payel

YAZINSAL DENEMELER

JEAN-PAUL SARTRE

Çeviren: Bertan Onaran

JEAN-PAUL SARTRE



YAZINSAL DENEMELER

PAYEL YAYINLARI : 65
Deneme Kitapları : 2

Dizgi : Can Matbaa

●

Baskı : Er-tu Matbaası

●

Kapak Filmleri ve Basımı : Ebru Grafik

●

Cilt : Numune Mücellithanesi

Jean-Paul Sartre, 21 Haziran 1905'de Paris'de doğdu. 1929 yılında Ecole Normale Superieure'den mezun oldu. Felsefe doktorası verdi. II. Dünya Savaşı'nda orduya çağırılıncaya dek çoğunlukla taşra liselerinde felsefe öğretmenliği yaptı. Savaşta Almanlara esir düştü. Daha sonra kaçmayı basararak direnme hareketinin öncülerinden biri oldu. Ancak savaştan sonra zamanının tümünü yazmaya ve siyasal etkinliğe ayırdı. Varoluşçuluk akımının düşünsel ve yazınsal önderi oldu. Yaşamın, kişinin saptadığı ereklere varmaktan başka bir anlamı ya da amacı olmadığı kuramını, roman, oyun, deneme ve düşünsel yapıtlarında işledi. 1964 yılında kendisine verilen **Nobel Edebiyat Ödülü**'nü geri çevirdi. Bir yazarın sözcüklerinin gücüne, bu gibi dış etkilerin ağırlığım koymasının okurlara karşı haksızlık olacağını savundu. 1946'da, hâlâ yayımlanmakta olan düşün ve yazın dergisi **Les Temps Modernes**'i çıkarmaya başladı. Başlıca romanları: **Bulantı** (1938), **Duvar** (1939), **Özgürlük Yolları** (1945), **Akıl Çağı** (1945); Felsefe kitapları: **Varlık ile Hiçlik** (1943), **Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır** (1946), **Diyalektik Aklın Eleştirisi** (1960); oyun kitaplarından bazıları: **Sinekler** (1943), **Gizli Oturum** (1944), **Mezarsız Ölüler** (1946), **Altona Mahpusları** (1960). Sartre, 15 Nisan 1980'de Paris'de öldü.

Yapıtın özgün adı : Situations I

●

Birinci basım : Şubat 1984

JEAN - PAUL SARTRE

YAZINSAL DENEMELER

Fransızcadan çeviren

BERTAN ONARAN



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

«SARTORIS»
W. Faulkner

Gösterilen birkaç tepkiden sonra, iyi romanlar bütünüyle doğal görüngülere benzerler; bir yazarları bulunduğunu unuturuz, orada oldukları, varoldukları için, taşlar ya da ağaçlar gibi benimseriz onları. *Ağustos Işığı* işte bu sımsıkı kapalı maddelerden biri, bir madendi. *Sartoris*'iyse benimsemeyiz, bu da kitabı daha değerli kılar: Faulkner burada kendi karaltısını gösterir okura, her yerde onun damgasını, yarattığı yapay şeyleri buluruz karşımızda. Sanatının büyük gücünü anladım: doğruya aykırılık. Gerçi her sanat doğruya aykırıdır, düzmecedir. Resim, görünge (perspektif) konusunda yalan söyler. Bununla birlikte, sahici resimler de, «göz boyayan» resimler de vardır.

Ağustos Işığı'ndaki «insan»ı —Dostoyevski ya da Meredith'in insanı der gibi, 'Faulkner'in insanı' diye düşünüyordum—, doğduğu an yitip giden ve yitip gitmeye dört elle sarılan, adam öldürürken bile aktöreye bağlı kalan, ölümden önceki son anlarda —ölüm eliyle, ölümde değil, başka türlü— kurtulan, etinin getirdiği en tiksinç küçük düşmelerde, işkencelerde bile yüce kalan bu acımasız insanı hiç eleştirmeden benimsemiştim; zorbalara özgü kendini beğenmiş, ürkütücü yüzünü, görmeyen gözlerini unutamamıştım. *Sartoris*'te onu yine karşımda buldum, Bayard'ın «tatsız sal-

dırganlığı»nı görür görmez tanıdım. Ama artık Faulkner'ın insanını kabul edemiyorum: bir göz boyama bu. Bir görüş biçimi. Bir reçete var elde: hiçbir şey söylememek, dilini tutmak, doğruya döneklik edercesine tutmak — *pek az şey* söylemek. Yaşlı Bayard'ın, torununun beklenmedik dönüşüyle sarsıldığı şöyle üstünkörü söyleniveriyor bize. Belli belirsiz, göze çarpmama tehlikesi geçiren, göze çarpmadan geçip gitmesi beklenen bir yarım tümceyle. Ve ardından, biz fırtınalar beklerken, birtakım sıradan davranışlar getiriliyor önümüze, uzun uzun, en ince ayrıntılarıyla. Faulkner sabırsızlığımızı bilmez değildir, zaten ona güvenmektedir, ve tam bir çocuksulukla, oturup ikincil davranışlardan sözetmektedir uzun uzun. Daha başka gevezeler gördük elbet: gerçekçiler, Dreiser. Ancak, Dreiser'in betimlemeleri bir şeyler öğretmek ister, belgeseldir. Burada davranışlar (çizme giymek, merdiven çıkmak, ata binmek) birşeyleri betimlemez, gizlemeye yarar. Bayard'ın sarsıntısını açığa vuracak davranışı gözlemeye başlarız: ama Sartoris'ler hiçbir zaman kendilerinden geçmez, davranışlarla duygularını açığa vurmazlar. Bununla birlikte, davranışları ürkütücü dinsel törenleri andıran bu putların da bilinçleri vardır. Onlar da içlerinden konuşur, düşünür, coşarlar. Faulkner bunu bilir. Zaman zaman, dalgınlığına gelmişcesine, bir bilincin üstünü örten perdeyi kaldırıverir. Ama tıpkı kutuyu bize boşken gösteren gözbağcı gibi. Ne görürüz orda? Dıştan bakınca görebildiğimizden başka bir şey değil: davranışlar. Ya da, uykuya dalmak üzere olan, düğümü çözülmüş bilinçler. Ve sonra yine davranışlar, tenis, piyano, viski, konuşmalar. Ve ben artık işte buna dayanamam: önümüzdeki her şey bizi bu bilinçlerin her zaman bu kadar boş, bu kadar kaçak olduklarına inandırma ereğini gütmektedir. Neden acaba? Çünkü bilinçler çok fazla insanca şeylerdir. Aztek tanrıları kendi aralarında tatlı küçük konuşmalar yapmaz-

lar. Ancak Faulkner bilinçlerin boş olmadıklarını, *olamayacaklarını* çok iyi bilir. Öylesine iyi bilir ki, şunları yazar:

«... yeniden hiçbir şey düşünmemeye çalıştı, çırpınması durana dek suyun altında tutulan küçük bir köpek gibi, bilincini suyun altında tutmaya uğraştı.»

Yalnız, boğmak istediği bu bilincin *içindeki* şeyi bize söylemez. Bu, o şeyi ille de bizden gizlemek istemesinden değildir: ileriyi görme dokunduğunu büyülü kıldığından, onu bizim kestirmemizi diler. Ve gözümüzün önünden yine davranışlar geçmeye başlar. İnsanın içinden, Mozart'ı dinlerken: «Aman ne çok nota!» deyişi gibi, «Aman ne çok davranış!» demek gelir. Üstelik, gereğinden çok sözcük. Faulkner'ın konuşkanlığı, soyut biçemi (üslûbu), varlara özgü, her şeyi insan kılığına sokan, görkemli biçemi: bunlar da göz boyamadır, gözbağcılıktır. Biçem günlük davranışları bol boyayla kabartır, ağırlaştırır, onlara destan parlaklığı kazandırır, sonra kurşun köpekler gibi suyun dibine gönderir. Bile bile yapar bunu: bu usandırıcı tekdüzeliği, günlük yaşamı anlatan bu dinsel tören kitabını Faulkner'ın kendisi istemektedir; davranışlar, sıkıntı dünyasının ta kendisidir. Kendi toprakları üzerinde tutsak, Zencilerinin hem efendisi hem kölesi olan bu işsiz güçsüz, tatilsiz, edepli ve eğitimsiz, varlıklı insanlar sıkılmakta, zamanı birtakım davranışlarla, edimlerle doldurmaya çalışmaktadırlar. Ama bu can sıkıntısı (Faulkner kahramanlarıyla okurlarının sıkıntısını birbirinden ayırmayı her zaman bilebilmiş midir dersiniz?) bir dış görünüşten, Faulkner'ın kendini başkalarından, Sartoris'lerin de kendi kendilerinden korumasına yarayan bir savunmadan başka şey değildir. Sıkıntı, toplumsal düzendir, kendini görebilen, işitebilen, kendine dokunabilen nesnelerin tekdüze bitip tükenmezliğidir: Faulkner'da kır görünümleri de kişiler kadar sıkılmaktadır. Gerçek dram *geride*'dir, sıkıntının, davranışların, bilinçlerin gerisindedir. Ansızın, bu dramın dibinden, bir göktaşı gibi, Edim çıkıver-

mektedir ortaya. Bir Edim — daha doğrusu *olup biten* bir şey, bir ileti. Ama Faulkner burada da bizi düş kırıklığına uğratır: kırk yılda bir betimler Edimleri. Çünkü roman uygulayımının (tekniğinin) eski bir sorunuyla karşılaşıp onu düzene koymaktadır: Edimler romanın özünü oluşturur; insan onları büyük bir özenle hazırlar, ama önünüze geldiklerinde tunç gibi çıplak ve parlaktırlar, alabildiğine yalındırlar, parmaklarınızın arasından kayıp giderler. Bundan sonra yapacak, onlar için söyleyecek bir şeyiniz yoktur, anmanız yetişir. Faulkner'sa onları anmaz, hiç sözünü etmez, böylece sayısız olduklarını, dil-ötesi olduklarını anıştırır. Yalnız sonuçlarını gösterir bize: oturduğu yerde can vermiş bir yaşlı, dereye uçmuş bir arabayla sudan çıkan iki ayak. Edim ne denli kısa süreliyse o denli sağlam ve yoğun olan bu kıpırtısız, sert sonuçlar günlük davranışların ince, sıkı yağmuru arasından kesin, açıklanmaz şeyler gibi gözüküp uzanırlar. Daha sonra bu gizi çözülmez şiddetler «öykü»ye dönüşecektir: o zaman anılacak, açıklanacak, anlatılacaklardır. Bütün şu insanların, ailelerin öyküsü vardır. Sartoris'ler iki savaşın, iki dizi öykünün ağır yükünü taşımaktadır: büyükbaba Bayard'ın öldüğü Kuzey-Güney Savaşı'yla John Sartoris'in can verdiği 1914 Savaşı. Öyküler ortaya çıkıp yitmekte, ağızdan ağıza dolaşmakta, günlük davranışlarla sağda solda sürünmektedir. Tam anlamıyla geçmiş zaman sayılamazlar; daha çok bir üst-şimdiki zaman'dırlar:

«Her zamanki gibi, koca Falls kendisiyle birlikte getirmişti John Sartoris'in gölgesini odaya... Zamandan ve etten kemikten arınmış olan (John) şu iki yaşlı insandan, gün boyu birbirlerinin sağır kulaklarına bağıran şu iki kişiden daha belirgin bir varlığa sahipti.» Bu öyküler şimdiki zamana hem şiirsellik, hem yazgısallık kazandırır: «yazgısal ölümsüzlük ile ölümsüz yazgısallık». Faulkner'ın kahramanları yazgılarını öykülerle oluştururlar: kimi zaman birkaç kuşağın güzelleştirdiği bu özenle işlenmiş güzelim anlatılarda ad-

landırılamayan, yıllardır karanlıklarda gömülü kalmış bir Edim başka Edimlere seslenir, onları büyüler, kendine çeker, tıpkı yıldırım çeker gibi. Sözcüklerin, öykülerin sinsi gücüdür bu; bununla birlikte, Faulkner bu büyülü sözlere, okuyup üflemelere inanmaz: «...gençlikleriyle başları dönmüş, akılsız, gözünü budaktan esirgemez iki oğlanın çılgınca serüveninden başka bir şey olmayan bu öykü sonradan, yiğitçe yollarını şaşırıp gözden düşmüş iki meleğin, olayların akışını değiştirerek, insan soyunun tarihini getirip oturttukları göz yaşartacak kadar güzel bir kahramanlık doruğu haline gelivermişti..» Faulkner hiçbir zaman bütünüyle yakayı ele vermez, kendisi anlattığına göre, Sherwood Anderson gibi «bir masalcı, bir yalancı» olduğu için, bu öykülerin gerçek değerini bilir. Ancak, insanların öykülere inanacağı, öykülerin insanları gerçekten etkileyeceği bir dünya düşler: ve romanları dünyayı düşlediği gibi yansıtır. *Ses ve Öfke*'deki, *Ağustos Işığı*'ndaki «düzensizlik uygulayımı»nı, geçmişle şimdiki zamanın Arapsaçı gibi kaynaşmasını biliriz. Sanırım *Sartoris*'te bu uygulayımın ikili kökenini buldum: bu, bir yandan, bir öyküyü yerine oturtmak üzere eldeki en ivedi eylemi saptamaya, anlatmaya duyulan karşı konmaz gereksinmedir —bence bu, pek çok şiirsel romancının belirgin özelliğidir—, öte yandan da, hani şu yarı-içten, yarı-düşsel inanç, öykülerin sihirli gücüne beslenen inançtır. Ancak, *Sartoris*'i yazarken, uygulayımını henüz bütünüyle geliştirmemiştir, şimdiki zamandan geçmişe, davranışlardan öyküle. re pek beceriksizce geçmektedir.

Dolayısıyla, önümüze getirdiği, bize benimsetmek istediği insan şudur: Ele Avuca Gelmeyen Biri; ne yalnızca dış görünüş olan davranışlarıyla, ne düzmece öyküleriyle, ne de betimlenmez şimşek parıltılarına benzeyen edimleriyle yakalayabiliriz onu. Oysa, bu insan, davranışlarla sözcüklerin, o bomboş bilincin ötesinde varolmaktadır, gerçek bir dra-

mın, her şeyi açıklayan bir tür kavranabilir kişiliğin varlığını sezinleriz. Peki nedir bu? Soydan ya da aileden gelen bir bozukluk mu, Adler'in parmak bastığı aşağılık duygusu mu, bastırılmış cinsel arzu mu? Kimi zaman, o, kimi zaman bu: öykülere ve kişilere göre değişir; çoğu kez Faulkner bize bunu söylemez. Zaten aldırmaz da; onun için önemli olan, bu yeni varlığın *doğası*'dır; çelişkileri sayısız, ama örtülü, her şeyden önce *şiirsel* ve büyülü bir doğa. Ruhsal belirtiler aracılığıyla yakalanan bu «doğa» (başka ne ad verebiliriz ona?) ruhsal varoluşun bir parçasıdır, tam anlamıyla bilinçaltı dünyası değildir, çünkü görünüşe göre, çekip çevirdiği insanlar yüzlerini ona çevirip hayranlıkla seyredebilmektedirler. Ama öte yandan, kötü bir yazgı gibi yerinden oynatılmaz ve durağandır, Faulkner'ın kahramanları onu doğdukları günden beri içlerinde taşırlar, taş ve kaya gibi dikbaşlıdır, bir *nesne*'dir. Bir nesne-tin, somutlaşmış, ışıkgeçirmez bir tin, bilincin arkasında duran bir tin, özü aydınlık olan karanlıklar: alın size sihirli nesne'nin ta kendisi; Faulkner'ın yaratıkları büyülüdür, boğucu bir büyücülük havası vardır çevrelerinde. Budur işte benim yukarda gözbağcılık adını verdiğim: bu büyülenmeler olası değildir. Akla yakın da. Dolayısıyla, Faulkner onları bize ille de kavratmaktan kaçınır: kullandığı bütün yöntemlerin amacı bunların anıştırılmasıdır.

Yüzde yüz gözbağcı mıdır acaba? Sanmıyorum. Ya da, ancak, kendine yalan söyler. *Sartoris*'ten alınmış şu ilginç bölüm bize yalanlarıyla içtenliğinin anahtarını veriyor:

«Arlen'larınla Sabatini'lerin[1] *durmadan konuşurlar, oysa hiç kimsenin şu koca Dreiser kadar söylenecek sözü olmamış ve bunu söylemekte kimse onun kadar zorluk çekmemiştir.*

[1] Çağdaş yazarlar.

— İyi ama, gizleri var onların, diye açıkladı kadın. Shakespeare'in gizi mizi yok. Her şeyi pat diye söyler.

— Anlıyorum, onda küçük ayrıntı duygusu da, üstü kapalı söyleme verisi de yoktu. Başka bir deyişle, çelebi değildi, diye sokuşturdu adam.

— Tamam... ben de bunu demek istiyorum.

— Demek ki, çelebi olabilmek için, birtakım gizleri bulunmalı insanın.

— Aman, yoruyorsun beni.»

İki anlamlı, kuşkusuz ince alaylı bir konuşma. Çünkü Narcissa pek zekî değildir, Michael Arlen'la Sabatini'yse kötü yazardırlar. Bununla birlikte, Faulkner'ın burada kendisiyle ilgili pek çok şeyi açığa vurduğunu sanıyorum. Narcissa'da biraz yazınsal beğeni eksikliği olsa da, ona birtakım gizleri bulunan birini, Bayard'ı seçtiren içgüdüsüne güvenebiliriz. Horace Benbow belki Shakespeare'i sevmekte haklıdır; ama zayıf ve çalçenedir, ağzına geleni söyler: adam, erkek sayılmaz. Faulkner'ın sevdiği erkeklerin, *Ağustos Işığı*'ndaki Zenci'nin, Bayard Sartoris'in, *Absalon*'daki babanın gizleri vardır; hiç ağızlarını açmazlar. Faulkner'ın insancılığı hiç kuşkusuz kabul edilebilecek tek insancılıktır: o, bizim iyi ayarlanmış bilinçlerimizden, mühendislere özgü geveze bilinçlerimizden nefret eder. Peki ama, kendi kocaman, karanlık kişilerinin de kandırmacadan başka bir şey olmadıklarını bilmez mi? Kendi sanatına mı kanmıştır? Gizlerimizin bilinçaltına itilmiş olmaları ona yetmez elbet; o, bilincin ortasında yeralan, kendi içimizde, kendi elimizle yaratacağımız tam bir karanlığın düşünü kurmaktadır. Suskunluk. İçimizdeki, dışımızdaki suskunluk, katı ilkeci aşırı-Stoacılığın gerçekleşmesi olanaksız düşü. Yalan mı söylemektedir bize? Yalnızken ne yapmaktadır? Aşırı insanca bilincinin ardı arkası gelmez gevezeliğine ayak uydurabilmekte midir? Bunu yanıtlayabilmek için Faulkner'ı tanımak gerekirdi.

Şubat, 1938

JOHN DOS PASSOS VE «1919»

Roman bir ayna'dır: herkes söylüyor bunu. Peki nedir roman *okumak?* Aynanın içine atlamaktır sanırım. İnsan kendini ansızın ayna camının öte yakasında, bize tanıdık gelen kişilerle nesnelerin arasında buluverir. Oysa bu yalnızca bir havadır, gerçekte onları hiç görmemişizdir. Beri yandan, kendi dünyamızın nesneleri aynanın dışında kalır, birer yansıya dönüşür. Kitabı kapatır, ayna çerçevesinin dışına adımınızı atar, şu bizim doyurucu dünyaya döner, size hiçbir şey söylemeyen yapıları, bahçeleri, insanları yeniden karşınızda bulursunuz; yeniden arkanızda oluşan ayna büyük bir dinginlikle onları yansıtır. Ondan sonra, isterseniz sanatın bir yansıma olduğuna yemin edebilirsiniz; daha açıkgözler işi biçim bozan aynalardan sözetmeye dek vardıracaklardır. Dos Passos, bu saçma ve direngen yanılsamayı, bizi ayaklanmaya itelemek üzere, tam bir bilinçle kullanır. Romanın tam bir yansıma gibi gözükebilmesi için gereken her şeyi yapmış, hattâ sırtına halkçılık urbasını bile geçirmiştir. Çünkü sanatı temelsiz değildir, bir şeyler kanıtlamak ister. Kalkıştığı garip işe bakın: bize, içinde yaşadığımız şu dünyayı göstermek. Açıklamasız, yorumsuz yalnızca *göstermek.* Poliste dönen dolaplar, petrol krallarının buyuruculuğu, Ku-Klux-Klan konusunda en küçük bir açıklama, yoksullukla ilgili ufacık bir acımasız betimleme yoktur. Bize göstermek istediği şeylerin hepsini zaten görmüşüzdür ve

ilk izlenime göre, tam onun göstermek istediği gibi. Bu ağlatısız yaşamların acıklı bolluğunu hemen tanırız; girişilen, başarısızlığa uğrayan, hemen unutulan, yeniden girişilen, hiçbir iz bırakmadan kayıp giden, içlerinden biri, ötekilere tıpatıp benzeyen biri, ansızın, bir bakıma beceriksizce ve hile yaparak, yeryüzündeki insanlardan birini sonsuza dek tiksindiren, hiç önemsemeden bir çarkı bozan şu binlerce serüven hepimizindir. Oysa Dos Passos, her birimizin ayakuydurduğu bu çok iyi bilinen görünümleri betimleyebileceğimiz gibi betimleyerek dayanılmaz hale getirmektedir. O güne dek tiksinmemişleri tiksindirmekte, korkmamışları korkutmaktadır. Sakın bu işte bir bit yeniği olmasın? Çevreme bakıyorum: insanlar, kentler, gemiler, savaş. Ama sahicileri değil: belli belirsiz karanlık ve içkarartıcı bunlar, korkulu düşlerdeki gibi. Bu dünya karşısında duyduğum tiksinti de bana karanlık gözüküyor: o yalnızca ötekine, sıradan bir olayın uyandırabildiği taksintiye —hem de epey uzaktan— *benziyor:* aynanın öbür yakasındayım.

Dos Passos'un nefreti, umutsuzluğu, kendini beğenmiş küçümsemesi sahicidir. Ama işte bundan ötürü dünyası sahici değildir: yaratılmış bir nesnedir. Faulkner'la Kafka'nın yapıtları da içinde olmak üzere, bundan daha büyük, daha iyi gizlenmiş bir sanat tanımıyorum. Bize bundan daha yakın, daha yapmacıklı, daha dokunaklı bir sanat da tanımıyorum: araç gerecini yaşadığımız dünyadan alışından geliyor bu. Ancak, bundan daha uzak, daha yabancı sanat da olamaz; Dos Passos tek bir şey icat etmiş: anlatma sanatı. Eh, bu da koskoca bir evren yaratmaya yetiyor.

Zaman içinde yaşar, zaman içinde bir değer taşırız. Roman da, tıpkı yaşam gibi, şimdiki zamanda geçer. Geçmiş zaman ancak dıştan romansıdır; aslında onu, *güzelduyusal* (estetik) *bir geri çekilişle* şimdiki zaman, bir sahneleme oyunu saymak gerekir. Romanda zarlar atılmamıştır, çünkü roman kişisi özgürdür. Her şey gözümüzün önünde olup bi-

ter; sabırsızlığımız, bilgisizliğimiz, bekleyişimiz kahramandır aynı zamanda. Oysa Fernandez, *anlatı*'nın, tersine, geçmiş zamanda yapıldığını göstermiştir. Ama anlatı, tarihsel sırayı —yaşam için sıralanışı— açıklar; nedenlerin sırasını —kavrayış için sıralanışı— şöyle böyle gizler; olay bizi etkilemez, olgu'yla yasa arasında yarı yolda kalır. Dos Passos'un zamanı kendi özel yaratısıdır: ne romandır, ne de anlatı. Ya da isterseniz şöyle diyelim, Tarih'in zamanıdır. Belirli geçmişle di'li geçmiş öyle yakıştığı için kullanılmamıştır: Joe ya da Evelyn'in başından geçen serüvenlerin *gerçekliği* geçip gitmiş olmalarındadır. Her şey anımsayan birinin ağzından anlatılmaktadır sanki: «*Dick küçükken*, hiç babasından sözedildiğini işitmezdi...» «*O yaz*, Evelyn tek bir şey düşünüyordu: sanat okuluna gitmek...» «Yetkililer durumlarını tartışırken, on beş gün kaldılar Vigo'da, ve canlarına taketti...» Romandaki olay belli olmayan bir zamanda geçmektedir, insan onun hakkında hiçbir şey diyemez, çünkü oluşmaktadır; bir kentte oynaşlarını arayan iki adam gösterebilirsiniz bize, ama «bulmuyorlar» diyemezsiniz, çünkü bu söz doğru olmaz: bir sokak, bir kahve, bir ev kaldıkça aranacaktır. Dos Passos'ta olay ilkin bir ad alır, tıpkı belleğimizdeki gibi, zarlar atılmıştır: «Glen'le Joe birkaç saatliğine indiler karaya ve Marceline'le Loulou'yu bulamadılar.» Olgular burada kesin çizgilerle çizilmiştir, tam *düşünülecek* noktadadırlar. Ama Dos Passos onları düşünmez: nedenlerin sırasını bir an bile sezemeyiz tarih sırası içinde. Bir anlatı değildir bu: ufacık bir olay üzerinde tembel tembel gezinebilmek üzere birkaç yıllık dönemi birkaç sözcükle özetleyiveren, boşluklarla dolu, kaba bir belleğin mırıl mırıl boşalmasıdır. Tıpkı sulu boya duvar resimleriyle minicik kitap resimlerinin karman çorman iç içe geçtiği gerçek belleklerimiz gibi. Gerçi kabarıklık yok değildir, ama büyük bir ustalıkla oraya buraya serpiştirilmiştir. Bir adım

daha atsak, *Ses ve Öfke*'deki budalanın ünlü kendi kendine konuşmasıyla burun buruna gelirdik. Ama böylesi de işi anlak (zekâ) alanına sokmak, akıldışı aracılığıyla belli bir açıklama anıştırmak, bütün o düzensizliğin arkasında Freud'a özgü bir düzenin bulunduğunu sezdirmek olurdu: Dos Passos tam zamanında durur. Böylece geçmiş olgularda şimdiki zaman tadı kalır; sürgün edildikleri yerde, günün birinde, tek bir gün oldukları gibi kalmaya devam ederler: renklerin, gürültülerin, tutkuların açıklanmaz kargaşası. Her olay, başka bir olaydan gelmeyen, ansızın ortaya çıkan, başka nesnelere eklenen, yapayalnız, pasparlak bir *nesne*'dir: başka bir şeye indirgenemeyen bir nesnedir. Dos Passos için anlatmak, toplama yapmaktır. Biçeminin gevşekliği de işte buradan gelmektedir: «ve... ve... ve...» Sarsıcı büyük görünümler, savaş, sevi, siyasal bir hareket, bir işbırakımı, ancak yan yana oturtabileceğimiz sayısız küçük zımbırtıya ayrışmakta, eriyip gitmektedir. Alın size ateş-kes: «Kasım başında ateş-kes söylentileri dolaşmaya başladı, derken, bir ikindi vakti, ansızın Binbaşı Wood, Evelyn'le Eleanor'un paylaştıkları yazıodasına daldı hışım gibi, işlerini bıraktırdı, bağırarak kucakladı kızları: 'Tamam oldu!' Evelyn, olup biteni anlayamadan, Binbaşı Moorehouse'ı dudaklarından öper buldu kendini. Kızılhaç'ın çalışma odaları bir anda büyük bir futbol maçı yengisinin gecesi Üniversite yatakhanesine benzeyiverdi: ateş-kes imzalanmıştı. Herkes bir anda konyak şişelerini kaptı, şarkıya başladı: *'Kıvrıla kıvrıla giden uzun, ince bir yol var'* ya da *'Madelon bize sert davranmıyor!..»* Bu Amerikalılar savaşı Fabrice'in Waterloo'yu gördüğü gibi görmektedirler. Ve gerek niyet, gerek yöntem, üzerinde düşününce, açıkça sezilmektedir: yapılacak şey kitabı kapatıp düşünmektir.

Tutkularla davranışlar da birer nesnedir. Proust onları çözümlüyor, geçmişteki ruh hallerine bağlıyor, böylece gerekli kılıyordu. Dos Passos onların *olgu* niteliklerini koru-

maya çalışır. Yalnız şunu söylemeye izin vardır: «Bakın: Richard şu dönemde şöyleydi, başka bir dönemdeyse böyle.» Sevdalar, kararlar, kendi üzerlerinde yuvarlanan kocaman kar toplarıdır. Biz olsa olsa, ruh haliyle dış durum arasında bir tür *yakışırlık* bulabiliriz: renk ilintisine benzer bir şey. Belki birtakım açıklamaların *yapılabileceği*'nden de kuşkulanabiliriz. Ama bunlar, ağır kızıl çiçekler üzerine konmuş örümcek ağı gibi hafif ve gereksizdir. Bununla birlikte, hiçbir yerde romansal özgürlük duygusuna kapılmayız. tersine, Dos Passos içimizde zorla tatsız bir ayrıntı belirsizliği izlenimi uyandırır. Edimler, coşkular, düşünler ansızın gelip bir kişinin içine yerleşir, orada yuvalanır, ve kişinin pek bir payı olmaksızın çıkıp giderler. Bunlara ister istemez katlandığını söyleyemeyiz: saptar onları — ve kimse kalkıp ortaya çıkışlarına belli bir yasa yakıştıramaz.

Oysa varolmuşlardır. Bu yasasız geçmiş dönüşsüzdür. Dos Passos, anlatı için bile bile tarih görüngesini seçmiştir: bize zarların atıldığını sezdirmek ister. Malraux *Umut*'ta aşağı yukarı şöyle demiştir: «Ölüm'ün en acıklı yanı, yaşamı yazgıya dönüştürmesidir.» Dos Passos, daha kitabının ilk satırlarından başlayarak, ölüme yerleşmiştir. Çizdiği bütün varlıklar kendi üzerlerine kapalıdır. Bedenin ölümünden sonra, çığlık, korku ve ışık dolu olarak, ve cansız, bilmem hangi dünyalarda uçuşan Bergson'cu belleklerine benzerler. Bu sıradan, belli belirsiz yaşamları her an birer Yazgı gibi algılarız. Kendi öz geçmişimiz böyle değildir: bugün değerini ve anlamını değiştiremeyeceğimiz bir tek edimimiz yoktur. Buna karşılık, Dos Passos'un önümüze getirdiği şu binbir renkli nesnelerin, cırlak renklerinin altında, taşlaşmış bir yan vardır: anlamları saptanmıştır. Kapatın gözlerinizi, kendi yaşamınızı anımsamaya, *böyle* anımsamaya çalışın: boğulursunuz. Dos Passos da işte bu çaresiz boğulmayı dile getirmek istemiştir. Anamalcı toplumda insanların yaşamı yoktur, yalnızca yazgısı vardır: yazar bunu hiçbir yerde söylemez, ama

her yerde duyumsatır; usulca, sakına sakına, yazgılarımızın dar kalıplarını kırma arzusunu uyandırana dek üsteler. Birden başkaldıran insanlar oluveririz; yazar, ereğine ulaşmıştır.

Aynanın gerisindeki başkaldıranlar. Bizim dünyada başkaldıransa bunu değiştirmek istemez: o, insanların *şimdiki* durumunu, günü gününe oluşan durumunu değiştirmek arzusundadır. Şimdiki zamanı geçmiş zamanda anlatmak hile yapmak, yaşayan sahici insanlar yüzlerine taktıkları zaman korkunçlaşan karnaval maskesi gibi donmuş, garip ve güzel bir dünya yaratmaktır.

Peki roman boyunca içlerini boşaltan bu bellekler kimindir? İlk bakışta kahramanlarınmış, Joe'nun, Dick'in, Fillette'in Evelyn'inmiş gibi gözükürler; ve pek çok yerde bu doğrudur: genellikle, romandaki kişilerden biri içten davrandığı, içinde şöyle ya da böyle bir doluluk belirdiği zaman, öyledir: «İşten sonra, çilek kokulu Paris gündoğumunda, ıstırap derecesine varan bir yorgunlukla eve dönerken, terden sırıl sıklam olmuş saçlar, pıhtılaşmış kana ve çamura belenmiş gergin parmaklar, gözler anımsayınca...» Ancak, çoğu kez, anlatan kahramanla çakışmaz: kahraman belki onun dediğini demezdi, ama aralarında gizli bir suçortaklığı bulunduğunu sezeriz, anlatan, dışardan bakıldığında, kahramanın dilediği gibi anlatmaktadır. Dos Passos, bu suçortaklığının yardımıyla bize, duyurmadan, dilediği geçişi yaptırır: ansızın ürkütücü bir belleğin içinde buluruz kendimizi, her anısı bizi rahatsız eden, bize sağımızı solumuzu şaşırtan, roman kişilerinden birinin ya da yazarın olmayan bir bellektir bu: bir bakıma, hem cezalandıran, hem suçortaklığı eden bir koro'dur anımsayan: «Buna karşın, okulda çok başarılıydı, öğretmenleri özellikle de İngilizce öğretmeni Miss Teagle çok severdi onu, çünkü iyi yetiştirilmişti, herkesi güldüren ufacık şeyleri saygısızlık etmeden anlatırdı. İngilizce öğretmeni, İngilizce kompozisyon yazma konusunda ger-

çekten yetenekli olduğunu söylüyordu. Bir Noel Bayramı'nda öğretmenine Çocuk İsa ile Üç Kral üstüne yazdığı küçük şiiri gönderdi, o da bizimkinin yetenekli olduğuna karar verdi.» Anlatı biraz allanıp pullanır ve kahramanla ilgili sözler duyurulardaki gösterişli bilgilere dönüşür: «bizimkinin yetenekli olduğuna karar verdi.» Tümcenin ardından herhangi bir yorum gelmez, tersine bir tür toplumsal yankılanma kazanır. Bir *bildiri*'dir bu. Nitekim, çoğu kez, kahramanlarının düşüncelerini öğrenmek istediğimizde, Dos Passos bize, saygılı bir yantutmazlıkla, onların bildirimlerini iletir: «Fred... yola çıkmazdan bir gün önce doyasıya çapkınlık edeceğini bildiriyordu. Cepheye varınca belki öldürülecekti: ee, neden yapmasındı? Dick de ona, kadınlarla gevezelik etmeye bayıldığını, ama gerisinin fazla ticaret koktuğunu, dolayısıyla kendisini tiksindirdiğini söylüyordu. Frenchie adını taktıkları, gittikçe Avrupalı havalara bürünen Ed. Schuyler sokak kızlarının çok çocuksu olduklarını söyledi.» *Paris-Soir*'ı açıyorum: «Özel muhabirimiz bildiriyor: Charlie Chaplin, Şarlo'yu öldürdüğünü söylüyor.» Tamam: Dos Passos, kahramanlarının sözlerini bize basın bildirileri biçiminde aktarıyor. Böylece, bu sözler düşünceden koparılıyor, Dos Passos'un canı istediği zaman esinlendiği davranışçılar gibi yalnızca yalın tepkiler saymamız gereken, arı sözler haline geliyorlar. Ama beri yandan sözün toplumsal bir önemi de var: kutsaldır, özdeyiş olur sonradan. Bu tümceyi söylediği zaman Dick'in kafasından geçenin hiç önemi yok, diye düşünür sonuçtan hoşnut koro. Önemli olan, söylenmiş olmasıdır: zaten epey uzaklardan gelmektedir, Dick'in kafasında oluşmamıştır, Dick konuşmaya başlamazdan önce, gösterişli, dokunulmaz bir gürültüdür; o bu tümceye yalnızca olumlama gücünü ödünç vermiştir. Görünüşe göre, her birimizin kendi durumuna uygun sözcükleri çekip aldığı bir sözler ve beylik düşünceler tavanı var. Bir de davranışların asıldığı tavan. Dos Passos bize davranışları arı olaylar, bir hay-

vanın özgür devinimleri, yalın *dış görünüşler* gibi susuyormuş numarası yapmaktadır. Oysa bu yalnızca dış görünüştür: gerçekte, onları anlatırken koronun, kamuoyunun bakış açısını benimser. Dick'in ya da Eleanor'un, belli belirsiz övücü bir mırıltının eşlik etmediği, gösteri sayılamayacak tek bir davranışları yoktur: «Chantilly'de şatoyu gezdiler, su çukurlarındaki sazan balıklarına yem verdiler. Ağaçların altında, kauçuk minderlere oturup yemek yediler. J.-W., kır gezintilerinden nefret ettiğini söyleyip herkese, en zeki kadınların bile neden hep kır gezintileri düzenlediklerini sorarak ortalığı kırdı geçirdi. Yemekten sonra, savaş sırasında Uhlanların yıktığı evleri görmek üzere, Senlis'e dek uzandılar.» Yerel bir gazetedeki, eski savaşçıların düzenlediği şölenin özetine benzemiyor mu? Davranış incecik bir zar haline gelirken, ansızın, *önem taşıdığını*, yani hem insanı bağlayıp hem de kutsal olduğunu farkederiz. Kimin için önemlidir? Hani şu «herkes» denen tiksinç bilinç için, Heidegger'in «das Man» (İnsanoğlu) adını verdiği varlık için. Peki ama, kim yaratıyor bu bilinci? Ben okurken, kim canlandırıyor onu? Kim olacak, ben. Sözcükleri anlamak, paragraflara bir anlam verebilmek için, ilkin onun bakışaçısını benimsemem, alkışçı koroya katılmam gerekir. Söz konusu bilinç ancak benim aracılığımla varolur; ben olmasam, ak kâğıt üzerindeki kara lekelerden başka bir şey kalmazdı geriye. Ancak, şu ortak bilinç *olduğum* an kendimi o bilinçten koparmak, ona yargıç gibi bakmak istiyorum: yani kendi varlığımdan kopmak istiyorum. Dos Passos'un okurunda uyandırmayı çok iyi bildiği şu utançla rahatsızlık da işte buradan gelir; istemeden suçortağı olan ben —üstelik, bunun istemeden olup olmadığı da pek belli değildir— yasakları hem yaratmakta, hem elimin tersiyle itmekteyim; benliğimin derinliklerinde, kendime karşı, yeniden devrimci olup çıkarım.

