

metis eleştiri

René Girard

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat

Edebi Yapıda Ben ve Öteki



René Girard

Romantık Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Ötekî

René Girard 1923'te Avignon'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini bu kentte tamamladı. Yüksek öğrenimini Paris'te, arşiv ve eski belgeler konusunda yaptı. Doktorasını Indiana Üniversitesi'nden alan yazar, halen Stanford Üniversitesi'nde Fransız dili, edebiyatı ve uygarlığı konusunda profesör olarak görev yapmaktadır. Başlıca yapıtları arasında *La Violence et le Sacré* (1972, *Şiddet ve Kutsal*, Kanat, 2003), *Shakespeare, les feux de l'envie* (1990, Shakespeare, Hasetin Alevleri) sayılabilir.



metis eleştiri

Metis Eleştiri 1

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

**Fransızca Basımı:
Mensonge romantique et vérité romanesque**

**© Editions Grasset & Fasquelle, 1977
© Metis Yayınları, 1999, 2013**

**İlk Basım: Nisan 2001
İkinci Basım: Ağustos 2013**

**Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Deseni: Emine Bora, 2001**

**Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931**

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

ISBN-13: 978-975-342-308-3

René Girard

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat

Edebi Yapıda Ben ve Öteki

Çeviren

Arzu Etensel İldem



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş, *Orhan Koçak* • 9

- 1 "Üçgen" Arzu • 23**
- 2 İnsanlar Birbirleri İçin Birer Tanrı Olacaklar • 60**
- 3 Arzunun Dönüşümleri • 82**
- 4 Efendi ve Köle • 91**
- 5 Kırmızı ve Siyah • 103**
- 6 Stendhal, Cervantes ve Flaubert'de Teknik Sorunlar • 122**
- 7 Kahramanın Çilleliliği • 132**
- 8 Mazoşizm ve Sadizm • 149**
- 9 Proust'un Dünyaları • 161**
- 10 Proust'ta ve Dostoyevski'de Teknik Sorunlar • 187**
- 11 Dostoyevski Kıyameti • 207**
- 12 Sonuç • 232**
- Notlar • 251**

Annemie Babama

İnsan ya bir Tanrı'ya sahiptir ya da bir puta.

MAX SCHÉLER

Sunuş Orhan Koçak

René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* ilk kez 1961'de yayımlanmış ve bütün bir dönem boyunca en çok yankı uyandıran –ve tepki çeken– eleştiri yapıtlarından biri olmuştu. Marksist eleştirmen Lucien Goldmann, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*'in, Lukács'ın *Roman Kuramı*'yla birlikte modern roman eleştirisinin en önemli metinlerinden biri olduğunu belirtecek ve *Bir Roman Sosyolojisine Doğru* adlı kitabında Lukács ile Girard'ın eleştirel bir sentezini kurmayı deneyecekti. Ama yarattığı çalkantıya karşın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*'in Paris'in edebiyat ortamında çokça benimsendiği söylenemez. Bunun bir nedeni yapıtın polemikçi üslubuysa, daha önemli bir etken de Girard'ın 1940'lardan beri peşpeşe gelen düşünce akımlarının hiçbirinin içine rahatça yerleşemiyor olmasıydı. Kitap, romantik aldanışın (ve aldatmacanın) açmazlarını ve körlüklerini açığa çıkarmak için yazılmıştı, ama o yıllarda bütün etkinliğiyle gündemde olan varoluşçuluğun da, özgürlük ideolojisi nedeniyle, aynı aldanışın (ve aldatmacanın) bir uzantısı olduğunu öne sürüyordu. Bir süre birlikte anıldığı yapısalcı akımla da aslında ciddi bir yakınlığı yoktu Girard'ın (1970'lerde Lévi-Strauss'a yönelttiği eleştirilere burada değinemeyeceğiz). 70'lere doğru başka bazı eleştirmenler de (örneğin Paul de Man) Girard'ın edebi metnin "edebiliğine" yeterince dikkat etmediğini, dosdoğru "içeriklere" yöneldiğini öne sürecekti. Aynı yıllarda etkili olan yapıbozumcu kuramcılarsa Girard'ı yeterince "radikal" olmadığı, hâlâ bazı idealist ("Hegelci") ön-varsayımlara bağlı kaldığı için eleştiriyordu (Girard, sonradan, bu Hegelci sıfatının belli bir gerçek payı içerdiğini kabul edecektir). Ama Girard'a göre yapıtının hedefe ulaşamamasının asıl nedeni, "en kıymetli yanılsamamıza, arzularımızın gerçekten kendimize ait olduğu, gerçekten özgün ve kendiliğinden olduğu inancına" saldırması, arzunun öykünmeci (mimetik) doğasını vurgulamasıydı.

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat'te, arzunun öykünmeci doğası, "üçgen arzu" gibi o dönemin yapısalcı duyarlığına hoş gelecek bir kavramla betimlenir: Üçgenin köşelerinde arzulanan *nesne*, arzulayan *özne* ve arzunun *dolayımlayıcısı* (*médiateur*) vardır. "Safdil" anlayış için, esas olan nesnedir; öznenin arzusunun sebebi ve kaynağı o nesnedir. Bir sonraki (daha az "safdil") anlayışa göre, her şey öznenin kaynaklanıyordur; nesne önemsiz değildir ama arzunun kendisi (ve öznesi) nesneden bile önce gelir: Arzu, nesnesini arayıp bulacak, yoksa yaratacaktır. Bu iki anlayışta da üçüncü köşe (dolayımlayıcı) silinmiştir; bir üçgen değil, bir düz çizgi vardır ortada. Girard'ın yaptığı, bu gizli, üstü örtülmüş "kışkırtıcıyı" ön plana çıkarmaktır: Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu "dölleyen" ve kışkırtan (başka bir deyişle "dolayımlayan") başka biri vardır hep. Bu başkası, arzusunun *modelini* verir özneye. Girard, dolayımlanmış arzuyu bazen "Ötekine göre arzu", bazen "metafizik arzu", bazen de "mimetik arzu" olarak adlandırır. (Burada, "mimetik" arzu terimi, taklit arzu olarak çevrilmiştir.)

Girard, amacının edebi bir sınıflandırma yapmak veya yeni bir "tür" (*genre*) kuramının temellerini atmak olmadığını vurgular – yine de taklit arzu kavramı, edebi yapıtları bir *yansıtma/açığa çıkarma eksenini* üzerinde derecelendirme imkânı doğurmaktadır. Eksenin bir ucunda, dolayımın varlığını ya büsbütün gizleyen ya da "edilgin bir biçimde yansıtmakla" (ya da tekrarlamakla) kalan yapıtlar vardır, öteki ucundaysa dolayımın varlığını "etkin biçimde açığa çıkaran" yapıtlar. Girard, romantik-romansal karşıtlığı olarak da adlandırır bu sınıflamayı. Romantik yapıt, öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten yapıttır; romansal yapıt da bu yüceltimi kurcalayan ve deşen, aldanişın mekanizmalarını gösteren ve böylece arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıt.

Hemen görüleceği gibi, Girard'ın şemasında romantik ve romansal terimleri, belirli edebiyat akımlarına ya da dönemlerine tam olarak denk düşmemektedir. Örneğin, Romantizmin kurucularından biri sayılan Chateaubriand'ın *René* romanı düpedüz "romantik" kutupta yer alırken, aynı yazarın *Mezar Ötesinden Anılar*'ında "romansal" özellikler belirginleşiyordur; öte yandan, öznenin ve arzunun özerkliği düşüncesinin edebiyat tarihçilerince "Romantik" olarak adlandırılan dönemde "ayyuka çıktığını" da belirtir Girard ve bunun bazı önemli tarihsel/toplumsal koşullarını tanımlar: Geleneksel mesafelelerin ve sabit hiyerarşilerin yıkılması, "demokrasi"nin yayılması.

Aynı şekilde, eksenin romansallık kutbuna uzanan kısmında yer alan yapıtlar da hep aynı döneme ait değildir: Romansallık Cervantes ile Dostoyevski ve Proust'u birleştirir, oysa ilkiyle ikincisi arasında 18. yüzyılın gevşek örgülü pikaresk romanları durmaktadır. Romansallık, bu açıdan "Büyük 19. Yüzyıl Gerçekçiliği" kavramıyla da tam olarak örtüşmez: Girard, büyük hayranlık duyduğu Balzac'ı Cervantes'le başlayıp Stendhal, Flaubert, Proust'la devam ederek Dostoyevski ile doruğa ulaşan o açığa çıkarıcı yapıtlardan ayrı tutma nedenini kitabın 7. bölümünde anlatacaktır ("Balzac, burjuva arzusunun epik şairidir"). Bu derecelendirme, kesin bir kronolojik sıralama da değildir: Dostoyevski, Proust'tan 50-60 yıl önce yazdığı halde, bu şemada ondan sonraki evredir (neden böyle olduğu, 8. ve özellikle 10. bölümlerde açıklanmaktadır).

"Şema"dan söz ettik: Girard'ın yapıtı gerçekten şematik midir? Her güçlü kavrama çabası kadar. Kitabın hemen başında, kendi yöntemini şöyle anlatır yazar:

...üçgenin hiçbir gerçekliği yoktur; sistemli bir biçimde sürdürülen sistemli bir eğretilemedir. Boyut ve biçimindeki değişiklikler bu şeklin temel özdeşliğini ortadan kaldırmadığı için de [...] yapıtların *hem birliği hem de çeşitliliği* aynı anda gösterilebilir [...] Bütün yapısal düşünme biçimleri, insan gerçekliğinin kavranabilir olduğunu varsayar; bir logos'tur bu gerçeklik ve bu yönüyle de doğum halindeki bir mantıktır, ya da yozlaşarak kendini bir mantığa indirger. Dolayısıyla, sistemi işletenlere bile –ya da özellikle onlara– ne kadar sistemsiz, akıldışı ve düzensiz görünürse görünsün, hiç değilse bir noktaya kadar sistematikleştirilmesi mümkündür. Bu denemenin temel iddialarından biri, büyük yazarların, başlangıçta çağdaşlarıyla birlikte kendilerini de hapsedmiş olan sistemi, kendi sanatlarının gereç ve imkânları aracılığıyla, biçimsel olarak değilse bile sezgisel ve somut olarak kavrayabildikleridir. Edebi yorum *da sistematik olmalıdır, çünkü edebiyatın devamıdır*. Örtük olanı ya da daha en baştan yarı yarıya belirtikleşmiş olanı, açığa çıkarıp biçimselleştirmelidir yorum. Eleştirinin asla sistematik olamayacağını öne sürmek, hiçbir zaman gerçek bilgi olamayacağını öne sürmekle birdir. Eleştirel düşüncenin değeri, kendi sistematik niteliğini ne kadar ustalıkla gizlediğiyle değil, edebi malzemenin *ne kadarını* gerçekten kuşattığı, kavradığı, *konuşturabildiğiyle* ölçülür. (a.b.ç.)

Girard'ın yaptığı da budur: Sırf Cervantes ile Proust'u üst üste koymakla bile, Stendhal, Flaubert ve Dostoyevski gibi "aşına" yazarlarda yeni anlam alanları açmakta, daha önce işitilmemiş seslerin duyulmasını sağlamaktadır. Burada eleştirinin en temel gereklerinden birine, her zaman tam uygulanması mümkün olmasa bile hep gözetil-

mesi gereken bir yöntemsel ilkeye de bağlı kalıyordur Girard: Yöntemin konuya dıştan uygulanmaması, tersine konunun kendi içinden türetilmesi. "Benim kendi mimetik arzu kuramım edebi metinlerden geliyor," diye yazar daha sonraki bir kitabının Giriş bölümünde:

Sözcüğün alışılmış anlamıyla bir metodoloji değildir; kendini önsel olarak bütün edebi metinlerin üzerine yükseltmek amacıyla, özellikle "bilimsel" olduğu varsayılan bir edebiyat-dışı disiplini yardıma çağırılmaz. Ama bu kuram bir boşlukta geliştirilmiş değildir; geliştirilmesi de edebi bir özellik taşıyor: Bilindiği kadarıyla, mimetik arzuyu keşfeden ve bazı sonuçlarını araştıranlar, sadece edebi metinler olmuştur. Burada bütün edebi metinlerden, genel olarak edebiyattan değil, görece küçük bir grup yapıttan söz ediyorum. Bu yapıtlarda, insan ilişkileri, arzunun mimetik doğasından kaynaklanan strateji ve çatışmaların, yanlış anlama ve aldanışların karmaşık sürecine uygun düşer. Bu yapıtlar, örtük ve bazen de belirtik biçimde, mimetik arzunun yasalarını açığa çıkarırlar.¹

Mimetik arzunun yazarlarında "neredeyse-kuramsal bir ses" vardır Girard'a göre ve bu ses her zaman susturulmuştur: Önce, sanatı sadece bir "eğlence" olarak gören anlayış tarafından, sonra "sanat sanat içindirciler" tarafından ve şimdi de sanata hiçbir gerçek soruşturma gücü tanımayan eleştirel metodolojiler tarafından. "Büyük başyapıtları modern kuramların ışığında yorumlamak yerine," der Girard, "modern kuramları bu başyapıtların ışığında eleştirmeliyiz. Bizim onlardan öğreneceklerimiz, onların bizden öğreneceğinden fazladır."

Girard, mimesis'in Aristoteles'ten itibaren giderek basit bir "kopya" kavramına indirgenmesiyle, daha sonra kavramın bütün bütüne reddedilmesinin kolaylaştığını belirtir. Ferdinand de Saussure'e yakıştırılan "dilsel göstergenin nedensizliği" görüşü de Girard'a göre bu kolaycı reddin belirtisel ifadelerinden biridir.² Aslında Saussure'de nedensiz (ya da "keyfi") olan, göstergenin kendisi değil, sadece onu oluşturan iki öge (gösteren ile gösterilen) arasındaki ilişkiydi – yine de bu kuram, "özgünlük" gibi bir kavramla birleşerek, bütün mimetik anlayışların yadsınmasıyla sonuçlanmıştır.

Öte yandan, mimesis'in *tehlikeli içeriğinden* arındırılması, 19. yüzyılda başlamış da değildi. Girard'a göre Platon'dan sonra bütün felsefe, taklit ile arzu kavramlarını ilişkilendirmekten kaçınır ve böylece mimesis'in *çatışkılı* boyutu görünmez olur.

Aristoteles'in *Poetika*'sı yoluyla Platon'un mimesis kavramından türetilen standart görüş, çok temel bir insan davranışını taklitle tabi olan davranış-

ların dışında bırakmıştır hep: arzu, veya daha da temel bir düzlemde, ele geçirme, temellük. Eğer bir birey, bir başkasını herhangi bir şeyi ele geçirirken taklit ederse, sonucun rekabet ya da çatışma olması kaçınılmazdır [...] rekabet belli bir yoğunluğun ötesine geçtiğinde, çatışan taraflar ortak nesnelerini artık göremez olur ve onun yerine birbirleri üzerinde odaklanarak prestij rekabeti adı verilen çekişmeye tutuşurlar [...] Sadece felsefede değil, psikoloji, sosyoloji ve edebiyat eleştirisinde taklitin budanmış bir versiyonu hep geçerli olmuştur. Platon'da mimesis'in bölücü ve çatışkılı boyutu hâlâ sezilebilir ama açıklanmadan kalır. Platon'dan sonra bu da tümüyle kaybolur ve mimesis, eğitsel ve estetik, tümüyle pozitifleşir.³

Bu *zorunlu çatışma* vurgusu, Girard'ı *Romantik Yalan*'dan sonra mitos ve ritüel gibi antropolojik "malzemeler" ve kutsal metinler üzerinde daha çok çalışmaya yöneltecektir. Mimesis kavramının böyle "budanması", çatışmacı boyutunun bastırılması, rastlansal bir "hata" da değildir Girard'a göre. Mimetik arzu ve temellükün bütün yönleriyle kavranması, sadece bireyler olarak kendimizle ilgili yanılsamalarımızı tehdit etmekle kalmaz, "toplum adını verdiğimiz o kolektif benlikle" ilgili okşayıcı ve yatıştırıcı yanılsamalarımız için de bir tehlike oluşturur.

Bütün ilkel tanrılar gibi mimesis'in de iki "yanı" varsa ve bunlardan biri topluluğu bir arada tutarken öbürü farklılaştırıp parçalıyorsa eğer, bu iki yanın birbiriyle ilişkisi nasıl gerçekleşir? Çatışmacı ve yıkıcı mimesis, insan toplumlarının gelişmesi ve sürmesi için zorunlu olan eğitim ve öğrenimin çatışksız mimesis'ine nasıl dönüşür? Eğer mimetik arzu ve rekabetler az çok normal insani olgularsa toplumsal düzenler bu yıkım gücünü nasıl gemleyebilirler ya da bu gücün etkisiyle parçalandıklarında böyle bir yıkımın içinden nasıl yeniden doğabilirler? Düpedüz toplumun varoluşu sorunsallaşmaktadır.⁴

Böylece edebi metinden de büsbütün uzaklaşmadan (70'lerde ve 80'lerde Sophokles, Euripides, Dante ve Shakespeare'i konu alan çalışmalar) "etnolojik metne" döner Girard; yukardaki pasajda özetlenen "mimetik döngünün" sürekli temsil edildiği mitler ve ritüellere yönelir. Eğer mimetik rekabet bunalımları insan toplumlarının "az çok normal" olgularıysa, bunların çözücü ve dağıtıcı etkilerini durdurma ve geri çevirmenin de "aynı ölçüde normal" mekanizmaları olmalıdır. Üstelik döngünün bu iki parçası da temelde aynı mimetik dürtüden kaynaklanıyor olmalıdır: Mimetik arzu, *Romantik Yalan*'da ayrıntılı olarak gösterildiği gibi, insanları hem farklılaştırıyor hem de aynılaştırıyor olmalıdır. Böyle bir düşünce çizgisi –Durkheim'la ve

Freud'un *Totem ve Tabu* ile *Musa ve Tektanrıcılık* gibi antropolojik metinleriyle verimli bir tartışma içinde— Girard'ı "kurban" ve "günah keçisi" kavramlarını yeni baştan yorumlamaya götürecektir. Girard'a göre, kurbanlaştırma ayinleri, topluluk üyelerinin bir "günah keçisi" karşısında yeniden birleşerek (başka bir deyişle birbirleriyle yine mimetik bir özdeşleşme içine girerek) topluluğun bir yıkımın içinden yeniden doğmasını sağlamaktadır.

Bu çalışmanın bazı ürünleri *La Violence et le sacre* (1972; Şiddet ve Kutsal) ile *Des choses cachées depuis fondation du monde* (1978; Dünyanın Kuruluşundan Beri Gizli Kalan Şeylere Dair) adlı kitaplarıdır. Girard, bu sürecin bir noktasında yeniden edebiyata döndüğünde, "deha sahibi" ya da "açığa çıkarıcı" yazarlar listesine —hem de listenin en başına— "yeni" bir yazarın "kendiliğinden" eklenivermiş olduğunu görür: Shakespeare. 1978'de *Diacritics* dergisinde çıkan bir söyleşide şöyle demektedir:

Bugün de genel olarak edebiyatı ya da bir tür olarak romanı değil, sadece bazı istisnai yapıtları çok özel bir [açığa çıkarmanın] failleri olarak görüyorum; insan etkileşimlerinde mimetik efektlerin saklı kalmış rollerini açığa çıkaran bir "gizemden arındırmayı" başarmıştır bu yapıtlar. Eğer *Romantik Yalan* bugün yazılıysaydı, şüphesiz farklı yazılırdı ama yine de *Şiddet*'ten daha az sorunsal bir kitap olarak kalırdı, çünkü bu kitap kurbanlaştırma mekanizmasına o tarihte benim yaklaşılabildiğimden daha çok yaklaşmamış yazarlarla uğraşıyordu. Şimdilerde gerçekten yaşamsal bir edebi ilgiyi sadece bu mekanizmaya erişebilen yazarlarla, en başta da William Shakespeare ile kurabiliyorum.⁵

Bu ilginin ürünü de 1990'da yayımlanan *Shakespeare, Les feux de l'envie* (Shakespeare: Hasetin Alevleri) olacaktır.

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat'te yer yer kullanılan felsefi terminoloji için bir sözlük sunmaya gerek görmedik: Girard, üslubunun çünkü düşünüşünün berraklığıyla ünlenmiş bir yazardır. Seferber ettiği felsefi ya da eleştirel terimlerin açıklamasını yine yazısının kendi içinde buluruz çoğu zaman. Ama işlediği konuyla çok yakından ilişkili olduğu için, Hegel, Max Scheler ve J.-P. Sartre'ın metinlerinde geçen ve Girard'ın da değindiği üç kavramla ilgili kısa bir açıklama gerekiyor yine de.

İlki, Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'nde geçen "mutsuz bilinç" kavramıdır. Bu, "köle-efendi mücadelesinin diyalektiğinin" vardığı bir uğraktır, "Yabancılaşmış Bilincin" belli bir evresi. Hegel erken dönem

ve ortaçağ Hıristiyanlığı ile özdeşleştirir bunu, ama Hegel'in çoğu kavramı gibi "mutsuz bilincin" de kendi tarihsel bağlanma noktasını aşan bir titreşimi vardır. "Daha önce efendi ile köle arasında arasında bölüşülen ikizleşme, şimdi tek bir [benlikte] toplanmıştır," der Hegel:

Bu yeni bilinç biçimi, Şüphecilğin ayrı tuttuğu iki düşünceyi bir araya getirir [...] Dolayısıyla bu yeni biçim, kendi kendinin *çifte* bilinci olduğunu bilen bilinçtir; kendini özgürleştiren ve değişmeyen, kendiyle özdeş ve kendi başını döndüren, kendini yoldan çıkaran! kendinin bu çelişik doğasının bilincidir [...] Özünde çelişik olan doğası onun için *tek* bir bilinçtir; dolayısıyla bu *mutsuz, içsel olarak yarılmış bilinç*, hep bir bilinçte ötekini de bulmak zorunda kalır; ve sırayla iki bilinçten de kovulur, üstelik tam da ötekiyle barışçı bir bütünlüğü sonunda kurabildiğini hayal ettiği anda [...] Mutsuz Bilincin kendisi, bir öz-bilincin ötekine bakışıdır ve her ikisi de kendisidir [...] Şu halde burada düşmanı yenmenin gerçekte yenilmek anlamına geldiği bir savaş durumu vardır ki, bilinçlerin birinde kazanılmış zafer ötekinde yitiriliyordur.⁶

Girard'ın şemasında, dolayımlanmış arzusun daha ileri evreleri için anlamlı olabilecek bir betimlemedir bu. (Bu ileri evreler, taklitçiyle modeli ya da özneye dolayımlayıcısı arasındaki mesafenin kısaldığı, taklitçinin kendini modeliyle eşit konumda görebildiği "içsel dolayım" ile belirlenmektedir.) *Romantik Yalan*'da Proust'la ve özellikle Dostoyevski'yle ilgili pasajlarda "mutsuz bilinç" kavramının hem izdüşümlerini hem de eleştirisini göreceğiz.

Girard, Max Scheler'in "*ressentiment*" kavramının da kendi "içsel dolayım" düşüncesiyle ilişkili olduğunu kitabın hemen başlarında belirtir. Scheler, bu Fransızca terimi Nietzsche'den almış ve kendi de Almanca bir karşılık bulmaya çalışmamıştır. Sözcük, 16. yüzyıla kadar sadece "hissetmek, etkilenmek, müteessir olmak" anlamında kullanılan *ressentir* fiiline dayanır. Zamanla, "müteessir olmak" (etkilenmek) sözünün de geçirdiği dönüşüme benzer biçimde, üzülmek, gücenmek, gocunmak, kızmak ve hınç duymak gibi anlamlar da yüklenmiştir. Nietzsche, özellikle *Ahlakın Soykütüğü*'nde, bir "köle ahlakı" olarak tanımladığı "Hıristiyan ahlakını" betimlemek için devreye sokar bu terimi: *Ressentiment*, iktidarsız ve aciz nefrettir. Scheler de *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (Ahlakın Oluşumunda *Ressentiment*'in Rolü) kitabında, Nietzsche'nin yaklaşımını –bir noktada eleştirmek üzere– geliştirir:

"*Ressentiment*" sözcüğünü Fransız diline özel bir eğilimden ötürü değil, Almancaya çevirmeyi başaramadığımız için kullanıyoruz. Üstelik Nietzsche bir teknik terim haline getirmiştir onu. Fransızca sözcüğün doğal anlamında

iki öge seçebiliyorum ben. İlk olarak, *ressentiment*, bir başkasına karşı gösterilen belirli bir duygusal tepkinin tekrar tekrar yaşanması ve deneyimlenmesidir. Duygunun sürekli yeniden yaşanması, kişiliğin merkezinde gittikçe daha derine gömülmesine yol açar, ama aynı zamanda onu kişinin eylem ve ifade alanının dışına çıkarır. Duygunun ve "tepki verdiği" durumun sadece zihinsel bir anımsanışı değildir burada söz konusu olan; duygunun kendisinin yeniden yaşanması, başlangıçtaki duygunun yeniden deneyimlenmesidir. İkinci olarak, sözcük, bu duygunun niteliğinin olumsuz olduğunu, yani bir düşmanlık hareketi içerdiğini ima eder. Terimin özsel anlamına belki de en yakın düşen Almanca sözcük "*groll*" dur [garaz, gizli kin, hınç]. "Garaz" da tam böyle bir bastırılmış bir gazaptır, egonun faaliyetinden bağımsız olarak zihnin içinde belirsiz bir biçimde gezinip durur.⁷

Scheler, kin, hınç, kıskançlık, haset gibi bir olumsuz duygular yelpazesinin *ressentiment*'la bağlantılı olduğunu ama yine de *ressentiment*'ın bunlardan farklı olduğunu belirtir. "Hınç ve kıskançlığın çoğu zaman *belirli* nesneleri vardır. Belirli nedenlerle ortaya çıkarlar ve belirli hedeflere yönelirler; bu yüzden de kendilerini doğuran saiklerden daha uzun ömürlü değildirler. Öç alındığı zaman hınç ve intikam arzusu sona erer. Aynı şekilde, kıskanılan nesne ele geçirildiğinde de kıskançlık biter." *Ressentiment*'a daha çok benzeyen bir duygu, "küçültme ve değersizleştirme itisi"dir: "Bu, öncekilerde olduğu gibi belirli nesnelere bağlanmış değildir – belirli nedenler yüzünden doğmuş olmadığı için de onlarla birlikte ortadan kalkmaz. Tam tersine, bu dürtü kendi nesnelerini *arar*; eşyada ve insanlarda kendisini besleyecek [olumsuz] özellikleri arayıp bulur [...] Şu halde, çok farklı içerikleri kapsayıp kendine uyarlayabilecek bir sabitleşmiş deneyim örüntüsü vardır burada." (30) Yine de bütün bunlar *ressentiment* değildir:

Bunlar sadece *ressentiment*'ın kaynaklarının gelişmesindeki bazı evrelerdir [...] *Ressentiment* ancak bu duygular özellikle güçlü olup da bastırılmaları gerektiğinde ortaya çıkar; bastırılmaları gerekiyordur çünkü kişide aynı zamanda bunları *dışa vuramayacağı* duygusu da vardır – ya korkudan ya da fiziksel veya zihinsel aczden ötürü. Öyleyse, kaynağı açısından, tahakküm altında olanlarda ortaya çıkar *ressentiment* [...] Başka durumlarda belirlediğinde de, psikiyolojik bir bulaşmadan kaynaklanıyordur (*ressentiment*'ın ruhsal zehiri son derece bulaşıcıdır) ya da zorla bastırılan bir itinin "ekşiyerek" kişiliği "zehirlemesiyle" ortaya çıkıyordur. (31)

Scheler'in *ressentiment*'ın koşullarıyla ilgili bir saptaması da Girard'ın "içsel dolayım" kavramıyla ilişkilidir: "Yaralanmış kişi, onu yaralayanla aynı düzeye koyar kendini hep." (32) Büyük bir gururun yetersiz bir toplumsal konumla eşleşmesi ya da güçlü bir iddianın

saklanmak zorunda kalması, Girard'a göre "sosyal *ressentiment*"'ın en temel mekanizmasıdır.

Bu psikolojik dinamit, bir grubun siyasal, anayasal ya da geleneksel gücü ile *fiili* gücü arasındaki *uyumsuzlukla* doğru orantılı biçimde yayılacaktır. Sadece siyasal olmakla kalmayıp toplumsal da olan ve mülkiyet eşitliğine doğru giden bir demokraside, hiç değilse sosyal *ressentiment* pek yaygın olmayacaktır [...] Öyleyse *ressentiment*'in en güçlü olduğu toplum bizimki gibi bir toplum olmalıdır: yaklaşık olarak eşit hakların (siyasal ve diğer haklar) ya da biçimsel toplumsal eşitliğin iktidar, mülkiyet ve eğitimde büyük fiili eşitsizlikle elele gittiği bir toplum. Herkesin kendini herkesle kıyaslama "hakkı" vardır, ama fiiliyatta kıyaslayamıyordur. Burada, bireylerin karakter ve deneyimlerinden bağımsız bir biçimde, *toplum yapısının* kendi içinde güçlü bir *ressentiment* yükü birikmiştir. (33)

Toplumsal bir sınırlanma ya da basıncın mutlak bir "yazgı" olarak görülmeye başlaması, Scheler'e göre belirgin bir "*ressentiment* tarzı eleştirinin" de yayılmasına neden olacaktır. "Eleştirilen koşullarda meydana gelen düzelmenin bir tatmin duygusuna yol açmaması, bu tür eleştirinin temel özelliğidir. Tam tersine, böyle bir düzelme bir tatminsizlik duygusu doğurur, çünkü suçlama ve olumsuzlamanın verdiği o gittikçe artan hazzı ortadan kaldırmaktadır." (34) Stendhal'in, Proust'un ve özellikle Dostoyevski'nin bazı figürlerinde Girard'ın işaret edeceği bir tutumdur bu.

Girard, Scheler'in "organik sahtelik" ya da "organik riyakârlık" kavramına da değinmektedir. *Ressentiment*, "değersizleştirme ve küçültme itisini" uç noktaya götürerek, bütün değer yargılarının daha *kaynağında* ters dönmesine yol açıyordu.

Bütün bilinçli yalan ve tahrifatların ötesinde, daha derin bir "organik riyakârlık" vardır. Burada tahrifat bilinçte oluşmaz; belirlediği evre, zihinsel süreçte izlenim ve değer yargılarının da oluştuğu evredir: deneyimin bilince doğru gittiği *yol üzerinde*. İnsanın zihninin *sadece kendi "çıkarına" ya da iç-güdüsel tavrına uygun düşen izlenimleri kabul edebildiği* her yerde bir "organik riyakârlık" var demektir [...] Böylece "riyakârlaşmış" olanın yalan söylemesine gerek yoktur! Onda, anımsamanın, izlenim ve duygu oluşumunun otomatik süreçleri istenç-dışı biçimde çarpılmıştır zaten, bu yüzden bilinçli tahrifata ihtiyacı yoktur. (57)

Scheler'le aynı yıllarda Proust da Madame Verdurin figüründe kişileştirecektir bu "organik riyakârlığı" Hegel'in "mutsuz bilinç" ve Scheler'in "organik sahtelik" kavramlarıyla paralel bir düşünce de Sartre'in "bozuk inanç" kavramıdır. Sartre'in psikanalitik bilinçdışı

kavramını eleştirirken ortaya sürdüğü bu kavram da "tek bir bilinç içinde bir ikizleşmeye" işaret eder. Bir kendini kandırma durumu olarak da görülebilir bu: Bilinç, bilerek bilmiyordur – ya da bilmeden biliyor.

Bir insanın, bozuk inanç sahibi olduğunu ya da kendine yalan söylediğini belirtiriz, bu ikisi arasında bir ayırım yapmaksızın. Bozuk inancın kişinin kendine yalan söylemesi olduğunu kabul etmeye hazırız – kişinin kendine söylediği yalanı genel olarak yalandan ayırt etmek koşuluyla. [...] Yalanın özü, yalancının saklamakta olduğu hakikate aslında tam anlamıyla sahip olduğunu ima eder. Bir insan, varlığını bilmediği bir şey hakkında yalan söyleyemez; yanıldığı zaman da yalan söylüyor değildir [...] Bozuk inançta, yalan söyleyen kişiyle kendisine yalan söylenen kişi *birdir*. Ben, kandırılan kişi rolümde benden saklanan hakikati, kandıran kişi rolümde biliyor olmalıyım. Dahası, hakikati *çok kesin* olarak bilmeliyimdir ki onu daha özenle saklayabileyim – ve bunları *farklı anlarda değil* (bu, yeniden bir ikiliğe dönmek olurdu), tek bir projenin birlikçi yapısı içinde gerçekleştiriyordum [...] Kişinin kendinden bir şey saklaması gibi refleksif [kendi üzerine dönen] bir düşünce, tek ve aynı ruhsal mekanizmanın birliğini ve dolayısıyla birliğin merkezinde bir çifte faaliyetin sürüp gittiğini ima eder; bu faaliyet, bir yandan saklanması gereken şeyi saptamaya ve sürdürmeye yöneliyordur, bir yandan da onu bastırmaya ve gizlemeye.⁸

Sartre, bu düşünceyi örneklemek için, romancının adını –bu noktada– anmadan, Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah*'ta Madame de Renal'in elini Julien Sorel'in eline bıraktığı sahneye çok benzer bir durumu anlatır: Genç bir kadın, elini erkeğin elinden çekmiyor, ama aynı anda kendini de "hissizleştiriyordur." (Sartre, Stendhal'i, tam da Girard'ın bu kitapta eleştirdiği ve "üçgen arzu" bilincinin öncesine –demek "eleştiri-öncesine"– ait saydığı "bir kristalleşme olarak aşk" kavramını onaylamak için zikreder.)

Girard, buraya kadar özetlemeye çalıştığımız bu üç düşünceyi de ("mutsuz bilinç", "ressentiment" ve "bozuk inanç") kitabında test etmek üzere devreye sokar ve üçünü de eleştirir. Üçü de romansal hakikati içermeyecek kadar tekbenci (solipsist) ve öznelci kavramlardır, Girard'a göre. İçlerinde en çok yakınlık duyduğu, tarihsel olarak temellendirilmiş olması ve öznel-arası alanı bir şekilde ima etmesiyle Scheler'inkidir şüphesiz. Ama onu da "model" ve "dolayımınma" düşüncelerini yeterince kavrayamadığı için eleştirecektir.

Bu çeviride, yazarın İngilizce çeviri için yaptığı ekler ve değişiklikler de dikkate alınmıştır.

NOTLAR

1. René Girard, *"To Double Business Bound": Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (The Athlone Press: Londra, 1988), s. vii-viii.
2. Girard, *a.g.y.*, s. viii.
3. Girard, *a.g.y.*, s. vii.
4. Girard, *a.g.y.*, s. xii.
5. *Diacritics* 8 (1978), s. 31-32. Ayrıca bkz., *"To Double Business Bound"*, s. 199-200.
6. Hegel, *Phenomenology of Spirit* (Oxford University Press: Oxford, 1977), s. 126-27.
7. Max Scheler, *Ressentiment* (Maquette University Press: Milwaukee, 1994), s. 25. Daha sonraki alıntılar, metin içinde belirtilmektedir.
8. J.-P. Sartre, *Being and Nothingness* (Washington Square Press: New York, 1966), s. 87, 89 ve 94.

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat

"Üçgen" Arzu

Amadis de Gaule'un en mükemmel gezgin şövalyelerden biri olduğunu bilmeni istiyorum Sanço. Ama neden en mükemmel şövalyelerden biri diyorum? Bu dünyadaki gelmiş geçmiş şövalyelerin ilki, teki, üstadı, efendisi demek gerekir... Diyorum ki bir ressam sanatıyla ün kazanmak istediğinde tanıdığı en mükemmel ustaların özgün yapıtlarını taklit etmeye çalışır, aynı kural ülkeleri süslemeye yarayan mesleklerin ya da önemli uğraşların hemen hepsi için geçerlidir; aynı biçimde sabırlı ve temkinli sıfatını edinmek isteyen kişi Odiseus'u taklit eder; Homeros, Odiseus'un yaşamı ve yaptığı işler aracılığıyla sabrın ve temkinliliğin canlı bir portresini çizmektedir. Vergilius da Eneus'un kişiliği aracılığıyla vefalı bir oğlun değerleriyle cesur ve becerikli bir kaptanın öngörü yeteneğini göstermiştir bize, ancak gelecek yüzyıllara örnek olmaları için onları oldukları gibi değil olmaları gerektiği gibi algılamış ve çizmiştir. Aynı biçimde Amadis yürekli ve sevdalı şövalyelerin kuzey yıldızı, güneşi olmuştur, dolayısıyla sevdanın ve şövalyeliğin bayrağı altında savaşan bizler onu taklit etmeliyiz. Bu yüzden Sanço, dostum, öyle sanıyorum ki onu en iyi taklit eden gezgin şövalye, mükemmel şövalyeliğe en çok yaklaşan olacaktır.

Don Kişot, bireyin temel ayrıcalığından Amadis adına vazgeçmiştir. Arzu ettiği nesneleri kendisi seçmiyor, onun adına Amadis yapıyordur bu işi. Mürit tüm şövalyelerin örnek aldıkları kişinin gösterdiği ya da gösterir gibi yaptığı nesneleri hedef almaktadır. Bu örnek kişiyi arzusunun *dolayımlayıcısı* olarak adlandıracağız. Bir hıristiyanın varoluşu nasıl İsa'nın taklidiyse şövalyelerin varoluşları da Amadis'in taklididir.

Kurmaca yapıtların çoğunda kişiler Don Kişot'a göre daha basit bir biçimde arzu duyarlar. Dolayımlayıcı yoktur, yalnızca özne ve nesne vardır. Tutku uyandırıcı nesnenin "doğası" arzuyu haklı çıkartmaya yetmediği zaman, bakışlar tutku duyan özneye çevrilir. Öznenin ruhsal durumu incelenir, "özgürlüğünden" söz edilir. Ama arzu

her zaman kendiliğindendir; onu her zaman nesneyle özneyi birbirine bağlayan basit bir düz çizgi olarak temsil edebiliriz.

Düz çizgi Don Kişot'un arzusunda mevcuttur ama temel unsur değildir. Bu çizginin üstünde hem özneye hem de nesneye doğru ışık saçan dolayımlayıcı vardır. Bu üçlü ilişkiyi ifade eden uzamsal eğretileme bir üçgendir kuşkusuz. Nesne her serüvenle birlikte değişir ama üçgen kalır. Traş kabı ya da Pedro Usta'nın kuklaları, yel değirmenlerinin yerini alır; buna karşılık Amadis her zaman aynı yerdedir.

Üçgen, bir gestalt değildir.¹ Asıl yapılar her zaman öznelere arasındır. Herhangi bir yerde odaklaştırılamazlar; üçgenin hiçbir gerçekliği yoktur; sistemli biçimde sürdürülen sistemli bir eğretilemedir. Boyut ve biçimindeki değişiklikler bu şeklin temel özdeşliğini ortadan kaldırmadığı için de, ilerde göreceğimiz gibi, yapıtların hem birliği hem de çeşitliliği aynı anda gösterilebilir. Bu yapısal geometrinin amacı ve sınırları, "yapısal modellerin" devreye sokulmasıyla daha iyi anlaşılacaktır. Üçgen de bir tür modeldir, ya da bütün bir modeller ailesi. Ama bu modeller Claude Lévi-Strauss'unkiler gibi "mekanik" değildir. İnsan ilişkilerinin o saydam ama yine de ışık geçirmez gizemiyle ilgilidirler. Bütün yapısal düşünme biçimleri, insan gerçekliğinin kavranabilir olduğunu varsayar; bir logos'tur bu gerçeklik ve bu yönüyle de doğum halindeki bir mantıktır, ya da yozlaşarak kendini bir mantığa indirger. Dolayısıyla, sistemi işletenlere bile –ya da özellikle onlara– ne kadar systemsiz, akıldışı ve düzensiz görünürse görünsün, hiç değilse bir noktaya kadar sistematikleştirilmesi mümkündür. Bu denemenin temel iddialarından biri, büyük yazarların, başlangıçta çağdaşlarıyla birlikte kendilerini de hapsedmiş olan sistemi, kendi sanatlarının gereçleri ve imkânları aracılığıyla, biçimsel olarak değilse bile sezgisel ve somut olarak kavrayabildikleridir. Edebi yorum da sistematik olmalıdır, çünkü edebiyatın devamıdır. Örtük olanı ya da daha en baştan yarı yarıya belirtikleşmiş olanı, açığa çıkarıp biçimselleştirmelidir yorum. Eleştirinin asla sistematik olamayacağını öne sürmek, hiçbir zaman gerçek bilgi olamayacağını öne sürmekle biridir. Eleştirel düşüncenin değeri, kendi sistematik niteliğini ne kadar ustalıkla gizlediği ya da temel sorunların ne kadarını savuşturduğu veya eritip yokettiğiyle değil, edebi malzemenin ne kadarını gerçekten kuşattığı, kavradığı ve konuşturabildiğiyle ölçülür. Bu amaç fazla iddialı olabilir, ama edebiyat eleştirisinin kapsamının dışında değildir. Tersine, asıl özüdür eleştirinin. Mahkûm edilmesi gereken, ona ulaşma çabası değil bu çabanın başarısız kalmasıdır. Geri kalan her

şey zaten yapılmıştır.

Cervantes'in romanında Don Kişot üçgen arzusunun örnek bir kurbanıdır, üstelik tek kurban da değil. Ondan sonra sırada uşağı Sanço Panza vardır. Sanço'nun bazı arzuları taklit değildir, örneğin bir parça peynirin ya da bir matara şarabın uyandırdığı arzu. Ama Sanço ini-desini doyurmaktan başka şeyler de istemektedir. Don Kişot'la birlikte olduğundan beri valisi olacağı bir "ada" hayal etmektedir, sevgilisi için de düşes unvanı istemektedir. Bu arzular Sanço gibi basit bir adamın aklına kendiliğinden gelmemiştir. Onları Sanço'ya Don Kişot telkin etmiştir.

Bu kez telkin edebi değil sözlüdür. Ama aradaki fark önemli değildir. Bu yeni arzular yeni bir üçgen oluşturur, köşelerde Don Kişot, Sanço ve efsanevi ada vardır. Don Kişot, Sanço'nun dolayımlayıcısıdır. Üçgen arzusunun etkileri iki kişide de aynıdır. Dolayımlayıcının etkisi kendini gösterir göstermez gerçeklik kavramı yitirilir, sağduyu felce uğrar.

Dolayımlayıcının etkisi Sanço'ya kıyasla Don Kişot'un durumunda daha derin ve daha sürekli olduğu için, romantik okuyucular romanda yalnızca *idealist* Don Kişot'la *realist* Sanço arasındaki karşıtlığı görmüşlerdir. Bu karşıtlık gerçekten vardır ama ikincil bir konumdadır; iki kişi arasındaki benzerliği bize unutturmaması gerekir. Şövalyelere özgü tutku *Ötekinin* göre bir arzuyu tanımlar, bu arzu çoğumuzun duymaktan övündüğü *kendimize göre* arzusunun tersidir. Don Kişot ve Sanço öyle temel, öyle özgün bir hareketle *Öteki*'nden arzularını ödünç alırlar ki bunu tümüyle *kendileri* olma iradesiyle karıştırırlar.

Amadis'in masalsı bir kişi olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, ama söz konusu masalın yazarı Don Kişot değildir. Dolayımlayıcı hayal ürünüdür ama dolayım öyle değildir. Kahramanın arzularının arkasında gerçekten de üçüncü bir kişinin telkini vardır, bu kişi Amadis'in yaratıcısı, şövalye romanlarının yazarıdır. Cervantes'in yapıtı en sağlıklı kafaların birbirlerinin üzerinde bırakabilecekleri kötü etkilerle ilgili uzun bir düşüncedir. Şövalyeliği bir tarafa bırakılırsa Don Kişot her şey üzerinde mantıklı fikirler yürütür. En sevdiği yazarlar da deli değildir; yalnızca kurgularını ciddiye almazlar o kadar. Yanılsama iki berrak bilinç arasındaki garip evliliğin bir ürünüdür. Matbaanın keşfinden beri her geçen gün biraz daha yaygınlaşan şövalye kitapları bu tür birleşme olasılıklarını inanılmaz bir biçimde artırmıştır.

Öteki'ne göre arzuyu ve edebiyatın "dölleme" işlevini Flaubert'in romanlarında da buluruz. Emma Bovary, imgelemenin dopdolu olduğu romantik kahramanlar aracılığıyla arzu eder. Genç kızlığı sırasında bir çırpıda okuyup bitirdiği sıradan yapıtlar ondaki tüm doğallığı yok etmiştir. Flaubert'in aşağı yukarı tüm kişilerinde keşfettiği şu *Bovarizm*'in tanımını Jules de Gaultier'ye sormak gerekir. "Aynı cehalet, aynı kararsızlık, aynı kişisel tepki eksikliği onları, kendi içlerinden gelen bir telkinin yokluğunda dış çevrenin telkinine boyun eğmeye hazırlamaktadır adeta." Gaultier ünlü denemesinde Flaubert'in kişilerinin amaçlarının kendilerini olduklarından farklı kavramak olduğunu, bu yüzden de bu amaca ulaşmak için kendilerine bir "örnek" sap-tadıklarını ve "olmaya kararlı oldukları kişinin mümkün olan her şeyini, dış görünüşünü, hal ve tavırlarını, ses tonunu ve giysilerini taklit ettiklerini" gözlemler.

Taklidin dış görünüşü daha çok göze çarpmaktadır ama asıl şunu unutmamalıyız ki Cervantes'in ya da Flaubert'in kişileri, özgür iradeleriyle kendilerine buldukları örneklerin arzularını taklit ederler ya da taklit ettiklerini sanırlar. Üçüncü bir romancı, Stendhal de kahramanlarının kişiliğinde telkinin ve taklidin rolü üstünde durmaktadır. Mathilde de la Mole örneklerini ailesinin tarihinden alır. Julien Sorel, Napolyon'u taklit eder. *Sainte-Helene Anıları* ve *Büyük Ordu'nun Raporları* şövalye romanları ve romantik saçmalıkların yerini alır. Parma prensi 14. Louis'yi taklit eder. Genç Agde piskoposu bir aynanın karşısında kutsama alıştırması yapar; yeterince benzememekten korktuğu saygıdeğer yaşlı din adamlarını taklit etmektedir.

Tarih burada bir edebiyat türünden başka bir şey değildir; tüm bu Stendhal kişilerine kendiliklerinden duymayacakları duygular ve daha çok da arzular telkin etmektedir. Rênal'lerin hizmetine girmeden önce Julien hizmetçilerin değil de efendilerin masasına oturma arzusunun Rousseau'nun *İtiraf*lar'ından almıştır. Stendhal tüm bu "kopya", bu "taklit" biçimlerini kibir olarak adlandırır. Kibirli kişi arzularını kendi sermayesinden çekip çıkartamaz: başkalarından alır. Dolayısıyla kibirli kişi Don Kişot'un ve Emma Bovary'nin kardeşidir. Demek Stendhal'de de üçgen arzuyu görüyoruz.

Kırmızı ve Siyah'in ilk sayfalarında belediye başkanı ve karısıyla birlikte Verrières kentinde geziniriz. Monsieur de Rênal soylu ama sıkıntılı bir havayla, yaptırdığı duvarlar arasında dolaşmaktadır. Julien Sorel'in iki oğlunun hocası olmasını istiyordur. Ama bunu, oğulla-

rının üstüne titrediği için ya da bilim aşkı uğruna istememektedir. Arzusu kendiliğinden değildir. Karı kocanın arasında geçen konuşma az sonra bize mekanizmayı açıklayacaktır:

- Valenod'un çocuklarının hocası yok.
- Bu hocayı elimizden alabilir.

Valenod, Rênal'den sonra Verrières'in en ~engin ve en güçlü adamıdır. Verrières belediye başkanı, baba Sorel'le pazarlık yaparken rakibinin hayali her an gözlerinin önündedir. Baba Sorel'e çok kârlı teklifler yapmaktadır ama kurnaz köylü dahiyane bir yanıt bulmuştur. "Daha iyi birini buluruz." Monsieur de Rênal bu laflar üzerine Valenod'un Julien'i tutmak istediğine kesinkes inanır ve kendi arzusu iki kat artar. Alıcının vermeye razı olduğu sürekli artan fiyat, rakibi-ne attettiği hayali arzuya ölçülür. Dolayısıyla burada gerçekten bu hayali arzunun taklidi söz konusudur, üstelik çok dikkatli bir taklittir bu, kopya edilen arzudaki coşku derecesine kadar her şey örnek olarak alınan arzuya bağlıdır.

Romanın sonunda Julien, Mathilde de la Mole'u tekrar elde etmeye çalışır ve *züppe* Korasof'un tavsiyeleri üzerine babasının tarzı bir kurnazlığa baş vurur. Mareşal de Fervacques'ın karısına kur yapar: bu kadının arzusunu uyandırarak Mathilde'e sergilemek istemektedir. Böylece Mathilde'in onu taklit etmesini telkin edecektir. Pompayı çalıştırmak için biraz su yeterlidir; kibirli insanın arzu duyması için biraz arzu yeterlidir.

Julien planını yerine getirir ve her şey öngördüğü şekilde gerçekleşir. Mareşalin karısının ona gösterdiği ilgi Mathilde'in arzusunu uyandırır. Ve üçgen tekrar belirir: Mathilde, Madame de Fervacques, Julien... Monsieur de Rênal, Valenod, Julien... İster tutku olsun, ister ticaret ya da aşk Stendhal ne zaman kibirden söz etse üçgen tekrar belirir. Ekonomik yapıların tüm insan ilişkilerinin ana örneğini oluşturduğuna inanan Marksist eleştirmenlerin baba Sorel'in dalavereciliğiyle oğlunun aşk entrikaları arasındaki benzerliğe henüz işaret etmemiş olmaları şaşırtıcıdır.

Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir. Dolayımlayıcı burada bir *rakiptir*, kibir önce bu rakibin rakip olarak ortaya çıkmasına neden olmuş, onun varlığını dilemiştir, sonra da onun yenilmesini istemiştir. Dolayımlayıcıyla arzu duyan özne arasındaki bu rekabet, Don Kişot'la Emma Bovary'nin arzusundan farklı bir durum oluşturur. Amadis zorda kalan yetim kızla-

rın savunuculuğunu Don Kişot'un elinden almaya kalkamaz, onun yerine devleri bir vuruşta ikiye bölemez. Oysa Valenod, Monsieur de Rênal'in hocasını elinden alabilir; Fervacques'ın karısı Julien'i Mathilde de la Mole'un elinden alabilir. Stendhal'in arzularının çoğunda dolayımlayıcının kendisi de nesneyi arzu eder ya da arzu edebilir: aslında nesneyi kişinin gözünde son derece arzu edilir kılan bu gerçek ya da varsayılan arzudur. Dolayım, dolayımlayıcının arzusuyla tıpatıp aynı olan ikinci bir arzu uyandırır. Denilebilir ki her zaman *yarı-şan* iki arzu söz konusudur. Dolayımlayıcı aynı zamanda bir engel rolü oynamadan ya da oynar görünmeden örnek rolünü oynayamaz olmuştur. Kafka masallarındaki acımasız nöbetçi böyledir; örnek, izleyicisine cennetin kapısını gösterir ama aynı işaretle de oraya girmesini yasaklar. Monsieur de Rênal'in Valenod'a, Don Kişot'un Amadis'e attığı bakışlardan çok farklı bakışlar atması bizi şaşırtmamalıdır.

Cervantes'te dolayımlayıcı erişilmez bir gökyüzünde taht kurmuştur ve sadık izleyicisine dinginliğini biraz olsun aktarır. Stendhal'de dolayımlayıcı yeryüzüne inmiştir. Dolayımlayıcıyla kişi arasındaki bu iki tip ilişkiyi açıkça ayırmak Don Kişot'la Stendhal'in en adice birbirli kişileri arasındaki büyük ruhsal farklılığı görmemizi sağlar. Üçgen imgesi ancak bu farklılığa izin verdiği ve bir bakışta bu ayrımı ölçmemizi sağladığı sürece geçerliliğini koruyabilir. Bu çifte amaca ulaşmak için üçgendeki, dolayımlayıcı ile arzulayan özne arasındaki mesafeyi değiştirmek yeterlidir.

Bu mesafe doğal olarak Cervantes'te en büyüktür. Don Kişot'la efsanevi Amadis arasında hiçbir ilişki mümkün değildir. Emma Bovary Paris'li dolayımlayıcısından daha az uzaktadır. Gidenlerin anlatıkları, kitaplar ve basın, başkentteki son modaları Yonville'e dek ulaştırır. Emma dolayımlayıcıya Vaubyessard'lardaki balo sırasında daha da yaklaşır: en kutsal yere girer ve putunu yüz yüze seyreder. Ama bu yakınlaşma geçici olacaktır. Emma hiçbir zaman "ideal"inin cisimleşmelerinin arzuladıklarını arzulayamayacak, asla onlara rakip olamayacak, asla Paris'e gidemeyecektir.

Julien Sorel, Emma'nın yapamadığı her şeyi yapar. *Kırmızı ve Siyah*'ın başında kahramanla dolayımlayıcı arasındaki mesafe *Madame Bovary*'dekinden daha az değildir. Ama Julien bu mesafeyi ortadan kaldırır: taşrasından ayrılır ve gururlu Mathilde'in âşığı olur; hızla parlak bir konuma yükselir. Dolayımlayıcının bu kadar yakında olması romancının diğer kahramanlarında da görülür. Stendhal'in evrenini şimdiye dek ele aldığımız diğer evrenlerden farklı kılan, büyük

ölçüde bu yakınlıktır. Julien'le Mathilde, Rênal'le Valenod, Lucien Leuwen'le Nancy soyluları, Sansfin'le Normandiyalı toprak sahipleri arasındaki mesafe, arzuların rekabetine izin verecek ölçüde kısadır çoğunlukla. Cervantes'in ve Flaubert'in romanlarında dolayımlayıcı kahramanın evreninin dışındaydı; şimdi aynı evrenin içindedir.

Dolayısıyla romansal yapıtlar iki temel grupta toplanırlar – bu grupların içinde de ikincil farklılıkları sonsuza kadar çoğaltabiliriz. Birinin merkezinde dolayımlayıcının ötekinin merkezindeyse öznenin bulunduğu iki *olasılık küresi* arasında teması önleyecek kadar mesafe olduğu vakalarda dışsal dolayım terimini kullanacağız. Bu uzaklık, iki kürenin az ya da çok iç içe geçmesine izin veriyorsa *içsel dolayım*dan söz edeceğiz.

Dolayımlayıcı ile arzulayan özne arasındaki uzaklık fiziksel alanla ölçülmemektedir doğal olarak. Coğrafi uzaklığın bir etken olabilmesine karşın ikisi arasındaki *mesafe* her şeyden önce ruhsaldır. Don Kişot ve Sanço fiziksel olarak her zaman birbirlerine yakındırlar ama onları ayıran sosyal ve zihinsel mesafe aşılamaz olarak kalacaktır. Uşak hiçbir zaman efendisinin arzuladığı bir şeyi arzulamaz. Sanço keşişler tarafından bırakılan yiyeceklere, yolda bulduğu bir kese altına ve Don Kişot'un ona hiç üzülmeden bıraktığı başka birtakım nesnelere gözünü diker. Masalsı adaya gelince, Sanço onu, her şeye efendisi adına sahip olan bir ast olarak düşünmektedir. Dolayısıyla Sanço'nunki dışsal bir dolayımdır. Dolayımlayıcıyla arasında hiçbir rekabet mümkün değildir. İki yoldaş arasındaki uyum hiçbir zaman ciddi şekilde bozulmamıştır.

Dışsal dolayımın kahramanı, arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklar. Örnek aldığı kişiyi açıkça kutsar ve onun müridi olduğunu ilan eder. Don Kişot'un Sanço'ya, Amadis'in hayatında oynadığı imtiyazlı rolü anlattığını gördük. Madame Bovary ve Léon da arzularının gerçeğini birbirlerine yaptıkları şiirsel itiraflarda dile getirirler. Don Kişot'la Madame Bovary arasındaki koşutluk konusu çok işlenmiştir. Dışsal dolayım a ait iki roman arasındaki benzerlikleri algılamak her zaman kolaydır.

Stendhal'de taklit ilk bakışta komik görünmez çünkü burada, müridin evreniyle örnek kişinin evreni arasında bir Don Kişot'u ya da bir Emma Bovary'yi gülünç duruma sokan uyumsuzluk yoktur. Yine de

işsel dolayımında taklit en az dışsal dolayımındaki kadar aslına bağlı ve sadıktır. Bu gerçek bize şaşırtıcı geliyorsa bunun nedeni taklidin sadece "yakın" bir örneği hedeflemesi değil, işsel dolayımında kahramanın taklit çabasıyla övünmemesi, tam tersine onu özenle saklamasıdır.

Nesneye yönelen dürtü aslında dolayımlayıcıya yönelen dürtüdür; işsel dolayımında bu dürtü bizzat dolayımlayıcı tarafından engellenir, çünkü o da aynı nesneyi arzu etmektedir ya da zaten o nesneye sahiptir. Örnek aldığı kişinin büyüğü altında olan izleyici, dolayımlayıcının önüne çıkardığı bu engeli doğal olarak kendisine karşı bir kötü niyetin kanıtı olarak görür. Sadık bir ast olduğunu açıklamak şöyle dursun, bütün gücüyle dolayım bağına inkâr etmeye çabalar. Oysa bu bağ her zamankinden daha kuvvetlidir çünkü dolayımlayıcının görünüşteki düşmanlığı onun itibarını azaltacağına tam tersine güçlendirmektedir onu. Özne, örnek kişinin onu mürit olarak kabul etmeyecek kadar kendini üstün gördüğünden emindir. Dolayısıyla özne, örnek karşısında birbiriyle çatışan iki duygu arasında bölünmüştür: en boyun eğmiş saygı ile en yoğun hınç. Bu, nefret adını verdiğimiz tutkudur.

Ancak, kendi uyandırdığı bir arzuyu gerçekleştirmemizi önleyen kişiden gerçekten nefret ederiz. Nefret duyan kişi, bu nefrette saklı olan hayranlık nedeniyle önce kendinden nefret eder. Bu çılgın hayranlığı başkalarından ve kendisinden saklamak için dolayımlayıcısını yalnızca bir engel olarak görmek ister. Bu yüzden dolayımlayıcının ikincil rolü ilk plana geçer ve kutsal bir biçimde taklit edilen örnek rolünü, yani asıl rolünü gizler.

Onu rakibiyle karşı karşıya getiren kavgada özne, taklidini gizlemek için arzularının mantıklı ve kronolojik sırasını altüst eder. Kendi arzusunun rakibinin arzusundan önce oluştuğunu söyler; dediğine göre rekabetten sorumlu asla kendisi değil dolayımlayıcıdır. Ondan kaynaklanan her şey, gizliden gizliye hep arzu edilmesine karşın, düzenli bir biçimde küçümsenir. Dolayımlayıcı şimdi şeytani ve zeki bir düşmandır; öznenin elinden en değerli varlıklarını almaya çalışmakta, en meşru isteklerine inatla karşı çıkmaktadır.

Max Scheler'in *Ahlak'ın Oluşumunda Ressentiment'in Rolü* kitabında incelediği tüm olaylar kanımızca, işsel dolayım ile ilgilidir. Zaten *ressentiment** sözcüğü bu tip dolayımında öznenin deneyiminin tepkisel niteliğinin altını çizer. Tutkulu hayranlık hissi ve rekabet isteği, örnek kişinin izleyicinin karşısına çıkardığı görünüşte haksız en-

* *Ressentiment* terimi üzerine bkz. Sunuş, ss. 15-17. (y.n.)

gele çarpıp tökezler ve iktidarsız bir nefrete dönüşür, böylece Max Scheler'in başarıyla betimlediği türden bir psikolojik öz-zehirlemeye yol açarlar.

Scheler'in belirttiği gibi, *ressentiment*, egemen olmadığı kişilere bile kendi görüş açısını kabul ettirir. Taklidin, arzusun doğuşunda oynadığı önemli rolü algılamamızı (ve bazen Scheler'in kendisinin algılamasını) engelleyen şey de *ressentiment*'dir. Örneğin tıpkı nefret gibi kıskançlık ve hasetin de içsel dolayımına verilen geleneksel adlar olduğu aklımıza gelmez, bu adlar içsel dolayımın asıl doğasını bizden saklarlar.

Kıskançlık ve haset üçlü bir durumu varsayarlar: nesne, özne, kıskanılan ya da haset duyulan kişi. Dolayısıyla bu iki "günah", üçgenin yapısında mevcuttur; ne var ki, kıskandığımız kişiyi asla örnek olarak algılamayız, çünkü kıskançlık konusunda aldığımız tavır zaten kıskanan kişinin tavrıdır. İçsel dolayımın tüm kurbanları gibi kıskanan kişi de arzusunun kendiliğinden ortaya çıktığına kolaylıkla inandırır kendini, başka bir deyişle yalnızca nesneden ve üstelik bu nesneden kaynaklandığına inanır. Dolayısıyla kıskanan kişi arzusunun her zaman dolayımlayıcının müdahalesinden önce geldiğini savunur. Nefis bir başbaşalığı yarıda kesen bir davetsiz misafir, sıkıcı bir kişi, bir *terzo incomodo* [münasebetsiz üçüncü] olarak sunar. Böylece kıskançlık, arzularımızdan biri kazara engellendiğinde duyduğumuz kızgınlığa indirgenir. Oysa gerçek kıskançlık bundan çok daha zengin ve çok daha karmaşıktır. Küstah rakibin karşısında duyulan bir büyülenme ögesi içerir hep. Ayrıca kıskançlık yüzünden her zaman aynı kişiler acı çeker. Öyleyse, talihsiz bir rastlantının kurbanları mıdır bunlar? Karşılarına bu kadar çok rakip çıkartan ve arzularının gerçekleşmesini çeşitli şekillerde engelleyen yazgı mıdır? Buna kendimiz bile inanmayız çünkü bu kronik kıskançlık veya haset kurbanları karşısında "kıskanç bir mizaç" ya da "haset dolu bir doğa"dan söz ederiz. İyi ama böyle bir "mizacın" ya da böyle bir "doğanın" da başkalarının arzuladığını arzulamaya yönelik karşı konulmaz bir dürtüden, yani onların arzularını taklit etmekten başka bir anlamı olabilir mi?

Max Scheler *ressentiment*'in kaynakları arasında "haset, kıskançlık ve rekabeti" de sayıyor. Haseti şöyle tanımlıyor: "Bir şeyi elde etme çabamızı etkisizleştiren bir iktidarsızlık hissi ki, bu şeyin başkasına ait olmasının ürünüdür." Öte yandan şunu saptıyor: Eğer haset duyan kişinin imgelemi, nesne sahibinin sırf bu sahiplikle çıkardığı edilgin engeli kasıtlı ve sistemli bir karşıtlığa dönüştürmeseydi, söz-

cüğün kuvvetli anlamıyla haset diye bir şey olmazdı. "Bir başkasının sahip olduğu ve benim imrendiğim bir şeye sahip olmamanın hayıflanması tek başına haset hissini uyandırmaya yetmez çünkü bu özlem arzuladığım nesneyi ya da benzer bir şeyi elde etme çabamı da kamçılatabilir... Haset ancak bu elde etme olanaklarını seferber etmek için gereken çabanın başarısızlığa uğrayıp bende bir iktidarsızlık hissi bırakması halinde doğar."

Doğru ve eksiksiz bir çözümlemedir bu: ne haset sahibi kişinin başarısızlığının nedeni hakkında kendi kendini aldatması eksiktir ne de hasete eşlik eden felç durumu. Ancak bu öğeler kendi aralarında ilintisiz kalır: birbiriyle ilişkilerini gerçekten anlamış değildir Scheler. Buna karşılık eğer haseti açıklamak için rekabet konusu, nesneden yola çıkmaktan vazgeçip rakibin kendisini, yani dolayımlayıcıyı çözümlemeyi, hem hareket hem de varış noktası yaparsak her şey açıklığa kavuşarak tutarlı bir yapının etrafında toparlanır. Eğer rakip gizliden gizliye büyük bir saygı görmeseydi, pasif bir engel olan sahip olma olgusu bir küçümseme olarak algılanmayacak, hayal kırıklığı uyandırmayacaktı. Yarı tanrı, gördüğü saygıya lanetle yanıt veriyor gibidir. İyiliğe karşı kötülük veriyordur sanki. Özne kendini korunç bir haksızlığın kurbanı olarak görmek ister ama bütün bu acı çaresizlik içinde şunu düşünmekten de kendini alamaz: bu cezayı hak etmiş midir acaba? Dolayısıyla rekabet sadece dolayımı şiddetlendirmekle kalır: dolayımlayıcının itibarını artırır ve onu nesneye sahip olma hakkını ya da arzusunu açıkça ortaya koymaya zorlayarak aralarındaki bağı güçlendirir. Böylece öznenin ulaşılamayan nesneden cayması her zamankinden daha olanaksız görünür: dolayımlayıcı kendi itibarını yalnızca sahip olduğu ya da sahip olmayı istediği nesneye aktarmaktadır. Başka nesneler, "ilgi odağı" olan nesneye benzeseler, hatta onun aynısı olsalar bile, haset sahibinin gözünde hiçbir değer taşımazlar.

Nefret edilen rakibin aslında bir dolayımlayıcı olduğunun kabul edilmesi halinde her şey açıklık kazanacaktır. Max Scheler'in kendisi de *Ressentiment*'da aşağıdaki saptamayı yaptığında gerçeğin çok uzığında değildir: "Kendine bir örnek seçme olgusu" tüm insanlarda olan kendilerini başkalarıyla karşılaştırma eğilimine bağlıdır ve "her kıskançlığın, her tutkunun temelinde bu tür bir karşılaştırma vardır. Örneğin İsa'yı taklit etmek de aynı temele dayanmaktadır." Ancak Scheler'in bu sezgisi daha ileri gitmemiştir. Yalnızca büyük romancılar dolayımlayıcıya nesne tarafından ele geçirilen yeri geri vermişler;

yalnızca onlar arzusunun genel kabul görmüş hiyerarşisini tersine çevirmişlerdir.

Bir Turistin Anıları kitabında Stendhal okurları *modern* duygular olarak adlandırdığı şeyler konusunda uyarır, bunlar evrensel kibrin ürünleridir: "haset, kıskançlık ve iktidarsız nefret" Stendhal'in formülü üçgenin içerdiği üç duyguyu bir araya toplamakta; bu duyguları şu ya da bu özel nesneden bağımsız olarak ele almakta ve –Stendhal'e göre– 19. yüzyıla tümüyle hâkim olan o karşı konulmaz taklit ihtiyacına bağlamaktadır. Scheler de Stendhal'e çok şey borçlu olduğunu söyleyen Nietzsche'yi izleyerek romantik ruh halinin "*ressenti-ment*" dolu olduğunu doğrular. Stendhal de aslında değişik bir şey söylememekte, ama bu ruhsal zehrin kaynağını, temelde bize eşit olup da bizim keyfi bir itibarla donattığımız kişilerin taklidinde aramaktadır. Modern duygulara gittikçe daha sık rastlanmasının nedeni de "hasetli doğaların" ve "kıskanç mizaçların" üzücü ve esrarlı bir biçimde artmış olması değil, insanlar arasındaki farklılıkların giderek silindiği bir evrende içsel dolayımın egemen olmasıdır.

Arzusunun taklitçi doğasını yalnızca romancılar ortaya koymuşlardır. Günümüzde bu doğayı algılamak zordur çünkü en ateşli taklit en güçlü biçimde inkâr edilendir. Don Kişot kendini Amadis'in müridi, onun çağının yazarları da kendilerini klasiklerin müridi ilan ediyorlardı. Kibirli romantik artık hiç kimsenin izleyicisi olmak istemiyor. Son derece *özgün* olduğuna kendi kendini ikna ediyor. 19. yüzyılda her yerde kendiliğindenlik, taklidi tahtından indirerek bir dogma oluyor. Stendhal her yerde tekrar tekrar, aldatılmayalım diyor, gürültüyle ifade edilen bireycilikler içlerinde yeni bir kopya biçimi saklıyorlar. Romantik tiksintiler, toplumdan nefret, çöle duyulan özlem, tıpkı sürü ruhunda olduğu gibi, çoğu kez *Öteki*'ne duyulan hastalıklı bir ilgiyi gizliyor yalnızca.

Kibirli Stendhal kişisi kendi arzularında *Öteki*'nin oynadığı önemli rolü gizlemek için sık sık geçerli ideolojinin klişelerine başvurur. 1830'un soylu hanımlarının adanmışlığının, bayılıcı diğerkâmlığının, ikiyüzlü bağlanmışlığının ardında, Stendhal kendini adamaya hazır bir kişinin cömert dürtülerini değil, güç durumunda kalmış bir kibrin çaresizliğini, kendi başına arzu duyamayan bir Ben'in merkezkaç hareketini görür. Romancı, kişilerin harekete geçip konuşmalarına izin verir; sonra, bir anda, dolayımlayıcıyı gösterir bize. Arzusunun gerçek sıralamasını el altından yeniden kurarken, bir yandan da kişinin tam tersi sıralamayı doğrulamak için öne sürdüğü sahte neden-

lere inanıyormuş gibi yapar. Bu Stendhal'e özgü ironinin değişmez yöntemlerinden biridir.

Kibirli romantiğin hep kendini inandırmak istediği şey şudur: duyduğu arzu eşyanın doğası gereğidir; başka bir deyişle, dingin bir öznellikten doğmuştur, neredeyse tanrısal bir Ben'in yoktan varetği bir duygudur. Nesneden yola çıkarak arzulamak, kendinden yola çıkarak arzulamaya eşdeğerdir: hiçbir zaman *Öreki*'nden yola çıkarak arzulamak değildir. Nesnel yanılgıyla öznel yanılgı birdir; ikisi de kendi arzularımız hakkında oluşturduğumuz imgeden kaynaklanmaktadır. Öznelcilikler ve nesnelcilikler, romantizmler ve realizmler, bireyselcilikler ve bilimselcilikler, idealizmler ve pozitivizmler, birbirine karşıt görünürler; ama dolayımlayıcının varlığını saklama konusunda gizli bir ittifak içindedirler. Tüm bu dogmalar içsel dolayımaya uygun dünya görüşlerinin estetik ya da felsefi ifadeleridir. Hepsi modern insanın tutkuyla bağlı olduğu aynı özerklik yanılsamasını savunurlar.

Büyük romanın hep işaret ettiği ama bir türlü sarsamadığı da işte bu yanılsamadır. Romantik ya da neo-romantik yazarlardan farklı olarak bir Cervantes, bir Flaubert ve bir Stendhal büyük romanlarında arzunun arkasındaki gerçeği açığa çıkarırlar. Ama bu gerçek açığa çıkarılırken bile gizli kalır. Genellikle kendi doğallığına inanan okur, zaten etrafındaki dünyaya yansıttığı anlamları yapıta da yansıtır. Cervantes'i kesinlikle anlamamış olan 19. yüzyıl, onun kahramanının "özgünlüğünü" öve öve bitirememiştir. Romantik okur, temelde sadece daha üst bir hakikat olan olağanüstü bir yanlış okumayla, Don Kişot gibi mükemmel bir taklitçiyle özdeşleşerek onu *örnek-kşi* yapar.

Romansal deyiminin² tüm belirsizliğiyle, her türlü dolayım hakkındaki cehaletimizi yansıtmaya şaşmamak gerek. Bu deyim şövalye romanları için de *Don Kişot* için de kullanılmıştır: romantikle eşanlamlı olabilir, aynı zamanda romantik iddiaların yıkımı anlamına da gelebilir. Bundan böyle romantik deyimini dolayımlayıcının varlığını asla açığa vurmadan yansıtan yapıtlar için kullanacağız, romansal deyiminiyse dolayımın varlığını ortaya çıkaran yapıtlar için. Bu kitap daha çok sözünü ettiğimiz son yapıtlara adanmıştır.

Dolayımlayıcının itibarı arzulanan nesneye de geçer ve ona aldatici bir değer verir. Üçgen arzu, nesnesinin yüzünü değiştiren arzudur. *Romantik* edebiyat bu dönüşümü görmezden gelmez; tersine, ondan yararlanır ve onunla övünür, ancak gerçek mekanizmasını asla açığa vurmaz. Yanılsama, yaşayan bir varlık gibidir; varolması için erkek ve dişi öğeler gerekir. Şairin imgelemi, dolayımlayıcı tarafından döllenmediği sürece kısır kalan dışıdır. Romantizme göre sadece şairden kaynaklanan yanılsamanın asıl oluşumunu bir tek romancı betimler. Romantikler imgelemin "kendi kendini dölediğini" savunurlar. Her zaman özgürlük tutkunu oldukları için kendi tanrıları önünde bile boyun eğmeyi kabul etmezler. Bir buçuk yüzyıldır birbirini izleyen tek-benci poetikalar bu reddin ifadesidir.

Romantikler, basit bir traş tasını Mambrino'nun başlığı sandığı için Don Kişot'u kutlarlar, ama içten içe de kendilerini bu tür budalalıklardan uzak sayarlar. Yanılmaktadırlar. Don Kişot Amadis'i taklit etmeseydi yanılsama da olmazdı. Emma Bovary romantik kadın kahramanları taklit etmeseydi, Rodolphe'u beyaz atlı prens sanmazdı. "Hasetin", "kıskançlığın" ve "iktidarsız nefretin" bulunduğu Paris evreni, Mambrino'nun başlığı kadar aldatici, onun kadar arzu uyandırıcıdır. Tüm arzular soyutlamalar üzerine kuruludur; Stendhal'in dediği gibi, "kafa arzularıdır" bunlar. Sevinçlerin ve özellikle acıların kaynağı nesneler değildir; "tinsel" bir nitelikleri vardır ama aydınlatmamız gereken daha düşük bir anlamda. Yapay bir güneş olan dolayımlayıcıdan inen gizemli bir ışın nesneye aldatici bir parlaltı verir. Stendhal'in tüm sanatı, kibir, soyluluk, para, güç, ün gibi değerlerin yalnızca görünürde somut olduklarına bizi ikna etmeyi amaçlamaktadır.

Bu soyut özellik Don Kişot'un arzusuyla kibir arzusunu birbirlerine yaklaştırmayı sağlar. Yanılsama her zaman aynı değildir ancak yanılsama her zaman vardır. Arzu, kahramanın çevresine bir düş evreni yansıtır. Her iki durumda da kahraman düşlerinden ancak ölüme yaklaştığında kurtulur. Julien bize Don Kişot'tan daha bilinçli geliyorsa bunun nedeni Madame de Rênal dışında, etrafındaki kişilerin kendisinden daha fazla büyü altında olmalarındandır.

Arzulanan nesnenin dönüşümü, Stendhal'in dikkatini kendi romansal döneminden çok önce çekmiştir. *Aşka Dair*'de bu dönüşümün kristalleşme imgesine dayanan ünlü betimlemesini yapar. Daha sonraki romansal gelişmeler, görünüşte 1822 ideolojisine sadık kalmaktadır. Yine de önemli bir noktada ondan ayrılırlar. Yukardaki çözüm-

lemelere göre, kristalleşme kibrin ürünü olmalıdır. Oysa Stendhal *Aşk Dair*'de bu olayı kibir başlığı altında değil *tutku* başlığı altında sunmaktadır.

Stendhal'de *tutku* kibrin tersidir. Fabrice del Dongo mükemmel bir tutkulu kişidir; duygusal özerkliğiyle, arzularının kendiliğindenliğiyle, *Ötekilerin* görüşlerine tümüyle duyarsız olmasıyla sivrilir. Tutkulu kişi arzusunun gücünü başkasından değil kendinden alır.

Acaba yanılıyor muyuz? Romanlarda kristalleşmeye eşlik eden tutku, gerçek tutku mudur acaba? Stendhal'in romanlarındaki tüm büyük âşık çiftleri bu görüşü yalanlıyor. Gerçek aşk, Fabrice'in Clélia'ya duyduğu, Julien'in sonunda Madame de Rênal'de bulduğu gerçek aşk, kişileri dönüştürmez. Aldatıcı değildir bu aşkın nesnesinden beklediği mutluluk. Tutkulu aşkta, Corneille'e özgü anlamıyla saygı vardır hep. Mantık, irade ve duyarlılığın kusursuz uyumuna dayanır. Gerçek Madame de Rênal, Julien'in arzu ettiği kadındır. Gerçek Mathilde, arzu etmediği kadın. Birinci durumda söz konusu olan tutku, ikincisinde kibirdir. Öyleyse nesnesini başkalaştıran da kibirdir gerçekten.

1822 yılının denemesiyle romansal başyapıtlar arasında köklü bir fark var vardır, ama bu farklılığı algılamak her zaman kolay değildir çünkü tutkuyla kibir ikisinde de birbirinden ayrı tutulmuştur. *Aşk Dair*'de Stendhal üçgen arzunun öznel etkilerini betimler ama onları kendiliğinden arzuya bağlar. Kendiliğinden arzunun gerçek ölçütü bu arzunun şiddetidir. En güçlü arzular tutkulu arzulardır. Kibirle ilgili arzular gerçek arzuların solgun yansımalarıdır. Kibirden doğan arzular her zaman *Ötekilerin* arzularıdır, çünkü hepimiz *Ötekilere* oranla daha şiddetle arzu ettiğimizi sanırız. Tutku-kibir ayrımı, Stendhal'e (ve okuruna) kibirlilik suçlamasını savuşturma imkânı verir. Dolayımılayıcı, açığa çıkmasının en çok önem kazandığı yerde, yazarın kendi varlığının içinde gizli kalmaktadır; dolayısıyla 1822 bakış açısını romantik olarak nitelemek gerekir. Tutku-kibir diyalektiği "bi-reyci" bir şema olarak kalır. Biraz da Gide'in *Immoraliste*'deki doğal Ben'le sosyal Ben arasındaki diyalektiğini anımsatır.

Eleştirmenlerin ve özellikle *Lucien Leuwen*'e yazdığı önsözde Paul Valéry'nin söz ettiği Stendhal aşağı yukarı her zaman gençliğindeki "Gide-benzeri" Stendhal'dir. Öncülüğünü yaptığı o arzu ahlakının saltanat yıllarında genç Stendhal'in çok moda olacağı besbellidir. 19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başında zaferini ilan eden bu ilk Stendhal, şiddetle arzu eden içten kişiyle, *Ötekileri* kopya ederek güçsüzce

arzu eden ikincil insan arasında bir karşıtlık olduğunu söylüyordur bize.

İtalya Hikâyeleri'nden ve özel defterlerinden alınmış birtakım cümlelere dayanarak, olgunluk dönemi Stendhal'inde de kibir-tutku karşıtlığının başlangıçtaki anlamını koruduğu savunulabilir. Ancak *İtalya Hikâyeleri* de özel defterler de büyük romansal yapıtlar sistemine ait değildir. Romansal yapıtların yapısı yakından incelendiğinde kolaylıkla görülür ki kibir aynı anda hem başkalaştırmacı arzu hem de şiddetli arzu olmuştur.

Stendhal'in gençlik metinlerinde bile kibir-tutku karşıtlığı Gide'in (örneğin *Vatikan'ın Zindanları*'ndaki Fleurissoire-Lafcadio karşıtlığı) sosyal Ben'le doğal Ben karşıtlığının aynısı değildir. Stendhal daha *Aşka Dair*'de bile "kibrin coşku uyandırdığını" söylemişti. Dolayısıyla taklit edilmiş arzunun olağanüstü gücünü tümüyle kendisinden saklamıyordur. Ayrıca, bir evrimin, başlangıçtaki düzenin apaçık altüst olmasıyla bitecek bir evrimin, henüz başındadır. Yıllar ilerledikçe arzunun gücü kibire doğru yaklaşır. Mathilde kendisinden kaçtığına Julien'e acı çektiren kibirdir ve bu acı, kahramanın duyduğu en şiddetli acıdır. Julien'in tüm şiddetli arzuları *Öteki*'ne göre duyulan arzulardır. Tutkusu, "tuzu kuru" kişilere karşı duyduğu nefretle beslenen üçgen bir duygudur. Merdivenin basamaklarına ayağını basınca bu âşığın akıllı kocalar, babalar ve nişanlılara, yani rakiplerine gitmektedir, balkonda onu bekleyen kadına değil. Kibri en şiddetli arzuyla dönüştüren evrim, *Lamie*'de, kibrin gerçek bir cinnet haline geldiği Sanfin'in olağanüstü kişiliğinde son bulur.

Tutkuya gelince, büyük romanlarda, Jean Prévost'un *Stendhal'de Yaraticılık* adlı kitabında ustalıkla tartıştığı *o suskunlukla* başlar ancak. Bu suskun tutku, tam bir arzu değildir henüz. Arzu gerçekten belirttiği anda, tutkulu kişilerde dolayımlayıcıyı buluyoruz. Böylece Julien kadar saf ve karmaşık olmayan kahramanlarda bile üçgen arzuyu görürüz. Efsanevi binbaşı Busant de Sicile'i düşünmek, Lucien Leuwen'de Madame de Chasteller'e karşı belli belirsiz bir arzu uyandırır; belirsiz bir arzu duyma arzusudur bu ve Nantes'daki soylular arasında herhangi bir başka genç kadına da isabet etmesi pekâlâ mümkündür. Madame de Rênal, Elisa'yı kıskanır, bir de Julien'in yatağında resmini sakladığına inandığı yabancı kadını. Arzunun doğuşunda üçüncü şahıs her zaman mevcuttur.

Gerçeği kabul etmek gerek. Son dönemin Stendhal'inde kendiliğinden arzu yoktur. Tüm "psikolojik" çözümler kibrin çözümler

mesidir, başka bir deyişle üçgen arzunun açığa çıkarılması. Gerçek tutku, Stendhal'in en iyi kahramanlarında sonunda bu çılgınlığın yeri ni alır. Stendhal kahramanlarının en yüce anlarında ulaştıkları dorukların dinginliğini andırır bu tutku. *Kırmızı ve Siyah*'taki ölüm öncesi dinginlik bir önceki dönemin marazi telaşının tam karşıtıdır. Fabrice ve Clélia, Farnese kulesinde, onları hiç yaralamayan ama hep tehdit eden arzuların ve kibrin ötesinde, mutlu bir huzur bulurlar.

Arzu yok olduktan sonra Stendhal neden hâlâ tutkudan söz ediyor? Belki de bu olağanüstü mutluluk anları her zaman dışı bir dolayımın ürünüdür. Kadın, Stendhal'de arzunun, kaygının ve kibrin dolayımı olduktan sonra huzurun ve dinginliğin dolayımlayıcısı da olabilir. Tıpkı Nerval'deki gibi, iki tür kadın arasında bir karşıtlıktan çok, romancının varlığında ve yarattığı yapıtlarda dışı ögenin üstlendiği iki karşıt işlev söz konusudur burada.

Büyük yapıtlarda kibirden tutkuya geçiş estetik mutluluktan ayrılamaz. Yaratıcı kösnüllük, arzu ve kaygıya ağır basıyordur şimdi. Bu öteye geçme, her zaman, onu Milano'da reddetmiş olan ve artık hayatta olmayan Mathilde'in gözetimi altında, adeta onun şefaatiyle gerçekleşir. Stendhal'e özgü tutkuyu estetik yaratıcılığı işin içine sokmadan anlamak mümkün değildir. Romancı bu mutluluk anlarını, üçgen arzunun tam anlamıyla açığa çıkmasına, başka bir deyişle kendi özgürlüğüne kavuşmasına borçludur. Romancının yüce ödülü olan tutku romanın kendisinde neredeyse yok gibidir. Sonunda özgürleşmiş tutku, tümüyle kibre ve arzuya teslim edilmiş bir romansal dünyanın elinden kaçıp kurtulmak üzeredir.

İçsel ve dışsal dolayımı birleştiren şey, arzulanan nesnenin dönüşümüdür. Kahramanın imgelemi yanılısamanın anasıdır ama bu çocuğa bir de baba gerekir: Dolayımlayıcı. Proust'un yapıtı da bizi bu evliliğin ve bu doğumun tanığı yapar. Proust'un açıkça adlandırmaktan çekinmediği o romansal dehanın birliğini ortaya koymamızı üçgen formül sağlayacaktır. Dolayım fikri, karşılaştırmalı bir çerçevenin kurulmasını kolaylaştırır – üstelik artık "tür" eleştirisi ya da izleksel eleştiriye ait olmayan bir düzeyde. Yapıtları birbirleriyle açıklar: indirgenmez tekilliklerini yok etmeden birbirine bağlar onları.

Stendhal'in kibriyle Proust'un arzusu arasındaki benzerlikler en bilgisiz okurun bile dikkatini çeker. Ama yalnızca onun dikkatini çe-

ker, çünkü görünüşe bakılırsa eleştirel düşünce asla bu temel sezgilerden yola çıkamamaktadır. "Gerçekçiliğe" düşkün bazı yorumcular için bu benzerlik çok doğaldır: roman, romancının dışında olan bir hakikatin fotoğrafıdır; gözlem de zaman ve yerden bağımsız bir psikolojik hakikat tabakasını yakalar. Buna karşılık "varoluşçu" bir eleştiri için, romansal dünyanın "özerkliği" dokunulmaz bir dogmadır: kendi romancısıyla komşunun romancısı arasında en ufak bir temas noktası onur kırıcı olur.

Oysa, Stendhal'in kibrine ait özelliklerin Proust'vari arzuda altı çizilmiş ve yoğunlaştırılmış olarak yeniden ortaya çıktığı açıktır. Arzulanan nesnenin dönüşümü Stendhal'dekinden daha kesindir, kıskançlık ve haset daha sık görülür ve daha şiddetlidir. *Kayıp Zamanın İzinde*'deki tüm kişilerde aşkın kıskançlığa yani bir rakibin varlığına sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek abartılı olmaz. Arzunun doğuşunda dolayımlayıcının oynadığı ayrıcalıklı rol her zamankinden daha açıktır. Proust'un anlatıcısı, tekrar tekrar, *Kırmızı ve Siyah*'ta genellikle üstü kapalı kalan bir üçgen yapıyı açık bir ifadeyle tanımlar:

Aşkta, mutlu rakibimiz, başka bir deyişle düşmanımız, velinimetimizdir. Bizde yalnızca önemsiz bir fiziksel arzu uyandıran bir varlığa, kendisinden ayırt edemediğimiz çok büyük bir değer katar. Eğer rakiplerimiz olmasaydı, eğer olmadıklarını sansaydık... Çünkü gerçekte varolmaları gerekmez.

Üçgen yapı aşk ve kıskançlıkta olduğu kadar sosyetik züppelikte de açıkça ortadadır. Züppe de bir taklitçidir. Toplumsal kökenine, servetine ya da "şııklığına" haset ettiği kişiyi kölece kopya eder. Proust'un züppeliği Stendhal'in kibrinin bir karikatürü olarak tanımlanabilir; aynı şekilde, Flaubert bovarizminin abartılması olarak da görülebilir. Jules de Gaultier bu illeti "muzaffer bovarizm" olarak niteliyor ve haklı olarak kitabının bir bölümünü bu konuya ayırıyor. Züppe kendi yargısına güvenemiyor, yalnızca başkaları tarafından arzulanan nesneleri arzu ediyordur. Bu yüzden de modanın kölesidir.

Burada ilk kez, üçgen arzusunun hakikatine ihanet etmeyen gündelik dile ait bir terimle karşılaşırız: züppelik. Bir arzuya züppe demek bile onun taklitçi niteliğinin altını çizmeye yeter. Dolayımlayıcı gizlenmemiş, nesne ikinci plana atılmıştır, çünkü züppelik örneğin kıskançlık gibi tek bir arzu türüyle sınırlı değildir. Kişi estetik zevkinde, entelektüel hayatında, giysilerinde, yemeklerinde vb. züppe olabilir. Aşkta züppe olmak kendini kıskançlığa adanmak demektir. Dolayısıyla Proust'un aşkı züppelikle bütünleşir; Proust'vari arzusunun

birliğini yakalamak için, "züppe" terimine her zamankinden biraz daha geniş bir anlam verilmesi bile yeterlidir. *Kayıp Zamanın İzinde*'de arzunun mimetizmi öyledir ki, kişiler, dolayımlayıcılarının sevgili ya da sosyetik olmalarına göre kıskanç ya da züppe sınıfına girerler. Üçgen arzu anlayışı, Proust uzamının odağına götürür bizi: aşk-kıskançlıkla züppeliğin kesişme noktası. Proust hep bu iki "günahın" eşdeğerliğini vurgular: "Dünya aşkta olup bitenlerin bir yansımasından ibarettir."

Romancının sürekli başvurduğu ama her zaman yeterli bir açıklıkla ifade edemediği "psikolojik yasaların" bir örneğidir bu. Eleştirmenlerin çoğu bu yasalarla pek ilgilenmezler. Marcel Proust'u etkilediği varsayılan demode psikolojik teorilere atfederler bunları. Romansal dehanın özünün bu *yasalara* yabancı olduğunu çünkü *özgürlük*le bağlantılı olduğunu düşünürler. Eleştirmenlerin yanıldıklarını düşünüyoruz. Proust'un yasaları üçgen arzunun yasalarıyla özdeşdir. Yeni bir içsel dolayım tanımlarlar: dolayımlayıcıyla arzulayan özne arasındaki mesafenin Stendhal'dekinden az olmasıyla tanımlanan bir dolayım.

Stendhal tutkuyu yüceltir oysa Proust onun geçersizliğini ilan eder diye bir itiraz gelebilir. Bu doğru. Ama bu karşıtlık sadece lafza ilişkindir. Proust'un tutku adı altında açığa vurduğunu Stendhal kibir adı altında açığa vurur. Ve Proust'un *Yeniden Bulunmuş Zaman* adı altında kutladığı, Stendhal kahramanlarının yalnız başlarına zindanlarda kutladıklarından her zaman o kadar farklı değildir.

Romansal ton farklılıkları, Stendhal'in kibriyle Proust'un arzusu arasındaki yakın yapı akrabalığını genellikle bizden saklar. Stendhal betimlediği arzunun neredeyse her zaman dışındadır; Proust'da sancılı bir ışıqla aydınlatılmış olaylara Stendhal alaylı bir ışık düşürür. Ve bu perspektif farklılığı bile sürekli değildir. Proust'vari trajik, özellikle ikincil kişiler söz konusu olduğunda mizahı dışlamaz. Öte yandan Stendhal'in komedisi de bazen trajedi sınırına varır. Julien'in Mathilde'e duyduğu geçici ve kibirli tutku sırasında, çocukluğunun en karanlık saatlerinde çekmediği kadar acı çektiği belirtilir romanda.

Yine de kabul etmek gerekir ki, psikolojik çatışmalar Proust'un yapıtında Stendhal'inkine kıyasla daha şiddetlidir. Perspektif değişiklikleri temel karşıtlıklar yansıtır. Romansal edebiyatın birliğini sağlayabilelim diye bu karşıtlıkları görmezden mi geleceğiz? Tam tersine, şu temel verimizi öne çıkarmak için karşıtlıkları vurgulamak istiyoruz biz: Dolayımlayıcıyla özne arasındaki mesafe ki, azalması ve art-

masıyla romansal yapıtların birbirinden farklı özelliklerini aydınlatmaktadır.

Dolayımlayıcı arzulayan özneye ne kadar yaklaşırsa iki rakibin olanakları da o kadar iç içe geçer ve birbirlerinin önüne çıkardıkları engel de o kadar aşılamaz olur. Bu açıdan, Proust'un yapıtındaki insani deneyimin Stendhal'in kibirli kişisinin deneyiminden daha "olumsuz" ve daha acılı olmasına şaşmamak gerekir.

İyi ama, kibrin Stendhal'iyile züppeliğin Proust'u arasındaki ortak noktaların ne önemi var diyenler olacaktır. Bakışlarımızı aşağıdaki bölgelerden ayırıp daha fazla beklemeden romansal başyapıtların ışıklı doruklarına doğru çevirmemiz gerekmez mi? Yapıtın belki de büyük yazarı en az onurlandıran bölümlerini bir yana atmak gerekmez mi? Ve zaten bunu daha da zorunlu kılan da, bambaşka bir Proust'un, tümüyle saygınlık uyandıran, "özgün" ve güven verici bir Proust'un, "duygusal bellek" in, "gönül kesintileri" nin Proust'unun varlığı değil midir? Öteki ne kadar uçarı ve dağınıksa bu Proust da o kadar doğal biçimde yalnız ve derin değil midir?

