



David Levine

GUSTAVE FLAUBERT

**SALAKLIĐIMIZIN ŐAIRİ ÜZERİNE
DÜŞÜNCELER**

Zeki Z. kırmızı

2009-2017

Sunuş

İçindekiler

Türkçe Yapıt, 3

Yorum, 4

Cehennem rüyası (Gençlik Öyküleri), 4

Madame Bovary, 7

Salambo, 40

Gönül Ki Yetişmekte (Duygusal Eğitim), 47

Ermiş Antonius ve Şeytan, 53

Bilirbilmezler, 55

EK 1: Kitapların Şenlik Ateşi (Rıfat Serdar), 60

EK 2: Flaubert'in Papağanı (Julian Barnes), 62

EK 3: Kızıl ve Kara (Stendhal), 62

Türkçe Kaynaklar, 115

Türkçe Yapıt

Cehennem Rüyası (Gençlik Öyküleri), Ouevres de Jeunesse, 1837

Yerleşik Düşünceler Sözlüğü, Le Dictionnaire des idées reçues, 1850

Madam Bovary, Madame Bovary, 1856

Salambo, Salamambo, 1862

Duygusal Eğitim, Education sentimentale, 1870

Ermiş Antonius ve Şeytan, La Tentation de Saint Antoine, 1872

Bouvard ile Pechuchet (Bilirbilmezler), Bouvard et Pécuchet, 1874

Trois contes, Üç Öykü, 1877

Yorum

Cehennem Rüyası (Gençlik Öyküleri) *Ouevres de Jeunesse, 1837*

Flaubert'in toplu basımını Fransa'da hazırlayan Bruneau, bir cildi Gustave Flaubert'in gençlik yazılarına ayırır. Bunların bir bölümü zamanında (erken dönemde) dergi ve gazetelerde de yayınlanmış olan denemelerin, öykülerin varsa bir değeri, taşıdıkları grotesk coşumculukları (romantizm) ve ilerideki yapıtlarının ipuçlarını taşıyor olmalarından gelir. Etkilenmelere sonuna değin açık, döneminin parlak yazısının izlerini taşıyan, serüveni, çarpıcı romantik sonları, felsefe derslerini göz ardı etmeyen bu uzunlu kısalı öykülerden, örneğin Tutku ve Erdem, **Madam Bovary**'yi (1856) hazırlar.

Ben bu derlemede özellikle ayrıntılı zamandizininin yanı sıra, özellikle daha sonraları Flaubert'i anlamada önemli bir kaynak işlevi gördüğünü sandığım (ölümünden beş altı ay sonra bir dergide yayınlanan) çok yakın arkadaşı ve dostu, yayıncısı Maxim du Camp'ın 'Yazınsal Anılar'ını önemli buldum. Sıcağı sıcağına, ölümünden sonra Flaubert'le ilgili anılarını, gözlemlerini, yargılarını aktaran bu metinden küçük bir seçme kitabın arkasına eklenmiş.

Du Camp anılarında, Flaubert'in tüm yapıtını birkaç yakın dostuna önemli ölçüde borçlu olduğunu belirtir öncelikle. Biri kendisi, diğerleri ise gençlik yıllarından başlayarak dostları olan Le Poitevin, Bouilhet'dir. Yazısına doğrudan karışmışlardır.

İri kıyım ve çok da yakışıklı olan genç Flaubert, Paris'te hukuk öğrencisiyken başlayan epilepsi krizleri onu güvensiz biri yapmış, dış dünyadan koparmış, isteyen, istediği gerçekleşince de bıkip vazgeçen karakteri bu hastalığıyla da ilgili olmuştur. Du Camp'a göre, babası ve kızkardeşinin ölümünden sonra, annesiyle ve kızkardeşinin kızıyla yalnız taşrada (Rouen) yaşamayı seçen Flaubert, annesinin baskısı altındaydı. Gençlik yıllarında büyük bir birikimin sahibi olmuş (düşünsel anlamda), tüm yaşamı boyunca da bu birikime yaslanmıştı. Du Camp'a göre '*sinir hastalığına yakalanmasaydı, bir dev olurdu...*' (326)

Ermış Antonius'la (1872) ilgili ilk girişimini nasıl iki arkadaş (Du Camp, Bouilhet) birlikte püskürttüklerini uzun uzadıya anlatıyor. Sonra Flaubert'le Du Camp 1849'da Mısır (Nil) gezisine çıkarlar. Salambo'nun, Antonius'un kaynakları arasında görür bu geziyi Du Camp. Gerçekte çok ilgisiz, duygusuz görünür Flaubert, bakmaz, Nil'de bir teknede, İç Nubya'da, buldum diye haykırır: 'Adını buldum, Madam Bovary olacak!'

Madam Bovary'nin yazılış ve yayınlanış öyküsünü uzun uzun anlatırken, dostu Bouilhet'nin 'Niçin Delauney'nin hikâyesini yazmıyorsun?' önerisine atlar Flaubert. 'Harika bir fikir!' **Madam Bovary** böyle doğar.

Du Camp aynen şöyle yazıyor: '**Madam Bovary** ve **Salambo** (1862), **Bouilhet**'nin gözetimi altında yazıldı, **Education Sentimentale**'in (1870) yazıldığı sırada hayatta olsaydı, eserde değişiklikler olurdu.' (344) Sürdürüyor. Bouilhet'yle ciddi pazarlıklar yapılmış, Madam Bovary'nin uzun tutulmuş bölümleri, doğru bir kararla, Bouilhet'nin sayesinde (örneğin, eczacı Homais'nin oğlunun oyuncakları)

atılmış, roman kurtulmuş, kusursuz biçimini almıştır. Beni şaşkırtan Flaubert'in yaklaşımı. Demek daha gençlik yıllarında bu yakın dostlarının önerileri onu başarılı kılmış. Çünkü tüm itirazlarına karşın yine de dostlarının önerilerini değerlendirmiş. Sanırım Bovary'nin dergide (**La Revue de Paris**) yayınlanması sırasında sansürlenmesi konusunda uzlaşmaz bir görüş karşıtlığı içinde olmuşlar. Flaubert ödün vermemiş, değiştirmemiş. Du Camp bunu biraz kendilerine yontarak ve Flaubert ile annesini çok katı bularak yorumluyor. Şöyle diyor: '*Okumasını bilen okuyucular eserdeki çıkarımların tarzını ve mantığını anlamıştı. Okumasını bilmeyen okuyucular, bunlara alayı diyebiliriz, kahramanın çizmesinde at boku olduğu için tiksiniş kitabı fırlatmıştı.*' (346) '*Flaubert'in yazınsal tarzı herkesi altüst etmişti. Oysa yöntemi oldukça basitti, birikimle, olayları birbirine bağlamakla ve ayrıntılara yoğunlaşmakla başarılı olmuştu. Yöntemi fizyolojikti, nesnelere bir bir gören ve onları ardı ardına betimleyen miyopların yöntemiydi. Hayal gücüne değinen literatür ikiye ayrılır, bunlar miyoplar ekolü ile presbitler okuludur.*' (347) Ona göre Bovary, olağanüstü güçlü bir yapıttır, gerçekliğe birebir uyumludur. Döneminde realizm yeniydi: '*Flaubert, eseriyle okuyucunun arasına bir büyüteç yerleştirmişti, büyüteçten bakanlar, aslında kendilerine benzeyen insanları yakından görüp canavar gördüklerini sanmışlardı.*' (348) Flaubert'e gelince, '*zulmün karşısında atılan geri adımı hiçbir zaman anlayamadı çünkü bu konuda en ufak bir ödünde bulunmamıştı.*' (349) Du Camp'a şunları söyler: '*Beni ilgilendirmez, romanımın burjuvaları kırması da beni ilgilendirmez, bizi asayişe göndermeleri de beni ilgilendirmez, La Revue de Paris'nin kapatılması umrumda değil, Bovary'yi kabul etmeseydiniz! Madem ki kabul ettiniz, olduğu gibi yayınlamak durumundasınız.*' (349)

Du Camp bir de Louise Colet üzerinde durur. Bu sahne sanatçısı, yazar Flaubert'in arkadaşlığını yapmış uzun süre. Ama genellikle güvenilmez, ikili bir kişiliği olduğu açık. O kadar ki, Flaubert hakkında çirkin bir kitap yazmaya bile cesaret etmiştir sağlığında ve Flaubert'in tepkisi, kahkahalarla gülmek olmuş...

Son yıllarının yokluk içinde geçmiş olması ne tuhaf. Onurlandırılmış olsa da onu onurlandıran dünyayla hiç bağdaşamadığı açık. Aristokratlardan hazetmediği de... **Ermiş Antonius**'u yayınlamıştı son yıllarında (üçüncü düzenlemesi) ve ona göre; '*hem lirik hem de uzun diyaloglar öyle hızlı akacaktı ki görüntü etkisi yaratacaktı.*' (360) Yarım kalan çalışması **Bouvard et Pechuchet (Bilirbilmezler)** (1875) ona göre 'öcün kitabı' olacaktı. Burası çok ilginç. Kimden, nasıl alınacak bir öç? Du Camp Flaubert'in yaşamını kendi yaşamı denli iyi tanıdığını söylemesine rağmen bu soruyu yanıtlayamıyor ve soruyor: '*Neyin öcünü alacaktır? Belki de insanlığın saçmalığıydı, onu sıkan, güldüren ya da sinirlendiren, oydu belki*' (363) Du Camp'a göre '*bu burjuva düşmanı bir burjuva gibi yaşamıştı*', (har vurup harman savurdu anlamında(!)), yakın gelecekteki yoksulluğu sıkıntısını çoğalttı. Şöyle bitiriyor: '*Hiçbir şeyi şansa bırakmadı, yaptığı her şey emeğinin ürünüydü. Flaubert'in hayatı benim bildiğim en şerefli hayatlardandı.*' (367)

Derlemeyi yapan Jean Bruneau da sonsözünde, Flaubert'in Louise Colet'ye yazdığı bir mektubunda, yaşamdan vazgeçerek, ruhun ve kalbin insan doğasını nesnel bir biçimde incelemesiyle mutluluğa kavuşulabileceğini, yazdığına değiniyor. '*Flaubert'in sırrını açıkladığı ilk **Education Sentimentale**'dan sonra kahramanlar*

insanların trajik dünyasından kurtuluş yolunu hayatın sanatla temsil edilmesi yoluyla bulurlar.'(371) **Salambo**'dan söz ederken Bruneau, panteizmden, doğaya hayranlıktan, daha da ötesi, ruhun geçirdiği bir tecrübeden söz eder, 'ruhun doğayla özdeşleşmek istediği, kendini yitirip doğaya kapıldığı' bir deneyim...

Son olarak, zaman sırasına göre okunursa Flaubert'in yapıtları, okuyucunun gitgide önem taşıyan bir kopma ve ilerleyen bir entelektüelleşme duygusuna kapılacağını söylüyor Bruneau. '*Paris ve Rouen'daki genç öğrenciye Frederic Moreau'dan çok Emma yakındır. Madam Bovary'nin Flaubert'in en popüler romanı olmasının nedeni, belki okuyucunun bu eserde insani bir sıcaklığı bulmasıdır, bu sıcaklık gün geçtikçe yerini satire ve eleştiriye bırakır.*'(375)

'*Flaubert, gerçeğin ifade edilmesi hususunda bir tek güzel ifadenin varlığına inanmıştır ve o güzel ifadeyi bulana kadar aramıştır. Ölümünden birkaç gün önce 2 Mayıs 1880 tarihinde yeğeni Caroline'e botanik hakkındaki yazısında, "...Haklıyım, çünkü estetik, gerçek olandır, belli bir entelektüel düzeye ulaşıldığında yanılığa düşülmez", diye yazmıştır.*'(375)

Yerleşik Düşünceler Sözlüğü *Le Dictionnaire des idées reçues, 1850*

Flaubert'in yaşamının uzunca bir dönemine yayılan ve genellikle **Bouvard ile Pecuchet (Bilirbilmezler)** ile birlikte baskıya verilen, okura sunulan **Yerleşik Düşünceler Sözlüğü** Flaubert'in poetikasının anlaşılması için kanımca zorunlu. Çünkü onun yazısının en büyük gerecini bu 'yerleşik kanılar' oluşturmuştur.

Yerleşikleşmiş, birer köklü ve direngen önyargıya yer yer dönüşmüş bu budala yargılar toplumsal ve kişisel yaşamımızın ne kadarını doldurur? Yazık ki hemen hemen tümünü. Bir budalalıktır yaşıyoruz.

Bu budalalığa tanıklık, buna katlanamayışı Flaubert'i çıldırtmış, **Madam Bovary, Duygusal Eğitim** buradan çıkmıştır. **Bouvard ile Pecuchet** bir budalalık anıtıdır. Tahsil Yücel Flaubert esini taşıyan önemli yazarımızdır.

Flaubert bu sinir bozucu kanılarla (imanlı, pekişik önyargılarla) sayrılanmadan baş edebilmenin biricik yolu olarak, budalılığı derleme (koleksiyon) yolunu seçmiştir. Karşılaştığı tüm budalalıkları derlemine katmış, sözlüğüne geçirmiştir. Bu budalalık sıyrıldığı zaman geriye ne kalacağını acı hesaplarını yapmaktan geri durmamıştır elbet. Pek bir şey kalmadığı, budalalıktan yalnızca budalalık doğduğunu büyük yapıtları kanıtıyor işte.

Yaşamın bu ahmak yanına kinli Flaubert'in öfkesinden geliyor yapıtının eşsizliği. Beni bu öfke çok etkiliyor. Emma'yla birlikte tutuşup yandığımı biliyorum. En çok Madam Bovary'de çıkmıştır bu öfke, öne, beriye... Dehşet duygumuzun kaynağı budur.

Yaşamım boyu aynı öfkeyi, zaman zaman da bilince çıkartarak yaşayan biri olarak tıpkı Flaubert gibi kendimi sınıfsızlaştırdığım olmuştur. İnsan(lığı) kara, yıkıcı bir tasallut, sarkma, taciz gibi kavradığım çok olmuştur. Midem bulanmıştır aynada kendime baktıkça... Önce benim yüzümdür bu budalılığı, ahmaklığı, yerleşik, konformist yargıyı ve onun çizgilerini taşıyan yüz... Bulantıyla nasıl baş edeceğimi bilemediğim de olmuştur.

Budalalık kardeşliği içinde oynadığımız oyun da çok kötüdür üstelik. Bedeli ağır olacak, yaşa(ya)madığımız şeyi bilmeyeceğiz. Lanet olsun!

"HATA ya da YANLIŞ (faute). 'Ağır bir suçtan da beter bu, bir hata bu.' (Talleyrand.) 'Size, işleyecek hata kalmadı artık.' (Thiers.) – Bu iki tümce derinlemesine bir tarzda söylenmelidir." (28)

"LEGION D'HONNEUR MADALYASI (decoration de la Legion d'honneur). Bu madalyayı alaya almalı, ama elde etmek için de can atmalı. – Madalyayı elde edince de, hep 'Ben istemedim ki' demeli." (40)

Madame Bovary

Madame Bovary, 1856



Dört ayrı çeviriden bir yeniden okuma. Üstelik karşılaştırmalı bu okumadan çıkardığım sonuç, **Madame Bovary**'nin Türkçede şanslı olduğu. Evet, özellikle Tahsin Yücel, İsmail Yerguz derim demesine, ama bütün çeviriler de başarılı, nitelikli. Hayran kaldım. Umarım Flaubert diğer kitaplarında da bu denli şanslıdır Türkçe açısından. Samih Tiryakioğlu'nun da bir marka olduğunu kabul etmeliyim. Çünkü **Salambo** çevirisi de çok başarılı. Eyüboğlu'nu unutmuş değilim (**Ermış Antonius ve Şeytan**).

Samih Tiryakioğlu çevirisiyle *İletişim Yayınları* baskısı (2006) en özensiz baskı. Dizgi yanlışları var. Hatta yanılmıyorsam bir tümce de dizgiden düşmüş... (**Sayfa 261, 2/XII'nin son iki bölümcesi yok**). Klasiklere soyunan bir yayınevine yakışmıyor.

Bu okuma (genel Flaubert okumasının ilk kitabı: **Madame Bovary**) bir okuma şöleni oldu yıllar sonra benim için. Zamanında ilk okumalarımda da çok etkilenmiş olmalıyım. Ama arkamda büyük ve yıllara yayılan okuma yığınıyla (dağ?) ondan süzdüğüm şey, sanırım yeryüzünün en nadir elementlerinden süzulebilecek şeyle karşılaştırılabilir. Paha biçilmez bir zevkti.

İşte bu nedenle bocalıyorum. Hakkında belki yüzlerce, binlerce çözümleme, kitap, yazı yazılmış bir yazar ve kitap duruyor önümde. Artık bu büyük göle benim katabileceğim kısıntı yok, bunun önemi de yok. Tek mülküm *okurluk* deneyimimi paylaşmak, tüm yapabileceğim bu olacaktır. Neden bunu yapmam gerektiğini ise hiç tartışmayacağım, çünkü bunun benim kafamda en azından belirgin bir nedeni yok.

Kendi kitaplığımda bir Flaubert Kaynakça çalışması yapsam iyi olacak aslında. Türkçe kaynakları şöyle bir derlesem? Ama kendini yapıtın ılık kucağına bırakıvermek öyle keyifli ki, üstüne o yapıtın açıklamalarını okumak pek 'şekerleme' yerine geçmeyecek. Biraz ayıp belki böyle yazmam, hatta çok ayıp. Çünkü herhangi

bir roman değil bu. İnsanı yaşamın karşısında hesaplaşmalara sokan bir anlatı... Sizi sorumluluğa, yargılamaya, sonuçlar çıkarmaya, seçim yapmaya zorluyor. Ama daha kötüsü, bakmaya, bakmaya ve yine bakmaya... Flaubert, *en az benim kadar bakmak zorundasın*, der gibi. Biraz sert, soğukça, ama beklentili... Haklı. Beğenelim, beğenmeyelim, bakmak ve görmek zorundayız. Hoş bir tanıklık değil, tamam. Ama nerede bir öykü varsa, yarım kalana, eksik olana, bitmemişe ilişkindir, tıpkı Bayan Emma'nın öyküsünde olduğu gibi.

I



Flaubert 1821'de Rouen'de doğdu. Babası bir cerrahı. 1844'de, 23 yaşında ilk sinir (sara) krizini geçirdi. Babası onu avukat yapma sevdasından vazgeçti, yanına çağırırdı. Bir yıl sonra kendisinden üç yaş küçük ve tapındığı kızkardeşi 'aptaf'ın biriyle evlendi. Aynı yıl içinde ayağı kangren olan babası öldü. Ve altı gün sonra, kızını doğururken Caroline hastalandı ve kısa sürede öldü. Ana oğul Flaubert'ler yetim kızçocuğunu da yanlarına alarak bir eve yerleştiler.

1849'da Flaubert bir Yakındoğu gezisine çıktı. 1851'de frengisiyle birlikte döndü. Küçük burjuvayı ısrarla gözlemledi ve bunu romanlaştırmak istedi. Onların basmakalıp söylemini taklit etti. Madam Bovary'ye 1851'de başladı ve 1856'da bitirdi.

Burjuvalara cepheden saldırmayacaktı. Burjuvaların dünyası berbattı ama ondan daha iyisi de yoktu. 1789 ile 1848 bu pespaye, döküntü burjuvanın yenilmezliğini perçinlemiş, kalıcılaştırmıştı. Bu kaskatı burjuva sığılığında düşlere, uyuşturuculara, boheme dalarak kurtulmak belki olasıydı, Flaubert ve diğerleri (Baudelaire, Byron, vb.) denedi bunu. Ama bu yetmezdi. Yapılacak şey, eldiveni tersine çevirmek, bu dünyanın içyüzünü (banallliğini, sığılığını, yüzeyselliğini, anlamsızlığını) sergilemekti. 1857'de bu kitabın ahlaksızlığı yüzünden kendisine dava açıldı. Aklandı. Kitabı onu savunan avukata, Marie-Antoine-Jules Senard'a adadı. 1880'de felç geçirdi, Croisset'de öldü.

II



Geoffrey Wall'ın *Madame Bovary* (2006) adlı yapıtının *giriş (introduction)* bölümünü İletişim, çevirinin başına koymuş. Önce bu önsöze bakmak istiyorum.

Kendisinden önceki romanın hızlı olayörgüsü amacına uygun değildi. Öyle bir roman yazmalıydı ki, burjuvanın sıkıcılığının bir kanıtı gibi dursun. Sürprizsiz, olay örgüsüz bir roman olmalı başta. Wall'a göre, erotik, duygusal, ironik bakış açılarını harmanlayarak sürekli bir gerilim içerisinde bir arada kullanan Flaubert, kişisellikten uzak, düz bir yazma usulü kullandı (12) Herkes kendisi gibi konuşarak edebilecekleri lafları ediyor, günlük basmakalıp bir söylem üzerinden akıyordu romanın gövdesi. Yani bir yadsımaydı büyük duygusal roman geleneğini (Scott, Balzac, Sand, Hugo, vb.). *"Flaubert için burjuvaların söyledikleri her lafın, içlerinde duydukları her hissin ve akıllarından geçen düşüncelerin tamamının altında sahte bir yan vardır. Birbirleriyle büyük bir enerjiyle klişe cümlelerini takas eden makinalardır burjuvalar. Sürekli meşgul olan otomatlar gibi, yanlış bilinçlerinin içine gömülmüşlerdir. Bu karamsar bakış açısının izlerine **Madame Bovary**'de de rastlarız. İnsanlar birbirlerine klişe laflar edip dururlar. Ama bu lafların gerçekliğinden duydukları şüphe hiçbir zaman nihai bir sonuca ulaşmaz ve burjuvaya 'dava'sı, bu anlamda ve bu kitap özelinde, düşmüş olur."* (24)

Ve böylece modernitenin gerçek sesi doğmuş oldu (Zola, Çehov, Joyce, Kafka, Sartre, Camus, vb.) Çok az diyalog kullanılıyor, konuşulmayan şeyler öne çıkıyordu. Somut bir anlatıcı yoktur ortalıkta. Gündelik yaşamın ayrıntıları roman dünyasını renklendirmeye yeter.

