Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale



RICHARD P. BLACKMUR

ÇEVİREN
MÜGE GÜNAY

iletişim

Eleven Essays in the European Novel
© 1943, 1948, 1950, 1951, 1964 R.P. Blackmur
© 1942 Accent
© 1948 Hudson Review
Bu kitabın yayın hakları Anatolialit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla Houghton Mifflin Harcourt'tan alınmıştır.

İletişim Yayınları 2517 • Edebiyat Eleştirisi 57
ISBN-13: 978-975-05-2232-1
© 2017 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2017, İstanbul

YAYINA HAZIRLAYAN Barış Özkul
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Naci Ozansoy
BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu, 2. Matbaacılar Sitesi, B Blok, 6. Kat, No: 4NB 7-9-11
Topkapı, 34010, İstanbul, Tel: 212.613 38 46
CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

RICHARD P. BLACKMUR

Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale

Eleven Essays in the European Novel

ÇEVİREN ***Müge Günay***

iletişim

RICHARD PALMER BLACKMUR 1904'te ABD'de Springfield-Massachusetts'te doğdu. Yöredeki Cambridge High and Latin School'da (Cambridge Yüksek Latince Okulu) başladığı ilköğrenimi okuldan atıldığı için yarım kaldı. Harvard Üniversitesi'ndeki edebiyat derslerini dışarıdan izledi. 1928-1930 arasında aylık edebiyat dergisi *Hound and Horn*'un editörlüğünü yaptı. Bir otodidakt olarak sahip olduğu edebiyat bilgisi ve şiirleriyle takdir toplayan Blackmur, 1940'ta Guggenheim bursuyla Princeton Üniversitesi İngiliz Edebiyatı kürsüsüne tayin edildi. 1965'teki vefatına kadar Princeton Üniversitesi'nde görev yaptı. Ayrıca Cambridge Üniversitesi Amerikan Tarihi ve Kurumları kürsüsünde misafir profesör olarak dersler verdi. *Jordan's Delight* (1937), *The Second World War* (İkinci Dünya Savaşı, 1942), *The Good European* (İyi Avrupalı, 1947) gibi şiir kitapları olan Blackmur, Yeni Eleştiri akımının seçkin örneklerini teşkil eden eleştiri metinlerini *The Double Agent* (Çift Taraflı Ajan, 1935), *The Expense of Greatness* (Büyüklüğün Bedeli, 1935), *Language as Gesture* (Jest Olarak Dil, 1952), *The Lion and Honeycomb* (Aslan ve Bal Peteği, 1955), *Eleven Essays in the European Novel* (Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale, 1964) başlıklı yapıtlarında topladı.

İÇİNDEKİLER

Yeni Eleştiri ve Blackmur • BARIŞ ÖZKUL 7

Yazarın Önsözü 19

BİRİNCİ BÖLÜM

Ruhun Beş Hali

Yeniden Vücut Bulmanın Diyalektiği:
Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı 25

Bir Oğul Arayan Yahudi:
Joyce'un *Ulysses*'i 53

Hiçbir Yere Ait Olmayan Güzellik:
Flaubert'in *Madame Bovary*'si 79

Küçük Karşıtlıkların Efendisi:
Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ı 113

Parodi ve Eleştiri:
Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'u 139

İKİNCİ BÖLÜM

Dostoyevski Üzerine Çalışmalar

***Suç ve Ceza*: Odamızdaki Cinayet** 165

***Budala*: İyiliğin Hiddeti** 193

***Cinler*: Kafeste** 221

***Karamazov Kardeşler* (I):**
Doludizgin Troyka ve Yeraltının Devinimi 247

***Karamazov Kardeşler* (II):**
Büyük Engizisyon Yargıcı ve Mutluluğun Şarabı 271

***Karamazov Kardeşler* (III):**
Köylüler Kendilerini Gösterdi ve Azizin Trajedisi 293

Yeni Eleştiri ve Blackmur

BARIŞ ÖZKUL

Amerika'da Yeni Eleştiri akımını başlatan yazarların hemen hepsi şairdi: John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, W. K. Wimsatt, Richard Palmer Blackmur, Yvor Winters, Kenneth Burke, Robert Penn Warren. 1888-1907 arasında doğan bu yazarların eleştiri anlayışı 1920'lerin sonundan 1960'lara kadar gerek akademik gerekse "sivil" edebiyat eleştirisinde etkili olmuştur. Günümüzde edebiyat eleştirisinin temel ölçütlerinden biri "nesnellik" ise, bunu büyük ölçüde Yeni Eleştiri akımının yerleştirdiği ilkelere borçluyuz.

Yeni Eleştiri'ye özgü eleştiri anlayışının ilk savunusunu bir önceki kuşağın önemli isimleri olan T.S. Eliot, I.A. Richards ve Ezra Pound'un metinlerinde buluruz. Özellikle Eliot, edebiyat eleştirisinin özerk bir disiplin haline gelmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Eliot'a göre yaratıcılık ve eleştirellik birbirini dışlamaktan çok besleyen iki yetidir. "Bir yaratıcı zihin diğerinden daha iyiyse bunun nedeni daha eleştirel olması"dır. Öyleyse, şairler aynı zamanda edebiyat eleştirisi yapmalıdır.[1] Eliot'ın bu

1 Eliot'ın bu konudaki görüşleri için bkz. "Introduction the Sacred Wood" ve "The Perfect Critic", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* içinde, Faber & Faber, 1997.

yaklaşımı Amerika'da ve İngiltere'de epey taraftar toplamış ve 20. yüzyılın ilk yarısında şairlerin aynı zamanda edebiyat eleştirisi yazdıkları bir dönem olmuştur. Eleştiri tali bir uğraş olmaktan çıkıp sanatçının gelişiminde zorunlu bir uğrak sayılmıştır. Şiir eleştirisini alabildiğine ayrıntılandıran, özerk ve teknik bir alan haline getiren eleştirel bir yöntem yaygınlaşmıştır.

Bu bizi Yeni Eleştiri'nin temel ölçütlerinden birine götürür: Edebiyat eleştirisi özerk bir disiplindir ve edebiyatın kendi nesnel ölçütleriyle yapılır. Edebiyat metnine bir sosyoloji ya da antropoloji malzemesi gibi yaklaşmak, edebiyat eleştirisinin dışına çıkmaktır.[2]

Yeni Eleştiri, eleştirinin nesnelliği ve özerkliği ile neyi kastediyordu? "Anahtar kavramlar"ı ışığında bunun üzerinde duralım.

1910-1960 arasında Anglo-Amerikan dünyaya bir nesnellik ve bilimsellik kaygısı hâkimdi. Einstein'in görelilik kuramı, Bohr'un kuantum mekaniği gibi gelişmeler yeni bir bilim çağına öncülük etmişti. Yeni Eleştiri'nin temsilcileri bu gelişmelerin sonucu olarak edebiyat eleştirisinde de nesnelbilimsel bir tutum takınma gereğinde uzlaşmışlardı. Ama uzun boylu bir bilim veya nesnellik teorisi ortaya koydukları söylenemez. Eliot'ın bilimsellikten anladığı şey, kendi deyimiyle "nesneyi gerçekte olduğu haliyle görmek"ti. Ransom ise "edebiyat eleştirisi bilimsel olmalı" derken "metne titiz ve sistematik biçimde yaklaşma gereği"nden bahsediyordu.

Yine de Yeni Eleştiri'nin öncüleri arasında nesnellik mese-

---

2 Güncel ve kapsamlı bir Yeni Eleştiri antolojisi için bkz. *Praising it New: Praising the Best of the New Criticism*, Garrick Davis (ed.), Ohio University Press, 2008. Bu kitapta yer alan William Logan'ın önsözü ve Garrick Davis'in Yeni Eleştiri'ye giriş kabilinden yazısı toparlayıcı ve aydınlatıcı bilgiler sunuyor, bu yazıyı hazırlarken Davis ve Logan'dan yararlandım, bkz. William Logan, "Forward into the Past: Reading the New Critics" ve Garrick Davis, "The Golden Age of Poetry Criticism", *a.g.y.* içinde.

lesine en çok kafa yoran Eliot'tır. "Nesnel bağlılaşık" (*objective correlative*) kavramını o ortaya atmıştır.

Eliot'a göre sanat yapıtında bir duyguyu ifade etmenin tek yolu onun "nesnel bağlılaşığı"nı bulmaktır; bir durum, bir dizi nesne veya bir olaylar zinciri *özgül* bir duygunun formülü olabilir; bir duygunun nesnelleştirilmesi dışsal olguların duyusal deneyimle birleştirilmesine bağlıdır. Shakespeare'in başarılı tragedyalarında bunu gözlemleriz: Lady Macbeth'in uykusunda yürürken zihninden geçenler bir dizi duyusal izlenimin birikmesi sonucunda ortaya çıkan etkiyle aktarılır; karısının öldüğünü işittikten sonra Macbeth'in dilinden dökülenler olayların gelişimi göz önüne alındığında adeta doğal bir seyrin son halkasıdır. Sanatçının bir duyguyu kavradığını okura hissettirebilmesi ancak o duyguyu nesnelleştirmesiyle mümkündür.[3]

Yeni Eleştiri'nin nesnelliği içe dönük, yakın okumaya dayalı bir nesnelliktir – eleştirmen, edebiyat metnini okurken tarih biliminin yasalarını, antropoloji ya da psikolojinin kabullerini değil edebiyatın kendi nesnel işleyiş "yasasını" (deneyimin nesnelleştirilmesi) temel almalıdır.

Yeni Eleştiri, edebiyatın edebiyat dışı ölçütlerle değerlendirilmesine karşıydı. Allen Tate'in deyimiyle "edebiyat ne bir dindi ne de toplum mühendisliği".[4] Tate'in meselesi genel toplumsal tarihi, edebiyat tarihini ya da yazar biyografilerini büsbütün yok saymaktan ziyade bütün bu malzemeyi eleştirinin amacı değil aracı kılmaktı. Şiir eleştirisi şairin ırkçı, şovenist, ukala veya kibirli olduğunu ortaya koymadan önce anlam ve duygunun şiir dilinde nasıl yaratıldığını, nasıl bir poetika içinde ifade edildiğini ortaya koymalıydı. (Bu ko-

3 T.S. Eliot, nesnel bağlılaşık (*objective correlative*) kavramını *Hamlet*'teki eksikliği üzerinden açıklamıştı. Bkz. "Hamlet and His Problems", *The Sacred Wood* içinde, Faber & Faber, 1997.

4 Bkz. Allen Tate, "Miss Emily and the Bibliographer", *Reason and Madness: Critical Essays by Allen Tate* içinde, G. B. Putnam, 1941.

nuda Yeni Eleştiri'ye ilham veren I.A. Richards, "Pratik Eleştiri" yöntemi çerçevesinde öğrencilerinden kim tarafından yazıldığını bilmedikleri şiirleri çözümleyip şairlerini tahmin etmelerini istediği bir yakın okuma tekniği geliştirmişti).

Affective fallacy (etkisel-duygulanımsal yanıltı) ve *intentional fallacy* (amaçsal yanıltı) kavramları da Yeni Eleştiri'nin bilimsel nesnellik anlayışı çerçevesinde bir dönem yaygın kabul görmüştür (Türkiye bu kavramlardan ilkin Berna Moran aracılığıyla 1970'lerde haberdar olmuştu).

Wimsatt ve Beardsley'nin iki uzun makale ile "tanıttıkları" bu iki yanılgının bunca vurgulanmasının nedeni eleştirmeni ve okuru son kertede "metnin içinde tutabilmektir".

"Etkisel-duygulanımsal yanıltı", şiir ile şiirin etkilerinin (yapıtın ne olduğu ile neye yol açtığının) karıştırılmasını önlemeye yöneliktir. Bir edebiyat yapıtının değerini okurda yol açtığı etki –gördüğü takdir ya da olumsuz eleştiri– değil kendi özgül ve nesnel değeri belirleyebilir. Yeni Eleştiri bu önlemi almakla 20. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan okur odaklı teorilerin (*reader-response theory*) yanısıra Aristoteles'in *katarsis* gibi nosyonlarına da mesafe almayı salık veren bir nesnellik ölçütünü yerleştirmiştir. Bu, yerinde bir önlemdir çünkü bir sanat yapıtının değeri okurda yarattığı etkiye göre belirlenseydi, edebiyat tarihi *best-seller* olduğu halde sanat değeri taşımayan yapıtlarla dolu olmazdı.

Amaçlı yanıltı ise yazarın varsayımsal amacını edebiyat yapıtının içeriği ve estetik değerinin belirlenmesinde bir ölçüt olarak kabul eden yaklaşımların yanlışlığını ortaya koyar. Edebiyat yapıtını bir kenara bırakıp yazarın amaçlarıyla ilgilenmek edebiyat eleştirmenini "sosyolojinin, biyografi yazarlığının ve estetik dışı diğer disiplinlerin alanına hapsedecektir".

"Amaçlı yanıltı" bu soyutlama düzeyinde ele alındığında metinden yana bir eleştiri anlayışının doğal gereği gibi görünebilir. Ancak tek tek metinler sözkonusu olduğunda, ede-

biyat eleştirmeninin metinle kurduğu ilişkiyi kısıtlayıcı, dar bir bakış açısına da yol açabilir. Sözgelimi Kemal Tahir'in Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarındaki tutumuyla ya da "Kerim Devlet" teziyle *Devlet Ana* romanı arasında herhangi bir ilişki olmadığını düşünmek, böyle bir ilişkiden söz edenleri "amaçlı yanıltı" tuzağına düşmekle eleştirmek her şeyden önce "nesnellik ilkesi"ne aykırıdır. Ya da Charles Dickens'ın *Hard Times* romanı ile yazarın romanı kaleme almadan önce izlediği Preston Grevi arasında herhangi bir ilişkinin olmadığını söylemek nesnellik ilkesine sadık kalmak değildir. Yazarla yapıt arasında olabilecek bu tür ilişkilerin araştırılması edebiyat eleştirisinin özerkliğine halel getirmediği gibi okuma deneyimini de zenginleştirir.

Edebiyat eleştirisinde her edebiyat yapıtına her durumda uygulanabilecek ilkeler yoktur; metin onu gerektirdiğinde sosyoloji de yardıma çağrılabilir, tarihyazımı da psikoloji de... Bu bakımdan Yeni Eleştiri, edebiyat eleştirisinin özerkliğini korumak adına kendi üzerine kapanan, dar bir metin fetişizmine hapsolma tehlikesini barındırır.

* * *

Yeni Eleştiri en parlak döneminde belli başlı dört eleştiriyle karşılaşmıştır. René Wellek bu eleştirileri şu şekilde sıralar: (1) Yeni Eleştiri geleneksel estetizmin farklı bir adla canlandırılmasından ibaretti, (2) esas itibarıyla tarihdışı bir eleştiri yöntemi öneriyordu (3) eleştiriyi bir bilim haline getirmek gibi beyhude bir hedefi vardı (4) Fransız ilkokul çocuklarına özgü metin analizi (*explication de texte*) yönteminin rayından çıkartılmış bir taklidi idi.[5]

Bu eleştirilerin hepsi belli bir haklılık payı taşımakla birlikte Yeni Eleştiri'nin edebiyat eleştirisine kazandırdığı nes-

5 René Wellek'ten aktaran William Logan, "Forward into the Past: Reading the New Critics", *a.g.y.* içinde, s. 12.

nel-bilimsel "disiplin"i göz ardı etmeleri açısından sorunludurlar. Yeni Eleştiri, ilkeleri ve yönteminin yanısıra bilimsellik iddiasının beraberinde getirdiği kavramsallaştırma çabasıyla, özellikle şiir eleştirisini alabildiğine inceltmesiyle edebiyat eleştirisine önemli katkılarda bulunmuştur.

Edebiyat (yaratıcı yazarlık anlamında edebiyat) epistemolojik temellere oturtulabilecek türden kavramlar üreten bir bilgi dalı olmadığı için bilimden çok sanata yakındır. Yeni Eleştiri, bu "nesnel" zorluğa rağmen, nesnel bağlılaşık, amaçlı yanıltı, rasyonel tahayyül gibi kavramlarla edebiyat eleştirisini bilimsellik yolunda taşınabilecek en yüksek noktaya taşımıştır. Randall Jarrell'in romantik ve modernist şiir ekolleri arasındaki geçişlilikleri ele alan analizi, I.V. Cunningham'ın şiirde biçim sorunu üzerine notları, Blackmur'un ABD'de yazılan dinî şiire oldukça farklı bir ışık altında yaklaşan yakın okuma tekniği, Eliot ve Pound'un şiirde serbest vezin ve beşli ölçü (*pentameter*) üzerine yazıları edebiyat eleştirisini biçimsel-nesnel bir özerkliğe kavuşturma yolunda atılmış ciddi adımlardır. Bu derinleştirme çabaları sayesinde edebiyat eleştirisinin terminolojisi ve sözdağarcığı epey genişlemiştir.

Gelgelelim Allen Tate gibi eleştirmenlerin tarihsel yöntemin edebiyat yapıtının özgül varlığı ve estetik değerini hiçbir şekilde hesaba katmadığına dair sarsılmaz inançları yüzünden edebiyat eleştirisinin diğer disiplinlerle alışverişini olabildiğince kısıtlama çabaları, Yeni Eleştiri içinden verimli bir sentezin çıkmasını engellemiştir. Oysa bir edebiyat yapıtının estetik değerini şu veya bu yöntem kendi başına belirleyemez. Edebiyat eleştirisinde eleştirel yargı ile metnin nesnel konumu arasındaki ilişkiyi belirleyen şey kategoriler ve yöntemlerden çok eleştirmenin öznel beğenisiyle analitik düşünme yetisinin birleşmesidir. Bu bakımdan bir tarihçi veya bir biyografi yazarı *biçim*de, *teknik*te, yakın okumada uzman-

laşmış bir edebiyat eleştirmenine kıyasla sanat yapıtında daha doğru bir noktaya temas edebilir. Dolayısıyla yöntemleri, disiplinleri ve kategorileri ayrıştırmak yerine birleştiren, aralarına sınırlar örmek yerine geçişliliklere odaklanan bir yaklaşımı benimsemek doğru olur. Sanat yapıtını böyle dar bir yaklaşımla ele alan eleştiri anlayışına karşı sanatın estetik beğeniyi hayatın her alanında yeniden üreten demokratik boyutunu sahiplenmek, Yeni Eleştiri'nin sunduğu araçlarla eleştirel bir "açıklığa" varmak pekâlâ mümkündür.

* * *

Richard Palmer Blackmur, Yeni Eleştiri'nin Amerika'daki parlak temsilcilerinden biriydi. Kendisi de şiir yazdığı halde öncelikle şiir eleştirileriyle tanındı; T.S. Eliot'ın *Criterion* dergisinde yayımlanan "Religious Poetry in the United States" (ABD'de Dinî Şiir), *Kenyon Review*'da yayımlanan "Lord Tennyson's Scissors: 1912-1950" (Lord Tennyson'ın Makası: 1912-1950) gibi yazıları Blackmur'un şiir eleştirisinde benimsediği yöntemi ve genel olarak eleştiri anlayışını yansıtır.

ABD ve İngiltere'deki eleştirmenler Yeni Eleştiri'yi çeşitli adlarla benimsemiştir. Ransom'a göre Yeni Eleştiri bir "ontolojik eleştiri" biçimi iken Brooks'a göre "formalist eleştiri"nin tarihsel gelişiminde bir evredir. "Teknik eleştiri" terimini yeğleyen Blackmur ise edebiyat eleştirisinde tekniğin ve biçimin önemini vurgulamıştır.

Blackmur'a göre biçim ve teknik edebiyat eleştirisiyle sınırlı olmayan bir düşünme tarzıdır; eleştirmenin görevlerini tanımladığı "A Critic's Job of Work" (Bir Eleştirmenin Mesaisi - 1935) başlıklı yazısında Blackmur tekniğin tanımını bütün bir dünya görüşünü kapsayacak şekilde genişletir:

> Benim yaklaşımım, kelimenin en geniş anlamıyla tekniğe dayanır: Kelimeler ve hatta... dilbilim düzleminde teknik...

ama aynı zamanda düşünsel ve duygusal örüntüler düzleminde ve temel bir dünya görüşünü güvenceye alma, düzenleme ve temsil etme tekniği anlamında teknik...[6]

Blackmur, sanatsal üslûbu da geniş anlamıyla –düşünsel ve duygusal örüntüler düzleminde– bir *teknik* meselesi olarak kavramıştır. Blackmur'a göre üslubumuz, dünyayı algılama eylemimizin niteliğine göre belirlenir. Deklamasyon ve vurgu bir ölçüyü güçlü bir üslup haline getirmeye yetmez. Farkındalığın davranışa, kelimelerin şiire dönüşebilmesi için algı ve bilincin bir rasyonel tahayyül (*rational imagination*) çerçevesinde birleşmesi gerekir.

Bir şiir eleştirmeninin rasyonaliteyi (Blackmur sözkonusu olduğunda ayrıca "rasyonel sanat"ı, "rasyonel önyargı"yı ve "rasyonel yapıları") vurgulaması ilk bakışta tuhaf görünebilir. Sonuçta şiir, edebi türler arasında en irrasyonel olanıdır. Şairleri çelişkileri ve çıkmazlarıyla, sık sık akıldışı imgelere başvurmalarıyla biliriz.

Blackmur'un rasyonaliteyle kastettiği, şairin tahayyülünün algılanabilir biçimlere/nesnelere sadık kalarak (Blackmur'un deyimiyle "bu biçimlerin disiplini altına girerek") sezgisel olanı rasyonel olana dönüştürebilme yetisidir. Blackmur'a göre modern çağın en büyük sapkınlığı, kendiliğindenlik kültüdür. Kendiliğindenlik "duyguların despotça ve disiplinsizce serbest bırakılmasına" dayanır; siyasetteki izdüşümü fanatizm, edebiyattaki izdüşümü ise ekspresyonizmdir: "Bir şeyin yeterince yoğun biçimde hissedilip kelimelerle ifade edildiğinde tatmin edici bir biçime kavuştuğu düşüncesi..." Blackmur'a göre bu sentimental bir jest-

6 Blackmur'dan aktaran Michael Wood, "R. P. Blackmur", *The Cambridge History of Literary Criticism*, c. 7 içinde, (ed. A. Walton Litz, Louis Menand ve Lawrence Rainey) s. 235, çeviri bana ait. Bu yazıyı hazırlarken Michael Wood'un Blackmur'la ilgili görüşlerinden ve aktardığı bilgilerden yararlandım. Şiir konusunda Blackmur'un metinlerinden yaptığım alıntıları da Wood'tan aldım.

tir, bir duygunun veya nesnenin yoğun biçimde hissedilmesi onu şiir yapmaz: "Bizim anladığımız şekliyle şiir, dolaysızlık veya kendiliğindenlik değildir... Biçim ve anlam yoluyla soyutlanan hayattır: yaşanan hayat değil çerçevelenen ve tanımlanan hayat."

Blackmur'a göre şiir "duygulara, tahammül edilebilir bir düzen dayatmanın araçlarını" sunar. 1940'lardan itibaren Blackmur'un metinlerinde düzen ve kaos kavramları en az rasyonel tahayyül kadar önemli bir yer tutmaya başlar. *Avrupa Romanı Üzerine On bir Makale*'de Dostoyevski ve diğer Avrupalı romancıların dünyasında tahammül edilebilir düzenler ile tahammül edilmez düzenler arasındaki gerilime odaklanır Blackmur. Sahici bir düzen, düzensizliğin gerilimini davet eder; insan deneyiminin tuhaflığı ve şiddeti düzenle düzensizlik arasındaki gerilimde karşılık bulur ve büyük sanat yapıtları bu gerilimi yeniden üretir.

Blackmur, zamanla Amerikan toplumunu sıkıcı, tekdüze ve fazla düzenli bulmaya başlamıştır. Amerika'nın zihni "parça pinçik uzmanlık bilgileriyle meşguldür"; Amerika'da insan zekâsı "endüstriyelleşmiştir" ve "psikanaliz, antropoloji, sosyoloji, biyoloji" gibi "kötücül teknikler", şık görünümlü yeni akademik alanlar icat edilmiştir; inancın altını oyan, deneyimi analiz etmekten başka hiçbir işe yaramayan" bu bilgi dalları Amerika'nın felaketidir. Amerika soruna çözüm sunacağı yerde sorunun kendisi haline gelmiştir.

Blackmur'un psikanaliz, antropoloji, sosyoloji gibi disiplinlerle ilgili tezlerinin iler tutar yanı yoktur ama zaten bu bağlamda bu tezlerin doğruluğundan ziyade işaret ettikleri genel toplumsal olgu önemlidir: Amerika, Blackmur'a göre, fazlasıyla düzenlidir, oysa roman "tahammül edilmez ve düzensiz bir topluma uygun düşen edebi türdür."

Blackmur, Amerikan toplumuna dair bu sosyolojik olmaktan çok kişisel yargıya vardıktan sonra geç dönem ya-

pıtlarında Avrupa romanını (ağırlıklı olarak Rus romanını) incelemeye koyulmuştur. Avrupa romanında düzenle düzensizlik arasındaki gerilimin tezahürlerini araştırırken sözgelimi Dostoyevski ve onun temsil ettiği Hıristiyanlık anlayışının "kendini daimi bir düzensizlik/karışıklık matrisi olarak ortaya koyduğunu" keşfetmiştir. Dostoyevski'yle birlikte Tolstoy, Flaubert, ve Thomas Mann'ın romanlarını ortaklaştıran şey bu alttan alta işleyen düzensizlik itkisidir.

Avrupa romanında düzensizlik itkisiyle baş etmenin bir yolu olarak insan deneyiminin parodisi yapılmakta, hayatla sanat arasındaki boşluk bu şekilde doldurulmaktadır. Romancı, "insanlığın hakikatini keşfedebilmek için onun parodisini yapmak zorundadır; tıpkı şeytanın tanrıyı işaret etmesi gibi parodi de gerçekliğe işaret eder". Parodi suç ile masumiyet, alçalma ile alçakgönüllülük arasındaki sınırları ortadan kaldıran, deneyimin sonsuz çeşitliliğini (herkesin her şey olabildiği çoksesli bir evreni) yansıtan bir dramatik araçtır. *Karamazov Kardeşler*'de, *Suç ve Ceza*'da bütün karakterlerin hem suçlu hem de masum olduğunu düşündürten şey iyilik düşüncesinin her an kendi ikizi olan kötülük düşüncesine dönüşebilmesi; suçluluk, pişmanlık, yücelme, alçalma duygularının her an yer değiştirebilmesidir.

Avrupa Romanı Üzerine On bir Makale'de Blackmur daha önce "teknik eleştiri" anlayışı çerçevesinde pek başvurmadığı toplumsal "kurumlar" gibi kavramlara da özgül birtakım anlamlar yükler. Avrupa romanı bir zamanlar kurumların üstlendiği işlevi üstlenerek göreneklerin, mitlerin, dinlerin gizemini açıklamaya başlamıştır. *Ulysses*, modern çağın geçmişin kurumları ve geleneklerine yabancılaşması ve bu yabancılaşmanın sanatçıda bulduğu karşılığı anlatmaktadır. *Karamazov Kardeşler* insan elinden çıkma kurumların yarattığı kötülüğü dramatize etmektedir vs.

Bunlar doğrusu pek özgün tesbitler değildir ama Blackmur'un romanı bir toplumsal kurum olarak ele almaya başlayıp metin odaklı yakın okuma tekniğinden "genel kültürel örüntüleri" kavramaya yönelik bir yaklaşıma geçme çabalasını göstermeleri bakımından önemlidir. Gerçi Blackmur, onu Yeni Eleştiri'nin genel çerçevesi içinde tutan düşünme tarzı yüzünden, bu çabasını daha fazla derinleştirmemiştir.

Hayatının son demlerinde Blackmur, sosyoloji, psikoloji ve felsefenin edebiyat eleştirisine "zararlı" bilgi dalları olduğunu düşünmeye devam eder. Bu yüzden eleştirel merakları ve ilgilendiği konular değişse de bakış açısı büyük ölçüde aynı kalır. Dostoyevski'de suçun her şeyden önce hukuk, gelenek ve din kurumuna karşı işlenmiş bir fiil olduğunu kabul etmekle birlikte Raskolnikov'un suç işlemesine yol açan motivasyonu ve sonrasında sergilediği davranışların dışsal-toplumsal mantığını uzun boylu çözümlemek yerine yoksulluk-borç-açlık-sefalet gibi basmakalıp gerekçelere başvurur. Dışsal-toplumsal mantığın gerçeklik kazandığı anları bırakıp düş gücünün imgelere ihtiyaç duyduğu anlara odaklandığında ise insan zihninin birtakım simgeleri şiddet hikâyelerine, şiddet duygusu veya vaadi içeren hikâyelere dönüştürme tarzını oldukça tatmin edici bir şekilde açıklar çünkü burası Blackmur'un aşina olduğu alandır.

Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale, Yeni Eleştiri akımının eleştirel araçları Avrupa romanına uygulandığında ortaya çıkan sonucu göstermesi bakımından ilginç, öncelikle deneysel bir yapıt. Blackmur'un Amerikalı bir şair-eleştirmen olarak yıllar içinde edindiği deneyim, bakış açısı ve karmaşık üslupla Avrupa romanına bakarken kendi alışageldiği eleştirel yöntemi de sorgulaması edebiyat tarihi açısından hâlen önemli bir deney olma özelliğini taşıyor.

Yazarın Önsözü

Avrupa romanı üzerine bu kitapta bir araya getirdiğimiz makaleler son yirmi yıl içinde yazılmıştır, bunlardan ilki, *Suç ve Ceza* 1943'te tamamlanmış; en son yazılan *Karamazov Kardeşler* üzerine üç makale, Princeton Üniversitesi Witherspoon Konferansları kapsamında 1963 baharında sunulmuştur. İlk kez bu kitapta yer alan son üç makale haricindekiler daha önce *Chimera*, *Accent*, *The Virginia Quarterly Review*, *The Kenyon Review* ve *The Hudson Review* dergilerinde yayınlanmıştır. Bu dergilerin editörlerine de müteşekkir olduğumu ayrıca belirtmek istiyorum.

Bu çalışmalar elbette kendi ayakları üstüne duracak ya da kendi üzerlerine kapaklanacaktır ve dayanacakları bir şey varsa bu birbirlerine yaslanmak haricinde bir şey olmamalıdır. Fakat bağlamlarına ilişkin genel anlamda birkaç şey söylemek uygun olabilir.

İlk olarak şunu belirteyim, bunlar roman üzerine yine aynı yıllarda ve büyük ölçüde aynı sorular etrafında yaptığım kapsamlı çalışmanın yalnızca bir parçasını oluşturuyor. Bu çalışmanın bir kısmı muhtelif yerlerde yayınlandı, fakat bü-

yük kısmı halen çeşitli aşamalarda tamamlanmayı bekliyor. İlk planımı tamamlamak –Dostoyevski, Joyce ve James üzerine birer kitap, biri İngiliz, diğeri Amerikan romanı olmak üzere Avrupa romanı üzerine iki ciltlik bir çalışma– artık mümkün ya da belki cazip görünmüyor. Bu kitap tamamlanmamış bir yapının bazı bölümlerini toparlıyor, fakat bunun üstüne eklemek istediğim başka bölümler de var: Gide, Kafka, Broch, Proust, Balzac, ve Stendhal üzerine yazılmış bir makale ve Tolstoy ve Joyce üzerine birkaç ilave; Smollett, Jane Austen, George Eliot ve Conrad üzerine bir makale ve tabii James üzerine küçük bir dizi çalışma. Bu bölümler tamamlanamadığı gibi aralarına yenileri ekleniyor; bu amaçla *Don Quixote* ve gelmiş geçmiş en lirik ve egzotik roman *The Tale of Genji* üzerine de bir şeyler karalıyorum... Bu davetkâr liste daha da genişletilebilir, fakat bu makalelere eşlik eden kitapları tanıtmak ve ek olarak gelebilecek üçüncü ya da dördüncü cildin sunabilecekleri hakkında, yani, romanın aslında James'in "edebi biçimler içinde en bağımsız, en esnek, en muazzam biçim" ifadesinde belirttiği gibi, asla dar kapsamlı olmadığına ilişkin bir fikir vermek için yeterince şey söyledik.

Kırk yılı aşkın süredir içselleştirilmiş bu sözler, beni roman hakkında söyleyebileceğim her şeyi etkileyen ve üzerimde değişmez bir iz bırakan belli bazı kavramlardan bahsetmeye itiyor. Benim için bu kavramlar her kullanımda kendini yineleyen klişelerdir. Bir eleştiri sistemi oluşturmazlar; bir sistemi fark edecek kadar bilgi sahibi olduğumu düşünmüyorum ama bunları kullanan her eleştiri sistemine uyduklarını ve onları canlandırdıklarını düşünüyorum – çünkü verimli bir etkileşime yol açtıkları kanısındayım. Benim klişelerim şunlar:

Biri Croce'nin, şiirin, duygulara teorik biçim verdiğine ilişkin tespiti. Teori, öncelikle, olgulara bakma yöntemlerin-

den biridir ve verimli bir yöntemdir; bir dünya görüşü olması gerekmez. Burada bahsettiğim biçim ise bir şeyin kimliğini saptamak için kullandığımız sınırlardır; bu saptama yanlış ya da eksik olabilir. Croce, muhtemelen buna katılmayacak olsa da onun sözlerini ben şöyle yorumluyorum: hayata teorik bir biçim veren romandır – özellikle de davranışlarımıza yani devinim içindeki hayatımıza.

Bundan birçok şey çıkarılabilir fakat şimdilik romanın kendisiyle ilgili işaret ettiği ya da anıştırdığı şey bu noktada bizim için yeterlidir. Yalnızca Ortega y Gasset'in "roman bize yeni ruhsallıklar sağlar" tespitinin desteğine ihtiyacımız var. Ortega, bunu söylerken yaşadığımız yüzyılda mebzul miktarda bulunan profesyonel ruhsallıkları düşünmemiştir, onun bahsettiği daha çok *Tehlikeli İlişkiler*, *Büyük Umutlar* ya da *Babalar ve Oğullar* gibi romanları düşündüğümüzde kastettiğimiz türden bir şeydir, her birinin bize yeni ve kendine özgü bir ruhsallık sunmasıdır.

Düş gücümüzün ortaya koyduğu çalışmalardaki hiçbir şey bu ruhsallıklar ve bu teorik biçim kadar kendine özgü değildir. Toplum değiştikçe ya da yerleşik bilgilerini dönüştürdükçe, yazarlar –sanatçılar– yeni ruhsallıklar gerektiren yeni teorik biçimler üretir ve bazen de ansızın ya da bir şeylerden ilhamla yeni bir ruhsallık ortaya çıkar ve teorik bir biçim bulana kadar huzursuz ve tatminsiz kalır. Belki bu nedenle Camus'nün değil ama D. H. Lawrence'ın romanlarında huzursuzluk ve tatminsizlik görülür; *Gökkuşağı*, *Veba*'nın bulduğunu bulamamıştır vs. Yeni üstünlüklerden çok, Hart Crane'in deyişiyle "yeni eşikler, yeni anatomiler" vardır sadece.

Eğer bir öncelik varsa bu başka bir yerdedir; Aristoteles *Poetika*'da şöyle demiştir (Else'nin versiyonunda, 6. Bölüm'ün sonuna doğru): "o halde tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür. Öykülerden sonra ikinci olarak *karakter*

gelir."[1] Okur, Aristoteles'in Yunancası'nda "öykünün" *mitos*, "ruhun" *psyche* ve "karakterin" *etos* anlamına geldiğini hatırladığında bu klişe genişlemeye ve teorik biçimle ve yeni ruhsallıklarla ilişki kurmaya başlar. Bütün bu kelimeler, İngilizcede kullanmaya mecbur kaldığımız karşılıklarından çok daha farklı bir menzile sahiptir. Yunanca kelimelerle eylem ve devinime ulaşırız, fakat İngilizcedeki karşılıklarıyla bunları yapamayız. Yorumlamanın sonu yok, bence her iyi roman bir yorumdur –teorik bir biçim, yeni bir ruhsallıktır– mitin, insan davranışlarına katlanan ve hatta ondan daha uzun ömürlü olan devindirici *psyche*'ye ulaşan yorumudur.

Aristoteles'in kurallarına göre karakteri (ya da *ethos*'u) ikinci planda tutmak doğrudur, ancak bununla sadece öyküye göre ikinci planda tutmayı ve düşünce ve dilin (*diction*) *önüne* koymayı kastetmiştir. Fakat bu işleyişe bir klişe daha eklerken biz de isabetsiz bir şey yapmış olmuyoruz. Yunanların "karakter yazgıdır" deyişini ilk kez küçük bir çocukken duymuştum. George Eliot "karakter kaderdir"i Novalis'ten "tartışmaya açık bir aforizma" diye alıntılamıştır. Heraklitos'ta ise (Wheelwright'ın baskısında 69 numara, alıntı bu baskıya ait) şöyle bir yorum görülür; "İnsanın karakteri onun koruyucu tanrısallığıdır." Yunancaya tercüme etmek yerine Aristoteles'te olduğu gibi, onun harfleriyle yazarak romanda ve hayatta bir adım daha ileri gidip, bir insanın *ethos*'u onun *daimon*'ıdır diyebilirim. Bu biçim içerisinde, "karakter kaderdir" klişesi, bu makalelerde incelediğimiz romanların kapsamına ve gücüne ilişkin bir şeyi yeniden tesis eder.

Bütün bu yorumlar roman üzerine kişisel bir not defterine yazılmış ilk kayıtlar olarak değerlendirilebilir.

---

1 Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi – ç.n.

BİRİNCİ BÖLÜM

Ruhun Beş Hali

Yeniden Vücut Bulmanın Diyalektiği: Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı

Tolstoy'un romanlarında ortaya koymak istediğini temsil eden bir kavram varsa o da vücut bulma kavramıdır, en çok da *Anna Karenina* ve *Savaş ve Barış* romanlarında bunun üzerinde durduğunu görürüz. Yarattığı kadın ve erkek karakterleri "o anki yaşantının korkunç muğlaklığına" (bu Jung'un *Psikoloji ve Din* başlıklı kitabında kullandığı bir ifadedir) maruz bırakır ve sonra muhayyilesinin mimetik gücüyle karakterlerin bu yaşantıya verdiği tepkileri ve yanıtları anlatır. Bazı tepkiler tamamen koruyucu olmaya yöneliktir ve yanlış yanıtlara yol açar; bazılarıysa varlığın durumunda değişime yol açacak denli derindir ve dürüst yanıtlar ortaya çıkarır. Tepkiler mekanik ya da içgüdüseldir, yanıtlar ise kişisel ya da ruhsaldır. Fakat her ikisi de kendimizden büyük, kendimizin dışında ve bize tesir eden bir güçle ilişkilidir; gerek Tanrı diye nitelendirdiğimiz gerekse Doğa dediğimiz yaşam gücüdür bu; yaşam sürecimiz içinde biçimlenen ya da çarpık kalan, yorumlanan ya da yanlış yorumlanan şeydir. Toplum dediğimiz birliktelik ve tek tek bireylerin yaşamı, bu gücün kısmi olarak vücut bulmuş halidir fakat ikisi

de hiçbir zaman tamamlanamaz; dolayısıyla birey ve toplum için en zorlu mücadele yeniden doğuma, maneviyat değişimine ve hatta yeni başlangıçları yaratan koşullara ulaşmak için "o anki yaşantının korkunç muğlaklığına" tepki ve yanıt vermektir. Trajedi, karakteri ya da bu gücün yönünü, kişiyi tek başına ya da toplum içindeki haliyle abartma sonucunda anlayamamaktan doğar. Bu yüzden Tolstoy'da köylüler, basit yaşayan insanlar ve iyi huylu serseriler trajedinin arka planını oluştururlar. Çünkü bu kişiler şeylerin devinimine göre hareket ederler ve devinimin ardındaki gücün vücut bulma sürecini tam anlamıyla cisimleştirmeseler bile onunla eşit ve zor bir ilişki içine girerler. Öbürleri, yani trajik figürler, bu büyük güçle ilişkilerinde, ona verdikleri tepki ve yanıtlarda, bazıları onun devinimine kapılarak bazılarıysa bu devinime karşı muazzam bir çaba sarf ederek hareket ederler; bazıları bu gücü kendi içinde, bazılarıysa toplum içinde tahrif ederler, fakat her biri onun özel bir vücut bulmuş halidir; yeniden doğumun meşakkatli sürecinde bazıları zayiatlarını azaltarak, bazıları kazançlarını sağlamlaştırarak, bazıları bunları dengeleyerek bazıları ise sendeleyerek ilerler. Tolstoy'un romanlarında bu türden bir vücut bulma diyalektiği görülür: İnsanların "o anki yaşantının korkunç muğlaklığı" karşısında verdikleri tepki ve yanıtlar üzerinden karşılaştırılmasının estetik temsiliyle karşılaşırız. Tolstoy'un romanlarına canlılık ve denge veren bu diyalektiktir.

Bunun *Anna Karenina*'da, gerek kitaba ismini veren kadın kahramanın, gerekse Levin'in hikâyesinde nasıl ortaya çıktığını ve arka planda Stiva ve Dolli Oblonski'nin mutsuz evliliklerinin hikâyesiyle birlikte anlatıldığında nasıl önem kazandığını inceleyelim şimdi. Bu mutsuz evlilik, devinim içindeki toplumun imgesidir, bu devinime tahammül etmek için doğru maskenin takılması gerekir, fakat ne Anna ve Vronski'nin yasak ilişkisinde ne de Levin ve Kiti'nin son derece

meşru ilişkisinde bunu görürüz. Stiva ve Dolli şeylerin olağan haline en yakın duran çifttir, toplumsal yaşamın doğal akışından ayrışmamışlar ve asla yeniden doğma gereksinimi ya da sancısı duymamışlardır. Tek istedikleri, şeylerin olduğu gibi kalmasıdır. Stiva, Dolli'nin kendisini mürebbiyeyle aldattığını fark ettiğinde emektar dadının ona söylediği gibi sadece kendi rolünü oynamak, görevini yapmak zorundadır ve Dolli de her zamanki gibi, kendi rolüne dönmek zorundadır. Anna ve Levin'in durumu ise bundan çok farklıdır. İkisi de ayrı ve karşıt yönde, kriz anlarında kendilerini harekete geçirdiğini hissettikleri güçle yeniden doğmadan, tam anlamıyla vücut bulmadan tatmin olmazlar. Anna, benliğini alttan alta harekete geçiren şeyi –bu yalnızca cinsel arzuyu değil libidonun ifade ettiği her şeyi kapsar– kişisel, özgün ve bağımsız bir sevgiye dönüştürmeye çabalar; toplumdan daha güçlü olacaktır çünkü kendisi toplumun gücüdür, fakat ancak toplum tarafından elbirliğiyle öldürüldüğünde bu güce erişecektir. Levin toplumda yükselmek, Tanrı sevgisinin bireysel bir örneği olmak ister; o da toplumdan daha güçlü olacaktır çünkü Tanrı'nın iradesini toplumun da bir parçası olduğu şeylerin doğal düzeninde görür, fakat ancak Tanrı hayatında onunla birlikte olduğu sürece bu olacaktır. Anna ve Levin'i sıradan isyancılardan ayıran, başkaldırılarını ve aşklarını doğrudan bir yüzleşme ve o anki yaşantının idrakiyle yaşamalarıdır. Yönelimleri değil kararları gelişigüzeldir; algıları değil eylemleri kendilerine özgü ya da saplantılıdır. Stiva ve Dolli'nin yaşadığı dünyada düşünür ve anlarlar, aslında düşünmeye ve anlamaya mecburdurlar yoksa hiçbir zaman Vronski ve Kiti gibi son derece doğal kişilere âşık olamazlardı. Toplumun içinde aktif biçimde yaşarlar fakat ondan ayrıdırlar ve bu halleriyle onu daha iyi temsil etmektedirler.

İçinde yaşadıkları bu dünya, bu toplum, en çok tutum ve davranışlar bağlamında anlaşılır; Tolstoy da romanına bu-

nu anlatarak başlar, ilk başta Stiva ve Dolli'nin, sonra diğer karakterlerinin davranışlarını gösterir. İlk bölümün sonuna geldiğimizde her karakterin nasıl yaşadığını biliriz ve bu bilgimizden yola çıkarak o karakterin hayatta başına gelebilecek herhangi bir beklenmedik olayda nasıl davranabileceğini tahmin edebiliriz: Yaradılışlarındaki yeni ya da eski bir eylem ya da eylemsizlik biçimine doğru ilerleyen ya da gerileyen olası kritik noktaları biliriz, sergiledikleri tavırlardan, bu tavırların varlıklarının ne kadar derinine işlediğinden biliriz bunları: Stiva'nın yüzeyde yansıttığı her şeyin derinine, Dolli'nin yaşadıklarına, Levin'in sürekli öfkesine, Anna'nın hissettiği daimi olasılığa, Kiti'nin henüz varmadığı ışıl ışıl dönemece ve bir erkekten çok şehvetin erkek kılığına girmiş hali olan Vronski'nin hayvansı canlılığına nüfuz edebiliriz.

Bu yüzden Stiva'nın ve Dolli'nin tavırlarının komik hali, davranışları arasında bir uzlaşma yaratır, onlar değil davranışları katlanır birbirine. Stiva muğlaklıklarla, Dolli ise evlilikte katlanılmaz bulduğu şeylerle davranışları sayesinde başa çıkar. Stiva neşeyle kocaman bir armut getirir karısına, fakat ağlayabilir de. Dolli sinirlidir, ama o da ağlayabilir. İkisi için de gözyaşları bir tavırdır; böylece aralarında uzlaşma ve barış sağlanır. Bu çiftte tavırların rolleri doğurduğunu ve kabul ettirdiğini, bunun nasıl gerçekleri kabul etmekten kaçmamıza vesile olduğunu görürüz.

Jane Austen'ın yazmakta ustalaştığı türden tavırlarla başlarız; o yazana kadar yalnızca potansiyel olarak varlığından haberdar olduğumuz tavırlardır bunlar. Fakat Tolstoy'da tavırların gücünün asıl durum üzerinde baskı oluşturan bir şeyle de ilgili olduğunu, romanda o an için henüz açığa çıkmadığını ya da ileriki sayfalarda bir noktada zihnimizde açıklığa kavuşacağını hemen fark ederiz. Tavırlar bir akış izler; romanda o ana kadar sürüklenenlerin yüzeyinde dururlar, kendilerinden ziyade, sürüklenenleri örtük biçim-

de gösterirler. Jane Austen'da, *Emma*'da bile, tavırların akış şekli –tam da suyun şekli– büyük ölçüde anlatımın konusunu oluşturur. Tolstoy'da akış yavaş yavaş konuyu ele geçirir, onunla birleşir, tıpkı derenin orman toprağının ya da turbanın kızılımsı rengini alması gibi: Mississippi'nin çamur rengi yükünü denizin içine doğru otuz kilometre sürüklemesi gibi. Aslında bu durum *Anna Karenina*'da hemen ilk altı sayfada, ihtiyar dadının Stiva'ya uyarısıyla, "Siz görevinizi yapın bir kez," demesiyle başlar. Dadı, bu davranış oyununda gerçek şeylerin tehlikede olduğunu, tam da kabul edilmediği için daha çok üstünde durulması gereken sorunları söyler bize. Ve Stiva, belki yalnızca Vronski hariç romandaki diğer karakterlere karşı böyle davranır. İçten içe onu sürükleyen bir şeyin işaretleri görülür.

Dolli için, koridorda sesleri çınlayan, odadan patırtıları duyulan çocukları vardır: başıboş çocukları ve onlar, Dolli'nin davranışlarının, öfkesinin, bir şeyin görünen kısmı olduğunu ortaya koyar, peki nedir bu şey? Stiva içinse restoranda yemekten sonra hissettiği uzaklaşma anı vardır, yaklaşma yerine ortaya çıkan bu uzaklaşma durumunda ne yapılması gerektiğini bilir. Gidip bir yaver ya da aktrisle sohbet eder, merkezde duran biriyle değil de merkeze yaklaşan biriyle konuşur; böylece fark ederiz ki uzaklığının, ilgisizliğinin bir nedeni vardır. Anna davranışlarını geliştirmekle meşguldür, ilk kez, kocasıyla ilişkisinde bir yapmacıklık dikkatini çeker. Kiti yine davranış oyunu dâhilinde Anna'da bir tuhaflık olduğunu, Levin'in ilanı aşkında, özden çok ifadenin onu heyecanlandırdığını fark eder. Yalnızca Vronski için hiçbir şey yoktur, sanki davranışları öylesine önemli ya da hayatı o kadar eksiktir ki davranışlar ihtiyacını karşılamaktadır.

Fakat Vronski'nin diğer yarısı Levin geri kalan her şeyi telafi edecek kadar çok şeye sahiptir. Levin bütün kabalığıyla,

beklenen davranış tarzlarına uymamasıyla, tavırların ne olduğunu açıklar; fakat bunu yalnız başına yaptığı için etkili olamaz, diğerleri tavırlarla ilgili kendi açıklamalarını yapmaya kalktığında onları hiçbir şekilde alt edemez. Levin'in genel görgüye uymayan tavırları Shakespeare'deki soytarılar ve açık sözlü adamlar kadar intizamlı tavırlar oluşturur. Levin Anna'nın, Stiva'nın, Karenin'in, Kiti ve Vronski'nin zıddıdır ve onlara ışık tutar; öfkesi yüzünden herkesin gördüğü şeyi göremediği ya da göz ardı ettiği için başarılı bir foyadır. Stiva haklıdır: Levin kızlar hakkında hiçbir şey bilmez; bazen yemekten sonra bile ekmeğin ne kadar nefis koktuğunu bilmez ve hatta kadını bir yemek gibi görmesinde bayağı bir taraf da vardır. Fakat Kiti'yi düşünürken biraz daha iyi anlamda hoyrat olduğu söylenebilir, Stiva'ya, aşkın değil, kendi dışında bir gücün onu ele geçirdiğini söyler. Düşünceleriyle Tyndall'ın kitabından okuduğu "doğanın bütün güçleri arasındaki ilişki kendiliğinden hissedilmektedir zaten," ifadesi arasında somut bir benzerlik kurmuştur sanki. Levin'in, ahlakın göreceliliğine ilişkin anlayışı Kiti kendisini Vronski için reddettiğinde, entelektüel bir devrimci olan ağabeyi Nikolay'a daha şefkatli yaklaşmaya başlamasıyla daha da derinleşir. Nikolay'ı düşünürken iyiliğin nasıl çürüdüğünü görür. Bu pasajda Levin'in kardeşi üzerinden, kitabın ileriki bölümlerinde detaylanacak olan ölüm ve yaşam üzerine düşüncelerini görürüz. Katlanmaya çalıştığı aşk acısının baskısı altında, ağabeyini aşağılamaktan ona karşı şefkat duygusu beslemeye geçişinin Aristoteles'in bize insan zihninin, güzel, çirkin, canavarca olduğuna bakmaksızın en çok haz aldığı şeylerden biri olduğunu belirttiği gerçek bir öykünme eylemi –mimesis– olduğu söylenebilir.

Fakat bu, karakterlerin tavırlarının işaret ettiği devinimin bir parçası haline gelmesini istediğimizde, hikâyenin önüne geçmek için yapılmıştır muhtemelen. Yukarıda karakterle-

rin algılarına ilişkin aktardığımız durumların hepsi oldukça mekaniktir; hâlihazırda biçimlenmiş bir şeyin ruhsal güdüsüyle organik biçimde ortaya çıkmaz; yalnızca karakterlerin hikâyede nasıl kavrandıklarını göstermektedir: Davranışlar küçük ya da büyük şeyleri idare edemez ya da gizleyemez. Hikâye bu ana kadar, genel anlamda insanların bunu nasıl gizlediğini ya da idare ettiğini anlatmıştır. En bildik, tanıdık zemindeyizdir burada. Çünkü tavırlar toplumun kurumları ile bireylerin ihtiyaçları arasındaki mücadelenin yürütüldüğü alandır. Bu mücadele tek taraflı olmadığı, iki taraftan biri üstün tutulmadığı sürece gelişmeye açık dramatik tutumlar var olabilir. Düş gücünde ya da inançlarda kurumların galip geldiği düşünüldüğünde görgü kuralları kof, soğuk ve acımasız bir şeye dönüşür. Bireyin ihtiyaçları genel ahlaka üstün olduğunda ise ahlak yok olmaya yüz tutar, öyle ki yaşam da onunla birlikte imkânsızlaşır. İki durumda da ne seçim ne de kıyaslama yapabilen, ahlaksal intiharı ya da kısır bir hayali uygulayan devasa bir bencillik görülür.

Romanda böyle bir durum görülmez. İki yönde de bir kırılma olmadan, en kötü anda, Anna'nın ölümünde ya da Levin'in hayata dönüşünde bile, Vronski'nin inanmadığı ölüm karşısında inzivaya çekilmesinin haricinde her yerde, insan davranışının büyük bölümünün görgü kuralları içinde geliştiğini görürüz. Karakterlerin ihtiyaçları ve imkânları, aydınlık kurumların kenarında duran, alacakaranlık –yasak, düzensiz– kurumlar da dâhil olmak üzere ilgili kurumlarla görgü kuralları üzerinden dinamik bir çatışma içine girer. Stiva, Anna ve Vronski, romanda Dolli'nin, Kiti ve Levin'in bağlı olduğu aydınlık kurumlara zarar veren evlilik kurumu ve genel toplumsal davranış gibi alacakaranlık düzenlere yaslanırlar. Karenin, Petersburg'da başka bir şeyle ilgilidir; hoşnutsuzluklarını kendi başkaldırısını taşıyan bir tutumda birleştirmiştir: alaycı ve kupkuru bir konformizm.

Fakat bu, alacakaranlıkla aydınlığın mücadelesinin yalnızca genel yönüdür. Gerçekte mücadele, farklı ihtiyaçları nedeniyle tavırlar üzerinden kurumları şekillendirerek onlarla kendi gerçeklik anlayışlarıyla tahammül edebilecekleri ilişkiler kurmaya çabalayan bireyler arasında geçer. Burada da yine ilk aydınlanan Levin olur; bir zaferin mümkün olmadığını, denge kurulması gerektiğini bilir. Kurumlara inanmayan ve onların gücünü daha fazla duyumsayan biri olarak, ağabeyi Nikolay'ın kurumların gerekliliğine karşı sakat ve yaralayıcı şikâyetlerine, sonsuza dek var olanla yetinme gereksinimine içerler. Fakat içlerinde en dikkat çekenleri abi-kardeş Oblonskiler, yani Stiva ve Anna'nın hükümsüz evlilikleridir: Stiva'nın davranışları onu sonsuza dek yaşatacaktır, Anna'nınkiler ise giderek aleyhine çalışacak, nihayetinde kendi ölümcül davranışını yaratacaktır. Stiva her zaman iyi bir tabiata sahiptir. Anna'nın kendisi tabiatın bir biçimidir. İkisinde de samimiyetten fazlası vardır ve yine ikisi de eylemlerinin alacakaranlığından ötürü dürüst sayılamazlar. Örneğin uyanıp ropdöşambrının asılı olduğu yere uzandığında karısının yatak odasında olmadığı için ropdöşambrı yerine belirsizlik bulan Stiva'yı düşünelim. Evden uzakta ve bu yüzden merdivenin başında Vronski'ye bakıp ihtimaller gören Anna'yı düşünün mesela.

Stiva'nın hissettiği belirsizlik, Anna'nın gördüğü ihtimaller, davranışlarının devinimidir ve birinci bölümle ikinci bölüm arasındaki boşluğa baktığımızda bu boşluğu geçmemizi sağlayan şeyin devinim olduğunu görürüz. Karakterlerin hepsi henüz sonuçlanmamış bir durum içerisinde (Anna, Vronski, Levin, Oblonski'ler) ya da sonuçlanmış (Kiti) ve değişmesi gereken bir durumda bırakılır. Dolayısıyla hem beklenti (kesinlik taşımayan fakat seçilmiş) hem de umut (kesin fakat bilinmeyen) vardır, fakat hangisinin hangisi olduğunu ve olaylar yaşanana kadar hangisinin hakiki oldu-

ğunu bilemeyiz. Romanın işi, olmuş olanı bulup şekil vermektir. Biz, bu karakterlerin her birine ve tümüne benzer bir şey olduğunu biliriz, fakat şu farkla, onlar olan şeyi bizden daha iyi bileceklerdir.

Bu tür bir bilginin ortaya çıkması olay örgüsüne bağlıdır, fakat mekanik olay örgüsüne ya da "iyi tasarlanmış" bir romanın olay örgüsüne bağlı değildir bu, yani en azından öncelikli olarak bunlara bağlı değildir, daha ziyade organik, kendi kendine varlığını sürdüren kendini (gerek döngüyle, gerek kesinti, gerekse benzerliklerle) çoğaltan olay örgüsüne, Aristoteles'in deyişiyle ruhun eylemine, bağlıdır. Ruhun eylemi devinimdir, dolayısıyla da olay örgüsü devinimin ifadelendirilmesidir dersek fazla ileri gitmiş olmayız şüphesiz. Fakat bizim kültürel sahnemizde zamanın ötesini bilemeyiz, ruhun eylemi diye nitelendirdiğimiz olay örgüsünün anlamının ne olduğu konusunda ancak farazi yorumlarda bulunabiliriz. Bu karakterlere –Sofokles, Dante ve Vergilius'un yaptığı gibi– genel kabul görmüş, dinsel ya da kehanet kabilinden bir anlam yükleyecek konumda değiliz. Tam tersi bir yol izliyoruz biz: Bunu tam da yaşantı içinden bulup çıkarmalıyız. Romanın yaptığı işi yapmalıyız; tutumlar ve eylemlerin saiklerinden yola çıkarak yaratılan gerekçenin anlatının devinimi ile çatışmasının içinden geçerek anlamı bulacağız: ruhun teorik biçiminin imgesini.

19. yüzyıl toplumu gibi bir toplumda romanın bu psikoloji sanatını, bu ruh sanatını icra etmek için tipik vazifesi belki de biçimi hareket ettirmek ve kaydırmaktır (yıldızların kayması gibi): Sabit bir inanç sistemi, bilgi alanı, hiyerarşisi olmayan bir toplumdur bu; yaşantının önemi ve içeriğinin araştırıldığı ve yaşantının yaratılabildiği ve yönlendirilebildiği bir toplumdur. Bu mevcut bütün düzenlerin, temel düzendeki yozlaşmanın bir parçası olduğu bir toplumdur ya da diğer bir deyişle, yüzleşen ve uyanmış düş gücü açısından,

düzen yaratmanın kendisinin büyük bir maceraya dönüştüğü bir toplumdur. Anna ve Levin'in yaşadığı şey budur; düzenin yaratılmasında büyük kişisel maceralar yaşarlar: Her ikisinin de yaşantılarına şekil vermek için umutsuzca gereksinim duydukları düzen.

Şimdi romanın ikinci bölümünde davranışlar ve devinimin ilişkisine ve devinimin altındaki gücün nasıl ilerleme kaydettiğine bakalım. Anna ve Vronski'nin ilişkisi ilk başta söylentiler şeklinde ortaya çıkar, yavaş yavaş yayılır, sonra alenen bilinir ve bir yangına dönüşür. İlk başta Anna, Vronski'yle ilişkisini ilerletmek için kibar bir tavır takınır, daha sonra ilişkiyi pekiştirmek için davranış kodlarına uyma gereği duymaz ve en sonunda da bunları –kocasıyla, toplumla ve Vronski'yle ilişkisinde– tamamen bir kenara bırakır ve zaten en başından beri orada bulunan güç, kendisi henüz bunu bilmese de onu ele geçirir. Betsi'nin verdiği davette evlilikten sonraki aşk hatalarını telafi etmek üzerine düşüncesi sorulduğunda şöyle cevap verir: "'Bence...' dedi Anna, çıkardığı eldiveniyle oynarken 'bence... Nasıl kaç kafa varsa, o kadar da akıl... varsa dünyada, kalp sayısı kadar da aşk çeşidi vardır.'" Bu davetten sonra kocası, evde kitap okurken Anna ve Vronski'nin arasında açıkça söylenmeden (davranışlar yoluyla) kabul edilen durumdan huzursuz olduğunu hisseder. Güzel kadının kocası rolüne aykırı davranmışlardır, bu yüzden durumla ilgili bu değerlendirmeyi düzeltmek için Anna'yla konuşmalıdır. Karenin zihninde bu düşüncelerle odada bir aşağı bir yukarı yürürken, aslında bundan fazlası olduğunu görürüz. Bir davranış tarzı bir diğer yaklaşım tarzını itham ettiğinde –alacakaranlık, aydınlığa saldırdığında– bir muğlaklık doğar. O ana kadar hep yaşamın kendisiyle değil de yansımalarıyla ilgilenmiş ve yaşamı saçma ve anlaşılmaz bir şey gibi görerek kenara çekilmiş olan Karenin, şimdi kendisini "yaşamla yüz yüze" bulur. Yaşam uçu-

rumunun üzerine kurulu köprüden geçmekteyken, köprünün ansızın yıkıldığını fark etmiştir. Böylece resmî tutumunun dışına çıkmak ve ilk defa Anna'nın kendine ait bir yaşamı olabileceğini düşünmek zorunda kalmıştır. Planladığı konuşma resmî bir konuşmadır, net bir karar iletecek ve tam bir itaat bekleyecektir. Fakat Anna zifiri karanlık gecede bir yangının ürkütücü aydınlığı gibi parladığında, aşamayacağı bir engelle karşı karşıya olduğunu fark eder ve ona yalvarmaya başlar. Anna kendini ona kapatır ve Karenin de artık kapalı kalacağını bilir. Çünkü Anna'ya göre, Karenin'in saldırısı onu yalanın delinmez zırhına bürünmüş ve Tolstoy'un da dediği gibi görünmez bir güç tarafından pekiştirilmiş halde bulur. Karenin'in konuşması tam da bu yeni gücü onaylamış ve Vronski'nin üzerine yoğunlaştırmıştır. Anna kocasını kandırmak için doğal, samimi, kaygısız görünme hatasına düşer, saydığımız nitelikler bu şartlarda o görünmez gücün etkileridir. Karenin ile Anna arasındaki yeni hayatta Anna kocasının yanında uyanık uzanmışken kendi bakışlarının parıltısını karanlıkta görür gibi olur, fakat Karenin kendini güçsüz hisseder, çünkü karısını etkisi altına alan kötü ve yalancı ruhun onu da sardığını sezer. Elinden alay ve rica etmekten başka bir şey gelmez.

Anna ve Vronski yeni hayatlarında bu ihanetlerini tam anlamıyla ilerlettiklerinde aşklarının birinci dönemini öldürdüklerini fark ederler. "Ruhsal çıplaklığından duyduğu utanç Anna'yı eziyordu. Aynı duygu Vronski'ye geçiyordu." Uygun davranışlar, tavırlar ve kurumların yardımı olmadan onları birleştiren ve ayıran ve şimdi artık görünür olan güçle baş edemezler. Bu halleriyle –yani Tolstoy'un onları tam ve dolaysız bir deneyime mahkûm etmesiyle– bu gücün geçip gitmesine izin veremezler. Vronski bunu öpücüklerle gizlemeye çalışır. Anna da çabalar ve sonra vazgeçer, "yeni bir yaşama girmenin" utancına, sevincine, dehşetine kaptırır ken-

dini. Çabaladığı halde düşüncelerini bir düzene sokamaz. Ne var ki düşlerinde, kendini düşüncelerinden koruyamadığı zamanlarda, durumu bütün çıplak çirkefliğiyle görür. Düşünde iki kocası olduğunu, iki Aleksey'le birlikte olduğunu, iki mutluluğa sahip olduğunu görür fakat bu düş onu bir kâbus gibi ezer çünkü bu tek çözümün olanaksızlığını hissettirir ona. Vronski için yalnızca kısrağı Fru-Fru'yu yarıştan evvel görmeye gittiği gün olanlar vardır. Atın heyecanı Vronski'ye geçmiştir. "Kanın yüreğine dolduğunu, at gibi onun da hareket etmek, bir şeyleri ısırmak istediğini hissediyordu. Hem bir korku vardı içinde, hem neşe." Swift hiçbir zaman bundan daha iyisini yapamaz ve bu sahne insanın zalimlik duygusunun bütün öğelerini taşısa da Tolstoy bunu herhangi bir sertliğe başvurmadan anlatır. Vronski, Anna'yı bu atı istediği gibi ister. Fakat at gibi Anna da gönül eğlencesi olarak kullanılmalıdır, daha fazla değil. Eğlenceyi aradan çıkarınca pervasızlık kontrol edilemez olur ve hayvanın bütün güzel anarşisi –bildik düzenlerin altında yatan bilmedik düzen– kaybolur. Bu nedenle Vronski, Anna'ya olduğu gibi, Fru-Fru'ya da ayak uyduramaz ve atın belini kırar.

Anna ve Vronski gerçeği şekillendirirken, Kiti bir gerçekten diğerine dalarak kendini iyileştirmeye çalışmaktadır. Kaplıcalara gider. Tolstoy bu tedavi sürecini hafif bir üslupla ve ironik biçimde anlatır, bununla birlikte bu anlatıma ulaşmak için tehlikeli araçlara başvurur; Vronski, Anna, Karenin ve bir ölçüde kendini köyünde kır hayatının huzuruna kaptıran Levin'in başından geçenlerle ilginç analojiler kurar. Kiti neredeyse "dindar" birine, profesyonel bir iyilik failine, sahtekâr iyilikseverliğin dikkat çeken aracısına dönüşür: içten, erdemli ve inançlı "tutumuyla" hayatın akışı içinde hükümsüz kalan bir boşluk doldurucusuna. Madam Ştal'ın mı yoksa Matmazel Varenka'nın mı hayatiyeti daha çok reddettiğini kestirmek güçtür. İkisi de iyilikseverliğin şuursuz sah-

tekârlarıdır: Biri iş, diğeri görev olarak yapar bunu. Kiti bu kadınlar tarafından kandırılır ve hayat dolu, canlı biri olduğu için bu iyilikseverlik sahtekârlığına canı gönülden soyunur. Veremli Petrov'un histerik "aşk"ıyla ve babasının dönmesiyle canlılığı ve neşesine kavuşur; bir aydınlanma yaşar fakat bu, hayatı ya da Tanrı'yı kavramak anlamında değildir, daha ziyade onlar yerine çocuksu ikameler bulduğunu fark etmesini sağlar. Kimseye anlatmamış olsa bile Petrov'un "aşk"ının "insanın bildiği, ama –çok korkunç, utanç verici olduğu için– kendine bile söyleyemediği" bir şey olduğunu fark eder. Babası ve onun yaydığı yaşam gücünün kendisine bulaşmasıyla, Madam Ştal'ın kısa bacaklarını görür ve Varenka'nın çirkin gülüşünü duyar. Ve bu farkındalıkların yarattığı ufak krizlerle tekrar hayata döner.

Varenka figürü romanda yalnızca tehdit olarak, gerçeğin karşıtı bir şeyin tehdidi olarak kalır. Bu, toplumsal yaşamın tehdididir, toplum içindeki hayatın tehdididir: Kalbi bir kuruma dönüştürme tehdididir ki bu Karenin'in çok arzuladığı durumdur, doğal, içten gelen sevgi yapmacık sevgiye dönüştüğü zaman kişi görmekten kaçındığı şeyleri daha fazla hissetmeyecektir; bilinçli ikiyüzlülük ve yalana gerek kalmadan, insan doğasını ve eylemlerinin nedenini göz ardı edebilecektir. Bu yapmacıklıkta öykünme şöyle dursun, anlayışa dahi yer yoktur, yalnızca boş sahte davranışlar vardır: görev sancısı zannedilen manevi hastalık kaynaklı kibirler.

Bütün bunların arasında Tolstoy bizi hiçbir zaman karanlıkta bırakmaz. Yalnızca Kiti, küçük prenses, devinimin dışarı sürüklediği, devinime hiçbir şekilde dâhil olmayan yaratıklarla birlikte bir kariyere, bir hayata başlamayı düşünecek kadar baştan çıkarılmıştır. "Aşığı" Petrov'un lirik sendelemesi gündeme gelir, Petrov, isteyerek sendelediği izlenimini vermek için bir kez daha sendelemiştir; biri hastalığından dolayı diğeri aşk yüzündendir ve babasının, ihtiyar

Prens'in hakiki devinimi Kiti'yi tekrar akışın içine çekmiştir. Tolstoy'un biz okurlara Varenka'yı nasıl tanıttığını hatırlarsak hiç aldatılmamış olduğumuzu hatırlarız. Matmazel Varenka gençliği olmayan, on dokuzunda ya da otuzunda bir yaratıktır: Bakınca on dokuz yaşında olduğu da söylenebilir, otuz yaşında olduğu da; "Taç yaprakları henüz hiç dökülmemiş, ama solmuş, kokusuz, çok güzel bir çiçeği andırıyordu." Durum ne olursa olsun bastıracağı hiçbir şey olmayan kişilerdendir.

Tolstoy'un bütün bunları yazmasının sebebi bu profesyonel hastalardan duyduğu içgüdüsel nefreti ifade etmek olabilir kuşkusuz: yaşamaya devam eden ve açık havayı bir bataklığa çeviren hastalıklı kişiler. Gelgelelim bu insanlar, kitabın gerçek amacıyla bir paralellik taşır: Tıpkı Dolli ve Karenin'in yaşamın gerçekliğini yitirdiklerini gizlemeleri gibi ölümün sokulan gerçekliğini de gizlerler. Yalnız aralarındaki fark şudur, hastalar ve sahtekârlar bunu başarır: Durumlarını kabul eder ve üstesinden gelirler, yaşayanlar üzerinde hâkimiyet kurarlar (bir durum üzerinde yatalak bir kişi kadar hâkimiyet kurabilen kimse yoktur); Dolli ve Karenin ise içinde bulundukları durumun üstesinden gelemezler ve ne kadar gülünç ya da kibirli bir şekilde olsa da onunla savaşırlar, her eylemle kendileri ve diğerleri üzerindeki hâkimiyeti biraz daha kaybederler. Bu fark başka bir bakış açısından belki daha küçük olabilirdi, fakat Tolstoy'un perspektifinden esaslıdır. Bu yüzden Nikolay Levin figürü küçük, sert bir hortum gibi geçer sahneden: ölümünün gerçekliğinde yaşayan ve buna hazırlanan birinin hortumu: Uzun boylu, omuzları düşük, kocaman ellere sahip, paltosu üzerine kısa gelen, siyah korkunç gözleriyle... bu figür doktoruna hakaret eder ve bastonuyla üzerine yürür.

Tolstoy vücut bulmanın diyalektiğini yetkin bir biçimde anlatır. Burada vücut bulmanın kendisi işlenmemiş bir

güçtür, fakat kendi ortamı içerisinde düşünülmelidir. Mesela Anna ve Vronski'nin ilişkisini –baştan çıkarma, hamilelik ve beyanat– nasıl çevrelediğini düşünün; bir yanda Levin'in köydeki huzurlu yaşamı, diğer yanda Kiti'nin kaplıcadaki yalan huzuru. Vronski ve Anna'nın karşısına Kiti ve Levin konumlandırılır. Merkezde kırık bacağıyla, ön ayaklarıyla çırpınıp duran, sonra düşen, kısrak Fru-Fru yer alır; çünkü Vronski ona ayak uydurmamıştır. Ökçesiyle karnına vurur atın. "Ama kıpırdamıyordu hayvan. Burnunu çamura sokmuş, içli bakışlarıyla sahibine bakıyordu."

Vronski'nin bu bağışlanamaz hareketi kazara olmamıştır, kasıtlı da yapılmamıştır. Zalimce bir ustalıkla, ölüm riskini hissettiği bir anda, bir anlık zafer duygusuyla, bütün gözler üzerindeyken neredeyse evrensel düzeyde bir mimetik katılım ediminin ortasındayken gerçekleşir bu: Tam bu kader anında bir şey ritmi kırar. Fakat Vronski haklıdır: "Bedbaht hissediyordu kendini. Hayatında ilk kez ağır, düzeltilemeyecek bir felaketle karşılaşmıştı. Hem de kendiydi bu felaketin nedeni." Düzeltilemeyecek şey yargılanamaz; kendi kendisinin yargıcıdır, bununla birlikte bu durum Vronski'nin hatasından kaynaklanmışsa bu, herkesin yapabileceği bir hatadır. Bu hata Anna ve Vronski gibi Kiti ve Levin'in, Dolli ve Stiva'nın da doğasında görülür: ayak uyduramama hatası. Bunun genel sembolik anlamını, hıza uyum sağlayamamanın ölümle sonuçlanabileceğini ya da sonuçlanmayacağını kavramak zor değildir. Düş gücünün insan ilişkilerindeki sınırsız yakınlığın ve kifayetsizliğin –zevk ve korkunun– gerçekliğini yakalaması daha etkileyicidir; bu, tam da o evreye gelinmişse idrak edilebilecek bir şeydir.

Tolstoy'un anlatımındaki doğrulukla –ya da şaşırtıcı dehasıyla demek daha doğru olur– ilgili daha fazla dehşete düşüren bir diğer şey de, kısrağın belini kırdığı sahnede, Anna ve Vronski'nin tutkulu ilişkisinin krizinin tam ortasında, in-

sanın değerini vurgulamak ya da azaltmaksızın gerçeği derinleştirmesidir. Bu imgede sanki ortaya çıkmasını beklediğimiz hayat durumlarını yazmıştır; daha saf ve tahammülü daha zor durumları, insanın bütün sakatlıklarını kapsayan durumları anlatmıştır.

Tolstoy'da, Dante'de olduğu gibi, bu hadiseler, makul bir zihnin yalnızca sembollerle anlayacağı fakat zihinde geliştikten çok sonra da orada kalan hadiselerdir. Vronski'de bunu görürüz. Arkadaşı Yaşvin bunu çok iyi anlamıştır: "Yerden aldığı şapkası elinde, koşarak yetişti ona Yavşin, onu eve kadar götürdü. Yarım saat sonra Vronski kendine geldi." Fru-Fru'nun ölümü onun bir parçası olur bu noktadan sonra, ayrı bir olay gibi algılanmaz artık.

Fru-Fru gibi, kahramanlarımızı saran tutku da ölür. Gücün tutkusu geçer fakat güç kalır ve eğer ki tutku kahramanı enkaza çevirmemişse (Karenin'de gördüğümüz gibi), tutku geçtikten sonra güç eskisinden daha da kuvvetli olacaktır. Bu yüzden arınma kavramı, trajik eylemin tutkusuyla ilişkilidir. Toplum, doğa ve toplumla doğa içindeki birey gerçek tutku geçtiğinde bu durumla başa çıkmak için genellikle üç şekilde hareket ederler. Bunlardan biri yarı sosyeteden ve alacakaranlık dünyadan çıkmaktır. Diğeri tutkunun kendisi için tutkuyu geliştirme yoludur, bu, başka şeylerle ilgilenmekten korkanlar için uygun bir yoldur. Ve son olarak da tutku geçtiğinde bunu yaşayan tarafların, eğer yeni bir gücün tutkusu yaşamlarına girmemişse, bağımsızlaşmakta zorlandıkları ilişki bağıyla ilgili düzenlemeler yaptığı görülür. Birbirinden farklı tutkularıyla Anna ve Levin için, bu düzenlemelerin hiçbiri yeterli değildir. Özellikle Levin için hiçbiri geçerli değildir, Anna ise sırası geldiğinde hepsinden yararlanır. İkisi de gücün sevgiyle tanımlanmasına (biri toplumun ve doğanın dışında, diğeri toplum ve doğa üzerinden) ihtiyaç duyar. Anna'nın herkesi temsil ederken kendi

olmaya başlaması gerekmektedir, Levin ise kendisinin temsil edildiğini görmek için herkes olmalıdır. Bu yüzden Anna da Levin de korku dolu kıskançlıklara maruz kalır. Bu yüzden yeni bir yaşama doğmaları ve gücün sevgiyle özdeşleştirilmesi hiçbir zaman nihayete ermez. Böylece güç, mümkün olabilecek bütün biçimleriyle, serbest durumda kalır. Bu yüzden Anna, Vronski'den ve Levin ise Kiti'den kendilerinde sabit bir potansiyel olarak duran şeyi olumlu şekilde ortaya çıkarmalarını korku ve endişeyle beklerler. Kıskançlıkları birbirlerinin olanaklarını arzulamalarından kaynaklanır ve bu yüzden ikisi de kendilerini, bu sefer yeniden doğumun gerçekleşeceğini umarak (ki bunun gerçekleşmeyeceği örtük bir biçimde de olsa kesindir) yeni bir tutku patlamasına sevk edecek gücü serbest bırakmaya mahkûmdurlar.

Vronski, Anna'yla aşkları bir skandala dönüşmeye başladığında "gücün" sosyal görünüşünden belki Anna'dan daha fazla yoksundur ve bunu bir düşmanmış ve savunmasızmış gibi tasavvur etmek zorunda kalır. Aşkının ilk dönemlerinde gizli kalan yükselme hırsı şimdi, bu aşk skandala dönüştükten sonra açığa çıkar. Arkadaşı, başarılı general ona "Kişinin çalışma yaşamında kadın en önemli engeldir. Bir kadını severken bir şeyler yapmak güçtür," dediğinde ne demek istediğini çok iyi anlar. Anlamasına rağmen generale "hiç sevmemişsin sen," der, general ona "Yüce bir şey yaptırır bize aşkımız oysa onlara sıradan şeyler" dediğinde de arkadaşının söylediğinin ne anlama geldiğini daha iyi anlar. Bu, anladığı ama görmezden geldiği bir durumdur, bu yüzden Anna ona hamile olduğunu söylediğinde ne diyeceğini bilemez. Kaybettikleri aklına gelir, düello olacağını düşünür. Anna bunu anlamaz ve Vronski'nin aşkının kendisine yetmeyeceğini fark eder fakat bir yandan da bunun tersini söyler ona. Vronski'nin bunu zaten düşündüğünü ve düşündüklerinin hepsini ona söylemeyeceğini anlar. Ona, gurur duyduğunu,

gururlu olduğunu söyler ama niçin gururlu olduğunu söyleyemez ve Vronski de konuşsa aynı şeyleri söyleyecektir muhtemelen. Aralarındaki duruma farklı yerlerden bakarlar ve bu yüzden birbirlerini yanlış anlarlar, fakat yanlış anlaşılmaya iten gücü bir an bile bırakmazlar.

Boşanma konusunu danıştığı avukat Karenin'in içinde bulunduğu durumu çok güzel anlatır: Avukat sanki bireyi yutan kanun oymuş gibi Karenin'in burnunun dibinde uçan sineği yakalamak için davranır birkaç kez. "Gücün" toplumsal görünüşlerinin gaddarlığı, Anna ve Vronski'den farklı olarak, Karenin'i giderek daha fazla ele geçirir. Karenin, doğum sırasında, Anna öleceğini düşünürken, kendini değiştirmek için –Anna ve Vronski gibi– son bir hamle yapar. Sonra üçü de geri döner ve rollerinden vazgeçerler, bu noktada Levin'in kardeşi Nikolay öldüğünde gerçek rollerine giren Levin ve Kiti'yle aralarında derin bir benzerlik görülür. Bu ölüm imgesi –ölümün cazip ve soğuk gücü– hepsini ele geçirir. Ölümün ritminde Vronski, Anna ve Karenin için ve kardeşi öldüğünde Levin için de, hıza ayak uydurmadıklarını gösteren bir şey vardır. Hepsi için bu, tuttukları ters yolda gidebildikleri en uzak mesafedir.

Aslında Anna'nın tamamlanmamış ölüm sahnesi, ölümde yeniden doğumun gerçekleşmesidir. Anna'nın içinde yaşayan iki kadının ölümü aşırı duygusal bir biçimde taklit ettikleri görülür burada. Anna toplumsal suçunun sancısını düşünür ve bu kadınlardan birini öldürmek isterken diğerini öldürür. Bunu düşünerek –tabii zihni dışında başka bir şeyle düşünmediyse– yapmamıştır. Aslında o, bütün benliğiyle ölümde ne görebileceğini keşfetmek için ölüm düşüncesinden yararlanmak istemiştir. Hatası yalnızca başlangıçtır. Yeniden doğuma şeytan çıkarma eşlik eder, bunu görmüş ve hissetmiştir fakat dünyanın gücü o kadar büyüktür ki bunun ne anlama geldiğini hemen anlamaz. Yalnız kal-

mıştır, bu vazgeçtiği için böyleymiş gibi görünür fakat aslında teslim olduğu için, sevgisi nedeniyle bu durumdadır çünkü vazgeçebilen bir kadın değildir ve bunu ilk deneyimlediğinde bir rahatsızlık ve acizlik hissetmiştir, sanki üstesinden gelinmesi gereken, yetkinleştirilmesi gereken bir şey gibi görmüştür bunu. Vronski aceleyle içeri girip, kısa kesilmiş saçlarını okşamasa, saçlarını beğendiğini söylemese belki de yeni yalnızlığının ne olduğunu gerçekte asla anlayamayacaktı. Olumlu bir çaresizliğin yerine kendine acıyan, kederli bir hissiyat içinde olacaktı. Çatlayan kuru bir kabuk dışında yıkılacak bir şey kalmazdı hayatında. Bu haliyle dünya-ve-onun-karısı'na karşı durmaya, ikisini de küçük görerek, kendi çaresizliğini oluşturmaya, her şeyi göze alma nedenini kurmaya başlar, ta ki nedeni değil ama kendi gücü tükenene kadar.

Anna'nın trajedisi, gücünün amacına eşit olamamasıdır. Kişinin bağımsızlığı hiçbir zaman bağımsızlığın amacına eş değildir. Ve hata, zaten olması gerektiği gibi, hem Anna'da hem de şeylerin doğasındadır, bu onun suçunu azaltmaz (onu daha masum kılmaz): Hata, her halükârda bir ihtiyacı gösterir ve eylem yolunu bulduğunda ve gerekçesini yarattığında anlayışın bağışlayıcılığını giderek daha az talep eder ve şeylerin genel tabiatının kolayca görünen tek yönü olarak giderek daha fazla açığa çıkar ve bu da zihni merhametli olmaya iter.

Yoksa –bu zincir kurulmuş gibi işlemese– Levin ve Kiti'nin saf, meşru ve başarılı aşk ilişkisindeki ironiyi, hiçbir ironi barındırmayan ucuz ve içi boş "ahlakçılık"tan başka bir şey olarak nasıl görebilirdik? Yeni hayatındaki Levin, kanatlanmış Levin de hayatını yalnızlaştırmıştır, adanmış bir yaşam sürer fakat bunda kaçınılmaz olarak yetersiz hissedecektir kendini, bunun nedeni gücünün yetmemesi değil (onu harekete geçiren ilk dürtünün) onu terk etmesidir. Le-

vin'in dayandığı güç tam da, Anna ve Vronski'nin karşı koydukları için mahvına yol açan eşinin ve dünyanın zalim gücüdür ve bu güç amaç olarak alındığında bir düşman gibi algılanmasına kıyasla daha az güvenilirdir. Hiçbir kurum ya da kişi (hatta ikisi bir arada düşünüldüğünde bile) altta yatan ve bunlardan daha kuvvetli olan bu gücün kısmen vücut bulmuş halinden fazlası olamaz. Yalnızca Stiva ve Levin'in rastladığı güzel geliniyle birlikte otları toplayan köylü bu gücü kayıtsızca, sorgulamadan ve bir şey görse bile bunun ne olduğunun farkına varmayan bir inançla kullanabilir ya da istismar edebilir. Stiva için her zaman ölüm dışında bir çıkış yolu vardır. Köylü kız ise kendisi bir çıkış yoludur ve ölüm de henüz deneyimlenmemiş bir meseledir. Bu karakterler yeniden doğmazlar, istikrara, yani devinim ve tekrara en yakın duran kişilerdir.

Fakat en çok, Anna'nın yeniden doğumu, sembolik ölümün Karenin ve Vronski üzerinde etkisi sancılıdır: biri başını Anna'nın dirsek boşluğuna yaslamıştır, diğeri elleriyle yüzünü kapatır; Biri bir maneviyat değişimi yaşadığı için acı çekmektedir, diğeri bir şiddet eylemi üzerinden iyileşeceği bir aşağılanma yaşamaktadır; biri içten içe çevresine baskın çıkmakta, diğeri çevresini reddetmektedir ve toplum ikisini de sonsuza dek mahkûm edecektir, gerçi Karenin toplum tarafından küçümsenir, Vronski ise deyim yerindeyse toplum dışında bir kahramana dönüşür. Karenin hiçbir zaman toplum içine geri dönemez, onlar tarafından yanlış anlaşılmıştır. Vronski hiçbir zaman toplumu ardında bırakamaz; toplum onunla beraber gider: dışlanmış bir çeşit evcil hayvandır. Anna'nın sembolik ölümüyle, onları ilk tanıdığımız zamanki rollerinin tam tersi konumlarıyla kurdukları ilişki üzerinden, utanç ve kendini aşağılama hissiyatını yaşamışlardır.

Yani, ikisi de derin bir rol değişimi yaşar ki bu değişim doğrudan fakat yanlış anlaşılmış bir yaşam enerjisi deneyi-

minden kaynaklanır ve cinsellik görünümlü yarım kalmış bir ölüm imgesi altında ortaya çıkar. Ölümlerinin çeşitli şekillerde tamamlandığını görürüz. Bu arada Anna, Vronski, Karenin ve Levin'in bireysel iyilik duygusu çerçevesinde sıkı bir düğümle bağlandıklarını görürüz, her biri bu iyilik çerçevesinde toplumun devinimi ve tutumuyla farklı bir ilişki kurmuştur. İyilik derken ilk ve son kez kendi doğalarına uygun şekilde yeniden doğmalarını kastediyorum. Her biri insanlığını kaybetmeden, aşırılık noktasına kadar –böylesi Tolstoy'un hayal gücünün kuvvetidir– eşsiz bir sanat eseridir. İkisi de benlik kavramıyla kıyaslandığında her zamankinden daha çok kendileridir. Toplumun içinde görülen Levin, topluma karşı görülen diğer üçünden daha fazla temsil etmez toplumu.

Bu iyilikleri yüzünden bedel öderler. Aristoteles iyinin herkesin hedeflediği bir şey olduğunu söyler ve hedef ortadan kaldırılınca her şey dağılır, ilk baştaki gayenin iyi ya da kötü olması fark etmez bu noktada. Levin'i her şeyden şüphe ederken ve keyif alırken görürüz, arzu etmemeyi arzular, Vronski'yi de aynı şekilde şüphe içinde görürüz fakat o, öylesine tatminsizdir ki arzuyu arzular. Anna'nın sorununun aşkta yaşadığı krizi idare etmek, her zaman bir genç kız gibi olmak olduğunu görürüz, Vronski'nin sorunu ise geçici hevesler, ikameler bulmaktır ve tatminsizlik krizine sürüklenmesini önlemektir. Vronski'nin evinde herkes misafirdir, Levin'inkinde ise hepsi ailenin bir üyesi gibi görülür. Tolstoy bize iki balayı arasında yüzlerce benzerlik ve paralellik sunar. Bunlar arasında en açıklayıcı olanı Veslovski'nin Levin'in ve sonra Vronski'nin evindeki görünümüdür. Bu genç adam, çirkin gözleri, kalın uylukları ve kadınların elini öpme alışkanlığıyla sosyetenin gözde gençlerindendir: Hep birlikte Vronski'nin evine gittiklerinde, genel yapmacıklığın bir parçası olur. Levin'in gerçekten öfkelendiği duru-

mu Vronski ciddiye almaz, Anna, Veslovski'le eğlenir, Kiti ise utanır ondan. Kiti ve Levin teslimiyet için kavga ederler, Anna ve Vronski teslimiyetleri istismar edildiği için kavga ederler ve biraz daha arkada kalan Dolli hayata kırgın bir şekilde teslim olur.

Tek tek oyuncular olarak yetersiz görünürler ve bu belki de en açık şekilde Dolli'nin Anna'yı tek başına ziyarete giderken arabada gündüz düşlerine dalıp aynaya bakmaya korkarak kendisi için kusursuz bir sevgili dilediği sahnede görülür. Bunu Anna'yı sabahlığıyla, yüzünde bir tiksinme ifadesi ve güvensizlikle doğum kontrolüyle ilgili konuşmasını dinlerken de görürüz. Dolli, güvencesinin çocuklarının sayısında olduğunu anlar birden: Güvencesi gelecek ya da geçmişte değil sayıdadır, günlük yaşamdadır. Yaşayan bütün şeylerin ekranıdır Dolli: İyiliğin bedelini hiçbir zaman ona sahip olmamakla ödemiştir ve hiçbir yeni başlangıç –ne başkaldırı ne de eski usulleri kullanarak yeni girişimlerde bulunma çabası– kendisine onu getiremeyecektir. Ne iyidir ne kötü; ne umutsuzdur ne de çaresiz. Yüksek prensiplere inanır ve bunların unutulmaması gerektiğini düşünür, fakat hayatta kalmasına yarayacaksa inandıklarını değiştirmesi ve bu prensipleri kötüye kullanması gerektiğini bilir. Anna'ya yaptığı merhametli ziyaret bütün bu saydıklarımızın sembolik anlatımıdır ve hayatında, herhangi bir kriz yaşamadan eriştiği en anlamlı noktadır bu. Böylece romandaki işlevini anlamaya başlarız: Anlaşılması değil fark edilmesi gerekir. Onun bu halini romanın başında görseydik ona güvenmememiz, inanamamamız gerekirdi; o da kendine inanmazdı muhtemelen. Katlanılmaz bir ikiyüzlü, kötü bir Varenka olurdu. Anna'nın onu o zamanlar yaşama döndürmesi gerektiği doğrudur, o da şimdi Anna'ya, geride bırakmak istediği boğucu hayatı anımsatmaktadır. Fakat Dolli'yi en açık şekilde görmemizi sağlayan, arabada Anna'ya giderken, kı-

rışıklarına toz dolmuş yüzünde tutku dolu, olmayacak aşk serüvenlerinin aklına gelmesiyle oluşan gülümseme ve Anna'nın Karenin'e söylediği gibi, Stiva'ya bunu söylediğinde kocasının yüzünde oluşacak ifadeyi hayal etmesidir.