Gerçekten de güçlü bir eğilimdir bu; sapla samanı ayırmaya, birincinin her zaman hak etmediği ilgiyi ikinci Proust'a göstermeye kalkışırız hemen. Ancak böyle bir eğilimin neler içerdiğini görmek gerekir. Proust'un kendi kişiliğinde yaptığı ayrımı, yani kendisinde sırayla önce bir züppe sonra bir büyük yazar görmesini, yapıtın kendisine taşımış oluyoruz. Romancıyı eşzamanlı ve çelişkili iki yazara bölüyoruz: Bir yanda işi gücü züppelik olan bir züppe öte yanda sadece kendisine layık konularla uğraşan "büyük yazar" Proust'un kendi yapıtı hakkında düşündükleriyle uzaktan yakından alışverişi yoktur bunun. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bir bütün olduğunu belirtiyordu. Ama Proust yanılmış da olabilir. Söyledikleri sınanmalıdır.

Anlatıcının arzuları, daha doğrusu bu arzuların anıları, romanın neredeyse tüm konusunu oluşturduğu için, romanın birliği sorunu Proust'un arzusunun birliği sorunuyla iç içedir. Tümüyle farklı ve hatta birbirine karşıt iki arzu olsaydı, eşzamanlı iki Proust da olurdu. Öyküsünü yazdığımız bulanık ve romansal arzunun, kıskançlık ve züppelik yaratan üçgen arzunun yanında, düzçizgisel, şiirsel ve kendiliğinden bir arzunun olması gerekirdi. İyi Proust'u kötü Proust'tan, yalnız ve şair Proust'u, sürü insanı ve romancı Proust'tan kesin olarak ayırmak

için, dolayımlayıcısız bir arzu olduğunu kanıtlamak gerekirdi.

Bu kanıtlamanın çoktan yapıldığını söyleyenler çıkabilir. Burada sözünün ettiğimiz arzusuyla hiç ilgisi olmayan bir Proust arzusundan çok söz edilmiştir. Bu arzu asla kişinin özgürlüğünü tehdit etmez; herhangi bir nesneyle bile doğrudan bir ilgisi yoktur, hele hele bir dolayımlayıcıyla hiç yoktur. – Bu arzuyla ilgili betimlemeler özgün değildir; bazı sembolist kuramcılardan alınmıştır.

Gururlu sembolist öznellik dünyaya dalgın bir gözle bakar. Asla kendisi kadar değerli bir şey keşfetmez orada. Dolayısıyla kendini dünyaya tercih eder ve ondan uzaklaşır. Ama bazı nesneleri seçemeyecek kadar da hızlı uzaklaşmaz. Bu nesneler istiridyenin içine giren kum tanesi gibi bilincine yerleşir. Bu en küçük gerçek etrafında bir imgelem incisi oluşacaktır. İmgelem gücünü Ben'den ve de yalnızca Ben'den almaktadır. Görkemli saraylarını Ben için inşa eder. Ve Ben bu saraylarda, sınırsız bir mutluluk içinde eğlenir – ta ki gerçeklik denen o hain büyücü, düşün kırılğan yapılarına hafifçe dokunup da onları yerle bir edene kadar.

Gerçekten Proust'un mudur bu? Çeşitli metinler böyle olduğunu çarpıcı biçimde doğrular görünmektedir. Proust her şeyin özünde olduğunu, hiçbir şeyin nesnede olmadığını belirtmektedir. Bize "imgelemen altın kapısından" ve "deneyimin alçak kapısından" söz eder, sanki *Ben*'le *Öteki* arasındaki her türlü diyalektikten bağımsız, mutlak biçimde öznel veriler olabilirmiş gibi. Dolayısıyla "sembolist" arzu geleneği sağlam savlara dayanır gibidir.

Neyse ki romanın kendisi hâlâ elimizde. Hiç kimse cevapları orada aramayı düşünmemiştir. Eleştirmenler, öznelci dogmayı hiç sınımadan ve büyük saygıyla elden ele geçirmektedirler. Evet, bu noktada romancının kendi teminatı onları doğruluyordur. "Psikolojik" yasalar söz konusu olduğunda hiç önem vermedikleri bu teminat şimdi birden önem kazanmıştır. Romantizm, sembolizm, Nietzschecilik, Valérizm vb. gibi modern bireyselliklerden birine bağlayabildikleri ölçüde Proust'un düşüncelerine saygı gösterirler. Biz farklı bir ölçü benimsedik: *Romansal* dehanın, "*romantik*" adı altında bir araya topladığımız bütün bu tavırlara karşı büyük bir mücadeleyle elde edildiğini düşünüyoruz. Bunların hepsini "*romantik*" olarak niteledik çünkü bize göre hepsi de kendiliğinden arzu ve özerkliğiyle neredeyse tanrısal bir öznellik yanılsamasını sürdürmektedirler. Kendi içinde taşıdığı o ölmeyi reddeden romantiği ancak yavaş yavaş ve büyük zorlukla aşar romancı. Bu aşma yalnızca romansal yapıtlarda gerçek-

leşir. Dolayısıyla romancının soyut söz dağarı ve hatta "fikirleri" her zaman bunu yansıtmayabilir.

Stendhal'in romanlarında çeşitli dolapları açıp kapatan bazı anahtar sözcükleri sürekli kullandığını daha önce gördük: kibir, kopya, taklit vb. Bununla birlikte bazı anahtarlar doğru kilidin üstünde değildir: birtakım değişiklikler yapmak gerekir. Kuramsal sözlükçesini – belki de o çevrelere pek girmediği için– zamanının edebiyat çevrelerinden alan Proust'la ilgili de bazı yanlışlıklar yapılması olasıdır.

Yazarın kuramıyla uygulamasını karşılaştırmamız gerekiyor yine. Kibrin –üçgen-kibrin– bize *Kırmızı ve Siyah*'ın tözüne derinlemesine nüfuz etme olanağı verdiğini görmüştük. Proust'ta "sembolist" –çizgisel– arzunun aynı tözün yüzeyinde kaymaktan başka bir şey yapmadığını göreceğiz. Kanıtlamanın inandırıcı olması için, üçgenselliğini zaten hemen saptadığımız o sevdalı arzudan ya da sosyetik arzudan olabildiğince farklı bir arzuyu da kapsaması gerekir. Proust'vari arzuların hangilerinde kendiliğindenlik garantisi en çoktur? Herhalde çocuğun ve sanatçının arzuları yanıtını alacağız. Öyleyse hem çocuklara hem de sanata ait bir arzu seçelim.

Anlatıcı Berma'yı sahnede görmeyi şiddetle arzu etmektedir. Bu gösteriden sağlamayı düşündüğü manevi yararlar kendisi için kutsallığa varan bir düzeydedir. Nesne biçim değiştirmiştir. Peki ama bu nesne nerededir? İstiridye-bilincin yalnızlığına tecavüz eden kum tanesi nedir? Berma değildir bu, çünkü anlatıcı Berma'yı hiç görmemiştir. Geçmiş gösterilerin anısı değildir; çocuğun hiçbir tiyatro deneyimi olmamıştır: tiyatronun fiziksel gerçekliği hakkında bile fantastik düşünceler uydurmaktadır. Nesne bulamayız, çünkü yoktur.

Sembolistler çok mu çekingen davranmışlardır? Nesnenin rolünü tümüyle yadsıyarak arzunun mutlak özerkliğini mi ilan etmek gerekir? Böyle bir sonuç tekbenci eleştirmenlerin hoşuna gidecektir. Ama ne yazık ki Berma'yı *icat* etmemiştir anlatıcı. Sanatçı gerçekten vardır; onu arzu eden Ben'in dışında da vardır. Dolayısıyla dış dünyayla bir temas noktasından vazgeçilemez. Ama bu teması sağlayan bir nesne değildir: başka bir bilinçtir. Anlatıcıya, tutkuyla arzu etmeye başlayacağı nesneyi, üçüncü bir kişi göstermektedir. Marcel, Bergotte'un ünlü sanatçıya hayran olduğunu biliyordur. Bergotte'un Marcel'in gözünde büyük bir itibarı vardır. Hocanın en küçük sözleri onun gözünde bir yasa kadar güçlüdür. Swann'lar Bergotte'un tanrısı olduğu dinin rahipleridir. Bergotte'u evlerinde ağırılıyorlar, ve anlatıcı da onlar sayesinde tanrının buyruğunu öğreniyordur.

Bir önceki romancılar tarafından betimlenen garip sürecin Pro-
ust'un romanlarında da tekrarlandığını görüyoruz. Manevi bir evliliğe
tanık oluyoruz: Bakire İmgelemin olmayacak düşler doğurmasını
sağlayan bu evliliklerdir. Cervantes'te olduğu gibi sözlü telkini yazılı
telkin pekiştirir. Gilberte Swann, Bergotte'un Racine'in *Phèdre* oyu-
nuyla ilgili bir yazısını okutur Marcel'e; bu Berma'nın oynadığı bü-
yük rollerden biridir: "... plastik soyluluk, hıristiyan çilekeşlik, Janse-
nist solgunluk, Trézène ve Clèves prensesi..."; bu gizemli sözcükler,
şiiressellik ve anlaşılmalıklarla Marcel'in zihninde güçlü bir iz bira-
kırır.

Yazılı metnin büyüü bir telkin özelliği vardır, romancı bunun sa-
yısız örneklerini verir. Annesi onu Champs-Élysées'ye gönderdiği
zaman anlatıcı bu gezintileri ilkin çok sıkıcı bulur. Hiçbir dolayımlla-
yıcı ona Champs-Élysées'yi işaret etmemiştir: "Eğer Bergotte orayı
kitaplarında betimlemiş olsaydı imgelemime kopyaları konulmaya
başlanan her şey gibi Champs-Élysées'yi de tanımak isterdim." Ro-
manın sonunda o güne değin herhangi bir sanatçı tarafından betim-
lenmediği için anlatıcı nezdinde hiçbir itibarı olmayan Verdurin salo-
nu, Goncourt'ların *Günce*'si sayesinde geriye dönük biçimde dönüşü-
me uğrar:

Okuduğum bir kitap tarafından arzu etmeye teşvik edilmediğim bir şeyi
göremiyordum... Çoğu kez, Goncourt'ların bir sayfasında okumadığım ama
yine de değerli olduklarını bildiğim şeylere ya da kişilere dikkatimi vereme-
mişimdir, oysa aynı şeylerin imgeleri sonradan bana yalnız başımayken bir
sanatçı tarafından verilmeyegörsün, onları tekrar bulmak için dünyanın öbür
ucuna gidebilir, ölümü bile göze alabilirdim.

Anlatıcının Champs-Élysées'deki gezintileri sırasında açgözlülük-
le okuduğu tiyatro afişlerini de edebi telkin olarak düşünmek gerekir.
Telkinin en düzeyli biçimi, en bayağı biçimiyle iç içedir. Don Ki-
şot'la reklamların kurbanı olan küçük burjuva arasındaki mesafe ro-
mantizmin inandırmak istediği kadar büyük değildir.

Anlatıcının, dolayımllaıyıcısı Bergotte'a karşı tutumu, Don Ki-
şot'un Amadis'e tutumunu anımsatır:

...hemen hiçbir şey hakkında fikrini bilmiyordum. Benimkilerden büsbü-
tün farklı olduklarından kuşku yoktu çünkü benim yükselmeye çalıştığım
bilinmeyen bir dünyadan iniyorlardı: kendi düşüncelerimin bu kusursuz zih-
ne tam bir budalalık gibi görüneceğinden emin olduğum için hepsini öylesi-
ne kökünden silip atmıştım ki arada bir tesadüfen bir kitabında onlardan biri-

ni bulduğumda, sanki bir Tanrı iyilik yapıp bana onu güzel ve geçerli sayarak geri veriyormuş gibi gururlanırdım... Daha sonraları bile, kendim kitap yazmaya başladığımda, niteliklerinden kuşku duyduğum için yazmaya devam etmediğim bazı cümlelerin benzerlerini Bergotte'un kitaplarında bulurdum. Ama ancak orada, Bergotte'un yapıtlarında gördüğümde zevk alabiliyordim kendi düşüncelerimden.

Don Kişot, Amadis'i taklit etmek için gezgin şövalye olur; Marcel'in de Bergotte'u taklit etmek için yazar olmak istediğini anlarız. Çağdaş kahramanın taklidi daha alçakgönüllü, daha eziktir ve sanki dinsel bir korku tarafından felce uğramıştır. *Öteki*'nin Ben üstündeki gücünün her zamankinden daha büyük olduğunu, daha önceki kahramanlardaki gibi *tek* bir dolayımlayıcıyla sınırlandırılmamış olduğunu da göreceğiz.

Anlatıcı sonunda Berma'nın bir gösterisine gider. Ailesiyle birlikte oturduğu daireye döndüğünde, o akşam yemeğe davetli olan Monsieur de Norpois ile tanışır. Tiyatro izlenimlerini açıklamasını isterler ondan, o da safça hayal kırıklığını itiraf eder. Babası çok mahcup olmuştur, Monsieur de Norpois ise büyük sanatçıyı birkaç tumturaklı klişeyle onurlandırmak zorunda hisseder kendini. Bu sıradan görüşmenin sonuçları tipik ve özsel biçimde Proust'varidir. Yaşlı diplomatın sözleri Marcel'in duyarlılığında ve kafasında gösterinin yarattığı boşluğu doldurur. Berma'ya olan inancı dirilir. Ertesi gün bir sosyete gazetesinde çıkan vasat bir yorum Monsieur de Norpois'nın işini tamamlar. Daha önceki romancılarda olduğu gibi sözlü telkinle edebi telkin birbirini destekler. Artık Marcel ne gösterinin güzelliğinden ne de kendi zevkinin gücünden kuşku duymaktadır. Arzuyu yalnızca ve yalnızca *Öteki* uyandırabilir; üstelik onun tanıklığı, yaşanılmış deneyimle ters düştüğü zaman onu kolaylıkla geçersizleştirir.

Başka örnekler seçebiliriz, sonuç hep aynı olacaktır. Proust'un arzusu, her seferinde, telkinin izlenime üstün gelmesidir. Arzunun doğumunda, başka bir deyişle öznelliğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş *Öteki*'ni buluruz hep. "Dönüşümün" kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fışkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir. Oynamak, bir kitap okumak, bir sanat eserine bakmak –bu türden istekler hiçbir zaman kendiliğinden doğmaz anlatıcıda: imgelemin çalışmasını başlatan ve arzuyu kışkırtan, oyuncuların yüzlerinde gördüğü zevk, tanık olduğu bir konuşma, okuduğu bir metindir hep:

başından beri içimdeki en mahrem şey, sürekli hareketiyle geri kalan her şeyi yöneten manivela, okuduğum kitabın felsefi zenginliğine, güzelliğine duyduğum inançtı; ve hangi kitap olursa olsun bunları içselleştirme arzüm. Çünkü kitabı Combray'den aldıysam bile... orada yanımda sözü edildiği, övüldüğü için almış olurdum; o tarihte bana Hakikatin ve Güzelliğin sırrının emanetçisi olarak görünen bir öğretmen ya da sınıf arkadaşı tarafından söylenmiş olurdu bu sözler ve Hakikat ile Güzellik de ancak yarı yarıya hissedebildiğim, yarı yarıya anlayabildiğim şeylerdi; bunları tam anlamaksa düşüncemin belirsiz ama sürekli amacıydı.

Dolayısıyla eleştirmenler tarafından çok övülen içsel bahçe, hiçbir zaman ıssız bir bahçe değildir. Daha o zamandan "üçgen" olan tüm bu çocukluk arzularının ışığı altında, kıskançlığın ve züppeliğin anlamı apaçık ortaya çıkar. Proust'vari arzu ödünç alınmış bir arzu-
Kayıp Zamanın İzinde'nin içinde hiçbir şey az önce özetlediğimiz sembolist ve tekbenci kurama uygun değildir. Bu kuramın, Proust'un kendisinin kuramı olduğunu söyleyerek bize karşı çıkanlar olacaktır. Olabilir ama Marcel Proust da yanılabilir. Bu kuram yanlıştır ve onu reddediyoruz.

Arzu kuralının istisnaları yalnız görünüşte istisnadır. Martinville çan kuleleri olayında dolayım yoktur ama bu kulelerin uyandırdığı arzu da bir elde etme arzusu değil, ifade etme arzusudur. Estetik duygu bir arzu değil tüm arzuların durması, dinginliğe ve sevince geri dönüştür. Stendhal'in "tutkusu" gibi bu ayrıcalıklı anlar daha o zamandan romansal dünyanın dışındadır. *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ı hazırlarlar, bir bakıma onun *muştucusudurlar*.

Arzu *tektir*: çocukla züppe, "Combray"yle *Sodom ve Gomorra* arasındaki süreklilikte bir kopuş yoktur. Sık sık biraz da sıkıntıyla anlatıcının yaşını sorarız kendi kendimize, çünkü Proust'ta çocukluk diye bir şey yoktur. Yetişkinlerin dünyasına aldırış etmeyen özerk bir çocukluk, büyükler için icat edilmiş bir mitostur. Kişinin kendine tekrar bir çocukluk yaratması gibi romantik bir sanat, Hugo'nun "büyükbaba olma sanatı"ndan daha ciddi değildir. Çocuksu bir kendiliğindenlik gösterisi yapanlar öncelikle kendilerini *Ötekilerden*, benzerleri yetişkinlerden ayırmak istiyorlardır ve bundan daha chocuksu bir şey de olamaz. Gerçek çocukluğun arzusu, züppeninkinden daha kendiliğinden değildir, züppenin arzusu da çocuğunkinden daha şiddetsiz değil. Çocukla züppe arasında bir uçurum görmek isteyenler, Berma vakasına bir kez daha baksınlar. Bir Bergotte'un yazıları ya da bir Norpois'nın sözleri, sanat yapıtına her zaman yabancı kalacak bir

çoşkuyu –yapıt o coşku için sadece bir vesiledir– züppe mi yoksa çocukta mı uyandırmaktadır? Proust'un dehası, bizim gözümüze insan doğasına işlenmiş gibi görünen sınırları ortadan kaldırır. İstersek o sınırları tekrar yerine koyabilir, romansal evrende keyfi bir çizgi çizebiliriz: Combray'yi kutsayıp Saint-Germain semtini lanetleyebiliriz. Proust'u da çevremizdeki dünyayı okuduğumuz gibi okuyabilir, kendimizde daima çocuğu ve başkalarında da züppeyi görebiliriz. Ama Swann'ların semtiyle Guermantes'ların semtinin buluştuğunu asla göremeyeceğiz. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin temel gerçeğine hep yabancı kalacağız.

Çocuktaki arzu züppe de olduğu gibi üçgendir. Bu, birinin mutluluğuyla öbürünün acıları arasında herhangi bir ayırım yapmak imkânsızdır anlamına gelmez. Ama bu gerçek ayırım züppenin aforoz edilmesinden kaynaklanmıyordur. Ayırım arzusunun *özüyle* değil, dolayım-layıcıyla arzulayan özne arasındaki *mesafeye* ilgilidir. Proust'un çocukluğunun dolayım-layıcıları annesi, babası ve büyük yazar Bergotte'tur, yani Marcel'in herhangi bir rekabetten korkmadan açık açık hayran olduğu ve taklit ettiği kişiler. Öyleyse çocuklara özgü dolayım da yeni bir *dışsal dolayım* türü oluşturmaktadır.

Çocuk kendi evreninde mutlu ve huzurludur. Ama bu evren daha o zamandan tehdit altındadır. Anne oğlunu öpmeyi reddettiğinde, iç-sel dolayım a özgü çifte rolü çoktan oynamaya başlamıştır: hem arzu-nun kışkırtıcısı hem de doyurulmasını engelleyen amansız bir nöbet-çi. Ailevi tanrıça gaddarca görünüş değiştirir. Combray gecelerinin sancısı, züppenin ve âşışın sancılarının habercisidir.

Bizim için çelişkili olan züppe-çocuk yakınlığını algılayan tek ki-şi Proust değildir. Jules de Gaultier, bir "muzaffer bovarizm" olan züppeliğin yanında bir de "çocuksu bovarizm" keşfeder ve iki bova-rizmi birbirine çok yakın terimlerle betimler. Züppelik, "kişinin ger-çek benliğinin görünmesini önlemek ve böylece dışa karşı, kendisiy-le özdeşleştirdiği daha iyi bir kişilik yansıtmak için kullandığı araçlar bütünüdür." Çocuğa gelince, "kendini olduğundan farklı görmek için, onu büyüleyen örneğin niteliklerini ve yeteneklerini kendine mal eder." Çocuksu bovarizm, Berma öyküsünde açığa çıkan Pro-ust'vari arzu mekanizmasını tam olarak yansıtır:

... Çocukluk, *kendini öteki olarak algılama* yeteneğinin en belirgin oldu-ğu doğal durumdur... Çocuk dışardan gelen tüm itilere olağanüstü duyarlıdır, aynı zamanda insan zekâsının elde ettiği ve iletilabilir kılmak için bazı fikir-ler içine hapsettiği tüm bilgilere karşı da şaşılacak bir açgözlülük gösterir...

Hepimiz kendi kişisel anılarımıza baş vurarak, o yaşta gerçeğin aklın üstündeki gücünün ne kadar az olduğunu, buna karşılık aklın gerçek üzerindeki saptırma gücünün ne kadar büyük olduğunu anlayabiliriz... çocuğun açgözlülüğünün öğretilmiş şeylere sonsuz bir güveni vardır. Yazılı şeyler sözlü şeylerden daha büyük bir güven vermektedir. Uzun bir süre, bir fikir bir kavram, evrensel niteliği yüzünden, çocuğun kendi kişisel deneyimlerinden daha etkili olacaktır.

Burada, aktardığımız Proust metinlerinin bir yorumunu okur gibi oluyoruz. Oysa Gaultier, Proust'tan önce yazıyordu ve aklındaki de Flaubert'di. Temel sezilerine güvenen ve Flaubert'in esin kaynağının merkezine ulaştığına inanan Gaultier, ışınlarını bu merkezden özgürce çevreye yaymakta, düşüncesini Flaubert'in kaydetmediği alanlara uygulamakta ve belki de Flaubert'in reddedeceği sonuçlara varmaktadır. Gerçek şu ki Flaubert'de telkin Gaultier'nin görmek istediğinden daha sınırlı bir rol oynar: telkin, biçimsel olarak çelişeceği bir deneyime karşı hiçbir zaman üstün gelmez onda; telkinin rolü, yeterli olmayan bir deneyimi abartarak anlamını çarpıtmak ya da olsa olsa deneyimsizliğin boşluğunu doldurmakla sınırlıdır. Dolayısıyla Gaultier'nin en doğurgan, en telkin edici pasajları, kesin bir Flaubert'vari açıdan bakıldığında en tartışılabilir pasajlar olabilmektedir. Ancak Gaultier yine de tümüyle hayal dünyasında değildir. "Bovarik" esinlenişe kendini bıraktığı ve Flaubert'in yapıtlarından çıkardığı ilkeleri nihai sonuçlarına kadar zorladığı anda Proust "psikolojisinin" büyük "yasalarının" da ana hatlarını çizmiş olur. Eğer iki romancının yapıtları da aynı psikolojik ve metafizik toprakta kök salmamış olsaydı bu böyle olabilir miydi?

Gösteriden yirmi dört saat sonra Marcel, Berma'dan beklediği bütün zevki tattığına inanmıştır. Kişisel deneyimle başkalarının tanıklığı arasındaki sancılı çatışma başkasının lehine hallolmuştur. Ama bu konularda *Öteki*'ni seçmek, kişinin kendini seçmesinin özel bir biçimidir. Monsieur de Norpois ve *Figaro*'daki gazeteci sayesinde, ne yetkisinden ne de zevkinden kuşku duyduğu eski benini seçmiş olacaktır. Kişinin *Öteki* sayesinde kendi kendisine inanmasıdır bu. Bu işlem, gerçek izlenimin neredeyse anında *unutulmasıyla* mümkündür ancak. Bu çıkarıcı unutma *Yeniden Bulunmuş Zaman*'a kadar varlığını sürdürür; o kitap, yaşayan anının gerçek bir ırmağı, hakikatin gerçek

bir dirilişidir ve Berma'nın öyküsünü yazmak da bu dirilişle mümkün olur.

"Zamanın" bu yeniden bulunuşundan önce, Berma öyküsü, eğer Proust onu o zaman yazmış olsaydı, Monsieur de Norpois ve *Figaro* gazetesinin fikrinden ibaret olurdu. Marcel Proust bu görüşü gerçekten kendi görüşü gibi sunardı, biz de genç sanatçının erken gelişmişliğine ve inceliğine hayran kalırdık. *Jean Santeuil*'de bu tür sahneler çoktur. Bu ilk romanın kahramanı bize her zaman romantik ve kayırcı bir ışık altında görünür. Dehasız bir kitaptır *Jean Santeuil*. *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın deneyiminden öncedir, oysa romansal deha o deneyimden kaynaklanır. Proust, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın estetik devriminin her şeyden önce tinsel bir devrim olduğunu söylemiştir hep; haklı olduğunu şimdi görüyoruz. Zamanı tekrar bulmak, başkalarının kanıları tarafından örtülmüş gerçek izlenimi tekrar bulmak demektir; söz konusu kanının başkasına ait olduğunu keşfetmek demektir; dolayım işleminin, tam da artık özerk ve kendiliğinden olmadığımız anda, çok canlı bir özerklik ve kendiliğindenlik izlenimi yarattığını anlamak demektir. Zamanı yeniden bulmak, insanların çoğunun hep kaçtıkları, kaçarak ömür tükettikleri bir gerçeği kabul etmektir: hem ötekilerin gözünde hem de kendi gözümüzde özgün olmak için her zaman *Ötekileri* kopya ettiğimizi kabul etmektir. Zamanı yeniden bulmak kişinin kendi gururunun birazını yok etmesidir.

Romansal deha "özerk" ben yalanının çöküşüyle başlar. Bergotte, Norpois, *Figaro*'daki makale: işte sıradan romancı bize bunları kendisinden gelen şeyler olarak sunacaktır. Deha sahibi romancıysa bunları *Öteki*'nden gelen şeyler olarak sunar ve böylece bilincin asıl *mahremiyetine* ulaşır.

Bütün bunlar çok sıradandır kuşkusuz, herkes için geçerlidir – *biz hariç*. Romantik gurur, rakip iddiaların yıkıntıları üzerinde kendi özerkliğini inşa etmek için *Ötekilerdeki* dolayımlayıcının varlığını seve seve açığa çıkarır. *Ötekilerin* gerçeğinin kahramanın gerçeği hatta romancının kendi gerçeği olduğu kabul edildiğindeyse romansal deha işin içine girmiş demektir. *Ötekileri* lanetledikten sonra romancı-Oidipus asıl kendisinin suçlu olduğunun fark eder. Gurur hiçbir zaman kendi dolayımlayıcısına ulaşmaz; ama *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın deneyimi gururun ölümü, alçakgönüllüğün ve böylece hakikatin doğumudur. Dostoyevski *alçakgönüllülüğün korkunç gücünü* överken romansal yaratıcılıktan söz ediyordu.

Şu halde arzunun "sembolist" kuramı da Stendhal'in kristalleşme

kuramının ilk biçimi kadar anti-romansaldır. Bu kuramların betimlediği arzu dolayımıdır. Kendi dünya görüşünde *Öteki*'nin oynadığı rolü *unutmaya* kararlı bir arzu öznesinin bakış açısını dile getirirler.

Proust sembolist bir söz dağarına başvuruyorsa eğer, bunun nedeni, somut bir romansal betimlemeyle uğraşmadığında dolayımlayıcının ortadan kalktığını akıl edememesidir. Kuramın neleri bastırdığını değil, neleri ifade ettiğini görmektedir: arzunun nafile kibri, nesnenin önemsizliği, öznel dönüşüm ve sahip olma denilen o hayal kırıklığı... Bu betimlemede her şey doğrudur. Ama onu tamamlanmış görürsek yanılmış oluruz. Proust, tamamlamak için binlerce sayfa yazar. Eleştirmenlerse hiç. Koca *Kayıp Zamanın İzinde*'nin içinden, sıradan birkaç cümle seçerler ve şöyle derler: "İşte Proust'vari arzu" Bu cümleler eleştirmenlere kıymetli görünür; çünkü onlar, tam da romanın kıldığı, alt ettiği yanılısımayı teşvik ediyorlardır farkında olmadan – sahtelediği ölçüde modern insanı daha çok kendine bağlayan bir yanılısıma. Eleştirmenler romancının güçlükle dokuduğu dikişsiz gömleği yırtarlar. Tekrar ortak deneyim düzeyine inerler. Tıpkı Proust'un Berma öyküsünde Bergotte ve Norpois'ı unutarak kendi deneyimini çarpıttığı gibi onlar da sanat yapıtını çarpıtırlar. Böylece "sembolist" eleştirmenler *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın berisinde kalırlar. Romansal yapıtı romantik yapıta geriletirler.

Romantikler ve sembolistler, dönüştürücü bir arzu isterler ama bu arzunun tümüyle kendiliğinden olmasını da isterler: *Öteki*'nin lafını bile duymak istemiyorlardır. Arzunun karanlık yüzüne bakmayı reddederler; o yüz, kendi güzel ve şiirsel düşlerine yabancısıdır onlara göre: tam da bu düşlerin bedeli olduğunu kabul etmezler. Romancıysa, düşten sonra, içsel dolayımın karanlık ilişkilerini gösterir bize: "Haset, kıskançlık ve iktidarsız nefret." Stendhal'in formülü Proust'un evrenine uygulandığında çarpıcı bir geçerlilik kazanır. Çocukluktan çıkıldıktan sonra, tüm dönüşümlere şiddetli bir acı eşlik eder. Proust'un arzusunun öğelerini birbirinden ayırdığımızda, *düşün* ve *rekabetin* birbirine geçmişliği öyle mükemmeldir ki romansal gerçeklik kesilen süt gibi ayrışır. İki zavallı yalan kalır geriye: "içsel" Proust ve "psikolog" Proust. Ve biz de yanıtlanması imkânsız şu soruyla kalakalırız: Birbiriyle çelişen bu iki soyutlama, nasıl olup da *Kayıp Zamanın İzinde*'yi doğurabilmiştir?

Yukarda da belirtmiştik, dolayımlayıcının yakınlaşmasıyla, merkezlerinde iki rakibin bulunduğu iki *olasılık* küresi iç içe geçmeye başlar. Bu yüzden, rakiplerin birbirlerine duydukları *ressentiment* gittikçe artıyordur. Proust'ta tutkunun doğuşuyla nefretin doğuşu aynı ana rastlar. Gilberte'in durumunda bu belirsizlik çok açıktır. Anlatıcı genç kıızı ilk gördüğünde, yüzünü buruşturarak ifade eder arzusunu. Yakın aile çevresinin dışında, bundan böyle tek bir duyguya yer vardır: Dolayımlayıcının yol açtığı duygu; anahtarını elinde tuttuğu "yüce krallığa" öznenin girmesini acımasızca engellemekle kışkırttığı duygu.

Proust hâlâ arzudan ve kinden, aşktan ve kıskançlıktan söz etmektedir, ama bütün bu duyguların aynı olduklarını tekrar tekrar belirtir. Daha *Jean Santeuil* romanında nefretin mükemmel bir üçgensel tanımını yapar, bu aynı zamanda arzunun da tanımıdır:

Nefret... her gün düşmanlarımızın hayatından hareketle en yanlış romanı yazar. Onları sıradan insan mutluluklarından nasiplenip zaman zaman da bütün insanlığın etkilendiği kederlerden pay alan ve bu yüzden bizde şefkatli bir sempati uyandırmaları gereken sıradan insanlar olarak görmek yerine, kızgınlığımızı daha da alevlendiren küstah bir neşe ve memnuniyet atfederiz onlara. Çünkü nefret de arzu kadar dönüştürür kendi nesnelerini ve tıpkı onun gibi insan kanına susamamıza yol açar. Ama öte yandan, ancak bu küstah neşenin yok edilmesiyle tatmin olabileceği için, onun var olduğunu hayal eder, ona inanır, ve onu sürekli bir dağılma hali içinde görür. Aşk gibi o da mantığa filan aldırılmaz ve gözlerini fethedilmez bir umuda dikerek yaşar.

Daha *Aşka Dair*'de Stendhal, nefretin de bir kristalleşmesi olduğunu saptamıştı. Bir sonraki adım, iki kristalleşmenin bir olduğunun görülmesidir. Proust bize sürekli arzudaki kini, kindeki arzuyu gösterir. Ama geleneksel dile sadık kalır: Yukardaki alıntıda serpiştirilmiş "gibi"leri, "kadar"ları hiçbir zaman ortadan kaldırmaz. İçsel dolayımın en yüksek düzeyine dokunacak kadar ileri gitmez. Bu son aşama başka birine, Dostoyevski'ye ayrılmıştır. Rus romancı kronolojik olarak Proust'tan önce gelmekte, ama üçgen arzunun tarihinde ondan sonra yer almaktadır.

Öteki'ne göre arzunun tümüyle dışında kalan birkaç karakter hariç, Dostoyevski'de kıskançlık olmadan aşk, haset olmadan dostluk, iticilik olmadan çekicilik yoktur. Kişiler karşılıklı hakaret eder, birbirlerinin yüzüne tükürürler ama birkaç dakika sonra düşmanın ayaklarına kapanıp zelilce af dilerler. Bu kin dolu büyülenme ilke olarak Proust'

un züppeliğinden ve Stendhal'in kibrinden farklı değildir. Başka bir arzuyu kopya eden arzunun kaçınılmaz sonuçları bellidir: "haset, kıskançlık ve iktidarsız nefret" Dolayımlayıcı yaklaştıkça, Stendhal'den Proust'a, Proust'tan Dostoyevski'ye geçildikçe, üçgen arzusunun meyveleri de gittikçe buruklaşır.

Dostoyevski'de nefret o kadar yoğundur ki sonunda "patlar", böylece çifte doğasını ya da daha doğrusu dolayımlayıcının çifte rolünü, örnek ve engel rollerini ortaya çıkarır. Çılgınca seven bu nefret, nesnesini çamura, hatta kana bulayan bu hayranlık içsel dolayımın doğurduğu çatışmanın uç noktasıdır. Dostoyevski'nin kahramanı her an, hareketleriyle ve sözleriyle, bundan önceki romancıların bilinçlerinde gizli kalan bir gerçekliği ortaya çıkartır. "Çelişkili" duygular öyle şiddetlidir ki kahraman artık onlara hâkim olamaz.

Batılı okuyucu Dostoyevski'nin evreninde bazen kendini biraz kaybolmuş hisseder. İçsel dolayımın yıkıcı gücü burada etkisini aile çekirdeğinde göstermektedir. Fransız romancılarda aşağı yukarı dokunulmaz kalan bir yaşam boyutu etkilenmektedir. İçsel dolayımın üç büyük romancısının her birinin kendi ayrıcalıklı alanı vardır. Stendhal'de, ödünç arzuyla zarar gören kamusal ve siyasal hayat. Proust'ta, hastalık özel hayata yayılmıştır ama çoğu zaman aile çevresi bunun dışında kalır. Dostoyevski'de bu mahrem alanın kendisi de kirlenmiştir. Şu halde içsel dolayımın içinde, Stendhal'in ve Proust'un *aile-dışı* dolayımıyla Dostoyevski'nin *aile-içi* dolayımını ayırt edebiliriz.

Ama kesin değildir bu ayrım. Stendhal "mantıksal" aşkın uç biçimlerini betimlediği zaman Proust'un alanına tecavüz eder, oğulun babaya duyduğu kını betimlediğindeyse Dostoyevski'nin alanına. Aynı şekilde Marcel'in anababasıyla ilişkisi de "ön-Dostoyevskiye" bir nitelik kazanır bazen. Romancılar sık sık kendi alanlarından uzaklaşıyor, ama uzaklaştıkça da daha aceleci, daha şematik ve daha karsız oluyorlardır.

Varoluşsal alanın romancılar arasında bu yaklaşık paylaşımı, kişinin yaşamsal merkezlerinin üçgen arzu tarafından istilasını tanımlar; varlığın en mahrem bölgelerine kadar ulaşan bir tecavüzdür bu. Bu arzu, önce çevreye saldırıp sonra merkeze doğru yayılan çürütücü bir illetir. Örnekle mürit arasındaki mesafe azaldıkça daha da derinleşen bir *yabancılaşma*. Bu mesafe, François Mauriac ve elbette Dostoyevski'de olduğu gibi, babadan oğula, kardeşten kardeşe, eşten eşe, anneden oğula olan ailevi dolayımında en kısadır.

Dolayım bakımından Dostoyevski'nin evreni Proust'un evreninin "berisindedir" –"ötesinde" de diyebiliriz buna– tıpkı Proust'un da Stendhal'in berisinde ya da ötesinde olması gibi. Dostoyevski'nin bu evreni öncekilerden, öncekilerin birbirlerinden ayrıldıkları biçimde ayrılmaktadır. Bu ayrılık ilişki ve alışverişlerin olmadığı anlamına gelmez. Dostoyevski, bazen ileri sürüldüğü kadar "özerk" olsaydı yapıtlarını kavrayamazdık: bilmediğimiz bir dilin harflerini okur gibi okurduk onları.

Dostoyevski'nin "hayranlık uyandıran canavarlarını" önceden kestirilemeyen bir güzergâhta yol alan göktaşları olarak görmemek gerekir. Marki de Vogué döneminde, Dostoyevski kişilerinin Kartezyen Fransız kafasının tam nüfuz edemeyeceği kadar "Rus" olduğu söylenirdi hep. Bu gizemli yapıt, tanım gereği, bizim rasyonel, Batılı ölçülerimizle anlaşılamamaktaydı. Bugünse bu "Rus" Dostoyevski'ye değil, "özgürlük" havarisi, dâhi yenilikçi, romansal sanatın eski kalıplarını parçalayan putkırıcı bir Dostoyevski'ye önem verir gibiyiz. Bizim artık demode, psikolojiye düşkün ve burjuva sayılan romancılarımızın kolaycı çözümlemeleriyle, Dostoyevski kişinin özgür varoluşu karşı karşıya getirilmekte. – Ama işte bu fanatik tapınma ve eskiye duyulan güvensizlik, Dostoyevski'yi modern romanın ulaştığı nihai ve en üst aşama olarak görmemizi engeller.

Dostoyevski'nin görelî anlaşılmalığı onu bizim romancılarımızdan daha üstün veya daha önemsiz kılmaz. Burada anlaşılmalığı yaratan yazar değil okurdur. Tereddütlerimiz, Rusların zaten Batılı deneyim biçimlerinden daha *ilerde* olduğuna inanan Dostoyevski'yi şaşırtmazdı. Rusya, bir geçiş dönemi yaşamadan, geleneksel ve derebeylik yapılarından en *modern* topluma geçmiştir. Bir burjuva ara dönem yoktur bu deneyimde. Stendhal ve Proust bu ara dönemin yazarlarıdır. İçsel dolayımın üst bölgelerinde yer alırlar. Dostoyevski'ye en alt bölümlerinde.

Delikanlı, Dostoyevski'ye özgü arzusun özel karakterini çok iyi gösterir. Dolgoruki'yle Versilov arasındaki ilişkiler ancak dolayım terimleriyle anlaşılabilir. Bağa ve oğul aynı kadını sevmektedirler. Dolgoruki'nin generalin karısı Ahmakova için duyduğu tutku babasının tutkusunun kopyasıdır. Babayla oğul arasındaki bu dolayım, Proust'ta Combray ve çocukluk bahsinde tanımladığımız o *dışsal* dolayımın aynısı değildir. Dolayımlayıcıyı nefret edilen bir rakip yapan bir *içsel* dolayım söz konusudur burada. Zavallı piç, hem yükümlülüğünü yerine getirmeyen bir babanın eşitidir, hem de bilinmeyen bir ne-

denle onu dışlayan bu insanın büyülenmiş kurbanıdır. Dolayısıyla Dolgoruki'yi anlamak için, onu daha önceki romanların çocukları ve anababalarıyla değil, kendisini *kabul etmeyi reddeden* kişiyi bir saplantı haline getirmiş Proust'taki züppeyle karşılaştırmak gerekir. Yine de bu karşılaştırma tam doğru değildir, çünkü babayla oğul arasındaki mesafe, iki züppe arasındaki mesafeden daha kısadır. Bu yüzden de Dolgoruki'nin deneyimi Proust'taki züppeden ya da kıskançtan çok daha acıdır.

Dolayımlayıcı yaklaştıkça oynadığı rol büyür, nesneninkiyse küçülür. Dostoyevski, dâhice bir önseziyle nesneyi ikinci plana iterken dolayımlayıcıyı sahnenin ön tarafına yerleştirmiştir. Romansal kurgulama, nihayet, arzusun gerçek sırasını izlemektedir. *Delikanlı'yı* Stendhal ya da Proust yazmış olsaydı, her şey baş kahramanın ya da general karısı Ahmakova'nın çevresinde dönüyor olurdu. Dostoyevski'ye yapıtın merkezine dolayımlayıcı Versilov'u oturtmuştur. Ama *Delikanlı*, bizi ilgilendiren konu bakımından Dostoyevski'nin en cüretli yapıtlarından biri değildir. Çeşitli çözümler arasında bir orta yoldur. Romansal ağırlık merkezinin yer değiştirmesi, daha ustalık ve daha göz alıcı bir biçimde *Ebedi Koca* romanında ortaya çıkar. Zengin bekar Veltçaninov can sıkıntısı ve bıkkınlığa yenik düşmeye başlamış orta yaşlı bir Don Juan'dır. Birkaç gündür, bir adamın hayali bir belirip bir kayboluyordur gözlerinin önünde; hem gizemli hem tanıdık, ürkütücü ama silik bir adamdır bu. Bu kişinin kim olduğu az sonra açıklanır. Bu Pavel Pavloviç'tir, vaktiyle Veltçaninov'un metresi olan karısı yeni ölmüştür. Pavel Pavloviç ölmüş karısının âşıklarını bulmak için taşrasını bırakıp Saint-Petersburg'a gelmiştir. Bu âşıklardan biri de ölünce Pavel Pavloviç matem giysilerine bürünerek cenaze alayına katılır. Geriye kalan Veltçaninov'u, gülünç bir biçimde üstüne düşerek bıktırır. Aldatılmış koca geçmişle ilgili garip şeyler söylemektedir. Rakibini gece yarısı ziyaret eder, şerefine kadeh kaldırır, dudaklarından öper, babasının kim olduğu hiçbir zaman bilinemeyecek zavallı bir küçük kız aracılığıyla ona ustaca azap çektirir...

Kadın ölmüştür ama âşık hayattadır. Artık nesne yoktur ama dolayımlayıcı Veltçaninov'un yine de karşı konulmaz bir çekiciliği vardır. Bu dolayımlayıcı ideal bir anlatıcıdır çünkü eylemin merkezindedir ama pek de katılmamaktadır bu eyleme. Olayları her zaman iyi

anlayamadığı ve önemli bir ayrıntıyı kaçırmaktan korktuğu için daha da büyük bir dikkatle anlatmaktadır.

Pavel Pavloviç ikinci bir evlilik yapmayı düşünmektedir. Bu büyülenmiş adam bir kez daha ilk karısının âşığının evine gider; ondan yeni seçtiği kadın için bir hediye beğenmesini ister, kendisiyle birlikte evine gelmesini rica eder. Veltçaninov direnir ancak Pavel Pavloviç ısrar eder, yalvarır ve sonunda istediği olur.

İki "arkadaş" genç kızın ailesi tarafından çok iyi karşılanırlar. Veltçaninov çok güzel sohbet eder, piyano çalar. Toplum içindeki rahatlığı çok beğenilir: Pavel Pavloviç'in nişanlısı olarak gördüğü genç kız dahil herkes onun etrafında dört döner. Hakarete uğramış koca adayı hoşla gitmek için boşuna uğraşır. Kaygı ve arzusuyla titreyerek bu yeni felaketi izlemektedir... Birkaç yıl sonra Veltçaninov Pavel Pavloviç'le bir tren garında bir kez daha karşılaşır. Ebedi koca yalnız değildir, yanında hoş bir kadın vardır, karsıdır bu, bir de genç ve fiyakalı bir asker...

Ebedi Koca mümkün olan en basit ve en saf biçimde içsel dolayımın özünü açığa vurur. Hiçbir konu dışı ayrıntı okuyucuyu oyalamaz ya da dikkati dağıtmaz. Metin sadece fazla açık olduğu için anlaşılabilir görünür. Romansal üçgenin üstüne gözlerimizi kamaştıran bir ışık düşürmektedir.

Pavel Pavloviç'e bakarken, ilk kez Stendhal'in ortaya koyduğu "arzuda *Öteki*'nin önceliği" ilkesinden kuşku duyamayız artık. Kahraman, arzulanan nesneyle ilişkisinin rakibinden bağımsız olduğuna bizi hep inandırmak ister. Burada bu kahramanın bizi aldattığını çok iyi görüyoruz. Dolayımlayıcı kıpırdamıyor oysa kahraman, bir gezegenin güneş etrafında dönmesi gibi onun çevresinde dönüyordur. Pavel Pavloviç'in tutumu bize garip görünür; ama üçgen arzusunun mantığına son derece uygundur. Pavel Pavloviç yalnızca Veltçaninov'un dolayımıyla arzulayabilmekte, ya da mistiklerin diyecekleri gibi Veltçaninov'da arzulayabilmektedir. Veltçaninov'u seçtiği kadının evine sürükler, Veltçaninov onu arzulasın ve erotik değerini onaylasın diye...

Bazı eleştirmenler Pavel Pavloviç'te bir "gizil eşcinsel" görmek istemişlerdir. Ancak, gizil ya da değil, eşcinsellik arzusunun yapısını anlaşılır kılmaz. Pavel Pavloviç'le "normal" denilen erkek arasına bir mesafe koyar; üçgen arzuyu, heteroseksüeller için zorunlu olarak anlaşılabilir kalacak bir eşcinselliğe indirgemekle hiçbir şeyi daha iyi anlamış olmayız. Bu açıklamayı tersine çevirdiğimizde çok daha ilginç sonuçlar alabiliriz. En azından bazı eşcinsellik biçimlerini üçgen

arzu açısından *anlamak* mümkündür. Örneğin Proust'a özgü eşcinsellik, "normal" Don Juanlıkta hâlâ nesneye bağlı kalan bir erotik değerin giderek dolayımlayıcıya aktarılması olarak tanımlanabilir. Bu tedrici aktarım *a priori* olanaksız değildir; tam tersine, dolayımlayıcının giderek daha önem kazanması, nesneninse giderek silinmesiyle belirlenen içsel dolayımın şiddetli aşamalarında çok muhtemeldir. *Ebedi Koca*'nın bazı bölümleri büyüleyici rakibe doğru bir erotik sapma başlangıcını açıkça ortaya koymaktadır.

Romanlar birbirlerini aydınlatmaktadır ve eleştirmen de yöntemlerini, kavramlarını ve hatta çabasının anlamını romanlardan almalıdır. Burada kahramanın ne istediğini anlamak için Pavel Pavloviç'e oldukça yakın olan Proust'un romanının *Tutsak* bölümüne yönelmemiz gerekir:

Aşkılarımızı daha iyi çözümlemeyi bilseydik görürdük ki çoğu kez kadınlar, onları ellerinden almaya çalıştığımız erkeklerin karşıt ağırlığı yüzünden hoşumuza giderler, onları elde etmek için ölüme dek acı çeksek bile: bu karşıt ağırlık yok olduğunda kadının büyüğü de yok olur. Bunun bir örneği, sevdiği kadına duyduğu iştahın azaldığını hisseden adamın kendi çıkarsadığı birtakım kuralları kendiliğinden uygulamaya koymasındır: kadını sevmeye devam edebilmek için onu her gün korunmasını gerektiren tehlikeli bir ortama sokuyordur.

Bu cümlelerin görünüşte gevşek tonunun arkasında Proust'un temel sancısı belirir; Pavel Pavloviç'in duyduğu da aynı sancıdır. Dostoyevski kahramanı da aslında kendisinin "çıkarsamadığı" ama yine de sefil hayatına kesin biçimde yön veren kuralları serinkanlılıkla olmasa bile "kendiliğinden" uygular.

Üçgen arzu *birdir*. Don Kişot'tan yola çıkıp Pavel Pavloviç'e varılır. Ya da Denis de Rougement'un *Aşk ve Batı* adlı çalışmasında yaptığı gibi, *Tristan ile Iseult*'den yola çıkılır ve hızla "tüm çözümlemelerimize sinmiş o kıskançlık psikolojisine" varılır. Rougement, bu psikolojiyi Tristan şiirindeki gibi "mitosun kutsallığını yitirmesi" olarak tanımlamakla, en "soylu" tutku biçimlerini hastalıklı bir kıskançlıkla birleştiren bağı, Proust'la Dostoyevski'nin betimledikleri bağı, açıkça tanımış oluyordur: "arzulanan, kıskartılan, sinsice desteklenen kıskançlık". Rougement'un gözlemi yerindedir: "Sonunda iş sevilen kişinin ihanet etmesini istemeye varır, tekrar onun peşinden koşabilmek ve aşkın kendisini duyabilmek için"

Pavel Pavloviç'in arzusu da aşağı yukarı böyledir. Ebedi koca kıskançlıksız edemez. Çözümlemelerimize ve Denis de Rougement'un

tanıklığına dayanarak bundan böyle üçgen arzusunun tüm şekillerinin arkasında, kahramanın yavaş yavaş içine battığı bir cehennem tuzağı bulacağız. Üçgen arzu *birdir* ve biz de bu birliğin parlak bir kanıtını verebileceğimize inanıyoruz – hem de kuşkunun en haklı görüldüğü noktada. İlk bakışta en zor olan, arzusunun biri Cervantes diğeri Dostoyevski tarafından örneklenen iki "ucunu" aynı yapı içinde birleştirmektir. Pavel Pavloviç'in Proust'un züppesinin ya da Dostoyevski'nin kibirlisinin kardeşi olduğunu herkes kabul edecektir ama kim onun uzaktan bile olsa ünlü Don Kişot'un kuzeni olduğuna inanır? Söz konusu kahramanın heyecanlı övgücüler, bu benzetmemizi bir saygısızlık olarak değerlendirmekten de geri durmayacaklardır. Don Kişot'un yalnızca doruklarda yaşadığını düşünüyorlardır. Bu yüce varlığın yaratıcısı, Ebedi Koca'nın debelendiği çirkefi öngörebilir miydi hiç?

Bu sorunun yanıtını Cervantes'in *Don Kişot*'a doldurduğu öykülerden birinde aramak gerekir. Hepsi de pastoral ya da şövalye öyküsü kalıbına uygun olsalar bile bu metinlerin tümü de "romantik" ya da romansal-olmayan türe bağlı değildir. Bunlardan biri, "Münasebetsiz Meraklı", Pavel Pavloviç'inkine çok benzeyen bir üçgen arzu-yu betimler.

Anselmo genç ve güzel Camila'yla evlenmiştir. Evlilik mutlu kocanın çok sevdiği bir dostu olan Lotario aracılığıyla düzenlenmiştir. Düğünden bir süre sonra Anselmo, Lotario'dan garip bir dilekte bulunur. "Sadakatını sınamak" istediğini iddia ettiği Camila'ya kur yapması için arkadaşına yalvarır. Lotario öfkeyle reddederse de Anselmo ısrar eder, arkadaşını zorlar ve bütün sözleriyle de ricasının saplantılı özelliğini açığa vurur. Lotario uzun süre arkadaşının baskısına direndikten sonra Anselmo'yu sakinleştirmek için kabul etmiş gibi yapar. Anselmo gençlerin "baş başa" görüşmelerini sağlar. Yolculuğa çıkar, beklenmedik zamanlarda geri döner ve rolünü ciddiye almadığı için Lotario'ya acı acı sitem eder. Özetle o kadar çılgınca davranır ki Lotario ile Camila'yı sonunda birbirinin kucağına iter. Aldatıldığını öğrenen Anselmo, duyduğu ümitsizlik içinde intihar eder.

Bu metni *Ebedi Koca* ve *Tutsak*'ın ışığında tekrar okuduğumuzda artık onu yüzeysel ya da önemsiz sayamayız. Dostoyevski ve Proust bu metnin gerçek anlamını kavramamıza yardım ederler. "Münasebetsiz Meraklı", Cervantes'in *Edebi Koca*'sıdır: iki öykü yalnızca teknikleri ve entrikanın ayrıntıları bakımından farklıdır.

Pavel Pavloviç, Veltçaninov'u nişanlısının evine davet eder: Anselmo Lotario'dan karısına kur yapmasını ister. Her iki durumda da

cinsel bir seçimin mükemmelliğini sadece dolayımlayıcının itibarı doğrulayabilmektedir. Öyküsünün başında Cervantes iki kahramanı birbirine bağlayan dostluktan, Anselmo'nun Lotario'ya duyduğu sonsuz saygıdan, Lotario'nun evlilik dolayısıyla iki aile arasında oynamış olduğu aracı rolünden uzun uzadıya söz eder.

Bu coşkulu arkadaşlığa derin bir rekabet duygusunun eşlik ettiği açıktır. Ancak bu rekabet gölgede kalır. *Edebi Koca*'daysa "üçgen" duygunun öteki yüzü saklı kalmaktadır. Aldatılmış kocanın nefretini açıkça görüyoruz; bu nefretin sakladığı büyük hayranlığıysa ancak yavaş yavaş sezinleyebiliyoruz: Pavel Pavloviç'in gözünde Veltçaninov'un çok büyük bir cinsel saygınlığı olduğu için, ondan nişanlısına vereceği takıyı seçmesini istemektedir.

Her iki öyküde de kahraman sevdiği kadını dolayımlayıcıya adeta sunar, inanan birinin tanrısına bir kurban sunması gibi. Ancak inanan, nesneyi tanrısının yararlanması için sunar, içsel dolayımın kahramanıysa nesneyi tanrı yararlanmasın diye sunar. Sevdiği kadını dolayımlayıcıya doğru iter, dolayımlayıcı onu arzulasın ama kendisi de bu rakip arzuya üstün gelsin diye. Dolayımlayıcıda ya da onun *üzere* değil, dolayımlayıcıya *karşı* arzuluyordur. Kahramanın istediği tek nesne, dolayımlayıcıyı hüsrana uğratan nesnedir. Sonuç olarak onu tek ilgilendiren bu küstah dolayımlayıcıyı kesin olarak yenmektir. Anselmo'yu ve Pavel Pavloviç'i yöneten her zaman cinsel gururdur, onları en onur kırıcı yenilgilere atan da bu gururdur.

"Münasebetsiz Meraklı" ve *Ebedi Koca*, Don Juan'ın romantik olmayan bir yorumuna işaret ederler. Anselmo ve Pavel Pavloviç, bizim yüzyılımızda sürüyle bulunan o geveze, kendini beğenmiş ve "prometeusçu" züppelerin tam karşıtıdır. Don Juan'ı Don Juan yapan gururdur; ve aynı gurur er veya geç bizi de *başkalarının* esiri yapar. Gerçek Don Juan özerk değildir; tam tersine, başkalarından vazgeçemez. Bu gerçek günümüzde saklanmaktadır. Ama Shakespeare'deki bazı baştan çıkarıcıların gerçeğidir bu; Molière'in Don Juan'ının gerçeğidir:

Bu âşık çifti tesadüfen yolculuktan üç dört gün önce gördüm. Şimdiye kadar hiç birbirlerine bu kadar âşık, aşklarını bu kadar ortaya koyan bir çift görmemiştim. Karşılıklı sevgilerinin gözle görülen ifadesi beni heyecanlandırdı: kalbimden vuruldum ve aşkım kıskançlıkla başladı. Evet onları bu denli mutlu görmeyi çekemedim; küskünlük arzumu kamçılıdı, anladım ki hassas kalbimi rahatsız eden bu iki insan arasındaki uyumu bozabilmek benim için büyük bir zevk olacaktı.

"Münasebetsiz Meraklı"yla *Ebedi Koca* arasındaki kesişme noktaları herhangi bir edebi etkileşimle açıklanamaz. Farklılıkların hepsi biçimle, benzerliklerin hepsi öze ilgilidir. Bu benzerlik kuşkusuz hiçbir zaman Dostoyevski'nin aklına gelmemiştir. 19. yüzyıldaki pek çok okur gibi o da herhalde İspanyol başyapıtını romantik yorumlar aracılığıyla görüyordu ve Cervantes hakkında çok yanlış bir düşünceye sahipti. Dostoyevski'nin *Don Kişot*'la ilgili tüm saptamaları romantik bir etkiyi açığa vurur.

"Münasebetsiz Meraklı"nın *Don Kişot* yanındaki varlığı her zaman eleştirmenlerin kafasını kurcalamıştır. Öykü romana uygun mu sorusu gelir insanın aklına; başyapıtın bütünlüğü biraz tehlikeye girmiş gibi olur. Romansal edebiyata yaptığımız yolculuğun açığa çıkarttığı şey bu bütünlüktür. Cervantes'ten yola çıkarak tekrar Cervantes'e döneriz ve fark ederiz ki romancının dehası *Öteki*'ne göre arzunun tüm aşırı biçimlerini kucaklamaktadır. Don Kişot'un Cervantes'iyle Anselmo'nun Cervantes'i arasındaki mesafe çok kısa değildir – çünkü bu aralığa bu bölümde ele aldığımız tüm yapıtları yerleştirebiliriz; ama aşılmaz da değildir, çünkü tüm romancılar birbirlerinin elinden tutmakta, Flaubert, Stendhal, Proust ve Dostoyevski bir Cervantes'ten ötekine kesintisiz bir zincir oluşturmaktadır.

Dışsal ve içsel dolayımın bir yapıtın içinde aynı anda bulunmaları bize göre *romansal* edebiyatın bütünlüğünü doğrular. Ve buna karşılık bu edebiyatın bütünlüğü de *Don Kişot*'un bütünlüğünü doğrular. Birini diğeriyle kanıtlarız, nasıl dünyanın yuvarlak olduğunu etrafında dönerek kanıtlıyorsak. Modern romanın babasında yaratıcılığın gücü o kadar büyüktür ki kolaylıkla tüm romansal "alanda" etkili olur. Batı romanına ait tek bir düşünce yoktur ki Cervantes'te tohum halinde bulunmasın. Ve bu düşüncelerin düşüncesi, her an merkezi rolü doğrulanan düşünce, ondan yola çıkarak her şeyi bulabileceğimiz ana düşünce, üçgen arzudur; ve bu arzu, okuduğunuz birinci bölümün giriş kısmını oluşturduğu *romansal* roman kuramına temel olacaktır.

İnsanlar Birbirleri İçin Birer Tanrı Olacaklar

Tüm roman kahramanları, "elde etme" eyleminin kişiliklerini kökten değiştirmesini beklerler. *Kayıp Zamanın İzinde*'de, anne babası sağlıklı kötü olduğu için Marcel'i tiyatroya göndermekte tereddüt ediyorlardır. Çocuk bu tür kaygıları anlamaz; gösteriden beklediği olağanüstü yararların yanında sağlığıyla ilgili kaygılar ona çok önemsiz görünür.

Nesne yalnızca dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yoludur. Arzunun hedeflediği, bu dolayımlayıcının *varlığıdır*. Proust bu korkunç *Öteki*-olma arzusunu susamaya benzetir: "Susamak, bir hayata susamak – tıpkı kurumuş bir toprak parçası gibi; ruhumun, şimdiye dek tek bir damla tatmadığı için daha da oburca içeceği, büyük, uzun yudumlarla içip özümleyeceği bir hayata susaması."

Proust'ta bu dolayımlayıcının varlığını özümleme arzusu, yeni bir yaşama *başlama* arzusu biçimini alır sık sık: Sporla dolu bir hayat, kırsal hayat, "kural tanımayan" hayat. Anlatıcıya yabancı olan bir yaşam tarzının ani çekiciliği arzu uyandıran bir kişiyle karşılaşmaya bağlıdır her zaman.

Arzunun her iki "ucunda" da dolayımın anlamı özellikle belirgindir. Don Kişot tutkusunun gerçek olduğunu bize haykırıyor, Pavel Pavloviç de artık onu bizden saklayamıyordur. Arzulayan özne kendi dolayımlayıcısı olmak ister; dolayımlayıcının mükemmel şövalye kişiliğini, ya da karşı konulmaz baştan çıkarıcı kişiliğini çalmak ister.

Bu amaç aşkta da nefrette de aynıdır. Bir bilardo salonunda, tanımadığı bir subay tarafından itilip kakılan *Yeraltından Notlar*'ın kahramanı o anda dayanılmaz bir intikam isteğiyle yanıp tutuşmaya başlar. Bu nefreti "haklı", hatta "akla yatkın" olarak değerlendirebiliriz, ancak metafizik anlamı "yeraltı adamının", hakaret edeni alt etmek

ve baştan çıkarmak için yazdığı bir mektupta açığa çıkar:

Benden özür dilemesi için ona yalvarıyordum. Reddettiği takdirde düello-ya çağıracağımı da ima ediyordum. Mektup o kadar ustalıklı yazılmıştı ki suhayda en ufak bir "güzellik, soyluluk" duygusu olsaydı, kaçınılmaz olarak yanıma koşup boynuma atlar, bana dostluğunu armağan ederdi. Bu ne kadar dokunaklı olurdu! Ne kadar iyi geçinir, ne kadar mutlu yaşırdık! Görkemli görünümü beni düşmanlarıma karşı korumaya yeterdi, bense, aklım ve düşüncelerim sayesinde onu etkileyerek soylulaştırdım. Neler yapabiliydik, neler...

Dostoyevski kahramanı, Proust kahramanı gibi, dolayımlayıcının kişiliğini sahiplenmeyi, kendisine mal etmeyi düşler. Onun gücüyle kendi "akıllılığı" arasında mükemmel bir sentez hayal eder. Kendi kendisi olmayı bırakmadan *Öteki* olmak ister. Ama neden bu arzu ve neden başka herkes arasından bu özel dolayımlayıcı? Kahraman neden tapılan ve nefret edilen örneği böylesine aceleyle ve böylesine eleştirmeden seçer?

Bu şekilde *Öteki*'nin tözünde erimeyi istemek için kişinin kendi tözüne karşı giderilmez bir tiksinti duyması gerekir. Yeraltı adamı gerçekten cılız ve sıksıdır. Madame Bovary bir taşra küçük burjuvasıdır. Bu kahramanların kişilik değiştirmek istemelerini anlıyoruz. Ama kahramanların her birini ayrı ayrı ele alırsak arzularının dile getirdikleri özürleri ciddiye alma eğilimine kapılabilir ve o arzunun metafizik anlamını kaçırabiliriz.

Bu metafizik anlamı kazanmak için özeli geride bırakıp genele doğru gitmek gerekir. Tüm kahramanlar en temel kişisel ayrıcalıklardan, arzu edecekleri kişiyi seçmekten vazgeçerler; bu toplu vazgeçme eylemini, bu kahramanların birbirinden farklı özelliklerine mal edemeyiz. Tek olgu için tek neden aramak gerekir. Roman kahramanlarının kendilerine duydukları nefret, "kişilik özelliklerinden" daha derin, daha temel bir varlık katmanıyla ilgilidir. Proust'un anlatıcısının *Swann'ların Tarafı*'nın başında söylediği tam tamına budur: "Ben olmayan her şey, dünya ve kişiler, bana daha değerli, daha önemli, daha gerçek bir hayatla dolu görünüyordu." Kahramanın taşıdığı lanetle kendi özneliği birbirinden ayırlamaz. Dostoyevski kahramanlarının en temizlerinden biri olan Mişkin bile herkesten ve her şeyden uzak düşmüş bireyin duyduğu acıya yabancı değildir.

Önünde pırıl pırıl bir gökyüzü, ayaklarının altında bir göl, etrafında ışıkl ve çok geniş olduğu için sonsuz görünen bir ufuk keşfediyordu. Uzun süre kalbi kaygıyla sıkışarak bu manzarayı seyretmiştir. Şimdi, bu ışıkl ve mavi

okyanusa doğru kollarını uzattığını ve ağladığını hatırlıyordu. Tüm bunlara yabancı olduğu düşüncesi içini kemiriyordu. Asla katılamadan, uzun zamandır, en başından beri, çocukluğundan beri çekici bulduğu bu ziyafet, bu sonsuz şölen neydi? Her insanın bir yolu vardır ve onu bilir: şarkı söyleyerek gelip gider; ama bir tek o bir şey bilmiyor, bir şey anlamıyor, ne insanları, ne doğanın seslerini, çünkü o her yerde bir yabancı ve istenmeyen biri.

Kahramanın laneti o kadar şiddetli, o kadar toptandır ki, etkisi altına giren her şeye yayılır. Kahraman, Hindistan'daki paryalar gibi, dokunduğu kişileri ve nesneleri kirletiyordur.

Nesneler... yakınlaştıkça düşüncesi onlardan uzaklaşıyordu. Yakın çevresindekiler, sıkıcı kır yaşantısı, budala küçük burjuvalar, yaşamın sıradanlığı, ona dünyada bir istisna gibi geliyordu, onu tutsak eden özel bir rastlantıydı, oysa bunların ötesinde mutlulukların ve tutkuların büyük ülkesi uçsuz bucaksız yayılıyordu.

Roman kahramanını bir parya yapan toplum değildir. O kendi kendini mahkûm eder. Neden romansal öznellik kendinden bu kadar nefret etmektedir? Yeraltı adamı şöyle diyor: "namuslu ve kültürlü bir adamın kibirli olması ancak kendi önüne korkunç yüksek standartlar koyması ve zaman zaman da kendini küçük görmesi, hatta kendinden nefret etmesi anlamına gelebilir." Ama benliğin tatmin edemediği bu titizlik nereden gelmektedir? Benliğin kendisinden gelemmez. Benlikten gelen ve yine benliğe yöneltilen bir talebin bu benlik tarafından karşılanabiliyor olması gerekir. Demek ki özne, kendi dışından gelen aldatici bir vaade kapılmıştır.

Dostoyevski'nin gözünde bu aldatici vaat her şeyden önce bir metafizik bağımsızlık vaadidir. İki ya da üç yüzyıldır birbirini izleyen tüm Batı öğretilerinin ardında her zaman aynı ilke vardı: Tanrı ölmüştür, yerini insan almalıdır. Gurura kapılma eğilimi her zaman olmuştur, ancak modern zamanlarda bu eğilime karşı durmak imkânsızlaşır, çünkü eşi görülmedik bir örgütlülük ve çığırtkanlık edinmiştir. Çağdaş "müjdeli haberi" herkes işitiyordur. Kalbimizin ne kadar derinine işlerse, bu olağanüstü vaatle deneyimin dayattığı zalim düşkırıklığı arasındaki karşıtlık da o kadar şiddetlenir.

Gururun sesi yükseldikçe varoluşun bilinci de buruklaşır, yalnızlık duygusu keskinleşir. Oysa bütün insanlarda görülen bir bilinçtir bu. Öyleyse neden acılarını iki katına çıkaran bu yalnızlık yanılsamasına kapılırlar? Neden insanlar acılarını paylaşarak hafifletemiyorlardır artık? Neden herkesin hakikati her bireysel bilincin derinliklerin-

de gömülü kalmaktadır?

Bilinçlerinin yalnızlığında tüm insanlar vaadin yalan olduğunu keşfederler ancak hiç kimse bu deneyimi evrenselleştiremez. Vaat, *Ötekilerin* hakikati olmaya devam eder. Her birey yalnız kendisinin tanrısal mirastan yoksun olduğunu sanır ve bu talihsizliği gizlemeye çalışır. İlk günah, dinsel bir evrende olduğu gibi tüm insanların hakikati değildir artık: sadece her bireyin kendi sırrıdır, kadirimutlaklığını ve göz kamaştırıcı üstünlüğünü ilan eden özneliğin aslında sahip olduğu tek şeydir. "İnsanların aynı durumda olabileceklerine inanmıyordum," diyor yeraltı adamı "ve hayatım boyunca da bu özelliğimi bir sır gibi sakladım."

Piç Dolgoruki, bu tutulmamış vaadin diyalektiğini mükemmel bir biçimde örnekler. Dünyaca ünlü bir prens ailesinin ismini taşımaktadır. Bu isim benzerliği sürekli onur kırıcı yanlış anlamalara neden olmaktadır. Bu, birinci piçliğe eklenen ikinci bir piçliktir. *Ötekiler* için Prens Dolgoruki, kendisi için piç Dolgoruki olmayan modern insan var mıdır? Roman kahramanı her zaman vaftizi sırasında periler tarafından unutilan çocuktur.

Herkes kendini cehennemde yalnız sanır ve zaten onu cehennem kılan da budur. Yanılsama genel olduğu ölçüde kabadır. Dostoyevski'nin "anti-kahramanının" haykırışında yeraltı hayatının gülünç yönü kendini gösterir: "*Ben* tek başımayım, oysa onlar birlikte!" Yanılsama öylesine grotesktir ki neredeyse her Dostoyevski kahramanının yaşamında bir çatlak belirir. Kısa bir içgörü anında özne evrensel aldanişı sezer ve sürüp gideceğine artık inanamaz olur; insanların ağlayarak birbirlerini kucaklayacaklarını düşünür. Ancak bu umut boştur ve ona kapılıp heyecanlanan kişi bile korkunç sırrını *Ötekilere* açıkladığı için korku duymaya başlar. En çok da sırrı kendine itiraf ettiği için korkuyordur. Bir Mişkin'in alçakgönüllülüğü önce gururun zırnını deliyormuş gibi olur; konuşulan kimse kalbini açar ama hemen utanç duymaya başlayacaktır. Yükses sesle, kişilik değiştirmek istemediğini ve kendi kendine yettiğini açıklar. Şu halde, modern İncil'in kurbanları onun en iyi müttefikleridirler. İnsan tutsaklaştıkça tutsaklığı daha büyük bir çabayla savunur. Gurur ancak yalan sayesinde hayatta kalabilir ve yalanı ayakta tutan da üçgen arzudur. Kahraman, tanrısal mirastan faydalandığını sandığı *Öteki*'ne döner tutkuyla. Müridin inancı o kadar büyüktür ki olağanüstü sırrı dolayımlayıcıdan çalmak üzere olduğunu düşünür hep. Şimdiden mirasından faydalanmaktadır. Şimdiki zamana sırrını döner ve parlak gelecekte yaşar.

Onu sadece dolayımlayıcı ayırıyordur Tanrıdan; dolayımlayıcının rakipli arzusu kendi arzusunun önündeki engeldir.

Dostoyevski'ye özgü bilinç, tıpkı Kierkegaard'ın Ben'i gibi, dışsal bir dayanak olmadan varlığını sürdüremez. Tanrı-dolayımlayıcıdan vazgeçtiği anda insan-dolayımlayıcının etkisi altına düşer. Üç boyutlu perspektifin, bir tablonun tüm hatlarını tablonun "arkasında" ya da "önündeki" belli bir noktaya yönlendirdiği gibi, Hristiyanlık da hayatı bir kaçış noktasına doğru, ya Tanrı'ya ya da *Öteki*'ne doğru yönlendirir. Seçmek her zaman kendine bir örnek seçmektir ve gerçek özgürlük de insan-örnekle tanrı-örnek arasındaki temel tercihte yer almaktadır.

Ruhun Tanrı'ya doğru atılımı kişinin kendi derinliklerine inmesinden ayrılamaz. Bunun tersine, gururun içe kapanışı da panik halinde *Öteki*'ne doğru kaçıştan ayrılamaz. Aziz Augustin'in sözlerini tersine çevirerek diyebiliriz ki gurur dış dünyadan bile daha dışımızdadır. Hristiyan ya da değil, tüm romancıların görkemli bir biçimde be-timledikleri, gururun bu dışsallığıdır. Proust *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da özseverliğin bizi "kendimize sırt çevirmiş olarak" yaşattığını söyler ve birkaç kez bu özseverliği "taklit duygusuyla" ilişkilendirir.

Dostoyevski'nin son yıllarındaki vizyonu romansal yapıtların derin anlamını daha da parlak bir biçimde aydınlatır; Hristiyanlıkla *Öteki*'ne göre arzu arasındaki çok kesin benzerliklerle temel ayrıntıların tutarlı bir yorumunu verir bu vizyon. Dâhice yazılmış tüm romansal yapıtların örtülü ya da açıkça gösterdikleri bu yüce gerçeğin somut formülünü Louis Ferrero'nun *Umutsuzluklar* adlı yapıtından ödünç alacağız: "Tutku, Hristiyanlığın uyandırıp Tanrı'ya doğru yönelttiği bir gücün *adres değişikliğidir*."

Tanrı'yı yadsımak aşkınlık duygusunu ortadan kaldırmaz, ama onu öteden alıp beriye yöneltir. İsa'yı taklit, insanın kendi komşusunu taklit etmesine dönüşür. Yükselen gurur dolayımlayıcının insanlığına çarpıp parçalanmaktadır; bu çatışmanın sonucu nefrettir. Arzunun taklitçi doğasını göremediği için Max Scheler *ressentiment* ile Hristiyanlık duygusunu ayırt edememiştir. İki olayı, daha iyi ayırt etmek üzere yan yana koymaya cesaret edememiş ve bu yüzden de giderneyi amaçladığı Nietzsche'vari karışıklığın içinde kalmıştır.

İçsel dolayım ile ilgili Dostoyevski sezişini Stavrogin'in kişiliğinde incelemek gerekir. Stavrogin *Ecinniler* romanında tüm kişilerin dolayım layıcısıdır. Onu hiç tereddüt etmeden bir Deccal olarak görmek gerekir.

Stavrogin'i anlamak için, ona bir "örnek" olarak bakmak ve "müritleriyle" olan ilişkileriyle birlikte ele almak gerekir. Onu romansal bağlamından ayırmamalı, özellikle de diğer ecinniler gibi "şeytani azametinin" büyüüne kapılmamalıyız.

Ecinniler düşüncelerini ve arzularını Stavrogin'den alırlar; Stavrogin'e tam anlamıyla taparlar. Hepsi de içsel dolayım a özgü, hayranlık ve kin karışımı bir duygu besler ona. Hepsi onun kayıtsızlığından oluşan buz duvarına çarpıp parçalanır. Zavallı Gaganov, Stavrogin'le düello yapar; yarı tanrıyı ne hakaretler yaralayabilir ne de kurşunlar. Ecinnilerin evreni Hristiyan evrenin tam tersidir. Azizlerin olumlu dolayımının yerini sancı ve nefretin olumsuz dolayımı almıştır. Şatov, Stavrogin'e şunları hatırlatır: "Çok büyük şeyler bildiren bir hoca vardı, ve öldükten sonra diriltiren bir öğrenci." Kirilov, Şatov, Lebyadkin ve *Ecinniler*'deki tüm kadınlar Stavrogin'in garip gücüne boyun eğer ve yaşamlarında oynadığı olağanüstü rolü neredeyse aynı sözcüklerle ona açıklarlar. Stavrogin onların "ışığıdır"; onu bir "güneş" gibi beklerler; onun önünde kendilerini "Tanrı katındaymış" gibi hissederler; onunla "Tanrıyla konuştukları" gibi konuşurlar. Şatov ona şöyle der: "Biliyorsunuz ki çıktığınız zaman ayak izlerinizi öpeceğim. Sizi kalbimden silip atamıyorum Nikolay Stavrogin."

Stavrogin, Şatov'un onu, kendisinin yanında "yalnızca bir böcek" olduğu "bir tür yıldız" olarak görmesinden şaşkınlık duyar. Herkes Stavrogin'in eline bir bayrak vermek istiyordur. Nihayet *Ecinniler*'in en soğuk, en gizemli, en "özerk" diyebileceğimiz kişisi Verhovenski de putun ayaklarına kapanır, ellerini öper, kendinden geçmiş biçimde sayıklar ve sonunda Stavrogin'in devrimci Rusya'nın kurtarıcısı "Çareviç İvan" olduğunu söyler: Kaosun içinden yükselerek mutlak bir diktatör olarak düzeni yeniden kuracaktır.

Yakışıklısınız Stavrogin! diye bağırdı Piyotr Stepanoviç kendinden geçerek... Benim putum sizsiniz! Hiç kimsenin onurunu kırmıyorsunuz yine de herkes sizden nefret ediyor; insanlara kendi eşitinizmiş gibi davranıyorsunuz yine de sizden korkuyorlar... Siz şefsiniz, güneşsiniz, bense yalnızca bir solucanım.

Topal Maria Timofeyevna, Stavrogin'in huzurunda çılgınca bir korku ve hayranlık duyar: "Önünüzde diz çökebilir miyim?" diye sorar ona alçakgönüllülükle. Ama çok geçmeden büyü bozulur; sahte-kârın maskesini düşürebilen tek kişi Maria'dır, çünkü sadece o gururdan azadedir. Stavrogin içsel dolayımın gerçek bir alegorisini verir.

Nefret, tanrısal aşkın ters yüz edilmiş imgesidir. Şimdiye kadar ebedi kocanın ve münasebetsiz meraklının canavar tanrıya "kurban" olarak sundukları sevgiliyi gördük. *Ecinniler*'in kişileri Stavrogin'e kendilerini ve ellerindeki en kıymetli şeyleri sunuyorlar. Yön değiştirmiş aşkınlık yukarı doğru yükselen aşkınlığın bir karikatürüdür. Bu ters kutsallığın her ögesinin Hristiyan gerçeklikte ışıklı bir karşıtı vardır.

Sahte peygamberler, yarının dünyasında *insanların birbirlerinin tanrısı* olacağını bildirmektedirler. Muğlak bir çoğulanamlılık taşıyan bu mesajı bize hep Dostoyevski'nin en körleşmiş kişileri verir. Zavallılar sınırsız bir kardeşlik düşüncesiyle heyecanlanırlar. Kendi formüllerinin ironisini görmezler. Cenneti bildirdiklerini sanırlar oysa cehennemden söz ediyorlardır: kendilerinin de içine gömülmekte oldukları cehennemden.

"Maddeciliğin" gelişmesini övmek de kınamak da Dostoyevski'nin düşüncesine eşit ölçüde yabancısıdır. Üçgen arzusunun maddecilikle hiçbir ilgisi yoktur. İnsanların tutkuyla kapıştıkları ya da çoğalttıkları nesneler maddenin zaferi değil, dolayımlayıcının, o insan yüzü Tanrının zaferidir. Bu şeytani tinsellik evreninde, ancak bir Mişkin kendine maddeci diyebilir. İnsanlar eski boş inançlarını bıraktıklarıyla övünürler, oysa giderek daha kaba yanılsamaların galip geldiği bir yeraltına gömülmektedirler. Gökyüzü boşaldıkça kutsallık yeryüzüne dökülür; kişiyi tüm dünya nimetlerinden ayırır; onunla burası arasında, onunla eski öte taraf arasında olduğundan daha derin bir uçurum oluşturur. *Ötekilerin* yaşadığı bu dünya yüzeyi ulaşılamaz bir cennet haline gelir.

Bu düşük düzeyde artık kutsallık sorunu söz konusu olamaz. Aşkınlık gereksinimi kendini dolayımında "tatmin eder" Dinsel tartışmalar akademik düzeyde kalır – belki en çok da tutkulu çatışmalara yol açtıklarında. Yeraltı adamının Tanrı'yı doğrulaması ya da yadsıması önemli değildir: Tanrının lehinde ya da aleyhinde ne kadar hararetle tartışırsa tartışsın, konuşan yalnızca dudaklarıdır. Kutsalın somut bir anlam kazanması için yeraltı adamının önce yeryüzüne çıkması gerekir. Dolayısıyla Dostoyevski'de toprak anaya dönüş kurtuluşa giden

yolun zorunlu ilk durağını oluşturur. Muzaffer kahraman yeraltından çıktığında toprağı öpecektir.

İki aşkınlık arasındaki karşıtlık ve benzerlikler, Hristiyan olsun ya da olmasın, *Öteki*'ne göre arzunun her romancısında görülür. Dışsal dolayım söz konusu olduğunda bu benzerlikler her zaman ortadadır. Gezgin şövalyelik Don Kişot'un mistisizmidir. Romanın ilginç bir bölümünde Sanço efendisine neden şövalyelik yerine dini seçmediğini sorar – Flaubert de aynı biçimde Bovarizmi yücelik gereksiniminin bir sapması olarak algılamıştır. Emma ergenlik çağında, tam anlamıyla Bovarizme kaymadan önce bir sözde-mistisizm bunalımı geçirir.

Jules Gaultier'nin Bovarizm çözümlemesi az önce çizdiğimiz Dostoyevski şemasına birçok noktada uymaktadır. Gaultier'ye göre Flaubert'in kişilerinin özelliği, "sabit karakterlerinin ve kendilerine ait bir özgünlüklerinin olmamasıdır, öyle ki... kendi başlarına bir *hiç* oldukları için, benimsedikleri bir telkin sayesinde *bir şey* olurlar." Bu kişiler "kendilerine saptadıkları örneğe erişemezler. Ancak özsevgileri güçsüzlüklerini kendi kendilerine itiraf etmelerini engeller. Bu özsevgi, yargı yeteneklerini körelterek kendi kendilerini aldatmalarını ve kendilerinin yerine koydukları imgeyle özdeşleşmelerini sağlar." Bu betimleme doğrudur ancak şunu da eklemek gerekir ki kişinin özsevgisinin üstünde olan ve onu yöneten, kendine duyduğu küçümseme ve nefrettir. Flaubert'in kahramanlarının nesnel sıradanlığı ile gülünç iddiaları birbirine karışarak eleştirmenin gerçeği görmesini engeller: yetersizliklerini teslim eden ve bilinçlerinin derinliklerinde kabul ettikleri mahkûmiyetten kaçmak için kendilerini "Bovarizme" atan yine kahramanların kendileridir. Bovarizmin kökeninde, tıpkı Dostoyevskiye çılgınlığın temelinde olduğu gibi, az çok bilinçli bir kendini tanımlama tasarısı vardır. Şu bir gerçektir ki Flaubert arzunun metafizik köklerini Dostoyevski kadar aydınlatmamaktadır. Yine de *Madame Bovary*'nin çeşitli bölümlerinde tutkunun "aşkın özelliği" aynı kesinlikle betimlenmiştir.

Emma Bovary Rodolphe'a aşk mektupları yazar:

Ama yazarken başka bir adam görüyordu, en ateşli anılarından, okuduğu en güzel kitaplardan, en ağgözlü isteklerinden oluşan bir hayaletti bu; ve sonunda öyle gerçek, öyle ulaşılabilir oluyordu ki hayranlıkla yüreği çarpıyor-

du; ancak o, bir tanrı gibi sıfatlarının bolluğu altında kaybolup gittiği için onu net bir biçimde hayal edemiyordu.

Arzunun metafizik anlamı içsel dolayımın daha burjuva, daha yüksek bölgelerinde biraz daha zor algılanır. Oysa Stendhal'in kibri, Flaubert'in Bovarizminin kız kardeşidir: o da roman kişilerinin boşuna debelendikleri daha az derin bir yeraltıdır yalnızca. Kibirli her şeyi kendisine çekmeyi, her şeyi kendi *Beninde* toplamayı ister ancak asla başarılı olamaz. Her zaman *Öteki*'ne doğru bir "kaçışla" maluldür, varlığının özü böylece akıp gitmektedir.

Stendhal, Dostoyevski gibi, bu felaketin temelinde "tutulmamış bir söz" olması gerektiğini gayet iyi anlamıştı. Kişilerinin almış olduğu eğitim bu yüzden çok önemlidir onun için. Kibirliler, çoğu zaman, ilkesiz dalkavuklar tarafından pohpohlanmış şımarık çocuklardır. Mutsuzdurlar çünkü "on yıl boyunca her gün, başkalarından daha mutlu olmaları gerektiği" söylenmiştir onlara.

Gerçekleşmemiş vaat, bu temanın büyüklüğüne daha uygun olarak daha genelleşmiş bir biçimde Stendhal'de de ortaya çıkar. Dostoyevski'de olduğu gibi, onda da kibri doğuran ya da artıran çağdaş tarihsel gelişmedir, özellikle de siyasal özgürlüğün karşı konulmaz çağrısı. Eleştirmenler her zaman bu temel düşünceyi Stendhal'in "ileleri" görüşleriyle bağdaştıramazlar. Özgürlüğü Stendhal'e benzer bir biçimde algılayan Tocqueville gibi bir düşünürün yazdıkları okunduğunda bu türden zorluklar dağılır. Çağdaş vaat, Dostoyevski'de olduğu gibi içkin olarak sahte ve şeytani değildir, ama onu erkekçe üstlenmek için çok güçlü olmak gerekmektedir. Özgür kişi olarak yaşamak, köle olarak yaşamaktan çok daha zordur – antik çağdan kalma bu fikir, Stendhal'in tüm siyasal ve toplumsal düşüncesini belirlemiştir. *Bir Turistin Anıları* kitabının sonunda, "özgürlüğü ancak onu elde edebilenler hak eder," diye yazar Stendhal. Yalnızca güçlü kişi kibirsiz yaşayabilir. Eşitler evreninde güçsüzler metafizik arzunun kurbanı olurlar ve çağdaş duyguların zafer kazandığını görürüz: bu duygular "haset, kıskançlık ve iktidarsız nefrettir"

Özgürlüğe dimdik bakamayan insanlar boğuntuya kapılırlar. Gözlerini dikecekleri bir bayrak ararlar. Onları evrensele bağlayacak ne tanrı, ne kral, ne de efendi vardır artık. Başkalarına benzememe duygusundan kaçmak için insanlar *Öteki*'ne göre arzularlar; ikame tanrıları seçerler, çünkü sonsuzluktan vazgeçemiyorlardır.

Stendhal'in *egotisti*, romantik kahramandan farklı olarak, kendi

Ben'ini tüm evreni kapsayacak ölçüde şişirmeye kalkışmaz. Böyle bir girişim, gizli bir dolayımaya dayanıyordur hep. Egotist, sınırlarının bilincindedir ve onları aşmaktan vazgeçmiştir. "Ben" der, ama alçakgönüllülük ve temkinlilik gereği olarak. Herşey'i elde etmeye kalkışmadığı için sonunda *hiç'e* de düşmez. Dolayısıyla Stendhal'de egotizm modern bir hümanizma taslağı çıkarma çabasını temsil etmektedir.

Bu çaba ne kadar ilginç olursa olsun romansal girişime yansımaz. Kibirle tutku arasında bir ara terim yoktur romanlarda; cehalet, batıl inanç, eylem ve mutluluk olan dolaysız hayatla, gerçeklik korkusu, kararsızlık, güçsüzlük ve kibir olan dolaylı düşünce arasında hiçbir orta yol yoktur. Stendhal'in ilk romanında ve bazı denemelerinde, 18. yüzyıldan miras kalan iyi insanların berrak kuşkuculuğuyla diğer bütün insanların ikiye bölünmüşlüğü arasındaki çatışmayı buluruz. Büyük yapıtlarda bu karşıtlık ortadan kalkmıştır. Onun yerini kibirlinin ikiye bölünmüşlüğüyle tutkulunun gerçek dindarlığı arasındaki karşıtlık almıştır. Tüm tutkulu kişiler, Madame de Rênal, Madame de Chasteller, Fabrice, Clélia ve *İtalya Hikâyeleri*'nin kahramanları dindardır.

Stendhal dindar olmayan tutkulu bir kahraman hiçbir zaman yaratamamıştır. Aslında denemiştir... Ama sonuçlar hayal kırıklığı uyandırıcıdır. Lucien Leuwen kibirle saflık arasında bocalar; Lamiel sonunda bir kuklaya dönüşür, Stendhal de onu bir köşeye atarak ilgisini kibirli Sansfin'e yöneltir. Stendhal Julien Sorel'in de, yaratıcı sürecin bir aşamasında, tutkulu ve inançsız kahraman haline gelmesini tasarlamıştı. Ama o yalnızca diğerlerinden biraz daha bilinçli ve enerjik bir ikiye bölünmüştür. Gerçek tutkuyu ancak ölümün eşiğinde, kendinden vazgeçtiği anda tanıyacaktır, o an geldiğinde de hâlâ şüpheci olup olmadığı tam olarak belli değildir artık.

Stendhal'in böyle bir kahraman yaratamaması anlamlıdır. Tutkulu kişi, geçmişe ait bir kişidir; dindarlığı dar ve bâtıldır. Kibirli kişi şimdiki zamana aittir; her zaman bilincinde olmadığı bir oportünizm gereği hıristiyanıdır yalnızca. Kibrin zaferi geleneksel evrenin çözülmesine denk düşer. Üçgen arzusunun insanların artık inançları yoktur, ama aşkınlıktan da vazgeçemezler. Stendhal Hıristiyanlığa başvurmadan kibirden kaçılabilceğine kendini inandırmak ister, ancak bu ideali hiçbir zaman romansal yapıtlarda canlandıramamıştır.

Dolayısıyla romansal yapıtlarını yaklaştırmak için Stendhal'i hıristiyan, Dostoyevski'yi de dinsiz yapmaya gerek yoktur. Gerçek yerlidir. Stendhal'in kibri diğer romancılarda karşılaşılan tüm metafizi-

zik arzuların kız kardeşidir. Bu kavramı tüm derinliğiyle yakalamak için onu her zaman hem metafizik hem sosyetik, hem dinsel hem gündelik anlamıyla ele almak gerekir. Kibirli kişi, İncil'in sözünü ettiği boşluğu hissettiği için uçarı davranışlara ve taklide sığınır. Kendi hiçliğinin yüzüne bakmaya cesaret edemediği için, görünüşte lanetten etkilenmemiş olan *Öteki*'ne doğru koşar.

Gururun ve utancın bu kısır gelgitleri Proust'un züppeliğinde de görülür. Züppeyi asla kendi kendini küçük gördüğü kadar küçük göremeyiz biz. Ayrıca züppe olmak alçak olmak değil, züppeliğin yaratacağı yeni kişide kendi öznel alçaklık duygusundan kaçmaktır. Züppe her zaman bu kişiliği elde etmek üzere olduğunu sanır ve bunu şimdi den başarmış gibi davranır. Dolayısıyla dayanılmaz bir küstahlık göstermektedir. Züppelik, yüceliğin ve alçaklığın ayrıştınlamayacak bir karışımıdır ve metafizik arzuyu tanımlayan da bu karışımdır.

Züppeyle diğer romansal kahramanlar arasında kurulan bu koşutluk bazılarımızı tedirgin edebilir. Züppelik söz konusu olduğunda öfkelenme gücümüz sonsuz boyutlara ulaşır. Bu belki de, adalet tutkunu avangard edebiyatımızın "rehabilitate" etmeyi hiçbir zaman düşünmediği tek suçtur. Gerek öncü gerekse artçı ahlakçılar *Guermantes Tarafı*'na kaş çatmada birbirleriyle yarışır. Stendhal'in ve Proust'un yapıtlarının büyük bir bölümünü züppeliğe ayırmış olmaları biraz rahatsız edici bulunur. İyi niyetli edebiyat yorumcuları, en ünlü romancılarımızdaki bu çirkin kusurların rolünün önemli olmadığını göstermeye çalışırlar.

Dostoyevski'nin kahramanını küçümsemeyiz ama züppeyi küçümseriz, çünkü züppelik bize "normal" evrene aitmiş gibi gelir. Kendimizi koruduğumuz ama etrafımızda tatsız etkilerini de gözlediğimiz bir kusur olarak düşünürüz züppeliği. Böylece züppelik *ahlaki* bir değerlendirme konusu haline gelir. Oysa yeraltı adamının saplantısı bize daha çok patolojik ya da metafizikmiş gibi gelir. Bu saplantı bir psikiyatrin ya da bir filozofun uzmanlık alanına girer. Ecinniyi mahkûm etmeye gönlümüz elvermez.

