metis eleştiri

Samuel Beckett
Proust



Samuel Beckett
Proust

Samuel Beckett 1906'da Dublin'de doğdu, 1989'da Paris'te öldü. Türkçe'ye çevrilen yapıtlarından bazıları: Son Band (İletişim, 1993); Toplu Kısa Oyunlar (Yapı Kredi, 1993); Bütün Oyunları 1, 2 (Mitos Boyut, 1993); Godot'yu Beklerken (Can, 1994; Kabalcı, 2000); Murphy (Aynntı, 1994); Mercier ile Camier (Ayrıntı, 1998); Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan (Ayrıntı, 1997); Dünya ve Pantolon (Sel, 2000) ve Acaba Nasıl (Ayrıntı, 2001).

metis eleştiri

Metis Eleştiri 2

Proust
Samuel Beckett

İngilizce Basımı:
Proust and Three Dialogues içinde

© Jonathan Calder, 1965
© Metis Yayınları, 1999

İlk Basım: Mayıs 2001
Üçüncü Basım: Aralık 2012

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-975-342-315-1

Samuel Beckett

Proust

Çeviren:
Orhan Koçak



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş, *Orhan Koçak* • 7

Proust • 19

Notlar • 81

Sunuş *Orhan Koçak*

Beckett, *Proust* kitabını 1930 yazında, yirmi dört yaşındayken yazmıştı. Bu sırada Paris'te Ecole Normale Supérieure'de öğretmenlik yapıyor ve okulun lojmanında kalıyordu. Beckett'in ilk biyografisini yazan Deirdre Bair, kitabı sipariş edenin Chatto and Windus yayınevi olduğunu belirtir.[1] Bu doğrudur, ama tam değil. Yayıncı Charles Prentice ile Beckett'in dostu romancı Richard Aldington arasındaki yazışmalar, durumda bir belirsizlik olduğunu gösteriyor. Beckett'in Paris'te yaşayan İrlandalı şair arkadaşı Tom MacGreevy, Aldington aracılığıyla Prentice'e Beckett'in Chatto and Windus'taki Dolphin dizisine bir Proust monografisiyle katılabileceğini söylemiştir. Ancak, Aldington, öneriyi Prentice'e aktarırken, kitabı sipariş etmenin yanlış olacağını ve çıkan sonuca göre karar verilmesi gerektiğini belirtir. Prentice de cevabında şöyle yazar: "Haklısın. Seriye kitap sipariş etmemeliyiz. Bunu MacGreevy'ye bildirdiğin için teşekkür ederim. Eğer Samuel Beckett'in de Proust makalesiyle şansım denemeye bir itirazı yoksa bizim de kitabı ciddi olarak düşünmemiz gerekir."[2] Başka bir deyişle, kitabı yazarken basılıp basılmayacağından emin değildir Beckett.

Yaz boyunca Ecole Normale'in kütüphanesinde çalışır. Bazı mektupları, Proust'a ısınmasının kolay olmadığını göstermektedir. *Yitik Zamanın İzinde*, hep aynı düzeyi tutturabi-

len bir roman değildir genç Beckett'e göre. Çalışmanın başlangıcında MacGreevy'ye yazdıkları, Beckett'in kendi Protestan-Romantik mirasının yükünden henüz kurtulamadığını da hissettirir:

> [Proust'ta] kimseyle karşılaştırılamayacak kadar harika şeyler var –Bloch, Françoise, Léonie Hala, Legrandin– ama insanı taciz edecek ölçüde kılı kırk yaran, yapay ve neredeyse dürüstlükten uzak pasajlar da var. Onun hakkında tam ne düşüneceğimi bilemiyorum. Kendi biçiminin o kadar mutlak biçimde ustası ki, sık sık kölesi de oluyor. Bazı eğretilemeleri parlak bir infilak gibi bütün bir sayfayı aydınlatıyor, bazılarıysa en katı çaresizliğin içinden üretilmiş gibi donuk, mat, aşınmış. Her türlü incelikli denge var burada, büyüleyici, titreşen bir denge... ama hemen ardından bir durağanlaşma geliyor, tahtırevalli tam bir yatay çizgide duruyor, düetin ilk ve ikinci kısımları kendilerinden memnun bir tarzda birbirini sonsuzca yankılıyorlar...[3]

Proust, 1930'ların başlarında, özellikle kendi ülkesinde, çok okunan bir yazar değildir. Romanlarından çok, hakkındaki anekdotlar dolaşımdadır. Beckett de Proust'u okumaya kısa bir süre önce başlamıştır. "Önsöz"ünde, onu "*Mektuplar*'ın o çalçene kadınefendisi" olarak niteleyerek Proust'la arasındaki mesafeyi korumaya çalışacaktır. Ama süreç ilerledikçe hayranlık dozunun arttığı ve gizlenemediği görülür. İki yıl önce yazdığı Joyce denemesi ("Dante.. Bruno. Vico.. Joyce.") ile üstünkörü bir karşılaştırma da ortaya koyar bunu. Yeni tanıştığı Joyce'un isteği üzerine kaleme alınan bu yazının yarısından azı Joyce'la, onun izlekleriyle ve biçimiyle ilgilidir. Oysa konudan uzaklaşmayı (özellikle gençliğinde) çok seven Beckett, *Proust*'ta sadece Proust üzerinde odaklanmıştır; yaptığı az sayıda karşılaştırmada da, *Yitik Zamanın İzinde*'nin işleyişini ve önemini daha belirgin kılmayı amaçladığı fark edilir.

Alışılmış monografi formatına kolayca sığmayan bir kitaptır *Proust*. Beckett'in kendi az sayıdaki dipnotu, sanki "bi-

limsel inceleme"nin biçimsel bir gereğini savuşturmak için oraya eklenmiş gibidir. Proust hakkında çıkan daha önceki yazılara pek gönderme yoktur kitapta; değinmeler de, Gide, Cocteau ve Anatole France gibi sevmediği yazarları hedef alan –ve konuyla da çok önemli bağı olmayan– sataşmalardır. Tuhaflıklar da vardır kitapta; çevresini değerli bulmayan ve kendinden de çok emin olmayan bir gencin hem yükünü hem de hafifleme çabasını yansıtan kaydırmacalar: Beckett' in eski, dolaşımdan çıkmış –ya da hiç anlamı olmayan– sözcüklere düşkünlüğünün, gizli gönderme ve kinayelerinin, hele daha sonraki üslubunun minimalist yalınlığıyla karşılaştırıldığında, belli bir "allamelik" içerdiği söylenebilir. Tiyatro kuramcısı ve yazarın yakın dostu Ruby Cohn, Beckett'in değinme ve eleştiri yazılarının toplandığı kitaba yazdığı önsözde şöyle diyor *Proust* için: "Sayfaların birçoğunun, sanki paragraf hiç icat edilmemiş gibi bir görüntüsü vardır. *Proust*, 'aşırı yüklü, meşum' bir kitap olarak nitelenmiştir, ama bu nesir tıpkı Beckett'in Proust'u savunduğu gibi savunulabilir: 'Bunun dolambaçlı anlatımlarla dolu, karanlık, karışık, izlenmesi güç bir üslup olduğu yakınmasının hiçbir temeli yoktur.'"[4] Beckett, *Proust*'tan sonra –bazı kısa tanıtım ve değinmelerin dışında– deneme ya da inceleme yazmadı; bu yüzden, kurmacanın kendi yapısal gereklerinden bağımsız olarak bir "Beckett düzyazısı"ndan söz etmek de çok anlamlı olmaz. Ama *bu* metinde paragrafın ve uzunluğunun –ya da kısalığının– bir anlamı vardır: Fikrin ya da motifin gereğini yerine getirmek; düşünce çizgisinin ancak kendi içinde bütünlüğü olan bir diliminin tamamlandığına ya da ulaşabileceği berraklık sınırına ulaştığına inandıktan sonra uzunca bir soluk almak. Burada, yorumcunun ya da eleştirmenin yorumladığı şeye öykünmesi, benzemesi ya da özümlenmesi gibi bir davranışa da işaret edilebilir. Beckett, "Proust'ta üslup bir teknik

sorunu değil, bir görü (*vision*) sorunudur," derken kendi – gelecekteki– tutumunu da tanımlar gibidir (aslında Proust'un kendi cümlesidir bu, *Swann'ların Tarafı* çıktıktan sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide üslup anlayışını böyle anlatır).

Yaşadığı sürece, *Proust*'un bir Fransızca çevirisinin yapılmasına izin vermemişti Beckett (kitabın ABD baskısı 1957'de, İngiltere'deki ikinci basımı da ancak 1965'te yapılmıştır). Deirdre Bair, 1970'lerin başında Dublin'de bir sahafta *Proust*'un ilk basımının nadir nüshalarından birinin bulunduğunu belirtir: Kitapta Beckett'in el yazısıyla kenar notları vardır; Beckett, birinci sayfaya şöyle yazmıştır: "Kitabımı ucuz parlak bir felsefi jargonla yazmışım."[5] Ama Proust'un yaşamıyla ilgili anekdotları bir yana itip dosdoğru yapıtın kendisine yönelen ilk önemli eleştirel çalışmalardan biriydi Beckett'inki.[6] "Ucuz felsefi jargon" diye küçümsediği şey de felsefi düşünüşün kendisi için bile henüz çok yeni ve belirsiz olan bir zaman kavramının, "travmatik zamansallık" olarak tanımlanabilecek bir anlayışın edebiyat kuramındaki ilk zorlu ifadesiydi.

Yitik Zaman'ın en ünlü epizodu: Marcel bir gün çayına kurabiye batırır ve ıslanmış kurabiyenin kokusu bütün bir yitik zamanın anımsanmasını, *geri alınmasını* sağlar. İstençdışı belleğin Proust'udur bu, Bergson felsefesinin edebiyattaki uzantısı sayılan Proust. Doluluğun, varlığın, huzursuz da olsa huzurun, sürekliliğin Proust'u: Kendisi ne derse desin, aslında "yekpare, geniş bir ânın parçalanmaz akışında" yüzmekte olduğuna ikna edilmek istenen bir Proust. Bu Proust, uzun sürmüştür. Belli bir işe yaradığı için belki de.

Proust, Bergson'u seviyordu. "Bergson'u okuman ve kendini ona yakın hissetmen beni çok memnun etti," diye yazmıştır bir arkadaşına, "Sanki aynı yüksek tepenin üzerin-

de birlikte duruyor gibiyiz... Ona ne kadar hayran olduğumu sana söylemiştim, bana her zaman ne kadar iyi davrandığını da."[7] Ama Bergson, felsefesine rağmen yanılmayan sezgisiyle, bu hayranlığa tam karşılık veremeyeceğini görmüştü. Proust'un mektubunu aktaran Maurois, şunu da belirtiyor: "Bergson, ömrünün sonuna doğru, Floris Delattre'a şöyle demişti: Ruhu yüceltmeyen ve güçlendirmeyen bir sanata gerçekten büyük sanat denilemez ve *Yitik Zamanın İzinde*'nin yaptığı da hiç kuşkusuz bu değildir." Gerçek şu ki Proust da Bergson'u zor durumda bırakmayacak kadar nazikti. Yukarda değindiğim söyleşiden bir bölüm:

Yapıt ilerledikçe sadece aynı karakterler tıpkı Balzac'ın bazı dizilerinde olduğu gibi farklı görünümlerle ortaya çıkmakla kalmayacak, tek bir karakterdeki bazı derin, neredeyse bilinçdışı izlenimler de yeni görünümler altında belirecek. Bu açıdan, kitabım belki de "Bilinçdışının Romanları" gibi bir dizi yaratma çabası olacaktır; "Bergsoncu romanlar" demekten de hiç utanç duymazdım, eğer inansaydım buna, çünkü her çağda edebiyat kendini o günün geçerli felsefesine bağlamaya çalışır – şüphesiz *post hoc* biçimde, yani "olaydan sonra". Ama bu tam doğru olmazdı, çünkü benim yapıtım istençdışı bellek ile istençli bellek arasındaki farkın egemenliği altındadır; oysa Mösyö Bergson'un felsefesinde bu fark sadece hiç ortaya çıkmamakla kalmaz, o felsefe ile arasında bir çelişki bile vardır.[8]

Yayımlanmamış bir notunda da şu cümleler yer alıyor:

Bu noktada seçkin bir filozoftan, büyük Bergson'dan farklı düştüğümü üzülerek görüyorum. Onunla anlaşamadığım pek çok konudan sadece birine değineyim. Mösyö Bergson bilincin bedenden taştığını ve onun ötesine geçtiğini öne sürüyor. Bellek ya da felsefi düşünce söz konusu olduğunda bu elbette böyledir, Ama Mösyö Bergson'un kastettiği bu değil. Ona göre, tinsel öğe, fiziksel beyinle sınırlı olmadığı için, ondan sonra da yaşayabilir ve yaşamak zorundadır. Ne var ki herhangi bir beyin travmasının sonucunda bilinç de zayıflar, dumura uğrar. Sırf bayılmak bile bilinci ilga etmek demektir. Şu halde bedenin ölümünden sonra da bilincin sürüp gideceğine nasıl olur da inanılabilir?[9]

Bu gençlik notunda öne sürülen itirazı Bergson ya da ondan sonra gelenler kolayca çürütebilirlerdi herhalde – baygınlık sonucu "ilga olan" içkin bilinçle bedenden sonra da sürüp giden aşkın tin'in aynı şey olmadığını ("aynı düzlemde yer almadığını") belirtmek bile Proust'u durdurmaya yeterdi. Ama burada önemli olan, Proust'un amatör materyalizminden çok, bu materyalizmin kaybolan, silinen, ve geri alınamayacak olan şeylere karşı keskin bir duyarlığa yol açmış olmasıdır. Ya da zaten bu duyarlığın ifadesi olması. Beckett de Proust'un bu negatif yanını öne çıkaracaktır: "Bu noktada küçük bir münasebetsizliğe yer var. Tıpkı *Suç ve Ceza*'nın ne suçtan ne de cezadan söz eden bir başyapıt olması gibi, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın Proust'gil çözümün çok uygun bir örneği olmadığını söylemek mümkündür. Zaman geri alınmaz, ortadan kaldırılır." Beckett'in bu metni yazdığı tarihten yaklaşık elli yıl sonra, eleştirmen Leo Bersani de, Beckett'in adını hiç anmadan, Proust'un asıl kuvvetli yapıtını *Yitik Zaman*'ın ilk birkaç cildinde ortaya koymuş olduğunu, son ciltte vurgulanan telafi ve geri kazanma motiflerinin de adı üstünde sadece bir *telafi çabası* olduğunu belirtecektir.

"Travmatik zamansallık" demiştim. Beckett, bu terimi kullanmaz; onun kullandığı terim, en sert anlamıyla felakettir (*catastrophe*). Sözü hiç dolaştırmadan, kitabın başında konuya girer: "Öyleyse Proust'un yaratıkları da Zaman'ın, bu her şeye baskın koşulun kurbanıdırlar; tıpkı, sadece iki boyutun farkında olup da birdenbire yüksekliğin gizemiyle karşılaşan aşağı organizmalar gibi kurban: kurban ve mahpus. Saatlerden ve günlerden kaçış yoktur. Ne yarından ne dünden. Dünden kaçış yoktur çünkü dün bizi çarpıtmıştır... Çarpılma gerçekleşmiştir. Dün, aşılmış bir kilometre taşı değil, yılların aşınmış yolunda bir gün taşıdır ve onulmaz biçimde

parçamız olmuştur, içimizdedir, ağır ve tehlikeli. Dünden ötürü sadece daha yorgun değilizdir; başkayızdır, dünün felaketinden önceki halimizden farklıyızdır." Geçmiş, üstesinden gelinemeyecek, sindirilemeyecek bir katılık olarak belirir burada ve "bizi" yapısal bir geç kalmışlık konumunda bırakır (kendi doğumumuzda hazır değildik, ölümümüzde de bulunamayacağız). Bu, hiçbir ânın da tam kendine denk ve yeterli olmaması demektir:

> Dünün emelleri dünkü ego için geçerliydi, bugünkü için değil. Hiç duraksamadan "erişme" adını verdiğimiz şeyin boşluğu bizi hayal kırıklığına uğratır. Anıa nedir erişme? Öznenin kendi arzusunun nesnesiyle bir olması. Özne, oraya gelirken, ölmüştür – hem de belki birçok kez. B öznesinin A öznesince seçilmiş bir nesnenin yavanlığı yüzünden hayal kırıklığına uğraması, başkasını yemek yerken gören kişinin kendi açlığını unutmasını beklemek kadar mantıksızdır. Hatta o pek seyrek örtüşme mucizelerinden biriyle, gerçeklerin takviminin duyguların takvimine koşut geliştiğini, öznenin arzu (bu illetin en kesin anlamıyla) nesnesine ulaştığını varsayalım; o zaman da uyuşma o kadar eksiksizdir ve erişmenin zaman-durumu özlemin zaman-durumunu o kadar kesin biçimde gideriyordur ki, gerçekleşen şey bir kaçınılmazlık görünümü alıyor ve bu durumda görünmez ve düşünülmez olanı bir gerçeklik olarak yeniden kurmaya dönük her türlü bilinçli zihinsel çaba da verimsizleştiği için, sevincimizi kederimizle karşılaştırarak değerlendirmemiz imkânsızlaşıyordur.

Bu düşünceyi kitap boyunca vurgulayacaktır Beckett: "Nesnenin çeşitli veçheleri herhangi bir olumlu senteze bağlanamamışlardır. Nesne evrim geçirir ve sonuca –bir sonuç varsa eğer– varıldığında da çoktan vakti geçmiştir bu sonucun." Şüphesiz, görünüşte daha "iyicil" anlatımları da olabilir bu çarpılmış zamansallığın. Behçet Necatigil'in "Zaman Kayması" şiiri bir örnektir: "Kaynaşır birbirine gün olur zamanlar; / Geçmiş, gelecek bileşir tek kesitte. / Sanki ilk kez yaşarız yaşanmışı dünlerde / Ya da başlar ansızın tâ ilerde olacak. // Çağırır gerilerden bir değişim ilk aşkı: / İşte yine o sıtma. /

Çok sonraki yılları, oysa daha bir çocuk, / Duyar beri yanda bütün doymuşluğunca. // Sarkaçlar gibi Şimdi sallanır / Dünle yarın arasında düzensiz. / Ya çok ileri gider ya çok geri kalır, / Düzgün işletemeyiz. // Serpiştiriyordu kar soğuk gece yarısı / Birden mayıs sabahı, ılık seher yelleri. / Daha demin kıştı, başlar temmuz / Ve yaşanır bir sonbahar gibi bir yaz dönemi." Melih Cevdet Anday'da aynı algı daha tekinsiz bir ışık yayar:

İvedi bir dünya bu. Her şey erken
Ve her şey geç. Gün tutulacak biz uyurken.

Proust'un "çılgın, köreltici, sakatlayıcı bir mutluluk isteği" (W. Benjamin) ile malul olduğu doğruysa eğer, elde ettiği zaferin de zaaftan yapılmış olduğunu kabul etmek gerekir. Şöyle diyordu Benjamin:

Doktorlar [Proust'un astım hastalığı] karşısında çaresiz kalmışlardı. Ama yazarın kendisi değil. Hastalığını kendi hizmetine koşmuştu o, hem de çok sistemli biçimde. İşin en dışsal yanından başlayacak olursak, hastalığının kusursuz bir sahne yönetmeniydi Proust. Sözgelimi, aylar boyu, yıkıcı bir ironiyle, kendisine çiçek gönderen bir hayranının imgesini, çiçeklerin hiç katlanamadığı kokusuyla birleştiriyordu. Hastalığının iniş çıkışlarıyla dostlarının yüreğini oynatırdı; o dostlar ki, Proust'un bir gün yine geceyarısından çok sonra salonlarında belirivereceği ve tabii iliştiği koltuktan kalkamayacak ya da konuşmasını kesemeyecek kadar yorgun olduğu için de tan ağarana kadar kalacağı ânı hem korkuyla hem de özlemle beklerlerdi [...] Astım, sanatının bir parçası olmuştu – eğer astımı da yaratan en başta bu sanat değilse tabii. Proust'un sözdizimi, soluksuz kalma korkusunu ritmik biçimde ve adım adım yeniden üretir [...] *Bu* yaratıcılıkla *bu* hastalık arasındaki çok yakın symbiosis'in en iyi kanıtı, başka yaratıcıların kendi hastalıklarını yenmelerini sağlayan o kahramanca direnişe Prous'ta hiç rastlanmayışıdır.[10]

Beckett de bu tuhaf çeviri işlemine, zaafın terimlerinin kudretin diline tercüme edilmesine dikkat çekecektir. Daha kolay olanı yapamadığı için daha zor olanı yapıyordur Proust:

Anlatıcı, kendi "yetenek eksikliğini" bir gözlem eksikliğine, ya da –ona göre– sanatsal olmayan bir gözlem alışkanlığına bağlamıştı. Yüzeyi kaydetmeyi beceremiyordu. Dolayısıyla, Goncourt'ların *Günlük*'ü gibi parıltılı ve tıkış tıkış röportajları okuduğunda, ya kendisinin bu eşsiz habercilik yeteneğinden tümüyle yoksun olduğu sonucuna varacak, ya da bu sonucun tek almaşığı olarak, yaşamın sıradanlığıyla sanatın büyüsü arasında aşılmaz bir uçurum olduğunu düşünecektir. Ya kendisi yetenekten yoksundur, ya da sanat gerçeklikten. Ve böylece kendi gözlemciliğinin radyografik niteliğini betimlemeye girişir. Kopyalanabilecek olanı göremiyordur. Bir ilişkidir aradığı, bir ortak öğe, bir alt katman. Örneğin, ne söylendiğinden çok, nasıl söylendiğiyle ilgilidir. Aynı şekilde, yetilerini daha büyük bir şiddetle harekete geçiren de nihai –majiskül– uyarımlar değil, ara bölgede kalan, orta ölçekli uyarımlardır.

