü. Dolayısıyla Groddeck, Freud'un adının onun için bir şey ifade etmesini istemiştir: *Freud* neşesi. Sonunda kaybettiği için kendini de

59. Georg Groddeck'le Freud'un yazışmaları, 20 Kasım 1920, *Ça et Moi*, (Paris: Gallimard, 1977) s. 67.

60. Age, s. 78.

61. Age, s. 64.

kaybettiği bu isim, Groddeck'i hadım edilme temennileri olarak adlandırdığı noktaya göndermiştir. Oysa sembolik hadım edilmeye erişim, aksine ismi hissedilenden ayırmayı sağlamaktadır. Aslında söz konusu olan dilin ve bedenin bütünleşmesi arzusu içinde bir sakatlama alanıdır.

Groddeck, deliliğe kapılmadan mümkün olduğunca uzun süre bu karmaşa hâlini adlandırabilmiştir. Bu noktada Ferenczi'ye şunları yazmıştır: "Sanırım ikimizin arasındaki fark senin olan biteni anlamayı istemek zorunda kalmış olman, benimse anlamayı istememek zorunda kalmış olmam. Psikanalitik akıl yürütmeden ödünç aldığım bir diğer ifadeyle ben, karanlığıyla birlikte anne vücudunun imagosunda kendimi iyi hissederken, sen ondan uzak olmak istiyorsun."[62] Oysa isimlendirmenin, nesneleri anlamaya çalışmanın, itilmeye şans tanımanın anne bedeninde esir kalmamaya izin verdiğini bilmektedir.

Groddeck, Freud'un yaklaşımının temelini kendi tarzında reddederek tanımayı bilmiştir: "Vaftizin, adlandırmanın mutlak gerekliliğine olan vahim inancı."[63]

"Parcae rüyasının" intihale, kopan derilere, ölümün deştiği lime lime düşüncelere dair rüyanın analizinde, özel isim üzerine psikanalitik bir yaklaşım görülür. Türkiye'den getirdiği kumaşları karısına çok pahalıya satan Split'li kumaş tüccarı Popovic hakkında Freud şöyle yazmıştır: "Pelagia'da, Knödl'de, Brücke'de, Fleischl'de olduğu gibi burada da bir isim üzerinden yapılan kelime oyununu görmek mümkündür. Bu tür oyunlar kötü yetişmiş çocukların kendilerini teslim ettikleri oyunlardır. Eğer kendimi buna teslim ediyorsam bu bir çeşit intikamdır, zira benim ismim de sayısız defa vasat ölçüde nükteli bu şakaların hedefi olmuştur. Bir gün Goethe isimlere karşı ne kadar

62. Age, s. 186.
63. Age.

hassas olunduğunu, insanların onunla derileriymişçesine büyüdüklerini fark eder.[64] Bu, Herder'in Goethe'nin ismi üzerine şu mısraları oluşturduğu zamana denk düşer:

> Tanrılardan, Gothlardan veya çamurdan doğan sen...
> Yani tanrıların imgeleri olan sizler tozdan ibaretsiniz.[65]

Özel isimlerin kötüye kullanılmasına dair açılan parantezin kaderinde yalnızca bu pişmanlığın hazırlığını görüyorum."[66]

Özel isimlerin kötüye kullanılması ya da sahtekarlıkla silinmesi intihaldir. Bu mısralarla birlikte akla İncil'de bizi oluşturduğu söylenen toprak, çamur ve toz gelmektedir. Deri tozu, derinin çürüyüp ayrışmaya başlamasıyla meydana gelen hayatın nihai yenilgisi, rüyanın en derin konusudur. Rüya ölüm korkusunu ya da daha ziyade çürüme korkusunu sahneye koymaktadır. Cinsel alanda, hadım edilme korkusu anlamında Split ismi, tüccardan alınan kumaşın örtmeye yaradığı, tüylerin gizlediği kadın cinsellik organının yarığına (*Spaltung*) göndermedir. Rüyanın çağrışımları aracılığıyla yapılan serzeniş, baba figürü olan erkeklerin aşmayı sağladığı (Brücke isminde olduğu gibi) şeyse bu ikinci korkunun üzerine atılan köprüdür.

Özel isim çürüyüp ayrışmaya dair birincil korkudan, hadım edilmeye dair ikincil korkuya giden hareketin bir parçasıdır. Hem birini hem de diğerini kapsar ve simgeler. Doğumdan, annenin kovuğundan çıkmadan önce babanın adını taşırız, ölüp son deliğe gömüldükten sonra sağ kalan da budur. Ancak bu-

64. Daha net olan Almanca metin, isme de deriye olduğu gibi yapışık olunduğundan söz etmektedir. Metnin aslındaki *Verwachsen* kelimesi kaybı, çarpıklığı, eğriliği, biçimini yitiren veya iyileşen bir şeyi ifade etmektedir.

65. "Der du von Göttern abstammst, von Goten oder vom Kote / So seid ihr Götterbilder auch zu Staub."

66. Freud, *Rüyaların Yorumu*.

rada belirtilen özel isimlerin bir özelliği vardır. Genelde özel isimlerin analizi mümkün olmaz. Gösterileni olmayan salt gösterenler olarak anlama karşı geçirgen değillerdir. Altındakini gizleyen kıyafetler gibi bir göndergeden söz etmezler. Bir ismin çağrısına bir beden karşılık verir. Buradaysa durum farklıdır. Bütün isimler bir şey ifade eder, bir gösterilene ve bir göndergeye gönderme yaparlar. Okunaklı, geçirgen, neredeyse saydam bir deri oluştururlar. Freud isminin ötesinde neşe, Brücke isminin ötesinde köprü, *histoloji* profesörü Knödl'ün isminin ötesinde hamurdan köfteler çağrıştırmaktadır; her özel isim, kelime oyunlarıyla bir cins isim anımsatmakta ve bu özellik iğnelemelere yol açmaktadır. Üzerinde taşıyanları çıplak bırakan bu kıyafetler, bir başka ifadeyle birer kelimeden ibaret olan bu bu isimler, birine ait olanın yaygın ve başkaları tarafından sahiplenilebilir olana geçişini sağlamaktadır.

Rüya, kendi hareketi içinde anne-ilişkiden baba-ilişkiye doğru ilerlemiştir. "Altı yaşındayken ve annem bana ilk dersleri verirken." Bunlar hayata, önemli şeylere, kelimelere, ölüme dair derslerdir; ödipus efsanesi adı verilen o değişim ve kırılma mekanizmasına dahil olacak, endişeyi anneden babaya uzatırken borcu da aktaracaktır. Baba başka bir ders verendir ve verdiği derisi veya sureti değil kitabıdır; Jakob'un genç Sigmund Freud'a armağan ettiği Phillipson İncili'dir. Freud da ona ileride başka bir kitap verecektir: *Rüyaların Yorumu*. Kitapta bir de şu atıf yer almaktadır: "Bu kitabın kendi analizimin bir parçası, bir adamın hayatında yaşayabileceği en keskin acı olan babamın ölümüne verdiğim tepki olduğunu anladım."[67] Babanın oğluna armağanına şu sözler eşlik etmektedir: "Sevgili oğlum, Rabbin Ruhu seni hayatının yedinci yılında okumaya teşvik etti. Rabbin Ruhu sana şöyle diyor olmalı: 'Kitabımı oku, bu-

67. Age.

rada entelektüel bilginin kaynaklarına ulaşacaksın.' Bu, Kitapların Kitabıdır, Bilgelerin okuduğu ve yasa koyucuların bilgi veren köşesini tutuşturduğu kaynaktır."[68]

Demek ki anne şimdiye kadar, yani yedi yaşına kadar, aracı entelektüel bilgiyi vermemiştir; bu da dolambaçlı bir oyuna, kitaptan kitaba göndermelere sebep olmuştur. Annenin verdiği ampirik, "duyarlı", ani, bedenden bedene aktarılan bilgidir.

Çocuğun anne için bir ismi yoktur. Anne sürekli olarak çocuğu isme karşı korumaya çalışır. Çocuğun zihni bir yandan derin bir korkuyla karışık arzuyla, diğer yandan her zaman doğumda olduğu kadar çıplak, zamanın dışında, ellerinin ve kelimelerinin ayasında kalmasına karşı annenin duyduğu kelimelerle anlatılamaz istekle boy ölçüşmek zorundadır. Bir şizofrenin duyduğu sesleri, aldığı besinden ayırt etmesinin imkansızlığı,[69] biri ve öteki arasındaki özdeşlik, Freud'un yemek masası rüyasındaki ev sahibesi figürünün temsil ettiği kelimelerle yemek arasındaki gerilimin yarattığı bozukluğu göstermektedir. Memenin zihinle simgeleştirilmesi olasılığı ve ikisi arasında eşdeğerliğin olmadığı simgeleştirme, rüyada ibret verici bir şekilde betimlenmiştir. Aç çocuk mutfakta yemeğin hazırlanmasını beklerken kendini kelimelerle beslemektedir. Fakat bu kelimeler memenin yokluğunu ve ölümü ifade etmektedir. Freud'un annesinin, her zaman çocuk ve kendi için hazır bulunan, bölünmek ve yorulmak bilmeyen Louis Wolfson'un annesi gibi olmadığı aşikardır. Sütten kesilme, memeden ziyade anneden kesilmedir.

Rüyanın dönüm noktası, sütten kesilme ânı ve yardım için baba figürüne dönüşle kesişmektedir: "Sabırsızlanıp sinirleniyorum. Üzerime bir ceket geçiriyorum, ancak ilk denediğim be-

68. Jones, *Freud: Hayatı ve Eserleri.*

69. Bkz. Annenin kelimelerinin nüfuz etmemesi için Wolfson'un midesini tıka basa yemekle doldurduğu bulimiya nöbetleri. Louis Wolfson, *Le Schizo et les Langues* (Paris: Gallimard, 1970)

nim için fazla uzun... İkincinin, üzerinde Türk motifleri olan bir kuyruğu var. Uzun boylu ve sivri sakallı bir yabancı çıkageliyor ve ceketin kendine ait olduğunu belirterek onu giymeme izin vermiyor. Daha sonra onunla çok iyi arkadaş oluyoruz."

Plagen acı çektirmek, *plagieren* başkalarına ait olanı kendine mâl etmektir; birinden ötekine geçişse bir çaba, bir eylem içerir: *Agieren.* Aynı zamanda hem yansıtmalı özdeşimin sizi yerleştirdiği anne derisini hem de sizi anneden ayırıp gerileyici kaynaşmayı engelleyen o perdeyi temsil eden ceket, ödipus efsanesinin yeniden yazımında hadım edilme korkusu bağlamında anlam teşkil eden bir kılıfa dönüşecektir. Bunu başka perdeler, kılıflar, yüzeyler, isme giriş, bilgiye nüfuz, kitapların keşfi takip edecektir. Baba ismini oğula verirken onu zihin bulanıklığından ayıracak bir deri de vermiştir. Kitap, kapağında, derisinde yer alan yazarın ismiyle bu özel ismi ikiye katlamaktadır. Kitap, oğlanı annesinden ve belki de ölümünden uzaklaştırmıştır. En azından buna inanabilir. Yazmak kendine ve başkalarına, her ne kadar ilkinden daha çıplak görünse de ikinci bir deri eklemekte, ötekinden daha anlamsız ve adi olsa da ikinci bir isim vermektedir.

• • •

Onu *uygulamaya koyacak* bir hareket, anlatılamazdan ayıracak bir çalışma, zamana kaydeden ve mekana yayan kelimeler yoksa, düşünce nedir? Freud zihnin çalışmasını seviyordu. Hafif sersemlik hâlinden, kelimelerin düşünceyi kendi adımlarına uydurup onun gitmek istemediği yerde bıraktığı zamanki o çakır keyiflikten çekiniyordu o. Kelimelerin neredeyse alıp kaçıracak raddeye varan iletme gücünde bir tehdit görüyordu. Söz konusu risk, düşüncenin, yalnızca sözcüklerin çekiciliğine kapılmış zavallı bir kız gibi kendinden vazgeçmesi ve çıplak kalmanın yakışıksız olmasıydı. Kelimelerin düşünceden koru-

ması, bize düşünecek bir şey verse bile bizi düşünmekten muaf tutması, Freud'un sürekli kavramları eleştirmesine, onların anlamlarını ısrarla yeniden sorgulamasına sebep olmuştur. Bu aynı zamanda bizi sonrasında bizim olmayan ama aslında bize ait olan bu düşünceyle imkansız bir intihale sürükleyen şeydir.

Kendini yasa gibi görmeyen düşünce yoktur şüphesiz. Oysa dile getirildiği anda bu yasanın, bizi kendimize aksettiren basit bir kelime aynası oları bu düşüncenin keyfi bir şekilde ortaya çıkacağını hepimiz biliriz. Gerçekliği düşünmek için gösterilen tüm çaba, nesneleri hapsetmek ve bir dil kutusuna kapatıp uzaklaştırmak, onları yalnızca biraz daha dışarıda bırakırken, bir şeyleri anlamaya çalışan kişiyi de bundan biraz daha mahrum bırakır. En derin düşünce bile birbirinden ayrılmış kelimelerin oluşturduğu dudaktaki yarayı iyileştirmez. Ancak yine biliriz ki dibi olmayan bir çukur olmayacağı gibi, kelimeler olmadan daha çok düşünce de olmaz. Üzerine düşününce hayli komiktir bu, ancak aynı zamanda bir deliği bir halkanın içine hapsetmenin, ona bir sınır koymanın gerekliliği de güven vericidir; çünkü bir sınırı olmazsa delik o kadar büyür ki var olmaktan çıkar. Sınır bir şeyin bittiği yer değil, bir şeyin varlığının başladığı yerdir. Kelimeleri olmayan bir düşünceye en çok yaklaşabilecek şey, "iki varlık arasında geçen dilsiz iletişimdir: Bu, ağızdaki 'dil' değil, oğulla anne arasındaki 'lisandır.'"[70] Sınırdaki kişilik bozukluklarında yani sınırın eksik kaldığı, derine gömüldüğü kişilerde, düşünülmez olanı düşünmüş ve acılarını ifade edememiş kişilere has, zedelenmiş zihinsel karmaşa gözlemlenir. Düşüncenin bir yerden ve bir ara başlaması, rüyadan kopup korkuyu durdurması gerekir. Ama, kopukluk nerede gerçekleşir ve bölünmez olan ne zaman durur? Düşünülen ile düşünülmeyen arasındaki gelgitte düşünce yokluğa sarılır, onu

70. Saint-John Perse'ten Jean Paulhan'a mektup, 12 Haziran 1963.

karşılarken yakın ve mevcut olana yüz çevirir. Bu, karanlığa atlayıştır. Düşüncenin sonuna gelinememesinin sebebi de düşünceye yol açan olumsuzla olan bağdır.

Amalia Freud'un avuçlarını birbirine sürtme imgesiyle düşündürdüğü şey anne yokluğudur. Memenin yokluğunun iyi ya da kötü meme, besleyen veya saldırılan meme olmaması ve sevgi yokluğunun sevgiyle nefret arasındaki dönüşümlü oyuna indirgenememesi gibi, anne de öldürmek veya yaşatılmak istenen anne değildir. Anne şöyle der: "Ben de ölmek zorundayım." Düşünmek, annesinin ölümüyle veya daha ziyade o kanlı canlı, yumuşak ve sıcak tenli anne ve bu annenin söyledikleri arasındaki çelişkiyle beraber, orada başlar: Ölümün kaçınılmazlığı. Bu noktadan sonra düşünmeye devam etmek kendi içinde canlı anne imgesiyle ve ölüm fikriyle yaşamaktır.

• • •

Anne ve ölüm çalışması, içteki anneyle sürdürülen diyalog gibi, Freudcu düşüncenin gelişim zamanıyla Marcel Proust'un kurgunun oluşturulmasına dair söylediği şey, analitik düşünceyi yazarın düşüncesinin karşısına koyan farklılıkları göz ardı etmeksizin burada karşılaştırılabilir: "Yazıyı kafamda inşa etmeye başlıyorum. Her an aklıma yeni fikirler geliyor. Daha yarım saat bile geçmeden yazı bütünüyle kafamda oluşuyor. Annemin de fikrini almak istiyorum. Sesleniyorum, hiçbir ses yanıt vermiyor."[71] *Sainte-Beuve'e Karşı*'nın "Annemle Sohbet" başlıklı bu bölümünü yazdığında Proust'un annesi ölmüştür. Bölüm, neredeyse sanrılanan bir anneyle yapılan hayali sohbetle biter: "Bu yöntemin neden ibaret olduğunu biliyor musun? Bilmiyor-

71. Marcel Proust, *Sainte-Beuve'e Karşı*, çev. Roza Hakmen (Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2006)

muşum gibi yap." "Hiçbir ses yanıt vermeyince," anne ölüp de geri gelmeyince, bir çıkar yol da "bilmiyormuşum gibi yapmaktır." Acaba Proust'un estetik yaklaşımını veya genel anlamda sanatsal yaratımı oluşturan bu arzu mudur? Venedikli olan ve Venedik'te yaşayan, önce *Sainte-Beuve'e Karşı*'da, ardından da *Kayıp Zamanın İzinde*'de hayat bulan bu anne, durmadan konuşarak Proust'u kışkırtıp çılgın bir girişimle ayakta durmasını sağlayacak bir esere atılmasının altında yatan, sonraki romanın Marcel'ine kazınmış olan kişidir. Kuşkusuz bu, Proust'un kendince yas tutma şeklidir. Onu yazarak, onun içinden yazarak, düşüncesine ses vererek artık yanıt vermeyen o sesi, Anne'yi duymaktadır adeta. Eğer anne gerçekten orada ve yanıt vermiş olsa, düşündüğünü söylese, belki de Proust ne *Sainte-Beuve'e Karşı*'yı ne *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazabilecektir. Tıpkı onun gibi, düşünerek veya yazarak ölümü hafifleteceğine kim inanmaz?

Yolumuzu düşüncede buluruz. Bazen, Eylül 1904'te Freud'a olduğu gibi, kendimizi Akropol'de buluruz.[72] Kendini muhteşem zihinsel maharetler başarmış kahraman olarak görmek, bir suç veya bir ihlal, adaletsiz ve yasak bir şeymiş gibi düşünce işlemek, bir parça bellek bozukluğuna değerdir. Entelektüel başarı her zaman, kimi bellek bozukluklarına mı dayanır? Bedeli mutlaka biraz yabansılık veya kişiliksizleşme midir? Aynı anda hem kuramsal anlatımda hem Freud'un klinik çalışmasında mevcut bir ihlal olan başkalarının düşüncelerini kendinin yapma eylemi için benlikten çıkmak, "kendinde bir şeyden uzaklaşmak... Onu yok saymak" mı gerekir?

Bir eylemden ziyade sürekli bir devinim olan kuramsal kopma, Freud'un hatıralarında değil düşüncesine ve belki çok az da düşlerine ait olduğu bir aşma ânı, bir soygun hareketidir. Dü-

72. Sigmund Freud, "Un trouble de mémoire sur l'Acropole", G. W. XVI, s. 250

şünce sınavındaki başarı karşısında geri adım atanların yaşadığı korku, ama ulaşma ve "gelmiş olma" korkusunun sebebini, Freud babasını geçme yasağına atfeder: "Burada olsaydı *beybabamız* ne derdi acaba?"[73] Bununla birlikte eğer bu ihlali, bu korkuyu, bu bozukluğu ifade etmek üzere seçilen kelimelere bir değer bahşedeceksek, düşünür Freud'un, babanın bu konuda ne *diyeceğini* merak ettiğini dikkate almalıyız. Yazar Proust'sa annenin ne *düşüneceğini* merak etmektedir. Aradaki fark bu iki ismin çocukluklarına mı yoksa araştırmacıyı yaratıcıdan ayıran şeye mi bağlıdır?

Freud'un zihni, işin içine tahkir ve ihlal karışsa da babayı hesaba katmaktadır. Anneyi hata olarak ele alır ve bu son ihlal en az risk içeren değildir. Freud için çocukça, Proust içinse ergin bir düşüncenin gelişimini temsil eden iki sahne, bakışın buradaki yeri açısından ana yuvasının karşısına konulabilir. Freud'un annesi, onun görünmez anneyi, yani düşünceyi görmesini sağlamaktadır. Ölümünün kaçınılmazlığı karşısında hiçbir feragat mümkün değildir. Marcel Proust'un durumundaysa ona bir şey gösteren, onun görmesini sağlayan anne artık yoktur; kendini ona göstermeye, onun her şeyi bilen, her şeyi gören, her şeyi anlayan, her şeyi affeden bakışlarına yakalanmaya devam eden çocuk hâldeki Proust'tur: "Bilmiyormuşum gibi yap." Burada anne, estetik yanılsamanın prensibinde yer alan inkarı beslemektedir. Bir anlamda yazar, en azından romancı, düşünmez. Dil onun yerine düşünür.

Son olarak Franz Kafka'nın *Günlükler*'de değindiği konuyu alıntılamak istiyorum: "Eğer annemi her zaman hak ettiği ve elimden geldiği ölçüde sevmediysem, bunun tek sebebi Alman dilinin buna müsaade etmemesidir. Yahudi anne bir *Mutter* değildir; ona bu şekilde hitap etmek onu az da olsa gülünçleştirir.

73. Age.

(Fakat) *Mutter* olarak anılan Yahudi kadın gülünç olmakla kalmaz, aynı zamanda bize yabancıdır da. Eğer arkasından *Mutter*'i düşünmemek mümkün olsaydı anne tercih edilebilirdi."[74]

Azınlık mensubu Kafka, Prag'da, düşmana ait bir dilin tecridinde yaşıyordu. Alman dili, doğuştan gelen deriden daha gerekli bir ödünç elbiseydi. Eserlerini, kendini tam olarak evinde hissetmediği bu dilde oluşturdu. Ondan saklanmak ve kendine karşı savunmasız kalmak için, her daim kelimelerin yuvasından geçerek bir yolcunun otel odasında kalması gibi dilde konakladı. Kendinin öteki benle çalışması; düşünmek, yazarın kendine armağan ettiği ve kendiyle annesi arasına koyduğu dilin şeklini aldı.

• • •

Nasıl bitirmeli? İnsanın annesinden veya ustasından veya psikanalistinden vazgeçmesi, düşüncelerden düşünmeye yol almak ancak biri ya da öbürleri *good enough*, "ortalama" olursa mümkündür. Annenin düşüncesini hiçe saymak, düşünceyi de anne gibi dikkate almamak, kelimeleriyle beni desteklediği ama aynı kelimelerin bizi alıkoyduğu o çılgın mübadeleden çıkmak, daha önce düşünülmüş olanın içinde saklanan düşünülmemişi aramak, doğum sürecine eşdeğer bir çalışma gerektirir.

Vasat anneler, ustalar, psikanalistler, Freud'un 1937'de üstlendiği çalışmada yetersiz (*ungenilg*) olduğunu fark ettirmesi kesin olan psikanalist için söylediği anlamıyla,[75] yetersizliği hemen belli olan kişilerdir. Bu kişiler birine düşünecek bir şey vermekle düşünce vermeyi birbirine karıştırmaz. Düşünce vermek yükümlülük ilişkisinde söz konusudur. Verilen oluşturulmuş bir nesnedir, bitmiş bir üründür; tümüyle başkasına geçiri-

74. Franz Kafka, "24 Ekim 1912", *Günlükler* (İstanbul: Cem Yayınevi, 2006).

75. "Biten ve Bitmeyen Analiz", *G. W.*, XVI, s. 94.

lebilir, yerleştirilebilir. Düşünecek bir şey vermekse yönetilemez bir sürecin kalbinde, iktidarın dışındadır. Verilen bir nesne değil, bir yolculuk, bir çalışmanın izleği, bir arzunun işaretidir. Tamamlanan, biten, yeniden üretilebilen hiçbir şey yoktur. Nitekim bu, intihal riskine karşı atılan en iyi çalımdır. Fikirlerinizi çalabilirler ama düşünme eyleminizi çalamazlar.

Düşüncemizde asla yalnız değiliz, ama yalnız düşünürüz. Düşünce paylaşılır, halka açıktır; (bilinçdışı, bilinç öncesi, bilinçli) çeşitli temsiller veya biri ya da bir başkası için çeşitli anlamlar arasında iletişim kurar. Temel ve hassas bir eylem olan düşünmekse paylaşılan bir şey değildir. Düşünmek içine gömüldüğümüz memeye uzaktan hitap eder. Düşünme faaliyetini temsil ederken kütüphanelere özgü altın sarısı sıcak bir ışığın altında bir kitap yığını önünde oturmuş adamı değil, toprağı elleriyle kazıp çukurlar oluşturan, diğer tarafta ne olduğunu öğrenmek için yorulmaksızın toprakta büyük çukurlar açan çocuğu ararım. Hiçbir şey olmadığını öğrenince dehşet hissi mantığa karışır ve kelimelerin, ardından da kitapların ötesini aramaya başlarız.

Boşlukları doldurmak için düşünmez miyiz zaten? İlk boşluk anne karnıdır; sonuncusuysa gömüleceğimiz çukurdur. Şizofrenik zihin, benlikteki düşüncede yer alan ve anne zihninin getirdiği çerçeve, ayrılık ve destek koşullarının yokluğu tarafından kazılan bir boşlukla yüzleşmek zorunda kalan zihindir. Paranoyak zihin, başkasının düşüncesiyle oluşturulmuş bir boşluğun sonucudur; davetsiz düşünce, aşırı ve değişmez karakteri nedeniyle içeriğindeki bazı şeylerin yayılmasının önlenmesine ve soyutlanmasına izin vermez. Manik zihin içimizde taşıdığımız boşluğu sürekli dışarı taşır; düşünce yokluğunu ifşa eden boşluğu kelime müsrifliğiyle veya entelektüel üretimlerle kapatır. Düşünce de cinsellik gibi bir travma ya da farklılaşmamış bir kaynaşmadan doğar. Etrafında arzulama ve düşünme

gerektiren bir boşluk, çukur oluşur. Cinsel anlamda bu boşluk fantezi üretimiyle kapatılacaktır. Fantezi travmanın tedavisidir. Düşüncedeyse zorlanmayı, sekteyi iyileştiren bir kuramın geliştirilmesidir. Düşünceler iyileşen yaralardır. Les pensées,[76] tıpkı bu ismi taşıyan çiçekler gibi kendi yoklukları üzerine yeniden kapanır ve silinmez işaretler bırakırlar. Sonuna kadar.

76. (Fr.) Düşünceler, Fransızca menekşe anlamına da gelmektedir. –çn

3*
Geçmişteki İmge

I.

Henry James, "Hugh Merrow"[1]

MERROW'UN ONLARI kafasında konumlandıramadığı an kısa sürdü; daha takdim edildiklerinde onları önceden görmüş olduğunun farkındaydı. Yılmış, tedirgin, neredeyse ürkmüş olmalarının dışında öncelikle açığa vurdukları tek şey buydu: Onlarla birkaç gün önce, ilgisini çektikleri bir ortamda, onların bilgisi dışında karşılaşmıştı. Yakınlık kurduğunda kadın henüz konuşmamıştı bile (konuştuğunda da derin güvensizliklerinin üstesinden gelerek konuşmuş gibi gelmişti) ve erkeğin hassas mevzuları her zaman kendine bırakmasını sağlamaya da çalışmamıştı (yine ona öyle görünmüştü). "Akademideki portrenizi çok beğeniyoruz, hani şu yakışıklı küçük çocuğun portresi. Bizi sizinle tanıştıracak kimseyi bulamadık ama belki bizi görmeyi kabul edersiniz diye düşündük. Merak ediyorduk da... O kadar etkilendik ki."

"Aslında aşırı etkilendik," dedi, tıpkı karısı gibi kendi üslubunda "iyi ifade eden" genç koca; aslında bu üsluplar çok ben-

1. Henry James'in "Hugh Merrow" öyküsünü tekrar yayımlıyoruz. Michel Schneider okuyacağınız "Geçmişteki İmge" bölümünü bu öyküden yola çıkarak geliştirmiştir.

zeşiyordu. Karısı konuşmayı başlattığından beri adam güven kazanmıştı.

"Ah tabii, sizi gördüğüme memnun oldum. Neyi merak ediyordunuz?"

Gel gelelim Hugh Merrow onların kelimelerini tekrarlamaktan hiç hoşlanmıyordu. "Etkilenmiş," onları tam olarak böyle görmüştü; mutlu Reggie Blyth'ın, altı yaşında denizci kıyafeti içinde dik duran bu çocuğun resminden etkilenmişlerdi. O kadar etkilenmişlerdi ki, onlar hakkında bu portre karşısında üç gün önce sergiledikleri tavrı hatırlıyordu şimdi: Aslında zavallı yaratıkların onun eserinden etkilendiği kadar o da etkilenmişti bundan. Açılıştan kısa bir süre sonra, dostları tarafından resmedilmiş ve görünüşe göre ilk gün ve özel gösterimde hakkını vermediği bir iki şeye bakmak için sergiye tekrar gitmişti. Bu kabahati sonrasında bir araya geldiği o eski dostları tarafından açıkça fark edilmişti ve kendine has cana yakınlığıyla gönüllerini almalıydı.

Dışarı çıkmak için sergi odalarını katederken, tedbiri de elden bırakmadan en önemli kişisel sergisini göz ucuyla görmek zevkini kendinden esirgememişti. Biraz da, duvarlarda bu kadar başarıyla sergileniyor olmanın tadını çıkarmak için yapmıştı bunu. Eğer kendini affettirmeyi düşündüğü arkadaşlarından birkaçı başka sebeplerden (onların eserleri çok daha kötü sergilenmişti) tesadüfen buradaysa, onu birkaç övgü daha toplamak için sergide gezinen açgözlü biri olarak suçlayıp ucuz bir intikam almaya kalkabilirlerdi. Bariz bir hayranlık içindeki hoş (Ah, ne kadar da eşsizler!) genç çifti gördüğünde şüpheye yer bırakmayacak şekilde adımlarını yavaşlatmış *olması* da bu suçlamanın teyidi olurdu. Çiftin ilgisi ilk bakışta ona o kadar gerçek ve sevimli gelmişti ki sanatçıların o bilindik hayranlık "ihtiyacıyla" içgüdüsel olarak, onu daha da öne çıkaracak birkaç kelime duyma fırsatı için hazırladı kendini. Bu arzusu genç

kadının dudaklarından dökülen dikkate değer bir ifadenin kulağına çalınmasıyla karşılık buldu: "Ah! Bu beni öldürüyor." Kadın tuhaf bir şekilde iç geçirmişti fakat bakışlarını çevirmemişti ve biraz da öldürülmekten hoşlanıyordu sanki. Merrow sırtını döndü, arzu ettiğinden biraz fazlasını almıştı. Yüzü suçlulukla titredi, biraz fazla ileri gitmiş gibiydi. Hak ettiğini bulmuştu, zira kadının söylediği ressama övgü içermiyordu en ufak bir biçimde. Durumu o an çözdü: Bu, küçük oğullarına ölümün el koyduğu genç bir kadınla genç eşinin hikayesiydi ve hayatının baharında, ümit vaat eden, olağanüstü güzellikteki (tabii ki usta bir elden çıkan) Reggie Blyth, onlara son derece elim bir şekilde oğullarını hatırlatmıştı. Reggie onların çocuğuna benziyordu belli ki ve onu geri getirerek genç çiftin yarasını deşmişti. Buna rağmen ikisi de büyülenmişti ve tabloyu yiyip bitirmeye hazır gibi duruyorlardı. Fakat ilgileri Hugh Merrow'un değil, *onun* üzerindeydi. Öyle ki, bu şekilde yeniden ortaya çıktıkları an asıl amaçları kendini hemen belli etmişti. Kadının da söylediği gibi, kaçınılmaz bir şekilde "merak ettikleri", ölen küçük oğullarını resmetmesi için onu ikna edip edemeyecekleriydi. Ellerinde mutlaka bir fotoğraf veya başka bir portre, bir aile resmi yahut aptal bir bebek büstü olmalıydı. Karşısında çekingen görünmeleri doğal *olan* bu çağrı, bu nesnelerle veya yanı sıra yapmaları muhtemel bütün öneri ya da katkılarla haklılığına kavuşacaktı.

Bu, daha önce de söylediğim gibi hızlıca gelmişti aklına (aslında yasta olmadıklarına dair çelişkili bir notla beraber... Demek ki çocuk yakın zamanda ölmemişti). Tüm bunları biraz da alışkanlıktan gördü, zira benzer tekliflerle sık sık karşılaşıyordu; her koşulda, özel bir yeteneğe sahip olmanın bedeliydi bu. Fakat şu an, olanlara pişmanlıkla bakıyordu, çünkü bunu daha önce de yaşamıştı ve ziyaretçilerinin yaklaşımı karşısındaki ihtiyatlı tutumu büyük çaba gerektiriyordu. Oysa ziya-

retçilerinin sevimliliği gözden kaçmıyordu. Belli ki haklarında hep aynı şekilde konuşulması gereken çiftlerdendi: "Ah, evet, genç Archdean'lar çok hoş insanlardır!" İçeri girdikleri andan beri isimlerini biliyordu. Daha en başından hoş insanlardı bunlar, çünkü *hissedebiliyorlardı*; bu giderek daha az rastlanır bir özellik olmaya başlamıştı. İkincisi, evli bir çift olarak son derece yakın oldukları duygusu veriyorlardı ve saiklerinde de bir o kadar içten, bir o kadar güzel bir birliğe sahip gibilerdi. Uzuvları ve siluetiyle zarif bir şekilde resmedilmiş uzun boylu genç adam, dik ama rahat bir duruşa sahipti; basit ama duygulu suratıyla, dinç teniyle, hoş kıyafeti ve tekinsizliğiyle kendini akıllarındaki fikre kaptırmıştı. Merrow bunu biliyordu; aynı ölçüde şanslı, tamamlanmış bir inceliği çağrıştıran bir tipe sahip öylesine kederli anne de, vaziyeti artık pek dengeli olmasa da, hikayelerini çözerken bir ona bir öbürüne bakan ressamın içten içe, "Ne kadar da güzel bir çocuk olmalıydı!" diye haykırmasına sebep olan ışığı yaymaktaydı. Bu ona aşikar göründü; genç çiftin güzelliğinin büyüsüyle, bu uyumla, bu bahtiyarlıkla, onların "ırkına" katkı sağlayan her şeyle aydınlanmıştı. Ne güzel çocukları olmuştur! O kadar çok yanlış beraberlik, o kadar çok başarısız vücuda gelme görmüştü ki, gözleri ani bir teslimiyetle, gerçekten besleyici olan bu güç, güçten bahsedilebilirse tabii, imajına takılıp kalmıştı. Tutulup kalmıştı; öyle ki, Mrs. Archdean kendini ifade etmeye devam ederken kelimeler bir anda anlamını yitirdi. Kadının ne kadar zarif ve gizli bir çekiciliği olduğunu düşünüyordu, dudaklarının gözleri kadar hoş, burnunun da saçları kadar güzel olduğunu... Daha başka şeyler de düşünüyordu. Alımlı tiplerdi. Bunun sebebi kısmen elverişli koşullara sahip olmalarından kaynaklanıyordu; İngiltere'nin o zahmetsiz, cömert, ihtişamlı koşulları... Hiçbir zaman yitmeyecekmiş gibi duran mutlulukları yüzünden, karşılığında her zaman gösterişli olmaları, en azından salt varlıklarıyla sahneyi

her zaman yeniden canlandırabilmeleri beklenecek türden ve Londra'da sık rastlanılan şu bereketlilik...

Bununla birlikte onları Merrow'un gözünde ayrı yere koyan aslında iyi bir talihin ve hoş bir mizacın bu sıradan unsurlarından ziyade, zihninde biri ötekiyle sanki enfes bir süreklilik içindeymiş gibi yer etmiş olmalarıydı. Merrow bekardı, her şeyden öte yalnızdı ve mükemmel bir birlikteliğin keyfini sürme fırsatını o kadar az yakalayabilmişti ki, birçok açıdan kendi içinde de bölünmüş durumdaydı. Hâl böyleyken bu mükemmel bir aradalığın mutluluğu gözlerinin önünde bir rüya gibi salınmaktaydı. Sergilenen bu temsilden şimdi gizliden gizliye etkilenmesinin sebebi de buydu. Bu güzel, sevecen, kederli genç insanlar tam bir uyum içinde hareket ediyorlardı. Her türlü zevke sahiplerdi ama onlar için bunların hiçbiri tekliflerine bir şans verildiğini görmenin zevki kadar büyük olamazdı. Kadın yalnızca bunun eşini duygusal olarak etkilemesinden çekiniyordu; aynı şekilde adam da kadının etkilenmesinden endişe duyuyordu. Onları güzel yapan da buydu, Merrow'un düşünce karmaşası da bundan ileri geliyordu. Mrs. Archdean boynu bükük bir şekilde yaklaşımını açıklamaya devam ederken bile, Merrow kendine aslında *onları* resmetmek ve yoğun bir birlik içinde resmetmek istediğini söylüyordu. Onca şeyin bozguna uğradığı dünyalarında yoğun bir birlik içinde *oldukları* gerçeğini nasıl anlatacağını hemen görmüştü. Neticede bu, kaba dünyevi sıkıntıların serbest ittifakıydı. En azından dostumuz bunu öyle yorumlamıştı, ta ki şaşırıp hesapları altüst olana dek. O an hesaba katılacak başka bir şeyle baş başa kalmıştı. Ziyaretçilerinin ricasına dair, fotoğraflardan ve konuşmalardan yola çıkarak çalışmak için duyduğu sınırlı hevesten kalan yolun yarısını aşmıştı neredeyse.

"İstediğimiz şey bir oğlan çocuğu değil... En azından *benim* istediğim küçük bir kız çocuğu," dedi Mrs. Archdean. Buna

karşılık, Hugh da kararsız kalınca, kocası dudaklarından utangaç bir gülücük kaçırdı. "Bu konuda tam olarak hemfikir olmadığımızı söylemeliyim. Ben erkek çocuktan yanayım; özellikle de sizin onları nasıl resmettiğinizi gördükten sonra. Ama tabii ki karar size kalmış."

Bizim genç adam eğlenmişti ama bunu belli etmemeye çalışıyordu. "Neye sahip olmanız gerektiği mi?"

"Hangisini en iyi şekilde icra edebileceğinizin kararı," dedi Mrs. Archdean.

Hugh kadınla göz göze geldi. Daha sonra o an yaşadığı şeyin, altın sarısı bir ışıktan doğmuş olsa da, bir ilişkinin hafifçe kararmış ilk zayıf parıltısı olduğunu hatırlamak zorunda kalacaktı. Kadın yoğun bir şekilde ona hitap ediyordu; gizli gizli yaklaşıyordu ona. Eşine bağlılığı bütünüyle sürse de, kocasından uzakta bir anlayış arıyordu kendi aralarında. O da zaten başka türlü bir anlayış bekleyen için çekiciydi tabii. Tüm bunlar birkaç saniyede görülmek için biraz fazlaydı belki ama Hugh on yıl boyunca boşuna portre çizmekle uğraşmamıştı.

"Ah, demek hem oğlunuz hem de kızınız var, öyle mi?"

"Hayır, maalesef hayır," dedi yüzbaşı Archdean, yüzünde tuhaf bir ifadeyle.

"Ah, onları kaybetmenin acısını mı yaşadınız?" diye sürdürdü Merrow anlayışla. Bu bir sessizliğe neden oldu tuhaf bir biçimde. Ziyaretçiler konuşmak için birbirlerini bekliyorlardı sanki. Konuyu açıklığa kavuşturmak yine kadına düştü.

"Bizim çocuğumuz yok. Hiçbir zaman olmadı."

"Ah," dedi sergi sahibi, düşüncesini belli etmeden.

"Bütün sorunumuz da bu."

Yüzbaşı Archdean, yardımı dokunacağını umarak konuya yine de bir parça neşeyle yaklaşıyordu. "Çok istedik. Ama işte..."

"Demek istediğiniz?" Fakat Hugh ne demek istediklerini

tam olarak anlamamıştı.

"Hiç çocuğumuz olmayacak," diye devam etti genç kadın. "Bekledik, ümit ettik. Artık eminiz."

"Ah!" dedi yine Hugh Merrow.

"Buraya ayak bastığımız andan beri size söylememiz gerekiyordu ve belki de gülünç olduğumuzu düşüneceksiniz ama bu konuyu o kadar çok konuştuk ki, söyleyecek cesareti bulduk. *Sizin* çocuğunuzu görmek bize çok şey kazandırdı, yani görüyorsunuz ya bunda parmağınız var."

Kadın iyelik zamirine öyle bir vurgu yapmıştı ki Merrow'un kafası karıştı bir anlığına.

"Benim mi? Ah," dedi moral vermek istercesine, "keşke benim de bir çocuğum olabilseydi!"

"Akademi'dekinden bahsediyorum, o sevgili küçükten. Onları bu yolla resmedebildiğinize göre istediğiniz kadarına sahip olabilirsiniz..."

"Ah, onları kendim için resmetmiyorum," diyerek güldü bizim genç adam. "Onları ne güçlüklerle, hem de başkaları için resmediyorum ve her zaman istediğim gibi de değil..."

"Tam da bu işte," dedi Yüzbaşı Archdean, az öncekinden daha öngörülü bir tavırla. "Biz de diğerleri gibi bir çiftiz ama size en ufak bir sorun bile çıkarmak istemeyiz, *en küçüğünü bile*," diye eklerken, Merrow'a hem ne demek istediğini hem de ne hissettiğini açıkça belli eden bir ciddiyetle irkilmişti. Arzusu o kadar güçlüydü ki ücret konusunu açmaya dair isteksizliğinin bile önüne geçmişti. Sanatçının talep edebileceği en yüksek fiyatı ödemeye hazırdı.

"Tek arzumuz bizim sahip *olabileceğimiz* bir çocuğa benzemesi."

"Ah! Daha ziyade," diye sözünü kesti genç kadın. "Kusurları, eksikleri olan bir kıza sahip olabilirdik. Ama biz onun mükemmel, kusursuz olmasını istiyoruz. *Sizin* çocuğunuz..."

ve sergi sahibi için zamire yine aşırı bir vurgu yapmıştı, "...her açıdan mutlak ideal."

"Öyle ki, bizimkini de aynı şekilde yapmak için Mr. Merrow'un bir erkek çocuk çizmesi gerekir," dedi genç adam.

Kadın tekrar ressama baktı.

"Sanırım bize öncelikle deli olduğumuzu düşünmediğinizi söylemek zorundasınız."

Merrow, kadının bakışlarında az önce karşılaştığı o ilk çekimserliği yakaladı hemen. Kadında onu büyük bir ısrarla bir münasebete doğru iten ve Merrow'un üzerinde de yadsınamaz, tıpkı bir iyiliğin veya hoş bir neden olabileceği türden baskı uygulayan bir şey *vardı*. Ve bu, onların deli olup olmadığından, hatta kendi akıl sağlığından endişe etmekten tamamen farklıydı. Komik yaklaşımları ilgisini çekmeye başlamıştı,[2] fakat eğlencenin bir kısmı durumu taraflıca anlatmalarını izlemekte yatıyordu. Merrow'un bu hissinde en ufak bir alaycılık yoktu; gördüğü kadarıyla, ziyaretçileri ne kadar sevimli olursa olsun, eğlence bu antlaşmanın katılımcılarının hiçbiri için sesli olarak kendini gösteremeyecekti.

"İyi ama benden tam olarak ne istiyorsunuz?"

"Kulağa ne kadar saçma gelse de başka türlü sahip olamayacağımız mutluluğu sizin bize vermenizi, mahrum olduğumuz küçük neşe kaynağının bir benzerini yaratmanızı istiyoruz. Yapabileceğinizi siz de biliyorsunuz, hiç yoktan bu da bir şeydir."

Merrow düşündü: "Evlat edinmeyi düşünmediniz mi?"

Yüzbaşı Archdean bu sefer hızla yanıt verdi. "Tabii ki, yüzlerce çocuğu inceledik ama hiçbiri uygun değildi."

"*Bu* değildi," dedi kadın.

2. Metnin İngilizce aslı şöyledir: "Their funny errand had begun to appear to him...", "komik yaklaşımları ona görünmeye (ortaya çıkmaya) başlamıştı..." Merrow'un her zaman eğlendiği konular düşünüldüğünde, şüphesiz bir hata sonucu yazılmış appear [görünmek] kelimesinin appeal [ilgisini çekmek] olarak okunması önerilmiştir.

"O değildi," diye açıkladı eşi.

"O *kız* değildi," diye devam etti kadın. "Görüyorsunuz ki neye sahip olmak istediğimizi biliyoruz."

"Ah, ama çok da emin görünmüyorsunuz," diye karşılık verdi Merrow gülerek. "O bir kız mı yoksa erkek mi?"

"Siz hangisini yapmak isterdiniz?" diye sordu Mrs. Archdean. "Hangisi size daha doğal, daha kolay, daha gerçekçi gelirdi?"

"Ah, gerçeklik," diye iç çekti keyfi yerine gelen Merrow. "Bu kadar az şeyle yola çıkarak gerçeğe ulaşmak zor. Biliyorsunuz, bana hiçbir veri, hiçbir yardımcı belge sunmadınız. Ölmüş olsaydı daha kötü olmazdı."

"Ah, tanrıya şükür ölmedi!" diye haykırdı Mrs. Archdean tuhaf biçimde. "Sizi bu konuda özgür bırakıyoruz, ama size güveniyoruz."

Merrow yine durdu. "Başka birini denediniz mi?"

Kadın bakışlarını odada, eskizlerin, büstlerin, biraz gelişi güzel duvara asılmış portrelerin ve şövalelerdeki tamamlanmamış ama aşağı yukarı hayat bulmuş bir iki şeyin üzerinde gezdirdi. Aralarında biri, tesadüfen bir çocuğun, hatta güzel ve ilginç bir kız çocuğunun güzel güzel boyanmayı bekleyen portresiydi; genç adam burada bir ilham bulmuştu. Bu tasarısının habercisiydi sadece ama çehredeki yaşamsallık tasarıdaki niyeti saçıyordu etrafa. Tabloya yaklaşan Mrs. Archdean uzun süre baktıktan sonra kafasını çevirip cevap verdi: "Hayır, buraya gelene kadar hiç hayal etmediğimiz bir şeydi bu."

"Ta ki sizin küçük Reggie'nizi görene kadar," dedi adam. "Her şey bununla başladı, bu fikri kafamıza o soktu. Eğer gerçekleşirse, sizin bizim arzuladığımız şeyi yapabileceğiniz fikri, ikimizin, ikimizin aklına da aynı anda geldi."

Zavallı Yüzbaşı Archdean hikayelerindeki mantıksızlığa dair her türlü ödünü vermişti; yine de kendinden, büyük bir

buz kitlesini kırmış gibi emin, hatta kayıtsızdı. Bir süre sustuktan sonra tekrar konuşmaya başladı: "Görüyorsunuz ya bu bir nevi bizimle yaşayacak bir şeye sahip olma fikri. *Orada olacak*, evin içinde... Şimdiki gibi olmayacak."

"Şimdi hiçbir şey yok," diye tuhaf bir şekilde fısıldadı, olmak istediği genç anne.

"Gözlerimizi kaldırdığımızda onu göreceğiz," dedi eşi. "Ve konuşurken ondan bahsedeceğiz. Bir adı olacak."

"Ah! Her şeyi olacak..." Mrs. Archdean tekrar mırıldanmaya başladı: "Sizin küçük oğlunuzun her şeyi var. Ondan nasıl ayrılabilirdiniz?" diye sordu.

"Ah," dedi Merrow, "o kadar çoğunu kaybettim ki, alıştım."

Kadın, suratında büyük bir deneyimin izlerini (çok derinde ve narin olmalılardı) bulmak ister gibi baktı ona. "Ve istediğiniz kadarına sahip olabilirsiniz."

Merrow hayır demedi; başka bir şey düşünüyordu: "Küçük Reggie'nin kendisini gördünüz mü?"

"Ah, Tanrım, hayır!"

"Bunu istemiyoruz," diye açıkladı Yüzbaşı Archdean, "Bunu hiçbir şekilde istemiyoruz." Tuhaf tutumlarına dair gerçeklerini, doktoruna ağrı ve acılarını bir bir sıralayan hasta gibi açıklama noktasına gelmişti neredeyse.

Eşi de kendi ifadelerini ekledi buna: "Aslında biz çocukları *sevmiyoruz*, yani başkalarının çocuklarını. Güzel olduklarında katlanamıyoruz. Bizi çok üzüyor. Onlara ancak güzel olmadıkları zaman bakabiliyoruz. Sizinki, uzun zamandır, güzel olup da hayalini kurabildiğimiz ilk çocuk. Bu, sizin onu yaratma tarzınızla ilgili." Ardından bakışlarını tekrar şövaleye çevirdi. "Yine yapıyorsunuz; üzerinizde taşıdığınız bir şey bu. Bizim hissettiğimiz de o." Söyleyeceği her şeyi söylemişti ve eşine bir suç ortaklığı bakışı atarak bitirdi sözünü: "Sizin elinizdeyiz."

Merrow bunu gerçekten hissetti. İçinde tuttuğu bir şey var-

dı. Sevimli kaprislerine dair bilmesi gereken her şeyi biliyordu. Bununla birlikte onu en çok etkileyenin durumun komikliği mi, yoksa şiirselliği mi olduğunu tam olarak kestiremiyordu. İstekleri neredeyse çocukça ama bir o kadar da soyluydu. "Tabii ki fikrinizin güzelliği ve eşsizliği etkiledi beni," dedi. "Bu son derece özgün bir fikir, beni etkisi altına aldı diyebilirim."

"Ne kadar fantastik ve saçma olduğunu görmediğimizi sanmayın," diye aceleyle araya girdi içlerinden biri. Merrow onlara ılımlı bir şekilde bunun ille de bir reddediş olmadığını söylerken buldu kendini. Fakat tam o anda genç kadının ağzından çıkan bir kelime durdurdu onu. "Yapacağımız en kötü şey sizin bunu reddetmenize sebep olmak olurdu."

"Reddedersem ne yapacaksınız?"

"Bu teklifi başka kimseye yapmayacağız."

"Geçmişte olduğu gibi hayatımıza devam edeceğiz," dedi Yüzbaşı Archdean terbiyenin zorunlu kıldığı hafif bir serinkanlılıkla.

"Ah, iyi," diye yanıt verdi Merrow. Olayları keyifle, karşısındaki çiftin teklifi kadar tuhaf bir hoşgörüyle karşılamaya, giderek daha hevesli hâle geliyordu ve bunun da farkındaydı. "Uyumsuz ve hayal gücünden yoksun (sizdeki belki biraz aşırıdır ama) biri olduğumu düşünmenizi istemem tabii. Tereddüt etmemin tek sebebi yapısal zorluk. Söz konusu olan öylesine boşlukta bir şey yapmak. Ellerin *fazla* serbest olmasının belli bir sakıncası var. Küçük Reggie için, görüyorsunuz ya bir modelim vardı. Güzeldi ama belirliydi, adımlarımı aydınlatıyordu. Sizin teklifinizdeki sorun, yolu neyin aydınlatacağını bilmemek. Kendinize ne istediğinizi bildiğinizi söylüyorsunuz ama neticede bunu *ben* nasıl bilebilirim?"

Gördüğü kadarıyla Yüzbaşı Archdean'ın kolayca karşılık verebileceği sorulardan değildi bu. Tuhaf bir şekilde bunu çok geç fark ettiği için de, aynı anda, her ikisine de rehberlik eden

kadının ilk saniyeden sonra kafasının daha az karışacağına dair belli belirsiz bir beklentiyle karışık, zayıf ama zekice bir öngörü oluşturdu. Aslında olayların kadının söyleyeceklerine göre şekillenmesine karar verdi ve görünüşe bakılırsa her şey buna bağlıydı.

İçindeki ressam sertçe yanıt vermiş olsa da, Ay'ı yeryüzüne indirmeye davet edildiğini sanmaktan başka bir şey yapamayacağını bilerek merakın elinde çoktan yeterince neşeli bir ses tonuna geçmişti bile. Sanki kabul ettiğinde başına bir şey gelecekti; oysa ortaya çıkması muhtemel şey belki bir tablo olarak adlandırılamayacaktı bile. Yine bir an sonra fark etti ki, bu şey her neyse, her halükarda yaklaşmaya başlamıştı, zira Mrs. Archdean bu sırada konuştu; kadının, eşi kadar basit biri olmadığı yönündeki beklentisi yüzüstü bırakmamıştı onu: "Seyriniz amacınızla aydınlanmayacak mıdır sizce?"

Hugh şaşırmıştı: "Neyle ilgili amacım, sevgili hanımefendi, sizinle ve eşinizle ilgili mi?"

"Ah, Tanrım, tabii ki hayır! Size önerdiğimiz sanatsal güçlükle ilgili amacınız. Küçük Reggie'ye ilişkin söylediğiniz şey gibi, bir kavrama nihai bir biçim vermekle ilgili amacınız. Onu nihai *hâle getirerek*... Yaratarak, bularak, oluşturarak... Sanatçılar böyle yapmaz mı? Yani bunu denediği zaman demek istiyorum. Çünkü gerçekten sizden tek istediğimiz tüm gücünüzle denemeniz," diye ekledi gülümseyerek.

Sesinin tonu birkaç dakika önce eşinin sesinde yankılananla aynı hafiflikteydi; iyi ücrete yapılan bir gönderme, bu ücretin bir işe yaraması koşuluyla... Fakat gülümsemesi son kelimelerindeki ince sabırsızlığı örtüyor ve Merrow'u cana yakın bir hoşgörüyle yanıt vermeye teşvik ediyordu: "Yahni yapmak istiyorsanız tavşan alın! Küçük canlı bir varlık yaratmakta özgür olduğumu mu söylüyorsunuz?"

Genç kadın büyük bir nezaketle bakıyordu; ümitle yanıp

tutuşmuş gibiydi: "Bu sizin işiniz. Biz hiç soru sormayacağız."

"Yalnızca" diye araya girdi Yüzbaşı Archdean, "bu küçük insanın bize tamamen yabancı ve hiçbir şekilde tesadüf etmeyeceğimiz biri olmasını istiyoruz."

Kadın bir bakışla yatıştırdı onu. "Onu değiştirir, tanınmayacak bir kılığa sokar, mükemmel hâle getirir." Sonra sergi sahibine döndü. "Onu *olması gerektiği gibi* yaparsınız. Kendimizi size teslim ediyoruz. Onu sizin elinizden gözümüz kapalı alacağız."

Tüm bunları söylerken kadının yüzü Hugh Merrow'a neredeyse öncesinden daha güzel göründü. Bu izlenim, işin teknik olarak temelsiz olduğunu düşünmeye devam etmekle beraber, biraz daha boyun eğmiş olmasından kaynaklanıyordu. "Onu sözde annesine benzetmek için elimde kaynak da olacak tabii."

"Ah!" dedi Mrs. Archdean, gözlerini kocasına dikmişti; "daha ziyade mümkünse sözde babasına benzemesini isterim. Eğer bunu bir koşul olarak görüyorsanız hoşgörüyle karşılamanız gerekecek, çünkü tek koşul bu."

Yüzbaşı Archdean; apaçık ve neşeli bir tuhaflık havasını, daha içten bir şeyin gerçekliğiyle, yansıttığı imajın, daha doğrusu eşinin yansıttığı imajın kaderi için duyduğu sahici endişeyle birleştirmeye çalışarak muhataplarına döndü. Bu noktada, mahcubiyetine sığınarak şunları söyledi:

"Doğuştan bana *benzeyebilecek* bir küçük kız olamaz."

Adamın endişesi karşısında tereddüt etti Merrow: "Affedersiniz! Size benzemesi kadar zahmetsiz bir şey olamazdı. Fakat ben, Mrs. Archdean," diye devam etti, "sizin suretinizde bir küçük kız düşünüyorum. Siz de onun suretinde küçük bir erkek çocuğu hayal ediyorsunuz."

"Aynen öyle," diye içtenlikle kabul etti Yüzbaşı. "Hep annelerine benzeyen oğlanlar *görüyoruz*."

"Bu temel konuyu gerçekten aranızda çözmeniz gerekiyor," dedi dostumuz.

Bu yorum huzursuz bir sessizliğe sebep oldu. Bu sessizliği yine biraz sabırsız davranan Mrs. Archdean bozdu. "Ah, tabii ki küçük Reggie gibi bir şeye de razı *olabilirim.*"

"İşte," dedi eşi, "görüyorsunuz, bu portreyi aklımızdan bir türlü atamıyoruz."

"Evet... Görüyorum," diye karşılık verdi Merrow. "Ama ben de bunun ötesinde düşünemeyeceğimden endişeliyim. Bir şeyi bir kere yaptım mı..."

Yüzbaşı Archdean ona daha dikkatli baktı. "Başka bir şey mi tercih ederdiniz?"

Merrow, adam yeniden söze girene dek bekledi bir süre.

"Buna *sizin* karar vermeniz gerçekten imkansız mı?"

Merrow hâlâ tereddüt ediyordu: "Sorun şu ki ikiniz de çok güzelsiniz!"

"O zaman bu durumda onu ikimize de benzetin!" diye güldü yüzbaşı.

"Yine de düşünecek misiniz? Hangisinin daha iyi olacağını demek istiyorum..." diye ekledi kadın.

Genç ve güzel yüzünde, deyim yerindeyse feci bir yalvarma ifadesi vardı. Merrow için de tüm bunlardan kadının onu tanıdığını, daha önce onu bir yerde gördüğünü anladığını inkar etmenin hiçbir işe yaramayacağı sonucu çıkıyordu.

Konuşmadan (başka türlü konuşmadan), kadın ve eşi tarafından duyulmadan önce yine içinden cevap verdi. Onun çocukluğunu düşünmeye çalışırken buldu kendini ve o an, bir süredir son derece sevecen ve duru bir şeyin imgesini okşamakta olduğunu fark etti. Evet, birçok çocuğu resmetmişti, fakat hiçbirinin, söz gelimi sekiz yaşındaki çocukluğu olabilecek bir portre çizmemişti.

"Bunun üzerine çok düşünmem gerekecek ama elimden geleni yapacağım."

"Peki, aşağı yukarı kaç yaşında olacak?

"Sekiz diyelim."

Yanıt onları aniden sabırsızlandırdı "Yani gerçekten deneyecek misiniz?" Bir ağızdan konuşmuşlardı.

"Gerçekten elimden geleni yapacağım!"

Neşeyle birbirlerine baktılar; o kadar minnettar kalmışlardı ki bunu kelimelerle ifade edemiyorlardı. Onları bu denli memnun etmiş olmak olağanüstüydü ve bu durumun hoşuna gittiğini kabul etti. Ah bir de işin sonunu getirebilseydi!

II.

"Gece çalışıyoruz, elimizden geleni yapıyoruz.
Neyimiz varsa veriyoruz. Kuşkumuz tutkumuz
tutkumuz da görevimizdir. Gerisi, sanatın deliliği..."
HENRY JAMES, "THE MIDDLE YEARS"

İNSAN JAMES OKUDUKTAN SONRA, James hakkında yazmakta tereddüt ediyor. Bir sonsöz, onu bir hayalet gibi ölüm sonrasına hapsedebilir; bir yorum, onun konuşmak, yine konuşmak, ama nihayetinde hiçbir şey söylememekteki ısrarında yok olabilir; bir deneme yazmak nafiledir çünkü yokluk, yokluk olarak kalacaktır. Kendi başaramamış olsa da öğütlediği gibi kısa kesmek, yorumlara, açıklamalara, ipuçlarına sadık kalmak istenir. Sırf resmedilmediği için okura görsel güç uygulayan tabloyu bitirmek üzere, Hugh Merrow'un "aşırı özgür" olduğu için kararsız elinden fırçayı almak haksızlık olur.

Geriye yalnızca aşağı inmek kalır. Basamak basamak, sayfa sayfa, gölgelerin içinde parmak ucunda çizdiğimizi sanırken kaçan bir görselin her daim daha uzağına, kelime ormanına çekilen şeyin her daim daha yakınına doğru James'in derinlerine ineriz. Hiçbir yukarı çıkış ve tabii hiçbir son adım olmaksızın...

Tasvirlerin Gizemi

"Hugh Merrow" açıkça tamamlanmamış bir hikayedir ve bu tamamlanmamışlık, yazılan son cümleyi ironik bir biçimde güçlendirir: "Ah bir de işin sonunu getirebilseydi." Bu tamamlanmamışlık neden kaynaklanır? Yazılamayan bir yazının bütünüyle tamamlanması değil de bir tamamlanmamışlık mı?

"Hugh Merrow", James'in olgunluk çağı yapıtlarındandır. Kısa öykünün yazıldığı on yıllık zaman diliminde (1892-1902) yazar, yüz on iki öykünün yarısından fazlasını tamamlamıştır. Müsvedde James'in ünlü biyografi yazarı Leon Edel tarafından, Harvard Üniversitesi'nin Widener Kütüphanesi'ndeki bodrum katında bir seyahat sandığında özenle kırmızı ve mavi pamuklu şeritlere bağlanmış hâlde bulunmuştur. Uzun süre saklı kalmış olan metnin son hâli, ilk kez İngilizce olarak *New York Times*'ta,[3] ardından da 1987'nin başında *Notebooks*'un[4] [Defterler] yeni baskısında yayımlanmıştır. Yirmiye yirmi beş ebatlarında, çift satır aralıklı olarak daktilo edilmiş yirmi üç sayfadan oluşan metin üzerinde, kırk yedisi James'e ait olmak üzere birçok düzeltme yer almaktadır. *Notebooks*'un editörleri Leon Edel ve Lyall H. Powers tarafından bir "bölüm" ve "bitmemiş öykü" olarak görülen bu metnin tarihini belirlemek zordur.

Daha sonra "Hugh Merrow" hâlini alacak metnin ilk taslağı 22 Eylül 1895'te *Notebooks*'da yayımlanmıştır:

> Daha sonra Gualdo'nun sevimli küçük konusu, "L'Enfant"ın [çocuk] işlenişi hakkındaki fikirlerini söyle.[5]

3. 19 Ekim 1986 tarihli gazete ekinde Cynthia Ozick'in önsözüyle birlikte.

4. *The Complete Notebook of Henry James* (Oxford University Press, 1987).

5. Henry James, *Carnets*, çev. Louise Servicen (Paris: Denoël, 1984) s. 242.

(Luigi Gualdo, boş vakitlerinde ressamlık yapan ve görünüşe göre bu alanda ilgi de gören İtalyan bir roman yazarıdır.) Edel'e göre James, esasen Paul Bourget'nin yazdığı bir taslaktan ilham almıştır.

7 Mayıs 1899'da tarihli notta üç fikir tekrarlanır. Bunlardan ilki şöyledir:

> "L'Enfant" yerine ATALARIMIZ'ın hikayesi (fakat Gualdo'nun çocuk hakkındaki *retournée* [dönüş] hikayesi), kazanımı, inşası (bir portre vasıtasıyla???). Yaşamış *olduğu* kabul edilen bir kişinin üretimi: *Gerçek bir ölü.*[6]

İkincisi var olmayan bir çocukla değil, ebeveynlerinin uydurduğu bir kız çocuğuyla ilgilidir:

> Genç bir adama kanı ısınan yaşlı bir çift hayal edin: "Kızımızla evlenmeliydiniz.
>
> Kızınız mı?
>
> Kaybettiğimiz kızımız. Nişanlısı veya kocası olmalıydınız, *mari*'si."
>
> Bunu bir şekilde kabullenen genç adamın (yaşayan genç kıza kıyasla) durumunu düşünün. Öneriye yenik düşüyor. Bir gölgeye sadakat yemini ediyor. (Sonunda o da inanıyor buna. Aileyle beraber yaşıyor. Aile de mal varlığını ona bırakıyor.) Onu daha sonra gördüm. *Dul olduğunu düşünüyor.* Karısına kavuşmak için ölüyor. Mirasını evlenmediği genç kıza bırakıyor. Otuz beş sayfa.[7]

6. Age, s. 297.

7. Age.

İlk anlatım sonunda "Hugh Merrow" öyküsü ortaya çıkacaktır. İkincisiyse geliştirilerek 1900'de dergide, ardından da *The Soft Side*[8] derlemesinde yayımlanan "Maud-Evelyn" hikayesidir.

Üçüncü fikrin taslağıysa aşağıdaki gibidir:

> (Aynı tarzda). Evlenmiş *olmak* (yani ***dul kalacak olan***) isteyen kadın. Bir portre, eşinin portresini yaptırmak için ressamdan à la Gualdo tarzı isteyebilir. Ressam isteneni yapar. Bu arada, son derece çekici olduğunu düşünüyorum. Adam, ressamın genç bir arkadaşıdır. "Tanrım, ona benzemek isterdim ya da onun *bana* benzemesini!" (Sıradışı kız kurusu zengindir).[9]

Yine 1900'de, "The Tone of Time" başlığıyla bir dergide çıkan bu anlatı da, diğer bir derleme olan *The Better Sort*'ta yayımlanmıştır.[10]

Anlatıların kaderi bu noktada ayrılır. Farklı tasarılar dengesizce belirlenir.

İlki, "L'Enfant" geri gelir ancak hep ertelenmiş gibidir; 16 Şubat 1899'da James şöyle yazmıştır:

> Bir an à la Gualdo tarzı portre fikrini kabul ettim; fikir kafama takıldı: Ah! Neler neler, ne ***tilkiler*** dönüyor kafamda![11]

8. Fransızcada Louise Sevircen çevirisiyle yayımlanmıştır. Henry James, *Tales/Nouvelles*, iki dilde baskı (Paris: Aubier-Flammarion, 1969).

9. James, *Carnets*, s. 297.

10. Fransızcada "La note du temps" başlığıyla. Louise Servicen çevirisiyle, *Le Dernier des Valerii* isimli derlemede yayımlanmıştır (Paris: Albin Michel, 1960, "Bibliothèque de la Pléiade" serisi); "La Marque du temps", *Œuvres complètes de Henry James*, 4, Nouvelles 1896-1910, çev. Jean Pavans, "Éditions de la Différence" serisi.

11. 16 Şubat 1899 tarihli not. James, *Carnets*, s. 313.

Aynı gün, üçüncü taslağın tüm şeması geliştirilmiştir:

Neticede hayali bir insanın (hiç var olmamış) portresini isteyen kadına dönüyorum. Yukarıda *dul* "kalmış olmak" isteyen bir kadın fikrini yazmıştım, evinde kocasının portresini istiyordu. Bu neyi kapsıyor? Belli belirsiz bir parıltı seziyorum. Bu, zengin ve yaşlı bir *femme galante*[12] mı olacak? *Sanırım* hayır. Sanıyorum, ama yine de kesin olarak bilmiyorum. Basit bir yaratık olmalı. Tutkulu bir kız kurusu mu? Hayır... Hemen görüyorum, buna karşı duran birçok neden var. İnancımın ne olduğu, eskiden ne olduğu aydınlığa kavuşuyor, neredeyse sürükleniyor: Bir *ancienne*[13], bir *ex-femme galante*[14]. Ama bu bir şekilde ortaya çıkacak. Sonuç olarak kadın, seçkin bir ressamı görmeye gider.