Proust'un züppesiyle Dostoyevski'nin kahramanı arasında sanıldığı gibi büyük bir ayrılık var mıdır? *Yeraltından Notlar* olmadığını gösteriyor. Yeraltı kahramanını eski arkadaşlarıyla birlikte gözlemleyelim. Bu yavan insanlar, Kafkasya'da bir garnizona giden Zverkov

adında biri onuruna bir şölen düzenlerler. Yeraltı adamı eğlencenin hazırlıklarına katılır ama onu davet etmek hiç kimsenin aklına gelmez. Bu beklenmedik, belki de çok beklenen hakaret onda ölümcül bir tutku, çılgınca bir arzu uyandırır: kesinlikle ihtiyacı olmadığı ve ayrıca sahiden küçümsediği bu kişileri "ezmek, yenmek ve baştan çıkarmak."

Zavallı, binbir aşağılanmadan sonra, göz diktiği davetiyeyi elde eder. Eğlenceye katılır ve iğrenç olduğunu bir dakika bile unutmaksızın gülünç davranışlarda bulunur.

Guermantes Tarafı'nı bu bölümün ışığında tekrar okumak gerekir. Ortamların farklı olması bizi yanıltmamalıdır. Yapı aynıdır. Bir *Babal de Bréauté* ve Proust'un birçok başka figüranı, yavanlıkta Zverkov ve arkadaşlarından hiç geri kalmazlar. Yeraltı adamı kadar ince bir psikolog olan Proust'un züppesi de dolayımlayıcısının hiçliğini apaçık görmektedir. Ama tıpkı Dostoyevski'deki gibi, iktidarsız bir bilinçtir bu. Bilinçli kişiyi büyülenmesinden çekip almaya yetmez.

Bu noktada Proust'un kahramanının gerçekliği yaratıcının gerçekliğine karışır. Zengin ve parlak genç burjuva Marcel Proust, servetinin, yeteneğinin ve çekiciliğinin ona hiçbir yarar sağlamadığı o tek çevrenin cazibesine direnemiyordu. Görüşmek istediği insanlar, Jean Santeuil'ün lisede başına geldiği gibi, "onu istemeyen insanlardı"

Dostoyevski'de olduğu gibi Proust'ta da dolayımlayıcının seçimini belirleyen olumsuz bir ölçüttür. Züppe, tıpkı âşık gibi, "kendisinden kaçan kişiyi" kovalar ve ancak kaçış olduğu için kovalamaca olur. Dostoyevski gibi Proust'ta da çağrının reddedilmesi, *Öteki*'nin zalimce sırt çevirmesi, saplantısal arzuyu harekete geçirir. Eğer *Ebedi Koca* Proust'un deneyiminin erotik yönünü çiğ, insafsız bir ışıkla aydınlatıyorsa, *Yeraltından Notlar* da bu deneyimin sosyetik yönüne aynı insafsız ışığı düşürüyordur.

Proust'un züppesi de yeraltı adamının duyduğu karşı konulmaz isteği duyar – dolayımlayıcıya mektup iyi bir örnektir. Bu mektup hakaret olsun diye yazılmıştır ama aslında yalnızca sancılı bir sesleniştir. *Guermantes*'lar tarafından kabul edilmediği için ümitsizliğe kapılan Gilbert Swann, *Guermantes* düşesine yeraltı adamının küstah su-bay olayında düşündüğü mektuba benzeyen bir mektup yollar. *Jean Santeuil*'ün kahramanı, onu ezen meslektaşlarına yazdığı mektupta dostluk dilenir. *Budala*'da Nastasya Filipovna'nın Aglae'ye yolladığı ölçsüz bir dalkavuklukla dolu pusulalar Proust'un mektuplarıyla aynı üçgene aittir.

Romansal dehalar arasında bir uçurum yoktur. Benzerlikleri son-
suza dek çoğaltabiliriz. Örneğin, Stendhal'in kibirlisi ve Proust'un
züppesi gibi Dostoyevski insanı da gülünç olma korkusuyla yaşıyor-
dur. Guermantes prensesinin evine ilk kez çağrılan Proust'un anlatıcı-
sı gibi o da bir aldatmacanın kurbanı olduğunu sanır, gerçek davetli-
lerin, yaşam şölenine davet edilmeyi doğuştan hak edenlerin, kendi-
siyle alay edeceklerini düşünür. Bu düşünce Proust'taki düşüncelerin
aynısıdır ama kendisini eşsiz bir şiddetle ifade eder. Bir önceki bö-
lümde Proust'ta Stendhal'in kibrinin bir karikatürünü bulmuştuk.
Şimdiyse Dostoyevski'de Proust'un züppeliğinin bir karikatürünü bu-
luyoruz.

Bu durumda, neden züppe bizde özel bir küçümseme uyandır-
maktadır? Sıkıştırıldığımızda vereceğimiz cevap: Züppenin taklitçili-
ğinin keyfiliği bizi rahatsız ediyordu. Çocukların taklidi bize bağış-
lanabilir gelir çünkü gerçek bir yetersizlikten kaynaklanmaktadır.
Çocuk yetişkinin ne fizik gücüne, ne deneyimine, ne de olanaklarına
sahiptir. Oysa züppede tanımlanabilecek hiçbir yetersizlik görmeyiz.
Züppe alçak değildir; kendini alçaltır. Kişilerin "özgür ve yasa önün-
de eşit" olduğu bir toplumda züppelerin olmaması gerekir. Oysa züp-
pelik de somut bir eşitlik gerektiriyordu. Kişiler gerçekten birbirleri-
nin üstünde ya da altında olurlarsa, kölelik ya da zorbalık, dalkavuk-
luk ve küstahlık olur ama asla kelimenin tam anlamıyla züppelik ol-
maz. Züppe keyfi bir saygınlıkla donattığı kişilere kendini kabul et-
tirmek için bin türlü bayağılık yapar. Proust olayın bu yönü üzerinde
çok durmuştur. *Kayıp Zamanın İzinde*'deki züppeler genellikle sosye-
tik dolayımlayıcılarından üstündürler; servet, çekicilik ve yetenek ba-
kımından daha ağır basarlar. Dolayısıyla züppeliğin özü saçmalıktır.

Züppelik eşitlikle başlar. Bu, Proust'un içinde yaşadığı toplumun
sınıfsız bir toplum olduğu anlamına gelmez elbet. Ancak bu sınıflar
arasındaki gerçek ve somut farklılıklarla züppeliğin soyut farklılıklar-
nın arasında hiçbir benzerlik yoktur. Toplumbilimcilerin gözünde Ver-
durin'lerle Guermantes'lar aynı sosyal sınıfa aittirler.

Züppe, gerçek değerini yitirmiş bir soyluluk unvanı önünde eğilir,
yalnızca birkaç düzine yaşlı kadın tarafından gerçekten takdir edilen
bir "sosyetik konuma" hayranlık duyar. Taklit ne kadar keyfi olursa
bize o kadar aşağılık gelir. Bu taklidi keyfi yapan, dolayımlayıcının
yakınlaşmasıdır ve bu yakınlaşma da bizi Dostoyevski'nin kahrama-
nına götürür. Yeraltı adamıyla St-Petersburg gibi "yapay ve kendili-
ğindenlikten yoksun" bir kentte yaşayan eski meslektaşları arasında

artık hiçbir fark yoktur: şimdi eksiksiz bir eşitlik söz konusudur ve taklit Proust'takinden daha da saçmadır.

Yeraltı kahramanları bizde Proust'un züppelerinden daha büyük bir tiksinti uyandırmalıydılar. Oysa bu tiksintiyi duymuyoruz. Aynı ahlak adına birincileri mahkûm ederken ikincileri bağışlıyoruz. Bütün bu karışımın içinden soyutlama yoluyla özgül ve habis bir "züppelik özü" çıkarma çabamız tümüyle başarısızlığa uğramıştır. Her zaman bir yanda Stendhal'in kibrini, öte yanda Dostoyevski'nin coşkusunu buluyoruz. Her yerde, gururla utanç arasındaki gelgitler çıkıyor karşımıza – tek değişen titreşimlerin sıklığı.

Neden züppeyi *Öteki*'ne göre arzunun diğer kurbanlarına oranla daha kötü gözle görüyoruz? Eğer bunun açıklamasını romanda bulamıyorsak onu okuyucuda aramak gerekir. Arzunun bize saygıdeğer ya da gözalıcı gelen bölgeleri bizim kendi evrenimizden en uzak olanlarıdır. Öfkemizi uyandıranlarsa o ara bölgelerdir daha çok, arzunun burjuva bölgeleri ya da burjuva arzunun bölgeleri. Belki de kınamanın bu "coğrafi" dağılımı büsbütün nedensiz değildir.

Bir kez daha taklitçi arzu ya da *Öteki*'ne göre arzu söz konusu olduğuna göre araştırmamızı romancıların kendileri yönlendirmelidir. Proust, yakından ya da uzaktan, züppelikle ilgili hiçbir şeye yabancı değildir. Bu "kusurun" bizde uyandırdığı ayıplama duygusuyla ilgili söyleyecek bir sözü herhalde vardır.

Swann'ların Tarafı'nın dikkate değer bir bölümünde, Marcel'in ailesinin Legrandin'deki züppeliği nasıl keşfettiğine tanık oluruz. Legrandin kiliseden çıkış sırasında yerel soyluların etrafında fır döner. Her zamanki gibi Marcel'in anne ve babasını dostça selamlamak yerine, kaçamak bir biçimde başını sallar ve başka tarafa döner. Bu olay iki Pazar üst üste yinelenir. Anne ve babayı aydınlatmak için daha fazlasına gerek yoktur. Legrandin bir züppedir.

Yalnızca büyükanne gerçeği kabul etmez: Legrandin'in züppelerin düşmanı olduğunu anımsar. Hatta Legrandin'i züppelere karşı fazla acımasız bulmuştur. Legrandin *Ötekilerde* bu denli eleştirdiği bir günaha nasıl düşebilir? Anne ve baba bu "aldatmacalara" kanmazlar. Bunlar, onların gözünde Legrandin'i daha da aşağılık kılan davranışlardır. Tüm olayda büyük bir sertlik ve aynı zamanda büyük bir sağduyuyla hareket eden kişi babadır.

Ortada bir sahne, ama üç izleyici ve üç ayrı yorum vardır. Üç görüş vardır ama bunlar öznelcilerin istediği gibi özerk ve kıyaslanmaz değildir. Bu üç görüşü iki ayrı bakış açısından sınıflandırıp sıraya soka-

biliriz. Birinci bakış açısı, sahnenin kavranışıdır. Büyükanneden anneye ve anneden babaya geçtiğimizde Legrandin'in züppeliği giderek daha iyi *anlaşılır*. Bu anlayış düzeyleri, söz konusu üç kişinin farklı basamaklarda yer aldığı bir tür merdiven oluşturmaktadır. Bu ilk merdivenin arkasında, daha belirsizce çizilmiş ikinci bir merdiven ilişir gözümüze: ahlak temizliğinin hiyerarşisidir bu. Büyükanne bu ikinci merdivenin en üstündedir, çünkü züppelik konusunda tümüyle suçsuzdur. Anne onun biraz altındadır çünkü büsbütün lekesiz değildir. İnsanları "incitmekten" hep çekinmesine ve Swann'ı özellikle sevmesine karşın eskiden "hafifmeşrep" bir kadın olan karsıyla görüşmeyi reddeder. Ölçeğin en altında baba vardır. Bir bakıma ailenin en züppesi de odur. Meslektaş yaşlı diplomat Norpois'nın değişken yakınlıkları ve sevimlilikleri ona kibrin sevinç ve korkularını tattırır. Yalnız Faubourg Saint-Germain'de değil, tüm diğer çevrelerde de tabular çiçek açmakta, aforoz olasılığının şimşekleri parlamaktadır. Meslekler, Proust'un "züppelik" dediği gelişme için özellikle elverişli alanlardır.

Ahlak temizliği merdivenini elde etmek için kavrayış merdivenini ters çevirmek yeterlidir. Dolayısıyla züppenin bizde uyandırdığı öfke her zaman bizim kendi züppeliğimiz ölçüsündedir. Legrandin'in kendisi de bu kuralı bozmadı. Her iki ölçekte de yeri vardır: ahlak temizliği ölçeğinde en altta dolayısıyla da kavrayış ölçeğinde en üsttedir. Legrandin en küçük züppelik gösterisine bile son derece hassastır. "Tin'e karşı işlenen günah"ın onda uyandırdığı kin yapmacık değildir. Kabul edilmek istediği salonların kapılarını ona kapatan züppelerdir. *Ötekilerin* züppeliğinden acı çekmek için kişinin kendisinin züppe olması gerekir.

Arzulayan öznenin, tam da kendisini kemiren kötülüğe öfkelenmeyi yeğlemesi bir aksi tesadüf sayılamaz. Öfkeyle suçluluk arasında zorunlu bir ilişki vardır. Ve bu öfke de en keskin kavrayış yeteneğinden güç alır. Yalnızca züppe gerçekten tanır züppeyi, çünkü onun arzusunu yani varlığının özünü taklit ediyordur. Ve burada kopyayla özgün yapıt arasındaki farklılığı bulmak söz konusu değildir çünkü özgün yapıt yoktur. Züppenin dolayımlayıcısı da bir züppedir: bir ilk kopya.

Tanımayla metafizik arzuya katılım arasında sıkı ve dolaysız bir ilişki vardır. Züppeler birbirlerini ilk bakışta tanır ve aynı hızla birbirlerinden nefret ederler, çünkü arzulayan özne için taklidin gün ışığına çıkmasından daha kötü bir şey olamaz.

Dolayımlayıcıyla özne arasındaki mesafe kısaldıkça, farklılık

azalır, kavrayış keskinleşir ve nefret de yoğunlaşır. Öznenin *Öteki*'nde suçlu bulunduğu her zaman kendi arzusudur, ama bunun farkında değildir. Bireyci bir duygudur nefret. Artık hiçbir şeyin ayırmadığı *Ben*'le *Öteki* arasındaki mutlak farklılık yanılmasını körükler. Dolayısıyla öfkeli kavrayış eksik bir kavrayıştır. Bazı ahlakçıların iddia ettikleri gibi sıfır değil eksik kavrayıştır; eksiktir çünkü özne kendini kemiren boşluğun *Öteki*'nde de olduğunu görmüyordur. Onu canavar bir tanrıya dönüştürmektedir. *Öteki*'ne ilişkin bütün öfkeli kavrayışlar, döngüsel kavrayışlardır, hiç beklemediği anda geri dönüp özneyi vurur. Bu psikolojik döngü üçgen arzuya kayıtlıdır. Ahlaksal yargılarımızın hemen hepsi bir dolayımlayıcıya, başka bir deyişle kendimizi benzettiğimiz bir rakibe duyulan kinde kök salmıştır.

Dolayımlayıcının henüz uzakta olduğu durumlarda çember geniştir: ahlaksal yargının yörüngesini düz çizgiyle karıştırmak çok mümkündür ve arzulayan nesne her zaman bu yanlış yapar. Arzunun alanı "Öklid kuramına" uygundur. Her zaman arzularımızın ve kinlerimizin nesnesine doğru düz bir çizgide devindiğimizi sanırız. Roman sal alan "Einsteinî"dır. Romancı, bu düz çizginin aslında bizi karşı konulmaz bir biçimde kendimize doğru geri getiren bir daire olduğunu gösterir bize.

Dolayımlayıcının çok yakında olduğu durumlarda gözlemciler kahramanın psikolojik döngüsünü görebilir ve *saplantıdan* söz ederler. Saplantılı kişi, düşman tarafından kuşatılmış bir kaleye benzer. Kendi olanaklarıyla yetinmek zorundadır. Legrandin abartılı bir şekilde züppeliği ayıplar, Bloch yükselme hırsları olanları, Charlus de eşcinselleri suçlar. Hepsisi de yalnızca kendi kusurlarından söz ediyordur. Saplantılı kişinin kendine benzeyenleri (yani rakiplerini) külyutmaz bir berraklıkla anlayıp da kendini hiç anlayamaması bizi hep şaşırtır. Dolayımlayıcı yaklaştıkça hem bilinçlilik hem kavrayışsızlık artar.

Psikolojik döngü yasası temel bir yasadır. Dolayısıyla onu tüm taklit arzu romancılarında buluruz. Üç Karamazov kardeş arasında babalarına en çok benzeyen İvan, en az benzeyense Alyoşa'dır. Ondan en çok nefret eden İvan, en az nefret eden Alyoşa'dır. Burada Proust'un iki "merdivenini" hemen buluruz.

Psikolojik çemberi Cervantes'te de görüyoruz. Don Kişot'u iyileştirmek isteyenler ontolojik günaha en çok eğilim duyanlardır. *Ötekilerin* hastalığını saplantı haline getirenler her zaman kendileri en hasta olanlardır.

Ötekileri lanetledikten sonra Oidipus asıl suçlunun kendisi olduğunu anlar. Romansal psikoloji, Fransız avangard eleştirmenlerin söylediklerinden bile daha sıradandır. En iyi anlarında, büyük dinlerin psikolojisine geri döner: "Bunun için, ey her yargılayan adam, sen mazur değilsin; çünkü başkasını yargıladığın her yerde kendini mahkûm ediyorsun; çünkü sen, ey yargılayan aynı şeyleri yapıyorsun." (Aziz Pavlus, *Romalılara Mektup*)

Genç bir züppenin kalbinde uyanan "sosyal ilkbahar", kendi başına, diğer arzulardan daha aşağılık bir şey değildir. Ama bizim psikolojik çemberimiz temel bir farklılık olduğu yanılsamasını yaratır. Hepimiz gizliden gizliye Faubourg Saint-Germain'i düşünüyor değilizdir, ama züppelere karşı özellikle hoşgörüsüz oluruz çünkü bizimle aynı tarihsel dünyayı paylaşıyorlardır. Metafizik arzunun burjuva biçimlerine karşıyız, çünkü onlarda komşularımızın arzularını, bizim kendi isteklerimizimizin tatsız karikatürünü görüyoruz.

Züppeyi anlamamak ile Dostoyevski'nin kişisini anlamamak çok farklı şeylerdir. Birinci durumda eksik olan duygudaşıktır, ikincisinde kavrayış. Yeraltı adamını dolayımlayıcısına tapınmaya, ondan nefret etmeye, ağlayarak ayaklarına kapanmaya, ona hakaret ve cilve dolu mektuplar yazmaya iten nedir anlamıyoruz. Oysa Gilberte Swann'ın, Guermantes düşesine yazarken hangi dürtüye kapıldığını çok iyi anlıyoruz. Züppeyi taklit, gözümüzde ne kadar haksız olursa olsun, Dostoyevski kahramanının taklidinden daha haklıdır. Züppenin değerleri belki de bizimkiler değildir ama tümüyle anlamayacağımız kadar da yabancı değildir bize. Kanıtı da şudur: bir züppeyi kolayca tanıyabileceğimize inanırız. İçtenlik ve özgünlük gösterilerinin ardındaki gerçeği görürüz hemen. Hangi edebi ve sosyal hastalıkların onu etkilediğini tahmin ederiz. Tarihte, estetikte ve şiirde aradığı dayanakları —o her zaman yetersiz kalacak dayanakları— görürüz; öne sürdüğü özüllere, dayanılmaz sevimliliğine, ya da tam tersine züppeliğin dile gelmez, akıldışı, ama tanıdık özünü gizlemek için seferber ettiği o hesaplı ve ilkesiz yükselme hırsına hiç kapılmayız.

Her zaman en çok öfke uyandıran, taklitçi arzunun en iyi bilinen biçimleridir. Don Kişot'un komşuları da, Legrandin'i mahkûm eden Marcel'in babası kadar kaba, dar görüşlü adalet anlayışları içinde onun kadar haksızdırlar. Kendi eşitleri olan köy soyluları için Don

Kişot züppeden başka bir şey değildir. "Hak etmediği" Don unvanını aldığından dolayı onu eleştirirler. Sanço da, karısını düşes olması gerektiğine inandırmak için gayret ettiğinde bir züppe gibi görünür!

Büyük romancılar kendi yaratıları karşısında ne bizim öfkemizi paylaşıyorlar ne de coşkumuzu. Kimini fazla hoşgörülü kimini fazla acımasız gösteren yine bizim kendi tutkumuzdur. Cervantes Don Kişot'u, Proust'un Charlus'u gördüğü gibi görür. Tüm bu kahramanlar arasındaki benzerliği göremiyorsak bunun nedeni, kahramanların yakınlık ya da uzaklıklarına bağlı olarak, kimi zaman Marcel'in sert ane ve babasına, kimi zamansa hoşgörülü büyükannesine benzememizdir.

Züppeliğin bizde uyandırdığı kızgınlığı aşmamız gerekir. Roman-sal bütünlüğe ancak romancıların geçtikleri yollardan tekrar geçerek varabiliriz. *Ötekileri* mahkûm ettikten sonra Yazar-Odipus kendisinin suçlu olduğunu keşfeder. Ancak o zaman kötümser psikolojilerin ve romantik tapınmaların ötesindeki adaletle erişebilir. Bu romansal adalet, ahlakçı ikiyüzlülük ve sahte mesafelilikten çok uzaktır. Romanın kendisinde kontrol edilebilen somut bir olgudur. İçebakışla gözlem arasında, yaşamın ve gerçekliğin ortaya çıkardığı sentezin oluşmasını sağlayan odur. Bu sentez, *Ben*'le *Öteki* arasındaki duvarları yıkarak Don Kişot'ları ve Charlus'leri yaratır.

Züppeyle diğer roman kahramanları arasındaki akrabalığı göstermek Proust'u Cervantes ve Dostoyevski'nin eşiti yapmaya yetmez. Ayrıca arzunun metafizik anlamının da Fransız romancının gözünden kaçmadığını kanıtlamak gerekir. Bu anlam *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın bir "sahnesinde" net bir biçimde belirtilmektedir:

Bize acı veren herkesi bir tanrıyla ilintilendirebiliriz; söz konusu kişi, o tanrının bölük pörçük bir yansımasıdır sadece – tapınağa çıkan yolun ilk basamağı; bu tanrıyı saf bir idea halinde seyretmek anında acı yerine sevinçle doldurur içimizi.

Bu tür bölümler çoktur ve bunları aktarmakla da yetinebiliriz. Ama Dostoyevski'nin metafizik vizyonu karşısında birkaç önemsiz cümledir bunlar. Proust, sapmış aşkınlığı hiçbir zaman Dostoyevski'nin hatta Stendhal'in gücüyle vurgulamaz çünkü özgürlük sorununu onlar kadar derinlemesine düşünmez. Proust, yukarda da gördüğü-

müz gibi, sık sık tekbenci bir arzu kuramını benimser ve bu da kişile-
ninin deneyimini tümüyle sahte bir mercekten gösterir.

Dolayımlayıcının tanrısallığı romansal dehanın merkezindedir; öyleyse belli bir romanın sanatının zafere ulaştığı o kesin noktada ortaya çıkıyor olması gerekir. Bu nokta Proust'ta nerededir? Eğer yazarın kendisine sorarsak, romansal sanatın –demek kendi sanatının– eğretilmelerin yaratılmasıyla doruk noktasına ulaştığını söyleyecektir bize. Öyleyse eğretilme, arzunun metafizik anlamını açığa vuruyor olmalıdır. Yaptığı da tastamam budur. Proust'un yapıtında kutsallık bir diğer eğretilme alanı değildir. Yazar öznesiyle dolayımlayıcı arasındaki ilişkiler üzerinde durduğunda kutsallık her zaman mevcuttur. Anlatıcının, kendi peşpeşe gelen putları karşısında yaşadığı duygular, bir dinsel deneyimin, dehşet, aforoz ve tabuların giderek daha önemli bir rol oynadıkları dinsel bir deneyimin çeşitli görünümüne denk düşmektedir. İmgeler ve eğretilmeler, dolayımlayıcıyı, içinde yalnızca seçilmişlerin sonsuz mutluluğu tadabildiği bir girilmez hasbahçenin amansız bekçisi olarak betimlerler.³

Anlatıcı, ancak korku ve titremeyle yaklaşır tanrısına. İmgeler sayesinde, en önemsiz hareketler ayinsel bir önem kazanırlar. Hizmetçisi Françoise'la birlikte Marcel, Swann'ın evine "kutsal bir ziyaret" yapar. Bu burjuva daire sırayla bir tapınağa, bir kutsal sığınağa, bir kiliseye, bir katedrale, bir özel mabede benzetilir – Proust'un birtakım kutsal terimler ödünç almadığı hiçbir tapınç yok gibidir. Büyü, karabüyü, ilkel dünya, Hıristiyan mistisizmi hiçbir zaman eksik değildir. Metafizikten ya da dinden neredeyse hiç söz etmeyen bu romancıda aşkınlık sözlüğü şaşırtıcı ölçüde zengindir.

Klasik mitoloji de dolayımlayıcının tanrısallaştırılmasında rol oynar. *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın başında anlatıcı operaya giderek, salondaki ön sıralardan, en arkada seyircilerin üstünde taht kurmuş gibi oturan görkemli ve ilgisiz Guermantes'ları ve arkadaşlarını seyrederek Salonun diğer bölümlerinden ayrı olan kapalı localar, basit ölümlülerin ulaşamayacağı bir başka dünyadır. Loca anlamına da gelen "baignoir" [banyo küveti] sözcüğü ve mavimsi bir ışıkla yapılan aydınlatma, anlatıcının zihninde, su elementi üzerine bütün bir mitoloji uyanıdır. Sosyetik kişiler su perilerine, deniz tanrılarına dönüşür. Bu pasaj, yalınlık düşkünü "zevk sahiplerinin" Proust'ta karşılaştıklarında her zaman belli bir rahatsızlık duydukları o biraz aşırıya kaçmış virtüözlüğün ve "belle époque"⁴ lüksünün bir örneğidir.

Edebi yaratıcılığın daha düşük bir düzeyinde, imge bir süstür sa-

dece; kullanıp kullanmamak tümüyle yazarın keyfine kalmıştır. Proust bu özgürlükten yoksun bırakır kendini. Romancı, nesneler konusunda değil arzular konusunda "gerçekçidir" İmgeler nesneyi "dönüştürmelidir" Bu nesnenin böylece maruz kaldığı, çok özgül bir şiirsel çarpıtma türüdür: dünyaya okuldan ve kitaplardan öğrendiklerinin merceğinden bakan genç bir burjuvanın eseridir. Mitolojik imgelelerde, 1885 yılında sosyetik dünyayı düşleyen lise öğrencisinin doğmakta olan arzusu, anlatıcının hastalıklarla dolu, koruma altında geçen çocukluğu, hatta tiyatro salonunun iç dekoru, hepsi birleşip kaynaşırlar. Sanatın arı olmasını isteyen eleştirmenler, yazarın seçimini ne kadar dar sınırlar içinde yaptığını anlamazlar.

Proust'un, eski mitoloji gereçlerinden, veremeyecekleri apaçık olan hizmetler istemesi biraz da ironiktir. Kültürlü okuyucunun kafasında mitolojik anıştırmalar, kutsalı değil her türlü kutsallığın sararıp solarak sonunda öldüğü bir atmosferi, "klasik kültürün" din-dışı dünyasını çağırıştırır. Oysa Proust, kendilerine oynatmak istediği role en az uygun olan imgeleri seçiyordu. Yine de onları estetik sistemine sokmayı başarır. Başarır, çünkü romansal gelişmenin bu noktasında dolayımlayıcının tanrısallığı sağlam bir biçimde yerleşmiştir. Marcel "sabit ve acı dolu" bakışını herhangi birinin üstüne diktiği anda o kişiyle arasında aşkınlığın uçurumunun açıldığını anlarız. Burada algılamayı kutsallaştıran imge değil, imgeyi kutsallaştıran algılamadır. Ancak Proust bu sahte imgeyi gerçek bir imge olarak ele alır ve imgenin dolayımlayıcıdan aldığı ödünç kutsallığı yansıtmamasını sağlar. Yankının sesi geldiği yere geri yollayışı gibi imge de kutsalı geri yollar. Bu oyun amaçsız değildir. Arzunun gerçekçiliğini öldürmez, tersine onu tam olarak gerçekleştirir. Gerçekten de arzuda her şey sahte, her şey tiyatroya ve yapaydır – kutsala duyulan büyük açlık dışında. Çocuk Tanrısını keşfettiği, ağırlığı altında ezildiği tanrısallık gücü Öteki'nin üstüne attığı anda zavallı ve olumlu bir hayatın öğelerini dönüştüren de bu açıktır.

Kutsaldan yoksun kalan çocukluk, yüzyıllar önce ölmüş mitosları diriltmeyi başarır; en cansız simgeleri diriltir. Çok zor bağışladığımız o burjuva dekora karşı, en sevdiği yazarlardan biri olan Nerval'inkiyle aynı amacı güder Proust. *Sylvie*'nin Nerval'i, Akıl Tanrıçasını kutsallaştırır ve kuşkucu 18. yüzyıl soylularının mimari fantezilerini gerçek tapınaklara dönüştürür. Metafizik hayat bazı kişilerde öyle güçlüdür ki en uygunsuz durumlarda tekrar ortaya çıkar. Ama sonunda korkunç biçimler de alabilir.

Saparak insana doğru yönelmiş bir aşkınlık kavramı Proust'un poetikasını aydınlatır; *Yeniden Bulunmuş Zaman*'la ilgili olarak sürüp giden kafa karışıklığını giderir. Eskiden kalma bir şeye dokunmakla tekrar yaşanan, geçmiş bir arzunun aşkın niteliğidir. Anı artık zehirli değildir, oysa geçmişteki arzuyu rakibin arzusu zehirlemişti. "Bize acı veren herkesi bir tanrıyla ilintilendirebiliriz; söz konusu kişi, o tanrının bölük pörçük bir yansımasıdır sadece – tapınağa çıkan yolun ilk basamağı; bu tanrıyı saf bir idea halinde seyretmek anında acı yerine sevinçle doldurur içimizi."

Duygusal bellek, kutsala doğru atılımını yeniden yaşar; bu atılım katıksız bir hazdır çünkü artık dolayımlayıcı tarafından engellenmemektedir. Madlen bisküvisi deneyimi, gerçek bir *komünyon*dur; bir kutsanışın tüm erdemlerine sahiptir. Bellek arzunun çelişik öğelerini ayrıştırır. Kutsalın hoş kokusu çevreye yayılırken, dikkatli ve mesafeli akıl da tökezlemesine neden olan engeli ayırt edebilmektedir artık. Dolayımlayıcının rolünü anlıyor ve arzunun cehennemî mekanizmasını bize gösteriyordu.

Duygusal bellek ilk arzunun mahkûmiyetini de içinde taşımaktadır. Eleştirmenler burada bir "çelişkidir" söz ederler. Sonuçta mutluluğu sağlayan deneyim inkâr edilmektedir. Bu doğrudur. Ama çelişki Proust'ta değil metafizik arzudadır. Arzunun hakikatini görmek aslında dolayımlayıcının çifte rolünü görmektir: Kötü ve kutsal. Anıya hayranlık duymakla arzuyu mahkûm etmek birbirini içerir, tıpkı uzunluğun genişliği veya tersin yüzü içermesi gibi. Proust "psikoloji"si tanrısal vahiyden ayrılamaz. Tanrısalı açığa çıkarmanın öteki yüzüdür. Şimdilerde ileri sürüldüğü gibi, pek de ilginç olmayan ikinci bir edebi girişim değildir.

Duygusal bellek Proust'vari varoluşun Son Hükmüdür. İyi tohumu kötü tohumdan ayırır, ancak kötü tohum romanda görünmelidir çünkü roman geçmişin kendisidir. Duygusal bellek Proust'un tüm yapıtının merkezidir. Doğrunun ve kutsalın kaynağıdır; dinsel eğretiler ondan doğar, dolayımlayıcının şeytani ve tanrısal işlevini o açığa çıkartır. Duygusal belleğin etkilerini en eski ve en mutlu anılarla sınırlamamak gerekir. Canlı bir anımsama en çok kaygı dönemlerinde gereklidir çünkü nefretin sislerini o dağıtır. Duygusal bellek tüm zaman dilimlerinde etkindir. *Sodom ve Gomorra*'nın cehennemi-

ni aydınlattığı gibi "Combray" cennetini de aydınlatır.

Bellek bir insan ve bir yazar olarak Marcel Proust'un kurtuluşudur. *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın mesajı önünde yüzgeri ediyoruz. Romantizm anlayışımız kurtuluşu ancak düşsel olması, gerçekliği de yalnızca *mutsuz olması* koşuluyla hoş görüyor. Duygusal bellek bir kendinden geçme halidir, ama aynı zamanda tanımadır, kavramadır. Duygusal bellek sık sık yinelendiği gibi nesneyi değiştirseydi eğer, roman arzu anında yaşanan yanılısamayı değil, söz konusu yeni değişimin ürünü olan yeni bir yanılısamayı verirdi bize. Arzunun gerçekçiliği diye bir şey olmazdı.

Arzunun Dönüşümleri

Taklitçi arzu her zaman *öteki* olma arzusudur. Tek bir metafizik arzu vardır, ama bu temel arzuyu somutlaştıran özel arzular sonsuz çeşitlilik gösterir. Roman kahramanlarının arzularında doğrudan gözlemleyebileceğimiz hiçbir şey değişmez değildir. Bu arzunun yoğunluğu da değişkendir. Nesnenin sahip olduğu "metafizik erdeme" göre değişir. Ve bu erdem de nesneyle dolayımlayıcıyı ayıran mesafeye bağlıdır.

Bir aziz ile kutsal eşyalar arasındaki ilişki neyse dolayımlayıcı ile nesne arasındaki ilişki de odur. Azizin tesbihi ya da giydiği bir giysi, yalnızca ellediği ya da kütsadığı bir madalyondan daha çok aranan eşyalardır. Bir kutsal eşyanın değeri onu azizden ayıran "mesafenin" kısalığına bağlıdır. Metafizik arzudaki nesne için de durum aynıdır.

Dolayısıyla romansal üçgenin ikinci bir kenarını, dolayımlayıcıyı arzulanan nesneye bağlayan kenarı incelememiz gerekir. Şimdiye kadar tek bir kenarla, dolayımlayıcıyı arzulayan özneye bağlayan kenarla sınırlı kalmıştık. Neyse ki her iki kenar da aşağı yukarı aynı biçimde çeşitlilik gösterir. Arzu üçgeni ikizkenar bir üçgendir. Dolayısıyla dolayımlayıcı arzulayan özneye yaklaştıkça arzu da yoğunlaşır.

Don Kişot'ta dolayımlayıcı en uzaktadır ve o kahramanın arzuları da en acısız olanlardır. Bu bilge saplantı nedir bilmez. Yenilgi karşısında filozofça bir tavır alarak başka bir şövalyenin söz konusu işi bitireceği sonucuna varır ve şansını denemeye başka bir yere gider.

Don-Kişot'un eylemleri oyun düzlemine çok yakındır. Aslında çocuğun oyunu bile çoktan üçgendir: yetişkinlerin taklididir. Ama nesneyle dolayımlayıcı arasındaki –yani oyuncakla ona anlamını kazandıran yetişkin arasındaki– mesafe öyledir ki oyuncu oynucağa verilen önemin yanılsamalı niteliğini hiçbir zaman gözden kaçırmaz. Don Kişot oyunun ötesine geçmiştir ama çok uzakta da değildir. Bu

yüzden roman kahramanlarının en dingin olanıdır.

Çok uzaktaki dolayımlayıcı, çok geniş bir alana dağınık bir ışık yayar. Amadis belirgin olarak herhangi bir şeye işaret etmez, ama her şeye biraz işaret eder. Serüvenler giderek artan bir hızla birbirini izler ama tek başına hiçbirisi Don Kişot'u ikinci bir Amadis yapmaya yetmez. Bu yüzden kahraman kötü talihe kafa tutmak zorunda hissetmez kendini.

Dolayımlayıcı yaklaştıkça işaret belirginleşir; "metafizik erdem" önem kazanır ve nesne "eşi bulunmaz" olur. Emma Bovary'nin arzuları Don Kişot'un arzularından daha şiddetlidir, Julien'inkilerse Emma'nın arzularından. Projektör yavaş yavaş yaklaşır ve ışığı giderek daha küçük bir alanda yoğunlaşır.

Emma'nın serüvenleri Don Kişot'unkilerden daha "ciddidir"; ne var ki gerçekten arzulanan nesneler, Emma'yı olmak istediği kadın yapacak nesneler, taşrada bulunmamaktadır. Rodolphe ve Léon metafizik arzunun ehvenişerleridir. İyi kötü birbirlerinin yerini alabilirler. Dolayımlayıcıdan zayıflamış bir ışık almaktadırlar ancak.

Kahramanın davranışı dolayımın değişken verilerini yansıtmaktadır. Don Kişot kıpır kıpırdır, kendini çok zorlar, ancak bu oynayan bir çocuğu andırır biraz. Emma Bovary daha sancılıdır. Dolayımlayıcı hâlâ ulaşılmaz bir yerdedir. Ama ona asla ulaşamamaya razı olacak kadar, gerçek üzerindeki yansımasıyla yetinilecek kadar uzakta da değildir. Bovarizme kendine özgü ses tonunu veren de budur. Özünde eylemsiz bir düşünsellikten oluşur. Emma çok düş kurar ve az arzular; oysa Stendhal'in, Proust'un ve Dostoyevski'nin kahramanları az düş kurup çok arzularlar. Eylem içsel dolayım ile tekrar ortaya çıkar ama bu eylemin oyunla hiçbir ilgisi yoktur. Kutsal nesne yaklaşmıştır; elin erişebileceği bir yerde gibidir; özneye bu nesne arasında görünüşte tek engel kalmıştır: dolayımlayıcının kendisi. Dolayımlayıcı yaklaştıkça eylem daha ateşli bir nitelik kazanır. Dostoyevski'de engellenmiş arzu öyle şiddetlidir ki cinayete kadar gidebilir.

*

Metafiziğin arzuda oynadığı rol önem kazandıkça *fiziğinki* azalır. Dolayımlayıcı yaklaştıkça tutku yoğunlaşır ve nesnenin somut değeri azalır.

Romantiklere ve neo-romantiklere inanacak olursak imgelemenin mutlak zaferinin yalnızca olumlu sonuçları vardır. Oysa gerçeğin ya-

vaş yavaş küçülmesi arzusunun doğurduğu rekabetlerin şiddetlenmesini de birlikte getirir. Kesin olarak uygulanan bu kural Stendhal'in evreniyle Proust'un evreni arasındaki farklılığı mükemmel bir biçimde tanımlar. İlkinin kibirlileriyle ikincinin züppeleri aynı nesneye, Faubourg Saint-Germain semtine imrenir gibidir. 19. yüzyılda soylu sınıf somut ayrıcalıklarını yitirmiştir. Proust'un zamanında eski soylu sınıfla görüşmek elle tutulur hiçbir yarar getirmemektedir. Arzusun gücü nesnenin somut değeriyle orantılı olsaydı Proust'un züppeliği Stendhal'in kibrinden daha dingin olurdu. Oysa bunun tam tersi doğrudur. *Kayıp Zamanın İzinde*'deki züppeler *Kırmızı ve Siyah*'daki kibirlilerden çok daha sancılıdırlar. Dolayısıyla bir romancıdan ötekine geçiş, fiziğin zararına metafiziğin gelişmesi olarak tanımlanabilir. Stendhal, arzusun gücüyle nesnenin önemi arasında ters orantılı bir ilişki olduğunun farkındaydı elbet. Şöyle yazmıştı: "Toplumsal fark ne kadar küçükse o kadar çok gösterişe yol açar." Bu kural yalnızca Stendhal'in kibirini yönetmez; baştan sona tüm romansal edebiyatta doğrulanır ve yapıtları birbirlerine göre sınıflandırmaya olanak tanır. Proust'un züppeliği ve özellikle Dostoyevski'nin yeraltı olgusu, Stendhal'in kuralını mantıksal sonuçlarına vardırırlar. Dolayısıyla içsel dolayımın bu uç biçimleri *azami gösterişe neden olan asgari farklılık* olarak tanımlanabilir. Zaten Proust da züppeliği aşağı yukarı böyle tanımlamaktadır: "Dünya hiçliğin krallığı olduğu için sosyetik hanımların meziyetleri arasında önemsiz farklılıklar vardır, bunları ancak M. de Charlus'nün hıncı ya da imgelemi çığınca artırır."

Stendhal'in *Lucien Leuwen* romanında kahramanla Nancy'nin soylu delikanlıları arasındaki rekabet sonunda çok gerçek bir nesne üzerinde karar kılar: soylu olmanın çekiciliğiyle zengin olmanın verdiği gerçek üstünlüğü kendisinde toplayan güzel Madame de Chasteller. Proust'ta toplumsal çevre aynıdır; önemli olan her zaman soyluların salonlarını kuşatmaktır, ama Madame de Chasteller yoktur artık; Guermantes'lar vardır ama züppeleri ilgilendiren ne onların güzelliğidir ne de paraları. Düşesin evindeki akşam yemekleri başka akşam yemeklerinden daha seçkin değildir, düzenlediği geceler diğerlerininkinden daha parlak değildir. Onun tarafından kabul edilen ve edilmeyen insanlar arasındaki farklılık yalnızca metafiziktir. Proust'un "güzel bir sosyetik konum" dediği şey, züppe olmayan birisi için elle tutulmayan, belirsiz, neredeyse anlaşılamaz bir şeydir. Sosyeteye kabul edilmenin "nesnel" değeri, Don Kişot'un bir kır hancısı tarafından şövalye yapılmasının değeri neyse odur.

Yeraltı adamı soyut arzuya doğru giden değişimin son evresidir. Nesne, tümüyle yok olmuştur. Zverkov'un şölenine davet edilme arzusunun şiddeti, maddi bir yarar ya da sosyetik bir üstünlük sağlamak olarak bile yorumlanamaz.

Arzunun romantik ve sembolist kuramları da kendilerince gerçeğin yavaş yavaş azalmasını yansıtırlar. *Kristalleşmede* bile arzunun somut desteği çok azdır. 1822'de Salzburg çeşmesine daldırılan küçük dal parçası,⁵ isticridye ve inci alegorisinde bir "kum tanesi" haline gelir. Bu betimlemeler doğrudur – dolayımlayıcıdan hiç söz etmemeleri dışında. İmgelem doğurganlığını dolayımlayıcıya borçludur. Romantik, kilise konusunda hep yanılmıştır. Dünyayı kendi Ben'inin su-nağında yaktığını sanır, oysa *Öteki*'ne tapınıyordu.

Arzuda "fizik" ve "metafizik" her zaman birbirlerinin zararına azalıp çoğalırlar. Bu kuralın çeşitli yönleri vardır. Örneğin, varoluş hastalığının en şiddetli evresinde cinsel zevkin giderek kaybolmasını bu kural açıklar. Dolayımlayıcının "erdem" kahramanının duyularını, giderek artan ve onu yavaş yavaş uyuşturan bir zehir gibi etkiler.

Emma Bovary hâlâ cinsel zevk duyabilmektedir çünkü arzusu çok metafizik değildir. Stendhal'in kibirlilerinde cinsel zevk azalmıştır. Elde etme anında neredeyse sıfırken, metafizik erdem uçup gittiğinde genellikle tekrar ortaya çıkar. Proust'ta zevk neredeyse tümüyle yok olmuştur. Dostoyevski'de artık söz konusu bile değildir.

En elverişli durumlarda bile nesnenin fiziksel özellikleri ancak ikincil bir rol oynamaktadır. Metafizik arzuyu uyandıran onlar olmadığı gibi, bu arzunun süresini de uzatamazlar. Zaten, arzuladığı nesneyi sonunda elde ettiğinde Proust'un ya da Stendhal'in kahramanını hayal kırıklığına uğratan da fiziksel zevk eksikliği değildir. Hayal kırıklığı tümüyle metafiziktir. Özne, nesneyi elde etmesinin kendi kişiliğini değiştirmediğini saptar; o kadar beklenen dönüşüm gerçekleşmemiştir. Nesnenin görünüşteki "erdem" ne kadar büyükse hayal kırıklığı da o kadar korkunç olur. Bu yüzden, dolayımlayıcı kahramana yaklaştıkça hayal kırıklığı da artar.

Don Kişot'ta ve Madame Bovary'de henüz kelimenin tam anlamıyla bir hayal kırıklığı yoktur. Bu olgu Stendhal'de ortaya çıkar. Stendhal'in kahramanı arzuladığı nesneyi elde eder etmez "erdem" de

bir balon gibi söner. Nesne, elde edildiği anda kutsallığını yitiriyor ve nesnel özelliklerine geri dönüyordur – Stendhal'in o ünlü haykırışına da yol açarak: "Hepsi bu mu!" Yine de Julien'in omuz silkişi, Proust'un ağır hayal kırıklığında artık bulamadığımız bir tasasızlığı yansıtmaktadır. Dostoyevski kahramanıdaysa metafizik başarısızlık öyle derin bir karmaşaya neden olur ki sonuçta intihara kadar gidebilir.

Düş kırıklığı üçgen arzusunun saçmalığını kesin olarak kanıtlamaktadır. Görünüşe bakılırsa kahraman da bu gerçeği kabul etmek zorundadır artık. Arzunun bir gelecek vaadiyle ondan kısmen saklayabildiği o zelil ve aşağılanmış Ben'inden hiç kimse onu ayıramayacaktır şimdi. Arzudan yoksun kahraman, kuyuya inerken ipi kopan bir işçi gibi şimdiki zaman uçurumuna düşme tehlikesi içindedir. Bu korkunç yazgıdan nasıl kaçacaktır?

Kahraman arzusunun başarısızlığını yadsıyamaz ama sonuçlarını artık elde etmiş olduğu nesneyle ya da o nesneye işaret eden dolayımlayıcıyla sınırlandırabilir. Düş kırıklığı *tüm* metafizik arzuların saçmalığını kanıtlamıyor, yalnızca düş kırıklığı yaratan belli bir arzunun saçmalığını kanıtlıyordur. Kahraman yanıldığını kabul eder. Ona yakıştırdığı o "dönüştürücü" değere zaten hiç sahip olmamıştır ki o nesne! Şimdi bu değeri götürüp başka bir yere, ikinci bir nesneye, yeni bir arzuya yükler. Kahramanın hayatı, kaygan taşların üstünden atlayarak geçilen bir akarsu gibi, arzudan arzuya atlamakla geçecektir.

İki olasılık ortaya çıkar burada. Düş kırıklığına uğrayan kahraman eski dolayımlayıcısının ona yeni bir nesne göstermesini bekler; ya da dolayımlayıcısını değiştirebilir. Karar ne "psikolojiye" bağlıdır ne de "özgürlüğe": metafizik arzusunun birçok başka yönü gibi kahramanla dolayımlayıcı arasındaki mesafeye bağlıdır.

Bu mesafe çok büyük olduğunda, bildiğimiz gibi nesne metafizik erdem bakımından çok yoksuldur. Tek tek arzular söz konusu olduğunda dolayımlayıcının prestiji işin içine girmemektedir. Tanrı, hayatın değişkenliklerinin üstündedir. Tek ve ölümsüzdür. Don Kişot'un pek çok serüveni ama bir tane Amadis'i vardır; Madame Bovary düşünüyorsa değiştirmeden birçok âşık değiştirebilir. Dolayımlayıcı ya yakınlaştıkça nesne de ona çok sıkı bir biçimde bağlanır ve deyim yerindeyse "tanrısal sorumluluk" arzusunun içine girer. Dolayısıyla arzusun başarısızlığının nesnenin ötesinde de bazı sonuçları olabilecek ve bizzat dolayımlayıcının sorgulanması gündeme gelebilecektir. Put önce kaidesinin üstünde sarsılır; düş kırıklığı yeterince güçlüyse yere yıkılması bile mümkündür. Proust dolayımlayıcının düşüşünü olağa-

nüstü bir ayrıntı zenginliğiyle betimlemiştir. Bu olay öznenin varoluşunda gerçek bir devrimdir. Dolayımlayıcı bu varoluşun tüm öğelerini mıknaş gibi kendine çekmektedir. Bu öğelerin önem sıralarını, hatta anlamlarını belirlemektedir. Dolayısıyla kahraman da böyle acılı ve sarsıcı bir deneyimi geciktirmek için elinden geleni yapacaktır.

Anlatıcı, yıllar boyu bekledikten sonra Guermantes'lara davet edildiğinde o kaçınılmaz düş kırıklığını yaşar. Diğer salonlardaki sıradanlık ve klişelerin aynısını bulur. Yoksa bu insanüstü varlıklar, Guermantes'lar ve konukları, Dreyfus olayından ya da son çıkan romandan konuşmak, hem de diğer sosyetik insanlarla tıpatıp aynı sözcükler ve aynı ses tonuyla konuşmak için mi toplanmışlardır? Marcel, dolayımlayıcının kutsal saygınlığıyla, elde etmenin olumsuz deneyimini uzlaştıracak bir yanıt arar. O ilk akşam, kendi varlığının soyluların kutsallığını bozduğuna ve bu gizli kutlamanın ancak o gittikten sonra yeriden başlayacağına kendisini inandırmayı başarır. Bu başaşağı duran Aziz Tomas'da inanma isteği öyle güçlüdür ki, putun bir hiç olduğu iyice anlaşıldıktan sonra bile biraz daha devam eder.

Her dolayım kendi serabını yansıtır perdeye; seraplar, yaşayan anıları öldürüp önceki "hakikatlerin" yerini alan yeni "hakikatler" halinde birbirini izler ve günlük deneyimleri de acımasız bir sansürden geçirerek gelecekteki hakikatlerden de kendilerini korurlar. Proust, art arda gelen dolayımın yansıttığı "dünyaları" "Ben'ler" olarak adlandırır. Ben'ler birbirinden tümüyle ayrılmışlardır; geçmiş Benler anımsanmaz, gelecek Ben'ler öngörülemez.

Kahramanın birtakım yalıtılmış Ben'lere bölünmesinin ilk işaretlerini Stendhal'de görürüz. Duyarlılığındaki apansız değişmelerle Stendhal kahramanı, *Kayıp Zamanın İzinde*'deki değişken kişiliklerin öncüsüdür. Julien Sorel'in kişiliği bölünmemiş bir bütün olarak kalır, yine de bu bütünlük geçici bir sapıtma olan Mathilde'e duyduğu aşk sırasında tehlikeye girecektir.

Önceki roman kahramanlarında Tanrının ölümsüzlüğünün sağladığı varoluşsal bütünlük ve istikrar Proust'ta kesin olarak yitirilmiştir. Marcel Proust'un ilk okurlarını korkutan ve kızdıran bu "kişiliğin ayrışmasını" dolayımlayıcıların çoğalmasına borçluyuz. Okurun bu tepkisi belki de ancak kısmen haklıydı. Dolayımlayıcı uzakta, dolayısıyla tek olduğu sürece kahraman bütünlüğünü korur, ama bu bütünlük yalanlardan ve yanılsamalardan oluşmaktadır. Ahlaksal olarak, tüm yaşamı kapsayan tek bir yalanın bir dizi geçici yalana yeğlenecek bir yanı yoktur. Proust'un kahramanı diğer kahramanlardan daha

hastaysa eğer, yine de aynı hastalıktır bu; eğer suçluysa aynı suçtan dolayı suçludur. Dolayısıyla onu yermememiz, tam tersine ona acı-mamız gerekir.

Dolayımlayıcının saltanatı ne kadar kısa olursa zorbalığı da o kadar büyük olur. Dolayısıyla en büyük acılar Dostoyevski'nin kahra-manına ayrılmıştır. Yeraltı adamında dolayımlayıcılar o kadar çabuk gelip geçer ki artık farklı Ben'lerden bile söz edemeyiz. Dostoyevski'de, şiddetli krizler ya da Proust'ta gözlemlendiği gibi tinsel suskun-luklarla bölünen görelî istikrar dönemlerinin yerini sürekli bir kriz al-mıştır. Diğer romancılarda geçici ya da kalıcı bir hiyerarşi içinde olan öğeler burada karmakarışık bir durumdadır. Hatta yeraltı adamı eşzamanlı birkaç dolayım arasında bölünüyordur sık sık. Konuştuğu her kişi için başka bir insan oluyordur. Dostoyevski insanının tüm eleştirilenlerce kaydedilen o *çok-biçimliliği* de buradan gelmektedir.

Dolayımlayıcı yaklaştıkça bütünlük parçalanarak çoğulluğa dönü-şür. Bir dizi eşikten geçerek, Don Kişot'un o yalnız, zaman dışı ve gerçek dışı dolayımlayıcısından Dostoyevski'nin hercümercine varırız. Stendhal'in çağının "kibar insanlarını" kendi aralarında paylaşan "beş altı model" ve Proust'un çeşitli Ben'leri, bu aşağı doğru inişin aşamalarıdır. Ecinnilerin şeytanının adı "kalabalık"tır ve bir domuz *sürüsüne* sığınır. Aynı zamanda bir ve birdir. Kişiliğin bu şekilde atomlara bölünmesi içsel dolayımın son evresidir.

Dolayımlayıcıların bu çoğalışını saptayan birçok yazar vardır. Je-an-Paul son romanı *Der Komet*'de *Don Kişot*'tan esinlenmiştir. Kah-raman Nikolaus Markgraf "yabancı bir ruhu bir aktör gibi kendi ru-hunun yerine yerleştirir." Ama seçtiği role bağlı kalamaz ve okuduğu her yeni kitapla birlikte dolayımlayıcısını da değiştirir. Ancak Jean-Paul'un romanı, 19. yüzyıldaki taklitçi arzusunun ancak bazı yüzeysel yönlerini araştırmaktadır. Dolayımlayıcı uzakta kalır. Stendhal'de, Proust'ta ve Dostoyevski'deyse model sayısındaki artış *içsel* dolayım düzleminde gerçekleşir. Modern'in derin hakikati içsel dolayımdır.

Proust'tan itibaren dolayımlayıcı tam anlamıyla "herhangi biridir" ve "herhangi bir yerden" çıkabilir. Mistik vahiy sürekli bir tehlikedir. Marcel'in yazgısını çizen, Balbec'de gezinirken yaptığı beklenmedik bir karşılaşmadır. "Küçük çeteye" bir göz atması kahramanı büyüle-meye yeter.

Eğer rastlantı eseri genç kızlardan herhangi birine gözüm ilişseydi – hangisi olursa olsun, çünkü hepsi de o aynı özel ruhtan pay almışlardı–, kar-şımda, devingen ve şeytani bir hayalin içinde, düşmanca olmakla birlikte yi-

ne de tutkuyla istenen düşün, az önce yalnızca durgun bir biçimde beynimin içinde yatan o düşün izdüşümünü görür gibi olacaktım.

Proust'un "hangisi olursa olsun"u, Dostoyevski'de, gülünç bir dehşet yaratacak ölçüde otomatikleşmiştir. Dostoyevski'de, Proust'un deneyiminin karikatürleştirilmiş hakikatini keşfederiz. Marcel gibi yeraltı adamı da *herkesin ortasında Öteki*'nin prestijine yenik düşer ve ontolojik bir humma geçirir. Her iki durumda da kahraman kendini "düşmanca olmakla birlikte tutkuyla istenen düşün" karşısında bulur. Dikkatli bir okuma iki romancıda yapıların özdeşliğini ortaya çıkartacaktır. Meçhul subay yeraltı adamını yolunun üstünde gördüğünde onu omuzlarından tutarak "kaldırıp kenara koyar" Proust'un anlatıcısı doğrudan doğruya küçük çetenin kötü davranışına maruz kalmaz ama Albertine'in dehşet içinde kalan bir yaşlı adamın kafasının üstünden atladığını görür ve adamla özdeşleşir. Proust ve Dostoyevski, dolayımlayıcının kalabalığı yarıp geçen küstah edasını, ayağının altında kaynaşan böceklerle karşı küçümseyici umursamazlığını, büyülenmiş izleyicide uyandırdığı karşı konulmaz güç izlenimini aynı biçimde betimlerler. Bu dolayımlayıcıda her şey, dingin ve serinkanlı bir öz üstünlüğünü ortaya koymakta; ezilmiş, nefret ve tapınma duygularıyla titreyen zavallı kurban da bu özü boş yere kendine mal etmeye çalışmaktadır.⁶

Dolayım değişkenleştikçe boyunduruk da ağırlaşır. Don Kişot'un dolayımı, bazen gerçek olmaktan çok simgesel olan bir feodal krallıktır. Yeraltı adamınıninkiyse vahşilikleri ölçüsünde geçici de olan bir dizi diktatörlüktür. Bu sancılı durumun sonuçları yaşamın herhangi bir bölümüyle sınırlı kalmaz: tam anlamıyla *totaliterdir*.

İçeride boş eklektisizmler, kısa süren hayranlıklar, hep daha geçici modalardan, kuramlardan, sistemlerin ve okulların birbirini izlemesi ve şimdilerde bizi heyecanlandıran "tarihin hızlanması" – bütün bunlar, bir Dostoyevski için, az önce çizdiğimiz gelişimin aynı noktaya yönelen görünümleridir. Yeraltı, bireysel kolektif varlığın çözülüp parçalanmasıdır. Ancak bir tarih çerçevesinde ele alınabilecek bir olayı bize betimleyen tek kişidir Dostoyevski. Bunu, Rus romancının bazı hayranları gibi, eski yazarlar ve düşünürlerin dikkatinden kaçan "ölümsüz" bir hakikatin ansızın açığa çıkması olarak görmemek gerekir. Dostoyevski'nin kendisi bile kişilerinin çok-biçimliliğini *tarihsel* olarak ele almaktadır. Yeraltı yaşam tarzının geçici olarak ön plana çıkışı *Budala*'nın acı ve alaycı bir bölümünde prens Mişkin tarafından vurgulanır:

Eski zamanların adamları (yemin ederim ki bu her zaman dikkatimi çekmiştir) bizim zamanımızın insanlarından çok farklıydılar: sanki başka bir insan türüne aittiler... O zamanlar tek bir düşüncenin adamıydık; oysa çağdaşlarımız daha sinirli, daha gelişmiş, daha duyarlılar, aynı zamanda iki üç düşünce izleyebiliyorlar. Modern insan daha geniş ve bence onun geçmiş yüzyıllardaki gibi tek bir parçadan oluşmasını da bu engelliyor.

Dostoyevski, bugüne değin katettiğimiz yolun tamamını bir cümlede özetliyor. Cervantes'in sarsılmaz sadakatıyla her zaman kendisine benzeyen kahramanından yola çıktık, adım adım, tam bir enkaz olan, kendisini utanca ve köleliğe teslim etmiş, "batı hümanizmasının" kalıntılarının üstüne çakılmış gülünç bir fırlıdağa benzeyen yeraltı adamına kadar indik.

Şu halde üçgen arzunun farklı biçimleri evrensel bir yapı içinde düzenlenmektedir. Herhangi bir romancıda arzunun tek bir yönü yoktur ki o romancının yapıtının başka yönlerine ve bütün diğer yapıtlara bağlanmasın. Arzu da romansal edebiyatın bir ucundan öbür ucuna yayılan dinamik bir yapı olarak belirir. Bu yapıyı, uzayda düşmekte olan bir nesneye benzetebiliriz: düşüşün artan hızı nedeniyle nesnenin şekli durmadan değişmektedir. Değişik aşamalarda bulunan romancılar bu nesneyi gördükleri haliyle betimlerler. Genellikle geçirmiş olduğu ve geçireceği değişimleri tahmin etmekle kalırlar yalnızca. Kendi gözlemleriyle öncellerinin gözlemleri arasındaki ilişkileri her zaman görmezler. Bu ilişkileri aydınlatma görevi romansal yapıtların "görüngübilimine" düşmektedir. Bu görüngübilim, farklı yapıtlar arasındaki sınırları göz önünde bulundurmamak durumunda değildir artık; birinden ötekine özgürce geçerek metafizik yapının devinimlerini kavramaya çalışır; taklitçi arzunun bir "topolojisini" oluşturmaya yönelir.

Efendi ve Köle

Metafizik arzu son derece bulaşıcıdır. Bu özelliğin ortaya çıkarılması bazen çok zordur, çünkü arzu bulaşmak için hiç beklenmedik yollar kullanır: karşısına çıkarılan engellerden, uyandırdığı öfkeden, sokulmak istendiği gülünç durumdan destek alır.

Don Kişot'un arkadaşlarının birkaç kez onu düştüğü delilikten kurtarmak için deli taklidi yaptıklarını görürüz: onun peşinden koşarlar, kılık değiştirirler, bin tane numara uydururlar ve aşama aşama kahramanın onlardan önce ulaşmış olduğu zırvalık doruğuna çıkarlar. Cervantes onlarla burada sözleşmiştir. Bir an durur ve en az hastaları kadar kudurmuş bu doktorlar karşısında şaşırmış gibi yapar.

Romantiklerin ve edebi zulümleri telafi etmeye çalışan herkesin düştüğü hata şudur: Cervantes'in sonunda "ideal'in düşmanlarını" susturmaya ve durmadan Don Kişot'a yağdırdığı hakaretlerin öcünü almaya karar verdiğini sanmak. Romantik yorumun lehine en önemli dayanaklardan biri Cervantes'in kahramanını iyileştirmek için araya girenlere pek sempati duymadığıdır. Cervantes'in, Don Kişot'a öğüt verenlere *karşı* olduğuna göre Don Kişot'un *yanında* olması gerekir. Romantik mantığımız böyle işlemektedir. Ancak Cervantes hem daha basittir hem de daha ince. Hugo'vari adaletçi roman anlayışı ona çok uzaktır. O yalnızca Don Kişot'un kendi varoluş hastalığını çevreye yaydığını göstermek ister. Sanço'nun durumunda açık olan bulaşıcılık, Don Kişot'la ilişkiye geçen herkeste etkili olur. *Özellikle de çılgınlığının kızdırdığı ve gücendirdiği kişilerde.*

Tahsilli Samson Carrasco yalnızca zavallı soyluya yitirdiği sağlığını geri vermek için şövalye olmuştur, ama daha Don Kişot onun silahını yere düşürmeden önce oyunu ciddiye almaya başlar. Samson'un uşağı şöyle demektedir: "Efendimden daha deli birisi olduğunu sanmıyorum çünkü aklını kaybeden başka bir şövalyeye yardım et-

mek için kendisi deli oluyor ve bulduğunda başına dert olacak bir şeyin peşine düşüyor."

Uşağın iyi bir kâhin olduğu ortaya çıkacaktır. Don Kişot'un onu küçük düşürmesi Samson Carrasco'un hınçlanmasına yol açar. Ancak muzaffer rakibini yere serdikten sonra silahlarını bırakabilecektir artık. Bu psikolojik mekanizma belli ki Cervantes'i büyülemektedir, sayfalar boyunca çeşitli örneklerini verir. Düşesin genç nedimesi Altisidora, Don Kişot'a tutkunmuş gibi yapmaktadır ama kabul edilmediğini görünce gerçekten öfkelenir. Bu öfke bir tutkunun başlangıcından başka hangi anlama gelebilir ki?

Varoluş hastalığının bu gerçekten şeytani inceliği birçok epizodun anahtarını verir. Özellikle, Avellaneda'nın beceriksiz taklidinin ve birinci bölümün başarısının neden ikinci bölümde önemli bir konu haline geldiğini anlarız. Bu başarının çoğulanlamalı doğası son derece Don Kişot'varidir. Yapıtın popülerliği şövalyenin adını ve başarılarının haberini Hristiyan dünyanın dört bir yanına yayar. Bulaşma olasılıkları artar. En büyük taklitçi taklit edilir; metafizik arzunun geçersizliğini ilan eden yapıt bu arzunun safında savaşa katılır; onun en iyi müttefiki olur. Cervantes, 18. yüzyıldan beri birbirini izleyen çılgın yorumları okuyabilseydi ne derdi acaba? Chamisso, Unamuno ya da André Suarès hakkında ne derdi? Üstelik romancı, varoluş hastalığını inkâr ederken aslında belki kendisinin de çılgınlık yolunda Don Kişot'un peşine takılan bütün o iyi niyetli kişilere benzediğini ima etmektedir ironik bir biçimde.

Metafizik arzunun bulaşıcı doğası romansal açığa çıkarmanın en önemli noktalarından biridir. Cervantes bıkip usanmadan bu konuyu ele alır. Barselona'da kalırken tanımadığı biri Don Kişot'a şöyle seslenir:

Mança'lı Don Kişot cehennem ol git!.. Sen bir delisin; kapını kapatıp yalnız kendin için deli olsaydın o kadar kötü olmazdı, ama sende, seninle görüşen herkesi deli ve beyinsiz yapma özelliği var. Bu söylediğimi kanıtlamak için seninle gezen beylere bakmak yeter.

Don Kişot, arzusu bulaşıcı olan tek kişi değildir Cervantes'te. Anselmo ve Lotario bu garip olgunun diğer örnekleridir. Lotario'nun arkadaşının çılgın isteklerine verdiği red.yanıtı, karakterinin ve Anselmo'yla olan ilişkisinin doğasının gerektirdiği kadar güçlü ve kararlı değildir. Lotario bir tür baş dönmesine yenik düşer.

Veltçaninov'u Pavel Pavloviç'in nişanlısının evine götüren de ay-

nı baş dönmesidir. Burada da daha güçlü bir hayır yanıtı bekleriz. Ama Veltçaninov daveti kabul eder; tıpkı Lotario gibi o da dolayım partnerinin oyununa katılır; Dostoyevski, Veltçaninov'un "garip bir gücün" kurbanı olduğunu söyler. *Edebi Koca*'yla "Münasebetsiz Meraklı"nın benzerliklerinin sonu yoktur!

Metafizik arzu her zaman bulaşıcıdır. Dolayımlayıcı kahramana yaklaştıkça daha da bulaşıcı olur. Sonuçta, bulaşma ve yakınlaşma aynı şeydir. Yakınımızdaki bir arzuyu, mikrop taşıyan bir hastaya değmekle kolera ya da veba kaparmış gibi "kaptığımız" zaman, içsel dolayım var demektir.

Kibir ve züppelik, ancak bu işe hazır topraklarda, öteden beri var olan bir kibrin ve bir züppeliğin bağrında çiçek açabilirler. Dolayım- layıcı yaklaştıkça, dolayımın tahribatı da artar. Kolektif gösteriler, bireysel gösterilerden baskın çıkar. Bu evrimin sayısız sonucu vardır ama bunlar ancak yavaş yavaş ortaya çıkar.

İçsel dolayım evreninde bulaşıcılık öylesine geneldir ki, herhangi bir kişi oynadığı rolü hiç anlamadan komşusunun dolayımlayıcısı olabilir. Bilmeden dolayımlayıcı olan bu kişi de kendiliğinden arzu edemiyordur belki. Dolayısıyla kendi arzusunun kopyasını kopya etmeye kalkışacaktır. Belki de başlangıçta kendisine ait basit bir kapris olan şey şiddetli bir tutkuya dönüşecektir. Tutkuların paylaşılr görüldüğünde iki kat arttığını hepimiz biliriz. Bu durumda tıpatıp aynı ancak ters duran iki üçgen üst üste gelecektir. Arzu iki rakip arasında giderek daha hızlı dolaşacak ve yoğunluğu da yüklenen bir pildeki elektrik akımı gibi her gelgitte artacaktır.

Şimdi bir özne-dolayımlayıcı ve dolayımlayıcı-özne var elimizde, bir model-mürit ve bir mürit-model. Herkes kendi arzusunun üstünlüğünü ve önceliğini belirterek ötekini taklit eder. Herkes ötekinde hunharca zalim bir işkenceci görür. Tüm ilişkiler simetrik: iki oyun arkadaşı dipsiz bir uçurumun onları ayırdığını sanır, oysa biri için söylediğimiz her şey öteki için de geçerlidir. Zıtların kısır karşıtlığıdır bu, arzu arttıkça ve iki özne birbirine yaklaştıkça daha da hunharlaşıp daha da içeriksizleşen bir karşıtlık.

Kin ne kadar yoğunsa nefret edilen rakibe o kadar yaklaştıtır bizi. Birine önerdiğini ötekine de önerir, ne pahasına olursa olsun ötekin-den *farklı olma* arzusu da dahildir buna. Dolayısıyla düşman kardeşler hep aynı yollara girdiklerini öfkeyle fark ederler. *Don Kişot*'ta kayıp bir eşiği bulmak için anıarak dağda dolaşan iki yargıcı anımsatırlar bize. *Taklit* öyle kusursuzdur ki iki arkadaş her an eşiği bulduk-

larını sanarak birbirlerinin bulunduğu yere koşarlar. Ama hayvan yoktur artık, kurtlara yem olmuştur.

Cervantes'in alegorisi çifte dolayımın kibir ve acılarını komik bir muğlaklıkla ifade eder. Romancılar pek ciddiye almazlar romantik bireyciliği, ki bütün gizleme çabalarına rağmen aslında her zaman karşıtlığın ürünüdür. Modern toplum yalnızca olumsuz bir taklittir ve herkesin gittiği yoldan çıkma çabası herkesi karşı konulmaz bir biçimde tekrar o yola iter. Tüm romancılar, gündelik yaşamın en küçük ayrıntılarına kadar tüm mekanizmalarda tekrarlanan bu başarısızlığı betimlemişlerdir. Örneğin, Balbec'te tatillerini geçiren burjuvaların "mendirek turları":

...mendireği bir uçtan bir uca arşınlayan, yanlarında yürüyen veya karşıdan gelen insanlara aldırmıyormuş izlenimi uyandırmak için onları görmüyormuş gibi yapan, ama yanlışlıkla çarpmamak için de gizli gizli bakan bütün bu insanlar, aksine birbirlerine çarpar, birbirlerinin ayaklarına dolanırlardı, çünkü karşılıklı olarak hepsi de aynı küçümseme jestinin ardında gizlenen aynı gizli dikkatin nesnesi olurlardı.

Çifte ya da karşılıklı dolayım birinci bölümde başladığımız bazı betimlemeleri tamamlamamızı sağlayacak. M. de Rênal'in özel öğretmen arzusunu, Valenod'un *hayali* bir arzusundan taklit ettiğini gördük. Bu hayal tümüyle öznel bir sancının ürünüdür. Valenod hiçbir zaman Julien'i çocuklarının hocası yapmayı düşünmemiştir. Baba Sorel, "başka bir yerde daha iyisini buluruz" demekle dahiyane bir sahtekârlık yapmıştır. Hiç kimse ona herhangi bir öneride bulunmamıştır. Belediye başkanının, beş para etmez oğluya ilgilendiğini öğrendiğinde ilk şaşırın kendisi olur.

Ancak bir süre sonra Valenod'un Julien'e iş teklif ettiğini görürüz. Stendhal, M. de Rênal'in hayalindeki Valenod'la Julien'i hiç düşünmeyen Valenod'u birbirine mi karıştırıyordur acaba? Stendhal hiçbir şeyi karıştırmıyordur: Cervantes gibi, metafizik arzusunun bulaşıcı doğasını açığa vurmak istemektedir. Rênal, Valenod'un arzusunu taklit etmeye çalışıyordu, şimdi Rênal'in arzusunu taklit eden Valenod'dur.

Durum iyice karışmıştır. Tüm dünya M. de Rênal'i ikna etmek için birleşse bile, o gerçeği kabul etmeye yanaşmayacaktır. İçindeki tüccar, Valenod'un Julien'le ilgili niyetinden hep kuşkulandırmıştır; şimdi, aslında yanlış önsezilerinin olaylar tarafından doğrulandığı bir

anda düşüncesini değiştirmeye yanaşmayacaktır. Gerçeklik yanılsmadan doğmakta ve ona yanıltıcı bir güvence sağlamaktadır. Halkların ve politikacıların, kendilerini karşı karşıya getiren çatışmaların sorumluluğunu büyük bir iyi niyetle birbirlerinin üstüne atmaları da yine böyle bir süreçle gerçekleşir.

Çifte dolayımda nesnenin dönüşümü iki taraf için de geçerlidir. Bunda garip bir olumsuz işbirliğinin ürününe görebiliriz. Bu açıdan, burjuvalar "kanıtlarını tekrarlama" gereksinimi duymazlar (Rimbaud). Başkalarının küçümseme ya da kıskançlık dolu gözlerinde her gün görmektedirler bu kanıtları. İyi niyetli bir komşunun fikri savsaklanabilir ama bir rakibin istemeden yaptığı bir itiraftan kuşku duyulamaz.

Julien'in değeri ne olursa olsun ilk başarılarının bu değerle hiçbir ilgisi yoktur. Meslek hayatını hazırlayanların hiçbiri ona gerçek bir ilgi, gerçek bir sevgi duymamaktadır. Genç adamın onlara verebileceği hizmetleri değerlendiremezler. Julien'e maaş artışlarını ve gelecek umutlarını sağlayan, kendi aralarındaki rekabettir; ona Mole'ların konağının kapılarını açan da bu rekabettir. Gerçek Julien'le Verrières'li iki eşrafın paylaşmadığı Julien arasındaki mesafe, traş taşıyla Mambrino'nun miğferi arasındaki mesafe kadar büyüktür ama bu mesafenin doğası değişmiştir. Yanılsama, Don Kişot'unki kadar hoş değildir, ama gariptir ki artık hoş olmadığı için ciddiye alınmaktadır. Gerçek burjuva yalnızca tatsız yavanlıklara inanır. Hatta tatsız yavanlığı her türlü gerçekliğin ölçütü yapar. Çifte dolayımda nesne arzulanmakla kalmaz: başkasına ait olmasından da aynı ölçüde korkulur. Burjuvanın tümüyle "olumlu" olmasını istediği bir evrenin diğer öğeleri gibi, arzu edilen nesnenin dönüşümü de olumsuz olmuştur.

Çifte dolayım olgusu, *Don Kişot*'un ikinci kısmında anlaşılması özellikle güç bir pasajı yorumlama imkânı verir. Don Kişot'u aldatmada çok usta olduğu ortaya çıkan Düşesin nedimesi Altisidora ölmüş de dirilmiş gibi yapmakta ve ölüler arasında kalışını anlatmaktadır:

Kapıya kadar geldim, orada top oynayan bir düzine poturlu ve cepkenli şeytan vardı. Bol cepkenlerinin dantellerle süslü kol ağızları parmak uçlarını açıkta bırakarak ellerinin daha uzun görünmesini sağlıyordu. Raketleri ateş-tendi. Ama beni en çok şaşırtan şey top yerine kitaplarla oynamalarıydı ve bu kitaplar rüzgâr ve paçavralarla doluydu! Olağanüstü, hiç görülmemiş bir şeydi bu. Bununla birlikte daha da şaşırdığım bir şey oldu: kazananların sevinmesi, kaybedenlerin üzülmesi doğaldır oysa bunların hepsi homurdanı-

yor, söyleniyor ve birbirlerini lanetliyorlardı... Beni şaşırtan bir şey daha var: birinci vuruştan sonra top artık işe yaramıyordu dolayısıyla her vuruşta eski kitaplar ve yeni kitaplar çoğalıyordu, olağanüstü bir şeydi bu.

Bu şeytani top oyunu çifte dolayımında taklidin karşılıklı niteliğini simgeler. Oyuncular birbirlerinin yerini de alabilirler çünkü aynı hareketleri yaparlar. Birbirlerine yolladıkları top özne-dolayımlayıcıyla dolayımlayıcı-özne arasında gidip gelen arzunun yerine geçmektedir. Oyuncular "oyun arkadaşlarıdır", yani anlaşılır, ama anlaşmamakta anlaşılır. Hiç kimse kaybetmek istemez ama gariptir ki bu oyunda yalnızca kaybedenler vardır: "hepsi homurdanıyor, hepsi söyleniyor ve birbirlerini lanetliyorlardı." Bildiğimiz gibi, hepsi de içinde bulundukları mutsuzluktan *Öteki*'ni sorumlu tutmaktadır. Bu, herkese eşit biçimde acı veren çifte dolayımdır: aslında kendi istekleriyle birbirlerine bağlanan oyuncular bu kısır çatışmadan bir türlü kendilerini alamazlar. Altisidora'nın öyküsü Don Kişot'u hedefleyen çok açık bir alegoridir çünkü genç kız Don Kişot'a seslenmektedir. Bu bölüme anlaşılmaz özelliğini veren de budur: tıpkı "Münasebetsiz Meraklı" gibi, bu öykünün de *Don Kişot* romanında yeri yok gibidir. Şövalyeliğin yüce çılgınlığıyla cehennem oyuncularının iğrenç tutkusu arasındaki ilişkiyi anlayamayız. Ama işte arzunun metafizik kuramını ve dışsal dolayımından içsel dolayımına kaçınılmaz geçişi aydınlatan da tastamam bu ilişkidir. Cervantes bu garip öyküde üçgen arzunun bütünlüğünü alaylı bir biçimde açıklamaktadır. Tüm taklit arzular ilkin bize ne kadar soylu ve zararsız gelirse gelsin, yavaş yavaş kurbanlarını cehennemin derinliklerine doğru çeker. Don Kişot'un yalnız ve uzaktan yaşadığı dolayımı çifte dolayım izler. Tenis kortunda karşı karşıya gelenler hiçbir zaman ikiden fazla değildir ama oyuncuların sayıları sonsuza dek artabilir. Altisidora "bir düzine" şeytan gördüğünü söylemiştir. Karşılıklı dolayım, çiftelyken üçlüye, dörtlüye vb. dönüşebilir ve sonunda bütün bir topluluğu etkiler hale gelir. Ateşten yapılmış raketlerin hızlı hareketi de, metafizik sürecin olağanüstü ivme kazanmasıyla cehennemin "kapılarına" varılmasını simgeliyordur – dolayımın son evresidir bu.

Yanılsamanın zorlayıcı gücü, bulaşıcı hastalık yayıldıkça ve kurbanların sayısı yükseldikçe artar. Başlangıçtaki çılgınlık büyür, olgunlaşır, serpilir ve herkesin gözlerinde yansımaya başlar. Herkes onun kanıtıdır. Neden olduğu sonuçlar öyle göz alıcıdır ki hayali tohumu sonsuza dek gömülü kalır. Modeller ve kopyaları burjuvanın etrafında giderek daha çabuk yenilenirler, burjuvaysa sonsuzlukta ya-

şamaktadır – son moda, son put, son slogan karşısında sonsuz bir huşû içindedir. Düşünceler ve insanlar, sistemler ve formüller gitgide kısırlaşan bir döngüyle birbirini izler. Bu, Altisidora'nın oyuncularının birbirlerine gönderdikleri rüzgâr ve paçavralardır. Cervantes'te her zaman olduğu gibi telkinin edebi yönlerinin özellikle altı çizilmiştir. Her vuruşta "eski kitaplar ve yeni kitaplar çoğalıyordu, olağanüstü bir şeydi bu" Yavaş yavaş şövalye romanlarından, dizi romanlara ve daima daha kapsamlı ve daha saplantılı olan toplumsal telkinin modern biçimlerine geçeriz. Böylece en usta reklam bizi bir ürünün mükemmel olduğuna değil *Ötekiler tarafından* arzulandığına ikna etmeye çalışır. Üçgen yapı günlük yaşamın en küçük ayrıntılarına kadar girer. Karşılıklı dolayımın cehennemine indikçe Cervantes'in betimlediği süreç gitgide daha evrensel, daha gülünç ve daha korkunç olmaktadır.

Bir arzunun kökeninde her zaman gerçek ya da hayali bir başka arzunun görünümü olduğunu söyledik. Bu kuralın görünüşte pek çok istisnası vardır. Julien'in arzusunu alevlendiren Mathilde'in ani *kayıtsızlığı* değil midir? Ve daha sonra Mathilde'in arzusunu uyandıran da Madame de Fervacques'ın rakip arzusundan çok Julien'in kahramanca kayıtsızmış gibi yapması değil midir? Kayıtsızlık, bu arzuların oluşmasında çözümlemelerimizle görünüşte çelişen bir rol oynuyor gibidir.

Bu itirazı yanıtlamadan önce ufak bir parantez açmamız gerekir. Cinsel arzuda o arzuyu üçgen olarak tanımlamak için bir rakibin varlığı şart değildir. Âşığın bakışları altında sevilen kişi nesne ve özne olarak ikiye bölünür. Sartre bu olayı anlamış, *Varlık ve Hiçlik* kitabında aşk, mazoşizm ve sadizm çözümlemesinde bu olayı temel almıştır. İkiye bölünme, üç köşesinde âşık, sevilen kişi ve sevilen kişinin bedeni olan bir üçgendir. Cinsel arzu tüm öteki arzular gibi bulaşıcıdır. Bulaşıcılık demek, ilk arzuyla aynı nesneyi hedefleyen ikinci bir arzu olması demektir. Âşığın arzusunu taklit etmek onun arzusu aracılığıyla kişinin *kendi kendini* arzulaması demektir. Çifte dolayımın bu özel durumuna *cilve* [*koketlik*] denir.

Cilveli kadın kışkırttığı arzulara kıymetli kişiliğini teslim etmek istemez, ama bu arzuları kışkırtmazsa da bu denli kıymetli olamaz. Cilveli kadının kendine tanıdığı ayrıcalık tümüyle *Ötekilerin* ona ta-

nıdığı ayrıcalığa dayanmaktadır. Bu yüzden cilveli kadın ısrarla bu ayrıcalığın kanıtlarını arar; âşığının arzularını besler ve körükler, ancak amacı kendisini teslim etmek değil reddetmektir. Cilveli kadının âşığının acıları karşısında gösterdiği kayıtsızlık sahte değildir, ama normal kayıtsızlıkla da ilgisi yoktur. Arzudan yoksun değildir bu kayıtsızlık; kişinin kendisini arzulamasının öbür yüzüdür. Bu, âşığı büyüler. Hatta metresinin kayıtsızlığında, kendisinin yoksun bırakıldığını düşündüğü ve ele geçirmek için can attığı şu tannısal özerkliği gördüğüne inanır. Bu yüzden cilve âşığın arzusunu kamçılar. Ve karşılığında bu arzu cilveye yeni bir besin kaynağı olur. Burada söz konusu olan çifte dolayımın kısır döngüsüdür.

Âşığın "ümitsizliği" ve maşüğün cilvesi birlikte büyür çünkü iki duygu da birbirinden taklit edilmiştir. Giderek daha yoğunlaşan, iki taraf arasında gidip gelen aynı arzudur. Âşıklar hiçbir zaman uyum içinde değillerse eğer, mantığın ve duygusal romanların belirttikleri gibi "farklı" oldukları için değil, birbirine çok benzedikleri, birbirinin kopyası oldukları içindir bu. Ama ne kadar benzeşirlerse o kadar farklı oldukları yanılsamasına da kapılırlar. Bir saplantı haline getirdikleri *aynılık*, mutlak *başkalık* olarak görünür onlara. Çifte dolayım, kökten olduğu kadar da boş bir karşıtlık sağlamaktadır: simetrik ve ters yönlü iki şeklin satır satırına, noktası noktasına karşıtlığıdır bu.

Başka yerde olduğu gibi burada da çatışmayı doğuran yakınlaşmadır. Sosyal gelişmeyi olduğu kadar "kafa" aşkının mekanizmasını da yöneten temel bir yasa işliyordur burada. Hiçbir zaman bilinmeyen ama her zaman sezilen bu yakınlık, âşığın ümitsizliğinin nedenidir: âşık kendisini küçük görmeden sevdiği kişiyi küçük göremez; onu arzu ettiğinde o da kendi kendini arzular. Ve tıpkı Alceste⁷ gibi âşık da *insanlardan kaçmaya* başlar.⁸

Şimdi parantezi kapatarak az önce dile getirdiğimiz itiraza yanıt verebiliriz. İçsel dolayım evreninde kayıtsızlık basit ve yüksüz bir kayıtsızlık değildir; hiçbir zaman yalın bir arzu yokluğu değildir. Gözlemciye her zaman, kişinin kendi kendine duyduğu arzunun dışa dönük yüzü olarak görünür. Ve kendisini taklit ettiren de bu varsayılmış arzudur. Kayıtsızlığın diyalektiği metafizik arzunun yasalarını yalanlamaz, tersine onaylar.

Kayıtsız kişi, hepimizin sırtını aradığı şu ısıltılı soğukkanlılığa sahipmiş gibi görünür. Hiçbir şeyin bozmadığı büyük bir mutluluk içinde, kendinden memnun, kapalı bir devre içinde yaşıyor gibidir. O Tanrıdır. Julien, Mathilde'e karşı kayıtsızmış gibi davranır ve Mada-

me Fervacques'ın arzusunu kışkırtırken, genç kıza taklit etmesi için bir değil iki arzu sunuyordu: Bulaşma şanslarını çoğaltmaya çalışmaktadır. Züppe Korasov'un "Rus politikası"dır bu. Oysa Korasov'un keşfettiği yeni bir şey yoktur. Sorel baba da, M. de Rênal'le pazarlık yaparken iki reçeteyi birlikte kullanır. M. de Rênal'in yanında yaptığı kayıtsızlık numarası, daha elverişli iş imkânlarıyla ilgili imalarına güç kazandırır. Franche-Comté'li köylünün kurnazlıklarıyla "zihinsel" aşkın incelikleri arasında hiçbir yapısal farklılık yoktur.

İçsel dolayım evreninde her arzu, kendine rakip arzular yaratabilir. Eğer arzulayan özne onu nesneye doğru sürükleyen dürtüye boyun eğerek ve arzusunu gözler önüne sererse, her adımda kendine yeni engeller yaratır ve varolanları da güçlendirir. İşte olduğu gibi aşkta da başarının sırrı sinsiliktir. Duyulan arzuyu saklamak ve aslında duyulmayan arzuyu duyuyormuş gibi yapmak gerekir. Yalan söylemek gerekir. Stendhal'in kişileri her zaman yalan sayesinde istediklerini elde ederler – en azından karşılarındaki kişi tutkulu biri değilse. Ama devrim sonrası evreninde tutkulu kişiler çok enderdir.

Stendhal sık sık, kibirli bir kadına arzulandığını hissettirmek kişinin kendisinin daha aşağıda olduğunu açığa vurmasıdır der. Böyle davranan kişi hiç arzu uyandıramadan sürekli arzu duyma tehlikesindedir. Çifte dolayım aşkın alanını istila ettiğinde, tüm karşılıklılık umutları yok olur. Flaubert notlarında şu mutlak ilkeyi dile getirmiştir: "İki kişi birbirini asla aynı anda sevmez."⁹ Birleşmenin ta kendisi olarak tanımlanan bir duyguda birleşme diye bir şey kalmamıştır. Olgu öldükten sonra sözcük hayatta kalıyor ve başlangıçta belirttiğinin *tam tersini* belirtiyordur. Sapmış aşkınlık, dilin aynı anda hem ince hem de kaba bir çarpılmasıyla ortaya koyar kendini. Mathildé'in aşkıyla Madame de Rênal'in aşkı arasında geceyle gündüz kadar fark vardır, ancak her iki duygu için aynı sözcük kullanılır.

Romantik tutku da ileri sürdüğünün tam tersidir. *Öteki*'ne kendini vermek değil, iki rakip kibrin acımasız savaşımıdır. İlk romantik kahramanlar Tristan ve Iseult'ün bencil aşkı anlaşmazlık dolu bir gelecek vaat etmektedir. Denis de Rougemont bu efsaneyi büyük bir titizlikle çözümler ve şairin sakladığı gerçeği bulur: romancıların gerçeğidir bu. Tristan ve Iseult "birbirlerini severler ancak ikisi de *ötekini kendinden yola çıkararak sever, ondan yola çıkararak değil*. Mutsuzlukları-

nın kaynağı, çifte bir narsisizmin ardına gizlenmiş sahte bir karşılıklı-
lıktır. Öyle ki bazı anlarda, sevilen kişiye duyulan bir tür kin sezilir
aşırı tutkularının ardında."

Thomas ve Bérroul'un âşıklarında üstü kapalı kalan, Stendhal'in romanlarında çok açıktır. Görünmez bir orkestra şefinin sopasına bo-
yun eğen iki dansçı gibi iki taraf da mükemmel bir simetriye uyar: ar-
zularının mekanizması aynıdır. Julien ilgisiz görünmekle Mathilde'de
kendininkine benzeyen bir zembereği kurar, zembereğin anahtarı
genç kızdadır. Çifte dolayım aşk ilişkilerini değişmez kurallara uyan
bir çatışmaya dönüştürür. Zafer, yalanını en iyi savunan âşığa aittir.
Bir hatadır arzuyu açığa vurmak: karşı taraf bir kez kendi arzusunu
açığa vurduğunda o hatayı yinelemek artık insanın içinden gelmeye-
ceği için daha da bağışlanmaz olan bir hata.

Julien Mathilde'le ilişkisinin başında bu hatayı yaptı. Gardını bir
an düşürdü. Mathilde onundu; mutluluğunu —epeyce sıradan olmakla
birlikte o kibirli kadını kendinden uzaklaştırmaya yetecek bir mutlu-
luk— ondan saklayamadı. Julien durumu ancak gerçekten kahramanca
bir ikiyüzlülükle düzeltebilecektir şimdi. Bir anlık bir açıkyürekliliği
bir sürü yalanla ödemek zorunda kalır. Mathilde'e yalan söyler, M.
de Fervacques'a yalan söyler, tüm de la Mole ailesine yalan söyler.
Tüm bu yalanların toplam ağırlığı sonunda teraziyi kendi lehine hare-
ket ettirir; taklit akımı yön değiştirir ve Mathilde kollarına atılır.

Mathilde bir *köle* olduğunu kabul eder. Sözcük aşırı değildir ve
bizi çekişmenin doğası hakkında aydınlatır. Çifte dolayım da herkes
kendi özgürlüğünü karşısındakinin özgürlüğüne karşı oyuna sürer.
Taraflardan biri arzusunu itiraf edip gururunu küçük düşürünce çe-
kişme biter. Taklidin tersine dönmesi artık olanaksızdır çünkü *köle-
nin* açıklanmış arzusu *efendininkini* yok eder ve onun sahici bir kayıt-
sızlık duyumasını garantiler. Bu kayıtsızlık da köleyi umutsuzluğa iter
ve arzusunu iki katına çıkarır. İki duygu da birbirinden kopya edildi-
ği için aynıdır; dolayısıyla birbirini gördükçe ancak şiddetlenmeleri
söz konusu olabilir. Ağırlıklarını aynı yöne koyar ve yapının dengesi-
ni sağlarlar.

Bu "efendi ve köle" diyalektiği Hegel'in diyalektiğiyle ilginç ben-
zerlikler ve büyük farklılıklar gösterir. Hegel'in diyalektiği şiddetten
oluşan bir geçişte yer almaktadır. Napolyon'un gelişi ve demokrasi-
nin yerleşmesiyle son etkilerini de yitirir. Romantik diyalektik tam
tersine Napolyon-sonrası evrende meydana çıkar. Hegel için olduğu
gibi Stendhal için de bireysel şiddet devri bitmiştir: Bu devir başka

bir şeye bırakmalıdır yerini. Hegel bu başka şeyi belirlemek için mantığa ve tarihsel düşünceye güvenmektedir. Şiddet ve keyfi tutumun insan ilişkileri üzerindeki egemenliği son bulduğunda, onların yerini zorunlu olarak *Befriedigung*, yani barışma alacaktır. Aklın egemenliği başlamalıdır. Çağdaş Hegelciler ve özellikle de Marksistler hâlâ bu umuda bağlıdırlar. Yalnızca aklın egemenliğini ileri bir tarihe atmışlardır. Onlara göre, Hegel sadece tarih verirken biraz şaşır-mıştır. Hesaplarında ekonomik faktörleri göz önünde bulunduramamıştır...

Romancıya gelince, mantıksal sonuçlardan kuşku duyar o. Etrafına bakar, kendi kendisine bakar. Ünlü barışmaya işaret eden hiçbir şey görmez. Stendhal'in kibri, Proust'un züppeliği, Dostoyevski'nin yeraltısı, fiziksel şiddetin olmadığı bir evrende bilinçlerin çatışmasının yeni biçimidir. Cebir, birbirine cephe almış ve kendi boşlukları tarafından kemirilen bilinçler için en kaba silahlardan biridir yalnızca. Onları bu silahtan yoksun bırakın, der Stendhal, o zaman geçmiş yüzyılların öngöremediği yeni silahlar yaparlar kendilerine. Tıpkı her yasaklamada yeni para kaybetme yolları buldukları için babacan yasalardan kendi kendilerine karşı koruyamadığı iflah olmaz kumarbazlar gibi, yeni savaş alanları seçerler. Onlara kabul ettirilen siyasal ve sosyal sistem ne olursa olsun insanlar devrimcilerin düşlediği mutluluğa ve barışa, ya da gericilerin korktukları o kuzu uyumluluğuna varamayacaklardır. Hiçbir zaman anlaşmamalarına yetecek ölçüde anlaşacaklardır hep. Anlaşmazlığa en az elverişli görünen koşullara uyum sağlayacaklar ve bıkmadan usanmadan yeni çatışma biçimleri keşfedeceklerdir.