Romanın altbaşlığı **Taşra Töreleri**'dir (*Moeurs de province*). Wall şöyle diyor: “*Paris’le taşra arasındaki ayırım, Flaubert’in projesinin en önemli bölümlerinden birini oluşturmaktadır.*” (13)

Flaubert’in roman kişileri zihinlerinden geçeni dışavurmazlar. Sıradan gündelik bir dil kullanırlar. Yaptıkları ile söyledikleri arasında bir boşluk vardır. Bu insanların neden böyle davrandıklarını soruyor Wall. Ona göre Flaubert bu soruyu yanıtsız bırakır ve biz okurlar bunu gözden geçiririz. “*Tanımlanması güç, ama aynı zamanda sistematik bir belirsizlik (muğlaklık) vardır bu dünyada. Madam Bovary’de konuşmaların seyrekliğini, öyküdeki karanlık noktaları, biçimin kendisinin huzursuz edici otoritesini yan yana getiren görünmez bir bağ bulunur.*” (17)

Emma ölür, ama Charles yaşar daha (Emma’nın kocası). Emma’nın öyküsü çerçeve içindedir, çevrelenmiştir. Neden üst, çerçeve öykü (bu Wall’ın sorusu)?

“*Kocalarla babalar, onun için sıradan, gaddar yaratıklardı. Burjuva kadınların ise erkeklerden daha az konformist olduklarını düşünüyordu. Ayrıca şu da vardı: gençliğinin ilk dönemlerinde bir yaz, vasat bir adamla evli olan tarz sahibi, baştan çıkarıcı bir kadına, Elisa Schlesinger’e aşık olmuştu Flaubert.*” (17)

Wall’ın bir saptamasını önemli buldum. Emma ile Madame Bovary ayrışmasına dikkati çekiyor ve romanın bu ayrışmanın anlatımı olduğunu belirtiyor (haklı olarak). Evliliğiyle yüzüne taktığı maskedir Madame Bovary, Emma’nın.

Biz okurlar Flaubert’in tekniğiyle onun derisinin altında olduğumuzu hissederiz ve etkilenmemizin nedeni de bu ‘mahremiyet yanılıması’dır – “*Romanın sayfalarında ilerledikçe hem değişir hem de zarif biçimde baştan çıkarılırız... Tahrik olurken yalnızca Emma’yı arzulamaz, aynı zamanda tuhaf bir biçimde Emma olmayı da arzuluyoruz. Onun yaşadıklarına ve hissettiklerine sahip olabilmek arzudur bu aynı zamanda. Şöyle de düşünebiliriz: Flaubert, romanının kahramanı Emma Bovary’yi hayal edip yazarken, içinde kendisinin kadın olabileceği güvenli bir dünya da yaratmıştı.*” (19)

Romandaki konformizm eleştirisine ilişkin gözlemi de etkileyicidir Wall’ın. Özellikle Emma’nın aşıklarına ilişkin. Belki de romanın gerçek kahramanı yükselen burjuvanın örneği Eczacı Homais’dır ve adı erkek sözcüğünü çağrıştırır (Homme). Karşı kutbu ise Emma’dır (Femme). “*Homais ve Emma, Flaubert’in kendi içinde bulunan erkeksi ve kadınsı, birbirine zıt iki enerji türünü de temsil ederler.*” (23)

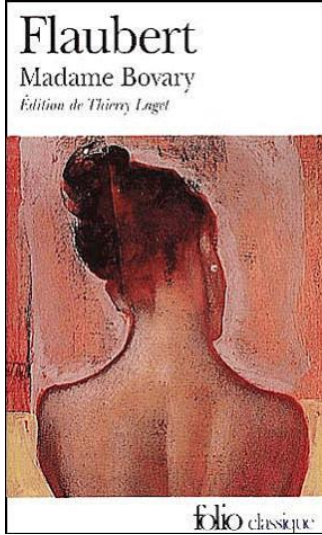
Bovary’nin cesedi başında Homais (eczacı, bilimin temsili) ile Rahibin (Kilise) yan yana getirilmesi, yemekle cesetin aynı uzam içerisinde tasarlanabilmesi de okurun algısını zorlar, Wall’e göre. Rabelais üsulu bir grotesk bolluğunu (Bu saptama da çok önemli, Flaubert’i çok doğru olarak Rabelais’ye bağlıyor) burjuva eleştirisinin tam kalbine yerleştiriyor. Böylece hiciv ciddiyetin ağır yükü altında ezilip ufalanmaz, tersine zenginleşir.

Flaubert, Emma’nın bedenini (tenini) okuruna göstermez asla. Erkek (okur) arzusu bu bedensel varlığa ilgisini eksiltemez.

Ayrıntılı dökümler yapması, içinde bulunduğu kültürel sürece tanıklık etme isteğiyle ilgilidir: “*Rahatsız edici derecede tarafsız ve ruhsuz bir şekilde konuşan bu ses, Flaubert’in titizliğinden dolayı böyle konuşmaz yalnızca. Her zaman gizli bir*

burjuva düşmanı olan Flaubert, akıllılık ederek, geleneksel ikna yöntemlerine hiç başvurmaz ve kitabını bu şekilde, bu sesle yazarak bize bir davette bulunur: kendi okuma biçimlerimizi icat etmemiz isteniyordur bizden.” (34)

III



Julian Barnes'ın yazısı ise **Madame Bovary**'de bir küçük başkaraktere: Justin'e odaklanan bir yazı. Anamlı göndermeleri var. Şöyle bir şey diyor: “Justin, Emma'nın etkisi altına girmiş ama Emma tarafından hiç fark edilmemiş ve onun gözünde yalnızca tek bir işe, yani, kendi canına kıymasını mümkün kılmaya yaramıştır. Hayatınız boyunca bunun duygusal yüküyle yaşadığınızı düşünün bir.”(423)

Eliot'ın **Middlemarch**'yla (1870-71) Flaubert'in **Madame Bovary**'sini (1856-57) karşılaştıran Barnes; “Eliot elimizi tutar, nereye bakacağımızı bize söyler ve güçlü, bildiğini okuyan bir romancı olarak varlığını sürekli biçimde okuyucuya hissettirir. Flaubert ise, inşa ettiği evrende kendi kasvetli yolumuzu bulmaya uğraşırken, yalnız bırakır bizleri. Eliot romanının yapısını büyük kalıplarla kurarken, Flaubert'in kitabı baştan sona kadar tasarlanmış bir halde karşımıza gelir.” (425)

“**Madame Bovary** neden çağdaş bir romandır sorusuna verilebilecek pek çok değişik cevap mevcuttur. Bu soruyu cevaplamanın kısa bir yolu da şunu söylemektir: Justin'e bakın. Yonville'de yaşayan insanlar için, Justin'inki pek az bilinen bir hikayedir; ama dikkatle baktığımızda, Justin'in hikayesinin, romanda yer alan daha uzun diğer hikayelerin herhangi biri kadar büyük bir özenle hazırlanmış olduğunu görürüz. Tıpkı Emma'nın yaşadığı trajediyi kasabanın dışında kalan dünyanın hiç bilmemesi gibi, Justin'in kısa erotik hikayesini de Yonville'de yaşayan kimse fark etmemiştir. Justin, bu anlamda, Emma'nın bir yankısıdır; Emma'nın hikayesinin daha da büyük bir parlaklıkla yanmasını sağlayan o tam doğru yere konulmuş çıra parçasıdır Justin'in hikayesi. Metaforu değiştirelim: eğer **Madame Bovary** bir malikane olsaydı, Justin bu malikanenin arka kapısının kulpu olacaktı. Çünkü büyük mimarlar, daha projelerinin batı kanadını tasarlarken dahi, kapı malzemesinin ne olacağı sorusunun cevabını akıllarında taşırlar.” (425)

IV



Vladimir Nabokov'un bir sözünü koymuşlar İletişim baskısının arka kapağına:

“Emma Bovary denen kız hiç yaşamadı. Madame Bovary kitabı ise sonsuza dek yaşayacak.”

Aşağıdaki alıntılar bu yazının okuru atlayabilir. Yazının anlaşılması için gerekli değildir. Sadece romanın büyüklüğüne tadımlık bir tanıklık sağlar. Ama benim önerim kitabın kendisidir.

*

“Bunun üzerine kendisini Lamartine’vari dolambaçlı duygulara bırakıverdi; göller ülkesindeki harp seslerini, ölen bütün kuğuların ötüşlerini, dökülen bütün yaprakların hışırtısını, göğe çıkan bütün saf bakireleri, küçük vadilerde koşuşan Tanrı’nın sesini dinledi. Sonunda usanç duydu ama, bunu kabul etmek istemedi; önce alışkanlık, sonra gurur yüzünden bu işleri sürdürdü, sonunda yüreğinde hiçbir keder, alnında hiçbir kırıksık bulunmaksızın yatıştığını hissederek pek şaşıtı.

Emma’nın da günün birinde kendisini Tanrı’ya adayacağını sanan iyi yürekli rahibeler ise, onun kendi etkilerinden sıyrılır gibi olduğunu görünce büyük bir şaşkınlığa düştüler (...) Sonunda kız, dizgininden tutulup çekilen atlar gibi davrandı, zınk diye durdu, gem de ağzından çıktı.

(...) Bu sıkılık onun yaratılışına uymayan, sevimsiz bir şeydi çünkü.

...

Emma eve dönünse ilkin uşaklara, hizmetçilere emirler vermekten hoşlandı; sonraları ise köy hayatından tiksine, rahibeler okulunu özlemeye başladı.

(...) Şimdiyse Emma'nın, içinde yaşadığı bu sükunun, hayal ettiği mutluluk demek olduğuna bir türlü aklı yatmıyordu." (75,ST)

*

"Zaten nesnelere birbirlerine ne kadar yakınlarsa, genç kadının düşünceleri de onlara o kadar fazla yüz çeviriyordu. Çevresini doğrudan doğruya saran ne varsa, (sıkıcı köy hayatı, orta halli budala insanlar, hayatın bayağılığı filan) dünyada bir istisna, kendisini kaptırmış olduğu bir özel tesadüf gibi geliyordu ona. Bunun ötesinde, uçsuz bucaksız bir halde, mutlulukların, tutkuların diyarı uzayıp gidiyordu. Beslediği arzular içinde lüksün verdiği şehvetleri gönül sevinçleriyle, zarif alışkanlıklarla, nazik duygularla birbirine karıştırıyordu.

Tıpkı Hint bitkileri için olduğu gibi, sevgiye de iyi hazırlanmış bir zemin, özel bir ısı gerekli değil miydi? Ayışığında iç çekişler, uzun uzun kucaklaşıp öpüşmeler, bırakılveren bir elin üzerine akan yaşlar, tenin hummaları, sevginin bitkinlikleri, Emma'ya göre, insanların tembel tembel oturdukları şato balkonlarından, kalın bir halısı, inik ipek perdeleri olan, çiçeklikleri dopdolu, karyolası kürsü gibi bir seddin üzerine yerleştirilmiş bir kadın odasından, mücevherlerle uşak üniformalarındaki kordonların parıltısından ayrılamaz bir haldeydi." (97,ST)

*

"Kocasını gittikçe daha çok sinirine dokunmaya başlıyordu zaten. Yaşlandıkça tavırları da hantallaşıyordu; yemekten sonra sıra tatlıya geldi mi, oturup boş şişelerin mantarlarını kesmeye başlıyordu; yemek yedikten sonra dilini dişlerinin üzerinde dolaştırıyordu; çorbasının her yudumunu hüpürdete hüpürdete içiyordu; beri yandan, şişmanlamaya da başladığı için, zaten küçük olan gözleri, elmacık kemiklerinin şişliğinden, şakaklarına doğru çıkar gibi olmuştu." (100)

*

"Bu hayal kırıklığının verdiği cansıkıntısından sonra, gönlü yine bomboş kaldı, bunun üzerine de günler, hep birbirine benzer biçimde, akıp gitmeye başladı.

Demek bu günler hep böyle birbirine benzer biçimde artarda akıp gitmeyi sürdürecekti, bu sayısız günler kendisine hiçbir yenilik getirmeyecekti.

Başkalarının hayatları ne kadan yavan olursa olsun, hiç değilse bir olayla karşılaşma ihtimalleri vardı. Bazen bir serüven beklenmedik bir sürü değişiklik getiriyor, insanı çevreleyen dekor değişiyordu. Emma'nın başına hiçbir şey geldiği yoktu, tanrı böyle istemişti çünkü! Gelecek günler zifiri karanlık bir geçitti, sonunda da sımsıkı kapalı bir kapı vardı.

Müziği bıraktı: Ne diye piyano çalacaktı? Kim dinleyecekti onu? Kısa kollu kadife bir rob giyerek konserde, bir Erard piyanosunda tüy gibi hafif parmaklarıyla tuşlara basamayacak, çevresinde, tıpkı hafif bir rüzgar gibi kalbe ferahlık veren hayranlık mırıltıları işitemeyecek olduktan sonra, insanın piyanoya çalışıp kafasını yormasının anlamı yoktu. Resim kağıtlarını, işleme gergeflerini dolapta yüzüstü bırakmıştı. Neye yarardı bütün bunlar, neye yararadı? Dikiş dikmek ise sinirine dokunuyordu.

Kendi kendine: ‘Bütün kitapları okudum,’ dedi.

O zaman saç maşasını ateşte kızdırıyor, ya da yağın yağmuru seyrediyordu.”
(102)

*

“Genç kadın yola çıkmaya hazırlanıyordu. Bir gün bir çekmeceyi yerleştirirken parmağına bir şey battı. Gelin demetinin demir teliydi bu. Portakal tomurcukları tozdan sararmış, gümüş harelî saten kurdeleler de kıyılarından tarazlanmaya başlamıştı.

Emma, demeti kaldırdığı gibi ateşe attı. Yapma çiçekler, kuru ottan daha çabuk alevleniverdi. Sonra da demet, küllerin üzerinde kırmızı bir çalı gibi kalakaldı, yavaş yavaş yine yanmaya devam ediyordu.

Emma, onun yanışını seyretti...” (107, ST)

*

“Leon kendi kendine: ‘Ne çılgınlık!’ diyordu. ‘Ne yapmalı da bu kadına ulaşmalı?’ İşte böylece Emma ona öylesine namuslu, erişilmez göründü ki, sonunda en ufak bir umut bile besleyemez oldu.

...

Emma zayıfladı, yanakları solgunlaştı, yüzü uzadı. Ortadan ikiye ayrılmış siyah saçları, iri gözleri, düz burnu, kuş gibi edası, şimdi daima sessiz haliyle, hayatın içinden ona ancak şöyle bir dokunarak geçer, alnında da herhangi yüce bir yazgının belirsiz bir izini taşır gibi değil miydi?

Öyle hüznü, öyle durgun, aynı zamanda öyle yumuşak başlı, öyle çekingendi ki...

Ev kadınları onun tutumluluğuna, hastalar kibarlığına, yoksullar merhametine hayran kalıyordu.

O ise büyük emellerle, öfkeyle, hınçla doluydu. Bu düz kıvrımlı giysinin altında altüst olmuş bir yürek saklıydı, bu çok utangaç dudaklar bu yüreğin üzüntülerini kimseye anlatmıyorlardı. Genç kadın leon7a tutkundu; onun hayaliyle daha rahat baş başa olabilmek için boyuna yalnız kalmak istiyordu. Delikanlıyı görmek beslediği hayallerden duyduğu zevki bulandırıyor. Onun ayak seslerini duyunca yüreği çarpmaya başlıyor, onunla karşı karşıya geldi mi heyecanı yatışıyor, sonra içinde keder biçimine giriveren sonsuz bir şaşkınlık kalıyordu.” (151-52, ST)

*

“Hatta bilincinin uyuşukluğu içinde kocasından tiksinişini sevgiliye bir yöneliş, hıncın yanıklarını da sevgi ateşi saydı. Yalnız, kasırga hala esmekte olduğu için, tutkusu kül olup gittiğinden, hiçbir yerden yardım gelmediğinden, hiçbir güneş görünmediğinden, her yanını zifiri karanlık bir gece sardı; Emma da içini kaplayan korkunç soğukun içinde yitip gitti.” ‘170,ST)

*

“Güneşle dopdolu yaz akşamlarını hatırladı. Yanlarından geçildiği zaman taylar kişniyorlar, sonra da koşuyorlar ha koşuyorlardı... Penceresinin altında bir arı kovanı vardı; bazı zaman arılar, gün ışığında döne döne, tıpkı bir yere çarpıp da seken altından mermiler gibi, pencerenin camına vuruyorlardı.

Ne mutluydu o zamanlar! Ne özgürdü! Ne umutluydu! Ne çok düşler besliyordu! Şimdi bunlardan hiçbiri kalmamıştı! Bunların çoğunu geçirdiği ruh serüvenlerinde, birbirini kovalayan durumlarda, yani kızılığında, evliliğinde, sevişmesinde harcamıştı. Hani yolu üzerindeki bütün hanlarda zenginliğinden bir şeyler bırakan yolcular vardır: Emma da tıpkı böyle bir yolcu gibi, bütün bunları ömrü boyunca sürekli olarak yitirmişti.

İyi ama, kimdi onu böylesine bahtsız eden? Kendisini altüst etmiş olan felaket neredeydi? Bunun üzerine, kendisine acı çektiren nedeni arayıp bulmak istemiş gibi, başını kaldırıp çevresine baktı.

...

Akşam Rodolphe onu her zamankinden daha ciddi buldu. 'Bir hevese kapılmış olmalı, geçer elbet,' diye düşündü.

Sonra da birbiri ardından üç randevuya gelmedi. Sonunda tekrar geldiği zaman Emma soğuk, hatta biraz küçümser davrandı ona.

Buna karşılık Rodolphe: 'Boşuna vakit kaybediyorsun, cicim,' dedi.

Genç kadının mahzun mahzun iç çekişini, mendilini çekiştirişini fark etmezmiş gibi göründü.

İşte Emma, o anda pişman oldu!

Hatta: 'Neden sanki Charles'dan nefret ediyorum? Onu sevmeye çalışsam daha iyi olmaz mı acaba? Diye sordu kendi kendine.

Yalnız kocası, genç kadının duygularındaki bu değişikliklere pek aldırmaz gibi görünmüyordu; öyle ki, bir özveride bulunmaya hevesli görünen Emma, çok güç bir durumda kalmıştı. Bereket versin eczacı tam zamanında yetişerek genç kadına özveride bulunma fırsatı verdi." (221/22)

*

"Otur Tanrı aşkına, sinirime dokunuyorsun!," dedi.

Charles yerine oturdu.

Emma, ki o kadar akıllı bir kadındı, nasıl olmuştu da bir kmere daha aldanmıştı? Hem ne vardı sanki budalaca bir meraka kapılıp boyuna özveride bulunarak hayatını berbat edecek? Lükse karşı beslediği bütün arzularını, ruhunun yoksun kaldığı bütün şeyleri, evlenmenin, aile hayatının bayağılıklarını, yaralı kuşlar gibi çamurlar içine düşen hayallerini, arzuladığı, yoksun kaldığı, isteseydi elde edebileceği her şeyi hatırladı. Neden yapmıştı bunları? Neden?" (233, ST)

*

"Rodolphe bu sözleri o kadar çok dinlemişti ki, artık kendisi için bunların hiçbir özellikleri kalmıştı. Emma da bütün öteki metreslere benziyordu; yeniliğin büyüğü de yavaş yavaş bir giysi gibi sıyrılmaya başladığından, aşkın ebedi tekdüzeliğini ortaya çıkarıyordu: Nitekim aşkın biçimi de, dili de hep aynıdır.

Rodolphe o kadar görmüş geçirmiş olduğu halde, sözlerin benzerliği altında duyguların benzemeziğini ayırt edemiyordu. Çapkın kadınlar, satılık kadınlar da kendisine aynı şeyleri söylemişlerdi diye, Emma'nın söylediklerinin içtenliğine şöyle böyle inanıyordu(...)

(...) Rodolphe da bu sevgide sömüreceği başka zevkler bulunduğunu fark etti. Her türlü utanç duygusunu rahatsızlık verici bir şey saydı. Emma ile istediği gibi oynadı. İradesiz, baştan çıkmış bir kadın haline getirdi onu. Kendisine karşı hayranlık dolu, aptalca bir bağlılıktı bu; Emma için ise şehvetle, uyuşturucu bir mutlulukla doluydu; genç kadının ruhu bu sarhoşluğa dalıyor, bunun içinde boğuluyordu; tıpkı şarap fiçisinin içine düşüp de büzüle kalan sarhoşun hali gibiydi bu.

Sırf aşk alışkanlıklarının etkisiyle Emma Bovary'nin hali tavrı değişiverdi: bakışları daha pervasız, sözleri daha serbest oldu; hatta elalemle alay etmek istermiş gibi, Rodolphe ile, ağzında bir sigara olduğu halde dolaşmak densizliğini bile gösterdi..." (241)

*

"Bunun üzerine, aşırı iyilikler yapmaya başladı: Yoksullar için giysiler dikiyor, lohusalara yakacak odun gönderiyordu. Charles bir gün eve dönünce mutfakta, masanın başına oturmuş çorba içmekle meşgul üç serseri gördü." (267, ST)

*

"Emma ona [Rodolphe] teslim olduğuna pişman mıydı, yoksa tersine, onu daha çok mu sevmek istiyordu, bunu kendisi de bilememekteydi. Aciz olduğunu bilmenin verdiği aşağılık duygusu bir hınç haline geliyordu; ama, bunu da şehvet duyguları hafifletmekteydi. Bir bağlılık değildi de, sürekli bir büyüleniş gibi bir şeyde bu artık. Rodolphe buyruğu altına almıştı onu, Emma bu yüzden korkuyordu adeta." (219, ST)

*

"Leon ciddi adımlarla duvarların kıyısından yürümekteydi. Hayat hiç bu kadar güzel görünmemişti gözüne. Emma birazdan sevimli, telaşlı bir halde çıkagelecek, peşinden bakanlar var mı diye dönüp arkasını gözleyecekti. Volanlı giysisi, altın gözlüğü, incecik ayakkabılarıyla, Leon'un henüz tadına varmadığı türlü türlü şıklıklar içinde, kocasını aldatmak üzere olan bir kadının o anlatılamaz hoşluğuyla gelecekti." (293, ST)

*

"Kocasını aldatmak üzere, düşmek üzere olan bir kadındı ya, şimdi Meryem Ana'ya, heykellere, mezarlara, bütün fırsatlara tutunup sarılmak istiyordu." (294, ST)

*

"Emma: 'Ah, Leon!.. Gerçekten de... bilmem ki... Ne yapsam!..' dedi. Kırıyordu. Sonra ciddileşerek. 'Hiç doğru değil bu, biliyor musun?' dedi.