Beckett, "dolaysız" deneyime ulaşmak isteyen yazarın, önce deneyimi bugüne kadar şekillendirmiş olan klişe ve edebi konvansiyon tabakalarını eşelemek ve böylece yine dolayımlanmış bir ürün çıkarmak zorunda kaldığını belirtir:

Proust, sanatının içerimlerinden kaçınmaya çalışmaz. Yaşadığı gibi yazacaktır: Zamanın içinde. Klasik sanatçı, her şeyi bilenin ve her şeye kadir olanın bakış açısını benimser. Kronolojisine belirginlik ve gelişmesine de nedensellik kazandırmak için kendini yapay biçimde Zamanın dışına çıkarır. Proust'un kronolojisini izlemek son derece zordur, olaylar ıspasmozlu bir ritimle birbirini izler; karakterleriyle izlekleri de, neredeyse çılgın bir içsel zorunluluğa boyun eğer görünmekle birlikte, makul bir sıralanışın bayağılığına karşı ince bir Dostoyevski horgörüsüyle sunulur ve geliştirilir [...] Sanatçı için, nesnel olgular dünyasında mümkün olan tek hiyerarşi, bu olguların nüfuz edilme derecelerini gösteren bir tabloyla temsil edilebilir, başka bir deyişle, öznenin terimleriyle.

Proust ile Dostoyevski arasındaki biçimsel akrabalığa ilk dikkat çeken yazardır Beckett; daha sonra bu akrabalığın tematik boyutu René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal*

Hakikat'inde işlenecektir. Beckett, Proust'un Romantik akımla bağını vurgular, ama Romantizmin öznelciliğini uç noktaya götürerek aştığını, yeni bir nesnelliğe ulaştığını da belirtir. Proust, romantik sanatçının "sansasyonelleştirmeye yatkın" olduğu şeyi "patolojik bir ayıklık ve kudretle" işlemiştir.

Beckett'in dikkat çekici bir saptamasından da söz etmek gerek: Proust, Beckett'e göre, "alegori"ye yanaşmamış, eşyanın ve deneyimin "anagojik" anlamıyla ilgilenmiştir. Bu terimler, kutsal metin yorumunun dereceleri ya da katmanlarıyla ilgilidir ve Aquinas tarafından formülleştirilmiştir. Metnin bir düz anlamı vardır ve orada anlatılan olaylarla sınırlıdır. Ama metnin bir de "tinsel" anlamı ve bunun da üç derecesi vardır. İlki alegorik anlam, ikincisi ahlaki anlam, üçüncüsü de anagojik anlamdır. Alegori, örneğin Tevrat öykülerindeki olayları İncil ve İsa açısından yorumlamaktır; ahlaki anlam, insanın yapması gereken şeyi gösterir; anagojik anlamsa, "insanın esaretten kurtuluşuna ve gelecekteki ebedi mutluluğa" işaret eder. Tzvetan Todorov, bu üç anlamı birbirinden ayırt etmenin bir yolunun onları zamanla ilişkilendirmek olduğunu belirtmiştir: Geçmiş (alegorik), şimdi (ahlaki) ve gelecek (anagoji). Beckett, anagojiye başka bir nüans katmaktadır burada: Anagoji, bir simgenin (ya da imgenin) kutsal metinlere kayıtlı konvansiyonel anlamından da bağımsızlaşarak kendi özerkliğini kazanmasıdır. – Bu izlek, genel olarak karamsar bir hava taşıyan *Proust* metnindeki belki tek "iyimser" çizgidir.

Beckett'in biyografileri, *Proust*'un ilk baskısının birkaç yıl içinde tükendiğini ve İngiltere'de genellikle olumlu tepkiler aldığını belirtiyorlar. Örneğin *Daily Telegraph* gazetesinde çıkan bir değinmede şu sözlere rastlanıyordu: "Proust, kendi

yapıtı kadar incelikli ve dikkatli bir eleştiriyi hak eden bir ustadır. Bay Beckett burada gerçek bir yorumcu olduğunu kanıtlıyor [...] mükemmel bir yapıt, çünkü Bay Beckett çok zeki bir delikanlıdır." İrlanda'da ise *Proust*'un "sessiz bir övgüyle" karşılandığını Beckett'in 1972'de Derdre Bair'e yazdığı bir mektuptan öğreniyoruz.

Metindeki İtalyanca pasajların çevirisi ve bunlara eklenen notlar, Beckett'in bir unutkanlığını da yakalayan Kemal Atakay'a aittir. Kendisine teşekkür ediyoruz.

NOTLAR

1. Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, Vintage: New York 1990, s. 112.
2. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster: New York, s. 119-20.
3. Knowlson, *a.g.y.*, s.121.
4. Samuel Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and A Dramatic Fragment*, John Calder: Londra, 1983, s. 9.
5. D. Bair, *a.g.y.*, s. 115.
6. Proust'un ölümünden birkaç yıl sonra, 1920'lerin ortalarında, iki Alman üslupbilimcisi, Leo Spitzer ile E.-R. Curtius, ayrı ayrı, *Yitik Zamanın İzinde* üzerine çalışmalarını yayımlamışlar; 1929'da da, yapıtı Almanca'ya çevirmekte olan Walter Benjamin'in "Proust İmgesi" başlıklı, kısa ama yoğun yazısı çıkmıştı. (Benjamin'in metni, *Son Bakışta Aşk* [haz. Nurdan Gürbilek, Metis, 1993] seçkisi içinde bulunabilir.) İngilizcede, romancı Arnold Bennett ile John Galsworthy'nin Proust'u Dickens ile George Eliot'un "varisi" olarak niteleyen bazı değinmeleri bir yana bırakılırsa, ilk sistemli inceleme Beckett'inkidir.
7. André Maurois, *The Quest for Proust*, Peregrine: Harmondsworth 1962, s. 61.
8. Marcel Proust, *Against Sainte-Beuve and Other Essays*, Penguin: Londra, 1994, s. 235.
9. A. Maurois, *a.g.y.*, s. 18. Maurois, bu itirazı kaydettikten sonra bile Proust'tan "Bergson'un bu tilmizi" diye söz etmektedir.
10. Walter Benjamin, "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk*, s. 114-15.

Proust

Önsöz

Bu kitapta Marcel Proust'un efsanevi yaşam ve ölümüne değinme yok; *Mektuplar*'ın o çalçene kadınefendisine, şaire, *Denemeler*'in yazarına veya Carlyle'ın "güzel soda şişesi"nin Eau de Selz [Salzburg Maden Suyu] karşılığına da değinilmiyor. Kitap başlıklarını Fransızca bırakmayı yeğledim. Metin çevirileri benimdir. Alıntılar, *Nouvelle Revue Française*'in on altı ciltlik o nefretengiz edisyonundan.

Proust'gil denklem hiçbir zaman basit değildir. Bilinmeyen, aynı zamanda bilinemeyecek olandır; yığınla değer arasından kendi silahlarını seçer. Ve edimleri de her zaman iki burca kayıtlıdır. Proust'ta her mızrak Telephos'un mızrağı olabilir.[1] Çoğulluk içindeki bu dualizm, Proust'un "perspektivizmi" bağlamında daha ayrıntılı olarak incelenecektir. Bu sentezin amaçları açısından, Proust'gil serimlemenin *içsel* kronolojisini benimsemek ve önce o çift başlı lanet ve kurtuluş canavarına –Zaman– bakmak daha doğru olacak.

Kuracağı yapının iskeleti, Prenses de Guermantes'ın (bir zamanların Mme. Verdurin'i) kütüphanesindeyken görünür anlatıcıya, malzemesinin niteliği de o sahneyi izleyen akşam toplantısında. Yazacağı kitap kafasında biçimlenir. Edebi uzlaşımın yetersizlikleri yüzünden edebiyat sanatçısından pek çok ödün istendiğinin farkındadır. Bir yazar olarak, sonucu nedenden rahatça ayırma özgürlüğüne sahip değildir. Örneğin, özne-arzunun aydınlık yansımasını kişisel özelliklerin rahatlatıcı gülünçlüğüyle durdurma (bozma) zorunluluğu doğacaktır. En mesafeli ve çıkarsız dikkatinin yöneldiği nesnelerin bile hak ettiği yüzlerce maskeyi hazırlama imkânı bulamayacaktır. Edebi geometrinin cetvel ve pergelini esefle kabullenir. Ama boyun eğişini uzamsal ölçekleri de kabullen-

me noktasına vardırmayı, insanın uzunluk ve ağırlığını yaşı yerine gövdesiyle ölçmeyi reddedecektir. Kitabının kapanış cümlelerinde tutumunu ortaya koyar: "Ama yapıtımı tamamlayacak zaman verilseydi bana, ona mutlaka o Zaman'ın, şimdi aklımdan hiç çıkmayan Zaman'ın mührünü vurur ve insanları da, korkunç ve şekilsiz yaratıklar olarak göstermek pahasına, uzamda kendilerine neredeyse çok görülmüş yerden çok daha büyüğünü Zaman'da kaplayan varlıklar olarak betimlerdim; ölçülemeyecek kadar geniş bir yer olurdu bu, çünkü yılların içine dalmış devler gibi, aynı anda yaşamlarının Zaman içinde birbirinden çok uzak, sayısız günle ayrılmış çağlarına dokunmaktalar."

Öyleyse Proust'un yaratıkları da Zaman'ın, bu her şeye baskın koşulun kurbanıdırlar; tıpkı, sadece iki boyutun farkında olup da birdenbire yüksekliğin gizemiyle karşılaşan aşağı organizmalar gibi, kurban: kurban ve mahpus. Saatlerden ve günlerden kaçış yoktur. Ne yarından ne dünden. Dünden kaçış yoktur çünkü dün bizi çarpıtmıştır, ya da biz onu. Ruh halinin hiç önemi yoktur. Çarpılma gerçekleşmiştir. Dün, aşılmış bir kilometre taşı değil, yılların aşınmış yolunda bir gün taşıdır ve onulmaz biçimde parçamız olmuştur, içimizdedir, ağır ve tehlikeli. Dünden ötürü sadece daha yorgun değilizdir; başkayızdır, dünün felaketinden önceki halimizden farklıyızdır. Bir felaket günü, ama bu felaketin içeriğe ilişkin olması da gerekmiyor. Nesnenin iyi ya da kötü huylu olmasının ne gerçekliği vardır ne de önemi. Bedenle aklın anlık sevinç ve üzüntüleri, zaten gebe olan bir organizmanın daha doğurmadan tekrar tekrar gebe kalmasından ibarettir. Nesne ne yaparsa yapsın, gerçekliği ve önemi olan tek dünyanın, kendi gizil bilincimizin dünyasının parçası olmuş ve bu dünyanın kozmografyası da bir kırılmaya uğramıştır. Böylece biz de Tantalos'un durumuna düşeriz, şu farkla ki

önce umutlandırılıp sonra da umutlarımızın boşa çıkarılmasına imkân veren de yine bizden başkası değildir. Ve belki bizim düşkırıklıklarımızın devr-i daimi de biraz daha çeşitlidir. Dünün emelleri dünkü ego için geçerliydi, bugünkü için değil. Hiç duraksamadan "erişme" adını verdiğimiz şeyin boşluğu bizi hayal kırıklığına uğratır. Ama nedir erişme? Öznenin kendi arzusunun nesnesiyle bir olması. Özne, oraya gelirken, ölmüştür – hem de belki birçok kez. B öznesinin A öznesince seçilmiş bir nesnenin yavanlığı yüzünden hayal kırıklığına uğraması, başkasını yemek yerken gören kişinin kendi açlığını unutmasını beklemek kadar mantıksızdır. Hatta o pek seyrek örtüşme mucizelerinden biriyle, gerçeklerin takviminin duyguların takvimine koşut geliştiğini, öznenin arzu (bu illetin en kesin anlamıyla) nesnesine ulaştığını varsayalım; o zaman da uyuşma o kadar eksiksizdir ve erişmenin zaman-durumu özlemin zaman-durumunu o kadar kesin biçimde gideriyordur ki, gerçekleşen şey bir kaçınılmazlık görünümü alıyor ve bu durumda görünmez ve düşünülmez olanı bir gerçeklik olarak yeniden kurmaya dönük her türlü bilinçli zihinsel çaba da verimsizleştiği için, sevincimizi kederimizle karşılaştırarak değerlendirmemiz imkânsızlaşıyordur. İstençli belleğin (Proust bıktırıncaya kadar yineler bunu) bir çağrışım ve canlandırma aracı olarak hiç değeri yoktur ve sunduğu imge de gerçeğe çok uzaktır, imgelem miti kadar ya da dolaysız algının sağladığı karikatür kadar uzak. Tek bir gerçek izlenim ve tek bir yeterli canlandırma tarzı vardır. Ve ikisi de bizim denetimimizin dışındadır. O gerçeklik ve o tarz, yerleri geldiğinde tartışılacaktır.

Ama Zaman'ın teessür biliminde gösterdiği zehirli maharet, özne üzerindeki etkisiyle sınırlı değildir (bu etki, yukarıda gösterildiği gibi, öznenin kişiliğinin durmadan değişmesiyle sonuçlanır ve bu kişiliğin süregiden gerçekliği de –

eğer varsa– ancak sonradan kurulan geriye dönük bir hipotez olarak anlaşılabilir). Birey, aralıksız bir boşaltım sürecinin mekânıdır: Gelecek zamanın o durgun, soluk, monokrom sıvısını içeren bir tüpten, geçmiş zamanın çırpıntılı ve çok-renkli, geçip giden saatlerin görüngüleriyle renklenmiş sıvısının bulunduğu bir tüpe boşalıyordur durmadan. Genel deyimlerle konuşacak olursak, birincisi zararsız, şekilsiz ve özelliksizdir, herhangi bir Borgia erdeminden yoksundur. O tuzukuru yaşama istencimizin, habis ve iflah olmaz iyimserliğimizin buğusu içinden tembelce bir bekleyiş duygusuyla düşünürüz onu: Ölümcül yazgının kekreliğinden muaf görünüyordur: İçimizde değil dışımızdadır. Ama meslektaşının çabalarına yardımcı olduğu anlar da vardır. Herhangi bir tarih, bizi bir tehditten –ya da bir vaatten– ayıran günleri hesaplamamızı sağlayan herhangi bir zamansal belirleme, yüzeyini buruşturup kırmaya yeter. Örneğin Swann, yazın Odette'ten ayrı geçireceği ayları kederli bir boyun eğişle düşünmektedir; Odette söyleyiverir bir gün: "Forcheville (sevgilisi ve Swann'ın ölümünden sonra da kocası) Hamsin yortusunda Mısır'a gidiyor." Swann tercüme eder: "Hamsin yortusunda Forcheville'le Mısır'a gidiyorum." Gelecek zamanın sıvısı donar ve Odette ile Forcheville'in Mısır'da birlikte oluşlarının *gelecekteki* gerçekliğiyle yüz yüze kalan zavallı Swann da şimdiki durumunun verdiğinden bile daha yakıcı bir yeis duyar. Anlatıcının *Phèdre* temsilinde La Berma'yı seyretme arzusunu asıl kamçılayan şey, Bergotte'un "Jansenist solgunluğu ve güneşsi mitosu"ndan çok, "Kapılar saat ikide kapandı" duyurusudur. Balbec'te geçen günün sonunda Albertine'den ayrılırken duyduğu kayıtsızlık, kızın teyzesine ya da bir arkadaşına söylediği şu basit cümleyle bir anda kaygıların en korkuncuna dönüşür: "Öyleyse yarın sekiz buçukta görüşüyoruz." Geleceğin denetlenebileceğini öngören

zımni kabul yıkılmıştır. Kesin yeri belirlenene ve tarihi saptanana kadar, gelecekteki olayın odaklandırılması ve bütün uzantılarının kavranması imkânsızdır. Albertine henüz anlatıcının mahpusuyken, kızın kaçma olasılığı onu ciddi biçimde rahatsız etmiyordu, çünkü belirsiz ve soyut bir olasılıktı bu, tıpkı ölüm olasılığı gibi. Ölüm konusunda şu ya da bu kanıya sahip olabiliriz, ama kesin olan bir şey varsa o da ölümün anlamsız ve değersiz olduğudur. Ölüm, bir günümüzü boş tutmamızı istememiştir bizden. Tanıtım sanatındaki devrimci dönüşümün altında da böyle bir mülahaza yatar. Sözgelimi, kafama tekrar tekrar çakılan düşünce, sadece Çoban müshilini denemem gerektiği değil, onu her gün tam saat yedide denemek zorunda olduğumdur.

Buraya kadar, hareketli bir öznenin ideal bir nesne karşısındaki, kımıldatılmaz ve bozulmaz bir nesne karşısındaki durumunu inceledik. Ama bizim bayağı algımız ancak bayağı olgularla ilgilidir. Belli bir nesnenin her şeye içkin akıştan muaflığı, onun böyle bir muafiyete sahip olmayan bir öznenin karşılığı olduğu gerçeğini hiç mi hiç değiştirmez. Gözlemci, kendi hareketliliğini gözlenene de bulaştırır. Üstelik, söz konusu olan insan ilişkileriyse eğer, kımıltısı sadece özneninkini yansıtmayıp kendi bağımsız ve kişisel hareketine de sahip bir nesneyle karşı karşıyayız demektir: Herhangi bir eşzamanlılık sistemiyle birbirine bağlanmayan iki ayrı ve içkin dinamizm. Öyle ki, nesne ne olursa olsun, sahip olma arzumuz tanım gereği doyumsuzdur. En iyi olasılıkla, Zaman içinde gerçekleştirilebilecek şey (Zaman'm verebileceği şey), ister Sanat'ta ister Yaşam'da, ancak parça parça, bir dizi kısmi ilhak yoluyla elde edilebilir – asla bütünsel olarak ve bir anda değil. Marcel-Albertine bağının trajedisi, daha en baştan başarısızlığa mahkûm olan insan ilişkilerinin tip-trajedisidir. O merkezi felaketi çözümleyerek, Proust'gil kötümserliğin bu

çok soyut ve keyfi tanımını açmaya çalışacağım. Ama her tümör bir neşter ve bir kompres gerektirir. Bellek ve Alışkanlık, Zaman kanserinin yüklemleridir. En basit Proust'gil epizot bile bu ikisinin denetimi altındadır ve herhangi bir durumdaki somut görünümlerini çözümleyebilmek için önce işleyişlerini kavramak gerekir. Mimarın hikmetine adanmış tapınağın payandalarıdır onlar – ama Brahma'dan Leopardi'ye kadar bütün bilgelerin de hikmetidir bu, arzunun doyurulmasından değil de aşındırılmasından ibaret olan hikmet:

"In noi di cari inganni
non che la speme, il desiderio è spento."[2]

•

Belleğin yasaları, alışkanlığın daha genel yasalarına bağımlıdır. Alışkanlık, bireyle çevresi arasında, ya da bireyle kendi organik tuhaflıkları arasında varılmış bir uzlaşıdır, durgun bir dokunulmazlığın güvencesi, bireyin varoluşunun paratoneri. Köpeği kendi kusmuğuna bağlayan safradır alışkanlık. Soluk almak alışkanlıktır. Yaşam alışkanlıktır. Ya da şöyle söyleyelim: Yaşam art arda gelen bir alışkanlıklar dizisidir, çünkü birey de bir bireyler dizisidir; dünya bireyin bilincinin dışa-yansıtılması (bireyin istencinin nesnelleştirilmesi, derdi Schopenhauer) olduğu için, sözleşme her an yenilenmeli, yolculuk izni hep yeniden yazılmalıdır. Dünyanın yaratılışı bir anda, ilk ve son kez gerçekleşmiş değil; her gün bir kez daha yaratılıyor dünya. Öyleyse alışkanlık da bireyi oluşturan sayısız özne ile onların sayısız nesnesi arasında imzalanan sayısız anlaşmanın türsel adıdır. Birbirini izleyen uyar-

lanmalar arasındaki geçiş dönemleri (çünkü hiçbir meşum dönüşüm, kefen bezini kundak bezine çeviremez) bireyin yaşamındaki o korkulu bölgeleri temsil eder, yaşamın sıkıcılığının yerini bir an için varolma acısının aldığı o tehlikeli, kararsız, sancılı, gizemli ve doğurgan aralıkları. (Bu noktada, içim kederle dolmuş bir halde ve Gide yandaşlarını, hem yarım hem de tümel yandaşlarını, sevindirmek ya da kızdırmak pahasına, "Tehlikeli bir yaşam sürün" sözünü, o nafile muzaffer hıçkırığı, alışkanlıklara sürgün edilmiş hakiki ego'nun ulusal marşı olarak yorumlamayı bile beceren kıyasseverlere bir parantezlik ödün vereceğim. Gide'ciler bir yaşama alışkanlığı öneriyor – ve bir slogan arıyorlar. Saçmasapan, piçleşmiş bir söz. Bir alışkanlıklar hiyerarşisi var kafalarında, sanki iyi ve kötü alışkanlıklardan söz edilebilirmiş gibi. İnsan organizmasının kendi varoluş koşullarına otomatik bir uyarlanışının ahlaki önemi, halıların Mayıs bittikten sonra ya da bitmeden önce dövülmesinden daha fazla değildir; ve bir alışkanlık geliştirme öğüdü de ancak müzmin nezle geliştirme öğüdü kadar anlamlıdır.) Varolmanın acısı: Bütün yetilerin özgürce devinmesidir bu. Çünkü alışkanlığın öldürücü adanmışlığı dikkatimizi felce uğratıyor, yardımlarına o kadar mutlak biçimde muhtaç da olmadığımız o algı ebelerini uyuşturuyordur. Alışkanlık Françoise'a, Proust hanesinin o ölümsüz aşçısına benzer: tam ne yapılması gerektiğini bilir ve mutfağında herhangi bir gereksiz faaliyete katlanmak yerine gece gündüz köle gibi çalışmayı yeğler. Ama bugünkü yaşama alışkanlığımız, yabancı bir gökyüzünün ya da yabancı bir odanın esrarıyla başa çıkma gücü, Françoise'ın bir Duval omletinin dehşetini bütün boyutlarıyla kavrama ya da gerçekleştirme imkânı kadar sınırlıdır. O zaman dumura uğramış yetiler yardıma gelir ve varlığımızın azami değeri iade edilmiş olur. Ama daha hafif, daha şiddetsiz durumlar da si-