Modern romancıların incelediği, bilinçler çatışmasının "yeraltı" biçimleridir. Roman 19. yüzyılda varoluşsal ve toplumsal hakikatin en büyük mekânıysa bunun nedeni manevi enerjinin sığındığı yaşam bölgelerine yalnızca romanın dikkat etmesidir. Arzu üçgeni vodvil yazarlarından ve deha sahibi romancılardan başka kimseyi pek ilgilendirmemiştir. Valéry vodvil yazarlarıyla romancıları bir araya getirmekte haklıydı, ama onun gözünde bir skandal olan bu yakınlıktan roman aleyhinde çok burjuva ve çok akademik bir kanıt çıkardığında haksız oluyordu. Romancıların hakikatine son tahlilde ne Valéry'nin çevikliği erişebilmektedir ne de pozitivistlerin hantallığı. Buna şaşmamak gerek çünkü her iki taraf da kendi özerkliğinin efsanesini korumakla ilgilidir. Tekbenci idealizm ve pozitivism yalnızca bireyi ve topluluğu tanımak ister; bu iki soyutlama, her şeye şöyle bir göz at-

mak isteyen Ben için gurur okşayıcıdır kuşkusuz, ama ikisinin de içi boştur. Yalnızca romancı, tam da kendi köleliğini kabul ettiği ölçüde el yordamıyla somuta doğru gider – başka bir deyişle, Hegel'deki tanıma mücadelesinin parodisi olan *Ben*'le *Öteki* arasındaki düşmanca diyaloga ulaşır.

Tin'in Görüngübilimi'nin, çağdaş okuyucuların özellikle ilgisini uyandıran iki teması "mutsuz bilinç"le "efendi-köle diyalektikidir" Hepimiz sorunlarımızın ancak bu iki büyüleyici temanın bir sentezince aydınlatılabileceğini az çok hissederiz; Hegel'de olanaksız olan bu özgün sentezi sezinlememizi sağlayan işte bu romansal diyalektiktir. İçsel dolayımın kahramanı, tüm fiziksel tehditlerin dışında temel çatışmayı tekrar yaşayan ve en küçük arzuları için özgürlüğünü tehlikeye atan mutsuz bir bilinçtir.

Hegel'in diyalektiği fiziksel cesarete dayanıyordu. Korkmayan kişi efendi, korkan kişi köle olacaktı. Romansal diyalektikse ikiyüzlülüğe dayanmaktadır. Şiddet, onu kullananın çıkarlarına hizmet etmek şöyle dursun, onun arzusunun yoğunluğunu ortaya koyuyordur; dolayısıyla bir kölelik işaretidir. Julien kitaplığın duvarında duran bir kılıcı kavrayınca Mathilde'in gözleri sevinçle parlar. Julien bu mutluluğu anlar ve dekoratif rolü simgesel olan silahı kurnazca yerine bırakır.

Güç, cebir, içsel dolayımın evreninde –en azından en yüksekteki bölgelerinde– saygınlığını yitirmiştir: kişilerin bireysel haklarına saygı gösterilmektedir, ama kişi özgür yaşayacak kadar güçlü değilse kibirli rekabetin uğursuzluğuna yenik düşecektir. *Siyah*'ın *Kırmızı* üzerindeki zaferi de gücün bu yenilgisini simgelemektedir. İmparatorluğun çöküşü ve gerici, kilise yanlısı bir düzenin yerleşmesi çok önemli bir metafizik devrimin işaretleridir. Çağdaşları Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'tan sonra parti çekişmelerinin dışında kalacağını anlamamışlardır. Peki biz anladık mı?

Kırmızı ve Siyah

Edebiyat tarihçilerinin bize söylediklerine göre Stendhal'in düşüncelerinin çoğu filozofların ya da ideologların mirasıdır.

Demek ki çok parlak olduğu söylenen bu romancının bir tek kendisine ait düşüncesi yoktur. Ve ölünceye dek başkalarının düşüncelerine sadık kalmıştır... Bu mitosu altetmek kolay değildir. Bu, hem akıldan yoksun bir roman isteyenlerin, hem de basma kalıp bir Stendhal sistemi arayan ve bu sistemi gençlik yazılarında, başka bir deyişle Stendhal'in yazdığı az çok didaktik olan yegâne metinlerde keşfetmelerini sananların hoşuna gider.

Bunlar, yapıtın tüm kapılarını açacak büyük bir anahtar düşlerler. Böylece, Pauline'e yazılmış çocuksu *Mektuplar*'dan, *Günce*'den ve *Filosofia Nova*'dan, hiçbir çaba harcamadan bir deste anahtar elde edilebilir. Bu demirler çok gürültü çıkartır ancak kapılar kapalı kalır. *Kırmızı ve Siyah*'ın tek bir sayfasını bile Cabanis ya da Destutt de Tracy'nin yardımıyla açıklayamayız. Mizaç sisteminden yapılan tek tük alıntılar dışında, yazarın olgunluk romanlarında gençlik kuramlarının izine rastlanmaz. Stendhal bir önceki döneme ait devlerden koparak bağımsızlığını kazanabilen ender düşünürlerinden biridir zamanının. Bu yüzden gençliğinin tanrılarına, onların eşitiymiş gibi saygı gösterir. Onunla aynı dönemde yaşamış romantiklerin çoğu bunu yapamazlar. Akılcı tanrılara karşı pek küçümseyicidirler ama akıl yürütmeye kalktıklarında filozofların yüzyılına geri döndüğümüzü sanırız. Fikirler değişiktir, hatta bir öncekilerle ters düşmektedir, ama zihinsel çerçeveler değişmemiştir.

Stendhal başkalarının düşüncelerini taklit etmekten vazgeçtiği gün düşünceden de vazgeçmez: kendi kendine düşünmeye başlar. Eğer yazar büyük siyasal ve toplumsal sorunlar hakkında hiçbir zaman fikir değiştirmeseydi *Henri Brulard'ın Hayatı*'nın başında, soy-

lularla ilgili görüşünün *sonunda* kesinlik kazandığını belirtir miydi? Stendhal'in görüşünde hiçbir şey soylular kadar önemli değildir ancak bu kesin görüş hiçbir yerde sistematik bir biçimde sergilenmez. Gerçek Stendhal'in didaktikliğe karşı alerjisi vardı. Özgün düşüncesi *romanın* kendisidir, çünkü kişilerinden kurtulduğu anda *Öteki*'nin hayaleti Stendhal'in kafasını yeniden kurcalamaya başlar. Dolayısıyla her şeyi romanlardan elde etmek gerekiyor. Romansal olmayan metinler bazen açıklık getirebilir ama onları da ihtiyatla kullanmak gerekiyor.

Geçmişe körü körüne güvenmek yerine Stehdhal daha *Aşka Dair* kitabında, Montesquieu ve diğer 18. yüzyıl filozoflarında *yanılgı* sorununu ortaya çıkartır. Neden diye sorar bu sözüm ona "mürit", keskin gözlemci olan filozoflar geleneği görme konusunda bu kadar kökten yanılmışlardır? *Bir Turistin Anıları*'nın sonunda filozofların yanılgıları konusu tekrar ele alınıp derinleştirilir. Stendhal, Montesquieu'de bir Louis-Philippe'i mahkûm ettirecek hiçbir şey bulamaz. Burjuva kral Fransızlara, ondan önce bilinen her şeyden daha üstün bir özgürlük ve refah getirmektedir. Ortada gerçek bir gelişme vardır ama bu gelişme kuramcıların öngördükleri gibi yönetilenlerin daha mutlu olmalarına yol açmaz.

Filozofların yanılgısı Stendhal'e kendi görevini göstermektedir. Soyut aklın yargılarını deneyimin etkisiyle düzeltmek gerekmektedir. Henüz dokunulmamış Bastil zindanları devrim öncesi düşünürlerin görüşünü sınırlıyordu. Bastil yerle bir olmuştur; dünya baş döndürücü bir hızla değişmektedir. Stendhal birçok evrenin arasında asılı kalmış bulur kendini. Meşrutiyet yönetimini gözlemler ama Eski Düzeni unutmamıştır; Napolyon'a hizmet etmiştir; Almanya'da ve İtalya'da bulunmuştur; İngiltere'yi ziyaret etmiştir; Amerika Birleşik Devletleri'yle ilgili çıkan çok sayıda yapıttan haberdardır.

Stendhal'in ilgilendiği tüm uluslar da aynı serüveni yaşıyordu ama yolculuk bazen daha hızlı, bazen daha yavaştır. Romancı gerçek bir tarihsel ve toplumbilimsel gözlem laboratuvarında yaşamaktadır. Romanları da bir anlamda aynı laboratuvarın "karesinin alınmasıdır" Stendhal çağdaş dünyada bile birbirinden uzakta kalacak çeşitli öğeleri bir araya getirir. Paris'i ve taşrayı; aristokratları ve burjuvaları, Fransa'yı ve İtalya'yı ve hatta şimdiyi ve geçmişi karşılaştırır. Çeşitli deneyimler yapılır, hepsinin amacı aynıdır: hepsi aynı temel soruya yanıt vermek için hazırlanmıştır: "Neden insanlar çağdaş dünyada mutlu değiller?"

Soru özgün değildir. Stendhal'in döneminde neredeyse herkes bunu soruyordu. Ama soruyu içtenlikle soranlar, bir tane daha devrim isteyerek onu *a priori* çözmemiş olanlar enderdir. Romansal olmayan yazılarında Stendhal bu iki soruşturmayı aynı anda yapar gibidir. Ancak bu ikincil metinlerle fazla ilgilenmemek gerekir. Stendhal'in asıl yanıtı romansal yapıtıyla iç içedir; bu yapıtlara dağılmıştır; tereddüt ve tekrar doludur; Stendhal, başka düşünceler karşısında kendi "kişisel" düşüncesini nasıl kestirmeden atıyorsa, söz konusu yanıtta da tam tersine o kadar ihtiyatlıdır.

Neden insanlar çağdaş dünyada mutlu değillerdir? Stendhal'in yanıtı siyasi partilerin ya da çeşitli "sosyal bilimlerin" dilinde ifade edemez kendini. Bu yanıt burjuva sağduyusunun ya da romantik idealizmin gözünde bir saçmalaktır. Mutlu değiliz, der Stendhal, çünkü kibirliyiz.

Bu yanıt yalnızca ahlaka ya da psikolojiye bağlı değildir. Stendhal'in kibri, çok önemli olan ve şimdi aydınlatılması gereken tarihsel bir yön içermektedir. Bu işi en iyi biçimde halletmek için önce, Stendhal'in hayli geç bir döneminde kesinlik kazandırdığını bize *Henri Brulard'ın Yaşamı*'nda söylediği soyluluk düşüncesini açıklamak gerekir.

Stendhal'in gözünde, arzuları kendine ait olan ve büyük bir enerjiyle bunları tatmin etmeye çabalayan kişi soyludur. Tinsel anlamıyla soyluluk tam olarak tutkuyla eşanlamlıdır. Soylu kişi arzusunun gücüyle diğerlerinin üstüne çıkar. Başlangıçta toplumsal anlamda soyluluk olması için tinsel anlamda soyluluk olması gerekir. Tarihin belli bir döneminde soylu sözcüğünün iki anlamı, en azından kuram düzeyinde çakışmışlardır. *İtalya Hikâyeleri* bu çakışmayı betimler. 14. ve 15. yüzyıl İtalyası'nda en büyük tutkular toplumun en seçkin kısmında doğmuş ve gelişmiştir.

Toplumsal örgütlenmeyle insanların doğal hiyerarşisi arasındaki bu görelî uyum uzun süremez. Bozulmaya başlaması için, soylunun bunun farkında olması yeterlidir bir bakıma. Diğer insanlardan üstün olduğumuzu keşfetmek için bir karşılaştırmaya ihtiyacımız vardır: karşılaştırma demek, yaklaştırmak, aynı düzleme koymak ve bir ölçüde de karşılaştırılan nesnelere eşit davranmak demektir. İnsanlar arasındaki eşitliği, bir an için de olsa öne sürmeden yadsıyamayız. Gururla utanç arasındaki gelgit, metafizik arzuyu tanımlayan bu ilk

karşılaştırmada vardır. Karşılaştırma yapan soylu o andan itibaren toplumsal anlamda biraz daha soylu ama tinsel anlamda biraz daha az soyludur. Giriştiği düşünme, tartma, ölçme çabası, yavaş yavaş soyluyu kendi soyluluğundan uzaklaştırır ve bu soyluluk da soylu olmayanın bakışının dolayımıyla varlık bulan basit bir sahip olmaya dönüşür. Dolayısıyla soylu, birey olarak tutkulu kişinin mükemmel bir örneğidir, ama soyluluk, bir toplumsal sınıf olarak kibre adanmıştır. Soyluluk bir kasta dönüştükçe, kalıtım yoluyla geçtikçe, soylu olmayan sınıftan gelebilecek tutkulu kişiye kapılarını kapatır ve varoluş hastalığı ağırlaşır. Bundan böyle soylular, kendilerini onları taklit etmeye adanmış diğer sınıflara kibre giden yolu göstermeyi ve metafizik arzunun ölümcül yolunda onlara öncülük etmeyi sürdüreceklidir.

Sonuç olarak soylu sınıf çökmeye başlayan ilk sınıftır. Ve bu çöküşün öyküsü metafizik arzunun kaçınılmaz gelişimine karışır. Soylular boş ödüllerin aldatici çekiciliğine kapılarak Versailles'a koştuklarında kibir onları çoktan yozlaştırmıştır. 14. Louis ne kralcılarının taptıkları yarı tanrıdır ne de Jakobenlerin nefret ettikleri doğulu zorba. O usta bir siyaset adamıdır, büyük efendilerden kuşku duyar ve onların kibirinden bir yönetim biçimi çıkararak, böylece soylu ruhun bozulmasını çabuklaştırır. Hükümdar, aristokratları hakemin kendisi olduğu kısır rekabetlere sürükler. Bilinçli ancak kral tarafından büyülenmiş Dük de Saint-Simon hiç orali olmadan soyluların yozlaşmasını gözlemler. "İktidarsız nefretin" tarihçisi olan Saint-Simon, Stendhal'in ve Proust'un büyük hocalarından biridir.

Mutlak monarşi devrime ve kibrin daha çağdaş biçimlerine doğru bir aşamadır. Ancak yalnızca bir aşamadır. Kralın çevresinde yaşayanların kibri, gerçek soyluluğun tam tersidir, ama burjuvaların kibrinin de tam tersidir. Versailles'da en küçük arzular onaylanmak ve izin almak için kralın bir kaprisini bekler. Hayat 14. Louis'nin aralıksız taklit edilmesidir. Güneş Kral, çevresindeki tüm insanların dolayımlayıcısıdır. Ve bu dolayımlayıcıyı sadık izleyicilerinden muazzam bir tinsel mesafe ayırmaktadır. Kral kendi halkının rakibi olamaz. Karısı onu basit bir ölümlüyle aldatsaydı Monsieur de Montepan daha çok acı çekerd. "Tanrısal hak" kuramı krallık yönetiminin son iki yılında Versailles'da ve tüm Fransa'da yeşeren özel bir tür *dışsal dolayımı* mükemmel bir biçimde tanımlar.

Bir Eski Düzen saraylısının ruh hali nedir ya da Stendhal onun hakkında ne düşünmektedir? Romanlarındaki bazı ikincil kişiler ve yirmiden fazla yapıta yayılmış kısa ama anlamlı açıklamalar bu soru-

ya oldukça kesin yanıtlar getirir. 18. yüzyılda da kibrin acıları keskindir ama dayanılmaz değildir. Kralın koruyucu gölgesinde eğlenmek hâlâ mümkündür, bir bakıma anne babanın dizinin dibinde eğlendiği gibi. Hatta, her zaman aylak bir yaşamın beyhude ama katı kurallarına karşı gelmekten de ince bir zevk alınır. Büyük efendi her zaman rahat, her zaman zariftir çünkü güneşe diğer insanlardan daha yakın olduğunun, dolayısıyla onlardan daha az insan olduğunun ve tanrısal ışınlar tarafından aydınlatıldığının bilincindedir. Her zaman tam olarak ne söylenilmesi ve ne söylenilmemesi gerektiğini, ne yapılması ve ne yapılmaması gerektiğini bilir. Dolayısıyla kendisi gülünç olmaktan korkmaz ama başkalarının gülünçlüklerine gülmekten hoşlanır. Onun gözünde sarayda hüküm süren son modadan biraz olsun ayrılan her şey gülünçtür. Dolayısıyla Paris ve Versailles'ın olmadığı her yerde gülünçlük vardır. Komik tiyatronun ortaya çıkması için bu saraylı evreninden daha elverişli bir ortam düşlemek olanaksızdır. Bu kadar olağanüstü bir biçimde *bütün* olan bir seyirci kitlesi huzurunda hiçbir ima boşa gitmez. Diderot, tiyatroda kahkahanın da "zorbayla" birlikte tarihte karıştığını öğrenseydi çok şaşırırdı.

Devrim yalnızca tek bir şeyi yıkar, ama boş kafalara boş görünmesine karşın en önemli şeydir bu: kralların tanrıdan gelen hakkı. Krallığın geri dönüşünden sonra Louis'ler, Charles'lar, Philippe'ler hâlâ tahta çıkarlar; tüm çabalarıyla ona tutunurlar, uzun veya kısa bir süre sonra da aşağı inerler; bu tekdüze jimnastiğe yalnızca budalalar dikkat eder. Krallık artık yoktur. Romancı, *Lucien Leuwen*'in son bölümünde bu gerçek üstünde uzun uzun durur. Sarayın şatafatı pozitif kafalı bir bankacının başını döndürmüyordur. Gerçek güç başka yerdedir. Ve sahte kral Louis-Philippe borsada oynayarak –düşkünliğe bakın!– kendi halkının *rakibi* olur.

Bu son özellik bize durumun anahtarını veriyor. Saraylının dışsal dolayımının yerini sözüm ona kralın da katıldığı bir içsel dolayım sistemi alıyor. Devrimciler soyluların ayrıcalığını yıkmakla tüm kibri yıktıklarının sanıyorlardı. Ama kibir şu ameliyat edilemeyen kanserlere benzer, söküp atıldıklarını sandığımızda ağırlaşarak tüm organizmaya yayılırlar. "Zorba" artık taklit edilmiyorsa kim taklit edilmelidir? Bundan böyle insanlar birbirlerini taklit edeceklerdir. Tek bir kişiye tapınma yüzbin rakibe duyulan kinle yer değiştirmiştir. Balzac da, açgözlülüğü krallık tarafından kabul edilebilir sınırlarda tutulamayan çağdaş kalabalığın kıskançlıktan başka tanrısının olmadığını belirtir. *İnsanlar birbirleri için tanrı olacaklardır*. Soyluluktan ve bur-

juvaziden gençler, eskiden saraylıların Versailles'a gelmeleri gibi, Paris'e şanslarını aramaya gelirler. Sarayların tavanaralarına doluşulduğu gibi, Quartier Latin'in çatı katlarına doluşurlar. Demokrasi büyük bir burjuva sarayıdır; saraylılar her yeredir, kralısa hiçbir yerde. Bu konudaki gözlemleri Stendhal'in gözlemlerine benzeyen Balzac söz konusu olay hakkında şunları söylemiştir: "Mutlak krallıkta yalnızca saraylılar ve hizmetliler vardır, oysa bir anayasa olduğunda, size hizmet eden, iltifat eden ve yaltaklananlar özgür insanlardır." Amerika Birleşik Devletleriyle ilgili olarak Tocqueville demokrasilerde hüküm süren "saraylı kafasından" söz eder. Toplumbilimcinin bu düşüncesi dışsal dolayımından içsel dolayımına geçişi çok iyi aydınlatır:

Doğuştan ve de servetten kaynaklanan tüm ayrıcalıklar yıkıldıktan sonra, tüm meslekler herkese açıldıktan sonra ve tüm mesleklerin doruğuna kişi kendi çabasıyla gelebildiğinde, insanların hırslarının karşısında görünüşe göre uçsuz bucaksız ve kolay bir yükselme yolu açılır ve bu insanlar kendilerini parlak bir geleceğin beklediğini sanırlar. Oysa deneyimlerin her gün düzelttiği yanlış bir görüştür bu. Her yurttaşın büyük umutlar beslemesine yol açan bu eşitlik tüm vatandaşları bireysel olarak güçsüz kılar. Bir taraftan arzularının yayılmasına izin verirken diğer her taraftan da güçlerini sınırlandırır.

Bazı benzerlerinin rahatsız edici ayrıcalıklarını yıktılar; herkesin reketiyle karşı karşıya geliyorlar. Sınır taşı bu kez yer değil biçim değiştirmiştir.

... Eşitliğin uyandırdığı içgüdülerle, bu içgüdüleri tatmin etmek için sağladığı olanaklar arasındaki sürekli karşıtlık ruhlara eziyet eder ve onları üzer... Bir halkın toplumsal durumu ve siyasal yapısı ne kadar demokratik olursa olsun... vatandaşlarından her biri her zaman yanı başında kendinden üstün olan bir şey bulacaktır ve bakışlarını inatla yalnız bu yöne doğru çevireceği de öngörülebilir.

Tocqueville'in demokratik yönetimlere özgü bulduğu bu "huzursuzluk" Stendhal'de de görülür. Eski Düzenin kibri neşeli, tasasız ve uçarıydı; 19. yüzyılın kibri hüznü ve kuşkucudur; gülünç olmaktan fena halde korkar. İçsel dolayım, kendisiyle birlikte "haseti, kıskançlığı ve iktidarsız nefreti" de getirmiştir. Stendhal şöyle der: Budalalar ki her zaman en istikrarlı, en değişmez ögedir, onlar değişince bir ülkede her şey değişmiştir. 1780 yılının budalası nükteci olmak isterdi; en büyük isteği güldürmektir. 1825'in budalası ağır başlı ve ölçülü olmak ister. Derinliği varmış izlenimi vermeye özen gösterir ve bunu zorlanmadan başarır, diye ekler Stendhal, çünkü gerçekten mutsuzdur. Romancı bıkmadan usanmadan "hüznü kibrin" Fransızların

geleneklerinde ve hatta psikolojilerinde doğurduğu sonuçları betimler. En çok etkilenen aristokratlardır:

Devrimin ciddi sonuçlarından bakışlarımızı kaçırırsak, imgelemimize ilk çarpan manzaralardan biri Fransız toplumunun şimdiki halidir. Gençliğimi sevimli büyük efendilerle geçirdim; onlar günümüzün yaşlı ve kötü gericipleri oldular. Önceleri hüznü mizaçlarını yaşın üzücü bir etkisi sandım, ben de onların çocuklarına yaklaştım, bu çocuklar büyük servetleri, güzel unvanları, kısacası bir araya gelerek bir toplum oluşturan insanların birbirlerine verdikleri ayrıcalıklardan çoğunu miras olarak elde edecekler; ama onların içinde babalarinkinden daha büyük bir hüznü buldum.

Dışsal dolayımın içsele geçiş soyluların çöküşünün son evresidir. Devrim ve soyluların göçü, karşılaştırma ve düşünmenin başlattığı süreci tamamlamıştır: ayrıcalıklarını fiziksel olarak yitirmiş soylu, onları bundan böyle gerçekte oldukları gibi algılamak zorundadır: *tümüyle keyfi bir düzen*. Stendhal, devrimin soylu sınıfı ayrıcalıklarını elinden almakla yok edemeyeceğini anlamıştır. Ama soylu sınıf, burjuvaların kendisini yoksun ettiği şeyi arzu ederek ve kendini içsel dolayımın süfli duygularına adanarak kendi kendini yok edebilirdi. Ayrıcalığın keyfi olduğunu algılamak ve onu o şekliyle hâlâ arzulamak açıktır ki kibrin doruğudur. Soylu, diğer sınıflara karşı ayrıcalıklarının tartışmasına girişerek soyluluğunu koruduğunu sanır ama aslında tek yaptığı onu çürütmektir. Bir burjuvanın yapacağı gibi malını "tekrar eline geçirmeyi" arzu eder; burjuvazinin haseti onun da arzusunun kamçılایarak en ufak "onursal" şeylere büyük bir değer kazandırır. Birbirinin dolayımdayıcısı olan iki sınıf da bundan böyle aynı şeyleri aynı biçimde arzulayacaklardır. Göç etmiş soylulara ödenen milyarlık tazminatlar sayesinde unvan ve servetini yeniden elde eden Restorasyon dönemi dükü, "lotaryada para kazanan" bir burjuvadan başka bir şey değildir. Soylu, burjuvaya duyduğu nefretle bile ona yaklaşmaya devam eder. Stendhal Balzac'a yazdığı bir mektupta, hepsinin alçak olduğunu *çünkü hepsinin soyluluğa değer verdiğini* söyler.

Yalnızca uzun bir eğitimin ürünü olan zarif davranışları ve nezaketleri, soyluları burjuvalardan biraz olsun ayırmaktadır ama bu son farklılıklar da yakında silinecektir. Çifte dolayım sınıflar ve bireyler arasındaki farkların yavaş yavaş eridiği bir potadır. Görünüşte farklılığa dokunmadığı için daha da iyi işlemektedir. Farklılığa yeni ama yanıltıcı bir parlaklık bile vermektedir: her yerde zafere ulaşan Aynı'yla Aynı'nın karşıtlığı uzunca bir süre daha kendini geleneksel

farklılıkların ardında gizleyecek, yeni çatışmaların eskilerin gölgesinde kalmasını sağlayacak ve geçmişin fazla hasar görmeden sürüp gittiği inancını besleyecektir.

Restorasyon döneminde soylu sınıf her zamankinden daha canlı görünür. Ayrıcalıkları hiç bu kadar arzu edilmemiştir, kadim sülaleler kendileriyle sıradan insanları ayıran sınırları vurgulamaya hiç bu kadar hevesli olmamışlardır. Ama yüzeysel gözlemciler içsel dolayımın devreye girdiğinin farkında değildirler. Algıladıkları tek aynılık, bir çantanın içindeki bilyeler ya da otlaktaki koyunlar gibi mekanik tekdüzeliklerdir. Tutkulu bölünmelerin içinde –ki kendi bölünmeleridir bunlar– özdeşliğe yönelen o modern eğilimi görmezler. En çok gürültü yapan ziller tam tamına birbirleriyle örtüşenlerdir.

Aristokrasi artık farklı olmadığı için farklı olmaya çalışır. Ve bu çabasında tümüyle başarılı olur, ancak bu onu daha soylu kılmaz. Örneğin, aristokratların meşrutiyet döneminde toplumun en saygın, en erdemli sınıfı oldukları bir gerçektir. 15. Louis döneminin cazibeli ve uçarı büyük efendisinin yerini Restorasyon döneminin asık suratlı ve hırçın soylusu almıştır. Bu kasvet verici karakter kendi toprağında yaşar, para kazanır, erken yatar ve şu korkunçluğa bakın ki, para bile biriktirir. Bu ağırbaşlı ahlakın anlamı nedir? Gerçekten "ataların erdemlerine" dönüş mü söz konusudur? Saygın gazeteler sürekli bunun böyle olduğunu tekrar ederler ama onlara inanmak gerekmez. Bu karanlık, asık suratlı ve tümüyle olumsuz bilgelik son derece burjuvadır. Aristokrat, *Ötekilere* ayrıcalıklarını "hak ettiğini" kanıtlamak istiyordur; bu yüzden ahlakını, ayrıcalıklarını kabul etmeyen sınıftan almaktadır. Burjuvaların bakışı tarafından büyülenen soylular farkına bile varmadan burjuvaları kopya ederler. Stendhal *Bir Turistin Anıları*'nda devrimin, Fransız aristokratlara, demokratik ve Protestan Cenevre'nin âdetlerini verdiğini alaylı bir biçimde belirtir.

Böylece burjuvazi nefreti kişiyi burjuvalaştırır. Ve dolayım çifte olduğu için bir burjuva-soylu, bir soylu-burjuvanın benzeri olur – burada aristokratlarla ilgili komedyanın tam tersi bir burjuva komedyası beklenmelidir. Saraylılar burjuvaların takdirini kazanmak için Rousseau'nun Savoya'lı papazını taklit ediyorsa burjuvalar da aristokratların gözünü kamaştırmak için büyük efendiler gibi davranırlar. Taklitçi burjuva tiplmesi *Lamie*'deki Baron Nerwinde'de kusursuz bir gülünç'e ulaşır. İmparatorluk dönemi generallerinden birinin oğlu olan Nerwinde Eski Düzen zamanının düzenbazıyla Manş ötesi züppenin eşit ağırlıklarla katıldıkları sentetik bir modeli sadakatle ve her

türlü külfete katlanarak kopya eder. Nerwinde düzensizliği metodlu bir biçimde düzenlenen sıkıcı ve zahmetli bir yaşam geçirmektedir. Bilinçli bir biçimde, hesaplarını son derece iyi tutarak iflas eder. Tüm bunlar başkalarına ve kendine Périgueux'lü bir şapkacının oğlu olduğunu unutturmak içindir.

Çifte dolayım her yerde muzafferdir; Stendhal'in sosyal balesinin tüm figürleri aynı anda ve karşılıklı olarak yer değiştirmeyi gerektirir; Stendhal'in düşüncesi bizi eğlendirir ama gerçek olamayacak kadar da geometrik gelir. Dolayısıyla, nükteden yoksun bir gözlemci olan Tocqueville'de de Stendhal'e paralel gözlemler bulunduğunu kaydetmek gerekir. Örneğin *Eski Düzen ve Devrim* adlı yapıtında burjuvalara karşı olduğu için burjuvalaşan ve orta sınıfın kurtulmaya çalıştığı erdemleri benimseyen bir aristokrat sınıfının paradoksuyla karşılaşırız; toplumbilimci şöyle diyordur: "Mantıklı olarak demokrasiden beklenen ahlak türünü en iyi gösteren sınıf toplumun en anti-demokratik sınıfıdır."

Soylu sınıf en canlı görüldüğü yerde aslında en ölüdür. *Lamiel* ilk yazıldığında Nerwinde'in adı d'Aubigné'ydi; taklitçi züppe sonradan görme burjuva sınıfına değil en gerçek aristokrat sınıfına aitti: Madame de Maintenon'dan gelmekteydi. Davranışlarıysa daha sonraki yorumun tıpkısıydı. Eğer Stendhal sonunda sonradan görme burjuva üzerinde karar kıldıysa, eğer halktan birine soyluluk komedyası oynattıysa bu çözümün daha kolay ve güvenli bir biçimde gülünç olacağını düşündüğü içindir; ama ilk yorum da yanlış değildi, Stendhal'vari hakikatin önemli bir yönünü gösteriyordu. Bu kez soyluluk oyunu oynayan doğuştan soylu olanlardı. Kaç göbek soylu olunursa olunsun Louis-Philippe zamanında soyluluk ancak *kibarlık budalası*-nın onu arzuladığı gibi "arzulanabilir" Soyluluğun ancak taklidi yapılabilir. Molière'in M. Jourdain'i gibi tutkuyla ama daha az safdillikle. Stendhal'in bize göstermek istediği de bu türden taklitlerdir. Bu işin karmaşıklığı ve seyircilerin çeşitli gruplara bölünmüş olması –ki bunlar sonuçta aynı şeydir– tiyatroyu bu edebi işlevi yerine getirmek açısından elverişsiz kılmaktadır. Komik tiyatro krallık yönetimiyle ve "neşeli kibirle" birlikte ölmüştür. "Hüzünlü kibrin" sonsuz değişimlerini betimlemek ve doğurduğu karşıtlıkların geçersizliğini ilan etmek için daha esnek bir tür gerekmektedir. Romandır bu. Stendhal sonunda bunu anlamıştı: ruhunu dönüştüren uzun çabalama ve yanılma yıllarından sonra tiyatrodan vazgeçti. Ama hiçbir zaman büyük bir komedya yazarı olmaktan vazgeçmedi. Tüm romansal yapıtlarda

gölünç'e bir eğilim vardır; Stendhal'in yapıtı da bir istisna değildir. Flaubert *Bouvard ve Pécuchet*'de [*Bilirbilmezler*] kendini aşar, Proust Baron de Charlus figüründe kendi doruğuna çıkar, Stendhal *Lamie*'nin önemli komik sahnelerinde kendini özetler ve noktalar.

Bir aristokrat sınıfın demokrasiden nefret ettiği için demokratikleşmesinin yarattığı paradoks hiçbir yerde siyasal hayattaki kadar çarpıcı değildir. Ultra'ların¹⁰ partisine gösterdikleri itibar soyluların burjuvalaştıklarının işaretidir. Bu parti yalnızca ayrıcalıkların korunmasına adanmıştır kendini; kral 18. Louis'yle anlaşamaması da krallığın artık soyluların Kuzey yıldızı olmadığını, ancak soylular partisinin elinde bir siyasal araç olduğunu açıkça göstermiştir. Bu parti krala değil rakibi burjuvaziye dönüktür. Ayrıca Ultra ideolojisi devrimci ideolojinin gerçek bir tersyüz olmasıdır. Bu ideolojide her şey *tepkidir* ve içsel dolayımın olumsuz köleliğini ortaya koymaktadır. Partilerin egemenliği bu dolayımın doğal siyasal ifadesidir. Karşıtlığı doğuran programlar değildir, karşıtlık programları doğuruyordur.

Ultracılığın ne kadar iğrenç olduğunu anlamak için onu devrim öncesine ait olan ve zamanında soyluların bir bölümünü baştan çıkaran başka bir düşünceyle karşılaştırmak gerekir: Aydınlanma felsefesi. Stendhal bu felsefenin yalnızca düşünceleriyle soylu kalmayı isteyen bir soylu sınıfı için tek mümkün felsefe olduğuna inanmaktadır. Gerçek bir aristokrat –krallığın son döneminde hâlâ birkaç tane kalmıştı– düşüncenin alanına girdiğinde, kendine özgü erdemlerden vazgeçmez. Sistemli düşünüşünde bile *kendiliğinden* kaldığı söylenebilir. Ultraların yaptıkları gibi, benimsediği fikirlerin sınıfsal çıkarlarına hizmet etmelerini istemez – tıpkı gerçek kahramanlık zamanlarında, ona meydan okuyan kişiye kaç göbekten soylu olduğunu sormadığı gibi: Meydan okunan kişinin biraz öz-saygısı varsa eğer, sırf bu meydan okuma bile, karşıdaki kişinin soylu olduğuna inanması için her zaman yeterlidir. Düşüncenin düzeninde, meydan okumanın yerini akılcı tanıtılama almıştır. Soylu bu meydan okumaya yanıt verir ve her şeyi evrensel bir boyutta yargılar. Dosdoğru en genel hakikatlere yönelir ve onları tüm insanlara uygular. İstisnaları, özellikle de kendisine yarayacak olan istisnaları reddeder. Montesquieu'de ve 18. yüzyılın aydınlanmış soylularının en iyilerinde aristokratik ruhla liberal ruh iç içedir.

18. yüzyılın akılcılığı, yanılsamalarına varıncaya dek soyludur: "insan doğasına" güvenir. İnsanlar arası ilişkilerdeki akıldışılığı göz önünde bulundurmaz. Sağlıklı düşünmenin hesaplarını bozacak olan metafizik takliti algılamaz: Montesquieu, 19. yüzyılın "hüzünlü kibrini" öngörebilmiş olsaydı bu kadar sevimli olmazdı.

Ayrıca akılcılığın ayrıcalığının ölümü olduğu çok geçmeden ortaya çıkmıştır. Gerçekten soylu olan düşünce bu ölüme razı olur, gerçekten soylu savaştının savaş alanında ölmeye razı olması gibi. Soyluluğun, bir kast olarak kendi kendini yok etmeksizin kendi üzerinde düşünmesi ve soylu kalması mümkün değildir. Ve devrim de soyluların kendi kendilerini düşünmeye zorladığı için bu sınıfın yapabileceği tek seçim ölümü seçmektir. Soylu sınıfın soylu bir biçimde ölmesi için kendine yakışan tek siyasal jesti yaparak kendi ayrıcalıklarını yok etmesi gerekir: 4 Ağustos 1789 gecesi.¹¹ Alçak bir biçimde, burjuva bir biçimde, herhangi bir Yüksek Meclisin sıralarında, aynı avın peşinde olduğu için sonunda benzediği Valenod'ların karşısında da ölebilir. Bu da Ultra'ların çözümüdür.

Önce soylular vardı; daha sonra soylu sınıfı oldu ve sonunda yalnızca bir parti kaldı. Birbiriyle örtüştükten sonra ruhsal soylulukla toplumsal soyluluk birbirini dışlama eğilimi gösterirler. Ayrıcalıkla ruh yüceliği arasındaki farklılık artık o kadar kesindir ki onu saklamak için girilen çabalarda bile açıkça görülür. Örneğin Nancy'nin soylu sınıfından, her şeyden biraz anlayan entelektüel doktor Du Périer'nin ayrıcalıkları aklayışını dinleyelim:

Bir insan düğ, milyoner ve Fransız soylusu olarak doğar; durumu erdeme, genel mutluluğa ve öteki önemli şeylere uygun mu bunu araştırmak onun üstüne vazife değildir. Bu durum iyi bir durumdur; dolayısıyla onu desteklemek ve iyileştirmek için her şeyi yapmalıdır, yoksa bir korkak veya bir budala olarak küçük görülür.

Du Périer önce bizi 19. yüzyıldaki soylunun, *Öteki*'nin bakışı henüz etkili olmadığı için, art düşüncesi olmaksızın ayrıcalıklarının keyfini çıkardığı mutlu döneminin devam ettiğine ikna etmek ister. Oysa yalan öylesine aşikardır ki Du Périer onu doğrudan doğruya dile getirmez; doğrulamadan ima eden olumsuz bir cümle kullanır: "Bunu araştırmak onun üstüne vazife değildir..." vb. Bu sözsel önleme karşın *Öteki*'nin bakışı fazlasıyla saplantı olmuştur ve Du Périer bir sonraki cümlede ona değinmek zorunda kadir. O zaman da bu bakışın aristokratlara baskı yapan bir onur sorunu yarattığını öne sürer.

Eğer ayrıcalıklı, ayrıcalıklarına sarılmazsa "bir korkak veya bir budala olarak küçük görülür." Du Périer ikinci kez yalan söylemektedir. Aristokratlar ne masumdurlar ne de baskı altında; yalnızca kibirlidirler; ayrıcalığı, basit birer sonradan görme oldukları için istemektedirler. Ne pahasına olursa olsun saklanması gereken hakikat budur. Alçaktırlar çünkü *soyluluğa değer verirler*.

Devrimden sonra, bilmeden ayrıcalıklı olmaya imkân yoktur. Stendhal'in gönlüne göre bir kahraman Fransa'da mümkün değildir. Bunun İtalya'da hâlâ biraz mümkün olacağına inanmak Stendhal'in hoşuna gider. Devrimin yalnızca dokunup geçtiği bu mutlu ülkede, düşünme ve *Öteki* kaygısı kişinin kendi kendisinden ve dünyadan zevk almasını tümüyle zehirlememiştir. Gerçekten kahraman bir ruh, özgür devinimini sağlayan ayrıcalıklı koşullarla hâlâ birlikte yaşayabilir. Fabrice del Dongo faydalandığı bir haksızlığın ortasında bile içten ve cömert olabilir.

Fabrice'in önce devrim ruhunu temsil eden bir imparatorun yardımına koştuğunu görürüz; biraz sonra bu kahramanı, çocukluğunun İtalya'sında, mağrur, dindar ve aristokrat olarak tekrar buluruz. Fabrice, şanlı imparatorluk ordusunun basit bir askerini düelloya davet ettiğinde, "soyluluğunu alçaltan bir hareket" yapmış olduğunu düşünmez. Ama kendini ona adanmış bir hizmetliyle sert sözler söyler. Daha sonra da dindarlığına karşın, onu Parma başpiskoposu yapacak din sömürsünün entrikalarına tereddüt etmeden karışacaktır. Fabrice bir ikiye bölünmüş değildir; akıldan yoksun da değildir; yalnızca belli bir düşüncenin tarihsel temelleri yoktur onda. Ayrıcalıklı bir Fransız gencinin yapmak zorunda kalacağı karşılaştırmalar aklına bile gelmez.

Fransızlar bir Fabrice'in saflığını asla tekrar bulamayacaklardır çünkü *tutkular düzeninde geriye dönüş mümkün değildir*. Tarihsel ve psikolojik evrim geri çevrilemez. Restorasyon Stendhal'i çileden çıkarır; sinirlenmesinin nedeni, safdil bir bakışla, bu durumu "Eski Düzene" bir dönüş olarak gördüğü için değildir. Böyle bir geriye dönüş düşünülemez. Zaten 18. Louis'nin anayasası demokrasi yönünde bir gelişmedir. "1792'den beri" ilk somut gelişme. Bu yüzden, *Kırmızı ve Siyah*'ın her zamanki yorumunu kabul etmek de mümkün değildir. Edebiyat kitaplarının betimledikleri o devrimci ve jakoben roman mevcut değildir. Eğer Stendhal kralcı ve feodal hareketin geçici olarak kârlı işlerden uzak tuttuğu tüm burjuvalar için yazsaydı çok hantal bir yapıt çıkardı ortaya. Geleneksel edebiyat yorumcuları romanın en temel verilerini ve özellikle Julien'in meslek hayatında şimşek gi-

bi yükselmesini göz önünde bulundurmazlar. Bu yükselmenin *Congrégation*¹² tarafından engellendiği söylenir. Doğru; ancak aynı örgüt daha sonra Marki de la Mole'un koruduğu adamı kurtarmak için çaba harcar. Julien Ultraların kurbanı olduğu kadar Temmuz 1830'da zafer kazanacak kıskanç yeni zengin burjuvaların da kurbanıdır. Ayrıca Stendhal'in başyapıtlarında partizanca bir ders aramamak gerekir. Hiç durmadan siyasetten söz eden bu romancıyı anlamak için önce siyasal düşünüş biçimlerinden kaçmak gerekir.

Julien'in parlak bir meslek hayatı olur, bunu M. de la Mole'a borçludur. *Kırmızı ve Siyah*'la ilgili makalesinde Stendhal bu kişiyi şöyle betimlemektedir: "Büyük efendi kişiliği 1794 devrimi tarafından şekillenmemiştir." Başka bir deyişle M. de la Mole'da bir parça gerçek soyluluk kalmıştır; burjuvadan nefret ettiği için burjuvalaşmamıştır. Ruh özgürlüğü onu bir demokrat yapmaz ama kelimenin en kötü anlamıyla bir gerici olmasını da önler. Yalnızca aforozlarla, olumsuzluklarla ve redlerle besleniyor değildir. Ultracılık ve soyluların tepki hareketi bütün diğer duygularını boğmamıştır. Karısı ve dostları insanları yalnızca doğuştan soyluluklarına, servetlerine ve kendilerine uygun politik düşüncelerine göre değerlendirirken, bir Valenod da böyle yapmaktadır, M. de la Mole yetenekleri olan bir halk çocuğunun yükselmesini destekleyebilmektedir. Bu tutumunu Julien Sorel'le kanıtlar. Stendhal kişisini yalnızca bir kez "bayağı" bulur, kızının Julien'le evlenerek asla düşes olamayacağını düşünüp öfkeye kapıldığına.

Julien başarısını yeni yönetimde "Eski Düzen"den kalan en bozulmamış özelliklere borçludur. Geçmişin geriye dönüşüne karşı mücadele eden Stendhal için garip bir tutumdur bu. Romancı bize, kendi Mole markileriyle karşılaşma şansını bulamayan çok sayıdaki delikanlıdan birinin başarısızlığını gösterseydi bile, romanı "Eski Düzene" karşı bir şey kanıtlamış olmazdı. Gerçekten de halktan kişilerin hırslarını çoğaltan Devrimdir – önlerindeki engelleri çoğaltan da Devrim; çünkü önemli görevlerdeki kişilerin çoğu, "büyük efendi kişiliklerini", başka bir deyişle acımasız Ultracılıklarını, Devrim'e borçludurlar.

Bu delikanlıları durduran engeli demokratik olarak mı tanımlamak gerekir? Bu içi boş bir incelik, hatta tutulacak yanı olmayan savunulamaz bir çelişki değil midir? "Toplumsal en enerjik, en etkin sınıfı" olduğuna göre komuta araçlarını burjuva sınıfının ele geçirmesi doğru değil midir? Biraz daha fazla "demokrasinin" yükselme hırsı

olanların yolunu açacağı doğru değil midir?

Doğrudur; zaten Ultraların budalalığı düşüşlerini kaçınılmaz kılar. Ancak Stendhal daha uzağı görmüştür. Soylular partisinin siyasal tasfiyesiyle arzular tatmin olmayacak, dirlik düzenlik tekrar sağlanmış olmayacaktır. Meşruti krallık yönetimi altında ortalığı kasıp kavuran siyasal çekişme büyük bir tarihsel dramın uzantısı olarak, uzaklaşan bir fırtınanın son gök gürültüleri olarak görülür. Devrimciler her şeyi temizleyip yeni temellere dayanarak yola çıkılması gerektiğini düşünürler. Stendhal onlara çoktan yola çıkmış olduklarını söyler. Eski tarihsel görüntüler insanlar arası ilişkilerin yeni yapısını gizliyordur. Parti mücadelesinin kökleri eski eşitsizlikte değil, yarım kalmış bile olsa o günkü eşitlikte yatmaktadır.

İç mücadelelerin tarihsel açıklaması bir bahaneden başka bir şey değildir. Bahaneyi bir kenara itin, gerçek neden ortaya çıkar. Ultra akım da liberal akım gibi geçip gidecek ama içsel dolayım gitmeyecektir. İçsel dolayım, iki rakip grup arasındaki bölünmeyi beslemek için gerekli bahaneleri her zaman bulacaktır. Dinsel toplumdan sonra sivil toplum da *ayrımçı* olmuştur. Ultraların ya da ardıllarının siyaset sahnesinden yitip gitmeye mahkûm oldukları bahanesiyle demokratik gelecek konusunda iyimser olmak yine dolayımdayıcıdan önce nesneye, hasetten önce arzuya bakmak demektir. Böyle davranmak, kıskançlık duygusuyla o günkü rakibini birbirine karıştıran kronik kıskanç gibi davranmak olur.

Fransa tarihinin son yüzyılı Stendhal'i haklı çıkarmıştır. Çağdaş istikrarsızlıkta, tek istikrarlı öge gruplar arasındaki çatışmadır. Rekabeti doğuran ilkeler değildir; karşıt ilkelerin hepsinin içine süzülen metafizik rekabettir. Bu metafizik rekabet, doğa kendilerine kabuk vermediği için ayırım yapmaksızın ilk gördükleri kabuğun içine yerleşen yumuşakçalara benzer.

Rênal ve Valenod çifti bunu kanıtlayabilir. M. de Rênal 1827 seçimlerinden önce Ultralardan ayrılır. Kendisini liberallerin listesinden aday göstertir. Jean Prévost bu ani yön değişimini Stendhal'de ikincil kişilerin bile okuyucuyu "şaşırttıklarının" bir kanıtı sanır. Genellikle her şeyi çok iyi kavrayan Jean Prévost bu noktada romansal *özgürlüğün* tehlikeli mitosuna yenilmiştir.

Julien eski patronunun bu yüz seksen derecelik dönüşünü öğrendiğinde gülümser; hiçbir şeyin değişmediğini çok iyi anlıyordur. Burada söz konusu olan bir kez daha Valenod'un karşısına çıkmaktır. Valenod *Congrégation*'un gözüne girmiştir. Dolayısıyla Ultraların

adayı o olacaktır. M. de Rênal için, birkaç yıl önce ona çok korkunç gelen liberallere yanaşmaktan başka yapacak şey kalmamıştır. Verrières belediye başkanıyla romanın son sayfalarında tekrar karşılaşırız. Tantanalı bir biçimde kendini "dönekliğin liberali" diye tanıtır ama ikinci cümleden sonra söyledikleri sadece Valenod'un yankısıdır. *Öteki'*ne boyun eğme, olumsuz biçimler aldığında da çok güçlüdür. İpleri çapraz bile olsa kukla yine kukladır. Stendhal muhalefetin erdemleri konusunda bir Hegel'in ya da varoluşçu filozoflarımızın iyimserliğini paylaşmamaktadır.

Verrières'li iki işadınının oluşturduğu şekil, ikisi de aynı siyasal partiye bağlı oldukları müddetçe mükemmel değildi. Çifte dolayım M. de Rênal'in parti değiştirmesini gerektiriyordu. Henüz gereği yapılmamış bir simetri talebi vardı burada. Ve tüm *Kırmızı ve Siyah* boyunca sahnenin bir köşesinde sürüp giden Rênal-Valenod balesini gerektiği gibi tamamlamak için bu dans figürüne ihtiyaç vardı.

Julien, orkestranın değiştirdiği müzikal temanın tekrar belirmesini zevkle izleyen bir müziksever gibi, Monsieur de Rênal'in "değişiminin" tadını çıkarır. Maskelerin yanılmadığı pek az insan vardır – Stendhal, okuyucularını yanılgıdan kurtarmak için Julien'in dudaklarına bir gülümseme oturtur. Bizim de kandırılmamızı istemiyordur Stendhal; dikkatimizi nesnelere değil dolayımLAYICIYA çekmeye çalışır; bize arzunun doğuşunu açıklamak ister; gerçek özgürlükle onun bir karikatürü olan olumsuz tutsaklık arasındaki farkı anlamayı öğretmek ister bize. M. de Rênal'in liberalizmini ciddiye almak, *Kırmızı ve Siyah*'ın ruhunu yok etmek, bu dahiyane yapıtı bir Victor Cousin ya da bir Saint-Marc Girardin'in boyutlarına indirgemek olur.

Monsieur de Rênal'in parti değiştirmesi, tüm 19. yüzyıl boyunca safdil seyircilerin ilgiyle izledikleri siyasal traji-komedinin birinci perdesidir. Aktörler önce tehdit yağdınrlar birbirlerine, sonra da rollerini değiştokuş ederler. Sahneden inerler ve başka bir kostümle tekrar sahneye çıkarlar. Her zaman aynı ve her zaman değişik bu gösterinin arkasında gitgide daha boş ve daha vahşi olan aynı karşıtlık varlığını sürdürür. Ve içsel dolayım yeraltındaki etkinliğini sürdürür.

Günümüzdeki siyasal düşünürler her zaman Stendhal'de kendi fikirlerinin yankısını ararlar. Kendi tutkularına göre Stendhal'i bir devrimci ya da bir tutucu yaparlar. Oysa kefen hiçbir zaman bu cesedi

örtecek kadar büyük değildir. Aragon'un Stendhal'i, Maurice Barrès ya da Charles Maurras'ın Stendhal'inden daha tatmin edici değildir. Tüm bu çelimsiz ideolojik iskelenin yerle bir olması için yazarın bir satırı yeterlidir; *Lucien Leuwen*'in önsözünde şunları okuruz: "Aşırı uçlardaki partilere gelince, en son gördüklerimiz her zaman en gülünç görünenlerdir."

Gençlik döneminin Stendhal'i cumhuriyetçilere eğilim gösteriyordu kuşkusuz. Olgunluk döneminin Stendhal'inde de, Louis-Philippe'in azarlarına kulak asmayıp zenginleşmeyi reddeden ve gölgede yeni bir devrim hazırlayan yozlaşmaya kapalı Caton'lara bir yakınlık yok değildi. Ancak bu çok hassas yakınlığı, siyasal bir partiye katılımı karıştırmamak gerekir. Bu sorun enine boyuna *Lucien Leuwen*'de tartışılmıştır ve son dönem Stendhal'inin, başka bir deyişle en önemli olan Stendhal'in tavrı, belirsizliğe meydan bırakmayacak biçimde ortaya çıkmaktadır.

Siyasal arenada soyluluktan geriye kalanı, ödünsüz cumhuriyetçiler arasında aramak gerekir. Yalnızca bu cumhuriyetçiler kibrin her çeşidini yok etme umudunu korumuşlardır. Dolayısıyla 18. yüzyılın insan doğasının mükemmelliğiyle ilgili hayallerini sürdürmektedirler. Devrimden ve "hüzünlü kibirden" hiçbir şey anlamamışlardır. İdeolojik düşüncenin en güzel meyvelerinin her zaman akıldışılık kurdu tarafından bozulacağını görmüyorlardır. Ve filozofların tersine bu namuslu adamların devrimden önce yaşamak gibi bir özürleri yoktur. Dolayısıyla Montesquieu'den çok daha az akıllıdırlar; ayrıca çok daha az eğlencelidirler. Eğer ellerinden gelseydi, cumhuriyetçi ve protestan püritanizminin New York eyaletinde zafere taşıdığı yönetime çok benzer bir yönetim yaratırlardı. Bireylerin haklarına saygı gösterilirdi; refah da garantilenirdi ama aristokratik yaşamın son incelikleri yok olurdu; kibir meşrutiyet yönetimindekinden de bayağı bir biçim alırdı. Stendhal şöyle bir sonuca varır: bir Talleyrand'a, hatta Louis-Philippe'in bir bakanına iltifat etmek kişinin "kendi ayakka-bıcısına" yaltaklanmasından daha iyidir.

Stendhal siyasal bakımdan bir tanrıtanımaştır; hem onun zamanında hem de bizim zamanımızda zor inanılacak bir durumdur bu. Hoppaca ifade edilmesine karşın bu tanrıtanımaşlık uçarı bir kuşku-culuk değil, derin bir inançtır. Stendhal sorunlardan kaçmaz; bakış açısı düşünmekle geçmiş bir yaşamın ürünüdür. Ama bu bakış açısı partizan kafaların ve bilmeden parti ruhundan etkilenen başkalarının gözünden kaçacaktır hep. Romancının düşüncesine, bu düşüncenin

tutarlılığını gizliden yadsıyan bulanık, muğlak övgüler düzülür. "Hercai" ve "şaşırtıcı"dır bu düşünce. "Anlık esintiler" ve "çelişkiler" le doludur. Bugüne dek "aristokrasiden ve halktan gelen bir çifte miras"tan söz edilerek zavallı yazar parçalara ayrılmamışsa eğer, buna şükretmek gerekir! Çelişki meraklısı bir Stendhal imgesini Mérimée'ye bırakalım biz – o zaman Stendhal'in *bizi* ve bizim çağımızı çelişkiye düşmekle suçladığını anlarız belki.

Romancının düşüncesini daha iyi kavramak için onu her zaman yapıldığı gibi daha sonraki bir yapıtla, perspektiflerini yeterince haklı çıkaracak ve sırf metafizik arzusunun daha ileri bir aşamasını gösterdiği için de aşırılıklarını sıradanlaştıracak bir yapıtla karşılaştırmak gerekir. Stendhal söz konusu olduğunda, "açığa çıkarıcı" rolünü oynamasını Flaubert'den istemek gerekir. Emma Bovary'nin arzusu hâlâ dışsal dolayımına ait olsa bile genel olarak Flaubert'in evreni, özel olarak da *Duygusal Eğitim*'in kent evreni, Stendhal'inkinden daha uç konumda olan bir içsel dolayımına bağlıdır. Flaubert'in dolayımı, Stendhal'in dolayımının çizgilerini abartır ve bize onun özgün örneğinden her zaman daha kolay anlaşılabilen bir karikatürünü çizer.

Duygusal Eğitim'deki toplumsal çevre *Kırmızı ve Siyah*'takiyle aynıdır. Taşra ve Paris yine karşı karşıya getirilmiştir. Ama ağırlık merkezi açık bir biçimde arzusunun başkentine, toplumun tüm dinamik kesimlerini giderek daha çok çeken Paris'e yönelmiştir. Aynı kalan insan ilişkileri içsel dolayımın gelişmelerini ölçmeye yarar. M. de la Mole'un yerini bir "liberal" olan ve açgözlü büyük bankacı kişiliği hem 1830'un hem de 1794'ün ürünü olan Dambreuse almıştır. Mathilde'in yerini de çıkarıcı Madame Dambreuse. Julien Sorel'i, onun gibi başkenti "fethetmeye" gelen bir sürü delikanlı izler. Daha az yetenekli ama daha açgözlüdürler. Şans kapıları eksik değildir ama bunlar en "gözde" mevkiyi arzu ederler; ilk sıra hiçbir zaman çok kalabalık olamaz çünkü buradakilerin, insanların dikkatini daima üstlerinde tutmaları zordur. Kuraya çağrılanların sayısı her zaman artar ama buna koşut olarak seçilenlerin sayısı artmaz. Flaubert'in hırslı kişisi asla arzularının nesnesini yakalayamaz. Elde etmenin ve hayal kırıklığının getirdiği gerçek mutsuzluğu da bilmez gerçek umutsuzluğu da. Ufku hiçbir zaman genişlemez. Acılığa, hınca ve çapsız rekabetlere mahkûmdur. Flaubert'in romanı burjuvaların geleceğiyle ilgili Stendhal'in karanlık kehanetlerini doğru çıkarmıştır.

Artık Ultralar olmasa bile mevki sahibi insanlarla hırslı gençler her geçen gün artan bir şiddetle birbirleriyle çatışmaktadırlar. Çatış-

maların düşünsel içeriği Stendhal'dekinden çok daha gülünç ve değişkendir. *Duygusal Eğitim*'in bize betimlediği bu burjuva *cursus honorum*'da [şan ve şeref yarışı] bir tek muzaffer kişi varsa o da Martignon'dur; tüm karakterlerin en yavanı ve en entrikacısı olan bu kişi *Kırmızı ve Siyah*'taki küçük Tambeau'nun daha rahatsız edici türevidir. Monarşik saray hayatının yerini alan demokratik saray hayatı her geçen gün daha geniş, daha anonim ve daha adaletsiz olur. Gerçek özgürlüğe elverişli olmayan Flaubert kişileri hep diğer insanları çeken şeyler tarafından cezbedilirler. Yalnızca *Ötekilerin* arzularını arzu edebilirler. Rekabetin arzudan önce gelmesi otomatik olarak kibirden doğan acıların çoğalmasına neden olur.

Flaubert de siyasette bir tanrıtanımadır. Dönem ve kişilik farklılıkları göz önünde tutulduğunda davranışı Stendhal'inkine garip bir biçimde yakındır. Tocqueville'i okuduğumuzda bu ruhsal akrabalığı daha iyi görebiliriz. Bu toplumbilimci de partizan zehirlere karşı bağışıklık kazanmıştır ve en iyi sayfalarında, iki romancının büyük yapıtlarında çoğu zaman üstü kapalı kalan tarihsel ve siyasi gerçekliğin sistematik bir ifadesini sunmaktadır.

Giderek artan eşitlik –dolayımlyıcının yakınlaşması diyebiliriz– uyum değil tam tersine daima daha keskin bir rekabet doğurur. Hatırı sayılır maddi yarar kaynağı olan bu rekabet daha da hatırı sayılır ruhsal acılar kaynağıdır, çünkü maddi hiçbir şey onun susuzluğunu gide-remez. Kendi başına alındığında, sefaleti azaltan eşitlik yararlıdır ama onu en çok isteyenleri bile tatmin edemez; yalnızca arzularını daha fazla kamçılar. Eşitlik tutkusunun kendini kapattığı kısır döngünün altını çizmekle Tocqueville üçgen arzunun temel yönlerinden birini açığa çıkartır. Bilindiği gibi ontolojik hastalık, kurbanlarını, hastalığı ağırlaştırmaya en yatkın "çarelere" doğru sürükler. Eşitlik tutkusu, zıt ve simetrik bir tutku olan eşitsizlik tutkusu dışında hiçbir benzeri olmayan bir çılgınlıktır; eşitsizlik tutkusuyse eşitlik duyusundan çok daha soyuttur ve özgürlüğü mertçe üstlenemeyen tüm insanlarda bu özgürlüğün yarattığı mutsuzluğa çok daha büyük bir katkı yapar. Rakip ideolojilerin yaptığı yalnızca bu mutsuzluğu ve bu imkânsızlığı yansıtmaktır. Bu yüzden de içsel dolayımın ürünüdür bu ideolojiler: ayartma güçlerini, zıtların birbirine sağladığı gizli desteğe borçludurlar. Varoluş bölünmesinin ürünleridirler; ikilikleri bu bölünmenin acımasız geometrisini yansıtır; buna karşılık onlar da her şeyi yutan rekabete malzeme sağlarlar.

Stendhal, Flaubert ve Tocqueville bugün *totaliter* diyeceğimiz bir

evrimi "cumhuriyetçi" ya da "demokratik" olarak tanımlarlar. Dolayımılayıcı yaklaştıkça ve insanlar arasındaki somut farklılıklar azaldıkça, soyut karşıtlık bireysel ve toplumsal yaşamda daha büyük bir rol oynamaya başlar. Varlığın bütün güçleri, tedrici bir süreç içinde, ikiz yapılar halinde örgütlenir; bu yapılar da giderek daha kesin, daha tam, birbirini daha çok yansıtan bir karşıtlık içine girer. Böylece her insani güç, hiçbir somut farklılık, hiçbir olumlu değer ortaya koymadığı için acımasız olduğu kadar kısır da olan bir mücadeleye seferber edilir. İşte totalitarizm de tastamam budur. Bu olgunun toplumsal ve siyasal yönleri kişisel ve özel yönlerinden ayırt edilmez. Varlık, teker teker bütün arzuları içerecek biçimde hiçliğe hizmet etmek üzere tümüyle ve daimi olarak seferber edildiğinde totalitarizm var demektir.

Bir Balzac, çevresinde keşfettiği karşıtlıkları çok ciddiye alır; oysa bir Stendhal ve bir Flaubert bize her zaman bunların boşluğunu gösterirler. Bu iki romancıda çifte yapı "kafa aşkında", siyasal çekişmelerde, işadamlarının ya da taşra ileri gelenlerinin çapsız rekabetlerinde cisimlenir. Bu özel alanlardan yola çıkarak romantik ve modern toplumun *ayrımcı* eğilimi gösterilir her seferinde. Ama Stendhal ve Flaubert bu eğilimin insanlığı nereye kadar götüreceğini öngörmediler ve de herhalde öngöremezlerdi. Çifte dolayım, toplumsal yaşamın her geçen gün daha geniş alanlarını istila ederek ve bireysel ruhun her geçen gün daha derinlerine sızarak sonunda ulusal çerçeveden taşar ve teknik gelişmelerin insanlar arasındaki farklılıkları tek tek yok ettiği bir evrende ülkeleri, ırkları ve kıtaları ele geçirir. Stendhal ve Flaubert üçgen arzunun yayılma imkânlarını azımsadılar, belki çok erken geldikleri için, belki de metafizik doğasını çok belirsiz bir biçimde algılayabildikleri için. Sebebi ne olursa olsun, 20. yüzyılın aynı anda hem yıkımsal hem de önemsiz çatışmalarını öngöremediler. Gelmekte olan çağın grotesk niteliğini algılıyorlar ancak bunun bir trajedi halini alabileceğini hiç düşünmüyorlardı.

Stendhal, Cervantes ve Flaubert'de Teknik Sorunlar

Çifte dolayım yavaş yavaş düşünceleri, inançları ve değerleri yiyip yutar ama dış kabuğa saygı gösterir: dıştan bakıldığında yaşıyor gibidir. Değerlerin bu gizli çözülüşü onları yansıttığı varsayılan dilin de çözülmesini birlikte getirir. Stendhal'in, Flaubert'in, Proust'un ve Dostoyevski'nin romanları aynı yol üzerindeki çeşitli evrelerdir. Durmadan yayılan ve vahimleşen bir düzensizliğin birbirini izleyen hallerini betimlerler. Ama romancıların elindeki tek dil, metafizik arzu tarafından çoktan yozlaştırılmış ve tanımı gereği hakikate hizmet etmeye uygun olmayan bir dil olduğu için düzensizliğin bu açığa çıkarnılığı karmaşık sorunlar doğurur.

Stendhal'in yapıtında dilin yozlaşması henüz başlangıcındadır. Bu ilk evre anlamın basitçe ve düpedüz tersyüz olmasıyla belirginleşir. Örneğin uzak bir geçmişte örtüştükten sonra soylu sözcüğünün iki anlamı, ruhsal ve toplumsal anlamları artık çelişmektedir. Kibirli kişi bu çelişkiyi asla kabul etmez: nesnelerle adları arasında hâlâ kusursuz bir uyum varmış gibi konuşur. Dilde yansıyan geleneksel hiyerarşiler hâlâ gerçekmiş gibi konuşur. Dolayısıyla asıl soyluluğun aristokratlardan çok halkta olduğunu ve ruh yüceliğinin de bayağı Ultracılıktan çok aydınlanma çağı felsefesinde bulunduğunu asla fark edemeyecektir. Stendhal'in kibirlisi, zaman aşımına uğramış sınıflandırmalara ve fosilleşmiş bir dile sadık kaldığı için insanlar arasındaki gerçek farklılıkları görmeyebilir ve soyut farklılıkları çoğaltabilir.

Tutkulu kişiye dünyanın kibri tarafından dikilen yanılgı duvarlarını görmez bile: dosdoğru içlerinden geçip gider. Biçim üzerinde durmadan dosdoğru ruha yönelir. *Ötekilere* aldırmadan arzu ettiği nesneye doğru yürür. Yalandan yapılmış bir evrende tek realist odur.

Bu yüzden her zaman biraz deli görünür. Madame de Rênal'i seçer ve Mathilde'den vazgeçer; hapsi seçer ve Paris'ten, Parma'dan ya da Verrières'den vazgeçer. Eğer adı Monsieur de la Mole'sa, Julien'i adının ve unvanının vârisi kendi öz oğlu Norbert'e tercih eder. Tutkulu kişi kibirliyi şaşırtır ve kafasını karıştırır çünkü dosdoğru gerçeğe gider. Olumsuzlama Stendhal tarzı kibirse eğer, tutkulu kişi bu olumsuzlamanın istenç dışı olumsuzlanmasıdır.

Romansal olumlamayı doğuran hep bu iki olumsuzlamadır. Soyululuk, başkalarını düşünme, içtenlik ve özgünlük lafları dillerden düşmüyordur. Tutkulu kişi belirttiği anda bunların aslında kölelik, kopyacılık ve *Ötekileri* taklit anlamına geldiğini anlarız. Julien'in içinden gülmesi, Monsieur de Rênal'in liberalizme dönmesinin ne kadar yapay olduğunu bize gösterir. Tersinden alırsak, Verrières'li burjuva kadınların ısrarlı alayları Madame de Rênal'in yalnız üstünlüğünü ortaya koyar. Tutkulu kişi tepetaklak olmuş bir dünyada doğru yönü gösteren bir ibre işlevi görür. Tutkulu kişi *istisna*, kibirli kişi *olağan* durumdur. Stendhal'de metafizik arzunun ortaya çıkması olağan durumla istisna arasındaki bu sürekli çelişkiye dayanmaktadır.

Yeni değildir bu yöntem. Cervantes ve Stendhal'de mevcuttur. *Don Kişot*'ta da olağan durumla istisna arasındaki bu zıtlığa rastlarız. Ama roller farklıdır. Don Kişot istisnadır ve şaşkın seyirciler olağan durumdur. Bu temel yöntem bir romancıdan ötekine tersyüz olur. Cervantes'te istisna metafizik bir biçimde arzu duyarken çoğunluk kendiliğinden arzu duyar. Stendhal'deyse istisna kendiliğinden arzular, çoğunluk metafizik bir biçimde. Cervantes bize düz bir dünyada ters bir kahraman sunar. Oysa Stendhal ters bir dünyada düz bir kahraman sunmaktadır.

Ancak bu yöntemlere mutlak bir değer vermemek gerekir. Olağan durumla istisna arasındaki çelişki *Don Kişot*'un kişileri arasında bir uçurum yaratmaz. Cervantes'te sağlıklı bir varoluş zemini üzerinde üçgen arzunun her zaman ortaya çıktığını söyleyebiliriz ama bu zemin hiçbir zaman çok belirgin değildir ve bileşimi değişebilir. Don Kişot genellikle sağduyu zemininde belirginleşen bir istisnadır: ama iki şövalyelik krizi arasındaki akli başında dönemlerde bu kahramanın kendisi de pekâlâ seyirci olabilir. O zaman da Cervantes'in vazgeçemediği ama bileşimini pek önemsemediği mantıksal dekorun bir bölümü olur. Tek önemli olan metafizik arzunun ortaya çıkmasıdır.

Don Kişot'la birlikte olduğu anlarda Sanço vazgeçilmez biçimde mantıklı dekoru tek başına oluşturur –romantiklerin gözünde onu bu

kadar aşâğılık kılan da budur— ama ön plana geçer geçmez, şövalyenin seyisi, bir kez daha sağduyu zemininde belirginleşen istisna olur. O zaman açığa çıkarılan, Sanço'nun metafizik arzudur. Romancı ana roller için sahneye çıkmadıkları anlarda aktörlerini figüran olarak kullanan imkânları sınırlı tiyatro yöneticisine benzer biraz. Ama bize asıl göstermek istediğı, metafizik arzunun son derece incelikli olduğudur: hiç kimse onun erişemeyeceğı, onun zarar veremeyeceğı bir konumda değildir, ama hiç kimse sonsuza dek ona mahkûm da değildir.

Kırmızı ve Siyah'tan itibaren Stendhal de romansal karşıtlıklarında bu göreliliğı devreye sokar. Kibirle tutku arasındaki ayrım ilke olarak kökten olmasına karşın kişileri kesin kategorilere ayırmaya elverişli değildir. Cervantes'te olduğu gibi aynı kişi kendisinininkinden az ya da çok ölçüde kibirle karşılaşmasına göre, sırasıyla sağlıklı bir varoluşu ya da ontolojik hastalığı canlandırabilir. Bu şekilde Mathilde de la Mole annesinin salonundayken tutkuyu canlandırıyor ama Julien'in karşısına çıktığı anda rol değiştiriyor: istisna olan Julien'in karşısında tekrar olağan durum oluyor. Julien'in kendisine gelince o da *tam olarak* bir istisna değil. Madame de Rênal'le ilişkisinde —son sahneler hariç doğal olarak— olağan durumu canlandıran o, istisnaysa Madame de Rênal.

Kibir ve tutku, Stendhal'in tüm kişilerinin bulunduğu bir ölçeğın ideal uç noktalarıdır. Kişi kibre doğru ilerledikçe dolayımlayıcı da özneye yaklaşır. Atası Boniface'i düşleyen Mathilde de la Mole ve Napolyon'u düşleyen Julien, çevrelerindeki kişilere göre dolayımlayıcılarından uzaktadırlar: dolayısıyla çevredekiler Mathilde ve Julien'e göre daha köledirler. İki kişi arasındaki en ufak bir "düzey" farkı açıklayıcı bir karşıtlığın ortaya çıkarılmasını sağlar. Stendhal'in sahnelerinin çoğı bu karşıtlık üzerine kurulmuştur. Etkiyi güçlendirmek için romancı her seferinde karşıtlıkları belirginleştirir ve altlarını çizer ama bu karşıtlıklar mutlak bir değer kazanmaz; kısa sürede Stendhal'in dolayımının yeni yönlerini ortaya çıkartan yeni zıtlıklar onların yerini alır.

Romantik eleştiri tek bir karşıtlık saptar ve yalnız onu görür. Kahramanı ya koşulsuz bir hayranlığın ya da koşulsuz bir nefretin nesnesi yapan mekanik bir karşıtlıkta ısrar eder. Don Kişot'u ve Julien Sorel'i mutlak istisnalara, tüm *Ötekilerin* kurbanı olan "ideal" şövalyelerle dönüştürür — onlar ne kadar iyiye *Ötekiler* de aynı ölçüde çekilmez yaratıklardır.

Romantik eleştiri olağan durum ve istisnanın romansal diyalektiğini tanımaz ve böylece romansal dehanın özünü yok etmiş olur. Bu dehanın büyük güçlkle yendiği *Ben'le Ötekiler* arasındaki Maniheizt iyi-kötü bölünmesini tekrar romanın içine sokar.

Bu perspektif hatası şaşırtıcı değildir. Romansal başyapıtta eleştirinin ne pahasına olursa olsun bulmak istediği mutlak karşıtlık, belirlgin biçimde romantiktir. Bu Maniheizm, içsel dolayımın muzaffer olduğu her yerde görülür. Romantik istisna *iyiyi* cisimleştirir, olağan durum *kötüyü*. Dolayısıyla karşıtlık işlevsel olmaktan çıkıp özelleşir. Temel anlamı asla değişmeden bir romantikten ötekine içerik değiştirebilir. Chatterton'un İngilizlerden, Cinq-Mars'ın Richelieu'den, Meursault'nun yargıçlarından ve Roquentin'in Bouville burjuvazisinden üstün olmalarının nedenleri aynı değildir ama bu kahramanlar her zaman üstündürler ve üstünlükleri her zaman mutlakdır. Sahiden önemli olan tek şey de budur. Bu üstünlük, romantik ve bireysel açıga çıkarmanın en derin özünü ortaya koyar.

Romantik yapıt, namlusu *Ötekilere* çevrilmiş bir silahtır. İngilizlerin, Richelieu'nün, yargıçların ve Bouville'li burjuvaların rolünü oynayan her zaman *Ötekilerdir*. Yazar öyle ısrarlı bir kendini aklama gereksinimi duyar ki her an istisna arayışı içindedir; tıpkı rastlantı eseri yoluna çıkan tüm kadınların baskı altında tutulduğunu düşünerek onlara eşlik eden kardeşlerin, âşıkların, kocaların ve sadık hizmetkârların üstüne yürüyen Don Kişot gibi, diğer tüm insanlara *karşı* kendini istisnaya özdeşleştirmesi gerekmektedir. Okurlar da daha farklı davranmazlar. 19. yüzyıldan beri romantik yorumcu ve eleştirmenlerin Don Kişot'a uyguladıkları "koruma" da bu türdendir. Kim ne yaparsa karşılığını alır. Don Kişot'ta müthiş bir istisna gören eleştirmenler, gözleri kapalı onun tarafında yer almışlardır; romanın diğer kişilerine ve hatta, gerektiğinde yazarın kendisine karşı Don Kişot'u savunurlar, Cervantes'te istisnai durumun ne ifade ettiğini asla kendilerine sormazlar. Böylece savunucusu olduklarını ilan ettikleri bir yapıta büyük zarar verirler.

Tüm bu zamansız kurtarmalar, kurtarılmak istenene zarar vermekle kalır. Bütün romantik cömertliklerin aynı şekilde berbat sonuçlar doğurmasına şaşmamak gerekir. Ailelerini kılıçtan geçirdiği güzeller, Don Kişot'un umurunda bile değildir! Aynı şekilde, edebiyatın gezgin şövalyeleri için de ölçüsüzce yücelttikleri edebiyat yapısının hiç önemi yoktur. Kurtarılacak "kurban", kişinin tüm evrene karşı kendi şan ve şerefini ortaya koyması için bir vesiledir, o kadar.

Bunu söyleyen biz değil, Cervantes'in kahramanına kendilerinin bile fark etmediği kadar benzeyen romantiklerdir. Gerçekten de Don Kişot'un romantik yorumu kadar Don Kişot'vari bir şey olamaz. Hatta ödülü gezgin şövalyelerin çağdaş taklitçilerine vermek gerekir; kabul etmek gerekir ki örneklerinden üstündürler. Gerçekten de Don Kişot yanlış bir varsayımdan hareket ediyordu, ama canlı kadınlar için dövüşüyordu; romantik eleştirmenlerse bir kurgu kahramanı için düşsel düşmanları perişan ediyorlar. Dolayısıyla Don Kişot'un alışılmış zırvalarını iki katına çıkartıyorlar. Neyse ki Cervantes "idealizmin" bu doruğunu öngörmüş ve kahramanını oraya çıkarmayı ihmal etmemiştir. Varolmayan bir edebi davanın soylu koruyucularını, Kastilya yollarında sağa sola kılıç sallayan Don Kişot'la değil, Pedro Usta'nın kuklalarını kırıp döken, yeterince estetik bir açıdan yaklaşmadığı için izleyemediği bir gösteriyi bozup mahveden Don Kişot'la karşılaştırmak gerekir. Yanılsamayı iki katına çıkaran Cervantes'in o tükenmez dehası, gereksinim duyduğumuz eğretilmeyi tam zamanında bize sağlamaktadır.

Stendhal söz konusu olduğunda romantik yanlış-yorum daha az göze batsa da daha önemsiz değildir. Bu yanlış-yorumdaki sakınmak çok zordur çünkü romantiklerde olduğu gibi Stendhal'de de istisna olağan durumdan daha hayranlık vericidir – ama daha farklı bir anlamda, hiç değilse önemli romansal yapıtlarda. Bu yapıtlarda tutkulu kahraman, yaratıcı ve okur arasında özdeşleşme yoktur. Stendhal, Fabrice olamaz, çünkü Fabrice'i, onun kendini anladığından daha iyi anlar. Okur Stendhal'i anlar ama o da kendisini Fabrice'le özdeşleştirmes. Oysa Vigny'yi anladığında kendini Chatterton'la özdeşleştirir, Sartre'ı anladığında da Roquentin'le. Romantik istisnaya Stendhal'in istisnası arasındaki temel farktır bu.

Romantik eleştiri Stendhal'in romanında yalnızca çağdaş duygu-sallığı pohpohlayan sahnelere diker gözünü. 19. yüzyılda Julien'i rezil biri yaptıktan sonra, günümüzde onu bir kahraman, bir aziz yapar. Bütün bu açığa çıkarıcı karşıtlıklar dizisini inceleysek eğer, romantik eleştirinin her zaman önerdiği abartılı yorumların yoksulluğunu saptardık. Romandaki ironik kontrpuanı keşfeder ve o çok önem verdiğimiz benmerkezci ilenmelerin tekdüze gürlmelerini biraz olsun unutturduk. Karşıtlıkları dondurmak ve onlara tek bir anlam vermek, romancının en önemli, en yüksek başarısını görmemek demektir. *Ben'in* ve *Öteki'nin* işlenişinde gözetilen o soylu eşitlik bu başarı: bir Cervantes'te ya da bir Stendhal'de olağan durumla istisna arasın-

daki ince diyalektik, işlenişteki bu eşitliği tehlikeye atmaz, tersine sağlamlaştırır.

Denebilir ki burada söz konusu olan, ahlaki ve metafizik farklılıklardır. Kuşkusuz; ama büyük romanlarda estetik ayrı bir krallık oluşturmaz, etik ve metafizikle birleşir. Romancı, kullandığı çelişkileri çoğaltır; tıpkı yontucu gibi, değişik düzlemlerdeki yüzeyleri çoğaltarak biçim kabartısı elde eder. Romantik ise *Ben*'le *Ötekiler* arasındaki iyi-kötü karşıtlığının tutsağı olduğu için her zaman aynı düzlemde çalır. "Ben" diyen o içi boş ve yüzü olmayan kahramanın karşısında *Öteki*'nin sırttan maskesi vardır. Salt içsellikle mutlak dışsallık çatır.

Romantik, tıpkı modern ressam gibi, iki boyutta resim yapar. *Öteki*'ne ulaşamadığı için romansal derinliği de yakalayamaz. Romancı, romantik aklamının ötesine geçer. Biraz gizliden gizliye, biraz da açıktan açığa, *Ben*'le *Öteki* arasındaki sınırı aşar. Son bölümde göreceğimiz gibi, bu anılmaya değer aşma, ölüm anında kahramanla dünya arasındaki bir barışma şeklinde romanın kendisinde kaydedilmiştir. Kahraman, yalnız ve yalnız sonuç bölümünde yazar adına konuşur. Ve ölmek üzere olan bu kahraman her zaman geçmişini yadsır.

Romansal barışmanın estetik ve etik iki anlamı vardır. Romancı-kahraman, metafizik arzuyu aştığı ve onu büyüleyen dolayımlayıcıda *kendisi gibi birini* bulduğu içindir ki üçüncü romansal boyutu elde edebiyordur. Romansal barışma, *Öteki*'yle *Ben* arasında, gözlemle içebakış arasında, romantik başkaldırının olanak tanımadığı bir senteze izin verir. Romancıya, *kişilerine farklı perspektiflerden bakma* ve onlara üçüncü boyutla birlikte gerçek özgürlüğü ve devinimi kazandırma olanağı tanır.

Stendhal'vari istisna, her zaman ilke olarak gelişmesine en elverişsiz ortamda çiçek açar: Paris'ten çok taşrada, erkeklerde değil de kadınlarda, soylularda değil de halktan kişilerde. Gagnon dedede, Monsieur de Polignac'ın tüm kabinesinde olduğundan daha çok gerçek soyluluk vardır. Böyle olduğu içindir ki romansal evrende toplumsal hiyerarşi anlamdan yoksun değildir. Bu hiyerarşi Stendhal'vari erdemler olan enerji ve kendiliğindenliği doğrudan doğruya değil dolaylı olarak yansıtır; şeytani bir ayna gibi imgelerini tersinden gösterir bize.

Stendhal'in son kadın kahramanı, "şeytanın kızı" Lamiel, cazip kişiliğinde, kibirlilerin lanetlenme olarak gördükleri o seçilmişliğin

tüm belirtilerini toplamıştır: yetim, yoksul, cahil ve taşralı, halktan bir kadın olan Lamiel erkeklerden daha çok enerjiye, aristokratlardan daha çok kibarlığa, Paris'lilerden daha çok inceliğe, kendilerini esprili sanan insanlardan daha çok kendiliğindenliğe sahiptir.

Romansal evrenin karmaşası yine de hâlâ toplumun geleneksel düzenini yansıtır. Bu karmaşa henüz tümüyle bir düzen yokluğu, mutlak bir düzensizlik değildir. Stendhal'in düzeni tepetaklak oturtulmuş bir piramittir. Bu neredeyse mucizevi denge sürüp gidemez, çünkü devrim zamanlarından hemen sonra gelen döneme özgüdür. Eski toplumun piramidi yakında devrilecek, binbir şekilsiz parçaya bölünecektir. Stendhal'den sonra gelen romanlarda düzensizliğin içindeki bu düzeni bulamayacağız. Flaubert'de nesneler kendi anlamlarına ters düşen bir anlama sahip değildirler; belki de hiç anlamları kalmamıştır. Kadınlar erkeklerden ne daha fazla ne de daha az sahici, Parisliler taşralılardan ne daha çok ne daha az kibirli, burjuvalar aristokratlardan ne daha çok ne daha az enerjiktir.

Flaubert'in bu evreninde kendiliğinden arzu kaybolmamış –aslında hiçbir zaman tam olarak kaybolmaz– ama istisnaların sayısı ve önemi azalmıştır. Her şeyden önce, Stendhal kahramanının o hükümler rahatlığıyla devinmiyorlardır artık. Kendilerini toplumla karşı karşıya getiren çatışmada hep onlar yenilirler. İstisna, dev kaldırım taşları arasında yetişen cılız bir ottur.

Romansal evrende kendiliğinden arzunun rolünü bu denli aza indirgeyen, yalnızca romancının bir kaprisi ya da özellikle kederli mizacı değildir: ontolojik hastalığın ilerlemesidir.

Kendiliğinden arzunun Cervantes'te olağan durum olduğunu gördük; bu, Stendhal'de istisnaya dönüşmüştür. Cervantes'te metafizik arzu bir sağduyu fonuna karşı belirginleşir; Stendhal'deyse metafizik bir zemine karşı. Üçgen arzu en sıradan arzu durumuna gelmiştir. Bu teknik dönüşten çok katı sonuçlar çıkarmamak gerekir kuşkusuz. Romansal yapıtta arzunun istatistiksel gerçeğinin ifadesini aramamak gerekir. Bir yöntemin seçimi, pek çok etkene bağlıdır; bunların en önemlilerinden biri de en etkili olacak öğeyi aramaktır ve bu da pek meşru bir arayıştır. Tüm teknikler belli bir abartı içerir; asıl anlamıyla romansal açığa çıkarmanın bu tekniklerin doğurduğu etkilerle karıştırılmaması gerekir.

Yine de Cervantes'teki ve Stendhal'deki karşıt tekniklerin seçimi anlamlıdır. Tekniğin tersyüz olmasına yol açan ve hatta bunu zorunlu kılan, metafizik arzunun ağırlaşması ve yayılmasıdır. Metafizik arzu

giderek genelleşir. Cervantes'te romansal açığa çıkarma kişiye odaklıdır. Stendhal'de ve içsel dolayımın diğer romancılarında vurgu topluluğa doğru kayar.

Flaubert'den itibaren, Dostoyevski'nin *Budala'sı* gibi birkaç çok özel durum dışında, kendiliğinden arzu öyle küçük bir rol oynamaktadır ki, romansal açığa çıkarmayı sağlaması artık olanaksızdır. Flaubert'in istisnası da belli bir dolaylı ve olumsuz sosyal anlamın taşıyıcısıdır. *Madame Bovary*'deki istisnalar, tarım dernekleri sahnesindeki köylü kadınla büyük hekimdir: birincisi, sırf yoksulluğuyla burjuva arzusun etkisinin dışında kalır, ikincisi de bilgisi sayesinde kurtulur o arzudan. Bu istisnalar, bir ölçüde, Stendhal'deki rollerinin aynısını oynarlar: yaşlı köylü kadın, kürsüde kurulmuş oturan kendilerinden memnun burjuvalarla açığa çıkarıcı bir karşıtlık sağlar. Aynı şekilde büyük hekim, Charles'ın ve Homais'nin beş para etmezliklerini ortaya çıkarır, ama romandaki varlığı, açığa çıkarmanın asıl ağırlığını taşıyamayacak kadar suskun ve epizodiktir. İstisna ancak romansal evrenin merkezden en uzak bölgelerinde ayakta kalmaktadır.

Madame de Rênal'le kocası ve Madame de Rênal'le Verrières'li burjuva kadınlar arasındaki karşıtlık gerçekten önemlidir. Emma'yla Charles arasındaki ve Emma'yla Yonville'li burjuvalar arasındaki karşıtlık yalnızca Emma'nın kafasında önemlidir. Varlıklarını sürdürdüren karşıtlıkların da açığa çıkarma gücü azdır. Çoğu zaman her şey gri bir tekdüzelik içinde eriyip gider. Metafizik arzusun ilerlemesi yalnızca boş karşıtlıkları çoğaltmakla kalmaz; somut karşıtlıkları zayıflatır ya da onları romansal evrenin en uzak sınırlarına atar.

Metafizik arzusun bu ilerlemesi iki ayrı cephede gerçekleşir. Ontolojik hastalık, daha önceden bulaştığı bölgelerde ağırlaşır; ayrıca, o zamana kadar esirgenmiş bölgelere de yayılır. *Madame Bovary*'nin gerçek konusunu bu bakir alanların istilası oluşturmaktadır. Kadın kahramanı metafizik arzusun tarihsel gelişimine yerleştirmek için bir Flaubert eleştirmeninin akıllıca yapılmış bir tanımını tekrar etmek gerekir: "Madame Bovary çeyrek yüzyıl sonraki Madame de Rênal'dir." Bu yargı biraz şematiktir ama Flaubert'vari arzusun çok önemli bir yönünü ortaya çıkarır. Madame Bovary üçgen arzusun "yüksek" bölgelerine aittir; her zaman dışsal dolayım ile başlayan bir hastalığın ilk belirtilerini yaşamaktadır. Dolayısıyla kronolojik olarak Stendhal'in romanlarından sonra gelen Flaubert'in romanı, metafizik arzusun kuramsal bir şemasında Stendhal'in romanlarından önce gelmelidir.

Metafizik arzunun evrimi Stendhal'le Flaubert arasındaki farklılıkların çoğunu açıklar. İki romancı da metafizik yapının yalnızca bir âniyle karşılaşmıştır. Dolayısıyla teknik sorunlar hiçbir zaman iki kez üst üste aynı biçimde karşımıza çıkmaz.

Stendhal'in anlatımının kısalığı ve şimşek gibi çakıp sönen ironisi, romansal malzemenin içinde işleyen istisnalar ağına dayanmaktadır. Okur karşıtlıkların gizini bir kez anladıktan sonra, iki kişi arasındaki en küçük bir yanlış anlaşma, tutku-kibir şemasını hemen hissettirir ve metafizik arzuyu açığa çıkarır. Her şey olağan durumla istisna arasındaki karşıtlığa dayanmaktadır. Olumludan olumsuzla geçiş, elektrik düğmesine bastığımız zaman ışıktan karanlığa geçiş kadar hızlıdır. Stendhal romanının bir ucundan ötekine tutkunun kıvılcımları kibrin karanlıklarını aydınlatır.

Flaubert artık Stendhal'in ışığına sahip değildir; elektrotlar birbirinden uzaklaşmış, akım kesilmiştir. Flaubert'in karşıtlıklarının hemen hepsi, Rênal-Valenod türündedir; üstelik daha boş ve daha inatçıdır. Stendhal'de iki rakip arasındaki bale, gördüklerini bizim için yorumlayan bir tanığın gözlerinin önünde oluşuyordu. Stendhal'in, bizi Monsieur de Rênal'in liberal partiye geçişi konusunda aydınlatmak için Julien'in "içsel gülüşünü" göstermesi yetiyordu. Flaubert'de artık ışık yoktur, ovaya hâkim olabileceğimiz bir yükseklik yoktur. Dolayısıyla bu uçsuz bucaksız burjuva ovayı adım adım geçmemiz gerekiyor.

Karşıtlıkların boşluğunu hiç dış yardım almadan açığa çıkarmak gerekmektedir: Flaubert'in karşısındaki sorun budur. Bu, Flaubert'in en önemli saplantısı olan *aptallık* sorunuyla karışır. Sorunu çözmek için, sahte numaralandırmalar ve yalancı karşıtlamalardan oluşan bir üslup bulmuştur Flaubert. Romansal evrenin farklı öğeleri arasında hiçbir gerçek işlem mümkün değildir. Bu öğeler ne birbirlerine eklenir, ne de somut bir biçimde birbirlerinin karşıtı olurlar. Simetrik bir biçimde çatışırlar ve tekrar boşluğa düşerler. Saçmalığı ortaya çıkaran, öğelerin öyle cansızca yan yana konmalarındır. Envanter giderek büyür ama toplam her zaman sıfır olarak kalır. Aristokratlarla burjuvalar, sofularla tanrıtanımaşlar, gericilerle cumhuriyetçiler, âşıklarla metresler, anne-babalarla çocuklar, zenginlerle yoksullar arasındaki aynı boş karşıtlıklar... Romansal evren saçma sapan süslemelerle, "si-

metri için" konmuş yalancı pencerelerle dolu bir saraydır.

Flaubert'in gülünç karşıtlamaları, Hugo'nun yüce karşıtlamalarının ya da pozitivist bilginin kesin sandığı sınıflandırmalarını oturttuğu kategorilerin karikatürüdür. Burjuva bu aldatıcı zenginliklere bayılır. *Bilirbilmezler*'deki inanılmaz bahçe el değmemiş doğaya ne kadar benziyorsa, içsel dolayırının ürünü olan bu karşıt kavramlar da sahici değerlere o kadar benzer. Flaubert'in yapıtı, André Breton'unkinden çok daha yürekli bir "gerçekliğin azlığı üzerine konuşma"dır, çünkü romancı, o zamanlar son derece güçlü olan bilime ve ideolojiye, başka bir deyişle burjuva gerçekliğinin özüne saldırmıştır. Flaubert'in kişilerinin "fikirleri" Stendhal'in kibirlilerinden bile daha boş, daha anlamsızdır. Hayvanların dünyasında çok görülen yararsız organları, neden belli bir türde değil de başka bir türde ortaya çıktıklarını açıklayamadığımız korkunç apandisleri anımsatırlar. Bazı otobur- ların, sonu gelmeyen kısır çatışmalarda birbirine dolanmaktan başka işe yaramayan kocaman boynuzları gelir insanın aklına.

