PROUST VE GÖSTERGELER

Gilles Deleuze



KABALCI

GILLES DELEUZE

PROUST VE GÖSTERGELER

KABALCI YAYINEVİ: 226
ÇAĞDAŞ FRANSIZ DÜŞÜNCESİ: 5

Gilles Deleuze
Proust et Signes © Presses Universitaires de France, 1964
Proust ve Göstergeler © Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2002

Birinci basım: Eylül 2004

Kapak düzeni: Gökmen Ekincioğlu

Baskıya hazırlayan: Mustafa Küpüşoğlu

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sokak No: 8 B Cağaloğlu 34110 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 Faks: (0212) 513 63 05
www.kabalci.com.tr yayinevi@ kabalci.com.tr

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères, de l'Ambassade de France en Turquie et de l'Institut Français d'Istanbul.

Çeviriye ve yayıma katkı programı çerçevesinde yayımlanan bu yapıt, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in -Publication Data (CIP)
Gilles Deleuze
Proust ve Göstergeler
1. Marcel Proust 2. *Kayıp Zamanın İzinde* 3. Zaman 4. Beden
ISBN 975-8240-92-7

Baskı ve cilt: Yaylacık Matbaası
Baskı: Yaylacık Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti. (0212 567-8003)
Litros Yolu, Fatih Sanayi Sitesi, No: 12/197-203 Topkapı-İstanbul

GILLES DELEUZE

Proust ve Göstergeler

Çeviren: Ayşe Meral

İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ BASKI İÇİN ÖNSÖZ, 7

BİRİNCİ KISIM

GÖSTERGELER

BÖLÜM 1: Gösterge Türleri 11
BÖLÜM 2: Gösterge ve Hakikat 23
BÖLÜM 3: Çıraklık 34
BÖLÜM 4: Sanat Göstergeleri ve Öz 47
BÖLÜM 5: Belleğin İkincil Rolü 59
BÖLÜM 6: Dizi ve Grup 73
BÖLÜM 7: Göstergeler Sistemindeki Çoğulculuk 90
SONUÇ: Düşüncenin İmgesi 99

İKİNCİ KISIM

EDEBİYAT MAKİNESİ

BÖLÜM 1: Anti-logos 111
BÖLÜM 2: Kutular ve Kaplar 122
BÖLÜM 3: Arayış'ın Düzeyleri 138
BÖLÜM 4: Üç Makine 152
BÖLÜM 5: Üslup 169
SONUÇ: Deliliğin Varlığı ve İşlevi: Örümcek 179

A la Recherche du temps perdu, Yapı Kredi Yayınları'nca *Kayıp Zamanın İzinde* adıyla yayımlanmıştır, ama Deleuze'ün arayış fiilini kullanışıyla tutarlılık sağlamak için metinde *Kayıp Zamanı Arayış* olarak çevrilmiştir.

Alıntılar mümkün olduğunca Türkçe çevirilerinden yapılmış olup, bazen kısa alıntıların sayfası ancak yaklaşık olarak belirtilebilmiştir, zaman zaman da terim tutarlılığı sağlamak açısından Deleuze'ün vurguladığı anlamlar köşeli parantezlerle belirtilmiştir.

Albertine: *Albertine Kayıp*

Guermantes: *Guermantes Tarafı*

Yakalanan: *Yakalanan Zamanı*

Swann: *Swannların Tarafı*

Mahpus: *Mahpus*

Genç Kızlar: *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*

Sodom: *Sodom ve Gomorra*

ÜÇÜNCÜ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Bu kitabın birinci kısmı, *A la recherche du temps perdu*'de [*Kayıp Zamanı Arayış*] sunulduğu biçimiyle göstergelerin yayılmasına ve yorumlanmasına ayrılmıştır. İkinci baskıda eklediğimiz kısım ise farklı bir sorunu ele alır: Arayış'ın düzenlenişi açısından göstergelerin üretimi ve çoğaltılması. Bu ikinci kısım daha berrak olması dileğiyle bölümlere ayrılmıştır. Bu kısım, İtalya'da ortak bir çalışmada yayımlanan (*Saggi e ricerche di Letteratura Francese*, XII, Bulzoni, 1973) gözden geçirilmiş bir metinle son bulur.

G.D.

BİRİNCİ KISIM

GÖSTERGELER

BÖLÜM 1

GÖSTERGE TÜRLERİ

Kayıp Zamanı Arayış nelerden oluşur? En azından nelerden oluşmadığını biliyoruz. Bellekten, hatta istemdışı bellekten değil. Arayış'ın önemli noktası madlen ya da kaldırım taşları değildir. Bir yandan Arayış, yalnızca bir anımsama çabasından, belleğin bir keşfinden ibaret değildir: *Arayış*, "hakikati arayış" gibi uç bir anlamda anlaşılmalıdır. Öte yandan da kayıp zaman yalnızca geçmiş zaman değildir; "zamanını boşa harcamak" ifadesinde olduğu gibi boşa harcanmış zamandır da. Kuşkusuz bellek, arayışın bir aracı olarak müdahale eder, fakat en derin araç o değildir; geçmiş zaman, zamanın bir yapısı olarak müdahale eder, fakat en derin yapısı o değildir. Proust'ta hiçbir anıya, geçmişten hiçbir dirilişe neden olmayan Martinville'in çan kuleleri ve Vinteuil'ün cümleciği, belleğe bağlı olan ve bu bakıma yine "maddi bir açıklamaya" gönderme yapan madlene ve Venedik kaldırım taşlarına baskın çıkar [*Mahpus*, s. 371].

Burada istemdışı belleğin bir keşfi değil, bir çıraklığın öyküsü söz konusudur. Tam olarak bir edebiyat insanının çıraklığıdır bu [*Yakalanan*, s. 214]. Méséglise tarafı ve Guermantes tarafı, anıların kaynaklarından çok ham maddeler, çıraklık anlarıdır. Bunlar bir "formasyonun" iki tarafıdır. Proust sürekli şunu vurgulamıştır: Kahraman belli bir anda belli bir şeyi bilmiyordu, daha sonra öğrenecekti. Sonunda kurtulmayı başaracağı belli bir yanılsama içindeydi. Bir

bütün olarak Arayış'a ritmini veren hayal kırıklıklarının ve açınlamaların hareketi buradan kaynaklanır. Proust'un Platonculuğundan söz edilir: Öğrenmek tekrar anımsamaktır. Fakat rolü ne kadar önemli de olsa bellek yalnızca hedefleri ve ilkeleriyle belleği aşan bir çıraklığın aracı olarak müdahale eder. Arayış, geçmişe değil geleceğe yöneliktir.

Öğrenmek asıl olarak *göstergelerle* ilgilidir. Göstergeler soyut bir bilginin değil, zamansal bir çıraklığın konusudur. Öğrenmek bir maddeyi, nesneyi, varlığı her şeyden önce deşifre edilmesi, yorumlanması gereken göstergeler yayıyorlarmış gibi ele almaktır. Bir şeyin "Mısırbilimcisi" olmayan çırak yoktur. Ouunun göstergelerine duyarlı olunduğunda marangoz ya da hastalığın göstergelerine duyarlı olunduğunda hekim olunur. Bir işe yatkınlık, göstergeler açısından her zaman yazgıdır. Bize bir şeyler öğreten her şey göstergeler yayar, her öğrenme eylemi göstergelerin ya da hiyerogliflerin bir yorumudur. Proust'un eseri, belleğin sergilenişini değil, göstergelerin çıraklığını temel alır.

Bu nedenle de eseri, birliğini ve şaşırtıcı çoğulculuğunu buradan alır. "Gösterge" sözcüğü, Arayış'ı, özellikle de *Yakalanan Zaman*'ı oluşturan nihai sistemleştirmede, en çok kullanılan sözcüklerden biridir. Arayış, dairesel biçimde düzenlenmiş ve belli noktalarda kesişen farklı gösterge dünyalarının keşfi olarak sunulur. Çünkü göstergeler kendilerine özgüdür ve belli bir dünyanın maddesini oluştururlar. Bunu ikincil karakterlerde de görürüz: Norpois ve diplomatik şifre, Saint-Loup ve strateji göstergeleri, Cottard ve tıbbi belirtiler. Bir insan, bir alanın göstergelerini deşifre etmede hünerli olabilir, fakat başka her durumda aptal kalabilir: Örneğin büyük klinik hekim Cot-

tard. Bunun da ötesinde ortak bir alanda dünyalar bölmelere ayrılır: Verdurin'in göstergeleri, Guermanteslerde geçerli değildir, aynı şekilde Swann'ın üslubu veya Charlus'ün hiyeroglifleri de Verdurinlerde geçerli değildir. Bütün dünyaların birliği, kişiler, nesneler, maddeler tarafından yayılan gösterge sistemleri oluşturmalarında yatar; deşifre etme ve yorumlama olmadan hiçbir hakikat keşfedilmez, hiçbir şey öğrenilmez. Fakat dünyaların çokluğu, bu göstergelerin aynı türden olmamalarından, aynı şekilde ortaya çıkmamalarından, aynı şekilde deşifre edilmelerine izin vermemelerinden, anlamlarıyla özdeş ilişkileri olmamalarından kaynaklanır. Göstergelerin, Arayış'ın birliğini ve çokluğunu oluşturması, işte bu varsayımı kahramanın doğrudan katıldığı dünyaları göz önünde bulundurarak doğrulamalıyız.

Arayış'ın ilk dünyası sosyete dünyasıdır. Bu denli dar mekânlarda, bu kadar büyük bir hızla, bu kadar göstergeyi yayan ve yoğunlaştıran başka ortam yoktur. Bu göstergelerin kendilerinin homojen olmadıkları doğrudur. Hem sınıflara göre hem de daha derin olan "zihniyet ailelerine" göre aynı anda farklılaşırlar. Bir andan bir sonraki ana kadar gelişirler, sabitleşirler ya da yerlerini başka bir göstergeye bırakırlar. Öyle ki çırağın görevi, neden birisi belirli bir dünyaya "kabul edilirken," başka birisinin orada varolmayı bıraktığını; dünyaların hangi göstergelere boyun eğdiklerini, o dünyaların yasa koyucularının ve büyük rahiplerinin kimler olduğunu anlamaktır. Proust'un eserinde Charlus, sosyete gücü, kibiri, tiyatro duygusu, yüzü ve sesiyle en muazzam gösterge yayıcısıdır. Fakat aşkın etkisi altındaki Charlus, Verdurinlerde hiçtir; hatta gizli yasaları değiştiğinde kendi dünyasın-

da bile bir hiç olacaktır. O halde sosyete göstergelerinin birliği ne demektir? Guermantes Dükünün bir selamı yorumlanmalıdır, böyle bir yorumda hata yapma riski, teşhiste bulunurken söz konusu olan risk kadar yüksektir. Aynı şey Madam Verdurin'in bir mimiği için de geçerlidir.

Sosyete göstergesi, bir eylemin ya da bir düşüncenin yerini almış gibi görünmektedir. Eylemin ve düşüncenin yerine geçer. Demek ki bu, başka bir şeye, aşkın olan bir anlamlamaya ya da ideal bir içeriğe gönderme yapmayan, tam tersine anlamının varsayılan değerini gasp eden bir göstergedir. Bu nedenle eylemler açısından değerlendirilen sosyete, hayal kırıcı ve zalim olarak görünür; düşünce açısındansa aptal. Düşünmüyoruz ve davranmıyoruz, bunun yerine işaret ediyoruz. Madam Verdurin'de komik hiçbir şey söylenmez ve Madam Verdurin gülmez; fakat Cottard komik bir şey söylediğine işaret eder, Madam Verdurin de güldüğüne işaret eder, göstergesi öylesine mükemmel yayılmıştır ki, Mösyö Verdurin altta kalmamak için duruma uygun bir mimik arar. Madam de Guermantes çoğu zaman katı kalplidir, düşüncesi çoğu zaman zayıftır, ama her zaman hoş göstergeleri vardır. Dostları için hareket etmez, onlarla birlikte düşünmez, onlara göstergeler üretir. Sosyete göstergesi bir şeye gönderme yapmaz, o şeyin "yerini tutar," o şeyin anlamının eşdeğerinde olduğunu iddia eder. Düşüncede olduğu gibi eylemde de önce davranır, eylem gibi düşünceyi de geçersiz kılar, kendini yeterli ilan eder. Abartılı genelleştirilmiş görünüşü ve bönlüğü bundan kaynaklanır. Yine de bu göstergelerin yok sayılabileceği sonucuna varmamalıyız. Göstergelerden geçmeseydi çıraklık eksik, hatta imkânsız olurdu. Bu göstergeler

boştur, ama bu bönlükleri onlara, başka yerde bulamayacağımız bir biçimcilik tarzında ritüel bir mükemmellik kazandırır. Sosyete göstergeleri, onları meydana getirebilenlerin bizim üzerimizdeki etkisini ifade ederek bir tür sinirli coşkuya yol açabilecek yegâne göstergelerdir [*Guermantes*, s. 489-493].

İkinci daire aşkın dairesidir. Charlus-Jupien karşılaşmasıyla okur en olağanüstü gösterge alışverişine tanık olur. Âşık olmak, taşıdığı ya da yaydığı göstergelerle birisini bireyselleştirmektir. Bu göstergelere duyarlı olmak, bunların çıraklığını yapmaktır (örneğin genç kızlar grubundan Albertine'in yavaş yavaş bireyselleşmesi). Dostluğun gözlemlerle ve sohbetlerle beslenmesi mümkündür, fakat aşk sessiz yorumlardan doğar ve onlarla beslenir. Sevilen kişi bir gösterge, bir "ruh" gibi görünür: Bizim bilmediğimiz olası bir dünyayı ifade eder. Sevilen kişi deşifre edilmesi, yani yorumlanması gereken bir dünyayı şart koşar, kuşatır, hapseder. Hatta bir dünya çoğulculuğu söz konusudur; aşkın çoğulculuğu yalnızca sevilen kişilerin çokluğuna dayanmaz, aynı zamanda bunların her birinde bulunan ruhların ya da dünyaların çokluğuyla da bağlantılıdır. Sevmek, sevilen kişide kuşatılmış kalan bu bilinmeyen dünyaları *açıklamaya*, *geliştirmeye* çalışmaktır. Bu nedenle bizim "dünyamız"dan olmayan, hatta bizim tipimiz bile olmayan kadınlara âşık olmak bu denli kolaydır. Aynı nedenle sevilen kadınlar, çoğu zaman yansımalarını bir kadının gözünde görmeyi dileyecek kadar iyi tanıdığımız manzaralarla bağlantılıdır, fakat bu manzaralar öylesine gizemli bir açıdan yansırlar ki, neredeyse ulaşılamaz, bilinmedik ülkeler gibi görünürler: Albertine, "plajı ve

dalgaların sel gibi boşalmasını" kuşatır, birleştirir, iç içe geçirir. Artık görmediğimiz, tam tersine içinde göründüğümüz bir manzaraya nasıl ulaşabiliriz? "Gördüyse, ne ifade edebilmiştim acaba ona? Beni hangi evrenin içinden görüyordu?" [*Genç Kızlar*, s. 328].

Demek ki aşkın bir çelişkisi vardır. Oluşmak için bizi beklememiş olan, başka kişilerle oluşmuş olan ve ilk başta diğer nesneler arasında yalnızca nesnelerden biri olduğumuz bu dünyalara varmadan sevilen kişinin göstergelerini yorumlayamayız. Seven kişi, sevilen kişinin kendisini tercih etmesini, jestlerini ve okşayışlarını kendisine saklamasını ister. Fakat sevilen kişinin jestleri bize yönelik oldukları ve bize ayrıldıkları anda bile hâlâ bizi dışlayan o bilinmeyen dünyayı ifade eder. Sevilen kişi bize tercih göstergelerini verir; fakat bu göstergeler bir parçası olmadığımız bir dünyayı ifade edenlerle aynı olduğu için, yararlandığımız her tercih, başkalarının tercih edilebileceği ya da tercih edildiği *olası dünyanın* imgesini çizer. "Ama kıskançlığı, hiç vakit kaybetmeden, sanki aşkının gölgesiymiş gibi, Odette'in daha birkaç saat önce Swann'a yönelttiği o değişik tebessümün –şimdi tersine dönüp Swann'la alay eden, bir başkasına yönelirken aşkla dolan– bir kopyasını çıkarıyor.... Öyle ki, Swann Odette'le yaşadığı her hazdan, Odette'in icat ettiği ve kendisinin de tedbirsizlik edip hoşlandığını belirttiği her okşayıştan, Odette'te keşfettiği her güzellikten pişmanlık duyar olmuştu, çünkü bunların her birinin, bir saniye sonra, kendisi için yeni bir işkence aletine dönüşeceğini biliyordu" [*Swann*, s. 285]. Aşkın çelişkisi şundan ibarettir: Kıskançlıktan korunmak için güvendiğimiz araçlar, aşkımıza karşı kıskançlığa bir tür özerklik, bağımsızlık atfederek onu geliştiren araçların kendileridir.

Aşkın ilk yasası özneldir: Öznel olarak kıskançlık aşktan daha derindir, aşkın hakikatini içerir. İşte bu nedenle kıskançlık, göstergeleri kavramada ve yorumlamada daha ileri gider. O, aşkın varış noktası ve gayesidir. Gerçekten de sevilen kişinin göstergelerinin, "açıkladığımız" andan itibaren aldatıcı olarak açınlanması kaçınılmazdır: Bize yöneltildiklerinde, bize uygulandıklarında bu göstergeler, bizi dışlayan ve sevilen kişinin bize tanıtmak istemediği ve tanıtması mümkün olmayan dünyaları ifade eder. Bu da sevilen kişinin özellikle kötü niyetinden dolayı değil de, aşkın doğasından ve sevilen kişinin genel durumundan kaynaklanan daha derin bir çelişkiden dolayı böyledir. Aşk göstergeleri sosyete göstergeleri gibi değildir: Onlar, düşüncenin ve eylemin yerini tutan boş göstergeler değillerdir; bu göstergeler yalnızca ifade ettikleri şeyi gizleyerek bizlere yöneltilebilen aldatıcı göstergelerdir; yani onlara bir anlam kazandıran bilinmeyen dünyaların, bilinmeyen eylemlerin ve düşüncelerin kaynağıdırlar. Bunlar yüzeysel bir sinirli coşku değil de, bir derinleşme açısı uyandırırlar. Sevilen kişinin yalanları aşkın hiyeroglifleridir. Aşk göstergesi yorumcusu, kaçınılmaz olarak yalanların da yorumcusudur. Onun kaderi tam da şu düsturda dile getirilmiştir: Sevilmeden sevmek.

Aşk göstergelerinde yalan neyi gizler? Sevilen bir kadının yaydığı bütün aldatıcı göstergeler aynı gizli dünyaya doğru yönelirler: belli bir kadına (bir kadın bunu bir başkasına göre çok daha iyi canlandırsa da) bağlı olmayan, tam tersine o kıskançlığın keşfettiği bir *apriori* olarak her şeyden önce dişil olasılık olan Gomorra'nın dünyası. Sevilen kadının ifade ettiği dünya bize bir tercih işareti verse bile her zaman bizi dışlayan bir dünyadır. Fakat bütün bu dünyalardan en dışla-

yıcı olanı hangisidir? "Korkunç bir bilinmez ülkeye [*terra incognita*] inmiştim; yeni bir akla hayale gelmedik ıstıraplar dönemi başlıyordu. Bununla birlikte, içinde boğulduğumuz gerçeklik seli, bizim çekingen, minicik tahminlerimizin yanında dev boyutlarda olsa da, bu tahminler sayesinde önceden sezinlenmiştir.... Ama bu durumda rakip, benim benzerim değildi, silahları farklıydı, aynı zeminde mücadele etmem, Albertine'e aynı hazları tattırmam, hatta bu hazları tam olarak kavramam imkânsızdı" [*Sodom*, s. 530-535]. Sevilen kadının bütün göstergelerini yorumlarız; fakat bu acı verici deşifre etmenin sonunda, asal dişilik gerçekliğinin en derin ifadesi olarak Gomorra göstergesine varırız.

Proustçu aşkın ikinci yasası birinci yasayla bağlantılıdır: Nesnel olarak cinslerarası aşklar eşcinsellik kadar derin değildir, bunlar hakikatlerini eşcinsellikte bulurlar. Çünkü sevilen kadının sırrının Gomorra'nın sırrı olduğu doğruysa, âşığın sırrı da Sodom'unkidir. Benzeş koşullarda Arayış'ın kahramanı, Matmazel Vinteuil'ü ve Charlus'ü gafil avlar [*Sodom*, s. 14]. Aslında Charlus'ün bütün âşıkları içerirken Matmazel Vinteuil de bütün sevilen kadınları açıklar. Aşklarımızın sonsuzluğunda asal Erdişi bulunur. Fakat Erdişi kendi kendini dölleyebilen bir varlık değildir. Cinsleri birleştirmek yerine ayırır, o, uzaksayan iki eşcinsel dizinin –Sodom ve Gomorra'nınki– kesintisiz aktığı kaynaktır. Samson'un kehanetlerinin anahtarına sahip olan odur: "Her iki cins de kendi köşesinde yalnız ölecek" [*Sodom*, s. 22]. O derece ki, cinslerarası aşklar, her şeyin oluştuğu lanetlenmiş derinliği gizleyerek her cinsin varacağı yeri örten görünümden ibarettir. İki eşcinsel dizinin en derin dizi olmasının nedeni göstergelerdir. So-

dom'un karakterleri, Gomorra'nın karakterleri, açmamaları gereken sırrı göstergenin yoğunluğuyla telafi ederler. Albertine'e bakan bir kadın hakkında Proust şöyle yazmıştır: "Sanki bir deniz feneriyle işaret veriyordu ona" [*Sodom*, s. 260]. Bütün aşk dünyası, aldatmanın açınlayıcı göstergelerinden, Sodom ve Gomorra'nın gizlenmiş göstergelerine kadar uzanır.

Üçüncü dünya, duyumsanabilir niteliklerin veya izlenimlerin dünyasıdır. Duyumsanabilir bir niteliğin bize tuhaf bir sevinç verdiği, aynı zamanda da bir çeşit buyruk aktardığı anlar olur. Böyle hissedilen nitelik, fiili olarak ona sahip olan nesnenin bir mülkiyeti gibi değil de, her zaman başarısız olma riskini taşıyan bir çabanın karşılığında deşifre etmeye çalışmamız gereken *bambaşka* bir nesnenin göstergesi gibi görünür. Her şey, sanki niteliğin şu anda gösterdiği nesneden farklı bir nesnenin ruhunu kuşatıyor, hapsediyor gibi gelişir. Bu niteliği, bu duyumsanabilir izlenimi, suda açılacak ve hapsedilmiş biçimini serbest bırakacak küçük bir Japon kağıdı gibi "gelişiriz" [*Swann*, s. 53]. Bu tür örnekler, Arayış'taki en ünlü örneklerdir ve eserin sonlarında hız kazanırlar ("yakalanan zaman"ın nihai açınlaması göstergelerin çoğalmasıyla kendini gösterir). Bununla birlikte örnekler ne olursa olsun –madlen, çan kuleleri, ağaçlar, kaldırım taşları, peçete, kaşık sesleri veya bir su borusu sesi– aynı akışa tanık oluruz. İlk başta muazzam bir sevinç, öyle ki bu göstergeler dolaysız etkileriyle bir önceki göstergelerden hemen ayırt edilirler. Öte yandan hissedilen bir yükümlülük, zihinsel çaba zorunluluğu: Göstergenin anlamını aramak (yine de tembellikten dolayı bu yükümlülükten kaçı-

nabiliriz ya da güçsüzlük veya şanssızlıktan dolayı arayışlarımız başarısız olabilir: Ağaçlar için durum böyledir). Sonra bizlere gizlenmiş nesneyi sunarak –madlen için Combray, çan kuleleri için genç kızlar, kaldırım taşları için Venedik ...– göstergenin anlamı açığa çıkar.

Yorumlama çabasının burada sona ermesi kuşkuludur. Geriye madlenden dolayı Combray'in neden mevcut olduğu haliyle birdenbire ortaya tekrar çıkmakla yetinmeyip (basit fikir çağrışımı), tam tersine hiç yaşanmamış bir halde, kendi "özü"nde veya ebediliğinde mutlak olarak birdenbire ortaya çıktığını açıklamak kalır. Ya da geriye, ki bu da aynı şeydir, neden bu denli yoğun ve özel bir sevinç duyduğumuzu açıklamak kalır. Önemli bir metinde Proust, madleni bir başarısızlık vakası olarak anar: "... geçmişte [derin nedenleri] araştırmayı ertelemiştim ..." [*Yakalanan*, s. 179]. Bununla birlikte madlen, belirli bir bakış açısından gerçek bir başarı gibi görünmüştü: Yorumcu, büyük zorluklarla da olsa, bunun anlamını Combray'in bilinçdışı anısında bulmuştur. Üç ağaç ise bunun tersine gerçek bir başarısızlıktır, çünkü anlamları aydınlatılamamıştır. Demek ki Proust, yetersizlik örneği olarak "madlen"i seçerek, yorumun yeni bir aşamasını, nihai aşamasını hedeflemiştir.

Bunun nedeni de, uygun bir biçimde yorumlanmış olsalar da, duyumsanabilir niteliklerin veya izlenimlerin kendi içlerinde yeterli göstergeler olmamalarıdır. Bununla birlikte bunlar, sosyete göstergeleri gibi bizde sahte bir coşku uyandıran boş göstergeler değildir. Aşk göstergeleri gibi bize acı veren ve gerçek anlamı, bize her zamankinden daha da büyük bir acı vermeye hazırlanan aldatıcı göstergeler de değildirler. Bunlar, bizlere dolaysız olağanüstü bir sevinç veren

hakiki göstergeler, dolu, olumlu ve sevinçli göstergelerdir. *Yine de bunlar maddi göstergelerdir.* Üstelik yalnızca duyumsanabilir kaynaklarından dolayı da değil. Ancak geliştiği haliyle bunların anlamı Combray, genç kızlar, Venedik veya Balbec'e işaret eder. Yalnızca kökenleri değil, açıklamaları ve gelişmeleri de maddi kalır [*Mahpus*, s. 371]. Bu Balbec'in, bu Venedik'in ... bir fikir çağrışımı olarak değil de, kendileri ve özlerinde ortaya çıktıklarını hissederiz. Yine de bu ideal özün ne olduğunu ve niçin bu kadar sevinç duyduğumuzu anlayacak durumda değilizdir. "Aynı şekilde madlenin tadı da bana Combray'i hatırlatmıştı. Peki ama, Combray ve Venedik imgeleri, niçin bana kesinliği andıran bir mutluluk vermiş, başka kanıtlara gerek kalmadan ölüme kayıtsız kalmama yetmişti?" [*Yakalanan*, s. 176].

Arayış'ın sonunda yorumcu madlenle, hatta çan kuleleriyle ilgili olarak neyi kaçırdığını anlamıştı: Maddi anlam, canlandırdığı ideal bir öz olmadan hiçbir şey değildir. Yanlış, hiyeroglifl erin "sadece somut nesneleri" temsil ettiklerini sanmaktır [*Yakalanan*, s. 186]. Fakat yorumcunun şu anda daha ileri gitmesini sağlayan şey Sanat sorununun önceden ortaya konmuş ve bir çözüme kavuşmuş olmasıdır. Ancak Sanat dünyası göstergelerin nihai dünyasıdır; göstergeler de *maddilikten arındırılmışcasına* ideal bir özde anlamlarını bulurlar. Bu andan itibaren Sanat'ın açınlanmış dünyası, bütün diğer dünyaları ve özellikle de duyumsanabilir göstergeleri etkiler; onları bütünler, estetik bir anlamla renklendirir ve donuk kalan bölümlerine nüfuz eder. O anda duyumsanabilir göstergelerin *zaten* maddi anlamlarında canlanmış olan ideal bir öze gönderme yaptığını anlarız. Fakat Sanat ol-

masaydı bunu anlayamazdık, madlenin çözümlenmesine karşılık gelen yorum düzeyini de aşamazdık. Bu nedenle bütün göstergeler sanata doğru yakınsarlar; bütün çıraklıklar, çok farklı yollarla da olsa, sanatın kendisinin bilinçdışı çıraklıklarıdır. En derin düzeyde öz olan şey sanat göstergelerinde bulunur.

Bunları henüz tanımlamadık. Yalnızca Proust'un sorununun genel olarak göstergeler sorunu olduğunun ve göstergelerin de boş sosyete göstergeleri, aşkın aldatıcı göstergeleri, duyumsanabilir maddi göstergeler ve son olarak da (bütün diğer göstergeleri dönüştüren) temel sanat göstergeleri biçiminde farklı dünyaları oluşturduklarının kabul edilmesini diliyoruz.

BÖLÜM 2

GÖSTERGE VE HAKİKAT

Kayıp zamanı arayış aslında hakikati arayıştır. Adının kayıp zamanı arayış olması yalnızca hakikatin zamanla özsel bir ilişkisi olmasından dolayıdır. Bu nedenle aşkta olduğu gibi doğada ya da sanatta da söz konusu olan haz değil hakikattir [*Genç Kızlar*, s. 15-17]. Veya daha doğrusu doğrunun keşfine karşılık gelen hazlara ve sevinçlere sahibiz yalnızca. Kıskanç erkek, çevirisi kişisel olarak hoşuna gitmeyen ve acı veren bir haber taşısa da, zor bir metni çevirmeyi başaran bir çevirmen gibi sevdiği kişinin bir yalanını deşifre edebildiğinde küçük bir sevinç hisseder [*Swann*, s. 292]. Bunun için de Proust'un kendi hakikat arayışını nasıl tanımladığını, nasıl başka bilimsel ve felsefi arayışların karşısına koyduğunu anlamak gerekir.

Kim hakikati arar? "Hakikati istiyorum" diyen kişi aslında ne demek ister? Proust insanın, hatta saf olduğu varsayılan bir ruhun bile doğal olarak bir doğruluk arzusunun, bir hakikat isteğinin olduğuna inanmaz. Hakikati yalnızca somut bir durumdan dolayı karar verdiğimizde, bizi böylesi bir arayışa iten bir çeşit şiddete maruz kaldığımızda ararız. Kim hakikati arar? Sevilen kişinin yalanlarının baskısı altında kalan kıskanç erkek arar. Bizi aramaya zorlayan, bizden huzuru alıp götüren bir göstergenin şiddeti her zaman vardır. Hakikat ne benzeşlik kurmakla ne de iyi niyetle bulunur, tam tersine o kendisini

istemdışı göstergelerde *ele verir* [*Guermantes*, s. 58].

Felsefenin yanlışı, bizlerde düşünmenin bir iyi niyetini, doğruya yönelik doğal bir arzuyu, bir aşkı varsaymasında yatar. Bu nedenle felsefe, kimseyi tehlikeye sokmayan ve hiçbir şeyi allak bullak etmeyen soyut hakikatlere ulaşır yalnızca. "Zihnin oluşturduğu düşüncelerin sadece mantıksal, mümkün bir gerçekliği [hakikati] vardır, keyfi olarak seçilirler" [*Yakalanan*, s. 188]. Bu düşünceler gerekçesiz kalırlar, çünkü sahihliklerinin teminatı olacak bir karşılaşma ya da şiddetten değil de kendilerine yalnızca bir olasılık atfeden akıldan doğmuşlardır. Aklın düşünceleri, yalnızca apaçık, dolayısıyla da uzlaşımsal anlamlamalarıyla geçerlidir. Proust'un üzerinde bu kadar durduğu çok az tema vardır: Hakikat, asla önceden oluşmuş iyi niyetin bir ürünü değil, düşüncedeki bir şiddetin sonucudur. Apaçık ve uzlaşımsal anlamlamalar asla derin olmazlar; yalnızca dışsal bir göstergede şart koşulduğu ve onunla kuşatıldığı taktirde anlam derindir.

Proust, felsefi "yöntem" fikrinin karşısına "zorlama" ve "rastlantı" fikirlerini koyar. Hakikat, bizi düşünmeye ve doğruyu aramaya zorlayan bir şeyle karşılaşmaya bağlıdır. Karşılaşmaların rastlantısı ve zorlamaların baskısı Proust'un iki temel temasıdır. Tam olarak bir karşılaşmanın konusunu oluşturan ve bizim üzerimize bu şiddeti uygulayan göstergedir. Karşılaşmanın rastlantısı, düşünülen şeyin zorunluluğunun güvencesidir. Beklenmedik ve kaçınılmaz, der Proust: "Bu özelliğin, onların gerçekliğinin damgası olduğunu seziyordum. Avluda takılıp tökezlediğim farklı yükseklikteki kaldırım taşlarını ben arayıp bulmamıştım" [*Yakalanan*, s. 187]. "Hakikati istiyorum" diyen kişi aslında ne ister? Bunu zorlanmış ve zorunlu olarak ister.

Belli bir göstergeye göre bir karşılaşmanın baskısıyla ister. İstediği şey aslında şudur: Göstergenin anlamını yorumlamak, deşifre etmek, çevirmek, bulmak. "Etrafımdaki en önemsiz işaretlere [göstergelere] bile (Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, vs) ... anlamlarını *tekrar kazandırmam gerekiyordu*" [*Yakalanan*, s. 205].

Hakikati aramak aslında yorumlamak, deşifre etmek, açıklamaktır. Fakat bu "açıklama," göstergenin kendi içinde gelişmesiyle karışır. Bu nedenle Arayış daima zamansaldır ve hakikat de daima zamanın hakikatidir. Nihai sistemleştirme, Zamanın kendisinin çoğul olduğunu bize anımsatır. Bu açıdan en büyük ayrım, kayıp Zaman ile yakalanan Zaman ayrımıdır: Kayıp zamanın hakikatleri olduğu gibi yakalanan zamanın da hakikatleri vardır. Daha doğrusu burada zamanın her biri kendi hakikatine sahip dört yapısını ayırt etmek gerekir. Çünkü kayıp zaman yalnızca varlıkları bozarak ve olmuş olanı yok ederek geçen zaman değildir; aynı zamanda boşa harcanan zamandır da (çalışmak ve sanat eseriyle meşgul olmak yerine neden zamanımızı boşa harcamak, sosyeteye girmek, âşık olmak zorundayız?). Yakalanan zaman, kayıp zamanın tam merkezinde kavuştuğumuz ve bize ebediliğin bir imgesini veren bir zamandır; aynı zamanda da mutlak, asal bir zamandır da, sanatta doğrulanan gerçek ebediliktir. Her gösterge türünün, kendisine karşılık gelen ayrıcalıklı bir zaman çizgisi vardır. Ama birleşimleri çoğaltan çoğulculuk da buradadır. Her gösterge türü zamanın birkaç çizgisine eşitsiz bir biçimde katılır; aynı çizgi birkaç gösterge türünü eşitsiz bir biçimde birbirine karıştırır.

Bunun yanı sıra bizi kayıp zamanı, yani zamanın geçmesini, olmuş olanın yok olmasını ve varlıkların bozulmasını düşünmeye zorlayan göstergeler vardır. Aşina olduğumuz insanları tekrar görmek bir açınlamadır, çünkü onların yüzleri bizim için bir alışkanlık olmaktan çıkarak, yüzdeki bir çizgiyi değiştirmiş, uzatmış, yumuşatmış ya da derinleştirmiş olan zamanın göstergelerini ve etkilerini saf halde taşırlar. Zaman, görünürlük kazanmak için, "bedenlerin peşine düşer ve rastladığı her bedeni ele geçirip üzerinde sihirli fenerini oynatır" [*Yakalanan*, s. 231]. Arayış'ın sonunda, Guermantes salonlarında bir galeri dolusu baş görülür. Fakat gerekli çıraklığa sahip olsaydık, bönlüklerinden dolayı sosyete göstergelerinin kararlı olmayan bir şeyi ele verdiklerini, yahut o anda bozulmalarını gizlemek için sabitleştiklerini en başından beri bilirdik. Çünkü sosyete her an bozuluştur, değişimdir. "Çünkü zaten değişim ihtiyacından doğmuş olan moda, değişir" [*Genç Kızlar*, s. 9]. Arayış'ın sonunda Proust, Dreyfus Olayının, sonra da Savaşın, her şeyin ötesinde Zaman'ın kendisinin toplumu derin bir biçimde değiştirdiğini gösterir. Bir "dünya"nın sonu çıkarımını yapmaktan uzak olan Proust, bildiği ve sevdiği dünyanın zaten bir kayıp Zamanın bozuluşu, değişimi, göstergesi ve sonucu olduğunu anlar (Guermanteslerin bile adlarının sürekliliğinin dışında başka bir sürekliliği yoktur). Proust değişimi, Bergsoncu bir süre olarak değil de, bir ayrılış, mezara doğru bir yarış olarak tasavvur eder.

Aşk göstergeleri bozulmalarını ve yok olmalarını bir anlamda kolayca öncelerler. Aşk göstergeleri en saf haliyle kayıp zamanı şart koşarlar. Charlus'ün inanılmaz ve olağanüstü yaşlanmasıyla karşılaştı-

rıldığında salon dünyası erkeklerinin yaşlanması hiçbir şeydir. Fakat yine burada Charlus'ün yaşlanması, genç Charlus'ün bir bakışında veya sesinin bir tonunda önceden beri varolan çeşitli ruhlarının yalnızca yeni bir dağılımıdır. Öte yandan aşkın ve kıskançlığın göstergelerinin, kendi bozulmalarını taşımalarının nedeni basittir: Aşk, hiç durmaksızın kendisinin yok oluşunu hazırlar, kırılıp dağılmasını mimiklerle anlatır. Aşk için geçerli olan, bizi kaybettiklerinde yakınlarımızın yüz ifadelerini görecek kadar yaşayacağımızı düşlediğimizde ölüm için de geçerlidir. Aynı şekilde sevmekten vazgeçtiğimiz insanın pişmanlıklarının tadını çıkarmaya yetecek kadar ona âşık olacağımızı düşleriz. Geçmiş aşklarımızı yinelediğimiz doğrudur; aynı şekilde şu anki aşkımızın bütün canlılığıyla kırılıp dağılma anını "yinelediği" ya da kendi bitimini önceden sezdiği de doğrudur. İşte bir kıskançlık sahnesi dediğimiz şeyin anlamı budur. Geleceğe yönelik bu yinelemeyi, bu sonucun yinelenişini, Swann'ın Odette'e duyduğu, Gilberte'e ya da Albertine'e duyulan aşkta buluruz. Saint-Loup hakkında Proust şöyle der: "Sevgilisinden kopuşun bütün acılarını, birini bile atlamadan önceden çekiyor, bazı anlardaysa bu kopuşu engelleyebileceğini düşünüyordu" [*Guermantes*, s. 107].

Bolluklarına rağmen duyumsanabilir göstergelerin bozulma ve yok olma göstergeleri olabilmeleri daha da şaşırtıcıdır. Bununla birlikte Proust, ilke olarak madlenden ya da kaldırım taşlarından farklı olmayan, yakalanan Zaman'ın bolluğunu vermek yerde sonsuza dek kayıp bir Zamanın göstergesini oluşturan ve bizlere acı bir kaybı hissettiren büyükannenin çizmesinden ve anısından söz eder [*Sodom*, s. 164-170]. Çizmesini çıkarmak üzere eğildiğinde ilahi bir şey hisseder;

aynı zamanda gözlerinden gözyaşları akar, istemdışı bellek, ölmüş olan büyükannesinin yürek yırtıcı anısını ona getirmiştir. "O anda – gömülmesinden bir yıl sonra, olayların takvimiyle duyguların takviminin örtüşmesine engel olan bu anakronizmden dolayı– öldüğünü ... onu ebediyete kadar kaybettiğimi öğrenmiştim." İstemdışı bellek bize neden ebedilik imgesini değil de ölümün keskin duygusunu getirir? Burada sevilen kişinin tekrar ortaya çıktığı örneğin özel niteliğine gönderme yapmak yeterli olmadığı gibi, kahramanın büyükannesine karşı duyduğu suçluluk duygusuna gönderme yapmak da yeterli değildir. Sevinçte devam etmek yerine neden bazen acıya dönüştüğünü açıklayabilecek bir ikircikliği duyumsanabilir göstergenin kendisinde aramak gerekir.

Madlen gibi çizme de istemdışı belleğin müdahale etmesine yol açar: Eski bir duygulanım, şimdiki duygulanımla üst üste gelmeye, birleşmeye çalışır ve bu duygulanımı birkaç döneme yayar. Fakat bu üst üstte gelişin sevincinin, önceki duygulanımın kendisini kayıp zamanın derinliklerine itilmiş bulduğu bir kaçış duygusuna, onarılmaz bir kayıp duygusuna yerini bırakması için, şimdiki duygulanımın önceki duygulanıma "maddiliğini" karşı koyması yeter. Böylece kahramanın kendisini suçlu görmesi, şimdiki duygulanıma, yalnızca önceki duygulanımın onu kucaklamasından kaçma gücünü verir. Böylece madlen örneğindeki aynı büyük saadeti yine yaşamaya başlar, fakat mutluluk hemen yerini ölümün ve hiçliğin kesinliğine bırakır. Burada, müdahale ettiği bütün göstergelerde Belleğin bir olasılığının mevcut kaldığı bir ikircikliklik vardır (bu göstergelerin daha aşağı olması da bundan kaynaklanır). Belleğin kendisi "varlıkla hiçliğin o garip çe-

lişkisinin her tekrarlanışında," "içimde kesişen varlıkla hiçliğin o garip çelişkisini" şart koşar [*Sodom*, s. 167-168]. Madlende ya da kaldırım taşlarında bile hiçlik ortaya çıkar, fakat bu kez iki duygulanımın üst üstte gelişi bunu gizler.

Başka bir yönden ise sosyete göstergeleri, özellikle sosyete göstergeleri, aynı zamanda aşk göstergeleri, hatta duyumsanabilir göstergeler de "kayıp" bir zamanın göstergeleridir. *Boşa harcadığımız* bir zamanın göstergeleridir. Çünkü dünyaya karışmak, vasat kadınlara âşık olmak, hatta bir akdiken bitkisi karşısında bu kadar çabalamak akıllıca değildir. Derin insanlarla çok sık görüşmek ve her şeyden öte onlarla çalışmak daha iyidir. Arayış'ın kahramanı, çalışamadığı ve duyurduğu edebi eseri gerçekleştiremediği için kendisinin ve ailesinin düştüğü hayal kırıklığını sık sık ifade eder [*Genç Kızlar*, s. 137-139].

Fakat bu boşa harcadığımız zamanın da hakikatlerinin olduğunu sonunda bize açınlamak çıraklığın temel bir sonucudur. İstencin çabasıyla gerçekleştirilen eser hiçbir şeydir; edebiyatta bu tür bir eser, zorunluluğun damgasının eksik olduğu ve sürekli başka türlü "olabilecekleri" ve başka türlü ifade edilecekleri izlenimini veren aklın bu hakikatlerinden başka bir yere götüremez. Aynı şekilde derin ve zeki bir insanın söyledikleri, belirgin içeriğinden, apaçık, nesnel ve incelikle hazırlanmış anlamlamasından dolayı kendi içinde geçerlidir; başka yollarla başka hakikatlere ulaşmamış olsaydık bunlardan çok az şey elde ederdik, yalnızca soyut olasılıklara varırdık. Bu yollar tam olarak göstergenin yollarıdır. Bununla birlikte vasat ya da aptal bir insan, onu sevdiğimiz andan itibaren gösterge bakımından en derin

zekaya sahip insandan daha zengindir. Bir kadın inatçı ve sınırlı olduğu oranda, bunu, kendisine ihanet eden ve yalanını, bazen de makul yargılara varmadaki ya da tutarlı düşünceleri sürdürmedeki yetersizliğini ele veren göstergelerle telafi eder. Proust aydınlar hakkında şöyle der: "Âşık olmalarına şaşırdığımız vasat kadın, bu erkeğin dünyasını, zeki bir kadından çok daha fazla zenginleştirir" [*Albertine*, s. 201]. Gösterge bakımından zengin oldukları için temel maddelerin ve doğaların verdiği bir sarhoşluk vardır. Sevilen vasat kadınla, insanlığın kökenlerine, yani apaçık içeriklere karşı göstergelerin, harflere karşı hiyerogliflerin üstün geldiği anlara döneriz: Bu kadın bize hiçbir şey "iletmez," tersine ara vermeksizin deşifre etmemiz gereken göstergeler üretir.

Bu nedenle ya züppelikle ya da aşk havailikleriyle zamanımızı boşa harcadığımızı sandığımızda, boşa harcadığımız zamanın bir hakikatinin nihai açınlamasına kadar çoğu zaman karanlık bir çıraklıktan geçeriz. Birisinin nasıl öğrendiğini asla bilmeyiz; ama hangi yolla öğrenirse öğrensin bunu her zaman nesnel içeriklerin özümsenmesiyle değil de, zamanını boşa harcayarak göstergeler aracılığıyla yapar. Bir öğrencinin nasıl birden "Latince dersinde iyi" olmaya başladığını kim bilebilir, burada hangi göstergeler (eğer gerekiyorsa aşk, hatta kabul edilemez göstergeler bile) onun çıraklığına faydalı olmuştur? Asla öğretmenlerimizin ya da anne babalarınuzın bizlere ödünç verdikleri sözlüklerden öğrenmemişizdir. Gösterge ilişki olarak kendi başına heterojenliği şart koşar. Birisi *gibi* yaparak değil de öğrendiğimiz şeyle benzerlik ilişkisi olmayan birisiyle *birlikte* öğreniriz. Nasıl büyük yazar olunduğunu kim bilebilir? Proust, Octave'la ilgili olarak şöyle

der: "... çağımızın belki de en olağanüstü şaheserlerinin, okul birincilerinden, Broglie tarzı, örnek ve akademik bir eğitimden değil, at yarışlarının ve gözde barların müdavimlerinden çıkması da bir o kadar çarpıcıydı benim için" [*Albertine*, s. 192].

Fakat zamanını boşa harcamak yeterli değildir. Boşa harcadığımız zamandan hakikatleri, hatta kayıp zamandan hakikatleri nasıl çıkartırız? Neden Proust bu hakikatlere "aklın hakikatleri" der? Aslında bunlar, aklın iyi niyetle çalıştığında, kendini verdiğinde ve zamanı boşa harcamayı reddettiğinde keşfettiği hakikatlerin karşısında yer alır. Bu açıdan tam anlamıyla akli hakikatlerin sınırlamasını daha önce görmüştük: Bunlarda "zorunluluk" eksiktir. Fakat sanatta ya da edebiyatta, akıl birdenbire ortaya çıktığında, önce değil de her zaman *sonra* gelir: "Bilgin için deney neyse, yazar için de izlenim odur; aradaki tek fark, bilimde zihinsel çalışmanın önce, yazarlıkta ise sonra gelmesidir" [*Yakalanan*, s. 188]. İlk önce bir göstergenin şiddetli etkisinin yaşanması ve düşüncenin de göstergenin anlamını aramak zorundaymış gibi olması gerekir. Proust'ta genel olarak düşünce birkaç şekilde görünür: Bellek, arzu, imgelem, akıl, özlerin yetisi.... Fakat boşa harcanan ya da kayıp zamanın kendine özgü vakasında düşüncenin çabasını gösterebilecek veya göstergeyi yorumlayabilecek tek şey akıldır ve yalnızca akıldır. "Sonradan" gelme koşuluyla bunları bulan akıldır. Düşüncenin bütün biçimleri arasında yalnızca akıl bu düzenin hakikatlerini çıkartabilir.