Noter katibi cevap verdi:

'Doğru olmayan ne var bunda? Paris'te herkes yapıyor bunu!'

Bu söz üzerine genç kadın, çürütülmez bir kanıt karşısındaymış gibi, kararını verdi." (297, ST)

*

"Karyolaları beşik biçiminde, büyük bir akaju karyolaydı. Kırmızı ipekliden, şark işi perdeler tavandan inerek, karyolanın gittikçe genişleyen başucunda ta aşağılara doğru bir kubbe halini alıyorlardı. Emma'nın siyah saçlı başı, beyaz teni bu kırmızı renk üzerinde daha da belirlediği zaman, çıplak kollarını utangaç bir hareketle

kavuşturuyor; ellerini yüzüne kapıyordu: İşte o zaman, dünyada bundan daha güzel bir şey göremezdi insan!” (318, ST)

*

“Bu yüzden de, çoğu zaman, sevgileriyle ilgisi olmayan şeylerden söz açmaya başladılar. Emma, Leon’a yolladığı mektuplarda çiçeklerden, şiirlerden, aydan, yıldızlardan söz ediyordu; gevşemiş olduğu için dıştan gelecek yardımlarla canlanmaya çalışan bir sevginin başvuracağı çocukça çarelerdi bunlar. Emma gelecek sefer yapacağı yolculuk sırasında derin bir mutluluk umuyor, sonra hiçbir olağanüstü şey duymadığını kabul etmek zorunda kalıyordu.

...

Soğuk ter damlalarıyla kaplı bu alında, bu kekeleyen dudaklarda, bu dalgın gözbebeklerinde, bu kolların kucaklayışında aşırı, belirsiz, hüznü bir şey vardı: Leon’a öyle geliyordu ki bu şey, sanki onları birbirlerinden ayıracakmış gibi, belli etmeden aralarına sokuluyordu.

Emma’ya bir şey sorma yürekliliğini gösteremiyordu; ama, onu böylesine deneyimli gördükçe: ‘Acının da, zevkin de her türlüşünü tatmış olmalı bu kadın,’ diye düşünüyordu.” (338, ST)

*

“Evliliğinin ilk ayları, ormanda atla yaptığı gezintiler, vals yapan Vikont, Lagardy’nin şarkı söyleyişi, her şey gözlerinin önünden geçti... Birdenbire Leon da ona, tıpkı ötekiler gibi, aynı uzaklıkta göründü.

Ama neye yarar! Mutlu değildi, hiçbir zaman mutluluğa kavuşamamıştı. Hayatın bu yetersizliği, dayandığı şeylerin bu birdenbire çürüyüverışı neden ileri geliyordu?.. Ama, bir yerde, güçlü kuvvetli, yakışıklı bir yaratık, hem coşkun, hem ince bir insan, değerli bir ruh, melek kılığına girmiş bir şair yüreği, şiirlerini göklere yükselten tunç telli bir saz varsa, ne diye rastlantı sonucu gelip Emma’yı bulmasını? Yalnız, hiçbir şey, bir araştırma yapmanın zahmetine değmiyordu; her şey yalandı çünkü! Her gülümseyiş sıkıntılı bir esneme, her sevinç bir lanet, her zevk bir tiksinti gizliyordu; en güzel öpüşler bile insanın dudaklarında, daha yüksek bir şehvetin gerçekleştirilmeyen isteğinden başka bir şey bırakmıyorlardı.” (340, ST)

*

“Hanım odasındaydı. Kimse yanına çıkamıyordu. Emma bütün gün yarı çıplak uyuşuk uyuşuk odasında kalıyor, Rouen’de bir Cezayirinin dükkanından aldığı buhurları yakıp odaya tütsü yapıyordu. Yatakta uzanıp yatan bu adam geceleri yanında olmasını diye, surat asa asa en sonunda onu ikinci kata sepetledi; sabaha kadar da içlerinde zevk ve eğlence sahneleriyle kanlı olaylar bulunan acaip kitaplar okuyordu.

Çoğu zaman içini korku kaplıyor, bir çığlık koparıyor, Charles koşup geliyordu. O zaman Emma, ‘Bir şey yok, git, git!’, diyordu.

Başka seferler, kocasını aldatmış olmanın daha da canlandırdığı o içten alevle daha çok yanıp tutuşuyor, soluk soluğa coşkudan, arzudan titriyor, pencereyi açıp soğuk havayı içine çekiyor; gür saçlarını rüzgarda dağıtıyor, yıldızlara bakarak prensler kendisine aşık olsun istiyordu.” (339-40, ST)

*

“Şimdi artık Emma birdenbire göğsüne kapanıp hıçkırarak ağlamaya başladığı zaman, Leon’un içi sıkılıyordu. Hani bazı insanlar vardır. Müziğin ancak bir bölümüne dayanabilirler de sonra uyuklamaya başlarlar. Onlar gibi, Leon’un gönlü de artık inceliklerini ayırt edemediği bir sevginin gürültüsü patırtısı karşısında, aldırmağıktan uyuklamaya başlıyordu.

Yalnız, yakayı nasıl sıyırılmalıydı bu işten? Sonra, böyle bir mutluluğun bayağılığı yüzünden kendini ne kadar aşağılık görürse görsün, alışkanlık ya da ahlaksızlık yüzünden Emma bundan vazgeçemiyordu; her gün bu sevginin daha çok üstüne düşüyor, mutluluğu çok büyük olsun istedikçe, bunun kökünü büsbütün kurutuyordu.” (347, ST)

*

“Genç kadın: ‘Alçağın birisin sen!’ diye haykırdı.
Lhereux: ‘Yo! Biraz ileri gidiyorsunuz,’ dedi.” (351)

*

“Delikanlı kızarak ekledi:

‘Ama saat üçe kadar gelmezsem, bekleme beni, e mi sevgilim? Şimdi de izninle gideyim artık, kusura bakma. Allahısmarladık!’

Emma’nın elini sıktı ama, bu elin cansız gibi olduğunu sezdi. Emma’nın bir şey hissedecek hali kalmamıştı artık.” (355, ST)

*

“Robdöşambrına aldırış etmeksizin, dizüstü genç kadına doğru sürükleniyordu.

‘Gitmeyin, tanrı aşkına! Sizi seviyorum,’ diye kekeledi.

Sonra onu belinden kavradı.

Madame Bovary’nin yüzü hemencecik pençe pençe al oldu. Korkunç bir gururla geriledi.

‘Güç durumdayım ya, bundan yararlanmaya kalkışıyorsunuz utanmadan,’ diye bağırdı. ‘Evet, acınacak durumdayım ama, satılık değilim ben!’

Sonra dışarıya çıktı.

Noter pek şaşırılmıştı...” (362, ST)

*

“Tam notere teslim olmadığına pişman olmak üzereydi ki, bahçe yolunda bir atın nal seslerini duydu. Oydu, bahçe kapısını açıyordu, yüzü duvardaki kireçten daha beyazdı.” (363, ST)

*

“Bunun üzerine, vaktiyle kendisini o kadar çileden çıkarmış olan adama vücudunu yeniden sunduğunu fark etmeksizin, ne kadar alçaldığını da aklına bile getirmeksizin, La huchette yolunu tuttu.” (367, ST)

*

“Rodolphe birdenbire sapsarı olmuştu:

‘Ya? Bunun için gelmiş demek,’ diye düşündü.

Sonunda sakın bir tavırla: ‘Ne yazık ki üç bin frangım yok,’ dedi.” (370, ST)

*

“Sonra papaz ‘Miserereatum’ ve ‘Indulgentiam’ dualarını okudu, sağ elinin başparmağını okunmuş suya batırdı, bu yağı, din geleneklerine uyararak, Emma’nın vücudunun çeşitli yerlerine sürmeye başladı: Yağı ilkin, yeryüzündeki bütün şatafatlı, parlak nesnelere bu kadar büyük gıpta duymuş olan gözlere, sonra, ılık rüzgârlardan, sevda kokularından hoşlanan burun deliklerine; sonra, yalan söylemek için açılmış, gururla inlemiş, şehvetle haykırmış olan ağızına; sonra, tatalı dokunuşlardan hoşlanan ellerine, en sonunda da, Emma aşk isteklerini doyurmaya giderken hızlı hızlı koşan, şimdiyse artık hiç yürüyemeyecek olan ayaklarının tabanına sürdü.” (384, ST)

*

“Emma canlanan bir ölü gibi doğruldu; saçları dağınık, gözbebekleri kımıltısız, ardına kadar açıktı.

Orakla biçilen başakları
Çabucak toplayayım diye,
Nanette’çığım gider eğile eğile
Başaklarını veren evleğe.

Emma ‘Kör!’ diye bağırdı.

Sonra gülmeye başladı; korkunç, delice, umutsuz bir gülüştü bu; o sefil adamın yüzünü, sonsuz karanlıklar içinde dikilen korkunç bir şey gibi görmüşçesine bir hali vardı.

Zorlu bir rüzgar vardı o gün,
Kısa etekleri havalanıverdi!

Emma bir sarsıntıyla birden yatağın üzerine yığıldı. Herkes yaklaştı. Ölmüştü artık.” (386, ST)

*

“İkisi de karşılıklı oturmuşlardı, göbekleri ilerideydi, somurtkan yüzleri şişmişti, bunca uyuşmazlıklardan sonra aynı beşeri zaaf içinde buluşmuşlardı; onların da tıpkı yanlarında uyurcasına durmakta olan ceset gibi, kımıldadıkları yoktu.” (393, ST)

*

“Charles’ın karşısına oturup dirseklerini masaya dayamış [Rodolphe] bir yandan konuşurken bir yandan da ağızındaki yaprak sigarasının ucunu dişleriyle çiğniyordu. Charles ise, vaktiyle karısının sevmiş olduğu bu adam karşısında birtakım düşlere dalıp gitmişti. Emma’dan bir parça görmekteymiş gibi geliyordu ona. Olağanüstü bir şeydi bu. Rodolphe’un yerinde olmayı ne kadar isterdi!” (410, ST)

*

“Küçük Berthe öğleden sonra babasını hiç görmemişti. Saat yedide, akşam yemeğine çağırmaya geldi onu.

Charles’ın başı duvardan yana devrilmişti, gözleri kapalı, ağızı açıktı; ellerinde de uzun bir tutam saç tutuyordu.

Kızcağız: ‘Baba, gelsene,’ dedi.

Sonra, şaka yapıyor sanarak, babasını hafifçe itti. Charles yere düştü. Ölmüştü.”
(411, ST)

V



'Madam Bovary c'est moi.'-Gustave Flaubert

Bu sözü neden, hangi bağlamda söyledi Flaubert? Bilmiyorum, ama önemli bir kavrama noktası. Çünkü Flaubert, kahramanı Madame gibi bir Don Quijote'yi taşıyor içinde, fazladan bir umutsuzluğu da. Madame bir dişi türevi Don Quijote'nin. Çünkü düşleriyle bedeni (o güzel beden) arasındaki uçurum onunki kadar derin, uzak.. Dram, bu düşleri bu beden taşımasında... Zamanlar ilginç, belirleyicidir. Flaubert'in kadın dünyasıyla çevrili, biçimlenmiş zihni, bir dişi kahraman seçmesine yol açmış olabilir. Kadın toplumsal anlamda daha geçişli, değişimlere tepkisinde daha ağırkanlıdır. Sanki tarihin yapıcısı erkek öznenin sınıf dışına düşürdüğü (ki düşmez) bir türdür, kendi ayrı tarihini yaşar. Devrimler çağıdır. Özne (kentsoylu) dışlarını geçirmiştir tarihe ve kurbanları yalnızca soyluluk da değildir. Vahşi bir 'tedavül' mekanizmasını (insan ruhuna yönelik özellikle) önünü ardını gözetmeden çalıştırmakta, içeriğini özellikle geçmişten alan bütün öyküleri dümdüz edip geçmektedir.

*

Ben **Madam Bovary**'yle ne yapacağımı uzun uzun düşündüm. Yapmak isteyeceğim şey bilimsel ya da değil, bir çözümleme olabilir miydi? Hangi düşünceye yaslanarak bunu yapacağım önemli bir soru olduğu gibi, bugüne değin birçoğundan haberim bile olmayan çözümlenmeleri ne yapacağım bir başka soruydu. Bu benim boyumu çokça aşıyordu, ama ayrıca böyle bir girişimden bir şey çıkar mıydı? Sayısız düşünürün, kuramcının, yazarın derin yorumlarına, teknik çözümlenmelerine ne katabilirdim? Hiçbir şey. Böyle bir sorunun yanıtı böylesine açık...

O zaman dedim, kendi kendime, yapabileceğim şey, kişisel bir okuma deneyimini gerçekleştirmek. Bir okur olarak elime Gustave Flaubert'in **Madame Bovary** adlı ilk romanını alıyor, bir koltuğa oturuyor ve başlıyorum okumaya...

Okumam bitiyor. Romandan bir bütün olarak çok etkilenmekle birlikte, kendi yaşantımla romanı buluşturup kesiştirdiğimde kimi doğrulamalar ya da yanlışlamalar ister istemez öne çıkıyor. Bu roman usuma geldikçe belli okur yapımla, belli açılar içerisinde yer aldığımı ayırımsıyorum. Beni bütün olarak ilgilendirmesine karşın, bana daha önce hiçbir okumanın vermediği bir kavrama, yorumlama biçimini taşıyor. Bir şeyler bu okumadan itibaren daha açık, anlaşılır (anlamalı) oluyor. Buna 'bilgi' deyip geçemem. Bu bilgilenme değil.

Öte yandan **Madam Bovary**'yi alıp özetlemek, bu kitabı okudum (bir kez daha) demek hiç işime gelmezdi. Yazılmış, ortaya konulmuş işte. Bakılır görülür. Özet anlatıyı siler, yok eder (kendisi bir deneme olmadıkça). Saçma bir uğraş...

Sartre, Barthes, Jameson son zamanlarda okuduğum, ilk usuma gelen Flaubert yorumcuları. Ama tümünün yaklaşımında Flaubert çözümlemesi, bir tezin ilerlemesinden başka şey değil. Peki, bütün bu eleştiriyi arkaya alıp yapıyla baş başa kalmaktan iyisi olabilir mi bu durumda ve bir kez daha okumaktan ve sonra bir kez daha...

*

Madam Bovary hiçbir bütünsellik kavrayışıyla tüketilemeyeceğine, bense orasından burasından (kıyısından) şu ya da bu parçasına tanıklıktan öteye gidemediğime göre, romanın bu okuma deneyimimde beni etkileyen yanlarına zihnimin yüklediği kimi 'yargıları, formülasyonları, kendimce saptamaları' dile getirmekten daha iyisini yapamam. Burada da bunu yapabileceğim.

Dileğim, büyük bir rastlantıyla bu yazı birinin eline geçer de şöyle bir göz atarsa, **Madame Bovary**'yi okuma isteğinin uyanmasıdır o birinin içinde. Çünkü şu dünyada **Madam Bovary**'yi okuyan kişi bir şeydir, ama iki, üç...okuyan kişi çok şeydir (ne olduğunu, şimdi, burada sormayın bana).

İzlenimlerimi birkaç başlık altında toplayacağım.

Dışdünya

Romanda beni çarpan şeylerden biri dünyanın (nesnel) aldırışsızlığıydı. İnsanın şu yeterince gülünç yazgısı bir yana çekiyor, ama dünya; doğası, yapılı nesnelereyle hiç de öyle duygusallığa başvurmaktan kendi bildiğini okuyor. Daha görkemli, daha kalıcı ve insan algılarıyla zaman zaman örtüşse de, psikolojiye bir yanıt gibi dursa da, insanın ruh durumunun bir ifadesi gibi gözükse de orada, sürekliliği ve vurdumduymazlığı içerisinde kendini duyumsatıyor okura. Burada kendi gerekçesini akıldan alan varlık (aydınlanma) anlaşılabilirlik konusunda daha az verici.

Üstelik Flaubert'in yöntem bilimi, bilim adamından ödünç alınmış 'gözlemciliği'. Bunu ben cerrah baba etkisine bağlıyorum. Dünya bütün nesneliliği ve dehşetiyle kanıksanmıştır. Algı eşiğimizin sınırları dar, derinlikten yoksundur, aslında bir o denli duygudan da... Eğer göksel bir açıklaması olsaydı Flaubert'in, bütün bu varlıkları anlamlı bir bütün içine yerleştirebilir, nesnelere derbeder yığını içinden kut'u ya da laneti süzebilirdi. Hayır, **Madame Bovary**'de dış dünya hırsla (burjuvazinin ele geçirme hırsıyla) yeniden biçimlenmekte, kut'la kutdışı katışıp kakışmakta, 'anlam' varlığın berisine ya da ötesine düşekalmaktadır.

Varlık (çevreleyen dünya) bir fon olarak öndeki görüntüyü belirgin kılmaktadır. Kişilerin bu nesneyi kavrayışları, dolduruşları onları dolaylı yoldan belirgin kılmakta, tanımamızı sağlamaktadır. Yürüme, dokunma, yatma, oturma, vb. kişi eylemleri; bu masalar, komodinler, yüzükler, tütün tabakası, perdeler kumaş, yatak örtüsü, vb. hakkında bir şey demekten öte önlerinde yer alan insanı derinleştirmekte, üç boyutlu varlıklar olarak algılanmalarına yol açmaktadır.

Renk ve dokunma duygusu çok güçlü ve belirgin bir imgeleştirme aracı olarak (Scarry, 2000) varlık duygusunu güçlendirmekte, okur olarak imgelememizi harekete geçirmektedir.

Fiziksel imgelerin taşıdığı güç

Nesneler belli özellikleriyle betimlendiğinde, bu özelliğe vurgu bir kabartma gibi içinde bulunan durumun ruhunu belirginleştirmekte, okurun derin bilincine sezgisel

bir kavrayış yerleştirmektedir. Bütün bunlar sanki Flaubert çok da 'masum'muş gibi gerçekleşmektedir. İnsan ve nesnelere devinimleri, devinimin betimlendiği sahnelerde temponun yükselişi ve düşüşüne bağlı okur algısına da yansıyor, zemin renkleri (bir kumaş, metal, vitrin, etek, vb.) bedeni (bu daha çok Emma'nın bedenidir) öne çıkarıyor, okur imgeleminde canlı, baştan çıkarıcı bir beden algısını olanaklı kılıyor. Romanın zamanın yargısına takılması boşuna değildir (sonradan beraat etmiş olsa da). Zamanının diliyle ahlaksızlık romanın dokusuna işlenmiştir, çünkü bu dokunun açılması bizi doğrudan ve çıplak bedenle karşı karşıya getiriyor, yüzleştiriyor. Zamanının dili, yargısı deyimine lütfen dikkat... Ahlak (Etik) bu romanı kavramakta en düşük eşiği oluşturuyor bana kalırsa.

Üstelik tıpkı Tolstoy'da olduğu gibi (ilginç: Anna ile Emma çağdaşlar) bedenin bir ayrıntısı tüm karakteri uzun uzun betimlemelerden daha güçle ele veriyor. Emma'nın saçının topuzu, alnına düşen kakülü, ayakkabısındaki çamur, eteğinin kıvrımı, eğilip kalkarken Rodolphe'un yanında göğüs dekoltesi, kumaşın dalgalanması, vb. bize insanların niyetleri, beklentileri ve yapabileme güçleri hakkında hemen her şeyi anlatmaya, aktarmaya yetiyor.

Büyük yazarlarda bu özellik var. Güçlü görsellik izlenimi veriyorlar. Sanki sinemanın bulunmadığı çağda, sinemanın kullandığı teknikleri başarıyla uygulamış gibiler. Bizler ayrımsamadan, bu ayrıntılarla, eksiksiz betimlemelerin sağlayabileceğinden çok daha fazlasını imgelemimizde oluşturuyor, geliştiriyoruz.

Diyeceğim, çok az romanda **Madame Bovary**'de olduğunca imgelem bu tür canlı imgelerle tetiklenmiştir.

Renkler: fonun önünde

Renkler konusunda son derece titizliği bundan işte Flaubert'in. Demek görmek (anlamı görme üzerinden kurmak) bir yöntem bilim düzeyinde onun yapıtında... Renklerin işlevi, önünde akan öyküyü belirginleştirmek, söylemişim. İki ayrı düzey kesin (net) ayrıştırılabiliyor. Arkada nesnelere ve onların renkleriyle nesnel bir dünya kurulu. Bu kurulu dünya, düşlemi, ihaneti, cansıkıntısını, hödüklüğü, kurnazlığı vb. bir kabartmaya dönüştürüyor. Bir tipler galerisi çıkıyor ortaya. Bu karşıtlık, bu iki düzeylilik böyle yapılanmasa, geriye kalan şey, belki de okur ilgisini çekmeye yetmeyecektir. Çünkü dikkate değer bir öyküsü yoktur gerçekte **Madam Bovary**'nin. Anlatının gerilimini bu iki düzey kutupluluğu sağlıyor önemli ölçüde diyeceğim neredeyse.

Bence Flaubert'in özel yaşamıyla bu tutumu arasında bir bağlantı kurmak yerinde olacaktır. Onun yazısı da varlığının dünyaya geçirilmesi, işlenmesi, nakşedilmesi, kabartmasıdır belki de. (K)abartılmasa katlanılamayacak denli tekdüze, yavandır dünya, üstelik gittikçe de daha çok böyledir.