nir sisteminde bu gergin ve geçici berraklığın belirmesine yol açabilir. Alışkanlık, ölü (ya da ölecek gibi, ölmeye mahkûm) değil de sadece uyuyakalmış olabilir. Bu ikinci ve daha firari deneyim acısız da olabilir acılı da. Bir geçiş dönemini başlatmaz. Ama ilk ve daha baskın ton ya da makamın, acıdan ve kaygıdan ayrılması imkânsızdır – ölmekte olanın acısı ile dışlanmış olanın kıskanç kaygısı. Eski ego zor ölür. Evet, bir durgunluk nazırıydı, ama bir güvenlik memuruydu da. Artık o ikinci işlevi yerine getiremez olduğunda, tanıdık ve rahat bir kavrama indirgeyemediği bir görüngüyle karşılaştığında, kısaca kurbanını gerçeğin görüntüsünden koruma taahhütüne sadık kalamadığında, kendisi de silinip gider ve şimdi bir eski-kurban haline gelmiş olan kurban da, bir an için özgürleşerek o gerçekliğe maruz kalır – yararları kadar zararları da olan bir maruz kalış. Silinip gider – feryat figan içinde ve diş gıcırdatarak. Ölümlü mikrokozmos, makrokozmosun göreli ölümsüzlüğünü bağışlayamaz. Viski, şişeye kin besler. Anlatıcı da yabancı bir odada uyuyamaz; alçak tavana alışkın olduğu için yüksek tavan ona bir işkence gibi gelmektedir. Nedir olup biten? Eski sözleşme geçersizleşmiştir. Yüksek tavanlarla ilgili bir madde içermiyordu. Alçak tavan alışkanlığı etkisiz kalmıştır, yüksek tavan alışkanlığının doğmasına yol açmak üzere aradan çekilmeli, ölmelidir. Bu ölümle o doğum arasındaysa katlanılmaz gerçeklik vardır: Bilincinin, en uç gerginlik sınırında, ağrılı bir ateşle sindirdiği gerçeklik. Bilincin tümü, bu ara bölgede, felaketten kaçınmak, gizemi tehlikesinden arındıracak yeni alışkanlığı yaratmak üzere örgütlenmiştir – tehlikesinden ve aynı zamanda güzelliğinden de. "Eğer Alışkanlık bir ikinci doğaysa," diye yazar Proust, "bizi birincisinin bilgisinden korur ve onun kıyıcılıklarıyla büyüleyişlerinden azadedir." Öyleyse, daha sonra göreceğimiz gibi sadece hayvani olan öz-

korunma içgüdüsünden daha derin bir içgüdüye yaslanan birinci doğamız, bu terk edilme dönemlerinde çıplak biçimde açığa çıkıyordur. Ve kıyıcılıklarıyla büyüleyişleri de gerçekliğin kıyıcılık ve büyüleyişleridir. "Gerçekliğin büyüleyişleri" sözünde bir paradoks havası var. Ama nesne sadece bir aile üyesi olarak değil de tikelliği ve biricikliğiyle algılanırsa, herhangi bir genel fikirden bağımsız olarak, bir nedenin makullüğünden kopmuş, yalıtılmış ve cehaletin ışığında açıklanamaz olmuş biçimde ortaya çıkarsa, o zaman ve sadece o zaman, gerçeklik de bir büyülenme kaynağı haline gelebilir. Ne yazık ki Alışkanlık böyle bir algı biçimini veto etmiştir, çünkü etkisi de zaten nesnenin özünü –İdeasını– kavramın ve dolayısıyla önyargının buğusu içinde görünmez kılmaktır. Normal olarak, bir turist durumundayızdır (geleneksel tanımı vermek, itnab'a düşmek olur, bir söz fazlasına) – estetik deneyimi bir dizi özdeşleşimden oluşan ve Baedeker rehberini araçtan çok amaç olarak alan bir turist. Doğası gereğince bilme yetisinden ve yetişmesi gereğince de dinamik yasalarıyla herhangi bir tanışıklıktan yoksun kalmış turistin duygusu, kısacık bir tanıtma yazısıyla ölümsüzleştirilebilir. Alışkanlığın yaratığı, kendi düşünsel önyargılarından birine ya da ötekine bağlanmayan nesneden yüz çevirir; Alışkanlık tarafından emekten tasarruf ilkesine göre örgütlenmiş olan kendi sentez takımının önermelerine direnen nesneden kaçar.

Bu iki kipin –Alışkanlığın ölümü ve teyakkuzun bir an askıya alınışı– çok örneği vardır Proust'ta. Anlatıcının yaşamındaki iki olayı başka bir alfabeye çevireceğim şimdi. Bunlardan birincisi ki yenilenmiş sözleşmenin örneği oluyor, Proust'gil bellek ve Proust'gil aydınlanış bağlamında tartışma fırsatım bulacağım daha sonraki bir olayı hazırlaması bakımından da son derece önemlidir. İkincisiyse, anlatıcının *via dolorosa*'sının [çile yolu] çıkarları adına feragat edilmiş

sözleşmeyi örnekliyor.

Anlatıcı, anneannesiyle birlikte, Normandiya'da bir tatil köyü olan Balbec Plajına ilk ziyaretini yapar. Grand Hotel'de kalıyorlardır. Yolculuktan bitkin ve ateşi yükselmiş bir halde odasına girer. Ama bu tanıdık olmayan nesneler cehenneminde uyku söz konusu değildir. Bütün yetileri ayağa kalkmış, teyakkuz halinde, gergin, savunma konumuna geçmiştir; tıkıldığı kafeste ne dik durabilen ne de oturabilen La Balue'nün azap çeken bedeni gibi, o da bir türlü gevşeyememektedir. Bu uçsuz bucaksız ve iğrenç dairede onun bedenine yer yoktur, çünkü dikkati devasa mobilyalarla, bir ses fırtınasıyla ve canhıraş bir renk cümbüşüyle doldurmuştur odayı. Alışkanlık, saatin patlamalarını susturacak, mor perdelerin düşmanlığını azaltacak, mobilyaları ortadan kaldıracak ve bu cihannümanın erişilmez tavanını alçaltacak vakit bulamamıştır henüz. Henüz bir oda değil de mahremiyetlerini çiğnediği amansız yabancılarla dolu bir canavar mağarası olan bu odada tek başına kalmıştır, ölmek istiyordur. Anneannesi girer, onu yatıştırır, potinlerinin bağcıklarını çözmek için eğilirken ona destek olur, soyunmasına ısrarla yardım eder, yatağa yatırır ve çıkmadan önce de geceleyin bir şeye ihtiyacı olursa odalarını ayıran ince duvara tıklayacağına söz vermesini ister ondan. O da öyle yapar ve anneannesi yine yanına gelir. Ama o gece ve daha birçok gece azap çekecektir. Şöyle yorumlar bu azabı: Yaşamında iyi olan ne varsa onları temsil eden öğeler, kendilerini dışarda bırakan herhangi bir formülün olabilirliğini kabul etmemekte, bu formüle karanlık, organik ve ezik bir red cevabı vermektedirler. Ölümü bu kabullenemeyiş, kişiliğin pul pul dökülmesine karşı gösterilen bu uzun ve gözükara ve gündelik direnç, bir gün Gilberte Swann'sız kalabileceği, ailesini yitirebileceği ya da kendisinin ölebileceği düşüncesi karşısında kapıldığı

dehşeti de açıklar. Ama ayrılık düşüncesinin –Gilberte'den, ailesinden, kendisinden ayrılık– verdiği dehşet, daha da büyük bir dehşetin içinde dağılıp gider: Ayrılık acısını aldırışsızlık izleyecek; Alışkanlığın simyası, acı duyabilen kişiyi bu acının anlatımında boş bir masaldan başka bir şey bulamayan bir yabancıya dönüştürdüğünde, sadece sevgisinin nesneleri değil o sevginin kendisi de yitip gittiğinde, yoksunluk da yoksunluk olmaktan çıkacaktır. Kişiliğin korunduğu bir Cennet düşüncesinin saçmalığını düşünür o zaman: Yaşamımız, birbirini izleyen Cennetlerin yine birbiri ardına yadsınması değil midir zaten; tek gerçek Cennet, yitirilmiş olan Cennet değil midir ve ölüm de birçoklarını ölümsüzlük arzusundan kurtarmayacak mıdır.

Feragat edilmiş sözleşmenin örneği olarak seçtiğim ikinci epizot yine aynı karakterleri, anlatıcıyla anneannesini içeriyor. Anlatıcı, arkadaşı Saint-Loup ile Doncières'de kalıyordur. Paris'e anneannesine telefon eder. (Bu konuşmayı ve en az onun kadar güçlü paralelini, yıllar sonra Prenses de Guermantes'a ilk ziyaretinin ardından evine dönüp de Albertine'le yaptığı telefon görüşmesini okuduktan sonra, Cocteau'nun *Voix Humaine*'i [İnsan Sesi] sadece bir bayağılık değil, gereksiz bir bayağılık olarak görünür.) Santraldaki Müteyakkız Bakirelerle (deyim kendisinin) o alışılmış yanlış anlamalardan sonra, anneannesinin sesini işitir, ya da ona ait olduğunu varsaydığı sesi – çünkü bütün katışıksızlığı ve gerçekliği ile şimdi ilk kez işitmektedir: Yüzünün açık partisyonunda izlemeye alışmış olduğu sesten o kadar farklıdır ki artık tanıyamıyordur onu. Üzüntülü bir sestir bu; kırılganlığı, yüz hatlarının dikkatle düzenlenmiş maskesiyle hafifletilemeyen, gizlenemeyen bir ses; ve bu tuhaf gerçek ses, sahibinin çektiği acının da ölçüsüdür. Onun mutlak yalnızlığının ve ikisinin ayrılıklarının simgesi olarak da işitir onu, ölülerden gelen bir

ses kadar uzak ve kavranmaz. Ses kesilir. Onulmaz biçimde yitmiş gibidir, gölgeler dünyasındaki Eurydike gibi tıpkı. Elinde ahizeyle yapayalnız, boşuna seslenir ona. Artık hiçbir şey onu Doncières'de kalmaya razı edemeyecektir. Anneannesini mutlaka görmelidir. Paris'e gider. Sevgili Mme. de Sévigné'sini okurken bulur onu. Ama kendisi orada değildir, çünkü anneannesi onun orada olduğunu bilmiyordur. Kendi yokluğunda hazır bulunan biridir şimdi. Ve hem yolculuğunun hem de kaygısının sonucu olarak, bütün alışkanlıklarla birlikte anneannesine şefkat duyma alışkanlığı da geçici olarak askıya alınmış, ertelenmiştir. Bakışı, değer verilen her nesnede geçmişin bir aynasını gören medyumunki değildir artık. Görmesi gereken şeyin kavramı, gözle nesnesi arasına kendi prizmasını sokacak vakit bulamamıştır. Gözleri bir kameranın amansız kesinliğiyle çalışmakta ve anneannesinin gerçekliğinin fotoğrafını çekmektedir. Ve dehşetle anlar ki anneannesi ölmüştür, çoktan ve birçok kez ölmüş; ve yıllarca alışkanlığın belleği tarafından şefkatle örülüp dokunmuş olan o sevgili tanıdık artık yoktur; bu yaşlı deli kadın, elinde kitabıyla uyuklayan, yılların ağırlığıyla ezilmiş bu kırmızı yanaklı, kaba saba ve sıradan kadın, daha önce hiç görmediği bir yabancıdır.

Tehir kısa sürer. "Bütün insani bitkilerin içinde," diyor Proust, "Alışkanlık en az bakım gerektirenidir; en çorak kayanın görünüşteki çıplaklığında ilk boy atan da odur." Kısa sürer; ve tehlikeli biçimde acılı. Alışkanlığın temel görevi, çevresinde kendi fazla mesailerinin beyhude ve sersemletici arabesklerini çizdiği temel görev, organik duyarlığımızı yaşadığı dünyaların koşullarına uyarlamak ve hep yeni baştan uyarlamaktır. Acı çekmek bu görevin ihmalini, ister savsaklama yüzünden isterse etkisizlik yüzünden ihmalini temsil eder; can sıkıntısıysa yeterli icrasını. Sarkaç, bu iki terim

arasında salınır: Bir yanda Acı vardır, gerçeğe bir pencere açan ve sanatsal deneyimin başlıca koşulu olan Acı; öbür uçta silindir şapkalı ve hijyenik memurlar sürüsüyle birlikte Can Sıkıntısı, insan kötülüklerinin en katlanılabiliri çünkü en uzun ömürlüsü olan Can Sıkıntısı. Bir ilerleme olarak düşünüldüğünde, bu sonu gelmeyen tadilatlar dizisi, terimlerinden herhangi birinin başkalığı kadar kayıtsız bırakır bizi; ve herhangi bir verili ben'in sonuçsuzluğundan da en fazla o ikameler komedisinin kendisi kadar rahatsız oluruz. Hatta, ne birini ne de ötekini dikkate aldığımızı bile söyleyebiliriz – meğer ki ancak bulanıkça, olaydan sonra dikkate almış olalım, ya da berrakça, Proust'ta olduğu gibi, daldaki iki kuşun avuçtaki bir kuştan çok daha değerli sayıldığı anlarda ve bir de –bir istiareler aperitifine şu *nux vomica*'yı [lanetli fındık] da eklemem hoş görülsün– lahananın göbeği ya da soğanın ideal cücüğü, şiirsel kazının emeklerine defne tacından daha uygun bir takdir nişanesi olacağı için. Bu meselenin sonucunu Proust'un özlü sözler hazinesinden alacağım: "Eğer Alışkanlık diye bir şey olmasaydı, Yaşam da her an ölüm tehdidi altında olan herkese, başka bir deyişle bütün İnsan soyuna, zorunlu olarak çok lezzetli gelirdi."

•

Proust'un zayıf bir belleği vardı – tıpkı etkisiz bir alışkanlığı olduğu gibi, çünkü etkisiz bir alışkanlığı vardı. Belleği güçlü adam hiçbir şey anımsamaz çünkü hiçbir şey unutmaz. Bir rutin yaratığıdır o tekdüze bellek, aksamayan alışkanlığının hem koşulu hem ürünü, bir keşif aleti olacağına bir gönderi aleti. Belleğinin şu zafer ilâhisi: "Dün gibi hatırımda..." aynı

zamanda onun mezartaşı yazıtıdır ve değerinin en kesin ölçüsünü verir. Nasıl yarını anımsayamazsa dünü de *anımsayamaz*. Ama seyretmesi mümkündür onu, az ilerde, en ıslak Ağustosların banka tatilleriyle birlikte kurumaya bırakıldığı çamaşır ipinde. Çünkü belleği bir çamaşır ipidir, geçmişine ait imgeler de kurtarılmış birer kirli çamaşır ve yâdetme ihtiyacının kibirli ve şaşmaz hizmetkârları. Belleği koşullandıran algıdır şüphesiz. Merak koşullandırılmamış bir refleks-tir; en ilkel tezahürlerinde bir tehlike-uyarımına karşı gösterilen bir tepkidir ve daha üstün, görünüşte çıkarsız biçiminde bile çoğu zaman faydacı tasalardan muaf değildir. Alışkanlığımızın diken diken olmuş kıllarıdır merak. Dikkatimizin bu hayvani öğe ile şu ya da bu ölçüde lekelenmiş olmadığı pek az durum vardır. Merak, ölümü değil güvencesidir kedinin – ister etekli olsun bu kedi, ister dört ayak üzerinde yürüsün. İlgimiz ne kadar çıkarcı bir ilgi olursa, aldığı izlenim kayıtları da o kadar silinmez olur. Merakımızın ganimeti her zaman kullanıma hazır durumdadır, çünkü o merakın saldırganlığı bir öz-savunma biçimiydi, demek ki bir sabitin fonksiyonuydu. Bazı uç vakalarda bellek alışkanlığa öyle sıkıca bağlıdır ki, içeriği bir maddesellik kazanır; böyle vakalarda bellek sadece teyakkuz anlarında kullanıma hazır olmakla kalmaz, alışkanlık gereği sürekli etkindir. Böylece biz dalgınken de ifade organlarımızın çalışma içinde olmasım – nasıl da talihli bir bağdaşma!– anlayabiliriz. Şunu yineleyeceğim: En yüksek anlamıyla anımsama, kaygımızın bu salgılarına indirgenemez. Kesin konuşmak gerekirse, ancak mutlak dikkatsizliğimizin kaydettiği ve varlığımızın o erişilmez yeraltı hücresine depoladığı şeyi anımsayabiliriz: Alışkanlık bu hücrenin anahtarına sahip değildir, sahip olması da gerekmez çünkü savaşın o iğrenç ve yararlı avadanlıklarının hiçbiri yoktur orada. Ama bu "*gouffre interdit à nos sondes*"da

[sondalarımızın algılayamayacağı uçurum] depolanan şey, benliğimizin özüdür, çok sayıda benliğimizin ve bunların somutlanmalarının –ki basitlik yandaşları dünya adını veriyordur bunlara– en iyi kısmı, en iyi tarafı. En iyi, çünkü bayağılığımızın burnunun dibinde, kurnazca, hiç sezdirmeden, acıyla ve sabırla biriktirilmiş olandır o: Fısıltıyla bildirilen "*disfazione*"si [çözülme, yıkım] her şeyi kapsayan bir iştahın sağlıklı yaygarasında boğulan, ökseye tutulmuş bir meleğin süzülmüş özü; kalaydan ve çamurdan yapılmış kabuğumuzun yalanını açığa çıkarabilecek olan inci tanesi. Çıkar*abilecek* – zihinsel yabancılaşmamızın o geniş ek binasına kaçtığımızda, uyurken, ya da uyanık çılgınlığın o seyrek dokunulmazlık anlarında. Bu derin kaynaktan çekip çıkarmıştı dünyasını Proust. Yapıtı bir kaza değildir, ama kurtarılmış olması kazadır. O kazanın koşulları, bu ön-bakışın doruk noktasında açıklanacak. Elden düşme bir doruk bile hiç doruk olmamasından iyidir. Ama dalgıcın adını daha fazla saklamanın bir yararı yok. Proust ona "irade-dışı bellek" adını verir. Aslında bellek değil de bireyin Eski Ahdinin uygulanması olan belleğe ise "iradi bellek" der. Bu ikincisi, zekânın tekdüze belleğidir; geçmişin bilinçle ve akılla oluşturulmuş izlenimlerini bizim memnun bakışımız için yeniden-üreten de odur. En sıradan deneyimlerimizi renklendiren o gizemli dalgınlık öğesiyle hiç ilgilenmez. Geçmişi monokrom görünüşüyle sunar. Seçtiği imgeler, hayalgücünün seçtikleri kadar keyfi ve bir o kadar da gerçeklikten uzaktır. Bir fotoğraf albümünün sayfalarını çevirmeye benzetmiştir etkisini Proust. Sunduğu malzemede geçmişe ait hiçbir şey yoktur, sadece bizim kaygımızın ve oportünizmimizin bulanık ve tekdüze bir yansıtması vardır – başka bir deyişle, hiçbir şey yoktur. Bir rüyanın anımsanmasıyla, der Proust, gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur. Uyuyan kişi uyandığın-

da, alışkanlığının bu elçisi, "kişiliğinin" de yorgunluğuyla birlikte yokolmadığı konusunda güvence verir ona. Ruhun yeniden dirilişini de aynı kaynaktan gelen son bir küstahlık örneği olarak görmek mümkündür (bu türden spekülasyonlara düşkün olanlar için). O en zorunlu, sağlıklı ve monoton intihalden bir türlü vazgeçemiyordur: Kişinin kendini intihal etmesi. Bu tutarlı demokrat, Pascal'ın "Düşünceler"i ile bir sabun reklamı arasında hiçbir ayrım yapmaz. Nitekim, Alışkanlık eğer Sıkıcılığın Tanrıçasıysa iradi bellek de Shadwell'dir[3] ve aslında İrlanda kökenlidir. İrade-dışı bellek patlayıcıdır, "apansız, topyekûn ve lezzetli bir parlama." Sadece geçmiş nesneyi değil, büyülenen ya da azap çeken Lazarus'u da geri getirir; sadece nesneyi ve Lazarus'u değil, daha çoğunu çünkü daha azım geri verir; daha çoğunu –çünkü yararlıyı, uygun düşeni, rastlansal olanı soyutlayıp dışarda bırakır; çünkü tutuşurken Alışkanlığı ve bütün işlerini de yakıp yok etmiş ve parlayışıyla deneyimin uyduruk gerçekliğinin hiçbir zaman gösteremeyeceği ve göstermek istemediği şeyi açığa çıkarmıştır: Gerçek. Ne var ki başına buyruk bir sihirbazdır irade-dışı bellek, çağrılara cevap vermez. Mucizesini gerçekleştireceği tarih ve yeri kendi seçer. Proust'ta bu mucizenin kaç kez gerçekleştiğini bilmiyorum. Galiba on iki ya da on üç kez. Ama ilki –bisküvinin çaya batırılmasıyla ilgili ünlü epizot– bütün kitabının irade-dışı belleğe ve onun eylemlerinin destanına adanmış bir anıt olduğu iddiasını haklı çıkarmaya yeter. Sadece Combray ve çocukluk yılları değil, Proust'un bütün dünyası bir çay fincanının içinden çıkar gelir. Çünkü Combray bizi o iki "yola", iki "tarafa" ve Swann'a getirir; Swann'a da Proust'gil deneyimin bütün öğeleri ve sonuçta bu deneyimin açıklandığı doruk noktası bağlanabilir. Swann, Balbec'in ardında duran figürdür ve Balbec de Albertine ile Saint-Loup demektir. Swann, dolaysız biçimde,

Odette ve Gilberte'i, Verdurin'leri ve küçük klanlarını, Vinteuil'ün müziğini ve Bergotte'un sihirli düzyazısını; dolaylı olarak da (Balbec ve Saint-Loup yoluyla) Guermantes'ları, Oriane ile Dük'ü, Prenses'i ve M. de Charlus'yü işin içine çeker. Swann tüm yapının temel taşı ve anlatıcının çocukluğunun merkezi figürüdür – bir çocukluk ki demli çaya batırılmış bir bisküvinin nicedir unutulmuş tadıyla uyarılan ya da cezbedilen irade-dışı bellek, özsel değerinin bütün girinti çıkıntıları ve renkleriyle birlikte, bir fincanın anlaşılmaz sıradanlığının sığ kuyusundan çekip çıkarıyordur onu.