Sizden eşimin portresini yapmanızı isteyeceğim.

Elbette. Poz vermek için ne zaman gelebilir?

Gelemez. O öldü.

Ah, o hâlde ona ait bir belge, fotoğraflar belki?

Hayır, elimde fotoğraf *yok*; ona ait başka belge de...

İyi ama hanımefendi, nasıl olacak?

Bir süre sonra. Acaba bakarak... Şey... Hayır. Bunu size veremem. Hayal gücünüzü kullanarak çizemez misiniz?

Sözün özü, görüşmelerinin ardından adam kadın bir ressam arkadaşını bulur. Konuşmayı ona anlatır; ziyaretçinden aldığı *rızayla* (son) siparişi ona emanet eder. Benim henüz sadece açılışını belirlediğim hikayeyi olduğu gibi ona aktarır. Tuhaf kadın evlenmiş olmak ister. Dul kalmayı değil. Rahmetli eşinin büyük bir portresini ister. Net bir fikri

12. (Fr.) Hafifmeşrep, iffetsiz kadın. –çn

13. (Fr.) Eski. Burada yaşlı anlamında kullanılmıştır. –çn

14. (Fr.) Yaşı geçmiş, hafifmeşrep kadın. –çn

yoktur. Yalnızca adam *çok yakışıklı* olmalıdır. Ayrıca bilindik birinin değil, tamamen hayal ürünü birinin portresi olmalıdır. Sanatçının bu kişiyi uydurması gerekmektedir: Bir mükemmellik. *Karşılığında kadın iyi bir ödeme yapacaktır.* Ressam bu tuhaf siparişi kabul edemeyecektir ancak eski dostu ve yoldaşının bunu üstlenebileceğini düşünerek, mümkünse bundan kâr etmesini sağlamak için hikayeyi ona da anlatmak ister. Kadın çok yetenekli bir ressamıdır, eski izlenimi veren büyüleyici şeyler de resmetmiştir. Bu kadın kimdir? *Nedir?* Adam bunu yarım ağızla söyleyecektir. (Bunun ne olduğu belirlenmeli). Sanatçı kadın resmi yapar; kurgu olduğunu sandığı ve hayal gücünü kullanarak yapmaya çalıştığı bir eser ortaya çıkarır ama aslında geçmişte sevdiği tek adamın anısı üzerinden çalışmaktadır. O en yakışıklı, en karşı konulmaz olandır. Gençliğinde onu terk etmiş, yüzüstü bırakmıştır. Kadın da bir daha evlenmemiştir. O adamdan *iğrenmek* için birçok nedeni vardır. *Aynı zamanda* onu hem acıklı hem de öfkeli bir aşkın tutkusuyla yâd etmektedir. Portreyi neredeyse nefretle çizer. *Her neyse.* Sözde dul, portreyi görünce resimdeki adamda tanıdığı, evlenmiş olabileceği, şimdi düşündüğünde portresine sahip olmayı isteyeceği (tanıdığı erkeklerle ilgili görüşü son derece küçümseyicidir) tek kişiyi görür. Durum: Doğrusu ressam kadın (ölü) bir gerçeği, iki kadının da bir zamanlar sevdiği bir adamı hatırlayıp gözler önüne sermiştir. *Kız kurusu* portreyi yürekten istemektedir fakat ressam fikrini değiştirmiştir. Ah! *Artık* ona sahip olamayacaktır. Fiyatı iki katına çıkarır; para teklif eder, daha çok para. Ah! *Artık* imkansızdır... *Hayır.* Ressam parayı reddeder, tabloyu kendine saklar. Bu tabloyu yapmak, onu çizmek için kinini, kederini kullanmıştır. Bu tablo nefretle çizilmiştir. Üstelik artık adamın onu kim için yüzüstü bıraktığını da bilmektedir. Sahip olduğu

gerçekliğe bir yenisi *eklenmiştir*; öteki kadınla olan ilişkisinin gerçekliği. Her şeye rağmen adamın acımasızlığının ve sahtekarlığın kendi için *değil*, bir başkası için resmedilmiş bu imgesinden ayrılamamıştır. Her şeyi reddeder, tabloyu kendine saklar, onu *sevmeye* başlar. Bir gün Royal Academy'den bir arkadaşı gelir; eser şöminenin üzerinde asılıdır. Ona poz vermekte olan bir ziyaretçi sorar: "Bu kim?" "Rahmetli kocam." (Bu belki biraz *fazla* abartılı olabilir.)[15]

İkinci ve üçüncü anlatının birbirlerine yakınlığı dikkat çekicidir. Her ikisi de giderek daha çok geçmişe gömülmektedir. "Yaşlı anneyle baba gelecek için pek bir şey yapamazdı," diye yazmıştır James, "Maud-Evelyn"de, "onlar da geçmişe dair ellerinden geleni yaptılar."[16] Daha sonra şunları ekler: "Geçmişte ne kadar çok yaşarsak orada o kadar çok şey buluruz."[17]

Burada söylenmek istenen geçmişin uydurulduğudur; anılar arzunun ve hasretin renklerine göre yeniden boyanır (var olmayan Maud-Evelyn'in küçük bir fotoğrafı bile vardır); tıpkı "The Note of Time"da kadın ressamın var olduğu kabul edilen birini uydurması gibi. Nitekim anneyle babanın soyadı olan Dedrick, geçmişten bir imgeyi tasvir etmekle görevlendirilen sanatçının isminin, Mary Tredick'in anagramıdır (ters çevrilmiş imge, farklı işlenen aynı oğul). Bu iki soyadı arasına, tıpkı anamorfik bir nesne gibi özel bir anlam yerleştirilmiştir: Dedrick; *Dead trick*, "ölümün hilesini"çağrıştırır.

Nihayet, 11 Eylül 1900'de "L'Enfant" geri gelir. İki farklı kaynağa (Gualdo ve Bourget) borçlu olduğunu düşündüğü konu nihayet özgürdür.

15. James, *Carnets*, s. 316-317.

16. James, "Maud-Evelyn", *Tales/Nouvelles* (Paris: Aubier-Flammarion, 1969), s. 95.

17. Age, s. 101.

> Öncelikle geçen ay Paul Bouget'den gelen, "Gualdo"nun "çocuk" fikrinin tamamıyla serbest olduğunu ve onu dilediğim gibi kullana bileceğimi belirten tamamlayıcı bir bilgiden bahsedelim. Aslında onun böyle bir hikaye *yazdığını veya yayımladığını* kesin olarak bilmiyorlar. Beni Torquay'de ağırladıklarında söyledikleri yalnızca *onlara* bundan bahsettiğidir. Bu konuyu işleyip işlemediği, işlediyse bununla ne yaptığına dair hiçbir fikirleri yok. Burada benim için söz konusu olan basit bir *çıkış noktası*: Çocukları olmayan bir çift, kendilerinin kabul edecekleri küçük bir kızın (ya da herhangi bir çocuğun) portresini yaptırmasını talep etmek için bir ressama gider; çok arzu etmelerine rağmen çocuk sahibi olamamışlardır ve başka türlü de olamayacaklardır. Benim konum *buradan* yola çıkarak ilerleyecek. Sanıyorum çeşitli hoş şeyler olacaktır. *İşte özgürüm. Güzel!*"[18]

Merrow'un, öykünün sonunda Archdean çiftinin ona bıraktığı "*fazla* özgür elleri" nasıl kullandığının bir sır olarak kalması gibi, James'in de bu özgürlükle ne yaptığı gizemini korumaktadır.

Bir yandan akışın başka yerde, arapsaçına dönen başka şeylere dolandığı, eserin kilimine işlenerek devamlı bir doku oluşturduğu bilinen yayımlanmamış bu taslak metin James'in eserinde nasıl bir yere sahiptir? Diğerlerinden ayrı olarak şans eseri mi ortaya çıkmıştır?

Öte yandan Leon Edel'in açıklama yapmadan ileri sürdüğü gibi, öykü tamamlanmamış mıdır? Eğer öyleyse sebebi nedir? Yoksa resmen bitmiş, ama yalnızca basılmamış mıdır?

Kesin olan tek şey James'in "Hugh Merrow" hâlini alacak olan "L'Enfant" için, hem iki kardeşine ("Maud-Evelyn" ve

18. James, *Carnets*, s. 337.

"The Note of Time"), hem 1902'de *Ormandaki Yaratık* [19] ile aynı dönemde kaleme alınan diğer kısa öykülere biçtiğinden farklı bir kader düşündüğüdür.

1902 yazında James daha önce dergilerde yayımlanan ve aralarında "The Tone of Time"ın da yer aldığı öykülerini ek bir ciltte, *The Better Sort*'ta toplamak istedi. Bunun kısa bir derleme olacağını fark edince dört öykü daha yazmaya başladı: *Ormandaki Yaratık,* ardından "The Papers", "The Birthplace" ve nihayet James'in daktilografı Miss Weld'in günlüğünde "The Beautiful Child"[20] başlığı altında söz ettiği hikaye. Weld'in yazdığına göre James, Temmuz ortasına doğru başlamıştı. 10 Eylül'de "The Birthplace" bitmiş; 16'sında *Ormandaki Yaratık,* 13 Kasım'da da "The Papers"[21] tamamlandı.

"Hugh Merrow" ile James'in iki büyük öyküsü olan "The Figure in The Carpet" [Halıdaki Motif] ve *Ormandaki Yaratık* arasındaki kronolojik ve temel ilişki dikkat çekicidir. Var olmayan çocuk fikri su yüzüne çıktığında (22 Eylül 1895) James aynı anda "The Figure in The Carpet" öyküsünün ilk taslağını da oluşturmaktadır. 11 Eylül 1900'de, "Gualdo çocuğu fikrine" geri döndüğünde çoğu zaman yaptığı gibi kişiler için olası isimlerin bir listesini oluşturur. Var olmayan (daha ziyade var olan ancak yaşamayan) çocuğun babası için *Archdean*'ı, *Ormandaki Yaratık* öyküsünün yaşarken aslında var olmadığını fark eden kahramanı Marcher'in yanına not eder.

1902 yazında James aynı anda hem *Ormandaki Yaratık* (1 Temmuz) hem "L'Enfant" (11-22 Temmuz) üzerinde çalışmak-

19. Henry James, *Ormandaki Yaratık*, çev. Aslı Sena Özarpacı (Altın Bilek Yayınları, İstanbul: 2006.)

20. Leon Edel, *Henry James, The Master (1901-1916)* (Philadelphia, Lippincott, 1972) s. 128. Edel, Miss Weld tarafından yazılan günlüğe sahiptir.

21. "La Maison natale a été", Louise Servicen çevirisiyle 1972'de Denoël tarafından Fransızca olarak yayımlanan bir öykü derlemesinin başlığı olarak da kullanılmıştır.

tadır. Ardından *Ormandaki Yaratık*'ı bitirir. Bu öykü "L'Enfant"ı neredeyse yiyip yutarak öyküyü gereksiz ve kesinlikle imkansız kılmıştır. *Ormandaki Yaratık*'ın başkarakteri Marcher'in sırrı da bu koşullar altında açıklanmıştır: "Genç yaşınızdan bu yana, içinizde bir yerlerde, nadir ve tuhaf bir şey için, er ya da geç başınıza gelecek, alameti ve katiyeti iliklerinize işlemiş ve muhtemelen kabulleneceğiniz inanılmaz ve korkunç bir olasılık için muhafaza edildiğinizi hissettiğinizi söylüyordunuz."[22] Bu cümlede, aynı anda hem belli edilen hem silinen, sesli veya görsel imgeleriyle şifrelenerek, gizlenmiş olan Hugh ismi (*The deepest thing within you* [içindeki en derin şey]) ve ressamın soyadı, (*something that you had in your bones* [iliklerinde, kemiklerinde taşıdığın bir şey] ifadesiyle çağrıştırılan) Merrow (*marrow*, İngilizcede ilik) yer almaktadır.

James'in iki önemli öyküsü arasında kalan "Hugh Merrow" böylelikle her ikisiyle de gizli bir bağ kurar. Çözülmesi gereken şifre ("The Figure in The Carpet"da Vereker'in eseri) tamamlanmıştır; Marcher'in hayatında (*Ormandaki Yaratık*) kaçınılmaz bir şey gerçekleşecektir. Her iki durumda da sırra dair arayışın sonunda aynı hayal kırıklığı söz konusudur. Vereker'in eserinin sırrı yalnızca bir sır olduğuna inandırmaktır. *Notebooks*'un taslağındaysa James, "Marcher'in başına *gelen* aslında gelmemiştir," der.[23] Hugh Merrow'a gelince, James ondan *Ormandaki Yaratık*'ınkine yakın bir açıdan bahsetmiştir: "Sanki kabul ettiğinde başına bir şey gelecekti; oysa ortaya çıkması muhtemel şey belki bir tablo olarak adlandırılamayacaktı bile." Buradaki sır bir icrayla veya bir olayla değil, bir mevcudiyetle,

22. "You said you had from your earliest time, as the deepest thing within you, the sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible that was sooner or later to happen to you, that you had in your bones the foreboding and the conviction of, and that would perhaps overwhelm you."

23. James, *Carnets*, s. 347.

bir varoluşla ilgilidir. O, çocuk, halıdaki motif gibi rol almaya yetecek kadar var olmuş mudur? Yoksa ormanda beklenen yaratık gibi kaçınılmaz olarak *gelmeyecek*, tabloda yeniden hayat bulmayacak mıdır? Bu güzel çocuk için, "*something* ve *it*"[24] kelimeleri kullanılmıştır; halıdaki motif ve ormandaki yaratık da aynı şekilde belirtilmiştir.[25] Bu şey-çocuk geride kalan geçmişe mi aittir (Vereker'in sahip olduğu sır) yoksa geleceğe mi (sıçramak üzere olan şey)? Aslında ne birine, ne ötekine, ne de her ikisine birden aittir: Bu olabilirdi.

Çocuk, o güzel çocuk, gerçekleşmeyen fakat kaçınılmaz olan bu şeylerden biri pekala olabilir; sergilerin aristokratik ormanında güzel ama bir o kadar lanetli bir yaratık. Burada yaratıkla ilgili daha önce aktarılan cümle takip edilebilir: "Bu güzel çocukta var olan şey, hiçbir zaman var olmadığıdır." Bu onu kötülükten, ölümden ve çirkinlikten korur. Ancak dehşetten koruyamaz.

Daha gizli bir bağ bu üç eseri bir araya getirir: Kişilere verilen, üzerinde uzun süre düşünülmüş ve manidar tınlamaları sebebiyle seçilmiş isimler, James'in tipik özelliğidir. "The Figure in The Carpet"daki yazar Vereker gibi, Merrow'un da ilk adı Hugh'dur. Taslağın birinci sayfasında yapılan düzeltmelere bakılırsa James daha sonra üzerini çizip okunmaz hâle getirdiği bir ismin yerine bunu seçmiştir. Karakterin konuştuğu çiftin soyadı Archdean'dır; bu isim de *Ormandaki Yaratık* hikayesinin kahramanı Marcher'i açıkça ortaya koymaktadır. Bu ilişkilere rağmen veya onlardan sebeple James ilk başta "L'Enfant" öyküsüne onun diğer iki hâline verdiği şekli yani dergide

24. (İng.) Bir şey ve cinsiyetsiz 3. şahıs zamiri. –yhn

25. "It had sprung as he didn't guess; it had sprung as she hopelessly turned from him, and the mark, by the time he left her, had fallen where it was to fall." Aynı şekilde, "The Jolly Corner"da da "This personage or presence was more overwhelmingly affected by him than by it," olarak geçer.

yayımlanacak bir öykü düzenini verememiş veya vermek istememiştir. Ardından da onunla aynı esnada yazdığı ve beraber yayımlamayı düşündüğü dört öykünün basılma süreçlerini de kesin olarak birbirinden ayrı tutmuştur. James, öykülerini Miss Weld'e yazdırmayı Temmuz 1902'nin sonunda bırakmıştır.

"Hugh Merrow"un tamamlanmama sebeplerine gelince; James'in biyografisini yazan Leon Edel bazı tarih ve olaylar ortaya koymuştur. Acaba öykü tamamlanmamış mıdır, yoksa sadece yayımlanmamış mıdır? Yazar yüz on iki öykü tamamlayıp yayımlamıştır. Yayımlanmayan tek öyküsü "Hugh Merrow"-dur. Aralarında "Hugh Merrow"la aynı anda yazmayı bıraktığı *Geçmişin İzi* adlı romanın da bulunduğu birçok romansa yarım bırakılmıştır. Bununla birlikte Edel, bu tamamlanmamının mahiyetinin kendini açıklamasına izin vermemektedir. Acaba tesadüf müdür? Yoksa öylece bitivermiş midir? Eğer durum buysa öykü ihtiyacı olan çözüm noktasına veya sonuca erişmeden bırakılmıştır ve bu sebeple de anlaşılırlığını yitirmiştir. Belki de yapısal bir amaç söz konusudur, gizemin cevabı elde edilememiştir: Yaratık sıçramayacak, tablo çizilmeyecektir. Bu durumda öykü, James'in diğer herhangi bir eserinden daha eksik değildir.

Bu tamamlanmayışın anlamı nedir? Öykünün konusu aslında bir sonu engellemektedir. Kurgu tıpkı var olmayan birinin portresini yapmak gibidir: Yazar kendi geçmişini elden geçirir, olmak istediği veya olmaktan korktuğu ve olmadığı birini yaratır. Konunun kendisi de tanzimindeki bu başarısızlığı açıklamaktadır: Genç bir ressamdan var olmayan bir çocuğun, aslında içinde kendi suretini bulacağı bir portre çizmesini istemek. Eser tamamlanmış sayılsa bile burada bir muamma söz konusudur; cinselliğe ve cinsiyet farkına dokunan bir muamma... James aynı dönemde (1895-1902) değişmez özü var olmamaksa da, kaybedilmiş birinin imgesinin yer aldığı benzer üç

hikaye konusu üzerinde çalışmıştır: Eş ("Maud-Evelyn"), âşık olunan adam ("The Note of Time"), çocuk ("Hugh Merrow"). Sonuncu öykü ilk iki anlatının yoğunlaşmış hâli gibidir: Çocuk, kaybedilen diğer ikisinin açıkça bir kadın ve bir erkek olması gibi aynı zamanda hem eril hem dişidir. Bununla birlikte onu kaybettiklerini söyleyenler, "ölü" genç kızın "ebeveynleri" gibi kendilerine bir soy uydurmaktan çekinmektedir ve "dul kadın" gibi, olmayan birinin gerçek bir imgesine, bir sanatçı tarafından çizilmiş bir portreye sahip olma arzusu içindelerdir.

Bu koşullarda ilk iki hikayenin tamamlanıp yayımlanması, fakat sonuncunun yazarın müsveddeleri arasında kalması nasıl açıklanır? Özellikle de benzer bir konu (kadın bir ressam, gecikmiş bir sorumluluk arayışındaki başka bir kadının hayali kocasının portresini yapmalıdır) tamamlanmış bir öyküde ("The Note of Time") işlenmişken... Cynthia Ozick'in[26] öne sürdüğü hipotez ikna edici görünmektedir: "Eğer James 'Hugh Merrow' öyküsünü tamamlamamışsa, şüphesiz kendi cinsel kimliğine dair bir gizemi kesin olarak çözmediği içindir." "The Note of Time" öyküsüne göre kuşkusuz gizli eşcinsellikle çok daha yüklü olan "Hugh Merrow", James'in *Notebooks*'da "karanlık bir iç zorluk" olarak adlandırdığı, yazarın cinselliğinin (görünüşe göre mutlak bir aseksüellik) ve bir çocukluk hikayesinde edebi coşkunluğa erişmenin merkezindeki zorluğa daha yakın durmaktadır. Metin, cinsiyetin kimlik üzerinde açtığı yaraya dokunmaktadır. Arzu nasıl olur da mutlak bir biçimde *cinsiyet farkından* değil de, bu fark *içinde* doğar? James biseksüelliği inkarla itiraf arasında gidip gelmektedir ve sessizliği, söylenemeyecek olanı söylemesinin tek yolu hâline gelmiştir.

Merrow açıkça James'tir; bekar, sanatçı ve yalnız. Öykünün taslağını çıkardığı sırada yazdığı bir mektubunda hayatının

26. "Hugh Merrow"un *New York Times*'taki tanıtımı

"temel yalnızlığını" ifade etmiştir ve ekler: "Yalnızlık. Herkesin hayatındaki en önemli şey değil de nedir? *Benim* için her koşulda en derinde; her şeyden, 'dehamdan', 'kibrimden', 'disiplinimden', sanatın en derin siperlerinden bile daha derin..." James aynı dönemde, kısa bir süre önce bir erkek çocuk sahibi olan H. G. Wells'e şöyle yazar: "Hayırdualarımın yağmuruyla kutsuyorum çocuğu... Onu görmeyi ve Mrs. Wells'e tek kelime etmeyin ama onu kollarıma almayı çok isterim. Gerçekten çok güzel bebek tutarım, hatta genelde tuttuğum kalemden çok daha iyi tutarım."[27] Eskiden ressamların yaptığı gibi yazar, tuvalin bir köşesine kendini de iliştirmiştir.

Peki, James'in cinsiyeti nedir aslında? "Hugh Merrow"un bitmiş hâlinde çocuğun cinsiyetine dair hiçbir şey bilinmeyecekti. Anneyle baba gibi, biz de sergideki erkek çocuğun ve ressamın atölyesinde büyüleyici küçük bir kızın portrelerine hayranlık duyacaktık. Kahramanların her birinin konuşmasındaki dilbilgisi çeşitlemelerini duyacak, fakat pekala Mrs. Archdean'ın sekiz yaşındaki hâli veya ona benzeyen oldukça dişil bir erkek çocuğu olabilecek "son derece sevimli ve duru bir şeyin imgesinden" öteye geçemeyecektik. (Maud-Evelyn de aynı şekilde hem erkeksi hem kadınsı bir isme sahiptir; tıpkı ikili, ölü ve diri olması gibi.)

Burada sessizliği (veya sansürü) zorlayan çok güçlü üç sebep vardır: O pamuklu şeritler, "Hugh Merrow" müsveddesini saklayan sandık! Ressamın belirsiz ve sınırsız çocuğun portresini uydurması gibi, kuşkusuz James de öyküsünü gün yüzüne çıkarmanın imkansızlığıyla karşı karşıya kalmıştır. Ne ölü ne diri, ne erkek ne kız, çocuk ikili bir gizemdir; tıpkı Sfenks'in (aynı zamanda hem eril hem de dişil bir isim seçtim) temsili

27. Leon Edel ve Gordon N. Ray, *Henry James ve H. G. Wells, A Record of their Friendship, their Debate and the Art of Fiction, and their Quarrel* (Londra: R. Hart-Davis, 1958).

gibi. Gelin onu James'in isimleriyle analım: *Ormandaki Yaratık* veya Vereker'in çalışmasını eleştiren kişinin tam da Küçük Asya'da, Teb'de bulmaya çalıştığı "The Figure in The Carpet" (Edel'den hatırlayalım, Marcher gerçek adını –May Bartram– nihayet bir mezarda okuyana kadar Hindistan'dan Mısır'a Asya'yı, Sfenks'in topraklarını gezmişti); veya Ödipus'un rakibi gibi sırf elinde tuttuğu gizemlerden mahrum kaldığı için ölümü mümkün olan o "aslan", yani yazarın kendisi (Sfenks yarı aslan, yarı kadındır).

Aslan, yani sanatçı, James'in bulmacalar hâlindeki bu portreleri, Ödipus'un (güzel bir çocuğun portresiyle büyülenen biz okuyucuların da) gözünde çözümlenmesini istemeyi bıraktığımız her şeyin meydana geldiği an: Zaman (ölüm) ve cinsellik (arzu).

İkinci olarak James'in "Hugh Merrow"da uygulayıp "The Note of Time" öyküsünde uygulamadığı sansür dikkat çeker. Bu sansür (daha aşikar olana eklenerek; var olmayan bir eş değil, bir çocuktur) taslaklar arasında kayda değer bir ayrılığa dayanır: Eş, kadının söylediği yalana göre ölmüştür; oysa çocuk hiç doğmamıştır bile. Archdean çiftinin yalan söylemediği gerçeğiyle hayali bir çocuk arzularını frenlememeleri, teşebbüslerine bir çılgınlık katmaktadır: Varlığı sonlanan değil, hiç var olmayan bir şey çizmek; ***kaybedilene*** değil, hiç tanınmamış ve sahip olunamayana kavuşmak.

Her çocuk isteğinde, bu isteğe engel olan veya bunu tetikleyen, (Archdean çiftinin tereddütlerinden ve yaklaşımlarından açıkça anlaşılacağı üzere erkeklik organı sorunsalından esinlenen) bir çocuğa sahip olup olmama meselesinin yanı sıra başka bir soru daha vardır. Bir çocuk sahibi olmak, bir zamanlar *olunan* (veya olunmayan), hâlâ olunan ve sahip olunmak istenen (veya istenmeyen) çocuğun yeniden hayata gelmesine katılmaktır. Çocuk, James'in işlediği birçok hayatta olduğu gibi

yaşanmamış, ziyan edilmiş ve geç kalınmış ömürlerin taşıyıcısıdır. Archdean çiftinin hayalini kurduğu çocuk, sahip olamadıklarından ziyade, olamadıkları çocuktur.

Fakat belki de bu çılgınlık, analiz edenin kendi için yarattığı geçmiş arayışındaki veya yazarın hiç gerçekleşmeyen bir şeyin izlerini deşifre ederken yaşadığı çılgınlıktan çok da büyük değildir. Sanatçıların ayrıcalığı (veya deliliği, kötü yanı) kendi ödipus komplekslerine tuhaf bir yön vermelerindedir. Farklı yolların kesişiminde kompleksi yenmek, onun gücünü tüketmek yerine kendilerini Sfenks yerine koymalarındadır.

Kaldı ki sanata sığınmış, kendini soyutlayarak çocuk portreleri çizmek konusunda uzmanlaşmış bir ressam olan Merrow için çocuk, kendi çocukluğunun yeniden hayata gelişidir. Son satırda ifade edilen ümitsizliğinin sebebi de budur: O "şey" tamamlanmamalıdır. "Hugh Merrow"un yazımı James'e eşeysiz çocukluğunu hatırlatmış ve ilk melek olarak anılan ergeni yeniden yaşatmıştır.

James'in nefretle "*post mortem* istismarcılar"[28] olarak andığı biyograflardan olmamaya özen göstererek, James'in çocuğunu, çözümleyebileceğimiz çocuk James'e bağlamaya niyetleneceğiz ve bu bağlamda iki sorunun ucunu açık bırakacağız. Sekiz yaşındayken James'in başına, muhtemelen onun içindeki birini öldüren nasıl bir cinsel olay gelmiştir (veya yaratıkta olduğu gibi gelmemiştir)? Burada yayımladığımız sayfaları 1894'te yazmadan sekiz yıl önce yine çocuk, ölüm ve cinsellikle ilgili ne olmuştur? Bunlara ancak taslak cevaplar verilebilir. Yazarın on sekiz yaşındayken yaşadığı ve acısı hiç dinmemiş olan büyük şok, o "karanlık olduğu kadar korkunç yara", "yaşadığı en kişisel tarihi anla" ilgili André Green, James'in

28. Bkz. Yeğeni Harry'ye yazdığı 7 Nisan 1914 tarihli mektup, daha önce bahsi geçen Edel'in kaleme aldığı biyografiden, s. 142.

ağabeyi William tarafından eşcinsel baştan çıkarılmasının[29] (travma veya fantezi) zamansız olarak tekrar canlandığı varsayımını oluşturmuştur. Taze bir yasa dair izlerle ilgili olarak bizim varsayımımızsa, James'in "The Figure in The Carpet"ın ve *Ormandaki Yaratık*'ın çizimine ilham veren, lehimlenmiş bir tutku duyduğu Constance Fenimore Woolson'un intiharla ölümünü, "L'Enfant"ı çevreleyen sessizliğe bağlayacaktır. Belki de 1894'ün Ocak ayına ait o günde, yani "Hugh Merrow"un doğup gömülmesinden sekiz yıl önce, Constance Woolson kendini Venedik'teki dairesinin penceresinden attığında, James'in kadınsı tarafı da ölmüştür. Doğal bir ölüm olduğunu zannederek cenaze için Roma'ya gitmeye hazırlandığı sırada gerçeği öğrenince seyahatini iptal etmiş ve bu "korkunç imge" karşısında geri adım atmıştır.

"L'Enfant"ın yayımlanmamasını açıklayabilecek son olarak üçüncü bir sebep daha vardır. Eser yalnızca James'in çocukluğunun sıradan bir yansıması değil, aynı zamanda onun çocuğu, uzak ve ölümcül yansımasıdır. Merrow'un çizilecek tabloya dair beklentisi, Archdean çiftinin yapılacak çocuk hakkındaki James'in "Hugh Merrow"a dair acı verici beklentisiyle aynıdır. "L'Enfant"la çocuk arasındaki mesafe ve imkansız vazgeçiş; bütün olasılıkları, resmi ve önemli sanallıkları kapsayan ideal yapıtla (*belirsiz* cümleleriyle James'in tarzının hiçbir zaman tamamen terk etmediği o delilik) olasılık ve zamanla uyuşan belirli, gerçek yapıt arasındakinden farksızdır. James bir tür yaklaşım estetiğine sahiptir. Yaratık gibi, eser de gelmek üzeredir fakat yaklaşımı ancak hissedilebilir, sınırları yalnızca tahmin edilebilir. Halıdaki motif, ormandaki yaratık, tablodaki çocuk... Kimse onları görmeyecek. Onun yerine her

29. André Green, "L'Aventure négative", *Lecture psychoanalytique d'Henry James* (Paris: Hermann, 2009).

okur "The Figure in The Carpet", *Ormandaki Yaratık* veya "Hugh Merrow"u kendi gecesinde çözecektir. Çocuk, motif ve sanat eseri neredeyse hiçbir şey değil; bizi hiçlikten koruyan o nadir şeylerdir. Bir imge kadar uslu, ona bakarken kendini kaybedenler kadar deli bu çocuğu bir tabutun derinlerine gömmek gerekmiştir.

Zamanların Tutarsızlığı

Öyküdeki birkaç düğümü ayırmak için "Hugh Merrow"un tercümesini yaparken karşılaşılan zorluklardan yola çıkmamızın amacı, çevirmenin çektiği eziyeti gözler önüne sermek değildir. Fakat bir dilden ötekine geçiş, yazarın öyküsünde yaptığı gizli tasarımı ortaya çıkarır. James'in tarzı eserin kendidir ve "The Figure in The Carpet"daki roman yazarı Vereker gibi, sırrını arayan ve kendine, "Tarzda mı yoksa düşüncedeki bir şey mi? Biçimin bir unsuru mu, yoksa temelde mi?" diye soran eleştirmenlere kabul edilmez bir sonla yanıt verebilir: "Vereker elimi tekrar hoşgörüyle sıkınca sorduğum sorunun oldukça hantal kaldığını hissettim." James'te anlambilimsel belirsizlikler ve sözdizimsel karışıklıklar anlatımın karanlık ana hatlarıyla aynı devinimdedir: Anlatımın kaçtığı sır gibi çevrelenmiş bir cümle...

Burada çevirmen üç tip zorlukla karşı karşıyadır. İngilizcede çok daha az olan ve birçok anlama gelen fiil zamanları tercüme edilecektir; oysa Fransızcada[30] bunları kesip ayırmak gerekir. Fransızcada olmayan cinsiyetsiz zamir biçimleri ve sözdiziminin İngilizceye özgü, James'te özellikle görülen kar-

30. Bölümün devamındaki dilbilgisi tartışması, tercümenin mantığını korumak adına, Fransızca dilbilgisi kurallarının yanı sıra yer yer metnin aslında yer almayan Türkçe açıklamalar eklenerek yapılmıştır. –yhn

maşası, Fransızcanın düzenlemek ve hizaya sokmak istediği şeylerdir.

Bu üç tercüme zorluğu Merrow'un çocuğu çizeceği zaman karşılaştığı zorluklarla aynıdır. Hangi zamanda: Yalnızca kaç yaşında (zaman) değil, hangi dönemde bu yaşta (kip)? Cinsiyeti ne (Merrow onu annesinin sekiz yaşındaki hâline, aynı zamanda da Yüzbaşı'ya benzetmelidir)? Resim nihayet imgelerin oluşturduğu bir doku olmalıdır; tıpkı cümlenin bir önermeler bütünü olması gibi.

Tercümedeki birinci zorluk olan "Hugh Merrow"un anlatımının garipliği, fiil zamanlarının kullanımıyla ilgilidir. Öykünün belirsiz fakat temel merkezini oluşturan erişilemeyen zaman, (Fransızca dilbilgisi zamanlarında yer almayan ve İngilizcedeki *present perfect*'in yalnızca yakın bir çeşidi olduğu) şimdiki geçmiş zaman arzunun (*présent antérieur*) sözdizimine aittir. Bilgece bir belirsizliğin İngilizce fiil zamanlarına yardım etmesiyle, özellikle de geçmiş zamanda (*preterit*) ortaya çıkmıştır ve Fransızca bunu ya hikaye bileşik zamanına yakın olabilecek *l'imparfait* (*L'enfant existait au moment où les Archdean virent le tableau de Merrow,* Arcdean çifti Merrow'un tablosunu gördüğünde çocuk yaşıyordu) ya da Türkçede en çok di'li geçmiş zamana yakın *passé simple* (*l'enfant exista,* çocuk yaşadı) ile tercüme etmelidir. Bu tarz bir seçimin öyküyü sahip olduğu gizemden yoksun bıraktığı hemen görülür: Çocuk ne hayattadır, ne de ölüdür.

İmgenin zamanı nedir? Sıkıcılık riskine rağmen, çocuğun her bahsi geçtiğinde James'in kullandığı zaman kiplerinin üzerinden geçeceğiz. İngilizcedeki "*What a beautiful child it must have been*" ifadesini "Ne kadar da güzel bir çocuk olmalıydı" (*Quel bel enfant ce dût être*) şeklinde dilek kipli hikaye (*subjonctif imparfait*) bileşik zamanıyla tercüme etmeyi seçtik. "*What beautiful children they ought to have*" cümlesi karşısında şim-

diki zaman (*le présent*), bileşik zaman (*l'imparfait de l'indicatif*), geniş zaman (*le présent*) veya şartlı bileşik zaman (*le passé première forme du conditionnel*) arasında bir seçim yapılması gerekmiştir: "Ne güzel çocukları olmalı" (*Quels beaux enfants ils doivent avoir*) veya "olmalıydı" (*devaient avoir*) veya "olmuştur" (*devraient avoir*) veya "olması gerekir"(*auraient dû avoir*). Bunun sebebi *ought to* ifadesinin bütün zamanlarda kullanılabilir olmasıdır. Bir başka yerde tercüme daha kolay olmuştur ve "*It's not a little boy we should like*" cümlesi için koşullu şimdiki zaman (*le conditionnel présent*) kullanılmıştır: "İstediğimiz küçük bir oğlan çocuğu değil"(*ce n'est pas un petit garçon que nous voudrions*). Aynı şekilde "*Which you had better have?*" ifadesi de "Neye sahip olmanız gerektiği mi?" (*Ce que vous devriez avoir?*) şeklinde tercüme edilmiştir. Çocuk arzusunun, bizzat Merrow için de yukarıda örneklediğimiz koşullu şimdiki zamanla ilişkili olan bileşik zamanın koşullu önerisinde yer alması dikkat çekicidir: "*If I could only have one either!*", "Keşke benim de bir tane olabilseydi!" (*Si seulement je pouvais en avoir un!*) Daha sonra gelen, "*All we want is that he should be such a one as we* might have had" ifadesiyse, şartlı bileşik zamanla (*conditionnel passé*) tercüme edilmiştir: "Tek arzumuz bizim sahip *olabileceğimiz* birine benzemesi," (*Tout ce que nous désirons, c'est qu'il soit tel que celui que nous* aurions pu avoir). Fakat bir başka satırda koşullu şimdiki zaman haklarını geri almıştır: "*We know what we would like*, ne istediğimizi biliyoruz." (*Nous savons ce que nous désirerions*) "*If you could do him, you could do what we want*", "Eğer onu yaparsanız, bizim istediğimizi yapabilirdiniz" (*Si vous aviez pu le faire, vous pourriez faire ce que nous désirons*). Aynı şey "*something that would live with us*", "bizimle yaşayacak bir şey" (*Quelque chose qui vivrait avec nous*) ve "*We should only like the little person to be somebody quite unknown*", "Bu küçük

insanın bize tamamen yabancı biri olmasını istiyoruz yalnızca" (*Nous aimerions seulement que la jeune per- sonne soit quelqu'un de tout à fait inconnu*) için de geçerlidir.

Neticede İngilizcenin; talebin iletildiği, gerçekleştirildiği, tekrarlandığı zamanı belirsiz kıldığı görülecektir. Dolayısıyla "*They could have had,*" ifadesi Türkçede gelecek zamanın hikaye bileşik zamanıyla (*l'indicatif*) "Sahip olacaklardı," (*Ils avaient pu avoir*) veya koşullu bileşik zamanla (*le conditionnel passé*) "Sahip olacaklarsa," (*Ils auraient pu avoir*) tercüme edilebilir. Bunun dışında kalan tek zaman kipi şimdiki zamandır. Yalnızca Merrow çocuğun gerçek varlığını şimdiki zamanda sormuştur: "Bu bir kız mı, yoksa erkek mi?" Mrs. Archdean da buna hemen bir soruyla karşılık vererek varsayımsal olanı, koşulu, arzuyu belirtir: "Siz ne yapmak isterdiniz?"

Dolayısıyla imgenin zamanı şimdiki zaman dışında herhangi bir zaman olabilir ve burada James'in, "The Real Thing"deki bir başka ressamının söylediklerini tekrarlayabiliriz: "Varmış gibi görünen şeyleri severdim. O zaman emin olabilirdik. *Olup olmadıklarını* bilmekse ancak destekleyici ve neredeyse her zaman gereksizdi."[31] Görü zamanın dışındadır, şimdiyi geçmişe ve geleceğe doğru sarsar. İmge var olmuştur ve geri gelmelidir fakat yoktur. Zamanı düzensizdir, *bileşiktir*: *Present perfect, futur antérieur,* gelecekte bitmişlik. Geçmişin imgesi her zaman önümüzdedir. "Geçmişin imgesi," *Rüyaların Yorumu*'nun son kelimeleri de bunlardır.

Uzlaşmaz Türler

Ressamın atölyesinde geçen bu sahnede, bir çeşit psikanalitik muayene görmemek elde değildir. Anneyle baba buraya bilen (babadan aktarım) ve yapabilen (anneden aktarım) kişiyle ko-

31. Henry James, "The Real Thing", *Le Dernier des Valerii*, s. 139.

nuşmaya gelir; Yüzbaşıyla ilgili söylenen de onun, "adeta bir hastanın doktoruna sıkıntısından ve ağrılarından bahsetmesi gibi, o da tuhaf tavırlarına dair durumu anlatma noktasında" olduğudur. Öte yandan, "The Middle Years" öyküsündeki roman yazarı Dencombe'a "bakış açısını" kavramanın en iyi yolunu soran doktorun da adı Hugh'dur. Archdean çifti kadar mükemmel Jamesvari karakterlerdir. Nasıl yaşamayı bilmeseler de, yaşamayı bilmektelerdir; paraları vardır, genç ve güzellerdir, fakat gelin görün ki maskelerinin altında kocaman bir yoksunluk yatar.

Önce Merrow'dan onlara bir çocuk yapmasını isterler. "O çocuk fantezisi" aynı zamanda çocuk-üstbenlik, mükemmel, sonsuz, mutlak çocuk fantezisi gibi birçok şekle bürünür. Bugün olsa Archdean çifti bir çocuk sipariş etmek için, onu programlamak isteyecek ve tasvir etmek için bir ressama değil, muhtemelen kusursuz insanı yaratmaya çalışan bir genetik uzmanına gidecektir: Bir zamanlar sanatın ancak perspektife yerleştirebildiklerini üstlenen ve gerçekleştiren teknik, zamanın izi. Geçmişin imgesi, geleceğin teknolojik çocuğuna, sanal çocuğa yer açmaktadır.

Fakat anneyle baba, bu danışma esnasında çocuk arzularının da ötesinde, Merrow'dan kimliklerinin gizemini çözmesini istemektedir. Her analizde olduğu gibi çocukluklarını geri kazanmak istemektelerdir. Merrow onları dinler, az konuşur, onlara yardım etmek ister; fakat aklı başından gitmiştir, başaramayacağını bilmektedir. Sonuçta Archdean çiftinin isteğinin dikkate alınması imkansızdır. Bir kere cinsiyet farklarının sapkın bir şekilde tanınmaması söz konusudur: İkisi de uyumsuz taleplerle kendi çocukluklarını istemektedir (narsisistik bir seçim): Çocuk iki cinsiyetten yalnızca birine ait olabilir. Burada yine birçok çelişki vardır: Çocuk aynı anda hem kız hem oğlan, hem kadın hem erkek, hem çocuk hem yetişkin, hem hayali hem gerçek, hem geçmişe hem de bugüne ait olamaz.

Çocuğun cinsiyeti meselesi de zaman kadar karmaşıktır. İmgenin "tipi" nedir? James'in sunduğu kadarıyla Archdean çifti "birbirine çok benzemektedir." Buradaki "tip" kelimesi kuşkusuz görünüşteki sosyal statüleri (başka bir yerde "ırk" denmiştir) kadar fiziksel güzelliklerini ve tabii, örtülü bir şekilde cinsel kimliklerini de ifade etmektedir. Tasvir edilmemiş olsa da, Archdean çifti okuyucunun gözünde erkeğin de kadın kadar feminen olduğu bir ikilidir. Kadın daha parlak ve berraktır. Archdean çiftinin çocuğunun olmaması birbirilerine karşı hiçbir cinsel arzu duymadıkları şeklinde de okunabilir. Aralarındaki olsa olsa suç ortaklarının aynı inkarın esiri ilişkisidir. Bir şey meydana getirmek için fazla "aynı tipte[lerdir]". "*So together*," birbirleriyle temas etmeden kaynaşma noktasına gelecek kadar "birlik içindelerdir." Yüzbaşı, eşinin başkalarıyla o hassas şeyleri, ya da çocuk yapmasına izin veren homoseksüel erkeklerden olabilir. Asıl çift, Mrs. Archdean ve Merrow'dur. Mümkünse genç, bir parça kadınsı erkekleri sever ("*A boy in her likeness*," [Kadın suretinde bir oğlan] diye tahmin eder Merrow).

Bununla birlikte sapkınlık daha merkezidir. Archdean çifti, özellikle de kadın, Reggie Blyth'in resminin onlarda yarattığı bölünmeye göre ilerlemektedir. Çocukları olmadığını ve olmayacağını bilmelerine rağmen, olmuş olduğuna ve bu çocuğun yeniden doğacağına inanırlar. İmge inkarın ensesinden yakalanmasıdır (onlar da "yakalanmışlardır"; yaşamlarını ikiye bölen bir bıçak darbesiyle vurulmuşlardır ve aynı darbe aynalarını parçalar: İmge). Merrow da idealleştirilen çocukların imgelerine "takılı kalmıştır." Bu, ressamın da sapkın olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir. Hugh Merrow, telaffuz benzerliğinin aşikar olduğu bu *humorous* [nüktedan] karakter, sohbetteki keyif unsurunu, tabii ki "alaycı olmaksızın" muhafaza etmekte ve eğlenceyi artırıp havaya girmek için ziyaretçilerinin durumu daha açıkça ortaya koymalarına izin vermektedir. Bu

alaycı gözlemci, küçük çocukların çok iyi tanıdığı o nazik ve bol keseden bir ele sahip ("*too free a hand*") yetişkinlerden olabilir mi? Nitekim ressamın adı da *merry,* yani neşeli ve keyifli kelimesiyle; *mellow,* yani olgun ve yumuşak kelimelerinin bir bileşimi olabilir. O kelimeyi kullanmayı göze alarak soruyoruz: Çocuk sahibi olmak için fazla mı sübyancıdır?

Yine de homoseksüellikten veya biseksüellikten bahsetmek aşırı görünebilir. Söz konusu olan muhtemelen daha ziyade aseksüelliktir. Merrow dahil (ve tabii James de) karakterlerin hepsi bir çeşit çocuktur; ergenlik, cinsiyet ayrımı onlara henüz uğramamış gibidir. Öyküde "cins" kelimesinin son anlamı, yani çocuğun kendisi, dilbilgisine uygun olarak nasıl belirtilmiştir? Çiftin ressamla sohbetlerinden önceki sahnede, sergi sırasında, çocuk cinsiyetsiz "o" (*it*) olarak ifade edilmiştir. Tabii ki Reggie Blyth söz konusu olduğunda anneyle baba "yakışıklı küçük oğlan" tasvirini kullanmıştır. Merrow'sa çiftin talebinin *hayati* belirsizliğinin farkında olarak özenle "çocuk" kelimesini kullanmaktadır. Mrs. Archdean bir *kız* çocuğu ileri sürerken, eşi ondan *erkek* çocuğu olarak bahsetmektedir. Ardından diyalog bir anlam belirsizliği içinde *hangisi, ikisi de, herhangi biri, onlar, çocuk, çocuklar* gibi "tarafsız" kelimelerin, dişi ve erkek alternatiflerinden sakınan belirtme sıfatlarının ve zamirlerin kullanımıyla devam eder. Fakat adam kararlıdır: *Erkek* olmalıdır. Eşi hemen araya girerek yansız zamir olan *one* kelimesiyle uzlaşma sağlasa da, hızla tekrar belirtir: "*Kızın* mükemmel olmasını istiyoruz." Merrow'un dili sürçmüş gibi ağzından şu sözler çıkar: "Bu, *kızın* ölmüş olmasından bile beter." Bir tek o "heteroseksüel" bir tercih yapabileceği için mi, yoksa bir ressam olarak Mrs. Archdean'ın kayıp çocuğu bulmak için delice bir girişiminin daha kuvvetli olduğunu mu düşünmüştür? Belki onun için olduğu kadar, kadın için de ölen şeyi temelde kadınsılıkla alakalıdır. Bu ya bir dil sürçmesi ya da beklenme-

dik bir şekilde sonuçlanan bir yorumdur. Adam isim seçimini dile getirince kadın ilk kez eril zamir kullanır: "Il aura tout."[32] Anne, *ressama*, "Gördüğünüz gibi ne istediğimizi biliyoruz," dediğinde ve Merrow, "Bir erkek mi yoksa kız mı *olacak?*" diye yanıtlayınca anlaşmazlık zirveye ulaşmıştır. Gerçeklikle fantezi arasındaki uyuşmazlığın büyüklüğü aşikardır: Archdean çifti için hiçbir şey istedikleri şey değildir ve istedikleri aslında bu hiç, her şey olan bu küçük şey, yani çocuktur.

Merrow'a kalan uzlaşmadır (*He like she, "a boy in her likeness"*, "kız suretinde bir erkek çocuk", *She like he, "a girl in his likeness"*, "erkek suretinde bir kız çocuk"), geri çekilmedir ("Bu temel konuyu gerçekten aranızda çözmeniz gerekiyor,") veya aksaklıktır, paylaşılan deliliktir: Mrs. Archdean'ın tanımadığı küçük kızı, yani kendini yeniden görme çabası. Bu küçük dünyevi trajedide her karakter ötekinin ıskaladığı, kaybettiği, geç kaldığı hayatın temsilidir. Archdean çifti için Merrow; Winnicott'ın, "olmanın yapmaya dönüştüğü o an,"[33] dediği ve meydana getirme yetisi de bir görünümden ibaret olan yaratıcılığı temsil eder. Merrow için Archdean çifti, doymak bilmeyen şiddeti içinde aşkın ve cinselliğin simgesidir. Çocuk herkes için çocukluktur; yıkılmış, vazgeçilmiş ve muhteşemdir.

Fakat Archdean'ların sapkın talebi psikotik bir arka planı gizlemektedir. Yalnızca çelişkili değil, aynı zamanda açıkça mantığa aykırıdır. Sebep doyurulursa sonuç engellenecektir: Bana o olmadan yaşayamayacağım bir çocuk yapın, fakat onu yaparsanız öleceğim. Burada Merrow, sıradan "psikanalist," bölünmüş adam, *row*'un diğer anlamına göre basit hengame, Archdean çiftinin fantezisiyle suç ortaklığına girişir. Onları

32. (Fr.) "Onun her şeyi olacak." Fransızcada (İngilizcede de olduğu gibi) zamirler eril ve dişil olarak ayrıldığı için, eril zamir vurgulanarak metnin aslı olduğu gibi bırakılmıştır. –çn

33. Donald Winnicott, "Living creatively", *Home is where we start from* (Norton, 1986): "Creativity is then the doing that arises out of being".

aşka ve cinselliğe erişimi olan kişiler olarak görür.

Talebin yorumlanması gerektiğini söylemiştir: "Kendinize ne istediğinizi bildiğinizi söylüyorsunuz ama bunu *ben* nasıl bilebilirim?" Mrs. Archdean'ın, "Ondan ayrılabilir miydiniz?" sorusu karşısında, "O kadar çoğunu kaybettim ki artık alıştım," diye cevap vermiştir. Onlardaki çelişkiyi ortaya koymuştur: "Mrs. Archdean size benzeyen bir kız çocuk hayal ediyor; siz de ona benzeyen bir erkek çocuk." Kısa süre önce temeldeki meseleyi, Archdean çiftine ve çifti heyecanlandıran androjenliğe duyduğu hayranlığını ortaya çıkarır. Kadının bu saptamayı fark ettiğini görünce de savunmaya geçer: "Size ve eşinize olan ilgim mi, sevgili bayan?" Bununla birlikte kendine itiraf eder: "Asıl *onları,* yoğun bir birlik içinde onları resmetmek isterdi."

"Bilindiği varsayılan konular" onlardır ve Merrow sanatını, tekniğini bağlamak istemediği, aktarım aracı olacağı bir hayal karşısında boşu boşuna tarafsız kalmaya çabalamaktadır. Bu talep aslında bir komuttur ve belki de psikoz açısından "analize girişin" ilk işaretidir.

Fakat burada "psikotik taleplerin" başka karakteristik bir özelliğinden yararlanılmıştır: Psikanalist ve hasta, bilenin hasta olduğu kanısını paylaşmaktadır. Archdean çiftinin fantezisi Merrow'u kendi çıkmazında yakalamıştır. O da, "mükemmel bir beraberlik hayali" kurmaktadır. O da, "ötekiyle zarif bir süreklilik içinde"[34] olmak ister. O da, ötekinin eksikliğine (sadece onsuz olmaktan ileri gelen eksiklik değil, ondaki eksikliğe de) tahammül edemez ve bu acıdan kendini yalnızlıkla korur. O da, bir çocuk sahibi olmak ister, herhangi bir çocuk. Merrow çiftin kendi kendine doğurma fantezilerinin cazibesine kapılmıştır. Mrs. Archdean, *onun* çocuğuyla ilişkisini Merrow'a durmadan anımsatır; çünkü resminin altında yatanın aslında (sa-

34. "Exquisitely at one with the other."

natıyla yüceltti̇ği̇ ve belki de kendi sanatsal deliliğiyle onların deliliği arasındaki mesafeyi oluşturan) bu fantezi olduğunu çok iyi bilmektedir. Onlar için kendi kendilerini bir portrede veya "çocuk"ta doğurma fantezisi ortaktır ve psikoza özgü bu kaçık silikliğe bağlıdır: Yaşadığım bu bölünme ve korku gerçekleşmemiş olsun. Diğer gerçek çocuklar ("Biz çocukları *sevmiyoruz*; yani başkalarının çocuklarını") bir cinsiyete sahip oldukları ve cinsellik sonucu meydana geldiklerinden uygun değillerdir. İstenen çocuğun hiçbir kusuru veya eksikliği olmamalıdır ("Kusurları, eksikleri olan bir çocuğumuz olabilirdi. Ama o kızın mükemmel, kusursuz olmasını istiyoruz"); kusursuz yani yapımında kusur işlenmemiş. Fakat nesnenin statüsünü, "doğumunu", "kaybını" ilgilendiren başka bir şey daha vardır. Archdean çifti "çocuk"un onlara gerçek, kusurlu çocuklar vermesini istemektedir. Nesne gibi, onlar da sırf var oldukları için menfurdur ve bu onların özü değildir; onlar anneyle babadır fakat hayallerinin bütünü değillerdir.

Bu çılgın imge talebinde dışlanan tek unsura da değinmek gerekir: Para. Para var olmayanı somutlaştırma saplantısını dengelemektedir; amaca ulaşmak (resmi yaptırmak, ressamın hoşgörüsünü kazanmak, onu bu çılgın inanca dahil etmek ve nesnelleştirmedeki çılgınlığın yoğunluğunu azaltmak) için bir araçtır. Fakat aynı zamanda bunun için bir bedel ödenmesi gerektiği anlamını taşır. Ayrıca ressamların ("Hugh Merrow", "The Note of Time") veya "damadın" ("Maud-Evelyn") birer figüran olduklarını da belirtir. Bu imge karşılığında putların, fetişlerin ve temsillerin en büyüğünü; para talep etmektelerdir. Maud-Evelyn'in ona tutkun genç eşi, "Tamamen aptallaşmış mıdır yoksa satın mı alınmıştır?"[35] "The Note of Time"daki ressam kadın, müşterisi tabloya âşık olunca kararlaştırılmış üc-

35. James, *Tales/Nouvelles*, s. 77.

retin iki katını talep etmiştir. Archdean çiftiyse Merrow'a inanılmaz ücretler teklif etmektedir. Aynı şekilde yazarın doğduğu evin muhafızı Gedge de, eski eser ve mit tutkunlarının beklentilerine uygun (sahte) görselleri insanlara vermeyi kabul edince maaşının ikiye katlandığını görür. Hiçbir ücret geçmişten bir imgeye şekil vermek ya da onu gerçek kılmak için yeterince yüksek değildir sanki.

Bir kategori olarak teşhis edilebilir olsaydı bu psikotik fantezi, ödipal bir trajedi olmadan önce, bir zamanlar Tanrılar denilen şeyle eşitlenmek ve onlara has iki seçimi yapabilmek olurdu: Var olma seçeneği (kendi kendine varlığını sürdürme fantezisi) ve cinsiyet seçeneği (androjenlik veya transseksüellik fantezisi). Burada yazarın aynı hedefleri faaliyete geçirdiği görülebilir. Kendini kitapları aracılığıyla var etmesi; kendi cinsiyetini seçmesi... James'in reddedilen birkaç homoseksüel tutkusu da hep sanatçılar ve ressamlara karşı olmuştur.

Archdean'ların belki de sonunda Merrow'a yaptırmayı başaracakları bu imge talebinden bahsederken birçok kez "delilik" kelimesini kullandık. Mrs. Archdean bir ara ressama deli olduklarını düşünüp düşünmediğini sorar. Merrow'sa kendini de bunun dışında tutmaz. Deli ne demektir? Eğer ortada bir delilik olduğu söyleniyorsa (kişilerden ziyade durumun deliliği) söz konusu olan "üçlü bir deliliktir." Üç kişi kendilerine sürekli birbirlerini "daha önce görüp görmediklerini" sormaktadır. Aynı resim için aynı düşünceyi paylaşmaktadır.

Adam, kadın ve ressam; herkes için aynı anlamı temsil ettiğine kanaat getirilmiş bir gösterge ("çocuk") üzerinde uzlaşmıştır. Bu çocuğun üç özelliği, temsil ettiği şey ve temsil ediliş biçimi üzerinde de bir uzlaşma söz konusudur: Cinsiyet farkının ve ölümün inkarı, sınırlara karşı koyma. Tüm bunlar şu ifadeyle özetlenebilir: Her şeyin mutlak ideali. Bu unsurlar sistemi

oluşturmaktadır: Çocuğun eşeyli olduğunu kabul etmek onun faniliğini de kabul etmek anlamına gelir. Merrow, daha önce de belirtilen yabani bir yorumla kendince şöyle bir ifade kullanmıştır: "Bu neredeyse onun ölmüş olmasından bile beter." Böylece çift tarafından itinayla sakınılan iki temsili birbirine bağlamıştır: Bir bölünme olarak cinsiyet (bu cümleye kadar her biri çocuğu kendi cinsiyetinin uzantısı olarak görmüştür) ve Archdean'ların dile getirmekten kaçındığı ölüm kelimesi.

Bu anlamda ressam Archdean çiftinden "daha az deli" veya daha sapkın olduğunu ya da kendi sınırsız çocukluk arzusunu sanatında yüceltmeyi başardığını göstermiştir. *Ormandaki Yaratık*'ta olduğu gibi, "Sır varlığını korumaktadır fakat artık herkes için aynı değildir."[36] Merrow henüz var olmayan tablonun herkes için aynı olmayacağını bilir; onu yapmanın imkansızlığı da bundan kaynaklanmaktadır. "Hugh Merrow"a simetrik bir öykü olan "Madonna of the Future"da, ressam Theobald üzerine yirmi yıl düşündükten sonra tuvaline tek bir fırça darbesi bile vuramadan Meryem'in resmini (burada Meryem'in Günahsız Gebeliği söz konusudur) hiçliğe terk eder.

Suretlerin Görünmezliği

Gelelim üçüncü zorluğa: Temelde öykünün sözdizimi, daha doğrusu görselin buradaki yeriyle alakalıdır. Burada James tarafından kullanılan, aynı zamanda hem öznel hem devingen bir tekniğin sık sık altını çizdik. Özneldir, çünkü olaylar her zaman dolaylı yoldan, yalnızca aktarım şeklinde, "O görkemli ve ustalıklı dolaylılık," ifadeleriyle sahip çıktığı görü doğrultusunda karşımızdadır. Archdean çiftinin öldürülemez çocuğa ilişkin

36. Jean-Bertrand Pontalis, "Le lecteur et son auteur", *Après Freud* (Paris: Gallimard, 1968) s. 374.

gerçekliğine dair *gerçekte* hiçbir şey bilemeyiz, elimizdeki tek imge şudur: Çifti, yaptığı bir çocuk portresine bakarken görünmeden gören bir ressam. Karakterlerin söz ve davranışları delice veya mantıklı diye yargılanamaz, zira bu Merrow'un bakış açısı olacaktır. Kim bilir? Belki de o, diğerlerinden daha delidir... Burada *bakış açısı* olmayan hiçbir şey yoktur. Hiçbir şey, ana karakterlerin dışında her şeyi bilen, tarafsız bir anlatıcının algısına göre değildir. Ressam, Hugh Merrow, mükemmel bir biçimde Jamesvari'dir; onun gözünden ele alınan öykü, çoğu zaman onun bakış açısına göre oluşturulmuştur. Tıpkı olayların, portrenin sergilendiği salonda birbirine bağlandığı açılış sahnesi gibi... Archdean çiftinin hikayesi, yalnızca Hugh Merrow'un bildiği kadardır. Kesin olan hiçbir şey yoktur; yalnızca işaretler, varsayımlar, yapılar ve bakış açıları söz konusudur.

Rasgele karanlığa tıkılmış aynaların birbirleri üzerindeki yansımaları gibi muğlak çınlayan cümlelerin kaynağı budur: "Merrow için de tüm bunlardan, kadının onu tanıdığını, daha önce onu bir yerde gördüğünü anladığını inkar etmenin hiçbir işe yaramayacağı sonucu çıkıyordu."

Dilbilgisel açıdan, ikinci olarak devingen anlatım gelir. James'in her eserindeki gibi "Hugh Merrow"da da sözdizimi, hangi bölüme ait olduğu bilinmeyen ara cümlelerle kopuk akışlar ortaya koymaktadır. Tıpkı motifin halının içinde kaybolması gibi, alt cümle demekte zorlanacağımız şeyin arkasında temel olanı kaybetmeye varan önermeler yerleştirmektedir. Öykünün gizemi, kendi de bir gizem olan öykünün ardından belirir. James'in öykülerinin biçimsel gelişimini yöneten *bakış açısıyla* çekirdeği oluşturan *görü* arasında bir eşdeğerlik vardır. "The Figure in The Carpet" öyküsündeki yazar Vereker'e görünmeyen motif, *Ormandaki Yaratık*'ın bilinmeyen güzelliği veya çirkinliği, Merrow'un yapılması imkansız portresi; son haddindeki gücü bütünüyle görünmeze ait olmalarına daya-

nan, görülmeleri ölümcül olacağı için görünmez olmaya mahkum görülerdir.

Bakış açısı, sanatçının kafasından atamadığı bir görünün yüceltilmesi olarak değerlendirilebilir bir nevi. Sanatçı ona ulaşmayı başarır; fakat artık görmekle değil, bilmekle ilgili olan aynı imkansızlık hareket etmeye devam eder. Eğer öykünün aynadaki bakış açılarından başka bir getirisi olsaydı ve ne bildiğini söyleseydi, yine ölüm gündeme gelecek ve bu, öykünün, hatta belki de onu maske olarak kullanan yazarın ölümü olacaktı. Bu olay asli olmakla kalmayıp, görünün kendini yapılandırdığı o *karşı* şeydir. "Hiçbir şey olgu kadar imkansız değildi; öte yandan hiçbir şey görü kadar yoğun değildi," diye yazmıştır James, 1898 tarihli "In The Cage" adlı öyküsünde.

Yazarın sözlerini biliyoruz: "Alınacak o eski, çok eski derse döner her şey: *Yansıma* sanatı dersi. Bunu uyguladığım zaman bütün meydan aydınlanır; tüm koşulların sayısız varlığını ve insan suretlerini, *hayatın* çalkantısını ve baskısını yeniden hissederim. Tüm tutkular, tüm bağdaşımlar oradadır."[37] Burada kullanılan *yansıma* (reflection) kelimesi her iki anlamında da anlaşılmalıdır (düşünce ve yansıma).

André Green, James'in yazılarında ne denli "kurgu ve ters yazım arasındaki bağların kalbinde" olduğumuzu göstermiştir. "Görmek burada anahtar kelimedir."[38] Bu "bakış açısı mantığına" "Hugh Merrow"dan bir örnek verelim: Anlatıcı, aslında kendini okuyucuyla suç ortağı pozisyonuna sokarak aldığı esrarengiz mesafeyle belirlense de (öyküye adını veren kişiden "dostumuz" diye bahsedilir), çocuk kimi zaman Merow'un gördüğü gibi bir kız (*her*), kimi zaman babanın gördüğü gibi

37. James, *Carnets,* s. 162.

38. Green, "L'aventure négative", *L'Attente. Nouvelle Revue de psychanalyse* (Paris: Gallimard, Sonbahar 1986, sayı: 34), s. 201.

bir oğlan (*him*) kimi zaman da annenin gördüğü şekilde cinsiyetsiz (bakış açısına göre *her* veya *it*) belirtilmiştir. Ama aslında James'in yazısı, sayısız bakış açısının görülecek olanı, sahte bilginlerce yerleştirilmiş aynaların yalnızca kendilerini yansıtmaları gibi, gölgede bıraktığı bir çeşit ideale doğru yönelir.

James'te metin ve görsel kendilerine has bir başlık oluşturmanın ötesindedir. Yeri gelmişken bir anekdot aktaralım; "The Real Thing" adlı öyküde, önemli bir edebiyatçının eserinin son baskısı için bir dizi resim hazırlayan bir illüstratörü sahneye koyan James, aslında resimli yayınlardan nefret etmektedir. Çok sevdiği resimlerin (sayısız öyküsünü ressamların yaşamlarına adamıştı[39]) metinle bir araya gelmesinin yazıya hakaret olduğunu düşünür. Edel'e göre adeta "illüstrasyonu kıskanıyordur"[40] ve "herhangi bir yerde kendi tasvirinin üzerine başka bir el tarafından bir tasvir eklenmesine"[41] her zaman sert yaklaşmaktadır.

Daha derin bir seviyede hikaye, imgeyi her an daha çok yakınlaştırarak devam edebiliyorsa, aynı zamanda onu giderek uzaklaştırıp örtmektedir. İmge, hikaye içinde cisimleşmeye ve belirlenmeye başladığında öykü, engellenen bir düzmece gibi aniden duracaktır. Küçük Archdean'ın imgesinin ortaya çıkmayışı, James'in hikayesinin bütününde ağırlığı hissedilen imgeyi, sahneyi, yani tabloyu *gösterme* imkansızlığını gözler önüne sermektedir. Eğer yaratık vücut bulursa ya da halıdaki motif belirginleşirse arayış son bulacaktır.

Görsel neye karşı oluşur? Görünüşler neye beyazperde olur? Bu bağlamda burada üç varsayım öne sürülecektir. Şeklin gö-

39. Resim, ressamlar, amatörler, koleksiyoncular James'in ilk otuz öyküsünün yirmi beşinde yer alır.

40. Edel, *Henry James, The Master*, s. 333.

41. Bkz. Henry James, "La Coupe d'or", *La Création littéraire*, (Paris: Denoël-Gonthier, 1980), s. 355.

rünmezliği, olmayanla arasındaki ilişkiye bağlıdır. James'in bütün eserlerinde deneyimlendiği üzere "Hugh Merrow"u okurken görünmek, ortaya çıkmak, benzemek gibi fiillerin sık kullanımıyla çarpılırız (Archdean'ların Reggie Blyth'in portresine "çarpılmaları" gibi); varlığın kaynağı (Cynthia Ozick, Merrow ismini "benliğin kalbi" olarak yorumlar) yalnızca görünüşlerinden ibarettir sanki. Portre, Archdean'ların hayatındaki bir *görüntü*, bu hayatı deliliğe meylettiren kıvrımdır: "Her şey bununla başladı, bu fikri kafamıza o soktu." Fakat *motif* ve *yaratık*ta olduğu gibi, asıl olan bu görünümün *altında* bir arayışa girişmek değildir. Gerçek çocuk, küçük erkek veya kızın portresinde kendini gösterecektir; portre, görünümlerin birbirlerini takip etmesidir. Bu düşünce karmaşık bir sözdizimiyle, dolaylı tümleçlerin ve yan cümlelerin görünüşlerin devamlılığını üstlenerek sırrı metnin yüzeyine serpiştirmesiyle ifade bulur. Yankı, yansıma ve tınlama dolu; temel notanın (daha doğrusu "zamanın makamı") her an biraz daha yok olduğu, ancak yakaladığı uyumlarla yeniden ortaya çıktığı bir tarzdır bu: "Yankı, ilk baştaki sesten çok daha ayırt edilir hâle gelmişti," diye yazar James bir başka öyküsünde. Oysa bu *ton* (hem görsel hem işitsel alanda kullanıldığı ve özellikle de cümlelerin içeriğinden çok daha fazlasını çağrıştırdığı için James'in çok sevdiği bu kelime), öncelikle görsel olanla var olmayan arasındaki temel bağları ortaya çıkarmaktadır.