Karşıtlık, çifte bir boşlukla, iki tarafın da paylaştığı bir zihinsel yoksunlukla beslenir. Homais ile Bournisien, küçük burjuva Fransa'nın karşıt ama birbirine bağımlı iki yarısını simgeler. Flaubert'in çiftleri ancak bu grotesk çiftleşme içinde "düşünürler", birbirinin dengesini bozmak istedikleri için dengede durabilen sarhoşlara benzerler. Homais ve Bournisien birbirlerini kışkırtırlar ve sonunda Emma Bovary'nin cesedinin önünde, ellerinde kahve fincanı, yan yana uykuya dalarlar. Flaubert'in romansal dehası arttıkça karşıtlıklar giderek içeri-ksizleşir; karşıtların kimliği de daha belirgin çizgiler kazanır. Gelişim bir burjuva evinin şöminesinin üstündeki iki biblo gibi birbirine karşıt ve birbirini tamamlayan Bouvard ve Pécuchet'ye varır.

Bu son romanda modern düşünce, sürekliliğini ve dengesini kaybedince elinde kalan son haysiyet ve kuvveti de yitirir. Dolayım- ların ritmi hızlanır. Düşünceler ve sistemler, kuramlar ve ilkeler, her zaman olumsuzca belirlenmiş karşıt çiftler olarak çatışırlar. Simetri, karşıtlıkları yutuyor ve eritiyordur. Artık yalnızca dekoratif bir rol oynamaktadırlar. Küçük burjuva bireyciliği, Aynı'nın ve Birbirinin- yerine-geçebilir'in gülünç doruğuyla son bulur.

Kahramanın Çileciliği

Kendini gösteren her arzu bir rakibin arzusunu uyandırabilir ya da artırabilir. Dolayısıyla nesneyi ele geçirmek için arzuyu gizlemek gerekmektedir. Stendhal'in *ikiyüzlülük* olarak adlandırdığı da bu gizlemedir. İkiyüzlü kişi arzusundaki *görülebilecek* her şeyi, başka bir deyişle nesneye doğru bir atılım olan her şeyi frenler. Oysa arzu devin-gendir. Başlattığı atılımdan ayırt edilmesi bile pek mümkün değildir. Dolayısıyla *Siyah*'ın evreninde muzaffer olan ikiyüzlülük, arzuda gerçek olan her şeye saldırır. Yalnızca arzunun bu *arzu uğruna* gizlenmesi "efendi ve köle diyalektiğini" kurabilir. Sıradan ikiyüzlülük değildir burada söz konusu olan, olaylarla ve inançlarla ilgili ikiyüzlülük değil; sıradan ikiyüzlülük bireyin içsel gücünün ölçüsü olamaz, çünkü herkesin erişebileceği bir yerdedir.

Dolayım ilişkisindeki taraflar aynı arzuyu taklit ederler; bu arzu birinde uyandırdığını ötekinde de uyandırır. Gizleme kusursuz olmalıdır çünkü dolayımlayıcının sezgileri müthiştir. Öyle ki yazar jestleri betimlemek ve kişilerinin sözlerini tekrarlamakla yetinemez artık – jestler ve sözler yalan söylediği için, kişilerinin bilinçlerine tecavüz etmek zorundadır. İkiyüzlü kişi, tüm isteklerini gemlemelidir çünkü Tanrısı hepsini görebilecek durumdadır. Model-mürit, kendi mürit-modelinin tüm titreşimlerini kestirir. Dolayımlayıcı, İncil'in Tanrısı gibi "yükleri ve böğürleri yoklar" *Arzu uğruna* ikiyüzlülük, dinsel çilecilik kadar irade ister. Her iki durumda da aynı güçlere karşı gelmek gerekmektedir.

Julien'in *Siyah*'ın evrenindeki kariyeri, *Kırmızı*'nın evreninde askerlik kariyeri kadar zordur. Ama gayretin yönü değişmiştir. Arzunun her zaman *Öteki*'nden geçtiği bir evrende gerçekten etkili eylem her zaman *Ben*'le ilgilidir. Tümüyle içseldir. Verrières'deki ve başka yerlerdeki budalalar küçük papaz okulu öğrencisinin başdöndürücü

yükselişinde her şeyin şans ya da Makyavelist bir hesap olduğunu düşünürler. Stendhal'i izleyerek Julien'in bilincine giren okur, bu her şeyi basite indirgeyen görüşten vazgeçecektir. Julien Sorel, mistiklerin tutkusuyla geliştirdiği garip bir ruh gücüne borçludur başarısını. Gerçek mistisizm nasıl Tanrı'nın hizmetine adanmışsa bu güç de Ben'in hizmetindedir.

Julien Sorel daha çocukken bile arzu *uğruna* çileciliği uyguluyordur. Napolyon'la ilgili gerçek düşüncesini belli ettiğinden ötürü kendini cezalandırmak için bir ay boyunca kolunu askıda tutar. Eleştirilenler askıdaki kolun çileci anlamını algırlarlar ancak onda yalnızca bir "kişilik özelliği" görürler. Bu çocuksu davranışta *Siyah*'ın tüm evreninin hazır bulunduğunu anlamazlar. Askıya alınmış kol bir anlık içtenliğin yani bir anlık zayıflığın bedelidir. Romanın öbür ucunda Julien'in Mathilde'e karşı kayıtsızlığı, ikinci bir içtenlik ânının kefa-retidir. Julien, Mathilde'e onu arzuladığını belli etmiştir. Hata koşuttur, kendini cezalandırması da öyle. İkiyüzlülük kurallarının her çiğ-nenişi çileci gizlemenin iki kat artmasıyla sonuçlanır.

Bu iki davranışın benzerliğini algılamayız, çünkü askıya alınmış kolun hiçbir somut sonucu yoktur oysa kahramanca kayıtsızlık Julien'in Mathilde'i tekrar elde etmesini sağlar. Askıya alınmış kol bize "akılsız" görünür ama kayıtsızmış gibi davranmak bir "aşk taktiği" olarak sunulur. İkinci çileci davranış romansal "psikolojinin" güven verici ve elle tutulur evreninde yer alır. Julien'in başarısı, girişiminin olumlu olduğuna inandırır bizi. Çocuğun jestinin tümüyle akıldışı, büyüğünkininse bilinçli bir hesap olduğuna kendimizi kolaylıkla ikna ederiz. Ama Stendhal olayları böyle sunmaz. Her iki davranış da bilincin aynı alacakaranlık bölgesinde yer almaktadır. Julien'i yönlendiren içgüdü, ikiyüzlülük içgüdüsü, hiçbir zaman akılcı değildir ama hiçbir zaman da yanılmaz. Julien'in kazandığı her zaferin ardında o içgüdü vardır.

Askıya alınmış kol yeraltı çileciliğinin ilk ânını oluşturur: mutlak karşılıksızlık ânı. Ayrıca bu karşılıksızlık, çilecilik kavramının zorunlu bir ögesidir. Mathilde'in tekrar elde edilmesi ikinci ânı oluşturur: ödül ânı. İki davranışın özdeşliğini algılamak, arzu *uğruna* çilecilik sorununu tüm genişliğiyle ortaya koymak demektir. Mathilde'in tekrar elde edilmesi, bu çileciliğin, metafizik arzunun ilksel ve temel saçmalığına eklenen bir saçmalıktan ibaret olmadığını kanıtlar. Arzu uğruna feragat, bu arzuyla son derece uyumludur. İçsel dolayım da özneyi nesneden ayıran tam da dolayımlayıcı-rakibin arzusudur; ama

dolayımlayıcının bu arzusu da öznenin arzusunun kopyasıdır. Arzu uğruna çilecilik, rakiplerde taklit ihtiyacını azaltır, dolayısıyla nesneye giden yolu da ancak çilecilik açabilir.

Tıpkı mistiğin Tanrı'yı kendine baktırmak ve lütfunu bağışlamasını sağlamak için dünyaya sırt çevirmesi gibi, Julien de Mathilde'in ona dönmesi ve onu kendi arzusunun nesnesi yapması için kıza sırtını döner. Üçgen bağlamda arzu uğruna çilecilik, dinsel görüş bağlamında "dikey" çilecilik kadar yerinde ve verimlidir. Sapmış aşkınlıkla dikey aşkınlık arasındaki benzerlik sandığımızdan daha büyüktür.

Stendhal gibi Dostoyevski de sürekli bu iki aşkınlık arasındaki benzerliğin altını çizer. *Delikanlı*'nın kahramanı Dolgoruki, Julien'in kine az çok benzeyen bir çilecilik uygulamaktadır. Dolgoruki'nin de Julien gibi bir "fikri", yani büyük bir sadakatle taklit ettiği modeli vardır. Bu model Napolyon değildir artık, milyoner Rothschild'dir. Dolgoruki hayatını kahramanca bir çilekeşlikle sırf para biriktirmeye adanarak Rothschild kadar zengin olmak ister. Daha sonra *Ötekilere* onları nasıl küçük gördüğünü göstermek için servetinden vazgeçecektir. Sadık bir hizmetçinin ona gösterdiği yemekleri camdan atarak onu bekleyen çetin hayata hazırlanmaktadır. "İyiliğini isteyen" bu yaşlı hizmetçiye lanetler yağdırarak bir aydan fazla bir süre kuru ekmele beslenir.

Julien'in askıya alınmış koluna çok yakındır bu. Ve gezgin Markar, münzevi azizlerin çölde geçirdikleri yoksunluklarla dolu hayatı anlattığında, Dolgoruki, yemeklerini pencereden döken bu aynı Dolgoruki, "topluma yararı" olmayan bu yaşam tarzını açıkça kınamaktan geri durmaz. Kendi davranışıyla dinsel çilecilik arasındaki benzerliği göremez, *modern* ve *aklı başında* bir adam olarak, "iki kere ikinin dört ettiğini" bilen bir adam olarak keşişlik sorununu kesin bir şekilde kestirip atar. Akılcı kişi, arzusunun metafizik yapısını algılamak istemez: gülünç açıklamalarla yetinir, "sağduyuya", "psikolojiye" başvurur. Kendisinin de az çok bilinçli bir şekilde arzu uğruna çileciliği uyguluyor olması güvenini asla azaltmaz. Kendini çözümlemeyemediği ve gururunun esiri olduğu için de, Hristiyan mistisizminin her zaman hem benzeri hem öbür yüzü olan yeraltı mistisizminin temel kurallarını uygulamaya koyulur içgüdüsel bir biçimde: "*İsteme-yin, size verirler; aramayın, bulursunuz; kapıya vurmayın, açarlar.*" Dostoyevski şöyle diyor bize: İnsan Tanrı'dan uzaklaştıkça önce akıl adına sonra da kendi adına saçmalığa saplanır.

Stendhal'de papazın ikiz-değerliliği, vazgeçişin alabileceği iki

yönle ilgilidir. En derin ikiyüzlülük erdemden ancak zehirli meyvele-riyle ayırt edilir. İyi papazla kötü papaz arasındaki karşıtlık da kesin ama hassastır. Julien uzun süre papaz Pirard'la çevresindeki düzen-bazları karıştıracaktır.

Psikoloji konusunda Stendhal'e çok şey borçlu olduğunu söyleyen Nietzsche için *ressentiment* duygusuna en az açık olan tip askerdir, en çok açık olansa papaz. Şiddetin yasak olmadığı *Kırmızı*'nın evreninde şiddetli tutkular kendilerini özgürce ifade ederler. *Siyah*'ın evrenindeyse tutkular saklanır. Bu evrende papazın tartışılmaz bir üstünlüğü vardır çünkü arzularına gem vurduğunu açıkça söylemektedir. Özelliği, ölümcül bir kötülük kadar en yüce iyiliğe de yatkın bir soğukkanlılıktır. Stendhal Restorasyon döneminde kilisenin rolünün anlamlı olduğu kanısındadır çünkü içsel dolayımın çileci gerekliliklerini görmektedir. *Congrégation*'un yeraltı eylemi bu dolayımın ürünüdür. Julien'in "dinsel" yönelimi tümüyle oportünizmle açıklanamaz. *Siyah*'ın evrenine sinmiş olan o başaşağı dinden kaynaklanıyordu.

Stendhal'in kilise karşıtlığı, onunla Dostoyevski arasında hiçbir koşutluk kurulamayacağı anlamına gelmez; tam tersine, kendi tarzında ortaya koyduğu, esas olarak Dostoyevski'vari bir düşüncedir: iki aşkınlık arasındaki benzerlik. Bu kilise karşıtlığının Rabelais'ninkiy-le ya da Voltaire'inkiy-le hiç ilgisi yoktur. Zevk düşkünü ve ortaçağ zihniyetli bir kilisenin yolsuzlukları değildir romancının eleştirdiği. Tam tersine. Dinsel ikiyüzlülük çifte dolayımı gizlemektedir. Stendhal skandal yaratmanın verdiği zevke sık sık kapılmıştır ama, kiliseyi de Hristiyanlığı da, Restorasyon dönemi gericilerinin bağlı oldukla-rını söyledikleri o din karikatürleriyle asla karıştırmamıştır. Unutma-mak gerekir ki Stendhal'in yaşadığı toplumda kilise "modaydı"; oysa Dostoyevski'ninkinde artık öyle değildir.

Dostoyevski'nin evreninde, sapmış aşkınlık dinin ardına saklanmaz. Ama yine de *Ecinniler* romanındaki kişilerin ateist olmakla gerçek yüzlerini gösterdiklerini sanmayalım. Nasıl Stendhal'in sofuları inançlı değilse, ecinniler de ateist değildir. Metafizik arzunun kurbanları her zaman kendi nefretlerine uyacak siyasal, dinsel ve felsefi düşünceleri benimserler. Düşünce, aşağılanmış ve gocunmuş bilinç-ler için bir silahtan başka bir şey değildir artık. Görünüşte hiçbir za-man bu kadar önemli olmamıştır. Aslında hiç de önemli değildir. Düşünce tümüyle metafizik rekabetin kölesi olmuştur.

Arzu uğruna çilecilik üçgen arzusun kaçınılmaz sonucudur. Dola-yısıyla bu arzuyla ilgilenen tüm romancılarda buluruz onu. Daha Cer-

vantes'te bile ortaya çıkar. Don Kişot da Amadis gibi aşka tövbe eder. Dulcinea'ya sitem edeceği bir şey olmamasına karşın giysilerini çıkartarak sivri kayalara atar kendini. Kaba farsın ardında her zaman-ki gibi derin bir düşünce vardır. Proust'un anlatıcısı da Gilberte'le olan ilişkisinde arzu uğruna çileciliği uygular. Yazma dürtüsüne karşı koyar, tutkusunu bastırmak için elinden geleni yapar.

Hegel'in mutsuz bilinci ve Sartre'ın Tanrı olma tasarısı, inatçı bir aşkınlık tutkusunun ürünleridir, tarihçe aşıldığı bir çağda dinsel arzu tarzlarını hâlâ terk edememenin ürünleri. Romansal bilinç de mutsuzdur çünkü Hristiyan inancı sona erdiği halde aşkınlık gereksinimi ölmemiştir. Ama benzerlikler burada biter. Romancının gözünde modern insan özerkliğinin tam anlamıyla bilincine varmayı reddettiği için acı çekiyor değildir; ister gerçek olsun ister yanılsama, bu bilince katlanamadığı için acı çekiyordur. Aşkınlık gereksinimi kendini insanların dünyasında tatmin etmeyi dener ve kahramanı bin türlü çılgınlığa iter. Ne kadar inançsız olurlarsa olsunlar Stendhal ve Proust, bu noktada Hegel ve Sartre'dan ayrılarak Cervantes ve Dostoyevski'yle buluşurlar. Prometeusçu felsefe, Hristiyan dininde, hâlâ kendini tümüyle öne süremeyecek kadar utangaç bir hümanizma görür yalnızca. Romancıysa, Hristiyan olsun ya da olmasın, sözümona modern hümanizmada kendi doğasını tanıyamayan bir yeraltı metafiziği görür.

İçsel dolayım özgü gizleme gerekliliğinin cinsel alanda özellikle acıklı sonuçları vardır. Öznenin arzusu dolayımlayıcının bedenine yöneliktir! Böylece dolayımlayıcı o nesnenin mutlak efendisi olur; keyfine göre onun elde edilmesine izin verir ya da vermez. Eğer dolayımlayıcının kendisi de kendiliğinden arzu duyamıyorsa bu kaprisin anlamını öngörmek zor değildir. Özne, elde etme arzusunu açığa vurduğu anda dolayımlayıcı bu arzuyu kopya eder. Kendi bedenini arzular; başka bir deyişle ona öyle bir değer verir ki ondan ayrılmak kendisine olmayacak bir şey gibi gelir. Dolayımlayıcı öznenin arzusunu taklit etmese bile bu arzuya karşılık vermeyecektir; gerçekten de varoluş hastalığının kurbanı kendini o kadar küçük görür ki onu arzu edeni de küçük görmemesi imkânsızdır. Başka alanlarda olduğu gibi cinsel alanda da çifte dolayım *Ben*'le *Öteki* arasında herhangi bir karşılıklılığı reddetmektedir.

Kendini cinsel arzuya bırakması âşık için her zaman korkulacak sonuçlar doğurur. Âşık ancak ilgisizmiş gibi davranarak sevdiği kişinin arzularını kendine çekmeyi umabilir. Ama arzusunu gizlemesi için de cinsel dürtüsünde gerçek ve somut olan her şeyi bastırması gerekir.

Dolayısıyla cinselliğin de arzu *uğruna* çileciliği vardır; ama cinsel etkinliğe iradenin karışması her zaman tehlikeli olmuştur. Julien Sorel'de arzu *uğruna* çilecilik özgür bir kararın ürünüdür. Dolayısıyla yaklaştıkça bu durum değişir. Bilinç, kontrolü yitirmeye başlar. Arzuya direnme gitgide daha acı vericidir ama artık iradeye bağlı değildir. Onu ters yönlelere çeken iki gücün arasında kalan özne büyülenme halindedir. Önceleri benimsediği taktiğe uygun olarak kendini arzuya bırakmayı reddetmiştir; şimdi böyle bir şey yapamayacağını keşfetmektedir. Modern Don Juan'ın övündüğü o harika öz-denetim dosdoğru Stendhal'vari "fiyasko"ya varır. Tüm çağdaş tiyatromuz bilinçli ya da bilinçsiz olarak, iki temanın kaygı verici yakınlığına tanıklık etmektedir. André Malraux'nun tüm fatihleri, cinsel güçsüzlük korkusuyla kıvrılır. *Güneş de Doğar* romanının kahramanı Jake, savışta sakat kalmış biri olacağına yalnızca diğer romanlarında hayranlıkla izlediğimiz olağanüstü soğukkanlı ve erkeksi kişilerin *öteki yüzünü* oluştursaydı Ernest Hemigway'in yapıtı daha gerçeğe uygun olurdu.

Hesapçı Julien Sorel ile *Armance*'in iktidarsız kahramanı Octave de Malivert hiç kuşkusuz birbiriyle ilişkilidir. Arzunun üstündeki yasak ancak sevilen kişi şu veya bu nedenle âşığını görme ve okşayışlarını duyma fırsatından yoksun kaldığında kalkabilir. O zaman âşık, sevdiği kişiye kendi arzusunun onur kırıcı manzarasını sunmaktan korkmaz. Mathilde kucağına düştüğünde Julien onun bilincini ortadan kaldırmak ister; "Ah! Böylesine solgun yanaklarını öpücüklere boğmalıyım ve sen hiçbir şey hissetmemelisin" Daha sonraki yazarlarda da benzer çizgiler keşfediyoruz. Proust'un anlatıcısı yalnızca *uyuyan* Albertine'in yanında bir anlık zevk duyabilir. Dostoyevski'nin âşıklarında, sevilen kadının bakışlarını ortadan kaldırmak ve böylece onu savunmasız değilse bile bilinçsiz bir biçimde teslim almak sürekli bir eğilimdir. Arzulayan özne, ele verici bir çelişkiyle, kendine mal edemediği bu ruhu sonunda yok eder.

Modern denilen cinselliğin pek çok özelliğinin, romantik makyajlarından arındırıldıktan sonra, arzunun üçgen yapısına bağlı olduğu görülür. Özünde metafizik ve seyre yönelik olan bu erotizm, 18. ve

19. yüzyıl edebiyatında ve sonra da sinemada serpilmiştir. Telkin imkânlarını durmadan artırmakta ve giderek salt hayali olana gömülmektedir. Kendini iradenin coşkunuğu olarak tanımladıktan sonra onanizmde, mastürbasyon bağımlılığında son bulur. Bu son eğilim çağdaş neo-romantik yapıtlarda giderek daha açık bir görünüm kazanmaktadır.

Cinsellik tüm yaşamın aynasıdır: büyülenme siyasal, toplumsal ve özel yaşamlarımızın her yerinde vardır ama kendi gerçeğini kabul etmez; kendini bazen "uzaklık" bazen de "bağlanma" olarak göstermeye çalışır. Felçli kıpırdayamamasının bir *seçiş* olduğunu iddia eder. Çağdaş edebiyatımızın cinsel saplantılarını incelemek gerekmektedir. Hiç kuşku yok ki orada, içsel dolayımın doruğundaki arzulayan öznenin tüm etkinliklerini belirleyen o "ne birliğe katılabilme ne de yalnız kalabilme" özelliğini bulacağız. Dolayımlayıcının bakışıyla felç olan kahraman bu bakıştan kaçmak ister. Bundan böyle tüm isteği görünmeden görmektir: Proust'ta ve Dostoyevski'de çok önemli olan, "yeni roman" olarak adlandırılan çağdaş kurguda daha da önemli olan *gözetleyici* temasıdır bu.

Züppelik de arzu uğruna çilecilik sorunuyla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla züppeliğin Stendhal'i ilgilendirmesi doğaldır. Baudelaire'i de ilgilendirir ancak şairin yorumu romancının yorumundan çok farklıdır. Romantik şair züppeliği "aristokratik dönemlerden kalan bir şey" yapar; romancıysa tam tersine asri zamanların bir ürünü olarak görür onu. Züppe tümüyle *Siyah*'ın evrenine aittir. Paris'e alışmasını sağlayan, hüznü kibrin neşeli kibri yenmesidir. Züppe, metafizik arzusunun Fransa'dan daha gelişmiş olduğu İngiltere'den gelmektedir. Baştan aşağı siyahlar giyinmiş olan bu züppenin, şaşırmaktan, hayranlık duymaktan, arzu etmekten ve hatta kahkahalarla gülmekten korkmayan eski düzen kibarlarıyla hiçbir ortak yanı yoktur.

Züppe soğuk bir ilgisizlik havası takınmasıyla tanımlanır. Ama bu soğukluk stoacının soğukluğu değildir, arzuyu yakıp tutuşturmak için hesaplanmış bir soğukluktur, *Ötekilere* durmadan şunları söyleyen bir soğukluk: "Ben kendi kendime yetiyorum." Züppe kendisi için duymış gibi yaptığı arzuyu *Ötekilere* de taklit ettirmek ister. Umursamazlığını, demir parçalarının arasında bir mıknaş dolaştırmış gibi dolaştırır kamusal mekânlarda. Arzu uğruna çileciliği evren-

selleştirir, sanayileştirir. Bu girişim hiç de soylu değildir; züppenin burjuva ruhunu ele verir. Bu silindir şapkaklı Mefisto, arzunun kapitalisti olmak istemektedir.

Dolayısıyla, içsel dolayım ile ilgilenen tüm romancılarda buluruz züppenin hafifçe değişik biçimlerini. Stendhal, Proust ve Dostoyevski züppeler yaratmışlardır. Karmazinov, Verhovenski'ye Stavrogin'in kim olduğunu sorduğunda Verhovenski şöyle der: "Bir tür Don Juan." Stavrogin romansal züppeliğin en korkunç, en şeytani cisimleşmesidir. Züppeliğin ve –vah ki ona!– başarının doruğu olan Stavrogin tüm arzuların ötesindedir. *Ötekiler* onu arzuladıkları için mi artık arzu duymuyordur yoksa artık arzu duymadığı için mi *Ötekiler* onu arzuluyordur – kararsız kalınız bu noktada. Böylece Stavrogin'in kurtulamadığı bir kısır döngü oluşur. Artık bir dolayım layıcısı olmadığı için kendisi arzunun ve kinin mıknatıslı kutbu haline gelir. *Ecinniler*'in tüm kişileri onun köleleri olurlar; bıkmadan onun etrafında dönerler; yalnız onun için yaşarlar, onun aracılığıyla düşünürler.

Ama adının da belirttiği gibi en ağır çileyi Stavrogin¹³ çeker. Dostoyevski bize metafizik girişimin "başarısının" ne getirebileceğini göstermek istiyordur. Stavrogin genç, yakışıklı, zengin, güçlü, akıllı ve soyludur. Dostoyevski'nin kahramanını bu kadar değişik yeteneklerle donatmasının nedeni, pek çok "avangard" eleştirmenin sandığı gibi ona gizli bir sevgi duyması değildir. Stavrogin, kuramsal bir olgunun sergilenişidir: "efendiyle köle arasındaki mücadelenin" kendi lehine sonuçlanması için metafizik başarının tüm şartlarını kendinde toplaması gerekmektedir. Stavrogin'in almak için elini uzatmasına gerek yoktur. Hatta elini uzatmadığı içindir ki tüm erkekler ve tüm kadınlar ayaklarına kapanırlar ve kendilerini ona teslim ederler. Kayıtsızlık ve can sıkıntısının kurbanı olan Stavrogin kısa zamanda en korkunç kaprislere indirgenir ve sonunda intihar eder.

Prens Mişkin Dostoyevski ölçeğinin öteki ucundadır ve bu genç kahraman, romansal evreninde, Stavrogin'in kendi evreninde oynadığı role biraz benzeyen bir rol oynar – ama tam ters nedenlerden dolayı. Prens arzudan yoksun değildir ama düşleri *Budala*'nın diğer kişilerinin çok üstünden geçmektedir. En yakın arzunun evreninde en uzak arzunun adamıdır. Çevresindeki kişiler açısından bakıldığında sanki hiç arzu duymuyormuş gibidir. Kendini diğerlerinin üçgenlerine kaptırmaz. Etraf haset, kıskançlık ve rekabet doludur ama Mişkin onları kendine bulaştırmaz. Hiç kayıtsız değildir ama acıma ve yardıma koşma duygusu arzu gibi bağlayıcı değildir. Diğer kişilere hiçbir

zaman kibrinin desteğini sunmaz bu yüzden de etrafında dolaşanların sürekli ayağı takılır. Bu yüzden General İvolgin'in ölümünden bir ölçüde o sorumludur çünkü zavallının kendi yalanlarının içinde hapsolmesine göz yumar. Bir Lebedev kendi kibri nedeniyle General'i durdurdu: sözlerini kuşkuyla karşılar ve böylece onu kızdırarak General'in bir çıkış yolu bulmasını sağladı.

Mişkin ne gururun ne de utanma duygusunun etkisine açıktır; yüce ilgisizliği, etrafında dönen kibirli arzuları tahrik etmektedir. İçtenlikle her şeyden el etek çekmesi, züppenin yalandan el etek çekmesiyle karıştırılır. Stavrogin gibi Mişkin de boşta gezen arzuları kendine çeker. *Budala*'nın tüm kişilerini büyüler. "Normal" delikanlılar onun karşısında iki zıt yargı arasında kararsız kalırlar. Prens'in bir aptal mı yoksa usta bir taklitçi mi olduğunu, daha üstün bir züppe türünü mü temsil ettiğini bilemezler. Yazarın kendisinin de bu noktada kuşkuları var gibidir. Gerçek bir cisimleniş değildir Mişkin. Sorunsal bir karakter olarak kalır.

Dostoyevski'nin evreninde kötülüğün zaferi öylesine mutlaktır ki Mişkin'in alçakgönüllülüğü, komşularının hayatını kendi sevgisiyle iyileştirmek için gösterdiği hayranlık verici çaba, gururun korkunç çölüyle aynı zehirli meyveleri verir. Prens'in ve Stavrogin'in yazarın taslaklarında neden aynı noktadan çıktıklarını anlıyoruz. Bu ortak köken Dostoyevski'nin Şeytan'la Tanrı arasında tereddüt ettiğini kanıtlamaz. Bizi şaşırtır, çünkü romantizmin etkisi altında kaldığımız için bireysel kahramana fazla önem vermekteyizdir biz. Romancının temel kaygısı kişiler yaratmak değildir, metafizik arzusunun açığa çıkarılmasıdır.

Arzulayan özne, nesneyi eline geçirdiğinde yalnızca boşluğu kucakladığını görür. Dolayısıyla son tahlilde efendi de amacından köle kadar uzaktadır. Efendi, hem bir arzusu varmış gibi yaparak hem de arzusunu saklayarak *Öteki*'nin arzusunu istediği gibi yönlendirmeyi başarır. Nesneyi elde eder ama bu nesne elde edilmesine izin verdiği için tüm değerini yitirir. Mathilde elde edildikten sonra Julien'i ilgilendirmemeye başlar. Proust'un anlatıcısı Albertine'in sadık olduğunu düşünür düşünmez ondan kurtulmaya bakar. Lizaveta Nikolayevna'nın kendisini Stavrogin'e teslim etmesi, Stavrogin'in ondan soğuması için yeterlidir. Köle, daha ilk anda, merkezinde efendinin bulun-

duğu sıradanlık krallığının tebası olur. Efendi ne zaman yeniden arzu duysa ve nesneye doğru ilerlese bu hapishaneden çıktığını sanır ama bir azizin halesi gibi hapishanesini de beraberinde götürür. Böylece sürdürecektir o kederli ve sonu gelmez gerçeklik arayışını – tıpkı bütün ayrıntıları tüketerek nihai bilgiye varmayı uman pozitivist bilgin gibi.

Efendi hayal kırıklığına ve can sıkıntısına mahkûmdur. Söylediklerini duyunca metafizik arzusun anlamsızlığını kabul ettiği sanılır. Oysa tüm arzularından vazgeçmemiştir. Yalnızca boş çıkan arzularından, beklentilerinin altında kaldığını kendi deneyimleriyle gördüğü arzularından vazgeçmiştir. Kolay arzulardan ve kendilerini savunmadan teslim eden kişilerden vazgeçmiştir. Bundan böyle onu yalnızca muzaffer bir savunmanın tehdidi, daha doğrusu vaadi çekecektir. Denis de Rougemont *Aşk ve Batı* adlı kitabında romantik tutkunun bu zorunlu yazgısını algılamıştır: "Yeniden arzulamak ve bu arzuyu yüceltmek, bilinçli, yoğun ve sonsuza dek ilginç bir tutku haline getirmek için yeni engeller yaratmak gerekir."

Efendi iyileşmemiştir ama bıkkınlaşmıştır. Alaycılığı gerçek bilgeliliğin tam tersidir. Can sıkıntısını silkelemek için her zaman köleliğin daha yakınından geçmesi gerekir. Pistte attığı her turda arabasını biraz daha zorlayan ve sonunda devrilmek zorunda kalan yarışçıya benzer.

Tolstoy'un Napolyon'u, müthiş bir öz-denetimin köleliğe doğru ilerleyişinin iyi bir örneğidir. Tüm burjuvalar gibi Napolyon da başarısını içsel dolayımın çileci içgüdüsüne borçlu olan bir sonradan görmedir. Tüm burjuvalar gibi bu çileci içgüdü, çıkardan tümüyle arınmış bir ahlak anlayışının kategorik buyruğuyla karıştırır. Ama Napolyon zaferin tam ortasında kendisinde hiçbir şeyin değişmediğini keşfeder ve bu onu ümitsizliğe iter. Hâlâ ele geçiremediği bu tanrısallığın bir yansımasını başkalarının bakışlarında yakalamak ister. "Tanrının verdiği hakla" imparator olmak, *urbi et orbi* [şehre ve dünyaya] kendi iradesini ilan etmek ve tüm evreni ona boyun eğmeye zorlamak ister.

Efendi, kendisine karşı koyacak nesneyi aramaktadır. Stavrogin onu bulamaz. Napolyon sonunda bulur. İçsel dolayımın evreninde Napolyonlar Stavroginler kadar ender değildir. Gözü yukarlarda olan kişiyi mahkûm eden şey kör bir yazgı değil, yüksek görevlerin doruğunda amansızca devam eden gurur ve utanç diyalektikidir. Hiçlik, büyük adamın ruhundaki boşluğu durmadan büyütmektedir.

Efendi ve kölenin romansal diyalektiği Tolstoy'un tarih anlayışı-na da ışık tutar. Napolyon kendi kendini mahkûm ediyordur çünkü içsel dolayım evreninde kişi ancak züppenin kısır öz-denetimiyle en iğrenç kölelik arasında bir seçim yapabilir. Isaiah Berlin, *Kirpi ile Tilki* adlı parlak denemesinde Tolstoy'da sözcüğün alışılmış anlamıyla bir tarihsel determinizm olmadığını gösterir. Romancının kötümserliği ne acımasız bir neden-sonuç zincirine, ne dogmatik bir "insan doğası" anlayışına, ne de tarihçi ve toplumbilimcinin araştırmalarının da doğrudan erişebilecekleri herhangi bir veriye dayanmaktadır. Arzulanan her nesne gibi tarih de "fırfırlı bir varlıktır" Bilimadaminin tahminlerini de onu ehlileştirdiğini sanan eylem adamının hesaplarını da aynı kolaylıkla bozar. İçsel dolayım evreninde mutlak-bilgi arzusu gibi mutlak-güç arzusu da başarısızlığının tohumlarını içinde taşımaktadır. Arzu tam elde ediyormuş gibi olduğu an nesnesini yitirir çünkü arzu gözle görülür olunca ona engel olacak rakip arzuları doğurur. Kişinin hareketlerini frenleyen *Ötekilerdir* ve hareketler ne kadar göz alıcı olursa fren de o kadar etkili olur. Oysa, efendiyi bir arzudan öteki arzuya insafsızca çekip duran şey de kendi kadirimutlaklığının en yüce görünümüdür. Öyleyse efendi her zaman kendi yıkımına doğru yürüyordur.

Çifte dolayım evreninde her parlak başarı gerçek ya da yapmacık bir *ilgisizliğin* ürünüdür. Baba Sorel'in Monsieur de Rênal'den üstün olmasını sağlayan ilgisizliktir; Sanseverina'nın Parma sarayında, Leuwen'in mecliste zafer kazanmalarını da ilgisizlik sağlar. Bunun sırrı oynanan oyunu açığa vurmaktan ilgisizlik gösterisinde bulunmaktır. *Lucien Leuwen*'deki bankacının politikası parlamentoya özgü bir züppelik olarak tanımlanabilir; *Savaş ve Barış*'taki Kutuzov'un zaferi de stratejik bir züppelik olarak görülebilir. Napolyon'un ve zafer kazanmayı *fazlaca* arzulayan genç Rus subayların karşısında, yaşlı general askeri dehadan çok üstün bir öz-denetimi canlandırır.

Arzu uğruna çileciliğin iyi örnekleri Balzac'ın yapıtlarında da vardır, ama metafizik oyun Stendhal, Proust ya da Dostoyevski'deki geometrik kesinlikle gelişmez. Balzac'ın bazı kahramanları sırf cesaretleri ve özellikle dış dünyayla ilgili eylemleri sayesinde her türlü engelin üstesinden gelirler. Yeldeğirmenleri kahramanları devirmez,

kahramanlar yeldeğirmenlerini devirir. Üçgen arzusun kuralları, bu gözü yükseklerdeki Balzac kişilerinin hayatlarını yorumlama olanağı vermez.

Arzuladıkları nesneleri zorla elde ettikten sonra bu kişiler gerçek ve kalıcı bir biçimde tadını çıkarırlar ganimetlerinin. Rastignac tiyatrodaki locasında gerçekten mutludur. Salonda oturan seyircilerin ona yönelttikleri bakışlarla onun kendine yönelttiği bakışlar aynıdır. Bu, züppenin ya da burjuva işadamının düşlediği mutluluktur. İçsel dolaşım evreninde herkes, arzusunun zincirlerini taşıırken, sonunda ele geçirilmiş, sahip olunmuş ama hâlâ arzu edilen bir dünyada keyfine göre yaşamayı düşler. Rastignac'ın yazgısı metafizik arzuyu açığa çıkarmaz, sadece yansıtır.

Balzac burjuva arzusun epik şairidir ve yapıtı arzuyla doludur. Balzac'ın modern topluma yönelttiği suçlamalarda, bazı çağdaş eleştirilerin –örneğin Dos Passos'un ilk döneminin– kaypaklığı ve muğlak çoğulanlamlılığı vardır. Bu eleştirilere her zaman bir baş dönmesi karışır; öfkeyle teveccühü ayırt etmek zordur.

Bu kitapta incelediğimiz romancılara koşut çok önsezi vardır Balzac'ta. Ama üçgen arzusun yasalarının hepsini bulamayız. Arzulayan öznenin yakalandığı ağ yırtıklarla doludur ve yazarın kendisi ya da kişisel temsilcileri sık sık bu deliklerden dışarı kaçarlar. Burada ele aldığımız yazarlardaysa düğümler öyle sıkı, ağ öyle sağlamdır ki, arzusun katı yasalarından kaçabilen kişi arzusun kendisinden de kaçmış demektir.

Daha önce de söylediğimiz gibi, çifte dolayımında kendine hâkimiyet hep arzusunu en iyi saklayan tarafın ödülüdür. Proust'un evreninde toplumla ve aşkla ilgili strateji her zaman bu yasaya uyar. Züppeye bir salonun kapılarını yalnızca kayıtsızlık açabilir: "Sosyetik insanlar aranmaya o kadar alışkınlardır ki kendilerinden kaçan biri onlara Anka kuşu gibi görünür."

İçsel dolayım romanlarında arzu *uğruna* çilecilik evrensel bir zorunluluktur. Bu yasa, kahramanları tek tipe indirgemek şöyle dursun, bazı farklılıkları –örneğin Julien Sorel'le Proust'un anlatıcısı arasındaki farkları– tanımlamamızı sağlar. Marcel köleliğe mahkûmdur çünkü arzu *uğruna* yoksunluğu sonuna kadar uygulayamaz:

Psikopatolojik evrenin o yıkıma teşne kuruluş tarzı, beceriksiz davranışın, en çok sakınılması gereken davranışın, aynı zamanda bizi sakinleştirecek tek davranış olmasını da şart koşmuştur... acı çok güçlü olduğunda beceriksiz davranışlara atarız kendimizi, yazarız, birisini araya koyarız, gidip görürüz, sevdiğimiz kişiden vazgeçemeyeceğimizi kanıtlarız.

Marcel, Julien'in üstesinden geldiği tüm dürtülere yenik düşer. *Kırmızı ve Siyah*'ta yenilmiş biri vardır gerçekten ama bu Julien değil Mathilde'dir. *Kayıp Zamanın İzinde*'de gerçekten fatihler vardır ama bunlar hiçbir zaman Marcel, Swann ya da Charlus değildir, Gilberte, Albertine, Odette ve Morel'dir. Stendhal'in kahramanlarıyla Proust'un kahramanlarının mekanik bir karşılaştırması iki romancı arasındakiki metafizik arzunun benzerliğini ve iki romancı arasındaki yakın akrabalığı hiçbir zaman ortaya çıkarmaz, çünkü iki yapıtın ana kahramanları aynı diyalektiğin karşıt anlarını temsil ederler.

Arzunun yasaları evrenseldir ama uygulanışlarının en kesin olduğu noktalarda bile romanların tek-biçimliliğine yol açmazlar. Yasa, farklılığın temelini atar ve onu anlaşılır kılar. Julien Sorel efendi-kahramandır, Marcel köle-kahraman. Romansal birliği görmek istiyorsak, kişiyi –"kutsal" bireyi– tümüyle bağımsız bir varlık olarak almayı bırakıp bütün karakterler arasındaki ilişkileri yöneten yasaları ortaya çıkarmamız gerekir.

Kırmızı ve Siyah'ta romansal evreni seyreden, hemen her zaman bir efendinin bakışıdır. Özgür, ilgisiz ve mağrur bir Mathilde'in bilincine gireriz. Oysa Mathilde köle olduktan sonra onu yalnızca dışardan, artık bir efendi olan Julien'in gözleriyle görürüz. Romansal ışık kendi kendisinin efendisi olan bir bilinçte kalmayı tercih eder; bu bilinç hâkimiyetini yitirdiğinde ışık ondan uzaklaşır ve onu yenen kişiye geçer. Proust'ta tam tersi söz konusudur: romanın ışığını süzen ve ona özellikle Proust'a özgü niteliğini veren hemen her zaman bir kölenin bilincidir.

Efendilikten köleliğe geçiş bir yanda Stendhal, öte yanda Proust ile Dostoyevski arasındaki karşıtlıkların birçoğunu aydınlatır. Köleliğin efendiliğin geleceği olduğunu biliyoruz. Kuram düzeyinde doğru olan bu ilke yapıtların birbirini izlemesi düzeyinde de doğrudur. Kölelik efendiliğin geleceğidir; dolayısıyla Proust ve Dostoyevski, Stendhal'in geleceğidir; onların yapıtları Stendhal'in yapıtının haki-katidir.

Köleliğe doğru bu yöneliş romansal yapının temel bir ilkesidir. Tüm gerçek romansal gelişmeler, büyüklükleri ne olursa olsun, efen-

dilikten köleliğe bir geçiş olarak tanımlanabilir. Bu yasa bir bütün olarak romansal edebiyat düzeyinde doğrulanır; aynı şekilde bir romancının tüm yapıtları düzeyinde ya da belli bir roman düzeyinde veya bu romanın içindeki bir öykü düzeyinde de doğrulanır.

Önce tüm yapıtların durumunu ele alalım. Stendhal'i ondan sonrakî romancılara göre efendiliğin romancısı olarak tanımladık. Stendhal'in yapıtlarını tek tek ele aldığımızda efendiyle köle arasındaki ilişkide ilk yapıtlarla son yapıtlar arasında bir karşıtlık vardır. *Armançe*'de gerçek kölelik henüz hiçbir biçimde ortaya çıkmamaktadır; mutsuzluk romantik bir öze sahiptir ve kişilerin özgürlüğünü tehdit etmez. *Kırmızı ve Siyah*'ta kölelik vardır ancak hemen her zaman kıyıda kalmaktadır. Önemi *Lucien Leuwen*'de doktor Du Perier ile büyür. *Parma Manastırı*'nda romansal projektör giderek daha büyük bir zevkle köle konumunda kişiler ve onların içine düştükleri kölelik durumu üzerinde durur: Moşça'nın ve Sanseverina'nın kıskançlığı, Parma prensinin şiddetli korkusu, Rassi'nin alçaklığı. *Lamiel*'de Stendhal ilk kez bir köle kahraman yaratır; yeraltı kahramanının öncüsü küçük burjuva Sansfin'dir bu.

Köleliğe doğru gidiş Proust'ta da bulunur. Jean Santeuil hiçbir zaman özgürlüğünü yitirmez; kendisi züppe değildir ama çevresi züppelerle kaynıyordu. *Jean Santeuil* efendiliğin romanıdır, *Kayıp Zamanın İzinde*'yse köleliğin.

Şimdi tek bir romanı ele alalım. Julien Sorel'in bir efendi-kahraman olduğunu söyledik. Bu doğrudur ama roman ilerledikçe Julien köleliğe yaklaşır. Mathilde epizodunda, yani yapıtın özgürleştirici sonucundan hemen önce gelen bölümde, tehlike dorukta. (Bu sonuç köleliğe giden hareketi durdurur ve yönünü değiştirir. Dolayısıyla romansal hareketin incelenmesine sonucu katmamak gerekir.)

Köleliğe doğru gidiş *Kayıp Zamanın İzinde*'de gözlemlenir ama varış noktası *Kırmızı ve Siyah*'takinden daha aşağıdadır. İlk aşklar zamanında Marcel hâlâ belli bir çileci irade örneği vermektedir. Gilbert'in ondan uzaklaştığını anladığında genç kıızı görmemeye başlar. Ona yazma dürtüsüne başarıyla karşı koyar. Ama sevdiği kişiyi tekrar elde etmek için yeterince iradesi ve ıkiyüzlülüğü yoktur; Julien kadar güçlü değildir ama kölelikten kaçacak kadar da gücü vardır. Buna karşın *Tutsak*'ta ve *Kaçak*'ta köleliğe tümüyle teslim olmuştur. Bu "cehenneme inişin" en alt noktası, Stendhal'deki gibi, yapıtın kuratıcı sonucundan hemen önce gelen bölümde yer alır.

İkincil kişilerin psikolojik ve ruhsal evrimi de köleliğe doğru bir

ilerlemedir, ancak bu ilerleme romanın sonuç kısmı tarafından durdurulmaz. Örneğin Charlus tüm yapıt boyunca alçalır ve düşer.

Bu köleliğe doğru hareket, 3. bölümün sonunda tanımladığımız *düşüşten* farklı değildir. Burada yaptığımız, efendiyle kölenin diyalektik gibi özel koşullarını belirgin kılmak amacıyla aynı olguyu bir başka açıdan sunmaktır. Zaten bu diyalektik içsel dolayımın yalnızca yüksek bölgelerine aittir. İki rakip birbirine çok yakın olduğunda çifte dolayım çifte bir büyülenmeyle son bulur. Arzu uğruna çilecilik irade-dışı olur ve felce yol açar. İki tarafın da çok somut ve benzer olanakları vardır; birbirlerine öyle güzel engel olurlar ki ikisi de artık nesneye yaklaşamaz. Tüm varlıklarını bağlayan bir karşıtlığa çakılıp kalırlar. Her biri, öteki için, yolunu kesmek amacıyla aynadan çıkmış kendi imgesidir. İkincil bir imge olarak efendilik silinmiştir.

Baba Karamazov ve çocukları içsel dolayımın bu son aşamasını sergilerler. *Ecinniler*'de Varvara Petrovna ve Stepan Trofimoviç de birbirlerini büyülerler. Bu örneklerden esinlenen André Gide de bu arzu imgesini *Kalpazanlar*'daki yaşlı La Pérouse çiftinde canlandırmaya çalışmıştır.

Çifte dolayımın kuramsal gelişiminin taslağını çizdik. Örtüşen iki üçgene ait olmayan hiçbir öge araya girmeksizin arzunun büyüdüğünü ve şiddetlendiğini gördük. Çifte dolayım kendi üstüne kapanmış bir şekildir: arzu içerde devinir ve kendi özünden beslenir. Bu açıdan, çifte dolayım gerçek bir arzu "üreticisidir", mümkün olan en basit üretici. Dolayısıyla kuramsal tartışmamız için onu seçtik. Çifte dolayımın yola çıkarak daha karmaşık ve aynı ölçüde özerk şekiller, gitgide daha büyük *romansal dünyalar* doğuran şekiller tasarlayabiliriz. Genellikle somut durumlar bu daha karmaşık şekillere denk düşer. Özne, dolayımlayıcı olarak kendi kölesini seçeceğine üçüncü bir kişiyi seçebilir, bu kişi de bir dördüncüyü: Saint-Loup Rachel'in kölesidir, Rachel "polo oyuncusunun" kölesi, o da André'nin kölesi. Böylece "birbirine geçmiş" üçgenler oluşur. Birinci üçgende dolayımlayıcı rolünü oynayan kişi ikincisinde köle rolü oynar ve bu böyle devam eder.

Racine'in *Andromaque*'ı bu "üçgenler zincirinin" iyi bir örneğidir. Orestes Hermione'nin kölesidir, Hermione Pirrhüs'un; Pirrhüs Andromakhe'nin kölesidir, Andromakhe de bir ölünün anısına sadık kal-

maktadır. Hepsi gözlerini dolayımLAYıcılarına dikmişlerdir ve kölelere karşı mutlak bir ilgisizlik gösterirler. Hepsi cinsel gururları, sancılı yalnızlıkları ve bilinçsiz acımasızlıklarıyla birbirlerine benzerler. *Andromaque* saraylının tragedyasıdır ve çok modern bir dolayım türünü örnekler.

Racine'in *Phèdre*'den önceki tragedyaları metafizik arzuyu açığa çıkarmaktan çok yansıtır. Romancı, kişiler arasındaki benzerliklerin altını çezecektir, oysa tragedya yazarı onları saklamaya çalışır. Eleştirmenler bu birbirine çok benzeyen kişilerin tragedya açısından "bir hata" olduğunu söylemekten geri kalmazlar.

Prenses de Clèves'in romansal evreni Racine'inkine hayli yakındır. Onda da aşk hep mutsuzdur. Madame de Tournon'un ve Madame de Thémynes'in kederli öyküleri Madame de Clèves için bir uyarıdır. Ama kadın kahraman romanın sonuç bölümüne kadar bu şanssız kadınların yazgısında kendi geleceğinin imgesini göremez. Dük de Nemours'un yüzünde yalnızca aşkın ilkbahara özgü yarısını görür. Gururu bu serapla özdeşleşir ve aşkın öbür yarısını, *öteki* kadınlara layık olduğu düşüncesiyle reddeder. Ama prenses arzusunun yani gururun elinden kaçmayı başaracaktır. Romanın sonuna doğru yaşadığı korkunç deneyimle aşk yüzünden mahvolan kadınlarla aynı olduğunu anlar. *Andromaque*'da hiç kimse bu deneyimi yaşamaz. Nemours'un sırrına ihanet ettiğini keşfettiğinde Madame de Clèves'i dinleyelim. Dük arkadaşlarıyla konuşurken Prenses'in kendisine duyduğu aşkla övünmüştür; Prenses, acı acı söylenir: "Gururunu okşayan bir şeyi saklayabilecek bir erkek sanmıştım onu, yanılmışım... Başka erkeklerden çok farklı olduğunu düşündüğüm bu adam, çok uzak olduğum diğer kadınlarla aynı yere koydu beni." Prenses, metafizik arzusunun tüm işleyişini bir cümlede özetlemektedir. Özne, arzusunun dönüştürdüğü bir dolayımLAYıcıya mihlanıp kalır. Bu kişiyi arzulayarak bireyselliğini elde ettiğini sanır, ama aslında onu yitiriyordur çünkü herkes aynı yanılmanın kurbanıdır. Bütün kadınların bir Nemours'ları vardır.

Prenses de Clèves'i büyük romansal edebiyatın yanına koymak gerekir çünkü bu yapıt metafizik arzusunun bazı yönlerini ortaya çıkarmaktadır. Racine'in tragedyası aşkın uyumsuzluğunda bir yazgı görür ama klasik roman yazarı Madame de Lafayette, arzusunun anlamı üzerinde düşünür ve sonuç bölümünde, tutkudaki gülünç ve acı yanlışı anlamının altını çizer. Madame de Clèves, Nemours dükünü son bir kez görmeye razı olmuştur:

Monsieur de Clèves belki de evlilikte aşkı koruyabilecek tek erkeğiydi dünyanın. Yazgım bu mutluluktan faydalanıma izin vermedi; belki de onun tutkusu kendisine yanıt vermediğim için devam etmişti. Ama sizin tutkunuzu üzerimde tutmak için böyle bir olanağım yok; üstelik öyle sanıyorum ki sizi de karşılaştığınız engeller sebatlı yaptı...

Romanın "mesajı", erkeksi ve burjuva önyargılarla dolu bir eleştirinin son zamanlara kadar tekrarladığı gibi ölmüş kocanın anısı için yapılan bir fedakârlık değildir. Sonucun Corneille'vari durağan onur kavramıyla da bir ilgisi yoktur. Madame de Clèves sonunda onu bekleyen geleceği görür: bu cehennem oyununda yer almayı reddeder; saraydan uzaklaşarak romansal dünyadan ve metafizik hastalığın bu-
laşıcılığından kaçmış olur.

Mazoşizm ve Sadizm

Birbirini izleyen bin türlü deneyim, nesnelerin elde edildiklerinde kendisi için değersiz olduklarını öğretmiştir efendiye. Dolayısıyla yalnızca acımasız bir dolayımlayıcı tarafından yasak konulan nesnelerle ilgilenecektir. Aşılamayacak engeli aramaktadır ve aradığını bulamaması da pek enderdir.

Adam bir taşın altında saklı olduğunu sandığı hazineyi aramaya çıkar. Birbiri ardına bir sürü taşı kaldırır ama hiçbir şey bulamaz. Bu boş girişimlerden bıkmıştır ama hazineden de vazgeçmek istemez çünkü o çok değerlidir. Böylece *kaldırılamayacak kadar ağır olan taşı* aramaya başlar – tüm umudunu bu taşla bağlar ve geri kalan gücünü bu taşı kaldırma çabalarında harcar.

Mazoşist –çünkü yukarda betimlediğimiz odur– her şeyden önce bıkkın bir efendidir. Sürekli bir başarı tarafından, başka bir deyişle sürekli bir hayal kırıklığı tarafından kendi başarısızlığını arzu etmeye itilen bir adamdır; yalnızca bu başarısızlık onun için gerçek bir tanrıyı, kendi girişimlerinden etkilenmeyen bir dolayımlayıcıyı ortaya çıkarabilecektir. Bildiğimiz gibi metafizik arzu her zaman köleliğe, başarısızlığa ve utanca götürmektedir. Eğer bu sonuçlar gecikirse öznenin kendisi, garip bir mantıkla, gelişlerini çabuklaştırmaya çalışacaktır. Mazoşist, yazgısının akışını çabuklaştırır ve metafizik sürecin şimdiye kadar birbirinden ayrı olan aşamalarını tek bir an içinde toplar. "Sıradan" arzuda engeli doğuran taklitti, şimdi engel taklidi doğurmaktadır.

Efendilik mazoşizme götürür ama kölelikten mazoşizme çıkan yol daha da kısadır. Unutmayalım ki içsel dolayımın kurbanı, dolayımlayıcının arzusunun diktiği mekanik engelde hep düşmanca bir niyet görmektedir. Bu kurban gücendiğini ifade eder, ama verilen cezayı hak ettiğini düşünüyordur içten içe. Dolayımlayıcının düşmanlığı her

zaman biraz haklı görünür, çünkü arzusunu taklit ettiğimiz kişiyi tanım gereği kendimizden üstün görürüz. Bu yüzden engeller ve küçümsemeler de arzuyu güçlendirmekten başka bir şey yapmazlar çünkü dolayımlayıcının üstünlüğünün kanıtıdır. Bu noktadan sonra, dolayımlayıcıyı sahip olduğunu sandığımız olumlu niteliklere göre değil de *karşımıza çıkardığı engele göre* seçmek işten bile değildir ve özne kendini ne kadar küçük görürse bu işi de o kadar kolayca yapar.

"Sıradan" arzuda bile öznenin yaptığı her şey sonuçta kendi aleyhine dönmekteydi ama o yine de mutsuzluklarıyla arzusu arasında bir ilişki olduğunu anlayamıyordu. Mazoşist, mutsuzlukla metafizik arzu arasındaki *zorunlu* ilişkiyi algılamaktadır; ama yine de bu arzudan vazgeçmiyordur. Daha önce yaptıklarından daha da yanlış bir yorum yapacak; utanç, başarısızlık ve kölelikte, tanrısı olmayan bir inancın ve saçma bir davranışın kaçınılmaz sonuçları yerine, tanrısallığın *işaretlerini* ve tüm metafizik başarıların vazgeçilmez koşullarını görmek isteyecektir. Bundan böyle özne bağımsızlık girişimini iflasın, tanrı olma tasarısını da uçurumun üstünde kuracaktır.

Denis de Rougemont *Aşk ve Batı*'da tüm tutkuların karşılarna çıkan engellerle beslendiklerini ve bu engeller olmayınca öldüklerini çok iyi görmüştür. Böylece Rougemont sonunda arzuyu engellere duyulan bir arzu olarak tanımlar. *Aşk ve Batı*'daki gözlemler kayda değerdir ama bu aşamadaki açıklayıcı sentez bize yeterli görünmüyor. İki kişi arasındaki canlı bir ilişki yerine bir nesneye ya da soyut bir kavrama varan tüm sentezler eksiktir. Engel, doğrudan doğruya arınan tek kavram olduğu mazoşizmde bile, ilk sırada olamaz. Dolayımlayıcı arayışı artık doğrudan yapılmamaktadır ama engeli kullanarak sürdürülen yine bu arayıştır.

İçsel dolayımın alt aşamalarında özne kendisini o kadar küçük görür ki kendi yargısına hiçbir zaman güvenmez. Peşinde olduğu yüce İyi'den çok uzakta olduğunu sanır; bu İyi'nin etkisinin kendisine kadar yayılacağını düşünmez. Bu yüzden dolayımlayıcıyı sıradan kişilerden ayırt edebileceğinden emin değildir. Artık mazoşistin değerini anlayabileceğine hükmettiği tek bir nesne vardır: bu nesne kendisidir ve de değeri sıfırdır. Mazoşist diğer insanları, kendisine karşı gösterdiklerini düşündüğü anlayışlılığa göre değerlendirecektir: ona karşı sevgi ve şefkat gösterenlere arkasını dönecek; tam tersine ona gösterdikleri ya da gösterdiklerini düşündüğü küçümseme yoluyla onun gibi lanetlenmişlerin soyuna ait olmadıklarını kanıtlayanlara yönelecektir. Dolayımlayıcıyı, bizde uyandırdığı hayranlıktan ötürü değil

de onda uyandırdığımız ya da uyandırdığımızı düşündüğümüz tiksintiden ötürü seçmemiz mazoşist olduğumuzu gösterir.

Metafizik cehennem açısından, mazoşistin yürüttüğü düşünce kursuzdur. Örnek bir bilimsel tümevarımdır; hatta tümevarım yoluyla akıl yürütmenin arketipi bile olabilir.

İkinci bölümde, küçük düşmenin, güçsüzlüğün ve utancın, başka bir deyişle engelin, dolayımlayıcı seçimini belirlediği mazoşizm örnekleri görmüştük. Marcel'de şiddetli bir "kabul edilme" arzusunu başlatan Guermantes'ların *noli me tangere*'sidir ["dokunma bana"]. Zverkov çetesindeki yeraltı adamının durumunda da yöntem farklı değildir. Subay olayında kelimenin tam anlamıyla bir engel söz konusudur çünkü bu küstah adam yeraltı adamını kaldırımdan inmeye zorlar. İçsel dolayım romancılarının hepsi Denis de Rougemont'un gözlemlerini doğruluyor: "En ciddi engeli başka bütün engellere yeğleriz. Tutkuyu şiddetlendirmeye en uygun olanı odur." Bu betimleme doğrudur ama şunu da eklemek gerekir ki en aşılmaz engelin böyle değerli olmasının nedeni, en tanrısal dolayımlayıcının varlığına işaret etmesidir. Marcel, Albertine'in konuşmasını ve hareketlerini taklit eder; zevklerini bile benimser. Yeraltı adamı gülünç bir biçimde ona hakaret edenin palavracılığını taklit etmeye çalışır. Iseut kral için seçilmiş eş olmasaydı bu kadar çekici olmazdı; aslında Tristan, krallığa can atmaktadır. Dolayımlayıcı saklı kalmıştır çünkü Tristan mitosu ilk romantik şiiirdir. Tutkulu kişinin taklide dayalı hayatını açığa çıkararak Batı ruhunun en karanlık derinliklerini aydınlatan yalnızca deha sahibi romancılarıdır.

Diğer metafizik arzu kurbanlarına göre mazoşist hem daha berrak kafalı hem daha kördür. Daha berraktır çünkü arzulayan öznelere arasında bir tek o içsel dolayım engel arasındaki ilişkiyi görür; daha kördür çünkü bu bilinçlenmenin gerektirdiği sonuca varmak yerine – başka bir deyişle, sapmış aşkınlıktan kaçmak yerine– engelin üstüne atılarak çelişkili bir biçimde arzusunu tatmin etmeye çabalar ve böylece kendini yenilgiye ve acıya mahkûm eder.

Ontolojik hastalığın son aşamalarını belirleyen bu talihsiz bilinçliliğin kaynağını bulmak zor değildir. Dolayımlayıcının yakınlaşmasıdır bu. Arzunun nihai sonucu hep köleliktir ama bu sonuç, önceleri çok uzaktadır ve arzulayan özne onu göremez. Dolayımlayıcıyla özne arasındaki mesafe kıaldıkça ve metafizik sürecin evreleri hızlandıkça bu son giderek daha görünür hale gelir. Böylece tüm metafizik arzular mazoşizme yönelir çünkü dolayımlayıcı her zaman yaklaş-

maktadır ve beraberinde getirdiği aydınlanma da ontolojik hastalığı tedavi etmek için kendi başına yeterli değildir: yalnızca ölümcül süreci hızlandırma olanağı sağlar kurbana. Her metafizik arzu kendi hakikatine ve arzulayan öznenin bu hakikatin bilincine varmasına doğru ilerler; öznenin kendisi de bu hakikatin emrine giriyor ve başarsı için işbirliği yapıyorsa mazoşizm söz konusudur.

Mazoşizm metafizik hakikatin derin ama yetersiz bir sezgisine dayalıdır, saptırılmış ve bozulmuş bu sezginin etkileri, önceki aşamaların masumiyetinden daha zararlıdır. Arzulayan özne, adımlarının altında arzunun açtığı uçurumu gördüğünde kendini isteyerek bu uçuruma bırakır; ümitsiz durumuna karşın metafizik hastalığın daha önceki evrelerinin ona sağlamadığı şeyleri keşfetmeyi ümit etmektedir.

Filiyata gerçek mazoşizmle metafizik arzunun tüm şekillerinde bulunan bilinçsiz ve belirsiz mazoşizmi birbirinden ayırmak zordur. Don Kişot'la Sanço dayak yemedikleri müddetçe rahat durmazlar. "İdealist" okurlar, kahramanının yediği olağanüstü dayaklardan Cervantes'i sorumlu tutuyorlardı; ilk romantiklerden daha "bilinçli", daha "realist" olan modern okurlarımız Don Kişot'a *mazoşist* diyorlar. Bu karşıt yargılar romantik yenilginin iki zıt ve ikiz şeklidir. Ne Don Kişot gerçek anlamda mazoşisttir ne de Cervantes sadist. Don Kişot, dolayımlayıcısı Amadis de Gaule'u taklit etmektedir. Julien Sorel'in durumu biraz daha kuşku vericidir. Delikanlı arkadaşı Fouquet'nin yanında rahatça yaşayabilirken, Mole'ların konağında, onun tırnağı bile olamayacak aristokratların küçümsemelerinin peşine düşer. Bir kez daha, Mathilde'in onu hor görmesinden doğan ama Mathilde'in elde edilmesiyle yok olan bu şiddetli tutkunun anlamı nedir?

Dolayımın tatsız sonuçlarına sessizce boyun eğen arzu öznesiyle bu tatsız sonuçları, ona zevk verdiği için değil, *kutsal* bir değeri olduğu için şiddetle arayan arzu öznesi arasında bütün bir yarım tonlar dizisi yer alabilir. Don Kişot'un ön-mazoşizmiyle Marcel'in ya da yeraltı kahramanının kesin mazoşizmi arasında belirgin bir sınır yoktur. Özellikle birini "normal" ötekini "hastalıklı" olarak niteleyemeyiz. Sağlıkla hastalık arasında her zaman keyfi bir çizgi çeken hep kendi arzularımızdır. Romansal bir deha bu çizgiyi siler; bir sınırı daha ortadan kaldırır. Hiç kimse itici mazoşizmin nerede başladığını, soylu risk alma zevkinin ve "meşru" denilen hırsın nerede bittiğini söyleyemez.

Dolayımlayıcının her yakınlaşması mazoşizme doğru bir gelişmedir. Dışsal dolayımdan içsele geçişin kendisinde mazoşist bir anlam

vardır. Zayıf dolayımlayıcılarından memnun olmayanlar, masaldaki kurbağalar gibi, kendilerini acımasızca parçalayan etkin bir dolayım-layıcı seçerler. Köleleşme her zaman mazoşizmi de içerir, çünkü bir rakibin arzusunun bize çıkardığı engele dayalıdır, çünkü köle bir midyenin kayaya yapışık olduğu gibi bağlıdır o engele.

Mazoşizm, metafizik arzunun temelini oluşturan çelişkiyi tam anlamıyla ortaya çıkartır. Tutkulu kişi üstesinden gelinmez engelin içinden, tanım gereği ötesine geçilemeyen şeyin içinden, tanrısali arıyor-dur. Psikolog ve psikiyatrların çoğunun göremediği metafizik anlam budur. Örneğin öznenin yalnızca utancı, küçük düşmeyi ve acıyı arzu ettiği söylenir. Hiç kimse asla böyle şeyler arzulamamıştır. Mazoşist de dahil metafizik arzunun her kurbanı, dolayımlayıcının tanrısallığı-na göz dikmiştir ve bu tanrısallık için gerekirse –ki hep gerekir– utan-cı, küçük düşmeyi ve acıyı kabul eder ve hatta arar. Sefalet ve acının, şu zavallılık halinden kurtulmak için taklit etmesi gereken kişiyi ona göstereceğini umuyordur. Ama bu mutsuz bilinçler hiçbir zaman yalnızca ve basitçe utancı, küçük düşmeyi ve acıyı arzu etmezler. Arzu-sunun üçgen doğasını algılamadığımız sürece mazoşisti anlayamayız. Doğrusal bir arzu hayal ederiz ve öznenin başlayarak her zamanki doğruyu çizeriz: bu doğru da bilinen düş kırıklıklarına varır hep. O zaman arzunun *nesnesini* bulduğumuzu sanırız: mazoşistin sonuç olarak *bizim* asla arzulamadığımız şeyi arzu ettiğini söyleriz.

Bu tanımın başka bir sakıncası, genel olarak metafizik arzu ile özel olarak mazoşizm arasında kuramsal bile olsa herhangi bir ayrımı imkânsız kılmasıdır. Gerçekten de ne zaman arzunun kendisiyle yıkıcı sonuçları arasında bir ilişki görsek hemen mazoşizm tanısını yapış-tırırız. Bu ilişkinin özne tarafından da algılandığını varsayınız. Oysa dolayımın daha yüksek ve daha erken aşamalarında özne bu ilişkiyi kesinlikle fark edemiyordur. Eğer terime belirgin bir kavramsal içe-rik vermekten vazgeçmeyeceksek yalnızca bu ilişkinin bilindiği du-rum için *mazoşizmden* söz etmek gerekir.

Acı çekmeyi –arzunun yalnızca sonucu ya da mazoşizmde olduğu gibi önşartıdır bu– arzunun asıl *nesnesi* yapmak özellikle ele verici bir "hatadır" Aynı türden diğer yanlışlar gibi bu da talihsiz bir rast-lantıya ya da gözlemcinin aldığı "bilimsel" önlemlerin yetersizliğine bağlanamaz. Bu gözlemci, gözlemlediği kişi kadar kendisini de işin içine çekecek ölçüde deşmek *istemiyordur* arzunun hakikatini. Meta-fizik arzunun acınası sonuçlarını yalnızca mazoşistin arzulayacağı bir nesneyle sınırlayarak bu zavallıyı herkesten farklı biri, "normal"

kişilerin duygularıyla, yani bizim kendi duygularımızla hiç ilgisi olmayan duygulara sahip bir canavar yaparız. Buna göre, mazoşist hepimizin arzu ettiğinin *tam tersini* arzu ediyordur. Yoğunlaşmış arzunun ta kendisi olarak algılanması gereken çelişki dışı doğru itilir, bir kişinin tuhaflığı haline getirilir; böylece bir yanda gözlemci ile öte yanda bütünüyle anlamının tehlikeli olacağı şu mazoşist arasında bir duvar işlevi üstlenir. Aslında ruhsal yaşantımızın temelini oluşturan çelişkilerin her zaman *Ötekilerle kendimiz* arasındaki "farklılıklar" şeklinde ortaya çıktıklarını görmemiz gerekir. İçsel dolayım tarafından oluşturulan ilişkiler "bilimsellik" iddiası taşıyan pek çok gözlemi geçersizleştirir.

Kendi arzularımızın imgesini ya da karikatürünü tanımamak için, kötü sonuçlarını sezdiğimiz tüm arzuları gayri insanileştiririz. Dostoyevski'nin isabetle belirttiği gibi kişi komşusunu tımarhaneye göndermekle kendi sağduyusuna güven kazanır. Arzu edilemez özünü arzulayan şu iğrenç mazoşistle ortak neyimiz olabilir ki? Mazoşistin bizimle tastamam aynı şeyi arzuladığını bilmemeyi yeğleriz elbet; onun da arzuladığı özgürlük ve tanrısal bir öz-denetimdir, kendi öztakdirini ve *Ötekilerin* takdirini arzuluyordur; ama metafizik arzu konusunda tüm hekimlerinden daha derin –hâlâ trajik bir yetersizlik taşısa bile– bir sezış sahibi olduğu için, bu paha biçilmez zenginliklerden umut kesmekte, bunları ancak aşağılanmış bir köle olarak efendisinin yanında bulmayı ummaktadır.

Betimlemiş olduğumuz varoluşsal mazoşizmle yakın ilişki içinde, Proust'un ve Dostoyevski'nin yapıtlarında kayda değer bir rol oynayan tümüyle cinsel bir mazoşizm ve sadizm de vardır.

Cinsel mazoşist, kösnül hayatında, en yoğun metafizik arzusunun şartlarını yeniden üretmeye çalışır. Eziyet eden bir eş arar çünkü acı çekmek istemektedir. İdeal olarak bu eş ile dolayımlayıcının aynı kişi olmaları gerekir. Ama bu ideal durumun gerçekleşmesi tanım gereği olanaksızdır çünkü gerçekleştiği anda dolayımlayıcı tüm tanrısal güçlerini kaybedeceği için ideal de arzulanır olmaktan çıkacaktır. Böylece mazoşiste de olanaksız idealini taklit etmekten başka açık kapı kalmaz. Cinsel eşinin huzurunda, dolayımlayıcısının karşısında oynadığı –ya da oynadığını sandığı– rolü oynamak ister. Mazoşistin

ısrarla istediği eziyetler, zihninde, gerçekten tanrısal olan bir modelin ona yapabileceği eziyetlere bağlanır her zaman.

Öyleyse bu yalnızca cinsel mazoşizmde bile öznenin acıyı "arzu ettiğini" söyleyemeyiz. Asıl istediği dolayımlayıcının varlığıdır, tanrısallıkla temastır. Bu dolayımlayıcının imgesini ancak onunla gerçek ya da hayali ilişkilerinin havasını tekrar yaratarak canlandırabilir. Mazoşist için dolayımlayıcıyı hatırlatmayan bir acının hiçbir kösnül değeri yoktur.

Sadizm mazoşizmin "diyalektik" tersyüz oluşudur. Kurban rolünü oynamaktan sıkılan arzu eden özne işkenceci olmayı seçer. Üçgen arzu anlayışı, iki davranışın ilişkisini ve sık sık birbirine dönüşmelerini açıklayabilmektedir.

Varoluşun tiyatrosu olan erotik faaliyetlerde mazoşist kendi rolünü oynuyor ve kendi arzusunu taklit ediyordu; oysa sadist dolayımlayıcının rolünü oynamaktadır. Komedyada yapılan bu değişiklik bizi şaşırtmamalı. Gerçekten de metafizik arzunun tüm kurbanlarının dolayımlayıcıyı taklit ederek onun kişiliğine sahip olmaya çalıştıklarını biliyoruz. Sadist amacına ulaşmış olduğuna kendisini inandırmak ister; komedyanın yavaş yavaş gerçeğe dönüşeceğini umarak modelin yerini almaya ve dünyayı onun gözleriyle görmeye çalışır. Sadistin şiddeti, tanrısallığa ulaşmayı hedefleyen çabaların bir yeni-sidir, o kadar.

Sadist, ancak kurbanını ikinci bir kendisi yaparak dolayımlayıcı olduğu yanılmasına inandırabilir kendini. Tam da eziyetini artırdığı anda, acı çeken *Öteki*'nde mutlaka kendini görecektir. Kurbanla cellat arasında çok sık rastlanan o garip "birleşmenin" derin anlamı budur.

Sadistin eziyet gördüğünü sandığı için eziyet ettiği söylenir sık sık. Bu doğrudur ama hakikatin tamamı değildir. Eziyet etmeyi arzulamamız için, bize eziyet eden kişinin böylece bizimkinden çok daha üstün bir varoluş alanına yükseldiğine inanmamız gerekir. Büyülü bahçenin anahtarının bir celladın elinde olduğunu sanmadan sadist olamayız.

Sadizm dolayımlayıcının muazzam itibarını bir kez daha ortaya koyar. İnsanın yüzü cehennem tanrısının maskesi altında kaybolmaktadır şimdi. Sadistin çılgınlığı ne kadar korkunç olursa olsun daha önceki arzularla aynı anlamı taşır. Ve eğer sadist en umutsuz çarelere başvuruyorsa bunun nedeni umutsuzluk ânının gelip çatmış olmasıdır.

Dostoyevski ve Proust sadizmin taklide dayalı özelliğini anlamış-

lardır. Aslında kendi kendini alçalttığı, küçük düşürdüğü halde birtakım ucuz işkencecilerden eziyet gördüğünü sandığı şölenden sonra, yeraltı adamı, eline düşen zavallı fahişeye gerçekten işkence eder. Zverkov çetesinin kendisine yaptığını sandığı şeyleri taklit eder; daha önceki sahneler sırasında sancısının bu sıradan figüranlara kazandırdığı tanrısallığa kendisi ulaşmayı ister.

Yeraltından Notlar'da, epizotların sıralanışı önemlidir. Önce şölen gelir, sonra fahişeye olan sahneler. Mazoşist-sadist yapının varoluşsal yönleri, cinsel yönlerinden önce gelmektedir. Romancı, pek çok hekimin ve psikiyatrin yaptığı gibi bu cinsel yönlere ayrıcalık tanıyacağına, temel bireysel *proje*'yi vurgular. Cinsel mazoşizm ve sadizmin sunduğu sorunlar ancak bu olaylarda tüm yaşamın bir yansıması görülürse aydınlığa kavuşurlar. Tüm yansıtımlar da yansıtıktıkları olaylardan sonra gelir doğal olarak. Cinsel mazoşizm, varoluşsal mazoşizmin bir aynasıdır ve bunun tersi söz konusu değildir. Bir kez daha görüyoruz ki moda yorumlar olayların sırasını ve gerçek anlamını altüst etmektedir. Tıpkı sadizmi mazoşizmin önüne koydukları gibi –mazo-sadizm demek yerine sado-mazoşizm deriz– sistematik olarak önceliği varoluşsal öğeler yerine cinsel öğelere verirler. Bu ters çevirme işlemi öyle sabitleşmiştir ki, metafizik olan gerçek düzenden çoğu zaman hakikatin tersi olan "psikolojilere" ve "psikanalizlere" geçişi sırf bu terslikle bile açıklayabiliriz.¹⁴

Cinsel mazoşizm ve sadizm ikinci derece taklitlerdir: zaten kendisi bir taklit olan öznenin metafizik arzudaki varoluşunun taklitleridir. Dostoyevski gibi Proust da sadizmin bir taklit, sihirli bir son beklentisi içinde kişinin kendi kendine oynadığı tutkulu bir komedya olduğunu anlamıştır. Mademoiselle Vinteuil "kötüleri" taklit etmeye çalışır: babasının anısına saygısızlık etmesi hem kaba hem de saf bir davranıştır:

(Mademoiselle Vinteuil) gibi bir sadist kötülüğün sanatçısıdır, tümüyle kötü bir varlık böyle olamaz çünkü böyle olsaydı kötülük bu varlığa dışsal kalmazdı, ona tümüyle doğal gelirdi ve benliğinden ayırt edilemezdi... [bu sanatçılar] kötülerin kişiliklerini benimsemeye çalışırlar böylece bir an için düşünceli, titiz ve sevecen ruhlarından kurtulup zevkin insanlık dışı evrenine girdiklerini düşerler.

Sadist, kötülük yaparken bile kendini kurbanla, yani eziyet gören masumiyetle özdeşleştirir. O İyiliği canlandırır, dolayımlayıcıysa Kötülüğü. *Ben*'le *Ötekiler* arasındaki romantik ve "Maniheizt" ayrım

her zaman mevcuttur; hatta sadizm ve mazoşizmde çok önemli bir rol oynar.

Mazoşist, içten içe, mahkûm olduğunu sandığı İyi'ye katlanamıyor ve ona eziyet eden Kötü'ye tapıyordur, çünkü Kötü dolayımlayıcıdır. Bu olgu Proust'ta özellikle belirgindir. Jean Santeuil lisede kendisine eziyet eden kaba oğlanları arayıp bulur. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatıcısı arzuladığı kişiyi şöyle tanımlar: "benim zayıflığımın, sancılı duygusallık ve düşünsellik uçları arasında gidip gelen kişiliğimin tümüyle yoksun olduğu, neredeyse barbar ve acımasız canlılığın, benimkine karşıt bir mizacın gerçekdışı ve şeytani nesnelliği" Genellikle öznenin kendisi kötülüğe duyduğu tutkuyu bilmez. Hakikat, ender anlarda, cinsel hayatında ve varoluşun kıyıda kalmış bölgelelerinde ortaya çıkar yalnızca. Sevecen Saint-Loup yalnızca hizmetçilerle ilişkilerinde acımasızdır. Temiz vicdanı tümüyle İyi'nin savunmasıyla meşguldür. Arzunun çileden çıkışı, bu düzeyde, "ahlaki duyunun" kızışmasıyla, çıldırmış bir insanseverlikle ve İyiğin saflarına erdemli bir katılmayla kendini gösterir.

Mazoşist tüm "hakarete uğramışlarla, küçük düşmüşlerle", ona uzaktan kendi yazgısını hatırlatan tüm gerçek ve düşsel talihsizliklerle özdeşleştirir kendini. Mazoşistin dış bilemediği, tastamam Kötülüğün Ruhudur. Yine de kötülerini ezmekten çok, onların kötülüklerini ve kendisinin iyiliğini *kanıtlamak* ister: onlara alçaklıklarının kurbanlarını seyrettirmek ve böylece onları utandırmak ister.

Arzunun bu aşamasında "vicdanın sesi" dolayımlayıcının uyardığı nefretten ayırt edilemez. Mazoşist bu nefreti bir görev olarak alır ve onunla birlikte nefret etmeyen herkesi mahkûm eder. Arzulayan öznenin bakışlarını dolayımlayıcısından ayırmamasını sağlar bu nefret. Mazoşist olanca gücünü bu tatlı Kötülüğü yok etmeye harcar çünkü bu geçit vermeyen zırhı delemeyeceğine ve tannısalığa varamayacağına inanmaktadır. Bu yüzden de coşkuyla yadsımıştır Kötülüğü: tıpkı yeraltı adamı gibi, kendinde gözlemlediği ve tüm ahlaksal yaşamını yalanlıyormuş gibi duran bazı tatsız olgulara ilk şaşırın da yine kendisidir. Mazoşist temelde kötümserdir. Kötü'nün sonunda zafer kazanacağını bilmektedir. Haklı dava uğruna umutsuzca savaşıır. Umutsuz olduğu ölçüde daha da "övgüye değer"dir bu savaş.

Sinik ahlakçılar için, ve biraz farklı bir anlamda Nietzsche için, tüm diğerkâmlıklar, zayıflık ve güçsüzlüklerle tüm özdeşleşmeler mazoşizme bağlıdır. Oysa Dostoyevski için, mazoşist ideoloji, metafizik arzusunun öbür ürünleri gibi dikey aşkınlığın ters imgesidir. Bu

korkunç karikatür, özgün imgeden yana tanıklık eder.

Hristiyan ahlakının tüm değerleri mazoşizmde mevcuttur ama sıraları değişmiştir. Acıma duygusu bir ilke değil, bir sonuçtur hep. İlke, muzaffer kötüye duyulan nefrettir. İyi, Kötü'den daha çok nefret etmek için sevilir. Ezilenler, ezenleri daha iyi cezalandırmak için savunulur.

Mazoşist görüş hiçbir zaman bağımsız değildir. Her zaman, aynı öğeleri simetrik ve tam tersi bir yapıda örgütleyen rakip bir mazoşizm karşıttır. İkili tablonun bir bölümünde İyi olarak tanımlanmış bir şey öteki bölümde otomatik olarak kötü olarak tanımlanır, kötü de iyi olarak.

Dostoyevski *Ecinniler*'de mazoşizmin tüm modern ideolojilere nüfuz ettiğini hissettirir. Zavallı Şatov devrimci ideolojiden kurtulmaya çalışır umutsuzca ama çoğu zaman gerici ideolojiye düşmekten başka bir şey yapamaz. Kötü, Şatov'un ondan kurtulma çabasında da zafere ulaşır. Zavallının aradığı bir olumlamadır ama ancak olumsuzlamanın olumsuzlanmasına ulaşabilir. Öbür ideolojiler gibi Slavsever ideoloji de modern Ruhun ürünüdür. Şatov'a bu modern düşünceleri telkin eden Stavrogin'dir.

Şatov karakteri, tümüyle gerici bir Dostoyevski varsayımını ykar. Dostoyevski'de Slavseverlik, Stendhal'deki devrimci ruhun bazı biçimleri gibi, tam aşılmamış bir romantizmdir. Şatov, kendi ideolojik evrimi üzerinde düşünen bir Dostoyevski'dir, olumsuz düşünüş tarzlarından sıyrılmayı beceremeyişi üzerinde düşünen bir Dostoyevski. Ve Dostoyevski'nin Slavsever ideolojiyi aşmasını sağlayan da bu düşünme sürecidir. *Bir Yazarın Güncesi*'nde partizan ruh hâlâ galiptir, ama Dostoyevski onu *Karamazov Kardeşler*'de ezer.

Dostoyevski'nin dehasının en yüksek ânını da Slavsever ideolojinin bu aşılmasında buluruz.

Ateistlerden, kötülük profesörlerinden, materyalistlerden ve hatta bu saydıklarımızın arasındaki kötülerden nefret etmeyin çünkü pek çoğu iyidir, özellikle çağımızda.

*

Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*'den önce yazdıklarında ve Proust da tüm yapıtı boyunca bazen aynı dürtüye yenik düşerler: bazı kişileri özsel bir kötülükle, başka bir acımasızlığa –ya da bir acımasızlık yanılsamasına– yanıt olmayan bir acımasızlıkla donatmışlardır.

Bu bölümler deneyimin sadomazoşist yapısını yansıtmakla kalır sa-dece; bu yapıyı açığa çıkarmaz.

Romansal deha metafizik arzunun açığa çıkmasını sağlayan bir aşmaya bağlıdır, ama bazı köşeler karanlık kalır, bazı saplantılar ro-mansal ışığa direnir. Bu *öteye geçme* yeteneği, romanda izleri görü-len bir içsel savaşımın ürünüdür. Romansal deha engebeli bir arazide suların yükselmesine benzer. Her yer suya gömüldüğünde bile bazı adacıklar hâlâ su üstünde kalır. Romancı tarafından araştırılan meta-fizik arzunun uç köşelerinde her zaman kritik bir bölge vardır. Pro-ust'ta eşcinsel arzunun bazı yönleri de romansal açığa çıkarmanın uzun süre beklendiği ancak her zaman kendini tam ortaya koyamadı-ğı bu kritik bölgede bulunur.

Doruk anlarında –ki genellikle *son* anlardır bunlar– romancı en yüksek engelleri aşar: büyüleyici Kötü'nün, mazoşistin otomatik ola-rak kendisini özdeşleştirdiği İyi'den fazla gerçekliğe sahip olmadığı-nı anlar.

Eğer Mademoiselle Vinteuil, yol açtığımız acılara gösterdiğimiz umursa-mazlığın –ki başka ne ad verirse verelim, zalimliğin en korkunç, en kalıcı biçimidir, hatta asıl zalimlik budur– başkalarında bulunduğu gibi kendisinde de bulunduğunu görebilseydi, kötülüğün bu kadar ender, bu kadar olağanüs-tü, bu kadar farklı ve davetkâr bir durum olduğunu belki de düşünmezdi.

Ardındaki ruhsal yolculuğun uzunluğu düşünüldüğünde bu cümle daha da güzel görünür... Sadomazoşistin karabasanı da, Don Kişot'un düşü ve burjuvanın yavan yanılsaması kadar kaba bir yalandır. Aslın-da her zaman aynı yalandır bu. Tapınılan sevimli eziyetçi ne tanrı ne de şeytandır. Yalnızca bize benzeyen bir varlıktır, acısı ve onur kırık-lığı yoğunlaştıkça onları saklamak için daha çok çaba göstermekte-dir. Albertine'in değersiz olduğu açığa çıkmıştır. Zverkov yavan bir budaladır. Dolayımın sonuçları bu kadar korkunç olmasaydı sadoma-zoşistin yanılgısı da Don Kişot'un ki gibi bizi güldürecekti.

Cervantes'in gözünde Don Kişot, görevlerini ihmal eden bir adamdır. Ama çılgınlığı henüz Hristiyan ve uygar toplumun değerle-rine tümüyle ters düşmez. Yanılsama çok göz alıcıdır ama etkileri za-rarsızdır. Çelişkiye düşmeden diyebiliriz ki Don Kişot roman kahra-manlarının en az deli olanıdır. Ama dolayımlayıcı yaklaştıkça yalan da kabalaşır ve sonuçları ciddileşir. Yalanı hâlâ kabul etmiyorsak bu-nun nedeni, renksizden, sıradandan, hatta iğrenç ve acımasızdan yana bir önyargıya sahip olmamızdır, başka bir deyişle onları gerçeklik öl-

çüsü yapmaktayızdır. Mantıksız ama anlamlı bir tercih –bu tercih giderek yoğunlaşan bir dolayıma bağlıdır– yeraltını, erken romantizmin "güzel ve yücesine" göre daha "gerçek", daha "hakiki" saymamıza yol açar. Denis de Rougemont bu şaşırtıcı önyargıyı *Aşk ve Batı*'da açıklamıştır: "En alçak olan bize en gerçek görünür. Çağımızın boş inancı budur." *Gerçekçi* olmak aslında yalnızca olasının terazisini en kötüye doğru eğmektir. Ama gerçekçi idealistten bile daha büyük bir hata yapıyordur. "Kristal saraylar" cehennem görüntüsüne dönüştükçe ilerleyen gerçek değil yalandır.

Romansal deha metafizik arzu tarafından yaratılan karşıtlıkların ötesine geçer. Bize onların düşsel karakterini göstermeye çalışır. Tarafların bize teklif ettikleri İyi'nin ve Kötü'nün karikatürlerini aşar. İçsel dolayım düzeyinde karşıtların kimliklerini doğrular. Ama ahlaki görecilikle sonuçlanmaz. Kötü vardır. Yeraltı adamının genç fahişeye yaptığı işkenceler hayali değildir. Vinteuil'ün acıları da gerçektir. Kötü vardır ve metafizik arzunun kendisidir, saptırılmış aşkınlıktır, bağlamak istediğini ayırarak ve ayırmak istediğini bağlayarak insanların kumaşını ters yöne doğru dokur. Kötülük, nefretin negatif antlaşmasıdır ve birçok insan, birbirini yok etmek için bu antlaşmaya harfi harfine bağlı kalır.

Proust'un Dünyaları

Combray kapalı bir evrendir. Çocuk anne-babasının ve aile putlarının gölgesinde, tıpkı bir ortaçağ kasabasının çan kulesinin gölgesinde yaşadığı mutlu mahremiyet içinde yaşar. Combray'nin bütünlüğü coğrafi olmadan önce ruhsaldır. Combray tüm aile fertlerinin ortak bir vizyonudur. Gerçeğe belli bir düzen kabul ettirilmiş ve artık ikisi birbirinden ayırt edilemez olmuştur. Combray'nin ilk simgesi büyüğü fenerdir; bu büyüğü fenerin imgeleri, yansıtıldıkları nesnelerin biçimini alır ve odanın duvarları, abajurlar, kapı tokmakları da onları yine geri yollar bize.

Combray etnolojik anlamda kapalı bir kültürdür, Almanların diyecekleri gibi bir *Welt*'tir [dünya], romancı "kapalı küçük bir dünya" der ona. Combray'yle dış dünya arasındaki uçurum algılama düzeyinde oluşmaktadır. Combray'nin algısıyla, "barbarların" algısı arasında özgül bir fark vardır, bu farkı ortaya çıkarmak romancının en önemli görevidir. Giriş kapısındaki iki zil bu farkın açıklamasından çok bir simgedir. "Ev halkından birinin" kapıyı çalmadan girdiğinde harekete geçirdiği çingirak ve "yabancılar için çalan oval ve altın rengi küçük çanın utangaç çifte çınlaması" ortak ölçüleri olmayan iki dünyayı çağrıştırırlar.

Combray, her zaman çok yüzeysel olan belli bir düzeyde, algılar arasındaki farkı ayırt edebilir. İki zil arasındaki farkı algılar. Kendi Cumartesisinin özel bir rengi, özel bir ses tonu olduğunu da bilir. Öğle yemeği o gün bir saat önceye alınmıştır.

Bu asimetrik Cumartesisinin gelişi, dingin yaşamlarda ve kapalı toplumlarda bireyler arasında bir tür milli bağ yaratan ve abartılmış öykülerin, şaka ve sohbetlerin en sevilen konusu olan küçük, içsel ve yöresel olaylardan biriydi; eğer aramızdan birinin efsane yaratmaya yatkın bir kafası olsaydı bu konu bir efsane dizisinin hazır çekirdeği olabilirdi.

Combray'deki insanlar, onları yabancılara ters düşüren şeyleri keşfedince kendilerini birbirlerine bağlı, birbirleriyle kardeş hissediler. Hizmetçi Françoise bu birlik duygusundan özellikle hoşlanmaktadır. Ailenin Cumartesinin farkını değil de yabancılardan bu farktan habersiz olduğunu unutmaması kadar eğlendiren bir şey yoktur Françoise'ı. Saat değişikliği kendisine bildirilmediği için şaşırıp kalan "barbar" hafifçe gülünç düşer: Combray'nin hakikat dairesine *dahil* olamamıştır henüz.

"Yurtseverlik" ayinleri, *Biz*'le *Ötekiler* arasındaki farklılıkların tümünden silinmeksizin algılanabilir duruma geldikleri bir ara bölgede doğarlar. Yanlışlık hâlâ biraz isteyerek yapılmaktadır. Ama daha derin bir düzeyde durum böyle değildir, *aynı* nesnenin farklı algılamaları arasındaki uçurumu aşabilecek tek kişi anlatıcı-romancıdır. Örneğin Combray, alıştığı o burjuva ve evcimen Swann'ın yanı sıra, yalnızca sosyeteye ait kişiler tarafından algılanan soylu ve kibar bir Swann'ın da bulunduğunu anlayamaz.

Ve böylece, bizimkiler de, bilgisizlik nedeniyle, sosyete yaşantısıyla ilgili birçok ayrıntıyı –başka insanların, Swan'la karşılaştıklarında, çehresinde hüküm süren ve sanki doğal bir sınır gibi kemerli burnunda sona eren bütün o zarafeti görmelerini sağlayan ayrıntıları– kendileri için kurdukları Swann imgesinin dışında bırakmışlardı herhalde; ama bu sayede, bu bütün seçkinliğinden arındırılmış, metruk bir ev kadar boş ve geniş yüze, bu azımsanan gözlerin derinliğine, sayfıye komşuluğu hayatımızın, haftalık akşam yemeklerinden sonra oyun masasının çevresinde veya bahçede birlikte geçirilen aylak saatlerin –yarı anımsama, yarı unutuş olan– o belirsiz ama tatsız olmayan tortusunu yerleştirmeyi de başarmışlardı.

Romancı, diğer insanların tanım olarak hiç görmedikleri, hiç dokunmadıkları, hiç hissetmedikleri bir şeyi göstermeye çalışır: mutlak oldukları kadar çelişkili iki ayrı algılama. Combray ile dış dünya arasında yalnızca görünürde bir iletişim vardır. Yanılmaca mutlaktır ancak sonuçları trajikten çok komiktir. Gönderdiği bir armağan için Céline ve Flora halalarının Swann'a yönelttikleri anlaşılmasız teşekkürler de komik bir yanlış anlaşılma örneğidir. İmler o kadar belirsiz ve uzaktır ki hiç kimse onları fark etmez. Oysa iki yaşlı kız kendilerini anlaşılmasızlığın tehlikesinin beklediğini bir an için bile akıllarından geçirmezler.

İletişim kurmaktaki bu güçsüzlük nereden gelmektedir? "İki Swann" vakasında her şey görünüşte düşünsel bir nedene, bir bilgi eksikliğine dayanmaktadır. Romancının bazı ifadeleri bu varsayımı

doğrular gibidir. Combray Swann'ını doğuran, ailenin *cehaletidir*. Anlatıcı bu tanıdık Swann'da gençliğinin hoş *yanlışlarından* birini görmektedir.