Aynı ikilem toplumsal düzey'le biyolojik düzey arasında da, dille davranış arasında da gözlenebilir. Bu kutupsallık romanı çevrimli, döngüsel bir manyetik alan etkisiyle yüklüyor. Bu alan etkisine okurun kapılıp sürüklenmemesi olanaksız

neredeysen... Çünkü gerilim etkili bir kurgu tekniği olarak bilinçle kullanılmış... Üstelik bu evrensel bir tanıklığa dayalı...

Şimdi bu ısrarlı, kesinlemeli çabada, betimsel yoğunlukta belki eksiksiz (boşluksuz), yanlış anlamalara yer vermeyecek bir sıkılık, doluluk arayışında bir köksüzlük, kopmuşluk dip duygusunu yakalayabiliriz. Nesnelere tutunmak, geçici bir referans sağlasa da, sonunda Flaubert'i Proust'a bağlayan şey tam da bu değil mi? Yazıyla bir olasılık, kabul edilebilir bir dünya tasarlama...

Yoksa Flaubert umutsuz biri.

Anlatıcı

Romanın ilk birkaç sayfası (Charles Bovary'nin liseye gelişi ve sınıfa girmesi) şaşırtıcı. Anlatıcı sınıf topluluğundan, tanıklık yapan birisi... Okur yanılmaz. Biz diye sözünü sürdürür anlatıcı... Charles'ın; romanı, Fransa taşrasını, burjuvalığı anlamamıza yardımcı olan bu betimlemesinden hızla ilerlere savrulur anlatı. Arada artık anlatıcı öznenin iyice uzaklara çekildiği bir genel anlatıcı diliyle yaşam özeti geçilir. Charles'ın tıp eğitimi, ilk evliliği, sonra Yonville'e gelişi. Bir de bakarız, anlatıcı yitmiş gitmiştir, artık onun bir coğrafyası, bir zamanı, bir ilişkiler düzeni içinde yeri yoktur. Yerlemsizdir. Dil iyice yansız, uzak, bilim(sel) tanıklığına koşulu, dil ve anlatı olarak iz-tortu bırakmayacak kıvamsızlıktadır. Özellikle Flaubert'in yeğlemesidir bu. Peki çelişki yok mu? Anlatıcının uzaklaşması, çekilmesi, genelleşmesi ve soyutlaşması sürecini izler okur. Bu nokta bir yazar (anlatı) yanlışı olamaz (hiç kuşkusuz). Geriye çekilen ve öyküye (yaşama) katılan tüm varlıkları görüntüsü içine almak isteyen bir kamera devinimidir bu. Giderek bir 'insanlık durumu'na dönüşen tanıklık, genel ve soyut planlarla (kavrayışlarla) gerçekleşebilirdi. Yani yalnızca Emma'ya, Charles'a, vb. değildi bizden beklenen tanıklık. Bir taşra kaynaşmasına, bir toplumsal yaşama işaret ediliyordu. Daha ileri giderek, zamana demeliydim.

Bu anlatıcının konumu (romanın teknik özelliklerinden biri) çok irdelenmiş olmalı. Bunun neye karşılık geldiği, bu özelliksiz, yüklemesiz dille yine kabartmanın öne çıkarılabildiği üzerinde durulabilir. Flaubert'in sorusu çok açıktı. Nefret ettiği bu dünya nasıl daha iyi, belirgin yüze çıkarılabilir, görünür kılınabilirdi? Yanıt belli ve ortada: daha az görünen bir dille. Üstelik daha az görünme, işleyen bir süreç olarak tek bir romanın içinde, yani **Madam Bovary**'de izlenebilir. Ben bunu önemli ve tez geliştirilmesi gereken bir durum olarak görüyorum. Mutlaka da vardır. Süssüz püssüz, yavan bir dil değil, dil tutumu (çünkü Flaubert gerçek bir yazı ustası) şairaneliği sürgüne yollayarak, tanıklık edilen yaşamı sergileyebilirdi. Çünkü yapılan iş bir tür 'teşrih'ti. Bir cerrah(at) operasyonuydu. Düzeyi düşük bir yaşam yanılığının, şu burjuva tükenmez hırsının foyasının açığa çıkarılmasıydı ve dil özel bir işlev yüklenecekti bunun için. Yani kendini göstermeyecekti. Eh, dili kullanan bir sanat olarak romanın dille ilişkisi de bir başka kutuplaşma, alan etkisi yaratacağı ister istemez.

Diyalog

Wall, özellikle bu konu üzerinde durmuştur. Gerçekten Flaubert'in kişilerinin konuşması gerçekçidir. Uslarından geçen, düşledikleri ile ağızlarından dökülen şey tutmaz birbirini. Statüleri, toplumsal düzeyleri ile dilleri, gündelik söylemleri arasında trajikomik bir aykırılık (aykırı düşme), bir çatallaşma vardır. Bunun tarihsel kavşakla ilgisi elbette çok açık. Sınıflar akışkanlaşmış, dönüşümün eşiğinde kendilerini yeniden tanımlamaya girişmiş, bu sınıfları oluşturan bireyler de değişik sınıf atlama düşleri içerisinde kendi iç/ dış(laşma) çelişkilerini yaşar olmuşlardır. Bu anlamda az çok tutarlılık sağlayanlar (denge konumunda olanlar) oranla hödük, değişime kapalı gibi dururken, geleceğin sahibi olacak bireyler bu çelişkileri taşımaktan hiç de gocunmayacak, Emma gibi bu çatışmayı derin yaşayanlar yeni dünyada kendilerine bir yer açamayacaklardır. Başka sınıfların dilini ödünç de olsa kullanmanın bedeli ağırdır, hem de çok ağırdır.

Konuşmaların sığılığı, sıradanlığı kendi başına bir gösterge niteliği taşır. Hem de güçlü, çarpıcı göstergelerdir bu diyaloglar. Bize yaşamın geçmişten aktarılan, edinilmiş, ödünç taşınan, artık taşınamayan dilleriyle günlük yaşamın nasıl seyredeceği konusunda inanılmaz bir tanıklık yaparlar. Genellikle toplumsal açıdan geniş bir yelpazede çeşitlilik sunan tipler bir araya geldiğinde, öykünmeli, yeni edinilmiş, ödünç alınmış, inandırıcılığını yitirmiş (sahte) bir söylemle birbirlerine seslenir (bu Emma'nın diyalogları için özellikle böyledir ki, Emma karakterler içerisinde belki de en dürüst olanı ya da tek dürüst olanıdır, belli bir zekayı da birlikte taşıyabilen biri olup da, aynı zamanda). Zaten roman belki de bambaşka bir şeyi anlatmak isterken romanın odağına yerleşmesinin (bu optik kaymanın) nedeni de bu olmalı. Onun eşsiz (birçok bakımdan) varlığı insanları örtüşemedikleri bir dille konuşmaya zorluyor durduk yerde. Ortalıkta yetersiz, yapay bir dil dolanıp duruyor (tedavülde dolaşan kalp bir para gibi). Emma'nın krizi de budur. Karşısındaki insanlar tutarlı değildir, onu hep şaşırtır, yanıltırlar. Konuştukları gibi davranmazlar (aslında Emma'nın ayımsayamadığı şey: davranamazlar). Buradan Emma'nın barışık, doğru bir dil kullandığı sonucu elbette ki çıkarılamaz. Emma'nın dili de onu aldatmaya, arayışa, ihanete sürükler. Yaşama hakkını ve şansını zorlar. Hazinesi kendisidir, varlığı paha biçilmez bin nesne satüsündedir, ama her nesne gibi geçicidir, tükenir. Sıkır bir süre sonra. Bu hazineyi kalıcı, sürekli bir anlatının tükenmez parçasına dönüştürme olanağı yoktur. Bunun için sınıfsız bir dünya tasarımı gerekir ki bu yüz elli yıl sonra bugün bile milyonlarca Emma için neredeyse olanaksızdır. Bugün bile kadınlar kendilerinin olmayan bir dille hazinelerini dökmek, sevgi dilenmek, sevgiyi saltık bir 'efendi'ye dönüştürerek bir fetiş gibi yaşamak zorunda kalmaktadır. Bu patolojinin kırılması ancak ruhun ve bedeninin tek ve bir varlık olarak kendi özgürlüğünden başka bir yasa tanımayacağı bir dünyada olanaklıdır. Sevmenin biricik gerekçesinin yalnızca istemek, şimdi ve burada istemek olduğu, onun kalıcılığı ve sürekliliğinin koşulunun da bu olabildiği bir dünya... Emma'nın hiç şansı yoktu, yaşasaydı şimdi de çok fazla olmazdı. Ama kendine kıymazdı belki, günümüz Fransa'sında. Buna gerek kalmazdı.

Konuşma dili, söylem (retorik) olarak bu romanın en önemli karakteridir demiş oluyorum böylece. Şu panayırdaki diyalogu, şu handa yemek saatindeki konuşmayı, şu... saymakla bitmez ki. Kitap dilin de gerilimini, ikili (kutupsal) alan etkisini taşıyıcı büyüleyici bir biçimde.

Yan karakterler

Balzac'da bile böyle güçle çizilmiş, kendi başlarına hiç destek almadan var olabilen yan karaktere rastlamadım desem yeridir. Tolstoy'un epiği böyle bir şeyi kaldırır kaldırmasına, ama Flaubert asla epik yazmadı. Bir epiğin ırmağında insanlık yazgısının akışını mitselleştirmemeye özel çaba harcadı. Jameson'un onun hakkında verdiği yargı her şeyi anlatıyor, çünkü epikle birlikte retorik de kavrayıcı, sarıp sarmalayıcı bir anlatım olarak gerekçesini yitirmiş oldu.

Fransa'daki retorik ise bir darbeyle ortadan kalkar: Madame Bovary. '*Artık roman özü itibarıyla doğal ve yarı-sözlü bir hikayeciliğin yazıya dökülmüş bir hali değildir; daha çok, tekil cümlelere biçim vermenin, gerçek anlamıyla üslup pratiğinin mazeretidir.*' (58) 1848 Haziran Katliamından sonra Fransa'da orta sınıfların önceliği, toplumsal atomlaşma ve monadlaşma sürecinin başlangıcını ilan eder; retorik olmaktan çok üslupçu, kolektif olmaktan çok derinden öznelci modern edebiyat dili, bu sürece verilen ideolojik tepkilerden biridir. (*Frederic Jameson, Tarihte Eleştiri, 1976; Modernizm Eleştirisi, Çev. Kemal Atakay/Tuncay Birkan, Metis y., 2008, İstanbul*)

Charles'ın ilk karısı, neredeyse roman onun üzerine mi kuruluyor dedirtecek kerte belirgin çizilir. Oysa onun işlevi Charles'ı biraz daha göstermektir. Charles'ın annesi, Emma'nın babasından başlayarak, Justine'e, Emma'nın hizmetçisi kıza, tüccar tefeciye varıncaya değin birçok karakter Balzac'ta tek başına taşra yaşamına tanıklık eden bir romanın konusu olabilirdi. Bunu neden böyle düşünüyorum?

Yoğunluk, derişim bunun nedeni olabilir mi? Kişilerin temsil nitelikleri (toplumsal) yüksek ondan mı? Yoksa temsilden çok işlevsellikleri mi rastlantıya yer bırakmayacak bir dolulukta onları var kılıyor? Barnes'ın saptadığı şey olağanüstü. Justine'in hayatını Emma biçimliyor, ama Emma'nın yaşamında Justine yok, bir ayrıntı. Bundan ne çıkar? Romanda yer alan kişiler varlık nedenlerini, tartışılmaz orada bulunma güçlerini birbirlerine borçlu değiller. Bu romanı bir başka düzlemde ikili bir gerilimin çekiciliğiyle (büyüsüyle) yüklüyor. Roman hem Emma'nın dolayında dönen bir yaşamın tanıklığı, hem de yaşam varlığını Emma'sız da sürdürüyor, yani romanın bir odağı yok, varsa da çok genel, soyut ve belirsizleşmiş bir odak bu. Hiçbir okur bu romanda gereksiz bir şeyin (insan, nesne, devini, vb.) yer aldığını süremez ama bu 'şey'lerin varlık nedeni birbirleri değil. Ancak yüzeyde (kabukta) bir öykü çevresinde ilineksel bir ilişki kurulabilir ama bu romanın genel tanıklığını açıklamaya yetmez. Bu kabuk öykü Charles'ın Emma'yla tanışıp evlenmesi, Emma'nın kaçınılmaz bir biçimde kocasını aldatması ve gelen kaçınılmaz çöküntü (ölüm). Bu son derece sıradan öykü çevresinde ilişkiler birbirini üretir, nedenseldir. Ama genel, üst bağlamda toplumsal fenomeni görmezlikten gelemeyiz. Tüm bir toplum, tek tek saptanmasa,

ilişkilendirilmese de, 'bağlamsallık' duygusu, tonu baskındır romanda. Okur çok gerçekçi, neredeyse birebir, doğrudan tanıklık yaptığını ve her şeyin kaçınılmazca ancak böyle olduğunu düşünür. Dil kokusuz, değer yüklemesiz olduğundan, '*ortaya çıkarmak istediğinden*' böyledir bu. Unanimizmin (taşra yaşamı çerçevesinde) bir örneği de sayılabilir bu anlamda roman. Bireysel öyküleri aşan bir toplumsal yaşam da süregider. Kasabanın yaşamı. Bunu duyumsarız. Emma o yaşamın içinde telaşlı yürür.

Bütünsellikle parçalılık (fragmentalizm) arasında roman bir çözüdür, bir toplanır. Hem kendidir, hem bağlamı dışına işaret eder. Bunun nedeni belki Frederic Jameson'ın değindiği şeydir. 'Yekpare'liğini, anlamını yitiren, bozuşuma uğrayan dokunun geçiş dili, bu ilk modern romanda ortaya çıkar, kendini gösterir. Romanı bu denli büyük yapan şey, üst anlatıcının (roman yazarının) kendini belirli bir başvuruyla (referansla) özdeşleştirmemesi. Flaubert kendi dayanak noktasını yitirince, 'dünyayı yerinden oynatma' gücünü kendinde bulamaz olunca, geleneksel anlatı da (odağa bağlı, açıklayıcı, Tanrısal) sona ermiş, Flaubert'un kurguladığı dünya oynaklığı, değişkenliği düzeyinde canlılık (renk) kazanmış, bütünlük duygusu (çabası) burada yalnızca bir malzeme olarak (derleyici toparlayıcı) taşınmıştır.

Parçanın (kişiler, nesnelere, vb.) bu çift yanlı doğası (yeterlilik/yetersizlik ikilemi, diyalektiği) her şeye damgasını vurur bu nedenle. Değişmek zorundalık, her şeyi saran, yöneten bir güç olarak belirir, dayatan bir güçtür bu. Ayak uyduranlar, esnek, değişim değerlerine bağlı, 'akıllı' burjuvalardır. Uyduramayanlar, değişmeye direnenler ve bu yüzden kırılıp düşenlerse 'çıkarlarının bilincini' yeterince taşıyamayan eski bir dünyanın taşıyıcısı olmaktan ileri geçemezler. Bir an dikkati çekerler, el üstünde tutulurlar, ama sonra...

Benim üzerinde durduğum figürasyondaki bu kutupluluk. Roman bunun için dinmez bir çatışma alanı gibi sürer gider. Hala merak ederiz ve edeceğiz: kim kazanacak? Gerçekten burjuva, bayrağını göndere 'sonsuzla değin' mi çekecek?

Benim Flaubert'den anladığım ilk izlenime karşın sonsuz zafer'in yersiz bir düşünce olduğudur. Burjuvazinin hevesi kursağında kalacaktır kalmasına (bir gün), ama o gün belki dünya da tükenmiş olacaktır. Karamsardır Flaubert.

Sıradan yaşam: Kaotik yaşam tanıklığı

Sahneler romanın kurgusunun taşıyıcısı gibi görünmezler. Daha çok hiç de yadırgamayacağımız, her yerde görülebilecek (alelade) türden yaşantı sahneleridir bunlar. Bu sıradanlık dilde, genellikle budalaca davranışlarda kendini hemen dışa vurur. Aslında herkes karşısında gerçeği görmek yerine, görmek istediğini (ele geçirmek istediğini) görme çabası içindedir. Emma da bunun içindedir. Bu öyle noktalara varır ki, görmemek bir 'yaşama biçimi' olur bazılarında (Charles, vb.) Bu sıradanlıktan bir anlatı çıkması bizi yeni bir kutupsallığa taşır. Sıradan gündelik imgenin genel, benimsenebilir, estetik imgeye dönüşebilir oluşundaki şaşırtıcılıkta gizlidir bu. Modernizm zaman içinde bunu yapmış, gündeliği estetize etmiştir. Nasıl oluyor bu?

Flaubert'in yazma yeteneği açıklamaya yeter mi böyle bir şeyi? Ya psikolojik tarihi? Bence bu üretimle ilgili olduğunca tüketimle ilgili bir konu... Alımlama estetiğinin 'beklentisi' üzerine yoğunlaşmak gerekebilir. Ben bir okur olarak (genel ve zamanlarüstü bir okur olarak diyelim şimdilik) bir anlatıdan (roman) ne umarım? Durana, değişmeze, hep böyle gidebilir duygusuna ilişkin bir beklenti değildir bu. Birden ortaya çıkan görünür, görünmez sarsıntıyla, krizle ilgili olabilir. Her şey görünüşte sıradan yatağında akarken (toplum, insan, yaşam, vb.) herkesin diplerde sezgilediği 'böyle gitmeyecek' duygusu, bizi zaman algımızda tetik durmaya, geriye ve ileriye kuşkuyla bakmaya zorlar. Roman bu aralığa ilişkindir, yolunda gitmeyen şeyin gizilgücünü (potansiyel) üstlenir. Sırtlar. Önümüze koyar. Biz bu gizil dinamikleri orasından burasından ve hep yeniden sınarız. Bizi okur yapan budur, susuzluğumuzu bir türlü giderememek, doyamamak, eksik kalmak. Yeniden anlamaya çalışırız, bir daha çalışırız. Dünya anlaşılabilir mi, anlaşılabilir mi? Yaşadığım sıradan gündelik şey yalnızca benim yaşadığım bir şey mi, yok eğer herkesin gündelik yaşamı benimki gibi sıradan bir 'dille' yürütülüyorsa 'öykü' nereden sızıyor? Büyük öykü nasıl olanaklı oluyor ve açıklama için (sanat için) biricik yola dönüşüyor?

Diyeceğim, kültürümüz çokça çekidüzen verme, 'hizaya sokma' çabasıdır. Gündelik yaşamın yürüdüğü kaotik karmaşadan kültür dalışlar yaparak anlamlı öneriler bulur çıkarır, bu anlam kalıcı, sonsuz bir açıklama olduğunu ileri sürer sıklıkla, bir erk sorunudur, allama pullama devrededir, ama sanat (Flaubert) şu ya da bu nedenle 'kandırmak'tan yana değildir, istese de bunu yapamayacaktır. **Madam Bovary**'yi yazar. Bir roman yazar.

O zaman gündelik, içinde estetik'i taşır. Estetikse sürekliliği içinde geçici bir yorumlama biçimi, tarzıdır.

Zamansız (tekinsiz) anlatı

Tekinsiz anlatı kavramı Jameson'a ait yanılmıyorsam. Anlatmak istediği şey, tarihin kendiyi özdeşleşmediği, söylemin yaşamla örtüşmediği geçiş döneminin anlatılarında, eski form alışkanlıklarına bağlı kalarak yeni izlekleri (tema) dile getirme çabasından türediğidir tekinsiz anlatının. Romansı bu bağlamda irdeler. Burada Flaubert'in anlatısı için bu söylenemez kuşkusuz. Geçiş dönemine tanıklık ediyor olsa da, kullandığı anlatı formu geleneksel form olmaktan çıkmıştır. Tür (roman) onunla bir ivme kazanır. Bence roman yayımlandıktan sonra yargıya taşınması, içeriğiyle ilgili gibi görünmesine karşın (ahlaksızlığı teşvik) tam da bu biçimiyle ilgilidir. Anlatı (dil) bozguncudur. Öyle bir dildir ki bu saygısız görünür. Hatta saldırgan, edepsizleşmeye yatkın, önemsemez görünür. Ne kendisinin bir gönderge olarak aman aman büyütülmesinden, abartılmasından yanadır, ne de taşıdığı içeriğin, işaret ettiği göstergenin...

Flaubert'in yaşamı, kaynakları üzerine hemen hiçbir şey bilmiyorum. Romanını (ki 30'lu yaşlarında olsa gerek *Madam Bovary*'yi yayımladığında) çıkardığında, birçok önemli çağdaşı yazar ürün veriyordu. Ama daha önemlisi, Doğu'dan döndükten sonra

onu **Madame Bovary**'yi yazmaya dürtten şeyin ne olduğu. Bir gazete haberi, 'vesile' olabilir. Zola bunu geliştirdi. Yöntemsel açıdan bilimsel bir tutumu benimsemiş görünürken, pozitivizme ulaşmış da değildir. Balzac'a benzer bu konuda. Yeryüzü anlatısıdır sonuçta. Bence Flaubert'i yönlendiren şey, duyguydu, ruhsal çözümsüzlüktü, mutsuzluktu. Hatta daha fazlası: Hınç.