Buna karşılık, nasıl da nefret ederim Dos Passos'un ki-

şilerinden! Bana bir an onların bilinçleri gösteriliyor, şöyle ancak yaşayan hayvanlar olduklarını gösterecek kadar, sonra yine ardı arkası gelmemecesine törenli demeçleriyle kutsal davranışlarının örgüsünü açıyorlar önüme. Onlarda ayırım hiçbir zaman dışla iç, bilinçle gövde arasında olmaz, kendini sözcüklerle anlatamayan, bireysel, çekingen, kesikli bir düşüncenin anlaşılmaz mırıldanmalarıyla toplu gösterilerin yapışkan dünyası arasında olur. Bundan sonra artık karşımıza bir örnek-işçi getirmeye, Nizan'ın *Antoine Bloyé*'de yaptığı gibi, binlerce varoluşun kesin ortalaması bir varlık oluşturmaya hiç gerek yoktur. Dos Passos, tersine, bütün çabasını bir yaşamın benzersizliğini yansıtmaya harcayabilir. Kişilerin her biri tek'tir, biricik'tir; başına gelenler, yalnız onun başına gelebilir. Ve hiç önemi yoktur bunun, çünkü toplumsal varlık onu bütün öbür özel durum ve koşullardan daha çok etkilemiştir, çünkü toplumsal varlık *o'dur*. Böylece, yazgıların rastlantısallığıyla ayrıntının olağanlığının ötesinde, Zola'mn bedensel (işlevsel) gerekliliğinden, Proust'un ruhsal çarklarından daha esnek bir düzen, sonradan hiç ummadıkları zaman yine enselemek üzere kurbanlarını bırakan, uzaklaşmalarına göz yuman sokulgan ve yumuşak bir zorlama, sayılamasal bir gerekircilik (déterminisme statistique) sezeriz. Öz yaşamlarına gömülmüş bu insancıklar becerebildikleri gibi yaşamaktadır, uğraşıp didinmektedir, başlarına gelenler önceden saptanmamıştır. Bununla birlikte, en kötü şiddetleri, kusurları, çabaları doğumların, düğünlerin, canına kıymaların düzenliliğini aksatmaz. Gazın, kendisini barındıran kabın iç yüzüne yaptığı basınç bu gazı oluşturan moleküllerin bireysel öyküsüne bağlı değildir.

Hep aynanın öte yakasmdayız. Dün en iyi dostunuzu gördünüz, savaş karşısında duyduğunuz tutkulu nefreti dile getirdiniz. Şimdi gelin bu konuşmayı Dos Passos gibi anlatmaya çalışın: «Ve iki yarım ısmarladılar, savaşın tiksinç bir şey olduğunu söylediler. Paul, savaşmaktansa her şeyi

yapmaya razı olduğunu, Jean da ona katıldığını söyledi, bunun üzerine ikisi de duygulandı, aynı görüşü paylaştıklarına sevindiklerini söylediler. Paul, eve dönerken, Jean'ı daha sık görmeyi kararlaştırdı.» Hemen kendinizden nefret edersiniz. Ama çok geçmeden, kendinizden böyle *sözedemeyeceğinizi* anlarsınız. Ne denli az içten olursanız olun, hiç değilse içten olmayışınızı yaşıyordunuz; tek başınıza oynuyordunuz onu, sürekli bir yaratışla bir andan ötekine varlığını uzatıyordunuz. Toplu tasarımların sizi tuzağa düşürmesine izin verdiyseniz bile, onları ilkin bireysel bir istifa gibi yaşamanız gerekti. Bizler ne robotuz, ne de kaçık; daha da kötüsüyüz: özgürüz. Ya bütünüyle *dışardayız* ya da bütünüyle *içerde.* Dos Passos'un insanıysa melezdir, yarı içerde-yarı dışardadır. Biz de onun yanındayız, içindeyiz, onun yalpalayan bireysel bilincini yaşamaktayız, ve birden, bu bilinç gevşer, zayıflar, ortak bilinçte eriyip gider. Biz de bu evrimi izleriz, ve ansızın, aman zaman demeye vakit bulamadan, dışarda kalıveririz. Aynanın arkasındaki adam. Garip, horgörülesi, büyüleyici yaratık. Dos Passos, bu sürekli kayıştan güzel etkiler elde etmeyi bilir. Joe'nun ölümünden daha çarpıcı şey bilmiyorum: «Joe iki 'azman'dan kurtuldu, tam geri geri kapıya giderken, aynada, kısa kollu gömlek giymiş bir yarmanın iki elle kavradığı şişeyi kafasına indirmek üzere olduğunu gördü. Şişe beynini dağıttı, her şey bitti.» Şişenin kafaya inişine dek, Joe'nun içinde, onunla birlikte yaşıyoruz. Şişenin inişinden hemen sonra, dışarda, toplu bellekte, koroyla birlikteyiz: «ve her şey bitti». Hiçbir şey bundan daha iyi duyuramaz hiçleşmeyi. Bundan sonra çevirdiğimiz her sayfa, başka bilinçlerden, başka dünyalardan sözeden her sayfa cesedinin üstüne atılan bir kürek toprak gibidir. Ama aynanın öte yakasında geçen bir ölümdür bu: gerçekte, hiçliğin güzel *görünüşü*'nü yakalamaktayız. Gerçek hiçlik ne duyumsanabilir, ne de düşünülebilir. Sahi-

ci ölümümüz konusunda hiçbir zaman diyecek sözümüz olmayacak — bizden sonra başkasının da öyle.

Tıpkı Faulkner'in, Kafka'nın, Stendhal'inki gibi, Dos Passos'un dünyası dayanılmaz bir dünyadır, çünkü çelişiktir. Ama işte bundan ötürü güzeldir: güzellik, üstü örtülü bir çelişkidir. Dos Passos'u çağımızın en büyük yazarı sayıyorum.

Ağustos 1938

FRANÇOIS MAURIAC VE ÖZGÜRLÜK

Roman bize nesneleri değil, onların imlerini (işaretlerini)[1] gösterir. Peki, birtakım şeyleri boşlukta *gösteren* bu imlerle, sözcüklerle nasıl kurabiliriz ayakta duran bir dünyayı? Stavrogin nasıl olup da yaşamaktadır? Canını benim imge gücümden aldığına inanmak yanlış olur: sözcükler, onlara dayanarak düş kurduğumuz zaman birtakım imgeler doğururlar, ama okurken düş kurmam, bir gizli yazıyı çözerim. Hayır, ben Stavrogin'i kafamda canlandırmam, beklerim, edimlerini, serüveninin sonunu beklerim. *Ecinniler*'i okurken yoğurduğum şu yoğun madde kendi bekleyişim, kendi zamanımdır. Çünkü kitap dediğin ya bir yığın yapraktır, ya da devinim halindeki kocaman bir biçim: okuma. Romancı bu devinimi yakalar, ona kılavuzluk eder, sağa sola çeker, kişilerini onunla yoğurur; bir dizi küçük okumadan, herbiri yalnız bir dans süren küçük asalak yaşamlardan oluşan roman okurlarının zamanıyla beslenip kabarır. Ancak, sabırsızlıklarımın, bilgisizliklerimin süresinin kendini bırakması, şu uydurulmuş yaratıkların eti ke-

---

[1] Aşağıdaki eleştirileri **Maimona** ya da **Plongées** gibi daha yeni yapıtlar konusunda da yapabilirdim. Ama Bay Mauriac'ın **La Fin de la Nuit**'yi (Gecenin Sonu'nu) yazarken açık seçik amacı özgürlük sorununu ele almaktı. Bundan ötürü örneklerimi bu kitaptan almayı yeğledim.

miği haline getirilmeye ve karşıma çıkarılmaya izin verebilmesi için, romancının onları tuzağa düşürmeyi bilmesi, elindeki imlerle, kitabının bağrında, geleceğin henüz oluşmadığı, benimkine benzer bir zaman yaratması gerekir. Kahramanın ilerki eylemlerinin soyaçekim, toplumsal etkiler ya da başka bir düzenek tarafından önceden saptandığı kuşkusuna düşersem, zamanım hemen bana doğru çekilir; artık ortada kıpırtısız bir kitabın karşısında yalnızca ben, okuyan, sürüp giden ben kalırım. Roman kişilerinizin yaşamasını mı istiyorsunuz? Özgür olmalarını sağlayın. Burada yapılması gereken tanımlamak, hele hele açıklamak değildir (bir romanda en iyi ruhsal çözümlemeler bile ölüm kokar), yalnız kestirilmez tutkularla edimler *sunmak*'tır. Rogojin'in biraz sonra yapacağını ne kendisi bilir, ne de ben; suçlu oynaşını göreceğini bilirim, ama kendine egemen olup olamayacağını, aşırı öfkenin onu sevgilisini öldürmeye itip itmeyeceğini kestiremem: özgürdür. Usulca onun kimliğine girerim, benim bekleyişimle beklemeye başlar, *benim içimde* korkar; yaşar.

Gecenin Sonu'nu okumaya hazırlanırken, Hıristiyan yazarların, inançlarının doğasından ötürü, roman yazmaya herkesten daha elverişli oldukları geldi aklıma: dine inanan adam özgürdür. Birinden öğrendikleri için, Katoliklerin yüce bağışlayıcılıkları bizi sinirlendirebilir: ama eğer romancıysalar, bu hoşgörü işlerine yarar. Birer belirsizlik merkezi olan roman kişisiyle Hıristiyan'ın da birer kişilikleri vardır elbet, ama bu kişilik kaçıp kurtulmaya yarar; doğalarının ötesinde özgür olan bu kişiler eğer doğalarına kapılırlarsa, bu da özgürlüktendir. Kendilerini ruhsal olayların çarkına kaptırabilirler, ama hiçbir zaman birer çark haline gelmezler. Hıristiyanlığın günah kavramı bile, roman sanatının bir ilkesine benzer. Hıristiyan günah işler, roman kahramanının da kusur işlemesi gerekir: kimsenin silemeyeceği, ancak bağışlatılması gereken kusur okura zamanın geri döndürülmez

liğini göstermeseydi, sanat yapıtına bir gereklilik, bir acımasızlık kazandıran ivedilik öylesine yoğun bir süreklilik göstermeyecekti. Nitekim, Dostoyevski bir Hıristiyan romancısıdır. Tıpkı Pasteur'ün Hıristiyan *ve* bilgin oluşu gibi, romancı *ve* Hıristiyan değildir: İsâ'ya kulluk etmek için romancıdır.

Hıristiyan romancı Bay Mauriac da öyledir. *Gecenin Sonu* adlı kitabı bir kadını özgürlüğünün en derin yerinde yakalamak ister. Önsözde dediğine göre, betimlemek istediği, «yazgıları en kalın çizgilerle belirlenmiş kişilere bırakılmış erk, yani kendilerini ezen yasaya hayır diyebilme gücüdür». Bir anda kendimizi roman sanatının, dinsel inancın bağrında buluruz. Oysa, kitabı bitirdiğim zaman, umut kırıklığına uğradığımı itiraf ederim; bir an bile kendimi kaptıramadım, bir an bile *kendi* zamanımı unutamadım. Yaşıyor, yaşadığımı duyumsuyor, biraz esniyor, zaman zaman: «Eh, iyi oynanmış!» diyordum; Thérèse Desqueyroux'dan çok, Bay Mauriac'ı düşünüyordum, edepsiz ağırbaşlılığı, gidip gelen iyi niyetiyle, sinirlerden kaynaklanan içlendiriciliği, hırçın ve dengesiz şiiri, tutuk deyişi, apansız bayağılığıyla Bay Mauriac'ı. Peki neden acaba ne onu, ne kendimi unutabildim? N'olmuştu Hıristiyan yazarın romana yatkınlığına? Bunun için yeniden özgürlüğe dönmemiz gerek. Bay Mauriac, kadın kahramanına bağışladığı özgürlüğü, bize nasıl gösteriyor acaba?

Thérèse Desqueyroux yazgısıyla savaşıyor elbet. Demek ki iki kişiliği vardır. Bir yanıyla, Doğa'nın ayrılmaz bir parçasıdır, ona bakıp, tıpkı bir çakıltaşı ya da meşeye yaptığımız gibi: şöyledir Thérèse, diyebiliriz. Ama bir yanı bütün betimlemelerin, tanımlamaların dışında kalır, çünkü yokluktan başka bir şey değildir. Özgürlük Doğa'yı kabul ettiği an, alınyazısı başlar. Yadsıdığı, işleri yokuşa sürdüğü zamansa Thérèse Desqueyroux *özgür*'dür. Hayır deme özgürlüğü — ya da en azından evet dememe özgürlüğü («on-

lardan yalnızca geceye boyuneğmemeleri istenmektedir»). Descartes'a özgü, yalnızca cezalandırma yetkisine sahip, ama cezalandırmaktan kaçındığı için ulu, «hep yeniden başlanan», adsız, yazgısız, sonsuz, biçimsiz özgürlük. Ya da en azından, önsözde sezinlediğimiz özgürlük bu. Peki, romanda bulur muyuz onu?

İlkin şunu söyleyelim: bu heyecan verici istem romansal olmaktan çok ağlatısaldır. Thérèse'in doğal atılımlarıyla isteminin geri gelişleri arasında bocalamaları insanın aklına Rotrou'nun dörtlüklerini getiriyor; ve romandaki gerçek çatışkı, özgürlüğün kendi kendisiyle çatışmasıdır. Dostoyevski'de, özgürlük daha kaynağında zehirlenir; çözülmek istediği zaman içersinde düğümlenir. Dimitri Karamazof'un kendini beğenmişliği, bir anda parlayışı Alyoşa'nın köklü iç dinginliği kadar özgürdür. Onu boğan, boğuştuğu doğa Tanrı'nın yarattığı doğa değildir, kendi eliyle yarattığı, olmaya yemin ettiği, zamanın geri döndürülmezliğiyle donup kalmış doğadır. Alain, bu anlamda, kişiliğin bir yemin olduğunu söyler. Bay Mauriac'ı okurken —bu belki de onun övüncüdür— çok daha yetenekli, çok daha büyük başka bir Thérèse düşlüyoruz. Ancak, özgürlüğün doğaya karşı verdiği savaş saygıdeğer eskiliği ve katı kuralcılığıyla kendini göstermektedir: akıl tutkularla savaşmakta, imgelemle bedene bağlanmış olan Hıristiyan ruhu bedenin iştahlarına kafa tutmaktadır. Doğru gibi durmasa da, şimdilik bu izleği (temayı) kabul edelim: güzel olması yeterli.

Ne var ki, Thérèse'in savaşması gereken şu «alınyazısı» acaba yalnızca eğilimlerinin gerektirdiği bir şey midir? Bay Mauriac buna yazgı diyor. Ama biz yazgıya kişilik'i karıştırmayalım. Kişilik denen şey biziz, niyetlerimize sızan, çabalarımızı, bize çaktırmadan, hep aynı yönde çarpıtan yumuşak güçlerin tümüdür. Thérèse, kendisini aşağılayan Mondoux'ya sinirlendiği zaman Bay Mauriac şunları yazar: «Evet,

bu sefer konuşan o'ydu: önüne geleni ısırmaya hazır bir Thérèse...» Thérèse'in kişiliğidir bu. Ama az sonra, yaralayıcı bir yanıt bulup söyledikten sonra uzaklaşırken de şunları okurum:[1] «Emin bir elin indirdiği bu vuruş onun gücünü ölçmesine, kutsal görevinin bilincine varmasına yardım ediyordu.» Hangi kutsal görev? O zaman, önsözdeki şu sözleri anımsarım: «zehirlemek ve baştan çıkarmak üzere ona verilmiş güç». Alın size kişiliği sarmalayıp aşan, Doğa'mn bağrında, kimi zaman da Bay Mauriac'ın böylesine aşağılık derecede ruhbilimsel yapıtında Doğaüstü Varlık'ın gücünü simgeleyen Yazgı. Elinden kurtuldukları an, isteklerine bağlı olmaksızın, Thérèse'in bütün edimlerini çekip çeviren, ve —en iyi niyetlilerini bile— çok kötü sonuçlandıran belli bir yasadır bu. İnsanın aklına hemen bir meleğin verdiği ceza geliyor: «Ağzını her açışında, içinden kurbağalar çıkacak.» Bu dediğime inanmıyorsanız, büyücülükten hiçbir şey anlamıyorsunuz demektir. Ama Tanrı'ya inanan çok iyi anlar: öbür büyücülüğün ilk günahın dile gelmesinden başka nedir ki bu? Dolayısıyla, Bay Mauriac'ın, Alınyazısı'ndan tam bir Hıristiyan gibi sözederken içten olduğunu kabul ediyorum. Ama ondan romancı gibi sözederken artık kendisini izleyemiyorum. Thérèse Desqueyroux'nun yazgısı bir yandan kişiliğindeki bir kusurdan, öte yandan da, edimlerini etkileyen bir ilençten gelmektedir. Oysa, bu iki etken bağdaşamaz: birinciyi kahramanın içinden bakarak saptayabiliriz, ikinci içinse Thérèse'in girişimlerini en uç noktalara dek büyük bir dikkatle izleyecek bir tanığın yapacağı sayısız gözleme gerek vardır. Bay Mauriac bunu öylesine iyi bilir ki, Thérèse'i bize yazgısı önceden saptanmış bir varlık gibi göstermek istediği zaman, bir yapmacığa başvurur: onu bize *baş-*

[1] Bundan da bayağı bir sahne bilmiyorum, ve işin garibi, hiç kuşkusuz, bu bayağılığı Bay Mauriac'ın kendisine yüklemek gerekiyor.

kalarına göründüğü gibi gösterir: «O geçerken insanların başını çevirmesinde şaşılacak bir yan yoktu: pis kokulu bir hayvan kendi kendini ele verir.» Bütün roman boyunca bize şöyle yarım yamalak gösterilen büyük melez görüntü budur işte: Thérèse —ama salt arı özgürlüğüyle sınırlandırılmamış Thérèse—, kendi benliğinden kaçıp kötülük getirici bir sis halinde dünyanın bilinmeyen yerlerine dağılan Thérèse. Peki ama, daha başından buna razı olmadıkça, nasıl bilebilir bir yazgısı olduğunu? Ya Bay Mauriac, o nerden biliyor? Yazgı düşüncesi şiirsel ve seyirseldir. Romansa eylemdir, romancının savaş alanından kaçmaya, bir tepeye rahatça yerleşip vuruşları değerlendirmeye, Silâhların Yengisi'ni düşlemeye hakkı yoktur.

Bay Mauriac'ın rastlantıyla, bir kerecik, kendini şiirsel deyişin çekiciliğine kaptırdığını sanmamak gerekir: yapıtındaki kişiyle ilkin özdeşleşmek, sonra ansızın yüzüstü bırakmak ve ona bir yargıç gibi dışardan bakmak sanatının özelliğidir. Daha ilk sayfadan, öyküyü Thérèse'in bakışaçısını benimseyerek anlatacağını bize sezdirmişti; gerçekten de, gözlerimizle Thérèse'in yatakodası, hizmetçisi ve sokaktan gelen gürültüler arasında hemencecik başka bir bilincin saydam ağırlığının bulunduğunu duyumsarız. Ama birkaç sayfa sonra, kendimizi hâlâ onun içinde sanırken, bir de bakarız ki çoktan bırakmış, dışarı çıkmışız, Bay Mauriac'la birlikte, Thérèse'i seyretmekteyiz. Çünkü Bay Mauriac, bu gözbağcılıkta, «üçüncü tekil kişi»nin romansal belirsizliğini kullanmaktadır. Bir romanda, «o», *başkası*'nı, yani içi gözükmeyen, yalnızca dışını görebildiğimiz birini gösterir. Örneğin: «*Onun* titrediğini farkettim» derkenki gibi. Ama kimi zaman bu zamir bizi alıp mantık gereği birinci tekil kişiyle anlatılması gereken özel bir dünyaya da götürebilir: «Büyük bir şaşkınlıkla kendi sözlerinin çınlamasını işitiyordu.» Gerçekten de, bu *o*'nun *ben* olup olmadığını, yani: kendi sözlerimin çınlayışını işitiyordum deyip diyemeyeceğimi bilemem.

Gerçekte romancılar bu yerleşmiş anlatım biçimini, okurdan dönüşü olmayan bir suçortaklığı istememek, «Ben»in başdöndürücü sıcaklığını saydam bir boyayla örtmek için, bir tür ağırbaşlılıkla kullanırlar. Kadın kahramanın bilinci, okurun romandaki dünyaya göz atabilmesine izin veren cep dürbünüdür; «o» sözcüğü de insanda dürbünle bakıyormuş yanılsamasını uyandırır; bu, açımlayıcı bilincin de bir roman yaratığı olduğunu anımsatmakta, ayrıcalıklı bakışaçısının üstündeki bir bakışaçısım dile getirmekte, okur için sevdalıların pek sevdiği bir dileği gerçekleştirmektedir: hem kendisi, hem başkası olmak. Demek ki aynı sözcük iki karşıt işlev yüklenmiştir: «o-özne» ya da «o-nesne» olma işlevi. Bay Mauriac, Thérèse'in görünüşlerinden birini bırakıp öbürüne çaktırmadan geçerken işte bu belirsizlikten yararlanmaktadır: «Thérèse duyduğundan utandı.» Tamam. Bu Thérèse öznedir, benden belli bir uzaklıkta tutulan bir *ben*'dir ve ben bu utancı *Thérèse'in içinde* tanırım, çünkü Thérèse'in kendisi onu duyduğunu kabul etmektedir. Ancak bu durumda, Thérèse'in içini onun gözleriyle okuduğuma göre, onun hakkında yalnız kendisinin bildiklerini bilebilirim: onun bütün bildiklerini, ama yalnız onun bildiklerini. Gerçekte *Thérèse'in kim olduğunu* bilebilmek için bu suçortaklığını bozmam, kitabı kapatmam gerekir: o zaman elimde aydınlığını sürdüren, ama geçip gitmiş her şey gibi sımsıkı kapanmış şu bilincin anısından başka şey kalmazdı ve ben onu kendi yitik yaşamımın bir parçası gibi yorumlardım. Oysa ben yapıtındaki kişilerin burnunun dibindeyken, yanılgılarıyla yanılırken, yalan attıkları zaman suçortaklığı ederken, Bay Mauriac, hiç beklemedikleri anda içlerinden kendilerinin bilmedikleri, kişiliklerinin bir madalyona kazınırcasma işlendiği zemini salt benim için aydınlatan şimşekler geçirmektedir: «Zihninde, *hiç değilse aydınlık bilincinde*, hiçbir zaman, Thérèse Desqueyroux'nun bilinmeyen bir serüveniyle bir suç arasında en küçük bir ilinti kurulmamış-

tı», vb. — Bir anda çok garip bir duruma düşüverdim: ben *Thérèse'im*, güzelduyusal bir geri çekilişle baktığımda, o benim içimde. Düşünceleri benim düşüncelerim, onunla birlikte oluşturuyorum bu düşünceleri. Bununla birlikte, onun hakkında kendisinin bilmediği şeyler biliyorum. Ya da, bilincinin göbeğine yerleşmiş, kendini kandırmasına yardım ediyor, aynı zamanda onu yargılıyor; mahkûm ediyor, onun içine *başka biri* gibi yerleşiyorum: «Yalanının bilincine varmamak elinde değildi: bununla birlikte bu yalana sığınıyor, orada dinleniyordu.» Bu tümce, Bay Mauriac'ın benden beklediği dönekliği yeterince gösteriyor. Kendini kandırmak, bunu farketmek ve yine de onu kendinden gizlemeye çalışmak: budur işte Thérèse'in tutumu, ve ben bu tutumu yalnız onun aracılığıyla yakalayabilirim. Ancak, bu tutumun bana gösterilişinde acımasız bir tanık yargısı var. Neyse, bu rahatsızlık çok sürmüyor zaten: Bay Mauriac, yukarda belirsizliğine parmak bastığım şu «üçüncü tekil kişi» yararına, ansızın beni de ardından sürükleyerek Thérèse'in dışına kayıveriyor: «Düzgün sana ne kadar yakışıyor, yavrum... Thérèse'in ilk sözü, bir kadının başka bir kadına söylediği söz bu oldu.» Thérèse'in bilincinin ateşi sönmüştür, artık içi aydınlık olmayan şu roman kişisi yeniden eski tıkız geçirimsizliğine kavuşmuştur. Oysa, ne ad, ne onun yerini tutan zamir, ne de anlatının gidişi değişmiştir. Bay Mauriac giderek bu gidiş-gelişi öylesine doğal bulur ki, aynı tümce içinde özne-Thérèse'den nesne-Thérèse'e geçiverir: «Saatın dokuzu vuruşunu işitti. Biraz daha vakit kazanmak gerekiyordu, çünkü ona birkaç saatlık uyku sağlayan hapı yutmak için daha çok erkendi; *bu sakınımlı umutsuzun alışkanlıkları içinde olduğundan değil,* ama o akşam bu yardımı elinin tersiyle itemezdi.» Kimdir Thérèse'i «sakınımlı umutsuz» diye yargılayan? Kendisi olamaz. Hayır, Bay Mauriac bu, ben'im: Desqueyroux'nun dosyası elimizin altında, verdiğimiz hükmü bildiriyoruz ona.

Bay Mauriac oyununu burda kesmez: pek sevdiği karıştırıcı, meraklı şeytan Asmodée gibi, evlerin çatısını bir köşesinden yakalayıp kaldırmaya bayılır. Kolayına geldiği an, Thérèse'i yüzüstü bırakır, gidip başka bir bilincin göbeğine, Georges'un, Marie'nin, Bernard Desqueyroux'nun, hizmetçi Anne'ın bilincine yerleşir. Şöyle birkaç kez dönenir, sonra kuklalar gibi çekip gider: «Thérèse, geriye yatırılmış şu yüzde hiçbir şey okuyamıyor, genç kızın: 'Bütün ömrümce şu yaşlı kadının birkaç günde aldığı yolu alamayacağım...' diye düşündüğünü *bilmiyordu.*» Bilmiyor muydu? Aman canım, ne önemi var: Bay Mauriac onu bilgisizliğiyle yüzüstü bırakır, hop diye Marie'nin bilincine atlar ve bize o kısa ânı aktarır. Başka zamansa, tersine, büyük bir eliaçıklıkla, yaratıklarından birini romancının tanrısal açıkgörüşlülüğüne ortak eder: «Kollarını uzattı, adamı kendine çekmek istedi, ama beriki şiddetle kendini kutardı, ve Thérèse onu yitirdiğini *anladı.*» Eldeki belirtiler belirsizdir, üstelik yalnız şimdiki ânı bağlamaktadır. Ama ne önemi var? Bay Mauriac Georges'un, Thérèse'in yitirilmiş olduğuna karar vermiştir. Tıpkı Eski Yunan'da Tanrıların, Oidipus'un babasını öldürüp anasıyla yatmasına daha başından karar verişleri gibi. Bunun üzerine, verdiği kararı bize bildirmek için, yarattığı kişiye kısa bir süre önbilici Tiresias'ın gücünü ödünç verir: kormayın, biraz sonra eski karanlığına gömülecektir. Nitekim, az sonra karartma başlar: bütün bilinçler söner. Yorulan Bay Mauriac, ansızın, bütün kişilerinden elini eteğini çeker: geriye yalnızca dünyanın dış görünüşleri, kartondan yapılmış bir bezem içinde dolaşan birkaç kukla kalır:

«Küçük kız gözlerini örten elini çekti:

— Uyuyorsunuz sanmıştım.»

Ses bir daha yalvardı:

«Yemin et mutlu olduğuna.»

Alacakaranlıkta birtakım el-kol hareketleri, sesler. Birkaç adım ötede, Bay Mauriac oturmuş, düş kurmaktadır:

«Kimbilir ne acı çekmişsinizdir anneciğim? — Yoo, hayır, hiçbir şey duymadım...» Allah, Allah! bütün o hırıltılar, şu morarmış yüz ıstırap belirtisi değildi demek? Ya da acaba bir ıstırap eehenneminden geçip de hiç anımsamamak elimizde midir?

Marie'in kişiliğini bilenler için, genç kızın bu tür akıl yürütmelerle vakit yitirmediği besbellidir. Hayır: yedinci günün dinginliğidir bu, ve Bay Mauriac yaratısına bakıp duygulanmakta, kendi kendine sorular sormakta, düş kurmaktadır.

Ona feleğini şaşırtan da budur zaten. Eskiden, yaratıkları karşısında Tanrı neyse romancının da kendininkiler karşısında o olduğunu yazmıştır, ve uygulayımındaki bütün gariplikler kişilerine Tanrı gibi bakışıyla açıklanmaktadır: Tanrı her şeyin içini dışını, ruhlarla bedenlerin dibini, bütün evreni bir anda görür çünkü. Bay Mauriac da, aynı biçimde, kendi küçük dünyasındaki her şeyi en küçük ayrıntısına dek bilir; kişileri hakkında söyledikleri İncil sözüdür, o bu kişileri geri dönülmemecesine açıklar, sınıflandırır, mahkûm eder. Kalkıp sorsak: «Thérèse'in sakınımlı bir umutsuz olduğunu nerden biliyorsunuz?», mutlaka pek şaşırırdı: «İyi ama, onu ben yaratmadım mı?» diye karşılık verirdi.

Hayır efendim! Söylemenin tam sırasıdır: romancı Tanrı değildir. Conrad'ın, Lord Jim'in belki de «bir roman kişisi» olduğunu söylerkenki sakınımını düşünelim. Bunu kendi adına öne sürmekten kaçınır, bu sözü kişilerinden birinin, onu korka korka söyleyen, her an yanılabilen birinin ağzından söyletir. Böylece şu açık seçik «roman kişisi» lâfı bir derinlik, etkililik, bilinmez bir gizem kazanır. Bay Mauriac'ta yoktur böyle bir şey: «sakınımlı umutsuz» bir varsayım değildir, bize gökten inen bir aydınlıktır. Kahramanının kişiliğini bize yakalatma sabrını gösteremeyen yazar ansızın bu kişiliğin anahtarını veriverir. Ben de zaten böyle mut-

lak yargılara varmaya hakkı olmadığını savunuyorum. Roman, değişik bakış açılarından anlatılan bir eylemdir. *Gecenin Sonu*'nda şunları yazan Bay Mauriac da bunu bilir: «...aynı kişilikle ilgili en çelişik yargılar doğrudur, çünkü bütün iş aydınlatmadadır, ve hiçbir aydınlatma öbüründen daha çok şey göstermez...» Yalnız, bütün bu yorumların devinim halinde olması gerekir, yani yorumladığı eylemin akışına kapılması. Kısacası, bir oyuncunun tanıklığıdır bu ve gerek tanıklık eden insanı, gerek tanıklık ettiği olayı açığa çıkarmasını bekleriz; yorum bizi sabırsızlandırmalıdır (olaylar onu doğrulayacak mı, yoksa yalanlayacak mı?), böylece bize zamanın direnişini duyurmalıdır: her bakış açısı görecedir, en iyisi, okura en büyük direnci gösteren olacaktır. Oyuncuların yapacakları yorumlar, açıklamalar sanısal olacaktır: okur belki bütün bu olasılıklar arasından olayın mutlak gerçekliğini de sezecektir, ama eğer bu işten hoşlanıyorsa, söz konusu gerçekliği kurmak yalnız ona düşecek, gerçeğe-benzerlikler ve olasılıklar dünyasından hiçbir zaman kurtulamayacaktır. Şöyle ya da böyle, bir romana mutlak doğrunun, yani Tanrı'nın görüş açısının sokulması iki yanlı bir uygulayımsal yanılgıdır: ilkin, eylemin dışında kalan, yalnızca bir köşede durup olup biteni seyreden bir anlatıcı gerektirir; buysa Valéry'nin dile döktüğü, sanat yapıtındaki herhangi bir ögenin öbür ögelerle çeşitli ilişkiler kurması gerektiğini söyleyen sanat yasasına uymaz. İkinci olarak, mutlak zamandışıdır. Anlatıyı mutlak'a aktardınız mı, süre şeridi pat diye kesilir; roman gözünüzün önünde uçup gider: geriye yalnızca *sub specie aeternitatis* (ölümsüz gibi gözüken) ağlamaklı bir hakikat kalır.

Dahası var: Bay Mauriac'ın her an anlatıya sızdırmaya hazır olduğu kesin değerlendirmeler kişilerini yapması gerektiği gibi tasarlamadığını kanıtlamaktadır. Daha betimlemeden özlerini saptamakta, şöyle ya da böyle *olacaklarına* karar vermektedir. Şu pis kokulu hayvanın, sakınımlı umut-

suzun, Thérèse'in özü karmaşık mı, peki, tamam, dolayısıyla tek bir tümceyle anlatılamaz elbet. Peki ama nedir aslında? Benliğinin en derin köşesi mi? Daha yakından bakalım: Conrad, «roman kişisi» sözünün, nitelendirdiği kişinin *başka biri*'nin gözündeki görünüşünü dile getirdiği zaman anlam kazandığını çok iyi yakalamıştı; «sakınımlı umutsuz», «pis kokulu hayvan», «batık» falan gibi nitelendirmelerin Conrad'ın bir Ada satıcısının ağzından söylettiği ufacık nitelendirmeye benzediklerini görmüyor muyuz: birer aktöreci ve tarihçi özetlemesi bunlar. Thérèse kendi öyküsünü özetlediği zaman (uğraşa didine çukurdan çıkmak, sonra yeniden yuvarlanmak, sonsuza dek aynı şeyi yinelemek; yıllarca, bunun yazgısının değişmez ritmi olduğunu farketmemişti. Ama şimdi artık karanlıktan çıkmıştı, her şeyi apaçık görmekteydi...»), yeniden dönemediği için öyle büyük bir rahatlıkla yargılayabilmektedir geçmişini. Sizin anlayacağınız, Bay Mauriac, kişilerinin derinliklerine indiğini sandığı anda, gerçekte kapının dışında durmaktadır. Bunun farkında olsa, hiçbir dokuncası olmazdı, ve bize, Hemingway'inkiler gibi, kahramanları ancak davranışlarıyla, sözleriyle, birbirleri hakkında verdikleri belli belirsiz yargılarla tanıdığımız romanlar armağan ederdi. Ama Bay Mauriac bütün yaratıcılık yetkisini kullanarak bize bu dıştan bakışları yaratıklarının en gizli kapaklı özü diye gösterirken kişilerini *nesne* haline getirmektedir. Ancak nesneler *vardır*: yalnızca dış görünüşleri vardır nesnelerin. Bilinçler yalnızca varolmaz: kendi kendilerini yaratırlar. Dolayısıyla, Bay Mauriac, Thérèse'ini işleyip *ölümsüz gibi görünen* bir varlık haline getirmekte, her şeyden önce nesneleştirmektedir. Ondan sonra, bunun üstüne kalın bir bilinç katmanı eklemektedir, ama boşuna: roman varlıklarının da kendilerine göre yasaları vardır, bunların en katılarından biri şudur: romancı onların tanığı ya da suçortağı olabilir, ama ikisi birden olamaz. Ya içerdedir, ya dışarda. Bay Mauriac, bu ya-

salara aldırmadığı için de bütün kişilerin bilinçlerini öldürmektedir.

İşte yeniden özgürlük sorununa, Thérèse'in öbür boyutuna döndük. O ne oluyor bu sönmüş dünyada? Şimdiye dek bizim için Thérèse bir nesneydi, birtakım örge (motif) ve örneklerin, tutkuların, alışkanlık ve çıkarların düzenlenmiş dizisiydi —birkaç özdeyişe indirgenebilecek bir *öykü*'ydü— bir *alınyazısı*'ydı. Derken, bu büyücü, bu cinli kız karşımıza özgür bir varlıkmış gibi getirilir. Bu özgürlükten ne anlamamız gerektiğini Bay Mauriac bize büyük bir özenle söyler: «Ama özellikle dün, servetimi bırakmaya karar verdiğim zaman, köklü bir sevinç duydum. *Gerçek varlığımın* binlerce arşın üstünde uçuyordum. Tırmanıyor, tırmanıyor, tırmanıyor... sonra birden kayıyor, kendimi yeniden o kötü ve soğuk istemin içinde buluyorum: hiçbir çaba göstermediğim zamanki varlığımın ta kendisi — *kendi üstüme düştüğüm zaman üstüne yuvarlandığım şey bu*[1].» Böylece, bilinç gibi, özgürlük de Thérèse'in «gerçek varlığı»nı oluşturmamaktadır. Bu varlık, «kendi üstüme düştüğüm zaman üstüne yuvarlandığım bu şey» her şeyden önce verilmiş bir şey, bir *nesne*'dir. Bilinç, özgürlük onun ardından gelmektedir, bilinç varlığın kendini aldatmasına izin veren bir güç, özgürlük de kendinden kaçabilme gücü halinde çıkar karşımıza. Bay Mauriac için, özgürlüğün herhangi bir şey *kuramayacağını* unutmayalım; insan, özgürlüğüyle ne kendini yaratabilir, ne de öyküsünü. Özgür istem insanın zaman zaman küçük kaçamaklar yapmasına izin veren, geleceği olmayan ufacık olayların dışında hiçbir şey üretmeyen, süreksiz bir erk'tir. Dolayısıyla, Bay Mauriac'ın kafasında bir özgürlük romanı diye tasarlanan *Gecenin Sonu* bize her şeyden önce bir köleliğin romanı gibi gözükmektedir. Bu dediğimiz öylesine doğrudur ki, başlangıçta bize «tinsel

[1] Sözcüklerin altını ben çizdim.

bir yükselişin aşamaları»nı göstermek isteyen yazar, kitabın önsözünde Thérèse'in onu zorla cehenneme sürüklediğini itiraf eder: «Yapıtın bitmiş hali, diye saptar biraz da üzülerek, başlıktaki umudu bir ölçüde boşa çıkarmaktadır.» Peki ama başka nasıl olabilirdi ki? Thérèse'in tıkız ve donmuş doğasına sonradan eklenen özgürlük üstün-gücünü ve belirsizliğini yitirmekte, Thérèse'in *neye karşı* özgür olduğunu bildiğimiz için, kendisi de bir tanım ve doğal yapı kazanmaktadır. Dahası, Bay Mauriac ona zorla bir yasa uygulamaktadır: «Tırmanıyor, tırmanıyor, tırmanıyor... sonra ansızın kayıyorum.» Böylece, Thérèse'in düşeceği daha başından kararlaştırılmış olmaktadır. Giderek, önsözde, ondan daha fazlasını beklemenin saygısızlık olacağı konusunda uyarılmaktayız: «O, karanlıktan ancak öbür dünyada kurtulacak varlıklardandır. Onlardan yalnızca geceye bütünüyle boyuneğmemeleri istenir.» Üstelik, az önce, «yazgısının ritmi»nden sözeden Thérèse'in kendisi değildi: özgürlük bu ritmin evrelerinden biridir; Thérèse'in özgürlük içinde bile yapacakları önceden kestirilmektedir. Bay Mauriac'ın ona bağışladığı azıcık bağımsızlık, bir doktor reçetesi ya da yemek tanımı gibi, tam ona göredir. Ondan hiçbir şey beklemem, her şeyi bilirim. O zaman iniş çıkışları, sersemce bir duvara tırmanmaya çalışan hamam böceğininkiler kadar heyecanlandırır insanı.