Sosyete göstergeleri uçarı, aşk ve kıskançlık göstergeleri ise acı vericidir. Fakat bir jestin, tonlamanın, selamın yorumlanması gerektiğini başta öğrenmemiş olsaydı kim hakikati arardı? Sevilen bir kişi-

nin yalanının verdiği acıyı çekmeseydi kim hakikati arardı? Aklın fikirleri çoğunlukla üzüntünün "yerine geçenler"dir [*Yakalanan*, s. 213]. Bazı alışılmadık hazların belleği harekete geçirmesi gibi acı da aklı aramaya zorlar. Sosyetenin en uçarı göstergelerinin bile yasalara gönderme yaptığını, aşkın en acı dolu göstergelerinin yinelemelere gönderme yaptığını anlamak ve anlamamızı sağlamak ise akla düşer. O andan itibaren diğer insanları kullanmayı öğreniriz: Uçarı ya da acımasız, bu insanlar "önümüzde poz verdiler," artık kendilerini aşan temaların canlanmasından başka bir şey değildirler ya da bize karşı hiçbir şey yapamayacak durumda bulunan bir ilahın parçalarıdırlar. Sosyete yasalarının keşfi, yalıtılmış olarak ele alındıklarında önemsiz kalan göstergelere bir anlam kazandırır; her şeyden öte aşksal yinelemelerimizin anlaşılması, yalıtılmış olarak ele alındıklarında bize bu denli acı veren bu göstergelerin her birini sevince dönüştürür. "Çünkü en çok sevdiğimiz insana bile, kendimize olduğumuz kadar sadık değilizdir ve tekrar sevebilmek için –kendi benliğimizin bir özelliğidir bu– er geç o insanı unuturuz" [*Yakalanan*, s. 215]. Sevmiş olduklarımız bize acı vermişlerdir, hepsi teker teker; fakat oluşturdukları kırılmış zincir, aklın sevinçli bir gösterisidir. O zaman akıl sayesinde başlangıçta bilemeyeceğimiz bir şeyi keşfederiz: Zamanımızı boşa harcadığımızı sandığımız anda aslında göstergelerin çıraklığını yaptığımızı fark ederiz. Tembel hayatımızın eserimizle aynı olduğunu fark ederiz: "Dolayısıyla o güne kadar hayatım.... Bir temayül [yatkınlık]" [*Yakalanan*, s. 207].

Boşa harcadığımız zaman, kayıp zaman, ama aynı zamanda da ele

geçirilen zaman ve yakalanan zaman. Her gösterge türüne ayrıcalıklı bir zaman çizgisi karşılık gelir. Sosyete göstergeleri daha çok boşa harcadığımız zamanı şart koşar; aşksal göstergeler özellikle kayıp zamanı kuşatır. Duyumsanabilir göstergeler çoğu kez zamanı yeniden yakalamamızı sağlar, kayıp zamanın tam ortasında onu bize geri verirler. Son olarak da sanat göstergeleri yakalanan bir zamanı, bütün diğer zamanları içeren mutlak asal zamanı bize verir. Her göstergenin ayrıcalıklı zamansal boyutu varsa, her biri aynı zamanda diğer çizgilerin üstüne biner ve zamanın diğer boyutlarına katılır. Boşa harcadığımız zaman aşkta, hatta duyumsanabilir göstergelerde devam eder. Kayıp zaman sosyetede baştan beri ortaya çıkar ve duyarlılığın göstergelerinde de varlığını sürdürür. Yakalanan zaman ise boşa harcadığımız zamanı ve kayıp zamanı etkiler. Ve diğer bütün boyutlar sanat eserinin mutlak zamanında birleşir ve kendilerine karşılık gelen hakikati bulurlar. Göstergelerin dünyası, Arayış'ın daireleri, gerçek *çıraklık çizgileri* olan zamanın çizgilerine göre yayılırlar; fakat bu çizgiler boyunca birbirlerine katılır, birbirlerini etkilerler. Böylece göstergeler karşılıklık kurmadan ya da sembolleştirmeden, kesişmeden, hakikatin sistemini oluşturan karmaşık birleşimlere girmeden gelişemezler, açıklanamazlar.

BÖLÜM 3

ÇIRAKLIK

Proust'un eseri geçmişe ve belleğin keşiflerine değil de geleceğe ve çıraklığın gelişimine dönüktür. Önemli olan kahramanın başlangıçta belli şeyleri bilmemesi, bunları aşama aşama öğrenmesi ve nihai bir açınlamaya ulaşmasıdır. Kahraman ister istemez hayal kırıklıkları yaşar: "Sanıyordu," boş hayallerin ardından koşuyordu; oysa çıraklık boyunca dünya bocalar. Ve yine Arayış'ın gelişmesine doğrusal bir karakter veririz. Aslında belirli bir kısmi açınlama, belirli bir göstergeler alanında ortaya çıkar; bazen de başka alanlardaki gerilemeler ona eşlik eder ya da sanatın açınlaması bütünü sistemleştirmediği sürece, her zaman kırılgan kalmakla birlikte başka yerde yeniden ortaya çıkma pahasına da olsa daha genel bir hayal kırıklığı içinde boğulur. Ve her an özel bir hayal kırıklığı yeniden tembelliğe neden olarak bütünü tehlikeye atabilir. Zamanın farklı diziler oluşturduğu ve mekândan daha çok boyutlar içerdiği biçimindeki daha temel fikir buradan kaynaklanır. Bunlardan birinde kazanılan şey diğerinde kazanılamaz. Arayış'ın ritmini, yalnızca belleğin katkıları ya da tortuları değil, süreksiz hayal kırıklığı dizileri ve her dizide bunların aşılması için uygulanan yollar belirler.

Göstergelere karşı duyarlı olmak, dünyayı deşifre edilmesi gere-

ken bir şey olarak görmek, kuşkusuz bir yetenektir. Bununla birlikte gerekli karşılaşmaları yapmazsak bu yetenek içimizde gömülü kalır; kabul edilegelmiş bazı inançların üstesinden gelmeyi başaramazsak bu karşılaşmalar etkisiz kalırlar. İnançlarımızdan ilki, nesneye taşıyıcısı olduğu göstergeleri atfetmektir. Her şey bizi buna iter: Algı, tutku, akıl, alışkanlık ve özsaygı [*Yakalanan*, s. 204]. "Nesne"nin kendisinin yaydığı göstergenin sırrına sahip olduğunu düşünürüz. Göstergeyi deşifre etmek için nesneye döneriz, nesneye eğiliriz. Kolaylık olsun diye, bizde doğal olarak varolan veya en azından alışkanlık olan bu eğilime *nesnelcilik* adını verelim.

Çünkü her izlenimimizin iki tarafı vardır: "... yarısı nesnenin içine gömülüyken, sadece bizim bilebileceğimiz diğer yarısı da izlenimin benliğimizdeki uzantısı" [*Yakalanan*, s. 199]. Her göstergenin iki yarısı vardır: bir nesneyi *gösterir*, farklı bir anlama gelir. Nesnel taraf hazzın, dolaysız zevkin ve uygulamanın tarafıdır. Bu yola girdiğimizde "hakikat" tarafını baştan feda etmiş oluruz. Şeyleri tanırız, fakat onları asla bilmeyiz. Göstergenin gösterdiği şeyi, işaret ettiği kişi ya da nesneyle karıştırırız. En güzel karşılaşmalarımızı kaçırırız, onlardan yayılan buyruklardan kaçarız: Tanımaların kolaylığını karşılaşmaların derinleşmesine tercih ederiz. Bir göstergenin muhteşemliği olarak bir izlenimin hazzına vardığımızda, diğer şeylere yalnızca "vah, vah, vah" ya da aynı yola çıkan "bravo, bravo" demesini biliriz: Nesneye saygımızı gösteren ifadelerdir bunlar [*Swann*, s. 159-160 ve *Yakalanan*, s. 199].

Bu tuhaf tatla çarpılan kahraman, nesnenin kendisi göstergenin sırrını ona açınlayacakmış gibi çay fincanına doğru eğilir, ikinci ve

üçüncü bir yudum alır. Bir yer adıyla, bir kişinin adıyla çarpılan kahraman bu adların gösterdiği insanları ve ülkeleri düşler. Tanımadan önce Madam de Guermantes ona eşsiz gibi görünür, çünkü adının sırrına sahip olduğuna inanır. Onu, "tıpkı bir güneş batışındaki gibi, –antes hecesinden yayılan turuncumsu ışıkla sarmalanmış olarak" aklında canlandırır [*Swann*, s. 175]. Ve onu gördüğünde: "Guermantes Düşesi adının, herkes için onu *tanımladığını* düşünüyordum; bu ismin *tanımladığı* akıl almaz hayatı, bu beden başarıyla içinde barındırıyor" der [*Guermantes*, s. 180]. Oraya varmadan önce dünya ona gizemli gelir: Göstergeleri yayanların, bu göstergeleri anlayan ve şifresine sahip olanlar olduğunu sanır. Kahraman, ilk aşklarında, hissettiği her şeyden "nesne"yi yararlandırır: Ona bir kişide biricik görünen şey bu kişiye aitmiş gibi gelir. Öyle ki ilk aşklar itirafa yöneliktir, çünkü itiraf tam olarak nesneye saygının âşıkane biçimidir (ona ait olduğuna inandığımız şeyleri sevilen kişiye iade etmektir). "Ama ben Gilberte'i sevdiğim dönemde, Aşk'ın gerçekten bizim dışımızda varolduğunu ... zannediyordum hâlâ; bana öyle geliyordu ki, ben kendi başıma buyruk olup itirafın hoşluğu yerine sahte bir kayıtsızlık koyarsam, hayalini en çok kurduğum mutlulukların birinden mahrum olmakla kalmayıp, kendi keyfime göre, yalancı ve değersiz bir aşk yaratmış olacaktım" [*Swann*, s. 412]. Son olarak sanatın kendisi, betimlenecek nesnelerde, gösterilecek şeylerde, gözlemlenecek kişi ya da yerlerde kendi sırrına sahip gibi görünür; kahramanın da çoğu zaman kendi sanatsal yeteneklerinden kuşkulanması, gözlemleme, dinleme ve görme konusunda yetersiz olduğunu bilmesinden kaynaklanır.

"Nesnelcilik" hiçbir gösterge türünü muaf tutmaz. Çünkü tek bir

eğilimden meydana gelmez, tam tersine bir eğilimler karmaşasını bir araya toplar. Göstergeyi, onu yayan nesneye mal etmek, göstergenin yararını nesneye atfetmek, algının ya da temsilin en doğal yönelimidir. Bu, göstergeleri değil de şeyleri anımsayan istemli belleğin de yönelimidir. Aynı şekilde şeyleri sahiplenmesinden veya nesneleri tüketmesinden güç alan uygulama etkinliğinin ve hazzın da yönelimidir. Ve başka bir yönden aklın eğilimidir. *Algının nesneye düşkün olması gibi akıl da nesnelliğe düşkündür*. Akıl, kendi kendine keşfedebileceği veya elde edebileceği veya iletilebileceği nesnel içerikleri, apaçık nesnel anlamlamaları düşler. Demek ki akıl algı kadar nesnelcidir. Algı duyumsanabilir nesneyi kavrama görevini yüklenirken aynı anda akıl da nesnel anlamlamaları kavrama görevini yüklenir. Çünkü algı, gerçekliğin *görülmesi* ve *gözlemlenmesi* gerektiğine inanır; akıl ise, hakikatin *söylenmesi* ve *ifade edilmesi* gerektiğine inanır. Arayış'ın kahramanının çıraklığının başında bilmediği şey nedir? O, "gerçeğin ortaya çıkması için söylenmesi gerekmediğine, sözleri beklemeden, hatta hiç dikkate almadan, yüzlerce işarette, hatta tabiattaki hava değişikliklerinin kişilikler dünyasındaki karşılığı olan kimi görünmez olaylarda bulmanın belki de daha muhtemel olduğunu ..." bilmiyordu.[1]

Aklın yöneldiği şeyler, girişimler ve değerler de çeşitlidir. Akıl, bizi, fikir alışverişinde bulunduğumuz ve ilettiğimiz *sohbete* iter. Fikir ve duygu topluluğunu temel alan *dostluğa* teşvik eder. Sayesinde kendi kendimize, iletilebilen yeni hakikatlerin keşfine varacağımız *çalışmaya* davet eder. Bizi *felsefeye*, yani sayesinde nesnel anlamlamala-

[1] *Guermantes*, s. 58. "... dair ilk örneği bana Françoise verdi (... sonra anlayacaktım)."

rın düzenini ve içeriğini belirlemeye ulaştığımız düşüncenin istemli ve önceden tasarlanmış bir uygulamasına çağırır. Şu hayati noktayı aklımızda tutalım: Dostluk ve felsefe aynı eleştiriye tabidir. Proust'a göre dostlar, şeylerin, sözcüklerin ve fikirlerin anlamlamaları hakkında apaçıkça uzlaşan iyi niyetli insanlar gibidirler; filozof da kendisinde düşünmenin iyi niyetini varsayan, düşünceye doğrunun doğal sevgisini ve hakikate de doğal olarak düşünülmüş şeyin apaçık belirlenmişliğini atfeden bir düşünürdür. Bu nedenle geleneksel dostluk ve felsefe çiftinin karşısına Proust, aşk ve sanattan oluşan daha karanlık bir çifti koymuştur. Vasat bir aşk büyük bir dostluktan daha değerlidir: Çünkü aşk, gösterge bakımından zengindir ve sessiz yorumlarla beslenir. Bir sanat eseri, felsefi eserden daha değerlidir; çünkü göstergede kuşatılmış olan, bütün apaçık anlamlamalardan daha derindir. Bize şiddet uygulayan şey, bizim iyi niyetimizin ya da dikkatli çalışmamızın bütün meyvelerinden daha zengindir; düşünceden de önemli olan "düşünmeye iten" şeydir [*Guermantes*, s. 490]. Bütün biçimleriyle akıl, kendisini de bizi de yalnızca *olasılıktan* başka bir değere sahip olmayan bu soyut ve uzlaşımsal hakikatlere ulaştırır. Çalışma, akıl ve iyi niyetin birleşiminden meydana gelen, aynı zamanda da bulundukları ölçüde iletilen ve elde edilebildikleri ölçüde bulunan bu nesnel hakikatlerin değeri nedir? Berma'nın tonlamasına ilişkin olarak Proust şöyle demiştir: "Zaten anlaşılırlığı sebebiyle tatmin edici değildi. Bu tonlama o kadar ustalıklıydı, o kadar belirgindi ki, sanki kendi başına varolmuştu ve her zeki oyuncu onu benimseyebilir gibiydi" [*Genç Kızlar*, s. 127].

Arayış'ın kahramanı, başlarda bütün nesnel inançlara az çok katıl-

maktaydı. Fakat tam olarak belirli bir gösterge alanındaki yanılsamaya daha az katılması ya da belirli bir düzeyde ondan hızla kurtulması, yanılsamanın başka bir düzeyde, başka bir alanda varlığını sürdürmesine engel değildir. Bu nedenle kahraman dostluk konusunda pek yetenekli görünmez: Dostluk ona her zaman ikincil gibi görünmüştür ve dost da, bize ilham verebileceği fikir ya da duygu kümesinden çok sergilediği gösteriden dolayı değerlidir. "Üstün insanlar" ona hiçbir şey öğretmezler: Bergotte ya da Elstir, ona, kişisel çıraklığını yapmasına, göstergelerden ve uğrayacağı hayal kırıklıklardan geçmesine engel olacak hiçbir hakikati iletemezler. Bu nedenle kahraman, üstün bir zekanın ya da büyük bir dostun, kısa bir aşktan bile daha değerli olmadığını kısa sürede hissetmiştir. Ama aşkta, karşılık gelen nesnelci yanılsamadan kendisini kurtarması daha zordur. Ona, sevmenin nedenlerinin asla sevilende bulunmadığını, tam tersine bunların karmaşık yasalara göre kendisinde canlanan hayaletlere, Üçüncü Şahıslara, Temalara gönderme yaptığını öğreten şey, genç kızlara duyduğu genel sevgi, Albertine'in yavaş bireyselleşmesi, seçimin rastlantılarıdır. Kahraman aynı anda itirafın aşkın temeli olmadığını ve itiraf etmenin gerekli olmadığı gibi istenilebilir de olmadığını öğrenmiştir: Kendisini aşan göstergelerden ve anlamlamalardan nesneyi yararlandırdığımızda mahvoluruz, özgürlüğümüzü yitiririz. "Champs-Élysées'de oyun oynadığım zamandan beri, aşkımın birbiri ardında yöneldiği kişiler neredeyse birbirinin aynı olmaya devam ettiği halde, aşk anlayışımın değişmiş olmasıydı. Her şeyden önce, hislerimi sevdiğim kişiye itiraf etmek, bildirmek, bana aşkın temel ve gerekli sahnelerinden biri gibi gelmiyordu artık; ayrıca aşkı da dışsal bir ger-

çeklik gibi ..." görmüyordum [*Genç Kızlar*, s. 439].

Bir dışsal gerçeklik inancından vazgeçmek her alanda ne kadar da zordur. Duyumsanabilir göstergeler bizlere bir tuzak hazırlar ve anlamlarını onları taşıyan ya da yayan nesnede aramaya davet eder; öyle ki başarısızlık olasılığı, yorumlamaktan vazgeçme meyvedeki kurt gibidir. Bununla birlikte birçok alanda nesnelci yanılsamaları yenmiş olsak da, bunlar dinlemeyi, bakmayı, betimlemeyi, nesneye yönelmeyi ve bir hakikat çıkarabilmek için onu parçalara ayırmayı ve çözümlemeyi bilmek gerektiğine inanmaya devam ettiğimiz Sanat'ta bile varolmayı sürdürür.

Bununla birlikte Arayış'ın kahramanı, nesnelci bir edebiyatın eksiklerini iyi bilir. Sık sık kendisinin gözlem ve betimleme güçsüzlüğüne vurgu yapar. Proust'un nefretleri ünlüdür: Örneğin hakikatin keşfinin, birisini iyi tanıdığını iddia edenlerin sırlarıyla başlamak üzere en keyfi verilerden bir hakikat elde ettiğimizi iddia ettiğimiz sohbet yöntemlerinden, "söyleşmek"ten ayrılmaz olduğunu söyleyen Sainte-Beuve'e duyduğu nefret; bir karakteri ya da bir nesneyi parçalara ayıran, onu tersyüz eden, mimarisini çözümleyen, egzotik hakikatler elde edebilmek için hatlarını ve yansımalarını tekrar çizen Goncourtlara duyduğu nefret (Goncourtlar aynı zamanda sohbetin saygınlığına inanırlar); makul değerlere, büyük konulara olduğu gibi iyice tanımlanmış anlamlamalara inanan gerçekçi ya da popüler sanata duyduğu nefret. Aslında yöntemleri sonuçlarına göre değerlendirmek gerekir: Örneğin Sainte-Beuve'ün Balzac, Stendhal veya Beaudelaire hakkında yazdığı acınası şeyler. *Zaten Goncourtlar Verdurin'in evliliği veya Cottard hakkında ne anlayabilirler ki?* Arayış'ın pastişine bakacak

olursak hiçbir şey; bunlar *açıkça* söylenmiş şeyleri aktarıp çözümlerler, fakat en çok göze çarpan göstergeleri, Cottard'ın aptallık göstergesini, Madam Verdurin'in grotesk mimikleri ve sembollerini gözden kaçırırlar. Popüler ve proleter sanat ise işçileri aptal yerine koymasıyla belirginleşir. Göstergeleri, gösterilebilen nesnelerle (gözlem ve betimleme) bağlantılandırarak yorumlayan, tanıklığın ve iletişimin (söyleşmek, anket) sahte nesnelliğinin güvencesine bürünen, anlamı makul, apaçık ve ifade edilmiş anlamlamalarla (büyük konular) karıştıran bir edebiyat da nitelik bakımından hayal kırıcıdır.[2]

Arayış'ın kahramanı kendisini sanatın ve edebiyatın bu kavranışına yabancı hissetmiştir her zaman. O halde bu görüşün saçmalığını doğruladığını her fark edişinde neden bu denli canlı bir hayal kırıklığı yaşar? Bu kavrayışta sanatın en azından belirli bir hedefi vardı: Sanat, hayatı yüceltmek için, değerini ve hakikatini serbest bırakmak için hayatla birleşir. Gözlem ve betimleme sanatına karşı itiraz ettiğimizde bu itirazı esinleyen şeyin bizim gözlem ve betimleme bakımından güçsüzlüğümüz olmadığını nasıl bilebiliriz? Ya da hayatı anlama yeteneksizliğimiz olmadığını? Sanatın göz boyayan bir biçimine tepki verdiğimizi sanırız, oysa belki de kendi doğamızın bir kusuruna, yaşama-isteği eksikliğine tepki veririz. Öyle ki hayal kırıklığımız, yal-

---

[2] *Yakalanan* s. 196-210. Proustçu nesnelcilik eleştirisinin, günümüzde *yeni roman* dediğimiz şeye uygulanabileceği düşünülmemelidir. Yeni romanın nesneyi betimleme yöntemleri, açınlamaya yarayan ve bunlar olmadan ayırt edilemez olarak kalacak olan öznel değişimlerle bağlantılandırıldığında bir anlama sahiptir. Yeni roman hiyerogliflerin ve içerilmiş hakikatlerin burcunda kalır.

nızca nesnel edebiyattan kaynaklanan bir hayal kırıklığı değil, aynı zamanda da bu edebiyat biçiminde başarmaktaki güçsüzlüğümüzden kaynaklanan bir hayal kırıklığıdır [*Yakalanan*, s. 27-30]. Duyduğu tiksintiye rağmen Arayış'ın kahramanı, ilhamın sürekli olmayışını telafi edecek gözlemleme yeteneklerinin hayalini kurmaktan kendini alıkoyamaz. "Ne var ki, imkânsız bir ilhamın yerini tutacak bir insanlık gözlemi ihtimaliyle kendimi teselli ederken, aslında sadece bir teselli aradığımı ... biliyordum" [*Yakalanan*, s. 164]. Demek ki edebiyatın hayal kırıklığı ayrılmaz bir biçimde çiftir: "... edebiyatın, *belki* yeteneksiz olduğum için benim yüzümden, *belki de*, eğer gerçekten zannettiğim kadar gerçeklik içermiyorsa edebiyatın kendisi yüzünden, bana mutluluk getirmeyeceği kanıtlanmıştı" [*Yakalanan*, s. 174].

Hayal kırıklığı, arayışın ya da çıraklığın çok önemli bir anıdır: Her gösterge alanında, özne bize beklediğimiz sırrı vermediğinde hayal kırıklığına uğrarız. Hayal kırıklığının kendisi de çoğulcudur, her çizgiye göre değişkendir. İlk kez gördüğümüzde hayal kırıcı olmayan çok az şey vardır. Çünkü ilk kez denilen şey aslında deneyimsizlik halidir; henüz göstergeyi nesneden ayırt edecek durumda değilizdir, nesne araya girer ve göstergeleri karıştırır. Vinteuil'ü ilk dinleyişindeki, Bergotte'la ilk karşılaşmasındaki, Balbec kilisesini ilk kez gördüğündeki hayal kırıklığı. İkinci bir kez şeylere geri dönmek de yeterli değildir, çünkü istemli bellek ve bu dönüşün kendisi de, ilk seferde göstergelerin keyfini özgürce çıkarmamıza engel olanlara benzeyen sakıncalar sunar (Balbec'teki ikinci kalışı, başka yönlerden dolayı ilk kalışından daha az hayal kırıcı değildir).

Her alandaki bu hayal kırıklığına nasıl çare bulunur? Kahraman

her çıraklık çizgisinde farklı anlarda benzer deneyimlerden geçer: *Nesneden kaynaklanan hayal kırıklığına öznel bir telafi bulmaya çalışır*. Madam Guermantes'ı görüp sonra da tanıdığında, adının anlamındaki sırrı içermediğini fark eder. Yüzü ve bedeni hecelerin rengiyle boyanmamıştır. Hayal kırıklığını telafi etmek dışında ne yapılabilir? Bizde yarattığı fikir çağrışımları oyununun sonucunda Düşesin cazibesine daha uygun ama daha az derin göstergelere kişisel olarak duyarlı olmak. "Madam de Guermantes'ın diğerleriyle aynı olması, benim için ilk önce bir hayal kırıklığı olmuştu, tepkiyle ve bunca güzel şarabın yardımıyla da hemen hemen bir hayranlıktı" [*Guermantes*, s. 475].

Nesnel hayal kırıklığı ve öznel telafi mekanizması, tiyatro örneğinde özellikle çözümlenmiştir. Kahraman, Berma'yı var gücüyle işitmek ister. Fakat bunu yaptığında ilk önce Berma'nın yeteneğini bilmeye, bu yeteneği belirlemeye, gösterebilmek için yalıtmaya çalışır. Bu Berma'dır, "sonunda Berma'yı işitiyordum." Hayranlık verici bir doğruluğu olan zeki bir tonlamayı algılar. O anda Phèdre'dir, Phèdre'nin kendisidir. Bununla birlikte hiçbir şey hayal kırıklığına engel olamaz. Çünkü bu tonlamanın yalnızca makul bir değeri, mükemmel bir biçimde tanımlanmış bir anlamı vardır, yalnızca aklın ve çalışmanın meyvesidir [*Genç Kızlar*, s. 127]. Belki de Berma'yı farklı bir biçimde işitmek gerekirdi. Berma'nın kendisine bağladığımız sürece zevkine varamadığımız ve yorumlayamadığımız bu göstergelerin anlamını belki de başka bir yerde aramak gerekirdi: Ne Phèdre ne de Berma olan çağrışımlarda. Böylece Bergotte kahramana, Berma'nın belirli bir duruşunun, aktrisin görmesi mümkün olmayan, hatta Racine'in bile aklına gelmemiş olan arkaik bir heykeli çağrıştırdığını öğ-

retmiştir [*Genç Kızlar*, s. 121].

Her çıraklık çizgisi şu iki andan geçer: Nesnel bir yorum girişiminden kaynaklanan hayal kırıklığı, sonra da çağrışımsal tümeller inşa ettiğimiz öznel bir yorumla bu hayal kırıklığına çare bulma girişimi. Aşkta, hatta sanatta da bu böyledir. Bunun nedenini anlamak kolaydır. Kuşkusuz gösterge kendisini yayan nesneden daha derindir, ama gösterge yine de hâlâ nesneye bağlıdır, hâlâ yarı yarıya ona gömülmüş durumdadır. Ve göstergenin anlamı da, kuşkusuz onu yorumlayan özneden daha derindir, fakat o yine de bu özneye bağlıdır, bir dizi öznel çağrışımda yarı yarıya canlanır. Birinden diğerine gideriz, birinden diğerine sıçrarız, öznenin telafisiyle nesnenin hayal kırıklığının üstesinden geliriz.

Bu durumda telafi anının kendisinin de yetersiz kaldığını ve kesin bir açınlama sağlamadığını önceden hissederiz. Makul nesnel değerlerin yerine öznel bir fikir çağrışımı oyununu koyarız. Bu telafinin yetersizliği, göstergeler ölçeğinde yükseldikçe daha da belirginleşir. Berma'nın bir jesti bir heykelin duruşunu çağrıştırdığı için güzeldir. Aynı şekilde Vinteuil'ün müziği, Boulogne Ormanı'nda bir gezintiyi çağrıştırdığı için güzeldir [*Genç Kızlar*, s. 97]. Çağrışımların uygulanmasında her şeye izin verilmiştir. Bu bakış açısından sanatın hazzı ile madlenin hazzı arasında niteliksel bir fark bulamayız: Her yerde geçmiş bitişiklik alayı. Madlen deneyimi bile aslında basit fikir çağrışımlarına indirgenemez; ama henüz bunun nedenini anlayacak durumda değilizdir ve bir sanat eserinin niteliğini madlenin tadına indirgediğimizde onu anlama aracından kendimizi sonsuza dek yoksun bırakırız. Bizi sanatın doğru bir yorumuna götürmekten uzak, öznel tela-

fi, sanat eserinin kendisini fikir çağrışımlarımızda basit bir halka haline getirir: Giotto ya da Botticelli'yi en çok, üsluplarını bir mutfak hizmetçisinin ya da sevilen kadının yüzünde gördüğünde seven Swann'ın takıntısı da böyledir. Ya da bir madlenin tadının, bir hava cereyanın niteliğinin her tür güzelliğe üstün geldiği kendi kişisel müzemizi kurarırız: "Onların bana sözünü ettikleri güzellikler karşısında ilgisiz kalıyor, bulanık anılar karşısındaysa coşuyordum. ... Kapıdan içeri giren esintiyi, durup kendimden geçerek kokladım. 'Hava cereyanlarından hoşlandığınız belli' dediler" [*Sodom*, s. 355].

Bununla birlikte nesneden ve özneden başka ne vardır? Berma örneği, bize bunun yanıtını verir. Arayış'ın kahramanı ne Berma ne Phèdre'nin gösterilebilecek karakterler olduğunu, ne de çağrışım öğeleri olduğunu sonunda anlayacaktır. Phèdre bir *rol*'dür, Berma da bu rolle özdeşleşmiştir. Rolün hâlâ bir nesne ya da öznel bir şey biçiminde kalması anlamında değil. Tam tersine o, özlerle dolu bir dünya, manevi bir ortamdır. Gösterge taşıyıcısı Berma, bunları öylesine cisimsizleştirir ki, bu göstergeler özlere açılırlar ve onlarla dolarlar. Öyle ki, vasat bir rol aracılığıyla bile Berma'nın jestleri bize olası özler dünyasını açar [*Guermantes*, s. 42-46].

Gösterilen nesnelerin ötesinde, makul ve ifade edilmiş hakikatlerin ötesinde, aynı zamanda da öznel çağrışım zincirlerinin ve benzerlik ya da bitişiklikle dirilişlerin ötesinde mantıkdışı veya mantıküstü olan özler bulunur. Bu özler en az öznellik hallerini aştığı kadar nesnenin özelliklerini de aşar. Göstergenin ve anlamın gerçek birliğini oluşturan özdür; göstergeyi, onu yayan nesneye indirgenemez kılan

odur; anlamı, onu kavrayan özneye indirgenemez kılan da odur. Çıraklığın son sözü ya da nihai açınlaması odur. Bununla birlikte Berma sayesinde olmaktan öte, sanat eseri sayesinde, resim ve müzik sayesinde, özellikle edebiyat sorunu sayesinde Arayış'ın kahramanı özlerin bu açınlamalarına ulaşır. Sosyete göstergeleri, aşk göstergeleri, hatta duyumsanabilir göstergeler bile bizlere özü veremezler: Bizi öze yaklaştırırlar; ancak bizler her zaman nesnenin tuzağına, öznelliğin ağına düşeriz. Özler yalnızca sanat düzeyinde açınlanırlar. Fakat *bir kez* sanat eserinde tezahür ettiler mi, bütün diğer alanları da etkilerler; aslında onların bütün bu gösterge türlerinde, bütün çıraklık çeşitlerinde *önceden* canlandıklarını, önceden orada olduklarını öğreniriz.

BÖLÜM 4

SANAT GÖSTERGELERİ VE ÖZ

Sanat göstergelerinin diğer göstergelere göre üstünlüğü nedir? Bu üstünlük diğer göstergelerin maddi olmalarından kaynaklanır. İlk başta yayılma tarzlarından dolayı maddidirler: Onları taşıyan nesneye yarı yarıya gömülmüşlerdir. Duyumsanabilir nitelikler, sevilen yüzler hâlâ maddedirler. (Anlamlı duyumsanabilir niteliklerin her şeyden önce koku ve tat olmaları rastlantı değildir: Bunlar nitelikler arasında en maddi olanlardır. Sevilen yüzde, yanakların ve tenin dokusunun bizi çekmesi de rastlantı değildir). *Yalnızca sanat göstergeleri cisimsizdir*. Kuşkusuz Vinteuil'ün cümleciği piyanodan ve kemandan sızarak çıkar. Kuşkusuz maddi olarak parçalara ayrılabilir: Birbirine çok yakın beş nota vardır, ikisi sürekli hatırlatılır. 3+2'nin hiçbir şey açıklamadığı Platon'da da aynı şey söz konusudur. Piyano, bambaşka bir niteliğe sahip bir klavyenin mekânsal imgesi olarak buradadır; notalar da tamamen manevi bir kendiliğin "sessel görünümü" olarak vardır. "Sanki müzisyenler, cümleciği çalmaktan ziyade, cümleciğin ortaya çıkmak için şart koştuğu törenleri yerine getiriyorlardı ..." [*Swann*, s. 358]. Bu açıdan cümleciğin izlenimi bile maddesizdir [*sine materia*] [*Swann*, s. 361].

Berma da sesini, kollarını kullanır. Fakat jestleri, "kassal bağlantıları" kanıtlayacak yerde bir özü, bir İde'yi kırılmaya uğratan saydam

bir bedeni oluşturur. Vasat aktrisler, rollerinin acıyı içerdiğine işaret etmek için ağlamaya ihtiyaç duyarlar: "Arikia'nın, Ismene'nin mermerden seslerine işleyememiş olan gözyaşları, sesin üzerinden sel gibi akıyordu." Fakat Berma'nın bütün ifadeleri, büyük bir kemancıda olduğu gibi tını niteliğindedir. Sesinde "bir nebze olsun cansız ve zihne karşı gelen madde kalmamış"tır [*Guermantes*, s. 42-43].

Diğer göstergeler, hem kökenlerinden ve nesnede yarı yarıya gömülü kalma tarzlarından dolayı hem de gelişmelerinden veya "açıklamaların"dan dolayı maddidirler. Madlen Combray'e, kaldırım taşları Venedik'e, vs gönderme yapar. Kuşkusuz şimdiki ve geçmişteki bu iki izlenimin tek ve aynı niteliği vardır; bunlar maddi olarak yine de ikidirler. Öyle ki belleğin müdahale ettiği her defasında, göstergelerin açıklaması yine maddi bir şey içerir [*Mahpus*, s. 371]. Martinville'in çan kuleleri, duyumsanabilir göstergeler düzeyinde, belleğe değil de arzuya ve imgeleme başvurdukları için daha az "maddi" örnekler oluştururlar [*a.g.y.*]. Bununla birlikte çan kuleleri izlenimi üç genç kızın imgesiyle açıklanır; imgelemimizin genç kızları olmak için çan kulelerinden maddi olarak daha az farklı değildirler.

Proust üzerine çöken zorunluluktan sık sık söz eder: Bir şeyin sürekli olarak ona başka bir şeyi anımsatması ya da başka bir şeyi hayal ettirmesi. Fakat sanattaki bu benzeşim sürecinin önemi ne olursa olsun, sanat burada en derin ifadesini bulamaz. Bir göstergenin anlamını başka bir şeyde keşfettiğimiz ölçüde, ruha isyankâr azıcık bir madde var olmaya devam eder. Tam tersine Sanat bizlere hakiki birliği sunar: Cisimsiz bir gösterge ile tamamen manevi bir anlamın birliği. Öz ise tam olarak sanat eserinde açınlandığı biçimiyle, gösterge

ile anlamın bu birliğidir. Cümleciğin her göstergesinin açığa çıkardığı şey özler ve İdelerdir [*Swann*, s. 360]. Onu oluşturmaktan çok onu yeniden üreten ya da canlandıran müzik aletlerinden ve seslerden bağımsız olarak cümleciğe gerçek varlığını veren de işte budur. Sanatın hayat üzerindeki üstünlüğü şudur: Hayatta karşılaştığımız bütün göstergeler hâlâ maddi göstergelerdir ve bunların anlamları da her zaman başka bir şey de olduğu için bütün olarak manevi değildirler.

Sanat eserinde açınlandığı biçimiyle bir öz nedir? O bir farklılıktır, nihai ve mutlak Farklılık. Varlığı oluşturan, bizlere varlığı tasavvur ettiren odur. Bu nedenle sanat, özleri tezahür ettirmesinden dolayı, bizim nafile yere hayatta aradığımız şeyi verebilecek tek şeydir: "Hayatta, seyahatte nafile aradığım çeşitlilik ..." [*Mahpus*, s. 155]. "Yeryüzünde algımızın tekdüzeleştirdiği bütün memleketler arasında farklılıklar *alemi* mevcut olmadığından, yüksek sosyetede bulunması zaten mümkün değildir. Ayrıca herhangi bir yerde mevcut mudur? Vinteuil'ün yedilisi sanki bana farklılıklar aleminin mevcut olduğunu söylemişti" [*Mahpus*, s. 273].

Fakat mutlak, nihai farklılık nedir? Bu farklılık, her zaman dışa bağlı, iki nesne veya iki şey arasında empirik bir farklılık değildir. Proust öznede, bir öznenin kalbinde nihai bir nitelik olması gibi bir şey olduğunu söylediğinde özün ilk yaklaşımını sunmuştur: İçsel farklılık, "her birimizin dünyayı görüşündeki *nitel farklılığın* [... ortaya konulmasıdır]; sanat olmasa, bu farklılıklar ebediyen her birimize ait birer sır olarak kalırdı" [*Yakalanan*, s. 203]. Bu açıdan Proust Leibnizcidir: Özler hakiki monadlardır, her biri dünyayı ifade ettikleri

bakış açısına göre tanımlanırlar, her bakış açısı da monadın kalbindeki nihai bir niteliğe gönderme yapar. Leibniz'in de söylediği gibi, bunların ne kapıları ne de pencereleri vardır: Bakış açısı farklılığın kendisi olduğu için, aynı olduğu varsayılan bir dünya hakkındaki bakış açıları en uzak dünyalar kadar farklıdırlar. Bu nedenle dostluk, yanlış anlamaları temel alan sahte iletişimler kurar ve yalnızca sahte pencereler açar. Bu nedenle daha saggörülü aşk ilke olarak her tür iletişimden vazgeçer. Sahip olduğumuz yegâne pencerelerimiz ve kapılarımız tamamen manevidir: Yalnızca sanatsal öznelerarasılık vardır. Yalnızca sanat, bir dosttan nafile yere beklediğimiz ve sevilenden de nafile yere beklemiş olacağımız şeyi sunar. "Ancak sanat aracılığıyla dışarıya açılabiliriz, bir başkasının, bizimkiyle aynı olmayan bu alemde neler gördüğünü öğrenebiliriz; aksi takdirde bu âlemin manzaraları, aydaki görüntüler kadar bilinmez olurdu bizim için. Sanat sayesinde bir tek dünya, kendi dünyamızı göreceğimize, çeşitli dünyalar görürüz; özgün sanatçı sayısı ne kadar çoksa, bize açık olan dünyaların sayısı o kadar çoktur ve aralarındaki fark, sonsuzlukta dönüp duran dünyalar arasındaki farktan büyüktür ..." [*Yakalanan*, s. 203].

Buradan özün öznel olduğunu ve farklılığın nesneden çok öznede bulunduğu sonucuna varmalı mıyız? Bu, Proust'un özleri Platoncu İdeler olarak ele aldığı ve bunlara bağımsız bir gerçeklik atfettiği metinleri göz ardı etmek olur. Vinteuil bile cümleciği yaratmaktan çok "açığa çıkarmış"tır [*Swann*, s. 360-361].

Her özne, belirli bir bakış açısına göre dünyayı ifade eder. Fakat bakış açısı farklılığın tam kendisidir, mutlak içsel farklılıktır. Demek

ki her özne, mutlak anlamda farklı bir dünyayı ifade eder. Kuşkusuz ifade edilen dünya, onu ifade eden öznenin dışında mevcut değildir (Dış dünya dediğimiz şey, bütün bu ifade edilmiş dünyaların hayal kırıcı yansımasıdır, birörnekleştirici sınırdır yalnızca). Bununla birlikte ifade edilen dünya özneyle karışmaz: Kendi varoluşu dahil olmak üzere özün varoluştan ayrı olması gibi özneden ayrıdır. Bu ifade edilen dünya, onu ifade eden öznenin dışında mevcut değildir; öznenin kendisinin değil, Varlığın ya da özneye kendisini açınlayan Varlığın bir bölgesinin özü olarak ifade edilir. Bu nedenle her öz bir vatan, bir ülkedir [*Mahpus*, s. 253]. Psikolojik bir duruma ya da psikolojik bir öznelliğe ya da herhangi bir üstün öznellik biçimine de indirgenemez. Öz, bir öznenin kalbindeki nihai niteliktir; fakat bu nitelik özneden daha derindir, ondan farklı bir düzene aittir: "Kendine has bir dünyanın o meçhul niteliği ..." [*Mahpus*, s. 371]. Özü açıklayan özne değildir, daha çok öz kendisini özneye şart koşar, onu kuşatır, ona sarılır. Bunun da ötesinde kendisine sarılarak öznelliği oluşturan özdür. Dünyayı oluşturan bireyler değildir, tam tersine kuşatılmış dünyalar, özler bireyleri oluşturur: "Sanat olmadan asla tanıyamayacağımız insanların iç oluşumları ..." [*Mahpus*, s. 254]. Öz, yalnızca bireysel değildir, bireyselleştiricidir de.

Bakış açısına sahip olan kişi ile bu bakış açısının kendisi karışmaz, içsel nitelik de bireyselleştirdiği özneyle karışmaz. Özün ve öznenin bu ayrımı o denli önemlidir ki, Proust burada ruhun ölümsüzlüğünün mümkün tek kanıtını görür. Onu açığa çıkaranın ya da yalnızca anlayanın ruhunda öz, "ilahi bir esir" gibidir [*Swann*, s. 360]. Belki de özler, bireyselleştirdikleri bu ruhlara kendi kendilerini hap-

settiler, onları kuşattılar. Yalnızca bu mahpuslukta vardırlar, fakat bizim içimizde kendileriyle birlikte kuşattıkları "bilinmeyen vatan"dan ayrılmazlar. Onlar bizim "rehinelerimiz"dir: Öldüğümüzde bizimle ölürler, fakat onlar ebedilerse o halde biz de bir şekilde ölümsüzüz. Demek ki özler ölümü daha az olası kılarlar; tek kanıt, tek şans estetiktir. Bu nedenle iki sorun birbirine temel olarak bağlıdır: "Sanat, Gerçeklik, Ruhun Sonsuzluğu meseleleri ..." [*Mahpus*, s. 370]. Bu açıdan Bergotte'un, Vermeer'in küçük sarı duvar parçasının karşısındaki ölümü sembolik olur: "Karşısında ilahi bir terazi görünüyordu; bir kefesinde kendi hayatı, öteki kefede ustaca sarıya boyanmış küçük duvar parçası durmaktaydı. İlk kefeyi ihtiyatsızca ikincisine feda ettiğini görüyordu.... Son bir krizle yıkıldı.... Ölmüştü. Sonsuza dek mi? Kim bilir?" [*Mahpus*, s. 183].

Özün kuşatılmış dünyası, her zaman Dünyanın genel olarak bir başlangıcı, evrenin bir başlangıcı, radikal bir mutlak başlangıçtır. "Önce piyano tek başına, eşi tarafından terk edilmiş bir kuş gibi sızlandı; keman onu işitip, adeta yandaki bir ağaçtan cevap verdi. Sanki dünyanın başlangıcıydı, sanki henüz yeryüzünde, daha doğrusu, diğer her şeye kapalı, bir yaratıcının mantığı tarafından kurulmuş ve ikisinin ebediyen yalnız kalacakları bu dünyada, yani bu sonatta, ikisinden başka hiçbir varlık yoktu" [*Swann*, s. 362]. Proust'un deniz, hatta genç kız yüzü hakkında söylediği şey, öz ve sanat eseri için daha da doğrudur: Dengesiz karşıtlık, "tabiatın temel güçlerinin ... durmadan değişen şekillerinin görüntüsü" [*Genç Kızlar*, s. 423]. Fakat böyle tanımlanan öz, Zaman'ın doğuşudur. Bu da zamanın zaten açılmış olmasından

dolayı değildir: Kendilerine göre açılabileceği farklı boyutlar henüz yoktur, içinde farklı ritimlere göre dağıldığı ayrı diziler de yoktur. Bazı yeni-Platoncular her tür gelişmeden, her tür açılmadan, her tür "açıklama"dan önce gelen asal hali göstermek için derin bir sözcük kullanmışlardır: Bir'de çokluğu kuşatan ve çokluğun Bir'ini doğrulayan *karmaşıklaşma* sözcüğü. Ebedilik, onlara değişimin yokluğu ya da sınırsız bir varoluşun uzaması değil de, zamanın karmaşık hali (*uno ictu mutationes tuas complectitur*) gibi gelir. *Omnia complicans* ve bütün özleri içeren Söz, en yüce karmaşıklaşma, karşıtların karmaşıklaşması, dengesiz karşıtlık olarak tanımlanırdı. Buradan, içkin karmaşıklaşma derecelerine ve inişli açıklama düzenine göre düzenlenen, temelde etkileyici bir Evren fikrini çıkarmışlardır.

En azından Charlus'ün karmaşık olduğunu söyleyebiliriz. Buradaki sözcük bütün etimolojik anlamıyla alınmalıdır. Charlus'ün dehası, kendisini oluşturan bütün ruhları "karmaşık" halde tutabilmesidir: Bu şekilde Charlus her zaman bir dünyanın başlangıcının tazeliğine sahiptir ve sürekli ilksel göstergeler yayar; yorumcunun da bu göstergeleri deşifre etmesi, yani açıklaması gerekecektir.

Bununla birlikte hayatta asal özlerin durumuna karşılık gelen bir şeyler ararsak, onu belirli bir karakterde değil de, daha çok derin bir halde buluruz. Bu hal de uykudur. Uyuyan kişi, "saatlerin akışından, yılların ve dünyaların sıralanmasından oluşan halkayla çevrelenmiştir;" yalnızca uyanınca, tekrar açılmış zamanın düzenini seçmek zorunda kaldığında bu sihirli özgürlük sona erer [*Swann*, s. 11]. Aynı şekilde sanatçı-özne, özün kendisinde sarılmış, karmaşık, bütün dizilerini ve boyutlarını kucaklayan asal bir zamanın açınlamasına sahip-

tir. "Yakalanan zaman" ifadesinin tam anlamı da budur. Yakalanan zaman saf haliyle sanat göstergelerinde anlaşılır. Onu başka bir yakalanan zamanla, yani duyumsanabilir göstergelerin zamanıyla karıştırmamalıyız. Duyumsanabilir göstergelerin zamanı, kayıp zamanın kalbinde yakaladığımız bir zamandır yalnızca; bu nedenle istemdışı belleğin bütün kaynaklarını seferber eder ve bize ebediliğin basit bir imgesini sunar. Fakat uyku gibi sanat da belleğin ötesindedir: Özlerin yetisi olarak saf düşünceye başvurur. Sanatın yakalamamızı sağladığı şey, ebedilikle özdeş olan, özün içinde sarılmış biçimiyle, özün kuşatılmış dünyasında doğduğu biçimiyle zamandır. Proust'un zamandışı dediği şey, doğuş halindeki zamandır ve onu yakalayan sanatçı-öznedir. Bu nedenle yalnızca sanat eseri zamanı bize tam anlamıyla yakalattırabilir: Sanat eseri, "Kayıp Zaman'ı yakalamanın tek yolu"dur [*Yakalanan*, s. 207]. Sanat eseri, anlamı hakiki ebedilik, mutlak asal zaman olan, ilksel bir karmaşıklıkta bulunan en yüksek göstergeleri taşır.