•

Bu iki yüzlü, üç başlı, çevik canavar ya da İlah'tan: Zaman – bir diriliş koşulu çünkü bir ölüm aracı; Alışkanlık – ilkinin tehlikeli coşkusuna karşı çıktığı ölçüde bir hastalık ve ikincisinin zalimliğini hafiflettiği ölçüde bir nimet; ve Bellek – zehir ve panzehirle, uyarıcı ve yatıştırıcıyla tıkabasa dolu bir klinik laboratuvar: bu üç başlı canavar ya da İlah'tan kaçan zihin, Onun istibdat ve teyakkuzunun hoş gördüğü tek telafiye ve kaçış mucizesine döner. Yaşamın içine batmışken beliren bu rastlansal ve firari kurtuluş, ancak irade-dışı bellek Alışkanlığın anlık bir ihmali ya da azabıyla uyarıldığında gerçekleşebilir, başka hiçbir koşulda değil; hatta o zaman bile bir zorunluluk olarak değil. Proust bu mistik deneyimi kompozisyonunda yinelenen motif olarak benimsemiştir. Tıpkı Vinteuil Yedilisindeki kırmızı pasaj gibi yinelenir, ısrarlı ve monoton, bir temadan çok bir nevralji; yüzeyin altında kaybolur ve sonra daha da incelmiş bir asabi yapı halinde, dayanma notalarından oluşan tuhaf ve zorunlu bir kabukla

zenginleşmiş, gerçekliğin daha güvenli ve özsel bir ifadesi olarak yeniden belirir ve bir dizi inceltme ve arıtma içinden geçerek doruğa: kendi yükselişinin en alçakgönüllü adımlarını bile görebildiği ve açıklayabildiği doruğa tırmanır ve utkulu ültimatomunu verir. İlk ortaya çıkışı bisküvi epizodudur; sonra, *Le Temp Retrouvé*'nin [Yeniden Bulunmuş Zaman] ikinci cildinin başında Guermantes Konağına yaptığı nihai ve çoğul yatırımda en yüksek bütünsel ifadesini kazanıncaya kadar, en az beş önemli vesileyle daha kendini gösterir. Öyleyse Proust'gil çözümün tohumu, sorunun ortaya konuluşunun kendi içinde saklıdır. Bu "kutsal etkimenin" kaynağı ve çıkış noktası, bütünleşme öğeleri, fiziksel dünya tarafından, herhangi bir dolaysız ve rastlansal algı edimi tarafından sağlanıyordur. Neredeyse bir anlıksallaştırılmış animizm sürecidir bu. Fetişlerin listesi şöyle:

1. Demlenmiş çaya batırılan bisküvi.
(*Swann'ların Tarafında*)
2. Dr. Percepied'in tavanarası penceresinden görülen Martinville çan kuleleri.
(*A.g.y.*)
3. Champs-Elysées'de umumi helâdaki küflü koku.
(*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*)
4. Balbec yakınlarında Mme. Villeparisis'nin arabasından görülen üç ağaç.
(*A.g.y.*)
5. Balbec yakınlarındaki akdiken çalılığı.
(*A.g.y.*)
6. Balbec'te Grand Hotel'de ikinci kalışında potinlerinin bağım çözmek için eğiliyor.
(*Sodom ve Gomorra*)
7. Guermantes Konağının avlusundaki eğri büğrü kaldı-

rım taşları.

(*Yeniden Bulunmuş Zaman*)

8. Tabağa çarpan kaşığın sesi.

(*A.g.y.*)

9. Bir peçeteyle ağzını siliyor.

(*A.g.y.*)

10. Borulardan akan suyun sesi.

(*A.g.y.*)

11. Georges Sand'ın *Tarla Çocuğu François*'sı.

(*A.g.y.*)

Liste eksiksiz değil. Motifin tam bir yinelenişi değil de sadece yaklaşmasının önsezisi olan bazı kararsız ve ölü doğmuş deneyimleri almadım buraya. Bu gölgeli, tamamlanmamış belirişlerin bir küme oluşturan üç tanesi özellikle önemlidir (*Guermantes Tarafı*). Evde, Mlle. de Stermaria'yı beklemektedir (Mlle. de Stermaria, eğer o sırada umudunu boşa çıkarmasaydı, anlatıcının Albertine'i de olabilirdi). Pencerede perdelerin üzerinden görülen alacakaranlık gökyüzü, tam o sırada ziyarete gelen Saint-Loup ile yanyana merdivenlerden çıkış ve sokağı kaplamış olan yoğun sis, sırayla Balbec'e, Doncières'e ve Combray'ye götürür zihnimi. Bu üç çağrışım, tamamlanmamış oldukları halde, şiddetli bir mor ton taşımaktadır ve o da, bir an, geçmişinin bu dönemlerinin indirgenmez biçimde farklı maddesinin ve tözünün ayırdına varır: Combray'nin esmer, pürüzlü kumtaşı, Riverbelle'in düzgün, parıltılı, yarı saydam, pembe damarlı kaymaktaşından nasıl da farklıdır! Ama yalnız değildir, çağrışım zinciri Saint-Loup tarafından kesilir; ve yaşamının dönüm noktası da olabilecek an, ancak nice yıl sonra Prenses de Guermantes'ın avlusunda ve kütüphanesinde ulaşılacak doruk, kendi en firari, en uçucu muştucularından biri olarak kalır.

Son beş çağrışımın –kaldırım taşları, kaşık ve tabak, peçete, borulardaki su ve *Tarla Çocuğu François*– tek bir duyuru oluşturduğu ve yaşamıyla yapıtının anahtarını verdiği de düşünülebilir. Altıncı büyük deneyim (her zaman Proust'gil vahiyin tipik örneği olarak alıntılanan ünlü bisküviden daha az bilinmekle birlikte) sadece motifin merkezi bir görünümünü temsil ettiği için değil, Proust'un tasarımındaki o kararsız alışkanlık ve bellek cihazının bir uygulanışı olarak da özellikle önemlidir. Albertine ile Proust'gil *Discours de la Méthode*, bu kadar bekletildiklerine göre biraz daha bekleyebilirler; okurdan, Proust'un yazdığı belki de en büyük pasajın –"Gönül Tutuklukları", *Sodom ve Gomorra* içinde– şu hızlı, kısa çözümlemesini hiç dikkate almamasını rica ediyoruz.

Bu olay, anlatıcının Balbec'e ikinci gidişinin ilk akşamında geçer. Anneannesi bir yıl önce öldüğü için sadece annesiyledir şimdi. Ama nasıl Fransa Krallığı Orléans Dükalığını ilhak etmişse ölü de canlıyı öyle ilhak eder. Annesi, anneannesi olmuştur şimdi: Belki bir hayıflanmadan ötürü, belki putperestçe bir ölü tapıncı yüzünden, belki de kaybın çözücü etkisiyle krizalitin parçalanması ve atavistik bir dölütün – kederin uyarımından yoksun kaldığında dönüşmesi pek yavaş ve fark edilmez olan bir dölüt– metamorfozunun hızlanması yüzünden. Artık o da annesinin çantasını ve manşonunu kullanmakta ve yanında hep Mme. de Sévigné'nin bir kitabını bulundurmaktadır. Mme. de Sévigné ya da Mme. de Beausergent'ın bir sözünü anmadan mektup yazamadığı için annesine takılan kadın, şimdi oğluna yazdığı mektupları *Mektuplar*'dan ya da *Anılar*'dan aldığı şu ya da bu cümlenin çevresinde kuruyordur. Anlatıcının bu ikinci ziyaretinin nedenleri, ilkinin nedenlerinden farklıdır. İlk geziye yol açan

ve kısmen Swann'ın kısmen de kendi fantezisinin kışkırtmasıyla oluşan nedenler, o sırada onu rahat bırakmamıştı: Balbec, adının çevresindeki gizemli ve güzel aylayı yitirmiş değildi henüz; gerçeklik, hayalgücünün serabının yerine belleğin serabını geçirmemiş, bilinmeyenin değerini açıklamalarla yok etmemişti – zamanı geldiğinde, Venedik de açıklanıp geçersizleştirilecekti, tıpkı mahalli "*tacot*"nun [külüstür araba] söylensel bir arazi içinden yaptığı uzun, destansı yolculuğun Brichot'nun etimolojisiyle ve aşinalığın yatıştırıcı küçümsemesiyle açıklanıp yok edileceği gibi. Şimdi, ikinci gezide, renkli camları "yağmurla yıkanmış" ve çan kulesi sarp bir Norman kayalığının granitinden yapılmış o Fars üslubundaki kilisenin yerini de Mme. de Putbus'ün Giorgione tablolarındaki kadınları andıran oda hizmetçisi almıştır.

Alışkanlığın ölümüne örnek diye çözümlenen o ilk Balbec ziyaretinde olduğu gibi, otele bu gelişinde de bitkin ve hastadır. Ama şimdi ejderha uysallaştırılmıştır ve mağara da bir odadır. Alışkanlık yeniden örgütlenmiş, yeni bir yapı kazanmıştır – Proust'un, "bir göz kapağının tersine çevrilmesinden daha uzun ve daha zor [bir süreç ki] çevremizin ürkütücü ruhuna bizim kendi tanıdık ruhumuzun benimsetilmesidir" sözleriyle betimlediği bir işlem. Botlarının bağını çözmek için eğilir, dikkatle, kalbini yormamaya çalışarak. Birdenbire, tanrısal bir tanıdık mevcudiyetle dolar içi. İşte yine aynı şey oluyor, birkaç yıl önce benzer bir yorgunluk ve çaresizlik anında şefkatiyle ona bir anlık huzur getiren varlık onu bir kez daha canlandırıp kendine kavuşturuyordur; anneannesidir bu, o zamanki haliyle anneannesi, Champs-Elysées'de kriz geçirdiği günden, onda adından başka kendine ait bir şey bırakmayan ve böylece ölümünü de anlatıcı için bir yabancının ölümü kadar anlamsız kılan o uğursuz kriz gününden önceki haliyle anneannesi. Şimdi, gömülüşünden bir yıl sonra,

irade-dışı belleğin gizemli etkisi sayesinde, onun ölmüş olduğunu öğreniyordur. Zamanın herhangi bir noktasında, bütünsel ruhumuz, zengin bilançosuna karşın, sadece kurgusal bir değer taşır. Aktifleri, hiçbir zaman tam olarak gerçekleştirilemez. Ama bu eğilmenin anlatıcıya iade ettiği şey, anneannesinin yitik gerçekliği değildir sadece: Kendi yitik gerçekliğini, yitik benliğinin gerçekliğini de geri almıştır. Sanki Zaman'm şeklini sonsuz bir paraleller dizisiyle temsil etmek mümkünmüşçesine, yaşamı da bir makas hareketiyle bir başka raya aktarılmakta ve geçmişinin o uzak anından, anneannesinin onu çaresizliğinden kurtarmak için üzerine eğildiği o uzak andan başlayarak, herhangi bir sonuca bağlanmayan bir kesintisizlik içinde, öylece ilerlemektedir. Ve o uzun kesinti dönemini işaretleyen olayları, son birkaç saatin olaylarını, zihninde canlandırmaktan acizdir – tıpkı o kesinti süresinde, günlerinin duvar halısında anneannesini ve ona duyduğu sevgiyi temsil eden panodan da amansızca yoksun kalışı gibi. Ama geçmiş bir yaşamın böyle yeniden başlaması, zalim bir tarih hatasıyla zehirlenir: Anneannesi ölmüştür. Ölümünden beri, Champs-Elysées'den beri ilk kez, onu canlı ve tam olarak, Combray'de, Paris'te ve Balbec'te olduğu haliyle geri almıştır. Ölümünden beri ilk kez onun öldüğünü biliyor, *kimin* ölmüş olduğunu biliyordur. Öldüğünü ve artık her türlü şefkatten aciz olduğunu kabullenebilmesi için, onu canlı ve şefkatli haliyle geri alması gerekmiştir. Mevcudiyetle onulmaz silinme arasındaki bu çelişki katlanılmazdır. Ortak kaderlerinin anısı –deneyimi–, böyle durumlarda kaderden söz etmenin bir çılgınlık olduğunun kesinliğiyle, anneannesinin rastlantı sonucu tanışılmış biri ve onunla geçirilen birkaç yılın da bir kaza olduğunun, tanışmalarından önce kendisinin ona hiçbir şey ifade etmediğinin ve dolayısıyla ayrılıktan sonra da hiçbir şey ifade etmeyeceğinin kesin bilgisiyle geri-

ye dönük bir yıkıma uğruyordur. Ama hepsi bu kadar da değil: "Sağ kalma ve yok olmanın bu gamlı bireşimini" de anlayamamaktadır. Şöyle yazar: "Bu ağrılı ve şimdilik anlaşılmaz izlenimden herhangi bir hakikatin doğup doğmayacağını bilmiyordum. Ama bir gün dünyadan belli bir hakikat çıkarmayı başaracak olursam eğer, bunun ancak böyle bir izlenimden geleceğini biliyordum, başka hiçbirinden değil: aynı anda hem tikel hem kendiliğinden, ne zekâmın şekillendirdiği ne de cesaretsizliğimin yumuşattığı bir izlenim ki, içimdeki çifte ve gizemli oyuğu, yıldırım düşmüş gibi, Ölümün kendisinin ya da apansız açığa çıkışının gayri insani ve doğaüstü bıçağıyla açılmış olacak." Ama istenç, yaşama istenci, acı çekmeme istenci, geçirdiği anlık felci atlatmış olan Alışkanlık, daha şimdiden kendi habis ve zorunlu yapısının temellerini atmıştır ve anneannesinin hayali de solmaya, hiçbir kasıtlı anımsamanın veremeyeceği ya da geri getiremeyeceği o mucizevi kesinlik ve berraklığı yitirmeye başlar. Sonra, çaresizliğinin sendeleyen ifadesini bir müzik aleti gibi aktarmış olan o duvarın görüntüsü, anneannesinin hayalini yine geri getirir bir an için; birkaç gün sonra, tren kompartmanında bir perdenin çekilmesiyle bu geri alma işlemi bir kez daha gerçekleşir ve bu kez anneannesinin anısı o kadar canlı ve acıtıcıdır ki, Mme. Verdurin'e ziyaretinden vazgeçip trenden inmek zorunda kalır. Ama bu yeni parlaklığın, bu canlanmış ve yoğunlaşmış eski parlaklığın son kez solması için önce acıma ve pişmanlığın Golgothasından geçmek şarttır. Ölmüş olan birine uygulanmış olan zalimliklerin ısrarlı anısı bir kırbaçlanmadır, çünkü ölüler ancak sağ kalanın kalbinde yaşamaya devam ettikleri ölçüde ölüdürler. Ve başka birinin ıstırabı karşısında duyulan acıma da, acı çekenin bilinçli değerlendirmesine oranla çok daha zalim ve kesin bir ifadesidir o ıstırabın, çünkü acı çeken hiç değilse bir yeisten muaftır: Se-

yircinin duyduğu yeis. Anlatıcı Balbec'te ilk kalışında geçen bir olayı, anneannesini havai ve gösterişçi bir yaşlı kadın olarak görmesine yol açmış bir olayı anımsar. Saint-Loup' dan kendi fotoğrafını çekmesini istemişti ısrarla, böylece sevgili torununda anneannesinin son günlerine ait bir kayıt kalacaktı; bunu ısrarla istemişti, çünkü son zamanlarda bir yaylım ateşi gibi gelen baygınlık ve krizler ölümü en azından yaklaşan bir olay olarak açıkça görmesini sağlamıştı. Ve fotoğrafın bir hastalığın değil de bir anneannenin fotoğrafı olmasını istediği için, aşırı bir özenle iyi poz vermeye ve şapkasının eğimini ayarlamaya çabalamıştı. Anlatıcı da bütün bu tedbirleri koketliğin beyhudelikleri olarak tercüme etmişti. Bu yüzden, Miranda'dan farklı olarak, acı çektiğini görmediği insanla birlikte acı çekiyordur şimdi: Giotto'nun doğum yapmakta olan hayırsever aşçısına hiç aldırmadığı ve yaşayabilecek olanın yenilebilecek olana vahşice dönüştürülmesinden zerrece etkilenmediği halde Çin'de bir deprem olduğunu duyduğunda gözyaşlarını tutamayan Françoise kadar kendisi için de acı ancak belli bir uzaklıktan açıkça seçilebilirmiş gibi sanki.

•

Albertine trajedisi, anlatıcının Balbec'te ilk kalışında hazırlanır, Paris'teki ilişkileri sırasında gelişir, Balbec'te ikinci kalışında pekişir ve Albertine'in Paris'te eve kapatılmasıyla tamamlanır. Onu ilk kez Balbec'te, "küçük çeteden" yayılan ışığın içinde erimiş bir halde, bisikletini iterek götürürken görmüştür; o silinmez ve erişilmez ilerleyişin, kendi cömert, memnun biçimlerini denizin fonuna karşı dalgalandıran ve

anlatıcının tapınan, imrenen bakışına bir friz kadar ya da freskleşmiş bir kortej kadar dışlayıcı görünen ilerleyişin içinde bir motiftir. Bireyselliği yoktur. Pennsylvania gül fidanlarının ufuk çizgisini bölen o narin çitinde, açılmış çiçeklerden biridir sadece; ve küçük çetenin bu ilksel kolektif gizemi, yıllar sonra, Albertine çeteden kopup da tutsak alınmış, bu yıldızkümesinin bulutsu ışıltısı tek bir yıldızsı saplantı içinde sentezlenmiş olduğunda, sadece ona sevdasının nesnel gerçekliğini (Gilbert vakasında olduğu gibi) yadsımasını değil, onu bir başka imgeyle ilişkilendirerek, aşkının öznel gerçekliğini de inkâr edebilmesini sağlayacaktır. Bir gün kız deniz kıyısında ona bakar (Albertine olduğu sonradan anlaşılır); şöyle yazacaktır: "Gözlerindeki şeye sahip olmadığım sürece, bu genç bisikletçiye sahip olamayacağımı biliyordum." İmgelemi, bu narin ve neredeyse soyut krizalitin çevresinde, bisikletli Bakkha'ların cümbüş çetesine ait bu birimin çevresinde kendi kozasını örer. Sonra ressam Elstir onları tanıştırır ve anlatıcı da bir dizi çıkarma işlemiyle adım adım yaklaşır ona: Her adımda, fantezi ve arzusunun bir parçası, çok daha az değerli bir fikre bırakacaktır yerini. Öyle ki, genç kızın Mme. Bontemps'la ilişkisi, başlangıçtaki şirinlikleri, çenesindeki haykıran benin etkisi, "epeyce" zarfının yerine "mükemmelen" zarfını kullanması, şakağındaki geçici kızarıklığın bir optik çekim merkezi halinde yüzünün bütün hatlarını kendi çevresinde toplayışı, bütün bunlar, birlikte alındıklarında, ilk Albertine'den, o plaj çiçeğinden bambaşka bir Albertine oluşturmaya yeter – tıpkı, belirgin bir geniz tonu, argoya ürkütücü bir hâkimiyet, şakaktaki kızarıklığın kaybolması ve çenedeki benin mucizevi bir biçimde üst dudağa taşınmasıyla belirlenen bir üçüncü görünümün de ikincisinden çok uzak olması gibi. Böylece ortaya çıkar Albertine'in *resimsel* çoğulluğu ki zamanı geldiğinde bir *plastik* ve mane-

vi çoğulluğa evrilecektir. Bu ikincisi, sadece sürekli kayan bir yüzeyden ibaret olmayacaktır artık; içsel ve eylemli bir çeşitliliğin dışavurumu olacağına gözlemcinin yaklaşma açısının sonucu gibi kalmayacak, derinlemesine bir çoğulluk olarak, öznenin denetleyemediği bir içkin ve nesnel çelişkiler kargaşası olarak belirecektir. Ama daha şimdiden, ifadelerinin kaleydeskopunun karşısında, düzgün ve balmumuyla kaplı bir yüzeyden ibaretken bir anda saydam ve neredeyse akışkan bir neşe haline ve bir opal taşının cilalı inceliğinden bir siklamenin ateşli, kırmızı-siyah şişkinliğine geçen bu yüzün karşısında, Ad denen şeyin barbar bir toplumun ilkelliğinin örneği ve tıpkı "Homer" ya da "deniz" gibi konvansiyonel ve bir o kadar da yetersiz olduğu sonucuna varmıştır. İlk kararsız yaklaşma jesti soğukça püskürtülür. Albertine'in iffetli olduğu ve başlangıçtaki hipotezinin ("bir bisiklet yarışçısının ya da boks şampiyonunun metresi") sadece bu özel durumda yanlış olmakla kalmayıp kızın kişiliğine ilişkin tümüyle gerçekdışı bir kavrayışa dayandığı sonucuna varır. Albertine'in iffetli olduğuna karar verir ve Balbec'te ilk kalışı da bu izlenimle sona erer.