"Başka bir kadın görüyorum... Onu daha sonra görüyorum... Çok şükür, kafamda bir sürü görüntü var; hiçbir zaman aşırı, hiçbir zaman yeterli değiller... Bir seçeneğin loş ışığını görüyorum... Her şeyden önce, görüyorum..." *Notebooks*'a serpiştirilen tüm bu notlar, görselin yazar için önemini ortaya koymaktadır. "Gualdo'nun" tarihine dair üç anlatıdan ikisinin konusu resimdir. Geçmişin solan tonlarını yeniden değil, doğrudan, şimdi görerek okuyucuya göstermek, geçmişteki gele-

ceğin ressamı olan yazarın görevi değil midir? "The Tone of Time"[42] hikayesindeki tablo, *olmuş olana* benzemelidir. Zamanın izini, dönemin pasını taşımalıdır. Aynı şekilde Merrow için de, Archdean çiftinden ne birine ne ötekine benzeyen, ne de bir zamanki çocukluklarını yansıtan bir resim yeterli olacaktır. Bugünü yansıtan bu tablo, zamanın külleriyle donuklaşmış eski ve tozlu bir hatıra görünümünde olmalıdır.

Archdean çiftinin hikayesi daha ileri giderek, imkansız bir yas sırasında doğan bir fetiş olarak da ele alınabilir. Yokluğa bir imge, bir suret vermek ister bu çift. Bir fetişin gerçekleştirilmesinde, "görünen iyiden iyiye o ki, travmatik hafıza kaybı içinde hatıranın durduğunu düşündüren bir seyirle uğraşılmaktadır,"[43] diye yazmıştır Freud. Böylece Archdean'ların imge dediğimiz bu engellenmiş hatıraya kapıldıkları, unutmanın darbesiyle "çarpıldıkları" *görülmektedir.* Fakat olmamış bir şey nasıl unutulur?

Neyin yası tutulur? Kalıntıların, gerçek anlamda ölüden geriye kalanların... Fakat bu kalıntılar etrafında, onları ideal nesnelere dönüştüren bir çalışma yürütülmektedir. En sonunda aşkın kristalleşmesine yakın bir şekilde işleyerek yas, "yalnızca bazı sevimli küçük kalıntılar sayesinde değil, daha hassas icatlar ve kurgular, hünerli anılar ve hayali teminatlar, acının kuluçkaya yatmış gizli taklitleri ve sımsıkı sarılan tutku sayesinde de"[44] devam eder.

Yine de kimi zaman kurgu donar, unutmak için hazırlanmış kalıntılar, o özel "kalıntıya" yer açarlar; tıpkı fetiş gibi,

42. (İng.) Zamanın Tonu. Görsel unsuru daha iyi ifade ettiği için Fransızca çevirisine tercih edilebilir.

43. Sigmund Freud, "Le fétichisme", *La Vie sexuelle* (Paris: Puf, 1970), s. 135.

44. "With the aid, not only of a few small cherished relics, but that of the fondest figments and fictions, ingenious imaginary mementoes and tokens, the unexposed make-believes of the sorrow that broods and the passion that clings." (James, "Maud-Evelyn", s. 80-81).

tekil... Archdean'lar için ölü çocuğun yerine geçen temsili, fetiş çocuk işte bu "kalıntıdır." İmkansız bir iş olan yas; melankoli gibi (Freud'un "Yas ve Melankoli"de gösterdiği şema) psikotik değil, sapkınlık üzerinden bir vekil ve ek alır. Archdean çifti için mesele depresyonu engellemektir fakat bunu bir çeşit sadomazoşist sapkınlık içinde yaparlar.[45] (Onlar ve Merrow arasında *kim* kimin arzusuna hükmetmektedir?) Pierre Fédida çok da haklı olarak kalıntı, "gizli olana görünürlük hakkı verir,"[46] der. Çizilebilmiş olsa çocuğun portresi bu anlamda görüşün dışında kalmak zorunda olanı göstermenin bir yolu olacaktır: Yokluğu, suçu ve çürümeyi; ölümün suratsız üç suretini... Fakat ifade anlam açısından çelişkili olmasaydı, bunun, gelecek olan, gelecek zamana atılmış bir kalıntı türü olduğu söylenirdi.

Diğer yandan kayıp nesneye dair bir sanrı, ölümün inkarını sağlayan ihtiyati veya hayali bir yatırım da yoktur. Söz konusu olan bir ikamenin, var olmayana ait bir eserin sabırla ve bilgece (sapkının içinde her zaman bir sanatçı, sanatçının içinde de hep bir sapkın vardır) üretimidir.

Bu bağlamda, Pierre Fédida'nın kalıntının her türlü çalışmayı arka plana attığı algısı abartılıdır şüphesiz.[47] Kalıntı aslında ona yokluğun inkarına dair değişmez özelliklerini kaybettirecek dönüşme ve başkalaşma (ideal "çocuk" için herhangi bir "yürek yarası" olmaksızın) çalışmasını dışarıda tutar. Her şeyden önce kalıntı ya da ismiyle hitap etmek gerekirse fallus, James için dikkat çekici şu asalet unvanları altında vücut bulur:

45. Bkz. Michel Schneider, "La mort dépravée", *L'Amour de la haine, Nouvelle Revue de psychanalyse* (Paris: Gallimard, İlkbahar, 1986, sayı: 33). "Soysuz Ölüm" başlığı altında bu kitabın 5. bölümü olarak Türkçeleştirilmiştir.

46. Pierre Fédida, "La relique et le travail de deuil", *L'Absence* (Paris: Gallimard, 1978), s. 56.

47. Age, s. 54.

"Maud-Evelyn"in kahramanı Marma*duke*, Yüzbaşı *Archdean*, "The Real Thing"de yine orduda ama bu sefer Binbaşı olarak görev yapan *Monarch* karakteri. "Çocuk" hazretleri Reginald gibi bir de fallus hazretleri söz konusudur. Gerçekte hâlâ aynı inkarı taşıyor olsa da kalıntı kendini sanatla biçimlendirir.

Görülecek hiçbir şeyin imgesi olan fetiş, tesadüfen değil doğası gereği görseldir. Yokluğu tespit etmeye, tanımlamaya ve biçimlendirmeye çalışır. Mrs. Archdean portreye, "Her şeyi olacak," der. Sonra da Merrow'dan nihai bir tasarımı "keşfederek, bularak ve yaparak" şekillendirmesini rica eder. Nihai görsel kati olarak zamanla bozulmayacak ve kendi hatları içinde hareket etmeyecektir (fetişe özgü dahili tanımsızlığını korur: Canlı ve cansız, eril ve dişil).

Portre veya heykel, hareket etmeyerek ölü olandır. Bu, ölümden korur; tıpkı yas gibi, "ölülerle hayatta kalanların hatıralarını ve umutlarını ayıran belirli bir ruhsal görevi yerine getirmelidir," der Freud.[48] Aksi hâlde ölü, Jamesvari bir başka saplantı olan hayalet, geri gelir. Peki portre geçmişten gelen hayaletse ne olur? Burada ne ölüler ve diriler, ne de umut ve hatıra arasında bir ayrım vardır. Yaşayanların hatırlanan umudu ölü, *burada olacaktır*.

İmgeyi şekillendiren yöntemler arasında anamorfoz da yer alır. Zira eğer Archdean'lar açıkça bir sanrının kurbanı olmasa bile bu okur için geçerli değildir; yazar bunu amaçlar.[49] Yazardan mesafeyle "görünüşlerle oynayan" biri olarak bahseden James'te sapkınlık mevcuttur.

48. Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev Kamuran Şipal (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2015).

49. James şöyle yazmıştır: "Yazar olarak, sanata yönlendirilen okuyucuyu önerilen imgeler nedeniyle öyle bir sanrı hâline indirger ki okuyucu onları aklına yazmadan veya kaydetmeden, kendi ifadeleriyle, kendi sanatıyla onlara benzeyen bir şey yaratmadan rahat edemez; itiraf etmeliyim ki hiçbir şey, edebi bir teshir yaratma arzusu veya hırsıyla bundan daha iyi bağdaşamaz." (*La Création littéraire, La Coupe d'or*, Paris: Denoël-Gonthier, 1980, s. 355).

James edebi anamorfoz[50] ustasıdır. Jurgis Baltrusaitis simgesel anamorfozun, "belirli bir bakış açısından yeniden ayaklanacak ve yeniden canlanacak şekilde yok olana kadar görseli çarpıttığını" ifade eder. "İmgelerin, zihnin fantezilerine ve dönemeçlerine göre ikame olduğu bir sapma değil, sapkın bir bakış açısı söz konusudur."[51] Burada altı çizilmesi gereken fikir, bakış açısısının yer değiştirmesine, bir aldatmacaya veya bir göz yanılmasına ilişkin değil, kurallarının bile uygulandığı gerçek bir optik sapkınlığa dairdir. Anamorfozda hiçbir şey gizli değildir; her şey ortada ve görünürdür fakat bakışa yoldan saparak, gerçek anlamda sapkınlaşarak eğri yaklaşabilmek gerekir. Görsel anamorfoz cinsel sapkınlıkla temel bağlar kurar. Bu bağlamda sapkınlık temsilin ahlakına tam bir saldırı niteliğindedir.

"Hugh Merrow" bir anamorfozun hikayesidir veya bir hikayenin anamorfozudur. Ressam, ilk cümleden itibaren, Archdean'ları "konumlandırmadan" ve onları "tanımadan" önce bakışını hazırlamak zorundadır. Evli çift, Merrow'u çocuğu geçmişin tablosunda göreceği bir bakış açısına ulaştırmaya çalışırken; James de okuyucusunu, bu imgeyi gören Merrow'u göreceği noktaya, resmin (üstün bir anamorfozla) görünmezliğinin sırrını ortaya koyacağı âna getirmek ister. Anamorfoz bakışa kurulan bir tuzaktır, Lacan'a göre tüm tablolar böyledir.[52]

Bütün hikaye aynı sapkın nesne (başta yalnızca belirsiz bir görev olarak ortaya çıkan çocuk) etrafında iç içe geçmiş anamorfozlara göre ilerliyor gibidir. Archdean çifti gibi Merrow da bu nesneyi tanımlamaya yarayacak bakış açısını bulmak zorundadır ve gerçekten de bunun etrafında dönmektelerdir. Onu

50. (Fr.) Bir çizim ya da resmin, yansıtılarak bozulmuş görüntüsüdür. Görüntünün aslı, ayna gibi yansıtıcı araçların yardımıyla sadece belirli bir açıdan yakalanabilir. –yhn

51. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, ou Thaumaturgus opticus* (Paris: Flammarion, 1984).

52. Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Güngörmüş Erdem (İstanbul: Metis Yayınları, 2013).

nihayet aynı anda keşfederler: Sekiz yaşında, aşırı sevecen ve duru bir kız çocuğu. Her bir karakter, ötekini kendi istediği noktaya getirmeyi başarmıştır.

Anamorfozların içeriğinin dört temsil serisinden oluştuğunu varsayarsak (erotik sahneler, dini imgeler, ölüm sembolleri ve gizli portreler) çocuğun resminin hepsini bir araya getirdiğini dikkate almak gerekir: Cinsiyete bağlı (*peerless*) [eşsiz] değilse de açıkça cinseldir; dinseldir (Archdean'lar Günahsız Doğum'un hangi Beşaret'inin arayışındadır?); kasvetlidir (ölü çocuk resimde yeniden vücut bulur) ve nihayet aynı anda tüm aktörlerin portresidir.

Sapkınlık ötekine şiddet yoluyla öteki statüsünü kaybettirip onu nesne hâline getirmek için çeşitli yollar izler. (Bu yalnızca "bir şiddet etkinliği ve nesne olarak görülen bir başka kişiye karşı bir güç gösterisine dayanan"[53] Freudcu sadizm anlayışının bir genellemesidir.) Bir bakış açısına davet bu yollardan biridir. Bu bağlamda, kimi zaman, örneğin psikanalitik bir yorumlamayla eşdeğer bir çeşit "yorumlamanın," hatta perspektif değişikliği vasıtasıyla bir mutasyonun görüldüğü anamorfik yöntemlerin kullanımı aslında yöntemler arasındaki en sapkınca yönlendirmedir. Hatta ona gösterilmek istenen nesneyi (nesne saklıymış da seyircinin baktığı açıda aniden belirmiş gibi) keşfettiğini sanması için, seyirciyi ressamın belirlediği noktaya getirir. Psikanalistin kaçmaya çalıştığı hayali aldatmaya örnektir bu.

Başkasının bakışı ve arzusunun bu optik ve psişik kullanımı (bakış açısı hem biri hem de ötekidir), örneğin bir sapkının önce birine randevu vermeye, sonra da onun beklemeye maruz kalmış hâlini izlemek için saklanmaya iten bozukluğa özgüdür. Öteki kişi burada, anamorfozda olduğu gibi fotografik hedefin

53. Sigmund Freud, "İçgüdüler ve Yazgıları", *Metapsikoloji* (İstanbul: İdea Yayınları, 2000).

nesnelliği ve sapkının, izlendiğini bilmeyen kişiye bakmasında olduğu gibi nesnenin nesnelliğidir.

"Sahneye koy, sahneye koy, sahneye koy!" James en sapkın öyküsü "The Author of Beltraffio"yu, kendi kendine verdiği bu teşvikle ortaya koymuştur.[54] Bu teşvik aynı zamanda "L'Enfant"ın doğuşuna da öncülük etmiştir: "Sahneye koy... Görme! Bunun yerine görülecek bir şey sun ve bunu görülecek bir şey sunduğun görünmesin diye yap!" James'in, gördüğü "Apollon'un Dehlizi" rüyasına yansıttığı "devasa sanrı" içinde yaşanan o *scene of something*, bir şeyin sahnesi silinmiştir.

Dolayısıyla anamorfoz, yazarın kalıntıyla ilgili sözünü ettiği o "inandırıcılardan" biridir. Görülecek hiçbir şey olmadığına; belirlenmemiş bir nesneden, belli belirsiz bir leke dışında hiçbir şeyin olmadığına; bir başka açıdan bakıldığında görünür hâle gelen imgeyle beraber, lekenin artık orada olmadığına inandırmak... "Çocuk" (kanlı canlı) ve "çocuk" (resimdeki) özelliklerini bir çeşit karşılıklı anamorfoz içinde değiştokuş etmektedir. Archdean çifti, kimi zaman bakış açısını bulamadıkları için, içlerindeki çocuk arzusunun biçimsiz fantasmalarında şimdiye kadar göremedikleri nesnede ortaya çıkan Reggie'nin portresini; kimi zaman da anamorfik nesneler olan çizilmiş portrelerin ardında yatan gerçek çocuğu görmektedir.

Bir anamorfoz tablosunun etrafında döner gibi "Hugh Merrow"un etrafında dönülürse ve çocuğun şifreli portresini *görmek* canı gönülden istenirse, Archdean'ların çocuğunun imgesinin birebir hâliyle, "The Author of Beltraffio"da ayaklandığı fark edilebilir: Sapkın yazarla sanatın baştan çıkarıcı cazibesinden kurtarmak için onu ölüme terk eden eşinin oğlu, küçük Dolcino. James bunu bizim bakış açımıza şöyle sunar:

54. Bkz. James, *La Création littéraire*, s. 256.

> Yalnızca yedi yaşındaki çocuğun olağanüstü bir güzellikte olduğunu fark etmem uzun sürmedi. Bir meleğin yüzüne sahipti; gözleri, saçları, neredeyse doğaüstü bir ışıltı[55] ve masumiyetin gülüşü. Hatta güzelliğinde üzücü ve endişe verici, bu dünyanın soluğuyla karşı karşıya gelmek için fazla saf ve narin bir şey vardı sanki. Ona birkaç kelime söylediğimde, elini uzatıp suratında bir gülümsemeyle bana doğru gelince aniden bir yetime veya perilerin kaçırdıkları çocuğun yerine koydukları bir çocuğa veya tuhaf bir kaderle mühürlenmiş birine karşı hissedeceğim merhameti duydum. Doğruyu söylemek gerekirse bu acılar ondan çok uzaktaydı; yine de ona sarıldığımda kendimi, "Zavallı küçük şeytan!" diye mırıldanmaktan alamadım. Oysa şeytan kelimesi böylesi bir meleğe hiç yakışmıyordu. Sonraları daha iyi anlayacaktım: Onun yaşamak için fazla zarif olduğunu keşfettim. Annesiyle babasının bunu fark etmemiş, kedere ve umutsuzluğa kapılmamış olması beni şaşırtmıştı. Benimse bunun yitip gideceğinden şüphem yoktu, zira böylesi bir çekiciliğin adeta bir ölüm fermanı olduğunu daha önce de görmüştüm.[56]

Çocuğun bu imgesi, tüm bileşenlerinin anamorfoz yüzünden ayrışıp farklı yönlere çekildiği fakat sonunda kavranan imgedir. Yaşı (yedi), altı yaşındaki Reggie'yle sekiz yaşındaki küçük kızın orta noktasıdır; aynı şekilde hatları da melekle şeytan arası bir şeyi çağrıştırmaktadır. Bunlar Archdean çiftinin çocuğunun maruz kaldığı kutuplardır. Sonuç olarak, bir erkek olmasına rağmen kıza benzemektedir.

55. İngilizce metinde, "The more than mortal bloom." [Faniliğin ötesindeki çiçek] olarak ifade edilmiştir.

56. Henry James, "The Author of Beltraffio", *Les Deux Visages, Nouvelles* (Editions Maurice Nadeau, 1977), s. 30.

Birebir aynı olan bu imge, son derece tinsel, ulvi ve göklere çıkarılmış; tek kelimeyle buharlaşmış! Küçük Archdean gibi, Dolcino da yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgide durmaktadır.

James'in çocuğu resmetme şeklinde rahatsız eden bir şey vardır. Nitekim *resmetmemektedir*; oysa *Atlantic Monthy* dergisinde yayımladığı resim eleştirilerinde resimden söz etmiştir. Söz konusu ister küçük Reggie, ister küçük kız, ister arzu edilen çocuk olsun, özelliklerinden hiçbiri tasvir edilmese de çocuğu görürüz. Oysa yalnızca yaşından, kıyafetinden (denizci kostümü) veya küçük bir kızın yüzünün belirsiz bir taslağından söz edilmiştir. Çocuğun arı, tinsel, temsille kirlenmemiş olması gerekmektedir. Çocuk *res*'tir.[57] Bu kelime tekrar tekrar çıkar karşımıza: *Hiçbir şey, herhangi bir şey, bir şey, her şey.* Nihayet Merrow *şeyi* resmetmeye çalışacaktır: "*Something too tenderly fair*"; aşırı hassas, neredeyse zail olarak tercüme edilebilir. "*Yes, he had painted children, but he had never painted the* thing *that she should have been*"; çocuklar resmetmişti, evet ama kızı gerektiği şey olarak hiç resmetmemişti.

Öykünün birbiri ardına sıraladığı bu anlamsızca uzayan şekiller: Küçük Reggie, ayrılan fakat sonra şefkatle birleşen Archdean çifti, küçük kızın taslağı, çocuğun farklı yorumları (kız, erkek...) bu koşullarda doğru imgelerini bulabilecekler midir? Gerçek çocuğun gerçek portresi nihayet görülebilecek midir ve öyleyse kim tarafından görülecektir?

Edebi yöntem burada plastik temsilden daha büyük bir anamorfik güce imkan vermektedir; yalnızca çocuğun "cinsini" tanınmaz kılan optik bozulmalar değil, cismi ve sözel bozulmalar da söz konusudur. (Merrow ismi bile etrafında döndüğümüz bir anamorfozdur.) Yazar bir figürü engellemez; halıdaki o "figür", "The Jolly Corner" öyküsünde kahramanın takip ettiği,

57. (Lat.) Şey. –çn

her yerde aynı olan bu kelime, çocuk James'i, Louvre Müzesi'nin Apollon Sergi Salonu'nda takip eden o adlandırılamaz figürdür. Anamorfoz bu imgelerle gizlediği gerçek bir şekle açılmaz ama bir açıdan *ad infinitum*[58] çoğalarak artar. Şekle yükseliş (anamorfik anlamda) sonsuzdur.

Yöntem burada sapkınlık boyutuna ulaşır. Gerçek bir şekil olmadığı gibi doğru bir bakış açısı veya anlamı ifade etmek için kendini konumlandırabilecek bir özne de yoktur.

Belki de ahlakçının da söylediği gibi ölüme ve cinselliğe "gözlerini dikerek" bakamamanın gerçekliğinde (ve resmedememek, *karşısına geçip* anlatmak) bir gereklilik vardır. Olanı temsil etmek için bir dolaylı yolun gerekmesi ne olanın aslında yalnızca bakış açısından ibaret olduğu, ne de sorunlu bir göze deformasyon olarak görünenin gerçek olduğu anlamına gelir. "The Real Thing" öyküsünde anlatıcı ressam, kendi "sapkınlığı" hakkında konuşur: "Gerçek nesne yerine, önerilen nesne için doğuştan gelen bir tercih; sebepse gerçek nesnenin kusurunun üstü kapalı erdemlerden yoksun olması."[59]

Anamorfoz bakan kişinin yönünü saptırır; ressamın dolaylı yoldan yerleştirilmiş bakış açısını, bakışını, arzusunu görmesine ilk sahnedeki sergi sırasında olduğu gibi izin vermez. Mrs. Archdean'ın yüzünü tablodan çevirmediğini, Merrow'un da onların görüsünden saptığını belirtmek için James'in *turn away* [başka tarafa yönelmek] yerine daha güçlü ve burada kısa bir bakış atmak anlamında kullanılan *turn off* ifadesine yer vermesi dikkat çekicidir. Gerçek nesne aslında bir "yansıtıcıdır" (*reverberator*): James'in kullandığı bu kelime şaşırtan, oldukları gibi görünmeyen nesneleri veya kişileri belirtmektedir. Yalnızca önerilen nesne bir temsile sahiptir.

58. (Lat.) Ebediyen. –çn

59. Henry James, "The Real Thing", *Le Dernier des Valerii*, s. 139.

Meseleyi olduğu gibi gören, gördüğünü ifade eden (Merrow, çocuk ve Archdean çifti hakkında) o özne olma ihtiyatsızlığını gösterir miydiniz? Maskelerinin altındaki aktörleri tanımlar mıydınız? Hugh Merrow'un kaçınılmaz olarak saflığınızı hedef alarak gönderdiği klinik formları (psikoz, pedofili, sadomazoşizm, teşhircilik...) bizim göze alarak yaptığımız gibi isimlendirir miydiniz? Dile getiren sizsiniz, o hâlde öyle olan da sizsiniz! Gördüğünüzü mü sanıyorsunuz? Sizi gidi dikizciler! Baştan çıkarılan çocukluk mu diyorsunuz? Sizin bakışınız karanlık! Onun, Merrow'un, James'in, sapkının arzusu yok. Yalnızca sizin arzunuza yaranma zaafı var.

James anlatıcının duruşunu (ahlaksızlık) bu şekilde tanımlar: "Çarpık ve dolaylı bir görüş" ve onun kimliği (sapkınlığı): "Ne tanıtılan ne meşrulaştırılan (yalnızca içe dönük bir şuur kapsamında doğrulanan), kişiliksiz yazarın somut vekili veya elçisi olan isimsiz bir katılımcı."[60]

Yanılmıyoruz. Hiçbir şey bilmiyormuş gibi yapmak, söyledikçe sözleri silmek, kendi arzusunu başkasının arzusuyla maskelemek, ressamın, romancının (veya psikanalistin) bu tuhaflıkları, bu kusurları mümkün olduğunca az yer kaplamayı değil, sınırsız bir güç elde etmeyi hedefler. James bunu açıkça ifade etmiştir:

> Ressamın veya ozanın (ona hangi ismi verirsek verelim) hiçbir zaman tuvalinin her köşesinden veya ezgisinin her bir notasından yeterince sorumlu olamayacağı duygusunu üzerimden atamayarak, iş işten geçtikten sonra kontrolsüz adımlarımın tekrar her yönden üzerinden geçiyorum. Oysa hızlı fakat üstü kapalı bir şekilde, parmaklarımın ucunda, sınırlarım içinde asgariye değil azamiye kefil olacak bakış

60. James, *La Coupe d'or, La Création littéraire*, s. 351.

açısına doğru ilerliyorum.[61]

Burada bakış en etkili, kuşkusuz en kesin ve düzeltmesi en zor anamorfoz üzerinde yoğunlaşır: Tablodaki nesneyi, yani çocuk Archdean'ı anneyle babaya değil de, okuyucuya bağlayan anamorfoz. Ona bakarken bakış açısını bulmaya, tanımlanamayan bu çocuğu tanımlamaya çalışan okuyucu; sapkın bir öykünün kurallarıyla tanınmaz hâle gelmiş bu biçimsiz, bilmediği fakat tanıdığı, annesiyle babasının arzusunda yer alan bu delicesine güzel, sevilesi ve nefret edilesi, yalnız ve ürkmüş çocuğun belki de kendisi olduğunu fark edemeyecektir. Böylece artık gerçek imge küçük Archdean olacaktır.

Fakat bu nihai imgeye haddinden fazla bir güç vermek risktir. Archdean çifti için yalnızca bir imgeden ibaret olan hayali çocuk onları neredeyse ölümüne ele geçirmiştir: "Bu beni öldürüyor!" Eğer resim var olsaydı, öldürürdü. Merrow içinse portre bir yokluk, kayıp veya hayalet değil, bir anlamda bir *tezahür*, var olmayanın imgesi, olan öznesinden çok daha güzeldir (ve daha zordur). "Çocuk" (resmedilen) benzememek koşuluyla "çocuk" (hayal edilen) olacaktır. En güçlü imge, hiçin (burada hiç kimsenin) imgesidir. Bu ressamın reddettiği şeydir. İmge ona hem teknik hem de psişik sebepler yüzünden daha da ulaşılmaz gelir. Teknik sebepler sanat eserine göre gerçekliğin konumuyla ilgilidir. Güzele hükmeden prensip meselesi burada ele alınmıştır (ailenin soyadının *Arch*dean olması ve öyküde,[62] bir ressamın *Monarch* isimli modelleriyle ilişkisinin sahneye konulması dikkat çekicidir; *arch* hecesi *Bir Kadının Portresi*'nde Isabelle *Archer* ve *Marcher* isimlerinde de karşımıza çıkmaktadır). Ja-

61. Age, s. 352.

62. "The Real Thing" (1892), Fransızcaya Louise Servicen tarafından "La chose authentique" başlığıyla tercüme edilmiştir, *Le Dernier des Valerii*, s. 142.

mes'in buna cevabı karmaşıktır. İmge yalnızca kendi hayatını yaşamaz, aynı zamanda yaşayan tek şeydir. İster resmedilsin ister hatırlansın, temsil ettiklerinden daha uzun yaşayacaktır; nesneden daha güçlüdür. İmge, "The Real Thing" öyküsünde olduğu gibi tek gerçektir. "Hugh Merrow"la aynı başlangıca sahip bu hikayede asil ama yıpranmış bir çift, bir ressamı ziyaret eder ve onların hatlarını model alarak kitaplarda dünya erkeğini ve kadınını çizmesini ister. İkisi gerçekten de "otantiktir," ressam onları kullanır ama zamanla çizimlerinin kötü ve yanlış olmaya başladığını fark eder. Bunun sebebi tam da modellerinin otantikliği olabilir mi? Zarif tipler çizmek için biçilmiş kaftan olanlardan biri, dağınık saçlı ve biraz da çamurlu bir banliyö kadını olan ve "çok az şeye sahip olmasına rağmen başka bir kişiliğe büründüğünde birçok şey olabilen"[63] hâliyle ressamı hayrete düşüren Mrs. Churm ve Oronte adındaki İtalyan serseridir. "Öyleymiş gibi görünen şeyleri seviyordum,"[64] diye itirafta bulunur ressam; zira gerçek nesnenin kusuru tam da gerçek olması, imalı erdemlerden yoksun olmasıdır. Fakat bu sanat fikrini yanlışın icrası olarak kabul edersek geriye, kendini olduğu şeyden bütün yanlarıyla kurtarıp kurtaramayacağını görmek kalır. Sanatın tüm kaynakları kullanılarak, geçmişin ve şimdinin tüm renkleri altında, mükemmel bir benzerliğe uygun olarak ve ardından portrenin karşısına geçip, "Tam da onun aynısı!" dedirtebilecek resim nasıl yapılır? Birebir özellikleriyle, kendine özgü ifadesiyle, adil gerçekliğiyle hiç kimse nasıl temsil edilir?

Hayal gücü bir parça gerçekliğe, geçerli bir zemine ihtiyaç duyar ve Hugh Merrow, "sanatçının ellerinin çok özgür olmasının bir yük," olduğunu bilmektedir. Burada hayal gücünün

63. James, "The Real Thing", s. 142.

64. Age, s. 139.

doğası ve sanatçının imgeleme gücünün derecesiyle ilgili kabataslak bir düşünce ortaya çıkar. Reggie Blyth düşsel olanı destekleme rolünü mükemmel yerine getirmiştir. Evlat edinilmiş bir çocuk fazla gerçek (Monarch'lar için olduğu gibi), *the true thing* [doğru şey] yani şeyin kendisi olmak için fazla *the real thing* [gerçek şey] olacaktır. Aynı şekilde çocuğun tablosu da kaçınılmaz olarak hayali, tek gerçek çocuğa, görünenin ötesinden gelen imgeye kıyasla bir suretten, sahte bir şeyden ibaret olacaktır. Sadece yokluk temsil edilir gerçekten.

Modelin hepten yokluğu ideal çocuğun önceden ima edilmesine engel teşkil edecektir. Reggie Blyth yalnızca bir imgedir ve isim kraliyeti, çocuk-kralı çağrıştırır. Fakat bunun da ötesinde, çelişkili bir şekilde mutluluğu (*bliss*), neşeyi (*blithe*) ve yok edişi (*to blight*), baştan çıkarıcı ama tehdit edilen, *Yürek Burgusu*'ndaki öykünün geçtiği ve çatısının altında, "*A figure of unmistakable horror and evil*"; belirgin bir dehşet ve kötülük suretinde vücut bulan köy evi *Bly*'ın manzarası gibi yüzeysel şeyleri de anımsatır. Ancak olmaması durumunda sanatın da var olmayacağı o azıcık gerçekliğe kişilik veren bu imge rolünü çok iyi oynamaktadır. Aynı şekilde, "The Tone of Time" öyküsündeki kadın ressamın da, tüm örneklerin dışında kalan ve aslında sevdiği tek erkeği temsil eden "yakışıklı adam tipi"ni çizmek istediğini görürüz: Bu tip olmayan-varlık modeli olmalıdır.

Eser de, çocuk gibi, gizemli bir şekilde iki boşluk arasında "asılı kalmış" durumdadır: Daha önce ne vardır orada, eser gerçekte neye dayanmaktadır? Öte yandan sonrasında ne kalacaktır geriye, onun görünümünden hangi elle tutulur kalıntıların anlaşılacağı umulur? "Hugh Merrow"la tam olarak aynı zamanda yazılmış olan "The Birthplace" öyküsünde yazardan (Shakespeare) geriye hiçbir şey kalmaz, her şey hayal ürünüdür.

Merrow'un (ve James'in) tereddütlerinin ruhsal nedenleri de oldukça güçlüdür. Deliliğin, sınırsızlığın eşiğinin resmini çiz-

mek... Bu kalıcılık yalnızca başkasının (arkadaş veya sevgili) ölümüyle değil, kendi ölümüyle, kendi içinde ölmüş bir şeyle, biriyle de alakalıdır.

"Hugh Merrow"la birlikte tanıdık ama daha radikal bir taşıyıcı yola girilir: Hıristiyan anlatımıyla ifade etmek gerekirse yaşamdan sonraki aralık, yani Araf değil; Hıristiyanlığa göre vaftiz edilmediği için tam olarak yaşanmamış hayatın mekanı Limbo'dur söz konusu olan.[65]

Burada söz konusu olan bir ölümde değil (gerçek veya zihinsel, başkasının veya kendinin), doğmamışlıkta sağ kalmaktır. Bu bir nevi temel bir metafizik meselesidir. Fiziksel bir soru olan, "Artık dünya üzerinde var olmadığımda nerede olacağım?" (bu korkuyu dini olarak ifade etmek gerekirse küller, diriliş, Cehennem, Cennet kullanılacaktır) değil, "Burada değilken neredeydim?" sorusudur ortadaki. Doğmamış çocuk, ölümsüz çocuk, cinsiyeti olmayan ülkü, eğer *ben* var olmamış olmasaydım ne olabilirdimin geçmişteki imgesidir.

Çocuk yalnızca çeşitli öykülerin ikili şahsiyetlerini takip eden suretlerden biridir; tıpkı "The Jolly Corner" öyküsündeki "varlık" gibi; yazarın ikileşmesi. Her seferinde kullanılan ifade aynıdır: "*Himself as he might have been*"; kendisi olabileceği şekilde." (Ressam bu tensel çocuğu, şu gerçek varlığıma yapıldığının aksine bu fani dünyada yok olmaya mahkum ve bedene, cinselliğe, geçiciliğe kurban etmeksizin nasıl cisme büründürecekti?)

"Madonna of the Future"daki portre, neticede "zamanın çatlatıp soldurduğu ölü bir boşluktur yalnızca." (*A mere dead blank cracked and discoloured by time*). Geçmişteki çocuk da, geleceğin Madonnası gibi aynı sebeplerle yaratılış zamanından,

65. Bkz. J. le Goff, "Les Limbes", *L'Attente. Nouvelle Revue de psychanalyse*, (Paris: Gallimard, Sonbahar 1986), sayı: 34.

yani "şimdiden" kaçmaktadır. Zira sanatçının "kavramları" kusursuz olamaz. Hatayı, yanlışı ve yenilgiyi reddeden için yaratılış yoktur. James bunu bilerek, "sanatçının enerji seviyesi yanılma payına göre değişir," diye yazmış ve "bir sonrakinin efendisi olabilmek için ilk nesneye aldanmak"[66] gerektiğini ifade etmiştir. Ressamın olası başarısızlığı "Hugh Merrow"un ilk cümlesinden itibaren dile getirilmiştir zaten: "Merrow onları bir an için bir yerde konumlayamadı." Çocuğun aksine sanatçı eksikleri, kusurları, zaafları olan biridir ve bunlar yaratmasını engellemek eserlerine kaynaklık eder.

Ahiret hayatı, James'in eserlerindeki en önemli temalardan biridir. Yalnızca bekadan ibaret olan bu hayatlar, "The Altar of the Dead", "The Friends of the Friends", *Ormandaki Yaratık* eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Peki ama Archdean'lar yas tutmayı niçin başaramaz? Onları hangi suçluluk duygusu engeller? Karşı örnek olarak, "Maud-Evelyn" ve "The Tone of Time" öykülerinin de gösterdiği üzere, "Hugh Merrow"da muhafaza edilen sessizlik, var olmayan *birinin* temsiliyle değil, var olmayan bir çocuğun temsiliyle alakalıdır. Diğer hikayelerde sahnede "dul bir erkek" ve "dul bir kadın" vardır; buradaysa isimsiz bir durum söz konusudur: Bir çocuk kaybetmiş ebeveynlerin durumu. Bu kayıp nedir, bu ölüm? Burada James'e özgü farklı bir temaya; sapkınlaştırılmış, öldürülmüş, en başta da cinsellikle öldürülmüş çocuk temasına ulaşırız. James çocuk cinselliğini ancak, 1898'de *Notebooks*'da ima edilen "güzel çocukla" ilgili olarak, "gerçek bir ölüm" olarak adlandırdığı özelliklerle gösterebilmektedir. Bu sapkın ve sapkınlaştırılmış, yaralı ve cani, ölüme vaat edilmiş çocuk *Yürek Burgusu*'na, "The Pupil" veya "The Author of Beltraffio" öykülerine de musallat olmuştur. James'in hikayelerinde birçok küçük erkek

66. Henry James, *Ailes de la Colombe, La Création littéraire*, s. 318.

çocuk ölmüştür veya yetişkinlerle olan erken cinsel deneyimleri nedeniyle *var olmaksızın*, kendilerinin birer hayaleti olarak hayatta kalmışlardır.

Dolayısıyla görselin suçla yakın bağları vardır. James'in öykülerinde bu böyledir; tabii yalnızca onunkilerde değil... İokaste'nin elbisesini tutan kopçayla kendi gözlerini oyup, "Bundan sonra ne başıma gelenleri ne de yaptığım kötülükleri görmeyeceksiniz. Çok uzun zamandır görmemeniz gerekenleri gördünüz, görmeniz gerekenleriyse görmediniz!"[67] diye inleyen Ödipus'u hatırlamak lazım. Görmek, her zaman görmememiz gerekeni görmek değil midir? Bir suçu veya o suçun silinmemesi için direneni, izleri, bilinmeyen bir suçu yazara musallat etmek için bitkin gözlerle gelen çocukları?...

Varsayalım "Hugh Merrow"da söz konusu çocuk (doğmuş veya ölmüş olmasa bile) bir şekilde öldürülmüş çocuk olsun. Ama belki de çocuğun, kendi doğumundan kaynaklandığını düşündüğü suçtan başka bir suç yoktur; belki de tek suç görünmeze bakmaktır; ana sahne olarak ilk sahnenin görünürlüğü bu suça siper olur. Her şeyden önce görünmez olan, konunun oluşturulmasıdır. Burada şüphesiz kimsenin göremediği, kendi kökeni söz konusu olan bu imgeyi anımsamak gerekir. Archdean'ların ressamdan aynı anda hem örtüyü kaldırmasını hem de örtmesini istediği bu sahne, bütün gücünü (ve sadece tam anlamıyla *hiçbir yerde* olmadığı James hikayelerinde değil) görülecek hiçbir şey olmamasından almaktadır.

Archdean'ların Merrow'a çocuğu resmettirmeyi başarıp başaramadıkları bilinmez. Bilinen, cinsiyetler arasında, nesiller arasındaki ayrımı inkarlarını paylaşmasını sağlayabilmiş olmalarıdır; James de, iki çocuk portresinin maskelediği, küçük Ar-

67. Sophokles, *Kral Oidipus*, çev. Cüneyt Çetinkaya (İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları, 2005), s. 51-52.

chdean'ın hayal meyal sezinlenen görüntüsüz imgesini okuyucu için unutulmaz kılmayı başarmıştır. Görüş bir iyeliktir: "Ah tabii, küçük Reggie gibi bir şeye sahip olmaya razı *olabilirdim*." Görüş, onun vasıtasıyla görülen nesneye sahip olana sahiptir. Anneyle babanın peşinde koştuğu (ve onların peşinde koşan) görmek veya görülen değil, görmenin ve görülenin birleşimi, kusursuz denkliği, görmenin görülende cisimleştiği görüştür. Görüş, içinde hiçbir şeyin eksik olmadığı imgedir.

Burada görüşten değil, neredeyse *basiretten* söz etmek mümkündür; zira imge görülecek bir şey gibi değil, henüz orada olmayan, gelecekte geçmişten beklenen şey olarak ortaya çıkmaktadır. Gerçek nesnenin yokluğunda görmeyi sağlayan olmaktan ziyade, nesneyi yokluk olarak ifşa edendir. Resmin varlığa erişim olduğu anlaşılacaktır.

Muhtemelen arzuya hükmetmekten, onu susturmaktan başka bir arzu yoktur. Arzu ilkesinde Freud'un yanıtını biliyoruz: Bir zamanlar var olanın sanal imgesi. "Rüya bizi geleceğe götürür çünkü bize gerçekleşmiş arzularımızı gösterir; fakat bu gelecek (rüyayı gören için) yok edilemez arzu tarafından geçmişin suretinde tasarlanmıştır."[68]

Oysa James'in bütün eserlerinde karşılaşacağımız ve "Hugh Merrow"da özellikle keskin olan bir karşıt cevap söz konusudur: Arzu'nun hedefi (veya görüşü; burada görselin etkisi alanların karışmasına yol açmaktadır) gerçek görüntüyle varlığını gösterebilecek olanı birleştirmektir. Çocuk hep ötekidir; gerçekdışı ve ideal olan, arzulanan çocuktur. Olmak istenen çocuğun gölgesi, her zaman sahip olmak istenen çocuğun, kimi zaman da onu yok edinceye kadar, önünden gitmektedir. Gerçek olan her zaman ötekidir ve herkesin, çocuklarına bakışını kör eden bir Reggie Blyth'ı vardır. Peki bu yine de kendi benliğini

68. Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu* (İstanbul: Say Yayınları, 2016)

kapsayan bir arzu mudur? Archdean çiftinin fantezisinin merkezinde, "Ben kim olurdum?" sorusu yatmaktadır. Eğer kendimi arzu etmiş olsaydım nasıl bir şey olurdum? Gerçek olan bu diğer yaşam, kendi yaşamımın yalnızca bir aldatma olduğu hayat nasıl olurdu?

Archdean'lar kendi kafalarında canlandırdıkları şeyi görmek istemişlerdir ve ressamın atölyesi de anneyle babanın odasıdır. Burada yine Marcher'in beklentisiyle kurulan önemli bir bağ söz konusudur. Uygun mefhum bir öznesi çağdaş olamayacak olaydır: Göremediği için onu ancak vahşi, hayvansı bir şeyi bekler gibi bekleyebilir. Beklenen olay, istenen tabloysa olabileceğim şeydir, geleceğe yerleştirilen bir geçmiştir.

"Hugh Merrow"daki resmin dayanılmaz varlığı James'in çalışmalarının anahtarlarından biridir. Bilmecenin cevabı, bilmeceyi çözecek bir cevabın olmamasıdır; "yaratık," aslında bir yaratığın olmamasıdır. Aynı şekilde halıda saklı resim de kendi sırrını açığa çıkarır: Halıda bir resim yoktur. Hatta sadece olmayanın resmi vardır. Bütün imgeleri temsil etmek istediği için imge yokluğuna dönüşen bu resim en çok sınırlarıyla, hatlarıyla, renkleriyle belirli bir tasvir olarak kavranamadığı zaman teröre (kabus, kaçınılmaz bir sonsuzluk gibi olan zamanın görünen bir temsilidir: Seller, merdivenler, labirentler, telaş, takip edeni takip etmek) ve sanrıya (fetişin muhafaza ettiği zaman) yakınlaşır. O zaman yayılır, saçılır ve silinir. Artık halıdaki veya halının arkasındaki resim değildir, sakladığı şey gibi şifreli değildir; artık halı *hâlini almış* resimdir. İmge neticede, yalnızca ondan bahsetse bile, öykünün anlatamadığı ve ustaca kesilen iplerin de ne çizebildiği ne belirtebildiği figür değil midir? James'in eserlerinde imge bir anlamlar ağıdır. İstersek imgeyi (kelimenin mecazı belirttiği eski anlamında) halıdaki resimden alalım. James'in, Vereker'in sırrını betimlemek için bir temsil yüzeyini ifade eden bu "imgenin" yanında çizgiyi (kolyenin in-

cilerini bağlayan ip), hacmi (eser bu "çekirdek" etrafında gelişir)[69] kullandığı görülür.

Her yöne yazılıp üst üste binen bir yazı gibi süzülen, hareket hâlinde, karmaşık, doygun, karalanmış, görünmez olan (ama çözülemez değil) hangi imgedir bu? Archdean çiftinin çocuğunun "çocuk" olması gibi hiçbir özellik taşımayan ama İmge olan, özelliklerini gösterme girişiminin her türlüsünün zayıflatacağı veya sileceği bir imge. En silinmez kelime hiçbir yerde yazılmamış olandır; en unutulmaz resim var olmayandır.

Ağabey William James'in aksine, imgelerin görünmesinden, gösterilmesinden hoşlandığı dikkat çeker. Henry'ye şöyle yazmıştır: "Sırf ağabeyini memnun etmek için karanlık bir tarafı olmayan ve gizemin içine hapsolmamış, eylemin belirlediği büyük bir coşkuya sahip, diyaloğa veya psikolojik yorumlara sığınmayan bir kitap yazamaz mısın? Hani tarzı tam olarak belli olan bir şey... Hatta onu benim adımla yayımlarsın; bunu kabul eder ve hakların yarısını da sana veririm."[70] Bu tuhaf teklifi bir kenara bırakırsak James'in tarzını "bir şeyleri doğrudan söylemek yerine onlarla ilgili fısıldanıp mırıldanmak" olarak tanımlarken ağabeyin doğru bir noktaya değindiğini söylemek gerekir. *Say it out*; "bir kerede söyleyiver şunları!" diye de eklemiştir.

Aksi bir ilkeye uyan Jamesvari öykülemeye vurulacak bir darbedir tabii bu, *keep it in* [onu içeride tut]. Onun öykülerinde iyi niyet yoktur, neyin ne olduğu söylenmesin diye sayısız şey gerekir. "İşin cevheri yazılmamış olanda saklıdır,"[71] der "The Middle Years" öyküsündeki Dencombre isimli romancı, "İşin cevheri katıksız olan, *geriye kalan*, kayıp olandır." Bu karşıtlık konusunu kapatırken ağabeyin bir ressam olmayı gerçekten

69. James, *Carnets*, s. 250.

70. Edel, *Henry James, The Master*, s. 300

71. James, "Les années de maturité", *La Maison natale* (Paris: Denoël, 1972)

hayal ettiğini ve felsefeden çaldığı zamanı da resme ayırdığını söylemeliyiz.

Görselle ayrışma arasındaki ilişkiye gelelim ve bir parantez açalım. Burada James, yine diğer öykülerinde veya mektuplarında olduğu gibi, bazı belirteçleri sıklıkla kullanmıştır: Korkunç derecede, aşırı derecede... Bunlar genelde, örneğin iyi yetişmiş bir İngiliz'in, "inanılmaz geç kaldım," veya "binlerce kez özür dilerim," demesi gibi önemsiz durumlarda çıkar karşımıza. Fakat bu kibar ifadeleri, kibarlığı kendiyle olma korkusu (geç kalmış veya üzgün olma değil, bizzat var olma) arasına yerleştirdiği perdelerden, kapılardan biri olarak (kapı görünen ve arkasındakinin görülmesini engelleyen şeydir) algılayabiliriz.

Doğmamış olanın çizilemeyen resminin Merrow'da dehşet uyandırması doğmuş olmaktan tiksindiği anlamına geliyordur belki de. Yaşamdan hemen önceki an olan ve küçük Archdean'ın bulunduğu Limbo, simetrik olarak ölümden hemen sonrasının imgesidir. Jacques Lacan, Paul Claudel'in zamanın çürümeden hemen önce durması olan natürmort çizime adadığı çalışmasından esinlenerek şunları ifade etmiştir: "İmge, insanın ikinci ölümüne olan bağını temsil eder."[72] Burada *Medusa'nın Salı* döneminde, hastalığı nedeniyle teni bir ölününkini andıran bir arkadaşıyla karşılaşan Théodore Géricault'tan bahsedebiliriz. Géricault adamı görünce, "Ah, dostum, ne kadar da yakışıklısınız!" diye haykırmış ve hemen onun resmini yapmak için kendisinden izin istemiştir. Yine Géricault, kısa süren hayatında, yatar vaziyetteyken sağ eliyle sol elinin resmini çizmiştir. Alexandre Dumas ona, "Ne yapıyorsunuz öyle?" diye sorduğunda, "Gördüğünüz gibi kendimi kullanıyorum," diye cevap verir. "Sağ elim, sol elimin ona sunduğu anatomi incelemesine benzer bir çalışmayı başka hiçbir yerde bulamaz." Hastalık et-

72. Jacques Lacan, *Psikanalizin Etiği*, (İstanbul: Say Yayınları, 2010).

lerini kemirmiştir. Aslında, derinin altında işbaşında olan ölümü çizmektedir.[73]

Görselin maskelediği, var olmayanın veya suçun da ötesinde işte bu ikinci ölümdür: Öznenin yenilgisinin ardından çürüyen etin ölümü. Küçük Reggie'nin resmi, ışık saçan çocuğun teninin rengini kaybetmeye başladığı, suçla çürüme arasında, zamanın dışında kalan o andır. 22 Ocak 1882'de James, annesinin Cambridge'de öldüğünü görmek için çok geç kalmıştır. Aynı yılın Aralık ayında babası vefat etmiş, definse bir geminin James'i New York'a getirdiği gün gerçekleşmiştir. James ne annesinin ne babasının ölümünü görmüştür. Onları ölümlerinin hemen ardından, çürümeden öncegörememiş, görmek istememiştir.

Şu sahneyi tekrar hatırlayalım: 1855, Paris. James, Louvre gezisinin ardından hayatının "en korkunç rüyası olan en hayranlık uyandırıcı kabusunu" görür. Yalnızca çocukluk döneminden kalma olmayıp çocukluğu hâline gelen ve daha sonra kasıtlı veya değil, "çocukluğumun Apollon Galerisi," olarak belirteceği Apollon Galerisi'nde, onu takip eden fakat göremediği korkunç sureti, bir kapının öteki tarafına hapsetmeyi başarır. Buna karşın takip etme sahnesi James'in peşini hiç bırakmayacaktır: Hiçbir şey bir kabustan daha görsel olamaz. James'in öykülerinde hep görürüz, görürüz, görürüz, ama imge yoktur. *Yazılan* görsel, başarılı ve Merrow için daha belirsiz bir yüceltmeye dayanarak bir kapı hâlini alır: Öykü ve kurgulama sanatı. Arkasında ne olduğu (özellikle de ne olmadığı) görünmesin diye bitmek bilmeden yazılmış, okura sunulmuş bir kapı...

Apollon Galerisi, tabloların asılı olduğu bir sergi salonudur. Yazarın anılarında bunlardan yalnızca birinden özel bir

73. Michel Schneider, *Un rêve de presse : Le radeau de la Méduse, Géricault* (Paris: Gallimard, 1991).

vurguyla söz edilecektir: Géricault'un *Medusa'nın Salı* tablosu. Bundan yıllar sonra, Akademi'nin, tek bir portrenin eksik olduğu bir salonunda Archdean çifti durup, her zaman olduğu gibi görülemeyene bakar. Arkası dönük olan Merrow, "... an kısa sürdü," diye düşünür. Bu daimi rüya veya kabus ânı, imgeyi geçmişte donduran o an...

4*
Kimse

YAZAR MASKESİYLE İLERLER. Maskenin arkasındaki adam kendini göstermekten kaçınarak saklanır. Kim olduğunu bilmeyiz. Çoğu zaman maskesi kapkara bir kağıttır ve kendi el yazısıyla kaplıdır; bu onun görünmezlik kaskıdır. Buna rağmen kimi zaman ödünç bir isme, *yazarın kimliğine* dair gizemi daha da derinleştirecek bir mahlasa ihtiyaç duyulur. Peki yazılı maskeyi kaplayan uydurulmuş bir isim değil de baş döndürücü bir isimler dizisi, gerçeğin izini kaybettiren bir harelenme olduğunda ne demeli? O zaman bakış açısı değişir: Yazılanın kaynağı bir yazarda veya bir adamda aranmayacak, yazılanın dışında var olmayanın sureti için de yazı kurcalanmayacaktır; adeta isimler yazıyı tek başlarına üretmiş, onu yazacak hiç kimse olmamış gibi yazarın isminde, yazarın ve eserin gerçek kökenine bakılacaktır. Çözmek için ne kadar çok kelime kullanırsam kullanayım, sırrın korunacağını bilerek Portekizli şair Fernando Pessoa'nın bu tuhaf kaderine, edebiyatın en büyük gizemlerinden biri olan bu çok isimli yazını ele almaya çalışacağım.

En belirsiz ama belki de en doğru olanla başlayalım: Benim bakışımla Pessoa. Onu üzgün suratlı, tereddütlü, yolunu kaybetmiş biri olarak görüyorum (bende şairin fotoğrafı yok, yalnızca kelimeleri var). Aynı anda hem toy hem çoktan yaşlanmış,

gözlerinde büyük bir acıya sahip biri. Şaraptan bakışları buğulanıp uzun süredir acı çeken kelimelerinin akışını hızlandırdığı zamanlar haricinde az konuştuğunu hayal ediyorum. Fakat o zaman bile sözlerinin, asla söylenmeyecek olanın pişmanlığında süzülen bir kasvetle örtüldüğünü hissediyorum. Dilinde çok fazla ölüm var. Bakışlarına sıkıntıyı, talihsizliğin takındığı edebi zar zor saklayan bir mahcubiyet hakim. İçki şişesini taşıdığı, örnek bir çalışanın elinde göreceğiniz evrak çantasını yanından hiç ayırmıyor. Fiziksel yapısına kadar her şeyiyle dünyaya ait olmayan bir adam görüntüsü veriyor. Son zamanlarında onu Lizbon'da gören genç Fransız, Pierre Hourcade şu izlenimleri edinmiş: "Onun yanından ayrıldıktan sonra bir daha arkama bakmadım; onun rengini yitirdiğini, yarı saydam hâle geldiğini, akşam esintisiyle dağıldığını görmekten korkuyordum." Pessoa'nın gizli temennisi daha iyi ifade edilemezdi: Gözlerinizin önünden geçip giderken hemen dağılan bir yansımadan ibaret olmak; yalnızca ona bahşettiğiniz metinde var olmak.

Onu 8 Mart 1914 akşamında, yüksek bir komodinin önünde, ayakta, çeşitli imzalara sahip kırk kadar şiiri kesintisiz ve karalamasız kağıda dökerken hayal edelim. Yaranın iki ucunu, yani olmakla var olmayı bir araya getirmemekte direten, benliğinin kaybını açıkta bırakmakta azimli bu şaire bir bakalım. Onun çok büyük olmasa da narin, bir parça kırılmış olduğunu görüyorum; hiçbir yere ait olmayan bir yüzü var ve kağıt yığınına kilitlenmiş bakışları, gerçeklikle teması bilerek kesmek, tecrite kaçmak için tuhaf bir girişim içinde. Olanın yerine koyulmuş kelimeler... Derken o çöküş; somut olan her şeyden, dokunulan, parçalanan, acıtan, düşen şeylerden daha somut hâle gelen kelimeler. Kim bilir ne zamandır orada. Gecenin solduğunu, gündüzün geri geldiğini görmemiş. Dudaklarının kenarında hafif bir gülümseme beliriyor; bunun bir hor görme mi, arzu eksikliği mi, yoksa bıkkınlık mı olduğu anlaşılmıyor. Masayı

terk ettiğinde tek bir şiir veya eser değil, üç tane yazdığı ve yaradılışın ta kendisini bir muamma olarak bıraktığı görülüyor. Ricardo Reis'e, Alberto Caiero'ya ve Álvaro de Campos'a atfedilen eserlerin yazarı kim?

1915'te Lizbon'da yayımlanan *Orpheu* isimli edebiyat dergisi yalnızca iki sayı yayımlanabilmiş olsa da dergi sonraki kuşaklar için önemli birkaç yazarı öne çıkarmıştır: Mario de Sà Carneiro, José de Almada Negreiros, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis ve Fernando Pessoa. Son dört ismin aynı bedende yaşadığı ve hem eserler hem isimler olarak bizzat Pessoa'nın türevleri olduğu doğrudur. Bizzat diyerek çok ileri gitmiş olabiliriz, zira o kimdir? İşte büyük soru: Siz kimsiniz? Bir değeri olan ve hiçbir zaman yanıtlanamayacak tek soru. Dilediğiniz kadar özellik sayın: Muhasebeci, kötü bir annenin oğlu, şair, dost, Anica Teyze'nin yeğeni, astrolog, utangaç eşcinsel, farmason... Yine de bulamazsınız. Pessoa'nın adının ve yüzünün altında birçok dünya ve güç bela bir ben vardır. Hepsi oradadır ama o, ya o?

Hikayenin biçimi o kadar etkilidir ki, Pessoa'ya sahip olmadığı şeyi verme eğilimindedir: Tarihleri ve olaylarıyla bir hikaye, az çok doğrusal bir akış ve her şey (hakikat, gerçeklik ve kurgu) kutsal üçlemenin bile (yazar, yazarın hayatı ve eseri) bulunamayacağı kadar karmaşık olsa da, bir anlatının konusunun takibi. Pessoa'nın anlatılabilecek bir öyküsü olmamıştır. Bunun tek sebebi farklı isimlerle kaleme aldığı çok sayıda hikaye olması değildir. Belki de yalnızca şiirin bir diğer adı olabilecek, bir çeşit kendinde yokluk söz konusudur. Bu noktada, istisnayı ve trajik olanı belirtmek için kaderden söz edilir; nehir yatağında bir taşın veya Lizbon'da bir barın karanlıklarından kopup gelen son ayyaşın, sert bir ışık huzmesinde bir an için ayağa kaldırdığı toz zerrelerinin bir kaderi olduğu düşünülmediği sürece, kalan her şey gibi bu da varsayımdır.

En iyisi Pessoa'nın hikayesini anlatmamak ve nüfus kayıtları veya kimlik kartları gibi, art arda sıralandıklarında bir hayat (ya da bir ölüm) oluşturmadıklarını bile bile birkaç özelliğin hesabını tutmaktır. Daha ziyade şiirlere bakılmalıdır; gerçek kimlik belgeleri buralardadır.

Soyadı: Pessoa.

Babanın soyadı: Pessoa.

Annenin soyadı: Pinheiro Noguera.

Adı: Fernando Antonio.

Doğum: 13 Haziran 1888, Largo de São Carlos 4, Lizbon.

Meslek: Bir kelimede dile getirebilecek bir mesleği yok. Çeşitli şirketlerin talebi üzerine İngilizce ve Fransızca tanıtım metinleri yazar. Çeviriler yapar. Şiirler kaleme alır.

Eserleri: Portekizce yayımlanmış tek şiir koleksiyonu *Mensagem* (1934) dışında, iki de İngilizce şiir derlemesi vardır. Öldüğünde arkasında bir sandık dolusu elyazması bırakacaktır. Henüz tamamı yayımlanmamıştır.

Belirgin özelikleri: Eserlerinin büyük kısmını, heteronim[1] adını verdiği farklı isimlerle kaleme almıştır. Bu isimlerden on beşi sayılabilmiştir ve aralarından başlıca üçü şöyledir: Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro. Üç kişilikli bir şair veya dört... Zira Pessoa eserlerinin bir kısmını, özellikle de ezoterik şiirlerini bu isimlerle imzalamıştır. Parçalara ayrılmış, parçalarından başka hiçbir meskeni olmayan bir şair: "Vatanım, Portekiz dilidir."

Pek bir şey ifade etmeyen bu özelliklerin ötesinde anekdotlar, yargılar, yorumlar ve kimliklerin kavranamazlığı karşısında duyduğumuz korkunun maskeleri vardır. Babası gündüz idare-

1. Mahlastan farklı olarak heteronim, bir yazarın yalnızca farklı isimler altında değil aynı zamanda farklı kişiliklere bürünerek yazmasıdır. Pessoa kullandığı her isimde bir başkası olarak yazmaktadır. –çn

de çalışır, akşamlarıysa çoğu zaman caddenin karşısındaki San Carlos Operası için müzik eleştirmenliği yapar. Bunun yanında veremlidir. Günleri sayılıdır. Öldüğünde çocuk beş yaşındadır; okumuş müzisyen annesi ve kimi zaman bir yerlere kapatılması gereken Dionisia isimli deli büyükannesiyle kalmıştır. Pessoa okumayı ve yazmayı beş yaşında çoktan öğrenmiştir ve yedi yaşında kaleme aldığı ilk şiirini annesine ithaf eder. Yavaş yavaş sıkıntılar başlar. Mobilyalar bir bir satılır, ardından fakir bir mahalleye taşınırlar. Anne, Kasım 1895'te daha önce hiç görmediği, Joâo Miguel Rosa adında bir adamla evlenmeye karar verir. Ocak 1896'da Güney Afrika'ya, belki de bencil güdülerle evlendiği ve yine genç yaşta ölecek bu adamın yanına gitmek için Lizbon'u terk eder. Herkesin kendi nefretini adlandırmak için kullanabileceği bir Komutan Aupick'i yoktur.

Başarılı bir öğrenci olan Pessoa, on yedi yaşındayken bir daha hiç ayrılmayacağı Lizbon'a döner; "burada da her yerde olduğu gibi bir yabancıdır." Artık kalıcı olan delilikle, teyzeleriyle yaşarken her türlü çalışmayı ve faaliyeti bırakır. On dokuz yaşındayken depresyon mu, yoksa benlik yitimi mi olduğu bilinmeyen derin bir kimlik krizine girer: "Kimi zaman tüm anlayışı kaybetmişim ve uçuruma benzeyen bir zihinsel boşluğa düşüyormuşum gibime geliyordu. Bundan anneme söz edebilir miydim? Yanımda olmasını nasıl da isterdim... İçimi ona dökemezdim ama varlığı acımı büyük ölçüde dindirirdi. Denizdeki bir gemi enkazı kadar yalnızım."

Geriye kalanlarla, yani mesleği ve alışkanlıklarıyla ilgili ne demeli? Mesleğini tanımlarken hayatının son döneminde Pessoa bile biraz zorlanmıştır: "En uygun isim 'çevirmen' olur, en doğrusuysa 'ticarethanelerde yabancı muhabir.' Şair ve yazar olmak bir meslek değil, bir çağrıdır." Sonrasında Pessoa için mobilyalı oteller, serserilikler, her hafta değişen adresler, yan odadan gelen aşk seslerini daktilo takırtısıyla bastırmak için

yazılan mısralar, pis kafeler, zaman gibi, *saudade*[2] gibi bitmek bilmeyen hiçlik vardır. 1935'te biri ölür. Söylenene göre bu karaciğerdir. O zaman Pessoa, nihayet bir daha hiç bulamamacasına kendini kaybedebileceği son adı alır: Pessoa.

Yargı ve yorumlar bir eseri kavramak için ne kadar uygunsuzsa, biyografi de onu aydınlatmak için o kadar faydasızdır. "Portekizli en büyük çağdaş şair", "yüzyılın en büyük şairlerinden", "Fernando Pessao büyük dünya sanatçıları listesine dahil edilmeli", "edebiyat tarihinin en büyük hilebazı"... Tüm bu özellikler, büyük ya da değil, bir şair olduğunu bile söyleyemediğimiz, (özne, yüklem sıralamasından kaçınarak) Alberto Caeiro'nun ağzından dillendirdiği gibi, "Şiirleri yaşama dair sahip olduğu her şeydi. Ayrıca gerçekleşen hiçbir olay veya hikayede yoktu," diyebileceğimiz Pessoa'ya yakışmıyor.

• • •

Pessoa'nın gizemine yaklaşmak için geriye şiirler kalır. Bu gizem, maskeleri ve hileleri dilediği gibi kullanan edebi bir benliğin ustalığında mı yer alır, yoksa kendini üzerinde taşıdığı çoksesliliğe teslim eden bir sanatçının özünde ve yoğunluğunda mı? Pessoa'nın durumunu yöneten, doğru–yanlış ya da olmak–gibi görünmek, karşıtlıkları mıdır?

Yalana duyulan olağandışı tutkunun varlığını saptamak gerekir şüphesiz. Kendini Lizbon'un bir anacaddesinin vızıltısında değil de, bir kasabada doğmuş gibi tanıtarak başlayan, keyfine söylenmiş bir yalan. Ölçüsüz bir uydurma becerisi mi, yoksa bir patoloji mi? Pessoa henüz altı yaşındayken kendine hayali bir karakter uydurmuştur: Şövalye de Pas. Fakat her adımına şefkatli bir sırdaş veya bir kötü gün dostu ekleyen bütün çocuklar

2. (Portekizce) Nostalji. –çn

gibi, bu masalın koruyucu gölgesi altına sığınmakla yetinmek istemeyen Pessoa, işi bu şövalyenin ağzından kendine mektuplar yazmaya kadar götürür. Kendi arzusu doğrultusunda yeniden yaratılan bir babayı görmezlik edemeyeceğimiz bir olgu. Bu asilzade, kısa süre içinde bir rakibe, ardından da uzak edebi haleflere, yani heteronimlere sahip olacaktır. Uydurma karakterler hangi noktada bir kişilik patlaması olarak son bulacaktır? Belki de soruyu tersten sormak gerekir: Bir kişiliğin kırılarak parçalanmış karakterlere dağılışı, düzenlenerek önlenebilir mi?

Yalanla olan bu bağın karşımıza çıkardığı birkaç temel nokta vardır. "Şiir şairden daha doğrudur." Kendini arayıp neticede bulamayan şairin, şiirin varlığını doğrulayan eşsiz ve doğru kelimeleri bir araya getirebildi diye şiirle kendini yaratmaya, kaderinin çizgilerini şiirle yüceltmeye ve alçaltmaya ihtiyaç duymasının ne önemi olabilir? Ayrıca çocukluktan da bahsetmek gerekir. Arzu, kendini açıkça belli ettiği için en doğru olan çocukça yalanlar; şairin hiç kendi olmamış birinin özlemini dile getirdiği başlıca yalan olarak çocukluk... "İki yaşamımız var: /Doğru olan, çocukluğumuzda hayalini kurduğumuz, / Ve yetişkin olarak düşlemeye devam ettiğimiz, bir sis perdesinin önünde; / Yanlış olan, başkalarıyla ilişkilerimizde yaşadığımız." Yetişkin dünyası tarafından üzerine atılan uyarıları önlemek için yalan söylemek; sonra da çocukluğa karşı, gerçek olmayan ama doğru, düşlenmiş bir bağlılıkla yalan söylemek yine de yalan söylemek midir? Şiir, çocukluk, yalan: Kendini uydurarak ifade etmenin üç yolu...

Daha derine inmek gerekirse, Pessoa'nın kaderi olduğundan başkası gibi görünmek değildi. O varlığa bağlıdır. Asıl muamma maskeyle suratın değil, varlıkla var olmanın karşıtlığındadır. Metafizik şiirin yaptığı gibi, özneyle yükleminin, bulunmazlığı her hâliyle ortada olan istikrarlı bir uyumu karşılayabileceğini bize gösteren "olmak, dönüşmek, görünmek" gibi

durum fiillerinden sakınmamızı öğütler. Bunları kullananlar olarak bizlerse, ismin ve niteliklerinin az ya da çok tahsisinden ziyade, bu ikisi arasında bağ kurmanın zorluğu şeklinde karşımıza çıkan sorun çözülmüş gibi yaparız. Dilin düşünceyi gitmek istemeyeceği bir yere nasıl sürüklediğini görüyorsunuz. Pessoa isimlerle ve paylaşılan kimliklerle bölünmüşken, nasıl olur da Pessoa adında bölünecek bir bütünün varlığını ima etmez? Bundan emin olunamaz. Pessoa'nın kendini ifade etmek için başka isimler seçtiğini söylemekten kaçınsak bile (daha doğrusu bunlar gizlenmiş ve silinmiştir) Pessoa'yı bir önerme, isim, isim-varlık ya da bir varlığa gerekli belirtme bağıyla bağlanmış bir ad olarak kullanmaktan vazgeçemeyiz.

