

Italo Calvino

Klasikleri Niçin Okumalı?

Çeviren: Kemal Atakay

DENEME

4.
baskı

YKY

Yapı Kredi Yayınları

KLASİKLERİ NİÇİN OKUMALI?

Italo Calvino 1923'te Küba'da İtalyan bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Oğulları iki yaşındayken, Calvino ailesi İtalya'ya döndü ve San Remo'ya yerleşti. Savaş sırasında Direniş hareketine katılan Calvino savaştan sonra Komünist Parti'ye girdi. Yirmili yaşlarında, Einaudi Yayınevi için çalışan antifaşist entelektüellerle, özellikle de Cesare Pavese ile ilişki kurdu. Daha sonra 1945 yılında, *Aretusa* isimli dergide onun ilk öykülerinden birini yayımlatan Pavese olmuştur. Yazarlığın yanı sıra gazetecilik yapan, editör olarak çalışan Calvino, çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarıyla savaş sonrası İtalyan edebiyatının önemli isimlerinden biri haline geldi. 1972 yılında, İtalya'nın en prestijli edebiyat ödülleri arasında biri olan Feltrinelli Ödülü'nü kazandı. Calvino, 1985 yılında geçirdiği beyin kanaması sonucu Siena'da öldü.

Başlıca Yapıtları: *Ağaca Tüneyen Baron* (1957), *Varolmayan Şövalye* (1959), *Marcovaldo ya da Kentte Mevsimler* (1963), *Kozmocomik Öyküler* (1965), *Görünmez Kentler* (1972), *Kesişen Yazgılar Şatosu* (1973), *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (1979), *Palomar* (1983), *Amerika Dersleri* (1988).

Italo Calvino'nun eserleri, YKY tarafından bir külliyat olarak yayımlanmaktadır.

Kemal Atakay 1962'de Ankara'da doğdu. İÜ Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Illinois Üniversitesi (Urbana-Champaign) Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde Ortaçağ-Rönesans İngiliz ve İtalyan edebiyatları üzerine lisansüstü öğrenim gördü. Başta *Adam Sanat* ve *Kitaplık* olmak üzere çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. İngilizce ve İtalyancadan çok sayıda çevirisi çıktı. Yayımlanan çevirilerinden bazıları şunlardır: Guido Cavalcanti, *Bütün Şiirleri*; Dante Alighieri, *Rime/Şiirler*; Francesco Petrarca, *Canzoniere*; Giacomo Leopardi, *Hisseli Kıssalar*; Cesare Pavese, *Leuko'yla Söyleşiler*, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*; Primo Levi, *Boğulanlar*, *Kurtulanlar*; Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, *Savaşa Giriş*, *Jaguar Güneş Altında*, *Örümceklerin Yuvalandığı Patika*, *Klasikleri Niçin Okumalı?*; San Giovanni Yolu; Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, *Yorum ve Aşırı Yorum*, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*; Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*.

ITALO CALVINO

Klasikleri Niçin Okumalı?

Çeviren:
Kemal Atakay

Deneme



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 2711
Edebiyat - 824

Klasikleri Niçin Okumalı? / Italo Calvino
Özgün adı: Perché leggere i classici?
Çeviren: Kemal Atakay

Kitap editörü: Filiz Özdem
Düzeltili: Hakan Toker

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Kapak fotoğrafı: Metehan Özcan

Baskı ve Cilt: Ertem Basım Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Başkent O.S.B. 22. Cad. No: 6 Malıköy / Ankara
Tel: (0312) 640 16 23
Sertifika No: 26886

Çeviriye temel alınan baskı: Perché leggere i classici?, Oscar Mondadori
1. baskı: İstanbul, Mayıs 2008
4. baskı: İstanbul, Nisan 2014
ISBN 978-975-08-1435-8

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2007
Sertifika No: 12334
PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI
© The Estate of Italo Calvino, 2002

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

- Sunuş / Italo Calvino • 7
Derleme Üzerine / Ester Calvino • 9
- Klasikleri Niçin Okumalı? • 11
Odysseia ya da Yolculuk İçinde Yolculuk • 19
Ksenophon, Anabasis • 27
Ovidius ve Evrensel Akrabalık • 33
Gök, İnsan, Fil • 45
Nizami'nin Yedi Prensesi • 57
Tirant lo Blanc • 64
Orlando Furioso'nun Yapısı • 70
Küçük Sekizlikler Antolojisi • 80
Gerolamo Cardano • 89
Galileo'da Doğa Kitabı • 95
Ay Üstündeki Cyrano • 103
Robinson Crusoe: Ticari Erdemlerin Güncesi • 109
Candide ya da Hızlılık • 114
Denis Diderot, Kadenci Jacques • 119
Giammaria Ortes • 125
Stendhal'de En İnce Ayrıntıların Bilgisi • 131
Yeni Okurlar İçin Parma Manastırı Kılavuzu • 148
Balzac'ta Roman-Şehir • 155
Charles Dickens, Ortak Dostumuz • 161
Gustave Flaubert, Üç Öykü • 168
Lev Tolstoy, "İki Süvari Subayı" • 171
Mark Twain, • 175
Hadleyburg'u Yoldan Çıkaran Adam • 175
Henry James, Daisy Miller • 181

Robert Louis Stevenson, "Kumsaldaki Ev" • 185
Conrad'ın Kaptanları • 190
Pasternak ve Devrim • 195
Dünya Bir Enginardır • 214
Carlo Emilio Gadda, Merulana Sokağı • 217
Eugenio Montale, "Belki Bir Sabah Giderken" • 224
Montale'nin Kayalığı • 234
Hemingway ve Biz • 240
Francis Ponge • 249
Jorge Luis Borges • 255
Raymond Queneau'nun Felsefesi • 263
Pavese ve İnsan Kurbanlar • 282

Kaynakça • 287

Esther Calvino'nun yayına hazırladığı *Klasikleri Niçin Okunmalı?*'nin ilk basımı (Ekim 1991), Mondadori Yayınevi'nin "Italo Calvino'nun Kitapları" dizisinden çıkmıştı. Bu derleme, kitaba başlığını veren metnin yanı sıra, büyük bölümü 1970–1980 yılları arasında yazılmış olan (yalnızca dört metin 1950'li; iki metin 1960'lı yıllara aittir) otuz beş yazıyı içerir. Yazılar, Homeros'tan Raymond Queneau'ya, değişik derecelerde ve değişik nedenlerle Calvino için önemi olmuş ya da onun hayranlığını kazanmış yazarlar üzerinedir.

Klasikleri Niçin Okunmalı?'nin bu basımı, Esther Calvino'nun "Derleme Üzerine" notu da dahil olmak üzere ilkiyle aynıdır. Aşağıda yazarın "Sunuş"u olarak aktardığımız ilk metin, *Nuovi Argomenti* (Yeni Konular) dergisince dönemin önde gelen İtalyan yazarlarına yöneltilen "Roman Üzerine Dokuz Soru"ya Calvino'nun verdiği yanıtın son bölümünü oluşturur (Sayı 38-39, Mayıs-Ağustos 1959, s. 11-12; keza: Italo Calvino, *Mondo Scritto e Non Scritto* [Yazılı Dünya ve Yazılı Olmayan Dünya], Milano: Mondadori, 2002, s. 26–35). Calvino'nun 1959'daki, yalnızca yinelenen kısa bir sözle ("... severim... çünkü...") gerekçelendirdiği tercihlerini, aynı yılların ve sonraki yirmi otuz yılın yazılarında gördüğümüz çözümleyici ve kapsamlı değerlendirmelere dayalı tercihleriyle karşılaştırmanın ilginç olacağı kanısındayız.

Bu metinden sonra, yazarın haftalık *Europeo* dergisinin 1980 tarihli bir söyleşisine yanıtından iki kısa parçayı aktarıyoruz; bunlarda Calvino özellikle hayranlık duyduğu bazı 19. yüzyıl klasiklerine değiniyor.*

* Italo Calvino'nun İtalyan yayıncısı Oscar Mondadori'nin yayın notu.

Sunuş

Italo Calvino

Öncelikle Stendhal'i severim, çünkü yalnızca onda bireysel ahlaki gerilim, tarihsel gerilim, yaşam atılımı bir bütün oluşturur: Romanın çizgisel gerilimidir bu. Puşkin'i severim, çünkü berraklık, ironi ve ciddilik demektir. Hemingway'i severim, çünkü yalınlık, abartısızlık, mutluluk arzusu, hüznün demektir. Stevenson'u severim, çünkü sanki uçar. Çehov'u severim, çünkü gittiğinden daha öteye gitmez. Conrad'ı severim, çünkü derin sularda seyrederek batmaz. Tolstoy'u severim, çünkü kimi zaman "hah, şimdi anlıyorum nasıl yaptığını" duygusuna kapılırım, oysa bir şey anladığım yoktur. Manzoni'yi severim, çünkü düne kadar nefret ediyordum. Chesterton'u severim, çünkü Katolik Voltaire olmak istiyordu, ben de komünist Chesterton olmak istiyordum. Flaubert'i severim, çünkü ondan sonra artık onun gibi yapmayı düşünemez insan. *Altın Böcek*'in Poe'sunu severim. *Huckleberry Finn*'in Twain'ini severim. *Cengel Kitapları*'nın Kipling'ini severim. Nievo'yu severim, çünkü birçok kez yeniden okuyup ilk okumamda aldığım zevki aldım. Jane Austen'i severim, çünkü asla okumam, ama var olmasından memnunum. Gogol'u severim, çünkü açıkça, kötülükle ve ölçüyle çarpıtır. Dostoyevski'yi severim, çünkü tutarlılıkla, öfkeyle ve ölçüsüzce çarpıtır. Balzac'ı severim, çünkü kâhindir. Kafka'yı severim, çünkü gerçekçidir. Maupassant'ı severim, çünkü yüzeyseldir. Mansfield'i severim, çünkü zekidir. Fitzgerald'ı severim, çünkü halinden memnun değildir. Radiguet'yi severim, çünkü gençlik

geri gelmez bir daha. Svevo'yu severim, çünkü yaşlanmak da gerekir. Bir de...

Eğilim olarak her tür kitabı okurum; üstelik, profesyonel uğraşlarım arasında editörlük okumaları da var. Ama doğrudan işimle ilgili olmayan okumalara, hoşuma giden, şiirsel özü zengin, gerçek esin kaynağı olduklarına inandığım yazarlara olabildiğince daha çok zaman ayırmaya çalışırım.

19. yüzyılda, Paul Valéry'nin –denemeci Valéry'nin– kilit bir konumu vardır: Valéry, zihnin düzeniyle dünyanın karmaşıklığını karşı karşıya getirir. Bu çizgiye, içerik yoğunluğu artan sırayla olmak üzere Borges, Queneau, Nabokov ve Kawabata'yı yerleştireceğim...

Derleme Üzerine

Esther Calvino

Italo Calvino, 27 Eylül 1961 tarihli bir mektubunda Niccolò Gallo'ya şöyle yazmıştı: "Dağınık haldeki ve organik bir bütün oluşturmeyen yazıları derlemek için, kişi ölmeyi ya da hiç olmazsa iyice yaşlanmayı beklemeli."

Bununla birlikte, Calvino 1980'de *Una Pietra Sopra'yla* (Yeni Bir Sayfa) bu çalışmaya başladı ve 1984'te *Collezione di Sabbia'yı* (Kum Koleksiyonu) yayımladı. Sonra, derlemenin aslıyla aynı olmayan yurtdışı –İngiltere, Amerika ve Fransa– basımlarında, bu kitaba başlığını veren yazının yanı sıra Homeros, Plinius, Ariosto, Balzac, Stendhal ve Montale üzerine yazılarının yer almasını istedi. Ayrıca, yeni bir İtalyanca basım için başlıklardan bazılarını değiştirdi ve bir yazıya –Ovidius üzerine olanı– elyazması olarak bıraktığı bir sayfa ekledi.

Bu kitapta Calvino'nun "kendi" klasikleri –yaşamının değişik dönemlerinde onun için büyük bir önemi olmuş yazarlar, şairler ve bilim adamları– üzerine deneme ve yazılarının büyük bir bölümü yer alıyor. 20. yüzyılın yazarlarına gelince, Calvino'nun özel bir hayranlık beslediği yazarlar ve şairler üzerine denemelere öncelik tanıdım.

Değerli katkılarından ötürü Elisabetta Stefanini'ye teşekkür etmek isterim.

Klasikleri Niçin Okumalı?

Birkaç tanıml önerisiyle başlayalım.

1. *Klasikler, haklarında asla “okuyorum” sözünü değil, genellikle “yeniden okuyorum” sözünü işittiğimiz kitaplardır.*

En azından “ok okumuş” olduğu kabul edilen kişiler arasında olur bu; dünyayla ve dünyanın bir parçası olarak klasiklerle karşılaşmanın tam da ilk karşılaşma olması nedeniyle değerli olduğu gençlik için geçerli değildir.

“Okumak” fiilinin önündeki “yeniden” sözü, ünlü bir kitabı okumadıklarını itiraf etmekten utananların küçük bir ikiyüzlülüğü olabilir. Onları rahatlatmak için şunu belirtmek yeterli olacaktır: Bir bireyin “oluşum dönemindeki” okumaları ne kadar kapsamlı olursa olsun, her zaman okuyamadığı çok sayıda temel yapıt kalır geriye.

Herodotos’u ve Thukydides’i baştan sona okuyanlar parmak kaldırsın. Peki, Saint-Simon’u? Ya da Kardinal Retz’i? Kaldı ki, 19. yüzyılın [*İnsanlık Güldürüsü* gibi] büyük dizi romanları da, okunmaktan ok ad olarak bilinir. Fransa’da Balzac okulda okunmaya başlanır ve dolaşımdaki basımların sayısına bakılırsa, insanların okuldan sonra da Balzac’ı okumaya devam ettikleri söylenebilir. Ama İtalya’da bir kamuoyu araştırması yapılacak olsa, korkarım, Balzac son sıralarda çıkacaktır. İtalya’daki Dickens tutkunları, az sayıdaki sekinden oluşan bir topluluktur; bu kişiler bir araya geldiklerinde, tanıdıkları insanlardan söz

edercesine hemen Dickens kahramanlarını ve sahnelerini animatırlar birbirlerine. Yıllar önce Michel Butor Amerika'da ders verirken, hiç okumadığı Emile Zola üzerine sorulan sorulardan usanıp bütün Rougon-Macquart dizisini okumaya karar vermiş. Bu romanlar bütününün sandığından bambaşka –çok güzel bir yazıda betimlediği olağanüstü bir mitoloji ve kozmogoni soykütüğü– olduğunu keşfetmiş.

Bu da gösteriyor ki, büyük bir kitabı olgunluk çağımızda ilk kez okumak olağanüstü bir zevktir: Gençliğimizde okumuş olmamıza göre farklı –ama daha büyük ya da daha az diyemeyeceğimiz– bir zevk. Gençlik, her deneyime olduğu gibi, okumaya da özel bir tat ve özel bir önem yükler; olgunluk çağımızda ise, birçok ayrıntı ve düzeyi ve ek anlamları fark ederiz (fark etmemiz gerekir). Öyleyse, şu öteki tanımı vermeyi deneyebiliriz:

2. Okumuş ve sevmiş olanlar için zenginlik anlamına gelen, ama zevkine varabileceği daha iyi koşullarda ilk kez okuma şansını bulanlar için de o denli zenginlik demek olan kitaplara klasik denir.

Gerçekten de gençlik okumaları, sabırsızlık, dikkatsizlik, kullanım talimatları konusundaki deneyimsizlik, yaşam konusundaki deneyimsizlik yüzünden pek yararlı olmaz. Gelecekteki deneyimlere biçim vermeleri, o deneyimler için birer model, çatı, karşılaştırma ögesi, sınıflandırma çerçevesi, değerler yelpazesi, güzellik paradigması olmaları anlamında biçimlendirici (belki önceki durumun yanı sıra biçimlendirici *de*) olabilirler: Bunların hepsi, gençlikte okuduğumuz kitaptan hemen hiçbir şey hatırlamasak da, işlevini sürdüren şeylerdir. Kitabı olgunluk çağımızda yeniden okuduğumuzda, artık içsel mekanizmalarımızın bir parçasını oluşturan ve kökenini unuttuğumuz bu değişmez unsurları yeniden bulduğumuz olur. Yapıtın, yapıt olarak kendini unutturma, buna karşılık tohumunu bırakma gibi özel bir gücü vardır. O zaman klasiklere ilişkin verebileceğimiz tanım şu olacaktır:

3. Klasikler, gerek unutulmazlıklarıyla varlıklarını duyurduklarında, gerek kolektif ya da bireysel bilinçdışı kılığına bürünüp belleğin katmanları arasında gizlendiklerinde, özel bir etki gösteren kitaplardır.

Bu nedenle, olgunluk çağımızda, gençliğimizin en önemli okumalarına yeniden dönmeye ayıracağımız bir zaman olmalı. Kitaplar aynı kalmışsa bile (ama onlar da, değişen tarihsel bakış açısının ışığında değişirler), biz elbette değişmişizdir ve bu buluşma yepyeni bir olaydır.

Demek ki, ister “okumak”, ister “yeniden okumak” diyelim, önemi yok. Gerçekten de, şöyle diyebiliriz:

4. *Bir klasiği her yeniden okuma, ilk okuma gibi bir keşif okumasıdır.*

5. *Bir klasiği her ilk okuma, aslında bir yeniden okumadır.*

4 numaralı tanım, şunun bir sonucu olarak görülebilir:

6. *Bir klasik, söyleyecekleri asla tükenmeyen bir kitaptır.*

Buna karşılık, 5 numaralı tanım daha açık bir ifadeye götürür bizi. Şöyle:

7. *Klasikler, bizim okumamızdan önceki okumaların izini üzerlerinde taşıyarak ve geçtikleri kültür ya da kültürlerde (ya da daha yalın bir dille, dil ya da görenekte) bıraktıkları izi peşlerinden sürükleyerek bize ulaşan kitaplardır.*

Bu, eski klasikler kadar, yeni klasikler için de geçerlidir. *Odyseia*’yı okuduğumda, Homeros’un metnini okurum, ama ne Odysseus serüvenlerinin çağlar boyunca edinegeldiği anlamları unutabilirim, ne de kendime “metin bu anlamları örtük olarak içeriyor muydu, yoksa bunlar birer ekleme, çarpıtma ya da sulandırma mı?” sorusunu sormamazlık edebilirim. Kafka’yı okurken, ikide bir duyduğumuz, yerli yersiz kullanılan “kafkaesk” sıfatının geçerliliğini kabullenmekten ya da reddetmekten geri duramam. Turgenyev’in *Babalar ve Oğullar*’ını ya da Dostoyevski’nin *Cinler*’ini okuduğumda, bu kişilerin nasıl yeni kılıklara bürünerek bugün de karşımıza çıktığını düşünmekten kendimi alamam.

Bir klasiği okuma, ona ilişkin daha önceki imgemizle bağlantılı olarak bizde belli bir şaşkınlık yaratmalıdır. Onun için, bıkmadan usanmadan bir öneriyi yinelemek gerek: Doğrudan özgün metinler okunmalı, olabildiğince eleştirel kaynakçadan, açıklamalardan, yorumlardan uzak durulmalıdır. Orta öğrenimin ve üniversite öğreniminin işlevi, bir kitaptan söz eden hiçbir kitabın, söz konusu kitaptan daha fazlasını söyleyemeyeceğini anlamamızı sağlamak olmalıdır; oysa tam tersine inanmamız için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Değerlerin tersyüz edilmesi çok yaygın bir durum: Buna bağlı olarak, giriş yazısı, eleştirel yorumlar, kaynakça, metnin söylemesi gereken ve ancak ondan daha çok şey biliyormuş edasına bürünen araçlar olmaksızın konuşmasına izin verilirse söyleyebileceği şeyleri gizlemek için bir tür sis perdesi gibi kullanılıyor. Buradan şu sonuca varabiliriz:

8. Bir klasik, sürekli olarak kendisi hakkında bir eleştirel söylemler bütününe tahrik eden, ama hep onları silkeleyip üzerinden atan bir yapıttır.

Klasiğin, bize bilmediğimiz bir şeyi öğretmesi gerekmez; bazen klasik yapıtta, hep bildiğimiz (ya da bildiğimizi sandığımız), ama ilk kez onun söylediğini (ya da her durumda, özel bir biçimde onunla bağlantılı olduğunu) bilmediğimiz bir şeyler keşfederiz. Bu da, bir kökenin, bir ilişkinin, bir aidiyetin keşfinde her zaman olduğu gibi, büyük bir tatmin duygusu veren bir sürprizdir. Bütün bunlardan şu tür bir tanım çıkarabiliriz:

9. Klasikler, haklarında duyduklarımızla ne kadar bildiğimize inanıyorsak, gerçekten okuduğumuzda o kadar yeni, beklenmedik, benzersiz bulduğumuz kitaplardır.

Doğal olarak bu, bir klasik, klasik olarak "işlev gördüğünde," yani onu okuyanla kişisel bir ilişki kurduğunda olur. Kıvılcım çıkmazsa, yapacak bir şey yoktur: Klasikleri görev duygusu ya da saygı nedeniyle değil, yalnızca sevgimizden ötürü okuruz. Okul dışında: Okul, insana belli sayıda klasiği az çok

tanıtmak zorundadır; kişi daha sonra onlar arasından (ya da onları referans alarak) “kendi” klasiklerini tanıma olanağını bulacaktır. Okulun görevi, kişiye bir seçim yapmasını sağlayacak araçları vermektir; ama asıl önemli seçimler, dışarıda ve her tür öğrenimden sonra gerçekleşen seçimlerdir.

Ancak belli bir çıkar gütmeyen okumalarda, “senin” kitabın haline gelecek olan kitapla karşılaşabilirsin. Çok iyi bir sanat tarihçisi tanıyorum, çok okumuş birisi; bütün kitaplar arasında, en sevdiği *The Pickwick Papers* (Tuhaf Bir Seriüven) üzerinde yoğunlaşmış; her fırsatta Dickens’in bu kitabından espriler aktarır, hayattaki her olayla romanın sahneleri arasında bağlantı kurar. Yavaş yavaş kendisi, evren, gerçek felsefe, mutlak bir özdeşleşmeyle *The Pickwick Papers* romanının çehresine bürünmüştür. Bu yolla, çok yüksek ve iddialı bir klasik görüşüne ulaşıyoruz:

10. *Eski çağların tılsımları gibi, evrenin eşdeğeri biçimini alan bir kitaba klasik denir.*

Bu tanımla, Mallarmé’nin düşlediği şekliyle bütünsel kitap fikrine yaklaşıyoruz. Ama bir klasik, aynı derecede güçlü bir karşıtlık, karşı sav ilişkisi de kurabilir. Jean-Jacques Rousseau’nun düşündüğü ve yaptığı her şeyi yürekten benimserim, ama hepsi de bende karşı konulmaz bir arzu uyandırır: Ona karşı çıkmak, onu eleştirmek, onunla kavga etmek. Mizaç düzleminde ona duyduğum kişisel antipati de işin bir parçası, ama bununla ilgili olarak tek yapacağım, onu okumamak olurdu, oysa Rousseau’yu yazarlarım arasında saymamazlık edemem. Öyleyse, şöyle diyeceğim:

11. *“Senin” klasiğin, kayıtsız kalamayacağın ve onunla bağlantılı olarak, hatta onunla karşıtlık içinde kendini tanımlamanı sağlayan yapıttır.*

Niçin “klasik” terimini, eski-yeni, üslup, yetki ayrımına gitmeksizin kullandığıma bir açıklama getirmem gerektiği konusunda değilim. (Terimin içerdiği bütün bu anlamların tarihi için bkz *Einaudi Ansiklopedisi*, 3. Cilt, Franco Fortini imzalı kapsamlı

“Klasik” maddesi.) Bu yazımda geliştirdiğim bakış açısı çerçevesinde klasiğin ayırt edici özelliği, belki de yalnızca bir “yankı” etkisinden ibaret: Eski yapıtlar için geçerli olduğu kadar çağdaş yapıtlar için de geçerli olan, ama şimdiden kültürel süreklilik içinde bir yeri bulunan bir etki. Şöyle diyebiliriz:

12. Bir klasik, öteki klasiklerden önce gelen bir kitaptır; ama önce ötekileri, sonra da bu kitabı okuyan kişi, hemen onun soykütüğü içindeki yerini fark eder.

Bu noktada, klasikleri okuma ile klasik olmayan öteki bütün okumaları nasıl ilişkilendirmek gerektiği gibi belirleyici bir sorunu daha fazla erteleyemem. Şu tür sorularla bağlantılı bir sorundur bu: “Kendi çağımızı daha derinlemesine anlamamızı sağlayan okumalar üzerine yoğunlaşmak yerine, niçin klasikleri okumalı?” ve “Güncelliğe ilişkin yayınlar çığının etkisi altındayken, klasikleri okuyacak zamanı ve zihin rahatlığını nerede bulacağız?”

Elbette, günlük “okuma vakti”ni yalnızca Lucretius, Luki-anos, Montaigne, Erasmus, Quevedo, Marlowe, *Yöntem Üzerine Konuşma*, *Wilhelm Meister*, Coleridge, Ruskin, Proust ve Valéry okumaya ayıran, biraz da Murasaki ya da İzlanda sagalarıyla oyalanan talihli bir kişi varsayabiliriz. Üstelik bunu yaparken, son yayınlar üzerine değerlendirme yazıları yazmak, akademik uğraşının bir parçası olarak kitap-yazı yayımlamak, süresi dolmak üzere olan sözleşmenin baskısı altında editörlük çalışmalarını yürütmek zorunda olmadığını da. Bu talihli kişi, perhizini her tür olumsuz dış etkiden korumak için, gazeteleri okumaktan uzak durmak, son çıkan romanın ya da son sosyolojik araştırmanın ayartısına asla kendini kaptırmamak zorunda kalacaktır. Böyle katı bir tutumun doğru ve yararlı olup olmayacağına bakmak kalıyor geriye. Güncellik bayağı ve küçültücü olabilir, ama gene de ileriye ya da geriye bakarken kendimizi konumlandıracağımız bir referans noktasıdır. Klasikleri okuyabilmek için, onları “nereden” okumakta olduğumuzu da belirlemek gerekir, aksi takdirde gerek kitap, gerek okur zamansız bir bulut içinde yitip giderler. Demek ki, klasikleri okumadan en yüksek verimi

elde eden kişi, o okuma ile bilinçli bir güncel yayın okuma dozu arasında denge kurabilen kişidir. Ve bu, zorunlu olarak dengeli bir iç huzurunu gerektirmez: Sabırsız bir sinirliliğın, “olacak iş değıl!” dedirten bir doyumsuzluğın ürünü de olabilir.

Belki de ideal olanı, güncelliğı, odamızda bize açık ve anlaşılır gelen klasikler söylemimizi sürdürürken, trafik tıkanıklıklarını ve ani hava değışikliklerini fark etmemizi sağılayan pencerenin dışındaki gürültü gibi duyumsamaktır. Ama çoğunluk klasiklerin varlığını, güncelliğın –sözgelimi, sonuna kadar açılmış televizyonun– kuşattığı odanın dışındaki uzak bir uğultu gibi duyumsarken, az bir şey değıl bu. Öyleyse, ekleyelim:

13. *Güncelliğı arka plandaki gürültü konumuna atma eğilimi gösteren, ama aynı zamanda bu arka plandaki gürültü olmadan yapamayan şey, klasiktir.*

14. *En uyumsuz güncelliğın egemen olduğı yerde bile, arka plandaki gürültü gibi varlığını sürdüren şey, klasiktir.*

şurası bir gerçek ki, klasikleri okumak, uzun süreleri, hümanist kültüre özgü uzun soluklu “kendini geliştirmeye vakit ayırma”yı (*otium*) tanımayan yaşam tempomuzla çelişir; durumumuza uygun bir klasikler listesi oluşturmayı asla beceremeyen kültürümüzün eklektizmiyle de çelişir.

Bu koşullar, Leopardi örneğinde eksiksiz olarak gerçekteşiyordu; çünkü yaşamını “baba ocağı”nda, babası Monaldo’nun miras bıraktığı olağanüstü kitaplıkla, Eski Yunan ve Latin klasiklerini okuyarak sürdürüyordu. Babasının kitaplığına bütün İtalyan edebiyatı ve Fransız edebiyatı eklenmiş, ama romanlar ve genel olarak yeni yayınlar bütünüyle bir kenara, kız kardeşi Paolina’nın ilgisine terk edilmişti (“şu senin Stendhal’in” diye yazıyordu kız kardeşine). Leopardi, bilim ve tarihe yönelik son derece canlı ilgileri için de, hiçbir biçimde güncel olmayan metinlere başvuruyor; kuşların özelliklerini Buffon’dan, Frederick Ruysch’un mumyalarını Fontenelle’den, Kolomb’un yolculuğunu Robertson’dan okuyordu.

Bugün genç Leopardi'ninki gibi klasik bir eğitim, düşünülemez. Her şeyden önce, Kont Monaldo'nun kitaplığı çoktan dağılmış; klasik başlıkların izi kalmamış, buna karşılık yeni başlıklar bütün edebiyatlarda ve çağdaş kültürlerde çoğalarak kat kat artmıştır. Kendi ideal klasik kitaplığımızı yaratmaktan başka bir seçenek kalmıyor geriye; bence, bu kitaplığın yarısı, okuduğumuz ve bizim için önemi olan kitapları, yarısı da okumayı tasarladığımız ve bizim için önemli olabileceğini öngördüğümüz kitapları içermelidir. Sürprizler için, beklenmedik buluşlar için boş bir bölüm bırakmak koşuluyla.

Leopardi'nin İtalyan edebiyatından andığım tek ad olduğunu fark ediyorum. Kitaplığın dağılmasının bir sonucu bu. Şimdi, bütün yazıyı baştan yazmam, bir noktayı açıkça ortaya koymam gerekirdi. Klasikler kim olduğumuzu ve nereye vardığımızı anlamamızı sağlar; bu nedenle de, İtalyanlar tam da yabancılarla karşılaştırmak için vazgeçilmez, yabancılar da tam da İtalyanlarla karşılaştırmak için vazgeçilmez bir nitelik taşırlar.

Sonra, yazıyı bir kez daha baştan yazmam gerekirdi, klasiklerin bir şeylere "yaradıkları" için okunmaları gerektiği sanılmasın diye. İleri sürülebilecek tek gerekçe, klasikleri okumanın, klasikleri okumamaktan daha iyi olduğudur.

Ve birileri bu kadar çabaya değmeyeceği gibi bir itiraz getirecek olursa, Cioran'ı (bir klasik değil, en azından şimdilik; İtalya'da yeni yeni çevrilmeye başlayan çağdaş bir düşünür) alıntılacağım: "Baldıran hazırlanırken, Sokrates flütle yeni bir ezgi öğreniyormuş. 'Ne işine yarayacak?' diye sormuşlar. 'Ölmeden önce bu ezgiyi öğrenmeye' demiş."

Odyseia ya da Yolculuk İçinde Yolculuk

Odyseia'da kaç deniz yolculuğu var? Şiirin başlangıcında, Telemakhia bölümü, var olmayan bir öyküyü, *Odyseia* olacak olan öyküyü arayıştır. İthake Krallığı'nda ozan Phemios, öteki kahramanların "geri dönüşler"ini (*nostoi*) şimdiden bilir; tek bilmediği, kendi kralının geri dönüş öyküsüdür, bu yüzden de Penelope artık onun söylediği şiirleri duymak istemez. Telemakhos ise, bu öykü arayışı içinde, Troya Savaşı'nın kıdemli savaşçılarının yanına gitmek üzere yola çıkar; öyküyü bulacak olursa, sonu ister iyi olsun, ister kötü, İthake yıllardır içinde bulunduğu biçimden yoksun, zamansız ve yasasız durumdan çıkacaktır.

Bütün kıdemli savaşçıların, Nestor ile Menelaos'un da, anlatacak çok şeyi vardır; ama Telemakhos'un aradığı öykü değildir anlattıkları. Ta ki Menelaos olağanüstü bir serüvenle bu öykülerin içinden çıkıp kendini gösterinceye kadar: Fok kılığına girerek, "denizin yaşlısı"nı, yani kılıktan kılığa giren Proteus'u yakalamış ve onu geçmişle geleceği anlatmaya zorlamıştır. Elbette, Proteus bütün *Odyseia*'yı en ince ayrıntısına kadar bilir; Odysseus'un başından geçenlere, Homeros'un söze başladığı noktadan –Kalypso Adası'ndaki kahramanla– başlar, sonra sözüne ara verir. Bu noktada, Homeros denizin yaşlısından sözü devralıp öyküyü sürdürme olanağını bulur.

Phaiaklar'ın sarayına ulaşan Odysseus, Odysseus'un başından geçenleri anlatan Homeros gibi kör bir ozanı dinler; kahramanımız gözyaşlarına boğulur, sonra o da başından geçenleri anlatmaya karar verir. Bu öyküsünde, Hades'e kadar ulaşıp

Tiresias'a bir soru sorar, Tiresias da ona öyküsünün kalanını anlatır. Sonra, Odysseus şarkı söyleyen Sirenler'le karşılaşır; nedir söyledikleri? Gene *Odysseia*, belki okumakta olduğumuzla aynı, belki bambaşka. Bu geri dönüş öyküsü, şimdiden, henüz tamamlanmadan var olan bir şeydir: Gerçekleşmesinden önce vardır. Daha Telemakhia'da "geri dönüşü düşünmek," "geri dönüşü söylemek" gibi ifadelere rastlarız. Zeus, Atreusoğulları'nın "geri dönüşünü düşünmüyor"du (3. Bölüm, 160); Menelaos, Proteus'un kızına "geri dönüşüne neyin engel olduğu"nu sorar (4. Bölüm, 379), kız da babası Proteus'u bunu söylemeye nasıl zorlayabileceğini açıklar ona (390); böylece Menelaos, Proteus'u yakalayıp ona: "Geri dönüşü söyle bana, balıklı denizde nasıl yol alacağımı" (470) sorusunu sorma olanağını bulur.

Geri dönüş belirlenmeli, düşünölmeli ve anımsanmalıdır; tehlike, geri dönüşün, gerçekleşmeden unutulabilecek olmasında yatar. Gerçekten de, Odysseus'un anlattığı yolculuğun ilk uğrak yerlerinden biri, Lotus Yiyenler yanında kalış, lotusun tatlı meyvesini yemenin getirdiğı tehlikeyi içerir: belleğı yitirmek. Unutma sınavasının Odysseus'un güzergâhının sonunda değil, başında kendini göstermesi, tuhaf görünebilir. Odysseus, birçok sınamayı aştıktan, birçok talihsizliğe katlandıktan, pek çok ders aldıktan sonra her şeyi unutsaydı, bu bellek yitiminin bedeli çok daha ağır olurdu: Çektiklerinden hiçbir deneyim, yaşadıklarından hiçbir anlam çıkaramamak.

Ama yakından bakıldığında, bu bellek yitimi, 9-12. bölümlerde iki kez kendini gösteren bir tehdittir: Önce Lotus Yiyenler'in davetiyle, sonra Kirke'nin ilaçlarıyla, sonra da Sirenler'in şarkısıyla. Her defasında Odysseus, hemen her şeyi unutmak istemiyorsa, kendini kollamak zorundadır... Neyi unutmak? Troya Savaşı'nı mı? Kuşatmayı mı? Tahta atı mı? Hayır: Evini, seyir rotasını, yolculuğun amacını. Homeros'un bu durumlarda kullandığı ifade, "geri dönüşü unutmak"tır.

Odysseus, katetmek zorunda olduğu yolu, yazgısının biçimini unutmamalıdır; kısacası *Odysseia*'yı unutmamalıdır. Ama doğaçlama olarak söyleyen ozan da ya da daha önce söylenmiş şiirlerden parçaları ezbere yineleyen saz şairi de, "geri dönüşü söylemek" istiyorsa, unutmamak zorundadır; yazılı bir metnin

desteği olmadan dizeler söyleyen kişi için, "unutmak" var olabilecek en olumsuz fiildir ve onlar için "geri dönüşü unutmak" demek, "geri dönüşler" (*nostoi*) adı verilen şiirleri –dağarcıklarının mihenk taşı– unutmak demektir.

Yıllar önce "geleceği unutmak" konusu üzerine, *Corriera della Sera* gazetesinde (10 Ağustos 1975) bazı gözlemlerimi yazmıştım; yazım şu sözlerle bitiyordu:

Odysseus'un lotustan, Kirke'nin büyüülü ilaçlarından, Sirenler'in şarkısından kurtaracağı şey, yalnızca geçmiş ya da gelecek değildir. Gerçekten de, bireyler, topluluklar, uygarlıklar için bellek, ancak geçmişin izini ve geleceğin tasarımını bir arada tutuyorsa, yapılmak isteneni unutmadan yapmaya, varoluş ortadan kalkmadan oluşa, oluş ortadan kalkmadan varoluşa elveriyorsa, önemlidir.

Yazımı Edoardo Sanguineti'nin *Paese Sera*'da yayımlanan bir yazısı –şimdi *Giornalino* 1973–1975 içinde (Torino: Einaudi, 1976)– ve benim ona, onun bana verdiği karşılıklar izledi. Sanguineti şu itirazı getiriyordu:

Çünkü unutmamak gerekir ki, Odysseus'un yolculuğu hiç de bir gidiş yolculuğu değil, bir dönüş yolculuğudur. Öyleyse, bir an durup tam da Odysseus'un önünde ne tür bir geleceğin uzandığını kendimize sormamız gerekir; çünkü Odysseus'un aramakta olduğu gelecek, aslında geçmiştir. Odysseus, Geriye Dönüş'ün [*Regressione*] boş umutlarının üstesinden gelir, çünkü her şey bir Yeniden Kurma'ya [*Restaurazione*] doğru uzanmaktadır.

Anlıyoruz ki, bir gün, inadına, gerçek Odysseus, büyük Odysseus, Son Yolculuk'un Odysseus'u haline gelmiştir; onun için, gelecek hiç de geçmiş değildir, bir kehanetin –yani, gerçek bir ütopyanın– gerçekleşmesidir. Homeros'un Odysseus'u, geçmişini şimdi şeklinde ele geçirmeye doğru yol alırken; onun bilgeliği, yineleme olup, bunu, taşıdığı ve onu sonsuza dek damgalayan yara izinden bilebiliriz.

Sanguineti'ye yanıttımda (*Corriere della Sera*, 14 Ekim 1975), şunu anımsatıyordum:

Mitlerin, keza masalların ve popüler romanın dilinde, adalet getiren, haksızlıkları onaran, çaresiz bir durumdan kurtulmayı sağlayan her girişim, genellikle daha önceki ideal bir düzenin yeniden kurulması şeklinde sunulur. Yitirilmiş bir geçmişin anısı, kavuşmayı arzuladığımız bir geleceğin güvencesini oluşturur.

Halk masallarını incelediğimizde, hep mutlu sonla biten iki tür toplumsal dönüşüm sergilediklerini görürüz: İlki yukarıdan aşağıya, sonra yeniden yukarıya; ya da yalnızca aşağıdan yukarıya. İlk türde, bir prens söz konusudur: Talihsiz bir koşul sonucu, domuz bakıcılığı yapmak ya da başka bir alt konuma katlanmak zorunda kalır ve sonra eski hükümdarlık konumuna yeniden kavuşur. İkinci türde, yoksul doğmuş, belki manen de yoksul bir genç –çoban ya da köylü– söz konusudur; kendi becerisiyle ya da büyülü varlıkların yardımıyla prensesle evlenip kral olmayı başarır.

Aynı şemalar, kahramanı kadın olan masallar için de geçerlidir: İlk türde, krallık konumundaki ya da her durumda rahat konumdaki bir kız, bir üvey annenin (Pamuk Prenses gibi) ya da üvey kız kardeşlerin (Sinderella gibi) rekabeti yüzünden aşağı bir konuma düşer, sonunda bir prens kıza âşık olur ve onu toplumsal merdivenin en üst noktasına taşır. İkinci türde, gerçek bir çoban ya da köylü kız söz konusu olup, yoksul dünyaya gelmenin bütün dezavantajlarını aşar ve bir prensle evlenerek prenses olur.

Halkın toplumsal rolleri ve bireysel yazgıları tersine çevirme arzusunu daha doğrudan dile getiren masalların, ikinci türden masallar olduğunu; buna karşılık, birinci türden masalların, bu arzuyu daha yumuşatılmış biçimiyle, eski bir varsayımsal düzenin yeniden kurulması olarak sergilediklerini düşünebiliriz. Ama daha yakından bakacak olursak, şunu görürüz: Genç çobanın ya da çoban kızın olağanüstü talihleri, daha sonra geniş ölçüde popüler romanın ve aşk romanının sürdüreceği mucizevi ve avutucu bir yanılsamayı temsil eder. Buna karşılık, pren-

sin ya da bahtsız kraliçenin talihsizlikleri, yoksulluk imgesiyle *çığnenmiş bir hak* ya da hak arama fikri arasında bağlantı kurar; başka bir deyişle, (fikirlerin temel mecazlar biçiminde kök salabildikleri düş gücü düzleminde) Fransız Devrimi'nden başlayarak modern çağa özgü bilinçlenmenin tümü için önemli hale gelecek olan bir noktayı saptar.

Kolektif bilinç dışında, yoksul kılığına bürünmüş prens, aslında her yoksulun, haksızlığa uğramış, krallığını yeniden kazanması gereken bir prens olduğunun kanıtıdır. Odysseus ya da Guerin Meschino ya da Robin Hood –talihsiz bir duruma düşmüş krallar, kral çocukları ya da soylu şövalyeler–, düşmanlarına üstün geldiklerinde, gerçek kimliklerinin belli olacağı adil bir toplumu yeniden kuracaklardır.

Ama önceki kimliğin aynısı mıdır bu? Hiç kimsenin tanımadığı yaşlı bir dilenci olarak İthake'ye ulaşan Odysseus, Troya'ya gitmek üzere yola çıkmış olan Odysseus'la aynı kişi değildir belki de. Adını [Hiç] Kimse şeklinde değiştirerek yaşamını kurtarmasının bir bedeli olmuştur. Onu doğrudan ve kendiliğinden tanıyan tek varlık, köpeği Argos'tur, sanki bireyin sürekliliği yalnızca bir hayvan gözünün algılayabileceği göstergeler aracılığıyla kendini ortaya koyuyormuş gibi.

Dadısı Eurykleia için kimliğinin kanıtları, bir yabandomuzunun dişleriyle bacağında bıraktığı yara izidir, karısı Penelope için evlilik yataklarının bir zeytin ağacı kökünden yapılmış olduğu gizidir, babası Laertes için bir dizi meyve ağacının adıdır. Bütün bunlar, kahramanı bir avcıyla, bir marangozla, bir bostancıyla birleştiren, krallıkla hiç ilgisi olmayan göstergelerdir. Bu göstergelere beden gücü ve düşmanlara karşı amansız savaşçılığı eklenir; öncelikle de, tanrıların açık kollaması – Telemakhos'u da ikna eden budur, ama yalnızca inancının bir sonucu olarak.

Tanınmaz haldeki Odysseus'a gelince, İthake'de uyandığında, yurdunu tanımaz. Athena'nın araya girmesi ve İthake'nin İthake olduğu konusunda ona güvence vermesi gerekecektir. Yalnızca öykü, kişilerin ve öykülerin aynı kişiler ve aynı yerler olmasını güvence altına alır. Ama öykü de değişir. Tanınmaz haldeki Odysseus'un çoban Eumaios'a, sonra hasmı Antinoos'a ve karısı Penelope'ye anlattığı öykü –Odysseus'un “benim o”

dediği kurmaca kişiyi Girit'ten oraya kadar getiren yolculuklar-farklı, bambaşka bir *Odyseia*'dır: Phaiaklar'ın kralına kendisinin anlattığından çok daha gerçeğe yakın bir deniz kazaları ve korsanlar öyküsü. Bunun "gerçek" *Odyseia* olmadığını kim söyleyebilir? Ama bu yeni *Odyseia* da bir başka *Odyseia*'ya gönderme yapar: Giritli, yolculukları sırasında Odysseus'a rastlamıştır. Öyleyse, "gerçek" olarak sunulan *Odyseia*'da Odysseus'un geçmediği ülkelerde yolculuk etmiş bir Odysseus'un öyküsünü anlatan Odysseus'la karşı karşıyayız.

Odysseus'un gerçekleri saptıran birisi olduğu, *Odyseia*'dan önce de biliniyordu. Büyük tahta at hilesini düşünen o değil miydi? Ve *Odyseia*'nın başlangıcında Odysseus'un kişiliğine ilişkin ilk anlatılanlar, geçmişe geri dönerek Troya Savaşı hakkında sırasıyla biri Helena'nın, öteki Menelaos'un anlattığı iki öyküdür: iki aldatma öyküsü. İlkinde, Odysseus kılık değiştirip kuşatılmış Troya'ya girerek şehre yıkım getirir; ikincisinde, arkadaşlarıyla tahta atın içine gizlenir ve Helena onları konuşmaya, kimliklerini açığa vurmaya kışkırttığında bunun önüne geçmeyi başarır.

(Odysseus iki sahnede de Helena'yla karşı karşıyadır; ilkinde, Helena bir müttefik, aldatmanın suç ortağıdır; ikincisinde, hasımdır, Yunanlı savaşçıların eşlerinin seslerini taklit ederek onları kendilerini açığa vurmaya teşvik eder. Helena'nın rolü çelişkilidir, ama ayırt edici özelliği hep aldatmadır. Aynı şekilde, dokuma hilesiyle Penelope aldatıcı bir kadın olarak karşımıza çıkar; Penelope'nin dokuması, Troya atıyla koşut bir hile olup tıpkı tahta at gibi el becerisinin ve bir sahteciliğin ürünüdür: Odysseus'un başat nitelikleri, Penelope'ninkilerle aynıdır.)

Odysseus bir aldatıcı ise, Phaiaklar'a anlattığı öykü baştan sona uydurma olabilir. Gerçekten de, *Odyseia*'nın merkezî dört bölümünde [9-12. bölümler] yoğunluk kazanan deniz serüvenleri, hızla birinden ötekine geçilen fantastik varlıklarla karşılaşmalar (bunlar, bütün zamanların ve ülkelerin halk masallarında karşımıza çıkan varlıklardır: İnsan eti yiyen dev Polyphemos, tulumla hapsedilmiş rüzgârlar, Kirke'nin büyüleri, Sirenler ve deniz canavarları), şiirin kalaniyle karşıtlık içindedir (şiirin kalanına ciddi tonlar, psikolojik gerilim, bir amaç çevresinde

–Penelope’nin taliplerinin kuşattığı krallığın ve eşin yeniden kazanılması– yoğunlaşmış dramatik kreşendo egemendir). Burada da halk masallarındaki ortak motiflerle –Penelope’nin dokuması ve yayı gerip ok atma sınaması– karşılaşırız, ama modern gerçekçilik ve gerçeğe benzerlik ölçütlerine daha yakın bir alandayızdır: Doğaüstü müdahaleler, yalnızca genellikle insan kılığına bürünmüş Olympos tanrılarının belirişleriyle ilgilidir.

Gene de, bir noktayı unutmamak gerekir: Aynı serüvenler (özellikle, Polyphemos serüveni), şiirin başka yerlerinde de anılır, demek ki Homeros’un kendisi bunların doğruluğunu onaylar; yalnızca o da değil, bizzat tanrılar Olympos’ta bu serüvenleri tartışır. Menelaos da Telemakhia’da Odysseus’un serüvenleriyle aynı masalsı özelliği olan bir serüven anlatır: Denizin yaşlısı Proteus ile karşılaşma. Geriye bir tek fantastik üsluptaki farklılıkları, farklı kökenden geleneklerin bir kurgu altında birleştirilmesine atfetmek kalıyor: Ozanların kuşaktan kuşağa aktardığı ve sonra Homeros’un *Odysseia*’sında birleşen gelenekler; bunlar, Odysseus’un birinci kişi olarak anlattığı öyküde en eski katmanlarını açığa vurur.

En eski mi? Alfred Heubeck’e göre, durum bunun tam tersi olsa gerektir. (Bkz. Homeros, *Odyssea*, Bölüm 1-4, Alfred Heubeck’in Giriş Yazısı’yla yay. haz. ve notlar: Stephanie West [Milano: Mondadori, 1981]).

Odysseia’dan önceki (*İlyada* da dahil olmak üzere) Odysseus, her zaman bir destan kahramanı olmuştu ve öteki destan kahramanlarının –*İlyada*’daki Akhilleus ve Hektor gibi– bu tür canavarlara ve büyülere dayalı masalsı serüvenleri yoktur. Ama *Odysseia*’nın yazarı, Odysseus’u on yıl boyunca evinden uzakta, ortadan yok olmuş, aile üyelerinin ve eski silah arkadaşlarının ulaşamadığı bir durumda tutmak zorundadır. Bunu yapabilmek için, Odysseus’u bilinen dünyanın dışına çıkarmak, başka bir coğrafyaya, insan dışı bir dünyaya, bir öte dünyaya (yolculuklarının öte dünyaya ziyaretle doruk noktasına ulaşması boşuna değildir) taşımak zorundadır. Destanın toprakları dışındaki bu uçsuz bucaksız alan için *Odysseia*’nın yazarı, geleneksel İason ve Argonotlar öykülerine başvurur (bunların daha eski olduğu kesindir).

Öyleyse, *Odysseia*’nın yeniliği, Odysseus gibi bir destan kah-

ramanını “cadılar ve devlerle, canavarlar ve yamyamlarla” sava-
şım içine, yani daha *eski* bir saga türüne özgü durumların içine
sokmuş olmasıdır. Sözünü ettiğimiz bu saga türünün kökleri,
“eski masal dünyasında, hatta ilksel büyü ve şamanlık kavrayış-
larında” aranmalıdır.

Heubeck’e göre, *Odysseia*’nın yazarı burada gerçek, onu bize
yakın ve güncel kılan modernliğini ortaya koyar: Geleneksel
olarak, destan kahramanı aristokrat ve askerî erdemlerin bir pa-
radigması iken, Odysseus bütün bu özellikleri taşır, ama buna
ek olarak en ağır deneyimlere, cefalara, acıya ve yalnızlığa kat-
lanan insandır.

Elbette, Odysseus da okur kitlesini mitsel bir hayal
dünyasına sürükler, ama bu hayal dünyası, içinde ya-
şadığımız dünyanın –yokluklar ve sıkıntının, korku ve
acının egemen olduğu, insanın kaçış yolu olmaksızın
içine bırakılıverdiği dünyanın– ayna görüntüsüdür.

Stephanie West, aynı kitapta Heubeck’ten farklı savlardan
yola çıkmakla birlikte, onun söylediklerini geçerli kılacak bir
varsayım öne sürer: Alternatif bir *Odysseia*’nın, Homeros’tan önce
bir başka dönüş yolculuğunun olduğu varsayımıdır bu. Homeros
(ya da *Odysseia*’nın yazarı her kimse), bu yolculuklar öyküsünü
son derece yetersiz bularak ve pek anlamlı olmadığını görerek,
onun yerine masalsi serüvenleri geçirmiş, ama sözde Giritlinin
yolculuklarında ilk biçimin izini korumuştur. Gerçekten de, des-
tanın başlangıcında bütün *Odysseia*’nın sentezi gibi görülebilecek
bir dize vardır: “Ne çok şehir görmüş, ne çok düşünce tanıdı.”
Hangi şehirler? Hangi düşünceler? Bu varsayım, sözde Giritlinin
yolculuklarının öyküsüne daha iyi uymaktadır.

Ne var ki, Penelope yeniden kavuştukları odalarında
Odysseus’u tanıdıktan sonra, Odysseus Tepegözler’i, Sirenler’i
anlatmaya başlar yeniden... Her yolculuğun mitsel öyküsü ol-
masın *Odysseia*? Belki de Odysseus-Homeros için yalan-gerçek
ayrımı yoktu, aynı deneyimi kâh yaşanmışın diliyle, kâh mitin
diliyle anlatıyordu o, tıpkı bizim için küçük ya da büyük her
yolculuğumuzun her zaman *Odysseia* olduğu gibi.

Ksenophon, Anabasis

Bugün okuduğumuzda, Ksenophon'un üzerimizde yarattığı en güçlü izlenim, eski bir savaş belgeselini seyretmekte olduğumuz duygusudur, arada bir ekranda ya da videoda seyirciye yeniden sunulan eski belgeseller gibi. İşlenmemiş gölge kontrastları ve acele hareketlerle biraz sararmış siyah-beyaz filmin büyüğü, şu tür parçalardan kendiliğinden yansıyor okura:

Hep yüksek ve kalın bir kar tabakasının üstünde, kalan yaklaşık doksan kilometreyi üç günde katediyorlar. Üçüncü gün, tersten esen kuzey rüzgârı yüzünden özellikle korkunç: Her yerde olanca şiddetiyle esiyor, her şeyi yıkıp bedenleri donduruyor... Askerler gözlerini kar yansımasından korumak için, yürüyüş sırasında gözlerinin önüne siyah bir şeyler koyuyorlar; donma tehlikesine karşı en etkili önlem, ayakları sürekli olarak hareket ettirmek, hiç durmamak ve özellikle geceleri postalları çıkarmak... Bu tür güçlükler yüzünden geride kalan bir grup asker, çok uzak olmayan bir noktada, kar yüzeyinin ortasındaki bir göçükte, siyah bir su çukuru görüyor: Erimiş kar, diye düşünüyor. Gerçekten de, kar o noktada, yakınlardan bir yerden havaya buharlar saçarak fışkıran doğal bir su kaynağı yüzünden erimiş.

(4. Kitap, 5. Bölüm)

Ama Ksenophon'dan alıntılar metnin özelliğini tam olarak yansıtmıyor. Önemli olan, görsel ayrıntıların ve eylemlerin sürekli olarak birbirini izleyişi; okumanın sürekli değişen hazzını tam olarak yansıtacak bir bölüm bulmak güç. Belki, iki sayfa önceki şu bölüm:

Kamptan uzaklaşan bazı Yunanlılar, uzakta kalabalık bir ordu görür gibi olduklarını ve gecenin içinde yakılmış birçok ateşin belirdiğini anlatıyorlar. Bunu duyan strateji uzmanları, dağınık düzende konaklamanın pek güvenli olmadığına karar verip orduyu yeniden topluyorlar. Hava açar gibi olduğundan, askerler hep birlikte açık havada yerlerine yerleşiyorlar. Talihin cilvesi, gece boyunca o kadar çok kar yağıyor ki, silahların, hayvanların ve toprağa kıvrılmış yatan insanların üstünü örtüyor; hayvanların uzuvları soğuktan öyle katılaşmış ki, ayaklarının üzerinde doğrulmayı başaramıyorlar; adamlar bir türlü kalkmaya karar veremiyorlar, çünkü üstlerine yığılıp henüz erimemiş kar onları sıcak tutuyor. Bunun üzerine, Ksenophon yürek-lilikle ayağa kalkıp üstündekileri çıkararak, oduna balta darbeleri indirmeye başlıyor; onu örnek alarak birisi ayağa kalkıyor, elinden baltayı alıp işe devam ediyor; ötekiler de kalkıp ateşi yakıyorlar; hepsi kollarıyla bacaklarına yağ yerine, köyde buldukları susam tohumu, acıbadem ve sakızağacından yapılmış merhemleri ve içyağını sürüyorlar. Aynı özlerden yapılmış kokulu bir merhem bile var.

Bir görsel sunumdan bir başkasına, oradan anekdota, oradan da egzotik göreneklerin kayda geçirilmesine hızlı geçiş: Yoldaki ordunun yürüyüşü sırasında sürekli olarak karşılaşılan serüven dolu sahnelerin, beklenmedik engellerin arka planını oluşturan doku budur. Genellikle her engel Ksenophon'un bir kurnazlığıyla aşılr: Saldıracakları her tahkim edilmiş şehir, açık alanda karşılaştıkları her düşman safı, aşmaları gereken her akarsu, her hava değişikliği, anlatıcı-kahraman-komutan Ksenophon'un bir

buluşunu, dâhice bir fikrini, stratejik bir çözümünü gerektirir. Yer yer Ksenophon, çizgi öykülerin her bölümde olanaksız koşullardan sıyrılmayı bilen çocuk kahramanlarından birini andırır; hatta tıpkı çocuk öykülerindeki gibi, her sahnenin iki kahramanı vardır: Rakip iki subay, Ksenophon ile Khirisophos, Atinalı ile Spartalı. Ve Ksenophon'un buluşu her zaman daha kurnazca, yücegönüllü ve belirleyicidir.

Kendi içinde *Anabasis*'in konusu, bir pikaresk ya da komik kahramanlık öyküsü için uygun olurdu: Pers hükümdarı Genç Kyros'un düzmece bir gerekçeyle –Anadolu'nun içlerine, aslında kardeşi II. Artakserkses'i devirmeyi amaçlayan bir sefer içintuttuğu on bin Yunanlı paralı asker, Kunaksa Savaşı'nda yenilir ve kendilerini başsız, yurtlarından uzakta, düşman halkların arasından geri dönüş yollarını açma zorunluluğuyla karşı karşıya bulur. Tek istedikleri, evlerine dönmektir, ama ne yaparlarsa yapsınlar, kamusal bir tehlike oluştururlar: On bin silahlı ve aç kişi olarak, bir çekirge sürüsü gibi, gittikleri her yeri yağmalayıp yıkar ve peşlerinden bir sürü kadını sürüklerler.

Ksenophon, ne destanın kahramanlık üslubuna kendini kaptıracak bir tiptir, ne de destansı bir durumun grotesk-dehşetengiz yönlerinden tat alacak birisi (birkaç seyrek an dışında). Onunki, bir subayın teknik anılar kitabıdır, bütün mesafeleri, coğrafi referans noktalarını ve bitki-hayvan kaynakları üzerine bilgileri kayda geçiren ve diplomatik, lojistik, stratejik sorunlar ile bunların çözümlerini sıralayan bir yolculuk günlüğüdür.

Anlatının aralarına genel kurmayın "toplantı tutanakları" ile Ksenophon'un barbarların birliklerine ya da elçilerine yaptığı konuşmalar serpiştirilmiştir. Okul yıllarımda bu bölümlerden çok sıkıldığımı anımsıyorum, ama yanıliyordum. *Anabasis*'i okumanın gizi, asla hiçbir şeyi atlamamak, öyküyü adım adım izlemektir. Bu konuşmaların her birinde siyasal bir sorun vardır: Ya dışişleriyle ilgili (geçiş izni için başvurdukları toprakların hükümdarları ve yöneticileriyle diplomatik ilişki girişimleri) ya da içişleriyle ilgili (Yunan önderleri arasındaki tartışmalar, Atinalılar ile Spartalılar arasındaki bildik rekabetler, vb). Ve kitap, öteki komutanlara karşı bir polemik olarak yazıldığından (polemiğin konusu, her komutanın bu geri çekilmenin yürütülmesindeki

sorumluluklarıdır), açık ya da üstü kapalı polemiklerin oluşturduğu arka planı o sayfalardan çıkarmak gerekir.

Ksenophon, "aksiyon" yazarı olarak örnek bir yazardır. Ksenophon'u ona en çok denk düşen çağdaş bir yazarla, Albay Lawrence'la karşılaştıırırsak, İngiliz yazarın ustalığının nasıl olaylar ve imgeler çevresinde estetik ve etik bir beklenmediklik halesi yaratmaktan –düzyazının tamamen olaylardan oluşan kesinliğinin arka planı olarak– kaynaklandığını görürüz. Yunanlı yazarda böyle bir özellik yoktur, olayların kesinliği ve katılığı hiçbir arka plan imlemez: Askerin katı erdemleri, yalnızca askerin katı erdemleri olma amacını güder.

Evet, *Anabasis*'te bir *pathos* vardır: Geri dönüş kaygısı, yabancı ülkenin yarattığı korku, dağılmama çabası (çünkü birlikte oldukları sürece, bir biçimde yurtlarını da yanları sıra taşırlar). Kendi adına savaşmadığı bir savaşta bozguna sürüklenmiş ve kendi yazgısına terk edilmiş bir ordunun geri dönüş mücadelesi, artık yalnızca eski müttefiklere ve eski düşmanlara karşı kendine bir kaçış yolu açmak için verilen bu savaşım, bütün bunlar *Anabasis*'i bazı yakın tarihli okumalarımızın çizgisine yaklaştırır: Rusya'nın İtalyan Alpleri'nden geri çekilişine ilişkin anı kitapları. Bugüne özgü bir keşif değil bu; Elio Vittorini, 1953'te, Mario Rigoni Stern'in türün örnek bir kitabı olarak kalacak olan *Kardaki Çavuş*'unu sunarken, kitabı "küçük bir yöresel *Anabasis*" olarak tanımlıyordu. Gerçekten de, *Anabasis*'in kardaki geri çekilmeyle ilgili bölümleri (daha önce aktardığım alıntılar bu bölümlerdendir), *Kardaki Çavuş*'un sahneleriyle koşutluk gösteren sahneler açısından zengindir.

Rigoni Stern'in ve Rusya'nın geri çekilmesine ilişkin en iyi İtalyanca kitapları yazmış olan öteki yazarların özelliği, anlatıcı-kahramanın Ksenophon gibi iyi bir asker olması ve askerî harekâtlardan konuya hâkim birisi olarak ve konunun hakkını vererek söz etmesidir. Ksenophon için olduğu gibi onlar için de, en gösterişli ihtirasların genel çöküşü içinde, askerlik erdemleri, pratik ve dayanışmaya yönelik erdemlere dönüşür; herkesin yalnızca kendine değil, ötekilere de yararlı olma yetisi, bu tür erdemler üzerinden ölçülür. (Nuto Revelli'nin *Yoksulların Savaşı* kitabını ve düş kırıklığına uğramış subayın taşkın öfkesini

anımsayalım; haksız yere göz ardı edilen bir başka güzel kitap da, Cristoforo M. Negri'nin *Uzun Tüfekler*'idir.)

Ama benzerlikler burada sona erer. Alp Dağları'nda savaşmış olanların anıları, alçakgönüllü ve duyarlı bir İtalya ile toplu savaşın çılgınlıkları ve kırımını arasındaki karşıtlıktan doğar. İÖ 5. yüzyılda yaşamış Yunanlı komutanın anılarında karşıtlık, Yunan paralı askerlerin ordusunun içine düştükleri çekirge sürüsü durumu ile Ksenophon'un ve adamlarının koşullara uydurmaya çalıştıkları klasik felsefi-sivil-askerî erdemleri uygulama arasındadır. Ve bu karşıtlıkta, hiç de ötekinin yakıcı trajikliği yoktur; Ksenophon, iki durumu uzlaştırmayı başardığından emin görünür. İnsan çekirge durumuna düşebilir, gene de bu çekirge durumuna bir disiplin ve ağırbaşlılık düzeni –tek kelimeyle: bir “üslup”– uygulayıp doyuma ulaşabilir; çekirge olma olgusunu değil, yalnızca onu en iyi olma tarzını tartışır. Ksenophon'da bütün sınırlarıyla modern etik şimdiden oldukça belirgindir: Kusursuz teknik verimlilik, “durumun üstesinden gelebilme,” “yapılan işi iyi yapma” etiği (yapılan eylemin evrensel ahlak açısından değerinden bağımsız olarak). Bu etiği modern olarak adlandırmaya devam ediyorum, çünkü ben gençken de öyleydi ve birçok Amerikan filminden çıkardığımız anlam buydu, Hemingway'in romanlarından da ve ben bu bütünüyle “teknik” ve “pragmatik” ahlaka bağlanma ile onun ardındaki boşluğun bilinci arasında bocalıyordum. Ama o dönemin ruhundan oldukça uzak görünen bugün de, bu etiğin iyi bir yönü olduğunu görüyorum.

Ksenophon'un ahlaki düzlemde kendi konumunu asla çarpıtarak sunmamak, idealleştirmemek gibi büyük bir artısı vardır. “Barbarlar”ın göreneklerine karşı çoğu zaman “uygar insan”ın mesafeli tutumunu ve hoşnutsuzluğunu sergiler; gene de, belirtmek gerekir ki, “sömürgeci” ikiye bölünmüşlükle ilgisi yoktur. Yabancı topraklarda bir yağmacılar ordusunun başında olduğunu bilir, hakkın kendi askerlerinden yana değil, toprakları işgal edilmiş barbarlardan yana olduğunu bilir. Askerlerine konuşmalarında, düşmanların haklarını anımsatmayı ihmal etmez: “Bir noktayı daha göz önünde bulundurmalısınız. Düşmanlarımız, bizi yağmalamak için fırsat kollayacaklar ve mülklerini işgal ettiğimiz için haklı olarak bizi tuzığa düşürmeye çalışacaklar-

dır...” Ksenophon’un bütün ağırbaşlılığı, Anadolu’nun dağları ve ovaları arasında açgözlü ve saldırgan adamların bu biyolojik devinimine bir üslup, bir norm verme çabasından kaynaklanır: Trajik olmayan, sınırlı, sonuçta taşralı bir ağırbaşlılık. En kötü eylemlere–Ksenophon ve adamlarınıninki gibi bir zorunluluk durumunun dayatmadığı eylemlere de– pekâlâ üslup ve ağırbaşlılık görünümünün verilebileceğini biliyoruz. Dağlardaki derin vadiler ve akarsu geçitleri arasında, sürekli pusular ve yağmalar arasında, artık nereye kadar kurban, nereye kadar zalim olduğunu ayırt edemeden, büyük eziyetlerin soğukluğu içinde bile kayıtsızlığın ve talihin amansız düşmanlığıyla kuşatılmış, kıvrılarak ilerleyen Yunanlılar ordusu, belki bir tek bizim anlayabileceğimiz simgesel bir boğuntu uyandırır.

Ovidius ve Evrensel Akrabalık

*Est via sublimis, caelo manifesta sereno;
lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
hac iter est superis ad magni tecta Tonantis
regalemque domum: dextra laevaue deorum
atria nobilium valvis celebrantur apertis.
plebs habitat diversa locis: hac parte potentes
caelicolae clarique suos posuere penates;
hic locus est, quem, si verbis audacia detur,
haud timeam magni dixisse Palatia caeli.*

Gökte bir yol var, açık havada görülen;
Samanyolu'dur adı, aklıyla göz alır.
Bu yoldan geçer tanrılar, Yüce Gökğürletici'nin
sarayına gitmek için. Sağda ve solda, açık kapılarıyla,
soylu tanrıların avluları bulunur – hep kalabalık.
Daha aşağı tanrılar, dağınık halde, başka yerlerde yaşar.
En güçlü ve ünlü tanrılar, buraya kurmuşlar evlerini.
Saygısızlık gibi görünmezse söyleyeceğim söz,
burası yüce göğün Palatium'udur derim.

[Ovidius, *Metamorphoses* (Dönüşümler),
Birinci Kitap, 168–176]

Ovidius, *Dönüşümler*'in başlarında gökteki tanrıların dünyasını bize bu dizelerle tanıtır. O dünyayı, şehircilik, toplumsal sınıflara bölünme ve görenekler (*clientes* kalabalığı) açısından gün-

delik yaşamıyla Roma'ya özdeş kılacak kadar bize yakınlaştırır. Din açısından da: Tanrılar, Penates'i yaşadıkları evlerde tutarlar; bu da, göğe ve yere hükmeden tanrıların, kendi küçük ev tanrılarına taptıklarını gösterir.

Yakınlaştırma demek, indirgeme ya da alay demek değildir; biçimlerin uzamı yoğun olarak doldurdukları, sürekli olarak karşılıklı etkileşim yoluyla birbirlerinin niteliklerine ve boyutlarına büründükleri bir evrendir bu ve zamanın akışını, çok sayıda öykü ve bir öyküler bütünü içindeki tek tek öyküler doldurur. Yeryüzündeki biçimler ile öyküler, gökteki biçimleri ve öyküleri yineler, ama her iki gruptaki öyküler de çifte bir sarmal halinde birbirine dolanır. Tanrılar ile insanlar arasındaki yakınlık (insanlar, tanrılarla akraba ve onların itkisel aşklarının nesnesidirler), *Dönüşümler*'in başat izleklerinden biridir; ama bu, var olan bütün şekiller ya da biçimler (ister insanbiçimli olsun, ister olmasın) arasındaki yakınlığın özel bir durumundan ibarettir. Hayvanlar âlemi, bitki örtüsü, mineraller ve gökkube, ortak tözleri içinde, bedensel, psikolojik ve ahlaki nitelikler bütünü olarak insana özgü diye kabul edegeldiğimiz şeyi barındırır.

Dönüşümler'in şiiri, öncelikle farklı dünyalar arasındaki bu belirsiz sınırlar üzerinde kök salar ve daha 2. Kitap'ta Güneş arabasını sürme cüretini gösteren Phaethon mitiyle olağanüstü bir fırsata kavuşur. Bu sahnede gök, mutlak uzam, soyut geometri olarak, aynı zamanda insani bir serüvenin sahnesi olarak belirir; sahne öyle bir ayrıntı kesinliğiyle anlatılır ki, bir an bile öykünün akışından kopmayız, duygusal katılımımız doruk noktadaki bir hazza sürükler bizi.

Yalnızca yükünün alışılmadık hafifliğinden ötürü yalpala-yan ya da sarsılan arabanın hareketi gibi en maddi somut verilerdeki ya da beceriksiz genç sürücünün duygu-heyecanlarındaki kesinlikten değil, gök haritası gibi ideal modellerin görselleştirilmesindeki kesinlikten de söz ediyorum. Hemen belirtelim ki, bu görünürde bir kesinlik olup, tek tek alındığında da, genel anlatısal etki olarak da çekiciliğini koruyan, ama tutarlı bir görüntü içinde kaynaştırılması olanaksız, birbiriyle çelişen verilerden oluşur. Gök, yokuş yukarı ve yokuş aşağı yolların geçtiği bir küre olup bu yolları tekerlek izlerinden tanıyabiliriz,

ama gök aynı zamanda Güneş arabasına karşıt yönde baş döndürücü biçimde döner; aşağıda görülen kara parçalarının ve denizlerin üzerinde, baş döndürücü bir yükseklikte asılı durur; kâh en yüksek kısmında yıldızların bulunduğu bir gök kube gibi görünür; kâh ilerlemesi de, geri dönmesi de Phaethon'u eşit derecede korkutan, arabayı boşlukta tutan bir köprü gibi ("*Quid faciat? Multum caeli post terga relictum / ante oculos plus ets. Animo metitur utrumque*" | "Ne yapmalı? Göğün büyük bölümü ardında kaldı / ama önündeki yol da uzun. Zihninden ölçtü ikisini de"); boş ve ıssızdır (dolayısıyla, 1. Kitap'taki şehir-gök gibi değildir: "Yoksa burada kutsal ormanlar, tanrıların şehirleri, armağanlarla kaplı tapınaklar vardır diye mi düşündün?" der Apollon); her yanını takımyıldızlar biçimindeki, birer görüntüden ibaret olan, ama bu yüzden daha az ürkütücü olmayan vahşi hayvan şekilleri kuşatır; orada, yukarı çıkarken, Güney Kutbu ve Büyükayı'nın yanından kıvrılıp geçen bir yol olduğunu görürüz; ama yoldan çıkıp sarp yükseltiler arasında yönünüzü yitirirseniz, sonunda Ay'ın altından geçer, bulutları yakar, dünyayı ateşe verirsiniz.

Boşlukta asılı duran gökteki bu yolculuktan sonra (anlatının en çekici kısmı), görkemli bir betimleme başlar: Yanmakta olan yeryüzü, üzerinde sırtüstü fok cesetlerinin yüzdüğü kaynar haldeki deniz... Bu, felaket anlatıcısı Ovidius'un klasik sayfalarından biri olup 1. Kitap'taki tufan betimlemesinin devamı niteliğindedir. Bütün sular Toprak Ana'nın (*Alma Tellus*) çevresinde toplanır. Tükenmiş kaynaklar, karanlık ana rahmine dönüp oraya sığınmaya çalışır ("*fontes / qui se condiderant in opacae viscera matris...*"). Ve Toprak, kavrulmuş saçlarını ve kül dolmuş gözlerini göstererek, kurumuş boğazından çıkan cılız bir sesle İüpiter'e yakarır, kutuplar yanarsa tanrıların saraylarının da çökeceği konusunda onu uyarır. (Yeryüzündeki kutuplar mı, göktekiler mi? Akkor halde olduğu için Atlas'ın artık taşıyamadığı Yeryüzü ekseninden de söz edilir. Ama o dönemde kutuplar astronomik bir kavramdı, kaldı ki bir sonraki dize "*regia caeli* | gökyüzü sarayı" açıklamasını getirir. Öyleyse, tanrıların sarayı gerçekten de gökte miydi? Nasıl olup da Apollon bunu yadsıyordu ve Phaethon sarayla karşılaşmamıştı? Şu var ki, bu çelişkiler yalnızca Ovidius'a özgü değildir; Vergilius'tan ve Antikçağ'ın

öteki büyük şairlerinden de Antikçağlıların göğü gerçekten nasıl “gördükleri” konusunda açık bir fikir edinmek zordur.)

Sahne, Güneş arabasının parçalanmasıyla doruk noktasına ulaşır; İüpiter’in yıldırımını çarpınca, bir patlamayla arabanın parçaları dört bir yana dağılır: “*Illic frena iacent, illic temone revulsus / axis, in hac radii fractarum parte rotarum*” | “Şurada yatıyor dizginler, şurada kırıştan kopmuş / dingil, daha ötede parçalanmış tekerlek parmakları.” (*Dönişim*’deki tek trafik kazası bu değildir: Şiirin son kitabında Hippolytos’un arabası da büyük bir hızla giderken yoldan çıkar; bu sahnenin anlatılmasındaki ayrıntı zenginliği mekanikten anatomiye kayar, Hippolytos’un iç organlarının dağılması, kol ve bacaklarının kopması betimlenir.)

Tanrıların, insanların, doğanın iç içe geçmesi, şaşmaz bir hiyerarşik düzeni değil, girift bir karşılıklı bağlantılar sistemini gösterir; bu sistemde her düzey, değişik ölçülerde de olsa, etkileri etkileyebilir. Ovidius’da mit, bu güçlerin çatışmaları ve birbirlerini dengeledikleri gerilim alanıdır. Her şey, mitin anlatılışındaki ruha bağlıdır: Kimi zaman tanrılar kendileri, bir parçası oldukları mitleri ölümlüleri uyarmak için ahlaki örnekler olarak anlatırlar; kimi zaman ölümlüler aynı mitleri tanrılara karşı çıkmak ya da meydan okumak için kullanırlar, Pieros’un kızlarının ya da Arakhne’nin yaptığı gibi. Ya da belki de tanrıların anlatılmasından hoşlandıkları mitler ile söz edilmemesini yeğledikleri mitler vardır. Pieros’un kızları, Devler’in Olympos’a saldırılarının Devler’in bakış açısından anlatıldığı, tanrıların korkup kaçtığı bir çeşitlemesini bilirler (5. Kitap). Kızlar bunu anlatı sanatında esin perisi Musalar’a meydan okuduktan sonra anlatırlar; Musalar da, Olympos’u eski saygınlığına kavuşturan bir dizi başka mitle karşılık verirler; sonra Pieros’un kızlarını cezalandırıp birer saksığana dönüştürürler. Tanrılara meydan okuma, anlatıda bir saygısızlık ya da küfür niyetini ima eder: Dokumacı Arakhne, dokuma sanatında Minerva’ya meydan okur ve bir duvar halısında çapkın tanrıların günahlarını betimler (6. Kitap).

Ovidius’un meydan okumanın anlatımında dokuma tezgâhlarının işleyişini betimlerken sergilediği teknik kesinlik, şa-

irin uğraşının olasılıkla çokrenkli ipliklerle dokunmuş bir duvar halısıyla özdeşleştirildiğini gösterebilir bize. Ama hangi halıyla? Geleneksel nitelikleriyle betimlenmiş büyük Olympos figürlerinin çevresinde, dokumanın dört köşesinde, zeytin yapraklarından çerçeveler içinde küçücük sahneler halinde tanrılara meydan okuyan ölümlülere tanrıların verdiği dört cezanın anlatıldığı Pallas-Minerva'nınkiyle mi? Yoksa daha önce Ovidius'un kapsamlı olarak anlattığı İüpiter, Neptün ve Apollon'un kızları tuzağa düşürerek baştan çıkarmalarının çiçek taçlarıyla sarmaşık bezekleri arasında alaycı birer simge şeklinde yeniden belirttiği Arakhne'ninkiyle mi (birkaç üslupçu ayrıntı ekleyerek: Boğanın sırtında denizi aşan Europa, ıslanmasın diye ayaklarını yukarı çeker: "... *tactumque vereri / adsilientis aquae timidasque reducere plantas*" | "yükselen dalgaların ıslatmasından korkup, yukarı çekerek ürkek ayaklarını")?

Ne biri, ne öteki. Bütün şiiri oluşturan büyük mit örnekleri içinde, Pallas ve Arakhne mitinin de, daha küçük ölçekte, karşıt ideolojik yönlere işaret eden iki örneği bir arada içermesi mümkündür: Biri, tanrı korkusu yaratmak için; öteki, ahlaki kayıtsızlık ve göreliliği teşvik etmek için. Bundan, bütün şiirin birinci yaklaşıma göre (çünkü Arakhne'nin meydan okuması acımasızca cezalandırılır) ya da ikinci yaklaşıma göre (çünkü şiirsel anlatım suçlu ve kurban kadını destekler) okunması gerektiği sonucunu çıkaranlar, yanılmış olurlar: *Dönüşümler*, edebiyatın miras bıraktığı öyküler bütününü, o bütünün içerdiği olanca imge ve anlam gücüyle temsil etmek ister – mite özgü belirsizlik uyarınca, olası okuma yöntemleri arasında ayırım yapmaksızın. *Dönüşümler*'in şairi, ancak bütün öyküleri ve öykünün her yöne yayılan, üst üste yığılıp birbirini iterek şiirin düzenli altı ölçülü dizesinin uzamına giren niyetlerini şiire alarak, kısmi bir tasarıma değil, bilinen ya da bilinmeyen hiçbir tanrıyı dışlamayan enerjik çoğulluğa hizmet ettiğinden emin olacaktır.

Örnek vermek gerekirse, ilk bakışta tanrı olduğu kolayca anlaşılmayan yeni ve tuhaf bir tanrı, her tür güzellik ve erdem modeliyle çelişen bir skandal tanrı, *Dönüşümler*'de kapsamlı olarak anılır: Bacchus-Dionysos. Minerva tapınmasına kendini adanmış kızlar (Minyas'ın kızları), Bacchus'un cinsel esrimeye dayalı ta-

pınmasına katılmayı reddederler ve Bacchus şenlikleri sırasında yün eğirip taramaya, uzun süren yorucu işlerinin yükünü öyküler anlatarak hafifletmeye devam ederler. Öykünün bir başka kullanımı da budur: Dindışı bağlamda katışıksız eğlence (“*quod tempora longa videri / non sinat*” | “zaman geçmek bilmiyormuş gibi / görünmesin diye”) ve verimliliğe destek (“*utile opus manuum vario sermone levemus*” | “ellerimizin yararlı çalışmasını çeşitli öykülerle hafifleteceğiz”) işlevini gören öykü; gene de, Doğu’nun fethinden sonra Yunanistan’ı kuşatan cinsel esrime törenlerinden ve Dionysos tapınmalarına özgü aşırılıklardan haz etmeyen çalışkan kızlar için *melior dea* (“üstün tanrıça”) olan Minerva’ya aykırı düşmez.

Dokumacı kızların büyük haz aldığı öykü anlatma sanatının, Pallas-Minerva tapınmasıyla bir bağlantısı olduğu kesindir. Bunu, tanrıçayı hiçe saydığı için örümceğe dönüştürülen Arakhne’de görmüştük; ama tersi durumda da (öteki tanrıları göz ardı etmeye götüren aşırı bir Pallas tapınmasında da) görürüz. Nitekim, erdemlerinden fazlaca emin olmalarından ötürü, *intempestiva Minerva*’ya (“zamansız Minerva”) tapınmalarında fazlaca dışlayıcı olmalarından ötürü suçlu olan Minyas’ın kızları da (4. Kitap), emeği değil esrimeyi bilen, öykülere değil allak bullak edici ve anlaşılmaz şarkıya kulak veren tanrı [Bacchus] tarafından korkunç bir cezaya çarptırılacak, birer yarasaya dönüştürüleceklerdir. Kendisi de yarasaya dönüştürülmemek için Ovidius, şiirinin bütün kapılarını geçmişteki, içinde bulunduğu andaki ve gelecekteki yerli ve yabancı tanrılara, Yunanistan’ın ötesinden masallar dünyası üzerinde varlığını duyuran Doğu’ya ve Augustus’un siyasal-entelektüel gündemi doğrudan etkileyen çabalarına (Romalı kimliğine eski gücünü kazandırma) açma konusunda son derece dikkatli davranır. Ama en yakınındaki ve ipleri elinde tutan tanrıyı, Augustus’u ikna etmeyi başaramayacaktır: İmparator onu –her şeyi bir arada ve yakınında tutmak isteyen onun gibi bir şairi– ömrünün sonuna dek bir sürgüne, uzak bir beldenin sakinine dönüştürecektir.

Romantik Pyramus-Thisbe öyküsünü (Minyas’ın kızlarından biri, aynı gizemli kökten gelen bir dizi öykü arasından onu seçer) Doğu’dan (“*Binbir Gece Masalları*’nın bir atasından,” diyor

Wilkinson) alır; öyküde, fsıltıyla söylenen sözlere geçit verip öpüşlere geçit vermeyen duvar, ak dut ağacının altında Ay'ın aydınlattığı gece yer alır (yankıları Elizabeth Çağı İngiltere'sinde bir yaz gecesine [Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream*'ine] kadar uzanacak olan bir öykü).

Öykü içinde öykü aracılığıyla yapıtın iç uzamını çoğaltma tekniği (bu teknik *Dönüşümler*'de yoğun, yumak halindeki, girift uzam izlenimini artırır) Ovidius'a İskender Romansı yoluyla Doğu'dan gelmiştir. Sözelimi, bir yabandomuzu avı sırasında ünlü kahramanların yazgılarının kesiştiği, avdan dönenlerin yolunu kesen Achelous çevrintilerine çok uzak olmayan orman böyledir (8. Kitap). Avcılar ırmak tanrısının yuvasında ağır-lanırlar; ırmak tanrısı, hem engel, hem sığınak, hem eylemde duraklama, hem anlatı ve düşünce fırsatı işlevini görür. Avcılar arasında, gördüğü her şeyin aslını öğrenmeye meraklı The-seus, ayrıca "tanrılara inanmayan ve küstah" ("*deorum / spreter erat mentisque ferox*") Pirithous da olduğu için, ırmak olağanüstü dönüşüm öyküleri anlatma arzusu duyar; konukları da öyle. Bu yolla, *Dönüşümler*'de, içinden bir incinin çıkabileceği istiridye kabukları gibi yeni öykü katmanları birbirine eklenir; bu durumda inci, son derece ayrıntılı bütün bir dünyayı ve bambaşka bir ritmi içeren alçakgönüllü Baucis-Philemon öyküsüdür.

Ovidius'un bu karmaşık yapıları yalnızca yer yer kullandığını belirtmeliyiz; onun yazarlık yeteneğine egemen olan tutku sistematiklik değil, derleyip bir araya getirme olup, buna bakış açısı çeşitlemelerini, ritim değişikliklerini eklemek gerekir. Bu yüzden, Mercurius, yüz gözkapağı asla birlikte kapanmayan Argus'u uyutmak için, su perisi Syrinx'in nasıl bir tutam saza dönüştüğünü anlatmaya başlar; anlatısı kısmen ayrıntılı olarak, kısmen tek tümcede özetlenmiş halde aktarılır; çünkü tanrı, Argus'un bütün gözlerinin uykuya yenik düştüğünü görür görmez susunca, okur öykünün devamının ne olduğunu örtük olarak anlar.

Dönüşümler, hızlılığın şiiridir: Her şey kesintisiz bir ritimle birbirini izlemeli, düş gücümüze işlemelidir; her imge bir başka imgenin üzerine binmeli, belirginlik kazanmalı, sonra yok olmalıdır. Sinemanın ilkesidir bu: Her dize, her film karesi gibi,

hareket halindeki görsel uyaranlarla dolu olmalıdır. *Horror vacui* ("boşluk dehşeti") gerek uzama, gerek zamana egemendir. Sayfalar boyunca bütün fiiller şimdiki zaman kipindedir, her şey gözlerimizin önünde olur, olaylar art arda birbirini izler, her tür uzaklık silinir. Ve Ovidius ritmi değiştirme gereksinmesini duyduğunda, yaptığı ilk şey, fiillerin zamanını değiştirmek değil, kişiyi değiştirmek, üçüncü kişiden ikinci kişiye geçmek, başka bir deyişle, öyküsünü anlatmak üzere olduğu kişiyi ona doğrudan "sen" diye seslenerek devreye sokmaktır: "*Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco...*" ("Sen de, Neptün, öfkeli boğaya dönüşen...") Şimdiki zaman yalnızca fiilin kipinde değildir; sözü edilen kişi de şimdiye taşınır. Fiiller geçmiş zaman kipinde olduğunda bile, seslenme durumu [*vocativo*] hemen bir yakınlama sağlar. Bu yöntem, çok sayıda kişinin koşut eylemlerini anlatmak söz konusu olduğunda, anlatımda tekdüzeliğin önüne geçmek için sık sık kullanılır. Tityus'dan üçüncü kişi olarak söz edilirken, Tantalus ve Sisyphus "sen" ve seslenme durumu ile anlatıya sokulur. Bitkilere de ikinci kişi olarak seslenilmesi mümkündür ("*Vos quoque, flexipedes hederæ, venistis...*" | "Siz de, tırmanıcı sarmaşıklar, geldiniz...") ve buna şaşırmamak gerekir, özellikle kişiler gibi hareket eden ve dul Orpheus'un lirinini sesini duyunca koşup gelen ve Akdeniz bitki örtüsünden sık, kıpır kıpır bir topluluk halinde bir araya toplananlar, bitkiler olduklarında.

Anlatının yavaşlamasının, daha sakin bir ritme geçmesinin, adeta askıdaki, sisli bir uzaklıktaki bir zamanın geçişini anlatmasının gerektiği anlar vardır (az önce sözünü ettiğimiz an, bunlardan biridir). Bu durumlarda ne yapar Ovidius? Anlatının acelesinin olmadığı netlik kazansın diye, en ince ayrıntıların üzerinde durur. Örnek vermek gerekirse, Baucis ile Philemon, yoksul evlerinde bilinmeyen ziyaretçileri, tanrıları ağırlarlar: "*... mensæ sed erat pes tertius impar; / testa parem fecit, quæ postquam subdita clivum / sustulit, æquatam mentæ tersere virentes...*" | "... ama masanın üç ayağından biri kısıydı; altına bir çömlek parçası koyarak, masayı düzeltti, sonra taze nane yapraklarıyla üstünü sildi. Erden Minerva'ya adanmış yeşil ve siyah zeytinler, şarap tortusuna batırılmış güz kızılıcıkları, hindiba, kırmızı

turplar, bir kalıp beyaz peynir, çok kızgın olmayan külde özenle pişirilmiş yumurtalar koydu üzerine, hepsi de pişmiş toprak kaplar içinde” (8. Kitap).