Ama öz, sanat eserinde tam olarak nasıl canlanır? Ya da aynı anlama gelmek üzere: Sanatçı-özne, kendisini bireyleştiren ve ebedi kılan özü "iletmeyi" nasıl başarır? Öz maddelerde canlanır. Fakat bu maddeler kolayca biçimlendirilebilir, öylesine iyi yoğrulmuş ve inceltilmiştir ki, tamamen manevi olmuşlardır. Bu maddeler, kuşkusuz Vermeer'in sarısı gibi, ressam için renk, müzisyen için ses, yazar için sözcüktür. Bunlar aslında daha derin olarak sözcükler, sesler ve renkler aracılığıyla kendisini ifade eden serbest maddelerdir. Örneğin Thomas Hardy'de taş blokları, bu blokların geometrisi ve çizgilerin

paralelliği, sözcüklerin düzenlerini çekip çıkardıkları manevileştirilmiş bir maddeyi oluşturur; Stendhal'de yükseklik, "manevi hayatla ilişki kuran" havai bir maddedir [*Mahpus*, s. 373]. Demek ki bir eserin gerçek teması, ele alınan konu, sözcüklerin gösterdiği şeyle karışan bilinçli ve istenilmiş konu değil, sözcükler kadar renklerin ve seslerin de anlamlarını kazandıkları ve hayat buldukları istemdışı arketipler ve bilinçdışı temalardır. Sanat, maddenin hakiki bir dönüşümüdür. Madde orada manevileştirilmiştir ve fiziksel ortamlar ise özü, yani asal bir dünyanın niteliklerini kırılmaya uğratmak için maddelikten arındırılmıştır. Ve maddenin bu işlemi "üslup"la koparılamaz bir biçimde birleşmiştir.

Bir dünyanın niteliği olarak öz asla bir nesneyle karışmaz, tam tersine açınlayıcı ortamda bu niteliğe sahip olduklarını fark ettiğimiz tamamen farklı iki nesneyi birbirine yakınlaştırır. Öz maddede canlanırken, onu oluşturan nihai nitelik, birbirinden farklı, bu ışık maddesinin içinde yoğrulmuş, bu kırılmanın gerçekleştiği ortama dalmış iki nesnenin *ortak niteliği* olarak kendisini ifade eder. Üslup da tam olarak budur: "Bir tasvirde, tasvir edilen mekânda bulunan nesneler, sonu gelmeyen bir liste halinde peş peşe dizilebilir, ama gerçek ancak yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde benzersiz nedensellik yasasının sağladığı ilişkinin sanat alemindeki karşılığını saptadığı ve onları güzel üslubun bir zorunlu halkaları içine hapsettiği an ortaya çıkacaktır" [*Yakalanan*, s. 197]. Bu da, üslubun temel olarak eğretileme olduğu anlamına gelir. Fakat eğretileme temel olarak başkalaşımdır ve iki nesnenin kendilerine ortak niteliği veren yeni ortamda belirlenimlerini, hatta kendilerini belirten adları bile nasıl

değiş tokuş ettiklerini gösterir. Örneğin denizin toprak olduğu ve toprağın da deniz, kentin yalnızca "denizcilik terimleriyle" ve suyun da "şehir terimleriyle" gösterildiği Elstir'in tabloları [*Genç Kızlar*, s. 363-364]. Üslup, maddeyi manevileştirmek ve onu öze uygun kılmak için dengesiz karşıtlığı, asal karmaşıklığı, özün kendisini oluşturan ilksel unsurların mücadelesini ve değiş tokuşunu yeniden üretir. Vinteuil'ün müziğinde iki motifin vücut vücuda savaşıyormuşçasına mücadele ettiğini işitiriz: "Bu kıyasıya mücadele aslında enerjiler arasında bir mücadeleydi sadece, çünkü bu iki varlık cisimlerinden, görüntülerinden, isimlerinden sıyrılmış halde ... çarpışıyorlardı" [*Mahpus*, s. 256]. Bir öz her zaman dünyanın bir doğuşudur; üslup ise aralıksız ve kırılmış doğuş, öze uygun maddelerde yakalanan doğuş, nesne başkalaşımı haline gelmiş doğuştur. Üslup insan değildir, üslup özün kendisidir.

Öz yalnızca özel, bireysel değil, aynı zamanda bireyselleştiricidir. Öz, nesneleri üslubun halkalarına hapsettiği gibi, içinde canlandığı maddeleri bireyselleştirir ve belirler: Örneğin Vinteuil'ün kırmızılaşan yedilisi ya da Wagner'deki güzel çeşitlilik [*Mahpus*, s. 155]. Öz kendi içinde farklılıktır. Fakat kendisini kendisiyle özdeş olarak yineleme gücüne sahip değilse, çeşitlendirme ve kendisini çeşitleme gücüne de sahip değildir. Yerine bir şey koyamadığımıza ve yerini hiçbir şey alamadığına göre nihai bir farklılık olan özü yinelemekten başka ne yapabiliriz? Bu nedenle büyük bir müzik, yalnızca tekrar çalınabilir, bir şiir de ezberlenip okunabilir. Farklılık ve yineleme, yalnızca görünürde birbirine karşıttır. "Hem aynıydılar, hem değişik" dedirtmeyen tek bir büyük sanatçı yoktur [*Mahpus*, s. 255].

Bir dünyanın niteliği olarak farklılık, çeşitli ortamlardan geçen ve çeşitli nesneleri bir araya toplayan bir tür oto-yineleme sayesinde doğrulanır; yinelemenin asal bir farklılığın derecelerini oluşturması gibi, çeşitlilik de en az onun kadar temel bir yinelemenin düzeylerini oluşturur. Büyük bir sanatçının eseri hakkında şöyle deriz: Farklı bir düzeyde aynı şey; öte yandan şöyle de deriz: Aynı dereceye göre farklı bir şey. Aslında farklılık ve yineleme, özün ayrılmaz ve bağıntılı iki gücüdür. Bir sanatçı kendisini yinelediği için yaşlanmaz; çünkü yineleme farklılığın gücüdür ve farklılık da yinelemenin gücüdür. Bir sanatçı, "zihin yorgunluğu"yla, yalnızca eserinde ifade edebileceği, eseriyle ayırt edeceği ve yineleyeceği şeyi, halihazırda mevcut-muşçasına, doğrudan hayatta bulmanın daha basit olduğunu düşündüğünde yaşlanır [*Genç Kızlar*, s. 376]. Yaşlanan sanatçı hayata, "hayatın güzelliğine" güvenir; sanatı oluşturan şeylerin yerini tutacak şeylere –dıştan geldiği için mekanikleşmiş yinelemeler, artık hafif ve manevi kılmayı başaramadığı bir maddenin içine düşen donmuş farklılıklar– sahiptir yalnızca. Hayat, sanatın sahip olduğu iki güce sahip değildir; o, yalnızca bozarak onları alır ve ancak en alt düzeyde, en zayıf derecede özü yeniden üretebilir.

Demek ki sanatın mutlak bir ayrıcalığı vardır. Bu ayrıcalık birkaç şekilde kendini ifade eder. Sanatta maddeler manevileştirilmiş, ortamlar da maddeden arındırılmıştır. Sanat eseri göstergeler dünyasıdır, fakat bu göstergeler cisimsizdir ve onlara ilişkin olarak saydam olmayan hiçbir şey kalmamıştır: en azından sanatçının gözleri veya kulakları için. İkinci olarak bu göstergelerin anlamı bir özdür; var gücüyle doğrulanmış bir öz hem de. Üçüncü olarak gösterge ve an-

lam, öz ve dönüşmüş madde, mükemmel bir uygunlukta birbirine karışır ya da birleşir. Üslup olarak bir göstergenin ve öz olarak bir anlamın özdeşliği: İşte, sanat eserinin özelliği de budur. Kuşkusuz sanatın kendisi çıraklığın konusudur. Başka her alanda olduğu gibi nesnelci ayartmadan, öznelci telafiden geçtik. Bununla birlikte özün açınlaması (nesnenin ötesinde, öznenin kendisinin de ötesinde) yalnızca sanat alanına aittir. Eğer olacaksa yalnızca burada olabilir. Bu nedenle sanat, dünyanın gayesi ve çırağın bilinçdışı hedefidir.

Bu durumda iki tür soruyla karşı karşıya kalırız. Hayatın alanını oluşturan diğer göstergelerin değeri nedir? Kendiliklerinden bizlere ne öğretirler? Bizi sanatın yoluna yönlendirdiklerini söyleyebilir miyiz? Ve nasıl? Ama her şeyden önce biz sanattan nihai açınlamayı aldıktan sonra bu açınlama diğer alanları nasıl etkileyecek ve kendisinin dışında hiçbir şey bırakmayan bir sistemin merkezi olacaktır? Öz, her zaman sanatsal bir özdür. Fakat bir kez keşfedildiğinde yalnızca manevileştirilmiş maddelerde, sanat eserinin cisimsiz göstergelerinde canlanmaz. O andan itibaren sanat eseriyle bütünleştirilecek diğer alanlarda da canlanır. Demek ki daha saydam olmayan ortamlara, daha maddi göstergelere de geçer. Bazı asal özelliklerini burada kaybeder ve özün gitgide daha isyankâr olan bu maddelere inişini ifade eden başka özellikler kazanır. Hayatın belirlemeleriyle ilişkili olarak özün dönüşüm yasaları vardır.

BÖLÜM 5

Belleğin İkincil Rolü

Sosyete göstergeleri ve aşk göstergeleri yorumlanmak için akla başvururlar. Deşifre eden akıldır: "sonradan gelme," sosyetenin verdiği sinirli coşku ya da aşkın bize ilham verdiği acıyla bir şekilde harekete geçmek zorunda kalması koşuluyla. Kuşkusuz akıl başka yetileri seferber eder. Kıskanç erkeğin, belleğin bütün kaynaklarını aşk göstergelerinin, yani sevilen kişinin yalanlarının yorumlamasında harcadığını görürüz. Fakat belleğe burada doğrudan başvurulmadığı için yalnızca istemli bir katkı sunabilir. Ve tam olarak yalnızca "istemli" olduğu için bu bellek, deşifre edilecek göstergeye göre her zaman gecikmiş olarak gelir. Kıskanç erkeğin belleği her şeyi anımsamak ister, çünkü en ufak ayrıntı bile bir yalan göstergesi ya da belirtisi olarak ortaya çıkabilir; aklın gelecekteki yorumları için gerekli olan malzemenin elinde olması için bellek her şeyi biriktirmek ister. Bu nedenle de kıskanç erkeğin belleğinde yüce bir şeyler vardır: kendi sınırlarına meydan okur ve geleceğe yönelmiş olarak bunları aşmaya çalışır. Fakat geç kalır, çünkü o anda, kaydedilmesi gereken cümleyi, daha sonra belli bir anlam kazanacak olan jesti fark edememiştir [*Mahpus*, s. 58]. "Daha sonra açık seçik bir yalanla karşı karşıya geldiğimde ya da endişeli bir şüpheye kapıldığımda, ilk iddiayı hatırlamak isterdim; boşuna çabalardım; hafızam, zamanında haber verilme-

diğinden, iddianın bir suretini saklama gereği duymamış olurdu" [*Mahpus*, s. 149]. Kısacası, aşk göstergelerinin yorumunda bellek, kendisini acınası bir başarısızlığa mahkum eden istemli bir biçimde müdahale eder. Karşılık gelen göstergeleri deşifre etmeyi başaran şey, her aşkta ortaya çıktığı biçimiyle belleğin çabası değil de, yalnızca unutkanlıklarla ve bilinçdışı yinelemelerle kuşatılmış birbirini izleyen aşk dizilerinde aklın baskısıdır.

Bu durumda ünlü *istemdışı* Bellek hangi düzeyde müdahale eder? Yalnızca çok özel bir gösterge türüne göre müdahale ettiğini fark ederiz: Duyumsanabilir göstergeler. Duyumsanabilir bir niteliği gösterge olarak kavrarız; anlamını aramaya zorlayan bir buyruğu hissederiz. Bu durumda gösterge tarafından doğrudan başvurulan istemdışı Belleğin bize bu anlamı (örneğin madlen için Combray, kaldırım taşları için Venedik, vs) sunduğu da olur.

İkinci olarak bu istemdışı belleğin bütün duyumsanabilir göstergelerin sırlarına sahip olmadığını fark ederiz: Bazıları arzulara ve imgelemin figürlerine (örneğin Martinville'in çan kuleleri) gönderme yapar. Bu nedenle Proust, duyumsanabilir göstergelerde iki durumu özenle birbirinden ayırt eder: Anımsamalar ve keşifler; "belleğin dirilişleri" ve "figürlerin yardımıyla yazılan hakikatler" [*Yakalanan*, s. 187]. Sabah kahraman kalktığında, yalnızca bir ışık ya da kokuyla karışan istemdışı anıların baskısını hissetmez, aynı zamanda geçen bir kadında –fırıncı, çamaşırcı ya da gururlu bir genç kız, "yani bir imge"– canlanan istemdışı arzuların yükselişini de yaşar [*Mahpus*, s. 25]. İlk başta göstergenin hangi taraftan geldiğini bile söyleyemeyiz. Nite-

lik imgeleme mi yoksa yalnızca belleğe mi yöneliktir? Bize uygun anlamı verecek olan yetiyi keşfetmek için her şeyi denemek gerekir. Ve başaramadığımızda, bize gizli kalan anlamın, rüyanın bir figürü mü yoksa istemdışı belleğin içine gömülmüş bir anısı mı olduğunu bilemeyiz. Örneğin üç ağaç Belleğin mi yoksa Rüyanın mı bir manzarasıydı? [*Genç Kızlar*, s. 260-262].

İstemdışı bellekle açıklanan duyumsanabilir göstergelerin, sanat göstergelerine göre olduğu kadar imgeleme gönderme yapan duyumsanabilir göstergelere göre de çifte bir düşüklüğü vardır. Bir yandan bunların maddesi daha saydamsız ve daha asidir, açıklamaları fazlaca maddi kalmaktadır. Öte yandan varlık ve hiçliğin çelişkisinin üstesinden yalnızca görünürde gelirler (büyükannenin anımsanışında bunu gördük). Proust, anımsamaların ya da istemdışı anıların bolluğundan, Bellek göstergelerinin bize sunduğu dünya-ötesi sevincinden ve aniden yakalamamızı sağladıkları zamandan söz eder. Bu doğrudur: Bellekle açıklanan duyumsanabilir göstergeler bir "sanat başlangıcı" oluştururlar, bizi "sanata yönlendirirler" [*Yakalanan*, s. 197]. Çıraklığımız, bize yakalanan zamanın önsezisini veren ve bizi estetik İdelerin bolluğuna hazırlayan bu göstergelerden geçmeseydi asla sanatta varış noktasını bulamazdı. Bunlar, bizi hazırlamaktan başka bir şey yapmazlar: Basit bir başlangıç. Bunlar, sanat göstergeleri olmayıp hâlâ hayat göstergeleridir.[1]

Bunlar sosyete göstergelerinden, aşk göstergelerinden üstündürler; fakat sanat göstergelerinden aşağıdırlar. Hatta kendi tarzlarında bile sanata daha yakın olan (hâlâ hayata ait olsalar da) imgelemin du-

[1] *Mahpus*, s. 25. "... hatta, hayat da ...."

yumsanabilir göstergelerinden düşüktürler [*Mahpus*, s. 371]. Proust, bellek göstergelerini çoğu zaman belirleyici olarak sunar; yalnızca kendi kişisel projesi açısından değil, aynı zamanda Chateaubriand, Nerval, Baudelaire gibi büyük öncülerde de anımsamalar, sanat eserinin oluşturucu şeyler olarak görünür. Fakat anımsamalar, sanatın içine oluşturucu kısımlar olarak dahil edilmiş olsalar da, bunlar, yönlendirici unsurlar, okuru eseri anlamasına, sanatçıyı da görevini ve bu görevinin birliğini kavramaya götüren unsurlar oldukları derecede bunlar böyledir: "Sanat eserine insanı *yönlendiren* şeyin özellikle ve sadece bu tür izlenimler olmasının nesnel sebebini ise ... bulmaya çalışacaktım" [*Yakalanan*, s. 225]. Anımsamalar hayatın eğretilemeleridir; eğretilemeler de sanatın anımsamalarıdır. Her ikisi de gerçekten ortak bir şeye sahiptir: "Onları zamanın sıradanlığından [olumsallığından] kurtarmak için" bütünüyle farklı iki nesne arasındaki bir ilişkiyi belirlerler [*Yakalanan*, s. 197]. Fakat yalnızca sanat, hayatın yalnızca taslağını çizdiği şeyi bütünüyle başarır. İstemdışı bellekteki anımsamalar hâlâ hayattandır: Hayat düzeyinde sanat, yani kötü eğretilemeler. Tam tersine özünde sanat, hayattan üstün olan sanat, istemdışı belleği temel almaz. İmgelemi ve bilinçdışı figürleri bile temel almaz. Sanat göstergeleri, özlerin yetisi olarak saf düşünceyle açıklanır. Belleğe, hatta imgeleme yönelik olsa da duyumsanabilir göstergeler hakkında genel olarak bazen sanattan önce olduklarını ve bizi ona götürdüklerini; bazen de sanattan sonra olduklarını ve yalnızca en yakın yansımalarını yakaladıklarını söylemeliyiz.

Anımsamaların karmaşık mekanizmasını nasıl açıklayabiliriz? İlk

bakışta çağrışımsal bir mekanizma söz konusudur: bir yandan şu anki bir duygulanım ile geçmiş bir duygulanım arasındaki benzerlik; öte yandan da o anda yaşadığımız ve şu anki duygulanımın etkisinde yeniden canlanan bir tümelle geçmiş duygulanımın bitişikliği. Böylece madlenin tadı, Combray'de tattığımıza benzer; bunu ilk kez tatmış olduğumuz Combray'i yeniden canlandırır. Proust'ta çağrışımcı bir psikolojinin biçimsel önemi çok sık vurgulanmıştır. Bundan dolayı onu suçlamak yanlış olur: Çağrışımsalcılığın modası, çağrışımsalcılığın eleştirisine göre daha az geçmiştir. Bu nedenle anımsama durumlarının hangi açıdan çağrışım mekanizmalarını aştığını sormalıyız; aynı zamanda da hangi açıdan böyle mekanizmalara fiili olarak uygun geldiğini de sormalıyız.

Anımsama, fikir çağrışımıyla çözülmeyen birkaç sorunu ortaya koyar. Bir yandan şu andaki duygulanımda yaşadığımız olağanüstü sevinç nereden kaynaklanır? Öylesine güçlü bir sevinçtir ki, ölüme bile kayıtsız kalmamıza neden olur. Sonra iki duygulanım –şu anki ve geçmiş– arasında sadece basit bir benzerlik olmadığını nasıl açıklayabiliriz? İki duygulanım arasındaki benzerliğin ötesinde, iki duygulanımdaki aynı niteliğin özdeşliğini keyfederiz. Son olarak Combray'in geçmiş duygulanımla bitişik bir biçimde yaşandığı biçimiyle değil de, gerçeklikte asla eşdeğeri olmayan bir "hakikat"le, bir muhteşemlik içinde ortaya çıktığını nasıl açıklayabiliriz?

Yakalanan zamanın bu sevinci, duygusal niteliğin bu özdeşliği, anımsamanın bu hakikati, bütün bunları yaşarız ve bütün çağrışımsal mekanizmalardan taştıklarını hissederiz. Ama hangi açıdan? Bunu söyleyemeyiz. Olup bitenleri fark ederiz, ama bunu anlayacak araca

sahip değiliz. Madlenin tadında Combray bütün muhteşemliğiyle ortaya çıkmıştır; fakat böyle bir şeyin ortaya çıkışının nedenlerini hiçbir biçimde keşfedememişizdir. Üç ağacın izlenimi açıklanmamış olarak kalmışsa da, tam tersine madlenin izlenimi Combray'le açıklanmış gibidir. Bununla birlikte pek de ilerlemiş sayılmayız: Bu sevinç niye, Combray'in canlanmasındaki bu muhteşemlik niye? ("Geçmişte bu araştırmayı ertelemiştim") [*Yakalanan*, s. 179].

İstemli bellek, fiili bir şimdiden "olup bitmiş" bir şimdiye, yani mevcut olup artık olmayan bir şeye gider. Demek ki istemli belleğin geçmişi iki bakımdan görecelidir: olduğu şimdiye ve artık geçmiş olduğu şimdiye göre. Bu da bu belleğin geçmişi doğrudan kavramadığı anlamına gelir: onu şimdilerle yeniden oluşturur. Bu nedenle Proust, istemli belleğe ve bilinçli algılamaya aynı eleştirileri yöneltir: Bilinçli algılama izlenimin sırrını nesnede bulduğunu zanneder, istemli bellek ise hatıranın sırrını şimdilerin birbirini izlemesinde bulduğunu sanır; kesin olmak gerekirse birbirini izleyen şimdileri ayırt eden nesnelerdir. İstemli bellek anlarla hareket eder: "Bu kelimenin kendisi bile Venedik'i bir fotoğraf sergisi kadar sıkıcı hale getirmeye yetiyordu; nasıl bir gün önce titiz ve karamsar bakışlarla gözlediğim şeyi o anda tasvir edemediysem, şimdi de eskiden gördüklerimi tasvir edecek hevesi, yeteneği içimde bulamıyordum" [*Yakalanan*, s. 174].

Temel bir şeyin istemli belleğin gözünden kaçtığı açıktır: *Geçmişin kendi içindeki varlığı.* İstemli bellek, sanki geçmiş, şimdi olduktan hemen sonra oluşturuluyormuş gibi davranır. Demek ki bir önceki şimdinin geçmesi ya da geçmiş olması için yeni bir şimdiyi beklemek gerekir. Ama bu şekilde zamanın özünü kaçırırız. Çünkü şimdi,

şimdiyle aynı anda geçmiş olmasa, aynı an kendi içinde şimdi *ve* geçmiş olarak varolmasa asla geçmez, asla yeni bir şimdi bu şimdinin yerini alamaz. Kendi içinde olduğu biçimiyle geçmiş, önceden olduğu şimdiden sonra gelmez, onunla birlikte varolur. Bir şeyi şimdi olarak yaşadığımız anda geçmiş olarak kavramadığımız doğrudur (belki Proust'ta üç ağacın karşılık geldiği bellek çarpıtması durumu dışında) [*Genç Kızlar*, s. 260-262]. Bunun nedeni, bilinçli algının ve istemli belleğin ortak taleplerinin, daha derin olarak sanal bir birarada varoluşun olduğu yerde gerçek bir ardışıklık oluşturmasıdır.

Bergson'un görüşü ile Proust'unki arasında bir benzerlik varsa, o da bu düzeydedir. Süre düzeyinde değil de bellek düzeyinde. Fiili bir şimdiden geçmişe gitmemeliyiz, çeşitli şimdilerle geçmişi yeniden oluşturmamalıyız, tam tersine doğrudan tam geçmişin içinde yer almalıyız. Bu geçmiş, olup bitmiş bir şeyi temsil etmez, tam tersine yalnızca olmuş ve şimdi olarak kendisiyle birlikte varolan bir şeyi temsil eder. Geçmiş kendi içinden başka hiçbir yerde korunmaz, çünkü kendi içindedir, kendi içinde varlığını sürdürüp kendisini korur, işte *Madde ve Bellek*'in ünlü tezleri bunlardır. Geçmişin bu kendi içinde var olmasına Bergson sanal adını vermiştir. Bellek göstergelerinden doğan hallerden söz ettiğinde Proust için de aynı şey geçerlidir: "Fiili olmadığı halde gerçek, soyut olmadığı halde zihinsel ..." [*Yakalanan*, s. 181]. Bu noktadan sonra sorunun Proust ve Bergson'da aynı olmadığı doğrudur: Bergson için geçmişin kendi içinde korunduğunu bilmek yeterlidir. Rüya ya da bellek çarpıtması konusundaki derin sayfalarına rağmen Bergson kendi içinde olduğu biçimiyle nasıl geçmişin bizim için de kurtarılmış olabileceğini temel olarak sor-

mamıştır. Ona göre en derin rüya bile saf anının bir bozuluşunu, onu çarpıtan bir imgede anının inişini şart koşar. Oysa Proust'un sorunu tam olarak şöyledir: Kendi içinde korunduğu biçimiyle, kendi içinde varlığını sürdürdüğü biçimiyle geçmişi kendimiz için nasıl kurtarabiliriz? Proust'un Bergsoncu tezi ayrıntılı bir biçimde sergilediği durumlar olmuştur; bunu, doğrudan olmasa da, kendisinin de Boutroux'dan işittiği "Norveçli filozof'un" bir anekdotuyla yapmıştır [*Sodom*, s. 282]. Proust'un tepkisine dikkat edelim: "Bergson'a göre hepimiz hatıralarımızı ya da en azından bunları hatırlama yeteneğine sahibiz demişti büyük Norveçli filozof.... Ama hatırlayamadığımız bir hatıra nedir?" Proust soruyu sormuştur: Kendi içindeki biçimiyle geçmişi nasıl kurtarabiliriz? İşte istemdışı Bellek de bu soruya kendi yanıtını sunar.

İstemdışı bellek her şeyden önce iki duygulanım, iki an arasındaki benzerliği temel alıyormuş gibi görünür. Ama daha derin olarak benzerlik bizi kesin bir *özdeşliğe* gönderir: iki duygulanımda ortak olan bir niteliğin ya da iki anda –şimdiki ve eskisi– ortak olan bir duygulanımın özdeşliği. Böylece tadın, onu iki ana birden yayan sürenin hacmini içerdiğini söyleriz. Ama bu kez de duygulanım, özdeş nitelik *farklı* bir şeyle bir ilişkiyi şart koşar. Madlenin tadı, hacminde, Combray'i hapsetmiş ve kuşatmıştır. Bilinçli algıda kaldığımız sürece madlenin Combray'le tamamen dışsal bir bitişiklik ilişkisi vardır. İstemli bellekte kaldığımız sürece Combray, geçmiş duygulanımdan ayrılabilir bağlam olarak madlenin dışında kalır. Ama işte istemdışı belleğe özgü olan da budur: bağlamı içselleştirir, geçmişi bağlamı şimdiki duygulanımdan ayrılmaz kılar. Aynı zamanda iki an arasında-

ki benzerlik daha derin bir özdeşliğe doğru kendisini aşarken, geçmiş ana ait olan bitişiklik de daha derin bir farklılığa doğru kendisini aşar. Combray şimdiki duygulanımda tekrar ortaya çıkar, geçmiş duygulanımdan farklılığı şimdiki duygulanımda içselleşmiştir. Şimdiki duygulanım artık farklı nesneyle olan ilişkisinden ayrılamazdır. İstemdışı bellekte temel olan şey, aslında yalnızca birer koşul olan benzerlik, hatta özdeşlik değildir. *Temel olan şey, içselleştirilmiş olan içkin farklılıktır*. Bu nedenle anımsama sanata ve istemdışı bellek de eğretilemeye benzer: "iki farklı nesneyi," tadıyla madleni, renk ve ısı nitelikleriyle Combray'i alır; birini diğeriyle kuşatır, ilişkilerini içsel bir şeye dönüştürür.

Her iki duygulanımın ortak niteliği, her iki anın da ortak duygulanımı olan tat, yalnızca başka bir şeyi –Combray– hatırlatmak için buradadır. Bu çağrıyla Combray, mutlak anlamda yeni bir biçimde ortaya tekrar çıkar. Combray, şimdide olduğu haliyle ortaya çıkmaz. Tam tersine Combray geçmiş olarak ortaya çıkar, ama artık bu geçmiş olduğu şimdiki ana bağlı değildir, artık geçmiş olduğu şimdiki ana da bağlı değildir. Algının Combray'i olmadığı gibi istemli belleğin de Combray'i değildir. Combray yaşanamayacağı biçimiyle ortaya çıkmıştır: Gerçekten değil de, hakikatinde; dışsal ve olumsal ilişkilerinde değil de, içselleştirilmiş farklılığında, özünde. Combray saf bir geçmişten, iki şimdiyle birlikte varolarak, fakat bunların etkisinden uzak, şimdiki istemli belleğin ve geçmiş bilinçli algının ulaşamadığı bir yerde ortaya çıkmıştır. "Saf haldeki küçük bir zaman dilimi" [*Yakalanan*, s. 180]. Yani şimdi ve geçmiş arasında, fiili olan bir şimdi ile şimdi olmuş olan bir geçmiş arasında basit bir benzerlik

değil, hatta iki an arasında bir özdeşlik bile değil, bunun ötesinde, olup bitmiş olan bütün geçmişten, olmuş olan bütün şimdiden daha derin olan *geçmişin kendi içindeki varlığı*. "Saf haldeki küçük bir zaman dilimi," yani yerelleştirilmiş zamanın özü.

"Fiili olmadığı halde gerçek, soyut olmadığı halde zihinsel." Bu ideal gerçeklik, bu sanallık özdür. Öz, istemdışı anıda gerçekleşir ya da canlanır. Sanatta olduğu gibi burada da kuşatılma, sarılma, özün üstün hali olarak kalır. Ve istemdışı anı iki gücü elinde tutar: Geçmiş andaki farklılık ve şimdiki andaki yineleme. Fakat öz, istemdışı anıda, sanata göre daha alt bir derecede gerçekleşir, daha az saydam bir maddede canlanır. İlk önce öz, artık sanatsal özde olduğu gibi bireysel, hatta bireyselleştirici tekil bir bakış açısının nihai niteliği olarak ortaya çıkmaz. Kuşkusuz özeldir; fakat bireyselleştirici olmaktan çok bir yerelleştirme ilkesidir. Yerel bir öz gibi görünür: Combray, Balbec, Venedik.... Bir yerin, bir anın ayrımsal hakikatini açığa çıkardığı için yine özeldir. Ama başka bir bakış açısından, iki yere, iki ana "ortak" olan bir duygulanımda bu açınlamayı getirdiği için zaten geneldir. Sanatta da özün niteliği iki nesneye ortak nitelik olarak kendini ifade etmekteydi; ama sanatsal öz, tekilliğinden hiçbir şey yitirmezdi, hiçbir şeyi yabancılaştırmazdı, çünkü iki nesne ve ilişkileri, hiçbir olumsallık payı bırakmaksızın özün bakış açısı tarafından tamamen belirlenmişti. İstemdışı bellek için durum artık böyle değildir: öz, asgari de olsa bir genelleme kazanmaya başlar. Bu nedenle Proust duyumsanabilir göstergelerin, aşk göstergeleri ya da sosyete göstergeleri gibi "genel bir öze" gönderme yaptığını söyler [*Yakalanan*, s. 225].

İkinci bir farklılık zaman açısından ortaya çıkar. Sanatsal öz kendi dizilerinin ve boyutlarının üstesinden gelen asal bir zamanı açığa çıkarır. O özün kendisinin içinde "karmaşık" bir zamandır, ebedilikle özdeştir. Böylece sanat eserinde "yakalanan zaman"dan söz ettiğimizde, yayılmış ve gelişmiş zamana, yani geçip giden ardışık zamana, genel olarak boşa harcanan zamana karşı çıkan bu asal zaman söz konusudur. Tam tersine istemdışı anıda canlanan öz artık bize o asal zamanı vermez. Zamanı yakalamamızı sağlar, ama bunu farklı bir tarzda yapar. Yakalamamızı sağladığı şey kayıp zamanın tam kendisidir. Halihazırda yayılmış ve gelişmiş olan bir zamanda birdenbire ortaya çıkar. Geçen bu zaman içinde bir tür kuşatma merkezi bulur; ama bu, asal zamanın imgesinden başka bir şey değildir artık. Bu nedenle istemdışı belleğin açınlamaları, olağanüstü bir biçimde kısadırlar ve bize zarar vermeden de uzayamazlar: "... tam uykuya dalarken, tarif edilmesi imkânsız bir görüntü karşısında yaşadığımız belirsizliğin sersemliğini yaşatırlar" [*Yakalanan*, s. 183]. Anımsama bize saf geçmişi sunar, tam da geçmişin kendi içindeki varlığını. Kuşkusuz bu kendi içindeki varlık, zamanın tüm empirik boyutlarını aşar. Fakat ikirciklik, kayıp zamanın içinde bu boyutlarının yayılmaya başladığı ilke olduğu kadar içinde kayıp zamanın kendisini yakalayabileceğimiz ilkedir, ebediliğin imgesini elde etmek için çevresine yeniden sarabileceğimiz merkezdir. Bu saf geçmiş, geçen hiçbir şimdiye indirgeyemeyeceğimiz misaldir; aynı zamanda da bütün şimdileri geçiren ve bunların geçişlerini yöneten misaldir de: Bu anlamda, varlığını sürdürmek ile hiçliğin çelişkisini yine şart koşar. Tarif edilemeyen vizyon bunların karışımından oluşur. İstemdışı bellek bize ebediliği su-

nar, ama bunu öyle bir tarzda yapar ki, ne ona bir andan fazla dayanacak gücümüz ne de doğasını keşfedecek aracımız vardır. Bize sunduğu şey daha çok ebediliğin anlık bir imgesidir. Ve istemdışı belleğin bütün Benleri de özler açısından sanatın Beninin daha altındadır.

Son olarak özün istemdışı anıda gerçekleşmesi, dışta ve olumsal olarak kalan belirlenimlerden ayrılmaz. İstemdışı belleğin gücünden dolayı, özünde ya da hakikatinde bir şeyin ortaya çıkması bu koşullara bağlı değildir. Fakat bu "bir şeyin" Combray, Balbec ya da Venedik olması, (bir başkasından çok) belli bir özün seçilmesi ve kendi canlanma anına kavuşması; işte bütün bunlar çok sayıda koşulu ve olumsallığı işin içine katar. Bir yandan tadına bakılmış madlen ile mevcut olduğu biçimiyle Combray arasında ilk başta gerçek bir bitişiklik olmasaydı, Combray'in özünün madlenin tekrar bulunan tadında gerçekleşmeyeceği açıktır. Öte yandan tadıyla birlikte madlen, nitelikleriyle birlikte Combray, hâlâ birbirleriyle kuşanmalarına, nüfuz etmelerine karşı koyan ayrı maddelere sahiptir.

Demek ki iki noktanın üzerinde durmamız gerekir: Bir öz istemdışı bir anıda canlanır. sanata göre burada çok daha az manevileştirilmiş maddeler, daha az "maddilikten arınmış" ortamlar bulur. Ve sanatta gerçekleşen şeyin tam tersine, bu özün seçimi özün dışında olan verilere bağlıdır ve nihai misal olarak da yaşanmış hallere, öznel ve olumsal kalan çağrışım mekanizmalarına gönderme yapar. (Başka olumsallıklar başka özleri doğurur ya da seçerdi.) İstemdışı bellekte, fizik, maddelerin direncine vurgu yapar; psikoloji ise öznel çağrışımların indirgenmezliğine vurgu yapar. Bu nedenle bellek göstergeleri sürekli olarak bizi nesnelci bir yorumun, aynı zamanda ve her şeyin

ötesinde tamamen öznel bir yorumun tuzağına düşürür. Bu nedenle de en nihayetinde anımsamalar daha düşük eğretilemelerdir: Bellek, seçimi ve ilişkisi, saydam veya kolayca biçimlendirilebilir bir ortamda canlanan öz tarafından bütünüyle belirlendiği iki farklı nesneyi birleştirmek yerine hâlâ saydam olmayan bir maddeye ve ilişkisi bir çağrışıma bağlı olan iki nesneyi birleştirir. Böylece özün kendisi artık kendi canlanmasının, kendi seçiminin efendisi değildir, tam tersine o da kendisinin dışında kalan verilere göre seçilmiştir: Bundan dolayı da biraz önce söz ettiğimiz asgari genelliği varsayar.

Bu da, belleğin duyumsanabilir göstergelerinin Sanata değil de hayata ait oldukları anlamına gelir. İstemdışı bellek uç noktada değil de merkezi bir noktada bulunur. İstemdışı olduğu için bilinçli algının ve istemli belleğin tavrından kopar. Bizi göstergelere duyarlı kılar ve ayrıcalıklı anlarda belli göstergelerin yorumunu bize sunar. İstemdışı belleğe karşılık gelen duyumsanabilir göstergeler, sosyete göstergelerinden ve aşk göstergelerinden üstündürler. Ama en az onlar kadar duyumsanabilir olan arzu göstergeleri, imgelem ya da rüya göstergeleri (bunlar daha manevi bir maddeye sahiptir ve yaşanmış bitişikliklere bağlı olmayan daha derin çağrışımlara gönderme yaparlar) gibi göstergelerden daha aşağıdadır. İstemdışı belleğin duyumsanabilir göstergeleri sanat göstergelerinden çok daha aşağıdırlar; gösterge ile özün mükemmel özdeşliğini kaybetmişlerdir. Yalnızca bizi sanata ve sanatın nihai açınlamasına hazırlamak için hayatın çabasını temsil ederler.

Sanatı, istemdışı belleğin keşfinin daha derin bir aracı olarak görmemeliyiz. İstemdışı belleği de, sanat çıraklığının en önemli bile ol-

mayan bir aşaması olarak görmeliyiz. Bu belleğin bizi özlere yönelttiği kesindir. Kuşkusuz anımsama öze zaten sahiptir, onu yakalamayı bilmiştir. Ama onu bizlere yavaşlatılmış ikincil bir halde sunar; bu öylesine karanlıktır ki, verilen bu hediyeyi ve yaşadığımız sevinci anlayacak durumda değilizdir. Öğrenmek anımsamaktır; ama anımsamak öğrenmekten, bir şey olacağı duygusuna sahip olmaktan başka bir şey değildir. Çıraklığın ardışık aşamalarıyla sürüklenmiş olarak sanatın nihai açınlamasına ulaşmazsak, özü anlayacak, hatta istemdışı anıda ya da duyumsanabilir göstergenin' sevincinde zaten bulunduğunu anlayacak durumda olamazdık (nedenlerin incelenmesini her zaman "ertelemek" zorunda kalırız). Bütün aşamaların sanata konu olması bizim de sanatın açınlamasına ulaşmamız gerekir; sonra aşamaları gözden geçiririz, bunları sanat eserinin içine dahil ederiz, ardışık gerçekleşmelerindeki özü tanırız, her gerçekleşme derecesine eserde işgal ettiği yeri ve anlamı veririz. Demek ki istemdışı belleğin rolünü ve bu rolün nedenlerini keşfederiz; bu rol, özlerin canlanmasında önemli olsa da ikincildir. İstemdışı belleğin paradoksları bellekten taşan anımsamaları esinleyen ve onlara sırrının yalnızca bir kısmını ileten daha yüksek bir misalle açıklanır..

BÖLÜM 6

Dizi ve Grup

Özlerin canlanması aşk göstergelerinde, hatta sosyete göstergelerinde devam eder. Bu durumda fark ve yineleme özün iki gücü olarak kalır. Özün kendisi de göstergeyi taşıyan nesneye olduğu gibi onu yaşayan özneye de indirgenmez kalır. Aşklarımız, sevdiklerimizle ya da âşık olduğumuz andaki kısa süreli hallerimizle de açıklanamaz. Ama burada özün mevcudiyeti fikrini, aşk göstergelerinin aldatıcı özellikleriyle ve sosyete göstergelerinin boş olma özellikleriyle nasıl bağdaştırabiliriz? Aslında öz gitgide daha genel bir biçim ve gitgide daha büyük bir genellik almak durumunda kalır. Uç noktasında bir "yasa"yla karışma eğilimi gösterir (aşk ve sosyete söz konusu olduğunda Proust, genellemelerden hoşlandığını, yasalara olan tutkusunu ilan etmiştir). Demek ki özler, yalanın genel yasaları olarak aşk göstergelerinde ve boşluğun genel yasaları olarak sosyete göstergelerinde canlanabilir.

Asal bir farklılık aşklarımızı yönlendirir. Bu, belki de Anne imgesi –ya da bir kadın, Matmazel Vinteuil için Baba imgesidir. Daha da derin olarak tecrübemizin ötesinde uzak bir imge, bizi aşan bir Tema, bir tür arketiptir. Sevdiğimiz insanlarda, hatta tek bir sevilen kişide farklılaşacak kadar zengin olan, aynı zamanda da birbirini izleyen aşklarımızda ve ayrı ayrı aşklarımızın her birinde yinelenen bir im-

ge, ide ya da özdür. Albertine, kahramanın diğer aşklarına göre olduğu kadar kendi içinde de hem aynı hem de farklıdır. Öylesine çok Albertine vardır ki, her birine ayrı bir isim vermek gerekir; bununla birlikte farklı görünüşler altında aynı tema, aynı nitelik söz konusu gibidir. O halde anımsamalar ve keşifler her aşkta sıkı sıkıya birbirine karışır. Bellek ve imgelem birbirlerinin yerine geçerler ve birbirlerini düzeltirler; her biri bir adım atarak diğerini de bir adım atmaya iter [*Genç Kızlar*, s. 432-433]. Birbirini izleyen aşklarımızda bu daha da belirgindir: Her aşk kendi farklılığını getirir, fakat bu farklılık bir öncekilerde zaten mevcuttu ve bütün farklılıklar, çeşitli düzeylerde kesintisiz bir biçimde yeniden ürettiğimiz ve bütün aşklarımızın makul yasası olarak yinelediğimiz ilksel bir imgede içerilir. "Buna uygun olarak, benim Albertine'e aşkım da, çok farklı olmakla birlikte, Gilberte'e aşkımın içine nakşolmuş halde mevcuttu ..." [*Yakalanan*, s. 212].

Aşk göstergelerinde özün iki gücü artık birleşik değildirler. İmge ya da tema, aşklarımızın özel karakterini içerir. Fakat bu imgeyi yalnızca bizden kaçtığı ve bilinçdışı kaldığı ölçüde daha fazla ve daha iyi yineleriz. Fikrin dolaysız gücünü ifade etmekten uzak olan yineleme burada bir mesafeyi, bilinç ile fikrin yetersizliğini gösterir. Deneyim işimize yaramaz, çünkü kendimizi yinelediğimizi inkâr ederiz ve sürekli yeni bir şeye inanırız; bunun nedeni aynı zamanda aşklarımızı makul kılacak ve onları bir anlamda canlı kaynakları gibi olan bir yasaya bağlayacak farklılığı bilmiyoruz. Aşkta bilinçdışı, özün iki yönü olan farklılık ve yinelemenin ayrımıdır.

Aşk yinelemesi dizisel bir yinelemedir. Kahramanın Gilberte'e,

Madam de Guermantes'a, Albertine'e duyduğu aşk, her terimin kendi küçük farklılığını kattığı bir diziyi oluşturur. "Olsa olsa, o çok sevdiğimiz kadın bu aşka kendine has bir şekil vermiştir ve bu sebeple sadakatsizliğimiz de kendi içinde bir sadakat barındırır. Bir sonraki kadınla da aynı sabah gezintilerine, onu da aynı şekilde geceleri evine bırakmaya ya da ona da aşırı derecede fazla para vermeye ihtiyaç duyarız" [*Yakalanan*, s. 215]. Fakat dizinin iki terimi arasında yinelemeyi karmaşıklaştıran çelişik ilişkiler ortaya çıkar: "Ah! Albertine'e olan aşkım, Gilberte'e aşkımdan yola çıkarak istikbalini öngörebileceğimi zannettiğim bu aşk, diğerine tam ters yönde gelişmişti!" [*Albertine*, s. 34]. Her şeyden öte de sevilen bir terimden diğerine geçtiğimizde, "yeni bölgelere geldikçe, hayatın başka enlemlerinde yavaş yavaş beliren bir değişimin ipuçları" [*Genç Kızlar*, s. 413] olan dizide bir gelişmenin nedeni olarak âşık öznede birikmiş bir farklılığı göz önünde bulundurmamız gerekir. Küçük farklılıklar ve çelişik ilişkileri çerçevesinde dizi, kendi yasasına yakınsamadan gelişmez, âşık gitgide asal temanın anlaşılmasına yaklaşır. Anlamayı da yalnızca sevmeyi bıraktığında, âşık olma arzusu ve âşık olacak vakti bulamadığında, âşık olacak yaşı aştığında tam anlamıyla becerir. Bu anlamda aşk dizisi bir çıraklıktır: İlk terimlerde aşk, nesnesine bağlı görünür, bu nedenle burada en önemli şey itiraf etmektir; sonra gelecek aşklarımızı korumak için itiraf etmemenin zorunluluğunu anladığımız gibi aşkın öznelliğini de anlarız. Fakat dizi kendi yasasına ve sevme kapasitemiz de kendi sonuna yaklaştıkça içinde canlandığı nesneler kadar bizim öznel hallerimizi aşmayan asal temanın veya fikrin varlığını fark ederiz.

Yalnızca ardışık aşklar dizisi yoktur. Her aşkın kendisi de bir dizi biçimini kullanır. Bir aşktan diğerine bulduğumuz küçük farklılıklarla ve çelişik ilişkilerle aynı aşkta zaten karşılaşırız: Bir Albertine'den diğerine, çünkü Albertine'in birçok ruhu ve birçok yüzü vardır. Bu yüzler ve bu ruhlar kesinlikle aynı düzlemde değildir; dizi biçiminde düzenlenirler. (Karşıtlık yasasına göre "bu yaratılardan en az iki çeşit mevcuttur. Canlı bir bakış, atılgan bir tavır hatırlıyorsak, kaçınılmaz biçimde bir dahaki görüşmede adeta baygın bir profil, dalgın bir yumuşaklık, bir önceki hatırada ihmal ettiğimiz şeyler bizi şaşırtacak, yani neredeyse bir tek onlar dikkatimizi çekecektir" [*Genç Kızlar*, s. 432-433].) Bunun da ötesinde her aşka öznel bir çeşitleme işareti karşılık gelir; bu işaret başlangıcı, seyri ve sonu ölçer. Albertine'e duyulan aşkın kendisi de bütün anlamlarıyla iki farklı kıskançlık dönemini ayırt ettiğimiz bir diziyi oluşturur. Sonunda Albertine'in unutulması, kahraman, aşkının başlangıcını gösteren basamakları geri indiği ölçüde gelişir: "Hatta onu tam olarak unutmak için, gittiği yoldan başlangıç noktasına geri dönen bir yolcu misali, baştaki kayıtsızlığa varmak için, aşkımın doruk noktasına ulaşıncaya kadar yaşadığım bütün duygulardan, ters yönde tekrar geçmem gerekeceğini gayet iyi hissediyordum" [*Albertine*, s. 145]. Böylece tersine dönmüş bir dizi gibi unutmanın üç aşaması vardır: Bölünmemişliğe, Albertine'in içinden seçildiği gruba benzer bir genç kız grubuna dönüş; bir anlamda kahramanın ilk sezgileriyle bağlantılı, ama artık hakikatin onu ilgilendirmediği bir anda Albertine'in beğenilerinin açınlanması; son olarak da Albertine'in hâlâ hayatta olduğu düşüncesi; ki bu düşünce onun öldüğünü bildiğinde ve onu hâlâ sevdiğinde hissettiği acıya karşıt olarak

biraz sevinç veren düşünce.

Aşk özel bir dizi oluşturduğu gibi, diğer kutupta da aşk dizilerimiz deneyimlerimizi aşar, başka deneyimlerle bağlantı kurar, öznelötesi bir gerçekliğe açılır. Swann'ın Odette'e olan aşkı, kahramanın Gilberte'e, Madam de Guermantes'a ve Albertine'e olan aşkıyla devam eden dizinin bir parçasıdır. Swann, kendi yararına gerçekleştiremediği bir kaderde erginleyen rolünü oynar: "Sonuçta, düşünecek olursam, hayat tecrübemin malzemesini ... büyük bölümünün kendisini ve Gilberte'i ilgilendirmesi bir yana, bana Swann sağlamıştı. Ta Combray günlerinde, Balbec'e gitme arzusunu bana o aşılamıştı; o olmasa ... hatta Guermanteslarla tanışmayacaktım" [*Yakalanan*, s. 222]. Swann burada yalnızca fırsattır, ama bu fırsat olmadan dizi farklı olurdu. Ve bazı açılardan Swann bundan çok daha fazlasıdır. Başlangıçtan itibaren dizi yasasına ya da gelişmenin sırrına sahip olan ve "kehanet kabilinden bir uyarı"da bunu kahramana veren odur: Mahpus olarak sevilen kişi [*Genç Kızlar*, s. 124].