Doğudan frengiyle döndü. Nasıl bir sağaltım gördü? Düş kırıklıklarını hangi yoğunlukta yaşadı? Doğuda aradığı şeyi bulabildi mi? Onun için döneminin parlak oryantalistlerinden biri diyebilir miyiz? **Salambo** bu bağlamda ne ifade eder? Ama içinde acımayla karışık bir nefret taşıdığı açık. Bu nefretin hedef kitlesi de burjuvazi (taşra, ticaret). Henüz kendi değerlerini yaratamamış burjuvazi, öte yandan genel anlatılarını üretememiş bayağı, sıkıntı verici taşra yaşamı sığılığı. Bayağılık bilinci kıvrandırabilir. Bu bayağılıktan kaçmaya çalışmıştır Flaubert, görmek istememiş, uzaklara (düşsel, fantastik coğrafyalara) gitmiştir. Sonra dönmüştür. Soyluluk da bayağılıktan payını almış, yozlaşmış, değer üretmek bir yana, taşıyamaz duruma gelmiştir. İşçi ise çok uzakta, Emma'nın kızının daha düşmesini beklemektedir. Henüz daha Berthe yaşaması gerekeni yaşamamıştır, önce Fransa'dan bir triko işçisi olarak ruhunu işverenine teslim etsin bakalım). Köylülük, genel olarak hödüklüktür. Geleceği, burjuvazinin elindedir. Seçeneksizdir, öyküsüdür. En fazla Emma'dır ortaya koyacağı şey. Emma'nın öyküsü, sınıfsız kalmanın, sınıfsızlaşmanın tarihidir ve tarih bu noktada acımasızdır, sınıfsızlığı taşımayacaktır. Onun bir öyküsü olacak, ama bu öyküde yaşamı sona erecektir.

Burjuva şöyle böyle palazlanmakta, büyümektedir. Önü açıktır. Açgözlülüğü, hırsı önünde hiçbir değer, hiçbir arzu direnemeyecektir.

Flaubert'in tarihsel kavrayışı değil ama özgün sanatçı duyarlığı bu tanıklığı olanaklı kılmıştır. Önce sabitleme, şeyleştirme, durdurma, orada görünür olma, sınanabilirlik, bir dökümdür gereken. Gösterdiği her şey değer yüklerinden arınık olarak, var olmalı, varlığıyla sağlam durmalıdır. Ruh olsun, özne olsun, söylem olsun fark etmez, önce tüm bunların altında duran şeyin, varlığın, şeyin saptanması gerekir. Bu anlamda bir toplayıcıya (koleksiyoncu) benzer Flaubert. Gözleminin nesnel olduğu konusunda duyarlı iletiler gönderir okuruna. Yanlış anlamadığımızı (görmediğimizi) bilmemizi ister. Bu hayat bu kadardır, böyledir (ve berbattır) der. Yanılmayalım, kandırmayalım kendimizi. Ama onun anlatısının (**Madame Bovary**) değerini, gücünü sağlayan şey bu saptanmış şeyler dökümü değil, bunların değişme, dönüşme eğilimleri, içlerinde taşıdıkları yönlü ya da yönsüz gizilgüçtür. Ne olacak? Dünya nereye gidecek? Fransa ne olacak? Kasaba?

Aslında bu dönem çabuk geçmiş, 'uzun yüzyıl' (Hobsbawm) Avrupa'ya egemen olmuştur. Burjuva özgüvenini kazanmış, yaşamı programlarını oluşturarak biçimlendirmeye koyulmuştur. Flaubert'in ütopyası böyle bir geleceğe sığar mıydı? Hiç sanmam. O çünkü sınıflı erk ilişkilerini tüm tarihsel gelişimi içersinde kavradı, anladı. Güncel sorunu burjuvaziyle olsa da, tarihin ne olduğuna ilişkin daha yaygın, genel bir görüşü vardı (**Salambo, Ermiş Antonius ve Şeytan**).

Yani sert bir yazı, eleştiriydi **Madam Bovary**. Çarpıcıydı, hatta acımasızdı. İçinde yer alan varlıklara karşı, ne olurlarsa olsunlar, mesafeliydi üst anlatıcının

bakışı. Hastalarıyla ayrı ayrı ilgilenemez, onlar için üzülemezdi hekim (cerrah). Bunu yaparsa, 'anlama' şansını tümünden yitirebilirdi. Belki anlama değil, 'anlatma' demeliydim. Ölen ölecek, acı çekilecekti. Ha, Tolstoy imana saplanarak kendini kurtardığını düşünmüş olabilir, ama Flaubert'in bir 'kurtuluş' düşü hiç olmadı (bana kalırsa).

Yazar tutumu

Flaubert'in tutumu budur. Aforizmik bir yargı vermez. Ama Joyce'un epifanileri gibi, Yücel'in salaklık tutanakları gibi, o da saçmalıklarımızın çetelesini tutmuştur. İroni yüklü bir zekadır. Teklidir. Dayanağı yoktur tutumunun. Kendisini izleyen doğacılar (natüralist), gerçekçiler, eleştirel gerçekçiler, yeni modernler, vb. hep ondan daha rahat, güvenli olmuşlardır. Arkalarında bir dava, bir kitle, güç olmuştur. Oysa huzur Baudelaire'e olduğunca ona da uzaktır. Bir tek yazı (yapıt) dindirir acıyı (afyon etkisi yapar).

Tolstoy gibi onu da büyük yapan şey, büyük olasılıkla 'sınıf reddi'dir. Sınıfsız kalmışlık (*Emma Bovary c'est moi*) ona mutsuzluğu ama yazma gücünü sağlamış olmalı. Yazma gücü derken kastettiğim şey, özgürlüğüdür.

O zaman şu bir gerçek. Flaubert döneminin en çok özgürlük duygusu taşıyarak yazmış Fransız yazardır. Cesur bir yazardır. Üstelik bu cesareti bir dava için değildir.

Gerçekçilik tutkusu (tutum)

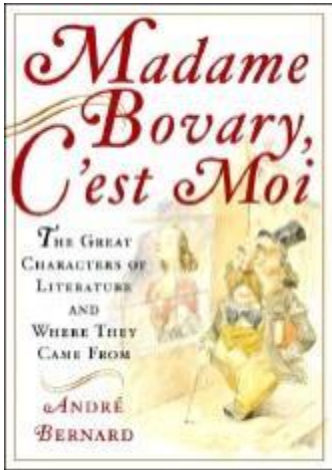
Burada yeniden gerçekçilik tutkusuna (bir takınak düzeyinde) değinmeye gerek var mı? Evet bu sistematik, yöntemsel bir tutkudur. Yanlış anlamaya izin vermeyecektir Flaubert. Bunun için 'gerçeklik duygusunu' uzun betimlemelerle pekiştirir, güçlendirir. Biz okurların kafasında, betimlenmiş nesnelere (eşyalar, uzam, doğa, yüz, vb.) kazınır 'başka türlü olamazlık'. Sanki bizzat tanıklık yapıyor, hatta Wall'ın dediği gibi içerden tanıklık yapıyormuş gibiyizdir. Emma'dan hoşlanırsınız, ama Emma'yla birlikte onun hoşlandıklarından da hoşlanırsınız. Kimseyi yekten ve bir duruşla yargılayamaz, mahkum edemeyiz. Şöyle bir noktadır bulunduğumuz yer. *İnsancıklar, herkes yapabileceği şeyi yapıyor işte ve bedelini de ödüyor. Bu hep böyle oldu.* Şimdi ben bir gerilime daha, ikiliğe daha buradan geçmek isterim. Bu kabul tepeden tırnağa bir yadsımadır (Ret). Yazarın diri, gürbüz, isyancı bir reddi var. Bu şaşkırtıcı olmakla birlikte (şaşırtıcı, çünkü devrimci bir programı yoktur yazısının) Dostoyevski'nin temasına yakındır biçimsel olarak: *Tanrı yoksa her şey yapılabilir.* Flaubert bunu böyle asla söylemez. Eğer yaşam buysa der, lanet olsun. Yaşanmaya değmez. Yani demek istediğim şey, Flaubert'in tanıklığının (çırılçıplak tanıklığının) gizli ya da açık bir onay olmadığıdır. Asla onaylamamıştır o. **Madam Bovary** işte tam budur: Ret.

Duygudan arındırılmış dil

Dil tüm bunlar yüzünden ayıklanmış, temizlenmiş, taşra yaşamının üzerine balık ağı gibi serpilmiştir. Bu dil kokusuz olmalıydı, öyle kokusuz ki anlattığı yaşamın tüm kokuları duyulabilirdi. Bu dil sessiz de olmalıydı, tüm sesler boşalsın diye, en anlamsız, pespayeleri, kulak tırmalayanları bile okurun kulaklarına. Dokunma duygusundan yoksun olmalıydı, her okuyan sözcüklerdeki sertliği, yumuşaklığı, topraksılığı duyumsayabilirdi, şeylere dokunabilirdi diye.

Dil duygudan arındırılmış olsa da, dille biçimlenen yapı (kurgu) yüzdeyüz tanıklığın peşine düşmüş değildir. Flaubert bir kurgu ustasıdır en başta. Bir öykünün nasıl gerilim taşıyacağını, malzemesinin bu ikili, gergin örüntülenme bilincinden alıyor olsa da, kuşkusuz başka kaynakları da vardır. Ruh durumunun davranışlara nasıl yansıdığına, bazen tüm topluluktan geçen elektriğe ilişkin keskin duyurgaları ve algısı vardır. Ruhun onda somut, maddi bir varlığı söz konusu... Gözlemciliğinin keskin düzeyi titiz bir ayıklayıcı olmasına yetmiş olmalı. Onda ruh yalnızca bireysel değil çevresel etkileriyle de taşınır, dile gelir. Ruh durumu, toplumsal bir etkileşim biçimidir. Kişinin bireysel psikolojisiyle kişilerarası etkileşimden kökenlenen toplumsal psikoloji de iç içe ama iki katmanlı gerilimiyle bir başka kutuplaşmanın belirişidir. Her birey hem kendi bireysel doğasını, ruhunu taşır, hem de içinden geçen toplumun (sınıfın). Sınıfsız kalmışlık, aralıktalık için de bunu böyle söyleyebiliriz.

Cinsellik



Çekme/itme diyalektiğini bu durumda yadırgayamayız. Ayartılmış bir kadın öyküsüne genel olarak alışık okur, ayartılmış kadın-nesneden özneye yükselen, ayartan olan Emma'ya kuşkuyla, ikircimle bakar.

Onu kadın doğası tanımına uygun olarak, kadın mitolojileri ve hemen tüm inanç sistemlerinin kadına yüklediği 'baştan çıkarma', 'ayartma' günahıyla yargılamak ve romanı (tıpkı Anna'da olduğu gibi) bir kadının ahlaksızlaşma, günah dolu öyküsü olarak okumak kolay olur(du). Mansfield'i (*Kızıl Mektuplar*) anımsıyorum, yine *Anna Karenina*'yı da kuşkusuz.

Ben tıpkı Tolstoy'da olduğu gibi, bunu 'aldatan günahkar kadın' romanı olarak okumayı reddediyorum. Basit ama, Tolstoy'dan ayrı bir nedenle... Emma seçeneksizdi. Charles gibi bir kocayla evli (Charles'ı asla suçlamıyor, küçümsemiyorum, o da çünkü her şeyi kendi birikimi, gücü oranında yaşadı, kavradı, sürdürdü) bir Emma, Fransız taşrasında, yaşamın her alanında ele geçirmeyi kendini ifade etmenin biricik yolu olarak benimseyen bir hırslı-erkek-burjuva anlayış içerisinde, aldatmaktan başka bir şey yapamazdı.

Şunu asla söylemem. Madame bu yaşama göre değildi. Tersine söyleyeceğim şey tam şu: Yaşam, Madama (Emma Bovary'ye) göre değildi, ona yetmedi, yetemedi. Yetemezdi de.

Sonra şunu apaçık görmeliyiz. Justine'i vb. birkaç karakteri bir kenara çekersek, romanın en suçsuz, en az günahkar, en masum kişisi bence Emma'dır (Artık buradan bir ikilik, gerilim çıkarmaya çalışmayacağım, ki çıkarılabilir). Çünkü bir tek onun gerekçesi en geçerli, zamanlarötesi, anlaşılabilir gerekçedir: sevilmek isteği. Bence de bu koşulsuz bağışlanabilecek en masum istektir. Beden sevilmek ister, ruh sevilmek ister ve tüm bir dünya buna karşıdır.

Neden? Toplum? Norm? Etik? Mülkiyet? Özgürlük?

Emma'nın sevilme isteği kışkırtıcıdır (Erotizm varsa burada). Emma sevilme isteğini geçmişin süslü püslü anlatıları ile ifade eder, biçimlendirir, gerçekleştirir. Bu dil sevgiyi gerçekte tüketmiş, sadece biçimsel olarak (üstelik fazlasıyla kasıtlı, kof) taşıyan bir dildir (aristokrasinin yersizleşmiş dili). Ama Emma başka bir dili usundan bile geçirmez, geçiremez. Onun sınıflarüstü güzelliğine sınıflı, sınıfsız birçok insan takılacaktır. Ama Emma tıpkı tüm kadınlar gibi bir prensin prensesi olmayı düşler. Daha azına razı değildir. Çünkü bir prens sevilmeye değer olabilir. Sorun varlık sorunu değildir, sorun duygusal gizilgücün derinliğine ilişkin bir yanılısama, odak kaymasıdır. Çapaçul burjuvazi, köylü, hizmetliler, emekleriyle geçinenler bir vikont gibi parlayamaz. Çünkü onca devrime rağmen aristokrat kalıntıları bile, barutları bitmiş olmalarına karşın, yıldızların arasında, yukarıda görünürler. Bunun nedeni onların yukarıda olmaları değil (hele Emma'ya göre) Emma'nın kendisini sevmesini umduğu insanın, şu toza toprağa belenmiş taşra insanlarının, çukurda debeleniyor olmalarıdır. O yüceliğin (ne kadar da aldatıcıdır, Emma bunu ayırımsamaz) algısı içine girmek, yüce bir duygu tarafından sevilmek ister. Peşine düştüğü ikinci bir Charles (kocası) değildir. Aristokrasinin yüzlerce yıllık sözde rafine, inceltilmiş, ama bir o denli sahte duygu dili, Emma'ya (bu yarı karanlıkta el yordamıyla dolanan kadına) büyüleyici gelir.

Rodolphe vikonttur (aristokrat), Leon'sa sanatla ilgilidir. Başlangıçta her ikisi de Emma'nın umduğu, beklediği şeyi karşılar. Emma nice sonra kendisini onların bakışında bir kadının bedeni ve ruhunun sahibi olarak duyumsar. Çünkü her ikisinin bakışı da bütün süslü söylemine rağmen doğrudan ve somut, Emma'nın bedenine yöneliktir. Aslında Emma sevilmek ister ama, Emma'nın bedenidir isteyen. Bir tek o kendini bir beden olarak görebilme cesareti gösterir zaten. Aşıkları hiçbir zaman yalnızca bir bedenden ibaret olmazlar. (Müthiş bir ironi var bu durumda).

Öte yandan romanın yine en gururlu, kişilikli karakteri kimdir sorusunun yanıtı da Emma Bovary'dir. Bu onu tek başına saygın yapmaya yetmez, ama çaresizlik içinde kıvranırsa bile 'direnir', ama kahraman da değildir. Acaba borcu ertelemeyi önerdiği noterin onun kadınlığından beklediği şeyi verse miydi? Bunu bile sorar Emma sonradan kendine ve bu bile gözümde onu 'ahlaksız bir kadın' yapmaya yetmez. Onuru kimsenin taşımadığı biçimde, az ya da çok o taşır yine. Yüzleşen ve sonucuna katlanan da odur. Kurban odur. Çünkü anımsayalım, istediği tek şey Charles'ın mülkü olmak değil, istediği birince sevilme. Hepimiz bunu istemez miyiz gerçekte?

Flaubert kışkırtıcı, ayartıcı, erotik bir dil kullanır mı? Hayır. Wall'ın dediği gibi Emma'nın çıplak ayaklarını bile görmeyiz, bir iki sahnede belki boynu, ensesi, göğüs dekoltesi. Ama Flaubert'in dili (betimlemeleri) duyguları kışkırtacak ayrıntıları yakalar. Küçük bir hareket, salınma, yürüme biçimi, bakış yeterince etkileyici, hatta kışkırtıcıdır. Çünkü bütün bunların gerisinde Emma'nın canlı, istekli ve susamış bedeni vardır (bunu hissederiz). Bir kadın okur Rodolphe'dan değil, ama belki Leon'dan tahrik olabilir (erotik anlamda). Yine de onların varlıkları Emma'nın ışığıyla aydınlanır. Onu yansıtır. Kendi başlarına varolmalarına karşın, Emma'nın sevme gücüyle, tutkusuyla büyülenirler. Ama bir yere kadar... Emma kadar sorumsuz (!) değildir onlar. Aklın (çıkarın) bilinçlerindeki payı, onların tutkulu (bedenlerini adayan) bedenler olmalarını önler. Buradaki çift katman da, Emma'nın tutkulu bedeninin tek başına bir düzlemi temsil ederken, geri kalan tüm kişilerin farklı bir düzlemde seyretmeleri. Emma'nın tutkusunu en iyi sezgileyen ama ona en az yanıt vereni de yine kocası, Charles'dır. Bir tek o bilir Emma intihar ettikten sonra neyin yitirildiğini.

Toplumsal doku: birey nasıl sınıfını temsil eder?

Birey sınıfını nasıl temsil eder? Yaşayarak, dedikodu yaparak, aldatarak, kaçamaklarla, yalan söyleyerek, gizli den severek, kariyerini tutkusunun önüne koyarak, çaresiz kalarak, törenler yaparak, büyük Fransa için nutuklar çekerek, romantik ikiyüzlülüklerle, vb.vb... Her günkü gibi yaşayarak insanlar sınıflarını da yaşamış (gerçekleştirmiş) olurlar.

Bu roman bunun kanıtıdır. Kimse sınıfına (göstergelere) işaret etmez. Kimsede sınıfının aynı zamanda bilinci yoktur. Ama herkes olması gerektiği gibi yaşar.

Burası bir yerdir. İnsanlar yaşar, bir şeyler yapıp eder, söylerler. Olaylar olur. Kısa sürede unutulur. Yaşam sürer. İnanılmazdır bu. İğrenç bir biçimde sürer.

İroni: Kiliseyi laik düşünceyle buluşturan *pratik-inerte*

Papaz papaz gibi davranır. Eczacı sözde aydınlanma geleneğinin (laisizm) sahibidir. Bunlar karşı karşıya gelir. Bir gölge oyunudur gider. Bu açıklık da toplumu rahatlatacak bir mekanizmadır. Seyirciler bir oyun seyrediyor, izler gibidir. Onların, kiliseyle devletin tartışmaları hiç bitmez. Biraz ötede Emma'nın sessiz, güzel ceseti uzanmaktadır. Bu ikisi tartışmaktan, yemek içmekten yorulmuşlardır, sandalye

tepesinde uyuya kalırlar, cenaze odasında horul horul uyurlar. Ama Homais kazanacaktır. Kilisenin yitireceğini kim söylüyor? Belki ikisi birden kazanacaktır, Emma pahasına! Emma'nın yaşamı pahasına mı?

Acınası güldürü: Yaşamın kaçınılmaz sahnesi mi?

Son bir şeye daha değinmeden geçmek istemiyorum. Madam Bovary üzerine çok şey daha yazılabilir. Ben kendi açımdan bu okumamda öne çıkan şeylere şimdilik işaret ettim, tümü bu. Ama bir şey daha.

Şu posta arabasıyla Rouen yolunda Emma'nın bulunduğu sefere musallat olan yarı kör, türküler söyleyen acaip adam. Emma'nın oturduğu yanda pencereden iğrenç kafası para istemek için daldığında içeriye korkar kadın. Bu insan denemeyecek yığın varlığın ve güzelliğin yadsınması gibidir onun için. Ben burada Flaubert'in ökelğine (deha) şapka çıkarıyorum. Romanın en özgün, yaratıcı buluşudur bu. En büyük karşıtlığı, ikili kurgusunun en verimli alanıdır. Emma ve Hyppolite (yanılmıyorsam). Doğanın yasası bu aykırılıkla tersiniyor, doğa kendini yadsıyor. Bu ironi Emma'yla birlikte bizi tiksintiye bular. Bunu görmeyi hiç istemeyiz.

Emma ontolojik bir aydınlanma içinde varlığını tehdit eden ve dışarıya ait olan saldırganı bilince çıkartır. O tehdit orada, dışarıda ve hep var olacak, Emma'nın güzelliğine musallat olacak. Bu musallat olma Derrida'da vardı yanılmıyorsam, bir yas düşüncesiyle birlikte işleniyordu. Şimdi açık bağlantı kuramayacağım, ama bir şeyler çağırıyor.

Benim için bu imgede önemli olan şu. **Anna Karenina**'nın gördüğü düş ve kendini trenin altına atarken zihninde canlanan imge. O karanlık, biçimsiz (amorf) kütle. İşte Emma da ölümlü pençeleşirken, Hyppolite'i ve onun söylediği türküyü duyar. Dehşet içinde sarsılır. Ölüm bir güzelliği almaya gelmiştir. Emma biçimsiz bir kütleye dönüşecektir birazdan, tıpkı Anna gibi.

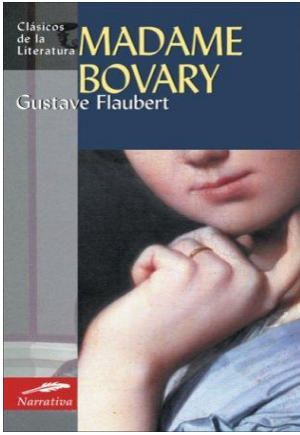
Aynı imgeyi, hiç kuşkusuz bu iki büyük yazara saygı göstermek amacıyla, günümüz genç Alman yazarlarından Daniel Kehlmann'ın da **En Uzak Yer** adlı romanında kullanmış olması beni ayrıca etkiledi. İşte beni Anna Karenina ve Madame Bovary'de en çok etkileyen imge budur. İçimi titreten, onların umutsuzluğunun içeriden tanığına dönüştüren, tüm insanlık, tüm varlık için beni de derinlemesine kaygılandıran şey...

VI

Madame Bovary: 2/VIII. Bölüm.