Tolstoy Dolli'nin bu halini sonradan düşünerek kurmuş, bunu romanına borçlu olduğunu fark ettiği anda bu açığı kapatma gereği duyarak sonradan tasarlamış olabilir. Rachel'i düşünmüştür fakat Leah'i düşünmemiştir.[1] Fakat kitabın bu bölümünde başka bir imgeyle –Nikolay'ın ölümüyle– tam tersi bir durum görülür. Bu ölüm Tolstoy'un yaşamı boyunca içinde taşıdığı bir ölümdür, bu ölümle ilgili üç muazzam anlatımı vardır, bunlardan ilki ve en güzeli Nikolay'ın ölümünün anlatımıdır, diğerleri ise "İvan İlyiç" ve "İçimizdeki Şeytan"dır. Ölüm farkındalık geliştirerek kurtulamayacağımız ancak canlandırarak özgürleşebileceğimiz kaçınılmaz sondur. Anna (Dolli'nin de fark ettiği üzere) yeni bir mimik öğrenmiştir, kendisini tehdit eden, baş edemediği şeylerden bahsederken gözlerini kısar; Tolstoy burada kendini, fiziksel, ruhsal ve dramatik ölümü (poetik, diyalektik, retorik) sabit bir bakışla görmeye zorlar. Ölümü taklit etmek durumundadır: aslında ölüm ve iyiliğin, varlıkların amaçladığı şey olduğunu göstermek ister; ölüm yaşamın hareket eden ve sabit arka planıdır. Tolstoy insanların genellikle güzel bir şekilde öleceklerini düşündüklerini fakat bunun bir yanılsama olduğunu bilir ve bunu göstermek zorunda hisseder kendini. Nikolay'ın fiziksel –korkunç derecede fiziksel– ölümü bütün sıradanlığıyla ve bu ölümü kuşatan arzuyla oradadır.

---

1 *Tekvin* 29:16-30: Laban'ın iki kızı vardır büyüğünün adı Leah, küçüğünün adı Rachel'dir. Yakup Rachel'le evlenmek ister, bunun karşılığında Laban'a yedi sene hizmet etmeyi kabul eder. Fakat bu yedi senenin sonunda Rachel yerine Leah'ı verir Laban. Yakup nedenini sorduğunda, adetlerine göre küçük kızın büyüğünden evvel verilemeyeceğini söyler. Ve bir yedi sene daha hizmet etmesi karşılığında Rachel'i ona vereceğini söyler. Yakup kabul eder. – ç.n.

Bu ölümün –edebiyattaki en masum ve en olgun ölüm sahnesinin– olay örgüsüyle doğrudan bir bağlantısı olmasa da bütün süreci yönlendiren çekim gücünün merkezindedir. Her şey bir boşluk karşısında ona doğru akar. Karakterlerimizin eylemlerini tamamlamaya başlayan bu çekici güçtür; bu eylemler, Fru-Fru'nun ölümüyle, ilk krizle başlamıştır, ardından romanın ortasında Anna ve Levin'in göğüs gerdiği kısmi ölümlerle devam etmiştir: Bu güç, bütün bunların kendi başına ve tehditkâr biçimde vücut bulmasıdır. Bu ölümde fiziksellik son derece ön plandadır, her şey ruhsal ya da dramatik olan küçümsenmeden, fiziksel duruma olabilecek en yakın haliyle anlatılmıştır. Bütün bu şiddeti Kiti izler ya da Levin hisseder. Bu, işlenmemiş güç olarak ölümdür; ölümün işlenmemiş gücünün somut, odaklanmış, belirgin bir tezahürüdür. İhtiyatlı davranmak adına alınan her önlemin arka yüzüdür bu.

Levin, Anna'yı ziyarete gittiğinde bu bir şekilde aklındadır, Anna'nın yüzünde sert bir anlatımın donup kaldığını görür, her zamankinden daha güzeldir. Levin (Henry James'in deyişiyle) tam da bu ifadeye, hayatın Medusa ifadesine bir an için teslim olur. Levin'in bakış açısından Anna'nın anlatıldığı bu dokuz-on sayfalık bölümün tamamı romanda drama sanatıyla anlatılmak istenenin yetkin bir örneğidir. Modern sahne dramalarında olduğu gibi, burada da birçok şey daha önce yaşanan olaylara dayanır, bunlar şimdi özetlenip yeni ve nihai bir eylemle, eylem tamamlandığında, yani, Anna'nın içindeki yangının kuvvetli aydınlığı Levin için bir anlığına yıldızları karartan şimşeğe dönüştüğü zaman öne çıkacak olan arka plan eşliğinde sunulur. Dramatik eylemin işlevi budur, bütün arka planı öne çekmektir. Bütün eylemler bu arka planda saklıdır, ana karakterlerin aynı güç karşısında verdikleri derin ve çok az farklılık gösteren tepkilerini bir dizi analoji ve paralellik içinde ortaya koyar: Bu tepkile-

rin her biri meşru, geçerli, birbirini buz ve su gibi ya da gece ve gündüz gibi tamamlar, gece yarısı ve gün ortası gibi, eriyen kar ya da şafak gibi iç içe geçip birbirine karışır. Hepsi açıklığa kavuşur, diğer karakterle ilişki içindeki anlamın yanı sıra şeylerin etki alanı da görünür olur: Bu etki alanı Shakespeare'in adaletin uzlaştırdığı haklı ve haksızın sonsuz çatışması dediği tuhaf, yakından duyulan bir gürültüyle birlikte hareket eder. İşte bunun karşısında Anna'nın yüzünde sert ve her zamankinden güzeldir.

Anna bu yaşantıda ölümle biten bir tür çıplaklık hisseder, Levin ise doğumla birlikte başlayan zırhsız bir savunmasızlık içinde bulmuştur kendini. Bu yaşantı ikisini de korunmasız bırakır, aklın kuşandığı kıyafeti soyar. İkisine de sonuç olarak gelen yanıttaki şefkatte bir acımasızlık –barışın şefkatli kılıcı gibi– görülür ve bu şefkati ancak bir aziz ya da büyük bir sanatçı duyabilir. Bu tür bir yanıt davranışlarımızın altında yatan ve davranışlarımıza yansıyan şeye dokunur ve bundan kaçınsak da bunu kucaklasak da, temas sürdüğü sürece, günlük yaşamla ilişki duygumuzu yeniden kurar. Kriz içinde, dönüm noktalarının eşiğinde yaşayamayız, günlük yaşam karşısında bir ölüm ya da doğum gerçekleşmek zorundadır. Sanatta ahlakın başına gelen budur. O veya bu yola girmeye ilişkin bir imgedir bu ve aynı zamanda Eliot'ın ahlakın yalnızca azizler için öncelikli bir mesele olduğuna, sanatçı için ikinci dereceden önem taşıdığına ilişkin gözlemini ifade ederken aklından geçen şeydir. Tolstoy bu durumu, acımasız şefkatin önem sırasını, öncelikli ya da ikinci dereceden etkili olmasını romanlarında reddeder (Shakespeare'de de bu görülür). Tolstoy üstesinden gelinemeyen hakikati reddetmiştir, çünkü dünyayı merkezî otorite olarak ahlak bakımından parça parça yeniden kurmak ister. Romanlarında ahlakın (hem dünyada hem de yaşadıkları kriz nedeniyle bir şekilde ahlaktan uzaklaşmış karakterle-

rin krizlerinde) ana yaşantı olarak yalnızca mimesisle temsil edilmesini istemiştir.

Romanları, sıradan yaşama anlam katan ve bunun karşılığında bireyi sınayan dile gelmemiş, potansiyel krizleri ortaya koyar. Kriz, sıradan yaşamla mücadele ederken ve ona *uyum sağlamaya* çalışırken ortaya çıkar ve yine bu bağlamda değer kazanır; krizlerde ve aslında bütün süreçte, en başından beri görünür olan şeyler yine bu sıradan yaşam içinde doğar, şekillenir. *Anna Karenina*'nın son iki bölümü bu türden farkındalıklar arasında paralellik ve analoji kurar. Eylemin baskısı altında, birbirleriyle orantılı bir ilişkide kalmak için paralellikler analojiye dönüşür: Anna'nın son saatlerinin bilinç akışı tekniğiyle aktarıldığı –histerisini ifade eden– bölüm, Levin'in kavak ağacının gölgesinde küçük yeşil bir böceği izlerken aklından geçenlerle hem paralel hem de analojik bir ilişki içindedir.

Şimdi, aynı zamanda analoji olarak değerlendirilebilecek başat bir paralelliği incelemek için romanın sondan bir önceki bölümünde görülen yapıya bakalım. Kiti'nin hamileliğinin son dönemindeyizdir, Levin'in Moskova "sosyetesi"ne, entelektüellerin arasına karıştığını ve kulüp hayatına girdiğini, oradan canlılığın bir diğer biçimine Anna'ya ulaştığını ve orada bir anlığına yutulduğunu görürüz. Sonra kavga ve kıskançlık sahneleri üzerinden Kiti'nin doğum çığlığına ve Anna'nın ölüm atlayışına keskin bir geçiş yaparız: Doğum Anna için kendini içermeyen bir ölüm, Kiti için kendini içermeyen yeni bir hayat ve Levin için bir ve aynı şey anlamına gelir. İki olay arasındaki bölümde ilişkilerindeki aksaklıktan dolayı Anna'yı bağımsız bir kötü ruhun ele geçirdiği anlatılır, tıpkı Kiti'nin ilişkilerindeki aksaklığın onu yeni, bağımsız bir hayata kavuşturması gibidir bu. Anna'nın hikâyesi anlamsız bir öfkeyle, Kiti'nin hikâyesi anlamsız bir sevinçle biter. İki durumda da onları hareket ettiren kendi

iradeleri değil başa çıkamadıkları güçtür ve yine bu güç onlara anlık yaşantının korkunç muğlaklığını gösterir.

Şüphesiz Tolstoy'un bizi Anna'ya dönmeden önce devletin, adabı muaşeretin şehrine, Petersburg'a götürmesi ve bize kendi ironimizi yapabilmemiz için, aydınlanmamış sıradan dünyada insanlar kendi dertleriyle baş etmekte ısrar ettiğinde başlarına ne geldiğini gösteren imgelere yer vermesi tesadüf değildir. Bunu, iki işle aynı anda meşgul olan, kendine daha iyi bir iş ararken Anna'nın boşanmasına da yardım etmeye çalışan Stiva'da görürüz. Yeni görevine gelmek için aşağılanmaya katlanmıştır. Karenin boşanmamak için, Lidiya'nın yardımıyla yanlış bir çevreyi korumak için yanlış bir çağrıya kapılır ve yanlış bir bahaneye başvurur: Bir şarlatanın kehanetine kadar düşer, bir maneviyat değişimi yaşar. Stiva kendi prensiplerine ihanet ederek iş bulur, Karenin de bunu yaparak boşanmayı reddeder. Anna gerçek bir sorun değildir onun için. Bu analojide Tolstoy bu insanlarda gerçek güçten geriye kalan şeyleri aktarır: Stiva ve Karenin'in artık gerçek bir insan gibi olmadığını sadece tavırlardan ibaret olduklarını gösterir.

St. Petersburg'daki Stiva'dan Moskova'daki Anna'ya dönmemiz ve orada onun birtakım tavırlara –kavga, kıskançlık ve resmî duygular gibi– sıkı sıkıya sarıldığını görmemiz de bir tesadüf değildir; bizi bekleyen dramın özüne bu şekilde ineriz. Bir noktada davranışlar işlevsiz kalır ve yalnızca korkunç eylemi gizlemeye yarar, bu nokta insanların toplumun dışarısında kaldığı yerdir, benliğin ham duyguları haricinde geriye çok az şey kaldığı için görünüş kurtarılmalıdır. Anna ve Vronski'yi birbirlerinin duygusunu paylaşmaktan alıkoyan davranışlarının başarısızlığıdır. Ne kendi üzerlerine düşen görevi yaparlar ne de birbirlerine ayak uydurabilirler. Anna'nın yaklaşımları büsbütün başarısızlığa uğradığında Anna için bardak taşar, kendisini net görmeye başlar

ve acı çekmesine yol açan o ölçüsüz, aracısız güç ortaya çıkar ve umutsuzca, bu acıyı yönlendirebileceği birtakım yaklaşımlar geliştirmenin peşindeyken ölür: tam da çok daha önce yarım kalan ölümü sırasında yapmayı düşündüğü gibi. Anna'nın trajedisi yaşamı tahammül edilebilir kılan birçok çareyi ve ihtimali yok etmesidir ve bunu kısmen tavırlarını gerçek dünyadan koparark ve kısmen de şeylerin etki alanına ilişkin duygusunu kaybederek yapar. Dolayısıyla son dönüm noktası, tekrar vücut bulmak için başvuracağı son çare ölüm olur.

Anna'yı yönlendiren güç kadar kuvvetli bir güç Levin'i diğer yöne döndürür. Levin de ölüm noktasında uzun süre, hatta bir keresinde aylarca, kalmıştır, fakat kardeşinin ölümüyle ve karısının doğumuyla tekrar hayata dönmüştür. Diğer türlü de olabilirdi; Levin ve Anna yaşama ve ölüme aynı mesafede duruyordu. İnsan yaşamı Anna'nın yoğunluğuna dayanamamıştır, fakat buna yönelik çabası olduğu söylenebilir; insan yaşamı, yoğunluğun inanca ve oradan da devinime dönüşerek –ki bu Levin'dir– azalmasına ihtiyaç duyar. Biri diğerine çok yakındır. Yalnızca Anna'nın yüzü sert ve her zamankinden daha güzeldir. Ne var ki, Tolstoy'da yeniden vücut bulmanın diyalektiği ve hakikiliği farklılıkta değil benzerlikte yatar.

Bir Oğul Arayan Yahudi: Joyce'un *Ulysses*'i[1]

Richard Kain'in *Ulysses* üzerine kitabı *Fabulous Voyager*'ı ve Harry Levin'in *James Joyce*'unu tekrar okuduğumda, Gilbert'ı, Gorman'ı, the Wordbook'u ve diğerlerini hatırladığımda; bütün bu tefsir, hayranlık ve eleştiri (ör. P. E. More'un yazdığı 1935 tarihli makale) yığını, günümüzde bireyin toplumla ilişkisine dair pek çok soru açtı zihnimde. Edebiyat, doğal okur kitlesinin ne kadar uzağında kalmıştır? Doğal okur kitlesi (kolaylık olması açısından okumayı iş gibi ele alanlardan oluşan grup diyelim) edebiyata ulaşacağı araçları ne ölçüde kaybetmiştir? Çağımızın en sorumlu yazarlarının referans alanının en hevesli okur kitlesi için büyük ölçüde ulaşılmaz olması kaçınılmaz mıdır? Bu yazarlarla bu okurlar arasında duran düşünce ve inanç alanının şarta bağlı ya da mesafeli bir alan gibi görülmesinin önüne geçilemez mi? Bulmacalar için hazırlanan kılavuzların edebiyat eleştirisinin yerine geçmesi gerekli midir? Bilginin yardımı nasıl okuma *şevkinin* yerine geçmiştir?

1 Romandan yapılan alıntılar için bkz. James Joyce, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, YKY, 2004 – ç.n.

Bütün bu sorulara verilecek içgüdüsel yanıt, her durumda son döneme kadar olumsuz olarak nitelendirilmiştir ve halen de böyledir. Bu nedenle akıl geriye döner. Bulmacalar için hazırlanan kılavuz, çoğu okura ön hazırlık için *gereklidir*; yazarın yazarken kullandığı ya da kullanmış olabileceği şeyleri ve okurun okuma sürecine taşıması gerekenleri ikame etmek gibi bir işlevi vardır. Fakat bu yalnızca Joyce için geçerli değildir: Mann, Proust, Gide, Yeats, Kafka'yı da bir kılavuz kitap ve bulmaca avıyla ele almak gerekir ve elbette ciddiye alınırsa Bernard Shaw için de geçerlidir bu, çünkü Shaw'un çalışmasının ağırlığı ve bunun çağdaş toplumla ilişkisi de –kültürel bir bulmaca olması açısından– en az *Dava*'daki teoloji kadar ulaşılmazdır. Fakat bunlar çağımızın başyapıtlarıdır ve onlarla tam anlamıyla bir ilişki kurmazsak –onları *şevkle* karşılamazsak– Avrupa romanının son başyapıtları olarak kalacaklar ve başyapıt olarak değerlendirilmelerini sağlayan nitelikler aynı zamanda okurların onlarla tam bir ilişki kurmasını engelleyen nitelikler olacak. Bunun nedeni Avrupa'nın bu konudaki cesaretinin sönmüş olması değildir, bunu harekete geçiren sıçramalardan birinin –tıpkı Agustus ile Augustine arasındaki dönemde yaşanana benzer dönüşümlerin– ortasında olmamızdır, bu yüzden pek bilincinde olmadığımız söylenebilir. Augustinyen sıçramadan sonra bilincin tekrar iyileşmesi sekiz yüzyıl almıştı; kuşkusuz biz daha çabuk ilerliyoruz ve bunu, böyle ara dönemlerde toplumda tipik olarak görülen baş döndürücü bir hızla, eski bağnazların uçurumdan aşağı yuvarlanmak ya da seküler dünyaya doğru kaderine terkedilmiş bir tecrübe diye adlandırdığı boşluktan düşme duygusuyla hissediyoruz. Neticesi ne olursa olsun sıçramanın nereden gerçekleştiği ve dönüşümün ne olduğunu anlamak ilginç olacaktır; bizi harekete geçiren ve itici gücümüzü yaratan tam da bu sıçrama tahtasıdır ve başyapıtlarımız ister istemez dönemlerine bir

tepki olarak yazıldıkları için bize ve bizden sonrakilere yalnızca hedeflediklerini anlatmaktan fazlasını yapamazlar. Bu aslında onların işlevidir ve bu işlevden yararlanmak bir başyapıtla tam anlamıyla bir ilişki kurmamız için en iyi sebeptir: böylece toplum üzerinde nasıl bir faaliyet yürüttüklerini, nasıl bir etkiye sahip olduklarını görebiliriz. James Joyce'un *Ulysses*'i bu şekilde incelenmeye son derece müsait bir örnektir.

Bu makale bir anlamda Levin ve Kain'in çalışmalarından yola çıkılarak hazırlanmıştır, bu yüzden okurun *Ulysses*'e en azından bu çalışmaların mümkün kıldığı düzeyde aşina olması beklenir; içerdikleri fikirlerden bir davanın hararetli taraftarının avantajıyla yararlanılmıştır. Fakat temelde, Levin ve Kain'in çalışmalarını tamamlamak amacıyla, Levin'in yalnızca anıştırdığı ve Kain'in pek değinmediği bir noktayı ele alarak yazılmıştır: bu bahsettiğim nokta *Ulysses* ile yazarı arasında, yazarla bizim aramızda ve romanla bizim aramızdaki boşluktur, bu aşağı yukarı aynı ve aşılabilir bir boşluktur – ve zaten içinden geçtiğimiz için aşmamız gerekir. Levin, eğer kendisini doğru anladıysam, bu boşluğun aşılamayacağını, bunun modern topluma içkin olduğunu düşünmüştür. Kain'in çalışması bu boşluğa değinmez; anlaşılması kolay bir yaklaşımla herhangi bir noktayı merkeze koymadan konuya genel bir ışık tutarak birçok kişinin kitabı okumasını ve okuduğundan etkilenmesini sağlar. Kuşkusuz aktarabildiğinden çok daha fazlasını kastetmektedir, fakat *Ulysses*'in içerdikleri ile çağdaş okurun zihnindekiler arasındaki boşluğu aşmak için belirgin bir çaba sarf etmediği görülür. Gelgelelim –eğer yanılmıyorsam– boşluk oradadır ve bu boşluğa kayıtsız kalmak kitabın, toplumun deviniminin bir yorumu olan anlatımcı kısmını yakalayamamak anlamına gelir.

Fakat şimdi boşluk diye nitelendirdiğimiz şeyin sanatta ne anlama geldiğine bakalım. Bu boşluk, herkesin eylem dün-

yasından tanıdığı türden bir boşluktur. Kalp atışları arasındaki boşluk, bir mesajın kelimelerinin arasındaki boşluk veya verilen oylar ile seçilen aday arasındaki boşluk gibidir; fikir ile gerçeklik arasında duran, bir işin yapılması için muhakkak aşılması gereken mesafedir; özel ve toplumsal yaşam bunun aşılmasına bağlıdır. Ne var ki fiiliyatta var olan şey arada yatan bu şeydir. Eylemsel yaşamın bununla doğrudan bir yakınlık kurmaya gücü yetmez fakat onunla ilişkisini de büyük bir tehlike altında değilse, kaybetmeyi göze alamaz. Sanatta bunun tersi görülür. Sanat eserleri herhangi bir eylemde bulunmaz ve dünyayı değiştirmeyi doğrudan amaçlamaz; onların alanı tam da fikir ile gerçeklik arasındaki yaşantıdır; fakat yine de akışa kapılmaktan ya da kaostan kaçmak istiyorlarsa fikre amaç bağlamında ve gerçekliğe niyet bağlamında tabiiyetlerini örtük şekilde de olsa sürdürmek zorundadırlar. Düş gücü eylem dünyasına –dine, etiğe, felsefeye, siyasete– bağlı kaldığında çöker ya da yetersiz hale gelir veya kendinden kuşku duyar, sanatta bunun iki tür neticesi vardır; ya soyutlaşır ya da akışa çok fazla kapılır ve kendini yaşantının bir parçasının –yaralanmış bir kalbin, tutulmuş bir nefesin, histerik bir konuşmanın– çöküşün, yetersizliğin, güvensizliğin rolünü üstlenirken bulur. Bunun sonucunda T.S. Eliot'ın deyişiyle inandırıcı olmayan bir toplumsal yaşam ve katlanılmaz bir özel hayatla karşılaşırız. Sanat böyle bir dünyanın içerdikleriyle, yaşantısıyla, ancak zorlanarak ve fasılalı olarak ve deyim yerindeyse kendi devinimine geri çekilerek baş edebilir. Bu durumda sanatçıya çok iş düştüğü ve okurun katkısına çok az ihtiyaç duyulduğu için sanatçı ile eseri ve eser ile seyircisi arasındaki ilişki çöker ve boşluklar büyür. Joyce, *Ulysses*'i bunun kısmi bir çöküş olarak nitelendirildiği dönemin ilk evrelerinde yazmıştır, fakat o zamandan bu yana çok fazla ilerleme kaydedildiği için birçok kişi önceden böyle farklı bir durumun var

olduğundan bihaberdir. Aslında bir anlamda çöküşün kendisi Joyce'un temasıdır, Mann'ın *Büyülü Dağ*'ında, Proust'ta, *Kayıp Zamanın İzinde*'de ve W. B. Yeats'in yirmilerde yazdığı yok oluş ve müjde imgeleriyle dolu *Tower*, *Byzantium* ve *Phases of the Moon* şiirlerinde olduğu gibi. Bütün bu yazarları din, felsefe, etik ve politika *kavramlarına* ilişkin yaşantıyı hikâye etmeye (çoğunlukla iradelerinin dışında) mecbur bırakan şey bu çöküşün baskısının bizatihi temanın kendisine dönüşmesidir ve okurlara (belki onları da iradelerinin dışında ya da en azından gönülsüzce) bu kavramların yalnızca estetik ya da gelip geçici veya kişisel bir değer taşıdığını düşündüren de yine bu baskıdır. Bunlar Batı Hıristiyanlığının edebiyatta daha önce hiç üstlenmek durumunda kalmadığı yükümlülükler ve sonuçlardır.

Ulysses'i bu çöküşün kendini tema olarak ortaya koyduğu tipik bir örnek olarak ele alırsak sanatçının romanını sürdürmek için bir yandan nasıl bir dizi keyfi estetik, teknik ve düşünsel ölçüt koymaya mecbur kaldığını, diğer yandan bu ölçütleri karşılamak için nasıl haddinden fazla detay aktarmak zorunda kaldığını görürüz. Bunu keyfi olarak nitelendirmemizin sebebi evvelden kural koyan tanımlamaların şimdi konunun bir parçası haline gelmesidir. Aşırı detaylı yazmıştır Joyce çünkü kural koyan tanımlamalar olmadan bir ekonomi ilkesi çerçevesinde kalamaz. Modern yazarların yaşantıyı anlatmaya yönelik muazzam isteğinin –tam bir anımsama geliştirme eğiliminin– idealin biçimlerine ilişkin kural koyan tanımlamaların kaybolmasıyla ilgisi vardır; tıpkı modern sanatta (Bizans sanatından farklı olarak) soyut olana duyulan bağımlılığın, ideal olanla yaşantı arasındaki ilişkinin zayıflamasıyla ilgisi olması gibi. Her iki durumda da hareket gerek hacimsel gerek çizgisel anlamda, hâkimiyete doğru ilerlemesi gerekirken aslında iktidarsızlığa doğru ilerler – korunmuş olur böylece, iktidardan yoksun olmanın

hikâye düzeyindeki inandırıcılığı vasıtasıyla, kabul edilmesi ya da yadsınması üzerinden korunur.

Ulysses'de ikisi de görülür, Stephen yadsır, Bloom kabul eder ve Molly emsalsiz bir şekilde kayıtsız kalır. Yadsıma keyfi; kabul etme doğrudan ve detaylı, kayıtsızlık ise doğrudan ve liriktir. Yadsıma Hıristiyan çerçevenin izlerini vurgular, kabul etme bunu detaylandırır; lirik kayıtsızlık, herhangi bir çerçeveden daha eski bir kaynaktan gelmiştir ve bu kitabın ortaya koyduğu çalışmayla bütünleyici olmadığı gibi geçmiş ve gelecek hiçbir çerçeveyle de uyuşma imkânı yoktur. Bu nedenle Stephen kutsal şeylere söverken, Bloom düşünür ve uzlaşır, Molly ise çarşafı üstüne alıp burnunu çeker – onlardan daha çok kaybolmuş, onlardan daha fazla iyileşme şansı taşıyan saf bir güç gibidir. Stephen neyi yadsıdığını bilir: Bloom neyi kabul ettiğini bilmez; yalnızca bunu zevkle, kederle ve iyi niyetle yapması gerektiğini bilir; Molly, yadsıma ya da kabul etmeyle bir ilişkisi olmayan fakat ayrım gözetmeksizin ikisini de içeren sürekliliği olumlar.

Greko-Hıristiyan geleneğinin (ve bu örnekte İrlanda geleneğinin de) çöküşünün derecesini –yani bir ideal olarak kısmen hayatta kalışının, eylemsel anlamda artan zayıflığının– sürgün edilmiş, dışlanmış kişi için, sanatçı için, göçebe için doğru tema olduğunu vurgular ve hatta genişletirsek, yadsıma ve kabul etme rolleri dramatik açıdan daha fazla anlaşılır olur ve güç kazanır. *Ulysses* bu anlamda Greko-Hıristiyan-İrlanda birliğinin estetik bir yorumudur. Fakat bu resmî bir birlik değildir, uyum sağlamak zorunda olduğumuz gerçeklikte dünyanın böyle olduğunu varsayan bir birlik değildir. Joyce'ta bu, idealin ve yaşantının çifte düzeyinde gösterilir, ikisi için de keyfi bir estetik yöntem kullanılarak idealin deneyim düzeyinde neye dönüştüğü ifade edilir. Kuşkusuz düzeni bu kadar önemseyen fakat bu düzenin ilkeleri estetik bağlamda ele alınmadıkça iktidarsız ve manasız görünen bir

kitap daha yazılmamıştır. Kıyaslandığında Dante'nin bile bu konuda daha plansız olduğu görülür, çünkü Dante malzemesini yalnızca akıl ve gelenek çerçevesinde bir düzen içine koymaya çalışmıştır, Joyce ise ne olursa olsun devam etmiş, bir tür mantıksız düzen nihilizmi ortaya koymuştur. Joyce'un, düzene ilişkin güçlü bir tercihi ve Greko-Hıristiyan gelenek, Katolik, klasik, tarihsel ve estetik gelenekteki birçok türden düzen ve bunların aykırılıklarına ilişkin köklü bir bilgisi vardır, fakat bunların hepsini aslında, estetik geleneğe aitmiş gibi, yaşantının özü ya da kavramı değil de imgesi ve vurgusuymuş gibi ele almak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla kitaptaki dağınıklık ya da gürültü, aslında sınırları zorlanan düzendir, kaos, düzenin karıştırılmasıdır, tiksinti, aşağılanan düzendir, sürgün ise eksikliği duyulan ya da çağırılan düzendir. Ve yine bu yüzden kitapta belirgin şekilde gördüğümüz yapılar da –yani homerik, organik, biçemsel yapı– engeller ortaya koyar, zorlukları arttırır; bunların hepsinin aşıldığı söylenemez; ayrıca bunlar karakterin motivasyonu, eylemdeki anlam ve seyirdeki maksat gibi psikoetik konuların (gücü zapt edip taşmaya zorlayarak) üstesinden gelmeye de yarar.

Joyce tam da Dublin-klasik-Hıristiyanlık çizgisinin resmî versiyonunu kabul edemediği için dayatılan düzenlerin lanetine daha çok mahkûm olur. Dayatılan düzen –zoraki düzen– her zaman için düzenli olanı bozar ve yavanlaştırır. Dayatılan düzen Stephen ya da Bloom (ya da Molly'ye) ilişkin gözlemler değildir, romanın, bu karakterleri içinde görmeyi seçtiği gözlem ve estetik çerçeve bağlamındaki algılanma biçimleridir: mesela, hastane sahnesindeki İngiliz düzyazı üslubunun parodisi, genelevdeki sanrı teorisi, ya da eve dönüş sahnesindeki diyalektik buna örnek olarak verilebilir. Belki sanat bütünüyle dayatılan bir düzendir, fakat bu, estetik olmayan bu temsillerin ana fikrine dayanarak içerik tarafın-

dan istenen bir düzen olmalıdır. Bunları Joyce'un deneyimlediği toplum ona sağlamamıştır; bütün duygulanım ve ihtimallerin kesintisiz akışı arasında seçebileceği tek yol keyfi olanıdır ve kullanmayı seçtiği her yöntem buraya, ister istemez akmıştır. Ne eski düzenlerin parodi edilmesi ne düzen ikamesi olan natüralizm-araştırması, geçit töreninin izdihama doğru akışını dizginleyemez. Belki de bu nedenle edebiyatta geleneksel düzyazının "büyük" anlatı biçimlerine, yani hikâye anlatımına ya da dramaya tamamen güvenmemiştir – ya da en azından bunları uzun uzadıya kullanmamıştır. Joyce dışarı yansıyan ustalığına kendi içinde inanmaz ve bu tür bir inancın eksikliğini hissedenler genellikle yalnızca dışa yansıyan yeteneklerini kırpma eğilimi gösterir; hükümsüz kılar ve bunlarla alay ederler; böyle bir çıkmazdayken, baştan sona düzyazı ya da drama anlatımı yerine, yavan bir diyalektik seçmek ve sırf seçilmiş olduğu için bunu yeniymiş gibi sunmaya çalışmak neredeyse en doğal çözümdür. Bu tip denemeler kendini yaralamaktır, tecrit itkisinin bedenin yaşantısında kendi sezgisine erişiminin engellenmesinin asketik öfkeye dönüşmesidir. Bazı sanatçılarda bu şekilde görülür bu; benzer şekilde yoksun sıradan insanların temel sevgi ya da güven sorunlarına rağmen ilişki *kategorilerinin* gerçekliğin kendisiymiş gibi tartışıldığı alanda *bin bir zorlukla* gereksiz ayrımlar yapmaları gibi.

Stephen Dedalus karakteri buna iyi bir örnektir. Joyce ilk romanının başlığını *Kahraman Stephen*'dan *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ne değiştirmekle isabetli bir şey yapmıştır. Stephen değil onun oynadığı rol, yani kategorisi kahramancadır; özü ıstırap içindedir. Mulligan'ın dediği gibi Stephen "imkânsız bir insandır." İmkân dâhilinde olanın ideal-mevcuduna, tanınmaz haldeki İsa'ya, yani Bloom'a büyük bir ihtiyaç duyar (fakat kendi imkânsızlığı içinde bunu inkâr eder). Stephen lanetlenmiştir: *neyin* onu bağışlayabile-

ceğini kestirmek güçtür, ondaki ya da bizdeki bir şeyle gerçekleşmeyecektir bu. Bloom'un lanetlenmediğini –idealleri nedeniyle, bizimkiler nedeniyle ya da bunların hiçbiri nedeniyle– tam da affedilmeyecek hiçbir tarafı olmadığı için biliriz. İçinde iyilik taşır ve bu onun mahrumiyetinin göstergesidir: günahlarının ayaklı kefaretidir. Cyril Connolly, Baudelaire'den yaptığı bir alıntıda yaşamın koşullarıyla uzlaşmayan kişinin yıkıma uğradığını söyler. Uzlaşmanın sorumluluğunu almak, bunu Stephen'ın yaptığı gibi yalnızca bağımsız ve düşünsel düzeyde üstlenmek oldukça güçtür; bunu yapmaya çabalarken özgürlüğünden ve aklından vazgeçmek durumunda kalır. Bloom, bu zorlu uzlaşma oyununda bu kadar gayret sarf etmez; gayret sarf etmesine gerek yoktur; o öteki şeydir, Joyce'un çıkmazındaki tasavvurun idare ve tahammül edebildiği yegâne kişidir, kendi kişiliğiyle yaşamın koşullarının ne olduğunu ifade etmenin yollarından biridir o. Stephen ise çabalar ve kibrini (zorluklara ilişkin algısını) azami noktaya, sentimentallik seviyesine kadar çıkarır. Sentimentalliği kendinden çok başkalarında gördüğü için, Buck Mulligan'a Meredith'in ağzından bir telgraf gönderir ve şöyle der; "sentimental kişi kendisine yapılan bir jeste ilişkin hiçbir şükran duygusu hissetmeden ondan zevk alan kimsedir." Foster Damon uzun zaman önce "The Odyssey in Dublin" başlıklı makalesinde Stephen'ın Blake'in kullandığı anlamda Satan olduğunu ileri sürmüştür: satanik gurur her zaman sentimentaldir, dolayısıyla cazibesi de öyledir. Gurur zayıf kişide yıkıcı; güçlü kişide mütevazı olur. Joyce, Stephen'ı gururu *içinde* zayıf göstermeyi *seçmiştir*, bu onu başkalarının gözünde "imkânsız" biri yapar. Buna karşılık Bloom'u gururu *içinde* güçlü ve mütevazı göstermeyi seçmiştir; bu yüzden başkalarına zayıf, bastırılmış, aşağılık ve aşağılanmış görünür. Stephen ve Bloom birbirlerini tamamlayıcılıkları açısından pek denk değildir, denk-

likleri daha çok kutupluluk olarak ortaya çıkar: ergenliğinin korkunç kibrini henüz üstünden atamamış olgun sanatçının kutupluluğu. Levin Joyce'taki kutupluluğun modern devlet ve sanatçı arasındaki kutupluluk olduğunu düşünür, fakat Devletin baş harfini büyük yazarsa daha doğru olacaktır bu tespiti; *Şölenler*, Platon'un ya da St. Augustine veya St. Thomas'nın Devleti'ndedir ve Joyce'a göre Stephen gibi gururu yüzünden zayıf düştükleri için mücadele edemeyenlerin yemeğini alan canavarlarla dolu olan işte bu Devlet'tir. Ona göre Bloom bu türden bir canavardır ve aynı zamanda göz açıp kapayana kadar *Christus* olur ya da bir başkası – belki kahverengi Makintoşlu adam, yani Stephen için Bloom bir birey olarak karşısında mücadele verdiği devlettir, kendi gururu haricinde yararlanabileceği tek güç (kapasite) olan Devlet'in ve yaklaşmakta olan şeyin isimsiz işaretidir. Bloom gerçekte Hıristiyanlığın dönüştüğü şeyi yansıtır; Stephen ise Bloom'u reddeden ya da kabul edemeyen kişilerin dönüştüğü şeydir. Joyce ikisini de kendinden yola çıkarak yaratmıştır.

Joyce için ideal olanla yaşantının kutupluluğu yerine, Devlet ile bireyin kutupluluğu vardır, tıpkı sonraki nesil için dev şehirler (bir yığılma olarak şehir) ile bireyin kutupluluğunun olması gibi. Buradaki fark, Stephen'ın hâlâ, türünün bir sonraki örneğinin zorlanmadan yapamayacağı bir şeyi, bir tanrı tanımaz, bir kâfir gibi hissedebilmesidir. İsmindeki ilk kurban örneği ve soyadındaki zanaatkâr arketipi üzerine inşa edilen Stephen Dedalus, halen kayıplarını hissedebilmektedir. Merkezdeki konumunda gerçek dışılığını korkunç gerçek bir sanrı gibi hisseder, entelektüelin kavramsal niteliklerini, asketik tasavvurun sabit değerlerine aktaranların kaderidir bu. Stephen kayıplarını hissetmesinin yanı sıra onları kapsamıştır da; kayıplarının anıtıdır.

Ulysses'in ilk üç bölümünde anlatılan sanatçının portresi budur; kısaca, "Görgülülük başka şey canım. Adam anne-

sini öldürüyor fakat gri pantolon giyemiyor" diye anlatılan bir genç adamdır. Bu kendi annesidir, Roma'dır, İrlanda'dır ve hepimizi doğuran Yunan kültürüdür; Stephen bütün kaynaklarıyla bağlantısını keser fakat bunları duygu olarak içinde taşıdığı için bu hareketinin sonuçlarını kabul edemez; hiçbir şükran duygusu hissetmeden yaptığından zevk alır. Stephen'a, beyaz dişlerindeki altın noktalar Ortaçağ'daki bir sanat hamisini, St. Chrysostom'u hatırlatan tombul piskopos Buck Mulligan, elindeki tıraş tasını yukarı kaldırarak ayinle, açılış ilahisiyle alay eder, komünyonla, Oğul'un Baba'yla aynı cevherden geldiği düşüncesiyle devam eder parodisine. Deri kâsesi üzerindeki ayna ve ustura haç şeklinde durur. Fakat aynı zamanda, aynasıyla işaret veren Yunan tanrısı Merkür kılığındaki Malachi Mulligan'dır ve ayrıca ismi Tanrı'nın habercisi anlamına gelen, mesajı *Eski Ahit*'in Malaki başlıklı son bölümünde yer alan Malachi'dir. Bunu yazarken Joyce'un aklında bu pasajın olup olmamasının bir önemi yoktur; bağlam içinde görüldüğü anda canlanan bir varlık kazanır: "İşte, Rabbin büyük ve korkunç günü gelmeden önce, ben size peygamber İlya'yı göndereceğim. O da babaların yüreğini oğullara ve oğulların yüreğini babalarına döndürecektir; ta ki, gelip dünyayı lanetle vurmayayım." Bu pasajı, ister Stephen'ın kişisel durumu, *Odysseia*'yla paralelliği, ister Hıristiyan dünyasının çöküşü diye nitelendirdiğimiz durum bağlamında düşünelim, aydınlatıcı bir güce sahiptir ve bu güç Stephen ve Malachi'nin (yabancı Haines ile birlikte) kahvaltısının Hıristiyan arka planla okunduğunda ne anlama geldiğini düşününce artar. Tereyağı ve bal yerler. Bakire Meryem'e İsa'nın doğumunun müjdelendiği (vii, 14-15) törende İşaya'dan bir pasaj kullanılır: "Bunun için Rab kendisi size bir alamet verecek; işte kız gebe kalacak ve bir oğul doğuracak, ve onun adını Immanuel koyacak. Kötüyü atıp iyiyi seçebildiği zaman tereyağı ve bal yiyecek." Bun-

lar estetik yankılar olabilir, fakat aynı zamanda epifanlardır belki; her halükârda bunları İrlanda'yı temsil eden yaşlı sütçü kadın ve "sabah gizinin habercisi" takip eder ve ardından *Hamlet*'te gördüğümüz, Prens'in kendi babasının hayaleti olmasına ilişkin teori ve Stephen'ın bir yanlış anlaşılma sonucu hem Hamlet hem babasını arayan Yafes'e (*Tekvin*'de Yafes babasının çıplaklığını örter ve bu yüzden kutsanır) dönüşmesi gelir. Bütün bunlar üzerine Mulligan antifonu[2] başlatır, Şakacı İsa'nın türküsünü okur, Stephen, karşılık olarak inançsızlığının ciddiyetiyle ona, iki efendiye, Britanya ve Roma'ya, hizmet ettiğini söyler "ve bir üçüncüsü var ki ayak işleri gördürmek istiyor bana" der; Photius, Arius, Valentine ve Sabellius gibi kabul görmüş değerlere aykırı düşenleri, kendisi gibi baba-oğul ilişkisi içinde her şeyi tehlikede bulanları düşünür. Şunu da belirtmeliyiz ki Stephen farklı bir gelenekçiliğe karşı aykırı düşünceler taşır: doktrinin duyguyla ilişkisi tersine çevrilmiştir: bir duygu gibi hissedilen, duyguya rehberlik eden doktrindir artık. Son olarak, İngiliz Haines'in, yanıtlanmadan, yorumsuz bırakılan ifadesi gelir; ülkesinin, Alman Yahudilerin eline düşmesini görmek istemediğini, şu sıralar yaşadıkları ulusal sorunun bu olduğunu söyler; Yahudileri spesifik olarak Hıristiyanlığın sorunu olarak gören birinin bu sözünün, tam bir epifan olduğu söylenemez.

Epifan ikinci bölümde, Stephen Telemachus Satan'ın derinliği olmayan bir tarih anlatması ve yabancı Nestor Daisy'den parasını alması ve tavsiyesini reddetmesiyle tam anlamıyla belirginleşir. Fakat önce bu bölüm, ilk bölümün başladığı yerden devam eder. Pyrrhus'un Asculum'daki ezici zaferi, Stephen'ın annesine karşı kazandığı zafere benzer; böylesi bir zafer daha kazanırlarsa halleri haraptır, sonra iskeleden, iskelenin suya uzanan, düş kırıklığına uğramış

2 Antifon: Rahip ile koronun düeti – ç.n.

bir köprü olduğundan bahsedilir. Çocuklar *Lycidas*'ı okurken Stephen'ın zihni kısmen bu zaferin bedeliyle yani hem "geçmişin" tarihi hem de kendi zihninin tarihiyle meşguldür. Dolayısıyla "yas tuttuğun Lycidas ölmedi, zira sudan örtünün altına batmışsa da" ifadesi ile Paris'teki kütüphanede aklından geçen "zihnimin karanlığında yeraltı dünyasının bir tembel hayvanı, gönülsüz, ışıktan ürken, pullu ejderha kıvrımlarını kıpırdatıyor" diye ifade ettiği anısı arasında paralellik görülür ve "onun aziz kudretiyle dalgaların üzerinden yürüdü" cümlesi de "burada bu ürkek kalpler üzerinde ve alaycı kalple dudakların ve benim üzerimde de onun hayaleti dolaşıyor. Ona haraç yedirenlerin şevkli yüzleri üzerinde dolaşıyor. Sezar'ınki Sezar'a. Tanrı'nınki Tanrı'ya. Kara gözlerden uzun uzun bir bakış, kilisenin tezgâhlarında ilelebet dokunacak bir muamma" cümlesi ile paralellik taşır. Sonra, dersin sonuna doğru, anneannesini kutsal çalıların altına gömen kurtla ilgili bilmeceyle düşüncelerini toparlar ve "yaşamdaki tek gerçek şey" – annesinin sevgisi (*amor matris*) sayesinde her şeye karşın hayatta tutulan zavallı, cılız Cyril Sargeant'ın başında dururken bu sırrı aklında tutar. Bu çocuğa ilişkin hisleriyle ilgili farklı ritimlerde iki cümle geçer içinden: "Anasının tükenmiş bedeni üzerinden coşkulu Columbanus kendini kutsal ceht içinde aşırdı." Bu cümle Stephen ve annesini birleştirir ve kuzey Avrupa'yı kutsal Roma'dan almak için 6. yüzyılda Kelt Hıristiyanlığının mücadelesini başlatan St. Columbanus'a gönderme yapar ve ikinci cümle ise bilmeceyle ilgilidir: "Cennete giden zavallı bir ruh: kırpışan yıldızların altında bir çalılıktaki tilki, çapul kokan kızıl kürküyle, acımasız parlak gözleriyle toprağı eşeledi, dinledi, yerde bir çukur açtı, dinledi, kazdı, kazdı" sonra, sayfanın biraz aşağısında Cyril'in cebiri ona İbn-i Rüşd ve İbn-i Meymun'u hatırlatır: "tavırları hareketleri karanlık, alaycı ayinlerinde dünyanın esrarengiz ruhunu

yalabıtan,[3] aydınlığın kavrayamadığı bir aydınlıkla ışıyan bir karanlık bu iki insan da çekip gitmiş bu dünyadan." Burada John, I'i tersine çevirir: "nur karanlıkta parlar ve karanlık onu anlamadı"; fakat bunun bir alay ya da olumlama veya serbest çağrışım olup olmadığı net değildir. Sonra Stephen, çocuğa bakarak yaşamın koşullarını, bütün uzlaşmazlıklarını aşan bir sevecenlikle kabul etmeye en yakın noktaya gelir:

> Onun gibiydim ben de, bu düşük omuzlar, bu zarafetsizlik. Çocukluğum yanı başımda eğilmiş duruyor. Elimle bir kez hafifçe de olsa onu okşayamayacağım denli uzakta. Benimki uzak onunki gizli gözlerimiz denli. Sessiz, kaskatı gizler, kalplerimizin muzlim kaşanelerine kurulmuşlar: Zorbalıklarından usanmış gizler: Alaşağı edilmeye istekli zorbalar.

Fakat bu düşünceler ve çağrıştırdığı imgeler Stephen –ve elbette Joyce– için de tarihin döngüsünün ya da seyrinin, Aslanla Tilkinin birbirini izlemesinin bir yansımasıdır; işte içindeki bu ikili güçle Mr. Deasy'den ücretini almaya gider. Bu aklıselim sahibi Nestor tehlikeli klişelerle konuşur, Stephen'dan faklı bir inanca sahiptir ve farklı günah keçileri arar. Geleneksel önyargıları olan, iyi niyetli ve yurtsever biridir; dünyanın dönmesini sağlayan kişilerdendir; parlayan karanlığı kavrayamayan paranın aydınlığıdır. Hayatın kabul edilmesi gereken koşullarından biridir fakat Stephen onu kabul edemez. Duvarlarında kazanan atların resimleri asılıdır; sergiledikleri arasında üstünde on iki havarinin tüm putperestlere vaaz verdiği Stuart dönemi sikkeleriyle dolu bir tabla, deniz kabuklarıyla dolu bir taş havan ve içinde Aziz James'in tarağı görülür ve kullanmak için sakladığı küçük demir paraları koyduğu bir kutusu vardır. Iago'nun "keseni doldur para" ifadesini alıntılar. İngiliz öğretisini tekrarlar: Hiç kimseye borcum yok; ona göre, Yahu-

3 Parıldatan – ç.n.

di tüccarlar İngiltere'nin sonunu getirecektir, Yahudiler genel olarak ışığa karşı günah işlemektedirler; at nallarından ve şap hastalığından bahseder, bu dünyaya günahı ve çürümeyi bir kadının getirdiğini söyler. Bunlar onun klişeleri ve işaret ettiği tehlikelerdir.

Stephen ona yüksek sesle "bu büyük laflar ürkütüyor beni, bizleri böyle mutsuz kıldıklarından" der. "Kim ışığa karşı günah işlememiştir ki? Tüccar dediğin, ucuza alıp pahalıya satan bir kimsedir, ister Yahudi olsun ister olmasın, öyle değil mi? Tarih uyanarak kurtulmaya çalıştığım bir karabasandır benim. Tanrı sokaktaki bir çığlıktır." Fakat Stephen, Mr. Deasy'nin şap hastalığı üzerine yazdığı yazıyı yayınlatmayı kabul eder.

Kendi kendine yüksek sesle, pazarlık ve paranın zincirini kırabileceğini söyler; İngiltere'yi mahvedenin Yahudiler değil, sokakta çığlığı duyulan aşüfteler olduğunu düşünür. Paris Borsası'nın basamaklarındaki altın tenli adamların masum jestleri gelir gözünün önüne; ya o karabasan seni arkandan tekmelerse diye sorar kendine, Mulligan'ın ona yeni bir ad takacağını düşünür: Sığırsever Şair.

Böylece İbn-i Meymun ve İbn-i Rüşd mirasçılarını bulmuştur, onların yerine geçecek kişi belli olmuştur. "Yahudi", Haines, Deasy ve (bunların ikisi de Stephen için kendileri yabancıdır) bizzat Stephen tarafından diriltilmiştir; bu henüz bir epifan değilse de bir hazırlık ve kehanettir. Mr. Deasy para, gün ışığı ve mizahtır; "her zaman hak için sonuna kadar mücadele etmiştir"; İrlandalıların Yahudilere hiç zulmetmediğini çünkü onları hiç içeri sokmadıklarını söyledikten sonra onu gördüğümüzde, "Ferasetli omuzlarında yaprakların ekose aralıklarından güneş ışıl ışıl pullar, dans eden sikkeler saçmaktadır." Bu tip insanlar yüzünden Yahudiler her yerde sıradan yabancı olmuştur ve hepimizin içindeki sürgünde bir Yahudi, aydınlığın kavrayamadığı bir ka-

ranlıktır oturur, Hıristiyanlığın dönüştüğü şeyin en göze çarpan sorunu budur.

Üçüncü bölümde Stephen kendi başınadır, deniz kıyısında somurtarak yürür, deniz kabuklarını, yani yaban denizi sikkelerini, ezerken çıkan çatırtıyı dinlemek hoşuna gider, zihninde bütün şeylerin denizin değişken iradesi ile birlikte değişmesine ve en sonunda da denizde ölüme ulaşmasına, denizle birlikte, yani anne olan denizle değil vampir olan denizle birlikte ölmesine izin verir. Benliğin, aldığı her biçimle kendini yuttuğunu görmek için kendiyle boğuşmasıdır bu. Bu dönüşümlerin ortasında Jonathan Swift ve Joachim Abbas'ın imgeleri ve bunlarla özdeşleşmeler yatar. Swift, uzun gür saçları ay ışığında köpük köpük, Houyhnhnm olarak görünür; sonra Dryden'ın Swift'e yazdığı mektubu hatırlar; "yeğen Swift hiçbir zaman şair olamayacaksın" ve kendi kendine: "Yeğen Stephen, asla bir eren olamayacaksın. Bu Azizler adasında bile" der. Aziz Francis'in prototipi Joachim Abbas, Swift'in zıt kutbudur ve Stephen onu Swift'in katedralinin kütüphanesinde okumuştur. Stephen'ın "Farımış kehanetler" olarak nitelendirdiği kehanetleri merkeze, baba-oğul-kutsal ruh'un ardından Kilise Ruhunun ahiti olması gereken Üçüncü Ahit'i koymuştur. Stephen, Joachim ve Swift'i birbirine ekler. "Abbas baba, celalli başpapaz, beyinlerini hangi zılgıt tutuşturmuştu?" daha sonra aralarına katılır: "*Descende, calve, ut ne nimium decalveris* (Stephen bu ifadeyi daha sonra şöyle tercüme eder: 'eğil ya dazlak kafa, yoksa kırparız kelini de ha!') Cehennemlik başında ağarmış saçlar, çelenkvari, kutsal ekmek kabını kavramış, şahmaran gözleriyle görüyorum onun ben sunağın son basamağını güç bela inişini (*descende*)." Bu onun tarihidir, oynayamadığı rol, yaratamadığı epifandır. Bu nedenle günün ilerleyen saatlerinde bir kitapçı dükkânında, Başrahip Peter Salanka'nın tılsımlı sözleriyle bir kadının gönlünün nasıl kaza-

nılacağını keşfettiğinde bunun "dırdırcı Joachiminkilerden" bir farkı olmadığını düşünür. Yine de kardeşi Dilly arkasından yaklaştığında kitabı saklar. İnançsızlığının ciddiyeti korkunç bir umuda dayanır. Bu onu hem "insan" hem de "imkânsız insan" kılan şeydir. Umduğu, aydınlıkta parlayan karanlığı epifana dönüştürmektir: bu aslında üçüncü ahit ve Hıristiyan dünyasının yeniden şekillendirilmesi olacaktır.

Bloom'un içinde ışıldayan tam da bu karanlıktır. Bloom, yansıtılan karanlıktır – Stephen'ın skolastik dilinde, tanrının deneyim olarak mümkün kılınmasıdır ve içinde Stephen'ın yalnızca yardım isteyebileceği bütün o karanlığın devinimini taşır. Bloom göçebedir, insandaki hareket ve cesarettir, toplumdaki biçimden biçime girerek sürüp giden ölümsüz şeydir. Sürgün olan sıradan kimsedir, herkesin içindeki sürgündür. İnatçı, basit, sıcakkanlı, düşünen, kendi yaratamadığı hayal kırıklıklarını telafi etmek için hayal kuran biridir. Stephen'ın somurtarak zevk aldığı şeyler Bloom için aşkın kaçışlardır. İsmi *Virag* –açmış çiçek–[4] hava durumuyla ilgili bir şeydir ve bu açıdan bakılınca hayatın koşullarıyla uzlaşmak demektir. Ruhunu satmaz ama ruhu Stephen'ın ruhun olması gerektiğini düşündüğü şey, yani biçimlerin biçimidir. Stephen, hem annelik eden hem de Koca Derya Baba dediği denizden çıkıp Doğu'ya, Kilise Babalarına, sapkın düşünce sahiplerine, Havva'ya ve İspanya'nın Buda'sına, İbn-i Rüşd'e, İbn-i Meymun'a giderken, Bloom artık kendini taşıyamayan ölü denizden çıkarak sıcak olduğu için doğuya gider, İspanya'daki portakallar ve rahatlık için, mağribi gözler için ve Moses Montefiore için. Bloom Yahudi'dir, Joyce bunu şöyle ifade etmiştir: "Umutsuz bir dehşetle kavruldu tüm bedeni (...) damarlarında soğuk yağlar dolaştı kanını dondurdu: Yıllar onu kireçten bir kabukla kaplamıştı." Ve Yeats'in dizelerinde belirttiği: "yolcu yüzündeki değişen acılar"

4 Bloom'un İngilizcedeki anlamına gönderme – ç.n.

hemen fark edilir. Stephen'la paralel ya da eş birçok yaşantıdan geçer fakat bunu görece daha az bir yoğunlukla (fakat daha az derinlikle değil) ve nispeten çok daha hafif bir isyan duygusuyla yaşar. Bloom, bu dünyayı kabul eder ve ruhunu korur. Dünyayı yeniden yaratmak ya da yok etmek gibi bir arzusu yoktur, ondan daha iyi faydalanmaya çalışır yalnızca; hiçbir zaman bütünüyle hayal kırıklığına uğrayacağını düşünmediği noktalarda hayal kırıklığına uğradığı için üzülür. Düşüncelerinin küçük hazlara kaymasından rahatsızlık duymaz; aksine haz aldığı şeyler olduğu için memnun olur. Yine bu nedenle, şeylerin nasıl hareket ettiğini, nereye gittiğini ve insanların fikirler aracılığıyla şeylere nasıl uyum sağladığını anlamak ister. Ayin sırasında kiliseye gittiğinde IHS ve INRI kısaltmalarını yorumlayışı (İyi Hıristiyan Softası ya da İşkenceyi Hiç Sevmem ve İsa'yı Namussuzlar Ruhsuzca İnlettiler) bunları, küçümseme değil uyum sağlama araçları gibi gördüğünü gösterir. Fakat onda bundan daha fazla hakikat vardır: şeyler sembollere dönüştüğünde giderek büyürler kendi içlerinde, çiçek çiçeklere, ayin komünyona ve banyosu yaratıcılığa dönüşür. Bu imgeleri içeren bölümün tekniğinin adı hak ettiği şekilde narsisizm diye nitelendirilseydi, narsisizmin insanın temel deviniminin bir veçhesine verdiğimiz bir diğer isim olduğunu söyleyebilirdik. Bloom gerçekten de açan çiçektir: Stephen'ın Deasy'ye söylediği en güzel cümlelerdeki semboldür, büyük laflardan duyulan korku, tarih karabasanı ve sokaktaki fahişenin çığlığıdır o. Ruhu onunla, biçimlerin biçimiyle beraber yürür.

Fakat kendine özgü yükleri vardır, Hades bölümünde sırtında taşıdığı bu yükleri, öğlen karanlığında hangi mahlûkların üzerine sıçradığını, başkalarının onun içinde yarattığı ölüm ya da tahribatı görürüz. Alçakgönüllülük ve aşağılanmanın onun için ne anlama geldiğini öğreniriz. Çünkü bu bölüm, bizden önce ölmüş ve henüz ölmemiş olanları, sevgi

ve kederle, doğallıkla ve dehşetle keşfetmekle ilgilidir. Bloom yas tutanlar için onlardan biri değildir, yabancıdır; orada bulunanların en canlısı odur, tesadüfen kahverengi Makintoşlu adama, ölüm karabasanına rastlar; oğlu olmayan bir Yahudi'dir ve babası da kendini öldürmüştür, istismara, suçlanmaya açık, içindeki evrensel yakınlık nedeniyle (budur onu yabancı yapan) kendisine maskara ve günah keçisi rolü yüklenmiş biridir. Bloom kendi kendine ölülerin bile yok olduğunu farelerin hepsini yediğini söyler. Fakat diz kapağındaki ağrı, diz çökmesini engeller; ölüleri, yalnızca titrek benlikleriyle oraya gelen inançlılardan daha fazla onurlandıran, onlara itibar eden bu yabancıdır işte. Ancak bir yabancı, yaşantının nasıl hâlâ fikir ile gerçeklik arasında var olduğunu görebilir.

Stephen ve Bloom'u tanıtan ilk altı bölümü üstünkörü gözden geçirdikten sonra şimdi, gazete ofisinde karşılaştıkları ama farkında olmadan geçip gittikleri bölümü inceleyelim. Bu yeni bir başlangıcın bölümüdür. Bloom işyerine varmıştır, Stephen da varmak üzeredir. Aeolus'un öfkesi Yahudi Odysseus Bloom'dan çıkmaktadır; Stephen'ın üzerine estiğinde ise "sevecen" ya da eğlenceli bir asabiyete dönüşür. Fakat olduğundan fazlası olmak için çabalayan Stephen, *olduğundan* daha az biri gibi algılanmaktan memnun olan Bloom'dan daha fazla hayal kırıklığına uğrar. Bloom hikâyedeki amacına uygun olarak ilana devam etmek için reklam kupürünü alır. Stephen ise miras olarak devraldığı zeki ve esprili olma rolünü konumunun gerektirdiği şekilde hakkıyla oynar; fakat onları aldattığının pek farkında değildir. Bu onun gerçek rolü değildir ve bu rolü oynamak için kendine karşı riyakâr davranmak zorunda kalmıştır. Böylece iki kart hatun, erikler ve teksaplı zinakâr ile ilgili hikâyesini anlatır ve anlatırken sesli bir şekilde güler. Bu bölüm bu anlamda örtük kıyas içerir (*enthymemic*) (bu Joyce'un bu tekniği nitelendirmek için kul-

landığı terimdir): Bloom da, Stephen da nedenlerin ortadan kaldırıldığı bir kıyas (*syllogism*) içinde anlatılır. İkisinin de zihninde gösterilemeyen bir şey vardır. İkisi de saklı bir argüman üzerine bir argüman kurar. Dolayısıyla bu bölümdeki her şey ikna etmek, etki yaratmak ve gürültü çıkarmak için retorikle ifade edilir; hakikatin varsayıldığı, bilinmediği ya da gizlendiği, farkında olunmadan söyleniverdiği anlar haricinde hiçbir zaman dile getirilmediği, kimsenin kimseye bir şey söylemediği hitabet sanatı çerçevesinde sunulur. Çünkü rüzgâr (ve doktrin rüzgârı da) eseceği yere esecektir ve şiddetlidir, baskısı, uçurduklarının ihtiyaçları ve amaçlarını ölçüsüzce savurduğu için iki kahramanımız da "hak etmedikleri" hayal kırıklıklarının kurbanı olur. "Pisgah Dağı'ndan Filistin'e Bir Bakış"ta (bu imge nükte ya da sembol gibi okunabilir) yalnızca kart hatunlar için değil, bu hatunların hikâyelerini anlatan Stephen için de bir tür ruh çöküntüsü havası vardır. Bloom ise işini tamamlayamamıştır, Lenehan'ın kendisine olan borcunu alamamıştır ve Stephen'la karşılaşamaz (o yaşlı sanatçı Bloom'un pek farkında olmadığı dileği), fakat bir vakit sonra bunu yapacaktır. Aynı şekilde Stephen da amaçladığı etkiden daha azını ortaya koyabilmiştir. Hiç kimse söylemek istediğini tamamen söylemez ve söylediğini tamamen kastetmez; fakat herkes –ve her şey– konuşur ve bütün ikna etme numaralarına –ifade ikamelerine– başvurulur. Konuşmalardaki akıcılık söylenmeyen şeyi gizlemek içindir; birçok şey doğrulanmaktan ziyade geçerli kabul edilir; Dante ve Augustine'den alıntılar yapılır fakat üzerine konuşulmaz. Stephen ve Bloom hakkında yazılan romanı bir yana koyarsak Hıristiyanlığın çöküşünün başlangıcını bundan daha güzel yansıtan bir resim olamaz.

Bu bölümün anlatımsal hedefleri farklıdır fakat ilişkilidir, Stephen ve Bloom'un rüzgârla hırpalandığında neye dönüştüklerini göstermeyi amaçlar. Stephen ürker, içerler, utanır

ve desteklenir. Bloom huzursuz olur fakat bildiği şekilde devam eder; çünkü Bloom bütün bunların nedenidir ve ifade edilen şeydir – tıpkı Stephen'ın kibir retoriği içerisinde kendini açık bir şekilde ifade ettiğinde (Kirke bölümü) gördüğümüz gibi, anlatmaya çalıştığı şeyin sınırını geçip onu ihlal eder. Stephen bir şekilde Bloom'a dönüşür ya da buna ihtiyacı olduğunu düşünür; fakat Bloom, bütün dünya üzerine gelse bile hiç kimseye dönüşmeye ihtiyaç duymaz. Sıradan olanın ebedi kahramanı Odeysseus olan Bloom'dur: gerçek biçim değiştirebilen. Stephen, ismiyle müsemma, amacını yüceltmediği sürece, yani aydınlığın kavrayamadığı bir aydınlıkla parıldayan karanlığı açıklayamadığı sürece ve açıklayamamak onun lanetidir, yalnızca kurban olabilir.

Sanırım işte bu noktada *Ulysses*'teki gerçek kutupluluğun nasıl Joyce'un kendi içindeki kutupluluğu yansıttığını görebiliriz. Bloom da en az Stephen kadar Joyce'un yaşam öyküsünden alınmıştır ve bu iki karakter arasındaki denkliği romanın son üç bölümünde, yani sonradan düşünülerek ikisi ek olarak yazılmış gibi düşünebileceğimiz Eumaeus, Ithaca ve Penelope'de görürüz. Bu bölümlerden ilkinde herkes yorgun düşmüştür. Güçleri yalnızca tekrar düzeyinde, klişelerle yani bir zaman yeni olan deyişlerle konuşmaya yeter. Kirke'deki dönüşüm Stephen'ın, bedene göre[5] İsa'yla, *secundum carnem*, özdeşleştirilmesiyle birlikte bir sona ulaşmıştır. Mesela Bloom ile Blazes Boylan arasında ölüm mesafesi –bir soyutlama– vardır. Stephen ve Bloom ise ortak bir zemindedir fakat ayrı telden çalarlar, Gilbert bunun "gerçek telafinin sırrı" olabileceğini söylemiştir. İkinci bölümde klişenin analitik ve istatistiki düşüncenin kaçınılmaz ya da matematiksel biçimi olarak düşünmek istediğimiz bir şeyle tamamlandığı görülür. Fakat ortada ne kateşist ne de öğrencisi vardır. Blo-

5 Romalılar, 9:5'e gönderme: "Atalar onlarındır; ve bedene göre Mesih onlardandır; o cümle üzerinde ebediyen mübarek Allah'tır" – ç.n.

om ve Stephen oradadır ve tesadüfen kateşizm *biçiminin* nesneleri olmuşlardır. Burada, bu iki bölümde, eylemden sonra anlamsızlık hissi görülür: anlamsızlık bu durumda hep kullandığımız araçlarla, klişe ve zihin vasıtasıyla sabitlenmiştir. Zaten başka nasıl Kirke ve Sirenler'den uzaklaşabilirdik?

Fakat aralarındaki konumda farklılık vardır. Stephen yıkan bir biçimselciliğe bağlıdır; Bloom bizi boşluklar üzerinden karşı tarafa taşıyan biçimselciliğe geri çekilir. Stephen *non serviam*'dır, Bloom *secundum carnem*'dir. Stephen, dünyanın yarattığı, kutsal olana saygısız, kendi tasavvuru için yetersiz kalan biridir. Bloom ise yaratmayı mümkün kılan bellek ve kaynaktır. Akıl ya da tutkuyla değil "her taraftan bir parça iyi niyet" ile bunlarla ilişki kurar. Saygısızlık edilendir; tutku ve zihnin dönüştüğü şeydir. Tıpkı Odysseus'un bütün yolculuğunu bozulmadan tamamlaması fakat her deneyiminin sorumluluğunu alması gibi Bloom da duyarlılığını inkâr etmeden ya da onu kaybetmeden veya bozulmadan her şeyi kendi düzeyinde "hisseder" ya da kendi düzeyindeki "her şeydir." Yaşama âşıktır; dolayısıyla bir oğula ihtiyaç duyar; fakat bu oğul yalnızca aranan bir oğul olan Stephen değil, kendisidir, rahimdeki çocukadamdır; Yatağıgecesinde Nurlugüncü'dür.

Romanı, klişe ve kateşizmle biçimlendiren, yorucu malzemenin içinden tüketilemez sembolü yaratan bu iki ek bölüm bizi romanın ana kısmına geri döndürür. Bunun kanıtı Penelope bölümüdür, bu bölüm bir ek bölüm ya da sonradan yazılmış bir bölüm değil, o ana kadar olup biten her şeyin Molly Bloom tarafından tekrarlanabildiği kadarıyla sembolik ifadesidir. Molly bekleyen ve beklenen kişidir, Bloom'un bile temelinde yatan bir tür gizli ya da öteki düşüncedir. Teolojik engizisyondan, *summa*'dan, içteki bütün hararetten sonra bir lütuf olarak gelir. Molly her kültür için gereklidir fakat kültürün temeli olarak değil; o daha çok temel inşa malzemesidir; ilk *ve* son kontrol edilmesi gereken meseledir.

Joyce burada malzemeyi ortaya koyar. Molly görür, mazur gösterir ve kendini kendine nakşeder. Ne ışık tutar ne de karanlık getirir; kendini anlamadan önceki benliktir. Akıl ve iradenin değil kurnazlık ve iyi niyetin birleşiminden oluşmuştur. Düşünceleri yankılar ve kendine aittir; kendi iradesiyle kendisidir (tam bir budala gibi). İsteği başka bir şeyle karıştırmaz, onu yadsır: arzunun kendisidir. Bu yüzden gençliğin daimi olmasını diler ve bu yüzden gelecekten beklentisi yine aşkın ona gün boyu düşünebileceği bir şey getirmesidir. Kurnazken Bloom'un onu aldattığından şüphelenir; iyi niyetli yönüyle (tersine çevrildiğinde ve gerektiği gibi) düşündüğünde ise Bloom'un Milly'yi şehre Boylan'dan korumak için gönderdiğini fark eder. İstekten bihaber olduğu için Bloom'un hayal kırıklığını "soğukluk" zanneder. Önce kendisini kabul eden sonra kendisini kabul ettiği ölçüde başkalarını kabul eden insanlardandır. Bloom bunun tam tersidir: ilk başta başkalarını kabul eder, sonra kendini. Bu nedenle Bloom Molly'nin onu küçümsediğini görür ve etkilenmez, Molly ise Bloom'u aşağılamayı gerekli bir iş gibi görür. Bloom Molly'ye, gücüne ve sunduklarına duyduğu hayranlıkla sarılır. Molly, Bloom'a altı yıldır kendisine ait olduğu için, edindiği bir parça gibi sarılır. Molly'ye göre Bloom, uzlaştığı dünyayı seven biridir. Molly sevmeyen yeraltına, *demimonde sensuel*'e aittir. Bahardaki toprak gibi sürülmüş, deşilmiş, ekilmiştir. Ve iç geçirerek başına gelen her şeye Evet der, çeşitliliğe ve tekrara, gebeliğe ve doğuma Evet der. Evet, Evet, Evet'e Evet. Taşır: Bloom doğmaktadır. Ayinlerin muhatabı, yanıtlayanı odur. Bloom ise bunları düzenleyen, soru soran kişidir. Âşıklarının Molly'ye verdikleri bir şey yoktur; neyi götürdüklerini kim bilir? Geçit töreni devam ettiği sürece, hiçbir şey götüremeyeceklerdir. Tapılmak, kucaklanmak için ordadır, fakat her zaman (tutkusu aldatır onu) yeni bir biçimde. Bu nedenle Bloom'a ihanet

etmesinden onun sorumlu olduğunu düşünür. Fakat aslında kendi doğurganlığı, dünyevi zevklere düşkünlüğü, Bloom'un bunu teşvik eden kişi rolünde olduğu bir yaşantıyı sahnelemesine yol açar. Bu nedenle monoloğunda yargıladığı *kendisidir*, aşk ve aklın hayal ettiklerinin mahkûm olduğu dönemselliktir. İnsanların ondan doğarken ona geri döndüğü söze dökülmüş ya da "kabalaştırılmış" gizemdir.

Buradaki tespitlerimiz bir tablo ortaya koyuyorsa bu kuşkusuz Joyce'un Hıristiyan dünyasının çöküşü bağlamında kendi kutupluluğu üzerine yaptığı çalışmayı göstermektedir, gençliğinde bunu bizzat deneyimlemiştir. Stephen'ın devredilemez birey oluşu ile Bloom'un devredilmez Yahudiliğinin ikili tasviri, karşı çıkılan inancın sövülmesinden sonra bile ayakta kalır; Joyce bunları öylesine yoğun bir kayıp ve yetersizlik duygusuyla hisseder ki en sonunda Molly'ye –gizemin kendisinin kabalaşmış fakat yine de lirik haline– dönmek zorunda kalmıştır. Sanatçının dürüstlüğünden ödün vermeden sunabileceği yegâne şey yaşantıdır. Bu inancı kurtarmak; onu eski kapasitesinden doğan yeni bir saik üzerinden sürdürmek, Kilise ya da Taht dediğimiz şeyin, insana hiçbir çare olmayan din alanının dışında ve geçici biçimler olduğunun, insanın kendi gücünün biçimleri olduğunun farkına varmak "başka" muhayyilelere –sanatsal ya da eleştirel olmayanlara– kalmıştır.

Fakat çağdaş okurlar Hıristiyan-Yunan tablosunu artık göremiyorsa, ona geri dönüş ya da geçit yoksa ya da atadan kalma bir ütopyadan fazlası değilse bu; o zaman Joyce'un kavramsal düzeyde böyle bir resim çizdiğini, bunun estetik düzeyde kendi okumamız için de geçerli olduğunu varsaymak ve daha önemlisi yaşantı düzeyinde Stephen, Bloom ve Molly'nin ve başkalarının deneyiminde buna tekabül eden şeyleri görmek ve bu deneyimden geçtikten sonra hissetmeye yeten bir inançla ve düşünmeye yeten bir akılla San-

taya'nın ileri doğru vurgu ya da mecaz dediği saikleri ortaya çıkarmak bize kendimizi eğitmek için daha fazla sebebimiz olduğunu gösterir. İşte bu varsayımların bilinçli şekilde işlenmesiyle, içinde yaşadığımız toplum ile bu toplumun anlatımının daha önce doğrudan ilişki kurduğu idealler –yaşamsal amaç taşıyan dogmalar– arasındaki uçurumu geçmek için bir yol bulabiliriz.

Vardığımız nokta, bizim için gelenekte yaşayan şey olacaktır; bir zaman Hıristiyan dünyasını yaratan sembolleri oluşturduğu gibi ve şüphesiz Hıristiyanlık'tan sonra gelecek şey ne ise onun da sembollerini yaratacaktır. Her ne kadar zıt biçimlerdeymiş gibi ya da biçimsizmiş, yalnızca deneyimin kendisinin anlatımıymış gibi görünse de –tıpkı bir zamanlar yalnızca İsa'nın hikâyesinin olması gibi– bu sembollerin birçoğu aynı olacaktır. Bu türden bir ihtimal Bloom'un Dublin'de geçirdiği gün yaşadıklarının bir parçası olmuştur (Stephen içinse en imkânsız yaşantıdır); bu yaşantı hem kendisi bunun farkında olduğu için hem de Joyce'un kendi doğasının Bloom'a yansımaktan çok onu gölgeleyerek kuşatması bakımından gerçektir. Yahudi Bloom Hıristiyan dünyasının en canlı kısmıdır, bu nedenle Hıristiyanlığın dönüştüğü şeyin devrolunamaz sorunudur. Yahudi, bir oğul arar. Dolayısıyla bu makalenin ortaya çıkmasının kaynağı olan Malachi bölümünden aşağıda aktardığımız alıntı belki de en çok makalenin sonuna uygun düşer:

> İşte, Rabbin büyük ve korkunç günü gelmeden önce, ben size peygamber İlya'yı göndereceğim. O da babaların yüreğini oğullara ve oğulların yüreğini babalarına döndürecektir; ta ki, gelip dünyayı lanetle vurmayayım.

Hiçbir Yere Ait Olmayan Güzellik: Flaubert'in *Madame Bovary*'si[1]

I

Madame Bovary Avrupa romanının gelişim tarihinde ya da Fransız duyarlılığında veya Flaubert'in dehasında hangi noktada durursa dursun, ithaf bölümünde yazarın da belirttiği gibi kendi içinde "umulmadık bir yetkinlik" taşır. Bu görüş bizi beklentilerin ötesinde şaşırtıcı olmayan bu yetkinliği incelemeye çağırır. Bir kadının, arzunun, hayatın şeklini almıştır bu roman. Cinsel gerilimin bütün boşlukları doldurabileceğini düşündüğümüz muhayyel yapılardan biridir ve gücün duygu olarak algılandığı durumlarda ve duygunun gücün yerine geçebildiği kritik noktalarda yine bu yapı karşımıza çıkar. Tema, bu şekiller, yapılar ve durumlar içinden doğar. Anlatıda her şey temaya doğru ilerler ve temanın "tüm" yaptığı bunları düzenlemektir. Tema bu düzenleme işlemidir. Romanı bir sanat ürünü ya da başka bir şekilde ele alışımıza bağlı olarak temayı Emma Bovary ya da Bovarizm

1 Romandan yapılan alıntılar için bkz. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2002 – ç.n.

diye nitelendiririz. Tema, ya Emma'nın, tutkunun peşine düşmesinin hikâyesidir, ki burada peşine düşme ediminin kendisi tutkuya dönüşür, ya da hepimizin sıkı sıkıya, adeta yaşayabilmek için tutunduğumuz biz olmayan bir imgenin, yani kendimizin ötesine geçebilmek için duyduğumuz ihtiyacın, itkinin, buna yönelik eğilimimizin dokunaklı, değişime açık sembolüdür. Bu peşine düşme tutkusu sembolün merhametine dönüşür. Bir başka deyişle bu, içsel ya da gerçek benliğimizi toplumun yarasına ve baskısına uydurmak için bulduğumuz en iyi yollardan birinin hikâyesidir. Kaçış gibi basit bir şey değildir. İnsanoğlunun ancak Sodom'da güzelliği bulabileceğini söylerken Dmitri Karamazov'un aklından geçen budur. Bu aynı zamanda hayatın koşullarını kabul edemediğimiz zamanlarda hissettiğimiz yıkımın da hikâyesidir; kayıtsız olanın sevindiği bir yıkım; gelgelelim, asıl tahribata uğrayanın güzellik olduğunu fark edenler için bir trajediye dönüşür bu: büyük resmin trajedisi.

Flaubert'in kendi tarihine (kişisel görüşünün perspektifidir bu) *doğallıkla* taşıdığı bu tasavvur salt güzelliği ve insanın yıkımını trajediye dönüştüren şeydir. Belki de Henry James'in anılarında onu "şefkatli, cesur, kendi içinde son derece yozlaşmış fakat etrafını çürütmeyen" biri olarak anmasına yol açan Flaubert'deki bu türden bir gücün duygusudur. Bu, nesnel hayal gücüne ulaşmanın yollarından birdir, Flaubert'in de zaten buna sahip olduğu düşünülür. *Düş gücü* söz konu olduğunda nesnel anlatım kadar kişisel olan, kişisel olanı yakalayan başka bir anlatım yöntemi daha yoktur. Kişisel olan ancak nesnel bir konumdan yaratılabilir, bu konumdan doğarak vücut bulur. Tam da bu nesnellik hem kişisel tercihlerimizin beraberinde getirdiği bazı yanılsamaları dışarda tutar hem de tercihlerimiz için herhangi bir çerçeve oluşturmayan deneyimlerimizin büyük bölümünün ifadesini özgürleştirir. İmgeleri özgürleştirir: bütün şeyler ken-

di anlamını taşıyarak anlamı üzerinde toplar. Bir imgenin bir an sonra neyi getireceğini kim bilebilir? İmge bir kez inançlarımızın ve rollerimizin altındaki seviyede seyretmeye başladığında ve bize inançlarımızın aslında nelerden meydana geldiğini ve rollerimizin neye karşı durduğunu söyleyerek bunlara ışık tuttuğunda, ne olacağını kim bilebilir? Bu noktada kabullenme pencereden içeri girer – camı kırar.

Nesnel düş gücünün işleyişi bu şekilde nitelendirilir. Var olur ve varlığı peşinden sürükler; güneşin ışığını izlerken görüşümüze yaptığı gibi. *Madame Bovary*'de bu işleyişi, kitabın ilk taslaklarındaki garez, aşağılama ve esneklikten yoksun algının, tutku, uzlaşma ve algının dramatikleşitirilmesine doğru değişiminde fark ederiz. Hikâyenin kışkırtıldığını, harekete geçtiğini ve sonra hâkimiyeti ele aldığını görürüz: Flaubert başlangıçtaki tercihlerinden ve önceden belirlediği şeylerden vazgeçmiştir. İnançlar diye tanımladığınız şey tercihlerimize bağlıysa, nesnel düş gücünü anlatım biçimi olarak kullanmak riskli olabilir; bu durumda ya dürüst olamayız ya da inançlarımızı, eğer tümden yitirmediysek, dönüştürmek (ya da yeniden değerlendirmek) zorunda kalırız. Böyle düşünsek de düşünmesek de bu olacaktır. İmgelerimiz niyetlerimizin önüne geçer. Onları bulana kadar ne olduklarını bilmediğimiz için bildiğimizden emin olduğumuz şeylere ne yapacaklarını bilemeyiz; başkalarının da bu imgelerde ne bulacaklarını ya da onlara ne taşıyacaklarını bilemeyiz – ya da bundan yakınamayız. Bütün bu sebeplerden ötürü nesnel anlatım biçimi dramatik anlatıma meyillidir.

Drama, nesnel anlatım biçimi için tipik bir araçtır. Her çağ dramayı kaldıramayabilir. Bununla birlikte insanın yaptığı hiçbir şey sonsuza dek yaşamaz; en eski drama bile bizden en güncel yaşantımızı talep eder. 19. yüzyılda Flaubert, Dostoyevski ve Tolstoy drama yazma riskini göze almışlar ve nesnel düş gücünü kullanmak zorunda kalmışlardı. Hep-

si, doğruluğuna inandığı görüşlerden farklı bir şey yaratmıştı; hepsi kutsal saydıkları şeylerin altını oymuştu ve kendi gerçekliğine düşmüştü. Diğerleri gibi Flaubert'in de romanlarında kabul etmediği ya da dönüştürmek istediği şeyler varlığını sürdürmüş ve kendilerini gölgede bırakarak ortaya çıkmışlardır. Hatta tam da aforoz etmek, kurtulmak istediği şey Emma'ya hâkim olmuştur: Emma buna gerçeklik ve ıstırap vermiştir; o Emma'ya nasıl bir hayata sahip olduğunu göstermiştir ve onu, sanatın ulaşabileceği en gerçek ve acılı ölümle yok etmiştir. Burada *Ermiş Antonius ve Şeytan* ve *Salammbo*'yu kastediyorum, yani Flaubert'in Emma'yı yazdığında kendi içinden çıkarmaya çalıştığı şeyleri. Yani romantizmi, bilinmeyene duyulan özlemi ve bütün bunların yasak olanla özdeşleştirilmesini: yasağı arzulamanın kurtuluşa uygun bir denklik taşımasını kastediyorum. İşte bunlar romanda gerçeklik kazanmıştır ve tam da bu gerçeklik romana "beklenmedik yetkinliğini kazandırır."

Bu, romanın –ve diğer sanatların– yetkinliğini anlatmanın yollarından biridir: yasağı, yasanın doğuştan gelen hakkı gibi ortaya koyar. Toplum ne kadar meşru, yani *bourgeois* olursa, gayri-meşru olana duyulan ilgi *kendiliğinden* o kadar genel geçer olur ve bunu, hayatla olmasa bile, hayatın güzelliğiyle tanımlama itkisi o kadar fazla olur. Dmitri'nin Sodom'udur bu. Ne retorik ustası ne de sentimentalist bunu görür; Yeats'in söylediği gibi retorik ustası diğerlerini, sentimentalist kendini kandırır, yasak olana yönelme bir tür sürçmedir ya da sapma veya aşırılıktır; sanatçı gerçeğin tasavvurunu görür.

Romana dair bütün bu görüşlerin elbette saçma bir yönü vardır. İnsan hiçbir zaman tamamen sanatçı, sanatçı da tamamen sanat anlamına gelmez ya da sanat –hangi sanat olursa olsun– hiçbir noktada bütünüyle kendi tercihlerine göre ifade edilemez. Ayrıca eseri oluşturma sürecinde bi-

le ne sanatçı yeterli araca sahiptir ne de izleyicisi sanatçının elinde bulundurduğu araçlara sahiptir. Her zaman sanatçı tarafından ortaya konan birçok şey ve hem sanatçının hem de izleyicisinin sorgulamadan kabul ettiği birçok şey olmalıdır. Sanattaki geleneksel kuralların birçoğunun işlediği *varsayılmak* zorundadır; yalnızca belirli kurallara gerçekten dikkat gösterilebilir. Romanda kesin olarak gördüğümüz öğeler, bakış açısı, üslup, vurgu, düzey ve yoğunluktur ve bunlara ek olarak, bir hikâye anlatmak, olay örgüsünü kurmak, imge ve sembolleri kullanmak, dramatik çerçeve içerisinde bütün bunlara ne olduğunu göstermek için gereken yetenek ve beceridir ve son olarak da yaşayan ve ölü, dilde ve dilin alışkanlığı içinde birikmiş olan gerçekliktir. İşte bütün bunları, bilinen ustalıkları ve olması gerektiğini varsaydıklarımızı göz önünde bulundurarak romandaki hayata ve bunun orada neye dönüştüğüne ulaşmaya çabalarız.

Bunları göz önünde bulundurarak sanatın, insanın toplumda ödediği bedeli gösterdiğini ya da biraz daha tepeden bakarak ifade edersek, suç işleyen toplumu, içinde yaşayan her bireyin bakış açısından gösterdiğini söyleyebiliriz. *Madame Bovary* bu nedenle toplum tarafından mahkûm edilmiştir. Toplum kendi tehlikesi haricinde kendiyle ilgili hiçbir şeyi anlayacak konumda değildir ve onunla aynı noktadan bakan kişiler tarafından değil onun ne olduğunu anlayan kişiler tarafından özgürleştirilir; tıpkı roman gibi, toplumun suçunu sadece kınanacak bir şey olarak değil aynı zamanda trajik bir şey, teorik olarak bize acı veren bir trajedi olarak da görmek isteyenler tarafından özgürlüğüne kavuşturulur.

Romanı bir parantezin kolları gibi saran "biziz"dir. Bunu anladığımızda romanın ilk cümlesinde geçen "biz"in kim olduğunu da anlarız. "Etütteydik, müdür içeriye girdi, arkasından da kılığı okul kılığına uymayan bir *yeni* ile büyük bir

sıra taşıyan bir hademe geldi." Bu cümlenin Fransızcası daha iyidir ve aradaki farklılıklar bizim eleştirimizi daha açık yansıtır: "*Nous étions à l'étude quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois.*"

Ritmi başlangıçta hisseden ve sonrasında onun taşıyıcısı olan bizizdir, bizde vuku bulur, bizi niteler ve romanın son cümlesine kadar bu durumda kalırız, son cümlede bir dönüş görülür; *nous* ya da *on*'a değil, öyküleme zamanında ya da şimdiki zamanda daimi bir üçüncü şahsa (bu, "biz"in dönüştüğü şeydir) geçilir: *Il vient de recevoir la croix d'honneur.*[2] Bu yeni burjuva –*nouveau habillé en bourgeois*– gelmiş ve gitmiştir, otoriteyi elinde bulunduran herkesin kurbanı olmuş, toplumun düşüncesiyle bezdirilmiş ve hırpalanmıştır, oysa Homais hakkı olmasa da gelenek ve kurallara riayet ettiği için, mesleğini mükemmelen icra etmektedir: *un clientéle d'enfer; l'autorité le ménge et l'opinion publique le protége. Il vient de recevoir la croix d'hanneur.*[3]

Peki bu ritimde hissettiğimiz şey nedir? Bovary, eylemin onun vasıtasıyla gerçekleşebileceği ya da ona doğru yönlendirilebileceği en alt düzeyde konumlandırılmış daimi *nouveau*'dur; kimse olmayan biridir; kendi isminin sakil telaffuzudur: *Charbovari.* İsmini söylediğinde bakın ne olur. Kaderi ve kaderinin içinde şekilleneceği koşullar açığa çıkar:

> Büyük bir gürültü koptu birden, tiz sesler yükseldi de yükseldi (Çocuklar uluyor, havlıyor, tepiniyor, yineleyip duruyorlardı: Charbovari! Charbovari!) sonra tek tek seslerle uzadı, güçlükle yatıştı, bazen yeniden başlıyor şurasından burasından, iyice sönmemiş bir fişek gibi boğuk bir kahkaha fışkıran bir sıra dizisini yeniden sarıveriyordu.

---

2 "Şimdi onur nişanını da aldı" – ç.n.

3 "Müşterileri karıncalar gibi kaynaşıyor, hükümet onu kolluyor, halk da koruyordu – ç.n.

Açılış sahnesinde hemen Tanrı'nın –*Quos Ego*'nun– müdahalesi durdurulur ve *nouveau habillé en bourgeois* için *ridiculus sum*[4] cümlesini yirmi kez kopya etme cezası verilir. Acıma ve korku retorikte, kullanılan sıfatlarda, imgelerdedir; "Yeni'nin kasketinin çirkinliği, budalaların yüzleri gibi derin anlatımlar taşıyan zavallı nesnelerden biriydi." Bu kasket Charles'ın anlatımıdır; aynı zamanda Flaubert'in neyi kabul etmeyeceğini anlatma niyetini temsil etmesiyle romanı da ifade eder. Fakat sadece kasketle sınırlı değildir bu. Annesi kocasına "kul köle olarak" onu sıkmıştır. Charles yine görevini, olduğu yerde dönüp duran, gözleri bağlı bir dolap beygiri gibi yerine getirmiştir. Bir meslek edinmiş, bir de kırk beş yaşında, çalılar gibi kuru, yüzü bahar tomurcukları gibi sivilcelerle dolu, ondan "aşkını biraz daha arttıracak bir şurup" isteyen ("*quelque sirop pour sa santé et un peu plus d'amour*") bir kadınla evlenmiştir. Charles ne olursa olsun doğuştan gelen üstünlüklerin hiçbirine sahip değildir: onda olan her şey hep en temel olanlardır; tıpkı bir budalanın derinliği –*profondeurs*– gibi.

Bu Charles Bovary'nin teorik biçimidir, içinde bulunduğu durum, toplumla ilişkileri ve muğlâk bir yargı sonucunda peşinen ezilmesiyle birlikte birkaç sayfada kabataslak gözlerimizin önüne serilmiştir. Bu anlatımda Emma'ya duyduğu mutlak sadakati erkenden görürüz. Emma kabul etmese bile onunla ilişkisinde ve ayrıca *gerçekte* de onun için kendince kahramanlıklar yapar. Emma'yla ilişkisinde kendi içinde kahramanca davranması hayatının başat gerçeği olacaktır. Kahramanlığı klasiktir: hak etmediği ve hepimizin başına gelebilecek talihsizliklere katlanır. Gözü kara olanın kahramanlığının ahmak olanınkine dayandığı bir kahramanlıktır bu. Charles, *Charlbovari, yeni (nouveau)*, Emma'nın yasak, anarşist kahramanlığının güç aldığı meşru bir kahramanlık

4 (Lat.) "Ben gülüncüm" – ç.n.

ihtimalinin merkezinde durur. *Ridiculus sum* gerçekten de yirmi kere tekrarlanacaktır ve Emma'nın kestane rengi gözleri, *blues foncés* gözleri, ışığa göre değişen gözleri buna sıradan bir şey gibi bakacaktır. Her zaman yasayı çiğneyenler yasayı ve yasaya uyulmasını sıradan bir şey gibi görür: bunu doğal karşılar ve sonuçta güvenilir bulur.