Aşk dizisinin kökenini kahramanın annesine duyduğu sevgide bulmak her zaman mümkündür; ama burada da, Combray'e akşam yemeğine gelerek çocuğu annesinin varlığından alıkoyan Swann'la karşılaşırız. Zaten kahramanın annesinden dolayı çektiği ıstırap, Swann'ın Odette'ten dolayı çektiği ıstıraptır: "Sevdiği kadının, kendisinin bulunamadığı, gidip onunla buluşamayacağı bir eğlence yerinde olduğunu sezmenin getirdiği yürek daralmasıyla, aşk aracılığıyla tanımıştı; aşk bir bakıma bu yürek daralmasının kaderidir, onu tekeline alır, özelleştirir; ne var ki, benim durumumda olduğu gibi, yürek daralması, içimize, aşk hayatımızda boy göstermeden önce yerleştiğinde, aşkın

bekleyişi içinde, başı boş ve serbest dalgalanır" [*Swann*, s. 36-37]. Buradan da, anne imgesinin belki de en derin tema ve aşk dizisinin nedeni olamayacağı sonucuna varırız: Aşklarımızın annemize olan duygularımızı yinelediği doğrudur; fakat bunlar aynı zamanda kendimizin yaşamadığı başka aşkları da yinelerler. Anne daha çok bir deneyimden diğerine geçiş, deneyimimizin başlama tarzı olarak ortaya çıkar; ama başkası tarafından yaşanmış başka deneyimlerle bağlantı kurmuştur zaten. Bir anlamda aşk deneyimi, aşkın bir kalıtım akımının katettiği bütün insanlığın deneyimidir.

Böylece aşklarımızın kişisel dizisi, bir yandan daha geniş ve kişiötesi bir diziye, öte yandan da her özel aşktan oluşmuş daha sınırlı dizilere gönderme yapar. Demek ki diziler iç içe geçmişlerdir, değişim işaretleri ve gelişme yasaları birbirilerinin içinde kuşatılmışlardır. Aşk göstergelerinin nasıl yorumlanması gerektiğini sorduğumuzda, sayesinde dizilerin açıklandığı, dizilerin ve yasaların geliştiği bir misali ararız. Belleğin ve imgelemin rolü ne kadar büyük olursa olsun, bu yetiler, yalnızca her özel aşk düzeyinde müdahale ederler ve bunu da göstergeleri yorumlamaktan çok, bunları beklenmedik bir anda yakalamak ve toplamak için, onları kavrayacak bir duyarlılığa destek olmak için yaparlar. Bir aşktan diğerine geçiş, yasasını bellekte değil Unutmada; imgelemde değil Duyarlılıkta bulur. Aslında göstergeleri yorumlayabilen ve aşk dizilerini açıklayabilen tek yeti akıldır. Bu nedenle Proust ısrarla şu nokta üzerinde durmuştur: Duyarlılığı destek alan aklın bellekten ve imgelemden daha derin ve daha zengin olduğu alanlar vardır [*Yakalanan*, s. 208].

Bunun nedeni de, aşk hakikatlerinin, bir düşünürün bir yöntem ya

da serbest bir tefekkür çabasıyla keşfedebileceği o soyut hakikatlere ait olması değildir. Aklın zorlanmış olması, başka seçenek bırakmayan bir zorlamaya maruz kalması gerekir. Bu zorlama, duyarlılığın zorlamasıdır, her aşk düzeyinde göstergenin kendi zorlamasıdır. Aşk göstergelerinin her biri bir acıdır, çünkü bunlar kıskançlığımızın yararlandığı ve beslendiği temel bir ikirciklik gibi her zaman sevilen kişinin bir yalanını şart koşar. Bu durumda duyarlılığımızın acısı, aklı, göstergenin anlamını ve onda canlanan özü aramaya zorlar. "Doğuştan duyarlı, ama hayal gücünden yoksun biri buna rağmen dikkate değer romanlar yazabilir. Başkalarının sebep olacağı ıstırap, bunu önlemek için göstereceği çabalar, ıstırabın ve karşısındaki acımasız şahsın yaratacağı çelişkiler bir araya gelip zihin tarafından yorumlandığında, hayal edinmiş, uydurulmuş bir kitap kadar güzel olmakla kalmayıp ... bir kitabın malzemesini oluşturabilir" [*Yakalanan*, s. 208].

Akılla yorumlamak ne anlama gelir? Özü, aşk dizisinin yasası olarak keşfetmek anlamına gelir. Bu da, aşk alanında özün kesin bir dizisel genellemeden ayrılmadığını söylemektir: dizi genellemesi, tamamen dizisel genelleme. Her acı çekildiği belirli bir kişi tarafından ve belirli bir aşkın kalbinde meydana getirilmiş olması bakımından özeldir. Fakat bu acılar birbirlerini yeniden ürettikleri ve birbirlerini gerektirdikleri için akıl, bunlardan, bir sevinç de olabilecek bir tür genelleme çıkartır. Sanat eseri, "mutluluk işaretidir; çünkü onun sayesinde, özelle genelin yan yana bulunduğunu ve kederin kaynağını göz ardı edip özünü irdeleyerek kedere karşı dayanıklılık kazandıran bir jimnastikle özelden genele geçmeyi öğreniriz" [*Yakalanan*, s. 212].

Yinelediğimiz şey, her seferinde özel bir acıdır; ama yinelemenin kendisi her zaman sevinçlidir, yineleme olgusu genel bir sevinç oluşturur. Ya da daha doğrusu bu olgular, her zaman üzücü ve özeldir; ama ondan çıkarttığımız fikir ise genel ve sevinçlidir. Çünkü aşk yinelemesi, sayesinde acılarımızı sevince dönüştüren bir bilinçlenmeye yaklaştığımız bir ilerleme yasasından ayrılmaz. Acılarımızın nesneye bağlı olmadığını fark ederiz. Bunlar, kendi kendimize yaptığımız "oyunlar" ya da "kaba şakalardı," hatta daha da iyisi, Idenin dolapları ve cilveleri, Özün eğlenceleridir. Yinelenen şeyin trajik bir yönü vardır, ama yinelemenin kendisinin bir de komik yönü vardır; daha derinlerde, anlaşılan yinelemenin ya da yasanın anlaşılmasının bir sevinci vardır. Özel ıstıraplarımızdan genel bir Ide çıkartırız; aslında Ide ilktir, dizi yasasının ilk terimlerde varolması gibi o da zaten baştan beri buradaydı. Idenin mizahı, kendisini umutsuzlukta dışavurması ve kendisini bir tür umutsuzluk olarak göstermesidir. Böylece son, en baştan beri baştadır: "Fikirler kederlerin yerini tutar; ... Ne var ki, fikirler sadece zaman açısından kederin yerini tutar, çünkü görünüşe bakılırsa, temel unsur fikirdir ve keder, bazı fikirlerin içimize nüfuz etmek üzere büründüğü şekildir sadece" [*Yakalanan*, s. 214].

İşte aklın işleyişi böyledir: Duyarlılığın zorlamasıyla acımızı sevince, aynı anda da özeli genele dönüştürür. Yalnızca akıl genellemeyi keşfedebilir ve bunu sevinçli bulabilir. Sonunda baştan beri, ama kaçınılmaz bir şekilde bilinçdışı olarak varolan şeyi keşfeder. Sevilen kişilerin özerk bir biçimde etkide bulunan nedenler değil de, içimizde seyreden bir dizinin terimleri, içsel bir oyunun canlı tabloları, bir özün yansımalarıdırlar. "Bize acı çektiren her insan, bizim kendisine

atfettiğimiz tanrısal bir varlığın kısmi bir yansıması ve en alt basamağıdır; ikisini bağdaştırdığımızda, bu tanrısal varlığı (Fikri) seyrederken, daha önceki ıstırap, yerini bir anda mutluluğa bırakır. Yaşama sanatı, bize acı çektiren insanları, tanrısal biçimlerine ulaşmamızı sağlayacak bir basamak gibi kullanmak ve böylece hayatımızı mutluluk içinde, tanrısal varlıklarla donatmaktır" [*Yakalanan*, s. 206].

Öz, aşk göstergelerinde canlanır, ama zorunlu olarak dizisel, yani genel bir biçim altında bunu yapar. Öz her zaman farklılıktır. Ama aşkta farklılık bilinçdışına geçmiştir: bir anlamda türsel ya da kendine özgü olmuştur ve terimleri artık sonsuzca küçük farklarla ve ince karşıtlıklarla ayırt edildiği bir yinelemeyi belirler. Kısacası öz, aşklarımızın dizisi için yasa yerine geçen bir Tema ya da Ide'nin genelliğini varsayar. Bu nedenle özün canlanması, aşk göstergelerinde canlanan özün seçimi, duyumsanabilir göstergelerden daha çok dıştan gelen koşullara ve öznel olumsallıklara bağlıdır. Swann büyük bilinçdışı erginleyendir, dizinin başlangıç noktasıdır; ama varlığa aktarılamayan ve başka durumlarda ve başka koşullarda başka dizileri meydana getirebilecek Leibnizci olasılıklar gibi feda edilen temalar, gözden çıkarılan özler için nasıl pişmanlık duymayız? [*Yakalanan*, s. 222]. Öznel hallerimizin dizisini belirleyen Ide'dir, fakat Ide'nin seçimini belirleyen öznel ilişkilerimizin rastlantılarıdır. Bu nedenle öznelci bir yorumun ayartması duyumsanabilir göstergelere göre aşkta daha da güçlüdür: Her aşk tamamen öznel olan fikir ve izlenim çağrışımlarına bağlıdır; ve bir aşkın sonu, yıpranmış bir beyin damarının çatlamasıyla meydana gelen beyin kanamasında olduğu gibi çağrışımların "büyük bir bölümünün" yok olmasıyla özdeşleşir [*Albertine*, s. 178].

Sevilen kişinin seçimindeki olumsallık kadar seçimin dışsallığını daha iyi gösterebilecek hiçbir şey yoktur. Küçük bir farkla başarılı olabileceğini bildiğimiz başarısız aşklara (Matmazel de Stermaria) sahibiz. Ama gerçekleşen aşklarımız ve zincir oluşturarak (yani şu değil de bu özü canlandırarak) meydana getirdikleri dizi, durumlara, koşullara ve dıştan gelen etkenlere bağlıdırlar.

En çarpıcı örnek şudur: Sevilen kişi, ilk başta henüz bireyselleştirilmemiş olduğu bir gruba aittir. Homojen grubun içinde sevilen kız hangisi olacaktır? Bir başka kız bunu üstlenebilecekken hangi rastlantı sonucu Albertine bu özü canlandırır? Ya da kahramanın duyarlı olabileceği ve en azından aşk dizisini etkileyebilecek başka bir genç kızda canlanmış başka bir öz? "Şimdi de aralarından birini görünce duyduğum sevinçte, hangi oranda olduğunu bilemiyordum, ama diğerlerinin de hemen ardından onu izlediğini veya biraz sonra ona katıldığını görmenin, hatta o gün gelmeseler bile, onlardan söz etmenin ve benim plajda olduğumun kendilerine söyleneceğini bilmenin sevinci de vardı" [*Genç Kızlar*, s. 456]. Genç kızlar grubunda kahramanın hemen hemen eşit oranda ulaşılabilir olduğu ve büyük bir olasılıkla da benzer olan özlerin karışımı, karması vardır: "Her biri benim gözümde, tıpkı ilk günkü gibi, ötekilerin doğasından bir şeyler taşıyordu" [*Sodom*, s. 528].

Albertine böylece aşk dizisine girmiştir, ama bunun nedeni, seçilmesine karşılık gelen bütün olumsallıkla birlikte bir gruptan seçilmiş olmasıdır. Kahramanın grupta yaşadığı hazlar tensel hazlardır. Ama bu hazlar aşkın bir parçası değildir. Aşk dizisinin bir terimi olmak için, Albertine'in ilk kez göründüğü gruptan yalıtılması gerekir. Se-

çilmiş olması gerekir: Bu seçim belirsizliklere ve olumsallıklara bağlıdır. Bunun tersine kahramanın Albertine'e olan aşkı ancak gruba geri dönüşle gerçek anlamda bitmiştir: Ya Albertine'in ölümünden sonra Andrée'nin sembolize ettiği biçimiyle eski genç kızlar grubuna ("çünkü o sıralar, Andrée'yle yarı tensel bir ilişki içinde olmak hoşuma gidiyordu; küçük çetenin genç kızlarına duyduğum aşkın, başlangıçta ortaklaşa bir yanı vardı ve şimdi tekrar ortaya çıkmıştı; bu aşk, uzun zaman boyunca aralarında bölüştürülmemiş ..." [*Albertine*, s. 181]); ya da Albertine öldüğünde sokakta karşılaşılan ve bu kez aşkın oluşumunu, sevilen kişinin seçimini ters yönde yineleyecek benzer bir gruba [*Albertine*, s. 148]. Grup ve dizi bir şekilde karşıtlık oluşturur; başka bir şekilde de bunlar birbirinden ayrılmazlar ve birbirlerini tamamlarlar.

Aşk göstergelerinde canlandığı biçimiyle öz, ardışık iki görünüş altında ortaya çıkar. İlk önce yalanın genel yasaları biçiminde. Çünkü yalnızca bizi seven kişiye yalan söylemek gerekir ve biz de yalnızca ona yalan söylemeye kararlıyızdır. Yalan belli yasalara boyun eğiyorsa, bunun nedeni hakikati gizlemeye çalıştığımız inkârlar ya da uydurmalar ile hakikat arasında fiziksel ilişkiler sistemi olarak yalan söyleyenin kendisinde belirli bir gerilimi şart koşmasıdır: Demek ki yalanın gerçek bir "fiziğini" oluşturan temas, çekim ve geri itme yasaları vardır. Gerçekten de hakikat buradadır, yalan söyleyen sevilen kişide mevcuttur; sevilen kişi her zaman için hakikatin bilgisine sahiptir, bunu unutmaz, oysa doğaçlama bir yalanı çabucak unutur. Gizli olan şey, sevilen kişinin içinde, yalanın bütünlüğünü güvence

altına almaya yönelik doğru, ama önemsiz bir ayrıntıyı bağlamından çıkartacak şekilde hareket eder. Ama aslında sevilen kişiye ihanet eden de tam olarak bu önemsiz ayrıntıdır; çünkü açıları geri kalan şeylerle pek iyi uyum sağlamaz, başka bir kökeni ve başka bir sisteme aidiyetini açığa vurur. Ya gizlenen şey belli bir uzaklıkta harekete geçer, ara vermeksizin ona yaklaşan yalancıyı çeker. Kavuşmazlar [asimtotlar] çizer, küçültücü imalarla sırrını önemsiz kıldığını zanneder: Örneğin Charlus'ün şöyle demesi: "Güzelliğin her türlüsünün peşinden koşmuşumdur." Ya da uygun görünen sayısız ayrıntı uydururuz, çünkü bu olabilirliğin kendisinin hakikate bir yaklaşma olduğunu zannederiz; ama daha sonra şiirin bir dizesinde pek çok vezin olması gibi, olabilirliğin aşırılığı yalanımızı ele verir ve ne sahteyse onu açığa çıkarır.

"En tehlikeli gizlilik, kabahatin kendisinin, suçlunun zihninde gizlenmesidir çünkü" [*Sodom*, s. 123]. Gizlenen şeyin yalancıda mevcut kalması gibi gizlenen diğer şeyler de sürekli birbirine eklenir ve kara bir kartopu gibi gittikçe büyür, böylece de yalancı her zaman kendini ele verir: Gerçekten de bu gelişmenin bilincinde olmadan itiraf ettikleri ile inkâr ettikleri arasında aynı mesafeyi korur. İnkâr ettiği şey çoğaldıkça daha çok itiraf eder. Mükemmel yalan, yalancının kendisinde, geleceğe yönelik, hakikat kadar gelecekte izler bırakabilecek muazzam bir belleği varsayar. Her şeyin ötesinde de yalan "bütüncül" olmayı gerektirir. Ama bu koşullar bu dünyadan değildir; bu nedenle de yalanlar göstergelerin bir parçasıdır. Tam anlamıyla bu hakikatlerin göstergelerini gizlemeyi isterler: "Okunması imkânsız, ilahi kalıntılar" [*Swann*, s. 288]. Okunması imkânsızdır, ama açıklanamaz ya

da yorumsuz değildirler.

Sevilen kadın, başka herkes bilse de bir sırrı gizler. Seven kişi sevilen kişiyi gizler: Güçlü zindancı. Sevdiğimiz kişiye karşı katı, acımasız ve sinsi olmak gerekir. Aslında seven kişi de sevilen kişiden daha az yalan söylemez: onu zorla alıkoyar ve daha iyi bir gardiyan ve bekçi olmak için de aşkını itiraf etmemeye dikkat eder. Bununla birlikte kadın için temel şey, kendi içinde şart koştuğu dünyaların kökenini, zaman zaman yalnızca bize ayırdığı jestlerinin, alışkanlıklarının ve beğenilerinin başlangıç noktasını gizlemektir. Sevilen kadınlar, bir ilk günaha yönelir gibi Gomorra sırrına doğru yönelmişlerdir: "Albertine'in iğrençliği" [*Albertine*, s. 195]. Ama âşıkların buna karşılık gelen bir sırları, benzer bir iğrençlikleri vardır. Bilinçli olsun ya da olmasın bu Sodom sırrıdır. Bu nedenle de aşkın hakikati düalistiktir ve aşk dizisi yalnızca görünürde basittir; aslında aşk dizisi Matmazel Vinteuil ve Charlus'ün temsil ettiği daha da derin olan iki diziye ayrılır. Arayış'ın kahramanı önce Matmazel Vinteuil, daha sonra da Charlus'e ilişkin olarak istemeksizin tanık olduğu benzer durumlarda kendisini altüst eden iki açınlamaya ulaşır [*Sodom*, s. 14]. Eşcinselliğin bu iki dizisi ne anlama gelir?

Proust, sürekli bitkisel bir eğretilemenin yinelendiği *Sodom ve Gomorra*'nın bir bölümünde bunu söylemeye çalışır. Aşkın hakikati, her şeyden önce cinslerin bölmelere ayrılmasıdır. Samson'un kehaneti altında yaşıyoruz: "Her iki cins de kendi köşesinde yalnız ölecek" [*Sodom*, s. 22]. Fakat her şey karmaşıklaşır, çünkü ayrılmış, bölmelere ayrılmış cinsler her bireyde bir arada bulunur: Kendi kendilerine değil de "başka erdişiler tarafından" döllenebilen bir bitkide ya da

salyangozda olduğu gibi "başlangıçtaki erdişilik" [*Sodom*, s. 36]. Bu durumda aracılık yapan, erkek ile dişinin iletişimini sağlamak yerine her cinsi kendi içinde ikiye ayırır. O, eşcinsel, kısır ve dolaylı olduğu için daha da duygulandırıcı bir kendi kendini döllemenin sembolüdür. Bu, bir maceradan da öte aşkın özüdür. Asal Erdişi sürekli iki uzaksayan eşcinsel dizi üretir. Birleştirmek yerine cinsleri ayırır – öyle ki erkekler ve kadınlar yalnızca görünüşte karşılaşırlar. Bütün seven erkeklerden ve sevilen kadınlardan yalnızca bazı özel durumlarda açığa çıkanı doğrulamak gerekir: Âşıklar, "kadınlardan hoşlanan kadın için bir başka kadının rolünü oynarlar, aynı zamanda kadın da kendilerine, onların aşağı yukarı bir erkekte buldukları şeyi verir" [*Sodom*, s. 29].

Aşkta öz, ilk önce yalanın yasalarında, sonra da eşcinselliğin sırlarında canlanır: Yalan, gizlediği hakikat olarak eşcinselliğe gönderme yapmasaydı, yalanı temel ve anlamlı kılan genellemeye sahip olmazdı. Bütün yalanlar, kendi merkezlerinin etrafında döner gibi eşcinselliğin etrafında düzenlenir ve dönerler. Eşcinsellik aşkın hakikatidir. Bu nedenle aşk dizisi gerçekten de çifttir: Kaynaklarını yalnızca anne ve baba imgesinde bulmayıp, aynı zamanda da daha derin bir soyoluşumunun sürekliliğinde bulan iki dizi biçiminde düzenlenirler. İlk Erdişilik uzaksayan dizilerin kesintisiz yasasıdır; bir diziden diğerine aşkın sürekli olarak Sodom'a ve Gomorra'ya ait *göstergeler* doğurduğunu görürüz.

Genelleme iki şeyi gösterir: Ya terimleri farklı olan bir dizinin (ya da birkaç dizinin) yasası; ya da öğeleri birbirine benzeyen bir

grubun özelliği. Kuşkusuz gruplar aşkta müdahale ederler. Âşık erkek, sevilen kişiyi önceden oluşturulmuş bir kümeden çıkartır ve ilk başta kolektif olan göstergeleri yorumlar. Bunun da ötesinde, Gomorra kadınları ya da Sodom erkekleri, sayesinde birbirlerini tanıdıkları "astral göstergeler" yayarlar ve Kutsal Kitap'ın iki kentini yeniden üreten lanetli çağrışımları oluştururlar [*Sodom*, s. 261]. Yine de grup aşkta esas değildir: O yalnızca olanaklar sunar. Aşkın gerçek genelliği diziseldir, aşklarımız, yalnızca düzenlendikleri diziye göre derince yaşanmışlardır. Fakat sosyete için artık durum böyle değildir. Özler hâlâ sosyete göstergelerinde canlanırlar, fakat bunu nihai olumsallık ve genellik düzeyinde yaparlar. Bunlar doğrudan topluluklarda canlanır ve genellikleri de, bir grup genelliğinden öte bir şey değildir: *Özün nihai derecesi.*

Kuşkusuz "dünya" toplumsal, tarihsel ve siyasal güçleri ifade eder. Ama sosyete göstergeleri boşlukta yayılırlar. Bu şekilde, sosyetenin gözleminin mikroskopla değil de daha çok teleskopla yapıldığı incelemeye benzetebileceğimiz astronomik mesafeler kat ederler. Proust bunu çok sık söyler: Özlerin belirli bir düzeyinde onu ilgilendiren şey ne bireysellik ne ayrıntılardır, tam tersine onu ilgilendiren yasalar, büyük mesafeler ve büyük genellikler dir. Yani mikroskop değil de teleskop [*Yakalanan*, s. 348]. Bu aşk için de geçerlidir; dünya için de durum fazlasıyla böyledir. Boşluk, özellikle genellik-taşıyıcı bir ortamdır, bir yasanın tezahürü için ayrıcalıklı fiziksel ortamdır. Boş bir kafa daha yoğun bir maddeye göre daha iyi istatistiksel yasalar sunar: "En aptal insanlar bile hareketleriyle, sözleriyle, istemeden ifade ettikleri duygularıyla, kendilerinin algılamadığı, ama sanatçının

onlarda yakaladığı yasaları açığa vururlar" [*Yakalanan*, s. 209]. Kuşkusuz hakim bir ruhun, sıradışı bir dehanın yıldızların seyrine yön verdiği de olur: Örneğin Charlus. Fakat gökbilimcilerin hakim ruhlara inanmayı bırakmaları gibi dünyanın kendisi de Charlus'e inanmayı bırakmıştır. Dünyanın değişimine yön veren yasalar, Unutkanlığın egemen olduğu mekanik yasalardır. (Bir dizi ünlü sayfada Proust, Dreyfus Olayından 1914 savaşına kadar Paris salonlarının evrimi temelinde toplumsal unutkanlığın gücünü incelemiştir. Toplumun, "çürümüş eski önyargılar"ın yerine daha çirkin ya da daha aptalca yeni önyargılar koyması bakımından Lenin'in saptamalarını bu denli güzel yorumlayan çok az metin vardır.)

Boşluk, aptallık, unutkanlık: Sosyete grubunun teslisidir. Fakat sosyete böylece göstergelerin yayılmasında hız ve devingenlik, biçimcilikte mükemmellik, anlamda da bir genellik kazanır: Yani gerekli bir çıraklık ortamı olmasını sağlayan her şeyi. Öz, gitgide daha gevşek bir biçimde canlandıkça göstergeler komik bir güç elde eder. Bunlar bizde gitgide daha dışta olan sinirli bir coşku meydana getirirler; ve yorumlanmak için de aklı uyarırlar. Çünkü bir budalanın kafasında olup bitenler kadar düşünmeye iten bir şey yoktur. Bir grupta papağanlar gibi olanlar aynı zamanda da "yalvaç-kuşları"dır: Bunların gevezelikleri bir yasanın varlığına işaret eder [*Guermantes*, s. 221]. Gruplar yorum için zengin bir madde sunuyorlarsa bu gizli ilişkilere, tam anlamıyla bilinçdışı içeriklere sahip olmalarından dolayıdır. Gerçek aileler, gerçek ortamlar, gerçek gruplar, "aydın" ortamlar, gruplardır. Yani her zaman inandığımız değer ve fikirleri yayan top-

luma aitizdir. Yalnızca fiziksel ve gerçek ortamların dolaysız etkilerini göz önünde bulundurmak Taine ya da Sainte-Beuve'ün yaptığı bir yanlıştır ve bu, küçük bir yanlış değildir. Aslında yorumcu, bağlı oldukları *zihinsel* aileleri keşfederek grupları yeniden oluşturmalıdır. Bazen düşeslerin ya da M. de Guermantes'ın küçük burjuvalar gibi konuştukları durumlar olur: Bunun nedeni de dünyanın yasasının ve daha genel olarak dil yasasının "her zaman kökenimizin kastına göre değil de zihinsel sınıfımızın insanları gibi kendimizi ifade etmemiz"dir [*Yakalanan*, s. 208].

BÖLÜM 7

GÖSTERGELER SİSTEMİNDEKİ ÇOĞULCULUK

Kayıp zamanı arayış kendisini göstergeler sistemi olarak sunar. Ama bu sistem çoğulcudur. Çünkü göstergelerin sınıflandırması çeşitli ölçütleri işin içine kattığı gibi, bu ölçütlerin oluşturulmasında iki farklı bakış açısını birleştirmemiz gerekir. Bir yandan göstergeleri, oluşma sürecindeki bir çıraklık olarak görmemiz gerekir. Her gösterge türünün gücü ve etkililiği nedir? Yani nihai açınlamaya hazırlanmamıza ne derecede katkıda bulunur? Türlere göre değişen ve yine kendileri de değişen kurallara göre diğer türlere bağlı olan bir gelişme yasasına göre kendi içinde ve kendisine dair ve o anda bize ne anlatır? Öte yandan da göstergeleri nihai açınlama bakımından göz önünde bulundurmamız gerekir. Bu açınlama ise bütün gösterge türlerinin en yükseği olan Sanat'la karışır. Bununla birlikte sanat eserinde diğer bütün göstergeler tekrar kullanılmıştır; bunlar, çıraklığın seyrinde sahip oldukları etkililiğe uygun olarak bir yer elde ederler, o anda sergiledikleri ve bütünüyle anlayamaksızın yaşadığımız özelliklerinin nihai açıklamasına ulaşırlar.

Bakış açılarını göz önünde tutarsak bu sistem yedi ölçütü işin içine katar. İlk beşini kısaca gözden geçirebiliriz; son ikisinin ise geliştirilmesi gereken sonuçları vardır.

1. *Göstergenin içinde somutlaştığı madde.* — Bu maddeler az çok di-

rençli ve saydamsız, az çok maddelikten arınmış, az çok manevileştirilmiştir. Sosyete göstergeleri boşlukta ilerleyebilmek için daha da maddidirler. Aşk göstergeleri bir yüzün ağırlığından, bir cildin dokusundan, bir yanağın genişliği ve pembeliğinden ayrılamaz: Yani yalnızca sevilen kişi uyuduğunda manevileşen her şey. Duyumsanabilir göstergeler de maddi niteliklerdir: Her şeyden öte de kokular ve tatlar. Yalnızca sanatta gösterge cisimsizleşirken anlamı da manevileşir.

2. *Bir şeyin, gösterge olarak yayıldığı ve kavrandığı tarz, aynı zamanda da bazen nesnelci bazen öznelci bir yorumundan doğan tehlikeler.* — Her gösterge türü bizi, onu yayan nesneye götürdüğü gibi, onu kavrayan ve yorumlayan özneye de götürür. İlk önce görmeyi ve dinlemeyi bilmek gerektiğine; ya da aşkta aşkımızı itiraf etmek gerektiğine (nesneyi göklere çıkartmak); ya da duyumsanabilir şeyi gözlemleyip betimlemek gerektiğine; nesnel değerleri ve anlamlamaları kavrayabilmek için düşünmeye zorlanmak, çalışmak gerektiğine inanırız. Hayal kırıklığına uğrar, kendimizi öznel çağrışımlar oyununa atarız. Fakat her gösterge türü için çıraklığın bu iki anının kendine özgü bir ritmi ve ilişkileri vardır.

3. *Göstergenin üzerimizdeki etkisi, meydana getirdiği duygu cinsi.* — Sosyete göstergelerinin ürettiği sinirli coşku; aşk göstergelerinin acısı ve kaygısı; duyumsanabilir göstergelerin muazzam sevinci (ama varlığın ve hiçliğin varlığını sürdüren çelişkisi olarak kaygının bulunduğu yerde); sanat göstergelerinin saf sevinci.

4. *Anlamın doğası ve göstergenin anlamıyla ilişkisi.* — Sosyete göstergeleri boştur, eylem ve düşüncenin yerine geçerler, onların anlamlarının yerine geçmeye çalışırlar. Aşk göstergeleri aldatıcıdır: Anlamlarını, açığa çıkardıklarını ve gizlediklerini iddia ettikleri şeyin çelişkisinde bulur. Duyumsanabilir göstergeler hakikidir, varlığını sürdürme ile hiçlik arasındaki karşıtlığın içinde kalırlar; bunların anlamı hâlâ maddidir ve başka bir yerde bulunurlar. Yine de sanata doğru yükseldikçe göstergenin ve anlamın ilişkisi gitgide yakınlaşır ve samimileşir. Sanat, cisimsiz bir gösterge ile manevi bir anlamın muhteşem nihai birliğidir.

5. *Göstergeyi açıklayan ya da yorumlayan, anlamı geliştiren temel yeti.* — Sosyete göstergeleri için bu yeti akıldır; aşk göstergeleri için yine akıldır, ama başka bir tarzda (aklın çabası, sakinleştirilmesi gereken bir coşkudan değil de, sevince dönüştürülmesi gereken duyarlılığın ıstıraplarından kaynaklanır). Duyumsanabilir göstergeler için, bazen istemdışı bellek, bazen de arzudan doğduğu biçimiyle imgelemdir. Sanat göstergeleri için özlerin yetisi olarak saf düşüncedir.

6. *Göstergede bulunan zamansal yapılar ya da zamanın çizgileri ve karşılık gelen hakikat türü.* — Bir göstergeyi yorumlamak mutlaka zaman alır, her zaman bir yorumun, yani bir gelişmenin zamanıdır. Sosyete göstergelerinde zamanımızı boşa harcarız, çünkü bu göstergeler boştur ve gelişmelerinin sonucunda dokunulmamış ve özdeş kalırlar. Canavar gibi, spiral gibi kendi başkalaşımlarından yeniden doğarlar. Yine de özdeş kalmayan yorumlayanın bir tür olgunlaşması olarak boşa

harcadığımız zamanın bir hakikati vardır. Aşk göstergeleriyle daha çok kayıp zamanın içindeyizdir: Kişileri ve şeyleri bozan ve bunları geçici kılan zaman. Yine burada bu kayıp zamanın bir hakikati ya da hakikatleri vardır. Bununla birlikte kayıp zamanın hakikatleri hem çok sayıda, hem yaklaşık hem de ikircikli olduğu gibi, bunun ötesinde de bizi ilgilendirmeyi bıraktığı anda, yorumcunun beni –yani seven Ben– yok olur olmaz onu kavrarız. Gilberte için ve Albertine için söz konusu olan budur: Aşkta hakikat her zaman çok geç gelir. Aşkın zamanı kayıp bir zamandır, çünkü gösterge, kendi anlamına karşılık gelen benin yok olduğu oranda gelişir. Duyumsanabilir göstergeler bizlere zamanın yeni bir yapısını sunar: Ebedilik imgesi olan, kayıp zamanın tam kalbinde ele geçirilen zaman. Duyumsanabilir göstergelerin (aşk göstergelerinin tersine) ya arzu ve imgelemle uyandırma ya da istemdışı bellek sayesinde anlamlarına karşılık gelen Ben'i diriltme gücü vardır. Son olarak sanat göstergeleri yakalanan zamanı tanımlar: Mutlak ilksel zaman, anlamı ve göstergeyi birleştiren gerçek ebedilik.

Boşa harcadığımız zaman, kayıp zaman, ele geçirilen zaman ve yakalanan zaman, zamanın dört çizgisidir. Her gösterge cinsinin özel bir çizgisi olsa da, yine de bunların diğer çizgilere katıldıklarını, gelişerek onların alanına tecavüz ettiklerini fark ederiz. *Demek ki göstergeler zaman çizgilerinin üzerinde birbirlerine karışırlar ve birleşimlerini çoğaltırlar*. Boşa harcadığımız zaman, sanat göstergeleri hariç, diğer bütün göstergelerde devam eder. Bunun tersine kayıp zaman, sosyete göstergelerinde zaten varolmakla beraber bunları bozar ve biçimsel özdeşliklerini tehlikeye atar. Duyumsanabilir göstergelerde de alttan alta yine vardır, duyarlılığın sevincine bile bir hiçlik duygusu katar.

Ele geçirilen zaman da kayıp zamana yabancı değildir: Kayıp zamanın kalbinde ona rastlarız. Son olarak sanatın yakalanan zamanı diğer bütün zamanları sarar ve kavrar; çünkü yalnızca sanatta yakalanan zamanda zamanın her çizgisi hakikatin bakış açısından hakikatini, yerini ve sonucunu bulur.

Belirli bir bakış açısından her bir zaman çizgisi kendi içinde geçerlidir ("Hiç şüphesiz bu davette ele geçirmiş olduğum Zaman'ın hayatımı yerleştirdiği bu farklı düzlemlerin hepsi ..." [*Yakalanan*, s. 338]). Demek ki bu zamansal yapılar "birbirinden ayrı, paralel diziler" gibidir [*Sodom*, s. 165]. Fakat dizilerin bu paralelliği ya da özerkliği, başka bir bakış açısına göre bir tür hiyerarşiyi dışlamaz. Bir çizgiden diğerine gösterge ile anlamın ilişkisi daha içten, daha gerekli ve daha derin olur. Diğerlerinde kayıp olarak kalanı her defasında bir üst çizgide yeniden elde ederiz. Her şey, zaman çizgileri kırılıyormuş, iç içe geçiyormuş gibi gelişir. Bu nedenle Zamanın kendisi diziseldir; zamanın her yönü, mutlak zamansal dizinin bir terimi gibidir artık ve gitgide daha geniş ve daha iyi bireyselleştirilmiş bir keşif alanına sahip bir Ben'e gönderme yapar. Sanatın ilksel zamanı bütün farklı zamanları biniştirmiştir, sanatın mutlak Ben'i de bütün farklı Ben'leri sarar.

7. *Öz.* — Sosyete göstergelerinden duyumsanabilir göstergelere doğru, göstergenin anlamıyla olan ilişkisi gitgide içtenleşir. Böylece filozofların "yükselen diyalektik" dedikleri şey ortaya çıkar. Fakat yalnızca en derin düzeyde, sanat düzeyinde Öz açınlanmıştır: Bu ilişkinin ve değişkelerinin nedeni olarak. Ardından bu nihai açınlama-

dan başlayarak basamaklardan tekrar inebiliriz. Bu da hayata, aşka, sosyeteye dönmek anlamına gelmez. Tam tersine her zamansal çizgiye ve her gösterge türüne kendine özgü olan hakikati vererek zaman dizisini tekrar ineriz. Sanatın açınlamasına ulaştığımızda özün, en alttaki derecelerde bile zaten var olduğunu öğreniriz. Aslında her durumda gösterge ile anlamın ilişkisini belirleyen özdür. Bu ilişki öylesine yakındır ki öz, daha büyük bir zorunluluk ve bireysellikle canlanır; öz daha büyük bir genelliği varsaydıkça ve daha olumsal verilerde canlandıkça da bu ilişki tamamen gevşekleşir. Böylece sanatta öz, içine girdiği özneyi bireyselleştirir ve onu ifade eden nesneyi de mutlak olarak belirler. Bununla birlikte duyumsanabilir göstergelerde asgari bir genellik elde eder, canlanması olumsal verilere ve dışsal belirlemelere bağlıdır. Aşk göstergelerinde ve sosyete göstergelerinde bu daha da belirgindir: Özün genelliği bu durumda bir diziler genelliğidir ya da bir grup genelliğidir; seçimi, daha çok dıştan gelen nesnel belirlemelere, öznel çağrışım mekanizmalarına gönderme yapar. Bu nedenle de o anda Özlerin, sosyete göstergelerini, aşk göstergelerini ve duyumsanabilir göstergeleri zaten canlandırdığını anlayamazdık. Sanat göstergelerinin bize kendi açılarından özün açınlamasını sunmasıyla diğer alanlardaki etkisini tanırız. Zayıflamış ve gevşetilmiş muhteşemliğinin işaretlerini tanımasını biliriz. O an, öze hak ettiği şeyi geri verecek ve sanat eserinin bütünleyici parçası kılmak üzere zamanın bütün hakikatlerini ve aynı şekilde bütün gösterge türlerini toplayacak konumda oluruz.

İçerme ve açıklama, kuşatma ve gelişme: İşte Arayış'ın kategorileri bunlardır. Her şeyden önce anlam göstergede şart koşulmuştur;

başka bir şeye sarılmış bir şey gibidir. Mahpus, yani mahpus ruh, her zaman çeşitliliğin bir iç içe geçmesinin ve sarılmasının varlığına işaret eder. Göstergeler, kutular ya da kapalı kaplar gibi nesnelerden ortaya çıkar. Nesneler, mahpus bir ruhu, kapağı aralamaya çalışan başka bir şeyin ruhunu ellerinde tutar [*Swann*, s. 183]. Proust aslında şundan hoşlanır: "Kaybettiğimiz kişilerin ruhlarının, daha ilkel bir varlığın, bir hayvanın, bitkinin veya cansız nesnenin içinde tutsak olduğu yolundaki Kelt inancını çok makul bulurum; bu ruhları gerçekten de kaybetmişizdir, ta ki birçokları için hiç yaşanmayan bir gün, ruhun hapsolduğu ağacın yanından geçinceye, ruhu barındıran nesneyi tesadüfen ele geçirinceye kadar" [*Swann*, s. 50]. Öte yandan içerme eğretilemelerine açıklama imgeleri karşılık gelir. Çünkü gösterge yorumlanırken bile açılır, gelişir. Kıskanç âşık, sevdiği kişideki kapalı mümkün dünyaları geliştirir. Duyarlı insan şeylerin içerdiği ruhları özgürleştirir: Bu biraz Japon kağıt parçalarının suya girer girmez açılıp uzayarak çiçekler, ev ve insan oluşturmasına benzer [*Swann*, s. 53]. Göstergenin anlamın sarılmasıyla karışması gibi anlamın kendisi de göstergenin bu gelişmesine karışır. Öyle ki Öz, diğer iki terime egemen olan ve bunların hareketlerine yön veren üçüncü terimdir: Öz, göstergeyi ve anlamı karmaşıklaştırır, bunları karmaşık halde tutar, birbirinin içine sokar. Her durumda bunların ilişkisini, mesafelilik ya da yakınlık derecesini, birliklerinin derecesini ölçer. Kuşkusuz gösterge kendi başına nesneye indirgenmez; fakat hâlâ nesne yarı yarıya ona batmıştır. Kuşkusuz anlam kendi başına özneye indirgenmez; ama özneye, öznel koşullara ve çağrışımlara yarı yarıya bağlıdır. Göstergenin ve anlamın ötesinde, diğer iki teriminin ve ilişkilerinin

yeterli nedeni olarak Öz vardır.

Arayış'ta esas olan bellek ve zaman değil, gösterge ve hakikattir. Esas olan anımsamak değil, öğrenmektir. Çünkü bellek, belli göstergeleri yorumlayabilme yetesi olarak geçerlidir, zaman da belirli bir hakikat türü veya maddesi olarak geçerlidir. İster istemli ister istemdışı olsun bellek de, etkisini yoğunlaştırmak ya da yeni bir yol açmak için çıraklığın belli anlarında müdahale eder. Arayış'ın kavramları şunlardır: Gösterge, anlam, öz; çıraklıkların sürekliliği ve açınlamaların birdenbireliği. Charlus'ün eşcinsel olması, işte göz kamaştırıcı olan budur. Fakat yorumcunun yavaş yavaş ve sürekli olgunlaşması, yeni bir bilgiye, yeni bir göstergeler alanına niteliksel bir sıçrayışı gerektirir. Arayış'ın *laytmotifi* şudur: Henüz bilmiyordum, daha sonra anlayacaktım; aynı zamanda da öğrenmeyi bıraktığım andan itibaren ilgilenmiyordum. Arayış'ın karakterleri yalnızca az çok derin olan zamanın ritmine göre deşifre edilecek göstergeler yaydıkları ölçüde önemlidirler. Büyükanne, Françoise, Madam de Guermantes, Charlus, Albertine: Bize öğrettikleri oranda geçerlidirler. "Ne büyük bir sevinçle Françoise ... ettiğinde ilk çıraklığımı yaptım ..." – "Albertine'den öğreneceğim bir şey kalmamıştı...."

Proustçu bir dünya görüşü vardır. Bu görüş ilk önce dışladıklarıyla tanımlanır: Ne ham madde, ne de istemli bir zihniyet. Fizik, felsefe. Felsefe, doğruyu isteyen bir zihinden kaynaklanan doğrudan önermeleri ve apaçık anlamlamaları varsayar. Fizik, gerçekliğin koşullarına boyun eğmiş, nesnel ve ikircikli olmayan bir maddeyi varsayar. Olgulara inanmakla hata yaparız, çünkü yalnızca göstergeler vardır. Hakikate inanmakla hata yaparız, çünkü yalnızca yorumlar

vardır. Gösterge, her zaman ikircil, örtük ve içerilmiş bir anlamdır. "Benim hayatta izlediğim yol, fonetik yazıyı, ancak harfleri bir simgeler dizisi olarak algıladıktan sonra kullanan ulusların izlediği yolun tersiydi" [*Mahpus*, s. 85]. Bir çiçeğin kokusu ile bir salonun temaşasını, bir madlenin tadı ile bir aşkın heyecanını birleştiren şey, gösterge ve ona karşılık gelen çıraklıktır. Bir çiçeğin kokusu işaret ettiğinde hem maddenin yasalarını hem de zihnin kategorilerini aşar. Biz ne fizikçi ne de metafizikçiyiz: Mısırbilimci olmalıyız. Çünkü şeyler arasında mekanik yasalar olmaması gibi, zihniyetler arasında da istemli iletişimler yoktur. Her şey içerilmiştir, her şey karmaşıktır, her şey gösterge, anlam, özdür. Hiyeroglifleri ve gizli dilleri deşifre etmek için yeraltı odalarına girdiğimiz karanlık bölgelerde her şey vardır. Mısırbilimci her şeyde bir erginlenmeyi kateden insandır – çıraktır.

Şeyler de ruhlar da yoktur, yalnızca gövdeler vardır: Göksel gövdeler, bitkisel gövdeler.... Gövdelerin kendi aralarında bir dili olup olmadığını bilselerdi biyologlar haklı olurdu. Dilin her zaman gövdelerin dili olduğunu bilselerdi dilbilimciler haklı olurlardı. Her belirti bir sözdür, ama her şeyden önce bütün sözler belirtidir. "Söylenen sözlerin kendileri, ancak heyecanlanan bir insanın yüzüne hücum eden kan veya ani bir sessizlik gibi yorumlanmaları şartıyla bana bir bilgi sağlıyordu" [*Mahpus*, s. 85]. İsterik kişinin gövdesini konuşturmasına şaşırmayız. O, ilksel dili, sembollerin ve hiyerogliflerin gerçek dilini yeniden keşfetmiştir. Gövdesi bir Mısır'dır. Madam Verdurin'in jestleri, çenesinin çıkmasından korkması, uykuyu çağrıştıran sanatsal tavırları, burun damlası damlatılmış burnu, erginlenenler için bir alfabe oluşturur.

SONUÇ

DÜŞÜNCENİN İMGESİ

Arayış'ta zamanın büyük bir önemi varsa, bunun nedeni her hakikatin zamanın hakikati olmasıdır. Aynı zamanda Arayış, her şeyden önce hakikati arayıştır. Proust'un eserinin "felsefi" duruşu da burada belirir: Felsefeyle yarışır. Proust, felsefenin sunduğu düşünce imgesine karşıt bir düşünce imgesi kurar. Rasyonalist tarzda klasik bir felsefede en temel olan şeye saldırır. Bu felsefenin önvarsayımlarına saldırır. Filozof, zihnin zihin olarak, düşünürün düşünür olarak doğruyu istediğini, doğruyu sevdiğini veya arzuladığını, doğal olarak doğruyu aradığını varsayar. Düşünmenin iyi niyetini baştan kabul eder; bütün araştırmasını "önceden planlanmış bir karara" dayandırır. Buradan da felsefenin yöntemi ortaya çıkar: Belirli bir bakış açısına göre hakikati arayış en doğal ve en kolay arayış gibi görünür; düşüncenin yatkınlığından, yüz çevirmesine ve yanlışı doğru olarak almasına neden olan dışsal etkilerin üstesinden gelecek bir yönteme sahip olmak ve arayışın sorumluluğunu üstlenme kararı yeterli gibi sunulur. Araştırmayı gerçekleştirecek ve zihinler arası uzlaşmayı sağlayacak dile getirilmiş hakikatler ya da açık anlamalar şeklinde düşüncenin düzeni olan bir düzene göre fikirleri keşfetmek ve düzenlemek söz konusudur.

Filozofta "dost" vardır. Proust'un aynı eleştiriyi felsefeye ve dost-

luğa yöneltmiş olması önemlidir. Dostlar, birbirlerine göre, şeylerin ve sözcüklerin anlamlamaları hakkında uzlaşan iyi niyetli zihinler gibidirler: Bunlar, karşılıklı bir iyi niyetin etkisi altında iletişim kurarlar. Felsefe, apaçık ve iletilebilir anlamlamaları belirlemek için kendisiyle uzlaşan Evrensel bir Tinin ifadesi gibidir. Proust'un eleştirisi temel noktalara değinir: Hakikatler, düşünmenin iyi niyetini temel aldıkları sürece soyut ve keyfidirler. Yalnızca uzlaşımsal olan apaçıktır. Dostluk gibi felsefe de, düşünceyi etkileyen mevcut güçlerin ve bizi düşünmeye *zorlayan* belirlenimlerin oluştuğu karanlık bölgeleri görmezlikten gelir. Düşünmeyi öğrenmek için ne bir iyi niyet ne de gelişmiş bir yöntem yeterli olmuştur; hakikate yaklaşmak için bir dost da yetmez. Zihinler birbirlerine yalnızca uzlaşımsal olanı iletirler; zihin yalnızca mümkün olanı doğurur. Felsefenin hakikatlerinde zorunluluk ve zorunluluğun damgası eksik kalmıştır. Aslında hakikat kendisini sunmaz, kendisini ele verir; iletilmez, yorumlanır; istenmiş değildir, istemdışıdır.