Bu soruların yanıtını Pessoa vermiştir. Heteronimlerin oluşumunu şöyle anlatır:

> Serbest ölçülü birkaç şiir yazdım (Álvaro de Campos tarzında değil), ancak daha sonra vazgeçtim. Bu dönemde bulanık karanlıkta, bu mısraları yazan kişinin belirsiz bir portresini görür gibi oldum (farkında bile olmadan Ricardo Reis doğmuştu). Birkaç sene sonra, pastoral, biraz karmaşık bir şair yaratıp onu, şimdi hangi biçimde hatırlamıyorum ama gerçek bir varlıkmış gibi tanıtarak Sá-Carneiro'yla alay etmeyi düşündüm. Bu niyetle günlerimi harcadım ama hiçbir şey elde edemedim. Bir gün, tam vazgeçecekken (8 Mart 1914'te), yüksek bir dolaba yaklaşıp elime bir tomar kağıt aldım ve her fırsatta yaptığım gibi, ayakta yazmaya başladım. Doğasını tasvir edemeyeceğim bir coşkuyla peşi sıra otuz kadar şiir yazdım. O gün hayatımın zaferiydi ve bir daha böyle bir gün yaşamayacaktım. Bir başlıkla başlamıştım: "Sürülerin Çobanı". Sonrası, adını Alberto Caeiro koyduğum birinin bendeki tezahürüydü. Kusuruma bakmayın, biraz saçma olacak ama adeta ustam içimde belirmişti.

> Aniden bunu hissetmiştim. O kadar gerçekti ki otuz şiiri tamamlar tamamlamaz, hiç ara vermeden başka bir kağıda Fernando Pessoa'nın "Eğri Yağmur" şiirini karaladım. Bir solukta tamamını... Bu, Fernando Pessoa-Alberto Caeiro'nun sadece Fernando Pessoa'ya dönüşüydü. Ya da daha ziyade, Fernando Pessoa'nın Alberto Caeiro olarak var olmayışına karşı bir tepkiydi... Caeiro doğunca, doğal bir içgüdüyle ona birkaç öğrenci bulmaya çalıştım. Onun sahte paganlığının altında yatan Ricardo Reis'i çıkardım; ona bir isim ve kişilik buldum. O anda onu *zaten* görüyordum. Ve birden, Reis'e karşı bir yerden başka biri belirdi şevkle. Tek çizgide, aralıksız veya düzeltmesiz, Álvaro de Campos'un "Zafer Şarkısı" karşıma çıktı.[3]

Yanlışa duyulan tutku mu? Bu ne anlama geliyor? Aynı anda var olan veya birbirini takip eden çok sayıda karakterden oluşan parçalanmış bir kişiliğe indirgemekten daha radikal bir yanlışa teslim olmak değil midir bu? Yalanın lezzeti mi? Okuyucunun kafasını karıştırmak ve kimliğini değiştirmek, maske üstüne maske takmak için kasıtlı bir girişim mi? O da değil. Pessoa'da bundan hem daha azı hem de daha fazlası aynı anda bulunur. Azı, Charles Nodier'e "Doğru, işe yaramaz," dedirten değersiz komedi gibidir, bir tespit: Doğruluk bulunmazdır. Fazlasıdır. Sanatın doğru ve yanlışla olan ilişkisi söz konusuysa, yalanın insanın sığınağı olduğunu bilen Pessoa, aldatmacaya su götürmez bir üstünlük sağlar. "Benim için sanat bir düşüncenin bir duygu vasıtasıyla, bir başka ifadeyle genel bir doğrunun özel bir yalan vasıtasıyla ifadesidir. Yazdığımız şeyi hissetme-

3. 13 Ocak 1935'te Adolpho Casais Montero'ya yazılmış mektuptan bir alıntı. Mektubun Rémy Houcarde tarafından yapılmış eksiksiz Fransızca çevirisi *Sur les hétéronymes* kitabında bulunabilir (Édition Unes, 1985).

mizin bir önemi yoktur; onu düşünürken hissediyormuşuz gibi yapmamız yeterlidir."

Heteronimlere hiyerarşileriyle, türetimleriyle, kırılmalarıyla bütün bir sistem hakimdir. Heteronim ağının tepesinde, anılmaya değer bir özellik taşımasa da, başkalarının hatırladığı usta Alberto Caeiro bulunur: Köyde bir yaşam, toplumsal kabul görmeyen bir durum, var olmayan bir fizik; sürülerin en belirsizi ve en genişi olan kelimelerden başka gözetimi altında hiçbir şey olmayan, başlıca derlemesine adını vermiş bir çoban...

Bu sistemin karmaşıklığı görülecektir; sözcelemeler hep başka bir sözcelemenin sözcesidir. Pessoa, Álvaro de Campos'un ustası Caeiro anısına yazdıklarını kaleme almış ve sözlerini şöyle bitirmiştir: "Caeiro'nun ben yanında değilken ölmesi, hayatımdaki birçok yapmacık korku arasından sıyrılan gerçek korkuların en büyüğü olmuştur... İngiltere'deydim. Ricardo Reis de Lizbon'da değildi; Brezilya'ya dönüyordu. F. Pessoa oradaydı ama, o da adeta yok gibiydi." İşte ustanın ölümü karşısında öğrencilerinden biri tarafından dile getirilen ve aslında, yine ustanın bir öğrencisi olarak anılan Pessoa'nın yazdığı bir ağıt. Pessoa sanatı (hileyi?), kimin konuştuğu artık bilinemeyecek bir noktaya getirmiştir. Pessoa'nın üzgün olmadığını görecek olsa Campos'un yaşamak zorunda kalacağı üzüntü düşüncesine, satır aralarında kendi üzüntüsünü eklemiştir... Sahneye koyduğu karakterin yaratıcısı olarak Pessoa, hikaye içinde hikaye anlatımının ustasıdır. Yine "Özruhsalöykü" başlıklı bir şiirin başında, çoğunlukla Pessoa'nın varoluş sıkıntısının simgesi olarak aktarılan mısralar öne çıkmaktadır: "Numaracı biridir şair / Öyle ustaca numara yapar ki / Gerçekten acı çekerken bile / Rol yapıyormuş gibi görünür."

Çeşitli isimleri arasından (halihazırda var olan bir metnin altına imza olarak atılan mahlaslar değil, tek başlarına ürettikleri bir metnin sahibi isimler) Pessoa'nın karşısına takdire

şayan ölçülüğüyle rahatlığını koruyan, var olma zevkiyle burun buruna gelmiş ("Doğmuş olmanın acısına değer") dingin bir ben (Caeiro) ile hiçlikten çıkmış olmanın uğursuzluğunu bir türlü üzerinden atamamış ve mümkün olduğu kadarını şiirle yeniden umutsuzca tesis etmeye çalışan melankolik bir ben (Pessoa) çıkarabileceğimiz bir rol dağılımı arayalım. Birinin varlığı, ötekinin var olma eksikliğiyle aynı ipten dokunmuştur. "Taşlar düşünmediği için," bir taş olmayı seven Caeiro'nun varoluşsal içtenliğine acı çekmeyen, unutulmuş bir nesneden ibaret olmak isteyen Campos'un korkusu karşılık verir. "Rayların öteki tarafında, sundurmanın köşesinde unutulmuş, etiketli bir paket gibi kalmak, / Tren kalktıktan sonra lakayt bir görevli tarafından bulunmak. / Ya bu? Yine biri unutmuş." Pessoa'nın ölümünün, kayıp bir şeyden ibaret olmaya dair bu gizli arzudaki gibi gerçekleşmesi dikkate değerdir. Pessoa arkasında içi yayımlanmamış eserlerle dolu, kâfur ağacından ağır bir bavuldan başka hiçbir şey bırakmamıştır.

Çoğu zaman, Caeiro'nun totolojik feragatiyle ("Neysem oyum.") Pessoa'nın heterolojik rahatsızlığı ("Ben, olmayanım.") çatışır ve her bir heteronim var olmanın bir parçasından sorumludur. Birbirlerini tamamlamanın aksine hiçe sayan üç heteronim vardır. Bunlardan ilki Caeiro, kırsal yaşamdan ve hiç kimsenin veya hiçbir şeyin düşünmediği pürüzsüz ve sakin gökyüzünden sorumludur; bir diğeri Campos, farklı ülkelere kaçmak adına boş bir uğraş içindedir; üçüncüsüyse şimdinin tahkirine maruz kalmış ve değer verdiği tek şey olan kelimelerin zevkine her gün daha çok dalmaktadır.

Pessoa'nın itirafında tavşanla şapkayı kaybetmesi beklenen bir sihirbazın hilesi görülür: "Onlar mı yoklar ben mi yokum, bilemiyorum." Fakat her şeyden önce bu, var olmayanın yalnızca ve bütünüyle birkaç yinelenen isme ve uydurulmuş birkaç söze bağlı olduğu bir şair deneyimidir.

Nihayet bu heteronimler ağının sonuncusu, aynı zamanda bir soyad olan Pessoa'ya dair ne demeli? Her ne kadar yazar olarak diğerlerinin yazma odağı olsa da, hayali yazarların oluşturduğu çokyüzlü şekilde Pessoa, kesinlikle merkezi bir yere veya bu edebi piçlerin babası rolüne sahip değildir. Aksine, Pessoa'nın Pessoa'ya ayırdığı şiirler en zayıf, en masum olanlardır; başka bir dil kullandığı (İngilizce şiirler çoğunlukla bu isimle imzalanmıştır) veya kelimelere şifreli anlamlar verdiği (ezoterik şiirler) zamanlarsa en karanlık olanlardır. Sanki yazarın gerçek adına yaklaştıkça şiir ya daha saydam ya da koyu bir matlıkta olmalıdır: Anlamsızlığın iki yolu.

Bu şekilde yeniden oluşturulan dünya, anlatının tanıtılan karakteri *dramatis personae,* "varolmayan edebi bir zümre" oluşturmaktan, etkileri çatıştırmaktan, kendindeki farklılıkların gürültüsünü ve dostlukların yankısını duymaktan memnun Pessoa için perde arkasında solar. Çağdaşlık adına kendilerini aforoz eden "-izm" öncüsü dergilerin arafını ve edebi ekollerin cehennemini tatmış Pessoa, burada bütün akımlara ait olmanın ve bir asır önceki adıyla kendine has bir edebiyat salonu kurmanın hoş bir yolunu bulmuştur.

Burada hırçın bir yazarın eğlencesinden daha fazlası söz konusudur: Bu yaratım aslında gerçek bir sanat eseridir. Şiirler kalbini oluştursa da, kendi hayat hikayeleri ve adları olan yazar karakterlerle bu sahte kurguyu şiirsel üretimin etrafına işlerken ikisi arasındaki ilişkiler görünürden çok daha iddialı bir tiyatro sanatına yer vermektedir.

Şiir birçok açıdan bu yaratımın merkezinde yer alır. Roman Jakobson'un Pessoa'ya adadığı çalışmasında vurguladığı gibi kafiyeler ve kelime oyunları yazarların isimlerini karşı karşıya getirmektedir: Ricardo Reis, Alberto Caeiro'nun çok mükemmel olmayan evirmecesidir. Aynı şekilde Alberto Caeiro isminden de, birkaç hece oyunuyla Álvaro Campos adı oluşturul-

muştur. Buna üç veya dört kişilik bir drama da diyebiliriz ama tüm hakları şiirde saklıdır: Bir deneyimin temel noktalarına dağılan içgörü. "Sanatçı kişiliğimin merkezi dramatik bir şair oluşumudur; her zaman bir şairin içten coşkunluğu ve bir dramaturgun benlik yitimiyle yazarım."

• • •

Böyle olağanüstü bir kadere, böyle çarpıcı bir kimlik bilincesine dair ne gibi psikolojik açıklamalar sunulabilir? Kendini yaratmayı megalomanlığa feda etmeyen bir yazar projesi yoktur şüphesiz. Bedeni ve diliyle, tarihi ve karakteriyle, mantığı ve duygularıyla, kendini olması gerektiği gibi yeniden yaratmak ve eserinin aynı anda hem tanığı, hem etkeni, hem de nesnesi olmak... Eserlerinin oğlu olmak, kendinin anne ve babası olmaktır. Bir kitabı taşıyıp yayımlamak kendini dünyaya getirmek, karalanmış kağıttan şifa umulan bu beden eksikliğine çare sunmaktır.

Bu yazma deliliği üç alanda gerçekleşir: Dil, isim ve beden. Yazar olmanın zihinsel sürecinde üç hadsiz temenni oldukça sistematik olarak ayırt edilebilir. Bunlardan ilki *dili değiştirme* çabasındadır; anlatıda Conrad, Nabokov veya Beckett, şiir alanındaysa Borges ve Pessoa örneklerindeki gibi anadilden koparak başka bir dilde yazma şeklinde kendini gösterebilir. İkincisi isimle alakalıdır: *İsim değiştirmek*. İster takma ister aile ismini kullansın, kimi zaman ölümsüzlük ümidiyle her ikisini de eser sahibi ismine dönüştüren yazar, onu fani yaşamının iniş çıkışlarından kurtarır. Üçüncü temenni en gizli olanıdır: Yazarın *beden değiştirmesi* söz konusudur. Ya gerçek beden hasta veya sakattır ya da bedenin zihinsel imgesi ona fazla harap olmuş, tutarsız görünmektedir. Güzel bir tarz için sarf edilen çaba, bölyece onu tamir edecek, koruyacak ve güzelleştirecektir.

Birinci temennide psikanalist, yazarın kendi özünde bir anne konumunu doldurma fantezisi görecektir. İkinci temenni baba rolü ve kütüğe geçmeyle ilgilidir. Üçüncüsüyse fiziksel ve zihinsel özelliklerini yeni bir varlık oluşturmak için birleştiren ebeveynlerin bir aradaki imgesidir. Lacan'ın öne sürdüğü kategorilere atıfta bulunacak olursak, ilk temenni imgesel, ikincisi simgesel, üçüncüsü de gerçek alanlarında yer alır.

Bu üçü arasında gerçekleşmesi imkansız olan kuşkusuz sonuncusudur ve bu hâliyle diğer ikisi arasında, yersiz ve mecaza dönüştürülmüş olarak, ismin etiketiyle özetlenen ve gerçek anlamda şiirsel bir edebi tarza dair bitmeyen arayışı zorlamaktadır.

Üç temenni de saldırgan yapıya sahiptir. Duruma göre az çok derin ve kasıtlı bir şekilde, sırasıyla dil kanununa (gösteren kodu), simgesel kanuna (tüzel ve sosyal kod) ve biyolojik kanuna (genetik kod) bağlanır veya saldırır. Bu ihlallerin hepsi aynı yoğunluğa sahip değildir ve bazıları birine veya ötekine ağır basar. Mallarmé dili anlamın sınırlarına varana kadar değiştirirken; Stendhal beğenilmeme korkusunu saklamak için kurnaz lakaplar uydurur; Flaubert'se biçimsiz bedeninin içinde kaybolacağı, kelimelerden oluşan bir zırhı parlatmak için dişini tırnağına takar. Fakat üçü de reddedilen bir hayatı yazarlık gibi yaman bir mesleğe dönüştürmek için yarışır. Örneklerden yalnızca birini detaylandırmak gerekirse, Stendhal hem çirkinliğini romantik intikamlarla giydirmeye hem de maalesef adını taşıdığı ve küçümsediği babası Chérubin Beyle'in dolaba kaldırdığı İngilizce deyimleri ve dahiyane cümle yapılarını biriktirmeye çalışmıştır.

Peki ya Pessoa? Onda bu temennilerin her biri aşırı bir güce erişmiştir: Sınırlara taşınan değiştirilmiş bir dil, çılgınca atomlarına ayrılmış bir isim, öfkeyle reddedilmiş (tiksinilen ya da nefret edilen) bir beden mi?

Öncelikle Pessoa'nın deneyiminin (heteronimler) edebi kaderinin belirgin özelliği, yani isim değiştirmesi, sorgulanmalıdır. Bir ismi bir esere bağlayan muamma, bir varlığı taşıdığı veya çoğu zaman onu taşıyan isme bağlayanın ne olduğu sorusunu biraz daha öne çıkarır. Yazar için edebi isim ve onu çevreleyen tüm oyun, mahlas, anonimlik ve heteronimler, her birinden geçen sorgulamaları belirli bir biçimde yeniden ele alır. Olduğu söylenen kişi miyim? Bana seslenildiğinde kim bekleniyor? Hayatının farklı yaşlarında (ilk aylar, ergenlik, yaşamın ortası) herkesin yaşadığı gibi bir kimlik bunalımına, her çatlağın ardından bu çatlağı kollayan kaçınılmaz dağılmalara rağmen, usanmadan yamamaya çalıştığımız hassas kimliğe yazar açısından bir de yazarlık kaderi kadar riskli olan dil krizi eklenir. O noktada yazmak fiili, artık fiillerin en acı vereni, "olmak" fiilini, her daim yabancı bir dilde çekimleme veya önleme biçimlerinden yalnızca biridir.

Pessoa'nın durumu uç bir noktadır tabii. Kimlik bunalımı veya dil krizi terimleri bile kişiliklerin ve eserlerin bu denli çoğalmış ve yayılmış, paramparça olduğu bir hayatı düşünmek için uygun değildir. Bazı eserlerin altında Pessoa adı hariç, şairin kullandığı diğer üç ismin (Alberto Caeiro, Ricardo Reis ve Álvaro de Campos) dışında isimler de mevcuttur: Bernardo Soares, Vincente Guedes, Coelho Pacheco, Teive Baronu, Antonio Mora, Alexander Search, Charles Robert Anon, A. A. Cross, Jean Seul. Aslında adı Pessoa olan birinin onlarca mahlas kullanmasından veya bir şairin, içinde Pessoa ismi de bulunan uyduruk isimler arasında bölünmesinden söz etmiyorum. Bunların hiçbiri gerçek bir ismi gizleyen lakaplar değildir. Pessoa'nın varlığı diğerlerinin üstünde, diğerleri arasında bir imza değildir. On altı şair, tek bir bedende ikamet etmiştir.

Tanımlayıcı yargılara meydan okuma, konuşma işaretlerinden kaçma, kendini yaratıcısıyla bir tutan ve tıpkı Tanrı gibi

kendi kendini yaratıp isimlendiren bir yaratığın ölçüsüzlüğü, kendi olma utancından ve her şey olma iştahından sapma, ister savaş ister kalem adı olsun bir takma ad kullanımı, birçok zihinsel duruma cevap verir. Yazar için takma isim, *onun* eseri diyemeyeceğimiz şeyle arasındaki bağı maskelemenin ve germenin yöntemlerinden biridir. Yazma eyleminde öteki her zaman mevcuttur ve yazar, bir başka isim kullanmasa bile, her zaman bir başkasının adına yazar. Kendine bir isim uydurmak (ve bunun için her zaman kendi adını değiştirmek gerekmez; bir yazar adı hâline getirilerek ona başka bir alan da sunulabilir) yazının başlıca kozu hâline gelebilir; Pessoa da başka aykırılıkların aleyhine değil, aksine onların yasağını ve imkansızlığını üstlenerek yapar bunu. Kendine bir isim uydurmak, sahte isimler kullanmak mutlak güce dokunmaktır. Kendi seçimi bile olmayan adını çocuklarına dayatan babadan, bu aktarımı düzenleyen yasalardan bile daha güçlü, tesadüfen veya kazara değil, istediğim için bana ait olan bir adı seçmekten bahsediyorum. Maurice Blanchot, insanın yazdığı kitabı kendi adıyla imzalamasının aslında benliğin ve eserin sınırlarını tanımak olduğunu vurgulamıştır: "Kitaplarımızı neden imzalarız? Tevazu sebebiyle, bunların aslında imzayı önemsemeksizin yalnızca kitap olduğunu söylemek için." İmzalamayan, isimsiz olan ve tüm isimleri alabilecek kişi tanrıdır. İsmin reddinde, sınırın reddi saklıdır.

Bununla birlikte hangi takma isimlerin inkar, oyun veya kader sebepli olduğu hemen ayırt edilecektir. Stendhal'in uydurduğu sapkın lakaplar, Pessoa'nın lakaplarına benzemez. Pessoa için olduğundan başkası olmaya dair hiçbir arzu söz konusu değildir. Aksine, eğer bir arzudan bahsedilecekse bu var olmama arzusu olabilir; ortada olan ölüm itkisinin işlemeyen çalışmasıdır.

Tıpkı birer maske, sığınak, zırh gibi başka isimler altında

yazmak ve öteki ismin, kazılan bu oyuğun gerçeği gibi anlaşılmadığını ummak; birinci varlığı onaylaması beklenen ikinci bir isim vererek isim ve varlık arasındaki anlaşmazlıktan kaçmak... Kimlik bunalımına dair bu meseleler kendi kaçınılmaz başarısızlıklarını üzerlerinde taşır. İsimleri istediğiniz kadar çoğaltın, yine de her biri kendi oyuğunda, varlığın sızdığı çatlağı koruyacaktır. Eğer isim takmak bir oyun ve isimsizlik de bir kaçışsa, isim değiştirmek bir dağılımdır. Burada bir tezahür sanatı, bir dünyadan kasıtlı çekilme değil, özne olarak adlandırabileceğimiz kişinin kurduğu sınırlı sosyal ilişkinin temel ve asli başkalaşımı söz konusudur. Pessoa'nın varlığını sınırlamaktan başka şansı yoktur sanki. Üstelik başkalarının ona veya etrafında varlık biriktirdiği boş benliğe bakışıyla değil, yazdığı kelimelerin okunmasıyla, hatta daha da derinde, kendine verdiği isimlerin basit telaffuzuyla yapabilmektedir bunu.

Sahte isimlerle mühürlenmiş kimliklerden ve uydurmalardan oluşan, Jean Starobinski'nin tasviriyle bir *Stendhal lakabının* tam zıttıdır bu. Stendhal'e göre kimlik sabit, inkar açıktır: Babayı inkar, öksüz olma isteği, onda nevrotik bir aile romanıyla ortaya çıkar. Babanın ismi de, onu terkeden kaçak oğul da buradadır. Pessoa'daysa durum çok farklıdır. Bir aile romanı değil karmaşık ve çözümlenemez bir kader söz konusudur. Bir kimliğin izlerinin, sınırlı ve dayanıklı bir kağıda aktarılır gibi sürekli işlenebileceği bir ben yoktur. Her şeyin yumuşak izlerin kolaylığıyla yazıldığı bir kum yüzeyi ve bir dalganın, bir esintinin sildiği işaretlerin faniliği... Aslında burada okuyucuya kurulmuş hiçbir tuzak ya da sapkınlık yoktur. Aynaların üzeri, tıpkı artık hiç kimsenin yansımadığı bir ölü evindeki gibi örtülüdür. Nitekim Pessoa icat edilmeyeni, yani isim icat etmeyi, kendinden önce hiç yapılmayan bir şekilde adlandırmak istemiş ve kendine değişik isimler seçmiştir. Doğrunun ve yanlışın kullanımlarının bir örtbas operasyonu tarafından durmadan yok

edildiği bu sapkın saklambacın çapını daraltmıştır. Stendhal'in kendi kimliğini sakladığı isimlerle oynadığı oyun, en iyi kağıdı kendine almayı garantileyen bir hilebazın yaptığı gibidir; burada kendine bütünüyle hakim ve takma isimler üstlenerek gücünü genişleten bir özne vardır.

Pessoa'yı isimlerini bilge bir şekilde dağıtan gerçek bir yarı tanrı, yarattıklarının efendisi bir yaratıcı veya muhteşem yetenekli bir hilebaz gibi düşünmek büyük bir hata olur. Stendhal gerçek yüzünü saklayacağı bir kılık değiştirme arayışınadır. Pessoa'ysa saklayacak hiçbir şeyleri olmayan, suratsız maskeler, bir mahlastan beklenen o gerçeklik yoğunluğu olmayan boş isimler biriktirmiştir. Stendhal takma adının ona gerçekte kim olduğunu söylemesi, tutarlılık ve süreklilik sağlaması ve görünüşün özünü oluşturması beklentisi içindeyken; Pessoa hiç kimse olmadığını, görünüşün görünüşünden ibaret ve dilin hâlleri kadar sınırsız ve geçici olduğunu yineleyip durmaktadır. Stendhal, Beyle için baştan çıkaran, eğlendiren bir isimken Pessoa için heteronim başka bir gereklilik arz etmektedir: Yazmak için isim, var olmak için isim. Kendine bir veya birçok isim vermek ve Pessoa'nın durumundaki gibi bunu son derece müsrif bir şekilde yapmak, taşınan ismin yetersiz sınırları içindeki kişinin reddiyle ve arzuları doğrultusunda kendine başka kaderler yaratmakla alakalıdır her zaman. Hem bir kaçış hem de bir arayıştır bu; kendi içindeki bilinmeyene bir yolculuktur. Bir ilüzyon, bir hayal, bir sır, bir suç ortaklığı; aynı zamanda bir kabul töreni, zahitlik ve yazarın içinde taşıdığı hiçliği arayışıdır. İsimlerle oynanan bu oyun, yazar için benliğinden veya kişiliğinden daha fazlasını taahhüt etmektedir. Eserinin şartı budur, onsuz yazamayacaktır.

Bir anda özel bir galaksi meydana getiren bu yaratıcı patlama, melankolik bir döngüsel eğilimle manik bir aşamanın tezahürü müdür? İsim değiştirme macerasına atılmadan bir süre

önce Pessoa derin bir depresyona girmiştir (birkaç ay boyunca kimse onu görmemiştir); Satürn gezegeninin etkisinde doğmuş biri olarak tüm hayatı boyunca hassas bir çizgide yürüyecektir. Çok sayıda kimlik arayışıysa depresyona karşı manik bir savunmadır hiç kuşkusuz.

Pessoa kişisel kimlik duygusuna erişememiştir. Düşünceler, duygular ve temsil edilenler ne olursa olsun bizim her şeye rağmen zaman zaman olduğumuz gibi özdeş ve sürekli olmamıştır hiç. O hep başka olmuş, var olmanın yoğunluğuna sadece uzaktan erişebilmiştir.

Ailenin tek çocuğu olduğunu ve yalnızlığını kederden kardeşlerle doldurduğunu söylemek gerekir. Pessoa yarattığı karakterlere kendininkine yakın doğum tarihleri vermiştir (Reis için 1887, Caeiro için 1889, de Campos için 1890). Kadınsı kimliklendirmede çok başarılı bir çocuğun histerisinden, kendini en basit, en alçaltıcı arzulara teslim etmek ve sadece başkalarının fantezilerini ilişkilendirdiği kayıtsız bir heykelcik olmak isteyen birinin eşcinsel mazoşizminden söz edilebilir; "Denize Övgü" şiirindeki "Korsanlar, beni kendinize katın," ifadesi bunun göstergesidir.

Tüm bunlar yanlış değildir şüphesiz. Şiirin bir parçası mazoşist ve kusurlu bir anneyle özdeşleşmeye dair bu belirli noktayı aydınlatır. Şair içinde, "isimsiz bir dulluğun yaşadığını" söylemiştir. Babayı hayatından silmiş gibi görünen, tutarlılığı olmayan adamlarla iki evlilik yaşamış ve iki kez dul kalmış bir annenin çocuğu olarak, çok genç yaştan itibaren Pessoa'nın içinde olmasa da etrafında bir hayat öyküsü ve bir isme sahip baba figürleri olmuştur. Gerçek hayatları ve gerçek isimleri olan gerçek babalar... Pessoa isim değiştirmeler sayesinde içinde bir hiçin dulu olarak kalan anneden kaçmaya çalışmakta, fakat bunu başaramamaktadır; bu hayali dünya, annenin babadan yoksun olduğu kadar boş bırakmıştır onu.

Kaderi bu başarısızlıkla damgalanmıştır. Tamamen "takma bir bende birleşmiş yok-benler bütünü" hâline gelmiştir. Kendi adı olan Pessoa kulağında bir başkasının adı gibi çınlamaktadır.

• • •

Pessoa hayali karakterler yaratmaya altı yaşında başlamıştır:

> Çocukluğumdan beri hayali bir dünya yaratma, etrafımı hiç var olmamış arkadaşlar ve tanıdıklarla doldurma eğilimindeydim. (Tabii ki onların mı, yoksa benim mi gerçekten var olmadığımı bilmiyorum.) Ben olarak adlandırdığım şeyin bilincine vardığımdan beri zihnimde dış görünüşleri, tavırları, karakterleri ve tarihleriyle benim için, kimi zaman abartılı bir şekilde gerçek hayat adını verdiğimiz yerde meydana gelen şeyler kadar görünür ve bana ait birçok hayali karakter yarattığımı hatırlıyorum. "Kendimi" bildim bileli içimde var olan bu eğilim bana her zaman eşlik etmiştir. ... Bu nedenle ilk heteronimimi, daha ziyade varoluştan yoksun ilk yakınımı da hatırlıyorum: Altı yaşımdayken uydurduğum Şövalye de Pas. Kendime onun tarafından gönderilmiş mektuplar yazardım... Hafızamdan tam olarak silinmeyen görüntüsü, şefkatimin hasrete hapsolmuş kısmını fethetmeye devam eder. ... Daha silik bir şekilde hatırladığım ve adını unuttuğum başka bir figür daha var. O da yabancıydı ve hangi konuda olduğunu bilmiyorum ama Şövalye de Pas'nın rakibiydi... Bunlar her çocuğun başına gelen şeyler mi? Şüphesiz, ya da belki. Fakat onları öyle derin yaşamışım ki hâlâ yaşıyorum; öyle ki onların gerçek olmadığını anlamak için büyük çaba sarf ettiğimi hatırlıyorum.[4]

4. Fernando Pessoa'dan Adolfo Casais Monteiro'ya mektup, *Sur les hétéronymes*, s. 23.

Bu durum, ödipal açıklamaya hemen hemen mükemmel şekilde bağlanabilir. Babası, Pessoa 1894'te Şövalye de Pas ve rakibini uydurmadan bir sene önce ölmüştür. 1894 aynı zamanda annesinin Komutan Rosa'yla evlendiği senedir. Eşcinsel bir eğilimi açığa çıkaran ödipus kompleksi yine de her şeyi açıklamaz.

Bir kaybı savuşturmak için bir rol üstlenmek. Belki de Pessoa'yı kendini sürekli yeniden yaratmaya iten işleyiş budur. Hayatının tanımlamalarında histerinin payı aşikardır. İkinci kez dul kalan annesi Lizbon'a döndüğünde, Pessoa bir daha evi hiç terk etmemeye mecbur hisseder kendini ve sahte bir burjuva saygınlığı takınarak iyi bir evlat olur. Birkaç sene sonra annesi öldüğünde son derece geleneksel bir aşk hikayesiyle uğraşmak zorunda kalır: Usanmadan kur yapıp utangaç bir âşık gibi davranarak gayet bayağı mektuplar yazdığı bir sekreterden, "Varlığından bile haberdar olmadığınız başka hukuka ait bir kader, ne imkan veren ne affeden efendilerin hükmüne git gide daha çok biat eden öksüzden" bahsederek ayrılır nihayet. Bu efendiler heteronimlerden başkası olabilir mi?

Babaya ve yalnızca dilin düzene soktuğu bu cafcaflı yapılanmada babanın edineceği yere dair de bir şeyler söylemek gerekir. İsim ve kimlikle alakalı her türlü patolojinin babaya dair sorular sormaya yönelttiği su götürmez. Bir lakap kullanmak veya *incognito* [kimliğini gizleyerek] kalmak, babadan gelen ismi uzaklaştırmak, reddetmek ve silmektir tabii. Dolayısıyla babadan kopmak, onu öldürmektir. Soyadıyla arasına mesafe koymak babayı başından atmaktır. En azından bunu yapmaya çalışmaktır. Burada utanç, nefret ama aynı zamanda arzu vardır: Doğduğu adın ötesine geçmek, sürekli yeniden başlayan aşırılıkla yurtdışındaymış gibi onun dışında yaşamak. Yine de hiçbir anlam beklenmeyen ama yalnızca daha büyük bir işitsel yoğunluğa, varoluştan farklı bir titreşime sahip çoğu şey gibi isimleri çoğaltmak başka bir şeydir. Babanın ismi artık etra-

fından dolanılması veya kaçılması gereken bir şey değildir; var olmamıştır ki. Pessoa'nın bir babası olmuştur tabii, hatta iki tane olmuştur, fakat mesele bu değildir. Mesele anneyle oğlu arasında kurulan dil bağı içinde, babanın (babaların; iki babaya sahip olmak asla hesabı kapatmaz) anne için temsil ettiği şeyle doldurduğu veya doldurmadığı yerdir.

Pessoa bu konuda ketumdur. 1935'te, yani öldüğü sene kaleme aldığı kısa hayat hikayesinde şöyle yazmıştır: "Joaquim de Seaba Pessoa ve Maria Madalena Pinheiro Nogueira'nın meşru oğlu." "Eğitim" bölümünde şu ifadelere de yer vermiştir: "Babası 1893'te ölmüş, annesiyse Durban, Natal'de Portekiz konsolosu olan Komutan João Miguel Rosa'yla ikinci bir evlilik yapmıştır. Pessoa burada büyümüştür." Burada bir unsur es geçilmiştir. Annesi Rosa'yla vekaleten evlenmiştir. Yani aralarında bir aşk veya arzu yoktur; birbirlerinden uzak, birbirlerini görmeden... Bir yazının (bir basılı ilan karşılığında bir mektubun) bir anda yok edeceği ve üzerine ikinci bir hayatın inşa edileceği bir mesafe. Mektuplardan oluşan bir aşk değil, *gıyaben* bir sözleşme.

Söz konusu sadece ödipal sahnenin nevrotik bir aile romanında veya sapkın bir senaryoda yeniden ele alınması olsaydı, yeniden yaratılmış (aşağılanmış veya yüceltilmiş) bir baba da yeterli olurdu. Hepsi farklı ama hepsine sınırsız yaratma kapasitesi bahşedilmiş bu erkek figürleri neden birbiri ardına gelir?

Bir patolojide yapıları sınırlandırmaya çalışmak kimi zaman oldukça beyhude bir çabadır. Pessoa'nın durumunda kesip ayırmak (histerik, psikotik ve sapkın olmuştur), sorununun doğası hesaba katıldığında özellikle yıpratıcı olacaktır. İsim değiştirmek (polinomi), beden değiştirmek (histeri), dil değiştirmek (şiir), onda bir sistem oluşturmaktadır ve bu muhtemelen anneyi değiştirmemek için (eşcinsellik) oluşturulmuş bir savunma sistemidir.

Bu onomastik[5] fantazmagoride sırrın rolü nedir? Pessoa eserlerinin yayımlanmasından kelimenin anlamıyla tiksinti duyar. İlk şiirlerini İngilizce yazar ve Portekiz'de çok az okura ulaşır. İngiliz bir editör bir derleme hazırlamak üzere onu Londra'ya davet ettiğinde bu teklifi geri çevirir. Coïmbra Üniversitesi'nde eğitmenlik teklifi alır ama reddeder. 1908'de yazdığı ilk Portekizce mısraları, seçtiği son derece önemsiz ve tanınmamış dergilerde yayımlatmak için 1914'e kadar bekleyecektir. Kendi adıyla imzaladığı yalnızca bir kitabı yayımlanmıştır. Ulusal Propaganda Sekreterliği tarafından düzenlenen bir yarışmaya sunarak kendini tiye aldığı, muhtemelen gözden uzak kalma zevkini ve önemsizlik tutkusunu son derece tatmin ettiği bu yarışmada ikincilikle ödüllendirildiği incecik bir kitaptır *Message*. Takip eden Ekim ayında soyadıyla imzaladığı ve şiirsel çalışmalarını içeren büyük bir kitap yayımlatmayı düşünmüş, fakat proje tamamlanacağı dönemde hayatını kaybetmiştir.

İnsan tamamlanmamış işleri ve hatta başarısızlıklarıyla bile muhteşem olabilir. Projenin kendisini, gerçekleşmesine tercih eden Poseidon'un oğlu kaçak Proteus gibi zavallı kararsız Pessoa, metinler henüz yazılmadan bile bir "İnterseksiyonizm[6] Derlemesi" ortaya atabilecek, Shakespeare'in çalışmalarındaki yazarlık kalitesine dair bir deneme yazmaya başlayacak, özel isimlerin bütün dillerde erişilebilir bileşimsel bir gösterge dizini için patent başvurusu yapacak kapasitededir. Bu girişimler sonuca ulaşmamış olsa da ortak noktaları bir meydana getirme, yaratma ve sınıflandırma prensibi olup ümitsiz bir isim arayışı ve yalnızca ismiyle temellendiren baba figürüyle bu ismi taşı-

5. Dilbilimin özel isimleri inceleyen dalıdır. –yhn

6. Pessoa'nın yarattığı bir yazım tekniği, iki boyutlu duyumculuk. "Eğri Yağmur" şiiri bu tekniğin en iyi örneklerinden sayılmaktadır. –çn

yan arasındaki sorunlu ilişkidir: Bir edebi hareket, bir eser ve bir çocuk.

Pessoa şiir çalışmalarının "babalığını" çok tuhaf ilişkilerle sürdürmektedir. Onları öksüz olarak nitelemektedir; ondan çıkmamışlardır, onun hiç payı yoktur. Ama aynı zamanda da onların babalığını mutlak şekilde elinde tutmaktadır. Yalnızca şiirin babası değil, şiirin babası olan heteronimin de babasıdır. Burada şüphesiz Pessoa'nın gizli şizofrenisinin kalbine dokunmaktayız: Üstlendiği bu var olmayış, sınırsız inkarla beraber (ölümün kaçınılmazlığını reddeden) canlının ve benin sınırlarıdır ("Ben hep *bunun için doğmamış biri olacağım* / Her zaman *yalnızca nitelikleri olan biri* / Her zaman kapısı olmayan duvarın önünde kapının açılmasını bekleyen biri olacağım,"). "Hiçim ben. / Asla bir şey olmayacağım. / Bir şey olmayı isteyemem. / Gene de, benim içimde dünyanın bütün düşleri." Muhtemelen bu noktada, olmayan, olanın sınırsızlığı hâline gelmiş ve özünde toplum-ötesi ve doğa-ötesi olduğu kadar zihin-ötesi de olan şiir doğmuştur.

Kimlik bunalımının ciddiyetini sorgulamak ve bunu psikozun bir parçası hâline getirmek de gerekir.

Pessoa'nın, egosunun yansıyan parçalarını farklı isimler altında sınıflandırdığı (bir bakıma Freud'un, Schreber'ın paranoyasını ona işkence edenlerin hükmünü üst-Flechsig ve alt-Flechsig şeklinde bölerek incelemesi gibi) bir delilik mi söz konusudur? Hayır. Zira heteronimler isimsiz, farklılaştırılmamış figürler değil, gerçek kişilerdir. Pessoa'nın, kendi kişiliğinin patlayan özelliklerini faklı kişilerde canlandıran ve her birine şiirsel bir dille ifade etmeleri için değerli bulduğu tek şeyi, yani kendi gibi olmayı emanet eden bir drama yazarı misali bu geri dönüşe ihtiyacı vardır adeta... Burada Pessoavari bir dramaturji söz konusudur. Heteronimler yalnızca birer karakter değildir, aralarında bir dolap dönmektedir: Mektuplar, kavgalar ve esa-

retler. Campos, öğrencisiyle uzayın sınırları ve şiirin sınırsızlığı hakkında konuşur. Reis, Caeiro ve de Campos'la ilgili eleştiriler yazar. Her biri ötekilerin tarzını yargılar. Her birinin bir hikayesi, mesleği ve fiziksel görünüşü (Caeiro sarışın ve mavi gözlüdür, toprak sahibidir; de Campos'sa zayıf bir gemi mühendisidir ve ela gözlü Reis Latince uzmanı bir doktordur) ayrıdır.

Bununla birlikte bir başka özellik heteronimlere başvuruyu nitelerken tereddüte sebep olur: Sistemin gizli kalması ve Pessoa'nın ona tam olarak inanmaması. Ölümüne kadar kimse Pessoa'nın şairlerinin aslında tek kişiden ibaret olduğunu bilmiyordu; şiirler bir tavan arasının gölgesinde yığılmış bekliyorlardı. Demek ki Pessoa, sayısız benliğin yüz yüze gelip özelliklerini karşılaştırdığı bu fantastik tiyatroya kendi ihtiyaç duyar. Oyuncu yalnızca seyirci karşısındayken tatmin olur, hayal dünyasında yaşayan gerçekliği yeniden inşa eder. Burada yani gerçeklikte bir hiçtir. Var olmayan bir benliğin başkalaşımlarını izleyecek bir seyirci, heteronimlerin oyunu için bir tiyatro, ötekine hitap eden hiçbir şey yoktur; yalnızca Narkissos'un kendi çılgın yansımalarına kapılışı vardır. Belki de psikoz... Kimi zaman psikopatik suretlerin veya onomastik bir çılgınlığın sınırlarındaki bir psikozdur belki de bu... Fakat terimin klinik anlamıyla bir benlik yitimi değildir. Pessoa'nın tamamen şiirsel olan çokkişilikliliği (kısa hayatını yalnızca bu isimlere yüklenen şiirlerde yaşamıştır) kişiliksizliğe meyletse de benliğin içinde bir kırılma sonucu bulunmaktan ziyade gıyaben (aşırılıktan ötürü kötü dengelenmiştir; bazıları doğuştan bulimiktir, kendilerine bir yüz oluşturmak, "ben" diyecekleri bir benlik için maskeden daha fazlası gerekir) mevcuttur. Yine de her zaman hiç kimse olduğunu söyleyecek biri olacaktır.

Pessoa, varlığını kendinde kalıcılık, tutarlılık ve istikrar sağlayacak bir çekirdek etrafında bir araya getirmeyi başaramayanlardandır. Esas özellik buradadır. Sapkınlık boyutu, bir

açıdan altta yatan kimliğin yapısındaki bu kusura aşılanır; kavranamaz kimliklerle yönetilen çoğalma, bir açıdan kontrol altına almak için alttaki istikrarsızlığı gizler. Muhtemel sapkınlık, burada çoğu zaman şizofreniye karşı bir savunma oluşturacaktır. Kendi kimlik araşıyından Pessoa şöyle bahsetmiştir: "Histerik mi, yoksa daha ziyade histero-nevrastenik mi olduğumu bilmiyorum... Her halükarda heteronimlerin zihinsel kökeni, benim benlik yitimine ve benzetime olan doğal ve daimi eğilimimde yatıyor." Bu itiraf harfiyen mi ele alınmalıdır?

Şüphesiz heteronimlerinki kadar sistematik, daimi, derin bir girişimde bu kurgunun inşasında aktif olarak yönlendirilen bir irade vardır: Fernando Pessoa. Tam olarak kendini gözden kaybettirecek, isimden yoksun bırakacak, silecek kadar ötekilerin düşüncesine boğulmuş bir şizofren olmamıştır Pessoa. Eğer bir silme söz konusu olmuşsa bu aktif, ikincil ve makus bir silmedir. Bir yok-özne olmaya dair bu ümitsiz girişimi destekleyecek bir özne gerekmektedir yine. Kuşkusuz onu çevreleyen mitin ortaya koyduğu kadar etkilenmiş değildir, ama belki daha da sapkındır: Olmamak kesinlikle onun olma şeklidir. Yine de bir isimler denizinde yoldan çıkan deliliğini, takma isimlerle komik bir kılığa bürünmüş bir hilebaza veya saklı benliğini korumak için yaptığı bir hesaplamaya indirgemek hata olur. Yaptığı laf kalabalığı da, sahip olduğu isim kalabalığı gibi arkasına saklandığı bir cazibe değil, saklayamadığı yaralardır. Belki de sırf var olmak adına var olmamak için daha çok isme ihtiyaç vardır.

Köşeye sıkışmış ve nihayet kendini ifade edebileceği başka isimlere sızan bir Pessoa, frenlenen bu "aşırıkların" (alkol, eşcinsellik) gizlenmeye zorladığı bir varlık imgesini aklımızdan çıkaralım. Bu taşmanın ortaya koyduğu şey bir dizginlemeden ziyade bir boşluktur. Uygun analitik referans ödipal frenleme veya yüceltme değil, Winnicott'un açığa çıkardığı ve sufilerde her zaman, şairlerde de çoğu zaman olan bu manik savunma-

dır: Şair olmak, kendi içinde konuşan boşluğu dinlemektir.

Pessoa'da *kimlik duygusunun* köklerine erişilir. Kişisel bir kimliğe sahip olma duygusu, bu bilinçli his, iki temel eşgüdüme göre; bir yandan zamanda ve mekanda kendi varlığının kimliğini ve devamlılığını hissetme durumu, diğer yandan da başkalarının bu devamlı kimliği tanıması algısıyla yer alır. Normalde bu hisse hem bir öz varlığın temelini hem de bu varoluşun öznel niteliğini, onu belirleyen bireysellik tarzını oluşturan şey olarak tanımlanan "*ben'e dair*" *kimlik* duygusu eklenir. Bazı patolojik durumlarda birincil ve ikincil kimlik duygusu tehdit altında olabilir veya hiç bulunmayabilir.

"Ben'e dair" kimlik duygusu paranoyak bir süreçten, kendi olma (başkaları olmama) duygusuna ve ötekinin varlığına dair şüpheye aynı zamanda erişilen bir varlık sıkışması üzerinden gelişir. Hem var olup hem ben olmamak mümkün müdür? Bununla ilgili tasvirler, kuklalar ve yanıltıcı Tanrı açısından var ol(may)an ötekine dair yorumlar ortaya konulmuştur: O kadar varım ki başka hiçbir şey gerçekten var değil.

Kişisel kimlik söz konusu olduğundaysa sıkıntı şizofreni olarak belirlenebilir ve bunu da Pessoa'nın sayısız şiirinde çırılçıplak görebiliriz. Bu durumda ifade tersine döner: Başkaları olmayan ben nasıl var olabilirim? Varlığın, adeta başkasında toplanmış ve erişilemezmiş gibi olan bu yitimini, Pessoa şöyle ifade eder: "Sırf ben olmadığı için kıskanmadığım dilenci yoktur." Bu durum aslında bir başkası olmamaktan ötürü duyulan üzüntüden daha derindir; var olmamaya duyulan özlemdir bu. Zira öteki, ne kadar fakir olursa olsun, yine de vardır. Dolayısıyla gizli bir şizofreni varsayımı dışlanmamalıdır. Ruhun içinde kopmuş, parçalanmış olan "ben'e dair" kimlik duygusunun hem zamandaki hem mekandaki devamlılığıdır. Ben, aralarında iletişimin olmadığı kesintili anlara ve uzak bölgelere bölünmüştür.

Bu kesintilerin sebebi bilmemek (*Spaltung*) veya yadsımak değil, daha ziyade düşünmemektir. Bu konuda Pessoa kendini şöyle ifade eder: "İnsan kendini bir anda terk eder. Bizim için doğru olan hiçbir şey yok / bizi birleştiren hiçbir şey." Hiçbir şeyin birbirine bağlanmadığı zihinsel içeriklerin kaotik ve rasgele sınanması ve şizofrenik yaşantının tipik unsurları olarak sıralanmış bir *zihinsel nesneler* koleksiyonu, "ben'e dair" kimlik duygusunun yerine geçer: "Eğer nesneler ışıltısıysa / Evrenin bilgisinin / Ben de kendimin parçaları olayım / Belirsiz ve çeşitli bir bütün."

Babasının ölümünden sonra Pessoa kadınlar tarafından yetiştirilmiştir: Annesi, ardından teyzesi ve deli bir büyükanne... "Ve ruhum artık şamdanlarda olmayan o ateştir." Aynı şiirin devamında Pessoa tersi bir imgeye yer verir: "Ruhum bir parça sıcaklığın kaldığı sönmüş bir lambadır..." Şairin çalışmalarında sık sık görülen imgelerin bu karşıtlığı (gemisiz bir liman ve asla limana gelmeyen bir gemi) esasın ayrılığı, *yokluğu* ifade etmekte olduğunun kanıtıdır. ("Arasında" kelimesinin sıklığı ve tanımlama olgularının üstünlüğünü ortaya çıkaran dildeki tüm özelliklerin de dikkat çekici olduğunu belirtelim.)

Kimin deli kimin delirtilmiş olduğu; yokluğun hangi uçta kendini gösterdiği; kalanın mı yoksa gidenin mi daha yalnız olduğu önemsizdir. Çünkü yokluk hep aynıdır. Yalnızca ayrılıkta, boşanmada, iki yaşam arasında, iki kapı arasında vardır ve kader yalnızca yoklukla karşılaşmadır: "Bilmiyorum... Kendi ruhuna yabancı bir deliyim... Bulutların üstündeki bir ülkede, bir suret olarak sevildim..."

Yelken açmak veya gemiye binmek, Pessoa için bizzat yazgının resmidir. *Gece* isimli şiirinde bir adam denizde kaybolur; kardeşi, bu kayıp adamı aramaya çıkmak için Kral'dan izin ister. O da geri gelmez. Üçüncü bir kişi daha gitmek isteyince Kral izin vermez:

Köle gibi yaşadığımız
Bu rezil, adi hapishaneden kaçmak için
Onları aramaya gitmek istiyoruz:
Ve kendimizin, kimliğimizin uzağında,
Arayıştayız.
Ateş ve arzu bizi zorluyor,
Tanrı'ya doğru kalkıyor ellerimiz.
Fakat Tanrı bizi yelken açma hakkından mahrum bırakıyor.

Pessoa isimler arasında yaptığı geçişlerle, başka isimlerin arayışı içinde yolculuğu yapan kişidir, fakat öncesinde çıktığı ilk seyahati vardır. Denizde yaptığı tek seyahat... Sekiz yaşındayken, daha önce hiç görmedikleri ama annesinin birkaç ay önce evlendiği bir adamın yanına gitmek için beraber Portekiz'den Natal'ın başkenti Durban'a yol almışlardır. Bu önemli yıllarda sürekli yinelenen anlam yüklü isimlerden de (Şövalye de *Pas*, Cap *Non*[7]) söz etmeden geçmek olmaz.

Bu yolculuğun sonunda ne olmuştur? Kime olmuştur? Başka bir babanın sizden alıp değiştirdiği başka bir anne, başka bir dil (İngilizce), bilinmeyen bir diyar. Pessoa daha önce içinde var olan ama yolculuk sırasında denizin yuttuğu, kayıplara karışmış çocuğa doğru yelken açma hakkını çaresizce kaybetmiştir. Öteki, yani şairse bir daha asla ona kavuşamayacak, bir daha asla limana yaklaşmayacaktır.

Dahası da vardır. İmkansız bir kendine dönüşe duyulan özlemden de öte, geri dönüş fikrine kadar kesişerek uzanan yollarda, anlamsız dönüşlerde kaybetmek üzere izleri çoğaltmak için bir şevk ve kendinde eksik kalma çabası geliştirecektir. Maskeler arasında yüzümü kim tanıyacak?

7. "Pas" kelimesi Fransızcada olumsuzluk anlatan "ne pas" kalıbından gelmektedir ve kabaca "değil" olarak çevrilebilir. "Non" ise "hayır" demektir. –çn

Ciddi kimlik bunalımına girenler çoğu zaman yazar olur. Kimlik bunalımına dil krizi eklendiğindeyse şair, dil mucidi, konuştukları dillerin örseleyicisi olurlar ve limanı ve gemiyi yazıda bir araya getirmek için didinip dururlar; tıpkı Buster Keaton'un, şizofrenik bir hâlde, ayakları limanda, elleri küpeşteye bağlı sere serpe uzanması gibi. Pessoa'nın dilinde bu iki uç, *ser* (ontolojik olarak mevcut olmak) ve *estar* (tesadüfen mevcut olmak) kelimeleriyle ifade edilir. Demir atılan limanla belki de asla yanaşamayacağımız yer arasında bölünmüşlük...

Lizbon'un efsanevi kurucusu, hiç kimse adındaki ilk kahraman Odysseus'a gecikmeli olarak adadığı bir şiirde, Pessoa şu mısrayı yazmıştır: "Olmamaktan mevcut edildi." Pessoa'nın bütün kaderi, bu iki fiilin arasındaki ayrımda kendini tekrar edecektir sürekli. Şu veya bu olmayı kabullenir, teslim olur; kimi zaman gizlice kendi olmamaktan, kendini terk etmekten, kendini kendi varlığından kurtarmaktan keyif alır, fakat "olmak" menzili dışındadır.

Bu isimle gelen başkalaşmalarda bir kimlik arayışı görmek gerekir; kendi mitolojisini yaratan veya kendi hikayesini kendine anlatan bir kahramanın avatarları. Pessoa'nın şiirlerinin ve bu şiirlerin senografisinin temel tonunu oluşturan işte bu kusurlu ve yapılandırılmamış benliktir. Pessoa benliğin sınırlarına ulaşamamış, bunları kabul edememiş ve bir kimliği benimseyememiştir. Daha ziyade, tüm hayatı ve yaratıcılığı boyunca, ucu ucuna eriştiği sınırları sürekli yeniden yazmaya ve bu sınırların uçlarını durmadan inceltmeye çalışmıştır. Ardı arkası kesilmeyen özdeşimler sabit bir kimliğin oluşumunu engellemiştir; insan kendini kapatmadan oluşumunu sağlayamaz. Burada bir psikoz özelliği mi görülmektedir?

"Bari en azından gerçekten delirseydim / Ama hayır: Olmak ve neredeyse olmak arası hep aynı / Olan yalnızca... Bu. / Sığınma evinde bir akıl hastası olmak da bir şeydir, / Bense sığı-

nağı olmayan bir sığınma evindeki bir akıl hastasıyım." Burada sığınak benliktir (hem ağırlayan hem de hapseden) ve hiçbir zaman bir "iç"in, yani nispeten kapalı bir iç dünyanın üzerine kapanmamıştır. Hiç kimse yerine biri olmak, ne büyük kayıp... Her şey yerine bir şey olmak, ne büyük bir leke... Pessoa'da delilik varsa, o da var olmanın bu imkansızlığında yer almaktadır.

"Arkasında bir şey yoksa var olmaktan ne beklenir? Yalnızca bir yüzden ibaretse *persona*'dan ne beklenir?"[8] diye yazmıştır Lacan. Pessoa da boşluğun arkasındaki bu boşlukla karşı karşıya gelmiştir. Olmayan sınırlar ve boş bir merkez, adeta Pascal'in sonsuzluğu veya modern fiziğin evreniyle el ele tutuştuğu zihinsel alan gibidir; başka ilişkilere bağlı ilişkiler.

• • •

Şairin şiirden beklediği ikinci başkalaşma da kendine bir beden yaratmadır. Gerçek bedenle hayali bedeni, yazıdan oluşan bir bedene daldırmak ve onları bu bedenle kaplayıp tamir etmek, yazarın "işlediği günahın" bir başka yüzüdür. Çoğu zaman ölümü bedenden çıkarma arzusundan ileri gelir. Nevrotik bir ölümsüzlük arzusundan ziyade, ölümün kaçınılmazlığının psikotik bir inkarıdır bu.

Yazı bedeninin ölmediğine, asla bozulmadığına, çürümek gibi kelimelerin de unutkanlıkla kemirildiğine duyulan bu inanç, yazma arzusunun temelinde yatmaktadır. Maddi şeyler olarak kitapların da öldüğünü, kağıdın paftasına yayılan asitler yüzünden dağıldığını, sayfayı basan mürekkebin onları yediğini biliyor olmak onu etkilemez. Yazar, deşifre edilmemiş kütüphanelerin ölümüne adanmış bu önemsiz izlerde, sanatçının kitabına devretmek istediği hayatın ötesinde yaşamını sürdürür. Pas-

8. Jacques Lacan, *Écrits*, (Paris: Seul, 1966), s. 671.

cal gibi, kimileri öykülerinin derisinin tüm vücudun yüzülmüş parşömeni hâline, ölüm ve düşünce arasındaki çürümeye karşı dayanıklı bir sınıra dönüşmesine izin verir. Diğerleri, Jules Renard'da görüldüğü gibi, tarzlarını yazılarına taşlaşmış bir katılık sağlayacak bir iskelete dönüştürür. Bazılarıysa, Proust'un sarındığı hareli kelimelerden oluşan kalın bir şal gibi, edebi mumyalarını sarıp sarmalar veya Chateaubriand gibi, dillerinin daimi akışına boşluğun öteki tarafından tekrar konuşma şansı verir.

Benle benlik arasındaki mesafe, yazmak için tek yerdir. Orası kendini bulmak veya kaybetmek içindir. Kendilerini iyi benimsemiş olanlar, hikayelerinin çatlaklarını onca kağıtla doldurmaya ihtiyaç duymaz. Peki ya mesafe uçuruma dönüşür ve yazı da herhangi bir şeyi doldurmak şöyle dursun, çatlakları çoğaltıp kenarları birbirinden ayırırsa? Yazının bedeni, gerçek beden gibi dağılırsa ne olur?

Beden mi değiştirilir? Belki de bu ikinci arzu saf, temiz ve görünüşe göre aseksüel bir yaşam sürdüren şair Pessoa için en gizli ve acı vereni olmuştur. Yazılarında kendini, "mizacının eğilimi bedenine kadar inememiş", "asabi bir eşcinsel" olarak tanımlarken, sanki tehlikeli bir şeymiş gibi, bedenini kontrol altında tutmaktadır: "Kimi zaman mücrim, kimi zaman çılgınca, ızdırap içinde kaslarımda hissettiğim ürkütücü bir harekete geçme eğilimine, korkunç bir kasılmaya dönüşüyor... Bunları her zaman yaşıyorum ve bunların bana yaşattığı korkuyu ve yoğunluklarını... Demek istediğim, şimdi hiç olmadıkları kadar utanç verici ve yoğunlar; tarif edilemezler." Bir başka yerde kendini, tüm hayatı üzerine sımsıkı sarılıp bağlanmış bir mumya olarak betimler: "Bilinçdışına karşı nefret içindeki bilincim." Bu bedeni zapt etmek veya bunu başaramazsa onu zincirlerinden kurtarmak için aksine bir çabayla Ricardo Reis'in mısralarının neoklasik titizliği veya uzlaşmaz eşcinsel Álvaro de Campos'un,

Pessoa veya Pessoa'nın içindeki anne adına sadomazoşist sözlü saldırısı belirir: "Ben, Bütün'ün meşru ve üzgün kadını."

Pessoa'nın gizli eşcinselliği onun onomastik yapısının köküdür tartışmazsız. Beden değiştirme hırsını isim değiştirmeye çeviren odur. Pasiflik, haşin denizcilerin içine girip yırtarak parçaladığı sözcülerinden biri olan Álvaro de Campos'un "Denize Övgü" şiirinde mazoşistçe yaltaklandığı alçalmış, yıkıma uğramış kadınlık, Pessoa'nın anahtarıdır; hepsi erkek ve coşkuyla dikilip yaratılışa uzanmış (ismin *hetero*'su cinsiyetin *homo*'sunu yalanlar gibi) heteronim figürlerini aynı yazarın korumasında ağırlar. Burada bedenin eşcinsel fantezilerinin yazıyla yer değiştirdiği görülür. Beden, erkek cinsiyetine bürünmeye cesaret edemediğinden, yazı yabancı varlıklara bürünmüştür. Pessoa için beden değiştirmek, muhtemelen bu insan bedenini terk edip kadın olmaktır; daha sonra isim değişimine götürecek olan bir cinsiyet değişimi fantezisi.

Kimlikle, bölünmeyle, maskeyle oynanan bu oyunda sapkınlığın yeri nedir? Sapkınlığın izleri Pessoa'nın az çok gizli eşcinselliğinden ziyade, bu amaçla inşa edilmiş mahrem bir tiyatroda kendine ayırdığı sahne yönetimi yani hakimiyet konumunda görülebilir. Pessoa, heteronimleri arasında kaybolmuş ve gizli bir sevinçle şunu beyan etmiştir: "Her şeyin yaratıcısı ben, mevcudiyetten bile daha az... Halbuki bunlarla hiç alakam yoktu." Karanlığı karanlıkta kalmaya, gölgenin parçası ve bu denli güzel olmaya itenin, bizi bu denli kıskançlıkla saklanan bir mahremiyetin üzerine biraz ışık tutup ona tecavüz etmeye neredeyse zorlayanın ne olduğu merak edilebilir. Heteronimlerin birbirlerine karşı cazibe, iğrenme gibi hisler beslediği hayali, söylenmek için fazla doğru olan doğrular, inanmak için fazla ortada olan yalanlar da yine aynı alana aittir. Ortakyaşamsal eşcinsellik ve oluşturma yapılarının silinmesi, yazarın nevrotik bir aile romanından ziyade sapkın bir yaratıcılığın kavranamaz

ve tayin edilemez bir ağı olan heteronimler grubunu meydana getirmesinde katkı sahibidir. "Sürülerin Çobanı" ve otuz kadar şiirin kökenini Alberto Caeiro'ya atfeden Pessoa, jestini şu sözlerle dile getirir: "Caeiro bana görünmüştü, o benim üstadımdı." Oysa bir ayna, onun "Ben kimim?" sorusuna asla yanıt veremezmiş gibi, aynaları çoğaltıp varlığının değişen yansımalarını yakalamayı umarak, yeni yazılan birbirine geçmiş parşömenler ve deşifre edilemeyenin parçalarıyla düşüncenin parşömenini örterek daima kayıp olan, sürekli aradığı ve hep reddettiği kimliğinin oyununa pasif bir seyirci olarak katılmaktadır.

Gerçek Pessoa'nın kesinlikle var olmayan kişi olduğu söylenebilir, fakat kimi zaman onun çığlığında yaşayan ("Ruhum beni arar / Bense başıboş dolanırım / Tanrı yardımcım olsa da beni bulamasa / Tek olmak zindanda olmaktır / Ben olmaksa hiç olmamak") ve Campos'un gezgin huzurunu aşındıran ("Ah! Herkes ve dünyanın her yeri olmamak") bu var olmayışın sebep olduğu krampları da görmek gerekir.

Aralarından birine özlem olarak ortaya çıkan heteronimler sistemi aynı zamanda bölünmenin bir inkarının, eşeyli olmanın reddinin, olunan kişiden ibaret olmamaya karşı öfkenin de bir parçasıdır. Bu konuda yanılmıyoruz. Burada bir kimlik eksikliği görülmektedir elbette: "Her şekilde her şeyi hissetmek, / Her yönden her şeyi yaşamak, / Aynı anda mümkün olan her surette aynı şey olmak, / Kendinde her ânın insanlığını / Yayılan, bereketli, bütün ve uzak bir anda hissetmek." Fakat bu yalnızca bir eksikliğin noksanlığıdır. Bu, kimliği bitmiş (zamansal anlamda) ve sınırlı (benliğin sınırları anlamında) bir şekilde oluşturan var olmanın eksikliğini reddediştir. Hiçbir şey olmak arayışında Pessoa her şey olduğunu, sürekli ("Şimdi bir zamanlar oydum") ve mutlak, ihtimalden bağımsız olduğunu ileri sürmektedir.

• • •

Nihayet şairin kaderinin en temel özelliğini irdeleyebiliriz: Dili değiştirme biçimi. Heteronimler sistemi yalnızca, her birinde kendi gibi duyulan, bir diğeriyle karşılaşabilecek karakterin yaşayacağı temel belirsizlik sorununu engellemek için mi inşa edilmiş ya da ona maruz kalınmıştır? *Persona,* arkasında hangi aktör saklanırsa saklansın, hep aynı sesin yankılandığı maskedir. Bu sistem Pessoa için psikolojik bir sıkıntıya boyun eğen edebi bir seçimden çok daha fazlasıdır: Şiirle vücut bulan bu aidiyetsizliğin işaretidir. Hiç kimse olmak, yalnızca kelimeler olmak; yabancılaşıp taş, yelken, lagünken dil olmak...

Pessoa dili derinlemesine değiştirmiştir. Şiirsel çalışmanın önemli bir bölümünü meydana getirmek için en başta İngilizceyi, yani öteki dili kullanmıştır. İkinci dilse Pessoacı yaratımda, gerekse eserlerde (cinsellik konusunda gösterilen aşırı tevazuyla ters düşen tutkulu erotik şiirler İngilizce yazılmıştır), gerek otobiyografisinde sergilediği tavırda (*Tarafından yazılmış yayımlanan eserler* sorusuna verdiği yanıtta Pessoa, 1918'de İngilizce yazdığı 35 soneyi ve 1922 tarihli *English Poems I, II* ve *III* kitaplarını belirtmiştir) gizli, fakat başlıca bir yer kaplamış gibidir. Üstelik şunu da ifade etmiştir: "Eserleri şimdilik dergilere ve çeşitli yayınlara dağılmış durumdadır." Aynı belgede, on beş yaşındayken Cap Üniversitesi başvuru sınavında, İngiliz edebiyatı alanında Kraliçe Victoria Ödülü'nü kazandığını da gururla hatırlatmaktadır. Pessoa'nın yazar oluşunda dilin yeri baba meselesiyle yakından bağlantılıdır. İlk ve sonraki en içten yazıları, ona ev sahipliği yapan, hayali bir baba bulduğu ülkenin dilinde İngilizce yazılmıştır. 1908 yılına doğru, Don Carlos yeni öldürülmüşken, bir tür monarşik irkilmeyle anadilinde yazmaya başlayacaktır. Adeta İngilizce ve İngilizce yazılanlar, gerçek kimliğin sabit, eşsiz çekirdeğidir.

Pessoa, Portekizce dil kurallarının sağladığı olanakların sınırına kadar bozarak, dilbilgisi kurallarına uymayan fiil çekim-

leriyle, kasıtlı sözdizimi ihlalleriyle, kapalı oksimoronlar, fonetik veya semantik çatışmalarla, dörtlüğün veya sonenin kabul edilen biçimlerini parçalayarak, bunları olanakların ötesinde kullanarak kendi dilini de değiştirmiştir. Pessoa değişmiş, yıkılıp yeniden inşa edilmiş anadilin kırıntılarıyla bir değil, birçok dil üretmiştir. Ve bir o kadar şair, bir o kadar isim... En şaşırtıcı olan Pessoa'nın isimlerle oynaması değil, aynı anda hepsi birbirinden derinlemesine farklı birçok dil yaratmasıdır. Pessoa, rolleri zorlama konusundaki histrionik becerisinden veya onomastik sapmalarından ziyade, üslubundaki çokseslilik sebebiyle bir edebi muammadır. Pessoa'nın durumu, ne kadar dallanıp budaklanmış da olsa yalnızca isimlerle oynanan bir oyundan ibaret olsaydı, bu denli tuhaf olmazdı.

Takma isimli çalışma da, birinin şahsi çalışması olmaya devam eder; tek fark şahsın eseri başka bir isimle imzalamasıdır. Çok isimli bir çalışmaysa, tek yazarın çalışması değildir. Yazarı kendisinin dışına çıkarır, vekaleten söz söyleyeceği, vekaleten yazacağı delice bir girişime iter. Her eser başka bir isimle imzalanmakla kalmaz, başka bir dilde, başka bir tarzda yazılır. Beyle'in yalnızca Stendhal'ini biliriz: İki isimli bir yazardır. Pessoa ve Caeiro'ysa iki ayrı yazardır.