Flaubert'in Charles *caractère*'i budur; Flaubert onu hevesle ve de garezle şekillendirmiştir, gustoyla anlatmıştır. Gelecek vadetmeyen bu genç adam sanki heksametron vezniyle betimlenmiştir; heksametron vezni dışında boştur. Alay konusu olan şuursuz bir düzenbaz, gerçek şeyin yerine geçen bir yedek, dışarıdan bakıldığında hakkında fıkralar anlatılan fakat bunun nadiren farkında olan bir memur gibidir. Günlük hayatta bu tip insanlar başkalarının gözünde sıkıcı, ayak bağı olan yan karakterlerdir. Sözlü saldırılarla onları kendimizden uzak tutmak isteriz. Varlıkları içimizdeki örtük zalimliği besler ve hep buluruz onları, tıpkı Charles'tan bir *caractère* yaratan Flaubert gibi. Roman boyunca *caractère*'i hikâyenin maruz kaldığı bir yük gibi hissederiz. Flaubert bu şekilde kendini kendi romantizminden korumuştur, ya da onu kontrol altında tutmuştur; bu bütün roman için geçerli olduğu gibi Charles için de geçerlidir. Charles'la ilgili anlatım büyük ölçüde anekdotlar üzerinden kurulur – seçilmiş, odakta ve karakteristiktir. Belki de bu yüzden Charles'ı Emma kadar ciddiye almayız; ikiyüzlülüğünün bile naif olduğu söylenmiştir bize; bir karakter olarak olanaklılıkları hep onu Emma'ya iliştirmek içindir.

Kendisini anlatmasına izin verilen Emma'dır: yemek masasının korkunç ciddiyetinde ilk aydınlanmasını yaşarken, güzelliğinin hafif salınımı ve etkisine ilişkin anlatımlarda görürüz bunu; bedeninin pencereden sızan gün ışığındaki, şöminenin önünde maşayı sıkıntıyla kızartırken ateşin aydınlığındaki sıra dışı görünümünde ya da Yonville'deki sa-

londa veya yine Yonville'de yeni evine girerken bedeninin onu çevreleyen ortamla birleşmesinde hissederiz – "daha kapıdan girer girmez alçının soğukluğunun omuzlarına bir ıslak çamaşır gibi düştüğünü duydu." Bu cümledeki hissiyat Charles'ın duygusu olarak da anlatılabilirdi. Burası onun için yeni bir yerdir, yine *nouveau habille en bourgeois* konumundadır ve yine Charlbovari ve hiç kimsedir. Fakat Charles değil Emma'dır bunu hisseden ve biz bu mecazda Emma'nın kendi gücü haricinde neyi bilmediğini biliriz: tehdit altındayken sıcaklığı kendi içindedir. Yabancı bir yerde dördüncü kez kalışını, her birinin de yaşamında yeni bir dönem başlattığını onun bildiği gibi biz de biliriz. "Yaşamının yaşadığı kısmı kötü olduğuna göre, en iyi günleri bundan sonra yaşayacakları olacaktı herhalde" diye aklından geçirirken yanıldığını biliriz. Onun bilmediği bu şeyleri Charles ve *caractère*'i sayesinde anlarız.

Emma'nın bedeni bizi Charles üzerinden sürükleyerek onun kollarına bırakır, biz de bu sayede, Charles'dan farklı olarak Emma'nın kalbinden neler geçtiğini gören bir konuma taşınırız. Fakat ancak Charles üzerinden olur bu. Karısının ölümünden duyduğu başıboş üzüntünün yerini alan başıboş umudu hedefini bulur ve onu Emma'ya bağlayan likör sahnesinde kendini büyütür. Emma'nın babasının evinde mutfakta, sıcak bir öğle vakti birliktedirler, biraz konuştuktan sonra Emma,

> (...) gitti, dolaptan bir şişe Küraso likörü aldı, iki küçük kadeh çıkardı, birini ağzına kadar doldurdu, ötekine azıcık bir şey koydu; onunkiyle tokuşturup dudaklarına götürdü. Kadehi neredeyse boş olduğundan, içebilmek için geriye eğiliyordu; böyle başı geride, dudakları uzanmış, boynu gerilmiş, dili, ince dişlerinin arasından geçerek kadehin dibini yalarken hiçbir şey duymamışçasına gülüyordu.

Charles bizim gördüğümüzü görmez: ne mutfaktaki ışığın güzelliğini ne de dulluğuna son vermek için bütün gücüyle onu Emma'yla evlenmeye iten toplumun ölümcüllüğünü fark eder. Charles, Emma'nın likör kadehine değen dilinin ucunu görür ve onun için bu dil, toplumun bütün güzelliği ve zorbalığıyla kurumların devamını sağlamaya yönelik komplosuna ilişkin bildiği tek şeydir. Bu imge biraz daha yakından incelenmeye değer: burada toplumun kullandığı ve budadığı güçlerin kendine ait olmadığını bütün açıklığıyla görürüz; toplumun bireye neye mal olduğunu temsil eder; Charles'ın Emma'nın babasının çiftliğine sabahın dördünde "Kataplazmaların sıcak kokusu, kafasında çiyin yeşil kokusuna karışırken –"*Le verte odeur de la rosée*"– yaptığı ziyarette aramaya başladığı gizemi onaylar. Bu imge bize toplumun likör bardağına değen dile –cinselliğin gücüne– bel bağladıkça, başka herhangi bir fikre ya da bu yolda kimin nasıl galip geldiğine aldırmadığını gösterir. Bardağa değen dil ve koyu kestane ya da siyah veya mavi gözler her zaman hazırdır; bu sahnede bunlar bir araya getirilmiş ve sosyal niyetlerde ifade edilmiştir. Charles hayatındaki boşluğu doldurmak için bir eş istemiştir; aynı zamanda yeni bir tecrübe de edinmiştir, sanki bakire olan Emma değil de oymuş gibi – çünkü Emma hiçbir değişim göstermez. Emma, yeni bir başlangıç için evlenmek istemiştir, evliliği yaşamına ilave edeceği bir şey gibi, bilinmeyenin gerçekliğe kavuşması gibi düşünür. Böylece, Charles deneyime sahip olur, Emma ise sadece bir kocaya. Evlenme fikri *ona* ait değildir. Charles evliliği enine boyuna düşünmüştür; Emma ise henüz düşünmeye başlamamıştır ve evlenmesiyle birlikte arzuları her zamankinden daha çok tatminsiz kalır. Toplum içindeki rolünden parçalar oynadıkça açlığı daha fazla belirginleşir. Kitaplarda okuyup beğendiği, mutluluk, tutku, sarhoşluk (*ivresse*) gibi sarsıcı kelimelerin kendi hayatında da gerçeklik

kazanmasını arzular. Emma, *Kızıl ile Kara*'daki Julien Sorel gibi romanları ciddiye alır ve romanlar onun toplum içinde değil topluma karşı bir konumda durmasına yardım eder. Emma da Julien de korkunç idealistler olsalar da, Julien ikiyüzlüdür, Emma ise ikiyüzlülüğün kendisini ele geçirmesine boyun eğmiştir.

Romanın ilk bölümü yani en azından Charles ve Emma'nın evliliğinden sonraki kısmı, Emma'nın salınan bedeninin güzelliğinin uyandırdığı katıksız arzuyla yanılsama ve ikiyüzlülüğün birbirine geçişini birlikte hikâye eder. Vaubyessard'daki baloda, Emma'nın büyük dünyaya yaptığı tek ziyarette, kısmi bir aydınlanmaya eşlik eden daha büyük bir yanılsamanın gelişimi detaylıca anlatılmıştır. Bunun üzerinde bıraktığı etki hakkında yavaş yavaş bilgi sahibi oluruz: öfke nöbetlerini, çatışmalarını, hissizliğini; histeri krizlerini, iç sıkıntısını ve daima güzel kalan yönlerini görürüz. Neden "her şeyi okudum" dediğini ve neden "saç maşalarını kızdırdığını, ya da yağan yağmuru seyrettiğini" anlarız. Ateşe attığı gelin buketini saran duyguyu –buketin kara kelebekler gibi ocaktan havalanışını– biliriz. İyi ya da kötü bir çıkar yol bulmanın onun kaderinde olmadığını, bunu yalnızca arzuladığını biliriz. Hayatla ilgili yanılsamasının topluma başkaldırışının bir parçası olduğunu ve bunun kendi kontrolünde olmayan bir güç gibi işlediğini görürüz. Emma'nın "melankolisi" en sonunda Charles'ı Tostes'den, mesleğini başarıyla icra ettiği yerden ayrılıp Yonville'e, yani bilinmeyene –belki yeni bir rutin Emma'yı yanılsamalarından gerçeğe döndürecek gücü sağlar umuduyla– gitmek durumunda bırakır. Bunun, durumunda hiçbir değişiklik yaratmayacağını yalnızca Emma bilemez. Bir kadındır, doğanın gücüdür; asla soyut değildir – yalnızca soyutlanmıştır; Kayıp evlattır (*prodigal daughter*). Kendiyle ilgili bildiği tek şey başka biri olmak, başka bir yerde, başka bir devirde yaşamak istediğidir; fakat

bulunduğu yerdedir, şimdidedir, kendisidir, aynıdır. Bu, güzel olmayan ve evinden hiç ayrılmamış kişilerin can sıkıntısı (*ennui*) gibi hissettiği, bizi hareketsiz kılan duygudur.

Burada değinebileceğimiz bir diğer şey de romanın ilk bölümünde Flaubert'in, bir olanaklılığı (Emma Bovary'nin bizim o sırada henüz bilmediğimiz olanaklılıklarını) anekdot, yorum, sahne ve imgelerle çevrelemiş olması ve bütünü, dilin ve imgelerin cazibesine teslim etmesidir. *Mot juste*'ün[5] hedefi budur.

II

İkinci kısımda romanın seyri bir yön bulmaya, devinime kapılmaya başlar ve bu devinim *mot juste*'ün onu bir düzen içinde tutması ve eleştirmesine ihtiyaç duyar. Romanın seyrinin aldığı bu yön bazen Bovarizm diye anılır. Webster bunu "benliğin romantik bir algıyla duyumsanmasının etkisi altında olmak" diye açıklamıştır, fakat bu tanım kelimenin İngiliz ya da Amerikan duygusallığını yansıtan yorumudur. Bovarizm benliği değil dünyayı olduğundan farklı gören müzmin, tutkulu bir yaşantıdır; dünyada olmayan bir şeyi bulma teşebbüsüdür. Bu yalnızca Emma'da değil Charles'da da gördüğümüz, hiç de değersiz olmayan bir çabadır. Charles'ın dünyaya ve Emma'ya bakışı ve bu ikisine karşı tutumu –sadakati, güveni, sevgisi, şefkati, gayreti– olması gerekeni aşkla yorumlamaya duyulan ihtiyaca hapsolmuştur. Charles'ın bu tasavvurundaki güvenlik duygusu "meşru" olanın yalnızca doğru değil aynı zamanda etkili sonuç vermesine dayanır. Emma'nın güvenlik duygusu ise meşru olana karşı başkaldırısında ya da yasayı inkâr etmesinde değil, meşru olandan Charles'tan farklı düzeyde –tam da yasak düzeyinde– yasanın kabahat diye tanımladığı düzeyde fayda-

5 Doğru kelime – ç.n.

lanma kapasitesine dayanır. Kendini tam da yasanın ortaya koyduğu kusurlarda ve edebiyat ve sanattaki tutku ve tutkuya âşık olmaya ilişkin imgelerde yaratır. Charles yasa olmadan hiçbir şeydir, Emma ise yasa dışındaki varoluşu haricinde hiçbir şeydir.

Bovarizm ihtiyatlı olmamakla ve aynı zamanda ihtiyatlı olunması gereken durumlarla ilgilidir. Romanda tefeci Lheureux, bunlardan ilkinden, onu baştan çıkaran Rodolphe ise diğerinden faydalanır. Eğer bu kötü adamlardan biri olmasaydı diğerinin zararı daha az olabilirdi. Kötülerle birlikte, en iyi biçimiyle Homais gibi dürüst kişiler hep birlikte Emma'nın trajedisine yol açar. Toplum kendini bu kötü ve iyi niyetli kişiler üzerinden ifade eder ve her iki grup da aslında Bovarizmde ifade edilenin ve çarpıtılanın yaşamın kendisi olduğunu anlar. Bovarizm *habillé en bourgeois* olmak demektir, Charles aşağıda, Emma yukarıdadır. Aşağıdaki alıntıda Rodolphe'un baştan çıkardığı Emma'yı görürüz:

> Okuduğu kitaplardaki kadın kahramanları anımsadı o zaman, kocasına ihanet etmiş kadınların şiirli alayı, belleğinde kendisini büyüleyen kız kardeş sözleriyle türkü söylemeye başladı. Bu görüntülerin gerçek bir parçası gibi oluyor, kendini o kadar imrendiği bu seven kadın niteliğinde görürken, uzun gençlik düşlerini gerçekleştiriyordu. Öte yandan bir öç alma sevinci duyuyordu Emma. Çektikleri yetmez miydi! Şimdi yenen kendisiydi, ne zamandır içinde gömülü kalmış aşk, sevinçli kaynayışlarıyla, bütünüyle fışkırıveriyordu. Pişmanlık duymadan, kaygılanmadan, heyecanlanmadan tadını çıkarıyordu onun.

Emma bu pasaja nüfuz eden bir güzelliğe sahiptir, bu olmasa anlatım bu denli etkili olamayacaktır ve güzelliği anlatım aracının veçhelerinden biri olan Bovarizmden ve bir diğeri olan *mot juste*'ten daha önemlidir. Geriye doğru baktığı-

mızda güzelliğin hep orada olduğunu fark ederiz; bunun hiçbir yere ait olmayan güzellikte –yani, doğanın bağışladığı, dokunulmamış ve tam da bu yüzden istismara açık bir güzellikte– görmekten hoşlandığımız türden bir güce sahip olduğunu görürüz. Bu kısmen, güzel bir kadına cinsel açıdan duyulan saplantılı arzudur, kısmen de külkedisi öyküsüdür: sanki doğanın bağışladıkları, kendi içinde kaçınılmaz olarak baştan çıkma üzerinden zaferin ya da trajedinin, baskının veya yıkımın, batağa saplanma, tahrip olma, bozulmanın tohumunu taşır. Batağa saplanma her zaman ihtimal dâhilinde olsa da, derinliği ne olursa olsun içinde hep kaybedilmiş zaferi ya da ıskalanan trajediyi görürüz. İşte bu yüzden La Hutchette'deki randevusuna giderken Emma'nın ayakkabılarına çamur bulaşmıştır; aslında lekelenen arzusudur.

Emma arzusunu hevesli olmasıyla (yanılsamasını yenileyebilme kapasitesinde), gerçekleri görmeye başlamasıyla (kaderini kabul etmemesinde), *ennui*'siyle (öylece oturmaktan duyduğu sıkıntıda) gösterir. Fakat aslında arzusunun kaynağı güzelliğidir ve bu arzu tatmin için tekinsiz nesnelere saplanır. Emma güzel olarak anlatılmasaydı ve gösterilmeseydi ona yalnızca olgusal düzeyde itibar ederdik ve "yasak" aşkını aşağılık bulabilirdik. Güzelliği olmasa yarattığımız kişilerin başına bu şeylerin gelmesini istemezdik. İyilik, bilgelik, pratik ihtiyaçlar değil yalnızca güzellik başlı başına bir yasadır ve yasağı "yasa tanımayan bir mecburiyete" dönüştürür. En azından böyle düşünmek isteriz; Bovarizmimizin ölçüsüdür bu; bilinmeyene karşı yalnızca muhayyel düzeyde kalan özlemimizi idole dönüştürür; genel geçer ve köhnemiş yasakların *bu kez* yeni bir yaratıya dönüşeceğine inanmamız için gerekli araçları sağlar.

Peki, bu yeni yaratı nasıl ortaya çıkar? Kaleydoskopa ufak bir dokunuşla köhnemiş kısımları değişen sahnenin gücü sayesinde ya da onun üzerinden ortaya çıkar. Sahnenin, pek

bilmediğimiz Tostes'tan, hakkında birçok şey öğrendiğimiz ve oradaki yaşam tarzından hiçbir zaman uzun süre ayrılmadığımız Yonville'e değişmesiyle ortaya çıkar. Burası yeni bir yerdir, fakat senelerdir olduğu gibi kalmış, öyle ki köhneleşmiş, toprak neredeyse ölgünleşmiştir. Emma, geçmişi onun üzerinde bir dış güç olarak etkisini sürdürebilsin diye geçmişinden kopartılmıştır ve yine bu sayede *gücü* yeni bir başlangıç yapıp diğerleri üzerinde etkili olabilecektir. Bu, Emma'ya babasının çiftliğindeyken Charles'la ilk karşılaştığında olan şeyin yeni bir biçimde tekrarıdır. Aşılacak yeni engeller vardır önünde – kendisine kocası ve çocuğu üzerinden bir "konum" sağlayan daha eksiksiz ve burjuva toplumunu daha eksiksizce yansıtan engellerdir bunlar. Bu engellerin yarattığı zorluklara şu anki olgun halini borçlu olduğu –gerçek ve hayali– geçmişinden kazandıklarıyla karşılık vermesi gerekir. Fakat bazı engeller içsel çatışma yaşaması için Emma'nın içinde yaratılmıştır ve bazı yanıtlar romanın genel havası içerisinde, yazarın kendi içinden çekip çıkardığı duyarlılıkta ("Emma benim" ifadesinde) saklıdır ve Emma'nın bununla baş etme şansı yoktur. O halde, bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda Emma güzelliği, vücudu, yüzü ve erişilebilirliği gibi sahip olduğu hazineler bakımından (bunlar alelade hazineler olsa bile) henüz koparılmaya uygun olacak kadar olgun değildir.

Orta dereceli bir memur olan Léon bu erişilebilirliği hemen fark eder, bunu ona gençliği söyler; fakat bu erişilebilirliğin kendisi için ne ifade ettiğini göremez. Tek yaptığı şey Emma'nın iffetine –ikiyüzlülüğüne– yönelik saldırısını kendi ikiyüzlülüğünü yenmeden kusursuzlaştırmaktır. Sonuçta elde ettikleri tatmin etmez onu. Bu yüzden büyük dünyaya gitmek üzere yola çıkarken Homais sarılır ona, Emma elini sıkar, imgesi, Emma'nın zihninde, yaratılan bilinmezliğin özlemi, içinde her türden insan enerjisinin *ennui* fazına gir-

diği, zamanın *yüklerimize* katlanmakla geçtiği müzmin bir gündüz düşü olarak kalacaktır. *Ennui*, içgüdülerimizi kendimize eziyet etmek için kullandığımız, öylece durmayı imkânsız kılan, amaçsız bir devinim içinde bir motivasyon aradığımız küçültücü bir durumdur.

Böyle baktığımızda Emma'nın ahlaki alışkanlıklarını yasağa ulaşmak için bir araç gibi kullandığını görürüz: Emma, Rodolphe'u avluda gördüğünde onun kollarındadır zaten. Rodolphe'un onunla olmak için gönlünü kazanması gerekmez, bu yüzden onu ayartmak, zorlamak, kandırmak durumunda kalmaz. Léon bütün ön hazırlığı yapmıştır onun için: bütün o okumalar, dalgın dalgın dolaşmalar, söze dökülmemiş yakınlıklar, yakınlığı idrakin eşiğinde durduran bariyerler kalkmıştır. Yalnızca binici kıyafetleri, ormanda atla yaptıkları gezinti ve *gölün kıyısındaki* yakınlaşma gereklidir. Bu yüzden Emma, Rodolphe'un verebileceğinin yalnızca yarısını alabilmiştir ve bu yüzden onun rolüne ilişkin ciddi bir hata yapmıştır. Onda Rodolphe'un yozlaştıran gücü yoktur, olsaydı bu onu kurtarabilirdi, gözlerinde onun için en önemli şeyin onun evli olması ve evli kalmaya devam etmesi olduğunu görememiştir. Rodolphe, elini büyük bir ustalıkla ve olabilecek en az riskle oynamıştır. Emma ise sadece içgüdüsel becerisiyle ve onun için olabilecek en yüksek riskle oynamıştır. "Bir aşığım var" der Emma aynaya bakıp orada yeni bir yüz gördüğünde.

Sonuç olarak Rodolphe'un umduğundan fazlasını aldığını, Emma'nın ise gücünü denemek için yalnızca bir ilk fırsat yakaladığını söyleyebiliriz. Kendini aldatmanın onun kaderi olduğu belirginleşmeye başlar: güzelliği ona bunu yapmıştır. İkisi de bunu farklı bir şekilde görür, ikisi de geri çekilir fakat karşılıklı değil ayrı ayrı eylemlerle. Rodolphe Emma'nın ciddiyetini reddeder: aşkın yükünü üstlenmek istemez. Emma, babasının yolladığı mektubu okuduktan son-

ra ve Rodolphe'ta hissettiği kindar tatminsizlik sebebiyle eski hayatına kaldığı yerden devam etmek ister, eş ve anne olmanın eziyetini üstlenmeye gönüllü olur. Fakat Rodolphe henüz Emma'dan sıkılmamıştır ya da ondan korkmamıştır. Emma bu noktada halen öfkesini ondan ya da onun üzerinden çıkarabilmektedir ve iffeti şimdi yalnızca kocası ve çocuğu için özveride bulunma hevesi olarak kendini gösterir. Güzellik, salt yozlaşmanın yardımıyla yasak olanı göze alınca ancak bu türden bir çıkmaz beklenebilir. Rodolphe'u sıradan bir ilgiyle izleriz; Emma'ya karşı şefkat mi, dehşet mi hissedeceğimizi, nasıl bir hissiyatla ona yaklaşacağımızı henüz bilemeyiz.

Bilemeyiz çünkü Flaubert bunu böyle kurmuştur. Bir yanda "süregiden baştan çıkarma" meselesi diğer yandan Flaubert'in Emma'nın dolaysız duygusallığını ve aşk macerasını ışıl ışıl parlattığı tumturaklı dil meselesi vardır. Yine, kişi ve yerlerin kötücül karakterizasyonu karşımıza çıkar. Ve yine eski ocaktan uçuşan küller, Emma'nın babasının yolladığı, bütün Bovary'leri genel anlamda kutsayan şefkatli mektubu lekeler. Son olarak, Emma'nın bedenine, bedeninin bütün kısımlarına ve hareketlerine ilişkin, hikâyede hangi ifade edilemez özdeşleşmeleri simgelediğini bilmediğimiz olağanüstü bir incelikle işlenmiş görsel ayrıntılar göze çarpar.

Ve atmosfere, ne kadar kasvetli ya da karanlık veya fırtınalı olduğuna ya da ne kadar akşama yaklaştığına, mum ışığına, lamba ışığına ilişkin ayrıntılar aktarılır. Bu karanlık, Emma yalnızken ya da mücadele ederken veya canı sıkkınken ve genellikle de Rodolphe'la birlikteyken ortaya çıkar. Mesela Kilise çanları çaldıktan sonra, gölgeler içinde yalnızca bir lambanın, bir gece lambasının kısık ışığında günahkârlığını fark ettiğinde, papazı ararkenki beyhude çabasında görülür bu. Papazdan döndükten sonra kendi karanlığı içinde dalgın, etrafından bihaber olduğu için istemeden çocuğunu

iter. Bunlar romanda, kasvetli belirsizlikleri ve tehditkâr ihtimalleriyle Emma'nın kaderini saran ve onun hakkında bilgi veren gerilimlerdir.

Kuşkusuz herhangi bir noktada verilen başka ayrıntılar da yeterli olurdu fakat ancak belirli bir ayrıntı verildikten *sonra*. Tema ile hikâye arasında, altta kaynayanlar ile olay örgüsü arasında, bu ikisi ile Flaubert'in maksadı arasında bir uyuşmazlık vardır. Bu gerilimlerin hâkim olduğu alanlar öylesine yoğun bir şekilde körüklenir –sahnelenir– ki temsil için yapılan herhangi bir şey iş görür ve temsil gerçekleştikten sonra olan şeyin o noktada yaşanması kaçınılmazmış gibi görünür. Kaçınılmaz olan şey bir dizi seçim sonucunda gelişir, seçim alanı daralır, devinimin rüzgârı şiddetini arttırır ve hikâye temayla ilk başta mümkün olabilecek her tasavvurun ötesinde bir ilişki kurar. Burada hem *Madame Bovary*'ye hem de yazar olarak Flaubert'e kısaca değinmekte fayda var. Genellikle bütün büyük başyapıtlarda "kaçınılmaz" olanın yanı sıra tesadüfî ve kontrol edilemeyen bir şey de görülür; çünkü hepsinde, yazarın zihinsel gücü ve yaratılan mizacı ne kadar etkin olsa da eserin işleyişinin geliştirdiği temalar için yeterli seviyede değildir. Flaubert'de de bunu görürüz; olgunlaşmış ya da gelişimini tamamlamış bir zihnin dürüst tasavvurundan yoksundur; bunun yerine sürdürülmüş bir ergenliğin kaotik ve yapay iradesine güvenmek zorunda kalmıştır. Emma gibi Flaubert de ikinci ergenliğini yaşar. Yalnızca bağlı olduklarını ileri sürdükleri kurumlar yönünden olgunluk kapasitesine sahip insanlardandır Flaubert. Flaubert'in tek kurumu yazarlık kurumudur ve roman onun döneminde, kuşkusuz bizim dönemimizde de olduğu gibi, olgunmuş gibi davranmanın yeterli gelmeyeceği bir kurumdur. Fakat Flaubert bu nedenle, bilmeden ya da tam anlamıyla bunu amaçlamadan romanına muazzam bir güncelliğin girmesine izin verir (çünkü genelde edebiyatçıların ta-

kip ettiği bir yoldur bu ve o da bu tarz edebiyatçılardandır). Ele aldığı konunun kendi sınırlarını keşfedip kendisi hakkında yargıya varmasını önlemek için konuyla alakasız fikirlerin –daimi ergen, müsrif kız çocuğu– yapay gücüne başvurma yoluna neredeyse hiç sapmaz.

İşte bu noktada neredeyse romanın ortasındayızdır. Flaubert konusunu hazırlayıp iletmiştir. Çarpık ayakların düzeltilmesine ilişkin operasyonun ardından Madame Bovary hâkimiyeti ele geçirir; bu noktadan sonra kaderine kendi yolundan giderek ilerlerken yazar onun için yalnızca aşılması gereken bir diğer engeldir. Kendi ambiyansının bu andan sonra Flaubert'in sağlayabileceğinden eksik kalır yanı yoktur. Daha önemlisi Flaubert'in bunun karşısına koyabileceği her şeyden daha güçlüdür. Likör bardağı, şömine ışığında bedeninin görünümü, Lheureux'nun eşarplara tırnağıyla hafifçe vuruşu, güneş ufkun altına inmiş, ormanın karanlığında ilerlerken Emma'nın erkek şapkasının üzerinden inen büyük mavi tülünün bu *kadın savaşçının* üstüne düştüğü sahne vardır artık.

III

Emma'nın ambiyansı gerçekten de muhafaza edilmiş, halen devam eden bir ikinci ergenlik durumunu yansıtır. Bu konuda birçok şey söylenebilir; özellikle de katılaşan yüzeye –cilasının kalınlaşma kapasitesine– yavaş yavaş vurdumduymazlığa ulaşmasına –önyargılarının katılaşmasına– hislerinin zayıflamasına baktığımızda bütün bunları olgunluğun yüzü gibi görmemiz beklenir, oysa bunlar *baş etme* kapasitesi taşıyan kişilerin yüzüdür. Bir de şu söylenebilir: Emma deneyime, işgale, yıkıma, histeriye ve arzuya açıktır; içinde, bütün ilişki sistemini tamamen değiştirebilecek olağanüstü bir dönüşüm kapasitesi taşır. Tırtılın sadece üreme amacıy-

la hayatında bir kez ve genellikle son kez dönüşüm geçirmesi gibi, Emma'ya da değişim fırsatını cinsellik ve ölüm verir; tatmin olana kadar onu sıkıştıran bir değişim gücü taşır içinde – fakat onu kurulu düzen çerçevesinde sıkıştıran bu gücün hayatta kalabilmesi ve eyleme geçmek için nesnelerini dönüştürmesi kendini kandırmasına bağlıdır.

Yasak olanı, günahlarının pişmanlığını, özlemini, sığ motivasyonlardan ve rezil davranışlardan düşük bir bedelle dönüştürmek için hiçbir yere ait olmayan güzelliğin bütün gücüne sahiptir Emma ve aynı zamanda bu güzelliğin içinde bu saydıklarımızı bulur: bir ergenin azami boy ölçüşebilme sınırıdır bu. Emma'nın gücü en yüksek bedeli taşır: Hiçbir yere ait olmayan güzelliğin bu yüksek bedeli histerisiyle birlikte daha da artar. Hiçbir yere ait olmayan güzellik daima bozulacaktır; hem nesnesini hem de bu nesnenin yanıtını yaratmak zorunda olduğu için, kendini ortaya koymaya ve korumaya yönelik çabası hep aşırı kalmak durumundadır ve nesne başarısız olduğunda histeri başlar: yaratamayan bir rahimin sarsıcı çabasına yani bir bozukluğa ya da hastalığa dönüşür. Aşk bu kişilerde gerçekten de bir alışkanlık histerisidir; başka türlü olamaz zaten, çünkü varlığın kendisindedir, deneyimin bir yönü değil ta kendisidir.

Bu nedenle bir şeylerin hep herkesten çok âşıkların başına geldiğini düşünürüz; doğru olduğundan değildir bu, âşık olma deneyiminde görülen keyifli, zayıflamış bilincin daha hevesli olmasından ve derin bir iz bıraktığını bilmemizden kaynaklanır ve bir de buna histerinin yarattığı yaşantı eklenir.

Emma başına bir şeyler gelen kadınlardandır; fakat bir yandan da küçük bir kasabada yaşayan burjuva bir memurun, sıradan, burjuva karısıdır; herkes gibi o da belli bir düzenin, döngünün içindedir; işlevi, olayları içine almak ya da birleştirmek olan, bunlardan ahlaksız veya ahlaklı olmaları-

na aldırmadan *doğal olarak* en alt düzeyde etkilenen ya da keyif alan toplumsal kurumların bir parçasıdır. Bütün gücü, histerisi bile, Bovarizminin tesadüfî öğeleridir: kendisinden farklı olan hayatıdır. Kendisi bir birleşmedir. Bu ikisini birlikte düşündüğümüzde Emma'nın kimlik duygusunu, onu harekete geçiren nedenleri, kaderini anlarız. Varlığın bu şekilde kendinden uzağa düşmesini bize gösteren bu romanın becerisidir; sıradan olanın ve Bovarizmin giderek artan bir yoğunlukla ilerleyen dengesi üzerinden özel bir kimlik duygusuna ulaşmak da Flaubert'e özgü bir ustalıktır. Mesela Rodolphe çarpık ayak operasyonu olmasaydı anlamsız kalırdı; Léon'un dönüşü olmasaydı Lheureaux anlamsızlaşırdı; alçalma olmadan nostalji ve histeri olmadan alçalma olmazdı. Bütün bunlar Emma'yı ve ona ilişkin algımızı konumlandırmak ve genişletmek için kullanılır. Genişletme burada inandırıcılık kelimesi yerine kullanılmıştır; yoğunluk ise doğruymuş gibi görüneni ifade etmektedir.

Çarpık ayaklardan bahsedilen bölümün başında bunun kusursuz bir örneğiyle karşılaşırız; burada Homais'nin bu operasyonu övmesi, Emma'ya hevesini, kendinden ve aşk macerasından Charles ve kızı için feragat etme arzusuna yöneltme fırsatı sağlar. Charles, zavallı Hyppolyte üzerinde yapacağı operasyonu becerirse, *başarılı* hatta meşhur olabilir diye düşünür, daha önemlisi o da bu başarının tadını çıkarmak için Rodolphe'tan vazgeçebilecektir. Flaubert, Emma'nın geldiği noktayı "aşktan daha sağlam bir şeye dayanmaktan başka isteği yoktu" diye ifade eder. Emma'nın tam da kabul edemediği histerisinden dolayı sıtkı sıyrılmıştır. Duyduğu sevgi yeterli değildir, çünkü sadece kendisine aittir, nesnesini ve motivasyonunu sonsuza dek yaratamaz ve bu yetersizlik tam da bayağılık seviyesine ulaştığında Charles'ın muvaffak olması, Emma'nın arzusu toplumda parlak bir yer edinme arzusuna dönüşür.

Charles'ın yaptığı operasyon doğal olarak başarısızlıkla sonuçlanır. Başarı, Charles'a Emma'ya olduğundan daha uzaktır. Homais'nin fikridir bu, gerekli olmayan bir operasyon için yetersiz bir araç seçmiştir. Hyppolyte çarpık ayağıyla kendini gayet iyi idare etmektedir, çalışa çalışa "sabırla, gücün ruhsal niteliklerini" kazanmıştır. Bu fikir –ya da Homais– yalnızca bencil motivasyonlara, yenilikçi amaçlara sahiptir ve ihtimallere açıktır. Bunların arasında en iyisi Charles'ın bencil nedenleridir. Homais yenilikçidir. Emma, başarılı olma ihtimalini kendi için ister. Operasyon başarısız olunca, Charles'ı artık tamamen işe yaramaz bulur; mahvolanın kendi hayatı olduğunu düşünür, Charles'ın mahvoluşu onu yalnızca *sinirlendirir*; "Bir cinayet işlemiş gibi pişman oluyordu eski erdemliliğine; son kalan erdemleri de gururun öfkeli yumrukları altında yıkılıyordu. Üstün çıkan aldatmanın bütün kötü alaylarından zevk alıyordu." Bu noktada Rodolphe'a duyduğu aşk, histerisinin sarsıcı eserine dönüşür ve eşzamanlı olarak Rodolphe'un o sırada ona duyduğu hislerin bütün gerçekliğini yok eder. Artık Emma'nın tutkusunun eseridir ve Emma da onun şehvetinin kölesi olmuştur. Emma sınırının en üst noktasına kadar gider; Rodolphe ondan kurtulmaya çalışır. Emma ona hediyeler almak için hırsızlık yaparak toplumsal yıkımını hazırlar. Rodolphe ise soğukkanlılıkla, anlık imkânları destekler. Bu arada, her zaman gerçeği bilen koronun konumundaki Justine, Emma'ya, giydiği iç çamaşırına hayrandır, gizli buluşmasının botlarına bulaştırdığı çamurunu temizler; *Evlilikte Aşk*'ı gizlice okur.

Flaubert Emma'nın bu durumunu iki paragrafta anlatır, ilk paragrafta o ve Rodolphe hakkında genellemeler yapar, ikinci paragrafta ise Emma'nın kendi içinde bir güç olduğunu olabildiğince somut şekilde çizer. Devinimin, romanda baskı oluşturan kuvvetini iyice hissedebilmemiz için önünü keser.

Emma bütün sevgililerine benziyordu; yeniliğin büyüsü yavaş yavaş bir giysi gibi düşüyor, her zaman aynı biçimleri taşıyan, aynı dili konuşan tutkunun değişmez tekdüzeliği çırılçıplak ortaya çıkıyordu. Bu o kadar görmüş geçirmiş adam, sözlerin benzerliği altında duyguların benzemezliğini sezemiyordu. Çapkın ve satılık dudaklar da kendisine tıpkı böyle cümleler söylemiş olduğu için, bunların içtenliklerine kolay kolay inanamıyordu; bayağı sevgileri gizleyen şişirme söylevlerin şişini indirmeliydi, öyle düşünüyordu, sanki ruhun dopdoluluğu bazen en boş benzetmelerden taşmazmış gibi. Oysa taşardı; öyle ya, hiç kimse, hiçbir zaman gereksinimlerini, görüşlerini, acılarını tamı tamına belirtemez; insan sözü, yıldızları duygulandırmak isterken, üzerinde ayılara göbek attıracak havalar çaldığımız bir çatlak kazandırır.

Diğer paragraf Emma'nın yanılarak Rodolphe'un onunla kaçacağına inandığı andaki halini anlatır.

Hiçbir zaman bugünlerdeki kadar güzel olmadı Madame Bovary, sevinçten, coşkunluktan, başarıdan gelen, içinde bulunulan koşullarla yaratılışın uyumundan başka bir şey olmayan, anlatılmaz bir güzelliği vardı. Büyük istekleri, acıları, tattığı hazlar, her zaman genç kalan düşleri, gübrenin, yağmurun, yellerin, güneşin, çiçekleri geliştirdiği gibi, derece derece geliştirmişlerdi onu, en sonunda yaratılışının dopdoluluğu içinde çiçekleniyordu. Güçlü bir soluk ince burun kanatlarını aralarken, ışıkta dudaklarının hafiften kara tüylerle gölgelenen etli köşesini kaldırırken, içinde gözbebeklerinin silinip gittiği göz kapakları özellikle uzun aşk bakışları için yaratılmış gibi görünüyordu. Saç büklümlerini ensesine, baştan çıkarmada usta bir sanatçı yerleştirmiş diyeceği gelirdi insanın; ağır bir kitle olarak, gelişigüzel ve onları her gün çözen kadının aklına esen şeye göre

> dolanıyorlardı. Sesi şimdi daha yumuşak perdelere bürünüyordu, bedeni de öyle; giysisinin kıvrımlarından, ayağının büküklüğünden bile, insanın içine işleyen, yüce bir şeyler yayılıyordu. Charles, evliliğinin ilk günlerindeki gibi, gene çok hoş, gene dayanılmaz buluyordu onu.

Emma'yı güzel bulan Rodolphe değil Charles'tır. Bu, hiçbir yere ait olmayan güzelliğin başarısı ve Bovarizmin zaferidir; burada nasıl ayıları dans ettirmesine rağmen yıldızları duygulandırdığını görürüz. Dünya, Emma'nın başarısını alıp götürebilir ama güzelliğini götüremez, onun trajedisi budur. Emma'nın güzelliği, içindeki derin yozlaşmaya fakat ölümün bile çürütemediği şeye verdiğimiz isimdir: yaşama verdiği yanıtın hayatiyet taşıyan, ayaklanan, canlı niteliğini ortaya koyar.

Rodolphe onu terk edip yeni maceralara atıldığında Emma başarısızlıkla sonuçlanan bir intihar girişiminde bulunur ve manik-histerik dönemi sona erer, beyin humması diye nitelendirilen kırk üç günlük bir hastalık dönemi geçirir. Bu dönemde depresif bir histeri geliştirir ve başka şeylerin yanı sıra Mösyö Bournisien'u günah çıkarmak için çağırır. Emma geleneğe dışardan fazla dindar gibi görünen bir şekilde riayet etse de sonuç geleneğin gerektirdiğinden farklı olmuştur. Yaratılan gerçeklikte "her zaman genç kalan yanılsamaları" başka bir biçim almış ya da farklı bir düzeyde seyretmeye başlamıştır. Dini (bizi dışardan etkileyen okült gücü) cinselliği (bizi içimizden etkileyen ve ancak ikincil şekilde okült diye nitelendirebileceğimiz gücü) kullandığı gibi kullanmıştır. Dine, ihanetin, yasağın bir diğer biçimi gibi sarılmıştır: "Normal" dünyadaki katlanılmaz benliğinden farklı bir benlik yaratmak için kullanabileceği bir diğer araç gibi görmüştür. Flaubert, Emma'nın bu durumunu doğrudan bir ironiyle, dindeki göstermelik tutumu ya da cinsel-

likteki duygusunda görüldüğü şekilde gerçeklikten kaçış gibi aktarmıştır.

> "Gotik dua iskemlesinin üzerine diz çöktüğü zaman, eskiden sevgilisine nasıl evliliğe ihanet etmiş bir kadının iç dökküşleriyle tatlı sözler mırıldanmışsa, şimdi de Tanrı'ya aynı tatlı sözlerle sesleniyordu. İnanca kavuşma için yapıyordu bunu, ama göklerden hiçbir haz inmiyordu; elleri, ayakları yoruluyor, kalkıyor, içinde sonsuz bir aldanışın belirsiz duygusunu duyuyordu."

Fakat dindeki yozlaşması cinsellikteki yozlaşması kadar tam değildir. İçtenliği, samimiyeti bozulmamıştır. Yozlaşması, bu ana kadar, en çok başkalarının istismar ettiği, yozlaştırarak kullandığı bir şeydir.

Gerçek anlamda yozlaşması Charles onu *Lucie* operasına Lagardy'yi dinlemeye götürdüğünde başlar: orada gençliğini yeni bir biçimde okur. Yüce mutluluğun "her arzuyu düş kırıklığına uğratmak için uydurulmuş bir yalan olduğunu, sanatın şişirdiği tutkuların küçüklüğünü" operada –herhangi bir duygunun asla karşılıksız kalmadığı, çeşitli biçimlerde tatmin edildiği uzak bir yakınlık taşıyan bu geleneksel sanatta– öğrenir. Fakat bunu, kendi yolundan ve kendine göre bir sonuç çıkararak, Lagardy'nin "hayranlık verici şarlatan yaratılışı" üzerinden öğrenir. Bu tersine çevrilmiş Bovarizmdir: arzunun yanılsamasından bir anlığına sıyrılmasını, diğer uçta duran *seçimi* yapmasını olanaklı kılar. Şarkıcı-aktör rolünü reddedip aktör rolünü seçer bunun yerine – aktörlüğün şarlatanlık rolünü. Lagardy'nin içinde tükenmez bir aşk olduğunu düşünür, kendisini sevmiş olmasını ister. Emma'nın ruhundaki şarlatan yapmıştır bu seçimi. Böylece Lagardy'yi düşlemeyi bırakıp bir centilmen gibi ona elini uzatan Léon'a dönebilmiştir. Léon'un artık rol almaya hazır olduğunu görür ve ona kalanın da artık yalnızca buna katılmak olduğu-

nu fark eder. Yaşamaya devam edebilmesi için bunu yapması gerekir. Emma'nın samimiyeti istismara müsait ve onu cazip kılan en büyük güçken şimdi, içinden çekip çıkardığı suretidolün kendisi istismar etme gücüne sahiptir. Fakat, rollerin tersine döndüğü anlamına gelmez bu; Emma, Rodolphe'un rolüne soyunmaz, bu daha çok kendi rolünün hakiki olandan yozlaşmış olana doğru devamıdır. Emma Bovary'yi işte bu şekilde soyarız, Rodolphe'un beklentileriyle değil.

Bu ışıkta bakıldığında Léon'un Paris'teki hayatıyla ilgili söylenen şu cümle önemlidir: "Aşırılığa kaçmaya gelince, çekingenliğinden çok inceliği engel olmuştu buna." Aşırıya kaçmaktan duyulan korkunun altında yatan –neyi bildiğimize bağlı olarak– bizi "yıkıma" ya da trajediye götürecek kışkırtıcı eylemdir; çünkü aşırılıkta kefareti ya da başka türlü budalaca ya da ahlaksız olabilecek bir şeyin görkemini tasavvur ederiz. Hepimiz kendi aşırılıklarımızla baş edebileceğimizi düşünürüz. Léon böyle değildir – onda yalnızca hiçbir şekilde durmayan bir ödleğin azmi görülür; cesareti olmayan kişilerin azmidir bu. Emma ise şimdi kendi cesaretini keşfedecektir.

IV

Léon Paris'te Fransız işçi kızlardan hatırı sayılır bir ilgi görmesine rağmen Emma'ya duyduğu arzuyu tümden yitirmemiştir, Emma hâlâ onun için diğerlerinden daha üstün bir imgedir. Gerçekliği yaratma kapasitesi sonsuz değildir ve Léon'da, Emma'da olduğundan daha sınırlıdır. Emma'nın imgesini, mahrem bir hayal gibi ya da nükseden fakat sürekliliği olmayan bir düş gibi *yeniden çağırır*. Bu nedenle Emma'nın onun hayatına yeniden girmesi, anın yaşantısının ötesinde bir güç taşır. Emma için de aynısı geçerlidir: Léon'a, Léon'da olmayan, kendisine ait olan bir varlık derecesi atfeder. Bu yüzden yanıtını saldırıya, baştan çıkar-

mayı yozlaşmaya, uysallığı azaba, teslimiyeti eziyete dönüştürmek zorundadır. Bununla birlikte içinde utançtan artakalan tek hissiyat utanmazlığının olanca canlılığıdır. Davranışları abartılı, histerik ve bağımlıdır. Verebileceği hiçbir şeyi sakınmamıştır: veren taraf kendisinde başka hiçbir şeye indirgenemeyen kısımdır, çünkü yaşamı katlanılır kılmak için buna ihtiyacı vardır. Emma, tam da hiçbir şeyi kasıtlı olarak geri çekmediği için Rodolphe gibi sefih olamaz. Rodolphe borçlarını kendinden bir şey vermeden parayla, can sıkıntısıyla ve lüks tüketimleriyle öder. Emma da parayı, sıkıntıyı ve lüksü kullanır fakat bunlar onun kendinden daha fazla verebilmesi için kullandığı araçlardır. Emma için sınır, olabilecek en yüksektir. Léon bizim için Emma'nın yaratılmış benliğini içine akıttığı bir hazneden fazlası değildir. Léon'da kendini bulacağını düşünen Emma, onun bir rezervuar olarak hiçbir işe yaramadığını fark eder. Emma'ya bir kişi olarak değil de Emma'nın tutkusunun toplumun güçleriyle çarpıştığı ve yenildiği bir odak gibi davranır. Léon, samimi olanı yaşamsal iradesinin dışında, kurtarılamayacak –yani ikisini de yozlaştırıp öldürecek– bir noktaya gelene kadar uzlaşmaya zorlayan arabulucuyu temsil eder.

Emma olayları kendi akışına bırakamayan biridir, ergenliğin yaratıcı ruhunu taşır. Tecrübesi olmadığı için içgüdüleriyle hareket eder fakat içgüdüleri bir noktadan sonra hep kötü çalışır çünkü bilmediği koşullarda harekete geçmek durumunda kalır. İçgüdüler hiçbir zaman bir toplum ya da bir karakter yaratamaz. Bu yüzden sona yaklaşmıştır. Léon'dan sonra yeni bir başlangıç şansı yoktur; başlama gücü tükenmiştir. Gücü aşağı –entropiye doğru– yön değiştirmiş ve doğrudan kullanılamaz duruma gelmiştir. Planları değil yalnızca oyunları vardır; motivasyonu değil öfke nöbetleri vardır. Bir acuzeyi andırır, içi büsbütün yabanileşmiş ve tükenmiştir; yaşasa bir cadıya dönüşecektir.

Emma'nın, Baudelaire'in deyişiyle, hayatın koşullarıyla uzlaşmayı kabul etmediği için yıkıma uğradığı söylenebilir. Emma'nın arzuları tıpkı güzelliği gibi hiçbir yere ait değildir. Karşılıksız kalıp çökmeye başladığında yıkım onu çepeçevre kuşatır. İçinde vahşi bir cadıya dönüşmüştür ve ölümünden önceki son günlerinde bu yüzü iyice açığa çıkmaya başlar.

Bu cadı imgesi üç bölümde anlatılmıştır, bunlardan ilki en etkilisidir – adeta yeni bir başlangıçtır. Bütün parası tükenip icra memurları eve geldikten sonra para bulmak için Rouen'a, ilk başta tefecilere ve en sonunda da Léon'a gider. Hotel Boulogne'de yaklaşık bir saat Léon'un duruşmadan çıkmasını bekler; bekler ve su içer. Léon parayı temin edemez. Emma gerekli miktarı ofisten çalmasını teklif eder. "Léon'un yüzüne baktı" diye devam eder Flaubert; "Alevli gözbebeklerinden baş döndürücü bir ataklık fışkırıyordu, gözkapakları şehvet ve cesaret verici bir tarzda birbirlerine yaklaşıyordu; öyle ki genç adam kendisinden bir suç işlemesini isteyen bu kadının sessiz buyruğu karşısında zayıfladığını duyuyordu. O zaman korktu, her türlü açıklamadan kurtulmak için, alnına vurarak haykırdı–" ve ardından Emma'ya açık bir yalan söyler.

Bu sahnede Laforgue'un *Allez! steriles ritournelles! la vie est vraie, et criminelle*[6] sözlerini bir yankı gibi duyarız: eğer Léon onu geri çevirmeseydi, sadece o an için değil, söylediği yalanla onu ebediyen başından atmasaydı Emma'nın göz kapakları inmiş –öyle ki gözleri odağını yarı yarıya kaybetmiş– bakışlarındaki baştan çıkarıcı, cesaretlendirici şehvet ve davetkârlıkta gördüğümüz bu şeytani cesaret ortaya çıkar, aralarında, onları birbirine bağlayan o şey, bir *éclaircissement*'ya ulaşır, cehennemî bir *clair de lune*'a[7] dönüşürdü.

Burada Léon hakkında yazıyor olsaydık, iradesinin müthiş bir şekilde açığa çıktığını, belki becerileri çerçevesinde

6 "Haydi! Kısır tekerlemeler! Hayat gerçektir ve suç teşkil eder" – ç.n.

7 Ayışığı Sonatı – ç.n.

dönüşen bir şeyin yukarı doğru yön değiştirdiğini hissederdik. Fakat ilgilendiğimiz kişi Emma'dır: Emma'nın çabasını, şimdi bütünüyle yüzleştiği hayatındaki güçlerin hepsini kendine ait tek bir güce dönüştürme gayretini izleriz. Suçu cinselleştirerek olanaklı hale getirmek ister. Suçun cinsel niteliğini basit bir kişisel özdeşleşme edimiyle anlar – temsil eder. Léon bu gücü hisseder; Emma'nın bunu tam anlamıyla açığa çıkarmasına izin verirse tıpkı ihanet suçunu kabul ettiği gibi hırsızlık suçunu da ahlaklı bir hareket, yalnızca yasak olduğu için şehvetli görünen bir şey olarak kabul etmek zorunda kalacağını bilir. Çünkü Emma için bunlar zaten aynı şeydir: yaptığı hırsızlıklar ihanetinin bir diğer yönüdür yalnızca. Léon bunlardan birini geri çevirince öbürünü de geri çevirmiş ve *onu* reddetmiş olur. Bu yüzden elini sıkıp hoşçakal dediğinde Emma'nın eli cansız gibidir. Melek bir cadıdır. Musa'nın, cadıları yaşatmayacaksın emri cinsellik Hıristiyanlar için bir sefahate dönüşmeden çok önce öngörülü bir yasaydı. Cadılıkta olduğu gibi suçta da gerçek ortaklar yoktur.

Bu cadı imgesinin ikinci kısmı Emma'nın yeni bir başlangıca yönelik son çabasında görülür; onun için Rodolphe'tan borç istemek Léon'dan istemekten daha zor ve çok daha umutsuz bir girişimdir; "Emma cici cici başını oynatıyor, bir dişi kediden daha nazlı, konuşup duruyordu." Rodolphe'u âşık olduğu için değil yıkımının şiddetini hafifletmek için baştan çıkarmaya çalışır. Başaramayınca sahip olduğu tüm gücü kaybeder.

Cadı imgesinin üçüncü kısmı, Emma'nın elinde oyuncağa dönmüş, onun için hoş bir saplantı olan, onu sorgusuz sualsiz seven Justin'i arseniğin bulunduğu odanın anahtarını almak için baştan çıkarmasında görülür. İlk başta "alçak, tatlı, baştan çıkarıcı bir sesle, 'istiyorum, ver'" der, sonra da kendisinden arta kalanla yüzleştirir onu. Yaptığı eylemin kötü-

lüğünün bilincine varacak durumda değildir. Sınırsız samimiyeti yerini –tam tersine dönerek– sınırsız bir *kirli* samimiyete bırakır. "Mavi kavanozu kaptı, tapasını çıkarıp, elini daldırdı, beyaz bir tozla doldurup çekti ve beyaz tozu yemeye başladı."

Emma hemen ölür. Kendini bu şekilde öldürdüğünü söyleyemeyiz; zaten başından beri bunu yapıyordur, kuvveti tükenmiştir artık. Gece çökmüştür, kuzgunlar havalanır. "*La nuit tombait, des corbeilles volaient.*" Emma'nın ölümünü elinden geldiğince büyük bir şeye dönüştürmek Charles'ın sınırsız yüce gönüllüğünün gücüne kalmıştır: Emma'nın hayatının karşısında duran en açık ölçü gibi görülerek, onun hayatına bir şey yapmıştır aslında; topal ayağı ameliyat etmeye çalışması gibi, beceriksizliği yüzünden berbat etmiştir onu çünkü zekâsının imkânlarını aşan bir işe kalkışmıştır: karşılık beklemeden, yüce gönüllülükle bütün yükleri sırtlanmıştır – en çok da onun ya da herhangi birinin Emma'ya duyduğu sevgiye karşı Emma'nın gösterdiği tahammülsüzlüğün ağır yüküne katlanmıştır. Charles kendisini kabul etmeyecek birini sevmiştir; onun için evliliğin yavan sözleri her daim taze ifadeler olarak kalmıştır. Emma kendi sevgisine âşıktır ve bütün gerçekliği ya yalan ya da yavan bulur. Charles'ın gerçekliği yenmeye gücü yetmez; Emma'nın ise gücü sunulanı kabul edecek kadar çok, onu dönüştüremeyecek kadar azdır. Charles, romandaki son konuşmasında, Emma'nın onu neye dönüştürdüğünü anladıktan sonra, Rodolphe'a "kader böyleymiş" derken haklıdır.

Bu, kötü talihtir, bir şanssızlık, marazi bir durumdur: Likör bardağını yalayan dil, hiçbir zaman evden ayrılmamış kayıp evlat, hiçbir yere ait olmayan güzelliktir; yasağın arzusu, histerinin sarsıntısı, içteki cadıdır. Bütün bunların devinimi mezarı aşarak Emma'nın çürümüşlüğünü Charles'a taşır. Charles kendini toplumdan ayırırken onu yeni-

den yaratmak zorunda kalmıştır. "Bıyıklarına kozmetik sürdü, senetleri Emma gibi imzaladı." Elinde onun saç tutamıyla ölür; Charles Emma'nın, onun gücünü taşımayan, anlamıdır. Onu son görüşündeki gibi, evin çardağında güneş asma yaprakların arasından süzülürken ölür. "Ay ışıkları gibi ak, saten giysinin üzerinde hareler titriyordu. Emma altlarında siliniyordu; Charles'a öyle geliyordu ki, Emma benliğinden dışarı serpiliyor, eşyalar arasında, sessizlikte, gecede geçen yelde, yükselen ıslak kokularda belirsizce silinip gidiyordu." Ve sonunda Charles da silinip gider; tıpkı romanın açılış sahnesinde, elinde sıkı sıkı tuttuğu sonradan kaybolan, "çirkinliği, budalaların yüzleri gibi derin anlatımlar taşıyan zavallı nesnelerden biriydi" diye anlatılan kasketi gibi. Charles'ın hayatının Emma'nın hayatını hapsettiği ve bunun böyle anlatılması gerektiği doğrudur. "Kader böyleymiş" ifadesinin ölçütüdür Charles.

Onu aklımızda tutar, sonda değil ama sona doğru ona döneriz. En sonda Onur Nişanı'nı alan Homais'dir, bu şekilde ödüllendirilen başarıları arasında Emma ölüm döşeğindeyken sesi duyulan Rouen'nın dilencisini tamamen kör etmesi de vardır. Dilenci ilk olarak kısa eteğini kaybeden âşık bir genç kızın şarkısıyla, Emma'nın Léon'la geçirdiği balayı devresini taçlandırmak için canavarı andıran bir imge üzerinden tanıtılmıştır. Boş göz çukurları ve aşk şarkısı Emma için uçurumdaki bir hortum gibidir. Rouen'ya giden ve dönen faytonun sürücüsü Hivert, arkada bu körün ağırlığını hisseder ve kırbacıyla onu kamçılar. Bu olay Emma'nın Léon'a bir melek gibi ve Léon'un da Emma'ya bir çocuk gibi göründüğü sahnenin hemen ardından yaşanır. Körün bir daha ortaya çıktığı sahnede Léon'la ayrılmıştır artık; baloda dans ettiği vikontun arabası neredeyse eziyordur onu, Emma bu dansın üzerinde bıraktığı etkiden sonra düşlerini gerçeğe dönüştürmeye karar vermiştir. Sonra faytonun –L'Hirondelle'in, Kır-

langıcın– önünde elinde tuttuğu çöreklerle Homais'yi görür ve kör dilenci de oradadır. Homais "hükümetin böyle kötü işlere göz yummasına hiç mi hiç aklım ermiyor!" der, dilenciye perhiz yapmasını önerir, ona iltihap geçirici merhemi vermek için Yonville'e çağırır, on metelik verir, üstünü geri ister. Hivert ondan şarkı söylemesini ister, o da söyler. Emma ona beş frank fırlatır: "Bütün serveti buydu, onu da böyle fırlatıp atmayı güzel buluyordu." Sonra dua okunduğu sırada, Emma ölüm döşeğinde can çekişirken yine dilencinin sesi duyulur, bu sefer şarkısının tamamını duyarız. "Kör" diye haykırır, bu onun son sözleri olur. "Ve sonra gülmeye başladı Emma, dayanılmaz, şiddetli, umutsuz bir gülüşle, sonsuz karanlıklarda yoksul adamın bir büyük korku gibi dikilen çirkin yüzünü görürcesine güldü."

Bu imgenin beklenmedik bir etki oluşturması için yapı ustalıkla oluşturulmuştur, dilencinin aniden ortaya çıkışları zekice tasarlanmıştır. Dilenci ve Homais başka türlü "kader böyleymiş" diye sunulamayacak her şeyi temsil eder ve doğru anlaşılmaları için birlikte düşünülmeleri gerekir. Homais "saygıdeğer" toplumdur, dilenci de toplumdan kovulmuş olan, yani saygıdeğer toplumun ödediği bedeldir; birbirlerinden ayrı düşünülemezler çünkü biri diğeri olmadan *gerekli* değildir. Emma –hiçbir yere ait olmayan güzellik– birini sıkıcı, diğerini korkutucu bulur ve bu ikisinin arasında kendisi için nafile bir mutluluk tanımı oluşturur. Burada Rodolphe'u bulmuştur mesela, Rodolphe onu, diğer kadınlara da yaptığı gibi, metresine dönüştürmüştür, Léon'u bulmuştur, histerisiyle onu kendi metresine dönüştürmüştür. Zaten zayıf olan toplumsal konumunu bitiren Lheureux'yu bulur, histerisi onun için bir gelir kapısı olmuştur ve ahlaksızlık haricinde hiçbir şekilde yararlanamadığı Charles'ı bulmuştur; Charles'ın yüce gönüllülüğü öylesine tahammül edilmez gelir ki, ona teslim olmaktansa kendini öldürür. Eli-

ot'ın, şiirin yapması gerektiğini düşündüğü şeyi yapamamış, çirkin ve güzelin ardında yatanı, sıkıntıyı, dehşeti ve görkemi görememiştir.

Fakat roman bunu görür ve yapar. Ay ışığı ve cadılık tasvirlerinde görülür bu. Ayrıca iyi bir insan olarak tanıtılan Dr. Larivière'de de bunu görürüz. Maugham, *Madame Bovary* üzerine yazdığı makalede romanda neden yalnızca bir tane iyi adam olduğunu boş yere sorar. Bu açık değil midir? Bütün bunları kabul edilebilir gören bir tanrının suretidir Dr. Larivière ve Emma Bovary'nin hikâyesi bu tanrının karşısında anlam, içerik ve ufuk kazanır. İşte bu malzemeden –hiçbir yere ait olmayan güzelliğin hikâyesinden– bu histeriler ve başarısızlıklar olmadan açıklanamayacak şeylerden Larivière gibi kişiler ve bunlara yüklediğimiz hayati duyarlılıklar yaratılmıştır. Dr. Williams'ın şiirinde bahsettiği sabah yıldızı gibidir Emma: gün doğumunda tek başına parlar, ona eşlik etmenize izin vermez.

"Bu iyi" dedi doktor Emma'yı ölmek üzere görünce. "İyi, gayet iyi, tek başına parlıyor."

Küçük Karşıtlıkların Efendisi: Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ı[1]

Kehanette bulunmak da devrim yapmak gibi kalbimizde, ya da toplumsal düzeyde veya ikisinde birden çoktan olup bitmiş bir şeye verilen sarsıcı ve anlatımcı bir tepkidir. Bu sebeple kehanette bulunmak aslında duygu ya da ilhamla ilgilidir. Din ve siyaset alanındaki kâhinler öfkelidir; sanatta ise bu öfkenin altında yatan durumları ve duyguları hikâye ederler. Rahibin öfkesi kurtuluşu, siyasetçininki eylemi beklemesinden kaynaklanır ve ne rahip ne de siyasetçi, öfkenin koruyucu desteği ve kişisel düzeyde kattığı devinim gücü olmadan kurtuluşun ya da eylemin korkunç bedeliyle yüzleşemez. Tam da toplumla doğrudan alışveriş içinde olmak durumundakiler topluma yalın haliyle tahammül edemezler; ilhama duygudan daha çok güvenmek zorundadırlar yoksa kâhin rolünü oynayamazlar. George Herbert'in şiirinde İsa'nın Yahuda'ya sorduğu soruda bunu görürüz:

> *Dudaklarımda cehennemi bulur da özlemez misin yaşamı yaşamın ve mutluluğun eşiğindeymiş gibi?*

1 Romandan yapılan alıntılar için bkz. Thomas Mann, *Büyülü Dağ*, çev. İris Kantemir, Can Yayınları, Eylül 2013 – ç.n.

İsa kehanetlerde bulunarak yola çıkmış olsa da bir kâhinden fazlasıdır. Sanatçı ise, eserine atfedilecek en yüksek niteliklerden biri kâhinlik olsa da hiçbir zaman bir kâhin değildir. Kurtuluş ya da eylemi beklemez; bunun yerine kurtarılan ve kaybedileni, eyleme geçen ya da geçemeyen şeyi anlatır. Toplumun din ve siyasette ödettiği korkunç bedele yalnızca ikinci dereceden itibar eder. Toplumla doğrudan bir alışverişe girmek zorunda olmadığı için, yalnızca biçimini koruyarak, onu yalın bir şekilde tasavvur etme imkânına sahiptir. Duygularına güvenir ve ilhama ihtiyaç duymaktan çok başkalarına ilham verir. Kehanet gücünü esinlenmiş gibi görünmesinden değil yarattığı esinden alır; bu hissiyatı biçimlendirerek, gerçekte ne olduğumuza dair kehanette bulunur.

Elbette daha fazlasına sahipmiş gibi davranabilir. Bütün kusursuzluk biçimleri içinde en az olanaklı olan bir insanın kusursuz bir sanatçı olmasıdır, bu, özellikle de geride bıraktığımız yüzyıllara kıyasla sanatçılardan çok daha fazla şey beklediğimiz hatta gerçekliğe ulaşmamızın başlıca yolunun onu estetik biçim içinde, bir diğer deyişle sorumluluk almadan, deneyimlemekten geçtiğini ileri sürdüğümüz günümüzde böyledir. Böyle bir çağda sanatçı için seyircisinin ona biçtiği rolü oynar görünmek ve her şeyi yapabilecek bir toplumsal kahramana dönüşmek oldukça caziptir. Belki cazip yanlış kelime, bulaşıcı bir hastalıktır denebilir belki, sanatçının yalnızca geçici bir süreliğine taşıdığı ve sorumlu tutulamayacağı bulaşıcı bir hastalık. Her halükârda günümüzün başyapıtları, onları felsefe, din, siyaset ve bunların sağaltımları ve kehanetleri olarak kullanmaya itilmemizle birlikte kendilerini yavaş yavaş ortaya koymaktadır. Bu durum yalnızca bir ölçüde sanatın bu düşünce biçimlerinin *işlevlerini* üstlenmesi anlamında gerçekleşmiştir, daha belirgin olan, bu düşünce biçimlerinin *yaşantısının* sanatın

öncelikli konusu haline gelmesidir. Seyirci, toplumla ilişkisinde cahilce bir büyüklenme ve sorumluktan azade olmanın kibriyle, işlev ve yaşantıyı birbirine karıştırmakta ısrar ediyorsa bu sanatçının kabahati değildir. Buradaki önemli nokta şu ki başyapıtlarımız, mevcut hiçbir şeyi tedavi etmese de ve geleceğe dair herhangi bir öngörüde bulunmasa da kehanettir ve sağaltıcıdır. Görür ve ifade eder. Ve kuşkusuz sanatın biçimsel avantajı sebebiyle gördüklerinden daha iyi ifade eder.

Bu tespitler, yaptığımız tüm yakın okumalar için geçerlidir; burada Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ını yeniden okurken onlara başvurmamız bir tesadüftür. Öte yandan bu düşüncelerin romanın kahramanının *sonucu olarak* ve sonrasında gerçekleşenlerle birlikte doğal bir şekilde ortaya çıkması pek tesadüf değildir aslında. *Büyülü Dağ* 1920'lerin başında ilk çıktığında 1914'teki dünya savaşının üzerinden okunmuştur, şimdi ise ikinci bir mercekten, ikinci dünya savaşının merceğinden okunmaktadır ve bu iki mercek üst üste konduğunda romanın muazzam bir boyuta sahip olduğunu görürüz – öyle büyüktür ki geçmişte kaldıkça azameti artar. Bu muazzam boyut tam da dönemin düşüncelerini –her anlamda düşünceyi– hikâye eden sanatçının kehanet gücünde yatar. Biz de burada *Büyülü Dağ*'ın bu yönünü inceleyeceğiz.

Bu tür bir sanatçı bize hangi noktalarda kendimizin ötesine geçtiğimizi, kendimizde neyi henüz bilinçli olarak yakalayamadığımızı gösterir; kısaca bize, o kadim *omniformu*,[2] aklımızı, yeni bir değişimin ve dönüşümün eşiğinde gösterir. 19. yüzyılın doruğundaki bu *haut bourgeois*[3] efsanesinde yer alan kişiler bizizdir –20. yüzyılın ortasında yaşadığını düşünenler– bunu, işleyişin ve tercihlerimizin 19. yüz-

2 Her biçimi alabilen, değişken – ç.n.

3 Yüksek burjuva – ç.n.

yıla ait olduğunu görünce daha iyi anlarız ve nasıl dikkate almayacağımızı biliriz. 19. yüzyıl düşünce yapısı değildir Mann'ın gösterdiği, bu düşünce yapısına ne olduğudur.

Bunu bize tabii ki özel bir çözümle, duyarlılığının kendine özgü ifadesiyle gösterir; muhayyilesi için sınırlar oluşturarak ve duyarlılığının baskısı onu zorlamadığı sürece bu sınırların dışına çıkmayarak ortaya koyar. Bu, bedenin ya da ruhun nereye döneceğini bilmediğinde bulduğu çözümdür. Enfeksiyon kapmış uçların birbirine leke gibi bulaştığı kutuplu bir duyarlılığın ifadesidir. Mann'ın kendi muhayyilesine koyduğu sınırlar obskürantizmin alanına aittir ve bu sınırlar baskı altına alındıklarında anonim ve komünal olanın sınırlarına dönüşürler. Bu çözüm aklın kurnazlığı değildir, burjuva düşünce yapısının eski itibarının hâlâ geçerli olduğu her yerde görülen yaygın bir işleyiş biçimidir. Netliğini kendi huzursuzluğundan ve karışıklık yaratan rastgele itkilerden korumaya kararlı bir düşünce yapısıdır. Böylece isabetli görünen obskürantizm çirkin bir şeye dönüşür; kişinin bir başka kişiyi hedef aldığı ölçüsüz bir demagoji halini alır. Fakat akıl dürüstse eğer, karanlık bir köşesinde, kendi pratiğini kabul edemediğini fark eder; bilgiyi uygun bir biçimde karartması (*obskürantizmi*) çirkin bir şeye, yani katlanılmaz şekilde boğucu bir şeyi muhafaza etme çabasına dönüşür ve anonim ve ortak olan, dürüstlüğün baskısı yeterince güçlüyse eğer, bir çıkış yakalar ve aklı tekrar, irade ve seçimle, mantık ve düş gücüyle yaşamın koşullarını bütünüyle kabul etme görevine koşar. Hans Castorp'un hikâyesi bu seyri izler; fakat o aklın görevini yerine getirmez, onun örneğini (içinde tasavvur edildiği sınırlar) biz okurlara, görevin orada olduğunu fakat üstlenilemediğini, en azından bu genç mühendisin temsil ettiği türden birinin toplum kavrayışıyla bunun gerçekleştirilemediğini gösterir. Hans Castorp'un çıkmazında Mann'ın kehaneti yatar: bunun işlediği yerlerde

gerçekliğin kendisinin bu çıkmazda gölgelendiğini hissederiz, başarısız olduğu noktada ise, çıkmazı yaratan koşulların, gerçekliği değil, insanın gerçeklikten duyduğu nedeni bilinmez dehşeti gölgelediğini görürüz.

Kitapta bizi sarsan şey gerçeğin dehşeti yani sanrı ve fantezinin işlenişidir, bunu yalnızca sapmak zorunda olmadığımız bir ara istasyon gibi düşünmek isteriz; diğer yandan olumlu bir şey gibi, aklımızdan çıkmayan intihar eğiliminin utancından kaçış gibi de görünür. Kehanet gücünün düzeyi ve kapsamı sanatta değişir. Mann'ın tasavvurunu nasıl yaptığımızı anlamadan ya da nerede olduğumuzu henüz bilmeden ardımızda bırakmış olabiliriz. Mann'ın tasavvuru umutsuzdur: öylesine devasız bir hastalıktır ki anlattığı, bir noktada hayatla özdeşleştirilir: her eklem noktası dışlanmış kişilerden meydana gelen bir toplum tasarımıdır bu. Hastalığımızın vahameti, aykırı birinin ya da bir sanatçının kahramanlığının tuhaf olmadığını düşünmemizde, aksine bunu normal karşılamamızda kendini gösterir. Bu yüzden sanki kutsalmış gibi bireysel gücümüze, yüce bir şeymiş gibi kişisel mutlakçılığa, derdimize çareymiş gibi her derde deva ilaçlara başvururuz. Bu intihar eğiliminin utancına verdiğimiz biçimdir, büyülü dağın dünyasını alt etmiştir ve Hans Castorp bununla başa çıkamamış olsa da en sonunda bunu doğruca görebilmiş, anlamış ve reddetmiştir. Bu görünürdeki havalenin utancı –vücut sıvılarının içine boşatıldığı kabın utancı ve ateşi ölçmek için konan derecenin üzerinde hiçbir işaret olmayınca duyulan utanç– neticede onun hastalığından kaynaklanmaz, bunun anonim ve müşterek olanla derin paralelliğinden kaynaklanır.

Bunun böyle olduğunu –Hans Castorp için olduğu kadar bizim için de geçerli olduğunu– fark ederiz ve Mann'ın Hans Castorp hakkındaki romanını bizimle ilgiliymiş gibi kullanabiliriz, böylece bizim için hem bir örnek hem de farkına

varma sürecinin bir parçası olur – aynı zamanda, yine bütün bunlar sebebiyle Hans Castorp'un hiçbir yere varmayan ikileminden kaçabiliriz. Fark etmek ve ifade etmek zihinsel süreçler için neredeyse her şeydir. Söylediğimiz, söylemekte ustalaştığımız şey, bizim eserimizdir ve yarattığımız şey kaçınılmaz olarak bizizdir. En sonunda potansiyel olarak ne isek onu yaratmış oluruz. Yaratma keşiftir.

Yaratmanın keşifle ilişkisi en çok sanatta geçerlidir. Düş gücünün her türü, aklın keşifçi yönüyle ilişkilidir. Daha doğrusu aklın keşifçi yönü düş gücünün çok biçimliliğiyle (*polymorph*) ilişkilidir. Dahası –ve bu noktada Hans Castorp'un maceraları devreye girer– düş gücünün kullanımı, bir keşif ve tanıma süreci aracılığıyla bizi bir örnek aramaya, bir suret bulmaya iterek kendimizin ve başkalarının ne olduğunu bildiğimiz fikrinin obskürantizmine kapılmaktan alıkoyar. Sanatta sembolik olarak yaptığımız budur ve sanatın da semboller yoluyla içimizde yarattığı budur. Sanatla ilişkimiz ile düşüncenin başka biçimleriyle kurduğumuz ilişki arasında bu kutsal farklılık yer alır: keşifçi düş gücü her zaman yenilenebilir bir işleyiştir, hiçbir zaman tamamlanmış değildir. Amerika her zaman yeniden keşfedilecektir çünkü *bu* Amerika henüz keşfedilmemiştir, diğer yandan, tıpkı karanlıkta kendimizi teskin ederken söylediğimiz gibi aslında Amerika hep oradaydı.

Hep oradaydı ve her zamanki gibi aslında aranmazken bulunmalıydı; gerçek bir keşif olmalıydı ama tesadüfi görünmeliydi; yoksa bunu ya inanılmaz bulduğumuz ya da tahammül edemeyeceğimiz için baştan reddederdik. *Hep oradaydı* ve her ne idiyse, bilginin yerleşik biçimlerinin ya dışarıda bıraktığı ya da kurumsal bir gizeme tahvil ettiği bir şeydi. Ancak şarlatanların ve üçkâğıtçıların doğallıkla ulaşabildiği, sıradan bir 19. yüzyıl insanını yalnızca rüyalarında ele geçiren bir şeydi. Bu yüzden kişi, yeterince heyecan-

lanmış ya da tedirginse –gücü olmaksızın huzursuzsa, fikre dayanmaksızın kuşkuya kapılmışsa– şarlatan ve yalancıya, uygunsuz olana, yasağa, utanç verici ya da müphem olana doğru döner ve bu dönüşün yeniden doğum sürecinin bir parçası olduğunu düşünür; çünkü bu dönüşle gerçekliğin eksik kısmına, *en baştan beri orada olana* ulaşılır. Kişi, Fransız sembolistlerini, daha az faal hedonistleri, sanat sanat içindir diyenleri, sanat şiirdir diyenleri düşünür: sanatçının 1800 ile 1900 yılları arasında yazılan yaşam öyküsünü, konu için bir tür standart oluşturduğu düşünülen yaşam öyküsü yazımını ve ilk başta yaşam öyküsü için uygun olanın en sonunda nasıl başlı başına bir konu, topluma karşı muhalif sanatçı haline geldiğini düşünür. Yenilenmek için kendini yutan insanın, hâlâ yaşayan o şeye, *hep orada olana* ulaşmaya çalışan sıradan insanın topluma karşı duruşunu bohem sanatçı modeli üzerinden göstermek 20. yüzyıl sanatçılarına kalmıştır.

Mann'ın *Büyülü Dağ*'ı böyle sıradan bir insanın, içindeki şarlatanlık ve müphemliğin kaynaklarını kullanmaya başladığını ve duyarlılığının gelişmesiyle birlikte bir deneyim biçimi ve sonucu olarak şarlatanlığı mümkün ve müphemliği kaçınılmaz kılan şeyin ne olduğunu görmesini anlatır. Sanatçı bu malzemeyi anlatımcı bir şekilde kavrayarak, biçimin taşıyabileceği kadarıyla şekillendirdiğinde, sıradan insan malzeme tarafından olabildiğince etraflıca kavranmış olur. Mann'ın romanının temel kavramsal biçimini Hans Castorp ile yaşantısı arasındaki ilişki oluşturur, bu ilişki, aşağı yukarı eşit ölçüde Hans'ın düşünsel düzeydeki yalınlığı ile bunun hissedildiği düzeydeki yaşantının müphemliği üzerine kurulmuştur. Bu durumda ilişki yalın ile müphem arasındaki gerilimdir ve bu gerilimin yarattığı epifanlar romanın devinimini oluşturur. Bu aydınlanma anlarına doğru ilerleyen her şey –daha az kullanışlı bir seviyeden daha fazla kullanışlı

bir seviyeye *tahvil edilebilen* her şey– kavramsal biçime değer katar. Bu aydınlanma anlarının aleyhine çalışan –onları gizleyen ya da engelleyen her şey– değerinden kaybeder. Mesela salt düşünsel olan her şey ya duyarlılığa dönüştürülmelidir ya da onunla derin bir şekilde bağlantılı olmalıdır. Hans naifliğini hiçbir zaman kaybetmemelidir, buna ne kadar yüksek bir değer atfedilirse atfedilsin. Diğer yandan temsil edilen deneyim, modern aklın düşünsel yükünü fazlaca yüklendiğinde düşünce tarihinde ilk başta ortaya çıktığındaki müphem durumuna geri getirilmelidir hep.

Bu kuşkusuz bir medeniyeti yeniden oluşturma sorununa yaklaşım yollarından yalnızca biridir ve toplumun, romancının bu işi, sınırları neredeyse belirsiz, dönüşümden böylesi bir kaygı duyan, yalnızca çok biçimlilikte (*polymorphic*) karar kılabilen bir bakış açısıyla ele almasını gerektirecek bir durumda olduğunu görmek ilginçtir: sanki medeniyet yeniden embriyo durumuna dönmüştür, fakat bu kez ilk doğumu gibi günah ya da kusurlarda değil, hastalık ve utançta yeniden doğmayı beklemektedir. Okurlar olarak medeniyeti yeniden oluşturma sorununu, tam da Mann'ın ileride değerlendirilmesi için bıraktığı gibi, arka planda tutmamız gerekir. Yalın olanla müphem olan arasındaki gerilimin kavramsal biçimi, özellikle de yeniden doğum örüntüsü içinde sunulduğunda roman yazmak için son derece etkili bir araç haline gelir. Bir biçim olarak, kavradığı şeyi ilişkiye sokmaktan başka şansı yoktur ve ayrıca gerilim hangi yönde kurulursa kurulsun etkili olma avantajına sahiptir. Mann'ın Joseph hikâyesinde kahramanın kendisi müphemdir ve yaşantısı birbiri ardına gelen basit felaketlerden oluşur. Hans Castorp'un hikâyesi ise tam tersi yönde ilerler. Fakat her iki hikâyede de kavramsal biçim aynıdır ve toplumsal yaşantının olabilecek her tür yükünü; yani kahraman ile dünyası arasındaki ilişkiyi *oluşturan* şeyi taşır.

Medeniyet ve reformasyonun görünmez ağırlığı ve baskısı sürekli hissedilir. Burada bunu yalnızca romancının konusu olarak ele alacağız. Mann'ın konusunu katı kavramsal biçiminin baskısı altında nasıl kolaylıkla işlenebilir kıldığına, esnek tuttuğuna, nasıl bir şekil alması gerekiyorsa onu olanaklı kıldığına değineceğiz. Medeniyetin ağırlığını –romancının ciddiyet derecesi görülür burada– bir tür asketik vazgeçişle temsil eden bu biçimdir. Romancı sonuna kadar faydalanır bundan, fakat fazla ileri gitmemek için kendini sınırlar.

Bunun için önlemler alır. Kahramanını yalnızca yalın değil sıradan da gösterir ve kahramanının yaşantısını hem müphem kılar hem de sıradan yaşamın bir uzantısı gibi sunar – belli bir sağlık düzeyinden ona tekabül eden hastalığa doğru pek umulmayan, fakat hep çarpıcı ve kafa karıştırıcı bir genişlemedir bu. Kelimeler tanıdıktır fakat vurgular yeni noktalara düşer. Heceler arasında ya daha fazla boşluk ya da daha fazla yoğunluk vardır. Kişi olup biten şeyler hakkında ne kadar bilgi sahibi olursa o ölçüde tedirgin olur; bu tam da bildik olanın yabancı bir şeye tahvil edilmesinden kaynaklanır ve asla –bu noktada asketizm devreye girer– yabancı olan tanıdık olana dönüştürülmez.

Mann'ın aldığı bir diğer önlem, okurlarında bu izlenimi yaratmak için kullandığı seyirdir. Hans'ın yalın biri olduğunu keşfetmeden önce sıradan biri olduğunu görürüz, fakat bu yaşantının tanıdıklığı keşfedilmeden evvel müphemliği vurgulanır. Ancak erişilen bu yalınlık, tanıdık olanın üstesinden gelebilir. Mann bu seyri tersine çevirmiş olsaydı –okuru yalından sıradana doğru, tanıdık olandan müpheme doğru yönlendirseydi– bunların arasında yine bir ilişki olurdu fakat en düşük gerilimde seyrederdi (tıpkı bir hayaletin öğle vakti ortaya çıkması gibi) ve hemen akla en yakın çözüme kurban giderdi. Bu yüzden, ilave bir önlem olarak, Hans bize çok faz-

la kullanılabilir düşünsel malzeme sunmaz; bunun eksikliği hem onun tepki vermek yerine bir çözüm bulmasını önlemiş olur, hem de okurun bunu yapmasını engeller. Gerek Hans gerekse bizim için arada duran bu şey duyarlılıktır.

Mann'ın aldığı başka önlemler de vardır fakat bunların hepsine burada değinmemize gerek yok. Şimdi Mann'ın, ne olacağını görmek için herhangi bir önlem almadan Hans'ta serbest bırakarak risk aldığı bazı niteliklere değinelim. Mann ekonomik bir yazar olmadığı için Hans'ta bu nitelikler fazlasıyla birikmiştir; fikirlerle donatılmış olmasa da çok katmanlı, anlamı sabit olmayan yüzergezer sembollerle donatılmıştır. Bu sembolleri birlikte düşündüğümüzde Hans'ın bir temsilci olduğu ama temsil ettiği şey olmadığı –belki onun bir parçası bile olmadığı– fakat ondan izler taşıdığı sonucuna varırız. Bir burjuvadır fakat *haut-bourgeios*'dır, yani bir araçtır fakat 19. yüzyılda bireyin güç elde ettiği sürecin özüne ait değildir. Artık orada bulunmayan bir şeyin muhafızıdır; daha çok 19. yüzyılda İngiltere ya da Amerika'da yaşayan bir 18. yüzyıl soylusunu andırır. Kişisel yeteneği ya da yırtıcı olma becerisi olmadığı sürece ritüellerin muhafızlığını yapmaktan başka bir işlevi olmayan aristokrasinin mensubudur. Mann bunu, Hans'ın vasat fakat saygıdeğer bir vasat olduğunu söyleyerek ifade eder. Aktif bir yaşam ve buna bağlı yükümlülükleri sürdürmeye gönülsüz biridir. Mühendislik eğitimi almıştır ama mesleğini sevmez, buharlı gemiler hakkındaki ders kitabının kapağını bir türlü açamaz. Fakat bunu hiç belli etmez; aktif görünecektir ve mutlu gibi görünüp mutlu olmadan nereye kadar gidilirse o kadar yaşayacaktır. Sanatçı bir yönü vardır fakat yetenek anlamında değil, yalnızca duyarlılık anlamında görülür bu; sanatçılarla ilişkisinde otoriteyi ne elden bırakır ne de üstlenir, bilincinde olmadığı niyetlerle kafasını bulandırır onların. Maria Mancini sigarasını içmeyi sever,

yemeğe, içmeye, giyimine önem verir, rahatlığını sağlayan bütün şeylerden hoşlanır ve bu rahatlığını arttıran ya da engelleyen türden müzikler dinler. Hatta ağırkanlı sükûnetini muhafaza etmesini ve oyalamasını sağlayan her sanat dalından anlar. Kısacası, kendini ait hissetmediği bir çağın zayıflıklarının bilinci değil temsilcisidir. Kendi kendinin foyasıdır; en çok kendine karşı durduğunda kendini gösterir. Fakat bir yandan da gayret sarf etmek için neden olumlu bir sebep göremediğini anlar; motivasyonun ve teşvikin dışarıdan gelmesi gerektiğini bilir – fakat hiçbir işaret gelmemiştir dışardan. Dolayısıyla Mann'ın görüşüne göre aslında pek de vasat biri değildir. Bu yüzden en temel sorulara yanıt vermeyen bu dünyadan duyduğu şüphe ve hoşnutsuzluk nedeniyle bedensel ve ruhsal felce açık durumdadır. Varlığı fikrin özünün peşine düşmez. Yabancı bir dünyayı sıra dışı bir insan gibi "bir tür ahlaksal soyutlanma ya da kararlılıkla" veya "sıra dışı bir canlılıkla" yakalayamaz. Fakat vasatlığına rağmen doğru koşullar söz konusu olduğunda şeylerin ne olduğunu keşfedebilme potansiyeli taşır; saygıdeğerliği işte bu olanaklılıkta yatar. Nasıl olduğunu anlamadan bir arayış içine girmiş o gençlerden biri olduğunu hemen anlarız. Arayış ona bir şey vaat etse sanki daha fazlası olacaktır. Aklından çok duyarlılığıyla cevap verecektir; yine de aklı, varacağı yer neresi olursa olsun hazır durumdaki bir tür kaynak olan duyarlılığıyla yer değiştirecektir. Fakat sevgilisi sayesinde, uygun şekilde kararttığı şeylerin gölgesinde yaşayan, yaşamın sorunlu çocuğu rolünden, karanlığın kendisine gömülebildiği *Joli bourgeois à la petite tache humide*[4] rolüne ve oradan da tekrar yaşamın sorunlu çocuğu olarak ortaya çıktığı fakat bu sefer daha yüksek bir değer taşıyan üçüncü rolüne geçtiğinde aklının değil duyarlılığının dönüştüğünü görürüz.

4 Ciğerinde lekesi olan benim güzel küçük burjuvam – ç.n.

Bu güzel küçük burjuva, büyülü dağa kısmen hasta kuzenini ziyaret etmek için, kısmen de hayatın ciddi yönleriyle meşgul olmaya başlamadan önce bir ara vermek, tatil yapmak ve hava değişimi için gelir. Böylece seyahat sayesinde izniyle vazifesi birleşir; bu ruhun meşru aşırılığıdır – hayatın, yerleşik biçimlerden farklı bir şeyin üzerinde durduğuna ilişkin bir itiraftır, bazen erdemli olmaya mola vermenin onu katlanılabilir kılmaya yardım ettiğine ilişkin bir kabuldür. Burjuvalar tatil fikrini keşfederek, insanların katlanamadıkları toplumsal yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan araçlardan yalnızca birini bulmuşlardır ve bir sonraki adımları, tatilleri de katlanılmaz kılmak olmuştur. Hans Castorp'un büyülü dağdaki yaşantısı tatil örüntüsünü izler, şu farkla ki, bu tatil umduğundan uzun sürmüştür ve katlanılmaz olanın yeni biçimlerini keşfetmesine yol açmıştır.

Bu farklılık Castorp'un tatilini Avrupa'nın farklı ülkelerinden gelen, hepsi de genç, hepsi de ölmek üzere olan, ateşi yüksek kişilerle birlikte geçirmesinden kaynaklanır. Gençlik ölümden, ateş ise her ikisinden daha değerlidir. Yüksek ateş, karşısında hiçbir şeyin doğru diye nitelendirilemeyeceği değişken bir standarttır. Ateşliyken, eskiden olan şeyler yaşansa da aynı düzeyde, aynı ilişki içerisinde ve aynı sonuçla yaşanmaz. Ateşliyken en sıradan şeyler bile müphemdir. Büyülü dağ Avrupa'nın kontrolden çıkma noktasına varmış ateşli gençliğine ev sahipliği yapar ve William James'in "vücut ısısını bir derece yükseltirseniz insan ırkını değiştirirsiniz" düşüncesini hatırlatır şekilde bir tür aşırılık paradigması –karanlıktaki kehanet– işlevi görür. Yüksek ateş, değişime eşlik eden hastalıktır – sürecin dönüşüm *işlemidir*; ateş geçtiğinde stabil evreye, yani ya yeni bir seviyeye ya da ölüme varılacaktır, hangisinin olacağını tahmin etmek mümkün değildir. Yüksek ateş başkalaştırır, temizler ve temizle-

diği şeyi yakıp yok eder; ateş Santayana'nın ifadesindeki ruha benzer; vücudu soğutur kendisi tutuşur.

Hans ilk başta deyim yerindeyse hararetlidir fakat ateşi yükselmemiştir. Aşırı bir coşku, sakınmasız bir memnuniyet duyar; günahın saygınlık karşısındaki avantajlarını görür ve hararetli bir şekilde, yasa gevşediğinde (buradaki gibi ortada bir yasa olmadığında) tipik bir burjuvanın yapacağı şekilde yasağı arzular: yasak sağlık verir ve bu, baştan çıkarıcı olanın kutsallığı gibi görülür. Uygunsuz olana yönelik itki, uygun biçimde karartma pratiğinin yerini alır. Clavdia Chauchat'ya duyduğu ilgiyi uygunsuz bir ergenlik yaşantısı olarak tanımladığında, bu ilgi yerini, Clavdia'nın kayıtsız halsizliğine ve solgun tenine duyduğu aşka bırakır ve Hans bir duygu ortaklığı kurarak kendi de gerçekten hasta olur, ateşi yükselir. O sırada, oradaki iki doktor onu ekibe katar; başhekim hastalık konusunda doğal bir yeteneği olduğunu söyler, öbürü –hastalık aşığı, hastalığın aşk olduğunu düşünen de– elini samimiyetle sıkar. Bu bir fetihtir.

Bütün bunlar Hans'ın özel bir şekilde vasat biri olarak kurulmasına dayanır: memnun olmadığı bir çağın ürünüdür; ahlaksal soyutlanma ya da sıra dışı bir canlılığa sahip değildir, ne eski dönemlere ne de kendi devrine ilişkin esaslı bir eğitimi vardır; ölüme âşık (hayati anlamda değil, durağanlık anlamında) ve rahatına düşkün biridir. Önceki hayatı ve onun törenlerinin yüklediklerine kıyasla, kendisini hem gerçekliği hem de törenleriyle tutsak eden bu tatili uzatmaktan başka ne isteyebilir ki. Artık ateşi yükseldiği için gerçeklik hissine ulaşmıştır. Fakat bu dağ aşağıdaki hayatı, doğası gereği yatkın olduğu şekilde durağan ve utancı yüzeye biraz daha yakın gösterir. Burada her şey kendisiyle iltihaplanmıştır. Asıl seyirlerindeki değişimden ilk etkilenecek olanlar, kendilerinin taklidine dönüşen idealler, amaçlar, motivasyonlardır. Bozukluk, karmaşa, hastalık doğanın düzeni haline gelmiştir.