Çünkü özgürlüğe hakettiği yer verilmemiştir. Thérese'in özgürlüğü de, damla damla verildiğinden, bilincinin gerçek bilince benzemeyişi gibi, gerçek özgürlüğe hiç mi hiç benzememektedir; ve Thérese'in ruhsal düzeneklerini betimleme işine dalıp giden Bay Mauriac, ansızın, onun birtakım çarkların toplamından başka bir şey olmadığını duyumsatmak istediği zaman, ansızın araçsız gereçsiz kalmaktadır. Thérese'i bize kötü eğilimleriyle boğuşurken göstermektedir elbet: «Thérèse dişlerini sıkıyordu: Şu Garcin'den sözetmeyeceğim, diye yineliyordu kendi

kendine.» Peki ama, biraz derinleştirilen bir çözümlemenin, bu apansız başkaldırının ardında birtakım kesin zincirlenmelerle gerekirciliğin gerekçelerinin bulunduğunu ortaya çıkarmayacağını kim söyleyebilir? Bay Mauriac bu dediğimi öylesine iyi sezer ki, zaman zaman başka çare kalmamışsa, kolumuza yapışıp kulağımıza fısıldar: tamam, bu seferki sahici, artık özgür. Örneğin şu bölümdeki gibi: «Bunun üzerine, tümcenin ortasında sözünü kesti (çünkü bu sefer inancı tamdı)». Şu ayraç içindeki uyarıdan daha kaba bir oyun tanımıyorum. Ancak, yazarın buna başvurmak zorunda kaldığını da anlıyoruz: Bay Mauriac'ın doğurup Thérèse'in doğası adını taktığı şu soysuz varlıktan yola çıkınca, *özgür eylemle tutku arasında en küçük bir ayrım kalmaz.* Yoo, şu kalır belki: kendine egemen olabildiği vakit, roman kişisinin yüz çizgilerinde ya da ruhunda beliren gelip geçici bir tür ışıma: «Bakış, adamın şimdiye dek görmediği kadar güzeldi»; «artık olduğu yerde dönmüyormuş, birden ilerlemeye başlamış gibi, bilemediği bir şeyden kurtulmuş, *kurtarılmış*'tı sanki, acı çektiğini duyumsamıyordu...» Ancak, bu tinsel ödüller bizi kandırmaya yetmez. Tersine, Bay Mauriac için, özgürlüğün kölelikten doğal yapısıyla değil, *değeriyle* ayrıldığını gösterirler. Yukarı, İyi'ye yönelmiş her niyet özgürdür; Kötü'ye yönelmiş her istem de zincirli. Bu ayırım ilkesinin kendi değerini söylemek bize düşmez. Ancak, hem romandaki özgürlüğü, hem de romanın ana gerecini oluşturan dolaysız süreyi boğazlamaktadır.

Nasıl *sürsün* Thérèse'in öyküsü? Burada, Tanrı'nın her şeyi bilişiyle insan özgürlüğü arasındaki şu eski tanrıbilimsel çatışkıyı bulmaktayız: Thérèse'in «yazgısının ritmi», düşüp kalkmalarının eğrisi hastanın ateşini gösteren eğriye benzemektedir; gelecek bu eğride geçmiş gibi gösterildiğine, geçmişi yinelemekten öteye geçemediğine göre, ölü zamandır bu. Roman okuru Tanrı olmak istemez: benim zamanımın Thérèse'le Marie Desqueyroux'nun damarlarına ak-

tarılabilmesi için, en azından bir kez, başlarına geleceği bilmemem, merak etmem gerekirdi, Bay Mauriac'sa beni merak. landırmaya hiç aldırmaz: onun ereği beni de kendisi kadar bilgili kılmaktır, acımadan, bol bol bilgi verir bana; daha merakım uyanmaya başlar başlamaz, bir de bakarım gereğinden çok doyurulmuş. Dostoyevski olsa, Thérèse'in yanını yöresini yoğun ve gizli kişilerle doldurur, bunların anlamı, her sayfada, yakalayacağım sırada elimden kaçardı; Bay Mauriac'sa beni daha ilk andan yüreklerin en gizli köşesine oturtuyor. Kimsenin bir gizi yok, her yana aynı ışığı gönderiyor. Dolayısıyla, zaman zaman içimden olayların gerisini öğrenme arzusu gelse bile, aynı şeyleri beklemediğimiz, ben onun öğrenmek istediklerini çoktan bildiğim için, sabırsızlığım Thérèse'inkiyle çakışamıyor. O benim için, açıklamalı briç oyunundaki, ben bütün iskambilleri görüp onların hesap ve umutlarını yanılgı diye nitelendirirken, varsayımsal olarak karşılarındakinin oyunlarından habersiz bırakılan ve tasarılarını bu habersizliğe dayandıran soyut oyun arkadaşlarına benzemektedir; zamanımın gerisinde kalmıştır, etsiz kemiksiz bir gölgedir.

Zaten Bay Mauriac'ın zamanı da, hani şu Bergson'a özgü «şekerin erimesi»ni bekleme gerekliliğini hiç sevmediği besbellidir. Ona göre, yaratıklarının zamanı bir düş, aşırı insanca bir yanılsamadır; onu kaldırıp atar, bile bile gidip ölümsüzlük düzlemine yerleşir. Bana sorarsanız, sırf bundan ötürü roman yazmaktan vazgeçmeliydi. Gerçek romancı direnen her şey, açılması gerektiği için bir kapı, yırtılması gerektiği için bir zarf karşısında meraktan yanar tutuşur. Hemingway'in tadına doyulmaz. *Silahlara Veda'* sında nesneler zaman-tuzaklarıdır, anlatıyı, kahramanın birbiri ardından kırması gereken ufak tefek, inatçı bir sürü direnmeyle doldururlar. Bay Mauriac, kendisini amacından uzaklaştıran bu ufacık engellerden nefret eder; olabildiğince az sözeder onlardan. Kişilerinin konuşmalarından

bile zaman kazanmak ister: birden onların yerine söz alır, birkaç sözcükle az sonra söyleyeceklerini özetler: «Sevda (dedi Thérèse) bütün yaşam değildir — özellikle erkekler için... — İlkin bu izlekten (temadan) yola çıktı. Bıraksalar, tanyeri ağarana dek konuşurdu; ödev duygusuyla ve büyük bir çaba harcayarak söylediği sağduyulu sözler...» vb... Belki de kitapta şu pintiliklerden daha büyük yanılgı yoktur. Bay Mauriac, kişilerinin konuşmalarını tam beni ilgilendirmeye başladıkları sırada keserek —nasıl olur da görmez bunu?— ansızın beni onların zamanının, öyküsünün dışına atıvermektedir. Çünkü kesilmiyor bu konuşmalar; bir yerlerde sürdüklerini biliyorum; ama benim elimden onları dinleme hakkı alınıyor. Gidip kendisine sorsanız, hiç kuşkusuz, ardından apansız fırlayışların geldiği bu apansız duruşlara «kısaltma» adını verecektir. Bense onlara arıza diyeceğim. Zaman zaman birtakım «kısaltmalar yapmak» gerekir elbet, ama bu, anlatıyı ansızın süresiz, zamansız bırakmak demek değildir. Romanda ya susmak ya da her şeyi söylemek, özellikle de hiçbir şeyi es geçmemek, «atlamamak» gerekir. Özetleme, anlatının hızını değiştirmekten başka bir şey değildir. Ama Bay Mauriac'ın işi ivedidir; yapıtlarının uzun öykü boyutlarını hiçbir zaman aşmayacağına yemin etmiş besbelli: *Gecenin Sonu*'nda, hani şu İngiliz romanlarındaki, kahramanların bir adım bile ileri götüremeden, bilmem kaç kez öykülerini yineleyip durdukları, uzun, kırık dökük konuşmalarını, ivediliğini artırmak üzere eylemi askıya alan araverişleri, roman kişilerinin kapkara bulutlarla kaplı bir gök altında karıncalar gibi işlerine güçlerine koşuştukları «perde araları»nı boşu boşuna ararım. Bay Mauriac ancak belli başlı kişileri ele alıp işlemeye razıdır, ondan sonra bunları kısa özetlerle birbirine bağlar.

İşte bu kısaltma düşkünlüğünden ötürü yaratıkları tiyatro sahnesindeymiş gibi konuşurlar. Gerçekten de, Bay Mauriac'ın amacı onlara söyleyeceklerini en çabuk en açık

seçik biçimde söyletmektir; gereksizi, günlük dildeki yinelemeleri, arayışları kaldırıp bir köşeye atar, kahramanlarının «söylenmiş lâfları»na imlemin (signification'un) çıplak gücünü kazandırır. Ancak, kendi adına yazdıklarıyla onlara söylettiklerinin her şeye karşın birbirinden ayrılabilmesi için, bu fazla açık seçik söylevlere tiyatrodaki konuşmaların seli andıran hızını verir. Gelin Thérèse'e kulak verin: «Ne? Nedir söyleme yürekliliğini gösterdiğiniz şey? Benim bu işi yapmadığım mı? Yaptım ama; ancak öbür suçlarıma, hiçbir tehlikesi olmayan, çok daha aşağılık, çok daha gizli suçlarıma oranla bunun adı bile anılmaz.» Sessiz okunmak için değil de sahnedeymiş gibi okunmak üzere yazılmış bir tümce; tümcenin başındaki söylevsel devinime, yinelenen, yinelendikçe kabaran soruya hayran olun. Hermione'un öfkeleri gelmiyor mu aklınıza? Bütün başarılı tragedya konuşmalarına damgasını vuran şu tumturaklı başlangıca kendimi kaptırıp sözcükleri alçak sesle okumaya başladığımı farkediyorum. Şimdi de şunu okuyun: «Dostunuz ne denli kaçık olursa olsun, birilerinin hoşuna gidebileceğinizi sanacak kadar değildir herhalde. Onu kıskandırmayı düşünseydim, daha gerçeğe yakın davranmaya özen gösterirdim.» XVIII. yüzyılın güldürü yazarlarına özgü tümce kesimini tanımıyor musunuz? Roman bu süslerle hiç bağdaşmaz. Orada günlük yaşamdaki gibi konuşmak gerektiğinden değil; ama romanın kendine özgü bir biçemi vardır. Romanda karşılıklı konuşmaya geçiş bir tür ışıklandırma sallanmasıyla belirtilmelidir. Ortalık karanlıktır, kahraman derdini anlatabilmek için çaba harcamaktadır, sözleri ruhunu yansıtan resimler değil, ya gereğinden çok ya da az şey anlatan, beceriksiz, özgür edimlerdir; okur sabırsızlanır, yarım yamalak söylenen, ıkış tıkış açıklamalar arasında gerçeği yakalamaya uğraşmaktadır. Dostoyevski, Conrad, Faulkner sözcüklerin bin türlü yanlış anlamaya ve açımlamaya kaynak olan bu direnmesini, kişilerin karşılıklı konuşmasını

romanın en yoğun süresi haline getirecek biçimde kullanmayı becermişlerdir. Böylesine ağdalı konuşmalar Bay Mauriac'ın yerleşik (klasik) biçem anlayışına uymuyor elbet. Ancak bizim yerleşik biçemin tepeden tırnağa tumturaklılık ve tiyatrosallık olduğunu da herkes bilir.

Dahası var: Bay Mauriac bu konuşmaların hepsinin etkili olmasını ister, dolayısıyla, başka bir tiyatro kuralının boyunduruğuna girer, karşılıklı konuşma yalnız tiyatroda eylemi her ne pahasına olursa olsun ilerletmekle yükümlüdür. Böylece, oturup birtakım «sahneler» yaratır; bütün roman, her biri bir «yıkım»la sonuçlanan ve tastamam bir ağlatıdaki gibi hazırlanmış dört sahneden oluşur.

Şuna bakın: Marie, Saint-Clair'de Georges'dan bir mektup alır, nişanlısı bu mektupla nişanı bozmaktadır. Bir yanlış anlama sonucu, bu bozuşmanın kökeninde anasının yattığına inanır, hemen Paris'e yollanır. Bizler bu ele avuca sığmaz, bencil, tutkulu, birtakım iyi devinimlerde bulunabilecek, epeyce salak kızı olduğu gibi tanırız; yolculuk sırasında bize öfkeden çılgına dönmüş, tırnaklarını sivriltmiş, savaşmaya, kötülük etmeye, yiyeceği yumrukları fazlasıyla geri vermeye hazır biri gibi gösterilir. Ancak, Theres'in durumu da aynı kesinlikle betimlenmiştir: çektiği acıların onu yiyip biitrdiğini, birden yarı kaçırdığını biliriz. İki kadının buluşmasının tiyatrodaki gibi hazırlandığını görmüyor musunuz? Karşılaşan güçleri tanırız, durum en ince ayrıntılarına varana dek belirlenmiştir; bir yüzleşme olacaktır bu. Marie anasının çıldırdığım bilmez; bunu görünce ne yapacaktır? Sorun açık seçik konmuştur ortaya; şimdi artık bütün iş yumruk ve karşı-yumruklarıyla, önceden saptanmış coşturucu değişimleriyle gerekirciliği kendi akışına bırakmaktır; o bizi elimizden tutup sondaki yıkıma götürecektir nasıl olsa: Marie birden hastabakıcılığa başlayacak, anayı Desqueyroux'ların evine dönmeye razı edecektir. Bütün bunlar Sardou'yu, *L'Espionne*'un (Casus Kız'ın) ün-

lü sahnesini, Bernstein'ı ve *Le Voleur*'ün (Hırsız'ın) ikinci perdesini getirmiyor mu aklınıza? Bay Mauriac'ın tiyatroya eğilim duymasını çok iyi anlıyorum elbet: *Gecenin Sonu*'nu okurken, belki yüz kere, dört perdelik bir oyunun özetiyle belli başlı bölümlerinin önüme getirildiği izlenimine kapıldım.

Şimdi gidip, Meredith'in bize Beauchamp'la Renée'nin son karşılaşmasını gösterdiği sayfaları yeniden okuyun *La Carrière'de Beauchamp'da* (Beauchamp'ın Uğraş Yaşamı'nda); hâlâ birbirlerine sevmektedirler, bunu birbirlerine söylemeleri için ufacık bir şey yetecektir, ayrılmaya hazırlanmaktadırlar. Buluştukları zaman, *her şey* olabilir: gelecek çizilmemiştir. Derken, küçük kusurları, küçük yanılgıları, küçücük küskünleri iyiniyetlerini bastırmaya başlar, artık açık seçik göremez olurlar. Bununla birlikte, tam birbirlerinden kopmalarından korktuğum anda bile, sonuna dek *hâlâ her şeyin başka türlü olabileceği* duygusu vardır içimde; çünkü ikisi de özgürdür, sondaki ayrılmayı iki özgür kişi olarak kendileri hazırlayacaktır. Roman budur işte.

Gecenin Sonu roman değil. Birtakım tiyatro bölümleri, çözümleme, şiirsel düşüncelere dalma parçalarıyla dolu bu köşeli ve soğuk yapıta «roman» der misiniz? Şu kesikli yolaçıkışları, şu apansız durdurmaları, şu acılı canlanmaları, şu bozulmaları roman süresinin görkemli akışıyla karıştırabilir misiniz? Zihinsel çatısını daha ilk bakışta sezdiren, kahramanların sessiz karaltılarının çemberin içine birer açı gibi oturtulduğu şu kıpırtısız anlatıya kaptırabilir misiniz kendinizi? Romanın bir resim, bir yapı gibi *bir nesne* olduğu, resmin boya ve bezirle yapılışı gibi romanın da özgür bilinçler ve süreklilikle yapıldığı doğruysa, *Gecenin Sonu* roman değildir — olsa olsa birtakım imler ve niyetler toplamıdır. Bay Mauriac romancı değildir.

Neden? Neden bu kılı kırk yaran, ciddî yazar ereğine ulaşamamıştır? Sanırım, kendini beğenmişlikten. Yazarla-

rımızın çoğu gibi, görecelik kuramının roman dünyasına bütünüyle uyduğunu; tıpkı Einstein'ın dünyasındaki gibi, sahici romanda da ayrıcalıklı gözlemciye yer bulunmadığını; ve tıpkı doğal dizgedeki gibi, romansal dizgede[1] de sözkonusu dizgenin devinim halinde mi, yoksa durgun mu olduğunu yakalamaya izin veren deneyim bulunmadığını bilmezlikten gelmek istemiştir. Bay Mauriac kendini yeğlemiştir. Tanrısal nitelikler olan her-şeyi-bilmeyi ve her-şeyi-yapabilmeyi seçmiştir. Oysa roman bir insan eliyle insanlar için yazılır. Üstünde durmadan dış-görünüşleri delip geçen Tanrı'nın gözünde ne roman vardır, ne sanat, çünkü sanat dış-görünüşlere dayanır. Tanrı sanatçı değildir; Bay Mauriac da öyle.

Şubat 1939

---

[1] Romansal dizge derken, hem romanın bütününü, hem de onu oluşturan ara dizgeleri (bilinci, içindeki kişilerin ruhsal ve aktöresel yargılarının toplamını) anlatmak istiyorum.

VLADİMİR NABOKOV:
YANILMA

Harmann Karloviç, bir gün Prag'ta, «ikiz kardeşiymiş gibi kendisine benzeyen» bir serseriyle burun buruna gelir. O andan sonra aklı fikri bu benzerliğe ve gittikçe azıtan bir dürtüye, bu benzerlikten *yararlanma* dürtüsüne takılır; görünüşe göre, bu olağanüstü olayı doğal bir gariplik halinde bırakmamayı ödev edinmekte, şöyle ya da böyle kendine maletme gereksinmesi duymaktadır; bir bakıma, başyapıtın verdiği başdönmesine kapılmıştır. Sonunda benzerini öldüreceğini ve onun yerine geçeceğini kestiriyorsunuzdur sanırım. Alın size kusursuz bir adam öldürme daha, diyeceksiniz. Evet, öyle, ama bu seferki özel bir durum, çünkü cinayetin dayandırıldığı benzerlik belki bir yanılsama. Her neyse, adamı öldürdükten sonra, Hermann Karloviç yanılmadığından emin değildir. Belki de bir «yanılma», hani şu yorgun günlerimizde gelip geçenlerin yüzünde yakaladığımız düşsel benzerliklerden biri söz konusudur. Böylece hem adam öldürme, hem roman toz olup gitmektedir.

Bence, Bay Nabokov'un kendini eleştirip ortadan kaldırmaya duyduğu tutkunluk genel tutumunu açığa vurmaktadır. Epey yetenekli bu yazar, ama yaşlı bir çocuk. Bundan ötürü tinsel atalarını, özellikle de Dostoyevski'yi suçluyorum: bu garip düşük-romanın kahramanı, kitaptaki ikiz kardeşi Felix'ten çok, *Delikanlı*'nın, *Ölümsüz Koca*'nın, *Yeraltından Notlar*'ın kişilerine, akılyürütme cehennemin-

de debelenen, her şeyle alay eden, habire kendilerini doğrulamaya çabalayan, kibirli ve düzmece itiraflarının ilmikleri arasından onulmaz bir düzensizliğin gözüktüğü bu zekî ve gergin, saygın ve aşağılanan taşkın insanlara benzemektedir. Yalnız, Dostoyevski yarattığı kişilere inanırdı. Bay Nabokov'sa ne kişilerine, ne de roman sanatına inanıyor. Roman sanatının yöntemlerini Dostoyevski'den ödünç almaktan çekinmez, ama aynı zamanda gülünçleştirir, aynı anlatı içinde onları hem modası geçmiş, hem vazgeçilmez kalıplar diye gösterir: «Bu iş gerçekten böyle mi oldu acaba?... Konuşmamızda aşırı yazınsal bir yan, hani şu Dostoyevski' nin kendini evinde hissettiği yapay tavernalarda geçen sıkıcı konuşmaların tadı var; biraz daha çabalasak, hani şu düzmece alçakgönüllülüğün ıslıklı fısıltısını, kesik soluğu, sihirli sıfatların yinelenişini işitivereceğiz... ardından da Rus polis romanlarının ünlü yazarının pek sevdiği bütün öbür şeyler, gizemli kıvır zıvır geliverecek.»[1] Başka yerlerde olduğu gibi, romanda da araçların üretildiği zamanla araçlar üzerinde düşünme zamanını birbirinden ayırmak gerekir. Bay Nabokov, ikinci aşama yazarlarından; bile bile akılyürütme düzlemine yerleşiyor; kimilerinin kendi konuşmalarını dinleyişleri gibi, *kendini yazarken gözünün önüne* getirmeden yazmıyor, ve onu ilgilendiren biricik şey, kendi üzerinde akılyürüten bilincinin ince düşkırıklıkları: «Birden, düşündüğümü sandığım şeyi düşünmediğimi farkettim, diyor; bilincimin demir aldığı ânı yaklamaya uğraştım, ama kendi bilincimi kendim karıştırdım.»[2] Uykuya dalışı büyük bir incelikle betimleyen bu alıntı *Yanılma*'nın kahramanıyla yazarını her şeyden çok ilgilendiren şeyi açıkça gözler önüne seriyor. Böylece garip bir yapıt ortaya çıkıyor, özeleştirinin romanı ve romanın özeleştirisi. *Kalpazanlar* ge-

[1] **La Méprise**, s. 101.
[2] **A.g.y.**, s. 110.

lecek aklınıza. Ama Gide'de eleştirmene bir de deneyci ekleniyordu: yazar ne sonuç vereceklerini görmek üzere yeni anlatım yolları deniyordu. Bay Nabokov'sa (çekingenlikten mi yoksa kuşkuculuktan mı?) yeni bir uygulayım yaratmaktan kaçınıyor. Yerleşik romanın yapay yanlarıyla dalga geçiyor, ama sonunda onlardan başkasını kullanmıyor, olsa olsa bir betimlemeyi ya da ikili konuşmayı yarıda kesip bize: «Kalıpçılığa düşmemek için burada bırakıyorum,» der. Peki ama, sonuç? İlkin, belli bir rahatsızlık izlenimi. İnsan kitabı kapatırken: al sana bir bardak suda koparılan fırtına, diye düşünüyor. Ayrıca, Bay Nabokov yazdığı romanlardan böylesine üstünse, neden roman yazıyor? Kimisi çıkıp bunu özezerlikten (mazohizmden) yaptığını, kendini dolap çevirirken suçüstü yakalama sevinci için yazarlığa kalkıştığını söyleyebilir. Bay Nabokov'un büyük roman sahnelerinden kaçınmasının haklı bir nedeni olduğunu kabul edebilirim belki, ama nedir onların yerine bize verdiği? Birtakım hazırlık gevezelikleri —ancak tam anlamıyla hazırlandığımız zaman, ardından bir şey gelmiyor—, eşsiz tablocuklar, sevimli baş resimleri, yazınsal denemeler. Peki roman nerede? O kendi zehirinde eriyip gitti: benim bilgiç yazın dediğim de bu zaten. *Yanılma*'nın kahramanı itiraf ediyor: «1914 sonundan 1919 ortasına dek, bin on sekiz kitap okudum.» Korkarım, kahramanı gibi, Bay Nabokov da yeterinden çok okumuş.

Ancak, yazarla kahramanı arasında başka bir benzerlik daha görüyorum: ikisi de savaşın ve göçün kurbanı. Dostoyevski'nin bugün, ustalarından daha zeki, soluğu kesik, köpeksi izleyicileri yok değil. Bunu derken, S.S.C.B. yazarı Oleşa'yı düşünüyorum. Yalnız, Oleşa'nın sinsi bireyciliği onun Sovyet toplumu içinde yeralmasını engellemiyor. Kökleri var. Oysa, bugün, Rus ya da başka ulustan, *köksüz* göçmenlerin yaşattığı bir yazın var. Tıpkı Hermann Karloviç'inki gibi, Bay Nabokov'un köksüzlüğü tümel. Hiç-

bir topluma bağlı olmadıkları için, başkaldırmak için de olsa, hiçbir topluma aldırmıyorlar. Bundan ötürü Karloviç kusursuz cinayetler işlemek, Bay Nabokov da, İngiliz dilinde, birtakım temelsiz konuları anlatmak zorundadır.

1939

SES VE ÖFKE DOLAYISIYLA FAULKNER'DA ZAMAN

Ses ve Öfke'yi okurken, ilkin uygulayım gariplikleri dikkatimizi çekiyor. Neden acaba Faulkner öyküsünün zamanını kırıp parçalarını birbirine karıştırmış? Neden bu roman dünyasına açılan ilk pencere bir budalanın bilinci? Okur, birtakım tutamak noktaları arama ve kendisi için tarih sıralamasını yeniden kurma eğilimi duyuyor: «Jason'la Caroline Compson'ın üç oğlu, bir kızı oldu. Kızları Caddy gidip kendisini gebe bırakan Dalton Ames'in kollarına atıldı; bir koca bulmak zorunda kalınca...» Ve okur işte bu noktada duruyor, başka bir öykü anlattığını farkediyor: Faulkner sonradan karıştırmak üzere ilkin böyle düzenli bir öykü düğümü tasarlamadı, başka türlü anlatamazdı öyküsünü. Beylik romanda bir olay düğümü vardır: bu, Baba Karamazof'un ölümüdür, *Kalpazanlar*'da Edouard'la Bernard'ın karşılaşmasıdır. *Ses ve Öfke*'de olay düğümü aramak boşunadır. Benjy'nin iğdiş oluşu mu? Caddy'nin acıklı sevda serüveni mi? Quentin'in canına kıyışı mı? Jason'ın teyze kızına duyduğu nefret mi? Yakından bakıldığında, her küçük olay açılıyor, bize arkasındaki başka küçük bir olayı, bütün öbür küçük olayları gösteriyor. Hiçbir şey olmuyor, artık öykü yürümüyor: her sözcüğün altında, duruma göre az çok yoğunlaşmış halde, ayakbağı olan edepsiz bir varlık gibi, öyküyle karşılaşmaktayız. Bütün bu gariplikleri boş ustalık gösterileri

saymak yanlış olur: bir roman uygulayımı bizi hep romancının doğaötesine (metafiziğine) götürür. Eleştirmenin göreviyse uygulayımı değerlendirmezden önce doğaötesini ortaya çıkarmaktır. Faulkner'ın doğaötesinin de zamanla ilgili bir doğaötesi olduğu kör kör parmağım gözüne ortadadır.

İnsanın talihsizliği zamana bağlı bir varlık olmasındadır. «İnsan, başına gelen talihsizliklerin toplamıdır. Talihsizliğin günün birinde yorgun düşeceğini umabiliriz, ama o vakit de zaman başınıza dert olup çıkar»[1]. Romanın gerçek konusu budur işte. Faulkner'ın benimsediği uygulayımın ilk bakışta zamansal yaşamın yadsınması gibi gözükmesi, bizim zamansal yaşamla tarih sıralamasını birbirine karıştırmamızdandır. Tarihleri ve saatları icat eden insanoğludur: «Makinayla çalışan akreple yelkovanın keyfi bir kadran üzerinde her an hangi konumda olduklarını merak etmek zihinsel bir işlevin belirtisidir. Ter gibi bir dışkı yani»[2]. Gerçek zamana ulaşabilmek için, hiçbir şeyi ölçmeyen şu uyduruk ölçüyü bir yana bırakmak gerekir: «Zaman, küçük çarkların tik-takıyla kemirildiği sürece, cansızdır. Zaman ancak sarkaç durduğunda yaşamaya başlar»[3]. Demek ki, kol saatini kıran Quentin'in davranışı simgeseldir: bizi alıp saatsız zamana götürmektedir. Saata bakmayı bilmeyen budala Benjy'nin zamanı da saatsızdır.

O vakit ortaya çıkan, şimdiki zamandır. Yeri geçmişle gelecek arasında bilgece çizilmiş ülküsel sınır değil: Faulkner'ın şimdiki zamanı özünden korkunçtur, yıkımlıdır; olay, akılalmaz, kocaman olay bir hırsız gibi tepemize çöküverir — tepemize çöker, sonra uçup gider. Şimdiki zamanın ötesinde hiçbir şey yoktur, çünkü gelecek henüz oluşma-

[1] **Le Bruit et la Fureur** (Ses ve Öfke), s. 110.
[2] **A.g.y.**, s. 84.
[3] **A.g.y.**, s. 92.

mıştır. Şimdiki zaman, başka bir şimdiki zamanı kovarak, bilmem nerden çıkar gelir; durmadan yinelenen bir toplamdır bu. «Ve... ve... ve sonra...» Dos Passos gibi, ama daha usulca Faulkner anlatısını bir toplama işlemine dönüştürür: onları yapanlarca görüldükleri zaman eylemlerin kendileri bile, şimdiki zamana girdikleri an, patlayıp dağılırlar: «Komodine yöneldim, kol saatını tersinden kaptım. Camını komodinin köşesine vurdum, parçaları avucuma koydum, sonra götürüp küllüğe boşalttım ve akreple yelkovanı büküp kopardım ve onları da küllüğe koydum. Saatın tik-tağı sürüyordu.»[1] Şimdiki zamanın başka bir özelliği de, *gömülme*'dir. Bu sözcüğü, daha iyisi olmadığından, bu biçimsiz canavarın bir bakıma kıpırtısız devinimini göstermek üzere kullanıyorum. Faulkner'da hiçbir zaman ilerleme, gelecekten gelen bir şey yoktur. Şimdiki zaman, bir dostun, *beklediğim insan olduktan* sonra, ansızın ortaya çıkıverişi gibi, ilkin gelecek bir olasılık olmamıştır. Hayır: şu anda varolmak, nedensiz gözükmek ve gömülmektir. Bu gömülme soyut bir görüş değildir: Faulkner onu nesnelerin kendisinde algılar ve duyurmaya çalışır: «Tren bir eğri çizdi, Makina küçük güçlü soluklarla kesik kesik soluyordu, ve böylece, o yoksulluk, zamandışı sabır, durağan dinginlik havasıyla usulca sarmalanmış olarak yitip gittiler...» Başka bir yerde de: «Gergef işleyen bir genç kızın devinimleri gibi açık seçik ve hızlı tahta çarıklar, Coghei'in ağırlığı altında, bir tiyatronun döner kasnağı üzerinde dikilirken ansızın perde gerisine çekiliveren biri gibi, *ilerlemeden eriyip gidiyordu.*»[2] Görünüşe göre Faulkner, nesnelerin özünde donup kalmış bir hız yakalamaktadır: daha kıpırdamaya vakit bulamadan solup giden, geri çekilen, ufalanıp dağılan birtakım donmuş fışkırmalar sürtünüyor sanki sağına soluna.

---

[1] A.g.y., s. 87.

[2] A.g.y., s. 120. Sözcüklerin altını ben çizdim.

Ancak, bu ele avuca gelmez, düşünülmez kıpırtısızlık durdurulabilir, üzerinde düşünülebilir. Quentin istediği kadar: Kol saatımı kırdım, desin. Bunu dediği an, edimi *geçip gitmiş* olacaktır. Geçmiş zaman adlandırılmakta, anlatılmakta, kavramlarla —bir ölçüde— saptanmakta ya da yürekle tanınmaktadır. Daha önce *Sartoris*'ten sözederken, Faulkner'ın olayları hep olup bittikten sonra gösterdiğini belirtmiştik. *Ses ve Öfke*'de her şey perde gerisinde geçmektedir: artık hiçbir şey olmamaktadır, her şey olup bitmiştir. Kahramanlardan birinin şu garip sözünün anlaşılmasına izin veren de budur zaten: «Ben artık yokum, eskiden vardım.» Bu anlamda, Faulkner insanı geleceksiz bir toplam haline getirebilir: «iklimle ilgili deneyimlerin toplamı», «başına gelen talihsizliklerin toplamı», «sahip olduğu şeylerin toplamı»: şimdiki zaman yasasız bir söylentiden, geçip gitmiş bir gelecekten başka bir şey olmadığına göre, her an bir çizgi çekilmektedir. Görünüşe göre Faulkner'm dünyayı görüşünü, üstü açık bir arabada oturup geriye bakan adamınkine benzetebiliriz. Sağından solundan her an biçimsiz gölgeler, ancak biraz sonra, şöyle azıcık uzaklaşınca ağaç, insan, araba haline gelebilen ışık parçacıkları, şurdan burdan süzülen parıltılar, titreşmeler fışkırmaktadır. Böylece geçmiş zaman bir tür gerçeküstülük kazanmaktadır: kenar çizgileri değişmez, kesin ve katıdır; adlandırılmaz, kaçak şimdiki zaman onun karşısında kendini pek kötü savunmaktadır; sağı solu delik doludur, ve bu deliklerden, geçip gitmiş nesneler, yargıç ya da bakışlar gibi suskun, kıpırtısız, duruk, her yanını kaplamaktadır. Faulkner'daki kendi kendine konuşmalar insanın aklına boşluklarla dolu uçak yolculuğunu getiriyor; kahramanın bilinci her boşlukta «geçmişe yuvarlanmakta», doğrulmakta, sonra yeniden yuvarlanmaktadır. Şimdiki zaman oluşmamıştır, oluşmaktadır; her şey *eskiden olmuştur*. *Sartoris*'te geçmişin adı «öyküler»di, çünkü aktarılanlar aileyle ilgili, kurulmuş anılardı,

çünkü Faulkner henüz uygulayımını bulamamıştı. *Ses ve Öfke* de daha bireyseldir, daha belirsizdir. Ama bu iş kafasını öylesine kurcalar ki, zaman zaman şimdiki ânı gizler ve şimdiki zaman, bir yeraltı ırmağı gibi, karanlıkta akıp gider, ancak geçmiş zaman haline geldikten sonra ortaya çıkar. Quentin Blaid'e dil uzattığı zaman,[1] bunun farkında değildir: Dalton Ames'le yaptığı tartışmayı yeniden yaşamaktadır. Blaid suratını dağıtınca, bu dövüş, Quentin'in Ames'le yaptığı geçmiş kavganın arkasında kalıp gizlenir. Daha sonra, Shreve Blaid'in Quentin'e nasıl vurduğunu *anlatacaktır:* öykü haline geldiği için anlatacaktır bu sahneyi, — şimdiki zamanda olup biterken, birtakım tüller altında kayıp giden gelip geçici bir şeydi yalnızca. Beyni sulanmış, belleği kırık bir saat gibi durmuş bir denetmenden sözettiler bana: saat hep kırk yaşını gösteriyormuş. Adam altmış yaşındaymış, ama bunu bilmiyormuş: son anısı bir lise avlusu, kapalı teneffüs yerinde her gün yaptığı gezintiymiş. Dolayısıyla, şimdiki zamanını geçip gitmiş bu son âna göre yorumluyor, dersarasına çıkmış öğrencilerini denetlediğine inanarak, masasının çevresinde dönüp duruyormuş. Faulkner'in kişileri de böyledir işte. Daha da kötüdür: belli bir düzen içindeki geçmişleri, tarih sırasına göre düzene girmez. Gerçekten de burada yalnızca duygusal kümelenmeler vardır. Birtakım ana konuların (Caddy'nin gebeliğinin, Benjy'nin iğdişliğinin, Quentin'in canına kıymasının) çevresinde sayısız suskun yıldızcık dönmektedir. Tarih sırasının, «duvar saatının yuvarlak ve alık savı»nın saçmalığı da buradan gelmektedir zaten: geçmişin düzeni, yüreğin düzenidir. Şimdiki zamanın, geçip gittikten sonra, anılarımıza daha yakınlaştığını sanmamak gerekir. Başkalışımı onu belleğimizin dibine çakabile-

[1] **A.g.y.**, s. 158-167. Bkz. s. 162, Ames'le yapılmış konuşmanın ortasına yerleştirilmiş Blaid'le yapılan konuşma: «Sizin hiç kız kardeşiniz oldu mu?» vb. ve iki kavganın ayrılmaz karışımı.

ceği gibi, suyun akışına da bırakabilir; yerleşeceği düzeyi yalnızca kendi yoğunluğuyla yaşamımızın duygusal imlemi belirler.

♣

Böyledir işte Faulkner'ın zamanı. Görür görmez tanımıyor muyuz bu zamanı? Sözle anlatılamayan, her yana sızan bu şimdiki zaman, apansız geçmiş baskınları, tarih sırasına uygun düşen, ama gerçeklikten yoksun, istemli, zihinsel düzenin karşıtı olan şu duygusal düzen, şu anılar, şu süreksiz, canavarımsı saplantılar, şu yürek kesiklikleri... Marcel Proust'un yitirilip yeniden ele geçirilmiş zamanı değil mi bu? Aradaki benzersizlikleri görmezlikten gelmiyorum: Proust için kurtuluşun zamanın kendisinde olduğunu, geçmişin yeniden bütünüyle ortaya çıkmasında olduğunu biliyorum. Faulkner içinse, tersine, geçmiş —ne yazık ki— hiçbir zaman yitip gitmemiştir, hep önümüzdedir, bir saplantıdır. Zamansal dünyadan ancak gizemsel coşkularla kaçıp kurtulabiliriz. Gizemci, hep bir şeyler unutmak isteyen insandır: kendi Ben'i, daha genel olarak da dil ya da şekilli tasarımlar. Faulkner'a göre, zamanı unutmak gerekir: «Quentin, her türlü umudun ve arzunun amtkabrini veriyorum sana. Çok acıdır ki, büyük olasılıkla onu her türlü insan deneyiminin *saçma biçimde yeniden canlandırılması*'nda kullanacaksın, ve tıpkı benimkiler ya da babanmkiler gibi, senin gereksinmelerin de karşılanmayacak. Zamanı anımsayasın diye vermiyorum onu sana, *ama aynı zamanda arasıra bir ân için unutabilesin*, ele geçirmeye çalışırken de tıkanıp, kalmayasın diye. Çünkü, savaşlar hiçbir zaman kazanılmaz. Hatta savaşılmaz bile. Savaş alanı insanoğluna ancak çılgınlığıyla umutsuzluğunu göstermeye yarar, ve yengi düşünürlerle sersemlerin yanılsamasından başka bir şey değildir.»[1] *Ağustos Işığı*'ndaki kovalanan Zenci za-

[1] **A.g.y.,** s. 83.

manı unuttuğu için ansızın garip ve korkunç bir mutluluğa kavuşur: «Ancak hiçbir şeyin —dinin, kendini beğenmenin, daha bilmem neyin— size yardım edemeyeceğini anladıktan, ancak bunu anladıktan sonra yardıma gereksinmeniz kalmaz.»[1] Yalnız, gerek Faulkner, gerek Proust için zaman her şeyden önce *ayıran*'dır. Geçip gitmiş sevdalarına dönemeyen, geçip gitmelerinden korktukları ve geçeceklerini bildikleri için tutkularına dört elle sarılan Proust kahramanları, *Hazlar ve Günler*'deki sevdalıların şaşkınlığı geliyor aklımıza: Faulkner'da da aynı kaygıya rastlarız: «Hiçbir zaman bundan daha tiksinç bir şey yapılamaz, tiksinç bir şey yapılamaz, giderek yarın bugün tiksinç bulduğumuz şeyi bile anımsayamayız;»[2] ve başka bir yerde: «Bir sevda, bir sevda acısı sonraki gerekçeleri düşünülmeksizin satın alınmış, istesek de istemesek de vâdesi gelen, haber verilmeksizin karşılıkları ödenen, ve sonra o sırada hangi Tanrılar tarafından çıkarılmış olursa olsun başka bir borçla değiştirilen borç senetleridir.»[3] Doğrusunu isterseniz, Proust'un roman uygulayımının Faulkner'ınkinin aynısı olması gerekirdi, doğa ötesi anlayışının mantıksal sonucu buydu. Yalnız, Faulkner yitik bir insandır ve kendini yitik duyumsadığı için tehlikeye atılmakta, düşüncesinin en ucuna dek gitmektedir. Proust yerleşik bir yazar, bir Fransız'dır; Fransız'lar her Tanrı'nın günü kendilerini yitirir, sonunda yine bulurlar. Güzel söz söyleme kaygısı, açık-seçik düşüncelere düşkünlük, ahlakçılık (intellectualisme) Proust'un hiç değilse tarih sıralamasının dış görünüşlerini korumaya zorlamıştır.