Albertine'in Paris'te onu ziyareti, bu izlenimi düzeltir. "Seçkin", "kanımca", "*mousmé*" [genç kız, Japon genç kız] ve "fi tarihinde" gibi sofistikasyonlarla çeşnilendirilmiş bir söz dağarına yeni ve sofistike bir Albertine tekabül etmektedir şimdi, lütuflarında eskisi ne kadar pintiyse bu da o kadar cömert. Anlatıcı, Albertine'in yeni bir çevreye maruz kaldığını tahmin etmekle birlikte, kızın bu üç ana görünümü arasında ortak bir ölçü kuramaz: Plajın tutkulu ve gerçekdışı Albertine'i, Balbec'teki tatilinin sonunda kendisine göründüğü haliyle bâkir ve gerçek Albertine ve şimdi de ikincisinin vaadini birincisinin gerçekliğinde yerine getiren bu üçüncü Albertine. "Bilgi fazlalığım, şimdilik bilinemezciliğe varı-

yordu. İnsanın başlangıçtaki hipotezi önce yanlışlanıp sonra da doğrulandığına göre, neyi iddia edebiliriz ki?" Ve Albertine ile yaşadığı hazzı keskinleştiren de, ruhunun bu maddesiz gerçekliğe, görünüşte Albertine'in simgelediği bu manevi gerçekliğe, Balbec'e ve Balbec'in denizine doğru uzanmasıdır – "sanki bir nesnenin maddesine sahip olmak, bir kentte oturmak, onun ruhuna da sahip olmanın eşdeğeriymiş gibi." Arzunun bu bileşik nesnesi –bir kadın ve deniz– birinci öğesinin alışkanlığının yardımıyla ikincisinden arındırılıp sadeleştirilir. İşin içine kıskançlığı katarak ikincil bir bileşim oluşturmak da mümkündür, böylece insan ve deniz alaşımı yeniden kurulur – ama artık görsel değil de sadece kalbe ilişkin bir uyarım olarak. Ne var ki bu yeni Albertine bile çoğuldur; ve en modern fotoğraf uygulamaları nasıl tek bir kiliseyi art arda bütün öbür kiliselerin kemerleri içinde ve bütün ufku da bir köprünün kavsi altında ya da iki yaprak arasında kadrajlayabiliyor ve böylece yekpare bir nesne yanılsamasını kendi bileşenlerine, kendi çoğul görünümlerine ayrıştırabiliyorsa, anlatıcının dudaklarının Albertine'in yanağına yaptığı kısa yolculuk da on Albertine yaratıyor ve insani bir sıradanlığı çok-başlı bir Tanrıçaya dönüştürüyordur. Ama onunla yaşamanın ne büyük bir tehlike olacağını Prenses de Guermantes'a yaptığı ilk ziyaretten döndükten sonra anlamaya başlar: Odasında yalnızdır, Albertine'i (geçici olarak gizemli Mlle. de Stermaria'nın gölgesi altında kaldığı için, bütün akşam boyunca aklından silinmişti), geleceğine söz verip de gelmeyen ve gelmediği için de basit bir fiziksel huzursuzluğu yücelterek manevi bir azap alevine dönüştüren Albertine'i beklemektedir; o kadar ki, beklediği ayak seslerini ya da telefon sesini kulağıyla ve zihniyle değil, kalbiyle algılayacaktır. Yaşadığı endişeyle, Salzburg suyunun bu koluna bir kristal daha eklemiştir: İhtiyacın kristali, ona Combray'de o ka-

dar azap vermiş olan ve ancak bir annenin, dudaklarının kutsanmış ekmeğiyle bir annenin yatıştırabileceği ihtiyacın kristali. Ama telefon edip de bazı açıklamalar sunduğunda, yola çıktığını, biraz sonra orada olacağını bildirdiğinde, başka birçok insandan fazlası olmayan, hatta eksiği olan bu bayağı Albertine'de nasıl olup da hiçbir mucizenin yerini tutamayacağı bir rahatlama ve selamet kaynağı görebilmiş olduğunu düşünmeye başlar şaşkınlıkla. "İnsan sadece sahip olunmayan şeyi sever, sadece erişilmezi aradığı şeyi sever."

Anneannesini yitirdiğini nihayet anlamasıyla ve geriye dönük biçimde yasını tutmasıyla başlayan ikinci Balbec ziyareti, bir yüzey yaratığının nüfuz edilmez bir derinlik yaratığına dönüşümünü tamamlar ve bir profilin şekillenmesini sağlar. Dr. Cottard'ın Albertine ile arkadaşı Andrée'yi Incarville'deki gazinoda birlikte dans ederken görüp de o şişkin edasıyla bir cinsel sapıklık teşhisi koyduğu andan itibaren ilişkilerinin "karşılıklı işkencesi" de başlamıştır. Bu noktadan sonra, yalanlar ve karşı-yalanlar, kovalama ve kaçma birbirini izleyecektir artık – anlatıcı içinse, yoğunluğu kızın kaçamak cevaplarının başarısıyla doğru orantılı bir Albertine sevdası. Çünkü Albertine'in yalancılığı, sevildiğine inanan herkesin yalancılığından biraz farklıdır: Doğal bir yalancıdır o. Peşpeşe gelen birkaç olay, anlatıcının Albertine faslındaki kuşkularını pekiştirir, başka bir deyişle, ona duyduğu aşkı çileden çıkarır. Bir randevusuna gelmez, Infreville'deki teyzesinin efsanevi bir arkadaşıyla randevusu olduğu yalanını söyler, Mlle. Bloch ile kuzininin –faal Sappho'cudur bu hanımlar– aynadaki görüntüsüne gözlerini diker, sonra da onları gördüğünü yadsır. Sonra, anlatıcının kıskançlık ve acz duyguları tam doruğa çıkmışken, bir ara dönem gelir ve anlatıcı da her an el altında bulunan bir Albertine'in uysallığıyla sakinleşir. Artık direnç göstermeyen bu yeni yaratığa karşı

kayıtsızlaşır. Ondan ayrılmaya karar verir ve kararını annesine de bildirir. Bir akşam, "*tacot*"da, Albertine'le birlikte La Raspelière'deki bir partiden dönerken, ayrılma formülünü kafasında evirip çevirmektedir. Birden, Vinteuil'ün müziğine ilgi duyduğunu Albertine'e söyleyeceği tutar. Resim ve mimarlık alanındaki değerlendirmeleri ne kadar keskinse müzik zevki de o kadar ilkel olan Albertine de, onu etkilemek için, Mlle. Vinteuil ve arkadaşı aktris Léa dolayısıyla Vinteuil'ün müziğini çok iyi bildiğini söyler. Bir kıskançlık nöbeti, anlatıcıyı bir anda geçmişe, Montjouvain'e götürür: Dehşete kapılmış bir halde, o iki lezbiyenin, bir süre önce ölmüş olan M. Vinteuil'ün anısını sadistçe kirleterek kendi hazlarını çeşnilendirişlerini bir kez daha seyrediyordur sanki.[4] Ve Montjouvain hayalinin bu geri dönüşü, Orestes'in öldürülen Agamemnon'un öcünü almaya gelişi gibidir. Anneannesini ve ona reva gördüğü zulmü düşünür. Daha demin gönlünden o kadar uzak, o kadar kopuk olan Albertine, şimdi sadece bir saplantı değil, kendi parçasıdır, içindedir; ve kızın "*tacot*" dan inmek için yaptığı hareket, kendi bedenini içerden parçalayacaktır sanki. Onu kendisiyle birlikte Balbec'e gelmeye zorlar. Kumsal ve dalgalar artık yoktur, yaz ölmüştür. Deniz, Montjouvain'in dehşetini, sadist şehvetin ve kirletilen bir fotoğrafın katlanılmaz hayalini gizleyemeyen bir peçedir. Albertine'de Rachel'in bir eşini, Odette'in bir eşini görür, çıkara dayanan bir sevginin kısırlığını ve gülünçlüğünü görür. Ömrünün birbirini izleyen sevinçsiz tan ağartılarından, belleğin ve yalnızlığın azabıyla zehirlenmiş günlerden ibaret olduğunu düşünür. Ertesi sabah Albertine'i Paris'e getirir ve onu kendi evine kapatır.

Albertine'le süreceği yaşam yanardağ gibidir; zihni, bir dizi infilakla parçalanır: Öfke, Kıskançlık, Haset, Merak, Acı, Gurur, Onur ve Aşk. Bu sonuncunun biçimi, belleğin

ve imgelemin gelişigüzel imgeleriyle önceden belirlenmiştir; yapay bir kurmacadır ve kendisi acı çekmek pahasına kadını da bu kurmacaya uymaya zorlamaktadır. Kişi olarak Albertine'in hiç önemi yoktur. Bir saik değil bir kavramdır ve Elstir'in Odette portresi –ki sevilen kişinin değil, onu çarpıtan aşkın portresidir– gerçek Odette'ten ne kadar uzaksa bu Albertine kavramı da gerçeklikten o kadar uzaktır. Öyle ki, kaygısını da Albertine'den hareketle değil, alışkanlık tarafından onun kişiliğine bağlanmış bütün bir acılar ve duygular süreciyle açıklamak gerekmektedir. Albertine'le yaşamak, tek bir avantaj bile sağlamıyordur ve bir yatıştırmadan ibarettir, bir tekelin sadece nişanesidir. Üstelik bazen yatıştırma bile sağlanamaz, çünkü Albertine'in gizemi devam ediyordur; Balbec'te deniz kıyısında ilk karşılaştıklarında gözlerinde sezdiği, o sırada kendisini büyülemiş olan ama şimdi egemenliğinin kırılganlığını temsil ettiği için silmeye çalıştığı gizemdir bu. Albertine'le ilişkisinin bu son evresi, başlangıcının, kendi kıskançlığı ve onun yalancılığıyla başlayan ilk evresinin izini taşımaktadır. "Nasıl oluyor da yaşayacak cesareti bulabiliyoruz; aşkı kışkırtan şeyin bir yalan ve aşkın kendisinin de acılarımızın dindirilmesi ihtiyacından, bize hangi varlık acı vermişse onun tarafından dindirilmesi ihtiyacından ibaret olduğu bir dünyada, nasıl oluyor da kendimizi ölümden korumak için şu ya da bu hareketi yapabiliyoruz?" Tüm edebiyatta, insanların aşk dediği o yalnızlık ve karşılıklı suçlama çölünün bu kadar şeytanca bir umursamazlıkla ortaya konulduğu ve geliştirildiği başka bir inceleme herhalde yoktur. Bundan sonra, *Adolphe*[5] huysuz bir sümkürme olarak kalır, tükürük bezlerinin aşırı çalışmasının yapmacık destanı, gözyaşlarına boğulmuş Mme. de Cambremer (bu ad, Oriane de Guermantes'ın Swann'a belirttiği gibi, tam zamanında sona eriyordur). Albertine'in bütün sözleri,

bütün jestleri, kıskançlık ve kuşku girdabına yakalanır, tercüme edilir ve yanlış tercüme edilir, yeniden yorumlanır ve yanlış yorumlanır. Anımsanan her olay, anlatıcının güvensizliğinin asit solüsyonunda çözünür ve dağılır. "İmgelemim, bu arzu cebirinde, bilinmeyen için denklemler sunuyordu." Ama Albertine bir firaridir ve başına fizikteki hız belirtecini andıran bir işaret gelmediği sürece kızın değerinin her ifadesi eksik kalacaktır. Durağan bir Albertine çok geçmeden fethedilir, ona sahip olmanın dışladığı bütün öbür olası fetihlerle çok geçmeden karşılaştırılır ve olmayan ama olabilecek olanın sonsuzu da olanın değersizliğine yeğlenirdi. Anlatıcı ısrarlıdır bu noktada: Aşk, der, ancak bir tatminsizlik haliyle birlikte varolabilir – ya kıskançlıktan ya da onun önceli olan arzudan doğan bir tatminsizlik. Bütünlük talebimizi temsil eder aşk. Başlaması ve devam etmesi, bir şeyin eksik olduğu bilincine işaret eder. "İnsan, tümüyle sahip olmadığı şeye âşıktır sadece." Ve kopuş gerçekleşene kadar da –(hatta kopuşun üzerinden çok zaman geçtiği, nesnenin ölmüş olduğu hallerde bile, geriye dönük bir kıskançlıktan, bir "jalousie de l'escalier"den [sonradan kıskanma] ötürü)– sadece savaş vardır. Albertine, Verdurin'leri ziyaret edeceğini söyler laf arasında. Anagram: "Yarın Verdurin'leri görebilirim. Bilmiyorum. Çok istiyor değilim." Çeviri: "Yarın mutlaka Verdurin'lere gideceğim. Bu benim için çok önemli, her şeyden önemli." Morel'in Mme. Verdurin'e Vinteuil Septetini çalmaya söz verdiğini anımsar anlatıcı ve Mlle. Vinteuil ile arkadaşının da orada olacağına ve Albertine'in de şeytanca bir kurnazlıkla onlara ertesi akşam için orada randevu verdiğine hükmeder. Böylece, kendinde Albertine'den ayrılma kararlılığını bulduğu bu ender rahatlama anları; onu Venedik'e gitmekten alıkoyan, çalışmaktan alıkoyan, dostlarından ayıran ve kendisinden esirgenen şeyin herhangi bir rakibe de ram olmaya-

cağını bilmenin buruk tatmininden ötesini yaşatmayan –ve onu da pintice, gönülsüzce yaşatan– bu çifte köleliğe son verme cesaretini bulduğu göreli rahatlık anları, yeni bir kıskançlık nedeninin çıkması veya zihninin hiç durmayan potasında, geçmişlerine ait önemsiz bir ayrıntının, aşkını ya da nefretini ya da kıskançlığını (birbirinin yerini tutabilen terimlerdir bunlar) azdıran ve gönlünü çürüten bir zehire dönüşmesiyle yarıda kesilmiş olur. Örneğin, sonunda ayrılmaya karar verdiğinde, Albertine teyzesinin Infreville'de yaşayan bir arkadaşı olmadığına yemin eder. Kadının riyakârlığının ve kendisinin de acı çekme yetisinin sınırı yoktur. Ve bu Tolomea'nın[6] ortasında, bu kadının herhangi bir gerçekliğinin olmadığını *biliyordur*, "bir kişiye duyduğumuz en özel aşkın bile aslında bir başkasına duyulduğunu", Albertine'in aslında bir hiç bile olmadığını, ama bu hiçlikte onu eğilmeye, karanlık ve amansız bir Tanrıçaya tapınmaya, kendini ona kurban etmeye zorlayan bir akımın, aktif, gizemli ve görünmez bir akımın bulunduğunu da biliyordur. Bu kurbanlığı ve bu alçalmayı isteyen ve üstünlüğü sadece yozlaşma yeteneğine dayanan bu Tanrıça, Zaman Tanrıçasıdır: Onun inancına, onun tapıncına doğmuştur bütün insanlık da. Bu zamansal boyut üstünde uzayıp giden hiçbir nesne mülk edinilmeye katlanamaz – burada, ancak özne ile nesnenin mutlak özdeşleşmesiyle gerçekleşen mutlak bir mülkiyetten söz ediyoruz. En bayağı ve önemsiz insan yaratığının nüfuz edilmezliği sadece öznenin kıskançlığının doğurduğu bir yanılsama değildir (öte yandan bu nüfuz edilmezlik, anlatıcınınki kadar azmanlaşmış bir kıskançlığın Röntgen ışınları altında daha belirgin bir görünüm kazanır; bu kıskançlık, hâkimiyet kompleksinin ve çocuksuluğun ürünüdür ve bu iki eğilim de Proust'ta epeyce gelişmiştir). Aktif olan her şeyde, zaman ve mekân içinde yer alan her şeyde, deyim yerindeyse soyut,

ideal ve mutlak bir geçirmezlik vardır. Proust'un durumunu da anlayabiliriz öyleyse: "Arzumuzun nesnesinin, bir gövde içine kapatılmış ve önümüze öylece konulabilecek bir varlık olduğunu hayal ederiz. Heyhat! Arzu nesnesi, o varlığın zaman ve mekân içinde işgal ettiği ve edeceği bütün noktalara yayılıyordur aslında. Eğer falan mekânla ve filan zamanla bir temasımız yoksa, o varlığa sahip değiliz demektir. Ama bu noktaların tek tek her birine dokunmamız da imkânsızdır." Ya da şu: "Mekân ve zamanda dağılmış bir varlık artık bir kadın değildir: Aydınlatamadığımız bir olaylar dizisidir, çözülemeyen bir dizi sorun – hazinemizi yuttu diye saçmasapan bir cezalandırma arzusuna kapılıp tıpkı Kserkses[7] gibi kırbaçladığımız bir deniz." Ve aşkı da şöyle tanımlar: "Zaman ve Mekânın kalp tarafından algınabilir kılınmış hali." Albertine'i Verdurin kabul günü yerine Trocadero'da özel bir performansa gitmesi için ikna etmeye çalışır. O da razı olur. Vinteuil tehlikesi böylece savuşturulunca, Albertine'i can sıkıcı bir fazlalık olarak görmeye başlar. Tembel tembel *Figaro*'nun sayfalarını çevirmekteyken, birdenbire, Léa'nın tam da Albertine'i gönderdiği gala performansında oynadığım belirten bir ilan görerek elektriğe tutulmuş gibi olur. Gala! Bir cinnet hali içinde, Albertine'i geri getirmesi için Françoise'ı koşturur. Albertine geri gelir, Léa ile konuşma fırsatı bulamamıştır. Sakinleşir, ama Albertine'in laf arasında Buttes-Chaumont'a değinmesiyle yine alt üst olur. Andrée'den kuşkulanır. Albertine gidinceye kadar rahat yüzü göremeyeceğini anlıyordur. Tıpkı Gilberte Swann'ı ve Düşes de Guermantes'ı unuttuğu gibi onu da unutacaktır. (Ama Vinteuil'un Septeti karşısında Sonat neyse, Albertine karşısında da Gilberte odur – sadece bir deney.) Ve acısının sona ereceği düşüncesi o acının kendisinden bile daha katlanılmazdır. "Aşkımın aslanı, unutuşun pitonu karşısında titriyordu." Daha sakin ol-

duğu günlerden birinde, bir sabah, kararını verir. Albertine evden gitmelidir. Kadını sevmiyordur artık. Venedik'e gidecek ve onu unutacaktır. Bir gezi rehberiyle bir tarife almaya göndermek için Françoise'ın ziline basar. İlkbahar deniziyle Venedik'e, hep düşlediği Gotik zamanlara gidecektir. Françoise girer. "Mlle. Albertine saat 9'da çıktı ve Monsieur için bana bu mektubu verdi." Ve tıpkı Phèdre gibi, her daim uyanık olan tanrıları karşısında bulur.

"...ces qui dans mon flanc
Ont allumé feu fatal à tout mon sang
Ces dieux qui se sont fait une glorie cruelle
De réduire le cœur d'une faible mortelle."[8]

Kısa bir süre sonra Albertine Touraine'de öldürülür. Ölümü, Zaman'dan özgürleşmesi, ne kıskançlığını yatıştırır ne de işkence cihazları günler ve saatler olan bir saplantının tükenişini hızlandırır. Hem onlar, Albertine ile o, hem de aşkları, amfibikti, aynı anda geçmişte ve şimdide yaşıyorlardı. Bir manevi iklim ile bir duygusal takvim vardır ki, ortak ölçüm aletleri güneşsel değil kardiyaktır. Albertine'i unutmak için –bedeninin sadece bir yanı felç olmuş bir adam gibi– mevsimleri, onların mevsimlerini önce unutması ve bir çocuk gibi yeni baştan öğrenmesi gerekiyordur. "Avunmak için unutmam gerekiyordu, ama sadece bir Albertine'i değil, sayısız Albertine'leri." Ve sadece "ben"in değil, birçok "ben"in unutması gerekmektedir. Bu Albertine'lerin her birine denk düşen ayrı bir anlatıcı vardır ve Zaman'ın çiftleştirdiğini hiçbir anakronizma birbirinden ayıramayacaktır. Geri dönmeli ve azalan bir acının duraklarını yeniden sahneye koymalı, yeniden yaşamalıdır. Böylece, içinde hâlâ bütün canlılığını koruyan Albertine'in aslında ölmüş olmasının verdiği şaşkın-

lık –yaşamının gerçeğine ölümünün kavramının saldırması– ölmüş birinin kendisini hâlâ bu kadar ilgilendirmesinin verdiği daha az acılı şaşkınlığa bırakır yerini – ki bu da ölümünün gerçeğine yaşamının kavramının saldırmasıdır. Ama bu tersine dönmüş Golgotha'nın durakları o ilk dinamizmlerini, kreşendolarını, bir haça doğru gerilmelerini hâlâ korumaktadırlar. Her durakta, geride bırakılmış olanın hâlâ ilerde olduğu sanrısıyla sarsılıyordur. "Böyledir işte belleğin zalimliği." Bu aşamalardan üçünü, azalan bir hunharlık sıralaması içine sokarak betimler. İlki, Bois de Boulogne'da yalnız bir yürüyüştür, her kadın figürü bir Albertine olarak görünüyordur ona, Balbec'teki parlak ve gürültücü çetenin yıldızsı sentezi ki şimdi solmakta ve ters bir simetri içinde tekrar kendi nebulasına dağılmaktadır; ikincisi, Andrée'nin bir sohbette arkadaşının yaşamındaki bütün ihanet ve zavallılığı bir bir ortaya dökmesidir; sonuncusu da Venedik'teyken Gilberte'ten aldığı bir telgraftır, kız Saint-Loup ile nişanlandığını haber veriyordur ve o da Gilberte'in kaba ve gösterişçi elyazısından çıkma imzayı yanlışlıkla "Albertine" diye okumuştur. Ama ölülerin arasından kalkıp gelmiş bu Albertine, kadının gerçek lahitine, kalbin bakımsız mezarlığındaki o tek bozulmamış lâhite zarar veremez. Albertine birincisi ve sonuncusudur: Anlatıcının o katışıksız anlama edimiyle –sezgiyle– görmüş olduğu kumsal Bakkha'sı; ve özgürlüğüyle yaşamını yeniden kazanmış olan mahpus ki Loire'da genç çamaşırcı kızlarla birlikte yıkanırken artık kendine tümüyle sahiptir. Başlangıçtaki perspektifin bu nihai doğrulanışı, Proust'un tipik karakterizasyon yöntemidir. Örneğin, Düşes de Guermantes'ın ilk haliyle son hali arasındaki uyuma da dikkat çekilir: Kuzininin kabul gününde arz-ı endam ettiği haliyle son Düşes de Guermantes, Geneviève de Brabant'ın o uzak torununu, Kötü Gilbert şapelindeki ayinden sonra Combray'deki Aziz Hilarius

kilisesinde kendini anlatıcının tapınan bakışlarına ilk kez sunmuş olan o umursamaz ve kışkırtıcı kadını andırmaktadır: Merovenj çağlarının gizemiyle dolu ve kendi adının çiçeksi ve efsanevi aylasıyla çevrili o genç kadın ki gülümseyen ve bir noktada duramayan elâ gözlerinin saçtığı ışık, anlatıcının penceresinden süzülen ya da Geneviève'in kendi kuşağından yansıyan ışığın aynısıdır. Ve Gilberte de kendi ardışık dönüşümlerinin içinden geçerken belirir: Önce Champs Elysées'nin Gilberte Swann'ı, Swann'ın ölümünden sonra Mlle. de Forcheville, derken Mme. de Saint-Loup, ve sonunda da, Saint-Loup'un ölümü üzerine, ilk kez Tansonville'de, yabangülleri arasından görülmüş haliyle Düşes de Guermantes – yasemin ve bakır rengi duvar çiçeklerinin arasında, zarif bastonuna dayanmış o küstah orman perisi. Ve böylece Albertine'e aşkını da gizli gerçeği daha en başta bile sezebilmiş olmasının kanıtı olarak görür ve mantığının inkârlarına karşın onu orada, deniz kıyısındaki uzak ve düşmanca haliyle, açgözlü ve ele geçmez bir martı olarak düşünürken hiç yanılmamış olduğunu bir kez daha anlar. "Keskin seziş gücü, en koyu körlüğün içinde bile, şefkat ve tutkunluk biçiminde sürdürür kendini. Öyleyse, aşkta kötü bir seçişten söz etmek de yanlıştır, çünkü bir seçişin yapılmış olması gerçeği bile o seçişin kötü olduğu anlamına gelir." Ve daha önce olduğu gibi, bilgelik de acı çekme yetisini çileden çıkaran uyarımları azaltmak yerine, o yetinin kendisini ortadan kaldırmak demektir. "Non che la speme, il desiderio..." [Umudu değil yalnızca, arzusu da...] "İnsan anlaşılmayı istiyordur çünkü sevilmeyi istiyordur, sevilmeyi istiyordur çünkü seviyordur. Ötekilerden gelen anlayış bizi ilgilendirmez ve aşkları da bir tacizdir."