Fakat Hans'ın ateşinin yükselmesi hikâyesi vasatlığına bağlanırken, aynı zamanda ileriye –ya da içeriye– başka bir şeye doğru da uzanır. Eğer hastalığı düz anlamıyla okunacaksa –Hans'ın ciğerindeki leke verem *olamaz*, tıpkı ruhunun burjuva *olamayacağı* gibi– eğer toyluk dönemini gerçekten geride bırakacaksa, bu, dağın büyüsündeki cazibe, bir tür çekim gücü ya da itici bir güç sayesinde yani hissedilip farkına varıldığında bir düzen ilkesi, açıklık ve sıhhat gibi görünen şey vasıtasıyla olacaktır. Bu her ne ise, sırf ateşinin bir derece yükselmesiyle bütün bu rahatsızlıklara sebebiyet veren şeydir. Hans ateşinin yükseldiğini kabul ettiği an –romanın dörtte birini biraz geçtikten sonra– rahatsızlık sarsıcı bir hal alır, Hans'ın vasatlığını, yalınlığın artması yönünde henüz zorlamayan, şimdilik onu yalnızca yarı bilinçli halde kendini mutlu bir vazgeçişe kaptırmasını sağlayan müphemin savaşı başlar. Düzen ve sağlığa kavuşmak şöyle dursun, hiçbir şey açıklık kazanmaya doğru ilerlemez; cazibe halen büyüdür, güç halen baştan çıkarıcılıktır, kural halen çelişkidir. Hans'ın hasta kuzeni Joachim Ziemssen'de eski dünyadan geriye kalan bir şey, askerin ölümde şanlı bir yön bulması görülür fakat Hans bu görüşü paylaşmaz. Başhekim Behrens'te ise, hastalık mı dağa geliyor yoksa dağ mı hastalığı doğuruyor sorusunun karasızlığı ve mizahı gösterilir. Ruh doktoru Krowkowski'nin bir yarısı şarlatandır fakat diğer yarısı güçtür, aydınlıktaki karanlığın gücü: aydınlıkta parlayan şey olarak hastalığın gücüdür. Hümanist Settembrini'de kısmen, düzen kılığına girmiş –dans eden bir maymun kılığındaki laternacının düzeni– tutarsız duygular ve numaralar görülür, fakat diğer yarısı rasyonel iradenin sözcüsüdür. Madame Chauchat'da ise çürümüş bir yer vardır –bir yanı hep kızışan bir kedinin kokusudur bu– fakat aynı zamanda kendisi de çürümüştür, ya da en azından bunun duygusunu taşır: öteki şeyin muhtemelen utanç verici ola-

nın hayatiyetine sahiptir, fakat temelde bu tam da Settembrini'nin, temsil etmek için hararetle gayret sarf ettiği güce gerçekten sahip olsa yücelteceği şeydir. Hans bütün bunlara zafer kahkahalarıyla ve ürkütücü beklentilerle kendini bırakır ve iki aşk yaşar: biri cinsel yolla bulaşan bir hastalık olarak Clavida Chauchat'ya duyduğu aşktır, diğeri ölüme, bir hastalık, sirayet eden bir virüs, bir cerahat olarak yaşama duyduğu aşktır, ikisine de en şehvetli haliyle kapılır. Vücut sıcaklığının bir ya da iki derece artığını fark eden burjuvanın kendinde ve dolayısıyla dünyasında bulduğu ya da ortaya çıkardığı budur: ölmek üzere olana duyulan tutku.

Yalnızca küçümseme –yani eleştirinin en ilkel biçimi– kısa bir süre için ona geri adım attırabilir. Madam Chauchat, histerik flört girişimlerini küçümseyince ateşi normal seviyeye iner; kendisine yaklaşmasını kabul ettiğinde ateşi yükselir; onu tamamen kabul ettiğinde –karnaval gecesi Sen tam anlamıyla egemen olduğunda– utanmazlığın ve kutsalın hezeyanlı coşkunluğuna kapılır. Fakat yalnızca cinselliğin ve ölümün küçümsenmesi bu tepkisel güce sahiptir. Hümanist Settembrini'nin, aklın öfkeli isyancısının küçümseyişi onu sadece daha fazla geri çekilerek bilinçsizce şeytanın avukatlığını yapmaya iter. Hans, Settembrini'nin onu tanımladığı gibi, yaşamın sorunlu çocuğudur ve ayrıca Settembrini'nin düşündüğünden daha Avrupalıdır. Avrupa yalnızca Akdeniz, ya da akıl veya Latinlikten ibaret değildir. Zaten Latin düşüncesi de hiçbir zaman yeterli olmamıştır. Hep kendi dışında bir şeyin üzerinde temellenmiştir ve tek olduğunda da çoğunlukla hayatı tahammül edilmez kıldığı görülmüştür. Dünya henüz aklın tanrıtanımazlığına hazır değildir, bu Settembrini için geçerli olduğu kadar Hans için de geçerlidir; ikisi de okült bir nitelik taşıyan güçlere hizmet eder ve Hans bunu Settembrini'den daha iyi bilir çünkü sürekli kendisine saldıran ilkel şeyler karşında onu koruyacak çok az şey var-

dır – yalnızca içine alma gücüne sahiptir. Öte yandan Settembrini'yi –onun tarih düşünü, hayattan kesitler vererek söylediği soylu yalanları– tam anlamıyla kullanmak için yeterli bilgiye sahip değildir; bilgisi yalnızca onu tekrarlamaya ve suiistimal etmeye yeter – bu da zaten burjuvaların klasik gelenek karşısında temelde yaptığı şeydir. Settembrini haklıdır, bir vaiz ve bir öğretmenin imkânsız rolünü üstlenen trajik kavrayışın haklılığını taşır; Hans Castorp yaşamın sorunlu çocuğudur ve Avrupa geleneğinin olgun biçimini; onu doğuran şeyi değil ama yaşamasına izin veren şeyi, onu hayatta tutan, esnek, olanaklı, olası, kâhince kılan şeyi Hans'a öğretmek ona düşmüştür.

Fakat Settembrini, Clavdia Chauchat'nın etkili küçümseyişine sahip olmadığı gibi, öğretmeyi arzuladığı şeyi de bütünüyle temsil etmez; gerçek anlamda yalın olmak için içinde bir şeyler eksiktir. Belagat sahibi düşmanının, mutlak iradenin yardımına ihtiyaç duyar. Bu hemen, ufak tefek, cılız, itici denebilecek kadar çirkin, iyi giyimli Cizvit Yahudi Naphta'yla karşılanmıştır. İkisi tartışır ve garip bir şekilde birbirlerini tamamlarlar, kendileri de şaşırır buna. Hans onu –bu Kirke adasında– domuzları kendine çekmek için takındığı tavırla dinler ve Naphta'nın gerçek bir Cizvit değil, *küçük bir lekesi olan* bir *jolie jésuite*[5] olduğuna karar verir. Bir süre sonra Joachim gider, Hans, sonsuza dek tek başına, biri rasyonel hümanist konumdan, diğeri aşırı rasyonel mutlakçı konumdan konuşan bu kişilerin artarda sürdürdüğü tartışmaları dinlemeye devam eder. Biri hayata insansever bir yerden bakarken, diğeri hayatı bir hastalık gibi görür; bu iki görüş, sürtüşme en üst düzeye çıkana kadar birbirini iterek iç içe geçer ve bir kapan ağzı gibi birleşir. Tartışmanın nereden çıktığı pek fark etmez, sonuç aynıdır. Mesela idam cezasıyla ilgili önemli bir tartışma başlar ve iradenin akıl gibi dav-

5 Yakışıklı Cizvit – ç.n.

ranmasıyla ve aklın kendini iradeyle ortaya koymasıyla biter. Bu tartışma kimin dindar, kimin özgür düşünceli olduğunu ayırt etmenin güç olduğu bir birleşme noktasına varır. Mann'ın tasarımı doğrudur. Elbette rasyonel hümanist dindardır. Ve elbette kutsallık için her şeyi feda edebilecek olan Cizvit özgür düşüncelidir. Elbette tahammül edilebilir bir evren kurmak isteyen kişi dindardır ve Tanrı'yı yüceltir. Ve elbette ne pahasına olursa olsun katlanılmaz bir evrende ısrar eden kişi özgür düşüncelidir ve yoz inancından artakalanlarla Tanrı'ya söver.

Yalnızca bilinmesi mümkün olanın üzerinde durmak ya da tamamen bilinmesi imkânsız olanın gücünde ısrar etmek: Bu, Hans gibi sıradan kişileri müphem karşısında verilecek tek yanıt olan yalınlığa zorlayan türden gerçek bir sorudur, baştan çıkaran bir sorudur. Bu soruların her ikisi de pervasız bir tam yetkinliğe ve felakete sebep olur; bu nedenle ikisi de korkunun araya girmesine izin verir hatta onu davet eder. Belki *tam da* korkuya yakarıştır bu baştan çıkarıcı sorular, biri kartalın güvercini ezmesi biçiminde karşımıza çıkar, diğeri Tanrı'yı harekete geçirmek için şeytanı çağırır; biri Devrim'le bunu gerçekleştirir diğeri Engizisyon'la. Burada Eliot'ın deyişiyle akıl almaz kamusal hayat ile katlanılmaz özel hayat arasındaki ikilemi görürüz: kötülük gelse bile iyilik yapmak ile yıkımdan sonra iyinin geleceğini umarak kasıtlı biçimde kötülük yapmak arasındaki imkânsız seçimdir bu. Bu iki düşünce de kabul görmüş inançlara aykırıdır, biri iyiliğin kutsallığa götüreceğini ileri sürdüğü için, diğeri iyinin tesirli olacağını varsaydığı için.

Bu ikilemi Mann yaratmamıştır. Her sıradan düşünce yapısı için ve özellikle belli bir basitlik duygusu taşıyan, kültürel mirastan yoksun burjuvanın vasat aklı için bu, bir eylem ideali olarak katlanılabilir ve katlanılmaz dünya arasındaki mücadelenin temel biçimidir. Erdem budalası ile asketik

zevk düşkünü arasındaki mücadeledir. Ne yazık ki eylemden kaçış yoktur ve daha kötüsü eylem, düşüncenin kendisine sirayet etmesinden kurtulamaz. İdam cezasına ilişkin görüş ayrılığından doğan bu tartışmada düşüncenin nasıl eyleme dönüştüğünü ve eylemin nasıl düşünceden beslendiğini görürüz. Gücün kaynağı ne kadar uhreviyse, güç kendini o ölçüde geri çeker, şeytan örtüksüzleştikçe güç, dehşetin her yere ulaşan, nüfuz eden biçimine bürünür. Tam bir emniyet tam bir dehşete dönüşür: insanlığın öbür dünyada ödüllendirilme beklentisinin vahşi mutlakçılığı karşısında rasyonel gerçeğin ahlaki yasa olarak görülmesinin vahşi mutlakçılığı: mutlak ruh ya da mutlak insan.

Hans bütün bunları dinleyerek manevi eğitimini sürdürür. Settembrini'nin düşüncesinde ne kadar *az* akıl olduğunu ya da Naphta'nın mutlakçılığında ne kadar *çok* akıl olduğunu; birinin kendi imgesinde ne kadar az, diğerinin ne kadar çok yaratıldığını bilecek kadar dikkate almamıştır onları. Bu yüzden "her şeyi silip süpüren ve her şeyi eşitleyen hem zevk düşkünü hem de asketik tutum içinde olan cemaat" ile "burjuva erdeminin ve süslü sözlerin sürekli çatıştığı eleştirel öznellik" arasında seçim yapmaya çalıştığında doğal olarak Naphta'nın "kaotik ahlaksal" evrenine yönelir. Clavdia Chauchat'nın temsil ettiği her şey; vazgeçme, macera, günah, utanç, haz: bütün bunlar bu istikamettedir. Hans aşırı teslimiyetin *ciğerinde bıraktığı lekeyi* (*petite tache humide)* gayet iyi anlamıştır, boynundaki ve çenesindeki felci de aynı şekilde, belki daha bile iyi anlamıştır. Manevi eğitimini bu şekilde tamamlar. Yaşamın sorunlu çocuğu duyarlılığını hasta Cizvit'in *Operationes Spirituales*'ine göre esnetmiştir.

Fakat bu esnetme henüz tamamlanmamıştır ve biraz daha esnemeye yönelik her girişimi ya bu manevi eğitime paraleldir ya da ona verilen gelişimsel bir yanıttır. Burada, kardaki düşle ve Peeperkorn'un macerasıyla kendimizi sınırlandıra-

cağız, çünkü romanın kavramsal biçimi olan yalın ile müphem arasındaki ilişkiyi en üst seviyede bu iki bölümde görürüz, ayrıca Settembrini ve Naptha kutupluluğuyla ilişkili olarak romanın kehanet düzeyinde ulaştığı en yüksek nokta da yine bu iki bölümde karşımıza çıkar. Kar başlıklı bölüm beş kısımda anlatılan bir düşü aktarır – uyanış, uyku, sanrı ve yeniden uyanış. İlk bölümde Hans'ın, aslanın gırtlağını, denizin derinliğini, ıssızlığı, vahşi doğa kışını deneyimlemeye yönelik masum itkisini görürüz; bilinçli şekilde doğaya teslim olarak *Homo Dei*'nin mertebesini ve büyüklüğünü keşfedecektir. İkinci bölümde yüreği buz gibi boşlukta çırpınır ve kendini tekrar başladığı noktada bulduğunda keşif isteğini bastırır, bilerek kaybolur. Üçüncü bölümde, kendini dolaşmaya zorlarken etik ve din, aklın isteği ve bedenin sersemliği düşüncelerine hâkim olmak için yarışır. Böylece geri çekilmenin yapılabilecek en doğru hareket olduğu tehlike durumu başlar: ölümü resmî bir görkem içinde düşünür, Naphata'nın katı disiplinini düşünür –bu noktada Settembrini sanrısı devreye girer, elinde küçük borazan ve laterna tutmaktadır– Clavdia Chauchat'yı düşünür. Bir elin kara yatıp dinlenmesi için onu dürttüğünü hisseder. Fakat direnir –fırtınayla şaka olmaz– yalnızca kafasının öne eğilmesine müsaade eder. Sonra aşağı, düzlüğe indiğinde mis kokulu bir bolluk, kuş cıvıltıları ve gök kuşağı görür, yaşayanların iklimiyle karşılaşır. Burada İtalyan tenorun berrak sesiyle düşün dördüncü bölümü başlar. Önünde pastoral Akdeniz açılır, duru, ışıltılı, törensel ve kucaklayıcı bir manzaradır bu. Hans tapınaktaki sevimli oğlan çocuğunun bakışlarını takip edene kadar kendini, bu insanları gözetleyen ahlaksız bir yabancı gibi hisseder. Orada iki yaşlı kocakarının bir çocuğu –yaşamın sorunlu çocuğunu– parçalara ayırıp yuttuğunu görür ve kulaklarında sövüp saymaların fısıltısı, kendini karın içinde iki büklüm yatarken bulur. Ölümcül uyku-

dan uyanmanın verdiği yeni güç beşinci bölümde ona yeni bir görüş kazandırır. İnsanoğlunun umudunu ve bunun bedelini içeren bu anonim ve müşterek rüyayı içindeki yüce ruhun gördüğünü bilir.

Hans'ın değişim paradigması bu rüyada yatar; bu ayrıca Mann'ın kehanetini, mevcut olanın keşfinin ötesine, gerçeğin aydınlatılmasına (yani tasavvuruna) taşıdığı noktadır ve şunu da belirtmek gerekir ki, Mann hem paradigmasında hem de kehanetinde yalın olanla müphemin arasındaki gerilimin kavramsal biçimine sadık kalır. Hans rüyasında müphemi özümseyen bu yalınlığa ulaşır. Bu ona göre yüce insanın düşüdür ve halen bu düşün etkisindeyken hem aklın görevini anlar hem de sağlıklı canlılığı içinde bu rolü oynama kuvvetini kendinde bulduğunu hisseder. Sanki ateşi düşmüştür ve gelecek, eski haline yani hep olduğu duruma *yeniden gelmiştir*. O an için Hans hem ahlaksal açıdan soyutlanmış hem de son derece sıhhatlidir ve onu eyleme geçirecek sonuca ulaşmış gibi hisseder. Akıl ve pervasızlığı anlamıştır, insanın her yönünü –beden, kan, hastalık ve ölümü– anlamıştır ve hepsine insanoğlu, yani yaşamın sorunlu çocuğu dendiğini bilir. Aydınlanmış insanın ardında kanlı şölenin olduğunu ve bunun hem akıl borazanından hem de Tanrı ve Şeytan'ın *guazzobuglio*'sundan daha iyi olduğunu bilir. İnsan aklını açık ve yüreğini inançlı tutarsa, hastalık ve sağlığın, ruhun, doğanın bir sorun olmadığını göreceğini düşünür.

> "Ölümün izleri yaşamın içinde sürer; öyle olmasaydı yaşam diye bir şey de olamazdı. *Homo Dei* statüsü de bunun içinde, ölümün izlerinin ve aklın tam ortasında bir yerde, mistik toplumla havalı bireycilik arasında bir yerlerde. (...) İnsan karşıtlıkların efendisi, tüm bu karşıtlıklar o var diye var; demek ki o karşıtlıklardan daha soylu. Ölümden de da-

ha soylu; ölüme göre fazla soylu. Ona zihinsel özgürlüğünü veren de bu. Yaşamdan da daha soylu; yaşama göre fazla soylu. Ona yüreğindeki inancı veren de bu."

Böylece ahlaksal soyutlanmaya ulaşır. Yeni kazandığı bu sıra dışı canlılıkla bir şey daha görür: aşk ve ölümün eş olmadığını, aşkın ölüme karşı durduğunu fark eder.

> "Biçimin ve kültürün kaynağı da aşk ve iyiliktir; kanlı şölene sessiz saygıyı veren de. (...) Ölüme olan bağlılığımı sürdüreceğim ama ölüme ve geçmişe bağlılık düşüncelere ve eylemlere egemen olursa bunun kötülük, karanlık şehvet ve insanlıktan nefret demek olduğunu da hiç unutmayacağım. *İnsan, iyilik ve aşk adına, ölümün düşüncelerine egemen olmasına izin vermemelidir.*"

Hans bütün bunları sonsuza dek bileceğini düşünür. Fakat yüce insanın bu düşü bu ortalama delikanlıda, en azından etki bakımından kalıcı olmaz, yalnızca kalp atışındaki değişim ve gizemin kaybolması hissi, yürekli olmak için onu cesaretlendiren bir esriklik anısı gibi algılanır. O gece yemekten sonra düşün etkisi kaybolmuş ve düşünceleri de netliğini yitirmiş olmasına rağmen bu anı ve cesaret sayesinde (bu soyutlanma ve hayatiyet sayesinde) ölmek üzere olan kuzeninin savaşçı sakalının ardından yüzündeki tebessümü görebilmiş ve Mynheer Peeperkorn'un insanüstü canlılığını (soyutlanma olmaksızın) tam bir inançla karşılayabilmiştir. Bu ölüm içindeki yaşamdan ve hayatın nafile kılınmasından önce Hans, kendisi büyük karşıtlıkların küçük efendisidir, değişim geçiren bağlılıklar kurmuş, ama hep bağlılık içinde kalmış biridir.

Bu bağlılık duygusunu Peeperkorn'la karşılaştığında nerdeyse kaybeder. Peeperkorn, üzerindeki yelek ve kareli ceketiyle, birini diğerinden fazla öne çıkarmadan aynı anda

hem Naphta hem Settembrinidir ve cin, şarap ve koyu kahvesinde bulanıklaşan heybetli kişiliğiyle, herhangi bir konu ya da sıra takip etmeyen heyecanlı sesi ve etkili jestleriyle aslında hiçbir şey söylememiş olmasına karşın, güzel konuştuğu izlenimi yaratır. Karşıtlıkların efendisi olabilir ama daha çok bir sağanağa, insanın içindeki dağa, şelaleye ya da denize benzer. Peeperkorn gibi biri hayatımızda uzun uzadıya kalamaz, bu kişiler kendi hayatlarına da uzun süre tahammül edemezler. Seviyeyi erişemeyeceğimiz bir derinliğe çekerler ve sundukları örneğe ulaşmak için gereken çaba genellikle gücümüzü aşar. Fakat bu, bir güç olarak hayatın derinliğidir, ateşin yükselmesinin gücüdür –yaşam gücünün derinliğidir– bunun devam etmemize yönelik baskısı, değişken gücü olmasa durma noktasına geliriz fakat, insani düzeyin çok ötesinde dönüştürülmüş bir güçtür bu – insanlar bu güçten doğmuş olsa da. Bu şekilde dönüştürüldüğü için yıkıcıdır; ona hizmet ederken kendimizi ondan korumazsak bizi yok eder, tıpkı Peeperkorn'un, aşk ve alkol işe yaramayınca, kendini yok etmesi gibi. Ölümünün, tahttan çekilme olarak nitelendirilmesiyle kastedilen budur: olamadığımız ve yaşayamadığımız bütün şeylerin efendisidir o. Ne var ki insan olduğumuz için, onun gücüne hizmet etmeyi, karşımızda belirmesinden duyduğumuz korkuya rağmen, arzularız. Melville'in Shakespeare için söylediği gibi kaçınmamız gerekenin peşinden koşarız ve kaçındığımız şeyi tertipleriz ki onu aramayı sürdürebilelim. Orduda bunu disiplin olarak, dinde ritüel olarak tertipleriz, savaşmanın herhangi bir disiplinin, dinin de ritüellerin ötesinde olduğunu bilmemize rağmen bunu yaparız. Günlük hayatın akışı içinde bu tür karşılaşmalardan, dalkavukluk yaparak, kayıtsız kalarak, alayla ya da fikirlerle sıyrıldığımızı düşünürüz fakat düşünmeyi bıraktığımız anda bu gücü içimizde hissederiz.

Hans, Mynheer Peeperkorn'la karşılaştığında başına gelen budur. Ona yaranmayı ve düşünmeyi bıraktığında Mynheer Peeperkorn'u içinde hisseder. Clavdia Chauchat'nın dağa Peeperkorn'un sevgilisi olarak dönmesinin –kendisine karşı hissettikleri ve bunun yarattığı acı nedeniyle Peeperkorn'la birliktedir– Hans'ın duygularını anlamasına herhangi bir katkısı olmamıştır, aksine Chauchat'nın varlığı bu durumla tam bir zıtlık içindedir. Chauchat, ateş karnavalı gecesinde Hans'la senli-benli olmasına rağmen artık öyle değildir çünkü yeni duygu karnavalında Peeperkorn'la Hans –tam da Chauchat için mücadele ettikleri sırada– birbirlerini kardeş olarak kabul edip birbirlerine Sen diye hitap etmeye başlamışlar ve böylece "Sen" tam anlamıyla egemen olmuştur. Hans, Peeperkorn'un da insan olduğunu, herkesten çok insan olduğunu anlar; bu kadar insanca olduğumuzda insan da olamayız aynı zamanda: kapsamlı bir insandır, bu derinliğe sahip bir kapsama, aşk demediğimiz zamanlarda, trajedi deriz, fakat bağlamından çıkarılıp yakına getirildiğinde faciadır. Fakat burada Peeperkorn'un kendi sözlerine, Hans'ı Clavidia'yla ilişkisinde yüzeysel olduğu için eleştirdiği konuşmasına yer verdik. Karanlıkta şarap içerlerken yatakta uzanan yaşlı adam, yanı başındaki Hans'a şöyle der:

> "Biliyor musunuz, duygularımız yaşamı uyandıran erkeklik gücümüzdür. Yaşam uykudadır ve yüce duygularla sarhoş edici bir düğün için uyandırılmayı bekler. Çünkü duygu tanrısaldır, delikanlı. İnsan da öyledir, hissettiği sürece. İnsan Tanrı'nın hissettikleridir. Tanrı insanı onun aracılığıyla hissetmesi için yarattı. İnsan, Tanrı'nın uyandırılmış ve sarhoş edilmiş yaşamla olan evliliğini gerçekleştiren bir organdan öte bir şey değildir. Ve eğer insan hissetmekte başarısız olursa bu yüce utancın patlaması, Tanrı'nın erkek gücünün yenilgisi, kozmik bir felaket ve akıl almaz bir dehşet olur."

Sen hitabı işte bu temelde aralarında anlam kazanır. Fakat karanlıkta birbirlerinden ayrıldıklarında Hans, Settembrini'nin gelenek ve aklın egemen olması için birden içeri girip ışığı açtığını düşler. Karanlıkta yalnızken, duygu tümüyle bir insana, tahammül edilemez bir mahlûka dönüşür: rahimden çıkan bu şeye histeri deriz. Belki de bu nedenle Peeperkorn bir sonraki bölümde, yarı kederli, yarı zevk düşkünü bir serseri gibi sesini yükseltip çağlayanla ("bu sonu gelmez köpük ve gürültü felaketiyle") konuşma yaptıktan sonra o gece kendini öldürür. Kişinin doğayı kendi histerisine tahvil etmesi mümkün değildir, bunu yapmaya çalışırsa hayat katlanılmaz olur.

Zararı yok. Günlük deneyimde her an böyle bir histeri atağıyla karşılaşabiliriz – bu, insanın yaratma gücünü kullanmasına yönelik müthiş bir çağrıdır ve bunu hissetmek hastalığımızı, temelde başımızı döndüren şeyi anlamaktır. Hans bu çağrıya kendini açtıktan sonra, kendini yeniden yaratmak için sırayla Büyük Uyuşukluğun, Müziğin büyüsüne kapılır, insanca olmayanın şaibeli bataklığıyla ya da kendi doğasıyla tekin olmayan bir alışverişe girer, Settembrini'nin havaya ateş ettiği düelloda Naphta'nın intihar etmesiyle hınç ve histerinin Kitlesel Salgını son bulur ve nihayet yaklaşan savaşın büyüsü ve Settembrini'nin ölümüyle sona erer. Sonra Hans savaşa gider ve ortadan kaybolur. Mann, yaşasa da ölse de Hans'ın durumunun pek parlak olmadığını belirtir. Tensel olarak hemen hiç yapamadığı şeyleri Ruhunun derinliklerinde bilmiştir: ölümden ve bedenin başkaldırışından sıyrıldığı anlarda bir aşk düşlemiştir: insan ruhunun bütün karşıtlıklarının üstünde hüküm süren Sen'in egemenliğidir bu. Mann, romanın sonunda Hans'tan aşkın ve bağlılığın Sen'i diye söz eder. Hans gerçekten de küçük bir beyefendidir.

Bütün bunları düşündüğümüzde Mann'ın aslında Dostoyevski ve Nietzsche'yle içsel benzerlikler taşıdığını görürüz.

Kaynağını insan ruhunun derinliklerinden, epey insani derinliklerden alır. Apollon ve Diyonisos ikiliğini ve ayrıca Engizisyoncu ve Dolu Dizgin Troyka'yı (Dostoyevski'nin Rusya imgesidir bu, Clavdia Chauchat'nın sigara tabakasının üzerindeki resimde görülür) anlar: bu dört riskli rol de kendine özgü dehşetiyle, anonim ve müşterek olanın altındaki ahlaki kaos ve zevke dayalı özgürlükle sarsılan bir yüzeyde durur. Mann, dehşetin onu unuttuğumuz için araya girdiğini, kederle içine sürüklendiğimiz bize ait bir parça olduğunu bilir; fakat eğer istersek, bize kendini alttan alta hissettiren şeyi hatırlar ve inkâr etmezsek, bu dehşetin araya girmesine izin vermeden kendimizi yeniden biçimlendirebileceğimizi de bilir. Fakat bunu yapmadığımız ve dehşete kapıldığımız için hatırlanması gereken hakkında kehanette bulunmak ona düşer. Böylece bize Sen'in hangi şiddet ve aşırılıklarla egemen olduğunu gösterir: karnavalla, bir kişinin varlığıyla, ölüm ve savaş yoluyla ve hepsinde de bir dönüm noktasına cevap olarak yapar bunu.

Naphta ve Settembrini'nin yalın fakat birbirine zıt ikiliğinde –yani Hans'ın onlarla ilişkisinin geriliminde– bu kişilerin kafa karışıklıklarından çok karşılaştıkları koşullar bir dönüm noktası olarak gösterilir. Aklın seçim yapan tarafı yine eski seçeneğe, koruma ve kontrol yöntemine yönelir. Her ikisinin de lekesi kendilerini varoluş koşullarının yerine koyma girişiminden kaynaklanır. Aralarındaki fark Settembrini'nin kendi içindeki duygu uçurumunu görmezden gelmesi, bunu bilir görünen Naphta'nın ise kendine sahte bir uçurum yaratmaktan öteye gidememesindedir. Düşünce yapıları açısından bundan daha keskin bir fark olamaz. Bununla birlikte, Naphta'nın kişisel bir uçurum yaratmasını, dönüştürülmeye gerek olmayan gerçek bir çözüm olarak görmek, Settembrini'nin görüşündeki kasti başarısızlığın önemsiz bir dikkatsizlik olduğunu düşünmekten görece daha kolay ve hep daha cazip olacaktır.

Açıklayıcı bir örnek olarak Naphta'nın, ne kadar itilirse itilsin Clavdia Chauchat'yla hiçbir şey yapamadığını; fakat Settembrini'nin yapabileceğini, ona ilişkin ilk görüşlerini (Hans'ın düşündekileri) yenilemesiyle her şeyi yapabildiğini görürüz: Chauchat'nın uçurumu gerçektir: Hans'a söylediği gibi, onun gücünü taşır, bu yüzden Hans Sen'ini ondan Peerperkorn'a doğru yöneltir. İkisi de yaşamın kutsal hali olarak Clavdia'ya yaslanır. Bu durumda, Peeperkorn da Hans da, Settembrini'nin Clavdia'ya ilişkin önyargısında bir şekilde haklı çıktığını hisseder, Clavdia da, kendi yöntemiyle, bunu hisseder. Settembrini'nin "in-san" olmadığını söyler, fakat hem kendi içindeki insanı hem de başkalarını anladığını bilir. Bütün bu kusurlu ve hastalıklı kişiler arasında yalnızca Settembrini insan yaşamının bir parçası olarak ölür, ortadan kaybolmaz ya da intihar etmez ve ancak Settembrini'yi düşünerek Peeperkorn'un insan histerisinin trajik başarısızlığını, yaşamın koşullarını kendi imgesinde yeniden oluşturmasını anlayabiliriz. Yalnızca Settembrini insanın yine de karşıtlıkların efendisi olabileceğini öne sürer.

Nedir bu karşıtlıklar? Uyanma anlarımızın uyum sağlama, kefaret ödeme ve yenileme görevini üstlendiği bütün o hayat koşullarının mevcudiyetini göstererek gerçekliği sezdiren bu romanda bunlarla karşılaşmıyor muyuz? Bu karşıtlıklar tepemizde uçup duran altın kartallardır.[6] İçimizdeki müşterek ve anonim olandır. Kişinin zaten bildiği, aslında hep orada duran gerçekliktir.

6 Yeryüzü ile tanrıların bulunduğu ruhani dünya arasında, insanların yakarış ve dualarını taşıyan kutsal varlık. Doğruluğun, gücün ve özgürlüğün simgesidir – ç.n.

Parodi ve Eleştiri: Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'u[1]

Bu ülkede, bu çağda, kültürümüzü ele alma yöntemimiz, başlığıyla, başlık sayfasındaki epigrafla, kahramanına atfettikleriyle, büyük bir şahsiyeti büyük bir eser içinde ele alma maksadı taşıdığını ortaya koyan bu edebi yapıtı incelememizi zorlaştırır. Büyük şahsiyetlerden genellikle suçlu ya da meşhur veya revaçta ya da başka bir şekilde ölü olmadıkları sürece hoşlanmayız; azami dikkat ve yanıt gerektiren taleplere kızarız – kahramanların bizim işimizi bizim yerimize yapmasını isteriz ve büyüklüklerini, farkına varmadan, zahmetsizce kendimize aitmiş gibi görmekten hoşlanırız. İhtiyatlı bir yaklaşımdır bu, risk almaktan ve ukalalıktan kaçınır fakat bizi Thomas Mann'ın, Alman besteci Adrian Leverkühn'ün bir arkadaşı tarafından aktarılan yaşam öyküsünü konu alan *Dr. Faustus* romanı karşısında ne yapacağını bilmez halde bırakır ve giriş sayfasında Dante'nin İtalyancasıyla cehennemin ikinci kantosundan alıntılanmış dokuz satırlık pasajı, yani kendini içinde bulduğu tarifsiz insan cehen-

1 Romandan yapılan alıntılar için bkz. Thomas Mann, *Dr. Faustus*, çev. Zehra Kurttekin, Can Yayınları, 2013 – ç.n.

neminde aldığı ilk nefesi anlattığı bölümü gördüğümüzde şaşkınlığımız daha da artar. Bu eseri üç defa okuduğum ve her seferinde çeşitli ve değişik şekillerde etkilendiğim için hatalı bir yargıya varma ve ukala olma riskini göze almanın sadece gerekli değil, yararlı da olacağını düşünüyorum – bu eseri ona atfedilen rol bağlamında incelemenin ve azami dikkatin, çağımızda bu büyüklük imgesine ilk başta verebileceği azami yanıtı bir çerçeveye oturtmayı hem gerekli hem de yararlı görüyorum. Bu girişimimde yalnız olmaktan korku duymuyorum; sayıca fazla olmasalar da benim gibi bu konuyu ele alanlar olduğunu biliyorum; yanımda ilk olarak, romandaki modern Faust'un yaşamı üzerine düşünen, onu anlatan bir arkadaşım ve yoldaşım var, bu cehennemî çağda kusursuz bir çiçeği andıran Katolik, hümanist Serenus Zeitblom'dan bahsediyorum elbette, o ve paylaştığımız ortak inanç sayesinde –ikimiz de Katolik olmasak da hümanist olmamızı kastediyorum– nereden başlamam gerektiğini anladım.

Bir hümanistin olağan sorularıyla başlıyorum. İlk başta, kendime hatırlatmak için, modern bir eserde Dr. Faustus isminin ne anlama gelebileceğini ve açılış sayfasında Dante'den alıntılanan İtalyanca pasajın orada ne işi olduğunu soruyorum. Şeytan mitinin ve Yunan Musa'larına çağrının çağdaş burjuva hümanizmiyle ilişkisi ne olabilir? (Hümanist olmamız su götürse de şu an için halen burjuvayız.) Neden hümanist olduğu söylenen birinin yapıtı, epigrafı ve başlığıyla bu kadar geriye, insandan önce var olduğu bilinen güçlere dokunacak kadar eskiye uzanır? Kendi çağının insanlıkdışı olaylarıyla mücadele etmek için tekin göründüğü kadar tehditkâr olan kadim güçlerden yardım istemek hümanistin çıkmazı mıdır? Ya da düşmanlarından çok kendi zayıflığıyla savaşmak için içindeki demonik ilham kanalını, saklı ve açıklanamaz gücü tazelemesi gerektiğini mi hisseder? Bence

ikisi de söz konusudur. Fakat şimdi açılış sayfasını ve burada alıntılanan epigrafı kendi içinde değerlendirelim.

Faustus kimdir ya da nedir? Bir orta çağ efsanesi, Elizabeth çağının sihiri, bir Alman epiği, bir Fransız operası, modern ya da deneyci insanın kibrinin sembolüdür; fakat hepsinde de geçmişimizde yaşayan ve geleceğimiz açısından bizi tedirgin eden iki geleneği, aydınlanma ve karanlık geleneklerini birleştirir. Bir yanda akıl, aydınlanma ve ilham geleneği, diğer yanda demonik gelenek, kitonik[2] gelenek ve büyü geleneği durur. Faustus imgesinde bir şekilde bu iki gelenek birleşmiştir; karanlığa ait şeyler gündüze dâhil olur; bunları birleştiren aracı ise bize her iki geleneğin de hünerine sahip olmanın gururunu sunan şeytandır. Faustus'a ilişkin tasvirlerin hepsi mutlak bilgiye hâkim olmak ve sonra bunu tümden kaybetmekle ilişkilidir. Şeytan kendimize dair hakikatin bilgisini teklif ederek bizi baştan çıkarır, onun baştan çıkaran etkisi olmasa bu bilgiyi taşıyacak gücü bulamayız: bu, Cennet'te Adem'den saklanan bilgidir. O halde bunu nasıl yorumlamalıyız? Hem bilgiye hem de bilginin özüne bütünüyle sahip olmaya yönelik bir davettir bu, böylece hem esin kaynağımızı hem de neyin bizi yaşamaya devam ettirdiğini biliriz: neyi sevdiğimizi ve kendimizle ilgili neyi düşünmekten kaçındığımızı anlatır. "Akılla ilişkili olmayan" yüce ve şehevi, yine akılla ilişkili olmayan alçaltıcı ve asketikle bu imgede buluşturulmuştur. Faustus, Musa'ları şeytanın yardımıyla baştan çıkarır, kutsal olanı demonik olanla elde eder. Goethe, epiğinin ikinci kısmında Faust ve Helen'in evliliğiyle Yunan ve Hıristiyan dünyalarını birleştirerek eski efsanede herhangi bir şeyi düzeltmiyordu; yalnızca ilan edilmeyi bekleyen bir insani gereksinimi işlemişti ve bu gereksinim zaten orda olmasaydı da yaratılacaktı. Thomas Mann işte bu tür bir anlayışla kendi Faustyen tasvirini ortaya koy-

2 Yeraltı ile ilgili – ç.n.

muştur; fakat yaşadığı dönemde –yani birçok şeyin yitip gittiği çağımızda– Goethe'nin bıraktığı yerden devam edemezdi; Goethe'den önceki bir dönemden, Dante'den başlamak ve hatta bu noktadan da geriye, yalnızca eski efsaneye değil bu efsanenin kaynağını aldığı düşüncenin Yunan ya da Hıristiyan kültürüne ait olmayan kökenine, Mann'ın kendi deyişiyle çıplak insan sesine uzanmak durumundaydı.

Bütün bunları yapmak için biraz vakur ve adanmış fakat aynı zamanda tutkulu ve kesin olmak gerekir. Kişinin inanması ve bu inancıyla içinde yaşadığı toplumda mücadele etmesi gerekir. Rönesans'ın değil, burjuva dünyasının hümanisti olmak, kendi hayatiyetini oluşturan şehvet ve akla karşı başkaldıran bir burjuva olmak; kurduğu düzen aksamaya başlayınca, bir zaman düzene soktuğu bütün o çalkantının ne olduğunu yeniden keşfetmeye istekli bir burjuva olmak gerekir. James Joyce'un *Ulysses*'te yaptığı gibi, hem aydınlıktaki karanlığı hem de içteki karanlığı görmek gerekir. İki tür kaosu, salt bozulmayı ve başlangıçtaki karanlığı görmek gerekir. Othello,[3] hatırlayacağınız gibi Desdemona'nın ardından bakarken bu iki tür kaosu bir arada görmüştür, kendine işkence etmenin kederiyle şöyle bağırır:

> Ne inanılmaz kadın!
> Tanrı bilir seni seviyorum
> Ve sevmediğim gün kıyamet kopmuş demektir.

Kısacası demonik olana ulaşmak için şeytanla alışverişe girmek ve bir hümanist olarak, insan olmasaydı demonik olanın şeytani (*diabolic*) olacağını hatırlamak gerekir. *Daemon* içimizdeki yerleşik güç ya da ruhtur, hem iyi hem de kötüye hizmet eden dehadır; *daemon*, insan hayatının temel koşullarını temsil eder; şeytan ise bu koşulların yozlaşmasıdır, onları kabul etmememiz için bizi araçlar bulma-

3 William Shakespeare, *Othello*, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 2013 – ç.n.

ya iten baştan çıkarıcıdır. Dolayısıyla şeytan, ruhsallığımızda *daemon*'a doğru ilerlerken durduğumuz bir ara istasyondur, isyanla, inkâr ve parodiyle, pişmanlıkla bizi daha ileriye gitmeye teşvik eder. Şeytani (*Diabolose*) kelimesinin sözlük anlamlarına baktığımızda Yunanca iftiracı, kara çalan kimse anlamına geldiği görülür; İbranicede insani olmayan şartlar sunan, insanlığın manevi düşmanı ve baştan çıkarıcı anlamlarında kullanılır. Hıristiyan trajedilerinin bazı türleri bu ikisinin birbirine karıştırılmasını, iftiracının baştan çıkaranla iç içe geçmesini konu alır. Burada Grek ve Satanik kibir birbiriyle temas kurar ve Thomas Mann'ın *Dr. Faustus*'unun içinde yaşayan işte bu karmaşa, bu iki anlamlılıktır. Bu yüzden romanın ilk bölümünde Musa'ların oğlu, Katolik hümanist Serenus Zeitblom, arkadaşı, büyük müzisyen Adrian Leverkühn'ün hayatı üzerine düşünür ve bu hayatın, Tanrı'nın bahşettiği dehanın yoz Faustyen pazarlıkla mücadelesini içermesiyle onu, arkadaşının şefkat ve dehşetle sevdiği hayatındaki ve daha önemlisi müziğindeki demonik olanı biraz daha etraflıca düşünmeye ittiğini fark eder. Romanın başlığında eserin bütün konusu hemen verilir.

Şimdi başlığın altındaki, Dante'den alıntılanan epigrafa ya da mottoya göz atalım. Bu pasajda Musa'lara, Yüce Ruha, Belleğe seslenilir ve bu çağrı akıl ve özgürlüğün savunucusu, düzenin sertleşip şiddete dönüşmesine başkaldıran Dante'nin çağrısıdır; aydınlığın bozguna uğradığı, ölüm kokusunun Avrupa'nın üzerine yayıldığı Ortaçağ ve Rönesans arası dönemde yapılmıştır. Bu pasajı, hem kendi içinde ve Dante için taşıdığı anlam bakımından, hem de Faustyen bir eseri, kuzey Rönesansı'nın ve Barok Reformasyon'un bu son ürünüyle, altta yatan barbarlığın Akdeniz dünyasından çok daha fazla *farkında* olan bir insan tipiyle başlattığı için incelemekte fayda var. Latin ve Katolik kaynaklara *başvurma gerekçesini* anlayışla karşılayan hep biz Kuzeylilerizdir; onlara

daha çok ihtiyaç duyarız. Bunun Dante'nin dönemi için geçerli olduğunu söylemiyorum; Augustine'in dönemi için geçerli değildi kuşkusuz, ama bizim için geçerlidir. Neyin yozlaştığını, neyin yozlaştırdığını ve bu ilişkinin nasıl hoş görülebilir kılınacağını biliyoruz: kabullenmek istemesek de ebedi ve yaşamsal bir ikilemin koşullarını kabul etmemiz gerektiğini biliyoruz; bu kabul etme girişiminin sanat eserleri içinde ele alınması çağımızın gereğidir. Benzer bir dönemde, 14. yüzyılda Dante de aynısını yapmıştır:

Gün bitiyordu, kararan hava
yeryüzündeki canlıların yorgunluklarını
alıyordu; ben de tek başıma
belleğimin yanılmadan aktaracağı
yolculuğu, tanık olacağım acıları
karşılamaya hazırlanıyordum
Ey Musa'lar, ey yüce ruh, yardım edin bana.
Ey gördüklerimi yazacak bellek,
soyluluğun şimdi kendini belli edecek[4]

Greko-Hıristiyan dünyasının yarısı ve ondan kalanların neredeyse tümü, yani insani olan ve söze dökülmemiş şekilde insani olan buradadır. Alacakaranlık ve üstlenilecek görev buradadır: doğumdan ölüme yolculuk ve aynı zamanda yolcuğun kendi içindeki acısı; acı ile yolculuk arasındaki savaş ve her birinin kendi içinde süren savaşı. Sonra Musa'ların kaynağı Bellek, hakikatin imgesi olarak, geleneğin ve deneyimin hakikati olarak; insan dehasının –insanın kendisinin değil ama soyluluğunun, içinde parlayan ışığın– hâkimi ya da yüceliği olarak çağırılır. Peki bellek neye ışık tutar? Ona hangi sebeplerle başvurulmuştur?

Thomas Mann'ın eserinin, bu yaşlı hümanistin anlattıkla-

4 Dante Alighieri, *Ilahi Komedya*: Cehennem, "İkinci Kanto", çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayıncılık, 2004 – ç.n.

rının, ruhun bu geç açmış yüceliğinin ayrıntılı çalışmasının bir cevap ihtimali taşıdığını düşünüyoruz. Yorulmak bilmez ruh en bitkin düşen hayvanlar gittikten sonra bile kalmaya devam eder. Bu ruh, içimizdeki ayaktakımının –Thomas Mann'ın Nazi rejimi için kullandığı ifade budur– lekelediği bellekten, ahlaksızlaştırdığı gelenekten ötürü daha da alçak bir diğer ayaktakımını diktatörlüğe taşıdığı zaman, yani yolculuk ile acı arasındaki savaşın en kötü noktasında bile hep orada olan ruhtur.

Peki neyin savaşıdır bu; hangi kadim savaşın hangi şiddetli biçimidir? Dante'nin bu soruyu sormak zorunda kalmamış olması ilginçtir. Belleği bunun yanıtını biliyordu ve bu yanıtın bilgisi dehasında saklıydı; fakat bizim için açıklığa kavuşturulması gerekir ve bunu sormak durumunda kalmamız bizi sorudan daha fazla rahatsız eder. Sanki bilinç *düzeyindeki* bir değişimle, (bu değişimi bazen öz-bilinç bazen artmış bilinçlilik durumu diye nitelendiririz) ne kadar korkutucu olsa da yeni bir seçim şansı yakalamış gibi hissederiz: sanki bizi uzlaşmaya varmak ve çatışmak için yeni gayretler içine soksun diye yeni bir trajik amaç bulmuş, katlanılmaz yenilgimiz için yeni bir perspektif kazanmış gibi hissederiz. Buradaki yeni durum –kadim savaşın şiddetlendiği an– bir bellekten yoksun zihinlerin, Almanya'daki Naziler gibi hâkimiyeti ele geçirmesi ve hâlâ yaşayan ve –halkın ve ayaktakımının değil ama– Musa'ların yardımını isteyenlere hükmetmeye başlamasıdır.

Bu, değişim değildir – yalnızca süreç tersine dönmüştür. Önceden kontrol altında tutulanlar kontrolü ele geçirmiştir. Biz de amacımızla birlikte kazandığımız bu yeni özgürlüğün *şevkiyle* belleğimizde şekillendirdiğimiz eski düş kurma tekniklerimizi güçlendiririz. Anlamaya çalıştığımız güçler kavrayış gücümüzü aşar. Fakat insan denen hayvanda halen etkin olan bu güçler yine de anlaşılmayı, yine de belleğin soy-

luluğunu kazanmayı arzular. Sonunda insanın feryadı, bebeklerin ağlaması, çıplak insan sesi müzik olacaktır; her ne kadar bu olmadan önce bütün dünya uğuldasa ve süreç içinde yıkıma uğrayacak gibi görünse de.

Bu nedenle Faustyen imgeyle karşı karşıya gelen hümanist inanmalıdır, Dante'den alıntılanan pasaj, Serenus Zeitblom'a yolculuğun savaşından –son altmış yıldaki Almanya'nın durumudur bu– ve şefkatin savaşından geçerken arkadaşı, büyük Alman müzisyen Adrian Leverkühn'ün hayatı inanmak için güç verir. Böylece, ilk bölümde temanın tamamen Faustus bağlamında anlatıldığını, ikinci bölümde bunun tekrarlandığını ve güçlendirildiğini, başka bir melodi ile kontrpuan şeklinde düzenlendiğini görürüz. Faustyen imge müziğe dökülmüştür ve bu müzikte insan aklının ve onurunun klasik dilinin, insani olmayan, tekin olmayan diğer ezgi dilleri karşısındaki sesini duyarız: her ikisi de insanın yaradılışındaki tezatta yaşar; biri aklın soyluluğudur, diğeri ruhun tehdidi ve burada derinlik tanrıları için yeni bir hizmette birleşmişlerdir. Burada sanki hümanist; karanlık ve tekinsiz olanın sahneye çıkışını düzene sokup yatıştırarak tanrıların hizmetine sunmanın, kültürün belleğine bağlılığından dolayı vazifesi olduğunda ısrar eder gibidir.

O halde bu büyük müzisyenin yaşamı, yeni Faustus'un ve eski Belleğin ikili imgesi altında bu tanrıların hizmetinde yazılmıştır; sanatçının –son yetmiş yılın yüksek edebiyatındaki karakteristik kahramanın– ve ortaya koyduğu müziğin görevi de birlikte çalışarak bu iki imgeyi birleştirmektir. Temanın ortaya koyduklarına ilişkin söylenecek çok şey var; yorumu sonraya bırakıp, şimdilik temanın hangi malzemeden işlenerek ortaya konulduğuna ve ifade için kullandığı tekniklere ya da biçimlere değinelim.

Kullanılan malzeme çeşitlidir. İlk başta daha yirmi bir yaşındayken müziğe, teolojiye ve yaşama eşit ölçüde yetenek-

li genç dâhinin yaşam öyküsü anlatılır. Bu genç dâhi yaşamdan ve teolojiden uzaklaşarak kendini, ikisinden de öteye ulaşan bestekârlığa adar: bu uzaklaşma, bir cinsel ilişki sonucu frengiye yakalanması, bunun irsi migreniyle birleşmesi ve ardından şeytanla arasında geçen hayali görüşmeyle iyice pekişir. Yaradılışı gereği ulaşılamayan, sevilemeyen, ancak hayranlık duyulabilecek biridir; hastalığı ve şeytanla yaptığı anlaşma sonucu insan ilişkilerinin ve sevginin getirdiği yükümlülüklerden neredeyse tamamıyla özgürleşir ve özel bir minnetle kendini yalnızca ve neredeyse bütünüyle alaycı bir kahkahaya bırakır – bu kahkaha katıksız bir karşılıktır, paylaşım içermeyen bir cevaptır. Bütün deneyimlerin altında yatan şeye –*kaybedilen ne olursa olsun* benlikte kalana– engelsiz bir şekilde inmesini sağlayan şeydir; ikili anlam, açığa çıkma sürecinin doğal akışı haricinde herhangi bir kural ya da standart olmadan açığa çıkarılır. Böylece daemonizm ve hastalık haricinde yaşantıyla bir bağlantısı kalmadığı için, sanatçının acımasız sorumsuzluğunu göze alır ki bu da son tahlilde yalın bir sorumluluktur, gerçekten *uzak*, gerçeğin *altında*, gerçeklik *taşımayan* tam bir yanıttır. Diğer bir deyişle, yaşantı üzerinde mutlak hâkimiyet kurduğu belirtilir, bu, her ergenin kendinde görmek istediği ya da en azından kendi dehasının bir diğer olanaklılığı olarak gördüğü bir marifettir: düşlenen en eski roldür kuşkusuz, Faustus'tan, Bellek'ten bile eskidir. Hayatında, dünyadan duygusal kaçışlarını, adanmışlığını, gizli gücünü en son noktaya kadar, yani yaşam ona iki koldan darbe indirene kadar sürdürmeyi başarır. İlk darbeyi evlenme arzusunu ifade etmesiyle arkadaşının cinayete kurban gitmesine sebep olduğu için yaşar. İkinci darbe ise sevgili yeğeni Nepomuk ya da Echo'nun –yani hiç yaşamadığı hayatın bebek biçimini almış yankısının– ölümüdür. Bu ikinci darbenin acısı en son bestesini yaptığı an haricinde hiçbir zaman dinmemiştir. Son bestesini –Dr.

Faustus'un ağıtını– tamamladıktan sonra bitkisel hayata girer, eseri bitmiştir ve hiç yaşamadığı hayat başlayacaksa bu, arkasından gelenler vasıtasıyla olacaktır.

Leverkühn'ün yaşam öyküsüne yöneltilen üç eleştiri vardır: bunlardan ilki Alman yüksek burjuvazisinin (haut-bourgeois) 1885-1940 yılları arasındaki toplumsal tarihinin eleştirisidir, sonra, 1939-1945 arasındaki savaş döneminde Alman milli tarihinin eleştirisi gelir ve son olarak da Adrian Leverkühn'ün, Serenus Zeitblom tarafından giderek daha fazla umutsuzlaşan hümanistik tonlarda anlatılan temel bestesinin eleştirisi gelir. Bu üçü birlikte tek bir eleştiri, ruhunu satan Avrupa'nın eleştirisi olarak okunabilir. Nazi savaşının eleştirisinin o dönemin havasını anlatmak için konduğunu düşünelim: burnumuzun dibinde yaşanmış bir dehşettir ve romanda görülür; bunu söyleyerek bırakalım çünkü zaten yalnızca ne zamandır tutuşmakta olan bir şeyin sonucudur bu soykırım. Fakat toplumun bestecilere ve bilim insanlarına yönelik eleştirisini düşündüğümüzde, bir sanatçıdan ve hümanistten beklendiği gibi, toplumdan önde ve herkesten çok onun içinde oldukları halde ifade ettikleri toplum tarafından dışlandıklarını ya da yanlış anlaşıldıklarını görürüz. Sanatçı, hümanistin anlaması gerekeni ifade eder: insanın kendi doğasına itaatsizliğini. Sadece, 1885-1940 yılları arasındaki dönemde gerilim yerine, toplumu bir arada tutan anlatım ile anlayış arasında tehlikeli bir denge oluşmuşken, toplum kendini yıkmıştır. Anlatımcılık ve otorite dengeli ya da ilişkili değil, birbirinden ayırt edilmez bir araç haline geldiği için özdeşleşmiş, karışmış ve rastlantısaldır.

Bu, yan karakterlerin mesleki yaşamlarında, özellikle Clarissa ve Inez Rodde'de açık biçimde ortaya çıkar, birinin sonu şantaj ve intihar, diğerinin uyuşturucu bağımlılığı ve cinayet olmuştur, biri utanç ve mesleki başarısızlık nedeniyle bunu yapmıştır diğeri acıya inanmamasından ve yaşadı-

ğı aşktan dolayı. Çirkin resimler satın alan ve katliamın güzelliğinden hoşlanan estette ve şiir yazmayan fakat şiddete başvuran şairde görülür. Schildknapp'da, kendi çalışmasını asla bitiremeyen yoksul Anglofil çevirmende; flörtözlüğünün kurbanı kemancı Rudi Schwerdtfeger'de görülür. Her şeyden önemlisi otuzlu yılların bütün dehşetinin *olanaklı* göründüğü için bir *gereklilik* gibi benimsenip desteklendiği yirmili yılların tartışma kulübünde görülür; fakat Paris'ten gelen emprezaryonun acıdan kıvranan, donuk hitabetinde daha bir eksiksizdir. Burada gördüğümüz –basit bir kötülük ya da sıradan bir ahlaksızlık değil– ahlaksal intihardır, düzenin bu şekilde çürümeyle karışması –belleğin böylesine yetersiz kalması– burjuva toplumunun ahlaksal intiharıyla denktir. Kuşkusuz konuşulan dehşet ilkin ifadenin sonra da eylemin yegâne biçimine dönüşmüştür. Ve son olarak küçük Echo'nun korkunç ve yersiz ölümü vardır. Zaten bize asli olanı hatırlatan hep nedensiz meydana gelenlerdir.

Üçüncü eleştiri Adrian Leverkühn'ün müziğine yöneltilmiştir: *Aşkın Çabası Boşuna* adlı eseri Rönesans Hümanizmi'ni alaya alan bir operadır; *Gesta Romanorum* Ortaçağ Hıristiyanlığındaki demonik unsuru parodi eder; *Vahiy (Apocalypse)* Oratoryosu'nda glissando'nun[5] insan sesinde kullanımıyla, sesin ilkel durumundan kurtulup yüce olana doğru ulumalar halinde geçişini, cehennemî müzikal üslupları parodi ederek alaya alır ve en sonunda "ulaşılması güç, başka bir dünyadanmış gibi yabancı, kalpleri ümitsiz bir özlemle dolduran yumuşacık seslere" dönüşür. Ve son olarak Echo'nun ölümünden sonra bestelenen Dr. Faustus'un ağıtının da aslında Leverkühn'ün ve çevresinin hayatına ilişkin bir parodi olduğunu görürüz. Aşağıda hümanistin bu son parçayla ilgili tanımını alıntıladık:

5 (It.) Müzikte "kayarak" anlamına gelen terim. Örneğin telli çalgılarda parmağı tel üzerinde kaldırmadan bir notadan diğer notaya geçiş şeklinde olur – ç.n.

> Öyle yıllar vardı ki geçmişte kalan, zindanın çocukları olan bizler, kutlama şarkısı olarak, *Fidelio*'yu, Almanya'nın kurtuluşu, kendi kendini kurtarışı için sabah şenliği olarak *9. Senfoni*'yi düşlerdik. Oysa şimdi artık sadece bunu terennüm edebiliriz bütün ruhumuzla; Cehennem'in oğlunun *Ağıtı*; Tanrı'nın ve insanların en korkunç ağıtı; doğduğu yerden, dünyadan yükselirken aynı anda kendi merkezini de aşıp bütün evrene yayılmakta...

Hümanist Serenus Zeitblom da bunu yapmıştır ve bunu söyleyerek kendini hümanizminin biraz ötesine geçmeye, hümanizmin üstüne kurulu olduğu temelin, dışarıdan bir felaket geldiğinde ya da içsel bir dönüm noktasına vardığında kaçınıp inkâr ettiği, uzak durup yeniden keşfettiği temelin, dışına çıkmaya zorlar. Hümanizmin görevi kendini her zaman gerek akıl gerek imge yoluyla gerçeğe *tekrar* katmasıdır. Bu, Dante'nin Araf'ın XVI. kantosunda öfkesinin düğümünü çözen ilk hümanistlerden Lombardia'lı Marco'nun insanın kendine ait bir aklı olduğunu söylediğinde kastettiği şeydir:

> *Özgürsünüz, daha yüce, daha değerli bir güce*
> *Bağlı olsanız bile; aklınızı bu güç verir size,*
> *Gökler karışmaz aklın işine.*
>
> *Öyleyse, dünya şaşırmışsa bugün yolunu*
> *Sizsiniz nedeni, kendinizde arayın nedeni*

İlahi Komedya diğer birçok niteliğinin yanı sıra insanın esasına akıl ve imgeyle ulaşma konusunda örnek teşkil eden bir dönüm noktasıdır. Adrian Leverkühn'ün *Doktor Faustus'un Ağıtı* çalışması bu tip bir dönüm noktası için bir imge, idol ve duadır: duyabilirsek eğer tasavvurumuzda kendini canlandırabilecek bir yalvarıştır. Kriz evresindeki insanın sesidir bu: ani değişim ya da yenilenme anlarındaki sestir;

Serenus Zeitblom'un kalan yorumları bu ışıkta okunmalıdır. Duymamızı ister bizden. Tüm modern müziği bir ağıt ya da *lasciatemi morire*[6] olarak duymamızı. *Bu* varsayımsal müziği Echo olarak duymamızı ister, "Ekonun, insan sesinin doğal bir ses olarak yankılanması, bir doğa sesi olarak ortaya çıkması başlı başına bir ağıt: doğanın insan üzerinden keder dolu 'Ah, evet!' diye haykırması adeta, yalnızlığını dile getirme gayreti." Bu müziği aynı zamanda, "her şeyi ve hiçbir şeyi" anlatan bir kusursuzluk gibi, özgürlüğün tümüyle, yani biçime, *a maggior forza ed a miglior natura*'ya[7] bütünüyle bağlı kalarak ifade edilmesiyle kutsalın ve lanetlinin evrensel kimliğini yaratır gibi duymamızı ister. Amaç yine Danteesktir; çünkü bütün şairler içinde en kusursuz ve eserini en bilinçli şekilde tasarlamış olan Dante'dir; onun eserinde her şey ele alınmıştır ve bunun ötesini de bize hissettirmiştir; bu yüzden Adrian Leverkühn'ün çağrışımlı müziğini de hem kastettiği şey hem de niyeti bakımından bu şekilde anlatımcılığın, azami bir kontrol içinde, azami düzeyde serbest kalması olarak duymamız gerekir. *Ağıt* on iki heceden oluşmuştur ve kromatik skalanın (Arnold Schoenberg'in kromatik skalasına göre) on iki notasına tekabül etmektedir; "Zira kötü ve iyi bir Hıristiyan olarak ölüyorum."[8] Tövbe ettiği için iyi, şeytan bedenine sahip olacağı için kötüdür. "Burada kulağa gelen şeyin temelinde, daha doğrusu, temel olarak her şeyin berisinde, adeta bir gam şeklinde bu durmakta ve çok biçimli bir özdeşlik yaratmaktadır. *Vahiy*'deki (*Apocalypse*) kristal berraklığındaki melekler korosu ile Cehennem ulumaları arasındaki özdeşlik, burada eserin tümünü kapsar hale gelmiştir. Malzemenin tümünün düzenlenmesin-

6 (İt.) Bırakın öleyim – ç.n.

7 Daha yüce güce, daha iyi bir niteliğe – ç.n.

8 Cümlenin Almanca aslı: "Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ" on iki hecedir – y.n.

de, son derece katı, temaya ait olmayan hiçbir şeye izin vermeyen, kurallara bağlı bir biçimlendirme hâkimdir. Bunun içinde herhangi bir füg fikri anlamsız kalır; çünkü artık serbest notalar yoktur."

Biçimin mutlak serbestleşme içinde kontrol ettiği şey aklın son kez dönüşümüdür, müziğin "dile getirmeksizin dile gelişinde, varlığın kederli sesini, nihai ümitsizliğin sesini ve tesellisini bulduğu ve bütünüyle tedavi edilemez umudun yeşerebileceği (...) Bu ümitsizliğin ötesindeki ümit, ümitsizliğin, çaresizliğin aşılabildiği (...) mağrur ve acı bir maneviyat değişimidir." Eser bir çellonun tiz *sol* sesiyle biter. "Ondan sonra geriye hiçbir şey kalmıyor – sessizlik ve gece! Oysa sessizlik içinde yankılanarak asılı kalan, artık var olmayan, sadece ruhun kulağının işitebileceği bu nota, matemin sesinin tükendiği nota değil artık; o da fikrini değiştiriyor, o da dönüyor ve gecenin içinde bir ışık olarak kalıyor."

Serenus Zeitblom bize "yeryüzündeki en korkunç ağıtı" işte bu şekilde dinletir ve bir an sonra, sesinin son iniltisinin duyulmasından önce Leverkühn kendini kelimelerle parçalayarak içini boşaltır. ("yakını diye çağırdıkları, böyle bir hakikati karşılayacak bir anlayışa, yapıya sahip değildi.") Zeitblom şöyle bir gözlemde bulunur: "Sözün, her şeyi açıklıkla dile getiren niteliğine karşı, hiçbir zaman bir şey söylemeyen ama her şeyi anlatan müziğin, genel olarak bağlayıcı olmayan sanatın koruyucu üstünlüğünü bu denli kuvvetle hissetmemiştim." Ve bu gözlemde dinin yokluğunda müziğin neden onun yerini aldığı, gerçekliğe nüfuz etmeyi neden hakikat gibi kabul edilebilir ve imge gibi canlı kıldığı açıklığa kavuşur. Dante buna ihtiyaç duymaz ya da bunu dengeleyici bir ağırlık olarak kullanır – ve bu şekilde kullanmıştır da; fakat bu çağın buna ihtiyacı vardır: "genel olarak bağlayıcı olmayan sanatın koruyucu üstünlüğü" en açık ve inandırıcılığa en yakın şekliyle müzikte görülür.

Bu çağrışımsal müziğin üzerimizde uyandırdıkları, inancımıza yaptığı katkı, eleştiriyi, anekdotları ve yaşam öyküsünü roman diyebileceğimiz biçime, biri Leverkühn'ün müziğini yazdığını ileri süren, diğeri bu müziği tam anlamıyla duyan, tanıdığım iki bestecinin romanına dönüştürür; bana gelince, daha az yetenekli olduğum için bu müziği tam anlamıyla duyduğumu söyleyemem; ama her şeyin duyduklarıma ve duymadıklarıma nasıl dâhil olduğunu biliyorum. Öte yandan eğer romana müzik hâkimse son beste haricinde tüm müziğin parodi olduğunu, parodinin aracının, doğanın yankısı çıplak insan sesi olduğunu ve bunun birçok kişiye kendi tarihleri içinde yöneltilen eleştirilerle paralellik taşıdığını ve analoji kurduğunu kesinlikle hatırlamalıyız. Parodi, eleştiri ve insan sesinin çıplaklığı kelimelerinin içerdiği nosyonların Faustus ve Dante imgesi çerçevesinde ele alınması, eserin hangi araçlarla oluşturulduğunu açıklar ve ayrıca roman bittiğinde de sürmeye devam eden anlamı –yani müziği– tanımlar ve sınırlar.

Bu üç nosyon arasında insan sesinin çıplaklığı tanıdıktır: varlığı ister gerçek ister hatırlanan bir şey olsun, her zaman etkili bir güç olmuştur; anlayabilen için şiirin, çalabilen için müziğin özüdür ve ayrıca hepimizin kendimizi kuvvetlendirmek için az çok ustalıkla kullandığı yegâne demonik güçtür, kendimizin ötesinde bir şeyi aramak için kullandığımız araçtır. Parodi ve eleştirinin sanatsal bir amaç için ciddi araçlar olarak kullanımı, özellikle de romanda kullanımı görece yenidir ve genel kabul görmüş kullanımın dışındadır; buradaki ilginç nokta, Mann'ın bunları yeteneğini sınırlandırmak ve çağımızın koşullarıyla birleştirmek için kullanmış olmasıdır. Parodi bu romanın biçimidir ve eleştiri bunun tezahürlerinden biridir. Şimdi bunları inceleyelim.

Parodi bu romanın biçimi için kullanacağımız doğru kelime ise, bu emsalsiz değildir ve genelde ortak bir nedene

sahiptir; birey yaratmadaki yetersizlikle birlikte, kendi çağımızdan önceki dönemde kullanılan karakter tipine başvurmak istememekle açıklanabilir. Gide, Kafka, Joyce, Eliot, Mann –hatta Yeats ve Proust– bu yazarların hiçbiri birey yaratma ya da başından sonuna kadar aynı güçle sürdürülen bir anlatım içerisinde birey oluşturma yeteneğine sahip değildi. Nesnel yaratma gücünden yoksundular; hepsi büyük ölçüde kendi yaşam öyküsüne dayanmıştı. Birey karakter en üst noktasına Shakespeare'le, Rembrandt'la, Tolstoy'la ve bir bakıma Beethoven'la çıkmıştır. Karakter yaratmak için ahengin, yaşamsal ve kültürel ahengin olması gerekir, polifonik bir çağda ise karakter ve birey ancak parodi edilerek ifade edilebilir. Özel hayat ya kamusal hayatın içinde kaybolur ya da kendi içinde yiter ve her iki durumda da ancak kendisinin parodisi olarak anlatılır. Fakat bana kalırsa parodinin anlatımsallık bakımından epikten geri kalır yanı yoktur. Ve bence Joyce ve Kafka için övgü anlamında kullandığımız "mit", taşıdığı öz-bilinçle, ancak Yunan dramasındaki mitin parodisi olabilir.

Parodi kelimesinin anlamı ve kullanımlarına ilişkin çeşitli tanımlar yapılmıştır. Parodi ana konunun yanı sıra sunulan bir şeydir. Parodi satir ya da karikatür değildir: gerçekliği ele alma yollarından biridir, ona yaklaşmak için ya tasarlanarak ya da mecburiyetten kullanılan bir araçtır. Parodi mekanizmayı, özellikle de uygulama tekniğindeki kural koyucu mekanizmayı öne çıkarır ve hırsla malzemedeki en küçük olanakları hedef alır. Günümüzde her insan kendi ahlaki benliğinin parodisidir. Parodi insanları ve olayları yargılarken kullandığımız sıradan bir araçtır. Müzik tek başına bütün beşerî kültürü parodi eder: bu yüzden bizi korkutur, neyi parodi ettiğini bildiğimiz için ona müsamaha gösteririz. Çünkü parodi ettiği şeyi içerir, ona işaret eder, onu sınırlar, parodi, mevcut sisteme teslim olmayan malzemeye –inancı-

mıza– ulaşma aracını tanımlayan yerinde bir isimdir. Parodi, çetin ve kesindir ve kendi yöntemine göre ilişki kurar. Düalizmlerden –Yin ve Yang, Yukarı ve Aşağı gibi en eski tekniklerden– serbestçe faydalanmayı olanaklı kılar, çünkü parodi tekil inançlardan muaftır ve nesneyi hedefler.

Mann'ın şeytanla yaptığı yoz pazarlığı anlattığı bölümde düalizme özgürce başvuran parodinin kusursuz örneğini görürüz, çünkü Mann burada hem kendi romanını hem de romanın yeniden keşfetmeyi amaçladığı insanlığı parodi etmektedir. Fakat Mann kendisini parodi etmiş midir bilmiyorum. Mann için parodi bir çözüm yoludur ve bu konuda Leverkühn'ün komik operası *Aşkın Çabası Boşuna*'da yaptığı gibi nesnel olabilmektedir. Umutsuz malzemesinin hepsini kendisinin kibirli, alçaltıcı parodisine teslim etmektedir. Bu, sanatçı konumuna gelen burjuvanın avantajıdır. Burjuvanın, yaratılan bir benlikte kendine karşı başkaldırışıdır. Ancak bir burjuva bohemliği (düşüşünü) anlar ya da şeytana (yükselişine) gereksinim duyar; ya da her halükârda düşüşünün ve gururunun arasındaki uçurumda durur – bu yüzden doğum ve soy kavramlarını kendine göre uyarlar: böylece bir şekilde sorumsuzluğa ve itibarsızlığa ulaşabilir. Bu konuda, doğum ve soyun insana yirmi yıl kazandırdığını söyleyen Paskal gibidir. Ve burjuvanın kendisini parodi etmesine izin veren şeytandır; şeytan her zaman için idealin maruz kaldığı şeydir: uç bir noktaya taşınan pratiğin itibarsızlığı ve sorumsuzluğudur.

Peki bu burjuva besteciyi, Leverkühn'ü baştan çıkaran nedir? Kati ve mutlak bir suç –affedilmesi imkânsız, büyük bir günah– işlemenin mutlak bilgiye ulaşmasını sağlayacağını ve bunun da mutlak kurtuluşa giden en olası yol olduğunu düşünmüştür. Baştan çıkarılan bedendeki değil zihindeki arzudur. Sanki bu yolla sevgiden, insan ilişkisinden, dayanışmadan vazgeçip soğuk bir tutum benimsersek (ya-

ni, yetersizliklerimizi kasıtlı olarak parodi edersek) bir şekilde esas olana ve güncele ulaşabiliriz ve ne kadar katlanılmaz olsalar da arkadan gelenlere bunlar üzerinden mutlu bir hayat ulaştırabiliriz: bu kuşkusuz sevgi, ilişki ve dayanışma için duyulan güçlü istektir. "İçsel" bir yönelimdir; dünyevi bir güçle ilişkili değildir. Uygulama ve tekniğin steril şekilde sürdürüldüğü, her şeyin bilindiğinin iddia edildiği ve zanaatların mekanikleştiği bir dönem için doğru bir yönelimdir. Adrian Leverkühn, ilk başta kaçtığı ve inkâr ettiği hayat koşullarını kendi içinde, yeteneğiyle yeniden tesis edip bunlarla uzlaşmaya varacağı bir aydınlanmayı arzulamıştır ve bunu gerçekleştirmek için şeytanla anlaşma yapması gerekmiştir: bu, her durumda demonik ile şeytani (*diabolik*) arasında bir karmaşa yaratır. İnsanlığını bulmak için onu parodi eder: kibir ve güç ilişkisi içinde her şekli alabilen bir alçalma içine girmiştir: bayağı, tüccar, tanıdık –her şeyden çok bayağı– şeytan bu biçimlerde karşısına çıkar. Parodi korkunç bir şekilde gerçeği işaret eder, şeytanın Tanrı'yı işaret ettiği gibi ve çağımızın hümanistinin de işaret edebileceği ihtimallerden biridir bu.

Hümanist için parodinin yanı sıra eleştiriye başvurmak, onu içselleştirip en yaratıcı eserlerinin bir parçası haline getirmek bir ihtimal değil gerekliliktir. Bunu kısmen yaratamadığı şeyi var etmek için, kısmen yarattığı eserde seyircinin anlamayacağı şeyi açıklamak için, kısmen de müşterek geçmişin eksikliğini –Musa'ların kaynağı Yüce Belleğin eksikliğini– kapatmak için yapar, hitap ettiği küçük ve seçilmiş bir kitle olsa bile. Tıpkı Shakespeare'in *Troilus ve Cressida* oyununu şehvet düşkünlüğü ve başkaldırı imgelerine oturtması gibi Thomas Mann da romanını, günümüz tarihinin, karakterinin ve bellekten geriye kalanların eleştirisi üzerine oturtur. *Troilus ve Cressida*'yı bu imgelerin zinciri gibi düşünürsek, *Doktor Faustus*'u da kendi eleştirisinin zin-

ciri gibi düşünebiliriz; her ikisi de aynı amaca hizmet eder: apayrı öğeleri birleştirmeyi, henüz tam gelişmemiş öğeleri düzenlemeyi ve düzenlenmiş ve birleştirilmiş şeylerin canlılığını göstermeyi amaçlar. Bu çalışmaların konusu, imge ve eleştiridir ve Thomas Mann'ı Fielding'ten, *Tom Jones*'un Lucretiyen ara bölümlerinden ve eleştirinin konuyla paralel yürüdüğü Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ındaki tarih tezlerinden ayıran budur: Mann'ın *Doktor Faustus*'unda, tıpkı *Büyülü Dağ*'da olduğu gibi bunlar konunun merkezindedir ve konuyu ortaya çıkarır.

Bu nedenle *Doktor Faustus*'ta, Leverkühn'ün sondan bir önceki bestesine, *Vahiy*'e gelince, Zeitblum'un bize besteyi tek başına tanıtan eleştirisinde gerçek bir şeyin heyecanını hissederiz. Üç temayı da, sanatçı, hümanist ve insan sesinin çıplaklığı, dünya tarihinde ve eleştiride tam tekabül ettikleri noktalarla birlikte duyarız: üçü birleşmiştir ya da bir şekilde belli bir düzen içerisinde birbirini ifade etmiştir. *Vahiy*'de müziğin bütün bunlarla ilgili olduğunu görürüz ya da duyarız, aklı duyguda birleştiren, duyguyu zihinde dönüştüren "eleştiri"yi bu şekilde yaratır ve ortaya çıkan bütünü, Croce'nin deyişiyle, teorik biçimin örneği haline getirir. Sanatın kendisi eleştiriye dönüşmüştür.

Gide'de de durum budur, *Kalpazanlar*'la ilgili tuttuğu günlüklerde, Joyce'ta çok dilli (*polylingual*) ve çok katmanlı mitleriyle *Finnegans Wake*'te; Proust'ta "Memleket İsimleri'nde" ve "toplumsal tarih"te ve belki Kafka'da K.'yı anlatmak için sahte-mitik bir dünya yaratması ve bunu hacimlendirmesinde. Mann'da bu, saydığımız yazarlardan daha belirgin olduğu için ve eleştirisini onlara kıyasla çağımızın günlük yaşantısına daha fazla yöneltmek istediği için eleştirel bir romancı olarak aralarından sıyrılır ve bu konunun üstünde onlardan daha fazla durur. Fakat yalnız değildir; eleştiride, parodide de yaptığı gibi, ortaya koyduğu şey döne-

min kültürel koşullarını yansıtır. Mann'ın büyük bir eser yaratmayı amaçladığını kabul edersek, romanda bir hümanist olarak kendini aşan bireyin eleştirisine başvurması kaçınılmazdır. Çünkü bir kere, hümanistin ufku, modern bilginin çatışmalı yönü ve değişken teknikleriyle muazzam ölçüde genişlemiştir; ikinci olarak en iyi hümanist bile, okurunki şöyle dursun, kendi Yüce Belleğinin dahi yetersiz kaldığının farkındadır: aklındakini kendisine olduğu kadar okuruna da anlatmak zorundadır ve üçüncü olarak, bireyi tarihi içinde, toplumsal çevresi ve Erich Auerbach'ın deyişiyle "değişen arka plan" ve bunların getirdikleri içerisinde konumlandırma itkisinin artık miadı dolmuştur ve bireyi kendi kategorisi içinde, yani bireyin ve "değişen arka planın" eleştirisi bağlamında yaratmaya yönelik daha eski bir itki yeniden geçerlilik kazanmıştır. Fakat buradaki hümanist yaratıcı olduğu için eleştirinin kendisi sanata dönüşmüştür: Mann'da bu, müzik sanatı olarak ortaya çıkar.

Bunu ifade etmenin birçok yolu var. Romanı, tipik olarak modern bireyi ve dünyasını anlatan bir sanat olarak düşünebiliriz ve bu bireyin içinde yaşadığı dünya o kadar değişmiştir ki onu anlatan sanat artık onun hissettiklerini ya da insan zekâsı onun düşündüklerini karşılamaya yetmeyebilir. Bu durumda eleştiri son çaredir: o halde *Doktor Faustus* demonik olanın kutlama ateşidir. En büyük umudumuz, bireyi anlatmaktaki yetersizliğimizin korkunç bir kayıp olduğunun bilincinde olmamızdadır. Kaybı bilmemiz bireyin halen var olduğunu kanıtlar, halen müziğini ve bu müzikteki sesini duyarız. Bu müziği duymamızı sağlayan kaybetme hissiyatımızdır ve bu şekilde yeniden müziğin bir şekilde gerçekliğin eleştirisi olduğunu anlarız. Eleştiri, mecbur kaldığı için parodiye başvuran akıldır ve bunu mecburi kılan müziktir.

O halde parodi, sanatın eleştiriye dönüştüğünde, anlattığı birey bir yaşam öyküsüne ya da anekdota dönüştüğün-

de yapmak zorunda olduğu şeydir; parodi, sanat artık eski biçimlerde ortaya konulan yolculuğa ya da acıya daha fazla bağlı kalamadığında ve yeni biçimler kuracak araçları henüz bulamadığında devreye girer. Parodi bir geçiş biçimidir ve bu aralıkta kendi örneklerini oluşturmak için pekâlâ müziğe yaslanabilir. Müzik her şeyi açıkça dile getiremiyorsa ve aynı zamanda sesin düzenlenmesi ise, o halde hem parodiye en yatkın hem de ona en uzak sanattır. Olduğu şeyi parodi eder ve olduğu şeye parodi yoluyla ulaşır; tıpkı Bartók'un son kuartetlerinin kendini Schoenberg'in herhangi bir bestesinden daha açık göstermesi gibi. İnsan sesinin çıplaklığına ve bu seste sanatın mutlak sorumsuzluğuna ulaşır.

Hepsinden önemlisi bizi eleştirinin –yükünden olmasa bile– lanetinden ve anekdotun sahte kaçışından parodi kurtarır. Böyle bir çağda kaçınmak zorunda olduğumuz şeyi aramamızı olanaklı kılan parodidir; zorlu sınavlarımızın özünü oluşturan unsurları mantıksal ya da istatistiksel bir zıtlık yerine organik bir karşıtlık içinde görme imkânı sunan da parodidir ve dönüm noktasına geldikten sonra bunlardan bir şey yaratmamızı sağlayan da yine parodidir. Parodi bizi sese ve sorumsuzluğa ulaştırır.

Şimdi bütün bu nihai olmayan ve cesaret kırıcı hükümlerle romanın kendisine dönelim. Bu büyük şahsiyet ve Alman besteci, Adrian Leverkühn her şeyden önce insanın parodisidir. İnsanlığın yüz karası bir diktatörlükle bu kötülüğü kusan halkın arasında durur ya da arasında değil de her ikisiyle de temas edecek şekilde durur diyelim. Adrian Leverkühn burjuva hümanistin, değer verdiği, onu eski haline kavuşturacak bütün şeylerin parodisidir: temel eserlerinin başlıklarındaki kişidir: *Aşkın Çabası Boşuna, Gesta Romanorum, Vahiy, Doktor Faustus*. Burjuvanın yani o "dönüm noktasının" dehşet verici parodisidir, yine de bunun üzerinden, yalnız bu sefer farklı bir imgede, yeniden yaratılacaktır. Yalnız-

ca idol ölmüştür. Anlayışa ulaşmak için bir araç kullanmak artık ne kadar zor olsa da parodi bir araçtır ve pratik nedenlerle sonsuz merhametin ulaştığından daha öteye ulaşır – en azından Leverkühn gibi, insana yeniden ulaşmak için demonik olandan geçmemiz gerektiğinde.

Şayet bu doğruysa –insana ulaşmak için her anlamda demonik olandan geçmemiz gerekiyorsa– bu hakikati *Doktor Faustus*'u anlamak için önemli bir ipucu olarak değerlendirebiliriz: bu, Faust'la Leverkühn'ü özdeşleştirdiğimiz noktadır. Adrian Faust Leverkühn, insanlığın demonik günah keçisidir. İnsanlığın günahlarını, hem onun en derin duygularını harekete geçirmesi ya da ona dokunmasıyla en insani, hem de günlük endişelerinin hiçbiriyle temas kurmayarak ondan en uzak bir ruh hali içerisinde zihninde tekrar canlandırarak kavradığı anda yıkımın eşiğine gelir ve şeytan onu ele geçirir. Faust, insanlığı hayatta ve daima intiharın eşiğinde, intiharın kursağında tutan gücü anlamak için ruhunu satmıştır. Ve bu Faust, Leverkühn, bu kavrayışa, onun imgesini insanın kullanabileceği en müphem dilde, müziğin imgesinde, insanın sesinin çıplaklığında yaratarak ulaşmıştır. Fakat burada bir kurtuluş, bir İsa, bir Haç yoktur, yalnızca yıkım vardır. Hıristiyanlık dininin merkezinde, kötülüğü kabul edip hayatı iyiliğiyle dönüştüren, onu hikmetli bir kurtuluşa götüren bütünüyle iyi insan imgesi durur. Faust'un Leverkühn olarak tasviri İsa'nın gülünç bir taklidi değil, ona geri dönüştür: İsa'nın kurtarıcı olduğu duruma geri döner. Kendi yöntemiyle ve başka bir dilde bize Avrupalı İsa'nın neye yaradığını hatırlatır. Şeytan hep tanrı olmayan, tanrıya benzeyen şeydir: şeytan, cehenneme giden tanrıdır; şeytanın etkisi altına giren insan, özü haricinde, bu tam da uçurumun dibine her feci düşüşten sonra insanın yeniden doğmasını, yeniden yapılanmasını, yeniden yaratılmasını sağlayan özdür, insani tüm şeylerden sıyrılan kişidir.

Adrian Leverkühn bu nedenle soğuktur – insanın soğukluğudur bu; matematikselliğinin nedeni, kalp atışlarının artarda tekrarlanan melodisidir; uzaklığının nedeni insanın yalnızlığıdır ve insanoğlunun muazzam bir kibirle kendini, kendi metaneti içerisinde yeniden yaratma arzusu nedeniyle mağrurdur. Soğuk, matematiksel, uzak ve mağrurdur; fakat ne iyi ne kötü biridir. İyinin ve kötünün ne altında ne üstündedir; 1900-1950 tarihleri arasındaki toplumda hem iyi hem kötüdür ve ikisi de olduğu için ikisinin de uzağındadır. İyiye ve kötüye maruz kalan bir imgedir –idol ya da *eidolon*'dur–[9] ve bu imgenin hakikatini karşılamak için sıradan insan düzeninden gereği kadar yoksun kalması gerekir: daima yaratma aşkının kıyısında duran bir adanmışlıkla kendisini adadığı hakikat budur. Ve bu adanmışlık, bu aşk için tanrısız insan olmak durumundadır; çünkü eğer tanrısı olduğunu düşünürse, insan-tanrıymış gibi hissederse dağda kendisine sunulanların cazibesine kapılan bir tanrı olacaktır, Hitler ve diğerleri gibi ayaktakımının diktatörüne dönüşen bir tanrı: ilahi ya da demonik olanın insandaki alçalmış hali olacaktır. Hayır; Adrian Leverkühn ilahi olan için şeytana dönüşen biridir; şeytan, tanrıya ulaşmak için bir parodi aracı olduğu sürece insan şeytana dönüşür: Thomas Mann'da insanın sınırı budur.

Kusursuz kötü, kusursuz iyi ve ikisinden de bütünüyle uzak her imgenin mutlak surette sorumsuzlukla bir ilişkisi vardır; fakat günümüzde insanın düş gücü, bunlardan ilkine ilişkin çok fazla, ikincisine ilişkin çok az deneyim sahibi olduğu için yalnızca üçüncüsünü yaratmaya çalışır. Bu Cervantes'in Don Kişot'u yarattığı çağ değildir ve bütünüyle iyi insanı yaratmaya çalışan her yazar Dostoyevski'nin, büyük eseri *Budala*'da uğradığı başarısızlıktan, Prens Mışkin'in akıldan çıkmayan yenilgisinden daha kötüsünü gö-

9 (Yun.) Görüntü, hayalet – ç.n.

ze almak zorundadır. Thomas Mann haklıydı. Cervantes ve Dostoyevski'yle aynı çizgide durmuş fakat tam da yeniden yaratmayı arzuladığımız Avrupa'yı yaşatmak isteyen Goethe'yi takip etmişti ve Goethe gibi silah olarak Faust imgesini seçmişti. Ancak Faust imgesinde Thomas Mann'ın dünyayı kavrayışı, sonsuz merhametten ve yaşayanların lütuflarından yoksunluğu, "ümitsizliğin ötesindeki ümit, ümitsizliğin, çaresizliğin aşılabilmesi" ile karşılaşabilirdi ve yine de merhamet ve lütfa erişebilirdi çünkü bunların kendisi insanın sesinin çıplaklığıdır, hep orada olan karanlıkta haykıran sestir. Fakat bu ses Musa'lara aittir.

İKİNCİ BÖLÜM

Dostoyevski Üzerine Çalışmalar

Suç ve Ceza:[1] Odamızdaki Cinayet

Suç ve Ceza çoğu okur üzerinde, cinayet yandaki evde işlenmişçesine doğrudan, açık ve yoğun bir etki bırakır; kişi cinayete *neredeyse* ortak olur ve önemsiz detaylar saplantı derecesinde önem taşımaya başlar. Ayrıca, bu etkiyi hissettikçe kişinin suça geri dönülmez bir şekilde dâhil olduğunu hissettiği ikincil bir etkisi de vardır: kişi bu suçun sahnelenmesine katkıda bulunarak genel anlamda suçtan geriye kalanın da açıklığa kavuşmasına bir şekilde katkıda bulunmuş olur. Dikkatimizin dağıldığını söylememize yol açan bu etkinin yarattığı hissiyattır. Fakat yavaş yavaş ortaya çıkan, yalnızca romanın sonunda değil neredeyse başından sonuna hissedilen ve bize yeni ve sınırsız bir odak sağlayan üçüncü bir etki daha vardır. Bu, Dostoyevski'nin cezayla kastettiği şeyin etkisidir. Romancının ustalığıyla bu üç etki birleştirilir ve eşzamanlı hissedilir. Yalnız o sırada bu üçlü anlamın farkında değilizdir ve ancak meydana geldikten sonra onu analitik olarak yeniden kurmamız gerekir. Böylece neyi anladığımı-

1 Romandan yapılan alıntılar için bkz. Fyodor Mihailoviç Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2003 – ç.n.

zı, kendimizle ilgili en başından beri farkında olmadan bildiğimiz ve Raskolnikov'un hikâyesinde açıklığa kavuşan şeyin ne olduğunu kestirmeye başlarız: kendi suçumuzu keşfederiz.

Suç, her şeyden önce hukuk, gelenek ve din kurumuna karşı işlenen bir fiildir; herhangi bir davranış suç gibi algılanabilir, çünkü işlenen suçun karşısında bir kurum bulunamadığı zaman, bu, henüz var olmayan fakat suç yüzünden vücut bulacak bir kuruma karşı işlenmiş anarşist bir eylem olarak nitelendirilir. Bu nosyon Rousseau'nun puslu görüşünün tersine çevrilmesiyle ortaya çıkmıştır. Eğer Rousseau'nun ilham aldığı bir anda düşündüğü gibi, kötülük büyük ölçüde insanların yarattığı kurumlardan kaynaklanıyorsa, kurumlarımızın da bizim yaptığımız kötülüklerden doğmuş olması, Rousseau'nun düşüncesi kadar esinli olmasa da, eşit ölçüde doğru olabilir. Buna karşı sesini en iyi şekilde, şiirsel mantıktan başka bir şeye ihtiyaç duymadan yükselten LaForgue'dur:

> *(allez, sterile ritournelles*
> *La vie est vraie et criminelle!)*
>
> *Haydi! Kısır tekerlemeler!*
> *Hayat gerçektir ve suç teşkil eder.*

LaForgue'un bu seslenişi gerçek anlamda suçunu tasarlayan her suçlunun, bir anlığına da olsa, eyleme geçmeden *önce* içinden geçen lirik duyguyu temsil ediyor olmalı. Suçlunun sonradan düşündüğü başka bir şeydir, buna daha sonra geleceğiz. Bu noktada tasarlanan yalnızca suç ve içinde taşıdığı seslenişteki özgürlük vaadidir.