Ovidius tabloyu zenginleştirmeyi sürdürerek, bir seyrelmişlik ve duraklama sonucuna ulaşır. Çünkü Ovidius’un temel tutumu, asla çıkarmak değil, eklemek; asla belirsizlik içinde silikleştirmek değil, daha çok ayrıntıya girmektir. Tona bağlı olarak değişik etkiler yaratan bir yöntem: Burada alçak sesli ve yoksullukla uyumlu bir ton söz konusu; ama başka yerlerde fantastik masal dünyasını doğal gerçeklik olgularına ilişkin nesnel gözlemle bezeyen heyecanlı ve sabırsız bir tonla karşılaşırız. Perseus’un sırtı deniz kabuklularıyla kaplı deniz canavarıyla savaştığı ve Medusa’nın yılanlı başını yüzüstü bir kayaya koyduğu (kumun sert yüzeyi başa zarar vermesin diye üstüne bir kat su yosunu ve su altında yetişen saz serdikten sonra) sahne gibi. Sazların Medusa’ya değer değmez taşla dönüştüğünü gören su perileri, neşeyle öteki sazların da aynı dönüşüme uğramasını sağlarlar: Su altında yumuşak olup havayla temas ettiğinde taşlaşan mercan böyle doğar. Böylece, Ovidius masalsı serüveni, doğadaki tuhaf biçimlere yönelik beğenisinin etkisiyle nedenbilimsel bir efsane vurgusuyla noktalar.

Sınırsız yayılmayı hedefler gibi görünen bu şiire en üst derecedeki bir içsel tutumluluk yasası egemendir. Yeni biçimlerin, eski biçimlerden olabildiğince çok malzemeyi almalarını gerektiren dönüşümlere özgü tutumluluktur bu. Tufandan sonra, taşlar insanlara dönüşürken (1. Kitap), “taşlarda nemli ya da topraklı bir kısım var idiyse, bedeninin bir parçası haline geldi; katı, bükülmesi olanaksız olan, kemiklere dönüştü; damarlar korudu adını, damar olarak kaldı.” Burada tutumluluk adı (“damar”) bile içine alır: “*quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit*” (“damarlar korudu adını, damar olarak kaldı”). Birinci Kitap’taki Daphne-Apollon mitinde, en dikkat çekici yönü dağınık saçları olan Daphne (o kadar ki, Apollon onu gördüğünde, ilk düşüncesi: “Düşün, bir de taramış olsa saçlarını!” olur. “*Spectat inornatos collo pendere capillos / et ‘Quid si comantur’ ait...*” | “Boynundan dağınık inen saçlarına bakıp / ‘Düşün, bir de taramış olsa saçlarını!’ diyor”), kaçıışının yılankavi çizgileriyle çoktan bitkisel

dönüşüme hazırdır: "*in frondem crines, in ramos bracchia crescunt; / pes modo tam velox pigris radicibus haeret...*" ("saçları yapraklara dönüşüyor, kolları dallara; / az önce öylesine hızlı olan ayakları, devinimsiz kökler haline geliyor"). Cyane (5. Kitap), gözyaşlarıyla eriyip tükenmeyi ("*lacrimisque absumitur omnis*") uç noktaya taşır, sonunda su perisi olarak yaşadığı küçük gölün içinde eriyip yok olur. Ve yolculuğu sırasında ikiz bebeklerinin susuzluğunu gidermek isteyen Latona'ya hakaretler savuran, gölün dibindeki çamuru karıştırıp suyu bulandıran Likyalı köylüler (6. Kitap), haklı bir cezayla dönüştürüldükleri kurbağalardan pek de farklı değildirler daha önce: Boyunlarının yok olması, omuzlarının başlarıyla birleşmesi, sırtlarının yeşile, karınlarının da beyazımsı bir renge bürünmesi yeterli olur.

Scegllov, son derece anlaşılır bir dille yazdığı, inandırıcı bir yazısında bu dönüşüm tekniğini inceler:

Bütün bu dönüşümler, Ovidius'un genellikle dönüşümün dışındaki nesnelerde de öne çıkardığı ayırt edici fiziksel-uzamsal özelliklerle ("sert taş," "uzun gövde," "kambur sırt") ilgilidir... Şair, şeylerin özelliklerine ilişkin bilgisi sayesinde, dönüşümün en kısa yoldan gerçekleşmesini sağlar, çünkü önceden insanın yunusla ortak özelliklerinin neler olduğunu, insanda yunusa göre neyin eksik ya da neyin fazla olduğunu bilir. İşin püf noktası şudur: Bütün dünyanın bir temel özellikler sistemi olarak sunumu sayesinde, dönüşüm süreci –bu gerçekdışı ve fantastik olgu– oldukça yalın bir süreçler dizisine indirgenir. Olay, bir masal gibi değil, alışılmış ve gerçeğe uygun bir olgular toplamı gibi sunulur (büyüme, küçülme, sertleşme, yumuşama, kamburlaşma, dik durma, birleşme, seyrelme, vb).

Scegllov'un tanımladığı şekliyle Ovidius'un yazısı, en katı ve en soğuk biçimiyle Robbe-Grillet'nin modelini ya da en azından programını içeriyormuş gibi görünüyor. Elbette, böyle bir tanım Ovidius'ta arayabileceklerimizin hepsini kuşatmaz. Ama önemli olan, nesneleri (canlı ve cansız) böyle *nesnel biçimde*, "görece az

sayıda temel, son derece yalın öğelerin farklı birleşimleri olarak" betimlemenin, *Dönüşümler*'in tek, kesin felsefesine karşılık gelmesidir: "Dünyada var olan her şeyin, nesneler ve canlı varlıkların birliği ve akrabalığı."

Birinci Kitap'taki evrenin doğuşu anlatısı ve son kitaptaki Pythagoras inancı bildirgesi ile Ovidius, belki de yazdığı dönemde epey gerilerde kalmış olan Lucretius'la rekabet içinde, bu doğa felsefesine kuramsal bir düzen vermek istemişti. Dile getirdiği inanç ilkelerinin değeri çok tartışılmıştır, ama belki de bizim için önemli olan tek şey, Ovidius'un kendi dünyasını temsil etme ve anlatma tarzında sergilediği şiirsel tutarlılıktır: Her şeyin sürekliliğinin ve devingenliğinin yüceltildiği, çoğu zaman benzer, ama hep farklı olaylar kaynaşması ve yumağı.

Daha dünyanın kökeni ve ilk felaketler üzerine bölüm sona ermeden, Ovidius tanrıların su perilerine ya da ölümlü kızlara olan aşklarına geçer. Ağırlıklı olarak şiirin en canlı bölümünü, ilk on bir kitabı oluşturan aşk öyküleri, çeşitli değişmez öğeler içerir: Bernardini'nin gösterdiği gibi, ilk bakışta âşık olmalardır bunlar, psikolojik karmaşıklıklar içermeyen, hemen doyuma ulaştırılması gereken zorlayıcı bir arzunun öyküsüdürler. Ve arzulanan kişi hiçbir zaman bu arzuya karşılık vermediği ve kaçtığı için de, ormanlarda kovalama izleği sürekli olarak karşımıza çıkar. Dönüşüm, farklı anlarda olabilir: Ya baştan çıkarıcının kılık değiştirmesi şeklinde, ya peşine düşülen kızın kurtuluşu şeklinde ya da baştan çıkarılanın kıskanç başka bir tanrıça tarafından cezalandırılması şeklinde.

Erkeklerin arzularının sürekli baskısıyla karşılaştırıldığında, kadın âşıkların girişimde bulundukları örneklerle çok daha az rastlanır; ama bu farkı telafi edecek şekilde, kadınların aşkları geçici heveslere değil, tutkulara dayalı daha karmaşık aşklardır, daha büyük bir psikolojik zenginlik içerir (Venüs'ün Adonis'e âşık olması), çoğu zaman daha yumuşak bir erotik bileşeni im eder (su perisi Salmacis, Hermaphroditus'la birleştiğinde, çift cinsiyetli bir varlığa dönüşür), bazı durumlarda da yasadışı, enstest tutkular (trajik karakterler Myrrha ile Byblis gibi; Byblis'in erkek kardeşine olan tutkusunu rüya yoluyla fark etmesi ve bunun yol açtığı tedirginlikler, Ovidius'un en güzel psikolojik say-

faları arasında yer alır), eşcinsel tutkular (Iphys gibi) ya da hain bir kıskançlığa özgü tutkular (Medea gibi) söz konusudur. İason ile Medea'nın öyküleri, şiirin tam ortasında (7. Kitap), gerçek bir romans alanı açar; bu alanda serüven, tutkunun karanlık yüzü ve büyülü iksirler tarifinin "kara" mizahı (*Macbeth*'e neredeyse değişmeden geçecek olan bir yön) iç içe geçer.

Wilkinson'ın belirttiği gibi, bir öyküden ötekine kesintisiz akışı belirgin kılan bir yön de şudur:

Bir öykünün sonu, seyrek olarak, şiirin bölündüğü kitaplardan birinin sonuyla örtüşür. Ovidius, bir kitabın sonuna birkaç dize kala yeni bir öyküye başlayabilir; bu kısmen bir sonraki bölüm için okurun iştahını kabartan tefrika romancısının eski yöntemidir, ama aynı zamanda, uzunluğundan ötürü belli sayıda tomarı zorunlu kılmasa kitaplar halinde bölünmeyecek olan yapının sürekliliğinin bir göstergesidir. Böylece, normal olarak ayrı ayrı değerlendirilen olaylar arasında bir etkileşimin gerçekleştiği gerçek ve tutarlı bir dünya izlenimi aktarılır okura.

Öyküler birbirine benziyor olabilir, ama asla bir yineleme söz konusu değildir. En yürek paralayıcı öykünün (3. Kitap), sesleri yinelemeye mahkûm edilen su perisi Ekho'nun, suya yansıyan kendi imgesini seyretmeye mahkûm edilen genç Narkissos'a duyduğu talihsiz aşk olması boşuna değildir. Ovidius, hepsi birbirine benzeyen ve hepsi birbirinden farklı bu aşk öyküleri ormanını, peşinde kayaların arasında yankılanan Ekho'nun sesiyle, koşarak geçer: "Birleşelim!" "Birleşelim!" "Birleşelim!"

Gök, İnsan, Fil

Okuma zevki açısından, Yaşlı Plinius'un *Doğa Tarihi*'nde özellikle üç kitap üzerinde durmanızı önereceğim: Felsefesinin öğelerini içeren iki kitap –yani, 2. Kitap (kozmozğrafya üzerine) ile 7. Kitap (insan üzerine)– ve bilginlik ile düş gücü arasındaki gidiş gelişlerinin örneği olarak 8. Kitap (yeryüzündeki hayvanlar üzerine). Doğal olarak, yapıtın her yerinde olağanüstü sayfalar keşfedilebilir: Coğrafya üzerine kitaplarda (3-6), su hayvanları, böcekbilim ve karşılaştırmalı anatomi kitaplarında (9-11), botanik, tarımbilim ve farmakoloji kitaplarında (12-32) ya da madenler, değerli taşlar ve güzel sanatları konu alan kitaplarda (33-37).

Sanırım, Plinius'tan hep başvuru kaynağı olarak yararlanılmıştır, gerek Antikçağlıların belirli bir konu hakkında ne bildiklerini ya da ne bildiklerine inandıklarını öğrenmek için, gerek ilginç ve tuhaf bilgiler derlemek için. (Bu sonuncu yön açısından 1. Kitap, yani yapıtın özeti göz ardı edilemez; bölümün çekiciliği, beklenmedik yan yana gelişlerden kaynaklanır: “Başlarında küçük bir taş olan balıklar; Kışları saklanan balıklar; Yıldızların etkilerini duyumsayan balıklar; Bazı balıklara ödenen fahiş fiyatlar.” Ya da: “Gül üzerine: 12 çeşit, 32 ilaç; 3 çeşit zambak: 21 ilaç; Kendi gözyaşından doğan bitki; 3 çeşit nergis: 16 ilaç; Renkli çiçekler vermesi için tohumu boyanan bitki; Safran: 20 ilaç; En iyi çiçek veren yer; Troya Savaşı zamanında hangi çiçekler biliniyordu; Çiçeklerle yarışan giysiler.” Ya da: “Madenlerin doğası; Altın üzerine; Eskilerin sahip olduğu altın miktarı üzerine; Atlı sınıf

ve altın yüzük takma hakkı üzerine; Atlı sınıf kaç kez ad değiş-tirmiştir?") Ama Plinius, var olan her şeye duyduğu hayranlığın ve olgulardaki sonsuz çeşitliliğe duyduğu saygının dinamiklik kazandırdığı düzyazısının sakın akışıyla, kapsamlı bir okumayı da hak eden bir yazardır.

Evrene ilişkin kendine özgü duyusuyla, bilgi ve gizeme iliş-kin kendine özgü *pathos*'uyla şair ve filozof Plinius ile yalnızca dev fişliğindeki hiçbir notu boşa harcamama kaygısı içindeymiş gibi görünen nevrotik bir veri koleksiyoncusu, saplantılı der-leyici Plinius'u birbirinden ayırabiliriz. (Yazılı kaynaklardan yararlanırken, her şeyi değerlendiren ve eklektik bir yazardı, ama eleştirellikten uzak değildi: Doğru kabul ettiği, yansız bir tutumla kayda geçirdiği ve düpedüz saçmalık olarak görüp red-dettiği veriler vardı; ne var ki, değerlendirmelerinde başvurdu-ğu yöntem, oldukça değişken ve öngörülemez gibidir.) Ama bir kez bu iki çehrenin varlığını kabul ettikten sonra, bir noktayı he-men teslim etmek gerekir: Plinius her zaman tektir, biçimlerinin çeşitliliği içinde betimlemek istediği dünyanın tek olduğu gibi. Amacına ulaşmak için, var olan sonsuz sayıdaki biçimi, bütün bu biçimler üzerine var olan daha da sınırsız sayıdaki bilgiyi kucaklamaktan çekinmez, çünkü ona göre biçimlerle bilgiler, doğa tarihinin bir parçası olma açısından ve onlarda üstün bir aklın belirtisini (Plinius bu biçim ve bilgilerin böyle üstün bir akli içermeleri gerektiğinden emindir) arayan kişi tarafından sorgulanma açısından eşit hakka sahiptir.

Dünya, ebedi ve yaratılmamış göktür; küre biçimindeki ve dönen bu gök kube yeryüzündeki her şeyi örter (2. Kitap, 2. Bö-lüm), ama dünyayı Tanrı'dan ayırabilmek zordur. Plinius için ve bir parçasını oluşturduğu Stoacı kültür için Tanrı, tek bir ila-hi varlık olup, ne herhangi bir parçası ya da çehresiyle, ne de Olympos'taki kişilerle özdeşleştirilebilir; belki göğün canı, zihni ya da ruhu olan Güneş'le özdeşleştirilebilir (2. Kitap, 13. Bölüm). Ama gök de, onun gibi ebedi olan yıldızlardan oluşur: Yıldızlar hem göğü oluştururlar, hem gök dokusu içinde yer alırlar ("*ae-terna caelestibus est natura intextentibus mundum intextuque concre-tis*"; 2. Kitap, 30. Bölüm). Gök, boş gibi görünen ve yeryüzüne di-rimsel ruhu yayıp bulutları, doluyu, gök gürültüsünü, yıldırımı

ve rüzgârları yaratan (Ay'ın üstündeki ve altındaki) havadır da (2. Kitap, 102. Bölüm).

Plinius'tan söz ettiğimizde, dile getirdiği fikirleri ne noktaya kadar ona atfedebileceğimizi bilemeyiz; gerçekten de, sakınlı bir tutum takınıp kendi görüşlerini olabildiğince az yansıtır ve kaynakların aktardıklarına bağlı kalmakla yetinir; bunu da, kişisel özgünlüğü dışlayan, kişisellikten arınmış bir bilgi kavrayışına uygun olarak yapar. Doğa anlayışının gerçekten ne olduğunu, bu anlayışta gizemli temel ilkelerin ne kadar, maddi öğelerin ne kadar yerinin olduğunu anlamaya çalışmak için, hiç kuşkusuz ona özgü olana, yani düzyazısının anlatımsal özüne başvurmamız gerekir. Sözelimi, Ay üzerine söylediklerine bakalım; bu sayfalarda, bu "yeryüzünde yaşayanların çok yakından bildikleri, karanlığa çare olan benzersiz yıldız" ("*novissimum sidus, terris familiarissimum et in tenebrarum remedium*"; 2. Kitap, 41. Bölüm) için ve onun evrelerinin ve tutulmalarının hareketiyle bize öğrettiği her şey için duyulan içten minnettarlık vurgusu, bu işleyişi dupduru bir açıklıkla dile getirmeyi amaçlayan tümcelerin kıvrak işlevselliğiyle birleşir. Plinius, 2. Kitap'ın astronomi üzerine bu sayfalarında, onun için genellikle söylenenin –sıra dışı şeyleri öne çıkaran bir derleyici– ötesine geçebileceğini kanıtlar ve büyük bilimsel düzyazının başlıca özelliği haline gelecek olan yetiye sahip bir yazar olduğunu açığa vurur: En karmaşık akıl yürütmeyi apaçık bir belirginlikle dile getirip ondan bir uyum ve güzellik duygusu çıkarmak.

Plinius bunu asla soyut düşünceye sapmadan yapar; her zaman olgulara (onun ya da bir başkasının olgu kabul ettiği şeylere) bağlı kalır. Dünyaların sonsuzluğunu kabul etmez, çünkü bu dünyanın doğasını bilmek zaten yeterince zordur ve sonsuzluk sorunu basitleştiremeyecektir (2. Kitap, 4. Bölüm); gök kürelerin çıkardığı sese inanmaz, ne işitilebilir olanın ötesindeki bir gürültü olarak, ne söze dökülemez bir ses uyumu olarak, çünkü "biz dünyanın içinde olanlar için, dünya, gece gündüz sessizce kayıp gider." (2. Kitap, 6. Bölüm)

Plinius, Tanrı'yı, mitolojinin ölümsüz Olympos tanrılarına atfettiği insanbiçimli özelliklerden arındırdıktan sonra, onu sözcüğün gerçek anlamıyla yeniden insanlara yaklaştırır; bunun

nedeni, zorunluluğun Tanrı'nın güçlerine getirdiği sınırlardır (hatta, bir açıdan, istese de kendini yok edemeyeceği için, Tanrı insanlardan daha az özgürdür): Tanrı ölüleri diriltemez, yaşamış kişiyi yaşamamış kılamaz; geçmiş üzerinde, zamanın geri döndürülemezliği üzerinde hiçbir gücü yoktur (2. Kitap, 27. Bölüm). Kant'ın Tanrı'sı gibi, aklın özerkliğiyle ihtilafa düşemez (on artı onun yirmi etmesini engelleyemez); ama Tanrı'yı bu şekilde tanımlamak, Plinius'un panteist içkinciliğinden –Tanrı'yı doğanın gücüyle özdeşleştirme– uzaklaştıracaktır bizi (*"per quae declaratur haut dubie naturae potentia idque esse quod deum vocemus"* | "bu olgular, kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde, Tanrı adını verdiği-miz doğanın gücünü kanıtlar"; 2. Kitap, 27. Bölüm).

2. Kitap'ın ilk bölümlerine egemen olan lirik ya da felsefi-lirik tonlar, çok geçmeden bozulan bir evrensel uyum görüşüne karşılık gelir; kitabın önemli bir kısmı, Tanrısal mucizelere ayrılmıştır. Plinius'un bilimi, doğada bir düzen görme niyetiyle olağanüstü ve benzersiz olanın kayda geçirilmesi arasında gidip gelir ve her zaman ikinci yön üstün gelir. Doğa, ebedi, kutsal ve uyumludur, ama açıklanması olanaksız mucizevi olguların belirmesine geniş bir alan bırakır. Bundan ne gibi bir genel sonuç çıkarmalıyız? Bütünüyle kuralın istisnalarından oluşmuş, başına buyruk bir düzenin söz konusu olduğunu mu? Ya da bizim kavrayışımızı aşacak kadar karmaşık kuralların söz konusu olduğunu mu? Her iki durumda da, gene de her olgu için bir açıklamanın var olması gerekir, her ne kadar şimdilik biz bilmiyor olsak da: "Bütün bunlar, kesin bir açıklaması olmayan ve açıklaması görkemli doğada gizli şeylerdir" (2. Kitap, 101. Bölüm) ve biraz ötede: "Bunun bir nedeni olsa gerek" (*"adeo causa non deest"*; 2. Kitap, 115. Bölüm); nedenler yok değildir, bir neden her zaman bulunabilir. Plinius'un rasyonalizmi, neden-sonuç mantığını hem yüceltir, hem önemsiz gibi gösterir; insan olgulara açıklama getirse bile, bundan ötürü olgular olağanüstü olmaktan çıkmazlar.

Son aktardığım söz, rüzgârların gizemli kökenini konu alan bir bölümün sonunda yer alır: Dağ kıvrımları, ses yankıları gibi hava esintilerini geri gönderen vadilerin çukurluğu, bir deniz fırtınasını başlatmak için hafif bir şeyi atmanın bile yeterli olduğu Dalmaçya'daki bir mağara, bir kum fırtınası başlatmak için

elle dokunmanın yeterli olduğu Berka'daki bir kaya. Plinius ara-
larında bir bağ olmayan tuhaf olguların oluşturduğu bu tür bir-
çok liste sunar bize: Yıldırımın insan üzerindeki etkileri, neden
olduğu yaralar (ağaçlar arasında bir tek defneye, kuşlar arasında
bir tek kartala yıldırım düşmezmiş; 2. Kitap, 146. Bölüm); olağa-
nüstü yağmurlar (süt, kan, et, demir ya da sünger demir, yün,
pişmiş tuğla; 2. Kitap, 147. Bölüm).

Bununla birlikte, Plinius yaygın birçok "hurafe"yi elinin ter-
siyle bir yana iter, sözgelimi kuyrukluyıldızlarla ilgili alametleri
(örneğin, bir takımyıldızın mahrem yerleri arasında görünen bir
kuyrukluyıldızın –Antikçağlılar neler görmemişler gökyüzün-
de!– bir ahlaki umursamazlık çağını haber verdiği inancını ka-
bul etmez: "*obscenis autem moribus in verendis partibus signorum*";
2. Kitap, 93. Bölüm). Gene de, Plinius her mucizevi şeyi, normun
öteki çehresi olduğu için, doğaya ilişkin bir sorun olarak görür.
Plinius batıl inançlardan kendini sakınır, ama bunları her zaman
ayırt edemez ve bu, insan doğasından söz ettiği 7. Kitap'ta çok
daha belirgindir: Kolayca gözlemlenebilen olgular hakkında bile
son derece çetrefil inançlardan söz eder. Aybaşı üzerine bölüm
bunun tipik bir örneğidir (7. Kitap, 63-66. Bölümler), ama belirt-
mek gerekir ki, Plinius'un aktardığı bilgilerin hepsi, aybaşı ka-
nıyla ilgili en eski dinsel tabular doğrultusundadır. Plinius'un
akılcılığıyla çatışmayan bir geleneksel benzetmeler ve değerler
ağı vardır, sanki onun akılcılığı da aynı zemini temel alıyormuş
gibi. Buna bağlı olarak, kimi zaman şiirsel ya da psikolojik tür-
den benzetmelere dayalı açıklamalar getirme eğilimi gösterir:
"Erkeklerin cesetleri suda sırtüstü, kadınlarınki yüzüstü yüzer,
sanki doğa ölü kadınların hayâ duygusuna saygı göstermek isti-
yormuş gibi" (7. Kitap, 77. Bölüm).

Plinius, seyrek olarak kendi deneyimini, doğrudan tanıklık
ettiği olguları aktarır: "Gece, nöbet sırasında, siperlerin önünde
askerlerin mızrakları üstünde yıldız biçiminde ışıkların parla-
dığını gördüm"; "Claudius'un hükümdarlığı sırasında, onun
Mısır'dan getirttiği, bal içinde korunmuş bir Kentaur gördük" (7.
Kitap, 35. Bölüm); "Afrika'da, Thysdritumlu bir yurttaşın, düğün
gecesi kadinken erkek olduğunu kendi gözlerimle gördüm" (7.
Kitap, 36. Bölüm).

Ama Plinius'un deneysel bilimin ilk şehitlerinden (Vezüv yanardağının saçtığı dumanlardan boğularak ölecektir) bir araştırmacı olduğu düşünüldüğünde, doğrudan gözlemler yapıtında son derece küçük bir yer kaplar ve kitaplarda okuduğu bilgilerden (bu kitaplar ne kadar eskiyse, o kadar güvenilir kaynak kabul edilir) ne daha önemlidir, ne daha az önemli. Olsa olsa sakinimli bir tutum takınarak şöyle der: "Her durumda, bu olguların büyük bir bölümü için, kesinlikle böyledir diyemem; ama kaynaklara bağlı kalmayı yeğliyorum. Bütün kuşkulu durumlarda kaynaklara başvururum, en eski ve en şaşmaz gözlemciler olan Yunanlıların izinden giderim bıkmadan usanmadan" (7. Kitap, 8. Bölüm).

Plinius bu girişten sonra, yabancı bazı halkların "mucizevi ve inanılmaz" özelliklerini tek tek sıralamaya geçme yetkisini bulur kendinde; bu ünlü bölüm Ortaçağ'da ve sonrasında büyük bir ilgi görecektir ve coğrafyayı bir tür sıra dışı canlılar gösterisine dönüştürecektir. (Marco Polo'nun gezileri gibi *gerçek* gezilerin anlatılarında bile yankıları duyulacaktır.) Yeryüzü'nün uç sınırlarındaki bilinmeyen beldelerde, insanlığın uç sınırlarındaki yaratıkların yaşaması, bizi şaşırtmamalıdır: Alınlarının ortasında tek gözleri olan, altın madenlerini ele geçirmek için kartal başlı aslanlarla savaşan Arimaspiyalılar; tersine çevrili ayaklarıyla son derece hızlı koşan Abarymon ormanları halkı; cinsel birleşme sırasında cinsiyet değiştirebilen erdişi Nasamona halkı; bir gözlerinde iki gözbebeği, ötekinde at şekli olan Thibii halkı. Ama büyük sirkin en gözalıcı gösterileri Hindistan'da sergilenir: Burada, dağlarda yaşayan köpek başlı bir avcılar topluluğuyla; tek bacakları olan, gölgede dinlenmek için tek ayaklarını güneşlik gibi kaldıran uzanan bir sıçrayıcılar topluluğuyla; bacakları yılan biçiminde olan bir göçebeler topluluğuyla ve kokuları koklayarak yaşayan ağızsız Astomi topluluğuyla karşılaşırız. Arada, Hint fakirlerine ilişkin betimleme gibi (Plinius onları gimnosofist ["çıplak bilge"] filozoflar olarak adlandırır) bugün doğru olduğunu bildiğimiz bilgiler ya da gazetelerde okuduğumuz gizemli haberlere kaynak olmayı sürdüren bilgiler (Plinius'un sözünü ettiği dev ayak izleri, Himalayalar'daki Yeti'ye gönderme yapıyor olabilir) ya da kralların iyileştirici güçleri gibi (Kral

Pyrrhos'un dalak hastalıklarını ayak başparmağını dalağın üzerine koyarak iyileştirmesi) geleneği yüzyıllarca sürecek olan efsaneler yer alır.

Bütün bunlardan insan doğasına ilişkin dramatik bir bakış açısı –insan doğasının iğreti, güvensiz bir şey olduğu– ortaya çıkar: İnsanın biçimi ve yazgısı pamuk ipliğine bağlıdır. Birçok sayfa, doğumun öngörülemezliğine ayrılmıştır, sıra dışı örnekleri, güçlükleri ve tehlikeleriyle. Bu da bir uç sınır bölgesidir: Herhangi bir kimse var olabilir de, var olmayabilir de ya da farklı olabilir; bütün bunlar, o uç sınırda belirlenir:

Hamile kadınlarda her şey –sözgelimi, yürüme tarzı– doğumu etkiler: Çok tuzlu yiyecekler yerlerse, tırnaksız bir bebek getirirler dünyaya; soluklarını tutamazlarsa, doğum sırasında daha çok zorluk çekerler; hatta doğum sırasında bir esneme bile ölümcül olabilir; benzeri şekilde, cinsel birleşme sırasında hapsirme düşüğe yol açabilir. Canlıların en kibirlisinin [insanın] dünyaya gelişinin ne kadar iğreti olduğunu düşünen kişinin içini acıma ve utanç duyguları kaplar; çoğu zaman çocuğu düşürmek için yeni sönmüş bir kandilin kokusu yeterli olur. Bir düşünsenize, böyle kırılgan bir başlangıçtan bir tiran ya da bir cani doğabiliyor! Sen ki beden gücüne güveniyorsun, Talih'in armağanlarını kucaklayıp kendini Talih'in vasiliği altındaki çocuk gibi değil, onun evladı gibi görüyorsun, sen ki her şeye hükmettiğini sanıyorsun, sen ki bir başarı göğsünü kabartır kabartmaz, tanrı olduğuna inanıyorsun, düşün bir ne kadar az şey yok edebilirdi seni!

(7. Kitap, 42-44. Bölüm)

Plinius'un niçin Hristiyan Ortaçağ'da büyük bir ilgi gördüğünü anlıyoruz: "Yaşamı doğru teraziyle tartmak için, her zaman insanın kırılganlığını hatırlamak gerekir."

Canlılar âleminde insanlar, sınırları özenle çizilerek belirlenmesi gereken bir alan oluştururlar; bundan dolayı, Plinius insanın her alanda ulaştığı en uç sınırları yazıya geçirir ve 7.

Kitap, *Guinness Rekorlar Kitabı*’ndan pek de farklı olmayan bir şeye dönüşür. Özellikle nicel rekorlar: Ağırlık kaldırmadaki güç rekorları, koşudaki hız rekorları, iştmedeki keskinlik ve bellek rekorları, hatta fethedilen toprakların yüzölçümüyle ilgili rekorlar; ama aynı zamanda salt ahlaki, erdemle, gönül yüceliğiyle, iyilikle ilgili rekorlar. Son derece ilginç rekorlar da yok değildir: Drusus’un eşi Antonina hiç tükürmezmiş; şair Pomponius asla geçirmezmiş (7. Kitap, 80. Bölüm); ya da bir köleye ödenen en yüksek bedel – özel öğretmen Daphnis yedi yüz bin sesterse mal olmuş (7. Kitap, 128. Bölüm).

Plinius insan yaşamının yalnızca bir yönü üzerine rekorları belirtme ya da ölçüm ve karşılaştırmalarda bulunma gereğini duymaz: mutluluk. Kimin mutlu olduğu, kimin olmadığı belirlenemez bir şeydir, çünkü öznel ve tartışmalı ölçütlere bağlıdır (*“Felicitas cui praecipua fuerit homini, non est humani iudicii, cum prosperitatem ipsam alius alio modo et suoapte ingenio quisque determinet”*; 7. Kitap, 130. Bölüm). Hayale kapılmadan gerçeğin içyüzüne bakacak olursak, hiç kimsenin mutlu olduğu söylenemez: Ve burada Plinius’un antropolojik sorgulaması, özellikle Roma tarihinden alınmış ünlü yazgılardan örnekleri yan yana getirir; amaç, talihin en çok kolladığı kişilerin mutsuzluk ya da talihsizliğe katlanmak zorunda kaldıklarını kanıtlamaktır.

İnsanın doğal tarihine yazgı dediğimiz değişkeni sokmak olanaksızdır: Plinius’un talihin iniş çıkışlarına, her yaşamın süresinin öngörülemezliğine, astrolojinin beyhudeliğine, hastalıklara, ölüme ayırdığı sayfaların anlamı budur. Astrolojinin bir kabul ettiği iki bilme biçimi –hesaplanabilir ve öngörülebilir olguların nesnelliğiyle geleceği belirsiz bireyin varoluş duygusu– arasındaki ayrımın (modern bilimin temel ilkelerinden biridir bu ayrım), Plinius’un sayfalarında kendini gösterdiğini söyleyebiliriz, ama henüz kesin olarak belirlenmemiş, kapsamlı bilgi ve belgelerin bir araya getirilmesini gerekli kılan bir sorun olarak. Plinius bu örnekleri verirken biraz bocalıyor gibidir: Olan her olay, her yaşam öyküsü, her anekdot, yaşamın, onu yaşayan kişinin bakış açısınca değerlendirildiğinde, nicel ya da nitel ölçümlere gelmediğini, ölçülmesinin ya da başka yaşamlarla karşılaştırılmasının olanaklı olmadığını kanıtlamaya yarayabilir. Değeri

o yaşama içkindir; özellikle de, öte dünyaya ilişkin umutlar ve korkular birer yanılısma olduğu için böyledir bu. Plinius, ölüm-den sonra, doğumdan öncekine eşdeğer ve koştut bir yokluğun başladığı görüşünü paylaşır.

Bu yüzden, Plinius dikkatini dünyadaki şeylere, gök cisimlerine ve yeryüzündeki toprak, hayvan, bitki ve taşlara verir:

Etenim si dulce vivere est, cui potest esse vixisse? At quanto facilius certiusque sibi quemque credere, specimen securitas antegenitali sumere experimento!

Yaşamak tatlı ise, kim tatlı bulabilir yaşamış olmayı? Oysa, insanın yalnızca kendine güvenmesi ve zihin dinginliğini doğum öncesi deneyimi örneği üzerine kurması, ne kadar daha kolay ve güvenli!

(7. Kitap, 190. Bölüm)

“İnsanın zihin dinginliğini doğum öncesi deneyimi örneği üzerine kurması,” başka bir deyişle, kendi yokluğuyla –doğumdan önceki ve ölümden sonraki tek güvenli gerçeklik– özdeşleşmesi. İşte, *Doğa Tarihi*’nin gözler önüne serdiği öteki’nin sonsuz çeşitliliğini bilmenin mutluluğu da buradan kaynaklanır.

İnsan sınırlarıyla belirleniyorsa, erişebildiği doruk noktalarıyla da tanımlanması gerekmez mi? Plinius, 7. Kitap’a insanın erdemlerini yüceltmeyi, insanın utkularını övmeyi katma zorunluluğunu duyar. Her erdemin ideal örneğini içeriyormuş gibi Roma tarihine başvurur ve imparatorluğa övgü düzerek (bu ona Caesar Augustus’un kişiliğini insani kusursuzluğun doruk noktası gibi sergileme olanağını verecektir) bölümü tumturaklı bir sonla bitirme ayartısına kapılır. Ama incelemesinin temel özelliğini bu tonun oluşturmadığını söylemek isterim; onun mizacına daha uygun olanı, kararsız, sınır çizici ve buruk tutumdur.

Burada antropolojinin bir bilim olarak kurulmasına eşlik eden sorgulamaları görebiliriz. Antropoloji, bir doğa bilimi nesnelliğine ulaşmak için “hümanist” bakış açısının dışına çıkmaya çalışmalı mıdır? 7. Kitap’taki insanlar, “öteki” oldukları ölçüde, bizden farklı oldukları ölçüde, hatta artık ya da henüz insan olmadıkları ölçüde daha mı önemlidirler? Öte yandan, insanın

kendisini bilim nesnesi olarak alacak kadar kendi özneliliğinin dışına çıkması mümkün müdür? Plinius'un yansıttığı ahlaki ders, temkinli ve sakınlı olmaya çağırır bizi: Hiçbir bilim, *mutluluk, talih*, iyinin ve kötünün işleyişi, varoluşun değerleri konusunda aydınlatamaz bizi; her birey ölür ve gizini kendisiyle birlikte götürür.

Plinius bu karamsar bakış açısıyla bitirebilirdi incelemesini, ama hem efsanevi, hem tarihsel bir keşifler ve buluşlar listesi eklemeyi yeğler. Plinius, paleolitik aletlerden elektroniğe, biyolojik evrim ile teknolojik evrim arasında bir süreklilik olduğunu savunan modern antropologları önceleyerek, örtük biçimde bir noktayı kabul eder: İnsanın doğaya ekledikleri de, insan doğasının bir parçasını oluşturmaya başlar. Buradan insanın gerçek doğasının kültür olduğu saptamasına yalnızca bir adım vardır. Ama genellemelerden haz etmeyen Plinius, evrensel kabul edilebilecek buluşlarda ve göreneklerde insana özgü olanı arar. Plinius'a ya da kaynaklarına göre, bunlar üç tanedir: Halklar arasında sessiz bir anlaşmanın olduğu ("*gentium consensus tacitus*"; 7. Kitap, 210. Bölüm) kültürel olgular; alfabenin (Yunan ve Latin alfabesinin) benimsenmesi, berberin erkek yüzünü tıraş etmesi ve güneş saatiyle günün saatlerinin belirlenmesi.

Bu üçlü, üç ögenin –alfabe, berber, saat– tutarsız yan yanallığıyla bundan daha tuhaf ve daha su götürür olamazdı. Gerçekten de, bütün halkların benzer yazı sistemleri olduğu doğru değildir, herkesin tıraş olduğu da doğru değildir; günün saatlerine gelince, zamanın alt birimlere bölünmesiyle ilgili çeşitli sistemlerin kısa bir tarihçesini veren, Plinius'un ta kendisidir. Ama burada, Plinius ve dönemine özgü olmayan "Avrupa merkezli" bakış açısının altını çizmekten çok, onun hareket ettiği doğrultuyu işaret etmek istiyoruz: İnsana özgü olanı tanımlamak için, birbirinden son derece farklı kültürlerde sürekli olarak yinelenen öğeleri belirleme amacı, modern etnolojinin yöntem ilkelerinden biri haline gelecektir. Ve bu "*gentium consensus tacitus*" ("halkların sessiz anlaşması") noktasını saptadıktan sonra, Plinius insan soyu üzerine incelemesini kapatıp "*ad reliqua animalia*"ya, yani "öteki canlılara" geçebilir.

Yeryüzündeki hayvanları ele alan 8. Kitap, en uzun bölü-

mün ayrıldığı fille başlar. Filin bu ayrıcalığının nedeni nedir? Elbette, hayvanların en büyüğü olmasıdır (ve Plinius'un incelemesi, genellikle fiziksel büyüklük sıralamasıyla örtüşen bir önem sırasına göre ilerler); ama aynı zamanda ve özellikle, ruhsal açıdan "insana en yakın" hayvan olmasıdır! "*Maximum est elephas proximumque humanis sensibus*": 8. Kitap, bu sözlerle başlar. Gerçekten de, hemen açıklandığı gibi, fil yurdunun dilini bilir, kurallara uyar, öğretilenleri hatırlar, aşkı ve utku hırsını bilir, dürüstlük, temkinlilik, adalet gibi "insanlar arasında bile az görülen" erdemleri uygular ve yıldızlara, güneşe ve aya dinsel bir bağlılıkla saygı gösterir. Plinius, "büyük"ün üstünlük derecesi olan *maximum* dışında bu hayvanı betimlemek için tek kelime sarf etmez (oysa fil, dönemin Roma mozaiklerinde gerçekçi bir biçimde resmedilmişti); yalnızca kitaplarda bulunduğu efsanevi ilginçlikleri aktarır: Fil toplumunun törenleri ve görenekleri, bizimkinden farklı, ama gene de saygı ve anlayışı hak eden farklı kültürden bir halkın törenleri ve görenekleri gibi sunulur.

Doğa Tarihi'nde, çokbiçimli dünyanın ortasında yönünü yitirmiş, kendi kusurluluğunun tutsağı olan insan bir yandan Tanrı'nın bile güçleri açısından sınırlı olduğunu bilmenin avuntusunu yaşar ("*Inperfectae vero in homine naturae praecipua solacia, ne deum quidem posse omnia*"; 2. Kitap, 27. Bölüm), öte yandan ruhsal açıdan ona modellik edebilecek en yakın komşusu fildir. Bu iki heybetli ve iyicil büyüklüğün arasına sıkışmış olan insanoğlu, elbette küçülmüş görünür, ama ezilmemiştir.

Yeryüzündeki hayvanlara ilişkin irdeleme, tıpkı bir çocuğun hayvanat bahçesini ziyaretinde olduğu gibi, fillerden aslanlara, panterlere, kaplanlara, develere, zürafalara, gergedanlara, timsahlara geçer. Daha büyük hayvanlardan daha küçük hayvanlara doğru bir sıra izlenerek, sırtlanlara, bukalemunlara, kirpilere, in hayvanlarına, oradan da salyangoz ve kertenkelelere geçilir; ev hayvanları kitabın sonunda sıralanır.

Bu bölümün birincil kaynağı, Aristoteles'in *Historia Animalium* (Canlıların Tarihi) adlı yapıtıdır; ama Plinius, Aristoteles'in elediği ya da yalnızca çürütmek için alıntıladığı en naif ya da en fantastik yazarlardan efsaneler derler. Bunu hem hayvanlar üzerine iyi bilinen bilgileri aktararak, hem fantastik hayvanlar-

dan söz edip onları betimleyerek yapar; fantastik hayvanlar listesi ilk gruptakilerle iç içe geçer: Böylece, fillerden söz ederken, bir arasöz bize onların doğal düşmanları olan ejderler hakkında bilgi verir; kurtlar hakkında da, Plinius (Yunanlıların saflığını eleştirse de) kurtadamlara ilişkin efsaneleri kayda geçirir. Bu sayfalardan Ortaçağ hayvan kitaplarına geçecek olan iki başlı yılan, basilisk, katoblepalar, krokotalar, korokottalar, leukokrotalar, leontofonlar, bu hayvanbilimin bir parçasını oluşturur.

İnsanın doğal tarihi, hayvanları konu alan bütün 8. Kitap boyunca da sürer; bunun tek nedeni, aktarılan bilgilerin büyük ölçüde evcil hayvanların beslenmesi ve vahşi hayvanların avlanmasıyla ilgili olması, insanın her iki tür hayvandan sağladığı pratik yarar değildir; asıl neden, Plinius'un bizi çıkardığı yolculuğun, insanın düş gücüne bir yolculuk olmasıdır. Hayvanın, ister gerçek olsun, ister fantastik, düş gücünde ayrıcalıklı bir yeri vardır: Adı anılır anılmaz bir hayaletin gücüne bürünür; alegori, simge, amblem haline gelir.

Bu nedenle, okura en "felsefi" kitaplar olan 2. ve 7. Kitap'ın yanı sıra, 8. Kitap üzerinde de durmasını öneririm. 8. Kitap, yapıtı oluşturan otuz yedi kitabın hepsinde uzun uzadıya dile getirilen doğaya ilişkin bir görüşün en tipik sunumunu içerir: İnsanın dışında olan, ama onun zihninin en derinlerinde yer alan öğelerden ayırt edilemeyen şey olarak; onsuz ne aklın, ne düşüncenin var olabileceği rüyalar alfabesi, düş gücü şifre kitabı olarak doğa.

Nizami'nin Yedi Prensesi

Tekeşli değil, çokeşli bir uygarlıktan olmak, elbette birçok şeyi değiştiriyor. En azından anlatının yapısında (görüş belirtebileceğim tek alan), Batı'nın göz ardı ettiği birçok olanak belirliyor önümüzde.

Sözgelimi, Batı masallarındaki çok yaygın bir izleği –kahramanın güzel bir kızın resmini görüp bir anda ona âşık olması– Doğu'da da görüyoruz, ama çoğaltılmış olarak. Bir 12. yüzyıl İran şiirinde, Kral Behram yedi prensesin yedi resmini görür ve aynı anda yedisine birden âşık olur. Kızlardan her biri, yedi kıtadan birinin hükümdarının kızıdır; Behram her birine evlenme teklif eder ve onlarla evlenir. Sonra yedi köşk yaptırır; köşklere her biri ayrı renkte olup, “yedi gezegenin özelliklerine göre yapılmış”tır. Yedi kıtanın prenseslerinden her birine bir köşk, bir renk, bir gezegen ve haftanın bir günü denk düşer; kral, eşlerinden her birini haftada bir kez ziyaret edecek, onların ağzından bir öykü dinleyecektir. Kralın giysileri, o günün gezegeninin renginde olacak; eşlerin anlattığı öyküler de, aynı şekilde, kendi gezegenlerinin renk ve özellikleriyle uyum gösterecektir.

Bu yedi öykü, *Binbir Gece Masalları* gibi, olağanüstü şeylerle dolu masallardır; ama her birinin etik bir amacı vardır (bu amaç, simgesel örtünün ardında her zaman görünebilir olmasa da); dolayısıyla, kral-kocanın haftalık ziyareti, evrenin özelliklerinin insandaki yansıması olarak ahlaki erdemlerin bir keşfidir. (Tek bir erkek-kralın birden çok kadın-eşle tensel ve ruhsal çokeşliliği; gelenekte cinsiyetlerin rolü tersine çevrilemez ve bu noktayla

ilgili herhangi bir sürpriz söz konusu olamaz.) Yedi öykü de, Batılı modellere göre çoğaltılmış biçimiyle kendini gösteren aşk serüvenleri içerir.

Örneğin, erginleme masalının tipik şeması, kahramanın sevdiği kızla evlenmeyi ve krallık tahtına oturmayı hak etmesi için çeşitli sınamalardan geçmesini gerektirir. Batı'da bu şema, evliliğin sona saklanması gerektirir ya da evlilik öykünün seyri içinde oluyorsa, ondan önce gelinin (ya da damadın) önce yitirilip sonra yeniden bulunduğu birçok olay, zorluk ya da büyü olur. Oysa burada, kahramanın aştığı her sınamayla öncekinden daha üst konumdaki yeni bir gelinle evlendiği bir masal okuruz; kahramanın birbiri ardı sıra evlendiği bu gelinler de karşılıklı olarak birbirlerini dışlamazlar, yaşam boyunca edinilmiş deneyim ve bilgelik hazineleri olarak bir bütün oluştururlar.

Ortaçağ İran edebiyatının bir klasîğinden söz ediyorum; Rizzoli Yayınevi'nin Biblioteca Universale Rizzoli (Evrensel Rizzoli Kitaplığı) dizisi kapsamında övgüyü hak eden bir özenle ince bir cilt olarak yayımlayıp okura ulaştırdığı bir klasik: Alessandro Bausani'nin giriş yazısı ve çevirisi, Alessandro Bausani ve Giovanna Calasso'nun notlarıyla Nizami'nin *Le Sette Principesse'si* (Yedi Prenses). Biz konunun uzmanı olmayanlar için Doğu edebiyatının başyapıtlarına yaklaşmak, çoğu zaman kesinlikten uzak bir deneyim olma niteliğini koruyor; çünkü uzak bir kokunun çeviriler ve uyarlamalar yoluyla bize ulaşması çok önemli olmakla birlikte, bir yapıtı bilmediğimiz bir bağlama yerleştirmek son derece çetin bir mesele; özellikle bu şiir, belli ki üslup özellikleri ve ruhsal imaları açısından son derece karmaşık bir metin. Ama Bausani'nin çevirisi (çevirinin yoğun mecazlar dokusuna titizlikle bağlı kaldığı, söz oyunları karşısında bile pes etmediği, parantez içinde Farsça sözcükleri vererek bunları aktardığı görülüyor), zengin notlar, giriş yazısı (bunun yanı sıra, temel nitelikli görsel malzeme), kanımca bize bu kitabın ne olduğunu anladığımız yanılsamasının ötesinde bir şeyler veriyor ve yapıtın şiirsel büyüsunü (hiç olmazsa düzyazı bir çevirinin aktarabileceği kadarını) tatmamızı sağlıyor.

Dolayısıyla, dünya edebiyatının başyapıtlarını, rafımıza son derece keyifli ve özlü bir yapıtı ekleme gibi az bulunur bir şansa

kavuşmuş oluyoruz. Az bulunur şans diyorum, çünkü kitabın kaynakçasında söylenenler doğruysa, bu fırsat, bütün Batılı okurlar arasında biz İtalyanlara sunulmuş bir ayrıcalık: 1924 tarihli tek İngilizce eksiksiz çevirinin hatalarla dolu olduğu, Almanca çevirinin kısmi, serbest bir yeniden yazma niteliği taşıdığı ve yapının Fransızcaya çevrilmediği belirtiliyor. (Buna karşılık, kaynakçada belirtilmemiş, ama anımsatılması doğru olur: Bausani'nin bu çevirisi, bu basımdaki denli zengin notlar içermese de, yıllar önce Bari merkezli Leonardo da Vinci Yayınevi'nce yayımlanmıştı.)

Sünni bir Müslüman olan (o dönemde Şiiler İran'da henüz üstünlüğü ele geçirmemişti) Nizami (1141-1204), Gence'de doğup orada ölmüş (artık Sovyetler Birliği sınırları içindeki Azerbaycan'da; demek ki, İranlı, Kürt ve Türk soylarının iç içe geçtiği bir toprakta yaşamış), yazdığı beş şiirden biri olan ve yaklaşık 1200'e tarihlenebilen *Yedi Prenses*'te (*Heft Peyker* sözcüğü sözcüğüne "yedi çehre" anlamına geliyor) bir 5. yüzyıl hükümdarının, Sasani Hanedanı'ndan V. Behram'ın öyküsünü anlatır. Demek ki, Nizami, Zerdüştlüğün egemen olduğu İran'ın geçmişi İslam tasavvufunun bakış açısıyla yansıtır; şiiri, hem insanın bütünüyle teslim olması gereken ilahi iradeyi, hem pagan ve bilincirici (gnostik) izdüşümleriyle yeryüzündeki çeşitli gizilgüçleri (Hristiyan gizilgüçleri de; keramet sahibi yüce İsu'dan, yani İsa'dan da söz edilir) yüceltir.

Şiir, yedi köşkte anlatılan yedi masaldan önce ve sonra, hükümdarın yaşamını, aldığı eğitimi, avlarını (aslan, yaban eşiği, ejderha), Büyük Han'ın Çinlilerine karşı savaşlarını, kaleyi inşa edişini, şenliklerini ve sarhoşluklarını, en önemsizleri de dahil olmak üzere aşklarını gözler önüne serer. Demek ki, şiir öncelikle ideal hükümdarın bir portresidir; bu portre içinde, Bausani'nin belirttiği gibi, İran'ın eski "kutsal hükümdar" geleneğiyle İslam'ın ilahi yasaya boyun eğen dindar sultan geleneği kaynaşır.

Biz, ideal bir hükümdarın refah içinde bir krallığının ve mutlu uyruklarının olması gerektiğini düşünürüz. Unutun gitsin! Bunlar, fazlasıyla yeryüzüne bağlı zihniyetimizin önyargılarıdır. Bir hükümdarın bütün kusursuzlukları bünyesinde toplayan olağanüstü birisi olması, krallığının hain ve açgözlü bakanların

elinde en acımasız adaletsizliklerle ezilmesini engellemez. Ama hükümdar Tanrı'nın lütfuna mazhar olduğu için, bir an gelecek, hükmettiği topraklardaki üzücü gerçekliği bütün çıplaklığıyla görecektir. O zaman, soysuz veziri cezalandıracak ve her kim gelip uğradığı adaletsizlikleri anlatırsa (sayısı gene yedi olan, ama ötekiler denli çekici olmayan "mağdurların öyküleri") onu mutlu edecektir.

Behram, hükmettiği topraklarda adaleti yeniden kurduktan sonra, orduyu yeniden örgütleme ve Çin'in Büyük Han'ını bozguna uğratma olanağına kavuşur. Yazgısını böylece gerçekleştirdikten sonra, tek yapacağı ortadan yok olmaktır; gerçekten de, avlamakta olduğu yabaneşegini kovalamak için atıyla girdiği bir mağarada sözcüğün gerçek anlamıyla yok olur. Kısacası, Bausani'nin belirttiği gibi, kral "İnsanoğlu'nun ta kendisi"dir; önemli olan, onda bedene bürünen kozmik uyumdur – belli bir ölçüde hükümdarlığı ve uyruklarında da yansıttığı, ama özellikle kendi kişiliğinde barındırdığı uyum. (Sonuçta, bugün bile, halklarının son derece kötü koşullarda yaşadıklarını dikkate almayıp kendi içlerinde ve kendi adlarına övgüye değer olduklarını iddia eden rejimler var.)

Kısacası, *Yedi Prenses* iki tür fantastik Doğu öyküsünü bünyesinde kaynaştırır: Firdevsi'nin (Nizami'nin örnek aldığı 10. yüzyıl İran şairi) *Şehname*'sine özgü epik-yüceltici anlatıyla eski Hint derlemelerinden *Binbir Gece Masalları*'na uzanan masallar. Elbette, bu ikinci damar okuma zevkimize daha çok hitap ediyor (bunun için, okumaya yedi masalla başlayıp sonra çerçeveye geçmenizi öneririm), ama çerçeve de fantastik büyüler ve erotik incelikler (sözgelimi, ayak okşamaya çok değer verilir: "Hükümdarın ayağı, o gönül hırsızının diba ve ipekten giysileri arasına girip kalçasına uzanıyordu") açısından zengindir; tıpkı masallarda kozmik-dinsel duygunun çok yüksek doruklara ulaştığı gibi (sözgelimi, Allah'ın iradesine kendini teslim eden birisiyle bütün olayları akıl yoluyla açıklamak isteyen bir başkasının birlikte yaptıkları yolculuğu anlatan öyküde olduğu gibi. İki kişinin psikolojik karakter çizimi öylesine inandırıcıdır ki, birinciden yana tutum almamak olanaksızdır: Bu birinci kişi, bütünün karmaşıklığını asla göz ardı etmez, ikinci kişiye art niyetli ve

bayağı bir ukaladır. Öyküden çıkarabileceğimiz "hisse," felsefi tutumdan çok, insanın kendi gerçekliğiyle uyum içinde yaşamasının önemli olduğudur).

Her durumda, *Yedi Prenses*'te bir araya gelen farklı gelenekleri birbirinden ayırmak olanaksızdır, çünkü Nizami'nin baş döndürücü mecazi dili bunların hepsini potasında eritir ve her sayfaya göz alıcı bir kolyedeki değerli taşlar gibi iç içe geçen mecazların oluşturduğu bir varak yayar. Dolayısıyla, kitabın üslup birliği tekbiçimli görünür ve öte âleme ilişkin, tasavvufi giriş bölümlerini de içine alır. (Bu sözünü ettiğim bölümlerden, bir melek-atın sırtında göğsü, üç boyutun yok olduğu noktaya kadar yükselen Hz. Muhammed'in görüşünü [Miraç] anımsatmak isterim: "Peygamber mekândan arınmış Allah'ı gördü, ağızdan ve sestten arınmış sözler işitti.")

Bu sözel örgünün işlemeleri öyle zengindir ki, Batı edebiyatlarından koşut örnekler arayışı, doğal olarak, Ortaçağ izleklerindeki benzerliklerin ve Ariosto ile Shakespeare Rönesans'ının zengin düş gücünün ötesine geçip daha yüklü barok yapıtlara gitmemizi gerektirir; ama Marino'nun *Adonis*'i ve Basile'nin *Pentamerone*'si bile, Nizami'nin anlatısını kuşatan mecazlar çoğulluğuyla (öyle ki, her imgeden bir öykü tomurcuğu doğar) karşılaştırıldığında, özlü bir ölçülülükte görünür.

Bu mecazi evrenin bütünüyle kendine özgü özellikleri ve değişmez nitelikleri vardır. İran yaylalarında yaşayan, ansiklopedilerde ve yanlış hatırlamıyorsam hayvanat bahçelerinde gördüğümüzde, tam bir karakaçanı andıran yabaneşegi, Nizami'nin dizelerinde soyluların armalarındaki hayvanların asaletine bürünür ve diyebiliriz ki hemen her sayfada karşımıza çıkar. Behram'ın avlarında yabaneşekleri en çok arzulanan ve zor avlar olup çoğu zaman avcının gücünü ve becerisini ölçtüğü "hasımlar" olarak aslanlarla birlikte anılır. Ayrıca, mecazlarda yabaneşegi gücün, bu arada erkeğin cinsel gücünün imgesidir, ama aynı zamanda aşk avının (aslana av olan yabaneşegi), kadın güzelliğinin ve genel olarak gençliğin imgesidir. Ve son derece lezzetli bir eti olduğu için de, "yabaneşegi gözlü kızlar, ateşte yabaneşegi butları pişiriyorlardı."

Çok yönlü bir başka mecaz, servidir. Erkeğin gücünü gös-

termek üzere anılmasının ve doğal olarak fallik bir simge olmasının yanı sıra, kadın güzelliğinin modeli olarak da (uzun boy her zaman son derece değerli görülür) çıkar karşımıza; servi ile kadın saçı, ama aynı zamanda akarsular, hatta sabah güneşi arasında bağlantı kurulur. Servinin neredeyse bütün mecazi işlevleri (başka birçok işlevle birlikte), yanan mum için de geçerlidir. Kısacası, benzerlikler çılgınlığı o noktadadır ki, herhangi bir şey, başka herhangi bir şey anlamına gelebilir.

Birbiri ardı sıra gelen mecazlardan oluşmuş usta betimlemelerden akılda kalanlar arasında, bir kış betimlemesi de vardır: Bu betimlemede, bir dizi dondurucu imgeyi ("soğuğun etkisi, suyu kılıç, kılıcı su yapmıştı"; notta şu açıklama verilir: Güneşin ışın-kılıçları yağmura, yağmur da şimşek kılıçlarına dönüşür; açıklama doğru olmasa bile, imge güzelliğini korur) ateşin yüceltilmesi ve kış betimlemesinin simetriği bir bahar betimlemesi izler – "meltem, rehin düşmüş fesleğene" sözünün gösterdiği gibi capcanlı bitki dünyasıyla.

Yedi masala egemen olan renkler de, birer mecaz katalizörüdür. Bütünüyle tek renkten oluşan bir öykü nasıl anlatılabilir? En yalın yöntem, kişilere o renk giysiler giydirmektir, kara masalda olduğu gibi: Bu masalda, kendisine bütün halkı siyahlar giyen bir Çin beldesinden söz eden siyahlar giymiş bir yabancıya rastladığı için siyahlar giyen bir kralın yanında hizmetçilik ettiği için hep siyahlar giyen bir kadın anlatılır...

Öteki masallarda aradaki bağ yalnızca simgesel olup bir renge yüklenen anlamlara dayanır: Sarı, güneşin, dolayısıyla kralların rengidir; öyleyse, sarı masal, bir kraldan söz edecek ve bir baştan çıkarmayla doruk noktasına ulaşacaktır (baştan çıkarma, içinde altın olan bir kutunun zorla açılmasına benzetilir).

Beyaz masal, beklenmedik biçimde hepsinin en erotik olanıdır; sütbeyazı bir ışığa bürünmüş bu erotiklik içinde "sümbül gibi göğüsleri ve gümüş rengi bacakları olan kızlar"ın hareket ettiğini görürüz. Ama iffet üzerine masal da, açıklamaya çalışacağım üzere (her ne kadar özet bütün önemli yönleri kaçırmamıza yol açsa da), en erotik olanlardan biridir. Çeşitli erdemleri ve iffetiyle kusursuz bir genç, dans eden son derece güzel kızların bahçesini işgal ettiğini görür. Kızlardan ikisi, genci hırsız

sanarak kırbaçladıktan sonra (belli bir mazoşistlik ögesi yok değildir burada), efendileri olduğunu fark ederler, ellerini ayaklarını öperler ve genci içlerinden birini, en hoşuna gidenini seçmeye davet ederler. Genç, kızları yıkanırken seyreder, seçimini yapar ve seçtiği kızla (masal boyunca hep hareketlerine yön veren iki kadın gardiyan ya da "polis" in yardımıyla) buluşur. Ama bu buluşmada ve sonrakilerde, doruk ânında hep ikilinin birleşmesini engelleyen bir şeyler olur: Ya odanın döşemesi çöker, ya bir kedi bir kuşu yakalamak için sarmaş dolaş iki sevgilinin üzerine atlar, ya bir fare bir çardaktaki kabağın sapını kemirir ve düşen kabağın çıkardığı gürültü gencin aşk arzusunu yok eder. Bu, öğretici sona kadar böyle sürüp gider: Genç, önce kızla evlenmesi gerektiğini anlar, çünkü Allah onun günah işlemesini istememektedir.

Bu sürekli olarak kesintiye uğrayan birleşme izleği, Batı halk hikâyesinde de yaygın bir izlektir, ama hep gülünç açıdan işlenir: Basile'nin bir hikâyesinde, birbirini izleyen beklenmedik olaylar, Nizami'ninkilere çok benzer, ama insanın sefilliği, cinsellik korkusu ve kabalıktan oluşmuş cehennemî bir görünüm çıkar ortaya. Oysa, Nizami'ninki, erotik gerilim ve kaygıyla yüklü, hem yüceltilmiş, hem psikolojik ılık-gölge oyunları açısından zengin kâhince bir dünyadır; burada, bir huriler cennetine özgü çokeşlilik hayali, bir çiftin özel gerçekliğiyle dönüşümlü olarak verilir ve mecazi dilin sınır tanımaz açık saçıklığı, deneyimsiz gençliğe özgü ruhsal çalkantılara nüfuz edebilmemizi sağlar.

Tirant lo Blanc

İlk İspanyol şövalye romansının kahramanı Tirant lo Blanc (Beyaz Şövalye), atının eyerinde uyur halde girer sahneye. At bir pınardan su içmek için durur ve Tirant uyanır, pınarın yanında oturmuş beyaz sakallı, kitap okumakta olan bir münzevi görür. Tirant, münzeviye şövalye tarikatına girme niyetini açar. Eski bir şövalye olan münzevi, genç adamı tarikatın kuralları konusunda eğitmeyi önerir:

*"Hijo mío," dijo el ermitaño,
"toda la orden está escrita en ese
libro, que algunas veces leo para
recordar la gracia que Nuestro Señor
me ha hecho en este mundo, puesto
que honraba y mantenía la orden de
caballería con todo mi poder."*

"Oğlum," dedi münzevi,
"bütün kuralları yazılıdır tarikatın
bu kitapta, zaman zaman okuduğum,
hatırlamak için Rabbimizin bana
yaptığı iyiliği bu dünyada,
onurlandırıp korumaya başladığımdan beri
var gücümle şövalye tarikatını."

İlk İspanyol şövalye romanı, ilk sayfalarından itibaren bizi bir konuda uyarmak istiyor gibidir: Her şövalye kitabı, kahrama-

nın şövalye olabilmesi için gerekli bir başka, daha önceki şövalye kitabını öngörür. “*Tot l’orde és en aques llibre escrit*” (“Bütün kuralları yazılıdır tarikatın bu kitapta”). Bu varsayımdan birçok sonuç çıkarabiliriz – belki şövalyeliğin şövalye kitaplarından önce asla var olmadığı, hatta yalnızca kitaplarda var olduğu sonucunu da.

Dolayısıyla, şövalye erdemlerinin son mirasçısının, Don Quijote’nin, kendisini ve dünyasını yalnızca kitaplar aracılığıyla kuran birisi olacağını anlayabiliriz. Rahip, berber, yeğen ve kâhya kadın kitaplığı ateşe verdikten sonra, şövalyelik sona erer: Don Quijote, ardılı olmayan bir türün son örneği olarak kalacaktır.

Her durumda, evdeki bu ateşe vermede, rahip türün ana örneklerini –*Amadís de Gaula* ile *Tirant lo Blanc*– kurtarır, Boiardo ile Ariosto’nun koşuk yapıtlarını da (“doğal değerleri”ni yitirdikleri çevirilerini değil, İtalyanca asıllarını). Ahlaka uygun görüldükleri için aklanan öteki kitaplardan (sözgelimi, *Palmerín de Inglaterra*) farklı olarak, bu kitaplara yönelik hoşgörü özellikle estetik gerekçelere dayanıyor gibidir. Ama hangilerine? Cervantes için önemli olan niteliklerin, yazınsal özgünlük (*Amadís*, “sanatında benzersiz” olarak tanımlanır) ve insan gerçekliği (*Tirant lo Blanc* övülür, çünkü “*aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que los demás libros de este género carecen*” | “bu tür öteki kitaplarda olmayan öteki şeylerin yanı sıra, burada şövalyeler yemeklerini yer, uyur ve yataklarında ölürler ve ölmeden önce vasiyetnamelerini hazırlarlar”) olduğunu görürüz (ama Cervantes’in görüşlerinin, Don Quijote’nin görüşlerinden çok, rahip ve berberinkilerle örtüştüğünden ne ölçüde emin olabiliriz?). Demek ki, Cervantes (Cervantes’in kahramanı dışındaki bazı roman kişileriyle özdeşleşen yönü), şövalye kitaplarına türün kurallarından uzak durdukları ölçüde saygı duyar; önemli olan, şövalyelik miti değildir artık, kitabın kitap olarak değeridir. Kitaplar-yaşam ayrımını reddeden ve miti kitapların dışında bulmak isteyen Don Quijote’ninkinin (Cervantes’in kahramanıyla özdeşleşen yönünün) tam tersi bir değerlendirme ölçütü.

Analitik ruh araya girip fantastik dünya, ahlaki değerler dünyası ve gerçeklik dünyası arasındaki sınırları belirlediğinde, şövalyelik romansı dünyasının yazgısı ne olacaktır? Güneşin

kavurduğu Mancha yollarında şövalyelik mitinin uğradığı ani, heybetli çöküş, dünya çapında bir olaydır, ama başka edebiyatlarda benzerleri yoktur. İtalya’da, daha kesin bir dille söylemek gerekirse, Kuzey İtalya’nın saraylarında, aynı süreç önceki yüz-yıl sırasında daha az dramatik biçimiyle –bu geleneğin edebiyat yoluyla yüceltilmesi şeklinde– kendini göstermişti. Pulci, Boiardo ve Ariosto, şövalyeliğin çöküşünü bir Rönesans şenliği havasında, az çok belirgin parodi vurgularıyla, ama aynı zamanda saz şairlerinin yalın halk hikâyelerine duydukları özlemle kutlamışlardı: Bu şairlerden hiçbiri, şövalye romanslarının imgeler dünyasının işlenmemiş kalıntılarına geleneksel motifler dağarcığından daha yüksek bir değer biçmiyordu; ama şiir dünyası, o mirasın ruhunu yakalamak için kendini ona açıyordu.

Bir noktayı anımsatmak ilginç olabilir: Cervantes’ten yıllar önce, 1526’da, şövalye kitaplarını yakmak için hazırlanmış bir odun yığınıyla –daha doğrusu, hangi kitapların ateşe verilmesi, hangilerinin kurtarılması gerektiğini gösteren bir listeyle– karşılaşırız. Gerçekten ikincil ve az bilinen bir metinden söz ediyorum: Teofilo Folengo’nun İtalyanca yazdığı kısa koşuk yapıtı *Orlandino*’dan (Folengo, Marlin Cocai adıyla, *Baldus* adlı şiiriyle –Latince ile Mantova ağzını harmanlayan mizahi bir yapıt– tanınır). *Orlandino*’nun birinci kantosunda, Folengo bir cadının onu bir koyunun sırtına bindirip uçurarak, Alpler’deki bir mağaraya götürdüğünü anlatır: Bu mağarada, bütün Karolenj romanslarının ana kaynağını oluşturan Piskopos Turpin’in yazdığı tarihsel metinlerin asılları korunmaktadır. Folengo’nun kaynaklarla karşılaştırmasından, Boiardo, Ariosto, Pulci ve Cieco da Ferrara’nın şiirlerinin, keyfi eklemeler olmakla birlikte, doğru olduğu ortaya çıkar:

*Ma Trebisunda, Ancroja, Spagna e Bovo
Coll’altro resto al foco sian donate;
Apocrife son tutte, e le riprovo
Come nemiche d’ogni veritate;
Bojardo, l’Ariosto, Pulci e ’l Cieco
Autenticati sono, ed io con seco.*

Ama Trebisunda, Ancroja, Spagna ve Bovo,
bütün ötekilerle birlikte ateşe verilmeli:
Düzmece hepsi ve apaçık gördüm
Her tür hakikatin düşmanı olduklarını;
Boiardo, Ariosto, Pulci ve Cieco
Doğruyu yazmış, onlarla birlikte ben de.

Cervantes'in de sözünü ettiği "*el verdadero historiador Turpin*" ("gerçekleri yazan tarihçi Turpin"), Rönesans İtalyan şairlerinin "şövalye oyunu"nda alışılmış bir referans noktasıydı. Ariosto da, fazla "uçtuğunu" fark ettiğinde, Turpin'in otoritesine sığınır:

*Il buon Turpin, che sa che dice il vero,
e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace,
narra mirabil cose di Ruggiero,
ch'udendolo, il direste voi mendace.*

İyi Turpin, doğruyu söylediğini bilen,
ama sonra istediğine inanmakta kişiyi özgür bırakan,
olağanüstü şeyler anlatır Ruggiero hakkında,
dediklerini işitseniz, yalancı derdiniz ona siz.

(*Orlando Furioso*, 26. Kanto, 23. Sekizlik)

Cervantes, efsanevi Turpin'in işlevini gizemli bir Seyyid Hamid Badincani'ye yükleyecek; kendisini yalnızca onun Arapça elyazmasının çevirmeni gibi sunacaktır. Ama Cervantes artık köklü biçimde değişmiş bir dünyada hareket etmektedir; onun için gerçeklik, gündelik deneyimle, sağduyuyla ve Karşı Reformcu dinin ilkeleriyle hesaplaşmak zorundadır. 15. ve 16. yüzyıl İtalyan şairleri için (Tasso'ya kadar ve sorunun karmaşık bir nitelik edindiği Tasso hariç olmak üzere), gerçeklik hâlâ Manchalı Şövalye için olduğu gibi mite bağlılık demektir.

Bunu Folengo gibi halk şiiri ile üst sınıf şiiri arasında bir noktada duran, geleneğin daha sonraki bir temsilcisinde de görürüz: Çok eski zamanlardan gelen mit ruhunu bir kitap, Turpin'in kitabı simgeler; Turpin'in kitabı, bütün kitapların kökenini oluşturan varsayımsal kitaptır, ona ancak büyü yoluyla ulaşılabilir (Folengo

go, Boiardo'nun da cadıların dostu olduğunu söyler); büyülerin öyküsünü anlatmasının ötesinde büyülü bir kitaptır.

Şövalye edebiyatı geleneği, ilk ortaya çıktığı ülkeler olan Fransa ile İngiltere'de daha önce son bulmuştu (1470'te, Thomas Malory'nin romansıyla kesin biçimini almış, daha sonra bir tek Spencer'in *Fairy Queen*'i ile yeni bir çehreye bürünerek kendini göstermişti; Fransa'da, 12. yüzyılda Chrétien de Troyes'un başyapıtlarıyla şiirdeki en erken doruk noktasını yaşadıktan sonra, ağır bir çöküş sürecine girmişti). Şövalye edebiyatının 16. yüzyıldaki canlanması, özellikle İtalya'yla İspanya'yı ilgilendirir. Bernal Díaz del Castillo, Montezuma'nun Meksika'sı gibi hayal edilmesi olanaksız bir dünyanın görüntüleri karşısında İspanyol fetihçilerinin şaşkınlığını dile getirmek için "*Decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís*" ("Amadis'in kitabında anlatılan büyülü şeyleri andırdığını belirtelim") diye yazdığında, en yeni gerçekliği en eski metinler geleneğiyle karşılaştırdığı izlenimine kapılırız. Ama tarihlere bakacak olursak görürüz ki, Bernal Díaz del Castillo, *Amadís*'in henüz yeni bir kitap olarak değerlendirilebileceği 1519'da olan olayları anlatmaktadır... Böylece, Yeni Dünya'nın keşfi ile Fetih'in, kolektif imgelemde, devleri ve büyüleri anlatan öykülere (kitap piyasası, bu öykülerin bin bir çeşidini sunuyordu okura) eşlik ettiğini görürüz; tıpkı birkaç yüzyıl önce Fransız romanslarının Avrupa'daki ilk yaygınlık kazanmasına Haçlı Seferleri'ne yönelik propaganda seferberliğinin eşlik ettiği gibi.

Kapanmakta olan binyıl, romanın binyılı oldu. 11., 12. ve 13. yüzyıllarda şövalye romansları, yaygınlık kazanmaları yalnızca âlimlerin değil, sıradan insanların da yaşamını derinden etkileyen ilk dindışı kitaplardı. Dante, Francesca'nın öyküsünü anlatarak bunun kanıtını sunar bize; Francesca, Don Quijote'den de, Emma Bovary'den de önce, romans okumanın yaşamını değiştirdiğini gören ilk kişisidir dünya edebiyatının. Fransız romansı *Lancelot*'da, şövalye Galehaut, Guinevere'i Lancelot'yu öpmeye ikna eder; *İlahi Komedi*'da, *Lancelot* kitabı, Galehaut'nun romansta üstlendiği işlevi üstlenir ve Francesca'yı Paolo'yla öpüşmeye ikna eder. Dante, öteki kişileri etkileyen romans kişisiyle okurlarını etkileyen romansı özdeşleştirerek ("Galehaut

oldu kitap ve onu yazan”), baş döndürücü bir üstedebiyat işlemi gerçekleştirir. Aşılması olanaksız bir yoğunluk ve özlülüğün egemen olduğu dizelerde, Francesca ile Paolo’nun “hiç kuşku duymadan” kendilerini okumanın heyecanına bıraktıklarını, arada bir göz göze bakiştıklarını, sarardıklarını ve Lancelot’nun Guinevere’i dudaklarından öptüğü noktaya geldiklerinde (“arzulu gülümseme”), kitapta yazılı arzunun yaşamda hissedilen arzuyu belirgin kıldığını ve yaşamın kitapta anlatılan biçime büründüğünü görürüz: “*la bocca mi baciò tutto tremante*” (“her yanı titreyerek, ağızımdan öptü beni”)...

Orlando Furioso'nun Yapısı

Orlando Furioso, başlamayı kabul etmeyen ve bitmeyi kabul etmeyen bir şiidir. Başlamayı kabul etmez, çünkü başka bir şiirin, Matteo Maria Boiardo'nun yazdığı ve onun ölümüyle yarım kalan *Orlando Innamorato*'nun (Âşık Orlando) devamı olarak sunar kendini. Ve bitmeyi kabul etmez, çünkü Ariosto yapıtı üzerinde çalışmaya son vermez. Kırk kantodan oluşan ilk basımdan sonra (1516), şiirin kapsamını genişletme çabası sürer: Önce şiirin devamını yazmayı deneyerek (ölümünden sonra yayımlanan ve *Beş Kanto* olarak bilinen bu çalışma da yarım kalmıştır), sonra merkezî kantolara yeni sahneler ekleyerek; öyle ki, üçüncü ve kesin basımda (1532) kantoların sayısı kırk altıya çıkmıştır. Arada ikinci bir basım (1521) vardır; bu basım, şiiri bitmemiş olarak görmemizin bir başka biçimini gözler önüne serer: Ariosto'nun son vermediği gözden geçirme, dilin ve koşuk yapının elden geçirilmesi. Rahatlıkla bir ömür boyu sürdürdüğü bir çalışma diyebiliriz buna, çünkü Ariosto 1516 tarihli ilk basıma ulaşmak için on iki yıl çalışmıştı, 1532 tarihli basımı okura sunmak için de on altı yıl daha emek vermiş ve bu basımdan bir yıl sonra ölmüştü. Sahnelerden yeni sahneler üreterek, yeni simetriler ve yeni karşıtlıklar yaratarak bu içeriden genişleme, kanımca Ariosto'nun kurgu yöntemini çok iyi açıklar ve onun için olayları her yöne doğru açılan, kesişen ve sürekli olarak çatallanan bu çokmerkezli ve eşsüremlî şiiri genişletmenin gerçek yöntemi olarak kalır.

Birçok baş ve ikincil kişinin başından geçenleri izlemek için, şiirin bir kişiyi ya da bir eylemler sahnesini bırakıp bir başkasına geçmesini sağlayan bir "kurgu"ya gereksinmesi vardır. Bu geçişler kimi zaman (iki kişi karşılaştığında ve ilkinin anlatan öykü ondan kopup ikincisini izlemeye başladığında) anlatının sürekliliğini kesintiye uğratmadan olur; kimi zaman da bir kantonun tam ortasında eylemi kesintiye uğratan net kopuşlar aracılığıyla. Anlatıdaki askıya almayı ve kesintiye genellikle sekizliğin son iki dizesi haber verir, şu tür uyaklı ikilikler:

*Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:
ma seguitiamo Angelica che fugge.*

Peşinde Rinaldo ve öfkeden paralıyor kendini,
ama Angelica'yı izleyelim biz, kaçıp gideni.

ya da:

*Lasciànlo andar, che farà buon camino,
e torniamo a Rinaldo paladino.*

Bırakalım gitsin, daha epey yolu var,
kahraman Rinaldo'ya dönelim biz.

ya da:

*Ma tempo è omai di ritrovar Ruggiero
che scorre il ciel su l'animal leggiero.*

Ama vaktidir artık Ruggiero'yu bulmanın,
gökte yol alan, kanatlı atına binmiş.

Eyleme bu ara verişler, kantoların içinde yer alır; tek tek her kantonun sonu ise, öykünün bir sonraki kantoda süreceği vaadini içerir. Burada da, bu bilgi verme işlevi çoğunlukla sekizliğin sonundaki uyaklı ikiliğe bırakılır:

*Come a Parigi appropinquosse, e quanto
Carlo aiutò, vi dirà l'altro canto.*

Paris'e nasıl gelip nasıl yardım ettiğini
Charlemagne'a, öteki kanto söyleyecek size.

Sıklıkla, kantoya son vermek için, Ariosto saraylılara dizele-
rini söyleyen bir ozan tutumu takınır:

*Non più, Signor, non più di questo canto;
ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto.*

Yeter, efendim, bu kadarı yeter bu kantodan;
sesim çatallandı, dinlenmek istiyorum biraz.

Ya da daha seyrek olarak, somut yazma edimi içinde göste-
rir kendini bize:

*Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio,
finire il canto, e riposar mi voglio.*

Her yanını doldurduğum için kâğıdın,
kantoyu bitirip dinlenmek istiyor canım.

Buna karşılık, bir sonraki kantonun başlangıcı, öyküyü ke-
sildiği noktadan sürdürmeden önce, hemen her zaman bir ufuk
genişlemesini, anlatma itkisine karşı bir mesafe alışsı getirir: Ya
özlü bir giriş, ya aşk üzerine bir konuşma ya da kapsamlı bir
mecaz yoluyla. İtalya'daki güncel gelişmeler üzerine arasözler
(özellikle şiirin son kısmında bunların sayısı hayli kabarıktır),
kantonun başında yer alır. Bu bağlantılar aracılığıyla, yazarın
yaşadığı ve yazdığı dönem, anlatının kurmaca zamanına baskın
düzenler adeta.

Dolayısıyla, *Orlando Furioso*'nun biçimini genel çizgileri-
le tanımlamak olanaksızdır, çünkü şaşmaz bir geometri yok-
tur karşımızda. Kendi içinde sürekli olarak başka güç alanları
doğuran bir güçler alanı imgesine başvurabiliriz. Hareket hep

merkezkaç şeklindedir; daha başta, eylemin tam ortasındayızdır ve şiir için olduğu kadar, her kanto ve her sahne için de geçerlidir bu.

Orlando Furioso'ya yazılacak her önsözün açmazı şudur: "Sayısız şiirden oluşmuş bir bütünün devamı niteliğindeki bir başka şiiri sürdüren bir şiirdir" diyerek söze girerseniz, okurun hemen morali bozulur: Okumaya başlamadan önce, bütün öncelleri ve öncellerin öncellerini bilmesi gerekiyorsa, Ariosto'nun şiirine ne zaman başlayabilecektir? Aslında, her önsözün hemen gereksiz olduğu çıkar ortaya: *Orlando Furioso*, türünde benzersiz bir kitaptır ve önceki ya da sonraki başka hiçbir kitaba başvurmadan okunabilir (okunmalıdır, diyeceğim neredeyse); içeri girip dışarı çıkabileceğimiz, içinde kendimizi yitirebileceğimiz, enine boyuna yolculuk edebileceğimiz başlı başına bir evrendir.

Yazarın bu evren kurgusunu bir başka metnin devamı, ona bir ek (kendi deyişiyle bir *gionta* [ek]) olarak sunması, Ariosto'nun olağanüstü ölçülü tutumunun bir göstergesi, İngilizlerin *unders-tatement* (tefrit) dedikleri şeyin –yani, büyük ve önemli şeyleri çok küçük gibi göstermeye götüren kendine özgü ironi ruhunun– bir örneği olarak yorumlanabilir; ama Ptolemaiosçu evrenin kapalı yapısını yadsıyan ve sınırsızca geçmişe ve geleceğe, keza sayısız bir dünyalar çoğulluğuna açılan bir zaman ve mekân kavrayışının göstergesi olarak da görülebilir.

Orlando Furioso, ilk dizelerinden başlayarak, hareketin şiiri olarak sunar kendini; daha doğrusu, şiiri baştan sona kuşatacak olan özel türden hareketi –kesik çizgiler halindeki, zikzak hareketi– gözler önüne serer. Bu çizgilerin bir Avrupa ve Afrika haritası üzerinde sürekli kesişme ve ayrışmasının izini sürerek şiirin genel tasarımı ortaya koyabilirdik; ama ilk kanto bile bu tasarımı tanımlamak için yeterli olacaktır: Bu ilk kantoda üç şövalye, ormanda kaçmakta olan Angelica'nın peşindedirler, baştan sona bir kaybolmalar, beklenmedik karşılaşmalar, yanlışlıklar, program değişiklikleri dansı içinde gerçekleşir olaylar.

Şiirin ruhuna, dörtnala giden atların ve insan yüreğindeki bocalamaların çizdiği zikzakla gireriz; eylemin hızlılığının verdiği zevk, zaman ve mekân düzenlemesindeki bir ferahlık

duygusuyla iç içe geçer hemen. Bu başıboş yol alış, yalnızca Angelica'nın peşindekilerin değil, Ariosto'nun da yöntemidir; şairin, anlatısına başlarken, daha sonra ona şaşmaz bir tasarımla yön verecek olan olay örgüsü planını henüz bilmediği, ama bir noktanın zihninde apaçık olduğu söylenebilir: Öykü anlatmadaki bu enerjik atılım ile bu rahatlık; başka bir deyişle, anlam yüklü bir sözü kullanarak, Ariosto şiirinin "başıboş / gezgin" hareketi olarak tanımlayabileceğimiz şey.

Ariosto'ya özgü "uzam"ın bu özelliklerini bütün şiir ya da tek tek kantolar ölçeğinde saptayabileceğimiz gibi, daha küçük bir ölçekte, kıta ya da dize ölçeğinde de görebiliriz. Sekizlik, Ariosto'daki benzersiz yönü en iyi görebileceğimiz ölçüdür: Sekizlikte Ariosto gönlünce dolaşır, evindeki gibi rahattır; yarattığı mucize, her şeyden önce rahatlığından kaynaklanır.

Özellikle iki nedenden ötürü: Bunlardan biri, sekizliğin –yani, hem uzun söylemlere, hem soylu ve lirik tonlarla sıradan ve şakacı tonları dönüşümlü olarak kullanmaya uygun bir kıtanın– yapısından; öteki ise, Ariosto'nun şiir yazma tarzından kaynaklanır; Ariosto, hiçbir türün sınırlarına uymaz, Dante'nin aksine, konusunu kesin bölümlere ayırmaz, onu önceden belirlenmiş belli sayıda kanto ve her kantoda belli sayıda sekizlik yazmaya zorlayan bir simetri kuralı da yoktur. *Orlando Furioso*'da en kısa kanto 72, en uzununu ise 199 sekizlikten oluşur. Şair, isterse, rahat bir tutum takınıp başkalarının bir dizede söyleyeceği şeyi birçok kıtaya yayabilir ya da daha uzun bir anlatımın konusu olabilecek şeyi bir dizede yoğunlaştırabilir.

Ariosto sekizliğinin gizi, konuşma dilinin değişken ritmini izlemesinde, De Sanctis'in "dilini asli olmayan öğeleri" olarak tanımladığı şeyleri bol bol kullanmasında, keza nüktenin çabukluğunda yatar. Bununla birlikte, konuşma dili, başvurduğu birçok yöntemden biridir yalnızca; bu yöntemler, lirikten trajik ve tumturaklı olana uzanır ve aynı kıtada bir arada yer alabilirler. Ariosto, unutulmaz özlülükte yazabilen bir şairdir; dizelerinden birçoğu atasözü niteliği edinmiştir: "Nasıl da sık yanılr insan hükümlerinde!" ya da "Ah, eşsiz iyiliği eski şövalyelerin!" Ama Ariosto hız değişikliklerini yalnızca bu arasözlerle gerçekleştirmez. Sekizliğin yapısının da, kesintili bir ritme dayandığını

belirtmek gerekir: Farklı iki uyağın dönüşümlü olarak kullanıldığı ilk altı dize ile onları izleyen uyaklı iki dize. Bu yapı, bugün *anticlimax* şeklinde tanımlayacağımız bir etki yaratır: Yalnızca ritimde değil, psikolojik ve entelektüel atmosferde de üst beğeniye özgü olandan halk beğenisine, düşsel olandan gülünç olana beklenmedik değişim.

Doğal olarak, Ariosto kıtanın bu etkileriyle ustaca oynar, ama şairin sekizliğe hareket kazandırma yetisi olmasa –çeşitli yerlerde duraklamaları, durmaları devreye sokarak, değişik sözdizimsel akışları ölçü şemasına uyarlayarak, uzun ve kısa tümceleri dönüşümlü olarak kullanarak, kıtayı bölerek ve bazen bir kıtayı ötekiyle birleştirerek, anlatı zamanlarını sürekli değiştirerek, geçmiş zamandan hikâye bileşik zamanına, şimdiki zamana, gelecek zamana atlayarak, kısacası bir dizi farklı anlatı düzlemi ve perspektifi yaratarak– oyun tekdüze bir hal alabilirdi.