Bu yakınlaşmanın köklü nedenini çok genel bir yazınsal görüngüde aramak gerekir: çağdaş büyük yazarla-

[1] **A.g.y.**, s. 87.
[2] **A.g.y.**, s. 87.
[3] **Hazlar ve Günler**, s. 178.

rın çoğu, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, kendi bildikleri yoldan, zamanı kırıp parçalamaya uğraşmışlardır. Kimileri onu geçmişten, kimileri de gelecekten yoksun bırakıp yaşanan ânın katkısız sezgisine indirgemiştir; kimileri de, Dos Passos gibi, onu kapalı ve cansız bir bellek haline getirmiştir. Proust'la Faulkner'sa zamanın kafasını uçurmuş, elinden geleceği, yani edimlerle özgürlüğün getirdiği boyutu almışlardır. Proust'un kahramanları hiçbir zaman hiçbir şeye girişmez: birtakım şeyleri önceden kestirirler elbet, ancak kestirimleri kendilerine yapışık kalır, bir köprü gibi şimdiki zamanın ötesine uzanmaz; gerçek yaşamın kaçırttığı düş kurmalardır. Ortaya çıkan Albertine beklenen değildir, dolayısıyla bekleyiş şimdiki ânla sınırlı, sonuçsuz bir küçük çalkantıdan öteye geçmez. Faulkner'ın kahramanlarına gelince, hiçbir zaman kestirimde bulunmazlar; burnunu geriye çevirmiş araba onları alıp götürür. Quentin'in son gününe yoğun gölgesi vuran canına kıyma insanca bir olasılık değildir; Quentin bir an bile kendini *öldürmeyebileceğini* düşünmez. Bu canına kıyma kıpırdamayan bir duvar, Quentin'in geri geri giderek yaklaştığı, ne kafasında canlandırmak istediği ne de canlandırabileceği bir *nesne*'dir: «Sen bütün bunları, hani bir bakıma, bir gecede, görünüşünü hiç değiştirmeksizin, saçları bembeyaz yapacak bir serüven saymak istiyorsun.» Bir *girişim* değil, bir yazgıdır bu; olasılık olmaktan çıktığı an, gelecekte varolmaktan da sıyrılmaktadır: daha o anda şimdiki zamandır ve Faulkner'ın bütün ustalığı Quentin'in son gezinti sırasında kendi kendine yaptığı konuşmaların *daha başından* Quentin'in canına kıyması demek olduğunu anıştırmaya yöneliktir. Böylece, sanırım şu garip çelişki açıklanmaktadır: Quentin son gününü geçmiş zamanda, anımsayan biri gibi düşünmektedir. Peki ama, kahramanın son düşünceleri hemen hemen belleği-

nin bölünüp parçalanmasıyla, varlığının hiçleşmesiyle aynı âna rastladığına göre, anımsayan kimdir? Buna, romancının ustalığının, geçmişi anlatmaya başladığı şimdiki zamanı seçişinde yattığını söyleyerek karşılık vermek gerekir. Faulkner burada, tıpkı *L'Inconnue d'Arras*'da (Arras'taki Bilinmeyen Kadın'da) Salacrou'nun yaptığı gibi, şimdiki zaman diye alabildiğine kısa ölüm ânını seçmiştir. Böylece, Quentin'in belleği anıları birer birer gözünün önünden geçirmeye başladığında («Aradaki bölmeden Shreve'in yatağının yaylarını, sonra döşemede pufla terliklerinin hışırtışını işittim. Kalktım...»), *çoktan ölmüştür.* Bütün bu ustalığın, ve, doğrusunu isterseniz, üçkâğıtçılığın ereği yazarda bulunmayan gelecek sezgisinin yerini doldurmaktır. O vakit her şey, hepsinden önce de zamanın akıldışılığı açıklığa kavuşmaktadır: şimdiki zaman beklenmeyen olduğuna göre, biçimsiz ancak bir sürü anıyla belirlenebilir. O zaman, süre'nin «insana özgü talihsizlik» oluşunu da anlıyoruz: geleceğin belli bir gerçekliği varsa, zaman geçmişten uzaklaşır, geleceğe *yaklaşır;* siz geleceği ortadan kaldırırsanız, zaman artık şimdiki zamanı kendinden ayıran, koparan şey olup çıkar: «Bundan sonra böyle acı çekmeme düşüncesine dayanamazsın artık.» İnsanoğlu ömrünü zamanla boğuşarak geçirir, zaman insanı bir asit gibi kemirir, kendinden koparır, insan yanını gerçekleştirmesini engeller. Her şey saçmadır: «Yaşam, bir budalanın anlattığı, hiçbir şey belirtmeyen, gürültü ve öfke dolu bir öyküdür.»[1]

Peki ama insanın zamanı geleceksiz midir? Çivinin, toprak keseğinin, atomun zamanının sürekli bir şimdiki zaman olduğunu görüyorum. Ama insan düşünen bir çivi midir? Eğer işe onu alıp evrensel zamana, bulutsularla gezegenlerin, üçüncü çağ kıvrılmalarının, hayvan türlerinin zama-

[1] **Macbeth**, V. Perde, V. Sahne.

nına sülfirik asit kabına daldırır gibi daldırmakla işe başlarsak, dava anlaşılır. Yalnız böyle bir andan öbürüne sallanan bilincin *ilkin* bilinç, *ondan sonra* zamansal olması gerekir: zamanın ona dışardan gelebileceğine inanır mıyız? Bilinç ancak kendisini bilinç yapan devinimle zaman haline gelerek «zaman içinde olabilir»; Heidegger'in dediği gibi, «zamansallaşması» gerekir. Ondan sonra artık insanı her şimdiki zamanda durdurmaya ve «elindekilerin toplamı» diye tanımlamaya iznimiz yoktur: bilincin doğal yapısı, gelecek zaman içinde, ileri doğru atılmasını gerektirir; ne olduğunu ancak olacağı şeye bakarak anlayabiliriz, o anki varlığı içinde kendi olasılıklarıyla belirlenir: Heidegger işte buna «olasının sessiz gücü» der. Olasılardan yoksun, yalnız geçmişte olduklarıyla açıklanan Faulkner'ın insanını kendinizde bulamazsınız. Bilincinizi yakalamaya çalışın, derinliklerine inin, boş olduğunu görecek, içinde yalnızca geleceği bulacaksınız. Bunu derken tasarılarınızdan, bekleyişlerinizden sözetmiyorum: geçerken yakaladığınız davranışın bile, sizin için, ancak kendisinin ve sizin dışınızda, henüz gelmemiş bir anda sonuçlanmasını tasarlıyorsanız anlamı vardır. Görmediğiniz —görebileceğiniz, henüz yapmadığınız bir el-kol deviniminin ucunda bekleyen— dibiyle şu kahve fincanı, arka yüzü saklı şu beyaz kâğıt (ama isterseniz kâğıdı çevirebilirsiniz), çevremizi kuşatan bütün durağan, ağır nesneler en dolaysız, en yoğun niteliklerini geleceğe doğru yayarlar. İnsansa elindekilerin toplamı değildir, henüz elinde bulunmayanların, ele geçirebileceklerinin bütünüdür. Peki, böylesine geleceğin içinde yüzüyorsak, şimdiki zamanın biçimsiz kabalığı biraz olsun yumuşamıyor mu? Olmuş-olan-gelecek olduğuna göre, olay üstümüze hırsız gibi çullanmıyor mu? Geçmişi açıklamaya kalkışan tarihçinin görevi de, her şeyden önce, bunun geleceğini aramak değil mi? Faulkner'ın insan yaşamında bulduğu saçmalığı oraya kendi eliy-

le koymuş olmasından korkarım. Yaşamın saçma olmadığını söylemek istemiyorum: başka bir saçmalık var ortada.

Faulkner'la daha başka bir sürü yazarın romana pek az uyan, pek az doğru olan bu saçmalığı seçmelerinin nedeni ne acaba? Bu nedeni, sanırım, bugünkü yaşamımızın toplumsal koşullarında aramak gerek. Faulkner'ın umutsuzluğu doğaötesi anlayışından önce geliyormuş gibi gözüküyor bana: ona göre, hepimiz için olduğu gibi, geleceğe giden yol tıkalı. Gördüğümüz, yaşadığımız her şey bizi: «Bu iş böyle gitmez» demeye itiyor, oysa değişiklik de ancak tufan biçiminde düşünülebiliyor. Olanaksız devrimler çağını yaşıyoruz, Faulkner da bütün ustalığını yaşlılıktan ve bizim nefes darlığımızdan ötürü can vermekte olan şu dünyayı betimlemekte kullanıyor. Sanatını sever, doğaötesi anlayışına inanmam: yolu kesilmiş gelecek de gelecektir: «İnsan gerçekliğinin 'önünde' hiçbir şey bulunmasa, 'hesabını kesmiş' olsa da, varlığı hâlâ 'kendini önceleyişiyle, önceden sezmesiyle' belirlenmektedir.» Örneğin, bütün umutların yitirilmesi, insan gerçekliğini olasılıklarından koparmamaktadır, o yalnızca işte «bu olasılıklara karşı bir *varolma* biçimi»dir[1].

Temmuz 1939

---

[1] Heidegger, **Sein und Zeit** (Varlık ve Zaman).

HUSSERL GÖRÜNGÜBİLİMİNDEKİ TEMEL DÜŞÜN: NİYETLİLİK

«Oğlan kızı gözleriyle yiyordu.» Gerek bu tümce, gerek daha başka bir sürü im gerçekçilikle idealizmin ortak yanılsamasını yeterince açığa vurmaktadır: buna göre tanımak, bilmek, yemek anlamına gelmektedir. Fransız düşünbilimi (felsefesi), yüz yıllık okulculuktan sonra, hâlâ bu noktadadır. Hepimiz okuduk Brunschvig'i, Lalande'ı, Meyerson'u; hepimiz Örümcek-Zihin'in nesneleri ağına çektiğine, beyaz bir salyayla kapladığına, yavaş yavaş yuttuğuna, kendi özüne dönüştürdüğüne inandık. Nedir masa, kaya, ev? «Bilinç içerikleri»nin belli bir biçimde biraraya gelmesi, söz konusu içeriklerle kurulan bir düzen. Hey gidi besinci düşünbilim hey! Bundan daha açık seçik bir şey olamazdı: masa, algılamamın o anki içeriği; algılamam da bilincimin o anki hâli değil midir? Beslenme, özümleme. Nesnelerle düşünler, düşünlerle düşünler, zihinlerle zihinler arasındaki özümleme, diyordu Bay Lalande. Dünyanın güçlü köşeleri şu özenli mayalar tarafından kemirilmekteydi: özümleme, birleştirme, özdeşleştirme. Aramızdaki daha yalın, daha çetin kişiler daha sağlam bir şey, yani zihin (akıl, tin) olmayan bir şey arıyorlardı boşu boşuna; her yanda yalnız alabildiğine seçkin, yumuşak bir sisle karşılaşıyorlardı: kendileriyle.

Görgücü-eleştiriciliğin, yeni Kant'çılığın sindirmeci düşünbilimine karşı Husserl nesneleri bilinçte eritemeyeceğimizi savunmaktan bıkıp usanmaz. Şu ağacı görüyorsunuz, tamam. Ama onu olduğu yerde görüyorsunuz: yolun kıyısında, tozun toprağın ortasında, Akdeniz kıyısından bilmem kaç fersah ötede, kavurucu sıcağın altında çarpılmış olarak ve tek başına. Ağaç bilincinize giremez, çünkü doğal yapıları aynı değil. Burada, Bergson'u ve *Matière et Mémoire* (Madde ve Bellek) adlı yapıtının ilk bölümünü görür gibisiniz. Oysa Husserl gerçekçi değildir; çatır çatır çatlamış bir avuç toprak üzerinde dikilen şu ağacı o, sonradan bizimle iletişim kuracak mutlak bir varlık haline getirmez. Bilinçle dünya bize aynı anda verilmiştir: özü gereği bilincin dışında kalan dünya, yine özü gereği ona bağlıdır. Çünkü Husserl bilinci hiçbir doğal imgenin yansıtamayacağı bir olgu saymaktadır. Belki, olsa olsa, şu karanlık ve hızlı patlayıp dağılma imgesi yapabilir bu işi. Tanımak, bilmek «bir şeye doğru patlamak»tır, miğdenin nemli derinliğinden çıkıp öteye, kendinin dışına, kendi olmayana doğru, ağacının yanına koşmaktır, yanına, ama yine de dışına, çünkü ağaç elimden kaçar, beni iter, o bende eriyemediği gibi ben de onun içine girip yitemem: onun dışında, benim dışımda. Bu betimlemede kendi dileklerinizi, kendi önsezilerinizi bulmuyor musunuz? Ağacın siz olmadığını, onu alıp karanlık miğdelerinize sokamayacağınızı, işin içine kötüniyet, üçkâğıtçılık karışmadıkça, bilginin sahip olmayla kıyaslanamayacağını çok iyi biliyordunuz. Bilinç, bir anda arılaştı, güçlü bir yel gibi duru şimdi, hiçbir şey yok artık içinde, kendinden kaçmaya yarayan devinimin, kendi dışına kaymanın dışında; eğer olanaksızı oldurup bir bilinenin «içine» girseydiniz, müthiş bir burgaca yakalanır, dışarı, ağacın yanına, tozun toprağın arasına fırlatılırdınız, çünkü bilinç «iç» değildir; o yalnızca kendisinin dışıdır ve işte bu mutlak kaçış, bu

öz olmaya yanaşmayış onu bilinç haline getirmektedir. Şimdi de zihninizde bizi kendimizden koparan, «bize» arkalarında kendimizi oluşturma fırsatı tanımayan, tersine bizi kendilerinden öteye fırlatan, dünyanın tozu toprağı içine, kaskatı toprağa, nesneler arasına savuran bir dizi patlama canlandırın; böylece doğal yapımız tarafından kayıtsız, düşman, huysuz bir dünyaya atıldığımızı, bırakıldığımızı düşleyin; o zaman Husserl'in şu ünlü tümcede dile getirdiği bulgunun derin anlamını kavrarsınız: «Her bilinç bir şeyin bilincidir.» Her şeyin uzlaşmalarla, kansu (protoplazma) alışverişleriyle, ılık bir hücre kimyasıyla oluştuğu yumuşacık bilinçte içkinlik (immanence) düşünbilimine son vermek için bundan fazlası gerekmez. Aşkınlığı temel alan düşünbilim bizi yolun kıyısına, bin bir tehlikenin ortasına, kör edici ışığın altına atmaktadır. Varolmak, diyor Heidegger, dünyada-olmak'tır. Bu «dünyada-olmak» sözünü devinim açısından anlaym. Varolmak, dünyanın içinde patlamaktır, dünya ile bilincin bir hiçliğinden yola çıkıp ansızın dünyada-bilinç-halinde-patlamaktır. Bilinç kendini toparlamaya, en sonunda kendisiyle çakışmaya, penceresini kepengini kapatıp kendi kendisiyle sıcacık kucaklaşmaya kalkıştığı an hiçleşir. Husserl, bilincin kendi dışında bir şeyin bilinci olarak varolma gerekliliğine «niyetlilik» adını vermiştir.

Derdimi daha iyi anlatabilmek için ilkin bilgiden sözettim: hepimizi biçimlendiren Fransız düşünbilimi yalnız bilgibilimi (epistémologie'yi) tanır. Husserl'le görüngübilimciler (phénoménologue'lar) içinse nesnelerle ilgili bilincimiz onlar hakkındaki bilgimizle sınırlı değildir. Bilgi ya da arı «tasarım», şu ağaçla «ilgili» bilincimin bir sürü olası biçiminden yalnızca biridir; ayrıca ondan nefret edebilirim, korkabilirim, onu sevebilirim, ve «niyetlilik» adı verilen bilincin kendi kendini aşmasına korkuda, nefrette ve sevgide

rastlarız. Birinden nefret etmek de ona doğru patlamanın bir türüdür, her şeyden önce nesnel «nefret edilirlik»ini yaşadığımız, bundan ötürü acı çektiğimiz bir yabancıyla karşı karşıya kalmaktır ansızın. Bir de bakarsınız nefret, sevgi, korku, duygudaşlık denen şu ünlü «öznel» tepkiler Zihnin pis kokulu salamurası üzerinde yüzmeye başlamış, ondan kopup ayrılmış; bütün bu tepkiler dünyayı keşfetme yollarıdır. Nesneler ansızın bize nefret edilir, sevilir, korkunç ya da sevimli şeyler gibi gözükmektedir. Japon maskesine doğal yapısını kazandıran şey, bizim yontulmuş bir ağaç parçasına gösterdiğimiz öznel tepkilerin toplamı değil, kendi korkunç olma *niteliği*'dir, şu tüketilmez, başka bir şeye indirgenmez niteliktir. Husserl korkunçlukla sevimliliği yeniden nesnelere katmıştır. Bize sanatçılarla peygamberlerin dünyasını geri getirmiştir: erinç ve sevgi barınakları da bulunan, ürkütücü, düşman, tehlikeli bir dünya. Bizim ince beğenili beylerimizin öylesine yanlış anladıkları, alabildiğine yalın bir doğrudan esinlenen yeni bir tutku incelemesine yer vermiştir: bir kadını sevişimiz, sevimli oluşundandır. Bakın, bir anda kurtuluyoruz Proust'tan. «İç yaşam»dan da: bugüne dek, Amiel gibi, kendi omuzunu öpen çocuk gibi, kendi içimizden gelecek okşayışları, pışpışları arıyorduk boşu boşuna, çünkü her şey, bize varana dek her şey dışardadır: dışarda, dünyada, ötekilerin arasında. Kendi varlığımızı bilmem hangi köşeye çekilmede bulup ortaya çıkaramayız: yolda, kentte, kalabalığın ortasında, nesneler arasında nesne, insanlar arasında insan olarak yakalayabiliriz.

Ocak 1939

CHOIX DES ELUES DOLAYISIYLA BAY JEAN GIRAUDOUX VE ARİSTO DÜŞÜNBİLİMİ

Bay Giraudoux konusunda bildiklerimiz, sözcüğün hem en sıradan, hem de en yüce anlamında «olağan» biri olduğuna inanmaya çağırır bizi. Giderek, eleştirel incelemeleri anlağının (zekâsının) kıvrak inceliğini beğenmemize izin vermiştir. Oysa romanlarından birini açınca, hekimliğin «usuyarılmış kişi» (şizofren) dediği, ve bilindiği gibi başlıca nitelikleri gerçekliğe ayak uyduramamak olan şu uyanıkken düş görenlerden birinin evrenine girmiş gibi oluruz. Bu hastaların belli başlı niteliklerini, katılıklarını, değişmeyi yadsımak, kendilerinden şimdiki zamanı saklamak için harcadıkları çabaları, düzgünlüğe düşkünlüklerini, bakışıklığa (simetriye), genellemelere, simgelere, zaman ve uzay içersindeki büyülü aktarmalara bayılışlarını Bay Giraudoux da benimser, büyük bir ustalıkla işler, ve kitaplarını çekici kılan da bunlardır. İnsanla yapıtı arasındaki karşıtlığa ötedenberi kafam takılmıştır. Bay Giraudoux usuyarılmış kişi gibi davranarak eğleniyor mu acaba?

Bu dergide okuyabildiğimiz *Choix des Elues*[1] (Seçkin Yaratıkların Seçimi) bu soruya yanıt getirdiği için değerli gözüktü bana. Hiç kuşkusuz Bay Giraudoux'nun en

[1] **Nouvelle Revue Française**, Mart 1940.

iyi yapıtı değil bu. Ama çekiciliklerinden pek çoğu burada yol yöntem haline geldiğinden, bu garip kafanın işleyişi daha iyi yakalanıyor. Her şeyden önce, okurlarının çoğuyla paylaştığım bir önyargıyla yapıtlarının gerçek yorumundan uzaklaştığımı anladım. Bugüne dek kitaplarını *çevirmeye* çalışıyordum. Başka bir deyişle, Bay Giraudoux bir sürü gözlemde bulunmuş, bunlardan bir ders çıkarmış, sonra da belli bir incelikle, bütün o deneyimle bilgeliği gizyazıya dökmüş gibi davranıyordum. Bu gizyazıyı çözüm girişimleri pek bir sonuç vermemişti: Bay Giraudoux'nun derinliği gerçek, ama bizimki için değil, kendi dünyası için geçerli bu derinlik. Dolayısıyla bu sefer çeviriye girişmek istemedim, ne iğretileme aradım, ne simge, ne anıştırma: insanları tanımakta değil, Bay Giraudoux'yu tanımakta bir adım ileri gidebilmek için, dediği her şeye körü körüne inanmayı seçtim. *Choix des Elues*'nün evrenine inip çıkmadan girebilmek için, önce yaşadığımız dünyayı unutmak gerekir. Dolayısıyla nedenleriyle erekleri kendilerinin dışında kalan titreşimlerin dolaştığı şu gevşek hamuru, her şeyin rastlantıya bağlı bulunduğu, olayın doğası gereği düşünce ve dile direndiği, bireylerin birer kaza, hamura karışmış birer çakıltaşı oldukları, zihnin sonradan bunlar için birtakım genel sütûnlar açtığı şu geleceksiz dünyayı hiç tanımıyormuşum gibi yaptım.

Yanılmadım böyle yapmakla. Edmée'nin, Claudie'nin, Pierre'in Amerika'sında ancak anlakla kavranabilen dinginlik ve düzen her şeyden önce vardır, değişikliğin ereği ve onu doğrulayan şeylerdir bunlar. Bu küçük, açık seçik duraklar daha kitabın başında ilgimi çekti; kitap dinginliklerden oluşmuş. Bir hıyar turşusu kavanozu bir dizi atomun aldığı rastlantısal bir biçim değil, bir dinginlik, kendi üzerine kapanmış bir biçim; hesaplarla ve çizgilerle dolu bir mühendis kafası başka bir dinginlik; kıpırdamadan

duran güzel bir kadının dizine konmuş bir ressamın hafif kafası da öyle, bir kırgörünümü, bir halk bahçesi, giderek sabahın uçucu ince ayrıntısı da, Maddenin oluşumlarına verdiğimiz bu terimlere, sınırlara orta çağdaki gibi «özdeksel biçimler» diyeceğiz. Bay Giraudoux'nun kişilik yapısı öyle ki bireyde ilkin memeli hayvanı, maddede düşünceyi yakalıyor: «başlı başına bir doğruydu Edmée'nin yüzü», diye yazıyor. Evrenindeki nesneler bunlar işte: her şeyden önce, kendi imlerini seçen doğrular, düşünler, imlemler: «Sevinç ve yürek acısı karşısında aynı derecede sıkılgan Jacques, *temiz yürekli küçük bir oğlan olarak,* hemen gözlerini öteye çevirmişti.» Bu küçük Jacques her şeyden önce bir kaza, bölünüp çoğalan bir hücre gülbezeği değildir: bir doğrunun canlı simgesidir. Rastlantı, saat, zamanın rengi, belli bir Jacques'ın, Amerika'nın belli bir yerinde, bütün temiz yürekli küçük oğlanlarda bulunan doğruyu dile getirme kutsal görevini üstlenmesine yolaçmaktadır. Ama bu «özdeksel biçim» canlandırdığı şeylerden bağımsızdır, daha başka yerlerde, daha başka küçük oğlanlar analarının ağladığını görmemek için gözlerini öteye çevirmektedir. Okul gibi konuşmak istersek, burada bireyselliği maddenin yarattığını söyleyebiliriz. Böylece, Bay Giraudoux'nun evrensel yargılara düşkünlüğü ortaya çıkmaktadır: «Kentin bütün sarkaçlı saatları altıyı vurdu... Bütün horozlar... Fransa'nın bütün köyleri...» Hayır, usyarılımı değil bu: birtakım rastlantısal karşılaşmaların sayımından başka bir şey olamayacakları oluşum dünyasında bıktırıcı kaçacak bu genellemeler, burada «temiz yürekli küçük oğlan»ı canlandırmakla yükümlü bütün çocukların, «sarkaç»ı canlandırmakla yükümlü bütün nikel ve mineden yapılmış boruların eksiksiz geçit törenini dile getirmektedir.

Bu sayımlar, rahatlıkla, kuraldışı bir olayın, bir ayrık durumun anılmasıyla sonuçlanır: «Kızlar sıranın üstünde

yediler öğle yemeklerini... birinin, oraya birşeyler yemeye değil, onları görmeye gelmiş bulunan ve tatlı yenirken, uzaklardaki sevgiliye gitmek üzere havalanan kuşku verici biri dışında, kırıntılarıyla kuşları besleyerek.» Bay Giraudoux'nun yaramazlığı diyebileceğimiz şey budur işte. Büyük bir ustalıkla kullanır bunu, şiirsel, ince ya da gülünç ayrığın dışında genel sayım en sık kullandığı yöntemlerden biridir. Ancak, yerleşik düzene gösterdiği saygısızlık yalnız bu düzene göre bir anlam taşıyabilir. Tıpkı atasözlerinin bilgeliğindeki gibi, Bay Giraudoux'da ayrı örnek olsa olsa kuralı doğrulamaya yaramaktadır.

Bununla birlikte, Bay Giraudoux'nun Platon'cu olduğunu sanmamak gerekir. Yarattığı biçimler anlakla kavranabilen gökyüzünde değil, aramızdadırlar, devinimlerini düzenledikleri maddeye yapışmış, mühür gibi cama, çeliğe, derimize işlenmiştirler. Bunları yalın kavramlarla da karıştırmamak gerekir. Kavramların içinde topu topu bir avuç vardır belli bir kümedeki bireylerin hepsinde ortaklaşa bulunan kişiliklerden. Doğrusunu isterseniz, Bay Giraudoux'nun kavramlarında da daha çoğu yok, ama bu kişilikleri oluşturan çizgilerin hepsi yetkin. Genel düşünlerden çok ölçü, örnek bunlar. Jacques'ın temiz yürekli küçük oğlanların yetkinliğini kendinde gerçekleştirmeye izin verecek kuralları kendiliğinden, üzerinde durmaksızın uyguladığına kuşku yoktur. Pierre'i varolmaya iten devinim, aynı zamanda onun mühendis kocaların en yetkini olmasını sağlamaktadır. «Edmée'nin *öylesine açık seçik köpek dişine benzeyen* köpek dişleri...», diye yazar Bay Giraudoux. Daha ilerde de: Jacques, anasının başında beklemek üzere, Jacques'ın en duygulandırıcı biçimini almıştı.» Ya da: «Pierre'in en sinir bozucu yanı, insanlığı simgeleyeceğim diye, gerçekten insanlık simgesi haline gelmiş olmasıydı. El-kol hareketlerinin, sözcüklerinin her biri artık insan davranışlarıyla dilinin en değerli örneği olup çıkmıştı.» Bütün varlıklar

böyle Bay Giraudoux'da: kitapları örnek varlıklarla dolu. Parmenides'in sorguya çektiği Sokrates bir Kir Düşünü (fikri), bir Bit Düşünü bulunduğunu kabul etmekte kararsızlık gösteriyordu. Gelip Bay Giraudoux'ya sorsalar hiç duraksamazdı. Onun uğraştığı bitlerin insanı hayran bırakan yanı —değişik biçimlerde olsa da, hepsinin— yetkinliği gerçekleştirmiş olmasıdır. Bundan ötürü, bu özdeksel biçimlere kavram adından çok, yazarın da zaman zaman kullandığı ilk-örnek sözü yakışmaktadır: «(Pierre Edmée'ye bakar ve) artık yalnız Edmée'nin ilk-örneğini görebilmek üzere geriler.» Ancak, bireysel yetkinlikler de vardır. Bütün analar gibi en kesin biçimde ana, bütün eşler gibi en kesin biçimde eş olan Edmée, ayni zamanda, en yetkin biçimde Edmée' dir. Giderek, çoğunluğu küçük hıyarın yetkin örneğini özveriyle gerçekleştirmekle yetinen salatalıklar arasında bile ayrı bir ilk-örnek olmaktan geri kalmayan ayrıcalıklı küçük hıyarlar vardır: «Edmée küçük bir hıyar almaya gitti. Gerçi insan hıyarlar arasında seçme yapmaz, ama o karşısındakine boyuneğdi, yapısıyla, yontuluşuyla, girinti çıkıntılarıyla aile başkanlığını hakedeni seçti.»

Choix des Elues'deki dünyanın ne olduğunu görüyoruz: bütün türlerin büyük bir titizlikle smıflandırıldığı, Cezayir menekşesinin Cezayir menekşesi olduğu için mavi, zakkumların zakkum oldukları için pembe oldukları bir bitki örtüsü haritası bu. Buradaki tek nedensellik ilk-örneklerin nedenselliği. Bu dünyada gerekirciliğe, yani bir önceki hâlin bir sonrakini etkilemesine yer yoktur. Ancak, olay derken, yeniliği her türlü bekleyişi aşan, bütün kavram düzenini altüst eden yeni bir görüngünün ortaya çıkıvermesini anlıyorsanız, *olay*'a da rastlayamazsınız bu dünyada. Biçimin etkisiyle maddenin geçirdiklerinin dışında değişim de yoktur. Biçimin eylemiyse iki türlüdür. *Phlogistique*[1] yardı-

[1] Eski simyacıların yanmayı açıklamak üzere varsaydıkları sıvı. (Çeviren.)

mıyla yanan Orta Çağ ateşi gibi, *özel nitelik*'le etkileyebilir. O vakit devinim ilk-örneğin zamanı içinde gelişmesinden başka bir şey değildir. Bundan ötürü, *Choix des Elues*'deki davranışların çoğu ecinni davranışıdır. Kişiler edimleriyle, nesneler değişimleriyle özdeksel (maddî) biçimlerini daha yakından gerçekleştirmekten başka bir şey yapmazlar: «Hiçbir tehlike dolaşmıyordu bu başların üstünde, pırıl pırıldılar, deniz feneri gibi, *her biri kendi ışık dizgesiyle*, mutluluğa göz kırpıyordu; koca, Pierre, biri küçük biri büyük, birer saniye arayla birbirini izleyen iki gülücükle; oğul, Jacques, kaldırıp indirdiği yüzüyle; kız, Claudie, en duyarlı deniz feneri, inip kalkan kirpikleriyle.» Bu anlamda, olay adını vermeye razı olmamız gereken bu evrenin değişik kılıkları hep kendilerini üreten biçimlerin simgesi olmaktadır. Ancak biçim de çekici seçimle etkili olabilir. Kitabın adı da buradan gelmektedir: Seçkin Yaratıkların Seçimi. Aslında, Bay Giraudoux'nun seçkin olmayan bir tek yaratığı yoktur. Çünkü gelecekte pusuya yatmış biçim özdeğini beklemektedir: seçmiştir onu, kendine çekmektedir. Değişimin ikinci türü de böyledir işte: bir biçimden ötekine kısa bir geçiş, başlangıç ve bitiş terimince sıkı sıkıya belirlenen bir oluşum. Filiz dinginliktir, çiçek dinginliktir. İki dinginlik arasında, düzen içindeki şu dünyanın biricik olumsallığı, gerekli ve açıklanmaz bir sapma demek olan yönü belli bir değişme vardır. Bu oluşumun kendisi hakkında söylenecek hiçbir şey yoktur, Bay Giraudoux da ondan elinden geldiğince az sözaçar. Oysa *Choix des Elues*'nün konusu oluşumdur. Seçkin bir yaratık olan Edmée'nin evrimidir bu. Ama Bay Giraudoux bu evrimin yalnızca sahanlıklarını gösterir bize. Kitaptaki bölümlerin her biri bir «durak»tır: yıldönümü yemeğindeki Edmée, gece vakti Edmée, Claudie'nin betimlenmesi, Frank'ın evindeki, dizlerinde hafif bir başın ağırlığını taşıyan, kıpırtısız Edmée. «Zamanın dışında kalmış» halk bahçesindeki

Edmée, Leeds'lerdeki Edmée, vb, vb... Corneille'in oyunlarındaki adam öldürmeler gibi, geçişler sahne gerisinde olup biter. Giraudoux dünyasının ilk bakışta gözümüze çarpan usyarılımlı görüşünü şimdi anlıyoruz: haber kipinin şimdiki zamanının kullanılmadığı bir dünyadır bu. Şaşırtmacalarla yıkımların avaz avaz bağıran biçimsiz şimdiki zamanı ağırlık ve parlaklığını yitirmiştir, büyük bir incelikle, özür dileyerek, çabucak geçip gitmektedir. Şurada burada birkaç sahne, «yapılan» birkaç davranış, «başa gelen» birkaç serüven vardır elbet. Ama bütün bunlar daha başından yarı yarıyadan fazla genelleştirilmiştir, çünkü yapılacak şey ilkin birtakım ilk-örneklerin simgelerini betimlemektir. Kitabı okurken her an ayağımız kayar, farkında olmaksızın o anki bireysel yaşamdan zamandışı biçimlere kayıveririz. Edmée'nin dizlerinde yatan başın ağırlığını bir an bile *duymayız*, bir an bile onu, bir Amerikan baharının ışığında, uçarı ve sevimli bireyselliğiyle görmeyiz. Ama biz doğada bir mühendis başının bir sanatçı başından daha ağır olup olmadığını belirlemeye çalıştığımıza göre, bunun hiç mi hiç önemi yoktur. Çünkü Bay Giraudoux'da iki şimdiki zaman var: bir aile kusuru gibi elden geldiğince saklanan, olayın geçtiği utanç verici şimdiki zaman; ve sonsuzluk demek olan ilk-örneklerin şimdiki zamanı.

Oluşumun böyle sürekli sınırlandırılışı zamanın kesikli akışını belirginleştirmektedir elbet. Değişim burada ancak dinginliğe oranla varolan ikinci dereceden bir varlık olduğuna göre, zaman bir dizi küçük sarsıntının art arda sıralanması, durdurulmuş bir film olup çıkmıştır. Bakın nasıl düşünüyor Claudie geçmişini: «Bugünkü Claudie'yi yaratmak üzere birbiri ardından gelmiş yüzlerce, binlerce Claudie olmuştu... Bütün bu Claudie'lerin, Claudette'lerin, Claudine'lerin, Clo-Clo'ların —evet, altı ay süreyle bir de köylü Clo-Clo olmuştu çünkü— fotoğraflarını kendi resimleri gibi değil, aile resimleri gibi biriktiriyordu.» Böyledir

işte *Choix des Elues*'deki zaman: bir aile resimliği. Sayfaları çevirmek gerekir elbet, ama bu, iki resmin dingin saygınlığı arasına girivermiş küçük bir belleksiz düzensizlikten başka şey değildir.

Bay Giraudoux'nun ilk başlayışlara düşkünlüğünü açıklayan da budur zaten. «İlk kez...», «bu ilkti...»: başka hiçbir tümce yapıtlarında bunca yinelenmez. Ve belki hiçbirinde *Choix des Elues*'deki kadar sık yinelenmemiştir (örneğin, 16, 32, 58, 59, 66, 68, 83, 86. sayfalara ve sonrasına bakın). Çünkü Bay Giraudoux'nun dünyasında güçler ilerleme nedir bilmez. Bizim dünyada, geçmişe sorular sorar, boşu boşuna kökenleri arar dururuz: «Ne zaman başladım onu sevmeye?» Doğrusunu ararsanız, bu sevgi hiçbir zaman başlamamıştır: yavaş yavaş oluşur, sonunda tutkumun farkına vardığımda, bir de bakarım ki solup gitmiş. Bay Giraudoux'daysa değişimler anlıktır, çünkü şu ünlü «Ya Hep, Ya Hiç» ilkesine ayak uydurmazlar. Koşullar yerine gelince, biçim ansızın ortaya çıkar, maddeye kazılır. Ama bir etken —tek bir ufacık etken— eksikse, hiçbir şey olmaz. Böylece okuma bizi alır, bir başlangıçtan ötekine, uyanmakta olan bir dünyada gezdirir. *Simon le Pathétique*'te, *Eglantine*'de, *Jérôme Bardini*'de ortak bir havadan sözetmek gerekirse, bunun sabah havası olduğunu söyleyeceğim. Bu kitapların hepsinde, hattâ kıyımlara, yaşlanmaya ve akşamın bastırmasına karşın, güneş doğar. *Electre* bir yıkım ve gündoğumuyla sona erer. *Choix des Elues*'yü okurken, Jérôme'la Bella'nın buluşmaları için seçtikleri o sevimli gündoğumlarının izlenimini içimde taşımadığımı söyleyebilir miyim acaba? Sonsuz bir sabaha mahkûm edilmişim gibi bir duygu vardı içimde.