Raskolnikov'da da durum budur. Onun öyküsüne LaForgue'un ifade ettiği anlamda bakarsak hem suçu işlemesine yol açan motivasyonu hem de sonrasında sergilediği davra-

nışların çoğunun dışsal mantığını anlayabiliriz. Bu, *Suç ve Ceza* romanının okur üzerinde doğrudan etki yaratan düzeydeki hikâyesidir. Bu düzeye çok yakın dururuz; yalnızca hoş bir tesadüf sonucu işlemediğimiz bir cinayettir bu – tıpkı bir anda büyük bir servete kavuşamamamız, bir yarışı kazanamamamız, ya da Avrupa'yı fethedememiz gibi yapılması halen imkânsız olmayan, bununla berber henüz yapmadığımız için bizi cinayete teşvik edebilecek tüm şeylerdir. Bunun baştan çıkarıcılığı ile eylem arasında, sembolik anlamda hiçbir mesafe yoktur. Bu sembolik gücü göz önünde bulundurursak Raskolnikov'un hikâyesi sadece olası değil mümkün de olur ve bu eyleme biz de eşlik edince sadece mümkün değil anlaşılır olur. Şimdi bunu inceleyelim.

Bu genç, yakışıklı, mağrur ve hassas delikanlının *öncelikle* tahammül edilemez bir duruma çözüm bulmak için cinayet işleme olasılığına yakın durduğuna inanmak ne kadar kolaydır. Yoksulluk, borç, açlık, sefalet içindedir; öyle bir mahrumiyet noktasına gelmiştir ki düşünce bile bir lükse, fazladan bir tür hezeyanlı histeriye dönüşmüş, ancak en gözü kara düşün normal bir eylem olarak görüldüğü bir uç duruma ulaşmıştır. Bir yandan da bir asalağın durumudur bu; Raskolnikov geçinmek için annesinin ve kız kardeşinin sağlayamayacağı bir yardıma, ancak evlilik ve alçaltıcı ilişkiler yoluyla kendilerini satarak verebileceği desteğe muhtaçtır. Bir asalak olduğunun farkında olan bu asalak garip bir durum içindedir; farkındalığının mağrurluğu gasp ettiklerini kullanmasına izin vermez; Raskolnikov çatı katındaki odasında yatağında uzanmış, sembolik cinayeti işlerken işte bu durumdadır. Cinayeti, gururla hem kendi özgürlüğü hem de annesinin ve kız kardeşinin özgürlüğünü temsil etmesi için tasarladığını düşünerek kendini kandırır. Karanlık gerekçesini iyi bir eylem yapmanın parlak rengine büründürür, sonra da bu rengi gerekçesiyle özdeşleştirir ve cinayetin,

içindeki o karanlığın, gerçekte ne olduğunu unutur. Raskolnikov'un bu mağrur hali içinde katlanması gereken yalnızca açlık ve asalaklık değildir; bir yandan da henüz hiçbir şey yapmamış ve kendisi bir çözüm üretemezse yapabileceği hiçbir şey kalmayacağından korkan mağrur düşünce insanının durumundadır. Yoksulluğu için ya da ailesi için elinden bir şey gelmediği gibi kendi için de bir şey yapamamanın dehşeti içindedir. Öyle kibirlidir ki insanların yaptığı sıradan şeylerin hiçbiri onun için yeterli olmayacaktır ve yine öyle kibirlidir ki sıradan insanların –annesinin, kız kardeşinin, unuttuğu arkadaşlarının– onun için yapabileceği hiçbir şeyi kabul edemez; kimsenin onun için herhangi bir şey yapamayacağı kişidir. Biraz daha derinlemesine bakıldığında bütün insanların içindeki o dokunulamayan kısımdır; kendi imgesini, sıradan insanlara ve kendinin sıradan tarafına karşı yapılacak sıra dışı bir eylem içerisinde yaratmak zorundadır. Sıra dışı olan kaynayıp durur içinde ve ateşiyle sıradan benliği boğar. Onu tanıdığımız süre içerisinde kendisini asla terk etmeyen bu ateşlilikte cinayet işleme olasılığı, cinayet işleme mecburiyetine dönüşür.

Mecburi olduğu düşünülerek en ince ayrıntısına kadar hayal edilen şeyin dehşetinin kalbinde iyilik ve özgürlük yatar; düzeni yıkmakla ya da bozulmayı kapsamakla veya nihayet, bir düzen kurmak için muhtelif bozuklukları dengelemekle ilgili çeşitli şekillerde yorumlanabilecek bir duygudur bu. Raskolnikov'un hikâyesi, doğrudan yarattığı etki düzeyinde düzeni yıkma girişimdir; bize hikâye boyunca eşlik eden ve dikkatimizi dağıtan bu melodramdır. Dostoyevski'nin işte bu hikâyeyle yaptığı, gizli yaşamı muazzam bir şekilde açığa çıkarması ve buna kattığı örtük itki romanın ikincil etkisini oluşturur ve bizi, ilk evrede ortaya konan bozukluğun Raskolnikov'un yaratılan kişiliğiyle sarmalandığı ikinci evreye taşır. Aslında bu iki süreç aynı anda yürür, Dostoyevski bizi

ikinci evrede ne kadar ileri taşırsa taşısın ilk evre hiçbir zaman geride kalmaz, aksine, ikinci evrenin anlamını iletmesi için eylem çerçevesi ve imge hep oradadır. Bu, Dostoyevski'nin bir romancının öncelikli görevini hiç ihmal etmediği anlamına gelir; hikâyesi o an için geride kalmış görünse bile, aslında gerçekte bizim önümüze geçmiştir ve onu yakaladığımızda biz fark etmeden pek çok şeyin tamamlandığını görürüz. Suç hikâyesi cezanın açıklanmasıyla iç içe geçmiştir; fail eyleminin içeriğini ve anlamını ifade eden rolü yaratır; Raskolnikov en sonunda suçunun ürünü olur fakat dikkatimizi yönetmek için hâlâ ona dayanır.

Dostoyevski işte bu şekilde Raskolnikov'un düzeni yıkma girişimi neticesinde ortaya çıkan bozulmayı ele alır. Düş gücünün yalnızca bozulmayı –temeldeki kaosumuzu– yaratılan bir kişilikte kapsamakla kalmayıp muhtelif bozuklukları –kaosun gerilimlerini– yeni bir düzen oluşturmak için birbirine karşı dengelemek üzere ilerlediği üçüncü ihtimalle pek ilgilenmez. Bunun nedeni kifayetsiz olması değildir, sadece sezgisinin yapısı, kaynağı ve yönü onu buna götürmemiştir. Mecbur kalmaya ilişkin düşüncesi bu işin gerektirdiğinden daha yalındır ve olasılık anlayışı daha basitleştirilmiştir; ilkel bir Hıristiyan'ın görüşüne sahiptir ve bu görüş içinde o kadar güçlüdür ki *onu* diğer her şeye karşı körleştirir. Onun için günah uçurumuna yaklaşmak inanç yoluyla kurtuluş ufkudur ve içgörüye ulaşmanın şartı acı çekmektir. Günah Suç'tur, inançla birlikte gelen acı Ceza'dır.

Bu fikrin işleyişini bir adım ileri götürürsek, yaşama eyleminin kendisinin Suç olduğunu görürüz ve kurtuluşa ulaşmak için –ya da daha az teolojik bir ifadeyle söyleyecek olursak, kişiliğimizin bütünlüğe ya da tamlığa ulaşması için– bedel olarak, yaşamın acısına inanç yoluyla boyun eğmemiz gerekir. Suç ne kadar büyükse kurtuluşun da o kadar büyük olması yalnızca dramatik anlamda doğrudur ve herhan-

gi bir eylemin bir başka eylemden ya da diğer tüm eylemlerden daha günah sayılması da yalnızca keyfi bir doğruluk taşır. Raskolnikov'un suçu ve acısında yaratılan cezası, şayet romancının düş gücü bunları tasarlasaydı, Raskolnikov odasından hiç çıkmasaydı bile aynı oranda büyük olabilirdi. Fakat fikirler gerçeklik kazanmadan evvel düş gücü imgelere ihtiyaç duyar, tıpkı içgörünün masallara, düşüncenin formüllere gereksinim duyması gibi; bu, bir başka deyişle insanın melekelerinin, yaratmaktan ziyade keşfettiği sembollerin aracılığı olmadan bunların gereklerini karşılayamadığını ve bu sembolleri en iyi şekilde şiddet hikâyelerinde ya da şiddet duygusu veya vaadi içeren hikâyelerde bulduğunu gösterir.

Bu yüzden biz de anlamı keşfeden bir dikkatle, Raskolnikov'un çirkin ve gereksiz bir cinayet işleyerek kendini bir kahramana –tam bir insana– dönüştürme çabasına ilişkin süreci izleriz. Kan kokusu yoğunlaşınca her hayvan diğerini bir gerekçesi olmadan öldürebilir ve bu hiçbir anlama gelmez. Fakat bize, Raskolnikov'un deyişiyle, ölme zamanı gelmiş, bu yaşlı ve kötü kalpli tefecinin öldürülmesinin hiç de anlamsız olmadığı, aksine büyük bir anlam taşıdığı gösterilmiştir. Bu anlam kendini, St. Petersburg'un pisliğinde, ayrıntılı planların pis kokusunda, meyhanelerin atmosferinde, insanın kalbindeki kirli ihtimalleri kuşatan duyguda ve kapı aralığından bakan kurbanın parıldayan gözlerinde göstermeye başlar. Bunlar, ikinci bölümde, kokuşmuş meyhanede Marmeladov'la karşı karşıya kaldığımızda ve sarhoşluğunun kendisini düşürdüğü durumları itiraf edişini duymamızla, bunun karısı Katerina'yı nasıl hasta ettiğini, nasıl utandırdığını ve öfkelendirdiğini, onu saçından tutup sürüklediğini ve kızının hayatında yol açtığı şeyleri, fahişelik yapmanın utancını nasıl mutlulukla, boyun eğerek kabul ettiğini dinlememizle daha büyük ve kati bir anlam kazanır. Bu konuş-

manın, Raskolnikov'un cinayet gerekçesinin zenginliğine nasıl bir katkıda bulunduğunu *söylemek* imkânsızdır fakat bunun genel olarak şiddet, meyhanenin kokusu ve sarhoşluk gibi imgelerde olduğu gibi, tam olarak ne kadar katkısı olduğunu *bilmemek* de imkânsızdır. Bunun, kabul ettikçe onu tiksindiren imgeler üzerinden Raskolnikov'u ve onun vasıtasıyla okuru, insanın neredeyse sıfır derecesine kadar alçalmasıyla yüzleştirdiğini söyleyebiliriz.

Bunlar her halükârda –hikâyenin amacı için– Raskolnikov'a uyar; annesinin mektubunda aktardığı olayları okurken daha fazla alçalma hissetmesiyle örtüşür. Mektubu açmadan önce sefil odasında "bir anda elde etmek istediği büyük para" üzerine düşünürken zihninin karışıklığını görürüz ve mektupta, kız kardeşi Dunya'nın kendini Lujin'e satarak elde edeceği şeyin tam da bu olduğunu okur. Dunya, tam da Raskolnikov'un, bu sıra dışı adamın yapamadığı pratik, sıradan şeyi yapmaya yönelmiştir ya da bunu yapmak için kendine izin vermiştir; bunu *onun* için yapıyor olması Raskolnikov'da tahammül edilemez bir aşağılanma hissi uyandırır. Dunya'nın evliliği Sonya'nın fahişelik yapması gibidir. Bunu Hamletvari bir şekilde düşünürken zihninde cinayet fikrine büyük bir doğallıkla yeniden ulaşır ve bunun aklına geleceğini *önceden hissettiğini* fark eder; ondan tamamen bağımsız bir tür gerçeklik kazanmaya başlamıştır, sadece tamamlanması gerekmektedir.

Sıradan bir romancı bu noktada eylemin tamamlanmasına doğru ilerleyebilirdi fakat Dostoyevski eylemin doğasını daha derinlemesine anlamış ve tıpkı kurbanı gibi, zamanının gelmesi için biraz daha hazırlığa ihtiyaç olduğunu düşünmüştür. Raskolnikov yaşadığı ikilemin baskısından kurtulup biraz nefes almak için dışarı çıkar. Fakat bir gerilim düzeyinden daha yoğun bir diğer gerilime kaçmak haricinde bir çıkış yoktur. Bulvarda yürürken Sonya ve Dunya'nın çif-

te baskısı sarhoş bir genç kız biçiminde ortaya çıkarak onu şaşkına çevirir; kızın elbisesi yırtılmıştır, uygunsuz bir haldedir, belli ki peşindeki tıknaz züppe tarafından ayartılıp gözden çıkarılmıştır. Raskolnikov, sefil, pespaye azametiyle, dağınık ve ikircikli düşünceler içinde, ilk başta kızı kurtarmaya yeltenir fakat sonra vazgeçer; duygularındaki bu ani değişimden rahatsız olur, kendine "belli bir yüzdenin" bu yolda gitmeye mahkûm olduğunu ileri süren ahlak yüzdesi teorisini hatırlatır ve birden, her şeyi olduğu gibi kabul eden iyi yürekli Razumihin'e gitmeye karar verir. Fakat yine fikrini değiştirir, onu ancak "*o iş*" bittikten sonra görecektir. O düşkün kızın imgesiyle birlikte, cinayet onu daha yakından takip etmeye başlar. Yolda düşünürken, Neva'nın yemyeşil tarafına, sarhoşluğun, pis kokunun, insan pisliğinin olmadığı bölgeye kaçmanın bir yolunu bulmaya çalışır. İnsan pisliği daha ağır basar. Meyhaneye girip bir kadeh votka içer, bitkin bir halde oradan çıkıp eve doğru yürürken, yoldan sapıp çalıların arasında uyuyakalır, orada ona yeni bir imgeyle, insanlığın yükünü taşıyamadığı için öldüresiye dövülen kızıl atın imgesiyle saldıran bir rüya görür. Rüyasında at ölürken onun kana bulanmış yüzünü telaşla öpmeye çalışır ve o anda uyanır. Bu uyanma anı, suç işlemeden önce suçundan vazgeçmeye en yakın olduğu ve olaydan önce suçun doğasını fark etmeye en çok yaklaştığı andır. "Yüreğinde bir aydır irin toplayan bir çıban birden patlamıştı sanki. Özgürlük! Özgürlük! Tutsaklıktan, o büyüden, bağımlılıktan, kötü ruhun baskısından kurtulmuştu artık!" Shakespeare'in *Kısasa Kısas*'ta (*Measure for Measure*) yani kendi *Suç ve Ceza*'sında ulaştığı noktaya ulaşmıştır, Shakespeare bu noktayı iki duanın kesiştiği, insan kalbinde iyinin ve kötünün tek bir hareket içinde yaratıldığı nokta olarak tanımlar.

Hatırlayacağınız gibi olayın gerçekleşmesine neden olan bir tesadüftür. Raskolnikov evine dönerken, tesadüfen yaş-

lı tefecinin sonraki akşam saat yedide yalnız kalacağını duyar ve bunu tam da cinayet fikrinden vazgeçtiği, hatta aklını ve iradesini tekrar kullanmaya başladığı sırada duymuştur. Fakat öteki şey içine bir hastalık gibi yayıldığı için, bu rastlantıyla beslenerek aklını ve iradesini, yani, toplumsal düzendeki doğruluk duygusunu yok eder. Romanda tesadüfün kullanımını, olasılıkları küçümsediği için eleştirenler vardır, hâlbuki sanatta tesadüfün kullanımı, tıpkı yaşamdaki gibi, kaçınılmazlık duygununu pekiştirir; çünkü tesadüf sanatçının, içimizde olan fakat biz olmayan güçleri temsil yollarından biridir. Tesadüf, iyi işlenirse eğer, içimizde ne tam olarak kaçabildiğimiz ne de karşılaşabildiğimiz o diğer benliğimizi hissettirir.

Dostoyevski, romanda cinayete giden yolu anlatmak için bir sürü sayfa harcayarak mükemmel bir tesadüfler zinciri kurmuştur, öyle ki cinayet, Raskolnikov'la kurbanı arasında duran ayrı bir tür varlık gibi görünür bize. Raskolnikov merdivenleri çıkarken, Alyona İvanova'nın kendisini beklediğini, öldürülmeye hazır olduğunu bilir, çünkü cinayetin aralarında bir yerde durduğunu, ikisinden de uzakta fakat ikisinin de ulaşabileceği bir yerde olduğunu hisseder. Dostoyevski'nin sezgisinin özelliğidir bu, her zaman fail kadar maruz kalanın da eyleme dâhil olduğunu ve ikisinin bu eylemle birleştirildiğini düşünür. Bu durumda fail maruz kalandan daha bilinçlidir; *Budala*'da bunun tam tersi olur; Mışkin'in, yani maruz kalanın, kendisine yapılanları, eylemi yapanlardan daha bilinçli bir şekilde algıladığı, ya da bunları daha iyi temsil ettiği görülür. Mışkin'in *Suç ve Ceza*'daki benzeri Sonya'dır belki, çünkü failler farkında olsun ya da olmasın, Sonya'nın başına birçok şey gelir, hatta bunlara tam anlamıyla maruz kalan odur. Bunun nedeni belki de Raskolnikov'un öbür türden olması, yani, bir eylemin tam bir anlam kazanması ya da değerli olması için onu kendi yapmış olma-

sı gerekmesidir. Cinayete de işleyene kadar inanmamıştır ve ondan sonra bile tam olarak inanmaz. Cinayet sürekli kayıp gider, unuttuğunu fark ettiği bir şeye ya da zihninde yeniden canlandırması gereken, üzerinde durması gereken bir şeye dönüşür, yani kendini onunla özdeşleştirmediği sürece anlamını kaybedebilen bir şeydir; Sonya'nın ise bunu öğrendikten sonra, kendini Raskolnikov'un bu fikrine bir kez teslim ettikten sonra herhangi bir kuşkusu kalmaz, cinayet tümüyle anlamlı gelir ona. Kendisi bir hiç olan Sonya her şeyi taşıyabilmektedir, diğer yandan her şey olmak zorunda hisseden Raskolnikov hiçbir şeyi uzun süre taşıyamaz. Dante onu sonsuz bir cehennemde ayna aramaya mahkûm ederek cezalandırmasını bilirdi; fakat Dostoyevski onu kurtarmak için dönüştürmeyi tercih etmiştir, daha doğrusu Sonya'nın gözlerinde kurtulmaya yaklaştığını göstermek için dönüştürmüştür.

Fakat Raskolnikov uzun süreli bir dönüşüm geçirmez, kitapta hiçbir zaman değişmez; kendisini sabitleyen cinayeti, cinayete ilişkin imgeleri; o pis kokuyu, sefaleti, sarhoşluğu, gururu, açlığı, şehvet düşkünlüğünü, düşünsel ahlaksızlığı hiçbir zaman ardında bırakamaz, cinayet bütün bunlar üzerinden, yakarış ve gelişimin çifte gücüyle, varlıkta eyleme dönüşür. Aslında ilk başta, cinayete eşlik eden imgeler ve hastalığı sayesinde unutur bunu, sonra kendine geldiğinde, cinayetin ardında kaldığını hissetmek yerine bir şekilde önüne geçtiğini ve onu yakalamaya çalıştığını fark eder. Özgürlük, güç ve bütünlük yerine daha fazla kaybolmuş, daha tutarsız bir durumda bulur kendini, yalnızca "kafasının içinde birbiriyle kaynaşan düşünce kırıntıları," şüphe, heyecan, korku ve kendini sıra dışı bir şekilde ifade etmeye yönelik yeni arzular vardır. Bu elbette Suç'a verilen Ceza'nın ilk aşamasıdır, eksik hayatında eksiksiz bir çözüme ulaşmak için suça yeltenerek kendini hem her zamankinden daha eksik

ve dengesiz hisseder, hem de artık tehlikeli bir şekilde tutarsızlaştığını, kimliğinin dağılma eşiğine geldiğini görür. O an için yalnızca öfke ve korkunun çığlık çığlığa bağıran hayaletlerinden yardım isteyebileceği tekinsiz bir baş dönmesi içine düşmüştür. Köklü gururu için son derece aşağılayıcı bir durumdadır; bütünüyle iyi bir insan olarak tamamen güçsüz, Sonya kadar güçsüzdür. Kendi için yapabileceği bir şey olmadığını görür ve artık başkaları için de yapabileceği bir şey yoktur. Ev sahibinin işleme soktuğu borç senedi için polis kapısına dayandığında içine girdiği hissiyat şöyle tarif edilmiştir: "...acılarla dolu, bitmek tükenmek bilmeyen yalnızlığın, insanlardan uzaklaşmanın karanlık duygusu birden bilinçli olarak yansımıştı ruhunda." Hayatta karşılaştığı hiçbir durumda birilerinden yardım istemenin onun için mümkün olmayacağını bilir. Dostoyevski bu noktada durabilirdi gibi hissederiz çünkü Raskolnikov'u içine soktuğu bu yolun sonunda, suçunun anlamı cezası olarak karşısına çıkar. Hıristiyan psikolojisinde hiçbir insan kendini eylemde tamamlayamaz, bu yüzden eylemin anlamı, onu sergileyen insanın tarihi içerisinde asla tamamlanmaz. Yalnızca hüküm günü, insanı ya da eylemini veya anlamını tamamlayabilir.

Fakat hem eylem hem de anlam kendi seyrinde anlamlılığını sürdürebilir. Anlamın gelişimi sınırsızdır. Raskolnikov ıstıraplı yalnızlığını bilinçli şekilde hissetmeye başladığı sırada polislerin cinayeti tartıştıklarını işitir; bunu ilk kez dışardan, kendi işlediği bir cinayet olarak değil de kimsenin üstünde olmayan bir suç olarak duyuyordur; hemen itiraf etmek, suçu üstlenmek ister fakat boya kokusu ve varoluş sancısı bayılmasına neden olur. Kendine geldiğinde ardında tuhaf bir izlenim, yüklü bir sessizlik bırakarak dışarı çıkar.

Bu tuhaflık ve sessizlikten kitabın geri kalan bölümlerini kuşatan takip oyunu doğar, Raskolnikov tuhaf davranışı nedeniyle polislerin kendisinden şüphe edebileceğini düşün-

düğü için karmaşık ve garip bir oyun, daha doğrusu bir dizi oyun oynamaya başlar. Polisi takip eder, polisin kendisini takip etmesi için onu kışkırtır ve o da cinayetin peşine düşer, hem onu kabul etmeye çalışır hem de her yüz yüze geldiğinde inkâr eder. Bütün bu ihtiyatsız, dolambaçlı, beyhude hareketlilik sonucunda öyle bir cinayet tasviri yaratır ki bu en sonunda kendisini alt eder. Diğerlerinin onu görmesi için kendini açık eder. Bu noktada, cinayetin sıra dışı gerçekliği haricinde kimsenin ona inanması için bir sebep yoktur. Tüm amacı tutuklanmak ve hapsedilmek olsaydı bunu daha iyi kesinleştiremezdi. Raskolnikov bunu yalnızca geciktirmiştir, oyuna çevirmiştir, kendinin ve bu oyunun tadını sonuna kadar çıkarmak için gelişmesini sağlamıştır.

İlk başta Razumihin'de farkında olmadan şüphe uyandırır, sonra doktor Zosimov'un bilinçli bir şeklide kendisinden şüphelenebileceğini düşünür çünkü doktor her fırsatta ona "merakla" bakar; özellikle de Raskolnikov'un, baktığında bulanıklaşan ve titreyen rastgele ve paralel bir imgede cinayeti ilk kez fark ettiği sahneden sonra. Yatağında uzanmış, doktor ve Razumihin'in cinayet hakkındaki konuşmalarını ve evi boyayan boyacıyı olaya nasıl karıştırdıklarını dinlerken gördüğü imgedir bu. O an orada bulunan Nastasya, Lizaveta'nın da öldürüldüğünü söyler.

> Raskolnikov güç işitilir bir sesle "Lizaveta mı dedin?" diye mırıldandı.
>
> "Satıcı kadın Lizaveta'yı tanımıyor muydun yoksa? Sık sık gelirdi bize, senin gömleğini bile yamamıştı."
>
> Yüzünü duvara döndü Raskolnikov, küçük beyaz çiçeklerin olduğu kirli, sararmış duvar kâğıdına acemice yapılmış beyaz, kahverengi birtakım çizgileri olan çiçeklerden birini seçti, onu incelemeye koyuldu: Kaç yapraklıydı, yaprakların kaçar çentiği vardı, sapı kaç çizgiden oluşmuştu?

> Kollarının bacaklarının uyuştuğunu, sanki bedeninden bile ayrıldıklarını hissediyor, ama onları kıpırdatmayı denemiyor, ısrarla çiçeği incelemeyi sürdürüyordu.

Cinayeti anlaması işte bu şekilde, hizmetçinin, öteki cinayeti, Lizaveta'nın tesadüfî ölümünü ilk kez dile getirmesiyle olur. Raskolnikov'un zihninden neler geçtiğini hissederiz, sanki bunun, yüzünden, ellerinden de okunduğunu hissederiz: acemice yapılmış beyaz çiçeğin yapraklarının çentiğini duvar kâğıdından kopardığını hissettiğimiz gibi. İyi kalpli Razumihin hiçbir şey görmemiş olabilir fakat doktor bu muhalif ruha baktığında, onun o çiçekte gördüğü şeyi, o an için adlandıramamış olsa da kesinlikle görmüştür. Dostoyevski, en açık ya da en geleneksel imgenin, adı konulana kadar gerilim yeterince tırmanmışsa en derin sembolü, en iyi şekilde taşıyacağını bilir. Raskolnikov'un bara gidip Zamyetov'la buluşması ve kendini ele vermesi, orada bazıları kırkında, bazıları on yedisinde, hemen hemen hepsinin "gözleri morarmış" sarhoş kadınlar görmesi bu yöntemin başka bir örneğidir. Kendi deyişiyle *buna* bir son vermek için dışarı çıkan Raskolnikov bu gözleri morarmış, yanakları çiçek bozuğu kadın grubu üzerine düşünürken en kötü hayatın bile değerli olduğunu fark eder.

> "Yaşayabilsem, yalnızca yaşayabilsem, yaşayabilsem! Nasıl olursa olsun yaşasam! (...) Ne yaman bir gerçek! Tanrım, ne yüce bir gerçek bu! Ne alçak bir yaratık şu insanoğlu!" (Aradan bir dakika geçtikten sonra ekledi): "Bu nedenle ona alçak diyen de alçaktır!"

Bunun ardından, hayatını daha değerli kılmak için riske atar, bunu Hamlet'in Rosencrantz ve Guildenstern'le oynadığı gibi, restoranda çay içen polis memuru Zamyetov'un şüpheci sinirleriyle oynayarak yapar. Bu sahne, Porfiri'yle

olan iki önemli sahne ve Svidrigalov'la olan son sahnedeki gibi Raskolnikov'un son derece sarsak bir tür kararlılıkla asıl rolüne, gururlu sıra dışı insan rolüne, küçük insanın içindeki Napolyon rolüne sarıldığını gösterir ve bu rolü oynarken rolün sahte olduğunu, suçu kesinleşmiş adam rolüne büründüğü için hayatının güzel olduğunu fark ettikçe daha da umutsuzca sarılır bu role.

Başka neler olur aynı anda? Ceza'nın, Suç'un farkına varılmasıyla birlikte yürüyen gelişim hikâyesi bu sahnelerde görülür elbette, fakat öbür sahnelerle başlatılmıştır; Raskolnikov'un annesiyle, kız kardeşiyle, Lujin'le, Razumihin ve Marmeladovlarla karşılaşmalarıyla ve yine başka sahnelerle, özellikle Sonya'yla olanlarla tamamlanmıştır, bununla birlikte bu sahneler, bunların mukabili Porfiry ve Svidrigaylov'la olan sahneler olmadan ölgün ve anlamsız kalırdı. Bu mukabil karakterler arasında, birlikte ve ileri-geri işleyen bir sinerji vardır, tıpkı Raskolnikov'un karakterinin iki yönü, gururlu ve iradesiyle hareket eden yönü ile uysal ve boyun eğen yönü arasında olduğu gibi. Bu birlikte işleyiş ve sonucunda ortaya çıkan bütünlük, bu yönler arasında herhangi bir mantıki ya da organik bağlantı bulunduğu için değil, aksine çatışan unsurlar, birbiriyle ilişkili olarak, zıtlık haricinde hiçbir zaman birleşmeyeceği düşünülen bir paralellikte dramatize edildiği için gerçekleşir. Daha yakın bir biçimde buluşturulmaya zorlandıkça, apayrı şeyler olduklarını daha fazla ortaya koyarlar. Bu füzyon, eğer füzyon diyebilirsek, çatışan unsurların ortaya çıkardığı dramatik *sonuçta* gizlidir, unsurların kendisinde değil.

Dostoyevski'deki "ikizler" teorisini, bu anlamda ele almamız gerektiğini düşünüyorum. Bu gerek Dostoyevski'nin tek tek karakterleri gerek bir bütün olarak romanları gerekse her ikisinin (karakterleri ve romanları) içerdiği çatışmalar için geçerlidir. Şimdi genellikle tipik bir Dostoyevski ikizi oldu-

ğu düşünülen Raskolnikov'u ele alalım. Raskolnikov dik başlıdır ve iradesizdir; mağrurdur ve aşağılanır, Sonya'ya âşıktır ve aynı zamanda ondan nefret eder, Razumihin'i sever ve ona tahammül edemez, en başından beri hem itirafın hem de lanetlenmenin kıyısında gezinir, elindeki her şeyi verecek kadar iyidir ve birinin canını alacak kadar kötüdür; kısaca içinden geçtiği ruhsal durumların ya da eylemlerinin hiçbirinin bir kesinliği ya da sınırı yoktur; o an baskın olan herhangi bir rol bir an sonra yerini diğer role bırakabilir, çünkü aslında en başından beri o rol alttan alta egemendir. Fakat o, bu roller değildir, bu rollerin hepsinin ortaya çıkardığı sonuçtur. Bu ikililerin her birinde, biri diğerinin fikri olarak görülebilir ve diğeri de fikrin gerçekliği olur, tek değişim o an içerisindeki fikrin ve gerçekliğin hangisi olduğudur. Bu ilişki cinayet fikriyle duvar kâğıdı üzerindeki beyaz çiçek imgesi arasında görülen ilişki gibidir, bunu tersine çevirerek çiçek fikri ile cinayet imgesi arasındaki ilişki gibidir de diyebiliriz. Burada gördüğümüz, çatışan öğeler arasında riskli bir şekilde sürdürülen bir tür sabitlik durumudur. Denge bir yana doğru kayar fakat kendini tam da bu kayma eyleminde toparlar. Eğer dilin kendisi ve Dostoyevski'nin ortaya koyduğu her unsurda zıddını da görme yeteneği birleşip katıksız karakterler yaratma ve sonra o an için bu karakteri temsil etmeyen şeyi göz ardı etme eğilimi olmasaydı, bunu vücudumuzda gerçekleşen benzer fizyolojik durumlar –bir rahatsızlık ve hayatın devam etme dürtüsü– gibi hissedebilirdik. Burada, dil ve dilin diyalektik biçimi vasıtasıyla, Dostoyevski'nin düş gücü mümkün olan en yüksek dikkati sağlamak için, dengenin aşktan nefrete, gururdan küçük düşmeye, düşünceden eyleme, imgeden gerilime kaydığı anları yakalar ve bu yakalama anının artan dikkati vasıtasıyla birinin diğerini nasıl yeniden ürettiğini görürüz. Birbirlerinden ayrı hallerini açıkça gördükçe, birlikte neye dönüştüklerini derinlemesine kavrarız.

Bu kavramı biraz geliştirirsek Raskolnikov'un romandaki diğer karakterler karşısında dengelendiğini, diğer karakterlerin ve hikâyelerinin Raskolnikov'la birlikte anlam kazandığını, birer tip olarak kaldıkları duruma kıyasla oldukça farklı bir şeye dönüştüklerini söyleyebiliriz; bununla birlikte Razumihin, Porfiry, Svidrigaylov, Sonya ve diğer bütün tipler kendi içlerinde muazzam bir zenginlik taşımasalardı bir arada oldukları zaman ortaya çıkan çatışmalarının hiçbir neticesi olmazdı. Örnek olarak ilk başta Marmeladov ailesini ele alalım ve Dostoyevski'nin bu aileyi nasıl şaşılası bir tesadüfle Raskolnikov'un hikâyesine ve suçunun cezasına eklediğini inceleyelim. Bu aile, bütün hepsi birlikte kendi başlarına "Ayyaşlar" başlıklı bir romana konu olabilirdi; şüphesiz, fakir bir ailenin kendini içkiye vermiş reisinden beklenebilecek her türlü aşağılanma ve fenalığı gösteren bir roman olurdu bu. Tesadüf şu ki Dostoyevski, Raskolnikov meyhanede ihtiyar Marmeladov'la karşılaşıp kendini küçük düşüren itirafını, ona açıklanması güç bir yakınlık duyarak dinlerken bunların hepsini, geçmişleri, şu anları ve gelecekleriyle birlikte sunmuştur. Raskolnikov'un Marmeladov'la derin bir benzerliği vardır aslında, Marmeladov onun henüz sahip olmadığı, ama edinmesi gereken bir şeye sahiptir. Aralarındaki benzerlik, Marmeladov hasta ve yarı deli karısından başka *gidecek kimsesi olmadığını* söylediğinde ortaya çıkar. Raskolnikov, gidecek kimsesi olmayanın iyi huylu, ayyaş Marmeladov değil, aşağılanmış, diz çökmüş, saçlarından sürüklenmiş, kendisinin henüz varmadığı ama yakında ulaşacağı durumdaki, bataklıktaki Marmeladov olduğunu görür: "Aşağılık insanoğlu her şeye alışır" diyor bu aşağılık adam, der Raskolnikov ve ekler: "fakat ya gerçekte aşağılık değilse?"

Bu sahne Dickens'ın romanlarındaki etkileyici sahnelere benzer, doğrudan gözlem yoluyla çizilmiş bir karikatür-

dür, şu farkla ki –belki Dostoyevski'nin Dickens'ı okumasından kaynaklanır bu– Dostoyevski, gözlemin renkliliğini, sırf kendine hizmet etsin diye, coşkunluğa dayanan keskin dikkatle değiştirir ve sınıf bilincinin acısını dinin yüceliğiyle ikame eder. Marmeladov tıpkı Micawber gibi kendisinden çok daha fazlasını temsil edebilmektedir çünkü bir tür soytarıdır; sırf konuşmuş olmak için konuşur ya da rol yapmış olmak için rol yapar ve dürüst olabilir, ne olacağını görmek için kendini bırakabilir; kendini iyi hissetmek için en kötü haline iner. Dostoyevski de bunu yapar; elinden gelenin en iyisini yaptığını kendine göstermek için, Raskolnikov için, farkında olmadan içinde kendini bulduğu bu yeni ve tuhaf romanı için Sonya'nın karakterini ve ahlakını yaratır, Sonya, hem Raskolnikov'un tamamlanması ve kurtuluşu için hem de romanın düzeneği ve olay örgüsü için gereklidir. Ve sadece Sonya'yı değil, bizatihi Marmeladov üzerinden, romanla bağlantısı olabilecek her türden sahneyi de yaratır. Ölümü, cenazesi, karısı Katerina'nın lirik deliliği ve sokaklardaki ölüm dansı, bütün bunlar *dalgın* Raskolnikov'la ayyaş soytarı Marmeladov'un meyhanedeki tesadüfî karşılaşmasıyla yeni ve zenginleşen bir içerik kazanır. Ve yalnızca Marmeladov değil, Marmelodov'un sarhoşluğu ve soytarılığıyla yıkımlarını hızlandırdığı aile fertleri de Raskolnikov'un yavaş yavaş örülen kaderine katkıda bulunur.

Hep birlikte ona kendi zıddını sunarlar. Esas olarak eylemde bulunması gereken kişi o olduğu için, diğerleri ona maruz kalmak durumundadır. Suç işlemeye meyilli olan odur, onlar da genel anlamda ve en başından beri, tıpkı Raskolnikov'un ihtiyar tefeci kadını "ölme zamanı gelmiş biri" olarak görmesi gibi kurbandır onun gözünde. Gidecek kimsesi olmayan yaşlı ayyaş Marmeladov için hiçbir alçalma aşırı değildir; yoluna ancak yeni rezillikler koyabilirsiniz ve o da bunları büyük bir zevkle alacaktır. Katerina da Marmela-

dov yanında olsun olmasın, insanların konuşmalarında hakaret aramaya heveslidir, her fırsatta kendisine hakaret edildiğini ve aşağılandığını düşünür. Hastalık ve sefalet içindeki çocuklar da zulüm dışında bir davranışla karşılaşmazlar. Sonya ise buna hevesli ve gönüllüdür hatta daha da aşağılanmayı ister. Bu kuş kadar zayıf, bedensizmiş gibi duran kadın, kendini en iyi şekilde fahişelik üzerinden ahlaksızlığını derinleştirerek cazip kılar; çünkü kuşkusuz, ahlaksız olmayan kimse, *son* doğruluk kalesini de talan etme peşinde olmayan kimse, ona yardım edemeyecektir. Sonya böyle bir aileden gelmeliydi, ancak bu derece bir alçaltılma yaşantısından sonra bu kusursuz alçakgönüllülüğe ulaşabilirdi. Tek bir hecenin[2] değişiminin yol açtığı muazzam anlam değişikliğiyle, diğerleri ne kadar lanetliyse Sonya o kadar kutsanmıştır. Dostoyevski'yi iyi bilen Gide, onun romanlarında cennetin kapısını alçakgönüllülüğün, cehenneminkini aşağılanmanın açtığını gözlemiştir. Sonya'nın kutsanmışlığı onların dipsiz cehenneminin üzerinde yükselir. Sonya onların yıkımına neden olan yaşantının en kötü halini kabullenerek içsel bir güce dönüştürür.

Böylece Raskolnikov, Marmeladov ve karısıyla ilişki kurdukça, onlara zihniyle nüfuz ettikçe, bu kişiler onun kendine ilişkin algısını yutarak zihnini, ne kadar demonik olursa olsun, bilincin kıta sahanlığının epey uzağında, derinliğini ölçemeyeceği bir uçuruma, bir tür kişisel cehenneme dönüştürür. Fakat, Raskolnikov'un zihni Sonya'ya, ancak bedeninin alçaltılmasıyla kirlenen ruhu kadar nüfuz edebilir, Sonya'nın kişiliğinin sırrı budur. Bir fahişe olarak cazibesi burada yatar: sunduğu hiçbir şeyde ona fahişelik yaptırılamamasında. Raskolnikov üzerindeki gücünü buradan alır, Dostoyevski'nin başka bir yerde dünyadaki en büyük güç olarak nitelendirdiği kusursuz teslimiyetçiliğin gücüdür bu: bu güç

2 Humility-humiliation: Alçakgönüllülük-aşağılanma – ç.n.

Raskolnikov'un herhangi bir eylemle elde edemeyeceği ancak taklit yoluyla, Sonya'nın çektiği acıyı çekerek ulaşabileceği bir şeydir. Sonya'nın acı çekme gücü, bundan duyduğu mutluluk, Raskolnikov'u mağlup etmekten ziyade, ona sirayet eder ya da onda zenginleşir. Çünkü Raskolnikov, mağlup olacağı kesin olsa da mağlup olmamıştır; karşı koyar, Sonya'nın iyiliğini hissetmesi, kaderinin onu damgaladığını anlaması, kibrini ve kibriyle şekillenmiş düşünce yapısını alevlendirir, öyle ki avunmak ve güç bulmak için yanına gittiğinde ona işkence etmesi, onu her anlamda kendinden uzaklaştırması gerektiğini hisseder. Ona duyduğu aşk aynı zamanda nefret de içerir ve böyle hissederken bu duygular arasında bir fark yoktur onun için, yalnızca düşünsel düzeyde bilir ne olduklarını. Bu bize Dostoyevski'nin değerlendirmesinin derin bir ruhsal doğruluk taşıdığını gösteren bir örnektir, çünkü bir an durup düşündüğümüzde fark ederiz ki, nefret ya da gurur Raskolnikov'un taşıdığı bir yükse alçakgönüllülük de Sonya'nın hayatının *yükü*dür. Sonya, Raskolnikov'un yükünü sevgi gibi hissedip bunu doğallıkla kabul etse de Raskolnikov onun sevgisinin getirdiği yükü katlanılmaz bulur. Aslında bir tür Kayıp Oğul (*prodigal son*) gibidir, kendisini olduğu gibi kabul eden sevgiyi tam da ilk baştan beri kaçtığı yük olarak görür. Aşağıdaki sözleri Sonya için söylememiştir fakat onu düşünürken ve onunla görüşmeden hemen önce aklından geçirmiştir, dolayısıyla tam da durumuna uygun düşmektedir: "Ah, yalnız başına bir insan olsaydım, hiç kimse sevmeseydi beni, ben de hiç kimseyi, hiçbir zaman sevmeseydim! *Bütün bunlar olmazdı o zaman*!"

Romanın başlarından hatırlayacağımız gibi, Razumihin Dunya'ya, abisinin belki de sevmeyi beceremeyen bir insan olduğunu söyler. Razumihin bununla Raskolnikov'un sadece yalnız biri olduğunu ifade etmek istemiş olabilir fakat sözleri, kelimenin gerçek anlamıyla da doğrudur; sevgisi

karşılık bulduğunda bu yükü taşımayı kabul edemeyen birinin sevdiği söylenemez ve aynı şekilde birini sevmekle bu kişiye bir insanın üstlenebileceği yüklerin en ağırını yüklediğini kabul etmeyen birinin de sevdiği söyleyemez. Sonya bunu içine ve dışarıya yönelttiği sezgisi üzerinden, varoluşunun şartı gibi bilir ve işte bu çifte yüke teslim olur.

Raskolnikov'la ihtiyar tefecinin *arasında* duran suç gibi, Sonya'yla Raskolnikov'un arasında da Sonya'nın sezgisel sevgisi durur, Sonya bunu öyle güçlü hisseder ki Raskolnikov bilmek *zorundadır*, Raskolnikov da yavaş yavaş onun sevgisinin kendisine sirayet etmesiyle bunu anlar. Bu, lekelenemez bir fahişenin cinsellikle hiçbir ilgisi olmayan, dil uzatılamaz sevgisidir. Cinsellik içeremeyecek bir sevgi olduğundan değildir bu ve hatta yaradılışın kendini bir tür şehvetle ortaya koyan yöntemlerini kullanıp yine de Hıristiyan anlayışın içinde kalabilir, fakat Dostoyevski yarattığı karakterlerde ya da ruhsal durumlarda hiçbir zaman cinsel farkındalığın en yüzeysel yönlerini göstermekten fazlasını yapamamıştır. Karakterleri hadım ya da herhangi bir nedenle cinsiyetsiz değildir, fakat sanki cinsel hayatları olmadan doğmuş gibidirler. Dostoyevski, insanın kendi eksikliğiyle (*manqué*) mücadele ederek, kendisine rağmen (*malgré-lui*) duyduğu aşkla ilgilenir belki de bu sebeple sevgiyi kusursuz bir ruhsal vazgeçiş gibi gösterebilmektedir. Yine bu sebeple fahişenin içindeki saflık başkaları için romantik bir hoşlukken, onun için had safhada ve her şeyi yutan bir gerçeklik taşır: adeta saflık fikrinin dramatik temsilidir. Ve yine bu sebeple yarattığı karakterlerin zihnini henüz ergenliğe girmemiş, cinsellik için hazır olmadığı herkesçe bilinebilecek genç kızları baştan çıkarma düşüncesiyle meşgul eder ki ahlaksızlık tek başına fail olarak kalsın.

Bu tespitler bir azize karakterine göre çizilmiş Sonya'nın gücünü açıklamaya yardımcı oluyorsa diğerlerini, özellik-

le de bir bilmece olan Svidrigaylov'u da anlamaya yardımcı olabilir; Svidrigaylov'a az sonra değineceğiz fakat önce onun, Raskolnikov'un kız kardeşi Dunya'yla ilişkisini ele alacağız. Bu genç kadın normallikle bezenmiştir; Dunya ve annesi Dostoyevski'nin, sade, zeki, içten, cömert, tepkisel, güven telkin eden iyi kalpli kadınlar galerisinin bir parçasıdır, yaşlı ya da genç, bunları hemen her romanında görürüz – bir örnek verecek olursak *Budala*'daki Madam Yepanchin ve kızı Aglaya bu tip kadınlardandır. Hep aynı amaca hizmet ederler, foya karakterler olarak karşımıza çıkarlar ya da Mışkin ve Raskolnikov gibi çarpık ya da tutkulu kişilerin sıra dışı eylemlerine arka plan oluştururlar. Kimliklerini ve ölçülü duyarlılıklarını her türden şiddet ve kargaşa ortamında muhafaza ederler; eylemleriyle hikâyeleri ören kötü ve iyi, karanlık ve aydınlık güçler onların bu normallikleriyle tezat içinde anlam kazanır. Çekicilikleri haricinde bir şeyleri olmayan, başkahramanla ilişkileri üzerinden hayat bulan karakterlerdir.

Bu kişiler *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un saptığı normal davranışları, yıktığı ve kapsadığı toplumsal düzeni temsil eder; onlara, onların yaşamlarına anlam veren Raskolnikov'dur. Aynı şekilde kendinden başka kimseyi düşünmeyen burjuva Lujin ve nihilist reformcu Lebetziatnikov da, en uç biçimiyle süper-bencil Raskolnikov ve süper-reformcu Sonya'yı üreten toplumsal düzenin, normal düzeyde tuhaflıkları olan, biri kötücül diğeri iyi karikatürleridir. Fakat bu kişiler anlamlarının bir kısmını da Svidrigaylov'un hırslı, demonik, "ketum" karakterinden alır: kadın düşkünü, insanları baştan çıkaran, kötülüğü, yoğun ve taşkın cinselliğine ilişkin söylentilerle sınırlı kalan fakat hiç gösterilmeyen bu gizemli karakterden alır. Svidrigaylov, cinsel davranış örneği olarak akıl almazdır. Dostoyevski için cinsellik, hissedebildiği fakat ölçemediği ve başka türlü adlandırama-

dığı şeytani ve yıkıcı gücün simgesidir. Svidrigaylov tipi bir karakterin bu yüzü, Dostoyevski'nin hiçbir zaman tam anlamadığı ama varlığını bildiği bir gücü açıklama, hikâye etme ve çağırma girişimidir. Bu, hep intiharın eşiğinde dolanan yalnız, tuhaf ve mağrur bir güçtür; ele geçirilmiştir ve ele geçirir; "Öteki" şeyin, diğer benliğin, benliğin karanlık yönünün, şeytanın içimizde yarattığı o saklı âlemin esası ve itkisidir; günlük hayatta –yani çoğunlukla yaşadığımız hayatta– başarıyla görmezden geldiğimiz, böylece kendimizde değil –bizim dış benliklerimizmişler gibi– başkalarında varsaydığımız güçtür. Dunya'nın maneviyatı Svidrigaylov'un onu baştan çıkarma girişimiyle tehlikeye girer ve bu tam da Svidrigaylov'un kendine özgü tekniğiyle yani Raskolnikov'a özetlediği gibi, ona saflığı üzerinden saldırmasıyla gerçekleşir. Svidrigaylov onun daha temel duygularından değil saflığından yararlanarak bir şekilde kendisini arzulamasını sağlamıştır ve Dunya ilk seferde, tam zamanında, Marfa Petrovna'nın gözlerinde saflığının şehvet sanılması sayesinde kurtulmuştur. Raskolnikov tehlikenin ne olduğunu, kız kardeşinin lekelenebileceğini, iffetinin Svidrigaylov'un ona yeni şartlar altında sunduğu cömertliğin cazibesi altında eriyebileceğini anlar. Fakat bu lekelemenin, bu ihlalin hangi yolla gerçekleşeceğini kestiremez; Dunya için bu, şiddet eyleminin yarım kalması, kapısı kilitli odada yalnız kaldıklarında Svidrigaylov'u bir türlü vuramamasıyla gerçekleşir. Bu umutsuz çabası –ruhunun boş yere kabarması– oldukça muğlak bir durumda bırakılır, Raskolnikov'un Suç ve Ceza hikâyesi bunu işlemeye vakit bulamaz. Bu sahnede Dunya mı Svidrigaylov'dan kendine bir şey katmıştır yoksa Svidrigaylov mu Dunya'dan istediğini almıştır kestirmek güçtür. Her hâlükârda aralarında bir şey geçmiştir ve bu, Svidrigaylov'u ya bitiren ya da memnun eden ya sarsan ya da tümüyle içine alan bir şeydir. Her iki durumda da kalan saatlerde

yaptıkları gerekçelenmiştir; genç nişanlısını ziyareti ve veda hediyesi, otel odasındaki macera, yataktaki fare, rüyasında beş yaşındaki kızın gülümsemesinin bir fahişenin sırıtışına dönüşmesi, suların yükseldiğini, diğer bir deyişle kıyametin yaklaştığını görmesi ve şafak vakti intiharı. Svidrigaylov bilmecesini ya aklımızın kavrayamayacağı bir noktada çözülmüş gibi ya da hiç var olmamış gibi hissederiz – tam bir şeytan muammasıdır. Her durumda, Raskolnikov haricinde herkes için Svidrigaylov'un işlevi tamamlanmıştır.

Svidrigaylov'un kurduğu ilişkilerin gerçekliği her ne kadar başkalarına bağlı olsa da Raskolnikov'la ilişkisi hem kapsamı hem de maksadı açısından diğer ilişkilerini geride bırakır. Çünkü hikâye boyunca foya karakterdir Svidrigaylov. Suç işlenmeden önce gelir, bir anlamda suçun işlenmesine neden olur, suçu ilk fark eden odur ve bir şekilde cezaya ulaşamadan (çünkü Sonya yoktur hayatında, bu anlamda Raskolnikov gibi şanslı değildir) suçu *tamamlar*. Daha basit bir perspektiften bakıldığında *Raskolnikov*'dur, Raskolnikov'un öteki yüzü, bakmaya bir türlü cesaret edemediği aynadır. Öteki benliğinin gizemidir. Üzerimizde bıraktığı hissiyat tıpkı bir gizem söz konusu olduğunda hep hissettiğimiz gibi semboliktir. En baştan beri bir bilmece olduğu için ve kendini gizemli, ilahi biri gibi ortaya koyduğu için anlam kazanması zaman alır, yine de pek açık değildir bu anlam. Tam anlaşılmamanın getirdiği üstünlüğe sahiptir, uzandığımız fakat yakalayamadığımız, hep anlamaya yaklaştığımız bir karakterdir. Aslında sık sık onu gayet iyi anladığımız duygusuna kapılırız ta ki ne anladığımızı sormaktan vazgeçip tam da bizi anlaşılmaz eylemlere sürükleyen içimizdeki o gizli hayatı temsil ettiğini fark edene kadar. Tıpkı Dostoyevski'nin *Cinler*'le ilgili tuttuğu notlarda *anlaşılmaması için* yarattığını söylediği Stavrogin karakteri gibi, uğursuz olanın, olanaklılığın, gizemin haznesi gibi tasarlanmıştır, sem-

bolik anlatım haricinde ifade edilemeyecek olanın sembolik açıklamasıdır. Tutulmayacağını bile bile bel bağladığımız vaattir. Bizi takip eden ufkun yalnızca baktığımızda uzak göründüğü kadar uzaktır.

Belki de Svidrigaylov, Raskolnikov'un işlediği suçla ortaya çıkan bozulmayı, ulaşamadığımız fakat her an bizi alt etmek üzere bekleyen bir tür düzeni düşleyerek kapsamıştır. Uçurumun sembolüdür ve Dostoyevski'nin bu karakterleri soğuk mavi gözleri, yaşından genç görünümüyle canlı kılmasında düş gücünün derinliğine tanıklık ederiz.

Romandaki başkarakterlerden birini deyim yerindeyse hiç yaratmadan kullanabilmesi Dostoyevski'nin ustalığı için bile –derinliği değil ama ustalığı için– az bir sınama değildir. Burada elbette Porfiry denen otuz beş yaşındaki tıknaz, devreden çıkmış akıldan bahsediyorum; Raskolnikov'a belirttiği gibi, hayatı çoktan bitmiş, yaşayacak başka bir hayatı olmayan, soruşturan ve kurumlanan zekâsı haricinde geriye hiçbir şeyi kalmamış Porfiry'den. Porfiry zihinsel soytarılık haricinde her varoluş düzeyinin altında kalan bir ahlak yorgunudur. Düzeni temsil eder; arzuyu, hırsı, her türden davranış biçimini anlar fakat uzun süre ve ustaca oynadığı çaresizce her yolu deneme oyununun ortasında, tutunmak için uzandığı dallardan birini yakalar gibi birini hazırlıksız yakalamamışsa bu davranışların nedenleriyle ve yol açtığı sonuçlarla ilgili hiçbir şey bilmez. Fakat bir gerçekliği yoktur yalnızca olay örgüsünün vasıtasıdır, çarkın dönmesini sağlar; zihnin kurcalama merakıdır, Raskolnikov, onu isteyerek bulmasaydı muhtemelen kendi yaratırdı. Nasıl ki Svidrigaylov ve Sonya, Raskolnikov'un görünmeyen yönünü ve görünmeyen yönündeki çatışmayı temsil ediyorsa Porfiry de vazifesini yerine getirmesiyle, Raskolnikov'un suç işlemesini *gerekçelendirmesini* sağlayan ve böylece onu suçunu itiraf etme noktasına taşıyan en uygun aracın, yapay, düşünsel ben-

liğin olabilecek en kusursuz halini temsil eder. Porfiry, inancı ve ahlakı olmayan, mağrur bir zekâ oyuncusudur, Svidrigaylov ya da Sonya Raskolnikov'a güç verirken Porfiry ne zaman onunla konuşmaya gelse onu çökmenin eşiğine getirir. Raskolnikov'un ne yapması gerektiğini bilir ve bunu ona, suçun acısını suçsuz omuzlarıyla yüklenmek için öne çıkan köylü örneğinde gösterir, aklın bilebileceği her şeyi bilir ve belki de çökmesi gerektiğine inanır, fakat Raskolnikov'u eşikten itemez, çünkü bunu yalnızca gelèneksel anlamda, ezberden bilir. Suçu anlar çünkü suçun neye karşı işlendiğini temsil eder, suçun neyle işlendiğini bilir, ama Ceza'ya yani Suç'un tamamlanmasına karışamaz çünkü bu, ruhta onun kavrayışını aşan bir yerde yaşanır, akıl, delil ve düzenin tüm cephanesinin alt üst edilip süpürülmesi gereken yerdedir, eyleme geçen günahkâr benliğin, Dostoyevski'nin ilkel Hıristiyan görüşünde yaratılmayı bekleyen inançlı benliğe boyun eğdiği, suçun benlikte masum olan her şeyle üstlenildiği yerdedir.

Sanırın Raskolnikov'un suçunun ve doğurduğu sonuçların açık ve doğrudan etkisini oluşturan unsurlara ve muhtelif karakterlerde ortaya kondukça anladığımız öğelere değindik, bu bizi hem Ruslarla, aşağılanmaktan zevk alan insanlarla, Dostoyevski'nin romanının karmaşık, karanlık karakterleriyle baş başa bıraktı hem de istisnasız her birimizi bu Suç'a etraflıca bulaştırdı. Suçun niteliğinin cezanın niteliğini göstermesine ilişkin birkaç şey daha söylenebilir belki. Bunu, kolayca ifade etmenin bir yolu var mı bilmiyorum, çünkü Dostoyevski'nin doğallıkla yaptığı gibi sezgilerle, basit ve doğrudan bir yoğunluk taşıyan imgelerle düşünme tarzından epey uzaklaştık. Düşünmeye başlamadan evvelki kanaate, Dostoyevski'nin insanın Tanrı'yla ilişkisine hükmetmesini sağlayan o ön kanaate sahip değiliz. Ama en azından bunu söyleyerek Dostoyevski'nin başat ve değişmez teması-

nı ifade etmiş oluyoruz. Dostoyevski'nin, Raskolnikov'u cezalandırmak, onu terbiye etmek, kefaretini ödetmek için yalnızca Tanrı'yla ilişkisini kurması ve eşzamanlı olarak bu ilişkinin bir Tanrı yaratısı olan insanın doğasından kaynaklandığını, bunun insan aklının ürettiği bir kurum olan toplum yapısından son derece farklı olduğunu göstermesi gerekiyordu. Dostoyevski masumların tıpkı İsa gibi dünyadaki tüm masumların acısını taşıdığına ve suçlularla birlikte onları da kurtardığına, insanın içindeki masum tarafın, suçlu taraf yüzünden ortaya çıkan acıyı üstlenmesi gerektiğine inanmıştı. Ona göre suçumuzda suçluluk duygumuzu yaratırız. Belki de Dostoyevski'nin ne kastettiğini suçsuz yere tutuklanmaya ilişkin sıradan örneklerle benzerlik kurarak açıklayabiliriz. Hangimiz yanlış yere tutuklansak hemen suçumuzu, karar yanlış bile olsa buna sebebiyet veren suçu değerlendirmeye girişmeyiz? Hatta bu suçu daha bir titizlikle değerlendiririz çünkü masumiyetimizin tesadüf eseri oluşmuş, riskli karakterini biliriz. Benzer şekilde suçumuzun derinliği inancımızın derinliğiyle ölçülür ve bu eğer düş gücümüz yeterliyse bizi dönüştürür.

Dostoyevski'nin tasavvur ettiği şeyin ıslah değil dönüşüm olduğunu vurgulamakta fayda var. Çünkü ıslah olma yalnızca topluma karşı işlenen suçla ilgilidir. Acı çekerek dönüşüm ise, tek başına, varlığın suçunu arındırma gücüne sahiptir.

Son olarak Dostoyevski'nin ceza kavramını aydınlatacak araçları ararken ülkemizin yakın tarihinden birkaç örnekle kıyaslama yapabiliriz. Mooney suçsuz yere tutuklanma kararının ardından serbest bırakıldığında, çok geçmeden sembolik bir itibar taşımadığı, yalnızca kurumsal adalet sisteminde adli bir hatayı temsil ettiği anlaşıldı; Scottsboro çocuklarında da durum buydu ve geçtiğimiz yüzyılda Dreyfus'un başına gelen de buydu, Dreyfus'a da bir itibar atfe-

dilmedi. Fakat Sacco ve Vanzetti söz konusu olduğunda içimizde hemen, taşıdıkları o soylu ve dehşet verici sembolik itibarın Vanzetti'nin derin bir tevazuuyla kendisini öldüren sanayi toplumunun bütün o ezici suçunu üstlenmesinden kaynaklandığına ilişkin bir hissiyat yükselmez mi? Vanzetti kanunlara göre suçlu muydu masum muydu sorusu önemini kaybeder. Fakat son sözlerinde, mektuplarında ve yaptıklarında kefaretini ödediği suç, bizim suçumuz, hep bir soru olarak kalacaktır; çünkü Vanzetti de Raskolnikov gibi, kendini cezasının getirdiği alçalmada, Tanrı'yla kibirden arınmış ilişkisi içinde ortaya koymuştur.

Budala:[1] İyiliğin Hiddeti

Budala'yla, başlıca amacı, Tanrı'nın armağanı olan iyi ve kusursuz insanın teşkil ettiği örnekle toplumdaki mağrur kötülüğü alt etmesini anlatmak olan bu romanla Dostoyevski'nin eserlerinin en derin noktasına yaklaşırız. Biraz genişleterek ifade edersek, Dostoyevski'nin diğer tüm büyük eserlerinin, toplumdaki hakiki iyiliğin, kötü insanların –ya da kötü olmasalar bile yaşadıkları karmaşa sonucunda kötülüğün hâkimiyetine girmiş ve kötülükle hareket eden kişilerin– gerek şehevi gerek düşünsel anlamda saplantılı kibirlerini alt etmesini anlatması bakımından bunun tam tersi olduğu söylenebilir. Raskolnikov ve Svidrigaylov, Stavrogin, İvan ve Dmitri Karamazov'u düşündüğümüzde hepsinin acı çeken, aşağılanan, hakarete maruz kalan ve küçük düşenlerde yani toplumun çukurunda ve bataklığında yaşayanlarda iyiliği bulmaya yöneldiğini görürüz. Burada, *Budala*'da Mışkin'le birlikte kahramanlığı, bundan neredeyse tamamen yoksun olmasında yatan başka türlü bir kahraman

1 Romanda yapılan alıntılar için bkz. Fyodor Mihailoviç Dostoyevski, *Budala*, çev. Mazlum Beyhan, İletişim Yayınları, 2003 – ç.n.

çıkar karşımıza: kendini ve duygularını göstermek için hiçbir çaba sarf etmeyen, olumlu bir kahraman; zaten orada olduğu için bir şey yapmasına gerek kalmadan, kendisine doğru çekilen herkesin en sonunda karşısında acizliğini kabul edip kendini küçülttüğü eksiksiz bir imge, ikon ya da idol. Mışkin'in, bu olumlu kahramanın kendisinin, bu süreçteki girdapta yutulmuş olması ve hatta kurtuluşa ulaşamayacak kadar yıkıma uğraması gerekli ve doğal bir sonuçtur. Olumlu kahramanın hatası hataların en ölümcülüdür, fakat onun hiç hatası yoktur. Kendisine inananların görüşleri haricinde bir mevcudiyeti, varlığı yoktur. Yalnızca bir idealdir, doğduğu topraklardan ayrılmış bir özlem ya da şeylerin iç yüzünü kavrayan bir sezgidir. İyiliği köklerinden ayırıp uzun süre yaşatamayız, tıpkı kötünün kökünü tamamen kurutamayacağımız gibi.

Dostoyevski, Mışkin'in hikâyesini fikirsel düzeyde bu şekilde anlaşılması için tasarlamamıştır, fakat temsili düzeyde ortaya çıkan bu olmuştur. Üzerinde çalıştığı iyilik kavramı başka bir çözüme imkân tanımamıştır ve iyilik düşüncesi de, tıpkı kötülük düşüncesi gibi, aslında ikizinin imgesinde yani kendi yıkımında yatar. Dostoyevski saf iyilik fikrini, tasarladığı türden iyi ve kötü kadın ve erkek karakterleri hâkimiyeti altına almak için işleyebileceğini düşünerek yanılmıştı; fakat düş gücü aklının yaptığı hatayı aşarak onu şaşırttı. Bu yüzden romanın bitmiş halinde iki ya da üç dramatik durumla karşılaşırız; bunlardan biri Dostoyevski'nin bilinçli şekilde bir olumlu kahraman yaratma girişiminin dramatik sonucudur. Diğeri, kötü toplumdaki iyi insanın dramatik hikâyesidir. Sonuncusu, kötülüğe boyun eğdiği için hem kötüye dönüşmeye hem de iyiliğinden bir nebze kaybetmeden kötülüğü harekete geçirmeye mahkûm olan iyi adamın kendini alttan alta yaratan ve diğerlerini yutan, hafiflemeyen ve tükenmeyen dramatik hikâyesidir. Mışkin'i

düşündüğümüzde, Dostoyevski'nin teslimiyetçiliğin "dünyada var olabilecek en korkunç güç" olduğuna inanması hiç şaşırtıcı gelmez.

Şimdi bu üç dramatik hikâyeyi ve aralarındaki ilişkiyi ilk olarak kitapta olduğu gibi birleştirerek ve başlığı göz önünde bulundurarak inceleyelim. Dostoyevski'nin romanı için neden *Budala* başlığını seçtiğini bilmiyorum fakat denediği öbür muhtemel başlıkların onu kaçınılmaz olarak bunu seçmeye yönelttiğini biliyorum. Dostoyevski kitaba elbette, diğer tüm romanları için düşündüğü *Bir Büyük Günahkârın Yaşamı* başlığını düşünmüştür, fakat romanın kapsamı bu başlık için yeterli değildir, *Karamazov Kardeşler*'in kapsamı bile bu anlamda yeterli değildir. Bununla birlikte, bu alternatif başlığın anlattığı hissiyatın kriz anlarında Dostoyevski'nin hemen hemen tüm karakterlerinin bilincini harekete geçiren hissiyat olduğunu hatırlamalıyız; bu karakterler büyük günahkârların yaşamını sürdüklerini düşünürler. Roman için daha olası bir diğer başlık da Saralı olabilirdi, çünkü görü (*vision*) anı ve bu görüyü katlanılması zor bir karanlığa sürükleyen çığlık romanın ruhunda, Mışkin'in kaderinde olduğu gibi, aydınlatarak *ve* tahrip ederek tekrar tekrar karşımıza çıkar. Sara, eskinin tıp biliminde *Le Grand Mal* olarak nitelendirilirdi, bu yüzden iyiliğinin Mışkin'in Büyük İlleti olduğunu söyleyebiliriz; çünkü aslında bu ikisi romanın son halinde iç içe geçmiştir. Fakat bu kelime oyunu en çok, romanın üçte ikisinin başlığın bataklığına saplanarak gözden kaybolduğu bir alt başlığa yakışırdı. *Budala* başlığı, diğer seçeneklerin hiçbirinin sahip olmadığı avantajlara sahiptir; ayrıca, eylem halindeki *iyi* insan *karşısında* –yine ve her zaman Dostoyevski'nin kastettiği iyilik düşüncesi bağlamında– belli bir gerekliliği karşıladığı da görülür. Budala (*Idiot*) kelimesi İngilizcede de Rusçadaki gibidir, anlamı ve tarihi de Rusçadakiyle hemen hemen aynıdır. Esasen özel bir kimse ya da mes-

lekten olmayan, alaylı kişi anlamına gelir ve gelişerek, ne konuştuğunu bilmeyen, kullandığı kelimelerin ya da eylemlerinin bir anlamı ya da karşılığı olup olmadığına aldırmadan konuşan ya da hareket eden bir ahmak anlamını kazanmıştır. En derin kimi tepkilerimize eşlik eden yetersizlik, acizlik hissiyatına verdiğimiz isimdir. Budalalıkla, bazen tehlike anlarında tam anlamıyla farkına vardığımız bir yakınlık hissederiz, tıpkı dehşet içindeki birine geveze bir budala deyip nasıl hissettiğini pekâlâ bildiğimiz gibi. Ya da bu kelimeyi zekânın sınırlarını ölçmek için kullanırız, bir sorunun bizi aştığını fark ettiğimizde bizi budala gibi hissettirdiğini söyleriz. Bunların yanı sıra olumlu düzeyde kullanımları da vardır, cömertçe ya da düşünmeden yaptığımız ahmakça hareketlerle de ilişkilendiririz bu kelimeyi; mesela kişi parasını ya da tavsiyesini kendini düşünmeden verdiğinde, daha az bencil olabilseydik bizim de yapacağımız bir şeyi yaptığı için budala diyerek bir anlamda onu överiz. Yine de anlam düzeyinin üst sınırlarında ya da içgüdülerimizin derininde, ahmakça davranışların, tedbirsiz cesaretin, tedbirli davranışlar kadar başarılı sonuçlara ulaştığına inanırız. Hatta eskiler soytarıların ve delilerin tanrıların bilgeliğini ve kâhince özelliklerini taşıdığına inanırdı, bu inanç tanrılarla birlikte ölmemiş, onlardan çok sonra da yaşamaya devam etmiştir. Mesela düşünmeden konuşan birinin en azından içinden geçeni söylediğine ya da "gerçekte" düşündüğünü söylediğine inanırız. Benzer şekilde, spiritüalistler ya da sürrealist şairler de budalalığın yani sentaktik algının altına dalmanın ikinci bir görüş, sezgi ve duyguya ulaşmak için tek geçerli araç olduğunu söyleyecektir. Bütün bu anlam katmanları bizi budalalığın, Tanrı'nın işini yapmaya çalışırken bu girişimi boşa çıkan özel ya da alaylı bir Tanrı ikamesi olduğu fikrine geri döndürür. Budalanın Mışkin olarak üstlendiği rol ve Mışkin'in budala olarak kaderi budur.

Başlığın *Budala* olmasının kelimenin kapsayıcı ve önemli çağrışımlardan doğması ve okurun zihninin sembolik menzilinde doğal bir şekilde dolaşması bakımından birçok avantajı vardır. Fakat başlığın bir gereklilik taşıdığı da görülür. Dostoyevski olumlu kahramanını ancak diğer karakterlerin (ve bir ölçüye kadar da okurun) gözünde budala yaparak yaratabilirdi, bir başka deyişle Mışkin'in iyiliğini ete kemiğe büründürebilirdi. Ancak bu şekilde Mışkin'in örnek teşkil ettiği türden bir iyiliği, yarattığı kahramanda inandırıcı kılabilirdi. Bir insanı Tanrı gibi konuşan, düşünen birine dönüştüremeyiz, çünkü muhakeme gücümüz bunun için açıkça yetersizdir: ıskalayıp, kasıtlı olmasa bile her türden kutsal şeye hakaret etme riski taşır. Bu, Tanrı'nın bilgisini bilmememizden ya da bu bilgideki marifetten yoksun olmamızdan kaynaklanmaz; daha ziyade bu bilginin bize gelmesine vesile olan kanalın; duygu, doğrudan algı ve sezgi kanalının niteliğinden kaynaklanır, ifade ettiği tüm duyarlılıkla kendini birleştiren bir araçtır bu. Kişi bu durumda teslimiyetçi, kavrayışı açık bir aracı olur; Tanrı'yı içindeki iyilikte, çektiği acıda hisseder ve bu olmasa (Tanrı'nın yokluğunda) içinde gelişebilecek mağrur sevgi, ruhun olabilecek her türlü aşağılanması ve aklın ve bedenin olabilecek her türlü alçalması pahasına merhamete dönüşür. İnsan ancak, aklı bir çocuğun dolambaçsız kavrayışına –merhamet vasıtasıyla iyiliğin kavranışına– indirgenmiş budala İsa'ya erişebilir. Yani kendini ancak yaratılan şeylerin sevgisinden yoksun bıraktığında ve Tanrı'yla yarışmak amacıyla kendine atfettiklerinden kurtulduğunda bütünüyle iyi insan olabilir. Tanrı'nın kendisine bahşettiği fakat aklın tahrip ettiği içgüdüye ulaşmalıdır. Budalalık büyük bir tecrit durumudur; çünkü budalalıkta içgüdü aklın verdiği zararı en aza indirgeyerek işler; ya da her halükârda budalalığı, içgüdünün, sınıra yaklaştıkça en iyi şekilde işlediği ve sınıra ulaşınca hükümsüz kaldığı

bir sınır durum olarak kabul ederiz. O halde budalalık Dostoyevski gibi, içgüdüsel iyilik ve merhameti Hıristiyanlığın esası olarak anlatmayı amaçlayan bir romancı için dramatik bir gerekliliktir.

Dostoyevski bu tespiti ne ölçüde kabul ederdi kestirmek güç; muhtemelen çok fazla akıl yürütülmesine itiraz ederdi ve anlatmak istediğinin gayet açık olduğunda ısrar ederdi; fakat ancak bu türden bir argümanı takip edersek Mışkin karakteri, Dostoyevski'nin belirttiği amaç çerçevesinde dramatik açıdan inandırıcı olur. Argümanımı desteklemek için aşağıda kitaptan aldığım örneklere değineceğim. İlk olarak I. bölümde Mışkin'in, zulüm görmüş, kendini büyük bir günahkâr zanneden fakat aslında yalnızca annesi, kilise ve bütün köy tarafından feci bir şekilde istismar edilmiş olan İsviçreli Marie hakkında anlattığı hikâye vardır. Mışkin bu "kirletilmiş" kıza –köylüler bu şekilde nitelendirir onu– acıyarak köyün çocuklarını Marie ölüm döşeğindeyken onun yanında olmaları için ayartmıştır. Marie bu sayede mutlu ölmüştür, merhamet kurtarmıştır onu. Bu çocuklar Marie'ye, "penceresinin önünde uçuşan, ona her sabah '*Nous t'aimons Marie*' diyen kuşlar," gibi görünmüştür. Mışkin bu olaydan sonra sarasının tedavisiyle ilgilenen Doktor Schneider'ın ona kendisinin bir çocuk olduğunu söylediğini belirtir. Mışkin şöyle der, "ona göre asıl çocuk olan benmişim, benim yalnızca boyum bosum, elim yüzüm bir yetişkininkine benziyormuş; ama gelişme yönünden, ruh, kişilik yönünden, hatta belki akıl yönünden bile, bir çocukmuşum ve altmış yaşına dek de yaşasam böyle kalacakmışım." Buna çok güldüğünü söyler fakat bir noktada Schneider'in haklı olduğunu teslim eder: "burada gerçek olabilecek tek şey yetişkinlerle olmayı sevmememdi (...) büyüklerle olmayı sevmiyordum. Çünkü yapamıyordum onlarla. Yetişkinler bana ne söylerse söylesin, bana karşı ne kadar iyi olurlarsa olsun,

bana zor geliyor onlarla birlikte olmak; canım hep dostlarıma gitmek istiyor ve benim dostlarım, her zaman, yalnızca çocuklardır. Ben de çocuk olduğum için değil, hayır, yalnızca beni onlara doğru çeken bir şey vardır."

İkinci olarak Mışkin'in Rogojin'e, altı haftalık bebeğinin kendisine gülümsemesinin sevinciyle haç çıkaran kadından bahsettiği hikâye vardır; Mışkin kadına gülümsemesinin nedenini sorduğunda kadın şu cevabı vermiştir: "İlk kez çocuğunun kendisine gülümsediğini gören bir annenin sevinci, gökyüzünden yere baktığında bir günahkârın bütün içtenliğiyle kendisine duaya durduğunu gören Tanrı'nın sevincine benzer." Mışkin şöyle devam eder, "cahil bir köylü kadın söylüyordu bunu! Böylesine derin, ince ve gerçekten dinsel bir düşünceyi! Hem de aşağı yukarı bu sözcüklerle... Bu tek cümlede Hıristiyanlığın bütün özünü görebilirsin: yani Tanrı'nın bizim öz babamız olduğu ve bir babanın çocuğundan duyduğu sevinç, mutluluk neyse, Tanrı'nın da insanoğlundan duyduğu sevincin, mutluluğun o olduğu gerçeği. Bu, İsa'nın en temel düşüncesidir." Bu hikâyeden hemen sonra, Rogojin'in altın haçını Mışkin'in tenekeden haçıyla değiştirmesi ve Mışkin'i kutsaması için kendisi de bir budala olan, söylenen hiçbir şeyi anlamayan annesine götürmesi anlamlıdır. Ancak bir budala diğer bir budalayı kutsayabilir.

Üçüncü olarak Mışkin'in Yepançinlerin verdiği davette Çin vazosunu kırmadan hemen önce Katolikliğe şiddetle karşı çıktığı konuşma vardır; bu şiddetli karşı çıkış budala Mışkin'in ve yazar olarak Dostoyevski'nin temel Hıristiyanlıkla kastedilen şeyin fikirsel ifadesine en çok yaklaştığı andır. Öfkeli konuşmasıyla aklın otoritesine, yetişkinlerin kibrinin her türüne başkaldırmayı ve bir çocuğun alçak gönüllülüğünü ve bir budalanın teslimiyetçiliğini savunur: "Hemen saldırıyı püskürtmemiz, onlara karşı koymamız gerek! Hem de hemen! Ve bu direnişte Batı'nın unuttuğu ve

artık tanımadığı, bizimse onlara karşı koruyup kolladığımız İsa yücelip ışımalıdır." Dostoyevski'nin buna nasıl içtenlikle inandığı Mışkin'in bu konuşmayı yaptıktan sonra geçirdiği sara nöbetiyle onaylanır. Nöbetten önce Mışkin'in düşünceleri insanın düşüncelerinin erişebileceği en duru haline ulaşır ve hayatının geri kalanına bedeldir; aslında bu an, Hıristiyan alçakgönüllülüğünün merkezinde duran aydınlanmayı ancak Dostoyevski'nin anlatabileceği türden tutkulu bir dille yansıtır. Mütevazılığı, teslimiyetçiliği, kötülüğe karşı fiziksel anlamda karşı koymamayı, şiddetli ve hoşgörüsüz bir dille savunmasına da şaşırmamak gerek. Tevazuuyla şekillenen fanatizm kadar şiddetli bir fanatizm yoktur, tevazu dışardan bir baskıyla aşağılanır burada. İsa sonunda kan dökmüştür, bunun kendi kanı olması durumun şiddetini azaltmaz ve hiçbir İsa, Dostoyevski'nin yaşamda açıkça gördüğü, kendinde örtük şekilde fark ettiği ve yarattığı Mışkin karakterine potansiyel olarak yüklediği alçakgönüllü ve çocuksu İsa'dan daha hiddetli değildir.

Dostoyevski belki de bu hiddeti nedeniyle Rusya'nın Aziz Pavlus'u olarak algılanmıştır. Aziz Pavlus'un da Dostoyevski'nin de üslubu öfke doludur; ikisi de kurtuluşa giden yolda ferasetin esas olduğunu düşünmüştür ve ikisi de bu düşüncesini öylesine sert ve fanatik bir tonda ifade etmiştir ki bu ateşli üslupları argümanlarını gölgelemiştir. Kısaca ikisi de Protestan'dır. Fakat bence benzerlikleri bundan ibarettir. Dostoyevski'nin Aziz Pavlus'un düşüncelerini benimsediği doğrudur fakat bu düşünceler bildiğimiz anlamda Aziz Pavlus'un düşünceleri değildir. Aziz Pavlus ruh ve aklı birleştirmiştir, Dostoyevski ise ruh ve duyguyu birleştirmiştir. Pavlusçu Hıristiyanlık, yani Batı Hıristiyanlığı, toplumda, insan hayatındaki bozulmaya yer açabilecek bir düzen emreder. Dostoyevski'nin Hıristiyanlığı bunun tersini savunur, toplumda mümkün olabilecek düzenin; duygunun, içgüdü-

nün ve sezginin çürümesine teslim olma kapasitesiyle sınırlı olduğunu düşünür. Bu yüzden Dostoyevski Roma Katolikliğini sosyalizmle ve bazen de genel anlamda liberalizmle tanımlar; bunun mantık gereği böyle tanımlanması gerektiğini düşünür. Ve işte bu şekilde Batı Hıristiyanlığının acı çekmeyi kurtuluş için ikinci dereceden önemli görmesinden farklı olarak Rus Ortodoksluğunu ve acı çekmenin kurtuluş için bir *şart* olduğuna ilişkin düşüncesini Çarlık yönetiminin aşırı muhafazakâr biçimiyle özdeşleştirir. Uç noktalara savrulduğu anlarda, toplumun kurtuluş sınavına hazırlanmak için yozlaşma içinde tökezliyor olması gerektiğini düşünmüştür. Dostoyevski'nin karmaşa ve dehşete, yoğun ve gereksiz acıya ihtiyacı vardı ve bunların yalnızca kalpte, bu duyguların hep yaşandığı yerde değil aynı zamanda toplumda da yaşanması gerektiğini düşünüyordu; sezgilerinin imgelere dönüşmesi için bunların içinde gelişebileceği bir toprağa ihtiyaç duyuyordu. Ve bir romancı, aynı zamanda bir peygamber olarak elimizde kalanın yalnızca bu olduğunu ileri sürüp ihtiyacı olanı almıştı.

Dostoyevski için bundan başka bir şeyin önemi olmadığını söylemeliyiz; fakat Pavlusçu düşünce için durum bu değildir; bu, Pavlus'a göre fazla tekçi bir hırsızlıktır. Pavlus istikrarlı bir düalisttir, ya da her halükârda diriliş mitinin ikici tedrisatından geçmiştir; insan doğasını her zaman yüksek ve alçak karşıtlığı içinde, ruh ve beden, tanrı ve şeytan, uhrevi ve dünyevi olarak görmüştür. Dostoyevski'nin de bu karşıtlıkları gördüğünü düşünmek, budalanın ruhunu tam anlamıyla kavrayamamış olmak anlamına gelir.

Budala, Pavlus'tan ziyade ilkel Hıristiyanlığın, küçültücü bir şekilde dizlerinin üzerine çökmüş, bir adım sonra yüzünün çamura batacağını bilen bir dünyanın Hıristiyanlığının canlı imgesidir. Dostoyevski'nin düalizmi --dik başlı ve uysal ikizleri, düşünsel anlamda kibirli ve ruhsal olarak tevazu sa-

hibi ikizleri– ayrım gözetmeyen rezil bir aşağılanmaya doğru tekçi (*monistic*) çöküşün dramatik girizgâhıdır yalnızca. Dolayısıyla Dostoyevski'nin tekrarlamaktan hiç bıkmadığı iki Hıristiyan hikâyesinden biri, İsa ve Mary Magdalen'in hikâyesi (yani *Budala*'daki Mışkin ve Marie'nin hikâyesi) diğeri, genel anlamda Mışkin'de ve *Karamazov Kardeşler*'deki Alyoşa'da gördüğümüz İsa'nın çocuksuluğuna ilişkin hikâyedir. Yeats gibi Dostoyevski için de Hıristiyanlık "muazzam, biçimsiz bir karanlık getirmiştir." Bu, Dostoyevski'nin eylem halindeki insanları Essenilerin bircilik anlayışıyla (*oneness*) değerlendirdiği anlamına gelmez; insanları yeterli çeşitlilikte görmüş ve hissetmiştir; fakat onları tekrar bu birliğe (*oneness*) döndürmek istemiştir ve bunu özellikle *Budala*'da yapmaya çalışmıştır.

Yargılama birçok karakterin –Nastasya, Rogojin, İppolit, Aglaya, Ganya, Keller, Radomski, Lebedyev ve General İvolgin– Mışkin'in teslimiyetçiliğinin korkutucu kudretiyle ve içgüdüsel muhakemesinin ya da sezgisinin yaratıcı gücüyle karşı karşıya bırakılmasıyla yapılır: Mişkin'in, teslimiyetçiliğinin sınırları zorlandığında verdiği tepkiyi ve bu kişilerin, onun varlığındaki iyiliği ve bu iyiliğin ötesini hissettikçe verdiği tepkiyi görürüz. Bütün bu karakterler, Mışkin'in, durumun gereğine göre iyilik ya da kötülük, kibir ya da tevazu için harekete geçirdiği diğer benlikleri tarafından ele geçirilmiştir. Mışkin bunu yapabilmektedir çünkü hayaleti olmayan tek kişi odur. Teslimiyetçiliği *ona* bir şey getirmez, çünkü zaten oradadır; fakat diğerlerine her şeylerini verir. Varlığı onların öteki benliğini çekip çıkarır, kendine katar, deyim yerindeyse tahrip ederek, yoksun bırakarak kusursuzlaştırır.

Bu durumun farklı karakterlerle nasıl işlendiğini ele alacağız; fakat ilk önce, Mışkin'in teslimiyetçiliğine ve Hıristiyanlık'tan doğan ve onu destekleyen içgüdüsüne ilişkin birtakım imgeleri yerine oturtmalıyız. Mışkin'deki teslimiyet-

çiliğin bir uçurumun cazibesini taşıdığı, bunun, Baudelaire'in şiirinin söylediği gibi, Pascal'ın hep içinde taşıdığı uçurumun bir başka türü olduğu söylenebilir. Yoğun duyarlılığın özlem duyduğu hissizlik uçurumudur bu; kişinin aklından çıkmayan bir olasılıktır. Fakat yalnızca boşluktan ibaret bir uçurum değildir, ürkütücü bir rezervuardır da aynı zamanda, içinden alınacak olumlu şeyler vardır; tam da kurtuluşa doğru korkunç bir düşüştür, kişinin benliği haricindeki her şeyi geride bıraktığı, vardığında bile cennetin baş döndürücü bulantısında düşüşün sürdüğünü hissettiği bir vazgeçiştir. Bu düşüşün yarattığı hissiyatı bir saralıdan daha iyi kim bilebilir? Sara yalnızca Büyük bir İllet değil aynı zamanda Bir Düşüş Hastalığı'dır ve kurban nöbet geldiğinde düşerken büyük bir çığlık koparır. Mışkin'in arkadaşlarının tepki verdiği şey diğer her şeyden çok bu çığlığın yarattığı olasılıktır, Mışkin de her şeyden çok bu çığlığa teslim olur ve en çok bu çığlığı çağırır.

Bu çığlığı çağırır çünkü bu onu özgürleştirir. İvan Karamazov gibi Mışkin'in de yaptığı her şey mubah görülebilir ve hatta Mışkin'in hikâyesi, iyilik bakımından aralarında yalnızca yüzeysel bir benzerlik bulunan Alyoşa'dan çok lanetlenmiş İvan'a benzer. İvan ve Mışkin'i birlikte düşünürsek birinin mubah görülen kibri, diğerin mubah görülen içgüdüsü bir noktada az çok aynı şeye tekabül eder, sonunda duyarlılıklarını yitirmelerine neden olan tahammülü güç bir acıya ve aşağılanmaya yol açar. Kibriyle hareket eden İvan da, içgüdüsüyle hareket eden Mışkin de bu anlamdaki kusursuzlukları bakımından aynı biçimde kararlı ve yoksun kişilerdir. Birinin lanetlenmesi, öbürünün kutsanmasına denktir, en azından bu dünyada. Her ikisi de bir dengenin ya da makul bir sınırın içinde kalma ihtimalinin ötesine geçmiştir, bu yüzden ikisi de küçük düşmüştür. Kibir ile içgüdü arasındaki bu denkliği kusursuzlaştıran başka bir husus

daha vardır. Biri tamamen kibirli diğeri tamamen içgüdüsel bu iki adam yalnızca önceden hazırlanmış, belli bir örüntüye göre ilerleyen ve kemikleşmiş durumlar için uygundur: kişinin intibak ya da muhakeme etmesini gerektirmeyen durumlar için. Kişi içgüdüyü ya da kibri karmaşık bir durumla karşılaşmadan nasıl *göremez*? Meşhur doğabilimci Fabre, Çam Tırtılı Kafilesi'yle ilgili deneyini aşağı yukarı şöyle anlatmıştır: Birçok tırtıl türü gibi çam tırtıllarının da kafiledeki liderin ördüğü ipek yolunu takip ettiğini ve beslendikten sonra yine bu yolu takip ederek yuvalarına döndüğünü fark edip bu tırtıllardan küçük bir kafileyi tehlikeye girecekleri şekilde yuvarlık bir kâsenin ağzına yönlendirmiş ve yukarı tırmandıklarında geri dönüş yollarını kesmiştir. Tırtıllar birkaç saat istikrarlı bir şekilde kâsenin etrafında döndükten sonra lider sonsuza dek uzayıp giden bu aşağılayıcı tırmanışı tesadüfen bırakır. Tırtılların kendilerini boşuna bir çabayla yormalarına yol açan kibrin mi yoksa içgüdünün mü inatçılığıdır? Bu deneyde yer alanlar tırtıllar değil de insanlar olsaydı kibrin inadı derdik, fakat bunun nedeni sadece, içgüdüden kuşkulanmanın bizde dehşet uyandırmasıdır. Düş gücünün –sanatçının düş gücünü kastediyorum– avantajı bu korkuları hiç önemsememesi, bu tip yoldan saptıran şeylerden üstün olmasıdır ve her ikisinin imgesine de uçsuz bucaksız gerçeklik alanında düşlenebildikleri –yani hikâye edilebildikleri– ölçüde varacaktır.

Dostoyevski'nin insan olarak tasarladığı şey yalnızca başlangıç aşamasında bir önem taşır, fakat sanatçı olarak ortaya koyduğu muazzam bir öneme sahiptir. Tasarladığı, yalnızca düş gücünü belli bir yönde işleme sokabileceği geleneksel bir düzenek oluşturmaktır. Böylece hareketi başlatıp toplumsal düzeydeki bağlantıları kurar. Fakat hem tasarladığı hem de olay örgüsü müşterek biçimde aykırı çalışır; sezginin gücünü genişletir ve düş gücünün birikimini –ha-

rekete geçen romanda karakterlerin başına gelenleri– ortaya koymak için oyun çevirir. Böylece kibir ve içgüdü karşıtlığı bize anlatım düzeyinde bir hile gibi gelir, mesela bizi, içgüdüsel Mışkin ile mağrur Rogojin'in ilişkisine ya da Mışkin'in Nastasya ve Aglaya'yla ilişkisine götüren bir araç gibi görünür. Yine de sezgiyi bu ilişkilere sağladığı çerçeve ölçüsünde ve en sonunda bu ilişkilerin temsili düzeydeki yaşantısının sezgilerin yerine geçme derecesine göre, tam da aracı önemsediğimiz kadar önemseriz. Düş gücünün, gerçeklik karşısındaki derin yetersizliği, onun yalnızca bir yorumu olması nedeniyle bu yer değiştirme hiçbir zaman tamamlanmaz, bu yüzden lirik bir yakarıştan daha fazlası olan her sanat eserinde ilkin düzenek kullanılmalıdır, ancak başarılı olursa tamamlanmaya doğru gidecektir.

Dostoyevski'nin tragedyalarda katarsise ulaşmak için kullanılan klasik araçları istikrarlı ve bütünüyle insani bir toplum görüşü içermeleri nedeniyle kullanamadığı için bunları başka araçlarla ikame etmesinde de yine büyük ölçüde aynı kural geçerlidir. Burada aşağılanmayı alçakgönüllülüğe varmak için gerekli bir hazırlık ve tek şart olarak vurgulamasını kastediyorum; toplumu ya Tanrı'nın kollarında ya da şeytanın kucağında yıkıma götüren bir itkiye mahkûm etmesini içeren bir vurgudur bu, yalnızca şiddetle –Dostoyevski'nin kendi deyişiyle– inciterek, hakaret edip yaralayarak yola getirilip bir arada tutulabilen ve ancak bireylerin insani tutumlarıyla teskin edilebilen bir toplum düşüncesidir. İster manevi ister siyasi açıdan bakalım, toplum fikri olarak bundan daha itici bir şey düşünemiyorum; bu, son nefesini veren (*in extremis*) faşist toplumdur. Bence bu aşağılanma, alçakgönüllülüğe giden yolu oluşturmaz, onu ya olanaksızlaştırır ya da yok eder yahut insanlık ölçeğinde o kadar alçaltır ki ancak budalaların ya da lanetlilerin sahip olduğu korkunç bir erdem haline getirir. Yakın dönemde M. Laval'ın bu tip

bir aşağılamayı Fransa halkına, gerçek karşısında alçakgönüllü olmak olarak övdüğünü gördük ve şüphesiz Hitler'in de birçok insana, Dostoyevski tipi karakterlere doğru gelebilecek şekilde cezbedici şeyler sunduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle Dostoyevski'nin "alçakgönüllülük-alçalma" dizilimini her ne kadar etik açısından rahatsız edici bulsak da bunun, insanlık manzarasının müşterek ve temel bir yönünü mümkün olan en yüksek gerilimde dramatize etmek için kullanılabilecek müthiş bir odak sağladığını da teslim etmeliyiz. Kurtuluştan önce büyük bir günah işlenmesi gerektiğine, yaratma ediminden önce yok olmanın geldiğine inanırsanız, o zaman aşağılanmanın alçakgönüllülüğün aracı olduğunda ısrar ederek örnek bir yazar olabilirsiniz.