• • •

Pessoa'nın tüm şiirleri tek bir soruyu yineler: "Bana kim olduğumu kim söyleyecek?" Yalnızca: "Ben kimim?" değil, "Bunu bana kim *söyleyebilir*?" Görünen o ki kimlik boşluğu, kendini ötekinin eksikliği ve belirleyici ifadeleri telaffuz etmedeki yetersizliğiyle yapılandırmadan daha güçlü veya radikal değidir. Harfi harfine uyabileceğimiz gibi ihlal de edebileceğimiz bilgi eksiklikleri, ülküleştirmeler, anneyle ilgili ifadelere yapılan bu alışılmış göndermeler arasında annemin bana söyleyemediğini

kim söyleyecek? Yazı mı? Yazı bu tanımlayıcı sözü bütünleyecek o uzun girişim midir? Bana kim olduğumu kim söyleyecek? Parçalanan isimlerin tozlu suretine bürünse de bunu şiir yapacaktır. Belki de bir kimliği olmadığı ve ismi hangisi olursa olsun söylenecek tek bir şey olduğu için: Var olmaya yetememek. İşte bu isimlerin üçünün kaleminden dökülen mesele aynıdır: "İçimde yaşadığımı bile bilmiyorum," der biri. "Ruhum beni arar," diye yanıtlar öteki. Derken üçüncü hayıflanır: "Ve ben, talihsizce; ne benim, ne bir başkası, ne de hiç kimse."

Ben kimim? Kendine kim olduğunu sormaya mahkum biri. Bana kim olduğumu kim söyleyecek? Hiç kimse. En azından "Ben kimim?" sorusunu tekrarlamaktan başka bir şey bilmeyen ben değil. Pessoa'nın derin kimliğini, kimliğin temel birliğini burada, bu boşlukta ve hiçlikte, bu püskürtmede aramak gerekir. Onu ancak haczedilemezliğinde ele geçirebiliriz. Bu özgünlük eksikliği nasıl da doğru çınlar! Bu kişiliksizlik tarzı nasıl da kişiseldir!

Kader, belki de yalnızca doğruyla yanlışın buluşması veya küçük bir kıvılcımıdır. Mühürlenen bir şey vardır: Yüz kendini maske sanır ya da tam tersi. İki yarı birleşir, iki zıt denkleşir fakat yine de tamamlanmamış bir şey vadır. Tüm defterler kapandığında bu tamamlanmamışlık Pessoa'nın hayatında ve eserlerinde nerede yer alır? İsminde. Merkezkaç kaderlerin yanı sıra her zaman çok daha merkeze, boş çekirdeğe, taslağa (yalnızca bir isim) yaklaştıran bazı kaderler de vardır. Ancak ölüm maskeyi işe yaramaz kılar. O zaman tek gereken mezar taşı üzerindeki isimdir.

Varlığın aksesuarı olan isim, aynı zamanda onun ilk mührüdür; ondan özündeki maddeyi almıştır. İsimde kimlik elde edilebilir, okşanabilir, yaralanabilir, sarsılabilir. Tüm etnologlar ve âşıklar bunu bilir. İsim, ismin yetkileri, müziği, izi kuşkusuz Pessoa'nın inandığı tek şeydir. Pessoa, ezoterik zevkiyle, ast-

rolojiye dair iddiasıyla, çılgın edebi kimyasıyla kaderin büyük münkirlerine katılmak istemiştir. Ve bunda başarısız olmuştur.

İzleri ortadan kaldırmaya, yolları saklamaya, görünmezlik maskesine yeniden bürünmeye, ölümünü nihayet yalnızca bir şey olmaya dair gizli arzunun ortaya çıktığı saçma bir son hâline getirmeye çalışsa da, her şeyden önce, dünyaya gelişinden, yazmaya başlamasından, acı çekmesinden önce kaydedilmiş olandan kaçmayı hiçbir zaman başaramamıştır. Sahip olduğu *Pessoa* ismi Portekizcede kimse anlamına gelir. Bir tek tanrıların kaderi yoktur; kader onların ta kendisidir. Pessoa Tanrı olduğunu hayal ederken kendine nihayet hiçbir şey, özellikle de kim olunduğunu ifade etmeyen bir isim vermek isteyen sıradan bir insan olmuştur.

Fernando Pessoa, başarısız oldunuz. İsminiz bana bir şey ifade ediyor. Gri ve sürekli ölen bir şeyler... Bana birinden söz ediyor. Aslında alelade olmayan birinden... Namuslu bir hayat, eskimiş çocukça gülüşler ve özellikle de kelimelere karşı inatçı bir tutkudan söz ediyor. Fakat kaderiniz, sizinle aramıza ne kadar çok kelime koyarsam koyayım zaptedemeyeceğim, hatta yanına yanaşamayacağım kadar gizli. O hâlde bir adamdan söz etmenin en kısa ve yalan olmayan tek yolunu düşüneceğim: F. Pessoa. 1888-1935. Bir isim. İki tarih. Bir kader? Bana kelimeler kalır. Susmak içinse, konuşmak için gerekenden fazlası lazımdır.

5*
Soysuz Ölüm

NOTRE-DAME DE TRAPPE MANASTIRI'nın reformcu başrahibi, Senyör Rancé olarak bilinen Armand-Jean Le Bouthillier'in kaderini bilirsiniz.[1] 1626'da doğan ve on iki yaşındayken yazdığı yorum ve açımlamalarla Anakreon'un bir çevirisini yayımlayan bu adam, bir manastıra sahip olduğu için yirmi yaşında başkeşiş olmuş, daha sonra da rahiplik ünvanı almıştır. Fakat seçimini dünyevi yaşamdan ve beyefendi kıyafetlerinden yana kullanmıştır. Tutkuları arasındaysa şiddetli aşklar, zekice baştan çıkarmalar vardır; Matmazel de Scudéry ve körpe bedeni salonlarda saltanatını sürdürmektedir. Sık sık sokaklarda gezinir ve sarayda boy gösterir. Derken, otuz iki yaşında, gizemli ve nihai bir değişim yaşar. Issızlık... Rancé önce Véretz'teki şatosuna çekilir: "Hiçbir canlıda bulamadığı teselliyi yalnızlıkta bulduğuna inanıyordu. Oysa inziva, acısını artırmaktan başka bir işe yaramamıştı. Neşesinin yerini kara bir hüzün aldı, geceler onun için çekilmez hâle geldi, günlerini ormanda, nehir ve göl kenarlarında koşarak geçiriyordu," diye yazar Chateaubriand.

1. Burada yalnızca hayatının önemli noktaları ele alınacaktır. Saint-Simon'dan ve Chateaubriand'dan sonra kim Rancé'nın hayatını yeniden kaleme almaya cüret edebilir ki?

Kısa bir süre sonra Rancé, Trappe'ın keşişi olduğunu hatırlayıp görevlerini yerine getirmeye ve manastırdaki yaşamını derinden iyileştirmeye karar verir. Orucu, her türlü riyazeti, kefareti, gönüllü zilleti, çulu ve parçalanan etleriyle... Chateaubriand korkuyla bunun yaşama karşı nefret olduğunu söyler. Bir din adamı ve Trappe Manastırı'nın kıdemli keşişi Dom Pierre Le Nain'se Rancé'den "kefaretin mükemmel aynası" olarak söz etmiştir. Bu kefaret, Trappe'ı yaygın bir isim hâline getirecek alelade bir kural değil; dünyada ölüm isteği, dilin sessizliğe gömülüşü, duaya indirgenen sözün çilesi, riyazetidir.

Benim burada Madam A. olarak adlandıracağım hastaysa konuşmayan biriydi ve kendini düzeltmek için seçtiği yer psikanalistin odasıydı (başka bir döneme ait başka bir özellik). Katı Hıristiyan eğitimi almış, mesafeli ve olası depresyon nöbetleriyle sık sık uzaklaşan bir annenin üzüntüsünü çeken Madam A., büyük bir bilgisayar firmasında çalışan ve görünüşte mutlu bir aile yaşamı süren son derece uyumlu bir kadındı. Para, çocuk, başarı; hayatında hiçbir eksiği yoktu. Pek de sağlıklı olmayan aslında kocasıydı, ben de onunla bu konuda konuşuyordum. Daha önce birçok defa intihar girişiminde bulunmuş bu depresif adam, "dengi bile olmayan" erkeklerle devamlı aldatıldığını öne sürerek, bu sefer başaracağından emin olarak intihar etmekle karısını tehdit ediyor, onu terketmek isteyen kadının hayatını imkansız hâle getiriyordu. Kadınsa adamı aldattığını adamdan saklıyor değildi.

Bu analiz "talebinde," yıllarca süren karşılıklı yıkımla kopmaz bir şekilde birleşen çiftlerden birinin bitmek bilmeyen sürecine (şantajlar, kışkırtmalar, kavgalar) tanıklıklıktan başka bir şey görmediğimden zaten kadının da pek ciddiye almayacağı bir tedaviye başlamaktan kaçınmıştım.

Üç yıl sonra Madam A. telefon etti ve bana kocasından bahsetmek istediğini söyledi. "Yine mi?" diye düşünsem de bu

sefer Madam A.'nın bana kendinden de bahsedeceğini umarak talebini kabul ettim. O zamanlar bana kocasını anlatmasının kendinden bahsetmesinin tek yolu olduğunu anlamamıştım. Bir sessizlikten sonra ekledi: "Size onun öldüğünü söylemeliyim." Bir an sustuktan sonra yine konuştu: "İntihar."

Ziyarete gelmiş çok asil bir kadın edasındaydı. Az konuştu, hemen benim huysuz olarak yorumladığım bir tavra büründü: Söyleyecek hiçbir şeyi yoktu, ne bir şey istiyor ne bir şey bekliyordu, fakat bana kendimi sorgulatmaya çalışıyor gibiydi. Adeta, "Beni neden buraya getirttiniz, benden ne istiyorsunuz?" diyordu. Son derece sakin bir tonda, birkaç kelime kocasından söz etti. Adam intihar edeli birkaç ay olmuştu. Benimle "teknik" olarak ifade edebileceğim bir şekilde tamamen duygusuzca, bir olayı rapor edercesine konuşuyordu. Yüzü mesafeliydi, arada neredeyse parlıyordu ama sanki söylediklerinden başka bir tarafa dönüktü. "İşler olması gerektiği gibi gitmiyor," diye düşündüm. Seans, sanki söz konusu olan o değilmiş ve sırf nezaketen gelmiş gibi geçiyordu. Yaklaşık on beş sene beraber yaşadığı ve ölüme karşı duyduğu istekle ona eziyet çektirmiş bir adamın intiharı karşısında kadının tepkilerinde de bir terslik vardı. "Olması gereken oldu," bile demiyordu.

Ona tekrar gelmesini önerdim. İsterseniz buna merak deyin. Olması gerektiği gibi bir yas neden görünmüyordu? Keder, acı, bu acının gelişimi, geçişi neden yaşanmıyordu? Ortada bir yas veya hüzün yoktu ve ben nedenini bilmiyordum. O anda olayları oldukları gibi ele almamam gerektiğini fark ettim. Kendime işlemeyen şeyin ne olduğunu sormaktan ziyade, Madam A.'nın "yerine" işleyenin ne olduğunu sormam gerekiyordu. Ondaki çarpıklığın bana kurduğu tuzağa, yani bilmenin tuzağına düşmüştüm tabii ve kadının bana ayırdığı tek yerde, yani keyfinin sessiz tanıklığında duruyordum: Başından beri bilindiği varsayılan konu oydu. Hiç aldanmadan, görüşmemize afaki ve

bıkkın bir "Ne bilmek istiyorsunuz?" sorusuyla başladı. "Niçin şimdi geldiniz?" diye karşılık verdim. "Eşiniz kendini öldüreli iki ay olmuş, bu konuyu benimle konuşmak için neden bugünü seçtiniz?" Benim kafamdaki soru hâlâ buydu: İntihardan bu yana neler oldu? Yasın yerini ne aldı? Şaşırmış bir şekilde ve eğlenerek, hatta gayet rahat, bana kocasının ölümünden hemen sonra son derece sadist bir adamla tanıştığını anlattı; adam onu çeşitli pozisyonlarda bağlıyor, kırbaçlıyor, dövüyordu. Sonra daha acımasız bir başkası gelmişti ve takip eden haftalarda, aynı senaryonun değişebilir araçlarıyla başka birkaç kişi daha... Kadın bağlanmış ve aşağılanmış (kimi zaman tasmayla bir köpek gibi dört ayak üstünde hareket ediyordu), adamlarsa onun efendisi konumundaydı... Anlayacağınız sadomazoşizmin yinelenen bütün "saçmalıkları."

Madam A. gelmeye ve bu ayinlerini anlatmaya devam etti. Suçlulukla karışık meraktan veya tiksintiyle karışık hayranlıktan kopmak için, kadının kendinden memnun bir şekilde anlattığı ve iki veya üç seans sonunda dinlemeye katlanmanın zorlaştığı bu sahneleri kafamda canlandırmamaya ve bunları, görünüşte onu hiç etkilememiş olan şu ölüme bağlamaya çalışmaktan başka bir seçeneğim yoktu. Cevabı bulduğumu düşünüyordum. Yasın yerini alan şey ortadaydı: Körü körüne yapılan mazoşist sapkınlığın keşfi.

Tüm bunları düşünmek istiyordum. Neden bilmiyorum, bu şaşkınlık arasında aklıma Rancé geldi. Birinin gizemli değişimi, ötekinin mazoşist sapkınlığı (ki burada da bir dönüşüm görmek mümkün) bana birer dönüş gibi görünüyordu. Fakat neye? Kime?

• • •

Rancé'nin durumunda yaşamı ikiye bölen, merak uyandırıcı bir dönüşüm söz konusudur. Kapalı bir dünyadan aslında hiç terk edilmemesi gereken dine geri dönüşün ve Hıristiyan erdemlerini yerine getirmenin de ötesindedir bu durum. Kilise ondan bu kadarını talep etmemiştir. Tanıklıklar ve açıklamalar çelişkilidir. Hazdan acıya doğru idareli bir sürekliliğe, erojen bir mazoşizme dair bir psikanalitik varsayım yetersiz kalır. Bedenine işkence eden gayretten tükenmiş Rancé'nin, kadın bedeninden aldığı keyif nereye gitmiştir? Belagat, yazma becerisi, kelimelere duyulan tutku, lisana vurgun bir adamın şükretmeye sevk ettiği insanlarla olan bağı nasıl olmuştur da manastır sessizliğinde kaybolmuştur?

Yasa dair metapsikolojik bir yaklaşım bu noktada daha yararlı olacaktır. Zira Rancé'nin başından geçen bir olay, Chateaubriand'ın da ifade ettiği gibi, dış dünyadan kaçışının sebebidir muhtemelen: Sevgilisi Montbazon Düşesi'nin ölümü. Genç keşişle tanıştığında otuz iki yaşında olduğunu göstermese de (Rancé'nin de dönüşüm geçireceği yaş) Rancé'den on beş yaş büyük olan bu kadın o kadar güzeldir ki "balodaki diğer bütün kadınlara taş çıkarır." Kimi zaman daha donuk, daha melankolik beyanlar bu göz alıcılığa gölge düşürmektedir: "Otuz yaşında hiçbir işe yaranmaz, o yaşa geldiğimde beni nehre atsınlar daha iyi." Marie de Montbazon'un ölümü kaybolduktan birkaç ay sonra, cesedi nehir kıyısına vurunca ortaya çıkmıştır. Bir süredir ondan ayrı olan Rancé, kadının öldüğünü bilmemektedir.

Baba Le Bouthillier'in dostu olan Dük'se, artık başrahip olmuş Rancé'nin de kabaca içine çekildiği bir okul baskınına liderlik ettiği sırada Rancé'ye şu öğüdü vermiştir: *Contra verbosos verbis non demices ultra.*[2] Herhangi bir niyet beslenme-

2. (Lat.) Çok konuşanları yenmek için sözü kullanma. –çn

den verilen bu öğüt, epey sonraları Trappe'ta bir cemaat kuralı hâline gelecektir: Konuşmak yok. En azından konuşmuş olmak için konuşmak yok...

Saint-Simon, Düşes'in ölümünü kızamığa bağlar ve Rancé'nin kadının yanında olduğunu, onu hiç bırakmadığını ve dini ayinle gömülmesini sağladığını ifade eder: "Rahip Le Bouthillier, sonrasında Véretz'teki evine gitti ve bu, onun dünyadan kopuşunun başlangıcı oldu," diye de ekler. Kesin olan, Rancé'nin kendini Trappe'a kapamasının Marie'nin sebebi bilinmeyen ölümünden (belki bir kaza veya intihar) sonra gerçekleştiğidir.

Hayal gücünü sabitleyip düşünceyi körükleyen ikinci bir unsur daha vardır: Rancé'nin sevgilisinin ölüsünü görmesi ve onun ifadesiz gözlerinde kendi boşluğunu okuması, kimi zaman ölülerin yüzünde gördüğümüzü zannettiğimiz o içe dönük gülümsemenin dehşetiyle uyuşması. Rancé'nin Madam de Montbazon'un ölümünü nasıl öğrendiğine dair Larroque'un anlatısı şöyledir:

> Dosdoğru düşesin evine (her saatte girme izni vardı) gittiğinde gördüğü ilk şey kavuşacağını düşündüğü tatlılıklar yerine bir tabut oldu. Boyunun uzunluğundan kazanmak suretiyle şu ankinden daha uzun bir tabut yapma zahmetinden kurtulmak için vücuttan ayrılmış ve büyük bir titizlikle üzerine örtülen çarşafın altından ezkaza görünen kanlı kafasını fark edince cesedin sevgilisine ait olduğunu anlamıştı.

Madam A. gibi Rancé'nin yaşamı da, görülmemesi gereken bir olay karşısında farklı bir yöne sapmıştır: Ötekinin ölümü ve ölümle parçalanışı. Biri sessizlikle, ötekiyse hikayeyle bu imgeden kopmak istemiştir. Madam A.'nın değişimi de (Günah çıkarmak için rahibe veya rehberlik etmesi için yaşam koçuna gider gibi gelmemiş midir bana?), Mösyö de la Trappe'ın

ruhunu bağımlılıklarından arındırmak için yaptığı ayinler de beni ikna etmemiştir. İkisinin matemi de tuhaf bir matem yokluğu hâline gelmiştir. Ölümün gerçekleşmemiş olması veya en azından bu şekilde olmaması için sert bir inkara kapılmışlardır. Peki bu neyin inkarıdır? Kendini nasıl göstermiştir?

Riyazet aynı anda hem inkar hem itirazdır; inkar görmeyle alakalı olan itirazın zamanını bilgide uzatır. Riyazet uygulamaları hangileridir? Aynı kelime, hem hazzı hem kokuşmuşluğu ifade eder; bedeni ve eti çağrıştırır. Biri kıskanç bir tanrıya, öteki bir acı ustasına hizmet aşkıyla, yararsız olanın tutkusuna ve başta vazgeçilen boş heveslerle bağımlılıklara yakılan ağıtların tekrarından duyulan hazla, Rancé ve Madam A. kendilerini zevk hariç her şeyin geçiciliğine adamıştır. Riyazet geveze bir tutkudur ve ötekinin tanıklığına ihtiyaç duyar, desteklediği amacın doğruluğuna ikna etme ihtiyacı duyar. Görünürde olan sefalet ve ızdıraba rağmen, amaç inşadır.

Yavaşça gömülen bedenin inşası; özellikle ruh, acı üstüne acı inşa eder. Madam A. varlığını düzeltmek ister, bedenini terbiye ederek, rıza gösterdiği disiplin vasıtasıyla ruhunu katılaştırmak ve dikleştirmek, varlığına bir düzen vermek ister. Sapkın mazoşizmi, onu Rancé'nin ulaştığı ruhani takvaya ulaştırır. Rancé'nin sessizliğe dönüşmesi gibi o da fiziksel acıya dönüşür: Zevkle.

Tamamlanmayan yasın sapkınlığa dönüşen sonucunu güçlendiren bir etken vardır: Bedenin riyazette kapladığı yer. Madam A.'nın mazoşist eylemleri ona etkili bir antidepresan olmuştur. Depresif beden çoğu zaman siliktir, yoktur veya gerçeğin dışındadır. Bu bedene gerilimler, darbeler, kırılımlar yaşatmak, eğer zalim ve acı verici boyuttaysa, ona var olduğunu hatırlatır; zamanda (ritimler, darbeler arasında bekleyiş), mekanda (orada, sonra burada) iz bırakır ve farklılıklar yaratır (keyif-hoşnutsuzluk, soğuk-sıcak). Bir seferinde Madam A.'nın

dili sürçmüş ve farkında olmadan cezalandırıcısını hem dondurucu hem "kan ter içinde" olarak betimlemişti. Bu anlamda riyazet bir güvencedir: Yaşıyorum, çünkü bedenim çığlık atıyor. Her bir darbe mazoşiste bedenin ölmediğini söyler. Fiziksel acıya yönelik bu itkinin gücü; bir çeşit haşin aşk talebine (bedenimle ilgilenen biri var, acı vermek için bile olsa, beni iplerle bağladığına göre bana bağlanıyor olmalı) ve ilkel mazoşizme (hiç olmak, merhamete göre manipüle edilebilen bir şeyin cansız hâline dönmek) dayanır.

Riyazetin bütün fiziksel unsurları, ötekinin ölümüne dair deneyimin rahatsız edici özelliklerinin cisimleşmesi veya dönüşümüdür. Azizin çileciliği, cesedin çürüdüğünü reddeder; mazoşistin bedenini köleleştiren bağlar, bedenin kıpırdayamayacağının, varlığın ötesine geçemeyeceğinin kanıtıdır. Acıların sergilenmesi görünmez bedeni kaybolmuş olanda sonsuza dek gizler. Riyazet ölümün imparatorluğunu geriletir. Zaten ölü bir yaşam ölmekten ne anlar... Riyazet "çileli" bedenin olduğu kadar boş, çürümüş kılıflar hâlinde terk edilmiş kelimelerin de dağılışıdır. "Mortification" [riyazet] kelimesi 19. yüzyıla kadar bedene bir çeşit ölüm getiren dini uygulamaları ve tıbbın tespit ettiği kangrenli etlerin durumunu veya kokuşmuş av hayvanlarını ifade etmiştir. Fakat bu yavaş, düzenli, gönüllü ve ötekinden, yani kaçınılmaz olandan kaçınan bir çürümedir.

İnkarın yanı sıra başka savunma mekanizmaları da riyazetin güçlendirilmesine katkıda bulunur. Ötekine yansıtma (Madam A.'nın cezalandırıcıları, Rancé için ilahi irade), özellikle de benliğin kötü kısımlarının yansıtılması (benim ölmemi istiyorlar, ben senin ölmeni istememiştim), gerçeğe karşı mücadelesiyle zaten yeterince meşgul olan benliğin psikolojik iç çatışmalarını dindirmeye yardımcıdır. Daha genel bir anlamda, bedenden ayrılmış bir benin bedensel bir benliğe çekilmesi, benliğin ağrılı durumlarının bedenin birbirini izleyen durumlarına (açlık, üşü-

me, yanma) ve özellikle de yüzeye yani cilde (kırbaçlamalar, yakılan et, başkasının gözü önünde çıplak bırakılma) yansımasını da beraberinde getirir.

Dolayısıyla, ölümün ölüme karşı savunması olarak riyazet, ölüm korkusuna karşı korur. Mazoşist sapkınlık yastan tasarruf ederek nesnenin kaybından esirger. Ölmüş olan ve nefret edilen, nefret edildiği ve terk edildiği için ölmüş olan nesnenin kayboluşu, bu nefretin ve terk edişin bedenine işlenerek engellenir. Issız beden artık ölümün yokluğunu inkar eden fetiştir; fakat varlığı sürekli ifade edilmeli, darbeler ve aşağılamalarla burada olduğu belirtilmelidir.

Riyazetin dahilinde yer alan kendine dönüş (aşağılanan, kendi içindeki ötekidir) insanlıktan çıkışı da beraberinde getirir. Beden veya bedenin herhangi bir kısmı, intikam olarak kullanılacak bir çeşit cansız, kendine dönük fetiş hâlini alır. Ölen kişi gibi kaçamayacaktır. Bir alıkoyma gibi yaklaşılan ölümün, bir kayıp gibi görülen ölüm üzerindeki zaferi...

Ben imgesi haz duyulan bu çölde, bu açıklıkta ve bu müsamahada ne hâle gelir? Rancé radikaldir: "İnziva yalnızca sefil ve aşağılık bir adam olmak içindir." *Ego sum vermis e non homo*[3]; Rancé günahını şehvet içinde bu şekilde ifade etmiştir. İmgeyi kavrayalım: Ben solucanım, solucanların yediği, toprağa terk edilmiş beden değil. Rancé'nin olanlara tanıklık eden arkadaşı Rahip Le Nain, onu şöyle betimler:

> Kendi gözleriyle görmeseydi kim inanırdı! Yalnızca acı ve ızdırap içinde yaşar gibi görünen bu adamın, sanki elmastan, tamamen duyarsız bir bedeni vardı...

Burada da yine imge konuşmaktadır: Elmas bir beden; ruhların

3. (Lat.) Bir solucanım, insan değil. –çn

en baştan çıkarılabileni için malzemelerin en serti; en soğuk, en delici, çürümeyen, ölmeyen. Bir şeyi saklamak için ortaya koyulan bir başkası... Rancé'nin çileciliği de, Madam A.'nın hizmetleri de kötülüğe karşı korur; hem korkuyu tetikler hem de onu kendinden uzaklaştırmak için ötekine yönlendirir. Fakat belki de bu aynı korku değildir. Gösterilen, oynanan ve önlenen ölüm, özellikle de onun haşin yüzü, bedene tutunan nihai korku değildir. Eğer Madam A.'nın ve Rancé'nin arzu edilen kefarete dair tüm söylemleriyle reddettikleri bir şey varsa, o da hafifçe tenlerine sürtünen ölüm değil, yaşlılıktır. Otuz beş yaşındaki Madam A.'nın solan bedeniyle ilgili takıntısı vardır. Günde birkaç saat vücut geliştirme egzersizleri yapar; zamanın sebep olduğu çöküşü önlemek, bedenin zamana dönüştüğü bir metin olan kırışıkları geciktirmek için vücudu geliştirmek. Madam A.'nın iffetsizliğe, taşlaşmış hareketsizliğe adamayı ve onu yere yıkan darbenin ucuyla sınırlamayı tercih ettiği bu parlak görüntüyü içten içe harap eden zaman... Dünyadan elini eteğini çektiğinde Rancé henüz gençtir, gücünün doruğunda, bir metal kadar parlaktır ve kuşkusuz bu parlaklığa dünya gözünde gölge düşmesini istememiştir. Dünya bizi terk etmeden biz onu terk edelim; beden kendini baştan çıkarmadan önce onun acı veren kırmızılığını uyandıralım.

Öyleyse riyazet takıntılı bir erteleme değildir. Nefsi kırmak ölüymüş gibi yapmak değil, ölümü yapmaktır. Üzerine düşünülmüş bir eylemdir bu: Ölmekteki ölümden kaçmak. Beden, arzu, dil üzerinde her şeyi yapabilme girişimi inkar edilmiş ve buna karşı koyulmuştur. Rancé'nin inkarı dört unsurda incelenebilir: Hayatta kalmanın suçluluğu, kara sevdaya karşı direnme, öznenin kırılımı ve dilin düşürülmesi.

• • •

Öncelikle yas tutulmadığı, bunun yerine sapkın bir savunmaya başvurulduğu nasıl anlatılmalıdır? Ölümün kabul edilmesi yasın başlangıç noktasını oluşturacaktır ama bu ölüm ve özellikle de karşısında duyulan suçluluk inkar edilmektedir. Yas tutan için ötekinin ölümü gerçekleşmiştir, bunu bilmezlik edemez. Buradaysa aksine ölen kişi, melankolideki gibi ama farklı şekillerde, ölümünün gerçekliğinde kabul edilmemektedir; hayatta olanın içinde, melankolik ızdırabın veya sapkın hazzın çözümlenemez nesnesi hâline gelmiştir. Yas tutmanın neden bu şekilde engellendiğini veya ondan kaçınıldığını açıklayan sebeplerden biri, özneyi ölüye bağlayan nefretle alakalıdır. Bilinçsiz suçluluk duygusunun verdiği memnuniyet başta gelir. Şiddetli ölüm durumunda, ötekinin ölümüne engel olamama serzenişinin ve ölme arzusuyla yanıp tutuşmanın aniden beslediği, fakat bilinçdışı güdünün, ötekinin ölümünü arzulamak olduğu korkunç suçluluk... Bilinçte ölüyü katletme arzusunu tetikleyen bir faaliyet olmadığından, riyazeti, kendini öldürmeye dair bir istek tetiklemektedir. Bir teologun, "Hazreti İsa'nın çilesini kendi vücutlarında taşımak" zorundaki hayatta kalanlar olarak tanımladığı Hıristiyanların yaptığı tam da budur. Ölünün gerçekten öldüğünü ancak onu öldürmek istediğimizi kendimize itiraf ettiğimizde kabul edebiliriz. Fakat bu istekler çok güçlü olduklarında veya suçlayıcı durumları da (kaza, bulaştırılan bir hastalık, intihar) beraberinde getirdiğinde, istekler bilince ulaşmaz ve bastırılır, hatta parçalanırlar. Rancé ve Madam A. sevdikleri kişiyi hayatta tutamamıştır ve ötekinin onlar istediği için öldüğünü düşünerek kendilerini suçlarlar.

Rancé'nin suçluluk duygusu vaktinden önce mi çığrından çıkmıştır? Bunca karanlıktan sonra dönüp çok geride kalan yıllara bakmayı bırakması ve bir kafanın yönettiği bedenden ayrılması gibi, geçmişteki tutkulardan ayrılması mı gerekmiştir? Riyazet, öncelikle kefarettir. "Beni sonsuza kadar Tanrı'nın

adaletine feda edecek mutlu ânı, mütevazı bir sabırla bekliyorum," demiştir, Trappe'tan "Kefaretlerin Krallığı", "küçük pişmanlık vadisi", "unutkanlık diyarı" olarak bahseden Rancé. Çok rahat olmayan bir hayatın kollarında, gençliğin ifşa ettiği kırılganlığa ağlayarak, kıl fanila altında kefaret ödemek... Eskiden ipek fanila altında yapılıyor ve zevkten yorgun düşerken başka tanrılara hizmet ediliyordu. Rancé kendinden uzaklaşır, yerin dibine girer, kendini terk eder. Chateaubriand şöyle söylemiştir:

> Madam de Montbazon'un ölümünden sonra bu kadının adı, konuya dair yaşadığı ilk üzüntü dışında, [Rancé'nin] ağzından bir daha hiç çıkmadı. Bilinmeyen bir savaşın en ufak hareketine bile yansıdığı bastırılmış bir tutku seziliyordu.
>
> Bu dünyevi anılar, aslında yaşama duyulan bir nefretti ve bu nefret onda gerçek bir takıntıya dönüşmüştü.

Freud'un kategorilerini ele alırsak bu ahlaki ve muhtemelen bir o kadar erojen mazoşizmin altında oldukça acımasız bir suçluluk duygusu yatar. "Mesleğim kendime yalnızca ayaklar altına alınmayı hak eden biri, çatlak bir vazo gibi bakmamı istiyor. Ve aslında, eğer insanlar benim umdukları gibi olmadığım bir yerimden tutarlarsa, görülüyor ki *kimsenin bilmediği* ve hakkında kimsenin bir şey söylemediği günahlarım var. Öyle ki, dünyada başıma gelen adaletsizliklerin gizli ve Tanrı'dan gelen yargılamalar olduğuna inanmamam, insanları O'nun intikamlarının infazcıları olarak görmemem mümkün değil." Nefret dolu bir cezalandırıcının özelliklerine sahip zalim bir süperegonun beslendiği affedilmez bir hataya zincirlenmiş Madam A.'nın, Rancé'nin bu sözlerini dile getirdiğini hayal edebiliyorum.

Bedenin şiddetli düşmanı olan Rancé, kendini sevgililerine

teslim eden şehvetli Madam A.'dan görünüşte ayrılsa da, kadının sıradan tutkusu yüzyıllar ötesinden gelir ve dindarın mistik değişimiyle aynı delilikte birleşir.

Dini bir ayin olan "Pişmanlıklar Faslı", Trappe'ta şöyle yer almaktadır:

> Trappe başrahibi, önemli aksaklıklar söz konusu olmadığı takdirde pişmanlıklar faslına haftada iki kez yer verir; Çarşamba ve Pazar. Bununla birlikte herkes, eğer önemli bir kusur işlediyse diğer günlerde de ya Yukarıdaki'ne ya da bu kusurları fark edenlere günah çıkarabilir ve her gün, okumanın ardından bu kusurlar ilan edilir. Hiç mazeret gösterilmez, kusur işlenmiş olsun veya olmasın, Yukarıdaki onları affedene veya kefaret emredene kadar secdede kalınır.[4]

Bu şekilde betimlenen riyazet sahnesi, içruhsal kaynaklar harici gerçeklik alanında ortaya çıkar. Bir kusurun varlığı veya yokluğu ancak zihinsel gerçeklikte ve bilinçsiz suçluluk duygusu nazarında takdir edilir. Freudcu şemanın burada nasıl aktarıldığı önemlidir: Tövbekar benlik, günahkar id, üstün üst benlik.

Bununla birlikte Chateaubriand'ı dehşete düşüren yaşama nefreti, ölüm değildir. Ölüm tutkuyla, aşkla okşanmaktadır ve Rancé'ye, bu dünyayı terk edip postunu geride bırakmasından yirmi dört sene önce şu sözleri söyletir: "Aslında artık bu dünyadan değilim." Riyazet, bir nevi hayatın sinesinde hazır bekleyen bu ehlileştirilmiş ölüm ya da ötekine duyulan aşkla ortaya çıkan benliğe karşı bu nefret, aslında tam tersi bir durumu maskelemektedir: Benliğe duyulan aşk ve ötekine karşı nefret. Sevilen nefret, aynı zamanda nefret edilen, karşılıksız

4. Nicolas Bonnart'ın bir gravüründeki yazı (tarihsiz), Milli Kütüphane, "Estampes" serisi.

bir aşktır. Madam A., uzuvlarındaki kösteklere onun kadar bağlı olan eziyetçilerine değişmez bir şekilde tutunmuştur. Oysa Rancé, yaşamı reddederken etrafını şehirdeki bir başarının belirsizliklerini karşılayan bir mürit topluluğu ve bağlılıkla sarmayı bilmiştir. Dünyaya sırtını dönüp kendini Trappe'a kapattığında belki olanlara dair bir beklentisi zaten vardır: İnsanların ona gelmesi. Yüksek rütbeli papazlar, soylu kadınlar, prensler, kral, hepsi onu ziyaret etmiştir. O da, tanık olduğumuz üzere riyazetle dize gelmiştir; artık hiç eksik kalmayacak, hiç ölmeyecektir. Riyazet her şeyden önce ötekinin ölümünden sakınmadır.

İkinci bir etken bu sakınmayı güçlendirir. Ölen kişiyle birlikte, ona duyulan nefret de ölmektedir ve bazı patolojik çiftlerde hayatta kalan, eğer hem nefretinin nesnesinden hem de bizzat nefretinden mahrum kalırsa bu kaybı inkarla çevrelemeyi ve çoğu zaman bu nesneyle bu temel duygusal eğilimi kendinde (melankoli) veya kendinin dışında (sapkın koruma) sürdürmeyi tercih eder.

• • •

İkinci olarak riyazet içsel ölüme, depresyona karşı bir mücadele olarak ortaya çıkmaktadır. "Eğer usancın saldırısına uğrarsanız, Hazreti İsa'nın sizi beklediğini düşününüz; tüm koşuşturmanız ve buna harcadığınız zaman bitmesi gerektiği noktaya ulaştığında size yalnızca bir toz bulutu gibi görünecek," diye öğütte bulunmuştur Rancé, Maubuisson Manastırı'nın başrahibine.

Riyazet yasın tersidir. Yas, gerçekleşen ölümü kabul edip ölümün büyüsünden kurtularak kendini ölen kişiden ayırmaktır. Riyazetse kendini bir ölüye çevirerek, yaşamsal hareketleri adeta bir ölünün bedenine, ölü düşüncelere, ölü kelimelere sahipmişçesine yaparak, gerçekleşecek olan ölümü yadsımaktır. Ölümün dudaklarıyla yemek, bir kefende uyumak ("Bedeniniz

yatağınızdan sanki tabuttan kalkar gibi kalkmalı"), külden ve pislikten oluşan bir dili konuşmak. Nitekim Rancé bir yaşayan ölü hâline gelmek için fazla canlı olduğundan endişe duymaktadır: "Yalnızca kayıtsız ruhlar talep eden bir meslek icra etmeye cüret ettiğimi ve içimdeki tutkular bu denli canlıyken gerçek bir ölü hâline bürünmeye kalkıştığımı fark edemedim."

Fakat hayatta olma duygusu, bu cansız şeye doğru yönelme içinde, Madam A.'nın da tecrübe ettiği gibi, yoğunluğunu kaybetmenin aksine daha da yoğunlaşmaktadır. Riyazet, arzuya duyulan nefret ve bu nefrete duyulan sevgidir aynı zamanda. Zira artık yalnızca ölümün gözünde ve arzusunda yaşamak, arzunun tuzağına düşmeye hazır bir şekilde hâlâ hayatta olmaktır. Riyazet muhafaza eder. Hiç olmak yine de önemlidir. Hatta belki de her şey olmaktır. Kendini efendilerine sunan Madam A. "muazzam" olarak adlandırdığı noktaya ulaşmıştır. Riyazet, yaşama hayat veren ölümdür.

Sapkın mazoşist, ölüm oyunu oynar. Sevdiği şeye dair bir dil üretip oyuncak bir bebekle oynar gibi değil (*play*), tüm meşru hareketleri hiçbir karışıklık olmadan düzenleyen bir dille satranç oynar gibi (*game*) oynar. Winnicott, *play* durumunda ayrıntıların (temsiller ve temel duygusal eğilimler) bir veya birçok geçiş nesnesi etrafında döndüğünü göstermiştir. Oyunda oyunu kabul etmeyen *game* durumundaysa kural hiçbir paylaşıma veya "ikisi arasındalığa" (satranç tahtası bir geçiş nesnesi değildir) mahal bırakmaz. Biri ve öteki arasında hiçbir şey yoktur. Nefret dışında hiçbir şey... Aralarında hiçbir şey olmadığından biri fazlalıktır. Ötekinin çekip gittiği gerçek durumu tersine çevirerek hastalıklı bir şekilde bir ölümü yeniden canlandıran mazoşist için fazlalık olan kendisidir. Ölen kişiden nefret ettiği gibi, kendisinden nefret eden bir nesne yaratacak ve bunu ötekinin ölü nesnesine, bir anlamda cesedine kavuştuğu yerin dibine sokulmuş bir nesne hâline dönüştürecektir.

Madam A. mazoşist deneyimlerinden bir çeşit "analiz" oluşturduğunu (matematik eğitimi almıştı) ve bunu bir sınıra doğru götürdüğünü söylerdi: Izdırabın sonsuzluğu. Biliyordu ki "öteki," yani partner, onun için bir hiç; bir "enstrümandı." "Zavallı," diyordu, "hep erken duruyor." Serinin gidişatını bozan asla kendisi olmuyordu; yaraları yeni yaralarla dindiriyordu. Öteki her seferinde korkuyordu. Neden? Ölümden tabii, Madam A.'nın gönüllü ızdırabını adli tıbbın çözmesinden. O ise asla korkmuyordu. Ötekinin başaramadığını görmekten ve bir zayıflığın ölümcül hareketi önleyeceği gerçeğinden başka korkusu yoktu... Belki de Rancé gibi (her ne kadar çoğu mistikte bulunsa da Hıristiyanlığa oldukça ters bir tavır) ölümden daha güçlü olduğunu ve sınıra yaklaşabileceğini sanıyordu. Bir öncekinden azıcık daha güçlü veya art arda darbeler onu yaşamdan, tıpkı fazla gerilmiş bir tel gibi koparabilirdi. Fakat bu darbe hiçbir zaman gelmiyordu. Biliyordu; her zaman en güçlü oydu. Öteki "dengi değildi." Madam A.'nın gözünde yalnızca ölüm kendisiyle boy ölçüşebilirdi ve bunun gerçekleşme (sıra ona geldiğinde kocası gibi ölmüş ve hadım edilmiş olacaktı) ihtimalini bekleyişi, sembolik değerinin reddine tanıklık ediyordu.

• • •

Üçüncü olarak, riyazet öznenin bölünmüşlüğünü reddeder. Kabulün ve onun temsili olan kefaretin yer aldığı ortamda yaşamı inkardan söz etmek şaşırtıcı olabilir. Burada kabul yalnızca başka bir şeyi susturmak için bulunur. İnkar, öznenin acılarının yanı sıra eğlenceye ve başkasına hitaba da sahip olduğunu bilmesine dayanır. Biliyoruz ki bu mekanizma sapkınlıklara özgüdür. Sapkın kişi, bir yanda ötekini farklı olduğu, diğer yanda kendi içinde de ötekileşerek, eksik ve arzunun radikal başkalığına tabi olduğu için inkar eder.

Madam A. sürekli anlatırdı fakat bana ne kendinden bahseder ne de gerçekten benimle konuşurdu. Aynı anda hem infazcısı ve tanığı, hem de mağduru olmak istediği bir işkencenin anlatıcısı olarak benimle arasına aşılmaz bir engel koyuyordu. İmgelerden oluşan bu duvarda (hayranlık analitik girişi uzaklaştırır, engeller) Rancé'nin, Chateaubriand'ın tasvir ettiği özelliklerini sonradan görecektim: "Asla kabul etmezdi; yaptıklarından, hatalarından, pişmanlığından asla bahsetmezdi. Kim olduğunu açıklamaya tenezzül etmeden halkın karşısına geçerdi. Hikayesini içine, kalbine gömerdi... Sızlanmayın, sizler haç için yaratılmışsınız, ona bağlısınız, oradan inmeyeceksiniz; haydi, ölüme." Madam A. da kendince Trappe münzevilerinin kuralına riayet ediyordu: "Hatırasız, hafızasız, duygusuz olmak." "Dünyanın çarmıhına gerilmiş." Ritüellerinden birinde kollarından haç şeklinde çift kanatlı bir kapının demirlerine bağlanıyordu. Eskiden Katolik olan bu ateşli kadının, kutsal sembolü gülünç hâle sokarak son derece doğal bir şekilde seçtiği küfür gibi bir duruştu bu. Hikayenin teması azap imgesini sapkın bir şekilde cinselleştiriyordu: İsa'nın dört yana ayrılmış uzuvları, belki de ilk Hıristiyanlar tarafından tam da bu cinsel kapsamı dolayısıyla kutsallaştırılmıştır.

Bu "kayıtsızlık" (Rancé'nin yazılarının okurlarına, Madam A.'nın terapistine yer yok) sapkın bir ilişkiye imza atar. Sapkın olanın bir başkasına ihtiyacı yoktur. Bir ayna ya da bir alet gereklidir ama bir özne değil. Başkasından hiçbir şey istemediğinden değil; ondan istediği "bilmediğini bilmemesidir." Fakat inkar öncelikle içseldir. Jean Clavreul "bilindiği varsayılan bir konu' karşısında 'bilmeyen taraf' olmanın sapkın kişi için imkansız olduğunu, bunun bir 'kabul' pozisyonu, yani kendi arzusuna dair özünde bilemeyeceği bir şeyi bilen kişinin 'vekilliğini' kabul etmek olduğunu" göstermiştir.

Nevrotiğin oyun arkadaşını içine hapsetmek istediği ve ken-

di bilme talebindeki "biliyormuşsun gibi yap" tavrının tam tersi "bilmiyormuşsun gibi yap"[5] demektir. Bu duruma içruhsal planda karşılık gelense, "ikrarımı, içimdeki korkunç şeyi, yarayı, noksanlığı ve ölü aşkı hareketlendirecek olanı bilmiyormuşum gibi yapmaktır."

İkrar öncelikle kulağa yanlış gelerek yok sayılır. Gerçek acıyı uzaklaştıran kefaret yalanıdır bu. Söz konusu olan kötüyü (ızdırap gibi, kusur gibi) yok etmek midir yoksa onun efendisi hâline gelmek mi? İtirafın altında da aynı sahtelik yatar. Kanaatkarlığa dair bu gösterişin, katılığa karşı hoşgörünün ve körelen iki yaşamın altında saklanan tek gerçek duygu kibirdir. Riyazetin gri küllerle sarıp sarmaladığı sönmemiş, yapmacık bir tavır daha vardır: Ölen sevgiliye duyulan aşk.

Fakat yalan, sahtelik ve inkar Rancé'nin dönüşümüyle Madam A.'nın sapkınlığının gerçek olmadığını göstermez. İkrar, inkardan daha doğru değildir. Buradaki her şey diğerini oluşturmak için anlatılan hikayedir. (Chateaubriand'ın anlatılarında Armand-Jean Le Bouthillier de Rancé'nin gerçek hayatını bulamayacağınız gibi, "Madam A.'nın gerçek durumunu" anlamayı da beklemeyiniz.) Ben, yeni ve tarafsız tarihi çalışmalardan yola çıkarak Rancé'nin hayatını anlamaya uğraşmadım ve sadece Chateaubriand'ın keşişin yaşadığı dönüşümün sebeplerini edebi bir dille bir araya getirdiği *Vie de Rancé* isimli kurgusal hayat hikayesine[6] başvurdum.

5. Proust'un "yöntemini" sunmak istediği annesine verdiği formülü bilirsiniz. Anne, sapkın ilişkinin simgesi olabilecek bir cümleyle, "Bilmiyormuşum gibi yap," diye yanıt vermiştir. Sapkın kişilerin annelerinin çoğu zaman bunu bilmediği varsayılır, aynı şekilde bir eşcinselin annesinin de oğlunun bu durumunu bilmediği düşünülür. Daha genel olarak, bilmiyormuş gibi yapan kişi karşısındakini, Freud'un yakınlığı ürkütüyle açığa çıkarmak için analitik tedaviye yaklaştırdığı bir noktada sıkıntıya sokar ("yazı gelirse ben kazandım, tura gelirse sen kazandın"). Fakat bu, sapkınlık incelenmezse bazı analitik fonksiyonları sapkınlığın "inceleyeceğini" belirtmekle sınırlı kalacağım başka bir meseledir.

6. Rancé'nin çok başarılı bir biyografisi 2006'da yayımlanmıştır: Jean Maurice de Montremy, *Le Soleil noir, Rancé*, (Perrin).

Aynı şekilde, Madam A.'nın bana anlattıklarını gerçekten yaşayıp yaşamadığını da garanti edemem. Bir kurgu nasıl ancak muhatap bulduğu ölçüde doğruysa, belki de Madam A. da bunları yalnızca benim üzerimde birtakım etkiler bırakmak için söylemiştir. Onun hikayesinin doğruluğunu bilemem. Bunu belirleyemem ama bu korkunçlukların gerçekten uygulanmış olanlarını, sadece benim için zikredilmiş gibi görünenlerden ayırt etmekle uğraşmadan hikayeyi aklımdan uydurmam da imkansız değildir. Madam A.'nın hakikatine, ancak bu gizlemelerin veya bu uydurmaların onu daha çok ifşa ettiğini bilmediği yerde erişebilirim: Azabının hikayesini öne çıkarmak için duyduğu tutku. Bu hikayeyi doğru kabul etmeyi seçiyorum; tıpkı Chateaubriand'ın, kendine daha yakın hissetiği için tabut hikayesinde Larroque'un tarihçiler ve teologlara ters düşen kesilen kafa yorumunu tercih etmesi gibi.

Bu hikayelerin doğruluğuna inanmak istememin sebebi kaçınılmaz olarak ölümden bahsetmeleridir. Hakikatin, umduğum gibi yalanın ve düzmecenin birbirine geçmiş çizgileri arasından sıyrılması, karakterlerimin hayatta olmaya karşı duydukları korkuyla pazarlıklarına bağlıdır. Onlara dair ölümü kandırma, oyuna getirme ihtiyacından daha doğru bir şey yoktur. Bu riyazet komedisinde onları en iyi tasvir eden Chateaubriand'ın şu sözleridir: "Göğün ve cehennemin, nefretin ve aşkın, kayıtsızlığın ve tutkunun ürkütücü bir anlaşılmazlıkta birbirine girdiği bir kaosa karşı sancıyla çırpınarak."

Burada, günahkarın da, dindarın da yas tutmak yerine (merhumun öldüğünü kabul etmek, onu böyle görmek) ölümü kendi içlerine alıp maskesini taktıkları görülmektedir.

"Manik savunma" alanında harekete geçirilen savunma mekanizmaları hangileridir? Aynı anda hem psikozda hem de sapkınlıkta işleyen inkar... Başarılı olursa sapkınlığa erişim sağlar; yetersiz kalırsa meydanı psikoza bırakır (aynı şekilde,

bastırmanın başarısızlığı da nevroza yol açar). Peki bu iki durumda bahsi geçen inkar neye dayanmaktadır? Nesnenin ölümüne. Hem bu ölüm olgusuna (temsiline, fikrine) hem de onu çevreleyen temel duygusal eğilimlere (ızdırap, suçluluk, sevinç). O hâlde yok sayılan gerçekliğin muadili (itilen duygusal eğilimin ve temsilin muadili gibi), akla yatkın bir temsil (sanrı veya delilik yoktur) ve katlanılabilir bir dizi duygusal eğilim sağlamak durumundadır. Mazoşist gerileme her iki koşulu da tatmin eder; ölene ağlamıyorum, kendimi (temsili) bir ölü hâline getiriyorum ve üstelik bundan, kurtarıcı ızdırapla hiç konuşmadan acı çekip ölen birinin kahramanlığını çıkarıyorum.

Bu inkar asla tam olarak başarıya ulaşmaz ve sürekli çabalarla korunmak zorundadır (işkencelerin kademeleri ya da manastır kuralının pekiştirilmesi gibi). Aksi hâlde psikotik çöküş, depresyon (inkar yerini içe yansıtmaya bırakır) veya paranoya (yansıtmaya yenik düşer) kisvesi altında tehdide dönüşür. Bununla birlikte inkar ne kadar uzun süre korunursa (Rancé için ölüme kadar) özne gerçeklikten o kadar kopar; hem olup bitenle entelektüel bağı hem de bir şeylerin olduğunu kabul etmek istediği ölçüde duygusal eğilimleri ve bu gerçeklik arasındaki bağdaşma açısından. Bu kopuşu kapalı yerlerde, "dünyanın" dışında, kimliğin çözüldüğü otel odalarında, Trappe'ın sessiz isimsizliğinde gerçekleştirme ve dışa vurulan iç dünyayla (riyazet ritüelleri) gerçekten harici olan (toplumsal gerçek) arasındaki bu hapisliği yineleme ihtiyacı buradan gelir. Madam A.'nın harici gerçeklik (nesnenin fiziksel ölümü) ve artık ilkinden ayrılmış olan iç psişik gerçeklik açısından gözler önüne serdiği dünyadan kopuşu, duygu eksikliği ve eleştirisiz kabul edilen eziyetleri de buradan gelir. (Freud gerçekliğin benlik tarafından inkarının bizzat benliğin bölünmesini de beraberinde getirdiğini göstermiştir.) Bu sadomazoşist sahnelerden bahsederken Madam A. şunu söylemişti: "Canım acımıyordu; aldığım dar-

beleri dışarıdan izliyor gibiydim."

İhanetten ziyade ıssızlık ve sevgisizlik... Ölünün ölümünde inkar edilecek kısırlaşmanın ve penisin yokluğunun simgesi ölümdür. Rancé'nin, sevgilisinin kafası kesilmiş bedeni karşısında kendinden vazgeçtiğini düşünmek anlamsız olmayacaktır. Madam A.'ya gelince; önce yaşadığı evlilik dışı macera hikayeleriyle eşini, ardından da onunla "boy ölçüşemeyen" sevgililerini kışkırtarak onları "hadım etmek" için saldıran bu kadın, kuşkusuz kahramanca ve erotik aşırılıklarına varıncaya kadar kendine biçtiği hadım edilemeyen kadın ülküsünün tutsağıdır. Bir yere bağlanan, dövülen ve göstermelik olarak öldürülen fallustur; ölünün bedeniyle ifade edilen ve görülmemiş olması dilenen bu dağılmış fallus. Rancé, ölüme ve çürümeye giden yavaş bir öğrenim kisvesi altında kendini bu taştan, dilsiz ve ölümsüz fallusa indirgemiştir. Madam A. ise tutsak, aşağılanmış fakat onu aşağılayana veya tutsak edene sımsıkı bağlı bir fallusu taklit etmektedir. Her ikisi de eksikliğin veya ölümün inkar edildiği, ızdıraptan ve arzudan uzakta tahrip edilemez fallusu temsil etmektedir.

Çoğu zaman tövbekar bir Hıristiyana vaat edilen sonsuz yaşamın yalnızca ölüm karşısında bir galibiyet değil, cinsiyetler arasındaki farktan azat edilme unutulur. Oysa Matta'nın kelamına göre (XXII, 30), "Dirilişten sonra insanlar ne evlenir ne de evlendirilir; gökteki melekler gibilerdir." Öyleyse sapkınlık senaryosu dışarıdan görünüşe rağmen bir eşeysizleştirmedir; mazoşistin bedeni de mistiğinki kadar aseksüeldir. Annenin penisinin olmayışı gibi, ölüm de gerçekleşmemiştir. Ne ötekinin ölümü ne de bizim ölümümüz bilinir. Bilinir ama bilinmemesi gerekir. Madam A. oyunlarının ölümcül akıbetiyle ilgili, "olabilir," der gibi olsa da, buna gerçekten inanmaz. Endişesi olmayan adamın arayışındadır; hadım edilmenin uzağında öldürebilecek bir adamın... Onu bulamayışının sebebi oldukça

basittir: Adam için de, bir kadını dövdüğünde veya ona ızdırap çektirdiğinde, kötü muamele ettiği şey annenin penisidir. Onu öldürmeye kadar gitmek, ondaki ve karşılığında da kendindeki kusuru bulunduğu yerden sökülebilen narin şeyin ölümünü fark etmeye zorlayacaktır.

• • •

Son olarak, riyazet dili ahlaksızlaştırmanın bir biçimidir. Riyazet bu açıdan ele alındığında yalnızca inkarın riyazette sahip olduğu merkezi yerden değil, kanunu hafife alması açısından da sapkındır. Nefsi kırılan kimdir? Nedir? İkinci defa, nihai olarak, kendi içinde ağır ağır ölen öteki ölü mü? Yoksa eksikliğin damgaladığı özne olarak öteki gibi kendi mi? Bahşedilen kefaret dünyasında kanunlardaki katı hukuk, hukuk değildir. Madam A.'nın buluşmalarındaki mazoşist *game*'in altında yatan yalnızca arzunun kanunudur; belki de tıpkı Rancé'nin manastır disiplininin fasılları gibi. Çilecinin arzusu doğrultusunda kendine uyguladığı en anlaşılmaz kanundan başka kanun yoktur: İçindeki arzuyu öldürme arzusu.

Ölümü içine almak (Rancé) veya kendi içinde her an daha ileriye gitmek (Madam A.) bir bakıma dilin ölümünü kutlamaktır. Sıradan yas, insanı ölüm korkusundan ve öldürme suçluluğundan yalnızca sözlü bir çalışma olduğu ölçüde kurtarır. Merhumdan bahsederek, ölüm konuşulmaya çalışılır. Belki de yalnızca *bundan* söz edilir. Ölümden, yakınların ölümünden, ağza alınamayandan: Ölmeni istemiştim. Yas konuşulan ölümdür (bitmek bilmeyen), sapkın riyazettir, öldürülen veya öldüren (imkansız) ölümdür. Sapkınlık ölümün inkarı olduğu kadar, hatta belki daha fazla, cinsiyetler arasındaki farklılıktır. Madam A. benimle (hatta ölümünden bu yana hiç kimseyle) merhum kocası hakkında konuşmadığı gibi, defin hazırlıklarını görmeyi

ve cenazeye katılmayı da reddetmiştir. Hiç görülmemiş (Madam A.) veya fazlasıyla korkunç bir şekilde görülmüş (Rancé) bu ölümlerin her ikisi de ölüyü kurtarmıştır adeta. Olması gereken, ölümün hiç gerçekleşmemesidir. Fakat kendi içlerinde gömmedikleri ölülerin zor bir yaşamı olduğundan bu çileciler her gün kendi ölümlerini deneyimlemek, bunu yaşam koşulları hâline getirmek durumunda kalmıştır. Son hastalıkta, yani ölümde, yalnızca "doğarken dünyaya taşıdığımız kötülüğün son erişimi gibi bir yineleme"[7] gören Bossuet, *Quotidie morior*,[8] demiştir.

Soru sormak için burada bir parantez açalım. Yukarıda tasvir edildiği hâliyle riyazetin, psikanalistin "cesetleşmesinden" bahseden ve Aziz Tomas'ın *sicut palea*[9] ifadesini hatırlatan Lacan'ın analitik tedavisinin bir kısmıyla[10] bağdaştığı söylenemez mi? Analist sapkın olmama lüksüne sahip midir? Farkında olmadan Trappe rahibinin daha önce alıntılanan "hatırasız, hafızasız ve duygusuz olmak" ihtarına boyun eğmiyor mudur? "Var olmayışı" aşağılayıcı bir öznelikten çıkarma (*désubjectivation*) dışında bir şey midir? Bu durumda riyazet kaçınılmaz olarak hastaya ulaşmaz mı? "Analist, son seraplar da yok olana kadar öznenin kesinliklerini askıya alma konusunda sanatını konuşturmalıdır,"[11] diye yazmıştır Lacan. Bion'sa, "Anlama ihtiyacının gözlem üzerindeki kötü etkisini fark etmem için hafızadan ve arzudan kendimi arındırmam, bunun üstünden de biraz zaman geçmesi gerekti,"[12] diye belirtmiştir. Kesinlikler? Lacan inançlar deseydi Hıristiyan sofuluğunun anılarıyla

7. Jacques-Bénigne Bossuet, *Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche*.

8. (Lat.) Her gün ölüyorum. –çn

9. (Lat.) Saman gibi. –çn

10. Bkz. Jacques Lacan, "9 Ekim 1967 tarihli önerge".

11. Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), s. 251.

12. Wilfred Bion, "The Grid", *Two Papers*, (Karnac Books, 1989), s. 15.

yoğrulmuş düsturu bundan daha kabul edilebilir olmazdı. Yine de hayatta olmanın, zamanda ve mekanda devamlılığa sahip olmanın, cansız şeylerden farklı, başkalarından ayrı olmanın kesinliğine kadar gitmek ve bunları bir çırpıda ruhun pisliklerine indirgemek ne anlama gelir? Lacan'ın başka ifadelerinde de hissedilen Rancévari bir müfredattır bu. Üzerine şöyle bir örnek verilebilir: "Analistler, içlerinde benlik olmayan özneler yaratmak için eğitilir. Benliği olmayan, tamamen gerçekleşmiş hiçbir özne yoktur ancak analiz edilen öznede elde edilmesi hedeflenen budur."[13] *Perinde ac cadaver*,[14] tedavi burada mıdır?

Görünüşte Madam A. ve başrahip Le Bouthillier arasındaki her şey tezattır. Madam A. baştan çıkarmak için kendini bir tutkunun bereketli, çekici resitatifine teslim ederken; Rancé varını yoğunu, yüzyılları, âdetleri, cinsiyetini ve hepsinden önemlisi de kelimelerin kullanımını elden çıkarmıştır. Kelimeler Trappe'ın ıssızlığında söner, sanki dil artık yalnızca ağza alınmaz bir isime bağlıdır: Tanrı. Rancé artık konuşmamakta, kendini acı bir sessizlikte kederlendirmektedir. Madam A.'ysa konuşmakta, baştan çıkarıcı konuşmaların dalgasına batıp çıkmaktadır. Oysa her ikisi de aynı ölçüde sapkındır. Çileci, tövbekar, kontrollüdürler; bedene ölümü vermek isteseler de esas baştan çıkarmak, alçaltmak, zarar vermek istedikleri dildir. Onu duayla veya günahla eşeysizleştirmeye, arıtmaya, hazdan ve hoşnutsuzluktan çıkarmaya, yalnızca keyif ve mülksüzlükten bahsetmesini sağlamaya çalışırlar. Zira söz konusu olan riyazet yoluyla ruhu bedenden ayırmak değil, özneyi dilinden ayırmaktır. Sıkıntıda, belirsizlikte ve kayıpta söyleyecek sözünün olmasından daha zalim bir ızdırap yoktur. Bu kaçınılmaz (nihayet bizim istediğimiz değil kendi istediklerini söyleyen kelimelerin

13. Lacan, *Le Séminaire II, 1954-1955*, (Paris: Seuil, 1978), s. 287.

14. (Lat.) Bir cesetmişçesine. –çn

gecesine kaçmak) ve kasıtlı acı, kurtarıcı olur.

Madam A. kendini zincirlere kapatmıştır, Rancé'yse Trappe'a. Biri konuşmak ister, öteki ahirete kadar susmayı arzular; fakat her ikisi de kendilerini dilden kurtarma, onu yalnızca ölümden bahseder hâle getirinceye kadar aşağılama niyetindedir. Madam A.'nın yapmaya çalıştığı, bedenini metaforik bir araç gibi kullanarak dilde herhangi bir oyun kalmamasını sağlamaktır. Ötekinin kelimeleri ona bir hiç olduğunu söylemekten ileri gitmez. Uzuvları ne denli erkeklerin pençesine maruz kalıyorsa dengesizliklerinin anlatımı da bir o kadar konuşma düzenine tabidir ve hem bedensel kimliğin ayrışmasına, hem de anlamların kaçınılmaz olarak dağılmasına sebep olmuştur bu. Dili adeta ölümle vurulmuş, hikayelerinin ölçüsüz sıkıntısı içinde donmuş gibidir. (Yavan başarıların meskeninde, sanırsınız havarilerin eylemleri, sözlü ve sözdizimsel kalıplara dair bu saplantıda Sade'ın büyük bir yazar olduğunu görmek için kelimelere kapalı mı olmak gerekir?) Madam A.'nın marifetleri, sofulara has bir sabitfikirlilikle anlatılmıştı. Dil gramatik olarak kuru (bana... yaptı; bana... yaptırdı) ve kelime dağarcığı bedendeki delikler kadar kısıtlıydı. Partnerler arasında da dil sınırlıydı: emirler, hakaretler, bağrışlar; kelimelerin kelimelikten çıkıp tam anlamıyla *düşünmeyen* bir fantezinin birer zevk aletine dönüştüğü (tıpkı bağ, kırbaç veya kemer gibi) cümlesiz bir beden bedene çarpışma.

Neticede nefsi kırılan, berelenmiş, teslim edilmiş, alt edilmiş, bir parça ete indirgenmiş bedenden ziyade arzu, fiziksel aktivite ve dildir. Rancé'yi ziyaret etmek için sık sık Trappe'a giden Bossuet, arzudan kurtulma arzusunun, "her daim nefsi kırıldığı ve riyazet ölümün bir denemesi, çıraklığı ya da başlangıcı olduğu için yeryüzünü yaşanmaz,"[15] hâle getirdiğini yazmıştır.

15. Bossuet, *Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche.*

Riyazet bölünme etkisine sahiptir. Dindarlar onun ruhu bedenden kopardığını söyler. Bu bölünme, hayatta kalanın betimlemeler ve duygusal eğilimleri arasında ölümü reddedişini yeniden ele alır. Ölü ölmüştür, tıpkı nefsi kırılan beden gibi; fakat ölüm fikri ve bu fikrin uyandırdığı duygular, ruhla birlikte kopar ondan. Hayatta kalanın ihtiyaç duyduğu ve yas boyunca normal olarak işleyen bu kopma, patolojik vakalarda yerini anlık bir bölünmeye bırakır.

Gönüllü bir ihmale, her şeyden yoksunluğa, mutlak bilmezliğe dalan çileciler, aslında sapkın bir şekilde *belirli* bir şeyin veya kişinin eksikliğini, ötekinin yokluğunu ve ötekindeki eksikliği bertaraf ederek, onları sevgilinin şiddetli ölümünü dengelemeye iten bu keskin bilmezlikten kaçınmaya çalışırlar.

Burada ölümden daha tehlikeli bir şey vardır: Söz. Bilinçsizlikten ziyade ölümü tercih etmek... Ne dediğini bilmemekten ziyade, hiçbir şey söylememek veya hiçliği telaffuz etmek... Dil oyuncak değildir. Fantezilerin değişmez öyküsü olarak dindarın kuralları en azından şunu temin eder: Devinim sürçmesi, yanılgı yok. Madam A.'nın bilgisayar becerisi belki de buradan gelmektedir: Bilgisayar ortamında süreç, mesajı kendine bağımlı kılar ve dil, ona söyletilmek isteneni hızlı ve hatasız söyler.

Riyazet, hem çileyi çeken hem de partner için (çünkü her zaman riyazetin adandığı, gösterildiği bir öteki vardır) gönüllü bir öznelikten uzaklaşmadır. Sapkın kişi kendini eksiksiz öne sürerek öznelikten uzaklaştırır. Hafızasız, arzusuz, saf imleyen midir? Çilecinin kendinde öldürmek istediği, aslında yaptığı, söylediği veya sevdiği şeyden ziyade kendi varlığıdır: "Unutulmayı, sırf var olduğumun düşünülmemesini öyle istiyorum ki," diye umar Rancé. Fakat riyazet ötekini de öznelikten uzaklaştırır; onu bir imleyene indirgeyerek hayattan çıkarır. Bu durumda Chateaubriand, Rancé'nin tarzına dair "baharsız" ifadesini kullanmış, "anlatılamaz bir şey, hayranlık uyandırmasa nefret-

lik," olduğunu belirtmiştir. Bu cilalı, yani parlak, buz gibi nefreti Madam A.'yla yaptığım "isimsiz seyirci" (Joyce McDougall) görüşmelerinde, onun görsel örneklemelerinde acımasızca hissetmiştim; kelimesiz kalmış, konuşmasının etkisiyle gerçekten lâl olmuştum.

Böylece dil, benim analitik ifademi de vurmuştu. Sürekli değişken ama sürekli aynı ilkel sadist sahneleri izleyen çocuğun bulunduğu suskunluktan başka gidecek yerim yoktu. İlişkisel kaynaklarım hızla tükenmişti ve kelimelerin bu aşağılayıcı kullanımının önlediği analitik çalışmayı sürdüremez hâle gelmiştim. Eğer sapkınlık incelenmiyorsa, bu beğeni veya ahlak meselesi değil, yapı meselesidir; yani dille bir ilişki meselesidir. Dil yalnızca ötekine boyun eğdirme aracı olarak kullanılıyorsa, belirli zincilere boyun eğildiği nasıl fark edilir? Beklentiyi söküp atmak niyetindeki Madam A. dağılan dikkatimi toplamayı başarıyordu. Kuşkusuz, dilin gerisindeki sapkın mazoşisti ve kelimelerin ötesindeki mistiği ayırt etmek gerekir. Birinin "okyanus hissi," ötekinin betimlediği, en uçtaki benzersizliğine taşınmış bir nokta olarak algılanan kendilikten farklıdır. Fakat iki zevk de ifade edilemez. Sebebi bunun yasak olması veya kelimelerin yeterdiğinden ziyade, konuşmanın ayırıcılığıdır. Çilenin coşkunluğu, memeyle birlikte hem sapkın olana hem de çileciye bir aracı olmaksızın hakikate aitlik duygusu veren bu konuşma öncesi birleşmeyi gerçekleştirir. Madam A.'nın çöktüğü, Rancé'ninse affedilmez mahrumiyetin ışığıyla ıssızlıkta buluştuğu anda hazza ve zafere ulaştığına hiç şüphe yok.