Hayvan ve Emtia Panayırı töreninin anlatıldığı bölüm aynı zamanda Vikontun (Rodolphe) Emma'ya aşkını açıkladığı bölüm. Romanın doruklarından biri. Burada hem bir taşra yaşamının kaba saba gürbüzleşme ve burjuvalaşma hevesi, hem bu gerçek orada, güneş altında ritüelleşirken (hamasi, umutlu, parlak bir retorikle), öte yanda ve gölgede, loş bir kapalı uzam içerisinde, geçmişin kalıntısı (hayaleti) bir

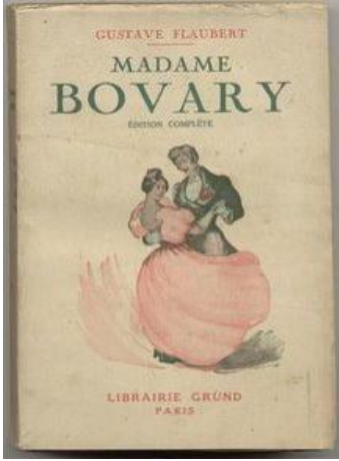
soylulukla köylü-burjuva köklerine karşın aşkı gerçeğin dışında, bu soyluluğa yamanarak (aşkı o soylu, yüce dünyaya ait sanarak, buna inandırılarak) aramaya koşullanmış, kilise eğitilmiş bir özlemin (Homais'nin, Lheroux'nun gerçekçi ve pragmatik özelemlerinin tersine) yapay duygu (aşk) ritüelinin iç içe koşutlu aktarımı sözkonusu. Yazın tarihinde eşsiz bir gülmece duygusunu da içinde taşıyan sahnenin deşifre eden, iç organları ortalığa döken, bizi pisliğe tanık kılan acımasız alayını atlamamalıyız. Nefret hiçbir anlatıda bu denli ve estetik incelikle dile gelmemiştir. Bu zamanın bedeniyle ruhunun (belki dili demeliydim) henüz tam üst üste çakışmamasıyla ilgiliydi kuşkusuz. Ama okun gösterdiği açık. Zafer burjuvanın olacak, çoktandır öyle zaten. Bu kalıntı yaşantılar öyküler için uygun malzemeler olmaktan ileri gidemeyecekler ve acıları değil de bu öyküleri, çelişkileri yaşayanların, işaret ettikleri şey (yani bir göstergeye dönüşebilme düzeyleri) bize anlamı taşıyacak. Bu burada duran bir okur olarak benim için acı verici. Ürpertici.



Aptal sözler, yaşamın karşıtlarda biçimlenen iki boyutuna aracılık ederler. Kutsal, aptal bir gündelikle soluk alır verir. Tüyler ürpertici olan budur. İnsanlar güncelin tutsağı olarak, taşıdıkları ünvanların, sınıfsal konumlarının beklenen, teorik biçimiyle değil ama yetersizliği apaçık bir dille yüce olanı biçimlendirmeye çalışırlar. Diliyle örtüşen karakterler yok mu? Homais?

Bu bölüm üzerine kitap yazılabilir. Bu bölümde yankılanan öyle çok şey var ki. Tarih düpedüz yankılanıyor örneğin, hem de korkunç bir inandırıcılıkla. Yaşamın anlamına, iletişimin toplumsal işlevine, insanların kendilerini ifade yeteneklerine ilişkin bir felsefenin derin yaklaşımları yankılanıyor. Yapıp eden, sınıflarını farkında olarak ya da olmadan (genelde ikincisi) taşıyan insanlar var. 'Halk' ne olup bittiğini anlamasa da var. Ve tüm kültürel incelişliğimize rağmen bedenimizin hoyrat dilinin biraz budalaca, arsızca fırlaması var ortalık yere. Bir sözcük yetiyor zaten, kurmaca düzenek için. Al-ver başlıyor. Karşımızdakini tanıdığımızı sandıkça yanıt vermekte daha az duruyoruz. Flaubert tıpkı yaşamın sıradan bir ayrıntısı kadar tansık ve inanmazlık yüklü bir aşk ilanını kabul ettiriyor bize. Böyle bir şey olamaz diye diye gerçekte ve asla kabul etmeyerek kendi öykümüze tanıklık ediyoruz. Eğer bağlamın dışında durup da kendi aşk öykümüze (ilk güne örneğin) baksaydık, oradaki komik ve budala gerçek içimizi fena halde ezebilirdi.

Ama Flaubert'in sahnesinde Fransa var. Fransa tam da anlatıldığı biçimde gerçekleşiyor bu sahnede. Ne diyebiliriz. Flaubert öyle özenli, dikkatli yol alır ki. Bu duygusuz tanıklık dili, inanılmaz güçte bir tanıklık olur çıkar boylu boyunca. Ürpertici olan da bu... Ve üzücü olan da. Bizde (bizim yazınımızda) böyle bir sahneyi nerede, nasıl bulabiliriz.



Madame Bovary: 3/I. Bölüm.

Leon'le Emma'nın Rouen'de araba gezintisi. Bu bölüm de romanın bir başka doruğu... Gerçekte böyle bölümleri ayırmak yanlış... Roman bir bütün olarak dünya yazınının başyapıtı... Tekrar ve tekrar okunmalı. Çünkü artık soyut bir özü, yöntembilimsel (metodolojik) bir dersi var. Akıllı, titiz okur bunu ayırımsayacaktır. Anlatı ne olmalı, nasıl olmalı sorusuna verilmiş en yetkin, doyurucu yanıtlardan biridir bu roman. Hem de, somutluğu böylesine amaç edinmiş anlatı da zor bulunur. Neredeyse oraya, Flaubert'in koyduğu duygusallıktan arık bir taş kütle gibi. Ama bir kütle-varlık gerçekten...

Bölümde anlatıcı anlattığı şeye göre mesafelenir. Yakın plan, omuz planı, genel plan, sonra şu İtalyan (Visconti) filimlerine benzer bir espritüellik. Tekerleri üzerinde, kentte yönsüz, başıboş dolanan arabaya uzaktan bakarız, içinde bizi çeken bir canlılık, taşkın bir içöyküyle yol alan, keyifli anların işaretlerini gönderen bir devinim topağı gibidir. Flaubert'in betimlediği bu görüntülerin taşıdığı duygu, uçarılık, özlem, arzu vb. karmaşasından oluşan aktarım, yaşamın kımıldanışına ilişkin anlayışlara zorluyor okuru. Orada, kendine yeten bu kapalı doyumevinde (Leon'la Emma ilk kez nice nazdan sonra halvet olurlar arabanın sandığı içinde) dışarıdan bakabildiğimizce, başışlanamayacak ne var allahaşkına? Yazının bu uçuk, silik tonuna ne buyrulur? Edep, ahlak, günah mı? Karıncalar ve onların toplulukları ve paylaştıklarına ilişkin bir yasadan, kuraldan mı söz ediyoruz? Tamam, bu insanların matah olduklarını söyleyen yok (hani Emma biraz ayrıcalıklı da olsa ve sorum: ayrıcalığı, yazarın gözünde kendini öldürebilecek denli sonuna gidebilmekten, bu geri dönüşsüz cesaretinden mi geliyor?), bunu Flaubert asla söylemeyecektir, ama zaten onun derdi Emma'yı ya da ötekileri bizim başışlamamız değil ki? Biz hiç umurunda değiliz onun.

Emma'yı biz okurlarına terk edecek denli sahipsiz hiç bırakmıyor romanında. Emma, Flaubert'e ait bir varlık, o bir şeyle hesaplaşıyor Emma'nın desteğiyle, bir şeyi anlamaya çalışıyor.

Bunlar üzerinde diğer bölümlerde duracağım. Ben yalnızca arabalı Rouen gezintisini kimse atlamasın diye belirtmek istedim.

*



Madame Bovary: 3/VIII. Bölüm.

Emma'nın borç almak için eski sevgilisi Vikont Rodolphe'la buluştuğu sahne. Bu sahneyi artık tümüyle alıntılarla gerekince bundan vazgeçip burada belirtmekle yetineceğim. Bu sahnede okur ortadan ikiye ayrılıyor, yüzü kıpkırmızı utanç içinde kalıyor, aşağılanmışlık duygusunu kendinden tiksindircesine yaşıyor, vb. Ve tüm bunların arkasında genel bir yazgının (toplumsal denebilir) bireyleri aştığını, kendisinin de yaşayan, bu kitabı tutan, okuyan biri olarak büyük bir yazgının parçası olduğunu derinlemesine hissediyor.

Üçbin frang bir yaşamı değil, bir toplumu kurtarabilecekken (o anda), duyarlı bir sezgi çok da büyük bir bedel ödmeden bu romanın yazımını olanaksız, hadi gereksiz diyelim kılabilirken, koca vikont bunu esirger. Çünkü yaşamın kendisi esirger. Bu roman ortaya çıksın diye. Ve bu roman yaşamdan daha gerçek bir yaşam olarak doğar. Hepimizin, milyonlarca insanın yaşamı onun soluk yansıması, gölgesi gibi kalıverir kıyıda bucakta. Gerçek bazen ne acımasız olabiliyor. Tepeden tırnağa ahlaksız diyebileceğimiz biri, bir an bir saniye için Emma'ya karşı ahlakın sahibiymiş gibi davranabiliyor. Ve bu gerçektir. Emma aldatma pratiği içinde, bir an bir saniye (sonsuzluk denebilecek bir sürede) onurun, dürüstlüğü'nün bir örneği olarak belirebiliyor. Demek, geçici bunlar, dışarıdan alınıyor. Peki, beden ve onun içinde dolanan kan nasıl yanlış yapabilir? Kan, suçlu olabilir mi? Belki de varlığın en masum yanı 'beden'dir. Bu açık. Maneviyat denebilecek şeydir suçlu olan. Ahlakın ve ahlaksızlığın

şu verimli toprağı... İşte Tolstoy'dan benim öğrendiğimi (Anna Karenina) Flaubert pekiştirmiş, güçlendirmiştir. Anna'yı nasıl, ne adına suçlayabiliriz ki, Emma'yı suçlayabilelim?

Rodolphe'sa türü yüzünden suça bulaşık. Bir suçu taşıyor. Son (nihai) çözümde kuşkusuz... Uzun bir süre erkek ve kadın suçta işbirliği yapıyor (canla başla hem de). Yapıp etmelerinde bir sorun yok (şiddet açık gizli söz konusu olmadıkça), yapıp ettiklerine giydirdikleri ideolojidedir sorun... İkiyüzlülük de bu ideolojide kendini açığa vuruyor (dilde). Eğer dili (öyküyü) erk (iktidar) bastırmasa, güdümlenese, dil bedenle örtüşebilir, uyuşabilir en azından. Rodolphe'a haksız diyebiliriz (onu daha az kurban olarak görürüz çünkü). Oysa o da kendinin olmayan şeyi taşır, diğerleri gibi (Leon gibi, Homais gibi, Lhereux gibi, Charles gibi, vb.) Açıklaması kolay: Rodolphe'un usunun kırıyıcısından bile geçmez özkıyım (Emma gibi). Nice sonra kendini öldürmüş Emma'nın kocasının karşısında bile bir 'sorumsuz'dur. Tanrı bağışı mıdır bu sorumsuzluk, baştan varsayılmış bir erkek ayrıcalığı mıdır? Flaubert'in teşrihi neyin ne olduğunu en dangalak okura bile gösteriyor (bana bile gösterebildiğine göre).

Salambo

Salambo, 1862

Salambo Gustave Flaubert tarafından yazılmış bir romandır. Kartaca'lı büyük komutan Hannibal'in Roma'yla yaptığı müthiş savaşın fonunda geçen bir aşk hikâyesidir. Özellikle iki ordunun karşılaştığı ve müthiş bir savaş tasvirinin olduğu bölüm etkileyicidir. Flaubert'in anlatımı, cümlelerdeki ağıdalı ancak görkemli tasvirlerle dikkat çeker. Bu açıdan Marcel Proust'un öncülü kabul edilebilir.

Gerçekten de, tartışmacının belirttiği gibi, madde birçok yanlış bilgi içeriyor. Savaş Kartaca ile Roma arasında geçen bir savaş değil, Kartaca Cumhuriyeti ile (Kartaca ordusu komutanı önce Hannon, sonra da Salambo'nun babası Hamilkar Barka'dır) Kartaca'nın düşmanlarına karşı (başta Roma) savaşlarda kullandığı değişik coğrafya ve ırklardan oluşturulan kiralık (paralı) askerler (komutan Libyalı Matho) arasında acımasız, dehşet verici bir savaştır. Paralı askerlerin ayaklanmalarının nedeni paralarının ödenmemesidir ve Kartaca'nın yağmalanmasıdır hedef. Ayrıca Hannibal, Hamilcar Barka'nın oğludur. Savaş sırasında babasının tanrılara (Baal) kurban edilmesini diye gizlediği oğludur (romanda).

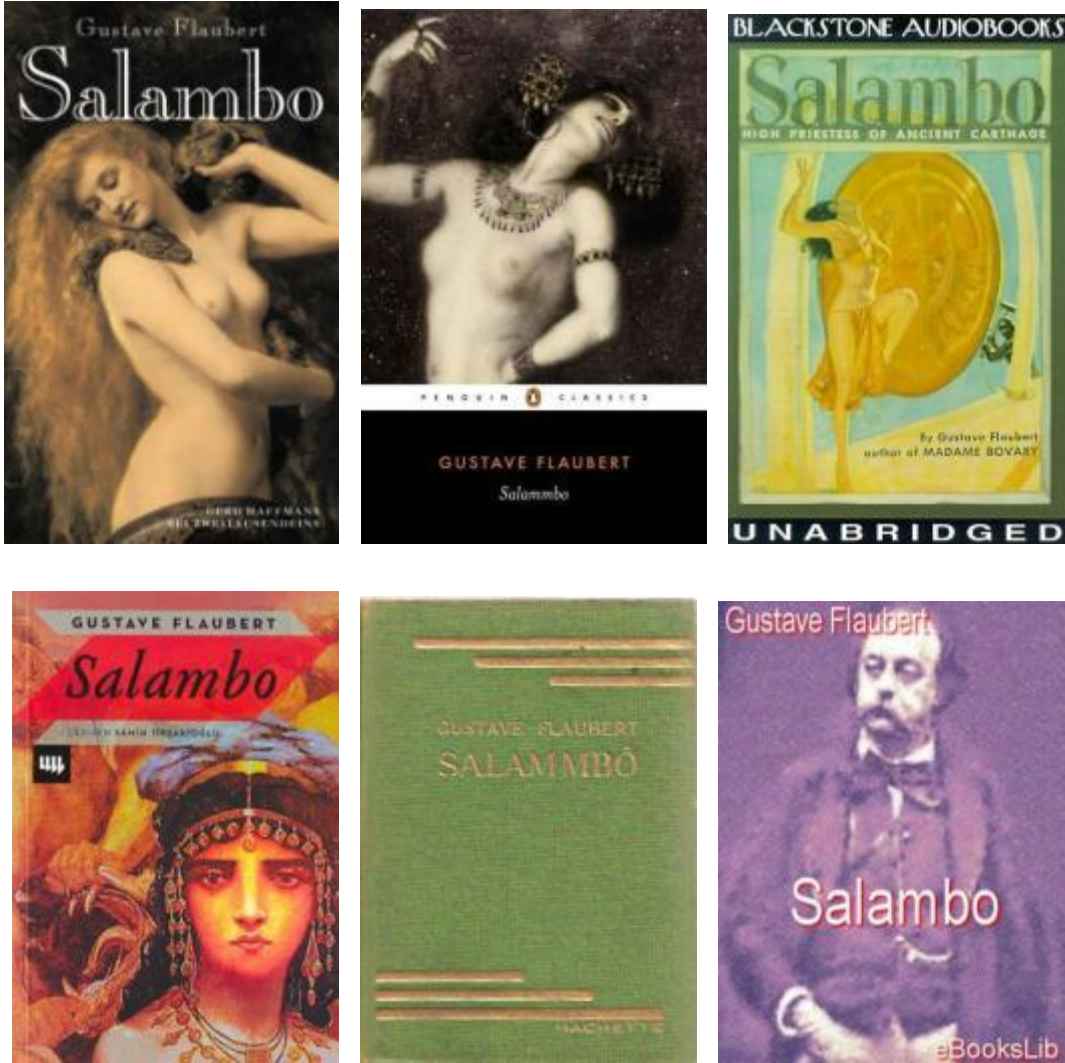
Gustave Flaubert yıllarca araştırma yaptı bu romanını yazabilmek için. Derdinin yalnızca tarihsel bir anlatının çekiciliğine başvurmak olmadığını görmek önemli. Bence Ermiş Antonius ve Şeytan'da da gösterdiği gibi insanın şiddetle ilişkisini anlamak, irdelemek istemiştir, tumturaklılığın, görkemli hem biçim, hem de içerik olarak şiddeti nasıl araçsallaştırdığını göstermeyi de unutmadan... İronik bir biçimde üstelik, Salambo'da kendi kullandığı dilin, görkemli bir anlatının taşıyabileceği, aktarabileceği şiddetin okur üzerinde bırakacağı etkileri gözlemlemek için deneysel bir aygıt olarak kullanımını doğrudan deneyerek... Çünkü *Madame Bovary* ve diğer anlatılarında dil tutumu oldukça farklı, hatta karşıttır. Pırıltı, görkem bastırılır, sözcükle oynanmaz. Yananlam (değişmeceli anlatımlar) yerini düzanamlara (başka türlü düşünemeyeceğimiz, yorumlayamayacağımız biçimde) çokca bırakır. Yalnızca ne yapmak istiyorsa onu yapan (yanılmayan) bir dil. Doğru algılanmak, anlaşılacak isteyen bir dildir artık *Madam Bovary*'nin dili.

*

Yukarıdaki alıntı (ilk bölümce) internetin Wikipedia'sından Salambo maddesi. İzleyen ikinci ve üçüncü bölümce, benim madde için tartışma bölümüne yazdığım not. Bir tartışmacı daha önce madde içeriğindeki yanlışla kısaca ama çok doğru biçimde işaret etmiş zaten. Ben onu desteklemiş oldum.

Salambo'yu, yıllar sonra 1962 baskısı, Semih Tiryakioğlu'nun çok başarılı çevirisinden, ciltli bir baskısından (Güven Yayınları) okudum. Aynı çevirinin günümüz baskısı Literatür Yayınevi yayını olarak bulunuyor (Bu yayınevini, özgün ve anlamlı, kadirbilir yayın politikasından ötürü özellikle kutlamak isterim: *öyleyse yayınevine yaz, ne duruyorsun!*).

Girişinde Tiryakioğlu'nun kısa ve doyurucu bir yazısı var. Gerekli bilgileri (Flaubert, tarihsel olay, kişiler, romanın yazgısı, sözlük, vb.) sağlıyor bu yazı.



Elbette, **Madam Bovary**'nin yazarından sıradan bir tarihsel roman bekliyor değilim ve bu romanı yıllarca (kitaplığımda öyle durup durur) merak etmişimdir. Benim için mitsel bir beklentinin (operasını duymuştum) kaynağına dönüşmüştü. Elimde iki veri vardı. İlki çok eskiden okuduğum **Madam Bovary**, diğeri ise hiç unutamadığım **Ermiş Antonius ve Şeytan**. İkincisi gerekli ipuçlarını taşıyor, beklentimi 'sıradan bir tarihsel romandan' farklılaştırıyordu, ama ertelemeler... **Manon Lescaux** da öyledir. Merak ederim.

Öyleyse, her zamanki derdim, Flaubert'in **Salambo**'sundan nasıl bir soru çıkarabileceğimdi. Daha oniki yaşlarında yazmayı deneyen, bir yandan döneminin özellikle romantik yazını okuyan Flaubert'in bir 'cerrah' oğlu olduğunu ve tanıklığını kafamın bir köşesine yazmıştım. Bu yaşından başlayarak yirmili yaşlarına değin çoğu yazıldığı zaman yayınlanmamış birçok ilköğrenlik ürünü, grotesk bir romantizmi deniyor, karanlığın ve şiddetin anlatımına eğilimli. Bu yazınsal açıdan çok da önemli olmayan metinler (denemeler, uzunlu kısısalı öyküler) bence **Salambo** ve **Ermiş**

Antonius'un hazırlık çalışmaları niteliğinde. Demek istediğim, Flaubert durduk yerde ya da Doğu gezisinden sonra kimi izleklere yakınlık duyup da, ilgi çekeceğini umduğu konulara yönelmiş olamaz. Gerçi 1850 ve izleyen yarım yüzyıl, Avrupa'da Doğu'yla temasın, oryantlizmin, Doğu arayışlarının gönençli dönemi de aynı zamanda. Fuarlar, Doğu malları ve harikalarına oryantal bir ilgiyle yüklü. Eğer Flaubert'in çocuk yaşta cerrahlığa tanıklığı, mikrop kapan babanın ölümü, kızkardeşin ölümü vb. olmasa 'tarihsel şiddetle' bu yüzleşme girişimi de olmazdı. Yani sorum şu: iki yapıt (**Salambo** ve **Ermiş Antonius**) onun poetikası içerisinde sapkınlığa (anomali) mı işaret, yoksa aslında tüm yapıtında böyle görünür kılınmasa da şiddetin bir anlatı (ifade) biçimi olduğuna ilişkin göndermeler var mı?

Acaba Gustave Flaubert tarihin mantığının nasıl işlediğini mi merak ediyor, bu mantığın anlaşılabilir, kabul edilebilir, onanabilir bir içeriği var mı, bunu mu soruyor? Yazgı kavramı bana kalırsa onu zamanda genişlemeye, tarihe sürükledi. Tarihin bir yazgısı var mı? Eğer sözkonusu olan bir yazgı değilse, tarih nasıl kabul edilebilir? Görkem(li anlatılar) tarihi kabul edilir kılar mı? Yıldızı, görkemli ifadeyi kaldırdığımız zaman (örtü), tarihten geriye şu cesetlerin kokusu, bağırsakların delik deşik görüntüsünden başka bir şey kalabilir mi? Ama asıl önemlisi: tarih yalnızca bu anlatıda tınlayan görkem(lilik) mi? Arayı hangi harç dolduruyor, orada güneşin altında akbabaların ya da açlıktan kudurmuş köpeklerin parçaladığı leşlerle Salambo'nun ipeksi teni ve büyüdü aurası arasındaki boşluğu? Uzun ve umutsuz bir boşluk mu var arada? Soru belki de şu: yaşamla ölüm arasındaki aralık, uzun, çok uzun aralık, neyle dolar ve atlamak (geçiş) nasıl gerçekleşir, olanaklı mı? Aşk (tutku demek daha doğru) en pırıltılı harç gereci olarak (dil, anlatı, yazı, roman, vb.) bu geçişi katlanılır kılar mı, bunun kaçınılmaz, biricik yolu mu? Öykü, bizim tarihin dışları arasında çiğnenmemizin en geçerli tesellisi mi?