Koşuk yapıda karşılaştığımız bu özgürlük, bu hareket rahatlığı, anlatı yapıları düzeyinde, olay örgüsünün kurulması düzeyinde daha da egemendir. Hatırlanacağı gibi, ana örgüler iki tanedir: İlki, Angelica'nın talihsiz âşığı olarak Orlando'nun nasıl çıldırdığını; Hristiyan ordularının, öncülerinin yokluğunda nasıl Fransa'yı yitirme riskiyle karşı karşıya kaldıklarını ve çılgın Orlando'nun yitirdiği aklı Astolfo'nun nasıl Ay üzerinde bulup onu meşru sahibinin bedenine geri dönmeye zorladığını, böylece Orlando'nun ordu saflarındaki eski yerini almasını sağladığını anlatır. Buna koşut olarak ikinci örgü adım adım ilerler: Sarazen kampının savaşçısı Ruggiero ile Hristiyan savaşçı Bradamante'nin alınlarına yazılmış olan, ama hep ertelenen aşk-ları ve yazgısal evliliklerinin arasına giren bütün engeller, ta ki Ruggiero saf değiştirip vaftiz oluncaya ve güçlü sevgilisinin gönlünü kazanıncaya kadar. Ruggiero-Bradamante örgüsü, Orlando-Angelica örgüsünden daha az önemli değildir, çünkü Ariosto (daha önce Boiardo'nun yaptığı gibi) Este hanedanının soyunu o çifte dayandırmak ister; başka bir deyişle, şiiri koruyucularının gözünde haklı çıkarmakla kalmayıp özellikle şövalyeliğin mit-sel zamanı ile dönemin olayları arasında, Ferrara ve İtalya'nın o günü arasında bağlantı kurma amacını güder. Demek ki, iki ana

olay örgüsü ve bunların sayısız yan kolu iç içe geçmiş olarak ilerler, ama ayrıca şiirin daha doğrudan epik gövdesine –yani, İmparator Charlemagne ile Afrika Kralı Agramante arasındaki savaşın evrelerine– bağlanırlar. Bu destan özellikle Magriplilerin Paris’i kuşatmasını, Hristiyanların karşı saldırısını ve Agramante ordugâhındaki huzursuzlukları konu alan bir kantolar bütününde yoğunluk kazanır. Paris’in kuşatılması, biraz da şiirin ağırlık merkezi gibidir, Paris şehrinin şiirin coğrafi merkezi olarak sunulması gibi:

*Siede Parigi in una gran pianura
ne l’ombilico a Francia, anzi nel core;
gli passa la riviera entro le mura
e corre et esce in altra parte fuore:
ma fa un’isola prima, e v’assicura
de la città una parte, e la migliore;
l’altre due (ch’in tre parti è la gran terra)
di fuor la fossa, e dentro il fiume serra.*

*Alla città che molte miglia gira
da molte parti si può dar battaglia;
ma perché sol da un canto assalir mira,
né volentier l’esercito sbarraglia,
oltre il fiume Agramante si ritira
verso ponente, acciò che quindi assaglia;
però che né cittade né campagna
ha dietro (se non sua) fin alla Spagna.*

Büyük bir ova üzerinde uzanır Paris,
Fransa’nın göbeğinde, hatta yüreğinde;
surlarının arasından bir ırmak geçer,
akıp öteki yandan dışarı çıkar,
ama önce bir ada oluşturup güvenli kılar
bir kesimini şehrin, en iyi kesimini.
Öteki iki kesimi (çünkü üç kesime ayrılır büyük şehir)
dışarıdan sur hendeği, içeriden ırmak kuşatır.

Millerce bir alanı kuşatan şehre
birçok yandan saldırabilir düşman;
ama tek bir yandan saldırmayı amaçladığı için
Agramante ve ordusunu tehlikeye atmamayı,
geri çekiliyor nehrin ötesine,
Batı'ya doğru, oradan saldırmak için;
bu yüzden ne şehir var arkasında, ne kırsal alan
(adamları dışında) ta İspanya'ya kadar.

(14. Kanto; 104 ve 105. Sekizlik)

Söylediklerimden, Paris kuşatmasında bütün ana kişilerin güzergâhlarının en sonunda bir noktada buluştuğu gibi bir sonuç çıkarılabilir; ama bu gerçekleşmez: Bu kolektif destanda en ünlü kahramanların büyük bir bölümü yoktur; kalabalığın içinde yalnızca Rodomonte'nin dev bedeni göze çarpar. Bütün ötekiler nereye yok olmuştur?

Şiir uzamının bir başka ağırlık merkezinin olduğunu belirtmek gerekir; negatif kutuptaki bir merkez, bir tuzak, ana kişileri birer birer yutan bir tür girdap: Büyücü Atlante'nin büyüleri sarayı. Atlante'nin büyüleri, mimari yanılsamalardan büyük bir zevk duyar: Daha 4. Kanto'da, Pireneler'in tepeleri arasına baştan aşağı çelikten bir şato diker, sonra yok ediverir; 12. Kanto ile 22. Kanto arasında, Manş kıyılarından uzak olmayan bir noktada, şiirin bütün görüntülerinin kırılmaya uğradığı bir sarayın –bir hiçlik burgacı– yükseldiğini görürüz.

Orlando da, Angelica'yı ararken, büyü'nün kurbanı olur, bu kahraman şövalyelerin her biri için neredeyse aynı şekilde yinelenen bir yolla: Sevgilisinin kaçırıldığını görür, kızı kaçırmanın peşine düşer, gizemli bir saraya girer, boş hollerde ve koridorlarda dönüp durur. Başka bir deyişle, saray, aranan kişinin olmadığı, yalnızca arayanların bulunduğu bir yerdir.

Balkonlarda ve merdivenaltlarında dolaşan, duvar halılarının ve sayvanların altını didik didik arayan bu kişiler, en ünlü Hristiyan ve Magripli şövalyelerdir: Hepsini saraya sevdikleri bir kadının, erişilmez bir düşmanın, çalınan bir atın, yitirilmiş bir nesnenin görüntüsü çekmiştir. Ve şimdi o surlardan kopup uzaklaşamazlar; birisi uzaklaşacak olsa, yeniden çağrıldığını

duyar, arkasını döner ve peşine düştüğü boş hayali görür: Oradadır, kurtaracağı kadın bir pencereye çıkmış, yardım istemektedir. Atlante, yanısama krallığına bir biçim vermiştir; yaşam hep çeşitliliklerden oluşmuş, öngörülemez ve değişken iken, yanısama tekdüzedir ve hep aynı plağı çalar. Arzu, hiçliğe doğru bir koşudur; Atlante'nin büyüğü, doyuma ulaşmamış bütün özlemleri bir labirentin kapalı alanı içinde toplar, ama şiirin ve dünyanın açık uzamında insanların hareketlerine yön veren kuralları değiştirmez.

Astolfo da, atı Rabicano'yu çalan genç bir köylünün peşine düşerek –daha doğrusu, düştüğünü sanarak– saraya girer. Ama Astolfo'ya etki edebilecek hiçbir büyü yoktur. Astolfo'nun elinde bu tür saraylar üzerine her şeyi açıklayan bir büyü kitabı vardır. Astolfo, doğrudan girişteki mermer parçasına gider: Bütün sarayın buhar oluvermesi için mermerin kaldırılması yeterlidir. O anda yanında kalabalık bir şövalye topluluğu belirir; hemen hepsi arkadaşlarıdır, ama onu selamlamak yerine, sanki kılıçtan geçirmek istiyorlarmış gibi karşısına dikilirler. Ne olmuştur? Büyücü Atlante, başının dertte olduğunu görüp son bir büyüye başvurmuştur: Astolfo'yu saraydaki çeşitli tutsaklara her birinin peşine düşüp oraya girdikleri hasımları gibi göstermek. Ama Astolfo'nun büyücüyü, büyüü ve büyüünün kurbanlarını dağıtması için borusunu çalması yeterli olur. Saray –bu hayaller, arzular ve kıskançlıklar ağı– dağılır; daha doğrusu, kapıları, merdivenleri ve surlarıyla dışımızdaki bir mekân olmaktan çıkıp gene zihinlerimizde, düşüncelerimizin labirentinde gizlenmeye başlar. Atlante, tutsak aldığı kişilere şiirin yollarında özgürce dolaşma hakkını geri verir. Atlante mi, yoksa Ariosto mu? Büyülü sarayın, anlatıcının –çok sayıda koşut olayı aynı anda geliştirmenin somut imkânsızlığından ötürü, kişileri birkaç kanto boyunca eylemden çekip alma, oyununu sürdürmek için belli kartları bir yana koyup uygun anda bunları ortaya çıkarma gereksinmesini duyan Ariosto'nun– kurnaz bir yöntemi olduğu açığa çıkar. Yazgının gerçekleşmesini geciktirmek isteyen büyüyle göz önündeki kişilerinin saflarını kâh kalabalıklaştırıp kâh seyrelten strateji ustası-şair, birbiriyle örtüşür, sonunda birbiriyle özdeşleşirler.

Yazımın birçok yerinde “oyun” sözcüğünü kullandım. Ama oyunların –çocuklarınkinden yetişkinlerinkine– her zaman ciddi bir temeli olduğunu unutmamalıyız: Oyunlar, her şeyden önce, yaşamda gerekli olacak olan beceri ve tutum eğitimi teknikleridir. Ariosto’nunki, dünyaya ilişkin belli bir görüşü geliştirip koruduğunu duyumsayan, ama aynı zamanda ayaklarının altında deprem çatırtıları arasında bir boşluğun oluştuğunu hissedilen bir toplumun oyunudur.

46. ve son kanto, kalabalık bir insanlar topluluğunun sıralanmasıyla başlar; şiirini yazarken Ariosto’nun düşündüğü okur kitlesidir bu. Birinci Kanto’nun başında, şiirin seslendiği “Hercules’in yüce gönüllü soyundan gelen” Kardinal Ippolito d’Este’ye zorunlu saygı sözlerinden çok, *Orlando Furioso*’nun gerçek ithafıdır bu.

Şiir gemisi limana varmak üzeredir ve İtalyan şehirlerinin en güzel ve soylu kadınlarının, şövalyelerin, şairlerin ve bilginlerin onu karşılamak için iskeleye dizilmiş olduklarını görür. Ariosto burada çağdaşlarının ve dostlarının adlarını ve birkaç ayrıntıyla portrelerini toplu olarak sunar bize: Hem kusursuz okur kitlesinin bir tanımı, hem ideal toplumun bir imgesidir bu. Bir tür yapısal tersine çevirmeyle, şiir kendi dışına çıkıp okurlarının gözüyle kendine bakar, seslendiği topluluk yoluyla kendini tanımlar. Aynı şekilde, şiir de, o anki ve gelecekteki okurlar topluluğu için, onun oyununa katılacak, onda kendini tanıyacak olan kişiler bütünü için bir tanım ya da bir simge işlevini görür.

Küçük Sekizlikler Antolojisi

Ariosto'nun beş yüzüncü doğum yıldönümünde, *Orlando Furioso*'nun benim için ne anlama geldiğini soruyorlar bana. Ama bu şiire olan sevgimin, yazdığım şeyler üzerinde nerede, nasıl ve ne kadar iz bıraktığını göstermek, beni daha önce yaptığım çalışmalara geri dönmeye zorluyor, oysa Ariosto ruhu benim için hep ileri doğru bir itki, dönüp arkama bakmamak anlamına gelmiştir. Kaldı ki, bu sevginin izlerinin yeterince belirgin olduğunu düşünüyorum, o nedenle bırakalım okur onları kendi başına bulsun. Şiirin sayfalarını yeniden karıştırmaya koyulmak için bu fırsattan yararlanmayı ve biraz belleğin izinden giderek, biraz kendimi rastlantının akışına bırakarak, kendi kişisel sekizlikler antolojimi oluşturmaya çalışmayı yeğlerim.

Benim için Ariosto ruhunun özü, yeni bir serüveni haber veren dizelerde bulunur. Çoğu kez, bu durum, kahramanın rastlantı sonucu bulunduğu kıyıya bir teknenin yaklaşmasıyla duyurulur (9. Kanto, 9. Sekizlik):

*Con gli occhi cerca or questo lato or quello
lungo le ripe il paladin, se vede
(quando né pesce egli non è, né augello)
come abbia a por ne l'altra ripa il piede:
et ecco a sé venir vede un battello,
su le cui poppe una donzella siede,
che di volere a lui venir fa segno;
né lascia poi ch'arrivi a terra il legno.*

Gözleriyle bir bu yakayı tarıyor bir ötekini
kıyı boyunca şövalye, görür müyüm diye
(balık olmadığına göre, ne de kuş)
nasıl ayak basacağını karşı kıyıya.
İşte görüyor: Ona doğru gelen bir tekne,
kış tarafında bir kadının oturduğu:
Yanına gelmek istediklerini işaret edip
duruyor, karaya varıncaya kadar tekne.

Yapmak istediğim bir araştırma (ben yapamazsam, bir başkası yapabilir benim yerime), bu durumla ilgili: Bir deniz ya da ırmak kıyısı, kıyıda bir kişi ve yeni serüveni başlatan bir haber ya da buluşmanın taşıyıcısı biraz uzaktaki bir tekne. (Bazen bunun tersi olur: Kahraman teknededir ve kıyıdaki bir kişiyle buluşma gerçekleşir.) Bu tür durumları anlatan bölümlerin sıralanması, saf sözel soyutlama, neredeyse bir *limerick* olan bir sekizlikle doruk noktasına ulaşırdı (30. Kanto, 10. Sekizlik):

*Quindi partito, venne ad una terra,
Zizera detta, che siede allo stretto
di Zibeltarro, o vuoi di Zibelterra,
che l'uno o l'altro nome le vien detto;
ove una barca che sciogliea da terra
vide piena di gente da diletto
che solazzando all'aura matutina,
gia per la tranquillissima marina.*

Sonra yola çıkıp, bir karaya geldi,
Zizera denen, Cebelitarık Boğazı'nın
kıyısında, Cebel Tarık da diyebilirsin,
her iki adla da anıldığı için;
orada kıyıdan ayrılan bir tekne
gördü, neşeli insanlarla dolu,
sabah yeliyle keyifle yol alıyorlardı
çarşaf gibi uzanan denizde.

Böylece, yapmaktan zevk duyabileceğim, ama büyük bir olasılıkla zaten yapılmış olan bir başka araştırma konusuna giriyorum: *Orlando Furioso*'daki yer adları; bu adlar, hep bir anlamsızlık dalgasını getirir beraberinde. Özellikle, İngiliz yer adları, Ariosto'ya en çok eğlendiği sözel malzemeyi sağlar ve ona İtalyan edebiyatındaki ilk İngilizce tutkunu yazar niteliğini kazandırır. Özellikle, sıra dışı sesleri olan adların nasıl sıra dışı bir imgeler mekanizmasını harekete geçirdiği gösterilebilirdi böyle bir araştırmada. Örneğin, 10. Kanto'nun resimli arma bulmacalarında, Raymond Roussel tarzı görüler çıkar ortaya (10. Kanto, 81. Sekizlik):

*Il falcon che sul nido i vanni inchina,
porta Raimondo, il conte di Devonìa.
Il giallo e negro ha quel di Vigorina;
il can quel d'Erbia; un orso quel d'Osonia.
La croce che là vedi cristallina,
è del ricco prelato di Battonia.
Vedi nel bigio una spezzata sedia;
è del duca Ariman di Sormosedia.*

Şahini, kanatlarını yuvası üzerine eğen,
Raimondo taşır, Devonìa kontu.
Sarı ile siyahtır Vigorina kontununki.
Erbia kontununki köpek, Osonia kontununki ayı.
Şurada gördüğün billursu haç,
zengin Battonia piskoposunundur.
Külrengi alanda kırık bir taht görüyorsun:
Sormosedia dükü Ariman'ındır o.*

Olağandışı uyaklara örnek olarak, 32. Kanto'nun 63. Sekizliğini anımsatacağım; burada Bradamante, Afrika yer adlarından ayrılıp, İzlanda Kraliçesi'nin şatosunu kuşatan soğuk kış havasına girer. *Orlando Furioso* gibi iklim açısından genellikle istikrarlı

* Ariosto'nun İtalyanca verdiği kişi ve yer adlarının karşılıkları şöyledir: Raimondo = Raymond; Devonìa = Devonshire; Vigorina = Worcester; Erbia = Derby; Osonia = Oxfordshire; Battonia = Bath; Sormosedia = Somerset. (Çev. N.)

bir şiirde, bir sekizliğin içerebileceği en ani ısı değişikliğiyle açılan bu bölüm yağmurlu havasıyla göze çarpar:

*Leva al fin gli occhi, e vede il sol che 'l tergo
avea mostrato alle città di Bocco,
e poi s'era attuffato, come il mergo,
in grembo alla nutrice oltr'a Marocco:
e se disegna che la frasca albergo
le dia ne' campi, fa pensier di sciocco;
che soffia un vento freddo, e l'aria grieve
pioggia la notte le minaccia o nieve.*

Kaldırıp sonunda başını gördü: Güneş sırtını gösterip Bocchus'un şehirlerine, sonra dalıvermişti, karabatak gibi, annesinin kucağına, Fas'ın ötesinde. "Ağacın dalları sığınağım olur," dese tarlalarda, budalaca düşünmüş olur; soğuk bir rüzgâr esiyor çünkü ve belli bulutlu havadan: Yağmur ya da kar yağacak gece.

En karmaşık eğretilemenin Petrarca etkisinden geldiğini söyleyeceğim, ama Ariosto o eğretilemeye bütün devinim gereksinmesini koyar; öyle ki, bana kalırsa, şu sekizlik duygusal bir ruh halini tanımlamak için azami derecedeki uzamsal yer değiştirmeler açısından en ön sırada yer alır (32. Kanto, 21. Sekizlik):

*Ma di che debbo lamentarmi, ah! lassa,
fuor che del mio desire irrazionale?
ch'alto mi leva, e sì nell'aria passa,
ch'arriva in parte ove s'abbrucia l'ale;
poi non potendo sostener, mi lassa
dal ciel cader: né qui finisce il male;
che le rimette, e di nuovo arde: ond'io
non ho mai fine al precipizio mio.*

Neden şikâyet edeyim, ah,
kendi çılgın arzum dışında?
O, yükseğe çıkarıp beni, havanın içinden geçiriyor,
kanatlarımın tutuştuğu yere varıncaya dek;
sonra, tutamayınca orada, düşürüyor beni
gökten aşağı. Bununla bitmiyor ki derdim:
Yeniden kanatlandırıp yeniden yakıyor; öyle ki,
hiç sonu gelmiyor çektiğim işkencenin.

Erotik sekizliğe örnek vermedim henüz, ama en sıra dışı örneklerin hepsi çok iyi bilinir; daha sıra dışı bir seçim yapmak istediğimde de, biraz ağır dizelere denk geliyorum. Gerçek şu ki, cinsel açıdan en önemli anlarda Ariosto'nun elinin ölçüsü kaçır ve gerilim yok olur. En incelikli erotik etkilerin egemen olduğu sahnede bile –25. Kanto'daki Fiordispina ile Ricciardetto sahnesi– incelik, tek başına sekizlikte değil, daha çok öyküde ve genel enerjide yatar. En kötü ihtimalle, Japon oymabaskılarına özgü girift bezemelerle işlenmiş dizeleri aktarabilirim:

*Non con più nodi i flessuosi acanti
le colonne circondano e le travi,
di quelli con che noi legammo stretti
e colli e fianchi e braccia e gambe e petti.*

Daha boğum boğum sarmaz
bükülgen kengerler sütunlarla kirişleri,
sıkı sıkıya kenetlenişinden gövdelerimizin,
boyunlar, yanlar, kol, bacak ve göğüslerimizin.

Ariosto için gerçek erotik an, gerçekleşme ânı değil, bek-lenti, başlangıçtaki iç titremeleri, ilk hamleler ânıdır. O zaman ulaşır en yüksek noktalara. Alcina'nın soyunması çok iyi bildiğimiz, ama hep soluğumuzu kesen bir bölümdür (7. Kanto, 28. Sekizlik):

*Ben che né gonna né faldiglia avesse;
che venne avolta in un leggier zendado
che sopra una camicia ella si messe,
bianca e suttil nel più eccellente grado.
Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse
il manto; e restò il vel sottile e rado,
che non copria dinanzi né di dietro,
più che le rose o i gigli un chiaro vetro.*

Ne etek, ne içetek vardı üstünde;
hafif bir ipekli sarıyordu gövdesini,
bembeyaz ve tül gibi geceliğinin
üzerine giydiği.
Ruggiero sarılınca, çıkarıp giysisini
incecik geceliğiyle kaldı:
Apaçık görülüyordu önü ve arkası,
saydam bir vazodaki gül ya da zambaklar gibi.

Ariosto'nun yeğlediği çıplak kadın, Rönesans'ın dolgun kadını değildir; ergen bedenlerine yönelik günümüz beğenisinin –aklıgı, soğukluğu ima eden bir beğeni– kapsamına girebilirdi. Sekizliğin hareketinin, çıplak gövdeye bir minyatür üzerindeki büyüteç gibi yaklaşıp sonra uzaklaştığını, gövdeyi belirsizliğin sisi içinde bıraktığını söyleyebilirim. En bilinen örneklerden uzaklaşmamak gerekirse, Olimpia'nın çıplak görünümünde, sonunda görünüm çıplak gövdeye üstün gelir (11. Kanto, 68. Sekizlik):

*Vinceano di candor le nievi intatte,
et eran più ch'avorio a toccar molli:
le poppe ritondette parean latte
che fuor dei giunchi allora allora tolli.
Spazio fra lor tal discendea, qual fatte
esser veggian fra piccolini colli
l'ombrese valli, in sua stagione amene,
che 'l verno abbia di nieve allora piene.*

El değmemiş kardan daha aktı
ve fildişinden daha yumuşak elleyince:
yuvarlak göğüsleri sütü andırıyordu
yayıktan taze taze aldığı.
Öyle iniyordu ki aradaki boşluk,
iki küçük tepenin arasındaki
gölgeli vadileri andırıyordu, baharda,
şimdi kış mevsiminin karla doldurduğu.

Bu silikleştirme (*sfumato*) içindeki sonuçlar, Ariosto'nun
koşuk anlatısının izinden gittiği en büyük değerlerden birinin
kesinlik olduğunu unutturamaz bize. Bir sekizliğin ne kadar ay-
rıntı zenginliği ve teknik kesinlik içerebileceğini gözler önüne
sermek için, düello sahnelerinden birini seçmekten başka seçe-
neğimiz yok. Ben son kantodaki şu sekizliği tercih edeceğim (46.
Kanto, 126. Sekizlik):

*Quel gli urta il destrier contra, ma Ruggiero
lo cansa accortamente, e si ritira,
e nel passare, al fren piglia il destriero
con la man manca, e intorno lo raggira;
e con la destra intanto al cavalliero
ferire il fianco o il ventre o il petto mira;
e di due punte fe' sentirgli angoscia,
l'una nel fianco, e l'altra ne la coscia.*

Rodomonte üstüne sürüyor atını, ama Ruggiero
ustaca kaçıp ondan, geri çekiliyor
ve at geçerken dizginini tutup
sol eliyle çevresinde döndürüyor;
sağ elindeki kılıçla şövalyeyi
hedef alıyor: Yanını, karnını ya da göğsünü
ve iki sivri ucun acısını hissettiriyor ona,
biri yanını, öteki kalçasını bulan.

Ama ihmal edilmemesi gereken başka tür bir kesinlik var:
Akıl yürütmenin, kanıtlamanın kesinliği; bu kesinlik, ölçü (ve-

zin) biçiminin kapalı alanı içinde kendini açar, en ayrıntılı şekilde ve bütün imalara özen göstererek. Kanıtlamada avukatlara özgü diyebileceğim en üst derecede kıvraklığı Rinaldo'nun savunmasında görürüz: Rinaldo'nun, usta bir avukat gibi, Ginevra'ya getirilen yasak aşk suçlamasına ilişkin savunusudur bu, henüz onun suçlu mu, masum mu olduğunu bilmeden (4. Kanto, 65. Sekizlik):

*Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
che nol sappiendo, il falso dir potrei:
dirò ben che non de' per simil atto
punizion cadere alcuna in lei;
e dirò che fu ingiusto o che fu matto
chi fece prima li statuti rei;
e come iniqui rivocar si denno,
e nuova legge far con miglior senno.*

O [Ginevra] yapmamıştır demek istemiyorum;
bilmediğim için, yanlış olabilir söyledğim;
ama şunu söylerim pekâlâ: Böyle bir eylem yüzünden
herhangi bir ceza görmemeli;
şunu da belirteyim: Adaletsiz ya da deliymiş
bu kötü yasaları ilk yapan kimse;
kötü yasalar gibi feshedilmeli,
daha makul yeni bir yasa geçirilmeli yerine.

Geriye, en çok katliamın sığdırıldığı kıtayı arayıp bulmak, dehşet verici sekizliğe örnek vermek kalıyor. Hangi birini seçeceğini şaşırtıyor insan: Çoğu zaman, yinelenen ve değişik şekillerde yerleştirilen aynı formüller, aynı dizeler söz konusu. Genel bir ilk saptamayla, tek bir sekizlikte zararların büyüklüğü açısından en önde geleninin *Cinque Canti*'de (Beş Kanto) bulunduğunu söyleyeceğim (4. Kanto, 7. Sekizlik):

*Dui ne partì fra la cintura e l'anche:
restâr le gambe in sella e cadde il busto;
da la cima del capo un divise anche
fin su l'arcion, ch'andò in dui pezzi giusto;*

*tre ferì su le spalle o destre o manche;
e tre volte uscì il colpo acre e robusto
sotto la poppa dal contrario lato:
dieci passò da l'uno a l'altro lato.*

İkisini beliyle kalçaları arasından biçti:
Eyerde kaldı bacakları, yere düştü gövdesi;
bir başkasını başının tepesinden
eyere kadar biçti, tam ikiye bölündü eyer;
üçünü sağ ya da sol omuzundan yaraladı
ve üç kez güçlü ve keskin mızrak
göğsün karşı yanından çıktı dışarı;
onunu bir yandan ötekine biçiverdi.

Hemen fark ettiğimiz gibi, katliam çılgınlığı beklenmedik bir kusura yol açmış: Aynı anlamla uyak düşürülmüş *lato* sözünün yinelenmesi (belli ki, yazarın düzeltmeye vakit bulamadığı bir hata). Hatta, daha yakından bakacak olursak, son dizenin tamamının, sekizliğin sıraladığı yaralar listesinde bir yineleme olduğu ortaya çıkar, çünkü mızraktan geçirme daha önce sıralanmıştır. Şu ayırım ima edilmiyorsa eğer: Daha önceki üç kurbanın önden arkaya mızraktan geçirildiği ortadayken, son on kurban daha seyrek rastladığımız bir mızraktan geçirmeyi –yanlamasına, bir yanlarından öteki yanlarına– gösteriyor olabilir. *Lato* sözünün son dizedeki, “yan” anlamındaki kullanımı bana daha uygun görünüyor. Buna karşılık, sondan bir önceki dizede *lato* sözünün yerine kolaylıkla *-ato* ile biten bir başka sözcük, sözgelimi *costato* (“yan”) koyulabilirdi:

sotto la poppa a mezzo del costato

göğsün altından, ortasından kaburganın

Kanımca, *Beş Kanto*’nun üzerinde çalışmaya devam edebilse, Ariosto’nun mutlaka yapacağı bir düzeltiydi bu.

Onun *work in progress*’ine [sürmekte olan, bitmemiş çalışmasına / yapıtına] bu alçakgönüllü ve dostça katılımı, şaire olan saygı duruşuma son veriyorum.

Gerolamo Cardano

İkinci Perde’de sahneye girdiğinde, Hamlet’in okumakta olduğu kitap hangisidir? Ona bunu soran Polonius’a, Hamlet: “Sözler, sözler, sözler,” karşılığını verir ve merakımız giderilmiş olmaz. Ama Danimarka Prensi’nin bir sonraki sahneye girişinin başlangıcındaki “olmak ya da olmamak” monoloğunda onun son okumalarının izini sürebilirse, ölümün rüya gördüğümüz ya da görmediğimiz bir uyku gibi ele alındığı bir kitap söz konusu olsa gerektir.

Gerolamo Cardano’nun *De Consolatione* (Teselli Üzerine) adlı kitabındaki bir bölümde –1573’te Oxford Kontu’na adanmış bir basımla [Latince] İngilizceye çevrilmiş, dolayısıyla Shakespeare’in bulunduğu çevrelerde bilinen bir yapıt– bu konu ayrıntılı olarak tartışılır; kitapta başka şeylerin yanı sıra şu belirtilir:

Elbette, en tatlı uyku, ölü gibi olduğumuz ve hiç rüya görmediğimiz en derin uykudur; buna karşılık, hastaların sık sık başına geldiği gibi, tedirgin, uykuyla uyanıklık arasında, kâbuslar ve düşler gördüğümüz hafif uyku, en rahatsız edici olanıdır.

Shakespeare’in yararlandığı kaynaklar konusunda uzman bazı araştırmacıların yaptığı gibi, Hamlet’in okuduğu kitabın hiç kuşkusuz Cardano’nun olduğu sonucuna varmak için belki çok azdır bu. Yukarıda sözünü ettiğimiz ahlak felsefesi konulu risa-

lesi, bu risaleyi Cardano ile William Shakespare buluşmasının dayanağı yapamayacağımız kadar az temsil eder Cardano'nun dehasını. Ne var ki, alıntıladığımız sayfada rüyalardan söz edilir ve bu bir rastlantı değildir: Cardano, yapıtının çeşitli yerlerinde rüyalar üzerinde, özellikle kendi rüyaları üzerinde ısrarla durur, bunları betimler, açımlar ve yorumlar. Bunun tek nedeni, onda bilim adamına özgü olgusal gözlemin ve matematikçiye özgü akıl yürütmenin, önseziler, astral yazgı belirtileri, büyüsel etkiler, cinlerin müdahalelerinin hükmettiği bir yaşantının arasından kendine yol açması değildir. Bir nedeni de, Cardano'nun zihninin hiçbir olguyu nesnel araştırmadan dışlamamasıdır, hele en gizli öznellikten yüzeye çıkan olguları hiç.

İnsan Cardano'nun bu tedirginliğinden bir şeylerin, çetrefil Latincesinin İngilizce çevirisi aracılığıyla yankı bulmuş olması mümkündür. Öyleyse, Cardano'nun hekim olarak Avrupa'da edindiği ve bilimin her alanındaki coşkulu yapıtının gördüğü ilgiye yansiyacak olan ününün, tam da onun biliminin sınırlarında, daha sonra psikoloji, içgözlem, varoluşçu boğuntu kâşiflerinin enine boyuna katedeceği belirsiz topraklarda –Cardano bütün bunların henüz bir adının olmadığı bir çağda bu alana yönelmiş olup yaptığı araştırma net olarak belirlenmiş bir amaca değil, yalnızca kesintisiz, karanlık bir içsel zorunluluğa karşılık geliyordu– bir Cardano-Shakespeare bağlantısı kurma olanağını vermesini son derece anlamlı buluyoruz.

Ölümünün dört yüzüncü yıldönümünde kendimizi Gero-lamo Cardano'ya yakın hissetmemizi sağlayan yöndür bu. Ama elbette onu bilimler tarihinde çeşitli disiplinlerin kurucu ataları arasına yerleştiren keşiflerinin, buluşlarının ve sezgilerinin önemini ve büyücü, gizemli güçlerle donanmış kişi ününü (hep ardı sıra taşıdığı ve büyük ölçüde kendisinin yol açtığı –kâh böbürlenerek, kâh şaşkınlığını ortaya koyarak– bir ün) hiçbir biçimde ortadan kaldırmaz.

Cardano'nun Roma'da, ölümünden kısa bir süre önce yazdığı özyaşamöyküsü (*De Propria Vita*), bizim için kişi ve yazar olarak varlığını sürdürdüğü kitaptır. En azından İtalyan edebiyatı açısından amacına erişememiş bir yazar, çünkü bütün yapıtlarını Latince yazma sevdasına kapılmak yerine (ona göre

ölümsüzlüğe ulaşmanın koşulu buydu), meramını İtalyanca anlatmayı deneseydi (elbette, Leonardo'nunki gibi girift ve onunki gibi düz olmayan bir İtalyanca çıkardı ortaya), 16. yüzyıl İtalyan edebiyatının bir klasiği değilse de, tuhaf, yüzyılını temsil ettiği ölçüde ayırıksı yazarlarından biri olurdu. Oysa, Rönesans Latince birikiminin deryasında yitmiş bir yazar olarak, uzmanların okuduğu birisi olarak varlığını sürdürüyor: Onu eleştirenlerin öne sürdükleri gibi, Latincesinin "dökülüyor" olmasından ötürü değil (aksine, özlü ve deyimlerle bezeli olduğu ölçüde, zevk verebilir bu dili okumak); ama elbette onu sanki kalın bir camın arkasına hapsedmesinden ötürü. (Sanırım, en yakın tarihli İtalyanca çevirisi, Universale Einuadi dizisinden 1945'te yayımlanmış olanıdır.)

Cardano'nun yazmasının tek nedeni, araştırmalarını aktarmak zorunda olan bir bilim adamı olması, ansiklopedik bir yaklaşımla çok çeşitli konuları ele alan birisi olması, sayfa üstüne sayfa dolduran bir yazı tutkunu olması değildi; yazmasının bir nedeni de, kelimelerle söze dökülemeyen bir şeylerin peşinden koşan bir yazar olmasıydı. İşte, çocukluk okumalarımın aklımda kalan, Proust'un öncülerinin oluşturduğu ülküsel bir antolojiye koyabileceğimiz bir bölüm: Dört ile yedi yaşları arasında, sabahları yatakta oyalanırken ve uyanırken gördüğü görülerin ya da *rêverie*'lerin ya da görüntüler uçuşmasının ya da sanrılarının betimlemeleri. Cardano, hem açıklanması olanaksız olguyu, hem o olguyu nasıl bir ruh haliyle yaşadığını –"seyirlik bir oyun"– olabildiğince kesin bir dille anlatmaya çalışır:

Havada adeta demir bir zırhtaki (Lat. *lorica*) gibi –o zamanlar bu zırhları hiç görmemiş olsam da– küçücük halkalardan oluşmuş görüntüler görüyordum; yatağımın sağ ayak ucundan doğuyor, bir yarım daire çizerek ağır ağır yukarı çıkıyor ve sol ayak ucuna inip yok oluyorlardı: Şatolar, evler, hayvanlar, şövalyeleriyle atlar, otlar, ağaçlar, müzik aletleri, tiyatrolar, çeşit çeşit giysilere bürünmüş insanlar, özellikle borazanlarını çalan –tek bir nağme, tek bir ses duyulmadan– borazancılar, sonra askerler, kalabalıklar, alanlar, daha önce

hiç görmediğim biçimler, ormanlar ve korular, birbirine karışmadan, ama sanki birbirini iterek akıp giden bir sürü şey. Saydam şekiller, ama boş ve var olmayan biçimler gibi değil, tam tersine hem saydam, hem mat olan, bir de renkleri olsa kusursuz diyebileceğimiz, gene de yalnızca havadan oluşmamış şekiller. Bu olağanüstü şeyleri seyretmekten öyle zevk alıyordum ki, bir keresinde teyzem: “Neye bakıyorsun?” diye sordu ve ben sustum, konuşursam o şaşaanın nedeninin –her ne ise– bozulup o şenliği elimden alabileceğinden çekinerek.

Özyaşamöyküsünden bu bölüm, rüyalarla ve yazgının ona pay biçtiği sıra dışı doğal özelliklerle –uzun saçlı doğması, gece ayaklarının üşümesi, sabahları sıcak terler dökmesi, sürekli gördüğü rüya (korkunç bir şeyler söylemek üzereymiş gibi duran bir horoz), zor bir sorunu çözdükten sonra ne zaman başını yazılı sayfadan kaldırırsa karşısında parıldayan Ay’ı görmesi, kükürt ve buhur kokusu saçması, bir kavgaya karıştığında asla yaralanmaması, başka insanları asla yaralamaması ya da yaralı görmemesi, öyle ki bir kez bu olağanüstü yönünü fark ettikten sonra (aslında, çeşitli vesilelerle öyle olmadığı ortaya çıkmış bir yön) pervasızca bütün dalaşmaların ve kargaşaların içine atılması– ilgili bir bölümde yer alır.

Özyaşamöyküsüne sürekli bir kendi kendisiyle, kişiliğinin ve yazgısının biricikliğiyle ilgilenme egemendir – bireyi oluşturan ayrı ayrı özellikler bütünüünün, doğduğu anda gökyüzündeki dizilimde bir kökeni ve bir nedeni olduğu şeklindeki astrolojik gözleme uygun olarak.

Zayıf bünyeli ve hastalıklı Cardano, sağlığına üç yönlü bir dikkatle eğilir: Hekim olarak, astrolog olarak, hastalık hastası –ya da günümüzün diliyle psikosomatik rahatsızlığı olan– birisi olarak. Bu yüzden, klinik dosyası, ölümle yaşam arasında gidip gelmesine yol açan hastalıklardan yüzündeki en küçük sivilcelere, oldukça ayrıntılıdır.

De Propria Vita’nın ilk bölümlerinin konusu budur. Temalara göre kurulmuş bir özyaşamöyküsüdür *De Propria Vita*: Sözge-

limi, annesiyle babası ("annem çabuk öfkelenen, belleği ve zekâsı güçlü, ufak tefek, şişman, inançlı birisiydi"), doğumu ve yıldızları, fiziksel görünümü (titiz, acımasız ve bir tür tersine çevrilmiş narsizm içinde kendinden memnun bir portre), beslenmesi ve fiziksel alışkanlıkları, erdemleri ve kötü huyları, en hoşlandığı şeyler, oyun tutkusu (zar, iskambil, satranç), giyinme, yürüme tarzı, dini ve ibadetleri, yaşadığı evler, yoksulluğu ve malvarlığı kayıpları, atlattığı tehlikeler ve kazalar, yazdığı kitaplar, hekimlik mesleğinde en talihli tanıları ve tedavileri, vb.

Yaşamının kronolojik öyküsü yalnızca bir bölümü kaplar: Böyle hareketli bir yaşam için oldukça az. Ama birçok olay kitabın çeşitli bölümlerinde daha ayrıntılı olarak anlatılır: Gençliğindeki kumar serüvenlerinden (Venedikli düzenbaz bir soylunun evinden kılıç vuruşlarıyla nasıl kaçmayı başardığı) ve olgunluk çağındaki kumar serüvenlerinden (o zamanlar satranç parayla oynanıyordu ve Cardano öyle yenilmez bir satranç oyuncusuydu ki, tıbbı bırakıp satranç oynayarak geçimini sağlamayı aklından geçirmişti), astım hastası başpiskoposun onun tedavisini beklediği İskoçya'ya ulaşmak için Avrupa boyunca yaptığı olağanüstü yolculuğa (birçok sonuçsuz girişimden sonra, Cardano başpiskoposa kuştüyü yastık ve şilteyi yasaklayarak belli bir sonuç elde etmeyi başarmıştı) ve eşini öldürdüğü için idam edilen oğlunun trajik yazgısına kadar.

Cardano tıp, matematik, fizik, felsefe, din, müzik üzerine iki yüzden çok kitap yazmıştır. (Yalnızca görsel sanatlara hiçbir zaman yaklaşmamıştır, sanki Leonardo'nun gölgesi –birçok yönden onunkine benzeyen bir ruh– o alanı kapsamaya yetiyormuş gibi.) Ayrıca, Neron'a bir övgü, damla hastalığına bir övgü, bir yazım kitapçığı ve talih oyunları üzerine *De Ludo Aleae* adlı bir kitap. Bu sonuncu yapıtının, ilk olasılık kuramı metni olarak da önemi vardır; Amerikalı bir yazarın, teknik bölümler bir yana bırakılırsa, bilgi açısından çok zengin ve keyifli kitabında bu yönüyle inceleniyor (sanırım bugün için Cardano üzerine çıkan son çalışma): Oystein Ore, *Cardano the Gambling Scholar* (Kumarbaz Bilimci Cardano), Princeton, 1953.

"The gambling scholar" ("kumarbaz bilimci"): Gizi bu muydu? Elbette, yapıtı ve yaşamı, kazanmak ya da kaybetmek için

teker teker riske girdiği kumarların birbiri ardı sıra sıralanması gibi görünür. Rönesans bilimi, Cardano için makrokozmos ile mikrokozmosun uyumlu bir birliği değildir artık; şeylerin sonsuz çeşitliliğinde, bireylerin ve olguların indirgenemez tekilliğinde ışık gibi kırılmalara uğrayan “rastlantı ve zorunluluk”un sürekli bir etkileşimidir. İnsan bilgisinin, dünyayı bir arada tutmayı değil, onu parça parça ayırıp irdelemeyi amaç edinen yeni yürüyüşü başlamıştır. Kitabını elinde tutarak şöyle der Hamlet:

This goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy, the air, look you, this brave o’erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours.

Bu güzel yapı, yeryüzü, kısır bir çıkıntı gibi geliyor bana, bu en mükemmel sayvan, hava, öyle ya, bu sapa-sağlam üzerimizde asılı duran gök kube, bu altın ateşle bezeli görkemli çatı, işte, kirli ve vebalı bir buharlar karışımından başka bir şey gibi görünmüyor gözüme.

Galileo'da Doğa Kitabı

Galileo'nun yapıtındaki en ünlü ve içinde yeni felsefenin özünü barındıran eğretilmesi, doğa kitabının matematik diliyle yazıldığına ilişkin olanıdır:

Felsefe, sürekli olarak gözlerimizin önünde açık duran bu çok büyük kitaba (ben evren diyorum ona) yazılmıştır, ama önce dili öğrenilmezse ve yazıldığı harfler tanınmazsa, anlaşılması olanaksızdır. Bu kitap, matematik diliyle yazılmış olup harfleri üçgenler, daireler ve öteki geometrik şekillerdir; bu araçlar olmadan, insanların onun sözünü anlaması olanaksızdır; bunlar olmadan, karanlık bir labirentte boşboş dönüp durmak gibidir her şey (*Saggiatore*, 6).

Dünya kitabı imgesinin Galileo'dan önce de, Ortaçağ filozoflarından Nicolas de Cue'ye, Montaigne'e uzanan uzun bir geçmişi olup Francis Bacon ve Tommaso Campanella gibi Galileo'nun çağdaşlarınca kullanılmıştı. Campanella'nın *Saggiatore*'den bir yıl önce çıkan şiirlerinde, şu sözlerle başlayan bir sone vardır:

*Il mondo è il libro dove il Senno Eterno
scrisse i proprii concetti...*

Ebedi Aklın kavramlarını yazdığı
kitaptır dünya...

Daha *Istoria e Dimostrazioni Intorno alle Macchie Solari*'de (1613; Güneş Lekelerinin Tarihi ve Kanıtları), başka bir deyişle *Saggiatore*'den on yıl önce, Galileo (dünya kitabını) doğrudan okumayı, dolaylı okumanın (Aristoteles'in kitapları) karşısına koyuyordu. Bu bölüm çok ilginçtir, çünkü Galileo orada, genel olarak resim için geçerli olan (ve Ludovico Cigoli gibi Floransalı sanatçılarla bağlarına tanıklık eden) eleştirel yargılarla, özellikle de kombinatuvar üzerine daha sonra okuyacağımız düşüncelerinin yanına koyabileceğimiz düşüncelerle Arcimboldo'nun resmini betimler:

Bu görüşe karşı olmayı sürdürenler, gezimci felsefenin en küçük ayrıntılarının ödün vermez savunucuları yalnızca. Anlayabildiğim kadarıyla, eğitilmiş kişiler bunlar ve eğitimlerinin ilk aşamalarından beri şöyle bir görüşle yetişmişler: Felsefe yapmak, öne sürülen herhangi bir sorunun çözümü için, hemen çeşitli kaynaklardan derlenip bir araya getirilmiş pek çok Aristoteles metnini inceden inceye irdelemekten ibarettir ve başka bir şey olamaz. Gözlerini o sayfalardan asla ayırmak istemezler, sanki bu büyük dünya kitabı Aristoteles dışında başkalarının okuması için yazılmamış ve onun gözleri bütün gelecek kuşaklar adına görülmesi gerekeni görüyormuş gibi. Böylesine katı yasalara boyun eğenler, kimi zaman oyun olsun diye kendilerine belirli sınırlamalar getiren gelgeç gönüllü ressamı anımsatıyor bana: Bir insan yüzünü ya da başka figürü kâh yalnızca tarım aletlerini, kâh yalnızca meyveleri ya da bu veya şu mevsimin çiçeklerini yan yana koyarak resmetmek gibi. Bu tuhaflıklar, oyun olsun diye önerildikleri sürece, güzel ve hoştur ve resminde yansıtmak istediği beden bölümü için bu ya da şu şeyi daha ustaca seçip uygulayabilmesine bakarak, şu ressamı göre bu ressamda daha büyük bir kavrayış olduğunu ortaya koyar. Ne var ki, birisi, belki de bütün çalışmalarını böyle bir resim anlayışı çerçevesinde yürüttüğü için, başka her tür resmetme tarzının kusurlu olduğu ve yerilmesi gerektiği

gibi toptan bir yargıya varmaya kalkarsa, elbette Cigoli ve öteki ünlü ressamın onunla alay edeceklerdir.

Galileo'nun kitap-dünya eğretilmesine en yeni katkısı, bu kitap-dünyanın kendine özgü alfabesine, "yazıldığı harfler"e yönelik dikkatidir. Öyleyse, denebilir ki, asıl eğretilmeli ilişki, dünya ile kitap arasında değil, daha çok, dünya ile alfabe arasında kurulur. *İki Büyük Dünya Sistemi Üzerine Söyleşi*'de (İkinci Gün), alfabadir dünya olan:

Benim Aristoteles ve Ovidius'tan çok daha küçük bir kitabım var; bütün bilimleri içeren bu kitapçığı biraz inceleyenler, onun hakkında kusursuz bir fikir edinebilirler. Alfabeden söz ediyorum; kuşku yok ki, bu ya da şu ünlü harfi bu ya da şu ünsüz harflerle yan yana getirip sıralayabilen kişi, bundan bütün kuşkulara en doğru yanıtları elde edecek, bütün bilimlerin ve bütün sanatların öğretilerini bundan çıkaracaktır, tıpkı ressamın paletinde ayrı ayrı yerlere koyduğu temel renklerden, biraz bu rengi, biraz bu ya da şu rengin yanına koyarak insanlar, ağaçlar, binalar, kuşlar, balıklar çizmesi, kısacası görürüz bütün nesneleri tuvaline yansıtması gibi. Ressam bunu yaparken, paletin üstünde gözler, tüyler, pullar, yapraklar ya da taşlar yoktur; tam tersine, renklerle her şeyi temsil edebilmek istediğimize göre, resmini yapacağımız şeylerden hiçbirinin ya da o şeylerden hiçbir parçanın doğrudan renkler arasında olmaması gerekir, çünkü diyelim ki palette tüyler olsaydı, yalnızca kuşları ya da onların tüylerini çizmemize hizmet ederdi.

Demek ki, alfabeden söz ettiğinde, Galileo dünyanın bütün çoğulluğunu yansıtabilecek bir kombinatuvar sisteminden söz eder. Burada da, Galileo'nun resimle karşılaştırmayı devreye soktuğunu görüyoruz: Alfabe harflerinin kombinatuvarı, tuval üzerindeki renklerin kombinatuvarının eşdeğeri. Daha önceki alıntıdaki Arcimboldo'nun resminin kombinatuvarından farklı bir düzeydeki bir kombinatuvar söz konusudur: Önceden

anlamla donatılmış nesnelerin oluşturduğu bir kombinatuvar (Arcimboldo'nun resmi, tüyler kolajı ya da asamblajı, Aristoteles alıntılarıyla oluşturulmuş *centone*) gerçekliğin bütünlüğünü temsil edemez; oraya ulaşmak için en küçük öğelerin oluşturduğu bir kombinatuvara başvurmak gerekir, yalın renkler ya da alfabenin harfleri gibi.

Söyleşi'nin insan ruhunun büyük buluşlarını öven bir başka bölümünde (Birinci Gün'ün sonunda), en yüksek yer alfabeye düşer. Burada bir kez daha kombinatuvardan, ayrıca iletişimin hızından –hızlılık konusu, Galileo'da son derece önemli bir başka konudur– söz edilir:

Ama bütün görkemli buluşların ötesinde, başka herhangi bir kimseye –zaman ve yer açısından ne kadar uzakta olursa olsun– en derin düşüncelerini iletmenin bir yolunu bulmayı; Hindistan'daki insanlarla, henüz doğmamış, belki bin, belki on bin yıl sonra doğacak olan insanlarla konuşmayı düşünen insanın aklı kadar seçkin bir akıl var olmuş mudur? Üstelik, ne büyük kolaylıkla: Yirmi küçük harfin bir kâğıt üstünde değişik dizilimleriyle! İnsanın olağanüstü bütün buluşlarının en görkemlisi bu olsa gerek.

Saggiatore'den başta alıntıladığım bölümü şimdi aktardığım bölümün ışığında yeniden okursak, Galileo için matematiğin ve özellikle geometrinin nasıl bir alfabe işlevine sahip olduğunu daha iyi anlarız. Bu nokta, Ocak 1641'de (ölümünden bir yıl önce) Fortunio Liceti'ye yazdığı bir mektupta çok açık olarak dile getirilmiştir:

Ama ben gerçekten felsefe kitabının hep gözlerimin önünde açık duran şey olduğu kanısındayım; ne var ki, alfabemizdeki harflerden farklı harflerle yazılı olduğu için, herkes okuyamıyor onu. Ve bu kitabın harfleri, bu tür bir okuma için son derece uygun olan üçgenler, kareler, daireler, küreler, koniler, piramitler ve öteki matematik şekilleridir.

Fark edilebileceği üzere, Galileo şekiller sıralamasında, Kepler'i okumuş olmasına karşın, elipsten söz etmez. Kombinatuvarında en yalın biçimlerden yola çıkmak zorunda olduğu için mi? Yoksa Ptolemaios modeline karşı savaşını, bir klasik oran ve kusursuzluk idesi –daire ile küre bu idenin başat imgeleridir– çerçevesinde yürüttüğü için mi?

Doğa kitabının alfabesi sorunu, biçimlerin “soyluluğu” sorunuyla bağlantılıdır, *İki Büyük Dünya Sistemi Üzerine Söyleşi*'nin Toskana Grandükü'ne ithafındaki şu bölümde görüldüğü gibi:

Daha yükseğe bakan kişi, başkalarından daha yüksek konumuyla ayırt edilir; felsefenin ana konusu olan büyük doğa kitabına dönmek de, gözünü yukarı dikmenin yoludur. Bu kitapta, okuduğumuz her şey, kadiri mutlak Yaradan'ın eseri olmasından ötürü son derece oranlı ise de, gene de eserin ve yöntemin daha net olarak görüldüğü yerler daha kusursuz ve daha değerlidir. Kanımca, algılanabilir doğa olguları arasında, evrenin yapısı ilk sıraya koyulabilir. Bu yapı, evreni içinde barındırdığı için büyüklük olarak öteki her şeyi aştığı gibi; her şeye yön ve içinde yer verdiği için, soyluluk açısından da onları aşıyor olmalıdır. Bu yüzden, zekâ açısından öteki insanların çok üstüne çıkmak birilerine nasip olduysa, bu kişiler Ptolemaios ile Kopernik'tir; çünkü onlar evrenin yapısını okumuş, gözlemlemiş ve onun üzerine düşünmüşlerdir.

Galileo'nun, eski düşünme tarzıyla alay etmek için çeşitli vesilelerle kendine sorduğu soru şudur: Düzenli geometrik biçimlerin, doğal empirik, düz olmayan, vb biçimlerden daha *soylu*, daha *kusursuz* görülmesi gerekmez mi? Sorun, özellikle Ay'ın düzensiz yüzeyiyle ilgili olarak tartışılır; Galileo'nun Gallanzone Gallanzoni'ye yazdığı, bütünüyle bu konuya ayrılmış bir mektubu vardır. Ama *Saggiatore*, 38'den bir bölümü altıntılama yeterli olacaktır:

Bana gelince, ben şekiller üzerine yazılanları ve tek tek her birinin soykütüğünü hiç okumadığım için, içlerinden hangileri daha çok ya da daha az soyludur, hangileri daha çok ya da daha az kusursuzdur bilemem; ama kanımca, bir biçimde hepsi eski ve soyludur ya da daha doğru bir deyişle, kendi başlarına ne soylu ve kusursuz, ne soysuz ve kusurludurlar; olsa olsa, duvar örmek için herhalde kare şekiller küre şekillerden daha kusursuz, buna karşılık arabaları yürütmek ya da sürmek için sanırım yuvarlak şekiller üçgen şekillerden daha kusursuzdur. Ama Sarsi'ye dönecek olursak, o benim göğün içbükey yüzeyinin pürüzlü olduğunu kanıtlamak için ona bol bol kanıtlar sunduğumu söylüyor, çünkü Ay'ın ve öteki gezegenlerin (bunlar da gök cisimleri olup göğün kendisinden oldukça daha soylu ve kusursuzdurlar) yükseltili, pürüzlü ve eşit olmayan bir yüzeyi olduğunu öne süren benmişim. Bu doğruysa, böyle bir düzensizliğin göğün şeklinde de bulunduğunu neden söylemeyelim? Burada Sarsi kendisi, "deniz kılçıklar ve pullarla dolu olsa gerek, çünkü denizde yaşayan balinalar, tonbalıkları ve öteki balıklar öyle" savını ona kanıtlamak isteyen birisine vereceği karşılığı, kendi sorusunun karşılığı kabul edebilir.

Geometrinin ateşli bir savunucusu olarak Galileo, geometrik biçimlerin üstünlüğü davasını savunmak durumundaydı, ama doğa gözlemcisi kimliğiyle soyut bir kusursuzluk fikrini reddeder ve "yükseltili, pürüzlü ve eşit olmayan" Ay imgesini, Aristoteles-Ptolemaios kozmolojisinin göklerinin saflığının karşısına koyar.

Bir küre (ya da bir piramit), doğal bir biçimden, sözgelimi bir atın ya da bir çekirgenin biçiminden niçin daha kusursuz olsun? Bu soru, *İki Büyük Dünya Sistemi Üzerine Söyleşi*'yi baştan sona kuşatır. İkinci Gün'den şu bölümde, sanatçının –burada heykелci– çalışmasıyla karşılaştırma yeniden karşımıza çıkar:

Bu yüzden, bir başka şekildeki cismi temsil etmede aynı güçlüğüne olup olmadığını bilmek isterim. Daha açık bir dille söylemem gerekirse: Bir mermer parçasını kusursuz bir küre şekline dönüştürmek istediğimizde, kusursuz bir piramide, kusursuz bir ata ya da kusursuz bir çekirgeye göre daha büyük bir zorlukla mı karşılaşırız?

Söyleşi'nin en güzel ve en önemli safyalarından biri, değişimler, dönüşümler, üremeler [*generazioni*] nesnesi olarak Yeryüzü'ne övgüdür. Galileo, sanki Medusa'nın taşlaştırdığı akik bir Yeryüzü'nü, kristal bir Yeryüzü'nü, bozulmaz bir Yeryüzü'nü korkuyla canlandırır zihnimizde:

Evreni oluşturan doğal cisimlere, etkiden uzak, değişmez, bozulmaz, vb oldukları için büyük bir soyluluk ve kusursuzluk atfedildiğini, buna karşılık bozulmanın, değişimin, üremenin, vb büyük bir kusur olarak değerlendirildiğini işittiğimde, büyük bir şaşkınlık duyuyorum, dahası aklım almıyor böyle bir tutumu. Ben, kendi adıma, Yeryüzü'nü onda aralıksız olarak meydana gelen pek çok ve birbirinden son derece farklı değişimler, dönüşümler, üremeler, vb nedeniyle son derece soylu ve hayranlık uyandırıcı buluyorum. Yeryüzü, hiçbir değişime uğramayan, uçsuz bucaksız bir çölden ya da dev bir akikten ibaret olsaydı ya da tufan zamanında üzerini kaplayan sular donup Yeryüzü gerçek hiçbir şeyin doğmadığı, bozulmadığı ya da değişmediği dev bir kristal küre olarak kalsaydı, onu âtil, evrene yararsız, kısacası gereksiz ve sanki doğanın dışında büyük bir cisim olarak değerlendirir ve canlılar ile ölümler arasındaki ayrımı ona da uygulardım; bu söylediklerim, Ay, Jüpiter ve öteki gök cisimleri için de geçerli. [...] Bozulmazlığı, değişmezliği, vb böylesine yüceltenler, sanırım uzun bir ömür sürme arzuları ve ölüm korkusu yüzünden bu şeyleri söylemek durumunda kalıyorlar ve bir noktayı göz ardı ediyorlar: İnsanlar ölümsüz ol-

saydı, dünyaya gelmeleri gerekmezdi. Bu kişiler, onları akikten ya da elmastan heykellere dönüştürüp olduklarından daha kusursuz hale getirecek olan bir Medusa başıyla karşılaşmayı hak ediyorlar.

Doğa kitabı alfabesi üzerine söylenenler ile bu küçük değişimler, dönüşümler, vb övgüsü arasında bağlantı kurulursa, gerçek karşıtlığın devinimsizlik ile devinim arasında kurulduğu görülür ve Galileo doğanın değişmezliği imgesine karşı tutum alıp Medusa umacısını zihnimizde canlandırır. (Bu imge ve bu sav, Galileo'nun daha ilk astronomi kitabında yer alıyordu: *Güneş Lekelerinin Tarihi ve Kanıtları*.) Doğa kitabının geometrik ya da matematiksel alfabesi, değişmez göklerle yeryüzü öğeleri arasındaki karşıtlığı ortadan kaldıracak olan alfabadır – en küçük birimlerine ayrılabilmesi ve devinim ile değişimin bütün biçimlerini yansıtabilmesi yetisi temelinde.

Ptolemaiosçu Simplicio ile yazarın sözcüsü Salviati arasındaki şu konuşma –konuşmada “soyluluk” konusu bir kez daha gündeme gelir–, bu işlemin felsefi kapsamını açıkça gözler önüne serer:

SIMPLICIO Bu felsefe yapma tarzı, bütün doğa felsefesini yıkmaya, göğü, Yeryüzü'nü ve bütün evreni düzensizliğe sürükleyip allak bullak etme eğilimi gösteriyor. Ama bence, Gezimci filozofların temel ilkeleri, onların yıkımıyla yeni bilimler kurulabilmesinden korkmayı gerektirmeyecek niteliktedir.

SALVIATI Gök ya da Yeryüzü için kaygılanmayın, onların ya da felsefenin yıkılmasından da korkmayın; çünkü, gök söz konusu olduğunda, değişmez ve etkilenebilir kabul ettiğiniz bir şey için korkmanız boşuna olur; Yeryüzü'ne gelince, biz onu gök cisimlerine benzer kılmaya ve bir biçimde göğe –[gezimci] filozoflarınızın sürüp çıkardıkları yere– yerleştirmeye çalışarak, onu soylu ve kusursuz hale getirmeye çalışıyoruz.

Ay Üstündeki Cyrano

Galileo'nun Engizisyon'la çatıştığı dönemde, onun Parisli bir yandaşı, güneş merkezli ilginç bir sistem modeli öneriyordu: Evren bir soğan gibi yapılmış olup, "onu saran yüz zarın korumasıyla, on milyon başka soğanın özlerini alacakları değerli tomurcuğu korur... Bu soğanın içindeki embriyon, bütün topluluğun yaşam özünü ısıtıp besleyen bu küçük dünyanın küçük Güneş'idir."

Bu milyonlarca soğanla, güneş sisteminden Giordano Bruno'nun sonsuz dünyalar sistemine geçeriz; gerçekten de, "evrenin maviliği içinde asılı duran, gördüğümüz ve görmediğimiz" bütün bu gök cisimleri, "temizlenip arınan güneşlerin köpüğünden başka bir şey değildir. Çünkü bu büyük ateş topları, onları besleyen madde tarafından beslenmeseler, nasıl varlıklarını sürdürebilirlerdi?" Şu var ki, bu köpükten doğma süreci, bugün bize sunulan açıklamalardan –ilk bulutsunun yoğunlaşmasıyla gezegenlerin oluşumu ve büzülüp genişleyen yıldız kümeleri– çok da farklı değildir:

Güneş, ateşini besleyen maddenin kalıntılarını her gün boşaltıp arınır. Ama onu oluşturan maddeyi bütünüyle tükettiğinde, başka besin kaynağı bulmak için her yana doğru genişleyecek ve bir zamanlar kurmuş olduğu bütün dünyalara, özellikle en yakınında olanlarına doğru yayılacaktır. O zaman, bu büyük ateş, bütün cisimleri yeniden eriterek, onları bir kez daha eskisi gibi

her yana gelişigüzel fırlatacaktır; yavaş yavaş arındığı için de, kendi alanından atmak suretiyle oluşturduğu o öteki gezegenlere Güneş olarak hizmet etmeye başlayacaktır.

Yeryüzü'nün devinimine gelince, "tıpkı elimizle vurarak bir küreyi döndürmemiz gibi, gelip Yeryüzü'ne çarparak dolaşımalarıyla onu döndüren güç" Güneş ışınlarıdır ya da Güneş'in ısıttığı Yeryüzü'nün kendi buharlarıdır ("bu buharlar, kutup bölgelerinin soğuğu onlara çarpınca, yeniden Yeryüzü'ne düşer ve ona ancak eğik çarpadıldıkları için onu böyle döndürür").

Bu düş gücü zengin kozmografyacı, Savinien de Cyrano ya da daha iyi bilinen adıyla Cyrano de Bergerac (1619-1655) olup burada alıntıladığımız yapıtı *L'Autre Monde: Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune*'dür (Öteki Dünya: Ay Devletlerinin ve İmparatorluklarının Gülünç Tarihi).

Bilimkurgunun öncüsü Cyrano'nun hayallerinin esin kaynağı, döneminin bilimsel bilgileri ve Rönesans büyü gelenekleridir; öyle olduğu için de, bizim ancak üç yüzyıl sonra birer öngörü olarak görebileceğimiz öngörülerde bulunur: Yerçekim gücünden kurtulan astronota özgü hareketler (o buna Güneş'in çekim gücüne kapılan küçük çiy şişeleri aracılığıyla ulaşır), çok aşamalı füzeler, "sesli kitaplar" (mekanizma kurulur, arzu edilen bölümün üzerine bir iğne koyulur, bir tür ağızdan çıkan sesler dinlenir).

Ama Cyrano'nun yazınsal imgelemi, gerçek bir kozmik duygudan doğar ve onu Lucretius atomculuğunun coşkulu görünümüne öykünmeye götürür; böylece, Cyrano canlı cansız her şeyin birliğine övgü düzer – Empedokles'in dört temel öğesi de, kâh daha seyrek, kâh daha yoğun atomlarla aslında bir tek şeyden ibarettir:

Gelişigüzel karıştırılmış, talihin hükmündeki bu malzemenin nasıl olup da bir insanı oluşturabildiğine şaşıyorsunuz; ama yüz milyon kez bu malzemenin, tam bir insan biçimine doğru yol alırken, durup kâh bir taş, kâh kurşun, kâh mercan, kâh bir çiçek, kâh bir

kuyruklu yıldız oluşturduğunu –insana biçim vermek için gerekli olan ya da gerekli olmayan bazı şekillerin ya çok fazla, ya çok az olması nedeniyle– bilmiyor musunuz?

Canlı biçimlerin çeşitliliğini belirleyen bu temel şekiller kombinatuarı, Epikürosçu bilimi DNA genetiğine bağlar.

Ay’a çıkma yöntemleri bile, Cyrano’ya özgü yaratıcılığın örneklerini içerir: İsrailoğullarının atalarından Enoş, göğe yükselmesi gereken bir kurbanın dumanıyla dolu iki kabı koltukaltlarına bağlar; peygamber İlya [İlyas] aynı yolculuğu demirden küçük bir teknele durup havaya mıklatışlı bir topu atarak yapmıştır; Cyrano’ya gelince, daha önceki girişimlerinde aldığı yaralara öküz iliği özlü bir merhem sürerek dünyanın uydusuna doğru yükseldiğini hisseder: Ay genellikle hayvanların iliğini emdiği için.

Bu arada, Ay’da bir Yeryüzü Cenneti bulunur (yeryüzü sözü uygun olmamakla birlikte), Cyrano tam Yaşam Ağacı’nın üstüne düşer ve ağacın ünlü elmalarından birine denk geldiği için yüzünün her yanı yapış yapış olur. Yılana gelince, ilk günden sonra Tanrı onu insanın bedenine koymuştur; bağırsaktır o: İnsana hükmeden ve onu kendi arzularına zorlayan, görünmez dişleriyle onu yiyip bitiren şu doymak bilmez hayvan, kendi üstüne dolanmış yılan.

Bunu Peygamber İlya açıklar Cyrano’ya; o da, konuyla ilgili müstehcen bir çeşitlemeden kendini alıkoyamaz: Yılan aynı zamanda erkeğin karnının altından uç veren şeydir ve zehirini fışkırtmak için kadına doğru yönelip onda dokuz ay süren bir şişkinliğe yol açar. Ama İlya, Cyrano’nun bu şakalarından hiç haz etmez ve ötekilerden daha büyük bir küstahlığı karşısında onu Âden’den kovar. Bu da gösteriyor ki, bütünüyle şakacı bu kitapta, ciddiye alınması gereken şakalarla şaka diye söylenmiş başka sözler vardır, her ne kadar bunları birbirinden ayırmak kolay olmasa da.

Yeryüzü Cenneti’nden kovulan Cyrano, Ay’daki şehirlere uğrar: Bu şehirlerden bazıları, her mevsimde hava değişikliği olanağı sunan tekerlekli evleriyle hareketli; bazıları da, topra-

ğa oyulmuş evleriyle sabittir. Sabit olanlarında evler, kış boyunca kötü hava koşullarından korunmak için yerin içine gömülebilmektedir. Cyrano'ya değişik çağlarda değişik kereler Yeryüzü'nde bulunmuş birisi rehberlik edecektir: Plutarkhos'un bir kitabında sözünü ettiği "Sokrates'in cini"dir bu. Bu bilge cin, Aylıların niçin et yememekle kalmayıp bostanlarına özel bir önem verdiklerini de –yalnızca eceliyle ölen lahanaları yerler, çünkü bir lahananın başını uçurmak onlar için cinayet anlamına gelir– açıklar. Aslına bakılırsa, Âdem'in günahından sonra, insanların Tanrı'nın gözünde lahanalardan daha değerli olduğunu gösteren hiçbir şey yoktur, insanların daha büyük bir duyarlılık ve güzellikle donatılmış olduklarını, daha Tanrı'nın suretinde yaratıldıklarını gösteren hiçbir şey olmadığı gibi. "Öyleyse, ruhumuz artık O'nun resmi olmadığına göre, ellerimiz, ayaklarımız, ağzımız, alnımız, kulaklarımızla ona lahananın yaprakları, çiçekleri, sapı, göbeği ve başıyla benzediğinden daha çok benzemiyoruz." Zekâya gelince, lahanaların ölümsüz bir ruhları olmadığını kabul etsek bile, belki evrensel bir anlıktan pay alıyorlardır ve onların gizli bilgilerinden bize hiçbir şey "sızmadıysa," belki de bunun tek nedeni, bizim onların gönderdikleri iletileri algılayabilecek düzeyde olmamamızdır.

Cyrano'da entelektüel nitelik ile şiirsel nitelik örtüşüp onu hem 17. yüzyıl Fransız edebiyatında, hem kendi başına olağanüstü bir yazar haline getirir. Entelektüel açıdan bir "özgürlükçü"dür, eski dünya kavrayışını yıkmakta olan kalabalığa karışmış bir polemikçidir; Gassendi'nin duyumculuğundan, Kopernik'in astronomisinden yanadır, ama özellikle 16. yüzyıl İtalyan kültürünün "doğal felsefesi"nden alır esinini: Cardano, Bruno, Campanella. (Descartes'a gelince, Ay'a yolculuktan sonraki *Güneş Devletlerine Yolculuk*'ta onunla karşılaşacaktır; bu yapıtında, Descartes'ı kucaklayarak karşılayan Campanella, filozofu göklerin en üst katına kabul eder.)

Yazınsal açıdan, Cyrano barok bir yazardır ("mektuplar"ı, üslup ile betimlenen nesnenin bütünleştğini söyleyebileceğimiz "Bir Servinin Betimlenmesi" gibi usta işi metinleri içerir); özellikle de, bir kuramı serimlemek ya da bir savı savunmaktan çok, yeni felsefenin ve yeni bilimin düşünce düzleminde hareke-

te geçirmekte olduğu şeyin imgelem ve dil düzleminde eşdeğeri olan bir buluşlar atıklarınıcasını hareket ettirmek isteyen gerçek bir yazardır. *Öteki Dünya*'da önemli olan fikirlerin tutarlılığı değil, en beğendiğı bütün entelektüel uyaranlardan yararlanırken sergilediğı keyif ve özgürlüktür. Başlangıç aşamasındaki *conte philosophique* ("felsefi öykü") türüdür bu. Felsefi öykü, kanıtlanacak bir savı olan öykü anlamına gelmez; fikirlerin bir belirip bir yok olduğı ve karşılıklı olarak birbirlerini alaya aldığı –ciddiye aldığı da, bu fikirlerle oynayabilecek kadar onlarla içli dışlı olan kişinin zevki için– öykü demektir.

Cyrano'nun Ay'a yolculuğunun, bazı açılardan Gulliver'in yolculuklarını öncelediğı söylenebilir: Ziyaretçi, Brobdignag'da olduğı gibi Ay'da da, onu küçük bir hayvan gibi göz önünde tutan kendisinden çok daha büyük insanların arasında buluverir kendisini. Benzeri şekilde, talihsizliklerin ve paradoksal bir bilgeliğı olan kişilerle karşılaşmaların birbirini izlemesi, Voltaire'in *Candide*'inin başından geçen terslikleri önceden haber verir. Ama Cyrano'nun edebiyattaki başarısı daha geç gelmiştir; sözünü ettiğimiz bu kitabı ölümünden sonra yayımlanmış ve dinî kaygılar içindeki arkadaşlarının sansürüyle tahrif edilmiş ve ancak 20. yüzyılda eksiksiz olarak okurla buluşabilmiştir. Bu arada, Romantik Dönem Cyrano'yu yeniden keşfetmişti: Önce Charles Nodier, sonra özellikle Théophile Gautier, yaygın bir Cyrano anekdotları geleneğini temel alarak, kılıç ustası ve muzip şair imgesini işlemiş, daha sonra son derece becerikli Rostand onu başarılı koşuk dramın kahramanına dönüştürmüştü.

Ama aslında Savinien Cyrano ne soyluydu, ne övünge birisi; Parisli ve burjuvaydı. (Bergerac sanını, avukat babasının bir çiftliğinin adından esinlenerek kendisi eklemişti adına.) Ünlü burnu gerçek olabilir, çünkü dikkat çekici burunlara bir övgüyle karşılaşıyoruz bu kitapta: Övgü, barok edebiyatta yaygın bir tür kapsamına girmekle birlikte, bunun küçük, basık ya da yassı burunlu birisi tarafından yazılmış olması pek olası değildir. (Aylılar, saati öğrenmek için uzun burnun oluşturduğu doğal bir güneş saatinden yararlanırlar: Burnun gölgesi, kadran işlevi gören dişler üzerine düşer.)

Ama Aylıların övündükleri tek şey burunları değildir; soylu konumda olanları, çıplak dolaşırlar ve bu yetmiyormuş gibi kemerlerinde erkeklik organı biçiminde bronz bir "takı" taşırlar:

"Bana epey sıra dışı geldi bu âdet," dedim genç rehberime, "çünkü bizim dünyamızda soyluluk göstergesi, kılıç taşımaktır."

Ama o, gayet sakın karşılık verdi: "Küçük adamım, dünyanın ileri gelenleri, celladın simgesi olan, yalnızca bizi yok etmek için yapılmış, kısacası canlı her şeyin yeminli düşmanı bir aleti teşhir etmeye; buna karşılık, o olmasa yokluk durumu içinde olacağımız bir organı, her canlının Prometheus'unu, doğanın zaaflarının yorulmak bilmez onarıcısını gizlemeye nasıl da düşkün! Doğurganlık simgelerinin utanç nesnesi olduğu, yıkım simgelerinin başköşeye oturtulduğu talihsiz belde! Bir de, o organa 'edep yerleri' adını veriyorsunuz, sanki yaşam vermekten daha şanlı ya da yaşam almaktan daha alçakça bir şey varmış gibi!"

Bu alıntı da gösteriyor ki, Rostand'ın kavgacı, kılıç ustası kahramanı, aslında bir "savaşma, seviş" yanlısıymış, doğum kontrol yöntemlerinin egemen olduğu çağımızın çağdışı saymaktan kendini alamayacağı bir doğurganlık söylemine kendini kaptırmış olsa da.

Robinson Crusoe: *Ticari Erdemlerin Güncesi*

Kendisi dışında herkesin öldüğü bir deniz kazasında dalgalar tarafından kıyıya atılıp tam yirmi sekiz yıl Amerika kıyılarında, büyük Orinoko Irmağı'nın ağzı yakınlarındaki ıssız bir adada tek başına yaşayan Yorklu denizci Robinson Crusoe'nun yaşamı ve şaşırtıcı, tuhaf serüvenleri; en sonunda aynı derecede tuhaf bir yolla korsanlarca nasıl kurtarıldığının anlatımıyla birlikte; kendisi tarafından yazılmıştır.

1719'da, Londra'nın popüler yayıncılarından W. Taylor at the Ship'in (gemi "logo"lu W. Taylor) bastığı *Robinson Crusoe*'nun ilk basımının baş sayfasında bunlar yazılı. Sayfada yazarın adı yer almıyordu; çünkü okurların kitabın deniz kazasına uğramış Crusoe'nun yazdığı gerçek bir anı kitabı olduğuna inanması gerekiyordu.

Deniz ve korsan öykülerinin başarı kazandığı bir dönemdi ve ıssız adadaki kazazede konusu, gerçekten olmuş bir olaydan ötürü daha önce halkın ilgisini çekmişti: On yıl önce, kaptan Woodes Rogers, Juan Fernandez Adası'nda, orada dört yıl tek başına yaşamış birisini, Alexander Selkirk adlı İskoçlu bir denizciyi bulduğunda. Böylece, gözden düşmüş ve para sıkıntısı içindeki bir yergicinin aklına, bu tür bir öyküyü bilinmeyen bir denizcinin anıları şeklinde anlatma fikri gelmişti.

Birden romancı oluveren bu kişi, altmışına merdiven da-

yamış bir adam, Daniel Defoe (1660-1731) olup teşhir cezasına çarptırıldığı için dönemin siyasi haberlerinden iyi biliniyordu ve imzalı, daha sık olarak da imzasız çıkmış her türden sayısız yazının yazarıydı. (En kapsamlı Defoe kaynakçalarında yaklaşık dört yüz başlık yer alır; bunlar arasında dinsel ve siyasal polemik risaleleri, yergi şiirleri, gizli bilim kitapları, tarih, coğrafya ve ekonomi incelemeleri ve romanlar bulunur.)

Demek ki, modern romanın bu atası, aydın edebiyatının (o dönemde bu edebiyatın İngiltere'deki en önde gelen temsilcisi klasikçi Pope'dur) toprağından çok uzakta; alt kesimden kadınların, esnafın, hancıların, garsonların, denizcilerin, askerlerin oluşturduğu bir okur kitlesine seslenen ticari kitap üretiminin küflü toprağından doğar. Bu tür edebiyat, söz konusu kitlenin beğenisine seslenme amacını gütmekle birlikte, ahlaki bir ileti içermeye kaygısı da (belki de bütünüyle ikiyüzlü olmayan bir kaygı) taşıyordu ve Defoe bu beklentiye hiç de kayıtsız değildi. Ne var ki, *Robinson Crusoe*'yu sağlam ahlaki çatısı olan bir kitap kılan şey, yer yer romanın sayfalarını süsleyen iyilik vaazları değil (sonuçta bunlar genel nitelikli ve aceleye getirilmiş bölümlerdir), bir yaşam töresi ve fikrinin, insanın elindeki şeylerle ve olanaklarla belirli bir ilişkisinin imgeler yoluyla dile getirilmesindeki doğrudan ve doğal yöntemidir.

Bir "iş" olarak tasarlanmış bu kitabın böylesine "pratik" kökeninin, ticari ve sınai erdemlerin gerçek İncil'i, bireyci girişimin destanı olarak değerlendirilecek olan romanın saygınlığını yok ettiği de söylenemez. Romandaki o serüven, pratik ruh ve ahlakçı pişmanlık –Atlas Okyanusu'nun her iki yakasında Anglosakson kapitalizminin temel nitelikleri haline gelecek olan özellikler– karışımı da, Defoe'nun yaşamıyla, onun çelişkili vaiz-serüvenci kimliğiyle karşıtlık oluşturmaz: Defoe önce ticaretle uğraşmış, pantolon ve tuğla üreticilerinin güvenilir satış görevlisi olarak çalışmış, iflaslara adı karışmıştır. Oranje Prensi Willem'i destekleyen Whig partisinin taraftarı ve danışmanı olmuştur. "Ayrılıkçılar"ı savunan risaleler yazmış, hapse atılmış ve ılımlı bir Tory olan Bakan Robert Harley tarafından hapisten kurtarıldıktan sonra onun sözcüsü ve gizli ajanı haline gelmiştir. *The Review* gazetesinin kurucusu ve tek yazarı olmuş, bun-

dan ötürü “modern gazeteciliğin yaratıcısı” olarak tanımlanmıştır. Harley’in düşüşünden sonra Whigler’e, daha sonra yeniden, onu romancıya dönüştüren krize kadar Toryler’e yanaşmıştır.

Sağlam bir yaratıcı yazar damarı, Defoe’nun daha önceki yazılarında da sık sık kendini gösteriyordu, özellikle fantastik ayrıntılarla bezediği güncel ya da tarihsel olaylara ilişkin bazı anlatılarında ve ünlü kişilerin düzmece tanıklıklara dayalı biyografilerinde.

Defoe, bu deneyimlerle donanmış olarak başladı romanına. Roman, özyaşamöyküsel niteliğinden ötürü, yalnızca deniz kazasına uğramış kahramanın serüvenlerini ve ıssız adayı anlatmaz, Crusoe’nun yaşamını doğumundan başlayarak yaşlılığına kadar takip eder. Gerçi bu seçiminde de ahlaki bir ilkenin peşinden gider, ama doğruyu söylemek gerekirse ciddiye alınamayacak kadar sınırlı ve temel bir pedagojik ilkedir bu: Babaya itaat; orta sınıf konumunun, alçakgönüllü burjuva yaşamının, her tür olağandışı talih yanılmasına üstünlüğü. Bu öğretilere aykırı davrandığı içindir ki, Robinson’un başına gelmeyen kalmayacaktır.

17. yüzyılın abartılı üslubundan da, 18. yüzyılda İngiliz anlatısına hükmedecek olan dokunaklı üsluptan da eşit derecede uzak olan Defoe’nun dili (ve burada, tüccar denizcinin bir yevmiye defterindeki gibi durumunun “iyi” ve “kötü” yönlerini de kayda geçirebilen ve öldürülen yamyamların aritmetik hesabını tutabilen birinci kişi anlatısının, pratik bir yöntem olmaktan önce, yazınsal bir yöntem olduğu açığa çıkar), son derece sade ve tutumludur: Stendhal’in “medeni yasaya özgü” üslubu gibi, “iş raporlarına özgü” şeklinde tanımlayabileceğimiz bir dil. Bir iş raporundaki ya da bir mal ve alet kataloğundaki gibi, Defoe’nun düzyazısı hem her tür süsten arınmış, hem son derece ayrıntılı bir nitelik taşır. Ayrıntıların üst üste yığılması, okuru öykünün gerçekliğine inandırma amacını güder, ama aynı zamanda kazazedenin durumunda her nesnenin, her eylemin, her jestin önemli olduğu duygusunu büyük bir başarıyla dile getirir (tıpkı *Moll Flanders* ve *Albay Jack*’te, mülkiyete özgü kaygı ve sevincin çalıntı nesnelerin tek tek sıralanmasıyla dile getirileceği gibi).

Robinson'un kol gücüyle yaptığı işler son derece ayrıntılı verilir: Kayaya evi nasıl oyduğu, çevresini kazıklı çitle çevirdiği, kendine daha sonra denize kadar taşıyamadığı bir kayık yaptığı, çömlekler ve tuğlalara biçim vermeyi ve pişirmeyi öğrendiği. Robinson'un teknik uğraşlarını aktarmadaki çabası ve bundan aldığı zevk sayesinde, Defoe insanın maddeyle sabırlı çabasının, bedensel uğraşın alçakgönüllülüğü, zorluğu ve yüceliğinin, nesnelerin elimizde doğduğunu görmenin verdiği sevincin şairi olarak ulaşmıştır bize. Rousseau'dan Hemingway'e kadar, bize insanın değerinin kanıtları olarak büyük ya da küçük bir şeyi yaparken kendini sınamayı, başarmayı, başarısızlığa uğramayı gösteren bütün yazarlar, Defoe'da ilk ustalarını görebilirler.

Robinson Crusoe kuşkusuz satır satır yeniden okuyacağımız, hep yeni keşiflerde bulunacağımız bir kitaptır. En önemli anlarda, her tür kendine acıma ya da coşku fazlalığından birkaç satırda sıyrılıp pratik sorunlara geçmesi (sözgelimi, bütün yolcular arasında bir tek kendisinin kurtulduğunu fark ettiğinde –“gerçekten de, bir daha onlardan hiçbir ize rastlamadım, üç şapka, bir bere ve birbirinin eşi olmayan iki ayakkabı dışında”– Tanrı'ya hızlıca şükredip çevresini kolaçan etmeye ve durumunu incelemeye geçtiğinde olduğu gibi), daha önceki bazı sayfalarının –bir hastalık onu yeniden din düşüncesine yönelttikten sonra yazılmış sayfalar– ahlakçı tonuyla çelişiyor gibi görünebilir.

Ama Defoe'nun *Robinson Crusoe* ve daha sonraki romanlarındaki tutumu, ayin saatinde kiliseye gidip kendini paralayan, sonra da mesaisini aksatmamak için dışarı çıkan normlara saygılı iş adamının tutumuna çok benzer. İkiyüzlülük mü? Böyle bir suçlamayı hak etmeyecek kadar açık ve yaşam dolu bir tutumdur bu; Defoe, ani ton değişikliklerinde bile üslubunun şaşmaz belirtisi olan bir sağlamlık ve içtenliği korur.

Yarı batmış gemide altın ve gümüş paraları bulduğunda, paranın değersizliği üzerine “yüksek sesle” küçük bir monologdan mahrum bırakmaz bizi; ama monolog parantezini kapar kapamaz şunu belirtir: “Her durumda, bir kez daha düşününce, parayı aldım gemiden.”

Arada bir de, mizah damarı dönemin siyasal-dinsel çatışmalarının savaş alanlarına kadar ulaşır: Şeytan kavramını kav-

rayamayan vahşı ile bunu ona nasıl açıklayacağını bilemeyen denizcinin tartışmalarına tanıklık ettiğimizde olduğu gibi. Ya da "topu topu üç ayrı dinden üç uyruk"u olan kral Robinson'un durumunda olduğu gibi: "Cuma'm Protestandı, babası putperest ve yamyam, İspanyol ise Katolik. Her durumda, egemenliğim altındaki bütün topraklara vicdan özgürlüğü tanıdım." Ama bunun gibi hafif ironik bir vurgu olmadan da, kitabın en paradoksal ve anlamlı durumlarından biriyle karşı karşıya kalırız: Robinson, yıllarca ıssız ada dışındaki dünyayla yeniden temasa geçmenin özlemini çektikten sonra, ne zaman adanın çevresinde bir insanın belirdiğini görse, yaşamına yönelik tehdidin misliyle arttığını hisseder ve yakındaki bir adada bir grup İspanyol kazazedenin olduğunu öğrendiğinde, onu Engizisyon'un ellerine teslim edeceklerinden korktuğu için aralarına katılmaktan çekinir.

Demek ki, "büyük Orinoko Irmağı'nın ağzı yakınlarındaki" ıssız adanın kıyılarına da dönemin fikirlerinin, tutkularının ve kültürünün dalgaları ulaşmaktadır. Elbette, Defoe her ne kadar serüven hikâyesi anlatma amacı çerçevesinde yamyamlık betimlemelerinin dehşeti üzerinde odaklansa da, Montaigne'in yamyamlar üzerine düşünceleri ona yabancı değildi (Shakespeare'de, bir başka gizemli adanın, *Fırtına*'daki adanın öyküsünde iz bırakmış düşüncelerdi bunlar); bu düşünceler olmasa, belki de Robinson şu sonuca varamazdı: "Bu kişiler katil değil, farklı bir uygarlıktan insanlardı, Hristiyan dünyasındaki savaş geleneklerinden daha kötü olmayan kendi yasalarına uyuyorlardı."

Candide ya da Hızlılık

Kıpır kıpır bir devinimin can verdiği telkâri kişiler uzar, çarpıcı hafiflikteki bir saraband dansı içinde bükülürler. Paul Klee, 1911'de, Voltaire'in *Candide*'ini böyle resimliyordu, bu kitabın –bir döneme ve bir kültüre yoğun göndermeler ağının ötesinde– yüzyılımız okuruna aktarmayı sürdürdüğü enerjik neşeye, görsel –ve neredeyse müziksel diyeceğim– bir biçim vererek.

Bu gün, *Candide*'de bizi büyülünen yön, ne "felsefi öykü"dür, ne yergidir, ne dünyaya ilişkin bir ahlak ve bir bakış açısının ete kemiğe bürünmesi: Ritimdir. Hız ve hafiflikle, sayfa üzerinde talihsizlikler, işkenceler, kıyımlar birbirini izler, bir bölümden ötekine sıçrar, okurun duygu-heyecan dünyası üzerinde neşelendirici ve temel (*primordiale*) bir dirimsellik etkisi dışında bir etkiye yol açmadan dallanıp budaklanır ve çoğalır. Cunégonde'un, anesiyle babasının, erkek kardeşinin işgalcilerce nasıl paramparça edildiğini, kendisinin ırzına geçildiğini, karnının deşildiğini, iyileştiğini, çamaşırcılıkla geçinmeye başladığını, Hollanda ve Portekiz'de alınıp satıldığını, farklı dinlerden iki koruyucusuna –bir gün birine, bir gün ötekine– hizmet ettiğini ve bu yolla kurbanları Pangloss ile Candide olan idam sahnesine tanıklık ettiğini ve Candide'e kavuştuğunu anlatması için 8. Bölümün üç sayfası yeterli olurken; 9. Bölüm'de, Candide'in ayaklarının arasında iki ceset buluvermesi ve Cunégonde'un: "Nasıl oldu da, senin gibi uysal doğmuş birisi, iki dakika içinde bir Yahudi'yle bir rahibi öldürebildi?" diye tepki göstermesi için iki sayfadan daha azı yeterli olur. Ve yaşlı hizmetçinin, niçin kaba etinin tek

tarafının olduğunu açıklaması gerektiğinde, bir papanın kızı olarak, on üç yaşında, üç ay içinde yoksulluk ve köleliği yaşadığı, neredeyse her gün ırzına geçildiği, annesinin dört parçaya bölündüğünü gördüğü, açlık ve savaşa katlandığı, Cezayir şehrinde vebaya yakalanarak ölümden döndüğü günlerden başlayarak yaşamını anlatmaya koyulması, sonra da sözü Azov kuşatmasına ve aklıktan gözü dönmüş Yeniçerilerin kadınların kaba etlerinde alışılmadık bir besin kaynağı bulmalarına getirmesi gerektiği için; eh, bu kez söz biraz uzar ve tam iki bölüm, yani altı buçuk sayfa gerekli olur.