Rancé'nin manastırında yaptığı gibi dilin kurumlarda bu şekilde değerden düşürülmesi hakkında söylenecek çok şey vardır. Zaten Larroque da, 1685'te, *Les Véritables Motifs de la conversion de l'abbé de la Trappe*[16] başlıklı yapıtta, kesik baş

16. (Fr.) Trappe Başrahibindeki Dönüşümün Gerçek Sebepleri. –yhn

hikayesini öne sürerken, Rancé'nin manastır yaşamının gereksinimlerini anlattığı kitabı *Devoirs de la vie monastique*'te kelimeleri tam olarak reddetmediğini belirtmiştir. Örneğin sıklıkla Aristofanes'ten alıntı yapmaktadır: "Otuz yılı aşkın bir süre önce okuduğu şeyi bu kadar net hatırladığına inanmakta zorlanıyorum: Evet, inzivaya bu gülünçlükle çekilmiş olması daha olası." Bununla birlikte, Rancé'nin öğrenmeyi hor görmesini ve metinlere duyduğu nefreti eleştirerek, aksine rahiplerin okuyup derin bilgilere sahip olmakla beraber dili sevmelerini öğütleyen Mabillon'a sert bir yanıt verir Rancé: "Bir münzevinin şair olması, aman ne nitelik!" Oysa Bossuet, tanıdığımız ayırt etme yeteneğiyle münzevinin durumunu senobite[17] karşı tutmuştur. Döneminin diline çok düşkün olan Rancé'nin, arkasında muhteşem bir yazılı eser bırakmaması düşünülemez. Efsaneye göre inzivadaki meslektaşlarına yaptığı konuşmaları ve konferansları bir araya getirdikten sonra Rancé, bu konuşmaları bir kitapçıkta toplaması yönünde ricada bulunan hasta bir dindarı kıramamıştır. *Devoirs de la vie monastique*'in birçok kopyası Trappe'da yazılmıştır ve bir nüshasını edinen Bossuet, bunu baskıyla çoğaltmak istemiştir. Oysa Chateaubriand'a göre Rancé, eseri yakmaya kalkmış, fakat defterleri yarısı yanmış bir şekilde ateşten geri almıştır. "Rancé, yazarlara has bir korkaklıkla yangından arta kalanları geri almış ve onları tekrar elden geçirmişti..." Öncesinde de, bütün yazışmalarının yakılmasını emrettiği olmuştur. Rancé'nin yaşadığı bu "harflerden uzaklaşma" uzun süredir aranan bir nesnenin hor görülmesinden başka bir şey değildir. Chateaubriand, Rancé'nin çok yazdığını belirtmiştir. İçindeki bu dili susturma ve kelimeleri tüketme hırsı, Trappe'tan önce okuryazar biri olan Rancé'nin, kelimelerin adamı olmak istediği gerçeğini gizlemesini zorlaştırır. İnzivaya

17. (Fr.) Münzevi keşişten farklı olarak manastırda toplu hâlde yaşayan keşişler. –çn

çekilmiş olsa bile sözü reddetmiş değildir: Diğer keşişlere vaaz vermekte, onlara günah çıkarttırmaktadır ve "dikkatini dağıtan yalnızca" ölüm döşeğindeki insanlardan topladığı sözlerdir.

Riyazet hikayeleriyle veya pişmanık eserleriyle ikna etme arzusu aynıdır. Önemli olan okuyucuyu veya dinleyiciyi ikna etmektir. Ötekini keyfine ortak etmek isteyen sapkınlıkta da bir misyonerlik vardır. Aynı tutku, merkezdeyse konuşmanın zevkiyle... Fakat Rancé ve Madam A.'nın inandığı gibi bedeni zayıf düşüren, aşkları yozlaştıran, görevleri yok eden ve sarsılmayan tek şey sözse, dilin ölümünü kutlayan, günahkar bir sözdür bu. Zira Rancé'nin şiarını yinelemek gerekirse, "hatırasız, hafızasız ve duygusuz" olmak öncelikle kelimesiz olmak değil midir?

Her iki durumda da riyazet hikayesinin kendisi bir riyazettir. *Vie de Rancé* eseri de Chateaubriand için bir riyazettir; idarecisi M. Seguin'in emirleriyle yaratılmış ve dayatılmıştır. Chateaubriand bu eserde iyi bir Hıristiyan değil, zamanın çoktan uyuşturduğu kalem tutan eliyle mezarına inen büyük bir yazar olarak son maskesini yaratmıştır. Madam A.'nın sapkın davranışlarının öyküsünden beklentisiyse, kocasının intiharından duyduğu ve kırbaçlı dayakların arkasına sakladığı suçluluğu bir yabancının gözleri önüne sermenin utancıdır. Dinleyici veya seyirci de, ikrarın veya öykünün aşağılanmış alıcısıdır kuşkusuz. Fakat anlatmak ve anlatma yöntemi, söylemenin zevkiyle aşağılanmanın intikamını temin eder. Chateaubriand'ın sözleri (aşk mektuplarına veya yaşlılığa, "gece yolcusuna" dair muhteşem sayfalar) eser sahibi her ne kadar nefsini kırsa, hikayesi yoluyla kendini ölümün tesellisine hazırlasa da, yazarın onun kaleminin silahlarını keskinleştirmeye devam ettiğini gösterir. Madam A.'ysa mütevazı bir şekilde günah çıkarmak ve affedilmek istermiş gibi yaparken aslında her şeyden önce sırrını açıklayıp günah çıkardığı kişiyi baştan çıkarmak (psikanalisti bir an bile hatanın Hıristiyan figürlerinden ayırmaz), onu aciz,

bağımlı ve zevkten uyuşmuş hâle getirmek amacındadır.

Madam A.'nın çileciliğini yazarak kendime hangi riyazeti dayatıyorum? Neyin ahlakını yükseltmeye çalışıyorum? Kimin?

Bunun cevabını burada verirken dolaylı bir yol seçmem anlayışla karşılanacaktır. Ahlakı yükselten riyazet midir? Bu durumda bütün hikaye sahte bir ölümden döner: Yazar ölümünün öyküsünü, kurgunun geleceğinde yaratır. Ya da ahlakı yükseltmek midir çileci olan? Chateaubriand'ın, kendisine itici gelen dindarın hikayesinden sıkılması gibi, Madam A.'nın bana anlattığı sözde ahlakı geliştiren hikaye gibi!

Neticede yalnızca birkaç kez tekrar eden görüşmeleri sonlandırmayı planlıyordum. Onunla psikanaliz gerçekleştirememiş olmanın yasını tutamamıştım ve analitik durumun sapkın bir yola girmesiyle kelimelerimin öldürülmesini kolay kolay kabul edemezdim. Geriye "neden?" sorusu kalıyordu. Yakın zamanda ne olmuştu da Madam A. neticede hiç söz etmeyeceği bir ölümü konuşmak için benimle iletişime geçmişti? Yine, bu soruyu beklemiyorsa bile beni bekliyordu: Diğerleri gibi o da yalnızca benim cevabı olduğum soruları sorabilirdi. Nihayet son "seansta" sadist bir partnerle geçen öyküyü anlattı ve seansımız, Madam A.'nın bu bitap düşmüş mazoşizme yaptığı nihai dalışın ardından buna teslim olmayı neredeyse tamamen bıraktığını anlamadan ve bu kez kafasının gerçekten karıştığını farketmesiyle bitmiş oldu. O gün, son derece şiddete meyilli ve yaşlı bir adam olan "efendisi," bir otel odasında uzun süren ortak bir hapis hâli ve yavaş yavaş dozu artan kötü muamelenin ardından, muhtemelen ölüm oyununun, oyunun ölüm fermanını imzalayacağını hissettiği için banyoya kaçıp kendini oraya kilitlemek zorunda kalmıştı. (Madam A.'nın eşinin cansız bedeni banyoda bulunmuştu.) Adam tüm gün orada kalmış, Madam A.'ysa kapının diğer tarafından onunla uzun uzun konuşmuş, yepyeni işkenceler sayarak kendi zevkini harlamış ve

celladının ürken kontrol teşebbüsünü kurcalamıştı. Adam ona yalvarıyordu: "Lütfen, dur, beni rahat bırak." Tam o anda her şey "tepetaklak" olmuş ve adam ölüm-ötesinden, duvarın öteki tarafından, eşi gibi yaşayan bir ölüymüşçesine konuşurak pes ettiğini söyleyince Madam A.'nın hayatı yavaş yavaş intihardan önceki dengesini bulmaya başlamıştı.

Kuşkusuz Madam A. eşinin ölümünden önce de rasgele bir iki partnerle hafif birkaç mazoşist birliktelik yaşamıştı. Hatta eşine anlattıklarına, aldığı darbelerin izlerini göstererek ekleme yapma ihtiyacı bile duymuştu. Belki de bu patolojik yas sonrasında kendini buna benzer aşırıklara kaptırmaya bir süre devam etmiştir. Fakat onu bu dehşet geçidine atan güç daha önce onu hiç böyle yakalamamıştı ve o andan sonra da hiç yakalayamayacaktı. Eşinin intiharından ve belki de kendinden memnun bir şekilde anlattığı hikayelerin bundaki payından duyduğu suçluluk, halihazırda sahip olduğu erojen mazoşizme eğilimi güçlendirmişti. Kendini dövdürerek hem içindeki eşini dövdürüyor, hem de ona acı çektirdiği için kendini cezalandırıyordu. İplerle bağlanırken kaybetmek istemediği aslında ölen kişiydi ama aynı zamanda kendini de depresyona ve ölüme terk edemiyordu. Belki de öteki adamın bitkinliği ve kendi nefretinin sonuna kadar gidemeyişi Madam A. için ötekindeki kusurun reddedilemez işaretiydi. Adam sınırlarını kabul edince, Madam A.'nın ölen eşine duyduğu nefretin dışına çıkıp, bunu kendine döndürmek için hizmet ettiği her şeye kadir zalimin de bir ölümlü olduğu anlaşılmıştı.

Geriye kalan soru, yansıtma son bulunca Madam A.'nın nasıl olup da depresyona veya melankoliye yenik düşmediğidir. Zira eğer depresyon bir çeşit nefretten kaçınma, bir nefret karşıtlığı veya nefretin nefretiyse, nefret veya onun hafiflemiş hâli olarak ötekini küçük görmek de depresyona karşı etkili bir savunmadır.

• • •

Riyazet mi, riyazetler mi? Her dönüşüm bir inkar mıdır? Her inkar sapkın bir manevra mıdır? Rancé sapkın biri miydi? Bu son soru anakronik bir geçmişi anma eyleminde bir anlam ifade etmeyecek ve üç yüzyıllık bir kültür gerektirecektir. Rancé bir mistik, Madam A. da bir ahlaksız olmuştur; çünkü toplumsal sıkıntıları her ikisinin zamanını da ortak bir noktada buluşturur: Riyazete dönüştürülen imkansız yas. Her devir, bir öznenin gösterdiği belirtiye veya hikayesine, onları akla yatkın kılan bir çeşit meşruluk ve onları sunanlara da makul bir anlam verir. Herkesin kendi inzivası, kendi bağları vardır.

Belki de bugün olsa Rancé günlerini Trappe'ta değil, ölümün üstünün örtülüp adeta neşeli bir şeymiş gibi gösterildiği, büyük şehirlerin önlenemez hiç olma arzusuna sunduğu kenar mahallelerde tüketirdi. Belki de böyle olmazdı. Son haberlere göre Madam A. bir tür mistik inzivaya çekilmiş. Eğer hâlâ bir sınır arayışı içindeyse bu sınıra Tanrı adını vermiş olabilir. Kim bilir?

6*
Kadere Soru

OLMAK İSTEMEDİĞİNİZ bir şeye dönüşmek... Hayatınızın önemli bir kısmını sonunda sizi çizgi çizgi istila edecek, reddedilen sureti, sizin solgun yüzünüze her gün daha çok yaklaşan birinden kaçarak geçirmek... Arthur Schnitzler'in karakterlerine işte bu tip bir kader çizilmiştir. Peki ama onun kaderi nedir? Beklenen kişiye dönüşmeye, ötekinin kopyası olmaya takılıp kalmak, kendini yalnızca ötekinin yeniden başlamış hâli olmaya zorlamak ve sonra başarılı bir görev kisvesi altında bambaşka biri olarak kaçıp kurtulmak mıdır? Schnitzler de her sanatçı gibi kendi kimliğine dair yorucu bir arayışla karşı karşıya kalmıştır. Henüz yirmi üç yaşındayken tuttuğu günlüğe şu itirafta bulunmuştur: "Tam olarak ne ve kim olduğumu unutuyorum." İlerleyen yaşında hatıralarında yinelediği, her zaman ürkütücü, incecik bir huzurla örtülü bir sorgulama vardır: "O günlerden beri, hayatın karanlık sularında yol alırken sonda atmak veya çapa sallandırmak sık sık aklımı çelmiştir ama, bunun varlığımın dibine ulaşıp ulaşmayacağından veya yanıltıcı bir kumsala saplanıp kalmayacağından ya da birbirine geçmiş gizemli yosunlara takılıp takılmayacağından hiç emin olamadım."[1]

1 Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien* (Fischer Taschenbuch, 1981), s. 190

Schnitzler'in kaderi çoktan çizilmiştir: "Henüz küçük bir çocukken babam gibi doktor olmayı hayal ediyordum."[2] Fakat başarılı özdeşleşmeler ve çılgınca idealleştirmeler çerçevesindeki meslek seçimi, her zaman hayalin ve fantezinin payını ortaya koyar. İdeal bir doktor olan bu ideal baba sıradan biri değildir. Gırtlak hastalıkları uzmanı olarak konservatuvar öğrencilerine ses ve fonasyon dersleri vermektedir. Bu derslere ağırlıklı olarak şan öğrencilerinin yanı sıra hastalar, sanatçılar, meraklı ve kültürlü insanlar da katılmaktadır. Ses tellerinin ve gırtlağın tamamını yansıtarak gösteren, laringoskop adını verdiği tuhaf bir alet icat etmiştir.

Ünlü bir adamın oğlu olmanın zorluğu, Schnitzler için doktor olmaya karşı bir savaş hâlini almıştır. Yine de bir doktor ama başka türlü, tedavi edilemez olanın doktoru olmuştur: Ruhun. Tıpkı bakılamaz olanı, yani sesi görmek isteyen babası gibidir. Hem baba hem oğul için sanat, bilimin başarısız olduğu sınırı çizmektedir. Her ikisinin de kaderi sanatla bilimi karşı karşıya getirmek, tamamen verimli bir çarpışmada birini ötekinin içine almak olmuştur. İkisinin de başarısız sanatçılar veya kötü doktorlar olduğu söylenemez.

Bir mesleği neden icra ettiğimize dair kişisel sebeplerimizde hep yanılırız. Bir doktor için bu konudaki gaflet çok daha büyüktür. Sebepler arasında özveri, bilgi, kariyer gibi nedenler sıralanır; oysa her zaman yalnızca ölümden kaynaklanmayan bir korkunun, sınırları zorlamaktan alınan karanlık zevkin, acı çeken ve ölen kişi olmamaktan gelen bir memnuniyetin, ruhun sırlarını, bedenin gizli köşelerini ve arzunun sancılarını öğrenmek için hissedilen çocukça bir tutkunun sözü geçer. Schnitzler sağduyuyla tıpla olan ilişkisinin, "değişken ve tereddütlü, şiddetli bir tiksinmeden ve derinlerinde bir çekicilikten,"

2. Age, s. 90.

oluştuğunu söylemiştir. Kaderin cilveleri vardır. Başta sizi iyileştirmek, ölümün efendisi olmak için tıbba yöneltir. Derken, öğrencilik dönemindeki Schnitzler gibi, patolojinin özellikleri arasında kuruntu yaptığınız yumrularınızın listesinden başka bir şey görmezsiniz. Bedenin dokumasını, ruhu ve ruhla bedenin kırılgan ittifakını anlamak isterken her şeyin giderek bilginizin ağırlığı altında dağıldığını ve yabancılaştığını hissedersiniz. Beden kendi içinde mesafeli hâle gelir, düşünceler hüzünlü bir şekilde birbirlerinden ayrışır; yalnızca üstü kapalı, tozun ve hiçliğin tadına gömülmüş kelimelerle konuştuğunuz bir hayattır bu...

Schnitzler'in kaderinin bir adı daha vardır: Freud. Çoğu zaman fark edildiği üzere bu karşılık doğrudur: Freud, Schnitzler'in olabileceği, Schnitzler'se Freud'un belki olmak isteyebileceği kişidir. Her ikisi için de tıp, imkansız bir meslek olmuştur. Uygulanamazlığı anlamında değil, sonuçta Schnitzler tüm hayatı boyunca tıpla uğraşmıştır. Fakat tıp uygulaması kendi imkansızlıklarına eleştirel bir bakış anlamına gelir: "Hiç kuşkusuz tabiatımda var olan tıbba eğilim, her ne kadar çelişkili görünse de, çok sonra tıbbi mecburiyetler ve imkansızlıklar dünyasından kendimi koparmak için sahip olduğumdan çok daha büyük bir kararlılıkla kendini gösterdi."[3] Yalnızca ruha yönelik tıbba inanan Schnitzler, 1927'de sırrını şu şekilde açan Freud'a katılır: "Kırk bir yıllık tıbbi faaliyetin ardından kendime dair bilgim, başlangıçtaki niyetimden zoraki bir sapış yaşadığım için hiçbir zaman gerçek bir doktor olamadığımı söylüyor bana. Hayatımın en büyük zaferiyse uzun bir dönemecin ardından bu dünyanın gizemlerini anlama ve çözümlerine dair belki ufak bir katkı sağlama ihtiyacına dayanan başlangıçta-

3. Age, s. 92.

ki o yönü yeniden bulmak."[4] Zihinsel ızdıraba yönelik ilgiye gelince, Freud'la aynı yakınsamayı tespit etmek mümkündür. Schnitzler bu konuda şöyle yazar: "Her ne kadar itiraz kabul etmeyen tek ilgim olduğunu hissetsem de, sinir hastalıkları ve zihinsel hastalıklara olan merakıma özel bir değer atfetmek istemem; açıkçası bu merak tıp alanından ziyade şiir ve edebiyat alanına kök salmıştı."[5] Bu sırada Freud da itiraf etmektedir: "Acı çeken insanlara yardım etmek için en ufak bir ihtiyaç duyduğumu sanmıyorum... Tıbbi hiçbir şeyle ilgilenmeden bütün tıp sınavlarımı geçmiştim."[6] Freud'un Stekel'e yaptığı, pek bilinmeyen ve bu adama dair her şey gibi hassas olan bir itiraf, kesişen bu iki kaderin benzeşimini güçlendirmektedir: Doktor olan ama bunu istemeyen, roman yazarı olan ve bunu bilmeyen. Berchtesgaden'in yakınındaki ormanda yürüyüş yaparken Freud, Stekel'e şöyle söyler: "Aklımda, bir psikanalist olarak deneyimlerimi kullanıp romanlar kurguluyorum; arzum bir roman yazmak."[7] Freud hiçbir zaman bir roman yazmamıştır tabii; çünkü bilmeden ve gerekli araçları sağlamadan roman yazarı olunmaz. Schnitzler'se bir tıp doktoru olarak kalmıştır. Tıbbı reddedişi ve edebiyata olan düşkünlüğü, alanında daha da iyi olmasını sağlamıştır belki de.

Bu durumda tıp, ruh hastalığını iyileştirmeyip aksine çoğaltığı için Schnitzler tıbba sırtını dönmüş ve yazmaya başlamıştır. İlk kısa romanı ve hiç tamamlanmamış olan "Ünlünün Oğlu" tam olarak kendi olmanın ve kendi kaderini bulmanın zorluğundan bahsetmektedir. Babası Profesör Schnitzler'in çizdiği

4. Sigmund Freud, *La Question de L'analyse Profane* (Paris: Gallimard, 1985).

5. Age, s. 187.

6. Age.

7. *The Autobiography of Wilhelm Stekel*, der. E. Gutheil (New York: Livesight Publishing Company, 1950).

kaderin dışına çıkmak zordur. (Peki yoldan çıkmış mıdır? Daha derinde beklediği noktada bir dönemece girmemiş midir?) Babası şarkıdan başka hiçbir şey söylemeyen, yalnızca sesten ibaret, oğlunun konuşturacağı kadınlardan çok hoşlanmaktadır. Izdıraplarını yavaş yavaş itiraf eden, kendilerini kaybettikleri kurnazlıklardan, yenilgilerinin en karanlığında tuttukları masumiyetlerinden bahseden kadınlar...

Onları konuşturmanın yolu Schnitzler için öncelikle hipnozdan geçer, bu yine tıptır ama yalnızca sesler ve kelimeler çalışır; ardından edebiyat gelir. Kısa bir tiyatro oyunu, *La Question au destin*[8] [Kadere Soru], edebi bir tarzda Schnitzler'in, tıpkı Freud gibi, uzun süre kendini kaybettiği o bilimsel geçmişi tam olarak gösterir: Hipnoz söylenmeyenin, söylenemeyenin ve Schnitzler'in aşk, Freud'unsa bilinçdışı olarak adlandıracağı şeyin dile getirilmesini sağlar. Burada Schnitzler'le Freud'un kaderi arasındaki temel yakınsamalardan birine değinilir. Schnitzler ilk bilimsel çalışmalarını fonksiyonel afaziye (sesi olmayan kimse) adamış ve böylece tıptan ziyade psikolojiye yönelip bir doktor olarak fonasyonun (kimsesi olmayan ses) anatomisi üzerine çalışmaya bağlı kalan babanın kaderinden uzaklaşmıştır. Freud'un ilk çalışmalarıysa, ses değil ifade bozukluğu olan afazi üzerinedir (sözü olmayan ses). Schnitzler afonik kişileri, hipnoz ve telkin yoluyla tedavi etmeye çalışmıştır; ne var ki söyletmek ve konuşturmak arasındaki çizgiyi geçen Freud olmuştur.

Tüm bunlar sevgilisini konuşturmak için hipnozu kullanmak isteyen kıskanç bir adamı sahneye koyan *La Question au destin*'de kabaca yer almaktadır. Adam hipnozu kadına doğruyu söyletmek için değil; söylenmeyeni, arzuyu, sadakati, ötekini söyletmek için istemektedir. Bu kısa tiyatro eseri temelde Art-

8. Arthur Schnitzler, *Die Frage an das Schicksal, Die Dramatischen Werke*, c. I (Frankfur am Main, 1962, s. 30-41).

hur Schnitzler'in kaderi olan meseleleri canlandırma kaygısını ortaya koyar: Uyuyan, hipnozun hapsettiği bedenden çıkan ses kime aittir? Bakışlar kişiyi öldürdüğünde veya uyuttuğunda, özellikle duymak istemediğimiz o hakikati söylemek için hangi ses ortaya çıkar? Öteki için biz neyizdir? Ebeveynlerimizin kaderinin sözcüsü ya da yazarı olmadığımız bir komedinin karakterleri (baba Johannes Schnitzler'in, kendini ortaya koymak istemediği bazı makalelerin basımında oğlunun adını ödünç aldığı bilinmektedir) mi? Yoksa taşıdığı ölüm gölgesiyle bizi geride bırakırken konuşmadan usanmış olmayı içeren ve baştan çıkarmanın da eksik olmadığı bir konuşma tedavisindeki hastalar mıyız?

Baba Schnitzler görülemeyene, yani kadınsı arzuya ses aynasıyla pusu kurmuştur. Oğul Schniztler'se, elinde kalem, aynı arzuyu sıkıştırmış ve bir tiyatro temsiline dönüştürmeye çalışmıştır: Bu mütevazı eserde ve bu basit kaderde olduğu gibi, Arthur Schnitzler'in coşkunluğunun derinliğine nadiren ulaşılır. Hipnozu bir tiyatro eseri gibi gösteren hipnoz tiyatrosu, çocukluk geçmişinin gölgelerinin hareketlendiği "öteki sahneye" erişim, kendi arzuları tarafından engellenen aktörler ve ne kadar yalancı olurlarsa olsunlar her zaman doğruyu söyleyen kadınların ölçüsüz aşkı... Kaybedildiği düşünülen anda, kaderin dönemecinde bulunan baba tekrar oyuna katılır ve onarır. Kader, hakkında hiçbir şey bilmek istemediğimiz, belki de sorusu olmayan bir cevap değil midir?

7*
Karanlık Arzu

ARTHUR SCHNITZLER'in *La Ronde* [Çember] eserinin biçimsel mükemmelliği, kaderin mekaniğini hayatın sarsıntısıyla birleştirir. Tiplemelerin mantığı mütemadiyen dengesizlik hâlindeki bir diyalogla altüst edilir. Çember, korku tarafından devinimsizleştirilmiş, ihanetin elinde donup kalmıştır ama durmadan kendi tamamlanmamışlığına doğru ilerlemeyi de bırakmaz. Biçim amansızca cinsel veya sosyal düzenin istediği şekilde cereyan eder; buna rağmen arka planda işbaşında olan ızdırap ve ölümdür. Viyana pembesinin eteklerindeki karanlık arzu...

Viyana'daki arkadaşı Heinrich Mann, Schnitzler'i "ölümün şairi" olarak adlandırmıştır. Onun hakkında söyledikleri *La Ronde*'un içeriği açısından önemlidir: "Kayıtsızlığıyla, hüznüyle, şevkiyle, coşkusuyla her olay örgüsünün, adeta kendiliğinden, sanki hiçbir şair buna engel olamazmış gibi ölüme doğru yol aldığını bilirdi. İhtişamı seven adam düşüncelerin en neşelisini mezarın ucuna kadar itmişti; tıpkı şehri Viyana'nın yaptığı gibi, şehrin düşündüğünü varsayarsak."

Aslında Schnitzler'in çözülmeyi bekleyen iki yönlü bir sorunu vardı: Dişlileri cinsel konular üzerinde birleşen sosyal mekaniğin karşılığını tutarlı bir bağla tasvir ederken, makinenin fazlasıyla mükemmel ilerleyişini, tiplemelere (onlarsız, elde bir

tiyatro eserinden ziyade bir antlaşma veya bir gösterim kalırdı) bir beden ve bir özellik vererek elde tutmak. On kişiyi, on diyalogla nasıl gösterirsiniz? Bu düzen geriye tek bir çözüm bırakır: İki karakteri bulunan ve bunlardan birinin, yani fahişenin hem ilk hem de son sahnede karşımıza çıktığı on sahne. Bu son seçenek anlamsız değildir tabii. Fuhuş genel cinsel ahlaka ters düşer ve fahişenin bedeni toplumun her sınıfından erkeğin arzularının hayal kırıklığıyla son bulduğu geometrik alandır. Oyunun son sahnesinde kont, fahişeye askerin ilk sahnede vermeyi reddettiği parayı verir. Her şey olması gerektiği gibidir, zincir tamamlanmıştır.

Peki olay örgüsünün simetri kanununa rağmen ilerlemesi nasıl sağlanır? A'nın B için duyduğu arzu ve aşk, B'nin A için duyduğu arzu ve aşkla uyuşursa, zincirin devinimsizleşmesini engellemek için Schnitzler'e yardımcı olan üç tema vardır: *Arzunun parçalanması, cinsiyet farkı* ve *zamanın geçişi.*

Arzunun parçalanması

Çemberin tamamlanmayışı, arzunun tatmin edilememesinin bir sonucu değildir. Arzu, döngüsünün özündedir; tatminsizlikse karakterlerle eylemlerin birlikte bindiği dolabı hiç durmadan döndürür. On karakter vardır ama yalnızca üç eylem söz konusudur: Baştan çıkarmak, almak ve terk etmek. *La Ronde*'un hiçbir sahnesinde aynı anda üç kişi yoktur ama sevilen ve seven, arzulayan ve arzulanan her karakter üst üste binmiş iki ilişki çerçevesinde ele alınır her zaman. Bir sonraki sahnenin ilk karakteri, bir öncekinin ikinci karakteridir. Biri, yeni eşinin kollarında bir öncekinin izini taşır. Ötekiyse hazırdaki nesnenin yerine geçecek olanı ufukta görmektedir.

Fakat gedik öncelikli olarak kişiler arasında açılmaz. Her birinde, ötekiyle karşılaşmanın imkansızlığından ziyade ikiye

bölünme durumu söz konusudur. "Viyanalı, gerçek Viyanalı, hiçbir şey arzulamaz," diye yazmıştır Hermann Bahr. "Yalnızca istemek ister ve bunu en üst seviyede ister; her yerde aradığı budur. Bunun eksikliğini hisseder. Ona öncelikle bir heyecan, bir yön vermek gerekir."

Bu durumda çemberdeki bütün, öncelikle gidişattaki üç hareket arasında, evre veya uyum eksikliğiyle hareket eder. İlk olarak, her karakterin diğerine tutunmasını (kelimenin bütün anlamlarında) sağlayan arzuyu açıkça dile getirdiği dil zinciri, yani *aşk zinciri* söz konusudur. Altında veya üstünde ama her halükarda yanındadır; biyolojik boyuttaki bedenler zinciri, aslında cinsel *ihtiyaç zincirindeki* itkilerle düzenlenir, herkesin bedeninin bir parçası ötekinin bedeninin bir parçasına tutunmuştur. İkisi arasında bir örgü oluşturan *arzu zinciriyse*, varlıkları olduğu gibi, olabildiğince çiftleştirir ve bunu bedenlerle kalplerin uyumunu bozarak yapar.

Talebin ve ihtiyacın ötesi olan arzu, her zincir halkasını bir sonraki için açmak üzere gevşetir ve böylece çemberi, sevilmenin mutluluğu veya zevk almanın memnuniyeti noktasında durdurur. Freud, "Bizzat cinsel itkinin doğasında eksiksiz tatminin gerçekleşmesine elverişli olmayan bir şey," olduğunu söylemiştir.[1] Tuhaftır, kötü arzular değil ama iyi isteklerle ilgili, Hıristiyan söylemde de, Bossuet'de de zalim bir eksiklik prensibine dair benzer fikirler görülür. Bossuet ne zaman danışmanı olduğu kadınlardan birinin (Madam du Mans, Madam de la Guillaumie, Madam d'Albert de Luynes), inziva veya riyazet talebinin desteklenemez olduğunu hissetse onlara, 1691'de Rahibe Cornuau de Saint-Bénigne'e verdiği gibi bir cevap vermektedir: "Arzunuz, Tanrı'nın bazı ruhlara onları sınamak için gönderdi-

1. Sigmund Freud, *La vie sexuelle* (Paris: Puf, 1969, s. 64).

ği ve asla gerçekleştirmelerini istemediği arzulardan."[2]

Sahnedeki iki eş arasında arzunun bağladığını, aşk serbest bırakmak ve bağların birden çok girintisini bir bağlantının bütününe zincirlemek ister. Bir sahnenin ikinci eşiyle bir sonraki sahnenin ilk eşi arasındaysa arzu, aşkın neredeyse bağlamış olduğu şeyi koparır.

Bu şekilde birleştirilen çember uzun bir cümledir; içeriğindeki kimi zaman *sevmek*, kimi zaman *arzulamak* fiilleri anlamı bozar ve tüm doğrusallığı engeller. A, D'yi seven ve C'yi arzulayan B'yi sever. Ortaya şöyle bir tablo çıkar: Fahişe, onu arzulayan kontu seven aktrisi arzulayan şairi seven hoppa işçi kızı arzulayan kocasını seven genç kadını arzulayan genç adamı seven hizmetçiyi arzulayan askeri sevmektedir.

Bu imleyen zincir karışıklığına bazı önermelerin olumsuz biçimini ekleyecek olursak: Genç kadın, yalnızca onu sevmeyi arzulayan genç adamın, onu arzulamamasını ister. Böylece herkesi kendi benzemezine aşk veya arzuyla saran gücü ölçebiliriz.

Çemberi döndüren nedir? Eros mu, yoksa Tanatos mu? Aşk mı, arzu mu? Kesinlikle arzu; çünkü arzu yalnızca Eros'un tarafında yer almaz. Arzu her an hareket hâlindeki güçtür. Hem yayılımının zamansal yapısına (Freud'a göre geçmişi gelecek gibi sayan "sanrısal bir amaç" söz konusudur) hem de oyununun mekansal yapısına (Lacan bunu nesnesinin yokluğu olarak tanımlar) bağlı nedenlerden ileri gelir.

Zaten kayıp olan hiçbir şeyin bulunmaması ve bulunan her şeyin aynı hızla kaybolması; *La Ronde*'un karakterlerini benlik arayışına çıkaran işte budur. Hareket A'dan başlayıp (fahişe) yine A'da sonlansa da, her şey yalnızca görünüşte başa döner. Çember aslında gerçek bir daire değil, bir spiraldir; çünkü fa-

2. Jacques-Bénigne Bossuet, "Lettres de piété", *Œuvres complètes*, c. XI (Lefèvre, 1836, s. 320).

hişe, açılışı arzu öznesi olarak yapmış olsa da, nihayetinde bir nesneye dönüşür. Ortaya çıkan A dolayısıyla A değil, spiralin bir başka düzleminde biraz daha aşağıda veya yukarıda yer alan A_1'dir.

Cümle ya da zincir, Lacan'ın öne çıkardığı bilinçdışı retoriğinin iki biçimiyle katedilmiştir. Önce mecaz (kişi için, yeni bir nesnenin bir öncekine ikamesidir; bu durumda birindeki nitelikler onun yerine geçene aktarılır) ve onun eşlenikleri gelir: Yoğunlaşma, bindirme, belirti ve nevroz. Ardından da kinaye (arzunun arzulanan nesne tarafından her karakterin silinmesi pahasına bir sonrakiyle bağlantısı) ve eşlenikleri: Yer değiştirme, sil(in)me, fantezi ve sapkınlık. Yatay ve dikey bu iki eksen, aşk ilişkisi alanının inşasına katkı sağlar. İmleyen zincirin bir çeşit artistik temsili olan *La Ronde*'un her karakteri için bütün nesneler eşit değere sahiptir; hiçbiri asla doğru nesne olmayacaktır. Anneye ait ilk nesne erişilmezdir fakat mecazın merkezinde tutulur. Bununla birlikte her yeni nesne, buluşun cazibesiyle süslenmiştir ve gerçek mevcudiyetin albenisine sahiptir.

Bir özneye arzu beslenmeyeceği (bir özneye âşık olunur), bir nesne için de bu duygudan söz edilemeyeceği (bir nesneye ihtiyaç duyulur), arzulamanın hem ötekinde hem de kendinde öznenin birliğinin bozulup yenildiği ânı hedef almak olduğu gerçeği böylece her sahnede yinelenir. *La Ronde* yalnızca "nesnenin ilişkisinde varlığın eksikliğinden" bahseder.[3] Ötekinin sahiplenilmesi benlikten mahrum bırakır. Arzu bu ikili ayrılıktır: Sahip değilken varım; sahipken yokum.

3. Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966, s. 515).

Cinsiyet farkı

Cinsiyetler arasındaki yanlış anlaşılma, oyunun dönüşünü hızlandırır; herkes ötekinin vermek istediğini reddeder ve ötekinin beklemediğini verir. *La Ronde*'da herkes bir anlık eşine şunu söylemektedir adeta: "Senden, sana sunduğum şeyi reddetmeni istiyorum, çünkü öyle değil." Lacan'ın bu formülü aşkı (arz ve talep) ve arzuyu (hata ve ret) düğümler. Aşkla arzu karşısında iki cinsin tavrı şu şekilde şemalaştırılır: Aşkı isteyen kadınlar arzudan geçer; arzuyu isteyen erkekler aşka teslim olur. Böylece her halka kendi amaçları doğrultusunda kullandığını sandığı ötekine bağlanır, fakat ikisi farklı yönlere çeker. Yine de çember erkekler tarafından ve erkeklerin yönünde çevrilir.

Aşk yalnızca azizleri ve cinsel komedide kaybedeni oynayan kadınları sevmektir. Kuşkusuz, Schnitzler kadınların tarafını tutmaktadır; satıcısından avaresine, dansçısından kontesine, hizmetçisinden şarkıcısına, gencinden yaşlısına, zaliminden terk edilmişine, kirletilmişinden safına kadar rıza gösteren bütün kadın kurbanların yanında yer alır. Bu kadınlar onları cezbedip etmediği bile bilinmeyen çekingen genç burjuvalardan veya karnı tok yaşlı zenginlerden ziyade, paylaştıkları ve karşılığında yazarın da içinde bulunduğu Jung Wien[4] hareketini doğuran genel cinsel ahlakın kurbanlarıdır.

La Ronde'da kadınlar ne istediklerini bilmezler. Hava her zaman ya çok karanlık ya çok aydınlık ya çok sıcak ya da çok soğuktur. Onlara, "Seni seviyorum," denmesini isterler (hizmetçi ve hoppa işçi kız) veya bu kelimeleri söylemek üzere olan âşığın ağzına tıkarlar (evli kadın ve aktris). "Bu değil," üzücü tespitiyle özetlenen çoğul, tesadüfi, kusurlu arzulara karşılık kalplerin durmasını; "İşte bu, işte burada, işte o," diyen aşkın

4. (Alm.) Genç Viyana. 1800'lerin sonunda Viyana'daki Griensteidi ve yakınlarındaki kafelerde bir araya gelen yazarlar topluluğu. –çn

kanununu isterler.

Bu dünyada çok az aşk ve çok fazla yatak olduğunu düşünürler: Ölü ağaç altındaki bitkilerinden yataklar, şık bir otelde tüylü kumaştan divanlar, kentsoylu odalarının tüy ve sateni, bir aktrisin odasında yerdeki hayvan postları. Ama önemli değil. Zira onlar hep başka yerdelerdir, neden kendilerini erkeklerin idaresine bırakmasınlar ki? Erkekler ne istediklerini bilir veya bildiğini zanneder: Arzu, her zaman. Kadınlar da onlara inanırmış gibi yapar.

La Ronde'un ikinci sahnesi askerle hizmetçinin, iki dans arasında *aşk yapmak* için Swoboda balosundan uzaklaşmasıyla başlar; aşk ve arzunun iki zincirinin birbirine geçtiği, fakat ifadelerin yanlış anlamalar ve belirsizlikle dolu olduğu bir sahne. Beklenen aşk mı yoksa yapılan aşk mı? Kadınlar buna daha ziyade *aşktan bahsetmek*, erkeklerse *seks yapmak* anlamını verecektir.

Hizmetçi kadın: "En azından beni sevdiğini söyle."
Asker: "Bunu hissetmedin mi, Marie Hanım?"
Adam güler.

Bir araya gelen iki, asla bir yapmaz. Varlıkların birleşimi, hareketi durduracağını sandığımız anda tekrar dansı başlatır. Asker kızı orada bırakıp bir başkasını baştan çıkarmak için Swoboda balosuna döner.

Fakat bu çılgınca aritmetikte arzu ve talep ya da seks ve aşk kadınla erkek gibi yüz yüze gelmez. Zira eşlerin hepsi birini ötekine karıştırdığından, bu çok basit olurdu. Kadınların yalnızca aşkın olmasını istemeleri de bir arzudur ve erkeklerin sırf arzu olsun isteği de bir taleptir.

Çemberde Zerdüştlerin dünyasının mükemmel tecellisi olan "aynı"nın ebedi dönüş halkasına dair hiçbir şey yoktur.

Bu halka ancak çatlakla, yanılmacayla, kopmayla ve yanlış anlamayla döner. Ötekiyle bağlayan şey cinsel itkinin kopmuş bağı, nesneyle hoşnutluk arasındaki kesiktir. Neticede çemberi kim döndürür? Kader mi? Tanrı mı? Hayır, bu Max Ophuls'un filmindeki gibi bir *deus ex machina* değildir. Belki bir şeytandır; tekrarın şeytanı. Arzu makinesinde âşıklar yalnızca birer çarktır ve sahnede her biri ötekini bir ayna ya da bir paravan olarak kullanır. Freud'un dediği gibi, "kader [olan] anatomi" değil, arzudur.

Lacan bedenleri kelimelere kul eden zincirde imleyenin (örneğin genç adam için hizmetçi kadının mavi bluzunun üstündeki beyazlık veya sadakatsiz kadının eşi için ölmüş bir sevgilinin anısı) bir özneyi (arzulanan) *başka bir özne için* temsil eden olmadığını göstermiştir. İmleyen, "özneyi *bir başka imleyen için* temsil edendir." Arzulayan da arzulanan kadar tabidir; ikisi de aralarında dağılmış, kısmen bilinçdışı anlamlardan ve temsillerden oluşan bu düğümü görmezden gelirler.

Bu değerlendirme, her iki partneri de öznelikten çıkaran nesne ilişkisi (arzu ilişkisi) bağlamında çürütülemez. Buna karşılık, Lacan bunu mutlak bir şeye dönüştürmek istediğinde, her şeye rağmen imleyenin bir özneyi başka bir özneyle temsil ettiği aşk ilişkisini gözden kaçırır. Zaten zincirin her halkasında meydana gelen iç gerilimler ve bütünü düğümleyen sürekli hareket; biri köleleştiren, diğeri öznelleştiren bu iki ilişkinin acı veren aksiliğinden doğar. Bu bağı belirtmek için "aşk yapmaktan" bahsetmek, bir bedeni ötekiyle birleştiren nüfuzun şiddetini bulunmaz bir fedakarlık altına gizlemek değildir sadece.

Freud'un, aşk ilişkisinin gözden geçirilmesinden ibaret olduğunu ifade ettiği, Lacan'ınsa "cinsel ilişki yoktur," diyerek mutlak kılmaya çalıştığı aşk ve arzu arasındaki ikilemde hapsolmamak için, Hıristiyan manastır geleneği başka yollar gösteriyor olabilir. 12. yüzyılda yaşamış bir teolog olan Hugues

de Saint-Victor, aynı anda hem arzunun ilerleyişini hem aşkın duruşunu düşünmeyi sağlayan bir anlayış öne sürmüştür: "Eğer aşk arzuysa iyi koşması gerekir; eğer keyifse iyi dinlenmelidir."[5]

La Ronde'un sahnede uygarlaşmış temsilini gösterdiği şey aslında, ister avcı ister avlanan olalım, hep bir başkasının izini takip ettiğimiz, tazı hakkının yalnızca köpeklere ait olduğu ve tuzak kurmanın avcıyı teselli etmediği acımasız bir avdır. Fakat sanırım Lacan'ın arzuya verdiği isimle hem hırsız hem katil olan "dağ gelinciğinin" bile (zaten bir nesnenin elden ele geçerken onu tutması gereken kişinin elinden hep kaydığı büyük bir gelincik oyunu değil midir *La Ronde*?) güzel ormanda bir yuvası vardır.

Zamanın geçişi

Arzu aşkın çemberini hangi yönde çevirir? Öne doğru mu, yoksa arkaya mı? Tıpkı rüya gibi, cinsel arzu da geçmişi gelecek gibi gösterir. Çemberin hareketi "... bizi geleceğe götürür, çünkü bize gerçekleşmiş arzularımızı gösterir. Fakat düşleyen için şimdiki zaman olan bu gelecek, yok edilemez arzu vasıtasıyla geçmişin görünümüne bürünmüştür."[6] Freud'un, *La Ronde*'un güncel hâli olan *Rüyaların Yorumu* kitabını sonlandırdığı bu kelimeler tanıdık gelecektir.

Her daim kendinin seyircisi olan karakterler, adeta bir temsile katılır, kendi kaderlerinin kulisine girdikten sonra sahneye çıkar gibilerdir. Kont, asker, fahişe veya hizmetçi kadın kendi kendine, "Kontu, askeri, fahişeyi veya hizmetçi kadını oynayacağım," demektedir. Kişisel hiçbir duyguya sahip değillerdir. Yaşamaktan ziyade tekrar ettikleri durum görselinin buyurduğu şeyi hissederler sadece.

5. Hugues de Saint-Victor, *De substantia dilectionis* (Paris: Cerf, 1969, s. 91).

6. Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, çev. Dilman Muradoğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2016).

Böylece her mazbut, oyununun kalbindeki buluşma adını verdiğimiz bu dengesiz aynada, kendi sırası geldiğinde zapt edene dönüşür. Tembellik edip bağ olarak belirttiğimiz bu yanlış anlaşma silsilesinden yola çıkarak fetihlerin tekdüze ve mekanik takıntısıysa, iki sevgili arasındaki düz çizgiyi bir kaçış çemberi şeklinde büker. Her karakter aynı anda hem mevcut hem gerçekdışıdır, hem mutluluk bahşeder hem de yokluğun hayaletidir. Her sahnede şimdiki zaman konuşulur ama geçmiş duyulur. Çember bir düzen ilkesi değil, yoğun ve uzaktan bir aydınlatma altında acı bir gizemdir. Dardır, ikiye bölünemez ve eksiktir. Çılgın küçük çemberler yollarına devam eder. Saatler boyunca kimse çemberin dışına çıkmaz; oysa tekrarlardan ve çiftlerden oluşan bu düzensizliğin altındaki genel hareketsizlikdir bütünü sabitleyen.

"Vals, temelinde kaderci bir müziktir," diye yazmıştır, dansın dairesel hareketini "ahlaka en aykırı hareket" olarak gören Otto Weininger. "Kendi kendini tatmin ediyor, başka bir arayışa girmiyor, durmadan aynı rotayı tekrar ediyor; neticede, ahlaki açıdan bakıldığında, ileri geri hareketten bile beter. En azından o yalnızca iki yönde gidiyor, bir anlamı var... Daireler çizerek dönüp durmanın hiçbir anlamı ve amacı yok... Zaten dans kadınsı bir hareket; daha ziyade fuhuşun hareketi."[7] Bu kadınsılık karşıtı püritenliğin bir temeli vardır. *La Ronde* da bir çemberdir, bir danstır ve tekrardan, kendini kaybeden bedenlerin çiftleşmesinden ve ruhların sersemliğinden başka hiçbir anlamı yoktur.

Peki, çemberin dışında ne vardır? Ölüm, zamanın boşluğu ve yokluk. Neredeyse her sahnede bedenler, tam birbirlerini sevecekleri sırada, yere uzanmaktan ziyade düşerler.

7. Otto Weininger, *Des fins ultimes* alıntılanmıştır, Nike Wagner, *Arthur Schnitzler. Un guide pour Vienne*, (Beba Nanterre Amandiers, 1984), s. 45

Asker: "Buraya gel."
Kız: "Hayatta olmaz, eğer kayarsak suya düşeriz."
Hizmetçi kadın: "Dikkat et, burada bir şey var. Az kalsın düşüyordum."
Genç kadın: "Hoşça kal. Eğer merdivenlerde biriyle karşılaşırsam her şey suya düşer."
Koca: "Fakir kızlar hep daha da düşer. İstisnasız"
İşçi kız: "Başım dönüyor..."
Koca: "Bana tutun."
İşçi kız: "Beni neden bıraktın?"

Hepsi bakışlarını saatlerin döngüsünden, dünyanın kadranından öteye çevirmiştir ve Bruegel'in resmettiği *Körün Kıssası* gibi, düşenler ucu açık bir çember oluşturmayı tercih eder. Erkekler ve kadınlar, ışığın ortasında bile karanlıkta oynamaktadır. Ne de olsa çember de bir oyundur, el ele tutuşan çocukların oyunu. Kim bilir belki kaybolmamak, belki de ötekini yakalamak için el ele tutuşmuşlardır. Oyunun iki işlevi vardır: Birleştirmek ve dışlamak. Çemberi oluşturanları birleştirmek, terk edişi ve ölümü dışarıda bırakmak... Schnitzler'in yazdığı bir başka küçük tiyatro oyununda Anatole'un dediği gibi: "Ölüm korkusuna yenik düşmüşüz ama işte, hayat birden karşımızda, hiç olmadığı kadar yakıcı. Hiç olmadığı kadar aldatıcı!"

La Ronde'un ikinci sahnesi, Viyana'daki Prater parkında dik duran dev bir çember gibi görünen dönme dolabın hemen yakınındaki Wurstel isimli lunaparkta geçer. Shniztler 1906'da, kukla tiyatrosu için, yine aynı mekanda geçen *Zum Grossen Wurstel* isimli küçük bir oyun da yazmıştır. Hikayenin gidişatına göre müdahale eden bir seyirci kitlesi karşısında yapılan bir gösteridir bu. Schnitzler'in çoğu eserinde olduğu gibi, neşeyle başlayıp trajediye doğru seyreder hikaye. Ölüm kendini gösterdiğinde seyirci bunun Wurstel'e, yani yerel kuklaya dönüş-

mesini ister. Karışıklığın doruğunda, bilinmeyen bir gücün temsilcisi, ölümün ve bazı seyircilerin görünmeyen ipleri de dahil kuklaların bütün iplerini keser. Ardından kuklalar tekrar ayağa kalkar ve gösteri en baştan başlar. Seyirci, "Sonunu görmek istiyoruz, sonunu!" diye bağırır.

Oysa kuklaların ipleri kesildikten, aktörler ve yazar bir ışık, bir melek, bir sessizlik tarafından yok edildikten sonra oyunun sonu eksik kalacaktır.

8*
Bilmiyormuşum Gibi Yap

BİR TEMİZLİK SAHNESİ: Bir anne (Madam Proust değil ama olabilirdi de), otuzuna yaklaşmış oğlunun yokluğunda evini derleyip toplamak için gelir. Çamaşır sepetinde bir kadın külodu bulur. Oğlu eve döndüğünde onu sorguya çeker: "Bana böyle şeyler giydiğini söylemeyeceksin herhalde."

Bu anne için kesin olan üç şey vardır:

1. Oğlu bir kadınla yatmayı beceremez;
2. Eğer oğlunun canı kadın kılığında dolaşmak istiyorsa pekala kadın çamaşırı giyebilir;
3. Bunu onun gözü önünde yapmadığı sürece.

Burada yasak olan bir kadın gibi giyinme arzusu değil, bunun dile getirilmesidir: "Bana söyleme." Eşcinsel veya travesti olabilirsin ama bunu bilmek istemiyorum. Dolayısıyla lütfen, bilmiyormuşum gibi yap.

Marcel Proust'un annesi de onun bedensel ihtiyaçlarına karşı epey müdahalecidir; fakat onu kadın külotlarıyla değil, erkek donlarıyla ilgili sorgular.[1] Mesela koskoca oğlundan dışkısını tasvir etmesini talep eder: "Küçük beyimin bağırsaklarını

1. Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère* (Paris: Union générale d'éditions 10/18, 1992), s. 231.

gözlemliyorum," diye yazar oğluna, Marcel Proust yirmi dokuz yaşındayken.[2] Oğlunun ishal olması canını sıkmaktadır ve onu tekrar süt diyetine sokmak ister. Peki onun aşk hayatını ve yazılarını da takip etmekte midir? Oğlu daha sonra yazar olduğunda, bu ilişkiden geriye ne kalacaktır? Anneye, "Bana kim olduğumu bildiğini söylemeyeceksin herhalde," veya, "Yazdığım şu romanı bilmiyormuşsun gibi yap," deme sırası oğulda değil midir? İşte Marcel Proust'la annesinin olduğu iki sahne: Bu seferkiler sevgi sahneleri, en azından görünüşte. Karşılıklı söylenen tatlı sözlerin bahanesiyse edebiyat. İlk sahne 1908'e doğru, annenin ölümünden üç sene sonra oğul tarafından yazılmış. Başlık: "Annemle Sohbet". Proust'un kendi kendine, "Acaba bundan bir roman olur mu?"[3] diye sorduğu bu konuşmadan neticede devasa bir roman çıkacaktır. Sahne gün ışığında başlar, anne çocuğunu yatırmaktadır: "Gece istediğin kadar oturmana izin vereceğiz."[4] Sohbet "oğul"un bir makaleyi yazmayı bitirdiğini itiraf etmesiyle devam eder. Annesi "kuzusuna," erkeklerin de neredeyse kendisi kadar sevdiği ve Proust ismini devam ettirmek için yazar olacak "küçük Marcel'ine" hayranlık ve endişe dolu gözlerle bakar. Zaman ve mekan birbirine karışmış hâlde, sahne hem Marcel'in Paris'teki dairesinin giyinme odası hem de Venedik'te bir otel odasında devam eder. Anne, "büyük beyaz sabahlığının içinde oturmuş, güzel siyah saçları omuzlarına dökülmüş"[5] tuvalet masasında saçlarını tararken küçük oğlu da ona "Sainte-Beuve yöntemi" hakkında bir yazıya dair fikirlerini sunmaktadır. Konuşmaları şöyle biter:

2. Marcel Proust, *Correspondance*, c. II, haz. Philippe Kolb, (Paris: Plon, 1970-1993), s. 406.

3. Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, haz. Philippe Kolb (Paris: Gallimard, 1976), s. 60-61.

4. Marcel Proust, *Sainte-Beuve'e Karşı*, çev. Roza Hakmen (Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2006)

5. Age.

"Bu yöntem nedir, biliyor musun?"
"Bilmiyormuşum gibi yap," diye yanıtlar anne.

Neredeyse hiçbir anlamı olmayan bu küçük cümle, "Bilmiyormuşum gibi yap"; bir çeşit gizli antlaşma, özel bir melodi, sevgilerinin bir nevi ulusal marşı hâline gelecektir; tıpkı Proust'un, Vinteuil'ün ağzından Odette de Crécy'le Charles Swann'a dair yazdığı gibi. *Sainte-Beuve'e Karşı* kitabının bir başka sahnesinde oğlan, yatmaya hazırlanan annesini şaşırtır:

"Ne görüyorum? Kuzum bu saatte ayakta mı? Efendim geceyi gündüzle karıştırmış olmalı. Ama hayır, kuzum annesine makalesinden söz etmeden yatmak istememiştir."

Yazar ve annesi, sanki yakalamaca, saklambaç veya oyuncaklarla oynar gibi, "edebiyat oyunu oynuyorlardır." "Sen bir yazar olacakmışsın ve ben bunu yine bilmeyecekmişim gibi görünüyor." Zira oyunu oynayan ve oğlunu sahneye koyan annedir. Fakat bu sahneyi oğul yazdığına göre, anneyi sahneye koyan ve kendini de yazar olarak sunan oğuldur. Burada sapkın senaryonun başlangıcı ve Marcel'in eşcinselliğinin doğuşu, aynı zamanda da Proust'un bir roman yazarına dönüşmesiyle birlikte ifade bulmaktadır. Jeanne Proust hiç şüphesiz cinselliğe ve romanın yazımına dair çifte sırrın muhatabı ve suç ortağıdır. Marcel'le annesi arasında bilinçdışı iki antlaşma oluşmuştur. Bunlardan biri eşcinsellik ve cinsiyet farklarının tanınmaması, ötekiyse ölüm ve zamanın geri döndürülemezliği konusunda uzlaşmaya dayanmaktadır. İlki sapkın davranışın merkezindeyken, ikincisi sanatsal yaratıcılığa olanak sağlar. Anlatıcı gibi konuşacak olursak deha ve günahlar; bir psikanalist gibi olguları ele alırsak sanatsal yaratım ve sapkın cinsellik üzerinden baba Vinteuil'le kızı ve anne Proust'la oğlunun oluşturduğu çiftleri

aydınlatan yakın ilişkiler devam eder. Proust belirgin bir tezatın ötesinde, "bu deha (ve yetenek, hatta meziyet) ve dehanın sürekli muhafaza edildiği günahlar kılıfı arasında derin bir birlik" olduğunu söyler.[6]

Yine de, bu gizli ilişkileri nitelendirmek için illa ret veya inkardan mı bahsetmek gerekir? Olumsuzlama ve inkar, Freud'un kullandığı *Verneinung* kelimesinin ince ayrımlarla tercümesidir. Bununla birlikte, özellikle nevrozlarda eyleme geçen bu mekanizma, aynı *Ver* (olumsuzluk öneki) köküne sahip çok farklı kapsamdaki başka iki mekanizma tarafından çevrelenmiştir bir bakıma: Psikozların merkezindeki *Verwerfung* [atma] ve sapkınlıklara özgü olan *Verleugnung* [inkar]. Bu sonuncu kavram, ayırt edilmesi gereken iki kelimeyle tercüme edilebilir: *Déni* [yalanlama] ve *désaveu* [inkar]. *Déni* kelimesi aynı zamanda *negare* Latince kökenine de sahip olduğu için *démenti* kelimesi tercih edilebilir. Bu kavramları birçok özellik belirler. Öncelikle, olumsuzlama ve yadsıma hayale işaret eder; yalanlama ve retse sembolik olanı ilgilendirir.[7] Özellikle olumsuzlama ve yalanlama, itilmeyle ve itilenin geri dönmesiyle alakalıdır; itilen bir içeriğe dair, bu içeriğe bağlı olan temel duygusal eğilimi bilinçdışında tutarak entelektüel bilgi edinmeyi sağlarlar. Buna karşılık yadsıma ve ret, itilmeyi çevirmekten ziyade itilmenin tam olarak engellendiği noktaya yalanlama için inanç, inkar için bölünme gibi daha farklı tanımama mekanizmaları koymaya yarayan araçlardır. Son ayrımda, yalanlamanın öncesinde bir kabul olduğu gibi, inkarın öncesinde de bir ikrar vardır. Bu iki kavram zamana dahildir ve az çok radikal iki geçersizlik hâlini alır: Gerçekleşti ama ben artık varlığını devam ettirmesini iste-

6. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010)

7. Guy Rosolato şöyle yazmıştır : "Birincil süreç ikincil süreç için neyse, ret de yadsıma için odur." "Le fétichisme", *Le Désir et la Perversion*, (Paris: Seuil, 1967), s. 15.

miyorum, hatta gerçekleşmiş olmasını da istemiyorum. Peşin tercihse aksine, kesintiye uğrayamayan zamanı sonlandırır.

İnkar ve yalanlama terimleri her ne kadar aynı bütüne ait olsalar da, aslında birbirlerine nüans faklılığının ötesinde zıttırlar. Yalanlama basit bir ret değildir; müdahil olmamıza sebebiyet veren şeyi reddetmeye dayanır. İnkar daha da türeldir. Feodal hukukta, vassalın lorduna güvenmeyi ve hürmet etmeyi reddetmesiydi. Modern anlamdaysa, daha genel olarak kişinin, yaptığı veya söylediği şeyin, hele ki bu şey bir yasaya ve antlaşmaya tabiyse, kendine ait olduğunu kabul etmeyi reddetmesidir: Benden değil, benim değil, ben değilim. Yalanlama gerçeğe karşı çıkar (o hâlde sanrı da, bir algının gerçek olmayan özelliğinin reddidir), oysa inkarın gerçeklikle alakası yoktur. (Fetişist, fetişinin annede eksik olan cinsellik organıyla ilgili olmadığını, annenin hadım olmadığını, yalnızca bir kadın olarak başka bir cinsel organa sahip olduğunu bilmektedir.) İnkar eden kişi, bildiği şeyi bilmek istemiyormuş gibi yapar.

Reddi, inkarı ve yalanlamayı harekete geçiren Proust'la annesinin ilişkisidir. Olumsuzlama, anneye *Kayıp Zamanın İzinde* eserinde verilen hayli etkili konumu ortaya çıkarır. "Rüyadaki bu kişinin kim olduğunu soruyorsunuz. Annem değil." Düzeltelim: "Demek ki annesi," diye yazar Freud, 1925 tarihli kısa bir metinde.[8] Aynısı romanda da söz konusudur. Her şey adeta Proust şunları ifade ediyormuş gibi gelişmektedir: "Bu kadar çok sevdiğim, ölüp beni yalnız bırakan bu anne benim annem değil, onun kendi annesi ve benim anneannem. Cinselliğimle saygısızlık ettiğim bu mübarek kişi de annem değil." Bir ret örneği arayan Freud neden hastalarından sıklıkla duyduğu, "Bu benim annem değil," cümlesini seçer? Neden sistematik olarak işaretin tersine çevrilmesine izin verir? Bunun sebebi bilginin

8. Sigmund Freud, "La négation", *Résultats, Idées, Problèmes* (Paris: Puf, 1985), s. 135.

ve bilgisizliğin her zaman anneden gelmesi midir? Ne arzuladığımızı, ne olduğumuzu ve ne yaptığımızı bilmesin diye anneye hep yalan söylediğimiz için mi? Birini aldattığımızda bu kişi yine, her zaman ve sadece aldatan kişide çeşitlilik ihtiyacını açığa çıkaran anne olduğu için mi? "Seni aldatıyorum ama sen bunu bilmiyormuşsun gibi yap." Aldatan kişinin eşine ima ettiği bu talep, bilinçdışında anneye hitap ediyor olabilir pekala. Bu durumda, kadınlara oranla erkeklerde daha sık rastlanan aldatma durumu, arzulamak uğruna anneyi aldatma ihtiyacıyla açıklanabilir.

Bununla birlikte, anneye dair bir ret dile getirilirken aslında inkar, babalığın inkarıdır. Düsturu da şudur: "Kendimde sadece kendime izin veriyorum." Bunun öncesinde yazarlık kavramı, sonrasındaysa eser kavramı reddedilir. Sembolik sorumluluk düsturu başkadır: Eserimin yazarı benim, ama kendimin yazarı değilim. Babanın soyadı da, sorumluluk da, psikozlardaki peşin tercih gibi dışarı atılmaz. Mevcutlardır ama öznenin söylediği veya yaptığı, isimde veya isimle olan bir sorumluluk ilişkisinde anlam kazanmaz.

Bir sapkınlık üretmek için her ikisinin de (genelde erken çocukluktan itibaren anneyle oğul) bir inkarı gerçekleştireceği bir antlaşma gereklidir. Oğulun inkarı, annenin hadım edilmesine dayanır (sanki erkeklik organına sahip olmadığını bilmiyormuşum gibi yapıyorum). Anneninkiyse oğlunun cinselliğine dayanır (bir arzusu olduğunu bilmiyormuşum gibi yapıyorum). Elbette Proust'la annesi arasında cinsiyet ve cinsellik bu karşılıklı bilmezlik antlaşmasının doğrudan nesnesi değildir. Bu iki inkar, yüceltmenin edebi alanında hareket etmektedir. Anne, oğulun yazdığını (arzuladığını) bilmiyormuş gibi yapar. Oğulsa annesinin anlatıyla ilgili bilgisinden haberi yokmuş gibi davranır. Annesinin ölümünü takip eden üç sene boyunca Proust'un neredeyse hiç yazmadığı pek fark edilmemiştir.

"Bilmiyormuşum gibi yap," nevrozun ve sapkınlığın dönüm noktasıdır. Hem öznenin içinde, Freud'un "benliğin kırılımı" olarak belirttiği yerdedir, hem de iki özneyi, çoğu zaman bir sapkın ile nevrotik çifti olarak ele alır. "Bilmiyorum," nevrotikten ileri gelir; ancak bilinçsiz kalındığında keyif almanın mümkün olduğu bir fantezidir bu. Fakat sapkınlık açısından bakıldığında "gibi yap" kısmı ötekinin, bilgisi vasıtasıyla öznenin zevk almak için seçtiği bilmezliği sağlamasını istemektedir. Neticede, "bilmiyorum" bir açıdan doğrulanmıştır; onunla birlikte arzu, yani bilmediğim şey de doğrulanır. Aslında nevrozda itilmenin yanı sıra, arzuyla bilme arasında oynanan o saklambaç oyununun, bilinen ama kabul edilmeyen bir gerçekliğe dair mekanizmanın ilk hâli de yer alır. "Falanca mevcut ama bunu dikkate almamak için güçlü nedenlerim var. Biliyorum ama bilmek istemiyorum veya bilemiyorum."

Buna karşılık, "Bilmiyormuşum gibi yap," inkarın daha geliştirilmiş, sözleşmeye dayalı, sapkınlığa özgü biçimidir. Ortak bir bilmezlik sözleşmesi söz konusudur. Taraflardan biri, "Bilmiyormuşum gibi yap," imtiyazını vermektedir; ötekiyse, "Biliyorsun ama yine de..." demektedir. En tipik örnek, annenin oğlunu ayna karşısında onun iç çamaşırlarını giymiş hâlde yakalaması ve tek kelime etmeden topukları üzerinde dönüp gitmesidir; travesti olan çocuğu, hiçbir şey görmemiş gibi yapan bu bakış ve fantezisini bilen ama hiçbir şey fark etmemiş gibi yapan bu anneyle karşı karşıya bırakır. Bu, Proust'un gençliğinde yazdığı ve 1896'da *Hazlar ve Günler* kitabıyla yeniden karşımıza çıkan "Genç Bir Kızın İtirafları" başlıklı metinde, annenin çocuğunu cinsel ilişkiye girerken gördüğü ama çocuğun onun hiçbir şey görmediğine inanmış gibi yaptığı sahnenin bir simetrisidir. Sapkınlık ya da başkasının (görmemesi için gösterdiğimiz kişi) gözünden sorgulama, burada inkarın görsel yönünü kullanmıştır. Annenin bakışının ve anneye bakışın in-

karı. Annemin, cinsiyet farkından ötürü, bir penisi olmadığını bilmiyormuşum gibi yapıyorum ve o da, bilmiyormuşum gibi yaptığımı bilmiyormuş gibi yapıyor. Bir inkarın inkarı...

Oğulun eşcinselliğinin anne tarafından inkar edilmesi, oğulun annenin cinselliğini inkarına karşı annenin verdiği bir yanıttan başka bir şey değildir. Çoğu zaman eşcinsellerin annelerinin "iğdiş edici" olduğu söylenir. Bu bir hatadır. Eşcinsel annesi çocuğunun bir penisi olmasını önemser ama aynı zamanda bu penisin yokluk kanununa ve babanın koyduğu kurallara göre kullanılmaması da önemlidir; penisin kullanımı, aynı olanla, yani bir başka erkekle birleşmeye ayrılmıştır, karşı cinsle yani bir penisten mahrum olan tarafla deneyim reddedilmiştir. Basit bir reddin değil (annenin penisten yoksun olması), bir inkarın (kanunun ve babanın inkarı) varlığı için bu üç bakış, görmeyle görmemenin çok hassas bir ifadesine göre kesişmelidir. Özellikle de annenin, onun "hadımlığı" konusunda gözlerini kapamış olan oğluna gözlerini kapaması önemlidir. Annenin, giymek için iç çamaşırlarını çalan oğlunu görmezden gelmediği bir travesti yoktur. "Kızının" günahı yüzünden ölen bir anne, kızının günahıyla kirlenen bir baba, senaryoda veya sapkın yapıdaki hayali figürler önem taşımaz; annenin kutsala saygısızlığı, babanın koyduğu kuralların tanınmayışının sonucudur. Marcel'in cinselliğinde bir şey annesiyle babası arasında sıkışmıştır. Anne oğlunun cinselliğine sanki cinsellik de ona bakıyormuş gibi bakmaktadır; bu şekilde bir nevrotiğin yaptığı gibi annenin dizginlendiği bir fantezi oluşturmasını engeller.