Fakat kişi bu aykırılığa Dostoyevski gibi muhtemelen tesadüfen varır ve yine onun gibi, yaşamın gerçekliği karşısında düş gücünün, düşüncelerinin gücünden daha güvenilir olması ölçüsünde bu aykırılığın üstesinden gelebilir. Feraset akıl değil, düş gücüdür. Bu Dostoyevski'nin dilini kullanabileceğimiz noktalardan biridir. Günah işleyen akıldır ve düş gücü de günahı yaratarak, gerçek kılarak, onu arındırır. Bu fikri bir kademe ileri taşırsak, sanat söz konusu olduğunda aklın bu süreçteki faaliyetinin tesadüfî olduğunu, süreklilik taşımadığını ve sorunlarımızı çözerken birçok çatışmaya yol açtığını söyleyebiliriz, oysa düş gücü deyim yerindeyse şeylerin iradesidir ve süreklilik taşır, öyle ki aklın sorunlarını, bunların suretlerinin eylem içindeki halini göstererek devralır. Aklımızla bir şeyi kabul ederiz ya da etmeyiz; düş gücü ise ya kısmen muhalif duruşumuzu perçinler ya da bizi tam bir uzlaşmaya mecbur eder; diğer bir deyişle insan aklı, sanatçının düş gücünü, arındırma işlemine oldukça benzer bir işe koşar.

Dostoyevski ve *Budala*'da da durum budur. Onu nihayet çalışmaya başlatacak fikri bulmadan önce sekiz plan oluş-

turmuştur. Bu planlar Moskova'daki Dostoyevski Arşivleri'nde yer almaktadır ve Ernest Simmons'ın Dostoyevski üzerine yaptığı muhteşem çalışmada aktarılmıştır. Benim de bu çalışmada yararlandığım kaynak Simmons'ın kitabıdır. Başlangıçta bu hikâye mahkeme duruşması üzerine kurulmuş bir aile öyküsü şeklinde tasarlanmıştır. Üç ana karakter Budala, Mignon ve bir de bir kadın kahramandır, üçü de hiddetli, aşırılığa ve tutkulu davranışlara meyilli karakterlerdir. Bu iki kadın karakter, kitabın son halindeki Nastasya ve Aglaya ile bir miktar benzerlik taşır fakat ilk başta tasarlanan budala karakterinin Mışkin'le, sarası haricinde, herhangi bir ortak yönü yoktur. Byronik bir kahramana benzer daha çok; dik başlı ve suça yatkın, şehevi ve ölçüsüz, bencil ve mağrurdur; Svidrigaylov ve Starvogin çizgisi içinde kusursuz bir tiptir. Budala diye adlandırılmasının sebebi tuhaf olmasıdır. Dostoyevski bu temel üzerinde muhtelif eşleştirmeler yaratmış ve bu karakterlerin birbiriyle ilişki kurmasını sağlayacak çeşitli romantik oyunlar kurmuştur. Ernest Simmons "cinayet, intihar, tecavüz, ensest ve şeytani nefret" içeren durumların, "Dostoyevski'nin, yarattığı kaosa düzen getirmek için ihtiyaç duyduğu sanatsal sabitleri ararken birbirine karışan şiddetli duyguların zihninde yarattığı sarsıntıya ilişkin açık bir fikir verdiğini" belirtir. Eksikliğini en çok duyduğu şey ana fikirdir; uzun bir roman yazmaya yetecek kadar genel ve bu büyüklüğe bir odak sağlayacak kadar spesifik bir fikir. İlk başta çok genel fikirlerle başlar: aşkın nefretle mücadelesi ya da sınırsız kibir ve sınırsız nefret veya yine sınırsız idealizme karşı sınırsız şehvet düşkünlüğü vb. Sabit tek karakter daha sonradan Nastasya'ya dönüşen karakterdir ve hemen hemen sabit kalan tek tema korktuğu ve güvenmediği köktenci nesil yani, genç reformcular, nihilistler ve sosyalistlerdir ve bu, aktif olarak üstünde durduğu bir tema olmaktan çok Dostoyevski'nin zihnini meşgul eden bir

engeldir, romanın son halinde de bu şekilde kalır. Üçüncü planda Budala karakterinin bitmiş haline ilişkin yalnızca bir cümle yer alır "tanrısal bir eylemle ölür." Sonra dördüncü planda, yeni bir karakter ortaya çıkmaya başlar; uysal, saf, sevimli bir kişidir ama bu karakterle hiçbir şey yapılamadığı için Dostoyevski ondan vazgeçer. Beşinci planda, Budala'yı halen Rogojin'e benzetmek mümkündür, fakat bu defa Ganya isimli, Hıristiyan tabiatlı, duygularına yenik düşen ve Dostoyevski'nin romandaki en etkili kişi olmasını istediği bir karakter eklenmiştir. Altıncı planda, bu karakter ilk taslaklardaki Budala'ya benzer biçimde tarif edilir. Gelgelelim, Mışkin'den ayrılan yönü Raskolnikov, İvan ya da Dmitri Karamazov gibi ikizi olmasıdır: teslimiyetçi *ve* zalimdir; "Derin bir düalizm taşır." Bu noktada, Ernest Simmons'ın gözlemlediği gibi Dostoyevski'nin yapması gereken yalnızca "Mışkin imgesine –dik başlı karakterin uysal zıddına– varmak için karakterin gelişimini bir basamak ileri itmektir." Yedinci planda bu karakter bir prense dönüştürülür ve kendisine çocuklarda görülen bazı özellikler atfedilir: Mışkin yavaş yavaş belirmeye başlamıştır. Sekizinci planda bütün çalışma, saf bir Hıristiyan olarak tasarlanan bu yeni budala fikriyle ilişkilendirilmiştir. "Dostoyevski sanki ilk yarattığı mağrur, kinci, tutkulu Budala'yı başından savdığı için büyük bir memnuniyet duyar gibi karakterini detaylandırmaya koyulur." İlk taslağın başlangıcı onu tatmin etmeyince "yazdıklarını bir kenara fırlatır." Bir kez daha başladığında bütün romanı, birçok kez kesintiye uğramakla birlikte, bir sene gibi bir sürede yazar ki bu yaklaşık iki yüz elli bin kelimelik bir roman için hızlı bir çalışmadır.

Dostoyevski romana başlarken, kullanacağı araçları, muhayyilesinde dönüştüreceği ana fikri, Budala Mışkin fikrini ararken yaşadığı zorluğa rağmen onu bir kez yakaladıktan sonra –daha işlevsel bir fikir yerine– eski bir ideal ola-

rak gördüğü büyük temayı işlemeye koyulmuştur. Aşağıdaki pasajlar romanının ilk bölümünü bitirdikten sonra yeğeni Sofya İvanova'ya yazdığı mektuptan alınmıştır. Bu alıntılar hem Dostoyevski'nin romanın geri kalanıyla kurduğu ilişkiyi hem de bir romancı olarak malzemesiyle aslında ne yapmaya mecbur kaldığını gösterir niteliktedir. Bir romancı için bütünüyle iyi insanı anlatmanın ne kadar zor olduğundan bahsettikten sonra şöyle devam eder:

> "Bütün dünyada yalnızca bir tane bütünüyle iyi insan vardır: İsa... Hıristiyan edebiyatındaki iyi kişilerin en kusursuzu Don Kişot'tur. Fakat iyi olması aynı zamanda gülünç olmasından kaynaklanır. Dickens'ın Pickwick karakteri de (Don Kişot'tan çok daha zayıf bir tasarım olmasına rağmen yine de muazzamdır) gülünçtür ve bu yolla başarılı olur. İnsanlar, iyi bir insan olarak kendi değerinin farkında olmayan, gülünç kişilere karşı merhamet duyar, bu yüzden bu karakterler okurda sempati uyandırır. Mizahın sırrı merhamet uyandırmasıdır. Jean Valjean da güçlü bir karakterdir fakat insanların ona duyduğu sevgi korkunç talihsizlikler yaşamasından ve toplumun ona karşı takındığı adaletsiz tutumdan kaynaklanır. Benim romanımda bu türden durumlar yok ve bu yüzden başarısız olmaktan çok korkuyorum."

Bu mektubun romanın yalnızca ilk bölümü tamamlandıktan sonra yazıldığını hatırlatmakta fayda var. Dostoyevski tespitlerinde haklıdır. Mışkin bir Ortodoks kilisesindeki İsa figürü gibi tanıtılmıştır okura: "Boyu ortadan az uzundu, saçları beyaza yakın sarı ve çok gürdü; çökük yanaklarında nerdeyse beyaz, sivri bir sakal belli belirsiz seçiliyordu. Gözleri masmavi, kocaman; bakışları dalgındı; belli belirsiz bir sükûnetin yanı sıra, ağır bir anlam yüklüydü bu bakışlar." Ernest Simmons bu pasajı alıntıladıktan sonra şunu eklemiştir: "romanın el yazmalarında Mışkin'in ismi sık sık İsa'yla birlikte

anılır ve hatta bir yerde 'Prens İsa' diye nitelendirilmiştir." İlk cilt boyunca ve romanın geri kalan bölümlerinde Mışkin'den müşfik bir şekilde bahsedilir, yalnızca tuhaflığından dolayı bir miktar gülüşmeye yol açar, okuru alıştırmak için sadece birkaç kez budala diye çağırılır, genel anlamda hayranlık merhamet ve saygı karışımı duygular uyandırmıştır. Dolaysız, içgüdüsel kavrayışının sıra dışı gücü Yepançin'lerin, İvolgin'lerin ve Nastasya'nın davetinde fark edilmiştir. Görüşleri alınmış, fikirleri beğenilmiş ve hatta Nastasya'nın evliliği hakkında tavsiyesine başvurulmuştur. O ise insanların dışarı yansıttıklarıyla pek ilgilenmeden özlerini görür. Nastasya ve Aglaya'ya, bu iki alımlı ve mağrur genç kadına, gizemli bir şekilde sınırlı fakat yine de oldukça derin bir ilgi duyar. Düşünceleri, karakteri ve ilgisiyle –sınırlı fakat derinlemesine görüşüyle– temas kurduğu çoğu kişinin hayatını yeni ve tahammülü zor bir biçimde bir anda dönüştürür – bu dönüşüm için içlerindeki iyilik hazırdır belki ama iyilik ve kötülükle ilgili çözülmemiş karmaşaları hiç hazır değildir. Romanın bu bölümün hızı muazzamdır hem Mışkin teması bakımından hem de Yepançinlerle, İvolginlerle ve Totski'yle ilişkiler bakımında sıkıca örülmüştür ve kapsamı oldukça geniştir. Bu hız ilk olarak Nastasya'nın rubleleri yakıp Rogojin'le kaçtığı, Ganya'nın kendinden geçtiği, davetlilerin şaşkına döndüğü, Mışkin'i derin bir kedere boğan fakat sebep oldukları için hiçbir pişmanlık duymadığı sahnede geçici bir zirveye ya da krize doğru evrilir. Burada Dostoyevski sanki Mışkin'le, bu yalın, masum, vicdanın rolünü üstlenmiş insanla birlikte, bu kişilerin aniden kendi vicdanlarını hissetmelerine, ona boyun eğmelerine ve başkaldırmalarına ilişkin alternatif bir dramatik hikâye oluşturmuştur.

Romanın düz bir çizgiyi takip eden ve sonra değineceğimiz üzere en güçlü anlatıma sahip tek kısmı olan ilk beş bölümün ardından gelen ikinci kısımda, anlatının amacına iliş-

kin bir karmaşa göze çarpar; temalar birbirine karışır, nedeni açıklanmayan ve hazırlık yapılmamış durumlar, inanılması güç eylemler, normalde olması gerekenden fazla bir laf kalabalığı ve konunun gereğinden fazla uzatılması karşımıza çıkar, bütün bunlar Dostoyevski en sonunda Budala İsa temasını muhayyilesinin tüm gücüyle tekrar yakalayana kadar sürer. Dostoyevski'nin kısmen, yazmaktan vazgeçtiği ilk planlarına başvurduğu, kısmen bir şeyin çıkması umuduyla kalemini serbest bıraktığı ve muhtemelen kısmen de düşüncelerinin ısrarlı saldırısına teslim olduğu görülür. Mesela şantaj yapan nihilist meselesi romanda fazladır, bir yan konu olarak gereğinden uzun anlatılmıştır, Dostoyevski ateizm ve sosyalizme karşı duygu-akıl diyalektiğine değinmiş, birden şaşırtıcı bir şey ortaya çıkmıştır (Ganya ileri sürülen iddianın yanlışlığını kanıtlar), bu bölüm Madam Yepançin'in öfkeli çıkışı ve belki biraz da sembolik bir karakter olan "Pavlişçev'in oğlu" Burdovskiy ile kurtarılır, tabii kurtarıldığı söylenebilirse. Piç olduğunu söyleyen fakat sonradan meşru bir çocuk olduğu anlaşılan bu adamla ilgili merak uyandıran bir şey vardır ve Dostoyevski'nin daha sonra bu yanlış bilinen piçlik hikâyesine Mışkin'in ana temasıyla ilişkili olarak geri dönmemesi şaşırtıcıdır.

Bu karmaşık ve hatta şaşırtıcı işleyiş sonucunda sağlam ve açık şeyler de kendi güçlerini bir nebze kaybeder. Özellikle Aglaya'nın Puşkin'in "Zavallı Şövalye" şiirini okurken baş harflerin yerini Nastasya yazılacak şekilde değiştirdiği sahneyi kastediyorum, bu bölüm romanda insanların Mışkin'e güldüğü son sahnedir. Ya da mesela, İppolit'in intihar meselesi vardır, bu da hak ettiği özgür, bağımsız anlatımdan uzak, yanlış bir tasarrufla şantaj sahnelerinin arkasına bağlanmıştır. Okur, bu sahnenin ortaya konduğu sırada ne anlama geldiğini anlamak için sonradan geriye doğru düşünmek, hissetmek zorunda kalır.

Bu karışıklıkların sebebi sanırım öncelikle Dostoyevski'nin *fikirleri*nin hikâyeye karışmasında aranmalıdır. Kitabın orta bölümleri Rus ruhu, Doğu, Batı, ateizm, sosyalizm, ayyaşlık gibi hikâyeye yedirilmemiş bir kavramlar labirenti içinde Budala imgesinden giderek uzaklaşır. Bunun yanı sıra, ana temayı şimdi artık gitmek zorunda kaldığı yöne doğru, yani Mışkin karakterinde temsil edilen iyilik idealinin çöküşü temasına doğru ilerlemekten kurtarmak için üstünkörü, nerdeyse rastgele bir gayretle olay örgüsünü ve karakteri karmaşık hale getiren sorunlar ortaya çıkarılmıştır. Büyük bir duyarlılığın bir fikirle ihlal edilmesine, temanın yazar tarafından açıkça salt bir teze teslim edilmesine ve sonra zorla çekiştirilip kurtarılmasına bundan daha net bir örnek bulmak güçtür.

Dostoyevski –ya da başka bir romancı– her şeyden önce yabancı olduğu için başa çıkılması böyle zor bir temayı başka türlü işleyebilir miydi kestirmek zor. Dostoyevski'yi iki şekilde savunabiliriz (ya da amacını iki şekilde açıklayabiliriz ki bu da bir savunma biçimidir): karakter ve olayla ilgili malzemenin büyük kısmının ve kitabın orta bölümünde çevrilen oyunun rastlantısal olması gerektiğini düşünmüş olabilir. Değinilen konuların çoğunun pekâlâ başka konular da olabileceğini düşünmek mümkündür, basit ve gelişigüzel ihtimalleri ifade eder bir hava taşıdıkları için kendi kendilerini meşrulaştırırlar. Belki tam da yakın ihtimaller oldukları için işlevlerini yerine getirirler; rastlantısallıkları onları kaçınılmaz kılar – mesela General İvolgin'in Lebedev'den para çalmasının ihtimal dâhilinde olması gibi. Bunlar Budala Mışkin'in tam da öngörülemez ve gereksiz oldukları için etki edebileceği doğru konulardır. Mışkin her türden öğütülecek malzemeye sahip olması gereken biridir, hatta beklenenden ziyade umulmadık olanlara.

Ve yine, romanı kötü dünyadaki iyi insanın hikâyesi, söylevi, meseli gibi düşünürsek romana yedirilmemiş malze-

menin düzensiz görünümünün bir tür doğruluk taşıdığını fark ederiz. İyi insan, varlığıyla iyinin ve kötünün çığlık ve haykırışlarını gün ışığına çıkarır, tıpkı vicdanımızın, düşündüğümüz zamanlar haricinde hatırlamadığımız kötülüklerimizden duyduğumuz azabı yaratması gibi. Dostoyevski'nin bozulmadan yana olmadığını söyleyebiliriz; bozukluğun köklerini, hem iten hem yakalayan gücünü, kendisinde ve başkalarında hisseder. Bu nedenle ilkel Hıristiyanlık'la ilgili düşünceleri, teslimiyetçilik ideali, kendini hep düzendeki bozulma kaidesi olarak açığa vurur. İçgüdünün, duygunun insanı Mışkin, hep şeylerin altında yatan korkutucu çürümenin en yakınında durur, tıpkı mağrur kişinin, akıllı insanının öne çıktığı anlarda hep kendisini serbest bırakan düzen adına düzeni bozması gibi.

Romanın orta bölümlerinde biçimin aldığı karmaşık durumu inceledikten sonra, şimdi bu karmaşanın ortaya çıkardığı şeyleri, özellikle de Budala İsa temasıyla ilişkili olarak günlük hayatta ortaya çıkan durumları ayrıntılı olarak ele alacağız. İlk başta küçük detaylarla başlayalım: Dostoyevski'nin ustalıkla yaptığı şeylerden biri de Mışkin'in Yepançin'lerin uşağı üzerindeki doğrudan etkisini göstermesidir; uşak, Mışkin'in sigara içmesine, yapmacık kuralları çiğnemesine izin verir ve söylediklerini dinler. Benzer şekilde Keller'le de, süreç biraz daha uzun sürse de, yine aynı durum görülür. Keller ayyaş, kavgacı, kimsenin hoşlanmadığı bir zorbadır; fakat Mışkin'in nasıl biri olduğunu anlama şansı yakaladığında iyi birine dönüşür, hatta Mışkin'le dost olur, ona düello tanığı olmayı teklif eder. Totski ve General Yepançin görmüş geçirmiş kişiler olarak Mışkin'e anlayış gösterir; onun gibi insanların olması gerektiğini anlarlar. Makul, açık, iyi kalpli biri olan Madam Yepançin, Mışkin'in budala olduğunu ve sürekli soruna yol açtığını, etrafta olmasının tedirginlik yarattığını bilir fakat ona tahammül eder

ve onu affeder, onu arayıp bulmak zorunda olduğunu anlar. Ayyaş bir soytarı ve mağrur bir asalak olan Lebedev, Mışkin'in onun içini görmesinden ve hatta onun karşısında yeni ahlaksızlıklar ortaya dökmekten büyük bir zevk alır. Akıl insanı olarak nitelendirilebilecek fakat iyi kalpli biri olan sağcı Radomski, kendini tutamayıp Mışkin'e itiraflarda bulunur ve ortada hiçbir neden yokken babasının yaptığı hırsızlıkları ve ardından intihar edişini ona kanıtlarla destekleyerek anlatır. Esaslı bir yalancı ve aylak olan General İvolgin de benzer şekilde tam bir içtenlikle Mışkin'e sığınır, çünkü yalnızca Mışkin'in onun aslında "dürüst" bir insan olduğunu anlayacağını düşünür. Erken olgunlaşmış, tam da çok şey gördüğü için mesafeli durması beklenen Kolya da aslında pek bir nedeni yokken Mışkin'in takipçisi olur. Bu kişilerin hiçbiri Mışkin'le ilişkilerinde bir kayba uğramaz, maddi anlamda bir şey de kazanmaz. Dünyayı oluşturan "sıradan" insanlardır bunlar ve hepsi Mışkin'e kendi vicdanlarına yaklaştıkları gibi derin fakat biraz tedirgin ve yüzeysel bir şekilde ilgisiz bir saygıyla yaklaşır; aslında Mışkin onlar için tam da budur; zarar görmeden başvurabildikleri zahmetsiz, nesnel bir vicdan biçimidir.

Ganya İvolgin ve İppolit Terentyev'in biraz daha farklı bir düzeyde durduğunu görürüz. Ganya hırslı ve kibirli biridir ama gururlu değildir. İppolit ise sonsuz bir gurur ve zekâya sahiptir fakat kibirden arınmıştır. Mışkin ikisine de farklı şekillerde felaket getirir. İlk olarak yalnızca varlığı ile Ganya'nın Nastasya'yla evlilik ihtimalini yok eder, ikinci olarak, dolaylı şekilde Aglaya'yla evlilik ihtimalini engeller. Nastasya rubleleri yakarak Ganya'yı korkunç bir şekilde aşağıladığında da Mışkin oradadır ve kısmen bu olaya sebep olmuştur. Buna rağmen Ganya da Mışkin'in takipçisi olur ve Iago'yu oynamak için nedeni olduğu halde hiçbir şekilde kıskançlık göstermez. İppolit'e gelince, Mışkin nezaket gözet-

meden, bir tür *tour de force*'la, İppolit'in nihilist yaklaşımını ezer ve onu topluluk içinde aptal durumuna düşürür fakat o yine de ölmek için onun yanına, onun evine gelir. Belki de Dostoyevski bunu Mışkin'in karşısında kadınların ya da Rogojin'in sunamadığı türden bir zıtlık yaratmak için tasarlamıştır. İppolit zaten hayat tarafından sakatlanmış, hasta düşmüş, zarar görmüş biridir, bunun sonucunda Tanrı'ya başkaldırmıştır. Onu bekleyen Kurtuluş değildir, Zavallı Şövalye Don Kişot *manqué*'dir, yaralanmıştır hatta ve onu mahkûm eden Tanrı haricinde başkaldıracağı hiçbir şey yoktur. Bir kaynağa dönüşme noktasındaki bataklık gibidir. İsyanını başkaldırmak istediği Tanrı'nın, alaylı İsa'sı Mışkin'den başka kime yöneltebilir, başka kime kaynağını açabilir? Mışkin, Ganya'nın dünyevi anlamda başarısızlığa uğramasından, İppolit'in ise manevi anlamda onu bekleyen korkunç sonun farkına varmasından sorumludur. Burada yine Mışkin'in vicdanın yerine geçtiğini görürüz – bu sefer dostane değil, aksine bastırılamayan ve katlanılmaz bir vicdanın sesidir.

Rogojin'le birlikteyken oynadığı rol hep budur fakat bu sefer bütünüyle kusursuz insan rolünde değildir, tam anlamıyla insandır. Onunla kurduğu ilişkide, Nastasya ve Aglaya ile ilişkisinde olduğundan daha canlıdır, hareket eder, varlık kazanır ve acı çeker. Bunun nedeni Dostoyevski'nin romanla ilgili oluşturduğu sekiz planda Mışkin'i Rogojin'in öbür yarısı ya da ikizi olarak kurması olabilir; eğer öyleyse bu yaratma aşamasında bir tesadüftür fakat yaratılan üründe merkezdeki gerçek olarak karşımıza çıkar. Romanın ikinci kısmının, iki adamın Nastasya'ya duydukları sevginin niteliği üzerine –Rogojin'in duyduğu nefret, Mışkin'in duyduğu merhamet– yaptıkları konuşmayla başlayan ve tam Rogojin onu bıçaklamak üzereyken Mışkin'in sara nöbeti geçirmesiyle son bulan üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerine bakarsak Dostoyevski'nin şiirsel bir romancı olarak iyi insa-

nın hayattaki görünümü gibi umutsuz bir konuyu nasıl ustalıkla ele aldığını görebiliriz. Bu bölümlerin yarattığı etkiyi tanımlamak için Dostoyevski'nin işlediği temanın bir öneminin olmadığını, çünkü temanın –artık her ne ise– imgelere dönüştürdüğü sezgisinin ve yaşanan boğuşmanın dokusu içine karışıp kaybolduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunlar *yaratılmış* şeylerdir, şair *yaratıcı* gibi dokunulmazlık içinde çalışır. Bir arka planın bulunmadığı ve sahnelerin gerçek anlamda nefes aldığı atmosfer ilk olarak, Mışkin'in tren istasyonunun kalabalık platformunda kendisini izleyen "o gözleri" gördüğü sabah karşımıza çıkar. Yarı bilinçli bir halde bu gözler Rogojin'e ait olmalı diye düşünür, fakat aynı zamanda kendininkilere de benzemektedir ve bu gözleri gün boyunca, Nastasya'yı, Kolya'yı ve Rogojin'i ararken içinde taşır. Nihayet Rogojin'in evine vardığında sanki yakaladığı ve köşeye sıkıştırdığı kendisidir; garip, açıklaması zor duygularla doludur, sanki bu evi, genişliğini, kasvetini, soğukluğunu, konuk sevmezliğini ve sırlı havasını içgüdüsel olarak biliyordur. Caddenin aşağısında sarraflar vardır, din için kendini hadım eden kişilerin mensubu olduğu Skopet mezhebinden birinin dükkânı da buradadır. İlerleyen sahnelerde evin kasveti ve Skopet'in buradaki varlığı tekrar tekrar karşımıza çıkar; karanlık ve kendini sakatlama adeta tüm sahnenin ruhsal imgesine dönüşür; bu iki adam için doğru bir arka plandır bu, çünkü ikisi de ruhlarındaki karanlıkta kendilerini manevi anlamda sakatlar, Rogojin bunu tutkusuyla, Mışkin ise iyiliğiyle yapar. Birbirlerini bu karanlık yerde anlarlar. "Birlikteysek" der Mışkin "bana inanıyorsun; ayrı ayrıysak, bana inanmıyor, benden kuşkulanmaya başlıyorsun." Rogojin buna şöyle cevap verir, "Birlikteyken sesin beni inandırıyor. Kendimi seninle aynı kefeye koyamayacağımı elbette biliyorum; sen neredesin, ben nerde!" Bu karanlık yerde kendilerini neyin beklediğini de bilirler; Nastasya,

Mışkin'i sevmesine rağmen en sonunda Rogojin tarafından öldürülmek için Rogojin'le evlenecektir ve bunu Mışkin yüzünden yapacaktır. Bu kehanet, Mışkin'in daha yeni sayılabilecek, hiç kullanılmamış, geyik boynuzundan yapılma, sapı on dört-on beş santim uzunluğundaki bıçağı dalgınlıkla masadan alması ve Rogojin'in bıçağı elinden kapmasıyla gösterilir. Bu sahnenin sembolik anlamını tamamlamak için Holbein'ın çarmıhtan henüz indirilmiş İsa tablosu sunulur, Rogojin bunu papazlar ve toprak sahiplerinin portrelerinin yanına asmıştır. Seyretmeyi sevdiği bir tablodur bu. "O tablo!" der Mışkin, "o tablo insanı dinden çıkarabilir." Bu resmin anlamı romanda yaklaşık iki yüz sayfa sonra İppolit'in açıklamasıyla netleşir. İsa'nın çoğu portresinde olan ruhani güzellikten yoksun olduğunu söyler. "Aslında yüzü çarmıhtan *daha şimdi* indirilmiş birinin yüzüydü, dolayısıyla da hâlâ pek çok canlı, sıcak şeyi barındırıyordu. (...) Doğallıktan hiç sapılmamıştı resimde; çekilen böylesi acılardan sonra kim olursa olsun insan ölüsü gerçekten de böyledir." Bu tablo Rogojin için cezbedicidir, Mışkin'i şüpheye düşürür, okur içinse bir sembol işlevi görür. Bizim için, Rogojin'in gözlerinde Mışkin'in budala İsa olduğuna ilişkin açık bir hükümdür. Mışkin içinse Rogojin'le haçını değiş tokuş edip annesi tarafından kutsandıktan ve Rogojin'in ona sarılmaktan kaçınmasından sonra evden ayrıldığında kendisine bakan "o gözler" olur, o keskin bıçak olur ve sonra da İsa'nın o resmi olur; ilk başta takip eden şeytandır, sonunda da suçlayan birine ve bir yargıca dönüşür. Mışkin ona Nastasya'nın evinde rastladığında "bu adama hayatımın geri kalanında ne gözle bakacağım!" diye sorar. Gelgelelim Mışkin'in kendini anlaması, ancak Rogojin'in cinayete teşebbüsünün ardından gelen sara nöbetiyle tamamlanır ve bu yalnızca bir an sürer, ruhunun "bir *iç* ışıkla aydınlandığını" hisseder, sonra "göğsünün derinlerinden kopan ve hiçbir gücün hiçbir şe-

kilde engel olamayacağı korkunç çığlık" ile son bulur. Dostoyevski bu çığlığı şöyle tarif etmiştir; "insani olan her şey bu çığlığın içinde bir anda yitip gider ve dışardan bakan birinin bağıran kişinin aynı insan olduğuna inanabilmesi olanaksız değilse bile son derece güçtür. İçerden başka birinin bağırdığı sanılır."

Bu bölümler üç anlam düzeyinde de –mantık düzeyinde, anlatı düzeyinde ve temsili düzeyde– son derece güzel kurulmuştur, son derece yoğun hissettirilmiştir ve temsili düzeyde ya da sembolik düzeyde öyle birleşmiştir ki Dostoyevski'nin, bütünüyle iyi insan teması gibi işlenmesi zor ve umutsuz bir temayı uygun bir sona taşımak için romanın devinimi içinde yeterli birikimi yarattığını hissederiz; roman *sona* yaklaştıkça devinimi sağlayan bu bölümlerin temsili kapasitesidir. Fakat ne yazık ki Dostoyevski hikâyesini Mışkin'in Nastasya ve Aglaya ile ilişkisini geliştirmek üzere tasarlamıştır ama bunu yaparken fikir ve eylem birliğini hikâye olarak *iletmek* için yeterli derinlikte ve kapsayıcılıkta imgeler sunamamıştır. Nastasya sahneye çıktığında yeterli gerçekliği kazanması için dikkatlice ve sembolik şekilde sahne dışında kurulmuştur. Aglaya ise gözlemlenerek ve yeterli düzeyde sahnede kalarak kişi olarak gerçek kılınmıştır; ikisi de ihtimallerle doludur ve okur da karakterlerin devinimi sayesinde hem her şeyin olabileceğine hem de kaçınılmaz bir şekilde doğru ve haklı şeylerin *olacağına* inanmaya hazırdır. Bununla birlikte, kriz anlarında zorlanırlar ve bu zorlanmış halleriyle yetersizleştikleri için inandırıcılıktan uzak görünmezler. İkisi de sık sık öfkelenir ama boş yere öfkelenirler çünkü Dostoyevski Mışkin'in *yaratılmış* karakterinde bu kadınların öfkesine bir odak sağlamamıştır ve aynı zamanda Mışkin'e ilişkin *tasarımını* çok fazla odağa koymuştur. Bu yetersizlik kadınların değil Mışkin'in yetersizliğidir; içinde, Nastasya ve Aglaya'nın ona beslediği duyguları yöneten yo-

ğun arzuyu karşılayabilecek hiçbir şey yoktur. Dostoyevski ya bilerek Mışkin'in cinsellik boyutunu bu karakterin yaradılışından çıkarmıştır ya da belki kendisi yaradılışı itibarıyla derin bir cinsel yaşantıdan yoksundur ve bu yüzden bunu ne Nastasya ve Aglaya'da ne de Mışkin'de fikirsel düzey haricinde tasavvur edememiştir, işte Mışkin'deki bu eksiklik, bu tamamlanmamışlık, bu kadınların yıkımına sebep olur ve iyi insanın trajik zaferine ilişkin beklentiyi dönüştürerek Mışkin'i tam bir budalaya indirger. Olmayan bir şeyi dönüştüremez insan; ancak kifayetsizliğine öfkelenir ve rezillik ve aşağılanmaya varır. Dolayısıyla, soylu bir şey olan yaratma girişimi Dostoyevski'de her zaman günah ve rezalete bulaşır ve aşağılanma ve yok olmayla son bulur. Yoksulluk içindeki yaşamı gibi yaradılışındaki yoksunluk da anlattığı duyguları ya öfkenin esrikliği ya da esrikliğin öfkesi biçiminde tasavvur etmesine yol açmıştır. Dostoyevski'de duygular insanları ifade etmek için kullanılmaz, onları ele geçirir. Bütün büyük eserlerinde "içerden bağıran başka birinin sesi duyulur." *Budala*'da bağıran iyiliğin hiddetidir.

Cinler:[1] Kafeste

I

Dostoyevski yurdundan uzakta Dresden'de olduğu aylarda yayıncısından aldığı avansa karşılık çabuk yazabileceği kısa bir roman üzerine düşünüp, notlar alırken Rusya'da Naçhayev Olayı diye bilinen olay patladı ve Dostoyevski'nin hep zihninde taşıdığı fakat bir türlü yazmaya başlayamadığı konuyu, Bir Büyük Günahkârın Yaşamı'nı, özel bir biçimde dönüştürmesini sağladı. Naçhayev Olayı bu temadan 1870'lerin Rusyası'ndaki kurumsal yapıya ilişkin siyasi bir roman çıkarmasına zemin hazırlamış oldu; fakat bu kurumsal yapı, yazmaya başlayamadığı bu konunun baskısıyla biçimleniyor ya da biçimsizleşiyor gibi görünüyordu. *Cinler*'i siyasi bir roman olarak değerlendireceksek eğer bunu hayata bakışını, gerçek anlamda yeniden doğumun, büyük bir değişimin ancak büyük günahlar işlendikten sonra gerçekleşebileceğine ilişkin köklü bir inanç üzerine kurmuş birinin yazabileceği kadar siyasi bir roman olarak düşünmemiz gerekir.

1 Romandan yapılan alıntılar için bkz. Fyodor Mihailoviç Dostoyevski, *Cinler*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2004 – ç.n.

Bu tür bir düşünce biçimiyle uçlara taşınan bir siyasettir bu; umutsuzluğu göze alabilen, hatta mükafatları tümüyle siyaset alanının dışında olduğu için umutsuz olmaktan zevk de alan bir siyasettir; siyaseti ödüle ulaşabilmek için geçilmesi gereken günahkâr yollardan biri olarak görür. Bir diğer deyişle, siyaset iyiye ulaşmak için suç işlemektir – tam da hayatın kendisine benzer, özellikle hayatı böyle gören bir romancı için. *Cinler*'de, günah işlemek olarak hayat, siyasi yüzünü romancı Dostoyevski'nin dikkatine sunmuştur ve bu, tesadüfen Naçhayev Olayı'ndan haberdar olması sayesinde olur.

Naçhayev, düşüncelerini Bakunin'in mutlakçı modeli üzerinden kurmuş, amaçların araçları meşrulaştırdığına inanan, araçlar ne kadar kriminal, ahlaksız ve vahşi olursa sonuçların o kadar iyi olacağını düşünen genç bir devrimciydi. Enternasyonel devrimci hareketin lideri olduğunu öne sürerek kendine bağlı beş öğrenciden oluşan –ve o dönemde muhtemelen binlerce benzeri olan– bir hücre kurdu. Bu öğrencilerin birinden şüphelenmesi ya da bir şekilde güvenilmez olduğunu düşünmesi üzerine onu öldürtüp cesedini Moskova Üniversitesi'nin arka bahçesindeki havuza attırdı. Ceset bulundu. Naçhayev ve ekibi tutuklanıp mahkemeye çıkarıldı. Devrimci Enternasyonel hareket diye bir şeyin, bir liderin, ya da başka hücrelerin olmadığı ortaya çıktı, fakat Rusya'ya büyük bir korku yayıldı. Olayın ayrıntıları yayıldıkça asılsız bir hadisenin büyük bir hareketlenme başlatacak kadar gerçek bir etki yarattığı anlaşıldı ve genel anlamda aslında bütün ülkenin yargılanmasına, aşırı uç fikirlerin ve sansürün ortaya çıkmasına, entelektüellerin Sibirya'ya sürgün edilme politikasının onaylanmasına yol açtı. Dostoyevski gibi bir romancı için bu, içinde cinayet olmasa bile işlenme zamanı gelmiş bir konuydu ve cinayetin de işin içine karışmasıyla aradığını buldu. Aklındaki temaya uyan bir hikâye verdi bu Dostoyevski'ye. Dostoyevski'ye cazip gelen muhteme-

len olayın ardındaki düzenbazlık ve içerdiği ihanetti: Sahtekârlık otorite, hainlik ise iktidardı bu olayda. Suikastçıları Naçhayev'e bağlı kılan güç ya da itki aslında hiç var olmayan, Naçhayev'in aklında bile olmayan bir örgüt üzerinden yaratılmıştı ve bu olmasa anlamsız gelebilecek bir ihanet üzerinden sürdürülmüş ya da pekiştirilmişti. Gelgelelim Naçhayev'in düzenbazlığı büyük bir hareketlenmeye neden oldu. Naçhayev aslında küçük düşünen, önemsiz biriydi. Bir romancı için sorulacak soru şuydu: gerçek bir güç kendisiyle uyumlu ve hep hazırda bekleyen bir diğer gücün yardımıyla bunun gibi içi boş, fakat daha derinlerde yaygınlaştırıldığı için daha korkunç bir amaç taşıyan bir sahtekârlıkla birlikte harekete geçse ne olurdu? Nasıl bir gerçeğe dönüşürdü bu? Hangi sahtekârlık hangi kalplerde ne kadar derinleşirdi? Her halükârda *Cinler*'i ele almanın yollarından biri de romanın bu soruları sorduğunu anlamaktan geçer. Hangi motivasyonları yaratmıştı Dostoyevski?

İlk başta, her "ciddi" sanatçı gibi Dostoyevski de romanıyla ilgisi olmayan ve ona zarar verebilecek motivasyonlarla ilgilendiğini düşündü. 1870 yılının baharında yazdığı bir mektupta, henüz şekillenmemiş kitabıyla ilgili büyük beklentiler taşıdığını yazmıştı: "Bir sanat eseri olarak değerli olmasından ziyade taşıdığı itkiyi kastediyorum: sanatsal yönü tümden yitip gitse bile, belli düşünceleri ifade etmek istiyorum. Ne zamandır zihnimde ve kalbimde taşıdığım düşünceler beni buna yöneltiyor: kitap bir risaleye dönüşse de kalbimden geçen her şeyi söylemek istiyorum." Buradan anlaşıldığı gibi, sıradan insanın içgüdüsüyle karar verip eyleme geçmiştir; onu sekiz yüz küsur sayfadan uzun bir risale yazmaktan alıkoyan yalnızca alışkanlıktır – mesleğinin alışkanlığı ve karakteristik damgasıdır. İşinin gereklerine, duygusal ihtiyaçlarına baskın çıkmıştır; bu romanı hem aklı hem kalbiyle yazarak bir çözüm bulmuş ve kararını aynanın kararına; eyleme geçme-

yi, eylemi mecburi kılan öğelerin gerilimini anlatan imgelere dönüştürmüştür. Mektubunda konu edindiğini söylediği "itkiler" ve "düşünceler" gerçek konusunun, "bu kadar kalpsizce ve akılsızca bir şey nasıl yapılabilir?" sorusunun içeriğini, ipuçlarını –hatta anahtarlarını– oluşturmuştur.

Bu ipuçları ve anahtarlara Dostoyevski kadar biz de ulaşabiliriz. Roman, her roman gibi, halen etkisini hissettiren gizem ikonları ve artık geçerliliğini yitirmiş gizem enkazlarıyla dolu olsa da, "düşünceler" ve "itkiler" olmadan birbirinden ayrışmamış duygular içinde kayboluruz. Düşünceler ve itkiler, bizle duygunun işlenmemiş gücü arasında durur, bu güç romancının malzemesinin en hayati kısmıdır, Dostoyevski de, bu işlenmemiş gücü odaklamak, bir evreden diğerine tahvil edip zihnin akıl dediğimiz istikrarlı kısmına iletmek için düşünceler ve itkileri araç olarak kullanır. Gündelik hayatta kaygı duygusunun içerdiği gücü onu sürekli başka bir şeye dönüştürdüğümüz için unutmaya yatkınızdır; fakat romanın rasyonel amacı bu gücün ne olduğunu, içinden geçtiği evreleri, onu nasıl dönüştürdüğümüzü bize hatırlatmaktır ve bunu, esas şeyleri bu dönüşümlerle karıştıranların yaşantısı üzerinden gösterir. Dostoyevski bilinçli şekilde farkında olmasa da *Cinler*'de birçok düzeyde gördüğümüz budur, hatta bunlardan bazıları, bilmeden, bizzat kendi yaptığı hatalı dönüştürmelerdir; çünkü romancı, hiçbir zaman kendini anlatmaktan kaçınamaz ve bunu yaptığında aslında her zamankinden daha nesneldir. Tam da gördüğü durum içerisine kendini yerleştirdiğinde, düşüncelerini, hissettiği o işlenmemiş güce kattığında konusu olan soruyu yanıtlamaya yaklaşır: Bütün bunlar nasıl olabilir?

İşte bu şekilde bizi Dostoyevski'nin düşünce ve itkilerine götüren ipuçları ve anahtarlara ulaşırız; bunlar romanda bir kereliğine konuya yedirildikten sonra romanın seyri içerisinde duygunun işlenmemiş gücünün bir evreden diğerine dö-

nüşümü üzerinden, yaşamsal bir dogma gibi, ki bir dereceye kadar öyledir, onun içinden doğmuş gösterilir. Bu ilişki belirsiz değildir, fakat teoloji ve felsefenin büyük kısmında görülenin tam tersidir; burada, romanda, birçok hedef arasından bir tanesine işlenmemiş gücü veren dogmadır ve dogmayı aydınlatan da hangi hedef seçilmiş olursa olsun, işlenmemiş güçtür. Bu ilişki belirsiz değil açıktır; düşmanlarımızı neden sevmemiz gerektiğini anladığımız türden bir ilişkidir, bize düşman olmaktan vazgeçebileceklerinden değil, Tanrı aramızdaki husumete aldırmadan onları sevdiği için. Sanatın diğer yerleşik biçimleri içinde en çok romanda düşüncelerimiz ve itkilerimiz –yani devinimi anbean yakalamamızı sağlayan dogmalar– yegâne uyumunu, yani çatışmaların uyumunu yakalar ve bu durum Dostoyevski'nin diğer romanları arasında en açık biçimiyle –içerdiği kati inançlar, uç noktadaki düşünce ve itkiler nedeniyle– *Cinler*'de görülür.

Bu makale bunları göz önünde bulundurarak, Dostoyevski'nin Naçhayev'in sahtekârlığını hangi insani motivasyonları yaratarak romana dönüştürdüğünü görmeye ve zihnindeki düşünce ve itkilerin romanın baskısı altında ne şekilde ortaya çıktığını anlamaya katkıda bulunacaktır. Bir Büyük Günahkârın Yaşamı uç bir durum içeren fakat sahtekârca bir nihilist komplo hikâyesine dönüşünce ne olmuştur? Soruyu bir adım daha ileri taşırsak; bu konu nasıl diğer konunun ikizi –öteki benliği– haline gelmiştir? Neticede insanın açık bir ihtiyacını hayati bir hedef olarak anlatabileceği yalnızca tek bir yol mu vardır? Süpermen olma ve Tanrı'nın yerine geçme çabasıyla, insanda Tanrı'yı bulma çabası arasında son tahlilde bir fark yok mudur? Hakikat ne olursa olsun, tanrı-insan ve insan-tanrı deneyim düzeyinde aynı şey midir? Deneyim, gerçeklik açısından hep sanrı mıdır? Ve son olarak hangisini daha kusursuz bir sanrı olarak nitelendirebiliriz – kişinin dik başlılığını uç noktaya taşımasını mı yok-

sa Tanrı'nın iradesine ölçüsüzce boyun eğmesini mi? Kibrin rezaleti mi aşağılanmanın görkemi mi? Bu soru dizilerinin her ikisi de bir romancının bunlara verebileceği tek cevaptır.

Bu soruları –hangi şekli en cazip açıklama gibi duruyorsa o şekilde– göz önünde bulundurmak, Dostoyevski'nin *Cinler*'e başlarken aklında bulunan ipuçları ve anahtarlar, yazmayı planladığı düşünceler ve itkiler konusunda ve romana başladığında bunlara bir odak sağlayıp dönüştüren Naçhayev Olayı'nın etkisi hakkında yeterli bilgiyi verecektir. 1870 yılında yazan Rus romancılar için Naçhayev Olayı'nı ilgi çekici kılan özel birtakım koşullar olduğunu okura anımsatmakta fayda var: bu yıllarda Rusların kullanabileceği görece en özgür ifade biçimi romandı; romancı, yayıncının, peygamberin, vaizin ve en önemlisi muhabirin gücüne sahipti ve ondan bu rolleri yerine getirmesi bekleniyordu. Diğer ifade biçimlerinin hemen hemen tümü otokratik bir komplo ya da ajanlık olarak değerlendiriliyordu. Yakın vadeli hedefler gözeten 40'lar ve 50'lerin zayıf ya da reformist liberalizmi, yerini yakın vadeli hedefi yıkım ve nihai hedefi seküler binyıl olan vahşi ve devrimci bir anarşizm anlayışına bırakmıştı. Bu tutum değişimi şehir ve kasabalarda, kısmen 60'larda serflerin özgürleştirilmesiyle birlikte, toplumsal açıdan yurtsuz, yoksullaştırılmış entelektüel proletaryanın oluşturduğu yığılmayla ilgiliydi; bu değişim, devletin proleterlere yönelik politikasıyla daha da keskinleşti ve öne çıktı. *Cinler* Ocak 1871 ile Aralık 1872 yılları arasında tefrika olarak yayınlanmaya başladı; o dönemde kitabın yansıttığı eğitimli proleter imgesi ayda binleri bulan sayılarla Sibirya'ya gönderiliyordu. Entelektüeller öncelikli olarak birer proletere dönüşünce bu gerçek dışı konumlarının yarattığı korkuya pekâlâ olumlu bir dehşetle karşılık verebilirdi; bu ellerinde kalan tek gerçek silahtı. İnsanı akıl ve duyarlılıktan yoksun bırakırsanız başka şeylerin hâkimiyeti altına girer; bir diğer

deyişle toplumun ölümsüz kısmına saldıran güçler kişinin yıkımını kapsayarak onu ele geçirir: bu, nasıl ifade edilirse edilsin, ele geçirilen kişinin karakteristik arzusudur: cinayet işlemek için intihar etme arzusu, anarşi için siyaset yapma arzusu, insanın Tanrı olma arzusudur.

Üçü de tek bir arzunun üç evresidir ve *Cinler*'deki karakterler –biri hariç hepsi– buna teslim olur ve bu ya da şu evreden geçerek kendi sonuna ulaşır. Bunun istisnası Stepan Trofimoviç Verhovenski'dir. Verhovenski başka her şeyden çok nihilistlerin saldırılarının yöneldiği toplumun ölümsüz yönünü temsil eder. Öldüğünde yalnızca içindeki ölümlü ve yanılmış taraf ölür; ıslah olmayan bir suçludur, yenilmiştir fakat yine gelecektir: giyinmiş kuşanmış, aklı başında insanın[2] sonsuz olanaklılığıdır. Ne tür bir saltanat ya da esaret yaşarsa yaşasın kendinin dibinde oturduğunu *bilir*. Belki de Dostoyevski onu böyle kurmamıştı ama roman onu bu şekilde, en açık haliyle Batı Avrupalı ve Amerikalı düşüncesinde anlaşılabilecek biçimde ortaya çıkardı. Geçmişi ve geleceği temsil eden bir foya karakterdir, oğlu Pytor'un ölçüsüz nihilizmi onun karşısında anlam kazanır. Dostoyevski'nin Puşkin'in bir şiirinden ve Luka'nın incilinden *Cinler*'in girişine eklediği hikâyenin doğrulanmasıdır Stepan Trofimoviç.

Dostoyevski'nin Puşkin'den aldığı hikâye süvariler hakkındadır, iblisler atlarına büyü yaptığı için yollarını kaybetmişlerdir, hikâyenin sorduğu soru iblislerin ağıtıyla ilgilidir; bu ağıt kötülüğün doğumunu mu ölümünü mü kutluyordur? Luka'daki hikâye, ruhu iblisler tarafından ele geçirilen bir adamın yolunu kaybetmesini anlatır, adam bu iblislerden onları içinden çıkarıp domuzlara yollayarak kurtulur, bunun üzerine domuz sürüsü "gidip uçurumdan aşağı atlar ve boğulur." Sonra bu olayı gören çobanlar adamı "giyinmiş kuşanmış, aklı başında, İsa'nın ayaklarının dibin-

2 Luka, VII. BI, 32-37 – ç.n.

de oturur" bulduklarında dehşete kapılır. Dostoyevski'nin romanının –düşüncelerinin ve itkilerinin değil ama romanının– Puşkin'in hikâyesinden Luka'nın hikâyesine taşıdığı bir tereddüt vardır. Kötülük çemberiyle karşı karşıya olduğumuzu biliriz, fakat bu çemberin hangi noktasında olduğumuzu bilmeyiz ve bu yüzden kötülüğü içimizden nasıl bir bedel karşılığında –ya da buna gücümüzün yetip yetmediğini düşünmeden– kovacağımızı, sonra da giyinip kuşanarak, aklı başında bir halde ortaya çıkacağımızı kestiremeyiz. Dostoyevski gibi *la diritta via era smarrita*'yı[3] konu edinen Dante'yi düşünürsek, *Cinler*'deki tereddüdün, düş gücü kuvvetli bir zihin için nelerin mümkün olabileceğine ilişkin duygumuzla nasıl ilişki kurduğunu görebiliriz. Dante, *İlahi Komedya*'da ortaya koyduğu düzen kavramının insan doğasının ortaya çıkarabileceği her tür bozukluğu kapsayacağını *biliyordu.* Dostoyevski ise çok daha farklı bir şeyi; sezgisinin insan doğasının bir son verebileceği her tür anarşist eylemi aşacağını *biliyordu.* Dante'de insan bozulmamıştır, Dostoyevski'de ise bozulmamış hiçbir şey yoktur.

II

Cinler'de olayların amacı kontrolden çıkmaktır; ancak ondan sonra Dostoyevski'nin düş gücünün ulaşabildiği ölçüde ve biçimden anladığı sınırlar dâhilinde, peşlerine düşülür. Tasavvur gücünün sınırları duyarlılığı gibi radikaldir. Romanın biçimi, Dostoyevski onu hem esnettiği hem de imkânlarından faydalanamadığı için rastgele oluşturulmuştur. Arada, kısıtlayarak ve ileri iterek etki ettiği düşünceleri ve itkileri ve hepsinden önemlisi roman gevşediğinde onu toparlayan düş gücü ile biçimin karşılıklı ilişkisi yer alır. Bu tahammül edilemez bir toplumun tasavvurudur, birçok insa-

3 (It.) Doğru yolu yitirenler – ç.n.

nın reddetmek için gereken araçlara sahip olduğu halde reddetmeyi beceremediği, bu yüzden de yok etmeye kararlı olduğu bir toplum; bunun nedeni, İsa'nın taşıdığı yükü taşımaktan aciz olanların zihnindeki İsa tasarımının deccalı yaratmasıdır: başka bir deyişle bu tam da kifayetsizliklerinin ölçüsüdür. Romanın biçimi, tahammül edilemez toplumu anlatmak için en uygun biçimdir: biçimin, ciddi bir şekilde suç ve suçluyu genelleştirerek, evrenselleştirerek ve sonra tekrar özelleştirerek ortaya çıkarmak için kullanıldığı görülür. Serbest bıraktığı gücün yalnızca bir yönünü kontrol eder. İnsanın toplum içinde kurduğu önemli ilişkiler, birçok entrika, ahmaklık, aşağılayıcı alay ve çocuksu komplo içerirmiş gibi anlatılır; insan ilişkileri sanki ancak bireysel suç ve topluca günah işlemek için imkân sunmaktadır. Ne Tolstoy'daki gibi adabı gözetmenin ıslah edici etkisi ne de günlük meşgalelerin zenginleştirici gücü suçu ve suçluyu ortaya çıkaran biçimi yaşanılır bir ölçüye çekebilir. Dostoyevski bu yolla, yaşamı kendi tasavvurunun bütün olumsuz yönlerine uyduran bir biçim seçer ve bunu yaparken biçimin dramatik odağını küçültmez aksine genişletir; deccalın hükmettiği bir dünyaya ilişkin temel düşüncelerine ve itkilerine uygun bir biçimdir bu – tam da İsa'nın tecelli etmesini ya da ikinci gelişini engelleyen yaşamın biçimidir. Dolayısıyla ona kâhince bir gazap ve apokaliptik bir sezgi sağlamıştır; anlatımı kontrolden çıktığında tasavvurunun olumsuz yönünden doğan olumlu yönünü –bir çelişki ya da yeni bir söz söyleme anlamında değil de kaçınılmaz bir gelişim olarak– aktarmasına imkân tanır. Bu sayede düşünce ve itkilerinin manevi anlamda olanaklı görünmesini sağlayabilmiştir. Tek bir fikirde; İsa'nın görüşüne gerçek anlamda ulaşmanın bedelinin gerek bireysel düzeyde gerekse insanlık düzeyinde önce deccalın deneyimlenmesi olduğuna ilişkin düşüncesinde, Dostoyevski'nin düşünce ve itkilerinin neredeyse tümünü

özetleyebiliriz. Tam anlamıyla günaha batmadan –ve belki bu bile yeterli gelmeyebilir– yaşanan hiçbir deneyim bağışlanan insanın ütopyasını yaratmak için yeterli olmayacaktır.

Dostoyevski'nin tasavvuru, kullandığı biçim ve temel düşünceleri arasındaki ilişkiye dair bu kısa tanımlamamız isabetliyse eğer, *Cinler*'deki siyasetin neden toplum dışı olduğunu, neden ilkelerinin komploya dayandığını, komplonun neden bir sanrı üzerinde temellendiğini, sanrının neden tüm topluma yayıldığını anlayabiliriz. Bu sanrının neden gündüz bile yok olmadığını, ancak içinde Tanrı korkusu olan Ruslar (yani Rus köylüleri) ya da azizlerin (yani bu sanrıdan uyananların) yardımıyla kovulması gerektiğini de anlarız. Dostoyevski için şeytan kovma ve dönüşüm siyasi araçlardır, çünkü doğru siyaset dinde görülür ve doğru toplum devleti yutan azizlerin teokrasisidir. Ve aynı şekilde, Dostoyevski'nin ahlaksal özgürlüğü birey için hep en soylu amaç olarak gördüğünü ve İsa'nın en güzel hediyesinin ahlaki özgürlük olduğuna inandığını hatırlarsak, deccalın –gerek siyasi gerek toplumsal anlamda– hükmettiği bu dünyada neden tanrısız bir ahlaksal özgürlük ihtimalinin ancak günah ihtimali olarak tezahür edebileceğini görebiliriz. Neden suçun günah gibi yorumlanması gerektiğini ve Stavrogin'in neden işlediği suçlarda bir *günahkâr* olarak tanrı konumuna yükseldiğini anlarız. Eğer bir Büyük Günahkâr olarak onun rolünü yerine getirebilseydik tanrıdan korkan Rusların önünde buna nasıl örnek bir şekilde tanıklık ederek durabileceğini de anlardık.

Fakat Stavrogin rolünü yerine getirememiştir, *Budala*'daki Mışkin ve *Karamazov Kardeşler*'deki Alyoşa gibi karşıtları kadar bile yapamamıştır. Bu yalnızca Dostoyevski'nin olumlu tasavvurunu alışılageldik prototipler –*Cinler*'deki Tihon ve *Karamazov Kardeşler*'deki Zosima gibi– haricinde yorumlayamamasından kaynaklanmaz; bu, yalnızca hiçbir yazarın kendi haricindeki bir yüceliği üslubuyla tam anlamıyla çi-

zememesinden de kaynaklanmaz – bu yüzden İsa hakkında çok az şey *bilmemize* rağmen ona bunca inanırız. Yalnızca bunlar değildir, bunun yanı sıra Dostoyevski kritik bir noktada Ortodoksluğuna her zaman bir miktar ters düşer, bu kritik nokta ruhsallığındadır: aklın ideallerinin ruhta tekabül ettiği eylemlerle ilişkisini algılayışındadır. Kendini, büyük bir uçurumla ayrıldığını hissettiği şeyleri bir bütünmüş gibi tahayyül etmeye ikna edememiştir; bunu yapmayı öyle umutsuzca ister ki, bu yüzden ya dürüstçe yapacak ya da hiç yapmayacaktır. Dostoyevski şeytana hakkını teslim etmişti; şeytanın ister bir aziz ister de bir köylü olarak kendi kalbinde, –fakat kesinlikle düşünceleri ya da itkilerinde değil– yaşadığını, onu oradan kovmasının mümkün olmadığını *biliyordu*. Her durumda düş gücü romanlarında bunu, yani ruhsallığın sunduğu yaşantı ile bu yaşantıya ulaştığı fikirler arasındaki korkunç uçurumu yansıtmıştı. Sanki fikirlerinin, onları simgeleyen aziz ya da köylü gibi, birer kurum olduğunu ve bütün kurumlar gibi sırf uyum sağlamak adına gerçeklikten taviz verdiğini, canlı inancı kesinlik uğruna feda ettiğini biliyordu. Bu yüzden Dostoyevski aslında düşündüğünden daha fazla Batılı'ydı, Fransız Devrimi'nin ürünü ve Komün'ün kardeşiydi fakat bunu –kendisini destekleyecek bir klasik ironi olmadığı için– dehşetle karşılamış ve yadsımıştı. Bunun böyle olması bizim için şanslı bir durum; böylece eğer ortak atalarımızın menzilini biraz daha yakına çekersek, bütün o çıkmazını bizimkine yakınlaştırabiliriz. Neden Dostoyevski'nin de Rousseau'nun bir öğle vakti yolda düşündüklerini gördüğünü söyleyemiyoruz? O da insan yaşamındaki tüm kötülüğün Tanrı'nın tecelli edişini önlemek –ya da geciktirmek– için kendi yarattığı kurumlardan geldiğini görmüştür. Rousseau için düşündükleri bir çıkış noktasıydı, Dostoyevski içinse öyle büyük ve korkunç bir muğlaklıktı ki seçtiği yolda, araçlarının dirençliliği yüzünden kesin-

likten mahrum kalmaya mahkûm olmuştu. Ona yaklaştıkça, daima orda, hazırda bulunan tam zıddına da eşit ölçüde yaklaşıyordu. Bununla beraber bu iki adam aynı yolu izliyordu –ya da aynı yolda kaybolmuştu–; bunu hatırlayarak Dostoyevski'yi daha iyi anlayabiliriz.

İkisi de hâlihazırdaki kurumsal düzenin yalnızca şimdilik kontrolde tuttuğu mutlak bozulmayı anlatmada ustaydı. Her ikisi de eserlerinde isyanlar başlatıp bozulmanın yayılmasını sağlayarak, kabul edilebilir bir düzenin hayatta kalıp bir sonraki çürümeyle baş etmek için bunu kapsaması gerektiğini anlatmakta ustaydı. Her ikisi de gerçek düzenin, sürekli bir düzensizlik olduğunu biliyordu. Rousseau, çarenin kitlenin duyarlılığında ve iradesinde olduğunu, fakat hiçbir devlet buna intibak etmeyeceği için bunun bütün devletleri gayri-meşru kıldığını öne sürmüştü. Dostoyevski ise çarenin, inanç ve dönüşüm yoluyla ulaşılan mutlak otoritenin kılavuzluğundaki kitle duyarlılığında olduğunu öne sürdü; bu her yönetimi, gayri-meşru olmayan bir teokrasi durumda bırakıyordu. Her ikisi de iddialarını, kapsamayı amaçladıkları bozukluğu dışarıda bırakma riskini göze alacak kadar ileri götürmüştür. İkisi de yaşantıda buna geri dönmüş olsa da bunun doktrin içindeki baskınlığını unutmuştur. Fakat ikisi de iyi birer kâhindir, buna iki yolla ulaşmışlardır; insan hayatının temelinde yatan bozulmanın imgelerini kendi dönemlerindeki mevcut düzenle ilişkisi bağlamında açığa çıkarmış ve bunun kontrolü için olabilecek her tür siyasete yabancı bir ideal öne sürmüşlerdir. Diğerlerinin onların ideallerini *bu nedenle* yozlaştırmış olması tarihimizin sorunudur. İkisinin de –özellikle de konumuzla alakalı olarak Dostoyevski'nin– bu ideali en sonunda gerçek deneyimin gücüne karşı ortaya koymamış olması büyük düşünürler olduklarının kanıtıdır. Rousseau'da ortak aklın doğruluğu duygularına karışmış ve onu yönlendirmiş gi-

bidir. Dostoyevski'de ise daha nadir görülen bir şey olmuştur; işlenmemiş duygunun doğruluğu, şeylerin gücü, devreye girmiş ve iradesini eğmiştir.

İşte bu noktada romanın içine tekrar girebiliriz. O en başından beri bizimledir, bizim hareketten anladığımız anlamda bir kıpırtıyla, Dostoyevski'ye yaklaştığı gibi bize yaklaştığını hissederiz, ele geçirilmiş bir şeyin hareketidir bu ve o an için yapılabilecek tek makul şey buna teslim olmaktır. Birden ışık kesitlerinin ardından bir karanlıkla karşılaşırız, parçalanmış şeylerin hareket halindeki parçalarını içeren bu tekinsiz karanlıkta, şeylerin hareketi amaçsız olduğu kadar dağınıktır, olgusal gerçeklikte önemli olduğu kadar esin düzeyinde anlamsızdır. İnsanlar ortadan kaybolduğunda kendilerinin alçaltılmış biçimine dönüştüklerini, kendi topraklarına döndüklerini ve burada, tekrar geri dönmek için güçlerini topladıklarını tahmin ederiz. Onlarla ilgili skandal niteliği taşımayan genel bir malumat, felaket getirmeyen nihai bir bilgi edinmemiz mümkün değildir. Hepsi domuzdur ve boğazları kesilecektir, yok bu olmazsa, yakınlarda sarp bir kayalık vardır. En sonunda varacakları yer yıkımdır.

İşte romandaki taşra başkentinin atmosferi budur, olağan çürüme otuz kişilik bir grubun "geniş çaplı komplosuyla" kontrolden çıkar, bu komployu nihilistlerin planladığı düşünülür fakat aslında olan bir grup amaçsız ve lidersiz liberalin hizipçiliğidir. Düşünce anlamında uşaktan başka bir şey değillerdir, fakat başlarında bir efendi yoktur; efendi yerine geçebilecek en yakın kişi Stepan Trofimoviç Verhovensky'dir. Sahte bir cazibesi olan bu ilerici yurtsever, Gulliver cüceler diyarında gibidir, kendini savunmak amacıyla yazdığı soylu mektubu kime göndereceğini bilemez. Eskiden oğlu Nikolay'a ders verdiği Varvara Stavrogin'in kontrolü altında bulunan bir fiyaskodur. Ayrıca Pyotor adında bir oğlu da vardır, yıllarca ortada görünmedikten sonra Stepan'ın tükettiği mi-

rastan hak talep etmek için gelmiştir. Şehrin en etkin kadını Varvara, "Amansız bir zalim ve onur kırcı bir despot" olarak tanınır. Stepan'ın kendisine âşık olduğunu ve oğlunun payıyla ilgili durumun skandal yaratacağını bildiği için ondan hizmetçisi Daşa Şatov'la evlenmesini ister, bunun karşılığında Pyotor'un payını ödemeyi ve bir de başka bir şey teklif eder. Stepan çok içer, çok kumar oynar, çok hayal kurar: kaderin kendisine yakın bir gelecekte "büyük bir sınav" hazırladığını düşünür, bunu önlemek için gereken iradeyi toplamak ve yaşlandığında savunmasız kalmamak için boşuna çaba harcar. Bu zararsız, ihtiyar budaladan başka kişiler de vardır: Liputin, oldukça yaşlı, kentte dinsiz diye tanınan bir memur ve eski bir generaldir, herkesin bildiği bir dedikoducudur. Üniversiteden kovulmuş bir öğrenci olan Şatov, serf olarak doğmuştur, sessiz ve öfkelidir, fikirleri için yetersiz oluşundan utanır. Virginski zavallı, acınası bir adamdır, en güncel fikirleri savunur ama kaba görünür bu onda. Lebyadkin, kente nereden geldiği belli olmayan ahlaksız biri, şaibeli bir soytarıdır, Virginski'nin evine yerleşir, ekmeğini yer ve karısıyla yatar, fakat hikâye ilerledikçe kendine ait bir evi ve nasıl kazandığını açıklayamadığı bir parası olduğu anlaşılır, sakat ve yarım akıllı kız kardeşi Marya'yı sarhoş olduğu zamanlarda döver; Kirillov intihar oranlarıyla ilgilenen bir inşaat mühendisidir, retçi ve muhaliftir, biraz kirli, solgun yüzü, siyah donuk gözleriyle kendisine karşı suç işleyen bir diğer Raskolnikov'dur. Shigalov tavizsiz doktriner bir yenilikçidir. Grubun içinde ya da ona yakın duran veya grubun etkisinin sirayet ettiği diğer kişiler Gaganov, Drozdov, Lyamshin, Erkel ve Fedka'dır. Gruba dâhil olmayan fakat ondan etkilenenler arasında, yazar Karmazinov, vali Von Lembke ve karısı Yulya, Şatov'un karısı Marya, "Stavrogin'in kadınları," Lizavetta Tuşin ve sadık âşığı Mavriki yer alır. Bu liste böyle uzayıp gider, aralarında isimlerini saymadığımız başkaları da vardır. Bu ki-

şiler kenti temsil eder; hepsi bozuk düzenin içindedir ve bütün olarak bakıldığında, Dickens'ın kara gözlüklerinin arkasından baktığımızda gördüğümüz ayarı kaçmış toplumun bir parçası gibi dururlar.

Bunların arasına Stepan Trofimoviç'in oğlu Pyotr ve öğrencisi Stavrogin gelir, Pyotr bilinmeyen, Stavrogin ise bilinen bir sırdır ve gelişleriyle kent, skandallarla sarsılan bir yer olmaktan çıkıp histerik bir topluluğun yaşantısına ev sahipliği yapar ve oradan da artık içinde bir topluluk barındırmayan, ele geçirilmiş bir yere dönüşür. Güçleri kişiliklerinde ve kişiliklerinin gizeminde yatar; başkaları onlarda hem daha fazlasını aramaya yönelir hem de (böylece) bu gizemde kendileri için bir motivasyon bulur. Dostoyevski burada önemli bir hakikatten yola çıkar; çoğu kişi ciddi motivasyonlara ihtiyaç duysa da genellikle bunu sıradan bir duyguda bulmaktadır. Suikastçı grubunu, skandal rutinine batmış halde sunarak onları, kendilerininkinden daha büyük ve aslında bir amaç taşımayan bir motivasyona sahip olma sanrısına açık durumda bırakır. Bu bazen kişilikten ziyade liderliğin çekici gücü olarak tanımlanır ve kahraman ve aziz kategorilerindeki karakterlerin etkisini açıklamamıza yardım eder. Dostoyevski bu gücü yalnızca *Cinler*'deki bu iki karakterde değil, *Suç ve Ceza*'daki Svidrigaylov'da, *Budala*'daki Mışkin'de, *Delikanlı*'daki Versilov'da ve *Karamazov Kardeşler*'deki Alyoşa'da da kullanmıştır. Gerçekten de bu romanların hiçbiri bu karakterlerin gücü olmadan devinimlerini kazanamaz ve arttıramazdı. Bu karakterler olayları başlatır ve eylemin diğer karakterlere de sirayet etmesini sağlayan zinciri kurar; onlarla kurulan temas, duyguları berraklaştırarak motivasyonlara dönüştürür ve takipçilerinin ya da kurbanlarının kişiliğini yaratma ya da yok etme gücüne sahiptirler. Bu karakterlerin maddi anlamda olmaları ya da olmamalarının bir önemi yoktur; olduklarına inanmak ve on-

larla iletişim içindeymişiz gibi davranmak isteriz. Toplumumuzun yoz kısmı bunlarla doludur; büyücü kadınlar, cadılar, periler, öcüler, başarılı detektifler, çizgi romanlardaki süper kahramanlar, bütün bunlar bu ailenin üyesidir. Açıklanamaz ve kontrol edilemez gücü temsil ederler, bu güce sahip olduğumuza inandıkça –ya da o bizi ele geçirdikçe– bizi bireysel sorumluluğun cezasından muaf kılarak harekete geçirirler. Toplum bilimlerinin bir mutlak determinizm olarak yorumu bu karakterlerde karşılığını bulan seküler bir hokus pokustur, bu sayede ya yıkıma gideriz ya da tamamen özgürleşme yoluna gireriz. Bu karakterler nasıl ortaya çıkarsa çıksın ve ister iyinin ister kötünün ister her ikisinin hizmetinde olsun, ölümlü yaşamlarımızın en güzel sanrılarıdır.

Dostoyevski'nin bu karakterleri bir kez oluşturduktan sonra harekete geçirmek için tek yapması gereken gruptaki belli kişilerle ilk ilişkilerini kurmalarını sağlamaktır. Pyotr'u, babasıyla ilişkisi dışında, siyasi bir bağlantı içine sokması yeterlidir: kentteki entelektüel proleterler zaten yaklaşmakta olan dehşete inanacak kadar yerlerinden edilmiştir, Pyotr yalnızca bunun yolda olduğunu ve kendisinin de bunun gizli liderliğini üstlendiğini söyleyip hâkimiyeti ele geçirir. Bunun haricinde üç şey yapar: içinde bulunduğu toplulukta kötülüğü kusursuz biçimde körükler; grup içindeki konumunu müşterek bir suçla yani, yalnızca fikrini değiştirdiği için gruptan ayrılmak isteyen bir üyeyi ihanet gerekçesiyle öldürerek sağlamlaştırmaya çalışır ve üçüncü olarak hem şantaj ve cinayetle Stavrogin'in elini kolunu bağlamak, hem de onu komplosunun lideri ya da elebaşı gibi göstererek bunu nihai olarak gerçekleştirmesini ve bir an önce fiiliyata dökmesini ister. Hararetlidir ve tüm hararetli kişiler gibi hevesini canlı kılmak için kendine ait olmayan ve kavrayışını aşan bir güce ihtiyaç duyar. Servetine güvenen biri gibi güvenir Stavrogin'e; onu elinde tutmak için ona bir şeyler katması gerekir ve kat-

mak için de onu kullanması gerekir. Bu açıdan bakıldığında Pyotr'un bütün eylemleri anlaşılır olur.

Stavrogin'e, yalnızca Pyotr'un arkasında durduğu için değil, farklı şekillerde başka birçok insanın da arkasında durduğu için daha fazla dikkat etmemiz gerekir: bütün kentin çürümüşlüğünü kusursuzlaştırılmış bir düzenle –yani bıçak sırtında duran bir düzen ve bozukluk dengesiyle– kendi içinde kapsamak durumundadır. Pyotr'un yalnızca başarılı olup yenilgiye uğraması gereken noktada o, bir kahraman olup trajediye varır. Stavrogin bir gizem olarak kalmalıdır ve bunu yapmak için diğer şeylerin gizemine bürünür. Romandaki karakterler de okur da onun hakkında birçok şey öğrenmek zorunda kalır ve ne kadar çok şey öğrenirlerse, o kadar şaşırırlar. Simmons'a göre Dostoyevski, *Cinler*'le ilgili notlarından anlaşıldığı kadarıyla bunun pekâlâ farkındadır. "Prensin kendisini kimseye açık etmemesi ve her yerde gizemli durması son derece önemli" diye yazmıştır ve "okuru tereddütte bırakmalı" diye kendine not düşmüştür. Bunu başarmıştır fakat açık etmediği şeyle ilgili birçok şey göstermiştir. Belki de Stavrogin'in esas gizemi kısmen büyük bir günahkâr gibi yaşamış olmasında ve hayatının son anına kadar, bundan fazlasını da yaşamayı istemesindedir. Eğer öyle ise bu, gizemini çözmez aksine arttırır; tıpkı hayatında böyle karanlık bir gizem barındıran birinin fikrini değiştirmesi ve bunu yeni bir hayat saymasının gizemli olması gibi. Yine de romanda gizemi bazı karakterlerle ilişkisinde kısmen gösterilmiştir; inançlı birine dönüştürdüğü Şatov'la, bireyci bir nihiliste dönüştürdüğü Kirillov'la ve ahlaksız bir kararla kendi isteğiyle, gizlice evlendiği sakat, embesil Marya Lebyadkin'le ilişkisinde, Liza'ya katlanılmaz ve yetersiz gelen aşkında, çoğunlukla örtük biçimde yaptığı için belki daha bile etkili olan sahte güven telkinleriyle, tahammülü güç ikilemlere sürüklediği Pyotr'la ilişkisinde ve küçük bir kızın

ölümüyle sonuçlanan şaibeli ahlaksızlığını itiraf ettiği Tihon'la ilişkisinde. (Birçok kişi aksini iddia etmiş olsa da kitapta bu ölü doğan itirafın yer aldığı ve sonradan çıkarılan bölüm, Stavrogin'in gizemini aydınlatmaz aksine derinleştirir. Bir büyük günahkârın yaşamındaki ölü doğumdur bu, doğumun gerçekleşememesidir: Stavrogin'in yeni bir hayata geçmeyi *başaramadığını* gösterir, bunun yerine yine, kendini kurtaracak olan toplumu aşağılamaya mahkûm olmuştur.) Bütün bu olaylar Stavrogin'in kişiliğindeki gizemin yaratıcı gücünü gösterir ve bunun okur için güvenilirliği, bu karakterlerin Stavrogin'in etkisine ilişkin anlatımlarına ne ölçüde "inandığına" ve okura doğrudan aktarılan genel durum içerisinde tavrının değişme olasılığını ne ölçüde kabul ettiğine bağlıdır. Stavrogin bize hiçbir şey söylemez.

Onun hakkında bildiklerimiz, başkaları üzerinde uyandırdıklarıyla, başkalarına nasıl göründüğüyle ve belli bir ölçüye kadar da başkalarıyla karşıtlık içindeki görünümüyle sınırlıdır. Bu temsil yöntemini ve hissettirdiği yoğunluğu düşünmeye başladığımızda, Stavrogin'in insan aklının yarattığı, yalnızca kendi anlamını taşıyan o varlıklardan biri olması için tasarlandığını görürüz; insanın verdiğini aldığı bir semboldür. Bu yüzden Tihon'un evindeyken, yeniden doğma çabasını fildişinden yapılma çarmıha gerilmiş İsa heykelciğini somut olarak kırarak sonlandırır; dokunduğu her insanda, o insanın kendi içindeki simgesi neyse onu kırar ya da yaratır. Dostoyevski, yine bu nedenle Stavrogin'in şimdiki zamanın eylem sahnesi içindeki ilk görünüşünü, üç sene önceki durumunu anlatarak büyük bir özenle hazırlamıştır. O zamanlar acımasız, pervasız, kaba ve duygusuz biri olarak nam salmıştır Stavrogin: ahlaksız bir zorba, St. Petersburg çöplüklerinde kasıtlı olarak sefil bir hayat yaşayan biri olarak bilinir. Fakat kente vardığında ayyaş bir serseri değil, zarif görünümlü, ruhunun derinliklerinde önemli bir sırrı taşıyan biri olduğu dü-

şünülür, hakkında katil olduğuna dair söylentiler yayılmıştır. Kadınlar onun için deli olur; ya ona tapar ya ondan nefret eder. Parlak, açık renk gözleri ve yanaklarının aşırı pembeliğiyle bir vampiri andıran itici bir anlatım vardır yüzünde. Anlatılan hikâyeler muhtemelen doğrudur: yaşlı bir adamı "kasıtlı ve önceden tasarlanmış bir alçaklıkla" burnundan yakalayıp sürüklemiştir ve bu eyleminin gerekçesini açıklamak yerine valinin kulağını ısırmıştır; bunun ardından beyin humması nüksetmiş ya da diğer bir deyişle sinir krizi geçirmiş, üç yıl başka bir yere gidip kentten uzaklaşarak iyileşmiştir. Annesinin evindeki skandalda tekrar sahneye çıktığında tuhaf bir genç adamla, Pyotr Stephanoviç Verhovenski'yle birliktedir. İlk Pyotr içeri girer, babası ona sarılmak isteyince mesafeli durur. Hastalıklı bir görünümü vardır ama sağlığı iyi durumdadır, biraz kambur görünür fakat güçlüdür; ifade gücü yüksektir, çirkin değildir ama kimse beğenmez onu, ağzının içinde dili değişik bir biçimde, olağanüstü uzun, sivri ucu kendi kendine durmadan dönüyormuş gibi görünür. Buna karşılık konuk odasına onu takip ederek giren Stavrogin'in hiç değişmediği, yalnızca yüzündeki maskeye benzeyen anlatımın kaybolduğu, son derece yakışıklı göründüğü, yeni bir düşüncenin ışığıyla parladığı söylenir. İlk hareketi yalan söylemek olur, annesi, Marya'nın yasal nikâhlı karısı olup olmadığını sorduğunda yalan söyler, sonra da Marya'yla kibar ve saygılı bir tavırla konuşur. İkinci hareketi de Şatov'un attığı yumruğu karşılamasıdır, bunun üzerine kor gibi olana dek ısıtılmış demir çubuğa benzeyen öfkesini, iğrenç, korkunç ve *mantıklı* öfkesini bastırıp yalnızca Şatov'un yüzüne bakmakla yetinir. Stavrogin, böylece girer romana.

Yüz seksen sayfa sonra, ilk cildin sonunda karşılaşırız onunla, çünkü o ana kadar ne okur ne de romanın kurgusu onun gelişine hazırdır. Dostoyevski'nin diline tercüme edersek; en çok da yeraltı adamı, Stavrogin'le ya da kıymeti ken-

dinden menkul Yüzbaşı Pyotr'la karşılaşmaya hazır değildir. Sahneye çıktıklarında skandallarla ve hınçla, yatağın altına saklanmış insanın hissiyatıyla ve en çok da yeraltı adamı üzerinden birçok şey harekete geçmiştir zaten; katların arasındaki çatlaklardan çıkan zararlı haşerelere benzer kişiler; tam da proletaryaya dönüşmüş aydın sınıfının durumudur bu, fakat yalnızca onlarla sınırlı değildir. Kendi benliklerinin yeraltı fazına geçmiş insanlar arasında ortaya çıkar Stavrogin. Haşerelerin kokusu ağırdır ve Lebyadkin ve Liputin gibi soytarılarda yoğunlaşır; Stepan Trifimoviç'de acıma duygusu uyandırır, Marya'da hazindir, Şatov'da umutsuz, Kirillov'da mutlaktır. Bunlar karşısında Pyotr'un içindeki yeraltı adamı pervasız ve hararetlidir, Stavrogin'de ise müphemdir.

Stavrogin, Şatov'un tabiriyle muazzam gücünü bu müphemliğinden alır; bu güç sayesinde Şatov'u nihilizmin ölümünden diriltir ve aynı zamanda Kirillov'un kalbinde yaşayan nihilizmi kabul eder. Yine bu gücün karanlık tarafıyla iletişim kurarak Pyotr'un suç işlemekteki "olağanüstü yeteneğini" ateşli bir eyleme yönlendirir ve onu histeriden kaos üreten deli bir insana dönüştürür. Aslında romanın ikinci cildinde yeraltı adamının, giderek artarak histeri noktasına varan acısı anlatılır. Yalnızca Stepan Trofomoviç'in, bu eski liberalin yenilgisi bu acılardan kazançlı çıkar; yanlış olan birçok şey hükümsüz kalır içinde ve keder duygusunun kendine özgü gücünü hisseder, ok yaydan çıkmıştır – *Alea jacta est*. Diğerleri de yaşadıkları histeri açığa çıkıp herkese ait, ortak bir bozulmaya dönüştükçe bu kırılma noktasına yaklaşır. Yaklaşan şey kendini küçük olaylarla açık eder; tiksindirici şeylerin neşe yarattığı görülür: İncil satan kadının çantasındaki dinî risaleler pornografik resimlerle değiştirilmiştir, kilisede, Meryem Ana tasvirinin yerine canlı bir fare bırakılmıştır, Liza pırlanta küpesini sadaka olarak vermiştir, aziz ve peygamber Semyon Yakoleviç'e ziyaret esnasında yakışıksız davranışlarda bulu-

nulmuştur, Stavrogin'in katil ikizi Fedka'yla arasında geçen iki sahnede de yine bu tip olaylar görülür. Herkes birbirine ve aynı zamanda kendine karşı durur. Bütün bunları yöneten, hem yaratıcı hem yaratılan olarak Stavrogin'in muazzam gücüdür; romandaki bütünlüğü sağlayan da yine onun insanın taşıdığı kibri bütün açıklığıyla gösteren karakteridir. Okurun romanın ortasındaki niyet belirsizliğine, biçimin çözülmesine, merkezdeki sır gibi görünen gerilime, yüze inen tokatların kutsal yüklere dönüşmesine ve Dickens romanlarını ya da *Don Kişot*'taki bazı sahneleri andıran (*quixotik*) muazzam ve aynı zamanda cehennemî bir cümbüşün sürmesine göz yummasını mümkün kılan Stavrogin'dir.

Stavrogin'in etkisinden bu şekilde bahsetmemiz Dostoyevski'nin, romanın siyasi yönünü ilerletemediğini düşündürmemelidir. Siyasi içeriği ilk başta aydınlatan sonra kararan Stavrogin'dir. Romanın siyasi yönünün anlatımı üç düzeyde sürdürülür. Otuz kişilik bir topluluk içerisinden beş kişilik bir grup oluşturulur, bu beş kişinin ilk başta şiddeti kanıksaması sonra da şiddete yönlendirilmesi üzerinden Pyotr'un komplosuna devinim kazandırılır. Yeni vali ve mürebbiyeler için verilen şölen giderek belirginleşen bir hezimet ve fiyaskoyla sonuçlanacağı açık bir karmaşa ve eksiklik içinde sürer: soytarıların galip geleceği ve ayaktakımının yönetimi ele geçireceği önceden bellidir. Buna ek olarak kentte idarenin çöktüğü, çürümenin başladığı, suçun arttığı, sığır vebasının ve koleranın baş gösterdiği de anlatılır. Bunun sonucunda ortaya çıkan –anlaşılabilir, umutsuz, çılgın– devinim karşı konulmazdır. Aynı anda komplo cinayetle, şölen fiyaskoyla sonuçlanır, insanlar suçlulara dönüşür.

Fakat tekrarlayacak olursak, devinimi kabul ediyorsak bunu anlaşılır ve insanca kılan –Nietzsche'nin pek insanca bulduğu türden bir insanlıktır bu– yalnızca Stavrogin'dir. Bununla ilgili iki örnekten söz edebiliriz. "Çaresiz İvan" başlıklı

bölümde Pyotr, Stavrogin'in liderliği ve desteği için son teklifini yapar; cinayeti onun için işlemeyi teklif eder ve ardından cinayetin işlenmesini sağlar: "Papa batıda olacak, bizde ise siz!" diye bağırır. "Stavrogin, erkek güzelisiniz siz (...) Öndersiniz siz, bense solucanınız..." Bu noktada Pyotr, Stavrogin'in elini öper ve gider, onsuz Amerika'sız bir Kolomb gibidir; Stavrogin saklanan Tanrı'dır, *Deus Absconditus*'tur, onun eline düşmek dehşet uyandırır ve ayrıca Rusya'nın tanrılarıyla, Çareviç İvan'la, Yahudilerin güç tanrısı İvan Filipoviç'le de özdeşleştirilir. En sonunda bu suç düşkünü adam şöyle haykırır: "Yeryüzünde sizin gibi birisi daha yoktur! Yurtdışında buldum sizi; yüzünüze bakınca anladım."

Bu, Stavrogin'in yarattığı izlenimlerden yalnızca biridir. Bir de, romandan çıkartılan "Tihon'un Evinde Stavrogin'in İtirafları" başlıklı bölümdeki Stavrogin vardır. Stavrogin, kurban rolünü kahramanca oynamak için bu din adamına gittiğinde aralarında tanrıtanımazlığın, tanrıya inanmaksızın şeytana inanmaktan daha saygıdeğer olduğuna ilişkin bir tartışma geçer, "çünkü tanrıtanımaz gerçek inanca uzanan merdivenin son basamağındadır," sonra Stavrogin Tihon'dan Apokalips'te geçen "Ilık kanlı Laodikyalılar" başlıklı bölümü okumasını ister, Tihon okurken araya girip susturur onu ve "sizi çok sevdim" der, Tihon da ona "ben de sizi" diye karşılık verir. İşte tam da ziyaretinin sebebi olan bu *uzlaşma* anında, Stavrogin tekrar aksileşir, *irrité* olur ve Tihon'u azarlar, onunla alay eder ve kimseye ihtiyacı olmadığını, kendi başının çaresine bakabileceğini söyler. Fakat bağımsızlığının doğası gereği (başkalarını muazzam bir güçle etkilemek zorunda olduğu için) ve o anda bunu oldukça kaba bir şekilde ortaya koymak üzereyken, Tihon'dan onu affetmesini talep etmesi gerektiğini düşünür. Şatov'dan farklı olarak af dilemez, talep eder; Kirillov'dan farklı olarak ruhun soyluluğunun kendini ölüme eşdeğer olan inançsızlıkta ifade etmesine izin

veremez. Fakat ılık kanlı da değildir; *ennui*'si esaslı ve ürkütücüdür. Tihon'a, titreyen küçücük yumruğunu bilerek aklından çıkarmadığı on iki yaşındaki Matroşa'ya yaptığı ahlaksızlığı anlattığı kâğıtları verir. Neden bu itirafta bulunmuştur? Çünkü bir acıyı diğer acıyla değiş tokuş etmek istemiştir, haçın yerine şeytanı koymuştur. Fakat bu aynı zamanda, günahını herkese duyurmanın "valinin kulağını ısırmanın," topluma meydan okumanın, düşman edinmenin, gücünü etki yaratacak şekilde kullanmanın bir başka yoludur onun için. Stavrogin'in gerçek kibri burada yatar, gücü etkili olmalıdır ve o da etkili olan bu gücünü aşağılamalıdır. Gücün doğruluğuna bir katkısı olması katlanılmaz gelir ona, çünkü o zaman işe yaramayacaktır bu güç; doğruluğu istemesine ve bunun ne olduğunu, kusursuz bir tanrıtanımazın inancı bildiği gibi bilmesine rağmen yine de işe yaraması için onu zayıflatmak ve alçaltmak, bir yandan da bunu yaptığı için kendini cezalandırmak zorundadır. Bir aziz olamadığı için, düşmanları arasındayken, olamadığı şeyin kahramanlığına soyunacaktır. Bu nedenle, Pyotr Stepanoviç'in yardım çağrısını ilk başta küçümsemiş olsa da, reddetmez.

O halde Stavrogin'in insanların kendilerinde ket vurdukları şeyleri aktarabileceği sembollerden biri olduğu, kendilerini yeniden doğumun eşiğine getiren ve yıkıma sürükleyen eylem gücünü onun üzerinden buldukları söylenebilir. İnsani cesaretin çaresizlik taşıyan yönünün devinimidirler; bu çaresizlik kendini en çok ve en korkunç biçimde aydın sınıfların proleterlere dönüştüğü dönemde, yani Dostoyevski'nin Rusya'sında gösterir. Din ve siyasetin kendini iktidar biçiminde ifade ettiği zamanlarda toplumda hissettiğimiz türden bir devinimdir bu. Lord Acton'ın "iktidar yozlaştırır, mutlak iktidar mutlak şekilde yozlaştırır" ifadesiyle bahsettiği durumdur; yozlaşan şey devinimdir burada. Kendisinin de belirttiği gibi, bu devinimi bir yeniden doğum imgesi-

ne dönüştürmek için Stavrogin'i, bu tipik ve trajik karakteri, kalbinden çıkartarak başlaması gerektiğini düşünmesi Dostoyevski'de sık karşılaştığımız bir şeydir; daha da sık karşılaştığımız bir diğer şey de, trajik kahramanının, günahının yarattığı devinimi aşamadığını fark ettiğinde onu, düş gücünün dürüstlüğünden ödün vermeden bu devinime teslim etmesidir. Stavrogin aklı başındayken, açık bir zihinle, kendi sahte azametinden korktuğu için kendini asmıştır. İnsanda Tanrı'yı bulamamıştır ve tanrılaşamamıştır.