Yakalanan Zamanın ana teması şudur: Hakikati arayış istemdışının kendi macerasıdır. Düşünce, düşünmeye zorlayan ve düşünceye bir şiddet uygulayan bir şey olmadan bir hiçtir. Düşünceden daha da önemli olan "düşünmeye iten" şeydir; filozoftan daha önemli olan şairdir. Victor Hugo ilk şiirlerinde felsefe yapmıştır, çünkü "tabiat gibi, düşündürmekle yetineceğine, düşünüyordu henüz" [*Guermantes*, s. 490]. Fakat şair, esas olan şeyin düşüncenin dışında olduğunu, düşünmeye zorlayan şeyde olduğunu öğrenir. Yakalanan Zamanın *laytmotifi zorlamak* sözcüğüdür: Bizi bakmaya zorlayan izlenimler, yorumlamaya zorlayan karşılaşmalar, düşünmeye zorlayan ifadeler.

"Çünkü zihnin tam aydınlıkta, doğrudan kavradığı gerçekler, [hakikatler], hayatın *biz istemeden*, bir izlenim aracılığıyla ilettiği, duyularımız aracılığıyla içimize nüfuz ettiği için somut olan, ama zihinsel anlamını da çıkarabileceğimiz gerçekler kadar derin ve *zorunlu* değildir .... duyguları çeşitli kural ve düşüncelerin işaretleri [göstergeleri] olarak yorumlamaya, hissettiğim şeyi düşünmeye, yani gömülmüş olduğu karanlıktan çıkarmaya, zihinsel karşılığını bulmaya çalışmak gerekiyordu ... çatal sesi veya madlenin tadı gibi hatırlanan izlenimler olsun, kafamda anlaşılmaz, karmaşık, dallı budaklı bir metin oluşturan çan kuleleri ve yabani otlar gibi anlamını çözmeye çalıştığım *işaretlerle* [göstergeler] yazılmış gerçekler [hakikatler] olsun, hepsinin başlıca özelliği onları *seçme özgürlüğüne sahip olmayışımdı*, bana oldukları gibi sunulmalarıydı. Bu özelliğin, onların gerçekliğinin damgası olduğunu seziyordum. Avluda takılıp tökezlediğim farklı yükseklikteki döşeme taşlarını *ben arayıp bulmamıştım*. Ama zaten o izlenimle *tesadüfen*, *kaçınılmaz* biçimde *karşılaşmış olmam*, dirilttiği geçmişin, ortaya çıktığı imgelerin gerçekliğini [hakikiliğini] kanıtlıyordu, çünkü izlenimin gün ışığına çıkmak için gösterdiği çabayı, gerçeğe kavuşmanın mutluluğunu hissediyordum .... İçimizdeki bilinmeyen işaretler [göstergeler] kitabına gelince (bilinçdışını [derinlikleri] keşfetmeye çalışan dikkatimin, denizin dibini araştıran bir dalgıç gibi aradığı, çarptığı, etrafını dolandığı kabartma *işaretlerdi* [göstergelerdi] sanki bunlar) o işaretleri [göstergeleri] nasıl çözeceğim konusunda kimse bana kurallar öğretemezdi; bu kitabın okunması, bizim yerimize kimsenin yapamayacağı, hatta bizimle birlikte bile çalışamayacağı bir yaratma eylemiydi .... Zihnin oluşturduğu düşün-

celerin sadece mantıksal, mümkün bir gerçekliği [hakikati] vardır, keyfi olarak seçilirler. *Bizim tarafımızdan çizilmemiş* işaretlerle [göstergelerle], simgelerle yazılmış olan kitap, bize ait tek kitaptır. Kendi oluşturduğumuz bu düşünceler, mantık açısından doğru olabilirler, ama gerçek olup olmadıklarını bilemeyiz. Gerçekliğin [hakikatin] tek ölçütü, malzemesi ne kadar cılız, bıraktığı iz ne kadar silik görünse de, izlenimdir ve bu yüzden de zihin tarafından kavranmaya layık tek şeydir, çünkü sadece izlenim, zihin içindeki gerçekliği [hakikati] ayıklamayı başardığı takdirde, zihne bir mükemmellik kazandırabilir ve saf bir mutluluk verebilir" [*Yakalanan*, s. 186-188].

Düşünmeye zorlayan şey göstergedir. Gösterge bir karşılaşmanın nesnesidir; karşılaşmanın olumsallığı, bunun bizi düşünmeye götürmesinin gerekliliğini kesin bir biçimde güvence altına alır. Düşünme edimi basit bir doğal olasılıktan ortaya çıkmaz. Tam tersine o, yegâne gerçek yaratmadır. Yaratma, düşüncenin kendisinde düşünme ediminin doğuşudur. Bununla birlikte bu doğuş, düşünceye bir şiddet uygulayan, onu doğal sersemliğinden ve soyut olasılıklarından çekip alan bir şeyi şart koşar. Düşünmek her zaman yorumlamaktır, yani bir göstergeyi açıklamak, geliştirmek, deşifre etmek, çevirmektir. Çevirmek, deşifre etmek, geliştirmek, saf yaratmanın biçimidir. Berrak fikirden daha apaçık bir anlamlama da yoktur. Göstergelerde yalnızca şart koşulmuş anlamlar vardır; düşüncenin göstergeyi açıklama, bunu bir Ide'de geliştirme gücü varsa, bunun nedeni Ide'nin kuşatılmış ve sarılmış bir halde, bizi düşünmeye zorlayan şeyin karanlık halinde zaten göstergede mevcut olmasıdır. Hakikati yalnızca zamanda ararız, sınırlanmış ve zorlanmış olarak. Hakikati arayan kişi, seven

kişinin yüzünde aldatıcı bir göstergeyi yakalayan kıskanç erkektir. O, bir izlenimin şiddetiyle karşılaştığında duyarlı olan insandır. O, bir dehanın başka dehalara çağrısı gibi, sanat eserinin belki onu kendisini yaratmaya zorlayacak olan göstergeler yayması bakımından okurdur, dinleyicidir. Geveze dostluğun iletişimleri, bir aşığın sessiz yorumlarıyla karşılaştırıldığında bir hiçtir. Bütün yöntemiyle ve iyi niyetiyle felsefe, sanat eserinin gizli baskıları karşısında hiçtir. Düşünme ediminin doğuşu olarak yaratma, her zaman göstergelerden yola çıkar. Sanat eseri, göstergeler doğurduğu ölçüde onlardan doğar; yaratıcı kişi kıskanç erkek gibidir; o ki hakikatlerin *kendilerini ele verdikleri* göstergeleri dikkatle inceleyen ilahi yorumcudur.

İstemdışının macerası her yeti düzeyinde bulunur. Sosyete göstergeleri ve aşk göstergeleri iki farklı şekilde akıl tarafından yorumlanırlar. Fakat burada, kendi kendine mantıksal hakikatleri bulduğunu, kendi düzenine sahip olduğunu ve dış dünyadan gelen baskıların önüne geçtiğini iddia eden soyut ve istemli akıl söz konusu değildir artık. Söz konusu olan, göstergelerin baskısına maruz kalan, içinde nefes alamadığı boşluğu, kendisini istila eden acıyı önlemek ve göstergeleri yorumlamak için canlanan istemdışı bir akıldır. Bilimde ve felsefede akıl her zaman önce gelir; fakat göstergelere özgü olan şey, aklın sonradan gelmesi ve sonradan gelmiş olması bakımından akla başvurmalarıdır [*Yakalanan*, s. 188]. Bellek için de aynı şey söz konusudur: Duyumsanabilir göstergeler bizi hakikati aramaya zorlarlar, fakat aynı zamanda da istemdışı bir belleği (ya da arzudan doğan istemdışı bir imgelemi) seferber ederler. Son olarak sanat göstergeleri bizi düşünmeye zorlarlar: Saf düşünceyi, özlerin yetisi olarak hare-

kete geçirirler. Düşüncede, düşüncenin iyi niyetine en az bağlı olan şeyi tetiklerler: Yani düşünme ediminin kendisini. Göstergeler bir yetiyi seferber ederler, zorlarlar: Akıl, bellek ya da imgelem. Bu yeti de düşünceyi harekete geçirir ve onu, özü düşünmeye zorlar. Sanat göstergelerinin altında, özlerin bir yetisi olarak saf düşüncenin ne olduğunu ve aklın, belleğin ya da imgelemin diğer gösterge türlerine göre onu nasıl farklılaştırdığını öğreniriz.

İstemli ve istemdışı, farklı yetileri değil de aynı yetilerin farklı uygulamalarını gösterir. Algı, bellek, imgelem, akıl ve düşüncenin kendisi istemli olarak hareket ettikleri sürece olumsal bir uygulamaya sahiptir: Böylece algıladığımız şeyi hatırlayabiliriz, hayal edebiliriz, tasavvur edebiliriz; aynı zamanda bunun tersini de yapabiliriz. Algı bize derin hakikati vermez, istemli bellek de istemli düşünce de öyle, bunlar yalnızca mümkün hakikatleri verir: Sunulan yalnızca olası hakikatlerdir. Burada bizi bir şeyi yorumlamaya, bir göstergenin doğasını deşifre etmeye zorlayacak ya da "denizin dibini araştıran" gibi derinlere dalmaya zorlayan hiçbir şey yoktur. Bütün yetiler uyum içinde, aynı zamanda da keyfiyette ve soyutlukta birbirlerinin yerine geçerek uygulanırlar. — Tam tersine, bir yeti istemdışı biçimini varsaydığı her defasında kendi sınırını keşfeder ve ona ulaşır, aşkın olan bir uygulamaya yükselir, yeri tutulmaz bir güç olarak kendi zorunluluğunu anlar. Başka bir şeyin yerine geçebilir olmaktan çıkar. Kayıtsız bir algı yerine göstergeleri kavrayan ve elde eden bir duyarlılık: Gösterge bu duyarlılığın sınırıdır; yatkınlığı, uç uygulamasıdır. İstemli bir akıl, istemli bir bellek, istemli bir imgelem yerine bütün bu yetiler istemdışı ve aşkın olan biçimleriyle ortaya çıkar-

lar: O zaman her biri, yalnızca kendisinin yorumlayabildiği şeyi keşfeder, her biri özel bir şiddet uygulayan bir gösterge türünü açıklar. İstemdışı uygulama aşkın olan sınırdır ya da her yetinin yatkınlığıdır. İstemli düşünce yerine bizi düşünmeye zorlayan her şey, düşünülmek zorunda olunan her şey, yalnızca özü düşünebilen istemdışı düşüncenin bütünü. Yalnızca duyarlılık göstergeyi olduğu gibi kavrayabilir; yalnızca akıl, bellek ya da imgelem, her biri belli gösterge türüne göre anlamı açıklar; yalnızca saf düşünce özü keşfeder, özü göstergenin ve anlamın yeterli nedeni olarak düşünmek zorundadır.

Proust'un yönelttiği biçimiyle felsefenin eleştirisi fazlasıyla felsefi olabilir. Hangi filozof, düşünen kişinin iyi niyetine ve önceden tasarlanmış bir karara bağlı olmayan düşüncenin bir imgesini çizmek istemez? Somut ve tehlikeli bir düşünceyi her hayal edişimizde, bir karara ve de apaçık bir yönteme değil de, bize rağmen bizi Özlere kadar götüren, karşılaşılmış ve kırılmaya uğratılmış bir şiddete bağlı olduğunu biliriz. Çünkü özler, açık ve seçikliğin ılımlı bölgelerinde değil de, karanlık alanlarda yaşar. Bizi düşünmeye zorlayan şeyin içine sarılıdır, bizim istemli çabalarımıza yanıt vermez; yalnızca bunu yapmak zorunda olduğumuzda kendilerini düşünmemize izin verir.

Proust Platoncudur, ama belirsiz bir biçimde değil, çünkü Vinteuil'ün cümleciğine ilişkin olarak özlere ya da İde'lere gönderme yapar. Platon, bizlere, karşılaşmaların ve şiddetlerin burcu altında düşüncenin bir imgesini sunar. Platon *Devlet*'in bir pasajında, dünyada iki tür şeyi ayırt eder: Biri düşünceyi hareketsiz bırakan ya da düşünceye etkinlik görünümü bahanesi veren şeyler; diğeri de düşünmeye

itin ve bizi düşünmeye zorlayan şeyler [Platon, *Devlet*, VII, 523 *b*-525 *b*]. Birinci şeyler tanıma nesneleridir; bütün yetiler bu nesneler üzerinde uygulanır; fakat bu uygulama bize, bu "bir parmaktır," bir elmadır, bir evdir, vs dedirten olumsal bir uygulamada uygulanır. Bunun tersine bizi düşünmeye zorlayan başka şeyler de vardır: *Tanınabilen* nesneler değil de, şiddet uygulayan şeyler, *karşılaşılan* göstergeler. Bunlar "aynı zamanda zıt algılardır" der Platon (Proust ise şöyle der: İki yerde, iki zamanda ortak duygulanım). Duyumsanabilir gösterge bize şiddet uygular: Belleği seferber eder, ruhu hareketlendirir; ardından ruh düşünceyi duygulandırır, duyarlılığın zorunluluğunu iletir, düşünülmesi gereken tek şey olarak özü düşünmeye zorlar. Bu anda yetiler, her birinin karşı karşıya geldiği ve kendi sınırına ulaştığı aşkın olan bir uygulamaya varırlar: Göstergeyi kavrayan duyarlılık; onu yorumlayan ruh, bellek; özü düşünmek zorunda olan düşünce. Sokrates haklı olarak şöyle söyleyebilir: Dosttan çok Aşkım, âşık olanım; felsefeden çok sanatım; iyi niyetten çok torpilim, zorunluluk ve şiddetim. *Şölen*, *Phaidros* [*Phèdre*] ve *Phaidon* üç büyük gösterge incelemesidir.

Fakat Sokratesci demon, ironi karşılaşmalardan önce gelmektir. Sokrates'te akıl, karşılaşmalardan önce gelir; onları harekete geçirir, onlara neden olur ve onları düzenler. Proust'un mizahı, daha farklı bir türdendir: Yunan ironisine karşı Yahudi mizahı. Göstergeler konusunda yetenekli olmak, onlarla karşılaşmaya ve onların şiddetine açılmak gerekir. Akıl her zaman daha sonra gelir, sonra geldiğinde iyidir, hatta yalnızca sonra geldiğinde iyidir. Platonculukla olan bu farklılığın nasıl pek çok başka farklılığa da neden olduğunu gördük.

Logos yoktur, yalnızca hiyeroglifler vardır. Demek ki düşünmek yorumlamaktır, çevirmektir. Özler hem çevrilecek şey hem de çevirinin kendisidir, aynı anda gösterge ve anlamdır. Bizi düşünmeye zorlamak için göstergeye sarılır, zorunlu olarak düşünülmüş olmak için de anlamın içinde açılır. Her yerde hiyeroglif vardır; ki onun ikili sembolü karşılaşmanın rastlantısallığı ve düşüncenin zorunluluğudur: "Beklenmedik ve kaçınılmaz."

İKİNCİ KISIM

EDEBİYAT MAKİNESİ

BÖLÜM 1

ANTİ-LOGOS

Proust, Atina ile Kudüs karşıtlığını kendi tarzında yaşamıştır. Arayış süresince pek çok şeyi veya kişiyi dışarıda bırakmıştır; bu şeyler veya kişiler görünürde aykırı bir dağınıklık oluştururlar: Gözlemciler, dostlar, filozoflar, konuşkanlar, Yunan tarzı eşcinseller, entelektüeller ve gönüllüler. Fakat bunların hepsi de *logos*'a aittir ve farklı sıfatlarla tek ve aynı evrensel diyalektiğin karakterleridir: Bütün yetilerin istemli olarak uygulandığı ve Aklın başkanlığında Şeylerin gözlemini, Yasaların keşfini, Sözcüklerin oluşumunu ve Fikirlerin çözümlenmesini birbirine bağlamak ve sürekli olarak Bütünü Parçaya ve Parçayı Bütüne bağlayan ağı örmek için yardımlaştıkları Dostlar arasındaki Sohbet biçimindeki diyalektik. Her şeyi bir bütün olarak gözlemlemek, sonra da yasasına uygun olarak onu, İdesi sayesinde her bir parçada mevcut olan bir bütünün parçası olarak düşünmek: Zaten dostların sohbetinde, filozofların rasyonalist ve analitik hakikatinde, bilim adamlarının yönteminde, edebiyatçıların uyumlu sanat eserinde, herkesin kullandığı sözcüklerin uzlaşımsal sembolizminde farklı biçimlerde bulduğumuz bu bütünselleştirme eğilimi, işte evrensel logos da bu değil midir?[1]

---

[1] Diyalektik dışsal özelliklerinden ayrılmazdır; Bergson, diyalektiği, dostlar arasındaki sohbet ve sözcüklerin kentteki uzlaşımsal anlamlaması biçiminde iki özellikle tanımlar (Bkz. *La pensée et le mouvant*, PUF, s. 86-88).

Logosta, sayesinde Aklın her zaman *önce* geldiği, bütünün zaten mevcut olduğu, yasanın uygulandığı şeyden önce bilindiği biçiminde ne kadar gizlenmiş de olsa bir yön vardır: Zaten bize verilmiş olanı keşfettiğimiz ve şeylerden de yalnızca zaten orada olanı türettiğimiz biçimindeki diyalektik aldatmaca. (Kendi ortamını etkileyen bir bütün olarak görme pahasına olsa bile Eseri, bir ailenin, dönemin ve ortamın ürünü olarak değerlendirmek için bir yazarın dostlarını sorguladığında Sainte-Beuve'de ve nefret edilesi yönteminde de bir Logos kalıntısı görebiliriz. Bu yöntem onu, Baudelaire ile Stendhal'i, Sokrates'in Alkibiades'i ele aldığı gibi ele almaya götürmüştür: Bilinmesi kendi yararlarına olan iyi çocuklar. Ve Goncourt da, "salon oyunlarıyla iç içe geçmiş tamamen üst düzey sohbetler için" toplanmış misafirleri ve Verdurinlerin akşam yemeği partisini gözlemlediğinde yine Logos kırıntılarına sahiptir.)[2]

Arayış bir dizi karşıtlık üzerine kurulmuştur. Proust gözlemin karşısına duyarlılığı koyar. Felsefenin karşısına düşünceyi. Tefekkürün karşısına çeviriyi. Aklın önce geldiği ve "bütüncül bir ruh"un kurgusunda bir araya getirdiği bütün yetilerimizin mantıklı ya da birleşik kullanımının karşısına, bütün yetilerimizi hiçbir zaman bir arada kullanamadığımızı ve aklın da her zaman sonra geldiğini gösteren mantıksal ya da birleşik olmayan kullanımı koyar.[3] Aynı zamanda aşk dostluğun karşısındadır. Sohbet de sessiz yorumun. Yunan eşcin-

---

[2] *Yakalanan*, s. 19-23. Proust, Arayış'ın değişmez temalarından olan *gözlem* eleştirisini Goncourt pastişinde olabildiğince ileri götürür.

[3] *Sodom*, s. 165, *sonra* gelmesi gereken akıl hakkında bkz. *Yakalanan*, s. 188 – ve *Contre Sainte-Beuve*'ün önsözünün tamamı.

selliği lanetli olan Yahudiliğin eşcinselliğinin karşısında yer alır. Sözcüklerin karşısında adlar. Apaçık anlamlamalar karşısında örtük göstergeler ve sarılmış anlamlar. "Benim hayatta izlediğim yol, fonetik yazıyı, ancak harfleri bir simgeler dizisi olarak algıladıktan sonra kullanan ulusların izlediği yolun tersiydi; yıllar boyunca insanların gerçek hayatlarını ve düşüncelerini, onların isteyerek yaptıkları doğrudan açıklamalarda aramış olan ben, şimdi onlar yüzünden, aksine, gerçeğin akılcı ve çözümleyici bir ifadesi olmayan tanıklıkları önemsiyordum sadece; söylenen sözlerin kendileri, ancak heyecanlanan bir insanın yüzüne hücum eden kan veya ani bir sessizlik gibi yorumlanmaları şartıyla bana bir bilgi sağlıyorlardı" [*Mahpus*, s. 85]. Bu, Proust'un Doğrunun mantığının yerine basit bir motifler psikofizyolojisi koyduğu anlamına gelmez. Onu, berrak imgelerde ve aklın apaçık ortadaki fikirlerinde değil de, şart koşulmuş ve karışık olanda ve bulunduğu yerde aramaya iten şey, hakikatin varlığıdır.

Arayış'ın, her biri belirli bir yanıyla Logos'a bağlı olan üç ikincil karakterini ele alalım: dostluk tutkunu entelektüel Saint-Loup; aklını diplomasinin uzlaşımsal anlamlamalarına takmış olan Norpois; çekingenliğini otoriter bilimsel söylemin soğuk maskesi altında gizleyen Cottard. Bununla birlikte bu karakterlerin her birisi kendi tarzında Logos'un iflasını açığa çıkarır ve yalnızca kendilerini Arayış'ın belli bir bölümüyle bütünleştiren sessiz, parçalar halinde ve alttaki görünmeyen göstergelerle olan yakınlıklarından dolayı geçerlidir. Cahil aptal Cottard dehasını teşhiste, yani ikircil belirtilerin yorumunda bulur [*Genç Kızlar*, s. 9, 67]. Norpois, sosyetenin uzlaşımları gibi diplomasinin uzlaşımlarının da kullanılan apaçık anlamlamaların altındaki

saf göstergeleri seferber ettiğini ve onardığını bilir.[4] Saint-Loup savaş sanatının, bilim ve akıl yürütmeden çok her zaman kısmi olan göstergelere, yani her zaman heterojen etkenlerin kuşattıkları ikircikli göstergelere ya da düşmanı yanıltmaya yönelik sahte göstergelere nüfuz edilmesine bağlı olduğunu açıklar [*Guermantes*, s. 97-98]. Savaşın, siyasetin veya cerrahlığın Logos'u yoktur; tam tersine maddelere sarılmış şifreler ve bütünselleştirilemez parçacıklar vardır ve bu şifreler strateji uzmanı, diplomat ve hekimin her birisini, bilgin diyalektikçiden çok Madam de Thebes'e daha yakın olan ilahi bir yorumcunun yerine tam oturmamış parçacıkları yapar. Proust her yerde göstergelerin ve belirtilerin dünyasının karşısına sıfatların dünyasını, Logosun dünyasının karşısına pathos dünyasını, hiyerogliflerin ve kavram-yazıların dünyasının karşısına analitik ifadeyi, fonetik yazıyı ve rasyonel düşünceyi koyar. Sürekli olarak reddedilen şey Yunanlılardan miras alınan büyük temalardır: *philos* [sevgi], *sophia* [bilgi], *dialogue*, *logos*, *phone* [ses]. Ve yalnızca kabuslarımızdaki fareler "Çiçerocu nutuklar atarlar." Göstergelerin dünyası, Logosun dünyasıyla beş bakış açısından karşı karşıya gelir: dünyada kesip ayırdığı parçaların şekliyle, açınladığı yasanın doğasıyla, gerektirdiği yetilerin kul-

---

[4] *Guermantes*, s. 229: "... Mösyö de Norpois, olayların izleyeceği seyri kaygıyla beklerken, gelişmelerin kendisine *Barış* ya da *Savaş* kelimeleriyle değil, görünürde sıradan, ama aslında korkunç veya kutlu bir kelimeyle bildirileceğini gayet iyi bilirdi, bu kelimeyi, diplomat, şifreyi bildiğinden derhal çözebilir, Fransa'nın haysiyetini ayakta tutmak amacıyla, aynı derecede sıradan bir başka kelimeyle cevap verir ve düşman ülkenin bakanı bu kelilmenin ardında derhal Savaş kelimesini görürdü."

lanımıyla, bundan ortaya çıkan birlik türüyle, bunları çeviren ve yorumlayan dilin yapısıyla. Parça, yasa, kullanım, birlik, üslup biçimindeki bütün bu bakış açılarından yola çıkarak gösterge ile logosu, pathos ile logosu karşılaştırmak ve karşı karşıya koymak gerekir.

Bununla birlikte Proust'un belli bir Platonculuğu olduğunu gördük: Bütün Arayış, anımsamaların ve özlerin bir deneyimdir. İstemdışı uygulamalarında yetilerin birleşik olmayan kullanımlarının, göstergelerin şiddetine açılan bir duyarlılığı, onları yorumlayan ve anlamını yeniden bulan anımsayıcı bir ruhu ve özü keşfeden akıllı bir düşünceyi belirleyen Platon'da kendi modeline sahip olduğunu biliyoruz. Fakat apaçık bir farklılık burada müdahele eder. Platoncu anımsamanın kalkış noktası oluşlarında, çeşitlemelerinde, dengesiz karşıtlıklarında, "karşılıklı kaynaşmaları"nda (örneğin bazı açılardan eşit olmayan eşitlik, küçük haline gelen büyük, hafiften ayrılamaz olan ağır ...) ele alınan ve iç içe kavranan duyumsanabilir ilişkilerde ya da niteliklerdedir. Fakat bu niteliksel oluş bir durumu, kendi gücüne göre olabildiği kadar İde'yi taklit eden dünyanın bir durumunu temsil eder. Anımsamanın varış noktası olarak İde dengeli Özdür, zıtları ayıran ve bütüne doğru ölçüyü dahil eden (yalnızca eşit olabilen eşitlik) kendi içindeki şeydir. Bu nedenle İde, sonradan keşfedilse bile her zaman "önce"dir, her zaman önvarsayılır. Başlangıç noktası ancak varış noktasını taklit etme kapasitesiyle geçerlidir; öyle ki yetilerin birleşik olmayan kullanımı, tek bir Logos'ta onları bir araya getiren diyalektiğe bir "giriş"tir, bizi bütün dairenin çizilmesine hazırlayan yayların yapımı gibi. Proust'un diyalektik eleştirisini özetlerken söy-

lediği gibi burada Akıl her zaman önce gelir.

-Arayış'ta artık aynı şey söz konusu değildir: Niteliksel oluş, karşılıklı kaynaşma ve "dengesiz karşıtlık," şeylerin veya dünyanın halinde değil de bir *ruh halinde* bulunur. Günbatımının eğik bir ışını, bir koku, bir tat, bir hava cereyanı, geçici niteliksel bir karmaşa, hepsi de değerlerini, içine sızdıkları "öznel bir taraf"a borçludur. Zaten bu nedenle anımsama müdahale eder: Çünkü nitelik, onu yaşadığımız ilk defasında onu tecrübe etmekte özgür olmadığımız için öznel bir çağrışım zincirinden ayrılmazdır. Kuşkusuz öznenin tarafı asla Arayış'ın son sözü değildir: Vinteuil'ün cümleciğini, Odette'e duyduğu aşkla veya cümleciği işittiği Koru'nun yapraklarıyla bağdaştırarak basit çağrışımlarda kalması, kendi ruh halinin mahpusu olması, Swann'ın zayıflığıdır [*Swann*, s. 245-246; *Genç Kızlar*, s. 97]. Öznel ve bireysel çağrışımlar Öze doğru aşılmak için vardırlar; Swann bile sanatın zevkinin, "aşkın zevki gibi sadece bireysel olacak yerde" "üstün bir gerçekliğe" gönderme yaptığını hisseder. Fakat öte yandan öz, dünyayı bir bütün olarak birleştiren ve oraya doğru ölçüyü katan dengeli öz ve görülmüş ideallik değildir. Proust'a göre öz, biraz önce göstermeye çalıştığımız gibi, görülen bir şey değil de bir tür üstün bir *bakış açısı*'dır. Aynı anda dünyanın doğuşunu ve bir dünyanın özgün özelliğini gösteren indirgenemez bir bakış açısı. Bu anlamda sanat eseri dünyanın başlangıcını oluşturur ve sürekli yeniden oluşturmaya devam eder, fakat aynı zamanda da, diğer dünyalardan mutlak olarak farklı özgün bir dünyayı oluşturur ve onu kavradığımız yerden tamamen ayrı cisimsiz yerleri ya da manzaraları kuşatır [*Swann*, s. 362; *Mahpus*, s. 246-247; *Yakalanan*, s. 203-204].

Kuşkusuz Proust'u Henry James'e yaklaştıran bakış açısının bu tür bir estetiğidir. Fakat önemli olan bakış açısının, özün ruh halini aşması gibi, bireyi aşmasıdır: Bakış açısı, kendisini oraya yerleştirenden üstün kalır ya da oraya varanların hepsinin özdeşliğini güvence altına alır. O bireysel değil, tam tersine bireyselleştiricidir. İşte Proustçu anımsamanın özgünlüğü de tam olarak burada yatar: Bir ruh halinden ve bunun çağrışımsal zincirlerinden –Platon'un tarzında dünyanın bir halinden görülen nesnelliklere değil de– yaratıcı ya da aşkın olan bir bakış açısına varır.

Öyle ki birlik sorunu gibi nesnellik sorununun bütünü de, modern edebiyatta temel olan ve "modern" denilmesi gereken bir tarzda yer değiştirmiş bulunur. Onu yeniden üretmesi gereken dünya hallerinde olduğu gibi onu ilham vermesi gereken özlerde ya da İdelerde de düzen yıkılmıştır. Dünya kırıntı ve kaos olmuştur. Tam anlamıyla anımsama öznel çağrışımlardan asal bir bakış açısına vardığı için, nesnellik yalnızca sanat eserinde olabilir: dünya halleri olarak anlamlamalı içeriklerde olduğu gibi dengeli öz olarak da ideal anlamlamalarda artık yoktur, yalnızca eserin anlamlamalı biçimsel yapısında, yani üslupta vardır. Artık şunu söylemek söz konusu değildir: Yaratmak yeniden anımsamaktır – daha doğrusu yeniden anımsamak yaratmaktır, *çağrışımsal zincirin kırıldığı, oluşmuş bireyin dışına sıçradığı, bireyselleştirici bir dünyanın doğuşuna aktarıldığı bu noktaya kadar gitmektir.* Şunu söylemek de söz konusu olamaz: Yaratmak düşünmektir – daha doğrusu düşünmek yaratmaktır ve her şeyden önce düşüncede düşünme edimini yaratmaktır. Düşünmek düşündürtmektir. Yeniden anımsamak yaratmaktır, anıyı yaratmak değil de hâlâ fazlaca maddi olan

anının manevi eşdeğerini yaratmaktır, bütün çağrışımlar için geçerli olan bakış açısını, bütün imgeler için geçerli olan üslubu yaratmaktır. Deneyimin yerine deneyimden söz ediş tarzımız ya da onu ifade ettiğimiz kalıbı, dünyadaki bireyin yerine dünyaya ilişkin bir bakış açısını koyan ve anımsamayı gerçekleştirilmiş bir yaratılış yapan üsluptur.

Yunan dünyasında da göstergelerle karşılaşırız: hezeyan, aşk ve ölümün Platoncu büyük üçlemesi: *Phaidros*, *Şölen* ve *Phaidon*. Yunan dünyası güzel bir bütünlük olarak Logos'ta yalnızca kendini ifade etmez, aynı zamanda aforizma nesneleri olarak parçacıklarda ve bölüntülerde, birbirinden ayrılmış yarımlar olarak sembollerde, kehanet göstergelerinde ve kahinlerin hezeyanınında kendisini ifade eder. Fakat Yunan ruhu, her zaman şeylerin sessiz dili olan göstergelerin, bir diyalektikte yeniden düzenlenmiş, bir *philia* ile yeniden barıştırılmış, bir *sophia* ile uyumlaştırılmış, önce gelen bir Akıl ile yönetilmiş Logos'un yıkıntıları olan, değişken ve aldatıcı, sakat bırakılmış bir sistem olduğu hissine kapılmıştır. En güzel Yunan heykellerinin melankolisi, kendilerini canlandıran Logos'un parçacıklara bölünmesi önsezisidir. Koro başı, yalnızca kadınlara layık olan yalancı ve parçalar halindeki dil, Klytaimnestra'ya zaferi haber veren ateş göstergelerine karşı başka bir dili, yani doğru ölçü, mutluluk ve hakikate uygun bir biçimde Bütünü Bir'de toplayan habercinin logosunu koymuştur.[5] Göstergelerin dilindeyse tam tersine, aldatmak için yapılmış olan şeylerde, hakikati gizleyen şeyin kurnazlıklarında, bir yalanın ve fela-

[5] Aiskhylos, *Agamemnon*, 460-502 (Henri Maldiney, göstergelerin dili ile *logos* karşıtlığını inceleyerek bu dizeleri yorumlamıştır: *Bulletin Faculté de Lyon*, 1967).

ketin parçalarında yalnızca hakikat vardır: Yalnızca kendisine ihanet edilmiş bir hakikat vardır, yani profil ya da parçaların açığa çıkarıldığı ya da düşmana teslim olmuş bir hakikat vardır. Spinoza'nın Peygamberliği tanımlarken söylediği gibi Logos'tan yoksun bırakılmış, yani göstergelerin diline indirgenmiş Yahudi peygamber, Tanrı göstergesinin aldatıcı olmadığına ikna olmak için her zaman bir göstergeye ihtiyaç duymuştur. Çünkü Tanrı bile onu aldatmak isteyebilir.

Bir kısım kendisi için geçerli olduğunda, bir parçacık kendi içinde konuştuğunda, bir gösterge ortaya çıktığında bunu ancak tamamen farklı iki tarzda yapabilir: Ya kendisinin içinden alındığı bütünü sezmemize, ait olduğu organizmanın ya da heykelin yeniden oluşturulmasına ve onunla uyuşan diğer parçanın aranmasına izin verdiği için; ya da tam tersine ona karşılık gelen başka parça, girebileceği bütünlük, alınıp geri verilebileceği birlik olmadığı için. İlk tarz Yunanlılarınkidir: Bu şekilde yalnızca "aforizmaları" hoş görebilirler. En küçük parçanın bir *mikrokozmoz* olması gerekir ki, onda bir *makrokozmozun* daha büyük bütününe bir aidiyeti orada görebilelim. Göstergeler, ortaçağ ve Rönesans Platonculuğunda da görüldüğü gibi büyük bir Canlıyı oluşturan benzeşimlere ve eklemlemelere göre düzenlenir. Dünyanın bir düzeninde, onu kırdığı anda bile bir Logos'u gösteren anlamlamalı içerik ve ideal anlamlamalar ağında bulunurlar. Onları Platon'un Yahudileri yapmak için Sokrates öncesi fragmanlara bile başvuramayız; zamanın eserlerini indirgediği parçalanmış hale yönelik bir niyete dönüştüremeyiz.

Tam tersine nesnesi ya da daha doğrusu öznesi Zaman olan bir eser. Artık yeniden birleşemeyen kısımlarla, aynı yapbozun içine gi-

remeyen, önce gelen bir bütünlüğe ait olmayan, hatta kaybolmuş bile olsa aynı birlikten ortaya çıkmayan parçalarla ilgili olup bunları beraberinde sürükler. Belki de zaman budur: Uyumlaştırılmasına izin vermeyen, aynı ritme göre gelişmeyen ve üslup nehrinin aynı hızda sürüklenmediği boyut ve biçimleri farklı olan parçaların nihai varoluşu. Kozmosun düzeni yıkılmış, çağrışımsal zincirlerde ve bağlantısız bakış açılarında paramparça olmuştur. Göstergelerin dili, felaketin ve yalanın kaynaklarına indirgenmiş bir durumda kendisi için konuşmaya başlamıştır; artık varlığını sürdüren bir Logos'a dayanmaz: Dış referans olmaksızın, alegorik ya da benzeşimsel bir koordinat sistemi olmaksızın kullandığı parçalanmış malzemeyi deşifre edebilecek tek şey sanat eserinin biçimsel yapısıdır. Proust anımsama konusunda öncüler aradığında Baudelaire'i anar, fakat yöntemi fazlaca "istemli" kullanmış olmasını, yani Logos'un egemen olduğu bir dünyada fazlaca Platoncu olan nesnel eklemlemeler ve benzeşimler aramış olmasını eleştirir. Oysa bunun tersine Chateaubriand'ın cümlesinde sevdiği şey, günçiçeğinin kokusunun "... bize vatanımızın bir esintisi değil, *sürgündeki bitkiyle alakasız, hatırlama ve hazzın duygudaşlığından yoksun* vahşi bir Newfoundland rüzgârı" [Chateaubriand'tan alıntı, *Yakalanan*, s. 226] tarafından getirilmiş olmasıdır. Burada, bir bütünde bir araya gelme olarak sempati olmadığı, daha doğrusu habercinin kendisi, ne haberine ne de bu haberi alana karşılık gelmeyen aykırı bir parça olduğu için Platoncu bir anımsamanın söz konusu olmadığını anlamalıyız. Proust'ta her zaman böyledir ve onun tamamen yeni, hatta modern anımsama görüşü de budur: *Çağrışımsal aykırı bir zincir yalnızca yaratıcı bir bakış açısı tarafından birleştirilmiştir ve bu bakış açısı*

bütünde aykırı kısmın rolünü oynar. Karşılaşmanın ya da tesadüfün saflığını güvence altına alan ve önce gelmesini önleyerek aklı bastıran yöntem de budur. Proust'ta, her parçanın bütünü önceden belirlediği ve bütünün de parçaları belirlediği (sanat eserinin diyalektik kavranışı) organik bütünlük olarak sanat eserine ilişkin basmakalıp sözler aramak boşunadır. Vermeer'in tablosu bile bir Bütün olarak değil de başka bir dünyanın bir parçası olarak buraya dikilmiş küçük sarı duvar parçası sayesinde geçerlidir [*Mahpus*, s. 183]. Vinteuil'ün "araya sıkıştırılmış, epizodik" cümleciği için de aynı şey geçerlidir; bu cümlecik hakkında Odette Swann'a şöyle der: "Gerisine ne ihtiyacınız var? *Bizim* parçamız budur" [*Swann*, s. 218-219]. Genelinde "neredeyse İran üslubu"nu aradığımızda hayal kırıcı olan Balbec kilisesi, tam tersine "Çinvari ejderhaları"nı temsil eden uyumsuz kısımlarından birinde güzelliğini gözler önüne serer [*Genç Kızlar*, s. 328]. Balbec'in ejderhaları, Vermeer'in duvar parçası, cümlecik, gizemli bakış açıları, Chateaubriand'ın rüzgârının söylediklerinin aynısını söyler bizlere: "Sempati"siz davranırlar, eseri bir organik bütünlük haline getirmezler, tam tersine bir kristalleşmeyi belirleyen bir parça gibi davranırlar. Proust'ta, sanatta olduğu gibi cinsellikte de hayvansal bütünlük modelinin yerine bitkisel modelin geçmesinin bir rastlantı olmadığını görürüz. Konusu zaman olan böylesi bir eser aforizmayla yazılmaya bile ihtiyaç duymaz: Anti-logos bir üslubun kıvrımlarında ve halkalarında nihai parçaları toplamak, her biri farklı bir tümele gönderme yaptığı ya da bütünün hiçbir tümele ya da üslubun bütünün dışında hiçbir tümele gönderme yapmayan her parçasını farklı hızlarda peşinden sürüklemek için bunca dolambaçlı yoldan geçer.

BÖLÜM 2

KUTULAR VE KAPLAR

Proust'un belirsiz ve karışık olsa bile, Arayış'ın önceden belirlenmiş birliğini düşündüğünü ya da sonradan bunu bulduğunu, aslında başından beri bunun, bütünü canlandırdığını öne sürmek, onu kötü gözle okumak ve kendisinin tam olarak karşı çıktığı basmakalıp organik bütünlük ölçütlerini ona uygulamak ve yaratmakta olduğu tamamen yeni birlik görüşünü görememek anlamına gelir. Çünkü gerçekten de şu noktadan yola çıkmak gerekir: nihai çeşitliliğini temin eden kopukluklar, boşluklar, eksiklikler ve duraklamalarla Arayış'ın bölümleri arasında aykırılık, oransızlık ve ufalanma vardır. Bu açıdan iki temel figür vardır; biri daha çok içeren-içerik ilişkisiyle diğeri ise parçalar-bütün ilişkisiyle ilgilidir. Birincisi *iç içe geçme*, *kuşatma*, *şart koşma* figürüdür; şeyler, kişiler ve adlar tamamen farklı, bambaşka nitelikteki bir şeyin çıkartıldığı kutulardır, ölçüsüz içeriktir. "... Sebebini anlayamadığım bir şekilde bana dopdolu, açılmaya ve kendilerini sadece dış kabuğu oldukları bir şeyleri bana sunmaya hazır görünen çatının çizgisini, taşın rengini tam olarak hatırlamaya çalışıyordum bütün benliğimle" [*Swann*, s. 183]. "Egzotik bir ülkeden gelmiş ... şüpheli bir kutuya benzeyen bu çiğ biçimde boyalı, göbekli ve kapalı şahsiyet" [*Sodom*, s. 453] Mösyö de Charlus, sesinde genç kız sürüleri ve koruyucu dişi ruhlar barındırır. Özel adlar, gösterdikleri

varlığın üzerine kendi niteliklerini yansıtan yarı açık kutulardır: "O zamanki Guermantes ismi aynı zamanda, içi oksijen veya başka bir gazla doldurulmuş küçük bir balon gibidir" [*Guermantes*, s. 11] ya da doğru rengi "elde ettiğimiz" şu "küçük tüpler" gibidir. Öykülemecinin bu ilk kuşatma figürüyle ilişkili etkinliği *açıklamaktır*, yani içerene oransız gelen içeriğin katlarını açmak, geliştirmektir. İkinci figür ise daha çok *karmaşıklık* figürüdür: Bu kez simetrisiz ve bağlantısız parçaların bir arada varolması söz konusudur; bunlar ya iyice ayrılmış yarılar gibi düzenlenmişlerdir ya da "taraflar" ya da karşıt yollar gibi yönlendirilmişlerdir ya da sabit ödülleri değiştiren, hatta karıştıran bir piyango çarkı gibi dönmeye, çevrinmeye başlarlar. Bu durumda öykülemecinin etkinliği *seçmek*, *tercih etmektir*; en azından görünürdeki etkinliği budur, çünkü çok sayıdaki farklı güç –ki bu güçlerin kendileri de onda karmaşıktır– onun sahte-iradesini belirlemek, karmaşık birleşiminde belli bir kısmı, dengesiz karşıtlıkta belli bir tarafı, daireler çizen karanlıklardaki belli bir ödülü seçmek için uygulanmaktadır.

Birinci figüre yarı açık kutu imgesi, ikincisine de kapalı kap imgesi egemendir. *Birincisi (içeren-içerik) ortak ölçüsü olmayan bir içeriğin konumundan dolayı geçerlidir; ikincisi (parça-bütün) bağlantısız bir yakınlığa karşıtlıktan dolayı geçerlidir.* Bunlar kuşkusuz sık sık birbirleriyle karışırlar, birinden diğerine geçerler. Örneğin Albertine'de bu iki özellik vardır: Bir yandan pek çok karakteri, her biri, arzunun ince ayrıntılarına ve koşullarına göre seçmesini bilmemiz gereken farklı bir optik araçla görüldüğünü söyleyebileceğimiz çok sayıda genç kızı kendi

içinde *karmaşıklaştırır*; öte yandan plajı ve dalgaları *şart koşar* ya da kuşatır, bir kabloyu açar gibi açmasını, geliştirmesini bilmemiz gereken "denizle ilgili bir dizi izlenimi" bir arada tutar.[1] Yine de Arayış'ın büyük kategorilerinin her biri, kaynağını oluşturmayan figüre ikincil olarak katılma biçimine kadar bu figürlerden birine aidiyete, tercihe işaret eder. Hatta bu nedenle her büyük kategoriyi, çifti [double] diğer figürde bulunan ve belki de hem aynı hem tamamen farklı olan bu çiftinden ilham almış iki figürden birinde tasavvur edebiliriz. Örneğin dil ile ilgili olarak: Özel adlar her şeyden önce bütün güçlerini, çıkardığımız kutulardan alırlar ve hayal kırıklığından dolayı boşaltıldıklarında evrensel tarihi "dört duvar arasına kapatarak," "hapsederek" birbirlerine göre düzenlenirler; fakat cins adları, yorumcu tarafından seçilen bağlantısız yalan ve hakikat parçalarını söyleme dahil ederek değer kazanırlar. Ya da yetiler açısından: İstemdışı belleğin etkinliği daha çok kutuları açmak, gizli bir içeriği yaymaktır, diğer kutupta ise arzu, hatta uyku, kapalı kapları, dairesel "tarafları" döndürürler ve uykunun belli bir derinliğine, uyanmanın belli bir yakınlığına, aşkın belli bir derecesine en çok uyan şeyi seçerler. Ya da aşkın kendisinde: arzu ve bellek, biri bağlantısız Albertine'leri çoğaltmakla, diğeri oransız "anı bölgelerinden" Albertine'i çıkartmakla meşgulken kıskançlık tortuları oluşturmak için bir araya gelirler.

Öyle ki, en azından özgün farklılığını belirlemek için iki figürden birini soyut olarak ele alabiliriz. İlk önce içerenin ve içeriğin tam olarak ne olduğunu, birbirleriyle ilişkilerinin, "açıklama" biçiminin ne olduğunu, içerenin direncinden ya da içeriğin kaçışından dolayı

[1] *Guermantes*, s. 326-327. İki yön "öte yandan" ile vurgulanmıştır.

hangi zorluklarla karşılaştığını ve her şeyden öte de karşıtlık, kopukluk, boşaltma, kesilme, vs gibi ikisinin oransızlığının nerede müdahale ettiğini kendimize sorarız. Madlen örneğinde Proust, bir fincanın içine daldırıldığında kabarıp açılan, yani "açıklanan" küçük Japon kağıt parçalarını kullanır: "Hem bizim bahçedeki, hem M. Swann'ın bahçesindeki bütün çiçekler, Vivonne Nehri'nin nilüferleri, köyün iyi yürekli sakinleri, onların küçük evleri, kilise, bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı" [*Swann*, s. 53]. Fakat bu yaklaşık olarak doğrudur. Gerçek içeren fincan değil, duyumsanabilir niteliktir, tattır. İçerik de bu tada bağlı bir zincir, Combray'de bilinen şeylerin ve kişilerin zinciri değil de, öz olarak Combray, saf Bakış Açısı olarak –hatta bu bakış açısına göre yaşanan her şeyden üstün– ve kendisine doğru yolun yalnızca yarısını kateden çağrışımsal zincirle bir kopma ilişkisinde kendisi için ve muhteşemliği içinde ortaya çıkan Combray'dir.[2] İçerik öylesine tamamen kaybolmuştur ki, asla elde edilmemiştir, onu yeniden fethetmek bir yaratmadır. Özellikle de bireyselleştirici bir bakış açısı olarak Öz, koptuğu bütün bireysel çağrışım zincirinin üstesinden geldiği için Öz, bütün zinciri yaşamış olan beni –yoğun bir biçimde de olsa– hatırlatma gücüne değil de, asla

[2] Daha önce madlen örneğinin başarılı bir *açıklama* olduğunu belirtmiştik (oysa örneğin üç ağacın içeriği sonsuza kadar kayıptır). Fakat yine de tam başarılı değildir; çünkü "öz" kullanılmış olsa da öykülemeci "bu hatıranın neden (kendisini) bu kadar mutlu" ettiğini açıklamayan çağrışımsal zincirde kalmıştır. Yalnızca Arayış'ın sonunda teori ve Öz deneyimi kendi konumlarına ulaşırlar.

yaşamadığı saf bir varoluşla yeniden bireyselleştirerek ve kendi içinde yeniden yaşatma gücüne sahiptir. Her hangi bir şeyin "açıklaması" bu anlamda ben'in bir dirilişidir.