Başlangıçlar gibi, sonlar da mutlaktır. Denge bozulduğunda, biçim geldiği gibi gider, sessizce ve bütünüyle gider: «Tanyeri ağarırken Edmée yüzünde en küçük bir kırışık, en küçük bir buğu olmadan oradaydı, ve geçip gi-

den gece yaşından düşülmüş gibiydi.» İzler, kırışıklar, kirler bizim dünyamıza göredir. Bay Giraudoux'nun dünyasıyla yeniden kazanılan eldeğmemişliklerin dünyasıdır. Yaratıklarının ortak niteliği doğaötesi bir iffettir: onlar da sevişir elbet. Ama ne sevişme, ne de analık onlarda bir iz bırakır. Kadınlarının çıplaklığı «en kesin çıplaklık»tır elbet. Ama onlar çıplağın ilk-örneğinde bulunmayan arzular, şişkinlikler, çöküntüler olmadan, mutlak ve yetkin biçimde, yalnızca çıplaktırlar. Jean Prévost'nun «kaymak tenli kadınlar» dediği sinema yıldızlarına benzeyen bu kadınların Hollanda mutfakları gibi ovulup temizlenmiş vücutları vardır, parlak tenleri döşeme gibi tazedir.

Ancak bu düzenli ev büyülü yasalarla yönetilir; isterseniz simyayla diyelim, çünkü Orta Çağ'ın madenlerin birbirine dönüşümünden sözedişi gibi, garip kılık değiştirmeler, uzaktan yönetilen garip eylemler görürüz burada. «Claudie'nin ömrünün ilk haftası, Edmée'nin örümceksiz, muz kabuksuz, kızgın maşayla kıvrılmış saçlarsız bir dünya tanıdığı hafta oldu.» Yakında kocasından ayrılacak Edmée, eşinin yanında, «Valencia dantelleriyle süslü, robalı, yalancı krem rengi bir gecelikle» dinlenmektedir; nesneler bu işe kızıp köpürmekte, ona hakaret etmektedir; birden kalkıp yüz numaraya seğirtir, Pierre'in pijamalarından birini geçirir sırtına: «yatak sustu... Gece böyle geçti. Şu benzer giysiler içinde bir takım gibiydiler. Gözü karanlıkta görebilen onları ikiz, iki eyerli bisiklet sanırdı. Bu apansız benzeşmeyle kandırılan nesneler yavaş yavaş yatıştı...» Alın size bir cin kovma betimlenmesi: «Edmée'nin saçlarını ağartmak, dişlerini sallanır hâle getirmek, derisini sertleştirmek isteyenler Claudie kılığına girip karyolayla duvar arasındaki boşluktan yatağına sızmaya çalıştılar. İleri sürdükleri koşulları kabul etmek, Claudie aracılığıyla ellerinden tutup Claudie'nin yatağına götürmek, Claudie'yi bir hafta boyunca tatlısız bırakmakla korkutmak gerekti. Çok da umur-

larıydı ya! neyse ki büründükleri kılığın zorlamasıyla boyuneğmek gereğini duydular.» Gördüğünüz gibi, Claudie kılığına girmiş cinleri kovabilmek için onlara Claudie *gibi* davranmak yetişmektedir. Nedir bunun anlamı? Bay Giraudoux kendisi açıklıyor bunu bize: «Claudie aracılığıyla, şu dünyadaki Claudie'ye *benzeyen* her şey kendisini onaylıyordu... Claudie'yle aralarındaki barış güncel olmayan, sürüp giden her şeyle, bütün büyük şeylerle, madenle, bitkiyle arasındaki barış demekti.» Bütün büyücülüklerin, bütün büyülerin ayırıcı niteliği budur işte: bir benzeşme eylemi vardır. Bay Giraudoux'da benzerliğin zihinsel bir görüş olmadığına dikkat edin: burada *gerçekleşmiş* haldedir benzerlik. Büyük bir eliaçıklıkla kullandığı «gibi»ler aydınlatma ereğini gütmez: edimler, nesneler arasındaki özdeksel benzerliği ortaya vururlar. Bay Giraudoux'nun evreni bir Doğa Tarihi olduğuna göre, bunda şaşacak bir şey yok. Ona sorarsanız, aynı biçime şöyle ya da böyle katıldıkları zaman nesneler şöyle ya da böyle benzerdirler. Edmée Claudie'yle barış içinde yaşamak istemektedir elbet. Claudie'yse «güncel olmayan»dır. Claudie'yle barış içinde yaşamak, o anda canlandırdığı biçime, «büyük»ün, «sürüp giden»in biçimine sıkı sıkıya ayakuydurmak gereklidir. Böylece Edmée, Claudie'ye beslediği sevgiyle ölümsüz ilk-örneğin gelip geçici canlanışına yaklaşmakta, aynı zamanda gizemli bir biçimde, bu ilk-örneğin bütün canlanmalarına, çöle, dağlara, el değmemiş ormana ayak uydurmaktadır. Edmée'nin daha başından evrensel bir biçimle uyuştuğunu göz önünde bulundurursak, bu son derece *mantıklı*'dır. Büyü yalnızca dış-görünüştür, evrensel biçimin maddenin sayısız parçacığında yansımasından gelmektedir. Bay Giraudoux'nun ortaya çıkarmaya bayıldığı değişik nesneler arasındaki köklü benzerlikler işte buradan gelmektedir: biçimlerin varlığı evreni sayısız bölgeciklere ayırmakta, bu bölgelerin her birindeki herhangi bir

nesne, doğru sorguya çektiğimiz zaman, bizi bütün öbür nesneler konusunda aydınlatmaktadır; bu bölgelerin herhangi birindeki bir nesneye dil uzatmak, sevmek, nefret etmek bütün öbür nesnelere dil uzatmak, sevmek, nefret etmek anlamına gelmektedir. Benzerlikler, uyumlar, simgesellikler, bunlardır işte Bay Giraudoux'nun şaşılacak yanı. Ama bütün bunlar, tıpkı Orta Çağ'daki büyü gibi, kavram mantığının titiz uygulamasından başka bir şey değildir.

Alın size olmuş bitmiş, artık oluşmayan bir dünya. Lamarck'ın değil, Linné'nin dünyası. Geoffroy Saint-Hilaire'in değil, Cuvier'nin dünyası. Bay Giraudoux'nun burada insana hangi yeri ayırdığına bakalım şimdi. Bunun önemli bir yer olduğunu seziyoruz. Buradaki büyünün yalnızca dışgörünüş olduğunu, en-aşırı-mantıkçılıktan geldiğini anımsarsak, bu dünyanın köküne dek akılcı olduğunu, akılla kavranabileceğini saptamamız gerekir. Bay Giraudoux buradaki şaşırtıcı ya da saptırıcı olabilecek her şeyi, evrimi, oluşumu, düzensizliği, yeniliği kaldırıp atmıştır. Hazırlop düşüncelerle, ağaçların ve kayaların, ayın ve suyun aklıyla çevrili insanoğlunun döküm yapıp hayran hayran seyretmekten başka kaygısı yoktur. Bay Giraudoux'nun da sevgi duygularını Sicil Dairesi görevlilerine ayırdığını seziyorum: onun anladığı yazar tapu görevlisinden başka bir şey değil. Ancak, akılsal bir dünya da insanı tedirgin edebilir: Pascal'ın sonsuz uzaylarını ya da Vigny'nin Doğa'sını düşünün. Burada yoktur böyle bir şey: insanla dünya arasında tam bir uyum vardır. Çöle, el değmemiş ormana benzeyen Claudie'yi anımsayın. Bir ormanın, bir çölün katılığının, gücünün, sonsuzluğunun yaşanan anda küçük bir kızın yumuşak gücü, zayıf katılığı olduğunu görmüyor musunuz? İnsanoğlu doğanın bütün ilk-örneklerini kendinde bulmakta, buna karşılık, bütün doğada kendini görmektedir; bütün «bölgelerin» kesiştiği noktadır, büyücülerin küçük acununun büyük Acun'un merkezi oluşu gibi dünyanın merkezi-

dir, simgesidir. Dünyaya böylesine iyi yerleşmiş bulunan, Hollywood'daki Edmée gibi, ıssız bir adadaki Suzanne gibi kendini her yerde evinde duyumsayan bu insanı Bay Giraudoux'nun gerekirciliğin boyunduruğuna sokmadığını belirtelim. Kişiliği bir sürü açıklanmaz nedenin, yaşamöyküsünün, miğde ağrısının bileşkesi değildir; kişiliği ısmarlama yapılmamıştır. Tersine, yaşamöyküsüyle miğde ağrısı bile kişiliğinden gelmektedir. Budur işte yazgılı olmak. Örneğin, Edmée'nin genç oğlunu sevdaya karşı uyarırken kullandığı sözlere bakın: «Ah, sevgili Jacques'ım, görmedin mi kendini? Git aynaya bak: çirkin değilsin, ama orada doğuştan kurban, hazır kurban olduğunu göreceksin... Yastığa konup ağlamak üzere yaratılmış bir başın, umutsuzluktan titreyen ellere uyan yanacıkların, yağmur altında köşe başında bekleyecek kocaman bir gövden... gözyaşı dökmeden hıçkıranlara özgü bir göğüskemiğin var...» Çünkü insanın kişiliği küçük hıyarın «özü»nden çok ayrı değildir: insan edimleriyle insan yaşamında gerçekleşen bir ilk-örnektir bu, insan gövdesi bunun en yetkin simgesidir. Böylece, simge aracılığıyla, tenle tin (akıl: ruh) arasındaki en yetkin birlik gerçekleşmiş olmaktadır: dolayısıyla, kişilikbilimine, insanları yüzlerinden tanıma bilimine giden yol açılmış olmaktadır. Ruhbilimcinin gerekirciliğini özlerin mantıksal gerekliliğiyle değiş-tokuş ettiysek, görünüşe göre, pek bir şey kazanmamışızdır. Bunu derken mizaç değişimlerimizi yöneten, görgül olarak saptanmış bir dizi yasayı anlatmak istiyorsak, artık ortada ruhbilim kalmamıştır. Ama şu anki hâlimizi biz seçmedik; bir biçim gelmiş «bize el koymuş», buna karşı bizim elimizden bir şey gelmez. Bununla birlikte, şimdi evrensel gerekirciliğe karşı korunmaktayız: evrende eriyip gitme tehlikesiyle karşı karşıya değiliz. Olup bitmiş, *belirli* bir gerçeklik olan insanoğlu dünyanın yarattığı bir sonuç, bir dizi kör gözlü nedenin geri-tepmesi değildir, çemberin çember oluşu gibi «insan»dır, «mühendis koca»

dır, «sevdadan acı çekmek üzere yaratılmış oğlancık»tır, ve dolayısıyla ilk başlangıçların çıkış noktasındadır: edimleri yalnız kendisinden kaynaklanmaktadır. Özgürlük mü bu? En azından *bir tür* özgürlük. Ayrıca, görünüşe göre, Bay Giraudoux yaratıklarına başka bir özgürlük de bağışlıyor: insanoğlu *kendiliğinden* gerçekleştiriyor özünü. Maden için, bitki için yasalara boyuneğmek özdevingendir (otomatiktir); insanoğlu kendi istemiyle ilk-örneğine benzer, *o anki* halini sürekli olarak *seçer*. Özgürlük tek yönlüdür, tamam: çünkü biçim *onun eliyle* gerçekleşmese bile, onun *içinde* ve onsuz gerçekleşmektedir. Bu özgürlüğü mutlak gerekircilikten ne kadar küçük bir uzaklığın ayırdığını anlamak istiyorsanız, şu iki alıntıyı kıyaslayın. Alın size özgürlük, esinlenme: «Daha önce gitmediğimiz nereye gidebiliriz Claudie? Washington Parkı'na. Claudie hiçbir zaman duraksamazdı. Bütün sorulara, giderek en zorlarına bile hazır bir yanıtı vardı... Oraya gelmek üzere, halk bahçelerinin insanlara gereksiz olduğu ânı seçmiş olmak ne mutlu bir esindi.» Görüldüğü gibi, iki kadınla nesneler arasında bir sezgi, bir uyumun şiirsel yaratılışı gidip gelmiştir. Ancak Claudie bu sezgide bile kendi özünü gerçekleştirmekten kendini alamamıştır. «Hiçbir zaman duraksamayan» varlıktır o. Bu sezgiyi duymak onun özünde vardır. Şimdi de ilk-örneğimizle dünya arasındaki uyuşumun, bize danışmaksızın, bizde ortaya çıkışını gösteren bir duruma bakalım: «Edmée dilinin ucuna gelen sözcüklere şaştı kaldı, çünkü gerçekten şaşırtıcıydı bu sözcükler, ama *o tümcenin ürkütücülüğünden çok gerekliliğine şaştı.*» Aradaki ayrım çok büyük değil: birinci olayda biçim bizim istemimiz aracılığıyla gerçekleşiyor, ikinci olaydaysa vücudumuzda bir bakıma kendi istemiyle yayılıyor. Oysa insanı küçük hıyardan ayıran şeydir bu. Kendi başına bir erek değil bir araç olan şu kırılgan ve kesikli özgürlük bize bir görev yükler: Bay Giraudoux aktöresi diye bir şey var. İnsanoğlu bitimli özünü özgürce

gerçekleştirmeli, bunu yaparken de, dünyanın geri kalan yanıyla özgürce uyuşmalıdır. Her insan evrensel uyuşumdan sorumludur, birtakım ilk-örneklere kendiliğinden uymalıdır. Bu uyuşumun ortaya çıktığı, derindeki eğilimlerimiz, doğayla tin (akıl: zihin) arasında denge kurulduğu, insanoğlu düzenli bir dünyanın merkezi haline geldiği, «en açık seçik dünya» olan bir dünyanın merkezinde olabildiğince «açık seçik insan» olduğu ân, Bay Giraudoux'nun yaratığı ödülünü almaktadır: mutluluktur bu. Bu yazarın ünlü insancılığının ne olduğunu görüyoruz: putatapan bir mutluluk.

Bir kavram düşünbilimi. Okul sorunları (varlığı bireyselleştiren biçim midir yoksa madde mi?), erk'ten edim'e geçiş diye tanımlanan çekingen bir oluşum, katı bir matematik-severliğin (logicisme'in) yüzeysel görünüşünden başka bir şey olmayan akbüyü, bir denge, mutluluk, tam orta yol aktöresi: *Choix des Elues*'nün çocuksu incelenmesi bize bunları gösterir işte. Bakın uyanık düş görenlerden ne kadar uzağız. Ama bu uzaklaşma çok daha garip bir şaşırtmacayla karşılaşmak içindir: çünkü şu birkaç çizgiye bakıp Aristo düşünbilimini tanımamak elde değildir. İlkin mantıkçı —hem kavram mantıkçısı, hem de mantık aracılığıyla büyücü— olan Aristo değil midir? Şu tertemiz, olmuş bitmiş, basamaklandırılmış, iliğine dek akılsal dünyayı onda bulmaz mıyız? Dahası, gerek onun gerek Bay Giraudoux için insanın özgürlüğü olumsal oluşumundan çok özünün tastamam gerçekleştirilmesindedir. İkisi de ilk başlayışları, doğal yerleri, «ya hep ya hiç» ilkesini, süreksizliği kabul ederler. Bay Giraudoux Doğal Tarih'in romanını yazmış, Aristo da düşünbilimini işlemiştir. Yalnız, Aristo'nun düşünbilimi çağının bilimini taçlandıran tek düşünbilimdi: gözlemle biriktirilmiş zenginlikleri bir dizgeye oturtmak istemiştir; gözlemin, özü gereği, sınıflandırmayla sonuçlandığını biliyoruz — sınıflandırmaysa, yine özü gereği, kavra-

ma sahip çıkar. Bay Giraudoux'yu anlamak içinse epey sıkıntı çekeriz: dört yüzyıldır düşünürlerle bilginler kavramın dar sınırlarını kırmaya, bütün alanlarda özgür ve yaratıcı yargıyı kutsallaştırmaya, türlerin durağanlığının yerine oluşumu geçirmeye uğraşmışlardır. Bugün düşünbilim diklemesine batmakta, bilim her yanından su almakta, aktöre boğulmaktadır; her yanda yöntemlerimizle yargılama yeteneğimizi alabildiğine yumuşatmaya çalışılmaktadır; bugün artık insanla nesneler arasında önceden kurulmuş bir uyumun bulunduğuna kimse inanmıyor, kimse artık doğayı dibine dek anlayabileceğimizi umma yüreklliğini göstermiyor. Ama bir de bakıyoruz, bir roman dünyası ortaya çıkıyor, anlatılmaz çekiciliği ve yeni havasıyla bizi büyülüyor; yanına varıyor, Aristo dünyasıyla karşılaşıyoruz, dört yüzyıldır gömülmüş bir dünyayla.

Nerden çıktı bu hayalet? Çağdaş bir yazar, nasıl oldu da, tam bir yalınlıkla, İsâ'dan üç yüzyıl önce göçüp gitmiş bir düşünürün görüşlerini roman kurgularıyla canlandırmayı seçti acaba? Zaman zaman hepimizin Aristo'cu olduğu söylenebilir elbet. Bir akşam Paris sokaklarında dolaşırız, ansızın nesneler bize kıpırtısız, açık seçik yüzlerini çeviriverirler. O akşam, bütün akşamlar arasında, bir «Paris akşamı»dır; şu küçük sokak, Sacré-Cour'e çıkan sokaklardan biri olan şu daracık sokak «Montmartre Sokağı»dır; zaman durmuştur, bir anlık mutluluk, sonsuz bir mutluluk yaşarız. İçimizden hangimiz, en azından bir kez, böyle bir açınlamayla karşılaşmadı? «Açınlama» diyorum, ama yanılıyorum — daha doğrusu, bize hiçbir şey öğretmeyen bir açınlamadır bu. Çünkü kaldırımlarda, kaldırım taşlı yolda, yapıların yüzlerinde yakaladığım şey yalnızca öteden beri zihnimde taşıdığım sokak kavramıdır. Bilgisiz bilme izlenimi, gereksiz Gereklilik sezgisi. Sokağın, akşamın ayna gibi yansıttığı şu insanca kavram gözümü kamaştırmakta, nesnelerin insansız anlamlarını, alçakgönüllü ve

direngen anlamlarını yakalamamı engellemektedir. Ne önemi var? Sokak oradadır, alabildiğine katkısız, alabildiğine görkemli bir sokak halinde uzayıp gitmektedir... Hah işte, bu noktada dururuz, söyleyecek başka şeyimiz yoktur. Ben bu kısır sezgilere gerçek bir hayranlıkla seyretme değil de, ruhbilimcilerimiz gibi, düzmece bilgi yanılsaması diyeceğim. Bay Giraudoux'nun duyarlılığını böyle mi açıklamalı? Doğrusu bu büyük bir gözüpeklik olur ve ben bunu göze alıp alamayacağımı bilemiyorum. Ayrıca, bir Marx'çının Bay Giraudoux'nun görüşlerini çelebi akılcılık diye nitelendireceğini, akılcılığı anamalcılığın bu yüzyılın başlarındaki mutlu atılımıyla, çelebiliği ise Bay Giraudoux'nun Fransız kentsoylu sınıfı içindeki çok özel konumuyla açıklayacağını sanıyorum: köylü kökenler, Yunan eğitimi, büyükelçilik. Ama, bilemem; belki Bay Giraudoux biliyordur; zihinsel kurgularını öne çıkarıp kendini göstermeyen bu ağırbaşlı yazar günün birinde bize kendinden sözeder belki.

Mart 1940

YABANCI'NIN AÇIKLANMASI

Bay Camus'nün *Yabancı*'sı,[1] daha baskıdan çıkar çıkmaz büyük ilgi gördü. Herkes bunu «ateşkesten beri yazılmış en iyi kitap» olduğunu yineliyordu. O günün yazınsal üretimi içinde, bu roman da bir yabancı'ydı. Sınırın, denizin öte yakasından geliyordu; o kömürsüz keskin ilkbaharda, ildışı bir harika gibi değil, ondan gereğinden çok yararlanmış kişilerin bıkkın içli dışlılığıyla bize güneşten sözediyordu; eski yönetimi bir kez daha ve kendi elleriyle gömmekle de, içimizde saygısızlık duygusu uyandırmakla da uğraşmıyordu; onu okurken, eskiden de kendi başlarına değerli olma, başka bir şey kanıtlamama savında yapıtlar yazıldığını anımsıyorduk. Ancak, bu bedelsizliğe karşılık, roman oldukça belirsiz kalıyordu: anasının ölümünden bir gün sonra «denize giren, kuraldışı bir ilişkiye başlayan, gülünç bir film seyredip gülen», «güneşten ötürü» bir Arap'ı öldüren ve asılmazdan bir gün önce, «eskiden de, o gün de mutlu olduğunu» öne süren, «nefret çığlıklarıyla kendisini karşılamak» üzere idam sehpasının çevresinde pek çok insanın birikmesini dileyen bu kişiyi nasıl anlamalıydık? Kimileri: «budalanın, zavallının biri bu» diyordu; daha çok etkilenmişlerse: «suçsuz bu adam» diyorlardı. Ancak, söz

[1] Gallimard Yayınevi.

konusu suçsuzluğun da ne anlama geldiğini anlamak gerekiyordu.

Bay Camus, birkaç ay sonra yayımlanan *Sisyphus Efsânesi*'nde yapıtının tam yorumunu verdi bize: kahramanı ne iyi ne kötü, ne aktöreli ne aktöresizdi. Bu değer ölçüleri ona uymuyordu: o, yazarın *saçma* adını verdiği özel bir türe giriyordu. Yalnız bu sözcük Bay Camus'nün kaleminde birbirinden ayrı iki şeyi göstermektedir: saçma hem olgusal bir hâl, hem de kimilerinin bu hâlle ilgili açık seçik bilincidir. Temel bir saçmalıktan, hiç şaşmadan gerekli sonuçları çıkaran adam «saçma»dır. Burada, swing yapan gençliğe «swing» adını verdiğimiz zamanki anlam kayması vardır. Peki öyleyse, olgusal bir hâl, bir ilk veri olarak saçma nedir? İnsanla dünyanın ilintisinden başka bir şey değil. İlk saçmalık, her şeyden önce, bir kopmayı, boşanmayı dile getirmektedir: insanın birlik özlemiyle akıl ve doğa ikiliği, insanın ölümsüze doğru atılımıyla varoluşunun *bitimli* niteliği, özünü oluşturan «tasa» ile çabalarının boşluğu arasındaki kopma. Ölüm, doğrularla varlıkların indirgenmez çokluğu, gerçekliğin akılla kavranmazlığı, rastlantı, bunlardır işte saçmanın kutupları. Doğrusunu isterseniz, hiç de yeni izlekler (temalar) değil bunlar, zaten Bay Camus de onları karşımıza yeni diye getirmiyor. Bunlar, XVII. yüzyıl boyunca, Fransızlara özgü bir çeşit seyredici, kuru, dar kafayla sayılıp döküldüler: yerleşik (klasik) karamsarlığın beylik konuları oldular. «Yakından baktığımız vakit hiçbir şeyin avutamayacağı kadar içler acısı, zayıf ve ölümlü hâlimizin doğal talihsizliği» üzerinde ısrarla duran Pascal değil midir? Akla yerini gösteren o değil midir? Bay Camus'nün şu tümcesini hiçbir çekince koymadan onaylamaz mıydı: «Dünya ne (bütünüyle) akılsal, ne de hepten akıldışıdır»? O bize «alışkı»nın, «eğlence»nin insanın «hiçliğini, yüzüstü bırakılmışlığını, yetersizliğini, güçsüzlüğünü, boşluğunu» görmesini engellediğini

göstermedi mi? Bay Camus, *Sisyphus Efsânesi*'ndeki soğuk biçemle, denemelerinin konusuyla, Adler'in haklı olarak Nietzsche'nin öncüleri adını verdiği büyük Fransız Aktörecileri geleneğinde yeralmaktadır; aklımızın erdiği yer konusundaki kuşkularına gelince, bunlar da Fransız bilgi kuramının daha yakın geleneği içindedir. Bunun için bilimsel adlandırmacılığı, Poincare'yi, Duhem'i, Meyerson'u düşünün, o vakit yazarımızın çağdaş bilime yönelttiği suçlamayı daha iyi anlarsınız: «... Elektronların çekirdeğin çevresinde döndükleri gözle görülemeyen bir gezegenler dizgesinden sözediyorsunuz bana. Bu dünyayı bir imgeyle açıklıyorsunuz. O zaman, gelip şiire dayandığınızı anlıyorum...»[1] Başka bir yazar da, aşağıdaki satırları yazdığında, Bay Camus'yle hemen hemen aynı anda, kendi adına yine bunları dile getirmektedir: «(doğabilim), varlıkbilimsel özençlerden kurtulup kendi içinde varolan bir doğanın varlığını kabul eden makinacılıkla devinimciliğin yerleşik karşıtlıklarına sırt çevirmişçesine, hiçbir ayrım gözetmeksizin makinasal, devinimsel, giderek ruhbilimsel örnekler kullanmaktadır.»[2] Bay Camus Jaspers'ten, Heidegger'den, Kierkegaard'dan, üstelik de pek iyi anlamıyormuş gibi gözüktüğü alıntılar yapmaya bayılmaktadır. Ama gerçek ustaları başkadır: akılyürütmelerinin akışı, düşünlerinin açıklığı, denemeci biçeminin kesimi ve düzenli, törenli, yaslı güneş hüznü yerleşik bir yazarı, bir Akdenizliyi haber verir. Yöntemine varana dek («aynı zamanda hem coşkuyu hem açıklığa ulaşmamızı açık seçiklikle şiirsellik arasındaki denge sağlayabilir ancak»)[3] Pascal'ın Rousseau'nun eski «tutkulu biçimbilimleri»ni, akla getirmeyen onu bir Alman görüngübilimcisinden ya da Danimarka varoluşçusundan

[1] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 35.

[2] M. Marleau-Ponty, **La structure du Comportement** (Davranışın Yapısı), La Renaissance du Livre, 1942, s. 1.

[3] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 16.

çok örneğin Maurras'ya, aslında pek çok noktada ayrıldığı bu Akdenizliye yaklaştırmayan niteliği yoktur.

Yalnız, gidip sorsak, Bay Camus de bütün bunları kabul ederdi. Ona göre özgünlüğü düşünlerinin sonuna dek gidebilmesindedir: gerçekten de amacı birtakım karamsar özdeyişleri biraraya getirmek değildir. Tek başlarına ele alındıklarında, saçmalık ne insanda ne dünyadadır; ama insanın asal özelliği «dünyada olmak» olduğuna göre sonunda saçma insan olmakla bir olup çıkmaktadır. Dolayısıyla, ilkin, yalın bir kavramın konusu değildir: onu bize üzüntü verici bir esinlenme göstermektedir. «Yataktan kalkış, tramvay, yazıhane ya da fabrikada geçirilen dört saat, yemek, pazartesi, salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi aynı dizemde...»[1] ve ansızın «bezemler devrilir», umutsuz bir açıkgörüşlülüğe ulaşırız. O zaman, dinlerin ya da varoluşçu düşünbilimlerin aldatıcı yardımını elimizin tersiyle itmeyi becerebilirsek, birtakım asal doğrular yakalarız: dünya bir kargaşa, «kargaşadan doğan kutsal bir eşdeğerlilik»tir; ölüp gittiğimize göre, yarın yoktur. «... Ansızın yanılsama ve ışıktan yoksun kalan evrende, insan kendini bir yabancı gibi duyumsar. Yitirilmiş bir yurdun anılarından ya da adanmış bir toprağın umudundan yoksun olduğuna göre, bu sürgün çaresizdir.»[2] Çünkü, gerçekten de, insan dünya *değildir:* «Ağaçlar arasında bir ağaç olsaydım..., şu yaşamın bir anlamı olacak, daha doğrusu bu sorunun anlamı kalmayacaktı, çünkü dünyanın bir parçası haline gelecektim. Şimdi bütün bilincimle karşı çıktığım şu dünya *olacaktım*... Beni her türlü yaratışın karşısına diken işte şu gülünç, saçma akıl'dır.»[3] Böylece, romanın başlığı yarı yarıya açıklanmış olmaktadır: yaban-

[1] A.g.y., s. 27.
[2] A.g.y., s. 18.
[3] A.g.y., s. 74.

cı, dünya karşısındaki insandır; Bay Camus yapıtını adlandırmak üzere Georges Gissing'in bir kitabının adını da seçebilirdi pekâlâ: *Sürgünde Doğmuş*. Yabancı, aynı zamanda, insanlar arasındaki insandır. «Öyle günler vardır ki... insan sevdiği kadını karşısında bir yabancı gibi bulur.»[1] Son olarak da yabancı, kendimin karşısında ben' dir, yani doğa insanı karşısında kafa insanıdır: «Kimi saniyelerde, bir aynada karşımıza dikilen yabancı.»[2]

Ama o kadar değil: bir de saçma tutkusu var. Saçma insan kendi canına kıymaz: açık seçik doğrularının birinden bile vazgeçmeksizin, yarınsız, umutsuz, yanılsamasız, ayrıca yazgısına boyuneğmeksizin yaşamak ister. Saçma insan başkaldırıda doğrular kendini. Tutkulu bir dikkatle gözünü ölüme diker ve bu büyülenme onu özgürlüğe kavuşturur: ölüm cezasına çarptırılmış hükümlünün «kutsal sorumsuzluğu»nu tanır. Tanrı olmadığına ve ölüp gideceğimize göre, her şeye izin vardır. Bütün deneyimler eşdeğerlidir, yalnız elden geldiğince çok sayıda deneyim edinmek yerinde olur. «Hep bilinçli kalan bir ruhun karşısındaki şimdiki zaman ve şimdiki zamanlar dizisi saçma insanın ülküsüdür.»[3] «Bu nicelik aktöresi» karşısında bütün değerler yıkılıp gider; yeryüzüne atılmış bulunan, başkaldıran, sorumsuz saçma insanın «hiçbir şeyi doğrulaması» gerekmez. *Suçsuz*'dur o. Onlara İyi ile Kötü'yü, izin verilen ile yasaklanan'ı öğreten papazın gelişinden önce, S. Maugham'ın sözünü ettiği ilkel insanlar gibi Suçsuz'dur: onun için *her şeye* izin vardı. «Gülücüklerle kayıtsızlıkların belli belirsiz değiştirdiği sürekli bir şimdiki zamanda yaşayan» Prens Mişkin gibi suçsuzdur. Terimin her anlamında çocuksudur, isterseniz «Budala» da diyebilirsiniz. İşte şimdi Ca-

[1] **A.g.y.**, s. 29.
[2] **A.g.y.**, s. 29.
[3] **A.g.y.**, s. 88.

mus'nün romanının başlığını iyice anlıyoruz. Onun betimlemek istediği yabancı, oyunun kurallarını kabul etmedikleri için toplumu irkilten şu korkunç çocuksu varlıklardan biridir. Yabancılar arasında yaşamaktadır, ama o da onların gözünde yabancıdır. Bundan ötürü, içlerinden kimileri onu sevecektir, örneğin, «tuhaf biri olduğu» için ona bağlanan Marie, oynaşı; ansızın nefret duygularının kendisine yöneldiğini duyumsadığı yargılama salonundaki insanlar gibi, kimileri de ondan nefret edecektir. Kitabı açarken henüz saçma duygusuyla içli dışlı olmayan bizler de boşu boşuna onu alıştığımız değer ölçülerine göre yargılamaya çalışacağız: bizim için de yabancıdır o.

Demek ki kitabı açtığınızda, «Bunun da kurtarılmış bir pazar olduğunu, annemin artık gömüldüğünü, yarın yine çalışmaya başlayacağımı, sonuç olarak, hiçbir şeyin değişmediğini düşündüm[1]» sözlerini okuyunca duyduğunuz şaşkınlık bile bile yaratılmıştır: saçmayla ilk karşılaşmanızın sonucudur bu. Ancak, yapıtı okuyuşunuz sürdükçe yüreğinizdeki sıkıntının dağılacağını, her şeyin yavaş yavaş aydınlatılacağını, akıl çerçevesine oturtulacağını, açıklanacağını umuyordunuz. Umudunuz boşa çıktı: *Yabancı* açıklayan bir kitap değil: saçma insan açıklamaz, betimler; bir şeyler kanıtlayan bir kitap değil bu. Bay Camus yalnızca önermekte ve ilke gereği doğrulanamayan şeyi doğrulamaya hiç mi hiç uğraşmamaktadır. *Sisyphus Efsânesi*, yazarımızın romanını nasıl karşılamamız gerektiğini öğretecektir bize. Gerçekten de orada saçma romanın kuramını buluruz. Konusu insan olma hâlinin saçmalığı olsa da, savlı bir roman değil bu, doğrulayıcı kanıtlar göstermeye önem veren, «kendinden hoşnut» bir düşünceden gelmiyor; tersine, «sınırlı, ölümlü, başkaldıran» bir düşüncenin ürünü. Kendi varlığıyla akılyürüten aklın yararsızlığını kanıtlı-

[1] **L'Etranger**, s. 36.

yor. «...(Büyük romancıların) akılyürütmeler yoluyla değil de imgelerle yazmayı seçmiş olmaları hepsinde ortaklaşa bulunan, her türlü açıklama ilkesinin yararsızlığına inanan, duyulabilen dış görünüşün öğretici iletisine güvenen düşünceyi açığa vurmaktadır.»[1] Böylece Bay Camus'de, iletisini roman kılığında önümüze getirmek, kendini beğenmiş bir alçakgönüllülüğü simgelemektedir. Yazgıya boyuneğme değildir bu, insan düşüncesinin sınırlarının öfkeyle, başkaldırıyla kabul edilmesidir. Romansal iletisiyle ilgili olarak «Sisyphus Efsânesi»nden başka bir şey olmayan düşünbilimsel bir çeviri yapmakla görevli saymıştır kendini, bu ikileme konusunda ne düşünmek gerektiğini ilerde göreceğiz. Yalnız böyle bir çevirinin varlığı romanın bedelsizliğini azaltmıyor. Gerçekten de, saçma yaratıcı yapıtının gerekli olduğu yanılsamasına varana dek her şeyi yitirmiştir. Tersine, sürekli olarak, yapıtın olumsallığını yakalamamızı istemektedir; Gide'in *Kalpazanlar*'ın sonuna: «sürebilirdi» yazmak isteyişi gibi, madalyanın yazılı tarafına: «olmayabilirdi de» yazılmasını istemektedir. Olmayabilirdi: tıpkı şu taş, şu akarsu, şu yüz gibi; bu, dünyanın bütün şimdiki zamanları gibi, yalnızca kendini veren bir şimdiki zamandır. Sanatçıların: «Yazmamak elimde değildi, ondan kurtulmam gerekiyordu» derken yapıtları için seve seve üstlendikleri öznel gereklilikten bile yoksundur. Burada, beylik güneş eleğinden geçirilmiş olarak, gerçeküstücü yıldırmacılığın bir izleğiyle karşılaşıyoruz: sanat· yapıtı bir yaşamdan koparılmış bir yapraktan başka şey değildir. Söz konusu yaşamı dile getirir elbet: ama getirmeyebilirdi de. Zaten her şey eşdeğerlidir: *Ecinniler*'i yazmak ya da bir sütlü kahve içmek. Dolayısıyla Bay Camus okurdan, «canlarını sanatlarına adamış» yazarların bekledikleri dikkatli ilgiyi beklememektedir. *Yabancı* onun

[1] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 138.

yaşamının bir yaprağıdır. Ve en saçma, en sıradan yaşamın en kuru olması gerektiğinden, romanı gözkamaştırıcı bir kuruluğa, kısırlığa özenmektedir. Sanat işe yaramaz bir eliaçıklıktır. Ama çok korkmayalım: Bay Camus'nün saçmalıklarının altında, Kant'ın «güzelin ereksiz erekliliği» kuramıyla ilgili birtakım bilgece uyarılar buluyorum. Şöyle ya da böyle, *Yabancı*, bir yaşamdan kopmuş, doğrulanmamış, doğrulanamayacak, kısır, anlık, yazarınca yüzüstü bırakılmış, daha başka şimdiki zamanlar uğruna terkedilmiş olarak karşımızdadır. Bizim de onu böyle kabul etmemiz gerekmektedir: iki insanın, yazarla okurun, nedenlerin ötesinde, ansızın saçmalıkta biraraya gelmesi gibi.