Dostoyevski romanını böyle bitirir, fakat bu sadece biçimsel bir kapanıştır, ardından diğeriyle yani daha az biçimsel olanla devam eder. "Stepan Trofimoviç'in Son Seyahati" başlıklı sondan bir önceki bölümde, başından beri devam eden başka bir devinim daha olduğunu fark ederiz, Stavrogin'in yönettiği baş edilmesi güç atalet haricinde bir atalet daha olduğunu görürüz. Bu, Pyotr'un babası ve Stavrogin'in öğretmeni Stepan Trofimoviç'in bir uşaktan Don Kişot'a yüceltilmesinde gösterilmiştir ve bu yüceltmede, domuzlarla ilgili metne Stavrogin'in ölümünün veremediği *éclaircissement*'ın[4] verildiğini görürüz. Ne olmuştur Stepan Trofimoviç'e? Bir "kültür" zayiatı, kalkınma paraziti, Varvara Petrovna'nın kuklası olarak, histeriye, kibre, biat etmeye alışkın biri olarak başlayıp, tahribat, yıkım, yenilenme ve yücelmeye varan bir dönüşüm geçirmiştir. Etraflıca baktığımızda, fiyaskoyla sonuçlanan yirmi senelik aşk hikâyesinden çıkarılmamış bir ders yoktur, fakat esasında bunların hepsini bu aşkın koruyucu bir yalan olduğu gerçeğinden öğrenmiştir, bu, *Bovarizm*, Fransız dili, Shakespeare aşkı, Raphael, brendi ve şampanya gibi korunmak için kullandığı bir kalkandır: *Hayatım boyunca söylediğim yalanlar* ifadesinin kalkanıdır. Fakat bu savunmada da, yalanlarında olduğu gibi, başka yalanların değil de bu yalanlarının söylenmesinin sebebinde görül-

4 Açıklama – ç.n.

düğü gibi, bir gerçeklik vardır ve belki de bu yalanlar Kirillov'un Tanrı'yı icat etmeyi reddederken öne sürdüğü sebeplerden ya da Şatov'un kişinin inançlı olması için ülkesiyle bağlantısını koparmaması gerektiğini düşünmesine yol açan sebeplerden çok farklı değildir. Stepan Trofimoviç, döşeğinde ölürken eski bir Batıcıdır ve yüceldiği noktada Batı'dan yaydığı her şey, "ülküsü", tuttuğu yol, aşkı ve hayatı, neticede esaslı bir Rus olduğunu göstermek için yeterlidir. Farklı benlikleri *nükseder*; fakat Stepan'ın günah çıkardığı pedere Varvara Petrovna'nın söylediği gibi: "öyle bir insandır ki bu, yarım saat sonra bir kez daha günah çıkartmak gerekir onun için." Bu onun daima hayatiyet taşıdığının, elinde olsa yalanı bırakmanın eşiğine geleceğinin fakat diğer yandan da hayatı boyunca söylediği "yalanları" sürdürmenin eşiğinde durduğunun pekâlâ kanıtı değilse nedir.

Bu eski liberal, İncil'le şampanya arasında, büyük bir sevecenlik ile ahmaklık arasında ve kutsal bir şekilde tecelli eden düzen ile dayatılan düzeni şiddetle reddetmek arasında gider gelir. Fakat ikilemin kendisi değildir, ikilemde kalan kişidir. İnsan doğasının hem İncil'i hem şampanyayı isteyen laf dinlemez kararlılığıdır. Hiçbir zaman bir kahramana ya da azize ihtiyaç duymadan değişebilen fakat yakalanamayan devinimiyle insanın ölümsüz, umutlu tarafıdır; kibir ona göre değildir; Sançe Panza'sız bir Don Kişot'tur ve gerçek şeylere karşı savaşır. Ölüm döşeğindeyken, tesadüfen Tihon'un Stavrogin'e İncil'den alıntıladığı ılık kanlılıkla ilgili pasajın okunduğunu duyar; ilk defa duymuştur bu pasajı ve soğuk olmanın ılık kanlı olmaktan iyi olmasına sevinir. Sonra domuzlar hakkındaki pasajı okumalarını ister ve dinledikten sonra kahramanlıktan tamamen uzak kabullenişini dile getirir. Yüce hastamız Rusya'nın, der, içine yüce bir düşünce, yüce bir irade girecektir ve onu içine kötü ruhlar girmiş o çılgın kişioğlu gibi koruyacaktır. Bu kötü ruhlar do-

muzların içine girmeyi kendiliklerinden isteyeceklerdir. "Biziz bu kötü ruhlar, bizler, onlar ve Petruşa ve *les autres avec lui*,[5] belki de en başta ben." Son sözleri "Ululukla sonsuzluk kişioğlu için, üzerine yaşadığı o küçücük gezegen kadar gereklidir" olur. Azizden ya da kahramandan hiç bahsetmez.

Dostoyevski'nin amacı okurlarına Stavrogin ve Stepan Trofimoviç arasında seçim yaptırmak değildir; kendi yapamadığı seçimi okurdan nasıl isteyebilir; fakat ikisini yan yana koyar, ikisi de birbirine karşı geçirgen değildir, ikisi de bir tür kıyaslanamaz eşitlik içinde kendi umutları ve umutsuzluklarında, kendi arzularında, birbirinden tamamen farklı devinimlerinde kaybolmuştur; Stavrogin'in deviniminde hiçbir şey yaratılamaz ancak yok edilebilir, Stepan Trofimoviç'in deviniminde ise hiçbir şey yok edilemez ancak devam edebilir. Birini anlamak için diğeri gereklidir, yaşamın ölümü anlamak için gerekli olması gibi. İkisi de birbirini farkında olmadan "ele geçirir."

Stavrogin ve Stepan Trofimoviç Verhovenski'nin birbirinden tamamen farklı olması, yalnızca aynı romanda yer aldıkları, Skvoreshniki denilen kır evinde beraber kaldıkları için çelişkili gibi görünür. Kır evinin adı dilimizde kafes anlamına gelmektedir. Verhoven, üstün anlamına gelir, bu üstünlük Stepan Trofimoviç'in taşıyamadığı şeydir. Stavros, haç anlamına gelir (Rusların bildiği türden Yunanca'da) ve Stavrogin'in de taşıyamadığı onun haçıdır. Kafes siyasetine göre, yaşam hapishanesinde azat edilmeyi beklerken, bunlar aşağı yukarı aynı anlama gelir.

5 (Fr.) Onunla birlikte ötekiler – ç.n.

Karamazov Kardeşler (I): Doludizgin Troyka ve Yeraltının Devinimi

Dostoyevski gerekçesiz karakterler yaratmakta ustadır ve bu durum en belirgin şekilde *Karamazov Kardeşler*'de karşımıza çıkar: Dostoyevski'de kalıcı ve yeterli bir gerekçe bulmak, kötüden kurtulup iyiye varmak ve buna rağmen yaşayabilmek neredeyse imkânsızdır, bununla birlikte içimizdeki umudun ıstırabı o kadar köklüdür ki bunu yapabiliriz. Dostoyevski'nin yazınında hem eylemsel hem de ruhsal düzeyde gözü kapalı umut etme gücünden doğan hareketi görürüz; bu, herkese açık bir kaynaktan doğan umut genellikle acı ya da alçakgönüllülük üzerinden gözü kapalı umut etme gücüne dönüşmüştür. Alçakgönüllülüğün ya gerekçesiz olmak ya da harekete geçiren nedeni neredeyse kusursuz biçimde benimsemiş olmak anlamına geldiğini de göz önünde bulundurmamız gerekir. Dostoyevski günahkârların böyle olduğunu söyler ve ekler "Biz de öyleyiz." Bu düşüncenin geçici heves ile ilişkilendirilmesi (ve romanda bununla ilgili birçok örneğin başını çeken ihtiyar Karamazov'da gördüğümüz hali) burada gözü kapalı umut etme diye tanımladığımız gücün derinliğini yani umuda sıkıca sarılan ve onu san-

ki bir kancayla tutan ve sürükleyen beklenmedik, kestirilemez eylemin derinliğini göstermektedir. Roman işte bu gücü, acı ve günahın vicdanıyla gerekçeye dönüştürür. Dostoyevski bu yüzden birçok romanında "Bir Büyük Günahkârın Yaşamı"nı yazmak istemiştir – sanki ancak onun en yüksek gerekçeye ulaşabileceğini düşünmüştür. Bu başlığı hiçbir zaman açık biçimde kullanmamış olsa da, *Suç ve Ceza*, *Budala*, *Cinler* gibi romanlarının başlıklarında ve *Karamazov Kardeşler*'in büyük bölümünde bu niyeti güçlü bir biçimde hissederiz, bununla birlikte Dostoyevski'nin bu başlığı neden kullanamadığını da sezeriz. Niyet yaşamın telaşı ve devinimi içinde kaybolmuştur. Troykayı doludizgin süren kişi ruhun mahzeninde yaşayan yeraltı adamıdır, troyka da davranışlarımızın aracının ismidir.[1]

Gerekçenin belirdiğini, sanki belli belirsiz fakat yine de yakalayabileceğimiz şekilde belirdiğini görürüz.

Baba Fyodor'un, öldürülmesinde bu gerekçe etkindir. Fyodor duyarsız fakat keskin bir sezgiye sahip biri olarak tanıtılır bize; rezilliğini duygusallık gibi sunan bir şehvet düşkünüdür. Fyodor iki nedenden ötürü soytarı olarak tanımlanabilir: Birincisi, bu kendisinden beklenir, ikincisi, başkalarının içindeki soytarıyı ortaya çıkarmayı sever ve ayrıca soytarılık, bir şeyleri gelişigüzel halletmek, düşeş imkânlar ya-

1 Bu makale boyunca birçok yerde "doludizgin troyka" ifadesini "yeraltının devinimi"yle birlikte kullandım, bunların birlikte bu kullanımımın anlamı zenginleştireceğini umarak herhangi bir açıklama yapmadım. Yeraltı, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanı ve isimsiz sakinini ifade ediyor. Doludizgin troyka ise Gogol'ün ifadesidir ve Dmitri'nin duruşmasında savcı tarafından kullanılmıştır, davanın sonuçlandığı bölüme de bu başlık verilmiştir. Savcı şunları söylemiştir: "Geçen devrin en büyük yazarı en büyük yapıtında Rusya'yı bilinmeyen bir hedefe doludizgin giden bir troykaya benzeterek şöyle diyor: 'Ey troyka, kuş gibi uçan troyka, kim icat etti seni acaba?' Peşinden gurur dolu bir heyecanla, uçarcasına giden troykanın yolundan bütün ulusların saygıyla çekildiklerini ekliyor (...) bence troykaya onun kahramanlarını koşsalar, arabacı yerine kimi oturtursan oturt hayır gelmez o troykadan! Hem bunlar eski zaman atları, günümüzdekilerle boy ölçüşemezler! Şimdikiler daha safkandır..." Savcının sözleri burada kesilir fakat kitap, o ve savunması için devam eder – ç.n.

kalayabilmek için de iyi bir araçtır. Fyodor Pavloviç en cazip rollerden birine soyunmuştur: Bir an sonra ne yapacağı belli olmayan fakat yapacağı şeyin kaba ya da kötü veya şuursuzca olacağından, bir tür seviyesizlik taşıyacağından kimsenin kuşku duymadığı bir adam rolünü oynar ve rol yaptığının farkındadır. Böyle bir kişiyle sokakta karşılaşmak ya da evde oynanan oyunlardan birinde eşleşmek bile yeterince kötüyken o, yaşamın ortasında bir cehennem temsili kurar ve kendisini cinayetin hedefine yerleştirir. Bunların yanı sıra şuursuz bir alkoliktir; bu şuursuz haliyle esrik birinden, aklını kaçırmış bir fanatikten ya da anarşistten farklıdır. Hepsinden ve doğanın kudretinden bir parça taşır: Bu yüzden, en azından şimdilik "böyle bir yaratığın yaşamasına izin verilmiştir." Güdüleri oluşturan şeyler onu harekete geçirmez (düzenin gerekli görüldüğü yerdeki düzensizliktir). Fyodor Pavloviç romanda, çenesinin altında para kesesi gibi sallanan âdem elması, neredeyse tümü çürümüş kırık dökük dişleriyle, tükürük saçarak konuşan ve kendisini eski Roma soylularına benzeten biri olarak çizilmiştir. Onun suretinde kendinizi görürsünüz: Baba katli için en uygun, dikkatleri en çok üzerine çeken kişidir, gözlerinizi ondan alamazsınız.

Roman, Fyodor Pavloviç'in, oğulları Dmitri, İvan, Alyoşa ve gayrimeşru çocuğu Smerdyakov tarafından elbirliğiyle katledildiği kasvetli gecede açılır, bu sırada Fyodor Pavloviç ellili yaşlarındadır ve her biri saf Karamazov tohumu taşıyan bu çirkin ördek yavrularından oluşan ailenin kurucusudur. Oğullarının hiçbiri tek başlarına babalarını öldürmek için yeterli güdüye sahip değildir fakat birbirlerinin ışığında ve Zosima Dede'nin koruması altında, babalarının soytarılığına tanık oldukça yeterli ve güçlü bir gerekçe elde ederler. Romanın bu noktasında, sonradan ne öğreneceğimizi bilmeden, aslında hiçbirinin suçlu olmadığını ve hepsinin suçlu olduğunu görürüz. Dmitri babasını kıskanır ve babasından alaca-

ğı parayla ilgili ne yapacağını bilmez durumdadır; İvan'ın da belki paraya ihtiyacı vardır ve kendi meşrebine uygun biçimde o da farkındalığının en üst noktasındadır; Smerdyakov, gitar çalan bu genç adam zaten çoktan son durağa varmıştır, o ayarttığımız, etki altında bırakabildiğimiz ama sürekli bir şeye ihtiyaç duymasını, arzuyu umutsuzca arzulamasını önleyemediğimiz kişilere benzer; paranın, şehvetin ya da gururun uşağıdır o, ama sadece uşağı. Hakiki değildir, yaptığı hiçbir şey ona ait değildir: Her hakiki arzu ve ihtiyacın bayağı taklidi ya da maskesidir. Alyoşa'nın ise parayla bir işi yoktur ve ancak Fyodor Pavloviç'in ölümüne sebep olduğu annesinin intikamını almak isterse bir gerekçesi olduğu söylenebilir. O, daha ziyade herhangi bir gerekçesi olmaksızın kendisini harekete geçiren gücüyle, yani yeni yeşermeye başlayan sevgisi ve henüz tam anlamıyla ehlileşmemiş iyiliğiyle itici güç olur ve onun varlığıyla diğerleri de birer itici güce dönüşür. Alyoşa'nın kabullenişi ya da sevme gücü, İvan'ın inkârı ve gururu, Dmitri'nin bedeninin bağışladıkları ve ruhunun coşkusu babasında birleşmiş ve düşkünleşmiştir ve Smerdyakov'da, Fyodor Pavloviç'in gayri-meşru oğlunda, uşak kardeşte alçalmış ve parçalanmıştır: Karamazov ruhu, Karamazov yaradılışı, şartlar ne olursa olsun hayatiyet ve dayanma gücü taşır. Bunlar topluma karıştıklarında bir o kadar uygunsuz görünürler fakat gereklidirler ve muazzam bir çekicilik taşırlar. Onları kabul edebildiğimiz ölçüde reddedebiliriz ancak, ne daha çok ne daha az. Başkalarını etkiledikleri gibi birbirlerini de etkilerler. Birbirlerini rahat bırakamadıkları gibi bizi de rahat bırakmazlar. Hem birbirlerinin hem de bizim üzerimizdeki etkileriyle, bir tür rastgele kaçınılmazlıkla, bir kez seziddikten sonra ancak güçlü bir iradenin karşı koyabileceği beklenmedik bir ihtimali uyandırırlar.

Tek başlarına hiçbir şeydirler, ancak birlikte olduklarında bu etkiyi yarattıkları söylenebilir. Üç kardeş ayrı ayrı yerler-

de büyümüşlerdir ve her biri kendi doğasına uygun şekilde yetişmiştir; Dmitri orduda, İvan üniversitede, Alyoşa manastırda eğitim almıştır; ihtiyar Karamazov alçaklıkla, Smerdyakov aşağılanarak, Dmitri bedeninin gururuyla, İvan zekâsının gururuyla, Alyoşa neredeyse kibre varan alçakgönüllülüğüyle yoğrulmuştur. Hepsi yirmi yılını çölde geçirmiştir. Bir araya geldiklerinde, her biri kendi olsa da, birleşip toplum üzerinde tek bir fırtına gibi patlarlar. Brutus'ün *Julius Caesar*'da dediği gibi aileden gelen dehalarıyla insanlar arasında isyan çıkarırlar.

Dostoyevski'nin kullandığı cinayet, para ve aşk ya da şehvetle yaşanan cinsellik gibi dramatik araçlar bu fırtınayı temsil etmek için kullanılabilecek en iyi araçlardır. Para, özgürlüğe dair umutsuz arzumuza en çok benzeyen biçimdir, cinsellik bunun içsel halidir ve cinayet ise zirvesidir. Bunlar saplantıyı, eylemin mahzenini, ruhun maneviyatı besleme ve yok etme ihtiyacını oluşturur. Bu yüzden İvan herkesin diğerinin ölümünü dilemeye hakkı olduğunu söyler. Bu yüzden Dmitri en tutkulu aşkın ve nefretin birbirinden bir saç teli kadar ince bir çizgiyle ayrıldığını söyler. İhtiyar Fyodor bu yüzden kendi düşkünlüğünün öcünü aldığı soytarılığında kendi sonunu hazırlar: Öylesine alçalır ki kolayca ezilip geçileceği bir noktaya getirir kendini. Dmitri de bu nedenle suçun tanrıtanımaz kimse için kaçınılmaz olduğunu düşünür ve bunu söylerken inançlı kişide bir eksiklik olduğunu ima eder gibidir, işte bu yüzden insanlığın güzelliği ancak Sodom'da bulabileceğini söyler, ya da Katerina için "Beni değil kendi erdemlerini sever o," der ve Gruşenka içinse "Çok güzel vücudu var! Ayağından hatta sol ayağının serçe parmağından bile belli oluyor. Gördüm, öptüm de, ama o kadar, yemin ederim hepsi o kadar!" der. Cinayet ve cinsellik nihilizm ve yaradılışı değerlendirme aracıdır. Para bu anlamda daha etkisizdir ama bir dönüşüm aracıdır. Para

karakterlerin ister kendi ceplerinde olsun ister de başka birinde, her zaman başka bir şeye dönüşmek, başka bir şey olmak üzere orada durur. Para cinselliği cinayete dönüştürür.

Dostoyevski'nin psikolojisinde para, cinayet ve cinsellik soytarılıkla ilişkilidir, bu soytarılık ayrıca geçici heves ve harekete geçiren güdü ile de bağlantılıdır, güdü yokluğuyla ya da ihtiyaç duyulan bağlantıyı sağlamak için hep merkezdedir; her ilişki ağının düğüm noktasıdır. Dostoyevski'nin soytarı kavramını en üst noktasına vardırdığı rahatlıkla söylenebilir, bunu Alyoşa'nın Kolya'ya Snegirev'in ("hamam lifi") tuhaf davranışını açıklarken görürüz: "Son derece duygulu ama ezilmiş insanlar vardır. Uzun yıllar köle gibi yaşadıkları için gerçeği, onları ezen insanların yüzüne karşı söyleyecek cesaretleri yoktur (...), bu çeşit bir soytarılık bazen çok acıklıdır." Bir insanın kendine acımasına izin verdiğinizde –özellikle de kendine acıma duygusunun acımasız gözünü onayladığınızda– hangimiz, en azından örtük biçimde, soytarı olmayız ki. Dostoyevski'de bu sadece açığa çıkar.

Karamazov Kardeşler'deki başlıca karakterlerden Alyoşa ve arkasında duran varlık, Zosima Dede haricinde diğer bütün karakterler soytarı diye nitelendirilebilir. Alyoşa ve Zosima Dede'nin de "yeraltı" yaratıkları, tamamen bilinçdışı soytarılar gibi karşıtları vardır. Alyoşa'nın karşıtı kötü kokan Lizaveta'dır, Lizaveta'yı herkes sever, kimse onunla alay etmez, hele münasebetsizliği hiç söz konusu edilmez: O Alyoşa'nın alçalmış halidir. Zossima dedenin karşıtı ise kıyafetinin altında, göğsünde merhametten ziyade bir zincir taşıdığı söylenen Peder Ferapont olabilir; Ferapont, Zosima Dede'nin yeraltı canavarı biçiminde karşımıza çıkar, görünenden ziyade kaçamadığımız ötekidir; o da Zosima Dede gibi her şeyi kendine doğru çeker fakat bir kaynak olarak ya da onarım amacıyla değil bir vakum, sünger ya da kapan gibi çeker. Peder Ferapont'ta ruhun iradesinden ziyade inatçılı-

ğını görürüz. Bu son söylediğimizi Dostoyevski, Zosima Dede'nin mutlak otoriteyle ilgili konuşmasının sonunda şöyle ifade eder: "(...) kişinin kölelikten ruhsal olarak kurtulması, özgürlüğe, erdeme kavuşması için gerekli olan bu silah... iki yanı keskin bir silah da olabilir belki; bazı kimseleri iç huzuruna, iradeye tam hakimiyete kavuşturmak yerine, en şeytani bir gurura (yani özgürlüğe değil de zincire) sürükleyebilir." Soytarılık, zincirleri yanlış yerinden kırar.

Bu durumu göz önünde bulundurursak Zosima Dede'nin, İvan'ı bir cevaba ihtiyaç duyduğu için, Dmitri'yi acı çekmeye mahkûm olduğu için, Alyoşa'yı dış dünyada yaşayıp "her şeye katlanması" için kutsaması birtakım soruları beraberinde getirir. Zosima Dede'nin bu davranışı, tıpkı rüzgârın yağmuru getirmesi gibi, Dmitri ve İvan'a azap ve çaresizlik getirmemiş midir? Aralarından yalnızca, hikâyesinin nereye vardığını hiçbir zaman bilmediğimiz Alyoşa'yı kutsaması doğru olmaz mıydı? Yoksa trajediyi bu kutsamanın başlattığı söylenebilir mi? Veyahut Zosima Dede Karamazov alçaklığının temelindeki –bu Alyoşa için de geçerlidir– çarpıklıkta mı trajediyi görmüştü? Hatırlayacağınız gibi Alyoşa kendisinin, Dmitri'nin şehvet düşkünlüğünün alt basamağında olduğunu fark eder ve ilk adımı atarsa gerisinin de geleceğini bilir. İhtiyar Fyodor'un Zosima Dede'ye "Bakın ne diyeceğim, kutsal peder, doğal olmamı istemeyin benden, göze almayın bu tehlikeyi (...) doğal olacak ölçüye zaten ben de gelemem," dediğini duyduğumuzda, Alyoşa dış dünyaya katılmış olsa başına neler gelebileceğini tahayyül edebiliriz. Tam da bu kadar ileriye, doğasının sınırlarına kadar giderdi – ve Dostoyevski'nin bize bu sınırı, Zosima'nın konuşmasında duyduğumuz gibi özet şeklinde değil kapsamlı biçimde vermesi gerekirdi. Daha sonra gördüğümüz gibi Zosima, Alyoşa'yı kendisinin deneyimlemediği bir hayat sürmeye yönlendirir. Alyoşa'da gördüğü masumi-

yetin her an her şeye dönüşebileceğini düşünür. Bu yüzden Alyoşa diğer herkesten daha gerçekçi biri gibi "anlatılmıştır." Masumiyetteki olasılık fikri Hıristiyanlar için her zaman şeytani bir davetkârlıkla ilişkili görülmüştür ve Dostoyevski gibi suçluluk duygusuyla kıvranan bir Hıristiyan için bu özellikle davetkârdır: Başka türden bir cinayetin cazibesini taşır. Dostoyevski yaşamı boyunca bu minvalde en üst noktaya ulaşmaya çalıştı fakat ancak Zosima'nın ulaştığı noktaya varabildi. (*Cinler*'deki Tihon, *Budala*'daki dede, yine bu türden ama daha geri bir noktada duran karakterlerdir.) Bu yüzden bunca soytarı yaratmıştır Dostoyevski – masumiyet boşluğunu kapatmak için. Soytarı, yeraltı adamının kendini ifade ederkenki halidir; eylemidir; soytarı, masumiyetiyle yol açtığı deneyimlerden korunmuş masum kişidir, Dostoyevski'nin diliyle ifade edersek aşağılanma, hakaret ve küçük düşmekten korunmuş kişidir, gururu sayesinde korunmuştur; bunların hepsi aynı anlama gelir. Smerdyakov'un dediği gibi çok az kişi, bütün Rusya'da yalnızca bir ya da iki kişi azizlik mertebesine ulaşır. Yaratma işi ya azizi ya da soytarıyı ortaya çıkarır ve her ikisi de mükemmel insan ya da büyük bir günahkâr olabilir. Dostoyevski her ikisinin de ikisi birden olabileceğini, hatta olması gerektiğini düşünmüştür.

Bu görüş Zosima'nın "yararlı sevgi, hayali sevgiye oranla çok daha sert ve ürkütücüdür," uyarısını ve Dmitri'nin "Hele o güzellik! Ruh bakımından da akıl bakımından da üstün bir insanın Madonna idealinden başlayıp Sodom idealiyle bitirmesine gene de dayanamıyorum" gibi ifadelerini anlaşılır kılmaktadır. Bir kez daha tekrar edecek olursak "İnanın ki çoğu insanlar için Sodom'dadır güzellik," der Dmitri, "aklın yüzkarası dediği şey yüreğe katıksız bir güzellik olarak görünebilir." Bu ifadelerin her ikisi de bu kitapta kısmen temsil edilmiştir, her ikisi de yaşantıyla yanıtlanmıştır; bence bu

iki ifade ve karşılığında verilen iki yanıt aynı şeyin iki evresidir yalnızca.

Kutsama ve uyarılara geri dönersek Zosima, Dmitri'nin önünde "sınırsız ve muammalı yetkisi"yle eğildiğinde aslında Dmitri'nin düşüncelerinin önünde eğilmiş olmaz mı? Zosima bu şekilde Karamazov ruhunu ve iradesini kendi varlığının paradigması içinde ruhuna ve iradesine taşımış olur. Zosima'nın romandaki işlevi adaletsizlik karşısında acı çeken kişilerin kutsal bir şeye sığınma ihtiyacını karşılamaktır. Ve yine aynı şekilde Zosima, Alyoşa'dan dış dünyada yaşamasını ve gerçekçi biri olarak her şeye katlanmasını istediğinde yararlı sevginin sertliğini hissettirmiş olmaz mı? Zosima benzer şekilde İvan'ı da kutsar çünkü zihni ve kalbi acıyı taşıyabilmektedir: İvan ona göre "kendini acı çekerek dönüştürecek" bir kurbandır. Zihni kalbinin acısıyla alay eder. Zekânın kibri, alçakgönüllülüğün kibri, bedenin kibri; katlanılmaz dünyaya karşı verilen bu üç karşılığın kutsanması gerekir çünkü bir düşüş başlayacaktır: Korkunç bir mahrumiyet üzerinden başka bir şeye düşüş.

Bu *Karamazov Kardeşler*'in birinci bölümünün bizi romanın diğer bölümlerine hazırlayan gerçek gücüdür. Böylece romanda belirli bir yaklaşım düzeyine ya da mesafeye erişilmiş ve romanın içine girilmiştir, olaylara (yani baba katli, kardeşlerin birbirleriyle ve manastırla ilişkileri) bu mesafe ya da seviyeden devinim kazandırılmıştır. Bu, doludizgin giden troykanın devinimi ve yoğunluğudur. Kimsenin açık bir saiki ya da akla uygun bir hedefi yoktur ama hepsi içine dalabilecekleri ortak bir saikler rezervuarı –kaynayan bir havuz– bulmuştur ve ayrıca tam tersine dönüşme yönünde değişkenlik olanağı da geliştirilmiştir. Baba ve oğulları, rollerini (bu rol her ne ise) değişmeden olduğunun tersine dönüşebilme potansiyeli taşımaktadır. Alyoşa bile azizlik mertebesi şöyle dursun, şehvetin düşkünlüğünün ilk basamağın-

da durmaktadır: Henüz bir rahip kadar alçakgönüllü-ezilmiş değildir. İhtiyar babanın soytarılığı ise tam da bu tam tersine dönüşme durumunun tahterevallisidir.

Kuşkusuz bunun tamamen romanın düzeneği ve kelimelerle ilgili olduğu, psikolojik ve kurgusal, duygusal ve teknik, kavramsal ve uygulamaya yönelik, sembolik ve olgusal biçimle ilgili olduğu da söylenebilir. Bütün bunlar olay örgüsünü kurar. Bunlar vasıtasıyla olay örgüsünün ve daha derine inerek dilin içine gireriz, böylece insan olarak kendimizi, eylemlerimizin duygusunu kavrarız. Kelime sağanağı insan sağanağı gibi görünür. Zaten roman bundan başka ne olabilir?

Günümüzde romanda "biçim" diye nitelendirdiğimiz şey, romana ilişkin beklentimizi karşılayan bu özellikleri kısıtlı bir ölçüde kullanır, fakat bütünüyle sağlayamaz. Henry James, Tolstoy'un romanlarını "dağınık ve gevşek ucubeler" diye nitelendirir, sanırım Dostoyevski'ninkiler için daha kötü bir niteleme kullanırdı. Her halükârda *Karamazov Kardeşler*'i ya da James'in romanını ya da bazı yerlerinin kısaltılması gerektiğini düşündüğümüz, bizi sarsan, yaşama benzer romanları düşündüğümüzde, biçim dediğimiz, bazı kısımları çıkararak bütünü bozan bir tür tahripkâr özerklik, duygusallığı mekanikleştiren ve seçenekleri azaltan bir kesinlik ya da doğallık çabası görürüz. Bütün paradokslarımız önemsizleşir, ironilerimiz anlamsız gelir, zekâmız ikame edilebilir olur. Usta olamamaktan memnun kişilerin başarısına ulaşırız. Biçimle ilgili başka bir tanımlama daha yapmakta fayda görüyorum: Muhtemelen "romanda biçimi" başka bir düzeyde ve belki de düş gücünün peşine düşerek değil de başka bir yolla olgunlaştırmış olabiliriz. Bu yüzden çağdaş İngiliz ve Amerikan romanlarında, bunların en iyi örneklerinde bile, ruhun edimlerinde bir tür ergenlik görülür, cömertlik, yüce gönüllülük eksikliği hissedilir: Bu romanların kul-

landıkları biçimler tasavvurlarımızla ya da ilgilerimizle bize yeni bir psikoloji sunacak ya da hayata dair teorik bir biçim –en azından deneyim bağlamında kabul edeceğimiz ya da reddedeceğimiz bir bilgi– kazandıracak ölçüde bağdaşmaz.

Romanın ikinci bölümünde birçok yargı vardır, bunların bir kerede değerlendirilmesi güçtür, yalnızca şunu söyleyebiliriz; Zosima Dede'nin ölümü bütün bölümü hâkimiyeti altına alır, planlanan cinayet için bir tür merkez oluşturur ve İvan'ın "Büyük Engizisyoncu" şiirine ve Alyoşa'nın buna tepkisine zemin hazırlar. Zosima Dede ve temsil ettikleri, olay örgüsünün dünyevi yönlerinin ya da kardeşlerin hikâyesinin yanında yer alır. Dostoyevski imgelerde sabit bir analoji kurar, Shelley'nin deyişiyle ifade edecek olursak "hakikatin yaşamını besleyen" bir analojidir bu. Bu, bir inanç meselesinden ziyade iki imge zinciri yan yana geldiğinde ne gördüğümüzle ilgilidir; Zosima bir dede olduğu için, sınırsız tevazu gösteren mutlak otorite konumundadır, bir rahibe kıyasla inzivada geçirdiği her yılla ondan daha "alçakgönüllü" bir konumdadır. Bu alçakgönüllülük içinde insanların işledikleri günahlardan kendini sorumlu tutar ve sorumlu olduğu için suçlu olduğunu düşünür. Bu Doğu'nun "günah keçisi" düşüncesidir. Büyürsek suçluluk duygusu içinde büyürüz ve bunun bir sonu yoktur. T.S. Eliot İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında pasifizmden bahsederken "menfaatleri paylaşıyorsak içinde yaşadığımız toplumun suçunu da paylaşmalıyız," dediğinde belki de "Batı'nın" günah keçisi kavramından bahsediyordu. Fakat "gerçek" günah keçisi sevginin sertliğiyle (Tanrı'nın seçtiğini *de* sevmek: Kişinin nefret ettiğini sevmesi) kazanır dünyayı: Bu sertlik Tanrı'yla pazarlık etmez. Ancak aşırı tevazu, gurura teslim olmadan Tanrı'yla pazarlık etmekten bizi alıkoyar.

Zosima Dede öldüğünde onu sevenler, ondan korkanlar ve nefret edenler böyle bir kişinin ölümünden hemen son-

ra olacak büyük şeyi, mucizeyi bekler. Zosima Dede kişisel bir güce sahip olduğu için mucizelerin de yine ona özgü olması beklenir. Bu yüzden bir yıldır haber alamadığı oğlu için Zosima'ya başvuran dul annenin çocuğuna kavuştuğu haberi gelince bu, Zosima ölünce gerçekleşmesi beklenen mucizelerin tatminkâr bir ilk işareti olarak algılanmıştır. Mucizeler kişisel inancı yoldan çıkarır çünkü kişisel olanı aşan inancın zaferidir: Mezarlıklarda ya da karanlık köşelerde her an karşılaştığımız küçük lütufları, Aquinolu Thomas'ın kararlarının "gerçek" mucizeleriyle, Franz von Assisi'nin kurduğu tarikatla ya da görkemli katedrallerle kıyaslayın mesela. Gelgelelim manastırda bunun diğer yüzünü görürüz: Kayıp oğlanın geri döneceğini bildiren mektup, aklın sınırlarını aşan bir mucizeye tanıklık etmenin cazibesi. Alyoşa'nın Zosima Dede'den sonraki akıl hocası Peder Paisiy bile, Zosima Dede'nin mucizesini inkâr etmesine rağmen bu inkârına kendisi de inanmıyor gibidir. Nasıl inkâr edebilir ki, hayatı inancın yok olmasına indirgeyen, Tanrı'nın cenneti için aklı kurban eden, şeytanları ve sırtında taşıdığı ödlek yükleriyle kaçık asketik Peder Ferapont'un içinde bulunduğu bir manastırda yaşamaktadır. İçimizde kendimizden daha yüce bir varlığın gücünü hissettiğimizi düşündüğü için, ona yakınlaşmanın ancak bu güce ulaşabileceğimiz tek yolu yani bizi biz yapan gücü yıkarak mümkün olabileceğine inananlardandır. Aç kalıp mucizeler göreceğimizi düşünür, bu ona göre aklını hedefe varmasında bir yol olduğu için yücelten ve yücelttiği için bir yol olarak gördüğünün farkında olan kişi için en cezbedici şeydir. Peder Paisiy'nin, Zosima Dede'nin mucizesini inkâr etse de bu inkârına kendisinin de inanmadığını tekrar belirtmeliyiz. Bu manastır yaşamının yeraltına ait kısmıdır ve yüzeye oldukça yakın durmaktadır.

Bütün bunları hisseden ve gören Alyoşa'ya biz olmayan ve bizi aşan gücün aynı şekilde işlediğini hatırlatmak Peder Pa-

isiy'e düşer. Hıristiyan idealinin tanrıtanımazların bile kalbinde olduğunu, Hıristiyanlığın bütün önemli girişimlerin öncülü olduğunu ve bunun yerine başka bir şey koyma girişimlerinin hepsinin çirkin sonuçlara yol açtığını söylediğinde Zosima'nın yaşamıyla aynı doğrultuda, rasyonel bir düşünce ortaya koyar; bence burada aynı zamanda Hıristiyanlığın kendisine atfedilen farklı yorumların hepsinin temelini oluşturduğunu ve hatta dışında kaldığını da söylemek istemiştir. Romanda bu sahnelerin geçtiği dördüncü kitabın başlığı "Acılar"dır. Peder Paisiy'nin ileri sürdüğü savı anlamak ve kabul etmek, tek istediğiniz kayıtsızlık ve atalet ise kolaydır fakat hoşgörünün ötesine geçip yararlı sevginin yani sert ve ürkütücü bir şeyin peşindeyseniz bu savı kabul etmeniz zorlaşır. Belki bu ciltteki acının, bu sav ve ilk bölümün sonunda Zosima'dan ayrılmanın acısı olduğu söylenebilir.

"Babasında" başlıklı bir sonraki bölümdeki acı, Peder Paisiy ve Zosima Dede'yi anlatan bölümün bu bölümdeki eleştirisinde görülür ve ihtiyar Karamazov'un içtiği bir buçuk kadeh konyakla tahterevalliyi tersine döndüren açıklamalarıyla temin edilir. O da bir mucize istemektedir: Yetmiş beşinde de, elli beş yaşında olduğu kadar becerikli bir alçak olmak ister ve bu mucizenin gerçekleşmesini sağlayacak araç paradır ona göre. Günahın insanın tabiatında var olan, özgün bir şey olduğunu değil, tatlı olduğunu da bilir. Sanki "günah yararlıdır" demenin yeni ve farklı bir yolunu bulmuş biri gibidir ve bir mistiğin diğer yüzü, tam zıddı gibi görünür. Günahın tatlılığının Tanrı'ya ulaşmak için en az Zosima Dede'nin tövbekârlığı kadar geçerli bir araç olduğunu söyler. Aslında her ikisi de açıkça günah işlemektedir. İnancınız ya da paranız varsa dünyayı yenersiniz: Hedef aynıdır. Fyodor Pavloviç, böbürlenerek attığı palavralarla dolu konuşmasını kötü biri olduğunu bildiğini söyleyerek sonlandı-

rır; Alyoşa da bunun üzerine ona: "Kötü değil, yalnızca ruhsal çöküntü içerisindesiniz," der, bu, kendisine ya da Zosima Dede'ye söyleyebileceği bir şeydir, "İyi bir insan olmanıza rağmen ruhsal çöküntü içerisindesiniz ya da eksik diyebiliriz size." (Dostoyevski'nin azizleri ya da iyi insanları bu anlamda rolleri için hiçbir zaman yeterince iyi değildir). Zosima Dede ve Fyodor Pavloviç arasındaki çarpıcı fark, Zosima Dede inançlı biri olarak ölüme hazırlanırken, diğerinin Dmitri'yi terliğinin topuğuyla ezip öldürmeyi düşünmesidir, fakat bu alçaklığın içinde, güçlü bir inancın ona erişemeyeceği kadar hayattadır.

Zosima Dede ve Fyodor Pavloviç –büyük bir ölüm ve duygusuz bir cinayet– yetmezmiş gibi, "Okul Çocuklarıyla Birlikte" başlıklı bir sonraki bölüm, ilk başta pek manasız görünen fakat aslında *Karamazov Kardeşler*'in ikincil temasını oluşturan ve bütün eseri ancak Dostoyevski'nin yapabileceği türden bir sona taşıyacak –sonuçlandırılamaz olanın sonu desek yerinde olur– bir acıyı anlatır. Gide, Henry James, Lewis Carroll ve Thomas Mann'da gördüğümüz gibi, Dostoyevski de her iki temayı da işlemek ve desteklemek için gençlere, çocuk karakterlere ihtiyaç duymuştur; yetişkinliğin ağırlığını ve ne demek olduğunu anlatmak için henüz ergenliğe ulaşmamış küçük çocukların analojisini kullanmıştır. Alyoşa o gün için çıkarmak zorunda kaldığı rahip cübbesi içinde kendini bir kargaşanın içinde bulur, bir grup okul çocuğunun bir arkadaşlarını taşladığını, aşağıladığını görür. Alyoşa çocukları insanlığın en değerli varlıkları gibi görür ve onlara karşı derin bir sevgi duyar. Bu kavgayı ayırmaya çalışırken yardım etmeye çalıştığı çocuk ona taşla vurur ve sol elinin orta parmağını ısırır, dişlerini tırnağa yakın bir yere geçirip kemiğe kadar batırmıştır. Bu esrarengiz olay kendini çevreleyen durumu bir süre için daha da kötüleştirir, çünkü oradadır ve şeylerin örüntüsünün içindedir. Dos-

toyevski kahramanlarına her zaman çok fazla acı çektirir, fakat Pandora'ya en çok Alyoşa'yla yaklaşmıştır. Alyoşa, taşlama ve ısırma faslından sonra nişanlı olduğu sakat kız Lise'nin kendisiyle eğlendiği kısımda tekrar acıyı görür –Lise, Alyoşa'nın duygularıyla alay eder– ve yine aynı evde kardeşi İvan ile Katerina arasındaki şiddetli ve yıkıcı kavgaya tanıklık eder, İvan ve Katerina'nın kendilerini küçük düşürüp aşağıladıklarını, karşılıklı olarak giderek artan dozda birbirlerinin gururunu kırdıklarını görür. Onlar da taş atıp, parmak ısıran çocuklar gibi histeri krizi içerisinde birbirlerinin üzerine çökmektedir. Sanki herkes karşısındakine Madam Hohlakova'nın Lise'ye dediği gibi "Bağıran sen değilsin, benim," der gibidir. Bu insanların, bu yaşam âşıklarının, duydukları sevgide birbirlerinin canını acıtmak için yapamayacakları şey yok gibidir ve aslında yaptıkları her şeyi kendilerine yaparlar. Bunun farkına varmalarını sağlamak Alyoşa'ya düşer.

Alyoşa'nın bunu sağlayacak bilgiye sahip olduğunu söylemiyorum, fakat bu tarz bir bilginin duygusu Katerina'dan aldığı iki yüz rubleyi Dmitri'nin sakalından çekip sürüklediği adama vermeye (bu adamın daha sonra ona taş atıp parmağını ısıran çocuğun babası olduğu anlaşılır) ve onu teskin etmeye giderken aklında dolaşır. Kulübeye vardığında, sakalından çekilen dalkavuk soytarı yüzbaşı Snegirev'in, kötürüm kardeşi Nina, kaçık karısı Varvara ve hasta oğlu İlyuşa'yla birlikte yaşadığını görür. Snegirev'in sakalı gür bir sakaldan ziyade "hamam lifini" andırır, İlyuşa'ya taş atan arkadaşları da o esnada onunla "hamam lifi" diye alay ederler ve bu cılız sakal aslında Dmitri'nin meyhanede yaptığı gibi kolayca tutulup bir insanın sürüklenebileceği cinsten değildir. Bu olay İlyuşa'yı hasta eder ve yüzbaşının da cebinde kalan son kuruşunu içkiye yatırmasına yol açar. Alyoşa'ya şöyle der, "Rusya'da en iyi yürekli insanlar sarhoşlardır. Bir adam

ne denli sarhoşsa o denli iyi yürekli demektir." Bu "hamam lifi" hikâyesi –ne para, ne inanç– sadece imkânsız yüzbaşılık konumundan artakalan bir incinme, aşağılanma ve ezilme hikâyesidir; yüzbaşı bu duruma soytarılıkla, oğlu İlyuşa ise bu adaletsizlik karşısında hastalanarak ve muazzam bir öfke duyarak karşılık verir. Alyoşa yüzbaşıya Dmitri'nin kendisinden özür dileyeceğine dair söz verir ve ona Katerina'nın yolladığı parayı teklif eder. Fakat İlyuşa'nın yoğun öfkesi yüzbaşının parayı almasını engeller ve soytarılığını o an için son derece onurlu bir şeye dönüştürür. İlyuşa'nın babası üzerindeki etkisi Zosima Dede'nin Alyoşa üzerindeki etkisine benzer. Bunu yargılayabilir ya da yüceltebilir miyiz? Dostoyevski'nin yazınında yüzbaşı gibi ikincil karakterler bize başkarakterlerle ilgili bilgi verir; Alyoşa "zavallı adamın paraları avucunun içinde buruşturup atarken ne yaptığının farkında olmadığını çok iyi biliyordu." Yeni banknotlardır bunlar. Bu acının bölümün başlığında belirtildiği gibi "açık havada" yaşanması yerinde olmuştur.

Alyoşa'nın bu olaylar vesilesiyle acıya tanıklık etmesi, yani gerçekçi ve günahkâr biri olarak eğitimi boyunca geçtiği bu aşamalar, farklı devinimlerde gerçekleşen ve şaşırtıcı bir benzerlik taşıyan bu maceralar, bilinçli eylemimizi rastgele davranışlarımızla hayata geçiren bu yeraltı hareketleri belki de bizi baba katline hazırlamaktadır; bizi kışkırtan, bizim için tehdit oluşturan babamızın, merkezdeki karanlıkta ve romanın en can alıcı noktasında öldürülmesine hazırlamaktadır. Bir kez daha güzelliği –içimizdeki insanlık adına karar veren kişi gibi– Sodom'da bulan ve yararlı sevginin aslında sert ve ürkütücü bir şey olmadığını düşünen fakat eli kulağındaki cinayeti şimdi artık kalpten isteyen insanların arasına döneriz. Bunun, bu koşullar altında belirli bir şekilde davranmasaydık hepimizin yapabileceği bir şey olduğunu görürüz ve bu, aynı zamanda kitle içinde, eylem halin-

deki toplumda yaptıklarımızla çok yakından ilişkili olduğu için hiçbirimizin tek başına yapmayacağı fakat tam da aynı şekilde yaptığımız şeydir. Dostoyevski'nin bunu anlatımını değerlendirdiğimizde cinayetin neden "karanlıkta", kitabın kara mürekkebinin arasındaki beyaz kâğıdın boşluğunda işlendiğini anlarız. Neden bize sadece eylemin anlatılmadığını anlarız. "Sadece" eylem yoktur çünkü. Ayrıca romanda, anlaşılır sebeplerle hayata dört elle sarılan bir adam öldürüldüğü halde neden "Katil de Değildir" başlıklı bir bölüm daha olduğunu da anlarız. Cinayetin ağırlaşmış koşullarda, insanların farklı yaradılışları birbiriyle çarpıştığında, insan ruhunu ortaya çıkartan ve yok eden karmaşık durumlardaki krizlere verdiğimiz bir isimden ibaret olduğunu anlarız. Alyoşa'nın tanıklık ettiği acılar ki bunlar bizim çevremizde olsaydı bizim acılarımız olurdu, cinayetin (Thomas Mann'ın deyişiyle) ortaklaşa işlendiğini, bizim eylemimiz ve anonim olduğunu gösterir bize.

Şimdi cinayetin nasıl ortaklaşa işlendiğini ve bu anonimliğin içindeki payımızı inceleyelim. İhtiyar Karamazov, kişiliğiyle, soytarı olmasıyla, oğullarıyla alay etmesi, şehvet düşkünlüğü, parası, kendi ürünü olan oğlu Smerdyakov'u hor görmesiyle ve Gruşenka için Dmitri'yle rekabet ederek, kendi ölümüyle sonuçlanan koşulları olgunlaştırır. Katerina, cinayeti erdemi ve gururuyla, aşırı derecede kendini aşağılamasıyla, İvan'a duyduğu aşkla, Gruşenka'yı öpücüklerle, Dmitri'yi parayla kışkırtmasıyla, etrafındaki kişilerin duygularını yoğunlaştırmasıyla, Alyoşa'yı karar vermeye yönlendirmesiyle cinayete hazırlayan koşulları olgunlaştırır. İvan küçümseme ve kibriyle, zihninde cinayeti canlandırması ve teklif etmesiyle, Smerdyakov ve babasıyla arasındaki ilişkiyle, cinayet günü gittiği yerle ilgili yalan söylemesiyle ve her şeyin meşru olduğunu tekrar tekrar belirtmesiyle cinayeti hazırlayan koşulları olgunlaştırır. Dmitri, Gruşenka'yı avu-

tarak ve onu terk eden sevgilisiyle ilişkisinde kendisine yardım ederek, onun vicdanının yerine geçerek bu koşulları olgunlaştırır. Gruşenka ise "piyasada olmasıyla" ve işvesiyle katkıda bulunur. Son olarak Smerdyakov, zekâsıyla kendisini etkileyen İvan'ın ve olasılığın çağrısına kapılarak kirlenmiş olduğu için; meşru olana karşı duyduğu nefret yüzünden, ahmaklığı, tefekkür içinde olması ve sarasıyla: Yani ortaklaşa eylemin parçalarını anonimlikte bir araya getirme ihtimalini görmesiyle bu koşulları olgunlaştırır. İnsanlığın bütün kusurlarını taşır Smerdyakov fakat erdem, ahlâksızlık ve kahramanlıktan nasibini almamıştır. Kirlenmiştir ve etrafını da kirletir, hep eşiktedir. Cinayeti "fiilen" onun işlediğini bilmemize rağmen bunun suçunu taşıyamayan tek kişi odur; suçluluk onun yıkımına yol açar. Kendini öldürdüğü için seviniriz, zaten yaşasaydı da suçlu olduğunu kanıtlayamayacaktık.

Bütün bu saydıklarımız göz önünde bulundurulduğunda Smerdyakov hariç romandaki herkes gibi babasını öldürenin Dmitri olduğuna inanmaya neden bu kadar hazırızdır? Bu karakterin psikolojisi neden böylesi bir samimiyetle elimizden tutar? Şık kıyafetlerinin ardında kendisinden başka kimse olmadığını hissettiğimizden midir? Kendimiz için öne çıkmayı istediğimiz gibi bizim yerimize öne çıktığı, bizi savunduğu için midir? Bir başka deyişle köylülerin verdiği jüri kararında neden (en baştan beri) Dmitri'nin suçunun, kanun ve gerçeklerin ötesinde, üstünde ve dışında olduğunu kabul etmeye hazırızdır? Aslında babanın içinde öldürüldüğü karanlıkta Dmitri'nin kılığında orada bulunan biz değil miyiz? Kuşkusuz İvan'ı ya da İvan'ın şeytanını bu kolaylıkla seçemezdik; bu güçlü bir ihtimal olarak kalsa da en sonunda bütün parlaklığıyla tek başına geriye kalan sırra uygun düşmezdi. Ayrıca bu karanlıkta, doğamızın henüz oluşmamış kısmıyla Alyoşa'nın biçiminde orada bulunabileceği-

miz gibi, sakladığımız kısmıyla da Smerdyakov biçimine bürünerek orada bulunabilirdik. Çığlığıyla bizi ele geçiren saralı hep içimizdedir, fakat sonra azizin gelmesini bekleriz ve onda yok oluruz. Ancak Dmitri'yken bu çılgın fakat kahramanca eyleme katılabiliriz.

Ancak Dmitri'yken, Zosima Dede'ye, Büyük Engizisyon Yargıcı'na ve hikâyenin salınımına ya da devinime uyum sağlayabiliriz. Ve yine ancak Dmitri'yken hikâye boyunca herkesin suçlu olduğuna ve kimsenin suçlu olmadığına inanabiliriz. Hepimiz Dmitri gibi "buraya", göğsümüze vurabiliriz. Kimse peşlerine düşmemişken kaçanlar yalnızca suçlular değildir, masumlar da diğerleri kendisini kovalayabilsin diye kaçar. Her iki durumda da köklü bir alışkanlıktır bu; hepsi kovalanır, hepsi kaçar. Cinayette de gizemli bir hava yoktur, sır vardır: Ortaklaşa yapılan her eylemin sırrıdır bu ve nefesimiz kesilirse, yeni kurulan bu mahremiyet içinde, yabancılık hissederiz.

Biz okurlar olarak, elbette Dmitri'nin en açık davranışlarına, kendisinin o sırada henüz bilmediği fakat davranışlarının mahiyetini etkilediğini gördüğümüz bir noktadan bakarız. Burada, kaçırdığı "şöyle olabilirdi"lerden ziyade eylemlerini yönlendiren "çünkü"leri kastediyorum, güneşin doğması ya da batması gibi "çünkü"lerden ya da kara gökyüzünün önünde dururken ansızın parçalanan aynanın fark edilmeyen tanığından bahsediyorum. Mesela hareketleri güneşin doğuşu ya da batışını andıran Alyoşa'nın, Gruşenka'yı kendisini Mokroye'de bekleyen "ayrılamadığı ilk göz ağrısı"na, Polonyalı subaya dönmesi için teşvik ederek, Dmitri'yi babasına yöneltmiş olduğunu biliriz ve cinayetin Alyoşa, Zosima Dede'yi düşünüp Kana'da Düğün'ü dinlerken gerçekleşmekte olduğunu ve çocuk Alyoşa'nın bir erkek olarak kendisiyle uzlaştığı anda bittiğini biliriz. Belki daha önemlisi Alyoşa'nın tam da "acıklı" sözlerin kişinin ruhu-

nu avuttuğunu, kederi katlanılabilir kıldığını öğrendiği esnada cinayetin gerçekleşmesidir. Alyoşa Gruşenka'nın vicdanına dönüşür ve bu haliyle onu kaçması için yüreklendirmiş ve kışkırtmıştır, zira vicdan hezeyan biçimini aldığında genellikle günahı çağırır. Dmitri Gruşenka'yı bulamadığında babasının evine koşar hemen: Babasının evi adeta onun için, yapacakları için hazırlanmıştır.

İvan, Smerdyakov ve Fyodor Pavloviç el birliğiyle hazırlamışlardır evi. Bunu özellikle İvan'ın Alyoşa'yla arasında geçen Büyük Engizisyoncu konuşmasından sonra zihninde anlaşılması güç bir kederle gittiği babasının evinde, babası ve Smerdyakov'la yaptığı iki görüşmeden anlarız. Bilinmeyen bir geleceğe hazırlanır İvan fakat onu kederlendiren bu ya da tiksindiği babası veya nefret ettiği baba evi ya da kendini Alyoşa'ya "ifade edememiş" olması değildir. Onu rahatsız eden dışsal bir nesne ya da şeydir. Smerdyakov'dan içtenlikle nefret eder; aslında hepsinin bir karikatürüdür Smerdyakov fakat o anda en çok İvan'ın alçalmış haline benzemektedir. Fakat İvan kendi ayaklarıyla Smerdyakov'a danışmaya gitmiştir, ona öfkelenmiş, hakaret etmiş ve bir noktada sınırsız ve ezilmiş onuruna, aralarında daha önceden varılmış yalnızca ikisinin bildiği "esrarlı bir anlaşma" varmış gibi davranmasına, ona karşı her gün biraz daha fazla göstermeye başladığı iğrenç samimiyetine rağmen bu iki zeki insan arasında bir "anlaşma" tesis edilene kadar onunla görüşmüştür. Aşk konusu haricinde bir alanda yaşanan bu karşılıklı acının, bu görüşmenin, edebiyatta bir benzeri daha yoktur. Bu görüşme aynı zamanda hem fiili cinayeti hem de Dmitri üzerinden katıldığımız cinayeti hazırlamıştır. Ruhun hastalıklı eylemlerinin kurduğu kötücül oyun sonucunda ortaya çıkan suç başka bir kişinin kahramanlığına muhtaçtır.

Smerdyakov buna zemin hazırlar. Dmitri her gece Gruşenka babasının evinde mi ya da babasının Gruşenka için ayır-

dığı üç bin ruble orada mı diye bakmak için gelir, Smerdyakov'u işaret vermesi için tembihlemiştir: Pencereye önce iki kez yavaşça, sonra üç kez daha çabuk vurmak "Gruşenka geldi" anlamına gelir. Üç kez daha vurursa önemli bir durum olduğunu anlayacaktır. Smerdyakov o gün alanı Dmitri'ye açmak için bodrumun merdivenlerinden yuvarlanarak sara krizi geçirecek ve evin kâhyaları Grigori ve Marfa'nın "ilaçlarını" almasını sağlayacaktır; bu ilaç yüksek dozda alkol içeren ve içeni sersemleten bir etkiye sahiptir. İvan ise bütün bunların gerçekleşmesini sağlamak için babasının buyurduğu bir işi halletmek üzere mümkünse Çermaşnya'ya gidecektir. İvan, Moskova'ya gitmeyi yeğleyeceğini söylese de Smerdyakov Çermaşnya'nın daha yakın olduğunu söylediğinde öfkeyle gülümser. O gece odasına çekildiğinde aniden fırlayıp merdivene çıkmış ve babasının ayak seslerini dinlemiş, "soluğunu tutarak, kalbi küt küt vurarak," beş dakika kadar orada öyle beklemiştir ve daha sonra bu yaptığını anımsadıkça bir tiksinti duymuş, bunu hayatının en alçakça davranışı saymıştır. Bu davranışı iki kez tekrarlar o gece ve sonra derin bir uykuya dalar, düş bile görmemiştir, sabah gözlerini açınca olağanüstü bir canlılık hisseder ve Moskova'ya giderken yol üzerinde babasının işini halletmek için Çermaşnya'ya uğramayı kabul eder. Smerdyakov giderken ona "akıllı bir insanla konuşmak hoştur," dediğinde yolda kararını değiştirir, babasına Moskova'ya gideceğini bildiren bir not yollar ve doğrudan Moskova'ya gider, kendi kendine "Alçağın biriyim ben," diye mırıldanır. Cinayetin işlendiği gün Smerdyakov sara nöbeti geçirerek bodrumun merdivenlerinden yuvarlanır. Bilincini kaybetmiştir, onu bir yatağa yatırırlar. Akşam da Grigori ve Marfa yerlerinden kıpırdayamaz halde kalırlar. Böylece ihtiyar Pavloviç kalbinde demlenen şehvet dolu düşlerle Gruşenka'nın pencereye vurmasını bekler. Dmitri gelene kadar, onu orada öylece beklerken görürüz.

Bu konuşmalar sürerken Dmitri beyhude bir umutla babasının Çermaşnya'daki arazisinden hak talep edip edemeyeceğini öğrenmek için yola çıkmayı planlar. Oraya gitmek için saatini rehine vermiş, karşılığında üç ruble almıştır ve ertesi gün, cinayetten üç saat önce on ruble daha almak için tabancasını rehin verir. Dmitri'yi babasıyla Gruşenka için rekabetinin mi (Polonyalı subayı hiç ciddiye almamıştır) yoksa Katerina'nın yüreklendirmesiyle zimmetine geçirdiği ve geri ödemesi gereken üç bin rublenin mi daha çok rahatsız ettiğini kestirmek güçtür. Belki de bu iki durum bir muska gibi göğsünde taşıdığı üç bin rubleden geri kalan bin beş yüz rublede birleşmiştir. Her halükârda bu muskada biz okurların bile o anda varlığından haberdar olmadığı, fakat Dmitri'nin bildiği ve onurunun üstünde kızgın bir kor gibi duran on beş parlak yüz rublelik banknotta erdem ve utanç, onur ve şehvet, aşk ve cinayet, eşzamanlı bir dönüşüm içinde birleşmiştir (bu durum Dmitri'nin *Budala*'daki kadın karşılığı, alımlı Nastasya karakterinin rubleleri yaktığı sahneyi akla getirir). Göğsünde taşıdığı muska, erdemli olmak için ne kadar çırpınsa da bu parayı geri ödemeden erdemli olamayacağını hatırlatır ona. Bu çaresizlik içerisinde Gruşenka'nın koruyucusu Samsonov'dan borç almaya çalışır, fakat Samsonov onu düzmece bir iş için Çermasnya'daki ayyaş köylüye gönderir. Daha sonra, tam cinayeti işleyip babasını soymaya karar verdiğinde, inancı kıt Madam Hohlakova'da şansını dener, bayan Hohlakov ona milyon değerinde bir fikir ve bir de gümüş bir kordona bağlı küçük bir tasvir verir.

Bu arada Gruşenka onu ve öfkeli kıskançlığını Samsonov'un yerinde karşılayacağına söz vermiştir, (Gruşenka'yı düşünmek bile Dmitri için keskin bir bıçaktır) fakat sözünde durmamış gitmiştir. Evindeki hizmetli Fenya, Gruşenka'nın nereye gittiğini bildiği halde bilmediğini söyler. Dmitri aceleyle oradan çıkarken –o gün her şeyi aceleyle ya-

par– masanın üstünde duran 15-20 santim boyunda pirinçten bir havanelini kapar ve babasının evine koşar, duvarı tırmanır ve pencereden babasının her hareketini izler. Bu şekilde gözlemesi cinsel bir yakınlaşma ya da tecavüz gibidir. Dmitri camı tıklatınca ihtiyar pencereyi açar, karanlığa bakar ve Gruşenka'nın geldiğini sanarak onu içeri gelmesi için güzel sözlerle ikna etmeye çalışır, Dmitri'nin içi nefretle dolar ve havanelini cebinden çıkarır. Tam bu noktada hikâyeyle ilgili bildiklerimiz bu kadarla sınırlanır, sayfada ve zihnimizde eylemimizin içine aktığı bir boşluk oluşur.

Ve gelişen olaylar bu boşlukta, deyim yerindeyse adeta, Dmitri'nin üstüne akar; kaderi akar ve damgası – ihtiyar Grigori'nin kafasını ezdiği havaneli, kanlı mendil, bir anda yüz rublelik banknotlara sahip olması, Gruşenka'ya Mokroye'de verdiği ziyafet herkese Dmitri'nin cinayet zanlısı olduğunu, kendisine ise daha derin bir suçu, hayatının suçunu gösterir. Olayların ne kadar derin örüldüğünü görmek için yaşananlar sırasında kimsenin Dmitri'ye uygulanabilir bir tavsiyede bulunamadığını göz önünde bulundurmalıyız. Dmitri aradan çekilmeye karar verir; ruhsal sarhoşluğu içerisinde Gruşenka ve Polonyalı subaya, yani Gruşenka'nın ilk göz ağrısına ziyafet verip sonra beynine bir kurşun sıkmayı düşünür (bu yüzden Gruşenka'nın nerede olduğunu bulduğu anda rehine verdiği tabancasını göğsünde taşıdığı rublelerle geri alır: Bir erdem diğerine baskın çıkar). Aradan çekilmeyi kendine göre, sevdiği ve nefret ettiği insanın yolundan çekilmek olarak tanımlar ve bir kâğıt parçasına (bu kâğıdı daha sonra Mokroye'ye meyhaneye gitmeye hazırlanırken açıp Perhotin'e gösterir) iri, okunaklı bir el yazısıyla şöyle yazmıştır: "Yaptıklarım için cezalandırıyorum kendimi, bütün yaptıklarım için!" Ruhunda bir düzen, yüce bir düzen olmadığını bilir. Daha ziyade eylemdir Dmitri, katıksız ve aracısız aşkın eylemidir. "Yaşamayı seviyorum, çok seviyorum,

öyle ki bu kadarı çirkin kaçıyor (...) bütün yaratıkları kutsuyorum. Şu anda Tanrı'yı da yaratıklarını da kutsamaya hazırım, ama... önce, artık her yere burnunu sokmasın, başkalarının hayatını zehir etmesin diye iğrenç bir böceği öldürmem gerekiyor," der. Kardeşlerinin başaramadığını o başarmıştır, kalbin ve bedenin doğrudan eyleminde şeyler kendi anlamını taşır fakat ustaca kavradığımız bu anlamı bedeli ağır gelince sorgular ya da peşine düşmekten vazgeçeriz. O ana kadar eylemlerimiz, takip ettiğimiz bir tür düşünce akışı gibidir. Bence bu yüzden Dmitri elimizi böylesi bir samimiyetle kavrar ve bizi işlediği suça doğru çeker. Hepimizin içinde onun yaptığı gibi eylemlerin kalbimize en yakın duran düşünceleri taşırdığı kahramanca anlar vardır.

Karamazov Kardeşler (II): Büyük Engizisyon Yargıcı ve Mutluluğun Şarabı

Alyoşa, Dostoyevski'nin deyişiyle aslında bizim gelecekteki kahramanımızdır, fakat elimizde tuttuğumuz romanda henüz kahraman değildir. Tarihçiler ve biyografi yazarlarının bu konuda ne düşündüğünü ya da aralarında bir fikir birliğine varıp varmadıklarını bilmiyorum ama çok büyük ihtimalle Dostoyevski bu üç kardeş hakkında bir üçleme yazmayı tasarlamıştı. İlk ciltte (yani yayımlanan, elimizdeki romanda) Dmitri ya da Bedenin Kibri, ikinci ciltte İvan ya da Zekânın Kibri, üçüncü ciltte ise Alyoşa ya da Alçakgönüllülüğün Kibri'ni yazarak her birinin kendine özgü aşırılıklarını ve yaratıcı histerilerini yüceltecekti ve belki de hepsini elimizdeki hikâyenin sonunda Dmitri'ye yaptığı gibi varacakları son yuva olarak yalnız başına Sibirya'ya mahkûm edecekti. İvan ve Alyoşa'nın bu kitapta Dmitri'ye yüklenen gözü kapalı umut etme gücünü ve ruhsal acıyı taşıyarak yaşamaya devam etmeklerinde başlarına neler gelebileceğini düşünmek, bu konuda fikir yürütmek ilginç olabilir.

Santayana, *Soliloquies in England* (İngiltere'de Monologlar) başlıklı çalışmasında burada bahsettiğimiz umut ve acı-

nın karışımını haçın ahmaklığı karşısında haçın bilgeliği olarak nitelendirir; Dostoyevski'nin kahramanları genellikle ahmaklıkları yüzünden acı çeker ve ancak Alyoşa gibiler bundan dolayı bilgelik kazanır. Alyoşa annesini, önünde kandil yanan bir tasvirin karşısında, iki yaşındaki oğlunu Kutsal Ana'ya emanet etmek istiyormuş gibi kollarının üzerinde tasvire doğru uzatan, ağlayıp sızlayan, coşkun ama güzel bir kadın olarak hatırlar. Alyoşa da böyledir fakat ağlayıp sızlamaz, olan biteni olağanüstü bir alçakgönüllülükle anlar ve kederlenir, henüz olgunlaşmamış bir yaşamsever olduğu söylenebilir, "herkesten daha gerçekçidir." Alyoşa annesine benzer, ailesindeki diğer kişiler gibidir, fakat onların geçici hevesleri yoktur Alyoşa'da, coşkulu, yoğun bir duygulanım içinde yaşar. Eylemleri gözü kapalı umuttan ya da ıstıraplı heveskârlıktan değil, yoğun devinimden, gerçekleşmesi mümkün ihtimallerden ve sevgiden doğar. Böyle yaratılmıştır.

Alyoşa aslında "bizim gelecekteki kahramanımızdır," fakat belki de hep gelecekte kalacaktır, çünkü kendisinin ve erotik bir sevgiyle bağlı olduğu dünyanın ötesinde, aşkın bir noktada konumlandırılmıştır. Büyük günahkârın yaşamından bildiğimiz Alyoşa'dan farklı bir Alyoşa düşünmemiz güçtür. Teorik olarak zihnimizde farklı bir Alyoşa düşünebiliriz, evet, çünkü söylemsel akıl belli bir yaratma edimini zorunlu kılmadığı için her şey mümkündür; fakat yaşamın teorik biçimi diye tanımladığımız, her şeyin yaratma ediminin bir sonucu olduğu romanda, hayır. Dostoyevski yaşasaydı ve Alyoşa'nın hayatını yazmaya devam etseydi, bunu en iyi şekilde *Karamazov Kardeşler*'de ulaştığı noktanın ötesine geçerek anlatabilirdi. Bu anlatım için sanatsal bir kavrayıştan ziyade dinsel bir kavrayış gerekir. Fakat bu konuda fikir yürütmemiz, neyin yapılıp neyin yapılamayacağını söylememiz doğru olmayacaktır. Dostoyevski bugüne dek için-

de bulunduğumuz dünyadaki dinsel yaşantıyı romanlaştıran ve bunu insan ruhu çerçevesinde değerlendiren yegâne birinci sınıf yazardır. Alyoşa'yı kendi gücüne, huzuruna ve mutluluğuna karşı nasıl korkunç bir başkaldırının beklediğini kim bilebilir? Kuşkusuz aziz mertebesindeki Alyoşa'nın bu kutsallık kabuğu onu baskılamaya başladığında bundan özgürleşeceği, akıl gibi hiddetlenen yeni bir davranış yoğunluğuna gireceği uygun bir geçici heves hattı vardır. Bunun gerçekleştiğini göremesek de, *Budala*'da Mişkin'in iyiliğin hiddetiyle coştuğunu hatırladığımızda bunun olanaklı olduğunu fark ederiz. Azizin trajedisi iyinin yaptığı kötülüktür.

Bu spekülasyonlar, İvan ve Alyoşa'nın meyhanede bir araya geldikleri sahneyi incelemek için bir bakış açısı kazandırır bize; onları bu sahnede sonsuza dek konuşacaklar ve yaşayacaklarmış gibi görürüz. İvan hem Alyoşa'yla konuşmalarında hem de Engizisyon Yargıcı hakkındaki şiirinde, yaşama bakışından, katlandıklarından, pişmanlıklarından, vazgeçmediklerinden söz eder, bu anlattıkları onu bekleyen olaylara bir giriş niteliği taşır ve konuşmasına bir önsözle başlar. Alyoşa'nın da İvan'a meyhanede verdiği cevap, sonra İvan'ın tek başına, saatlerce süren ıstıraplı Büyük Engizisyoncu konuşması üzerine verdiği karşılık, yine benzer şekilde Alyoşa'nın hayatının nasıl ilerleyeceğine dair bir giriş niteliğindedir. İkisi de birbirinin bir aziz olduğunu düşünür; İvan aktif bilincin azizidir, Alyoşa ise sadık, sebat eden ruhtur; bunu gerçekleştiremeseler bile en azından oynadıkları rol budur. Bu halleriyle gençliklerinin baharında Tanrı ve toplumla ilgili ezeli soruları ortaya koyan iki genç adam görürüz meyhanede. İkisi de "çılgın –belki de hayasız– bir yaşama tutkusu" içindedir, bu onların Karamazov tabiatında vardır ve ikisi de yaşamı, İvan'ın dediği gibi "ruhuyla, bedeniyle sever, ilk gençlik gücünü sever." İkisi de hayatı, anlamından daha çok sever. Fakat Alyoşa, rahip kıyafeti içinde

hem Tanrı'yı hem de yarattığı dünyayı kabul ederken, İvan Tanrı'ya inanır ama onun yarattığı dünyayı benimseyemez. İvan'ın sözleri önemlidir ve ona acı veren durumları gösterir. Doğal olarak İvan'ın söylediklerini Alyoşa birçok kere ve farklı farklı biçimlerde kendi dilinde tekrar eder.

İvan, insanın komşusuna yaptıklarından dolayı bu dünyayı reddeder. "İnsanın sevilebilmesi için yüzünü saklaması gerekir. Yüzünü birazcık gösterdi mi sevgi yok olur" der; bu ifadesi İvan'ın bir başka düşüncesiyle, insanın yaşamı sevdiği için Tanrı'yı yarattığına, gelgelelim kendisine sunulan yaşamı zalimlik yaparak yaşadığı için şeytanı da yaratmak zorunda kaldığına ilişkin düşüncesiyle yan yana okunabilir. "Başkaldırma" başlıklı bölümün büyük kısmında insanın zalimlik yaparak yaşamasına dair kısa hikâyelere yer verilmiştir, burada İvan köpeklere parçalatılan çocuklardan, çocukları dövmekten zevk alan kişilerden, atı "tatlı bakışlı gözlerinden" kırbaçlayan zalimlerden bahseder. İvan, dünyada acı diye bir şeyin olduğu ve bundan dolayı hiç kimsenin suçlanamayacağını bildiği gibi aynı zamanda insanın, başkalarının çektiği acıyı, işkenceyi bağışlayabilecek durumda olmadığını, her şeyden evvel buna hakkı olmadığını, ancak kendisine yapılanı bağışlayabileceğini söyler. Uyum, bağışlama ya da öç peşinde değildir. "Haksız olsam bile, öcü alınmamış acım, yatışmamış öfkem içimde kalsın razıyım," der ve bu kaçmaya çalıştığı (çünkü insan sürekli isyan halinde yaşayamaz) isyan duygusunu gerekçelendirmek için Alyoşa'ya bir yıl kadar önce yazdığı fakat halen hatırladığı şiirini okur. Ne de olsa şiir "okumak" en derine ulaşmanın yoludur.

İşte İvan'ın hikâyesi gücünü kısmen bu önsözden, yani insanların atlara ve çocuklara yaptığı zalimliklere ilişkin aktardığı anekdotlardan; kısmen de onu o sırada dinleyen Alyoşa'nın yakın zamanda tanıklık ettiği acılardan alır. Anekdotlar ve acılardan sonra –ve onlar nedeniyle– soyutlamala-

ra geçilir: Hiçbir yerde olmayan fakat içkin olarak her yerde hazır bulunan şeyin korkunç anlatımı gelir. Buradaki temel görüş, insanın Tanrı düşüncesine ya da Tanrı'nın peygamber tarafından iletilen buyruğuna katlanma veya onu yorumlama gereksinimi duyması nedeniyle, Tanrı'nın sonraki müdahalelerine, bu kendi yararına ya da değişen koşullar lehine olmadığı sürece tahammül edememesidir. (Şunu hatırlatmak gerekir ki İvan –ya da Dostoyevski– *Syllabus of Errorum*'un [Hatalar Listesi] yayımlandığı ve Rus Kilisesi'nin devletin Erastiyen bir yaratığı olduğu dönemde yazmaktadır.) Bugün maneviyatımızı tümden değiştirecek dinsel anlamda *ikinci* bir değişime daha katlanmamız güçtür. Mesela bir psikanalistin hastasının ruhunu *ikinci kez* sarsması fikrine dehşete düşmeksizin katlanabilir miyiz? Bunun bir kere yaşanması bile fazlasıyla yeterliyken bir kez daha kaldırabilir miyiz? Böyle bir durumda bir şeyi ilk defa yaşamış olmak hiçbir anlam ifade etmez. Bu duygu İvan'ın şiirindeki temel görüşün bir başka şekilde de yorumlanabileceğini gösterir; insan, dinin ona hâkim olmasına izin vermek ya da kendini dinin içinde kaybetmek yerine, dinine hâkim olabilirse, yani dini insanî bir kuruma dönüştürebilirse, hem halen dinin hâkimiyeti altındaki kişilere zulmedebilir, hem de dine dair ilk deneyiminin yinelenmesiyle birlikte kendi içindeki kötülüğü bulur. Kalbinin yaşadığı o ilk bocalamayı hatırlamak bile istemez. Bu durum, güç kullanımı sevginin tek katlanılabilir biçimi gibi göründüğü zaman ve hatta tüm güçlülük iddiası sınırsız hayırseverliğin tek biçimiymiş gibi göründüğü zaman ortaya çıkar. Gücün, nesnesini sevdiği bile söylenebilir, özel hayatlarımızda da görürüz bunu, hepimiz ebeveynimizin, sevgilimizin, eşimizin ya da arkadaşımızın sevgisinin zorbalığını hissetmişizdir. Sevgililerin kıskançlık adını verdiğimiz fanatik yargıları da böyledir mesela. Fakat İvan'ın şiiri toplumdan bahseder ve gücü elinde

bulunduranlar, İsa'nın ikinci gelişinde daha adil bir kıskançlık içinde olsalardı yaşanacaklardan bahseder. İsa bu mükâfatın bir daha verilmesi gerektiğini bilse de insanoğlu Tanrı'yı kavrarken böyle dar bir sınır çizer ve mükâfatın yalnızca bir kez verildiğini düşünür. İnsanın ona gönderilen buyrukların tamamlandığını düşünmesi kibrinden kaynaklanır: Buyrukların her zaman yanı başımızda, elimizin altında olduğunu düşünmek de tevazuumuzdan kaynaklanan vahim bir hatadır; her iki durumda da ona sahip olduğumuzu düşünmüş oluruz.

Hatırlamakta güçlük çekenler olabileceği için İvan'ın şiirini kısaca tekrarlamakta fayda var. 16. yüzyılda Sevilla'da İsa ortaya çıkar, insanlar onu tanır, etrafında toplanır ve mucizelerini izler. Kardinal bunu gördüğünde suratı asılır ve koruyucularına hemen onu yakalamalarını ve hapsetmelerini buyurur, çünkü düzende "aksaklık" yaratmakta, toplumun huzuru ve güvenliği için tehlike oluşturmaktadır. İsa'ya onu ertesi gün yaktıracağını ve bugün onun ayağına kapananların yarın ateşini tutuşturmak için birbirleriyle yarışacağını söyler. Şiirin geri kalanı engizisyon yargıcının İsa'yı *Matta*'da geçen çöldeki üç baştan çıkartıcı gücü (mucize, sır ve otorite) reddettiği için suçlamasını anlatır. Kardinal bunları isyanı bastırmak ve insanoğlunun mutluluğunu sağlamak için gerekli görmektedir. İsa, insanoğlunun gücünü aşanı seçmiştir ve kilise onun bu hatasını düzeltecektir. Bu hikâye, İvan'ın insanoğlunun çocuklara karşı zalimliğinden bahsettiği konuşmasına benzer fakat daha evrensel bir düzeyde anlatılmıştır. Son olarak engizisyon yargıcı İsa'yı, bu güçleri reddederek bunlar yerine sevgi ve özgürlüğe değer verdiği için suçlar ve şöyle der: "Yüce ruhun bu son bağışını kabul etseydin kişioğlunu yeryüzünde aradığı her şeye kavuştururdun. Kime tapınacaklarında, vicdanlarını kimin ayaklarının dibine bırakacaklarında kuşkuya düşmezlerdi. Gü-

rültüsüz patırtısız, hep bir arada, kardeş kardeş yaşarlardı. Çünkü hep birlikte olmak isteği kişioğlunun üçüncü, son acı kaynağıdır." Buna yanıt olarak İsa kardinale yaklaşır ve "buruşuk, kansız dudaklarından yavaşça öper," kardinal gidip kapıyı açar ve ona: "Hadi git, bir daha da gelme... hiç gelme... hiç, hiç!" der. Alyoşa da İvan'ı öper, nede olsa Tanrı'yla boğuşmayı seçen kişi odur. Alyoşa, ayrılırlarken İvan'ın salınarak yürüdüğünü, ardından bakınca sağ omzunun sol omzundan biraz düşük olduğunu fark eder, sonra kendisini kurtarması için koşarak Pater Seraphicus'a –İvan, Zosima Dede'ye bu adı takmıştır– gider. Bunu bir aziz ve karşı-aziz hikâyesi gibi okumak pekâlâ mümkündür.

İvan şiirini karşı-reform hareketinin yaşandığı, devletin kibriyle kilisenin kibri arasındaki savaşın baş gösterdiği dönemde yazmakta haklıdır. Kanlı masumiyetin kokusu her yere sinmiştir o dönemde ve olayın geçtiği yer olarak İspanya'yı ve aracı olarak Büyük Engizisyoncu'yu seçmiş olmasında da haklıdır. Matta'nın İncili'ndeki tarihdışı zamana gitmesi ve çöldeki güç tohumlarından bahsetmesi de yerindedir: Bu, Tanrı'nın insan yapımı kurumlara aldırmadan insanların adaletine doğrudan müdahale ettiği fakat bir şekilde bu kurumların da buna rıza gösterdiği bir dönemdir, hiç yaşanmamıştır fakat hakkaniyetin yasalardan üstün görülmesi her zaman olması gerekendir.

İvan'ın çocuklarla ilgili anlattığı anekdotlar ona sevgiyi yaratan ve koruyan gücün toplumun kalbinde, tıpkı gücü yaratan sevginin toplumdan bağımsız kalplerdeki yeri gibi, derin bir yeri olduğunu göstermiştir. İvan, Büyük Engizisyoncu ile tutsak İsa arasındadır. Hem toplumun içindedir hem de ondan muaftır. İçimizdeki İvan olmasa bir zorunluluk gibi dayatılan ve bütün arzularımızı tahammül edilmez gördüğünü bildiğimiz bir toplumu benimseyemezdik; böyle bir toplumu kabul edemez, içinde yer alamazdık. İvan'a gö-

re insanlar, İsa'nın ikinci gelişi kıyameti getirmeyecekse bu çağrıyı reddedeceklerdir. Bunu arzulasalar bile, mucizeyi, sırrı, otoriteyi (ekmek, tapınma, mutlak otorite) kaybetmeyi göze alıp bunu kabul edecek güçte olmadıklarını göstereceklerdir, çünkü bu kayıplarla dünya iyice tahammül edilemez bir yer olacaktır. İvan şiirinde bu yargıya varıyorsa bunun nedeni yaşamı tutkuyla sevmesi ve Karamazovlar'ın alçaklığından gelen dayanma gücünden dolayı Tanrı'nın dünyasını benimseyememesi değildir. Alyoşa'nın İvan'ın yalpalayarak yürüyüşünde ve çökük omzunda gördüğü, görüp de korktuğu şeydir bu.

O halde şeylerin kendi içindeki karmaşasında gelinen noktanın ya da Dostoyevski'nin durduğu noktadan bakıldığında budanmış ve kısmen görünen dünyanın gerçek durumunun bu olduğunu söyleyemez miyiz? Dostoyevski için 19. yüzyılın öcüleri olan Roma'yı, Sezaropapizmi ve Özgür Masonları bir kenara bırakıp, kendi çağımızı düşünelim. Kanunu yapan mekanizmayı ve kanundan üstün olduğunu iddia eden dirimselciliği (*vitalism*) düşünün mesela; kanunun hükümranlığını ve aydınlanmanın karmaşasını düşünün. Edebiyatta kendini kahraman yapan sanatçıyı; politikada Devlet ya da Siyaset'i, ahlâkta Freud ya da içgüdüyü; tempoda kaygıyı; eleştiride, nevrozu. İnsanın kadir-i mutlak olmaya yönelik hâlihazırdaki bütün taleplerini ve özellikle de isyankâr acizlikle kol kola giden isteklerini düşünün. Başkaldıran İvan bu bağlamda kendisinin kabul edemediği cevabı Büyük Engizisyoncu üzerinden düşünmemiş midir? İşte bunlar, Henry James'in bir zamanlar Flaubert için söylediği gibi İvan'ı "kendi içinde son derece yozlaşmış fakat etrafını çürütmeyen" biri yapar. Yürürken yalpalamasına şaşırmamak gerekir.

Dostoyevski İvan'ın şiiriyle bir sembol ortaya koymuştur: Baba katlinin anlatımı içinde gerçek bir semboldür bu – sağ

omzu diğer omzundan düşüktür çünkü babası kardeşlerinden biri tarafından öldürülecektir. Fakat gerçek semboller tüketilemez ve kendilerini üreten dramanın bağlamından koparılamasalar da onlardan daha uzun süre yaşarlar ve bizim de bu sembolü, bir diğer sembol gibi (Hamlet), Dostoyevski'nin bulup kullandığı bağlamdan ayrılmadan fakat aynı zamanda bu sembolde bizim bulduğumuz anlamla, kendi yorumumuzla birlikte kullanma hakkımız vardır. Edebiyatta bunu yapabiliriz. Çünkü sembol, yaratma süreci içerisinde Dostoyevski'yi aşmıştır, bizim yorumumuzu da aşacağına kuşku yok. Tam da bu aşırılık onun gerçekliğidir. Meşru kıldığı şeyler arasında Zosima'nın –ya da herhangi bir kurtarıcının– konumuna da aşırı bir anlam yüklenip yüklenmediği sorulabilir. Bu konum sevginin her şeye yeten istidadının (*omnicompetent*) güce dönüştürülmesi değil midir? Tıpkı kendi köklerini çölde yiyen Büyük Engizisyoncu'nun mutlak hâkimiyetini sevgiye dönüştürmesine benzemez mi?

Durum bu değilse, o halde Karamazov kardeşler burada ne yapmaktadır? Zosima Dede'nin, Engizisyoncu'nun ve kuşkusuz Karamazov kardeşlerin de, yaşayabilmemiz için soylu bir yalan söylediğini göstermezler mi bize? Hakikat terse çevrilebilmekte mi gizlidir? Karamazov gücünün alçaklığında mı? Yoksa piç Smerdyakov'un alçaklığının çöken mahzeninde mi? Dünya ateizme hazır değilse mutlak inanca da hazır değildir. Yalnızca tahammül ettiğimizi biliriz fakat içimizde tahammül eden şeyin ne olduğunu bilmeyiz.

Dostoyevski İvan'ın şiirini inançlarından ziyade, zihninin işleyişinden yola çıkarak aktarır, inançlarımıza saldıran ve onları çözen, sözün, düşüncenin ve imgenin bu şaşırtıcı işleyişidir ve bunu karşı koyamayacağımız biçimde yapar çünkü bunlar inançlarımızın ardındaki saklı nedenlerdir. Kirke ve Medusa, Lilith ve Beyaz Tanrıça çevresinde her şey meşrudur. Tanrı'ya inanıyorum ve bu inancım yüzünden yarat-

tığı dünyayı kabul edemiyorum. Hiçbirimiz suçlu değiliz ve hepimiz suçluyuz. Lider haricinde kimse suçlu değil, bu suç onun mucize, sır ve otorite için ödediği bedeldir. Fakat lideri takip etmezsek suçlu oluruz ve eğer lider peşinden gitmeyeceğimiz biriyse daha da suçluyuzdur. Burada bir çelişki varsa, bunun nedeni inanç değil bize bunları söyleyen ve söylediği anda deneyimleyen davranıştır. Bu, saydıklarımızın kişisel, toplumsal ve dinsel düzeyde bilincinde olan ruhun çıkmazıdır. Bu çıkmaz en çok da, bu romanda olduğu gibi, en yakın mutlakçılığı seçmeye götüren, bu başarısız olunca bu sefer de yine eşit ölçüde yakın bir diğer seçimle mutlakçılığın tersine yönelen kişisel yaşamda görülür. Dostoyevski'de, sevgi niyeti taşıdığını söyleyen fakat sevilen şeyi güç kisvesi altında olmadığı sürece, hiçbir şekilde içine almayan bu güç mutlakçılığı görülür. Dostoyevski bunu bildiği için bundan nefret ederdi, sevginin nesneyi tamamen içine almasını öyle ki bunun sonucunda sevginin mutlak güce dönüşmesini arzu ederdi. Zihninin işleyişi her ikisini de içine almıştır ve biri diğerinde saklıdır. Bu yüzden romanda iki şiir vardır; biri İvan'ın diğeri Alyoşa'nın. Bunlar, aynı çaresizliğe karşı biri hazırlık diğeri cevap niteliğinde yazılmıştır.

Dostoyevski'nin kaleme aldığı bu umutsuzluk ve açmazın –süregelen inançlarımız vasıtasıyla haklı çıkarıldığı için– yaşamın koşulları haline geldiğine şu an değinmiyoruz fakat bunu göz önünde bulundurmamız gerekir çünkü Dostoyevski'yle ilgili yaptığımız her değerlendirmede buna dönmek zorunda kalırız. Trajik hatalarımıza yol açan genellikle süregelen inançlarımızdır.

Dante'nin, insan davranışlarına dair görüşünü nihai bir anlatıma kavuşturan *En la sua volontade è nostra pace*[1] düsturunu Dostoyevski'nin vizyonunun merkezinde yer alan İvan'ın şiirinde daha iyi anlaşılsın diye nasıl değiştirmemiz

1 (It.) "Onun iradesi bizim huzurumuzdur" – ç.n.

gerektiğini düşünürsek, Dostoyevski'nin kendi çıkmazında ve umutsuzluğunda küçük bir aydınlanma olduğunu görebiliriz belki. Böyle bir görüşe sahip olmak yasaktır fakat bu romanda, Dante'nin söyleyemeyeceği ama İvan'ın ifade ettiği gibi hiçbir şey yasak değildir. İvan'ın haklı olduğundan ve düşük omzundan bahsettik. Engizisyoncu'nun iradesi, gücünün onaylanması, yıkımımız olacaktır. Bu türden zorlama bir huzur ancak güç iktidarda olduğu sürece devam edebilir, bu huzuru ancak senatörler ya da devlet adamları kabul edebilir. Geri kalanımız için ancak ek bir değişiklikle kabul edilebilir hale gelir: Engizisyoncu'nun iradesinde mecburiyetlerimiz yatar: Bunu ona, suçu için, ekmeğimiz için, kararlılığımız, ortak kaderimiz ve bizi bir arada tutan bağ için borçluyuzdur. Belki de Engizisyoncu'nun, sanki bir kardinal değil de antropologmuş gibi en baştan beri peşinde olduğu şey buradadır. Bu huzurun –bu mecburiyetin huzurunun– geride kalmış bir şey olduğunu düşünmek isteriz fakat belki de hep benliğimizin derinliklerinde taşımışızdır onu. Hıristiyan teolojisinin değil, Karamazovlar'ın huzurudur bu. Tüketilemeyecek kadar derinimizdedir, o tamamen samimi, ilkel adamın huzurudur bu, eski dostumuzun, en değerli görüşlerimizi uğultusuyla susturan Kutsal Hayalet'in, yeraltı kardeşliğinin ilk üyesinin huzurudur. Dante ve Shakespeare bu kişiyi çok iyi tanır; ardından Dostoyevski ve Joyce gelir. *Nostra pace indeed*![2]

Dostoyevski ya da İvan'ın şiiri bu kişiyi uç bir noktada konumlandırması, bir anlamda bizi aldatmış gibi görmesi, –sanki köklerimiz geleceğimizi karartacakmış gibi– sanki tahammül edemediğimiz bir dünyada yaşamamızı onlar imkânsız kılmış gibi aktarmasıyla diğerlerinden ayrılır. Bu kişi İvan'ın şiiri boyunca etkili olsa da, İvan bunun alçak bir yalan olduğunu düşünür ve hemen ona, isyan eden kalbinde

2 (It.) "İşte bu bizim huzurumuz!" – ç.n.

soylu bir yalanla, Büyük Engizisyoncu'nun söylediğine benzer, nasıl söyleyeceğini hiçbir zaman tam olarak bilemediği bir yalanla karşı çıkar. Romanın "Rus Rahibi" başlıklı altıncı kitabının başında ve sonunda Zosima, Alyoşa'ya bir rahip olarak dünyada yaşanan felaketlerde mutluluk bulmasını, yaşamı kutsamasını ve diğerlerinin de kutsamasına yardımcı olmasını, cehennemi, sevememenin acısı olarak görmesini tembihler ve sevginin "İsa'yı hiçbir zaman gücendirmediğini" söyler. Bu bölümün büyük kısmı Zosima'nın büyük bir günahkâr olarak yaşadığı kısa hayatına, Rus rahipleri üzerine konuşmasına ayrılmıştır: Yaşadığı dönemde insanları nasıl kurtardıklarını, her zaman insanların özellikle de köylülerin (çünkü köylüler Tanrı'yı her zaman kalplerinde taşır) yanında yer aldıklarını, eşitliğin ancak insanın ruh yüceliğinde olduğunu, İsa'ya inanmadan adalet aramanın ancak katliam getireceğini, ibadetin eğitim olduğunu ve şeylerdeki kutsal gizemin ancak sevgiyle kavranabileceğini, Tanrı'nın bizi anlayamadıklarımızla değil anlayabildiklerimizle yargıladığını ve kişinin bir diğer kişinin suçundaki payını görmezse o kişiyi yargılayamayacağını söyler. Son olarak da "Sevgi İsa'yı hiçbir zaman gücendirmez," dedikten sonra huzur içinde ölür.