Ama Proust için aşk insanın kederinin bir fonksiyonuysa eğer, dostluk da korkaklığının fonksiyonudur; ve "cosa men-

tale" [zihinsel şey] olmayan her şeyin nüfuz edilmezliği (yalıtılmışlığı) yüzünden ikisinin de gerçekleştirilmesi imkânsızsa eğer, en azından sahip olmayı başaramamakta trajik olanın soyluluğu bulunabilir, oysa herhangi bir iletişimin imkânsız olduğu yerde iletişim kurmaya kalkışmak sadece maymunca bir bayağılıktır, ya da dehşet veren bir güldürü, mobilyalarla söyleşen bir çılgınlık gibi. Dostluk, Proust'a göre, her insanın mahkûm olduğu o giderilmez yalnızlığın yadsınmasıdır. Yüzey değerlerinin neredeyse acıklı bir kabullenilişini içerir dostluk. Dostluk toplumsal bir kolaylıktır, tıpkı döşemelik kumaş ya da evlere çöp tenekesi tahsis edilmesi gibi. Tinsel bir önemi yoktur. Sanatçı için, yüzeylerle uğraşmayan sanatçı için, dostluğu reddetmek sadece makul değil zorunludur da. Çünkü tek mümkün tinsel gelişme derinlik duygusundadır. Sanatsal eğilim, genişlemeyle değil, büzüşme ve daralmayla ilgilidir. Ve sanat da yalnızlığın tamamlanışıdır. İletişim yoktur çünkü iletişim kanalları yoktur. Söz ve jestin kişiliğin geçerli anlatımları olduğu ender hallerde bile, söz de jest de kişiliğin kataraktından geçerken anlamlarını yitirirler. Ya kendimiz için konuşuyor ve davranıyoruzdur – ki bu durumda söz ve davranış bize ait olmayan bir akıl tarafından çarpıtılır ve anlamlarından boşaltılır; ya da başkaları için konuşuyor ve davranıyoruzdur – ki bu durumda da söylediğimiz ve yaptığımız şey bir yalandır. "İnsan ömrü boyunca yalan söyler," diye yazar Proust, "esas olarak kendisini sevenlere ve en çok da horgörüsü insana en büyük acıyı verecek olan o yabancıya – kendisine." Ama herhalde yarım düzine –ya da yarım milyon– samimi eblehin deha sahibi bir adamı küçük görmesi, bizi o saçma inadımızdan ve hakaret adım verdiğimiz o kısaltılmış iftiradan etkilenme yetimizden arındırıyor olmalıdır.

Proust, dostluğu yorgunlukla iç sıkıntısı arasında bir

noktaya yerleştirir. Dostluğun düşünsel sempatiye dayanması gerektiğini söyleyen Nietzsche'ci anlayışı benimsemez, çünkü dostluğun en küçük bir düşünsel anlamı olduğuna bile inanmıyordur. "Düşüncelerinin (Platonik idea'lar değildir bunlar) bulanıklık düzeyi bizimkine eşit olanlara hak veririz." Ona göre, arkadaşlık etmek, kişinin o tek gerçek ve iletilmez özünü, güven duygusu belli bir özen dozuyla tazelenmek zorunda olan ürkmüş bir alışkanlığın gereklerine feda etmekle birdir. Tin'in yanlış bir devinimini temsil eder dostluk: İçerden dışarıya doğru: Maddi olmayanın tinsel özümlenişinden (sanatçının hayattan çekip çıkardığıdır bu) maddi ve somut olanla, bizim maddi ve somut dediğimiz şeyle dolaysız temasın zelil ve sindirilmez kabuklarına doğru. Balbec ve Venedik'e de böyle gider, Gilberte'le, Düşes de Guermantes'la, Albertine'le böyle tanışır – bunların kendi varlıkları çekiyor değildir onu; keyfi ve ideal eşdeğerleri tarafından sürükleniyordur. Araştırmada tek verimli yöntem kazısaldır, gömülmeyi, tin'in büzüşüp küçülmesini gerektirir, bir iniştir. Sanatçı aktiftir, ama negatif anlamda aktif: Dış çemberlerde kalan olguların nafileliğinden yüz çevirip girdabın merkezine yönelir. Dostluk edemez, çünkü kendinden korkunun, kendini yadsımanın merkezkaç kuvvetidir dostluk. Bu yüzden Saint-Loup'yu da kendi varlığından daha genel bir şey olarak, en eski Fransız soyluluğunun bir ürünü olarak düşünmek gerekir; ve anlatıcıya gösterdiği şefkatin güzelliği ve doğallığı da –örneğin sırf arkadaşı rahatsız olmasın diye bir Paris restoranında en ince ve zarif akrobasiyi gerçekleştirmesi– çok özel ve sevimli bir kişiliğin belirtileri olarak değil, son derece köklü bir çevre içinde aşırı ölçüde iyi yetişmiş olmanın zorunlu uzantıları olarak değerlendirilmelidir. "İnsan," der Proust, "yüzeyine eklemeler yapılabilecek bir bina değil, gövdesi ve yaprakları kendi özsuyunun ifadesi

olan bir ağaçtır." Yalnızız. Bilemeyiz ve bilinemeyiz. "İnsan, kendi içinden dışarıya gelemeyen yaratıktır, başkalarını sadece kendi içinde bilen ve tersini iddia ettiğinde de yalan söylemiş olan yaratık."

Burada, her zaman olduğu gibi, bütün ahlaki tasaların dışındadır Proust. Onda ve dünyasında ne doğru vardır ne de yanlış. (Bunun belki tek istisnası, bir süre için sanatçılığı bırakıp da pleblerle, sürüyle, ayaktakımıyla, baldırıçıplaklarla birlikte sesini yükselttiği savaşla ilgili pasajlardır.) Trajedi, insan adaletiyle ilgili değildir. Trajedi bir kefaretin belirtilmesidir, ama sahtekârların ahmaklar için örgütlediği kısmi, yerel bir düzenlemenin kodlanmış bir ihlalinin zavallıca kefareti değil. Trajik figür, ilk günahın kefaretini temsil eder, onun ve bütün "socii malorum"unun [kötülük yoldaşları] ilk ve ebedi günahını, doğmuş olmanın günahını.

"Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido."[9]

•

Guermantes Konağına giderken, her şeyin yitirilmiş olduğu duygusu içindedir; yaşamı bir yitirmeler dizisidir, gerçeklikten yoksundur çünkü her şey ölüp gitmekte, Gilberte'e, Düşes de Guermantes'a, anneannesine ve şimdi de Albertine'e duyduğu sevgiden, Combray'den, Balbec'ten ve Venedik'ten hiçbir şey kalmamaktadır geriye, iradi belleğin çarpıtılmış imgelerinden başka hiçbir şey. Sadece uzunluk boyutundan

oluşan, bir kopuş ve uyarlanmalar dizisinden ibaret bir yaşamdır bu; güzelliğin de gizemin de kutsal olmadığı, süregen can sıkıntısının sarsılmaz sütunlarından başka her şeyin yılların selinde sürüklenip gittiği bir yaşam; geçmişiyle onca uzamış ve geleceğiyle onca anlamsız, herhangi bir bireysel ve kalıcı zorunluluktan onca yoksun bir yaşam ki, kendi ölümü de, ister şu anda gelsin, ister yarın, isterse bir yıl ya da on yıl sonra, bir sonlanma olacak ama bir sonuç olmayacaktır. Ve Bergotte'un şu sözünün nasıl da kof olduğunu düşünür: "tinin sevinçleri." Çünkü sanat da, bozulabilen bir dünyadaki tek ideal ve dokunulmamış öğe olduğuna onca zamandır inandığı sanat da, belki kendi onulmaz yetenek yoksunluğundan, belki de zaten yapay bir şey olmasından ötürü, bunamış bir imgelemin –"hep yanlış melodileri çalan o çıldırmış laterna"– kurguları kadar gerçekdışı ve kısır görünmektedir şimdi; ve sanatın malzemesi de –Beatrice, Faust, "azur du ciel immense et ronde" [büyük ve yuvarlak göğün mavisi] ve denizle kurulmuş, denizle yaşayan kentler–, büyülü bir dünyanın bütün o mutlak güzelliği de Rachel ile Cottard kadar bayağı ve değersiz, Shelley'nin ayı kadar solgun, yorgun, zalim, vefasız ve sevinçsizdir. Böylece, yıllar süren verimsiz bir yalnızlıktan sonra, çoktandır onu ilgilendirmez olmuş bir topluluğa ayaklarını sürüyerek dönerken hiç de istekli hissetmiyordur kendini. Ve şimdi, bu beyhudeliğin eşiğinde, tam da daha önce tiksintiyle düşünürken ona çok ince, çok ayrıntılı ve kısır bir zihin berraklığının sonrası olarak görünmüş olan o depresyon ve yorgunluk sayesinde (sayesinde, çünkü cesareti kırılmış bir belleğin iddiaları, o an için, en dolaysız ve faydacı anımsayışlara indirgenir), ruhunun en şiddetli geriliminden bile hep esirgenmiş olan kehaneti, ağacın ve çiçeğin ve jestin ve sanatın sismik muammasından aklıyla ekip almayı başaramadığı kehaneti duyacak ve dinsel bir dene-

yim geçirecektir – sözcüğün tek kavranabilecek anlamıyla dinsel bir deneyimdir bu, aynı anda hem miraç hem tebliğ olan bir deneyim, öyle ki Bergotte'un vaadini, Elstir'in başarısını ve Vinteuil'ün söylediğini sonunda anlayacak, kendi cennetinin içinden, kendi yaşamının kederli ve zorunlu seyrinin ve sanat olmayan her şeyin sonsuz beyhudeliğinin – sanatçı için beyhude– içinden anlayacaktır.

Guermantes Konağındaki matine iki kısma bölünmüştür. Anlatıcının Guermantes kütüphanesinin Kartezyen kapalılığında daldığı düşünceler ve yaşadığı mistik deneyim; ve bu deneyimin sanat yapıtı için anlamını toplantı süresince düşünmesi. Zaman karşısında kazanılan zaferden Zaman'ın zaferine, Ölümün yadsınmasından olumlanmasına geçer. Böylece, yapıtının bütününde olduğu gibi sonunda da, yaşamın bütün koşul ve hallerinin ikili anlamına saygılıdır Proust. En ideal totoloji bile bir ilişkiyi varsayar; eşitliğin olumlanması da ancak yaklaşık bir özdeşliktir ve birliği öne sürmekle onu yadsımış olur.

Avludan geçerken ayağı taşlara takılır. Çevresi silinir, vatmanlar, ahırlar, arabalar, konuklar, mekânın o saatteki bütün gerçekliği görünmez olur, yaşamın ve sanatın gerçekliğine ilişkin bütün kaygısı ve kuşkuları uçup gider; art arda gelen coşku dalgalarıyla kendinden geçer; çorak yaşamını o kadar pintice sulamış olan o mutluluğa boğulmuştur şimdi. Renksizlik ve yavanlık katlanılmaz bir parlaklık içinde yokolur. Ve birden, unutulmuş günler dizisinin içinden, Venedik belirir. Onun ışıklı özünü ifade etmeyi hiçbir zaman beceremeyişti, çünkü bir işgünü belleğinin mütehakkim bayağılığı böyle bir özü reddediyordu. Ama şimdi, San Marco Vaftizhanesindeki bıçak sırtı bir dengenin bu rastlansal yinelenişi, Venedik'i Adriyatik kıyısından almış ve Prenses de Guermantes'ın avlusuna parlak ve ısrarlı bir müdahaleci gibi

kondurmuştu. Ama bu hayal çok geçmeden söner ve o da yeniden toplumsal işlevlerine döner. Hizmetçi onu kütüphaneye alır, çünkü eskinin Mme. Verdurin'i, Harmonik Megrim'lerin[10] aynı anda hem Norn'u[11] hem kurbanı, konuklarının arasında tahtına kurulmuş, mukozalı zarını hoş tutmak için büyük bir coşkuyla Rino-Gomenol tüketmekte ve Stravinskiyen nevraljinin en galiz cezbelerine maruz kalmaktadır. Kütüphanede tek başına müziğin bitmesini beklerken avludaki mucize dört değişik biçimde yinelenir. Bunlara daha önce değinilmişti. Bir uşağın elindeki kaşık tabağa çarpar, anlatıcı kolalı bir peçeteyle ağzını siler, borulardaki su sirenler gibi haykırıyordur, anlatıcı kitap rafından *Tarla Çocuğu François*'yı alır. Ve San Marco Meydanı nasıl avlunun ortasında ansızın belirip ışıklı ve uçucu egemenliğini kurduysa şimdi de kütüphane art arda dört deneyimin istilasına uğrar: Bir orman; Balbec'te dalgaların kıyıya çarpıp parçalanışı; Grand Hotel'deki devasa yemek salonunun akşam güneşi ve denizden yansıyan ışıkla dolarak bir akvaryuma dönüşmesi; ve son olarak da Combray ile onun farklı "yolları" ve buruk, seçkin bir düzyazının annesinin sesiyle biçimlendirilmiş ve neredeyse bir ninni gibi hafifletilmiş olarak saygıyla aktarılışı ki bütün gece boyunca yatıştırıcı ses çarşafıyla bir çocuğun uykusuzluğunu örtüyordur.

En başarılı anma deneyi bile ancak geçmiş bir duyumun yankısını verebilir, çünkü anlıksal bir edim olduğundan zekânın önyargıları tarafından koşullandırılmıştır ve zekâ da bütün verili duyumlardan soyutlama yaptığı için, bir kavramın bilmecesine uymayan her türlü sözcük, jest, ses ya da kokuyu mantık-dışı ve anlamsız bulup uyumsuz ve havai bir fazlalık olarak dışarda bırakır. Gelgelelim, herhangi bir yeni deneyimin ruhu tam da uyanık iradenin bir anakronizma olarak reddedeceği bu gizemli öğenin içindedir. Duyumun çev-

resinde döndüğü eksendir o, iç tutarlılığın ağırlık merkezidir. Öyle ki, hiçbir iradi çekip çevirme, iradenin –deyim yerindeyse– bağlamakla tutarsızlaştırdığı bir izlenimin bütünlüğünü yeniden kuramaz. Ama eğer, *rastlantıyla* ve bazı uygun koşullar varsa (öznenin düşünme alışkanlığının gevşemesi ve bellek çapının daralması, cesaretin uçnoktada kırıldığı bir evreden sonra bilincin gerginliğinde genel bir azalma olması), eğer herhangi bir analoji mucizesi sayesinde geçmiş bir duyumun merkezi izlenimi öznenin içgüdüsel olarak asıl modelle (*ki bütünsel katışıksızlığı da sırf unutulduğu için korunmuştur*) özdeşleştirebileceği dolaysız bir uyarım olarak tekrarlanırsa, işte o zaman geçmiş duyumun tamamı, ama yankısı ya da kopyası değil de duyumun kendisi, bütün yer ve zaman sınırlarım yok ederek bir anda gelir ve özneyi kendi kusursuz orantısının bütün güzelliğiyle içine alır. Anlatıcı da tabağa çarpan bir kaşığın çıkardığı sesi, ormanın önünde durmuş bir trenin tekerleğine makinistin çekiciyle vurmasından çıkan sesle özdeşleştiriyordur bilinçaltında (istenci, kendi dolaysız etkinliğiyle ilgisiz sayıp reddetmişti bu sesi). Ama çıkarsız ve bilinçaltı bir algı edimi, nesneyi –orman– maddesiz ve ruhsal olarak sindirilebilir eşdeğerine indirgemiştir ve bu katışıksız bilme edimi de tekerleğe çarpan çekicin sesiyle bağlantılandırılmakla kalmamış, onun üzerinde odaklanmıştır. Duygu ve ruh halinin, hep olduğu gibi, hiç önemi yoktur. Proust'gil sunumun çıkış noktası, billurun toplanıp şekillenmesi değil, bu sürecin özüdür: Billurlaşmış olanın kendisi. En sıradan deneyimin üzerinde –der gibidir– o deneyimle mantıksal bir bağı olmayan ve bu yüzden zekâmızca reddedilen öğelerden oluşmuş bir kabuk vardır: Deney, belli bir kokuyla ve belli bir renkle dolu olan ve belli bir sıcaklığa yükseltilmiş bir vazonun içinde hapsedilmiştir. Bu vazolar, yıllarımızın yükseltisi boyunca asılı dururlar; ve

akıllı belleğimizin erişiminin dışında oldukları için de bir bakıma bağışıktırlar: İklimsel içeriklerinin katışıksızlığı, unutkanlık tarafından güvenceye alınmıştır; her biri kendi uzaklığında, kendi tarihinde tutulmaktadır. Öyle ki, hapsedilmiş mikrokozmosu yukarda betimlendiği tarzda kuşattığımızda, yeni bir havanın ve yeni bir kokunun (yeni, *çünkü* çoktan yaşanmış) baskınına uğrarız ve Cennetin gerçek havasını çekeriz içimize, bir delinin düşü olmayan tek Cennetin, yitirilmiş Cennetin havasını soluruz.

Şimdinin dolaysız deneyimiyle geçmiş deneyimin özdeşleşmesi, geçmiş etkinin ya da tepkinin şimdide tekrarlanması, idealle gerçek arasında, hayal edişle doğrudan kavrayış arasında, simgeyle töz arasında bir ortaklık kurulduğu, bu karşıtların birbirine katıldığı anlamına gelir. Böyle bir katılım, eylemsiz düşünsel yaşam kadar eylemli yaşama da kapalı olan özsel gerçekliği serbest bırakır. Şimdiyle geçmişin ortak yanı, bunların birbirinden ayrı varlıklarından daha özseldir. İster imgelemle yaklaşalım ister ampirik biçimde, gerçeklik bir yüzey olarak kalır, sımsıkı kapalı bir yüzey. Burada olmayan şeye uygulanan –*a priori* biçimde uygulanan– imgelem, bir boşlukta kullanılıyor demektir ve gerçeğin sınırlılıklarına katlanması da söz konusu değildir. Özneyle nesne arasında doğrudan ve tümüyle deneysel bir temas da imkânsızdır, çünkü öznenin kendi algısının bilincinde olması onları otomatik olarak birbirinden ayırır ve böylece nesne de katışıksızlığını yitirerek sadece düşünsel bir gerekçeye ya da saik'e dönüşür. Oysa bu tekrarlanma sayesinde deneyim aynı anda hem imgelemsel hem de deneyimsel olmaktadır: Aynı anda hem bir çağrışımdır hem doğrudan bir algı; gerçektir ama sadece fiiliyat düzeyinde de kalmıyordur, idealdir ama sadece soyut da değildir: İdeal gerçektir, özsel olandır, zamandışı olandır. Ama bu mistik deneyimin

ilettiği şey zamandışı bir özse eğer, o zaman iletiyi alan da o an süresince zamandışı bir varlık olacaktır. Öyleyse Proust' gil çözüm de, araştırıldığı kadarıyla, Zaman'ın ve Ölüm'ün yadsınmasından, Ölüm'ün yadsınmasından çünkü Zaman'ın yadsınmasından oluşmaktadır. Ölüm ölmüştür çünkü Zaman ölmüştür. (Bu noktada küçük bir münasebetsizliğe yer var. Tıpkı *Suç ve Ceza*'nın ne suçtan ne de cezadan söz eden bir başyapıt olması gibi, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın Proust'gil çözümün çok uygun bir örneği olmadığını söylemek mümkündür. Zaman geri alınmaz, ortadan kaldırılır. Zaman'ın ve onunla birlikte Ölüm'ün geri alınışı, anlatıcı kütüphaneden çıkıp da konuklara katılınca gerçekleşir: Konuklar, çürümenin eşiğinde, Zaman'ın heveskâr basamaklarına tünemişlerdir ve Ölüm'den de donmuş bir dehşet dengesinin mucizesiyle korunuyorlardır. Kitabın başlığı iyi bir başlıksa eğer, kütüphane sahnesinin de buna oranla bir düşüş olduğunu belirtmek gerekir.) Böylece, zamanın, alışkanlığın, tutkunun ve zekânın karanlığından sıyrılmış olan anlatıcı, kısa süreli sonsuzluğunun coşkusu içinde, sanatın gerekliliğini anlar. Çünkü bir bulutun, bir üçgenin, bir kilise kulesinin, bir çiçeğin, bir çakıl taşının nüfuz edilmez yüzeylerinin karşısında yaşadığı o şaşkın coşkunun şifresi ancak sanatın parıltısında çözülebilir: Maddede hapsedilmiş olan gizem, öz, İdea, o karşılaşmalarda, kendi katışıklılığımn kabuğu içinde oradan geçmekte olan bir öznenin cömertliğini istemiş ve şarkısını "ingegni storti e loschi"ye [çarpık ve sapkın zihinler] sunan Dante[12] gibi, hiç değilse bozulmaz bir güzellik sunmuştur:

"Ponete mente almen com'io son bella."[13]

Ve Baudelaire'in gerçekliği "özneyle nesnenin yeterli birliği" olarak tanımlayışını da anlıyor, gerçekçi bir sanatın gü-

lünç yanılgısını –"çizginin ve yüzeyin zavallıca beyanları"– ve bir belirteçler edebiyatının dize-başına-lira bayağılığını her zamankinden daha berrak biçimde kavrıyordur şimdi.