Romana adını Salambo veriyor. Salambo, ayaklanan paralı Kartaca askerlerinin komutanı Libyalı Matho'nun tutkusu, Kartaca komutanı Hamilkar Barka'nın düşsel kızı. Hamilkar'ın bir oğlu var: Hannibal. Kartaca Cumhuriyetinin büyük önderi, askeri. Tarih bu tutkuyla (kilit) açılıyor sanki. Tarih acımasız gerçekliğini bir yana koyup sözcüklere başvuruyor, kurmacaya, düşe sığınıyor. Tutkuyla açıklanmak onu geçerli kılıyor. Başka türlü insan(lık) kendi tarihini taşıyamayacak, şu leş yığını.

Neden? Neden Flaubert bunu böyle duyumsadı?

Aslında romanı büyük yapan şey, savaş sahneleri. Bugüne değin böyle canlı, renkli anlatılmış ve ürperdiğimi anımsadığım savaş anlatısı okumadım. Flaubert tüm okurlarının midelerini sonuna değin zorluyor, ayaklanmış duygular tutkunun ne zaman şiddete bulaştığını, tarihin gerçekten bir şiddet gösterisi olup olmadığını ayırmakta güçlük çekiyor. Anlatı kesinlik taşımadığından değil, hayır. Anlatı (betimleme) çok kesin ve duru (berrak). Hem, hiç istenmeyecek düzeyde. Bakmak zorundayız. Tarihin şiddetinin içinde ne var? Tutku? O zaman bu soyluların yaşadığı ve aktardığı tutkusal öykü(ler) tarihi bağışlatmaya yeter mi?

Tarihte zor'un rolü? Ama Flaubert'de ben biraz daha fazlasını kavriyorum.

Yıllar yıllar önce (70'ler?), Sam Peckinpah diye Amerikalı bir sinema yönetmeni, tuttu Türkiye'de Vahşi Belde adıyla oynatılan bir film çekti. Bu filmi önemli yapan

neydi, o zamanki ve şimdiki sorum, şiddetin estetik anlatısı. Şiddet güzelleştirilir mi? Bu egemen kaygısı, erkin araçlarından biri mi?

Madam Bovary'de şiddet belki de daha dehşet vericidir. Anlamsız, içeriksiz kentsoylu (burjuva) yaşamı, üstüne üstlük karşısında tükenmiş karikatürleşmiş beysoyluluk (aristokrasi). İlçedeki yaşam, yaşamın insanın üzerine gelen ve tüketen umutsuz baskısı. Emma, Flaubert'in duyumsadığı her şeyin aracılığını yapmıştır.

Bu yaygın, gizli şiddet apaçık tiyatro sahnesinde 'tarihin mantığı' olarak işlese, sergilense kavrayışımız ne olurdu? O sahnenin anlamlandırıcısı, sahneye koyucusu 'tarih'lerken insanı, amaçladığı şey ne olabilirdi?



Belki altı çizilen şey 'tutku' (nereye değin geçerli bir özür?) ile tarih'in ilişkisiydi. Hegel'in son çözümde 'arzu'nun sahnelenmesine bağladığı tarihsel edim, tutkunun (öznenin) o başlangıçtaki büyük mantığın somutlaşmasının gerçekleşmesi olduğu görüşü, belki Flaubert'i de etkilemiştir.

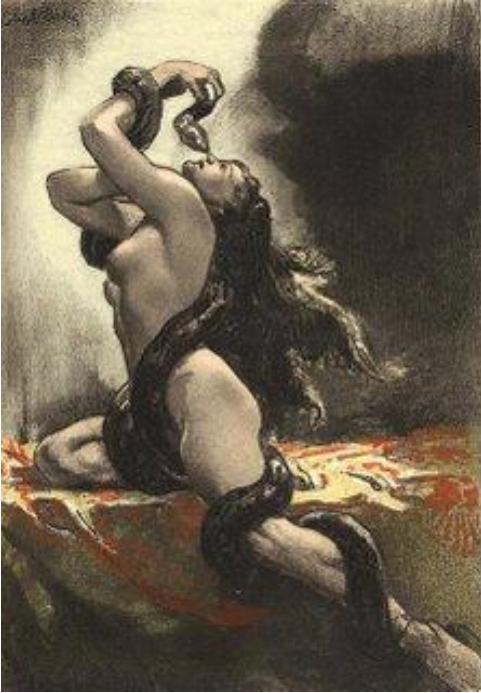
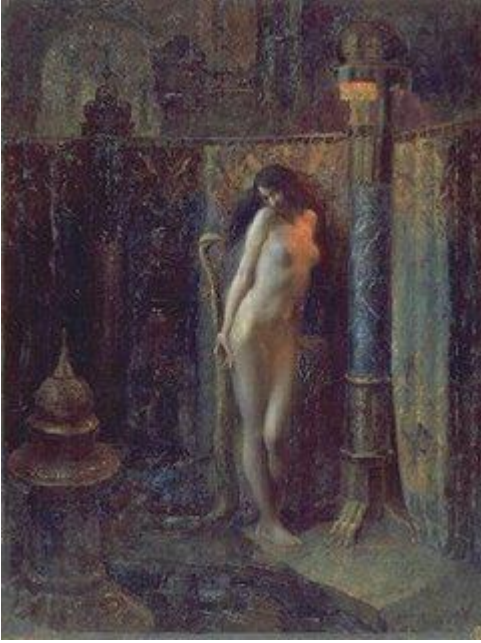
Yani bir tarih felsefesi çıkar mı Flaubert'den? Yapmaya çalıştığım bu değil ve çıkmaz. Tarih onun için, yaşama ilişkin sorgusunun araçlarından, sahnelerinden biri. Öğrenme açlığı çeken genç Flaubert, sahnenin arkasına bakmak istemiştir. Bu yavanlık, evet, sözün en gerçek anlamında bu yavanlık (yaşamdan söz ediyorum) nasıl katlanılır kılınmıştır?

Böyle Flaubert gibi insanlar, yaşamlarıyla yapıtları arasında uçurum taşırlar. Bir kez söz (**Madam Bovary**) ağızdan çıkıp da şu yavanlık (taşralılık) ilan edilince, sözü ağızından çıkararak ağız ve onun sahibi hep geride kalacak, yavanlığın parçası olacaktır.

Böylesi bir durumda yaşam boyu arkadaşlığını yapmış Maxime du Camp'ın, Jean Bruneau'nun onu hangi sıyrımlara değin anladığını söyleyebiliriz?

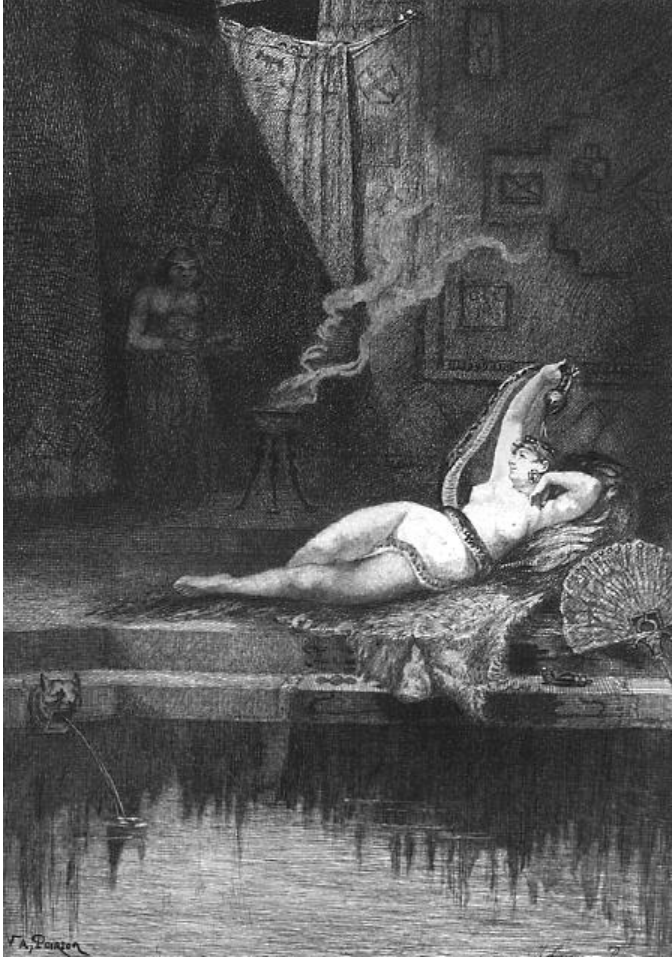
Salambo'yu çok abartmak istemem kuşkusuz ama indirgemeyi hiç. Doğu gezisinde tanıklığı, hayranlığı (!) onu Kartaca dünyasına sürüklemiş olamaz. Öte yandan henüz romantizmin derin etkilerini taşıyan gençlik duyguları, tarihsel

entrikaya yatkınlık ve önünde roman örneği olarak bunları bolca bulunuşu da romanın varlığını açıklamaya yetmez kanımca.



Salambo karakteri neyi simgeler? Bence romanın da yazma nedenlerinin arasında **Salambo**'nun simgelediği şey yatıyor olsa gerek. Kartaca Cumhuriyeti'nin yetkilileri kurtuluşu Salambo'dan beklemektedir. Bu olağanüstü güzel ve gencecik rahibe, kadınlığın mitolojik tüm birikimini taşıyarak, kurtuluşun gerektirdiği anda 'kadın' olmaya razı olur. Erkek erk (tarihsel), krizin, savaşın kaynağı, nedeni olan erillik, yıkımın eşiğinde yazgıyı kadına kilitler (mi?) Neden? Erkeğin, savaşın da nedeni olan tutkusu, erkin yayılması ve derinleştirilmesinden başka bir şey olmayan

bu tutku, dünyayı yıkımın kıyılarına taşıdığında, kurtuluş umudur, kurtarıcı beklenir, şu anılarda, köklerde duran büyücü, şaman, gizemli ana kültünün kaynağında duran kadın, gelsin ve yatıştırırsın yaşamı, durultsun, yeniden üretsın, çoğaltsın; erkekler yorulduklar çünkü, kan yitirdiler, öldüler.



Öykünün öbür yanında, kendi kültüründeki eksikliğin kapalı içbilinci olan kadın, erkeğin bakışı önünde gökte ve yerdeki iki parçalı konumundan hoşnut değildir. Göğü ve yeri buluşturan bedeni, ona '*her şey denli bir şey*' olduğunu anımsatır. Kurtarmak ya da ölüme işaret etmek değildir istediği; doğurmak isteyen bedeninin arzulanması, beden olarak belirip ortaya çıkması, beden olarak var olmaktır hepi topu. Salambo isyancıların karargahında Matho'nun çadırına gidip, kendini ona verdikten sonra, yaşadığı şey, onu bir kurtarıcı değil (ironi var burada) bedeni olan, mutlu bir kadın yapmıştır. Tarihin diliyle bedenin dili aykırı düşmüştür. Çadırın içinde olan şey tek başına bir tansıktır ama tüm metafizik dünyayı, tüm mitolojileri, tüm anlatıları bitirir. Bir kadının ve bir erkeğin bunu deneyemesi ve bunun bedeli ne anlama gelir? Salambo'yu, Emma'yla buluşturan şey işte budur. Salambo kurtaramamış, ama kurtulmuştur (ironi de burada: ağulu kaseyi törende içip, Matho öldürüldükten, sokakta Kartacalılara parçalattırıldıktan sonra, yaşanmaya artık değmez olan yaşamını bitirir). Emma da bukağısından, kendine ait bedeninin zincirlerinden ölecek (!)kurtulmamış mıdır? Oysa romanın tüm diğer kişileri (erkekler) ondan bir 'kadın'a

yaraşır her şeyi isteyip duracak, o da kadının tarihsel gerekçesini yeniden üretmekle yetinecekti. 'Kadın doğasına' upuygun davranarak... Ama o bir an, o hani kendi bedenini kendin için kullanabileceğini kavradığın o bir saniye (o Tanrısız, inançsız, efendisiz, erksiz ve gerçekte 'erkek'siz saniye: efendim. İroni mi dediniz) Emma özgürlüğün ne olduğunu duyumsamış ve hemen de yitirmiştir. Oysa bir kötülük öznesinden sıkça söz edilir Madam Bovary geçtiğinde...

Dünyanın katlanamadığı, kaldıramadığı kadın tipi vardır: kendi için, ama sonuna değin kendi için yaşayan kadın. Kendi zevki, bedeni için. Erkek de içinde olmak üzere her şey aracıdır bunun. Bırakalım, erkek kendi zevkinin hesabını tutsun.

Emma'da farklı olan şey, 'taşra duygusu'dur. İnsanlara, yüzlere, bakışlara sinmiş şu yazgısal yavanlık. Yıldırım onu değil başka birini de seçebilirdi. Rastlantı tetiklemiştir ama mermi bir kez namludan çıktıktan sonra bir daha girmeyecektir oraya. Sonuna değin gidecektir, saplanacağı, düşüp kalacağı yere değin.

Bence küçük Flaubert babasını ameliyat masasında izlerken, 'ruh' kavramıyla hesaplaştı ve bedenin kasılmalarını, titremelerini anladı. Döndü, toplumsal yaşama (kültür) baktı. Arada çok açıklama, çok söz ve yalan vardı. Uzun bir aralık, karşı kıyının neredeyse görünmediği bir uçurum... İki seçenek vardı önünde. Ya sözel vurgu (retorik) bir ontolojik gerekçe olarak ya da ayıklanmış, sözden kurtarılmış, apaçık beden. Bunları denedi. Aslında her yapıtı da kendi içinde bu iki uç arasında gerildi. Bu tarihin sözüne ve bedenine ilişkin bir kavrama girişimiydi de. Sözü ayıklanmış tarihin sonu özkıyım mı?

Kulağınızı kabartın, duyacaksınız yaşamın anlamsız sesinin dün orada kasaba panayırında belediye başkanının ağızından dökülüşünü, bugün seçim alanında... Aynı ağızlar aynı sesleri çıkarmayı sürdürüyor. Sorun, bu sesi görünür kılan ve saçmalığa tanıklık etmemizi sağlayan Flaubert'lerin tarihte çok ender bulunmasında.

Flaubert, Eyüboğlu yazıyor, görüntülerle yazan biri. Sinemadan çok önce görsel imge avcılığı yapmış. Salambo'da eşsiz görsel tanıklıklar (ayrıntılı ve dengeli betimlemeler) bunu yeterince kanıtlıyor. Gerçekten de antik insan tarihini anlatan bugünün görsel sanatlarında (örneğin sinema, opera, tiyatro) Flaubert'in etkili anlatımlarının etkisi olsa gerek. Özellikle şölen, ayin ve savaş görüntüleri düşgücünden en yoksun insanı bile etkileyecek zenginlikte. Yalnızca bunun için bile **Salambo** okunur.

Gönül Ki Yetişmekte (Duygusal Eğitim, Bir Delikanlının Romanı) Education Sentimentale, 1870

Üç (başarılı) çeviriden karşılaştırmalı iki örnek:

“Adamlar geliyordu soluk soluğa; varillerden, halatlardan, çamaşır sepetlerinden adım at atabilirsene; tayfalar soruları karşılıksız bırakıyorlardı; herkes birbirine çarpıyordu; bagajlar iki yandaki çarkların davlumbazları arasına yığılmıştı; ve bu hayhuy, sac levhalardan çıkıp her şeyi akçıl bir bulutla sarmalayan buharın ıslığı içinde kaybolurken, geminin burnundaki kampana durmadan çalıyordu.” (Süreya, 7)

“Yolcular soluk soluğa yetişiyorlardı iskeleye; fiçiler, palamarlar, çamaşır sepetleri gelip geçmeyi güçleştiriyordu; kimse sorusuna yanıt alamıyordu tayfalardan; bir itiş kakıştırdı gidiyordu; bagajlar her iki davlumbazın aralığına sokuluyordu ve tüm bu gürültü patırtı, sac levhalardan fışkırıp her şeyi akçıl bir bulutla sarmış bulunan buharların uğultusunda eriyip giderken, baş taraftaki kampana kesintisiz çalıyordu.” (Akdeniz, 7)

“Nefes nefese gelen yolcular ayaklarına dolaşan varillerden, halatlardan, çamaşır sepetlerinden adım atacak yer bulamıyorlar. Tayfalar sorulan sorulara karşılık vermiyor. Herkes birbirine çarpıyor. Eşyalar iki yandaki çarkların davlumbazları arasına konuyor. Sacların arasından sızıp her şeyi beyaz bir bulutla saran buharın fısırtılı uğultusu ortalığın gürültüsünü bastırırken, geminin burnundaki kampana hiç durmadan çalıyordu.” (Kurbanoglu, 5)

*

“Biri ötekinin anısını tamamlayarak, uzun uzadıya anlattılar bu hikâyeyi. Bitirdikleri zaman:

-En mutlu çağımız o günlermiş, dedi Frederic.

-Evet, haklısın galiba! Dedi Deslauriers. En mutlu çağımız o günlermiş.”

(Süreya, 572)

“Herbiri öbürünün anlattığı anının unutulmuş yerini tamamlayarak, konuşmayı uzattıkça uzattılar; bitirdiklerinde:

‘Yaşamımızın en güzel yıllarıymış meğersel!’ dedi Frederic.

‘Evet, belki de öyle? En güzel yıllarımız!’ dedi Deslouriers. (Akdeniz, 612)

“Hikayeyi, biri ötekinin hatıralarını tamamlayarak uzun uzun birbirlerine anlattılar, bitirince de Frederic:

-Yine en kârlı çıktığımız yer orası oldu! Dedi.

-Evet, öyle galiba! En kârlı çıktığımız yer orası oldu! Dedi Deslouriers.”

(Kurbanoglu, 3xx)

*

Genel olarak diyebilirim ki Flaubert Türkçe çeviride şanslı. Yayınlandığı yıllarda Cemal Süreya çevirisinin nasıl da gürültülü tartışıldığını anımsıyorum dergilerde. Eleştiren bir iki örneğe saplanmış, haksızlık yapmıştı belli ki. Şimdi anlıyorum, çünkü

başarılı bir çeviri olduğunu gördüm. Şairanelikle falan ilgisi yok. Flaubert'in anlatımına, diline bağlı kalmış Cemal Süreya.

Ama yapıtın diğer çevirileri de oldukça başarılı. Özellikle Şerif Hulisi Kurbanoğlu (Şerif Hulusi) çevirisinin en eski ve çok emek verilmiş bir çeviri olduğu ilk bakışta anlaşılıyor. Çevirinin sonuna eklenen ve çevirmenin özenine işaret eden açıklamalar, yazık ki diğer çevirilerde yok. Sayfa diplerinde geçiştiriliyor.



*

Duygusal Eğitim'in (*L'Education Sentimentale*) bir **Madam Bovary** olduğunu (?), onun sıkılığına, kusursuz yapısına sahip olmadığını söylemekle belki de ileri gitmiş olacağım. Bunu dokuyla, roman yapısıyla ilgili olarak söylüyorum. Kusursuz yontulmuş elmas sıkılığında, ışıltısındadır dilsel açıdan Madam Bovary. Oysa **Duygusal Eğitim**, budalalığa tanıklığı, çevrenini biraz daha geniş tutmaktan, tarihsel denebilecek bir tanıklıktan ötürü aynı yapısal somlukta değil.

Ama bu roman başka birçok açıdan dünyanın sayılı romanlarından biri... Öyle bölümler, sahneler, edimli betimlemeler var ki eşi belki de yalnızca Tolstoy'da görülebilir. Böyle iki sahneye ve onların betimlemelerinin arkasındaki yazar tutumuna değineceğim sonra. Çünkü bununla ilgili tezim var (öyle sanıyorum kuşkusuz).

Bu romanın, bir anlamda önceki yazı deneyimlerini, **Madam Bovary** de içinde olarak, harmanladığını düşünüyorum. Bu romanda Bovary var, ama Paris'in kavgalı sokak savaşlarının canlı betimlerinde **Salambo**'yu görmemek de olanaksız.

Ama tin (ruh) durumu açısından Flaubert anlatıcı açısından daha kararlı, daha dinmiş, daha yansız ve umutsuz görünüyor. Tanıklığı öylesine uzak, yansız ve öfkeyle tıkabasa doludur. Bu öfke kendini budalaca dışavurmaz, o zaman Flaubert de kendi **Yerleşik Düşünceler Sözlüğü**'nün F bölümüne girerdi sanırım, yaklaşık şöyle bir açıklamayla: *Toplum dışı, toplum düşmanı, burnundan soluyan, nefret dolu.*

Yerleşik kanı, konformizme duyulan bu yoğun nefret neden, diye sormayacaktır kuşkusuz. Önce bu nefreti yazının, satırların arasında algılaması gerekir.

Flaubert açısından, özyaşamöyküsel öğeler taşıyan bu romana baktığımızda, onun ilk gençlik aşkının karşılık görmemiş buruk ve bellekte yerleşik öyküsünün yıllar sonra yankılandığını saptarız Frederic'in Madam Arnoux'ya olan aşkında. Bu aşk ne kadar da Julien'in Madam'a (De Renal) aşkını anımsatır. Bunu kendime sorduğumda, verebileceğim en iyi karşılık, yazarların benzer konuya olan yazar tutumlarının ortak tinsel tutumları, olabilir. Her iki büyük yazarın da, bu izleğe ilişkin yaklaşımlarında (anlatmanın edası) ilginç, çarpıcı bir benzerlik var. Bunu anlatıcının, tüm

değişkenliğine karşın, konumu, mesafe, açı olarak bulunduğu yer anlamında söylüyorum.