Yanlış genellikle rastlantısaldır; yanılan kişi uyarıldığında, ona yanlışını düzeltme olanakları verildiğinde hemen ortadan kalkar. Ama Swann olayında ipuçları artacak, gerçek her yerden ortaya çıkacak yine de ailenin ve özellikle büyük halanın fikri değişmeyecektir. Swann'ın aristokratlarla görüştüğü öğrenilir. *Le Figaro* gazetesi "Charles Swann koleksiyonunun" tablolarından söz eder. Büyük halanın fikirleri sarsılmaz. Sonunda Swann'ın Madame de Villeparisis' nin dostu olduğu öğrenilir ama bu haber büyük halanın gözünde Swann'ı yücelteceğine Madame de Villeparisis'yi alçaltır: "Nasıl tanır Swann'ı!" der, büyük hala büyükanneye, "hep Mareşal Mac-Mahon' un akrabası olduğunu iddia ettiğin bu hanımefendi nasıl tanır onu!" Gerçek, rahatsızlık verici bir sinek gibi sürekli gelip büyük halanın burnuna konuyor ama elin tersiyle yapılan bir hareket onu kovmaya yetiyordur.

Şu halde Proust'vari *yanlış* düşünsel nedenlerine indirgenemez. Proust'u tek bir terime dayanarak –özellikle de herhangi bir filozofun bu terime vereceği dar anlama dayanarak– yargılamamaya özen göstermeliyiz. Sözcükleri geride bırakıp romanın tözüne yönelmeliyiz. Swann'ın hakikati Combray'ye nüfuz etmiyordur çünkü bu hakikat ailenin sosyal inançlarına ve burjuva hiyerarşi duygusuna ters düşmektedir. Proust, inançlarımızın hüküm sürdüğü dünyaya gerçeklerin nüfuz etmediğini söyler bize. İnançlarımızı bu gerçekler yaratmamıştır, yok eden de onlar olamaz. Kişisel evrenin dirliği ve bütünlüğü söz konusu olduğunda gözler ve kulaklar kapanır. Anne babaya bakar ama bakışları fazla ısrarlı değildir çünkü kocasının "üstünlüklerinin sırrını" anlamak istemiyordur. Flora ve Céline halalar en yüksek düzeyde algılamama yetisine sahiptirler; onları ilgilendirmeyen konular açıldığı anda dinlemeyi bırakırlar.

İşitme duyuları... alıcı organlarını dinlenmeye alır ve gerçek bir sağırılık başlangıcı yaşatırdı onlara. O zaman büyükbabam iki kız kardeşin ilgisini çekmek isterse, ruh doktorlarının bazı dikkatsizlik hastalarına uyguladıkları fiziksel uyarılara başvurmak zorunda kalırdı: bir bıçakla bir bardağa birkaç kez üst üste vurur ve aynı zamanda sertçe bakarak seslenirdi onlara.

Bu savunma mekanizmaları hiç kuşkusuz dolayımın sonucudur. Dolayımlayıcı Combray'deki kadar uzak olduğunda, bu mekanizma-

lara Sartre'ın "bozuk inancından" çok Max Scheler'in *Ressentiment* kitabında sözünü ettiği "organik yalan" kavramı daha uygun düşer: deneyimin tahrif edilmesi, basit yalanda olduğu gibi bilinçli bir şekilde değil, bilinçli deneyimden önce, daha değer yargılarının şekillenmekte olduğu andan itibaren yapılmaktadır. İnsan yalnızca "çıkarına" yarayan şeyi ya da içgüdüsel dikkatinin seçtiği şeyi *görmek* istediği anda "organik yalan" da işlemeye başlamış demektir. Kendini böyle aldatan kişinin yalan söylemeye ihtiyacı yoktur.

Combray, ona zarar verebilecek şeyleri kendi içine kabul etmeyen sağlıklı bir organizma gibi, tehlikeli gerçeklere sırtını döner. Combray rahatsız edici toz zerreciklerini dışarı atan bir gözdür. Dolaşısıyla Combray'de herkes kendi kendinin sansürcüsüdür. Ancak bu oto-sansür, sıkıntı vermek şöyle dursun, Combray'ye ait olma mutluluğuyla, Combray'nin huzuruyla karışır. Bu otosansür, kökensel özü açısından, Léonie halayı kuşatan saygılı gözetimle aynıdır. Herkes, huzurunu bozabilecek şeylerden uzak tutmaya çalışıyordur onu. Marcel, bir gezinti sırasında "tanımadığımız birisine rastladık" dediğinde düşüncesizliğinden ötürü azar işitir.

Çocuğun gözünde Léonie halanın odası aile evinin en kutsal yeri, ruhsal merkezidir. Üstünde Vichy suyu, ilaçlar ve dinsel kitaplar olan komodin, Combray'nin başrahibesinin, Françoise'ın yardımıyla ayın yaptığı sunak taşıdır.

Hala etkin değilmiş gibi görünür ama heterojen verileri değişime uğratan odur; veriyi "Combray maddesi" haline getirir; özümzenebiyecek, zengin ve lezzetli bir besin çıkarır ondan. Bilinmeyen ziyaretçilerin ve köpeklerin kimliğini saptar; tanınmayanı tanıdık kılar. Combray tüm bilgisini ve hakikatini ona borçludur. "Ortaçağ'dan kalma surlarının, yer yer, primitif tablolaradaki küçük kentler kadar kusursuz çizgilerle çevrelediği" Combray, mükemmel bir küredir. Yatağının içinde kıpırdamadan duran Léonie halaysa bu kürenin merkezidir. Hala, ailenin etkinliklerine katılmaz ama onlara anlamını veren odur. Kürenin uyumlu bir biçimde dönmesini sağlayan onun *gündelik* hareketleridir. Kasabadaki evlerin, kilisenin çevresinde toplandıkları gibi aile de halanın çevresinde toplanır.

Combray'nin organik yapısıyla sosyete salonlarının organik yapısı arasında çarpıcı benzerlikler vardır. Aynı dairevi vizyon, ayinsel sözcükler ve davranışlar sistemiyle onaylanan aynı içsel uyum orada da geçerlidir. Verdurin'lerin salonu basit bir toplantı yeri değildir: bir görme, hissetme, yargılama tarzıdır. Salon da "kapalı bir kültürdür". Dolayısıyla salon tinsel birliğini tehdit eden her şeyi reddedecektir. Combray'ninkine benzeyen "eleyici bir işlevi" vardır.

Combray'yle Verdurin salonu arasındaki koşutluk çok kolay izlenebilir, çünkü "yabancı cisim" ikisinde de zavallı Swann'dır. Swann'ın sosyal sınıfının uyumsuzluğu, kozmopolitizmi ve aristokratlarla olan ilişkileri, Verdurin'lerde Combray'dekinden bile daha yıkıcı görünür. "Eleyici işlev" büyük bir şiddetle işlemektedir. Swann'ın uyardığı belli belirsiz tedirginliğe karşı büyük hala görece zararsız alaylarla yetiniyordu. İyi komşuluk ilişkileri tehdit altında değildi; Swann *persona grata* [istenen kişi] olarak kalıyordu. Verdurin'lerin salonunda durum daha farklı gelişmektedir. "Patroniçe" Swann'ı içlerine sindiremeyeceklerini fark edince, gülümsemeler yerini nefret sırtımlarına bırakır. Büyük aforoz telaffuz edilir, salonun kapıları büyük bir gürültüyle kapanır. Swann dışardaki karanlığa atılmıştır.

Salonun ruhsal birliğinde Combray'de olmayan gergin ve katı bir şey vardır. Farklılık, o birliği ifade eden dinsel imgeler düzeyinde özellikle belirgindir. Combray'yi betimleyen imgeler genellikle ilkel dinlere, Eski Ahit'e ve ortaçağ Hristiyanlığına aittir. Atmosferi, efsanevi edebiyatın geliştiği, dinsel inancın güçlü ve içten, yabancıların her zaman barbar olduğu ama hiçbir zaman kendilerinden nefret edilmediği genç toplumların atmosferidir.

Verdurin salonunun imgeleri çok farklıdır. Baskın olan Engizisyon ve "cadı avı" temalarıdır. Birlik her zaman tehdit altında gibidir. Patroniçe hep tetiktedir, "kâfirlerin" saldırılarını püskürtmeye hazırdır; hizipleri daha yumurtadayken boğar; arkadaşlarının çevresinde sürekli nöbet tutar; kendi dışında gelişen eğlenceleri karalar; mutlak bir sadakati şart koşar; "küçük klanın" ortodoksluğunu tehlikeye atan sapkınlık ve mezhep ruhunun kökünü kazır.

Verdurin kutsallığıyla Combray kutsallığı arasındaki farkı nasıl açıklayabiliriz? Combray'nin tanrıları nerededir? Daha önce gördüğümüz gibi Marcel'in tanrıları anne babası ve Bergotte'tur. Bunlar, metafizik rekabete girişmenin mümkün olmadığı "uzak" tanrılardır. Anlatıcının çevresine baktığımızda her yerde bu dışsal dolayımı gö-

rürüz. Françoise'in tanrıları anneyele baba ve özellikle Léonie haladır; annenin tanrısı, onu bizden ayıran saygı ve tapınma sınırını aşmamak için fazla ısrarla bakmadığımız babadır; babanın tanrısı dost ama Olimpos tanrısı edalı Monsieur de Norpois'dır. Bu tanrılara seslenmek her zaman mümkündür, yandaşlarının sesine kulak vermeye, mantıklı istekleri gerçekleştirmeye her zaman hazırdırlar ama ölüm-lülerle aralarında aşılamaz bir ruhsal mesafe vardır, bu mesafe her çe-şit metafizik rekabeti engeller. *Jean Santeuil*'de Combray'nin taslağı-nı bulduğumuz pasajlardan birinde, bu kolektif dışsal dolayımın ger-çek bir alegorisini buluruz. Burjuva çocukluğun neredeyse feodal ev-reninde dolayımlayıcıyı simgeleyen bir kuğudur. Bu kapalı ve koru-nan evrende, egemen izlenim neşedir:

Neşenin bir parçasıydı... ırmağın üstünde ağır ağır akan, parlak bedeni-nin üstünde hem ışığı hem de neşeyi taşıyan kuğu, etrafındaki neşeyi hiç ra-hatsız etmiyor, mutlu görünümüyle onu hissettiğini belli ediyordu, ama ya-vaş ve sakin hareketlerini hiç değiştirmiyordu; *tıpkı, soylu bir kadının, hiz-metçilerinin neşeli olduklarını memnuniyetle görmesi ve yanlarından gülüm-seyerek geçmesi gibi: neşelerini küçümsemeden, rahatsız etmeden, ama din-gin bir sevecenlik ve geçerken etrafa yaydığı vakur cazibenin dışında hiçbir şeyle onlara katılmadan.* (a.b.ç.)

Verdurin salonunun tanrıları nerededir öyleyse? Yanıt vermek zor görünmüyor. Önce salona her zaman gelen ikincil ilahlar vardır, res-samlar, müzisyenler ve şairler: bunlar, ufacık bir belirtisi bile Mada-me Verdurin'i kendinden geçirmeye yeten en yüce tanrının –SANAT–geçici cisimleşmeleridir. Resmi tapınmanın gözden kaçması müm-kün değildir. Onun adına "kaba ruhlular" ve "sıkıcılar" aforoz edilir-ler. Tanrıya karşı saygısızlık Combray'dekinden daha sert bir biçim-de cezalandırılır; en ufak aykırılık skandal yaratmaya yeter. Dolayı-sıyla inancın Verdurin'lerde Combray'dekinden daha güçlü olduğu sonucunu çıkarma eğilimine kapılırsınız.

Dolayısıyla, iki "kapalı dünya" arasındaki fark ve Verdurin'lerin salonunun daha sıkı kısıtlılığı, görünüşte *dışsal* dolayımın güçlenme-siyle açıklanıyor gibidir. En azından dış görünüşün bize telkin ettiği sonuç budur. Ama görünüşler aldattıcıdır ve romancı bu sonucu kabul etmez. Aslında artık Verdurin'lerde gerçek bir güce sahip olmayan dışsal dolayımın ardında *içsel* dolayımın gerçek, gizli tanrıları vardır, aşkın değil nefretin tanrıları. Swann resmi tanrılar adına kovulur ama gerçekte bu olay amansız dolayımlayıcıya karşı, Madame Verdurin'e kapılarını kapatan küçümseyici Guermantes'lara karşı, Swann'ın Gu-

ermantes'lara ait olduğu aniden ortaya çıkınca uygulanan bir misilleme önlemidir. Patroniçenin gerçek tanrıları Guermantes'ların salonunda hüküm sürmektedir. Ama o, bu tanrıların beklediği tapınmayı açıkça, hatta gizlice göstermektense ölmeyi yeğ tutmaktadır. Bu yüzden sahte dininin törenlerini çılgın olduğu kadar yalancı bir tutkuyla yerine getirir.

Görünüşte, Combray'den Verdurin'lerin salonuna geçildiğinde "kapalı küçük dünyanın" yapısı değişmemiştir. Bu yapının en görünür çizgileri yalnızca güçlenmiş ve belirginleşmiştir; başka bir deyişle görünür çizgiler her zamankinden daha görünür olmuşlardır. Nasıl mumyalanmış bir yüz canlı yüzün karikatürüyse ve onun hatlarını belirginleştiriyorsa, Verdurin salonu da Combray'nin organik bütünlüğünün karikatürüdür. Ama daha yakından bakıldığında, yapıya ait öğelerin –ki iki tarafta da aynıdır– farklı bir biçimde sıralandığını görürüz. Combray'de barbarların yadsınması tanrıların olumlanmasına oranla her zaman ikincildir. Verdurin'lerdeyse tam tersi bir durum söz konusudur. Birlik törenleri üstü örtülü ayrılma törenleridir. Bu törenler, onları aynı biçimde uygulayanlar arasında bir bütünlük sağlamak için değil, onları uygulamayanlardan ayırmak için yapılır. Kadirimutlak dolayımıyla duyulan nefret, sadıkların aşkına baskın gelmektedir. Verdurin'lerin salonunda bu kinin belirtilerinin kapladığı orantısız yer metafizik gerçeğin tek ancak tartışılmaz ipucudur: kendilerinde nefret edilen yabancılar asıl tanrılardır.

Neredeyse aynı dış görünüşler çok farklı iki tip dolayımı saklamaktadır. Dışsal dolayımından içsele geçişi birey düzeyinde değil, "küçük kapalı dünya" düzeyinde gözlemliyoruz. Combray'deki çocuksu aşk yerini yetişkinlerin nefret dolu yarışmalarına, züppelerin ve âşıkların metafizik rekabetine bırakır.

Kolektif içsel dolayım sadık bir biçimde bireysel dolayımın çizgilerini yansıtır. "Biz bize" olmak mutluluğu kendi kendine olmak mutluluğu kadar gerçekdışıdır. Verdurin'lerin salonunun dışarı sunduğu saldırgan bütünlük yapmacıktır; salon kendi kendini küçümsemektedir. Zavallı Saniette'in kurbanı olduğu eziyetler bu küçümsemeye bağlıdır. Bu kişi salonun en sadık müdavimlerinden ve en saf ruhlarından biridir. Verdurin'lerin salonu iddia ettiği gibi olsaydı, Combray'de Léonie halanın oynadığı role benzeyen bir rol oynaması gerekirdi. Oysa onurlandırılıp saygı görmek yerine Saniette hakarete boğulmaktadır; Verdurin'lerin günah keçisidir. Salon, Saniette'in şahsında aslında kendini küçümsediğinin farkında değildir.

Combray ile Verdurin salonu arasındaki mesafe, "gerçek" tanrılardan "sahte" tanrılardan ayıran mesafe değildir. Dindarca ve faydalı bir yalanı soğuk gerçekten ayıran mesafe de değildir. Heidegger'le birlikte tanrıların "çekildiğini" de söylemeyelim. Tanrılar hiç olmadıkları kadar yakındadırlar. Neo-romantik düşünceyle, romansal düşünce arasındaki ayrımlar burada son derece açıktır. Neo-romantik düşünürler, burjuvaların evrenindeki resmi değerlere ve tazeliğini yitirmiş putlara ayrılan tapınmanın sahte karakterini gürültüyle eleştirirler. Kavrama yeteneklerinden çok gurur duyan bu düşünürler bu ilk gözlemlerin ötesine hiç geçmezler. Kutsallığın kaynağının düpedüz kurduğuna inanırlar. Burjuva *ikiyüzlülüğün* ardında neyin saklandığını hiç merak etmezler. Yalnızca romancı, resmi tapınmanın aldatıcı maskesini kaldırıp içsel dolayımın saklı tanrılarına kadar ulaşabilir. Proust ve Dostoyevski, dünyamızı, filozofların yaptıkları gibi kutsallığın yokluğu olarak tanımlamazlar, yaşamın kaynaklarını yavaş yavaş zehirleyen kötü ve yozlaşmış bir kutsallık olarak tanımlarlar. Combray'den uzaklaştıkça, aşkın olumlu bütünlüğü nefretin olumsuz bütünlüğüne, ikiyüzlülüğü ve çok-yüzlülüğü saklayan sahte bir bütünlüğe doğru gelişir.

Bir Combray'ye karşılık birkaç rakip salonun gerekli olmasının nedeni de budur. Önce Verdurin'lerin ve Guermantes'ların salonları vardır. Salonlar varlıklarını birbirlerine bağlı olarak sürdürmektedirler. Çifte dolayımın ayırdığı ve birleştirdiği topluluklar arasında, bireyler arasındaki ilişkileri belirleyen efendi-köle diyalektiğini buluruz. Verdurin'lerin salonuyla Guermantes'ların salonu, sosyeteye hâkim olmak için bir yeraltı savaşı verirler. Romanın büyük bölümünde üstünlüğü elinde tutan Guermantes düşesidir. Mağrur, aldirışsız ve alaycı, yırtıcı bir kuş profiline sahip düşes öylesine eksiksiz bir egemenlik kurmuştur ki neredeyse salonların evrensel dolayımlayıcısı gibi görünmektedir. Ama bunun da tüm egemenlikler gibi boş ve soyut olduğu ortaya çıkar. Madame de Guermantes salonunu, ona kabul edilmeyi arzu edenlerin gözleriyle görmez doğal olarak. Resmi olarak sanat düşkünü olan burjuva Madame Verdurin aslında aristokrat olmaktan başka bir şey düşlemiyorsa, aristokrat Madame de Guermantes da sadece yazın ve sanat dünyasında ün kazanmayı düşlemektedir.

Madame Verdurin, uzun süre, Guermantes salonuyla giriştiği savaşımında yenilen taraftır. Ama küçük düşmeyi reddeder ve arzusunu inatla saklar. "Kahramanca" söylenmiş yalan başka yerde olduğu gibi

burada da ürünlerini verir. İçsel dolayımın işleyişi Madame Verdurin'in sonunda Guermantes prensinin konağına girmesini gerektirmektedir. Düşese gelince, fazlasıyla bıkkın bir efendi olarak gücünü istismar eder ve saygınlığını boşa harcar. Sonunda sosyetedeki yerini yitirir. Romansal yasalar bu çifte ters dönüşü zorunlu kılmaktadır.

*

Combray bize her zaman babaerkil bir rejim olarak betimlenmiştir; bu rejim kendi başına işlediği için otoriter mi yoksa liberal mi olduğunu bilemeyiz. Buna karşın Verdurin'lerin salonu azgın bir diktatörlüktür: Patroniçe ustalıklı bir demagoji ve sertlik karışımıyla yöneten totaliter bir devlet başkanıdır. Combray'nin esinlendirdiği sadakat duygularından söz ettiğinde Proust *yurtseverlikten* söz eder; Verdurin'lerin salonuna doğru döndüğündeyse *şovenizmden*. Yurtseverlik ile şovenizm ayrımı Combray ile salonlar arasındaki ince ama köklü farklılığı çok iyi dile getirir. Yurtseverlik dışsal dolayıma bağlıdır, şovenizmse içsel dolayıma. Yurtseverlik kişinin kendini sevmesidir ama aynı zamanda kahramanlara ve azizlere duyulan içten saygıdır. Coşkusu başka yurtlarla olan bir rekabete dayalı değildir. Oysa şovenizm böyle bir ilişkinin ürünüdür. Nefrete, başka bir deyişle *Öteki*'ne gizli hayranlığa dayalı olumsuz bir duygudur.

Çok temkinli olmalarına karşın Proust'un Birinci Dünya Savaşıyla ilgili açıklamaları derin bir tiksintiyi ele verir. Şovenizm züppeliğine çok benzeyen bir dolayımın ürünüdür. Şoven, Almanya'dan, o kudretli, savaşçı ve disiplinli Almanya'dan nefret eder çünkü kendisinin düşlediği de kudret, savaş ve disiplindir. İntikamcı milliyetçilik Barrès'in yazılarından beslenir ve "ölülerin toprağını" kutsar, ama toprak ve ölümler onun için önemli değildir. Kendini derinlere kök salmış sanır oysa bir soyutlamanın üzerinde yüzmektedir.

Kayıp Zamanın İzinde'nin sonunda savaş patlak verir. Verdurin'lerin salonu sosyetik gözü karalığın genel karargâhı olur. Tüm müdavimler patroniçenin savaş adımlarına uyarlar. Brichot önemli bir Paris gazetesinde savaş yanlısı makaleler yazar. Kemancı Morel'e kadar herkes "görevini yapmak" istiyordur. Sosyetik şovenizm, sivil ve ulusal şovenizmde tamamlayıcı bir ifade bulur. Dolayısıyla şovenizmin görünüşü yalnızca bir görünüş değildir. Salonun mikroevreniyle savaşan vatanın makroevreni arasında yalnızca bir ölçek farkı vardır. Arzu aynıdır. Bizi bir ölçekten ötekine geçiren eğretilmeler dikkati-

mizi bu yapı özdeşliğine çeker.

Verdurin salonu için Guermantes'lar neyse Fransa için de Almanya odur. Oysa "sıkıcıların" yeminli düşmanı Madame Verdurin, Guermantes prensiyle evlenerek bütün malı ve mülküyle birlikte düşman kampına geçer. Sosyetik şovenizmle milliyetçi şovenizm arasındaki güçlü koşutluk, bu mikroevren düzeyindeki neredeyse "ihanet" denebilecek beklenmedik ters dönüşü makroevren düzeyinde de aramaya çağırmaktadır bizi. Roman bize bu benzerliği sağlamıyorsa yalnızca çok erken sona erdiği içindir. Proust'un eğretilmesini tamamlaması için yirmi yıl ve bir dünya savaşı daha gerekmektedir. Henüz delirmemiş olan ve kendi sınırlarının içinde kalan bir "kalıtsal" düşmanla bir *modus vivendi* [güçlülere rağmen birlikte yaşama yolu] aranmasını çekingence telkin edenlere üç çeyrek yüzyıl boyunca verip veriştiren soyut şovenler, 1940'a gelindiğinde muzaffer Almanya'nın davasını benimseyeceklerdir. Madame Verdurin de aynı biçimde "küçük klanına" dehşet salar ve "sıkıcılara" karşı en ufak bir zaaf gösteren "sadıkları" aforoz eder, ama Guermantes prensiyle evlendikten sonra "sadıklara" kapattığı salonunun kapılarını Faubourg Saint-Germain'in en feci züppelerine ardına kadar açacaktır.

Evet, bazı eleştirmenler Madame Verdurin'in çark etmesinde "özgürlüğünün" bir kanıtını görüyorlar. Doğaldır. Neyse ki Marcel Proust'a moda düşünürlerin gözünde "iade-i itibar" sağlamak ve romancıyı şu korkunç "psikolojizm" töhmetinden aklamak için bu sözde bağımsızlıktan yararlanmıyorlar. "Bakın," diyorlar, "Madame Verdurin bir çırpıda ilkelerinden vazgeçebiliyor; bu kişi bir varoluş romanında yer almayı gerçekten hak ediyor ve Proust da bir *özgürlük* romancısıdır!"

Bu eleştirmenlerin yanılgısı, Monsieur de Rênal'in politik dönüşümünü kendiliğinden bir jest olarak alan Jean Prévost'nun yanılgısıyla aynıdır. Madame Verdurin "kendiliğindense", coşkulu "işbirlikçiler" de kendiliğindendir çünkü daha dün fanatik birer milliyetçiydiler. Aslında hiç kimse kendiliğinden değildir; her iki durumda da çifte dolayımın kuralları devreye girmiştir. Koşullar elverişli görüldüğünde, eziyet eden tanıya karşı tantanalı misillemeler her zaman yerini bir "kaynaşma" denemesine bırakır. Aynı biçimde yeraltı adamı da öcalma tasarılarına son verip tutkulu bir mektup yazar. Tüm bu görünüşteki değişimler yeni hiçbir şey getirmezler. Hiçbir özgürlük burada bir önceki durumdan gerçekten koparak gücünü doğrulamaz. Çark eden, dolayımlayıcısını bile değiştirmemiştir. Değişim olduğu

yanılsamasına kapılıyorduk, çünkü tek meyvesi "haset, kıskançlık ve iktidarsız nefret" olan bir dolayımın söz konusu olduğunu fark etmemiştik. Bu meyvenin acılığı bizden tanrının varlığını saklamıştı.

İki şovenizmin yapısal benzerliği Baron de Charlus'nün kovulmasında da ortaya çıkar. Bu olay Swann'ın talihsiz serüveninin daha şiddetli bir versiyonudur. Charlus'ü Verdurin salonuna cezbeden Morel'dir; Swann'ı da Odette çekmişti. Swann, Guermantes düşesinin dostuydu, Charlus kayınbiraderidir. Dolayısıyla baron özellikle "sıkıcı" ve tehlikelidir. Salonun "eleyici işlevi" ona özellikle vahşi bir biçimde uygulanacaktır. Metafizik arzunun doğurduğu karşıtlıklar ve çelişkiler *Swann'ın Bir Aşkından* bile daha belirgin ve acıdır çünkü dolayımlayıcı çok yaklaşmıştır.

Savaş başlamıştır; cezanın uygulanmasına eşlik eden nedenlerin sunulması o döneme özgü havanın renklerini taşımaktadır. Geleneksel "sıkıcı" nitelemesine "Alman casusu" nitelemesi de eklenir. "Şovenizmin" mikroevrensel ve makroevrensel yönleri neredeyse ayırt edilemeyecek kadar iç içedir ve yakında Madame Verdurin onları harmanlayacaktır. Tüm ziyaretçilerine Charlus'nün iki yıldır "salonunda casusluk yaptığını" açıklar.

Bu cümle metafizik arzunun ve nefretin gerçeğe uyguladığı sistematik çarpıtmayı olağanüstü bir biçimde ortaya koymaktadır. Algılaşmanın öznel bütünlüğünü sağlayan bu çarpıtmadır. Hemen şöyle düşüyoruz: bu cümle patroniçeye o kadar uygun düşüyor ki, nesnesi olan Charlus baronuna da uygun düşmesi imkânsızdır. Bireysel özü indirgenmez bir "farklılıkta" arıyorsak eğer, bu cümle de Charlus baronunun özüne ihanet etmeksizin Madame Verdurin'in özünü ortaya koyamaz. Birbirleriyle uyuşmayan bu iki özü içeremez.

Oysa gerçekleştirdiği mucize de budur. Charlus'nün iki yıl boyunca salonunda casusluk yaptığını söylemekle Madame Verdurin kendisini betimliyor, ama baronu da betimliyordu. Charlus casus değildir elbet. Patroniçe çılgınca abartmakta ama ne yaptığını da bilmektedir; attığı ok, Charlus'yü en zayıf yerinden vurmuştur. Charlus son derece bozguncudur. İtilafçı propagandasıyla "beyinlerin yıkanmasını" sessizce küçümsemek yeterli değildir onun için. Açık açık her yerde yıkıcı sözler savurmaktadır. Almancılığı uç noktaya varırmıştır.

Proust uzun uzun Charlus'nün yenilgi eğilimini çözümler. Çeşitli açıklamalar getirir ama en önemlisi eşcinselliktir. Charlus Paris'e do-luşan yakışıklı askerler için umutsuz arzu duymaktadır. Ulaşamadığı askerler onun için "nefis cellatlardır" Otomatik olarak kötüyle bağ-daştırılırlar. Evreni iki düşman kampa ayıran savaş mazoşistin içgü-düsel ikiciliğini besler. İtilafçıların güttüğü dava kötü eziyetçilerin davası olduğu için Almanya doğal olarak eziyet gören İyi ile bağdaştırılır. Almanlar onda gerçek bir fiziksel tiksinti uyandırdıkları ölçü-de Charlus de kendi davasını düşman ülkenin davasıyla karıştırır: on-ların çirkinliğiyle kendi çirkinliği, onların askeri yenilgileriyle kendi askeri yenilgileri arasında bir ayrım yapmaz. Ezilmiş Almanya'yı haklı çıkarırken aslında kendini haklı çıkarmaktadır.

Bu duygular temelde olumsuzdur. Charlus'nün Almanya'ya duy-duğu sevgi İtilaf güçlerine duyduğu nefretten daha azdır. Şovenizme gösterdiği heyecanlı ilgi öznenin dolayımlayıcıya gösterdiği ilgidir. Charlus'nün dünya görüşü, bir önceki bölümde betimlediğimiz mazo-şist yapının mükemmel bir örneğidir.

Charlus'nün yaşamının bütünlüğü, cinsel hayatıyla bozguncu fi-kirleri arasındaki ara bölgeyi, yani sosyetik hayatını araştırdığımızda daha da açıklık kazanır.

Charlus bir Guermantes'dır. Yengesi Guermantes düşesinin salo-nunda bir tapınma nesnesidir. Özellikle soylu olmayan arkadaşlarının önünde, her vesileyle geldiği çevrenin üstünlüğünü ifade eder ama Faubourg Saint-Germain, burjuva züppeleri büyülediği kadar onu bü-yülemekten uzaktır. Metafizik arzu tanım olarak elde edebileceği bir şeye yönelmez. Dolayısıyla baronun arzusu soylu semte doğru değil "ayak takımına" doğru yönelir. O rezil Morel karakterine duyduğu tutkuyu açıklayan da bu "aşağıya kayan" züppeliktir. Charlus'nün müzisyene yakıştırdığı bayağılık prestiji tüm Verdurin salonuna da uzanır. Soylu efendi, salonun burjuva tonuyla, gizli zevklerinin her zamanki dekorunu oluşturan daha çiğ ve bayağı renkler arasında bir fark gözelemez.

Verdurin'lerin şoven, ahlak dışı ve burjuva salonu, Fransa adlı o daha geniş ve aynı ölçüde şoven, ahlak dışı ve burjuva mekânın orta-sında büyüleyici bir kötülük yeridir. Verdurin salonu ayartıcı Morel'e bir sığınak sunar; savaştan Fransa da gösterişli subaylarla doludur. Baron, nasıl şoven Fransa'da kendini "evinde" hissetmiyorsa, Verdu-rin salonunda da kendini "evinde" hissetmez. Gelgelelim Fransa'da yaşıyordur ve arzusu da onu Verdurin salonuna çekmektedir. Baro-

nun sosyetik sisteminde, Guermantes'ların soylu ve yavan biçimde erdemli salonu, politik sisteminde sevilen ama uzakta olan Almanya'nın oynadığı rolü oynar. Aşk, sosyete hayatı ve savaş, bu son derece birlikçi ya da daha doğrusu karşıtlıklarıyla son derece çift yaşamın üç çemberidir. Tüm düzeyler birbirine tekabül eder ve baronun saplantılı mantığını doğrular.

Madame Verdurin'in "şoven" saplantısının karşılığı Charlus'nün "şoven-karşıtı" saplantısıdır. Bu iki saplantı sağduyunun bekleyebileceği gibi saplantı sahiplerini birbirinden uzaklaştırmaz. Onları ortak ölçüleri olmayan iki ayrı dünyaya kapatmaz: nefrette birleştirmek için birbirine yaklaştırır.

Bu iki yaşam aynı öğeleri bir araya getirirler ancak onları değişik biçimde düzenlerler. Madame Verdurin salonuna sadık olduğunu iddia eder ama kalbi Guermantes'lardadır. Charlus, Guermantes'ların salonuna sadık olduğunu iddia eder ama kalbi Verdurin'lerdedir. Madame Verdurin "küçük klanı" över ve "sıkıcıları" küçümser. Charlus, Guermantes'ların salonunu över ve "sıradan insanların" salonunu küçümser. Bir evrenden ötekine geçmek için işaretleri değiştirmek yeterlidir. İki karakter arasındaki anlaşmazlık, kusursuz bir olumsuz anlaşmadır.

Bu simetri, Madame Verdurin'in tek bir cümlede hem kendi hakikatini hem de baronun hakikatini grotesk ama çarpıcı bir biçimde ifade etmesini sağlar. Madame Verdurin için Charlus'yü casuslukla suçlamak üstü kapalı olarak Guermantes'ların küçümsemesini protesto etmektir. Sağduyu, "küçük klanın düzeniyle ilgili ayrıntılı raporların" niçin Alman genel kurmayının ilgisini çekeceğini anlayamaz. Dolayısıyla sağduyu Madame Verdurin'in çılgınlığının aslını görür ama gözünü sırf bu çılgınlığa diktikçe Charlus'nün koştur çılgınlığını kaçırma riski de artar. Madame Verdurin tam da akıldışına kaydıkça barona benzemektedir. Birinin çılgınlığı ötekinin çılgınlığıyla birleşir, hem de sağduyunun sosyete hayatıyla savaş arasındaki benzerliğe yöneltebileceği itiraza hiç aldırmadan. Madame Verdurin'in şovenizmi Guermantes salonuna yönelikse, Charlus'nün bozgunculuğu da Verdurin salonunu hedefliyordur. Dolayısıyla ikisinin de *Öteki*'ni keskin ama yetersiz bir bilgiyle tanıması için sadece kendi çılgınlığına boyun eğmesi yeterlidir... Keskindir bu bilgi, çünkü tutku, sağduyuyu felce uğratan fetişizmin üstesinden gelir; yetersizdir çünkü tutku arzu üçgenini algılamaz; *Öteki*'nin gururunun ve görünüşteki hâkimiyetinin ardında yatan sancıyı farketmez.

Proust, Madame Verdurin'in baron için kullandığı dört sözcükle, nefretin iki kişi arasında örebileceği ilişkilerin karmaşıklığını bir an görmemizi sağlar. Madame Verdurin'in cümlesinde açığa çıkan hem kavrayıştır hem körlük, hem ince hakikat hem kaba yalan; anıştırma ve çağrışım bakımından Mallarmé'nin bir dizesi kadar zengindir ama romancı hiçbir şey icat etmemiştir. Dehası, günümüzün ruhbilimsel ve felsefi sistemlerinin neredeyse hiç tanımadıkları öznel bir gerçeklikten esinlenmektedir.

Bu cümle, salonlar ve içsel dolayım düzeyindeki ilişkilerin, dışsal dolayım düzeyinde kurulan, daha doğrusu kurulamayan ilişkilerden çok farklı olduğunu gösterir. Daha önce de gördüğümüz gibi Combray yanlış anlamaların diyandır. Gerçek bir özerkliğe sahip olduğu için dış dünyayla ilişkileri ister istemez yüzeyseldir. Hiçbir entrika uzun ömürlü olmaz. Combray'deki küçük olaylar Don Kişot'un serüvenleri gibi birbirinden bağımsızdır. Birbirlerini hangi sıraya göre izleyecekleri önemli değildir çünkü her serüven özünde bir yanlış anlamının yattığı anlamlı bir bütünlüktür.

İçsel dolayım düzeyinde iletişimin daha da imkânsız olduğunu düşünebiliriz çünkü bireyler ve salonların birbiriyle çatışması gittikçe şiddetlenmektedir. *Farklılıklar* keskinleştikçe, gitgide daha içe kapanan küçük dünyalar arasındaki ilişkiler de imkânsızlaşıyor gibidir. İşte tüm romantik yazarlar bizi tam da buna inandırmaya çalışırlar. Romantizm, indirgenmez biçimde bizim olanı, bizi en şiddetle başkasıyla karşı karşıya getirende arar. Kişide iki bölüm ayırt eder: *Ötekilerle* anlaşmaya izin veren yüzeysel bölüm ve anlaşmanın mümkün olmadığı daha derin bir bölüm. Ama bu ayrım sahtedir. Romancı bunu gösterir bize. Ontolojik hastalığın artması kişiyi karşıdaki dişliye uymayan bozuk bir dişli yapmamıştır. Madame Verdurin'in şovenizmiyle, Charlus'nün şovenizm karşıtlığı mükemmel biçimde birbirine geçer çünkü biri girintili, öteki çıkıntılıdır. Romantiğin göz önüne serdiği *farklılıklar* çarkın dişlileridir; makineyi döndüren yalnızca ve yalnızca onlardır, o zaman kadar olmayan bir *romansal dünyayı* doğuran da onlardır.

Combray gerçekten özerkti, ama salonlar öyle değildir. Özerklik iddiaları şirretleştigi ölçüde özerklikleri de azalmış demektir. İçsel dolayım düzeyinde, birey kadar topluluk da mutlak bir referans noktası olmaktan çıkar. Salonlar ancak rakip salonlarla karşılaştırılarak, her birinin sadece bir ögesi olduğu bütünlüğün içine yerleştirilerek anlaşılabilir olacaktır şimdi.

Dışsal dolayım düzeyinde yalnızca "küçük kapalı dünyalar" vardır. Bağlantılar öyle gevşektir ki henüz tam anlamıyla bir *romansal dünya* yoktur, tıpkı 17. yüzyıldan önce bir "Avrupa uyumu"¹⁵ olmadığı gibi. Bu "uyum" uluslar düzeyinde bir rekabetin meyvesidir. Uluslar birbirlerinin saplantısı olmuşlardır. İlişkileri gittikçe yoğunlaşır ama genellikle olumsuz bir biçim alır. Bireysel büyülenmenin bireyciliği doğurması gibi, kolektif büyülenme de bir "kolektif bireycilik" doğurur, adı da milliyetçilik, şovenizm ve *otarşi* ruhudur.

Bireysel ve kolektif mitoslar kardeşler çünkü her zaman Aynının Aynıya karşıtlığının üstünü örterler. Kendi olma isteği gibi "kendi arasında" olma isteği de *Öteki* olma arzusunu saklar.

"Küçük kapalı dünyalar" birbirleri üstünde hiçbir etkisi olmayan tarafsız parçacıklardır. Salonlar, atom parçacıkları gibi aynı zamanda birbirlerini çeken ve iten pozitif ve negatif parçacıklardır. Monatlar değil, hepsi birden büyük bir kapalı dünya oluşturan monat taklitleri vardır. Combray'ninki kadar tutarlı olan bu dünyanın birliği ters bir ilke üzerine kurulmuştur. Combray'de aşk hâlâ başattır; salonların dünyasını doğuransa nefrettir.

Sodom ve Gomorra'nın cehenneminde nefretin zaferi mutlaktır. Köleler efendilerinin etrafında dönerler, efendilerin kendileri de köledir. Bireyler ve topluluklar aynı zamanda hem birbirinden kopamıyorlardır hem de tamamıyla yalıttıktırlar. Uydular gezegenlerin çevresinde dönerler, gezegenlerse güneşin. Kozmik bir sistem olarak romansal dünya imgesi Proust'ta sık sık görülür, yörüngeleri hesaplayan ve yasalar çıkartan astronom imgesini de beraberinde getirir.

Romansal dünyaya bütünlüğünü veren içsel dolayımın bu yasalarıdır. Ancak bu yasaları bilirsek yanıt verebiliriz Viaçeslav İvanov'un Dostoyevski'yle ilgili kitabında sorduğu soruya: "Ayrılık nasıl bir birlik ilkesi olabilir, nefret nasıl birbirlerinden nefret eden insanları bir arada tutabilir?"

Süreklilik gösteren ve gözle görülür kesintiler içermeyen bir devrimle Combray'den salonların evrenine geçilir. *Dışsal* ve *içsel* dolayım arasındaki karşıtlık bir İyi-Kötü karşıtlığı değildir, mutlak bir ayrılık değildir. Combray yakından gözlemlendiğinde, sosyete salonlarındaki tüm kötülükler orada da, daha doğum anındayken görülebilir.

Büyük halanın Swann'a yönelttiği alaylar Madame Verdurin'le

Madame de Guermantes'ın kullanacakları şimşeklerin daha hafif, ilk denemeleridir. Masum anneye acı çektiren küçük eziyetler Verdun'ların Saniette'e göstereceği acımasızlığın, Madame de Guermantes'ın dostu Swann'a göstereceği zalim soğukluğun öncüsüdür. Marcel'in annesi bir burjuva olarak, Madame Swann'ı kabul etmeyi reddeder. Anlatıcının kendisi Françoise'in "gözünü açmaya" uğraşarak kutsala saygısızlık yapar. Françoise'in Léonie halaya duyduğu masum inancı sarsmaya çalışır. Léonie halanın kendisi doğaüstü saygınlığını istismar eder: Françoise'la Eulalie arasında kısır rakiplikler kışkırtır; acımasız bir zorbaya dönüşür.

Olumsuz öge Combray'de de mevcuttur; onun sayesinde küçük kapalı dünya kendi içine döner. Tehlikeli hakikatlerin elenmesini o sağlar. Bu olumsuz öge yavaş yavaş büyür ve sonunda sosyetik salonlarda her şeyi yutar. Ve bu olumsuz ögenin kaynağında her zaman olduğu gibi gurur vardır. Büyük halayı, Swann'ın toplumsal durumunu görmekten alıkoyan gururdur, Marcel'in annesinin Madame Swann'ı kabul etmesini engelleyen gururdur. Doğum halindeki bir gururdur bu, ama özü roman boyunca değişmeyecektir. Yıkıcı eylemine yeni başlamıştır ama belirleyici seçim çoktan yapılmıştır. *Sodom ve Gomorra* Combray'de tohum olarak vardır. Bir evrenden ötekine geçmek için insanın kendini yokuşun eğimine, o durmadan hızlanan ve bizi mistik merkezden gittikçe uzaklaştıran harekete bırakması yeterlidir. Yatağında serilmiş yatan Léonie halada neredeyse algılanmaz durumdadır bu hareket; Combray'nin tanrılarına fazla ısrarlı biçimde bakan ve tüm egzotizmlere kendisini teslim etmeye hazırlanan çocuktaysa çok hızlanmışır.

Hiçbir zaman ulaşılamayan ve her zaman uzaklaşılan bu merkez nedir? Proust doğrudan doğruya yanıt vermez ama yapıtlarının sembolizmi onun adına, bazen de ona karşı konuşur. Combray'nin merkezi kilisedir, "kenti özetleyen, onu temsil eden, uzaklara ondan söz eden" kilise. Kilisenin ortasında Saint-Hilaire çan kulesi vardır, Léonie'nin odası ailenin evi için neyse çan kulesi de kent için odur. Çan kulesi "tüm uğraşlara, tüm saatlere, kentin tüm bakış açılarına biçimini verir, taçlandırır, kutsar." Combray'nin tüm tanrıları bu çan kulesinin altında toplanmışlardır:

Her zaman ona geri dönmek gerekirdi, her zaman her şeye o hâkimdi, beklenmedik bir yükseklikten evlere buyruklar yağdırırdı, tanrının beni azarlayan parmağıydı, bedeni de aşağıda insanların arasında saklanmıştı ama ben yine de onu ayırt edebiliyordum.

Çan kulesi her yerden görülebilir ama kilise her zaman boştur. Dışsal dolayımın insani ve dünyevi tanrıları şimdiden putlaşmışlardır; çan kulesinin dikey çizgisine uymazlar. Ama her zaman bir bakışta hem Combray'yi hem de kilisesini görebilecek kadar da yakındırlar. Dolayımlayıcı ile arzulayan özne arasındaki mesafe azaldıkça aşkınlık da bu dikey çizgiden uzaklaşır. Sapmış aşkınlık iş başındadır şimdi. Anlatıcıyı ve romansalevrenini, adları *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, *Guermantes Tarafı*, *Sodom ve Gomorra*, *Tutsak* ve *Kaçak* olan bir dizi eşmerkezli daire içinden geçirerek gitgide çan kulesinden uzaklara sürükleyecektir. Mistik merkezden uzaklaşıldıkça huzursuzluk da gittikçe daha acılı, cinnetli ve beyhude bir nitelik kazanır, ta ki *Yeniden Bulunmuş Zaman*'a gelinceye kadar. *Yeniden Bulunmuş Zaman* bu devinimi tersine çevirir. Saint-Hilaire kargalarının gece uçuşları bu çifte kaçış ve geri dönüş hareketinin habercisidir:

Çan kulesi, iki penceresinden, eşit zaman aralıklarıyla bir sürükarga salıverirdi, bu kargalar bir süre bağırarak uçarlardı, sanki onları artık görmüyormuşçasına uçuşmalarına izin veren eski taşlar birdenbire oturulmaz olmuşlardı da sonsuz bir huzursuzluk ilkesini kusakarak onlara vurmuş ve reddetmişlerdi. Kuşlar daha sonra, akşam göğünün mor kadifesini her yöne doğru çizdikten sonra aniden sakinleşerek kuleye, uğursuzdan şefkatliye dönüşmüş kuleye geri dönerlerdi.

Proust'un yapıtının psikolojik bir değeri var mıdır? Bu noktada *Kayıp Zamanın İzinde*'nin *İnsanlık Komedyası*'nın ya da *Rougon-Macquartlar* dizisinin gerisinde kaldığı sık sık söylenir. Proust'un yalnızca eski soylularla ilgilendiği iddia edilir. Bu bağlamda yapıtı "genişlikten ve nesnellikten" yoksundur. Bu olumsuz yargıların ardında roman sanatına ilişkin o eski gerçekçi ve pozitivist anlayışı seçmek zor değildir. Romansal deha insanların ve nesnelerin titiz bir dökümünü yapar: bize ekonomik ve toplumsal gerçeğin olabildiğince eksiksiz bir tablosunu sunması gerekir.

Bu anlayışı ciddiye alırsak Proust'un söylenildiğinden de daha vasat bir romancı olması gerekir. "Araştırmalarını Faubourg Saint-Germain'le kısıtladığı" için eleştirilir ama bu bile onu övmek olacaktır. Proust, ona ayrılan dar alanda bile hiçbir sistematik araştırma yapmamıştır. İşinin hakkını veren bir romancının bizi kâğıt yığınlarının, vasiyetnamelerin, mal beyanlarının, hesap defterlerinin, mahkeme çağ-

rılarının, kovuşturma metinlerinin, borç senetlerinin içine sokacağı bir durumda Proust bize, bir fincan çayın etrafında yapılmış sohbetleri nakleder. Üstelik onları hiçbir zaman kendileri için değil her zaman başka şeyler için nakleder. Burada abartılı "araştırma" sözcüğünü hak eden hiçbir şey yoktur. Proust, kesin bir ifade kullanarak ya da birtakım alışılmamış nesneleri sayıp dökerek "tüm belgeleri kullandığı" gibi bir izlenim vermek bile istemez.

Toplumbilimciyi ilgilendiren sorunların hiçbiri Proust'un ilgisini çekmiyor gibidir. Bundan, romancının toplumun sorunlarıyla ilgilenmediği sonucunu çıkarırız. Yerilsin ya da övülsün bu ilgisizlik her zaman olumsuz bir davranıştır, özel bir estetik uğruna yapılan bir sakatlamadır, klasik tragedyada soylu olmayan sözcüklerin yasaklanması gibi bir şeydir.

Roman sanatının bu dar kavramını reddedecek kadar çok şey öğrendik bugüne değin. Romancının gerçeği mutlaklıdır. Bireysel ve kolektif yaşamın tüm yönlerini kapsar. Roman bu yönlerden bazılarını ihmal etse de hiç kuşkusuz bir bakış açısı göstermektedir. Toplumbilimciler Proust'ta, kendi yöntemlerini anımsatacak hiçbir şey bulmazlar çünkü romansal toplumbilimle toplumbilimcilerin toplumbilimi arasında temel bir karşıtlık vardır. Bu karşıtlık yalnızca çözümleme ve yöntemlerle ilgili değil çözümlenecek sorunun verileriyle de ilgilidir.

Toplumbilimcinin gözünde Saint-Germain semti toplumsal manzaranın belki küçücük ama gerçek bir bölgesidir. Sınırlar o kadar kesin görünmektedir ki hiç kimse onları sorgulamaz. Ama Proust'un yapıtı ilerledikçe bu sınırlar belirsizleşir. Anlatıcı sonunda Guermantes'ların evine girdiğinde çok büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Orada da alıştığı evlerdeki gibi düşünüldüğünü ve konuşulduğunu saptar. Semtin özü sanki yitip gitmektedir. Guermantes'ların salonu bireyselliğini yitirir ve daha önceden bilinen ortamların belirsiz tekdüzeliğine karışır.

Semti geleneklerle tanımlayamayız çünkü bu gelenekler Dük de Guermantes gibi pek saygın ve pek bayağı bir kişi tarafından anlaşılamamaktadır. Semti aileden gelen bir özellik olarak tanımlayamayız çünkü Madame Leroi gibi bir burjuvanın sosyete, soylu Madame de Villeparisis'den daha parlak bir konumu vardır. 19. yüzyıl sonundan beri, bir yığın nüfuzlu kişiyle birlikte büyük zenginlikler de barındırmasına karşın Faubourg Saint-Germain gerçek bir siyasal ya da mali güç merkezi değildir. Faubourg, kendine özel bir düşünce tar-

zıyla da sivrilmiyordur. Orada oturanlar politikada tutucu, sanatta gerici, edebiyatta dar görüşlüdür. Bu özelliklerin hiçbiri 20. yüzyılın başında Guermantes ortamını, diğer zengin ve işsiz güçsüz ortamlardan ayırt etmemektedir.

Faubourg Saint-Germain'le ilgilenen toplumbilimcinin *Kayıp Zamanın İzinde*'yle ilgilenmemesi gerekir. Bu roman yalnızca gereksiz değildir, aynı zamanda tehlikeli de olabilir. Toplumbilimci araştıracağı konuyu bildiğini sanır ama bir de bakar ki onu elinden kaçırmış. Faubourg ne bir sınıf, ne bir grup, ne bir çevredir: toplumbilimciler arasında kullanılan hiçbir sınıflandırma ona uygulanamaz. Bilimadamları aletlerini üstüne tuttuğunda, bazı atom-altı tanecikler gibi Faubourg Saint-Germain de ortadan kaybolur. Bu nesneyi tecrit etmek olanaksızdır. Saint-Germain semti yüz yıldır yoktur. Ama vardır çünkü en şiddetli arzuları uyandırmaktadır. Saint-Germain nerede başlar, nerede biter? Bilmiyoruz. Ama züppe bilir; asla tereddüt etmez. San-ki bir salonun sosyetik değerini tamı tamına ölçen bir altıncı hissi vardır.

Saint-Germain semti züppe için vardır, züppe-olmayan için yoktur. Daha doğrusu şöyle diyelim: züppe-olmayan, bu "var mı, yok mu" sorusuna nihai bir cevap bulmak için züppeye başvurmayı kabul etmeseydi eğer, semt onun için de varolmayacaktı. Saint-Germain semti besbelli ki yalnızca züppe için vardır.

Proust'a, çok dar bir çevreye sıkışıp kaldığı için sitem edilir ama hiç kimse bu dar çevreyi onun kadar tanımamış ve eleştirmemiştir. Proust "sosyetenin" anlamsızlığını yalnızca entelektüel ve insani bakımdan değil, aynı zamanda *toplumsal* bakımdan da dile getirir: "Sosyetik insanlar adlarının toplumsal değeri hakkında kendi kendilerini aldatırlar." Proust, Saint-Germain semtinin "mitosunu yıkmayı" demokrat eleştirmenlerden çok daha ileri götürür. Gerçekten de onlar büyümlü nesnenin nesnel varlığına inanıyorlardır. Proust ise durmadan bize nesnenin varolmadığını tekrarlar. "O dünya, hiçliğin kralığıdır." Bu sözleri en düz anlamıyla ciddiye almak gerekir. Romancı durmadan Saint-Germain semtinin nesnel hiçliğiyle züppenin gözünde elde ettiği olağanüstü gerçeklik arasındaki çelişkinin altını çizer.

Romancı ne nesnenin önemsiz gerçekliğiyle ilgilenir ne de değişime uğramış nesneyle; onun ilgilendiği değişim sürecidir. Büyük romancı her zaman böyle olmuştur. Cervantes ne traş kabıyla ilgilenir, ne de Mambrino'nun miğferiyle. Onun tutkulu bir biçimde ilgisini çeken Don Kişot'un basit bir traş kabıyla Mambrino'nun başlığını karış-

tırabilmesidir. Proust'un tutkulu bir biçimde ilgisini çeken de züppenin, Saint-Germain semtini, herkesin girmeyi düşlediği efsanevi kralık sanmasıdır.

Toplumbilimci ile natüralist romancı tek bir hakikat isterler. Algılama yetisi olan tüm öznelere bu hakikati uygularlar. Onların *nesne* dedikleri, arzu ile arzu-olmayanın bağdaşmaz algılarının yavan bir uzlaşmasıdır. Bu nesnenin inanılabilirliği, tüm çelişkileri zayıflatan *ara* konumundan gelir. Deha sahibi romancı bu çelişkilerin batan yönlerini körelteceğine olabildiğince sivrilir. Arzu tarafından meydana getirilen değişimin altını çizer. Natüralist bu değişimi algılamaz çünkü kendi arzusunu eleştirmek elinden gelmez. Üçgen arzuyu ortaya çıkartan romancı züppe olamaz ama geçmişte züppe olmuş olması gerekir. Arzu etmiş olması ama artık etmiyor olması gerekir.

Züppe için Saint-Germain semti büyümlü miğferdir, züppe olmayan içinse traş kabı. Bize her gün dünyanın "somut" arzular tarafından yönetildiği tekrar edilir: zenginlik, refah, güç, petrol vb... Romancının sorduğuysa görünüşte zararsız bir sorudur: "Züppelik nedir?"

Züppeliği yoklarken, romancı yine kendi tarzında, toplumsal mekanığın gizli zemberekleri nelerdir, diye de sormaktadır. Ama bilimadamları omuz silkerler. Bu soru onlar için hiç de ciddi değildir. Yanıt vermeleri için üstlerine gidilirse kaçarlardı. Romancının züppelikle, karanlık nedenlerden dolayı ilgilendiğini iddia ederler. O kendisi de bir züppedir. Daha doğrusu bir züppeydi. Bu doğrudur ama soruya yanıt verilmemiştir. Züppelik nedir?

Züppe hiçbir somut üstünlük peşinde değildir; zevkleri ve özelliklerle acıları tümüyle metafiziktir. Romancının sorusuna gerçekçi de idealist de Marksist de yanıt veremez. Züppelik, "bilimin" çarklarına nüfuz eden ve makinayı bozan toz tanecikleridir.

Züppe hiçliği arzular. Toplumun herhangi bir kesiminde, insanlar arasındaki somut farklılıklar yok olduğunda, ya da ikinci plana düştüğünde soyut rekabet kendisini gösterir; ama uzun zaman, şeklini benimsemiş olduğu eski çatışmalarla karıştırılır. Züppenin soyut sancısını sınıfsal baskıyla karıştırmamak gerekir. Züppelik, genellikle düşünüldüğü gibi, geçmiş hiyerarşilere bağlı değildir; şimdiki zamana bağlıdır, daha çok da demokratik geleceğe. Proust'un döneminde Saint-Germain semti, yavaş yavaş toplumun tüm katmanlarını değiştiren bir evrimin ilk noktasındadır. Romancı züppelere bakar çünkü onların arzuları normal arzulara göre çok daha içerik yoksundur. Züppelik sıradan arzuların karikatürüdür. Tüm karikatürler gibi züp-

pelik de çizgileri abartır ve özgün yapıtta asla görmeyeceğimiz şeyleri görmeye zorlar bizi.

Saint-Germain semti de bir sözde-nesnedir ve böylece romansal açığa çıkarmada ayrıcalıklı bir rol oynar. Bu rolü modern fizikte radyumun oynadığı role benzetebiliriz. Radyum doğada, Saint-Germain semtinin Fransız toplumundaki yeri gibi küçük bir yer kaplar. Ama bu nadir maddede, eski fiziğin bazı ilkelerini yalancı çıkaracak ve giderek bilimin tüm perspektiflerini altüst edecek olağanüstü özellikler vardır. Aynı şekilde züppelik de klasik toplumbilimin bazı ilkelerini yalanlar. Bilimsel düşüncenin farkına bile varmadığı bazı davranış saikleri gösterir bize.

Proust'un romanının dehası da aşılmış züppelikten gelir. Roman-cının züppeliği, onu soyut bir toplumun en soyut yerine, en boş sözde-nesneye götürmüştür – başka bir deyişle, romansal açığa çıkarma açısından en elverişli yere. Retrospektif açıdan, züppelik dehanın ilk adımlarıyla özdeşleştirilmelidir; ikincisinin o karşı durulmaz ihtirası kadar, şaşmaz yargı yetisi de çoktan belirmiştir onda. Züppenin çok büyük umutlar beslemiş, çok büyük hayal kırıklıklarına uğramış olması gerekir ki arzu nesnesiyle arzu-olmayanın nesnesi arasındaki farklılık dikkatini çeksın ve bu dikkat de her seferinde yeni bir arzunun çıkardığı engelleri yensin.

Romancıya hizmet verdikten sonra züppeliğin karikatür gücü şimdi de okuyucunun hizmetindedir. Okumak romanın sunduğu ruhsal deneyimi tekrar yaşamak demektir. "Olağanüstü" bir madde olan radyumun hakikatini ele geçirdikten sonra bunu "olağan" maddelere uygulayan bir fizikçi gibi, romancı da hakikatini başarıyla elde ettikten sonra Saint-Germain semtinden toplumun daha sıradan bölgelerine inebilir. Marcel Proust burjuvalara ve hatta halka ait yaşantıların çoğunda arzunun üçgen yapısını, karşıtların kısır çatışmasını, saklı tanrıdan nefreti, içsel dolayımın aforoz ve tabularını tekrar bulur.

Romansal hakikatin kapsamının giderek genişlemesi, züppelik teriminin çok farklı meslek ve çevreleri içermesine yol açar. *Kayıp Zamanın İzinde*'de profesörlerin züppeliği, hekimlerin züppeliği ve hatta oda hizmetçilerinin züppeliği vardır. Proust'un züppelik sözcüğünü kullanımı, "soyut" bir toplumbilimi tanımlar; bu toplumbilimin uygulama alanı evrenseldir ama ilkeleri toplumun en zengin ve aylak kesimlerinde özellikle etkindir.

Dolayısıyla Proust toplumsal gerçekliğe hiç de ilgisiz değildir. Bir bakıma yalnızca ondan söz ediyordur çünkü üçgen arzunun romancısı

için içsel hayat zaten toplumsal hayattır ve toplumsal hayat da her zaman bireysel arzunun yansımasıdır. Ama Proust, Comte tarzı eski pozitivizme kesinlikle karşıdır. Aynı biçimde Marksizme de karşıdır. Marksist *yabancılaşma*, metafizik arzunun analogudur. Ama yabancılaşma ancak dışsal dolayım ve içsel dolayımın ileri evreleriyle örtüşür. Burjuva toplumun Marksist çözümlemeleri başka çözümlemelere göre daha derindir ama daha en baştan yeni bir yanılsamayla maluldür. Marksist, burjuva toplumu ortadan kaldırmakla tüm yabancılaşmaları ortadan kaldıracığını düşünür. Proust'un ve Dostoyevski'nin betimledikleri metafizik arzunun en sivri biçimlerini göz önünde bulundurmaz. Marksist, nesnenin oyununa gelmiştir: materyalizmi, yalnızca burjuva idealizmi üzerinde kazanılmış görelî bir zaferdir.

Proust'un yapıtları, "gereksinimlerin" tatmin edildiği ve somut farklılıkların insanlar arasındaki ilişkilere artık egemen olmadığı bir durumda, öncekilerin yerini alan yeni yabancılaşma biçimlerini betimler. Züppeliğin aynı gelir düzeyinde olan, aynı sosyal sınıfı ve aynı gelenekleri paylaşan insanlar arasında soyut duvarlar çektiğini gördük. Amerikan toplumbiliminin bazı sezileri de Proust'un bakış açısının doğurganlığını görmemizi kolaylaştıracaktır. Thorstein Veblen'in geliştirdiği "gösterişçi tüketim" kavramı çoktan üçgendir. Materyalist kuramlara ölümcül bir darbe indirmiştir. Tüketilen nesnenin değeri yalnızca *Öteki*'nin bakışına bağlıdır. Yalnızca *Öteki*'nin arzusu arzuyu doğurabilir. Daha yakın dönemde, David Riesman ile Vance Packard, gereksinimleri Proust'un betimlediği çevreler kadar tatmin edilmiş ve onlardan bile daha tekdüze olan Amerikan orta sınıfının da soyut bölümlere ayrıldığını göstermişlerdir. Bu orta sınıfta, tümüyle özdeş ama karşıt iki birim arasında çok sayıda tabu ve aforoz olayı görülür. Anlamsız farklılıklar devasa görünür ve sayısız etkiler yaratırlar. *Öteki*, kişinin yaşamına egemen olmayı sürdürür ama bu *Öteki* Marksist yabancılaşmadaki gibi alt sınıfları ezen birisi değil, kapı komşusu, sınıf arkadaşı, meslekteki rakiptir. *Ben'e* yaklaştıkça *Öteki* daha büyüleyici olmaktadır.

Marksistler bunların, toplumun burjuva yapısına dayalı "kalıntısallık" olaylar olduğunu söyleyeceklerdir. Eğer benzer olaylar Sovyet toplumunda da gözlemlenmeseydi bu düşünce tarzı daha inandırıcı olurdu. "Sovyetler Birliği'nde sınıfların tekrar belirdiğini" söyleyen burjuva toplumbilimciler de sadece desteyi yeniden karıştırmaktadırlar. Sınıflar tekrar belirmiyor: eskilerinin kayb olduğu noktada yeni yabancılaşmalar başlıyor.

En cüretli sezgilerinde bile toplumbilimciler, nesnenin zorbalığından tam olarak kendilerini kurtarmayı başaramazlar. Romansal düşüncenin her zaman berisinde kalırlar. Eski sınıf ayrımlarını, dışardan zorla kabul ettirilmiş ayrımları, metafizik arzu tarafından yaratılan iç-sel ayrımlarla karıştırma eğilimi gösterirler. Bu yanılgıya düşmek de kolaydır çünkü bir yabancılaşmadan ötekine geçiş dönemi uzun sürmekte ve bu dönem sırasında çifte dolayım da yüzeye hiç çıkmadan yeralında gelişmesini sürdürmektedir. Toplumbilimciler metafizik arzunun kurallarına kadar ulaşamazlar çünkü sonunda maddesel değerlerin de çifte dolayım tarafından yutulduğunu anlamazlar.

Züppe hiçbir somut şey arzu etmez. Romancı bunu fark eder ve bireysel ve kolektif yaşamın tüm aşamalarında züppeliğin boş ve simetrik karşıtlıklarını bulur. Bize soyutlamanın, özel yaşamda, mesleki, ulusal ve hatta uluslararası yaşamda zafer kazandığını gösterir. Büyük Savaşı, çatışmaların sonuncusu olarak değil, 20. yüzyıldaki soyut çatışmaların ilki olarak gösterir. Sonuç olarak Marcel Proust metafizik arzunun öyküsünü Stendhal'in bıraktığı yerden tekrar ele alır. Çifte dolayımın ulusal sınırları aştığını ve onda bugün keşfettiğimiz küresel boyutları kazandığını gösterir bize.

Sosyetik rekabetleri askeri harekât terimleriyle betimleyen Proust askeri harekâtları da sosyetik rekabet terimleriyle anlatır. İlk bir imge olarak gördüğümüz şey nesne olmuş, nesneyse imgeye dönüşmüştür. Çağdaş şiirde olduğu gibi imgenin iki terimi yer değiştirebiliyordur. Mikroevrenden makroevrene aynı arzu zafer kazanır. Yapı aynıdır, yalnızca bahane değişir. Proust'un eğretilmeleri bizi nesneden uzaklaştırır, dikkatimizi dolayımlayıcıya çekerler; bizi doğrusal arzudan üçgen arzuya geçirirler.

Charlus ve Madame Verdurin sosyete hayatıyla Birinci Dünya Savaşını karıştırıyorlardı; nasıl bu çılgınlık "sağduyunun" ötesine geçtiyse romancı da bu çılgınlığın ötesine geçer. İki alanı karıştırmaz, sadece aralarında sistemli bir paralellik kurar. Bu yüzden uzmanların gözünde yüzeysel görünme tehlikesi vardır. Büyük olayları "küçük nedenlerle" açıklamakla eleştirilecektir. Tarihçiler tarihin ciddiye alınmasını isterler ve 14. Louis'nin bazı savaşlarını saraylıların rekabetleri açısından yorumladığı için Saint-Simon'u hiç affetmezler. 14. Louis zamanında hükümdarın lütuflarıyla ilgili hiçbir şeyin "küçük" olmadığını unuturlar.

Basit ve düpedüz beyhudelikle, kıyamet yaratan beyhudelik arasındaki uzaklık fark edilemeyecek kadar küçüktür. Saint-Simon bunu

bilir, romancılar da. Ayrıca büyük ya da küçük "nedenler" de yoktur, metafizik arzusunun sonsuzca etkin boşluğu vardır. Birinci Dünya Savaşı da, salonlardaki savaş gibi, bu arzusunun ürünüdür. İkna olmak için iki tarafı gözlemlemek yeterlidir. Her iki tarafta da aynı öfke, aynı tiyatroya hareketler vardır. Tüm söylevler birbirine benzer; onları dinleyicilere göre hayranlık verici ya da korkunç kılmak için özel isimlerin yerini değiştirmek yeterlidir. Almanlar ve Fransızlar gözü kapalı birbirlerini taklit ederler. Bazı metinlerin benzerliği Charlus'ya acı verecek kadar gülünç gelir.

Birkaç yıl öncesine kadar bu evrensel züppeliğe gülebilirdik. Sossyete düşüncesine saplanıp kalan romancı çağdaş sancı ve dehşetlerden çok uzaklarda görünüyordu bize. Ama son tarihsel gelişmelerin ışığında Proust'u tekrar okumak gerekir. Simetrik *bloklar* her yerde çatışıyorlar. Yecüc ve Mecüc tutkuyla birbirini taklit ediyor ve birbirlerinden nefret ediyorlar. İdeoloji, yırtıcı ve aslında gizliden gizliye birbiriyle uzlaşmış karşıtlıklar için bir bahaneden başka bir şey değil. Milliyetçiliğin Enternasyonel'i ile Enternasyonal'in milliyetçiliği, içinden çıkılmaz bir karışıklık içinde birbirine girmiş durumdadır.

İngiliz romancı George Orwell 1984'te bu tarihsel yapının bazı yönlerini dolaysızca betimler. Orwell totaliter yapının her zaman *çifte* olduğunu çok iyi algılamaktadır. Ama bireysel arzuyla kolektif yapı arasındaki ilişkiyi göstermez. Kitaplarında sık sık, "sistemin" *dışardan* masum kitlelere zorla kabul ettirildiği izlenimini ediniriz. Denis de Rougemont *Aşk ve Batı*'da daha da ileri gider; kolektif güç istenciyle totaliter yapının, önce tutkunun da mistiğini doğurmuş olan bu bireysel gururdan kaynaklandığını söylerken romansal görüşe daha da yaklaşır. "Birbirine karşıt bu güç istençlerinin –daha o zamandan *birkaç* totaliter devlet vardır!– tutkulu bir çatışma içine girecekleri açıktır. Birbirleri için *engel* konumuna gelirler. Dolayısıyla bu totaliter coşkunun gerçek, örtük ve kaçınılmaz amacı savaştır ve savaş da *ölüm* demektir."

Proust'un modern sosyal yaşamın en önemli yönlerini ihmal ettiği, eski zamanın pek de dikkat çekici olmayan, yok olmaya mahkûm bir kalıntısını betimlediği söylenir. Bir bakıma haklıdır. Proust'un küçük dünyası hızla bizden uzaklaşmaktadır. Ama içinde yaşamaya başladığımız büyük dünya her gün biraz daha onun dünyasına benzer. Dekor farklıdır, ölçek farklıdır ama yapı aynıdır.

Bir çeyrek yüzyıla sığan bu muğlak, çoğulanlamlı tarihsel evrim, görece karanlık ve çetrefil bir yapıtı saydam bir yapıt haline getirmiş-

tir. Eleştirmenler bu başyapıtın giderek aydınlandığını fark etmişler ve bunu yapıtın kendi ışımalarının ürünü saymışlardır. Buna göre, romanın kendisi okurlarını şekillendirmekte ve kavrayışın kendisine gittikçe güçlenen bir ışık düşürmektedir. Bu iyimser görüş, sanatçıyı yeni değerler yaratan, gökteki ışığı çalarak minnettar insanlara veren yeni bir Prometheus yapan romantik düşünceye bağlıdır. Ama bu kuram romana kesinlikle uymaz. Roman yeni değerler getirmez: zorlu bir çabıyla, önceki romanların değerlerini yeniden ele geçirir.

Kayıp Zamanın İzinde artık karanlık görünmemektedir ama bu mutlaka daha iyi *anlaşıldığını* da göstermez. Bildiğimiz gibi büyük romansal yapıtların ruhsal etkileri çok zayıftır ve bu etki hiçbir zaman yazarın öngördüğü yönde işlemez. Okur yapıta zaten dünyaya yansıttığı anlamları yansıtır. Zaman geçtikçe bu yansıtma daha kolaylaşır çünkü yapıt toplumun "ilerisindedir", toplum ancak zamanla yetişir ona. Bu ilerlemenin sırnı açıktır. Romancı her şeyden önce en yoğun arzuya sahip olan kişidir. Arzusu onu en soyut bölgelere ve en değersiz nesnelere doğru sürükler; böylece onu otomatik olarak toplumsal yapının doruğuna doğru iter. Flaubert'le ilgili daha önce de gözlemlediğimiz gibi ontolojik hastalık her zaman en şiddetli durumundadır orada. Romancının gözlemlediği hastalık belirtileri yavaş yavaş bu toplumun alt katmanlarına doğru yayılacaktır. Yapıtta temsil edilen metafizik durumlar çok sayıda okuyucu için tanıdık hale gelecek, romansal karşıtlıklar tam karşılıklarını gündelik yaşamda bulacaktır.

Toplumun seçkin kesiminin arzusunu açığa çıkaran romancının çabası neredeyse her zaman *kâhinedir*. Betimlediği öznelerarası yapılar ancak zamanla sıradanlaşacaktır. Neredeyse tüm büyük romansal yapıtlar aristokrat çevrelerin çekiciliğine kapılırlar. Stendhal'in tüm romanlarında taşradan başkente, burjuva yaşamdan sosyetik yaşama giden çifte bir devinim vardır. Don Kişot'un serüvenleri bu kahramanı yavaş yavaş aristokrat çevrelere doğru sürükler. *Ecinniler*'in evrensel dolayımlayıcısı Stavrogin bir aristokrattır. *Budala, Ecinniler, Delikanlı ve Karamazov Kardeşler* "aristokratik" romanlardır. Dostoyevski Rus aristokratın yapıtında oynadığı rolü birçok kez anlatmıştır. Yozluğu ve ahlaksal çürüklüğü onu, kırsal kesimin dışında kalan tüm Rus yaşamının bir dev aynası yapar. Dil ve ahlakı, tutum farklılıkları bir yana bırakıldığında, Cervantes'in, Stendhal'in ve Proust'un romanlarında aristokrasinin oynadığı rol de tamı tamına budur.

Büyük yapıtlar yüksek sosyetenin kısır soyutlamasıyla sonuçla-

nırlar çünkü tüm toplum yavaş yavaş bu soyutlamaya yönelmektedir. Paul Valéry ve Jean-Paul Sartre gibi birbirinden çok farklı kafalar Proust'un sözlerinin havailiğini eleştirmekte el birliği ederler. Her yerde bu romancının Fransa'yı tanımadığı, Fransa'yı Faubourg Saint-Germain'le karıştırdığı tekrarlanır. Eleştirmenlere hak vermek gerekir ama bu parıltılı kafa karışıklığında Proust'un yaratıcılığının önemli sırlarından biri de yatmaktadır. Toplumsal seçkinleri betimleyenler, metafizik arzuyu yalnızca yansıttıkları zaman en yüzeysel, açığa çıkardıkları zamansa tersine en derine inen yazarlardır.

Yalnızca sıradan kişiler ve dehalar "Markiz saat beşte evden çıktı" cümlesini yazmaya cüret ederler. Basit bir yetenekse bu onur kırıncı yavanlık ya da olağanüstü yüreklilik karşısında geri çekilir.

Proust'ta ve Dostoyevski'de Teknik Sorunlar

Combray bir nesne değildir, tüm nesnelerin içinde yüzdüğü bir ışıktır. Bu ışık "dışarıdan" olduğu kadar "içeriden" de görünmezdir. Romancı bizi onun içinde yüzdüremez. Bunu yapabilseydi bile biz Combray'yi görmezdik çünkü onun bir parçası olurduk. Dolayısıyla romancı yalnızca, Combray'nin algılamasıyla "barbarların" algılaması arasında bir dizi etkileyici karşıtlıkla iş görebilir.

Proust bize, bir nesnenin Combray ile dış dünya için aynı olmadığını gösterir. Romancı, çözümlemek ve "küçük parçacıklara ayırmak" amacıyla "mikroskop" altında inceliyor değildir nesneleri; tam tersine, bizim fetişizmimizce *nesnel* verilere parçalanmış *öznel* algıları yeniden birleştiriyordur. "Duyumları minicik parçacıklara ayıran" Proust, yalnızca bazı çağdaş eleştirmenlerin imgelemidir. Anonim bir algının nesnel atomlara bölünmesini sağlayan atomcu ve duyumcu bakış açısının romanın daha ilk sayfalarında reddedildiğini düşünürsek bu yanılgı daha da çarpıcı hale gelir.

"Tanıdığımız bir kişiyi görmek" olarak adlandırdığımız basit edim bile bir ölçüde düşünsel bir edimdir. Gördüğümüz kişinin fiziksel görünüşünü, onunla ilgili tüm kavramlarımızla doldururuz ve zihnimizde canlandırdığımız bütün içinde hiç şüphesiz bu kavramlar daha büyük bir yer tutar. Sonunda bu kavramlar yanakları öyle mükemmel bir biçimde doldurur, burun çizgisini öyle sadık bir biçimde izler, sesin tınısıyla, sanki onun saydam örtüsüyümüş gibi, öyle uyumlu biçimde bütünleşirler ki, bu yüzü her gördüğümüzde, bu sesi her duyduğumuzda yeniden bulduğumuz ve dinlediğimiz şey kendi kavramlarımızdır.

Bugün Proust'tan birkaç sözcüğün hesabı sorulmaktadır. Proust'un metninde kısa zaman önce aforoz edilmiş bir sözcük görülür ve muzaffer bir edayla tüm eserin modası geçmiş olduğu söylenir. Ama

deha sahibi romancının evrenselliği her şeyden önce anlaşılabilirliğin peşindedir. Felsefi modalarca Fransız dilinin çeşitli kesimlerine uygulanan yasakları umursamaz. Bazı okurlar, *Kayıp Zaman İzinde*'de alışkanlık, duyum, düşünce ya da duygu gibi zararsız sözcüklerle karşılaşınca suratlarını buruştururlar. Felsefi özentilerini azıcık unutup yalnızca romansal maddeyi incelemeye çaba gösterebilirler, görüngü-bilimsel ve varoluşçu psikolojinin en verimli önsezilerinin Proust'ta çoktan mevcut olduğunu keşfederlerdi. Proust'un kendi zamanından çok ilerde olduğunu savunabiliriz. Buna karşın, atalarımızın tümüyle dikkatlerinden kaçmış birtakım insani gerçeklerin keşfini çağımıza mal etmek gibi gülünç bir davranışta da bulunmayacağız. Proust'un "görüngübilimi", tüm büyük romancılarda bulunan bazı önsezileri berraklaştırıp geliştiriyordur, o kadar. Ama önceki romancılarda didaktik bir biçimde işlenmiş de değildir bu önseziler. Özü her zaman *quid pro quo* [bir şeyin yerine bir başka şey] yanılmacasına bağlanabilecek birtakım romansal durumlarda kendilerini gösterirler. Vodvil türü rastlansal yanılmacanın tersine romansal yanılmaca öze ilişkindir. İki algıyı karşı karşıya getirerek her birinin özgül niteliğini ortaya çıkarır. Birbiriyle bağdaşmayan iki ayrı dünyayı tanımlar; bireysel ya da kolektif olabilen bu iki algısal imparatorluk da o kadar mutlak-tır ki, aralarındaki uçurumu fark etmiyorlardır bile.

Don Kişot'la berber arasındaki *quid pro quo*, daha en başta algılarda niteliksel bir farklılık ortaya koyar. Berberin basit bir traş taşı gördüğü yerde Don Kişot büyümlü bir miğfer görüyordur. Yukarıda aktardığımız pasajda Proust *quid pro quo*'yu kaçınılmaz kılan algı yapılarını betimler. Özsel yanılmacanın kuramsal temelini atar. Bu kuramı, geçen bölümde gördüğümüz gibi, somut örnekler izler. Combray'deki yanılmacalar temelde Don Kişot'taki yanılmacalardan farklı değildir. Cervantes fars etkisi elde etmek için karşıtlıkları abartır ve basitleştirir. Proust'un etkileri ara renklerle ifade edilmiştir ama romansal açığa çıkarmanın verileri fazla değişmemiştir. *Swann'ların Tarafı*'nda, ilkesi Don Kişot'un serüvenleriyle aynı olan bir yanlışlıklar komedisi vardır. Swann'la geçirilen akşam nasıl konuşma düzenini etkileyen bir yanılmacalar çağlayanıysa Don Kişot ve Sanço'nun fantastik han geceleri de olaylar düzeyini etkileyen bir yanılmacalar çağlayanıdır.

Dönüştürücü arzunun, başka bir deyişle gururun tutsağı olan öz-nellikler, yanlış anlamalara mahkûmdur. Kendilerini "başkasının yerine koymıyorlardır." Romancı onların çaresizliğini açığa çıkarabili-

yorsa ancak kendi de bu çaresizliği yaşadığı ve aştığı içindir. Demek ki algılamının emperyalizmini yenmiştir. *Quid pro quo* yanılmamacası, iki kişiyi ayıran uçurumu, tam da onları o uçuruma düşürmek yoluyla açığa çıkartır. Romancı da ancak uçurumu algıladığı için ve her iki yamacında da bir ayağı olduğu için yaratabiliyordur bu yanlış anlamayı.

Yanılmacanın iki kurbanı tez ve antitezdir; romancının bakış açısıysa sentezdir. Bu üç an romancının tinsel gelişiminde üç basamağı temsil eder. Eğer aynı nesne kendisi için önce bir büyülmüş miğfer sonra basit bir traş kabı olmasaydı Cervantes de *Don Kişot*'u yazamazdı. Romancı arzuyu yenmiş bir adamdır ve o arzuyu anımsadığı için bir *karşılaştırma* yapabilir. *Swann'ların Tarafı*'nın başında anlatıcının tanımladığı da bu karşılaştırma sürecidir.

Şimdi bile, belleğimde geriye gidip, daha sonra ve daha yakından tanıdığım Swann'dan bu ilk Swann'a geçtiğimde, bildiğim bir insanın yanından ayrılıp bir başkasının yanına gidiyormuş izlenimine kapılıyorum – bu ilk Swann ki onda gençliğimin tatlı yanılgılarını tekrar bulurum ve zaten o da sonraki Swann'dan çok aynı dönemde tanıdığım diğer kişilere benziyordur, sanki hayatımız da belli bir döneme ait bütün portrelerin birbirini andırdığı bir müze galerisiymiş gibi.

Proust'un anlatıcısı, tüm romancılar gibi, ömrünün "duvarsız müzesinde" özgürce bir salondan ötekine geçer. Romancı-anlatıcı, tüm yanılgılarından arınmış, arzularını yenmiş ve romansal zarafetle zenginleşmiş Marcel'den başkası değildir. Deha sahibi Cervantes de arzularından kurtulmuş bir Don Kişot'tur; traş kabını artık traş kabı olarak algılayan ama yine de eskiden onda Mambrino'nun miğferini gördüğünü unutmayan bir Don Kişot. Bu yanılsamalardan arınmış Don Kişot yapıtta ancak bir an görülür: sonuç bölümünde ölmekte olan Don Kişot'tur bu. Proust'un anlatıcısı da *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da ölür ve o da ölümden iyileşir. Ama romancı olarak yeniden doğar. Romanının cisminde *şahsen* yeniden ortaya çıkar.

Romancı metafizik aşk hastalığını yenmiş bir kahramandır. Romansal süreç Proust'tan önce görülmez bir biçimde, Proust'taysa görülür bir biçimde işlemektedir. Romancı dönüşüme uğramış bir kahramandır. *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın aşkınlığının gerektirdiği kadar ilk kahramandan uzak, romansal açığa çıkarmanın koşullarının gerektirdiği kadar da ona yakındır. Yaratıcı, yapıtında mevcuttur ve adım adım onu bize yorumlar. Gönlünce müdahale eder – ama çoğu

kez söylendiği gibi "ara sözleri" artırmak için değil, romansal betimlemeleri olağanüstü bir biçimde zenginleştirmek, deyim yerindeyse onları kendi "karelerini almaya" itmek için. Örneğin, Proust'un açığa çıkarıcı *quid pro quo*'lar sunmakla kalmadığını gördük; yazar bu yanılmacaların kuramını da yapar bize. Bazı eleştirmenlerin Proust'un yapıtından budamak istedikleri şerhler *tüm* büyük romansal yapıtlara olağanüstü bir giriş bölümü oluşturmaktadır.

Kayıp Zamanın İzinde bir romandır ve aynı zamanda o romanın şerhidir. Orada romansal madde, daha önceki romanlardan gelen sızıntıyı koca bir ırmağa dönüştüren bir düşünümün konusu haline gelir. Sarsıcı bir dönüşümdür bu; ve Proust'un "duyumu sayısız parçacıklara böldüğü" iddiası da bu dönüşümü yorumlama yönünde atılmış beceriksiz bir adımdır. Bu yanılığdan yine gerçekçi önyargı sorumludur. Gerçekçiler her romanı gerçeğin bir fotoğrafı olarak düşündükleri için Proust romanında da önceki klişelerin *büyütölmüş* halini görürler; son derece küçük ayrıntıları seçmemizi sağlayan bir büyültme. Ama *Kayıp Zamanın İzinde*'nin romansal sanata getirdiği yeniliği saptamak için gerçekçi ya da natüralist kopyasından değil, Cervantes ve Stendhal'den yola çıkmak gerekir. Eğer Proust bir aşırı-natüralist olsaydı algıyı mutlak bir değer olarak görürdü; metafizik arzunun kurbanlarında her zaman gerçeklikten farklı yorumlar uyardığını anlayamaz ve özsel yanılmacalarını tasarlayamazdı. Yapıtı da Emile Zola ya da Alain Robbe-Grillet'ninkiler kadar romansal mi-zahtan yoksun olurdu.

Romancı-anlatıcının romandaki mevcudiyeti, daha önceki romansal başyapıtlarda hiç olmayan *düşünömsel* bir öge katma imkânı sağlar yazara. Bu mevcudiyet, aynı zamanda, bu kez Proust'un romanında ortaya çıkan metafizik arzu tipiyle yakından bağlantılı başka gereklerle de yanıt vermektedir.

Combray'den sonra Paris gelir; eski kır evi yerini Champs-Élysées'ye ve Verdurin'lerin salonuna bırakmıştır. Dolayımılayıcı yaklaşır ve arzu değişime uğrar. Yapısı bundan böyle o kadar karmaşıktır ki romancının okuru elinden tutup bu labirentin içinde yönlendirmesi gerekir. Daha önceki tüm romansal teknikler kullanılmaz durumdadır çünkü gerçek doğrudan doğruya hiçbir yerde mevcut değildir. Kişilerin bilinci de dış görüntü kadar aldatıcıdır.

Örneğin Madame Verdurin, Guermantes çevresine karşı önüne geçilmez bir tiksinti duyduğunu iddia eder. Ne davranışlarında ne de bilincinde hiçbir şey bu iddiayı yalanlamaz. Patroniçe, Guermantes' lar tarafından kabul edilmeyi tutkuyla beklediğini diğerlerine ve *kendi kendine itiraf* etmektense bin kere ölmeyi yeğliyordur. Arzu uğruna çileciliğin artık isteyerek yapılmadığı bir aşamaya varmış durumdayız. Julien Sorel'in bilinçli ikiyüzlülüğü yerini Jean-Paul Sartre'ın "bozuk inanç" olarak adlandırdığı neredeyse içgüdüsel ikiyüzlülüğe bırakmıştır.

Dolayısıyla zorla kişilerin bilinçlerine girmek artık yeterli değildir. Bu yeraltı ikiyüzlülüğüne karşı daha önceki romancıların tüm teknikleri aciz kalmaktadır. Julien Sorel arzusunu Mathilde'den saklıyordu ama kendi kendisinden saklamıyordu. Dolayısıyla Stendhal'in kahramanlarının iç dünyasına zorla girmesi arzularının hakikatini açığa çıkarmak için yeterli oluyordu. Bu yol yeterli değildir artık: romancı özgürce bir bilinçten ötekine geçse ve içsellikle dışsallık arasındaki sınırları ortadan kaldırsa bile nesnel betimleme artık gerçekliği yakalayamamaktadır.

Şimdiki zaman yol işaretleri olmayan geniş bir çöldür; bize hiçbir ipucu sağlamaz. Madame Verdurin'in kininin gizli bir tapınma sakladığını anlamak için geleceğe dönmek gerekir, "küçük klanın" acımasız patroniçesiyle geleceğin Guermantes prensesini, eskiden tümüyle çekilmez saydığı bütün o "sıkıcılara" şimdi hayranlıkla bakan ev sahibesini karşılaştırmak gerekir. Bu sosyete de yükselmenin gerçek anlamını anlamak için evrelerini bir araya getirmek şarttır. Gözlemler uzun bir zaman dilimine dayanmalıdır.

Madame Verdurin için doğru olan diğer kişiler ve özellikle anlatıcı için de geçerlidir. Marcel, Gilberte'i ilk gördüğünde korkunç biçimde yüzünü buruşturur. Yalnızca zaman bu garip davranışın bir hayranlık ifadesi olduğunu ortaya koyabilir. Bir çocuk da her zaman onu neyin harekete geçirdiğini anlamaz; hakikati bu karanlık bilinçte bulacağımızı sanmamalıyız.

Romansal açığa çıkarma sorununu ancak "gerçekçi" romancının her şeyi bilen konumuna yeni bir boyut katarak çözebiliriz: bu boyut zaman boyutudur. "Uzamda" heryerdelik artık yeterli değildir, ona zamanda heryerdeliği de eklemek gerekmektedir. Ve bu boyut, ancak kişi-üstü bir üsluptan kişisel bir üsluba geçmekle sağlanabilir. Yapıtın merkezinde romancı-anlatıcının mevcudiyetini gerektiren, metafizik arzunun özel koşullarıdır.

Stendhal ve Flaubert'in gerçek anlamda gelecek zamana ya da geçmiş zamana gereksinimleri yoktu çünkü kişileri ne kendilerine karşı bölünmüş ne de birbirini izleyen çeşitli Ben'lere ayrılmış durumdaydılar. Homais, Homais olarak kalır orada, Bournisien de Bournisien olarak. Bu iki silik kişiliği karşı karşıya getirmek kısa yoldan işlerini bitirmek için yeterlidir. Böylece bir budalalık sonsuzluğunu boylarlar. Romancının onları yakaladığı duruşta çakılıp kalmışlardır. Aynı sahne ufak tefek değişikliklerle romanın bir ucundan bir ucuna tekrar edilir.

Flaubert, romansal açığa çıkarmanın doğrudan bir aleti olarak zaman boyutuna gerek duymaz. Oysa Proust'un bu boyuttan vazgeçmesi mümkün değildir artık, çünkü kişileri hem değişkendir hem de kör. Ancak kişilerin tavır değiştirmelerinin bir dökümü onların arzularının hakikatini ortaya çıkarabilir Ve bu dökümü de yalnızca anlatıcı yapabilir.

Madame Verdurin Faubourg Saint-Germain'e kabul edildiğinde "sıkıcılar"ın "ilginç" oldukları ortaya çıkar; sadıkların da cansıkıcı oldukları ilan edilir. Bir önceki dönemin tüm düşünceleri terk ediliyor ve tam ters düşünceler benimseniyordur. Proust'un kişilerinde apansız *dönüşler* istisna değil kuraldır. Cottard günün birinde korkunç sözcük oyunlarından vazgeçer; büyük bilimadamının "soğuk tarzını" benimser. Albertine kültürlü arkadaşlarla görüşmeye başlar başlamaz söz dağarını ve davranışlarını değiştirir. Benzer devrimler anlatıcının hayatında da sık sık karşımıza çıkar. Gilbert uzaklaşır, başka bir tarıca onun yerine geçer. Tüm evren yeni puta göre tekrar düzenlenir. Yeni bir Ben eskisinin yerini alır.

Bu Benlerin süresi epeyce uzun, geçiş dönemleri de yeterince tedricidir, bu yüzden ilk aldanan öznenin kendisi olur. Kendini sonsuza dek ilkelerine sadık ve bir kaya kadar sağlam sanır. Olağanüstü iyi işleyen korunma mekanizmaları sayesinde kendi değişimleri kendisinden gizli kalır. Böylece Madame Verdurin zavallı sadıklara ihanet ettiğini hiçbir zaman bilmeyecektir. Ve eski Dreyfus karşıtları, savaş sırasında "sonuna kadar" olduklarında utanmazca bir çelişki içine düştüklerini hiçbir zaman anlamayacaklardır. "Barbar Cermenleri", daha dün onlara birer erdem gibi görünen kusurlardan ötürü kınamaktadırlar: savaşçı ruhu, geleneklerin fanatizmi ve "kadınsı kültür"e duyulan küçümseme. Oysa daha dün, hain Dreyfus yanlılarını Fransa'yı bu erkekçe erdemlerden yoksun bırakmakla suçluyorlardı. Söz konusu kişilerin dikkatlerini bu doktrinlerin evrimine çekerseniz size

ciddi bir edayla "bunun aynı şey olmadığı" yanıtını vereceklerdir.

Gerçekten de asla aynı şey değildir. Marcel, bir kahraman olarak diğerlerinden her zaman daha bilinçlidir; şimdiki Ben'inin ölümünü öngörür ve bundan "korkar", ama yine de bu Ben'i sonunda tümüyle unutur. Daha sonra onun bir zamanlar var olduğuna bile inanmakta zorluk çeker.

Ancak her-şeyi-bilen ve her-yerde-olan bir romancı kişilerin kendi gözlerinden bile kaçan çelişkileri ortaya çıkarmak üzere zaman parçalarını toplayıp birbiriyle karşılaştırabilir. Dolayımlayıcıların ve dolayımın özgül tarzlarının çoğalması her şeyden önce özünde *tarihsel* olan bir sanat gerektirir.

Proust'un açığa çıkarmasının ilk anında kişi bize kendi kendisine de vermeye çalıştığı süreklilik ve "ilkelere sadakat" izlenimini verir. Bu ilk an, yalnızca dış görünüş anıdır. Onu ikinci an izler; burada birlik çeşitliliğe, devamlılık kesintiliğe, sadakat hainliğe bırakmıştır yerini. Gerçek tanrıların gölgesi boyalı kâğıttan yapılmış tanrıların arkasına düşmüştür ve resmi tapınç da bu ikincilerden başkasını kabul etmiyordur.

Ama bu ikinci ânı da bir üçüncüsü izler. Çeşitlilik ve kesintililik izlenimi de başlangıçtaki bütünlük ve süreklilik izlenimi kadar aldatıcıdır bir bakıma. Madame Verdurin, Faubourg Saint-Germain'e kabul edildiğinde her şey değişmiş gözükür, ama hiçbir şey değişmemiştir aslında. Patroniçenin düşünceleri züppeliğine bağlıydı ve öyle kalmışlardır. Yel fırılacağı döndürür ama fırıldak her zaman aynı kalır; eğer sürekli dönmeyip dursaydı değişirdi. Proust'un kişileri arzularının yeline göre dönerler. Bu dönüşleri gerçek değişim olarak almak gerekir. Yalnızca aynı dolayımın değişen verilerinden, ya da olsa olsa bir dolayımlayıcı değişikliğinden kaynaklanmaktadır bunlar.