Sevilen kişi duyumsanabilir nitelik gibidir, kuşattığı şeyle geçerlidir denmişti. Mümkün bir dünyayı ya da dünyaları, manzaraları ve mekânları, açıklanması, yani katların açılması, küçük Japon kağıtları gibi açılması gereken yaşam tarzlarını –Matmazel de Stermaria ve Bretagne, Albertine ve Balbec– ifade etmeseydi, gözleri taş ve bedeni de bir et parçasından ibaret olurdu. Aşk ve kıskançlık tamamen bu açıklama etkinliği tarafından yönlendirilmiştir. Sanki manzaraların bir kadına sarılmasını gerektiren ve kadının da bedeninde kuşatılmış olarak "içerdiği" manzaraları ve mekânları açmasını gerektiren çift bir hareket vardır [*Swann*, s. 161-162]. Dışavurmak bir başkasının içeriğidir. Burada da içerik ile içeren arasında yalnızca çağrışım ilişkisi olduğunu sanabiliriz. Bununla birlikte çağrışım zinciri gerekli olsa da, Proust'un maddeye biçim vermek ve biçimi maddeyle doldurmak isteyen arzunun bölünmez özelliği olarak tanımladığı bir şey daha vardır.[3] Bunun da ötesinde çağrışım zincirinin yalnızca kendisini kıracak olan bir güce göre varolduğunu gösteren şey, sevilen kişinin ifade ettiği bilinmeyen dünyada kendi içimizde yakalandığımız, kendimizden boşalmış olduğumuz, bu başka evrene çekildiğimiz tuhaf bir bükülmedir [*Genç Kızlar*, s. 260, 328]. Bu nedenle görünmek, sevilen kişinin adımızı söylediğini işitmekle aynı etkiyi yaratır: ağızda çıplak olarak tutulma etkisi [*Swann*, s. 412]. Öykülemecinin zihninde manzara ile sevilen kişinin çağrışımı böylece dağılıp kaybolur – sevi-

[3] *Swann*, s. 91: "... basit ve tesadüfi bir zihinsel çağrışım değildi ..."

len kişinin bakış açısı manzaranın üstüne çıkar, bu öykülemecinin kendisinin dahil olduğu, hatta yalnızca dışlanmasıyla dahil olduğu bir üste çıkıştır. Fakat bu kez çağrışım zincirinin kırılması, Özün ortaya çıkmasıyla aşılmamıştır, tam tersine öykülemecinin benini kendisine geri veren bir boşaltma işlemiyle daha da derinleştirilmiştir. Çünkü yorumcu-öykülemeci, âşık ve kıskanç, daha iyi "açıklamak," yani içerdiği bütün dünyaları boşaltmak için sevilen kişiyi hapsedecek, dört duvar arasına alacak ve zorla alıkoyacaktır. "Albertine'i hapsederek,.... bütün o hareli kanatları aynı anda yeryüzüne kazandırmıştım tekrar .... Yeryüzünün güzelliğini bu kanatlar oluşturuyordu. Bir zamanlar Albertine'in güzelliğini de onlar oluşturmuştu.... Albertine'in renkliliğinden eser kalmamış .... Albertine yavaş yavaş bütün güzelliğini kaybetmişti ... kendi donuk benliğiyle sınırlı, gri bir mahpusa dönüştüğü, ancak benim geçmişi hatırladığım bu şimşekler sayesinde eski renkliliğine kavuştuğu ..." [*Mahpus*, s. 168-169]. Yalnızca kıskançlık bir an onu tekrar bir evrenle doldurur, oysa yavaş yavaş yapılan bir açıklama onu tekrar boşaltmaya çalışacaktır. Öykülemecinin benini kendisine iade etmek ya da geri vermek? Aslında bambaşka bir şey söz konusudur. Söz konusu olan, kayıp Zaman ile yakalanan Zamanın birbirlerine sarılması gibi diriliş yasası ile birbirlerine sarılan ölüm yasasına göre Albertine'i sevmiş olan her bir ben'i boşaltmak, sonuna vardırmaktır. Benler de kendi intiharlarını bulmak, kendi sonlarını yinelemek-hazırlamak, başka bir şeyde tekrar yaşam bulmak ve yaşamlarını yinelemek-anımsamak için aynı inadı sergiler.[4]

---

[4] *Genç Kızlar*, s. 165: "Gilberte'i seven benliğimi, ağır ağır, acımasızca öldürmeye dört elle sarılmıştım; sadece o sırada yaptıklarım konusunda değil, bu-

Özel adlar, hecelerinin niteliklerinden ve içine girdikleri serbest çağrışımlardan ayrılmaz bir içeriğe sahiptir. Fakat gerçek kişilere ya da mekânlara bağlı olan bütün bu çağrışımsal içeriği yansıtmadan kutuyu açamayız, bunun tam tersine kişinin ya da mekânın vasatlığından kaynaklanan zorunlu ve tamamen farklı olan çağrışımlar, birinci diziyi bükûp kırarlar ve bu kez içeren ile içerik arasındaki bir kopukluğu daha da derinleştirirler.[5] İçeriğin eşitsizliği, oransızlığı Arayış'ın bu ilk figürünün bütün yönlerinde her zaman ortaya çıkar: Ya daha önceki bir beni yaşama döndüren bir özün muhteşemliğinde yakaladığımız *kayıp bir içerik*; ya beni ölüme sürükleyen *boşaltılmış bir içerik*; ya da bizi kaçınılmaz bir hayal kırıklığına götüren *ayrılmış bir içerik*; bir dünya asla hiyerarşik ve nesnel olarak düzenlenemez, hatta ona asgari bir tutarlılık ve düzen sağlayan öznel çağrışım zincirleri, aşkın olmakla birlikte, bazıları yokluğun ve kayıp zamanın hakikatlerini diğerleri de mevcudiyetin ve yakalanan zamanın hakikatlerini ifade ederek değişken ve şiddetle birbirlerinin üzerine biniştirilmiş bakış açılarının lehine koparlar. Adlar, varlıklar ve şeyler, kendilerini patlatan içeriklerle tıka basa doludur; içeriklerin içerenleri bir tür dinamitlemelerine şahit olduğumuz gibi tek bir figür değil de, uzlaşmaktan daha çok kendi aralarında çatışan parçalanmış, heterojen haki-

---

nun gelecekteki sonuçları konusunda da keskin bir görüşe sahiptim."

[5] Ters yöndeki iki çağrışım hareketi hakkında bkz. *Genç Kızlar*, s. 212. Özel adların soyağacından ya da etimolojilerinden kaynaklanan hazlarla yeri doldurulmaksızın telafi edilecek olan bu hayal kırıklığıdır. Bkz. Roland Barthes, *Proust et les noms* (*To Honor Roman Jakobson*, Mouton) ve Gerard Genette, *Proust et le langage indirect* (*Figures II*, Editions du Seuil).

katler oluşturan açıklanmış, açılmış içeriklerin patlamasına şahit oluyoruz. Geçmiş bizlere özün içinde geri verilmiş olsa da, şimdiki an ile geçmiş anın birleşmesi bir uzlaşmadan çok bir mücadeleye benzer; bizlere sunulan şey de bir bütünlük veya ebedilik olmayıp "saf halde birazcık zaman," yani bir parçadır [*Yakalanan*, s. 11]. Hiçbir şey asla bir *philia* ile yatıştırılmaz; yerler ve anlar için olduğu gibi birleşen iki duygu bunu ancak mücadele ederek yapar ve bu mücadelede kısa süreli düzensiz bir cisim oluştururlar. Sanatsal Bakış açısı olarak özün dorukta bulunduğu halde bile, başlayan dünya, üzerinde durduğu nihai dağınık parçalar olarak sesleri mücadeleye zorlar. "Az sonra iki motif boğaz boğaza bir mücadeleye giriştiler; ara sıra biri tamamen ortadan kayboluyor, ardından sadece ötekinin bir parçası seçilebiliyordu" [*Mahpus*, s. 256].

Arayış'taki bağdaştırılmaz parçaların bu olağanüstü sürüklenmesini, indirgenemez açıklama hızlarını ya da açılma ritimlerini ortaya koyan da kuşkusuz budur: Bunlar birlikte bir bütün oluşturmazlar, aynı zamanda da bir tür evrenler arası diyalog içinde, her bir parçanın sökülüp alındığı, her birinde farklı olan bir bütünü göstermezler. Eşleşmeyen uçlarına rağmen bunları şiddetle birbirlerinin içine sokan ve sayesinde dünyaya yansıtıldıkları güç, bu parçaların, gizli de olsa bir bütün oluşturmadan, kayıp da olsalar bütünlerden çıkmadan her birinin kısımlar olarak kabul edilmelerine neden olur. Parçaları parçaların içine koyarak Proust, bu parçaların türeyecekleri bir birliğe ya da bu birliğin kendisinin türeyeceği bir birliğe gönderme yapmadan hepsini düşünmemizi sağlar.[6]

---

[6] Georges Poulet şunları söylemiştir: "Proustçu evren, parçalar halindeki bir

Arayış'ın ikinci figürüne, yani özellikle parça-bütün ilişkisini ilgilendiren karmaşıklaştırma figürüne gelince, bunun sözcüklere, kişilere ve şeylere, yani zamanlara ve yerlere uygulandığını görürüz. *Bağlantısız bir yakınlıkta bir parçanın karşıtlığına işaret eden kapalı kap imgesi, burada, içerenle orantısız bir içeriğin konumuna işaret eden yarı açık kutu imgesinin yerine geçer.* Bu nedenle Arayış'ın iki tarafı da, yani Méséglise tarafı ve Guermantes tarafı, "birbirlerine yabancı, farklı öğle sonralarının kapalı ve birbiriyle bağlantısız fanuslarının içine hapsetmesi" [*Swann*, s. 140] yan yana bulunur. Gilberte'in dediği gibi yapmak imkânsızdır: "Méséglise'den geçerek Guermantes'a gidebiliriz." Yakalanan zamanın nihai açınlaması bile bunları birleştirmez ve yakınsa-

---

evrendir, parçaları da parçalar halindeki başka evrenleri içerir.... Daha radikal başka bir süreksizlik olan mekânın süreksizliği, zamansal süreksizlikten önce gelir, hatta onu yönetir" (*L'espace proustien*, Gallimard, s. 54-55). Yine de Poulet, Proust'un eserinde, çok farklı olan özgün niteliğini tanımlamaya çalışmadan bir süreklilik ve birlik haklarını saklı tutmuştur (s. 81, s. 102); öte yandan Proustçu zamanın özgünlüğünü ya da özgüllüğünü inkâr ediyor gibidir (bahanesi de bu zamanın Bergsoncu süreyle hiçbir ilgisi olmamasıdır, bunun mekânsallaştırılmış bir zaman olduğunu iddia eder, bkz. s. 134-136).

En genel kapsamında parçalar halindeki bir dünya sorunu, Maurice Blanchot tarafından ortaya atılmıştır (özellikle *L'entretien infini*, Gallimard). Söz konusu olan, bir bütün oluşturmadığı ve varsaymadığı söylendikten sonra böyle bir dünyanın birliğinin ya da birliği-olmayan şeyin ne olduğunu bilmektir: "Parçacık, yalnızca önceden varolan bir gerçekliğin parçalanması ya da gelecek bir bütünün bir an'ı anlamına gelmemelidir.... Parçacığın şiddetinde bize bambaşka bir ilişki verilmiştir," bu "Dışarıyla yeni bir ilişki"dir, aforizma biçimine indirgenmesine izin vermeyen "birliğe indirgenemez bir doğrulamadır."

maz, tam tersine kendileri de iletişimsiz olan "çapraz kesişen"leri çoğaltır [*Yakalanan*, s. 322]. Aynı şekilde kişilerin yüzünün, "asla bağlanmayacak iki zıt yol" gibi simetrisiz en az iki tarafı vardır: Böylece Rachel, tümel ve tikel taraflara sahiptir; ya da fazla yakında görünen şekilsiz nebülöz tarafı ve uygun mesafeden nefis düzenleme tarafı. Ya da Albertine için, güvene karşılık gelen ve kıskanç kuşkulara tepki veren yüzü [*Albertine*, s. 144; *Guermantes*, s. 142-143, 153]. Yine iki yol ya da iki yön, istatistiksel doğrultulardan ibarettir. Karmaşık bir tümel oluşturabiliriz, fakat *bu kez bin kapalı kapta olduğu gibi kendisi de ikiye bölünmeden* bunu asla oluşturamayız: Böylece Albertine'in yüzü, bir öpücük için kendi içinde topladığımızı sandığımız anda, dudaklarından yanağına gider gibi bir düzlemden bir başkasına sıçrar, abartılı yakınlıktaki her şeyin ayrıştığı nihai ana kadar kapalı kaplar halinde "on Albertine" olur.[7] Her kapta yaşayan, algılayan, arzulayan ve anımsayan, uyanan ya da uyuyan, ölen, intihar eden ve ani sarsıntılarla tekrar dirilen bir ben bulunur: Albertine'in "ufalanması," "parçalanması"na ben'in çoğalması karşılık gelir. Aynı global haber, Albertine'in gidişi, her biri kendi vazosunun dibinde bulunan bütün bu farklı benler tarafından bir haber olarak öğrenilmelidir [*Albertine*, s. 18].

Bu, başka bir düzeyde dünya için de geçerli değil midir? Dünya, "dünyaların," birbirlerinden sonsuzca uzaklıktaki yıldızlar kadar birbirlerinden uzak oldukları istatistiksel bir gerçekliktir ve her dünyanın, en sonunda her şeyin ayrıştığı ve nebülöz haline geri döndüğü

---

[7] *Guermantes*, s. 329: "Bu berbat işaretlerden, nihayet Albertine'in yanağını öpmekte olduğumu anladım."

yakınlık eşiğine ulaşmışcasına öykülemecinin yeni yasaları kavramayı reddettiği büyük son karışımına dek bir Swann veya Charlus'ün, asla Verdurinler tarafından kabul görmemelerine neden olan hiyerarşileri ve göstergeleri vardır. Aynı şekilde söylemler ve sözler *sözcüklerin* istatistiksel dağılımını gerçekleştirir; bu sözcüklerin altında yorumcu, konuşanın ilişkilerine, görüştüğü kişilere ve gizli dünyalara tanıklık eden birbirinden çok farklı tabakalar, aileler, bağlılıklar ve ödünç almaları ayırt eder, sanki her sözcük Logos'un sahte birliğinin ötesinde, belli bir şekilde bulunduğu, içinde belli bir balık türünün yaşadığı belli bir renkteki bir akvaryuma aittir: Örneğin Albertine'in önceki sözcük dağarcığına ait olmayan ve öykülemeciyi, onun başka bir yaş sınıfına ve yeni ilişkilere girdiğinden dolayı daha yaklaşılabilir birisi olduğuna ikna eden bazı sözcükler; ya da öykülemecinin gözünde bütün bir iğrenç dünyayı açığa çıkartan "göt vermek ..." gibi çirkin ifadeler [*Guermantes*, s. 320-322; *Mahpus*, s. 334-337]. Bu nedenle de yalan, logos-hakikatin tersine gösterge diline aittir: Uyuşmayan yapboz imgesine uygun olarak sözcüklerin kendileri, her şeye rağmen yan yana getirilen başka dünyaların başka parçalarıyla değil de, aynı dünyanın başka parçalarına karşılık gelecekleri dünya-parçalarıdır.[8] Demek ki burada, yalancının psikolojisi için sözcüklerde bir tür coğrafi ve dil-

[8] *Swann*, s. 287; *Mahpus*, s. 174. Albertine için olduğu kadar Odette için de, Proust, bir yalanı doğru kılmak için sevilen kişi tarafından kullanılmalarına rağmen yalanın ortaya çıkmasıyla sonuçlanan bu hakikat parçalarından söz eder. Fakat bir öykünün hakikiliği ya da sahteliğiyle ilgili olmadan önce bu "uzlaşmazlık," tek bir cümlede toplanan çok farklı kökenleri ve yan anlamları olan sözcüklerin kendileriyle ilgilidir.

sel bir temel vardır.

Kapalı kaplar da bunu gösterir: bütünlük yalnızca istatistikseldir ve derin anlamdan yoksundur. "Çünkü aşkımız, kıskançlığımız dediğimiz şey, sürekli, bölünmez ve tek bir tutku değildir. Birbirini izleyen sayısız aşktan, farklı kıskançlıklardan oluşur; bunların her biri gelip geçicidir, ama kesintisiz bollukları nedeniyle süreklilik izlenimi, bütünlük yanılsaması uyandırırlar" [*Swann*, s. 382]. Bununla birlikte bütün bu kapalı kısımlar arasında bir geçiş sistemi vardır, ama onu doğrudan bir iletişim ya da bütünselleştirme yöntemiyle karıştırmamalıyız. Méséglise tarafı ile Guermantes tarafı arasında olduğu gibi bütün eser, asla çok olanı Bir'e indirgemeden, çokluğu bir bütün altında toplamadan, tam tersine bu çokluğun özgün birliğini doğrulayarak, Bütün'e indirgenemeyen *bütün* bu parçaları bir araya toplamadan doğrulayarak Albertine'in bir profilinden diğerine, bir Albertine'den diğerine, bir dünyadan diğerine, bir sözcükten diğerine sıçramamıza neden olan *çapraz kesişenler* kurmaya yöneliktir. Kıskançlık, sevgi çokluğunun çapraz kesişenidir; yolculuk, yerlerin çokluğunun çapraz kesişenidir; uyku, anların çokluğunun çapraz kesişenidir. Kapalı kaplar, bazen ayrı kısımlar, bazen karşıt yönler, bazen de (bazı yolculuklarda ya da uykuda olduğu gibi) daire biçiminde düzenlenirler. Fakat dairenin bile etrafını sarmaması, bütünselleştirmemesi şaşırtıcıdır, bu daireler daha çok dolambaçlı yollar ve dirsekler çizer. Trenle yapılan bir yolculukta görülen her şeyin birliği, kapalı kısımlarını muhafaza eden dairenin üzerinde oluşmadığı gibi, kendi görüşlerini çoğaltan seyredilen nesnede de oluşmaz, tam tersine "bir pencereden diğerine" giden ve seyretmekten hiç vazgeçmediğimiz bir çapraz kesişen

üzerinde oluşur.[9] Yolculuklar, yerleri, bağlantılandırmadığı gibi birleştirmez de, yalnızca bunların kendi *farklılıklarını* ortak olarak doğrular (bu ortak doğrulama, doğrulanan farklılıktan farklı bir boyutta –çapraz kesişende– gerçekleşir).[10]

Öykülemecinin etkinliği artık bir içeriği açıklamaya, açmaya yönelik değildir, tam tersine içinde ortaya çıkan benle iletişimsiz bir kısmı, kapalı bir kabı seçmektir. Gruptaki belli bir genç kızı seçmek, genç kızda belli bir duruşu ya da belli bir sabit tavrı, söyledikleri arasında belli bir sözcüğü seçmek, bize çektirdiği acılardan belli bir acıyı seçmek, bu acıyı çekmek, sözcüğü deşifre etmek, bu kızı sevmek için de bütün olası benler arasında yaşattığımız ya da yeniden canlandırdığımız belli bir beni seçmek: İşte karmaşaya karşılık gelen etkinlik budur.[11] En saf biçimiyle bu seçme etkinliği, uyanma anında,

---

[9] *Genç Kızlar*, s. 207: "Tren dönünce ... pembe gökyüzü şeridini kaybettiğime üzülürken tekrar göründü, ama bu sefer karşıki pencerede ve kırmızıydı; demir yolunun ikinci bir dönemecinde orayı terk etti; güzel lal rengi ve değişken sabahımın kesintili, karşılıklı parçalarını yaklaştırıp birleştirmek, tam bir görüntü, devamlı bir tablo elde edebilmek için bir pencereden öteki ne koşup duruyordum." Bu metin bir sürekliliği ve bir bütünselliği çağrıştırır, fakat temel sorun bunların nerede oluştuklarıdır; bakış açısında olmadığı gibi görülen şeyde de değil, tam tersine bir pencereden diğerine giden çapraz kesişende.

[10] *Genç Kızlar*, s. 197: "Ne var ki seyahatin asıl zevki ... yola çıkışla varış arasındaki farkı mümkün olduğunca hissedilmez değil, mümkün olduğunca ... bir bütün olarak, bozulmadan ... hissetmektir."

[11] *Albertine*, s. 129: "Fiziksel acılarda hiç değilse acımızı kendimiz seçmek zorunda kalmayız. Hastalık acıyı belirler ve bize dayatır. Ama kıskançlıkta,

yani uykunun bütün kapalı kapları, bütün kapalı odaları, uyuyanda yalıtılan ve hayalet gibi bulunan bütün benleri belli bir merkezin çevresinde döndürdüğünde uygulanır. Hem llacını seçen uyuyamayanın gözünde daireler çizen farklı uyku odaları ("tatuladan, hintkenevirinden, eterin çok sayıdaki ruhundan kaynaklanan uyku ...") vardır, hem de uyuyan her insan, "etrafındaki saatlerin ipini, yılların ve dünyaların sırasını bir dairede tutar": Uyanmanın sorunu, uykunun bu odasından ve orada olup bitenlerden bulunduğumuz gerçek odaya geçmek, rüya boyunca olduğumuz ya da daha önceden olduğumuz ya da olabileceğimiz bütün benler arasında önceki günün benini bulmak ve son olarak uykunun yüksek Bakış Açılarından ayrılarak bizi gerçekliğe sabitleyen çağrışım zincirlerine kavuşmaktır.[12] *Kimin* seçtiğini sormayız. Kuşkusuz bu hiçbir bendir; çünkü biz kendimiz seçiliriz, sevilecek birisini, hissedilecek bir acıyı seçtiği"miz" her seferinde belirli bir ben seçilir; seçilen bu ben de yaşamaktan ya da yeniden canlanmaktan, bekletmekten kaçınmadan çağrıya yanıt vermekten şaşkındır. Böylece uykudan çıktığımızda "artık hiç kimse değilizdir. Öylesine kayıp bir eşyayı arar gibi düşüncemizi, kişiliğimizi ararken nasıl olup da sonunda bir başkasını değil, kendi benliğimizi buluruz? Tekrar düşünmeye koyulduğumuzda, bizde cisimleşen kişilik, niçin öncekinden farklı bir kişilik değildir? Bu seçimi neyin zorunlu kıldığını, olabileceğimiz milyonlarca insan arasından, niçin tam da bir gün ön-

---

adeta her türden, her yoğunlukta çeşitli acıları dener ve uygun olanda karar kılarız."

[12] Uykunun ve uyanmanın meşhur betimlemeleri için bkz. *Swann*, s. 9-12 ve *Guermantes*, s. 74-77.

ce olduğumuz kişiyi olduğumuzu anlayamayız" [*Guermantes*, s. 77]. Aslında bir etkinlik vardır, yorumcuyu seçtiği gibi yorumlanacak şeyi de *seçen*, göstergeyi ve onu deşifre eden beni seçtiği için öznesi olmadığı gibi nesnesi de olmayan saf bir *yorumlama*, saf bir seçme vardır. Yorumun "bizi" işte budur: "Kaldı ki *biz* diye düşünmeyiz bile ... içi boş bir 'biz' " [*Sodom*, s. 393]. Bundan dolayı uyku bellekten daha derindir, çünkü istemdışı bellek bile kendisine başvuran göstergeye ve önceden seçilmiş yeniden canlandıracağı bene bağlı kalmıştır; oysa uyku, bütün göstergelere sarılan ve bütün yetilerde gelişen saf yorumlamanın imgesidir. Yorumlamanın çapraz kesişenden başka bir birliği yoktur; yalnızca o, her şeyin parçası olduğu tanrısallıktır; fakat onun "tanrısal biçimi," ne parçaları toplar ne de birleştirir; tam tersine ayrı varlık kalmasına da küme oluşturmasına da engel olarak en yüksek, en şiddetli hallerine taşır. Sonuçta Arayış'ın "öznesi," hiçbir bendir, Swann'ı, öykülemeciyi, Charlus'ü paylaştıran, bunları bütünselleştirmeden seçen ya da dağıtan içeriksiz *biz*'dir.

Daha önce nesnel maddeleriyle, öznel çağrışım zincirleriyle, bunları deşifre eden yetisiyle, özle olan ilişkileriyle farklılaşan göstergeleri görmüştük. Bununla birlikte biçimsel olarak göstergeler bütün türlerde bulunan iki tiptendir: Açıklanacak olan açık kutular ve seçilecek olan kapalı kaplar. Bütünselleştirme ve birleştirme olmadan göstergenin her zaman parça olmasının nedeni, içeriğin oransız gücünün tümüyle içerene ve kapalı kabın bağlantısızlık gücünün de tümüyle çevresine bağlı olmasıdır. İletişimsizlik gibi oransızlık da mesafedir; ancak bu mesafe birini diğerinin içine koyan veya bu şekilde yakınlaştıran bir mesafedir. Ve zaman da aslında başka bir şey göstermez:

Mekânsal olmayan mesafeler sistemi, bitişikliğe ya da içeriğe özgü olan mesafe, *aralıksız mesafeler*. Bu açıdan bitişik şeyler arasına mesafeyi katan kayıp zaman ve onun tersine mesafeli olan şeyler arasında bir bitişiklik oluşturan yakalanan zaman, her ikisi de, unutmanın ya da anımsamanın "düzensiz, parçalanmış interpolasyonlarla" etkilemesine bağlı olarak birbirini tamamlayıcı bir biçimde işler. Çünkü kayıp zamanın ve yakalanan zamanın farklılığı burada değildir; kayıp zaman unutma, yakalanan zaman da hastalık ve yaş gücüyle parçaları ayrılmış olarak doğrularken diğeri de anımsama ve diriliş gücüyle bunu yapar.[3] Her ne olursa olsun Bergsoncu bir ifadeyle, zaman, her şeyin verilmediğini gösterir: Bütün verilemez. Bu da, bütünün Bergson'un ya da kendi çıkarları için bütünselleştirme süreci taraftarı olan diyalektikçilerin anladığı biçimiyle bütünün tam olarak zamansal olabileceği başka bir boyutta "olup bittiği" anlamına gelmez. Nihai yorumcu, nihai yorumlama edimi olan zamanın, mekân içinde bir bütün oluşturmayan ve bir ardışıklıkla zaman içinde de bütün oluşturmayan parçaları eşzamanlı olarak doğrulama gibi tuhaf bir gücü vardır. Zaman, zaman mekânları da dahil olmak üzere tam olarak bütün mümkün mekânların çapraz kesişenidir.

---

[3] *Albertine*, s. 178-179. Burada bizim ile henüz yeni olmuş olaylar arasına mesafeler dahil ederek parçalanmış interpolasyon gücüne sahip olan unutmadır; oysa *Sodom*, s. 165'de, interpolasyon ve mesafeli şeylerdeki bitişikliği gerçekleştiren ise anıdır.

BÖLÜM 3

ARAYIŞ'IN DÜZEYLERİ

Bu şekilde parçalanmış bir evrende, bütün parçaları bir araya toplayan bir Logos yoktur; demek ki bunları bir bütüne iliştiren bir yasa, yakalanması, hatta oluşturulması gereken bir bütün yoktur. Bununla birlikte yine de bir yasa vardır; fakat burada değişmiş olan şey onun doğası, işlevi ve ilişkisidir. Yunan dünyası yasanın her zaman ikinci sırada yer aldığı bir dünyadır: Yasa, bütünü kucaklayan ve onu iyiliğe bağlayan logosa göre de ikinci güçtür. Yasa ya da daha doğrusu yasalar yalnızca parçaları yönetir, bunları uyumlu kılar, yakınlaştırır ve bitiştirir, bunların arasına göreceli bir "daha iyi"yi kurar. Bu nedenle yasalar, kendilerini aşan şeyler hakkında bilgi edinmemizi sağladıkları ve "daha iyi"nin bir figürünü, yani belli parçalara, belli bir bölgeye, belli bir ana göre logosta iyiliğin aldığı görünümü belirledikleri ölçüde geçerlidir. Anti-logosun modern bilinçliliği, yasayı radikal bir devrime maruz bırakmış gibi görünmektedir. Bütünselleştirilemeyen ve bütünselleştirilmemiş parçalardan oluşan bir dünyayı yönetmesi bakımından yasa, birinci güç olmuştur. Artık yasa iyi olanı söylemez; tam tersine yasanın söylediği iyidir. Bundan dolayı da yasa ürkütücü bir birlik elde eder: Belli bir şekilde özgül yasa yoktur artık; bunun tersine başka hiçbir özgüllüğü olmaksızın *yasa* vardır. Bu ürkütücü birliğin tamamen boş, salt biçimsel olduğu doğrudur;

çünkü yasa, hiçbir ayrı nesneyi, hiçbir bütünselliği, temel alınabilecek hiçbir İyiliği, gönderme yapan hiçbir Logosu bilmemizi sağlamaz. Parçaları birleştirip uyarlamak şöyle dursun, yasa bunları bölmelere ayırır, bitişikliğin içine bağlantısızlığı, içerenin içine oransızlığı dahil eder. Hiçbir şey bilmemizi sağlamayan yasa, etimizi damgalayarak, ceza uygulayarak bize kendisinin ne olduğunu öğretir; müthiş paradoks da burada yatar, cezalandırılmadan önce yasanın ne istediğini bilemeyiz, demek ki yasaya yalnızca suçlu olarak boyun eğebiliriz, yalnızca suçluluğumuzla yanıt verebiliriz, çünkü yalnızca ayrışık olarak ve bunları daha da çok ayrıştırarak, gövdeleri parçalara ayırarak ve parçaları söküp alarak yasa uygulanabilir. Tam anlamıyla bilinemez olan yasa, işkenceye maruz kalmış gövdemize en katı cezaları uygulayarak kendisini bilinir kılar.

Yasanın modern bilinçliliği, özellikle Kafka'yla çok keskin bir biçim almıştır: *Çin Seddi*'nde seddin parçalı karakteri, inşasının parçalı tarzı ve yasanın bilinmez karakteri –belirlenimi bir suçluluk duygusunun yaptırımının aynısıdır– arasındaki temel bağ ortaya çıkmıştır. Fakat Proust'ta yasa başka bir figür sunar, çünkü suçluluk duygusu, ayrı parçaların bizleri ulaştırdığı daha derin olan bu gerçekliğin kendisi olacak yerde daha derin bir parçalı gerçekliği gizleyen bir görünüş gibidir. Kafka'da ortaya çıktığı biçimiyle yasanın depresif bilinçliliğinin karşısında, bu anlamda, Proust'a göre yasanın şizoid bilinçliliği bulunur. Bununla birlikte ilk bakışta suçluluk duygusuyla, temel konusuyla –eşcinsellik– Proust'un eserinde büyük bir rol oynar. Aşkın tamamı kanıtlar üzerine bir tartışma, suçlu olduğunu bildiğimiz kişi hakkında suçsuzluk yargısı olsa da sevmek, sevilen kişinin

suçluluğunu varsayar. Demek ki aşk, iki suçluluk duygusu kesinliği arasında gerilmiş hayali bir suçsuzluk ilanıdır; *apriori* olarak aşkı koşullandıran ve onu mümkün kılan kesinlik, aşkı sımsıkı kapayan ve deneyimsel sonunu belirten kesinliktir. Böylece öykülemeci, bu *apriori* suçluluğu kavramaksızın Albertine'i sevemez, her şeye rağmen onun suçsuz olduğuna kendisini ikna ettiği bütün deneyimi boyunca bu *aprioriyi* boşaltacaktır (kendisini ikna etmesi kesinlikle gereklidir ve bir açınlayıcı olarak eyler): "Üstelik biz kendilerine âşıkken işledikleri kabahatlerin ötesinde, henüz bizimle tanışmazken işledikleri kabahatler, en başta da mizaçları vardır. Bu tür aşklar ıstıraplıdır, çünkü aşkın öncesinde kadının bir ilk günahı, o kadını sevmemize yol açan bir günah mevcuttur" [*Mahpus*, s. 146]. "Mantığımın bütün itirazlarına rağmen Albertine'i seçmek ve sevmek, onu bütün iğrençliğiyle tanımak anlamına gelmiyor muydu? ... öyle ki, o insanın bizi cezbetmesi, onu sevmeye başlamamız, biz olayı ne kadar masum zannetsek de, onun bütün ihanetlerini ve kabahatlerini, farklı bir yorumla şimdiden okumak demektir" [*Albertine*, s. 195]. Ve *apriori* suçluluk duygusu kesinliği kendi yolunu tamamladığında, ampirik olduğunda Albertine her şeye rağmen suçsuzdu biçimindeki ampirik iknayı uzaklaştırdığında aşk da biter: "Ben farkına varmadan, yavaş yavaş bilincimin temelini oluşturmuş, onun masum olduğu düşüncesinin yerini almıştı; Albertine'in suçlu olduğu düşüncesiydi bu" [*Albertine*, s. 120]. Öyle ki, Albertine'in günahlarının kesinliği, artık bu günahlar onu ilgilendirmemeye başladığında, sevmeyi bıraktığında, yorgunluk ve alışkanlık karşısında yenik düştüğünde öykülemeciye görünür olur.

Suçluluk duygusu iki eşcinsel dizide daha da çok ortaya çıkar. Proust'un, erkek eşcinselliğinin lanetlenmiş bir ırk olarak tablosunu ne kadar güçlü bir biçimde çizdiğini anımsarız, "Bu soy lanetlenmiştir, yalan ve riya içinde yaşamak zorundadır ... anasız oğullardırlar ... dostluktan yoksun dostlardırlar; ... şerefleri eğretidir, özgürlükleri, suç ortaya çıkıncaya kadar sürer ancak, geçicidir; konumları ... sallantıdadır," Yunan logos-eşcinselliğinin karşısında bulunan göstergе-eşcinselliği.[1] *Fakat okur, bu suçluluğun gerçek olmaktan çok görünüşte öyle olduğunu hisseder*; Proust projesinin özgünlüğünden söz etse de, kendisinin de birkaç "teori"den geçtiğini ifade etmiştir, çünkü lanetli bir eşcinselliği yalıtmakla yetinmemiştir. Lanetli ya da suçlu ırkın bütün teması, bitkilerin cinselliğiyle ilgili masumiyet temasıyla iç içe geçmiştir. Proustçu teorinin karmaşıklığı büyüktür, çünkü bu teori birkaç düzeyde işler. *Birinci düzeyde* karşıtlıklarında ve yinelemelerinde cinslerarası aşklar kümesi. *İkinci düzeyde*, bu küme iki dizi ya da yöne bölünür; her defasında sevilen kadının açığa çıkmış sırrını gizleyen Gomorra ve seven kişinin daha da derine gömülmüş sırrını taşıyan Sodom. İşte günah ya da suçluluk duygusu bu düzeyde egemendir. Fakat bu ikinci düzey, daha derin değildir, bunun nedeni parçalara ayırdığı küme kadar istatistiksel olmasıdır: bu anlamda suçluluk ahlaksal ya da içsel değil, daha çok toplumsal olarak yaşanır. Genel kural olarak Proust'ta belirli bir kümenin yalnızca istatistiksel değeri olduğu gibi bu kümenin simetrik olmayan iki yanının olduğunu ya da bölündüğü iki büyük yöne sahip olduğunu fark ederiz. Örneğin öykülemecinin Albertine'i seven bütün benler "ordusu" ya da

[1] *Sodom*, s. 21-22. Ve *Contre Sainte-Beuve*, böl. XIII: "Lanetlenmiş ırk."

"kalabalığı" birinci düzeyde bir küme oluşturur; fakat "güven" ve "kıskanç kuşku" biçimindeki iki alt grup, ikinci düzeyde hâlâ istatistiksel yönlerdir; bu yönler de belli bir yönde kalabalığı ya da orduyu oluşturan benlerin her birinin, tekil parçacıkların huzursuzluklarının, üçüncü düzeyden hareketlerinin üstünü kapatır.[2] Aynı şekilde Méséglise tarafı ve Guermantes tarafı, kendileri de bir sürü basit figürden oluşan istatistiksel taraflar olarak ele alınmalıdır. Gomorra dizisi ve Sodom dizisi ve bunlara karşılık gelen suçluluk duygusu da, kuşkusuz heteroseksüel aşkların kaba görünümüne göre daha incedirler, fakat bunlar organların ve basit parçacıkların davranışının oluşturduğu son bir düzeyi gizlerler.

İlk andan itibaren iki eşcinsel dizide Proust'u ilgilendiren ve bunları tamamlayıcı kılan şey gerçekleştirdikleri ayrılış kehanetidir: "Her iki cins de kendi köşesinde yalnız ölecek" [*Sodom*, s. 22]. Fakat bunun da ötesinde kutular ya da kapalı kaplar eğretilemesi, her iki cinsin aynı bireyde mevcut ve ayrı olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda bütün anlamına kavuşacaktır: Başlangıçsal bir erdişiliğin gizeminde bitişik, fakat aynı zamanda bölümlere ayrılmışlığı ve bağlantısızlığı. İşte bitkisel tema, Canlı büyük-Logos'a karşıt olarak bütün anlamını burada bulur: Erdişilik, günümüzde kaybolmuş hayvansal bir bütünlüğün özelliği değil de, iki cinsin aynı bitki üzerinde fiili bölmelere ayrılmasıdır: "Erkekorganı, dişiorganından bir bölmeyle ayrıldığı ..." [*Sodom*, s. 33, 107]. *Üçüncü düzey* de işte burada yer alacaktır: Belirli bir cinse ait bir birey (fakat yalnızca global ya da istatistiksel olarak belirli bir cinse sahibizdir), doğrudan iletişim kura-

[2] *Albertine*, s. 144: "Bir kalabalıkta, bu unsurlar ..."

madığı diğer cinsi kendi içinde taşır. Charlus'ün içinde nice tünemiş genç kızlar bulunur ve bu kızlar da birer büyükanne olacaklardır.[3] "Bazılarında ... kadın, sadece erkeğin içinde bulunmaz, aynı zamanda korkunç biçimde görünürdür; isterik bir kasılma içinde, dizlerini, ellerini sarsan tiz bir gülüşle kendilerinden geçerler" [*Sodom*, s. 26]. Birinci düzey, heteroseksüel aşkların istatistiksel kümesiyle tanımlanmıştı. İkinci düzey yine istatistiksel olan iki eşcinsel yönle tanımlanmıştı; bu yönlere göre bir önceki kümeden alınan bir birey, erkek olduğunda Sodom dizisine, kadın olduğunda (örneğin Odette, Albertine) Gomorra dizisine katılan aynı cinsiyete sahip diğer bireylere gönderme yapar. Fakat üçüncü düzey transeksüeldir ("çok yanlış bir biçimde eşcinsel denilir") ve bireyi aştığı gibi kümeyi de aşar: bireyde bağlantı kurmayan *kısmi nesnelerin*, iki cinsten parçaların aynı anda varolduğunu gösterir. Bu durumda da bitkiler için geçerli olanın aynısı söz konusudur: Erdişi, dişil kısmının döllenmesi için ya da eril kısmının dölleyici olması için üçüncü bir taraf a (böcek) ihtiyaç duyar [*Sodom*, s. 9, 33]. Bölmelere ayrılmış cinsler arasında çapraz kesişen bir boyutta akla aykırı bir iletişim gerçekleşir. Ya da daha doğrusu durum çok daha karmaşıktır, çünkü bu yeni düzlemde ikinci ve üçüncü düzeylerin ayrımını bulacağız. Gerçekten de global anlamda erkek olarak belirlenmiş bir bireyin, kendisinin iletişim kuramadığı dişil kısmını döllemek için global anlamda kendisiyle aynı cinsten olan bir bireyi aradığı durumlar olabilir (bu kadın ve kadının eril kısmı için de geçerlidir). Fakat daha derin bir durumda global

---

[3] *Sodom*, s. 318, 339. Roger Kepf'in yorumları için bkz. "Les cachotteries de M. de Charlus," *Critique*, Ocak 1968.

anlamda eril olarak belirlenmiş bir birey, bir kadında bulunabildiği gibi bir erkekte de bulunabilecek kısmi nesnelerle kendi dişil kısmını dölleyebilir. Proust'a göre de transeksüelizmin temeli de budur: iki dizinin ayrımında erkeğin erkekle ve kadının kadınla bağlantılı olduğu *global ve özgül* bir *eşcinsellik* değil de, kısmi nesneler olarak iki cinsin bölmelere ayrılmış bitişikliğinde erkeğin kadında eril olanı ve kadının da erkekte dişil olanı aradığı *yerel olan* ve *özgül olmayan* bir eşcinsellik.[4]

Proust'un global ve özgül eşcinselliğin karşısına yerel olan ve özgül olmayan eşcinselliği koyduğu metinlerin karanlık görünmesi de bundan kaynaklanır: "Bazıları, şüphesiz çocukluklarında daha utangaç olanlar, aldıkları hazzı bir erkek yüzüyle bağdaştırabildikleri sürece, ne tür bir fiziksel haz aldıklarıyla pek ilgilenmezler. Oysa bazıları, herhalde daha şiddetli duyulara sahip olanlar için, fiziksel hazzın kesin sınırlarının çizilmesi kaçınılmazdır. Bu gibilerin itirafları, ortalama insanı dehşete düşürecek nitelikte olabilir. Belki de bunlar, yalnızca Satürn'ün uydusunun etkisi altında yaşamazlar, çünkü bunlar kadınları, birinciler gibi, tamamen reddetmezler. ... İkincilerse, kadınlardan hoşlanan kadınların peşinden koşarlar, çünkü bu kadınlar kendilerine bir genç erkek bulabilir, onunla birlikte olmaktan duyacağı hazzı artırabilirler; hatta aynı şekilde, bu kadınlarla, bir

---

[4] Logos-eşcinselliğin hakları için militanlık yapan Gide, Proust'u yalnızca kadınsılaşma ve kendi cinsiyetine aykırı davranma durumlarını göz önünde bulundurduğu için kınamıştır. Böylece Gide ikinci düzeyde kalmıştır ve Proustçu teoriyi hiç anlamamış görünmektedir. (Aynı şey, Proust'ta suçluluk temasında kalanlar için geçerlidir.)

erkekle yaşayacakları hazzı yaşabilirler. İşte bu yüzden, birincilerden hoşlananlarda kıskançlık yaratan tek şey, onlara ihanet gibi gelen tek şey, bir erkekle yaşanan hazdır, çünkü kadınlarla aşkı gerçekten değil, sadece alışkanlık olarak, evlilik ihtimalini saklı tutabilmek için yaşamışlardır ve bir kadınla yaşanan aşkın verebileceği hazzı hayal edemediklerinden, sevdikleri erkeğin bu hazzı tatmasına katlanamazlar; oysa ikinciler, sık sık, kadınlarla olan aşklarıyla kıskançlık yaratırlar. Çünkü kadınlarla olan ilişkilerinde, kadınlardan hoşlanan kadın için, bir başka kadın rolünü oynarlar, aynı zamanda kadın da kendilerine, onların aşağı yukarı bir erkekte buldukları şeyi verir ..." [*Sodom*, s. 28-29]. Bu transeksüelliği, Proustçu teorinin nihai düzeyi ve onun bölmelere ayırma uygulamasıyla ilişkisi olarak anlarsak, hem kullandığı bitkisel eğretileme aydınlanır hem de düşünüldüğü gibi Proust'un bir Albert'i bir Albertine'e çevirmek için kullandığı "başka bağlama oturtturma" derecesi konusunda soru sormanın grotesk olduğu da ortaya çıkar; Proust'un kadınlarla aşk ilişkileri yaşamış olabileceğini bir açınlama olarak sunmak daha da groteskdir. Yeri gelmişken şunu söyleyebiliriz ki, hayat, esere ya da teoriye hiçbir şey katmaz, çünkü eser ya da teori bütün biyografilerin bağından daha derin bir bağla gizli hayata bağlıdır. Bunun için Proust'un Sodom ve Gomorra konusunda yaptığı kapsamlı açıklamayı izlemek yeterlidir: kişi-cinslerin ya da küme dizilerinin bağımsızlığını temel alan global ve özgül eşcinselliğin altında keşfettiğimiz transeksüellik, yani organcinslerin ya da kısmi nesnelerin bitişik bölmelere ayrılmışlığını temel alan yerel olan ve özgül olmayan eşcinsellik.

Kıskançlık tam da göstergelere özgü hezeyandır. Proust eşcinselli-

ğe tamamen yeni bir yorum getirse bile eserinde kıskançlık ile eşcinsellik arasındaki temel bir bağın doğrulamasını buluruz. Sevilen kişi, olası dünyalar içerdiği ölçüde (Matmazel de Stermaria ve Bretagne, Albertine ve Balbec) bütün bu dünyaları açmak, açıklamak söz konusudur. Fakat bu dünyalar yalnızca sevilen kişinin bunlara ilişkin bakış açısına –sevilen kişide bu dünyaların nasıl sarıldığını belirler– göre geçerli olduğu için seven kişi, aynı hareketle dışlanmadığı sürece, bu dünyaların içine asla yeterli bir biçimde *alınamaz*, çünkü o bunlara, yalnızca görülmüş, dolayısıyla seçimin yapıldığı yüksek Bakış Açısından dışlanmış, fark edilmemiş, göz ucuyla görülmüş olarak aittir. Seven kişinin bakışı, beni, manzaranın ve çevrenin içine, kendisinde manzarayı ve çevreyi düzenleyen nüfuz edilemez bakış açısından kovarak dahil eder: "Gördüyse, ne ifade edebilmiştim acaba ona? Beni hangi evrenin içinden görüyordu? Bunu tahmin etmem, komşu yıldızlardan birinin özelliklerini teleskop sayesinde görebildiğimiz zaman, bundan, orada insanların yaşadığı, bizi gördükleri ve bu görüntünün onlarda ne gibi düşünceler uyandırmış olabileceği sonuçlarını çıkarmak ne kadar zorsa, o kadar zordu" [*Genç Kızlar*, s. 328]. Aynı şekilde sevilen kişinin bana karşı sergileyeceği tercihler ve okşamalar, başkalarının önceden, şimdi ya da daha sonra tercih edilecekleri olası dünyaların imgesini çizerek bana ulaşır [*Swann*, s. 285]. Bu nedenle kıskançlık, sevilen kişide kuşatılmış (başkalarının, tıpkı benim gibi, görülmüş ve seçilmiş olabilecekleri) *olası dünyaların* yalnızca açıklaması değil de, sevilen kişinin bakış açısını temsil eden ve onun eşcinsel dizisinde gelişen *bilinemez dünyanın* keşfidir. Burada sevilen kişi yalnızca kendisine benzeyen, ama benden farklı kişilerle

ilişki içindedir ve her biri benim açımdan bilinmez ve uygulanamaz kalan zevk kaynaklarıdır: "Korkunç bir bilinmez ülkeye [*terra incognita*] inmiştim, yeni bir akla hayale gelmedik ıstıraplar dönemi başlıyordu" [*Sodom*, s. 530]. Son olarak kıskançlık, sevilen kişinin transseksüelliğini, global olarak belirlenmiş cinsinin yanında gizli kalan her şeyi, diğer bağlantısız ve bitişik cinsleri ve bu taraflar arasında bağlantı kurmakla yükümlü olan garip böcekleri keşfeder, kısacası kendisiyle rekabet içinde olan kişilerin keşfinden daha çok acı veren kısmi nesnelerin keşfi.