Mizahçı Voltaire'in büyük buluşu, komik sinemanın en sağlam etkilerinden biri haline gelecek olan buluştur: Felaketlerin büyük bir hızla art arda sıralanması. Ve saçmalık duygusunu uç noktalara taşıyan beklenmedik ritim hızlanmaları da yok değildir – zaten hızlı bir tempoyla “ayrıntılı olarak” anlatılan talih-sizlikler dizisi, paldır küldür bir özetle yinelandığında olur bu. Voltaire'in yıldırım hızındaki kareleri üzerine yansıttığı, büyük bir dünya sineması, bir tür “seksen sayfada devr-i âlem” olup, Candide’i anayurdu Vestfalya’dan Hollanda’ya, Portekiz’e, Güney Amerika’ya, Fransa’ya, İngiltere’ye, Venedik’e, Türkiye’ye götürür ve Cebelitarık ile Boğaziçi arasındaki korsanların ve köle tüccarlarının kolayca tuzağına düşen erkek, özellikle de kadın öteki başkişilerin ek devr-i âlemleriyle dallanıp budaklanır. Her şeyden önce, o dönemin dünyasını yansıtan büyük bir filmidir: Prusyalılar ile Fransızlar (“Bulgarlar” ile “Avarlar”) arasındaki Yedi Yıl Savaşı’nda yakılıp yıkılan köyler, 1755’teki Lizbon depremi, Engizisyon’un diri diri yakarak idam ettiği insanlar, İspanyol ve Portekiz egemenliğini kabul etmeyen Paraguay Cizvitleri, İnkaların mitsel zenginlikleri ile... Ve Hollanda’daki Protestanlık üzerine, frenginin yayılması üzerine, Akdeniz ve Atlas Okyanusu’ndaki korsanlık üzerine, Fas’taki iç savaşlar üzerine, Guyana’da zenci kölelerin sömürülmesi üzerine birkaç daha hızlı kareyle – Paris’in edebiyat ve sosyete haberlerine ve Venedik karnavalında bir araya gelen dönemin tahtından edilmiş birçok kralıyla söyleşilere de belli bir pay bırakarak.

Tek bilge ve mutlu ülke –Eldorado– dışta tutulursa, hiçbir yerde hiç kimsenin kurtulamadığı altüst olmuş bir dünyadır bu.

Mutluluk ile zenginlik arasındaki bağlantıyı konu dışı kabul etmek gerekir, çünkü İnkalar sokaklarındaki altın tozunun ve elmas çakıllarının Eski Dünya insanları için son derece değerli olduğunu bilmezler; gene de, ne rastlantıdır ki, *Candide* bilge ve mutlu toplumu tam da değerli maden yatakları arasında bulur. Orada en sonunda Pangloss haklı olabilecek, olası dünyaların en iyisi gerçekliğe dönüşebilecektir. Ne var ki, Eldorado And Dağları'nın en erişilmez dorukları arasında gizlidir, belki de haritanın yırtık bir parçasında: Bir yok-yerdir, bir ütopya.

Gerçi bu zengin hayal beldesinde ütopyalara özgü bir belirsizlik ve inandırıcılıktan uzaklık vardır, ama bezdirici dertleriyle dünyanın kalanı (bu dertler hızlı bir tempoyla anlatılmış olsa da), hiç de yapmacık bir temsil değildir. Hollanda'nın sömürgesi Guyana'daki zenci, birkaç satırda çektiği eziyetleri anlattıktan sonra: "Avrupa'da şeker yemenizin bedeli işte bu!" der; Venedik'teki kibar fahişe de şunları söyler: "Ah, bayım, ayırım gözetmeden yaşlı bir tüccarı, bir avukatı, bir keşişi, bir gondolcuyu, bir rahibi okşamak zorunda olmanın; her tür hakaret ve aşağılamaya maruz kalmanın; iğrenç bir adam çekip çıkarsın diye sık sık bir etek ödünç almak durumunda kalmanın; birinden kazandığımız parayı bir başkasına kaptırmanın; adli yetkililerce haraca kesilmenin ve bir hastane ya da bir mezbele dışında bir gelecek beklentisinden yoksun korkunç bir yaşlılığın ne anlama geldiğini bir bilebilmeniz..."

Elbette, *Candide*'in kişileri kauçuktan yapılmış gibidirler: Pangloss frengiden ötürü bir deri bir kemik kalır, asılarak idam edilir, kürek cezasına çarptırılır, gene de hep sağ ve dipdiri karşımızda buluveririz onu. Ama Voltaire'in acıların bedelini es geçtiğini söylemek yanlış olur; başka hangi romancı başlangıçta "yüzünden sağlık akan, diri, tombul, iştahlı" kadın kahramanını "kaderin sillesini yemiş, gözleri çapaklı, tahta göğüslü, kırışık yanaklı, kolları kırmızı ve çatlaklarla dolu" bir Cunégonde'a dönüşmüş olarak karşımıza çıkarma cesaretini gösterebilir?

Bu noktada, bütünüyle dışsal, bütünüyle "yüzeysel" olmasını amaçladığımız *Candide* okumamızın, bizi Voltaire'in "felsefe"sinin, dünya görüşünün merkezine götürdüğünü fark ediyoruz. Bu felsefeyi yalnızca Pangloss'un yazgısal iyimserlik

polemiğiyle özdeşleştirmemek gerekir; dikkat edecek olursak, Candide'e en uzun süre eşlik eden yol gösterici, talihsiz Leibnizci öğretmen değil, dünyada sadece şeytanın utkularını görme eğilimindeki "Manici" Martin'dir; ve Martin, Pangloss karşıtı görüşü savunuyorsa, elbette onun kazanan taraf olduğu söylenemez. İyimser Pangloss ile kötümser Martin'in yaptığı gibi, kötülüğe ilişkin metafizik bir açıklama aramak boşunadır, der Voltaire, çünkü bu kötülük öznel, tanımlanamaz ve ölçülemezdir. Voltaire'in inancı, erekçilik karşıtıdır; başka bir deyişle, onun Tanrı'sının bir amacı varsa, gizine erişilmesi olanaksız bir amaç olacaktır bu; bir evren tasarımı yoktur, ya da varsa, bunu bilmek insana değil, Tanrı'ya düşer. Voltaire'in "rasyonalizm"i, etik ve istenççi bir tutum olup tıpkı Pascal'inki gibi insanı kat kat aşan bir teolojik arka plan üzerinde yükselir.

Bu felaketler atıklarının ucundaki hafif bir gülümsemeyle seyredabiliyorsak, bunun nedeni, insan yaşamının kısa ve sınırlı olmasıdır, her zaman bizden daha talihsiz olduğunu söyleyebilecek birisi çıkar; kazara yakıncak hiçbir derdi olmayan, yaşamın verebileceği bütün iyi şeylere sahip olan birisi de, sonunda her şeye burun kıvıran, mutluluk ve hayranlık gerekçelerinden başka bir şey bulmaması gereken yerde kusurlar bulan Venedikli senatör Sinyor Pococurante gibi birisi olup çıkacaktır. Kitabın asıl olumsuz kişisi odur, bıkkın Pococurante'dir; sonuçta, Pangloss ile Martin, boş sorulara anlamsız karşılıklar verseler de, yaşamın özünü oluşturan eziyetler ve riskler içinde bir şeyler yapmaya çabalarlar.

Kitapta Anabaptist Jacques, yaşlı İnka ve yazarı çok andıran Parisli bilge gibi marjinal sözcülerle yüzeye çıkan alçak sesli bilgelik damarı, sonunda dervişin ağzından ünlü "bahçemizi ekip biçmeliyiz" öğüdüyle dile getirilir. Elbette, bu oldukça indirgeyici bir öğüt olup öncelikle metafizik karşıtı entelektüel anlamıyla anlaşılması gerekir: Doğrudan pratik uygulamalarla çözebileceklerin dışında sorunları dert etmemelisin. Ve toplumsal anlamıyla: Her tür değerın özü olarak emeğin ilk olumlanması. Bu gün "bahçemizi ekip biçmeliyiz" öğüdü, bencil ve burjuva yananamlarla yüklü, sorunlarımız ve dertlerimize göre son derece uygunsuz bir söz gibi geliyor kulağımıza. Son sayfa-

da –emeğin yalnızca lanetlenme olarak belirttiği ve bahçelerin hep yakıp yıkıldığı bu kitabın neredeyse dışında– dile getirilmiş olması bir rastlantı değil: O da, İnkaların krallığından daha az ütöpik olmayan bir ütopya; *Candide*’de “akıl”ın sesi tümnden ütöpiktir. Ama *Candide*’in en çok akılda kalan –atasözüne dönüşecek kadar– sözü olması da bir rastlantı değil. Bu sözün imlediği köklü epistemolojik ve etik değişimi unutmamalıyız (Bastille’in ele geçirilmesinden tam otuz yıl önce, 1759’dayız): Artık insanın aşkın bir iyilik ve kötülükle ilişkili olarak değil, yapabildiği az ya da çok her neyse onunla yargılanması. Ve gerek sözcüğün kapitalist, dar anlamıyla “üretime yönelik” emek ahlakı, gerek pratik, sorumlu, somut çaba (hiçbir genel sorun o olmadan çözülemez) ahlakı oradan kaynaklanır. Kısacası, günümüz insanı asıl seçimlerini, oradan yola çıkarak yapar.

Denis Diderot, Kaderci Jacques

Diderot'nun çağdaş edebiyatın ataları arasındaki konumu her geçen gün yükseliyor, özellikle anti-romanı, üst-romanı, hiper-romanı *Kaderci Jacques ve Efendisi* sayesinde: İçerdiği zenginliği ve yenilik yükünü keşfetmeyi asla bitiremeyeceğimiz bir kitap.

Şunu belirterek girelim söze: Diderot, o dönemde de her romancının ana amacı olan şeyi –anlatılan öyküye o öyküyü yaşıyormuş gibi kendini bırakması için, okura bir kitap okumakta olduğunu unutturmak– tersine çevirerek, öyküsünü anlatmakta olan yazar ile ona kulak vermekten başka beklentisi olmayan okur arasındaki tartışmayı ön plana çıkarır. Öyküdeki gelişmeleri belirlemede okurun merakları, beklentileri, düş kırıklıkları, itirazları ile yazarın niyetleri, polemikleri, başına buyruk tutumları, iki kahraman arasındaki diyalogun çerçevesini oluşturur (onların diyalogu da, başka diyalogların çerçevesini)...

Okurun kitapla ilişkisini edilgen kabulden sürekli tartışmaya, hatta eleştirel ruhu uyanık tutan sürprizlere dayalı bir yapıya dönüştürmek: Brecht'in tiyatroda yapmak istediğini iki yüzyıl önce yapan Diderot'nun yöntemi budur. Şu farkla: Brecht bunu kesin öğretici amaçlar çerçevesinde yapacaktır, Diderot ise yalnızca her tür verili çözümü kırmak istiyor gibidir.

Diderot'nun okurla biraz kedinin fareyle oynadığı gibi oynadığını belirtmeliyiz: Öykünün her düğüm noktasında okurun önüne değişik olasılıklar yelpazesini açarak (neredeyse okuru en hoşuna giden devamı seçmekte özgür bırakacakmış gibi),

sonra romana en az uygun görünen olasılık dışında bütün olasılıkları eleyip onu düş kırıklığına uğratarak. Burada Diderot, Queneau'nun gözde "potansiyel edebiyat" fikrini önceler, ama biraz da bu fikri çürütür. Gerçekten de, Queneau öykünün devamını seçmesi için okura Diderot'nun seslenmelerini yineliyor gibi görüldüğü bir "keyfinizce öykü" modeli geliştirecektir; ama aslında Diderot, öykünün olsa olsa tek bir devamı olabileceğini kanıtlamak istiyordu. (Bu da, göreceğimiz üzere, belirli bir felsefi seçime karşılık geliyordu.)

Hiçbir kurala ve sınıflandırmaya tabi kılamayacağımız bir yapıt olan *Kaderci Jacques*, edebiyat kuramcılarının türettiği birçok tanımın sınınanabileceği bir tür mihenktaşdır. Roman "ertelenmiş öykü" yapısını temel alır: Jacques, aşklarının öyküsünü anlatmaya başlar ve ara vermeler, konu dışına çıkmalar, devreye sokulan öteki öyküler derken, sözünü ancak kitabın sonunda bitirir. Bir öykü içinde bir başka öykünün, o başka öykünün içinde de bir başka öykünün anlatılması yöntemi, Bahtin'in "çoksesli" ya da "Menippeus tarzı" ya da "Rabelaisci" olarak tanımlayacağı anlatıya yönelik beğeniden kaynaklanmaz yalnızca; Diderot için, asla çizgisel olmayan, üslup açısından türdeş olmayan, ama bağlantı noktaları kesintili olsa da hep bir mantığı açığa vuran canlı dünyanın tek gerçek imgesidir bu.

Bütün bunlarda Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinin etkisi göz ardı edilemez: *Tristram Shandy*, o yılların, yazınsal biçim ve dünyadaki şeylere yönelik tutum üzerinde bomba etkisi yaratan yeniliğidir; 18. yüzyıl Fransız beğenisinin karşı kutbunda yer alan, özgür ve konu dışına çıkmalarla ilerleyen bir anlatının örneğidir. İngiliz edebiyatına duyulan hayranlık, kıta edebiyatları için yaşamsal bir itki olmuştur her zaman; Diderot, anlatımsal "gerçeklik" için çıktığı haclı seferinde onu sancağı yapmıştır. Eleştirmenler, Sterne'ün romanından *Kaderci Jacques*'a geçen tümceler ve sahneleri belirlemişlerdir; Diderot'nun kendisi de, intihal suçlamalarının onu ne kadar az ilgilendirdiğini göstermek üzere, son sahnelerden birinin başına o sahneyi *Tristram Shandy*'den kopya ettiğini yazar. Aslında, birebir ya da açımalarla alınmış birkaç sayfa pek bir şey ifade etmez; çeşitli serüvenler anlatan, dinleyen ve yaşayan atlı iki kişinin başıboş dolaşmasının pika-

resk öyküsü olan *Kaderci Jacques*, genel çizgileriyle, bir grup aile üyesi ve hemşerinin ev içi yaşantıları üzerine, özellikle bir doğumun grotesk ayrıntıları ve bir çocuğun yaşadığı ilk talihsizlikler üzerine kurulu *Tristram Shandy*'den son derece farklıdır. İki yapıt arasındaki akrabalığı daha derin bir düzeyde aramak gerekir: Her iki yapıtın da gerçek konusu, nedenlerin zincirleme dizilişidir, en küçük bir olayı bile belirleyen ve modern insan açısından yazgının rolünü üstlenen koşulların oluşturduğu ayrılmaz bütündür.

Diderot'nun poetikasında, özgünlükten çok, kitapların birbirini yanıtlaması, birbiriyle savaşması, birbirini tamamlaması daha önemliydi: Yazarın her girişimi, kültürel bağlamın bütünü içinde anlam kazanır. Sterne'ün yalnızca Diderot'ya değil, edebiyat dünyasına büyük armağanı –daha sonra romantik ironi damarıyla bütünleşecek olan bir armağan,– umursamaz tutumdur, ruh hallerinin özgürce kâğıda dökülmesidir, yazıya özgü cambazlıklardır.

Şunu da hatırlatalım: Diderot kadar Sterne'ün de dile getirdiği büyük bir model, Cervantes'in başyapıtıydı; ama iki yazarın ondan aldıkları miraslar farklıdır: Birisi, karikatürü andıran birkaç çizgiyle eksiksiz olarak çizilmiş kişiler yaratmadaki İngiliz ustalığıyla birleştirir onu; öteki, *roman comique* geleneği içindeki pikaresk han ve yol serüvenleri dağarcığından yararlanır.

Uşak, yaver Jacques –başlıkta da olduğu gibi– önce gelir, efendiyi, şövalyeyi (onun adını bile bilmeyiz, sanki yalnızca Jacques'a bağlı olarak, onun efendisi olarak varmış gibi; kişi olarak da daha siliktir) önceler. İkisinin arasındaki ilişkinin, efendi-üşak ilişkisi olduğu kesindir, ama aynı zamanda iki içten dostun ilişkisidir. Hiyerarşik ilişkiler henüz tartışmaya açılmamış (Fransız Devrimi'ne en az on yıl vardır), ama içeriği boşaltılmıştır. (Bütün bu yönler için, *Kaderci Jacques ve Efendisi*'nin Einaudi Yayınevi'nin "Centopagine" ["Yüz Sayfa"] dizisinden çıkan İtalyanca çevirisine Michele Rago'nun yazdığı mükemmel giriş yazısına başvurulabilir; bu yazı, kitabın gerek tarihsel bağlamının, gerek poetika ve felsefesinin eksiksiz ve kesin bir serimlemesi niteliğini taşır.) Önemli bütün kararları Jacques alır; efendisi buyurgan bir tutum takındığında da, ona itaat etmemeyi seçebilir,

ama belli bir noktaya kadar, daha fazla değil. Diderot, toplumsal rolleri ortadan kaldırmayan, ama o roller altında ezilmeyi de kabul etmeyen bireysel niteliklerin karşılıklı etkileri üzerine kurulu bir insan ilişkileri dñyası betimler: Ütopyacı ya da toplumsal mekanizmaları eleştiren bir dñya değil; bir geçiş durumunda net olarak görñlmüş bir dñya.

(Aynı řey, cinsiyetler arasındaki ilişkiler için de söylenebilir: Diderot, ideolojik olarak değil, doğal zihniyeti gereği "feminist"tir. Diderot için kadın, erkekle aynı ahlaki ve entelektüel düzeydedir, duygusal ve duyumsal mutluluk hakkı ačíısından da iki cinsiyet eşittir. Ve bu açıdan, neşeyle ve bıkmamacasına kadın düşmanı olan *Tristram Shandy*'le arasında aşılmaz bir farklılık vardır.)

Jacques'ın sözcñlüęünü ettiği "kadercilik"e (olan her şey alını yazısıdır) gelince, teslimiyeti ya da edilgenliği haklı çıkarmak bir yana, Jacques'ı hep girişimde bulunmaya ve asla pes etmemeye götürür; daha çok özgür iradeden ve bireysel iradeden yana görñnen efendisiyse her an pes etmeye, kendini olayların akışına bırakmaya hazırdır. Aralarındaki konuşmalar, felsefi diyaloglar olarak biraz ilkeldir, ama kitabın değişik yerlerindeki değiniler, Spinoza ve Leibniz'deki zorunluluk fikrine gönderme yapar. *Candide ya da İyimserlik Üstüne*'de Leibniz'i hedef alan Voltaire'e karşı, Diderot *Kaderci Jacques*'da Leibniz'den, ondan da çok, geometrik olarak kanıtlanabilir tek, kaçınılmaz bir dñyanın nesnel rasyonelliğini savunmuş olan Spinoza'dan yana tutum alıyor gibidir. Leibniz için bu dñya, olası bir çok dñyadan biri idiyse; Diderot için olası tek dñya budur, ister iyi olsun, ister kötü (daha doğrusu, iyilik ile kötñlük hep iç içe geçmiş olarak bir arada bulunur) ve insanın davranışı, ister iyi olsun, ister kötü (daha doğrusu, o da her zaman bu iki niteliği birlikte barındırır), içinde bulunduğu koşullar bñtñnüne tepki verebildiği için değerlidir. (Bu tepki, kurnazlığı, aldatmayı, dâhice kurguyu da içerir; *Kaderci Jacques* içindeki "roman içindeki romanlar" –yaşamlarında hesaplı bir teatral kurguyu sahneleyen Madame de La Pommeraye ile peder Hudson'ın entrikaları– bunu gösterir. Doğada ve doğal insanda iyilik ve içtenliği yücelten Rousseau'dan çok uzaktayız.)

Diderot, bireysel özgürlük için yön verici bir enerjinin, tam da en katı şekilde belirlenimci dünya kavrayışlarından çekilip çıkarılabileceğini sezmişti, sanki irade ile özgür irade ancak zorunluluğun sert kayası içinde kendilerine birer geçit açarlarsa etkili olabilirlermiş gibi. Tanrı iradesini insan iradesinin çok üzerine koyan dinlerde geçerli olmuştu bu, Diderot'nun yaşadığı yüzyılı izleyen ve eğilim olarak belirlenimci yeni kuramların biyolojide, ekonomi ve toplumda, ruh dünyasında kendini kabul ettirdiğine tanıklık edecek olan iki yüzyıl boyunca geçerli olacağı gibi. Bugün, bu kuramların, tam da zorunluluk bilincini yerleştirirken gerçek özgürlükle yolu açtığını; istenççilik ve eylemciliğinse, bizi yalnızca felaketlere sürüklediğini söyleyebiliriz.

Her durumda, *Kaderci Jacques*'ın bunu ya da şunu "öğrettiği" ya da "kanıtladığı" söylenemez hiçbir biçimde. Diderot kahramanlarının daldan dala atlayışları ve çark edişleriyle örtüşebilecek kuramsal bir duruş noktası yoktur. At, iki kez başına buyruk davranıp Jacques'ı darağacının kurulduğu bir tepeye, üçüncü bir kez ise eski sahibinin, celladın evine götürüyorsa, bu elbette alametlere inanca karşı Aydınlanmacı bir kıssadan hissedir; ama aynı zamanda kıraç tepelerde ipe çekilmiş hayaleti andıran kişilerle romantizmin karanlık yönünün bir ön belirtisidir (henüz Potocki'ye özgü etkilerden uzak olsak da). Ve kitabın sonu birkaç tümceye sığdırılmış bir olaylar dizisiyle –efendinin bir düelloda bir adamı öldürmesi, Jacques'ın Mandrin'le birlikte bir haydut dönüşmesi ve sonra efendisine kavuşup şatosunu yağmadan kurtarması– hızla son buluyorsa, 18. yüzyıla özgü özlü anlatım ile romantizme özgü beklenmedik ve yazgısal olanın *pathos*'unun çatıştığını görürüz –Kleist'ta olacağı gibi–.

Yaşamın olayları, tekillikleri ve çeşitlilikleri içinde, normlara ve sınıflandırmalara indirgenemez, her biri belli bir mantığa karşılık gelse de. Diderot, birbirinden uzak yaşayamayan, ama arada bir düello yapma gereksinmesini duyan iki ayrılmaz subayın öyküsünü, tutkulu bir ilişkinin içerdiği sevgi-nefreti gizlemeyen nesnel bir özlülükle anlatır.

Kaderci Jacques, *Candide* karşıtı ise, *conte philosophique* ("felsefi öykü") karşıtı olmak istediği için öyledir. Diderot, gerçekliğin bir biçim içine, savlı bir masal içine sığdırılamayacağından emindir;

yazınsal yaratısının ulaşmak istediği özdeşlik, tükenmez yaşamla özdeşliktir, soyut sözlerle dile getirilebilen bir kuramla özdeşlik değil.

Diderot'nun özgür yazısı, "felsefe"ye olduğu kadar "edebiyat"a da karşıdır; ama bugün gerçek edebiyat yazısı olarak gördüğümüz yazı, onunkidir. *Kaderci Jacques ile Efendisi*'nin yakınlarda Milan Kundera gibi zeki bir yazarca modern bir oyun şeklinde "yeniden yazılması" bir rastlantı değildir. Kundera'nın romanı *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin, duygu romanını, varoluşsal romanı, felsefeyi ve ironiyi harmanlayan sanatıyla, onun çağdaş yazarların en Diderotcu olanı olduğunu açığa vurması da.

Giammaria Ortes

Her şeyi hesaplamak isteyen bir adam vardı: Hazları, acıları, erdemleri, erdemsizlikleri, hakikatleri, hataları... Bu adam, insana özgü duyumsamanın ve eylemin her yönü için bir cebir formülü ve rakamsal bir nicelik sistemi kurabileceğinden emindi. Varoluşun düzensizliğine ve düşüncenin belirsizliğine “geometrik kesinlik” silahıyla karşı koyuyordu – yani, tümüyle net karşıtlıklardan ve çürütülemez mantıksal sonuçlardan oluşmuş zihinsel bir üslupla. Haz arzusu ve güç korkusu ona göre insan dünyasına ilişkin bilgiye nüfuz etmek için yola çıkılabilecek yegâne kesinliklerdi; ancak bu yolla adalet ve özveri gibi değerlerin de belirli bir temeli olduğu sonucuna varabiliyordu.

Dünya, bir amansız güçler mekanizmasıydı; “zenginlik görüşleri değiştirebildiğine ve satın alabildiğine göre, görüşler zenginliktir”; “insan, tendon, kas ve öteki zarlar yoluyla birbirine bağlanmış bir kemikler bütünüdür.” Bu savsözlerin yazarının 18. yüzyılda yaşamış olması doğaldır. La Mettrie’nin makine insanından Sade’da Doğa’ya özgü acımasız hazların utkusuna, bu yüzyılın ruhu, insana ve dünyaya ilişkin her tür kaderci bakışı çürütmekte ara ölçüler tanımaz. Venedik’te yaşamış olması da doğaldır: Venedik, ağır çöküşü içinde, her zamankinden çok, büyük güçlerin ezici oyununa kapılmış hissediyordu kendini, ticari faaliyetlerindeki kâr-zarar hesabının saplantısı içindeydi ve her zamankinden çok hazcılığa, kumar salonlarına, tiyatrolarına, şenliklerine gömülmüştü. Her şeyi hesaplamak isteyen bir adama daha çok esini hangi yer verebilirdi? Bu kişi, iskambil

oyunu "firavun"u kazanmasını sağlayacak sistemi düşünmekle, keza bir melodramdaki tutkuların uygun dozunu bulmakla, hatta devletin özel ekonomiye müdahalesi üzerine ve ulusların zenginliği ve yoksulluğu üzerine söz söylemekle yükümlü hissediyordu kendisini.

Ama sözünü ettiğimiz kişi, ne öğretide Helvétius gibi, ne uygulamada Casanova gibi özgürlükçü değildi; *Il Caffè* dergisine yazan Milanolu çağdaşları gibi Aydınlanma'nın ilerlemesi için savaşılan bir reformcu da değildi (Pietro Verri'nin *Haz ve Acının Doğası Üzerine Konuşma'sı* 1773'te yayımlanmıştı, Venedikli yazarımız 1757'de *İnsan Yaşamının Zevk ve Acılarına İlişkin Hesap*'ı yayımladıktan sonra). Giammaria Ortes: Adı buydu; Avrupa'da dolaşan ve kendi Venedik'inin de temellerini sarsan deprem belirtilerine mantığının hırçın zırhıyla karşı koyan sıksa ve aksi bir rahipti. Hobbes gibi kötümser, Mandeville gibi paradoksal olan bu adam, tartışma kabul etmez bir akıl yürütücü, kuru ve kekre üsluplu bir yazardır. Onu okuduğumuzda, büyük A'yla yazılmış Akıl'ın en serinkanlı savunucuları arasında yer aldığından en küçük bir kuşku duymayız ve biyografisini yazanlarla bütün yapıtını bilenlerden edindiğimiz öteki verileri –din konusunda ödün vermezliği ve radikal tutuculuğu– kabul etmekte biraz zorlanırız. (Bu konuda, 1961'de, Ortes'in en önemli ahlaki yapıtlarından biri olan *Amerikalı Bir Filozofun Düşünceleri*'ni yeniden gün yüzüne çıkarıp Universale Einaudi dizisinden yayımlayan Gianfranco Torcellan'ın söylediklerine bakılabilir.) Bu bize basmakalıp görüşlere ve klişelere güvenmeme konusunda bir ders olmalıdır: Sözelimi, coşkulu bir dindarlıkla mesafeli ve inançsız bir akılcılığın birbiriyle çatıştığı bir 18. yüzyıl imgesi böyle bir klişedir; gerçek her zaman daha çokyönlüdür ve aynı öğeler değişik kombinezonlar içinde birleştirilmiş ve bir araya getirilmiş olarak karşımıza çıkar. İnsan doğasına ilişkin en mekanik ve matematiksel görüşün ardında yeryüzündeki şeylere ilişkin Katolik kötümserlik –kesin ve billursu biçimlerin topraktan geldiği ve toprağa gideceği görüşü– var olabilir pekâlâ.

Venedik o zamanlar her zamankinden çok ayırıksı kişiler için ideal bir sahne, Goldoni karakterlerinden oluşmuş bir kaleym-

doskoptu. Bu insansevmez ve aritmetik saplantılı rahibi (dönemin bir çiziminde bakımlı bir peruk takmış, sivri çeneli ve biraz sinirli bir gülümsemesi olan birisi olarak tasvir ediliyor), şöyle canlandırabiliriz zihnimizde: Kendisi için son derece basit olan şeyi anlamak istemeyen insanların arasında bulunmaya alışmış, gene de sözünü söylemekten ve başkalarının yanlışlarına acımdan vazgeçmeyen kişi edasıyla sahneye giriyor, sonunda başını "olacak iş değil" anlamında iki yana sallayarak meydanın ucuna doğru uzaklaştığını görüyoruz.

Ortes'in bir tiyatro çağında ve tam bir tiyatro şehrinde yaşamış olması bir rastlantı değil. Yazılarının sonundaki "kim bilebilir rol yapmadığımı?" sözü, matematiksel kanıtlarının hicvedici paradokslar, bunların yazarı olarak gördüğümüz ödün vermez mantıkçının da, olsa olsa ardında bir başka bilimin, bir başka hakikatin gizlendiği gülünç bir maske olduğu kuşkusunu yaratıyor zihnimizde. Anlaşılabilir bir temkinliliğin dikte ettiği, kilise yetkililerinin yaptırımlarını engellemeyi amaçlayan bir formül müydü bu yalnızca?ortes'in herkesten çok Galileo'ya hayranlık duyması boşuna değildi: Galileo, *İki Biiyik Dünya Sistemi Üzerine Söyleşi*'nin merkezine bir kişiyi, kendi görüşlerinin sözcüsü Salviati'yi yerleştirmişti; Salviati, bilinemezci (agnostik) olmasına karşın, yalnızca Kopernikçi rolünü oynadığını ve tartışmaya yalnızca maskeli bir baloya katılıyormuşçasına katıldığını dile getiriyordu... Bu tür bir yöntemin az çok etkili bir önlem olduğu (Galileo için öyle olmadı, ama bildiğimiz kadarıylaortes'in durumunda işe yaramış) kanıtlanabilir, ama her durumda yazarın edebiyat oyunundan aldığı zevkin kanıtıdır. "Kim bilebilir rol yapmadığımı?": Soruda tiyatroya özgü ışık-gölge oyunu, söylemin –bunun ve belki her insan söyleminin– merkezine yerleşir; söylediğimiz şeyin hakikat olarak mı, düzmece olarak mı görülmesi gerektiğine kim karar verir? Yazar değil; çünküortes "kim bilebilir?" sözüyle okur kitlesinin kararına başvurur. Ama karar veren, okur kitlesi de değildir, çünkü soru belki de varolmayan, varsayımsal bir "kim'e" yöneltilmiştir. Belki de her filozof, kendi rolünü oynayan, ilkinin müdahale edemediği bir oyuncu barındırır içinde; belki de her felsefe, her öğretisi, nerede başlayıp nerede bittiği pek bilinmeyen teatral bir öğe içerir.

(Yaklaşık yarım yüzyıl sonra, Fourier aynı derecede çelişkili, gene de bütünüyle 18. yüzyıla özgü bir kimlikle çıkacaktır dünyanın karşısına: O da matematik saplantılı, o da *philosophes* topluluğuna düşman olmakla birlikte radikal bir akılcı, o da öğreti açısından hazcı [hedonist], duyumcu ve mutçu [eudaimonist], o da tiyatro tutkunu olup o da sürekli olarak: "Kim bilebilir rol yapmadığımı?" sorusunu sormaya zorlar bizi.)

"Her insan, doğası gereği, duyulardan zevk alma eğilimi gösterir." Ortes'in *İnsan Görüşlerinin Değerine İlişkin Hesap*'ı bu sözlerle başlar ve şöyle sürer: "Bu nedenle, dışımızdaki bütün nesneler, aynı zamanda her kişinin arzusunun özgül nesnesi haline gelir." İnsan, arzusunun bu nesnelerini ele geçirmek için güç kullanma eğilimi gösterir ve başkalarının gücüyle çatışma içine girer; karşılıklı olarak birbirini etkisiz kılacak olan güçleri hesaplama zorunluluğu buradan kaynaklanır. Ortes için doğa, Rousseau için olduğu gibi bir anne imgesi olmayıp ondan doğan toplum sözleşmesi, bir fiziğe giriş kitabındaki güçler paralelkenarı gibidir. İnsanlar haz arayışı içinde karşılıklı olarak birbirlerini yok etmiyorlarsa, bunu görüşe borçluyuz (görüş, bugün geniş anlamıyla kültür adını verdiğimiz şeyin her yönünün temelini oluşturur). Görüş, "herkesin ortak gücünün az çok herkesin yararına kullanılmasını sağlayan neden"dir. Tanrı'nın armağanı olan ve bu niteliğiyle başkalarının iyiliği için kendimizi feda etmemizi sağlayan erdem değildir söz konusu olan; burada yeryüzündeyiz ve yalnızca görüş geçerlidir, çünkü görüşün amacı "kişinin öz çıkarı"dır. Ortes, Roma tarihinin yüce kahramanlık ve yurt sevgisi örneklerinin nasıl öz çıkar hesabı çerçevesinde açıklanabileceğini gösterir; Ortes'in sunduğu kanıtlar, B. F. Skinner'in davranışçılığının ya da E. O. Wilson'ın sosyobiolojisinin destekleyebileceği türdendir.

"Görüşler," düşüncenin aldığı biçimlerdir; bu biçimler temelinde, belli insan kategorilerinin, her biri kendi tarzınca, belli zenginlikler ya da ayrıcalıklar içerdiğini kabul ederiz. Ortes, öncelikle bunlardan dördünü anar: Soyluluk, ticaret, savaş, edebiyat. Bu görüşlerden her birinin "değer" formülünü tanımlamaya çalışır ve "değer"den kastı tam tamına getirir.

Kısacası, "görüş," bize daha yakın zamanlarda "ideoloji,"

özellikle “sınıf ideolojisi” adını verdiğimiz şeye karşılık gelir; ama Ortes, herhangi bir tarihsel maddeciden çok daha keskin biçimde, hemen bu görüşlerin üstyapısal özgüllüklerini dile getirir ve her şeyi ekonomi diline, hatta getiri ve maliyet rakamlarına çevirir.

Ortes’in vardığı sonuç –daha kalabalık bir toplumda, her tür toplumun dışında ya da çok küçük bir toplumda yaşayabileceğimize oranla daha çok zevk yaşandığı ve daha az korku duyulduğu (kısacası, daha özgür olunduğu)– bir sosyoloji incelemesinde geliştirilebilecek, bugünkü deneyimimiz temelinde onaylanabilecek, açıklanabilecek, düzeltilebilecek bir aksiyomdur. Benzeri şekilde, yazının son tümcesinden (burada, daha çok görüşe “açık” kişi ile “daha az sayıda görüşe açık” kişi karşı karşıya getirilir: Biri “her zaman daha çekingen, daha uygar ve daha yapmacık”; öteki ise, “daha içten, daha özgür ve daha yabani”dır), göreceli sosyallik ve sosyalliklerine göre değerlendirilmiş bütün bir konformizm-isyankârlık tipolojisi ve sınıflandırması çıkarılabilir.

Sistemler ve mekanizmalar kurucusu Ortes’in tarihe yönelik özel bir eğilimi olamazdı; hatta tarihin ne olduğundan pek anlamadığı söylenebilir. Toplumun nasıl yalnızca görüş üzerinde ayakta durduğunu gösterdikten sonra, tarihsel gerçekliği yalnızca görgü tanıklığı olarak –bunun hemen altında da, olgulara tanık olanların kendi ağızlarından duyduğumuz şeyler olarak– değerlendirir. Ama *Tarihin Gerçekliğine İlişkin Hesap*’ın sonuç gözlemlerinde, Ortes çok küçük ve yinelenemez ayrıntıya dayalı bir genel bilgi arzusunu açığa vurur. İnsana özgü olanı hep bir soyut öğeler cebri içinde eritme eğilimi gösteren yazar burada bütün tekil deneyimlerin erişilemez toplamına dayanmayan her tür genel bilgi iddiasını mahkûm eder.

Elbette, Ortes’in yöntemi, kavramsal sentezler konusundaki yeteneğinin desteklediği genellemelere zorluyordu onu. İtalyanca, Fransızca, İngilizce ve Almancaya ilişkin, dört ulusun tiyatrosundan yola çıkarak belirlediği özelliklerde bunu görebiliriz: Fransızcanın temel özelliği, değişime dayalı olmasıdır; İngilizceninki “takıntı” [*fissazione*], İtalyancaninki “ilk izlenim,” Almancaninki ise “son izlenim”e dayalı olması. Sanırım, “ilk izlenim”

doğrudanlık, "son izlenim" ise düşünme anlamına gelmektedir; çözülmesi daha zor olan terim "takıntı"dır, ama İngiliz tiyatro-suyla ilgili olarak Ortes'in aklında hiç kuşkusuz Shakespeare'in olduğunu düşünürsek, sanırım, tutkuları ve eylemleri en uç so-nuçlarına vardırmayı ve aynı zamanda karakter çiziminde ve bunun sonuçlarında belli bir ölçüsüzlüğü kastetmektedir. Bura-dan yola çıkarak Ortes, çıkış noktaları "düş gücü" olduğu için İtalyanlar ile İngilizler arasında; "akıl"a daha fazla önem ver-dikleri için de, Almanlar ile Fransızlar arasında bir yakınlık ol-duğunu öne sürer.

Bu görüşler, Giammaria Ortes'in en canlı ve en zengin met-ni *Müzikal Tiyatro Üzerine Görüşler*'in başında yer alır; burada Ortes yönteminin "geometrik kesinliği," melodrama özgü du-rumlardaki simetrilere ve tersyüz oluşlara uygulanır. Burada Ortes'in temel hazcılığı, başka birçoklarından daha belirli bir yararı amaçlar: Venedik uygarlığının toplumsal yaşamın mer-kezine koymayı bildiği "eğlence." Ve burada, yazarın düşünce-lerinin temelini matematiksel akıldan çok, empirik deneyimin oluşturduğu görülür. "Her eğlence, duyu organının alımladığı değişik bir hareketten oluşur. Zevk, bu hareket çeşitliliğinden doğar, can sıkıntısının zevkin sürüp gitmesinden doğduğu gibi. Bu yüzden, üç saati aşan bir zevk vermeyi hedefleyen kişi, sıkıntı vereceğinden emin olabilir."

Belki de, müziğin ve seyirlik gösterinin verdiği haz, kumar-bazın heyecanları ve ümitleri, aldatıcı olmayan yegâne zevkler-dir. Kalanında, bütün kesinliklerin ardında belli bir hüznü gö-relilik kendini gösterir. *İnsan Yaşamının Zevk ve Acılarına İlişkin Hesap*, şu sözlerle sona erer:

Benim bu öğretilerimin insan soyuna yönelik bir küçümseme içerdiği düşünülmüyorsa, ben de o soyda-nım ve bundan hiç yüksünmüyorum. Ve bu yaşamın bütün zevk ve acılarının birer yanılsamadan ibaret ol-duğu sonucuna varırken, şunu da ekleyebilirim: İnsan aklının bütün ürettikleri, delilikten başka bir şey değıl-dir. Bütün derken, kendi hesaplarımı da bunun dışında tutuyor değılim.

Stendhal'de En İnce Ayrıntıların Bilgisi

Henri Beyle'in felsefesi olarak adlandıramayacağımız bir şeyleri geliştirmesi, Milano döneminde olur (o âna dek az çok parlak bir sosyete kişisi, belirli bir gayesi olmayan bir "amatör," kesin bir başarı kazanamamış çeşitli türden yazıların yazarıdır). Geliştirdiği şeyi, felsefesi olarak adlandıramayız, çünkü felsefenin gittiği yönün tersi yönde gitme amacını taşır; romancılık poetikası olarak da adlandıramayız, çünkü kendisi onu romanlarla polemik içinde tanımlar (belki de, kısa bir süre sonra romancı olacağını bilmeyerek); kısacası, olsa olsa onun bilme yöntemi olarak adlandırabileceğimiz bir şeydir bu.

Yinelenemez tekilliği içinde bireysel yaşanmışlık üzerine kurulu bu Stendhal yöntemi, genelleme, evrensellik, soyutlama, geometrik tasarım eğilimi gösteren felsefeyle karşıtlık içindedir; ama somut ve tekanlamlı enerjiler, kesintisiz çizgiler, belirli bir hedefi gösteren vektörel oklar dünyası olarak görülen roman dünyasıyla da karşıtlık içindedir, çünkü yerel ve anlık küçük olaylar biçiminde kendini gösteren bir gerçekliğin bilgisi olmak ister. Stendhal'e özgü, bilmeyi temel alan bu dikkati, nesnesinden bağımsız olarak tanımlamaya çalışıyorum; aslında, Beyle'in bilmek istediği, psikolojik bir nesnedir, tutkuların doğasıdır, hatta başlı başına tutkunun –aşkın– doğası. Henüz anonim yazar kimliğiyle Milano'da yazdığı inceleme *De l'Amour* (Aşk Üzerine) olup en uzun ve talihsiz Milano aşkı deneyiminin –Matilde Rembowski'ye olan aşkının– bir ürünüdür. Ama biz *Aşk Üzerine*'den günümüzde bilim felsefesinde "paradigma" adı

verilen şeyi çıkarmaya ve bunun yalnızca aşk psikolojisi için değil, Stendhal'ın dünya görüşünün bütün yönleri için geçerli olup olmadığını görmeye çalışabiliriz pekâlâ.

Aşk Üzerine'nin önsözlerinden birinde şunu okuruz:

L'amour est comme ce qu'on appelle au ciel la voie lactée, un amas brillant formé par des milliers de petites étoiles, dont chacune est souvent une nébuleuse. Les livres ont noté quatre ou cinq cents des petits sentiments successifs et si difficiles à reconnaître qui composent cette passion, et les plus grossiers, et encore en se trompant et prenant l'accessoire pour le principal.

Aşk, gökyüzünde Samanyolu adını verdiğimiz şey gibidir: Her biri çoğunlukla bir bulutsu olan küçük yıldızların oluşturduğu parlak yığın. Kitaplar, bu tutkuyu oluşturan küçük ardışık duyguların dört ya da beş yüzünü kayda geçirmişlerdir ve hep en kaba olanlarını, çoğu zaman yanılıp ikincil olanı aslolanın yerine koyarak.

(Aşk Üzerine, "İlk Önsöz Denemesi,"
Cluny Yayınları, 1938, s. 26)

Metin, aralarında Yeni Héloïse ve Manon Lescaut'nun da bulunduğu 18. yüzyıl romanlarıyla polemige girerek ilerler; tıpkı bir önceki sayfada aşkı karmaşık da olsa geometrik bir şekil olarak betimleyen filozofların iddiasını çürüttüğü gibi.

Öyleyse, diyebiliriz ki, Stendhal'ın bilgisini kurmak istediği gerçeklik, nokta nokta, kesintili, değişken bir gerçekliktir: Türdeş olmayan, birbirinden ayrı, kendi içlerinde daha küçük olgulara bölünebilecek olgulardan oluşmuş bir toz bulutu.

Şu söylenebilir: İncelemenin başında yazar, aynı yıllarda Charles Fourier'yi tutkuların son derece ayrıntılı, özetleyici çizelgelerini hazırlamaya götüren –insanda yarattıkları olası, uyumlu tatmin duygusunu temel alarak– sınıflandırma ve sıralama ruhuyla konusuna yaklaşır. Ama Stendhal'ın ruhu, sistematik bir düzene son derece karşıdır ve en düzenli kitabı ol-

masını amaçladığı bu yapıtında da, ondan sürekli olarak kaçır. Stendhal'in şaşmaz düzeni, bir başka türdendir; onun söylemi, temel bir fikir çevresinde kurulur: Kristalleşme adını verdiği şeydir bu ve oradan, aşk dizini altında yer alan anlamlar alanını –bonheur (“mutluluk”) ve beauté (“güzellik”) kavramlarının komşu anlam alanlarını da– keşfederek dallanıp budaklanır.

Mutluluk da, aşk gibi, ne kadar somut bir tanım içine hapsedilmeye çalışılırsa, o kadar birbirinden ayrı bir anlar galaksisi halinde dağılıveren bir kavramdır. Çünkü (2. Bölüm'de daha önce söylendiği gibi), *“l'âme se rassasie de tout ce qui est uniforme, même du bonheur parfait”* (“ruh, tekbiçimli her şeyden usanır, kusursuz mutluluktan da”); 2. notta şu açıklama getirilir:

Ce qui veut dire que la même nuance d'existence ne donne qu'un instant de bonheur parfait; mais la manière d'être d'un homme passionné change dix fois par jour.

Yaşamın kendine özgü bir kesiti, tek bir kusursuz mutluluk ânına denk gelir; oysa, âşık kişinin varolma tarzı günde on kez değişir.

(Aşk Üzerine, İkinci Bölüm, s. 44)

Gene de, bu küçücük mutluluk, kesin ölçü birimlerine göre ölçülebilen, rakama dökülebilen bir kendiliktir. Gerçekten de, 17. Bölüm'de şunları okuruz:

Albéric rencontre dans une loge une femme plus belle que sa maîtresse: je supplie qu'on me permette une évaluation mathématique, c'est-à-dire dont les traits promettent trois unités de bonheur au lieu de deux (je suppose que la beauté parfaite donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre). Est-il étonnant qu'il leur préfère les traits de sa maîtresse, qui lui promettent cent unités de bonheur?

Albéric, bir locada sevgilisinden daha güzel bir kadına rastlıyor. İzninizle, matematiksel bir değerlendirmede bulunacağım: Yüz çizgileri iki yerine üç birim

mutluluk vaat eden bir kadın olduğunu söyleyebiliriz. (Kusursuz güzelliğin, dört rakamıyla gösterilebilecek nicelikte bir mutluluk verdiğini varsayalım.) Albéric'in ona yüz birim mutluluk vaat eden sevgilisinin yüz çizgilerini yeğlemesinde şaşacak bir şey var mı?

(Aşk Üzerine, 17. Bölüm, s. 71)

Stendhal'in matematiğinin hemen son derece karmaşık hale geldiğini görürüz: Mutluluğun niceliği, bir yandan nesnel, güzelliğin niceliğiyle oranlı bir büyüklüktür; öte yandan, aşkın coşkulu ölçeği üzerindeki izdüşümüyle, öznel bir büyüklük. Kitabın en önemli bölümlerinden biri olan bu 17. Bölüm'ün başlığının "La beauté détrônée par l'amour" ("Aşkın Tahtından Ettiği Güzellik") olması boşuna değildir.

Demek ki, güzelliğin içinden de, her göstergeyi bölen o göze görünmez çizgi geçmektedir ve güzellikte iki yön ayırt edebiliriz: Mutlak güzellik niceliğine göre ölçülen ve tanımlanması güç olan nesnel bir yön ile bizim için güzel olanın oluşturduğu öznel yön –bu sonuncusu, "sevdiğimizde keşfettiğimiz her yeni güzellik"ten oluşur-. İncelemede güzelliğe ilişkin ilk tanım (11. Bölüm), "*une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir*" ("size zevk verecek yeni bir tutum") şeklindedir:

Une fois la cristallisation commencée, l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime. Mais qu'est-ce que la beauté? C'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir.

Bir kez kristalleşme başladığında, sevdiğimizde keşfettiğimiz her yeni güzellikten büyük bir zevk duyarız. Ama nedir güzellik? Size zevk verecek yeni bir tutumdur.

(Aşk Üzerine, 11. Bölüm, s. 61)

Bunu güzellik dediğimiz şeyin göreliliği üzerine, kitabın kurmaca iki kişinin örnek gösterildiği bir sayfa izler: Del Rosso için güzellik ideali, her an fiziksel zevk etkisi yaratan bir kadındır; Lisio Visconti için, güzellik aşka teşvik etmelidir.

Del Rosso'nun da, Lisio'nun da, yazarın iki psikolojik eğiliminin kişileştirilmiş biçimleri olduğunu düşünürsek, işler daha da karmaşıklaşır, çünkü parçalama süreci özneyi de kuşatır. Ama burada, Stendhal'ın benliğini takma adlar yoluyla çoğaltması konusuna girmiş oluyoruz. Benlik de, bir benlikler galaksisi haline gelebilir; "maske, bir maskeler dizisi; takma ada bürünme de, sistematik bir 'çokadlılık' olsa gerektir," diyor Jean Starobinski önemli yazısı "Takma Ad Stendhal"de.

Ama şimdilik bu alana girmeyelim ve âşık özneyi tekil ve bölünemez bir ruh gibi değerlendirelim. Zaten tam bu noktada, güzellik tanımını *benim* güzelliğim, yani benim için güzellik olarak açıklayan bir not var:

Ma beauté, promesse d'un caractère utile à mon âme, est au-dessus de l'attraction des sens.

Kendi ruhuma yararlı bir özelliğin vaadi olan benim güzelliğim, duyumsal çekimin üstündedir.

(*Aşk Üzerine*, Not 1, 11. Bölüm, s. 61)

Burada, 17. Bölüm'ün bir notunda bugüne dek en ünlü tanım olma niteliğini koruyacak olan tanımda yer alan belirleyici "vaat" sözcüğü çıkıyor karşımıza: "*la beauté est la promesse du bonheur*" ("güzellik, mutluluk vaadidir").

Bu söz, öncelleri, içerdiği varsayımlar ve Baudelaire'e kadar yankıları üzerine Giansiro Ferrata'nın çok zengin içerikli bir yazısı var.* Ferrata'nın yazısı, *kristalleşme* kuramının odak noktasını –sevilen varlığın olumsuz bir özelliğinin çekim kutbuna dönüşmesi– aydınlığa kavuşturur. Yazıdan bir ayrıntıyı hatırlatmak isterim: Kristalleşme eğretilmesi, Salzburg maden ocaklarından gelir; bu ocaklara atılan yapraksız dallar birkaç ay sonra alındıklarında, elmas gibi parlayan kayatuzu kristalleriyle kaplanmış olur. Dalın ilk hali hâlâ bellidir, ama her boğum, her sap, her diken, dönüşüme uğramış bir güzelliğin dayanağı haline gelir;

* Giansiro Ferrata, "Il valore e la forma" (Değer ve Biçim), *Questo e Altro*, VIII, Haziran 1964, s. 11–23.

aynı şekilde, âşık kişinin zihni de, sevdiği varlığın her ayrıntısını yüce bir dönüşüm içinde görür. Ve burada Stendhal, son derece kendine özgü bir örnek üzerinde durur; belli ki, onun için genel kuramsal düzlemde olduğu kadar, yaşanmış deneyim düzleminde de yüksek bir değeri olan bir örnektir bu: Sevilen kadının yüzündeki “*marque de petite vérole*” (“çiçekbozuğu izi”):

Même les petits défauts de sa figure, une marque de petite vérole, par exemple, donnent de l'attendrissement à l'homme qui aime, et le jettent dans une rêverie profonde, lorsqu'il les aperçoit chez une autre femme [...] C'est qu'il a éprouvé mille sentiments en présence de cette marque de petite vérole, que ces sentiments sont pour la plupart délicieux, sont tous du plus haut intérêt, et que, quels qu'ils soient, ils se renouvellent avec une incroyable vivacité, à la vue de ce signe, même aperçu sur la figure d'une autre femme.

Yüzündeki küçük kusurlar da, mesela bir çiçekbozuğu izi, seven erkeğin yüreğini yumuşatır, bunları başka bir kadında gördüğünde, derin bir hayaller dünyasına sürükler onu; çünkü o çiçekbozuğu izi karşısında binlerce, çoğunlukla nefis, hepsi de son derece ilginç hisler –her durumda, o izi gördüğünde (başka bir kadının yüzünde fark etmiş bile olsa) inanılmaz bir canlılıkla kendini yineleyen hisler– duymuştur.

(*Aşk Üzerine*, 17. Bölüm, s. 71)

Stendhal'in güzellik üzerine bütün söylediklerinin *marque de petite vérole* çevresinde döndüğü söylenebilir, sanki mutlak güzelliğin seyrine ancak bir yara izinin mutlak çirkinliğinin içinden geçerek ulaşabiliyormuş gibi. Benzeri şekilde, Stendhal'in tutkulara ilişkin bütün sorgulamasının en olumsuz durum –iktidarsızlık fiyaskosu– çevresinde döndüğü söylenebilir, sanki bütün *Aşk Üzerine* incelemesinin ağırlık merkezini “Des fiascos” (“Fiyaskolar”) bölümü oluşturuyormuş ve kitap yalnızca yazarın sonradan yayımlama cesaretini gösteremediği ve ancak ölümünden sonra gün yüzüne çıkan bu ünlü bölüme ulaşmak için yazılmış gibi.

Stendhal, Montaigne'in aynı konuyu ele alan denemesine değinerek girer konuya. Ama Montaigne için bu, imgelemin fiziksel etkileri üzerine ve tam tersine bedenin iradeye itaat etmeyen kısımlarının *indocile libert  *'si ("başına buyruk özgürlük"  ) –Groddeck'i ve bedene ilişkin modern sorunsalları önceleyen bir söylem–   zerine genel bir düşünme içinde bir örnek iken; genelleme yoluyla değil, hep alt birimlere bölme yoluyla ilerleyen Stendhal için, bir psikolojik süreçler düğümünü   z  mek söz konusudur –   zsevgi ve yüceltme (*sublimazione*), imgelem ve içtenliğin yitimi unsurlarından oluşmuş bir düğüm.

Ebedi   şık Stendhal'in en arzuladığı an, gönlünü fethettiği yeni bir kadınla ilk tensel ilişki, en kaygı verici   na dönüşebilir; ama bilme, tam da bu mutlak olumsuzluk, bu karanlık ve hiçlik burgacı belirtisinin bilinci üzerine kurulabilir.

Ve buradan yola çıkarak, Stendhal ile Leopardi arasında bir diyalogu zihnimizde canlandırabiliriz: Leopardi'nin Stendhal'i yaşanmış deneyimlerden doğa üzerine en acı sonuçları çıkarmaya teşvik ettiği bir Leopardi diyalogu.   kili, 1832'de, Floransa'da gerçekten karşılaştığı için tarihsel dayanağı da olurdu böyle bir hayalin. Ama sözgelimi *Rome, Naples et Florence*'ın (Roma, Napoli ve Floransa) Milano'da on beş yıl önceki (1816) aydın sohbetleri üzerine sayfalarını temel alarak, Stendhal'in tepkilerini de zihnimizde canlandırabiliriz; Stendhal bu sayfalarda üst sınıftan kişinin ş  phec   mesafeliliğini sergiler ve filozoflarla bir aradayken hep antipatik olmayı başardığını, oysa güzel kadınlarla başına böyle bir şeyin gelmediğini belirtir. Demek ki, Stendhal, Leopardi diyalogundan hemen kendini sıyrıp hiçbir hazzı ve acıyı kaçırmak istemeyen kişinin yolu olan kendi yolundan gitmeyi sürdürürdü – bu yolun getireceği tükenmez durum çeşitliliği, yaşamı ilginç kılmaya yettiği için.

Öyleyse, *Aşk   zerine*'yi "yöntem üzerine bir konuşma" olarak okumak istersek, bu yöntemi yazarın döneminde etkin olan öteki yöntemlerin içine yerleştirmekte zorlanırız. Ama belki de, genç bir   talyan tarihçisinin' yakın tarihli bir yazısında s  -

* Carlo Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario" ("  pu  ları: Bir Delil Paradigmasının Kökleri"), *Crisi della Ragione* (Akılın Krizi) içinde, Yay. Haz. A. Gargani (Torino: Einaudi, 1979), s. 59-109.

zünü ettiği “delil paradigması”nın –yazı, 19. yüzyılın son yirmi yılında insan bilimlerinde böyle bir paradigmayı belirlemeye çalışır– içine yerleştirebiliriz. Göstergibilime, izlere, belirtilere, iradedişi rastlantılara yönelik dikkati temel alan; marjinal ayrıntıya, bir yana atılmış ögelere, bilincin alışlagelmiş bir tutumla derlemeyi reddettiklerine ayrıcalık tanıyan bu delil bilgisinin uzun geçmişinin izi sürülebilir. Stendhal’i, onun en yüce şey ile en küçük şey arasında, *aşk ile çiçekbozuğu izi* arasında bağlantı kuran ayrıntılara dayalı bilme tarzını bu tabloya yerleştirmek yersiz olmaz – en karanlık izin en aydınlık yazgının göstergesi olabileceği olasılığını dışlamadan.

Aşk Üzerine adlı incelemenin anonim yazarının duyurduğu bu programa, romanların yazarı Stendhal ile özyaşamöyküsel yazıların yazarı Henri Brulard’ın da sadık kaldığını söyleyebilir miyiz? Henri Brulard için kuşkusuz olumlu karşılık verilebilir, çünkü amacını romancının amacının tam karşıtı olarak tanımlar. Roman (hiç olmazsa en belirgin ve en beylik imgesiyle), özellikleri iyi belirlenmiş kişilerin tutarlı bir belirlilikle baskın tutkularının peşinden gittikleri, çerçevesi net olarak belirlenmiş öyküler anlatır; oysa, özyaşamöyküsü yazarı Stendhal, belirli bir doğrultudan ve biçimden yoksun, önemsiz olguları üst üste yığarak, kendi yaşamının, kendi bireysel tekilliğinin özünü yakalamaya çalışır. Bir yaşama ilişkin bu tür bir irdelemeyi yürütmek, “öykü anlatmak” ile kastedilen şeyin tam tersiyle sonuçlanır. *Henri Brulard’ın Yaşamı’nın* başında, “bu itirafları anlaşılabilir şekilde yazma cesaretini gösterebilecek miyim?” sözlerini okuruz:

Il faut narrer, et j’écris des considérations sur des événements bien petits qui précisément à cause de leur taille microscopique ont besoin d’être contés très distinctement. Quelle patience il vous faudra, ô mon lecteur!

Anlatmak gerek ve en küçük olaylar üzerine “gözlemler”imi yazıyorum, ama tam da mikroskopik boyutlarından ötürü çok net olarak yazılmaları gerekiyor. Nasıl da sabırlı olmanız gerekecek, ey okur!

(*Henri Brulard’ın Yaşamı*, Pléiade 1955, s. 52–53)

Anı da, doğası gereği, bölük pörçük olmak durumundadır ve *Henri Brulard'ın Yaşamı*'nda birkaç kez, sıvası dökülen bir freske benzetilir:

C'est toujours comme les fresques du Campo Santo de Pise où l'on aperçoit fort bien un bras, et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé. Je vois une suite d'images fort nettes mais sans physionomie autre que celle qu'elles eurent à mon égard. Bien plus, je ne vois cette physionomie que par le souvenir de l'effet qu'elle produisit sur moi.

Hep Pisa'daki Camposanto fresklerindeki gibi: Bir kolu seçersin, ama başı temsil eden daha ötedeki parça dökülmüştür. Bir dizi *son derece net* imge görüyorum, ama benimle ilgili olarak sahip oldukları fizyonomi dışında bir fizyonomileri yok. Hatta bu fizyonomiyi yalnızca üzerimde yarattığı etkinin anısı yoluyla görüyorum.

(*Henri Brulard'ın Yaşamı*, s. 191)

Bu yüzden, “ne özgünlük, ne hakikat vardır ayrıntılarda.” Giovanni Macchia, tam da bu ayrıntı saplantısını ele alan “Roman ile Özyaşamöyküsü Arasında Stendhal” başlıklı yazısında şunları yazar:

Bütün bir yaşam çizgisini, bir günümüzün dikkat etmediğimiz, hatta yok etmeye çalıştığımız sıradan gizleri gibi gereksiz görünen ve yaşamın ritmini belirleyip açığa vuran küçük olaylar yığını kuşatır [...] O bütünüyle sıradan insana özgü bakıştan, seçmeyi, düzeltmeyi, çehresini değiştirmeyi reddediştin, en çarpıcı psikolojik sezgiler, Stendhal'ın toplumsal keşifleri doğuyordu.

Ama bölük pörçüklük yalnızca geçmişle ilgili değildir; içinde bulunulan anda da, belli belirsiz gördüklerimizin ve irademiz

* Giovanni Macchia, *Il Mito di Parigi / Paris Miti* (Torino: Einaudi, 1965), s. 94–95.

dışında olanların, üzerimizde daha güçlü bir etkisi olabilir, tıpkı Stendhal'ın *Günlik*'ün bir sayfasında anlattığı aralık kapı gibi: O kapı aralığından soyunmakta olan genç bir kadını seyrederek, kâh kalçasını, kâh göğsünü görebilmeyi umar.

Telle femme qui toute entière dans mon lit ne me ferait rien, me donne des sentiments charmants, vue en surprise; elle est alors naturelle, je ne suis pas occupé de mon rôle, et je suis tout à la sensation.

Olduğu gibi yatağa uzanmış bir kadının üzerimde hiçbir etkisi olmazdı, [oysa] onu gizlice seyretmek olağanüstü hisler uyandırıyor içimde; bu durumda, o [kadın] doğal hali içinde ve *ben rolüme odaklanmıyorum*, kendimi duyumsadıklarım bırakıyorum.

(*Günlik*, 7. Bölüm [1811], s. 1104-1105)

Çoğu zaman, bilme süreci, en karanlık ve itiraf edilmesi olanaksız andan yola çıkarak gelişir, en eksiksiz özbilinç ânından değil. Burada, Roland Barthes'ın yazısı için seçtiği başlıkla bir bağlantı kurabiliriz: "*On échoue toujours à parler de ce qu'on aime*" ("İnsan hep başarısız olur sevdiği şeyi anlatmakta"). *Günlik*, en büyük mutluluk ânıyla kapanır: 1811'de Milano'ya varış. Henri Brulard, elli yaşının eşiğinde, Gianicolo'daki mutluluğunu dile getirerek girer söze, ama hemen Grenoble'deki mutsuz çocukluğunu anlatmaya koyulma gereksinmesini duyar.

Artık bu tür bilmenin romanlar için de geçerli olup olmadığı, yani bu imgeyi bildik Stendhal imgesiyle –dirimsel enerjinin, kendini olumlama arzusunun, tutkuların sıcaklığını izlemedeki soğuk kararlılığın Stendhal'i– nasıl bağdaştırabileceğimizi sorabilirim kendime. Aynı soruyu dile getirmenin bir başka yolu: Gençliğimde beni büyülemiş olan Stendhal varlığını sürdürüyor mu, yoksa bir yanılsama mıydı? Son soruya hemen karşılık verebilirim: Evet, varlığını sürdürüyor, tıpkı eskisi gibi, Julien hep kayasından gökteki atmacayı seyredip onun gücü ve yalnızlığıyla özdeşleşiyor. Ne var ki, artık bu enerji yoğunlaşmasının beni daha az ilgilendirdiğini ve benim için arkada neler

olduğunu –hiç de gizli olmadığı için buzdağının görünmeyen kısmı olarak adlandıramayacağım, ama sonuçta kalan her şeyi ayakta ve bir arada tutan her neyse onu– keşfetmenin çok daha önemli olduğunu fark ediyorum.

Elbette, Stendhal kahramanının karakteristik özelliği, karakterin çizgiselliği, istencin sürekliliği ve benliğin iç çatışmalarını yaşamadaki tutarlılığıdır. Bütün bunlar bizi, nokta nokta, kesin-tili, zerreciklerden oluşmuş şeklinde tanımladığım bir varoluşsal gerçeklik kavramının zıt kutbuna götürüyor gibidir. Julien'i, çekingenlik ile kesin bir buyruk gibi ona bahçenin karanlığında Madame de Rênal'in elini sıkmayı dayatan istenç arasındaki çatışma belirler bütününüle – aşk çekimi gerçekliğinin erkeğin sözde katılığına ve kadının sözde bilinçsizliğine üstün geldiği, kahramanın iç çatışmasına tanık olduğumuz o olağanüstü sayfalarda. Fabrizio, her tür kaygı biçimine öyle mutlu bir ruh haliyle alerji duyar ki, kuleye hapsedildiğinde bile, bir an olsun tutsaklığın boğuntusunu duymaz ve hapisane onun için inanılmaz derecede karmaşık bir aşk iletişimi aracına dönüşür, neredeyse aşkının gerçekleşmesinin koşulu haline gelir. Lucien, o kadar kendine aşıktır ki, attan düşmenin yarattığı aşağılanmayı ya da Madame de Chasteller'ye söylediği temkinsiz bir sözün yanlış anlaşılmasını ya da onun elini dudaklarına götürdüğü andaki sakarlığını aşmak, gelecekteki bütün tutumunu belirler. Elbette, Stendhal kahramanlarının gidişi asla çizgisel değildir. Eylemlerinin gerçekleştiği sahne, düşlerindeki Napoléon savaşlarının yapıldığı alanlardan öyle uzaktır ki, potansiyel enerjilerini dışavurmak için, içsel imgelerinin en karşıtı maskeye bürünmek zorunda kalırlar: Julien ile Fabrizio, rahip giysisine bürünüp kilise kariyerine girerler –tarihsel gerçeklik açısından bu ne kadar inanılır bir şeydir bilemiyorum–; Lucien bir ayin kitabı edinmekle yetinir, ama Orléanist bir subay ve Bourbon hanedanına özlem duyan birisi olarak çifte maske takar.

Kişisel tutkularını yaşarken bu somut özbilinç, kadın karakterlerde –Madam de Rênal, Gina Sanseverina, Madam de Chasteller– daha da belirgindir: Her zaman yaş ya da toplumsal konum açısından genç âşıklarından üstün, onlardan daha net düşünen, daha kararlı ve daha deneyimli bu kadınlar, kurban-

ları haline gelmeden önce âşıklarını kararsızlıkları içinde tutmayı bilirler. Yazarın neredeyse tanımadığı ve *Henri Brulard*'da çocuğun yatağının üstünden bir geyik yavrusu gibi atlayan kararlı kadın görüntüsüyle ölümsüzleştirdiği bir anne imgesinin yansımalarıdır; belki de Stendhal'in eski anlatılarda izlerini aradığı bir arketipin yansıması: Stendhal'in adeta Sanseverina ile Fabrizio arasındaki ilişkinin mitsel özünü simgesel yoldan belirlemek için kuledeki hapishanenin ilk konuğu olarak adını andığı Prens Farnese'nin âşık olduğu genç üvey anne gibi.

Kadın kişilerle erkek kişilerin istençlerinin bu iç içe geçişine, yazarın istenci, onun yapıtını tasarlayışı eklenir; ama her istenç özerktir ve ancak öteki istençlerin kabul ya da reddedebilecekleri olanaklar önerebilir. *Lucien Leuwen* elyazmasının kenarına düşülmüş bir notta şu söylenir:

Le meilleur chien de chasse ne peut que passer le gibier à portée du fusil du chasseur. Si celui-ci ne tire pas, le chien n'y peut mais. Le romancier est comme le chien de son heros.

En iyi av köpeği, olsa olsa avı avcının atış menziline sokabilir. Avcı ateş etmezse, köpek hiçbir şey yapamaz. Romancı, kahramanının köpeği gibidir.

(*Romanlar ve Öyküler*, I, Pléiade 1952, s. 1037, Not 2)

Köpeğin ve avcılarının izlediği bu yollar arasında, Stendhal'in en olgun romanı *Lucien Leuwen*'de, gerçekten birbirini izleyen, üst üste binen ve birbirini yok eden duygu, duyum ve durumlarla kaplı bir Samanyolu'nu andıran bir aşk temsilinin biçim kazandığını –*Aşk Üzerine*'de dile getirilen programa uygun olarak– görürüz. Bu özellikle Lucien ile Madame de Chasteller'nin ilk kez konuşma ve tanışma olanağını buldukları balo sırasında olur – bu, 15. Bölüm'de başlayıp 19. Bölüm'de biten bir balo olup küçücük olaylar, sıradan denebilecek konuşmalar, gerek genç subayda, gerek âşık olduğu kadında çeşitli tonlarıyla çekişenlik, kendini beğenmişlik, kararsızlık, âşık olma, şüphe, utanç, öfke birbirini izler.

Bu sayfalarda, psikolojik ayrıntıların bolluğu, duygu-hey-

can hallerindeki, gönül gelgitlerindeki çeşitlilik okuru çarpar – ve bu yolda aşılmaz varış noktası haline gelecek olan Proust çağrışımı, burada nasıl her şeyin betimleme araçlarının aşırı tutumlu kullanımıyla, çizgisel bir yol alışıla –bu sayede, dikkat hep öykünün temel ilişkiler düğümü üzerinde yoğunlaştırılır– gerçekleştirildiğini belirginleştirir.

Stendhal’ın Temmuz Monarşisi sırasındaki meşrutiyetçi taşranın aristokratik topluma bakışı, en küçük faunanın morfolojik özgüllüğüne duyarlı hayvanbilimcinin mesafeli bakışıdır, tam da bu sayfalarda, Lucien’e atfedilen bir sözle dile getirildiği gibi:

Je devrais les étudier comme on étudie l’histoire naturelle. M. Cuvier nous disait, au Jardin des Plantes, qu’étudier avec méthode, en notant avec soin les différences et les ressemblances, était un moyen sûr de se guérir du dégoût qu’inspirent les vers, les insectes, les crabes hideux de la mer.

Doğa tarihi nasıl incelenirse, öyle incelemeliydim onları. Cuvier, Jardin des Plantes’da bize solucanları, böcekleri, en itici deniz yengeçlerini yöntemli olarak, farklılıkları ve benzerlikleri özenle kaydederek incelemenin, onların bizde uyandırdıkları tiksinti duygusundan kurtulmanın en sağlam yolu olduğunu söylüyordu.

(Lucien Leuwen, 12. Bölüm, Romanlar ve Öyküler, I içinde, s. 891)

Stendhal’ın romanlarında ortamlar –ya da en azından bazı ortamlar: davetler, salonlar– atmosfer oluşturmak için değil, konumları belirlemek için kullanılır. Yerler, belli duyguların ve belli çatışmaların ortaya çıktığı anda kişilerin hareketleriyle, konumlarıyla tanımlanır; her çatışma da, o belirli yerde ve o belirli anda ortaya çıkmasıyla tanımlanır. Aynı şekilde, özyaşamöyküsü yazarı olarak Stendhal, yerleri betimleyerek değil, kabataslak krokilerini çizerek belirlemek gibi tuhaf bir zorunluluk duyar; bu krokilerde, dekorun başlıca öğelerinin yanı sıra, çeşitli kişilerin bulundukları noktalar işaret edilir, bu yüzden *Henri Brulard’ın*

Yaşamı'nın sayfaları bir atlas gibi ayrıntılı betimlemeler içerir. Bu topografya saplantısı nereden kaynaklanır? Hatırlamak için düştüğü notlar temelinde daha sonra geliştirmek üzere betimlemeleri bir yana bırakmasına neden olan aceleden mi? Nedenin yalnızca bu olduğunu sanmıyorum. Stendhal'ın asıl aktarmak istediği, her olayın tekilliği olduğuna göre, harita olayın gerçekleştirdiği uzam noktasını belirlemeye yarar, tıpkı öykünün aynı olayı zaman içinde belirlemeye yaradığı gibi.

Romanlarda iç ortamlardan çok dış ortamlar betimlenir: *Kırmızı ve Siyah*'da Franche-Comté'ye özgü Alp manzaraları, *Parma Manastırı*'nda başrahip Blanès'in çan kulesinden seyrettiği Brianza manzaraları. Bununla birlikte, ben Stendhal manzaraları arasında birincilik ödülünü o süsten ve şiirsellikten arındırılmış Nancy manzarasına verirdim, *Lucien Leuwen*'in Dördüncü Bölüm'ünde, sanayi çağının başlangıcına özgü bütün yararçı kasvetliliği içinde belirlediği haliyle. Burjuvalığın yavanlığı ile artık kendi kendisinin hayaletine dönüşmüş olan bir aristokrasiye duyduğu özlem arasında sıkışıp kalmış kahramanın bilincindeki bir dramı haber veren bir manzaradır bu; genç süvari için, yaşamın ve aşkın getireceği esrimeye bürünürse biçim değiştirip güzellik tomurcuklarına dönüşecek olan nesnel olumsuzluktur. Stendhal bakışının şiirsel gücü, yalnızca coşku ve sevinçle açığa vuramaz kendini; olası tek gerçeklik olarak kabul etmek zorunda olduğunu hissettiği, hiçbir çekiciliği olmayan bir dünyanın yarattığı soğuk iticilikle de kendini gösterir: Lucien'in ilk işçi ayaklanmalarından birini bastırmak üzere gönderildiği Nancy'nin kenar mahalleleri, külrengi sabahta atlı askerlerin yoksul yollar-da boy gösterişi.

Stendhal, bu toplumsal dönüşümlerin bireylerin davranışı üzerindeki küçücük yansımalarını yazıya geçirir. Niçin yüreğinde İtalya'nın benzersiz bir yeri vardır? İçten ve çıkar gütmeyen tutkuların ülkesi İtalya'nın aksine, Paris'in beyhudeliğin beldesi olduğunu sürekli yinelediğini duyarız. Ama Stendhal'ın içsel coğrafyasında bir başka kutbun, İngiltere'nin –sürekli olarak özdeşleşmeye çalıştığı bir uygarlık– olduğunu unutmamalıyız.

Souvenirs d'Exotisme'de (Bencillik Anıları), İngiltere ile İtalya'dan kararlı bir tutumla İtalya'yı seçtiği –bugün tam da

az gelişmişliği diyeceğimiz yönünden ötürü-; işçileri günde on sekiz saat çalışmaya zorlayan İngiliz yaşam tarzını ise “gülünç” bulduğu bir bölüm vardır:

Le travail exorbitant et accablant de l'ouvrier anglais nous venge de Waterloo et de quatre coalitions [...] Le pauvre Italien tout déguenillé est bien plus près du bonheur. Il a le temps de faire l'amour, il se livre quatre-vingts ou cent jours par an à une religion d'autant plus amusante qu'elle lui fait un peu peur.

İngiliz işçisinin abartılı ve ezici çalışma koşulları, Waterloo'nun intikamını almamızı sağlıyor [...] Üstü başı dökülen yoksul İtalyan, mutluluğa çok daha yakın. Sevişecek vakti var ve yılın seksen ya da yüz gününü onu biraz korkutsa da çok daha eğlenceli bir dine ayırabiliyor.

(*Bencillik Anıları, Oeuvres Intimes* içinde, s. 1478)

Stendhal'in aklındaki fikir, birçok şeye, özellikle boş vakte yer olan belirli bir yaşam temposudur. Çıkış noktası, taşralı dar görüşlülüğün reddi, babasına ve Grenoble'a duyduğu hınçtır. Büyük şehri arar ve Milano onun için hem Eski Rejim'in büyüleyici yönlerinin, hem Napoléon dönemindeki gençliğinin coşkularının varlığını sürdürdüğü büyük şehirdir; gene de, o sofı ve yoksul İtalya'nın birçok yönünden hoşlanmaz.

Londra da ideal bir şehirdir, ama orada Stendhal'in *snob* beğenilerine hitap eden yönlerin bir bedeli vardır: İleri sanayileşmişliğin katılığı. Bu içsel coğrafyada Paris, Londra ile Milano'ya eşit uzaklıktaki noktadır: Orada rahipler ve onlarla birlikte kâr yasası hüküm sürmektedir; Stendhal'in sürekli olarak merkez dışına kaçma itkisi buradan kaynaklanır. (Stendhal'in bir kaçış coğrafyası olup bu coğrafyaya Almanya'yı da dahil etmem gerekir, çünkü Stendhal romanlarını imzaladığı adı, yani öteki birçok maskesinden daha etkin bir kimliği orada bulmuştur; ama onun için Almanya'nın yalnızca Napoléon dönemine özlem, silikleşmeye yüz tutmuş bir anı demek olduğunu belirtmeliyim.)

Demek ki, *Bencillik Anıları* –Milano ile Londra’da kalışları arasında Paris’te geçirdiği döneme ilişkin bir özyaşamöyküsü fragmanı,– içinde yoğunlaşmış biçimiyle Stendhal dünya haritasını barındıran metindir. Metni Stendhal’in başarıya ulaşamamış en güzel romanı olarak tanımlayabiliriz. Belki de, başarıya ulaşamamış olmasının nedeni, yazarının, metnin bir roman olabileceğine inanmasını sağlayacak bir yazınsal modelinin olmayışından kaynaklanır; ama bir nedeni de, ancak bu tamamına erdirilememiş biçim içinde yarım kalmışlıkları ve amacına ulaşamamış eylemleri gerçekleştirebilmesidir. *Bencillik Anıları*’nda, başat tema, ünlü talihsiz aşkından sonra terk ettiği Milano’da olamayışıdır. Varolmayışın şehri olarak görülen bir Paris’teki her sahne bir fiyaskoyla sonuçlanır: Paraya dayalı aşklardaki fizyolojik fiyaskolar, toplumsal ilişkilerde ve entelektüel etkileşimde (sözgelimi, en hayran olduğu filozofla, Destutt de Tracy ile iletişimde) ruhsal fiyaskoları. Sonra, Londra’ya yolculuk; burada başarısızlıkların öyküsü, sonuçlandırılmayan bir düellonun olağanüstü hikâyesiyle –Stendhal’in doğru anda meydana okumayı düşünemediği ve limandaki meyhanelerde boş yere izini aradığı kibirli bir İngiliz kaptanını arayışı– doruk noktasına ulaşır.

Bu başarısızlıklar öyküsünde tek bir beklenmedik mutluluk vahası: Londra’nın en yoksul kenar mahallelerinden birinde, üç fahişenin evi: Burasının, Stendhal’in korktuğunun aksine, sinsi bir tuzak değil, oyuncak bir ev gibi küçük ve sevimli bir yer olduğu ortaya çıkar; kızlar da, üç gürültücü Fransız turisti zarıflık, onur ve edeple karşılayan üç yoksul genç kızdır. En sonunda bir mutluluk imgesi: Bencil yazarımızın beklentilerinden oldukça uzak, yoksul ve kırılğan bir mutluluk!

Öyleyse, gerçek Stendhal’in, yalnızca düş kırıklıkları, çatışmalar ve yenilgilerde aranması gereken olumsuz bir Stendhal olduğu sonucuna mı varmalıyız? Hayır: Stendhal’in olumlamak istediği değer, kendi özgüllüğünü (ve sınırlarını) ortamın özgüllüğü ve sınırlarıyla ölçmekten kaynaklanan varoluşsal gerilimin değeridir her zaman. Varoluşa entropi, biçimden ya da bağlandıran yoksun parçacıklar gibi anlar ve itkiler halindeki çözülme egemen olduğu için de, Stendhal bireyin bir enerji korunumu –

daha doğrusu, enerji yüklerinin sürekli yeniden üretimi– ilkesi-
ne göre kendini gerçekleştirmesini ister. Her durumda sonunda
entropinin utku kazanacağını ve bütün galaksileriyle evrenden
geriye yalnızca boşluktaki bir atomlar çevrintisi kalacağını daha
yakından anladıkça, Stendhal’in daha büyük bir katılıkla savun-
duğu bir koşuldur bu.

Yeni Okurlar İçin Parma Manastırı Kılavuzu

Parma Manastırı'nın bir süre sonra televizyonda gösterilecek olan filme çekilmiş yeni biçimi kaç yeni okuru Stendhal'in romanına götürecektir? Televizyon seyircisi sayısıyla bağlantılı olarak belki az sayıda kişiyi ya da İtalya'da kitap okuma istatistiklerinin verileriyle ölçüldüğünde belki çok sayıda kişiyi. Ama hiçbir istatistiğin bize sağlayamayacağı önemli veri, kaç gencin daha ilk sayfalardan çarpılıp birden dünyanın en güzel romanının olsa olsa bu olabileceği kanısına varacakları ve hep okumak istedikleri romanla, daha sonra okuyacakları bütün diğerleri için mihenktaşı işlevini görecek olan romanla karşılaştıklarını düşünecekleri. (Özellikle ilk bölümlerden söz ediyorum; okur ilerledikçe farklı bir roman, birbirinden farklı ve olay örgüsüne katkıları açısından ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken birçok roman bulacaktır karşısında; ama başlangıçtaki itki etkisini göstermeyi sürdürecektir.)

Bizim, keza bir yüzyıldan bu yana birbirini izleyen birçok kuşağın başına gelen budur. (*Parma Manastırı*, 1839'da yayımlanmıştır, ama kendisinin de olağanüstü bir kesinlikle öngördüğü gibi, Stendhal'in anlaşılması için geçmesi gereken kırk yılı hesaba katmak gerekir – bütün kitapları arasında *Parma Manastırı* hemen en şanslısı olsa da ve tanıtımı için coşkulu Balzac'ın tam 72 sayfalık yazısı gibi bir ayrıcalıktan yararlanabilse de!)

Mucize gene yinelenir mi ve ne süreyle yinelenir, bilemeyiz; bir kitabın büyüünün nedenleri (mutlak değerinden farklı bir şey

olan baştan çıkarma güçleri), tartıya vurulamayan birçok öğeden oluşur. (Mutlak değer de öyle, bu kavramın bir anlamı olduğunu kabul edersek eğer.) Elbette, bugün de *Parma Manastırı*'nı elime aldığımda, romanı değişik dönemlerdeki her yeni okumamda –beğenilerimdeki ve ufkumdaki bütün değişikliklerle– olduğu gibi, müziğinin atılımı, o *allegro con brio* beni gene yakalar: Napoléon döneminin Milano'sunda geçen, top gümbürtüleriyle tarihin ve bireysel yaşantı ritminin eşit adım yürüdüğü ilk bölümler. Ve Waterloo Savaşı'nın ıslak alanı çevresinde kantinci arabalarıyla kaçışan atlar arasında on altı yaşındaki Fabrizio'yla [Fabrice] içine girdiğimiz katışıksız serüven iklimi, ölçülü tehlike ve tehlikeden kurtulma yönü ve güçlü saflık dozuyla gerçek serüven romanıdır. Ve fal taşı gibi açılmış gözleri ve kaskatı kesilmiş kollarıyla cesetler, savaş edebiyatının, savaşın ne olduğunu açıklamaya çalıştığı ilk gerçek cesetlerdir. Ve daha ilk sayfalardan kendini duyurmaya başlayan, kollayıcı tasalanma ile kıskanç entrikadan oluşan kadın aşkı atmosferi, Fabrizio'ya sonuna kadar eşlik edecek olan gerçek konusunu açığa vurur romanın (giderek boğucu hale gelecek olan bir atmosfer).

Gençliğinde savaşları ve siyasal yıkımları yaşamış bir kuşaktan geliyor olmam mı beni yaşamım boyunca *Parma Manastırı*'nin okuru yaptı acaba? Ama çok daha az özgür ve daha az dingin kişisel anılarımda, o sürükleyici müzik değil, ses uyumsuzlukları ve gıcırtilar ağır basıyor. Belki de, tam tersi doğru; Stendhal serüvenlerini kendi yaşantımıza yansıtıp o yaşantıyı dönüştürdüğümüz içindir ki –Don Quijote'nin yaptığı gibi– kendimizi belli bir çağın çocukları olarak görüyoruz.

Parma Manastırı'nin aynı anda birçok roman olduğunu belirttim ve başlangıç üzerinde durdum: Tarih ve topluma ilişkin anlatı, pikaresk serüven. Sonra, romanın ana gövdesine girilir, yani Prens IV. Ranuccio Ernesto'nun küçük sarayının dünyasına (Parma gibi gösterilen şehir tarihsel olarak Modena'yla örtüşür ve Antonio Delfini gibi Modenalılar tutkuyla bunu sahiplenirler; ama Gino Magnani gibi Parmalılar, kendilerine ait yüceltilmiş bir mit olarak Parma adına bağlı kalırlar.)

Burada roman bir tiyatroya, kapalı mekâna, sınırlı sayıda kişi arasındaki bir oyunun [satranç] tahtasına, çakışmayan bir

tutkular zincirinin geliştiği boz ve durağan yere dönüşür: Gina Sanseverina'ya kölece âşık olan nüfuz sahibi Kont Mosca; isteğini elde eden ve gözü yeğeni Fabrizio'dan başkasını görme-yen Sanseverina; öncelikle kendini seven Fabrizio, çeşni olarak birkaç hızlı serüven... Sonunda bütün bu güçler, meleğimsi ve düşünceli Clelia'ya delice âşık olan Fabrizio'nun üzerinde ve çevresinde yoğunlaşır.

Her şey sarayın bayağı siyasal-çıkarıcı entrikalarının dün-yasında geçer, iki yurtseveri astırttığı için saplantılı bir korku içindeki prens ile içinde acımasızlığı da barındırabildiği için bü-rokratik vasatlığı temsil eden (bir roman kişisinde belki ilk kez) Bakan Rassi arasında. Ve burada Stendhal'in amaçladığı çatışma, gerici Metternich Avrupa'sının bu imgesi ile roman kişilerinin sınır tanımayan aşklarının –yenilgiye uğramış bir çağın zengin ideallerinin son sığınağı– mutlaklığı arasındadır.

Melodrama özgü dramatik bir öz (opera, müzik tutkunu Stendhal'in İtalya'yı anlamak için kullandığı ilk anahtardır)... Ama *Parma Manastırı*'ndaki iklim (neyse ki) trajik operaya değil, operete özgüdür (Paul Valéry keşfetmiştir bunu). Zorbalık boğucu, ama ürkek ve beceriksizdir (Modena çok daha kötülerini görmüştür); tutkular ise kesindir, ama mekanizmaları oldukça basittir. (Tek bir kişi, Kont Mosca, gerçek bir psikolojik derinlikle donatılmıştır: Hesap, ama aynı zamanda çaresizlik; sahiplenme, ama aynı zamanda hiçlik duygusundan oluşmuş bir psikoloji.)

Ama "saray roman(s)ı" yönü bununla bitmez. Restorasyon döneminin gerici İtalya'sının romana dönüştürölmesine bir Rö-nesans öyküsünün –Stendhal'in *İtalya Öyküleri* adını verdiği der-lemenin öykülerine ulaşmak için kütüphanelerde araştırdığı öy-külerden biri– olay örgüsü eklenir. Buradaki öykü, Alessandro Farnese'nin yaşamıdır: Soylu ve entrikacı bir kadın olan teyzesi-nin sevip kolladığı Alessandro, çapkınlıklar ve serüvenlerle ge-çen gençliğine karşın (hatta bir hasmını öldürmüş, bundan ötü-rü Castel Sant'Angelo'da hapis yatmıştı), parlak bir kilise kariye-ri yapmış, sonunda III. Paulus sanıyla papa olmuştur. Roma'da 15. yüzyılın ikinci yarısıyla 16. yüzyılın ilk yarısı arasında geçen bu kanlı öykünün, ikiyeüzlü ve vicdani vesveselerle yüklü bir toplumdaki Fabrizio'nun öyküsüyle ne ilgisi var? Kesinlikle hiç-

bir ilgisi yok, gene de Stendhal'in projesi tam o noktadan başlar: İtalyanlarda olduğuna inanmaktan hiç usanmadığı yaşam enerjisi ve doğal tutkunun sürekliliği adına, Farnese'nin yaşamının çağdaş döneme aktarılması olarak (ama İtalyanlara ilişkin daha ince yönleri de görebilmiştir: güvensizlik, kaygı, temkinlilik).

Esinin birincil kaynağı hangisi olursa olsun, romanın başlangıcı öyle özerk bir enerjiyle yüklüydü ki, Rönesans öyküsünü unutarak, kendi hesabına ilerleyebilirdi pekâlâ. Oysa, Stendhal arada bir bu öyküyü anımsayıp gene Farnese'nin yaşamını izinden gidilecek örnek olarak görür. Bunun en gösterişli sonucu, Napoléon üniformasını henüz üzerinden çıkarmış olan Fabrizio'nun rahip okuluna girip rahip olmasıdır. Romanın kalanı boyunca, Fabrizio'yu monsenyör kılığında hayal etmek zorunda kalırız; bu onun için, bizim için de, elbette rahatsız edici bir şeydir, çünkü iki imgeyi örtüştürmek için belli bir çaba harcamamıza neden olur: Kişisel tutumunu yalnızca dışsal olarak etkileyen ve ruhu üzerinde hiçbir etkisi olmayan bir rahiplik konumu.