Kütüphaneden çıkar ve Zaman'ın ete dönüşmüş görüntüsüyle karşılaşır. Ve daha demin, iki uzak saatin, araya giren yılların katılaşmış mesafesiyle birbirinden uzakta donup kalmış iki uzak anın parlak çanları, karşılıklı çekimin direnilmez itkisine boyun eğerek tiz bir çınlama sesiyle, fırtına bulutları gibi şimşek çaktırarak çarpışmışken, şimdi, bir uçtan öbürüne geçilen mesafenin ölçüsü, ölmekte olanların, Dante'nin kibirlileri gibi kendi ömürlerinin ağırlığı altında iki büklüm olanların yüzlerinde ve çelimsizliklerinde okunmaktadır – "sarsak, yavaş ve kurşun gibi ağır ve solgun."

"e qual più pazienza avea negli atti
piangendo parea dicer: – Piú non posso."[14]

M. de Charlus'ye veda ederiz; Baron Palamède de Charlus, Brabant Dükü, Montargis Şövalyesi, Oléron'un, Carency'nin, Viareggio'nun ve Kumulların Prensi, dayanılmayacak ölçüde küstah Charlus, şimdi gümüş bir tacı andıran bembeyaz saçlarıyla ezik ve ihtilaçlı bir Lear, tiritleşmiş ve iptal edilmiş bir Oidipus, eğilerek bir dua kitabına bakan ya da Mme. de Sainte-Euverte'in şaşkın bakışları altında yerlere kadar eğilerek temenna eden, bütün o korkunç gururu içinde Kaka Düşesi ya da Pipi Prensesi olarak aşağılanan Charlus, âhir ömrünü sürerken sadık Jupien'in refakatinde hâlâ sezdirmeden Tobias'ın oğullarının peşinden koşan Başmelek Rafael, Hayâsızlık Tapınağının Efendisi, artık sahneden çekiliyordur. Ve kabri fısıltısının mersiyesi de mezar kazıcının küreğinden dökülen toprak gibi düşmektedir. "Hannibal de Bréauté – öldü! Antoine de Mouchy – öldü! Charles Swann

– öldü! Adalbert de Montmorency – öldü! Baron de Talleyrand – öldü! Sosthène de Doudeauville – öldü!" Anlatıcı bir dizi özdeşleştirme gerçekleştirir, istençli ve külfetli özdeşleştirmelerdir bunlar, kütüphanedeki istençdışı ve kendiliğinden özdeşleşimleri dengeleyen. Gülmesini tutamayan zelil bir kukladan, ki bazen dilenen bir seyyar satıcıyı, bazen de can çekişen bir soytarıyı andırıyordur, eski düşmanını, o kolalanmış, küstah ve kusursuz haliyle M. d'Argencourt'u türetir; ilk anda Mme. de Forcheville'e benzettiği şişman bir kadınefendiden de Gilberte'in kendisini. Böylece akıp giderler hepsi, Oriane ile Dük de Guermantes, Rachel ile Bloch, Legrandin ile Odette ve daha birçokları, Satürn'ün yükünü, yükselecek olan ışığa, Uranüs'e, Şabbat yıldızına doğru taşıyarak.

•

Yaratıcı ve yıkıcı Zaman'ın içinde kendini bir sanatçı olarak keşfeder Proust: "Ölümün anlamını, aşkın ve adanmanın anlamını, tinin sevinçlerinin ve acının faydasının anlamını anlıyordum." Yukarda değinilmişti "betimleyici" sanatı nasıl küçümsediğine: Deneyimin sakatatına tapınan, üstderinin ve hızlı epilepsinin önünde yerlere kadar eğilen ve yüzeyin, ardında İdea'mn mahpus kaldığı ön cephenin çevriyazısını yapmakla yetinen gerçekçileri ve doğalcıları elinin tersiyle bir yana itiyordu. Oysa Proust'un yöntemi, Marsyas'ın derisini yüzen ve hiç duyguya kapılmadan özü yakalayan, Frigya sularını ele geçiren Apollon'un yöntemidir. "Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla." [Gerçekliği öldürme gücü olmayanın onu yaratacak gücü de yoktur.] Ama Proust, bir Baudelaire'in zihinsel simgeciliğiyle,

soyut ve mantıkçı bir simgecilikle yetinemeyecek kadar da duygucudur. Baudelaire'gil birlik, bir "post rem" [sonra gelen] birliktir, çoğulluktan soyutlanmış bir birlik. Baudelaire'in "correspondence'ları" bir kavramla belirlenmiştir ve dolayısıyla kendi tanımı onu kesin olarak sınırlar; böyle bir "correspondence" bir bakıma kendi tanımından ibarettir. Proust kavramlarla uğraşmaz, İdea'nın ardındadır o, somutun ardında. Padova Arenasındaki freskleri beğenir, çünkü bu fresklerdeki simgeler özel ve somuttur, neyi gösteriyorsa onu temsil ediyordur, bir kavramın resimsel aktarımından ibaret değildir. Dante'nin başarısız kaldığı bir yer varsa şudur: Sırf alegorik figürler kullanmıştır, Lucifer, Araf Ejderhası ve Cennet Kartalı gibi anlamları sadece uzlaşımsal ve dışsal olan figürler. Alegori yetersiz kalır burada, bir şairin elinde her zaman yetersiz kalacağı gibi. Spenser'in alegorisi birkaç kanto ilerledikten sonra tökezler ve çöker. Dante ise, minör bir yalvaç değil de bir sanatçı olduğu için, alegorisinin ısınıp elektriklenerek anagojiye dönüşmesini önleyememiştir. *Mirza'nın Vizyonu* iyi alegoridir, çünkü kötü yazıdır. Proust için nesne yaşayan bir simge olabilir, ama her zaman kendinin simgesidir. Baudelaire'in simgeciliği, Proust'ta *özsimgecilik* (*autosymbolism*) haline gelmiştir. Proust'un çıkış noktasını da Simgecilikte aramak gerekir, ya da Simgeciliğin kıyılarında. Ama Anatol France'la birlikte zarif bir kuşkuculuğa ve mermersi tarzlara, ne yukarda gördüğümüz gibi Daudet ve Goncourt'larla birlikte "notes d'après nature"e [doğadan notlar] ve tabii ne de Parnasyenlerle birlikte François Coppée'nin o ağza alınmaz bayağılıklarına yönelmiştir o. Gerçekleri yardımına çağırmaz Proust, Cellini'vari bir altın oymacılığına da iltifat etmez. Tepki gösterir, ama beklenenden farklı bir yönde. Simgecilerden ayrı düşerek geriye çekilir: Hugo'ya döner. Bu yüzden de yalnız ve bağımsız bir

figürdür. O gerilemeci eğilimin bir benzerini bulabildiğim tek çağdaş, Joris Karl Huysmans'dır. Ama Huysmans kendindeki bu eğilimden nefret ediyor ve onu bastırıyordu. "Romantizmin iflah olmaz kangreninden" yakınır kekre bir tonla; oysa onun Des Esseintes'i de masalsı bir yaratıktır, bir Alfred Lord Baudelaire.

Prous'taki bu romantik damar sık sık kendini anımsatır bize. Zekânın yerine duygulanımların dünyasını koyarken romantiktir, belli bir duygulanım halinin tanıklığını akılcı kanıtlamanın bütün inceliklerinin karşısına dikerken romantik, İdea'yı Kavram'a yeğlerken, nedensellikten kuşkulanırken romantik. Bu yüzden de belli bir sonuca ilişkin olarak sezgisel değil de tümüyle mantıksal açıklamaları, alternatiflerle delik deşiktir.[15] Üstlendiği görevi yerine getirme, iyi ve sadık bir hizmetkâr olma kaygısıyla da bir Romantiktir. Sanatının içerimlerinden –kendisine açıklanmış olduğu kadarıyla– kaçınmaya çalışmaz. Yaşadığı gibi yazacaktır: Zaman'ın içinde. Klasik sanatçı, her şeyi bilenin ve her şeye kadir olanın bakış açısını benimser. Kronolojisine belirginlik ve gelişmesine de nedensellik kazandırmak için kendini yapay biçimde Zaman'ın dışına çıkarır. Proust'un kronolojisini izlemek son derece zordur, olaylar ıspasmozlu bir ritimle birbirini izler; karakterleriyle izlekleri de, neredeyse çılgın bir içsel zorunluluğa boyun eğer görünmekle birlikte, makul bir sıralanışın bayağılığına karşı ince bir Dostoyevski horgörüsüyle sunulur ve geliştirilir. (Proust'un izlenimciliği bahsinde Dostoyevski'ye döneceğiz.) Genel olarak, romantik sanatçı Zaman'la çok ilgilidir ve belleğin esin için öneminin farkındadır,

("c'est toi qui dors dans l'ombre,
ô sacré souvenir!...")[16]

ama Proust'un patolojik bir kudret ve ayıklıkla işlediği şeyi sansasyonelleştirmeye yatkındır. Örneğin Musset'yi asıl ilgilendiren, ihtisaslaşmış bir belleğin işlevsel anımsamalarından çok, herhangi bir gerçek tutarlılık veya eşzamanlılık içermeyen belirsiz zamandışı özdeşleşmelerdir. Ne ki kurulan analoji fazla bulanıktır ve bir yere götürmez – Proust'un Chateaubriand ve Amiel'i kendi tinsel ataları saymasına karşın. Proust'u alacakaranlıkta bir ölüm dansına kapılıp gitmiş bu iki melankolik Panteistle ilişkilendirmek zordur. Ama Kontes de Noailles'ın şiirini de beğeniyordu Proust. Fesüpanallah.

Anlatıcı, kendi "yetenek eksikliğini" bir gözlem eksikliğine, ya da –ona göre– sanatsal olmayan bir gözlem alışkanlığına bağlamıştı. Yüzeyi kaydetmeyi beceremiyordu. Dolayısıyla, Goncourt'ların *Günlük*'ü gibi parıltılı ve tıkış tıkış röportajları okuduğunda, ya kendisinin bu eşsiz habercilik yeteneğinden tümüyle yoksun olduğu sonucuna varacak, ya da bu sonucun tek almaşığı olarak, yaşamın sıradanlığıyla sanatın büyüsü arasında aşılmaz bir uçurum olduğunu düşünecektir. Ya kendisi yetenekten yoksundur, ya da sanat gerçeklikten. Ve böylece kendi gözlemciliğinin radyografik niteliğini betimlemeye girişir. Kopyalanabilecek olanı göremiyordur. Bir ilişkidir aradığı, bir ortak öğe, bir alt katman. Örneğin, ne söylendiğinden çok, nasıl söylendiğiyle ilgilidir. Aynı şekilde, yetilerini daha büyük bir şiddetle harekete geçiren de nihai –majiskül– uyarımlar değil, ara bölgede kalan, orta ölçekli uyarımlardır. Bu ikincil reflekslerin sayısız örneğiyle karşılaşırız. Combray'de çekildiği o serin, karanlık odada, kavurucu bir öğlenin bütün özünü, sokaktaki bir çekicin kırmızı, yıldızsı darbelerinden ve tortulaşan aydınlıkta dönenen sineklerin oda müziğinden çıkarır. Tan ağartısında yatağında yatarken, havanın, sıcaklık ve berraklığın kesin ni-

teliğini de ona sesler aktarır, sokak satıcılarının çıngırak sesleri ve bağırışları. Proust'gil dünyada içgüdüsel algının –sezginin– önceliği böyle açıklanabilir. Çünkü içgüdü, Alışkanlık tarafından bozulmamışsa eğer, bir reflekstir de; Proust'gil açıdan ideal bir uzaklık ve dolaylılık içeren, zincirleme bir refleks. O yakındığı sanatsal gözlem eksikliğini bir dizi "esinli ihmal" ve sanat yapıtını da yaratılan veya seçilen değil, keşfedilen, açığa çıkarılan, kazıyla bulunan şey olarak görüyordur artık, sanatçının içinde önceden varolan şey, kendi doğasının yasası. Tek gerçeklik, esinli algının izlediği, dokunduğu hiyerogliflerden elde edilendir (özne ile nesnenin özdeşleşmesi). Zekânın vardığı sonuçlar sadece keyfi bir değer taşıyordur ve ancak potansiyel olarak geçerlidir. "Bilimci için deney neyse sanatçı için de izlenim odur – şu farkla ki, bilimcide zekânın edimi olaydan önce gelir, sanatçıdaysa sonra." Dolayısıyla sanatçı için, nesnel olgular dünyasında mümkün olan tek hiyerarşi, bu olguların nüfuz edilme derecelerini gösteren bir tabloyla temsil edilebilir, başka bir deyişle, öznenin terimleriyle. (Gerçekçilere bir nanik daha.) Sanatçı, elde etmiştir metnini: Zanaatçı onu tercüme eder. "Bir yazarın görevi ve işi (sanatçının değil, yazarın) bir çevirmeninkiyle aynıdır." Vivonne'da yansıyan bir bulutun gerçekliği, "Zut alors" (Nah işte!) ile değil, o esinli eleştirinin yorumuyla dile getirilir. Sözel çapraz, düzeltilmelidir: örneğin "büyüleyicisin" sözü, "seni kucaklamak bana zevk veriyor"a eşittir.

Proust'un göreciliği ve izlenimciliği de yine bu anti-zihinselci tavrın uzantılarıdır. Curtius, Proust'un "perspektivizmi"nden ve "olumlu göreciliği"nden söz ederken bunu geç on dokuzuncu yüzyılın olumsuz göreciliğinin, Renan'ın ve France'ın kuşkuculuğunun karşısına diker. Ben "olumlu göreciliğin" bir *oxymoron* [iki uzlaşmaz terimin yan yana geli-

şi] olduğunu düşünüyorum, Proust'a uygulanamayacağından neredeyse emin gibiyim ve terimin Heidelberg laboratuvarından çıktığını da biliyorum. Albertine örneğinde (üstelik Proust bütün insan ilişkilerini içerecek biçimde yayar deneyimini) nesnenin çeşitli veçheleri (bu sefil sözcüğü "Blickpunkt" olarak okuyun siz) herhangi bir olumlu senteze bağlanamamışlardı. Nesne evrim geçirir ve sonuca –bir sonuç varsa eğer– varıldığında da çoktan vakti geçmiştir bu sonucun. Bir bakıma pozitivisttir Proust, ama *bu* pozitivizmin onun göreciliğiyle hiç ilişkisi yoktur – France'ınki kadar kötümser ve olumsuz bir göreciliktir bu ve bir komedi öğesi olarak seferber edilir. Proust için edebi bir önerme olan "kitap", kâhya kadın için bir hesap defteri ve Majesteleri için de ziyaretçi kayıt defteridir. Rachel Quand de Seigneur, anlatıcı için otuz frank ve sıkıcı bir tatmin demektir, Saint-Loup içinse bir servet ve sonu gelmeyen sefalet. Aynı şekilde, Albertine'in fotoğrafım gören Saint-Loup, parlak zekâlı ve popüler dostunun böyle bayağı ve önemsiz bir yaratığa kapılmış olması karşısında duyduğu şaşkınlığı gizleyemez. Kont de Crécy'nin sofrada bir hindiyi parçalaması veya takvim tutması, İsa'nın ölümü ya da Mısır'dan çıkış kadar kesin edimlerdir. Baron için, Musset'nin "infidèle"i [vefasız], üniformalı bir garson ya da bir otobüs kondüktörü olmalıdır. Bu görecilik olumsuz ve komiktir. Anlatıcı, Vinteuil'ün müziğini işittiğinde duyduğu coşkuyu, bestecinin ardında bıraktığı elyazmalarını açıklayabilecek tek kişi olan aktris Léa'ya ve Charlus'nün kemancı Charlie Morel'le ilişkisine borçludur. Ancak sezginin değerini evetlediği anlarda olumludur Proust.

Onun izlenimciliğiyle kasdettiğim, görüngüleri, algılanışlarının mantıksal olmayan sıra ve kesinliği içinde sunmasıdır; olaylar, bu sunumda, bir neden-sonuç zincirinin içine sokulmak üzere çarpıtılarak zihinle kavranabilir hale getiril-

memiştir henüz.[17] Ressam Elstir, görmesi gerektiğini bildiği şeyi değil de gördüğü şeyi bildiren izlenimci tipinin örneğidir: Sözgelimi denize kentsel terimlerle ve kente de denizin terimleriyle yaklaşmakta ve böylece ikisinin türdeşliğine ilişkin sezgisini aktarabilmektedir. Ve burada, Schopenhauer'in sanatsal yöntemi "dünyanın akıl ilkesinden bağımsız olarak seyredilmesi" biçiminde tanımlayışını da anımsarız. Bu çerçevede Proust Dostoyevski'ye bağlanabilir: O da karakterlerini açıklamaksızın sunmuştur. Proust'un karakterlerini açıklamaktan başka bir şey yapmadığı yolunda bir itiraz gelebilir buna. Ama Proust'un açıklamaları gösterimsel değil deneyseldir: Onları oldukları gibi görünebilsinler diye açıklar, demek bütün açıklanmazlıklarıyla birlikte belirebilsinler diye açıklar. Açıklayarak buharlaştırır.[18]

Proust'un üslubu Fransız edebiyat çevrelerinde genellikle kızgınlık uyandırıyordu. Ama şimdi artık okunmadığı için, daha da kötü bir nesir yazabileceği halde bunu yapmadığı cömertçe teslim ediliyor. Öte yandan, ancak bir çıkarsama işlemiyle kavrayabileceğimiz çünkü bu yönde bir eğilim sezdirmiş olmasına karşın Proust'un yazdıklarını ilettiği söylenemeyecek bir edisyon aracılığıyla haberdar olduğumuz bir üslubu hakkıyla değerlendirmek de kolay değildir. Ressam için olduğu gibi Proust için de bir teknik sorunu olmaktan çok bir görü sorunudur üslup. Proust, biçimin hiçbir şey ve içeriğin her şey olduğu yolundaki batıl itikadı paylaşmaz; ideal edebiyat başyapıtının ancak bir dizi mutlak ve tek heceli önerme halinde iletilebileceği düşüncesi de yabancıdır ona. Proust için, dilin niteliği herhangi bir ahlak ya da estetik sisteminden daha önemlidir. Nitekim biçimi içerikten ayırmaya da kalkışmaz. Biri ötekinin somutlaşmasıdır, bir dünyanın açığa çıkarılması. Proust'gil dünya zanaatçı tarafından eğretilemeyle dile getirilir, çünkü sanatçı tarafından eğretile-

meyle kavranır: Dolaylı ve karşılaştırmalı algının dolaylı ve karşılaştırmalı anlatımı. Proust'gil gerçek'in retorik eşdeğeri, eğretilemenin zincirleme mecazıdır. Yorucu bir üsluptur bu, ama zihni yormaz. Cümlenin berraklığı, birikimsel ve patlayıcıdır. Duyulan yorgunluk, kalbin yorgunluğudur, bir kan yorgunluğu. Bir saatin sonunda bitkin düşer kişi, öfkelenir, art arda gelen eğretileme dalgalarının altında kalır – ama hiçbir zaman sersemlemez. Bunun dolambaçlı anlatımlarla dolu, karanlık, karışık, izlenmesi güç bir üslup olduğu yakınmasının hiçbir temeli yoktur.

İmgelerinin çoğunun botanik nitelikli olması anlamlıdır. İnsani olanı bitkisel olana özümletir Proust. İnsanlığı flora olarak kavrar, fauna olarak değil. (Proust'ta kara kedilere ve sadık köpeklere rastlanmaz.) "Kişinin kendi yaşamını insani ve asalakça bir uzuvlanışla desteklemek adına yitirdiği zamana" yazıklanır. Balbec'te deniz kıyısında, Sidaner amatörünün karısı ve oğlu, yeni açılan iki düğünçiçeği olarak görünürler ona. Albertine'in gülüşünde ıtır çiçeğinin rengi ve kokusu vardır. Gilberte ile Odette beyaz ve mor leylaklardır. *Pelléas ve Mélisande*'daki bir sahnenin kendi gül alerjisini azdırarak hapşırmasına yol açtığını söyler. Bu saplantılı ilgi, ahlaki değerler ve insani hakseverlikler karşısında topyekûn aldırışsızlığına çok doğal bir biçimde eşlik eder.[19] Çiçeğin ve bitkinin bilinçli istenci yoktur. Utançsızdırlar, üreme organlarını teşhir ederler. Proust'un erkek ve kadınları da bir bakıma böyle: İstençleri kör ve sert, ama öz-bilinçten yoksundur, hiçbir zaman katışıksız bir öznenin katışıksız algısında ilga olmaz. Kendi istençlerinin kurbanıdır bu insanlar; saf olmayan bir dünyanın dar sınırları içinde, aynı anda hem gülünç hem dehşet verici bir kurulmuşluk taşıyan bir faaliyet içinde hareket ederler. Ama utançsızdırlar. Doğru ya da yanlış yoktur. Eşcinsellik hiçbir zaman "günah" adını almaz:

Primula veris'in [çuha çiçeği] veya *Lythrum salicoria*'nın [altın kamış] döllenme tarzı kadar yoksundur ahlaki içerimlerden. Ve bitkiler dünyasının üyelerini andırırcasına, kör bir istenç halinden bir temsil haline geçebilmek için katışıksız bir özneye ihtiyaç duyar gibidirler.[20] Proust'tur o katışıksız özne. İstencin kirinden neredeyse muaftır.[21] Bu istenç eksikliğinden yakınır – tâ ki istencin, faydacı olduğu için, zekânın ve alışkanlığın hizmetkârı olduğu için, sanatsal deneyimin koşulu olmadığını anlayıncaya kadar. Özne istençten muaf olunca, nesne de nedensellikten muaf olur (nedensellik: Zaman ve Mekânın birlikte düşünülmesi). Ve bu insani bitkisellik, Model'i, İdea'yı, kendinde Şey'i yakalayabilecek olan o aşkın özbilinçte arıtılır.