Cinselliğin (homo veya hetero) anneyi ilgilendirebileceği, onun yönelimine ve hatta varlığına dair karar vermesi, ondan başkasıyla birlikte kullanırsa oğlunun cinsel organının bir bakıma ondan çalınacağı fikri (onunla kullanması da oğlunu psikoza sürükleyecektir) eşcinselliğin doğuşunun merkezindedir. Eğer oğlunun cinselliği karşısında sessiz kalırsa annenin er-

kekçe arzusu yasak olanın değil imkansız olanın alanına girer. Nevrotik kişiyse cinselliğini engelleyenin baba olabileceğini düşünür; oysa sapkınlıklarda baba genel olarak çocuğunun cinsel oluşumu karşısında güçsüz bir tanık, zaman zaman da sessiz suç ortağıdır.

Sapkın olan, eşcinsel olsun veya olmasın, bilmemek için bilmek ister. Görmemek için görmek ister. Yalanlaması artık nesne üzerinden değil, bu nesneyle olan ilişki üzerinden gerçekleşir. Bilmediğini ötekinin bilmesini kabul edemez; çünkü bu, annenin arzusunu bilme konusunda babanın önceliğini kabul etmek olacaktır.

Bu durumda, kendi payına bir bilgi veya bir yapabilme bilgisi arzulayan ötekini, hiçbir şey bilmiyormuş gibi yapmaya zorlar. Halbuki yalnızca meçhulde ve meçhul sayesinde keyif alınabilir. Keyif bilinmez. Sapkınlığın sürekli girişimi, bilgiyi ve zevki ötekinde ayırırken benlikte bir araya getirmeye çalışmaktır. Sapkın çift şu beyanlar etrafında birleşir: Bir tarafta, "Bana neyin keyif verdiğini biliyor gibisin," öbür yanda, "Senin bilmediğinden keyif alacak gibiyim," derler.

Bilmiyorum, ama neyi? Cinselliğin, cinsiyetlerin ve cinsiyet farklarının kaçınılmaz varlığını. Elbette cinsiyet farkının reddi, sonrasında sağlıklı bir cinsel hayata sahip olacak herkesin geçiş alanıdır. Sapkın bir inkara dönüşmesi için, bu reddin bir bakıma yoksunluk hissettiğini oğlunun bilmek istemediğini bilmiyormuş gibi yapan annenin reddiyle onaylanması gereklidir. Sapkın kişi için penis, arzunun sebebi değil, yalnızca zevk aracıdır. Erkek eşcinselin arzusunu tetikleyen, ötekindeki penis eksikliği değil, kendinde ya da bir başkası olan kendindeki penisin varlığıdır.

Proust 1894'te, Watteau'nun tablosundan ödünç alınan "L'Indifférent" başlıklı bir uzun hikaye yazmıştır. Eğer kayıtsızlığı duygusal soğukluktan ziyade, cinsiyet farkının göz ardı

edilmesi olarak düşünürsek, bu onun takma adı bile olabilirdi. Marcel için kadınlar ne ifade ediyordu? Kendininkinden farklı bir cinsel organa sahip ve bizzat bu farklılığın çekici kıldığı varlıklar değillerdi; korku kuyusu ya da daha ılımlı bir çeşit erkek olan, "gözleri değişken, saçları hoş, bedenleri dayanıklı ve daha yumuşak, kadın adı verilen ve istediğimiz zaman kıramayacağımız oyuncak bebekler."[9]

İnkarın üçüncü aşaması, sapkınlıkla yaratıcılık arasındaki (özellikle romana dair) bağların en derininde temsil edilir: Sapkınlığa, inkara, fetişe yer ayırmadan bir eser yaratılamaz. Ötekine karşı nefret de burada yer almalıdır. Psikanaliz annenin öldürülmesinden bahsetmez. Onlara hayat veren yerde ölme isteğini görmezden gelerek, oğulların nefretini babaya saklar. Aynı şekilde annelere karşı nefreti de kadınlara mâl eder ve onların aynada kendilerine benzemeyeni başlarından atma çılgınlığını fark etmez. Bununla birlikte Proust'ta, muhtemelen eşcinsellerde diğer erkeklerdekinden daha bilinçdışında ve güçlü olan bu anne nefretinin izleri aşırıya kaçmadan görülür. Babayı baştan çıkarmak annenin yerini alarak cinsel anlamda ona boyun eğmek değildir yalnızca; aynı zamanda, onun temsil ettiği ve anneye olduğu kadar oğula da dayattığı kuralları silmektir. Sapkın geçici çözüm, baba, anneyi oğula yasaklarsa bunu bir yasaya göre değil, oğlunu kendine saklama arzusu için yapacağını düşünmeye dayanır. Anlatıcının meydan okuduğu ve reddettiği babanın yasalaşan rolüdür. Anne, kural yerine geçen bu antlaşmada suç ortağıdır (sapkınlığın tanımı, iradelerin karşılıklı anlaşmasını sembolik olanın tek taraflı keyfiliğinin yerine geçirmektir). Bir yalanlamayı, bir inkarla örtmek söz konusudur.

Peki bazı fantezilerde yalnızca anneye mi saygısızlık edilir veya yalnızca anne mi öldürülür? Baba da meydan okunan ve

9. *Cahiers Marcel Proust* c. III, s. 364-367.

inkar edilen değil midir? Matmazel Vinteuil'le kız arkadaşı arasında babanın portresi altında geçen lezbiyen sahnede, cinsiyet farkının engeline göre şu temsilin tam tersi karşımıza çıkar: Bu kez hovarda kız, babasının suratına karşı saygısızlık yapmaktadır.[10] George Bataille'ın yazdığı gibi: "Vinteuil'ün kızı Marcel'i, Vinteuil de Marcel'in annesini temsil etmektedir."[11] Fakat baba, hayali baba olarak kutsallığından yoksun kalsa da özellikle sembolik baba olarak meydan okunmuş ve inkar edilmiştir. Yalanlama hadım edilmeye dayanır (cinsiyet farkının gerçeği ve annenin hadım edilmesi göz ardı edilmemiş olsa da, bu durum ne babanın anneye olan arzusunu temellendirebilecektir ne de bunun sonucu olarak oğulun kadına olan arzusunu inşa edebilecektir). İnkarsa bizzat bu suç ortaklığıyla alakalıdır.

Elbette hem anne hem oğul konusunda babanın "gözlerini kapaması istenir" ve genellikle eşiyle oğlunun ona birlikte dayattığı körlüğü bekler. Sapkınlık, annenin babaya çevirmediği bakış üzerine bir bakıştır. Bu bakışı yakalamaya çalışan ve onu "anneyi" baştan çıkarmak için kullanan erkek evlat şüphesiz eşcinsel olacaktır. Asıl sahne zamansız ve mekansız bir fanteziden ibarettir. Yalnızca psikotikler kendilerini kökenlerinin çağdaşı sanmaktadır. Zamanı, arzuyu ve nesillerin sırasını durdurma çılgınlığından kaçmak adına, anneyle babanın cinselliğinin benim varlığıma katkısı olduğunu reddederken, sapkınlık bir çözümdür. Bu durumda bir tersine dönüş pahasına çocukları arasında cinsel bir sahneye tanık olan anne veya baba olur. Montjouvain sahnesinin içeriği de tam olarak budur: Bir babanın, fotoğrafı altında oynaşmalarına tanık olduğu iki kız (bu noktada idrak iki kat imkansızdır). Sapkın fantezilerin sahne tasarımında her daim hazır bulunan isimsiz tanık, onu il-

10. Proust, "Swann'ların Tarafı", *Kayıp Zamanın İzinde* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006).

11. Georges *Bataille, La Littérature et le Mal* (Paris: Gallimard, 1957), s. 161.

gilendirmeyen şeye, yani çocuğunun cinselliğine bakan bir anne veya babadır.

Zira sapkın kişinin bilmediği bir şey vardır. Arzuya ve keyfe dair bilgisi arzunun nedenine dair bilgisizliğinin aksinden ibarettir. Kanıtlamak istenen nedir? Cinsiyet farkının cinsel arzunun sebebi olmadığı ve cinsel arzunun sebebinin aşağılanma, düşkünlük, tahakküm, belki ölüm olduğu. Madam Proust bu sırdan bihaber değildir. Fakat bilmemek için iki kişi olunan bu bilgi, bilinçdışı dışında nasıl adlandırılabilir?

Bakışın efendisi olmak istese de, özellikle arzunun efendisi olmayı dileyen sapkın, bunun için dilin efendisi olmalıdır. Ötekinin arzusunu, "Eğer istersem," diye yanıtlar ve bu yanıt istemek istediği anlamına bile gelmez. Yukarıda belirtilen iki sahnede Proust, annesinin zevk nesnesi hâline gelmiştir. Annem ne istiyor? Bu isteğe nasıl karşılık vermeliyim?

Eşcinsel olduğu kesindir ama yazarlık için aynı şey söylenemez.[12] Nevrozda ödipal yapı bu sorular etrafında oluşur ve anneye duyulan arzu da bilinçdışı bir bilmenin nesnesi olur. Fakat sapkın yapı bu bilinçdışı bilmeyi, bilinçli bir bilmezlikle kaplar ve bu defa annenin oğluna duyduğu arzuya dayanır. Yalnızca bilmeden var olabilirim. Yoksunluğunu penisin taşıyıcısı olan babaya yönlendireceğine, benim üzerimde tatmin ettiğini bilmek istemiyorum. Onun fallusu olduğumu ve edebiyatta veya eşcinsellikte gerçekleşen bir çeşit temsili keyfi bende aradığını bilmek istemiyorum.

Bir çift arasında ötekinin hikayesini, senaryosunu anlatmasını veya göstermesini kabul eden taraf (anne, eş, hatta psikanalist) bu hikayeyle veya senaryoyla ilgilendiğini ve bu konuda bilgi sahibi olduğunu kabul eder. Sapkınlıkla mühürlenmiş

12. Proust'la annesinin yazı etrafında gelişen ilişkisine dair bkz. Michel Schneider, "Maman" (Paris: Gallimard, 1999).

bir çift arasındaysa, örneğin sadomazoşist birlikteliklerde, bu hikaye ona hiçbir şey ifade etmiyormuş, onu hiç ilgilendirmiyormuş, bu konuda bir şey bilmiyormuş gibi yapan taraf, fantezisiyle hiç ilgisi olmadığına inandırır ötekini. Bunun yanı sıra, Sokrates'in temsil ettiği arzusuz dinleyici şöyle der: "Tek bildiğim hiçbir şey bilmediğimdir. Bilgiyi sen elinde tutuyorsun; bense yalnızca onu ortaya çıkarıyorum." Sokrates'in tutumunda bilmezliğin bilgisi vardır; onun öğrencilerindeyse bilginin bilmezliği söz konusudur. Bir tutum daha vardır ki o da bilmezliğin bilmezliğidir: "Bilmediğimi bilmiyorum." Bu, sanatçının tutumudur.

Buna karşılık, "Ben bilenim," sapkın efendiyi veya sapkın olanın annesini ifade edebilir. Lacan'ın "bildiği varsayılan özne" etrafında birleştirdiği analitik ilişkiden çok uzak olunduğu ortadadır. Bilmek, arzu ve aşk; tıpkı psikanalitik ilişkide olduğu gibi, sapkın ilişki de bunlar etrafında döner. Bununla birlikte analitik ilişki öteki yönde dönmektedir: Bilme arzusu aşkı kışkırtır. Oysa sapkın ilişkide aşkın bilgisi arzuyu kışkırtır. Her iki çemberin de birer dayanağı vardır. Analizde bu, bilmemek için sevmektir; sapkınlıktaysa sevmemek için bilmek. Sapkın için öteki, tamamen bildiği varsayılan öznedir. Oyun arkadaşını hapsetmek istediği "bilmiyormuşum gibi yap" tutumuna, bu tutumun tam tersinde kalan, nevrotiğin bilme talebindeki "biliyormuşsun gibi yap" tavrı karşı koyar. Oyun arkadaşı, gözüne tümüyle bir öteki değil, bir ayna, bir araç olarak görünür; ondan ya hiçbir şey talep etmiyordur ya da tek bir şey talep ediyordur: Bizzat kendisinin bilmediği şeyi bilmemesini ister. Bu noktada, "biliyormuşum gibi yap" da psikanalistin tutumudur, onun aktarım önerisidir, bildiği varsayılan öznenin yerine sahip çıkması veya onu kabul etmesidir: "Başınıza ne geldiğini anlatın, sizi dinliyorum ve ben dinlerken bilmediğiniz şey aydınlanacak." Adına yakışır bir psikanalist, bilmediğini çok iyi

bilmektedir tabii ve kendi kendine hiçbir bilgiyi varsaymaz. Bu hâlde sapkın çift, analitik çiftin tam tersidir. İlkinde taraflardan hiçbiri "bildiği varsayılan özne" değildir. Sapkın taraf, varsayılmadığı için bilir. Ötekiyse (suç ortağı, eşcinselin annesi, sadistin mazoşisti), varsayılan taraftır, ama bilmediği varsayılır. İkinci çiftin durumunda, analiz eden de, edilen de, karşı aktarım vasıtasıyla bildiği varsayılan öznelerdir. Aktarım ve inkar arasındaki bu zıtlık, sapkın öznelerin analizinde karşılaşılan zorlukların büyük bir kısmını açıklar.

Sapkın kişi bilgiyi bilmeyi bilen olma idealini, yalnızca bilmediğini bilen bilgisizin yanıltıcı özellikleri altına saklar. Bu değişim sayesinde tabi olmaktan kurtulur. Artık fanteziye tabi değildir, onun efendisidir. Yalanlama ötekine karşıyken inkar öncelikle kendine karşıdır. Öznenin kendi iç ızdırabı, kendi sınırları olduğu bilgisine dayanır ve ötekinin yükümlülüğü altına girmekten kaçar. Sapkın kişi ötekinin kendinden farklı olduğunu yalanlıyorsa, kendinin ötekisi olarak kendini daha çok inkar ediyordur; eksik olandır, arzunun radikal ötekiliğine tabidir. Hedefi arzuyla bilgi arasına daha çok mesafe koymaktır. Bir nevrotik ne istediğini bilmez ve bildiği şeyi istemez. Bir sapkınsa ne istediğini bilir. Yalnızca ötekinin arzusuna dair bilgi sahibi değildir, bilme arzusundan başka arzusu da yoktur.

Şüphe, inkar yoluyla arzunun değil dilin üzerine atılmıştır. Zira öteki, benim ikiyüzlülüğüme ortak olarak ve benim gibi kelimelere istediğimizi söyletebileceğimizi düşünerek aldatmacaya dahil olmayı kabul eder. Öyle ki bu yalanlama mekanizması yalnızca deneyime ve gerçekliğe direnen bir öznenin inancı değil, bu özneyle öteki arasında dilin doğrulukla hiçbir alakası olmadığını göz önünde bulundurmak için yapılan bir antlaşmadır.

Olguları özetlersek:

1. Bilmenin yoksunluğu yoksunluk bilgisini örter;

2. Görüş, bu bilgi eksikliği olarak varlığı sunar;
3. Bu bilmezlikten bir eser, arzunun ne olduğuna dair uzun bir sorgulama ve ne ötekinde neyin arzulandığını ne de ötekinin ne arzuladığını bilmenin imkansızlığı meydana gelir. Sapkınlar bilir. Yazarlar bilmez.

Geriye Proust'un neden bu üçüncü aşamaya erişebildiğini açıklamak kalıyor. Neden başyapıtını yazmış ama bir başka Robert de Montesquiou, esersiz bir Narsis, kalitesiz kitapların yazarı veya yazar bile olmadan isimsiz ve acımasız eşcinselliğin bir hayranı olmamıştır? Neden annesinin oğlu olarak kalmamıştır da başyapıtının babası hâline gelmiştir? Bunu yazma cesaretini, bitirme yiğitliğini nereden bulmuştur? Neticede Proust yazar olmuş başarısız bir eşcinseldir; oysa Montesquiou başarısız bir yazar olan bir eşcinseldir. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin konusu, "Marcel nasıl yazar oldu?"[13] sorusuysa, asıl muamma bir eserin zamanı ve mekanı olarak Proust'un sapkınlıktan nasıl kurtulduğudur.

Sapkınlık olmadan roman asla yaratılamazdı, ancak romanın varlığı aynı zamanda sapkınlığın da başarısızlığıdır. Bu yalnızca anlatıcının insanları zapt etmesinin, geçmişin boşluklarını doldurmasının (Hudimesnil'in üç ağacının ona ne söylediğini asla hatırlayamaz[14]), arzunun hatalarını onarmanın (Madam Putbus'un hizmetçisini hiç görmeyecektir[15]) imkansızlığını gördüğümüz *Kayıp Zamanın İzinde* için değil, her roman için geçerlidir. Bir çalışma olarak roman, yazarının teatral alanını ve inkarın fetişini aştığını gösterir.

Cinsel sapkınlıkla sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişkilere genelde psikanalizle, yüceltmenin sadeleştirici açısından yak-

13. Bkz. Gérard Genette, *Figure III* (Paris: Seuil, 1972), s. 75.
14. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, c. II.
15. Age.

laşılır. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bir eşcinsel kitabı veya bir eşcinsellik romanı (ya da François Mauriac'ın zannettiği gibi bir savunma) olmadığını anlamaya çalışmak için Proust gibi uğursuzluktan, dertten, ahlaksızlıktan, güzellikten, gülmekten ve hatadan bahsetmek gerekir. Bu öncelikle, Proust'un mektuplarında "pısırık" veya "ayak takımı"[16], romanındaysa "nonoş"[17] olarak adlandırmaktan çekinmediği kişiler hakkında yazılmış daha acımasız kitapların azlığından kaynaklanır. Ayrıca roman, erkekleri seven ama bu sevgi yüzünden acı çeken ve bunu mektuplarında asla itiraf etmeyen bir erkek tarafından yazılmıştır: "Sadece kendim için değil, ailem için de olmadığım bir şey üzerinden haksız yere Sala'ist[18] olarak anılmamalıyım."[19] Beş binden fazla mektup yazmış olan Proust hayatında yalnızca iki konuyu sır olarak saklamıştır: Cinsel âdetleri ve yazarlığı. Birkaç istisna dışında eşcinsel içerikli bütün mektupları yakmıştır.[20] *Kayıp Zamanın İzinde* de olanlarsa gizli saklıdır. Doğrusu, Proust yalnızca arzunun ve aşkın bedenini değil, derdin bedenini de yücelttiği yazıda eşcinselliğinden kaçmıştır.

Cinsel itkiyi yüceltmek mi? Eğer yüceltme kelimesinin sanatsal yaratıcılık açısından bir anlamı varsa bu, cinsel olanın başka bir şeye aktarımı ve burada cinselliğini yitirmesi değildir. Söz konusu eser hayat kadar cinseldir. Değişen tek şey dekordur. *Kayıp Zamanın İzinde*'de kitapla bedenin muamması arasındaki bağların ve kusurdan yapıta geçişin çok doğru bir temsili bulunur. Matmazel Vinteuil'ün kız arkadaşı tarafından gerçekleştirilen ve baba Vinteuil'ün, Sonat'ı aşan bir başyapıt

16. Proust, *Correspondances* c. VIII, s. 98.

17. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, c. III.

18. Marcel Proust'un eşcinsellik için kullandığı kelime. –çn

19. Proust, *Correspondances*, c. III, s. 134.

20. Age, c. I, s. 104; *Mon cher petit, lettres à Lucien Daudet* (Paris: Gallimard, 1991); *Correspondance avec Daniel Halévy* (Paris: de Fallois, 1992).

olan Septet'in taslağı üzerindeki çalışmasıyla öne sürülen de budur. Bestecinin portresine tükürmeyi öneren ve adamın bıraktığı "okunmaz hâldeki notasyonu" düzenlemeye çabalayan da aynı kadındır. Genç kadın, "... bu bilinmeyen hiyerogliflerin bazılarını okunur hâle getirerek" ve "çiviyazısıyla kaplı papirüslerden daha okunmaz hâldeki kağıtlardan, sabahın ateş kırmızısı meleğinin mistik umuduna dair bu bilinmeyen sevincin sonsuz doğruluğa ve berekete sahip formülünü" çıkararak, bu "anlaşılmaz yazıyı çözmek için seneler" geçirmiştir.[21] Şüphesiz Proust burada, bir babanın resmini eski hâline getirmeye kendini adamış genç kadının kılığındadır. O baba, kızı eşcinsel fantezileri yüzünden alay konusu olup küçük düşmeye devam ederse oğlunun çalışmasını yasaklayacaktır. Böylece sapkınlık kelimelere dökülmesi gereken bir güzelliğin yaratılması için yer açar çünkü Proust'un "bedenlerin bölünmesi" adını verdiği cinsiyet ayrımı öncelikle sona ermelidir. Sapkınlık bunu, ötekinin kontrol altına alınmış mevcudiyetiyle silmeye çalışmaktadır. Sapkın kişi nesneyi kaybetmemek için yok eder. Onu eksik olmayan ve ölmeyen bir fetişe çevirir: Anne. Bununla birlikte bir yapıtın yaratılması vasıtasıyla özne, cinsel itkisini hem o olan hem olmayan bir başkasına, yazar adı verilen veya Proust'un anlatıcı olarak gösterdiği bir hiç kimseye yönlendirir. Nesnenin (bilgi, keyif) arzı, Marcel Proust'la Jeanne Proust (kızlık soyadı Weil'dir) arasında değil, bu anlatıcıyla mutlak ve isimsiz okuyucu arasında gerçekleşir. "Yaratıcı, yani sanatçı, hiçbir zaman kendi adına yaratmaz; resim, edebiyat veya başka türde bir eserle okuyucunun, seyircinin, dinleyicinin, kavuşamayacağı o ötekinin veya bütün ötekilerin beğenisine sunacağı şeyi ileri sürmek için kendine yabancı bir başkasına, bir anlamda eksik-

21. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, c. III.

liğini hissettiği ötekine dönüşme konumuna gelir."[22]

Aşkı yüceltmek mi? Eser aşkın bir naklidir, sapkınlıktan beslenir ve onu aşar. Kim olduğumuzu, ötekinin ne olduğunu ve ötekinde nerede olduğumuzu bilmek üzücü bir oyundur. Ne var ki arzu yokluğunun iki biçimi olan depresyonu veya deliliği engeller. Zira bilmek arzuya yol açarken, bilmemek aşkı mahkum eder. Sevmek benliğin anahtarının ötekinde olduğuna inanmaktır: "Çünkü aşk, bu harlı ateşi yakan nesnenin aynı zamanda her zaman onu söndürme yetisine de sahip olmasını umar."[23] Bir sapkın için ötekinin anahtarı kendindedir. Saldırmazlık antlaşmaları gibi, sapkın kişi de eşiyle bir sevgisizlik antlaşması yapar. Aşk dediği şey de işte bu antlaşmadır ki sevmek, kendi çocukluğunu öteki karşısında korunmasız bırakmak, dertlerini açığa çıkarmak ve onun tüm bunlara bir çare olabileceğine inanmaktır.

Eğer kendinde var olduklarını da kabul etmek zorundaysa ikrar, çocukluk ve dert sapkın kişiye çok uzaktır ama bunları başkasında arıyorsa bu son derece heyecan vericidir. Bununla birlikte okuyucuya, yani hiç kimse olan bir başkasına hitap ettiğinde yazar bu oyunu bitirip kendine açılabilir ve çocukluğunu yeniden düşünme riskini alabilir.

Nihayet, burada yapılan ölümü yüceltmek midir? Her ne kadar biçimlerine göre çeşitli hâllere bürünse ve değişken vurgulara sahip olsa da, eşcinsellik ölümle her zaman bir bağ kurar. Freud gibi Proust'un da erkek eşcinselliğine dair trajik bir algısı vardır. Hiç şüphesiz kötülüğün, acının ve ölümün hiç eksik olmadığı bir dünyayı inkar ederek "gay"[24] olarak adlan-

22. François Perrier, *La Chaussée d'Antin articles et séminaires de psychanalyse*, c. II. (Paris: Union générale d'éditions 10/18, 1978).

23. Lucrèce, *De Rerum Natura*, IV (1085-1086).

24. (İng.) "Eşcinsel" anlamının yanı sıra kelimenin bir diğer karşılığı da "neşelidir". –çn

dıran kültürümüzün sersemliğini desteklemeyecektir. Eşcinsellerin iktidarsızlıkla nadiren karşı karşıya kaldığı saptanır ama nedeni açıklanmaz. Neden? Bunun öncelikli sebebi çoğu zaman kendilerini ikili otoerotik uygulamalarla (mastürbasyon, oral seks) sınırlar ve sandığımızdan çok daha nadiren birleşme (sodomi) yaşarlar. İkinci ve en önemli sebepse, bedenler ve cinsel anatomiler arasındaki farkın oluşturduğu gerilim yerine, çok daha radikal ve şiddetli bir başkalığı, ölümle yani mutlak ötekiyle olan bağı koyarlar. Arzuyu uyandıran ölümdür; varlığı uygulamalarında sadomazoşist heteroseksüellerinkine göre çok daha güçlüdür. Bunun da yüceltilmesi gerekir.

Son olarak sapkın muamele, bir dizi cinsel olmayan karşıtlığı (sadist-mazoşist, vuran-vurulan, gören-görülen), cinsiyet farkının yapılandırıcı karşıtlığına ikame etmeye dayanır. Proust için aşk ya da eşcinsel aşk nedir? "İçindeki bebeklerle" (yine anne) bir oyun, bir kukla sahnesi (yine tiyatro), benliğin hayaletleri, yansımaları ve aşklarıyla bir yarış... Asla kavuşulamayan bu kayıp parça, benliğin eşidir. Aslında kim olduğunu bilmeden, sırf eksik olan "kendim" yüzünden ötekini sevmiyorum. Platon'un *Şölen*'indeki Eros'un izinden giderek, *philia*'dan, öteki olarak ötekine duyulan aşktan kaçıyorum.

Neyi bilmiyormuş gibi yapmak gerekir? Söz konusu olan hangi haz ya da sırdır? Kaleme alınan, gizli ve cinsel hazdır. Annemin bildiği ama bilmemesi gereken şey; benim arzu nesnemin, arzuya dair yazılan bu roman olduğudur. Sapkınlık, ötekinin arzusunu kendi nesnesine dönüştürme girişimidir. Marcel'le annesi arasındaki yanlış anlama budur: Birinin nesnesi ötekinin nesnesi değildir. İkisi arasındaki eser, Marcel'i yalnızca annesini sevmeye ve erkekleri arzulamaya iten tuhaf aşkın ikamesidir.

Proust'un "terzi" lakaplı karakteri Charlus gibi bazı eşcinseller annelerindeki eksikliği örten terzi olurlar. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* ismini verdiği "Fortuny'nin mantosu-

nu", cinsiyetini gizlemekten ziyade annesinin ölümünü inkar etmek için örmüştür. "Annemle Sohbet" bu ölümden üç veya dört sene sonra yazılmış ve romanın ilk taslakları sayfalar arasında anneyi tekrar canlandırmaktadır. Sahnenin o veya başka şekilde gerçekleşmiş olup olmaması önemli değildir. Önemli olan, yazar Proust'un bir yazar olarak doğumunu kendi gözünde canlandırma biçimidir. Romanını annesine armağan eder; bir zamanlar asiller için yapılan mezarlardan biri gibi değil de kelimelerden oluşan uzun bir elbise, bir cenaze kıyafetinin günahkar astarı gibi daha mütevazı bir şey olarak. Marcel yazar olmuş ve böylece annesinin öldüğünü bilmiyormuş gibi yapmıştır.

9*
Gayretli Psikanalist

ÖZEL HAYATINDA ES GEÇSE DE kalabalıklara karışınca edebiyata değer verir hâle gelenlerin yaşadığı Fransa'da çoğu zaman öyle psikanalistler görürüz ki, 1914'te cepheye koşturanlar gibi saldırırlar edebiyata: Olup biten ne varsa buradadır, görülecek ne varsa görülecektir. Varlarını yoklarını koyarlar ortaya, savaşa gider gibi sarılırlar edebiyata. Jean Paulhan'ın "Le Guerrier appliqué" öyküsünün savaşçı kahramanı Jacques Maast gibi, giyerler piyade alayının üniformasını onlar da. Sonra, edebi-psikanalitik dergilerin siperlerinde çarpışır, ciddiyetle sorgularlar birbirlerini: "Bu sıralar ne üzerinde çalışıyorsun?" Üzerinde çalıştıkları tek bir şey vardır sanki: O küçük "ben"leri nasıl dönüşecektir bir büyük "ben"e? "Söylediğin her şey senin hakkında, özellikle de bir başkasından bahsettiğinde,"[1] demiştir okumadıkları Paul Valéry. Nitekim az okurlar. Yazarları az okurlar, meslektaşlarınıysa hiç... Bazen kendi yazdıklarını bile okumuyor gibilerdir. Yine de gayret ederler, küçük yazar kostümlerini giyip kalemlerini sallaya sallaya savaşa giderler. Klavyelerini sallaya sallaya demedim çünkü çoğu zaman gerici

1. Paul Valéry, *Œuvres complètes*, c. II (Paris: Gallimard), s. 827. "Bibliothèque de la Pléiade" serisi.

ve batıldırlar, yanlarında bir çeşit elyazısı büyüsü, bir "yazı masası" gizemi olmadan yazamayacaklarını düşünürler. Beyazlık karşı koyarken, Mallarmé'ye özgü, kağıdın kabul ettiği nüktedan mürekkepler damlatan, belli belirsiz cinsel (Freud bunu destekler) araçların şehvetini tercih ederler. Bu kılık değiştirme sayesinde gayretli psikanalist nihayet varlığıyla örtüşmenin enfes izlenimine sahip olur.

Peki edebi olmak için verdiği zor savaşta kendini evinde hisseder mi? Psikanaliz için yazmak neden bir görev olsun? Yazı psikanalizin beşinci temel kavramı mıdır?[2] Neden bazı mesleklerde bu mesleğin adayı yeterince yazı yayımlamamış olduğu için ayıplanır? Analizin yeri klinik değil de kitap mıdır? Bu durum, çıkmazı oksimoronla örten kelimelerin birlik olduğu analitik yazı ve analitik topluluklar için de geçerli değil midir? Yazmak ve psikanaliz uygulama arasında da, analiz ve güç arasındaki gibi bir seçim yapmak mı gerekir? Psikanalitik topluluklar değil, psikanalist topluluklar vardır demek gibi; analist yazarlar değil, yazan analistler vardır anlamına mı gelir bu? Michel de M'Uzan'ın yaklaşımıyla, psikanalistler "ne bir uzlaşma ne de bir belirti değeri taşıyan"[3] yazılar üreten başarısız yazarlar mıdır? Yoksa François Gantheret gibi, "analitik süreçte her zaman bir yazı söz konusudur,"[4] fikrine mi inanmak gerekir? Eskiden bunun bir "konuşmayla tedavi" olduğunu sanırdım ama kuşkusuz, bazıları için yazmak ve konuşmak aynı şeymiş.

Bana biraz fazla retorik görünen soruları bir kenara bırakıyorum ve onları yanıtlamayacakmışım gibi yapmaktan vazge-

2. 1964 tarihli seminerinde Lacan şu dört kavramı yorumlamıştır: Bilinçdışı, tekrarlama, aktarım ve itki. Çok sonra, 2001'de damadı Jacques-Alain Miller bunlara bir beşincisini eklemeyi önermiştir: Okul.

3. Jean-Bertrand Pontalis ve M. de M'Uzan, "Écrire, psychanalyser, écrire", *Nouvelle Revue de psychanalyse* (Paris: Gallimard, Sonbahar, 1977, sayı 16), s. 21.

4. François Gantheret, *Moi, Monde, Mots* (Paris: Gallimard, 1996), s. 208.

çiyorum. Öne süreceğim tez oldukça sert, hatta acımasız. Her ikisi de kelimeleri kullandığından, psikanalizle edebiyat arasında kaçınılmaz bir bağ vardır. Psikanalizin meşru olduğuna inandığı bu bağ, iki tarafı kesiştirmek isterken çoğunlukla sadece ne psikanalize ne edebiyata ait canavarlar doğurur.

Bununla birlikte bu başarısızlıklar gururlu iddialara tabi tutulmuştur: Analistler olarak hepimiz birer sanatçıyız. Tabii ki bunu söyleyen analistler (biraz da demagojiyle) hastalarını gayretli edebiyatçılar çemberine yalnızca dahil edermiş gibi yaparlar. Bütün gün konuşmaları en sıradan hâlinde dinlerken bir nevrotiğin konuşmasının sıklıkla nelerden oluştuğunu bilirler. Anlaşılır, düşünülmüş laflar edilir; genelde basmakalıp sözler, anlamsız laf kalabalığı ve çılgınca gevezeliklerdir bunlar. Beyhude bir söz... Kötü veya çok iyi ifade edilmiş. "Boş," der Lacan. Kuşkusuz gönderilmeyi bekleyen ama yazılmamış bir *mektup*.

Analistler açısından da durum hiç iç açıcı değildir. 1971 tarihli, maalesef edebi açıdan kaygı verici bir metinde Lacan, yazılmamış bir yazıya dair bu görüşle arasına biraz olsun mesafe koymuştur. Sloganı hâline getirdiğini belirttiği "yazının teşviki" ifadesi, Lacan'ın hayattayken yayımlanan tek eserinin başlığında da "ironik" bir kullanımla yer bulmuştur. Hatta edebiyatla psikanaliz arasındaki evlilik konusunda özellikle temkinlidir: "Psikanalistin buluş sıkıntısı çekerken ortaya koyduğu bu edebi sürtüşmeyle ilişkilendirilmekten her halükarda uzak durmakla beraber bunun edebi yargıyı cesaretlendirmek için kullanılmasındaki eşitsizliği kanıtlamak adına yapılan kaçınılmaz girişimi kınıyorum."[5]

Bu durumda yelkenleri suya indirmek gerek. Divanı ve koltuğu terk edip çalışma masası ve sandalyeye geçseler de, ne psi-

5. Jacques Lacan, "Litturaterre", *Autres écrits* (Paris: Seuil, 2001), s. 12.

kanalistler ne de onların hastaları birer yazardır. Edebi olma çabaları takdire şayan olmakla birlikte, nafiledir. Edebiyatçı olmak başka bir şeydir. İstedikleri kadar kendilerini yazıya versinler, edebiyatta psikanaliz uygulasınlar veya tam tersini yapsınlar; psikanalistlerin harflerle yaptığı ufak düzenlemeleri okumak çoğu zaman yazarlık şöyle dursun, psikanalist olduklarından bile kuşku duyulmasına sebep olur. La Fontaine'e göre "dost" neyse, rakiplerimiz için de *yazar* veya *kitap* odur:

Dosttan bol şey de yok dünyada,
Dosttan az şey de.

Öyle ki bugün Freud'a göre imkansız olan meslekler listesine (başarısızlığın kesin olduğu, psikanalistlerin hep bocaladığı alanlar: Yönetmek, eğitmek ve tedavi etmek) bir yenisinin daha eklenmesi gerekir: Yazmak.

Bu tespiti biraz olsun ikna edici kılmak adına başarısızlığın çeşitli biçimlerini göstermem, nedenlerini anlatmam, sonuçlarını betimlemem, hedeflerini tahmin etmem ve nihayet kriterlerini tanımlamam gerekir şüphesiz. Zor bir iş... Psikanalitik dille edebi dili ayırt edemeyip gülünç duruma düşenleri hedef almadan bu gülünçlükleri belirleyip sınıflandırmak da ayrıca hassas bir konudur. Kimi talihsiz mesleki eğilimleri yıldırmaktan kaçınmasam da kimseyi incitmek istemiyorum.

Kimseyi barbar yazarlıkla suçlamadan işin "nasıl" kısmını anlatmak adına bu gayretin bazı biçimlerini özetleyerek başlayacağım, ardından da gayretli psikanalistin giriştiği tarzlar üzerine düşüneceğim. Fakat öncelikle, psikanalizin edebiyata uyarlanışının yersiz nitelemesine ne anlam verilmelidir? Freud'un anlamını kötülemeden kullandığı bu yakıştırmaya veya utanmadan buna girişen psikanalistlerin ağzında çoğu zaman tuhaf bir şekilde psikanalizin saf altınının onu ağırlaştıran, örneğin

psikanalizi siyasi olgulara uyarlamak söz konusu olduğunda sosyal kullanımlar yüzünden korozyona uğramasını ifade eder.[6] Bu bağlılık mıdır? Psikanaliz mi edebiyata dahil olur, yoksa psikanalist edebi yazı olduğunu sandığı şeye mi bağlanır? Gayret midir? Bir zamanların Sergent-Major marka dolma kalemini veya bugünün bilgisayar klavyesini söz verilmiş bir keyfin aracı olarak sıkıca kavrayarak, dili dışarıda, ince ve kalın çizgiler çizen bir okul çocuğunun gayretine mi karşılık gelir?

Uygulama, bir alanda ödünç alınan ilke ve araçların başka bir alanda kullanılmasıdır. İki alan arasında çok fazla ayrım olmamasını gerektirir. Dolayısıyla yazan psikanalistlerin inandığı da budur: Çağrışım, düş, yanılgı ve nükte bildikleri şeylerdir. "Neden ben olmayayım?" sorusu, "Çünkü o başka bir şey," yanıtını gizlerken onlar da edebiyatı düşlerin, nüktelerin, cismi ve geçici kısa kelime oyunlarının devamı olarak algılarlar. Çocuk diliyle serbest çağrışımın bu karışımını özenle sayfaya (*esere* demeye dilim varmıyor) aktarırlar. Bu durumda edebiyat psikanalizin aynı araçlarla devamı olacaktır.

Bu yanılsamanın en net ifadesi, yazıya analitik kulakla aynı anlamı veren François Gantheret'in kaleminden çıkmıştır: "Açık bir pencerenin rüzgarın geçişine izin vermesi gibi, kelimelerin içinden geçmesine izin vermek ... Şiirde olduğu gibi burada da içimizi açtığımız şey, ortaya çıkma ve belirmedir."[7]

Birincil süreçlerden ödünç alınan yöntemlerin ilk uygulaması, yazının numunesi olarak düşü algılamadır. Böylesi bir yanılgı Lacan tarafından kuramsal olarak meşrulaştırılmıştır: "Düş, bir cümlenin yapısına sahiptir ... yani bir yazının."[8] Lacan söz

6. Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, çev. Kamuran Şipal (İstanbul: Say Yayınları, 2015).

7. Gantheret, *Moi, Monde, Mots*, s. 10-11.

8. Jacques Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), s. 267.

konusu olanın retorik yöntemler ve edebi tasvirler kullanan bir yazım olduğunu özellikle belirtmiştir.[9] Sözdizimsel yer değiştirme sıfatıyla sıralamak: Eksilti, gereksiz sözcük kullanımı, aşırı devriklik, çiftleme, gerileme, tekrar, eşleme. Anlamsal yoğunlaşma sıfatıyla sıralamak: Metafor, kaydırma, yerine koyma, düzdeğişmece ve kapsamlayış.

Sonrasındaysa yazmak suretiyle düşe yakın kalma girişimini, yani bir çeşit yazmak-düşlemek çabasını J. B. Pontalis'ten daha iyi gösteren olmamıştır: "Analitik bir yazı hayal ediyorum ama bundan tam olarak ne anladığımı pek bilemiyorum."[10] 1977'de kendi dergisinin bir sayısında, yazıyla psikanaliz arasındaki ilişkiyi sorgularken aralarında "göreceli bir uyumsuzluk"[11] olduğunu düşünen bu psikanalist ve yazarın (tire yerine ve bağlacı kullanımına dikkat), yirmi beş yılın ardından samimi bir devamlılık gösterdiğini görmek ilginçtir.

Oysa André Breton'dan bu yana birçok yazarın bir baş dönmesine tutulmuş gibi teslim olduğu düş öykülerinden edebi anlamda daha sıkıcı bir şey yoktur. Yazarların bizimle paylaşmak zorunluluğu hissettiği rüyalardan çok bunaldım. İnsan kendini ifade etmek veya itirafta bulunmak için değil, kendini saklamak için yazar. Roman kahramanları için rüyalar ve hayal etmek başka şeylerdir. Herkes düş görür. Herkes yazmaz. Düş ve yorumu, psikanalizin kraliyet yoluyken edebiyatın demokratik çıkmazıdır.

Pontalis şöyle devam etmiştir: "Analizde kurulan, yıkılan, bağlanan ve çözülen şeylere ihanet etmeyecek bir yazı icat et-

9. Psikanalizin bir mecaz sanatı olması fikri öncelikle Lionel Trilling tarafından öne sürülmüştür: "Freud and literature", *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society* (New York: Scribner's and Sons, 1976), s. 34-57.

10. Pontalis, *Traversée des ombres* (Paris: Gallimard, 2003), s. 78.

11. Pontalis ve Michel de M'Uzan, "Écrire, psychanalyser, écrire", age, s. 7.

menin yolu var mıdır?"[12] Yine buradaki sorun, yazının aslında sadakatsizliğin ta kendisi olmasıdır. Aynı şekilde Gantheret'in "Edebi yaklaşım, kelimelere duyulan aşırı güven üzerine kuruludur,"[13] yorumu karşısında şöyle bir geri durmadan edemiyorum. Hayır; kelimelere duyulan aşka dayanıyor olabilir ama güvene değil. Hain kelime, hainlik ve ihanet yazarın ilk elden üzerine oynadığı kavramlardır. Belki de yazmak, dile karşı bir parça nefret gerektirmektedir.

Analiz yöntemlerinin edebiyatta ikinci kullanımı kelime oyunlarıdır. Zahmetli cinas ve laftan lafa atlama çabası içindeki psikanalistlerin çektiği amaçsız ızdıraplara üzülmemek elde değildir. Soluklarını ve ilhamlarını tüketen edebiyat ateşini dindirmek için saçmalıkla yanıp tutuşan cümlelere dahi Lacan'ın adını yapıştırmak zorunda olduklarını sanırlar, tıpkı çocukluğumdaki Rigollot[14] marka yakılar gibi. Bir yandan, ne öğretmenler ne de okullardan haz etmediğini tekrarlayan, diğer yandan ona itimat eden öğrencilerin daima boyun eğmesini bekleyen ve okul idaresinden pek de nefret etmeyen öğretmen modeline bürünmeyi göze alarak yaptığım bu küçük espriyi edebi olarak niteleyecek değilim. İstesek de istemesek de, neredeyse her şeyin ikincil süreçlere bağlı olduğu yazı mesleğinde, birincil sürecin bu ikincil uygulamasının oldukça suni ve yararsız olduğunu söylemek gerekir.

Gayretli diğerleri için, burada yine Gantheret'ten alıntı yapacağım, "Tam bir tedavinin tek yolu klinik yazı değil, bir kurgusal yazıdır."[15] Üçüncü bir uygulama biçimiyle bu yazar,

12. Pontalis, *Traversée des ombres*, s. 79.

13. Gauntheret, *Moi, Monde, Mots*, s. 15

14. Yazar burada kelime oyunu yapmıştır. "Rigolo" Fransızca "komik, saçma, tuhaf" gibi anlamlarda kullanılır. –çn

15. Age, s. 160.

bir analistin yazısını ve analiz edilenin sözlerini şiirsel olarak nitelemekte tereddüt etmemiştir, her ikisi de "kelimenin arayışındadır."[16] Ona göre analitik yazının "kelimeleri cisimleştirmesi" gerekir. Edebiyatın yazarın bedeniyle yaratıldığına dayanan yaygın ve yanlış algıya bakılırsa, anlamı ve duyuları burada bulacaktır. Bağışlayın ama ben yazılanın daha ziyade peşimizden sürüklediğimiz kişiyi unutmak, onu kağıttan yaratmak için bedenin dışında yazıldığını düşünürüm. Örneğin Pascal. Bedeninin tanrısına hitaben şöyle yazmıştır: "Her şey öfkenize layık." Yaşamından söz ederek: "Ölümümün gölgesinde dinleniyordum." Bir bedeni olduğu için ölmüştür. Bir bedeni olmasın diye yazmıştır. Buffon, üslup üzerine kısa ama ünlü söylevinde, üslubun nerede başlayıp sözün nerede bittiğini, yazının beden ve sesle bağını nasıl kopardığını göstermiştir.

Sık karşılaşılan bir başka hata da yazının kelimelerle oynanan bir çocuk oyunu gibi uygulanmasıdır. Birinin yazar niteliği taşıdığını ne belirler (yazmasına kim izin verir demiyorum)? Analistler bu sorunun cevabının çocukluk olduğunu söyler. "Edebi çalışmanın ilk izlerini çocukta aramamız gerekmez mi?"[17] diye sormuştur Freud 1908'de. "Oyun oynayan her çocuk kendine temiz bir dünya yarattığı sürece bir şair gibi davranır veya daha doğru ifade etmek gerekirse, dünyasındaki şeyleri kendi keyfince yeni bir düzende kurgular. ... Edebi yaratıcı da oyun oynayan çocukla aynı şeyi yapar: Çok ciddiye aldığı bir fantezi dünyası yaratır." Çağdaş psikanalistlerin kaleme aldığı sayısız yazıda Freud'un edebi yaratıcılığa dair anlayışı uygulamalı olarak görülmektedir ve bu anlayışın altında, bazı yetişkinlerin içindeki şair yaşamaya devam etse de, tüm çocukların

16. Age, s. 213.

17. Sigmund Freud, "Le créateur littéraire et la fantaisie", *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* (Paris: Gallimard, 1985), s. 34.

şair olduğu fikri yatar yalnızca.

Bu tartışmaya açık ve kısmi varsayıma dayanan (yazar dünyadan bahseder ve bu yalnızca kendi dünyası değildir) yanılgı, analistleri şuna inanmaya kadar iter: Eğer oyun oynayan çocuk zaten yazar gibiyse, demek ki yazar da yalnızca oyun oynayan bir çocuktur. Edebiyat hakkında olmasa da eğitim hakkında Freud, çocukluktan gelen bir yeterlilik olarak bu inançtan söz eder. Bir ailenin yanında mürebbiye olarak çalışmaya gelen ve bu zor mesleği icra etmek için hangi niteliklere sahip olduğu sorulan genç bir kadındaki eğilimle alay eder: "Ben de çocuk oldum!" diye yanıtlamıştır kadın safça. Oysa edebiyat için bir çocukluk yaşamak ve edebiyatçı niteliğine sahip olmak için hâlâ bir parça çocuk kalmak yeterlidir.

Psikanalistin yazarken serbest çağrışıma başvurması edebi kaynak gibi görülen glosolalinin[18] yetişkin ve yüceltilmiş değişkenidir. Kimi yazar için yararlı olabilen bu teknik, yazarlık için gerekli, hatta yeterli midir? Biri için ilham ve hayal gücü, öteki için *freier Einfall* [ani bir fikir] anlamına gelen serbest çağrışıma her ikisi de başvuruyor diye, yazarın ve psikanalisitin dille bağı aynı mıdır? Freud, 1823'te Ludwig Börne tarafından yazılan "L'Art de devenir en trois jours un écrivain original" [Üç Günde Özgün Bir Yazar Olma Sanatı][19] başlıklı metne hayatı boyunca hayranlık duymuştur. On dört yaşındayken okuduğu ve hatırladığı ilk kitaptır. Serbest çağrışım yöntemi edebi yazı olarak nitelenir mi? Açıkçası, hayır. Serbest çağrışım yazıya atfedildiğinde, psikanaliz dergisi *Nouvelle Revue de psychanalyse*'in bir sütununda *Varia* olarak yeniden isimlendirilen gündelik konulardaki aynı bağlantısızlık ortaya çıkar.

18. Bilinmeyen bir dilde yüksek sesle konuşmak veya dua etmek. –çn

19. Sigmund Freud, "Sur la préhistoire de la technique psychanalytique", *Œuvres complètes*, XV, s. 263-268.

Bu, sözde estetik bir parçanın çağrıştırdığından daha çok şey ileri sürmektedir. "Bana ... düşündürüyor," ifadesindeki aynı tembel ölçüsüzlüğe, analistler arasındaki konuşmaların aynı genelgeçerliğine, fazla okumadan yazar olunabileceğine inanarak yazanların benzer yazılı gevezeliklerine ilham olmaktadır. Edebiyat bir aktarımdaki öznelleştirmeden değil, bir eserdeki nesnelleştirmeden doğar. Eğer analiz *Wo Es war, soll Ich werden,* "id neredeyse ego da oradadır," aforizmasına göre ilerliyorsa, bu edebiyatın adımı olamaz. Edebiyat daha ziyade *Wo Ich war, solt man werden,* "benim olduğum yerde insan da olmalı," düsturunu takip eder. Edebiyat serbest çağrışımdan değil, kısıtlayıcı bir ayrıştırmadan ileri gelir.

Nitekim Freud'un *Sur la préhistoire d'une technique d'écriture* [Bir Yazı Tekniğinin Tarihöncesi Üzerine] değil, *Sur la préhistoire de la technique psychanalytique* [Psikanalitik Tekniğin Tarihöncesi Üzerine] başlıklı bir metinde serbest çağrışıma başvurduğunu unutmamak gerekir. Freud'un "özgün bir yazar" olmak gibi bir niyet taşımayıp, yalnızca psikopatolojik sorunları çözmek istediğini ve *tedavi etmek* gibi ifadelerin onun için küfür olmadığını da unutmayalım.

Kimi zaman ikinci derece gayretlilere de rastlanır; bu kişiler 1957'den beri onları "en gizli doğrunun kültür devrimleriyle ortaya çıktığı yol"da ilerlemeye davet eden Lacan'ın uygulamalı tarzını taklit ederler. Lacan, öğretileri neticesinde tek bir şeyi hatırlamalarını söylemiştir: "Bir tarz."[20] Gelin görün ki eğer devredilmeyen tek şey varsa o da tarzdır, yazarlar bunu bilir. Bu sahte görünüşler, tıpkı Faubourg Saint-Antoine mobilyaları gibidir: Hiçbir tarzları yoktur. Lacan, psikanalitik yazının mecazi bir anlayışını hayata geçirerek analistler arasındaki meşruiyetini onlara vermiştir. Mecazın mecazi kullanımı

20. Lacan, "La psychanalyse et son enseignement", *Écrits*, s. 458.

Lacancı uygulayıcılarının yazılarında görülür. "Bir kelime için bir başka kelime," diye yazmıştır Lacan, "mecazın formülü budur ve eğer şairseniz onu bir oyun, sürekli bir akış, hatta metaforlardan oluşan göz kamaştırıcı bir doku hâline getirene kadar üretirsiniz."[21] Edebi yazımın psikanalitik alanda bir "fışkırma", "şevk" ve "dökülme" olarak anlaşılmasının kaynağı buradadır. Herhangi bir çalışma yapılmaksızın, bir oyun misali, bilinçdışının derinlerinden bir şey fışkırarak çıkacak ve yazıyı sulayacaktır. Söylemeye gerek var mı? Edebi çalışma bunun tersidir. Bol bol derin düşünce, sık sık dönemeçler vardır; ancak yazar bir kelime için bir başkasını koyamaz hâle geldiğinde biter. Eğer biri kendini "buluşların" yazarı olarak tanıtıyorsa, bir yazarın kelimelerini bulduğunu değil, aradığını bilmiyor demektir.

Başarısız uygulamalar listemi tamamlarken iki özellik daha sayacağım: İlki yazan analistin pek sevdiği ve sık sık başvurduğu, muhtemelen ona bir şeyi anımsatan anlaşılmazlıktır. Derinlik psikolojisi gibi, bir derinlik şiiri de mevcuttur. En iyi şiir türü olduğu söylenemez. Burada Lacan'ın uygulamaya koyduğu anlaşılmamayı örnekleyeceğim. Onun müthiş edebi tarzını, hatta yazılarında sıkça karşılaşılan sözdizimsel yanlışları değerlendirmeniz için şu cümleyi ele alalım:

> En başından beri hadım olan kadını (Freud'a göre) sudaki balığa çeviren Freud'un ödipus kompleksine dair saçma kuramı, kadında çoğu zaman *bir kadın olarak*, bu yıkımda ikinci olan babadan bekleyemeyeceği *nafakayı* bekliyormuş gibi göründüğü annesiyle kurduğu ilişkiye dayanan yıkım gerçeğiyle acı bir şekilde çelişmektedir.[22]

21 Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient", *Écrits*, s. 506-509.

22. Lacan, "L'étourdit", *Scilicet*, sayı 4, (Paris: Seuil, 1973)

Hadımlıktan bahseden bu ufak alıntıdaki bağlaçları saymayacağım bile. Bununla birlikte kadınlığın "karanlık kıtasının" analizinde kuşkusuz elverişli bir anlaşılmazlığa dikkat çekeceğim. Anlaşılmaz olmak neden? Michel Foucault'ya göre, "Lacan'ın anlaşılmazlığı, metinlerinin yalnızca fikirlerine dair bir farkındalık yaratmaktan ibaret olmasını istememesinden kaynaklanmaktadır. Lacan okuyucunun, metin aracılığıyla, bir arzu öznesi olarak kendini keşfetmesini istemektedir. *Écrits*'deki anlaşılmazlığın, konunun karmaşıklığıyla doğru orantılı olmasını ve onu anlamanın kişinin kendi üzerinde yapacağı çalışmayla mümkün olmasını istemiştir."[23] Lacan, "düşüncesinin basite indirgenip sömürülmesi" karşısında bir engel oluşturarak veya yazılarının "üstünkörü" okunmasını istemediğinden[24] anlaşılmazlığına sahip çıkmıştır. Ruhu şad olsun, bunu başarmıştır. Buna karşın, yazılarının hiç okunmadığı da olmuştur. Sebebi belki de bunu tercih etmesinin yanı sıra çoğu zaman okunamazlığıdır.

Gayretli psikanalistler arasında yazıları güzelleştirmek, karanlık hâle getirmekten daha yaygın bir huydur. Kötü bir terzi gibi çizgiyle kesimi karıştırarak kimi zaman sanatsal sandıkları bir çuhanın zevkine ve bir belirsizliğin tutkusuna kapılırlar. Karl Kraus, "İki çeşit yazar vardır," der. "Olanlar ve olmayanlar. Yazar olanlarda şekil ve içerik tıpkı ruh ve beden gibi bir birlikteliğe sahiptir; olmayanlardaysa bu birliktelik bedenle kıyafetlerin ilişkisi gibidir."[25] Gayretli psikanalistler yaratıcı olabilirler, fakat bu sanat tarihi yaratıcılığı anlamında değil, kültür vekili, stilist anlamına gelir.

23. Michel Foucault, "Lacan, Psikanalizin Özgürleştirici'si" *Felsefe Sahnesi*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011)

24. Lacan, *Figaro littéraire* röportajı, 29 Aralık 1966.

25. Karl Kraus, *Deyişler Karşı Deyişler*, çev. Güven Savaş Kızıltan (İstanbul: Aylak Adam Yayınları, 2013).

Sonu olmayan listemi daha sevimsiz bir başka yöntemle bitireceğim: Alıntı kültü, yıldırma, kültür ve atıf terörizmi. Lacan, onu zevkli gülümseyişlerle karşılayan dinleyicilerine pek de sevimli olmayan selamlarla çıkışmaya bayılırdı: "Aptallar ordusu!" Ben de onlardan biriydim.[26] Tek hatamız o gün *Nikomakhos'a Etik* kitabını okumamış olmaktı; oysa kendisi de kitabın kapağını yalnızca üç hafta önce açmıştı.

Psikanalistler hangi edebi türlerde izinleri olduğunu (hatta bunun gerektiğini) hisseder? Şiir, edebi günlük ve roman... Gayretli psikanalistlerin kalem oynatmadıkları bir tür yoktur.

Şiir, sanatsal yaratıcılığı bilinçdışına bağlayan (biri ötekinin ilk ve tek kaynağıdır) sürrealizmden gelen zımni kuramın ilham verdiği en gülünç hırsları dışarı salar. "Psikanalist olarak müdahale etmek için eninde sonunda şiir gibi bir şeyden mi ilham alınmalıdır? Dönmeniz gereken yön işte orasıdır," diye beyan etmiştir Lacan, 19 Nisan 1977 tarihli seminerinde. Bir ay sonra da şunları eklemiştir: "Yorumlamayı mümkün kılan tek şeyin şiir olduğunu söylemiştim. Ben *yeterince şair* değilim."[27]

Bundan çok önce Lacan kendini "Psikanalizin Góngora'sı" olarak görüyordu. Şiirsel anlaşılmazlık beraberinde her zaman sözdizimsel yanlışlığı getirmemekle beraber, kendine yönelttiği bu bakış 1979'da gayretli öğrencilerin yıldırılmış saygısına konu olmasa bile, iyiliğin veya ihtiyatlılığın dokunmadan geçtiği son metinlerinden birinde şu kısmı yazmasına yol açmıştır:

> LOM ("insan" veya "adam" anlamına gelen *l'homme* kelinesinin fonetiğiyle oynanmış hâli): Fransızcada tam da anlamını karşılar. Bunu fonetik olarak yazmak yeterlidir. Kendi çapında fonetik uygulayarak *eaubcène* (*obscène*,

26. Michel Schneider, *Lacan période fauve* (Paris: Puf, 2010). "Le fil rouge" serisi.

27. Lacan, 17 Mayıs 1977 tarihli seminer.

> yani müstehcen kelimesinin fonetiğiyle oynanmış hâli) oluverir. *Eaub* yazın... *Eaub*'un aslında *beau* [hoş] kelimesinin tersine çevrilmiş hâli olduğunu unutmayın. *Hissecroibeau*, *hessecabeau* (Fransızca iskemle anlamına gelen *ecsabeau* kelimesinin fonetiğiyle oynanmış hâli) gibi yazılabilir, burada bir sorun yoktur. Kim daha iyi yaparsa o *LOM*'lar. Islat, dediler ona, bunu yapmalısın; çünkü ıslatmazsan *hessecabeau* yok.[28]

Anlayana aşkolsun... İlk defa bilgisayar programımın yazım denetleyicisiyle aynı fikirdeyim. Bu örnek, Lacancı Serge André'nin (Halbuki kendileri edebi yazımla psikanalitik yazım arasındaki farkı gören nadir psikanalistlerdendir) psikanalistte bir "sanatçı", Lacan'da "büyük bir sanatçı" ve Lacan'ın yazılarında da "bir ses, ezgi ve geçiş"[29] görmesine engel değildir.

Bununla birlikte psikanalistler, özellikle roman türünde dili kullanma usulleriyle bir devamlılık bulduklarına inanırlar. Hasta öyküsü çalışmasıyla öyküyü birbirine yaklaştıran iki görüş vardır. Birincisine göre romancı olan psikanalisttir; ikincisiyse bu rolü, analiz edilene bırakır. Kimi zaman Freud'un bile kendini bir parça roman yazarı olarak gördüğü doğrudur. Belki beceriksiz ya da dengesiz ama, yine de bir roman yazarı. Freud vaka geçmişi anlatıcısı, klinik patoloji uzmanı ve kurgu yazarı gibi farklı konumlar arasındaki sınırları silmeye çalışmıştır. Örneğin Schreber vakasının hikayesini, beklentinin aksine geleceğin kuramında bir parça yanılsama olduğu ve Schreber'in yanılsamasında da bir doğruluk payı bulunabileceğini kanıtla-

28. Lacan, "Joyce le symptôme", *Autres écrits*, s. 565.

29. Serge André, "Verganglichkeit", 22 Ekim 1998 tarihli konferans, Forums du Champ lacanien. Forum de Bruxelles, espaceclinique@skynet.be.

ma ihtimalini sorgulayarak bitirmiştir.[30] *Histeri Üzerine Çalışmalar* kitabının da roman gibi okunması erdemini bahşetmiştir. Leonardo da Vinci hakkında yazdığı denemenin "yarı kurgusal"[31] olduğunun ve bazı arkadaşlarının bunu "psikanalitik roman" olarak gördüğünün farkındadır. Neticede bu denemenin ilk taslağına *Hz. Musa ve Tektanrıcılık* başlığını vermiştir.

Bir gün Stekel'le, Berchtesgaden Ormanı'nda yürürken Freud şöyle der: "Psikanalistlik deneyimlerime dayanarak sürekli aklımda romanlar yazıyorum; roman yazarı olmak isterdim ama henüz değil, belki daha sonra."[32] Ernest Jones'sa, Freud'un biliminsanı ve sanatçı yeteneklerini kendinde topladığını düşünmektedir: "William James psikolojik tezlerini birer roman gibi, kardeşi Henry de romanlarını psikolojik tez gibi yazmıştır. Freud'un her ikisini de mükemmel yaptığını söyleyebiliriz."[33] Freud'un ilk çalışmalarının, bilimsel dünyadan ziyade edebiyat camiasında daha geniş çaplı kabul gördüğünü biliyoruz. Vaka geçmişlerinin de ona göre birer roman gibi okunduğunu hatırlıyoruz.[34]

Bununla birlikte, Havelock Ellis'in, eserlerinin birer bilimsel çalışma değil, sanatsal başarı olarak ele alınması gerektiği ifadesine Freud'un nasıl gücendiğini de unutmamak gerekir.[35] Freud aslında roman yazarı olmadığını çok iyi bilmektedir. Edebiyatla psikanalizin aynı zihinsel aktivitenin ürünleri olma-

30. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE)* c. XII, s. 79.

31. Freud, *(SE)*, c. XI 11, s. 134.

32. Wilhelm Stekel, *The Autobiography of Wilhelm Stekel*, haz. E. Gutheil (New York: Liveright Publishing Company, 1950), s.66.

33. Ernest Jones, *Freud: Hayatı ve Eserleri*, çev. Emre Kapkın (İstanbul: Kabalcı Yayınlan, 2004).

34. Freud, *(SE)*, c. II 11, s. 160.

35. Freud, "Sur la préhistoire de la technique psychanalytique", age, s. 263. XV, s. 263-268.

dığını, ikisi arasında benzerlikler olduğunu ve edebiyatın insan zihninin derindeki katmanlarına erişmede psikanalizden daha etkin olduğunu düşünmektedir. Benzer bir fikir Pontalis'te de görülmektedir: "Biz de kendi tarzımızda romanlar kurguluyoruz," diye söz etmiştir tedaviden.[36]

Öte yandan Freud hastalarının birer roman yazarı olduğunu kabul etmekten de çok uzak değildir. Nevrotik biri hakkında konuşurken "aile romanından" söz etmiş ve Fare Adam'ı düşünerek Carl Gustav Jung'a şöyle yazmıştır: "Çoğalarak ruhsal doğanın bu büyük sanat eserlerini korkunç parçalara ayırıyor olmamız çok yazık."[37] Kurt adam fantezileri veya Schreber'in hezeyanları gerçekten birer sanat eseri midir? Michel Foucault'ya göre: "Delilik, bir işleyişin olmamasıdır."[38]

Başka gayretliler daha da ileri gitmiştir. François Roustang 1980'de ilk bölümü Freud'un tarzına, son bölümüyse "analiz edilen kişi bir roman yazarı mıdır?" sorusuna odaklanan bir kitap yayımlamıştır.[39] Son başlıktaki soru işareti abartı değildir. Sonrasında unutulması hayırlı olacak bir ifade, analist-analiz edilen egosunun gurur sarhoşluğunu doğrulayacaktır: "Her hasta bir dehadır."[40] Kitap düzensiz söz simetrisi biçiminde bir çifte iddiaya dayanmaktadır: Psikanalistlerin ilki önemli bir yazardır ama analiz edilenlerin sonuncusu her zaman biraz edebiyatçıdır.

Roustang, analiz edilen kişinin yazıya dökülen bir eser üretmese bile, yazarın yaptığına benzer bir iş yaptığını belirtir.

36. Pontalis ve M. de M'Uzan, "Écrire, psychanalyser, écrire", age, s. 14.

37. Sigmund Freud, 30 Haziran 1909 tarihli mektup, *Freud ve Jung Mektuplaşmaları*, (İstanbul: Düşün Yayınları, 1995).

38. Foucault, "Önsöz", *Dits et Écrits*, (Paris: Gallimard, 1994), s. 162. Söz konusu olan *Folie et Déraison* için yazılan önsözdür.

39. François Roustang, *Elle ne le lâche plus* (Paris: Minuit, 1974), s. 197-219.

40. Age, s. 207.

Yazar da korkularını ve düşlerini, yazımını yenileyecek şeyler olarak algılar.[41] O hâlde, bir metinde oluşmayan yazar çalışması ne demektir? Yazmayan bir yazar nedir? Edebiyat rüyalarla ve korkularla değil, kelimelerle yazılır; bambaşka bir iştir. Yazıyla yatıp kalkabilir, hatta yatarak yazılabilir ama yazmak için sadece uzanmak yeterli değildir. Roustang'ın dürüstlüğüne dürüstlükle cevap verip ispatının altına şunları not ettiğine dikkat çekmek gerekir: "Yazının özgüllüğünü korumadığımı fark ediyorum."

Dolayısıyla mantığın sesini dinlemek gerekir. Psikanaliz edebi bir tür değildir. Analizde Lacan'ın öğrettiği gibi, "gerçek ama kurgu yapısına sahip" olabilir belki, ama bunun edebi kurgu olmadığı kesindir.

Psikanalistler arasında bu denli yaygın olan bu hastalığın, neden aktarılması uygun bir tuhaflıktan ibaret olmadığına dair birkaç söz söyleyelim. Bunun ilk açıklaması tarihe dayanır. Fransız psikanalistler, alanlarının, edebiyat fakültelerinde tıbba oranla çok daha hızlı kabul gördüğüne tanıklık etmiştir. 1970'li yıllara kadar edebi çalışmaların entelektüel oluşumda ağır basan yeri, onların seçkinler sınıfındaki temsilini bozmuştur. Fransa'da herkes edebi ödevler yazmış, şiirler öğrenmiş, klasik tiyatro eserleriyle ter dökmüş ve burjuva romanlarının sayfalarını karıştırmıştır. "Yazabilirim çünkü bir sürü yazar okudum," diyerek kendilerini cesaretlendirirler.