Birkaç yıl önce, bir başka Stendhal kahramanı –gene Napoléon'un utkusuna tutkuyla bağlı bir genç– rahip olmaya karar vermişti (Restorasyon, soylu aileden gelmeyenlere askerlik kariyeri yolunu kapadığı için). Ama *Kızıl ile Kara*'da, Julien Sorel'in yatkın olmadığı bir kariyerin peşinden gitmesi, romanın merkezî teması olup Fabrizio del Dongo için olduğundan çok daha derin ve dramatik bir durumdur. Fabrizio, Julien değildir, çünkü onun psikolojik karmaşıklığından yoksundur; Alessandro Farnese de değildir, çünkü Alessandro papalık tahtına çıkacaktır ve bu niteliğiyle hem şoke edici bir ruhban karşıtlığının açığa vurulması, hem bir kurtuluşun eğitici efsanesi olarak anlaşılabilen bir öykünün simgesel kahramanıdır. Peki, Fabrizio kimdir? Üstüne giydiği giysilerin ve karıştığı olayların ötesinde, Fabrizio gerçek hocası astrolog-başrahip Blanès'in ona öğrettiği bilimin ışığında yazgısının belirtilerini okumaya çalışan birisidir. Geçmiş ve gelecek konusunda kendisini sorgular (Waterloo Savaşı, onun savaşı mıydı, değil miydi?), ama bütün gerçekliği anbean şimdidedir.

Fabrizio gibi, *Parma Manastırı*'nın tamamı da, kesintisiz bir devinimin gücüyle karma doğasının çelişkilerini aşar. Ve Fabrizio hapse girdiğinde, romanın içinde yeni bir roman açılır: Tutsağın,

Farnese Kulesi'nin ve Clelia'ya olan aşkın romanı; bu da, yapının kalanından farklı ve tanımlanması daha da güç bir bölümdür.

Mahpusun durumundan daha kaygılandırıcı bir insanlık durumu yoktur, ama Stendhal kaygıya o kadar kayıtsızdır ki, bir kulenin hücreesindeki tecrit edilmişliği (gizemli ve tedirgin edici koşullarda gerçekleşen bir tutuklamadan sonra) yansıtmaması gerektiği halde, dile getirdiği ruh halleri hep dışadönük ve umut doludur:

Comment! moi qui avait tant de peur de la prison, j'y suis, et je ne me souviens pas d'être triste!

İşe bak! Ben ki hapisten o kadar korkardım, şimdi hapisteyim ve bir an bile üzüntülü olduğumu hatırlamıyorum!

Üzüntülü olduğumu hatırlamıyorum! Romantik kendine acımlar yanlışlığı hiç bu kadar saflık ve esenlikle dile getirilmemiştir.

Bu Farnese Kulesi'nin –ne Parma'da, ne Modena'da asla böyle bir kule var olmamıştır– son derece kesin bir yapısı vardır: İki kuleden oluşur; kulelerden daha ince olanı, daha kalın öteki kulenin üstüne inşa edilmiştir (ayrıca, toprak zemin üstünde bir ev, onun üstünde bir kuş kafesi vardır, çocuk Clelia kuşlar arasında karşımıza çıkar). Romanın en büyüğü yerlerinden biridir bu (Trompeo, bu bölümle ilgili olarak, Ariosto'nun ve başka yönlerden Tasso'nun adını anar): Bir simge, elbette; o kadar ki, bütün gerçek simgelerde olduğu gibi, insan neyi simgelediğine asla karar veremez. Kendi iç dünyası içinde tecrit edilmişlik; bu, açıkça bellidir. Ama kendi iç dünyasından dışarı çıkma, aşk yoluyla iletişim de –üstelik, daha yoğun olarak– söz konusudur, çünkü Fabrizio, hücrelerinden gerek Clelia'yla, gerek her zaman ki gibi kollayıcı teyzesi Sanseverina'yla olasılıktan uzak ve son derece karmaşık “telsiz telgraf” yöntemleri aracılığıyla olduğu kadar dışadönük ve konuşkan olmamıştır hiç.

Kule, Fabrizio'nun ilk romantik aşkının –gardiyanının erişilmez kızı Clelia'ya– doğduğu yerdir; ama aynı zamanda

Fabrizio'nun hep tutsağı olduğu Sanseverina'nın aşkının yaldızlı kafesidir. O kadar ki, kulenin kökeninde (18. Bölüm), üvey annesinin âşığı olduğu için hapse düşen genç Farnese'nin öyküsü vardır; Stendhal romanlarının mitsel çekirdeğidir bu: "Hipergami"; başka bir deyişle, yaşça daha büyük ya da daha yüksek bir toplumsal konumdaki kadınlara duyulan aşk (Julien ile Madam de Rénal, Lucien ile Madam de Chasteller, Fabrizio ile Gina Sanseverina).

Ve kule, yüksekliktir, uzağı görebilmektir: Fabrizio'nun o yüksek noktadan hâkim olduğu inanılmaz manzara, Nice'ten Treviso'ya bütün Alp sıradağlarını ve Monviso'dan Ferrara'ya bütün Po Irmağı'nı kuşatır. Ama Fabrizio'nun gördükleri bununla kalmaz; kendi yaşamını, başkalarının yaşamını ve bir yazgıyı oluşturan girift ilişkiler ağını da görür.

Nasıl kuleden bakış bütün Kuzey İtalya'yı kucaklıyorsa; 1839'da yazılan bu romanın doruğundan baktığımızda da, İtalya tarihinin geleceği şimdiden gözlerimizin önünde uzanır: Parma Prensi IV. Ranuccio Ernesto, mutlakiyetçi küçük bir tiran ve aynı zamanda İtalya'nın birliğine yönelik yakın gelecekteki gelişmeleri öngören ve yüreğinde bir gün İtalya'nın meşruti kralı olma ümidini besleyen bir Carlo Alberto'dur.

Parma Manastırı'na ilişkin tarihsel ve siyasal bir okuma, Balzac'tan (bu romanı yeni Machiavelli'nin *Prens*'i olarak tanımlıyordu!) başlayarak kolay ve neredeyse zorunlu bir yol oldu, tıpkı Stendhal'in Restorasyon'un baskı altına aldığı özgürlük ve ilerleme ideallerini yüceltme iddiasının oldukça yüzeysel olduğunu göstermenin kolay ve zorunlu bir yol olduğu gibi. Ama tam da Stendhal'in hafifliği, eski Jakobenlerin ya da eski Bonapartçıların nasıl kolayca meşrutiyetçi "düzen" in yetkili ve gayretkeş üyeleri haline geldiklerini (ya da öyle kaldıklarını) gösterdiğinde, değeri küçümsenmeyecek tarihsel-siyasal bir ders verebilir bize. Mutlak kanıların harekete geçirdiğini sandığımız birçok konum almanın, hatta gözüpek birçok eylemin, sonradan arkasında pek az şey olduğu ortaya çıkar; o Milano'da ve başka yerlerde, defalarca gördüğümüz bir olgudur bu, ama *Parma Manastırı*'nın güzel yanı, bunu "olay haline getirmeden," apaçık bir şey gibi saptamasıdır.

Parma Manastırı'nı büyük "İtalyan" romanı yapan şey, politikanın hesaba dayalı bir düzenleme ve rol dağılımı olarak kav-

ranmasıdır: Bir yandan Jakobenleri kovuştururken, bir yandan da onlarla geleceğe yönelik, eli kulağındaki ulusal birlik hareketinin başına geçmesini sağlayacak dengeleri kurabilmenin kaygısını yaşayan prensle; Napoléon'un emrinde bir görevliyen, gerici bir bakan ve *ultra* partisinin başı haline gelen (ama aşırılıkçı bir *ultra*'lar hizbini, sırf onlardan koparak ılımlılığını kanıtlamak için teşvik etmeye hazır olan), üstelik bütün bunları iç dünyasını zerrece işin içine katmadan yapan Kont Mosca'yla.

Romanda ilerledikçe, Stendhal'ın İtalya'ya ilişkin öteki imgesi –soylu duyguların ve yaşama doğallığının ülkesi, Milano'ya geldiğinde genç Fransız görevlisinin önünde açılan o mutluluk beldesi olarak İtalya– giderek daha uzaklarda kalır. *La Vie d'Henry Brulard*'da (Henry Brulard'ın Yaşamı), o ânı anlatma, o mutluluğu betimleme noktasına geldiğinde, anlatıyı keser: "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime" ("İnsan hep başarısız olur sevdiği şeyi anlatmakta").

Bu tümce, Roland Barthes'ın Mart 1980'deki Stendhal Sempozyumu'nda okuyacağı son yazısının konusunu ve başlığını oluşturuyordu (ama yazıyı yazdığı sıralarda, yaşamını yitirdiği trafik kazası oldu). Barthes, kalan sayfalarda, Stendhal'ın gençlik yıllarında İtalya'da kaldığı dönemlerin mutluluğunu birçok kez dile getirdiğini, ama bunu asla yazı yoluyla aktarmadığını belirtir:

Bununla birlikte, yirmi yıl sonra, gene sevginin karmaşık mantığının bir parçası olan bir tür sonradan idrak yoluyla, Stendhal İtalya üzerine çok güzel sayfalar yazar; işte bunlar, benim gibi bir okuru (ama tek olduğumu sanmıyorum), özel günlüğün söylediği, ama iletmeyi başaramadığı o coşkuyla, o ışımayla tutuşturur. *Parma Manastırı*'nın başlangıcını oluşturan hayranlık uyandırıcı sayfalardır bunlar. Milano'da Fransızların gelişiyle kendini gösteren yoğun mutluluk ve haz ile okuma sevincimiz arasında bir tür mucizevi uyuma söz konusu: En sonunda, anlatılanın etkisi, yarattığı etkiyle örtüşür.

Balzac'ta Roman-Şehir

Romanı bir şehre dönüştürmek; mahalleleri ve sokakları, her biri ötekilerle karşıtlık içinde bir karakteri olan kişiler gibi yansıtmak; kişileri ya da durumları bu ya da şu taş döşeli yollardan kendiliğinden filizlenen bir bitki örtüsü gibi ya da o yollarla zincirleme yıkımlara yol açacak denli dramatik bir karşıtlık içindeki öğeler olarak canlandırmak; her değişen durumda gerçek kahramanın yaşayan şehir, onun biyolojik uzantısı, canavarımsı Paris olmasını sağlamak: Balzac'ın *Ferragus*'u yazmaya başladığı an, kendini yerine getirmekle yükümlü hissettiği girişim budur.

Üstelik, aklında bambaşka bir fikirle yola çıkmışken: Gizli derneklerin görünmez ağı aracılığıyla gizemli kişilerin kurdukları egemenlik. Daha doğrusu, gönlünde yatan ve tek bir roman dizisi içinde kaynaştırmak istediği esin nüvelerinin sayısı ikiye: Gizli dernekler ile toplumun kıyılarına itilmiş bir bireyin gizli mutlak gücü. Yüz yılı aşkın bir süre boyunca hem halk, hem aydın anlatısını besleyecek olan mitlerin hepsi Balzac'tan geçer. Kendini dışlayan toplumdaki, ele geçmez bir ilaha (*demiurgos*) dönüşerek intikam alan Üstinsan (*Übermensch*), Vautrin'in bin bir benzeri biçiminde *İnsanlık Güldürüsü*'nün ciltlerini katedecek ve büyük bir rağbet gören bütün Monte Kristolar, Operadaki Hayaletler, hatta Babalarda [Mafya Babalarında] yeniden bedene bürünecektir. Kolları her yere uzanan karanlık komplo, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başı arasındaki en rafine İngiliz romancılarının yarı şaka, yarı ciddi saplantısı haline gelecek ve içinde yaşadığımız yılların casusluk-şiddet serüvenlerinde seri üretim halinde yeniden belirecektir.

Ferragus'la henüz bütünüyle romantik Byron dalgası içindeyizdir. Haftalık çıkan ve Balzac'ın imzaladığı sözleşme uyarınca ayda kırk sayfa yazmakla yükümlü olduğu (yayıncının elyazmalarının teslimindeki gecikmeler ve taslaklardaki çok sayıdaki düzeltmeler yüzünden sürekli söylenmeleri arasında) *Revue de Paris*'nin (Paris Dergisi) Mart 1833'teki bir sayısında, *Histoire des Treize*'in (*On Üçlerin Romanı*) önsözü yayımlanır; yazar bu önsözde, gizli bir karşılıklı destek anlaşmasıyla birbirine bağlı (bu, onları yenilmez kılar) on üç azılı yasa tanımazın gizlerini açığa vurma sözü verir ve ilk bölümü duyurur: *Ferragus, chef des Dévorants* (*Çakalların Başı Ferragus*). (*Dévorants* ya da *Dévoirants* sözü geleneksel olarak bir meslek birliğinin üyelerini gösteriyordu ve *Doveranti* ["meslekten olanlar"] şeklinde İtalyancaya çevrilebilirdi, ama elbette Balzac çok daha çekici olan *dévorer* ["parçalayarak yemek; gövdeye indirmek; yutmak"] fiilinin sözde etimolojisiyle oynar ve başlığı *Divoranti* ["parçalayıp yiyenler; doymak bilmezler"] şeklinde anlamamızı ister.)

Önsözün tarihi 1831'dir; ama Balzac proje üzerinde çalışmaya ancak Şubat 1833'te başlar ve ilk bölümü önsözün yayımlanmasından sonraki haftaya yetiştiremez. Bu nedenle, *Revue de Paris* iki hafta sonra ilk iki bölümü birlikte yayımlar; üçüncü bölüm, bir sonraki sayının çıkış tarihini geciktirir; dördüncü bölüm ile sonuç bölümü ise, Nisan ayında ek bir fasikülde yayımlanır.

Ama ortaya çıkan haliyle roman, önsözde duyurulandan oldukça farklıdır; eski proje artık yazarı ilgilendirmez; gönlünde yatan başka bir şey olup, üretimin gerektirdiği tempoyla sayfaları arka arkaya yazmak yerine elyazmaları üzerinde ter dökmesine neden olur ve onu taslakları düzeltmeler ve eklentilerle doldurmaya –dizgicilerin dizgisini mahvederek– iter. Gene de, Balzac'ın kurduğu olay örgüsü, gizemleri ve en beklenmedik gelişmeleriyle soluğumuzu tutarak okumamızı sağlayacak türdendir ve Ariosto'ya özgü savaşçı adıyla karanlık anlatı kişisi Ferragus'un metinde merkezî bir rolü vardır; ama gerek gizli gücünü borçlu olduğu serüvenler, gerek halk nezdindeki kötü ünü, imalar yoluyla verilir ve Balzac yalnızca onun çöküşünü doğrudan gösterir bize. "On Üçler"e, daha doğrusu öteki on iki

ortağa gelince, yazar onları neredeyse unutmuş gibidir ve yalnızca gösterişli bir cenaze töreninde dekoratif figüranlar gibi uzaktan gösterir.

Şimdi Balzac'ı heyecanlandıran, Paris'in topografik şiiri olup, bunu öncelikle dil olarak, ideoloji olarak, her tür düşünce, söz ve hareketin belirleyicisi olarak –orada yollar “fizyonomileriyle karşısında savunmasız kaldığımız bazı fikirleri yayar” (“*imprimment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense*”)– şehre ilişkin kavrayışına göre yazacaktır: Dev bir kabukluyu andıran (içinde yaşayanlar, hareket etmesini sağlayan birer uzuvdan ibarettir) canavarımsı şehri. Balzac zaten yıllardır gazetelerde şehir yaşamına ilişkin taslaklar, tipik kişi portreleri yayımlıyordu; şimdi bu malzemeyi düzenlemeyi, bir tür Paris ansiklopedisi kurmayı hedefler. Bu ansiklopedide sokakta kadınların peşine takılma “kitapçık”ı, yağmura yakalanan yayalar konulu küçük resim (ressam Daumier'yi aratmayacak şekilde), başıboşların sınıflandırılması, başkenti saran bina yapma tutkusunun yergisi, “işveli kızlar”ın özellikleri, çeşitli kategorilere ilişkin konuşmaların kayda geçirilmesi (Balzac'ın diyalogları bildik tumturaklı vurguyu yitirdiklerinde, moda alışkanlıkları ve yeni sözcükleri, hatta seslerin vurgusunu izlemeyi bilir; işte bir satıcı kadın, murabut tüylerinin kadının saç tuvaletine “belirsiz, Ossianca ve tam olması gerektiği gibi bir şeyler” [*quelque chose de vague, d'ossianique et de très comme il faut*]) verdiğini söyler) yer alacaktır. Dış mekânlar tipolojisine bir zengin ya da yoksul iç mekânlar tipolojisi karşılık gelir (dul Gruget'nin pasaklı evindeki şebboy vazosu gibi özenli resimsel etkilerle). Père-Lachaise mezarlığının tasviri ve cenaze bürokrasisinin dolambaçlı yolları çizimi tamamlar, böylece canlı organizma olarak Paris görüşüyle açılan roman, ölümler Paris'inin ufukta belirmesiyle kapanır.

On Üçlerin Romanı, Paris kıtasının atlasına dönüşür. Ve *Feragus* bittiğinde, Balzac (inatçılığı, bir projeyi yarıda bırakmasına imkân tanımıyordu) üçlemeyi tamamlamak amacıyla başka yayımcılar için (*Revue de Paris*'le daha önce kavga etmişti) iki bölüm daha yazar; bunlar, birinciden ve birbirlerinden çok farklı iki romandır, ama ortak bir noktaları vardır: Bu ortak nokta,

kahramanların gizemli birliğin üyeleri olmaları değil (sonuçta, olay örgüsü açısından ikincil bir ayrıntı), Paris ansiklopedisine başka sesler ekleyen kapsamlı konu dışına çıkmaların varlığıdır. *Langeais Düşesi* (özyaşamöyküsel bir boşalmanın itkisiyle doğan tutku romanı), ikinci bölümünde Faubourg Saint-Germain aristokrasisi üzerine sosyolojik bir inceleme içerir; *Altın Gözlü Kız* (çok daha önemli olup Fransız kültürünün Sade'dan bugüne –Bataille ile Klossowski'ye diyelim– kesintisiz gelişme gösteren bir çizgisinin temel metinlerinden biridir), toplumsal sınıflara ayrılmış Parislilerin bir tür antropoloji müzesiyle açılır.

Ferragus'ta bu konu dışına çıkmalar, üçlemenin öteki romanlarına göre daha zengin olmakla birlikte, Balzac'ın yalnızca onlarda gelişkin yazı gücünü sergilediği söylenemez; Desmaret çiftinin ilişkilerinin mahrem psikolojik seyri de yazarı oldukça uğraştırır. Yücenin [*sublime*] belli bir yüksekliğinde göz kamaştırıcı bulutlar dışında bir şey görmemize izin vermeyen ve hareketlerle karşıtlıkları ayırt etmemizi engelleyen okuma alışkanlıklarımız yüzünden, fazla kusursuz bir çiftin bu dramı bizi elbette daha az ilgilendirir; gene de, uzaklaştırılamayan kuşku gölgesinin aşk güvenini dışarıdan etkilemeyi başaramayıp onu içeriden kemirme tarzı, hiç de sıradan olmayan bir biçimde anlatılmış bir süreçtir. Ve unutmamalıyız ki, bize yalnızca geleneksel belagat alıştırmaları gibi görünebilecek olan sayfalar –Clémence'in kocasına son mektubu gibi– Balzac'ın Madam Hanska'ya yazdığı mektupta belirttiği gibi, gurur duyduğu beceri bölümleriydi.

Öteki psikolojik drama –ölçüsüz bir baba sevgisinin yol açtığı drama– gelince, *Goriot Baba*'nın ilk taslağı olarak da bizi daha az ikna eder (ama burada bencillik bütünüyle baba, fedakârlık ise bütünüyle kızı tarafından gelir). Dickens, başyapıtı *Büyük Umutlar*'da, hapisneden kaçan bir babanın yeniden ortaya çıkışından, çok daha farklı bir yapıt çıkarmayı başaracaktır.

Ama bir kez psikolojiye verilen önemin de serüvene dayalı olay örgüsünü ikinci plana itmeye katkıda bulunduğunu saptadıktan sonra, bu yapıtın gene de okuma zevkimizde ne büyük bir rolü olduğunu teslim etmeliyiz: Öykünün duygu-heyecan merkezi sürekli olarak bir kişiden ötekine yer değiştirirse de, gerilim

işlevini sürdürür; olay örgüsünün birçok bölümü mantıksızlık ya da özensizlikten ötürü aksasa da, olayların temposu büyük bir hızla birbirini kovalar; Madame Jules'ün adı kötüye çıkmış sokağa gidişlerinin gizemi, romanın açılışında dedektiflik rolünü üstlenen birisinin karşısında bulduğu ilk muammalardan biridir, her ne kadar çözüm çok çabuk gelse ve düş kırıklığı yaratacak basitlikte olsa da.

Romanın bütün gücü, bir metropol mitolojisinin kuruluşuyla ayakta tutulur ve yoğunluk kazanır. Henüz her kişinin, Ingres'in portrelerindeki gibi, kendi çehresiyle belirlediği bir metropol. Kalabalık yığınlar çağı henüz başlamamıştır; ama eli kulağındadır – Balzac ve metropolün romanda yüceltilmesiyle Baudelaire ve metropolün şiirde yüceltilmesi arasındaki o yirmi yıllık dönemde değişecektir her şey. Bu geçişi tanımlamak için, ikisi de değişik yollardan bu sorunsalla ilgilenmiş olan yüzyıl sonraki okurlardan iki alıntıya başvuracağız.

Koca Paris şehrini tükenmez bir gizler kaynağı olarak gösterir Balzac, bizim için en çekici yanı da merakımızı her zaman uyanık tutmasıdır. Onun esin perisidir merak. Hiçbir zaman ne komiktir, ne de trajik, sadece meraklıdır. Gizli bir şeyin kokusunu almış ve onu bulmuş bir insan havasıyla en ince ayrıntıların arasına dalar, sonra büyük istek ve coşkuyla bütün mekanizmayı parça parça gözler önüne serer. Yeni kişilere nasıl yaklaştığını, garip yanlarını nasıl sıraladığını, tutarsızlıklarını nasıl tanımlayıp yorumladığını, daha ne şaşırtıcı durumlarla karşılaşacağınız konusunda kuşku duymamanızı nasıl sağladığını düşünün. Değerlendirmeleri, gözlemleri, çektiği söylevler, kullandığı kelimeler psikolojik doğrular değil, birtakım kuşkular, sorgu yargıcına özgü birtakım hileler, ne pahasına olursa olsun aydınlatmaya kararlı olduğu gize yönelmiş yumruklardır. Bu yüzden, kitabın başında ya da ortasında (hiçbir zaman sonunda olmaz bu, çünkü oraya gelindi mi bütün giz açıklanmıştır) bir esrar avında bir duraklama oldu mu, Balzac eserinin bütünündeki şaşırtıcı

karmaşıklığı lirik, toplumbilimsel ve ruhbilimsel bir coşkunlukla ele alır. Bunu yaparken ona hayran olmamak elde değildir. *Ferragus*’un ilk sayfalarına ya da *Kibar Fahişeler*’in ikinci bölümünün başlangıcına bakın. Balzac’ın eşsiz gücünü anlarsınız. Baudelaire’in haberciliğini etmektedir bu sayfalarda.

Bu cümleleri 13 Ekim 1936 tarihinde günlüğüne yazan, genç Pavese’ydi.

Aşağı yukarı aynı yıllarda Walter Benjamin, Baudelaire üzerine denemesinde bir bölüm yazar; ona önceki söylemi sürdürüp tamamlamak için, Victor Hugo adının yerine, söylediklerine daha da uygun Balzac adını geçirmek yeterli olacaktır:

Kötülük Çiçekleri’nde ya da *Paris Sıkıntısı*’nda, Victor Hugo’nun aşılmaz olduğu şehir fresklerine benzer bir şeyler aramak boşuna olacaktır. Baudelaire, şehirde oturanları ya da şehri betimlemez. Tam da bu vazgeçiş, ona birinin imgesinde ötekini canlandırma olanağını vermiştir. Onun kalabalığı her zaman metropol kalabalığıdır; onun Paris’i her zaman aşırı kalabalıktır [...] *Paris Tabloları*’nda hemen her zaman bir kitlenin gizli varlığı kanıtlanabilir. Baudelaire sabah güneşin doğuşunu konu aldığında, ıssız yollarda, Hugo’nun gece Paris’inde hissettiği “karınca gibi kaynaşan sessizlik”ten bir şeyler vardır [...] Kitle, Baudelaire’in arasından Paris’i gördüğu kıpır kıpır tüldü.

Charles Dickens, Ortak Dostumuz

Gün batarken, suların iskele kazıkları boyunca yükseldiği bir sırada, külrengi, çamurlu bir Thames: Bu yılın haberlerinin en iç karartıcı çehresiyle güncelliğe taşıdığı bu görünüm üstünde bir kayık, suda yüzen kütükleri, dubaları, enkazları sıyırarak yol alır. Kayığın uç kısmında, akbaba bakışlı bir adam bir şey arıyormuş gibi akıntıya gözlerini dikmiştir; kürekte, bir başlık ve muşamba bir üstlüğün yarı gizlediği melek yüzlü bir genç kız vardır. Aradıkları nedir? Çok geçmeden anlarız: Adam, intihar etmiş ya da öldürölüp ırmağa atılmış kişilerin cesetlerini toplayan birisidir; belli ki, Thames'in suları günlük olarak bu tür "balık avı" açısından zengindir. Adam su yüzünde bir ceset görür görmez, hemen onun cebindeki altın paraları boşaltır, sonra cesedi bir iple kıyıdaki bir karakola kadar sürükleyip polisten ceset başına belli bir para alır. Kayıkçının melek yüzlü kızı, bu ölü soygununa bakmamaya çalışır; dehşete kapılmıştır, ama kürek çekmeye devam eder.

Dickens'in romanlarının başlangıçları çoğu zaman akıllardan silinmez; ama hiçbirini, yazarın yazdığı sondan bir önceki, bitirdiği son romanı olan *Our Mutual Friend*'in (Ortak Dostumuz) ilk bölümünü aşamaz. Ceset avcısının kayığıyla, sanki tersyüz olmuş bir dünyaya gireriz.

İkinci bölümde her şey değişir, tam bir töre ve karakter komedisinin içinde buluruz kendimizi: Bir sonradan görmenin evinde, henüz tanıştıkları halde herkesin çok eski dostlar gibi davrandıkları bir akşam yemeği. Ama bölüm sona ermeden, sof-

radakilerin konuşmalarının gündeme getirdiği gizem –büyük bir serveti miras alacağı anda boğulan bir adam– romanın “gerilim hattı”yla yeniden bağlantı kurar.

Büyük mirası, ölen bir çöp kralı bırakmıştır; bu son derece pinti ihtiyar, Londra’nın varoşlarında bir ev, evin hemen yanında koca çöp yığınlarıyla kaplı bir arsa bırakmıştır geriye. Dickens’ın ilk bölümde ırmak yoluyla bizi soktuğu o uğursuz atıklar dünyasında hareket etmeyi sürdürürüz. Romandaki bütün öteki görünüm, gümüş takımlarıyla göz kamaştıran sofralar, abartılı hırslar, kördüğüm olmuş çıkar ve vurgun hesapları, bu cehennemî dünyanın umutsuz özü üzerindeki ince tüllerden başka bir şey değildir.

Altın Çöpçü’nün hazinelerinin emanet edildiği kişi, ihtiyarın eski hizmetkârı Boffin’dir: Boffin, büyük bir yoksulluk ve sınırsız bir cehaletten başka deneyimi olmamasına karşın, her şeyi çok zormuş gibi gösteren şaşaalı tutumuyla Dickens’ın yarattığı büyük komik kişilerden biridir. (Ama sempatik bir kişidir: İnsan sıcaklığı ve iyi niyetiyle, o da, karısı da; sonra, romanın devamında, cimri ve bencil birisine dönüşür, sonunda bir kez daha altın kalpli olduğunu ortaya koyar.) Birden zengin olan cahil Boffin, kültüre duyduğu bastırılmış sevgisini özgürce gerçekleştirme olanağı bulur: Gibbon’ın sekiz ciltlik *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*’ını (Roma İmparatorluğu’nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi) satın alır (zarzor hecelediği bir başlık, ama Roman sözcüğünü *Rossian* diye okur ve kitabın Rus İmparatorluğu’yla ilgili olduğunu sanır). Bunun üzerine, Silas Wegg adında bir bacağı tahta olan bir serseriye, “edebiyatçı” sıfatıyla, akşamları kitaptan bölümler okuması için işe alır. Gibbon’dan sonra, artık zenginliğini yitirmeme saplantısı içinde olan Boffin, kitapçılarda ünlü cimrilerin yaşamlarını arar ve güvendiği “edebiyatçı”sına okutur.

Taşkın mizaçlı Boffin ile karanlık Silas Wegg, olağanüstü bir düet oluştururlar; onlara mesleği mumyacılık ve orada burada rastgeldiği kemiklerle iskelet çâtıcılığı olan Mr. Venus eklenir –Wegg ondan tahta bacağının yerine koyacağı gerçek kemikten bir bacak yapmasını ister–. Palyaçomsu ve biraz hayaletimsi kişilerin yaşadığı bu çöpten ufukta, Dickens’ın dünyası bizim

gözümüzde Samuel Beckett'in dünyasına dönüşür; yazarlığının son dönemiyle Dickens kara mizahında, Beckett'i muştulama-
dan fazlasını görebiliriz.

Doğal olarak, Dickens'ta –bugün bizim okumamızda *kara* yönler daha çok öne çıkıyor olsa da– karanlık her zaman ışıkla karşıtlık içindedir. Genellikle bu ışığı, ne kadar karanlık bir cehenneme gömülmüşlerse, o kadar erdemli ve iyi yürekli olan genç kızlar yayarlar. Bu erdem lokması, biz Dickens'ın modern okurları için yutulması en zor olanıdır. Elbette, kişi olarak Dickens'ın erdemle bizimkinden daha sıkı ilişkileri yoktu, ama Victoria dönemi zihniyeti, onun romanlarında kendi mitolojisinin yalnızca sadık bir uygulamasını değil, bana kalırsa temel imgelerini de bulmuştu. Ve bir kez bizim için gerçek Dickens'ın yalnızca kötülüğün simgesi ve grotesk birer karikatür niteliğindeki kişilerin yazarı olduğunu saptadıktan sonra, melek yürekli kurbanları ve avutucu karakterleri parantez içine almak olanaksız olacaktır: Bu sonuncular olmadan, ötekiler de olmazdı; iki grubu da birbiriyle ilişki içindeki yapısal öğeler, aynı sağlam binanın taşıyıcı kolonları ve kirişleri olarak görmek zorundayız.

“İyiler” cephesinde de, Dickens beklenmedik, hiç de alışılmış olmayan kişiler yaratabilmektedir – bu romanda, alaycı ve bilgili cüce bir kızın, melek yüzlü ve melek yürekli Lizzie'nin ve sakallı ve kambur bir Yahudinin oluşturduğu heterojen üçlü grupta olduğu gibi. Ancak koltuk değnekleriyle hareket edebilen ve yaşamındaki bütün olumsuzlukları asla yumuşatılmamış, aksine yaşamın zorluklarını anbean göğüsleyen fantastik bir dönüştürüm içinde dönüştüren küçük, bilge çocuk terzisi Jenny Wren, büyü ve mizah açısından Dickens'ın en zengin kişilerinden biridir. Ve kendisini sindirip aşağılayan, ama aynı zamanda hem saygın ve çıkar gütmeyen birisi gibi görünmeye devam edip hem tefecilik yapabilmek için onu kuklası gibi kullanan pinti bir iş adamının, Lammle'in yanında çalışan Yahudi Riah, aracısı olmak zorunda bırakıldığı kötülüğü, iyiliksever mizacının göstergesi olan armağanlarını gizlice dağıtarak dengelemeye çalışır. Buradan antisemitizm üzerine, ikiye bölünmüş toplumun kendi kusurlarını yükleyebileceği bir Yahudi imgesi yaratma gereksinmesini duymasının ardında yatan işleyiş üzerine kusursuz

bir “kıssadan hisse” çıkar. Bu Riah, korkak denebilecek kadar savunmasız bir yumuşaklıktadır; öyle diyebilirdik, eğer kendi kimsesizliğinin uçurumunda bir özgürlük ve intikam uzamı yaratmanın yolunu bulmuyor olsaydı – öteki iki kimsesizle birlikte, özellikle de çocuk terzisinin aktif yol göstermesiyle (o da melek gibi birisidir, ama tiksindirici Lammle’e şeytanca bir ceza verebilecek yetidedir).

Bu iyilik uzamını maddi olarak kasvetli tefeci ofisinin damındaki, şehrin boğucu ortamının ortasındaki bir teras temsil eder; Riah burada iki kıza bebek giysileri için kumaş parçaları, boncuklar, kitaplar, çiçekler ve meyve sunar, bu arada “eski, ağırbaşlı bir bacalar yığını, her yanı duman kıvrımlarıyla kaplıyor ve burunları havada, yelpazelenen evde kalmış kibirli kızlar edasıyla fırıldaklarını döndürüyordu.”

Ortak Dostumuz’da metropol romansına ve töre komedisine yer vardır, ama eski bir işçi olup bir kez efendi haline geldikten sonra toplumsal mevki ve saygınlık saplantısına kapılan –bir tür şeytanın ruhunu ele geçirmesine dönüşür bu– Bradley Headstone gibi karmaşık ve trajik bir iç dünyası olan kişilere de yer vardır. Headstone’u Lizzie’ye âşık oluşunda, fanatik bir saplantıya dönüşen kıskançlığında, bir cinayeti en ince ayrıntılarıyla tasarlayıp ardından işleyişinde, daha sonra da o cinayete “kilitlenip” bütün aşamalarını düşüncelerinde yineleyişinde –öğrencilerine ders verirken bile– adım adım izleriz. “Arada bir, karatahtanın önünde yazmaya başlamadan önce, elindeki tebeşir parçasıyla duruyor ve saldırının gerçekleştiği yeri ve biraz daha yukarıda ya da biraz daha aşağıda suyun daha derin, yokuşun da daha dik olup olmayacağını zihninden geçiriyordu. Net olarak görebilmek için neredeyse tahtaya yerin bir krokisini çizmek geliyordu içinden.”

Ortak Dostumuz, 1864-1865’te yazılmıştır, *Suç ve Ceza* ise 1865–1866’da. Dostoyevski bir Dickens hayranıydı, ama bu romanı okumuş olamazdı. Pietro Citati, Rizzoli’den çıkan *Il Migliore dei mondi possibili* (Olası Dünyaların En İyisi) adlı kitabındaki Dickens üzerine güzel denemesinde, şöyle yazıyor: “Edebiyata yön veren tuhaf yazgı, tam Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’yı yazdığı yıllarda, Dickens’ın bilmeden, Bradley Headstone’un cinayetine

ilişkin sayfaları yazarak, kendi uzaktaki öğrencisiyle yarışmaya çalışmasını istemiştir... Dostoyevski bu sayfayı okumuş olsa, bu son kısmı, karatahta üzerindeki krokiyi olağanüstü bulurdu!"

Citati, *Olası Dünyaların En İyisi* başlığını, yüzyılımızın Dickens'ı en çok seven yazarı G. K. Chesterton'dan almıştır. Chesterton, Dickens üzerine bir kitap, daha sonra "Everyman's Library" için birçok Dickens romanına giriş yazıları yazmıştır. *Ortak Dostumuz* için yazdığı giriş yazısında, başlığa takılarak söze girer. "Ortak dostumuz"un bir anlamı vardır, İngilizcede de, İtalyancada da; ama karşılıklı (*mutual*) dostumuz ne demektir? Chesterton'a şu itirazı getirebiliriz: Bu sözü romanda ilk olarak belagati hep sorunlu olan Boffin söyler ve başlığın romanla bağlantısı çok belirgin değilse de, gerçek ya da düzmece, böbürlenilen ya da gizlenen, çarpıtılan ya da sınanan dostluk teması, romanı baştan sona kuşatır. Ama Chesterton, başlığın dil açısından uygunsuz olduğunu belirttikten sonra, tam da bu yüzden başlıktan hoşlandığını söyler. Dickens hiçbir zaman düzenli bir öğrenim görmemiş ve asla ince bir edebiyatçı olmamıştı; Chesterton onu bundan ötürü sever, daha doğrusu, başka birisiymiş gibi davrandığında değil, kendisini olduğu gibi sergilediğinde sever Dickens'ı ve Chesterton'ın *Ortak Dostumuz*'a yönelik beğenisinin ardında, incelmek ve aristokratik beğeniler sergilemek için giriştiği çeşitli çabalardan sonra köklerine dönen bir Dickens yatar.

Chesterton, yüzyılımızın [20. yüzyılın] eleştirisinde Dickens'ın yazınsal büyüklüğünün en iyi savunucusu olsa da; bana öyle geliyor ki, *Ortak Dostumuz* üzerine yazısı, ince beğenili edebiyatçının halk romancısına karşı pederşahi bir küçümseme tutumunu açığa vurur.

Bize göre, *Ortak Dostumuz* hem buluş, hem üslup olarak mutlak bir başarıdır. Üslup örnekleri olarak, yalnızca bir kişiyi ya da durumu tanımlayan çarpıcı eğretilmeleri ("'"This,' said Mrs Wilfer, presenting a cheek to be kissed, as sympathetic and responsive as the back of the bowl of a spoon, 'is quite an honour!'" / "'Ne onur', dedi Bayan Wilfer, öpülsün diye kaşık çukurunun tersi denli duyarlı ve sevgi dolu yanağını uzatarak") değil, bir şehir görünümünü antolojisine girmeyi hak eden betimlemeleri de anımsatacağım:

A grey dusty withered evening in London city has not a hopeful aspect. The closed warehouses and offices have an air of death about them, and the national dread of colour has an air of mourning. The towers and steeples of the many house-encompassed churches, dark and dingy as the sky that seems descending on them, are no relief to the general gloom; a sundial on a church-wall has the look, in its useless black shade, of having failed in its business enterprise and stopped payment for ever; melancholy waifs and strays of housekeepers and porter sweep melancholy waifs and strays of papers and pins into the kennels, and other more melancholy waifs and strays explore them, searching and stooping and poking for anything to sell.

Londra şehrinde kültrenge, tozlu, kuru bir akşam, umut vaat eden bir görünüm değildir. Kapalı dükânlar ve iş yerleri bir tür ölüm yayar ve ulusun renk fobisinde bir yas havası vardır. Birçok evin çevrelediği, üzerlerine iniyormuş gibi görünen gök gibi koyu ve donuk kiliselerin kuleleri ve çan kuleleri, her yere hükmeden kasveti azaltmaz; bir kilise duvarındaki bir güneş saatinin, yararsız kara gölgesi içinde, iflas edip ödemelerini sonsuza dek durdurmuş gibi bir havası vardır; kâhyaların ve hamalların mahzun başıboş çocukları, ortalıktaki mahzun kâğıt parçalarını ve iç-neleri oluklara süpürürler; daha da mahzun sokak çocukları eğilip bunları didikler, kurcalar, satabilecekleri herhangi bir şey bulabilmeyi umarlar.

Bu son alıntıların İtalyancalarını Einaudi'nin "Struzzi" ("Devekuşları") dizisinden çıkan çeviriden aldım; buna karşılık, daha öncekini, bacalarla ilgili olanını, Garzanti Yayınevi'nin "Grandi Libri" ("Büyük Kitaplar") dizisinden çıkan Filippo Donini çevirisinden aktarmıştım; kanımca Donini çevirisi, bazı yönlerden –İngiliz adlarının İtalyancalaştırılması gibi– eskimiş olmasına karşın, daha incelikli bölümlerin ruhunu daha iyi yakalıyor. Aktardığım o cümlede, terastaki alçakgönüllü neşe ile

şehrin kibirli soylu hanımlar (*dowagers*) gibi görülen bacaları arasındaki ayrımı aktarmak söz konusuydu; Dickens'ın her betimleyici ayrıntısının her zaman bir işlevi, öykünün dinamiği içinde bir yeri vardır.

Bu romanın bir başyapıt olarak görülmesinin bir başka nedeni de, çatışma halindeki sınıfların son derece karmaşık toplumsal görünümünü yansıtmasıdır; Piergiorgio Bellocchio'nun Garzanti basımına yazdığı esnek ve zekice giriş yazısı ile Arnold Kettle'in Einaudi basımındaki bütünüyle bu yön üzerinde yoğunlaşan giriş yazısı bu noktada birleşiyor. Kettle, Dickens romanlarına ilişkin ünlü bir "sınıfsal" çözümlemesinde Dickens'ın asıl hedefinin toplumdaki kötülükler değil, insan doğasındaki kötülükler olduğunu ortaya koyan George Orwell ile polemik içinde yazmış yazısını.

Gustave Flaubert, Üç Öykü

Trois Contes'u İtalyancada *Tre Racconti* (Üç Öykü) olarak adlandırıyoruz ve başka türlü adlandıramazdık, oysa *conte* sözü (*récit* ya da *nouvelle* yerine), vurgulu bir biçimde sözlü anlatı, olağanüstülük ve saflığı, masalı çağrıştırır. Bu yananlam, üç öykü için de geçerlidir: Yalnızca Ortaçağ ve halk sanatının "ilkel" zevkini benimseyişin modern edebiyattaki ilk örneklerinden biri olan "Aziz Julien Söylencesi" için ve tarihin âlimce, kâhince ve estetik yönü ağır basan bir yeniden kurulması olan "Herodias" için değil; çağdaş gündelik gerçekliğin yoksul bir hizmetçi kadının saflığıyla yaşandığı "Saf Bir Yürek" için de.

Üç Öykü, biraz da bütün Flaubert'in özüdür ve bir gecede okunabilecekleri için, yüzüncü doğum yıldönümü vesilesiyle Croisset'li bilgeye [Flaubert'e] hızlıca da olsa bir saygı ediminde bulunmak isteyen herkese hararetle öneririm. (Einaudi Yayınevi, yüzüncü yıl vesilesiyle, Lalla Romano'nun olağanüstü çevirisiyle yeniden yayımlıyor öyküleri.) Daha doğrusu, daha az zamanı olanlar, "Herodias"ı da (bu öykünün kitaptaki varlığı, biraz yoğunluğu azaltıcı ve yineleyici görünmüştür bana hep) bir yana bırakabilir ve bütün dikkatlerini, temel veriden –görsellikten– yola çıkarak "Saf Bir Yürek" ile "Aziz Julien" üzerinde yoğunlaştırabilirler.

Romanda görselliğin –kişileri ve şeyleri gösterme sanatı olarak romanın– bir tarihi vardır; bu tarih, roman tarihinin belli anlarıyla –ama hepsiyle değil– örtüşür. Madam de Lafayette'ten Benjamin Constant'a roman, olağanüstü bir keskinlikle insan

ruhunu irdeler, ama sayfalar hiçbir şey görmemize izin vermemen kapalı panjurlar gibidir. Romandaki görsellik, Stendhal ve Balzac'la başlar ve Flabuert'le birlikte söz ile imge arasındaki kusursuz ilişki noktasına ulaşır (en büyük verimlilikle en büyük tutumluluk). Romandaki görsellik krizi, yarım yüzyıl sonra, sinemanın gelişile eşzamanlı olarak başlayacaktır.

"Saf Bir Yürek," baştan sona, görülen şeylerden, içinde hep bir şeylerin meydana geldiği yalın ve hafif cümlelerden oluşmuş bir öyküdür: Normandia çayırları üstüne uzanmış öküzleri aydınlatan Ay, oradan geçen iki kadınla iki çocuk, sisin içinden çıkıp başı eğik saldıran bir boğa, ötekilerin çiti aşmalarını sağlamak için hayvanın gözüne toprak fırlatan Félicité; ya da atları gemilere koymak için havaya kaldıran palangalarıyla Honfleur Limanı, Félicité'nin bir an görebildiği ve hemen bir yelkenin ardında gözden yiten yeğeni miço. Ve özellikle, Félicité'nin nesnelerle –kendi yaşamından ve yanında çalıştığı kişilerin yaşamından anılar– kaplı küçük odası: Burada hindistancevizinden bir kutsal su kabı mavi bir sabunla yan yana durur, hepsine hükmeden ise ünlü içi doldurulmuş papağan olup yaşamın yoksul hizmetçi kadına vermediklerinin bir simgesidir neredeyse. Bütün bu şeyleri Félicité'nin gözünden görürüz; öykünün cümlelerinin saydamlığı, yaşamın iyiliğini ve kötülüğünü kabul etmedeki saflığı ve doğal soyluluğu temsil etmenin olası tek aracıdır.

"Konuksever Aziz Julien Söylencesi"nde, görsel dünya, bir duvar halısının ya da bir elyazmasındaki bir minyatürün ya da katedraldeki bir vitrayın dünyasıdır, ama biz bu dünyayı *içeriden* yaşarız, sanki biz de işli ya da minyatürü yapılmış ya da renkli vitraylardan oluşan şekillermişiz gibi. Gotik sanata özgü her biçimden birçok hayvan, öyküye hükmeder. Geyikler, alageyikler, şahinler, ormantavukları, leylekler: Avcı Julien zalimce bir eğilimle hayvan dünyasının çekimini duyar ve öykü acımasızlık ile merhamet arasındaki ince sınır çizgisi üzerinden akar, ta ki kendimizi hayvanbiçimli evrenin içine girmiş gibi hissedinceye kadar. Olağanüstü bir sayfada, Julien kanatlar, tüyler ve pullardan boğuluyormuş gibi olur, çevresindeki orman egzotik hayvanları da içeren tıka basa ve karmakarışık bir hayvan kitabına dönüşür. (Yaşlı Félicité'ye uzaktan bir selam olarak, papağanlar

da eksik değildir.) Bu noktada, hayvanlar artık görüş alanımızın ayrıcalıklı nesnesi olmaktan çıkarlar; hayvanların bakışına, üstümüze dikili gözlerden oluşmuş gök kubbeye tutsak düşen, bizizdir; öteki tarafa geçmekte olduğumuzu hissederiz, insan dünyasını baykuşun yuvarlak ve duygusuz gözleri aracılığıyla görürüz sanki.

Félicité'nin gözü, baykuşun gözü, Flabuert'in gözü. Görünürde böylesine içine kapalı bu adamın gerçek konusunun, ötekiyle özdeşleşme olduğunu fark ederiz. Aziz Julien'in cüzamlıyı coşkuyla kucaklayışında, yaşam ve dünyayla ilişki programı olarak Flaubert'in münzeviliğinin yöneldiği zorlu varış noktasını görebiliriz. Belki de *Üç Öykü*, bütün dinlerin dışında gerçekleştirilmiş, gelmiş geçmiş en olağanüstü ruhsal yolculuklardan birine tanıklık eder.

Lev Tolstoy, “İki Süvari Subayı”

Tolstoy’un anlatısını nasıl kurduğunu anlamak kolay değildir. Birçok anlatıcının açığa vurduğu şeyler –simetrik yapılar, taşıyıcı kirişler, denge unsurları, menteşeler– onda gizli kalır. Gizli demek, yok demek değildir; Tolstoy’un “yaşam”ı (tanımlamak için yazılı sayfadan yola çıkmak zorunda olduğumuz bu gizemli varlığı) yazılı sayfaya sözcüğü sözcüğüne taşıdığı izlenimi, sanatın, yani başka birçoklarından daha bilinçli ve karmaşık bir kurgunun bir sonucundan başka bir şey değildir.

Tolstoy “kurgusu”nun en iyi görülebildiği metinlerden biri, “İki Süvari Subayı”dır ve yazarın –ilk dönemiyle ve daha doğrudan Tolstoy’un– en tipik ve en güzel öykülerinden biri olduğu için de, nasıl kurulduğunu gözden geçirerek, onun yazar olarak çalışma tarzı üzerine bir şeyler öğrenebiliriz.

1856’da yazılan ve yayımlanan “Dva Gusara” (“İki Süvari Subayı”), artık uzak bir çağın, 19. yüzyıl başlarının okurun gözünde canlandırılması olarak sunulur ve konusu, taşkın ve denetimsiz dirimselliktir – artık uzak, yitmiş, mitsel olarak görülen bir dirimsellik. Geçici görevle bir başka yere giden subayların kızak atlarının değiştirilmesini bekledikleri ve kumar oynayarak son kuruşuna kadar paralarını yitirdikleri oteller, taşra soylularının baloları, “Çingeneler gibi” curcuna geceleri: Tolstoy bu güçlü yaşımsal enerjiyi –neredeyse Rus askerî feodalizminin doğal (yitirilmiş) bir temel taşı– üst sınıf yoluyla temsil edip mitselleştirir.

Bütün öykü, dirimselliğin başarı, cana yakınlık ve egemenlik için yeterli neden olduğu bir kahraman çevresinde döner ve

bu dirimsellik, kendi içinde, kurallara karşı ve kendi aşırılıklarına karşı kayıtsızlığı içinde, kendine özgü bir ahlak, kendine özgü bir uyum bulur. Süvari subayı Kont Turbin'in –içki düşkünü, kumarbaz, çapkın ve düellocu öykü kişisi– yaptığı, topluma yayılmış olan yaşam gücünü kendinde yoğunlaştırmaktan ibarettir. Onun mit kahramanına özgü yetileri, toplumda yıkıcı gizilgüçlerini açığa vuran bu gücün olumlu sonuçlar vermesini sağlamaktır: Bir üçkağıtçılar, kamu parasını har vurup harman savuranlar, ayyaşlar, palavracılar, otlakçılar, zamparalar dünyasıdır bu, ama orada karşılıklı sıcak bir hoşgörü, bütün çatışmaları oyun ve şenliğe dönüştürür. Soylulara özgü uygarlık, bir barbarlar sürüsüne özgü medeniyetsizliği ucu ucuna maskeler; "İki Süvari Subayı"nın Tolstoy'u için barbarlık, aristokratik Rusya'nın yakın geçmişi olup ülkenin hakikati ve sağlığı bu barbarlıkta yatıyordu. K. soylularının balosunda, Kont Turbin'in içeri girişinin ev sahibesince nasıl kaygıyla karşılandığını düşünmek yeterli olacaktır bu konuda.

Oysa Turbin şiddet ile hafifliği kişiliğinde birleştirir; Tolstoy ona hep yapılmaması gereken şeyler yaptırır, ama hareketlerine mucizevi bir haklılık armağanı bağışlar. Turbin, bir züppeden borç alıp geri ödemeyi aklından bile geçirmeyecek, hatta adama hakaret edip onu hırpalayacak, genç bir dulun (borç aldığı kişinin kız kardeşi) arabasına gizlenerek onu yıldırım hızıyla baştan çıkaracak ve kadının ölmüş kocasının kürkünü giyip ortalarda dolaşarak onu zor durumda bırakmaya aldırmayacak yapıda birisidir; ama aynı zamanda, çıkar gütmenden soylu hareketler yapabilen –uyuyan kadına bir öpücük vermek için kızakla yolculuğunu yarıda kesip geri dönmek ve sonra yeniden yola çıkmak gibi– birisidir. Turbin, herkesin yüzüne hak ettiği şeyi söyleyebilen birisidir; bir üçkâğıtçının üçkâğıtçı olduğunu yüzüne vurur, sonra hileyle kazandığı paraları ondan zorla alıp kandırdığı saf kişiye maddi kaybını geri öder ve artan parayı da Çingene kadınlara armağan eder.

Ama bu, öykünün yalnızca yarısıdır: On altı bölümün ilk sekiz bölümü. Dokuzuncu Bölüm'de, yirmi yıllık bir sıçrama vardır: 1848 yılındayızdır, Turbin bir süre önce bir düelloda ölmüş, oğlu da süvari subayı olmuştur. O da cepheye yürüyüş sırasında

K.'ya gelir ve ilk öyküdeki kişilerden bazılarıyla karşılaşır: Manasız süvari subayı, yazgısına razı saygıdeğer bir hanım haline gelmiş olan dul kadın; bir de, yeni kuşağı eski kuşakla simetrik hale getirmek için, genç bir kız. Öykünün ikinci kısmı –bunu hemen fark ederiz– ilk kısmı bir ayna görüntüsü gibi yineler, ama her şey tersine dönüştürülmüştür: Karlı, kızaklı ve votkalı bir kış yerine, ay ışığında bahçelerle ılıman bir bahar vardır; yolcuların mola verdikleri hanlardaki yabancı 19. yüzyıl başlarına özgü zevk âlemlerinin yerine, durmuş oturmuş –aile dinginliği içinde örgü örmeleri ve sakın can sıkıntısıyla– 19. yüzyıl ortaları vardır. (Tolstoy için bu, yaşadığı ânin görünümüdür; bugün kendimizi onun bakış açısı içine yerleştirmemiz zor.)

Yeni Turbin, daha uygar bir dünyanın bir parçasını oluşturur ve babasının bıraktığı serseri ününden utanç duyar. Babası uşağa dayak atıp eziyet ederken, ama onunla bir tür birbirini tamamlama ve güven ilişkisi kurarken, oğlu uşağa homurdanıp yakınmaktan başka bir şey yapmaz, o da baskıcıdır, ama cılız ve etkisiz bir sesle. Burada da bir iskambil partisi söz konusudur, aile içinde birkaç rublelik bir parti ve genç Turbin küçük hesaplarıyla, onu ağırlayan ev sahibesini yoldan geri durmaz, bu arada kadının kıızıyla masanın altından ayaklarıyla oynayırlar. Babası ne kadar güçlü ve cömert biri idiyse, oğlu o kadar zavalıdır; ama özellikle bir “ne o, ne bu”dur, bir beceriksizdir. Flört, bir yanlış anlamalar dizisidir; bir gece baştan çıkarması, gülünç, küçük düşürücü bir girişime dönüşür; bunun yol açmak üzere olduğu düello bile, monotonluk içinde sönüp gider.

Meydan savaşının en büyük yazarının yapıtı olan bu askerlik töresi öyküsünde, en büyük eksiğin tam da savaş olduğu söylenebilir. Gene de, bir savaş öyküsüdür bu: Baba-oğul Turbinler’in (asker-aristokrat) kuşaklarından ilki, Napoléon’u bozguna uğratan; öteki ise, Polonya’da ve Macaristan’da devrimi bastıran kuşaktır. Tolstoy’un öykünün epigrafına koyduğu dizeler, yalnızca çarpışmaları ve stratejik planları hesaba katıp insanların özünü dikkate almayan büyük harfle yazılmış Tarih’e karşı polemik bir anlama bürünür. Tolstoy’un yaklaşık on yıl sonra *Savaş ve Barış*’ta geliştireceği polemiktir bu. Her ne kadar bu öyküde subayların töresinden kopma yoksa da, Tolstoy’u büyük komutan-

ların karşısına tarihin gerçek kahramanları olarak basit askerlerin oluşturduğu köylü yığınının koymaya götürecektir, bu aynı söylemin geliştirilmesi olacaktır.

Demek ki, Tolstoy'un gönlünde yatan, I. Nikolay'ın Rusya'sına karşı I. Aleksander'in Rusya'sını yüceltmekten çok, tarihin votkasını (bkz. epigraf), insanın yakıtını araştırmaktır. İkinci kısmın başlangıcının, 9. Bölüm'ün –bu bölüm, girişle, girişteki biraz “arşiv” niteliğindeki geriye dönüşlerle koşutluk gösterir– esin kaynağını geçmişe yönelik genel bir özlem değil, karmaşık bir tarih felsefesi, ilerlemenin nelere mal olduğunun bir bilançosu oluşturur.

Eski olanlar arasında güzel birçok şey ve çirkin birçok şey yok olmuştu; yeni olanlar arasında güzel birçok şey gelişmişti ve yeni olanlar arasında çok, hatta çok daha fazla şey gelişme yetisinden yoksun, biçimsiz, belirivermişti güneş altında.

Tolstoy yorumcularının çok övdükleri yaşam doluluğu, yapının kalanında olduğu gibi bu öyküde de, bir yokluğun saptanmasıdır. En soyut anlatıcıda olduğu gibi, Tolstoy'da da önemli olan, görünmeyen, söylenmeyenler, var olabilecek olup var olmayanlardır.

Mark Twain, Hadleyburg'u Yoldan Çıkaran Adam

Mark Twain, halkı eğlendirmek için yazan yazar rolünün bilincinde olmakla kalmayıp bununla gurur duyuyordu. 1889'da Andrew Lang'a yazdığı bir mektupta şöyle diyor:

Ben hiçbir durumda hiçbir zaman aydın sınıfların beğenisini geliştirmeye çalışmadım. Bunu yapacak donanımım yoktu: Ne doğal yeteneğim vardı bunu yapmak için, ne hazırlığım. Bu anlamda tutkularım hiç olmadı; her zaman daha yağlı bir av hayvanının peşinden koştum: Halk. Seyrek olarak halkı eğitmek gibi bir amaç gütmüşümdür, ama onu eğlendirmek için elimden geleni yaptım. Eğlendirmek, o kadar: Bu, en büyük ve hiç değişmeyen tutkumu gerçekleştirmeye yeter de artar.

Yazarın toplumsal etik konusundaki tutumunu göstermesi açısından, Mark Twain'in bu sözlerinin hiç olmazsa içten ve doğrulanabilir olmak gibi bir artısı var, tutkulu öğreticilik iddiaları son yüzyılda itibar kazanıp bu itibarı yitirmiş olan ötekilerden çok daha fazla. Twain, gerçekten de halk adamıydı ve kitlesine konuşmak için bir basamak yüksekten aşağı eğilme fikri ona bütünüyle yabancıdır. Ve bugün Twain'e "halk yazarı" ya da kabilenin hikâyecisi –dev ölçekte çoğalttığı kabile: gençliğinin Amerika taşrası– sıfatı yakıştırılırken; yalnızca eğlendirme değil, Amerika Birleşik Devletleri'nin mitoloji ve masal düzeninin

yapım malzemesi “stok”unu, ulusun kendi imgesini oluşturmak için gereksinme duyduğu bir anlatı araçları bütününe bir araya getirmiş olma özelliği atfediliyor ona.

Estetik yöne gelince, açıkça dile getirdiği beğenisizliğini yadsımak daha zor görünüyor; nitekim Mark Twain’i Amerikan edebiyatının ünlüleri arasında hak ettiği yere yükselten eleştir-menler de, yazarın doğal ve biraz insicamsız yeteneğinde, bir tek, biçime yönelik bir ilginin eksik olduğunu kabul ediyorlar. Gene de, Twain’in asıl başarısı, bir üslup denemesidir, üstelik ta-rihsel önemi olan bir deneme: Amerikan konuşma dilinin Huck Finn’in yüksek perdeden tiz sesiyle edebiyata girişi. Bilinçsiz bir fetih, rastlantı sonucu varılmış bir keşif midir bu? Twain’in bütün yapıtı, birbirine denk ürünlerden oluşmasa ve düzensiz bir yapı sergilese de, bunun tam tersini gösterir. Keza, sözel ve kavramsal mizahın biçimlerinin –espriden absürde– şiirsel işle-yişin temel mekanizmaları olarak inceleme konusu olduğu gü-nümüzde açıkça görülebileceği gibi, mizahçı Mark Twain dilsel ve retorik araçların yorulmak bilmez sınavı ve çekip çeviri-cisi olarak karşımıza çıkar. Henüz talihli takma adını seçmediği ve Iowa’nın küçük bir gazetesinde yazı yazdığı yirmi yaşında ilk başarısı, gülünç bir kişinin mektuplarının baştan sona yazım ve dilbilgisi hatalarıyla dolu diliydi.

Tam da gazetelere aralıksız yazı yazmak zorunda olduğu için, Mark Twain herhangi bir konudan mizahi sonuçlar elde etmesini sağlayacak yeni biçimsel buluşların peşindedir her za-man; sonuç şudur: Bugün “Zıplayan Kurbağa” öyküsüne gül-müyorsak, öyküyü Fransızca bir çevirisinden İngilizceye yeni-den çevirdiğinde gene bizi eğlendirir.

Entelektüel bir gereksinmeden ötürü değil, hiç de rafine olmayan bir okur kitlesini eğlendirme uğraşından ötürü yazı hokkabazı olan Mark Twain (unutmayalım ki, yazılarına koşut olarak, dinleyicilerin doğrudan tepkileri üzerinden buluşlarının etkisini ölçmeye hazır, yoğun bir konferansçı ve gezgin halk ko-nuşmacısı etkinliğini yürütür), sonuçta edebiyat üzerinden ede-biyat yapan avangard yazarın usullerinden pek de farklı olma-yan usulleri izler: Eline yazılı herhangi bir metni koymanız yer-ter, ortaya bir öykü çıkıncaya kadar o metinle oynamaya başlar.

Ama bu, edebiyatla hiç ilgisi olmayan bir metin olmalıdır: General Sherman'a gönderilmiş konserve et iaşesi hakkında bakanlığa bir rapor, bir Nevada senatörünün seçmenlerine yanıt olarak yazdığı mektuplar, Tennessee gazetelerindeki yerel polemikler, bir tarım gazetesindeki haberler, yıldırımlardan uzak durmak için Almanca bir kılavuz kitap, hatta gelir vergisi beyannamesi.

Bütün bunların temelinde, Twain'in şiirsel olana karşı düzyazıya özgü olanı tercihi yatar; bu ilkeye bağlı kalarak, Amerikan gündelik yaşamına özgü katı maddiliğe ses ve biçim veren –özellikle, ırmak sagasının başyapıtları *Huckleberry Finn* ile *Life on the Mississippi*'de (Mississippi Üzerinde Yaşam)– ilk kişi olmayı başarır; öte yandan, öykülerinin çoğunda, bu gündelik yoğunluğu çizgisel bir soyutluğa, mekanik bir oyuna, geometrik bir şemaya dönüştürme eğilimi gösterir. (Otuz-kırk yıl sonra, mim oyuncusunun sessiz diline çevrilmiş olarak Buster Keaton'ın *gag*'lerinde yeniden göreceğimiz bir üsluplaştırma [stilizasyon].)

Konusu para olan öyküler, bu ikili eğilimi çok iyi sergiler: Bir yandan, ekonomik düş gücü dışında düş gücü olmayan, doların işleyen tek “kurtarıcı güç” olduğu bir dünyanın sergilenmesi; öte yandan, paranın soyut bir şey, yalnızca kâğıt üzerinde var olan bir hesap imi, kendi başına ele geçmez bir değer ölçüsü, herhangi bir duyulur [duyumsal] gerçekliğe gönderme yapmayan dilsel bir kalıp olduğunun gözler önüne serilmesi. *The Man That Corrupted Hadleyburg*'de (1899; Hadleyburg'u Yoldan Çıkaran Adam), altın para dolu bir çuval serabı, taşranın ağırbaşlı bir kasabasındaki ahlaki çöküntü sürecini başlatır; *The \$30,000 Bequest*'te (1904; Otuz Bin Dolarlık Miras), hayali bir miras hayal âleminde harcanır; *The £ 1,000,000 Banknote*'da (1893; Bir Milyon Poundluk Banknot), çok yüksek değerdeki bir banknot, yatırıma dönüştürülmesi, hatta bozulması gerekmez zenginliği çeker. 19. yüzyıl anlatısında, paranın önemli bir yeri olmuştur: Balzac'ta tarihin itici gücü, Dickens'ta duyguların mihenktaşı olan para, Mark Twain'de bir aynalar oyunudur, boşluk girdabıdır.

Bu daha ünlü öyküsünün kahramanı, “honest, narrow, self-righteous, and stingy” (“namuslu, sınırlı, ikiyüzlü ve eli sıkı”) Hadleyburg kasabasıdır. Bütün bir nüfus, kasabanın en saygın

on dokuz kişisiyle, bu on dokuz kişi de Mr. Edward Richards ve eşiyle –içsel başkalaşımlarını, daha doğrusu kendilerini kendilerine açmalarına tanık olduğumuz evli çift– temsil edilir. Nüfusun kalanı korodur, sözcüğün gerçek anlamıyla koro, çünkü eylemin gerçekleşmesine küçük kıtalar söyleyerek eşlik ederler; bir de korobaşı ya da toplum vicdanının sesi vardır, adı verilmeksizin “the saddler” (“eyerci”) diye anılır. (Arada bir, masum bir yumurcak boy gösterir: Avare Jack Halliday. Yerel renge kıydan yegâne göz kırpma, Mississippi sagasının anlık bir anımsanmasıdır bu.)

Durumlar da, öykü mekanizmasının işleyişini sağlayacak sınırlılıktaki tutulur: Hadleyburg’e gökten bir armağan –kırk bin dolar değerinde yüz altmış libre altın– düşer; kimse altını kimin bağışladığını ve alıcısının kim olduğunu bilmez. Ama aslında –bunu öykünün en başında öğreniriz– bir bağış değildir bu: Kurallara katı bağlılığın birer numunesi olan kasabalıların gerçekte ikiye yüzlü ve işe yaramaz kimseler olduklarını açığa vurma amacını güden bir intikam, bir alaydır. Alayın araçları, bir çuval, hemen açılması gereken bir zarfın içindeki bir mektup, ayrıca posta yoluyla gönderilmiş içeriği aynı on dokuz mektup, bir de çeşitli ek notlar ve başka pusulalardır (mektup metinleri, Mark Twain’in olay örgülerinde her zaman önemli bir rol oynar). Bütün bunlar, gizemli bir cümle, gerçek bir büyülü söz çevresinde döner: Bilenin olacak altın çuvalı.

Sözde bağışlayıcı, ama aslında cezalandırıcı, kim olduğu bilinmeyen bir kişidir; kasabanın ona yönelik toplu bir hakaretinin –ne olduğu söylenmez– intikamını almak ister: Belirsizliği, doğaüstü bir hale gibi kuşatır onu, görünmezliği ve her şeyi biliyor olması, bir tür ilaha dönüştürür; kimse onu anımsamaz, ama o herkesi tanır ve herkesin tepkilerini öngörür.

Belirsizliğiyle (ve görünmezliğiyle, çünkü ölmüştür) mitsel bir nitelik kazanan bir başka kişi Barclay Goodson olup öteki herkesten farklı bir Hadleyburg’ludur: Kamunun düşüncesine meydan okuyabilen tek kişidir, kumarın yıktığı bir yabancıya yirmi dolar bağışlamak gibi sıra dışı bir jesti yapabilen tek kişidir. Onun hakkında bize başka hiçbir şey söylenmez; bütün şehre öfkeyle karşı oluşunun nedeni gölgede bırakılır.

Gizemli bir bağışlayıcı ile ölmüş bir alıcının arasına kasa-
ba girer: On dokuz önde gelen kişinin, Yoldan Çıkarılamazlı-
ğın Simgeleri'nin şahsında. Bu kişilerden her biri, nefret edilen
Goodson'ın değilse de, en azından Goodson'ın vâris gösterdiği
kişinin ta kendisi olduğunu öne sürer ve neredeyse buna inanır.

Hadleyburg'un yoldan çıkması budur: Sahipsiz bir çuval
altına sahip olma hırsı, kolayca her tür vicdani kaygıya üstün
gelir ve hızla yalana, hileye götürür. Günahın varlığının Hawt-
horne ve Melville'de ne kadar gizemli, tanımlanamaz, belirsiz
olduğu düşünülürse, Mark Twain'deki günah püriten ahlakın
basitleştirilmiş ve ilksel bir biçimi gibi görünür gözümüze: Daha
az radikal olmayan, ama dış fırçalama gibi açık ve rasyonel bir
sağlık kuralı haline gelmiş bir düşüş ve Tanrısal lütfâ mazhar
olma öğretisiyle.

Twain'inde üstükapalı geçtiği noktalar vardır: Hadleyburg'un
toz kondurulamazlığı üzerinde bir gölgenin ağırlığı varlığını
duyuruyorsa, Rahip Burgess'in işlediği bir suçun gölgesidir bu,
ama ondan yalnızca en belirsiz sözlerle söz edilir: "the thing"
("şey"). Aslında, Burgess bu suçu işlememiştir ve bunu bilen tek
kişi –ama söylemekten kaçınmıştır– Richards'tır; acaba o mu iş-
lemiştir suçu? (Bu da gölgede kalır.) Şu var ki, Hawthorne yü-
zünde siyah bir örtüyle dolaşan rahibin ne suç işlediğini söyleme-
diği zaman, sessizliği bütün öykü üzerinde ağırlığını duyurur;
söylemeyen Mark Twain olduğunda, bu, sözünü etmediği şeyin
öykünün amacı açısından ilginç olmayan bir ayrıntı olduğunun
göstergesidir yalnızca.

Mark Twain'in yaşam öyküsünü yazan yazarlardan bazıları,
onun, yazılarını ahlaki açıdan gözden geçirme hakkı olan karısı
Olivia'nın katı, yasaklayıcı sansürüne tabi olduğunu söylüyorlar.
(Kimi zaman Twain yazısının ilk biçimini ağzı bozuk ifadeler
ya da küfürlerle donatmış, karısının katı ilkeleri yönelecek-
leri kolay bir hedef bulup metnin özüne dokunmasınlar diye.)
Ama şundan emin olabiliriz: Karısının sansüründen daha katı,
masumluk izlenimi verecek kadar üstü örtülü bir otosansür söz
konusuydu.

Hadleyburg kasabasının önde gelenleri için, keza Foster çifti
için (*Otuz Bin Dolarlık Miras*'ta) günahın ayartısı, sermaye ve

kâr payı hesabı gibi soyut bir biçime bürünür; ama bir noktayı açıklığa kavuşturalım: Suç böyledir, çünkü var olmayan paralar söz konusudur. Üç ya da altı sıfırlı rakamların bankada bir karşılığı olduğunda, para erdemin kanıtı ve ödülüdür: *Bir Milyon Poundluk Banknot*'taki Henry Adams (ne rastlantı: Adı, Amerikan zihniyetini eleştiren ilk kişinin adıyla aynıdır), harcanamaz olsa da, gerçek bir banknotun koruması altında bir California maden ocağının satışı üzerinden para kazanmaya giriştiğinde, hiçbir suç kuşkusuyla karşı karşıya kalmaz. Adams, bir masal kahramanı gibi ya da demokratik Amerika'nın Mark Twain'in altın çağındaki gibi hâlâ zenginliğin masumluğuna olan inancını sergilediği 1930'lu yılların filmlerindeki kahramanlardan biri gibi masumluğunu korur. Ancak maden ocaklarının –gerçek olanlarının ve psikolojik olanlarının– derinlerine bir göz attığımızda, gerçek suçların farklı olduğu kuşkusu belirecektir.

Henry James, Daisy Miller

Daisy Miller, 1878'de dergide yayımlanmış, 1879'da kitap olarak çıkmıştır. Henry James'in hemen halkın beğenisini kazandığı söylenebilecek seyrek öykülerinden biridir (belki de yegâne öyküsüdür). Elbette, bütünüyle kaçamağın, söylenmeyenin, konuşmaktan çekinmenin izini taşıyan yapıtı içinde bu öykü, açıkça genç Amerika'nın önyargısızlığını ve masumluğunu simgelemeyi amaçlayan yaşam dolu kız kahramanı ile en açık / anlaşılır öykülerden biri niteliğini taşır. Gene de, baştan sona, bu içedönük yazarın bütün yapıtlarında rastladığımız hep ışıkla gölge arasındaki izleklerden örülü olduğu için, öteki öykülerinden daha az gizemli olmayan bir öyküdür.

James'in öykü ve romanlarından birçoğu gibi, *Daisy Miller* da Avrupa'da geçer ve Avrupa burada aynı zamanda Amerika'nın karşılaştırıldığı bir mihenktaşıdır. Özlü bir örneğe indirgenmiş bir Amerika: İsviçre ve Roma'daki mutlu Amerikalı turistler topluluğu; Henry James'in doğduğu topraklara sırt çevirdiği gençlik yıllarında ve atalarının yurdu İngiltere'ye yerleşmeden önce ait olduğu dünya.

James'in kendi toplumlarından ve belli davranış normlarını dayatan pratik gerekçelerden uzak, hem kültür ve soyluluğun çekiciliğini, hem mesafeli durulması gereken karmaşık ve biraz hastalıklı bir dünyayı temsil eden bir Avrupa'nın içine dalmış bu Amerikalıları, Püriten tutuculuğuna, görgü kuralları zırhına dört elle sarılmalarına yol açan bir güvensizliğin kurbanıdır. İsviçre'de öğrenim gören genç Amerikalı Winterbourne,

teyzesinin belirttiğine göre, çok uzun süreden beri Avrupa'da yaşadığı ve iyi yurttaşlarını soysuz olanlarından ayırt edemediği için hata işlemeye yazgılıdır. Ama kendi toplumsal kimliği üzerindeki bu kararsızlık, James'in kendi yansımaları gördüğü bu gönüllü sürgünlerin hepsi için geçerlidir, ister katı / tutucu (*stiff*) olsunlar, ister özgürleşmiş. Amerikan ve Avrupalı tutuculuğunu Winterbourne'un teyzesi ile Mrs. Walker temsil ederler: Teyzenin Kalvinist Cenevre'de oturmayı seçmesi boşuna değildir; onu biraz andıran Mrs. Walker ise, en gevşek Roma atmosferine düşmüştür. Özgürleşmiş olanlar, statülerinin gerektirdiği bir kültür görevi olarak Avrupa yolculuğuna sürüklenmiş Miller ailesidir. Üç kişiyle, taşralı, belki de alt kökenden gelip yeni zengin olmuşların Amerika'sını temsil eder bu aile: Yarı bunak bir anne, münasebetsiz bir oğlan ve güzel bir genç kız; yalnızca yabanılığından ve yaşam dolu doğallığından güç alan kız, özerk ahlaki bir birey olarak kendini gerçekleştirebilen, iğreti de olsa kendine bir özgürlük kurabilen tek kişidir.

Winterbourne bütün bunları görür, ama toplumsal tabulara ve kast ruhuna saygı onun (ve James'in) çok fazla içine işlemiştir; özellikle de, Winterbourne fazla (ve James bütünüyle) korkar yaşamdan (yani, kadınlardan). Başta ve sonda, genç adamın Cenevreli yabancı bir kadınla bir ilişkisine değinilse de, öykünün ortasında Winterbourne'un karşı cinsle gerçek bir karşılaşma olasılığı karşısındaki korkusu açıkça dile getirilir; onun kişiliğinde, genç Henry James'in ve asla yadsımadığı cinsellik fobisinin bir otoportresini açıkça görebiliriz.

James'in "kötülük" olarak nitelendirdiği –günahkâr cinsellikle belli belirsiz bağlantılı ya da daha açık olarak bir sınıf engelini yıkmamasının temsil ettiği– o belirsiz varlık, onun üzerinde çekicilikle karışık bir korku yaratır. Winterbourne'un zihni –yani, James'in içebakışı yansıttığı bölümlerin karakteristik özelliği olan o bütünüyle duraksamalar, oyalanmalar ve özironiden oluşmuş sözdizimsel yapı– ikiye bölünmüştür: Bir yanı, Daisy'ye âşık olduğunu kabul etmeye karar vermek için kızın "masum" olmasını tutkuyla umar (ikiyüzlü olduğu için de, Daisy'yle yeniden uzlaşmasını, bu masumluğun ölümden sonraki kanıtı sağlayacaktır); benliğinin öteki yanı, genç kızda

“saygısızlık”ı hak eden düşük ve aşağı sınıftan bir yaratık görmeyi umar. (Ve görüldüğü kadarıyla, bu hiç de onun “kıza saygısızlık etme” dürtüsü duymasından kaynaklanmaz; belki de kızı öyle düşünmenin verdiği tatmin duygusundan kaynaklanır yalnızca.)

Daisy’nin ruhunu ele geçirmeye çalışan “kötülük” dünyasını, ilk olarak rehber Eugenio, sonra Romalı servet avcısı güçlü Giovanelli, hatta yosunlu mermerleri ve sıtmaya yol açan mikroplu havasıyla bütün Roma şehri temsil eder. Avrupa’daki Amerikalıların Miller ailesini hedef alan dedikoduları (daha kötü bir zehir), aileyle gezen ve Mr. Miller’in yokluğunda aneyle kız üzerinde sınırları tam belirlenmemiş bir yaptırım gücü olan rehber Eugenio’ya sürekli üstü kapalı değiniden oluşur. *Yürek Burgusu*’nun okurları, hizmetkârlar dünyasının nasıl “kötülük”ün biçimden yoksun varlığını temsil edebileceğini bilirler. Ama bu rehber (İngilizce sözcük daha kesin olup, İtalyancada tam karşılığı yoktur: *Courier*, yani işverenlerine büyük yolculuklarında eşlik eden ve bir yerden bir yere gidişler ve konaklamaları ayarlamaktan sorumlu hizmetli), onunla ilgili gördüğümüz çok az ayrıntıdan yola çıkarsak, tam tersi de –yani, ailede babanın ahlaki otoritesini ve görgü kurallarına saygıyı temsil eden tek kişi– olabilir. Belki de, aykırılık yalnızca şundan kaynaklanır: Baba imgesinin yerine aşağı sınıftan bir kişinin imgesini geçirmek. İtalyanca bir adı olması bile, daha kötüsüne bir hazırlık teşkil eder; Miller ailesinin İtalya’daki düşüşünün, bir cehenneme iniş olduğu görülecektir (Thomas Mann’ın otuz beş yıl sonra yazacağı öyküde, Venedik’teki Prof. Aschenbach’ın inişi denli ölümcül, o denli mutlak olmasa da).

İsviçre’den farklı olarak, Roma salt manzarasının, Protestan geleneklerinin ve ağırbaşlı toplumunun gücüyle Amerikalı kızlarda özdenetim esinleyemez. Pincio’da fayton gezintisi, bir dedikodular girdabıdır; bu girdabın ortasında, Amerikalı kızların onurunun, Romalı kont ve markilerle olmaları kötü bir izlenim yarattığı için mi (Middle West’in mirasçısı kızlar, soyluluk armalarına heves etmeye başlamışlardır), yoksa aşağı bir ırkla birlik-telik batağına batmamak için mi korunması gerektiğini bilemez insan. Bu tehlikenin varlığı, nazik Giovanelli’den (soyu belirsiz

olmasa, o da tıpkı Eugenio gibi, Daisy'nin erdeminin güvencesi olabilirdi) daha çok, sessiz, ama bundan ötürü öykünün işleyişinde daha az belirleyici olmayan bir "roman kişisi"yle özdeşleşir: sıtma.

Akşamları, geçen [19.] yüzyılın Roma'sı üzerine çevredeki bataklıkların öldürücü sızıntıları yayılır; işte "tehlike," başka olası her tehlikenin alegorisi, akşamları tek başlarına ya da uygunsuz kişilerle sokağa çıkan kızları pençesine düşürmeye hazır öldürücü ateş budur. (Oysa, geceleyin Lemana Gölü'nün mikropsuz sularında sandalla gezmek, bu riskleri içermezdi.) Ne yurttaşlarının püritenliğinin, ne yerlilerin paganlığının üstesinden gelebildiği; tam da bu yüzden, iki tarafın, geceleri mikroplu havaların birbirine dolanarak ve fark edilmeden –tıpkı hep bir şey söylemek üzereymiş gibi görünüp söylemeyen James'in cümleleri gibi– Colosseum'un ortasında kurban olmaya mahkûm ettiği Daisy Miller, Akdeniz'in karanlık ilahı sıtmaya kurban edilir.

Robert Louis Stevenson, "Kumsaldaki Ev"

"The Pavillion on the Links" ("Kumsaldaki Ev"), her şeyden önce bir insandan kaçma öyküsüdür: Kendine yetme ve yabanılıktan oluşmuş, gençliğe özgü bir insandan kaçma; genç birisinde özellikle kadın düşmanlığı anlamına gelen ve kahramanı tek başına at sırtında İskoçya'nın kırlarını aşmaya, çadırdan uyumaya ve yulaf lapasıyla beslenmeye iten insandan kaçma. Ama insandan kaçan birisinin yalnızlığı, çok fazla anlatı olanağı sunmaz yazara; öykü, insandan kaçan ya da kadın düşmanı gençlerin iki kişi olmasından ve başlı başına yalnızlığı ve yabanılığı çağrıştıran bir manzarada birbirlerini gözleyerek saklanmalarından doğar.

Öyleyse, "Kumsaldaki Ev" in neredeyse iki kardeş kadar birbirine benzeyen, ortak bir insandan kaçma ve kadın düşmanlığı tutumuyla birbirine bağlı iki erkek arasındaki ilişkinin ve dostluklarının bilinmeyen nedenlerle nasıl düşmanlık ve çatışmaya dönüştüğünün öyküsü olduğunu söyleyebiliriz. Ama roman geleneğinde, iki erkek arasındaki rekabet, bir kadının varlığını öngörür. Ve iki kadın düşmanının yüreğinde kendine yer açabilecek bir kadın, dışlayıcı ve koşulsuz bir aşkın –iki erkeği şovalyelik ve özgecilikte rakip olmaya götürecek kadar– nesnesi olmak zorundadır. Demek ki, bir tehlikenin tehdidi altındaki bir kadın söz konusu olacaktır; rakip haline gelen eski iki dost, bu düşman tehdidi karşısında, aşktaki rekabetleri sürmekle birlikte, dayanışma ve ittifak içine gireceklerdir.

Öyleyse, "Kumsaldaki Ev" in, yetişkinlerce oynanan büyük bir saklambaç oyunu olduğunu söyleyeceğiz: İki arkadaş birbir-

lerinden gizlenir ve birbirlerini gözlerler; oyunlarının ödülü de kadındır. Ve bir yandan, iki arkadaş ile kadın gizlenip birbirlerini gözlerler, öte yandan gizemli düşmanları: Bu kez ödülü dördüncü bir kişinin yaşamı olan bir oyun içinde; bu dördüncü kişinin, özellikle gizlenmek ve gözle(n)mek için yapılmış gibi duran bir manzara içinde gizlenmek dışında başka bir rolü yoktur.

Demek ki, "Kumsaldaki Ev," bir manzaradan çıkan bir öyküdür. İskoç kıyılarının ıssız kumsallarından olsa olsa gizlenen ve birbirini gözleyen insanların öyküsü doğabilir. Ama bir manzarayı belirgin kılmanın en iyi yolu, oraya yabancı ve bağdaşmaz bir öge sokmaktır. Ve Stevenson, öykü kişilerini tehdit etmek üzere, İskoçya'nın kırları ve kaygan kumları arasında kimleri karşımıza çıkarır dersiniz? Siyah koni şapkalarıyla gizli ve karanlık İtalyan örgütü Carbonari'yi!

Yukarıda sergilediğim, birbirine yakın, alternatif yapılar yoluyla, bu öykünün gizli çekirdeğinden çok –çoğu zaman olduğu gibi, birden fazla gizli çekirdeği vardır–; okuru avucunun içine almasına sağlayan işleyişini, yok olmayan büyüsünü –Stevenson, başlayıp yarıda bıraktığı değişik öykü projelerini tam bir uyum olmadan yan yana getirdiği halde– belirlemeye çalıştım. Bunlardan en güçlüsü, elbette ilkidir: İki dost-düşman arasındaki ilişkinin psikolojik öyküsü, belki de *The Master of Ballantrae*'deki (Ballantrae'nin Efendisi) düşman kardeşler öyküsünün ilk taslağı. Ve burada söz konusu ilişki, ideolojik bir karşıtlık içinde belirginlik kazanmaya başladığını duyurur okura: Byron çizgisindeki özgür düşünür Northmour ile Victoria dönemine özgü erdemlerin savunucusu Cassilis. İkincisi, duygusal öykü olup en zayıfıdır, işlenmesi gereken iki geleneksel öykü kişinin yüküyle: Her tür erdemin modeli kız ile hileli iflas yoluna başvuran, dolandırıcı, aşırı cimri baba.

Sonunda üçüncü motif –saf roman– utku kazanır, 19. yüzyıldan bugüne dek ilgi görmeye devam eden konusuyla: Kolları her yere uzanan gizemli komplo. Çeşitli nedenlerden ötürü utku kazanır: Öncelikle, tehdit edici Carbonari örgütünün varlığını az sayıdaki birkaç göstergeyle –ıslak camda gıcirtı sesi çıkaran parmaklardan kaygan kumlar üzerinde uçuşan siyah şapkaya– yazıya aktaran Stevenson'ın kalemi, *Define Adası*'nda Amiral Benbow

hanına korsanların yaklaşmasını yazıya aktaran (aşağı yukarı aynı yıllarda) kalemin aynısı olduğu için. Sonra, İngiliz romantik geleneği uyarınca yazarın sempatisine mazhar olan ve herkesin nefret ettiği bankacı karşısında açıkça haklı olan Carbonari topluluğu –ne kadar düşmanca ve ürkütücü olsa da–, oynanmakta olan karmaşık oyuna fazladan ve ötekilerden daha inandırıcı ve etkili bir içsel karşıtlık soktuğu için: Ahlaki yükümlülük gereği Huddleston’u korumak üzere ittifak yapan iki rakip-dost, gene de vicdanen düşman Carbonari’den yanadır. Ve son olarak, rakip çetelerin kuşatmaları, saldırıları, baskınlarıyla, her zamankinden çok çocuk oyunu ruhu içinde olduğumuz için.

Çocukların büyük bir yeteneği vardır: Oyunları için sahip oldukları alandan olası bütün etkileri ve duyguları çekip çıkarmayı bilirler. Stevenson, bu yeteneği korumuştur; yabancı doğadaki o ince beğeni ürünü (“İtalyan stili”nde: Acaba birazdan devreye girecek olan egzotik ve yabancı ögenin bir ön duyurusu mu bu?) evin etkisiyle başlar, sonra boş eve gizlice giriş, kurulu sofranın keşfi, yanan ateş, hazır yataklar; bu arada in cin top oynamaktadır... Serüven romanına dönüştürülen bir masal izleği.

Stevenson, “Kumsaldaki Ev”i *Cornhill Magazine*’in Eylül ve Ekim 1880 sayılarında yayımlamıştı; iki yıl sonra, öyküyü *New Arabian Nights* (Yeni Bin Bir Gece Masalları) adlı kitaba dahil etti. İki basım arasında belirgin bir fark vardır: İlk basımda öykü, ölümünün yaklaştığını hisseden yaşlı bir babanın bir aile gizini –ölmüş olan anneleriyle nasıl tanıştığını– açığa vurmak üzere çocuklarına bıraktığı bir mektup-vasiyet gibi sunulur; bütün metin boyunca anlatıcı okurlara “sevgili evlatlarım” şeklinde seslenir, kahramanı “anneniz,” “sevgili anneniz,” “çocuklarımla annesi” şeklinde adlandırır ve karısının kötü babasından “dedeniz” diye söz eder. Öykünün kitaba alınan ikinci biçimi, birinci tümceyle birlikte doğrudan anlatıya girer: “Gençliğimde yapayalnız birisiydim.” Kadın kahraman “karım” diye ya da adıyla (Clara), yaşlı adam ise “onun babası” ya da Huddleston olarak gösterilir. Bu, bambaşka bir üslup, hatta farklı nitelikte bir öykü gerektiren değişikliklerden biri olmasına karşın, düzeltmeler son derece azdır: Öndeyiş, çocuklara seslenmeler, anneye gönderme yapan en acılı ifadeler çıkarılmıştır; öykünün kalanı bütünüyle eskisiyle

aynıdır. (Öteki düzeltmeler ve çıkarmalar, yaşlı Huddleston'la ilgilidir; onun öykünün ilk biçimindeki kötü ünü, beklendiği gibi aile sevgisi yoluyla azalacağına, vurgulanmış oluyordu. Belki de, tiyatro ve roman gelenekleri, melek gibi bir kadın kahramanın son derece hasis bir babasının olmasını doğal kılıyordu; buna karşılık, asıl sorun, bir yakının acımasız sonunu –Hristiyanca gömülmesi bu acımasızlığı yok etmiyordu– kabul ettirmektir. Bu yakının tam bir alçak olması, sözünü ettiğimiz sonu ahlaki açıdan kabul edilebilir kılıyordu.)