Bu yüzden de örneğin Spenser, Keats ve Giorgione'deki gibi bir istenç çöküşü olmaz Proust'ta. Paris'teki odasında, bütün gece, masada lambanın yanına bırakılmış bahar dalına bakarak oturur, taçyapraklarının beyaz köpüğü tan ağartısıyla kızıllaşana kadar. Ama bu, yosunlu bir çalılıkta çömelmiş, tatlı kokularla ağırlaşan havanın içinde tıpkı bir arı gibi battal, "haşhaş çiçeklerinin buğusuyla uyuşmuş" ve "saatler ağır ağır birbirini izlerken, son sızıntılar"ı seyretmekte olan Keats'in kımıltısızlığı değildir; Giorgione'nin resimlerindeki gençlerin o uzak, durgun, neredeyse soluk alıp vermeyen azaplı tutkusu, ruhun nemli bir çürüme içinde çözülüp dağılışı da değil –d'Annunzio, "Kır Konseri"ni betimlerken ("ma se io pense alle sue mani nacoste, le immagino nell'atto di frangere le fogli del lauro per profumarsene le dita"[22]) bu çürümeyi en ince çizgileriyle hissettirdiği halde, "Fırtına"nın o kendinden geçmiş lanetli figürünü iki orgazm arasında dinlenen bayağı bir Leandros olarak görmekle en yanlış yorumu yapmıştı–; ne de "Yangın"ın çatlayan ve kanayan, tohumlarının kırmızı, bozulmuş özsuyunu aşağıdaki bozulmuş suya

damlatan o korkunç narlarıdır. Proust'gil kımıltısızlık, bir seyretme, düşünerek seyretme halidir, istençsiz, katışıksız bir anlama edimi: "Amabilis insania" [sevdalı çılgınlık] ve "holder Wahnsinn" [daha latif bir çılgınlık].

Proust'ta müziğin önemi üzerine bir kitap yazılabilir, özellikle de Vinteuil'ün müziğinin (Sonat ve Septet). Proust'gil tanıtlamanın bu yönü üzerinde Schopenhauer'in tartışma götürmez bir etkisi vardır. Schopenhauer, Leibniz'in müziği "okült aritmetik" olarak tanımlayışına karşı çıkar ve kendi estetiğinde onu başka sanatlardan ayırır: Başka bütün sanatlar İdea'yı ancak peşinden sürüklediği birtakım görüngülerle birlikte üretebilirken, müzik İdea'nın kendisidir, görüngüler dünyasından habersizdir, ideal biçimiyle varlığını evrenin dışında sürdürür, Mekân'da değil Zaman'da kavranır ve dolayısıyla teleolojik hipotezden münezzehtir. Müziğin bu özsel niteliği, dinleyici tarafından çarpıtılır: Dinleyici, katışıklı bir özne olduğu için, ideal ve görünmez olana bir figür yakıştırmakta ısrar eder, İdea'yı aklınca uygun bir örnekle cisimleştirmeye çalışır. Bu yüzden opera da, tanım gereği, sanatların bu en maddesizinin iğrenç bir yozlaştırılmasıdır: Bir libretto ile tikelleştirdiği müzik pasajının ilişkisi, sözgelimi Vendôme Sütunuyla ideal bir düşeyin ilişkisinden farksızdır. Bu açıdan, vodvile göre daha eksik bir sanattır opera: Vodvil, hiç değilse, tamamlanmış bir numaralandırma komedisini başlatıyordur. Bu açıdan, "da capo" [başa (dön)] adlı o güzel konvansiyonu da kesinlikle kavranabilen ve kesinlikle açıklanamayan bir sanatın mahrem ve dile gelmez doğasının tanığı olarak görebiliriz. Müzik Proust'un yapıtındaki katalitik öğedir. Onun inançsızlığına karşı, kişiliğin devamlılığı ve sanatın gerçekliği üzerinde ısrar eder. Ayrıcalık anlarını sentezler ve kendisi de onlara paralel olarak akar. Sık sık tekrarlanan o mistik deneyimi şöyle betimler bir pasajda: "Sırf mü-

ziksel bir izlenim, uzamda yayılmayan, bütünüyle özgün, başka bir izlenim düzenine indirgenemez... maddesiz." Anlatıcı –Sonat'taki "kısa cümleyi" Odette ile özdeşleştiren, uzamdışı olanı uzamsallaştıran ve kendi aşkının ulusal marşı olarak benimseyen Swann'dan farklı olarak– son mouvement'da kırmızılara bürünmüş bir Mantegna başmeleği gibi zaferini ilan eden Septet'in o "kırmızı cümlesinde", eşsiz bir dünyanın, eşsiz bir güzelliğin, Vinteuil'ün değişmez dünyasının ve güzelliğinin özünün ideal ve maddesiz anlatımını görür; Sonat'ta çekingence, bir dua gibi, Septet'teyse yalvarırcasına, bir esinleniş gibi ifade edilen bu "görünmez gerçeklik", bedenin yeryüzündeki yaşamını bir pensum [askıya alınma, tartılma; görev] olarak lanetlemekte ve şu sözcüğün anlamını açığa çıkarmaktadır: "defunctus" [bitmiş, sona ermiş, tükenmiş].

—

Notlar

1. Yunan mitolojisinde, Herakles ile Auge'nin oğlu. Bebekken terk edilen ve dişi bir geyik tarafından beslenen Telephos'u bir çoban bularak Mysia kralı Teuthras'a verdi. Telephos sonradan Mysia kralı oldu ve Troya savaşında Akha'lara karşı savaştı. Savaşta Akhilleus'un mızrağıyla bacağından yaralandı. Kâhin, kendisini ancak yaralayanın iyi edeceğini söylemişti; mızraktaki pas, Telephos'u iyileştirdi. (ç.n.)

2. Giacomo Leopardi'nin dizeleri.
"İçimizde güzel aldanışların
umudu değil yalnızca, arzusu da tükenmiş." (ç.n.)

3. Thomas Shadwell (1642-1692); yapıtlarının kabalığı kadar, döneminin saray yaşamına ilişkin gerçekçi gözlemleriyle de tanınan İngiliz şair ve oyun yazarı. Dryden'den sonra saray şairliği görevine getirilmiştir. (ç.n.)

4. Marcel'in bu noktada hatırladığı ilk sahne, *Swann'ların Tarafı*'nda anlatılır (YKY, İstanbul, 2000, s. 163-69). Hatırlama anı ise *Sodom ve Gomorra*'nın sonundadır. (ç.n.)

5. Benjamin Constant'ın (1867-1930) romanı. Modern psikolojik tahlil romanının ilk örneklerindendir. (ç.n.)

6. Thole: Eski Anglo-Sakson dilinde "acı" veya "çile". Tolomea, bu sözcüğün Beckett tarafından Latinleştirilmiş biçimi olmalıdır. (ç.n.)

7. Kserkses (M.Ö. 519-465). Pers kralı. Yunanlıları yenilgiye uğratmak için başlattığı savaşta, Çanakkale boğazından askerlerini karşı tarafa geçirmek üzere birbirlerine bitiştirilmiş gemilerden oluşan iki köprü kurdurmuş, bunların fırtınada parçalanmaları üzerine ceza olarak denizin kamçılanmasını emretmiştir. (ç.n.)

8. "...o tanrılar ki, bedenimin bütün kanını
Mahvedecek bir ateş yaktılar böğrümde
O tanrılar ki, cürüm dolu bir zafer kazandılar
Zayıf bir ölümlünün kalbini parçalayarak." (ç.n.)

9. "Belki de insanın en büyük günahı,
doğmuş olmaktır." (ç.n.)

10. Megrim, 16. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve artık kullanılmayan bir sözcüktür. "Kapris" ve "kadınların başağrıları" anlamına geliyordu. (ç.n.)
11. İskandinav av mitolojisindeki kader tanrıçalarından biri. (ç.n.)
12. Burada bir yanlış anımsama söz konusu. Bu söz Dante'ye değil, Petrarca'ya ait. Ama onun şiirinde de "ingegni *storti* e loschi" şeklinde değil, "ingegni *sordi* e loschi" ("sağır ve sapkın zihinler" şeklindedir. (ç.n.)
13. "Bakın hiç değilse nasıl güzel olduğuma", Dante, *Convivio* (Şölen), Birinci Şarkı ("Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete" / "Siz, anlığıyla üçüncü göğü devindiren") sonuncu dize. Bu dize, canzone'nin sonunda, şairin kendi yazdığı şiire seslendiği bölümde yer almaktadır. Dante, şiirine, onu pek az kimsenin anlayacağını çünkü sözlerinin karmaşık ve güç olduğunu söyler; o yüzden, der Dante, anlamını açıkça anlamıyor görünen kimselerle karşılaşırsan, cesaretini topla ve onlara hiç değilse nasıl güzel olduğunu göz önünde bulundurmalarını söyle; dolayısıyla, yukardaki dizeyi söyleyecek olan da şiirin kendisidir. (ç.n.)
14. "tutumuyla en sabırlı olanı bile / ağlayarak diyordu ki sanki: "Dayanamıyorum artık". Dante, *Purgatorio* (Araf) X. Kanto, 138-39. dizeler. Araf'ın Kibirlilerin cezalandırıldığı bu kısmında Dante ile Vergilius, ağır kayalar altında iki büklüm olmuş kibirlileri görürler. Bu zorlu cezanın altında en sabırlıları bile dayanamıyorlardır. (ç.n.)
15. Bu anti-zihinselci eğilim için bkz. *Swanların Tarafı*, s. 182-90, *Guermantes Tarafı*, s. 159. (Beckett'in notu)
16. "Gölgede uyuyan sensin / ey kutsal anı!" (ç.n.)
17. Örnekler: tozlu bir mendilin bir ışık demeti sanılması; borulardaki su sesinin köpek havlamaları olması; yaylı bir kapının kapanma sesinin Hacılar Korosunun sesine benzetilmesi. (Beckett'in notu)
18. Bkz. *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'de Dostoyevski ile Mme. de Sévigné arasında kurulan paralellik. (Beckett'in notu)
19. Bkz. *Mahpus*, 2. bölüm. (Beckett'in notu)
20. Schopenhauer'in *İstenç ve Temsil Olarak Dünya* adlı kitabına gönderme. (ç.n.)
21. Bkz. *Swann'ların Tarafı*, s. 19, 38-39. (Beckett'in notu)
22. "Ama gizli ellerini düşündüğümde, aklımda defne yapraklarını kırarken canlandırıyorum onları, parmaklarına defnenin kokusunu sürünmek için." (ç.n.)

—

Metis Eleştiri

René Girard
Romantik Yalan ve Romansal Hakikat
Edebi Yapıda Ben ve Öteki

Samuel Beckett
Proust

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş

Georg Lukács
Roman Kuramı

Roland Barthes
Yazının Sıfır Derecesi

Tzvetan Todorov
Fantastik

Mihail M. Bahtin
Dostoyevski Poetikasının Sorunları

Theodor W. Adorno
Edebiyat Yazıları

Franco Moretti
Mucizevi Göstergeler
Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine

Elaine Scarry
Kitapla Hayal Etmek

Ian Watt
Romanın Yükselişi
Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler

Adam Phillips
Hep Vaat Hep Vaat
Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler

Paul de Man
Körlük ve İçgörü
Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler

Fredric Jameson
Modernizm İdeolojisi
Edebiyat Yazıları

Dorrit Cohn
Şeffaf Zihinler
Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu

Harold Bloom
Etkilenme Endişesi
Bir Şiir Teorisi

Fredric Jameson
Ütopya Denen Arzu

Jale Özata Dirlikyapan
Kabuğunu Kıran Hikâye
Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı

Reyhan Tutumlu
Yaşamasız Yazabilmek
Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım

Svetlana Boym
Tırnak İçinde Ölüm
Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler

Rita Felski
Edebiyat Ne İşe Yarar?

Kojin Karatani
Derinliğin Keşfi
Modern Japon Edebiyatının Kökenleri

Wayne C. Booth
Kurmacanın Retoriği

Metis Eleştiri

Wayne C. Booth

Kurmacanın Retoriği

Çeviren: Bülent O. Doğan

Edebiyat eleştirisi alanında devrim yaratan ve kısa zamanda klasikleşen *Kurmacanın Retoriği*'nde Wayne Booth, her şeyden önce bir edebiyat eserinin gücünü ve etkisini nelere borçlu olduğunu ele alıyor. Bir hikâye ya da romanı "iyi" kılan genel kural ve niteliklerden bahsedilebilir mi? Booth bu tür genellemelerin kurmaca gibi ele avuca sığmaz bir yazın türünü kısıtlayacağı ve kısırlaştıracağı görüşünde. Sözgelimi çoğu edebiyat eleştirmeninin metinde yazar müdahalesini ve yönlendirmesini kınadığını belirten Booth, bu "kuralı" açıkça ihlal eden pek çok başarılı esere dikkat çekiyor. Dahası, diyor Booth, bir anlatı yazarın yönlendirmesinden ne kadar azade olabilir ki? Neticede yazarın her seçimi bir nevi yönlendirme değil midir? Ve bu bağlamda, her anlatı bir tür retorik değil midir?

Peki anlatı perdesinin arkasından gölgesini gördüğümüz yazar kimdir? Her kurmaca eserin bir "gerçek" yani etten kemikten yazarı, bir de "zımni" yani ima edilen yazan olduğunu söyleyen Booth, bu ikisini birbirine karıştırmaması ve hikâye ya da romanın anlatıcısından ayrı tutması konusunda okuru uyarıyor. Kitapta edebiyat eleştirisi terminolojisine artık yerleşmiş olan bu tür incelikli ayrımların yanı sıra, anlatıda (kasıtlı ya da kasıtsız) muğlaklık, ironi, mesafe gibi konulara ve edebiyat-ahlak ilişkisi gibi meselelere de yer veriliyor.

İşin en güzel yanı, Booth kurmacaya ilişkin bu kapsamlı incelemesini soyut kavramlarla değil, Homeros'tan Boccaccio ve Shakespeare'e, Laurence Sterne'den Jane Austen ve Henry James'e, Proust'tan Joyce ve Beckett'a pek çok yazarın eserlerinden örneklerle sunarak okuru keyifli ve ilginç bir edebiyat yolculuğuna çıkarıyor.

Metis Eleştiri

Kojin Karatani

Derinliğin Keşfi

Modern Japon Edebiyatının Kökenleri

Çeviri: Devrim Çetin Güven, İnan Öner

Japonya'da 1980'lerin başında yayımlanan ve birçok dile çevrilen *Derinliğin Keşfi* o tarihten beri çeşitli ülkelerdeki "modernlik ve edebiyat" tartışmalarının eksenine oturmuş durumda. Kitabın bu başarısının sağlam bir temeli var. Karatani, bizlerin pek aşina olmadığımız 19. ve 20. yüzyıl Japon edebiyatını yeniden yorumlamakla sınırlamıyor kendini: Buradan hareketle "modernlik", "edebiyat", "köken", "devlet" gibi kavramların temelinde yatan önkabullerimizi sorgulamayı, bu önkabullerin "ideolojik" doğasını gözler önüne sermeyi amaçlıyor.

Bunu bildik edebiyat kuramının sınırlarının çok ötesine geçerek başarıyor: Edebiyatı resim sanatıyla, aşk ve cinselliğin, dinin, modern tıbbın ve çocukluğun tarihiyle birlikte okuyor. Sadece edebiyatta değil bütün alanlarda modernlik deneyiminin, "toplumun tamamını, birer eğitim kurumu olarak ordu ve okul sayesinde bir fabrika olarak yeniden örgütleyen modern devlet"in damgasını vurduğu bir dizi keşfe dayandığını gösteriyor: Sırasıyla "manzaranın", "içselliğin", "itiraf sisteminin", "anlam olarak hastalığın", "çocukluğun" ve "derinliğin" keşfedilişini ve bütün bu keşiflerin "modern edebiyatı" ne ölçüde derinden belirlediğini gözler önüne seriyor.

"Devletin, yani siyasal iktidarın karşısına benlik ve içselliğe sadık kalmayı yerleştiren edebiyatçılar 'içselliğin' ta kendisinin bir tür siyaset olduğunu, mutlak otoritenin bir tezahürü olduğunu göremiyorlar" diyen Karatani son derece özgün ve kışkırtıcı bir modernlik/modernizm eleştirisi geliştiriyor.

Metis Eleştiri

Rita Felski
Edebiyat Ne İşe Yarar?

Çeviren: Emine Ayhan

İnsan neden okur? Edebiyat okumanın hoşça vakit geçirmek dışında bir faydası olabilir mi? Üniversitelerde neden edebiyat bölümleri vardır? Edebiyatın iyi ahlak sahibi, entelektüel bakımdan gelişmiş bireyler yetiştirmeye hizmet ettiği söylenebilir mi hâlâ? "Disiplinimizi geliştirmekle yükümlü öğretmen ve araştırmacılar olarak bizler, verdiğimiz uğraşın haklılığını gösterecek daha kuvvetli gerekçelere fena halde muhtacız," diyor Rita Felski. "Estetik değerin faydadan ayrı tutulamayacağını, bununla birlikte metinlere bağlanma biçimlerimizin sıradışı bir çeşitlilik, karmaşıklık, hatta öngörülemezlik sergilediğini" öne sürüyor. Edebiyatın anlamının sunduğu faydada yattığını öne sürmenin "muazzam bir pratikler, beklentiler, duygular, umutlar, hayaller ve yorumlar alanını", bir bakıma "akla hayale sığmayacak kadar bereketli, girift, bulanık, sancılı ve çapraşık bir alanı" soruşturmaya açtığını savunuyor.

Felski'ye göre okur ile edebiyat arasındaki etkileşim dört tarzda gerçekleşiyor: Okurun kendini kitapta bulduğu, kendini öteki olarak teşhis ettiği tanıma süreci, yapıtın içine çekildiği ve etkisinden kurtulamadığı büyülenme süreci, geçmişe veya başka yerlere dair bir şeyler öğrendiği bilgi amaçlı okuma tarzı ve okuru şaşırtarak verili olan üstüne düşündürmek isteyen yapıtın başvurduğu şok stratejisi. Bu tarzları ele aldığı dört bölümde yazar edebiyat teorisi ile edebiyata ilişkin yaygın kanılar arasındaki uçurumu kapatmaya çalışıyor.

Edebiyat Ne İşe Yarar? özgün ve kışkırtıcı düşüncelerle dolu bir kitap. Okurun kendi okuma uğraşı hakkında, kurumların ise edebiyat eğitiminin gerekçeleri hakkında daha bilinçli olmasına yardımcı olmayı amaçlıyor.

Metis Eleştiri

Svetlana Boym

Tırnak İçinde Ölüm

Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler

Çeviren: Emine Ayhan

Ölüm burada tırnak içinde, çünkü bu ölüm varsayılan, söylemsel bir ölüm. Sanatçı, edebiyat eleştirmeni ve araştırmacı Svetlana Boym, 60'lı yıllarda Roland Barthes ve Michel Foucault tarafından ortaya atılan ve giderek bir efsane halini alan "yazarın ölümü" tezini sorguluyor, yazarın ölümünün tam da Barthes'ın kullandığı anlamda çağdaş bir "söylen"den ibaret olduğunu öne sürüyor.

Rus Biçimciliğinden, Amerikan Yeni Eleştirisi ve Fransız Post-yapısalcılığına kadar uzanan bir alanda modern eleştirinin biyografi ile edebiyat arasındaki ilişkileri nasıl ele aldığını, ne gibi önkabullerden yola çıktığını benzeri az görülen bir rahatlık ve akıcı bir dille inceleyen yazar, Fransız şiirinden Mallarmé, Valéry ve Rimbaud'yu, Rus şiirinden Mayakovski ve Marina Tsvetayeva'yı çözümlemelerinin merkezine yerleştiriyor. Genelde edebiyat ile hayat, özelde şairin hayatı ile şiiri, ve asıl olarak da, şairin retorik ölümü ile gerçek ölümü arasındaki ilişki yazarın temel ilgi odağı. Şair veya yazarın "metinde" öldüğü yönündeki yaygın efsanenin –evet, bir efsane, çünkü öldüğünü gururla ilan eden şair metinde daha gizli yollardan boy gösterebilmek için çırpınıp durmuyor mu?– yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyat eleştirisinde niçin bu kadar rağbet görmüş olduğunu kültürel-tarihsel bir veri olarak anlamaya, anlamlandırmaya çalışıyor.

Edebiyat metinlerindeki bu "ölüm"ün, eleştiriye ilgi duyanlar kadar, kültür incelemelerine ve felsefeye ilgi duyan okurlar tarafından da zevkle okunacağını düşünüyoruz.

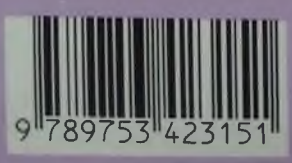
metis eleştiri

Samuel Beckett
Proust

Proust, Beckett'in yayımlanmış ilk kitabıdır. Beckett, 1930'da yazdığı bu eleştirel monografide, doğrudan doğruya, Proust'un romanının merkezinde yer alan "zaman" sorununa hücum eder. Arzu, ölüm ve alışkanlık gibi ikincil izlekler, bu kök sorunun çevresinde çözümlenir. Proust, Proust'un ilginç yaşamıyla ilgili söylentileri bir yana iterek Kayıp Zamanın İzinde'nin kendisine yönelen ilk sistemli çalışmalardan biridir.

Kitap yayımlandığında İngiltere'de Daily Telegraph gazetesinde çıkan bir tanıtma yazısı, bu eleştirel metnin sıradışı niteliğini teslim ediyor, "Bay Beckett çok zeki bir delikanlı" diyordu.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-315-1



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

2082672
AAZ