İlkine bağlı olduğu bariz ikinci açıklamaysa, üzerinde özenle çalışılan mevzudur: Kelimeler. Lacan'ın dediği gibi: "Biz psikanalistler, kelimelerin gücünü bilecek konuma sahibiz."[42] Kelimelerin gücü tamam ama, peki ya kullanımları? Lacan'dan bu yana analistleri edebiyata çeken bir çeşit ölümcül tasım söz

41. Age, s. 202.
42. Lacan, Écrits, s. 263.

konusudur: "Bilinçdışı bir dildir."[43] "Psikanaliz, dile karşı sorumluluğunu unuttuğu takdirde bir hiçtir."[44] "Eğer edebi eleştiri kendini etkili bir şekilde yenileyebilseydi, gizemli metinler psikanalizle boy ölçüşsün diye olurdu bu."[45]

Oysa hiçbir şey bir tablo yapabilecek ya da gerekli hiçbir donanıma, renklerin veya seslerin sanat alanındaki kullanımlarına dair bilgiye sahip olmadan bir eser meydana getirecek kadar tesadüfi değildir. Ortak olan her şeyin ortağı dilin önüyse açıktır: Yaratın ve çoğaltın! Bununla birlikte Pascal'dan bu yana herkesin bildiği bir şey vardır: "Teniste rakiplerin ikisi de aynı topla oynar ama biri ona ötekinden daha iyi vurur. Bana yeni hiçbir şey söylemediğimi söylemeyin; malzemelerin mevcudiyeti yenidir. Konuşmamda eski kelimeler kullandığımı söylemenizi de istemem. Sanki aynı düşünceler, farklı bir düzende başka bir konuşma bütünü oluşturmazmış gibi... Kelimeler de farklı düzenlemelerle başka düşünceler oluşturur."[46] Durum bu kadar basittir: Herkes bir çocuğun topla oynadığı gibi lise sıralarında edebiyatçılık oynamıştır, fakat kimisi topu ötekinden daha iyi oynamaktadır.

Lacan, "Edebiyat kalıntıların uyumudur," der.[47] Öyledir şüphesiz, ama neyin kalıntıları? Bir seansta veya bilimsel toplantılarda kullanılan dilin kalıntıları değildir bu. Bizzat edebi dilin uyumudur ve bu anlamda bir uyumun kalıntısıdır. Duyulan şey yazılmaz. Yazıya, kelimelerin hiçbir şey ifade etmediği, anlaşılmadıkları o anda başlanır.

43. Age, s. 266.

44. Age, s. 721.

45. Lacan, "Litturaterre", *Autres écrits*, s. 13.

46. Blaise Pascal, *Düşünceler*, çev. Metin Karabaşoğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2003).

47. Kraus, *Deyişler Karşı Deyişler*.

Üçüncü sebep, herkese tarzını veren şeyin bilinçdışı olarak algılanmasıdır. "Tarz, insanın kendisidir." Lacan, Buffon'un bu ünlü cümlesine atıfta bulunmayı severdi. Bunlar, *Écrits* kitabının "Bu Derlemenin Açılışı" başlıklı önsözünün ilk kelimeleridir. Ne yazık ki hemen ardından devam eden ve bu cümleyi yorumlayan satırlar Lacan'ın tarzını onurlandıran bir izlenim vermez. Fakat önemli olan bu değildir. Tüm kitap boyunca Lacan, Buffon'un bu cümlesini ölçüsüzce uzatır: "Bilinçdışının sıkça yer almadığı bu denli özenilmiş bir tarz yoktur."[48] Buffon'un da bir yazar değil, Lacan gibi bilimle yetişmiş bir insan olduğu ortadadır ve bu özellik psikanalist için bir paravandır kuşkusuz. Bununla birlikte isteyen herkesin şair olamayacağı gibi, yazar olduğuna inanmakla da yazar olunmaz. Hayır, edebi tarz psikanalistin işi değildir. Dinleyende de, yazanda da aynı kelimeler, görseller, fantezilerle aynı hayal gücü hakimdir tabii. Karl Kraus'un dediği gibi, "Bir tefrika yazarı da bir kuaför de kafalarla çalışır."[49] Bir doğabilimcinin bilinçdışına gönderme yapmayacağı gibi; Lacan'ın, Buffon'un "Tarz, hitap edilen kişidir," şeklinde biten cümlesini saptırması da, psikanalistlerin edebi olma iddialarını meşrulaştırma yöntemidir. Bilinçdışından bilinçdışına, hitap edilen kişi her şeyden önce psikanalist değil midir? Bu gibi çeşitli biçimlerde azmin temeli lisanın ve dilin[50] tek başına idrak edilmesine dayanır. Bilinçdışı ego, dille veya dilin önceliği olan anlamla özdeşleşir. Edebi dil (mecazi bir eklentiye veya aşırı belirlenmiş ve anlaşılmaz bir kullanıma yönlendiren o "eksiklik" ya da "boşluk") özellikle edebi olacak şekilde öngörülmemiştir. Ruhun yapısını o belirleyecektir.

48. Lacan. *Écrits*, s. 497.

49. Kraus, *Deyişler Karşı Deyişler*.

50. Burada iki çeşit dil söz konusudur: Biri "langue" yani konuşulan dil (Türkçe, Fransızca gibi), öteki de kullanılan dildir (şiirsel dil, bilimsel dil). –çn

Bilinçdışının sesiyle (çocukluk, düş, fantezi) olan temasının, psikanalisti yazarlık niteliğine ulaştırdığı fikri yazarın hammaddesini koyduğu kap olan edebiyatın niteliksizleşmesini de beraberinde getirir. Edebi yazıyla psikanalitik yazı arasında *eadem sed aliter* [aynı ama farklı] değil, başka şey veya başka şekilde, *alter et aliter* vardır. Edebiyat, analizde eksik olana erişir ve psikanalizin elinde tuttuklarından yoksundur.

Yazar Amos Oz farklı renkte iki tükenmez kalemle yazdığını anlatır. Kalemlerden biri siyasi makaleler, diğeri romanlar içindir. Elbette bir psikanalist için edebiyat hakkında yazmak imkansız değildir (bir mühendis veya yazar için olduğundan daha da zor olmaz); tükenmez kalemini ve tarzını değiştirmek koşuluyla. Fakat bizim psikanalistlerimiz, yani çağdaş Mösyö Jourdain'ler, bilgisiz yazarların kendilerini psikanalist atfetmesine izin verirlerse, edebiyatın ne olduğunu bilmeden kendilerinin edebiyat yapabileceğini düşünebilirler.

Sahtecilik hiçbir zaman tavırdan uzak değildir. Kendini bir yazarın kalemiyle süsleme girişiminin etkileri nelerdir? Bu uygulamanın sonuçları, uygulanan şey için olduğu kadar uygulayan kişi için de uğursuzdur.

Bunun ilk sonucu edebiyattaki kalemlerin azalmasıdır. Buna karşın bu girişimde başka bir şey daha vardır: Narsisistik hüküm. Türlerin karıştırılması dil kurallarını farkında olmadan reddetmektir. Bu, Pascal'ın kurallar karmaşası adını verdiği durumdan ileri gelir.[51]

Pascal'dan aktarım ve tefsir yaparak, kendi açımdan dil nizamını bütün entellektüellerin ortak kullandığı, lisana ait nizamı da edebiyatçılara özgü bir şey olarak ayırmaktayım.

51. Pascal'in kuralları şunlardır: Beden kuralı, zihin veya akıl kuralı, kalp veya iyilik kuralı. Bu kurallardan ikisi veya üçü karıştırıldığında, ya gülünç ya da zorba durumuna düşülür. Bkz. *Düşünceler*.

Psikanalitik yazının, doğruyu hedefleyen ve ortaya koyan kendine has bir düzeni vardır; edebi yazınınsa yalanı gösteren ve ona başvuran çizgisini korur. Bunun sebebi birinin bilinçten, kuramsal veya bilimsel çalışmadan, ötekininse hayal gücünden ve bilinçdışından ileri gelmesi değildir; çünkü her ikisi de farklı yönlerden bilinçli ve bilinçdışı işlemleri iç içe geçirir. Edebiyat, psikanalizin tanımadığı sebeplere ve mantıksızlıklara sahiptir. İstediğimiz kadar uyarlayalım, gayret edelim veya uyarlamaya gayret edelim, bu iki nizam ayrıdır. "Yazının icadı dilin susturulmasıdır," diye yazar Pascal Quignard. Pontalis bu cümleyi, analiz diliyle edebi yazı arasındaki bir süreklilikten esinlenen kendi yaklaşımını kınadığını fark etmeden alıntılamıştır.

Yazının devamlılığına dair bu inanışın kaçınılmaz sonuçları gülünçlük ve zorbalıktır. Kuralların karıştırılması ancak niyetten yoksun ve bilinçsizce izlenirse gülünçtür. Lacan'ın "Lituraterre" isimli yazısında gülünçlük, Sibirya'nın uçaktan görünüşüyle Japonya'nın beceriksiz sihirlerini birleştirdiği bir parabasis[52] hâlini alır.[53] "Orada en çağdaş mimari, bir kuşun çırptığı kanat gibi eskiyle buluşmaktadır," yazarak Japonya hakkında edebiyat yaptığını mı düşünmüştür? Bir an uçarken, bir anda fazla metafor yüklendiği için çöken bir düzyazının tarzına dair ne söylenebilir? Neticede, şiir âlemine doğru havalanmanın yakınından geçmeyen kelime oyunlarına aşırı ölçüde başvuran yazar tepetaklak düşmez mi? Edebiyat kelimeler üzerinde oynamaz, onlarla oynar.

Gülünçlüğü bırakıp, Pascal'a göre kuralların anlaşılmazlığının iktidar amacıyla kullanılması olan zorbalığa gelelim: "Zor-

52. Eski Yunan tiyatrosunda oyuncuların karakterlerinden sıyrılıp kendileri olarak seyirciye hitap ettikleri kısım. –çn

53. Lacan, "Lituraterre", *Autres écrits*, s. 11-20.

balık, tümel ve nizamsız hükmetme arzusundan ibarettir."[54] "Yalnızca tek yolla elde edilebilir olanı öteki yolla elde etmek isteyen" psikanalist, kendi tarzında ılımlı bir zorbalık uygular. Egosuyla kitabından daha çok uğraşır.

• • •

Gayretli psikanalist hangi amaçla yazmak zorunda olduğunu düşünür? Hangi hedefler doğrultusunda bunu yapabilecek durumda olduğuna inanır? Sevgi mi, imaj mı, yoksa şöhret mi? Pascal'ın güçlü olduğu için sevilmek, bilgiç olduğu için itaat edilmek veya yakışıklı olduğu için çekinilmek isteyen kişinin zorbalığını kınadığı gibi yazarak sevilmek mi ister? Nitekim psikanalitik olanı edebi hâle getiremeyen gayretli psikanalistler, edebi olanı psikanalitik yapar. Türlerin bu şekilde karıştırılması bir çeşit başarı aracı ya da hakimiyet ümidi midir? Öyleyse Jean Paulhan'ın savaş veya sevgi için söylediği gibi edebiyat "bir sürü cazibesi olan bir meslektir." Durum bu kadar kesin midir? Freud'a göre eserini başarıyla tamamlayan sanatçı, doğrudan elde edemediğini dolambaçlı yoldan kazanır: "Saygınlık, güç ve kadınların sevgisi."[55] Freud'un kaleminde belirtecin dolaylı olarak, örneğin roman yazarının karakterleri aracılığıyla içruhsal yüceltmeye veya onun sözde kazançlı sosyal etkilerine işaret edip etmediğini bilmiyorum. Freud gerçekten de yazarın en bilinçsiz etkisinin kadınların aşk arayışı olduğuna inanıyor muydu? Tabii eğer aşktan kastı kadınların, üzerinde egemenlik sağlayabilecekleri bir sevgiliye dair histerik arayışları değilse veya çoktan geride kalmış bir dönemden bahsetmiyorsa... Se-

54. Pascal, *Düşünceler*.

55. Sigmund Freud, *Psikanalize Giriş - Hatalı Eylemler*, çev. Can İdemen (İstanbul: Cem Yayınevi, 2014).

vilmek, en azından kadınlar tarafından aranan biri olmak için, bugün bir futbolcu olmak, televizyon programı yarışmacısı olmak veya meşhur bir yarışa katılmak en iyisidir.

Gayretli psikanalistin çoğu zaman sevilmek (histerik söyleminin bir etkisi midir?), takip edilmek (üniversiteli söylemi mi?) veya itaat edilmek (usta söylemi mi?) için yazdığı doğrudur. Sırf okunmak için neler yazmaz! "Niçin yazıyorsunuz?" sorusuna André Green psikanalist olarak şu cevabı vermiştir: "Tanıklık etmek için."[56] Bir yazar buna, "hiçbir şey için," veya Samuel Beckett gibi, "Becerebildiğim tek şey bu olduğu için," diye cevap verirdi. Yazarlar hiçbir zaman neden yazdıklarını sorgulamazlar. Gazetecilere ait bir sorudur bu. "Neden olmasın?" diye de sormazlar; çünkü o psikanalistlere veya yazanlara aittir.[57] Yazarlar yalnızca nasıl yazacaklarını sorgular. Edebi yazıdan daha çok iletişim ve açıklama alanından bağımsız kalabilen başka bir şey yoktur. Hiçbir şey onun kadar totolojik değildir. Yazıldığı için yazılır.

Son kez kendi açımdan, daha kısa ve daha kuramsal bir şekilde, gayretli psikanalistlerin karıştırdığı dile ait iki nizamı radikal olarak ayıran şeyi kavramaya çalışacağım: Söz meselesi, yapıt çalışması ve hitap şekli. Yazar ve analist yazarken ne der? Basitçe ifade etmek gerekirse, analist bildiğini ya da bildiğine inandığı şeyi söyler, yazarsa bilmediği şeyi. Analist mantık ve çelişkisizlik kurallarına bağlıdır; yazarsa kendini aşıp tamamamen çelişkili iki şeyi eşit derecede doğru olarak ifade edebilir.[58]

56. André Green, "Transcription d'origine inconnue", *Nouvelle Revue de psychanalyse* (Paris: Gallimard, sonbahar 1977, sayı: 16), s. 27.

57. Burada Roland Barthes'ın 1960 yılında önerdiği yazar ve yazan arasındaki ayrıma tekrar değindim. "Écrivains et écrivants", *Revue Arguments*. *Œuvres complètes*'te yeniden yayımlanmıştır (Paris: Seuil, 2002, c. I, s. 1277-1282).

58. Böyle psikanalitik metinlerin olduğu doğrudur, fakat bunlar sanatın karar verilemezliğine erişmeden gerekçeli tartışma kanunlarına karşı gelir.

Yine Freud vakasını ele alacağım. Edebi olana karşı tutkusu olsa ve Wilhelm Fliess'e, "Gençken felsefi bilgiye duyduğumdan daha derin bir arzu duymadım, şimdiyse fizyolojiden psikolojiye geçerek bunu başarmak üzereyim. İstemeden terapist oldum,"[59] diye beyan etse de bu onu, Patrick J. Mahony'nin kitabındaki[60] yazar yapar mı? Bu onun bilimci olmayan bir akılcı olduğunu göstermez mi yalnızca? *La Question de l'analyse profane* kitabında psikanalistlerin *universitas litterarum* [edebiyat dünyası] çerçevesinde bir eğitim fikrini savunması, psikanalistlerin öğreniminde bilimsel eğitimin edebi eğitimi dışlamaması gerektiğini ima etmektedir; bu eğitimin analizin niteliğini tek başına belirlediğini veya bu "alaylı" eğitimin psikanalistleri edebiyatçı niteliğine getireceğini değil. Freud'un 1930'da Goethe ödülünü almış olması, onu Almancanın Kafka, Musil veya Schnitzler'le karşılaştırılacak edebi çizgide bir yazar yapmaya yeter mi? Dili iyi kullanma anlamında yazar olduğu şüphesizdir, fakat bu edebi yazarlık mıdır? Teşekkür konuşması sırasında Freud'un yazar Goethe'yi bir kere bile ağzına almayarak, *Gönül Yankıları* eserindeki ruhların kimyasıyla psikanalizin şanına ve psikanalitik yaklaşıma kılavuzluk eden bir biliminsanı oluşu üzerinde durması önemlidir. Aynı şekilde, Jensen'in *Sanrı ve Düş "Gradiva"*sı hakkında da şunları söylemiştir: "Eğer bu roman *fantezi* değil *psikiyatrik çalışma* başlığı altında yer alsaydı bu bir hata olmazdı." Freud'a göre durum açıktır: Yazar elinde psikanalitik bir bilgi bulundurmaktadır. Edebi bilgisine gelince... Onun yargıcı kendisidir.

Bu durumda soru, Pierre Bayard'ın Maupassant ve Freud

59. Sigmund Freud'dan Wilhelm Fliess'a mektup, *Naissance de la psychanalyse* (Paris: Puf, 1956), s. 143.

60. Patrick J. Mahony, *Freud l'écrivain* (Paris: Les Belles Lettres, 1990).

üzerine yazdığı kitabında sorduğu gibidir:[61] Uygulama hangi yönde gerçekleşmektedir? Psikanalizden edebiyata mı, yoksa tam tersi mi? Neden psikanalistler, Schniztler'i tıbbı reddedip edebiyat ve tiyatro adamı olmaya iten bu ayrılığı kabul edememektedir? Bu, bireysel öğrenimden veya yetenekten, hatta kariyer seçiminden değil, kelimelerle olan ilişkiden ileri gelen radikal bir ayrılıktır. Freud'un Schnitzler'e altmışıncı yaş gününde yazdığı 14 Mayıs 1922 tarihli mektup, edebiyatın yalnızca psikanalizin devamı olduğunu doğrulamayı uman her yorumcu tarafından alıntılanmış ve işlenmiştir. *Rüyaların Yorumu*'nun yazarı, o dönemde henüz *Düşsel Öykü*[62] kitabını kaleme almamış olan yazara hitap eder. Yorumlamadan ileri gelenle kurgudan ileri geleni daha iyi karşılaştırmak için bu iki eseri ele aldım. Edebiyat bir anlam çıkarmaz, tercüme etmez; o, çeviride kaybolandır,[63] bir ses ve bir dil...

Freud bu mektupta, ikinci suretini roman yazarı ve dramaturg kişiliğinde bulduğunu çarpıcı bir ifadeyle kabul etmektedir.[64] Schnitzler de 1930 tarihli bir röportajda aynı ifadeyi kullanmıştır: "Ben birçok yönden Profesör Freud'un suretiyim. Bir gün Freud beni ruh ikizi olarak adlandırmıştı. Onun şaşırtıcı bir gözü peklikle araştırdığı konuları ben edebiyat alanında işliyorum."[65] Bu durumda benzerliği her iki taraf da kabul etmektedir.

Peki, bu neye dayanmaktadır? 15 Mayıs 1922'de, Schnitzler'in *Journal* kitabında bundan çok kısaca bahsetmesi pek dik-

61. Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, (Paris: Minuit, 1994).

62. Bundan dört sene sonra, kitabı okumayı bitiren Freud, Schnitzler'e eserin onu "düşündürdüğünü" yazacaktır.

63. Sofia Coppola'nın muhteşem filmi, *Lost in Translation*'a göndermedir.

64. Sigmund Freud'dan Schnitzler'e 14 Mayıs 1922 tarihli mektup, *Correspondance 1873-1939* (Paris: Gallimard, 1966), s. 370-371.

65. Sigmund Freud, "Briefe an Arthur Schnitzler", *Die Neue Rundschau*, 1955, s. 95-106.

kate alınmamıştır: "Freud'dan gelen güzel bir mektup." Gelin biraz daha sorgulayalım. Kim kimin suretidir ve sureti olmak ne demektir: teksir etmek, aşmak, ihanet etmek? Freud da, Schnitzler de kelimeleri aynı şekilde mi kullanmıştır? Arthur Schnitzler'in doktorluğunu, öykülerinin çoğu zaman yalnızca bir klinik doktorunun kayıtsızlığıyla yazılmış vaka incelemeleri olduğunu ileri sürecek kadar biliyoruz elbette. Öbür yandan, Freud'un 1882'nin ikinci yarısında asistanlığını yaptığı Profesör Meynert'in psikiyatri servisinden geçişinin yalnızca tedavi amaçlı hipnoz kullanımının temelini oluşturmakla kalmayıp, sezgilerinin büyük ölçüde psikanalizle örtüşmesini de açıkladığını söyleyebiliriz. Schnitzler *Histeri Üzerine Çalışmalar* ve *Rüyaların Yorumu* kitaplarını okumuştur. 1906'da Freud da ona gıptayla renklendirilmiş bir hayranlık yazısı yazmıştır: "Uzun yıllardan beri, ruhsal ve cinsel sorunlara sizin bakışınızla benimki arasında büyük bir benzeşme olduğunu fark ediyorum.[66] Aynı konu üzerine yürüttüğüm yorucu bir çalışmanın sonunda elime geçen çeşitli gizli noktalara ait bilgilere nereden haiz olduğunuzu sık sık merak etmişimdir. Neticede bu beni her zaman hayranlık duyduğum bir yazara karşı kıskançlık duymaya kadar götürmüştür."[67] Peki bu kıskançlık görüşlere mi, yoksa onların kelimeye dökülmesine mi dayanmaktadır? Anna Freud, Lili Schnitzler'in mürebbiyeliğini yapmıştır ve 1926'ya kadar bu iki adam birkaç toplantı ve akşam yemeğinde bir araya gelmiştir. Fakat bu toplantılar yazarlar arasında mıdır? Gayretli bir yazarla bilmeden psikanalist olan birinin karşılaşması mıdır? Freud hakkında yorum yapmak adına, yeni ünlenmeye başlamış bir psikanalist doktorla Alman dili edebiyatının en

66. Freud'un "aynı zamanda tıp doktoru olan bir şair, Arthur Schnitzler"in son derece yerinde görüşlerini aktardığı "Fragment d'une analyse d'hystérie (le cas Dora)" başlıklı yazısında.

67. Freud, 8 Mayıs 1906 tarihli mektup, age.

önemli yazarlarından biri arasındaki statü farkını belirtmek gerektiği için uzunca bir süre Schnitzler'in Freud'un "sureti" olarak yüceltildiğinin düşünülmesi tuhaftır.

Gelin çoğu zaman yanlış anlaşılan o mektubu yeniden okuyalım. "Muhteşem eserlerinize kendimi her kaptırdığımda, şiirsel görünümlerinin ardında bende olduğunu bildiğim varsayımlar, çıkarımlar ve sonuçlar bulduğuma inandım. Şüpheciliğiniz (insanlar kötümserlik olarak adlandırıyor) kadar belirlenimciliğiniz, insanın içgüdüsel doğasının doğruluğuna karşı hassasiyetiniz, geleneksel kültürel katiyetlerimizi açıklama tarzınız, düşüncelerinizin aşk ve ölüm kutuplaşması üzerinde duruşu, tüm bunlar bende tuhaf bir aşinalık duygusu uyandırıyor. ... Evet, sanırım içinizde bir yerlerde psikolojik derinliklere inen bir araştırmacı var; kimsenin olmadığı kadar dürüst, tarafsız ve korkusuz. Ve eğer böyle olmasaydınız, sanatsal kapasiteniz, dille yarattığınız sanat ve sahip olduğunuz yaratıcılık gücü başıboş kalırdı ve sizi yalnızca kalabalıkların zevkine hitap eden bir yazar yapardı."[68]

Freud defalarca bir yazar olmadığını ifade etmiştir: "Bizi ayıran yetenek farkını görmezden gelmek istemem." Yazar ve araştırmacı olmak için gereken yetenekler arasındaki farkı açıkça belirten Freud kendi sınırlarını net bir şekilde bilmektedir. Vaka raporlarını okumak güzeldir ama bunlar, *Bilimsel Bir Psikoloji Taslağı* adlı yapıt kadar yavan olmasalar da edebi yazılar olarak nitelendirilemezler. "Dora Vakası", Schnitzler'in *Frau Berthe Garlan*'ıyla kıyaslanamaz. Bununla birlikte Freud, farkın doğal değil seviyelerden kaynaklandığı görüşündedir. Hatta yazara yalnızca bir psikanalist olmadığını, bunun dili kullanma sanatını engellediğini ve yaratıcı gücünü kısıtladığını söylemiştir. Bilgi yarışında bir selefinin olması fikrine imtiyaz

68. Freud, *Correspondance 1873-1939*, s. 370-371.

tanımıştır. Bu fikri sık sık kendi yazılarında da ifade etmiştir. 1907'de şöyle yazmıştır: "Yazarlar kıymetli müttefiklerdir ve tanıklıklarını el üstünde tutmak gerekir; çünkü genellikle cennet ve dünya arasında, bizim okul bilgimizle en ufak bir fikir sahibi bile olmadığımız birçok şeyi bilirler. Bizden, biz sıradan insanlardan çok ileridelerdir; özellikle psikoloji alanında, çünkü bizim bilim adına keşfetmediğimiz kaynaklardan su çekerler."[69] 1925'te tekrar şu konuya değinir: "Roman yazarları ve kalpten anlayanların uzun zamandır bildiği şey ortaya çıktı..."[70]

Freud edebiyatçılara psikanalistlerin keşiflerine öncelik tanımaktan memnundur.[71] Fakat analitik şeye ilişkin hiçbir başkalık tanımaz onlara. Her şey zaten şairler tarafından keşfedilmiş olsa da, edebiyatın sırları ruhtan söküp çıkarmaktan ibaret olduğuna inanmaktadır psikanalist. Freud, içerikleri kendi bilinçdışından veya başkalarının bilinçdışının derinliklerinden söküp çıkarmaktan ibaret olmayan bir yazarlık çalışması düşünemiyor gibi görünmektedir.

Böyle olunca birbirinden yanlış iki fikir ortaya çıkar: Yazım bir terapi; terapi de bir yazımdır. Edebiyatta psikanalizde olduğu gibi aktarılacak bütün bir bilgi değil, dilde çizilecek bir boşluk vardır. Zira biri dilden, öteki sözden ileri gelir. Lacan'ın son sözlerinden birine göre, "psikanalist bir hatiptir."[72] Bu görüşü paylaşmıyorum ama doğru olsaydı Lacan'ın yazar olmasını engelleyecek şey tam da bu olurdu.

Bazı yazarlar bir şeyin varlığının nasıl ifade edileceği, dilde

69. Sigmund Freud, *Sanrı ve Düş "Gradiva"*, çev. Emre Kapkın (İstanbul: Payel Yayınları, 2003), s. 141.

70. Sigmund Freud, *Hayatım ve Psikanaliz* (İstanbul: İnsel Kitabevi, 1944).

71. Lacan'da da bir yazara karşı aynı gıpta görülür: Joyce "nihayetinde psikanalizden beklenebilecek en iyi şekilde dimdik" gider. (Lacan, "Lituraterre", *Autres écrits*, s. 11).

72. Lacan, 15 Kasım 1977 semineri, yayımlanmamış.

nasıl boşluk oluşturulacağı imgesini kullanır;[73] bazılarına göreyse imge bir kabın nasıl dille doldurulacağındadır... "Yazar için *yazmak,* bir geçişsiz fiildir," der Roland Barthes.[74] Yazmak bir şey söylemek değildir. Sözü söylemektir. Yazı bilinçdışından ve sansürden ziyade bilinçle alakaladır. "Her şeyi söylemeye" veya "akla geleni söylemeye" değil, yalnızca nasıl söyleneceğine boyun eğer.

Edebi yazıyla psikanalistlerin yazısı arasında, yapıya ve akışa dair ikinci fark yapıt çalışmasının aslıdır: Yazılan nesnenin yazardan bağımsızlığı. Edebi metni açıklamak için Pierre Bayard'la psikanalizin işlemez karakterini ortaya çıkarmak gerekirse, psikanalizin edebi metin üretmeye elverişsizliğini fark etmek gerekir. Okuma ve yorumlama için doğru olan şey yazım ve yaratım için çok daha doğrudur. "Her yapıt psikanalize karşı özel bir dirence sahiptir," diye yazmıştır Bayard.[75] Bunu, "psikanalistin gayretine yalnızca edebi yapıt direnir," şeklinde yorumlarsam, düşüncesine ihanet etmiş olur muyum?

Freud neredeyse her zaman edebiyatın, edebi olmayan bir anlayışını göstermiştir. Bilinçdışının aynası olarak edebiyatın benzetimsel anlayışı, günümüz analistlerinde tam tersine analitik yazının tedavinin aynası olarak görülmesi şeklinde karşımıza çıkar. Evet, temsillerin bilinçdışı içeriğini Schnitzler'de veya Dostoyevski'de bulmak ister ama bu içeriğin ifade edildiği

73. Mesela Diderot: "Söylenen veya yazılan kelimeleri aniden kapımda beliren ve bakınca, adeta bir anda mağaranın ucunu aydınlatıp sönen bir ışık huzmesi misali evimin içini bütünüyle gösteren bir delik gibi görüyorum." Günümüze daha yakın bir örnek olarak David Lodge: "Bir roman yazmak, kitap gün yüzü görene kadar kimsenin (kendi de dahil) farkında olmadığı bir boşluğu doldurmaktır. İlk önce bir şey yoktur; derken, bir ya da iki sene sonra (hatta üç) bir şey olur: Bir kitap, kaderleri kesişen hayali insanların küçük dünyası." (David Lodge, *À la réflexion,* Paris: Rivages/Essais, 2004, s. 13).

74. Barthes, "Écrivains et écrivants", *Revue Arguments,* s. 1279.

75. Pierre Bayard, "L'interprétation multiple", *Lire avec Freud: Pour Jean Bellemin-Noël* (Paris: Puf, 1998), s. 211

basit dili istemez. Yazarın arzu nesnesi olan dili, Freud "örtü" olarak niteler. Edebi yaratıma dair görüşünü en açık şekilde ifade ettiği metin olan "Edebiyat Yaratıcısı ve Fantezi"de estetik meselesinin dışında kaldığını itiraf etmiştir: "Size yalnızca, fantezilere dair çalışmadan başlayarak, edebiyat yaratıcısı tarafından malzeme seçimi sorununa yol açan teşvikler ve uyarılar getirebildim. Yazarın, yarattıklarıyla bizde uyandırdığı duygusal eğilimlerin etkilerini hangi yollarla elde ettiği meselesine hiç değinmedik."[76] Bu şekilde Freud, fantezi, düş ve oyun gibi bir dizi zihinsel aktivite süresince dil çalışmalarının özgüllüğünü bir açıdan seyreltmektedir. "Gündüz düşleri gibi edebi yaratım da eski çocuk oyunlarının devamı ve muadilidir."[77] Psikanalize dair katartik bir anlayıştan uzun süre önce kopmuş olsa da edebiyatın katartik bir anlayışını her zaman korur.[78]

Psikanalizle edebiyat arasındaki farkı doğuran nedir? Ne çocukluğun sesi, ne rüyaların yolu, ne de fantezinin görüşü... Oyunun kuruluşu da değil... Farkı oluşturan yapıttaki dilbilim, kelime dağarcığı ve konudur. Yazım anlayışını Freud'da yansıma ve Schnitzler'de "imkansız şeffaflık" olarak karşılaştırabilirim. *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkisi* kitabında Freud, tıp doktoru olan bir arkadaşının Schnitzler'e hitaben yaptığı bir espriyi aktarır: "Büyük bir yazar olduğuna şaşırmadım. Baban zaten çağdaşlarına bir *ayna* tutmuyor muydu?" Yazarın babasının, yani ünlü Doktor Schnitzler'in kullandığı ayna *laringoskopik aynadır*.[79] Freud için yazmak fiziksel veya ruhsal

76. Age, s. 45.

77. Age, s. 44.

78. Ele aldığı edebi formları ayırmadan yapılarını korumuş olsa da, Freud bu anlayışın şiirden ve tiyatrodan ziyade edebiyatı betimlediğini kabul etmiştir. Bkz. "Personnages psychopathologiques à la scène", *Résultats, Idées, Problèmes*, s. 123-129.

79. Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, çev. Emre Kapkın (İstanbul: Payel Yayınları, 1993), s. 91.

gerçekliği yansıtmaktır; Schnitzler içinse dil ve kurgunun içinde görünür kılmaktır. Kaynağı düşünce ve yansımadan kopmak olmayan edebi yazıma dair her anlayış, en iyi ihtimalle psikanalitik kalmaya mahkumdur. En kötü ihtimalleyse psikanaliz dergilerinde yığılan yazılmamış yazılar kitlesini besleyecektir... Theodor Reik 1913'te yayımladığı bir çeşit uygulamalı psikanalizi Schnitzler'e adamıştır. Robert Musil buna şöyle tepki vermiştir: "Bu kitap çok gülünç. Schnitzler'in metinlerindeki karakterleri psikolojik olarak analiz ediyor ... Hatası şurada: Bir yazarın karakterlerinin ruhu yoktur. Nedensel anlamda değil. Kendi içinde anlaşılır değil. Bütün girişim kuramsal bir hataya dayanıyor. Edebi bir eserin kahramanlarını yaşayan varlıklar gibi ele almak aynadaki imgeye dokunmak isteyen maymunun saflığını ortaya çıkarıyor."[80] Freud da romanın bir belirsizliği olması gerektiğini kabul etmiştir. Jensen'in karakterlerine bir yazarın yaratımları olarak değil, gerçek bireyler gibi davrandığının bilincindedir. Yazarı adeta "bütünüyle saydam bir araç" gibi görmektedir.[81] Freud'un edebiyat anlayışının derinlerinde, 1920'de analizin tarihöncesi üzerine yazdığı metinde açıkça ifade edilmiş bir fikir yatmaktadır: İyi bir yazarla kötü bir yazar arasındaki fark "zihin değil karakterdir." Burada sansüre meydan okuma cesaretini, Börne'e göre "dâhiyane olan her şeyin kaynağı" olan samimiyeti fark etmek gerekir.

Hayır, kendini yazmakla sadece yazmak arasında veya Freud'dan kalan psikanalitik yazımla Schnitzler'in edebi yazımı arasındaki farkı yaratan şey lafı dolandırmadan kendini ifade etme ve sorunlarla yüzleşme kapasitesi değildir. Yapıt kavramıdır. "Yaratıcı sanatçının her üretimi gerekliliğin bir köşesinde yer almalıdır, yoksa tam anlamıyla yoldan çıkar," diye yazmıştır

80. Jacques Le Rider tarafından alıntılanmıştır, *Arthur Schnitzler* (Paris: Belin, 2003), s. 60.

81. Freud, *Sanrı ve Düş "Gradiva"*.

Schnitzler. Bir aforizmada şunu belirtmiştir: "Sanat eserinin üç kıstası birlik, yoğunluk ve sürekliliktir."[82] Ben olsam bunlara belirsizliği de eklerdim. Freud'un edebiyat anlayışı (bilinçdışı, sansür, baskının kaldırılması, yüceltme) bütünüyle edebi eylemin bir metapsikolojisidir. Edebiyatın özgüllüğünü tanımazdan gelmediği nadir yazılarından birinde Freud, edebi deneyimin kalbinde, fantezilerini iletmek ve bizimkileri serbest bırakmak için bir çeşit yazar kurnazlığından başka bir şey görmediğini ifade etmiştir: *Baştan çıkarıcı bir ödül, bir önsevişme.* Yazar, "kendi fantezilerinin temsili vasıtasıyla sunduğu salt biçimsel, yani estetik bir zevk kazancıyla kandırmaktadır bizi."[83]

Analistlerin yazımında bir sorun olduğunu düşünen nadir psikanalistlerden biri olan Michel M'Uzan, analizle yazma arasında biri çözümlemeden ve indirgemeden, diğeriyse hep daha yoğun bir kodlamadan ve daha katmanlı bir tümevarımdan ileri gelen bir yapı, bir "hareket" uyumsuzluğu tespit etmiştir.[84] Serge André de benzer bir fikir geliştirecektir: "Sözün çoğalmasına herkesten çok maruz kalan, dışarıda duyduğu tükenmez gevezelikleri kendinden bekleyen ve vazgeçemediği dili ya bozmak ya tamir etmek isteyen yazar, kendini psikanalistin tersi bir uğraşa vererek acılarını dindirmeye çalışır: *Kodlama* operasyonu. Acılarının sebebini anlatmaya çalışmaz, hatta bütün açıklamalarla ve çözümlemenin her türüyle alay eder."[85]

Edebi yazım doğruyu söylemek için bir araç değildir. O, var eder. Dilsiz olduğunuz veya kimse sizi duymadığı için kağıda konuşmak... "Ben"lik ile benlik arasına, benlik ile öteki arasına

82. Arthur Schnitzler, *Aphorismes*; Schnitzler, Romans et Nouvelles, c. I (Paris: La Pochothèque, 1994, s. 16.

83. Freud, "Edebi Yaratım ve Fantezi", *Sanrı ve Düş "Gradiva"*, s. 46.

84. Pontalis ve M. de M'Uzan, "Écrire, psychanalyser, écrire", age, s. 9

85. Serge André, *Flac* (Marseille: Que, 2001), s. 180.

kağıttan bir şey koyarız. Yazılan şeyin malzemesi, ağırlığı, hacmi, cismi daha ilk cümlelerde ortaya çıkar. Yazılmayansa yok olur. Öyle bile değil; yazılmayan yoktur.

Edebi yazım, kelimelerin hoş bir dokunuşu değil; kendisidir.

Psikanaliz yazımıyla edebi yazımı ayırmak için son bir kıstas daha önermek istiyorum. Aslında her şey hitaba bağlıdır; tıpkı psikanalizdeki gibi ama aksi yönde. Tedaviye dair Lacan şöyle demiştir: "Özne analize önce kendinden bahsederek başlar ama size hitap etmez veya size hitap eder ama kendinden söz etmez. Ne zaman ki size kendinden söz etmeye başlar, analiz biter."[86] Edebiyat bu akımı takip etmez. Edebiyat aktarılan bir mektup veya bir geçiş nesnesi değildir. Sadece o değil, ondan çok daha fazlasıdır.

"Psikanalizin bir kendini sevdirme aracı olmadığını biliyorum." Freud, 1922'de Schnitzler'e yazdığı mektubu bu sözlerle bitirmiştir. Edebiyat da bir kendini sevdirme aracı değildir, edebiyatla psikanalizi birbirine karıştırmak da. Edebiyatı üstlenmekte ve yazan statüsünden yazar statüsüne geçmekte çok zorluk çekmiş olan Roland Barthes'ta bir yanda sevilmek, diğer yanda yalnızca yazdıklarının okunmasını isteyen birinin bölünmüşlüğü görülür: "Bir başkası için yazmadığını bilmek, yazacaklarımın sevdiklerim tarafından sevilmemi asla sağlamayacak şeyler olduğunu bilmek, işte bunlar yazının başlangıcıdır."[87] Bir roman yazma riskini alan Serge André o radikal ayrımı net bir şekilde görmüştür.[88] "Psikanaliz konuşturmaya çalışır, yazıysa susturmaya," diye yazmıştır. Kendi edebiyat deneyiminden bahsederken öykünün, analizin kalıntısı olmadığını, "psi-

86. Lacan, "Introduction au commentaire de Jean Hyppolite", *Écrits*, s. 373.

87. Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2010), s. 549.

88. André, *Flac*.

kanalizin hayata döndüremediği ve döndüremeyeceği 'bir şey' veya 'birinin'"[89] kalıntısı olduğunu ifade etmiştir. Edebiyat, psikanalizin bittiği, aktarımın faydasız olduğu, hitabın yanılmacayı terk edip okuma anlaşmasına göre duyan bir benle, konuşan bir benin parçası hâline geldiği o belirli noktada başlar.

Bu durumda Freud'un edebiyatın bittiği yerde psikanalizin başladığı görüşünü altüst etmek ve aksine, psikanalizin bittiği yerde edebiyatın başladığını mı düşünmek gerekir?

Freud'un Schnitzler'e yazdığı ve daha önce yorumladığım mektubunun son cümlesiyle bitireceğim. "Bana gelince," demiştir Freud, "Araştırmacıyı tercih ederim. Tekrar psikanalize dönmemi affedin ama başka bir şey yapmayı bilmiyorum." Sözümü bitirirken bu ifadenin otobiyografik bir çevrimini göze alacağım. Şunu söyleyebilmek isterdim: Tekrar edebiyata düşmemi affedin ama başka bir şey yapmayı bilmiyorum. Gelin görün ki yazdığım şeyin edebiyat olmadığını biliyorum. Zorbalıkla gülünçlük arasında dalgalanan bu yazarlığa azmetmiş analist portresinin aslında otuz altı senedir analizle uğraşan ve otuz iki senedir de kitaptan kitaba yazının ne olduğunu sorgulayan birinin büyük ölçüde otoportresi olduğu anlaşılacaktır.

Bu hatalı yansımalardan ne mi öğrendim? Edebiyatta da savaşta olduğu gibi gayret etmek hiçbir işe yaramaz. Kan, kelimeler, onlar zaten buradadır. Sizi bekleyen yoktur. Kişi yazar olmak için değil, yazar olduğu için yazar. Sembolik bir ödülü cebe atmak veya özgeçmişini zenginleştirmek için değil. Yazar hep yazmıştır ve yazmadan yaşayamaz; oysa hayatın bu olmadığını, bunun bir hayat olmadığını bilir. Korktuğu için yazar; kaybettiği ve kaybolduğu için. Yazar, çünkü hep bunu yapmıştır. İyi ya da kötü ama hep... Yazar, yazar. Bu gereksiz tekrardan ötürü beni affedin. O yazar ve yapabildiği tek şey budur.

89. Age, s. 154.

Yapmayı bilmediği ama başka bir şey yapmayı da bilmediği için yaptığı bir şeydir bu. Bu nedenle edebiyat benim için psikanalizden bir çıkış olmaktan çok uzaktır; psikanalizse uzun bir süre edebiyattan kaçmanın bir yolu olmuştur ve hâlâ da öyledir.

Zaman zaman psikanalistlerin başka bir şey yapmayı bilmediklerini bilmelerini isterim. 1911'de Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé'ye şöyle yazmıştır: "Artık biliyorum ki yalnızca *bir daha yazmama*ya dair tuhaf art niyeti gerçekten ciddiye alırsam analizin benim için bir anlamı olur."[90] İfadeyi tersine çevirip bir psikanalist için yazının, yalnızca artık hiç psikanaliz uygulamayacağı zaman bir anlamı olacağını söyleyerek bitireceğim. Psikanalistler, yazar olmamak için biraz daha gayret edin. Belki yazmaya başlarsınız.

90. Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Correspondance* (Paris: Gallimard, 1975), s. 227.

10*

Onu Yazmak Neredeyse Mükemmeldi[1]

FRANSIZ FONETİĞİNİN TESADÜFLERİ sonucu aynı *cri* hecesi hem écrire [yazmak] hem de c*rime* [suç] kelimelerinde bulunur. Burada, basit Lacancı yarım uyaklara teslim olmadan, yalnızca ilkini yaptığım ama ikincisine de belki herkesten biraz daha fazla hayranlık duyduğum iki faaliyet arasında bir benzerlikten daha fazlasını görmüşümdür. Thomas de Quincey gibi cinayetin güzel sanatlara dahil olduğunu düşünecek kadar ileri gitmesem de, başkalarının hayatlarına bir şekilde zarar vermeyen bir sanat dalı olmadığına inanırım. Ya sanat yüceltilen başarısız bir hareket değil de başarılı bir suçsa?

Bu mantığın aşırı ucunda bazı sanatçılar eyleme geçmiştir. Başarısız bir yüceltme veya nihayet mükemmel olan suç... Gerçek insanları gerçekten öldürmüşlerdir. Yine de şu bir muammadır: Prens Gesualdo de Venaso gibi katil müzisyenler, Caravaggio lakaplı Michelangelo Merisi gibi suç işlemiş ressamlar, Fritz Lang gibi cinayet işlemiş sinemacılar biliyorum ama hiç katil bir yazara rastladığımı hatırlamıyorum; yazar olmayan

1. *Revue française de psychanalyse*'in izniyle yayımlanmaktadır.

ve zaten adaletin de katil olarak yargılamadığı Louis Althusser hariç.

Cinayet işleyen bu sanatçılara dair birkaç kelime...

Karısı Maria'yla sevgilisi Fabrizio Carafa'yı öldüren Venosa Prensi ve Andria Dükü Gesualdo, müzik tarihinin tek katil bestecisi olmuştur. Olay 17 Ekim 1590'da, "gecenin altıncı saatinde" yaşanmıştır. Müzisyenin uşağı Bartoldo, efendisi tarafından uyandırılmış ve giyinmesine yardım etmiştir. Uşak ne yapmak istediğini sorduğunda Prens ona ava gideceğini söyler. "Ne tür bir av olduğunu göreceksin!" Yatağının altından iyi bilenmiş bir kılıç, bir hançer, bir kama ve yaklaşık iki karış büyüklüğünde küçük bir tüfek çıkaran Prens, eşinin odasına giden merdivenleri tırmanır. İki el ateş sesi ve hakaretler işitilir. Gesualdo elleri kan içinde odadan çıkar. Çok sayıda tanık Prens'in, "Daha ölmemiştir!" diye bağırarak sadakatsiz eşinin odasına tekrar girdiği ve onu karnından birkaç kez daha yaraladığı yönünde ifade vermiştir. Âşıkların sokağa mı atıldığını, yoksa cesetleri çürüyüp salgın hastalık riski oluşturacak hâle gelene kadar öylece bırakıldılar mı, doğrulamak mümkün değildir.

Gesualdo, iki aileden birinin gazabından korunmak için yirmi beş yaşında kapanmak zorunda kaldığı malikanesini bir daha terk etmemiştir. 1594'te yeniden evlenmiş ve çoksesli bestelerden oluşan ilk kitaplarını yazmıştır. Daha sonra, ikinci eşinden oğlu Alfonsino'yu beş yaşındayken öldürmüştür.

1595'te üç kadın sesi için *Concerto delle Donne*'yi bestelemiştir. Eğer parça günümüze dek korunmuş olsaydı Freud'un "Le Thème des trois coffrets" [Üç Tabut'un Konusu] makalesi eşliğinde hayranlıkla dinlenirdi. Kendimizi 1611'de Gesualdo'nun yaşamının son döneminde, üçüncü eşi tarafından tabuta kapatılmadan iki sene önce yazdığı beş sesli *Se la Morte Brami* [Ölüm Beni Arzuluyorsa] bestesiyle avutuyoruz. Yine 1611'de, en uzun eseri altı sesli *Tenebrae Responsories*'i [Ka-

ranlığın Yanıtı] bestelemiştir. Burada acı çeken İsa figürü, kendini acımasız denecek kadar uyumsuz sesler ve kaba kromatik kolajlarla ifade etmektedir.

Popüler kanıya göre Gesualdo'nun işlediği suçlar yaşamının sonuna doğru peşini bırakmaz hâle gelmiştir. Oldukça dindar biri olan bu adam, ikinci oğlunun ölümünü ilahi adaletin işi ya da günahlarının cezası olarak mı görmüştür? Bu ölüm onda hatalarının kefaretini ödeme ihtiyacı mı uyandırmıştır? Bu, "şeytanları kovmak" için kasıtlı olarak genç erkeklere yaptırdığı kırbaç uygulamalarını açıklar.

"Celladı olarak özellikle kullandığı on iki kadar genç, günde üç defa çok sert darbelerle bedenini kuşatmadığı (buna gülerdi) takdirde, günlerce dinlenmesine izin vermeyen çok sayıda şeytanın musallat olduğu ve hırpaladığı" Gesualdo, *Camera del Zembalo*'nun (klavsen odası) giriş salonuna çekilmiştir. Çıplak, parçalanmış ve mest bir hâlde 8 Eylül 1613'te ölür.

Kimilerine göre bu, gönüllü ve arzulanmış bir ölüm olabilir. Maria d'Avalos'u öldürmeden on gün önce Gesualdo, "Tek katil ölümdür," demiştir.

• • •

Tarihçiler dört yüzyıl boyunca şunu idda etmiştir: 29 Mayıs 1606'da Caravaggio, Ranuccio Tomassoni'yi raket oyununda yaşanan bir tartışma yüzünden öldürmüştür. Polis raporları ve ressamın çevresinde biriken sabıka kayıtları ışığında bu cinayet hikayesini yeniden gözden geçirip bir de işlenen suçun sebebi olarak tenisin yerini penis alınca; aslında sanatçının hadım etmeye çalıştığı rakibini başarısız bir girişim sonucunda öldürdüğü keşfedilmiştir. Aralarındaki mevzunun bir kadın mı, yoksa başka bir erkek mi olduğu (Tomassoni, Caravaggio'nun sevgililerinden biri olan Mario'ya tecavüz etmiştir) hâlâ bilinmemek-

tir. Bununla birlikte Tomassoni'nin ölümcül yarasını inceleyen berberin kanaati kesindir: Rakibinin bir kılıç darbesiyle kasık kemiği seviyesindeki ana bir damarı yırtması sonucu, merhum kan kaybından ölmüştür. Öyle ki, işlediği (kasti olmayan) suçun yumuşatılmış yorumu da tam olarak yanlış değildir: Caravaggio, bir darbeyle yere yapıştırdığı sevgilisini yalnızca hadım etmek istemiştir. Yargıdan kaçmak için Malta'ya gider; ardından hakkında af çıkar ve Toskana'ya döner. Otuz sekiz yaşında, belki de işlediği suç yüzünden Tomassoni'nin intikamını almak isteyenlere yakalanarak, Porto Ercole'de ölür. Caravaggio'yla Gesualdo'nun bir yerlerde karşılaşmış olması imkansız değildir. Aynı dönemde yaşamışlardır; Prens serserilerden nefret etmez ve ressam da *madrigali* ve *canzoni* söylemekten hoşlanmaktadır. Onu Venosa Prensi'nin birkaç bestesini mırıldanırken hayal edebiliyorum. Suçun ve sanatın, müziğin ve resmin çocuklarının kaderini sinsice birbirine bağlayan bir romanda harika bir sahne olurdu. Sahneler, jestler, isimler arasındaki tekrarlar, bıyık altından gülmeler, bu ölümcül simetrileri gerçekten çok hoş: Gesualdo'nun eşinin adı Maria, Caravaggio'nun intikam almak istediği ve kimi anlatımlarda geceliğin tutuştukları bir kavgada ressamı öldüren sevgilinin adıysa Mario'dur. Sizi, ölüm ve hadım edilme korkusu, yüceltme ve eyleme geçiş arasındaki ilişkisi üzerine düşünmeye bırakıyorum ki bu kaderler size ilham olabilsin. Sürgününün ardından kamaşmış gözlerimize parçalanmış uzuv ve işkence sahneleri fırlatmaya devam eden bu adamın resmindeki keskin ve sağlam silahlara, açık tenli bedenleri doğrayan karanlık demire, cesetlerden geceye akan ve fırçanın tuval üzerine fışkırttığı kana duyulan bu tutkunun izlerini aramayacağım. Musée des Offices'te sergilenen 1599 tarihli *Medusa*'yla Tomassoni cinayetinden iki sene önce çizilmiş *İshak'ın Kurbanı* tablosuna bakmanız yeterlidir: Resmin kendisi zaten suçtur. Caravaggio'nun yapması gereken tek

şey perspektifi tersine çevirip rakibinin işkence görmüş bedenini resmetmek olurdu.

• • •

Son olarak Fritz Lang'in de karısının ölümünde parmağı olduğundan şüphelenilmiştir hep. Olay 25 Eylül 1920'de Berlin'de gerçekleşir ve tutanakta kalbe ateş edilerek intihar edildiği belirtilmektedir. Kendini öldürmek için pek alışılmış bir yöntem değildir bu; özellikle de söz konusu olan eve girdiğinde kocası ve onun sevgilisi Thea von Harbou'yu yatakta yakalayan bir kadınsa... Kadının adı Elisabeth Rosenthal'dir ve Lang, bir daha hayatında bu adı asla ağzına almayacaktır. Oysa (veya çünkü) bu sahne, tıpkı adalet(sizliğ)i ifşa etmek için bir adamın işlemediği bir suçu üzerine almış gibi görünüp neticede gerçek suçlunun ta kendisi olduğu ortaya çıkan *Büyük Şüphe* filmindeki gibi, filmlerinin birçoğunun bilinçdışında yer almıştır. Sanatçıda, yaratıcılığının kaynağı olarak bilinçdışı canice itkileri daha derinden araştırmak veya benim önerdiğim varsayımla, imkansız bir sanatsal yaratıcılığın ve var olmayan bir ara boşluğun intikamı olarak gerçek suçu analiz etmek isteyenler Lang'in bir diğer filmi olan *Nehirde Ölüm*'de sonsuz Winnicottvari yorumlamaların kaynağını bulabilirler. Bu filmdeyse, yazdığı eser editörler tarafından bir kez daha beğenilmeyince umutsuzluğa kapılan bir yazarın, çıplak ve eşinin parfümüne bulanmış bir hâlde banyodan çıkma gafletinde bulunan hoş ve körpe hizmetçisini, sırf susmasını sağlamak için boğarak istemeden öldürdüğünü görürüz.

• • •

Bu sinematografik vaka dışında, çok arasam da, görevlerini yerine getirirken diyelim, cinayet işlemiş gerçek bir yazar bulamadım. Jean Genet gibi hırsızlar, hapisten kaçıp Asya sularına yelken açan Joseph Conrad gibi dolandırıcılar, Proust gibi pedofiller vardır; doğru, ancak suçlu Proust'un ta kendisidir, *Kayıp Zamanın İzinde*'ki adaşı anlatıcı Marcel değil.

1918'deki bir polis baskınında, reşit olmayan çocukların genelevi Marigny Otel'de yakalandığında şu şekilde fişlenmiştir: "Proust, Marcel, yaş 46, müşteri." *Albertine Kayıp* kitabında kötü talih "bir suça" dönüşür. Anlatıcı, bugün pedofili olarak adlandırılacak bir davranış sebebiyle soruşturma için gözaltına alınır. "Küçük, zavallı bir kız çocuğuyla" karşılaşmıştır: "Albertine'in evinin önünde, iri gözleriyle beni seyreden yoksul bir kız çocuğu buldum; o kadar iyi huylu görünüyordu ki, sadık bir köpekmiş gibi evime çağırdım onu. Teklifime sevinmiş göründü. Evde bir süre onu kucağımda salladım, ama az sonra, Albertine'in yokluğunu bana fazlasıyla hissettirdiğinden, varlığına tahammül edemez oldum. Eline beş yüz frank sıkıştırıp gitmesini söyledim."[2] Kısa bir süre sonra anlatıcı, tecavüz suçundan polis müdürü tarafından gözaltına alınır. Kötü talih ona, "Güzelliğin çok sayıda sorundan meydana gel[diğini]" göstermiştir; tıpkı alınan cezaların bilinçdışında arzulandığını ve ahlaki olarak hak edildiğini düşündüren bir çeşit önsezi gibi. Aynı zamanda dünyevi acıların gülünçlüğü ve cennetten gelen acıların zalimliğine de işaret etmektedir. Küçük kızlardan hoşlanan başkomiser gibi, olaylar daha ileri gitmezse anlatıcı kendini ölüm cezasına çarptırmış olacaktır: "Aynı anda, hiç farkında olmadan, bazı hayaller uğruna yaşadığımızı da anladım, çünkü bir kız çocuğunu asla kucağıma alamayacağımı öğrenince, hayat gözümdeki bütün değerini kaybetti; bunun da ötesin-

2. Marcel Proust, *Albertine Kayıp*, çev Roza Hakmen. (İstanbul: YKY, 2013) s. 19.

de, dünyayı çıkarın ve ölüm korkusunun yönettiğini sandığımız hâlde, insanların zenginliğe sırt çevirip ölümü göze almalarının ne kadar anlaşılır olduğunu da kavradım. Tanımadığım bir kız çocuğunun bile, polisin gelişiyle hakkımda utanç verici bir fikre kapılabileceğini düşünmektense, ölmeyi tercih ederdim!"[3]

Bu dehşet verici hikayenin çöküşü korkunçtur: "O zaman hayatım çepeçevre engellerle kuşatılmış gibi geldi bana. Albertine'le iffetli bir hayat yaşamadığımı ve dolayısıyla, tanımadığım bir kız çocuğunu dizlerime oturttuğum için bana verilen cezanın insanlar tarafından verilen hemen her cezada var olan bir ilişkiyi içerdiğini düşündüm: Birkaç istisna dışında hiçbir hüküm âdil değildir, hiçbir yargı da hatalı değildir; yargıcın masum bir eylem hakkında edindiği yanlış fikirle göz ardı ettiği suçlu davranışlar arasında bir uyum vardır."[4]

Polis arşivlerinde "bulunan suç" dosyasını kapatıp yazarlar arasında kayıp olan suçu aramaya koyulalım. André Malraux gibi sanat eseri kaçakçısı veya Arthur Rimbaud gibi silah kaçakçısı, Graham Greene gibi muhbir, Pierre Drieu La Rochelle gibi vatan haini olan yazarlar vardır; ne ki hiç katil yoktur. En azından dar anlamda değil, zira Céline veya Hamsun gibi kimi yazarlar kendi yurttaşlarının bazılarının öldürülmesine ideolojik anlamda doğrudan suç ortaklığı yapmıştır (hatta Céline düpedüz kayıtlı ihbarlarda bulunmuştur).

• • •

Bu durumda katil yazar yoktur ama sonradan yazar olmuş katiller, genelde polisiye edebiyatta karşımıza çıkar. Buna bir örnek tarihi polisiye yazarı İngiliz Anne Perry'dir. Perry on beş

3. Age, s. 40.

4. Age.

yaşında Yeni Zelanda'nın Christchurch kentinde yaşarken, arkadaşı Pauline'nin annesini öldürmesine yardım etmiştir. Yoğun fantastik bir dünyada yaşayan ve aktör James Mason'a çılgın bir aşkla bağlı olan iki kız, Anne'in annesiyle babasının boşanması sonucu ayrı düşmek istemezler. Anne'in umudu Pauline'le birlikte babasının peşinden Londra'ya gitmektir. Bu ayrılığı önlemek için kullanılan yöntemin en uygunu olduğundan emin değilim; çünkü 1954'ün bir haziran sabahı taşlı bir köy yolunda öldürdükleri kişi Anne'in değil, öteki kızın annesidir. Yine de işlenen suçun kendince sebepleri vardır. Anne Perry bu sebepleri daha sonra sıralamıştır: Annesi ölünce Pauline mecburen Anne'in ailesine emanet edilecektir ve böylece kızların arasındaki, homoseksüel olmasa da, son derece takıntılı ilişki devam edecektir. Perry, iş işten geçtikten sonra, "Eğer bu çok yanlış kararı almamış olsaydım Pauline kendini öldürecekti ve ben de bunun suçluluğuyla yaşayacaktım," diyecektir. Annenin kafasına çoraba sarılı bir tuğlayla kırk beş kez vurmanın Anne Perry'i, Freud'un analiz ettiği "suçluluk duygusu yüzünden suçlu" kategorisine dahil edeceğinden de emin olamıyorum. Bununla birlikte ödipus kompleksi kimi zaman tuhaf yollar seçebiliyor.

• • •

Bu gençlik suçunun, psikiyatrinin "ikili delilikten" bahsetmesi gibi bu birbirine geçmiş "ikili suçun," babasıyla birlikte İngiltere'ye dönen ve 1979'da, kırk bir yaşındayken Anne Perry mahlasıyla yazmaya başlamadan önce birçok mesleği tecrübe eden Juliet Hulme'nin kaderinde nasıl bir yeri olduğu sorgulanabilir. Bir katilden söz ederken suçun "işleyeni" olduğu söylenmez mi? *Hz. Musa ve Tektanrıcılık*'ta, "Zor olan eylemi gerçekleştirmek değil, izleri ortadan kaldırmaktır," diye yazan Freud'un izinden gidebiliriz kuşkusuz. Aslında suç, suçluluğun tek imzası

olan silinmeyle başlar. "İyi ama, eskiden işlenmiş bir *suçun* kaybolan *izlerini* nasıl buluruz?" diye sorar Sofokles *Kral Oidipus* eserinde.

Çocukluğunda işlediği suçla arasına birçok kitap sığdırmış olan Anne Perry'nin romanlarında her yerde izler vardır. Bugüne kadar Perry, ikisi seri olmak üzere toplamda yetmiş üç kitap kaleme almıştır. Bu serilerden birine 1979'da (ilk seri 1880-1890 yılları arasında geçen ve olaylardan biraz bunalmış Thomas Pitt isimli bir dedektife odaklanan yirmi yedi romandan oluşur); ötekineyse 1990'da başlamıştır. (1850-1860 yılları arasında geçen bu on yedi romanın ana karakteriyse William Monk adında hafıza kaybı yaşayan başka bir özel dedektiftir.)

Dünyada yirmi milyon kitabı satılmış olan Anne Perry, şimdi erkek kardeşiyle beraber İskoçya sahilinde yaşamaktadır. Pauline'i bir daha hiç görmemiştir. Suçunu ortadan kaldırmayı veya suçluluğu üstlenmeyi başardı mı, bilmiyorum. Son romanının adı *Acceptable Loss*'tur [Kabul Edilebilir Kayıp]. Kaybetmeyi kabul etmek; bir roman yazarının romanından beklediği budur, muhtemelen okurun da... Anne Perry'nin çıkacağı duyurulan son romanının hikayesini merak ediyorum. Tarihi dönem değişecek mi? Yeni bir ses, alışılmışın dışında bir olay örgüsü, tarz değişikliği olacak mı? Bildiğim tek şey Anne Perry'nin bütünüyle tecritte beş buçuk sene geçirdiği Auckland, Mt. Eden'da kaldığı yüksek güvenlikli kadın cezaevinde bir kütüphane olmadığı.

Yine de kağıt üzerinden intikam alma ve çocukluğu unutma hikayesi bir katil yazar ortaya çıkarmaz, yalnızca daha sonra yazar olmuş bir katili gözler önüne serer. İtiraf etmeliyim ki elleriyle cinayet işlemiş katil roman yazarları bulmak için kütüphanemdeki bütün yazar biyografilerini gözden geçirdim ama hiçbir şey bulamadım. Genellikle yalnızca romanlarındaki karakterleri öldürüyorlar.

Yazarların eyleme pek yatkın olmadığı doğrudur. Onları cezbeden, varlıkları çarşafların üstü yerine kağıtların arasına yatırmak ve yakınlarındaki düşmanları da temsili veya gıyaben öldürmektir. Freud'dan beri buna *yüceltme* denilmektedir; eğer doğru anladıysam bu, cinsel olmayan cinsel içgüdümü ifade etmektedir ve itiraf etmeliyim ki bana oldukça yabancı bir deneyimdir. Neticede edebi yücelticiler yazılarına yalnızca arzularını değil, başarısızlıklarını da aktarma riski taşırlar: Biçimsel soğukluk, erken anlatım boşalması, biçimsel bir yapıyı kaldırma güçlüğü, tohumunu atmak yerine sürekli proje hâlinde bekletilen bir kitabın dışarı boşalması. Uç noktasını suçun oluşturduğu yıkım veya nesnesel kopuşun özet biçimi olan "antisosyal eğilim" için de aynı şey söz konusu mudur? Kuşkusuz yüceltme burada da işbaşındadır. Genelde yazar, Donald Westlake'in bir polisiye romanında başarılı bir yazarken tükenen ve sözde ama karanlık bir yazara dönüşen, kendi imzasını taşıyan ama ötekinin yazacağı bir romanın telif haklarını paylaşmayı teklif eden hayali karakter kadar cahil değildir. Söz konusu romandaki bu pis sömürücü, garip *sözleşme*ye (romanın başlığı) çok özel bir madde ekler: Zavallı *ghost writer* (hayalet yazar) ayrıca *successful author*'un (başarılı yazar) telif haklarında gözü olan karısını da öldürmek zorundadır.

Romanlar dışında bir yazarın yakınlarından kurtulmak için bir tetikçi tutmasına pek rastlanmaz. Bunun için o kadar da radikal olmayan ve düşük riskli bir yol vardır: Bu görevi karakterlerine bırakır; her şeye kadir anlatıcı olarak onların yaşamları ve ölümleri üzerinde sahip olduğu hakkı kullanarak, onların birbirlerini öldürmelerini sağlar veya kaderlerine doğrudan müdahale eder.

Roman yazarının niyeti bu olmasa bile romanların, kendilerine ilham olan kişileri öldürdüğü olmuştur. Yazının kendisi üçüncü kişilerin ölümüne neden olabilir. Niyet bu olsun veya

olmasın... Aşk hikayesine ait sırları çaldıktan sonra bir romanın sayfalarında ismini kullandığım bir kadın, bunları bir kitapta kullanacağımı öğrenince iki kez intihara teşebbüs etmişti. Romanın ve benim bu olayın tek sorumlusu olduğumuz gibi kibirli bir iddiada bulunmayacağım, ama kitabı editöre vermeden önce romanın detaylarını kadına bizzat anlatmıştım.

Son sorum daha dar veya daha kapsamlı olacak: Yazma faaliyetinin kendisi suçlu ya da en azından suç niteliğinde değil midir? Yazmak, yalnızca yazmak, suç mudur? Mükemmel bir suçtur. Kurbanı suçluya bağlayamama sebebinin suçlunun izleri ortadan kaldırması değildir; suçlu sadece izler, yazılı işaretler ve basılı itiraflar bırakır; kurbanın bilinmez ve bulunamaz olduğu bir suç. Kelime, tarih, yapı, karakter, mit, ses, isim veya fikir hırsızlığı; işlenen suç ne olursa olsun sayfalar bunu göstermez ve roman yazarı cezasız kalır. Canlıların ve ölülerin içine zorla gireriz, onların mahremini ihlal ederiz, onları deşer veya otopsi yaparız. Hırsızlık, kimlik değişimi, yalan, itiraf, bir kalem veya bir klavyeyi silah olarak kullanarak soygun... Mükemmel bir suç... Sebepsiz ve nihayet suçlusu olmayan zarif bir suç...

Eğer Jean-Claude Lavie'nin yazdığı gibi, "Aşk mükemmel bir suç," diyebiliyorsak; o hâlde suç, sunulmaya niyet edilmeyen aşktır ve sanat da olduğu gibi kalacaktır: Güncelliği olmayan, isteksiz, bilinçsiz ve başarısız bir aşk. "İstemeden ölüme yol açan darbe ve yara izleri."

Henry James
Vladimir Nabokov
Fernando Pessoa
Marcel Proust
Rancé
Arthur Schnitzler

Özenle örülmüş edebi metinlerin kurgularını psikanalizle çözerek bizi konuşamadıklarımızla yüzleştiren Michel Schneider, Nabokov'un kelimelerinde dil üzerinden tahakküm kuran totaliter rejimlerin izini sürerken, Freud'a "Ne düşünüyorsun?" diye sorarak düşünürün zihne duyduğu tutkuyu masaya yatırıyor. Yer yer cesur adımlarla "ideal" psikanalizin peşine düşen Schneider, Pessoa'nın yarattığı şair maskelerinin ardındaki içsel mücadeleleri ifşa ediyor. Henry James ve Schnitzler'in eserlerinde saklı arzuları ararken, Proust'un annesiyle kurduğu ilişkinin inkar ve yadsımaya dayanan köklerini kazıyor.

Okumak ve Anlamak, bir yanda psikanaliz kuramını sorgularken, diğer yanda edebiyatın karanlık dehlizlerindeki insanlık hâllerini çözümlemeleriyle aydınlatıyor.

"André Breton'dan bu yana birçok yazarın bir baş dönmesine tutulmuş gibi teslim olduğu düş öykülerinden edebi anlamda daha sıkıcı bir şey yoktur. İnsan kendini ifade etmek veya itirafta bulunmak için değil, kendini saklamak için yazar. Roman kahramanları için rüyalar ve hayal etmek başka şeylerdir. Herkes düş görür. Herkes yazmaz. Düş ve yorumu, psikanalizin kraliyet yoluyken edebiyatın demokratik çıkmazıdır."

KOLEKTİF KİTAP
www.kolektifkitap.com
9 786055 029562