Görülebileceği gibi iki şiir birbirinin kalbinde atar; kasılma ve rahatlama diye de nitelendirebiliriz bunu. Gurur ve Tevazu, Güç ve Sevgi ve her ikisinde de görülen kibre kapılma eğilimi, hâkim-i mutlak olmaya yönelik ürkütücü istek (ve böylece ölümcül hâkim-i mutlaklık iddiası) birbiriyle yakından ilişkilidir. Farklılık soyluluktadır. İnsan hayatının ahlâkı her ikisini de kucaklamaktan geçer.

Bu ikisi bu kadar yakın olmasaydı ne yalnız başına Dostoyevski'nin kavrayışı bu iki şiiri ortaya koyabilirdi ne de biz okurlar olarak onları anlayabilirdik, fakat bizi ele geçirirler. Üçüncü bir bakış açısından bunları birleştirmeseydik ya da

bu ikisi arasındaki hayata, bildiğimizi bilmediğimiz bilgiye, kendimizin bilgisine ulaşamasaydık her ikisini de anlayamazdık. Dostoyevski'nin bu romanda ihtiyar Karamazov'un kendi oğulları tarafından öldürülmesi üzerinden anlattığı bu türden bir bilgidir: Karamazov kardeşlerin, alçaklıkları, enerjileri, yaşam güçleri, yaşama duydukları sevgi, aslında bizim alçaklığımız, enerjimiz, yaşam gücümüz ve sevgimizdir, bu onları bizim kardeşimiz yapar. Bunun için oradadırlar; romanlar bunun için vardır zaten, onları orada göstermek için, bizim burada incelediğimiz de işte bu yansıtmadır.

Şimdi Zosima Dede'ye dönelim; yakın zamanda birçok acı yaşamış, dahası İvan'ın sancılı şiirini dinlemiş olan Alyoşa'nın hayalidir Zosima Dede. Zosima bizim yerimize cinayetin devinimine kapılmasaydı, Karamazovlar'ın eylemlerindeki çatlakları sarmasaydı, yaşadıkları olayların içinde mesafelerini ya da eylem düzeylerini (çekerek, iterek ya da aralarında bulunarak) üstlenmek için aralarında yer almasaydı bizim için bu kadar şey ifade eder miydi? Yine aynı şekilde, bir hikâye olmasaydı, aziz kardeşi Markel'in on yedisinde, yaratılışın en görkemli yerinde cennette öldürülmesine ilişkin geçmişinden getirdiği hikâye bu kadar tanıdık olmasaydı ve bütün bunların ardındaki en bildik hikâye Aziz Pavlus'un İncil'i ve mektupları olmasaydı bu kadar şey ifade eder miydi? Son olarak öldüğünde bedeni çürüyüp kokmasaydı da bizim için bu kadar büyük önem taşımazdı herhalde. İnsan olan Zosima değil onun temsil ettiği kurum (ve bu kurumun işlevi) sevginin iktidara dönüşmesi günahına yenik düşüp ölür. Bu, Rus köylüsü, Rus rahibi ve ifşa/aydınlanma yoluyla değişip dönüşerek ikinci kez doğmanın meydana getirdiği üçlü kurumdur.

Böylece Zosima Dede'nin uzun bir süre sessizce Alyoşa'yı on yedi yaşında ölen ve dine dönmesinin ilk tohumunu atan ağabeyi Markel'in yeniden vücuda gelmiş hali olduğu için

sevdiğini öğreniriz. Alyoşa, Zosima'nın başladığı yerden devam edecektir. Bu, mirasını devretme ihtiyacıdır: Rollerimizi devrettiğimizde kendimizi, kendimizin yoksun olduğu şeyleri de devredebilirmişiz gibi düşünürüz. Bu yüzden Zosima da Alyoşa'dan Dmitri'yi arayıp bulmasını ve onun kendisini bekleyen geleceğe doğru ilerlemesine izin vermeyip onu oradan döndürmesini ister, tıpkı kendisinin kardeşi Markel sayesinde cinayetten değil ama kendine yaptığından, yani inkârdan inanca dönmesi gibi. Sonumuzda yatar doğuşumuz; bir buğday tanesi toprağa düştükten sonra yok olmazsa, bir buğday tanesi olarak kalır; ama yok olursa o zaman bereketli ürün verir. Bunun Dmitri için geçerli olduğunu ve aslında ölümcül olduğu kadar onurlu bir şey olduğunu düşünebiliriz pekâlâ. Dmitri babasına benzemez mi? Zosima'nın Alyoşa'da ve Dmitri'de kendi yaşamının tekrarlandığını gördüğünü, Alyoşa'ya bunu taşıması gerektiğini, bunun katlanması gereken bir şey olduğunu söylememiş midir? Yararlı sevginin ne kadar sert ve ürkütücü olduğunun örneği gibidir bu ve aynı zamanda sevginin güce duyduğu arzudur: Dostoyevski buna sadece Zosima'nın ölümünün Alyoşa'da, yaşam tecrübesinin üstesinden gelemeyeceği ölçüde derin bir inanç yarattığını ima ederek değinir. Zosima örtülü bir biçimde Alyoşa'dan kendisinin katlandığından daha fazla, yaşasaydı Markel'in katlanabileceği kadar fazla acıya, günaha, suça katlanmasını ister gibidir. Bu aslında Dostoyevski'nin yaşasaydı Alyoşa için yazacağı sır dolu hikâyedir. Belki de Zosima Dede'nin esrarengiz ziyaretçi hakkında anlattığı hikâye Alyoşa'nın yazılmamış hikâyesinin yerini tutabilir. İçtenlik ve içgörü hakkındaki bu hikâyenin, koşullar elvermediği için uzun uzun anlatılmadığı fakat anekdot ya da kısa hikâye şeklinde ustaca aktarıldığı söylenebilir. Hikâyeye göre bir adam birisini öldürür ve başka birini günah keçisi yapar. Zosima Alyoşa'ya iki metinden örnek vere-

rek sevginin ürkütücü sertliğine onu ikna etmiştir: Bu metinlerden biri John'un İncil'inde geçen buğday tanesi hikâyesidir, diğeri ise Yahudilere Kutsal Öğüt'te geçen "Yaşayan Tanrı'nın eline düşmek korkunçtur," ifadesidir. Fakat adamın itirafına inanmazlar ve o da acı çekerek ölür. Alyoşa buna aracılık edecektir.

Romanı ve romancıya özgü anlatımı, vurgulamak için –buna ister romanın açılımı, isterseniz başka bir şey deyin– bir kez daha Zosima'nın insanın kaderi hakkındaki şiirinin, İvan'ın şiiri gibi halk üzerine, ekmeği olmayan ve otorite ve birlik arzusu duyan köylüler üzerine kurulduğunu düşünmekte fayda var. Dostoyevski bir romancı, bir yazar, bir sanatçı olarak –hatta sanatçı bir eleştirmen olarak– bunu böyle göstermekten kendini alamaz: Çünkü bu roller gerçeğe dayanır ve dürüst davrandığı sürece bu gerçekten kaçamaz. Ancak polemikçi, politikacı ya da bir şeylerin sözcüsü konumundan yazdığında taraflı yazar ve o zamanda karşımıza Panslavist, Çarcı ve teokrat olarak çıkar. Burada, romanda kendi deneyimiyle, seçtiği tarafın malzemesiyle ve ustalığın izin verdiği ölçüde yaşantının gerçek doğasını gösterme zorunluluğu duyar. Kuşkusuz sanat böyle bir saflık için eksik kalır, ama eylem adamının düşündüğü gibi ya da bir idealistin hissettiği kadar değil. Sanat eksik kalır: Bize ne yapacağımızı söylemez, bunun yerine önümüzdeki *malzeme ile* ne yapacağımızı söyler. Uzun vadede sanat dürüstlüğümüzün iyi bir ölçütüdür; mevcut gerçekte hareket ederek hakikate ulaşır.

Şimdi tekrar Dostoyevski'nin romanının bize sunduğu diyalektik koşutlukları düşünelim. Zosima Dede ve rahipleri ve Engizisyoncu ve kilisesi, her ikisi de insanın yazgısının ıstıraplı olduğunu düşünür, her ikisi de insanın kurtuluşunu imkânsız bir gelecekte konumlandırır. ("Evet, ileride daha iyi olacaksın ama o iyi olacak kişi *sen* olmayacak-

sın!" der gibidir.) Her ikisi de insanın kurtuluşa giden yolunun zorbalıktan geçtiğini ve bunun insanı küçük düşürdüğünü düşünür: Biri, tümden sorumsuzluğun zorba yoludur, diğeri suçun zorbalığıdır (Ve evet bu sırada hiçbir şekilde kaçamadığın kişi sensindir). Kimse suçlu değildir ve her şey meşrudur demekle, herkes herkesin suçundan sorumludur ve her şey meşrudur demek arasında fazla bir fark yoktur. Her iki durumda da birey yok olur; ya kurallar içerisindedir ya da tamamen yutulmuştur. İtaat etmenin sevgi edimi olduğunu söylemek, gerçek özgürlüğün bir itaat edimi olduğunu söylemekten daha anlamlı değildir. Bunlara inanmak, eğer ki inanç Tanrı'dan gelenin ve nihai olmayanın (ki bunların ikisinin de şeylerin doğasında olduğu söylenir) ötesine taşınmışsa, insanın doğasına yönelmiş bir saldırıdır. Zosima'nın arzulardan arınma yoluyla ve Engizisyoncu'yla oldukça benzer şekilde, köylülerin acı ve sefaletine inanarak özgürlük istemesi ilginçtir. İkisi de insanın özgürlüğün ağırlığını taşımaktan aciz olduğunu düşünür. Çünkü *ikisine* göre de mucize, acı ve otorite insanın birincil ihtiyaçlarıdır. Biri bunları insan aklı üzerinden, diğeri köylülerin sefaleti ve acısı üzerinden dayatır. Akıllı insanın ve köylünün isyan etmesi hiçbir şey ifade etmez. Zosima insanın özgürlük anlayışının "zenginlerde yalnızlaşma ve ruhsal mahvolma, fakirlerde ise haset ve cinayet" ürettiğini söyler, bu Engizisyoncu'nun İsa örneğinde gördüğü sonuca oldukça benzerdir. Kara tepki başka ne anlama gelir ki?

İtiş gücü kesilene kadar, her dönemeçte bütün sarkaçlar çekülün iki yanına doğru hemen hemen aynı mesafede salınırlar; saatin çark düzeneğinin işleyişi gibi romanda içgörülerin vuruş sesini duyarız. Denge durumu, eğer saati kurmazsak veya bir kez daha bakmazsak zamanı durdurur veya içgörüyü yok eder. Büyük Engizisyoncu bölümü ve Zosima'nın ölümünün ardından Dostoyevski, insan olarak de-

ğil yazar olarak, ölüm dengesinden ikinci bir bakış yaratarak kaçar. Bu dengeyle karşı karşıya geldiğimizde (aslında karşı inançlarımızın aniden yerçekiminden kurtulmasıdır bu) yaratmaya yönelmeyiz, gereksinimi barbarlığa gerileme gibi algılama eğilimi gösteririz: 1914'ten beri yaşanan neredeyse her toplumsal durum sanki bu dünyada taze kana değil de yeni katliamlara ihtiyacımız varmış gibi, kendi kendine varlığını sürdüren bir dizi örnek ortaya koymuştur. Fakat Dostoyevski yaratmaya yönelir. Zosima'nın tasvirinin sonunda Dostoyevski'nin sevginin iktidara dönüşmesini neredeyse reddettiğini görürüz. Gerçekten de, bütün kurumlardan kendini çeker. Kalbi tam da Tanrı'yı ve hayatı kabul etme derinliğiyle Kilise'den üstündür. Öldüğünde bedeni kokuşur.

Alyoşa romanda kendi adına ayrılmış dört bölüm boyunca bu kokuyu, bu "çürüme kokusunu" içine çeker, sarkacı harekete geçiren işte bu kokudur. Bu keskin kokuya değinmeden önce "Alyoşa" başlıklı bölümü, Dostoyevski'nin "geleceğin kahramanını" nasıl tasarladığını ele alacağız. Bu bölümde kokudan bahsedilen kısımlar yakında olacaklara yer açar ve bunların saiklerini içerir ve bence bu bölümün gücü, "salt" dinî düşünceden ziyade romanın poetikasından ya da anlatım gücünden kaynaklanır ve ayrıca yine bu anlatım gücü, dine şiirsel adalet sağlar. Bu meseleyi herhangi bir mantığa dayandırmamaktan rahatsızlık duymuyorum, fakat bununla birlikte Dante'nin uzun süre şiirin romanı müziğe dönüştürdüğünü düşündüğünü söyleyebilirim, daha sonradan bu konuda başka şeyler düşünmüş olsa da bu tespiti geçerliliğini korumaktadır. Şiir ve din herhangi bir teoloji ya da kiliseden, ya da edebi tür ya da vezinden bağımsız olarak ve bunlardan çok önce var olan içimizdeki daha derin bir kaynaktan doğmuştur. Kendilerini var eden bağları koparmazlar ama başka kişilerin –bize ustalarımız diye tanıtılan kişile-

rin– onlara atfettikleri bağları koparırlar. Her halükârda "Alyoşa" bölümünü, henüz yazılmamış romanın ve halihazırda elimizde tuttuğumuz romanın müziği gibi düşünebiliriz. Bu, hem itiş gücünün, hem de kavrayışın tazelenmesi için derin dönüş yapılabilecek yaşantı kesitlerinden biri olabilir. Bunu düşündüğümüzde romanın bu bölümlerinde neden yalnızca Alyoşa'nın değil herkesin yeni bir hayatın ya da yeni bir başlangıcın eşiğinde durduğunu daha iyi anlarız. Örüntüler kesişmek üzeredir; anlattığımız, yaşamı katlanılır kılan hikâyelerin örüntüleriyle, içinde yaşamayı katlanılmaz bulduğumuz hikâye örüntüleri kesişmek üzeredir. Alyoşa yeni yaşamının ne türden hikâyeler içinde yer alacağının belirleneceği kritik bir noktadadır. Ruhu, insanın kendini bestelediği (kendi hikâyesini bilse de bilmese de) bir müzik gibi düşünebiliriz. Alyoşa, ilk yozlaşma nefesini içine çeker: Zosima Dede'nin ölümünden sonra dedeye yapılanın adil olmadığını düşünür, bu nedenle tanrıya başkaldırmaz ama "onun dünyasını" benimseyemediğini söyler ve Gruşenka'ya imkânsız bir yardım sunar (romanda "Bir Baş Soğan" başlığında, soğanın kokusu ya da göz yaşartıcı etkisiyle değil bitkinin narin çiçeğiyle anlatılmıştır bu) bu yardımla asıl kendisine yardım etmesinin, yol göstermesinin imkânsız olduğunu anlar ve Zosima'nın bozularak kokmaya başlamış bedeninin yanı başında otururken, dinlediği ilahide suyun mucizeyle mutluluğun şarabına dönüştüğünü duyar. Kana'daki düğündür bu, iyi şarabın sofraya mucize yoluyla nasıl sonradan çıktığını anlatır.

Fakat Alyoşa'nın bu bölümdeki esrik hali kardeşlerinin yaşadıklarıyla ve en çok da cinayetle ilişkili konularla –yani Mitya'yla ilgili "Karanlıkta" başlıklı bölümde anlatılmayan zaman diliminde olanlarla– Zosima'ya ilişkin imgesi ve İvan'ın "Büyük Engizisyoncu" şiiri arasındaki ruhsal çarpışmayla derin paralellik taşır. Alyoşa, bir şekilde cinayeti ve

ruhu kendine katar; her şeyi "yeni" Karamazov mizacına, her şeyi kapsayan Karamazov alçaklığına indirgediği yanıtıyla yapar bunu. Deyim yerindeyse, Alyoşa ilk defa ruhun cinayete yol açan mücadelesine dahil olur; bu, muhtelif ve birbiriyle çatışan beklentilerin farkına varmasıyla başlar ve benliğin öteki yüzüyle karşılaşması sonucu ortaya çıkan çirkinlikle kriz noktasına ulaşır. Bu, aynanın bize baktığı, bize özümüzü yansıttığı andır: Benliğin beklentisinin diğerinin beklentisine uymadığı ve aynanın artık ortadan kalktığı andır. Bu durumda ne inanç mümkündür artık ne de inançsızlık; ya da olsa olsa biri diğerinin ıstırabı sonucu ortaya çıkar. Dostoyevski (işte) böyle bir durumda inananların ve inançsızların erdemli kişinin düşmesinden mutluluk duyduğunu söyler. Bu mutlulukta yaşam gücü vardır. Zosima Dede'nin ölümünün hikâyesi böyledir, Alyoşa'yı bir mutluluk düzeyinden diğerine taşımıştır, biri diğerini çiğneyip geçmiştir.

Şimdi bu hikâyeyi bir kenara bırakıp, romanda geçen şekliyle, her şeyin Zosima'nın kokan bedeninde, açık tabutta, yüzüne örtülen siyah tülde ve haç gibi kesilmiş ve katlanmış cübbesinde görüldüğünü söyleyelim. Zosima Dede'nin ölümü bu kadar büyükken o, orada tabutun içinde çok küçük görünüyor olmalı. Zosima'nın bedeni erken çürümüştür, yirmi dört saat içinde kokması beklenirken, on iki saat dolmadan kokmaya başlamıştır, insanlar birtakım gizli niyetlerle Zosima'nın ölü bedenine çok fazla beklenti yüklediği için bedeninin bu kadar çabuk bozulacağını kimse tahmin etmemiştir. Peder Paisiy ve Alyoşa da en az Rakitin ve Obdorsk'tan gelen rahip kadar büyük bir beklenti içindedir. Böylece bu sahnede gerçeğin tekrar hikâyeyi kuşattığını görürüz. İhtiyar Zosima öldüğünde halen saygıdeğer bir din adamıdır; çürüme ölmeden önce içinde başlamıştır, belki de doğru zamanda ölen herkeste olması gerektiği gibi, ondan da geriye kalan tek şey bu bozulma kokusu olmuştur;

bir din adamı, bir dede olarak hem inananların hem de inanmayanların iradesini kendinde toplamıştır; eğer yapabilseydi bile inancı mucizeyle yönlendirmeyi düşünmeyecek biridir; ama işte şimdi bedeninin yaydığı kokuyla elinde olmadan yönlendirmiştir inananları. Zosima'nın bedeninin çürümesi, hem güzelliğin ancak Sodom'da ve korkunç yıkım ruhunda olduğunu düşünenler hem de yararlı sevginin ne denli sert ve ürkütücü olduğunu henüz bilmeyenler için, insanlığın kokuşmuşluğunun, yüceliğinden daha baskın olduğunu söylemiyor mu? Bunu anlarsak neden kimsenin, inanan rahiplerin bile, gizli niyetleri karanlık gözlerinde parlayanların mutluluğunu ayıplamadıklarını ve çürüme kokusunun Alyoşa'yı neden böyle derinden sarstığını anlarız; maneviyatı altüst olmuştur ve idrak kabiliyeti çökmüştür.

Bu yüzden Peder Ferapont'un çıkardığı kargaşa –zincirlerinin şakırdaması– şeytanları kovmaya çalışması gerekli bir eylemdir. Bazılarına göre ve belki de en çok Zosima'nın temsil ettiği örneğe inandığı nispette kendi görevine inanmayan, inancı bütün biri olduğunu düşünürken aslında bu konuda çok az yol kat ettiğini anlayan Alyoşa için şeytanlar gerçekten de oradadır. Alyoşa'nın Sodom'un güzelliğiyle karşılaştığında yararlı sevginin sertliğine ilişkin öğreneceği şeyler vardır; Tanrı'nın yarattıklarının yozlaşmasını, adaletsizliği, kusurları ve korkunç yıkım ruhunu kabul etmeyi öğrenmesi gerekir; kendi içindeki isyanı söndürmesi gerekir. İvan'ın geçtiği aşamadan geçmesi, Tanrı'nın yarattığı dünyaya başkaldırması gerekir ve Alyoşa, Rakitin'in yardımı ya da teşvikiyle, kendisine sunduğu sucuk ve votkayla, Gruşenka'nın onun kucağına oturması ve ondan yardım istemesiyle bu aşamadan geçer. Bütün bunlar romanda kısaca anlatılmıştır fakat fiziksel görünüş, eylem ve sesle birlikte verilmiş canlı anlatımlardır bunlar. Boşluklar doldurulabilir; Gruşenka'nın vicdanına dönüşmesi ve Rakitin'in vicdana duy-

duğu ihtiyacı şiddetlendirmiş olması ihtimal dahilindedir. Fakat bu geçişi varlığının hangi düzeyinde yapacağını kim bilebilir? Ya da daha doğrusu kaç varlık düzeyinde ve kaç davranış biçimi ve zihinsel süreçte yapacağını kim bilebilir? Bu noktada Madam Hohlakova'nın Rakitin'e yazdığı mektubu hatırlamakta fayda var, Madam Hohlakova mektupta Zosima'nın çürümüş bedeninin kokusundan bir tür davranış olarak bahseder, "böylesine bir davranış" diye yazar; bildiğinden ve Rakitin'in kendi üzüntüsü içinde inkâr ettiği her şeyden daha fazlasını anlar, ama Alyoşa bu çürümeyi içine, ruhunun derinliklerine çekmiştir.

Rakitin, Alyoşa'yı akşam karanlığında alnını yere koymuş, iki ıstırap arasında, inanç ile inançsızlık arasında bulur: Shakespeare'de bunu adaletin uzlaştırdığı haklı ve haksızın sonsuz çatışması olarak görürüz. Alyoşa'yla ilgili cildin sonunda onun bu sonsuz çatışmanın altında yatanı kabul ettiğine ya da onun ötesine geçtiğine tanıklık ederiz, toprağı öpüp kucaklar, onu ömrünün sonuna dek seveceğine yeminler eder, zayıf bir delikanlı olarak kapanmıştır yere, oradan doğrulduğunda yürekli bir erkektir artık. Toprak, Tanrı'nın yarattığı dünya, Karamazov alçaklığı yeni bir anlam kazanmıştır ve böylece evrensel suç düşüncesi evrensel bağışlamayla yer değiştirir. Bu yer değiştirme, belki burada meşru bir ilk dilek gibi kabul edilebilir, yakında yaşanacaklara delalet etmektedir ve ilk işareti Gruşenka'da ve söylediği acıklı sözde, bıçağı yanına alıp Mokroye'ye gideceğini ifade ettiğinde görülür. Peder Paisy İncil'den "Kana'da Düğün"ü okurken Alyoşa kendine şu cümleyi hatırlatır: "Acıklı sözleri hoş görmek gerekir, acıklı sözler kişinin ruhunu avuturlar... Bu sözler olmasa keder çok ağır gelir insanoğluna." Aslında bir anlamda romandaki eylem de böyle acıklı bir sözdür ve başka bir anlamda, Alyoşa'nın yaşamındaki bu değişim anı böyle bir mevcudiyet ve aşkınlık taşıyan bir sözdür.

Bu doğruysa Dostoyevski'nin bu değişim anını nasıl anlattığını incelemek gerekir. İncil'den Galile'nin Kana'sındaki mucize, düğün ziyafetinde suyun şaraba dönüşmesi hikâyesi anlatılır, Zosima belirir ve yeni bir mutluluğun, adaletin şarabının içildiğini söyler, Gruşenka ve anlattığı soğan hikâyesinden bahsedilir, iki kişi arasında bir karar vermeye çabalarken yaşadığı kriz anlatılır ve Peder Paisy, Zosima'nın çürüyen bedeninin başında dua okurken Alyoşa Karamazov yere diz çökmüş, yarı uyanık halde bilinçsiz bir şekilde dua eder. Bu sahne bitince Alyoşa dışarı çıkar ve pırıl pırıl yıldızlarla dolu gök kubbe altında her yanı kaplayan güzel sonbahar çiçekleri uykudayken, coşkunluk içinde ağlar –kendinden geçmiş bir haldedir– yıldızların altındaki toprağı öper, ruhu "öteki dünyalarla ilişki kurmuştur." Ben bunun Ortaçağ'da yaradılışı ya da anlamın yorumlanmasını açıklamak için kullanılan dört katlı yapı içindeki sezgisel dirilmeye benzediğini düşünüyorum. Burada duyu Alyoşa ve sahnedir; ahlâk Gruşenka; alegori Zosima; tinsel olarak tefsir edilmiş (anagojik) yorum ise Kana'da Düğün'dür. Kana'da Düğün ancak diğer üçüyle birlikte okunduğunda ve düşünüldüğünde gerçekten mucizevîdir. Engizisyoncu'nun "Mucize, Sır ve Otorite"yi kullanımı gibi başka yorumlar getirmek de mümkündür. Ben sadece bunu bir yorum olarak ifade ettim, herhangi bir iddiam yok. Bunu ifade etmemin sebebi Alyoşa'nın değişiminin gerçekliğine nasıl inandığımızı –inandıysak eğer– akla getirmesidir: İnanırız çünkü aynı anda birçok şekilde gerçekleşir bu ve birlikte ele alındığında ismini bilmediğimiz fakat zihnimizin yapısına ya da ruhumuzun rolüne uygun becerilerimiz –tıpkı Alyoşa'nın dizlerinin üzerinde uyuklaması gibi– ve becerilerimizden arda kalanlarla yürüyebileceğimiz başka yolların canlı bir biçimde önümüzde durduğunu da bize hissettirir. Bu, Alyoşa'nın şiiridir.

Karamazov Kardeşler (III): Köylüler Kendilerini Gösterdi ve Azizin Trajedisi

Dmitri'nin babasını öldürmek suçundan tutuklanması ve sorgulanmasıyla birlikte Dostoyevski hikâyenin yönünü değiştirir, ağırlıklı olarak toplumun dışından topluma doğru patlak veren bir seyirden, toplumun içerisinden, topluma göre davranılan ve topluma tepki gösteren bir seyre doğru yöneltir. Dmitri bunun merkezinde yer alır ve bir dizi zorlu sorgudan geçer. Her sorguda kendini topluma dâhil etmeye çalışır fakat bu çabaların hepsi geri çevrilir. O kendini ne şekilde savunursa savunsun, kendiyle ilgili ne söylerse söylesin, toplum onu kabul etmez. Alyoşa'nın Zosima Dede öldüğünde adalet istemesi fakat adaletin temsilini ancak düşünde, Kana'daki mucizede görmesi gibi Dmitri de kendisini sorgulayan mahkeme üyelerinden adalet ister fakat çarpık bir adalet sistemiyle karşılaşır; sanki kendi ruhunda olmadığını bildiği yüce düzen içerisinde toplum bireye ancak kurumların altüst ettiği adaletsizliği ifade eder gibidir. Suçu, alçaklığı, rezilliği için cezalandırılmak istemesi hiçbir işe yaramaz; kendisine yapılan haksızlıktan dolayı öfkelidir, isyan eder, fakat Swift gibi genelgeçer suç kavramı ya da daha kötüsü adi suç kav-

ramına değildir başkaldırısı. İşte bu hiddet ve acı, itiraflarını son derece kişisel kılar. Bu yüzden ön soruşturma bittiğinde, memurlar Dmitri'nin elini sıkamaz ve bu yüzden genç Kalganov onun elini sıkar ve suçlu olduğundan neredeyse emindir. Dmitri götürüldüğünde oturup ağlar, yaşama arzusunu yitirmiştir, "Değer mi yaşamaya?" diye sorar. Dmitri memurlar için onlardan biri değildir fakat Kalganov'u en iğrenç suçta bile suçun suçluda olmadığı bir nokta olduğuna, suçun Tanrı'nın yarattığı dünyadaki kötülüğe doğal olarak karşılık veren bir eylem olduğuna ikna etmiştir. Memurlarda ve henüz genç bir delikanlı olan Kalganov'da, onları yaşama doğrudan maruz kalmaktan koruyan eşine az rastlanır bir masumiyet görülür. Dmitri, kardeşi Alyoşa gibi herkesin mutlu olduğu, hayatın yeniden yeşerdiği bir dünya düşler. Dmitri'nin köylüler ve ağlayan bebekle ilgili düşü, Alyoşa'nın, Zosima Dede'yle ilgili düşünün daha aşağı bir türü, belki daha temel bir tasviridir. Bebekle ilgili düşü ve Gruşenka'nın onun suçsuzluğuna inanması nereye kadar gidebileceğini gösterecektir. Dmitri insanın birçok kez yeniden doğduğuna inanır, bunun, kendini değiştirmek için alınan kararların daha derin bir dönüşüm içeren biçimi olduğunu düşünür ve bunun kalıcı olmasını ya da tamamlanmasını beklemenin tanrıları azımsamak olduğunu ileri sürer. Umutsuzluk içinde her çareyi denemektir bu, ya da o an için Gruşenka'nın anlattığı hikâyedeki gibi soğanın narin çiçeğine tutunmaktır. İnsanlar böyledir işte. "Güzel bir düş gördüm baylar" ifadesi bunun en güzel anlatımıdır ve bu düşlerin gerçekleşmesi zordur artık. Alyoşa'nın Zosima Dede'yle ilgili düşü ve İvan'ın düşü, bedenin işkence ettiği ve bedene işkence eden idealin düşünsel düzeyde yaratılmış halidir. İşte tam da bu işkencede insanın yaratılmış acısının hikâyesi yatar.

Dmitri'nin geçtiği zorlu sorgular ve düşünün başka bir anlamı daha varsa, o da bu düşün, Dmitri'ye nasıl toparlana-

cağı ve memurların temsil ettiği kurumlaşmış toplumdan kendini nasıl kurtaracağını göstermesi olabilir. Dostoyevski için bu türden bir yargı, anlayış ve kayıtsızlık toplum olamaz. Ona göre gerçek toplum, Hıristiyan toplumudur; şefkat ve anlayışsızlıkla yoğrulmuş, kimlik duygusu kuvvetli, hakareti, haksızlığı ve aşağılanmayı tanıyan ve kendileri de bunu yapan kişilerin üzerine kurulu; yaşlılar, köylüler gibi çocuksu günahkârlardan ve elbette çocuklardan oluşan bir toplumdur.

Dmitri'nin sorgu sürecinde ve soruşturmasında birçok gülünç yön olduğunu da belirtmeliyiz. Bu bir dereceye kadar Dostoyevski'nin toplumun yargısına yönelttiği bir eleştiridir. Fakat daha önemlisi, bireyin kendisi üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen kurumlarla karşı karşıya geldiğinde gülünç bir durumun ortaya çıktığına ilişkin gözlemidir; fakat bu gülünçlük uygunsuzluğun sınırında dolaşır, en azından Dostoyevski'nin anlatımında böyledir; uygunsuzluğun, sefilliğin, alçalmanın çığlığı gibi duyulur. Kişi kurumların perdesi önünde komik görünür, en çok da kendisi de bir kurummuş gibi davrandığında sakildir. Dmitri'yi battaniyeye sarınmış, çıplak ayakları dışarıda gördüğümüzde Dmitri'den ziyade o anda orda bulunan üç memurun uygunsuz durduğunu görürüz. Dmitri'ye iftira atan, onu lekeleyen ve altüst eden onlardır. Fakat bu aslında, güçlünün gülünçlüğü ve sakilliğidir, örneğin Dmitri dürüst bir kişi olarak ölmek istediği için onlara gerçeği söylediğinde, mücadele etmesi gereken muktedirlerdir, bunlar tam da yaşamın içindeki güçlerdir. Dmitri burada yaşamın getirdiklerinin son ya da başlangıç olmadığını veya bir anlama gelmediğini savunur. İnsan, içinde bulunduğu koşullardan tiksinmesi için olumlu yönelimlere ya da ideallere ihtiyaç duymaz; trajik davranışlarla karşılık verir bunlara ve bağırarak kendini avutur. Belki de Kalganov kendi gözyaşlarında arabaya koyup götürdükleri

Dmitri'yi görür, bu hem henüz hayatın başında olan kendisi için hem de Dmitri için trajik bir andır. İşte bu noktalarda gülünç olan, trajik üzerinden liriğe dönüşür.

Dostoyevski sanki böyle bir örüntüyü pekiştirme düşüncesiyle dördüncü bölümün başına ve "Ön Soruşturma" ve "İvan" bölümlerinin arasına "Çocuklar" başlıklı komik, trajik ve lirik bölümü yerleştirmiştir, bu bölümün cinayet hikâyesiyle doğrudan bir bağlantısı yoktur ve aslında Alyoşa'ya (ve Dostoyevski'ye) romanın sonunda cinayetten uzaklaşma fırsatı verdiği söylenebilir. Çocukların hikâyesi elbette cinayet hikâyesiyle birlikte örülmüştür ve bu bölümü okuduktan sonra iki hikâye arasında yazarın niyet ettiğinden daha derin paralellikler olduğunu, aynı zamana denk geldiklerini, yani cinayetle yargılama süreci arasındaki iki sonbahar ayında yaşandıklarını fark ederiz. Farklı durumları aynı anda görmek bize farklı bir görüş kazandırır, diğer yandan yalnızca tek bir durumu gördüğümüzde bazen hiçbir şey görmemiş sayılırız. Romanda çocuklar bölümünde anlatılan olaylar aslında aynı zaman diliminde Alyoşa'nın başından geçenlerin hikâyesidir; Alyoşa, Zosima Dede'sinin öğüdünü tutarak dış dünyada, yavrularının arasındadır. Alyoşa cinayet ve onunla ilgili planlamaları ve olayları, henüz on üç yaşındaki ihtimaller dehası Kolya Krassotkin'in hikâyesiyle ve şiddetli bir öfke haricinde hiçbir şeyi olmayan, onlu yaşlarının başındaki nefret dolu İlyuşa Snegirev'in hikâyesiyle birleştirir. Bu hikâyeler, planlara ve hayatın güzellikleriyle ilgili yalanlara gerek olmasaydı, yalnızca sefil köpek Perezvon'u –çan sesinin– daha da sefil bir köpeğe, varlığıyla İlyuşa'nın ölümünü huzurlu kılan, yaklaşan çan seslerinin habercisi Juçka'ya dönüştürme yalanıyla sınırlı kalsaydı hayatın neye benzeyeceğine dair aldığımız ilk ve en erken ders olabilirdi. Alyoşa artık başkalarına sağlanan imkânlardan yoksun ve Kolya Krassotkin'in çetesi gibi suç işleme potansiyeline sa-

hip çocuklar arasında keşif yapan, nasihat veren bir sosyal hizmet çalışanı konumundadır, bunu Ruslara ve Dostoyevski'ye özgü bir üslupta yapar ve Kolya'nın komedisi ve İlyuşa'nın trajedisi romanın sonundaki lirizmi destekler.

Bu *enfant terrible* Kolya'nın ve köpeği Perezvon'un anlatımı, daha acımasız olabilen Dickens'ın ya da daha "çılgın" Cervantes'in anlatımı kadar iyidir; fakat şimdi bu hikâyenin romanda ne anlama geldiğine bakalım. Doğrudan bakışın kendini derin bir *mimesis*e (öykünmeye) dönüştürdüğünü görürüz burada; Karamazov'ların alçaklığı, yaşam gücü, pervasızlığı, gururu, alçalması ve alçakgönüllülüğü hakkında masum olmaktan çok naif bir bakış söz konusudur. Naiflik doğrudan ve engelsizdir, masumiyet ise cahil ve lekesizdir. Masumiyet bir düşle değil, Kolya'nın Alyoşa'ya karşı sevgisini açıklamasıyla biter, hiç de masum bir açıklama değildir bu. Bu oğlan çocuklarından ziyade bebekler masumdur Dostoyevski'de. Bu oğlanlar ise erken gelişmiş çocuklara özgü bir naiflik taşır, deneyim ve olgunlukla gelen zamanla oluşmuş bir şey değildir bu, olgunlaşmak zorunda kalmışlardır. Öteki dünyaya *sıçramış* gibidirler fakat burkan, çarpıtan bir sıçrayıştır bu: Oraya taşınan şey orda olması gereken şey değildir. Zamanından önce olgunlaşma, *klişe*ye benzer; kendisini ifade eden asıl yaşantıdan çok az şey taşır. Dil bunu desteklemez; tıpkı hadım birinin aşkı gibidir. Kolya erken olgunlaşmışlığı içinde iki gücün çekimine kapılır, bunlardan biri kültürlü insanın (kendisinin de bir entelektüel olduğunu düşünür) kibri ve gülünçlüğüdür, ikincisi ise Alyoşa'da görüp yavaş yavaş teslim olduğu tanrısal iyiliktir. Karşısına çıkan her şeyi erken olgunlaşmanın naifliğiyle yanıtlar ve her yerde, olduğundan fazlası olamamanın acısını yaşar. Henüz olamadığı şeyden dolayı acı çeker. Onu zehirleyen güçler çatışmasına, erken olgunlaşmış olması ve naifliğinden dolayı nasıl uyum sağlayacağını bil-

memenin büyük üstünlüğüne sahiptir. Onu harekete geçiren ihtimaller ve pervasızlığı haricinde, ne eylemi ne de eylemde uzlaşma isteği vardır; her ne kadar doğası genel anlamda yaşamın ve kendisini bekleyen yaşamın parodisi olsa da, bu pervasızlığı, yaşam koşullarından ziyade onun doğasını temsil eder. Dostoyevski onunla ilgili sırrı hemen açıklar: Hiçbir yerde rolünün tam karşılığını veremez Kolya, duygularını ifade eden bir eylem ya da kelime ararken ya ölçüsüz ya da eksik kalır. Bu durum, duygu dünyasının eksikliğinden ziyade erken olgunlaşmış zihninde yaşamın düzenli olmamasından, yaşam alanlarının birbiriyle mücadelesinden kaynaklanır. Gerçek hayatı düzensiz, yüzeysel hayatı mekaniktir ve makineler organik olanda ya kusursuz biçimde doğru ya da kusursuz biçimde yanlış çalışır. Dolayısıyla Kolya'nın diğer çocukların üzerinde üstünlük sağlayan gücü, Alyoşa'nın Zosima üzerindeki gücünün parodisi gibi okunabilir. "Umutsuz bir karakterdir" çünkü ancak bu rolü üstlenerek duygularını açıklayabilir. Bu haliyle İvan'a benzer, yaptığı şeytanlıklar da Büyük Engizisyoncu'yu yaratan türden bir düş gücünün eseridir: Kolya, İvan'ın ilkel ve acımasız biçimidir ve Alyoşa'ya İvan'ın ihtiyaç duyduğu gibi ihtiyaç duyar.

Kolya'yı bu şekilde düşünürsek, Alyoşa'nın soytarılıkla ilgili söylediklerinin neden doğrudan ona yönelik olduğunu anlamış oluruz. Kolya erken olgunlaşmış olması ve naifliğiyle zaten bir soytarı müsveddesi gibidir. Şeytanlıkları, kibri, pervasızlığı, gülünç duruma düşmekten korkması ve en çok da üstünlük hissi, soytarılığa, yani "gerçeği söylemeye cesaret edemediklerine karşı öfkeli bir ironi içeren ifade tarzına" çok yakın bir çizgide aktarılır. Soytarılığa yakın bir şeydir, ama aynı şey değildir.

Buradaki fark Alyoşa'nın bunları ona söyleyebilmesinde ve Kolya'nın İlyuşa'ya yeni köpeğin, yani Perezvon'un, "ger-

çekten de" onun eski köpeği Juçka olduğunu kanıtlamaya çalışmasında açıkça görülmektedir:

> "'Biliyor musun moruk senin attığın toplu iğneli ekmeği yememiş sanırım. Öyle ya, iğneyi yutmuş olsaydı ölmesi gerekirdi! Yaşadığına göre ne yapıp yapıp ağzından çıkarmıştı onu. Çıkarırken görmedin demek. Ama bu arada diline batmış iğne, onun için bağırmış... Bağıra bağıra kaçınca sen de iğneyi yuttuğu için bağırıyor sandın. Köpeklerin ağız derileri pek naziktir, insanlarınkinden bile... onun için çok acı duydu.' Kolya'nın yüzü heyecandan al al olmuştu."

Kolya Krassotkin'in mimesis –yani dramatik öykünme– yoluyla kavrayış gücü herhangi bir mekanik erken olgunlaşmaya kıyasla çok daha üstündür. Erken olgunluğuyla Karamazovların, özellikle de İvan'ın kardeşidir.

"İvan" bölümü, "Çocuklar" bölümü gibi cinayetle mahkeme arasındaki iki aylık süreyi kapsar ve bu iki ay düşünebildiğimiz kadar geriye ve ileriye ulaşır. Bu bölüm romanın; yaşamın geriliminin, yararlı sevginin sert ve korkunç bir şey olması ile güzelliğin insanlığın büyük bölümü için Sodom'da bulunması arasında yattığını göstermeye yönelik güçlü çabasına tutulmuş bir diğer aynadır. Bu sefer gerilim tek bir ruhta ortaya konmuştur ve sonunda çözülmek ya da bu sorunun ötesine geçmek yerine gururun kırıldığı noktaya kadar gerilimin arttırılmasıyla gösterilmiştir. İvan'ı bilincini yitirmiş, henüz üstlendiği yükü taşımakta zorlanır halde bırakırız; bunu kabul edip etmeyeceğini bilemeyiz o noktada. Trajik duruşunun aldığı nihai biçim her şeyi mubah görmesidir. Tam da bu görüş onun gücünü düşürmüştür.

Fakat bu bölümde anlatılanlar sadece İvan'la, onun kaderiyle ya da genel anlamda kaderle sınırlı değildir. Cinayet suçunun Smerdyakov'un yaptığı planla somutlaştırıldığı, İvan'la kusursuzlaştırıldığı ve deyim yerindeyse genelleşti-

rildiği fakat henüz gerçekleşmediği evredeyizdir. Fakat İvan ancak suç ve farkındalığın şaşkınlığını idrak ettikten ve bunun sonucunda bütün kardeşler arasında yayılan kendinden şüphe ve suikastla ilgili güvensizlik atmosferine "ısındıktan" sonra ulaşılabilir olur. İvan ilk başta birçok kişinin gözünde, örneğin Gruşenka ve Katerina'nın öfkeli kıskançlıklarında, hasta ayağı ve kıt inancıyla Madam Hohlakov'un gözünde, bir çocuk çarmıha gerilirken ananaslı komposto içebileceğini söyleyen ve bunu söyledikten sonra parmağını kapıya sıkıştıran Lise'ye göre, kavgacı, bildiğini okuyan, kendisi için yeni bir hayat isteyen, bunun için çaresizce Tanrı'ya yalvaran hem yeraltından acıklı bir kaside okuyup hem de Amerika'ya kaçmak isteyen hapishanedeki Dmitri'ye göre, yalnızca hırçın ve yarı geri çekilmiş bir konumda durur. Bütün bunların aracısı, birinden diğerine gidip gelen Alyoşa'dır; İvan'ın zihnini ikiye bölen ve kimlik krizine, düşün gerçeğe dönüşmesine ve gerçeğin düş gibi uçmasına yol açan, kendisini Tanrı ilan eden şeytanın karşısında belirmesine neden olan rahatsızlığını anlamamız için zemin hazırlayan da yine Alyoşa'dır. İvan'ın boğuştuğu şeytan zaten inanmadığı Tanrı'yla savaşmak için bir araç olarak çıkmaz karşımıza. Nehrin kenarındaki Yakup gibidir daha çok, fakat onu destekleyecek takdis hazinesi yoktur etrafında. Bir Karamazov gibi mücadele eder, kutsanmaktan ziyade kutsar. Yaşam tecrübesi azdır, yeni yeni sevmeye başlamıştır; zihninde sürüngenler birbirini yerken çöküş başlar. Bunu, yani İvan'ın inançsız kalbine Tanrı'nın hükmettiğini görmek Alyoşa'ya özgü bir yetenektir. "Ya gerçeğin ışığında yeniden döner hayata, ya da... inanmadığı şeylere hizmet ettiği için kendinden, herkesten nefret ederek mahvolur gider." Alyoşa, İvan'la ilgili bölümün sonunda söyler bunu. Başlangıç noktasındayızdır o an.

Şimdi romanda bu noktaya nasıl gelindiğine bakalım. İvan'la ilgili her durum, idrak sınırlarımızın ötesinde yer

alan ve mevcut şartlar için eksik kalacağını bildiğimiz halde yaratmaya çalıştığımız duygular üzerinden anlatılır. İlk başta İvan muallaktadır; bir şey onu hazırlamaktadır ve o da bir şeylerin hazırlığı içindedir. Dmitri'nin kendisinden sakladığı bir sırrı olduğunu bilir. Katerina'yla ilişkisi bozuktur, Katerina'nın da Dmitri'yle ilişkisi ağır yara almıştır. Buna rağmen aralarında az çok bir bağ vardır ve bu bağ Gruşenka'nın onları kıskanmasına ve kendi sonuna yol açar. Bu ilişki ağı içerisinde kendini kavgalar, kıskançlık ve derin güvensizlikler üzerinden gösteren kullanılamayan, yönetilemeyen muazzam bir duygu ortaya çıkar. Bir diğer gururlu karakter, entelektüel Rakitin de ortaya çıkan bu duygunun en az Gruşenka kadar farkındadır: Gurur soytarısıdır, dedikodu ve haset üzerinden, yeraltı ruhunun ayrım gözetmeyen geçici hevesiyle, sevgi kıskançlığa, kıskançlık da sevginin yegâne ifadesine dönüşene kadar bu duyguyu tahrik eder.

Diğer yandan Madam Hohlakova ise heyecan peşindedir. Rakitin bir keresinde vedalaşırken elini öyle bir sıkmıştır ki ayağına bir şey olmuştur. Rakitin'i evden kovmuştur çünkü böyle bir sahnenin hoş olacağını düşünmüştür. Ona göre normalden sapma her şeyi açıklayan bir durumdur ve kıt inancını göz önünde bulundurduğumuzda haklıdır da: Dmitri, Katerina ve İvan'ın, Sibirya'ya sürüleceklerini ve "orada birbirlerini yiyecekler"ini söyler. Kızı Lise'de kullanılmayan duyguyla birlikte duygusal beklenti bir aradadır, bu hissiyat romana yıkım ve suç anlamında hâkim olan gurur temasını örer. İvan, Lise'nin kendisine yolladığı mektubu okumadan yırttığında on altı yaşındaki bu kızın kendini satışa sunmak istediğini söylerken haklıdır. Lise erken gelişme bakımından Kolya'yla benzerlik gösterir, fakat gerçek bir görünüşü vardır; Kolya gibi olayları çarpıtmaz, en temel ve basit gerçeklerden bahseder. Tanrı'ya küfretmek gelir içinden, bu korkunç eğlencelidir ve nefesini keser. Dmit-

ri'nin elini sıkıp onun için ağlayan yirmi yaşındaki Kalganov ona âşıktır. Lise onun bir topaç gibi yerde döndüğü ve kırbaçlanmak istediğini söyler. Kargaşadan zevk alır ve mesela evi ateşe vermek ister, her şeyin yıkılıp yok olması, dünyada hiçbir şeyin kalmaması için her türden fenalığı yapmaya hazırdır. Herkes her an suç işlemeye ve bundan haz almaya hazırdır, herkes gizliden gizliye Dmitri'nin babasını öldürmesini ister. Alyoşa hepsini anlar: Bu onun dersinin bir parçasıdır. Fakat Lise asıl İvan için gönderilmiştir ve İvan'ın sadece eleştirdiği şeylerin hepsini dışa vurarak ifade eder Lise. Suçun ve okuduğu bir kitaptaki suçun hoşluğunu *düşler*: bir Yahudi'nin dört yaşında bir çocuğu çarmıha gerdiği ve çocuğun "çok çabucak" dört saatte öldüğü bu hikâyenin ananaslı komposto içmek gibi olduğunu söyler. İvan'ın tahammül edilemez bulduğu şeyden o zevk alır. İvan'ın inanamadığı noktada o inanmaya devam eder. Sevginin sertliğini ve Sodom'un güzelliğini, parmağını kapıya sıkıştırdıktan sonra "Alçak bir kızsın, alçak, alçak," deyişinde ve parmağının kan toplayışını izleyişinde görüldüğü anlamda öğrenmiştir.

Lise bu sahnede, Dmitri'nin daha kapsamlı ve tereddütle öğrendiği şeyin küçük bir kısmını deneyimlemiştir. Dmitri hapishanedeyken topluma başkaldırır. İvan'ın ona babası için domuz herifin teki dediğini, fakat bazı düşüncelerinin işe yarar şeyler olduğunu söylediğini belirtir. Dmitri başkaldırışını üç biçimde ortaya koyar ve üçüne de uygun düşen bir onay mekanizması ve imge görülür. İnsanın içindeki alçağı, diliyle, kelimeleriyle sokarak harekete geçiren ruhsuz, tahtakurusu ya da aç bir keneye benzeyen retorik ustası, içi cerahat dolu Rakitin'den söz eder. "İğrenç davranışlarını 'toplumsal yarar' perdesi arkasına saklayan" tanrıtanımaz bir reformcudur Rakitin. Dmitri Tanrı'yı kaybetmeye isyan eder: "Bir kürek mahkûmu Tanrı'sız yaşayamaz; bu cezaya çarptırılmayanlardan çok daha gereklidir ona Tanrı! O

zaman biz yeraltı insanları kullarına mutluluk dağıtan Tanrı'ya toprağın derinliklerinden acıklı kasideler söyleyeceğiz!" der. Üçüncü olarak da Dmitri suçu için bağışlanmak isterken, sorusunun içinde tekrarladığı suçuyla, Gruşenka'nın sevgisini bir tür vicdan gibi, kendi vicdan azabı gibi kullanır: "Âşık olduğumuz, onlarsız yaşayamayacağımız meleklerin hepsi canlı canlı derimizi yüzmeye hazırdır," der. Fakat Gruşenka'yla ilgili olarak "Böyle acımasız kalplere bayılırım," diye de ekler. Bu aşk ve acı üzerinden kullanılamayan duyguyu kullanır. Fakat bir yandan da yeraltından acıklı kasideyi söylemekle Amerika'ya kaçmak arasında kalmıştır. Suçunu kabullenir fakat bir yandan da bunu bu dünyada taşımak istemez çünkü suçu bu dünyada geçerli değildir. Hapishanede suçtan arınmış yeni bir insan olabilir fakat dış dünyada kimbilir? Bu yüzden Alyoşa'ya yanından ayrılmadan önce masumiyetine inandığını söylemesini ister.

Bu konuşmadan sonra mahkûm edilen masumiyetteki derin keder ve umutsuzluğu hisseden Alyoşa, İvan'a gider, bu olayda suçsuz olduğunu düşündüğünü, bunu ona Tanrı adına bildirdiğini söyler ve onu genel suçuyla suçlar. *Katil sen değilsin* derken muazzam bir güç ve hâkimiyet vardır sesinde ve bu konuşma İvan'ın, Tanrı'nın aracılarında yani Alyoşa, Smerdyakov ve kendi öbür benliğinde, yani gölgesinde gördüğü şeylerin sırrını olmasa bile mahiyetini anlamasına yol açar.

Dostoyevski, İvan'ı parçalanıp dağılan maneviyatı içinde Smerdyakov'la yaptığı üç görüşmeye gitmeye böyle hazırlar. Bu üç görüşme, Alyoşa'nın tanıklık ettiği acılar ve Dmitri'nin sorgulanma süreciyle paraleldir ve üçü de bir düşle son bulur; Alyoşa Zosima Dede'yi görür, Dmitri bebeği, İvan da şeytanı. Bu üçü arasında en insani olanı İvan'ın düşüdür; bu düşte mucizedeki tevazunun ve sırda masumiyeti bulma umudunun baskısını hissederiz. Bu düş, engizisyon-

cunun İsa'yı reddettiği için suçladığı üç güçten en sonuncusuyla, otoritedeki gururla ve ruhun faziletini vurgulayan diğer iki düşten farklı olarak, şeytan kovma ya da arınmayla ilgilidir. Belki de bu üç düş, romanın tasavvurunu ifade eder ve bu, İvan'ın düşündeki yaralanmış gururla doruğa çıkmıştır; öte yandan bu düşlerin, mahkemede ortaya çıkacak bir diğer yapının örtük anlatımını temsil ettiği de söylenebilir.

Fakat mahkeme sahnesine gelmeden önce İvan'ın Smerdyakov'u ziyaretlerine değinelim. İvan'ın Smerdyakov'la ilişkisinin yakınlığı ve ona karşı takındığı acımasız tutumun, Smerdyakov'un kendisinin öteki yüzü, bir nevi gölgesi olduğunu bilmesinden kaynaklandığını hemen fark ederiz. Bunu ilk başta inkâr etmesine rağmen cinayetten önceki akşam merdivenlerin başında aşağıda gezinen babasının ayak seslerini dinlediği gece bunun yükünü taşımaya başladığını görürüz. O gece, İvan'ın iki benliğinin kesişme noktasıdır ve Smerdyakov ona "Affet beni, senin benim gibi olduğunu düşünmüştüm," dediğinde o geceyi hatırlar; bu, benliğinin yarıldığı, uyanarak diğer yüzünden şüphelendiği noktadır.

İkinci ziyaretinde Smerdyakov onun iki benliğine de iyi gelen bir gerekçe sunar; bunun üzerine İvan diğer benliğini öldürmesi gerektiğini fark eder. Sonra merdivenlerdeki imgesi iki benliğin kesişme noktası değil, birleşme noktasına dönüşür. Hem cinayete giden süreç boyunca farkındalığıyla cinayete izin vermiştir hem de bir bakıma cinayetin gerçekleşmesi için gereken koşulları yaratmıştır ve kalbinde katil olduğu için Smerdyakov'un işlediği suça ortaktır. İvan'ın bunun farkına varması Katerina ile iki âşık düşman olmalarına yol açar. Bu oluşturulan gerekçenin, eğer ki vicdan hesaba katılmadan oluşturulmuşsa, geçersizleştiği andır.

Üçüncü ziyaret İvan'ın ruhunda bu noktaya tekabül eder. İvan'ın karda donmak üzere olan sarhoş bir köylüye yardım etmesi, onu hayata döndürmesiyle başlar, mahkeme günü

için kesin kararını vermemiş olsa bu köylüyle uğraşmayacağını, onu donsun diye bırakacağını düşünür. Bu İvan'ın aşağılık zevkidir: Lise'nin ananas kompostosunu düşlerkenki tatlı heyecanı gibidir; erken gelişmiş Lise'nin yetişkin haline ve kendi üslubuna göre Dmitri ve Gruşenka'nın öfkeli kalbine yaklaşmaktadır. Smerdyakov'la, duruşmadan önceki gece yaptığı bu üçüncü görüşmede Smerdyakov "Onu ben öldürmedim," dediğinde, sanki eylemi gerçekleştirmediğini düşünerek gerçekten kurtulamayacağını bildiği için titrer. Fakat Smerdyakov'un aslında aptal olmadığını, "her şeyin mubah olduğunu" kabul ettiğini anlayınca ve onun da yeni bir yaşamı düşlediğini fark ettikçe durumu daha iyi kavrar. İvan, Smerdyakov'u çatırdayan hamamböceklerinin arasında kendini asması için bırakıp kapıdan çıkmak üzereyken Smerdyakov'un "Durun... bir kez daha gösterin o paraları bana," demesi ve on saniye kadar gözlerini onlardan ayırmaması etkileyici bir sahnedir. Bu para belki İvan'ın da başını yakmıştır. İvan dışarı çıktığında kendi kararına göre hareket edecek kadar kendinde değildir. Öteki benliğinin canavarı halen ensesindedir, reddedilen hakikatin canavarıdır bu: Yarılmaların belki de en acısıdır ve şeytan kâbusunu görmeden önceki son hazırlığıdır. İvan'ın düşü yorum gerektirmeyecek kadar açıktır. İçimizdeki yetersiz ilişkilerdeki sakilliğimizi gösterir bize.

"İvan" bölümünü okurken tuhaf bir biçimde İvan'ın ya da Smerdyakov'un ya da diğerlerinin suçunun yetişkinlere ait bir suçtan çok, çocuksu bir suç olduğu hissine kapılırız. Hangisini düşünürsek düşünelim aklımıza Lise ve kapıya sıkıştırdığı parmağı gelir. Belki de Dostoyevski suçun, kefarette de görüldüğü gibi, kriz anlarında kişiyi çocuklaştırdığını düşünmüştür. Yine aynı şekilde Dostoyevski, olgun davranamamanın çocukluğa gerileme olmadığını gösterir. Çocuksu olanın güvenilirliğinden ziyade yetişkinlerin –bir

anlık olgunluk göstermeleriyle– tutarsız ve güvenilmez olduğunu anlatmak ister. Olgunluk, –eğer erişkin olmayı başarabilmişsek tabii– bizi esin perisi gibi ele geçirebilir. Eski masumiyet geri getirilemese de Alyoşa'nın örnek yolunu takip ederek ya da İvan'ın boğuştuğu fikirler üzerinden yeni bir masumiyet düzeyine ulaşılabilir. Kuşkusuz önce bu süreçten sağ çıkabilmek gerekir. Alyoşa bu yolu takip edebilecek olgunlukta mıydı diye sorulabilir belki. Taşıdığımız yük çocuklarla ilgili laneti de içerir, bu yükü taşırız fakat onların taşımadığını düşünürüz. Fakat biz çocukların bunu bildiğini biliriz, Dostoyevski'nin romanı da bunu çocukların bildiğini bilir. Bu yüzünden Dmitri'nin davası "Adli Hata" başlığıyla sunulmuştur, ortadaki hatayı bir çocuk bile bilebilir! Ve duruşmaya çıkmış herkesin de bildiği gibi bu aslında, suçlu, yapılan işkencelerden sağ çıkarsa masum olduğuna kanaat getirilecek olan bir kara çalma davasıdır: Yaralayarak, hakaret ederek, aşağılayarak: Ateşle, suyla, kırbaçla sürdürülür. Bu yüzden savunmada, tutuklu –bir çocuğun da benzer şekilde davranacağı gibi– bağırıp çağırır, tepinir ve yarayla damgalanır. Belki de suç, doğası gereği çocuksudur; belki de suç erişkin olamaz hiçbir zaman. Belki tam da bu yüzden birçoğumuz büyümek istemeyiz. Suçumuza, kendimize ait tek şey oymuş gibi sarılırız.

Dmitri'nin duruşmasına geçmeden bir kez daha Dmitri'nin tutuklanmasıyla her şeyin nasıl farklı bir yön aldığını yani aslında bütün bu süreç boyunca Zosima ve Karamazovlar'ın içinde etkinlik gösterdiği toplumun yönünü incelemekte fayda var. Bu noktada toplumun kirli eliyle neyi lekelediğinin farkında olarak kirlettiğini görürüz. Dmitri'nin yıkımı, hem üç bin rubleyle ilgili itirafında hem de gördüğü bebek düşüyle, toplum içinde gerçekleşir. "Resmî" makamlar onu hemen dışlar ve daha sonra da "anlaşılmamış" ve anlaşılma ihtimali olmayan bir konumda dışarıda bırakılır.

Resmî toplumun amacı anlamak değildir; onlar ya içine alır ya da sürgün ederler ve anlama işini tam da kişinin mustarip olduğu topluma bırakırlar. Yazar bütün bu süreçte toplumu yönlendiren ve gerekli kılan fakat karşısındaki amaç bakımından herhangi bir toplumda görülebilecek olandan keskin bir şekilde farklılaşan içgüdüler üzerine çalışır. Bu yüzden Dmitri'nin duruşmadan hemen önce Amerika'ya kaçma güdüsüyle teslim olma ya da yeraltından acıklı bir kaside okuma arasında bocaladığını görürüz. Bu sadece yazarın kurduğu düzenekle ya da olay örgüsü düzeyindeki gerekçelerle (ya da dürtülerin çatışmasıyla) ilgili değildir; bu edebi başarı olarak nitelendirebileceğimiz yaratılmış gerekçe olarak tanımlanabilir; bağlı olduğu toplumsal rutinlerin içinden doğar. Romanın "biçimini" tanımlamanın yollarından biri bu gerekçeleri ortaya koyan –açıklığa kavuşturan– ve yaratan karakter üzerine yapılan vurgudur. Bu gerekçeyi yaratmak için romanın başında Karamazovlar gerekçesiz kişiler olarak, yalnız çatışmalarıyla birlikte anlatılmıştır, sonra bir cinayet belirlenmiştir. Zosima ve Büyük Engizisyoncu figürleri kardeşlere ve cinayete bağlı olsalar da onların dışında konumlandırılmıştır ve yine gerekçeyi yaratmak için, Dmitri hem resmî hem diğer "toplum" için eylemi ve düşü üzerinden harekete geçmiştir. Gerekçe ancak toplum içerisinde ilerlemeye değecek bir şeyin ilerlediğini gösterebilir, çünkü ancak toplum içinde hepimiz kısmen yaşarız.

Fakat Dmitri tek başına yeterli olmaz, diğer kardeşlere ve onların kadınlarına da ihtiyaç vardır. Hepsinin yıkımı kıskançlık, şüphe ve şeytanlarıyla, toplumun içinde gerçekleşir. Aynı zamanda Smerdyakov'a ve onun ölümüne de ihtiyaç vardır: Smerdyakov karakterinin romanın sonunda ölmesi de anlamlıdır. Smerdyakov'u harekete geçiren nedenleri yoktur, sadece bildik kötülük ihtimalleri taşıyan (azizin saralı yarısı) bir kişinin tamamen parçalanışını göstermek

için kurulmuş bir foya karakterdir. Gerçek kötülüğün yol açtığı çirkin davranışları görmek için çocuklara, Kolya ve İlyuşa'nın ilişkisine de ihtiyaç vardır, bir gerekçeye sahip olacak kadar olgun olmayan bu çocukların yıkımı rutinden sıyrılmış, içinde yalın sevgiye yer olmayan bir toplumda olur. Romanda bu noktada Dmitri'nin yargısı için, gerekçesine zemin oluşturmak ve masum suçu ya da suçlu masumiyeti için bütün bunlara ihtiyacımız vardır. Bu yüzden Dmitri'nin gerekçesini, Lise'nin aydınlanma yaşadıktan sonra, suçluluktan değil de suçtan ya da olumlu kötülükten dolayı parmağını kapıya sıkıştırmasıyla birlikte sunmak doğal bir akış sağlar ve bunun İvan ve donmak üzere olan köylüyle devam etmesi de bu doğal akışı sürdürür. Dostoyevski için bile köylüler yere yıkıp, cehennemde bir müddet beklettikten sonra kaldıracağımız kişilerden başka nedir ki? Hem cinayet edimine hem de yaratma edimine, toplumsal ve isyankâr olana katlanabilen; bu iki türden uygunsuzluğu, inanç ve saik boşluğunu dolduran içimizdeki köylüdür ve sınır gergin olduğunda kendini topluca göstererek bizden intikamını alan da yine bu köylüdür. Köylü toplumun aşağısındadır, ya da en azından uzun süre bu konumda görülmüştür ve toplum tükendiğinde onu taşımaya hazırdır; fakat rolünü yerine getirmesi için topluma muhtaçtır: Bu anlamda siyasi mirasçısı proletaryaya benzer, çünkü öbür türlü proletaryanın ölümcül düşmanı olur. Köylünün de proletaryanın da kendini anlamaya ihtiyacı yoktur; ikisinin de işlevi onları anladığını düşünenleri yargılamaktır. Proletaryanın –yani toplumun içinde olmakla birlikte onun parçası olmayanların– şehirli toplumun köylü sınıfına yaptığı şey olduğu söylenebilir mi? Düş gücü, uzun süredir köylü sınıfına yaptığı gibi (üstüne kurulu olduğu temeller sarsıldığında) proletaryaya yardım edebilir mi? Proletarya, Bergson'un deyişiyle demokrasi dediğimiz "doğa karşısındaki bu güçlü hareketin" uç nok-

tasını mı temsil etmektedir? Dostoyevski bu soruları reddetmiştir, fakat biz reddedemeyiz.

Dostoyevski ilk soruyu sormuştur. Duruşmada toplumun ve köylülerin paradigması hemen kurulur ve mahkeme karar verene kadar bozulmaz. Mahkemede toplum oy vermeyen jüri üyeleri konumundadır, bütün süreci izler ve cinsiyete göre duygudaşlık gösterir. Duruşma hâkimi suçun toplumun suçu olduğunu düşünür. Savcı, toplumun güvenliği üzerinde durur. Savunma avukatı, ruhsal dinamiklerin durumu derinlemesine anlamamıza ve tanımlamamıza yardımcı olan anlamından ziyade "bilimsel" ya da açıklayıcı anlamı üzerinde durur. Kısaca, duruşmada toplumu histerik-yetkili konumda görürüz. Tutuklu yeni redingotu, siyah güderi eldivenleriyle son derece şık giyinmiştir; ahlâksızlık ve rezalet suçlarını kabul eder, fakat kendisine yöneltilen suçlamada masum olduğunu belirtir. Tutuklunun biraz ötesinde ağızlarını açmadan oturan pek ciddi iki tüccar, hayatlarında ellerine kitap almadıkları her hallerinden belli –neredeyse köylü– dört önemsiz memur, esnaf ve köylülerden oluşan bir jüri bulunmaktadır. Dolayısıyla jüriyi oluşturan kişilerin bir bölümü potansiyel köylüler ve yarısı da gerçek köylülerden oluşmaktadır. Böyle bir jüri böyle bir davaya bakabilir mi? "Yüzlerinde tuhaf, insanın gözünü korkutan bir anlatım vardı, kaşları çatık, yüzleri asık oturuyorlardı." İşte davaya bu jüri bakacaktır; yüzlerindeki ifade genelde tahrike kapıldıklarında, yanıltıldıklarında ya da suça karıştıklarında görülen türden bir ifadedir.

Dostoyevski'nin bize gösterdiği kanun –yani toplum– önünde Dmitri suçludur ama beraat kararı verilmesi gerekir ve aslında –köylüler nazarında– Dmitri masumdur ve mahkûm edilmelidir. Bu buyruklardan herhangi birini yerine getirmek bir şeyi değiştirmeyecektir çünkü gerçekler yanlış okunmuştur. Yanlış okuma yaratıcı inanca yakın durur

ve Dostoyevski'ye göre asıl Dmitri'nin yeni oluşan güdüsü bu adli hata üzerinden yargılanmalıdır. Bu hatanın gerçekleştiğini görürüz.

Çapraz sorgu yöntemiyle sürdürülen davanın üç aşaması vardır. Tehlikeli tanıklar mahkemeye çıkarlar ve ikinci dereceden sağlam kanıtlar sunarlar. Fakat birinci dereceden tanıklar da duruşmada yer almaktadır ama soruşturmada savunma avukatı tarafından aşağılanırlar; ihtiyar Grigori bahçe kapısını görmek şöyle dursun cennetin kapısını görecek kadar sarhoştur. Rakitin bu dava üzerinden para kazanıp itibar sağlama amacı güder ve Gruşenka'yla alakası sebebiyle, Gruşenka'nın ona Alyoşa'yı manastır kıyafetleri içinde kendisine getirmesi karşılığında yirmi beş ruble vermesi nedeniyle lekelenmiştir. Hancı Trifon Borisıç Dmitri'yi dolandırmıştır. Polonyalılar da kâğıt oyununda hile yapmışlardı. Deliller sağlamdır fakat tanıklar güvenilmez gösterilmiştir. Davanın sonraki aşamasında sağlık uzmanları devreye girer. Bu kişiler jüriyi sersemletir ve en az Dostoyevski'yi sinirlendirdiği kadar sinirlendirir, tutukluyu ise çileden çıkarır. "Talih Mitya'ya Gülüyor" başlıklı üçüncü aşamada Alyoşa delili olmasa da, Dmitri'nin suçsuz olduğuna inandığını ve cinayetten önce, Dmitri'nin parası olduğunu ima edercesine göğsüne vurduğunu hatırladığını söyler. Alyoşa'dan sonra Katerina tanık kürsüsüne çıkar, baştan aşağı siyah giyinmiştir, Dmitri'ye üç bin rubleyi hemen geri ödesin diye vermediğini, isterse kullanabileceğini söylediğini belirtir. Sonra Dmitri'nin babasını zimmetine para geçirme suçundan tutuklanmak üzereyken beş bin ruble vererek nasıl kurtardığını ve sonra kendisinin ayaklarına kapandığını anlatır. Katerina kendini küçük düşüren konuşmasını bitirdikten sonra herkes anlattıklarıyla Dmitri'ye yardım etmiş olduğunu düşünür. Fakat Dmitri daha çok şey bilir ve Katerina'ya ağlamaklı bir sesle niçin beni mahvettin diye bağırır, artık ken-

disi için her şeyin bittiğini söyler ve haklıdır. Katerina'dan sonra Gruşenka tanık kürsüsüne çıkar, o da siyah giysiyle gelmiştir, siyah şalı yine omzundadır ve yeni, bilinmedik bir şey söylemez: Dmitri'yle, babası ve Katerina'yla nasıl alay ettiğini anlatır. Katerina'yı genel anlamda suçlar, cinayeti Smerdyakov'un işlediğini söyler. Bütün bunlar yeni duyguları uyandırmıştır ve yerine otururken küçümser bakışlar üzerine yönelmiştir.

Ardından "Ani Felaket" başlıklı bölümde İvan kürsüye çıkar, suçu üstlenir ve Katerina verdiği ilk ifadeyi değiştirir. İvan gelir, kusursuzdur ama yaşlı, ölmek üzere olan biri gibi görünür. Kendi içinde büyük bir gerilim yaşar, duruşma salonundan çıkmak ister, fakat sonra duraksar ve "'İstersem kalırım, istemezsem giderim,' diyen köylü kızından farkım kalmadı benim," der ve üç yüz bin ruble çıkarır cebinden, babasının öldürülmesine neden olan paranın elinde tuttuğu bu para olduğunu söyler. Babayı Smerdyakov'un öldürdüğünü ama onu kendisinin teşvik ettiğini söyler. İçinden yükselen bir itkiyle tavrında görünür bir değişim ve düşüş olur. Bir anlamda hizmet ettiği amaca inanmaz İvan ve bu yüzden kendisinden ve herkesten intikam alır. Buna rağmen niyetinde dürüsttür. Bu belki de hasta bir ruhun dürüstlüğüdür: Hasta olduğunun farkına varan bir ruhun dürüstlüğüyle yapmış olması kuvvetli bir ihtimaldir.

"Kim babasının ölmesini istemez ki?" diye sorar ve mahkeme salonundaki "çirkin yüzlere" bakar: "Hepsi istiyordu babasının ölmesini. Bir sürüngen ötekini yiyecek... Ortada bir baba katli olmasa kızar, dağılırlardı." İvan'ın bu konuşmasında öldürülen çocuğun hikâyesini duyduğunda aklına ananas kompostosu gelen Lise'yi görürüz. İvan burada Lise gibi parmağını kapı arasına sıkıştırıp ezer. Büyük bir içgörü kazanır: Suçluluk duygusu olsa da olmasa da ve bilhassa yoksa, suç var demektir. Kuşkusuz İvan mahkemenin tem-

sil ettiği (jüri haricindeki) resmî makam için konuşmaktadır. Bu yüzden şeytanın –kendisinin kötü yarısının– onun tanığı olduğunu ve övgüsünü okuyan o korkunç canavarın, Dmitri'nin, serbest kalması gerektiğini söyler. Fakat toplum aşk ve ceza gibi yüzeysel olarak daha sağlıklı olan histeriler dışında herhangi bir histeriyi kabul edebilecek kadar emin değildir kendinden hiçbir zaman. Katerina bu iki durumda da (aşk ve ceza) iyidir. İvan'ın "şu canavar" ifadesinden sonra Katerina, Dmitri'nin umutsuz bir anında sarhoşken yazdığı cinayetten bahseden mektubu mahkemeye sunar ve üç bin rubleyle ilgili "öteki" gerçeği açıklamış olur. Verdiği her iki ifade de inandırıcıdır. Mahkemeye Dmitri'yi aşağılamak, lekelemek için delil sunmuş olur böylece. Yaşadıkları aşkta birbirlerinden nefret etmişlerdir ve bu daha sonra bir onur meselesi haline gelmiştir, ikisi de birbirlerinin sevgisine güvenmediği için birbirlerini rezil etmeye çalışmıştır ve birbirlerine duydukları sevgiden dolayı zarar görmüşlerdir. Katerina geçirdiği histeri nöbetinin zirvesinde İvan'ın son iki aydır "'canavarı, katili' kurtarmak için aklını yitirecek duruma nasıl geldiğini" anlatır. Peki bu durumda Katerina'nın, İvan'ın ya da Dmitri'nin sevgisi ne türden bir sevgi olarak tanımlanabilir? Gurur, öç, onur ve bütün bunları kuşatan kepazelik ve her durumda bir acı içerdiği söylenebilir mi? Para gibi –hangi üç bin rubleden bahsediyor olursak olalım– bu saydığımız sevgi türlerinden herhangi biri de dönüştürülebilirdir. Her halükârda kanıtlar, sinir buhranları içinde geçen tartışmaların sarmalında iki ileri bir geri çekişmeli bir şekilde sona erer. Fakat herkesin ister basit bir suçtan isterse aşktan dolayı olsun bütün süslerinden sıyrıldığı açıkça görülür.

Dostoyevski süsleri ve şıklığı iddia makamı ile savunmanın iki konuşması arasında hemen geri koyar ama bu şıklık şimdi her zamankinden daha yalın ve çıplaktır: insanları kıyafetlerinin altında çıplak görmenin güzelliği ve dehşe-

ti. İddia makamı, savunma ve jüri hep birlikte, Karamazovları, Rus suçluların, Rus kahramanların, Rus rahiplerin tipik özelliklerini taşıyan temsilcileri gibi görür. Köylülerden oluşan jürinin ortasında yer aldığı üç kademeli tapınakta görülür dava. Hukuk da yargılanır.

Savcı toplumun güvenliğini savunur ve bunu yaparken kullandığı terminoloji liberal sosyolojinin terminolojisidir. Suçlu, vicdan azabını dindirmek için ve vahşi ve akıldışı yolda doludizgin ilerleyen troykayı, yani Rusya'yı durdurma çabasının bir parçası olarak toplum önünde cezalandırılmalıdır. Dmitri bunu dinler ve seyirci kalır. Bir keresinde, Rakitin'in Gruşenka'yla ilgili düşüncesinden söz edildiğinde "Bernard!" diye homurdanır, sanki bu tip bir düşüncenin yol açtığı kötülük Claude Bernard'ın fizyolojinin ve yeni tıbbın çocuklarıymış gibi.

Savunmanın konuşması Dmitri'yi savcının konuşması kadar üzer. Konuşmanın ilk bölümü delil zincirini altüst etmiştir, ikinci bölümü teknik olarak Dmitri'nin masum olduğunu ileri sürse de, suçun olgusal varlığını kabul etmiş ve cinayeti yeniden inşa ederek verilebilecek tek cezanın merhamet etmek olduğunu ileri sürmüştür. Bu yine liberal sosyolojidir fakat bu sefer olayı psikolojik yönüyle ele alan bir savdır. Savcının tam da Dmitri'nin cinayeti işlemesinin gerekçeleri olarak gördüğü unsurlar şimdi hafifletici nedenlere ve hatta cinayet işlemesi için haklı nedenlere dönüşmüştür. Savunmada kısaca Dmitri'nin suçlu olduğu fakat babasının bir baba gibi davranmadığı, parasının olmadığı vs. söylenir. Yargı önünde Dmitri değil toplumdur suçlu olan. Zosima'nın herkesin bütün günahlardan sorumlu olduğuna ilişkin görüşü; büyük engizisyoncunun ya da İvan'ın kimse suçlu değildir, her şey meşrudur inancına karşılık, savunma avukatı kişinin işlediği günahtan toplumun sorumlu olduğunu ileri sürer.

Oraya ilk varan Zosima'nın köylüleri, Rusça'daki deyişle *krest'yánye*, kendi rollerinin gerektirdiği sosyolojik ve psikolojik bilgiden ya da gerçeklerden yoksundur. Köylüler kendilerini gösterir ve Dmitri'yi işlemediği bir suçtan suçlarlar: Bu suç onlar için de çok tanıdık olmasına rağmen yine de uygunsuz bulurlar. Onların bakış açından ve bence bizim bakış açımızdan da, ihtiyar Karamazov öldürülmeyi hak eden bir kişidir ve Dmitri de bunu yapacak en uygun insandır. Aslında düşününce, jürinin kendine göre, bizim üstün bilgimize sahip olduğu görülür. Fakat bu açıdan düşünmemek daha iyidir. Köylüler bir cinayet görmüş ya da görmemiş olabilirler ama suçluluk duygusunu, histeriyi, kederi, curcunayı, karanlık yaratığı apaçık görmüşlerdir ve kararlarını yalnızca gördüklerine göre vermişlerdir. Karakterler ve karakterlerin hikâye üzerinde etkin olmaya başladığı seviye ya da düzlem düşünüldüğünde, bundan daha az bir gizem –ve gizemli hava verme çabası olmaksızın– hikâye mümkün olamazdı. Boş alan, kısmen romanın devinimiyle, kısmen Karamazov kardeşlerin gereksinimleriyle ve kısmen de okurların gereksinimleriyle doldurulmak üzere karanlıkta bırakılmalıydı. Toplum kaçınılmaz olarak yanlış kişiyi mahkûm edecekti, bu kesin olan tek şeydi ve yine kesin bir kehanette bulunacak olursak, topluma göre yanlış olan kişi –kim olduğu önemli değil– köylüler için doğru kişi olacaktı.

Toplum için adalet yanlış kişi mahkûm edildiğinde doğru insanın mahkûm edildiği durumdan daha derin bir biçimde yerini bulmuş olur. Yanlış kişi ne olursa olsun suçludur: Doğru kişi ise kazara suça karışmıştır. Yanlış kişi bizim yerimize de suçludur, tek tek her birimizin yerine değilse de ideallerimizden ya da kurumlarımızdan dolayı suçludur. Doğru kişi önemsiz, her gün karşılaşabileceğimiz bir suçtan suçludur. Bu durum Dostoyevski'nin ön kabullerini göz önünde bulundursak da bulundurmasak da doğrudur, çünkü yadsı-

namaz bir gerçeklik taşır: Suçluluk duygusu ideallerimiz ve bunları eyleme geçirmedeki eksikliğimiz üzerinden tanımladığımız, bizi yönlendiren insani bir süreçtir. Bu yüzden günah keçilerimiz vardır ve bu yüzden çoğunlukla onların masum olduğunu düşünürüz. Günah keçisinin masumiyeti bazen kendi suçluluk deneyimimizin korkunç bir yansıması, bir diğer kişiye doğru yayılmasıdır. Doğal olarak, elimizde olsa onu bırakmayı, kaçmasına izin vermeyi isteriz. Ne de olsa biz köylü değiliz; yalnızca onlara sığınıyoruz: En başından beri köylülerin bizim yüce bilgimizin ve öteki bilgimizin imkânsız ideali olduğunu, olasılığın aynasında görünen olduğunu biliyoruz. İmkânsıza sığınırız ve bunu Dostoyevski'nin yaptığı gibi, sanat ya da dinde dramatik ya da sembolik olarak canlandırırız çünkü olanaklı olanın tatminkâr bir ölçüsü yoktur. Bununla birlikte, fanatik olmadığımız zamanlarda olanaklı olana geri dönmemiz faziletimizi gösterir.

Bu yüzden "Sonsöz"de, Katerina olasılığı tekrar hissettiğinde duruşmada yaptığı hainlikten dolayı derin bir üzüntü duyar. Bu yüzden Alyoşa, Dmitri'ye masum olduğu için Sibirya çilesinin çok ağır bir ceza olduğunu söyler, "Herkes gelemez ağır işe..." der. Ve yine bu yüzden Dmitri ve Katerina birbirine hep öfke duyacaktır çünkü birbirlerini günah keçisi yapmışlardır. Fakat Dostoyevski durumun buna varmasına izin vermez; içgörüyü tersine çevirip eski, saf haline döndürür. İlyuşa'nın cenazesinden hemen önce, ergen Kolya, Alyoşa'dan Dmitri'nin masum, Smerdyakov'un katil olduğunu öğrendiğinde yüksek sesle şöyle der: "Öyleyse hiç suçu yokken mahvolacak! (...) Mahvolsa bile mutlu sayılır! İmreniyorum ona!" Alyoşa bunun üzerine, neden diye sorduğunda "Ah, gerçek uğruna kendimi feda etme fırsatı bir gün benim elime geçse!" diye cevap verir. Bu yetmezmiş gibi cenaze töreni vardır, serçeler gelip yesin diye mezarın üstüne bir parça ekmek kabuğu ufalanır ve "hamam lifi"nin,

ölen çocuğun babasının kederli hali anlatılır. "İnsan böyle üzgünken öte yandan sofra kuruluyor, birtakım börekler falan yeniyor!" der Kolya, fakat böreklerden önce Alyoşa İlyuşa'nın mezar taşının yanında "bir zamanlar taşladığımız zavallı çocuğun" günah keçisi olduğunu ve ömrümüzün sonuna dek, iyi de kötü de olsak onu unutmamamız gerektiğini ifade eder. Daha sonra börek yemek üzere eve giderler ve çocuklar Alyoşa'ya "Yaşasın Karamazov!" diye haykırır.

Bu coşkunluğa tekrar döneceğiz fakat ondan önce duruşmaya bir kez daha göz atalım. Dmitri'nin beraat etmesini isteyenler daha sonra onun suçlu olduğuna yani kendi insanlıklarının, duygularının ve yeni fikirlerinin suçlu olduğuna ikna olmuşlardır. Dmitri'nin aleyhinde tanıklık edenler –kâhya Grigori, sinsi Rakitin, ayyaş Snegirev, hırsız Trifon Borisiç, Polonyalı düzenbazlar– gerçeğin saygınlığını yitirmiş birer biçimidirler. İki doktor hakikatin münasebetsiz biçimleridir. Alyoşa hakikatin iyiliğini muazzam bir şekilde ortaya koyar. Katerina'da ilk başta hakikatin korkunç şekilde feda edilişini sonra inanılmaz histerisini görürüz. Gruşenka kendini hor görenlerden öç almak için yanıp tutuşur ve hakikati küçümser. Yalnızca İvan doğrudan gerçeği söylemeye çalışır ve soytarı gibi davranmak zorunda kalır; o da Katerina gibi histerik görülür. Deli değilim yalnızca katilim, dediğinde doğruyu söyler, babasının evindeki son gecesini hatırlamıştır.

Avukatların konuşmaları farklı yollar izleyerek aynı sonuca varır: İkisi de bir günah keçisi peşindedir, biri troykanın doludizgin gidişini durdurmak için, diğeri merhamet vasıtasıyla bunu görmezden gelmek –ya da kabul etmek– için günah keçisi arar: Biri erkeksi diğeri kadınsıdır. Savcı güvenilir gerçeği –övgüye değer "toplumsal" gerçeği– yani "gerçek" haricinde her şeyi ister. Savunma, güvenilir gerçeğin anlatılan her biçimini şüpheli kılar ve kimsenin kendi eylemle-

rinden sorumlu olmadığını söyler; o da yalnızca merhametle cezalandırılabilecek, övgüye değer bir "toplumsal" gerçek peşindedir. Her iki durumda da Dmitri katil değil, delidir: Toplumun baskısıyla delirmiştir. Bence köylüler kendilerini gösterdiklerinde maruz kaldıkları bütün gerçeklik biçimlerinin ve versiyonlarının karşısına dikilmişlerdir. Ortada olanı görmüş ve buna göre tepki vermişlerdir. Tıpkı yeraltı adamı gibi, ellerine bir anda bir güç verildiğinde geçici heveslerine göre, dürtüsel bir edimle doğalarına uygun davranmışlardır, hem dürtüsel hem de uzun sessizliklerde sindirilmiş tefekkür sonucu ortaya çıkan bir edimdir bu. Dostoyevski'nin bunu kabul ettiğini söylemiyorum; fakat yeraltı, üzerinde durduğu sağlam zemine düşündüğünden daha yakındı; kendini zaman zaman kısa süreliğine belli etse de her dengenin parçasıydı, doğasını ortaya koyuyordu. Günah keçisi düşüncesiyle geçici heves düşüncesinin birbiriyle yakından ilintili olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Burada baba katli hikâyesinde, bir akıl oyunundan, kendimize ait değişken bir hevesten söz edilebilir. Suç ve masumiyet kavramları geleneksel ve kurumların uygun gördüğü kullanımlarından sıyrıldığında bu kavramların içeriğinde değişken, gelişigüzel –yinelese de değişkenliğinden bir şey kaybetmeyen– bir şey yok mudur? Bu Dostoyevski'nin olağanüstü *mimesis* gücü sonucu ortaya çıkan ihtimallerden biridir ve Karamazovların alçaklığında aralıklarla tahayyül edilen şeydir; yaratıcı düş gücünün sorumsuzluğuna –yani yaşamda görülen ve ihtimal dahilinde olduğu hissedilen her duruma karşı keskin bir duyarlılık göstermeye– mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. Olayı ya da durumu kavrayan ve bunu atlatan düş gücü yine başka bir şeye dönüşür; belki kaçınılmaz olarak sorumludur, belki bir noktada büyük bir istekle bir kerede bu iki tür sorumluluğu –ihtimalleri ve hayatın sonu gelmeyen zorunluluklarını– birleştirme yetisine

sahiptir. Bazıları bu edimlerin tarihte belli zamanlarda geleneğin yaşantıyla birleştiği dönemlerde gerçekleştiğini düşünür: Sofokles, Dante ve Shakespeare'in son dönemlerinde bunu görürüz. (Bu yüzden *Fırtına*'yı modern zihnin kâhince imgesi olarak, gerçekleşmemiş kehanet olarak okuruz.) Bu makul bir düşüncedir. Geleneğin iyi tarafı, düş gücünün bu edimlerinin tarihin belirli olaylarını nadiren kaçırmasıdır sanırım, bu edimler daha ziyade daha da nadir görülen mucize, sır ve otoritenin zorunsuzluğu üzerinden ve her zaman eserin sonuç kısmında ortaya çıkmadan –mesela *Karamazov Kardeşler*'de bu kesinlikle görülmez– estetik biçimin zorluk ve kolaylıklarına uyum sağlar. Bence Dostoyevski bunun farkındaydı ve sondan bir önceki bölümünün başlığı "Yalan Bir An İçin Gerçek Oldu"da bunu bildiğini göstermektedir. Bu bölümde İvan'la Dmitri ve hayatlarındaki kadınlarla yaşadıkları paramparça aşklar, yaşadıkları kin ve yetersizlik duygularıyla birlikte birbirleri için karşılıklı bamteline dönüşür ve bir bütün olarak hepsi ve tek tek her biri için bir motivasyon haline gelir.

Son bölümde yine bir vaaz ve yakarış görülür. Dostoyevski iyilik ve kötülüğün ötesinde masumiyet, suçluluk ve günah olmaksızın fakat bütün bunların imgesi altında, ölen çocuğun güzel anısının ardından son söz olarak; yaşamın gerçekten tam anlamıyla yaşanmaya başlamadan önce ne olduğundan ve deyim yerindeyse yaşanırken gerçekleşemeyen şeylerden bahseder. Dostoyevski hakikatin bir anlığına da olsa bir yalana dönüşeceğini söyleme zorunluluğu hisseder sanki. Bence romanın son sözü "Yaşasın Karamazov"la Dostoyevski, romanı için insanın kalbini, ihtimalin ötesinde, zorunluluğu inkar ederek rahatlatan ve affedilmesi gereken trajik sözlerden birini söyler çünkü "bu sözler olmasa keder çok ağır gelir insanoğluna." Bütün romanı dedik, "Yaşasın Karamazov" romanda geçen üç düşün –yeni bir mutluluğun şara-

bının, bebeğin ve benliğin diğer yüzü şeytanın– trajik sözünü içermektedir ve bunu üç düşüncenin himayesi altında sunar: Zosima'nın yararlı sevginin sert ve korkunç olduğuna ilişkin düşüncesi, Dmitri'nin güzelliğin Sodom'da bulunacağına dair inancı ve İvan'ın bilge ve dehşet verici yıkım ruhu. *Karamazov Kardeşler*'de olan budur, düz ve boğucu cinayet hikâyesi mucize, sır ve otorite konumuna yükseltilmiş ve bu çerçevede anlatılmıştır. "Yaşasın bütün Karamazovlar!" ifadesi burada herkesin suçlu olduğu ve kimsenin suçlu olmadığı koşulları anlatmaktadır. Bu koşullarda yaşamak ve hayatı sevmek azizin trajedisine katlanmaktır. Bu romanda üç kardeş arasında aziz göçebedir, evden uzaktadır.

Yeni Eleştiri, 20. yüzyıl edebiyat eleştirisini derinden etkileyen bir akımdı. Bu akımın en önemli temsilcilerinden olan Amerikalı şair ve eleştirmen Richard P. Blackmur, *Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale*'de Avrupa romanının köşetaşlarını oluşturan yapıtlara eleştirel bir derinlik ve dikkatle eğiliyor. Tolstoy'un *Anna Karenina*'sından Joyce'un *Ulysses*'ine, Flaubert'in *Madame Bovary*'sinden Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'u ve *Büyülü Dağ*'ına uzanan panoramik roman analizlerinin ardından Dostoyevski'nin temel yapıtlarını düzen ve düzensizlik, gerçek ve parodi, suç ve masumiyet, aziz ve mücrim temaları etrafında ele alan Blackmur, insan deneyiminin Avrupa romanında temsil edilme tarzını güçlü bir eleştirel bakışla irdeliyor:

"Dostoyevski belki de bu hiddeti nedeniyle Rusya'nın Aziz Pavlus'u olarak algılanmıştır. Aziz Pavlus'un da Dostoyevski'nin de üslubu öfke doludur; ikisi de kurtuluşa giden yolda ferasetin esas olduğunu düşünmüş ve bu düşüncelerini sert ve fanatik bir tonda ifade etmişlerdir."

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-2232-1