Kıskançlığın da bir mantığı vardır, bu da, açık kutuların ve kapalı kapların mantığıdır. Kıskançlığın mantığı şudur: sevilen kişiyi zorla alıkoymak, duvarların içine hapsetmek. Odette'e olan aşkının sonunda Swann'ın, öykülemecinin henüz uygulayacak gücü bulamamış olsa da annesine olan sevgisinde hissettiği ve nihayet Albertine'e olan aşkında uyguladığı yasa budur [*Genç Kızlar*, s. 124, s. 8]. Arayış'ın bütün gizli soyağacı, karanlık tutsaklar. Zorla alıkoymak, her şeyden önce sevilen kişinin içerdiği bütün olası dünyaları boşaltmaktır, bu dünyaları deşifre etmek ve açıklamaktır; aynı zamanda da sevilen kişiyi kuşatıldıkları noktaya, yani ona ait oldukları kat yerlerine geri getirmektir [*Mahpus*, s. 168-170]. Sonra sevilen kişinin bilinmeyen dünyasını oluşturan eşcinsel diziyi sonlandırmaktır; aynı zamanda sevilen kişinin ilk günahı olarak eşcinselliği keşfederek ve dolayısıyla onu zorla alıkoyarak cezalandırmış oluruz. Son olarak zorla alıkoymak bitişik tarafları, cinsleri ve kısmi nesneleri, böceğin (üçüncü nesne) aklından hiç çıkaramadığı çapraz kesişen boyutta bağlantı kurmasını engellemektir, lanetlenmiş değiş tokuşlara son vererek her birini kendi içine

kapatmaktır; aynı zamanda da bunları yan yana koymak ve beklentilerimizi her zaman şaşırtan, olağanüstü rastlantılar yaratan ve kuşkularımızın yönünü değiştiren (göstergelerin sırrı) kendi iletişim sistemlerini icat etmelerine izin vermektir. Kıskançlıktan doğan zorla alıkoyma ile görme tutkusu ve kutsal şeyleri hiçe sayma eylemi arasında şaşırtıcı bir ilişki vardır: Zorla alıkoyma, röntgencilik ve kutsal şeyleri hiçe sayma, işte Proustçu teslis budur. Çünkü hapsetmek, tam olarak görülmeden, yani bizi içine aldığı kadar dünyadan dışlayan diğer kişinin bakış açısı tarafından ele geçirilme tehlikesi olmaksızın görme konumuna gelmektir. Örneğin Albertine'in uyuduğunu görmek. Görmek, başkasını tam anlamıyla onu oluşturan bağlantısız, bitişik yanlarına indirgemek ve bu bölmelere ayrılmış yarımların kurma imkânı bulacakları çapraz kesişen iletişim tarzını beklemektir. Aynı zamanda görmek, sembolik olarak olsa da gösterme, gösterilecek şeyler sunma eğiliminde kendisini aşar. Göstermek, birisine tuhaf, korkunç ve iğrenç bir görüntünün bitişikliğini dayatmaktır. Bu da, aralarında doğaya aykırı bir çiftleşmenin belli belirsiz oluştuğu kısmi nesneler olan kapalı ve bitişik kaplar vizyonunu dayatmak olduğu gibi, ona, bu nesnelerden biriymiş gibi, çapraz kesişen olarak iletişim kurmak zorunda olan bu bitişik yanlardan biriymiş gibi davranmaktır.

Proust'taki kutsala saygısızlık teması da bundan kaynaklanır. Matmazel Vinteuil'ün, cinsel eğlencelerini babasının fotoğrafıyla bitiştirmesi. Öykülemeci, aile mobilyalarını bir randevuevine koyar. Bununla birlikte Albertine'i annesinin odasının yanında öptüğünde, annesini, Albertine'in bedenine bitişik kısmi bir nesne (dil) haline indirge-

yebilir. Ya da rüya gördüğünde ebeveynini, onlara nüfuz eden ve onları sıçratan çapraz kesişen hareketlerin insafına bırakılmış yaralı fareler gibi kafeslere koyar. Her yerde kutsala saygısızlık, anneye (ya da babaya) kısmi bir nesne işlevi vermektir, yani onu bölmelere ayırmak, bitişik bir gösteri izlettirmek, hatta durduramayacağı ve dışına çıkamayacağı bu gösteriye katmak, onu bu gösteriye bitiştirmektir.[5]

Freud, yasayla bağlantılı iki temel kaygı saptamıştır: sevilen kişiye karşı saldırganlık, bir yandan aşkı yitirme tehdidine, öte yandan da bu saldırganlığın kişinin kendisine dönmesiyle suçluluk duygusuna yol açar. İkinci figür yasaya depresif bir bilinçlilik verirken, birinci figür yasanın şizoid bilinçliliğini temsil eder. Bununla birlikte Proust'ta suçluluk duygusu teması yüzeysel, ahlaki olmaktan çok toplumsal, öykülemecide içselleştirilmiş olmaktan çok başkalarına yansıtılmış, çeşitli istatistiksel dizilerde dağıtılmış kalır. Öte yandan aşkı yitirme, kaderi ya da yasayı doğru olarak tanımlar: *sevilmeden sevmek*, çünkü aşk, sevilen kişideki, beni içine çektiği kadar dışlayan ve bilinmeyen eşcinsel dünyada doruk noktasına ulaşan olası dünyaların kavranmasını şart koşar; fakat *sevmeyi bırakarak*, çünkü dünyaların boşaltılması, sevilen kişinin açıklanması, seven beni ölüme sürükler.[6] "Sevdiğimize karşı katı ve sinsi olmak," çünkü onu zorla alıkoymak,

---

[5] Eserinde ve hayatında çok sık rastlanılan bu kutsala saygısızlık temasını Proust genellikle "inanç" açısından ifade eder: örneğin *Swann*, s. 166-169. Bana göre bu tema daha çok bitişikliklerin, bölmelere ayırmanın ve kapalı kaplar arasında iletişimlerin tekniğine gönderme yapıyor.

[6] Sevilmeden sevmek: *Genç Kızlar*, s. 441. Sevmeyi bırakmak: *Genç Kızlar*, s. 165; *Mahpus*, s. 169. Sevdiğimize karşı katı ve sinsi olmak: *Mahpus*, s. 107.

bizi göremediğinde onu görmek, sonra da kendisinin utanç verici tiyatrosu olduğu bölmelere ayrılmış sahneleri ya da daha basit olarak dehşete kapılmış izleyiciyi ona göstermek söz konusudur. Zorla alıkoymak, görmek ve kutsala saygısızlık aşkın bütün yasasını özetler.

Bu da logostan arınmış bir dünyada genel yasanın, açık ya da kapalı niteliğini gördüğümüz bir bütün olmaksızın parçaları yönettiği anlamına gelir. Yasa, bunları tek bir dünyada birleştirmekten veya yakınlaştırmaktan uzak, bağlantısız kaplar arasında yalnızca akla aykırı iletişimler, her türlü bütünleştirmeye direnen kutular arasında çapraz kesişen birlikler kurarak, başka bir dünyanın parçasını zorla bir dünyaya sıkıştırarak, mesafelerin sonsuz boşluğuna farklı dünyaları ve bakış açılarını fırlatarak bu parçaların aralığını, uzaklığını, mesafesini, bölmelere ayrılışını ölçer. Bu nedenle en basit düzeyinden itibaren toplumsal ya da doğal yasa olarak yasa, mikroskopla değil de teleskopla ortaya çıkar. Kuşkusuz Proust'un da sonsuz küçüğün sözcük dağarcığını ödünç aldığı oluyordur: Albertine'in yüzü ya da daha doğrusu yüzleri "sonsuz-küçük çizgilerin sapması"yla farklılaşır, gruptaki genç kızların yüzleri "çizgilerdeki ufacık bir sapma"yla farklılaşır [*Guermantes*, s. 329; *Genç Kızlar*, s. 456]. Fakat burada bile fazlasıyla küçük çizgi kaymaları, boyutları değiştirerek birbirlerinden ayrılan ve uzaklaşan renk taşıyıcıları olarak önemlidir. Arayış'ın aracı mikroskop değil de teleskoptur, çünkü sonsuz mesafeler her zaman sonsuz-küçük çekimlerin temelini oluşturur ve teleskop da uzaktan görülenler, dünyalar arasındaki çarpışma ve parçaların birbirlerine geri çekilmeleri biçimindeki üç Proustçu figürü bir araya getirir. "Kısa sürede birkaç taslak hazırlayabildim. Kimse bir şey anlamadı.

İleride tapınağıma kazıyacağım gerçeklere ilişkin algılarımı olumlu karşılayanlar bile, bu gerçekleri "mikroskop"la keşfettiğim için beni tebrik ettiler, oysa ben aksine, gerçekten de çok küçük olan, ama çok uzakta bulunan ve her biri bir başka alem olan şeyleri inceleyebilmek için bir teleskoptan yararlanmıştım" [*Yakalanan*, s. 348]. Restoranın yemek salonu, etrafında garsonların döndükleri masa sayısı kadar yıldıza sahiptir; genç kız grubu, yasaları yalnızca sabırlı gözlemlerle – "tutkulu astronomi"– ancak açığa çıkartmak görünürde düzensiz hareketlere sahiptir; Albertine'de kuşatılmış dünya, "teleskop sayesinde" bir yıldızda görülen şeyin özelliklerine sahiptir [*Genç Kızlar*, s. 328, 342, 359]. Ve acı bir güneşse, bunun nedeni ışınlarının mesafeleri yok etmeksizin tek bir sıçrayışta bunları katetmesidir. Bitişiklik ve bitişik şeylerin bölmelere ayrılması durumunda gözlemlediklerimizde de budur: Bitişiklik, mesafeyi sonsuz küçüğe indirgemez, tam tersine bütünüyle farklı evrenlerin parçalarını yöneten her zaman astronomik, her zaman teleskopik bir yasaya uygun olarak aralıksız bir mesafeyi doğrular, hatta uzatır.

BÖLÜM 4

Üç Makine

Bununla birlikte teleskop çalışır. "Tutkulu astronomi" için psişik bir teleskop olan Arayış, yalnızca Proust'un imal ederken kullandığı bir araç değildir. O başkaları için bir araçtır, başkalarının kullanmasını öğrenmesi gereken bir araç: "Çünkü kanımca onlar benim değil, kendi kendilerinin okuru olacaklardı; kitabım, Combray'deki gözlükçünün müşterilere sunduğu büyütücü mercekler gibi bir şey olacaktı; okurlara kitabım sayesinde kendilerini okuma imkânı sağlayacaktım. Dolayısıyla onlardan, beni övmelerini veya yermelerini değil, gerçekten yazdığım gibi mi olduğunu, kendilerinde okudukları kelimelerin, benim yazdığım kelimeler mi olduğunu söylemelerini bekleyecektim (bu konuda ortaya çıkabilecek sapmalar, mutlaka benim yanıldığım anlamına gelmezdi, bazı durumlarda, benim kitabım, okurun kendini okumasına yardımcı olamayabilir, onun gözüne uygun düşmeyebilirdi)."[1] Arayış, bir araç olduğu gibi bir makinedir de. Modern sanat eseri istediğimiz her şeydir, o, bu veya şu da, hatta istediğimiz her

[1] *Yakalanan*, s. 340. Aynı zamanda s. 218: "Ama başka özellikler (örneğin eşcinsellik), okurun doğru okuması için belirli bir şekilde okumasını gerektirebilir; yazarın buna gücenmemesi, aksine, okura azami özgürlük tanıyıp, 'Kendiniz deneyin bakalım, bu camla mı, şununla mı, yoksa ötekiyle mi daha iyi göreceksiniz?' demesi gerekir."

şey olması, istediğimiz şeyin üst belirlenimine sahip olması tam da onun özelliğidir, önemli olan *onun çalışmasıdır*: Modern sanat eseri bir makinedir ve bu anlamda işler. Malcolm Lowry, kendi romanı hakkında muhteşem bir şekilde şunları söyler: "Onu bir çeşit senfoni ya da bir tür opera, hatta bir kovboy-opera olarak görebiliriz; o cazdır, şiirdir, şarkıdır, trajedidir, komedyadır, kaba güldürüdür, vs ... o bir kehanettir, siyasal bir uyarıdır, şifreli bir yazıdır, saçma bir film ve bir Mane-thecel-phares'dir (duvardaki bir yazı). Hatta bir tür makinedir; ve o çalışır da, bundan emin olabilirsiniz, çünkü onu denedim."[2] Proust da, bizlere eserini okumak değil de, kendimizi okumak için kitabını kullanmamızı önerdiğinde bundan farklı bir şey söylememiştir. Arayış'ta bir sonat ya da bir yedili yoktur; sonat ve yedili, hatta güldürü operası olan Arayış'ın kendisidir; Proust buna bir katedral, bir de elbise ekler [*Yakalanan*, s. 340]. Cinsler hakkında bir kehanettir, Dreyfus Olayının ve 1914 Dünya Savaşının derinliklerinden bizlere ulaşan siyasal bir uyarıdır, bütün toplumsal, diplomatik, stratejik, erotik, estetik dillerin şifresini çözen ve tekrar şifreleyen bir şifreli yazıdır, Mahpus hakkında bir kaba güldürü ya da kovboy filmidir, bir Mane-thecel-phares'dir, bir sosyete elkitabıdır, bir metafizik risalesidir, göstergelerin veya kıskançlıkların bir hezeyanıdır, yetileri eğitme alıştırmasıdır. Bütününü çalıştırma kaydıyla istediğimiz her şeydir ve "çalıştığından emin olabilirsiniz." Ait olduğu bütünün içinde anlamını keşfetmemiz gereken organ ve organon olan *Logos*'un karşısında, anlamı (istediğiniz her şey) yalnızca çalışma-

---

[2] Malcolm Lowry, *Choix de lettres*, Denoël, s. 86-87 [*Selected Letters of Malcolm Lowry*, Lippincott, s. 66].

ya ve çalışmasının da ayrılmış parçalarına bağlı olduğu makine ve makine düzeneği olan anti-logos bulunur. Modern sanat eserinin anlam sorunu yoktur, yalnızca kullanım sorunu vardır.

Neden bir makine? Bu şekilde anlaşılan sanat eseri, esas olarak üreticidir, bazı hakikatlerin üreticisidir. Şu nokta üzerinde hiç kimse Proust kadar durmamıştır: Hakikat üreticidir, bir eserde sunulmuş, izlenimlerimizden elde edilen, hayatımızı biçimlendiren, bizde işleyen makinelerin düzenleri tarafından üretilir. Bu nedenle Proust üretilmemiş, yalnızca keşfedilmiş ya da tam tersine yaratılmış bir hakikat halini ve aklı öne sürerek kendisini önvarsayan, keşfe ya da yaratışa karşılık gelen istemli bir kullanımda bütün yetilerini bir araya toplayan bir düşünce halini (Logos) şiddetle reddetmiştir. "Saf akıl tarafından şekillenen fikirler, yalnızca mantıksal bir gerçekliğe, olası bir gerçekliğe sahiplerdir, bunların seçimi rastlantısaldır. Bizim tarafımızdan çizilmiş olmayan betili özellikteki kitap, bizim tek kitabımızdır. Fikirlerimizin yalnızca *mantıksal olarak* doğru olamamasından dolayı değil de, bu fikirlerin doğru olduklarını bilmememizdendir." Ve yaratıcı imgelem, keşfedici ya da gözlemci akıldan daha değerli değildir.[3]

Proust'un yaratmak-anımsamak biçimindeki Platoncu eşdeğerliliği nasıl yeniden hayata geçirdiğini görmüştük. Fakat anımsamak ve yaratmak, aynı üretimin iki farklı yönünden başka bir şey değildir – "yorumlamak," "deşifre etmek," "çevirmek" burada üretimin kendi sürecidir. Sanat eseri üretim biçimi olduğu için, özel bir anlam

[3] *Yakalanan*, s. 208: "Doğuştan duyarlı, ama hayalgücünden yoksun biri, buna rağmen dikkate değer romanlar yazabilir."

sorunundan çok bir kullanım sorunu doğurur.[4] Düşünme etkinliği bile düşüncede üretilmiş olmak zorundadır. Her üretim, izlenimden yola çıkar, çünkü yalnızca izlenim, karşılaşmanın rastlantısı ile etkinin gerekliliğini –bizi maruz bıraktığı bir şiddet– kendi içinde birleştirir. Demek ki her üretim bir göstergeden yola çıkar ve istemdışının derinliğini ve karanlığını varsayar. "Hayalgücü ve düşünme yetisi, kendi başlarına harika işleyişler olsalar da atıl kalabilirler. Bu durumda ıstırap onları harekete geçirir" [*Yakalanan*, s. 216]. Bu durumda gördüğümüz gibi doğasından dolayı gösterge, hepsini birden değil de yalnızca belli bir yetiyi harekete geçirir, sayesinde anlam ürettiği istemdışı ve ayrılmış olan uygulamasının sınırına iter onu. Bir tür göstergelerin sınıflandırılması, bize, belli bir durumda işleyen yetileri ve üretilen anlamın türünü (özellikle *tümel yasalar* veya *tikel özler*) gösterir. Her ne olursa olsun göstergenin zorlaması altındaki seçilmiş yeti yorumlama eylemini oluşturur; o da duruma göre anlamı, yasayı ya da özü, ama her zaman için bir üretimi meydana getirir. Anlam (hakikat) asla izlenimde ya da anıda bulunmaz, tam tersine istemdışı yorumlama makinesi tarafından üretilen anının ya da izlenimin "manevi eşdeğeri"yle karışır.[5] Anımsama ve yaratma arasındaki yeni bir bağı temellendiren ve bunu sanat eseri olarak üretim sürecinde temellendiren manevi eşdeğerlilik kavramıdır.

Arayış aslında aranan hakikatin üretimidir. Bununla birlikte haki-

---

[4] Üretim kavramının edebiyatla ilişkileri hakkında bkz. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro.

[5] *Yakalanan*, s. 186. Aynı şekilde fazlasıyla maddi olan bellek de *manevi olarak kendisine karşılık gelen şeye* ihtiyaç duyar: *Mahpus*, s. 370-371.

kat yoktur; bunun yerine, üretim düzenlerinin olması gibi hakikat düzenleri vardır. Aynı şekilde kayıp zamanın hakikatleri ve yakalanan zamanın hakikatleri olduğunu söylemek de yeterli değildir. Çünkü nihai büyük sistemleştirme, iki değil de üç hakikat düzenini birbirinden ayırt eder. Birinci düzenin yakalanan zamanla ilgili göründüğü doğrudur, çünkü doğal anımsama ve estetik öz durumlarını kuşatır; ikinci ve üçüncü düzenin kayıp zamanın akışında karıştığı ve kendilerinin birinci düzeni bazen "araya soktuğu," bazen "mıhladığı" bazen de "pekiştirdiği" söylenen yalnızca ikincil hakikatler ürettiği de doğrudur [*Yakalanan*, s. 205, 239, 290]. Bununla birlikte konuların belirlenmesi ve metnin hareketi bizi üç düzeni birbirinden ayırt etmeye zorlar. Görünen ilk düzen, anımsamalarla ve özlerle –yani *tikellikle*– ve bu üretimin koşulları ve eyleyenleriyle (doğal ve sanatsal göstergeler) tanımlanır. İkinci düzen de sanat ve sanat eseriyle ilgilidir; ama kendi içlerinde kendi bolluklarına sahip olmayan, başka şeylere –bu başka şeyler ve gayeleri kavranmamış olarak kalsa da– örneğin sosyete göstergeleri ve aşk göstergelerine, kısacası kayıp zamanın (çünkü kayıp zamanın kendisi de bir üretim işidir) üretimine müdahale eden ve *genel* yasalara uyan her şeye göndermeye yapan acıları ve hazları gruplaştırır. Son olarak üçüncü düzen de sanatla ilgilidir, fakat *evrensel* bozulmayla, ölümle ve ölüm düşüncesiyle, yıkımın üretimiyle (yaşlanma, hastalık, ölüm göstergeleri) tanımlanır. Metnin hareketine gelince, burada ikinci düzenin hakikatleri, bunlara karşılık gelen bir şey sunarak, başka bir üretim alanında *a contrario* [*tam tersi*] kanıtlar getirerek birinci düzenin hakikatlerini aynı şekilde "araya sokmaz" ya da "desteklemez" ve üçüncü düzenin hakikatleri de burada

aynı şekilde birinci düzenin hakikatlerini "mıhlamaz" ve "pekiştirmez," tam tersine buradaki hakikatler onlara karşı bu iki üretim düzeni arasında "aşılmış" olması gereken gerçek bir "itiraz" yönelterek bunu yapar.[6]

Bütün sorun bu üç düzenin doğasındadır. Zorunlu olarak nihai sunuşun bakış açısının düzenini önceleyen yakalanan zamanın açıklanışının düzenini izlemezsek, tam olmayan, belirsiz gayeye sahip ve genel yasalara boyun eğen acıları ve hazları birinci düzen olarak görmek durumunda kalırız. Bununla birlikte Proust burada tuhaf bir şekilde sosyete değerlerini uçarı hazlarıyla, aşk değerlerini acılarıyla, hatta uyku değerlerini rüyalarıyla gruplaştırmıştır. Bütün bunlar edebiyat insanının "yatkınlığı"nda bir çıraklığı, yani bitmiş üründe yalnızca sonradan tanıyacağımız işlenmemiş bir maddeyle yakınlığı oluştururlar [*Yakalanan*, s. 207-214]. Kuşkusuz bunlar son derece farklı göstergelerdir, özellikle sosyete göstergeleri ve aşk göstergeleri, fakat bunların ortak noktasının onları yorumlayan yetide bulunduğunu görmüştük – yani akılda, fakat önce gelecek yerde *sonra* gelen, göstergenin zorlamasına boyun eğen bir akılda. Ve bu göstergelere karşılık

---

[6] "Madam de Guermantes'te geçen sabah"tan itibaren *Yakalanan Zaman*'ın düzenlemesi şöyledir: (a) sanat eserinin birinci boyutu olarak anımsamaların ve tekil özlerin düzeni, s. 176-203; (b) bütüncül sanat eserinin gereklilikleri nedeniyle acıya ve aşka geçiş, s.203-207; (c) sanat eserinin birinci boyutunu doğrulayan ikinci boyutu olarak hazların ve acıların düzeni ve bunların genel yasaları , s. 207-224; (d) geçiş, birinci boyuta dönüş, s. 225-227; (e) birici boyuta karşıt gelen, aynı zamanda zıtlığı aşan sanat eserinin üçüncü boyutu olarak bozuluşun ve ölümün düzeni, s. 227-322; (f) üç boyutuyla birlikte Kitap, s. 322-355.

gelen anlamda: Her zaman genel bir yasadır, sosyetede olduğu gibi bir grubun yasası olabilir, aşkta olduğu gibi bu yasa sevilen kişiler dizisinin yasası da olabilir. Fakat burada yine kaba anıştırmalar söz konusudur. Bu birinci makine türünü yakından ele alırsak, daha önce tanımlandıkları gibi bunların, her şeyden önce *kısmi nesnelerin* –daha önce tanımladığımız gibi bütünlüğü olmayan parçalar, parçalanmış kısımlar, bağlantısız kaplar, bölmelere ayrılmış sahneler– üretimiyle tanımlandıklarını görürüz. Bunun da ötesinde her zaman bir genel yasa varsa, bu yasa Proust'ta aldığı özel anlamdadır, yani bir bütünde toplanmayan, tersine mesafeleri, uzaklıkları, bölmeleri ayarlayan bir yasadır bu. Uykunun rüyaları bu grupta ortaya çıkıyorsa, parçaları iç içe geçirme, farklı evrenleri döndürerek ilerleme ve "devasa mesafeleri" yok etmeden katetme yetisi sayesindedir [*Yakalanan*, s. 218]. Rüyada gördüğümüz kişiler global olma özelliklerini yitirirler ve kısmi nesneler olarak ele alınırlar, ya bunların bir kısmı rüyamız tarafından seçilip alınmıştır ya da bu nesneler gibi hepsi bir arada işlerler. Bununla birlikte sosyete malzemesinin de bize sunduğu buydu: Bütünselleştirmek için değil de bunları birbirleriyle bölmelere ayırmak için uçarı bir rüyada olduğu gibi bir kişide bir omuz hareketini ve bir başkasında da boyun hareketini seçip alma olasılığı [*Yakalanan*, s. 208]. Global kişiliği altındaki bölümlenmiş cinslerini fark ettiğimiz ilahi bir varlığın "parçalı yansıması" olarak sevilen kişilerin her birisinin kısmi nesne olarak davrandığı aşk malzemesinde bu daha da doğrudur. Kısacası Proust'ta genel yasa fikri, kısmi nesnelerin üretiminden ve grup hakikatlerinin ya da karşılık gelen dizi hakikatlerinin üretiminden ayrılmazdır.

İkinci makine türü tınlamalar, tınlamaların etkilerini üretir. Bu tınlamaların en ünlüleri, şimdi ve daha önceki iki an arasında tınlama oluşturan istemdışı belleğinkilerdir. Fakat arzunun kendisi de tınlama etkilerine sahiptir (örneğin Martinville'in çan kuleleri bir anımsama durumu değildir). Bunun da ötesinde sanat, belleğe ait olamayan tınlamalar üretir: "Başka bir şekilde anlaşılmaz bir takım izlenimlerin tıpkı bu hatırlamalar gibi aklımı çelmiş olduğunu fark ettim bir anda, ama bunlar, içlerinde geçmişe ait bir izlenimi değil, yeni bir gerçeği, değerli bir imgeyi barındırıyorlardı ve ben o imgeyi keşfetmek için ... bir şeyi hatırlamaya çalışırcasına çabalıyordum" [*Yakalanan*, s. 186]. Aslında "kelime birleşmelerinin tasvir edilemez bağlarıyla" iki uzak nesne arasında bir tınlama ortaya çıkarır [*Yakalanan*, s. 197]. Bu yeni üretim düzeninin bir önceki kısmi nesnelerin üretimini varsaydığına ve bunlardan yola çıkarak kurulduğuna inanmayız. Bu, temelde bulunmayan iki düzen arasındaki ilişkiyi yanlışlayacaktır. İlişki daha çok dolu zamanlar ile boş zamanlar ya da ürünün bakış açısından yakalanan zamanın hakikatleri ile kayıp zamanın hakikatleri arasında gibidir. Tınlamanın düzeni, seferber ettiği yorumlama veya çekip çıkarma yetileriyle ve aynı zamanda bir üretim tarzı olan ürününün niteliğiyle farklılaşır: grubun veya dizilerin genel bir yasası değil de, anımsama göstergeleri söz konusu olduğunda tikel bir öz, yani yerel veya yerelleştirici bir öz, sanat göstergeleri söz konusu olduğunda da bireyselleştirici bir öz. Tınlama, kısmi nesnelerin sunabileceği parçalara dayanmaz; başka bir yerden kendisine gelen parçaları bütünselleştirmez. Tınlama, kendi parçalarını kendisi seçip çıkartır ve kendi gayelerine göre bunları tınlatır, ama onları bütünselleştirmez, çünkü

her zaman bir "güreş," "mücadele" veya "çatışma" söz konusudur [*Mahpus*, s. 256; *Yakalanan*, s. 182]. Tınlama makinesinin içinde tınlama süreci tarafından üretilen şey de tikel özdür, birinden diğerine giden çağrışımsal zinciri kırarak tınlayan iki ana göre üstün olan Bakış Açısıdır: özünde, yaşanmadığı biçimiyle Combray; Bakış Açısı olarak, hiç görülmemiş biçimiyle Combray.

Kayıp zaman ile yakalanan zamanın aynı parçalı veya bölümlü yapıya sahip olduğunu biraz önce gördük. Birbirlerinden ayırt edildikleri nokta bu değildir. Aynı şekilde kayıp zamanı kendi düzeni içinde üretmeyen olarak ve yakalanan zamanı da kendi düzeni içinde bütünleştirici olarak sunmak yanlış olur. Bunun tersine burada birbirini bütünleyen iki üretim süreci vardır, bunların her birisi, böldüğü parçalara, kendi düzenine ve kendi ürünlerine, içinde ikamet eden dolu zaman ya da boş zamana göre tanımlanmıştır. Bu nedenle Proust, ikisi arasında bir karşıtlık görmez, tam tersine kısmi nesnelerin üretimini, tınlamaların üretimini destekleyen ve pekiştiren olarak tanımlar. Bu nedenle de, edebiyat insanının "yatkınlığı" yalnızca çıraklıktan ya da belirsiz ereklilikten (boş zaman) değil, aynı zamanda esrime ve nihai amaçtan da (dolu zaman) oluşur.[7]

Proust'ta yeni olan, madlenin ebedi başarısını ve ebedi anlamlamasını oluşturan, bu esrimelerin ya da bu ayrıcalıklı anların basit varlığı değildir. Edebiyat böyle anların sayılamayacak kadar çok örneğini sunar.[8] Proust'un bunları kendisine özgü bir biçimde sunması ve ken-

---

[7] Tınlamanın esrik doğası hakkında bkz. *Yakalanan*, s. 182-183.

[8] Michel Souriau'nun muhteşem çözümlemesi için bkz., *La matière, la lettre et le verbe*, *Recherches philosophiques*, III.

di tarzında çözümlemesi de değildir. Daha çok bunları üretmiş olmasıdır ve bu anların edebi bir makinenin etkisi haline gelmesidir. Arayış'ın sonunda da, makine tam gücüne ulaşmış gibi Madam Guermantes'ta tınlamaların çoğalması da bundan kaynaklanır. Artık edebiyat insanının aktardığı ya da faydalandığı edebiyat-ötesi bir deneyim söz konusu değildir, tam tersine söz konusu olan edebiyat tarafından üretilen sanatsal bir deneyleme, elektrik, elektromanyetik, vs etkiden söz ettiğimiz anlamda bir edebiyat etkisidir. Bu makine çalışıyor demenin tam zamanıdır. Proust, sanatın bir üretme makinesi ve özellikle de belli etkiler üretme makinesi olduğunun farkındadır. Başkalarını etkiler, çünkü okurlar ya da izleyiciler, kendi içlerinde ve kendilerinin dışlarında sanatın meydana getirebildiği etkilerle benzeş etkileri keşfetmeye başlayacaklardır. "Sokaktan geçen kadınlar, eski kadınlardan farklıdır, çünkü birer Renoirdırlar, bir zamanlar kadın olarak görmeyi reddettiğimiz Renoirlardırlar. Arabalar da birer Renoirdır, su da, gökyüzü de ..." [*Guermantes*, s. 294]. Bu anlamda Proust, eserlerinin birer gözlük, optik bir araç olduğunu söylemiştir. Ve Proust'u okuduktan sonra onun betimlediği tınlamalara benzeyen görüngüleri hissettiklerini aptalca bulacak yalnızca birkaç ahmak vardır. Bunların bellek çarpıtması [paramnezi], eskileri anımsadıkça yenileri unutma [ekmnezi], aşırı anımsama [hipermnezi] durumları olup olmadığını ancak bilgiçlik taslayanlar merak eder, oysa Proust'un özgünlüğü, bu klasik alanda kendisinden önce varolmayan bir kesiti ve bir mekaniği yontmuş olmasıdır. Fakat söz konusu olan yalnızca başkaları üzerinde yaratılmış etkiler değildir. *Kendi etkilerini kendi içinde ve kendi üzerinde üreten ve bunlarla kendini dolduran, bunlarla beslenen sanat eseridir*:

Sanat eseri, doğurduğu hakikatlerle beslenir.

Burada durumu iyice kavramak gerekir: Üretilen şey, yalnızca Proust'un bu tınlama görüngüsüne ilişkin yorumu değildir ("nedenleri arayış"). Ya da daha doğrusu görüngünün kendisi yorumlamadır. Doğal olarak görüngünün nesnel bir yönü vardır; örneğin iki anın ortak niteliği olarak madlenin tadı. Doğal olarak öznel bir yön de vardır: Bütün yaşanmış Combray'i bu tada bağlayan çağrışım zinciri. Fakat tınlama bu tarzda hem nesnel hem de öznel koşullara sahipse de, ürettiği şeyin –Öz, Manevi Eşdeğerlik– niteliği bambaşkadır, çünkü hiç görünmemiş olan ve öznel zincirlerle kopuk olan bu Combray'dir. Bu nedenle üretmek, keşfetmek ve yaratmaktan farklıdır ve bu nedenle bütün Arayış, şeylerin gözleminden ve öznel imgelemden peş peşe vazgeçer. Bununla birlikte Arayış, bu çift yönde vazgeçmeyi ve arınmayı gerçekleştirdikçe, öykülemeci, hem tınlamanın yalnızca estetik bir etki üretmediğini, tınlamanın kendisinin bile üretilebileceğini ve kendi içinde sanatsal bir etki olabileceğini fark eder.

Kuşkusuz öykülemecinin baştan beri bilmediği şey de buydu. Fakat Arayış'ın tamamı sanat ile yaşam arasında belirli bir tartışmayı şart koşar, yalnızca eserin sonunda yanıt bulabilecek sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyle ilgili bir sorundur bu (yanıtını da sanatın yalnızca keşfedici veya yaratıcı değil, üretici de olduğunu keşfederek bulur). Arayış'ın ilerleyişi içinde esrime olarak tınlama, yaşamın nihai amacı biçiminde ortaya çıksa da, sanatın buna ne ekleyebileceğini pek iyi göremeyiz ve öykülemeci de sanat hakkında büyük kuşkular içindedir. Bu durumda tınlama, belirli bir etki üreticisi olarak ortaya çıkar; fakat bu verili doğal, nesnel ve öznel koşullarda ve istemdışı belleğin

bilinçdışı makineleri aracılığıyla gerçekleşir. Fakat sonunda sanatın doğaya bir şeyler ekleyebileceğini görürüz: Sanatın kendisi tınlamalar üretir, çünkü *üslup, bilinçdışı doğal bir ürünün belirlenmiş koşullarının yerine sanatsal üretimin serbest koşullarını koyarak* herhangi iki nesne arasında bir tınlama elde eder ve bunlardan "değerli bir imge" çıkartır [*Yakalanan*, s. 186, 197]. Bu andan itibaren sanat olduğu biçimiyle ortaya çıkar, yani hayatın kendi içinde gerçekleştiremediği nihai amacı; ve yalnızca verili tınlamalar kullanan istemdışı bellek sanatın hayat içinde bir başlangıcından, ilk aşamadan başka bir şey değildir.[9] Hâlâ çok ağır olan doğa veya yaşam, sanatta kendi manevi eşdeğerlerini bulmuşlardır. İstemdışı bellek bile kendi manevi eşdeğerini bulmuştur, yani üretilmiş ve üreten saf düşünce.

Demek ki bütün ilgi, ayrıcalıklı doğal anlardan bunları üretebilen ya da yeniden üretebilen ya da çoğaltabilen sanatsal makineye –Kitap– geçmiştir. Bu açıdan burada yalnızca Joyce ve *epifani* makinesiyle bir karşılaştırma yapabiliriz. Çünkü Joyce, epifanilerin sırrını önce nesneden tarafta, anlamlı içeriklerde ya da ideal anlamlamalarda, sonra da estetin öznel deneyiminde arar. Anlamlı içerikler ve ideal anlamlamalar çöküp yerlerini parçaların ve kaosun çokluğuna, öznel biçimler de yerlerini kaotik ve çoklu kişisizliğe bıraktığında sanat eseri bütün anlamını, yani çalışışına uygun olarak istediğimiz bütün anlamlarını kazanır – en önemlisi emin olun çalışıyor olmasıdır. O zaman sanatçı ve onun ardından okur, "disentangles" [serbest bırakan] ve "re-embodie" [tekrar cisimlendiren] kişi olur: İki nesne arasında bir tınlama

---

[9] *Yakalanan*, s. 197: "Bu açıdan bakıldığında beni sanata yönelten tabiatın ta kendisi olmamış mıydı, sanatın kendisinin başlangıcı tabiat değil miydi?"

elde ederek, seçilmiş sanatsal koşullarda yeniden canlandırmak için kendisini belirleyen doğal koşullardan değerli imgeyi serbest bırakarak epifaniyi üretir.[10] "Gösteren ve gösterilen, şiirsel olarak gerekli, fakat ontolojik olarak karşılıksız ve beklenmedik bir kısa devreyle kaynaşır. Şifreli dil, nesnel, eserin dışında bulunan bir kozmosa gönderme yapmaz; anlaşılması yalnızca eserin içinde bir değere sahiptir ve eserin yapısıyla koşullandırılmış bulunur. Bir Bütün olarak eser kendisinin de itaat ettiği yeni dilsel uzlaşımlar sunar ve kendisi de kendi şifresinin anahtarı haline gelir."[11] Bunun da ötesinde eser, yeni bir anlamda ve yalnızca bu yeni dilsel uzlaşımlar gereğince bir bütündür.

Geriye üçüncü Proustçu düzen, yani evrensel ölüm ve bozulma düzeni kalır. Konuklarının yaşlanmasıyla birlikte Madam de Guermantes'ın salonu, yüz hatlarının büzüşmesine, jestlerin parçalanmasına, kasların eşgüdüm kaybına, renklerin değişimine, gövdelerin üzerinde yağlı lekeler, likenler ve yosunlar oluşmasına, yüce travestilere, yüce bunaklara sahne olur. Her yerde ölümün yaklaşması, "korkunç bir şeyin" mevcut olduğu hissi, nihai sonun ya da yalnızca unutkanlıkla yönetilmeyen, aynı zamanda zamanın kemirdiği eski konumunu kaybetmiş bir dünya üzerinde bir sona varış, hatta bir nihai yıkım izlenimi hakimdir ("geri püskürtme mekanizması, yayları gevşediği veya kırıldığı için artık işlemiyor"du) [*Yakalanan*, s. 263].

---

[10] Bkz. Joyce, *Stephen Hero* (Proust'ta da aynı şeyin söz konusu olduğunu ve sanatta özün, verili doğal koşullara bağlı olmaktan çok kendi yeniden canlanışının koşullarını belirlediğini gördük).

[11] Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Editions du Seuil, s. 231.

Bununla birlikte bu son düzen, diğer iki düzenin arasına yerleşiyormuş gibi görünmesinden dolayı daha da fazla sorun çıkarır. Bu esrimelerin altında tetikte bekleyen bir ölüm fikri ve son hızla uzaklaşan daha önceki anın kayması bulunmuyor mu? Böylece öykülemeci, çizmesini çözmek için eğildiğinde, her şey esrimedeymişcesine başlamıştı, eğilen büyükanneyi yeniden canlandıran şimdiki an önceki anla tınlamıştır; fakat sevinç yerini dayanılmaz bir kaygıya bırakmıştır, iki anın birleşmesi, bir ölüm ve hiçlik kesinliği de önceki anın hiç durmaksızın kaçışı lehine çözülmüştür [*Sodom*, s. 166]. Aynı şekilde aşklarda veya her bir aşkta birbirinden ayrı benlerin ardışıklığı zaten uzun bir intiharlar ve ölümler teorisini içermekteydi [*Yakalanan*, s. 345]. Bununla birlikte biri boş zamanı diğeri de dolu zamanı, biri kayıp zamanı diğeri de yakalanan zamanı temsil ediyor olsa da, ilk iki düzen, uzlaşmaları konusunda özel bir sorun yaratmazken, tam tersine artık bulunması gereken bir uzlaşma, bu üçüncü düzen ile diğer iki düzen arasında aşılması gereken bir karşıtlık vardır (bu nedenle de Proust burada kendi girişimine karşı "en ciddi itirazlardan" söz eder). Birinci düzenin kısmi nesneleri ve ben'leri, diğer ben'lerin ölümüne kayıtsız kalarak, birbirlerine karşı, birbirlerine göre ölümü taşırlar: Demek ki bütün parçaların hepsini birörnek bir biçimde sarmalayan, bunları evrensel nihai bir sona doğru sürükleyen şeklinde bir *ölüm fikri* henüz ortaya çıkmamıştır. Bu durumda ikinci düzenin varlığını sürdürmesi ile üçüncü düzenin hiçliği, "anının sabitliği" ile "insanların bozuluşu," nihai esrik amaç ile sonuncu yıkımsal gaye arasında bir "çelişki" çok daha rahat ortaya çıkar [*Sodom*, s. 167-168; *Yakalanan*, s. 294]. Bu çelişki, büyükannenin anımsanışında çözülme-

miştir, tersine daha da derinleşmeyi gerektirir: "Bu sancılı ve şimdilik anlaşılmaz olan izlenimden, bir gün gelip de küçük bir gerçeklik çıkarıp çıkaramayacağımı bilmiyordum elbette, ama şunu biliyordum ki, bu küçücük gerçeği eğer çıkarabilirsem, ancak böylesine özel, bu kadar kendiliğinden, ne zihnim tarafından çizilmiş, ne de korkaklığım tarafından yumuşatılmış, ölümün kendisinin, aniden ortaya çıkışının, içimde doğaüstü, insanlık dışı bir grafiğe göre, yıldırım gibi, esrarengiz, çifte bir oyuk halinde bıraktığı bu izlenimden çıkarabilirdim" [*Sodom*, s. 168]. Bu çelişki en şiddetli biçimiyle ortaya çıkar: ilk iki düzen üreticiydi, bu nedenle de bunların uzlaşımı özel bir sorun yaratmıyordu; fakat ölüm fikrinin egemen olduğu üçüncü düzen, mutlak anlamda yıkımsal ve verimsiz görünür. Bu tür acı verici izlenimden bir şey elde edebilen ve belli hakikatleri üretebilen bir makine tasarlayabilir miyiz? Bunu tasavvur etmediğimiz sürece sanat eseri "en ciddi itiraz"la karşılaşır.

Bu durumda birinci düzenin saldırganlığından (psikanalizde ölüm içgüdüsünün kısmi yıkıcı itkilerden ayrılması gibi) bu kadar farklı olan ölüm fikri tam olarak nedir? Bu fikir, Zamanın belirli bir etkisidir. Aynı kişinin verili iki hali, biri anımsadığımız önceki hali, diğeri de yaşadığımız şu anki hali, birinden diğerine geçerkenki yaşlanma izlenimi, önceki hali, aradan jeolojik çağlar geçmiş gibi, "uzaktan da öte, neredeyse gerçekdışı bir geçmişe" itme etkisi doğurur [*Yakalanan*, s. 247]. Çünkü "önce, bunca zaman geçtiğini kavramak müthiş zor gelir insana, sonra da daha fazla zaman geçmediğine şaşırırız. XIII. yüzyılın bu kadar geride kalmış olmasına önce inanamaz, sonra, Fransa'da çok sayıda örneğine rastlanan XIII. yüzyıl kiliselerinin hâlâ

ayakta kalabilmesine şaşırırız" [*Yakalanan*, s. 240]. İşte bu şekilde, bir geçmişten şimdiye zamanın hareketi, ters yönde, iki anı silip süpüren, mesafeyi ortaya koyan ve geçmişi zaman içinde daha geriye iten *daha büyük bir enginliğin dayatılmış hareketiyle* iki katına çıkar. Zaman içinde bir "ufuk" sunan bu ikinci harekettir. Bunu tınlamanın yankısıyla karıştırmamak gerekir; tınlama zamanı azami derecede daraltırken, bu hareket zamanı sonsuzca genişletir. O andan itibaren ölüm fikri bir kopuştan çok bir karışımın ya da karışıklığın etkisidir, çünkü dayatılmış hareketin enginliği canlılarla dolu olduğu kadar ölülerle de doludur, nihayetinde her şey ölmek üzeredir, yarı ölüdür ya da mezara koşuyordur [*Yakalanan*, s. 294]. Fakat bu yarı ölüm aynı zamanda devlerin boyutuna sahiptir, çünkü hareketin ölçüsüz enginliğinin içinde bunları canavarsı varlıklar olarak betimleyebiliriz, "... her şeyden önce insanlar, birer hilkat garibesine benzetme pahasına da olsa, mekânda kapladıkları kısıtlı yere karşılık, zaman içinde çok büyük, ölçüsüzce uzatılmış bir yer kaplayan varlıklar olarak tasvir edecektim kesinlikle, çünkü insanlar, yıllara dalmış devler misali, yaşamış oldukları, sayısız günden oluşan birbirinden uzak dönemlerin hepsine aynı anda değerler" [*Yakalanan*, s. 355]. Aslında aynı şekilde burada itirazı ya da çelişkiyi çözmek üzereyiz. Ölüm fikri, bir üretim düzenine bağladığımız ve dolayısıyla da sanat eserinde ona yerini verebildiğimiz ölçüde bir "itiraz" olmaktan çıkar. Büyük enginliğin dayatılmış hareketi, geri çekilme etkisini ya da ölüm fikrini üreten bir makinedir. Ve bu etkide zamanın kendisi duyumsanabilir hale gelir: "... genelde görünmez olan Zaman, görünürlük kazanmak için bedenlerin peşine düşer ve rastladığı bedeni ele geçirip üzerinde

sihirli fenerini oynatır," "çarpıtıcı perspektife" göre yaşlanan bir yüzün hatlarını ve parçalarını birbirinden uzaklaştırır [*Yakalanan*, s. 231-232]. Üçüncü düzene ait bir makine, dayatılmış hareketi ve bunun aracılığıyla ölüm fikrini üreten üçüncü düzene ait bir makine gelip önceki iki makineye eklenir.

Büyükannenin anımsanışında neler oldu? Dayatılmış bir hareket bir tınlamayla tetiklendi. Ölüm fikrini taşıyan enginlik, bu şekilde tınlayan anları silip süpürdü. Bununla birlikte yakalanan zaman ile kayıp zaman arasındaki bu denli şiddetli karşıtlık, her birini kendi üretim düzenine bağladığımız ölçüde çözülür. Arayış'ın bütünü, Kitap'ın üretiminde üç tür makineyi seferber eder: *Kısmi nesneli makineler* (*itkiler*), *tınlama makineleri* (*Eros*), *dayatılmış hareket makineleri* (*Thanatos*). Bunların her biri hakikatler üretirler, çünkü üretilmek ve zamanın bir etkisi olarak üretilmek hakikate bağlıdır: Kısmi nesnelerin parçalanmasıyla kayıp zaman; tınlamayla yakalanan zaman; dayatılmış hareketin enginliğiyle başka bir tarzda kaybolmuş zaman, buradaki kayboluş, esere geçmiş ve onun biçiminin koşulu olmuştur.