Yabancı'nın kahramanını nasıl ele alacağımızı gösteren de budur işte. Bay Camus savlı bir roman yazmak isteseydi, aile içinde çalım satan, sonra birden saçmayı sezen, bir an çırpınan ve sonunda durumunun temel saçmalığını yaşamaya razı olan bir kamu görevlisini önümüze getirmekte güçlük çekmezdi. Okur, hem de aynı nedenlerle, roman kişisiyle birlikte inandırılmış olurdu. Ya da, *Sisyphus Efsânesi*'nde sıraladığı, özel bir değer verdiği saçmalık ermişlerinden birinin yaşamını çizerdi bize: Don Juan, Oyuncu, Fatih, Yaratıcı. Oysa böyle yapmamış, ve Mersault, *Yabancı*'nın kahramanı, saçmalık kuramlarını yakından tanıyan okur için bile karanlık kalıyor. Saçma olduğu, acımasız açıkgörüşlülüğün belli başlı niteliği olduğu konusunda bize güvence veriliyor elbet. Ayrıca, pek çok noktada, *Sisyphus Efsânesi*'nde savunulan kuramların önceden tasarlanmış örneğini oluşturmak üzere çatılmış. Örneğin, Bay Camus, adı geçen yapıtta şunları yazıyor: «İnsan, söylediği şeylerden çok sakladıklarıyla insandır.» Ve Meursault bu erkekçe suskunluğun, sözcüklerle avunmaya razı olmayışın canlı örneğidir: «(Ona) içine kapanmış biri olduğumu farkedip farketmediği (soruldu), o da lâf olsun

diye konuşmadığımı söyledi.»[1] Nitekim, iki satır yukarda, aynı savunma tanığı Meursault'nun «tam bir erkek» olduğunu söylemiştir. «(Tanığa) bununla ne demek istediği (soruldu), o da demek istediğini herkesin bildiğini söyledi.» Aynı biçimde, Bay Camus *Sisyphus Efsânesi*'nde sevi konusunda uzun açıklamalarda bulunur: «Biz bugün, bizi birtakım varlıklara belli bir toplu görüşe göre bağlayan, kitaplarla söylencelerin sorumlu olduğu şeye sevi diyoruz»,[2] diye yazar. Öte yandan, *Yabancı*'da şunları okuruz: «O zaman kendisini sevip sevmediğimi öğrenmek istedi. Ben de... aslında bunun bir şey göstermediğini, ama kuşkusuz onu sevmediğimi söyledim.»[3] Bu görüş açısından, yargılama salonunda ve okurun kafasında beliren: «Meursault anasını sevdi mi?» sorusu iki yandan saçmadır. İlkin, avukatın da dediği gibi. «Anasını toprağa verdiği için mi, yoksa birini öldürdüğü için mi suçlanmaktadır? Ama özellikle «sevmek» sözcüğünün burada hiçbir anlamı yoktur. Hiç kuşkusuz Meursault parası yetişmediği ve «artık birbirlerine söyleyecek sözleri kalmadığı» için anasını düşkünler yurduna yerleştirmiştir. Kuşkusuz onu sık sık görmeye de gitmiyordu, «çünkü bu iş (onun) koskoca pazarına patlıyordu — otobüse gitme, bilet alma ve tam iki saat yolculuk etmeyse cabasıydı.»[4] Peki ama nedir bunun gösterdiği? O bütünüyle şimdiki zamanda, o anki ruh hallerini yaşamıyor mu? Duygu dediğiniz birtakım kesikli izlenimlerin soyut birliğiyle imleminden başka bir şey değildir. Her an sevdiklerimi düşünmem, ama düşünmediğim zaman bile sevdiğimi öne sürerim — ve gerçek, anlık bir coşku bulunmadığı zaman, soyut bir duygu uğruna dinginliğimi teh-

---

[1] **L'Etranger**, s. 121.
[2] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 102.
[3] **L'Etranger**, s. 59.
[4] **A.g.y.**, s. 12.

likeye atabilirim. Meursault'ysa başka türlü düşünür ve davranır: o sürekli, birbirine benzeyen büyük duyguları tatmak istemez; ona göre sevgi, giderek sevgiler yoktur. Yalnızca şimdiki ânın, somut'un önemi vardır. Canı istediği zaman gider anasını görmeye, o kadar. Arzu belirmişse, onu otobüse bindirtecek kadar güçlü olacaktır, çünkü başka bir somut arzu bu gevşek adamı var hızıyla koşturtacak, yürüyen bir kamyona atlatacak kadar güçlü olacaktır. Ancak anasını hep şu sevgi dolu, çocuksu «anneciğim» sözcüğüyle anmakta, onu anlamakta, ona benzemekte hiçbir fırsatı kaçırmamaktadır. «Sevgi diye ben yalnızca beni böyle bir varlığa bağlayan şu arzu, sevecenlik ve anlayış karışımını anlıyorum.»[1] Görüldüğü gibi Meursault'nın *kuramsal* yanını es geçemeyiz. Nitekim yaşadığı serüvenlerin pek çoğunun belli başlı nedeni temel saçmalığın şu ya da bu yanını açığa çıkarmaktır. Örneğin, daha önce gördük, *Sisyphus Efsânesi* «tanyeri ağarırken önündeki zindan kapıları açılan ölüm mahkûmunun yetkin elverişliliği»[2]ni övüyordu — ve Bay Camus bize söz konusu tanağarmasıyla elverişliliğin tadını çıkartmak için kahramanını ölüm cezasına çarptırmıştır. «Hiçbir şeyin idamdan daha önemli olmadığını nasıl görememiştim», dedirtir kahramanına, ve «bir bakıma, insan için gerçekten ilginç biricik şeyin bu olduğunu!» Örneklerle alıntıları çoğaltabiliriz. Bununla birlikte şu açıkgörüşlü, kayıtsız, suskun adam tastamam dâvanın gereksinmelerine uygun kurulmamıştır. Hiç kuşkusuz, kişilik bir kez kabataslak çizildikten sonra kendi başına tamamlanmıştır, roman kişisinin hiç kuşkusuz kendine özgü bir ağırkanlılığı vardır. Ancak, saçmalığı bize kazanılmış değil, dışardan bağışlanmış gözükmektedir: böyledir, o kadar. Tanrı esini ancak son sayfada gelecektir,

[1] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 102.
[2] **A.g.y.**, s. 83.

oysa öteden beri Bay Camus'nün ölçütlerine göre yaşamıştır. Saçmanın da bir çekiciliği varsa, bu adam için çekici dememiz gerekirdi. *Sisyphus Efsânesi*'nde irdelenen sorulardan hiçbirini merak etmez gibidir; ölüm cezasına çarptırılmazdan önce başkaldırdığı da görülmemektedir. Mutluydu, kendini olayların akışına kaptırmıştı, ve mutluluğu, Bay Camus'nün denemesinin birçok yerinde değindiği, ölümün kör edici varlığından gelen şu gizli ısırığı tanımaz gibidir. Tembellikten ötürü evinde kaldığı ve «biraz sıkıldığını» itiraf ettiği pazar günkü gibi, kayıtsızlığı bile gevşekliğinden gelmektedir sanki. Dolayısıyla, saçma bir bakış için de roman kişisi özel geçirimsizliğini korumaktadır. Saçmalığın Don Kişot'u ya da Don Juan değildir bu, tersine, çoğu kez saçmalığın Sançe Pança'sı gibi gözükmektedir. Oradadır, varolmaktadır, ama biz onu ne bütünüyle anlayabilir, ne de yargılayabiliriz; yaşamaktadır işte, ve onu doğrulayabilecek tek şey romansal yoğunluğudur.

Ancak, *Yabancı*'yı hepten de bedelsiz bir yapıt saymamak gerekir. Daha önce de söyledik, Bay Camus saçmalık *duygusu* ile *kavramı*'nı birbirinden ayırmaktadır. Şunları yazar bu konuda: «Büyük yapıtlar gibi, derin duygular da hep bilinçli olarak söylediklerinden çok daha fazlasını dile getirirler... Büyük duygular göz kamaştırıcı ya da acınası evrenlerini yanlarında gezdirirler.»[1] Biraz ilerdeyse şunları ekler: «Saçma duygusu saçma kavramının ta kendisi değildir. Onun temelini oluşturur, o kadar. Ama onda özetlenmez...» *Sisyphus Efsânesi*'nin bize bu *kavramı* vermeyi amaçlarken *Yabancı*'mn da bizde bu *duygu*'yu uyandırmak istediği söylenebilir. İki yapıtın yayımlanış sırası da bu varsayımı doğrular gibidir; ilk yayımlanan *Yabancı* bizi yorumsuz saçma «ortamı»na sokar; sonradan gelen deneme görünümü aydınlatır. Oysa saçma ayrılma'dır, kop-

[1] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 25.

ma'dır. Dolayısıyla *Yabancı* kopma'nın, ayrılma'nın, yabancılaşma'nın romanı olacaktır. Usta kuruluşu da buradan gelmektedir: bir yanda yaşanan gerçekliğin günlük ve biçimsiz akışı, öte yandaysa aynı gerçekliğin insan aklı ve söylemiyle öğretici biçimde yeniden düzenleyimi. İlkin arı gerçeklikle yüz yüze getirilen okur, sonradan onu akılsal aktarımıyla yeniden karşısında bulmaktadır. Buradan saçma duygusu, yani dünyadaki olayları kavramlarımızla, sözcüklerimizle *düşünmek*'teki güçsüzlüğümüz doğacaktır. Meursault anasını toprağa verir, bir oynaş tutar, birini öldürür. Bu değişik olgular duruşmada tanıklarca anlatılacak, savcı tarafından kümelendirilip açıklanacaktır: Meursault başka birinden sözediliyormuş duygusuna kapılacaktır. Her şey bizi ansızın Marie'nin patlayışına götürmek üzere düzenlenmiştir, tanık bölmesinde insan kurallarına göre tanıklık ettikten sonra birden hıçkırmaya başlayan: «hayır, bu kadar olmadığını, daha başka bir şeyin bulunduğunu, kendisini düşündüğünün tersine konuşmaya zorladıklarını» söyleyen Marie'nin patlayışına. *Kalpazanlar*'dan beri bu tür ayna oyunları kullanılagelmiştir. Bay Camus'nün özgünlüğü burada değil. Ancak, çözmesi gereken sorun ona zorla özgün bir biçim benimsetmektedir: savcının sonuçlarıyla cinayetin gerçek koşulları arasındaki kopukluğu daha iyi duyabilmemiz için, kitabı kapattığımızda içimizde sözümona cezalandırmaya kalkıştığı olguları hiçbir zaman anlayamayacak, giderek onların yanına bile varamayacak saçma bir adalet duygusunun kalabilmesi için, gerçeklikle ya da koşullarından biriyle yüz yüze getirilmiş olmamız gerekir. Bay Camus'nün elinde, söz konusu ilintiyi kurabilmek için, savcı gibi, yalnızca sözcüklerle kavramlar var; düşünceleri biraraya getirerek, sözcüklerden önce varolan dünyayı sözcüklerle anlatması gerek. *Yabancı*'nın birinci kesimi, geçenlerde yayımlanan bir kitap gibi, *Traduit du Silence* (Sessizlikten Çevrilmiştir) diye adlandırılabilirdi. Burada

birçok çağdaş yazarda rastladığımız, ilk belirtilerini Jules Renard'da gördüğüm bir hastalıkla karşılaşıyoruz: ben bu hastalığa «sessizlik saplantısı» adını vereceğim. Bay Paulhan'a sorsanız, hiç kuşkusuz, bunda yazınsal yıldırmacılığın etkisini görürdü. Hastalık, gerçeküstücülerin özdevingen (otomatik) yazışından tutun da J.J. Bernard'ın «sessizlik tiyatrosu» na varana dek binbir kılığa girmiştir. Çünkü sessizlik, Heidegger'in dediği gibi, sözün en sahici kipi'dir. Ancak konuşabilen susar. Bay Camus, *Sisyphus Efsânesi*'nde çok konuşuyor, giderek gevezelik bile ediyor. Bununla birlikte, sessizliğe duyduğu sevgiyi de itiraf ediyor. Kierkegaard'ın şu tümcesini anıyor: «Suskunlukların en güvenlisi susmak değil, konuşmaktır»[1] ve sonra kendi adına ekliyor: «bir erkek, söylediklerinden çok sakladıklarıyla erkektir». Dolayısıyla, *Yabancı*'da *susma*'ya girişmiştir. Peki ama sözcüklerle nasıl susmalı? Şimdiki zamanların düşünülmez, düzensiz birbiri ardından gelişini kavramlarla nasıl vermeli? Girişilen bu iddia yeni bir uygulayımı gerektirmektedir.

Nedir bu uygulayım? Birileri bana: «Hemingway'in kaleminden çıkmış Kafka bu» demişti. Kitapta Kafka'yı bulamadığımı itiraf ederim. Bay Camus'nün görüşleri yüzde yüz dünyasal. Kafka olanaksız aşkınlığın romancısıdır: ona göre evren anlayamadığımız imlerle (işaretlerle) doludur; bezemin bir de arka yüzü vardır. Bay Camus içinse insanın dramı, tersine, aşkınlığın bulunmayışıdır: «Bu dünyanın beni aşan bir anlamı var mı yok mu bilmiyorum. Ama bu anlamı tanımadığımı, şimdilik tanıyamayacağımı biliyorum. Bugünkü durumumun dışında kalan bir imlemin ne imlemi var benim için? Ben ancak insan terimleriyle anlayabilirim. Ancak dokunduğum, bana direnen şeyi anlayabilirim.» Demek ki onun için gizi çözülmez, insanın dışında kalan

[1] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 42 — Ayrıca, Brice Parain in dil kuramını, sessizlik anlayışını düşünün.

bir düzenin varlığından kuşkulanmamıza yolaçacak sözcük düzenlemeleri bulmak söz konusu olamaz: insandışı dünya, düpedüz düzensizliktir, makina dünyasıdır. Hiçbir karanlık, kaygı verici, şöyle üstü kapalı anıştırılmış şey yoktur onda: *Yabancı* bize bir dizi ışıklı görüş sunar. Bunların bizi tedirgin edişi, sayılarından ve onları bağlayacak bağın yokluğundan ötürüdür. Aydınlık sabahlar, akşamlar, kusursuz ikindiler, bunlardır işte gözde saatları; Cezayir'in sürekli yazı da gözde mevsimi. Onun evreninde geceye yer yoktur. Ondan ancak şu terimlerle sözeder: «Yüzümde yıldızlarla uyandım. Kırdan gelen gürültüler kulağıma eriyordu. Gece toprak ve tuz kokuları şakaklarımı serinletiyordu. Şu uykuya varmış yazın olağandışı dinginliği kabaran deniz gibi içime işliyordu.»[1] Bu satırları yazan adam Kafka'nın kaygılarından alabildiğine uzaktır. Düzensizliğin ortasında son derece rahattır; doğanın inatçı körlüğü onun da canını sıkmaktadır elbet, ama aynı zamanda yüreğine su serpmektedir, doğanın akıldışılığı olumsuzdan başka bir şey değildir: saçma insan bir insancıdır, yalnızca nimetlerini tanır bu dünyanın.

Hemingway benzetmesi daha verimli gözüküyor. İki biçemin benzerliği açıkça ortada. İki metinde de aynı kısa tümceler var: tümcelerin her biri bir öncekinin kazandığı atılımı elinin tersiyle itiyor, her tümce yeni bir başlangıç. Her tümce bir davranışın, bir nesnenin görüntüsünü çekiyor. Her yeni davranışa, her yeni nesneye yeni bir tümce. Bununla birlikte doymuyorum: «Amerikan» anlatı uygulayımının varlığı Bay Camus'nün işine yaramış elbet. Ama sözün gerçek anlamında onu etkilemiş olduğundan emin değilim. Hemingway, roman olmayan *Mort dans l'apres-midi*'de (Öğleden Sonra Ölüm'de) bile bu kesik anlatımı, her tümceyi bir tür soluk kasılımıyla hiçlikten çekip çıka-

[1] **L'Etranger**, s. 168.

ran anlatımı sürdürür: biçemi, ta kendisidir. Oysa biz, daha önceden, Bay Camus'nün başka bir biçeminin, bir tören biçeminin bulunduğunu biliyoruz. Ama ayrıca, *Yabancı*'da bile, zaman zaman sesini yükseltir; o vakit tümce daha geniş, daha sürekli bir akış kazanır: «Çoktan gevşemiş havada dolaşan gazete satıcılarının haykırışı, halk bahçesindeki son kuşlar, sandöviç satıcılarının seslenmesi, kentin en yüksek dönemeçlerinde tramvayların inleyişi ve gece limanın üstüne çökmezden önce gökyüzünü kaplayan uğultu benim için zindana girmezden çok önce tanıdığım bir kör-yolu oluşturuyordu.»[1] Meursault'nun soluk soluğa anlatısının altında, onu alttan alta geren ve Bay Camus'nün kişisel anlatımı olması gereken daha geniş bir şiirsel düzyazı görmekteyim. *Yabancı*'nın Amerikan uygulayımının öylesine açık seçik izlerini taşıması, bunun bile bile yapılmış bir ödünç alma oluşundandır. Bay Camus, önüne çıkan araçlar arasından, sözüne en iyi uyanı seçmiş. İlerki yapıtlarında da bu uygulayımı kullanacağından kuşkuluyum.

Anlatı örgüsünü daha yakından incelersek, yöntemlerini daha iyi anlarız. «İnsanlar da insansız dünya yaratırlar, diyor Bay Camus. Kimi açıkgörüşlü saatlarda, davranışlarının makinamsı görünüşü, anlamdan yoksun sözsüzoyunları çevrelerindeki her şeyi saçmalaştırır.»[2] Demek ki ilk yansıtılması gereken budur: *Yabancı* bizi *anlamsızın* «insanın insanlıkdışılığı karşısında sıkıntıya» sokmalıdır. Peki, bizde bu sıkıntıyı yaratabilecek benzersiz fırsatlar nelerdir? *Sisyphus Efsânesi* bize bu konuda birkaç örnek verir: «Adamın biri, camlı bölmenin ardında, telefonla konuşmaktadır, sesini işitmiyoruz, ama erimsiz kaş-göz oyunlarını görüyoruz: bir an bu adamın neden yaşadığını so-

[1] **L'Etranger**, s. 128. Ayrıca 81-82, 158-159. ve daha başka sayfalara bakın.

[2] **Le Mythe de Sisyphe**, s. 29.

rarız kendi kendimize.»[1] İşte şimdi aydınlatıldık; giderek fazla bile aydınlatıldık, çünkü verilen örnek yazarın belli ölçüde yan tuttuğunu göstermektedir. Gerçekten de, telefon eden, sesini işitmediğiniz adamın davranışı *görece* saçmadır: kopuk bir devrede yeralmaktadır. Bölmenin kapısını açın, kulağınızı alıcıya dayayın: devre tamamlanır, insan etkinliği yeniden anlam kazanır. Öyleyse, eğer iyiniyetliysek, ancak «akılsal mutlaklar»a oranla, görece saçmalıklar bulunduğunu söylememiz gerekirdi. Ama burada iyiniyet değil, sanat söz konusudur; Bay Camus'nün yöntemi hazırdır: sözünü ettiği roman kişileriyle okur arasına camlı bir bölme yerleştirecektir. Gerçekten de, bir camın ardındaki insanlardan daha sersemce ne vardır? Geriye camın seçimi kalmaktadır: bu da Yabancı'nın bilinci olacaktır. Gerçekten de, bir saydamlıktır bilinç: gördüğü her şeyi biz de görürüz. Yalnız bu bilinç nesnelere karşı saydam, imlemlere karşıysa geçirimsiz olacak gibi kurulmuştur.

«O andan sonra her şey hızla olup bitti. İnsanlar ellerinde bir kefen tabuta doğru ilerlediler. Papaz, yardımcıları, yönetici ve ben çıktık. Kapının önünde, tanımadığım bir hanım vardı: 'Bay Meursault', dedi yönetici. Hanımın adını işitmedim, yalnız bu iş için gönderilmiş hastabakıcı olduğunu anladım. Kemikli ve uzun yüzünü gülümsemeden öne eğdi. Sonra, cesedin geçebilmesi için sıraya dizildik.»[2]

Bir camın ardında insanlar dansetmektedir. Onlarla okur arasına bir bilinç, hemen hemen bir hiç, bir saydamlık, bütün olguları saptayan ayrı bir edilginlik yerleştirilmiştir. Yalnız, olan olmuştur: edilgin olduğu için, bilinç yalnızca olguları saptamaktadır. Okur onun araya konduğunu farketmemiştir. Peki ama bu tür anlatının içerdiği ön-gerçek nedir acaba? Aslında, ezgisel bir örgütlenme alın-

[1] **A.g.y.**, aynı sayfa.

[2] **L'Etranger**, s. 23.

mış, değişmez ögeler toplamına dönüştürülmüştür; *devinimlerin* birbirini izleyişinin bütünüyle ele alman *edim*'e yüzde yüz denk olduğu öne sürülmektedir. Burada, her gerçekliğin birtakım ögeler toplamına indirgenebileceğini öne süren çözümsel bir ön-gerçekle (postulat'yla) karşı karşıya değil miyiz? Oysa, çözümleme bilimin olduğu kadar, gülmecenin de aracıdır. Bir rugby maçı anlatmak isteyip de: «Bir meşin yuvarlağı iki direk arasından geçirebilmek için birbirleriyle boğuşan, kendilerini yerlere atan kısa donlu adamlar gördüm» dersem, *gördüklerimin* dökümünü çıkarmış olurum: ama bu dökümün anlamını bile bile atlarım: böylece gülmece yaparım. Bay Camus'nün anlatısı hem çözümlemeye hem gülmeceye giriyor. Çıplak deneyimi yansıtma savında olduğu ve deneyimin birer parçası olan imlem bağlarını kurnazca süzdüğü için —bütün sanatçılar gibi— yalan söylemektedir. Deneyimde yalnız tek tek izlenimleri bulup ortaya çıkardığını öne süren Hume'un eskiden yaptığı şeydir bu. Görüngüler (hâdiseler) arasında dış ilişkilerden başka bir şey bulunduğunu yadsıyan Amerikan yeni-gerçekçileri bugün aynı işi yapmaktadır. Onlara karşı çağdaş düşünbilim imlemlerin de dolaysız veriler olduklarını göstermiştir. Ama buraya dalarsak iş uzar. Biz yalnız, saçma insanın dünyasının yeni-gerçekçilerin çözümsel dünyası olduğunu belirtmekle yetinelim. Bu yol, yazınsal olarak kendini kanıtlamıştır: *L'Ingénu*'nün (Temizoğlan'ın) ya da *Micromégas*'ın (Küçük-Büyük'ün) biçemidir bu; *Gulliver*'ın biçemidir. Çünkü XVIII. yüzyılın da kendi yabancıları olmuştur— genellikle bunlar, bilmedikleri bir uygarlığa aktarıldıkları için, olguları anlamlarını yakalayamadan algılayan «iyi vahşiler»di. Bu kopmanın etkisi de okurda saçmalık duygusu uyandırmak değil miydi? Bay Camus, görünüşe göre, bunu sık sık, özellikle de kahramanını bize hapse atılmasının nedenleri üzerinde düşünürken gösterdiği zaman anımsamaktadır.[1]

[1] A.g.e., s. 103, 104.

Ve işte *Yabancı*'da Amerikan uygulayımının kullanılmasını açıklayan bu çözümsel yöntemdir. Yolun sonundaki ölüm geleceğimizi yele vermiştir, ömrümüzün «geleceği yoktur», şimdiki zamanların birbiri ardına gelmesidir yaşamımız. Peki bu, saçma insanın çözümleme anlayışını zamana uygulamasından başka bir şey midir? Bergson'un ayrıştırılmaz bir örgütlenme gördüğü yerde, saçma insanın gözü bir dizi an görmektedir. Sonunda varlıkların çokluğunu da iletişimsiz anların çokluğu açıklayacaktır. Demek ki yazarımızın Hemingway'den ödünç aldığı şey, zamanın süreksizliğiyle çakışan kesik tümcelerin süreksizliğidir. Şimdi daha iyi anlıyoruz anlatısının kesimini: her tümce bir şimdiki zamandır. Ama uyumu bozan, kendisinden sonra gelen şimdiki zamana doğru azıcık taşan belirsiz bir şimdiki zaman değil bu. Tümce açık seçik, çapaksız, dört başı bayındırdır; bir sonraki tümceden, tıpkı Descartes'ın bir ânının bir sonraki ândan ayrılışı gibi, koskoca bir hiçlik'le ayrılmıştır. Bir tümceden ötekine dünya hiçleşip yeniden doğmaktadır: söz, ayağa kalktığı an, bir hiç'ten yaratıştır; *Yabancı*'daki bir tümce bir ada'dır. Ve okurken, bir tümceden ötekine, hiçlikten hiçliğe atlarız. Bay Camus her tümce biriminin yalnızlığını daha da belirginleştirmek üzere anlatısını bileşik geçmiş zamanda anlatmayı seçmiştir. Belirli geçmiş zaman sürekliliği dile getirir: «Il se promena longtemps» (Uzun süre gezindi) tümcesinde sözcükler bizi mişli geçmişe ya da gelecek zamana gönderir; tümcenin gerçekliği eylemdedir, geçişli niteliğiyle, aşkınlığıyla edim' dedir. «Il s'est promené longtemps» (Uzun süre gezinmiş oldu) ise eylemin eylemliğini gizler; burada eylem ikiye bölünmüş, parçalanmıştır: bir yanda bütün aşkınlığım yitirmiş, nesne gibi kıpırtısız bir geçmiş zaman ortacı (participe passé) var, öte yandaysa artık yalnızca olumlu koşaç (copule) anlamı taşıyan, yüklemin özneye bağlandığı gibi ortacı ad'ın (substantif'in) bağlayan «olmak» (etre) ey-

lemi; eylemin geçişliliği uçup gitmiş, tümce donup kalmış; şimdi gerçekliği ad'dadır. Geçmişle gelecek arasında köprülük edecek yerde, kendi kendine yeterli, ötekilerden ayrı küçük bir öz'dür artık. Hele bir de onu elden geldiğince temel tümceye indirgemeye özen göstermişsek, iç yapısı yetkin bir yalınlığa ulaşır; böylece ögelerin birbirine yapışıklığı da artar. Bu artık gerçekten de parçalanmaz bir birim, bir zaman atomu'dur. Doğal olarak, tümceler aralarında örgütlenmez: yalnızca yan yana konur: özellikle, anlatıya bir bakıma bir açıklama dölütü sokacak, ânlar arasına katkısız birbirini izlemenin dışında bir düzen katacak nedensel bağlardan kaçınılır. Şöyle yazılır: «Bir an sonra, kendisini sevip sevmediğimi sordu. *Ben de ona, bunun herhangi bir şey anlatmadığım, ama sevmediğimi söyledim. Kederli bir havaya girdi.* Ancak, yemeği hazırlarken, sudan bir bahaneyle öyle bir güldü ki, gidip onu kucakladım. Tam bu sırada Raymond'lardan bir tartışma gürültüsü geldi.»[1] Katkısız birbiri ardından gelme görünüşü altında bir neden-sonuç bağını titizlikle gizleyen iki tümcenin altını çizdik. Bir tümcede bir öncekine ille de anıştırma yapmak gerektiğinde, «ve», «ama», «sonra», «tam bu sırada» gibi ayırma, karşıtlık ya da salt toplamanın dışında hiçbir şey çağrıştırmayan sözcükler kullanılmaktadır. Yeni gerçekçiliğin nesneler arasında kurdukları gibi, bu zaman birimleri arasındaki ilintiler de dıştandır; gerçek tutulup getirilmeden gözükmekte, yıkılmadan gözden yitmekte, dünya zamanın her yürek atışında yıkılıp yeniden doğmaktadır. Ama sakın kendi kendini ürettiğini sanmayalım: kıpırtısızdır. Ondan gelecek her etkinlik rastlantının yüreğe su serpen düzensizliğinin yerine ürkütücü güçleri geçirecektir. Bir XIX. yüzyıl doğalcısı şöyle yazardı: «Bir köprü ırmağı aşıyordu.» Bay Camus bu insanlaştırmayı eli-

[1] A.g.y., s. 51.

nin tersiyle iter. O şöyle diyecektir: «Irmağın üstünde bir köprü vardı.» Böylece nesne bir anda bize edilginliğini göstermektedir. O, yalnızca, duygusuzlaştırılmış olarak *orada*'dır: «... Odada dört zenci vardı... kapının önünde tanımadığım bir hanım vardı... Kapının önünde bir araba vardı... Onun yanında, ödeme âmiri vardı...»[1] Jules Renard'ın sonunda: «Tavuk yumurtlar» yazacağı söylenirdi. Bay Camus'yle bir sürü çağdaş yazarsa şöyle yazardı: «Tavuk vardır ve yumurtlar.» Çünkü onlar nesneleri kendi başlarına severler, onları alıp zamanın akışına katmak istemezler. «Su vardır»: alın size edilgin, içine girilmez, iletişim kurulmaz, pırıl pırıl bir sonsuzluk, ölümsüzlük parçacığı; ne büyük tensel bir hazdır gidip ona dokunabilmek! Saçma insan için, bu dünyanın biricik iyiliğidir bu. İşte bu yüzden romancı her biri ayrı bir tensel haz olan şu yarınsız küçük şimşeklerin yanıp sönmesini düzenli bir anlatıya yeğlemektedir; işte bu yüzden, Bay Camus, *Yabancı*'yı yazarken, sustuğuna inanabilmektedir: tümcesi söylem dünyasının bir parçası değildir, ne uzantısı vardır, ne dalı budağı, ne de iç yapısı; Valéry'nin Sylphus'u gibi tanımlanabilir:

Ne gören oldu ne tanıyan:
Çıplak bir meme sanki
İki mintan arasından.

Tamı tamına sessiz bir sezgi süresiyle ölçülür tümce.

Bu koşullarda, Bay Camus'nün *romanı* olabilecek bir bütünden sözedilebilir mi acaba? Saçma insanın bütün deneyimlerinin eşdeğerli oluşu gibi, kitabındaki bütün tümceler eşdeğerlidir; her biri salt kendisi için bir yere konmakta, bütün ötekileri hiçliğe atmaktadır; ama aynı zamanda, ilkesine döneklik eden yazarın şiir *yazdığı* ender

[1] A.g.y., s. 23.

anların dışında, hiçbiri aslında öbürlerinden ayrılmamaktadır. Konuşmalar bile anlatıya sindirilmiştir: gerçekten de, karşılıklı konuşma açıklama ânıdır, birşeyler gösterme ânıdır; konuşmaya ayrıcalıklı bir yer ayırmak, birtakım imlemlerin varolduğunu kabul etmek anlamına gelirdi. Bay Camus konuşmayı rendelemekte, özetlemekte, çoğu kez dolaylı vermekte, ondan her türlü basım ayrıcalığını esirgemektedir, bövlece söylenen tümceler ötekilere benzer olaylar gibi gözükmekte, bir an bakılmakta, ve ateşten çıkan bir kıvılcım, bir ses, bir koku gibi yitip gitmektedir. Dolayısıyla, kitabı okumaya başladığımızda, bir roman değil, tekdüze bir ezgi, bir Arap'ın genizden söylediği şarkı karşısında sanırız kendimizi. O vakit, kitabın hani şu Courteline'in sözünü ettiği, «alıp başını giden, geri gelmeyen», ansızın, nedenini anlayamadan kesilen şarkılara benzeyeceğini sanabiliriz. Ama kitap okurun gözü önünde yavaş yavaş kendiliğinden düzene girer, kendisini ayakta tutan sağlam altyapıyı ortaya vurur. Sonradan yine ele alınmayan, tartışmaya katılmayan, tek bir gereksiz ayrıntı yoktur, ve kitabı kapattığımızda, başka türlü başlayamayacağını, başka türlü sona eremeyeceğini anlarız: bize saçma gibi gösterilmek istenen, her türlü nedenselliğin özenle çıkarılıp atıldığı bu dünyada en küçük bir olayın ağırlığı vardır; kahramanı adam öldürmeye ve ölüm cezasına çarptırılmaya götürmeyen tek bir olay yoktur. *Yabancı*, saçma konusunda ve saçmaya karşı kaleme alınmış yerleşik (klasik) bir yapıt, bir düzen yapıtıdır. Bu muydu acaba yazarın istediği? Bilmiyorum; ben okur olarak kanımı söylüyorum.

Peki, dıştaki düzensizliğine karşın kılı kırk yararak düzene konmuş bu yapıtı, anahtarını ele geçirdiğiniz an hiçbir gizli yanı kalmayan bu alabildiğine «insanca», kuru ve açık yapıtı nasıl sınıflandırmalı? Ona anlatı diyemeyiz: anlatı, anlatırken açıklar ve eşgüdüme sokar, tarih sırala-

masının yerine nedensel düzeni geçirir. Bay Camus ona «roman» adını veriyor. Oysa roman kesintisiz bir süre, bir oluşum, zamanın geri döndürülmezliğinin açıkça göz önünde olmasını gerektirir. Doğrusu ben bu adı alttan alta kurulmuş bir parçanın makinasal tutumbilimini sezdiren kıpırtısız şimdiki zamanlar dizisine ancak duraksayarak verebilirim. Ya da isterseniz, *Zadig* ya da *Candide* gibi, içinde belli belirsiz bir taşlama ve alaylı betimlemeler[1] bulunan, Alman varoluşçularıyla Amerikan romancılarının katkılarına karşın, bir Voltaire öyküsüne çok yakın kalan, kısa bir aktöreci (ahlâkçı) romanı diyelim

Şubat 1943

---

[1] Savunma avukatının, sorgu yargıcının, savcının falan betimlemeleri.

SARTRE KENDİNİ ANLATIYOR

MICHEL CONTAT

C.— Bir yıldır, sağlık durumunuz konusunda pek de iyi sayılmayacak söylentiler dolaşıyor ortalıkta. Bu ay yetmiş yaşını tamamladınız. Peki, Sartre, nasılsınız bakalım?

S.— İyiyim demek epey güç, ama kötüyüm de diyemem. İki yıldır, birtakım dertler vardı başımda. Özellikle, iki kilometreden fazla yürüdüm mü, bacaklarım sızlamaya başlıyor, dolayısıyla bu sınırı aşmıyorum. Öte yandan, hatırı sayılır kan basıncı bozukluğu (tansion) çekiyorum, ama son zamanlarda bu bozukluklar ansızın yokoldu: oldukça ciddî bir kan basıncı yüksekliğim vardı, şimdiyse, ilâçlı sağaltımın yardımıyla, hemen hemen düşük kan basınçlı oldum.

Son olarak ve hepsinin en önemlisi, sol gözümün arkasında kanama oldu —sağ gözüm üç yaşındayken görme yeteneğini yitirdiğinden, gören tek gözüm buydu—, şu anda biçimleri belli belirsiz seçiyor, ışıkları, renkleri görüyor, ama nesnelerle yüzleri açık seçik göremiyorum. Dolayısıyla artık ne okuyabiliyor, ne de yazabiliyorum. Daha doğrusu, yine yazabilir, yani kâğıt üstüne birtakım sözcükler çiziktirebilirim, epeyce de düzgün yazıyorum, ama

yazdığımı görmüyorum. Okumaksa hepten olanaksız: satırları, sözcükler arasındaki boşlukları görüyorum, ama sözcüklerin kendisini seçemiyorum. Okuma yazma yeteneğimden yoksun kalınca, yazarlık etkinliğini sürdürme olanağım tükendi elbet: yazarlık uğraşım uçup gitti.

Ancak, hâlâ konuşabiliyorum. Bundan ötürü de, ileriki çalışmam, televizyon için gerekli yatırımı bulabilirsem, bu yüzyılın yetmiş beş yılından söz edeceğim bir dizi olacak. Bu çalışmayı Simone de Beauvoir, Pierre Victor ve Philippe Gavi'yle birlikte yürütüyorum; onların da dile getirilecek düşünceleri var, bunun yanında benim yerine getiremeyeceğim bir işi, konuştuklarımızı kaleme almayı üstleniyorlar: onların önünde konuşuyorum, ya bir kenara yazıyorlar, ya hep birlikte tartışıyoruz, sonra üzerinde anlaştığımız konuyu kâğıda geçiriyorlar. Zaman zaman ben de yazıyor, yani söz konusu yayınların konuşmalarından birinin içeriğini kâğıda döküyorum. Ama yazdıklarımı yalnız arkadaşlarım okuyup bana söyleyebiliyor.

Bugünkü durumum bu. Bunun dışında çok iyiyim. Uykularım harika. Arkadaşlarla birlikte giriştiğimiz çalışmayı çok etkili biçimde yürütüyorum. Aklım sanırım —ne artık ne eksik— tam on yıl önceki kadar duyarlı, duyarlığım aynı, Belleğim çoğunlukla iyi, yalnız adları anımsayamıyor, bulabilmek için büyük çaba harcıyorum, kimi zaman da yakalayamıyorum. Bulundukları yere göre tanıdığım nesneleri kullanabiliyorum. Sokakta, büyük güçlük çekmeden, kendi başıma yolumu bulabiliyorum.

C.— Yazamamak oldukça ağır bir yumruk. Sizse bundan büyük bir dinginlikle sözediyorsunuz...

S.— Yazamamak, bir anlamda, bütün varoluş nedenimi yokediyor: bir zamanlar vardım, şimdi artık yaşamıyorum gibi. Aslını ararsanız, yerlere serilmem gerekirdi, oysa, bilemediğim nedenlerden ötürü, yitirdiğimi düşününce ne üzüntülere kapılıyorum, ne de karakaygılara.

C.— Hiç başkaldırma duygusu uyanmıyor mu içinizde?

S.— İyi ama, kime başkaldırayım istiyorsunuz? Bunun tam anlamıyla Stoacılık olduğunu görmüyor musunuz? — üstelik, bildiğiniz gibi, öteden beri duygudaşlıkla bakmışımdır Stoacılara. Hayır, durumum bu, ve elimden bir şey gelmiyor, o zaman üzülmeme gerek yok. Çok zor anlar geçirdim, çünkü bir ara, iki yıl önce, durumum pek ciddiydi. Hafif sayıklamalara tutuldum. Simone de Beavoir'la gittiğimiz Avignon'da, belli bir yerde, bir sırada benimle buluşacak bir genç kızı arayarak dolaştığımı anımsıyorum. Oysa yoktu böyle bir sözleşme...

Şimdi bütün yapabileceğim yeni durumuma ayakuydurmak, onu iyice incelemek, olanaklarımı değerlendirmek, elimden geldiğince değerlendirmek. En çok canımı sıkan şey görme yeteneğini yitirmek elbet, danıştığım bütün hekimler bunun onulmaz olduğunu söyledi. Müthiş can sıkıcı bir şey bu, her zaman değilse bile, arasıra oturup kâğıda dökülecek kadar yoğun şeyler duyuyorum çünkü.

C.— İşsiz güçsüz mü duyuyorsunuz kendinizi?

S.— Evet. Biraz dolaşıyor, gazeteleri okuyorlar, radyo dinliyor, zaman zaman televizyonda gösterilenleri seçiyorum, ama bütün bunlar işsiz güçsüz insan etkinlikleri. Yaşamımın biricik ereği yazmaktı. Gerçi önceden tasarladığım şeyleri yazıyordum, ama en önemli ân yazma ânıydı. Şimdi de düşünüyorum, ama yazmam olanaksızlaştığı için, gerçek düşünme etkinliğim bir bakıma yokoldu.

Bundan sonra üzerinde çalışamayacağım, yanına yaklaşamayacağım şey, şimdiki gençlerin küçümsedikleri biçem' dir (üslûptur) ya, da isterseniz şöyle diyelim, bir düşünce ya da gerçekliği yazıyla anlatış biçimidir. Buysa mutlaka düzeltme ister — kimi zaman beş altı kez düzeltme ister. Bence, okuyamadığım için, artık bir kerecik bile düzeltemem yazdıklarımı. Sizin anlayacağınız, yazdığım ya da

başkalarına yazdırdığım şeyler ilk hâllerinde kalıyor. Birisi bana yazdığım ya da söylediğim şeyi okuyabilir elbet, gerekirse bir iki düzeltme yapabilirim, ama bunun kalemi elime alıp yapacağım yeniden yazmayla uzaktan yakından ilgisi yoktur.

C.— Sesalma aygıtı kullanamaz, düşüncelerinizi banda çekemez, dinleyip gerekli düzeltmeleri yapamaz mısınız?

S.— Sözle yazı arasında büyük bir ayrım bulunduğu kanısındayım. İnsan yazdığını sonra yeniden okur. Ya hızlı okur, ya da yavaş; başka bir deyişle, belli bir tümce üzerinde ne kadar duracağınıza önceden karar veremezsiniz, tümcedeki aksaklık ilk bakışta gözünüze çarpmayabilir: aksaklık belki ondadır, belki ondan önce gelende, belki bir önceki, bir sonraki tümceyle ya da bütün bölümle ilintisi kötüdür, hattâ bölümle ilintisi kopuk olabilir falan.