“Kumsaldaki Ev”in yakın tarihli bir basımını “Everyman’s Library” için yayına hazırlayan M. R. Ridley’e göre, bu öykünün başarısız olduğunu kabul etmemiz gerekiyormuş, kişiler okurda herhangi bir ilgi uyandırmıyormuş; yalnızca metnin ilk biçimi, anlatıyı bir aile gizinden yola çıkarak kurduğu için bir sıcaklık ve bir gerilim aktarmayı başarıyormuş. Bu yüzden, M. R. Ridley, yazarın gözden geçirip düzelttiği son basımı kesin basım olarak görmek isteyen genel eğilime karşı çıkarak, metnin *Cornhill* dergisinde yayımlanan biçimine geri döner. Ridley’in izinden gitmek zorunda olduğumuz kanısında değilim. Öncelikle, değer yargısını paylaşmıyorum; bence, tam da *Yeni Bin Bir Gece Masalları*’ndaki biçimiyle bu öykü, Stevenson’ın en güzel öykülerinden biridir. İkincisi, ben bu iki biçimden hangisinin önce, hangisinin sonra geldiğinden o kadar emin olamıyorum; daha çok, genç Stevenson’ın kararsızlıklarını izleyen değişik katmanları düşünüyorum. Yazarın metnin son biçimi olarak seçeceği açılış, öylesine doğrudan ve enerjik ki; bir serüven öyküsüne uygun olduğu üzere, o abartısız ve nesnel tutumla yazmaya başlayan Stevenson’ı zihnimde daha kolay canlandırabiliyorum. Yazmayı sürdürdükçe, Cassilis ile Northmour arasındaki ilişkilerin, onun götürmek istediğinden çok daha derin bir psikolojik çözümlemeyi gerektirdiğini, öte yandan Clara’yla aşk öyküsünü soğuk ve geleneksel bir dille aktardığını görmüş olmalı. Bunun üzerine, geri adım atar ve öyküye yeniden başlayarak onu aile içi sevginin sis perdesine büründürür; öyküyü bu biçimiyle dergide yayımlar; sonra, bu ağdalı eklemeleri beğenmeyerek çıkarmaya karar verir, ama metnin kadın kahramanını uzakta tutmak için en iyi yöntemin, onu bilinen birisi kabul edip bir saygı

halesiyle kuşatmak olduğunu anlamıştır; bu yüzden, “anneniz” yerine “karım” formülünü benimser (düzeltmeyi unuttuğu ve küçük bir karışıklığa yol açtığı bir tek yer dışında). Bunlar, ancak elyazmaları üzerinde bir araştırmanın doğrulayabileceği ya da çürütebileceği benim tahminlerim; öykünün basılı biçimlerinden beliren tek kesin veri, yazarın kararsızlığıdır: Sona erdiği iyi bilindiği halde, uzatılmak istenen bir çocukluğa ilişkin bu öyküde kendi kendisiyle saklambaç oyununun bir biçimde doğasında olan kararsızlık.

Conrad'ın Kaptanları

Joseph Conrad, otuz yıl önce, 3 Ağustos 1924'te, Canterbury yakınlarındaki Bishopsbourne'daki kır evinde öldü. Altmış altı yaşındaydı; ömrünün yirmi yılını gemilerde deniz yolculuğu yaparak, otuz yılını ise yazarak geçirmişti. Yaşarken de başarı kazanan bir yazar oldu, ama Avrupa eleştirisindeki asıl tarihi ölümünden sonra başladı: Aralık 1924'te, *Nouvelle Revue Française*'in (Yeni Fransız Dergisi) tamamı ona adanmış, Gide ile Valéry'nin yazılarını da içeren bir sayısı çıkıyordu: Eski uzun sefer kaptanının naaşı, en incelmış ve entelektüel edebiyatın şeref kıtası eşliğinde denize indiriliyordu. İtalya'da ise, ilk çevirileri Sonzogno Yayınevi'nin kırmızı kapaklı ciltli baskılarıyla serüven kitapları arasında yayımlanıyordu, ama Emilio Cecchi daha önce ince beğenili okurlara ondan söz etmişti.

Bu birkaç veride, Conrad'ın uyandırdığı çelişkili çağrışımlar örtük olarak vardır: Pratiğe yönelik ve hareketli yaşam deneyimi, bolca popüler romancı damarı, Flaubert'in çömezi olarak biçimsel incelik ve dünya edebiyatının dekadans hanedanıyla akrabalık. En azından çevirilerin sayısına bakarak bir hükme varmak gerekirse (bütün yapıtlarını yayımlayan Bompiani, zaman zaman büyük ciltli kitaplar ya da halka yönelik basımlar halinde çevirilerini yayımlayan Einaudi ile Mondadori, yakınlar da Ekonomik Evrensel Dizi'den [Collana Universale Economica] iki küçük kitabını yayımlayan Feltrinelli), artık İtalya'da yazarlığı sağlam bir yer edinmiş olduğundan, bu yazarın bizim için geçmişte ve şimdi ne anlama geldiğini tanımlamaya çalışabiliriz.

Sanırım, birçoğumuz Conrad'a serüven yazarlarına yönelik geçmişten gelen bir sevginin itkisiyle yaklaştık. Ama *yalnızca* serüven yazarları değil; serüvenin insanlar hakkında yeni şeyler söylemeye hizmet ettiği, olağanüstü olay ve ülkeleri bunların dünyayla ilişkilerini daha belirgin olarak göstermek için kullanan yazarlar söz konusu burada. Benim ideal rafımda, Conrad'ın yeri hava gibi hafif Stevenson'ın –yaşam ve üslup olarak, neredeyse onun karşıtı olsa da– yanında. Bununla birlikte, birkaç kez Conrad'ı bir başka, benim için daha az el altında bir rafa yerleştirme ayartısına kapıldım: Çözümleyici, psikolojik romancıların, James'lerin, Proust'ların, geçip gitmiş duyumların her kırıntısını yorulmak bilmeksizin toplayan yazarların rafına; hatta Poe tarzı az çok lanetli [*maudit*] estetlerin, düzlem değiştirmiş aşklarla yüklü yazarların rafına – saçma bir evrenin yarattığı karanlık tedirginlikleri, onu "bunalım yazarları"nın henüz iyi seçilip düzenlenmemiş rafına yerleştirmemizi engellese de.

Oysa, Conrad'ı hep orada, el altında tuttum, ona öylesine az benzeyen Stendhal'le, onunla hiç ilgisi olmayan Nievo'yla birlikte. Çünkü, birçok şeyine hiçbir zaman inanmadıysam da, iyi bir kaptan olduğuna ve şu yazılması öylesine güç olan şeyi öykülerine taşıdığına her zaman inanmışımdır: Pratik yaşam içinde ele geçirilmiş bir dünyayla bütünleşme duygusu, yaptığı şeylerle, çalışmasındaki örtük ahlakla kendini gerçekleştiren insan duygusu, durumla başa çıkacak güçte olabilme –hem yelkenli güvertesinde, hem sayfada– ideali.

Conrad anlatısının özü budur. Ve bu özü, fazlalıklardan arınmış olarak, anlatısal olmayan bir yapıtında, denizle ilgili yazılarını –yola çıkışların ve kıyıya yanaşmaların tekniği, çapalar, yelken düzeni, yükün ağırlığı, vb– bir araya getirdiği *The Mirror of the Sea*'nin çevirisi *Lo Specchio del Mare*'de (Denizin Aynası) yeniden bulmak beni sevindiriyor. (*Lo Specchio del Mare*, İtalyancaya Piero Jahier'in çok güzel İtalyanca düzyazısıyla –sanırım, ilk kez– Bompiani Yayınevi'nin yayımladığı Bütün Yapıtları'nın X-XI. cildi için –bu cilt, başka metinlerin yanı sıra, daha önce aynı çeviriyle Einaudi Yayınevi'nin Evrensel Kitaplar dizisinden çıkan olağanüstü *Racconti di Mare e di Costa*'yı da [Deniz ve Kıyı Öyküleri] içerir– çevrildi; Jahier, bütün o denizcilik terimlerini

çevirirken, herhalde epey eğlenmiş ve epey eziyet çekmiş olmalı.)

Kim, bu düzyazılardaki Conrad gibi, işinin araçlarını böylesine teknik doğrulukla, bu kadar aşkla, retorik ve estetizmden böylesine uzak bir üslupla yazabilmiştir? Retorik yalnızca sonda, İngiliz donanmasının üstün gücünün yüceltilmesiyle, Trafalgar'daki Nelson'ın anımsatılmasıyla uç verir, ama bu yazılardaki pratik ve tartışmalı bir arka planı vurgular. Bu arka plan, Conrad denizden ve gemilerden söz ettiğinde ya da "metafizik derinlikler"e daldığında hep kendini gösterir; Conrad, her zaman yelkenliler döneminin denizcilik göreneğine özlemi vurgular, her zaman parlak çağını yitirmekte olan İngiliz deniz gücüne ilişkin kendi oluşturduğu bir miti yüceltir.

İngilizlere özgü tipik bir polemiktir bu, çünkü Conrad İngilizdi, İngiliz olmayı seçip bunu başardı ve onu Virginia Woolf'un tanımladığı gibi, yalnızca İngiliz edebiyatının "ünlü bir konuğu" olarak değerlendirirsek, tarihsel açıdan tam olarak tanımlamamız olanaksız hale gelir. Polonyalı doğduğu, adının Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski olduğu, "Slav ruhu" taşıdığı ve terk ettiği ülkesiyle ilgili kompleksinin olduğu ve ulusal gerekçelerle nefret etse de Dostoyevski'ye benzediği, üzerine çok yazılmış ve sonuçta bizi pek ilgilendirmeyen şeylerdir. Conrad, yirmi yaşında İngiliz ticaret filosuna, yirmi yedi yaşında da İngiliz edebiyatına girmeye karar verdi. İngiliz toplumunun aile geleneklerini, kültürünü ve dinini özümsemedi (İngiliz kültürüne ve dinine her zaman yabancı kaldı); ama denizcilik yoluyla o toplumun içine girdi ve onu kendi geçmişi, zihinsel ortamı kıldı ve kendi göreneğine karşıt görünen şeyleri küçümsemedi. Yaşamıyla ve birbirinden son derece farklı fantastik belirimleriyle –kahramanlık, romantiklik, Don Kişotluk, karikatür gibilik, boşa heves, başarısızlık, trajiklik– temsil etmek istediği, tipik İngiliz kişisidir, *centilmen* kaptandır. *Tayfun*'un soğukkanlı egemeni Mac Whirr'den, bir korkaklık ediminin saplantısından kaçan *Lord Jim*'in kahramanına.

Lord Jim kaptanken tüccar olur ve burada tropik bölgelerde "çakılıp kalmış" Avrupalı kaçakçıların oluşturduğu daha da zengin bir kişiler galerisi –Conrad'ın romanları bu tür kişilerle

dolup taşar- açılır önümüzde. Bu kişiler de, Malezya takıma-
dalarındaki denizcilik deneyimi sırasında tanıdığı kimselerdir.
Deniz subayının aristokratik törensel davranışı ile başarısız se-
rüvencilerin düzeysizliği: Conrad'ın insani katılımı, bu iki kutup
arasında gidip gelir.

Paryaya, avarelere, saplantılı kişilere karşı bu tutku derece-
sindeki ilgi, oldukça uzak, ama Conrad'ın hemen hemen çağdaşı
bir yazarda da karşımıza çıkar: Maksim Gorki. Ve böylesine ir-
rasyonel ve dekadant bir kendinden hoşnutlukla yüklü böyle bir
insan topluluğuna yönelik ilginin (Knut Hamsun ve Sherwood
Anderson'a kadar bütün bir dünya edebiyatı dönemine özgü bir
ilgi), hem tutucu İngilizin, hem devrimci Rusun insana ilişkin
sağlam ve kesin bir kavrayışı oturttukları zemin olması ilginç-
tir.

Böylece, Conrad'ın siyasal görüşlerinden, onun amansız
gerici ruhundan söz etme noktasına geldik. Elbette, devrime
ve devrimcilere karşı böylesine abartılı, saplantılı bir korkunun
kökeninde (bu korku, birisiyle bile kişisel olarak tanışmadığı
anarşistlere karşı romanlar yazdırmıştır ona), Polonyalı toprak
soylusu öğrenimi ve gençliğinde Marsilya'da İspanyol monarşisi
sürgünleri ve Amerikalı eski köle tüccarlarıyla birlikte katıldı-
ğı, Don Carlos'a kaçak yoldan silahlar ulaştırdığı ortamlar var-
dı. Ama ancak onu İngiliz bağlamına yerleştirdiğimizde, konu-
munda Marx'ın Balzac'ına ya da Lenin'in Tolstoy'una benzer bir
tarihsel düğüm noktası görebiliriz.

Conrad, kapitalizm ile İngiliz sömürgeciliğinin bir geçiş
döneminde yaşadı: Yelkenli gemilerden buharlı gemilere geçiş.
Onun kahramanlık dünyası, küçük girişimcilerin yelkenlilerinin
uygarlığıdır, rasyonel açıklığa, işte disipline, bayağı kazanç ru-
huna karşı cesaret ve yükümlülüğe dayalı bir dünyadır. Büyük
şirketlerin buharlı gemilerle yaptığı yeni denizcilik ona bayağı
ve soysuz gelir, Lord Jim'i kendisine ihanet etmeye iten *Patna*'nın
kaptanı ve görevlileri gibi. Dolayısıyla, hâlâ eski erdemleri hayal
eden kişi bir Don Kişot'a dönüşür ya da Conrad insanlığının öte-
ki kutbuna doğru sürüklenerek pes eder: İnsan kalıntıları, ilkesiz
ticari acentalar, sömürge ülkelerinde "çakılıp kalmış" sömürge
bürokratları – sömürgelerde toplanmaya başlayan ve Conrad'ın

kahramanı Tom Lingard gibi eski tüccar-serüvencilerin karşıtı olarak yansıttığı Avrupa'nın insanlık posası.

İssiz bir adada, vahşi bir saklambaç oyunu içinde geçen *Zafer* romanında, savunmasız Don Kişot Heyst vardır, soysuz *desperados* vardır ve mücadeleci kadın Lena vardır; Lena kötülüğe karşı savaşı benimser, öldürülür, ama ahlaki açıdan dünyanın kaosu üzerinde utku kazanır.

Çünkü Conrad sayfalarında çoğu zaman kendini gösteren o ölüm ya da kendini yok etme arzusu havası içinde, insanın güçlerine olan inanç asla yok olmaz. Conrad, herhangi bir felsefi kesinlikten uzak olmasına karşın, burjuva düşüncesindeki dönüm noktasını –rasyonalist iyimserliğin son boş hayallerini yitirmesi ve azgın bir irrasyonalizm ve mistisizm dalgasının ortalığı kaplaması– sezmişti. Conrad evreni karanlık ve düşman bir şey gibi görüyordu, ama onun karşısına insanın güçlerini, onun ahlak düzenini, cesaretini çıkarıyordu. Üzerine doğru gelen kara ve kaotik bir çığ karşısında, gizemler ve çaresizliklerle yüklü bir dünya kavrayışı karşısında, Conrad'ın tanrıtanımaz insancılığı direnir ve Mac Whirr gibi tayfunun ortasında ayak direr. Conrad tam bir gericiydi, ama bugün onun dersini, ancak insanın güçlerine inanan kişi, emekteki soyluluğu gören kişi, Conrad'ın özellikle önem verdiği "sadakat ilkesi"nin yalnızca geçmişe yönelik olamayacağını bilen kişi tam olarak öğrenebilir.

Pasternak ve Devrim

20. yüzyılın ortasında, 19. yüzyılın büyük Rus romanı, Kral Hamlet'in hayaleti gibi, geri dönüp bizi ziyaret ediyor. Boris Pasternak'ın *Doktor Jivago'sunun* (Milano: Feltrinelli, 1956), bizde, ilk okurlarında, uyandırdığı duygu işte bu. Demek ki, öncelikle yazınsal nitelikli bir duygu söz konusu, siyasal değil. Ama "yazınsal" terimi de, ne kastettiğimi dile getirmekten çok uzak; okur ile kitap arasındaki ilişkide bir şeyler oldu: Gençlik okumalarımızın, tam da ilk kez büyük Rus romancılarını okuduğumuz ve şu ya da bu tür "edebiyat" değil, yaşam üzerine doğrudan ve genel bir söylem aradığımız –tekil olanı evrensel olanla doğrudan ilişki içine sokabilecek, geçmişin temsili içinde geleceği içerebilecek bir söylem– zamanlardaki sorgulama heyecanı ile okumaya atıldık. Bize gelecek üzerine bir şeyler söylemesi umuduyla bu yenden yaşama dönmüş romana koştuk, ama Hamlet'in babasının hayaleti, bilindiği gibi, bugünün sorunlarına müdahale etmek ister –o sorunları hayatta olduğu günlere, geçmişteki olaylara, geçmişe taşısa da–. *Doktor Jivago*'yla öylesine sarsıcı ve duygulandırıcı olan karşılaşmamız, gene de tatminsizliklerin, anlaşmazlıkların izini taşıyor. Sonunda tartışabileceğimiz bir kitap! Ama kimi zaman, tam diyalogun ortasında, her birimizin farklı bir şeyden söz ettiğini fark ediyoruz. Babalarla tartışmak güç.

Büyük "hortlak"ın bizi heyecanlandırmak için kullandığı yöntemler de, kendi dönemine özgü yöntemler. Daha romana başlayalı on sayfa bile olmamışken, bir roman kişinin ölümünün gizemi üzerine, insanın sonu ve İsa'nın özü üzerine kafa yordu-

ğunu görüyorsunuz. Ama şaşırtıcı olan, bu tür tartışmaları ayakta tutacak atmosferin çoktan yaratılmış olması ve okur büyük sorgulamalarla örülü o Rus edebiyatı kavramının içine yeniden dalıyor: Son yirmi otuz yıldır, başka bir deyişle Dostoyevski'yi artık merkezî figür olarak değil, dev bir *outsider* olarak görme eğilimine girdiğimizden beri, bir kenara bırakmaya alıştığımız sorgulamalar bunlar.

Bu ilk izlenim, uzun süre eşlik etmiyor bize. Hayalet, karşımıza çıkabilmek için, üzerinde durmayı en çok sevdiğimiz yerleri bulmayı iyi biliyor: Romanlaştırılmış entelektüel tartışmanın egemen olduğu yerlerden çok; bütünüyle olaylar, kişiler ve şeylere dayalı nesnel anlatının egemen olduğu, bir felsefenin ancak damla damla, okurun kişisel çabası ve girişimiyle çıkarılabileceği yerler. Gerçi tutkulu felsefe yapma damarı bütün kitap boyunca kendini göstermeyi sürdürüyor, ama içinde hareket ettiği dünyanın uçsuz bucaksızlığı bunu ve başka şeyleri kaldırabilecek nitelikte. Pasternak düşüncesinin temel varsayımı –doğa ile tarihin iki farklı düzene ait olmayıp bir süreklilik oluşturdukları, insan yaşamlarının bu sürekliliğe içkin olup onun tarafından belirlendiği– kuramsal düşüncelerden çok, anlatı yoluyla daha iyi dile getirilebilir. Bu yolla, düşünceler insanlık ve doğanın soluğuyla bütünleşir, üstün ve aşkın konumda olmazlar; öyle ki, gerçek anlatıcılarda hep olduğu gibi, kitabın anlamını, dile getirilen fikirler bütününde değil, imgeler ve duyumlar bütününde, yaşam çeşnisinde, sessizliklerde aramak gerekir. Ve çoğalıp romana yayılan bütün bu ideoloji, yitirilmiş dostlarla eski tartışmaları yeniden açarcasına, doğa ve tarih, birey ve politika, din ve şiir üzerine sürekli olarak bir alevlenip bir sönen ve kişilerin başlarından geçen olayların kesin alçakgönüllülüğüne adeta yüksek bir rezonans odası oluşturan bu tartışmalar, Pasternak'ın devrim için kullandığı güzel bir imgeyi kullanarak söyleyecek olursak, “çok uzun süre bastırılmış bir soluk gibi” doğarlar. Pasternak'ın romanında, baştan sona, artık var olmayan bir romana duyulan özlemin varlığı hissedilir.

Gene de, paradoksal bir biçimde, hiçbir kitabın *Doktor Jivago*'dan daha Sovyet olmadığını söyleyebiliriz. Hâlâ kızlarının saçları örülü olan bir ülkeden başka nerede yazılabilirdi

ki? 20. yüzyılın başlarındaki dönemin bu gençlerinde –“saflığı savunmak üzere oluşturulmuş” Yuri, Gordon ve Tonya üçlüsünde– İtalya’yı temsilen Sovyetler Birliği’ne yaptığımız yolculuklarda birçok kez karşılaştığımız Komünist Gençlik Örgütü üyesi gençlerin enerjik ve uzak çehresi yok mu acaba? O zamanlar, Batı bilincinin son kırk yılda yaşadığı (kültürde, sanatlarda, ahlakta, görenekte) baş döndürücü debelenmenin (modaların boşluğunda dolaşma, ama aynı zamanda keşif, deneme, gerçeklik saplantısı) dışına çıkmış olan Sovyet halkındaki çok büyük enerji birikimini gördüğümüzde şu soruyu soruyorduk kendimize: Kendi klasikleri üzerine bu kararlı ve dışlayıcı derin düşünme –olgulara ilişkin oldukça katı, ağırbaşlı ve tarihsel olarak yeni bir öğretiyle karşılaşma içinde– ne gibi ürünler verecek acaba? Pasternak’ın bu kitabı, sorumuza bir ilk yanıt niteliği taşıyor. Daha çok beklediğimiz gibi, bir gencin yanıtı değil; yaşlı bir edebiyatçının yanıtı – belki, daha da anlamlı, bize uzun sessizlik içinde olgunlaşmış içsel bir yolculuğun beklenmedik doğrultusunu gösterdiği için. 1920’li yılların Batılılaşma etkisi altındaki şiirsel avangardının son temsilcisi, uzun süredir gizli tuttuğu biçimsel fişeklerin kıvılcımlar saçarak patlamasıyla “buzları çözmüş” değil; o da, şiirinin doğal uzamını oluşturan uluslararası avangardla diyalogunu uzun süredir koparmış bir yazar olarak, yıllarını ülkesinin on dokuzuncu yüzyıl klasiklerini yeniden düşünerek geçirmiş, o da bakışını eşsiz Tolstoy’a çevirmiş. Ne var ki, Tolstoy’u fazla kolaycı bir tutumla kanon modeli olarak gösteren resmî estetikten bambaşka bir tarzda okumuş. Kendi yaşam deneyimini resmî okumadan bambaşka bir tarzda okumuş. Bunun sonucu olarak, “toplumcu gerçekçilik” cılası sürülmüş bir 19. yüzyılcılığın karşı kutbunda bir kitap çıkmış ortaya; ama ne yazık ki aynı zamanda sosyalist insancılık hakkında en keskin biçimde olumsuz bir kitap bu. Üslup seçimlerinin rastlantı sonucu ortaya çıkmadığını mı söylememiz gerekiyor? Avangard Pasternak devrimci sorunsal içinde hareket ederken, “Tolstoycu” Pasternak’ın devrim öncesi geçmişin özlemine dönmekten başka bir şey yapamayacağını mı? Bu da, kısmi bir hüküm olacaktır. *Doktor Jivago*, günümüzde yazılmış bir 19. yüzyıl kitabı değildir; bir devrim öncesine özlem kitabı da değildir.

Rus ve Sovyet avangardının ateşli yıllarından, Pasternak geleceğe yönelik gerilimi, tarihin oluşumu üzerine coşkulu sorgulamayı korumuş. Ve kapanmış büyük bir geleneğin geç ürünü olarak doğmasına karşın, kendi yalnız yollarından geçerek, Batı'nın önde gelen modern edebiyatının çağdaşı olan, o edebiyatın gerekçelerine üstü kapalı onay veren bir kitap yazmış.

Aslında, ben bugün "19. yüzyıldaki gibi" kurulmuş, yıllara yayılan bir olayı kapsamlı bir toplum betimlemesiyle anlatan bir romanın, zorunlu olarak nostaljik, tutucu bir görüşe yöneleceği kanısındayım. Lukács'tan ayrılmamın birçok nedeninden biri de bu; Lukács'ın "bakış açıları" kuramı, gözde türü roman konusunda tersine çevrilebilir. Çağımızın öykü, kısa roman, özyaşamöyküsel tanıklık çağı olmasının boşuna olmadığı kanısındayım; bugün gerçekten modern bir anlatı, olsa olsa âna (hangi an ise o) ilişkin şiirsel yükünü getirmekten başka bir şey yapamaz – o âna belirleyici ve sonsuz derecede önemli bir değer yükleyerek. Bu nedenle, "şimdiye özgü" olmalı, bize bütünüyle gözlerimizin önünde geçen bir eylem sunmalı, yapıtı Yunan tragedyası gibi zaman-eylem birliği ilkesine uymalıdır. Ve kim bugün bunun yerine "bir çağın" romanını yazmak isterse, retorik yapmıyorsa, sonunda şiirsel gerilimi "geçmiş" üzerinde yoğunlaştırmak durumunda kalır. Pasternak'ın da kaldığı gibi, ama bütünüyle değil: Onun tarihe karşı konumu, böyle basit tanımlara kolaylıkla indirgenemez ve romanı "eski usul" bir roman değildir.

Teknik olarak, *Doktor Jivago*'yu romanın 20. yüzyıldaki çözülmesinin "öncesi"ne yerleştirmek, anlamsız olur. Bu çözülme özellikle iki yoldan olmuştur ve Pasternak'ın kitabında her ikisi de mevcuttur. İlk olarak, duyumların doğrudanlığı içinde ya da belleğin ele geçmez sis perdesi içinde gerçekçi nesnelliğin parçalanması; ikincisi, kendi içinde –geometrik girift bir yapı olarak değerlendirilen olay örgüsü tekniğinin nesnelleşmesi (bu, "roman gibi" kurulmuş romanın parodisi, o kurguyla oyun oynama sonucunu getirir). Pasternak, "romana özgü olan"la bu oyunu en

* 19. yüzyılda da, yakından bakacak olursak, çoğu zaman büyük romanlardaki sunuma, geçmişe özlemin hayat verdiğini görürüz; ama bu, şimdiye yönelik eleştirel-devrimci enerjiyle yüklü bir özlem, Marx'ın Balzac'la, Lenin'in de Tolstoy'la ilgili olarak açıkça serimledikleri gibi.

uç noktalarına taşır: Bütün Rusya ve Sibirya boyunca sürekli rastlantılara dayalı bir örgü kurar; bu örgü içinde, yaklaşık on beş roman kişisi, rastlantı sonucu birbirleriyle karşılaşmaktan başka bir şey yapmazlar, sanki yalnız onlar varmış gibi, tıpkı şövalye romanslarının soyut coğrafyasındaki Charlemagne şövalyeleri gibi. Yazarın bir eğlencesi midir bu? Başlangıçta bunun ötesinde bir şeyler olmak ister: Biz bilmeden bizi birbirimize bağlayan yazgılar ağını, tek tek insanların tarihlerinin yoğun karşılıklı ilişkisi içinde tarihin en küçük birimlerine ayrıştırılmasını dile getirmek ister. “Hepsi bir arada, birbirlerine yakındı, bazıları birbirini tanıyordu, bazıları asla tanışmadılar, bazı şeyler sonsuza dek meçhul kaldı, bazı şeyler sonraki fırsata, sonraki buluşmaya kadar olgunlaşmayı bekledi” (s. 157). Ama bu keşfin coşkusu uzun süreli olmaz; rastlantıların birbirini izlemesi, sonunda yalnızca roman biçiminin geleneksel kullanımına ilişkin bilince tanıklık eder.

Bu geleneği arkasına aldıktan ve genel mimariyi kurduktan sonra, Pasternak kitabın kurgusunda mutlak özgürlükle hareket eder. Bazı kısımları eksiksiz olarak tasarlar, öteki kısımların yalnızca ana çizgilerini çizer. Günlerin ve ayların titiz anlatıcısı olarak, ani adım değiştirmelerle yılları birkaç satırda kateder: Son derece yoğun ve tempolu yirmi sayfada gözlerimizin önünden “[adam] temizlemeler” ve İkinci Dünya Savaşı’nı geçirdiği Sondeyiş bölümünde olduğu gibi. Aynı şekilde, kişiler arasında bazılarının sürekli olarak çevresinde dolanır ve onları bize daha derinlemesine tanıtmaya gereksinmesini duymaz; bu kişiler arasında, Jivago’nun eşi Tonya bile vardır. Kısacası, bir tür “izlenimci” anlatı söz konusudur. Pasternak psikolojide de aynı tutumu benimser; bize kişilerinin davranış tarzına ilişkin kesin bir gerekçelendirme sunmaktan kaçınır. Örneğin, Lara ile Antipov’un uyumlu evliliği belirli bir anda niçin bozulur ve Antipov cepheye gitmek üzere yola çıkmaktan başka bir çıkış yolu bulamaz? Pasternak birçok şey söyler, ama hiçbirisi yeterli ve gerekli değildir; önemli olan, iki karakter arasındaki karşıtlığa ilişkin genel izlenimdir. Yazarı psikoloji, kişi, durum değil, daha genel ve doğrudan bir şey ilgilendirir: *Yaşam*. Pasternak’ın anlatısı, şiirinin devamıdır.

Pasternak’ın lirikleri ile *Doktor Jivago*’su arasında temel mitsel öz açısından sıkı bir birlik vardır: Başka her olayı, insan eylemini ya

da duygusunu içine alıp biçimlendiren doğanın devinimi, sağanak yağmurların çağıltısını ya da karların çözülmesini betimlemede epik bir atılım. Roman, bu atılımın mantıksal gelişimidir; şair, tek bir söylemde insanın özel ve kamusal doğasını ve tarihini bir araya getirmeye çalışır, yaşamın bütünsel bir tanımı yoluyla: İhlamurların kokusu ve Jivago'nun treni 1917'de Moskova'ya doğru giderken devrimci kalabalığın gürültüsü (5. Kısım, 13. Bölüm). Doğa, şairin iç dünyasının simgelerinin romantik dağarcığı, özneliliğin söz dağarcığı değildir artık; önce ve sonra ve her yerde olan, insanın değiştiremeyeceği, yalnızca bilim ve şiirle anlamaya ve göğüslemeye çalışabileceği bir şeydir. Pasternak, tarihe karşı Tolstoy'un polemiklerini sürdürür: "Tolstoy, düşüncesini sonuna kadar götürmedi..." (s. 519). Tarihi yapan büyük insanlar değildir, ama küçük insanlar da değildir; tarih baharda değişen bitki dünyası gibi, orman gibi hareket eder." Pasternak'ın kavrayışının iki temel yönü buradan kaynaklanır: İlki, insanı aşan, trajikliği içinde de coşturucu, görkemli bir oluşum gibi görülen tarihin kutsallığı duygusu; ikincisi, insanların eylemlerine, yazgılarını kendi başlarına kurmalarına, doğayı ve toplumu bilinçli olarak değiştirmeye duyulan üstü kapalı bir kuşku; Jivago'nun deneyimi, içsel bir kusursuzluğu düşünmeye, onun mutlak olarak izinden gitmeye yaklaşır.

Bizim için Pasternak'ın "ideolojik" sayfalarını onaylamak zor; çünkü biz –Hegel'in doğrudan ya da dolaylı torunları– tarihi ve insanın dünyayla ilişkisini bunun tam tersi biçimde değilse de, farklı biçimde anlıyoruz. Ama tarih ve doğaya ilişkin coşkulu bakış açısının esiniyle yazdığı sayfalar (özellikle kitabın birinci yarısında), gene de kendi bakış açımızla özdeş gördüğümüz bir geleceğe yönelik gerilim aktarır.

* Artık *öteki* gibi duyumsanmayan doğaya insanın bu teslim oluşunu –son yıllarda, Dylan Thomas'ın şiirinden "biçimsel olmayanlar"ın [aformali] resmine kadar dile getirilen bir şey– inceleyip yorumlamak gerekirdi.

** Bana öyle geliyor ki, Pasternak'ta "tarih" sözcüğünün ikili bir kullanımı söz konusu: Doğayla bütünleşmiş tarih ile İsa'nın kurduğu, bireyin krallığı olarak tarih. Pasternak'ın özellikle dayı Nikolay Nikolayevič ve öğrencisi Gordon'un aforizmalarıyla dile getirdiği "Hristiyanlık"ının Dostoyevski'deki korkunç dinselikle hiçbir ilgisi yoktur; daha çok, İncil'lere ilişkin simgesel-estetik temelli bir okuma ve dirimselci bir yorum yaklaşımı içinde yer alır; bu Gide'in de yaklaşımıdır (şu farkla: Burada daha derin bir insan sevgisine yaslanılır).

Pasternak'ın mitsel ânı, 1905 Devrimi'dir. "Bağlanımlı" döneminde -1925-1927 yılları- yazdığı şiirler bile o dönemin ezgisini söylüyordu; *Doktor Jivago* da oradan yola çıkar. Rus halkının ve entelijensiyasının içlerinde son derece farklı gizilgüçleri ve umutları barındırdıkları andır bu; siyaset, ahlak ve şiir düzensiz olarak, ama bir adım yürürler:

"Gençler ateş ediyorlar," diye düşündü Lara. Yalnızca Nika'yla Patulya'yı değil, ateş eden bütün şehri kastediyordu. "Dürüst, namuslu gençler," diye düşündü. "Dürüstler, bu yüzden ateş ediyorlar." (s. 69)

1905 Devrimi Pasternak açısından gençliğin bütün mitlerini ve bir kültürün bütün çıkış noktalarını içinde barındırır; bir tepe noktasıdır bu, oradan 20. yüzyılın ilk yarısının engebeli manzarasını süzer ve onu perspektife uygun olarak görür: En yakın yamaçları net ve ayrıntılı, bugünün ufkuna doğru uzaklaştıkça, sis içinde daha küçülmüş ve silik olarak, yalnızca yüzeye çıkan birkaç göstergeyle.

Devrim, Pasternak'ın gerçek şiirsel mit ânidir: Doğayla tarih bir bütün haline gelir. Bu anlamda romanın sözünü ettiğimiz mitin şiirsel ve kavramsal doruk noktasına ulaştığı merkezini, 5. Kısım -cephe gerisindeki hastane kasabası Melyuzeev'de görüldüğü biçimiyle 1917 Devrimi günleri- oluşturur:

Dün bir gece konuşmasına katıldım. Olağanüstü bir gösteri. Yerinde duramayan Rus matuşkası harekete geçti, yürüyor, yerinde durmuyor, konuşuyor, meramını anlatabiliyor. Konuşan yalnızca insanlar da değil. Ağaçlar ve yıldızlar buluşmuş, konuşuyorlar, gece çiçekleri felsefe yapıyor, taş evler söyleşiyorlar. (s. 191)

Melyuzeev'de Jivago'yu askıda ve mutlu bir zamanı yaşarken görürüz: Devrim yaşamının coşkusu ile Lara'yla yeni başlamış bir birlikteliğin ortasında. Pasternak, bu durumu, gece gü-

* Angelo Maria Ripellino'nun İtalyancaya çevirdiği 1905 Yılı ile *Teğmen Schmidt*, şu kitapta yer alır: Boris Pasternak, *Poesie* [Şiirler] (Torino: Einaudi, 1957).

rütlülerinden ve kokularından söz ettiği çok güzel bir sayfada (s. 184) dile getirir: Doğa ile insan gürültüsü, Acı Trezza evleri arasında olduğu gibi birbiriyle bütünleşir ve anlatı olaya gerek olmadan ilerler, birçok modern anlatının prototip öyküsü olan Çehov'un *Bozkır*'ındaki gibi, yalnızca varoluşun verileri arasındaki ilişkilerden oluşmuştur.

Peki, ama Pasternak "devrim"le neyi kasteder? Romanın siyasal ideolojisi, yazarın 1917 baharında kahramanına söylediği "sahihliğin alanı olarak sosyalizm" tanımında bütünüyle içerilir:

Herkes canlandı, yeniden doğdu, her yerde dönüşümler, değişiklikler oluyor. Herkeste iki devrimin olduğu söylenebilir: Biri kendine özgü, bireysel, öteki genel. Bence, bütün tekil bireysel devrimlerin, tıpkı akarsular gibi, birleştiği denizi andırıyor sosyalizm, yaşamın denizi, herkesin sahilliğinin denizi. Yaşamın denizi derken, tablolarla görebileceğimiz yaşamı, dehanın sezdiği biçimiyle yaşamı, yaratıcı yoldan zenginleştirilmiş yaşamı kastediyorum. Ama bugün insanlar yaşamı artık kitaplardan değil, kendi üzerlerinde, soyut olarak değil, pratikte yaşamaya karar verdiler.

Siyasal dille söylersek, "kendiliğindenci" bir ideoloji ve gelecekte yaşanacak düş kırıklıklarını açıkça içeren sözler. Ama bu sözlerin (ve Jivago'nun Ekim'de Bolşeviklerin iktidarı ele geçirmesini övmek için söylediği –gerçekten de fazla "edebî"– sözlerin) romanın akışı içinde birçok kez acı bir biçimde yalanlanacak olması önemli değil; bu sözlerin devrimin baharında tanık olduğumuz olumlu yönü –sahihlik üzerine kurulu bir toplum ideal– varlığını gene de hep sürdürür –gerçekliğin temsili, olumsuz özelliğini giderek daha çok vurguladığında bile.

Pasternak'ın Sovyet komünizmine itirazları, kanımca temel olarak iki yönde gelişir: İç savaşın uyandırdığı ölçsüz barbarlığa, acımasızlığa karşı (romanda önemli bir ağırlığı olan bu öğeden daha sonra söz edeceğiz) ve devrimci ideallerin donup katılaşmasına yol açan kuramsal ve bürokratik soyutluğa karşı. Pasternak bu ikinci, bizi daha çok ilgilendiren polemik kişileri, durum-

lar, imgeler yoluyla nesnel bir çehreye büründürmez, yalnızca arada bir düşüncelerle dile getirir.' Gene de, kuşku yok ki, gerçek olumsuz koşul, örtük ya da açık olarak, budur. Jivago, partizanlar arasında istemeden birkaç yıl geçirdikten sonra Urallar'daki kasabasına döner ve duvarların bildirilerle kaplı olduğunu görür:

Hangi yazılardı bunlar? Geçen yılınkiler mi? İki yıl öncesinin mi? Yaşamında bir kez, bu dilin çürütülemezliği ve bu düşüncenin çizgiselliği onu heyecanlandırmıştı. O sakınımsız heyecanının bedelini, artık bütün yaşamı boyunca karşısında yıllar geçtikçe değişmek bir yana, tam tersine zamanın geçmesiyle giderek daha cansız, giderek daha anlaşılmasız ve soyut hale gelen şu çılgınca haykırıışlar ve iddialardan başka bir şey bulmayarak ödemek zorunda kalması mümkün müydü? (s. 148)

Unutmayalım ki, 1917'nin devrimci coşkusu, zaten bir soyutluklar dönemine –Birinci Dünya Savaşı dönemine– karşı protestodan kaynaklanıyordu.

Savaş, yaşama ilişkin yapay bir yorum olmuştu, sanki yaşam bir süreliğine ertelenebilirmiş gibi (ne saçmalık). Devrim herhangi bir amaç olmaksızın patlak verdi, uzun süre tutulmuş bir soluk gibi. (s. 192)

(İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yazıldığını sandığımız bu satırlarda, Pasternak'ın çok daha yakın tarihli acılara parmak bastığı kolayca fark edilir.)

Soyutluğun egemenliğine karşı, bütün kitabı baştan sona

* Aslında, komünistleri asla açık olarak göremeyiz. Partizan komutanı kokain bağımlısı Liveriy başarılı bir roman kişisi değildir. Eskiden işçi olup Bolşevik yöneticiler haline gelen baba Antipov ile Tiverzin'den çok söz edilir, ama nasıl kim-seler oldukları, ne düşündükleri, niçin –kitabın başında şöyle bir gördüğümüz dürüst tipler, devrimci işçiler iken– bir tür bürokrasi umacısına dönüştüklerini bilmeyiz. Ve yetkili bir komünist gibi görünen, arada bir Yunan-Roma tiyatrosunun "makineyle sahneye inen tanrı"sı gibi gizemli yetkisinin göğünden aşağı inen Yuri'nin kardeşi Evgraf Jivago kimdir? Ne yapar? Ne düşünür? Anlamı nedir? Pasternak'ın kalabalık kişiler galerisinde boş çerçeveler de vardır.

kuşatan bir gerçeklik, bir “yaşam” açlığı: İkinci Dünya Savaşı’nı, “onun gerçek korkunçluklarını, gerçek tehlikeyi ve gerçek bir ölüm tehdidi”ni “soyutluğun insanlık dışı egemenliğine kıyasla bir iyilik” olarak karşılamaya götüren şu gerçeklik açlığı. Savaş sırasında geçen *Sondayış* bölümünde, arada mesafeliliğin romanı haline gelmiş olan *Doktor Jivago* yeniden başlangıca can veren katılım tutkusuyla kıpır kıpır etmeye başlar. Savaşta, Sovyet toplumu kendini yeniden gerçekleştirir, gelenek ile devrim yeniden birlikte var olmaya başlar.’

Dolayısıyla, Pasternak’ın romanının süresi Direniş’i de içine alır, yani Jivago’nun yaşıtları için 1905 ne anlama geliyorsa, bütün Avrupa’daki genç kuşaklar için o anlama gelen dönemi: Bütün yolların ayrıldığı düğüm noktasıdır bu. Bu dönemin Sovyetler Birliği’nde de nasıl etken bir “mit” –resmî ulusa karşı gerçek bir ulus imgesi– değerini koruduğunu belirtmek gerek. Sovyet toplumunun savaştaki birliği –Pasternak’ın kitabı bununla kapanır–“ daha genç Sovyet yazarlarının da yola çıktığı gerçekliktir; bu genç yazarlar, o birlikten esin alır, onu soyut ideolojik şematikliğin karşısına koyarlar, artık “herkesin olan” bir sosyalizme vurgu yapmak istercesine.

- * İkinci Dünya Savaşı üzerine bu sayfalarda, dolaylı olarak, “ufaltılmış biçimiyle” (s. 656) kitaptaki tek “olumlu kahraman” komünisti görürüz: bir kadın. Ve bu kadın (s. 627’deki bir başka kısa değiniden öğrendiğimize göre), bir Ortodoks papazının kızıdır. Henüz çocuk yaşında, babası hapisteyken, yaşadığı utancın izini silmek için, “komünizmin en tartışılmaz bulduğu yönlerinin çocukça tutkulu bir yandaşı” olur. Savaş patlak verdiğinde, Nazi hatlarının ötesine paraşütle iner, kahramanca bir partizanlık eylemi yapar ve asılarak idam edilir. “Kilise’nin onu azizler arasına koyduğunu söylüyorlar.” Pasternak, komünistlerin fedakârlık ruhunda eski Rus dindarlığının canlandığını mı söylemek ister bize? İki tutumun yan yana getirilmesi, yeni değildir; ve bizim gibi bütünüyle kutsallığından arındırılmış bir komünizmin taraftarları için hep oldukça zor olmuştur. Ama Kristiana Orlekov’un romanında kısacık verilen öyküsünün iklimi, zihnimizde hemen İtalya ve Avrupa’daki *Direniş’in Ölümlü Mahkûmlarının Mektupları*’ndaki iklimi çağırıştırır: Farklı inançlar ve ideallerin birlikteliği içinde de olsa, insani tutum açısından birdir bu ikisi.
- ** Kısa bir sayfadan oluşan, günümüz üzerine iyimser denebilecek son bir bölüm daha vardır, ama oraya yapıştırılmış gibi, saf saf durur, adeta Pasternak’ın kaleminden çıkmamış ya da yazar bu bölümü “sol eliyle” yazdığını göstermek istiyormuş izlenimini verir.
- *** Viktor Nekrasov’un *Nella Città Natale*’si (Doğduğum Şehirde) üzerine *Notiziario Einaudi* (Einaudi Bülteni), Sayı 1-2, Ocak-Şubat 1956’da yayımlanan yazıma bakınız.

Ne var ki, yaşlı Pasternak'ın kavrayışı ile daha genç kuşakların kavrayışı arasında şimdiye kadar rastlayabildiğimiz tek bağ, bu gerçek birlik ve doğallığa yönelimdir. "Herkesin olan" bir sosyalizm imgesi, olsa olsa devrimin uyandırıp geliştirdiği yeni güçlere güvenden yola çıkabilir. Pasternak'ın kabul etmediği şey de tam budur. Pasternak, halka inanmadığını gösterir ve açıkça dile getirir. Yazarın gerçeklik kavrayışı, kitap ilerledikçe gide- rek daha çok etik ve şiirsel bir ideal şeklinde kendini gösterir: Temelini mahrem, "aile içi" bireyselliğin, kişinin kendisiyle ve yakın çevresi içinde yer alan birisiyle ilişkilerinin (bunun öte- sinde de kozmik ilişkilerin, "yaşam"la ilişkilerin) oluşturduğu bir ideal. Bilinçlenmeye başlayan ve hatalarıyla aşırılıklarını bile bir özgürleşmenin ilk işaretleri olarak, soyutluğa karşı yaşamın –hep gelecekle yüklü– işaretleri olarak hoş karşılayabileceğimiz sınıflarla asla özdeşleşmez. Pasternak, bağlılık ve merhametini entelijensiya ve burjuva sınıfıyla sınırlandırır (işçi oğlu olan Paşa Antipov da öğrenim görmüştür, bir entelektüeldir); ötekiler birer figüran ya da küçük birer lekedir.

Dil, bunun bir kanıtıdır: Romanın bütün proleterleri aynı şe- kilde konuşurlar; klasik Rus romancılarının mujiklerinin "folk- lorik," çocuksu ve çarpıcı biçimde "boş" konuşma tarzıdır bu. *Doktor Jivago*'da sürekli olarak karşımıza çıkan tema, proletarya- nın ideoloji karşıtı oluşudur, tutum alışlarının ikircikli oluşudur: Bu tutum alışlarda, asla bütünüyle kavrayamadıkları tarihin itici gücüyle geleneksel ahlakın ve önyargıların bin bir çeşit kalıntısı bir araya gelir. Bu tema, Pasternak'ın bazı oldukça güzel küçük portreler çizmesini sağlar (hem Çar süvarilerinin saldırısına, hem devrimci oğluna karşı çıkan Tiverzin'in yaşlı annesi ya da hükümet yetkilisi Kerenski'ye karşı birden konuşmaya başlayan sağır-dilsiz mucizesinin gerçek olduğunu savunan aşçı kadın Ustinya) ve kitaptaki en karanlık kişinin portresiyle doruk nok- tasına ulaşır: Partili büyücü kadın. Ama şimdiden başka bir ik- limdeyizdir; iç savaş çığının büyümesiyle, bu kaba proleter ses kendini hep daha yüksek perdeden duyurur ve şaşmaz bir ad alır: Barbarlık.

Bugün yaşamımızın içinde var olan barbarlık, çağdaş ede- biyatın başlıca konusudur: Bu edebiyatın anlatıları, 20. yüzyılın

ilk yarısının tanık olduğu bütün katliamların kanıyla dolup taşar; üslubu, mağara resimlerindeki doğrudanlığı arar; ahlaki ise, sinizm, acımasızlık ya da kıyım yoluyla insanlığı yeniden bulmak ister. Pasternak'ı bu edebiyatın içine yerleştirmek doğal geliyor bize; aslına bakılırsa, Şolohov'dan ilk dönemiyle Fadeyev'e iç savaşın Sovyet yazarları da bu edebiyatın içinde yer alıyorlardı. Ama şiddet, çağdaş edebiyatın büyük bölümünde kabul edilmekle birlikte, Pasternak şiddet karşısında bezginliğini dile getirir. Onu yüzyılımızın henüz tanımadığı şiddet karşıtlığının şairi olarak mı karşılamalıyız? Hayır, Pasternak'ın kendi reddini sanata dönüştürdüğünü söyleyemeyiz; o, şiddeti, şiddete uzun süre tanık olmak zorunda kalan, vahşet üzerine vahşet anlatmaktan başka –her defasında görüş ayrılığını, mesafeli tutumunu kaydederek– elinden bir şey gelmeyen kişinin bezgin burukluğuyla kayda geçirir.*

* İç savaşın şiddetinin yol açtığı bu kaygı, Cesare Pavese'nin *Prima Che Il Gallo Canti'sini* (Horoz Ötmeden Önce) getiriyor akla. Kitap 1948'de yayımlandığında, ikinci anlatı *La Casa in Collina* (Tepedeki Ev) bize neredeyse her şeyden el etek çekme havası içeriyor gibi gelmişti, oysa bugün yeniden okuduğumuzda, orada Pavese'nin, tarihte ve tam da hemen hep başkalarının, dünyaya ilişkin mistik ve aşkın kavrayışların egemenliği altında olmuş bir alanda sorumluluk üstlenen ahlaki bir bilinç yolunda herkesten daha ileri gittiğini düşünüyoruz. Pavese'de de dökülen kanın –bir niçin olmaksızın ölen düşmanlarının kanının da– yarattığı kaygılı acıma vardır. Ama Pasternak'taki acıma, insanlarla mistik ilişkiyle bağlantılı bir Rus geleneğinin son ete kemiğe bürünmesi iken; Pavese'deki acıma, stoacı hümanizm geleneğinin (Batı uygarlığının büyük bir bölümünü biçimlendirmiş olan bir gelenek) son ete kemiğe bürünmesidir. Pavese'de doğa ile tarih vardır, ama karşıt güçler olarak: Doğa, çocukluktaki ilk keşiflerin kırlarıdır, kusursuz, tarih dışındaki andır, "mit"tir; tarih "asla bitmeyecek olan" ve "daha da kanımıza işlemesi gereken" savaştır. Jivago gibi, Pavese'nin Corrado'su da, tarihin sorumluluklarından kaçmak istemeyen bir entelektüeldir; her zamanki tepesi olduğu için tepede yaşar ve savaşın onunla ilgili olmadığına inanır. Ama savaş o doğayı başkalarının varlığıyla, tarihle doldurur: Evlerini terk edenler, partizanlar. Corrado nereye bakarsa baksın, doğa da tarih ve kandır: Kaçışı bir yanılsamadır. Daha önceki yaşamının da tarih olduğunu keşfeder, sorumluluklarıyla, hatalarıyla. "Her ölen, sağ kalanı andırır ve ona ölümünün gerekçesini sorar." İnsanın tarihe aktif katılımı, insanların kanlı yürüyüşüne bir anlam verme zorunluluğundan doğar. "Kan döktükten sonra, kanı dindirmek gerekir." İnsanın gerçek tarihsel ve toplumsal yükümlülüğü bu "dindirme"de, bu "bir gerekçe verme"de yatar. Tarihin dışında kalamayız, dünyada makul ve insanca bir iz bırakabilmek için elimizden geleni yapmamazlık edemeyiz, dünya karşımızda ne kadar anlamsız ve vahşi çehresiyle uzanırsa uzansın.

Şurası bir gerçek ki, şimdiye kadar *Doktor Jivago*'da yalnızca yazarın gerçeklik görüşünün değil, bizim gerçeklik görüşümüzün de yansıtılmış olduğunu görmüş olsak da; partizanlar arasındaki uzun süreli zorunlu kalışın öyküsünde, kitap daha geniş bir epik soluğa doğru genişlemek yerine, Jivago-Pasternak'ın bakış açısına doğru daralır ve şiirsel yoğunluğu azalır. Denebilir ki, Moskova'dan Urallar'a çok güzel yolculuğa kadar Pasternak, bütün kötülüğü ve bütün iyiliğiyle bir evreni yansıtmak, işin içine katılan bütün tarafların gerekçelerini temsil etmek istiyor gibidir; ama oradan sonra, bakış açısı tek sesli bir nitelik edinir, yalnızca olumsuz veriler ve yargıları, bir dizi şiddet ve vahşeti bir araya getirir. Yazarın vurgulu taraflılığına zorunlu olarak bizim vurgulu taraflılığımız karşılık gelir: Artık estetik yargımızı siyasal-tarihsel yargımızdan ayrı tutmayı başaramayız.

Belki Pasternak tam da bunu, kapanmış olduğunu düşünme eğilimi gösterdiğimiz sorunları yeniden açmamızı istiyordu. Biz derken, iç savaş sırasında devrimci kitlesel şiddeti zorunlu kabul eden, ama toplumun bürokratik yoldan yönetilmesini ve ideolojinin kemikleşmesini zorunlu görmeyen kişileri kastediyorum. Pasternak, devrimci şiddet tartışmasını yeniden gündeme taşır ve daha sonraki bürokratik ve ideolojik katılaşmayı onun bir uzantısı olarak görür. Stalinciliğe ilişkin aşağı yukarı hepsi Troçkist ya da Bukharinci konumlardan yola çıkan, yani sistemin *yozlaşmasından* söz eden son derece yaygın olumsuz analizlere karşı, Pasternak devrim öncesi Rus kültürünün mistik-insancıl dünyasından yola çıkar,* buradan yalnızca Marksçılığın ve devrimci şiddetin değil, çağdaş insanlığın değerlerinin ana sınama alanı olarak siyasetin de mahkûm edilmesine varır. Kısacası, her şeyi kabul etmeyle sınır komşusu olan bir her şeyi reddetmeye varır. Tarihin-doğanın kutsallığı duygusu her şeyin üzerinde yer alır ve barbarlığın sökün etmesi bir "bin yıllık dönem" halesine bürünür (Pasternak'ın üslup araçlarının olağanüstü ölçülülüğü içinde olsa da).

Sondayış bölümünde, çamaşırcı kadın Tanya kendi öyküsünü

* Pasternak'ın kültürel kökenlerine ilişkin, Rus kültürünün bir söylemini –hatta birçok söylemini– sürdürüşüne ilişkin bir çözümleme de gerekli olacaktır, bunu uzmanlardan bekliyoruz.

anlatır. (Simgeselliğiyle tefrika romanına özgü son jest: Tanya, Yuri Jivago ile Lara'nın evlilik dışı kızı olup Yuri'nin kardeşi General Evgraf Jivago savaş alanlarında onu aramaktadır.) Üslup ilkel, yalındır, birçok Amerikan anlatısının üslubuyla koşutluk gösterecek kadar yalın; ve iç savaşa ilişkin kaba ve serüven dolu bir sahne –bir halk masalı gibi girift, mantıksız ve tüyler ürperici bir etnolojik sinama olarak– bellekten su yüzüne çıkar. Ve entelektüel Gordon, şu simgesel ve kâhince sözlerle kitap sahnesinin üzerine perdeyi indirir:

Birçok kez böyle olmuştur tarihte. Soylu ve yüce olarak tasarlanan şey, kaba madde haline dönüşmüştür. Bu yolla Yunanistan, Roma haline geldi; bu yolla, Rus Aydınlanması, Rus Devrimi'ne dönüştü. Blok'un "Biz, Rusya'nın korkunç yıllarının çocukları" sözünü düşünürsen, dönemlerin farkını hemen görürsün. Blok bunu söylediğinde, onu eğretilmeli, mecazi anlamda anlamak gerekir. O zamanlar çocuklar, çocuklar değil, yaratıklardı, ürünlerdi, entelejensiyaydı; ve korkular korkunç değil, yazgısaldı, kaçınılmazdı, bu da başka bir şeydir. Ama şimdi mecazi olan her şey sözel gerçeklik haline geldi: Çocuklar, gerçekten çocuklar demek, ve korkular korkunç, işte fark (s. 673).

Pasternak'ın romanı böyle sona erer: Yazar bu "kaba madde"de bir parça olsun "soyluluk ve yücelik"ın izini sürmeyi başaramadan. "Soyluluk ve yücelik," Jivago üzerinde yoğunlaşır bütünüyle; Jivago, giderek artan bir arınma süreci içinde, sonunda her şeyi reddetme noktasına, billursu bir ruhsal saflık noktasına varır; bu onu, doktorluğu bırakıp bir süre felsefi ve siyasi gözlemlerini içeren ve "son nüshasına kadar satılan" (!) kitaplar yazarak geçimini sağladıktan sonra, bir derbeder gibi yaşamaya götürür, ta ki bir tramvayda kalp krizi geçirip ölünceye kadar.

Jivago böylece yadsımanın kahramanlarının, bütünleşmeyi reddeden, "yabancı" ve *outsider* kahramanların yer aldığı ga-

* *The Outsiders*, ülkesinde hak etmediği bir üne kavuşmuş olan beceriksiz genç bir İngilizin, Colin Wilson'ın bu tür edebiyat kişisi üzerine kitabının başlığıdır.

lerideki yerini alır (çağdaş Batı edebiyatında çok kalabalık bir galeridir bu). Ama orada önemli yazınsal bir yer edindiğini söyleyemem: “Yabancılar,” hemen hiçbir zaman eksiksiz çizilmiş kişiler olmasalar da, içinde hareket ettikleri bir sınır-durum her zaman onlara güçlü bir belirginlik kazandırır. Onlara kıyasla Jivago sönük kalır; özellikle Jivago’nun son yıllarını konu alan ve yaşamının muhasebesinin yapılması gereken 15. Kısım, yazarın Jivago’ya vermek istediği önem ile bunun yansıtılmasındaki yazınsal yetersizlik arasındaki oransızlıkla okuru çarpar.*

Kısacası, bir noktayı belirtmek zorundayız: *Doktor Jivago*’da en az kabul ettiğimiz şey, onun Doktor Jivago’nun öyküsü olduğudur. Başka bir deyişle, bu romanı çağdaş anlatının o kapsamlı bölümüne –entelektüel biyografi– koyamayız. Önemi hiç de azalmamış olan açık özyaşamöyküsünden değil; daha çok, merkezinde bir poetikanın ya da bir felsefenin sözcüsü bir kişinin yer aldığı anlatı biçimindeki inanç bildirgelerinden söz ediyorum.

Kimdir bu Jivago? Pasternak, onun büyüleyici, sınırsız ruhsal güçleri olan birisi olduğundan emindir, ama aslında sempatisinin gerekçelerinin hepsi onun vasat bir insan oluşunda yatar: Ölçülülüğü ve ılımlılığı, şu hep sandalyenin ucuna ilişivermiş gibi duruşu, iç dünyasını açıkça görememesi ve görmeye çalışmaması, kendini hep dış koşulların belirleyiciliğine bırakması, aşka kendini yavaş yavaş teslim etmesi.” Oysa, Pasternak’ın belli bir noktada ona taşıtmak istediği azizlik halesi ona ağır gelir; okur olarak bizden, fikirlerini ve seçimlerini paylaşmadığımız

* Jivago’nun Rusya boyunca son dolaşmalarını, fareler arasındaki dehşet verici yürüyüşünü anlatan bölümler bunun dışındadır; Pasternak’ta yolculukla ilgili her şey çok güzeldir. Jivago’nun öyküsü dönemimizin *Odysseia*’sı olarak kalır, aklı başında Tepegözlerin ve ölçülü Nausikaa ile Kirkelerin engellediği belirsiz bir Penelope’ye geri dönüşle.

** Bu niteliklerden bazıları, bu düşsel doktor-yazarı bir önceki kuşağın gerçek bir doktor-yazarına benzer kılar (ve birçok kişi bunu daha önce gözlemlemiştir): Çehov. Ölçüsünün gücüyle insan Çehov, (yakında Einaudi Yayınları arasında çıkacak olan) mektuplarında gördüğümüz gibi. Ama Çehov birçok açıdan Jivago’nun tam tersidir: Alt kesimden gelen Çehov (onun için incelmışlik doğal güzellikteki bir yabancıçığıdır) ile soyu ve öğrenimiyle incelmış, insanlara hep tepeden bakan Jivago; mistik-simgeci Jivago ile bilinemezci (agnostik) Çehov. Gerçi Çehov mistik simgecilik sunaklarına bir iki öyküsünü kurban etmiştir, ama tam da salt bir modaya katılma olarak görülebilecek her tür mistisizmin karşıtı olan bir yapıtta son derece ayırksı örneklerdir bunlar.

için Jivago'ya atfedemediğimiz bir kutsallığı ona atfetmemiz istenir ve sonunda bu istek, kişi olarak ona beslediğimiz bütün insani sempatiyi de yok eder.

Bir başka yaşamın öyküsü, romanı baştan sona kuşatır: Kendinden oldukça az söz etse de, bize bütünlüğü ve eşsizliği içinde ulaşan bir kadın; içeriden değil, daha çok dışarıdan anlatılır, yaşadığını gördüğümüz güç olaylar içinde, onlardan çıkarıldığı kararlılık içinde, çevresine saçmayı başardığı tatlılık içinde. Lara'dan, Larissa'dan söz ediyorum; kitabın büyük kişisi odur. İşte, okumamızın eksenini, romanın merkezinde Jivago'nun öyküsü değil de Lara'nın öyküsü kalacak şekilde değiştirdiğimizde, *Doktor Jivago*'nun yazınsal ve tarihsel anlamını tam olarak açığa çıkarmış, oransızlıkları ve konu dışına çıkmaları ikincil kollar durumuna indirgemiş oluruz.

Lara'nın yaşamı, çizgiselliği içinde, zamanımızın kusursuz bir öyküsü, neredeyse Rusya'nın (yoksa dünyanın mı?), onun önünde yavaş yavaş açılan ya da karşısında bulduğu olanakların bir alegorisidir. Larissa'nın çevresinde üç erkek vardır. İlki, Komarovski'dir: Lara'yı çocukluğundan itibaren yaşamın kabalığı bilinci içinde yaşatan, bayağılığı ve umursamazlığı, ama sonuçta pratik bir somutluğu ve kendinden emin kişinin gösterişsiz asaletini de temsil eden girişken, işini bilir bir kişi (Lara'nın yaşamından hiç eksik olmaz, Lara ona tabancayla ateş ederek, geçmişteki ilişkisinin lekesini yok etmek istedikten sonra bile); bütün burjuva bayağılığını kişiliğinde canlandıran, ama devrimin yok etmediği, onu gene -hep şüpheli yollardan- iktidara ortak kıldığı Komarovski.

Öteki iki erkek, Paşa Antipov ile Yuri Jivago'dur: Ahlakçı ve amansız yıkıcılığını tek başına inatla ve engelsiz sürdürebilmek için Lara'dan ayrılan devrimci kocası Antipov ile sevgilisi şair Jivago (Jivago bütünüyle yaşamın akışına, iniş çıkışlarına teslim olduğu için, ona asla tam olarak sahip olmayı başaramayacaktır). İki erkek de, Lara'nın yaşamındaki önemleri ve yapıttaki yerleri açısından aynı düzlemde yer alır, her ne kadar Jivago sürekli göz önünde olsa ve Antipov hemen hiç görünmese de. Urallar'daki iç savaş sırasında, Pasternak bize ikisini de yenilgiye yazgılı kişiler olarak sunar: Beyazların korkulu rüyası, kızıl partizan komu-

tanı Antipov-Strelnikov, partiye yazılmamıştır ve çarpışmalar sona erdikten sonra yasadışı ilan edilip tasfiye edileceğini bilir; yeni yönetici sınıfına dahil olmak istemeyen ve olamayan ilgisiz entelektüel Doktor Jivago, katı devrimci çarkın onu esirgemeyeceğini bilir. Antipov ile Jivago karşı karşıya olduklarında –zırhlı trendeki ilk karşılaşmalarından Varykino villasında aranan iki kişinin karşılaşmasına– roman en anlamla yüklü boyuta ulaşır.

Lara'yı hep kitabın kahramanı olarak görmeyi sürdürürsek, Antipov'la aynı düzlemde yer alan Jivago figürü artık baskın olmaktan, epik anlatıyı "bir entelektüelin öyküsü"ne dönüştürme eğilimi göstermekten çıkar ve doktorun partizanlık deneyimine ilişkin uzun anlatı, olay örgüsünün çizgiselliğini bozmaması ve ezmemesi gereken marjinal bir yan öykü sınırı içinde kalır.

Devrimin yasasını tutkuyla ve soğukkanlılıkla uygulayan – o yasanın hükmü altında kendisinin de yok olacağını bilir– Antipov, zamanımızın büyük bir kişisi olup, duru bir yalınlıkla yeniden yaşadığımız büyük Rus geleneğinin izdüşümleriyle doludur. Dediğim dedik ve pek tatlı kadın kahraman Lara, onun kadınıdır ve öyle kalacaktır; Jivago'nun kadını olduğunda bile. Keza –itiraf edilmemiş ve tanımlanamaz biçimde– Komarovski'nin kadını olmuş kişidir ve öyle kalacaktır; sonuçta, temel dersi ondan öğrenmiştir, yaşamın yakıcı tadını Komarovski'den, onun puro kokusundan, kaba cinselliğinden, daha güçlü kişiye özgü eziciliğinden öğrendiği içindir ki, Lara şiddetin ve şiddet karşıtlığının iki saf idealisti Antipov ile Jivago'dan daha çok şey bilir; bunun içindir ki, onlardan daha değerlidir, onlardan daha çok yaşamı temsil eder ve onlardan daha çok sevdirebilir kendini bize: Pasternak'ın bize onu asla derinlemesine açmayan kaçamak cümleleri arasında peşine düşer, nasıl birisi olduğunu kestirmeye çalışırız.*

Böylece, bunun gibi bir kitabı okumanın, deyim yerindeyse onunla savaşın, yüreğinde aynı sorunlar yumağını taşıyan ve romanın yaşamı yansıttığındaki doğrudanlığa hayran olmakla birlikte, temel görüşünü –insanı aşan bir güç olarak tarih– paylaşmayan, hatta edebiyatta ve düşüncede her zaman tam tersini

* Vesonunda aceleyle Sibirya'daki bir toplama kampında yok oluşunu yazarak, onu gözümüzden silerler; bu da, Jivago'nunki gibi özel değil, "tarihsel" bir ölümdür.

–insanın tarihle etkin ilişkisi– aramış olan kişide uyandırdığı duyguları, soruları, görüş ayrılıklarını aktarmaya çalıştım. Yaptı yazarın ideolojik dünyasından ayırma gibi edebiyat öğrenimimizin temel işlemi de burada işe yaramıyor. Bu tarih-doğa görüşü, *Doktor Jivago*’ya bizi de büyüleyen alçak sesli görkemi veren şeydir. Kitapla ilişkimizi tanımlamayı nasıl başarabiliriz?

Şiirsel olarak gerçekleşen bir fikir, asla anlamsız olamaz. Anlamı olmak demek, hiç de gerçekliğe karşılık gelmek demek değildir. Can alıcı bir noktayı, bir sorunu, bir tehlikeyi göstermek demektir. Kafka, metafizik alegori yaptığını sanırken, çağdaş insanın yabancılaşmasını eşsiz biçimde betimlemiştir. Peki, böylesine korkunç derecede gerçekçi olan Pasternak? Yakından bakılırsa, onun kozmik gerçekçiliğinin de birleştirici lirik bir andan ibaret olduğu görülecektir; yazar bütün gerçekliği o an aracılığıyla süzer. Tarihi –ona hayranlık duyarak ya da ondan nefret ederek– üzerinde yükselen bir gök gibi gören kişinin lirik ânidir bu. Günümüzün Sovyetler Birliği’nde büyük bir şairin insan ile dünya arasındaki ilişkilere dair benzeri bir bakış açısı geliştirmesinin (bunca yıldır, resmî ideolojinin dümen suyundan giderek değil, özerk gelişim yoluyla olgunlaşmış ilk bakış açısı) derin bir tarihsel-siyasal anlamı vardır; sıradan insanın şu noktaları doğru dürüst anlamadığını kanıtlar: Tarihi avucunun içinde tuttuğunu, sosyalizmi kendisinin yaptığını, sosyalizm içinde kendi özgürlüğünü, kendi sorumluluğunu, kendi yaratıcılığını, kendi şiddetini, kendi çıkarını, kendi çıkardan uzaklığını dile getirdiğini.*

Belki de Pasternak’ın önemi, bize şunu iletmesinde yatar: Tarih –hem kapitalist, hem sosyalist dünyada– henüz yeterince tarih değildir; henüz insan aklının bilinçli kurgusu değildir; öz-

* Pasternak’ın üzerinde en çok durarak anlattığı dönem, tam da bu söylemin en az geçerli olacağı dönemdir. Pasternak yazarken şimdinin bilincini geçmişe yansıtıyordu. Büyük bir olasılıkla Pasternak, partizanların tutsağı doktorun durumuyla, Stalin yıllarında yurdundaki kendi durumunu dile getirmek istemiştir. Ama bütün bunlar birer tahmindir; her şeyden önce şunu bilmek önemlidir: Pasternak, *Jivago*’nun yaşamını 1929’da belirli bir niyetle mi sona erdirmiştir, yoksa günümüze kadar ulaşması gereken bir öyküye başladıktan sonra, o noktada söylemek istediklerini zaten gereğince dile getirmiş olduğunu mu fark etmiştir?

gürlüklerin alanı olmayıp henüz fazlaca biyolojik olguların bir gerçekleşmesi, vahşi doğa halidir.

Bu anlamda, Pasternak'ın dünya görüşü *doğru* olup (olumsuzun evrensel ölçüt kabul edilmesi anlamında, Poe ya da Dostoyevski ya da Kafka'nın dünya görüşünün doğru olması anlamında doğru); kitabı, büyük şiire özgü üstün *yararlılığa* sahiptir. Sovyet dünyası bundan yararlanmanın yolunu bulabilecek midir? Dünya sosyalist edebiyatı bir yanıt geliştirebilecek midir? Olsa olsa kendini tartışma ve kendini yaratma süreci içindeki bir dünya, olsa olsa daha büyük bir nesnellik geliştirme gücü olan bir edebiyat bunu yapabilecektir. Bugünden sonra, *gerçekçilik* daha derin bir şeyleri imliyor. (Hep imlememiş miydi zaten?)

Dünya Bir Enginardır

Dünya gerçekliği çoğul, dikenli, üst üste binmiş sık katmanlar halinde belirir gözümüze. Tıpkı bir enginar gibi. Edebiyat yapıtında bizim için önemli olan, her zaman yeni okuma boyutları keşfederek yapıtın sayfalarını sonsuz bir enginar gibi karıştırmayı sürdürebilmektir. Bu nedenle, bu günlerde üzerinde konuştuğumuz hepsi de önemli ve parlak yazarlar arasında belki bir tek Gadda'nın büyük yazar nitelemesini hak ettiğini ileri süreceğim.

La Cognizione del Dolore (Acıyı Tanıma), ilk bakışta hayal edilebilecek en öznel kitaptır, neredeyse nesnesiz bir umutsuzluğun dışavurumudur; ama aslında nesnel ve evrensel anlamlarla yüklü bir kitaptır. Buna karşılık, *Quer Pasticciaccio Brutto De Via Merulana* (Merulana Sokağı'ndaki Şu Berbat Kargaşa) bütünüyle nesneldir, yaşama özgü kaynaşmanın bir resmidir, ama aynı zamanda yoğun biçimde lirik bir kitaptır, girift bir desenin çizgileri arasına gizlenmiş bir otoportredir, tıpkı bir ormanın girift dokusu arasında tavşanın ya da avcının görüntüsünü tanımayı gerektiren bazı çocuk oyunlarındaki gibi.

Jean Petit, *Acıyı Tanıma* için bugün çok doğru bir şey söyledi: Kitaptaki anahtar duygu –kahramanın annesine duyduğu ikircikli sevgi-nefret onun doğduğu yere ve içinde yaşadığı sosyal ortama karşı sevgi-nefreti olarak anlaşılabilir. Benzerlik daha öteye de taşınabilir. Yaşadığı yeri tepeden gören villasında tek başına yaşayan roman kahramanı Gonzalo, çok sevdiği yerler ve değerler manzarasının altüst olduğunu gören kasabalıdır. Sap-

lantılı hırsız korkusu teması, tutucu kişinin zamanın belirsizliği karşısındaki çaresizlik duygusunu dile getirir. Hırsız tehdidi-ne karşı villalarda oturanları yeniden güvenliğe kavuşturacak olan bir gece bekçileri örgütü devreye girer. Ama bu örgüt öyle karanlık, öyle belirsizdir ki, sonunda Gonzalo için hırsız korkusundan daha ciddi bir sorun haline gelir. Faşizme sürekli simgesel göndermeler vardır, ama bunlar asla romanı salt alegorik bir okumaya dönüştürüp donduracak ve öteki yorum olanaklarını önleyecek kadar kesin değildir.

(Gece bekçiliği hizmetini savaş gazileri verecektir, ama Gadda sürekli olarak bu kişilerin övündükleri yurtseverlik özellikleri üzerine kuşku düşürür. Yalnızca bu kitabın değil, Gadda'nın yapıtlarının özünü oluşturan temel niteliklerden birini anımsayalım: Gadda, Birinci Dünya Savaşı'nda savaşmış birisi olarak, savaşta 19. yüzyılda olgunlaşmış ahlaki değerlerin en yüksek ifadesine kavuştuğunu, ama aynı zamanda bunun sonun başlangıcı olduğunu görür. Diyebiliriz ki, Gadda Birinci Dünya Savaşı'nı herkesten sakınacak kadar sever, ama aynı zamanda bu savaş ne kendi iç dünyasının, ne dış dünyanın asla kurtulamayacağı bir şokun kaygısını hissettirir ona.)

Anne, paralı bekçilik hizmetine yazılmak ister, ama Gonzalo inatla buna karşı koyar. Gadda, bunun gibi görünürde şekli bir görüş ayrılığı üzerinden, Yunan tragedyalarına özgü dayanılmaz bir gerilimi kurmayı başarır. Gadda'nın büyüklüğü, gündelik yaşamdan bir ayrıntının sıradanlığını delip geçerek, aynı anda hem psikolojik, hem varoluşsal, hem etik, hem tarihsel bir cehennemden anlık görüntüleri yansıtabilmesinde yatar.

Romanın sonu, annenin oğluna üstün gelerek gece bekçiliği hizmetine yazılması, villanın –göründüğü kadarıyla– aynı bekçiler tarafından yağmalanması ve hırsızların saldırısı sırasında annenin yaşamını yitirmesi, anlatıyı bir kıssadan hissenin kapalı çemberi içine hapsedebilirdi. Ama Gadda'nın bunu gerçekleştirmekten çok, anlatının bütün ayrıntıları ve konu dışına çıkışlarıyla olağanüstü bir gerilim yaratmakla ilgilenmesi anlaşılır bir şeydir.

Tarihsel nitelikli bir yorumu ana çizgileriyle dile getirdim; şimdi felsefi ve bilimsel nitelikli bir yorumu denemek isterim.

Pozitivist kültürle yetişmiş, Milano Teknik Üniversitesi'nin elektrik mühendisliği bölümünü bitirmiş, sağın bilimlerin ve doğa bilimlerinin sorunsallarına ve terminolojilerine tutkun birisi olarak Gadda, çağımızın dramını aynı zamanda bilimsel düşüncenin dramı (19. yüzyılın rasyonalist ve ilerlemeci güveninden, hiç de güven duygusu vermeyen ve her tür anlatım olanağının ötesindeki bir evrenin karmaşıklığının bilincine varmaya geçiş) olarak yaşar. *Acıyı Tanıma*'nın merkezî sahnesi, kasabadaki doktorun Gonzalo'yu ziyareti olup; bu ziyaret, 19. yüzyılın bilime iyimser bakışıyla amansız ve grotesk bir fizyolojik portresi çizilen Gonzalo'nun trajik özbilincinin karşı karşıya gelmesidir.

Büyük bölümü on-yirmi sayfalık metinlerden oluşan –en güzel yazılarından bazıları bunlar arasında yer alır– yayımlanmış ve yayımlanmamış sayısız metni içinde, mühendis Gadda'nın modern binalardan söz ettiği, radyo için yazılmış bir yazıyı anımsatacağım. Yazı, Bacon ya da Galileo'nun klasik düzenli anlatımıyla, modern betonarme binaların nasıl yapıldığını betimleyerek başlar. Yazarın teknik kesinliği, modern evlerin duvarlarının nasıl gürültüyü yalıtmadığını açıkladığında, giderek daha büyük bir gerginlik ve rengine bürünür. Sonra Gadda gürültülerin beyne ve sinir sistemine nasıl etki ettiğinin fizyolojik açığmasına geçer ve yazıyı bir şehirdeki büyük bir apartmanda gürültülerin nevrotik kurbanının öfkesini dile getiren sözel bir ustalıkla bitirir.

Sanırım, bu yazı, Gadda'daki üslup olanakları yelpazesini tam olarak temsil etmekle kalmaz, ondaki kültürel içerikler yelpazesini de (en katı teknik-bilimsel rasyonalizmden en karanlık ve kükürtlü derinliklere inişe uzanan felsefi konumların bu gökkuşağını da) temsil eder.

Carlo Emilio Gadda, Merulana Sokağı

1946'da, *Quer Pasticciaccio Brutto De Via Merulana'yı* (Merulana Sokağı'ndaki Şu Berbat Kargaşa) yazmaya koyulduğunda, Carlo Emilio Gadda'nın zihnindeki şey polisiye bir romandı, ama aynı zamanda felsefi bir romandı. Polisiye olay örgüsünün esin kaynağı, Roma'da bir süre önce işlenmiş bir cinayetti. Felsefi roman, daha ilk sayfalarda dile getirilen bir kavrayışa dayanıyordu: Her sonuç için bir neden aramakla yetinirsek, hiçbir şeyi açıklayamayız, çünkü her sonucu birçok neden belirler, o nedenlerden her birinin ardında da birçok başka neden vardır; dolayısıyla, her olay (sözgelimi, bir cinayet), her biri heterojen itkilerce harekete geçirilen farklı akımların birleştiği bir burgaç olup hakikat arayışında bu akımlardan hiçbiri göz ardı edilemez.

Gadda, ölümünden sonra evrakları arasında bulunan bir felsefe defterinde "sistemler sistemi olarak dünya" görüşünü serimliyordu (*Meditazione Milanese* [Milano Düşüncesi]). Yazar, gözde filozofları Spinoza, Leibniz ve Kant'tan yola çıkarak, kendi "yöntem söylemi"ni kurmuştu. Bir sistemin her ögesi, gene bir sistemdir; tekil her sistem bir sistemler soykütüğüne bağlanır; bir öğedeki her değişiklik, bütün sistemin çarpıtılmasını getirir.

Ama asıl önemli olan nokta, bu bilgi felsefesinin Gadda'nın üslubuna -yoğun bir halk deyişleri ve bilimsel deyişler, iç konuşma, sanatsal düzyazı, farklı ağızlar ve yazınsal alıntılar karışımı olan dile ve en küçük ayrıntıların dev boyutlara ulaştığı ve sonunda bütün tuvali kapladığı, genel deseni gizlediği ya da sildiği anlatısal kompozisyona- nasıl yansıtıdığıdır. Polisiye kur-

gunun yavaş yavaş unutulduğu bu romanda da böyle olur; belki tam biz kimin niçin öldürdüğünü keşfetmek üzereyken, bir tavuğun ve bu tavuğun yere bıraktığı dışkıların betimlenmesi, gizemin çözümünden daha önemli hale gelir.

Gadda'nın yazısıyla yansıtmak istediği, yaşamın kaynayan kazanıdır, gerçekliğin sonsuz katmanlarıdır, bilginin arapsaçı yumağıdır. En küçük her nesne ya da olayda izdüşümünü gördüğümüz bu evrensel karmaşıklık imgesi, son kertesine vardığında, roman tamamlanmadan kalmaya yazgılı mı, yoksa her sahnenin içinde yeni burgaçlar açarak sonsuza dek sürebilir mi, diye kendimize sormanın yararı yoktur. Gadda'nın asıl söylemek istediği şey, bu sayfaların yığışik taşkınlığı olup o taşkınlık aracılığıyla tek bir karmaşık nesne, organizma ve simge biçim kazanır: Roma şehri.

Çünkü hemen söylemek gerekir ki, bu kitap yalnızca polisiye bir roman ve felsefi bir roman olmak istemekle kalmaz, aynı zamanda Roma üzerine bir roman olmak ister. Ebedi Şehir, burjuva sınıfından yeraltı dünyasına toplumsal sınıflarıyla, Roma ağzına (ya da kitabın potasında yüzeye çıkan çeşitli, özellikle Güneyli ağızlara) özgü değişleriyle, dışadönüklüğü ve en karanlık bilinçdışıyla, kitabın gerçek kahramanıdır: Şimdinin mitsel geçmişle iç içe geçtiği, Hermes ya da Kirke'nin en sıradan olaylarla ilgili olarak adının geçtiği, hizmetçi ya da yankesicilerin adlarının Vergilius'un kadın ve erkek kahramanları gibi Enea [Aeneas], Diomede [Diomedes], Ascanio [Ascanius], Camilla, Lavinia adını taşıdığı bir Roma. Tam bu yıllarda altın çağını yaşamakta olan Yeni Gerçekçi sinemanın hırpani ve yaygaracı Roma'sı, Gadda'nın kitabında Yeni Gerçekçilik'in göz ardı ettiği kültürel, tarihsel, mitsel bir yoğunluk kazanır. Sanat tarihinin Roma'sı da devreye girer, Rönesans ve Barok resmine göndermelerle (dev ayak başparmakları olan azizlerin çıplak ayaklarını konu alan sayfa gibi).

Romalı olmayan birisinin yazdığı Roma romanı. Gerçekten de, Gadda Milanoluydu ve doğduğu şehrin burjuva sınıfıyla derinden özdeşleşiyordu; Milano'nun değerlerinin (pratik somutluk, teknik verimlilik, ahlaki ilkeler), dağınık, gürültücü ve ilkesiz bir başka İtalya'nın üstün gelmesiyle altüst olduğunu duyumsuyordu. Ama Gadda'nın öykülerinin ve en özyaşamöyküsel ro-

manının (*Acıyı Tanıma*) kökleri Milano toplumunda ve konuşma dilinde (ağızda) olmakla birlikte, onu büyük okur kitlesiyle buluşturan kitap, büyük bölümüyle Roma ağzıyla yazılmış bu romandır; romanda Roma büyücüler toplantısına özgü cehennemi yönleriyle de neredeyse fizyolojik bir katılımla görülüp kavranır. (Oysa, *Merulana Sokağı*'nı yazdığında, Gadda, Vatikan'ın termoelektrik tesislerinin yöneticisi olarak iş bulduğu 1930'larda birkaç yıl yaşamış olduğu kadarıyla biliyordu Roma'yı.)

Gadda, çelişkilerin insanıydı. Elektrik mühendisi olarak (on yıl kadar mesleğini özellikle yurtdışında sürdürmüştü), aşırı duyarlı ve vehimli mizacına bilimsel ve rasyonel bir zihin yapısıyla egemen olmaya çalışıyor, ama bu çabası söz konusu mizacın olanca gücüyle açığa çıkmasıyla sonuçlanıyordu ve kızgınlığını, fobilerini ve uç noktadaki insan düşmanlığını yazıya boşaltıyordu (kişisel yaşamında, modası geçmiş törensi bir terbiye maskesi altında bastırdığı duygulardı bunlar).

Eleştirinin, anlatı biçimi ve dil açısından bir devrimci, bir dışavurumcu ya da Joyce'un ardılı olarak değerlendirdiği Gadda (baştan beri en seçkin edebiyat ortamlarında edindiği ve 1960'lı yılların yeni avangardı içindeki gençlerin onu doğrudan ustaları olarak tanımlarıyla yenilenen bir ün), kişisel edebiyat beğenileri açısından, klasiklere ve geleneğe bağlıydı (gözde yazarı, sakın ve bilge Manzoni'ydi) ve roman sanatındaki modeli Balzac ile Zola'ydı. (19. yüzyıl gerçekçiliği ve doğalcılığından bazı temel becerileri almıştı: Kişilerin, ortamların ve durumların bedensellik, maddi duyumlar aracılığıyla –bu kitabın açılışında yemekte bir bardak şarabın tadılması gibi– anlatılması.)

Döneminin toplumunu acımasızca hicveden ve Mussolini'ye duyduğu derin nefretle (bu kitapta Duce'nin çeneden ibaret asık suratının betimlenmesindeki alaycılığın kanıtladığı gibi) hareket eden Gadda, siyasette her tür köktencilikten uzak, yasalara saygılı, bir zamanların iyi yönetiminin özlemini çeken ılımlı bir düzen adamı, iyi bir yurtseverdi; temel deneyimi, titiz bir subay olarak, acı çekerek savaştığı –doğaçlamanın, ehliyetsizliğin, tutarsızlığın yol açabileceği kötülüğe karşı içinde hiç eksilmeyen öfkeyle– Birinci Dünya Savaşı'ydı. Olayların 1927'de, Mussolini'nin diktatörlüğünün başlarında geçtiği *Merulana Sokağı*'nda, Gadda kolay

bir faşizm karikatürüyle yetinmez; adaletin günlük yönetimi üzerindeki hangi etkilerin Montesquieu'nün kuramlaştırdığı üç erk ayrımına uymayı engellediğini (*Kanunların Ruhu*'nun yazarı Montesquieu'nün adı açıkça anılır) inceden inceye çözümler.

Bu sürekli somutluk, "adını koyma" gereksinmesi, bu gerçeklik arzusu öylesine güçlüdür ki, Gadda'nın yazısında "kan hücumu"na, "yüksek tansiyon"a, "tıkanıklıklar"a yol açar. Kişilerin sesleri, düşünceleri, duyumsadıkları, bilinçdışlarına özgü düşleri, yazarın her yerdeki varlığıyla, ani sabırsızlık belirtileriyle, alaycılıklarıyla ve yoğun kültür göndermeleri ağıyla karışır; karnından konuşan birisinin gösterisindeki gibi, bütün bu sesler aynı söylem içinde –kimi zaman aynı tümcede ton değişiklikleri, makamdan makama geçişler, tiz seslerle– üst üste yığılır. Roma'nın yapısı, sunulan malzemenin aşırı zenginliği yüzünden ve yazarın o malzemeye yüklediği aşırı yoğunluk yüzünden içeriden bozulur. Bu sürecin varoluşsal ve entelektüel dramatikliği bütünüyle yazıya içkindir; komedi, mizah, grotesk dönüştürme, nevrozun, başkalarıyla ilişki kurmadaki güçlüğün, ölüm kaygısının ağır etkisiyle her zaman son derece mutsuz yaşamış olan bu adamın doğal anlatım biçimleridir.

Gadda'nın projeleri, romanın yapısını sarsacak biçimsel yeniliklerin peşinde değildi; baştan sona kurallı, sağlam romanlar kurmayı hayal ediyordu, ama asla romanların sonunu getiremiyordu. Romanlarını yıllarca bitmemiş halde tutuyor, ancak kitaplara son noktayı koyma yönündeki bütün umutlarını yitirdiğinde, yayımlamaya karar veriyordu. Şunu söyleyebiliriz: *Acıyı Tanıma* ve *Merulana Sokağı* romanlarında, olay örgüsünün tamamlanması için yalnızca birkaç sayfa daha yazmak yeterli olacaktı. Gadda, öteki romanlarının bölümlerini birbirinden ayırarak öykülere dönüştürmüştür ve değişik parçaları bir araya getirerek romanları yeniden kurmak olanaksız değildir.