BÖLÜM 5

Üslup

Tam olarak bu biçim nedir ve üretim ya da hakikat düzenleri, aynı zamanda da makineler birbirlerine göre nasıl düzenlenirler? Bunların hiçbiri bütünselleştirme işlevine sahip değildir. Önemli olan Arayış'ın kısımlarının, kendilerinde *hiçbir eksik olmaksızın* parçalanmış ve bölünmüş halde kalmalarıdır: Bir bütün oluşturmadan ve varsaymadan, bu iki şey arasındaki bocalamada hiçbir eksiği olmaksızın ve içine dahil edilmek istenen her türlü organik birliği peşinen ele vererek zamanın sürüklediği ebedi kısmi kısımlar, açık kutular ve kapalı kaplar. Proust, eserini bir katedral ya da elbiseyle karşılaştırdığında muhteşem bir bütünlük olarak bir Logos'a aidiyetini ilan etmek için değil de, tersine bitmemişlik, dikiş ve yamama hakkı kazandırmak için bunu yapar [*Yakalanan*, s. 340-341]. Zaman bir bütün değildir, bunun en basit nedeni de zamanın kendisinin bütüne engel olan bir misal olmasıdır. Dünya ne onu sistemleştirmemize yarayacak anlamlı bir içeriğe ne de onu düzenlememize ve hiyerarşi sırasına koymamıza yarayacak ideal anlamlamalara sahiptir. Özne de, dünyayı saracak ya da onun için birlik yerine geçebilecek çağrışım zincirlerine sahip değildir. Özneden yana dönmek, nesneyi gözlemlemekten daha verimli değildir: "Yorumlamak" her ikisinin de aynı şekilde feshedilmesine neden olur. Bunun da ötesinde çağrışım zinciri, özneden üstün

bir Bakış Açısı lehine kırılır. Gerçek Özler olan dünya hakkındaki bu bakış açılarının kendileri de bir birlik ya da bir bütünlük oluşturmazlar: Sanki başkalarıyla iletişim kurmadan, astronomik dünyalarınki kadar derin olan indirgenemez farklılığını doğrulayarak her birine bir evren karşılık gelir. Bakış açılarının en saf olduğu sanatta bile "her sanatçı bilinmeyen, kendinin de unuttuğu ve yeryüzüne inmeye hazırlanan bir başka büyük sanatçının yurdundan farklı bir vatanın yurttaşıdır sanki" [*Mahpus*, s. 253].[1] Bize göre de özün konumunu tanımlayan da budur: Bireylerin kendilerinden üstün bireyselleştirici bir bakış açısı olan ve onların çağrışım zincirleriyle kopmuş haldeki öz, kapalı bir kısımda canlandırılmış, egemen olduğu şeyle *yan yana*, gösterdiği şeye *bitişik*, bu zincirlerin *yanında* ortaya çıkar. Manzaradan üstün bakış açısı olan kilise bile bu manzarayı bölmelere ayırma etkisine sahiptir ve kendisiyle tanımlanan diziyle yan yana bölmelere ayrılmış nihai parça olarak bir yolun dönemecinde aniden ortaya çıkar. Bu da, Yasalar gibi Özlerin de birleştirme ya da bütünselleştirme gücüne sahip olmadıkları anlamına gelir. "Bir kentin köprülerinin altından geçen nehir, öyle bir bakış açısında yakalanmış olurdu ki, paramparça görünür, bir yerde göl halinde yayılır, beride tel gibi in-

[1] İşte bu sanatın gücüdür: "Ancak sanat aracılığıyla dışarıya açılabilir, bir başkasının, bizimkiyle aynı olmayan bu alemde neler gördüğünü öğrenebiliriz; aksi takdirde bu alemin manzaraları, aydaki görüntüler kadar bilinmez olurdu bizim için. Sanat sayesinde, bir tek dünya, kendi dünyamızı göreceğimize, çeşitli dünyalar görürüz; özgün sanatçı sayısı ne kadar çoksa, bize açık olan dünyaların sayısı o kadar çoktur ve aralarındaki fark, sonsuzlukta dönüp duran dünyalar arasındaki farktan büyüktür ..." (*Yakalanan*, s. 203).

celir, ötede, kentlilerin akşamları serinlemeye gittikleri ormanlık bir tepenin araya girmesiyle kopardı; bu altüst olmuş şehirde ahengi sadece çan kulelerinin bükülmez, dikey çizgisi sağlardı; bu kuleler yükselmez, adeta çeküle göre, bir zafer marşına tempo tutarcasına, basık, yer yer kopuk nehir boyunca sisin içinde üst üste binmiş, karmakarışık evler yığınını kendi altlarında asılı tutarlardı" [*Genç Kızlar*, s. 366].

Proust sorunu birkaç düzeyde ortaya koymuştur: Bir eserin birliğini ne oluşturur? Bir eserle "iletişim" kurmamızı sağlayan şey nedir? Sanatın birliğini, eğer böyle bir şey varsa, oluşturan şey nedir? Kısımları birleştirecek bir birlik, parçaları bütünselleştirecek bir bütün aramaktan vazgeçmiştik, çünkü kısımların ya da parçaların kendilerine özgü olan ya da doğaları olan şey, mantıksal bir birlik gibi organik bütünsellik olarak da Logos'u dışlar. Buradaki bu parçacıkların bir bütünü gibi buradaki bu çokkatlılığın, buradaki bu çokluğun birliği olan bir birlik vardır ya da olmalıdır: İlke değil de, tam tersine çokkatlılığın ve bu birbiriyle bağlantısı olmayan parçalarının "etkisi" olacak bir Bir ve bir Bütün. İlke olarak davranacak yerde etki, makinelerin etkisi olarak işleyecek Bir ve Bütün. İlke olarak varsayılan değil de, makinelerin işleyişinden ve müstakil parçalarından, bağlantısız kısımlarından kaynaklanan bir iletişim. Felsefi olarak kapalı parçalardan ya da bağlantısız parçalardan kaynaklanan bir iletişim sorununu ilk ortaya koyan Leibniz'dir: Kapısı ve penceresi olmayan "monad"ların iletişimini nasıl tasavvur edebiliriz? Leibniz gözboyayıcı yanıtında kapalı monadların hepsinin aynı yığına sahip olduğunu söyler, bunlar yüklemlerinin sonsuz dizisi içinde aynı dünyayı kuşatır ve

ifade eder, her biri berrak ve diğerlerinkinden farklı bir ifade bölgesine sahip olmakla yetinir, hepsi de Tanrı'nın kuşatmalarına neden olduğu aynı dünyaya yönelik farklı bakış açılarıdırlar. Leibniz'in yanıtı, böylece her monadın içine, aynı dünya ve bilgi yığınını ("önceden saptanmış uyum") sızdıran ve bunların tek başınalıkları arasında kendiliğinden bir "karşılıklığın" temellerini atan bir Tanrı şeklinde önceden saptanmış bir birlik ve bir bütünlüğü yeniden kurar. Proust'a göre artık bu geçerli değildir; çünkü ona göre her farklı dünyaya, dünyaya ilişkin pek çok farklı bakış açısı karşılık gelir ve birlik, bütünsellik ve iletişim önceden saptanmış bir yığın oluşturmaz, tam tersine yalnızca makinelerden elde edilebilir.[2]

Bir kez daha sanat eseri sorunu, mantıksal ya da organik olmayan, yani kısımlar tarafından kayıp bir birlik ya da parçalanmış bütünlük olarak önvarsayılmayan, mantıksal bir gelişme ya da organik bir evrimin gidişatında onlar tarafından oluşturulmamış ya da önceden belirlenmemiş bir birlik ve bir bütünlük sorunudur. Proust, bu sorunun o kadar bilincindedir ki, kaynağını saptar: Balzac sorunu ortaya koyabilmiş ve böylece yeni bir sanat eseri tarzını var edebilmiştir. Çünkü aynı şekilde Balzac'ın dehasının anlaşılamaması, aynı yanlış anlama bize, *İnsanlık Komedyası*'nın birliği hakkında en başta muğlak, mantıksal bir fikri olduğunu ya da eser ilerledikçe bu birliğin orga-

---

[2] Proust, Leibniz'i kesinlikle okumuştur, en azından felsefe sınıfında: Saint-Loup, savaş ve strateji teorisinde Leibnizci öğretinin belirli bir noktasına gönderme yapar ("Balbec'te birlikte okuduğumuz felsefe kitabını hatırlasana ..." *Guermantes*, s. 100). Daha genel olarak Proust'un tikel özleri, bize göre, Platoncu özlerden çok Leibnizci monadlara daha yakındır.

nik olarak oluştuğunu düşündürür. Aslında birlik sonuç olarak ortaya çıkmıştır ve kitaplarının bir *etkisi* olarak Balzac tarafından keşfedilmiştir. Bu "etki" bir yanılsama değildir: "Bu geriye dönük bakışta birden zihninde bir 'aydınlanmayla' eserlerinin, aynı şahsiyetleri içeren bir dizi halinde bir araya getirilseler çok daha güzel olacaklarını anlamış, böylece yapıtına son ve üstün bir fırça darbesi eklemişti. Sonradan kurulan bu bütünlük [birlik] sahte değildir ... sahte olmadığı gibi sonradan kurulduğu için daha da gerçektir ..." [*Mahpus*, s. 157]. Sonradan gelen birliğin bilincinde oluşun ya da keşfinin, bu Bir'in doğasını ve işlevini değiştirmeyeceğini sanmak yanlış olur. Balzac'ın Biri ya da Bütünü öylesine özeldir ki, parçalara ayrılışını ya da aykırılığını bozmaksızın kısımlardan sonuç olarak çıkar ve Balbec'in ejderhaları ya da Vinteuil'ün cümleciği gibi, diğerlerinin yanında, diğerleriyle yan yana bir kısım olarak geçerlidirler: Birlik, genel bir vernikleme olarak değil de, yerelleştirilmiş son bir fırça darbesi gibi "ayrı bir şekilde oluşturulmuş herhangi bir parça gibi (fakat bu kez genele uygulanır) ortaya çıkar." Öyle ki bir bakıma Balzac'ın *üslubu yoktur*: Sainte-Beuve'ün sandığı gibi "her şeyi" söylediğinden dolayı değil de, sessizlik ve söz parçalarının, söyledikleri ve söylemediklerinin, düzelttiği ya da aştığı için değil de sonuç olarak ortaya çıktığı için bütünün doğruladığı bir parçalanmada dağıtıldıkları içindir. "Balzac'ta, *sindirilmemiş, henüz değişmemiş*, varolmayan bir üslubun bütün unsurları bir arada bulunmaktadır. Üslup burada önermez, yansıtmaz: *açıklar*. *Uyumla kaygılanmadan* ve müdahale olmaksızın dahice bir sohbet imkânımız olduğunda, bizim konuşmayı anlaşılır kılmak için onun neyi kastettiğini anlamımızı sağlayan *geri kalanda erimemiş*

en güçlü olan imgelerin yardımıyla açıklar."[3]

Proust'un da bir üslubu olmadığını söyleyebilir miyiz? Taklidi imkânsız ya da fazla kolay taklit edilebilir olan, ama en azından bütün cümleler arasında hemen fark edilebilen, çok özel bir sözdizimine ve sözcük dağarcığına sahip, Proust adıyla gösterilmesi gereken etkiler üreten Proust'un cümlesi üslupsuz olabilir mi? Ve burada üslubun olmayışı nasıl yeni bir edebiyatın dahice gücü haline gelir? Burada *Yakalanan Zaman*'ın son bölümünün tamamıyla Balzac'ın *Önsöz*'ünü karşılaştırmak gerekir: Bitkiler sistemi Balzac'taki Hayvan'ın yerini almıştır; dünyalar ortamın yerine geçmiştir; özler karakteristiklerin; sessiz yorum da "dahice sohbetin" yerine geçmiştir. Fakat korunan ve yeni bir değere taşınan şey, özellikle bütün ve uyum konusunda kaygılanmaksızın "korkutucu karışıklık"tır. Burada üslup betimlemeyi ya da önermeyi tasarlamaz: Balzac'ta olduğu gibi açıklayıcıdır, imgelerle açıklar. Üslup-olmayandır, çünkü saf ve öznesi olmaksızın "yorumlama"yla karışır ve cümlenin içinden cümlelere ilişkin bakış açılarını çoğaltır. Demek ki cümle, "... paramparça görünen, bir yerde göl halinde yayılan, beride tel gibi incelen, ... bir tepenin araya girmesiyle kopan" bir nehir gibidir. Üslup, farklı gelişme hızlarında, her birine has çağrışım zincirlerine göre, her biri için Bakış Açısı olarak özün koptuğu noktaya ulaşan göstergelerin açıklamasıdır: Bir imgedeki bu açıklama sürecini ifade eden bağımlı cümlelerin, karşılaştırmaların rolü de buradan kaynaklanır; iyi açıklayabilirse imge iyidir, her zaman aykırı düşer ve kümenin sözümona güzelliği için asla feda edil-

[3] *Contre Saint-Beuve*, s. 207-208. Ve s. 216: "Düzensiz üslup." Gerçek optik etkilerle benzeş *edebiyat etkileri* üzerinde durduğu bölümün tamamı.

mez. Ya da daha doğrusu üslup, bitişik olsalar da uzak iki *farklı* nesneyle başlar: Bu iki nesnenin nesnel olarak birbirine benzemesi, aynı türden olması mümkündür; bir çağrışım zinciriyle öznel olarak birbirine bağlı olması da mümkündür. Bir nehrin yatağındaki malzemeleri sürüklemesi gibi üslubun bütün bunları sürüklemesi gerekir; fakat temel olan şey bu değildir. Temel olan şey cümlenin, iki nesnenin her birine uygun Bakış Açısına ulaşmasıdır, fakat tam olarak buradaki bakış açısı nesneye uygun olduğunda demeliyiz, çünkü nesneyi yerinden oynatmıştır, sanki bakış açısı birbiriyle bağlantısız bin bakış açısına bölünmüştür, öyle ki aynı işlem diğer nesne için de yapıldığında bakış açıları birbirlerinin içine yerleşebilir, kendi aralarında tınlayabilir, bu da biraz olsun Elstir'in tablolarında denizin ve karanın bakış açılarını değiş tokuş edişini andırır. İşte açıklayıcı üslubun "etkisi": İki verili nesne varsayalım, üslup *kısmi nesneler üretir* (birbirlerinin içine yerleşmiş kısmi nesneler olarak *bunları* üretir), *tınlama etkileri üretir*, *dayatılmış jestler üretir*. İşte üslubun imgesi ve ürünü budur. Saf haldeki bu üretimi sanatta, resimde, edebiyatta ya da müzikte, hatta özellikle müzikte buluruz. Sanat göstergelerinden yavaş yavaş Doğanın, aşkın, hatta sosyetenin göstergelerine doğru özlerin derecesini indikçe, nesnel betimlemenin ve çağrışımsal önerilerin zorunluluğu asgari de olsa dahil edilmiş olur; bunun nedeni özün, Joyce'un söylediği gibi, serbest manevi sanatsal koşulların yerine geçen maddi canlanma koşullarına sahip olmasıdır.[4] Fakat üslup, asla insan değildir,

[4] Aslında Proustçu imge görüşünü post-sembolist görüşlerle karşılaştırmak gerekir: Örneğin Joyce'un epifanisi ya da Ezra Pound'un imgeciliği ve vortisisizmi. Şu özellikler ortak gibi görünmektedir: farklı olmasından dolayı iki

her zaman öze (üslup-olmayana) aittir. O asla bir bakış açısına göre değildir, tam tersine nesnenin yerinden oynatıldığı, tınladığı ya da büyüdüğü bakış açılarının sonsuz dizisinin tek bir cümlesinde aynı anda varolma durumudur.

Demek ki birliği sağlayan üslup değildir, zaten birliğini başka yerden elde etmesi gerekir. Bunu sağlayan öz de değildir, çünkü bakış açısı olarak öz, sürekli olarak parçalayıcıdır ve parçalanmıştır. Bu durumda hiçbir "birleşmeye" indirgenemez olan, sonradan ortaya çıkan, özlerin iletişimi olarak bakış açılarının değiş tokuşunu sağlayan ve özün yasasına –bu yasanın kendisi de başkalarının yanında bir parça, son bir fırça darbesi ya da yerelleştirilmiş bir parçadır– göre ortaya çıkan bu çok özel birlik tarzı nedir? Yanıt şudur: Kaosun çokluğuna indirgenmiş bir dünyada başka bir şeye gönderme yapmamasından dolayı sanat eserinin biçimsel yapısı yalnızca birlik olarak işe yarayabilir – ama sonradan (ya da Eco'nun söylediği gibi, "bir bütün olarak eser, kendisinin de boyun eğdiği yeni dilbilimsel uzlaşımlar önerir ve eser kendi şifresinin anahtarı olur"). Bütün sorun bu biçimsel yapının neyi temel aldığını ve bu biçimsel yapı olmaksızın üslubun ve parçaların sahip olamayacakları birliği bunlara nasıl verdiğini bil-

somut nesnenin özerk bağı olarak imge (imge, somut eşitlik); aynı nesneye ilişkin çoğulcu bakış açısı olarak ve birkaç nesneye ilişkin bakış açısı değiş tokuşu olarak üslup; evrensel bir tarihin kendi oluşturucu değişkenlerini bütünleyen ve kavrayan olarak ve her parçayı kendi sesine göre konuşturan olarak dil; üretim olarak, etki-üreticisi makinelerin işleyişi olarak edebiyat; didaktik bir niyet olarak değil de sarma ve açma tekniği olarak açıklama; kavram-yazısal bir yöntem olarak yazı (Proust çeşitli vesilerle kendisinin bundan yana olduğunu ifade etmiştir).

mektir. Bununla birlikte daha önce en farklı yönlerde Proust'un eserinde *çapraz kesişen boyutun* önemini görmüştük: çapraz kesişenlik.[5] Bir trende manzaranın bakış açılarını birleştirmeyi değil de, kendi boyutuna göre, kendi boyutunda iletişim kurmalarını sağlayan odur, oysa bu bakış açıları kendi boyutlarında bağlantısız kalırlar. Méséglise tarafında ve Guermantes tarafında, farklılıkları ve mesafeyi ortadan kaldırmadan benzersiz birliği ve bütünselliği sağlayan odur: "Bu yollar arasında çapraz kesişenler oluşur" [*Yakalanan*, s. 322]. Kutsala saygısızlıkların temelini atan ve kendiliğinden bölmelere ayrılmış olan, cinsler arasında bağlantı kuran çapraz kesişen böceğin, yani yabanarısının aklından hiç çıkaramadığı bu çapraz kesişenliktir. Işının astronomik dünyalar kadar farklı olan bir evrenden diğerine geçmesini sağlayan odur. Demek ki yeni dilsel uzlaşım, eserin biçimsel yapısı, cümleyi baştan sona kateden, bütün kitapta bir cümleden diğerine giden ve Proust'un kitabını sevdiği kişilerle –Nerval, Chateaubriand, Balzac ...– birleştiren çapraz kesişenliktir. Çünkü bir sanat eseri halkla iletişim kurar ya da kurulmasına yol açarsa, aynı sanatçının diğer eserleriyle iletişim kurar ya da kurulmasına yol açarsa, başka sanatçıların başka eserleriyle iletişim kurar ve gelecekte de kurulmasına yol açarsa, bunların hepsi nesneleri ve özneleri birleştirmeksizin ve bütünselleştirmeksizin birlik ve bütünselliğin kendisi için kurulduğu

[5] Psikanalitik araştırmalarla ilgili olarak Felix Guattari, bilinçdışının iletişimlerini ve ilişkilerini açığa çıkarmak için "çapraz kesişenlik" etrafında çok zengin bir kavram oluşturmuştur: bkz. "La Transversalité," *Psychothérapie institutionnelle*, no 1.

çapraz kesişenlik boyutundan kaynaklanır.[6] Arayış'ın karakterlerinin, olaylarının ve kısımlarının bulundukları boyuta eklenen ek bir boyut – zaman içindeki bu boyut, mekân içinde sahip olduğu boyutlarla karşılaştırılamaz. Bu boyut bakış açılarının birbirlerine nüfuz etmesini, kapalı kalmaya devam eden kapalı kapların iletişime girmesini sağlar: Odette ile Swann, annesi ile öykülemeci, Albertine ile öykülemeci, son bir "fırça darbesi" olarak yaşlı Odette ile Guermantes Dükü – bunların her biri tutsaktır, aynı zamanda da çapraz kesişen olarak iletişim içindedir [*Yakalanan*, s. 322]. İşte zaman, bütünselleştirmeksizin bu parçaların bütünü, birleştirmeksizin bütün bu parçaların birliği olma gücüne sahip öykülemecinin boyutu.

[6] Bkz. Arayış'ın sanat hakkındaki önemli bölümleri: bir eserin halkla iletişim kurması (*Yakalanan*, s. 203-204); aynı yazarın iki eseri arasındaki iletişim, örneğin sonat ile yedili (*Mahpus*, s. 246-254); farklı sanatçılar arasındaki iletişim (*Guermantes*, s. 293-294; *Mahpus*, s. 154-155).

SONUÇ

DELİLİĞİN VARLIĞI VE İŞLEVİ: ÖRÜMCEK

Proust'un eserinde sanat ve delilik sorununu ele almayacağız. Belki de bu soru çok anlamlı değildir. Özellikle de: Proust deli midir? Bu sorunun kesinlikle hiçbir anlamı yoktur. Burada yalnızca Proust'un eserinde deliliğin varlığı ve bunun dağılımı, kullanımı ya da işlevi söz konusudur.

Çünkü bu delilik önemli iki karakterde, Charlus ve Albertine'de, farklı bir kiplikte ortaya çıkmakta ve işlemektedir. Charlus ortaya çıktığı andan itibaren, tuhaf bakışı ve gözleri, bir casusun, hırsızın, tüccarın, polisin ya da *deli*ninkiler gibi betimlenmiştir [*Genç Kızlar*, s. 291]. Sonunda Morel, Charlus'ün kendisine karşı cinai bir delilikle hareket ettiği düşüncesi karşısında haklı bir dehşet duyar [*Yakalanan*, s. 115-116]. Eser boyunca insanlar, Charlus'te, yalnızca ahlaksız ya da sapkın, günahkâr ya da sorumlu olmasından inanılmaz derecede daha korkutucu kılan bir deliliğin varlığını sezinlemişlerdir. Kötü ahlaktan, "ahlakçılıktan çok, çılgınca bir şey olduğunu hissettiğimiz için korkarız. Madam de Surgis le Duc katiyen gelişmiş bir ahlak anlayışına sahip değildi, oğullarında göreceği, her insan için anlaşılır olan menfaat tarafından açıklanabilecek herhangi bir alçaklığı kabul edebilirdi. Ama M. de Charlus'ün her ziyaretinde, şaşmaz bir biçimde, ade-

ta elinde olmayarak oğullarının çenesini çimdiklediğini ve iki kardeşe de birbirlerinin çenelerini çimdiklettiğini öğrenince, M. de Charlus'le görüşmelerini yasakladı. İyi ilişkiler içinde olduğumuz komşumuzun yamyam olabileceğinden şüphelenmemize yol açan o tedirgin edici fiziksel muamma duygusuna kapıldı; baronun ısrarlı, 'Delikanlıları bu yakınlarda göremeyecek miyim?' sorularına, şimşekleri üzerine çektiğini bile bile, dersleri çok yoğun, seyahat hazırlıklarıyla meşgul oluyorlar gibilerinden cevaplar verdi her defasında. Kim ne derse desin, sorumsuzluk kusurları, hatta suçları ağırlaştırır. Landru (kadınları gerçekten öldürdüğünü farz edersek) direnilmesi mümkün olan menfaat güdüsüyle cinayet işlemişse affedilebilir, ama direnilmesi imkânsız bir sadizm yüzünden cinayet işlemişse affedilemez" [*Mahpus*, s. 201]. Günahların sorumluluğunun ötesinde cinayetin masumluğu olarak delilik.

Charlus'ün deli olduğu, başlarda bir olasılık, sonlarda ise hemen hemen bir kesinliktir. Albertine için ise delilik, geriye dönük olarak jestlerine ve sözlerine, bütün hayatına yine Morel'in de içinde bulunduğu tedirgin edici yeni bir ışık yansıtan ölüm sonrası bir olasılıktır daha çok. "İçten içe, bunun sapıkça bir delilik olduğunu düşünüyordu; acaba ailesinde daha önce bir intihara yol açmış olan bu tür bir olayın ardından, Albertine de kendini mi öldürdü diye çok düşündüm."[1] Proust'un çok sevdiği anne baba katli temasında ortaya konan, fakat çok iyi bilinen Oedipus şemasına indirgenmeyen bu delilik-cinayet-sorumsuzluk-cinsellik karışımı nedir? İntihara kadar varan tahammül edilemez delilik, cinayetin bir tür masumluğu mudur?

---

[1] *Albertine*, s. 185. (Bu Andrée'nin görüşlerinden biridir.)

Charlus örneğini ele alalım. Charlus, hemen güçlü bir kişilik, imparatorumsu bir bireysellik gibi görünür. Ama aslında bu bireysellik bir imparatorluktur, çok sayıda bilinmeyen şeyi gizleyen ya da içeren bir nebülözdür: Charlus'ün sırrı nedir? Bütün nebülöz, iki parlak eşsiz nokta olan gözler ve ses etrafında yapılandırılmıştır. Gözler, bazen zorba bir parıltıyla ışıldayan, bazen de yerini sorgulayıcı bir yoğunluğa bırakan, bazen yerinde duramayan, bazen de kayıtsızca donuk olan gözlerdir. Sesi ise, söylenenin erkeksi içeriği ile ifadenin kadınsı tarzını bir arada sunar. Charlus, yanıp sönen kocaman bir gösterge olarak, sesli ve optik devasa bir kutu olarak görünür: Charlus'ü dinleyen ya da bakışıyla karşılaşan kişi, en baştan itibaren deliliğe kadar varabileceğini hissettiği keşfedilmeyi bekleyen bir sırrın, içine sızılması, yorumlanması gereken bir gizemin karşısında bulur kendisini. Charlus'ü yorumlama zorunluluğunun temeli, Charlus'ün kendisinin yorumlaması, durmaksızın yorumlamasıdır; sanki onun deliliği budur, sanki hezeyanı da bir yorumlama hezeyanıdır.

Charlus-nebülözünden tereddütlü bakışının ritim verdiği söylemler dizisi akar. Öykülemeciye *üç büyük söylem*, yalvaç ve kahin olarak Charlus'ün yorumladığı göstergelerde fırsat bulur, aynı zamanda da Charlus'ün, talebe ve mürit rolüne indirgenmiş öykülemeciye sunduğu göstergelerde varış noktalarını bulur. Bununla birlikte söylemlerin temel noktası, istemli olarak düzenlenen sözcüklerde, egemence kurulmuş cümlelerde, kullandığı göstergeleri hesaplayan ve aşan Logos'tadır: Logos'un efendisi Charlus. Bu açıdan üç büyük söylem, ritimlerinin ve yoğunluklarının farklı olmalarına rağmen ortak bir yapıya sahip gibi görünmektedir. İlk aşama yadsımacı aşamadır,

Charlus öykülemeciye şöyle der: Beni ilgilendirmiyorsunuz, ilgimi çektiğinizi sanmayın, ama .... İkinci aşama araya mesafe koyma aşamasıdır: Aramızdaki mesafe sonsuzdur, işte bu nedenle birbirimizi tamamlayabiliriz, size bir anlaşma öneriyorum.... Üçüncü aşama ise beklenmedik bir aşamadır, burada logos birdenbire ne yaptığını bilmez hale gelmiş, artık düzenlenmesine izin vermeyen bir şey tarafından katedilmiş gibidir. Başka bir düzeye ait bir güç tarafından ayaklandırılmıştır: öfke, küfür, tahrik, kutsal şeylere saygısızlık, sadist fanteziler, çılgın jestler, deliliğin birdenbire ortaya çıkışı. Bu, soylu bir zarafeti olan ve ertesi gün plajda Charlus'ün yalvaççа ve aşağılık bir gözleminde akla aykırı sonucuna ulaşan birinci söylem için de geçerlidir. "Ama yaşlı büyükanne kimin umurunda, değil mi? Seni edepsiz! ..." İkinci söylemin peşinden, Charlus'ün, Bloch'un babasıyla dövüştüğünü ve moruk annesinin ölmek üzere olan bedenini durmaksızın yumrukladığını hayal ettiği komik bir fantezi gelir: "M. de Charlus bu korkunç, neredeyse çılgınca sözleri söylerken kolumu acıtacak kadar sıkıyordu." Son olarak üçüncü söylem, üzerinde tepinilmiş, parçalanmış şapkanın şiddetli sınanışında hızlanır. Bu kez şapkanın üzerinde tepinenin Charlus değil de öykülemecinin kendisi olduğu doğrudur; öykülemecinin, diğerleri için geçerli olan, Albertine'inki kadar Charlus'ün deliliğiyle de bağlantılı olan ve önceleyebilmesi ya da etkilerini geliştirebilmesi için onların yerine geçebilen bir deliliği olduğunu daha sonra göreceğiz.[2]

Charlus, Logos'un görünür efendisiyse, söylemleri, dilin egemen

[2] Charlus'ün üç söylemi: *Genç Kızlar*, s. 303-305; *Guermantes*, s. 252-262; *Guermantes*, s. 494-505.

düzenlenişine direnen, sözcüklerde ve cümlelerde denetlenmelerine izin vermeyen ve logosu bozguna uğratan ve bizi başka bir alana sürükleyen istemdışı göstergelerle çalkalanır. "Nefretlerini güzel sözlerle renklendirse de, bazen kırılmış bir gurur, bazen hayal kırıcı bir aşk ya da kin, sadizm, küçük bir takılma, bir saplantı olsa da bu adamın birisini öldürebileceğini hissedebiliyorduk." "Mantık ve güzel dille" düzenlenen istemli göstergelere karşı ve bunların etkisinde bir pathos oluşturan şiddet ve delilik göstergeleri. Artık egemen örgütlenmenin tepesinden gittikçe daha az konuşan ve uzun bir toplumsal ve fiziksel çürümüşlük boyunca kendisini gitgide daha fazla ele veren Charlus'ün görünmesinde kendisi için bundan sonra açınlanacak olan bu pathostur. Artık söylemlerin ve bunların kural ve konum hiyerarşisini ifade eden dikey bağlantılarının dünyası değil de, akla aykırı çapraz kesişen iletişimleriyle anarşik karşılaşmaların, şiddetli rastlantıların dünyası söz konusudur. Charlus-Jupien karşılaşmasında Charlus'ün uzun süredir beklenen sırrı –eşcinselliği– ortaya çıkacaktır. Ama gerçekten de sır bu mudur? Çünkü açığa çıkan şey, uzun zamandır önceden kestirilebilir ve sezinlenebilir eşcinsellikten çok, bu eşcinselliğin, masumiyetin ve cinayetin ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği daha derin evrensel bir deliliğin özel bir durumu olmasını sağlayan genel bir düzendir. Keşfedilen şey artık içinde konuşulmayan dünyadır, sessiz bitkisel evrendir, parçalanmış temanın Jupien'le karşılaşmasını ritimlendiren Çiçeklerin deliliğidir.

Logos, kısımları bir bütünde bir araya toplanan ve bir ilke ya da bir ana fikir etrafında bütünleşen devasa bir Hayvandır; fakat pathos, sonsuzca bölmelere ayrılmış kısımlardan oluşan ve yalnızca bir

kenara konulmuş bir kısımda dolaylı olarak iletişim kuran bir bitkidir, öyle ki hiçbir bütünselleşme, hiçbir birleşme, nihai parçalarının hiçbir eksiği olmayan bu dünyayı birleştiremez. Bitişikliğin kendisinin bile mesafe olduğu bu kapalı kutuların, bölmelere ayrılmış kısımların şizoid evrenidir bu: cinslerin dünyası. İşte söylemlerinin ötesinde Charlus'ün bizlere öğrettiği budur. Her birey her iki cinse de sahip olduğu için, aynı zamanda bunlar "bir bölmeyle birbirinden ayrıldığı" için bir erkeğin ya da bir kadının eril kısmının ya da dişil kısmı, başka bir erkeğin ya da kadının dişil kısmıyla ya da eril kısmıyla ilişkiye girebildiği sekiz unsurdan oluşan bir kapalı bütünü harekete geçirmemiz gerekir (*sekiz öğe için on kombinasyon*).[3] Kapalı kaplar arasında akla aykırı ilişkiler; çiçekler arasında iletişimi sağlayan, çiçeklere göre kendi hayvansal değerini kaybeden ve bitkisel yeniden üretim aygıtında uyumsuz bir unsur, ayrı olarak bileşmiş bir parça haline gelen yabanarısı.

Belki de Arayış'ın her yerinde karşılaştığımız bir düzenleme vardır: Sınırları belli, birleştirilebilir ve bütünselleştirilebilir bir küme oluşturan bir ilk nebülözden yola çıkarız. Bu birinci kümeden bir ya da daha fazla dizi ortaya çıkar. Bu diziler de yeni bir nebülöze varır, fakat bu kez bu yeni nebülöz, merkezsiz ya da dışmerkezli, dönen kapalı kutulardan, çapraz kesişen kaçış çizgilerini izleyen hareket-

[3] Temel bir kombinasyon, bir bireyin eril *ya da* dişil kısmının başka birisinin eril *ya da* dişil kısmıyla karşılaşmasıyla tanımlanır. Demek ki şunu elde ederiz: bir erkeğin eril kısmı ve bir kadının dişil kısmı, aynı şekilde bir kadının eril kısmıyla bir erkeğin dişil kısmı, bir erkeğin eril kısmıyla başka bir erkeğin dişil kısmı, bir erkeğin eril kısmıyla başka bir erkeğin eril kısmı, ... vs.

li uyumsuz parçalardan oluşan bir nebülözdür. Örneğin Charlus: Gözlerin, sesin ışık saçtığı ilk nebülöz; sonra söylemler dizisi; son olarak da Charlus'ü oluşturan ve yaşlanan bir yıldızın ve uydularının kaçış çizgisine göre yorumlanabilen ya da açılmasına izin veren imgelerin ve kutuların, kutulanmış ve yuvasından çıkmış göstergelerin endişe verici nihai dünyası ("Devasa vücudu adeta dalgalanarak bize doğru ilerleyen M. de Charlus'ü fark ettim, arkasından, istemeden peşinde sürüklediği bir serseri veya dilenci vardı, artık en üçra gibi görünen yerlerden bile geçerken ..." [*Mahpus*, s. 200]). Aynı düzenleme Albertine'in hikayesini de yönetir: Albertine'in yavaş yavaş aralarında seçildiği genç kız nebülözü; Albertine'e karşı sergilenen ve birbirini izleyen iki büyük kıskançlık dizisi; son olarak Albertine'in kendisini kendi yalanları içinde hapsettiği, aynı zamanda da öykülemeci tarafından da hapsedildiği bütün kutuların yan yana varlığı, bu da ilk nebülözü kendi tarzında yeniden birleştiren yeni bir nebülözdür, çünkü aşkın sonu, genç kızların başlangıçtaki bireyselleşmelerine bir dönüş gibidir. Ve Albertine'in kaçış çizgisi, Charlus'ünkiyle karşılaştırılır. Bunun da ötesinde Albertine'i öptüğü örnek oluşturan bölümde bir şeyi kollayan öykülemeci, benin benzersiz bir nokta olarak parladığı hareketli bir küme olarak Albertine'in yüzünden yola çıkar; sonra öykülemecinin dudakları Albertine'in yanağına yaklaştıkça, arzulanan yüz, her biri bir Albertine'e karşılık gelen ve benin birinden diğerine sıçradığı birbirini izleyen bir dizi düzlemden geçer; son olarak Albertine'in yüzünün kendisini saldığı ve çözüldüğü ve öykülemecinin dudaklarının, gözlerinin, burnunun kullanımını yitirerek "bu berbat işaretlerden" sevdiği kişiyi öptüğünü fark ettiği nihai

bulanıklık gelir.

Bu büyük düzenleme ve dağılma yasası Albertine için geçerli olduğu kadar Charlus için de geçerliyse, bunun nedeni bu yasanın aşkların ve cinselliğin yasası olmasıdır. Cinslerarası aşklar, özellikle de öykülemecinin Albertine'e duyduğu aşk, Proust'un, altında kendi eşcinselliğini gizlediği bir maske değildir. Bu aşklar, tam tersine başlangıçtaki kümeyi oluştururlar, buradan, ikinci bir aşamada, Albertine ve Charlus'ün temsil ettiği iki eşcinsel dizi ortaya çıkacaktır ("Her iki cins de kendi köşesinde yalnız ölecek"). Fakat bu diziler de, bölmelere ayrılmış, kutulanmış cinslerin akla aykırı çapraz kesişen yollara göre başka cinslerle iletişim kurmak için her birinde yeniden gruplaştıkları transeksüel bir evrene açılırlar. Birinci düzeyi ya da birinci kümeli bir çeşit yüzey normalliğinin karakterize ettiği doğru olsa da, ikinci düzeyde ortaya çıkan diziler nevroz dediğimiz şeyin acılarının, kaygılarının ve suçluluklarının izini taşır: Oedipus'un laneti ve Samson'un kehaneti. Üçüncü düzey ise, Proust tarzında "insanlık komedyası"nı oluşturan cinayetler ve zorla alıkoymalar, içinde bütün diğer güçleri altüst eden yeni bir nihai gücün –polis ile deliyi, casus ile tüccarı, yorumcu ile iddia edeni birleştirmesi açısından Arayış'ın kendi gücü– geliştiği, kutuların patladığı ya da kapandığı bir dünyada deliliğe bağışlayıcı işlevini vererek dağılma içindeki bir bitkisel masumiyeti geri verir.

Albertine'in ve Charlus'ün hikayeleri, aynı genel yasaya uysa da, delilik, her iki durumda da birbirinden çok farklı bir biçime ve bir işleve sahiptir ve aynı şekilde de dağılmamıştır. Charlus-deliliği ile Albertine-deliliği arasında üç temel fark görülür. Birincisi, Char-

lus'ün imparatorumsu bir bireysellik gibi üstün bir bireyselliğe sahip olmasıdır. Charlus'ün rahatsızlığı bu andan itibaren iletişimle ilgilidir: "Charlus ne gizliyor?" "Bireyselliği içinde gizlediği gizli kutular nelerdir?" biçimindeki soru, keşfedilecek iletişimlere, bu iletişimlerin akla aykırılığına gönderme yapar, öyle ki Charlus-deliliği, Charlus'ün daldığı ve açınlayıcı, tümevarımcı, iletici olarak eyleyecek olan yeni ortamlara (öykülemeciyle karşılaşma, Jupien'le karşılaşma, Verdurinlerle karşılaşma, randevu evinde karşılaşma) göre yalnızca şiddetli rastlantısal karşılaşmalar olmadan ortaya çıkamaz, yorumlanamaz ve kendi kendisini yorumlayamaz. Albertine'in durumu ise farklıdır, çünkü onun rahatsızlığı bireyselleşmenin kendisiyle ilgilidir: Kendisi genç kızlardan hangisidir? Bu ayrışmamış genç kızlar grubundan nasıl çıkabilir ve seçilmesini sağlayabilir? Burada onun iletişimlerinin başlangıçta verildiğini, fakat gizli olanın tam olarak bireyselleşmesinin gizemi olduğunu; bu iletişimler durdurulduğu, zorla ara verdirildiği, Albertine tutsak olduğu, duvarlarla sarıldığı, zorla alıkonduğu ölçüde bu gizemin de çözüldüğünü söyleriz. İkinci bir farklılık da buradan sonuç olarak çıkar. Charlus söylemin efendisidir; onda her şey sözcüklerden geçer; fakat hiçbir şey sözcüklerde olup bitmez. Charlus'ün yatırımları, her şeyden önce sözseldir, öyle ki şeyler ya da nesneler, bazen söylemi ne yaptığını bilmez hale getiren, bazen karşılaşmaların sessizliğinde ve dilsizliğinde gelişen bir karşıdil oluşturarak söyleme başkaldırmış istemdışı göstergeler olarak görünürler. Albertine'in dille olan ilişkisi ise tam tersine, görkemli sapmalardan değil de mütevazı yalanlardan oluşur. Onda yatırım, dilin istemli göstergelerini parçalama ve istemdışılığı dilin içine sokan ya-

lanın yasasına tabi tutma koşuluyla dilin kendisinde ifade edilen şey ya da nesne yatırımı olarak kalır: Bu durumda, tam olarak dil aracılığıyla hiçbir şey olmadığı için dilde (sessizlik dahil) her şey olabilir.

Son olarak üçüncü bir büyük fark mevcuttur. XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında psikiyatri, iki gösterge hezeyan türü arasında çok ilginç bir ayrım görmekteydi: Paranoya tarzında yorumlama hezeyanları ve erotomani ya da kıskançlık tarzındaki talep hezeyanları. Birinci hezeyanların aldatıcı bir başlangıcı, daha çok iç güçlere bağlı yavaş bir gelişmeleri vardır ve sözsel yatırımların genelini harekete geçiren genel bir ağa yayılırlar. İkinci hezeyan türünün ise çok daha ani bir başlangıcı vardır ve gerçek ya da hayali dış etkenlere bağlıdır; bunlar belirlenmiş bir nesneyle ilgili bir çeşit "postulat"a bağlıdırlar ve sınırlı kümelere girerler; bunlar sözsel yatırımların genişlemekte olan sisteminden geçen fikir hezeyanlarından çok yoğun bir biçimde nesne yatırımıyla harekete geçmiş eylem hezeyanlarıdır (örneğin erotomani, sevilmenin hezeyanlı bir yanılsaması olarak değil de, sevilen kişinin hezeyanlı kovalanması olarak görünür). *Bu ikinci hezeyanlar, sonlu doğrusal süreçlerin ardışıklığını oluştururken birinci hezeyanlar ışıldayan dairesel kümeler oluştururlar.* Burada Proust'un kendi döneminde oluşan psikiyatrik bir ayrımı kahramanlarına uyguladığını söylemiyoruz. Fakat Charlus ve Albertine, karşılıklı olarak, Arayış'ta çok kesin olarak bu ayrıma karşılık gelen yollar çizerler. İlk ortaya çıkışları aldatıcı olan, hezeyanının gelişmesi ve hızlanması korkunç iç güçleri sergileyen ve içini kemirip duran bir dil-olmayışın daha gizemli göstergelerini bütün yorumlayıcı çılgınlığıyla –kısa-

cası devasa Charlus ağı– kuşatan büyük paranoyak Charlus için bunu göstermeye çalıştık. Fakat diğer tarafta Albertine: kendisi nesnedir ya da kendi hesabına nesne peşindedir; alışmış olduğu postulatları fırlatarak ya da kendisinin kurbanı olduğu çıkışı olmayan bir postulatta öykülemeci tarafından hapsedilmiştir (*Albertine zorunlu ve apriori olarak suçludur, sevilmeden sevmek, sevdiğine karşı katı, acımasız ve sinsi olmak*). Öykülemecinin kendisi onun açısından ne kadar böyle görünse de erotoman ve kıskançtır. Ardışık süreçler oluşturarak Albertine'e karşı, her durumda dış olanaktan ayrılmaz olan iki kıskançlık dizisi. Dil ve dil-olmayış göstergeleri, yalanın sınırlı kümelerini oluşturarak, burada birbirlerinin içine girmiştir. Charlus'ün fikir ve yorumlama hezeyanından farklı olan eylem ve talep hezeyanı söz konusudur burada.

Fakat niçin Albertine ile öykülemecinin Albertine'e ilişkin davranışlarını tek bir vakada karıştırmak gereksin ki? Her şey, öykülemecinin kıskançlığının kendi "nesnelerine" karşı derince kıskanç olan bir Albertine'e yönelik olduğunu söyler. Ve öykülemecinin Albertine'e karşı olan erotomaninin yerine (sevilme yanılsaması olmadan sevilen kişinin hezeyanlı takibi) uzun zaman şüphelenilen, sonra da öykülemecinin kıskançlığına neden olan sırla doğrulanan Albertine'in erotomanisi geçmiştir. Öykülemecinin, Albertine'i zorla alıkoymak, duvarlarla hapsetmek biçimindeki talebi, Albertine'in çok geç fark edilmiş talebini gizler. Charlus'ün durumunun da benzer olduğu doğrudur: Charlus'ün yorumlama hezeyanı işiyle öykülemecinin Charlus hakkında yaptığı uzun hezeyan yorumlama işini birbirinden ayırt etmeye gerek yoktur. Tam olarak bu kısmi özdeşiklerin zorun-

luluğunun nereden kaynaklandığını ve bunların Arayış'taki işlevlerinin ne olduğunu soruyoruz?

Albertine'i kıskanan, Charlus'ün yorumcusu olan öykülemecinin kendisi son tahlilde nedir? Öykülemeci ile kahramanı, iki özne –açıklama öznesi ve önerme öznesi– olarak birbirinden ayırt etmenin gerekli olduğunu düşünmüyoruz, çünkü böyle yapmak Arayış'ı kendisine yabancı olan bir öznellik sistemine (özne parçalanması, bölünmesi) bağlamak olur.[4] Bir öykülemeciden çok Arayış'ın bir makinesi, bir kahramandan çok belli bir biçim altında, belli bir eklemliliğe göre, belli bir kullanım için, belli bir üretim için makinenin işlediği düzenlemedir. Ancak bu anlamda özne olarak işlemeyen öykülemeci-kahraman'ın ne olduğunu sorgulayabiliriz. — Okur, en azından Proust'un bu öykülemeciyi görme, algılama, anımsama, anlama becerisi olmayan birisi olarak vurgulayarak sunduğunu fark etmiştir. Bu da, onunla Goncourt ya da Sainte-Beuve metodu arasındaki büyük karşıtlıktır. Verdurinlerin evinde, taşrada doruk noktasına ulaşan Arayış'ın sürekli Temasıdır bu ("Hava cereyanlarından hoşlandığınız belli") [*Sodom*, s. 355]. Aslında öykülemecinin organı yoktur ya da ihtiyacı olan, istemiş olduğu organı yoktur. Bunu Albertine'i ilk öptüğü sahnede, dudaklarımızı dolduran, burnumuzu tıkayan ve gözlerimizi kapatan bu etkinliği uygulayabilmek için uygun bir organa sahip olmamaktan yakındığında kendisi de fark etmiştir. Aslında öykülemeci, organsız kocaman bir Bedendir.

---

[4] Arayış'ta kahraman-öykülemeci ayrımı hakkında bkz. Genette, *Figures*, III, Editions du Seuil, s. 259 vd – fakat Genette, bu ayrıma birçok düzeltme katmıştır.

Fakat organsız bir beden nedir? Örümcek de bir şey görmez, bir şey algılamaz, hiçbir şeyi anımsamaz. Yalnızca ağının bir ucunda, kendi bedenine kadar yoğun dalgalar biçiminde gelen ve olduğu yerde sıçramasını sağlayan en ufak titreşimi toplar. Gözsüz, burunsuz, ağızsız yalnızca göstergelere yanıt verir; bedenini bir dalga gibi bedeninden geçen ve avının üzerine sıçratan en küçük göstergeyi duyumsar. Arayış, bir katedral gibi ya da bir elbise gibi değil bir ağ gibi inşa edilmiştir. Örümcek-öykülemecinin ağı hazırlanmakta olan, belli bir gösterge tarafından hareket ettirilen her iple örülmekte olan Arayış'ın kendisidir: Ağ ve örümcek, ağ ve beden, tek ve aynı makinedir. Öykülemeci, büyük bir duyarlılıkla, olağanüstü bir bellekle donatılmış olsa da, yetisinin istemli ve düzenli kullanımından yoksun olduğu için organa sahip değildir. Bunun tersine zorlanmış ve dayatılmış olduğunda bir yetiyi işler; ve ona karşılık gelen organ onun üzerine konar, bunun istemdışı kullanımını meydana getiren dalgalarla uyanmış *yoğun bir taslak* gibidir. İstemdışı duyarlılık, istemdışı bellek, istemdışı düşünce, her seferinde organsız bedenin belli bir niteliğe sahip göstergelere karşı yoğun global tepkileri gibidir. Arayış'ın yapışkan iplerinden birine çarpan küçük kutucukların her birini açmak ya da kapamak için sallanan bu beden-ağ-örümcektir. Öykülemecinin tuhaf esnekliğidir. Casus, polis, kıskanç, yorumcu ve talepkâr --deli– öykülemecinin bu örümcek-bedeni, o evrensel şizofren, kendi hezeyanının kuklaları haline getirmek için paranoyak Charlus'e doğru bir ağ ve erotoman olan Albertine'e doğru başka bir ağ kuracaktır, her biri organsız bedeninin yoğun gücü, her biri kendi deliliğinin profilleridir.