Dolayısıyla çeşitliliğin ve kesintililiğin ötesinde yeni bir süreklilik ortaya çıkar. Her erkeğin kadınları arzulama tarzı, aşkı ya da başarıyı, yani tanrısalılığı arama tarzı aynıdır. Ama bu devamlılık, burjuva bilincinin övündüğü varlıksal süreklilik değildir; hiçlikte bir sürekliliktir. Gerçekten de arzu gerçek amacına hiçbir zaman ulaşmaz: unu- tuşa, yozlaşmaya ve ölüme götürür.

Daha önceki yazarlarda, bir ara dönem olmaksızın, öznel yanıl- sızmadan nesnel hakikate, yanıltıcı varlıksal süreklilikten hiçliğin ger- çek sürekliliğine geçilirdi. Proust'un açığa çıkarması, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin çoğu bölümlerinde bir *ara an* gerektirmiştir; çeşitliliğin ve kesintililiğin, benzeşmezliğin ve düzensizliğin ara ânıdır bu. Bu ek

ânın varlığı, ontolojik hastalığın ağırlaştığını gösterir. *Modern* ânın mükemmel örneğidir bu; aynı adı taşıyan edebiyat akımının ona verdiği önemden dolayı *varoluşçu* an olarak da adlandırabiliriz onu.

Metafizik arzusun bu evresi Proust'un roman tekniğini belirler çünkü *Kayıp Zamanın İzinde*'de merkezi bir konumu vardır. Ama roman ilerledikçe ontolojik hastalık gittikçe ciddileşir. Bu merkezi evrenin öncesinde "Combray" vardır ve romanın son ciltlerinde göreceğimiz gibi, sonrasında da ondan bile daha ağır, daha şiddetli bir evre gelir. O noktada ontolojik hastalığın sonuçları o kadar radikalleşmiştir ki, romansal açığa çıkarmanın koşullarının yeniden köklü bir değişimden geçmesi gerekir.

Charlus ile Madame Verdurin arasında bir karşılaştırma Proust'un arzusunun son iki aşaması arasındaki farklılığı açıkça ortaya koyar. Madame Verdurin dolayımlayıcısına hiçbir şekilde yüz vermez, dolaylı bir biçimde bile olsa; taşkın mektuplar yazmaz. Her şeyiyle "sıkıcıların" kampına geçtiğinde de teslim olduğunu söyleyemeyiz; tam tersine, düşmandır silahlarını bırakıp kayıtsız şartsız teslim bayrağını çeken.

Madame Verdurin "haysiyetine" tutunuyordur; Charlus'ye kendinkini tepe tepe harcar. Tapındığı işkencecisinin ayaklarına kapanmış durumdadır hep. Hiçbir bayağılıktan geri durmaz. Zaten Charlus'yü parlak soylu efendi görünüşünün ardında ebedi bir köle ve acınası bir kurban yapan da bu ihtiyatsızlıktır, arzusunu saklamayı becerememesidir.

Dolayımlayıcının cazibesi artık öyle güçlüdür ki, baron, kendi tanrılarına ve "vatanı" Guermantes'a görünüşte bile sadık kalamıyordur – başkalarına kabul ettirmek istediği kişisel imgesine de. Charlus'nün dolayımlayıcısı Madame Verdurin'inkinden daha yakındır. Baronun kendi "tarafı" olarak gördüğü kampa bir türlü geri dönemeyişini açıklayan da budur; düşman ister şoven Fransa olsun, ister Verdurin'lerin salonu, Charlus'nün hep "düşman" kampında sürgün kalmasına yol açan etkindir bu.

Combray'nin kök salmışlığına kıyasla Charlus, Verdurin şovenizminden bile daha mutlak bir köksüzlüğün cisimlenişidir. Proust'vari metafizik arzusun ikinciye aşan üçüncü evresidir bu, tıpkı ikincinin de birinciye aşmış olduğu gibi. Baron'un toplumsal konumu, bir istikrar ögesi olmak şöyle dursun, sınıf düşmesine yol açmakta, proleterleşmenin yabancılaştıracağı ölçüde yabancılaştırmaktadır onu. Proust, Charlus'de bir entelektüel görmekte haksız değildir çünkü ente-

lektüeli tanımlayan da çevresinden kopmasıdır.

Metafizik arzusun pençesine düşen pek çok entelektüel gibi Charlus de *aşağıya doğru inerken* aştığı dolayım türlerini çok iyi anlar. Örneğin Verdurin tarzı burjuvaların ölmüş tanrılara tapınmayı sürdürmelerini sağlayan şeyin "kötü niyet" olduğunu apaçık görüyordur. Bu vasat insanların, artık onu aldatmayan kurnazlıkları "yuttuğunu" görmek Charlus'yü daha da kızdırır. Ama son derece berrak zekâsı, metafizik arzusun pençesindekilerin kendilerinden daha az kırılgan kişilere duydukları büyülm kapılmadan koruyamıyordur onu. Kurban, büyüün gülünç sırtını anlamıştır şimdi, ama bu yüzden büyü de daha korkunçlaşmıştır. Burada, Zverkov'la karşı karşıya kaldığında yeraltı adamının gösterdiği o nafile seziş gücünü daha şimdiden görebiliriz. *Burjuvalar* karşısında birçok entelektüelin duyduğu iktidarsız öfkedir bu.

Charlus sevimli işkencecinin beş para etmediğini çok inandırıcı sözlerle ortaya koyar çünkü buna kendini de inandırmak istiyordur. Tam bir entelektüel olarak aklını dolayımlayıcıya ve kendi arzusuna karşı bir silah kılmak ister; öldürücü berraklığını kullanarak o küstah kalınlığa ve saygısız atalete nüfuz etmek ister. Dolayımlayıcının sahip olduğu ışıltılı üstünlüğün kaba bir yanılsama olduğunu her an yeniden kanıtlaması gerekiyordur. Kendini yanılgılarında daha iyi arındırmak için, çevresindekileri yanılgıdan arındırmakla geçirir zamanını. Hep "önyargıları" kırmaya çalışır; gerçekten de önyargıdır bunlar ama Charlus'nün söyledikleri onları asla etkilemeyecektir.

Madame Verdurin'le ilişkisi de böyledir: kadın Charlus'yü anlıyordur ama Charlus'nün onu anladığı kadar değil. Patroniçeyi betimleyişi ve burjuva şovenizmine yönelttiği eleştiri olağanüstü sahici ve canlıdır. Büyüleyici *Öteki*'ne ilişkin kavrayışı da son derece keskindir çünkü kendi kendini tanımasına dayalıdır. Gerçek bilgeliğin mağrur bir karikatürüdür bu. Kişinin kendini aşağı doğru aşması, yukarı doğru aşmasına benzer. Sapmış aşkınlıkla dikey aşkınlık arasındaki o şaşmaz analogi her zaman geçerlidir.

Charlus, burjuvanın hakikatini ve ikiye bölünmüşlüğü sakladığı arzuları açığa çıkardığında aynı zamanda kendi arzusunu da açığa çıkardığını fark etmiyor değildir. Bilinçliliğin ödülü, her zamanki gibi, kişinin kendi gölgesinin büyümesidir. Psikolojik çember artık o kadar küçüktür ki Charlus ancak herkesin gözü önünde kendini de mahkûm etmek pahasına mahkûm edebilir *Öteki*'ni.

Dolayımın Verdurin aşamasında gizli kalan karşıtlıklar şimdi göz

önündedir. Charlus *görünüŧü* kurtarmaktan vazgeçmiştir. Dolayısıyla yıcının ayaklarına kapanmış durumdadır, bakışlarını ondan ayıramıyordur: her davranışıyla, her cümlesiyle, her taklidiyle hakikati ele veriyordur. Burjuvanın duvar gibi suskunluğunun yerini bir söz seli almıştır şimdi – bazen doğru, çoğu zaman da yalan sözlerdir bunlar, ama ne olursa olsun bu çarpık ağızdan çıkan her şey her zaman son derece açığa çıkarıcıdır.

Charlus parıltılıdır ve etrafına ışık saçar. Kuşkusuz bu ışığın içinde belli bir karanlık da vardır; tüten bir kandilin isli aydınlığıdır ama yine de bizi parlak bir biçimde aydınlatır. Dolayısıyla anlatıcı roman-sal açığa çıkarma için artık zorunlu değildir. Charlus sahnede ön plana çıktığında Marcel belli etmeden silinir. *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'de baronun ilk ortaya çıkışıyla birlikte, alışılmış Proust tekniğinin yerini, saf bir betimleme tekniği, nesnel ve neredeyse davranışçı bir teknik alır. Charlus, anlatıcının sözünü kesmeden konuşturduğu tek kişidir. *Kayıp Zamanın İzinde*'de baronun uzun monologlarının eşi benzeri yoktur. Kendi kendilerine yeterler. Madame Verdurin'in, Legrandin'in ya da Bloch'un bazı sözleri ciltler dolusu yorum ister; Charlus'nün durumunda hafif bir odaklanma, bir gülümseme, basit bir göz kırpmaya yeterlidir.

Proust'un romanında metafizik arzunun üç temel evresini gördük: Combray, Verdurin salonu ve Charlus. Bu üç evre doğal olarak anlatıcının deneyimiyle ilişkilidir: anlatıcının *Yeniden Bulunmuş Zaman*'a gelinceye kadar geçirdiği ruhsal evrimi tanımlarlar. Anne ve büyükanne hariç tüm kişiler bu temel evrime katılırlar. Hepsi köken-sel arzunun uyumlu öğeleridir. Roman bunlardan bazılarının mihlan-mış olduğu metafizik arzu evresini aştıkça onlar da ikinci plana düşerler. Kendilerini belirleyen arzuyla birlikte ölen ya da gözden yitenler de vardır; bazıları anlatıcıyla birlikte evrilirler; nihayet bazıları da, zamanı geldiğinde, ontolojik hastalığın daha az şiddetli evresindeyken saklı kalmış bir kişilik özelliğini açığa vururlar. Saint-Loup'un, Prens de Guermantes'in ve *Sodom ve Gomorra*'nın son bölümlerinde eşcinselliklerini açığa vuran başka birçok kişinin durumu böyledir. Dante'de kendileriyle aynı suçları işlemiş ya da aynı iyilikleri yapmış kişilerle çevrili cehennemlikler ve cennetlikler gibi, anlatıcı da arzuları kendi arzularına çok benzeyen kişileri arayıp bulur.

Dolayısıyla Proust'vari arzunun son ciltlerde görülen üçüncü evresi de yalnızca Charlus'ye özgü olmayacaktır. Anlatıcının Albertine'e olan tutkusu, Charlus'nün Morel'e olan tutkusuna çok benzemek-

tedir. Bu iki tutku arasındaki benzerlik, Marcel'in Gilberte'e aşkıyla Verdurin türü burjuva kişiler arasındaki benzerliğin aynısıdır. Gerçekten de Gilbert döneminde anlatıcı, aşk hayatında, Madame Verdurin'in sosyetik taktiklerini andıran bir ikiyüzlülük kullanmıştır. Patroniçe'nin Guermantes'lardan uzak durması gibi Marcel de Gilberte'den uzak durur. "İlkeler" epeyce etkili olur, dış görünüş korunur. Burjuva düzeni hükmünü sürdürür. Albertine dönemindeyse irade tümüyle çözülmüştür. Charlus gibi anlatıcı da, dolayımlayıcı karşısında rolünü sürdürmekten acizdir. Tutumu her an sözlerini yalanlar ve saydamlaştıkça daha da abartılı olan yalan tüm etkililiğini yitirir. Marcel bir an bile Albertine'i kandırmayı başaramaz; Charlus'nün Morel'in kölesi olduğu gibi o da Albertine'in kölesi olur.

Anlatıcı Baron de Charlus ile aynı doğrultuda evrim gösterdiğine göre Charlus konusundaki teknik gözlemlerimizin anlatıcı için de geçerli olması beklenir. Ama anlatıcının Albertine'e duyduğu arzu, tüm önceki arzuları gibi, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın açısından betimlenmektedir bize – başka bir deyişle olaydan çok sonra ele geçirilmiş bir hakikat açısından. Eğer çözümlememiz doğruysa romancı, bu üçüncü evrede, davranışların ve sözlerin dışsal bir betimlemesiyle yetinebilirdi. Artık büsbütün aşıkârlaşmış çelişkiler, hakikati adeta gözümüze sokabilirdi. Oysa Proust tekniğini değiştirmemiştir. Süreklilik ve estetik bütünlüğe Proust kadar önem veren bir yazarın gözünde böyle bir değişimin temsil edeceği olumsuzluklar biraz düşünüldüğünde bu olgu da kolayca anlaşılır. Yine de bu olgu vardır ve eğer Proust'un kendisi bu söylediklerimizin doğruluğunu açıkça onaylayan bir ifade kullanmamış olsaydı az önce öne sürdüğümüz düşünceler de son derece soyut ve spekülatif görünebilirdi. Proust kendisine sunulan olaktan faydalanmamış ama üzerinde düşünmüştür; Albertine'i kendi duyguları konusunda aldatmak için nasıl boşuna çabaladığını anlatırken roman tekniğiyle ilgili şu ilginç gözlemlerle karşılaşırız:

şu halde sözlerim asla duygularımı yansıtmıyordu. Okur bu duygular konusunda çok belirsiz bir izlenimden ötesine sahip değilse eğer, bunun nedeni, bir anlatıcı olarak, sözlerimle duygularımı ona aynı anda aktarıyor olmamdır. Ama eğer kendisinden duygularımı saklasaydım ve yalnızca sözlerimi bilseydi, sözlerime hiç de uygun düşmeyen davranışlarım ona bende o kadar tuhaf duygu dönüşümleri oluyormuş izlenimi verirdi ki belki de beni deli sanırdı. Bu yöntem belki benim benimsediğim yöntemden daha yanlış da olmazdı; çünkü beni asıl harekete geçiren ve sözlerimde resmettiklerime o kadar zıt olan imgeler o sırada henüz son derece karanlıktılar; davranışları-

ma yön veren doğayı henüz yeterince tanıımıyordum; şimdiyse, bu doğanın öznel hakikati hakkında berrak bir fikre sahibim.

Şunu hemen belirtelim: dolaysız bir açığa çıkarmanın avantajları romancının aklına ancak *Tutsak*'ın en sancılı sayfalarında gelir, başka bir deyişle metafizik arzusun gelişiminin uç noktasında: "tuhaf duygu dönüşümleri" daha ılımlı bir arzusun hüküm sürdüğü bölgelerde de görülür ama tempoları çok daha yavaştır. Çelişkilerin öğeleri birbirlerinden çok uzaktadır. Eğer romancı kronolojik ve dışsal bir sunuşla yetinseydi biz de –kişilerin kendileri gibi– roman ilerledikçe birçok şeyi unuttur ve açığa çıkarıcı çelişkileri fark etmezdik. Metafizik arzu-yu bu evrede açıklamak için romancı kişisel olarak müdahale etmek zorundadır: bir matematik kuramını tanıtlayan hocaya dönüşür.

Oysa son ciltlerde ontolojik hastalık öyle ciddileşmiştir ki, daha önce de söylediğimiz gibi kahramanın varoluşu tüm dengesini yitirmektedir. Sürekliliğin ve türdeşliğin yanıltıcı dış görünüşü bile yoktur. Bu noktadan itibaren, varoluşsal an, heterojenlik ve kesintililik ânı, görünüşle bir ve aynı şey haline gelir. İşte ancak o zaman romancı-anlatıcının ortadan kalkması en azından düşünülebilir olur. Çelişkili sözlerin ve davranışların salt kronolojik sunumuna dayanan bir romansal sanat tasarlanabilecektir artık.

"Duyguları saklayıp sözleri gösterme" yöntemini Proust kullanmaz, ama Dostoyevski'nin yapıtının büyük bölümünde kullandığı yöntem budur. Az önceki alıntıda *Kayıp Zamanın İzinde*'nin yazarının ustaca tanımladığı, Dostoyevski'nin tekniğidir. Oysa Dostoyevski'nin adı bile geçmemektedir. Anlaşılan, bu metni yazdığı sırada Marcel Proust'un aklının ucuna bile gelmemiştir Rus yazar. Böyle bir dikkatsizlik Proust'un düşüncelerinin değerini azaltmaz, tam tersine metindeki Dostoyevski yankılarını edebi anımsamalara indirgememizi engelleyerek değerini artırır. Yapıtının gerekleriyle ilgili birtakım düşüncelerin Proust'u tam da kendi alanıyla "halefinin" alanının kesişme noktasında Dostoyevski'ye götürmesi neredeyse fazla mükemmel bir durumdur. Bu uyum bir rastlantı olamaz; romansal dehanın birliğiyle ilgili iddiamızı doğrulamaktadır. Tekniklerin incelenmesi büyük romancılar arasında bir uçurum açmamış, tersine aynı arzusun değişiklerinin yol açtığı çok farklı romansal olasılıklara aynı dahiya-ne uyumu sağladıklarını açığa çıkarmıştır.

"Duyguları saklayıp sözleri gösterme" yöntemi artık yalnızca düşünülebilir olmakla kalmaz; Marcel Proust'un sözünü ettiği "tuhaf dönüşümler" *Kayıp Zamanın İzinde*'dekinden bile daha hızlı gerçekleştiğinde ve kişileri harekete geçiren imgeler herhangi bir çözümlemenin onları çarpıtacağı kadar karanlık ve karmaşık geldiğinde kendini *tek* yeterli yöntem olarak dayatır. Dostoyevski'nin yapıtının büyük bir bölümü için geçerlidir bu.

Dostoyevski'nin temel yöntemi, çeşitli roman kahramanları arasındaki bütün olası ilişkileri tüketen çatışmalar düzenlemekten ibarettir. Yazarın uygun geçişlerle birbirine bağlama tasası duymadığı bir dizi sahneye bölünmüştür yapıt. Tüm bu sahnelerde kişiler değişik kişiliklerinin bir ya da birkaç yönünü gösterirler bize. Hiçbir sahne bir kişinin tüm gerçeğini açığa çıkaramaz. Okur, ancak bazı karşılaştırmalar sonucunda bu gerçeğe ulaşabilir – ve yazar da bunu sadece okura bırakmıştır.

Okurun anımsaması beklenmektedir; Proust'ta olduğu gibi yazar onun adına anımsamaz. Romansal gelişmeyi bir kâğıt oyununa benzetebiliriz. Proust'ta oyun yavaş yavaş oynanır; yazar sürekli oyuncularını durdurur, açılmış kâğıtları hatırlatır, gelecek kâğıtları önceden tahmin eder. Tam tersine Dostoyevski'de kâğıtlar çok çabuk açılır ve romancı oyunun sonuna dek oynanmasına hiç müdahale etmez. Okur her şeyi aklında tutabilmelidir.

Proust'ta karmaşıklık cümle düzeyindedir, Dostoyevski'de tüm roman düzeyinde. *Kayıp Zamanın İzinde*'yi herhangi bir yerden okumaya başlasak bile anlayabiliriz. Oysa bir Dostoyevski yapıtını hiç sayfa atlamadan başından sonuna okumak gerekir. Veltçaninov'un "ebedi koca"ya gösterdiği dikkatin aynısını biz de romana vermek durumundayızdır; olayı anladığından pek emin olmayan ve açığa çıkarıcı bir ayrıntıyı atlamaktan korkan tanığın göstereceği dikkatin aynısı bizden de bekleniyordur.

Bu iki romancıdan anlaşılma riski daha büyük olanı Dostoyevski'dir kuşkusuz. Sürekli bu korkuyla çalışan yazar, açığa çıkarıcı jestleri vurgular, karşıtlıkların altını çizer, çelişkilerin sayısını artırır. Ama bu önlemler dönüp yazarın kendisini vurur; en azından, hemen "Rus mizacından" ve "Doğu gizemciliğinden" söz etmeye koyulan Batılı okurun kafasında böyledir bu. Proust, *Tutsak*'tan alınan yukarıda aktardığımız bölümde bu tehlikeyi öngörmüştür. Eğer bir yandan

duygularını saklayıp öte yandan okura sözlerini ve davranışlarını gösterirse neredeyse deli sanılacağını söylemektedir. Dostoyevski'nin kişilerinin ilk Batılı okurlara verdiği izlenim de işte bu çılgınlık izlenimiydi. Bugün belki de daha büyük bir yanlış yorum sonucu "tuhaf dönüşümlere" hayran oluyoruz ve Dostoyevski'yi diğer romancılara göre *daha özgür* kişiler yarattığı için övüyoruz. Dostoyevski'yi, kişilerini bir yasalar labirentine hapseden psikolojik romancıların karşısına dikiyoruz.

Bu karşıtlık yanıltır çünkü Dostoyevski'de yasalar kaybolmamıştır; karmaşayı gizlice yöneten onlardır; son istikrar ve süreklilik belirtilerini yokeden etken, ontolojik hastalığın ilerlemesidir. Tüm diğer romancıların yola çıktıkları gerçek ya da yalancı süreklilik ânı ortadan kaldırılmıştır şimdi. Artık yalnızca Proust'vari açığa çıkarmanın ikinci ve üçüncü anları vardır ortada. Stendhal'in ve Flaubert'in açığa çıkarması gibi Dostoyevski'nin açığa çıkarması da iki âna inmiştir. Ama ilk an aynı değildir; istikrar ânı değil, karmaşa ve kesinlilik anıdır; Proust'un ikinci ânidir bu. Bu "varoluşsal" an ile hiçliğin sürekliliği arasında bir kopukluk yoktur.

Çağdaş neo-romantik ekoller bu varoluşsal ânı mutlaklaştırmayı severler. Dolayımlanmış bireyin çelişkileri hâlâ biraz gizli kaldığı sürece, derin ve "sahici" bir yaşamın kaynağı olan gizemli "bilinçaltının" belirişini görmek mümkündür bu çelişkilerde. Aynı çelişkiler açıktan açığa kendilerini gösterdiklerindeyse bir "özgürlüğün", aynı zamanda "olumsuzluk" da olan bir "özgürlüğün" en yüksek ifadesi olarak alınır ve uygulamada çifte dolayımın kısır zıtlıklarıyla karıştırılırlar. Rimbaud'nun ilk dönem öğretilerine sadık kalan çağdaşlarımız, kafa karışıklıklarının "kutsal" olduğunu ilan ederler.

Romancıları yapıtlarında "varoluşsal" ânın oynadığı rolün büyüklüğüyle ölçmememiz gerekir. Doğaldır ki önceki romancılara göre Proust'ta daha önemlidir bu rol; Dostoyevski'deyse daha da önemlidir. Varoluşsal an aslında ilk kez Proust'ta ortaya çıkar, ama örtülü ve dolaylı bir biçimde. Dostoyevski'de kişilerin çoğu metafizik arzunun o kıvrandırıcı doruk evresine ulaşmışlardır ve varoluşsal an da daha açık ve doğrudandır. Romanın sonucunu ve romandaki hayatların ahlaki ve metafizik anlamını ortaya koyan, üçüncü andır. Proust'ta "varoluşçu" denen edebiyatın biraz çekingen öncüsünü ve Dostoyevski'de de gerçek kurucusunu görmek ancak bu üçüncü ânı sistemli biçimde atlamakla mümkündür. Bugün neo-romantik eleştirmenlerin yaptığı da budur. Doğaldır ki Proust'un kişileri arasında tümüyle tatminkâr

buldukları, sadece arzunun Dostoyevski'vari evresine yaklaşanlardır, en çok da Charlus. Dostoyevski'ye gelince, o "eşsizdir", ama dehasından ötürü değil, kişilerinin muazzam dengesizliğinden ötürü. Daha dün kuşku yaratan yönü bugün büyük övgülere mazhar olmaktadır – kısaca, yanılmanın doğası değişmemiştir. Yeraltı kişilerinin "varoluş-çuluğu"nun romancının kendisine değil de ontolojik hastalığın yayılmasına, dolayımlyıcıların yakınlaşmasına ve sayılarının artmasına bağlı olduğu asla görülmemektedir.

Romansal durumla romancının kişisel katkısı arasında bir fark gözetilmiyordur. Yapıttaki konumu ne olursa olsun varoluşsal an hiçbir zaman gerçek bir romansal açığa çıkarmanın son evresi değildir. Romancı, bu ânı mutlaklaştırmak şöyle dursun, yeni ve özellikle zararlı bir yanılsama görür onda. Yeraltı kişinin kaotik yaşamında da burjuva ikiyüzlülüğü kadar korkunç ve daha dolaysızca yıkıcı bir yalanın bulunduğunu açıklar. Neo-romantik bu ikiyüzlülüğe karşı başkaldırdığı için övünmektedir, ama onun da kendi "bilinçdışına" ya da dile gelmez "özgürlüğüne" dayandığı umutlar geçmişte burjuvanın "ilkelere bağlılık" temeli üzerinde kurduğu hayallerden farksızdır. Özerklik ve parıltılı üstünlük hedefinden vazgeçmemiştir birey; gururundan vazgeçmemiştir. Büyük romancı onun inancını paylaşmaz, tersine nafileliğini göstermeye çabalar. Çağdaş neo-romantik kendini "kurtulmuş" sanır çünkü burjuva komedisinin başarısızlığını açıkça görüyordur. Ama onu burjuvaninkinden daha ani ve daha yıkıcı bir başarısızlığın beklediğini öngöremez. Körlük her zamanki gibi "beraklıkla" birlikte artmaktadır. Metafizik arzunun kurbanları giderek hızlanan ve daralan bir kasırgaya kapılmışlardır. Dostoyevski tüm yapıtlarında ve özellikle *Ecinniler*'de bu kasırga izlenimini aramaktadır.

Romansal tekniklerdeki değişmeler esas olarak metafizik arzuya bağlıdır. İşlevseldirler. Yollar her zaman farklıdır çünkü yanılsamalar farklıdır; ama amaç aynıdır: metafizik arzunun açığa çıkarılması. Proust'un yapıtının Dostoyevski'vari bölümlerinde Dostoyevski'vari çözümlere eğilim gösterdiğini gördük, Dostoyevski'nin de yapıtının en az "yeraltı" olan bölümlerinde Proust'vari çözümlere eğilim gösterdiğini göreceğiz.

Ecinniler'in kişileri iki ayrı kuşağa aittir, anne-babalarinki ve ço-

cuklarınıki; sözcüğün asıl anlamıyla "cin tutmuş" olan da ikincisidir. Anne-babaların kuşağı, vali ve karısı, "büyük yazar" Karmazinov, Varvara Petrovna ve özellikle unutulmaz Stepan Trofimoviç tarafından temsil edilir. Anne-babalar, çocuklarına göre dolayımLAYıcılarından daha uzaktadırlar ve Dostoyevski'nin yapıtının "Proust yamacı" olarak adlandırmak istediğimiz şeyi bu anne-babaların evrenine yerleştirmemiz gerekir. "Anne-babalar" da Proust'un burjuvaları gibi varlıklarının sürekliliğinden emin oldukları, bu yanılsamayı sürdürdükleri için, Fransız yazara yaptığımız gönderme hiç değilse bu anlamda yersiz sayılamaz. Varvara Petrovna yirmi iki yıllık bir "kahramanca suskunluk" süresince Stepan Trofimoviç'e duyduğu aşk-nefreti sürdürür. Stepan da "suskun bir protesto" yaşamı sürer; aklınca "Rus liberalizminin ebedi hakikatleriyle" bütünleşmiştir. St-Petersburg'daki çok canlı siyasi yaşamı açıkça görebildiği ve zamanının büyük bölümünü Paul de Kock okuyarak ve kâğıt oynayarak geçirdiği halde, "ete kemiğe bürünmüş sitem" olarak tasarlar ve sunar kendini. Besbelli ki bir rol oynuyor, ama tam bir içtenlikle oynuyordu – tıpkı Madame Verdurin'in küçük klana, sanata ve vatana yürekten bağlılığı gibi. Stepan Trofimoviç'in ve Varvara Petrovna'nın varlığı da, Proust'un burjuvaları gibi, derin bir biçimde bölünmüş ve kısır bir gurur tarafından parçalanmıştır ama hastalık henüz açıkça görülüyordur. "İkelere bağlılık" çürüyüşün izlerini gözlerden saklamaktadır. Gerçeğin gün ışığına çıkması için ciddi bir kriz gerekmektedir.

Anne-babaların kuşağı *dış görünüşü* korumaya devam eder. Böylece, Marcel Proust'un romanın merkezi bölümlerinde yüzleştiği romansal açığa çıkarma sorunları yaratır Dostoyevski için. Rus romanının bu sorunları halletmek için koşut bir çözüm benimsemesi hiç şaşırtıcı değildir. Dostoyevski bir anlatıcı edinir. Bu anlatıcı Proust'un anlatıcısı gibi geçmişe döner ve metafizik arzunun ürünü olan çelişkileri açığa çıkarmak için birbirine çok uzak olayları yaklaştırır. Dostoyevski anlatısal, açıklayıcı ve tarihi bir tekniğe doğru yönelir çünkü bu noktada anlatıdan, açıklamalardan ve tarihten vazgeçemez. Çocuklar sahnede olduğu zamansa dolayımLAYıcı daha yakındadır, karar değişikliklerinin, değişimlerin temposu hızlanır ve Dostoyevski tekrar dolaysız sunuşa geçer; yalnızca faydacı bir rolü olan anlatıcıyı unuttur. Okurla romansal evren arasındaki bu resmi aracının ortadan kalkmasının doğuracağı "gerçeğe uygunluk" sorunlarının farkında bile değil gibidir.

Anne-babalarla ve özellikle de kendi kuşağının en yetkin temsil-

cisi Stepan Trofimoviç'le uğraşırken Dostoyevski gözlemci bir bilinçten vazgeçemez. "Anne-babaların" saplantılı iddialarını çökertmek ve metafizik arzuyu açığa çıkarmak için bu gözlemcinin tanıklığı gerekmektedir. Günümüz eleştirmenlerinin pek çoğu Jean-Paul Sartre'i izleyerek, romancının kendisinin ya da her şeyi bilen bir anlatıcının roman içindeki varlığını, kişilerin "özgürlüğü" için bir "engel" olarak görürler. Bu eleştirmenler Dostoyevski'yi roman kahramanlarını özgürleştiren kişi olarak, yani yeraltı kişinin yaratıcısı olarak överler; ama kendi ilkelerine sadık olsalardı Rus romancıyı Stepan Trofimoviç'i yarattığı için eleştirmeleri gerekirdi. Gerçeklik bakımından olağanüstü olan bu kişi "özgürlük" bakımından yeterli değildir çünkü sürekli olarak romansal eylemin dışında bir anlatıcı tarafından gözlemlenmekte ve çözümlenmektedir. Stepan Trofimoviç'le ilgili her şeyde Dostoyevski'nin tekniği Proust'un tekniğine çok yakındır.

Söylediklerimize itiraz edilebilir ve Dostoyevski'nin anlatıcısının Proust'un anlatıcısından çok farklı olduğu söylenebilir. Evet, bu anlatıcı, yazarın roman sanatıyla ilgili düşüncelerini bize açıklamamaktadır. Proust'un anlatıcısının olduğu anlamda romancı değildir bu anlatıcı. Dostoyevski'nin anlatıcısında, Proust'un anlatıcısının işlevlerinden sadece biri vardır: "psikolojik" işlev; bazı karakterlerin nasıl işlediklerini anlamamıza yardım eder. Bize onun Proust'un anlatıcısından daha safdil olduğu söylenecek. Kişiler hakkında romancı kadar bilgisi yoktur hiçbir zaman. Gözlerimizin önüne serdiği olaylardan ve davranışlardan hiçbir zaman yeterince sonuç çıkarmaz. Doğrudur bütün bunlar, yine de farklılık çok yüzeyseldir: çözümlenen kişinin metafizik konumunu değiştiremez ve özellikle de -eğer kurmaca bir kişilik hakkında özgürlükten söz etmek mümkünse!- kişinin "özgürlüğünü" geri veremez, çünkü Dostoyevski'nin anlatıcısı tarafından toplanan olaylar ve davranışlar, okurun bu kişi hakkında tam ve eksiksiz bir bilgi edinmek için gereksinim duyduğu şeylerdir hep. Dolayısıyla okur anlatıcının biraz basit yorumunu daha derin bir hakikate, metafizik hakikate doğru aşmak zorundadır. Anlatıcının deneyimsizliği ve görece miyopluğu, dolaysız açığa çıkarma tekniğiyle birlikte bir ton bütünlüğü sağlar. Dostoyevski'nin sevdiği gizemli hava bütün bu anlatı boyunca korunmuş olur.

Aslında bu gizemli hava da günümüzde öne sürüldüğü kadar önemli değildir. Bu önem kesinlikle kişiye tanınan bir "özgürlük payından" ve bir bilinmezlik ögesinden kaynaklanmamaktadır. Özgürlük kuşkusuz vardır ama varoluşçu eleştirmenlerin düşündükleri bi-

çimde değil. Özgürlük ancak gerçek bir dönüşümle doğrulanabilir, örneğin romanın sonunda Stepan Trofimoviç'in uğradığı dönüşümle. Bilinemez olan, bir kişinin suçluluk ya da masumiyet derecesidir. Hiçbir zaman bunun ötesinde bir şey değil. Dostoyevski'nin okurun imgelemine özgür bıraktığını düşünmek, yapıtında istediğimiz gibi doldurabileceğimiz bir özgürlük alanı, bir tür boşluk olduğunu düşünmek, yazarın dehasını hiç mi hiç anlamamak demektir. Romancı her şeyden önce hakikati açığa çıkarmaya çalışır; yapıtındaki sessizlik alanı, temel hakikatlerin alanıdır, ifade edilmeyen temel ilkelerin alanı; çünkü bunları okura romanın kendisi ima etmelidir.

Romansal alanlar birbirine "kaynaşmıştır"; her biri toplam yapının az ya da çok yayılmış bir dilimidir; her biri dolayımlayıcıyla arzulayan özne arasındaki mesafenin uzunluğuyla tanımlanır. Dolayısıyla bir toplam romansal süre vardır ve çeşitli yapıtlar da bu sürenin parçalarıdır. Ön-Dostoyevski'vari arzuların ve kişilerin *Kayıp Zamanın İzinde*'nin sonunda belirmesi bir rastlantı değildir. Proust'vari kişi ve arzuların da adı *Ecinniler* olan ve tüm Dostoyevski'yi özetleyen kitabın *başında* ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Bir roman kahramanının serüveninin ardında her zaman aynı anlam vardır: bizi romansal bir alanın yüksek bölgelerinden alçak bölgelerine geçirir. Kahramanın katettiği yol onu cehenneme götürür; ve neredeyse her zaman, zamandışı bir metafizik dönüşümle, yeniden ışığa çıkışla son bulur. Romansal süreler iç içe geçer ama bir cehenneme inişin bittiği yerde her zaman bir başkası başlar. Yüz tane kahraman vardır ama romansal edebiyatın bir ucundan öteki ucuna serüveni sürüp giden kahraman tektir.

Dostoyevski bu düşünüş hareketini daha önceki romancılardan daha net bir biçimde algılar. *Ecinniler*'de onu bize algılatmaya çalışır. Yeraltı dinamizmi bir kuşaktan ötekine geçişte gösterir kendini. Ardışık yanılsamalar birbirinden bağımsız ve hatta çelişkili görünürler ama gelişimleri amansız bir tarih oluşturur. Romansal süreyi doğuran ve ona bir anlam veren dolayımlayıcının yakınlaşmasıdır.

Her kuşak ontolojik hastalığın bir evresini temsil ediyordur. Anne-babaların hakikati uzun zaman saklı kalır ama çocukların ateşli koşuşturmasında, düzensizlik ve sefahatinde eşsiz bir güçle patlak verir. Birer canavar üretmiş olduklarına şaşakalır anne-babalar; ço-

cuklarında kendilerinin antitezini görürler. Ağaçla meyve arasındaki ilişkiyi görmüyorlardır. Oysa çocuklar anne-babaların kızgınlığındaki komedya payının açıkça farkındadırlar. "İlkelere sadakat" onları etkilemez. Burjuva saygınlığının bir "kötü niyet" türü olduğunu çok iyi anlarlar. Proust'tan da çok Dostoyevski'de aşağıya doğru aşma, yukarı doğru aşmanın karikatürüdür. İçinde karanlığa karışmış bilgelik öğeleri bulunmaktadır. Ama yeraltı berraklığının sonuçları her zaman uğursuzdur; yukarıya doğru değil aşağıya doğru sürüklerler. Ontolojik hastalığın kurbanı, kendinden daha az hasta olanların karşısında her zaman hiddete kapılır ve dolayımlayıcılarını hep bu kişiler arasından seçer. Putunu her zaman kendi düzeyine indirmeye çalışır.

Ağacı meyvelerinden tanıyacağız. Dostoyevski kuşaklar arasındaki bağlantı ve anne-babaların sorumluluğu üzerinde çok durmuştur. Stepan Trofimoviç tüm ecinnilerin babasıdır. Piyotr Verkhovenski'nin babasıdır; Şatov'un, Daria Pavlovna'nın, Lizaveta Nikolayevna'nın ve özellikle Stavrogin'in ruhani babasıdır, çünkü herkese hocalık yapmıştı. Katil Fedka'nın da babasıdır, çünkü Fedka onun kölesiydi. Stepan Trofimoviç kanbağına göre oğlu olan Piyotr'u ve toplumun gözünde oğlu olan Fedka'yı terk etmiştir. Cömert belagati ve romantik estetiği Stepan'ın tüm somut sorumluluklarına ihanet etmesini engellemez. Romantik liberalizm, yıkıcı nihilizmin babasıdır.

Ecinniler'de her şey Stepan Trofimoviç'den çıkar ve her şey Stavrogin'e varır. Çocuklar Stepan'ın hakikatini açığa çıkarır, ama Stavrogin de çocukların hakikatini, bütün karakterlerin hakikatini açığa çıkarır. Anne-babaların kuşağı, yukarıda tanımladığımız haliyle Proust'vari açığa çıkarmanın ilk ânını temsil eder. Çocukların kuşağı ikinci ânı, Stavrogin de tek başına üçüncü ânı temsil eder. Burjuvaların "ilkelere sadakat"inin ardında cin tutmuşların öfkeli çalkantısı ve bu öfkeli çalkantının ardında da hareketsizlik ve boşluk, Stavrogin'in donuk *acedia*'sı vardır.

Çağdaş sanrıların ardında, içsel dolayımın gittikçe hızlanan gelişiminin uç noktasındaki olaylar ve fikirler kasırgasının ardında, hiçlik vardır. Ruh, ölü noktaya varmıştır. Stavrogin bu ölü noktanın, mutlak gururun katıksız hiçliğinin cisimlenişidir.

Stavrogin, yalnızca *Ecinniler*'in bütün karakterleri için değil, önceki romanların bütün kahramanları, metafizik arzusun bütün kurbanları için de bir eksendir. Bu canavar üçüncü bir kuşağa ait değildir çünkü canlandırdığı ruh Tanrısal Ruh gibi zamandışıdır; düzensizlik, çürümüşlük ve boşluk ruhudur bu.

Ecinniler'de Dostoyevski metafizik hastalığın destanına ulaşır. Romanın kişileri yarı-alegorik bir anlam kazanırlar. Stepan Trofimo-
viç baba, Stavrogin oğuldur; kafası karışık komplocu Piyotr Verkho-
venski de şeytani bir Kutsal Üçlünün gülünç Kutsal Ruhundan başka
bir şey değildir.

Dostoyevski Kıyameti

Varoluşçuluk "özgürlük" sözcüğünü moda yaptı. İkinci Savaş'tan bu yana, romancının yalnızca kişilerinin özgürlüğüne "saygı göstererek" dehaya ulaşabildiği söyleniyordu bize hep. Bu saygının içerik ve biçiminin ne olduğuysa maalesef hiçbir zaman söylenmedi. Özgürlük kuramı bir romana uygulandığında ister istemez belirsizleşir. Eğer romancı özgürse kişileri nasıl özgür olabilir? Özgürlük paylaşılmaz, yaratıcıyla yaratılan arasında bile. Bu temel bir dogmadır ve onun sayesinde Jean-Paul Sartre yaratıcı bir Tanrı'nın imkânsız olduğunu kanıtlamıştır. Tanrı için imkânsız olan şey romancı için mümkün olmaz. Ya romancı özgürdür ve kişileri değildir, ya da kişiler özgürdür ve romancı da yoktur, tıpkı Tanrı'nın olmadığı gibi.

Bu mantık çelişkileri çağdaş kurmacanın kuramcılarını hiç mahcup etmiyor gibidir. Onların "özgürlüğü", bu deyimden felsefî bir kullanımıyla günlük kullanımını içinden çıkılmazcasına birbirine karıştırmanın ürünüdür. Eleştirmenlerin çoğu için özgürlük, kendiliğindenlikle eşanlamlıdır. Romancı "psikolojiyi" umursamamalıdır, başka bir deyişle eylemleri hiçbir zaman *önceden kestirilemeyen* kişiler yaratmalıdır. Ne gariptir ki Dostoyevski kendiliğinden karakterin babası olarak görülmektedir. *Yeraltından Notlar* özellikle övülmüştür. Neredeyse onu yeni okulun dua kitabı yapacaklardır.

Genellikle *Yeraltı*'nın birinci bölümü üzerinde durulur; asıl romansal kısım olan ikinci bölümdeyse yalnızca yeraltı kişinin şaşırtıcı özgürlüğü –demek kendiliğindenliği– dikkat çeker. Belli ki bu şaşırtıcı özgürlük bize pek "sürprizli etkiler" hazırlıyordur, en büyük estetik zevki bu etkilerde tadacağızdır.

Eleştirmenler ne küstah subayı ne de Zverkov'u fark eder gibidirler. Dolayımlayıcı düpedüz ortadan kaldırılır. Proust'unakilere benzeyen ama daha da kesin olan yeraltı arzusunun yasaları algılanmaz.

Yeraltı kişinin korkunç çırpınışlarına hayran kalınır; çırpınışların "akıldışı" özellikleri takdirle karşılanır. Hayranlıkla izlenir bu özgür çırpınışlar ve neredeyse bir ilaç gibi okurlara salık verilir.

Onu anlama olanaklarını yok edersek yeraltı adamının bizi şaşırtması kaçınılmazdır. Metafizik arzuyu ortadan kaldıralım: mekanizm kendiliğindenliğe dönüşür, kölelik özgürlük olur. Ne kişinin saplantılarını algılayabiliriz, ne de dışlandığını hissettiği anda onu etkisi altına alan şiddetli tutkuyu. Grotesk çırpınışlar gözden silinir ve yerini topluma karşı "olağanüstü bir başkaldırıya" ve "insanlık durumuna" bırakır.

Hayranlık duymamız için bize böyle sunulan yeraltı adamının Dostoyevski'nin yarattığı kişiyle hiçbir ilgisi yoktur, ama günümüz kurmacasının bıkıp usanmadan ürettiği kahraman tipine epeyce benzediği söylenebilir. Ne *Bulantı*'nın Roquentin'i, ne *Yabancı*'nın Meursault'su, ne de Samuel Beckett'in serserileri metafizik arzu duyarlar. Bu kişiler çeşitli marazların ağırlığı altında bunalırlar ama en korkuncundan –metafizik arzu– esirgenmişlerdir. Bizim çağdaş kahramanlarımız hiç kimseyi taklit etmezler. Hepsi tümüyle bağımsızdırlar ve Valéry'nin Monsieur Teste'yle bir ağızdan şunları tekrarlayabilirler: "*Herhangi birine benzeyebiliriz ama her şeyimiz kendimizin.*"

Bu yeni kurmacayla Dostoyevski arasında birçok dışsal benzerlik bulunabilir. İkisinde de *Ötekilere* duyulan aynı nefret, aynı radikal düzensizlik, tüm burjuva değerlerin çöküşünün getirdiği o "çokbiçimlilik" vardır. Ama farklılıklar çok daha önemlidir. Çağdaş kahramanlarımız değerli özgürlüklerini olduğu gibi korurlar, yeraltı adamı kendisinininkini bile isteye dolayımlayıcısına bırakır. Sözümona özgür kendiliğindenliğimizle yeraltı tutsaklığını ayırt edemiyoruz. Böylesine kaba bir yanlışı nasıl yapabiliriz?

Şu iki nedenden biri olmalı: Ya her tür metafizik arzudan arınımsızdır ya da bu arzu tümüyle gözümüzden kaçacak ölçüde ele geçirilmiştir bizi. İlk varsayım çok gerçekçi değildir çünkü Rus romancı sadık bir biçimde –bu her gün bize tekrarlanmaktadır– bizim zamanımızın hakikatini tercüme etmektedir. Öyleyse ikinci varsayımı kabul edeceğiz. Dostoyevski, bizim çağdaş yazarlarımızdan daha iyi betimlemektedir bizi, çünkü kendimizden saklamayı becerdiğimiz bir metafizik arzuyu açığa çıkarmaktadır. Ama biz, Dostoyevski'yi okurken bile dolayımlayıcıyı kendimizden saklamayı başarmışızdır: sanatının doğasını anlamadan Rus romancıya hayranlık duyarız.

Eğer Dostoyevski doğruysa bizim kahramanlarımız sahtedir. Sah-

tedirler çünkü bizim özerklik yanılısamamızı okşarlar. Kahramanlarımız, çağdaş dünyanın umutsuzca tutunduğu Prometheus'vari düşleri uzatmayı amaçlayan yeni romantik yalanlardır. Kurmacamızın ve eleştirimizin yalnızca *yansıttığı* bir arzuyu Dostoyevski *açığa çıkar-maktadır*. Kurmacamız gündelik hayattaki dolayımlayıcıyı bizden saklar. Eleştirimiz de özellikle onun varlığını ortaya çıkarmak için yazılmış yapıttaki aynı dolayımlayıcıyı bizden saklar. Ama bu eleştiri Dostoyevski'yi önerirken hiç farkına varmadan varoluşçu ağıla aç bir kurt sokmaktadır.

Yüzeysel benzetmelerin altında, Dostoyevski'yle çağdaş kurmaca arasında indirgenmez bir karşıtlık vardır. Dostoyevski'nin roman kişilerinin *psikolojik* bütünlüğünü reddettiği hatırlatılır ve böylece bizim romancılarımızla uyumlu olduğu kanıtlandı sanılır. Ama bizim romancılarımız bu psikolojik bütünlüğü sadece metafizik bütünlüğü daha da iyi temellendirmek için reddetmektedirler. Burjuvanın da psikolojik bütünlük yoluyla aradığı bu aynı metafizik bütünlüktü. Süreklilik ve istikrar gibi burjuva yanılısamaları yok oldu ama amaç değişmedi. Özgürlük adı altında, kaygıların ve kargaşanın içinde inatla güdülen hedef, metafizik bütünlüktür.

Dostoyevski hem psikolojik hem de metafizik bütünlüğü reddeder. Psikolojik yanılısamayı reddeder çünkü metafizik yanılısamayı daha da etkisizleştirmeyi amaçlıyordur. Bağımsızlık isteği tutsaklığı doğurur ama yeraltı adamı bunu bilmez, bilmek istemez. Biz de bilmeyiz ya da bilmek istemeyiz. Dolayısıyla yeraltı adamına benzediğimiz doğrudur ama eleştirmenlerin öne sürdüğü nedenlerden dolayı değildir bu.

Eleştirmenler, yaratıcıyla yaratı arasındaki o tipik romantik özdeşliğe bağlı kalmasalardı *Yeraltından Notlar* konusunda bu yanılıgya da düşmezlerdi. Yeraltı kahramanının tüm düşünceleri hep Dostoyevski'ye mal edilir. Öykünün birinci bölümü üstünde durulur çünkü bu bölüm bilim ve akılcılığa karşı müthiş bir saldırdır. Dostoyevski bitmekte olan 19. yüzyılın vasat ütopyalarına karşı kahramanının duyduğu tiksintiyi paylaşıyordur elbet. Ama bu kısmi uyumu bütünsel bir uyumla karıştırmamak gerekir. Romancıyı da kişisiyle karıştırmamak gerekir, özellikle romancı bu kişiyi kendisinden türettiyse. Yeraltı Dostoyevski'si deha sahibi Dostoyevski değildir, daha önceki yapıtların romantik Dostoyevski'sidir. Yeraltı Dostoyevski'si hiçbir zaman yeraltından söz etmez, "güzelden ve yüceden" söz eder, Victor Hugo'vari trajik ya da yüce bir sefaletten söz eder. Bize yeraltını

betimleyen Dostoyevski'nin kendisi oradan çıkma sürecindedir; zorlu yükselişini yapıttan yapıta, *Karamazov Kardeşler*'deki huzur ve dinginliğine ulaşana dek sürdürecektir.

Akılcı, romantik ve "varoluşla ilgili" soyutlamaların ardında saklanan hakikattir yeraltı. Yeraltı zaten varolan bir hastalığın ağırlaşması, ortadan kalktığı sanılan bir metafiziğin kanserli hücreler gibi çoğalmasındır. Yeraltı, kişinin soğuk akılcı mekanizmadan aldığı öç değildir. Bize kurtuluşu getirecekmişçesine dalmamak gerekir ona.

Yeraltı kahramanı, kendi tarzı içinde, kişinin gerçek eğilimine tanıklık eder. Eğer daha az hasta olsaydı, bu kadar güçlü bir biçimde tanıklık edemezdi. Yeraltı, metafizik hakikatin ters dönmüş imgesidir. Uçurumdan aşağı yuvarlandıkça bu imge daha da netleşir.

Dikkatli bir okuma romancının kişisiyle karıştırılmasını önleyecektir. Dostoyevski'nin yazdığı itirafları değildir, kuşkusuz acı ama aynı zamanda olağanüstü gülünçlükler içeren bir hiciv metindir.

Ben yalnızım, onlarsa herkes... yeraltının şiarı budur. Kahraman, tek olmanın gururunu ve acısını ifade etmek ister, mutlak tikelliği kucaklamak üzere olduğunu sanır ama herkese uygulanabilecek bir ilkeye varır sonunda: anonimliğiyle neredeyse matematiksel olan bir formülün içinde bulur kendini. Ancak hiçliğin üzerine kapanabilen bu açgözlü ağız, sürekli yinelenen bu Sisypheos çabası, gerçekten de çağdaş bireyciliğin öyküsünü özetliyordur. Simgecilik, gerçeküstücülük ve varoluşçuluk, yeraltı formülüne bir içerik vermeye çalışmışlardır birbiri ardından. Ama bu atılımlar ancak başarısız oldukları ölçüde başarılı olurlar. Kalabalıklara, *Ben yalnızım, onlarsa herkes*'in şimdiki versiyonunu hep bir ağızdan tekrarlabilmek için başarısız olmaları gerekir. Romantizm, evrensel birleşmeyi değil evrensel ayrılmayı amaçlayan bir dizi simge ve imgeyi *dolaşıma* sokmuştur. Çağımızın başka toplumsal güçleri gibi edebiyatımız da, onunla savaştığını sanırken bile tekbiçimliliğe yönelmektedir, çünkü eş düzeye getirmenin yolu bir *via negativa*'dır [olumsuz yol]. Kitlesel olarak ürettiklerini "kişiselleştiren" Amerikan endüstrisini düşünün. Bütün bir gençlik de, anonim sancısını, *başka herkese karşı aynı kahramanla özdeşleşerek* kolayca "kişiselleştirmektedir"

Yeraltı adamının *Ötekilere* en yakın olduğu an, kendini onlardan tümüyle ayrı ve uzak olduğunu sandığı andır. *Ben yalnızım, onlarsa herkes*. Zamirlerin birbirlerinin yerine geçebilir niteliği apaçıktır ve bizi anında bireyselden kolektife götürür. Küçük burjuva bireycilik içeriğini büsbütün yitirmiştir. Sisypheos imgesi doğru değildir. Hepi-

miz kendi kendimizin Danaidler fıçısıyızdır, boşuna doldurmaya çalıştığımız.¹⁶ Varoluşçular kendilerinin bu nafiye oyundan vazgeçtiğini söylerler bize. Ama fıçıdan vazgeçmemişlerdir. Boş olmasını hayranlık verici bulurlar.

Dostoyevski'nin kendi kişisiyle bir olduğu sanılır, çünkü onun sözünü hiç kesmemektedir. Ama yeraltı adamı kendi şiarına kapılır ve aldanırken Dostoyevski aldanmaz. Kahraman gülemiyor çünkü karşıtlığın bireyciliğini aşamıyordur. Çağdaş insanlarımız da onun kadar hüzlüdür. Bu yüzden Dostoyevski'yi olağanüstü mizahından arındırırlar. Dostoyevski'nin kahramanıyla alay ettiğini görmezler. *Ben yalnızım, onlarsa herkes*. Dostoyevski'nin ironisi harika aforizmalarla fışkırır, "bireyci" iddiaları yerle bir eder, gocunmuş bilinçlere o kadar korkunç görünen "farklılıkları" silip atar. Dostoyevski'yle birlikte gülmeyi bilmiyoruz çünkü kendi kendimize gülmeyi bilmiyoruz. Bugün birçok kişi *Yeraltı*'nı övüyor ama böylece yüzyıl önce yazılmış kendi dahiyane karikatürlerini de mezardan çıkarttıklarını anlamıyorlar.

Birinci ve özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra burjuva değerlerin çözülmesi hız kazanmıştır; Batı dünyası Dostoyevski'nin büyük yapıtlarını esinleyen zemine her gün biraz daha benzemektedir. *Yeraltından Notlar*'a tüm ısrırganlığını ve Dostoyevski'nin kınanmasına yol açan o insafsızlığı yeniden kazandırmak için birkaç küçük değişiklik yeterlidir çoğu zaman. Yeraltı adamını Neva kıyılarından Seine rıhtımlarına taşıyın, küçük memur yaşantısının yerine de bir yazarın meslek hayatını koyun: bu büyük metnin neredeyse her satırında çağımızın entelektüel mitoslarının acımasız bir parodisinin belirttiğini göreceksiniz.

Kuşkusuz yeraltı adamının küstah subaya göndermeyi amaçladığı mektubu anımsayacağız. Bu mektup dolayımlayıcıya yönelik gizli bir çağrıdır. İnananın Tanrısına döndüğü gibi kahraman da "tapındığı işkencecisine" dönmüş ama ona tiksintiyle sırt çevirdiğine inandırmıştır kendini; bizi de buna inandırmak istiyordur. Hiçbir şey yeraltı gururunu bu *Öteki*'ne çağrı kadar yaralayamaz. Bu yüzden mektup da hakareten ibarettir.

Bu *kendinin bir çağrı olduğunu yadsıyan çağrı* diyalektiği çağdaş edebiyatta da görülür. Yazmak ve özellikle bir kitabı yayımlamak demek, okurlara seslenmek, kişiyle *Ötekiler* arasındaki kayıtsızlık bağı-

nı tek taraflı bir hareketle kesmek demektir. Hiçbir şey bu atılım kadar yeraltı gururunu küçük düşüremez. Geçmişteki aristokrat da yazarlık mesleğinde, onuruyla pek bağdaşmayan, bayağı ve düşük bir şey olduğunu seziyordu. Madame de Lafayette yapıtını yazar arkadaşları Segrain'in imzasıyla yayımlatıyordu. Dük de La Rochefoucauld da kendininkini uşaklarından birine çaldırıyordu muhtemelen. Bu soylu yazarlar, sanatçılığın biraz burjuva ününü bu yönde bir çaba göstermeden elde etmişlerdir.

Bu yazınsal onur meselesi devrim sırasında ortadan kaldırılmış, tam tersine burjuvaların zamanında daha da önem kazanmıştır. Paul Valéry'den itibaren bir ün kazanma *isteksizliği* belirir. Yirmi yıllık bir horgöründen sonra Monsieur Teste'in yaratıcısı evrensel yakarırlara nihayet kulak veriyor ve dehasını *Ötekilerin* hayran bakışlarına bir sadaka olarak sunuyordu.

Günümüzün proleterleşmiş yazarının ne önemli arkadaşları ne de uşakları vardır. Kendi kendine hizmet etmek zorundadır. Dolayısıyla yapıtlarının mazrufu, zarfın herhangi bir anlam taşıdığını reddetmeye adanmış olacaktır. Burada, yeraltı mektubu evresine varmış durumdayız. Yazar okurlarına karşı-şiiir, karşı-roman ya da karşı-tiyatro şeklinde bir karşı-çağrı yapıyordur. Okura önem vermediğini yine okura kanıtlamak için yazar. Başlıca amaç, ona duyduğumuz küçümsemenin o nadir, anlatılamaz ve taze tadını *Öteki*'ne tattırmaktır.

Hiçbir zaman bu kadar çok yazılmamıştır, oysa amaç da iletişimin imkânsızlığını, hatta istenir bile olmadığını göstermektir hep. Üstümüze boca edilen bu "sessizlik" estetiği belli ki yeraltı diyalektiğinin bir sonucudur. Römantik yazar uzun süre toplumu, ondan aldığından çok ona verdiği ne ikna etmeye çalışmıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonundan beri, okurlarla olan ilişkilerde, ne kadar kusurlu olursa olsun herhangi bir karşılıklılık düşüncesi büsbütün katlanılamaz olmuştur. Yazar hâlâ yapıtlarını yayımlatmaktadır ama bu cinayetin üstünü örtmek için de olanca gücüyle okunmaktan kaçınmaya çalışmaktadır. Uzun süre yalnızca kendisi için konuştuğunu ileri sürmüştü; günümüzde hiçbir şey söylememek için konuştuğunu iddia ediyor.

Ama doğruyu söylemiyor. Yazar, geçmişte olduğu gibi şimdi de bizi baştan çıkarmak için konuşmaktadır. Her zaman yeteneğinin bizde uyandırdığı hayranlığı aramaktadır gözlerimizde. Kendisinden nefret ettirmek için elinden geleni yaptığı söylenecektir bize. Olabilir; ama bunun nedeni artık bize açıkça kur yapamıyor olmasıdır. Bize yaltaklanmadığına önce kendini inandırması gerekmektedir. Böy-

lece Dostoyevski'nin azaplı kişileri gibi olumsuz bir kuryapar bize.

Yazar böyle davranmakla "sınıfsal baskıyı" ve "kapitalist yabancılaşmayı" protesto ettiğini sanıyorsa aldanıyordur. Sessizlik estetiği, en son romantik mitostur. Musset'nin pelikanı ve Baudelaire'in albatros kuşu bizi güldürür ama efsanedeki anka kuşu gibi kendi küllerinden durmadan yeniden doğarlar. Çok geçmeden "beyaz yazıda" ve onun "sıfır derecesinde", soylu romantik kuşların gittikçe daha soyut, daha geçici ve daha güdük dönüşümlerini göreceğiz.

Burada *Yeraltı*'nın ikinci sahnesi geliyor aklımıza; Zverkov'un şölenidir bu, yeraltı adamı sonunda bu şölene katılır ama çok garip bir biçimde davranır:

Masayla şömine arasında, divanın önündeki duvar boyunca, bir aşağı bir yukarı yürüyordum. Onlara, onlardan pekâlâ vazgeçebileceğimi kanıtlamak istiyordum ama yine de yürürken mahsus, topuklarımı döşemeye vuruyordum. Ama boşunaydı. Bana hiç dikkat etmiyorlardı. Sabırla, akşam saat sekizden onbire kadar önlerinde, masayla şömine arasında gidip geldim.

Birçok çağdaş yapıt bu sonu gelmeyen gezintiye benzer. Eğer onlardan gerçekten "vazgeçebilseydik" topuklarımızı döşemeye vurmaz, odamıza geri dönerdik. Bizler *yabancı* değiliz, sözcüğe Sartre'ın yüklediği anlamda birer *piçiz* daha çok. Özgür olduğumuzu iddia ediyoruz ama doğruyu söylemiyoruz. Gülünç Tanrılar tarafından hipnotize edilmişiz ve acımız onların gülünç olduklarını bilmekle daha da artıyor. Tıpkı yeraltı adamı gibi, karşıt güçler arasındaki dengenin sabitleştirdiği rahatsız bir yörüngede bu tanrıların çevresinde dönüyoruz durmadan.

Bu, daha Alceste için bile böyleydi; ayakta, kollarını kavuşturmuş, Célimène'in küçük markileriyle dedikodu yaptığı koltuğun arkasında dururdu gözleri parlayarak.¹⁷ Alceste uzaklaşmayı başaramadıkça gülünç duruma düşer. Romantik Rousseau, Alceste'in davasını üstlenir. Molière'i siteme boğar çünkü Molière *Misanthrope*'u [İnsandan Kaçan] gülünç duruma düşürüyordur. Eğer Dostoyevski'nin mizahi niyetleri gözlerinden kaçmasaydı bizim romantiklerimiz de ona böyle davranırlardı. Onlar da onu ciddiye almaktalar ama bakış açısı biraz daralmıştır. Molière'le Dostoyevski'ye gülmek için romantik büyülenmeleri aşmak gerekir. Alceste'i Célimène'in koltuğunun arkasında tutanın yalnızca ve yalnızca arzu olduğunu anlamak gerekir. Yeraltı adamını şölen salonunda tutan da arzudur. Arzudur Romantiklerin ağzına Tanrı'ya ve insanlara karşı intikamcı sözler ve lanetler

koyan. *Misanthrope* ve koket kadın, yeraltı kahramanı ve tapındığı işkencecisi her zaman aynı metafizik arzusunun iki yüzüdür. Gerçek deha aldatıcı karşıtlıkları aşar ve birbirimize gülmemizi sağlar.

Metafizik arzu, gerçek ayrılıkla içten birliğe tam eşit uzaklıkta duran o muğlak, çoğulanlamalı büyülenme noktasına sürükler kurbanlarını. Franz Kafka'nın incelediği de işte bu garip bölgedir: "yalnızlıkla birleşme arasındaki sınır", her ikisine de aynı uzaklıkta, her ikisini de dışlayan. Büyülendiğini hem bizden hem kendinden saklamak isteyen büyülenmiş kişi, bu iki yaşam tarzından birine ya da ötekine uygun olarak yaşıyormuş gibi yapmak zorundadır: böbürlendiği özgürlük ve özerkliğe sadece bu iki tarz yakışır. Gerçek özgürlüğün bu iki kutbu da kendi konumundan eşit uzaklıkta olduğu için büyülenmiş kişinin birini ya da ötekini yeğlemesi için bir neden yoktur. Yakınlığa da uzaklık kadar yakın ya da uzaktır: aynı gerçeklik ve inandırıcılık duygusuyla birine ya da ötekine bağlanabilir. Nitekim büyülenmenin aynı sıklıkla "bağlanma" kadar "kopuş" maskesi ardına da saklanacağını tahmin edebiliriz. Modern ve çağdaş romantizm tarihinin kanıtladığı da tastamam budur. Yüce, küçümseyici, ironik, hatta "mistik" yalnızlık mitosları, tarihsel varoluşun toplumsal ve kolektif biçimlerine teslim olunduğuna ilişkin karşıt ama aynı ölçüde aldatıcı mitoslarla tekrar tekrar yer değiştirir. Şunu da tahmin edebiliriz: büyülenmiş kişi, hastalığının galeyan anına geldiğinde, başlangıçtaki pozunu kesinlikle sürdüremeyecek ve her an rol değiştirecektir. Yeraltı adamı bu aşamaya aittir; bu yüzden kısa itiraflarında yankı bulmayan hiçbir romantik tutum yoktur.

Yeraltı adamının "yalnızlık" ve "kopuş" anlarını gördük. Şimdi "bağlanmada" izleyelim onu. Zverkov ve arkadaşları masadan kalkmışlardır; geceyi kötü şöretli bir evde bitireceklerdir. Küçümseyici bir edayla "bir aşağı bir yukarı" gezinmeler artık amacını yitirmiştir. Peki, yeraltı kahramanı sonunda kuşatmayı kaldıracak ve küçük odasına dönüp tekrar eski hayallerine mi dalacaktır? Yeniden "Como gölünün üstünde" dans edip "Papa'yı Brezilya'ya sürgüne" mi yollayacaktır? Dikkatini yine "güzel ve yüceye" mi çevirecektir? Kesinlikle hayır. Dolayımlayıcısının ardından koşturacaktır.

Dolayımlayıcı sabit olduğu sürece "onu huzur içinde seyrediyormuş gibi yapmak" zor değildir ama put kaçır kaçmaz kayıtsızlık maskesi de düşer. Hakikatin tehlikeli aydınlığına giriyor gibiyizdir. Yeraltı adamı bu aydınlıktan kendisini tümüyle koruyamaz ama parıltısını nasıl gölgeleyeceğini bilir. Onu, belinde saplantı kılıcıyla,

saçmasapan Zverkov'un peşinde sekerek yürürken görürüz biz; ama o kendini böyle görmez. Sanat için sanatın kısır düşlerini reddeder; onların yerine gerçekte zorlu ilişkiyi tercih eder. Başka bir deyişle, bir bağlanma doktrini icat eder kendine. Seçmediği şeyleri seçilmiş gibi sunması gerekmektedir. Yeraltı adamı yeni "hakikatinin" yükseltisinden eskinin "güzel ve yücesini" küçümsemeyle seyrederek: az önce kendi gözünde kendini haklı çıkartan romantik düşleri gülünç duruma düşürür:

"Sonunda işte, sonunda beklediğim gerçeğe temas," diye mırıldandım, merdivenleri dörder beşer inerken. "Bu artık Papa'nın Brezilya'ya gitmesinden çok farklı, Como gölünün üstündeki balodan da çok farklı..." Birden bir düşünce geçti kafamdan: "Şu anda bunlarla alay edersen bir alçaksın."

Bu son düşünce özellikle keskindir: yeraltı adamı kendi "yanlışlarına" çok acımasız davrandığı için kendine sitem etmektedir; Dostoyevski de, yaşamımızı kolaylaştıran tüm mazeretleri acımasız ama sağlıklı bir ışıkla aydınlatmaksızın kahramanının ruhunu gözler önüne seremez. *Yeraltı*'nda azımsanamayacak ölçüde "varoluşçuluk" vardır; birinci Stavrogin'de, ilçe balolarında memur eşlerini dudaklarından öpen Stavrogin'de de gerçeküstücülük vardır. Romancı ne dehşeti kutsallaştıranları unutur ne de sefahati kutsallaştıranları, ne Saint-Just'ün yandaşlarını unutur ne de Marki de Sade'inkileri.

Dostoyevski'de, her an kendi tanrılarını yadsımakla meşgul bir gururun kurnazlıkları kurmaca kişilerde cisimlenmiştir; günümüzde onlarla felsefe ve estetik kuramlar şeklinde karşılaşırız. Bu kuramlar arzusun sadece yansımalarıdır, onu bu yansımanın ta içinde gözden gizlerler; Dostoyevski'ye onu açığa çıkarır.

Dostoyevski romansal açığa çıkarma düzeyine ilk kez *Yeraltı*'nı yazarken ulaşmıştır. Egoist gocunma ve kendini aklamanın pençesinden kurtulur; yeraltının edebi meyvelerinden, *Beyaz Geceler*'in "güzel ve yücesinden" feragat eder, *İnsancıklar*'ın sefaletine yanıp yakılmaktan vazgeçer. Büyülenmenin değişmeyen mesafesini bağlanma ya da kopuş olarak adlandırmayı bırakır. Ve kurtulmaya başladığı tüm yalanları betimlemeye koyulur. İnsanın sağlığı ile yazarın dehasını ayırt etmek imkânsızdır.

Dostoyevski'yi kendi yalanlarımıza katmamızı ve böylece *Don Kişot*'la *Kırmızı ve Siyah*'ı benimseyen romantik eleştirinin çelişmesini yinelememizi sağlayan tek şey yapıtının mesajını kökünden yanlış anlamamızdır. Söz konusu yanlışlıklar bizi şaşırtmamalıdır: her sefe-

rinde aynı gereksinmedir, romansal yapıyla romantik yapıtı birbirine karıştırmamıza yol açan. Bütün romanların bu sakat yorumlarını da metafizik arzunun kendisi telkin etmektedir. Ontolojik hastalığın engelleri olanağa, düşmanları müttefiğe çevirmede nasıl da başarılı olduğuna bir kez daha işaret etmeliyiz.

Dostoyevski'nin yapıtını doğru yorumlamak, bu yapıtta metafizik arzunun en son evredeki açığa çıkarılışını keşfetmek demektir. Bu işi hakkıyla yapmak için önce bu arzuya eşlik eden yanılısamadan kurtulmak gerekir, çünkü soluduğumuz havaya bile sinmiş olan da tastamam bu yanılısamadır. Dünyamızda galip gelen "Dostoyevski'vari" arzudur ve Rus romancının popülerliği de bu durumun paradokslu bir kanıtıdır. Dostoyevski özellikle karmaşık bir sorun koyuyordur ortaya. Onun hakikati diğer romancılarınkinden ne daha güçlüdür ne de daha nefret uyandırıcı; ama Dostoyevski'nin eleştirdiği yanılısamalar, Cervantes, Stendhal, Flaubert ve hatta Proust tarafından eleştirilen yanılısamalardan çok daha güçlü, karşılaştırılmayacak kadar daha güçlüdür günümüzde. Bu yanılısamalar en uygun ifadelerini her zamanki gibi edebiyatta bulurlar. Dolayısıyla romancının hakikatini açığa çıkarmak kendi edebiyatımızın yalanını açığa çıkarmak olur, bunun tersi de aynı biçimde geçerlidir. Bu olguyu daha önce saptamıştık, tekrar saptayacağız.

Prestijinden artık etkilenmez olduğumuz anda, çağdaş romantizm bize daha önceki romantizmlerden bile daha somut ve daha hayalci gelmeye başlar. Eski romantiklerin istisnasız hepsi arzunun gücünü yüceltmıştır. Gide'in *Immoraliste* ve *Dünya Nimetleri*'ne kadar kahraman en yoğun arzulayan kişidir. Bu yoğun arzu tek kendiliğinden arzudur. *Ötekilerin* arzusunun karşıtıdır ve bunlar da *taklit* oldukları için her zaman daha zayıftır. Romantik, arzunun oluşmasında taklidin oynadığı rolü artık kendinden saklayamaz ama, ona göre bu rol başlangıçtaki arzunun zayıflamasına bağlıdır. Dolayısıyla arzunun kopyası epeyce kaba bir karbon kopya olarak algılanmıştır: kopya çekilmiş arzular her zaman özgün arzulardan *daha siliktir*. Başka bir deyişle bu arzular hiçbir zaman bizim arzularımız değildirler: gerçekten de her zaman bize en yoğun görünen kendi arzularımızdır. Romantik, en şiddetli arzunun kendininki olduğunu öne sürerek arzusunun sahiçiliğini koruduğunu düşünür.

Çağdaş romantizm bunun tersi ilkedен yola çıkar. Şiddetle arzu eden *Ötekilerdir*; kahramanın –Ben'in– arzusuydu ya çok zayıftır ya da hiç yoktur! Roquentin, Bouville burjuvalarına göre daha az şey arzu eder ve arzuladığını da zayıfça arzular; Annie'den daha az arzu ediyordur. *Bulantı*'nın kişileri arasında bir tek o biliyordur "serüven" diye bir şey olmadığını, egzotik arzunun, metafizik arzunun her zaman hayal kırıklığı uyandırdığını. Aynı biçimde Meursault'nun da yalnızca "doğal" ve kendiliğinden arzuları vardır, yani kısıtlı, sonlu ve geleceği olmayan arzular. O da bir Paris yolculuğu biçiminde sunulan serüveni reddeder. Uzak yerleri dönüştürenin metafizik arzu olduğunu çok iyi bilmektedir.

Erken romantik, kendiliğindenliğini –tanrısallığını– *Ötekilerden* daha şiddetle arzulayarak kanıtlamak istiyordu. Günümüz romantigi aynı şeyi tam ters yoldan kanıtlamaya çalışır. Bu ters dönüşü gerekli kılan etken, dolayımlayıcının yaklaşması ve metafizik hakikatin durmadan ilerlemesidir. Günümüzde hiç kimse soylu kendiliğinden arzulara inanmaz. En safdiller bile, ilk romantizmin çılgın arzusunun ardında dolayımlayıcının gölgesini görürler. Böylece Nathalie Sarraute'un Stendhal'den söz ederken "kuşku çağı" diye adlandırdığı çağa gireriz.

Arzunun şiddeti artık bir kendiliğindenlik ölçütü değildir. Çağımızın *berrak bilinci* en doğal görünen arzulara kutsalın varlığını seçebilir. Çağdaş düşünüm, arzularımızın her birinde "mitoslar" ve "mitoloji" keşfetmektedir. On sekizinci yüzyıl dindeki mitosları, on dokuzuncu yüzyıl tarih ve filolojideki mitosları yıkıyordu, çağımızsa gündelik yaşamın mitoslarını yıkmaktadır. Mitos yıkıcısının gözünden tek bir arzu bile kaçmaz; o, bütün bu mitos cesetlerinin üstünde sabırla en büyük mitos, kendi ilgisizliğinin mitosunu kurmaktadır. Görünüşe bakılırsa bir tek odur hiçbir zaman arzu etmeyen. Kısacası, amaç her zaman *Ötekileri* ve özellikle de kendimizi tümüyle ve tanrısalca özerk olduğumuza inandırmaktır.

Böylece bir kez daha berraklık ve körlüğün birlikte arttığını görüyoruz. Gerçek bundan böyle öyle parlaktır ki, sırf ondan kurtulmak için bile onu hesaba katmak gerekmektedir. Bu korkunç hakikat özneyi giderek daha çılgın yalanlara sürükler. İlk romantikler arzularının kılığını değiştiriyorlardı ama varlığını inkâr etmiyorlardı. Arzu *uğruna* çilecilik yalnızca belediye bahçelerini, salonları ve yatak odalarını kasıp kavuruyordu. Şimdi bilincin derinliklerinde, iç monologlarda bile hükmünü ilan ediyor.

En büyük arzunun kahramanı yerini en küçük arzunun kahramanına bırakır. Ama *Ben*'le *Öteki* arasındaki manikeist ayrım kaybolmamıştır; romantik kahramanın dönüşümlerini gizliden gizliye hâlâ o yönetmektedir. Nasıl iyilik kötülüğün karşıtıysa istisna da normalin karşıtıdır. Meursault bir suçlular okyanusu içinde tek masumdur; Chatterton gibi o da *Ötekilerin* kurbanı olarak ölür. Ondan önceki tüm romantikler gibi, yargıçlarının yargıcısıdır. Kahraman, yaratıcısının diğer insanlara karşı yönelttiği lanetlerden her zaman kurtulur. Romantik oyundan ustalıkla sıyrılan biri vardır her zaman ve bu kişi de doğal olarak okur-BEN olmadan önce, yazar-BEN'dir.

Arbert Camus'nün, saydam bir alegori örtüsü altında, *Düşüş* adlı o hayranlık verici ve özgürleştirici yapıtta açığa çıkardığı da çağdaş neo-romantizmin bu gerçeğidir işte. Başlangıçtaki romantizmini, *Yabancı*'nın ve *Veba*'nın romantizmini aşan yazar, hem bağlanma edebiyatında hem de kopuş edebiyatında görülen o kendini aklama çabasını yadsır. Dostoyevski'nin *Yeraltı*'sı gibi bu yapıt da her türlü uzlaşmanın berisinde kalır; *Yeraltı* gibi o da çoktan romantizmi aşmıştır. Albert Camus önünde belki de yepyeni bir yol açıldığı sırada öldü.

Romantik okurlar kendilerini en büyük arzunun kahramanıyla özdeşleştirirlerdi; günümüzün romantik okurlarıysa en küçük arzunun kahramanıyla özdeşleşirler. Kendi *özerklik* tutkularına *model* sağlayan kahramanlarla uysalca özdeşleşirler hep; Don Kişot da aynı tutkunun etkisi altında Galya'lı Amadis'le özdeşleşiyordu. Çağdaş kurmacayı besleyen mitoloji, metafizik arzunun yeni bir evresine denk düşmektedir. Daha önceki romantizmleri tantanayla yadsıdığımız için kendimizi anti-romantik sanıyoruz. Don Kişot'un arkadaşlarına benziyoruz, zavallıyı çılgınlığından kurtarmaya uğraşan çünkü aslında kendileri aynı hastalığın daha ağır biçiminden mustarip olan arkadaşlarına...

Arzu eden özne kendi arzusunda taklidin oynadığı rolü algıladığı anda ya arzusundan vazgeçmelidir ya da gururundan. Çağdaş *berraklık* çilecilik sorununu kaydırmış ve genişletmiştir. Artık söz konusu olan, ona daha iyi sahip olmak için geçici olarak nesneden vazgeçmek değil, arzunun kendisinden vazgeçmektir. Arzu bizi köleye dönüştürdüğüne göre arzuyla gurur arasında seçim yapmak gerekmektedir.

Arzu yokluğu, antik çağ bilgesinde ya da Hristiyanlık azizindeki

gibi yeniden bir ayrıcalık haline gelir. Ama arzulayan özne mutlak vazgeçiş düşüncesi karşısında dehşete kapılır ve geriler. Kaçış yolları arar. Dönüşmek istediği kişide arzu yokluğu, içgüdülerin anarşisi ve metafizik tutkunun güç bela yenilmesiyle elde edilmiş olmamalıdır. Amerikalı romancılar tarafından yaratılan uyurgezer kahraman bu sorunun "çözümüdür" Bu kahramanın arzu yoksunluğu, ruhun kötü güçler üzerindeki zaferini ya da büyük dinlerin ve yüce hümanizmaların övdükleri çileciliği anımsatmaz. Düşündüğü daha çok, duyuların uyuşması, yaşamsal merakın tümünden ya da kısmen yitirilmesi-dir. Meursault'nun durumunda bu "ayrıcalıklı" hal, saf bireysel özle karışır. Roquentin'in durumundaysa, görünürde herhangi bir neden yokken *bulantı* şeklinde kahramanın üstüne iniveren apansız bir başgıştır. Başka birçok yapıtta metafizik yapı daha az belirgindir; onu hem dile getiren hem de gizleyen kurgudan ayırt edilmesi gerekir. Alkol, uyuşturucular, şiddetli fiziksel acı, cinsel aşırılıklar arzuyu yok edebilir ya da köreltebilir. O zaman kahraman romantik davranışların en sonuncusu olan *berrak sersemleme* haline düşer. Bu arzu yokluğunun perhizle ya da temkinle hiç ilgisi yoktur elbet. Ama kahraman, *Ötekilerin* arzu duyarak yaptıklarını, kendisinin aldırıışsız bir biçimde, bir kapris olarak ve neredeyse farkına varmadan yaptığını iddia eder. Bu uyurgezer kahraman "kötü niyet" solumaktadır. Hiçbir zaman açık seçik dile getirmeden gururla arzu arasındaki karşıtlığı çözmeye çalışır. Belki de sorunu açıkça ortaya koymak için daha da radikal bir gurur gerekmektedir. Paul Valéry, *Monsieur Teste'le Bir Akşam* döneminde bu gururun adamıydı. Valérim *Öteki* aracılığıyla arzu duyan kibirli kişiyle, yalnızca kendi hiçliğini arzu eden gururlu kişiyi karşı karşıya getirir. "Bireyci" sıfatına layık tek bireyci olan gururlu kişi, arzusunun içindeki hiçliğinden kaçmaya çalışmıyordur artık; bunun yerine, radikal bir zihinsel çile evresinden sonra bu hiçliği tapınç nesnesi olarak almıştır. Amaç hâlâ tanrısal özerkliktir ama çabanın yönü ters dönmüştür. Varoluşun tamamını insanın içinde taşıdığı hiçliğin üstüne kurmak demek, güçsüzlüğü güce çevirmek, içsel Robinson'un ıssız adasını sonsuza dek genişletmek demektir.

Monsieur Teste seyir defterinde "Her şeyi kaldırırsan ki görebileyim," diye yazar. İçsel yoksulluğun en uç sınırına dayanan gurur, kendini katışıksız bir Ben'in ilksel ışığında göreceği bir noktaya varabilmelidir sonunda. Kibirden gurura geçmek, benzeri olandan benzeri olmayana, bölünmeden birliğe, mazoşist sancıdan "hükümran küçümsemeye" geçmektir.

Nietzsche'vari dolayım, Monsieur Teste'in girişimiyle aynı bireycilik boyutunda yer alır. Çifte vazgeçiş üstüne kurulacaktır insanüstülük: hem dikey aşkınlıktan vazgeçilecektir, hem de saptırılmış aşkınlıktan. Zerdüşt, dinsel çileciliğe benzeyen ama onun tam tersi olan bir çileciliğin sonunda, kendi varoluşunun kutsal sığınağına girmeye çalışır. Üslup ve İncil'den alınma imgeler de bu analojinin altını çizerek. *Böyle Buyurdu Zerdüşt* Hristiyan çağını noktalayan yeni bir İncil'dir.

Bu boyutta, gurur insanın doğal eğilimi değildir artık; bütün ada- nışların en yücesi, en çetini ve en yalınıdır. Gurur artık yalnızca tanrı- bilimsel erdemleriyle çevrili olarak kendisini gösterir. Madame Tes- te'in günahlarını çıkartan papaz bu repertuar içinde biri hariç –yar- dımseverlik– tüm Hristiyan erdemlerini tanır. Düşününürün bize sun- duğu *sanki-azizlik* ideali bu kez en soylu ve en güçlü ruhları baştan çıkarabilecek durumdadır.

Dostoyevski, Nietzsche'nin ve Valéry'nin yirminci yüzyıl insanla- rının kulaklarına fısıldadıkları bu baştan çıkarıcı vaazı nasıl değerlen- dirirdi acaba? Zerdüşt ve Monsieur Teste, yeraltı kargaşasından bin- lerce kilometre uzaktaymış gibidir. Bu kahramanlar Rus romancının ve ondan önceki tüm romansal edebiyatın Prometheus'vari isteklere verdikleri mahkûmiyet kararından kaçabilecekler midir? Bu nihai so- ruyu yanıtlamak için yine *Ecinniler*'e dönmeliyiz. Nietzsche'yle Dos- toyevski arasındaki gerçek diyalog bu tükenmek bilmeyen yapıtta yer almaktadır.

Mühendis Kirilov gururu yüzünden intihar etmeye karar verdiğin- de, ona gelinceye kadar herkesin "kaytardığı" noktadan oyuna girmiş olur. Kirilov'un düşüncesinin başlangıç noktası Nietzsche'ninki gibi İsa ve Hristiyanlığın yazgısıdır. İsa insanları Tanrı'nın peşine düşür- müştür, onlara sonsuzluğu göstermiştir. İnsanların cılız çabaları başa- rısız kalarak yine dönüp insanlığı vurur ve sapmış aşkınlığın korkunç dünyasını doğurur. Eğer yeniden doğuş olmadıysa, eğer doğal yasa- lar İsa adlı bu eşsiz varlığı esirgemediyse, o zaman Hristiyanlık da kötüdür; İsa'nın çılgınlığından vazgeçmek gerekir, sonsuzluktan vazgeçmek gerekir. Hristiyanlık-sonrası evren ortadan kaldırılmalı- dır. Kendi ışığının tek ışık olduğu insana kanıtlanmalı ve böylece sı- kıcı bu dünyaya yerleştirilmelidir. Ama Tanrı'dan kurtulmak için onu yarım ağızla yadsımak yeterli değildir. İnsanlar İncil'in yasasını, kendi güçsüzlükleri yüzünden bir kin yasasına dönüştürdükleri bu in- sanüstü sevgi yasasını unutamazlar. Ecinnilerin cinayetlerle ve utanç-

la kirlenmiş cehennemi danslarını gördüğünde Kirilov da tanrısallığını izini tanır.

Hıristiyanın arzularını dönüştüren, ölümsüzlüğe susamışlıktır. Ne bilim ne de hümanizma bu susuzluğu giderebilir. Ne felsefi tanrıtanı-mazlık ne de sosyal ütopyalar, herkesin komşusundan bir hayalet tan-rı çalmaya uğraştığı bu çılgın kovalamacayı durdurabilir. Hıristiyan-lığı iptal etmek için arzunun akımını değiştirmek, onu *Öteki*'nden *Ben*'e doğru çevirmek gerekir. İnsanlar Tanrı'yı kendi içlerinde ara-madıkları için boşa harcıyorlardır enerjilerini. Zerdüşt gibi, Monsieur Teste gibi, Kirilov da hiçliğine tapınmak ister. Hepimizin kendi içi-mizde keşfedip de en sefil, en acınası saydığımız şeye tapınmak ister.

Ama bu atılım kavram düzeyinde kalmaz onda. Kirilov şaşırtıcı bir kitap yazmak istemez: düşüncesini kesin ve belirleyici bir hare-ketle ete temiğe büründürmek ister. Kişinin kendi hiçliğini arzulama-sı demek, kendini insanlığının en zayıf noktasında arzulaması, kendi-sini ölümlü olarak, ölü olarak arzu etmesi demektir.

Kirilov, intihar etmekle, baş döndürücü bir sahipleniş anında ken-di kendini elde etmek istemektedir. Niçin ölümden bekliyordur bu el-de edişi? Bazıları ölümün bizi rahatsız etmemesi gerektiğini söyler-ler, çünkü yalnızca bir düşüncedir, çünkü her zaman bizim kişisel de-neyimimizin dışında kalmaktadır.

Kirilov da aynı fikirdedir: sonsuzluk doğal olarak içimizdedir; bü-tün düşünce de budur ama bu düşünceyi ifade etmek yeterli değildir, onu kanıtlamak gerekir. Kanıt, ikibin yıllık Hıristiyanlık tarafından bozulmuş bir kişiyi inandırabilmelidir. Felsefi gevezelikler hiç kim-seyi, filozofları bile, ölümden korkmaktan alıkoymamıştır.

Ne kadar garip görünse de, Kirilov'a kadar kişi, ölümden korktu-ğu için intihar ediyordu. Sonsuzluktan vazgeçmek için değil, arzunun başansızlığından dolayı kendini mahkûm sandığı sonluluk korkusu yüzünden öldürüyordu kendini. Kirilov, yalnızca ölmeyi ve ölümden kendi kendisi olmayı arzu ettiği için intihar edecektir.

Gelecekteki insanlığın tüm varoluşunu bu hiçlik üstüne kurmasını sağlamak için, bir kişi ilk adını atarak hiçliği arzulama cesaretini göstermelidir. Kirilov kendisi için olduğu kadar ötekiler için de ölür. Kendi ölümünü ve yalnız onu isterken, Tanrı'yla kesin olacağını um-duğu bir düelloya girişiyordur. Tanrı'ya, elindeki en iyi silah olan ölüm korkusunun gücünü yitirdiğini göstermek istemektedir.

Eğer kahraman istediği gibi ölmeyi başarsa bu dev iddiayı kaza-nacak, bu da Tanrı'yı –varolsun ya da olmasın– insanlar üstündeki

bin yıllık egemenliğinden vazgeçmeye zorlayacaktır. Kirilov korkuyu bir umut darbesiyle yok etmek için ölür; insanların ölümsüzlükten vazgeçmeleri, ama inancın yüzeysel düzleminde değil de arzunun özsel düzeyinde vazgeçmeleri için ölür.

Ama yenik düşer. Ölümü, tasarladığı o dingin doruk değildir: ecinnilerin Mefisto'su olan iğrenç Verkhovenski'nin bakışları altında, tarifsiz bir dehşet görüntüsüne dönüşmektedir. Kirilov'un göz diktiği tanrısallık ölümle birlikte yaklaşır. Ama yaklaştıkça ele geçirilmez olur. Tanrı olmak için intihar edilebilir ama intihardan vazgeçmeden Tanrı olunamaz. Arzulanan iktidar, ölümün karşısında en kesin iktidarsızlıkla bir oluyordur. Ve Kirilov yanibaşında sırttan şeytanını, Verkhovenski'yi keşfeder.

Kirilov gururun doruğundan utancın uçurumuna fırlatılmıştır. Eğer sonunda kendini öldürürse bu diğer insanlar gibi kendine duyduğu küçümseme ve bitmişliğine duyduğu nefret yüzünden olacaktır. İntiharı sıradan bir intihardır. Yeraltı bilincinin iki kutup noktası olan gururla utanç arasında gidip gelmeler Kirilov'da her zaman vardır, ama olağanüstü çapı olan tek bir harekete indirgenmiştir. Şu halde Kirilov metafizik arzunun en yüksek kurbanıdır. Ama mühendis *kimin* dolayımıyla bu baş döndürücü yükseklik ve derinliklerde arzu edebilmektedir?

Kirilov'un saplantısı İsa'dır. Odasında bir ikona ve ikonanın önünde yakılmış mumlar durmaktadır. *Berrak* Verkhovenski'nin gözünde Kirilov "bir papadan çok bir mümindir" Kirilov, İsa'yı Hristiyan anlamda değil de Prometheusçu anlamda, romansal anlamda bir dolayımlayıcı yapar. Kirilov gururla İsa'yı taklit eder. Hristiyanlığa son vermek için İsa'ninkine benzeyen ama tam tersi bir ölüm gerekir. Kirilov insanlığın kurtuluşunu taklit etmektedir. Tüm gururlular gibi gözü *Öteki*'nin tanrısallığındadır, bu yüzden İsa'nın şeytani rakibi olur. Bu yüce arzuda dikey aşkınlıkla saptırılmış aşkınlık arasındaki benzerlikler her zamankinden daha belirgindir. Gururlu dolayımın şeytani anlamı tümüyle açığa çıkarılmıştır.

Kirilov modern Ruh'un cisimlenmesi olan Stavrogin aracılığıyla İsa'yı taklit eder. Kendisini yiyip bitiren düşünceyi Stavrogin'den almıştır. Nitekim düşünce kötü ama kişi temizdir ona göre. Eğer Kirilov büyüklükten tümüyle yoksun olsaydı metafizik başkaldırının en yüce boyutunu cisimlendiremezdi. Dostoyevski'nin gördüğü biçimiy-le hastalığın en son evresi için uygun bir tiptir.

Bazı eleştirmenlere göre, Kirilov'un nitelikleri, Dostoyevski'nin

romanının görünürdeki (yani bir bakıma kabullenilmiş) anlamına ters düşmektedir. "Daha derin" bir anlam aranır, Dostoyevski'nin bazen bastırabildiği ancak bu önemli öyküde su üstüne çıkan bir anlam. Yazarın, davasına gizli bir yakınlık duyduğu kişisini sonunda "sevimli" kıldığı düşünülür.

Kirilov'un intiharı bir gösteridir ve bütün önemi de kahramanın erdeminden gelir. Kirilov'un iyi olması gerekir, nasıl ki Stavrogin de yakışıklı ve zengin olmalıdır. Kirilov, Hristiyanlıkla ilgili düşüncelerinin dönüp kendini vurması için iyi olmak zorundadır. Eğer bu kahraman huzur içinde ölemiyorsa, eğer dini kurallar bu gururlu aziz için kaldırılmıyorsa hiç kimse için kaldırılmayacak demektir. İnsanlar haçın gölgesinde yaşamaya ve ölmeye devam edeceklerdir.

Dostoyevski on dokuzuncu yüzyıl sonundan beri birbirini izleyen tüm birey tanrılaştırmalarının peygamberidir. Bazı temaları ilk işleyen kişi oluşu, yapıtı hakkındaki romantik yorumlara destek kazandırmıştır. Önsezisi öyle hayret vericidir ki Dostoyevski'nin kendi öngördüğü gelişmeye gizliden gizliye taraftar olduğu düşünülür. Dostoyevski Prometheusçu düşünürlerin olağanüstü ama haliyle biraz çekingen öncüsü olarak kabul edilir. Bu yoruma göre, Dostoyevski romanı bize Ortodoks kundak bezinden henüz tam çıkamamış modern kahramanın ilk cisimlenmesini sunmaktadır. Dostoyevski'de başkaldırışı aşan her şeyi feodalizmin ve dinin henüz tam dağılmamış karanlığına yorarız – ve böylece romansal dehanın en yüksek düzeylerine ulaşamayız. Yavaş yavaş, tarihin de yardımıyla, en göze batan kanıtları göz ardı ederiz ve Dostoyevski'yi "modernliğin" sancağı altına yerleştiririz.