Merulana Sokağı, Roma'nın merkezindeki aynı apartmanda birkaç gün arayla meydana gelen biri sıradan, öteki tüyler ürpertici iki suç olgusu için polisin yürüttüğü iki soruşturmayı anlatır: Teselli arayışı içindeki dul bir kadının mücevherlerinin çalınması ile çocuğu olamadığı için teselli edilmesi olanaksız evli bir kadının bıçaklanarak öldürülmesi. Bu anne olamama

saplantısı romanda çok önemlidir; öldürülen Liliana Balducci, manevi kızları olarak gördüğü genç kızları yanına alır, sonra şu ya da bu nedenle onlardan ayrılır. Kurban olarak bile baskın Liliana figürü ve onun çevresinde uzanan harem atmosferi, kadınlık üzerine gölgelerle dolu bir görünüm sunar; Gadda, kadının fizyolojisi üzerine gözlemlerin coğrafi-kalıtımsal mecazlarla ve Sabin kadınlarının kaçırılmasıyla sürekliliğini güvence altına alan Roma'nın kökeni efsanesiyle birleştiği sayfalarda, doğanın gizemli gücü dişilik karşısında kendi tedirginliğini dile getirir. Kadını doğurma işlevine indirgeyen geleneksel feminizm karşıtlığı, son derece kaba şekilde dile getirilir: Flaubert gibi "bas-makalıp görüşler" in yazıya geçirilmesi mi söz konusudur, yoksa yazar bu tutumu paylaşmakta mıdır? Sorunu daha iyi tanımlamak için, yazarın içinde bulunduğu iki durumu –biri tarihsel, öteki psikolojik, öznel– göz önünde bulundurmak gerekir. Mussolini döneminde, İtalyanların resmî propagandanın aralıksız olarak ve ısrarla zihinlere işlediği birinci görevi, vatana evlatlar doğurmaktı; yalnızca doğurgan annelerle babalar saygıya değer görülüyordu. Gadda, doğurganlığın bu kutsallaştırılması ortasında, her tür kadın karşısında felç edici bir çekingenliğin baskısı altındaki bekâr bir erkek olarak, kendini dışlanmış hissediyor ve ikircikli bir çekim-iticilik duygusuyla bunun acısını çekiyordu.

Kitabın en "sanatlı" sayfalarından birinde, feci şekilde boğazı kesilmiş kadının cesedinin betimlenmesini –bir azizenin şehit edilmesinin betimlendiği barok bir resim gibi– bu çekim ve iticilik harekete geçirir. Komiser Francesco (Ciccio) Ingravallo'nun cinayet üzerine soruşturmada özel bir yeri vardır, iki nedenden ötürü: İlki, kurbanı tanıdığı (ve arzuladığı) için; ikincisi, felsefeyle beslenmiş, bilim tutkusuyla hareket eden ve insanları ilgilen-diren her şeye karşı duyarlılıkla yaklaşan bir Güneyli olduğu için. Bir sonucu belirlemek üzere bir araya gelen çoğul nedenler kura-mı onundur ve bu nedenler arasına (okumaları belli ki Freud'u da kapsadığı için) bir biçimiyle sevgiyi de katar.

Komiser Ingravallo, yazarın felsefi görüşlerinin sözcüsü ise, Gadda'nın psikolojik ve şiirsel düzeyde özdeşleştiği bir başka kişi daha vardır: Apartmandaki kiracılardan biri olan emekli memur Angeloni. Angeloni, soruşturmacıların sorularını yanıt-

larken sergilediği bocalama üzerine, dünyanın en zararsız kişisi olmasına karşın, hemen kuşkulu görülür. İçe dönük ve hüzünlü bir bekâr olan, eski Roma'nın sokaklarında tek başına dolaşan, boğazına ve belki başka tür şeylere de düşkün Angeloni'nin bir alışkanlığı vardır: Şarküterilere jambonlar ve peynirler sipariş eder; bunları evine şortlu çocuklar getirirler. Polis, soygunun olası suç ortağı olan –belki cinayetin de– bu çocuklardan birini arar. Belli ki kendisine eşcinsellik eğilimi atfedilmesi korkusuyla yaşayan, saygınlığını ve özel yaşamını korumaya özen gösteren Angeloni, kimi soruları üstü kapalı geçerek, kimi sorulara çelişkili yanıtlar vererek başını derde sokar ve sonunda tutuklanır.

En ciddi kuşkular, öldürülen kadının bir yeğeni üzerinde yoğunlaşır; bu kişi, değerli taş –bir opal çıkarılıp onun yerine koyulmuş bir akik– işli altın bir takının nasıl olup da kendisinde olduğunu açıklamak zorundadır, ama belli ki, yanlış izdir bu. Buna karşılık, birçok mücevheri olan huzursuz dul kadınla ilişkisi olan jigolo bir elektrikçiyi, Diomedea Lanciani'yi aramak üzere, başkentten Alpano Tepeleri'ne kayan (ve artık polisin değil, jandarmanın yetki alanına giren) soygun soruşturmaları, daha umut vaat edici veriler topluyor gibidir. Bu kırsal kesim ortamında, Sinyora Liliana'nın özveriyle annelik ettiği çeşitli kızların izleriyle karşılaşırız. Jandarmalar, dul kadından çalınan mücevherleri bir lazımlığın içine gizlenmiş olarak orada bulurlar; bulunanlar arasında, öldürülen kadına ait bir mücevher de vardır. Mücevherlere ilişkin betimlemeler (daha önce altın takı ve takının üzerindeki akik ya da opal betimlemesi gibi), bir yazı virtüözünün “gösterileri” olmakla kalmaz, temsil edilen gerçekliğe bir düzey daha –dilsel, fonetik, psikolojik, fizyolojik, tarihsel, mitsel, gastronomik, vb. düzeylerin yanı sıra– ekler: Bu, gizli hazinelere ilişkin bir *mineral, derinlik kayacı* (plüton) düzeyi olup kasvetli bir cinayet vakasının içine yerbilim tarihini ve cansız maddenin güçlerini sokar. Ve kişilerin psikolojisinin ve psikopatolojisinin düğümleri değerli taşlara sahip olma çevresinde örülür: Yoksulların saldırgan kıskançlığı; keza Gadda'nın “tatminsiz kadınların tipik psikozu” olarak betimlediği ve talihsiz Liliana'yı korumasına aldığı kızları armağanlara boğmaya iten yön.

Romanın aylık *Letteratura* (Edebiyat) dergisinde bölüm bö-

lüm yayımlanan ilk biçiminde (Floransa, 1946) 4. Bölüm olarak beliren, ama yazarın tam da kartlarını çok çabuk açığa vurmak istemediği için romanın kitap halindeki basımından (Milano: Garzanti, 1957) çıkardığı bir bölüm, bizi gizemin çözümüne yaklaştıracaktı. Bu bölümde komiser, Liliana'nın kocasını, Virginia'yla yaşadığı ilişki hakkında sorguluyordu: Manevi kız evlat adaylarından biri olan Virginia'nın kişilik özellikleri arasında, sevicilik eğilimleri (Sinyora Liliana'nın ve haremının çevresindeki sevicilik atmosferi vurgulanıyordu), ahlaki değerlerden yoksunluk, para tutkusu ve sosyal konum hırsı (daha sonra şantaj yapabilmek için bu sözde manevi babanın sevgilisi olmuştu), saldırgan nefret nöbetleri (mutfak bıçağıyla rostoyu keserken anlaşılmaz tehditler savuruyordu) gösteriliyordu.

Öyleyse, katil Virginia mıdır? Daha önce yayımlanmamış ve yakınlarda bulunup yayımlanan bir metni –*Il Palazzo degli Ori* (Torino: Einaudi, 1983)– okuduğumuzda, bu konudaki her tür kuşku ortadan kalkıyor. Bu, Gadda'nın romanın ilk biçimiyle eşzamanlı olarak –belli ki, bir süre önce ya da bir süre sonra– yazdığı bir film senaryosudur; senaryoda olay örgüsü baştan sona geliştirilmiş ve bütün ayrıntılarına açıklama getirilmiştir. (Mücevherleri çalanın Diomede Lanciani değil, Enea Retalli olduğunu da öğreniriz; Enea, yakalanmamak için jandarmalara ateş açar ve öldürülür.) Yapımcılar ya da yönetmenler senaryoyu (bu senaryonun Pietro Germi'nin romandan yola çıkarak 1959'da çektiği ve Gadda'nın katkıda bulunmadığı filmle hiçbir ilgisi yoktur) asla dikkate almamışlar, bunda da şaşacak bir yan yok: Gadda'nın düşünceleri ve sahne gerisinde olup bitenleri açığa vurmak için sürekli açılma-kararmalara dayalı oldukça saf bir film senaryosu yazma görüşü vardı. Bizim için romanın planı olarak son derece ilginç bir okuma, ama gerçek bir gerilim yaratmıyor, ne eylem olarak, ne psikoloji olarak.

Kısacası, sorun “Katil kim?” sorusunda yatmaz; daha romanın ilk sayfalarında, suçu belirleyen şeyin, kurban çevresinde oluşan “güçler alanı” olduğu belirtilir; olaylar ağını ören şey, kurbandan, onun başkalarının durumlarıyla ilişki içindeki durumundan kaynaklanan “yazgıya uyma”dır: “Her insanı kuşatan ve yazgı adını verdiğimiz o güçler ve olasılıklar sistemi.”

Eugenio Montale, "Belki Bir Sabah Giderken"

*Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.
Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.*

Belki bir sabah giderken cam gibi bir havada,
kupkuru, dönüp göreceğim gerçekleştiğini mucizenin:
Ardımda hiçlik, boşluk arkamda,
bir sarhoş korkusuyla.
Sonra bir perdedeki gibi, yerleşecek yerine birden
ağaçlar, evler, tepeler, bildik aldanmayla.
Ama çok geç olacak; ve ben, suskun, gideceğim
dönüp bakmayan insanlar arasında, sırrımla.

Gençken, şiir ezberlemekten hoşlanırdım. Zaten okulda birçok şiiri öğreniyorduk (keşke daha da çok öğrenseymişiz diyorum bugün); daha sonra bu şiirler bana yaşamım boyunca eşlik etti, yıllar sonra yeniden su yüzüne çıkan neredeyse bilinçdışı bir zihinsel okumayla. Liseyi bitirdikten sonra, birkaç yıl kendi adıma şiir ezberlemeye devam ettim: O zamanlar okul müfredatına dahil edilmemiş şairlerin şiirlerini. Eugenio Montale'nin

Ossi di Seppia (Mürekkepbalığı Kemikleri) ile *Le Occasioni* (Fırsatlar) kitaplarının Einaudi Yayınevi'nin gri kapağıyla İtalya'da okunmaya başladığı yıllardı. Böylece, on sekiz yaşına yaklaşıırken, Montale'nin birçok şiirini "hıfzettim"; bazılarını unuttum; bazılarını bugüne dek belleğimde taşımayı sürdürdüm.

Bugün Montale'yi yeniden okumak, doğal olarak "içeriği her geçen gün azalan" belleğimde süzülüp yer etmiş bu şiirler dağarcığına doğru götürüyor beni. Neyin kalıp neyin silindiğini gözden geçirmek, ezberlenmiş dizelerin uğradığı belirsizlik ve çarpıtmaları incelemek, bu dizeleri ve aynı zamanda onlarla yıllar boyunca kurduğum ilişkiyi derinlemesine keşfetmemi sağlayacak.

Ama uzun süredir belleğimde yaşıyor olmasına ve bu yaşayışın izlerini taşımasına rağmen; Montale –özellikle ilk dönemiyle Montale– dizelerinin bilerek ya da bilmeyerek bende uyandırdığı özyaşamöyküsel izlerin ardına düşmek yerine, bütünüyle güncel ve nesnel bir okumaya daha elverişli bir şiiri seçmek istiyorum. Dolayısıyla, zihin pikabımda en sık dönmeyi sürdüren ve her defasında ilk kez okuduğum bir şiir gibi, herhangi bir nostaljik çağrışım olmaksızın okuyabildiğim şiirlerden birini seçeceğim: "Belki bir sabah giderken cam gibi bir havada"yı.

"Belki bir sabah giderken," *Mürekkepbalığı Kemikleri*'ndeki şiirlerden biridir ve aynı kitaptaki öteki şiirlerden ayrılır: "Anlatısal" bir şiir olduğu için değil (Montale'nin tipik "anlatısal" şiiri "Buruk kokuyu kaldıran esinti"dir; burada eylemin öznesi bir rüzgâr esintisi, eylem ise bir kişinin yokluğunun gözler önüne serilmesidir, dolayısıyla anlatısal hareket, insan olmayan mevcut bir özne ile mevcut olmayan insan bir nesnenin karşı karşıya getirilmesinden kaynaklanır); daha çok, nesnelerden, doğal simgelerden, belirli bir manzaradan yoksun olduğu, soyut düş gücü ve düşünce şiiri –Montale'de seyrek rastladığımız bir şey– olduğu için.

Ama belleğimin ("Belki bir sabah giderken"i ötekilerden daha da uzaklaştıracak şekilde) şiirdeki bir yeri değiştirdiğini fark ediyorum. Benim için altıncı dize "ağaçlar, evler, sokaklar" ya da "insanlar, evler, sokaklar" sözüyle başlıyor, ancak şimdi, metni otuz beş yıl sonra okurken, söylediğini gördüğüm gibi "ağaçlar, evler,

tepeler" sözüyle değil. Başka bir deyişle, ben "tepeler"in yerine "sokaklar"ı geçirirken, eylemi kesinlikle şehirli bir görünüme yerleştiriyorum, belki "tepeler" sözü kulağıma fazla belirsiz geldiği için, belki "dönüp bakmayan insanlar"ın varlığı bende yoldan geçen kalabalık bir topluluk çağrışımı yarattığı için; kısacası, dünyanın yok oluşunu doğanın yok oluşu gibi değil, daha çok, şehrin yok oluşu gibi görüyorum. (Şimdi fark ediyorum: Belleğim, dört sayfa önceki, buna çok benzer bir başka şiirin "Bunu görmüyor kalabalık caddedeki insanlar" dizesindeki imgeyi bu şiirin içinde eritmekten başka bir şey yapmıyormuş.)

Dikkat edilirse, "mucize"yi başlatan güç, doğanın öğelerinden biri, yani havadır: Şeyleri, bir gerçekdışılık etkisi yaratacak kadar net kılan kış havasının kupkuru, billursu saydamlığı; öyle ki, genellikle manzarayı silikleştiren sis halesi (burada gene Montale –ilk dönemiyle Montale– şiirini belleğimdeki manzarayla örtüştürerek bildik kıyı manzarasına yerleştiriyorum), neredeyse varoluşun yoğunluğu ve ağırlığıyla özdeşleşir. Hayır, henüz amacımıza ulaşamadık: Sonunda, dünyaya kendini dayatan ve onu gözden silen, kendine yeterli bir dirençlilikle tam da camı andıran bu görünmez havanın somutluğudur. Cam-hava bu şiirin gerçek ögesidir ve onu yerleştirdiğim zihinsel şehir, gözden yitinceye kadar saydamlaşan camdan bir şehirdir. Hiçlik anlamıyla sonuçlanan, ortamın bu belirliliğidir (oysa, Leopardi'de aynı sonuca varan şey, belirsizliktir). Ya da daha kesin bir dil kullanmak gerekirse, bir askıdalık duygusu söz konusudur: Belirsizlik değil, dikkatli bir denge niteliği taşıyan başlangıçtaki "Belki bir sabah"tan, boşlukta durduğumuzu –"cam gibi bir havada" giderken, neredeyse havanın içinde, havada, havanın kırılğan camında, sabahın soğuk ışığında yürürken– fark edinceye kadar.

Askıdalık ve onunla birlikte somutluk duygusu, ikinci dizede kararsız ritmik gidişle –*compîrsi* ("gerçekleştirdiğini") ile– sürer; okur hep bu *compîrsi*'yi *compîersi* şeklinde düzeltme ayarısına kapılır, sonra her defasında fark eder: Bütün dizenin ağırlık merkezini, tam da "mucize"nin saptanmasındaki her tür vurguyu hafifleten bu düzyazıya özgü *compîrsi* oluşturur.* Sesinden özel-

* Şiirin Türkçe çevirisinde "gerçekleşmek" fiiliyle karşıladığımız *compîrsi* ile *compîersi*, sesletim-vurgu dışında anlamca aynıdır. (Çev. N.)

likle hoşlandığım bir dizedir bu, çünkü (zihinden) söylerken biraz destek gerektirir, fazladan bir ayağı varmış gibi görünür, oysa böyle bir şey yoktur, ama belleğim çoğu zaman bir heceyi atlama eğilimi gösterir. Dizenin ezber açısından en zayıf kısmı *rivolgendomi* ("dönüp") olup, kimi zaman bunu *voltandomi* ya da *girandomi* şeklinde kısaltacağım tutar, böylece vurgu düzeninin dengesini bütünüyle bozarım.'

Bir şiirin belleğimizde yer etmesinin (önce ezberlenmeyi isteyerek, sonra kendini anımsatarak) nedenleri arasında, ölçü özelliklerinin belirleyici bir rolü vardır. Montale'de uyak kullanımı her zaman ilgimi çekmiştir: Sondan üçüncü hecesi vurgulu sözlerle uyak yapan sonda birinci hecesi vurgulu sözler, kusurlu uyaklar, alışılmadık konumlardaki uyaklar (sözgelimi, "Il saliscendi bianco e nero dei [/ balestrucci dal palol" dizesindeki *dei*'nin "dove più non sei" dizesindeki *sei* ile uyaklı olması). Uyağın şaşırtıcılığı, yalnızca ses yönünden değildir: Montale, tonu yükseltmek için değil, alçaltmak için, anlam üzerinde şaşmaz etkilerle uyağı kullanma gizini bilen ender şairlerden biridir. Burada, ikinci dizenin sonundaki *miracolo* ("mucize"), iki dize sonraki *ubriaco* ("sarhoş") sözcüğüyle uyak yoluyla yeni bir boyut kazanır ve ikinci dörtlüğün tamamı, bir korku titreşimiyle, adeta askıda kalır.

"Mucize," "ağdaki kopuk ilmik" in [*In limine* / "Sınırdaki" şiirinin] ve "tutmayan halka"nın [*I limoni* / "Limon Ağaçları" şiirinin] birincil ve değişmeyen Montale temasıdır; ama burada Montale'de yalnızca birkaç kez gördüğümüz bir şeye tanık oluruz: Şairin, empirik dünyanın sık dokulu duvarının ötesinde [bir şey olarak] sunduğu *öteki* hakikat, tanımlanabilir bir deneyim içinde kendini açığa vurur. "Tam olarak –ne daha çok, ne daha az– dünyanın gerçekdışılığı söz konusu" diyebilirdik, eğer bu tanım bize kesin olarak sunulan bir şeyi bir genellik içinde silikleştirme riskini taşımasaydı. Dünyanın gerçekdışılığı, özellikle Doğu dinlerinin, felsefelerinin, edebiyatlarının temelini oluşturur, ama bu şiir, netlik ve saydamlıktan oluşmuş bir başka bilgi kuramı ufkunda, zihinsel yönden adeta "cam gibi bir havada"

* Bu bağlamda, *voltandomi* ile *girandomi*, tıpkı *rivolgendomi* gibi "dönüp" şeklinde çevrilebilir. (Çev. N.)

hareket eder. Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*'nde, uzama ilişkin öznel deneyimin, nesnel dünyaya ilişkin deneyimden ayrıldığı durumlar (gecenin karanlığında, rüyada, uyuşturucu etkisi altında, şizofrenide, vb) üzerine çok güzel sayfalar yazmıştır. Bu şiir, Merleau-Ponty'nin örnekleri arasında yer alabilirdi: Uzam dünyadan kopar ve o haliyle, boş ve sınırsız, kendini kabul ettirir. Bu keşfi şair olumlu –“mucize” gibi, “bildik aldanma”ya karşı hakikatin ele geçirilmesi gibi– karşılar, ama aynı zamanda ürkütücü bir baş dönmesi gibi yaşar: “bir sarhoş korkusuyla.” “Cam gibi hava” da, insanın adımları için sağlam bir zemin olmaktan çıkmıştır artık; “giderken”in imlediği dengeli başlangıç, ani dönüşten sonra, artık referans noktaları olmayan bir yalpalamaya dönüşür.

İkinci dörtlüğün ilk dizesinin sonundaki “birden” sözü, hiçlik deneyimine “bir an”lık bir zamansal çerçeve çizer. Kesin, ama artık adeta geçici bir manzara içindeki gidiş hareketini yeniden başlatır; şairin, bu uzamda var olan öteki insanların –“dönüp bakmayan insanlar”– hareket ettikleri birçok vektörel çizgiden birini izlediğini fark ederiz; demek ki, şiir düzçizgisel ve tekbiçimli çoğul bir hareket üzerinden son bulur.

Geriye, bu öteki insanların da, dünyanın yok olduğu anda yok olup olmadıkları kuşkusu kalıyor. “Yerlerine yerleşen” nesneler arasında ağaçlar var, ama insanlar yok (belleğimdeki belirsizlikler, farklı felsefi sonuçlara götürüyor beni), dolayısıyla insanlar orada kalmış olabilirler; dünyanın yok oluşu, nasıl şairin benliğinin dışında kalıyorsa, öteki her özneyi de deneyim ve yargının dışında tutuyor olabilir. Temel boşluk monadlarla çevrilidir, orada pek çok nokta-biçimli benlik bulunur: Dönüp baksalar, aldanmayı keşfedeceklerdir; ama bize tuttukları yolun sağlamlığından emin, hareket halindeki birer sırt olarak görünmeyi sürdürürler.

Burada, sözgelimi “Rüzgâr ve bayraklar” şiirindeki durumun tersi bir durumu görebiliriz: “Rüzgâr ve bayraklar”da, zayıflık bütünüyle insan varlığından yanadır, buna karşılık “dünya [yinelenmesi olanaksız zamanda] var olur...” Burada ise, dünyanın ve gerekçelerinin ortadan kalkmasıyla yalnızca insan

varoluşunu sürdürür: Umutsuz öznellik şeklinde bir varoluştur bu, çünkü ya bir aldanmanın kurbanıdır ya da hiçlik sırrının taşıyıcısıdır.

“Belki bir sabah” okumamın böylece sona erdiği kabul edilebilir. Ama bu okuma, zihnimde görsel algı ve uzamın temel-lük edilmesi üzerine bir dizi düşüncüyü harekete geçirdi. Bir şiir, uzak topraklara varsayımlar, konu dışına çıkmalar, çağrışımlar yayabilme gücüyle de yaşar; daha doğrusu, değişik kökenli fikirleri çağırıp kendine eklemleyebilme gücüyle – bu fikirleri bir kristalin içinden geçercesine hareketli bir göndermeler ve kırılmalar ağı halinde düzenleyerek.

“Boşluk” ile “hiçlik,” “ardımda,” “arkamda” dırlar. Küçük şiirin temel noktası budur. Belirsiz bir çözülme duygusu değildir söz konusu olan: Yadsınması kolay olmayan ve içimizde az çok empirik öteki modellerle birlikte var olabilen bir bilme modelinin kuruluşudur. Varsayım, son derece yalın ve kesin bir dille dile getirilebilir: Bizi çevreleyen uzam gözümüzün önündeki görsel alan ve ardımızdaki görünmez alan şeklinde ikiye bölündüğüne göre, ilki aldanmalar perdesi olarak, ikincisi de dünyanın gerçek tözü demek olan bir boşluk şeklinde tanımlanabilir.

Şairin, bir kez arkasında boşluk olduğunu saptadıktan sonra, bu keşfi öteki yönlerle de yaymasını beklemek doğal olurdu; ama metinde bu genellemeyi haklı kılacak hiçbir şey yoktur. Buna karşılık, metin iki bölüm halindeki uzam modelini hiçbir yerde yadsımaz, aksine üçüncü dizedeki yineleme bu modeli onaylar: “Ardımda hiçlik, boşluk / arkamda.” Şiiri yalnızca ezberden düşündüğümde, bu yineleme bazen şaşırmama yol açıyor, o zaman dizenin değişik bir biçimini deniyordum: “Önümde hiçlik, boşluk / arkamda”; başka bir deyişle, döner, boşluğu görür, bir kez daha döner ve boşluk her yana yayılmıştır. Ama düşündüğümde, boşluğun keşfi o “arkamda” sözüne yerleştirilmezse, şiirsel doluluktan bir şeylerin yitip gittiğini anlıyordum.

Uzamın ön bir alan ile arka bir alan şeklinde bölünmesi, insanların kategorilere ilişkin en temel işlemlerinden biri olmakla kalmaz; bütün hayvanların ortak yola çıkış verisi olup biyolojik skalada oldukça erken başlar – canlı varlıklar radyal [ışınsal] bir

simetriye göre değil, dış dünyayla ilişki kuran organların beden-
nin uç noktalarında yer aldığı iki kutuplu bir şemaya göre var
olduklarından beri: Bir ağız ve bazıları görme araçlarına dönü-
şecek olan birtakım sinirsel uç noktalar. O andan itibaren, dün-
ya ön alanla özdeşleşir; gözlemcinin arkasında duran bir bili-
nemezlik, *dünya-olmayan*, hiçlik bölgesi bunun tamamlayıcısıdır.
Canlı varlık, yer değiştirerek ve ardışık görsel alanları bir araya
getirerek, tam dairevi ve tutarlı bir dünya kurmayı başarır, ama
gene de çıkarsamaya dayalı bir modeldir bu ve kanıtları asla tat-
min edici olmayacaktır.

İnsan her zaman ensesinde bir gözün yokluğuna katlan-
mak durumunda kalmıştır ve insanın bilme tutumu sorunsal
olmak zorundadır, çünkü insan arkasında neyin olduğundan
asla emin olamaz, yani gözlerini zorlayıp görmeyi başardığı
sağ ve soldaki en uç noktalar arasında dünyanın devam edip
etmediğini asla kanıtlayamaz. Kımıldayamaz durumda değil-
se, boynunu ve bütün gövdesini çevirip dünyanın orada da var
olduğunun kanıtına kavuşabilir; ama bu aynı zamanda şunun
kanıtı olacaktır: Önündeki şeyler her zaman onun görsel alanı
olup şu kadar derecelik bir genişliğe –daha fazla değil– yayı-
lır; buna karşılık, arkasında her zaman bütünleyici bir yay var
olup o anda orada dünya var olmayabilir. Kısacası, kendi çev-
remizde döndüğümüzde gözümüzün önündeki görsel alanımız
da bizimle döner ve görsel alanımızın ulaşmadığı uzamın nasıl
olduğunu asla göremeyiz.

Montale şiirinin kahramanı, nesnel (cam gibi, kupkuru hava)
ve öznel (bilgi kuramsal bir mucizeyi alımlayabilme) etmenlerin
bir araya gelmesiyle; büyük bir hızla dönüp deyim yerindeyse,
görsel alanının henüz uzamı kaplamadığı yere göz atmayı başa-
rır ve hiçliği, boşluğu görür.

Aynı sorunsal pozitif (ya da negatif, kısacası [artı / eksi]
simgesi değişmiş) olarak, Borges'in *Fantastik Zooloji*'de aktardığı
bir Wisconsin ve Minnesota ormancıları efsanesinde de buluyo-
rum. Adı *hide-behind* ("arkaya saklan") olan ve hep insanın arka-
sında duran, insanı her yerde, odun kesmeye gittiğinde, orman-
da takip eden bir hayvan vardır; dönersin, ama ne kadar hızlı
hareket etsen de, *hide-behind* daha hızlıdır ve yer değiştirip arka-

na geçmiştir; nasıl olduğunu asla bilemezsin, ama hep oradadır. Borges, kaynaklarını aktarmıyor, bu efsaneyi kendisi de uydurmuş olabilir; ama bu, efsanenin kalıtsal, kategorisel diyebileceğim varsayım gücünden hiçbir şey eksiltmiyor. Montale'nin insanının, geriye dönüp *hide-behind*'in neye benzediğini görmeyi başaran kişi olduğunu söyleyebiliriz: Herhangi bir hayvandan daha korkunçtur *hide-behind*, hiçliktir.

Gönlümce ilerleyerek sözümü sürdürüyorum. Bütün bu söylenenlerin, çağımızdaki temel bir antropolojik devrimden öncesine ait olduğu itirazı getirilebilir: Arabalardaki dikiz aynasının kullanımı. Araba kullanan insanın, arkasındaki dünyanın varlığından emin olması gerekir, çünkü arkaya bakan bir gözle donanmıştır. Genel olarak aynalardan değil, arabalardaki dikiz aynasından söz ediyorum, çünkü aynada arkamızdaki dünyayı gövdemizin çevresi ve bütünleyicisi olarak görürüz. Aynanın varlığını kanıtladığı şey, gözleyen öznenin varlığıdır; dünya onun ek bir arka planıdır. Aynanın yol açtığı, benliğin nesnelleştirilmesi işlemidir; Narkissos mitinin bize hep anımsattığı şu olası tehlikeyle: Benliğin boğulması, bunun sonucu olarak benliğin ve dünyanın yitirilmesi.

Oysa, çağımızın büyük buluşlarından biri, benliği görüş alanı dışında bırakacak şekilde yerleştirilmiş bir aynanın sürekli kullanımıdır. Araba kullanan kişi, otomobilden ötürü değil, daha çok dikiz aynasından ötürü biyolojik olarak yeni bir tür olarak görülebilir, çünkü gözleri önünde kısalan, arkasında uzayan bir yola bakar, yani iki zıt görme alanını tek bir bakış içinde bir araya getirebilir – kendi görüntüsü engeli olmaksızın, sanki dünyanın bütünselliği üzerine asılı tek bir göz gibi.

Ama etraflıca inceleyecek olursak görürüz ki, algı tekniğindeki bu devrim, "Belki bir sabah"ın varsayımını zedelemmez. Önümüzde olanın tamamı, "bildik aldanma" ise; bu aldanma, dikiz aynasının çerçevesi içine girdiği için arka alanı temsil etme iddiasında olan kısmına uzanır ön alanın. "Belki bir sabah"ın beni, cam gibi havada "araba kullanıyor" olsaydı ve aynı algılama koşullarında dönüp baksaydı, arabanın arka camının ötesinde dikiz aynasında asfalt üzerindeki beyaz şeritleriyle uzaklaş-

makta olan manzarayı, az önce katettiği yolu, geçtiğine inandığı arabaları değil, sınırları olmayan derin bir boşluğu görecekti.

Kaldı ki, Montale'nin aynalarında –Silvio D'Arco Avalor'sının "Küpeler" şiiri için (ve "Havuz" şiiri ve suyun yansıttığı öteki görüntüler için) gösterdiği gibi– görüntüler yansımazlar, "aşağıdan" yüzeye çıkar, gözlemcinin karşısına çıkarlar.

Aslında, gördüğümüz görüntü, gözün kaydettiği bir şey değildir, merkezi gözde olan bir şey de değildir; görme sinirlerinin aktardığı uyarılar üzerinden bütünüyle beyinde olan, ama yalnızca beynin bir bölgesinde bir biçime ve bir anlama bürünen bir şeydir. Görüntülerin yerlerine yerleştikleri "perde" o bölgedir. Ve kendime dönüp, kendi içime dönüp beynimin o bölgesinin ötesini *görmeyi*; yani dünyayı, algım ona ağaçlar, evler, tepeler renk ve biçimini atfetmediği andaki haliyle anlamayı başarırısam, boyutsuz ve nesnesiz bir karanlıkta –soğuk ve biçimsiz bir titreşimler yığınıyla, frekans ayarı bozuk bir radardaki gölgelerle kaplı bir karanlık– el yordamıyla yol alırım.

Dünyanın yeniden kurulması "bir perdedeki gibi" olur ve burada eğretilen sinemayı çağrıştırmaması olanaksızdır. Bizim şiir geleneğimiz *schermo* ("perde") sözcüğünü genellikle "perdeleme-gizleme" ya da "set, örtü" anlamında kullanmıştır ve ilk kez bu şiirle bir İtalyan şairinin "perde"yi "görüntülerin yansıtıldığı yüzey" anlamında kullandığını söyleyecek olursak, kanımca yanlışlık riski çok yüksek olmayacaktır. 1921-1925 yıllarına tarihlenebilen bu şiir, dünyanın önümüzden bir filmin kareleri gibi akıp gittiği, ağaçların, evlerin, tepelerin iki boyutlu bir perde üzerinde yayıldığı, belirme hızlarının ("birden") ve sıralanmalarının hareket halindeki bir görüntüler dizisini çağrıştırdığı sinema çağına aittir açıkça. Yansıtılmış görüntüler olduklarını söylemiyoruz, "yerlerine yerleşmeleri" (bu söz, doğrudan "görsel alan"ı devreye sokar), bir görüntü kaynağına ya da kalıbına gönderme yapmıyor, doğrudan perdeden uç vermiyor olabilir (aynadan uç verdiklerini gördüğümüz gibi); ama sinemadaki seyirci de, görüntülerin perdeden geldiği yanlışlamasına kapılır.

Şairler ve oyun yazarları, dünya yanlışlamasını geleneksel olarak tiyatro eğretilmeleriyle aktarıyorlardı; bizim çağımız, ti-

yatro olarak dünyanın yerine sinema olarak dünyayı geçirir – bir beyaz perde üzerinde görüntülerin akıp gitmesini.

İki hız, şiiri baştan sona kuşatır: Algılayan zihnin hızı ile akıp giden dünyanın hızı. Anlamak, tamamıyla bir hızlı olma, *hide-behind*'ı faka bastırmak için birden dönme meselesidir, kendi eksenini üzerinde baş döndürücü hızla dönmedir ve bilme / tanıma o baş dönmesinin içindedir. Oysa empirik dünya, görüntülerin perde üzerindeki bildik sıralanışı, sinema olarak optik aldanmadır; bu optik aldanmada, karelerin hızı insanı süreklilik ve kalıcılığa inandırır.

İkisi üzerinde utku kazanan üçüncü bir ritim vardır ki, o da düşünmenin ritmidir, sabahın havasında dalgın ve askıda ilerleyiştir, yıldırım gibi hızlı sezgisel hareketin içinde ele geçirilivermiş sırrın korunduğu sessizliktir. Temel bir benzerlik, bu “sus-kun gitme”yi, her şeyin kökeni ve sonu olduğunu bildiğimiz hiçlikle, boşlukla ve onun en az aldatıcı dışsal görünümü olan “cam gibi, kupkuru hava”yla birleştirir. Görünürde, bu gidiş, “dönüp bakmayan insanlar”ın –her biri belki de kendince [gerçeği] anlamış olan; şairin sonunda aralarına karıştığı insanların– gidişinden farklı değildir. Daha ağır adımlarla başlangıçtaki hafif tınıları sürdüren, şiire damgasını vuran da, bu üçüncü ritimdir.

Montale'nin Kayalığı

Bir gazetenin birinci sayfasında bir şairden söz etmek, bir riski de beraberinde getirir: Şairden “kamusal” bir söylem çerçevesinde söz etmek, şiirin imlediği dünya ve tarih görüşünün, ahlaki öğretinin altını çizmek gerekir; söylenenlerin hepsi doğrudur, ama sonra bu söylenenlerin bir başka şair için de doğru olabileceğini fark edersiniz, çünkü o dizelerin benzersiz söyleyiş biçimi söylemin dışında kalır. Dolayısıyla, bugün her tür resmî söyleme böylesine az yatkın olan, “millî şair” imgesinden böylesine uzak olan bu şairin cenaze töreninin nasıl bütün İtalya’yı ilgilendiren bir olay olduğunu açıklarken, Montale şiirinin özüne olabildiğince yakın durmaya çalışalım. (Döneminin İtalya’sının sergilediği büyük inanç sistemlerinin asla peşinden gitmediği, hatta her “kızıl ya da kara papaz”a karşı alaycı bir tutum takındığına bakılırsa, daha da benzersiz bir olgu.)

İlk olarak şunu söylemek isterim: Montale’nin dizeleri, keskinlikleri, ikame edilemez sözel anlatımları, ritimleri, zihinde canlandırdıkları imge açısından benzersizdir:

*il lampo che candisce
alberi e muri e li sorprende in quella
eternità d’istante.*

yıldırım, billurlaştıran
ağaç ve duvarları ve onları şaşırtan o
sonsuzluğunda ânın.

Sözel araçların zenginliğinden ve çok yönlülüğünden söz etmiyorum; bunlar, öteki şairlerimizin de en üst derecede sahip oldukları ve çoğu zaman aşırı ve yineleyici söz kullanımı damarına yakın duran, yani Montale'den olabildiğince uzak yetilerdir. Montale, enerjisini asla boşa harcamaz, tek sözünü bile yerinden oynatamayacağımız anlatımını doğru yerde kullanır ve onu biricikliği içinde ayrıksı kılar:

... Turbati
discendevamo tra i vepri.
Nei miei paesi a quell'ora
cominciano a fischiare le lepri.

... Tedirgin,
iniyorduk iki yanımızda yılanlar.
Bizim oralarda o saatte
ıslık çalmaya başlar tavşanlar.

Hemen sadede geliyorum: Genel ve soyut sözlerin, her kullanıma uygun sözlerin, düşünmemeye ve söylememeye hizmet eden sözlerin, kamudan özele yayılan bir dil vebasının egemen olduğu bir çağda, Montale kesinliğin, belli bir gerekçeye dayanarak seçilmiş sözcüklerin, deneyimin biricikliğini yakalamayı amaçlayan terminolojik sağlamlığın şairi olmuştur:

S'accese sui pomi cotogni,
un punto, una cocciniglia,
si udì inalberarsi alla striglia
il poney
e poi vinse il sogno.

Tutuştı ayvalar üzerinde
bir nokta, bir kırmızı böceği,
kaşağıya huysuzlandığını işittik
midillinin
ve sonra üstün geldi rüya.

Ama bize ne söylemek içindir bu kesinlik? Montale bize bir yıkım rüzgârının sürüklediği, baş döndürücü bir hızla dönen, ayak basacağımız sağlam bir zeminin olmadığı, yalnızca uçurumun eşiğindeki bireysel bir ahlaktan destek alabileceğimiz bir dünyadan söz eder. Birinci ve İkinci Savaş'ın dünyasıdır bu; belki de Üçüncü Savaş'ın. Ya da belki Birinci Savaş da tablonun dışında kalır (tarihsel belleğimizin Birinci Dünya Savaşı'nın biraz sararmış karelerine ilişkin film dağarcığında, altyazı olarak Ungaretti'nin duru dizeleri geçer) ve *Mürekkepbalığı Kemikleri*'nin arka planını Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde gençlerin karşılarında buldukları dünyanın iğretiliği oluşturur. Keza *Fırsatlar*'ın iklimini yeni bir felaket beklentisi, *Fırtına*'nın konusunu ise bu felaketin gerçekleşmesi ve ardında bıraktığı küller oluşturacaktır. *Fırtına*, İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkmış en güzel kitaptır ve başka şeyden söz ettiğinde bile, ondan söz eder. Sonraki kaygılarımıza, bugünkü kaygılarımıza ilişkin her şey o kitapta örtük olarak yer alır; atom felaketi:

*e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
del Tamigi, del Hudson, della Senna
scuotendo l'ali di bitume semi-
mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.*

ve karanlık bir İblis inecek bir pruvası üzerinde
Thames'in, Hudson'ın, Seine'in,
sallayarak katran kanatlarını, yorgunluktan yarısı
kopmuş, şunu demek için sana: Vakit tamam.

ve geçmişin ve geleceğin toplama kamplarının dehşeti ("Tutsağın Rüyası" şiiri).

Ama öne çıkarmak istediğim yön, doğrudan temsiller ve belirgin alegoriler değil: İçinde bulunduğumuz tarihsel durum, kozmik bir koşul gibi görülür; şairin günlük gözlemi içinde doğanın en küçük varlıkları bile bir çevrinti şeklinde belirirler. Öne çıkarmak istediğim, şairin üç büyük kitabının başından sonuna, bu hareketi kendi içinde taşıyan şiirin ritmi, prozodisi, sözdizimidir:

*I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazz
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.*

Kasırgalar, fırdönerek, kaldırıyor
çatılardaki tozu ve ıssız
meydanlardaki, başlıklı atların
toprağı kokladığı, önünde durup
ışılıtlı otel camlarının.

Her an insan soyunun zayıf izini silebilecek olan tarihsel ya da kozmik sona direnmek için bireysel ahlaktan söz ettim; ama Montale’de, her tür toplu birliktelikten ve her tür dayanışmacı atılımdan uzak olsa da, her kişinin başkalarının yaşamıyla karşılıklı bağımlılığı hep vardır. “Birini yaşayabilmek için çok fazla yaşam gerek,” *Fırsatlar*’daki bir şiirin unutulmaz son dizesidir; burada uçmakta olan kerkenezin gölgesi, her biyolojik ve tarihsel sürekliliği belirleyen kendini yok etme ve kendini yeniden kurma anlamını taşır. Ama doğadan ya da insanlardan gelebilecek yardım, “yalnızca / kuraklığın ve kıraçlığın kavurduğu” yerde beliriveren cılız bir dere olduğunda, bir yanılsama değildir yalnızca; yılanbalığı, ancak akarsuların saç teli gibi incelendiği noktaya kadar yüzerek, üreyeceği güvenli yere kavuşur; Amiata’nın kirpileri ancak “cılız bir sevgi pınarı”yla susuzluklarını giderir.

Varoluşun içine, kuraklığına ve iğretiliğine kazınan bu zor kahramanlık, bu kahramanlık karşıtı kahramanlık, Montale’nin kendi kuşağının şiir sorununa verdiği yanıttır: D’Annunzio’dan sonra (ve ona karşı) ve Carducci’dan sonra, Pascoli’dan ya da en azından Pascoli’ye ilişkin belirli bir imgeden sonra nasıl yazmalı? Ungaretti’nin saf sözün çarpıcılığıyla, Saba’nın ise *pathos*, sevgi ve tenselliği de içeren bir içtenliği –insana özgü, ama Montale insanının reddettiği ya da söze dökülemez kabul ettiği özellikler– yeniden yakalayarak çözdüğü bir sorundur bu.

Evrenin düşmanca ve cimri olduğu bilinci benimsenmezse,

Montale'de teselli ya da yüreklendirme mesajı yoktur; bu zorlu yolda, Montale'nin söylemi, Leopardi'nin söylemini sürdürür, her ne kadar sesleri birbirinden oldukça farklı olsa da. Benzeri şekilde, Leopardi'ninkiyle karşılaştırıldığında, Montale'nin ateizmi daha sorunludur: Onun ateizmi, sürekli olarak bir doğaüstü güç ayartısını içerir; özdeki şüphecilik bu ayartıyı hemen silip yok eder. Leopardi, Aydınlanma felsefesine özgü avuntuları yitirken, Montale'ye sunulan avuntu önerileri, çağdaş irrasyonalizmlere özgü önerilerdir; şair bunları adım adım değerlendirip bir omuz silkişiyle üzerinden atar, ayaklarının bastığı kaya yüzeyini, deniz kazasından kurtulmuş kişinin kararlılığıyla tutunduğu kayalığı giderek küçültür.

Montale'nin yıllar ilerledikçe daha da sıklık kazanan temalarından biri, ölümlerin içimizde var olma tarzlarıdır, yitirmeye razı olmadığımız her kişinin biricikliğidir:

*il gesto d'una
vita che non è un'altra ma se stessa.*

jesti bir
yaşamın: Bir başka yaşam değil, kendisi.

Bunlar, annesinin anısına yazdığı bir şiirin dizeleridir; bu şiirde bir kez daha kuşlarla, eğimli bir manzarayla, ölümlerle karşılaşırız: Şiirinin vazgeçilmez imgeler dağarcığı. Artık onun anısını, şu dizelerden daha iyi bir çerçeveye oturtamayız:

*Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce nel sonno eterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco...*

Artık kınalı keklikler korusu
gönlünü alırken sonsuz uykunda, dağılmış
mutlu sürü uçarken bağbozumlu
tepelerine doğru Mesco'nun...

Ve kitaplarının “ii”ni okumaktan daha iyisini yapamayız. Bu elbette onun hayatta kalmasını güvence altına alacaktır; nk ne kadar okunsalar ve yeniden okunsalar da, iirleri sayfayı aar amaz bizi kavrayıverir ve asla tkenmezler.

Hemingway ve Biz

Benim için –ve yaşıtlarım ve yaşıtlım sayılabilecek birçok kişi için– Hemingway’in bir tanrı olduğu bir dönem oldu. Üstelik, tatmin duygusuyla, gençlik modaları ve heveslerini değerlendirenken takındığımız alaycı hoşgörünün zerrece izi olmadan anımsadığım güzel bir dönemdi. Ciddi zamanlardı ve biz de ciddilikle ve aynı zamanda gözüpeklik ve yürek saflığıyla yaşıyorduk o yılları ve Hemingway’de bir kötümserlik, bireyci uzaklık, en sıradan deneyimlere yüzeysel bağlanma dersi görmemiz de pekâlâ mümkündü. Bütün bunlar da vardı Hemingway’de, ama ya onu okumasını bilmiyorduk ya da aklımız başka yerdeydi; gerçek şu ki, ondan çıkardığımız ders, açık ve cömert bir tutum, yapılması gereken işlerde pratik –hem teknik, hem ahlaki– yükümlülük, saydam bir bakış, kendi üzerine düşünmeyi ve kendine acımayı ret, yaşamdan bir şeyler –öylesine söylenmiş bir sözde, bir jestte, bir kişinin değerini– öğrenmeye hazır olma dersi idi. Çok geçmeden onun sınırlarını, olumsuz yönlerini görmeye başladık: İlk edebiyat denemelerimde neler borçlu olduğumu ayrıntılarıyla dile getirdiğim şiirsel dünyası ve üslubunun sınırlı olduğu, kolaylıkla yapmacığa dönüşebileceği ortaya çıkıyordu. Ve kanlı bir turizm niteliği taşıyan yaşamı –yaşam felsefesi– bende kuşku, hatta karşı çıkma hissi ve tiksinti yaratmaya başlamıştı. Ama bugün, yaklaşık on yıl aradan sonra, Hemingway çıraklığımdan bir sonuç çıkaracak olursam, kâr-zarar hesabını kazançlı kapayabilirim. “Beni kandıramadın, ihtiyar,” diyebilirim ona, son kez üslubuna öykünerek, “kötü bir

usta olmayı başaramadın.” Hemingway üzerine bu söylediklerim, tam da Nobel Ödülü’nü kazandığı bugün –kesinlikle hiçbir anlamı olmayan bir olgu, ama uzun süredir zihnimde taşıdığım düşünceleri kâğıda dökmek için öteki fırsatlar gibi bir fırsat– birkaç şeyi birden belirlemeyi amaçlıyor: Hemingway’in bizim için bir zamanlar ne anlam taşıdığını, şimdi ne anlam taşıdığını, neyin bizi ondan uzaklaştırdığını ve başka sayfalarda değil, onun sayfalarında bulmayı sürdürdüğümüz şeyleri.

O dönemde, bizi Hemingway’e iten, kesinlikle yapıtının hem şiirsel, hem siyasal büyüleyiciliği idi: Salt zihinsel bir anti-faşizme karşı, aktif antifaşizmden yana net olmayan bir atılım. Hatta, belli bir noktada, doğruyu söylemek gerekirse, bizi çeken, Hemingway-Malraux takımı yıldızıydı; onlar uluslararası anti-faşizmi, İspanya Savaşı cephesini simgeliyorlardı. Neyse ki, biz İtalyanlar, geçmişimizde D’Annunzio gibi birisi olduğu için, belli “kahramanlık” eğilimlerine karşı aşılıydık ve Malraux’nun estetikleştirici özünü kısa sürede keşfettik. (Fransa’da bazıları için, sözgelimi aslında sempatik, biraz yüzeysel, ama içten bir tip olan Roger Vailland için, bu Hemingway-Malraux ikilisi temel bir olgu haline geldi.) Hemingway için de “D’Annunzio gibi” tanımı kullanılmıştır ve bazı açılardan yersiz değildir bu tanım. Ama Hemingway düz yazar, hemen hiç sözü uzatmaz, abartmaz, ayakları yere basar (hemen her zaman; açıkçası, Hemingway’in “lirizm”ini katlanılmaz bulurum: Bana göre, *Kilimanjaro’nun Karları* yazdığı en kötü şeydir), nesnelerin nabzını tutar: Bunların hepsi, D’Annunzio tarzı yazıyla çatışan özelliklerdir. Ama sorunun asıl çerçevesini bu oluşturmuyor: Hemingway’e ilişkin eylemcilik miti, çağdaş tarihte başka bir biçimde –çok daha güncel, gene de sorunsal bir biçimde– yer alır.

Hemingway’in kahramanı, yaptığı eylemlerle özdeşleşmek, hareketlerinin bütünüyle, el emeğine dayalı ya da her durumda pratik bir teknikle bir olmak ister, bir şeyi iyi yapabilmek dışında başka sorunu, başka yükümlülüğü olmamasına gayret eder: İyi balık avlamak, avlanmak, bir köprüyü havaya uçurmak, bir boğa güreşini seyredilmesi gerektiği gibi seyretmek; buna iyi sevişmeyi de ekleyelim. Ama çevresinde her zaman kaçmak istediği bir şeyler vardır: Her şeyin boş olduğu duygusu, umutsuzluk,

yenilgi, ölüm duygusu. Koyduğu ilkelere, her yerde –ister bir köpekbalığıyla savaşmak durumuyla karşı karşıya kalsın, ister kendini falanjistlerin kuşattığı bir yerde bulsun– ahlaki kurallar yükümlülüğüyle kendine dayatma gereğini duyduğu spor kurallarına titizlikle uyma üzerinde yoğunlaşır. Buna sıkı sıkıya tutunur, çünkü bunun dışında boşluk, ölüm vardır. (Bundan söz etmese de; çünkü ilk kuralı, *understatement*, yani tefrittir.) En güzel ve en ona özgü 49 öyküsünden biri, “The Big Two-Hearted River” (“İki Yürekli Büyük Nehir”), tek başına balık avlamaya giden bir adamın yaptıklarının tek tek anlatılmasından ibarettir: Irmak boyunca yürür, çadır kurmak için uygun bir yer arar, yemek hazırlar, ırmağa girer, oltasını hazırlar, küçük alabalıklar yakalar, bunları suya geri atar, daha büyük bir alabalık yakalar, vb. Hareketlerin art arda sıralanmasından, hızlı ve net manzara görüntülerinden ve ruh haline ilişkin birkaç genel, pek inandırıcı olmayan açıklamadan –“gerçekten mutluydu” gibi– başka bir şey yoktur öyküde. Doğa ne kadar dingin ve balık tutan adamın dikkati av işlemleri üzerinde yoğunlaşmış olsa da, son derece kasvetli bir öyküdür bu, her yandan üzerine çöken bir boğuculuk duygusunun, belirsiz bir kaygının hükmü altındadır. Şu var ki, “hiçbir şeyin olmadığı” öykü, yeni bir şey değildir. Ama yakın tarihli ve bize yakın bir örneği alalım, Hemingway’le tek ortak noktası Tolstoy sevgisi olan Carlo Cassola’nın “Taglio del Bosco” (“Ormanı Kesme”) adlı öyküsünü: Öyküde bir oduncunun yaptıkları betimlenir; oduncunun, karısının ölümüne duyduğu üzüntü arka planda verilir ve öykü boyunca varlığını duyurur. Cassola’da öykünün çerçevesi, bir yandan iş, öte yandan son derece kesin bir duygudur – her an ve herkesin başına gelebilecek bir durum: Sevilen bir kişinin ölümü. Hemingway’de şema, Cassola öyküsünün şemasına benzer, ama içerik tamamıyla farklıdır: Bir yandan biçimsel icrası dışında hiçbir anlamı olmayan sportif bir uğraş, öte yanda ise meçhul bir şey, hiçlik. Son derece belirli bir toplumda, burjuva düşüncesinin son derece belirli bir kriz ânında, bir sınır durumdayızdır.

Bilindiği gibi, Hemingway felsefeye “bulaşmaz.” Ama poetikası, böylesine doğrudan bir “yapı”ya, bir etkinlikler ve pratik kavrayışlar ortamına bağlı olan Amerikan felsefesiyle birçok nok-

tada örtüşür ve hiç de rastlantısal olmayan örtüşmelerdir bunlar. Hemingway kahramanlarının etik-sportif kurallara –bilinemez bir evrende tek güvenilir gerçeklik– bağlılığı, düşüncenin kurallarını yalnızca kendi içinde geçerliliği olan kapalı bir sistem halinde sunan yeni pozitivizm ile koşutluk gösterir. Hemingway’in üslubu, insan gerçekliğini insan davranışı paradigmatlarıyla özdeşleştiren davranışçılık ile koşutluk gösterir: Bu üslup, hareketleri art arda sıralamasıyla, üstünkörü bir konuşmanın karşılıklı sözleriyle, duygu ve düşüncelerin ulaşılamaz gerçekliğini yok eder. (Hemingway’e özgü davranış kuralları üzerine, kişilerinin “tutuk” konuşması üzerine bazı zekice gözlemler için bkz. Marcus Cunliffe, *The Literature of the U.S.* [ABD’nin Edebiyatı], Penguin, 1954, s. 271 ve devamı.)

Çepeçevre, varoluşçu hiçliğe özgü *horror vacui* (“boşluk dehşeti”). “Aydınlık ve Temiz Bir Yer” öyküsündeki garson “hiçbir şey ve sonra hiçbir şey ve hiçbir şey ve sonra hiçbir şey,” diye düşünür. Ve “Kumarbaz, Rahibe ve Radyo” öyküsü, her şeyin “halkı uyutan afyon,” yani genel bir illete yanıltıcı bir çözüm olduğu saptamasıyla sona erer. İkisi de 1933 tarihini taşıyan bu iki öykü, Hemingway’in tam olmayan “varoluşçuluk”unun birer örneğidir. Ama bu açıkça “felsefi” beyanları değil; yazarın, ebedi turist, seks düşkünü ve ayyaş kahramanlarıyla *Giineş de Doğar* (1926) zamanından başlayarak, çağdaş yaşamın olumsuzluğunu, anlamsızlığını, umutsuzluğunu genel olarak yansıtmaya tarzını ölçü almamız gerekir. Kesik kesik ve konudan konuya atlayan diyalogun anlamsızlığı –bunun en belirgin öncüsü, Çehov kişilerinin umutsuzluğun eşiğinde “başka şeyden söz etme”sinde görülebilir– bütünüyle 20. yüzyıla özgü irrasyonalizm sorunsalının renklerine bürünür. Çehov’un insan onuru bilinci dışında her şeyde yenik düşmüş küçük burjuvaları, geliyorum diyen felaket karşısında ayak direr, daha iyi bir dünya umutlarını korurlar. Hemingway’in köksüz Amerikalıları felaketin tam ortasındadırlar ve ona olsa olsa iyi kayak kaymaya, aslanlara iyi ateş etmeye, kadınla erkek, erkekle erkek arasında iyi ilişkiler kurmaya çalışarak, o daha iyi dünyada –ne var ki, bu dünyaya inanmazlar– elbette gene geçerli olacak olan teknikler ve erdemlerle karşı koyarlar. Çehov ile Hemingway arasında

Birinci Dünya Savaşı olmuştur: Gerçeklik, büyük bir katliam biçimini alır. Hemingway, katliamdan yana tutum almayı reddeder, antifaşizmi “oyun”un kesin, net “kuralları”ndan biridir; yaşam kavrayışı bunun üzerine dayanır, ama katliamı çağdaş insanın doğal görüntüsü olarak kabul eder. Nick Adams’ın –ilk ve en şiirsel öykülerinin özyaşamöyküsel kişisi– çıraklığı, dünyanın çirkinliğine katlanmaya yönelik bir alıştırmadır: Doktor babanın doğum yapmakta olan Kızılderili bir kadını balıkçı çakısıyla ameliyat ettiği, bu arada kadının kocasının sessizce, acı görüntüye katlanamayıp boğazını keserek kendini öldürdüğü “Kızılderili Kampı”yla başlar. Hemingway kahramanı, bu dünya kavrayışını temsil eden simgesel bir ritüel aradığında, boğa güreşinden daha iyisini bulamayacaktır – D. H. Lawrence ve belli bir etnolojinin izi sıra, ilkelik ve barbarlığın büyüleyici etkilerine yolu açarak.

Hemingway bu engebeli kültürel manzara içinde konumlanır ve bu noktada bir karşılaştırma ölçütü olarak, Hemingway’le ilgili olarak sıkça anılan bir başka ada, Stendhal’e başvurabiliriz. Keyfî seçilmiş bir ad değildir bu; yazarın dile getirdiği bir beğenin bize işaret ettiği ve iki yazar arasındaki belli bir benzerliğin haklı çıkardığı bir addır: Sözüünü ettiğimiz benzerlik, abartısız bir üslubu benimseyişten –modern yazarda çok daha bilinçli, “Flaubert’ce” olsa da– ve iki yazarın yaşadığı olaylarla kimi zaman yerler (şu “Milano odaklı” İtalya) arasındaki belli bir koşutluktan kaynaklanır. Stendhal kahramanı, 18. yüzyıla özgü rasyonalist açıklık ile romantik *Sturm und Drang* arasında, Aydınlanma’ya özgü duygu eğitimi ile Romantizm’e özgü ahlakdışı bireyciliğin yüceltilmesi arasında sınırdadır. Hemingway kahramanı, yüzyıl sonra –burjuva düşüncesi parlaklığını yitirip yoksullaştığında (bu düşünce mirasını yeni sınıf devralmıştır), ama gene de, çıkmaz sokaklar, kısmi ve çelişkili çözümler arasında gelişimini sürdürürken–, bir kez daha aynı yol ayrımının karşısında bulur kendisini: Eski Aydınlanma gövdesinden teknik yönü ağır basan Amerikan felsefeleri uç verir, Romantik gövdenin uç meyveleri ise varoluşçu nihilizmle kendini gösterir. Stendhal kahramanı, Fransız Devrimi’nin çocuğu olmasına karşın, Kutsal İttifak’ın dünyasını benimsiyor ve kendi

bireysel savaşı vermek için oyunun kuralına –ikiyüzlülük– boyun eğiyordu. Hemingway kahramanı, Ekim Devrimi gibi büyük bir alternatifin açıldığını görmüş olmasına karşın, emperyalizmin dünyasını benimser ve o dünyanın yol açtığı yıkımlar arasında hareket eder; bir yandan, o da, açık bir zihin ve mesafeli bir tutumla, tek bir kişiye özgü olduğu için daha baştan yitirilmiş olduğunu bildiği bir savaşı verir.

Savaşı en gerçek imge olarak, emperyalist çağda burjuva dünyasının *olağan* gerçekliği olarak duyumsamak, Hemingway'in temel sezgisidir. On sekiz yaşında, Amerikan müdahalesinden önce, yalnızca savaşın nasıl bir şey olduğunu görmek uğruna, İtalyan cephesine ulaşmayı başarmıştır: Önce ambulans sürücüsü olarak, sonra bir "kantin" in yöneticiliğini üstlenip bisikletle Piave Irmağı kıyılarındaki siperler arasında mekik dokuyarak – Charles A. Fenton'ın yeni çıkan *The Apprenticeship of Ernest Hemingway* / Ernest Hemingway'in Çıraklığı (New York: Farrar, Straus and Young, 1954) adlı kitabından öğrendiğimiz gibi. (Ve İtalya'yı ne denli anladığı, daha 1917 İtalya'sında karşıt iki çehreyi –"faşist" çehre ile halkın çehresi– görebildiği ve bunları 1929'da yayımlanan en güzel romanı *Silahlara Veda*'da yansıttığı, gene 1949 İtalya'sını ne denli anladığı ve bunu en verimsiz, ama birçok açıdan ilginç romanı *Irmaktan Öteye, Ağaçların İçine*'de yansıttığı; buna karşılık, turist kabuğundan çıkmayı başaramayarak neleri anlamadığı, uzun bir yazının konusu olabilir.) Tonunu Birinci Dünya Savaşı'na ilişkin ve gazeteci olarak tanık olduğu Yunanistan'daki katliamlara ilişkin anıların oluşturduğu ilk kitabı (1924; genişletilmiş basım, 1925) *In Our Time* (Zamanımız) başlığını taşır; kendi başına pek bir şey söylemeyen, ama yazarın *Book of Common Prayer*'den bir ayeti –"Zamanımızda huzur ver bize, ey Tanrım"– çağrıştırmak istediği doğruysa, acımasız bir alayla yüklenen bir başlık. *In Our Time*'in kısa bölümlerinde aktarılan savaşın havası, Hemingway için belirleyici olmuştur, tıpkı Tolstoy için *Sivastopol Hikâyeleri*'nde betimlediği izlenimlerin belirleyici olduğu gibi. Hewingway'in Tolstoy'a duyduğu hayranlığın mı onu savaş deneyiminin izini sürmeye ittiğini, yoksa savaş deneyimini yaşamış olmasının mı Tolstoy'a hayranlığının kökenini oluşturduğunu bilemiyorum. Elbette,

Hemingway'in betimlediği savaşın içinde olma tarzı, Tolstoy'un tarzı değildir artık, beğendiği başka bir yazarın –küçük Amerikan klasiği Stephen Crane'in– tarzı da değildir. Bu, yabancı birisinin uzaklığıyla görülen, uzak ülkelerdeki savaştır: Hemingway, Avrupa'daki Amerikan askerinin ruh haline dönüşecek olan şeyin habercisi olur.

İngiliz emperyalizminin sözcüsü Kipling'in henüz bir ülkeyle sağlam bir bağı var iken (bu yüzden, onun Hindistan'ı da bir yurt haline gelir), Kipling'den farklı olarak, hiçbir şeyin "sözcülüğünü yapmak" istemeyen, yalnızca olup biteni ve gözlemlerini aktarmak isteyen Hemingway'de, yayılmakta olan ülke ekonomisinin itkisine uyarak, açık bir neden olmadan kendini dünyaya atan Amerika ruhu vardır.

Ama Hemingway'in bizi asıl ilgilendiren yönü, savaş gerçekliğine ilişkin bu tanıklık, yıkımın bu açığa vurulması değildir. Nasıl her şair yansıttığı fikirlerle bütünüyle özdeşleşmiyorsa, Hemingway de ardındaki kültürün kriziyle tamamen özdeşleşmiş değildir. Davranışçılığın sınırları ötesinde, insanı eylemleri içinde, karşısında bulduğu yükümlülüklerin üstesinden gelebilmesi ya da gelememesi içinde tanıma, gene de varoluşu kavramanın doğru ve uygun bir yöntemidir; bu yöntemi, tam da eylemleri hemen hiçbir zaman bir iş –köpekbalığı avcısı gibi "istisnai" bir iş olmanın ötesinde– ya da belirli bir savaş görevi niteliği taşımayan Hemingway kahramanlarına özgü insanlıktan daha somut bir insanlık yerine getirebilir. Yazarın bütün teknik ayrıntılarıyla aktardığı boğa güreşlerini ne yapabileceğimizi bilemiyoruz; ama kişilerinin çeşitli işleri yapabilmedeki –açık havada ateş yakma, oltayı fırlatma, makineli tüfeği yerleştirme– açık ve kesin ciddilikleri, bizi ilgilendiriyor ve işimize ya- rıyor. İnsanın dünyayla, yaptığı işlerle kusursuz bütünleşmesini gösteren o anlardan ötürü, insanın doğayla barış içinde olduğu (ona karşı mücadele etse de), savaşın tam ortasında insanlarla uyum içinde olduğu o anlardan ötürü, o en gösterişli ve ünlü Hemingway'i olduğu gibi bir yana bırakabiliriz. Birisi bir gün, işçinin makinesiyle olan ilişkisini, yaptığı işin kesin aşamalarıyla birlikte şiirsel olarak yazmayı başarırsa, Hemingway'in kaleminden çıkma bu anlara başvurmak durumunda kalacak-

tır – onları turistik anlamsızlık ya da kabalık ya da can sıkıntısı çerçevesinden çekip alarak ve Hemingway’in onları alıp ayırdığı modern üretim dünyasının organik bağlamına yeniden yerleştirerek. Hemingway, açık ve kuru gözlerle, yanılsamalar ve mistisizm olmadan, dünyada nasıl durulacağına, kaygılara kapılmadan nasıl yalnız durulacağına ve yalnız başımıza değil, dostlarla daha iyi durulacağına ilişkin bir şeyleri anlamıştır; hepsinden önemlisi, yaşam kavrayışını eksiksiz olarak dile getiren bir üslup geliştirmiştir: Kimi zaman sınırlarından ve olumsuz yanlarından yakındığı bu üslup, en iyi örnekleriyle (Nick öyküleri gibi), modern düzyazının en süssüz ve doğrudan dili, fazlalıklardan ve yüklemelerden en arınmış olanı, en berrak biçimiyle gerçekçi olanı olarak görülebilir. (Bir Sovyet eleştirmeni, J. Kashkin, *International Literature*’ın 1935’teki bir sayısında yayımlanan ve John K. M. McCaffery’nin yayına hazırladığı *Ernest Hemingway: The Man and His Work* [Ernest Hemingway: Kişi ve Yapıtı; Cleveland / Ohio: The World Publishing, 1950] başlıklı sempozyum bildirileri derlemesine de alınan güzel bir yazısında, bu öykülerin üslubunu öykücü Puşkin’in üslubuyla karşılaştırır.)

Aslında, Carlos Baker’in *Hemingway, the Writer as Artist* (Hemingway, Sanatçı Olarak Yazar; Princeton: Princeton University Press, 1952) adlı, bir süre önce G. Ambrosoli çevirisiyle Guanda Yayınevi’nden İtalyanca çevirisi de çıkan kitabında Hemingway’i oturtmaya çalıştığı çapraşık simgecilikten, din temelli batınlıktan daha uzak bir şey olamaz Hemingway’e. Kitap, bilgiler, Hemingway’in Baker’in kendisi, Fitzgerald ve başkalarıyla yayımlanmamış yazışmalarından alıntılar açısından çok zengin ve değerli kaynakçalarla (İtalyanca çeviride verilmemiş) donatılmış olup, Hemingway’in *Güneş de Doğar*’daki “yitik kuşak”la polemik ilişkisi –bu kuşağa bağlılığı değil– gibi yararlı tek tek gözden geçirmeler de içerir; ama kitap “ev ile ev olmayan” ve “dağ ile ova” karşıtlığı gibi cambazca eleştirel şemalara dayanır ve *Yaşlı Adam ve Deniz*’le ilgili olarak “Hristiyan simgeciliği”nden söz eder.

Yazar üzerine gene bir Amerikalının daha alçakgönüllü ve filolojik açıdan daha derli toplu küçük bir kitabı, Philip Young’ın *Ernest Hemingway* (New York: Rinehart, 1952) adlı çalışmasıdır. Zavallı Young da, Hemingway’in asla komünist olmadığını, un-

American olmadığını, *un-American* olmadan da kaba ve kötümser olunabileceğini kanıtlamak için epey çaba göstermek zorunda kalır. Ama Young'ın Nick Adams serisinden öykülere temel bir değer atfeden ve bu öyküleri olağanüstü bir kitabın –Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'i– açtığı geleneğe yerleştiren (dil, gerçekçi ve serüvenci özü, doğa duygusu, dönemin ve ülkenin toplumsal sorunlarına bağlılık açılarından) eleştirel yaklaşımının genel çizgileri içinde *bizim* Hemingway'imizi ayırt edebiliriz.

Francis Ponge

Krallar kapılara dokunmazlar. Bu mutluluğu bilmezler: Büyük aile resimlerinden birini önünden ağır ağır ya da hızla itmek, resmi yerine koymak için geriye dönmek – bir kapıyı kollarının arasında tutmak.

... bir odadaki o yüksek engellerden birini karnından, porselen bağından kavramanın mutluluğu; adımın bir an –gözün açılmasına ve bütün gövdenin yeni mekâna uyum sağlamasına yetecek kadar– geri tutulduğu hızlı göğüs göğüse.

Dost eliyle kapıyı tutuyor hâlâ, kararlılıkla onu geri itip kilitlemeden önce – kuvvetli, ama iyi yağlanmış yayın atması, hoş bir biçimde sağlıyor bunu.

Bu kısa metnin adı “Kapının Zevkleri” olup, Francis Ponge şiirinin iyi bir örneğini oluşturur. En sıradan nesnelerden birini, en gündelik hareketlerden birini almak ve onu her türlü algısal alışkanlığın dışında değerlendirmeye, onu kullanımın yıprattığı her türlü sözel düzeneğin dışında betimlemeye çalışmak. Böylece, kapı gibi ilgisiz ve neredeyse biçimsiz bir şey, beklenmedik bir zenginliği açığa vurur; birden, açılıp kapanacak kapılarla dolu bir dünyada bulunduğumuz için mutlu oluruz. Ve bu, sözü edilen olguya yabancı bir nedenden (simgesel, ideolojik ya da estetik) ötürü olmaz, yalnızca şeylerle şeyler olarak yeni bir ilişki kurduğumuz için olur – bir şeyin ötekinden farklılığıyla ve her şeyin bizden farklılığıyla. Varolmanın, zihnimizin içinde duyar-

sızlaştığı o tekdüze dalgınlıktan çok daha yoğun ve ilginç bir deneyim olabileceğini keşfederiz birden. Bu yüzden, kanımca, Francis Ponge çağımızın az sayıdaki büyük bilgelerinden biridir, artık boşlukta dönüp durmamak için yeniden yola çıkacağımız birkaç *temel* yazardan biridir.

Peki, nasıl? Sözgelimi, dikkatimizi bir meyve sandığı üzerinde yoğunlaştırarak:

Pazarlara giden sokakların her köşesinde, işlenmiş tahtanın kibirsiz görkemiyle ışıldar. Henüz yepyeni olan ve kendini uygunsuz bir durumda, dönüşü olmayan çöpe atılmış bulmaktan biraz şaşkın bu nesne, sonuçta en sempatik olanlarından biridir – gene de, yazgısı üzerinde uzun uzadıya durmamak gerekir.

Sondaki açıklama, Ponge’un tipik bir hareketidir: Sakın ha, bu küçük ve hafif nesne sizde sempati duygusu yarattıktan sonra, fazla ısrar etmeye kalkmayın; her şey bozulacak, o yakaladığımız küçük gerçeklik hemen yok olacaktır.

Aynı şekilde, mum, sigara, portakal, istiridye, bir parça haşlama, ekmek: Ponge’un Fransa’da ünlenmesini sağlayan küçük bir kitabın (*Le Parti pris des choses*, 1942) içerdiği, bitki, hayvan ve mineral dünyalarına dek uzanan bir “nesneler” envanteri. Einaudi Yayınevi, metni (*Il Partito preso delle cose*) Jacqueline Risset’nin titiz ve yararlı bir giriş yazısıyla ve karşılıklı sayfalarda Fransızca aslı ve İtalyanca çevirisiyle yayımlamış. (Bir şairin yapıtının aslıyla birlikte sunulan çevirisi, okuru kendi adına başka çeviriler denemeye davet etmekten daha iyi bir işlevi amaçlayamaz.) Bilhassa cepte taşınabilecek ve başucumuzdaki saatin yanına koyabileceğimiz (Ponge söz konusu olduğu için, nesne-kitabın fizikselliğini göz önünde bulundurmak gerek) şekilde hazırlanmış gibi görünen bu küçük kitap, bu kendine özgü ve ayrıksı şairin İtalya’da yeni bir izleyici kitlesi bulması için bir fırsat olmalıdır. Kullanma talimatları şöyle: Sözcükleri dünyanın gözenekli ve renk renk özü üzerindeki dokunaçlar gibi sunuşuyla kendini belli eden bir okumadan her akşam birkaç sayfa.

Şimdiye dek okurlar çevresinin karakteristik özelliği olan

koşulsuz ve biraz kıskanç bağlanmayı göstermek için izleyicilerden söz ettim: Gerek Fransa'da (burada yıllar içinde okur çevresi, Sartre'dan *Tel Quel*'in gençlerine, ondan çok farklı, neredeyse onun zıddı kişileri içermiştir), gerek İtalya'da (burada yıllardır en ehil ve tutkulu yorumcusu olan, daha 1971'de Mondadori Yayınevi'nin "Specchio" ["Ayna"] dizisi için *Vita del testo* [Metnin Yaşamı] başlığıyla yapıtlarından kapsamlı bir derlemeyi yayına hazırlayan Piero Bigongiari'nin yanı sıra, Ungaretti de çevirmenleri arasında yer almıştır).

Bütün bunlara rağmen, 27 Mart 1899'da Montpellier'de dünyaya gelen ve yakınlarda seksen yaşına basan Ponge'un gerek Fransa'da, gerek İtalya'da henüz gereğince değerlendirilmediğinden eminim. Bu çağrım, henüz Ponge'u hiç tanımayan birçok potansiyel okura seslenme amacını güttüğü için de, ilk olarak söylemem gereken şeyi hemen söylüyorum: Bu şair, yalnızca düzyazı metinler yazmıştır. Etkinliğinin ilk döneminde yarım sayfa ile altı-yedi sayfa arasında kısa metinler. Buna karşılık, son zamanlarda, bu metinlerin kapsamı onun için yazı demek olan sürekli [amaca] yaklaşma çalışmasına tanıklık edecek şekilde genişlemiştir: Sözelimi, bir sabun parçasının ya da bir kuru incirin betimi, başlı başına bir kitap oluşturacak hacme ulaşmış, keza bir çayırın betimi "çayırın kurulması" halini almıştır.

Jacqueline Risset haklı olarak "şeyler" in temsiliinde Ponge'un deneyimiyle çağdaş Fransız edebiyatının öteki iki temel deneyimini karşılaştırıyor: *Bulantı*'nın iki bölümünde bir ağaç köküne ya da aynadaki bir yüze, her tür anlam ve insani göndermeden arınmış gibi bakıp zihnimizde ona ilişkin sarsıcı ve altüst olmuş bir görüntü canlandıran Sartre ile dünyayı mutlak olarak yansız, soğuk, nesnel nitelemelerle betimleyerek "insanbiçimci olmayan" bir yazı kuran Robbe-Grillet.

Kronolojik olarak daha önce gelen Ponge, şeylerle özdeşleşme anlamında –sanki insan şey olmanın nasıl olduğunu kanıtlamak için kendi benliğinden sıyrılıyormuş gibi– "insanbiçimci"dir. Bu, dille –hep çok az ya da çok fazla söyleme eğilimi gösteren dille– bir savaşı, burası fazla sıkı, şurası fazla gevşek bir çarşaf gibi sürekli olarak onu çekip katlamayı gerektirir. Leonardo da Vinci'nin yazısını anımsatır: O da, bazı kısa metinlerde, ateşin

tutuşmasını ya da eğenin öğütmesini zorlu değişkeler aracılığıyla betimlemeye çalışmıştır.

Ponge'un "ölçü"sü, ölçülülüğü –ki sonuçta somutluğuyla aynı şeydir– şöyle tanımlanabilir: Denizden söz edebilmek için, konu olarak kıyıları, kumsalları, sahilleri konu edinmek zorundadır. Sınırsızlık onun sayfasına girmez, daha doğrusu kenar çizgileriyle karşılaştığında girer ve ancak o zaman gerçekten var olmaya başlar ("Deniz Kenarları"):

Deniz, kıyıların denizin aracılığı olmadan ya da uzun dönemeçleri katetmeden aralarında iletişim kurmalarını engelleyen karşılıklı uzaklığı fırsat bilerek, her kıyıyı sanki özel olarak ona doğru yöneldiğine inandırır. Aslında, herkese karşı naziktir, hatta nazikliğın ötesine geçer: Tek tek her kıyıya bütün coşkusunu, ilgisinin ardışık bütün kanıtlarını gösterebilir, çünkü çanağının dibinde sonsuz bir akıntılar dağarcığı barındırır. Sınırları dışına olsa olsa biraz çıkar, kendi dalgalarını kendisi dizginler ve balıkçılara kendi küçülmüş sureti ya da örneği olarak bıraktığı denizanası gibi, bütün kıyıları boyunca coşkulu bir saygı eğilmesini izlemekle yetinir.

İşin püf noktası, her nesnenin ya da öğenin belirleyici yönünü saptamak (hemen hep en az dikkate aldığımız yöndür bu) ve söylemi onun çevresinde kurmaktır. Ponge, suyu betimlemek için, onun karşı konulmaz "kusur"unu gösterir: Yerçekimi, aşağıya doğru gitme eğilimi. Ama yerçekim gücüne her nesne –sözgelimi, bir dolap– boyun eğmez mi? Ponge, bir dolabın yere tutunmasındaki bambaşka tarzı ayırt ederek, sıvı olmanın ne olduğunu neredeyse içeriden anlar: Kendi ağırlığı şeklindeki sabit fikre uymak için her tür biçimin reddi...

Gene de, şeylerin çeşitliliğinin sınıflandırıcısı Ponge'un –bu yeni gösterişsiz Lucretius'un yapıtı *De varietate rerum* (Şeylerin Çeşitliliği Üzerine) şeklinde tanımlanmıştır– bu ilk derlemede aynı imge ve fikir öbekleri üzerinde ısrar ederek sürekli geri döndüğü iki konusu vardır. Biri, ağaçların biçimine yönelik özel

bir ilgiyle, bitkiler dünyasıdır; öteki, istiridyе kabuklarına, salyangozlara, bağalara özel bir ilgiyle, yumuşakçalar dünyasıdır.

Ağaçlar söz konusu olduğunda, Ponge'un söyleminde sürekli olarak insanla karşılaştırma karşımıza çıkar:

Hiç hareket yok: Yalnızca kollar, eller, parmaklar çoğalır – Buda gibi. Ve böyle, hiçbir şey yapmadan, düşüncelerinin derinlerine dalarlar. İfade arzusundan ibaretler. Kendileri için gizledikleri hiçbir şey yok, bir fikri gizli tutamazlar, bütünüyle, dürüstçe, kısıtlamasız kendilerini açarlar. Hepsi, işsiz güçsüz, bütün zamanlarını kendi biçimlerini karmaşıklaştırmakla, gövdelelerini daha büyük bir çözümleme karmaşıklığı yönünde kusursuzlaştırmakla geçirirler... Hayvanlar sözel [*orale*] olarak ya da karşılıklı birbirini silen hareketleri öykünerek kendilerini ifade ederler. Bitkilerin anlatımı yazılıdır, geri dönüşsüz olarak. Sözünden dönmenin yolu yoktur, pişman olmak olanaksızdır; düzeltmek için, eklemek gerekir. Yazılı ve *basılı* bir metni ekler yoluyla düzeltmek, o kadar. Ama bitkilerin sonsuza dek bölünmediklerini de belirtmek gerekir. Her biri için bir sınır vardır.

Ponge'da şeylerin yazılı ya da sözlü söylem'e, söze gönderme yaptığı sonucuna mı varmalıyız? Her yazıda yazıya ilişkin bir eğretileme bulmak, herhangi bir yarar elde edemeyeceğimiz kadar belirgin bir eleştirel alıştırma haline geldi. Şunu söyleyeceğiz: Ponge'da özne ile nesneyi bir arada tutmanın vazgeçilmez aracı olan dil, sürekli olarak nesnelerin dil dışında dile getirdikleriyle karşılaştırılır ve bu karşılaştırma içinde yeniden biçimlendirilir, yeniden tanımlanır – çoğu zaman yeniden değerlendirilir. Yapraklar ağaçların sözcükleri iseler, hep aynı sözü yineleyip dururlar:

Baharda... değişik bir ezgi söylediklerine, kendilerinin dışına çıktıklarına, bütün doğaya yayıldıklarına, onu kucakladıklarına inandıklarında bile, binlerce

kopya halinde aynı notayı, aynı sözü, aynı yaprağı çıkarırlar. Ağaca özgü araçlarla ağacın dışına çıkılmaz.

(Her şeyin düzlüğe çıkıyormuş gibi görüldüğü Ponge'un evreninde, bir değersizlik, bir lanetlenme varsa, o da yinelemedir: Denizin dalgaları kıyıya vardığında, hepsi aynı adı alır, "böylece, adları aynı olan bin büyük derebeyi, aynı gün içinde ağzı kalabalık ve üretken denizin huzuruna çıkarlar." Ama çoğulluk bireyleşmenin, farklılığın başlangıcıdır aynı zamanda: Çakıltaşı, "taş için kişi olmanın, birey olmanın, yani sözün çağı başladığı dönemde taş"tır.)

Kişinin salgısı olarak dil (ve eser), salyangozlar ve istiridye kabukları üzerine metinlerde pek çok kez karşılaştığımız bir eğretilemedir. Ama daha da önemlisi, insan elinden çıkma anıtların ve sarayların ölçsüzlüğünün tersine, kabuk ile içinde yaşayan yumuşakça arasındaki orana övgüdür ("Bir İstiridye Kabuğu İçin Notlar"). Salyangozun kabuğunu üreterek bize sunduğu örnek budur: "Eserlerini kurmak için kullandıkları malzeme, kendileri dışında, zorunlulukları dışında, gereksinimleri dışında hiçbir şeyi gerektirmez. Fiziksel varlıklarında oransız hiçbir şey yoktur. Onlar için gerekli, zorunlu olmayan hiçbir şey."

Bu nedenle, Ponge salyangozları kutsal diye adlandırır. "Ama ne açıdan kutsal? Tam olarak doğalarına uyma açısından. Demek ki, her şeyden önce, kendini tanı. Ve kendini olduğun gibi kabul et. Olumsuz özelliklerinle uyum içinde. Ölçünle oranlı olarak."

Geçen ay, bir başka –son derece farklı– bilgenin vasiyeti (Carlo Levi'ninki) üzerine bir yazımı bir alıntıyla bitiriyordum: Levi'nin salyangoza övgüsüyle. Şimdi de, bu yazımı Ponge'a göre salyangoza övgüyle bitiriyorum. Salyangoz, olası mutluluğun nihai imgesi mi acaba?

Jorge Luis Borges

Borges'in İtalya'daki serüveninin artık otuz yıllık bir geçmişi var: Gerçekten de, bu serüven, 1955'te *-Ficciones*'in ilk çevirisinin Einaudi Yayınları arasında *La Biblioteca di Babele* (Babil Kitaplığı) başlığıyla yayımlandığı tarih- başlamış ve bugün Borges'in bütün yapıtlarının Mondadori Yayınevi'nin "Meridiani" dizisinde yayımlanmasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Anımsadığım kadarıyla, Borges'in öykülerini Fransızca çevirisinden okuduktan sonra Elio Vittorini'ye coşkuyla ondan söz eden Sergio Solmi olmuş; Vittorini, hemen Franco Lucentini gibi tutkulu ve bu işe son derece yatkın bir çevirmen bularak, öykülerin İtalyanca basımını önermişti. O zamandan beri, İtalyan yayıncılar Arjantinli yazarın kitaplarını yayımlamak için birbirleriyle yarıştılar; Mondadori, onların yayımladıkları çevirilerle, şimdiye kadar İtalyancaya hiç çevrilmemiş metinlerin çevirilerini bu derlemede bir araya getiriyor. Borges'in "bütün yapıtları"nın günümüzde var olan en eksiksiz basımı niteliğini taşıyacak olan bu derlemenin Domenico Porzio gibi çok yakın bir dostumun yayına hazırladığı ilk cildi bugünlerde okurla buluştu.

Yayın serüvenine, onun hem nedeni, hem sonucu olan bir yazınsal serüven eşlik etti. Poetika olarak Borges'e en uzak İtalyan yazarlarının bile olağanüstü katkılarını düşünüyorum; onun dünyasının eleştirel bir tanımına yönelik derinlikli yaklaşımları düşünüyorum; aynı zamanda ve özellikle, onun yaratıcı İtalyan edebiyatı üzerindeki, edebiyat beğenisi ve fikri üzerindeki etkisini düşünüyorum. Benim kuşağımdakilerden başlayarak bu

son yirmi yılda yazarların birçoğunun Borges'ten derinden etkilendiklerini söyleyebiliriz.

Bizim kültürümüz ile içinde kısmen aşına olduğumuz, kısmen alışık olmadığımız bir yazınsal ve felsefi miraslar bütünü barındıran ve o mirasları hiç kuşkusuz bizimkilerden oldukça uzak bir yaklaşımla dönüştüren bir yapıt arasındaki bu buluşmayı ne belirledi? (İtalyan kültürünün 1950'li yıllarda katettiği yollarla ilgili olarak, o zamanki bir uzaklıktan söz ediyorum.)

Ancak belleğime başvurarak, Borges deneyiminin başlangıcından bugüne benim için ne anlama geldiğini yeniden kurmaya çalışarak yanıtlayabilirim bu soruyu. Çıkış noktasında ve merkezinde iki kitabın, *Ficciones* ile *Alefin*, başka bir deyişle, Borges öyküsü dediğimiz o kendine özgü yazınsal türün yer aldığı bir deneyim; oradan, hikâyeci Borges'ten net olarak ayırmayacağımız denemeci Borges'e ve çoğu zaman hikâye nüveleri, her durumda bir düşünce nüvesi, bir fikirler planı barındıran şair Borges'e geçilecektir.

Borges'i benimseyişimin en genel nedeniyle başlayacağım – yani, Borges'te anlığın [*intelletto*] kurup yönettiği dünya olarak edebiyat fikrini buluşumla. Tersî yöne eğilim gösteren, yani bize dilde, olaylar örgüsünde, bilinçdışının keşfinde varoluşun magsamsı yığınının eşdeğerini vermek isteyen çağımız dünya edebiyatının temel seyrine göre akıntıya kürek çeken bir görüştür bu. Ama zihinsel düzenin dünya kaosa hükmetmesini hedefleyen bir eğilimi de vardır çağımız edebiyatının: Elbette, az sayıda izleyicisi olan bu eğilimin en ünlü savunucusu Paul Valéry olmuştur – özellikle, düzyazı yazarı ve düşünür Valéry'yi düşünüyorum. 13. yüzyıl İtalyan edebiyatından Rönesans dönemi, 17. yüzyıl ve 20. yüzyıl edebiyatına uzanan çizgide, bu yöndeki bir İtalyan eğiliminin işaretlerinin izini sürmeye çalışabilirdim – Borges'i keşfetmenin bizim için nasıl hep düşlediğimiz bir gizilgücün gerçekleştiğini görmek anlamına geldiğini açıklamak için: Anlığın uzamlarına koşut bir dünyanın, şaşmaz bir geometriyi yansıtan bir burçlar kuşağının yer aldığı bir dünyanın biçim kazandığını görmek.

Ama belki de bir yazarın her birimizde yarattığı benimsemiye duygusunu açıklamak için, büyük kategoriler şeklindeki

sınıflandırmadan çok, daha kesin olarak yazma sanatıyla bağlantılı gerekçelerden yola çıkmak gerekir. Bu gerekçeler arasında, anlatım ekonomisini baş sıraya yerleştireceğim. Borges, bir kısa metin yazma ustasıdır; hep yalnızca birkaç sayfadan oluşan metinlerde şiirsel ve düşünsel imalar açısından olağanüstü bir zenginliği yoğunlaştırmayı başarır: Anlatılan ya da ima edilen olaylar, sonsuzluğa baş döndürücü açılmalar ve fikirler, fikirler, fikirler. Bu yoğunluğun nasıl en küçük bir yığılma olmadan, en billursu, duru ve ferah tümcelerle gerçekleştiği, sentez ve kısaltım yoluyla öykülemenin nasıl bütünüyle kesinlik ve somutluktan oluşmuş bir dile (bu dilin yaratıcılığı, ritimlerin, sözdizimsel akışın, hep beklenmedik ve şaşırtıcı sıfatların çeşitliliğinde gösterir kendini) götürdüğü... işte sırrını yalnızca Borges'in bildiği, İspanyolcada benzeri olmayan üslup mucizesidir bu.