Bütün bunlar, yazdığınız metne bir bakıma büyücü metni gibi bakmanızı, şuradaki buradaki sözcükleri değiştirmenizi, sonra bu değişik hâlini okumanızı, başka bir değişiklik yapmanızı, derken başka bir ögeyi değiştirmenizi gerektirir. Sesalma aygıtını dinlerken, dinleme süresi şeridin geçiş hızıyla belirlenir, benim gereksinmelerimle değil. Dolayısıyla, hep aygıtın bana bıraktığı zamanın gerisinde kalır ya da önüne geçerim.

C.— Denediniz mi?

S.— Deneyeceğim, tam bir dürüstlükle deneyeceğim, ama sonucun beni doyurmayacağından eminim. Geçmişim, eğitimim, şimdiye kadarki temel etkinliğim dolayısıyla bir yazı adamıyım ben, değişebilmem içinse artık çok geç. Görme yeteneğimi kırk yaşında yitirseydim, durum başka olurdu. Belki yeni anlatım yolları bulur, örneğin kimi yazarların kullandıklarını bildiğim sesalma aygıtını kullanmayı öğrenebilirdim. Ama onun bana bugün yazının sağladığı olanağı sağlayabileceğine inanmıyorum.

Benliğimin özünde zihinsel etkinliğim olduğu gibi kaldı, yani düşünme, akılyürütme işinin denetlenmesi. Demek ki akılyürütme alanında, düşündüğüm şeye oranla, yine düzeltici bir etkinlikte bulunabilirim, ama bu etkinlik artık yalnızca öznel alanda kalıyor. Bakın bir daha belirteyim, benim anladığım biçem çalışması mutlaka yazıyı gerektirir.

Bugünkü gençlerin çoğu biçeme aldırmıyor, insanın düşüncesini dilinin ucuna geldiği gibi söyleyip işi bitirmesi gerektiğine inanıyor. Benim içinse —yalınlığı kaldırıp atmayan, tersine ona dört elle sarılan— biçem, her şeyden önce, bir tek sözle üç dört şey söyleme sanatıdır. İlkin önümüzde dolaysız anlamıyla tümce vardır, onun altındaysa, aynı anda, derinlemesine sıralanan daha başka anlamlar. Dile bu anlam çoğulluğunu kazandıramıyorsanız, elinize kalem alıp birşeyler çiziktirmeye değmez.

Yazını, örneğin iletişimden ayıran şey, tek-sesli, tek-anlamlı olmayışıdır; dil ustası, yönelttiği ışıkla, verdiği ağırlıkla sözcükleri, değişik düzeylerde, birkaç anlama gelecek biçimde kullanabilen kişidir.

C.— Düşünbilim konusundaki elyazması taslaklarınız hemen hemen karalamasız, bir çırpıda yazılmış; yazınsal taslaklarınızsa, tersine, düzeltmelerle dolu. Bu ayrımın nedeni?

S.— Ayrım nesnelerden geliyor: düşünbilimde her tümce tek bir anlama gelmelidir. Örneğin «Sözcükler»de her tümceye üst üste bindirilmiş birkaç anlam kazandırmak üzere yaptığım çalışma, düşünbilimde hiçbir işe yaramaz. Kendisi-için-varolan-varlık ile kendi-içinde-varolan-varlık'ı açıklamak zorundaysam, bu iş epey zor olabilir, bir sürü kıyaslama, kanıtlama kullanabilirim bunun için, ama şöyle ya da böyle bu açıklamayı başı sonu belli, çemberi tamamlayan düşünlerle yapmam gerekir: eksiksiz anlam bu düzeyde

çıkmaz karşımıza —yapıtın bütününde, bu anlam da çoğul olabilir, olmalıdır,— çünkü bilimsel iletişim gibi düşünbilimin tek-anlamı olduğunu söylemek istemiyorum bunları derken.

Bir bakıma *yaşanmış deneyim*'le iş gören yazındaysa, söylediğim hiçbir şey ağzımdan çıkan sözlerle tastamam anlatılamaz. Aynı gerçeklik, uygulamada, birçok biçimde dile getirilebilir. Her tümcenin nasıl okunması gerektiğini, ister yüksek sesle ister sessiz okunsun, sesin rengini kitabın bütünü belirler.

Stendhal'inkiler gibi yüzde yüz nesnel bir tümce, ister istemez, bir sürü şeyi atlar, ama aynı tümcede geri kalan bütün öbür şeyler vardır, dolayısıyla tümce bunların kâğıda dökülebilmesi için yazarın her an gözönünde bulundurması gereken imlem (signification) kümesini içerir. Bundan ötürü, biçem çalışması yalnız tümceyi işlemek değildir, o tümcenin geçtiği sahnenin, bölümün, giderek kitabın tümünü sürekli kafada gezdirmektir. Bunu yapabilirseniz, oraya gereken en iyi tümceyi bulup yazabilirsiniz. Yoo, sahnenin, bölümün, kitabın tümü zihninizde canlanmıyorsa, yazdığınız tümce bulunduğu yerde sırıtır ya da gereksiz gözükür.

Bu çalışma yazara göre uzun ya da kısa, kolay ya da yorucudur. Ancak, genel olarak, örneğin bir tümcede dört tümceyi dile getirmek, düşünbilimdeki gibi bir tümceyle tek bir tümce yazmaktan çok daha zordur. «*Düşünüyorum, öyleyse varım*» tümcesi çeşitli yönlerde sayısız sonuca varabilir, ama tümce olarak yalnız Descartes'ın yüklediği anlamı taşır. Buna karşılık Stendhal: «*...Julien, Verrières çan kulesini görebildiği sürece, sık sık geri dönüp baktı*» tümcesini yazarken, romanındaki kahramanın yaptığı devinimi dile getirmekte, ama bununla hem Julien'in duygularını, hem de Madam de Rénal'inkileri göstermiş olmaktadır.

Kısacası, «*Düşünüyorum, öyleyse varım*» *gibi* bir tümce kurmaktan çok daha zordur dört ayrı anlama gelen bir tümce bulmak. Descartes'ın bu tümceyi bir çırpıda, düşündüğü an bulduğu kanısındayım.

C.— *Peki, okuyamamak ağır bir kayıp değil mi?*

S.— Şimdilik hayır, diyebilirim. Şu anda yayımlanan, ilgimi çekebilecek kitapların hiçbirini kendi başıma tanıyamıyorum. Ama birileri bana bunları okuyor ya da anlatıyor, böylece yayımlanan her şeyi izleyebiliyorum. Simone de Beauvoir bana çok kitap okudu, her türden yapıtı, baştan sona birlikte bitirdik.

Ama eskiden, aldığım kitap ya da dergileri kendim gözden geçirirdim, artık bunu yapamamak eksiklik elbet. Sözünü ettiğim tarihsel TV yayınları için toplumbilimsel ya da tarihsel bir yapıt okumam gerekince, bunu ister Simone de Beauvoir'ın sesinden dinleyeyim, ister kendim okuyayım, aynı kapıya çıkıyor. Oysa yalnız birtakım bilgiler edinmek değil de, yapıtları incelemek, eleştirmek, tutarlı olup olmadıklarına bakmak, kitabın kendi ilkelerine uygun kurulup kurulmadığını saptamak gerekince, başka birinin okuması yetmez. O zaman Simone de Beauvoir'ın kitabı bana birkaç kez okumasını, her tümcede değilse bile, her satırbaşında durmasını istemem gerekiyor.

Simone de Beauvoir çok hızlı okuyup konuşur. Onu alıştığı gibi okumaya bırakıyor, kendimi onun okuma hızına uydurmaya çalışıyorum. Bu da belli bir çaba istiyor. Sonra, her bölümün bitiminde, düşüncelerimizi birbirimize aktarıyoruz. Burada karşıma şu sorun çıkıyor: bir kitabı kendiniz okuduğunuz zaman her an varolan zihinsel eleştiri, yüksek sesle okunan bir kitabı dinlerken pek açık seçik değil. Eleştiri ikinci düzlemde kalıyor, ancak Simone de Beauvoir'la izlenimlerimizi, kanılarımızı birbirimize aktardığımız zaman okuma sırasında yakalayamadığım şeyleri kafamdan söküp alabildiğimi duyumsuyorum.

C.— Böyle başkalarına bağımlı duruma düşmek size ağır gelmiyor mu?

S.— Ağır sözcüğü aşırı kaçsa da evet — çünkü şu anda hiçbir şey dayanılmayacak kadar ağır değil. Her şeye karşın, bu bağımlılık epey tatsız. Tek başıma okuyup yazmaya alışkınım, ve gerçek aydın çalışmasının yalnızlık istediği inancındayım. Bununla, kimi düşünsel çalışmaların —giderek kitapların— ortaklaşa yürütülemeyeceğini söylemek istemiyorum. Ama gerçek çalışma, insanı hem *yazınsal* yapıta, hem de düşünsel akılyürütmelere götüren çalışma iki üç kişiyle yapılamaz. Şimdiki düşünme yöntemlerimizle, herhangi bir nesnenin karşısında kafada beliren düşüncenin üstünü örten perdenin kaldırılması yalnızlık istiyor.

C.— Bunun salt size özgü olduğunu söyleyemez miyiz?

S.— Ben de ortak çalışmalar yaptım, örneğin Öğretmen Okulu'nda, daha sonra Le Havre'da, başka öğretmenlerle birlikte, üniversite öğretimini düzeltme tasarısı üzerinde çalıştım. Bu tasarıda dile getirilenleri unuttum, sanırım pek önemi de yoktu. Ancak, bir zamanlar David Rousset ve Gérard Rosenthal'le birlikte yarattığımız «*Başkaldırmaya Hakkımız Var*» ve «*Siyaset üstüne Konuşmalar*» adlı yapıtların dışında, bütün kitaplarımı tek başıma yazdım.

C.— Size böyle özel sorular sormam canınızı sıkıyor mu?

S.— Hayır, neden sıksın? Her insanın, kendisiyle görüşmeye gelen kişiye, benliğinin gizli kapaklı yanlarını söyleyebilmesi gerektiğine inanırım. Bence insanlar arasındaki ilişkileri çarpıtan şey, herkesin kendine birşeyler saklaması, bir şeyi gizlemesidir, bunu herkese açsın demiyorum elbet, o sırada konuştuğu kişiden bir şey saklamasın diyorum.

Öteden beri giz'in yerini saydamlığın almasından yanayım, günün birinde, gizleyecekleri bir şey kalmayacağı, gerek öznel yaşam gerek nesnel yaşam bütünüyle herkese

açılacağı için iki insanın birbirinden saklayacak gizlerinin kalmayacağını şimdiden zihnimde canlandırabiliyorum. Şimdiki gibi bedenimizi karşımızdakine esirgemeden sunarken, düşüncelerimizi gizlememiz olacak şey değil, üstelik benim gözümde bedenle bilinç arasında herhangi bir yapı, doğa ayrımı yoktur.

C.— Bedenimizi esirgemeden sunduğumuz kişilere açmıyor muyuz düşüncelerimizi?

S.— Bedenimizi herkese sunuyoruz, hem de cinsel ilişkinin dışında bile: bakışlarımızla, dokunma duyusuyla. Siz bedeninizi bana sunuyorsunuz, ben de size: birbirimiz için bedenlerimizle varız. Ama düşünceler bedenin kılık değiştirmiş biçimleri oldukları halde, bilincimizle, düşüncelerimizle aynı şekilde varolmuyoruz birbirimizin karşısında.

Başkalarının gözünde gerçekten varolmak, hiçbir zaman yapılmasa da, sürekli olarak çırılçıplak bir bedenle varolmak istiyorsak, düşüncelerimizin karşımızdakine bedenimizden çıkıyormuş gibi gözükmesi gerekir. Sözleri ağızdaki dil söylüyor. En belirsiz, en uçucu, en yakalanmaz düşünlerin işte bu yolla dışavurması gerekirdi. Başka bir deyişle, geçmiş yüzyılların —tam bir budalalıkla— kadınla erkeğin onuru saydıkları şu gizli-kapaklılığın, şu giz'in ortadan kalkması gerekir.

C.— Sizce bu saydamlığı önleyen başlıca engel ne?

S.— Her şeyden önce Sıkıntı. Bunu derken, benimkilerden ayrı ilkelerden yola çıkan, onaylayamayacağım sonuçlara varabilecek edimleri dile getiriyorum. Sıkıntı, bütün düşüncelerin karşımızdakilere iletilmesini güçleştiriyor, çünkü başkasının kafasındaki düşüncelere ulaşabilmek için ne ölçüde benim ilkelerden yola çıktığını bilemiyorum. Bu ilkeler belli oranda aydınlığa kavuşturulabilir, tartışılabilir, ortaya konabilir elbet; ama önüme çıkan herkesle her şeyi tartışabileceğim varsayımı doğru değil. Bunu sizinle ya-

pabilirim, ama komşumla ya da yoldan geçen biriyle yapamam; çok üstüne varırsam, benimle sonuna dek tartışmaktansa dövüşmeyi yeğler.

Demek ki aslında, güvensizlikten, bilgisizlikten, korkaklıktan gelen, karşımdakine her an güvenemeyişime ya da pek az güvenmeme yolaçan bir «kendine saklanan yan» var. Nitekim, karşıma çıkan herkesle her konuyu konuşmuyorum, ama elimden geldiğince saydam, yarı-saydam olmaya çalışıyorum; çünkü içimizdeki hem bize, hem başkalarına karanlık gözüken yanın ancak başkalarına açık ve aydınlık olmaya çalıştığımız zaman aydınlığa kavuşacağına inanıyorum.

C.— Bu saydamlığı her şeyden önce yazıda aramadınız mı?

S.— Her şeyden önce değil, aynı zamanda. İsterseniz şöyle diyelim, yazıda saydamlığı en uç noktasına vardırmaya çalıştım. Ama Simone de Beauvoir'la, başkalarıyla, bugün burada sizinle yaptığım günlük konuşmalar var; sizinle konuşurken elimden geldiğince açık, doğru olmaya, öznel yaşamımı size bütünüyle sunmaya ya da sunmayı denemeye uğraşıyorum. Gerçekte öznelliğimi size hem bütünüyle sunuyorum, hem hiç kimseye göstermiyorum, çünkü içimde söylenmek istemeyen, kendime söyleyebileceğim. ama size aktarılmak istemeyen şeyler kalıyor. Herkes gibi benim de dile dökülmek istemeyen, karanlık bir yanım var.

C.— Bilinçaltı mı?

S.— Yoo, hayır. Ben *bildiğim* şeylerden sözediyorum. Her zaman bir tür küçük, dile dökülmeyen parça var, başkalarına söylemek istemediğimiz, ama bilinmek, en azından benim tarafımdan bilinmek isteyen bir parça. Bildiğiniz gibi, insan her şeyi söyleyemiyor. Ama daha sonra, ben öldükten, belki siz de öldükten sonra insanlar kendilerinden gittikçe daha çok söz edecekler, bu da büyük bir değişime

yolaçacak. Öte yandan, bu değişimin gerçek bir devrime bağlı olduğuna inanıyorum.

Bir insanın benzeri, insan kardeşi için bütünüyle varolması, onun da kendisi için aynı biçimde varolması gerekirdi, gerçek bir toplumsal uyum için. Bugün bu uyum gerçekleştirilemez, insanlar arasındaki tutumbilimsel (iktisadı), eğitsel, sevisel ilişkiler tamamlandığı zaman, «Eytişimsel Aklın Eleştirilmesi»nde gösterdiğim gibi, bence insanlar arasındaki gelmiş, geçmiş ve bugünkü çatışkıların temeli olan maddesel darlık ortadan kaldırıldığı zaman gerçekleştirilecektir ancak.

O zaman da yeni karşıtlıklar, benim bugünden zihnimde canlandıramayacağım çatışkılar olacaktır elbet, ama bunlar her bireyin kendini karşısındakine bütünüyle vereceği toplumsal yaşamı kösteklemeyecektir. Böyle bir toplum ancak evrensel olabilir, çünkü dünyanın tek bir köşesinde eşitsizlik ve ayrıcalık sürerse, bunların doğuracağı çatışmalar yeniden ağır basar, ondan ona derken bütün toplumsal ve evrensel yapıya bulaşır.

C.— Yazı, giz'den ve karşıtlık'tan oluşmuyor mu? Uyumlu toplumda varlık nedeni ortadan kalkmayacak mı?

S.—Yazı giz'den doğuyor kuşkusuz, ama ya bu gizi saklamayı ve yalan söylemeyi — o zaman da ilginç olmaktan çıkıyor — ya da aydınlatmayı, başkalarının önünde kişiliğimizi ortaya vurarak yavaş yavaş eritip tüketmeyi amaçladığını unutmayalım — bu durumdaysa, benim insanlardan beklediğim saydamlığa doğru yürünmüş oluyor.

C.— 1971'de bana: «Sonunda doğruyu söyleyebileceğim gün gelecek» demiştiniz. Sonra eklemiştiniz: «Ama ancak imgelem ürünü bir yapıtta.» Neden?

S.— O günlerde, bir tür siyasal vasiyetnâme yerine geçecek, yaşamöyküm ün devamı olacak, sonradan vazgeçtiğim uzun bir öykü yazıp o güne dek düşündüklerimi do-

laysız olarak içine koymayı tasarlıyordum. Bu öyküde zihinsel kurgu (fiction) pek az yer tutacaktı; okuyucunun: «*Burada anlatılan Sartre'ın ta kendisi*» diyebileceği bir kişi yaratacaktım.

Bunu derken, okur için roman kahramanıyla yazar yüzde yüz çakışacaktı demek istemiyorum, ama kahramanı anlamanın en iyi yolu, benden ona geçen şeyleri aramak olacaktı. Buydu yapmak istediğim: imgelemden gelmeyen, ama yine de kafada uydurulmuş bir yapıt. Bu dediğim, günümüzde, yazma işinin ta kendisi oluyor. Kendimizi pek az tanıyoruz, ve benliğimizi henüz sonuna dek yansıtamıyoruz. En doğru yazma biçimi şöyle olmalıydı: «*Elime kalemi aldım, benim adım Sartre, düşündüklerim şun*

C.— Herhangi bir doğru, kendisini dile getirenden bağımsız olarak dile gelebilir mi?

S.— Gelir belki, ama, ilginç olmaz. Öylesi, yaşadığımız dünyadan bireyi ve kişiyi silmek, yalnız nesnel doğrularla yetinmek olurdu. İnsan kendi öznel doğrusunu düşünmeden nesnel doğrulara ulaşabilir. Ama burada, hem oluşturduğumuz nesnellikten, hem bu nesnelliğin ardındaki öznellikten sözetmek istiyorsak —ki bu öznellik, tıpkı nesnellik gibi insanın ayrılmaz parçasıdır—, o vakit: «*Ben, Sartre*» diye başlamak gerekirdi. Ama bugün böylesi yapılamadığına göre —çünkü kendimizi yeterince tanımıyoruz—, kurmaca yoluyla dolaylama yukarıda sözünü ettiğim öznellik-nesnellik birliğine daha iyi yaklaşabilmemize izin vermektedir.

C.— Öyleyse, öznel doğrunuza Roquentin ya da Mathieu aracılığıyla «Sözcükler»i yazarken daha çok yaklaştığınızı söyleyebilir misiniz?

S.— Belki, ya da isterseniz şöyle diyelim: «*Sözcükler*»in «*Bulantı*»dan ya da «*Özgürlüğün Yolları*»ndan daha doğru olmadığı kanısındayım. Bu, orada anlattığım olguların doğru olmayışından gelmiyor, ama «*Sözcükler*» de bir roman,

doğruluğuna inandığım bir roman, ama yine de bir tür roman işte.

C.— Artık doğruyu söylemenin zamanı geldi dediğinizde, insan o güne dek hep yalan söylediğiniz kanısına kapılabilir.

S.—Hayır, yalan yok, ancak yarı yarıya, dörtte bir oranında doğruyu söyleme var... Örneğin, yaşamımın cinsel ve sevisel ilişkilerini anlatmadım. Zaten, herkesin kozlarını ortaya koyup açıkça oynacağı bir toplum kurulmadıkça böyle bir şeyin gerekliliğine de inanmıyorum.

C.— Peki siz kendinizle ilgili her şeyi bildiğinize emin misiniz? Hiç hekime gidip ruhçözümlemesi yaptırmak gelmedi mi içinizden?

S.— Geldi, ama kendi başıma anlayamadığım şeyleri anlamak için değil. İlk taslağını 1954'te yazdığım «*Sözcükler*»i 1963'te yeniden ele aldığımda, ruh hekimi bir dosta, Pontalis'e benimle bir ruhçözümlemesine girişip girişmeyeceğini sordum, kendimi daha iyi anlamaktan çok, ruhçözümlemesine duyduğum düşünsel merakla. Yirmi yıllık dostluk ilişkimizden ötürü, haklı olarak böyle bir denemeye girişemeyeceğini söyledi. Zaten bu öneri benim için de havada bir düşünceydi, bir daha üstünde durmadım.

C.— Yalnız, romanlarınızı okurken, cinsel yaşamınızın nasıl geçtiğini sezdiren bir sürü şey yakalanabiliyor.

S.— Evet, giderek düşünbilimsel yapıtlarımda bile yakalanabilir. Ama onlar cinsel yaşamımın yalnız bir ânını canlandırıyor. Gerçek kişiliğimin bulunmasına yetecek kadar ayrıntılı ve karmaşık değiller. Ee, diyeceksiniz, neden sözettiniz öyleyse? Yanıtım şöyle: çünkü yazar kendinden bütünüyle sözederek anlatmalıdır dünyayı.

Yazarın imgeleminde uyduracağı şey, dünyadan nesnel bir varlık gibi sözederken, aynı zamanda ona karşı çıkan, onunla çelişen öznel varlığına da değinmesidir. Yazar, bu

ikisinin oluşturduğu bütünü örten perdeyi sonuna dek kaldırmaya çalışmalı, ikisini de hep hesaba katmalıdır. İşte bu yüzden kendisinden sözetmek zorundadır, nitekim iyi kötü, eksik gedik ya da olabildiğince eksiksiz, dünya kuruldu kurulalı böyle yapılmıştır.

C.— Peki yazının özgüllüğü nerde kaldı? Nesnellik-öznellik ikilisinden yazmaksızın, konuşarak da sözedebiliriz, öyle değil mi?

S.— İlke olarak evet, ama gerçekte konuşma dilinde yazı dilindeki kadar çok şey söylenemiyor. İnsanlar konuşma dilini kullanmaya alışık değiller. Bugün en derin konuşmalar aydınlar arasında geçiyor. Bu, aydınların doğruya aydın olmayanlardan daha yakın oluşlarından değil, ama şu anda birtakım bilgileri, düşünme —örneğin ruhçözümsel, toplumbilimsel düşünme— yolları var; bunlar aydınların, aydın olmayanların şimdilik beceremedikleri bir işi yapmalarına, gerek kendilerini gerek başkalarını anlamakta belli bir noktaya dek gidebilmelerine izin vermektedir. İkili konuşma, genellikle, herkesin hem kendisinin hem de karşısındakinin her şeyi söyleyip bitirdiğini sanmasına yolaçacak biçimde geçiyor; oysa gerçek sorunlar, söylenenlerin ötesinde başlıyor.

C.— Öyleyse artık dile getirilmesi gereken doğru'dan sözederken, bilip de söyleyemediğimiz değil, daha önce anlayamadığımız şeyleri anlatmayı amaçlıyordunuz?

S.— Özellikle kendimi, henüz tanımadığım, bilmediğim birtakım doğruları görebileceğim bir noktaya yerleştirmeyi amaçlıyordum. Doğru bir kurmacayla —ya da kurmaca bir doğruyla— yaşamın eylemlerini, düşüncelerini yeniden ele almak, onları bir bütün haline getirmek, kurmaca çelişkileriyle sınırlarına bakmak, gerçekten bunlarla sınırlı olup olmadıklarını araştırmak, aslında hiç de öyle olmadıkları halde birtakım düşünleri çelişik görmeye zorlanıp

zorlanmadığımızı araştırmak, geçmişin belli bir ânında girıştiğim eylemin doğru yorumlanıp yorumlanmadığını ortaya çıkarmak söz konusuydu.

C.— Belki kendi dizgenizden kaçmaydı?

S.— Evet, düşünce dizgem her şeyi kavrayıp betimleyemediği zaman onun dışına çıkmam gerekiyordu. Söz konusu dizgeyi ben kurduğuma göre, büyük bir olasılıkla yeniden ona savrulabilirdim; dolayısıyla benim için doğru'nun bu dizge dışında tasarlanamayacağı kanıtlanmış olurdu. Ama böyle bir şey adı geçen dizgenin derinde yatan doğruya ulaşamasa da, belli bir düzeyde geçerli olmaya devam ettiğini de gösterdi.

Doğru'nun hep yeniden bulunması gerekir, çünkü sonsuzdur. Ama bu, bizim birtakım *doğrular* elde edemeyeceğimiz anlamına gelmez. O uzun öyküyü yazabilseydim, kendi öznel doğrumu işlerken, talihim de yardım ederse, birkaç doğru yakalayabilirdim sanıyorum, üstelik bunlar yalnız benimle değil, beni kapsayan çağla ilgili doğrular olurdu. Ama doğrunun bütününü yakalayamazdım. Bugün kimse ona ulaşamasa da, erişilir olduğunu sezdirirdim.

C.— Yazabilseydiniz, şu anda bu yapıtla mı uğraşacaktınız?

S.— Evet, zaten bir bakıma öteden beri hep onunla uğraştım.

C.— *Oysa, Simone de Beauvoir'ın anılarından, 1957'den bu yana müthiş bir ivecenlikle çalıştığınızı öğreniyoruz. Simone de Beauvoir, «saata, ölüme karşı tüketici bir yarışa» giriştiğinizi söylüyor. Bana kalırsa, böyle bir sabırsızlık duyduğunuza göre, mutlaka söylenmesi gereken bir şeyi söyleyebilecek tek kişi olduğunuzu sanıyordunuz. Doğru mu bu sezgim?*

S.— Bir bakıma evet. O yıllarda başladım «*Eytişimsel Aklın Eleştirilmesi*»ni yazmaya, ve yapıt beni kıskıvrak

bağladı, bütün zamanımı aldı. *Corydane* hapları çiğneyerek, on saat durmadan çalışıyordum —günde yirmi hap çiğnediğim oluyordu— ve gerçekten o kitabı bitirmem gerektiğine inanıyordum. *Amphetamine*'ler bana her zamankinin üç katı hızlı bir düşünüp yazma yeteneği kazandırıyordu, bir an önce yapıtı tamamlamak istiyordum.

Budapeşte olaylarından sonra ortaklaşmacılarla bozuştuğum günlerdi. Tam bir kopma değildi bu, ama bağlar gevşemişti. 1968'den önce, görünüşe göre ortaklaşmacı hareket bütün solu simgeliyordu, ve Parti'yle bağlarını koparmak, insanı bir tür sürgüne mahkûm ediyordu. Bu soldan kopunca, ya sağa kayılıyor ya da bir tür bekleme içine giriliyordu: o zaman da insana yalnız ortaklaşmacıların düşünmeyi yasakladıkları şeyleri sonuna dek düşünmek kalıyordu.

«*Eytişimsel Aklın Eleştirilmesi*»ni yazmak, benim için, Ortaklaşmacı Parti'nin düşünce üzerindeki baskısının dışında kendi düşüncemle de hesaplaşmak oldu. «*Eytişimsel Aklın Eleştirilmesi*», Marx'çı kalarak ortaklaşmacılara karşı yazılmış bir kitaptır. Gerçek Marx'çılığın ortaklaşmacılar tarafından çarpıtıldığına, yanlış yola saptırıldığına inanıyordum. Bugünse yüzde yüz aynı şeyi söyleyemem.

C—. Bu konuya ilerde döneceğiz. O hızlı gitme duygusu, yaşlanmanın ilk belirtilerinden biri değil miydi acaba? 1954'te, Moskova'da, ilk sağlık kazasını geçirdiniz.

S.— Zararsız bir kazaydı o —ilk kan basıncı yükselmesi— fazla çalışmaktan ve S.S.C.B.'ne yaptığım pek hoş olmayan, beni yoran ilk geziden ileri gelen geçici bir rahatsızlık diye yorumladım. Ama daha sonra, De Gaulle işbaşına geldiği zaman da aynı rahatsızlığı geçirdim. «*Altona Mahpusları*»nı yazıyordum, 1958 kışında, ve günün birinde, çok kararsız olmaya başladım.

Simone Berriau'nun evindeki günü anımsıyorum: bir

bardak viski içiyordum, küçük bir masaya koymak istedim bardağı, ve en doğal şeymiş gibi boşluğa bıraktım; beceriksizlik değildi bu, denge bozukluğuydu. Simone Berriau olup biteni gördü ve bana: «*Hemen hekime gidin, durumunuz hiç iyi değil*» dedi. Gerçekten de, birkaç gün sonra yine «*Mahpuslar*» üzerinde çalışırken, bir de baktım yazmıyor, karalıyorum: oyunla ilgisi bulunmayan, Simone de Beauvoir'ı müthiş ürküten anlamsız tümceler çiziktiriyorum.

C.— O an siz de korktunuz mu?

S.— Hayır, ama çöktüğümü anladım. Hiçbir zaman korkmadım. Çalışmayı bıraktım: sanırım iki ay hiçbir şey yapmadım. Sonra yeniden işe koyuldum. Ama o iki ay, «*Mahpusları*»ı bir yıl geciktirdi.

C.— Kanımca o dönemde okurlarınıza, kendinize, «Sözcükler»*deki deyimle* «derinizin altına işlemiş buyruklar»*a karşı müthiş bir sorumluluğunuz vardı: ya birşeyler yazmak ya da geberip gitmek istiyordunuz. Biraz gevşemeniz ne zaman başladı?*

S.— Son yıllarda, «*Flaubert*»i bıraktıktan sonra. Bu kitap için de, *corydane*'lar çiğneyerek, müthiş çalıştım. Belli aralıklarla, on beş yıldır üzerindeydim zaten. Başka şeyler yazıyor, sonra yine *Flaubert*'e dönüyordum. Oysa bitiremeyeceğim onu. Ama çok mutsuz değilim, çünkü söyleyeceklerimin önemli bölümünü ilk üç ciltte söyledim sanıyorum. Yazdığım üç ciltten sonra, dördüncüyü başka biri de yazabilir.

Bununla birlikte, tamamlayamadığım *Flaubert* pişmanlık acısı gibi içimde. «Pişmanlık» aşırı bir sözcük belki; neyse, nesnelerin gücünden ötürü yarım bıraktım onu. Yoksa bitirmek *istiyordum*. Üstelik, dördüncü cilt benim için en zor, en az ilginç olanıydı: «*Madam Bovary*»nin biçemi. Ama yukarıda dediğim gibi, yapıda yarım kalmış olsa da, ana bölümler yazıldı.

C.— Bu dediğiniz yapıtınızın bütünü için de geçerli mi acaba? Ortaya koyduğunuz yapıtın başlıca özelliklerinden biri bitirilmemiş olmasıdır denebilir... Bu iş...

S.— Canımı sıkıyor mu? Hayır. Çünkü bütün yapıtlar yarımdır: yazınsal ya da düşünsel yapıt yaratanlar, yapıtlarını bitiremezler. N'eylersiniz, zaman denen bir gerçeklik var!

C.— Peki, bugün artık zamanın soluğunu ense kökünüzde duymuyor musunuz?

S.— Hayır, çünkü söyleyeceğim her şeyi söylediğime aklım kesti — bakın, aklım kesti diyorum. Bu yargı, aslında söyleyebileceğim, ama söylemeye fırsat bulamayacağım şeyleri kesip atma anlamına da geliyor, çünkü yazdıklarımın işin asal kesimi olduğuna inanıyorum. Geri kalanın üstünde durmaya değmez, diyorum kendi kendime, birtakım eğilimler bunlar, şu ya da bu konuda bir roman yazma arzusu gibi, sonradan vazgeçtiğimiz girişimler.

Gerçekte, bütünüyle doğru değil bu dediğim: önünde yıllar bulunan sağlıklı birinin gerçek gerekliliğini duyabilseydim, daha yapıtımı bitiremediğimi, söylemek istediklerimin hepsini söylemediğimi öne sürerdim. Ama şimdi kendime bunu söylemek istemiyorum. On yıllık ömrüm kaldıysa, ne âlâ, hiç de kötü sayılmaz.

C.— Nasıl doldurmayı düşünürsünüz bu on yılı?

S.— Şimdi hazırlamakta olduğum TV yayını gibi çalışmalarla, bu çalışmaları da yapıtımın bir parçası sayıyorum. Simone de Beauvoir'la başladığımız söyleşileri içeren, «*Sözcükler*»in arkası olacak bir kitapla; bu kitap izleklere (temalara) göre düzenlenecek, artık kişisel biçemim bulunmadığına göre, «*Sözcükler*»in biçemiyle yazılmayacak.

C.— Evet ama bu tasarılara daha az şey yatırıyorsunuz.

S.— Daha az *yatırabildiğim* için. Çünkü yetmiş yaşında, geri kalan on yıllık ömrümde, yaşamımın en parlak ro-

manını ya da temel düşünbilim kitabını ortaya koymayı umamam. Yetmişle seksen arasındaki ömrün ne olduğunu hepimiz biliriz...

C.— Demek ki asıl neden, yarı körlüğünüzden çok yaşlılık?

S.— Yaşımı yarı-körlüğümden ötürü duyuyorum —ki bu bir kazadır, daha başkaları da gelebilirdi başıma—, bir de kimsenin yadsıyamayacağı bir olgudan ölümün yaklaşmasından ötürü. Oturup onu düşünmüyorum elbet, hiç düşünmüyorum; ama günün birinde çıkıp geleceğini biliyorum.

C.— Eskiden de bilir miydiniz?

S.— Evet, ama hiç üstünde durmazdım, gerçekten hiç düşünmezdim ölümü. Hattâ bir ara, otuzuma doğru, ölümsüz olduğuma inandığımı biliyorsunuz. Ama şimdi artık kendimi ölümlü duyumsuyorum, ölümü düşünmeden. Yalnız, ömrümün son aşamasına geldiğimi, dolayısıyla birtakım yapıtlara girişemeyeceğimi biliyorum. Büyüklüklerinden ötürü, yoksa zorluklarından değil, çünkü anlama yeteneğimin aşağı yukarı on yıl önceki gibi durduğuna inanıyorum. Benim için önemli olan, yapılması gerekenin yapılmış olması. İyi ya da kötü oluşunun hiç önemi yok, ama tattım bu tadı. Ayrıca, daha on yılım var.

C.— Thèsée'*deki Gide'i anımsatıyorsunuz bana: «Yapıtımı ortaya koydum, yaşadım...» Yetmiş yaşındaydı bunu derken, ve aynı dinginlikle, sizin gibi görevini yerine getirmiş insan doyumuyla söylüyordu bunları. Siz de aynı şeyi mi söylüyorsunuz?*

S.— Tastamam.

Ç.— Aynı anlayışla mı?

S.— Daha başka şeyler de eklemek gerekir. Okuduğum kitaplara bakışım Gide'inkinin aynı değil. Kitabın eylemi konusundaki düşüncem de öyle. Onun gibi, ilerki toplumu

düşünmüyorum. Ama salt bireyi alırsak, bir bakıma, evet; eh, yapacağımı yaptım, diyorum...

C.— *Yaşamınızdan hoşnut musunuz?*

S.— Çok. Biraz daha talihli olsaydım, daha çok şeyi ele alıp daha iyi işleyebilirdim sanıyorum.

C.— Biraz daha talihli olsaydınız, ve kendinize biraz daha iyi baksaydınız. Çünkü «Eytişimsel Aklın Eleştirilmesi» *ni yazarken sağlığınızı hovardaca harcadınız.*

S.— İyi ama, neye yarar sağlık dediğiniz şey? «*Eytişimsel Aklın Eleştirilmesi*»ni yazmak —hiçbir şişinme duymadan söylüyorum bunu—, bizim için önemli, uzun, dolu bir yapıt kaleme almak, sağlıklı olmaktan çok daha değerlidir.

Haziran, 1975

SARTRE VE KADINLAR

CATHERİNE CHAİNE

CH.— Size yaklaşanlar kendilerini hep düşünbilimden, yazından, siyasetten bahsetmek zorunda duyuyorlar... Bense bu kez kadınlardan, geçmişte ve bugün yaşamınızda tuttukları yerden sözaçmanızı isterdim: aslını ararsanız, bence siz düşünür, yazar olduğunuz kadar da bir «kadın adamı», «haremli erkek»siniz...

S.— Doğru, öteden beri çok severim kadınları. Hep baş köşeyi tuttular kafamda... Gerek küçükken, gerek büyüdükten sonra, gerek yaşlandığımda üzerinde en çok düşündüğüm şey kadınlar oldu. Doğrudan doğruya onlarla ilgisi bulunmayan konuları düşünürken bile kadınları düşünürüm...

CH.— Nasıl açıklıyorsunuz bunu?

S.— Ailemin özellikle kadınlardan oluşmasıyla: annem, büyükannem, onların kadın dostları. Tek bir erkek vardı, büyükbabam. Çocukken, onun gibi, yanımın yöremin kadınlarla çevrili olmasını düşlerdim. Kadın benim için sürekli düş konusuydu. Bütün çocuklar gibi, kendi yaşımdaki kız ve oğlanlarla arkadaşlık ediyordum. Ama nedendir bilmem, ninemle dedem küçük kızlardan hep «nişanlın» diye sözediyorlardı. Gittiğim her kentte nişanlılarım vardı.

Vichy'de halk bahçesinde orkestra kameryasının altında ya da Arcahon'da kumsalda oynadığımız oyunları anımsı-

yorum. Bir de, bahçelerden birine yerleştirilmiş uzun bir iskemlede günlerini geçiren veremli bir küçük kız anımsıyorum. Saatlarca yanıbaşında dururdum. Dokuz on yaşlarında bir sürü kız arkadaşım vardı, bunlar ilerde eşim olabilirlerdi, çünkü evdekiler bunların hepsiyle «nişanlamış»lardı beni. Dokuzla onaltı yaş arasında La Rochelle'de yaşadım, kızlarla pek ilgim olmadı. Yine de önemli bir yerleri vardı yaşamımda. Her şeye karşın, epek yer tutuyorlardı. Onaltısında Paris'e gelişimden sonra yığınla kadın gördüm. İşte ondan sonra kadın gerçekten önem kazandı. Günlük yaşamımda önem kazandılar. Ama aslında, kadınlar dört beş yaşından sonra, giderek belki daha önceden başlayarak büyük yer tuttular yaşamımda

CH.— Bütün bu «nişanlılar» ve ailenizdeki kadınlarla, daha çocukken tam bir «haremci» olmanızı sağlayacak her şeye sahiptiniz demek?