Çağımızın ters konformizminin utanç verici hale düşürdüğü temel gerçekleri yüksek sesle söylemek gerekir. Dostoyevski Prometheusçu istekleri haklı çıkarmaz, onları açıkça mahkûm eder, başarısızlıklarını öngörür. Nietzsche'nin üstüninsanlığı onun gözünde yalnızca bir yeraltı düşü olurdu. Bu, daha o zamandan Raskolnikov'un, Versilov'un, İvan Karamazov'un düşüdür. Monsieur Teste'e gelince, o Dostoyevski'nin bakış açısına göre akılcı bir züppeden başka bir şey değildir. Ruhunu arzu etmemiz için arzu etmekten vazgeçer. Valéry'de arzu için çilecilik düşünce alanını istila eder. Kıyaslayan kibirle kıyaslanamaz gurur arasındaki ayrım yine bir kıyaslama, dolayısıyla yeni bir kibirdir.

Dolayımlayıcı arzulayan özneye yaklaştıkça ontolojik hastalık şiddetlenir. Hastalığın doğal sonu ölümdür. Gururun savurgan gücü, kaçınılmaz biçimde gururlunun bölünmesine, parçalanmasına ve sonunda tümüyle ortadan kalkmasına yol açar. Kendini toplama arzusu bile yayılıp dağılır ve bir de bakınız ki son bölünmeye gelmişiz. İçsel dolayımın doğurduğu çelişkiler sonunda kişiyi yok eder. Mazoşizmi, metafizik arzunun son evresi olan kişinin kendini yok etmesi izleyecektir. Kendini kötülüğe adanmış tüm Dostoyevski kahramanlarında fiziksel öz-yıkım görülür: Kirilov'un intiharı, Svidrigaylov'un intiharı, Stavrogin'in ve Smerdiyakov'un intiharları; en sonunda da, tüm büyülenme biçimlerinin hazırladığı ruhsal öz-yıkım. Gurur özgürce seçildiğine göre ontolojik hastalığın kaçınılmaz sonu her zaman doğrudan veya dolaylı bir intihar biçimidir.

Dolayımlayıcı yaklaştıkça metafizik arzuya bağlı olaylar kolektif bir nitelik kazanma eğilimi gösterir. Arzunun en yüksek evresinde her zamankinden daha belirgindir bu. Dolayısıyla Dostoyevski'de kişisel intihar yanında kolektif intihar da olacaktır.

Proust'ta içsel dolayımın evreni bütünlüğünü korumuştur. *Yeni-den Bulunmuş Zaman*'da bile savaş döneminin heyecanlı Paris gecelerinin üstündeki tehdit oldukça uzaktadır. Oysa Dostoyevski'nin yapıtlarının büyük kargaşa sahnelerinde, nefret dünyasının tümüyle altüst olduğu görülür. Çekici ve itici güçler arasındaki denge bozulmuştur, toplumsal atomlar artık birbirlerinin çevresinde dönmüyorlardır.

Bu ölüm istencinin kolektif yönleri özellikle *Ecinniler*'de geliştirilmiştir. Küçük bir kentin tümü gittikçe daha şiddetli sarsıntılarla sallanır ve sonunda baş döndürücü boşluğa teslim olur. Julya Mikaylovna'nın saçmasapan partisi, yangınlar ve cinayetlerle topluluğun tümünü yutan skandal girdabı arasında metafizik bir bağ vardır. Bütün bunlar tek bir felaket oluşturmaktadır, ama şeytani bulaşıcılık ve kötülük ruhunun toplumun yüksek ve orta katmanlarında elde ettiği gizli suç ortaklıkları olmasaydı vasat Verkhovenski'nin beceriksiz etkinlikleri bu felakete asla neden olamazdı. "Yıkımı ilan edeceğiz," diye bağırır Verkhovenski, "neden bu düşünce bu kadar büyüleyici?"

Ecinnilerin zincirden boşanması daha önceki romanlarda öngörülmüştür. Dostoyevski'de büyük sahnelerin çoğu kargaşa görüleriyle sonuçlanır. Örneğin *Suç ve Ceza*'da Marmeladov şerefine verilen ola-

ğanüstü yemek, *Budala*'da, Lebedev'in villasındaki büyük sahneler, Nastasya Filipovna'nın içeri girmesi ve prens Mişkin'e atılan tokatla kesilen halk konseri. Dostoyevski'nin kafasında olan hep aynı sahnedir ama dehasının doruğunda bile bu sahnenin dehşetini dile getiremeyecekmiş gibi görünür. Buna imkân vermeyen romancının imgelemi değil, edebi türdür. Dostoyevski inanılabilirliğin sınırlarını aşmak istemiyordu. Sözü ettiğimiz sahneler, hasta Raskolnikov'un gördüğü karabasan yanında sönük ve çekingen kalırlar. Bu azap, cehenneme inişinin en son noktasında, özgürleştirici sonuçtan hemen önce çöker kahramanın üstüne. Dostoyevski'nin evreninin her an yubarlanmak üzere olduğu uçurumu sezebilmek için bu dehşet görüle-riyle başka büyük romansal sahneleri yaklaştırmak gerekir:

Ona öyle geliyordu ki tüm dünya Asya'nın derinliklerinden gelip Avrupa'yı etkisine alan, daha önce hiç görülmemiş bir felaket tarafından yakıp yıkılmıştı. Pek nadir birkaç seçilmiş dışında hepsinin ölmesi gerekiyordu. O zamana dek bilinmeyen mikroskobik trişinler insan organizmasına giriyorlardı. Ama bu parçacıklar akıl ve iradeye sahiptiler. Bulaştıkları insanlar anında dengelerini yitiriyor ve deliriyorlardı. Bununla birlikte, ne gariptir ki insanlar hiçbir zaman bilgeliklerinden ve hakikati bildiklerinden bu denli emin olmamışlardı. Hiçbir zaman, hükümlerinin, bilimsel kuramlarının ve ahlak ilkelerinin yanılmazlığına bu denli güven duymamışlardı... Herkes boğuntunun pençesine düşmüştü, hiç kimse diğerini anlayacak durumda değildi. Oysa herkes hakikati yalnız kendisinin bildiğini sanıyor, diğerlerine bakarak üzülyordu. Herkes, bu durum karşısında dövünüyor, çaresizlik içinde ağlıyordu... Uygulanacak yaptırımlar üzerinde, iyiyle kötünün ne olduğu hakkında anlayamıyor, kimi mahkûm edip, kimi bağışlayacaklarını bilmiyorlardı. Saçmasapan bir öfke nöbeti içinde birbirlerini öldürüyorlardı.

Bu hastalık bulaşıcıdır ama kişileri tek başına bırakır; birbirine düşürür. Herkes gerçeği yalnızca kendisinin bildiğini sanır ve herkes komşularına bakarak üzülr. Herkes kendi yasasına göre mahkûm eder ve bağışlar. Bu belirtilerin hiçbirini bize yabancı değil. Raskolnikov, bu uçsuz bucaksız yıkımı tetikleyen doruk noktasındaki ontolojik hastalığı betimlemektedir. Mikrobik tıbbın ve teknolojinin yatıştırıcı söz dağarı, kıyamet gününde ortaya çıkıyordu.

Metafizik arzunun hakikati ölümdür. O arzuyu oluşturan çelişkinin kaçınılmaz sonucudur bu. Romansal yapıtlar ölümü haber veren işaretlerle doludur. Ama kehanet gerçekleşmedikçe işaretler muğlak ka-

lır. Ölüm ortaya çıktığı anda, kendisine varan yolu aydınlatır; dolayımlanmış sisteme getirdiğimiz yorumu zenginleştirir; metafizik arzusunun birçok yönüne tam anlamını verir.

Dolayımın kaynağı olan deneyimde, hayatının ve ruhunun gide-tilmez bir zayıflık olduğunu görür özne. *Öteki*'nin yanıltıcı tanrısallığını bu zayıflıktan kaçmak için istemektedir. Hayatından ve ruhundan utanç duymaktadır. Tanrı olmadığı için ümitsizliğe kapılır; böylece, hayatını tehdit eden her şeyde, ruhunu boğan her şeyde aramaya başlar bu tanrısali. Dolayısıyla her zaman varlığının en soylu ve en yüce yönünü küçük düşüren ve sonunda yok eden şeye yönelir.

Bu yöneliş daha Stendhal'de görülebilir. *Siyah*'ın evreninde Julien'in aklı ve duyarlılığı olumsuz niteliklerdir. İçsel dolayımın oyunu, daha önce gördüğümüz gibi kişinin duygularını saklamasına bağlıdır. Bunu en iyi başaran kişi de en az hisseden kişi olacaktır hep. Dolayısıyla hiçbir zaman gerçekten "tutkulu" kahraman olamaz. Efendinin ve kölenin savaşımı dinginlik ve "Anglosakson soğukluğu" gerektirir, bu nitelikler de sonuç olarak duyarsız olmak demektir. Hâkimiyeti sağlayan hiçbir şey, tanım olarak "İtalyan mizacına", başka bir deyişle hayatın en büyük yoğunluğuna uygun değildir.

Mazoşizmden itibaren metafizik arzusunun, yaşamın ve ruhun tümüyle yıkımına doğru yöneldiği açıkça belli olur. Saplantı halinde *engel* arayışı, ulaşılabilir nesnelerin ve iyi niyetli dolayımLAYICILARIN giderek devre dışı kalmasını sağlar. Ona yiyecek getiren yaşlı hizmetçiyi kabul etmeyen genç Dolgoruki'yi anımsayalım. Mazoşist, kendine duyduğu iğrenmeyi "iyiliğini isteyen" kişilere de duyar; tersine, onun alçaltıcı zayıflığını küçümser gibi görünen ve böylece kendi insanüstü özlerini ortaya koyan kişilere tutkuyla yaklaşır. Mazoşist genellikle küçümsemeden başka bir şeyle karşılaşmaz ama kasvetli ruhu da bundan ötesini istemiyordur zaten. Bu görünürde küçümsemenin arkasında, daha önce gördüğümüz gibi, rakip bir arzusunun mekanik engeli olabilir. Ama başka bir şey de olabilir. En büyük, en durağan, en amansız engeli çıkaran, bir rakibin arzusu değildir; daha çok, tam bir arzu yoksunluğu, düpedüz uyuşukluk, yürek ve akıl yokluğudur. Yaklaşımlarımıza karşılık verecek kadar ruh derinliği olmayan bir kişi, herkesle ilişkisinde, metafizik arzusunun kurbanına *tanrısali* gelen bir özerkliğe sahiptir. Bu kişinin önemsizliği bile –hatta asıl bu önemsizlik– mazoşistin dolayımLAYICISINDAN beklediği tek erdemi sağlamaktadır ona.

Swann'ı cinsel yönden çekenler, sosyetik hanımlarda ya da sanat

ve edebiyat dünyasının kurmaca kadınlarında beğendiği niteliklerin tam tersine sahip kadınlardır. Bayağı kişilere, kendi toplumsal konumunu, kültürünü, seçkinliğini anlayamayacak kadınlara ilgi duyar. Gerçekten var olan üstünlüklerini çekici bulmayan kadınlar tarafından büyülenir. Bu yüzden aşk hayatında sıradanlığa mahkûmdur.

Anlatıcının zevkleri de daha farklı değildir. Albertine'in canlılığı ve kabalığı arzusunu yakıp tutuşturur ama burada Rabelais tarzı bir kösnüllük görmemek gerekir. Çifte dolayımında her zaman olduğu gibi, görünürdeki maddecilik ters dönmüş bir ruhsallığı saklar. Marcel, her zaman "kendine aşırı acı veren duygusallığına ve entelektüelliğine en ters şeyi çekici bulduğunu" söyler. Albertine bu kuralı açıkça örneklemektedir. Hayvani edilginliği, aristokratik hiyerarşiler konusundaki orta sınıf cehaleti, eğitim eksikliği, Marcel'in değerlerini paylaşamıyor olması, onu erişilmez, yaralanmaz, acımasız kılarak arzu uyandırabilecek tek insan haline getirir. Bu bağlamda Alain'in şu derin aksiyomunu anımsamalıyız: "Âşğın istediği ruhtur, bu yüzden koket kadının aptallığı hile gibi gözükür... "

Züppelik de aptallık karşısında diz çöker. Baron de Charlus'de karikatüre kadar abartılan, arzusun bu yapısıdır. Ama Proust'vari arzusun yönünü anlamak için baronun aradığı "rezillere" ve "küçük zorbalara" gitmeye gerek yoktur. *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'deki "küçük çetenin" betimlemesini okumak yeterlidir.

Belki de her türlü gülünçlüğe ve çirkinliğe son derece duyarlı, ancak entelektüel ya da ahlaki çekiciliklere kapalı bu kızlar (davranışları, gözüpek, uçar ve zorlu doğalarını açığa çıkarmaya yetiyordu) kendi yaşlarındaki arkadaşları arasında, düşüncelilik ya da duygusallık eğilimlerini utangaçlık, sıklıganlık ve beceriksizlikleriyle ele verenlerden tiksindiklerini fark etmişler ve onları kendilerinden uzakta tutmuşlardır.

Dolayımlayıcı, ancak "entelektüel ya da ahlaki bir çekime kapılmayacak" gibi görüldüğü için dolayımlayıcıdır; genç kızlar tüm saygınlıklarını görünürdeki bayağılıklarına borçludurlar. Anlaşılan, küçük çete "düşüncelilik ya da duygusallık eğilimi" sergileyen her şeye sahiden "tikinti" duymak *zorundadır*. Anlatıcı doğal olarak kendini hedef alınmış hisseder; bu genç kızlarla tüm ilişkilerin kendisine yasak olduğunu düşünür. Arzusunun onlara yönelmesi için de bundan fazlasına gerek yoktur. Marcel'in Albertine'e duyduğu yıldırım aşkı, onun duygusuz ve kaba olduğu varsayımına bağlıdır. Baudelaire daha önce "budalalığın" *modern* güzellik için vazgeçilmez bir süs oldu-

ğunu söylemişti. Bunun da ötesine geçmek gerekir; cinsel olarak arzulanabilenin özünü, ruhsal ve ahlaki yetersizliğinde, bu arzu durumu dışında arzulanan kişiyle birlikte olmayı katlanılmaz kılacak tüm kötülüklerde aramak gerekir.

Proust'un "istisnai" bir kişi olduğu söylenmesin bize. Kahramanlarının arzusunu açığa çıkaran romancı, her zaman olduğu gibi kendi döneminin ya da bir sonraki dönemin duyarlılığını açığa çıkarır. Tüm çağdaş dünya mazoşizm doludur. Proust'un erotizmi bugün yığınların erotizmidir. İkna olmak için resimli gazetelerimizin en az "heyecan yaratıcı" olanına bir göz atmak yeterlidir.

Mazoşist, her an budalalığın kör duvarına doğru atılıyordur: sonunda bu duvara çarparak paramparça olacaktır. Denis de Rougemont da *Aşk ve Bati*'da aynı sonuca varır: "Şu halde arzulanan engele duyulan bu eğilim ölüme doğru bir ilerlemeydi." Bu ilerlemenin aşamalarını edebi imgeler düzeyinde izleyebiliriz. Bütün modern yazarların ortak noktası olan saptırılmış aşkınlığın imgeleri, zenginliğine karşın, Hristiyan mistiklerinin yazılarındaki dikey aşkınlığın imgeleleri gibi katıdır. Bu bitmek tükenmek bilmeyen temaya ancak şöyle bir değinebiliriz burada. İlkın, en gayri insani yönleriyle hayvandan başlayan ve ilksel çürümeden salt organiğe giden bir grup imge vardır. Örneğin André Malraux'nun romanı *Kral Yolu*'nda [Türkçe'ye *Büyük Yol* ve *Turan Yolu* adlarıyla çevrilmiştir] orman sahnelerinde bit ve pirelerin oynadığı rol incelenebilir.

Örümcekler ve sürüngenler Svidrigaylov'un, İpolit'in, Stavrogin'in düşlerine girer. Dostoyevski gibi bir yazar, kahramanlarını yöneten büyülenişlerin habisi özünü görüyordur. Oysa çağdaş yazarlarımız, özellikle de neo-romantikler, bunların cazibesine kapılırlar. *Yeraltı*'nda dolayımlayıcı son derece simgesel bir isim taşımaktadır: Zverkov "hayvan" demektir. Proust'un arzularının hepsi hayvan işaretini taşır: Madame de Guermentes'in zarafeti "bir yırtıcı kuşun zarafetidir" *Çiçek Açmış Genç Kızlar* kitabında romancı genç kızların hareketlerini bir grup balık yavrusunununkine, başka bir deyişle hayvanlar dünyasının en az bireyselleşmiş parçasına benzetir. Daha sonra "küçük çete"nin hareketleri Marcel'e "bir martı sürüsünün geometrik, törensel ve anlaşılmaz devinimlerini" hatırlatır. Bu anlaşılmaz evren yine dolayımlayıcının evrenidir; *Öteki* zor erişilir olduğu ölçüde çekicidir; ve ruhsallıktan uzaklaşıp içgüdüsel otomatizme yaklaştığı ölçüde erişilmesi zorlaşır. Kişinin kendini tanrısalılaştırması, bu saçma girişim, hayvansal yaşamın ötesine geçip otomatik ve hatta

mekanik olana gider. Hiçbir şeyin tatmin edemediği bir arzu nedeniyle gitgide daha fazla yolunu şaşıran, yönünü kaybeden kişi sonunda tanrısal özü kendi varlığını tümüyle yadsıyan bir şeyde arar: cansız olan.

Bıkıp usanmadan *Hayır*'in peşinden koşmak kahramanı en kurak çöllere, günümüzde neo-romantik sanatın en anlamlı ürünlerinin gezindiği o "absürdün metal krallıklarına" götürür. Maurice Blanchot, romansal kurmacanın –biz romantik diyoruz– Kafka'dan beri sonu olmayan bir dairesel hareket çizdiğini isabetle saptamıştır. Görünüşe göre bu kovalamaca asla bitmeyecektir. Kahraman artık canlı değildir ama henüz ölmemiştir de. Ayrıca kahraman arayışının sonunun ölüm olduğunu bilir ama bunu bilmek onu metafizik arzudan vazgeçirmez. En keskin berraklık aynı zamanda en mutlak körlüktür. Daha önceki çelişkilerden hem daha ince hem de daha kaba bir çelişkiyle, ölümün hayatın anlamı olduğuna karar verir kahraman. Dolayımlayıcı bundan böyle her zaman yakında olan ama her zaman yadsınan ölüm imgesiyle özdeşleştirilir. Kahramanı büyüleyen bu imgedir. Ölüm sanki son bir "kaçıp giden varlık"tır,¹⁸ arzunun nihai nesnesi olan son bir serap.

"Ölümü arıyorlardı ama ölüm onlardan kaçacak," der kıyamet günü meleği. Bir yankı gibi onun bıraktığı yerden sürdürür Stavrogin: "Bu dünyada hiçbir şey bitmez." Ama Stavrogin yanılmaktadır; doğruyu ona cevap veren Daşa söyler: "Burada bir son olacak."

Bu son, madenlerin dünyasında bulunur; her türlü hareketin ve her türlü titreşimin yokluğuyla ölümün tam ve kesin kılındığı bir dünya. Korkunç büyülenme, kurşunun yoğunluğu ve granitin nüfuz edilmez hareketsizliğinde son bulur. Hayatın ve ruhun her an daha etkili bir yadsıması olan saptırılmış aşkınlığın sonlanma noktasıdır bu. Benliğin evetlenişi, benliğin yadsınışına varmaktadır. Kendini tanrı-sallaştırma istenci, yavaş yavaş gerçekleşen bir öz-yıkım istencidir. Rougemont'un açıkça gördüğü ve *Aşk ve Batı*'da ustaca dile getirdiği de bu hakikattir. "Hayata *tapınmamıza* yol açan aynı devinim sonunda onu yadsımayaya götürür bizi."

Hegel'den itibaren modern dünya bu aynı yadsımayı açıkça ve cüretle hayatın en yüce doğrulaması olarak sunmaktadır. Olumsuzun yüceltilişi, içsel dolayımın son evrelerini niteleyen o kör berraklıktan kaynaklanıyordur. Çağdaş gerçekliğimizin tüm dokusuna sinmiş olan bu olumsuzluk, çifte dolayım düzeyinde insanların birbirleriyle ilişkilerinin bir yansımasından başka bir şey değildir. Üzerimize boca

edilen bu "hiçleştirme"de ruhun gerçek tözünü değil ölümcül bir evrimin sağlıklı yan-ürününü görmek gerekir. Kendi-için'in hep yadsıdığı o kütleli ve dilsiz kendinde, gerçekte mazoşistin doymak bilmeden aradığı ve saplanıp kaldığı engeldir. Çok sayıda modern filozofun özgürlükle ve hayatla bir tuttuğu *Hayır*, aslında köleliğin ve ölümün habercisidir.

*

Daha önceki bir bölümde, metafizik arzunun yapısını, düşmekte olan ve düşüşü hızlandıkça şekli de değişen bir nesneye benzetmiştik. Bu düşüşün sonunu biliyoruz artık. Dostoyevski diğer romancılara göre bu ölümcül sonun daha yakınındadır. Dolayısıyla romancı ve metafizikçi değildir o; metafizik romancıdır. Dostoyevski arzuyu harekete geçiren dinamizmin çok iyi farkındadır. Karanlık bir imgelemi olduğu için yapıtı yok oluşa ve ölüme doğru yöneliyor değildir, yapıtı yok oluşa ve ölüme yöneldiği için karanlık bir imgelemi vardır.

Arzunun metafizik yapısını algılamak, yıkımsal sonunu öngörmek demektir. Kıyamet, gelişme demektir. Dostoyevski'nin kıyametiye, geliştirdiği şeylerin yok oluşuyla sonuçlanan bir gelişmedir. Metafizik yapı, ister bir bütün olarak alınsın, ister tek bir bölüm olarak, her zaman bir kıyamet olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla daha önceki tüm romanlar da birer kıyamettir. Bu yapıtların sonunda yer alan sınırlı felaketler Dostoyevski'nin dehşetinin öncüsüdürler. Kuşkusuz Dostoyevski'de kendini gösteren ve kıyametin yapısının bazı ayrıntılarını sağlayan çeşitli etkilerin izini süreriz. Rus romancının yorumu her zaman ulusal ve dinsel bir gelenek çerçevesine girmektedir. Yine de bu yorumun büyük bölümü romansal durumdan kaynaklanır.

Daha önceki yazarlar genellikle üstü kapalı bir biçimde metafiziktirler yalnızca. Psikolojileri, sosyolojileri ve imgeleri, ancak onları Dostoyevski'nin metafiziğine doğru devam ettirdiğimizde kazanır tüm anlamlarını. Dostoyevski'vari gözlem düzeyinde roman ve metafizik artık birbirinden ayırt edilmez. Birbirine bağladığımız bütün olay dizileri, sürdüğümüz bütün izler, birbirine yaklaşılarak Dostoyevski'nin kıyametine doğru yönelir. Romansal edebiyatın tamamını taşıyan da aynı dalgadır. Tüm kahramanlar hiçliğin ve ölümün çağrısına boyun eğmektedir. Saptırılmış aşkınlık baş döndürücü bir iniş;

karanlıklara kör bir dalıştır. Stavrogin'in canavarlığında ve tüm ecin-
nilerin cehennemi gururunda son bulur.

Romancı, Gerasa şeytanlarının öyküsünde, romansal görünün
kutsal kitaba özgü çevirisini keşfeder. Bir adam mezarların arasında
tek başına yaşamaktadır. İçindeki iğrenç ruh İsa tarafından kovulur.
Ruh adını söyler: adı Alay'dır (lejyon), hem tek hem de çoktur ve bir
domuz sürüsüne sığınmak ister. İzin henüz verilmiştir ki hayvanlar
kendilerini denize atarlar ve hepsi boğulur. .

Sonuç

Arzunun hakikati ölümdür ama ölüm romansal yapıtın hakikati değildir. Şeytanlar, gözü dönmüş deliler gibi kendilerini denize atarlar ve hepsi ölür. Ama hasta iyileşir. Stepan Trofimoviç ölürken bu mucizeyi anar: "Hasta iyileşecek ve İsa'nın ayaklarının dibine oturacak... ve herkes hayretle ona bakacak..."

Bu sözler yalnızca Rusya'ya değil ölenin kendisine de uymaktadır. Stepan Trofimoviç ölümde iyileşen ve ölümün iyileştirdiği hastadır. Stepan kendisini, kenti kaplayan rezaletler, cinayetler ve kötülükler dalgasına bırakmıştır. Kaçışının kökleri genel çılgınlıktadır ama kaçmaya başlar başlamaz anlamını değiştirir: Ana toprağına ve gün ışığına dönüş haline gelir. Başboş gezintileri, yaşlı adamı İncil satıcısı kadının ona Aziz Lukas'ın metnini okuduğu sefil han yatağına götürür sonunda. Ölmekte olan adam Gerasa şeytanları öyküsündeki gerçeği görür. En büyük düzensizlikten doğaüstü düzen doğmaktadır.

Stepan ölüme yaklaştıkça yalandan uzaklaşır: "Hayatım boyunca yalan söyledim, doğruyu söylerken bile. Hiçbir zaman hakikat için değil her zaman yalnızca kendim için konuştum. Bunu daha önce biliyordum ama yalnız şimdi görüyorum." Stepan *eski düşüncelerine açıkça ters düşen* sözler söylemektedir.

Kıyamet, ışıklı bir yüzü olmazsa eksik kalır. *Ecinniler*'in sonuç bölümünde birbirine karşıt iki ölüm vardır: bir ölüm ruhun sönüp gitmesidir, bir ölümse ruhtur; Stavrogin'in ölümü yalnızca ölümdür, Stepan Trofimoviç'in ölümüyse hayat. Bu çifte son, Dostoyevski'nin yapıtında tek değildir. İvan Karamazov'un çılgınlığıyla Dimitri'nin günahlarından arınarak dine dönüşünün çatıştığı *Karamazov Kardeşler*'de buluruz onu. Svidrigaylov'un intiharıyla Raskolnikov'un dine dönüşünün çatıştığı *Suç ve Ceza*'da buluruz. Stepan'ın başında bekleyen İncil satıcısı kadın, Sonya'ninkine benzeyen ama biraz daha silik

bir rol oynar. Günahkârla kutsal metinler arasındaki dolayımlayıcıdır.

Raskolnikov ve Dimitri fiziksel olarak ölmezler ama yine de dirilirler. Dostoyevski'nin tüm sonuçları yeni başlangıçlardır; yeni bir hayat başlıyordur, ister insanların arasında isterse sonsuzlukta...

Ama belki de bu çözümlemeyi daha ileri götürmemek gerekir. Birçok eleştirmen Dostoyevski'nin dinsel sonuçlarını kabul etmek istemez. Bunları yüzeysel, aceleci, romansal yapının üstüne yapıştırılmış bulurlar. Onlara göre romancı, romansal esini tükendiğinde, yapısına bir dinsel ortodokslik havası vermek amacıyla yazmıştır.

Öyleyse Dostoyevski'yi bırakıp başka romansal sonuçlara dönelim. Örneğin *Don Kişot*'unki. Kahramanın can çekişmesi Stepan Trofimoviç'inkine çok benzer. Şövalyelik tutkusu geç de olsa sonunda kurtulduğu gerçek bir *cin çarpmışlık* olarak sunulur bize. Tekrar elde edilen görüş berraklığı, Don Kişot'un da Stepan Trofimoviç gibi daha önceki varoluşunu yadsımasını sağlar.

Şu anda özgür ve açık bir sağduyuya sahibim, artık hiç durmadan okuduğum iğrenç şövalye kitaplarının yığıldığı kalın cehalet tabakasıyla örtülü değil aklım. Aşırılıklarını ve hilelerini görüyorum. Yalnızca bir şeyden pişmanlık duyuyorum, o da doğru yolu çok geç bulmuş olmam ve ruhuma ışık tutacak başka kitaplar okuyarak yanlışımı düzeltecek zamanımın olmaması.

İspanyol *desengano*'su [gözü açılma, düştten uyanma] Dostoyevski'nin inanç dönüşümüyle aynı anlamı taşır. Ama yine birçok yazar ölümün eşiğindeki bu dönüşümü fazla ciddiye almamamızı önermektedirler. Dostoyevski'nin sonuçları gibi *Don Kişot*'un sonucu da beğenilmez. Ve ne gariptir ki onda da aynı hatalar keşfedilir. Yüzeysel, fazla alışılmış, romansal yapıta adeta eklenmiş gibi olduğu söylenir. Neden en büyük iki romansal deha, başyapıtlarının son sayfalarını bozmanın uygun olduğunu düşünmüşlerdir? Yukarıda gördüğümüz gibi, Dostoyevski'nin bir içsel sansürün kurbanı olduğu düşünülmektedir. Cervantes'in de tam tersine dışsal bir sansüre boyun eğdiği söylenir. Engizisyon, şövalye kitaplarına karşıydı. Eleştirmenler *Don Kişot*'un bir şövalye kitabı olduğuna inanıyorlardır. Cervantes Kilisenin kuşkularını gidermek için "konformist" bir sonuç yazmak zorunda kalmıştır.

Madem öyle, biz de Cervantes'i de bırakıp başka bir yazara dönelim. Stendhal bir Slavsever değildi ve en azından *Kırmızı ve Siyah*'ı yazdığı dönemde Kiliseden korkması gerekmiyordu. Oysa bu romanın sonu da üçüncü bir *ölümde dönüşümdür*. Julien de, *eski düşünce*

leriyle açıkça çelişen sözler söylemektedir. Güçlü olma isteğini yadsır, onu büyüleyen dünyadan kopar; Mathilde'e duyduğu tutku kaybolur; Madame de Rênal'e kaçar ve kendini savunmayı reddeder.

Kayda değer benzerliklerdir bunların hepsi. Ama bir kez daha bu ölümden dönüşüme önem vermememiz buyrulur bize. Duygusalı-ğından utanır gibi duran yazar bile eleştirmenleriyle bir olup kendi metnini karalamaktadır. Julien'in düşüncelerini ciddiye almamak gerektiğini söyler bize, çünkü "egzersiz yokluğu sağlığına zarar vermeye ve ona genç bir Alman öğrencinin heyecanlı ve zayıf karakterini vermeye başlamıştır."

Bırakalım Stendhal istediğini söylesin. Avin kokusunu aldık, artık kimse bizi aldatamaz. Romansal sonuçlar konusunda kör olsaydık bile romantik eleştirmenlerin toplu düşmanlığı gözlerimizi açmaya yeterli olurdu.

Anlamsız ve yüzeysel olan, sonuçlar değil, eleştirmenlerin varsayımlarıdır. Dostoyevski'de kendi romanlarının sansürcüsünü görmek için onu epey küçümsemek gerekir. Düşüncesine ihanet edebileceğini sanmak için Cervantes'i de epey küçümsemek gerekir. Kendi kendine sansür varsayımı tartışılmaya bile değmez çünkü sadece metinlerin güzelliği bile onu yalanlamaya yeterlidir. Ölmekte olan Don Kişot'un ağırbaşlı yeminleri, çevresinde toplanan dostları ve akrabaları kadar biz okuyuculara da seslenmektedir: "Vardığım bu uç noktada ruhumla alay etmemem gerekir..."

Romantik eleştirmenlerin düşmanlığını anlamak kolaydır. Bütün kahramanlar sonuç bölümünde *eski düşünceleriyle açıkça çelişen* düşünceler dile getirirler, oysa bu eski düşünceler her zaman romantik eleştirmenlerin düşünceleridir. Don Kişot şövalyelerinden vazgeçer, Julien Sorel başkaldırısından, Raskolnikov'sa üst-insanlığından. Kahraman her defasında gururunun esinlediği serabı yadsır. Romantik yorumun yücelttiği hep bu seraptır. Eleştirmenler yanılmış olduklarını kabul etmek istemezler; dolayısıyla sonucun taçlandığı yapıta layık olmadığı fikrini savunmaları gerekir.

Büyük romansal sonuçlar arasındaki benzerlik, onların önemini küçülten tüm yorumları *ipso facto* [sırf bu nedenle] yok eder. Tek bir görüngü vardır ve tek bir ilkeyle açıklanması gerekir. Romansal sonuçların birliğini oluşturan, metafizik arzudan vazgeçilmesidir. Ölmekte olan kahraman, dolayımlayıcısını yadsır: "Galyalı Amadis'in ve onun soyundan gelen o sonsuz alayın düşmanıyım... bugün, Tanrının merhameti sayesinde, kendime rağmen gözüm açıldıktan sonra,

onlardan nefret ediyorum."

Dolayımılayıcıyı yadsımak demek, tanrısallıktan vazgeçmek, dolayısıyla gururdan vazgeçmek demektir. Kahramanın fiziksel küçülüğü de gururun yenilmesini hem ifade eder hem gizler. *Kırmızı ve Siyah*'taki muğlak, çoğulanlamlı bir cümle, ölümle kurtuluş, giyotinle dolayımılayıcıdan kopma arasındaki ilişkiyi olağanüstü bir biçimde dile getirir: "*Ötekilerden* bana ne," diye bağırır Julien, "*Ötekilerle* ilişkilerim bir anda kesilecek!"

Kahraman tanrısallıktan vazgeçmekle kölelikten de vazgeçer. Varoluşunun tüm düzlemleri ters çevrilir, metafizik arzunun tüm etkileri tam ters etkilerle yer değiştirir. Yalanın yerine hakikat geçer, sancının yerine anımsama, telaşın yerine sakinlik, nefretin yerine sevgi, aşağılamanın yerine alçakgönüllülük, *Öteki*'ne göre arzunun yerine *Kendi*'ne göre arzu, saptırılmış aşkınlık yerine dikey aşkınlık.

Bu kez söz konusu olan sahte değil gerçek bir inanç dönüşümüdür. Kahraman yenilginin içinde zafer kazanmaktadır; zafer kazanır çünkü artık çaresizdir; ilk kez umutsuzluğunu ve hiçliğini görmek zorundadır. Ama bu çok korkulan bakış, gururun ölümü olan bu bakış, onun kurtuluşudur. Tüm romansal sonuçlar bir Doğu masalını düşündürür: kahraman bir uçurumun kenarında parmaklarıyla tutunmuş durmaktadır; bitkindir ve sonunda kendini boşluğa bırakır. Yere çakılmayı bekliyordur, oysa hava onu tutar: yerçekimi iptal edilmiştir.

Tüm romansal sonuçlar bir inanç dönüşümüdür. Kimse bundan kuşku duyamaz. Ama daha ileri gidebilir miyiz? Bütün bu dönüşlerin aynı anlamı taşıdıklarını da söyleyebilir miyiz? Sonuçlar en baştan beri iki ana kategoride toplanabilecek gibidir: Bir yalnız kahramanın yeniden başkalarının arasına katıldığını gösteren sonuçlar ile bir "sürücü" kahramanın sonunda yalnızlığı ele geçirdiğini gösteren sonuçlar. Dostoyevski'nin romanları ilk türe aittir, Stendhal'inkilerse ikinciye. Raskolnikov yalnızlığı reddeder ve *Ötekileri* kucaklar, Julien Sorel *Ötekileri* reddeder ve yalnızlığı kucaklar.

Karşıtlık aşılmaz gibi görünmektedir. Ama değildir. Eğer inanç dönüşümü bizim yorumladığımız gibiyse, eğer üçgen arzuya son veriyorsa, o zaman sonuçları ne mutlak yalnızlık olarak ifade edilebilir ne de dünyaya geri dönüş olarak. Metafizik arzu insanın kendi kendi-

siyle ve ötekilerle belli bir ilişki kurmasına yol açar. Gerçek inanç dönüşümüyle kendisiyle ve ötekilerle yeni bir ilişki biçimidir. Yalnızlıkla sürü ruhu arasında, bağlantıyla kopuş arasında kurulan mekanik karşıtlıklar, romantik yorumun sonuçlarıdır.

Stendhal'in ve Dostoyevski'nin sonuçlarını daha yakından incelersek, gerçek dönüşümün iki boyutunun da her zaman mevcut ama eşit ölçüde geliştirilmemiş olduğunu görürüz. Stendhal daha çok öznel boyut üzerinde durur; Dostoyevski'ye daha çok öznelarası boyut üzerinde. İhmal edilen boyut hiçbir zaman tümüyle ortadan kaldırılmaz. Julien yalnızlığı fetheder ama yalıtılmışlığın da üstesinden gelir. Madame de Rênal'le mutlu olması *Ötekilerle* ilişkilerinde derin bir değişimin nihai ifadesidir. Kahraman, mahkemesinin başında tekrar kendini kalabalığın içinde bulduğunda *Ötekilere* karşı eski nefretini artık duymadığına şaşırır. Acaba *Ötekiler* düşündüğü kadar kötü değiller miydi? Artık insanları kıskanmaz olduğunda, onları baştan çıkartmak ve kendi denetimine almaktan vazgeçtiğinde, onlardan nefret de etmemeye başlar Julien.

Buna karşılık Raskolnikov, sonuç bölümünde yalıtılmışlığının üstesinden gelir ama yalnızlığı da kazanır. İncil'i okur; uzun zamandır ondan kaçan huzuru bulur. Yalnızlık ve insanlarla ilişki ancak birbirine bağlı olarak vardır; romantik soyutlamaya düşmeden onları ayıramayız.

Romansal sonuçlar arasındaki farklılıklar özsel değildir. Bir karşıtlıktan çok, bir vurgu kaymasıdır söz konusu olan. Metafizik iyileşmenin çeşitli yönleri arasındaki dengesizlik, romancının kendi "romantizminden" tümüyle kurtulmadığını gösterir; aklayıcı rolünü pek anlamadığı formüllerin tutsağı olarak kalmıştır. Dostoyevski'nin sonuçları sefaletle yanıp yakılma eğiliminden tümüyle arınabilmiş değildir. Stendhal'in sonuçlarında, Delécluze salonunu kasıp kavuran burjuva romantizminin bazı izleri bulunabilir. Bu *farklılıkların* altını çizirken romansal sonuçların birliğini gözden kaybetmek mümkündür. Eleştirmenler de bundan ötesini istemiyorlardır çünkü birlik onların dilinde sıradanlık demektir ve sıradanlık da en büyük lanettir. Eleştirmenler sonucu büsbütün reddetmediklerinde bile *özgün* olduğunu, başka bir deyişle diğer romanların sonuçlarıyla çeliştiğini kanıtlamaya çalışırlar. Romancıyı her zaman romantik köklerine doğru çekerler. Yapıtına büyük bir hizmette bulunduklarını sanıyorlardır. Ve tahsilli kamunun romantik zevk düzeyinde bu da doğrudur kuşkusuz. Ama daha derin bir düzeyde yapıtın aleyhine çalışıyorlardır. On-

da romansal hakikate direnen şeyi yüceltmektedirler.

Romantik eleştiri her zaman en önemli şeyi yadsır; metafizik arzuyu aşarak ölümün ötesinde parlayan romansal hakikate gitmeyi reddeder. Kahraman hakikate ulaştığında ölüme yenilir ve berrak görüşlülük mirasını kendi yazarına emanet eder. Roman kahramanı unvanı, trajik bir sonuç bölümünde metafizik arzuyu yenen ve böylece *roman yazabilecek duruma gelen* kişiye verilmelidir ancak. Kahraman ve yaratıcısı tüm roman boyunca ayrışır ama sonuç bölümünde yine birleşirler. Kahraman ölürken yitirdiği yaşamına dönüp bakar. Zorlukların, hastalığın ve sürgünün Madame de Clèves'e sağladığı ve romancınıninkiyle bir olan o "daha derin, daha mesafeli" bakışla görür onu. Bu "daha derin, daha mesafeli bakış" Proust'un *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da değindiği "teleskoptan" ve Stendhal'in kahramanının hapishanede vardığı üstünlük konumundan çok farklı değildir. Tüm bu uzaklaşma ve yükselme imgeleri daha özgür ve yeni bir görüşü, yaratıcının kendisine de ait olan bir görüşü ifade etmektedir. Bu yukarıya doğru yükselen hareketi gururun hareketiyle karıştırmamak gerekir. Romancının estetik zaferi arzudan vazgeçmiş kahramanın neşesiyle birdir.

Dolayısıyla sonuç her zaman bir anımsamadır. İlk algılamamanın kendisinden bile daha gerçek olan bir bellek infilakıdır. Anna Karenina'nın gibi "panoramik bir görüş"tür. "Geçmişin yeniden canlanmasıdır." Bu Marcel Proust'un deyimidir, ama romancı burada hemen aklımıza gelebileceği gibi *Yeniden Bulunmuş Zaman*'dan değil *Kırmızı ve Siyah*'tan söz etmektedir. Esinlenme her zaman bellekten gelir ve bellek de sonuçtan doğar. Tüm romansal sonuçlar bir başlangıçtır.

Her romansal sonuç bir *Yeniden Bulunmuş Zaman*'dır.

Marcel Proust, kendi sonucunda, ona gelinceye değin saydam bir kurgu örtüsüyle gizlenen bir anlamı açığa çıkarıyordur, o kadar. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatıcısı roman aracılığıyla romana doğru yönelir. Ama daha önceki bütün roman kahramanlarının yaptığı da budur. Stepan Trofimoviç *Ecinniler*'in anlamını özetleyen İncil hikâyesine doğru yönelir. Madame de Clèves "daha derin, daha mesafeli" bir görüşe, başka bir deyişle romansal bakışa doğru yönelir. Don Kişot, Julien Sorel ve Raskolnikov, Marcel'in *Yeniden Bulunmuş Zaman*'daki deneyiminin aynısını yaşarlar. Proust'un estetiği birtakım tarifler ve buyruklardan oluşmaz; metafizik arzudan kurtuluşla zorunlu bir bağı vardır bu estetiğin. *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da ro-

mansal sonucun yukarıda kaydettiğimiz tüm özelliklerini buluruz, ama burada yaratışın gerekleri olarak sunuluyordur bunlar. Romansal esinin kaynağında dolayımlayıcıdan kopuş vardır. Geçmiş arzuların canlandırılmasını sağlayan şimdi arzu duyulmuyor olmasıdır.

Proust, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da *özseverlik* ve *benmerkezciliğin* romansal yaratıcılık için bir engel olduğunu vurgular. Proust'vari benmerkezcilik *taklide* yol açar ve bizim *kendi dışımızda* yaşamamıza neden olur. Bu benmerkezcilik, La Rochefoucauld'nun sözünü ettiği mekanik güç değildir, aynı zamanda öteki-merkezliliktir; tek yanlı bir bencillik değildir; iki zıt yöne doğru giden ve sonunda her zaman kişiyi parçalayan bir atılımdır. Benmerkezciliği yenmek, kişinin kendinden uzaklaşması ve ötekilere yaklaşması demektir ama başka bir anlamda da kendine yaklaşılarak ötekilerden uzaklaşması demektir. Benmerkezci, kendi kendini seçtiğini sanır oysa hem kendine hem de başkalarına kapatıyordur kapılarını. Benmerkezciliği yenmemiz *Ben*'in derinliklerine inmemizi sağlar ve aynı zamanda bize *Öteki*'ni tanıtır. Belli bir derinlikte, *Öteki*'nin sıyrıla bizim sıyrılmamız arasında bir fark yoktur. Herkesin sergilediği *Ben*'den daha gerçek olan *Ben*'e vardığında romancı her şeye sahiptir artık. Bu gerçek *Ben*, dolayımlayıcının önünde diz çökmüş, taklitle yaşayan *Ben*'dir.

Bu derin *Ben* evrensel bir *Ben*'dir çünkü herkes taklitle, herkes dolayımlayıcının önünde diz çökmüş halde yaşamaktadır. Proust'un tekillikle evrenselliği barıştırmaya çabasını anlamamızı ve kabul etmemizi de ancak metafizik gururun diyalektiği sağlar. Oysa romantizmin *Ben*'le *Ötekiler* arasına diktiği mekanik karşıtlık bağlamında böyle bir çaba bir saçmalık olurdu.

Herhalde bu mantıksal saçmalık ihtimalini Marcel Proust da fark etmiş olmalı ki bazen çifte iddiasından vazgeçtiği ve tekrar çağdaş romantizmin klişelerine kaydığı görülür. Örneğin *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın bazı yerlerinde, sanat yapıtının bize "farklılıklarımızı" kavrama ve "özgürlüğümüzün" keyfine varma olanağı vermesi gerektiğini söyler.

Bu geçici sapmaların nedeni Proust'un bir kuramsal söz dağarcından yoksun olmasıdır. Ama esin, bu mantıksal tutarlık kaygısını hemen silip süpürecektir. Proust gençliğini betimlerken bizimkini de betimlediğinin farkındaydı. Gerçek sanatçının kendisiyle *Ötekiler* arasında seçim yapması gerekmediğini biliyordu. Büyük romansal sanata gücünü veren, vazgeçişten doğmuş olmasıdır.

Ama bu vazgeçiş acısız değildir. Romancı, dolayımlayıcısında da

kendisine benzeyen bir insan görürse romana varabilir ancak. Örneğin Marcel, sevdiğini bir canavar tanrıya dönüştürmekten ve kendini ebedi bir kurban olarak sunmaktan vazgeçmelidir. Sevdiğinin yalanlarının kendininkilerle aynı olduğunu kabul etmelidir.

Öteki-merkezli olan bir benmerkezcilik karşısında kazanılmış bu zafer, bu büyülenmeden ve nefretten vazgeçiş, romansal yaratının en önemli ânıdır. Dolayısıyla bütün büyük romancılarda bulunur. Her romancı, büyüleyici *Öteki*yle benzerliğini *kahramanının sesi aracılığıyla* keşfeder. Aşk yüzünden saygınlıklarını yitiren kadınlara benzediğini kabul eden, Madame de Lafayette'in kendisidir. İkiyüzlülerin düşmanı Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*'ın sonucunda, kendisinin de ikiyüzlü olduğunu fark eder. Dostoyevski, *Suç ve Ceza*'nın sonucunda, kendini bazen üst-insan bazen de alt-insan olarak almaktan vazgeçer. Romancı, dolayımlayıcısını suçladığı günahı kendisinin de işlediğini kabul etmektedir. Oidipus'un *Ötekilere* yönelttiği lanet dönüp kendini vurur.

Flaubert'in ünlü haykırışının anlamı da budur: "Madame Bovary benim!" Flaubert ilkin haddini bildirmeye yemin ettiği *Öteki* olarak düşünmüştü Madame Bovary'yi. Madame Bovary önceleri Flaubert'in düşmanıdır, tıpkı Julien Sorel'in Stendhal için ve Raskolnikov'un da Dostoyevski için birer düşman olduğu gibi. Ama roman kahramanı, *Öteki* olarak kalırken bile, yaratış süreci boyunca romancıyla iç içe geçer. Flaubert "Madame Bovary benim!" diye bağırırken, Madame Bovary'nin romantik yazarların çevrelerinde görmeye bayıldıkları o gurur okşayıcı ikizlerden biri haline geldiğini kastediyor değildir. *Ben*'le *Öteki*'nin romansal mucize sayesinde tek bir kişi olduklarını söylemek istiyordu.

Büyük romansal yaratılar, aşılmış bir büyülenmenin ürünüdür hep. Kahraman nefret ettiği rakibinde kendini görür: nefretin telkin ettiği "farklılıklardan" vazgeçer. Psikolojik dairenin varlığını kendi gururu pahasına öğrenir. Romancının kendini sorgulayışı, dolayımlayıcısına yönelttiği hastalıklı dikkatle iç içe geçer. Kendi çelişkilerinden özgürleşmiş bir zihnin bütün güçleri tek bir yaratıcı atılımında birleşir. Bir Don Kişot, bir Emma Bovary ya da bir Charlus, varoluşun gurur yüzünden çoğu zaman ayrı kalan iki yarısının sentezinin ürünü olmasalardı eğer, bu kadar büyük olamazlardı.

Arzuya karşı kazanılan bu zafer son derece acıdır. Proust, hepimizin bıkip usanmadan sürdürdüğümüz tutkulu söyleşiden vazgeçmemiz gerektiğini söyler. "En sevgili yanılsamalarımızı yıkmamız"

gerekiyordur. Romancının sanatı görüngübilimsel bir *epokhe*'dir.¹⁹ Ama tek sahici *epokhe*, modern filozofların bize hiç söz etmedikleri; o her zaman arzuya karşı ve Prometheusçu gurura karşı bir zaferdir.

Marcel Proust'un büyük yaratıcılık döneminden önce gelen bazı metinler *Yeniden Bulunmuş Zaman*'la klasik romansal sonuçlar arasındaki ilişkilere parlak bir ışık tutarlar. Bu metinlerin en önemlilerinden biri 1907 yılında *Le Figaro* gazetesinde yayımlanan "Bir Anne Katilinin Evlatlık Duyguları" başlıklı makaledir. Bu makale Proust'ların uzaktan tanıdığı bir ailenin dramıyla ilgilidir. Henri Van Blarenberghe annesini öldürdükten sonra intihar etmiştir. Proust, görünüşte özel bir bilgisi olmadığı bu çifte tragedya'yı kısaca anlatır. Sonuç bölümünde bakış açısı genişler ve ses tonu daha kişiselleşir. Van Blarenberghe olayı genel olarak anne-oğul ilişkilerinin simgesi durumuna gelir. Çocukların kusurları ve nankörlükleri anne ve babaları zamanından önce yaşlandırıyordur. *Jean Santeuil*'ün de sonuç bölümünün izleklerinden biridir bu. Acılarla yıpranmış bir annenin oğluna nasıl da aciz görüldüğünü betimledikten sonra şöyle der Proust:

serapların büsbütün efsunladığı yaşamlarda bile ortaya çıkabilen bu gecikmiş berraklık anında (olabilir, çünkü Don Kişot'un yaşamında bile böyle bir berraklık anı gelmiştir) bunları görebilen kişi, bıçak darbeleriyle annesini öldürdükten sonra, belki de Henri Van Blarenberghe gibi yaşamının korkunçluğu karşısında dehşete kapılacak ve hemen ölmek için tüfeğe sarılacaktır.

Annesini öldüren kişi kefaret öderken bilinç berraklığını yeniden kazanıyor, bilincini kazanırken de kefaret ödüyordur. Geçmişin korkunç görüntüsü hakikatin görüntüsüdür; "serapların efsunladığı" yaşamla kökten çatışmaktadır. Bu satırların "Oidipal" havası dikkat çekicidir. 1907 yılındayız. Proust annesini kaybetmiştir ve vicdan azabı çekmektedir. Bu kısa paragrafta, bir Stendhal'in, bir Flaubert, bir Tolstoy veya bir Dostoyevski'nin, hem insan hem de yazar olarak deneyimlerini sıradan bir cinayet haberinde dile getirmelerini mümkün kılan sürecin bir yüzünü görüyoruz.

Ana katili, o "gecikmiş berraklık anında", daha önceki romanların kahramanlarıyla birleşmektedir. *Bu ölümü Don Kişot'un ölümüne*

benzetene de Proust'un kendisi olduğuna göre bundan nasıl kuşku duyabiliriz? "Bir Anne Katilinin Evlatlık Duyguları", Yeniden Bulunmuş Zaman'la klasik sonuçlar arasındaki eksik halkayı tamamlar. Bu denemenin doğrudan bir devamı olmayacaktır. Proust romansal değişimin klasik yönteminden vazgeçer. Kahraman intihar etmez, romançı olur. Ama esin yine de ölümden, Proust'un 1907'de yaşadığı ve dehşetini o döneme ait bütün metinlerinde yansıttığı bu ölümden gelecektir.

Unutulmuş birkaç satıra fazla mı önem vermekteyiz? Belki de bize metnin pek edebi değer taşımadığını, aceleyle bir sosyete gazetesi için yazıldığını ve sonucunun melodram kalıplarına takılıp kaldığını söyleyecekler. Mümkündür; ama Proust'un kendi tanıklığının yanında bu görüşlerin pek bir ağırlığı olamaz. Calmette'e yazılmış ve söz konusu makaleyle birlikte gönderilmiş bir mektupta Proust, *Le Figaro* gazetesine, özgün metnini değiştirme ve kısaltma yetkisi vermektedir – mutlaka *bütünüyle basılmasını* istediği son paragraflar dışında.

Don Kişot'un gecikmiş berraklığına yapılan göndermenin değeri, bu paragrafın *Sainte-Beuve'e Karşı*'ya ek olarak basılan notlarda ve bu kez tümüyle edebi bir bağlamda tekrar ortaya çıkmasından da anlaşılabilir. Bu notlarda Stendhal, Flaubert, Tolstoy, George Eliot ve Dostoyevski'yle ilgili birçok ayrıntı, Proust'un, romansal dehanın birliği hakkında ne kadar bilinçli olduğunu gösterir. Dostoyevski'nin ve Flaubert'in tüm yapıtları Proust'a göre *Suç ve Ceza* olarak adlandırılabilir. Balzac'la ilgili bölümde başyapıtların birliği ilkesi açıkça belirtilmiştir: "Tüm yazarlar bazı noktalarda bir araya gelirler; deha sahibi tek bir adamın, bazen birbiriyle çelişen farklı anları gibidirler."

Proust'un, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'la klasik romansal sonuçlar arasındaki bağın farkında olduğundan kuşku duyulamaz. Romansal dehanın birliği üzerine, konunun hakkını veren tek kitabı da o yazabilirdi. Biz, bir bakıma, onun sezilerini geliştirmekten başka bir şey yapmıyoruz.

Bütün bunlar göz önüne alındığında, Proust'un romansal birlik temasına, kendi sonucunda, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da asla değinmemesi şaşırtıcıdır – üstelik bu kitap bir noktasında daha da genişleterek bir çeşit "romansal yaratı üzerine düşünceler" metnine dönüşür. Romandaki edebi göndermelerin bolluğu düşünüldüğünde, Proust'un başka romanlar konusundaki suskunluğu daha da şaşırtıcı olur. Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand ve Gérard de Nerval'in "duygusal bellek" konusunda kendi öncüleri olduğunu kabul eder. Ama tek bir

romancıdan bile söz etmez. *Sainte-Beuve'e Karşı* kitabının sezileri ne tekrar ele alınmış ne de genişletilmiştir. Peki, arada ne olmuştur?

Proust'ta ve onun gibi çok yoğun bir ruhsal deneyimi tek başına yaşayanlarda, abartılı görünme korkusundan daha baskın tek korku vardır: evrensel olarak kabul gören gerçeklerin tekrarından dolayı gü-lünç duruma düşme korkusu. Bu iki karşıt tehlikeyi atlatma arzusu, sonunda benimsediği uzlaşma yolunu Proust'a göstermiş benzer. Bir yandan edebiyatın "kral yolundan" ayrıldığı için, öte yandan da büyük romansal yapıtları kopya ettiği için suçlanmaktan korkan Proust, kendisine edebi atalar seçmiş ama romancıları özenle bertaraf etmiştir.

Bilindiği gibi, Marcel Proust yalnızca yapıtı için yaşamaktaydı. Léon-Pierre Quint, onun edebi strateji sanatında seferber edebildiği güçleri göstermiştir. Bu son "tapınma" *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın mükemmelliğini bozmaz, ama evrenselliğini biraz sınırlar. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin yazarı romansal başyapıtlar arasındaki yapı benzerliklerini belirtmeyi pek istemiyordur. Eleştirmenlerini fazlasıyla verimli bir yola sokmaktan korkmaktadır. Devrinin *özgünlüğe* verdiği değeri bilmekte ve edebi ününün bir bölümünü kaybetmekten çekinmektedir. Proust, romansal açığa çıkarmasının en "özgün" öğelerini ve özellikle de duygusal belleği ustalıkla vurgular ve ön plana çıkarır; oysa roman biraz yakından incelendiğinde, duygusal belleğin, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'dan önce yazılmış metinlerde, bu son kitapta üstlendiğinden çok daha önemsiz bir rol oynadığı görülür.²⁰

Proust'un suskunluğunu "edebi strateji"den başka ne açıklayabilir? Romansal sanatla ilgili düşüncelerinde Stendhal'in sonucuna yer vermeyişi başka nasıl açıklanabilir? Oysa bu sonucun bütün özelliklerine *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da rastlamak mümkündür ve üstelik Proust *Sainte-Beuve'e Karşı*'da açıkça belirtmiştir bu özellikleri: "Ruhun duyumlarına başka her şeyi dışarda bırakacak kadar düşkün olmak, eskiyi yeniden canlandırmak, hırslardan uzaklaşmak ve entrikadan sıkılmak." Julien'in ölümü sırasında belleğin oynadığı rolü gören tek kişinin Proust olması ve üstelik bu rolü tam da *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ı yazmaya hazırlandığı sırada görmesi – etkilenmemek mümkün müdür bundan?

Proust, aynı tarihte ve o aynı sonuç bölümünde, yaşlanmış ve güçten düşmüş peder Chélan'ın Julien'e yaptığı ziyaretle de ilgileniyordu. "Bedenin zayıf düşmesine bağlı olarak büyük bir zekânın ve büyük bir yüreğin de zayıf düşmesi. Erdemli adamın yaşlılığı: ruhsal kötümserlik". Etin bu yavaş ve korkunç çözülüşünün sağladığı zemin

üzerinde, Julien'in *berrak bilinçli* ölümü olağanüstü bir belirginlik kazanıyordur.

Proust'un bu epizoda yönelttiği dikkat de yine çıkardan azade değildir. Tüm *Yeniden Bulunmuş Zaman* iki zıt ölüm arasında benzer bir karşıtlık üstüne kurulmuştur. Kahraman yapıtta tekrar doğmak için ölürken bilinçlidir, ama çevresindekiler yeniden doğuş ümidi taşımaksızın ölmeye devam ederler. Anlatıcının ruhsal yönden doğurgan ölümü, Guermantes'lardaki korkunç akşamın, sosyetik insanların dehşet verici ve faydasız yaşlanmasının karşıtıdır. Bu karşıtlık, "Bir Anne Katilinin Evlatlık Duyguları" adlı makalesinde mevcuttu, ama bu noktadan itibaren klasik romansal anlamını edinir ve Dostoyevski'vari kıyametle birleşir. Gerçekten de *Kırmızı ve Siyah*'ta ve *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da, ilk kez Dostoyevski'nin yapıtlarının açığa çıkardığı romansal kıyametin iki ayrılmaz ve karşıt yüzünü görmek gerekir. Bütün sahici romansal sonuçlarda, *ruh olarak ölüm*, muzaffer bir biçimde *ruhun ölümüne* karşı çıkar.

Hayal gücümüze mi kapılıyorruz? Kuşkuları uzaklaştırmak için romansal sonuçların birliğinden yana son bir tanıklığa değineceğiz: Balzac'ın tanıklığı. Bu romancıyı grubumuza dahil etmedik ama onun yaratıcı deneyimi yine de bazı noktalarda incelemekte olduğumuz yaratıcı deneyime yakındır. Benzerliklerin bir kanıtı olarak yalnızca *Cousin Pons*'dan aldığımız parçayı vereceğiz. Balzac kahramanının ölümünü betimler ve bunu yaparken romansal kıyametin çifte yüzünü de tanımlar:

Antik ve çağdaş heykeltıraşlar, çoğu zaman, mezarın iki yanına tutuşmuş meşaleler tutan melekler koymuşlardır. Bu ışıklar ölmekte olanlara hem ölüm giden yolu gösterir hem de yanlışlarının ve hatalarının listelerini aydınlatır. Heykel sanatı burada büyük düşünceleri temsil etmekte, bir insani olguyu dile getirmektedir. Ölümün eşliğinde olmanın bir bilgeliği vardır. Sık sık basit genç kızlar görürüz, çok küçük yaşta, yüz yaşında birinin mantığına sahiptirler, kehanetler verirler, ailelerini yargırlar, hiçbir komedyaya aldanmazlar. Ölümün şiiri işte buradadır! Ama ilginç ve kayda değer olan iki ayrı biçimde öldüğüdür. Kehanetin bu şiirselliği, geleceği ya da geçmişi görebilme yetisi, sırf bedenleriyle ölenlerde görülür sadece; bunlar, tensel yaşamı sürdüren organların hastalığından dolayı ölmektedirler. Böylece 14. Louis gibi kangren yüzünden, göğüs hastalıkları yüzünden, Pons gibi yüksek ateş yüzünden ölen hastalar, Madame de Mortsauf gibi mide hastalığından ölenler, bu yüce berraklığa sahip olurlar ve şaşırtıcı, hayranlık verici ölümler sergilerler; oysa deyim yerindeyse zihin hastalıkları yüzünden ölenler, hastalıkları beyinde ya da düşüncelere yakıt sağlamak için bedene aracılık eden sinir

sisteminde olanlar tam olarak ölürler. Onlarda ruh ve beden aynı anda batar. İlk sözünü ettiklerimiz bedensiz ruhlar olarak İncil'deki hayaletleri gerçekleştirirler, ikincilerse yalnızca birer cesettir. Bu bakir adam, bu boğazına düşün Cato [romanın kahramanı Pons'tan söz edilmektedir – ç.n.] bu neredeyse günahsız dürüst kişi, Başkanın karısının kalbini oluşturan kin dolu bölmelere çok geç nüfuz edebildi. Dünyayı, onu terk etmek üzereyken keşfetti. Bu yüzden birkaç saatten beri, her şeyi alay vesilesi yapan neşeli bir sanatçı gibi kaderine razı olmuştu. Onu hayata bağlayan son bağlar, hayranlık zincirleri, bir uzmanı sanat yapıtlarına bağlayan güçlü ilişki, o sabah kopmuştu. Cibot'nun karısı tarafından böyle dolandırıldığını görünce sanatın şatafatına ve boş gösterişine Hristiyanca veda etmişti...

Kötü eleştirmenler her zaman fiilen görülen dünyadan yola çıkar ve romansal yaratıcılığı bu dünyanın normlarına uydururlar. Balzac tam tersini yapar. Onun sonucunda, 14. Louis gibi tarihsel kişiler, Pons ve Madame de Mortsauf gibi kurmaca kişilerin komşusudur. Ve sözde-fizyoloji örtüsü altında, ya da başka sözde-bilimsel örtüler altında, Balzac durmadan kendi romansal deneyiminden söz ediyor bize. Burada, birkaç sözcükle romansal sonucun temel çizgilerini özetler: ölümün çifte yüzü, acının rolü, tutkudan uzaklaşma, Hristiyan sembolizmi ve hem bellek hem de kehanet olan, kahramanın ruhunu olduğu kadar diğer kişilerin de ruhunu aydınlatan *yüce beraklık*.

Cervantes'te, Stendhal'de ve Dostoyevski'de olduğu gibi Balzac'ta da trajik olay, yeni bir görüşün, romancının görüşünün ortaya çıktığını gösterir. Balzac'ın ölmekte olan adamın ruh halini "neşeli bir sanatçınıninkine" benzetmesinin nedeni de budur. *Cousin Pons*'un sonucu bir *Yeniden Bulunmuş Zaman*'dır.

Metinleri birbirlerine yaklaştırarak romansal sonuçların birliğini kolayca kanıtlayabiliriz. Ama bu son kanıt, en azından kuram olarak, gerekli değildi. Çözümlemelerimiz, bütün büyük sonuçların bir ağızdan açıkladıkları mesaja yönelmektedir kaçınılmaz biçimde. Kahraman, gururun aldatici ilahından vazgeçerek kölelikten kurtulur ve sonunda mutsuzluğunun hakikatine erişir. Bu vazgeçiş, yaratıcı vazgeçişten ayırt edilemez. Romantik bir yazarı gerçek bir romancı yapan metafizik arzuyu yenmesidir.

Bu gerçeği seziyorduk ama nihayet romanın son sayfalarında ona ulaşıyor, ona dokunuyor, ona sahip oluyoruz. Bir tek romancının kendisinin onayını bekliyorduk; bu onay da şimdi bize veriliyor: "Galya'lı Amadis'den ve tüm soyundan nefret ediyorum..." Romancı-

ların kendileri, kahramanlarının ağızından bütün bu kitap boyunca sürekli olarak söylediklerimizi doğrularlar: kötülüğün kökü gururdadır ve romansal evren ecinnilerin evrenidir. Sonuç, romanın çevresinde döndüğü sabit eksendir. Çiçek dürbününün devamlı değişen bütün görüntüleri ona bağlıdır. Romanların sonucu aynı zamanda bizim araştırmalarımızın da sonucudur.

Hakikat, romansal yapının her bölümünde etkindir ama asıl mekânı sonuç bölümüdür. Sonuç, bu hakikatin tapınağıdır. Hakikatin varlığını gösterdiği yerdir sonuç, dolayısıyla yanlıştın uzak durduğu yer. Yanlış, romansal sonuçların birliğini toptan yok etmeyi başaramasa da, gücünü sınırlamaya çalışır. Onu *sıradanlık* olarak adlandırarak kısırlaştırmaya çalışır. Biz, bu sıradanlığı yadsımak yerine ısrarla istemeliyiz. Romansal birlik, roman içinde dolaylı konumdayken sonuçlarda dolaysız konuma geçer. Romansal sonuçlar, hepsi aynı şeyi tekrarladıkları için ister istemez sıradandırlar.

Romansal sonuçların sıradanlığı, eskiden "özgün" olan ve önce unutulup da sonra "tekrar keşfedilmeleri" ve "yeniden saygınlıklarına kavuşturulmaları" sayesinde tekrar özgün olabilen şeylerin görelî ve mahallî sıradanlığı değildir. Batı uygarlığının özü olan şeylerin mutlak sıradanlığıdır. Romanın sonu kişiyle dünya arasında, insanla kutsal arasında bir uzlaşmadır. Tutkuların çoğul evreni çözülür ve yalınlığa döner. Romansal dine dönüş Yunanlıların *analisis*'ini ve Hıristiyanlığın İkinci Doğuş fikrini akla getirir. Romancı bu son anda Batı edebiyatının tüm doruklarına ulaşır: büyük dinsel ahlakların katına, en yüksek hümanizmalara, insanın erişilmesi en zor yönlerini seçen hümanizmaların katına ulaşır.

Barışma izleği değersiz yazarlar tarafından o kadar dillere pelesenk edilmiştir ki, hoşnutsuzluk ve rezaletlerle dolu bir dönemde, asla elle tutulur bir içeriğinin olmadığına ve olmayacağına inanmak çok kolaydır. Barışmanın romansal bilincin en yüzeysel bölgelerinden yayıldığına inanılır. Barışmayı daha doğru bir perspektifte görmek için uzun süre yazara kapalı kalmış bir imkânın ele geçirilmesi olarak bakmak gerekir ona. Sonucu da sonuca varma imkânsızlığının aşılması olarak görmek gerekir. Maurice Blanchot'nun eleştirel yapıtı bu konuda bize yardım edebilir. Blanchot, Franz Kafka'yı sonuçsuz kalmaya mahkûm bir edebiyatın örneği olarak sunar. Musa gibi Kafka kahramanı da hiçbir zaman vaat edilmiş toprakları görmeyecektir. Sonuca varamamak, Blanchot'ya göre, yapıtta ölememek ve kendini ölümden özgürleştirememek demektir.

En iyi anlatılarda geçici bir modayı değil de özel bir tarihsel ve metafizik durumu yansıtan çağdaş anlatının bitmemişliğiyle, romansal yapının bitmişliği çatışmaktadır.

İmkânsız sonuç, uzlaşmanın ötesinde değil de berisinde kalan bir "edebi uzamı" tanımlar. Bu uzamın bizim sancılı çağımızda ulaşılabilir tek uzam olması, roman yapısının evrimini göz önünde tutanlar için endişe verici ancak şaşırtıcı değildir. Örneğin bir Dostoyevski'yi şaşırtmayacaktır bu durum, bize çoktan sonuçsuzluğa mahkûm kahramanlar vermiş olan ve *Yeraltından Notlar*'ı yazdığı sırada da Blanchot'nun "edebi uzamını" bir uçtan öbürüne katetmekte olan bu büyük romancıyı şaşırtmayacaktır. *Yeraltı* da Kafka'nın pek çok anlatısı ve Kafka sonrası pek çok anlatı gibi sonuçtan yoksundur:

Ama bu paradoks düşkünün kişinin güncesi burada bitmiyor. Yazar dayanamayıp tekrar kalemi eline almıştı. Ama bizce metni burada noktalamak mümkün.

Yeraltı, romantizmle roman arasında, önceki sahici olmayan barışmalarla sonraki sahici barışmalar arasında yer alan dönüm noktasıdır. Büyük romancılar, Blanchot'nun tanımladığı edebi uzamdan geçerler ama orada durmazlar. Bu alanın ötesine, özgürleştirici bir ölüm doğru atılırlar.

Büyük romansal sonuçlar sıradandır ama konvansiyonel değildir. Retorik ustalıktan yoksun olmaları, hatta beceriksizlikleri, onların gerçek güzelliğidir ve ikinci sınıf edebiyatta bol miktarda bulunan yalancı barışmalardan açıkça farklı kılar onları. Ölümle gelen dönüşüm bize kolaya kaçma olarak değil romansal kayranın neredeyse mucizevi bir inişi gibi gelmelidir.

Gerçekten büyük romansal yapıtlarının hepsi, tıpkı kilisenin haç şeklinden yükselip tekrar ona yönelmesi gibi, bu yüce dönüş anından doğarlar ve yine ona yönelirler. Bütün büyük yapıtlar birer katedral gibi kurulmuşlardır: *Kayıp Zamanın İzinde*'nin hakikati, bir kez daha bütün romansal başyapıtların hakikatidir.

*

İçgüdüsel olarak romansal yapıtlara uyguladığımız, yüzeyselle derini, önemliyle önemsizi ayırt eden bir hiyerarşi vardır. Çoğu zaman "romantik", "bireyci" ve "Prometeusçu" olan bu hiyerarşi sanatsal ya-

yaratıcılığın bazı temel yönlerini gözden gizler. Örneğin belki de çok sayıda hem sıradan hem de yüce yapıtta bulundukları için Hristiyan simgelerini hiçbir zaman ciddiye alınma âdetimiz vardır. Bu simgelere romancı Hristiyan olmadığı zaman yalnızca dekoratif, Hristiyan olduğu zamansa yalnızca övücü bir rol yakıştırırız. Gerçekten "bilimsel" bir eleştiri bu önsel yargılardan vazgeçerek çeşitli romansal sonuçlar arasındaki şaşırtıcı benzerlikleri kaydederdii. Eğer önyargılarımız estetik deneyimle dinsel deneyim arasında su geçirmez bir duvar örmeşeydi yaratıcılığın sorunlarını yeni bir ışık altında görebilirdik. Dostoyevski'nin yapıtlarını içerdii tüm dinsel düşünüşten yoksun bırakmazdık. Örneğin *Yeniden Bulunmuş Zaman* kadar *Karamazov Kardeşler*'de de, romansal yaratıcılığın incelenmesi açısından değerli metinler keşfederdik. Ve nihayet Hristiyan simgeçiliğinin evrensel olduğunu çünkü yalnızca onun romansal deneyimi biçimlendirebildiğini anlardık.

Dolayısıyla bu simgeçiliğe romanın bakış açısından bakmak gerekir. Yazarın kendisinin de bazen bizi aldatmaya kalkmasıyla bu iş daha da zorlaşabilir. Stendhal, Julien Sorel'in "Alman mistisizmi"ni, yattığı zindanın fazlaca nemli olmasına yorar. Yine de *Kırmızı ve Siyah*'in sonucu Hristiyan temaları ve simgeleri üzerine düşüncelerden başka bir şey değildir. Romancı bu sonuçta kuşkuculuğunu ifade eder ama temalar ve simgeler sırf olumsuz gösterilmek için bile olsa yine de mevcuttur. Proust'taki ve Dostoyevski'deki rolün tam aynısını oynamaktadırlar. Stendhal'in kahramanlarının manastır yaşamına yatkınlıkları dahil Hristiyan temalarla ilgili her şey bize yeni bir ışık altında görünecektir; romancının ironisi bu parlaklığı gölgeleyemez.

Başka yerde olduğu gibi burada da romancıları birbirleriyle karşılaştırarak yorumlamak gerekir. Stendhal'deki Hristiyanlık sorunu, Proust'taki ve "Dostoyevski'deki "mistisizm" sorunları ancak karşılaştırmalarla çözülebilir.

Tohum ekildikten sonra ölmezse yalnız kalacaktır, ama eğer ölürsse çok meyvesi olacaktır. Aziz Jan'ın cümlesi *Karamazov Kardeşler*'in birçok önemli bölümünde ortaya çıkar. Romandaki iki ölüm arasındaki gizemli ilişkiyi, zindanla Dimitri'nin ruhsal iyileşmesi arasındaki bağlantıyı, "bilinmeyen ziyaretçinin" sözleriyle ölümcül hastalık arasındaki bağlantıyı, İluşa'nın ölümüyle Alyoşa'nın hayırsever çalışmaları arasındaki bağı ifade eder.

Proust, kendi yaratısında, hastalığın, ölümün o küçük kız kardeşinin oynadığı rolü anlatmak istediğinde Aziz Jan'ın aynı cümlesine

başvurur: "Katı bir papaz gibi dünyadan elimi eteğimi çektirmekle, hastalık bana iyilik etmişti çünkü tohum ekildikten sonra ölmezse yalnız kalacak ve çok meyvesi olmayacaktır."

Madame de Lafayette de Aziz Jan'a değinebilirdi çünkü *Prenses de Clèves*'de Proust'un anlatıcısının hastalığını görürüz. Bu hastalık burada da romansal gelişmenin aynı noktasında yer alır ve ruhsal sonuçları tümüyle aynıdır. "Çok yaklaştığını gördüğü ölümün zorunluluğu her şeyden uzaklaşmaya alıştırdı onu ve hastalığının uzunluğu da onu bir alışkanlık olarak görmesini sağladı... Dünyevi tutkular ve bağlılıkları, daha derin ve daha mesafeli bakışlıların gördüğü gibi gördü." Bu *daha derin ve daha mesafeli bakış*, ölümden doğan yeni varlığa aittir.

Karamazov Kardeşler'de epigraf olarak kullanılan Aziz Jan'ın cümlesi tüm romansal sonuçlar için de epigraf olarak kullanılabilir. Yazar ister Hristiyan olsun ister olmasın, beşeri bir dolayımlayıcının yadsınması ve sapmış aşkınlıktan vazgeçme zorunlu olarak dikey aşkınlığın simgelerini çağırır. Tüm büyük romancılar bu çağrıya yanıt verirler ama bazen yanıtlarının anlamını kendilerinden saklamayı başarırılar. Stendhal işi alaya vurur. Proust romansal deneyimin gerçek yüzünü romantik klişelerin arkasına gizler ama bayat simgelere derinlik ve gizem kazandırır. Ölümsüzlük ve yeniden doğuş simgeleri onda yalnızca estetik bir bağlamda görülür ve romantizmin onları indirgediği sıradan anlamı ancak kaçamak bir biçimde aşabilirler. Onlar operet prensleri değil, operet prensi kılığına girmiş gerçek prenslerdir.

Bu simgeler *Yeniden Bulunmuş Zaman*'dan çok önce, ilk deneyimin yankısı ve müjdesi olan pasajlarda görülür. Bunlardan biri büyük yazar Bergotte'un ölümüne ve cenazesine ayrılmıştır:

Onu gömdüler, ama ölüm gecesi boyunca aydınlatılmış vitrinlerde üçer üçer dizilmiş kitapları, kanat açmış melekler gibi bekliyorlar, artık varolmayan kişi için yeniden doğuşun simgesini oluşturuylardı.

Bergotte ünlüdür ve Proust da belli ki kendi ölüm-sonrası ününü, Valéry'nin kızdığı o "defne yapraklı çirkin avutucuyu" düşünmektedir. Ama romantik klişe burada yalnızca bir bahanedir; yüzeydeki olumlu ve "gerçekçi" düzeni bozmaksızın *yeniden doğuş* sözcüğünün kullanılmasını sağlar. Bergotte'un ölümü ve yeniden doğuşu, romancının kendi ölümünün ve dirilişinin, *Kayıp Zamanın İzinde*'yi ortaya çıkaracak ikinci doğuşunun habercisidir. Sözünü ettiğimiz cümleye

gerçek önemini veren bu diriliş beklentisidir. Dolayısıyla sapmış aşk-
kınlık imgelerinin yanında gerçek aşkınlığın simgeciliğinin de ana
hatlarıyla şekillendiğini görürüz. Anlatıcıyı uçuruma doğru sürükley-
en şeytani putların karşısında, kanatlarını açmış melekler vardır. Bu
simgeciliği *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın ışığında yorumlamak gere-
kir; André Malraux'nun isabetli bir biçimde belirttiği gibi: "Proust'un
büyüklüğü, o zamana kadar Dickens'inkinden üstün görünmeyen ye-
teneğine gerçek anlamını veren *Yeniden Bulunmuş Zaman* yayımlandı-
ğında açıkça görülebilmıştır ancak."

Proust'un yaratisına anlamını veren *Yeniden Bulunmuş Zaman*'dı
kuşkusuz, ama diğer romansal sonuçlar da bu anlama katkıda bulun-
dular. *Karamazov Kardeşler* Bergotte'un yeniden doğuşunda yalnız-
ca romantik bir klişe görmemizi önler. Ve aynı şekilde, Proust'un il-
kin *Sonsuz Tapınma* başlığını verdiği *Yeniden Bulunmuş Zaman* da
Karamazov Kardeşler'deki dinsel düşünceleri romansal yapının dışın-
da kalan salt dinsel propaganda metinleri olarak görmemizi önler.
Dostoyevki bu sayfaları yazmak için o kadar acı çektiyse bunu sıkıcı
bir görev olarak gördüğü için değil onlara çok büyük bir önem verdiğini
içindir.

Bu son romanın ikinci bölümünde küçük İluşa, Dostoyevski'nin
bütün roman kahramanları adına ölür ve bu ölümden doğan birleşme
de Balzac'ın ve Proust'un başka birçoklarınınca da paylaşılan o *yüce
berraklıktır*. Suçun ve kurtarıcı cezanın yapısı bireysel bilinci aş-
maktadır. Romancılar, romantik ve Prometeusçu bireycilikten hiç bu
kadar kesin bir biçimde kopmamıştır.

Karamazov Kardeşler'in sonucu, Dostoyevski'nin dehasının son
ve en yüksek dalgası üzerinde ulaşır bize. Romansal deneyimle din-
sel deneyim arasındaki son farklılıklar da ortadan kalkar. Ancak de-
neyimin yapısı değişmemiştir. Çocukların ağzından çıkan *bellek ve
ölüm, aşk ve diriliş* sözcüklerinde, *Yeniden Bulunmuş Zaman*'ın ag-
nostik yazarının yaratıcı coşkusunu esinlemiş izlek ve simgeleri ko-
laylıkla tanırız.

- Karamazov sizi seviyoruz! dediler hep bir ağızdan.
Çoğunun gözlerinde yaşlar vardı.
- Yaşasın Karamazov! diye bağırdı Kolya.
- Ve zavallı çocuğun anısı sonsuza dek yaşasın! diye ekledi Alyo-
şa.
- Sonsuza dek yaşasın!

– Karamazov, diye bağırdı Kolya, dinin söyledikleri doğru mu, hepimiz dirilecek miyiz ve tekrar birbirimizi ve İluşa'yı görecek miyiz?

– Evet, doğru, dirileceğiz, tekrar birbirimizi göreceğiz, neşeyle neler yaptığımızı anlatacağız birbirimize.



Notlar

1. Gestalt: şekil, biçim. Algı konusundaki modern çalışmaların öncüsü olan psikoloji okulunun (Gestalt psikolojisi) temel kavramı. Daha önceki atomist yaklaşımlara karşı bu okul "bütün, parçalarının toplamından öte bir şeydir" düşüncesini temel alır. Bir bütün oluşturan gestalt'ın temel özellikleri, bütünün parçalarının teker teker incelenmesiyle kavranamaz. Gestalt psikolojisi de zihinsel olguların kavranışında hep tekil özne boyutunda kaldığı ve öznelarası alanı ihmal ettiği için eleştirilmiştir. (ç.n.)
2. Aynı köke sahip "romantik" ve "romansal" ("romanesque") terimleri, özsel ama ince ve uçucu bir farkı belirtmek amacıyla kullanılmaktadır: "Dolaşımlanmış" arzuyu edilgin bir biçimde yansıtan yapıtlarla onu etken biçimde açığa çıkaran yapıtlar arasındaki fark. Terimler şüphesiz birbirinin yerini alamaz ama sadece karşıtlıkları gerçekten önemlidir. Bu deneme, dar, hatta geniş sınırlar içinde tanımlanmış bir edebiyat okulunun mahkûm edilmesi olarak okunmamalıdır; roman türünün sınırlarını belirleme çabası da değildir burada söz konusu olan. Yazar, Jean Santeuil'in bir roman olduğunun ve eğer sınıflama gündemde olsaydı böyle sınıflandırılması gerektiğinin farkındadır. Yine de bu denemenin bağlamı içinde Jean Santeuil "romantik" bir yapıt olarak görülebilir – buna karşılık *Kayıp Zamanın İzinde* romansal bir yapıttır. Aynı şekilde, Chateaubriand'ın *Mezar Ötesinden Anılar*'ı da, romantik René'yle karşılaştırıldığında, bu romansallığı bir ölçüde içerir. Bu kategoriler, edebiyat tarihçilerinin mekanist ve pozitivist kategorilerinden farklı olarak, Hegel'ci olmasalar bile, yine de diyalektiktirler. Miktarı sabit, statik ve pozitif bir edebi malzeme üzerine bir kez yapıştırıldığında artık hep orada kalacak bağımsız etiketler olarak görülmemelidirler. Hep aynı malzemeyi içeren "edebiyata dayanıklı" kaplar da değildirler. Kendi başlarına bir değer taşımazlar; ikisi de birbirinden bağımsız olarak iş göremez. Özsel olan, karşıtlıklardır; karşıtlıkların terimleri birbirinden koparılmamalıdır. *Yapısal* bir hipotez uyarınca, gerçekten anlamlı ve kendine yeterli olan, sadece *sistemin* bütünüdür. (Yazarın İngilizce basıma eklediği not.)
3. Örneğin bakınız sayfa 42'de alıntılanan Bergotte'la ilgili metin. (yazarın notu)
4. Sanatta, mimaride, modada, vb., Fransa'da 1900-1914 yılları arasındaki döneme verilen ad. (ç.n.)
5. Bkz. Stendhal, *Aşka Dair*, bölüm VI. (yazarın notu)

6. Söz konusu "mazoşizmle " ilgili olarak bkz. 8. Bölüm. (yazarın notu)
7. Molière'in *Le Misanthrope* (*İnsandan Kaçan*) oyununun kahramanı. Bkz. 17. dipnot. (ç.n.)
8. Ayrıca cilve, çok değişken, yüzeysel ve sürekli yeni arzular tarafından yenilenmek isteyen bir dolayımıdır. İçsel dolayımın yüksek düzeylerine aittir. Dolayımılayıcı arzu eden özneye yaklaştığında cilve kaybolur. Sevilen kadın âşığından yayılan bulaşıcılığın etkisine girmez. Kendi kendisine duyduğu küçümseme, âşığın arzusundan çok daha ağırdır. Bu arzu, kadını kendi gözünde yüceltmez, âşığı alçaltır. Âşık, elde edilebilen nesnelerin bulundukları sıradanlığın, tatsızlığın ve iğrençliğin dünyasına eklenir. (yazarın notu)
9. Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et Ses Projets Inédits* (Flaubert ve Derlenmemiş Projeleri, Paris: Librairie, Nizet, 1950), s. 25. (yazarın notu)
10. "Ultra partisi", Fransa'da 1815'te başlayan Restorasyon döneminde XVIII. Louis'nin meşruti krallık yönetimine en sağdan muhalefet eden ve eski imtiyazlarını olduğu gibi yeniden ele geçirmek isteyen soylulardan oluşuyordu. Ağustos 1815 seçimlerinde Ultralar çoğunluğu elde etmişler ama XVIII. Louis yine de ılımlı Kralcılardan oluşan bir hükümet kurmuştu. 1820'de iktidarı ele geçirdiler. 1830 devriminde Louis-Phillipe'in tahta çıkarılmasıyla yeniden meşruti monarşi kurulmuş ve Ultralar da Lejitimistler adı altında faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. (ç.n.)
11. 4 Ağustos 1789'da, soyluların da yer aldığı Kurucu Meclis, feodal vergi ve ayrıcalıkları ortadan kaldırmış ve ardından da İnsan ve Yurttaş Hakları bildirisi ilan edilmişti. (ç.n.)
12. Büyük siyasi nüfuz sahibi bir Katolik gizli örgütü. (ç.n.)
13. Rusça'da "demir taşıyan" anlamına gelir. (yazarın notu)
14. Freud'a sataşmak, edebiyat eleştirmenlerinin pek sevdiği bir meşgaledir. Bu türden aşağılamalar, psikanalizin ortaya sürdüğü sorunu, bir defada ve kesin olarak çözdüğümüz duygusunu verir bize. Yukardaki pasaj da, bütün kabilenin katıldığı bu nafile şeytan çıkarma temrinlerinin iyi bir örneğidir. Bu noktada, dürüstlük, yukardaki tutuma hiç değilse bu dipnotta hem bağlı kalınmasını hem de karşı çıkılmasını gerektiriyor. Yazar, böylece sadece anti-Freudculuğu sayesinde kendini mazur gösterebildiği kesimlerin de sempatisini yitireceğinin farkındadır.

Edebiyatı hızlı bir psikanalitik tanı yoluyla halletme çabaları haklı olarak alaya alınmıştır. Ama bu çabalar, en iyi psikanalitik düşünüşün temsilcileri değillerdi. Freudcu bir bakış açısından, arzunun ilk üçgeni hiç şüphesiz Oidipal üçgendir. "Dolayımlanmış" arzunun öyküsü, bu Oidipal arzunun öyküsüdür, o arzunun kendi sürekli değişen nesnelerinin de ötesine geçen özsel sürekliliğinin öyküsüdür. Freud'un Dostoyevski hakkındaki yazısı temeldir; ama Freud, Dostoyevski'nin son ve en büyük yapıtında, *Karamazov Kardeşler*'de, arzunun doğasına ilişkin sezislerin psikanalistinden farklı bir dille ifade edilmiş olmasının bu sezislerin keskinliğini

zerre kadar azaltmadığının farkında değildir. Psikanaliz fazlaca gerileyicidir (*regressive*), oysa roman hem gerileyici hem de ilerleyicidir (*progressive*). Eleştirinin önündeki görevlerden biri, Freud'la sahici bir diyalog başlatmaktır. Eğer ilk üçgen Oidipus'unkeyse, belki ilk "romansal" açığa çıkarma da onunkidir. *Kral Oidipus*'un sonunda, kahraman, aradığı suçlunun kendisinden başkası olmadığını anlar. "Madame Bovary benim, Julien Sorel benim" derken romancının yaptığı da budur. Ben, nefret edilen İkiz haline gelmiş olan Ötekinin, tam da onu en nefrete layık gösteren özellikleriyle kendisine özdeş olduğunu keşfetmektedir. Sophokles'in trajedisinin ve başka sanat yapıtlarının yaptığı, "psikanalizi öncelemenin" ötesinde bir şeydir. Bu yapıtlar, Aristoteles'in *katharsis* kavramıyla da yorumlanamayacak olan başka boyutların varlığına işaret ederler – tabii, *katharsis*'in sorununu çözmek yerine sadece adlandırdığını kabul etmiyorsak eğer. (Yazarın İngilizce basıma eklediği not.)

15. Napolyon sonrası dönemde, varolan ülke sınırlarını ve statükoyu korumak amacıyla Avrupa krallıklarınca benimsenen üstü örtülü konsensus. Böylece, büyük devletler, iç isyan tehdidi altındaki ülkelerin içişlerine karışma ve düzeni yeniden kurma hakkını edinmiş oluyorlardı. 1848 devriminden sonra eski işlerliğini bir ölçüde yitirmiştir. (ç.n.)
16. Sisyphos, Yunan mitolojisinde rüzgâr tanrısı Aiolos'un oğlu ve Ephire'nin (Korinthos) kurucusu. Zeus'un Aegina'ya tecavüzünü ifşa ettiği için ceza olarak Hades'e gönderilir. Burada bir kayayı iterek bir tepenin doruğuna çıkaracaktır; ama tam doruğa çıktığında kaya yine aşağı yuvarlanır ve bu böyle sonsuza kadar sürer. Sonraki efsanelere göre, kendisini almaya gelen Ölüm'ü sıkı sıkıya bağlar ve savaş tanrısı Ares Ölüm'ün yardımına koşana kadar dünyada hiç kimse ölemez. Sisyphos sonunda Ölüm'e boyun eğmek zorunda kalsa da, karısı Merope'ye cenaze töreni yapmamasını ve cesedini gömmemesini söyler. Hades'e indiğinde, cenazesine saygısızlık eden karısını cezalandırmak üzere bir kez daha yeryüzüne dönmesine izin verilir. O da uzun yıllar Hades'e geri dönmez. Ama ikinci kez ölüp Hades'e indiğinde ölüme oyun oynadığı için bu sonu gelmez cezaya çarptırılır. Girard, yukardaki pasajda, daha çok mitosun bu ikinci versiyonuna ve bir de Albert Camus'nün *Sisyphos Efsanesi* kitabına gönderme yapmaktadır. Bu kitapta Sisyphos, insanın "saçma" karşısındaki göreceli kahramanlığının simgesidir. İnsan bilmek ister ama mutlak bilgi imkânsızdır; bu yüzden berrak zihinli insan umudun yokluğuna karşı yaşamak zorundadır. Sisyphos, hiç değilse kayasının kendisine ait olduğunu ve yazgısının onu hep tepeye çıkarmak olduğunu bilmektedir.

Danaidler, Danaos'un 50 kızı. Düğün gecelerinde kocalarını öldürdükleri için Hades'e gönderilirler. Orada çarptırıldıkları ceza, dibi delik fıçılarla bir kuyudan sonsuza kadar su taşımadır. (ç.n.)

17. Alceste, Molière'in *Le Misanthrope* (*İnsandan Kaçan*) adlı komedisinin kahramanı. Alceste toplumdaki iğrenmektedir. Nezaket ona züppelik olarak görünür, uygar yaşamın kuralları da ikiyüzlülük olarak. Ama âşık ol-

duğu Celimène bir kibar yosmadır; bütün dostlarıyla alay eder, arkalarından taklitlerini yapar. Alceste'in nefret ettiği her şeyi temsil etmektedir. Alceste ise, kör inançlarıyla yeni bir budala tipinin temsilcisidir. (ç.n.)

18. "*être de fuite*", kaçış varlığı. *Kayıp Zamanın İzinde*'de Marcel'in Albertine'i nitelemek için kullandığı söz. (ç.n.)
19. *Epokhe*, Yunancada "askıya almak" Eski Yunan Akademiasında şüpheli filozofların benimsediği "yargının askıya alınması" (ya da ertelenmesi) ilkesi. 20. yüzyıl başında görüngübilimin (fenomenoloji) kurucusu Husserl *epokhe* terimini yeniden gündeme getirmiştir. Filozof, nesnelerin ve bilinç içeriklerinin saf görünüşlerine ulaşmak için, sağduyuya dayanan bütün inançlarını askıya alabilmelidir (ya da "parantez içine" alabilmelidir). (ç.n.)
20. Ayrıca burada amacımız, duygusal belleğin bu merkezi konumunu romanının bir "hatası" olarak ya da ilksel deneyime yapılmış bir ihanet olarak görmek değildir. Bu konumu meşrulaştıran, romansal ekonominin gereklidir. Burada tek isteğimiz, Proust'un, romansal açığa çıkarmanın yüksek zorunluluklarıyla, "edebi stratejinin" pratik zorunluluklarını büyük maharetle uzlaştırdığını belirtmektir. (yazarın notu)

René Girard

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat

Girard, beş büyük romancının (Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski) yapıtlarını çözümleyerek, "üçgen arzu" romanı adını verdiği belli bir roman türünü tanımlamaya girişiyor. Romantik yanılmanın en keskin eleştirilerinden birini içeren bu çalışma, edebiyatın kapsamının dışına çıkarak çağdaş yaşamın psikolojisini, moda, reklamcılık ve propaganda gibi olguları da inceliyor ve řu temel soruya yanıt arıyor: İnsanlar kendilerini nasıl aldatırlar ve ne zaman artık aldatamaz hale gelirler?

"Girard'ın yapıtı, Lukács'ın Roman Kuramı ile birlikte çağdaş roman üzerine yapılmış en sistemli çalışmalardan biridir."

—Lucien Goldmann