Borges'i okurken, çoğu zaman kısa yazma üzerine bir poetika oluşturma, kısa yazmanın uzun yazmaya üstünlüğünü sayıp dökme arzusuna kapılıyorum: Birine ya da ötekine yönelik eğilimin mizaç açısından, biçim fikri açısından, içeriklerin özü açısından öngördüğü iki zihinsel düzeni karşı karşıya getirerek. Şimdilik şunu söylemekle yetineceğim: İtalyan edebiyatının –her sözcüğün değiştirilemez olduğu dize ya da tümcedeki değerlerini gözetken edebiyat olarak– gerçek eğilimi uzun yazmadan çok, kısa yazmada kendini belli eder.

Borges'in temel buluşu olan kısa yazma –bu aynı zamanda öykücü olarak kendini buluştu, yaklaşık kırk yaşına kadar ona ket vuran engeli aşmasını, deneme yazarlığından öykücülüğe geçmesini sağlayan yalın çözümdü–, yazmak istediği kitap daha önce yazılmış, bir başka yazar tarafından, bilinmeyen varsayımsal bir yazar –başka bir dilden, başka bir kültürden bir yazar– tarafından yazılmış gibi yapmak ve bu varsayımsal kitabı betimlemek, özetlemek, değerlendirmektir. Borges efsanesinin bir parçasını oluşturan anekdota göre, bu formülle yazdığı ilk olağanüstü öyküsü "El acercamiento a Almotásim" ("El-Mu'tasım'a Yaklaşım") *Sırr* dergisinde yayımlandığında, okurlar metnin Hintli bir yazarın bir kitabı üzerine bir eleştiri yazısı olduğuna gerçekten inanmışlar. Keza her Borges metninin, düşsel ya da gerçek bir kitaphğa ait başka kitaplar aracılığıyla, klasik, akademik ya da

yalnızca uydurulmuş metinlere göndermeler aracılığıyla, kendi uzamını ikiye katladığını ya da çoğalttığını belirtmek de, Borges üzerine eleştirinin zorunlu uğraklarından birini oluşturur. Beni asıl ilgilendiren ve burada belirtmek istediğim nokta, Borges'le birlikte karesi alınmış bir edebiyatın, aynı zamanda kendisinden karekökü çıkarılmış bir edebiyatın doğmasıdır. Daha sonra Fransa'da kullanılacak olan bir terimi kullanmak gerekirse, bir "potansiyel edebiyat"; ama "potansiyel edebiyat"ın ilk işaretlerini *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler*'de, Herbert Quain adlı varsayımsal bir yazarın yapıtları olabilecek yapıtlara ilişkin değerlendirmeler ve formüllerde bulabiliriz.

Borges için yalnızca yazılı sözün tam ontolojik gerçekliği sahip olduğu ve onun için dünyadaki şeylerin yalnızca yazılı şeylere gönderme yaptıkları için varoldukları, birçok kez söylenmiştir; benim burada vurgulamak istediğim, edebiyat dünyası ile deneyim dünyası arasındaki ilişkiyi belirleyen değerler alanıdır. Yaşanmış olan, edebiyatta esinledikleriyle ya da yazınsal arketiplerden yineledikleriyle değer kazanır; sözgelimi, epik bir şiirdeki kahramanca ya da gözüpek bir eylem ile eski ya da çağdaş tarihte yaşanmış benzeri bir eylem arasında, yazılı zaman ile gerçek zaman sahnelerini ve değerlerini özdeşleştirmeye ve karşılaştırmaya götüren bir alışveriş vardır. Borges'te hep metafizik görünümünün akışkanlığı ve yer değiştirebilirliği içinde sağlam bir öz olarak var olan ahlaki sorun bu çerçeveye oturur. Yansız bir tutumla yalnızca seyirlik ve estetik değerleri için felsefelerin ve ilahiyatların tadını çıkarıyor görünen bu şüpheli için ahlaki sorun, bir evrenden ötekine cesaret ve korkaklık, neden olunan ya da uğranan şiddet, hakikat arayışı gibi konulardaki temel alternatifler içinde kendini gösterir. Her tür psikolojik derinliği dışlayan Borges bakış açısında, ahlaki sorun neredeyse bir geometri teoremi gibi yalınlaştırılmış olarak karşımıza çıkar: Bireysel yazgıların genel bir desen oluşturduğu bu çerçeve içinde, herkese seçmekten önce bilmek düşer. Ama yazgılar, rüyanın akışkan zamanı içinde değil, mitin döngüsel ya da ebedi zamanı içinde değil, gerçek yaşamın hızlı zamanı içinde belirlenir.

Ve burada, yalnızca klasiklerde okuduklarımızın değil, Arjantin tarihinin de -bu tarih, bazı sahnelerde, yazarın aile-

sinin tarihiyle, genç ulusun savaşlarında asker atalarının savaş yaşantılarıyla özdeşleşir– Borges *epos*’unun bir parçasını oluşturduğunu anımsatmak gerekir. Borges, “Poema conjetural”da, Dante’ye özgü bir tutumla, anne tarafından bir atasının, Francisco Laprida’nın düşüncelerini hayal eder: Bir çarpışmadan sonra yaralanmış, zorba Rosas’ın adamlarının kıştırdığı Laprida çamurun içinde uzanırken, Dante’nin *Araf*’ın 5. Kanto’sunda anımsattığı şekliyle Buonconte da Montefeltro’nun ölümünde kendi yazgısını görür. Roberto Paoli bu şiir üzerine titiz bir çözümlemesinde, Borges’in, açıkça andığı sahneden çok, aynı 5. Kanto’da ondan bir önceki bir sahneden –Jacopo del Cassero’nunki– yararlandığını belirtmiştir. Yazılı olgular ile gerçek olgular arasındaki geçişimin bundan daha iyi bir örneği olamazdı: İdeal model, sözel anlatımdan önce gelen mitsel bir olay değil; sözler, imgeler ve anlamlar dokusu olarak metindir, birbiriyle etki-tepki ilişkisi içindeki motifler kompozisyonudur, bir temanın çeşitlemelerini geliştirdiği müziksel uzamdır.

Borges’te tarihsel olaylar, *epos*, şiirsel dönüştürüm, şiirsel izleklerin daha sonraki serüveni ve kolektif imge dağılması üzerindeki etkileri arasındaki bu sürekliliği tanımlamak için daha da anlamlı bir şiir var. Bu da bizi [İtalyanları] yakından ilgilendiren bir şiir, çünkü Borges bu şiirinde, yoğun olarak okuduğu başka şiirden, Ariosto’nun şiirinden söz eder. Şiirin başlığı, “Ariosto ve Araplar”dır. Borges şiirde, Ariosto şiirinde birleşen Karolenj ve Breton destanlarını gözden geçirir (Ariosto, *Orlando Furioso*’da, geleneğin bu izleklerinin üzerinden Hipogrif’in sırtında uçarak geçer; başka bir deyişle, izlekleri hem alaycı, hem son derece dokunaklı bir fantastik dönüştürmeyle aktarır). Ortaçağ kahramanlık efsanelerinin hayalleri, *Orlando Furioso*’nun okunması yoluyla Avrupa kültürüne geçer (Borges, Ariosto okuru olarak Milton’ın adını anar), ta ki Charlmagne’a düşman orduların, yani Arap dünyasının hayalleri üstün gelinceye, yani *Binbir Gece Masalları* Avrupalı okurların gönüllerini fethedip kolektif imgeler dağılmasında *Orlando Furioso*’nun yerini alıncaya kadar. Demek ki, Batı ile Doğu’nun fantastik dünyaları arasında bir savaş söz konusudur; bu savaş, Charlemagne ile Sarazenler arasındaki tarihsel savaş sürdürür ve Doğu bu yolla intikamını almış olur.

Demek ki, yazılı sözün gücü, başlangıç ve son olarak, yaşanmış olana bağlanır. Başlangıç olarak, çünkü başka türlü olmamış gibi olacak bir olayın eşdeğeri haline gelir; son olarak, çünkü Borges için önemli olan yazılı söz, imgelem üzerinde güçlü bir etkisi olan sözdür – anımsanmak üzere söylenmiş ve geçmiş ya da gelecekteki herhangi bir belirimi içinde tanınabilen, simgesel ya da kavramsal mecaz olarak söz.

Büyük bir olasılıkla sınırlı bir sayıya indirgenebilecek olan bu mitsel ya da arketipsel çekirdekler, Borges'in en sevdiği metafizik temaların uçsuz bucaksız fonunda göze çarpar. Borges, her metninde, her yoldan, sonsuzluk, sayılamaz olan, zaman, ebedilik ya da zamanların eşzamanlı varlığı ya da döngüselliklerinden söz eder. Ve burada, daha önce metinlerinin kısalığı içinde anlamların en üst derecede yoğunlaştırması hakkında söylediklerime dönmüş oluyorum. Borges sanatının klasik bir örneğini, en ünlü öyküsü "Yolları Çatallanan Bahçe"yi alalım. Görünürdeki olay örgüsü, geleneksel bir casusluk öyküsünün olay örgüsüdür: Yaklaşık on iki sayfaya sığdırılmış ve şaşırtıcı bir sona ulaşmak için biraz zorlanmış bir olay örgüsü. (Borges'in yararlandığı *epos*, halk hikâyesi biçimlerini de içerir.) Bu casusluk öyküsü bir başka öykü içerir; ikinci öyküde gerilim mantıksal-metafizik türden ve ortam Çinli olup, bir labirentin aranması söz konusudur. Bu ikinci öykü de, bitimsiz bir Çin romanının betimini içerir. Ama bu karmaşık anlatısal yumağın en önemli yönü, anlatıdaki zaman üzerine felsefi düşünmedir, hatta öyküde birbiri ardı sıra dile getirilen zaman kavrayışlarına ilişkin tanımlardır. Sonunda, okuduğumuzun, bir casusluk öyküsü görüntüsü altında, felsefi bir öykü, hatta zaman fikri üzerine bir deneme olduğunu fark ederiz.

"Yolları Çatallanan Bahçe"de öne sürülen, her biri birkaç satıra sığdırılmış (ve neredeyse gizlenmiş) zamanla ilgili varsayımlar şunlardır: Önce, şaşmaz bir zaman fikri, neredeyse mutlak, öznel bir şimdiki zaman: "Her şeyin, herkesin başına tam, ama tam şimdi geldiğini düşündüm. Yüzyıllar geçiyor ve yalnızca şimdiki zamanda oluyor her şey; havada, karada ve denizde sayısız insan var, ama gerçekten olup biten her şey bana oluyor"; sonra, iradenin belirlediği ve içinde geçmişin olduğu kadar

geleceğin de değıştirilemez göründüğü bir zaman –sonsuza dek belirlenmiş bir eyleme özgü zaman– fikri; ve son olarak, öykünün merkezi fikri: Çoğul ve dallanıp budaklanan bir zaman, her şimdiki zamanın “giderek büyüyen ve baş döndürücü bir hızla ayrılan, birleşen ve koşut zamanların oluşturduğu bir ağ” biçiminde iki geleceğe çatallandığı bir zaman. Bütün olasılıkların bütün olası birleşimleriyle gerçekleştiği bu eşzamanlı sonsuz evrenler fikri, öyküdeki bir konu dışına çıkma değil, kahramanın kendisini, casusluk görevinin ona dayattığı saçma ve korkunç suçu işlemeye yetkili hissetmesi için gerekli koşuldur – bu suçun öteki evrenlerde değil, yalnızca bir evrende gerçekleştiğinden, hatta cinayeti şimdi ve burada işlemekle, kendisinin ve kurbanının öteki evrenlerde birbirlerini dost ve kardeş olarak görebileceklerinden emin olarak.

Borges, böyle bir çoğul zaman kavrayışından hoşlanır, çünkü edebiyatta hüküm süren zaman kavrayışıdır bu, hatta edebiyatı olanaklı kılan koşuldur. Vermek üzere olduğum örnek, bizi bir kez daha Dante’ye götürüyor; Borges’in Ugolino della Gherardesca üzerine, daha doğrusu “Sonra, acının yapamadığını, açlık yaptı” dizesi üzerine ve Kont Ugolino’nun olası yamyamlığı hakkındaki “yararsız tartışma” üzerine bir denemesinden söz ediyorum. Borges, yorumculardan birçoğunun görüşünü gözden geçirdikten sonra, çoğunluk ile aynı kaniya varır: Dize, Ugolino’nun açlıktan tükenerek öldüğü anlamında anlaşılmalıdır. Ama ekler: Dante, Ugolino’nun kendi çocuklarını yiyebileceğine gerçekten inanmamızı istemese de, “belirsizlik ve korkuyla” ondan kuşkulanmamızı pekâlâ istemiştir. Ve Borges, kantonun başındaki Başpiskopos Ruggieri’nin kafatasını kemiren Ugolino görüntüsüyle başlayarak, *Cehennem*’in 33. Kanto’sunda sıralanan bütün yamyamlık değinilerini sıralar.

Deneme, sondaki genel gözlemler açısından önemlidir. Özellikle, edebiyat metninin, onu oluşturan sözlerin sıralanmasından ibaret olduğu gözlemi (Borges’in yapısalcı yöntemle en çok örtüşen sözlerinden biridir bu), dolayısıyla “Ugolino’nun, yaklaşık otuz üçlükten (*terzina*) oluşan bir sözel doku olduğunu söylemek zorundayız.” Sonra, Borges’in edebiyatın her tür kişisellikten uzak olduğu konusunda birçok kez savunduğu fikirlerle birleşen

şu gözlemi: “Dante, üçlüklerinin bize aktardığından çok daha fazlasını bilmiyordu Ugolino hakkında.” Ve son olarak, varmak istediğim fikir, çoğul zaman fikri: “Gerçek zamanda, tarihte, bir kişi değişik seçeneklerle karşı karşıya kaldığında, birini yeğler ve ötekileri eleyip yitirir; sanatın umut ve unutmamanın zamanını andıran belirsiz zamanında böyle olmaz. Hamlet, bu tür zamanda, zihnen sağlıklı ve delidir. Açlık Kulesi’nin karanlığında, Ugolino sevdiği çocuklarının cesetlerini hem yer, hem yemez ve onu oluşturan tuhaf malzeme, bu gidip gelen kararsızlık, bu belirsizliktir. Böyle, olası iki can çekişme içinde düşlemiştir onu Dante ve böyle düşleyeceklerdir sonraki kuşaklar.”

Bu deneme, iki yıl önce Madrid’de yayımlanan ve henüz İtalyancaya çevrilmemiş olan bir kitapta yer alır; Borges’in Dante üzerine yazılarını ve konuşmalarını bir araya getiren bu kitap, *Nueve ensayos dantescos*’tur (Yeni Dante Denemeleri). Edebiyatımızın [İtalyan edebiyatının] en önemli metnini titizlikle ve tutkuyla incelemesi, Dante mirasını eleştirel düşünce ve yaratıcı yapının özgünlüğü içinde ustaca katkılarıyla verimli bir yere oturtması, Borges’in burada [İtalya’da] coşkuyla karşılanmasının ve bize vermeye devam ettiği esin için minnetimizi burada bir kez daha heyecan ve sevgiyle dile getirmemizin nedenlerinden birini –elbette sonuncusu değil– oluşturur.

Raymond Queneau'nun Felsefesi

Kimdir Raymond Queneau? İlk bakışta soru tuhaf gelebilir, çünkü yazarın imgesi, yüzyılımızın edebiyatına, özellikle Fransız edebiyatına biraz aşına olan herhangi bir kimseye son derece açık görünür. Ama her birimiz Queneau üzerine bildiğimiz şeyleri bir araya getirmeyi denersek, bu imge hemen parça parça ve karmaşık dış çizgilere bürünür, bir arada tutulması güç öğeleri içine alır ve karakteristik çizgileri ne kadar açığa kavuşturmayı başarırsak, değişik yüzleri olan çokyüzlünün bütün düzlemlerini bütünlüklü bir yapı içinde birleştirmek için gerekli başka karakteristik çizgilerin o kadar elimizden kaçtığını duyumsarız. Bizi hep keyfimize bakmamıza, en rahat ve sakın konumu bulmamıza, arkadaş arkadaşla iskambil oynarcasına kendimizi onunla eş görmemize çağırarak bizi ağırlayacakmış gibi görünen bu yazar, aslında keşfetmeyi asla bitiremediğimiz ve açık ya da örtük izdüşümlerinin ve çıkış noktalarının sonuna ulaşamadığımız bir artalanı olan bir kişidir.

Elbette, Queneau ününü her şeyden önce, Paris banliyösünün ya da taşra şehirlerinin biraz gülünç, biraz karanlık dünyasını anlatan romanlarına, Fransızca konuşma diline özgü yazım oyunlarına, *Zazie dans la métro* (Zazie Metroda) ile komiklik ve zarıflığın doruğuna ulaşan çok tutarlı ve bütünlüklü bir anlatı bütününe borçludur. Savaştan hemen sonraki dönemin Saint-Germain-des-Prés'ini anımsayanlar, bu daha yaygın imgesine Juliette Gréco'nun söylediği *Fillette, fillette* gibi şarkılardan bir kaçını da katacaktır...

Romanların en “genç” ve özyaşamöyküsel olanını, yani *Odile*’i okuyanlar için bu resme başka boyutlar eklenir: 1920’li yıllarda André Breton’un gerçeküstücüler grubuyla birlikteliği (öyküye bağlı kalmayı sürdürürsek, sakınımlı bir yaklaşma, oldukça hızlı bir kopuş, temel bir bağdaşmazlık ve acımasız bir karikatür); arka planda ise, bir romancıda ve şairde alışılmamış bir entelektüel tutku –matematik tutkusu– yer alır.

Ama birisi hemen şöyle bir itiraz getirebilir: Romanları ve şiir derlemelerini bir yana bırakırsak, Queneau’nun tipik kitapları, her biri kendi türünde benzersiz kurgulardır: *Exercices de style* (Biçem Alıştırmaları), *Petite cosmogonie portative* (Küçük Taşınabilir Kozmogoni) ve *Cent mille milliards de poèmes* (Yüz Milyon Kere Milyon Şiir) gibi. İlkinde, birkaç tümcelik bir sahne 99 kez 99 farklı üslupla yinelenir; ikincisi, yeryüzünün kökenleri, kimya, yaşamın kökeni, canlıların evrimi ve teknolojik evrim üzerine, aleksandren ölçüsüyle yazılmış bir şiirdir; üçüncüsü, bir sone kurma makinesi olup aynı uyaklarla yazılmış on soneden oluşur; soneler şerit halinde kesilmiş sayfalara, her şeride bir dize gelecek şekilde basılmıştır, böylece her ilk dizeyi on tane ikinci dize izleyebilir ve 10^{14} rakamına ulaşınca kadar bu böyle sürüp gider.

Sonra, göz ardı edilemeyecek bir başka veri daha var: Queneau’nun yaşamının son yirmi beş yılı boyunca resmî görevi ansiklopedicilikti (Gallimard Yayınevi’nin *Pléiade Ansiklopedisi*’nin yöneticisi). Önümüzde beliren harita şimdiden yeterince bölük pörçük olup yaşamı ve yapıtlarıyla ilgili buna eklenecek her bilgi olsa olsa haritayı daha da içinden çıkılmaz bir hale getirecektir.

Queneau yaşarken, denemelerini ve çeşitli vesilelerle yazdığı yazılarını içeren üç kitap yayımlamıştır: *Bâtons, chiffres et lettres* (1950 ve 1965; Çizgiler, Rakamlar ve Harfler), *Bords* (1963; Kıyı-Kenar-Sınır/lar) *Le Voyage en Grèce* (1973; Yunanistan’a Yolculuk). Bu kitaplar, bir de çeşitli yayınlara dağılmış belli sayıdaki yazısı, Queneau’nun yaratıcı yapıtının dayanağını oluşturan entelektüel bir portresini sunabilir bize. Hepsi de son derece kesin ve yalnızca görünürde birbirinden ayrılan ilgi ve seçimlerinin

oluşturduğu yelpazeden örtük bir felsefe tasarımı çıkar ortaya – asla işin kolayına kaçmayan bir tutum ve zihinsel örgütlenme tasarımı da diyebiliriz buna.

Yüzyılımızda [20. yüzyılda], Queneau bilgili ve bilge, hep çağın baskın ve özellikle Fransız kültürünün baskın eğilimlerine göre akıntıya kürek çeken yazarın sıra dışı bir örneğidir (ama asla –neredeyse benzersiz bir durum– entelektüel olarak sonuna kadar gitme tutumundan ötürü sonradan olumsuz ya da tuhaf oldukları ortaya çıkacak şeyler söyleme dürtüsüne kapılmaz). İnsana özgü eşsiz bir özellik olan oyun zevkinin, doğru olandan uzaklaşmasına yol açmadığından emin olduğu sürece, tükenmek bilmez bir yaratma ve olasılıkları irdeleme (hem yazı yazma pratiğinde, hem kuramsal düşünmede) gereksinmesiyle dopdoludur.

Bunlar, onu hâlâ Fransa’da ve dünyada ayrıksı bir kişi yapan nitelikler olmakla birlikte, kim bilir belki de uzak olmayan bir gelecekte, kötü, yarım yamalak, yetersiz ya da aşırı iyi niyetli ustaların pek çok olduğu bir yüzyılda kalan az sayıdaki kişiden biri, bir usta olduğunu ortaya koyacaktır. Fazla uzağa gitmeye gerek yok: Ben Queneau’yu epey bir süredir bu rolü içinde görüyorum, her ne kadar –belki de aşırı benimseyişin yol açtığı bir şey– nedenini tam olarak açıklamak bana her zaman zor geldiyse de. Korkarım, bu kez de bunu başaramayacağım. Ama onun, kendi sözleri aracılığıyla, bunu başarmasını isterim.

Queneau’nun adıyla bağlantılı ilk edebiyat savaşları, “Yeni Fransızca”yı kurmak için, yani yazılı Fransızca’yı (katı yazım ve sözdizimi kuralları, taş gibi yerinden kıpırdatılamazlığı, yeterince esnek ve kıvrak olmayışıyla) konuşma dilinden (yaratıcılığı, kıpır kıpırlığı ve anlatımdaki tutumluğuyla) ayıran uzaklığı kapamak için verdiği savaşlardır. 1932’de Yunanistan’a yaptığı bir yolculuk sırasında, Queneau bu ülkedeki dilsel durumun Fransa’dakinden farklı olmadığı kanısına varmıştı: Yunancanın karakteristik özelliği, yazıda da, klasik Yunancaya öykünen dil ile konuşma dili (*katharevousa* ile *demotiki*) arasındaki karşıtlıktır. Queneau, bu kanıdan (ve *Chinook* gibi Amerikan Yerli dillerinin kendine özgü sözdizimiyle ilgili okumalarından) yola çıkarak,

kendisiyle Céline'in başlatıcısı olacakları konuşma diline dayalı bir Fransızca yazının ortaya çıkışını kuramlaştırır.

Queneau'nun bu seçimi yapması ne popülist gerçekçilik, ne dirimselcilik yüzündendir; 1937'de şöyle yazar: "Öte yandan, popülerlik, oluş, 'yaşam', vb hiçbir biçimde özel olarak saygı duyduğum ya da dikkate aldığım şeyler değil." Onu harekete geçiren, yazınsal Fransızcaya yönelik bir "tahtından indirme" niyetidir (kaldı ki, yazınsal Fransızca'yı hiç de yok etmek değil, aksine kendi içinde bir dil olarak, bütün saflığıyla korumak ister, tıpkı Latince gibi); bir de, dil ve edebiyatın alanındaki bütün büyük buluşların, konuşmadan yazıya geçişte olduğu kanısı. Ama dahası var: Öngördüğü biçimsel devrim, başından beri felsefi olan bir çerçeve içine oturur.

Joyce'un temel nitelikli *Ulysses* deneyiminden sonra yazdığı ilk romanı *Le chiendent* (1933) –İtalyanca çevirisi *Il pantano* (1947; Batakılık); ama başlık sözcüğü sözcüğüne "ayrıkotu" anlamına gelir– yalnızca dilsel ve yapısal bir güç gösterisi değil (yapıt, nümerolojik ve simetrik bir şemaya ve bir anlatı türleri kataloğuna dayanıyordu); aynı zamanda, varolmanın ve düşünmenin bir tanımı ve ayrıca Descartes'in *Metot Üzerine Konuşma*'sının roman-yorumu olmayı amaçlıyordu. Romanın eylem kurgusu, dünyanın –kendi başına herhangi bir anlamdan yoksun olan dünyanın– gerçekliği üzerinde etkisi olan düşünülmüş ve gerçek olmayan şeyleri açığa çıkarır.

Queneau, poetikada düzen ve dile içkin gerçeklik zorunluluğunu, anlamsız dünyanın uçsuz bucaksız kaosa meydan okuma yoluyla kurar. İngiliz eleştirmen Martin Esslin'in onun hakkındaki bir yazısında belirttiği gibi:

Biçimden yoksun evrene ancak şiirde anlam, düzen ve ölçü verebiliriz. Ve şiir dile dayanır; şiirin gerçek müziğini yalnızca konuşma dilinin gerçek ritimlerine geri dönerek yeniden bulabiliriz. Şair ve romancı Queneau'nun zengin ve çeşitlilik içeren yapıtı, kemikleşmiş biçimlerin yıkımını ve sessel yazımla *Chinook* sözdiziminin getirdiği görsel yön yitimi duygusunu temel alır. Bu yabancılaştırıcı etkinin sayısız örnekleri-

ni ortaya koymak için kitaplarına bir göz atmak yeterlidir: *N'est-ce pas* yerine *spa*, *Paul aussi l'a cru* yerine *Po-locilacru*, *D'ou qu'il pue donc tant* yerine *Doukipudonktan* sözünü kullanır...'

Yeni bir yazı-söz denkliği buluşu olarak Yeni Fransızca, Martin Esslin'in dediği gibi, Queneau'nun "küçük simetri bölgeleri"nden oluşmuş evrene, ancak yazınsal ve matematiksel buluşun yaratabileceği bir düzeni (çünkü gerçekliğin tamamı kaostur) sokma şeklindeki genel arzusunun özel bir durumudur yalnızca.

Bu amaç, Queneau'nun yapıtında merkezî konumunu koruyacaktır – Yeni Fransızca uğruna verdiği savaş ilgi alanlarının merkezinden uzaklaştığında da. Queneau dil devriminde yalnız kalmış (Céline'in esin kaynağı çok farklıydı), olguların ona hak vermesini beklemeye koyulmuştu. Ama tam tersi oluyordu: Fransızca hiç de onun inandığı yönde evrim geçirmiyor; bunun yerine, konuşma dili de kemikleşme eğilimi gösteriyordu ve televizyonun gelişiyile birlikte kültür dili halkın yaratıcılığı üzerinde utku kazanacaktı. (Aynı şekilde, İtalya'da televizyonun konuşma dili üzerinde olağanüstü bir birleştirici etkisi oldu – İtalya'da konuşma dilinin karakteristik özelliğini, Fransa'dakinden çok daha güçlü biçimde, çok sayıdaki yerel lehçenin varlığı oluşturuyordu.) Queneau bunu anlar ve 1970'teki "Errata corrige" ("Yanlış Doğru Cetveli") başlıklı bir yazısında kuramlarının yenilgisini çekinmeden dile getirir; kaldı ki, uzun bir süredir bu kuramları savunmaktan vazgeçmiştir.

Queneau'nun entelektüel varlığının asla yalnızca bu yöne indirgenemeyeceğini belirtmek gerekir; baştan beri, polemiklerinin oluşturduğu cephe son derece geniş ve karmaşıktı. André Breton'dan koptuktan sonra, en yakın olduğu gerçeküstücü kesim, Georges Bataille ile Michel Leiris'inkidir, ama onların dergilerine ve girişimlerine katılımı hep epey marjinal olmuş gibidir.

* Esslin'in yazısı için, çeşitli yazarların katkılarının yer aldığı şu kitabı bakınız: *The Novelist as Philosopher, Studies in French Fiction 1935–60*, Yay. Haz. John Cruickshank (Oxford: Oxford University Press, 1962).

Queneau'nun 1930-1934 yıllarında, gene Bataille ve Leiris'le birlikte, belli bir süreklilikle katkıda bulunduğu ilk dergi, Boris Souvarine'in (Batı'da Stalinciliğin ne olduğunu ilk açıklayan öncü "ayrılıkçı") Demokratik Komünist Çevre'sinin yayın organı *La Critique Sociale*'dir (Toplumsal Eleştiri). Queneau otuz yıl sonra şunları yazar:

Burada hatırlatmak gerekir ki, Boris Souvarine'in kurduğu *La Critique Sociale*'in çekirdeğini, partiden ihraç edilmiş ya da partiye muhalif eski komünist militanlardan oluşmuş Demokratik Komünist Çevre'deki kişiler oluşturunuyordu; bu çekirdeğe zamanla Bataille, Michel Leiris, Jacques Baron ve benim gibi eski gerçeküstüçülerden küçük bir grup eklenmişti, bizim yetişme tarzımız oldukça farklıydı.

Queneau'nun *La Critique Sociale* dergisine katkıları, kısa değerlendirme yazılarından oluşur. Seyrek olarak edebiyat üzerinedir bu yazılar. Edebiyat üzerine olanları arasında, okuru Raymond Roussel'i keşfetmeye çağırdığı bir yazısı vardır: "Matematikçinin çılgınlığı ile şairin aklını birleştiren bir imgelem." Daha sık olarak, bilimsel yazılardır: Pavlov üzerine olanı ya da Queneau'ya dairevi bilimler kuramını esinleyecek olan Vernandski üzerine olanı ya da bir topçu subayının atların koşum takımlarının tarihine ilişkin kitabı üzerine yazısı (Queneau, bu kitabı tarihsel metodolojide devrim yaratacak nitelikte bir yapıt olarak karşılar). Ama bir yazının Bataille'la birlikte eşyazarı olarak da Queneau'nun adına rastlarız dergide; daha sonra kendisinin açıklayacağı üzere, bu yazı

ikimizin imzasıyla derginin 5. sayısında (Mart 1932) "La Critique des fondements de la dialectique hégélienne" ("Hegel Diyalektiğinin Temellerinin Eleştirisi") başlığıyla çıktı. Yazının kapsamını tek başına Georges Bataille belirlemişti; ben Engels ve matematiğin diyalektiği üzerine olan bölümü yazmayı üstlenmiştim.

Engels'te diyalektiğin sağın bilimlere uygulanmaları üzerine bu yazı (Queneau, daha sonra bu yazıyı, deneme derlemele-
rinin "matematik" bölümüne dahil etmiştir), Queneau'nun kısa sayılamayacak bir dönem boyunca süren Hegel çalışmalarını ancak kısmen yansıtır; söz konusu dönemi, son yıllarında yazdığı ve *Critique*'in Georges Bataille'ın anısına adanan sayısında yayımlanan bir yazısıyla (daha önceki alıntılar bu yazıdandır) daha özüne uygun şekilde yeniden kurabiliriz. Queneau, *Critique*'in 195-196. sayısında (Ağustos-Eylül 1966) çıkan "Premières confrontations avec Hegel" ("Hegel'le İlk Karşılaşmalar") başlıklı yazısında, başlığın da gösterdiği gibi, ölen dostu Bataille'ın Hegel'le ilk karşılaşmalarından söz eder; yazıda Hegel'le –Fransız düşünce geleneğine oldukça uzak bir filozof– karşılaşmanın yalnızca Bataille'la değil, ondan daha çok, Queneau'yla ilgili olduğunu görürüz. Gerçekten de, Bataille için, temel olarak, hiç de Hegelci olmadığını anlamasını sağlayan bir karşılaşma söz konusuyken; Queneau için olumlu bir güzergâhtan söz etmemiz gerekir, çünkü onun Hegel'le karşılaşması Alexandre Kojève'le tanışmasını ve belli bir ölçüde Kojève yorumuyla Hegelciliği benimsemesini sağlamıştır.

Bu noktaya daha sonra döneceğim; şimdilik, Queneau'nun 1934'ten 1939'a kadar École des hautes études'de Kojève'in *Tinin Görüngübilimi* üzerine derslerine katıldığını hatırlatmakla yetineyim; sonradan bu derslerin kitap haline getirilmesi ve yayına hazırlanması işini Queneau üstlenecektir.* Bataille şu gözlemde bulunur: "Kaç kez Queneau'yla ben, küçük sınıftan bunalmış halde çıktık: Bunalmış, öylece kalakalmış halde... Kojève'in dersleri beni paramparça, un ufak etti, on kez öldürdü."" (Queneau ise, biraz da muzırca, sınıf arkadaşının nasıl pek çalışkan olmadığını ve zaman zaman derslerde uyukladığını anımsatır.)

Kojève'in derslerinin yayına hazırlanması, hiç kuşku yok ki, Queneau'nun en önemli akademik çalışması ve editörlük uğraşı olmuştur, ama kitap onun özgün hiçbir katkısını içermez; buna

* Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel (Hegel Felsefesine Giriş)*, Yay. Haz. Raymond Queneau (Paris: Gallimard, 1947).

** *Sur Nietzsche (Nietzsche Üzerine)*, Georges Bataille, *Oeuvres complètes* içinde (Paris: Gallimard), Cilt VI, s. 416.

karşılık, Bataille üzerinde yoğunlaşan, ama dolaylı yoldan öz-yaşamöyküsel bir nitelik taşıyan Hegel deneyimine ilişkin tanıklığı var elimizde; bu tanıklıkta, o yılların Fransız felsefe kültürünün en ileri tartışmalarına katıldığını görürüz. Bu sorun-salların izlerini bütün anlatılarında bulabiliriz; anlatıları çoğu zaman o anda Paris'in akademik dergi ve kurumlarını meşgul eden bilimsel kuramlara ve araştırmalara göndermeler ışığında bir okumayı gerektiriyor görünürler, elbette her şey ustaca bir kurguyla çarpıtılarak ve tersyüz edilerek ulaşır okura. Bu açıdan, *Gueule di Pierre* (Pierre'in Ağzı), *Les temps mêlés* (Karışık Zamanlar) ve *Saint Glinglin* (Aziz Glinglin) başlıklı üç romanı –daha sonra gözden geçirilip sonuncu başlık altında bir araya getirilmişlerdir– dikkatli bir incelemeyi hak eder.

Şunu söyleyebiliriz: 1930'lu yıllarda Queneau yazınsal avant-gard ve uzmanlık araştırmaları tartışmalarına katılmakla birlikte (değişmez karakter özellikleri haline gelecek olan sakınım ve ölçülülüğünü koruyarak), düşüncelerinin bir ilk sergilenmesini görmek için İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yılların gelmesini beklememiz gerekir. Sözünü ettiğimiz bu dönemde, yazarın muhalif varlığı, ilk sayısından (Aralık 1937) son sayısına (Mayıs 1940'taki işgal yüzünden çıkamamıştır) katkıda bulunduğu *Volontés* dergisinde söze bürünür.

Georges Pelorson'un yönettiği (ve yayın kurulunda Henry Miller'in de yer aldığı) derginin yayımlandığı dönem, Georges Bataille, Michel Leiris, Roger Callois'nın Collège de sociologie etkinliğiyle aynı döneme denk gelir (Collège'in etkinliklerine başkalarının yanı sıra, Kojève, Klossowski, Walter Benjamin ve Hans Mayer de katılmıştır). Bu grubun tartışmaları, dergideki yazıların, özellikle Queneau'nun yazılarının arka planını oluşturur.*

Ama Queneau'nun söylemi, yalnızca ona özgü olduğu söylenebilecek ve 1938 tarihli bir yazısından şu alıntıyla özetlenebilecek bir çizgi izler:

* Konuyla ilgili olarak şu derlemeye bakınız: Denis Hollier, *Le Collège de sociologie (1937-1939)* (Paris: Gallimard, 1979).

Son zamanlarda revaçta olan oldukça yanlış bir başka fikir de, esin, bilinçdışını keşfetme ve özgürleşme arasında, rastlantı, otomatizm ve özgürlük arasında kurulan denkliktir. Şu var ki, her itkiye körü körüne uyma şeklindeki *bu* esin, aslında bir köleliktir. Tragedyasını, bildiği belli sayıdaki kurala bağlı kalarak yazan klasik yazar, aklından geçeni yazan ve bilmediği başka kuralların kölesi olan şairden daha özgürdür.

Gerçeküstücülüğe karşı dönemin koşullarının yol açtığı polemikğin ötesinde, burada Queneau estetik ve ahlak anlayışının bazı değişmezlerine açıklık getirir: “Esin”in, romantik lirizmin, rastlantı ve otomatizme (gerçeküstücülerin gözde kavramları) tapınmanın reddi; buna karşılık, kurgulanmış, bitirilmiş, son noktası koyulmuş yapıta değer verme (daha önce, bitmemiş olanın, parçalı olanın, taslağın poetikasına karşı duruşunu dile getirmişti). Bu kadar da değil: Sanatçı, yapıtının, yapıtın kendine özgü ve evrensel anlamının, işlev ve etkisinin karşılık geldiği biçimsel kuralların bütünüyle bilincinde olmak zorundadır. Yalnızca doğaçlama ve alayın esinine uyuyormuş gibi görünen Queneau’nun yazma tarzı düşünülürse, kuramsal “klasikçilik”i bizi şaşırtabilir; gene de, sözünü ettiğimiz “Sanat Nedir?” (1938) başlıklı metin, onu tamamlayan “Daha Çok ve Daha Az” (1938) başlıklı bir başka metinle birlikte, bir inanç bildirgesi değeri taşır (daha sonraki döneminde ortadan kalkacak olan gençliğe özgü atılım ve coşku özelliği bir yana bırakılırsa); Queneau’nun burada dile getirdiği görüşlere asla aykırı davranmadığını söyleyebiliriz.

Gerçeküstücülük karşıtı polemik yüzünden Queneau’nun –onun!– mizaha çatması, haklı olarak bizi daha da şaşırtabilir. *Volontés*’deki ilk katkılarından biri, mizaha karşı bir karalama olup elbette dönemin –alışılmış tutumun da– koşullarıyla bağlantılıdır (mizahın indirgeyici ve savunmacı yaklaşımına karşı çıkar), ama burada da önemli olan, yapıcı eleştiri yönüdür: Eksiksiz komikliğin, Rabelais ve Jarry çizgisinin yüceltilmesi. (Queneau, Breton’daki kara mizah konusuna İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra dönecektir, bu tür mizahın dehşet de-

neyimi karşısında ayakta kalıp kalamadığını görmek için. Keza, daha sonra, daha ileri bir tarihteki bir gözleminde, sorunun ah-laki izdüşümleri üzerine Breton'un açıklamalarını değerlendirecektir.)

Queneau'nun *Volontés* yazılarında sık sık hedef aldığı bir başka şey de (ve buradaki hesaplaşmaları, geleceğin ansiklopedicisine özgü hesaplaşmalardır) şudur: Çağdaş insanın üzerine boca edilen –kişiliğinin bütünleyici bir parçasını oluşturmaksızın, temel bir zorunlulukla bütünleşmeksizin– sonsuz bilgiler yığını. (“Olduğumuz ile hakikaten, gerçekten bildiğimiz arasındaki özdeşlik... Olduğumuz ile bildiğimizi sandığımız ve aslında bilmediğimiz arasındaki farklılık.”)

Dolayısıyla, Queneau'nun 1930'lu yıllardaki polemiğinin başlıca iki yönü olduğunu söyleyebiliriz: Esin olarak şiire karşı ve “sözüm ona bilme”ye karşı.

Demek ki, “ansiklopedici,” “matematikçi” ve “kozmozolojik” Queneau figürünü dikkatle tanımlamak gerekir. Queneau'nun “bilgi”sinin karakteristik özelliğini bir küresellik isteği, aynı zamanda sınır duygusu, her tür mutlak felsefeye karşı kuşku oluşturur. 1944-1948 yıllarına tarihlendirebileceğimiz bir yazısında taslağını çizdiği bilimlerin daireselliği tasarımı (doğa bilimlerinden kimya ve fiziğe ve bunlardan matematik ve mantığa), matematikselleştirmeye yönelik genel eğilim tersine döner ve doğa bilimlerinin getirdiği sorunlarla temasın sonucunda, matematiğin dönüşmesiyle sonuçlanır. Demek ki, mantık insan zekâsının işleyişinin modeli olarak sunulduğunda –Piaget'nin dediği gibi, “simgesel mantığın [*logistique*]”, “düşüncenin aksiyomlaştırılması” olduğu doğru ise– iki yönde gidilebilecek ve bir daire halinde kaynaşabilecek bir çizgi söz konusudur. Ve burada Queneau şunu ekler:

Ama mantık da bir sanattır, aksiyomlaştırma ise bir oyun. Bütün bu yüzyılın başı boyunca bilim adamlarının oluşturdukları ideal, bilimi bilgi olarak değil, kural ve yöntem olarak sunmak oldu. (Tanımlanamaz) kavramlar, aksiyomlar ve yönergeler, kısacası

kalıplaşmış bir sistem sunuluyor. İyi de, bu, satranç ya da briçten hiç farkı olmayan bir oyun olmasın? Bilimin bu yönünü irdelemeye geçmeden önce, bu nokta üzerinde durmalıyız: Bilim bir bilgi midir, bilmeye mi yarar? Ve (bu yazıya kadar) matematik söz konusu olduğuna göre, matematikte neyi biliriz? Kesin olarak: Hiçbir şeyi. Nokta, rakam, öbek, küme ve fonksiyonu, elektron, yaşam ve insan davranışını bildiğimizden daha fazla bilmeyiz. Fonksiyonlar ve diferansiyel denklemler dünyasını, Dünyasal ve Gündelik Somut Gerçeklik'i "bildiğimiz"den daha fazla bilmeyiz. Bildiğimiz her şey, bilim adamları topluluğunun gerçek olarak kabul ettiği (uygun gördüğü) bir yöntemdir – üretim teknikleriyle bağlantılı olmak gibi bir yararı da olan yöntem. Ama bu yöntem de bir oyundur, daha kesin bir dille söyleme gerekirse, şaka adını verdiğimiz şeydir. Bu yüzden, tamamlanmış biçimiyle bütün bilim, hem teknik, hem oyun olarak kendini ortaya koyar. Başka bir deyişle, *öteki* insan etkinliğinin –sanat– kendini ortaya koyduğundan ne daha çok, ne daha az."

Burada bütün Queneau vardır: Uygulaması, çağdaş iki boyut –(teknik yönüyle) sanat ve oyun– üzerine kalıcı olarak yerleşir; bu uygulamanın [düşünsel] temelini ise, köktenci bilgi kuramsal kötümserliği oluşturur. Onun için eşit derecede bilime ve edebiyata uygun düşen bir paradigmadır bu; bir alandan ötekine geçerken ve ikisini tek bir söylem içine alırken sergilediği rahatlık buradan kaynaklanır.

Gene de, unutmayalım ki, yukarıda sözünü ettiğimiz 1938 tarihli "Sanat Nedir?" yazısı, her tür "bilimsel" iddianın edebiyat üzerindeki olumsuz etkisini dile getirerek açılıyordu; keza unutmayalım ki, Queneau'nun "Patafizik Okulu"nda –Alfred Jarry'nin izinden giden ve ustalarının ruhuna / esprisine uygun olarak, bilim dilini karikatürleştirip alaya alanların oluşturduğu bir topluluk– saygın bir yeri ("Aşkın Satrap") olmuştur. (Patafizik, "düşsel çözümler bilimi" olarak tanımlanır.) Kısacası, Que-

neau hakkında, onun Flaubert'in *Bouvard ile Pécuchet*'si hakkında söylediğinin aynısı söylenebilir: "Flaubert bilimden *yanadır*, tam da şüpheci, yöntemli, ihtiyatlı, insani olduğu ölçüde bilimden yana. Dogmacılardan, metafizikçilerden, felsefecilerden hiç haz etmez."

Queneau, *Bouvard ile Pécuchet*'ye yazdığı, bu ansiklopedi-romana yönelik uzun süreli bir dikkatin ürünü olan önsözünde-yazısında (1947), kendi kendini yetiştirmiş, bilgide mutlak olanın araştırmacısı iki dokunaklı kahramana olan sempatisini dile getirir ve Flaubert'in, kitabına ve kahramanlarına karşı tutumundaki kararsızlıkları açıklığa kavuşturur. Queneau, artık gençliğinin tartışma kabul etmez tutumu olmaksızın, olgunluk döneminin özelliği olacak olan o ölçülü ve olasılıklara açık tonuyla, son dönemiyle Flaubert'le özdeşlik kurar ve o kitapta "sözüm ona bilgi"nin içinden, "son noktayı koymama"nın içinden geçerek yürüttüğü kendi yolculuğunu-şüpheciliğinin metodolojik pusulasının yön verdiği bir bilginin döngüsellliği arayışı içinde- görüyor gibidir. (Queneau, *Odyseeia* ile *İlyada*'nın edebiyatın iki alternatifi olduğu görüşünü burada sergiler: "Her büyük yapıt, ya bir *İlyada*'dır, ya bir *Odyseeia*.")

Queneau, "her tür edebiyatın ve her tür şüpheciliğin babası" Homeros ile şüpheciliğin ve bilimin (ve edebiyatın) özdeş olduğunu anlamış olan Flaubert'in arasına, kendi Parnassos'unun onur konumlarına herkesten önce bir çağdaşı ve bir kardeşi gibi gördüğü Petronius'u, sonra "yapıtının kaotik görünümüne karşın, nereye gittiğini bilen ve devlerini, altlarında ezilmeden, son *Trinc'e* [içkil] doğru yönlendiren" Rabelais'yi ve son olarak Boileau'yu yerleştirir. Bir yandan klasik edebiyatın uyulması gereken kuralların bilincinde olma idealini, öte yandan tematik ve dilsel moderniteyi düşünürsek, Fransız klasikçiliğinin babası Boileau'nun bu listede yer almasına ve Queneau'nun onun *Art poétique*'ini (Şiir Sanatı) "Fransız edebiyatının en büyük başyapıtlarından biri" olarak değerlendirmesine şaşmamamız gerekir. Boileau'nun *Le Lutrin*'i, "bir çağı sona erdirir, *Don Quijote*'yi tamamlar, Fransa'da romanı başlatır ve hem *Candide*'i, hem *Bou-*

vard ile Pécuchet'yi muştular" (*Les écrivains célèbres* [Ünlü Yazarlar], Cilt II).*

Queneau'nun bu Parnassos'unda modernlerin arasında Proust ile Joyce yer alır. "Kurulmuş" yapıt için savaşım vermeye başladığı andan başlayarak, özellikle Proust'ta *Yitik Zamanın Peşinde*'nin "mimari"si ilgilendirir onu (bkz. *Volontés*, Sayı 12). Joyce'u içinde her şeyin, tek tek sahneler kadar bütünün de belirlenmiş olduğu ve hiçbir şeyin zorlama görünmediği "klasik bir yazar" gibi görür.

Klasiklere olan borcunu tanımaya hazır olan Queneau, elbette gölgede kalmış ve ihmal edilmiş yazarlardan da dikkatini esirgemiyordu. Gençliğinde giriştiği ilk akademik çalışma, "edebiyatın delileri" üzerine bir araştırma olmuştu: Resmî kültürün deli kabul ettiği "tuhaf / sıra dışı" yazarlar, her tür okulun dışında felsefe sistemleri, her tür mantığın dışında kozmolojik modeller ve her tür üslup sınıflandırmasının dışında şiir evrenleri yaratanlar. Queneau, bu metinlerden bir seçki yoluyla, bir *Sağın Olmayan Bilimler Ansiklopedisi* oluşturmak istiyordu; ama hiçbir yayıncı projeyi değerlendirmeye almak istemedi, yazar da sonunda onu bir romanında, *Les enfants du limon*'da (Çamurun Çocukları) kullandı.

Bu araştırmanın amaçları (ve düş kırıklıkları) konusunda, Queneau'nun belki de daha sonra da savunmayı sürdürdüğü tek "keşfi" olan şey üzerine yazdıklarını okura sunarken yazdıklarına bakmak gerekir: Bilimkurgunun öncüsü Defontenay.

* Queneau, Gallimard Yayınevi için *Pléiade Ansiklopedisi*'nin editörlüğünü yapmadan önce, Mazenod Yayınevi için üç büyük cilt halinde basılan *Ünlü Yazarlar*'ın editörlüğünü yapmış ve yapıtın eki olarak yayımlanan bir *Tarihsel Ünlü Yazarlar Listesi Denemesi*'ni derlemişti. Her yazarla ilgili bölümler uzmanlara ya da ünlü yazarlara yazdırılmıştı. Queneau'nun kendisinin ele almak istediği yazarları seçimi anlamlıdır: Petronius, Boileau, Gertrude Stein. Son bölümün giriş sayfaları da Queneau'nun kaleminden çıkmadığıdır: Henry James, Gide, Proust, Joyce, Kafka ve Gertrude Stein'dan söz ettiği *Yirminci Yüzyılın Bazı Ustaları*. Queneau bu yapıta yazdığı yazılara, yazılarını derlediği kitaplarda yer vermemiştir. Son derece Queneau'ya özgü bir başka editörlük girişimi, onun düzenleyip kitap olarak sunduğu *İdeal Bir Kitaplık İçin* soruşturmasıdır (Paris: Gallimard, 1956): En ünlü Fransız yazarları ve araştırmacılar, kendi ideal kitaplıkları için seçimlerini sunmaya çağırılmışlardı.

Ama "tuhaf / sıra dışı" kişilere olan tutkusu hep sürdü: İster 6. yüzyılda yaşamış gramerci Toulouselu Virgile, ister 18. yüzyılın gelecekçi destanlarının yazarı J.-B. Grainville, ister farkında olmadan Lewis Carroll çizgisinde yazan Edouard Chanal olsun.

Elbette, Queneau'nun değişik vesilelerle ilgilendiği ütopyacı Charles Fourier de aynı topluluğun bir parçasıdır. Bu yazılardan birinde, Fourier'nin Armonia'sının toplumsal projelerinin temelini oluşturan tuhaf "seri" hesaplarını inceler. Queneau'nun amacı, şunu kanıtlamaktır: Engels, Fourier'nin "matematiksel şiiri"ni Hegel'in "diyalektik şiiri"yle aynı düzleme koyarken, çağdaşı ünlü matematikçi Joseph Fourier'yi değil, ütopyacı Charles Fourier'yi düşünüyordu. Bu savı destekleyen verileri bir bir sıraladıktan sonra, yazının sonunda belki de kanıtının ayakta duramadığını ve Engels'in tam da Joseph'ten söz ettiğini söyler. Bu, tipik bir Queneau jesti olup onun asıl önem verdiği şey, savının utkusu değil, en paradoksal kurguda bir mantık ve bir tutarlılık olduğunu gözler önüne sermektir. Ve doğal olarak, Queneau'nun hakkında bir yazı daha yazdığı Engels'i de Fourier ile aynı türden bir yetenek olarak gördüğünü düşünürüz: Ansiklopedik brikolaj ustası, elinde var olan bütün kültür malzemesiyle çatılmış evrensel sistemlerin gözüpek yaratıcısı. Peki ya Hegel? Queneau'yu Hegel'e çeken nedir, yıllarını Kojève'in derslerini dinlemeye ve yayına hazırlamaya verecek kadar? Aynı yıllarda Queneau'nun École des hautes études'de H. C. Puech'in gnosis ve manicilik üzerine derslerine devam etmesi anlamlıdır. (Kaldı ki, Bataille da, Queneau'yla dayanışma içinde olduğu dönemde, Hegelciliği gnostiklerin düalist kozmogonilerinin yeni bir biçimi olarak görmüyor muydu?)

Bütün bu deneyimlerde, Queneau düşsel evrenler kâşifi tutumunu benimser; söz konusu evrenlerin en paradoksal ayrıntılarını neşeli ve "patafizik" bir gözle yakalamaya özen gösterir, ama bu, onlarda gerçek bir şiir ve bilgi ışığını görmeye hazır olmasını engellemez. Dolayısıyla, hem "edebiyat delileri"ni keşfetmeye, hem Paris akademik kültürünün ünlü iki hocasının dostu-öğrencisi olarak gnosis ile Hegel felsefesini öğrenmeye aynı ruhla yönelir.

Queneau'daki (Bataille'daki de) Hegel'e yönelik ilgilerin çı-

kış noktasını *Doğa Felsefesi*'nin oluşturması bir rastlantı değildir (Queneau'da olası matematiksel biçimselleştirmelere özel bir dikkatle). Doğa felsefesinin, yani tarihin *önce*'sinin; Bataille her zaman olumsuzun bastırılmaz rolünü öne çıkarırken, Queneau kararlı bir biçimde dile getirdiği varış noktasına yönelecektir: Tarihin aşılması, *sonra*'sı. Bu bile, Fransız yorumcularına, özellikle Kojève'e göre Hegel imgesinin, İtalya'da gerek idealist, gerek Marksçı belirimleriyle yüzyılı aşkın bir süredir dolaşımda olan Hegel imgesinden ve Alman kültürünün İtalya'da geçmişte ve halen en çok dolaşımda olan kısmının pekiştirdiği imgeden ne kadar uzak olduğunu anımsatmaya yeter. Bizim için Hegel her zaman tarihin tininin filozofu olarak kalacakken, Kojève'in öğrencisi Queneau'nun aradığı, tarihin sonuna doğru, bilgeliğe ulaşmaya doğru giden yoldur. Alexandre Kojève'in Queneau'nun anlatılarında karşılaşacağı izlek bu olup, Kojève yazarın üç romanı –*Pierrot mon ami* (Dostum Pierrot), *Loin de Rueil* (Rueil'den Uzakta) ve *Le Dimanche de la vie* (Yaşamın Pazarı)– üzerine felsefi bir okuma önerecektir (*Critique*, Sayı 60, Mayıs 1952).

Üç "bilgelik romanı" İkinci Dünya Savaşı sırasında, Fransa'daki Alman işgalinin karanlık yıllarında yazılmıştır. (Bu adeta parantez içinde yaşanan yılların, Fransız kültürü için aynı zamanda olağanüstü bir yaratıcı zenginliğin yılları olması, kırımca hâlâ gerektiği gibi incelenmemiş bir olgudur.) Böyle bir dönemde, tarihten çıkış kişinin amaç edinebileceği tek varış noktası olarak belirir, çünkü "tarih, insanların mutsuzluğunun bilimidir." Queneau bu tanımı gene o yıllarda yazdığı (ama ancak 1966'da yayımlanan) ilginç bir incelemesinde –*Une histoire modèle* (Örnek Bir Tarih)– dile getirir: Tarihe yalın bir nedenler ve sonuçlar mekanizmasının uygulanarak "bilimselleştirilmesi" önerisidir bu. "Yalın dünyalar üzerine matematiksel modeller" söz konusu olduğu için, bu girişimin "işlediğini" söyleyebiliriz; nitekim, inceleme tarihöncesi üzerinde durur; ama İtalyanca basıma yazdığı önsözde Ruggiero Romano'nun belirttiği üzere, "daha karmaşık toplumlarla ilgili tarihsel olguları bu şablona sığdırmak zordur."

* Raymond Queneau, *Una storia modello*, Giriş: Ruggiero Romano (Milano: Fabbri, 1973).

Hep Queneau'nun başlangıçtaki amacına dönüyoruz: Biraz düzen, biraz mantık getirmek – bunun tam tersi olan bir evrende. "Tarihten çıkış" dışında nasıl başarabiliriz bunu? Queneau'nun 1965 yılında yayımladığı son dan bir önceki romanının –*Les fleurs bleues* (Mavi Çiçekler)– konusu olacaktır bu: Roman, öykünün hapisteki bir kişinin üzgün sözleriyle açılır: "Bütün bu tarih," dedi Auge Dükü, Auge Dükü'ne, "bütün bu tarih, bir parça söz oyunu, bir parça anakronizm için: sefillik. Hiç çıkış yolu bulamayacak mı?"

Tarihin tasarımını değerlendirmenin iki tarzı –geleceğin bakış açısıyla ve geçmişin bakış açısıyla– *Mavi Çiçekler*'de kesişip üst üste biner: Tarih, varış noktası Cidrolin –Seine Nehri'nde karaya bağlı bir sandalda aylaklık eden eski bir mahpus– olan şey midir? Yoksa, Cidrolin'in bir düşü mü, bellekten silinmiş bir geçmişin boşluğunu doldurmak için onun bilinçdışının bir yansıması mı?

Queneau *Mavi Çiçekler*'de, tarihle oyun oynar, tarihin geleceğini yadsıyıp onu gündelik yaşamın özüne indirgeyerek. Buna karşılık, *Örnek Bir Tarih*'te, tarihi cebirleştirmeye, bir aksiyomlar sistemine tabi kılmaya, "düşünce tarafından işlenmemiş haliyle deneyim" in içinden çekip çıkarmaya çalışmıştı. Birbirine karşı sav oluşturan, ama çıkış noktaları farklı olmakla birlikte, kusursuz biçimde birbiriyle örtüşen iki yolun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz: Bu nitelikleriyle bu iki yol, Queneau araştırması nın aralarında gidip geldiği iki kutbu temsil ederler.

Yakından bakılırsa, Queneau'nun tarih üzerinde gerçekleştirdiği işlemlerin, dil üzerinde gerçekleştirdiği işlemlerle birebir örtüştüğü görülür: Yeni Fransızca için verdiği savaş sırasında, edebiyat dilinin sözde değişmezliği efsanesini, onu konuşma dilinin gerçekliğine yakınlaştırmak için yıkar; matematikle aşk ilişkilerinde (serserice, ama sürekli ilişkiler), sürekli olarak dile ve yazınsal yaratıya aritmetik ve cebir yaklaşımlarıyla yaklaşma eğilimi gösterir. Dili cebir matriksleri yoluyla çözümlemeyi öneren (1963'te *Cahiers de linguistique quantitative* dergisinde yayımlanan yazısında), Arnaut Daniel'deki *sestina* biçiminin matematiksel yapısını ve onun olası dönüşümlerini inceleyen (*Subsidia*

pataphysica'nın 29. sayısında), Oulipo'nun etkinliklerine öncülük eden Queneau'nun başlıca kaygısını, bir başka matematikçi şair olan Jacques Roubaud şöyle tanımlar: "Dil karşısında, sanki dil matematiğe dönüştürülebilirmiş gibi davranmak." Nitekim, bu ruhla, 1960'ta *Ouvroir de Littérature Potentielle*'in (Potansiyel Edebiyat Atölyesi; kısaltması Oulipo) kurucularından biri olur – son yıllarında en yakını olacak olan dostu, matematikçi ve satranç oyuncusu François Le Lionnais'yle birlikte. Hep rasyonellik ile paradoks arasında, deney ile oyun arasında gidip gelen tükenmez buluşların ayrıksı bilgisi Le Lionnais ilginç bir kişiliktir.

Queneau'nun buluşlarında da, deney ile oyun arasında bir sınır belirlemek her zaman güç olmuştur. Daha önce sözünü ettiğim iki kutupluluğu görebiliriz bu buluşlarda: Bir yandan, belirli bir konuyu alışılmamış bir dille işlemenin verdiği eğlence; öte yandan, şiirsel yaratıcılığa uygulanan şaşmaz biçimselleştirmenin verdiği eğlence. (Her ikisinde de Mallarmé'ye bir tür göz kırpması söz konusudur; bu, Queneau'nun tipik özelliği olup 20. yüzyıl boyunca hüküm süren Mallarmé'ye yönelik hayranlıkların hepsinden ayrılır, çünkü usta şairin temel ironik özünü korur.)

İlk doğrultudaki yapıtları arasında şunlar yer alır: Özellikle ölçü konusundaki ustalığıyla eğlendirici etkiler elde ettiği küçük özyaşamöyküsü *Chêne et chien* (Meşe ve Köpek); açıkça dile getirilmiş amacı şiire en zor yeni bilimsel sözcükleri sokmak olan *Küçük Taşınabilir Kozmogoni*; ve doğal olarak, tam da aşırı yalın tasarısıyla belki de başyapıtı olan, farklı üsluplarla aktarılmış son derece yalın bir anekdotun birbirinden son derece farklı yazınsal metinlerin ortaya çıkmasını sağladığı *Biçem Alıştırmaları*. Öteki doğrultuda ise, Queneau'nun şiirsel içeriklerin ortaya çıkmasını sağlayan ölçü biçimlerine olan sevgisini, yeni bir şiir yapısının yaratıcısı olma arzusunu –son şiir kitabı *Morale élémentaire*'de (Temel Ahlak) önerdiği yapı ve doğal olarak *Yüz Milyon Kere Milyon Şiir*'in (1961) cehennemî çarkı– buluruz. Kısacası, her iki doğrultuda da amaç, soyut biçimsel bir düzenlemeden yola çıkarak olası yapıtları kat kat artırma, dallara ayırma ya da çoğaltmadır. Jacques Roubaud şunları yazar:

* Jacques Roubaud, "La mathématique dans la méthode de R.Q." ("Raymond Queneau'nun Yönteminde Matematik"), *Critique*, Sayı 359, Nisan 1977.

Matematik üreticisi Queneau'nun gözde alanı, kombinatuvardır, çok eski bir geleneğin, neredeyse Batı matematiği kadar eski bir geleneğin bir parçası olan kombinatuvardır. Bu açıdan, *Yüz Milyon Kere Milyon Şiir*'i incelemek, bize bu kitabı matematikten yazıyla gösterime geçiş içine yerleştirme olanağını verecektir. İlkeyi hatırlatalım: Aynı uyaklarla on sone yazılır. Dilbilgisi yapısı öyledir ki, zorlama olmaksızın, her "temel" sonedeki her dize, sonenin aynı konumuna yerleştirilmiş başka her dizeyle yer değiştirebilir. Demek ki, yazılacak her yeni sonenin her dizesi için elimizde birbirinden bağımsız, olası on seçenek olacaktır. Dize sayısı 14 olduğuna göre, potansiyel olarak 10^{14} , başka bir deyişle, yüz milyon kere milyon soneye ulaşacağız demektir...

Benzeri biçimde, örneğin Baudelaire'in *bir* sonesiy-le benzeri bir şeyler yapmayı deneyelim: Sonenin bir dizesinin yerine bir başka dizeyi (aynı soneden ya da başka yerden alınmış) koyalım, soneyi sone yapan şeyi ("yapı"sını) bozmadan. Queneau'nun önceden önlemini aldığı (bu nedenle, Queneau'nun "yapı"sı "serbest"tir) özellikle sözdizimi güçlükleriyle karşılaşırız. *Ama* –"yüz milyon kere milyon"un öğrettiği de budur– anlamsal tutarlılığın getirdiği kısıtlamalara *karşı*, sone yapısı potansiyel olarak tek bir soneden, yapıyı bozmayan yerdeğiştirmeler yoluyla olası bütün soneleri kurar.

Yapı özgürlüktür, hem metni, hem o metnin yerini alabilecek olası metinlerin hepsinin olanağını yaratır. Kendi seçtiği ve kendi başına belirlediği kısıtlamalardan doğacak bir edebiyat önerisinde örtük olarak yer alan "potansiyel" çoğulluk fikrindeki yenilik burada yatar. Oulipo'nun yönteminde öncelikle önemli olan, bu kuralların niteliği, yaratıcılığı ve zarıflığıdır; sonuçların, bu yolla elde edilen yapıtların niteliği de hemen kuralların niteliğine karşılık gelirse, ne âlâ, ama her durumda yapıt, yalnızca bu kuralların dar kapısından geçerek ulaşılabilen potansiyellerin bir örneğinden ibarettir. Oyunun kurallarının yapıtı ortaya çıkardığı otomatik yazı, rastlantı ya da bilinçdışın-

dan destek alan, yani yapıtı denetleyemediğimiz, uymaktan başka çaremizin olmadığı belirlenimlere teslim eden gerçeküstücü otomatik yazının karşısında yer alır. Kısacası, isteyerek seçilmiş bir kısıtlamayı, ortam nedeniyle maruz kaldığımız, onun dayattığı (dilsel, kültürel, vb) kısıtlamaları karşı karşıya koymak söz konusudur. Kesin kurallara göre kurulmuş her metin örneği, o kurallara göre yazılabilecek olan olası bütün metinlerin ve o metinlerin olası bütün okumalarının potansiyel çoğulluğuna kapı açar.

Queneau'nun poetikasına ilişkin açıklamalarından birinde daha önce yazmış olduğu gibi: "Malzemeye rakamın bütün güçlerini dayatan roman biçimleri vardır"; bunlar, "yapıtlara evrensel ışığın son yansımalarını ya da Dünyaların Uyumunun son yankılarını aktaran bir yapı" geliştirir.

"Son yansımalar" sözüne dikkat edelim. Queneau'nun yapıtında Dünyaların Uyum'u çok uzaktan kendini gösterir, dirseklerini çinko tezgâha dayayarak rakı bardağına gözlerini diken içkicilerin belli belirsiz görebileceği gibi. Queneau için "rakamın güçleri," özellikle beklenmedik ruh halleriyle, çarpıtarak aktardığı gerçekleriyle, zikzak çizen mantığıyla yaşayan kişinin yoğun bedenselliği içinden kendilerini gösterebildiklerinde belirginlik kazanıyor gibidir: Ölümlü bireyin boyutlarının evrenin boyutlarıyla o trajik karşılaşması içinde – olsa olsa hafif gülüşler, sırıtişlar, kahkahalar ya da gülmekten katılmalarla, en iyi durumda da, gürültülü kahkahalarla, sarsıla sarsıla gülüşlerle, Homeros kahkahalarıyla dile getirilebilecek bir karşılaşma...

Pavese ve İnsan Kurbanlar

Pavese'nin her romanı gizli bir tema çevresinde, söylemek istediği asıl şey olan ve ancak susarak söyleyebildiği söylenmemiş bir şey çevresinde döner. Çepeçevre bir görünmez işaretler, söylenmiş sözler dokusu oluşturulur; bu işaretlerden her birinin de, açık olandan daha önemli kendi gizli bir çehresi (çokanlamlı ya da iletilmesi olanaksız bir anlamı) vardır; ama bunların asıl anlamı, onları söylenmemiş şeye bağlayan ilişkide yatar.

Ay ve Şenlik Ateşleri, simgesel işaretler, özyaşamöyküsel izlekler, özlü söyleyişler açısından Pavese'nin en yoğun romanıdır. Hatta fazla yoğun: Sanki karakteristik, suskun ve eksiltmeli Pavese anlatma tarzından, birden öykünün romana dönüşmesini sağlayan o iletişim ve temsil bolluğu saçılıyormuş gibi. Ama Pavese'nin asıl tutkusu, bu başarılı romanı ortaya koyabilmek değildi; bize söylediği her şey, tek bir yöne yönelir, imgeler ve benzetmeler saplantılı bir kaygı üzerinde yoğunlaşır: İnsan kurbanlar.

Geçici bir ilgi değildi bu. Etnoloji ve Yunan-Roma mitolojisi ile kendi özyaşamöyküsü ve bunun yazınsal olarak kurgulanması arasında bağ kurmak, Pavese'nin sürekli programı olmuştu. Etnologların çalışmalarına yönelmesinin temelinde gençken okuduğu bir kitabın etkileri yatar: Frazer'ın *Altın Dal*'ı – daha önce Freud, Lawrence, Eliot için temel önemi olmuş olan bir yapıt. *Altın Dal*, insan kurbanların ve ateş şenliklerinin kökenlerini aramak için çıkılmış bir tür dünya yolculuğudur. *Leuko ile Söyleşiler*'in mitoloji temelli anlatılarında geri dönecek olan

izleklerdir bunlar (*Leuko ile Söyleşiler*'in tarım törenleri ve ritüel ölümler üzerine sayfaları, okuru *Ay ve Şenlik Ateşleri*'ne hazırlar). Bu romanla, Pavese'nin keşif süreci son bulur: Roman, Eylül-Kasım 1949 arasında yazılmış, Nisan 1950'de yayımlanmıştır – yazarın, bir mektubunda Azteklerin insan kurbanlarından söz ettikten sonra yaşamına son vermesinden dört ay önce.

Ay ve Şenlik Ateşleri'nde "ben" diyen kişi, Amerika'da servet edindikten sonra doğduğu yerin bağlarına döner; aradığı, yalnızca eskinin anıları ya da bir topluma yeniden katılma ya da gençliğinin yoksulluğunun intikamını alma değildir; bir yurdun bir yurt olmasının niçinini, yerleri, adları ve kuşakları birbirine bağlayan gizi arar. Adsız bir "ben" olması rastlantı değildir: Öksüzler yurdunda yetişmiş, terk edilmiş bir çocuktur; düşük ücretli kol gücü olarak yoksul çiftçiler tarafından yetiştirilmiş ve Amerika Birleşik Devletleri'ne göç ederek "adam olmuş"tur. Amerika'da şimdinin kökleri daha cılızdır, orada herkes geçicidir ve adının hesabını vermek durumunda değildir. Şimdi, kırların devinimsiz dünyasına dönünce, kendisinin biricik gerçekliği olan o imgelerin nihai tözünü bilmek ister.

Pavese'deki kasvetli kaderci artalan, yalnızca varış noktası olarak ideolojiktir. Doğduğu Aşağı Piemonte'nin tepelik bölgesi ("Langa"), yalnızca şarapları ve mantarlarıyla değil, aynı zamanda köylü ailelerinin salgın halinde tutuldukları umutsuzluk bunalımlarıyla da ünlüdür. Diyebiliriz ki, hemen her hafta Torino gazetelerinde, kendini asan ya da kuyuya atan ya da (bu romanın merkezindeki sahnede olduğu gibi) kendisi, hayvanları ve ailesi de içindeyken çiftlik evini ateşe veren bir çiftçi haberi yer alır.

Elbette, Pavese bu kendini yok edici umutsuzluğun anahtarını yalnızca etnolojide aramaz; geri kalmış, küçük mülkiyete dayalı vadilerdeki insanların oluşturduğu toplumsal arka plan, burada doğalcı bir romanın (yani, Pavese'nin topraklarında dolaşarak bu toprakları temellük edebilecek kadar kendine uzak hissettiği bir edebiyat türünün) eksiksizlik arzusuyla çeşitli sınıflarıyla temsil edilir. Terk edilmiş çocuğun gençliği, bir "ırgat"ın gençliğidir; "ırgat," Piemonte'nin bazı yoksul bölgelerinde oturanlar dışında –umamız bundan sonra kısa bir süre için– pek az

İtalyanın anlamını bildiği bir sözdür: Ücretli işçinin altında bir basamaktır bu; küçük mülk sahibi ya da ortakçı bir ailenin yanında boğaz tokluğuna çalışan, samanlık ya da ahırda yatma hakkı olan, bunun yanı sıra mevsimlik ya da yıllık küçük bir ücret alan gençleri gösterir.

Ama kendi deneyiminden böylesine farklı bir deneyimle özdeşleşmek, Pavese için baskın lirik temasının birçok eğretilmesinden biridir yalnızca: Kendini dışlanmış hissetmek. Kitabın en güzel sayfaları, şenliğin iki gününü anlatır: Biri, ayakkabıları olmadığı için evde kalan çaresiz çocuğun, öteki yanında çalıştığı adamın kızlarının arabasını sürmek zorunda olan gencin yaşadığı. Şenlikte kutlanan ve boşaltılan varoluşsal yük, intikamını arayan toplumsal aşağılanma, Pavese'nin araştırmasını gerçekleştirdiği çeşitli bilme düzlemlerinin kaynaştığı bu sayfalara can verir.

Romanın kahramanını, bir bilme gereksinmesi yurduna dönmeye itmiştir ve arayışının gerçekleştiği en az üç düzlem ayırt edebiliriz: Bellek düzlemi, tarih düzlemi, etnoloji düzlemi. Bu son iki düzlemde (tarihsel-siyasal ve etnolojik), anlatıcıya yalnızca bir kişinin kılavuzluk etmesi, Pavese'nin tutumuna özgü karakteristik bir olgudur. Köy bandosunda klarnet çalan marangoz Nuto, köyün Marksisti olup dünyanın adaletsizliklerini bilen ve dünyanın değişebileceğini bilen kişidir, ama aynı zamanda çeşitli tarım işlemlerinin koşulu olarak Ay'ın evrelerine ve "toprağı uyandıran" Aziz Yahya ateşlerine inanmaya devam eden kişidir. Bu kitapta devrimci tarih ile mitsel-ritüel tarih karşıtlığının çehresi aynıdır, aynı sesle konuşurlar. Yalnızca dışlarının arasından homurdanan bir ses: Nuto, düşünülebilecek en kapalı, suskun ve ele avuca sığmaz kişidir. Açıkça dile getirilmiş her tür inanç bildiriminin yüz seksen derece uzağınız; roman, kahramanın Nuto'nun ağzından bir çift laf alabilme çabalarından oluşur bütünüyle. Ama ancak bu yolla gerçekten *konuşur* Pavese.

Politikaya değindiğinde Pavese'nin tonu hep fazlaca keskindir, kestirip atmakla ve omuz silkmekle yetinilir, her şey anlaşıldığında ve artık başka söz söylemeye değmeyeceğinde olduğu gibi. Oysa anlaşılmış hiçbir şey yoktu. "Komünizm"i ile insanın

tarihöncesi ve zamansız geçmişine başvurma arasındaki kesişme noktası, açıklanmış olmaktan uzaktır. Pavese, yüzyılımızın gerici kültürüyle en çok uzlaşmış malzemeleri çekip çevirmesini iyi biliyordu; biliyordu ki, şakaya gelmeyecek bir şey varsa, o da ateştir.

Savaştan sonra yurduna dönen kişi, imgeleri zihnine kaydeder, gözle görülmeyen bir benzerlikler çizgisini izler. Tarihin göstergeleri (hâlâ arada bir ırmağın vadiye taşıdığı partizan ve faşist cesetleri) ile ritüelin göstergeleri (her yaz tepelerin doruğunda kuru dallarla yakılan ateşler) çağdaşların güçsüz belleğinde anlamını yitirmiştir.

Yanında çalıştığı ailenin güzel ve tedbirsiz kızı Santina'nın sonu ne oldu? Gerçekten faşistlerin casusu muydu, yoksa partizanlarla mı anlaşmıştı? Kimse kesin olarak söyleyemez bunu, çünkü Santina'ya yön veren şey, savaşın girdabına karanlık bir kendini bırakiştı. Mezarını aramanın yararı yok; partizanlar onu kurşuna dizdikten sonra, asma filizlerine sarıp cesedini ateşe vermişlerdir. "Öğle olduğunda, bütünüyle küle dönüşmüştü. Geçen yıl hâlâ izi vardı, bir şenlik ateşi çukuru gibi."

Kaynakça

Perché leggere i classici ?/ Klasikleri Niçin Okumalı?

"Italiani, vi esorto ai classici" ("İtalyanlar, Sizi Klasikleri Okumaya Çağırıyorum") başlığıyla: *L'Espresso*, 28 Haziran 1981, s. 58-68.

Le Odissee nell'Odissea / *Odyssseia* ya da Yolculuk İçinde Yolculuk

"Sarà sempre Odissea" ("Güncelliğini Hep Koruyacak Olan *Odyssseia*") başlığıyla: *La Repubblica*, 21 Ekim 1981.

Senofonte, *Anabasi* / Ksenophon, *Anabasis*

"Introduzione" ("Giriş"): Senofonte [Ksenophon], *Anabasi* [*Anabasis*], (Milano: Rizzoli, 1978), s. 5-10.

Ovidio e la contiguità universale / Ovidius ve Evrensel Akrabalık

"Gli indistinti confini" ("Belirsiz Sınırlar") başlığıyla: Publio Ovidio Nasone [Publius Ovidius Naso], *Metamorfosi* [*Dönüşümler*], Yay. Haz. Piero Bernardini Marzolla (Torino: Einaudi, 1979), s. VII-XVI.

Il cielo, l'uomo, l'elefante / Gök, İnsan, Fil

Gaio Plinio Secondo [Gaius Plinius Secundus], *Storia Naturale* [Doğa Tarihi], I (Torino: Einaudi, 1982), s. VII-XVI.

Le sette principesse di Nezami / Nizami'nin Yedi Prensesi

"Sette spose per sette novelle" ("Yedi Öyküye Yedi Gelin") başlığıyla: *La Repubblica*, 8 Nisan 1982.

Tirant lo Blanc / Tirant lo Blanc

New York Public Library'nin 12-30 Ekim 1985 tarihleri arasında düzenlediği *Tesoros de España: Ten Centuries of Spanish Books* (İspanya'nın Hazi-

neleri: İspanyolca Kitapların On Yüzyılı) başlıklı serginin kataloğunda (s. 231-232) "Books of Chivalry – Libros de caballerias" ("Şövalye Kitapları – Libros de caballerias") başlığıyla İtalyanca olarak yayımlanmıştır.

La struttura dell'Orlando / Orlando Furioso'nun Yapısı

Terzoprogramma, 2-3, 1974, s. 51-58 (5 Ocak 1975'de radyoda yayımlanan bir konuşmanın yazılı metni).

Piccola antologia di ottave / Küçük Sekizlikler Antolojisi

La Rassegna della Letteratura Italiana, LXXIX, Seri VII, 1-2, Ocak-Ağustos 1975, s. 6-9.

Gerolamo Cardano / Gerolamo Cardano

"Nota Introduttiva" ("Giriş Notu"): Honoré de Balzac, *Ferragus* (Torino: Einaudi, 1973), s. V-IX.

Il libro della natura in Galileo / Galileo'da Doğa Kitabı

Fransızca "Le livre de la nature chez Galilée" ("Galileo'da Doğa Kitabı") başlığıyla: *Exigences et perspectives de la sémiotique* içinde, Yay. Haz. H. Parret ve H. G. Ruprecht (Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1985), II, s. 683-688. [Fransızca metin İtalyancaya Carlo Fruttero tarafından çevrilmiştir]

Cyrano sulla Luna / Ay Üzerindeki Cyrano

La Repubblica, 24 Aralık 1982.

Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili / *Robinson Crusoe*: Ticari Erdemlerin Güncesi

Enciclopedia Monografica della Letteratura: Libri nel Tempo (Edebiyat Ansiklopedisi: Zaman İçinde Kitaplar) (Torino: Zanichelli, 1957), s. 163-166.

Candide o la velocità / Candide ya da Hızlılık

Voltaire, *Candide ovvero l'Ottimismo*, "Introduzione" ("Giriş Yazısı") (Milano: Rizzoli, 1974), s. 5-10.

Denis Diderot, Jacques le fataliste / Denis Diderot, Kaderci Jacques

"Il gatto e il topo" ("Kediyle Fare") başlığıyla: *La Repubblica*, 24-25 Haziran 1984.

Giammaria Ortes / Giammaria Ortes

"Presentazione" ("Sunuş Yazısı"): Giammaria Ortes, *Calcolo sopra la Verità dell'Istoria e Altri Scritti*, Yay. Haz. Bartolo Anglani (Cenova: Costa & Nolan, 1984), s. 5-9.

La conoscenza pulviscolare in Stendhal / Stendhal'de En İnce Ayrıntıların Bilgisi

"La Conoscenza della Via Lattea" ("Samanyolu Bilgisi") başlığıyla: 19-23 Mart 1980'de Milano'da düzenlenen *Stendhal e Milano* (Stendhal ve Milano) konulu Uluslararası Stendhal Kongresi'nin Bildirileri (Floransa: Olschki, 1982), s. 11-22; ayrıca, Stendhal, *Dell'Amore* (Aşk Üzerine) (Milano: Rizzoli, 1981), s. 5-20.

Guida alla *Chartreuse* a uso dei nuovi lettori / Yeni Okurlar İçin *Parma Manastırı* Kılavuzu

"O Certosa Meravigliosa" ("Ey Harika Manastır") başlığıyla: *La Repubblica*, 8 Eylül 1982.

La città-romanzo in Balzac / Balzac'ta Roman-Şehir

"Nota Introduttiva" ("Giriş Notu"): Balzac, *Ferragus* (Torino: Einaudi, 1973), s. V-IX.

Charles Dickens, *Our Mutual Friend* / Charles Dickens, *Ortak Dostumuz*

"Spazzatura d'Oro" ("Altın Çöp") başlığıyla: *La Repubblica*, 11 Kasım 1982.

Gustave Flaubert, *Trois contes* / Gustave Flaubert, *Üç Öykü*

"L'Occhio del Gufo" ("Baykuşun Gözü") başlığıyla: *La Repubblica*, 8 Mayıs 1980.

Lev Tolstoj, *Due ussari* / Lev Tolstoy, "İki Süvari Subayı"

"Nota Introduttiva" ("Giriş Notu"): Lev Tolstoj, *Due ussari* (Torino: Einaudi, 1973), s. V-VIII.

Mark Twain, *L'uomo che corrompe Hadleyburg* / Mark Twain, *Hadleyburg'u Yoldan Çıkaran Adam*

"Nota Introduttiva" ("Giriş Notu"): Mark Twain, *L'Uomo Che Corrompe Hadleyburg* (Torino: Einaudi, 1972), s. V-X.

Henry James, *Daisy Miller* / Henry James, *Daisy Miller*

"Nota Introduttiva" ("Giriş Notu"): Henry James, *Daisy Miller* (Torino: Einaudi, 1971), s. V-VIII.

Robert Louis Stevenson, *Il padiglione sulle Dune* / Robert Louis Stevenson, "Kumsaldaki Ev"

"Nota Introduttiva" ("Giriş Notu"): Robert L. Stevenson, *Il Padiglione sulle Dune* [Kumsaldaki Ev] (Torino: Einaudi, 1973), s. V-IX.

I capitani di Conrad / Conrad'ın Kaptanları
L'Unità, 3 Ağustos 1954.

Pasternak e la rivoluzione / Pasternak ve Devrim
Passato e Presente, 3, Mayıs-Haziran 1958, s. 360-374.

Il mondo è un carciofo / Dünya Bir Enginardır
Uluslararası Yayınevleri Ödülü'nün 29 Nisan-3 Mayıs 1963'te, Korfudaki bir toplantısında, Carlo Emilio Gadda'yı desteklemek üzere sunulan bildiri (ödül Gadda'ya verilmiştir). Fransızca aslından çeviri. Daha önce yayımlanmamıştır. [Yazarın Notu]

Carlo Emilio Gadda, *Il Pasticciaccio* / Carlo Emilio Gadda, *Merulana Sokağı*
Gadda'nın *Quer Pasticciaccio de Via Merulana* adlı romanının İngilizce çevirisine "Giriş": Carlo Emilio Gadda, *That Awful Mess on Via Merulana*, İng. çev. William Weaver (New York: George Braziller, 1984), s. V-XIV.

Eugenio Montale, *Forse un mattino andando* / Eugenio Montale, "Belki Bir Sabah Giderken"

Letture Montaliane in Occasione dell'80º Compleanno del Poeta (Montale Okumaları: Şairin 80. Yaşgünü Vesilesiyle) (Cenova: Bozzi, 1977), s. 35-45; daha önce, "Una Sua Poesia Commentata da Italo Calvino" ("Italo Calvino'nun Yorumladığı Bir Şiiri") başlığıyla: *Corriere della Sera*, 12 Ekim 1976.

Lo scoglio di Montale / Montale'nin Kayalığı
"Le Parole Nate nella Bufera" ("Fırtına'da Doğan Sözler") başlığıyla: *La Repubblica*, 15 Eylül 1981.

Hemingway e noi / Hemingway ve Biz
Il Contemporaneo, 13 Kasım 1954, s. 3.

Francis Ponge / Francis Ponge

"Felice tra le Cose" ("Nesneler Arasında Mutlu") başlığıyla: *Corriere della Sera*, 29 Temmuz 1979.

Jorge Luis Borges / Jorge Luis Borges

Borges'in Roma'ya bir ziyareti vesilesiyle Milli Eğitim Bakanlığı'nda yapılan konuşma; daha önce bir bölümü "I Gomitoli di Borges" ("Borges'in Yumakları") başlığıyla *La Repubblica*'da (16 Ekim 1984) çıkmış; tam metnin ilk olarak bu kitabın 1991 tarihli ilk basımında yayımlanmıştır.

La filosofia di Raymond Queneau / Raymond Queneau'nun Felsefesi

"Introduzione" ("Giriş") ve "Nota" ("Not"): Raymond Queneau, *Segni, Cifre e Lettere e Altri Saggi* (Çizgiler, Rakamlar ve Harfler ve Öteki Denemeler) (Torino: Einaudi, 1981), s. V-XXVII.

Pavese e i sacrifici umani / Pavese ve İnsan Kurbanlar

1965. *L'Express* dergisinin isteği üzerine, *La Luna e i Falò*'nun (*Ay ve Şenlik Ateşleri*) Fransızca çevirisi vesilesiyle yazılmış, ancak yazının uzunluğu gerekçe gösterilerek dergi tarafından yayımlanmamıştır. Daha sonra şu iki dergide yayımlanmıştır: *Revue des Etudes Italiennes* (Yeni Seri, Cilt XII), 2, Nisan-Haziran 1966 ve *Avanti!*, 12 Haziran 1966. [Yazarın Notu]

Dünya edebiyat tarihine yalnızca bir yazar olarak değil, edebiyat üzerine düşünceleriyle de damga vuran İtalya'nın "kalem sincabı" Italo Calvino, *Klasikleri Niçin Okumalı?* kitabında, hayatının değişik dönemlerinde kendisi için büyük önem taşıyan yazarları, şairleri, bilim adamlarını ağırlıyor...

Öncelikle Stendhal'i severim, çünkü yalnızca onda bireysel ahlaki gerilim, tarihsel gerilim, yaşam atılımı bir bütün oluşturur: Romanın çizgisel gerilimidir bu. Puşkin'i severim, çünkü berraklık, ironi ve ciddilik demektir. Hemingway'i severim, çünkü yalınlık, abartısızlık, mutluluk arzusu, hüznün demektir. Stevenson'u severim, çünkü sanki uçar. Çehov'u severim, çünkü gittiğinden daha öteye gitmez. Conrad'ı severim, çünkü derin sularda seyrederek ve batmaz. Tolstoy'u severim, çünkü kimi zaman "hah, şimdi anlıyorum nasıl yaptığını" duygusuna kapılırım, oysa bir şey anladığım yoktur. Manzoni'yi severim, çünkü düne kadar nefret ediyordum. /.../ Gogol'u severim, çünkü açıkça, kötülükle ve ölçüyle çarpıtır. Dostoyevski'yi severim, çünkü tutarlılıkla, öfkeyle ve ölçüsüzce çarpıtır. Balzac'ı severim, çünkü kâhindir. Kafka'yı severim, çünkü gerçekçidir. Maupassant'ı severim, çünkü yüzeyseldir. Mansfield'i severim, çünkü zekidir. Fitzgerald'ı severim, çünkü halinden memnun değildir. Radiguet'yi severim, çünkü gençlik geri gelmez bir daha. Svevo'yu severim, çünkü yaşlanmak da gerekir...

Kapak fotoğrafı: Metehan Özcan



ISBN 978-975-08-1435-8



19 TL

9 789750 814358