S.— Çocukken hiç kuşkusuz «haremci»ydim, çünkü çevremdeki küçük kızlarla ilerde edineceğim hanım arkadaşların hep bana göre örgütleneceklerini, bana bağlı olacaklarını tasarlardım. Dolayısıyla onları kendimden aşağı görürdüm, ben hepsinin üstündeydim. Tastamam böyle düşünmüyordum elbet, ama yine de buna yakındı. Yalnız onları kendime eşit de sayıyordum...

CH.— Hani bir bakıma, özgür düşünceli bir «harem ağası»ydınız.

S.— Evet... Kızların gönlünü çelme düşüncesini kitaplardan öğrenmiştim, daha altı yaşındayken bu düşünce ilgimi çekmişti: erkek kadının gönlünü çeliyordu, beni ele alırsak, altı yaşındaki bir kızın gönlünü yani. Biraz da kendi uydurduğum, körüklediğim bu düşünce beş yaşındayken, 1914 Savaşı'ndan hemen önce yürürlükteydi. Erkeğin biri bir kadının yaşamına giriyor, boyu posuyla, konuşmasıyla ya da ilgisiyle kadının gönlünü çeliyordu. «Haremci» yaklaşı-

mın ta kendisiydi bu... Ancak, o günlerde bunun tersi, yani öldürücü kadın da vardı. Gönülçelen erkekle öldürücü kadın, 1914 öncesinin söylenceleri (mythos'ları) arasındaydı. Ben de bu gönülçelme düşüncesine sahip çıkıyordum. Bu iş bende bulunmayan birtakım nitelikler istese de, rolümü seve seve benimsiyordum. Gerekli niteliklerden biri güzellikti, saçlarım kesilene dek bu niteliği taşıdığıma, sonra yitirdiğime inandım. Demek ki «haremci»ydim, ama —ne edeceğimi bilmediğim— kadını tavladıktan sonra dişi gelip bana: «tamam, tavlandım» diyordu, ve o anda eşitlik başlıyordu.

CH — Anlamadım?

S.— Biliyorsunuz, «haremcilik» sanıldığı kadar yalın bir şey değildir. Hep üstünlüğü dile getirmez. Arasıra dağılıp giden bir üstünlüktür bu. Tavlanan kadınla ikimiz, ayışığında, çok güzel bir gecede, parktaki sıralardan birine oturuyor, uzun söylevler çekiyorduk birbirimize. Böyle görüyordum gönülçelme işini. Biraz aklım başıma gelince, bu gönülçelme düşüncesi uçup gitti elbet, ve beni kadınlara daha bir yakınlaştırdı. O uçup giderken başka bir düşünce geldi: bir kere ilişki kuruldu mu, her şey eşitlik içinde yaşanmalıydı. Aslında yapılacak şey, kadını vahşi bir hayvan gibi ele geçirmekti, ama silahla, zorla değil, kurnazlıkla, gülücüklerle, ustalıkla vahşilikten kurtarıp erkeğe eşit kılmak gerekliydi. Tıpkı yakalandıktan sonra eşitim olan kaplan gibi.

Kadının ne olduğunu, erkekle arasındaki benzersizlikleri bilmediğim sürece kadın/erkek ilişkilerini işte böyle gördüm. Kadınların büyük bir olasılıkla bedensel açıdan değişik olduklarını seziyordum, ama on yaşında istediğim kadar çabalayayım, ancak kendi bedenimi getirebiliyordum gözümün önüne. Daha sonra, on bir, on iki, on üç yaşıma doğru kadınların özelliklerini kafamda canlandırmaya başladım, gerçek bilgiyiyse on beş, on altı yaşında edindim.

CH.— Sık sık «kadınlar» diyorsunuz. Çoğul sözediyorsunuz onlardan. Çocukluk ve gençliğinizde, ilerde «yaşamınızın» kadını olacak birini düşlemez miydiniz?

S.— Hayır, çünkü zaten başından beri çokkadınlı yaşadım. Kendimi bildim bileli cinsel yaşamımın çokeşli olacağını düşündüm. «Haremci» oluşum da bundandır: hiçbir zaman ömrümün kadını olacak bir kız düşlemedim.

CH.— Sizce bunu neye borçlusunuz?

S.— Bana verilen «haremci» eğitime, çevremdeki «harem» havasına. Dedemin garip bir yaşamı vardı. Ninemle araları çok iyiydi, ama cinsel ilişkileri çoktan kesilmişti, çünkü ninem bu işten tiksinir, hep hastayım dermiş. Dedem de Almanca dersine gelen yaşlı kızlarla ilişki kurardı. Özellikle de Paris'e Fransızça öğrenmeye gelen Alman kızlarıyla. Serüven romanları yazan birini anımsıyorum. Çok budala bir kızdı, ama dedemle ilişki kurmaya razıydı.

CH.— Peki o sıralarda kadınların size ne getirecekleri düşünürdünüz?

S.— Kadını öteden beri kendime eşit bir varlık saydım, bu varlığı aradım, benimle eşdeğerde, ama bana sevisel, duygusal ögeler getirebilecek bir varlık. Sevgiyi, sevecenliği hep birbirine sarılıp öpüşen insanlar diye tasarladım. Sevgi buydu, bunuysa erkeklerle yapamazdım, çünkü serttiler. Oğlanlarla ilişkilerim hep itişip kakışma biçimindeydi, başka bir şey değil. Sevecenlik yoktu arada. Küçük kızlarda bulduğumsa, başından beri ailemde annem, büyükannem ve onların hanım arkadaşları tarafından çevremde yaratılmış olan sıcak duygusal havaydı. Kızların yanında bulduğum bu hava, benim için, cinsel yaşamın temeliydi.

Gençliğimde, ayışığında el ele dolaştığım kızı öbür erkeklerin tiksinç girişimlerinden koruduğumu düşlerdim. Derken, koruma düşüncesi yavaş yavaş yokoldu. Yirmi yaşında bitmişti. Artık ayışığında dolaşmayla yanımdaki ka-

dını koruma arasında hiçbir ilinti kalmamıştı. Ayrıca ayışığında dolaşmanın yerini de bütün kadınlarla erkekler arasında olup bitenler almıştı.

CH.— Kafanızdaki kadınla ilgili düşünlerin dışında, günlük yaşamınızda neler oluyordu?

S.— Dişe dokunur, gerçek hiçbir şey. On üç, on dört yaşında, La Rochelle Lisesi'nde oğlanların «*piliç*»leri vardı. Pek sevimli, ince olmayan bir deyimdi bu, ama yaygındı, kız lisesinde ya da başka yerde bir kız arkadaşın bulunduğunu, onunla gezmeye çıkıldığını gösteriyordu.

CH.— Gerçekten gezmeye çıkılıyor muydu?

S.— Çıkılıyordu, ama kıza bir kötülük edilmiyordu. Kızın orası burası azıcık öpülüyordu sanırım, ama işte o kadar. Sonra geliniyor, büyük bir gizlilik içinde bu *olay*'dan, söz ediliyordu, dinleyen gerçekten birşeyler olup bitiyor sanırdı. Kendi payıma, La Rochelle Lisesi'ndeki yaşamıma çok garip biçimde, bir oynaşımın bulunduğunu, birlikte otele gittiğimizi söyleyerek başladığımı anımsıyorum.

CH.— Siz bunları söyleyince dalga geçmişlerdir.

S.— Evet, kimsecikler inanmadı elbet, ve dalga geçtiler. Derken, bir armatörün kızı olan Lisette'le ilişki kurduğumu öne sürdüm. Bu da doğru değildi. Kız gerçekten güzeldi, onunla ilişki kurduğumu söyleyişim bunu sahiden isteyişimdendi besbelli... Sınıf arkadaşlarım bana kızdan buluşma sözü aldıklarını söylediler. Kararlaştırılan yere gittim, iki küme arkadaşla karşılaştım — beni kızla konuşmaya yüreklendirenler bir yanda, kızın yanında durup benimle alay edenler öte yandaydı. Sanırım kız da oyunun farkındaydı ve biraz sinirliydi. Başında kocaman bir şapka vardı, «koca budala» diye bağırdı bana. Bunun üzerine ben de onu kovaladım. Bisikletine atlayıp gezinti yerinde dönmeye başladı, ben de ardından. Ve ilişkimiz orda bitti. Son derece gülünç düşmüştüm, bu da uzun süre tepemi attırdı.

CH.— «Sözcükler»*de, yedi yaşındayken, dedenizin sizi alıp saçlarınızı kestirmeye götürdüğünü, annenizin, büyükannenizin ve öbür yakınlarınızın çirkinliğinizi o gün farkettiklerini yazmıştınız. Peki ya siz, siz nasıl algıladınız bu çirkinliği?*

S.— Evet, büyükbabam saçlarımı kestirdi. Çok önemli bir olaydı bu, çünkü saçlarım sarıydı, ve sanırım epey güzeldi; omuzlarıma dek iner, bana yanlış bir hava verirlerdi. İsterseniz şöyle diyelim, yüzüm çirkin, saçlarım güzel olduğundan, onların yardımıyla daha az çirkin gözüküyordum. Günün birinde dedem, «kadınlar»ına, yani annemle karısına danışmadan saçlarımı kestirmeye karar verdi. Ne esmişti aklına, bilmem. Oğlan çocuğun kısa saçlı olması gerektiğini düşündü belki. Beni alıp berbere götürdü, yarım saat sonra geri döndük, sonuç ortadaydı. Herkes büyük bir şaşkınlıkla bakıyordu yüzüme. Doğal olarak, annemle büyükannem birer çığlık attılar, görünüşümün korkunç olduğunu söylediler. Nitekim, o yaşta çekilmiş bir fotoğrafım var: gerçekten korkuncum. Bir şimşek çaktı sanki. Lülelerimin süslediği suratın hiç de iç açıcı olmadığını anlamaya başladım.

Bundan sonra çirkinliğim beni pek uğraştırmadı, on ya da on buçuk yaşma dek yakamı bıraktı, ama La Rochelle'den sonra işler tatsızlaştı. Benimle alay eden armatör kızı serüveni, bir bakıma, çirkinliğimden ötürü kötü sonuçlandı. Çirkinliğimi bilen, algılayan arkadaşlarım kızla buluşmamı çirkinliğimle alay etmek için fırsat saymışlardı. Gelip anlattığım zaman: «*Eh, gerçekten berbatsın be!*» dediler. Bu lâf içime işledi, aklımdan çıkmadı.

CH.— Çok mu zor oldu?

S.— Evet, zor oldu. Ama çok sürmedi.

CH.— Çirkinliğinizin genç kızların gönlünü çelmede size ayakbağı olacağını düşünmediniz mi?

S.— Hayır, pek düşünmedim. Belki kızlarla ilişkiyi, halk bahçesindeki sırada, ay ışığında yapılacak konuşmalar, çekilecek görkemli söylevler diye tasarladığımdan. Eh, insanın ağzı iyi lâf yapıyorsa, ister çirkin olsun, ister güzel...

CH.— Peki bedeninizi güzel mi buluyordunuz, çirkin mi?

S.— Hiç uğraşmıyordum onunla. Başımı ağrıtmıyordu, o kadar. Sınıfın en güçlüsü ben değildim elbet, ama en zayıfı da değildim, herkes gibi ben de biraz spor yapmıştım.

CH.— Bu işte becerikli miydiniz bari?

S.— Sanırım iyiydim. Çirkinliğim benliğimin derinliklerine işlemiyordu, çünkü daha o zamandan kendimi beğeniyordum, dolayısıyla çirkinliğim ikinci düzlemde kalıyordu. Güzel bir oğlan değildim, tamam, ama ikinci dereceden bir olguydu bu. Daha o zamandan ünlü bir yazar olmak istiyordum, bunun yanında güzelliğin lâfı mı olurdu? Ünlü bir yazarın güzel ya da çirkin olmasına kimse aldırmaz. Bakın, bir daha söylüyorum, gerçekten ikinci düzlemde kalıyordu çirkinliğim. Güzel değildim, o kadar.

CH.— İlk ne zaman sevdalandınız?

S.— On altısında, Paris'te. Lise kapıcısının kızına vuruldum.

CH.— 1920'de, insan on altısındaysa ve vurgunsa ne oluyordu?

S.— Kişiliğe bağlıydı. Kimileri işi sonuna dek vardırıyordu kuşkusuz. Gerçi enderdi böyleleri, ama lise birdeki kızlardan üçte birinin kız olmadığı varsayılabilirdi... Belki dörtte birinin... Şimdiki öğrencilerden daha küçüktük bizler. Çocuk sayılırdık.

CH.— Bir bakıma erdemli bir çevrede büyümüşsünüz. Suçluluk duyar mıydınız?

S.— Yoo, hayır, hiç suçluluk duymazdım. Yakınlarımla sorunu çözmüştüm: daha o yaşta özgürdüm.

CH.— Bu konudaki yasakları daha o yaşta kaldırıp atmış mıydınız yani?

S.— Değindiğiniz yasakları, evet. Hem de hemen.

CH.— Nasıl yaptınız bunu?

S.— Her şeyden önce kitaplar vardı. İlkin kötüleri elbet. Claude Farrere falan. Taşrada, kitap almaya gittiğimde, kitaplıklarda okurdum bunları. Kadınlarla ilişki büyük bir yasakla çevriliydi, ama bence tam bir ikiyüzlülüktü bu. Kadınla erkek arasındaki gerçek ilişkinin eksiksiz cinsel ilişki olması gerektiğine inanıyordum, kitaplarda okuduklarımsa tam anlamıyla masaldı.

CH.— İyi ama, anneniz size epey sert ilkeler benimsetmişti.

S.— Evet. Oğlan olduğum için pek sert sayılmazlardı, ama yine de serttiler elbet.

CH.— Demek suçluluk duymadan, lise kapıcısının kızıyla sevişecektiniz, öyle mi?

S.— Evet, nitekim bir kız arkadaşla ertesi yıl, yazın kolunun son sınıfının sonunda işi sonuna dek götürdüm, Luxembourg Bahçesi'nde tanıştığım bir kızdı bu.

CH.— Evlilik düşüncesine dönüyorum yine. Delikanlılık çağında bile herkes gibi evlenmeyi düşünmediniz mi hiç?

S.— Evlilik düşüncesi hiçbir zaman kafamı kurcalamadı. Ama yirmi üç yaşında, gerçekten nişanlandım. Öğretmen Okulu'ndaki arkadaşlardan birinin yeğeniyle tanışmıştım. Usson-la-Fôret'ye, o arkadaşla birkaç gün dinlenmeye gitmiştim, kıza vuruldum — vuruldum sözü biraz aşırı belki, oğlanın Lyon'lu yeğeni epey hoşuma gitmişti. Sanırım bir tutkuya gereksinmesi vardı, ilişkimizi gereğinden çok abartan o oldu...

Kızın anası babasıyla işin parasal yanını düşünüyordu. Neydim ben? Öğretmen Okulu öğrencisi. Demek ki, iki yıl sonra, elim para görünce evlenecek duruma gelebilirdim. Daha başka şeyler öğrenmek istedikleri için, ardıma hafiye takmış, okulda nişanlım hakkında hiç iyi şeyler söylemediğimi öğrenmişler. Kulaklarına giden söylentiler tepeden tırnağa yanlıştı elbet. Ama kalkıp bunları nişanlıma aktardılar, kız da çok ters yorumladı. Bütün bunlarla uğraşınamasını yazdım, her şeye karşın nişanlıydık çünkü.

Derken, bitirme sınavlarında çaktım. Okulu bitiremediğim halde yakınlarımı kızı istemeye yollayınca, kesinlikle hayır dediler. Benimkiler dönüp durumu anlatınca bir garip oldu. Tam anlamıyla ağzımın tadı kaçtı.

CH.— Çok mu canınız sıkıldı?

S.— Evet, özellikle bu işin kıza kötü geleceğini düşündüğümden. Belki biraz abartıyordum, ama kızın mutsuz olacağını sanıyor, dolayısıyla müthiş üzülüyordum. Kendi payıma, hoşnut olmadığım söylenemezdi doğrusu, biraz da sıtkım sıyrılmıştı bu işten... Usson'a gittim, olup biteni bir daha düşündüm, anamın babamın kızı isteyişini kafamdan geçirdim ve arkadaşlarımla birlikte tenis maçına gidecek yerde, bir şişe şarap alıp kırlara yollandığımı anımsıyorum... oturup içtim, ve ağladım. Gerçi içtiğim için ağlıyordum, ama iyi de geliyordu. Mahsus yaptığımı sanmayın, işin bana düşen bedelini böyle birkaç damla gözyaşıyla ödemek içimi rahatlatıyordu. Yüreğime su serpiliyordu. Ancak, bu olayda baştan sona dürüst davrandığıma pek emin değilim...

CH.— Simone de Beauvoir da sizi işte tam o sıralarda, Sorbonne koridorlarında görmüş galiba. Başınızda kocaman bir şapka bulunduğunu, çok kötü ve pis giyindiğinizi yazar anılarında. Bu savruklukta belli bir özenme yok muydu dersiniz?

S.— Olmaz olur mu? Öyle «savruk» olmakta yalnız değildim. Nizan, Maheu ve daha birçok arkadaş öyleydi. Ancak, Nizan'la Maheu gerçekten pisti, benimkinden daha kusursuz sevdaları olduğundan, kendilerine zorla çekidüzen verirlerdi. Özellikle sabahları leş gibiydiler. Sabah kalkar, kırk yılda bir yüzümüzü yıkardık. Sabah kahvaltısını, örneğin, hemen okulun yanındaki «Normal Bar»da yapardık, gecelikle, tıraş olmadan. Daha sonra, fırsat bulursak, günün belirsiz bir saatmda elimizi yüzümüzü yıkardık.

CH.— Arkadaşlarınızın sevda öyküleri sizinkinden daha eksiksiz miydi?

S.— Evet, çünkü Paris'te kızları vardı, bense Toulouse' lu bir eczacının kızına tutkundum, bu kız sonra Dullin'le evlendi. Dordogne'da, Thiviers'li yeğenlerimden birinin gömme töreninde tanımıştım onu, zaman zaman tatile giderdim Dordogne'a. Adı Simone Jolivet'ydi. Gömme törenini kıkırdayarak izledik, ikimiz de ölenin hısımı değildik, ve yanımda bir genç kız vardı.

Törenden sonra teyzem Hélène on on beş kişiyi yemeğe çağırdı. Thiviers'li seçkinlerin, hekimlerin, noterlerin, dediklerini de yaptıklarını da anlayamadığım insanların yanında müthiş sıkılıyordum. Benimle konuşmaya can atan genç kızla konuşmaya çalışıyordum, ama hekimler, noterler birşeyler sorup durmadan aramıza giriyorlardı. Bunun üzerine, kahveyi yuvarlar yuvarlamaz kızla sıvıştık. Thiviers çayırlarında dolaştık. Böylece, birkaç yıl süren bir bağ kuruldu.

CH.— Simone de Beauvoir anılarında Jolivet'yi güzel, akıllı bir kız olarak betimliyor...

S.— Güzel ve akıllıydı gerçekten. Ama uydurduğu, düşleminde canlandırdığı şeylerlerle çarpılan bir akıldı bu. Düşsel bir yaşamı vardı, Bronte kardeşlerle birarada görüyordu kendini. Ufak tefek şeyler, müthiş acıklı romanlar ya-

zıyordu. Dullin'le ilişkisi epey fırtınalı geçti. Çetin bir kişiliği vardı. Bizim ilişkiyi kolaylaştıran aramızdaki uzaklıktı. Ben arasıra Thiviers'ye gidiyordum, o da zaman zaman Paris'e geliyordu. Zamanla ilişkimize gölge düştü, sonra Dullin'le yaşarken yine görüştüm onunla. Üniversite Yurdu'nda kalıyordum. Bir gün, ağzım bir karış açık, çıka geldiğini gördüm. Şaşırdım. Ama sevindim de. Yeniden ilişki kurduk, ancak çok sürmedi.

CH.— Michel Contat'yla yaptığınız söyleşide, o günlerdeki yaşamınızı bir dizi tatlı şeyin art arda eklenmesi biçiminde algıladığınızı söylüyordunuz: kadınlar, yemekler, yolculuklar... Hepsini aynı düzleme koyar gibiydiniz...

S.— Doğru, ama bu söz tam anlamıyla yansıtmıyordu düşüncemi. Okuduğum kitaplardan, romanlardan gelen belirsiz bir bakışaçısıydı bu, genç kızların gönlünü çelen erkeğin iyi bir uğraşı vardı — örneğin yazardı. Erkek gemideydi, bitişik kamerada kalan ona vuruluyordu, falan.

CH.— Evet, bu dediğiniz gerçekten romansal bir görüş, oysa Simone de Beauvoir'ın dediğine göre, Öğretmen Okulu yıllarında epey kabaymışsınız. «İnce ruhlar»dan nefret eder, «Erkeğin öyle akla makla değil, kadın bedenine gereksinmesi vardır, hele bu beden sıkıntıda olursa çok daha iyi» dermişsiniz.

S.— Gerçek ikisinin karışımından oluşuyordu. Söz konusu bedensel ilişkiyi herhangi bir kadınla kurabileceğime inandığım için, bir bakıma kabaydım. Dünyayı uzun süre dediğiniz gibi gördüm, belki Savaş öncesine dek değil, ama yirmi üç, yirmi dört yaşına dek. Oysa, kadınlarla köklü ilişkiler de kurmak istiyordum. Sevda ânı yalnızca ayışığı ya da deniz kıyısı değildi, aynı zamanda benliğimin en derin köşesini keşfettiğim ândı. Kadın da öyle. Cinsel etkinlik asal öge değildi. İnsanı alıp sürüklüyordu elbet, ama asıl şu yumuşak sevgi köklü şeylere dönüşüyordu — ille de cinsel etkin-

liğe bağlı bulunmayan, iki bireyin de kendi varlığı içinde alabildiğine derinlemesine varolmasına izin veren şeydi bu. Her bireyin kıyaslanmaz yanıydı ortaya konan şey — karşımızdaki bireyi öbürlerinden ayıran da işte bu benzersiz, kıyaslanmaz yandı.

CH.— Simone de Beauvoir'la tanışmanız nasıl oldu? Yaşamınızda alacağı yeri hemen duyumsadınız mı?

S.—Hayır, hemen değil. İlişkimiz çok garip biçimde başladı. Sorbonne'daki derslerde görüyordum onu. Hoşuma gidiyordu. Sevimli buluyordum. Güzeldi, ama çok kötü giyiniyordu. Eh, haklıydı elbet: anası babası giydiriyordu çünkü. Derse girip çıkışını, ödevlerini açıklayışını izliyordum. Konuşmuyorduk. En yakın dostu Maheu'ydü. Günün birinde Maheu gelip: «*Neden görüşmüyorsunuz yahu?*» dedi. Ben de: «*Neden görüşmeyelim? Gün al benim için*», dedim. Şu işe bakın! Ve Simone'u Medicis Sokağı'ndaki kahveye çağırdım... Ama Maheu bana oyun oynamış. Simone de Beauvoir buluşma yerine küçük kardeşini gönderdi: dolayısıyla kızı akşam yemeğine çağırmak zorunda kaldım. Kızdan hoşlanmadığım için, istemeye istemeye yaptım bu işi. Daha sonra arkadaş olunca ondan da hoşlandım gerçi, ama o sırada en küçük bir sevgim yoktu...

CH.— Ve küplere bindiniz?

S.— Evet, küplere bindim. Kız: «*Ablamın işi varmış, beni gönderdi...*» diyerek çıkageldi çünkü.

CH.— Çok mu kötü bir gün geçirdiniz?

S.— Kızcağız berbat bir gece geçirdi. Ama ben görgü gereği, yine de epey ince davrandım. Ama keyfim kaçmıştı. Neyse, iki üç gün sonra Simone de Beauvoir'la buluştuk: Maheu, Nizan, Aron ve ben olgunluk sınavına birlikte hazırlanmaya karar vermiştik, Beauvoir da vardı takımda. Çalışmayı Üniversite Yurdu'ndaki odamda yapıyorduk. Arkadaşlarla iki üç saat Eski Yunanca bir metin ya da bir dü-

şünbilim sorunu üzerinde çalışıyor, sonra Simone de Beauvoir'la ikimiz onları bırakıp Paris'te dolaşmaya çıkıyorduk. Hep biraradaydık.

CH.— Hemen bağlanmaya mı dönüştü arkadaşlığınız?

S.— Gerçek bağlanma sonra doğru, Kasım'da, oysa biz Temmuz başından beri tanışıyorduk. Ama hatırı sayılır bir güçlükle karşılaşmadık doğrusu.

CH.— Simone de Beauvoir'ın anılarını okurken, duygularınızın daha ilk andan karşılıklı olduğu izlenimi uyanıyor insanda.

S.— Evet, sanırım hemen sevdik birbirimizi. Yaz tatilinde daha yakından tanıştık. Oların yakınına gittim tatilde...

CH.— Ve babası sizi kovdu...

S.— Kovulmadım canım. Günün birinde, otlar arasında yanyana otururken gördüler bizi. Çok yakın değildik sanırım, ama anasıyla babası irkilmiş olarak çıkageldiler. Kızlarına büyük bir saygı beslediğime yeminler ettim, ama pek inanmadılar bu yeminlere. Babası çek git demedi bana, hayır, sanmıyorum öyle bir şey dediğini. Her neyse, kaldım. Beş gün kalacaktım, kaldım, sonra yola çıktım.

CH.— Sonbahar başında, iki yıllık bir sözleşme imzalamışsınız...

S.— Evet, gülünç bir şeydi, ama yaptık. Gördüğünüz gibi, ömür boyu bağlanmayı aklımın köşesinden geçirmiyordum — oysa öyle oldu. Hemen şunu düşündüm: Simon de Beauvoir'la eksiksiz bir ilişki kurmuş durumdayım, ne kadar sürer acaba? İlkin iki yıl. Evlilikten hoşlanmadığı için, iki yıllık sözleşmeyi o da kötü bulmuyordu. Ayrıca, sözleşmeyi uzatmak da elimizdeydi...

CH.— Nitekim, kısa sürede ömürlük sözleşmeye dönüştü galiba...

S.— Evet, askerlik hizmetimden önce.

CH.— Bu iş canınızı sıktı mı? Erginlik çağına geçişinizin epey güç olduğunu söylemiştiniz. Bu bağlanma yeni bir güçlük yaratmıyor muydu?

S.— Hayır, yaratmıyordu. Asıl canımı sıkan, taşrada karşılaştığım üniversite dünyasıydı: öğretmen arkadaşlar, karıları, okul yöneticileri. İşte bunlardan tiksiniyordum.

CH.— Simone de Beauvoir, la Force de l'Age'*da* (*Kadınlığımın Hikâyesi*'nde): «Hiçbir zaman birbirimize yabancılaşmayacağız, birbirimizin çağrısını karşılıksız bırakmayacağız» *der. Bu size bir zorlama gibi gelmedi mi hiç?*

S.— Yoo, hiçbir zaman! Simone de Beauvoir'la ilişkilerimi hiçbir zaman bir zorlama, bir kısıtlama olarak görmedim. Hiçbir yanıyla. Birbirimize her türlü yardımı yapıyorduk, içimizden gelerek. Ayrıca, bildiğiniz gibi, daha arkadaşlığa başlar başlamaz başkalarıyla da ilişki kurabileceğimizi kabul etmiştik.

CH.— Yaptığınız sözleşmeyi —birbirinizden hiçbir şey gizlememe, yalan söylememe, sır saklamama sözleşmesini— sonuna dek uyguladınız mı?

S.— Sonuna dek. Zaman zaman Simone de Beauvoir bazı şeyleri ona anlatmadığımı, küçük bir ayrıntıyı sakladığımı söyleyerek eğlenir. Ama doğru değil bu.

CH.— Hiçbir şey saklamadınız mı ondan?

S.— Hiçbir şey.

CH.— Çok mu önemli bu?

S.— Evet, çok önemlidir hiçbir şey saklamamak. Üstelik ben insanlardan bir şey saklamamaktan, yalan söylememekten yanayımdır. Hele ondan, hiçbir zaman, hiçbir şeyi saklamam.

CH.— Peki, neden bu her ne pahasına olursa olsun doğruyu söyleme tutkusu?

S.— Çünkü ilişkimiz değer açısından, temel nitelik açısından bütün öbür kadın ve erkeklerle kurduklarımızdan üs-

tün gözüküyordu bana. Haklısınız, haremciydim; ama Simone de Beauvoir'la tanıştıktan sonra, bir insanla kurulabilecek en iyi ilişkiyi kurduğuma inandım. En eksiksiz ilişkiyi. Bunu derken yalnız cinsel yaşamdan, iki kişi arasındaki içli-dışlılıktan sözetmiyorum, aynı zamanda konuşma'dan, yaşamın önemli bir kararı üzerinde tartışma'dan sözediyorum. Dolayısıyla, bu eksiksiz ilişki her türlü alışverişte köklü bir eşitlik gerektiriyordu. İki eşit bireydik. Başka türlüsü aklımızın köşesinden geçmiyordu. Bir erkek olarak bendeki her şeye sahip bir kadın bulmuştum, beni mutlak haremcilikten işte bu kurtardı sanırım. Kadın, yaşamdaki gerçek yerini aldı.

CH.— Simone de Beauvoir «aynı soy»dan geldiğinizi, «alınlarınızda ikiz işareti» bulunduğunu söyler. Siz de bu benzerliği ilişkinizin başında algıladınız mı?

S.— Hiç kuşkusuz. Daha doğrusu, çok kısa sürede anlaşıldı öyle olduğu. Maheu gelip «görüşsenize yahu» dediği zaman sözünü ettiğiniz benzerliği yakaladığımı söyleyemem elbet. Bitirme ödevini bu yüzden onunla yaptığımı da. Tatlı bir kız olduğu, hoşuma gittiği, bizimle aynı işi yaptığı için giriştim ortak çalışmaya. Ama kısa bir süre sonra, düşünbilim tartışmalarından yorulup Paris sokaklarında dolaşmaya çıktığımız zaman şaşılacak derecede benzeştiğimizi anladık.

CH.— Hiç düşünbilimle uğraşmamış, örneğin yontuculuk ya da hekimlik yapan başka bir kadınla da böylesine eksiksiz ilişki kurabilir miydiniz?

S.— Hiçbir zaman veremem bu sorunun yanıtını. Yalnız şunu söyleyebilirim, benimle arkadaşlık eden kadınlarla hiçbir zaman düşünbilim konuşmadım.

CH.— Evet, haklısınız elbet, ama Simone de Beauvoir düşünbilimden de anlıyordu...

S.— Evet. Hep kendi düşünbilimimden sözettim ona. Örneğin, askerlik yaparken, cumartesi pazar Tours'a beni görmeye gelirdi, ben de ona hafta içinde bulduğum şu ya da bu düşün'ü anlatırdım. Böyle olgunlaştırdım düşüncelerimi. Maheu ve Nizan'a «kuramlarım»dan sözaçtım elbet, ama tam bir lükstü bu. Ancak çok iyi anlaştığımız geceler kendime verdiğim bir izindi. Aslında, kuramlarımı yalnız Simone de Beauvoir'a anlattım.

CH.— Bir yalnızlığın sonu muydu bu?

S.— Evet, bir daha hiç duymadığım bir yalnızlığın sonu.

CH.— Demek ki ta başında sevginizin birbirinize gerekli olduğuna, ama ilerde başka sevgiler de yaşayabileceğinize karar verdiniz. Sanırım epey tartışmışsınız bu konuda. Demek sandığınız kadar açık seçik değilmiş?

S.— Aramızda geçen konuşmaları pek iyi anımsayamıyorum artık, ama Simone de Beauvoir'ın bu kararı kendi açısından kabul ettiğini biliyorum. Yaşarken çeşitli ilişkiler kurmanın kendisi için yararlı olacağı görüşündeydi ve aramızdaki bağın bunları engellemesini istemiyordu. Sizin anlayacağınız, başkalarıyla ilişkilerine çoğulcu, çokeşli gözle bakıyordu. Cinsel yaşamın tek bir erkekle kurulacak ilişkiyle sınırlandırılmasına aklı ermiyordu.

CH.— Başka sevgiler neden böylesine gerekli acaba?

S.— İnsanlarla kurulacak dostluklar, ilişkiler hiçbir özel toplumsal örgütlenmeye bağlı değildir. Simone de Beauvoir'la aramızda yepyeni bağlar kuruluyordu, ama bunların gerisinde, erkeklerin her zaman başka kadınlarla ilişki kurabilecekleri inancı yatar hep. Dolayısıyla benim, iki görüşe de sahip çıkmam gerekiyordu. Epey güçtü doğrusu, ama ikisine de uymak istedim ve uydum. Genellikle, Simone de Beauvoir'la ilişkim hep temel ilişki olarak kaldı —hâlâ da öyledir— öbür hanımlarla ilişkilerimse ikinci dereceden ilişkiler oldu.

CH.— Peki, «gelip geçici sevgililer» bu durumu kabul ettiler mi?

S.— Sonuç olarak, evet. Pek hoşnut değildiler elbet. Yüzüme maske takmıyordum. Görüşmeye başladığım hanıma: Simone de Beauvoir diye bir kadın daha var, yaşamımda tuttuğu yer şudur, diyordum. Sonra, bu gerçeği karşımdakinin içine sindirtmek kalıyordu.

CH — Bu değişiklik gereksinmesi kaçınılmaz bir şey miydi?

S.— Evet, öte yandan, yeni bir düşünce daha vardı kafamda, köklü bir bağ kurmuştum Simone de Beauvoir'la.

CH.— Köklü, ama yeterli değil.

S.— Pek çok alanda hemen hemen yeterli.

CH.— Peki, öbür kadınlar?

S.— Belki bedensel ilişkinin insanı çok sayıda kadına ve erkeğe götürmesinden. Sınırları kesinlikle çizilmemiş, tanımlanmamış bir ilinti bu. Cinsel ilişki kuruyorsunuz, peki ama kiminle? Bir kişiyle mi, on kişiyle mi? Cinsel ilişkinin kendisinde bile bu konuda açık seçik ipucu yok.

Ayrıca, demin de söylediğim gibi, bir kadınla erkek arasındaki ilişki eksiksizliğe yaklaştığı zaman, belli bir derinliğe inildiği kanısındayım. Beni Simone de Beauvoir'a bağlayan derin, benzersiz ilişki bağların en iyisi, en yücesiydi, ama başka bir kadınla derin bağlar kurmama engel değildi. Üstelik bu yeni bağın onu değiştirmesini, onun da beni değiştirimesini sağlıyordu. Sizin anlayacağınız, görüştüğüm kadının toplumsal ve zihinsel durumuna ayak uyduruyordum. Söz konusu kadının pek gelişmemiş bir kafası varsa, aramızdaki ilişki de köklüyse, gelişmemiş bir kafayla köklü bir ilişki kurma olanağına kavuşuyordum.

Anlayıp kavrama yeteneği benden az bir insanı zihinsel ekinimle (kültürümle) aşmıyordum. Çünkü onun belirlediği dünyayı benimsiyordum. Kadınlarla ilişkilerim hep böyle

oldu. Zaman zaman belli bir bireysel yaşama savrulmayan, iki *sen*'den oluşmayan, gerçek bir *biz* yaratan, köklü bir ilinti. Bu *biz*'e Simone de Beauvoir'la bütün ömrümce kavuştum, öbür kadınlarla da gerçekten köklü bir bağ kurabildim kimi anlarda.

Bu köklü ilişkinin dışında yalnızca kurnazlık, küçük hesaplar vardır, bütün romanlar, bütün oyunlar bana hep içler acısı gözüken bu kurnazlıklarla, küçük hesaplarla doludur.

Kadınlarla aramdaki en sık yinelenen, en gerçek, en alışılmış ilinti, söz konusu kadınla aramda ille de bir sevdanın bulunmasını gerektirmeyen, yalnızca kadın/erkek ilişkisi olarak kalan bu köklü sevgi bağı olagelmiştir. Ve bu bağ çok önemli yer tutmuştur yaşamımda.

Eylül 1975

İÇİNDEKİLER

William Faulkner: «*SARTORİS*» 7
John Dos Passos ve «*1919*» 14
François Mauriac ve Özgürlük 25
Vladimir Nabokov: YANILMA 46
«*Ses ve Öfke*» dolayısıyla Faulkner'da zaman . . . 50
Husserl görüngübilimindeki temel düşün: NİYETLİLİK 61
«*Chois Des Elues*» dolayısıyla Bay Jean Giraudoux ve Aristo düşünbilimi 65
Yabancının açıklanması 81
Sartre kendini anlatıyor 103
Sartre ve kadınlar 123

JEAN-PAUL SARTRE'ın
yayınlarımız arasında çıkan öteki kitabı
EDEBİYAT NEDİR?



Bu kitap, Sartre'ın çağımızın ünlü yazarları ve kitapları üzerine yazdığı yazınsal denemelerden oluşmaktadır. Faulkner'dan Camus'ye dek birçok yazarı ele alan Sartre, yazınsal eleştiri alanında da güçlü bir kalem olduğunu kanıtlamaktadır. Edebiyat ürünleri üzerine birtakım eleştiriler yaparken, gerçek edebiyat yapıtlarının nasıl olması gerektiğini de vurgulamaktadır. Bir edebiyat yapıtı gerçek yaşamı nasıl yansıtmalıdır? Romanlardaki tipler nasıl gerçeklik kazanabilir? Bir romancı, kahramanlarını özgür mü bırakmalı, yoksa onları kaleminin ucuyla tutsak mı etmelidir? Bu ve benzeri sorulara yanıt getirmeye çalışan Sartre, günümüzün önde gelen yazarlarını ele alıp incelerken sık sık klasikleşmiş yazarlara da uzanmakta, onlardan örnekler vermekte ve gerçek edebiyat yapıtlarında neler bulunması gerektiği konusunda birtakım kuramsal bilgiler sergilemektedir. Daha önce yayımladığımız **Edebiyat Nedir?** kitabının bir anlamda tamamlayıcısı sayılabilecek bu önemli yapıtın sonunda, Sartre'ın kendisini büyük bir içtenlikle anlattığı iki konuşması yer almaktadır.

Yazinsal Deneneler (Brd)
8690100394912