“Nemli gözleri öyle bir tutkuyla parıldıyordu ki Frederic onu dizlerinin üstüne çekti, ve kendi ahlaksızlığıyla gönenererek ‘Ne herifim ben!’ diye düşündü.” (Süreya, 499)

“Deslauriers gitti; ve Frederic kendisini güçlü bir adam olarak hissetti. Öte yandan bir doygunluk duygusu, derin bir hoşnutluk içindeydi; zengin bir kadına sahip olma sevinci hiçbir çelişkiye uğramamıştı; duyguları çevresiyle bir uyum içindeydi. Şimdi, hayatı sıra sıra tatlarla doluydu artık.” (Süreya, 501)

*

Öyle sanıyorum, eyleminin kendi sonucuna ulaşamadığı ender anlatılardan biridir bu roman (Flaubert’in kendi yaşamında deneylediğine bağlı olarak) ve yazar açısından başarısızlık olasılığının göze alındığını kanıtlamaktadır. Buluşamamanın öyküsü, nice engelleri aşarak buluşmadan daha çekici hiç olmamıştır, romanın toplumbilimi açısından ele alırsak konuyu. Duygu iki yandaki insanca farklı düzeylerde kavranıp geliştirilir, bunlar eşzamanlı olarak denkleşmezler. Bu romanın olağanüstülüğünün kaynağında bu vardır.

Okur, yanlış yere düşer, gecikir, kaçırır (bir şeyleri) anlatıyla birlikte. Bütün olan bitenler budalaca algılanır, yorumlanır, kararlanır. Ortada adanmışlıktan iz yoktur. Ölümüne yaşanmamışlığın bizi sahicilik ve ondan ne anlamamız gerektiğiyle ilgili sürüklediği ikilem az buz bir mesele değildir. Gerçek insanlar, ölümüne giriştiklerini ötekine anlatırken, bedenleri ve onun arzuları çok fazla dünyasallaşır, yerselleşir. Buradaki aç, aykırılık, komik, işte Flaubert’de ironidir.

Ben Flaubert’i ironi yazınının ökesi sayıyorum. Ondaki ironidir. Stendhal o görkemli romanında, buralara çok seyrek gelmiştir. (Yine de gelmiştir).

*

Flaubert’in konuşmayı (diyalog) çevreselleştirmesi kusursuzdur. İnsanlar gereksiz konuşturulmazlar, ama konuştukları şey içinde buldukları durumla tam örtüşür. Kaç yabancı, yerli yazar söyletebilir bana. Örneğin bizim konuşma ustamız Orhan Kemal’de öyle bir an gelir ki şu eşsiz doğallıkta konuşma, konuşmadan gelmeye başlar. Çıkışını unuttur.

Teknik konusunda Flaubert doruğa çıkarmıştır romanı. Artık bunun tartışılacak yanı yok. Bence onun hakkında geliştirilecek düşünce, bu tekniğin dönemin tinini (zeitgeist) yansıtmadaki başarısının özgün nedenleri olabilir. Belki onun kişisel öfkesini, dönemin yaşantılarıyla buluşturan özgül yazgıya bağlayabilir, çekilebiliriz bir kenara. 19.yüzyılın ilk yarısının Fransa’sının (Paris) kadın erkek insanları, çalışma eğlenme biçimleri, ayaklanmaları, hükümet çalkantıları, tüfeklerin patladığı, kılıçların kana bulandığı sokakları, parayla aşkın birbirlerine dolaştığı salonları, tüm bir toplum bir yürek gibi atar bu kitabın iki kapağı arasında. Okur için bu kaçınılmaz bir deneyimdir. Bu atmosferi solursunuz. Biraz önce sinir savaşlarının pespayece yaşandığı bir salon yemeğinden çıktınız, kendinizi bir soluk almak için sokağa attınız, içinizde kahraman ve korkak bir arada, iç içedir, içinizde yankılanan ses bir aşkı, bir ihaneti, bir aşkı, bir ihaneti vurur. Ölüm sokağı dönünce köşebaşında pusudadır bir

yandan. Paris yaşamı fokur fokur kaynamış, taşmaktadır kabından. Kişisel yazgıların tikelliği ve çaresizliği, anlık atılımlar, cesur çılgınlıklarla bir anda dönüşebilir, Madam Arnoux'nun aşka direnişi bu olağanüstü zamanlarda bir anda kırılabilir.

Hem aşk nedir bakalım? Julien aşkın ne olduğunu ne denli anlamış bilmişse, Frederic de o denli anlar, bilir. Şöyle bir şey mi?

“Madam Arnoux’yu şimdi daha çok tanımısına karşın (belki de bu yüzden), eskisinden daha da korkak olmuştu. Her sabah cesur davranacağına yeminler ediyordu. Ne var ki yenilmez bir utanç duygusu önlemekteydi bunu; onun hiçbir kadına benzememesi yüzünden genç adam uyarlık sağlayacak hiçbir örnek bulamıyordu. Düşlerinin etkisi altında her türlü insani koşulun dışına yerleştirmişti bu kadını. Onun yanında kendini, makasından dökülen ipek kırpıntılarında daha az önemli görüyordu.”” (Süreya, 232)

Genç adam susamıştı bu kadına, gereksinim duyuyordu. Bu kayboluşu bir suç, bir kabalık gibi görmekteydi. Ne istiyordu yani? Madam Arnoux’ya ettiği hakaretler yetmiyor muydu? Ondan da boyunun ölçüsünü almıştı ya, neyse! Şimdi bütün kadınlardan nefret ediyordu; gözleri dolmuştu: Aşkı anlaşılmamış, şehveti ise aldatılmıştı.”” (Süreya, 285)

“Birbirlerinin olamayacakları belliydi. Onları tehlikeden koruyan bu anlaşma içlerini birbirlerine açmayı kolaylaştırmaktaydı.”” (Süreya, 364)

Ve 479.sayfayı izleyen uzun bir süreden sonra Frederic’le Madam Arnoux karşılaşmasını, aralarında geçen konuşmayı, ondaki tutukluğu, hüznü anlatmak olanaksızdır. Dönüp bir kez daha ve yine okumaktan başka çare yoktur. Flaubert’in yüreğin böyle de engindir, sınırsız kapsayıcılıktadır. Böyle bir sahnenin üstesinden kaç kişi gelir.

Ayrıca 3.Bölüm, VI.Kesim tekrar tekrar okunmalıdır. Yolculuğa çıkan Frederecik her şeyi yaşar ve döner. 1867. Bir bayan ziyaretine gelir. Yıllar geçmiştir: Madam Arnoux. Bu sahneyi de burada alıntılanamayacak, anlatmayacağım, tekrar okumak zorunda kalayım diye... Yine de:

“Madam Arnoux, artık olmayan o kadın için söylenen bu sevda sözlerini büyük sevinçle kabul ediyordu. Kendisini konuşmanın büyüüne kaptıran Frederic de söylediği sözlere inanmaya başlamıştı...”” (Süreya, 565)

“Frederic madam Arnoux’nun kendini vermek için geldiği sanısına kapıldı. Her zamankinden daha güçlü, taşkın, azgın bir istek uyandı içinde; yine de açıklanmaz bir şey, bir itme, bir haram kokusu duyuyordu: Başka bir korku, ilerde ondan nefret etme korkusu durdurdu onu. Sonra kimbilir ne gibi güç bir durum yaratacaktı bu! Gerek sakıngan davranmış olmak, gerek idealindeki durumu bozmamak kaygısıyla, yerinde döndü, bir sigara sarmağa başladı.”” (Süreya, 566)

*

Belki genç adamı (Frederic), **Kolera Günlerinde Aşk** (Marquez) açıklıyabilir, aydınlığa çıkarabilir.

“Bu kadının yanında, bütün varlığını Madam Arnoux’ya doğru çekip götüren o büyük esrimeyi duymuyordu. Rosanette’in ilk sıralarda kendisinde yarattığı allak bullak sevinci de. Ama madam Dambreuse’de az bulunur, güç bir şeyi seviyordu;

çünkü zengindi, soyluydu, sofuydu bu kadın; taktığı madalyonlarla ve ahlaksızlığı içindeki iffetiyle, dantelleri gibi ender duygu incelikleri buluyordu onda.”.” (Süreya, 491)

*

İşte bir Flaubert daha! Kahramanı romanın içinde gelişir, değişir, dönüşür. Romanın adı tam yerini bulur: **Duygusal Eğitim**. Kişilerle ilgili roman boyunca geçerli kalacak bir yargımız asla olamaz. Bu kişilerle koştur onlar hakkında düşüncemiz de (ama aslında biz de) değişir dururuz. Roman yalnızca çağırılmaz tanıklığa, tanığını yerinden oynatır. Ama iyi romandan, gerçek yazardan söz ediyoruz. Okurunu halkasına takan yazar ve anlatıdan...

“Giderek bu yalanlar kendisini eğlendirmeye başladı. Birine verdiği yemini ötekine de tekrarlıyor, birine yolladığı buketin eşini öbürüne de yolluyor, ikisine de aynı mektubu yazıyor, sonra ikisi arasında karşılaştırmalar yapıyordu. Hiç aklımdan düşmeyen bir de üçüncüsü vardı. Ona sahip olmanın olanaksızlığı yaptığı hainlikleri haklılaştırıyordu; böyle, bir kadından ötekine mekik dokuyarak yaşaması büyük tat veriyordu ona. İkisinden hangisi daha çok aldatırsa, sanki bu iki kadının aşkları karşılıklı olarak harekete geçirmiş gibi, o aldatılan kendisini daha çok seviyor, ve bir yarışma içinde ikisi de birbirini unutturmak istiyordu.”.” (Süreya, 521)

“...şimdi kendini düşünüyordu, yalnız kendini; düşlerinin yıkıntıları arasında yitip gitmiş, acılar içre, kolu kanadı kırılmış olan kendini. Kendisine bunca acı çektiren bu yapmacık ortama karşı duyduğu tiksintinin bir sonucu olarak otların tazeliğini, taşranın rahatını, doğduğu evin çatısı altında, temiz yürekli insanlar arasında geçmiş bir uyuşuk hayatı özledi. Sonunda, Çarşamba akşamı dışarı çıktı.”.” (Süreya, 558)

Frederic üzerinden Flaubert'in (her ikisi de F) öfkesine bir tanıklık:

“Kimi zaman bir oyalanma umudu bulvarlara sürüklüyordu onu. Nemli bir serinlik yayılan karanlık sokaklıklardan, ıssız ve göz kamaştırıcı ölçüde aydınlık büyük meydanlara çıkıyordu; bu meydanlarda anıtlar kaldırım kenarlarına siyah gölgeli çentikler, dişlemeler işlemiş oluyordu. Ama arabalar, dükkanlar yeniden başlıyor ve insan seli, özellikle Pazar günleri, Bastille'den tut madeleine'e kadar, asfalt üstünde ve toz içinde dalgalandığı zaman, sersemletiyordu onu. İçi bulanıyordu yüzlerin bayağılığından, konuşulan şeylerin saçmalığından, alanlarda ter halinde beliren budalaca hoşnutluktan! Bununla birlikte, kendisinin bu insanlardan daha değerli olduğu düşüncesi, onlara bakmanın yorgunluğunu hafifletiyordu.” (Süreya, 91)

“Memnun oldu Frederic. Yine de, sokağa çıkınca havayı derin derin içine çekti; daha az yapmacık bir yere gitmeyi düşünürken...”.” (Süreya, 91)

Bu öfke sosyalizmi (ütopik sosyalizmdir) neden kapsamaz. Ona göre sosyalizm de toplum fetişizimidir. (188)

*

Madam Bovary'yle olan bir benzeşmeye, daha doğrusu Flaubert'de 'kefaret' düşüncesine değinmek isterim. Geliştirilecek bir düşünce olarak. Evli ve çocuklu kadın, çocuğunu yitirme noktasına gelir. Bu Flaubert açısından Tanrısal bir ceza mıdır? Bence yazarı ilgilendiren şey bu değildir. Böyle bir dramatik rastlantının karakterleri üzerindeki etkisini araştırmaktadır o. Yazgı yazıya yansır bütün gücüyle...

*

Flaubert şöyle demiş bu romanı için: “**Her şeyi gördüğüm gibi, bana doğru gelen biçimiyle anlatmak istedim. Ne aşk, ne nefret, ne acıma, ne öfke duymak istiyorum. Yurtseverler de, gericiler de beni bu kitaptan ötürü bağışlamayacaklar... Ama, Bovary gibi, bu romanımın da neyi anlatmak istediği sonunda belli olacak, hatta herkese basit gelecek.**”

Ne mi anlattığı: Evrensel budalalık elbette, başka ne olabilirdi.

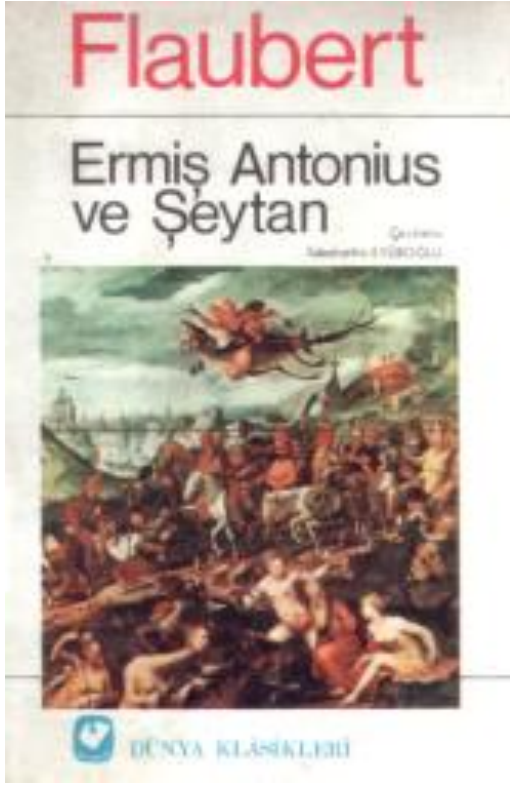
*

Son olarak Flaubert’in dünya yazınındaki yerine şöyle bir terimleştirme ile, kendimce bir tezle işaret etmek istiyorum: **Yalan Kazıma Yöntembilimi**. Onun yazısı budur. Bunu nasıl yaptığına bu romandan iki sahneyi öne çıkararak örnek vereceğim.

İlki, Dambreus’lerin verdikleri yemek sahnesi, ikincisi ise M. Dambreus’un cenaze töreni. Dünya yazının en hakiki, en parlak sayfalarını oluşturur bunlar. Bu sahnelerde ‘toplumsal yalan’ın derisi yüzülür, yalan kazanır. Adım adım, sabırla ve incelikle yaşamın derisi yüzülür. Doktor babadan kalıt belki, bisturiyle...

Ermış Antonius ve Şeytan

La Tentation de Saint Antoine, 1872



Lise yıllarında (1960'lar) okuduğum, orasını burasını çizip hırpalayarak rezil ettiğim bu güzelim Cem baskısı ve çevirisini neredeyse 40 yıl sonra yeniden okumak ne güzel bir deneyim. Çünkü asıl, kendi okuyuşumu okumuş oldum.

Çok heyecanlanmış, büyülenmiş, gençlik sorgulamalarımın vahasını bulmuşum bu anlatıda sanki. Demek, fena halde bir arayış içerisindeymişim. Hatta o zaman yazdığımı anımsadığım bir öykü-şiir demek Flaubert etkileriyle yazılmış...

İnanç hesaplaşması içerisindeydim. 15 yıllık yaşamımın en üst hesaplaşmasını yapıyordum. Bugün görüyorum ki, Flaubert onca Şeytan ayartmasından (düşten) Antonius'u koruyor, arındırıyor, çetin sınavında başarılı kılıyor. Hristiyanlık kaynaklarına bağlı bir yorum elbette bu. Ama 'final' beni hiç etkilememiş anlaşılır. Beni Antonius da etkilememiş. Etkileyen Hilarion (Bilim) ve bu maskenin arkasındaki Şeytan. Çünkü onyılların belleğinde bu kitapla ilgili olarak kalan buydu.

Flaubert'in gençlik romantizmi yaşamı boyunca bir dip dalgası olarak sürdürdü kanımca. İçinde yaşayan öteki Flaubert, yığitti, komikti, kahramandı, aşığı, keskin çatışmalardan süzülerek çıkan, arkasında parlak zafer sayfalarıyla yeni zaferlere koşan bir çocuk Flaubert.

Bu sahne yapıtını üç kez yazıyor Flaubert. Ölümünden sonra dostunun onun hakkında yayınında en yakın iki dostuyla, annesiyle bu yapıtı üzerinde bitmez tükenmez tartışmaları anlatılıyor uzun uzun. Flaubert ilk ve daha uzun metnini

tartışmalardan sonra yayınlamıyor. Arkadaşları birçok açıdan bu çalışmayı eleştiriyor. Flaubert bunu kabul ediyor epeyce direndikten sonra ama üzerinde çalışmaktan vazgeçmiyor.

Son biçimlendirme, sahnelendiğini pek sanmıyorum ama, Flaubert'in Bruegel esinlerini ilginç bir biçimde harmanlayarak yayınlanıyor.

Parlak bir dizi görüntülerle akan (aslında yazıyla resim yapan biri Flaubert) metin, Eyüboğlu'nun da çok iyi yakaladığı gibi, görsel sanatlar için eşsiz bir kaynak. Bilmiyorum anime bir filme dönüştürüldü mü? Yapılmalı(ydı).

Tabii içerdığı hınzırlık, tartışmayı son noktalara taşıma (neredeysse oç alma eşiği diyebileceğim) cesareti, Batının liberal ama gerçekte son derece bağnaz, tutucu dünyasında yeterince hasıraltı edilmiştir.

VI. Bölümü hayranlıkla okudum. Şeytanın sırtında uçan Antonius'un şeytanla diyalogu kışkırtıcı, canlı, diri.

Hilarion bir yerde Antonius'a şöyle bir şey söyler:

'Her gün bir şeyi görüp de şaşmıyorsak, onu anlıyoruz demek midir bu?' (56)

Soru(m): Doğu'da aradığı neydi Flaubert'in?

Bilirbilmezler (Bouvard ile Pechuchet) *Bouvard et Pécuchet, 1874*

1880'de ölümüyle yarım kalan (yayımlanışı 1881) bu önemli yapıtla Flaubert okumam sona erdi (şimdilik). **Madam Bovary**'yi en azından bir kez daha okumayı istiyorum.

Tahsin Yücel'in eliyle, birikimiyle çevrilmesi ne büyük şanstır böyle bir romanın. Önsöz yazmış Yücel, en canalıcı yerleri eşsiz bir kavrayıcılıkla ele alan. **Bouvard ile Pécuchet**'yi (**Bilirbilmezler** adı onun buluşu, hem de zekice) Gargantua, Don Quichotte, Teneke Trampet çizgisinde başdöndürücü bir doruk olarak görüyor. Haklı mı? Birçok açıdan belki, ama her açıdan değil. Gizli, acı yergisini ortak payda alıyor olsa gerek. Ona göre bu yapıtı, en Flaubert'ce olanı. **Madam Bovary benim!** sözünü sıkça kullanan eleştirmenlere Flaubert'in bir sözüyle yanıt verir: "*Bouvard ile Pécuchet benliğimi öylesine dolduruyor ki, onlar olup çıktım. Budalalıkları benim budalalığım, bu da beni gebertiyor.*"

Bu kitabı üzerine çalışmaya uzun hazırlık çalışmalarından sonra 1874'te başladığı yazımını bitirememiştir.

Ben bu kitabı büyüdü kılan şeyler üzerinde kısaca durmak istiyorum.

Öncelikle, tıpkı Cervantes'in yapıtında olduğu gibi okuru ikilem içerisine sokması etkisini artırır.

İkincisi, büyük yapıtlarda ortak olan bir şey belki de, haklarında yazarının da katıldığı 'rivayet'ler komik denebilecek bir çelişki barındırır. Yerleşik kanılarla budalalaşmış olan Bouvard ile Pécuchet midir (keçileri kaçırınlar Don Quijote ile uşağı Sancho Panza mıdır), yoksa tüm ötekiler mi? Flaubert bile onları *budalaşmanın* örneği olarak görür. Bu yapıt mitolojisi, üretiminin bir parçası mı? Sanat toplumbiliminin bir parçası mı yalnızca?

Üçüncüsü, ikililik, ikizlik izleğinin evrensel çarpıcılığına örnek oluşturması.

Önce Tahsin yücel'in bir yargısını almalyım buraya: "***Bouvard ile Pécuchet'nin çırpınıp durduğu bu gülünç ve bayağı evrenin Madam bovary ve Duygusal Eğitim'in bütün çıkış yolları özenle kapatılmış, karanlık, umutsuz evreni olduğunu, ancak çok daha keskin bir ışıkla aydınlatıldığını kesinlemek gerekir. Ama bu ışık dışarıdadır. Flaubert'in tuttuğu ışıktır yalnızca: karanlığı aydınlatmaz, yalnızca gösterir. Karanlığın içinde, zayıf bir biçimde de olsa bir ışık izlenimi uyandıran bir şey varsa, o da Bouvard ile Pécuchet'nin bütün sınavlardan başarıyla çıkan dostluklarıdır.***"

Hemence şu belirtmeli. Bu iki yakın yazgı birliği yapmış arkadaş, yılmak bilmezler. Yenilmeye doymazlar. Hep iyimser, yine atılım gücüyle doludurlar. Bu insanlığımızın şu zavallı yazgısını çokca anıştırmaktadır. Bu insan(lık) tanımı için uygun bir atlama tahtası, çıkış noktası neden olmasın. İnat, sebat, direnç, her neyse...

Teslim olmamak, yıkımı göze almış teslim olmamak, ölüme boyun eğmemek, başka bir şeyi denemek, bizim 'bilim' diyebileceğimiz cesaret, kahramanlık

öyküsüdür. Bilim adamı, deneyi bir daha, bir daha ve bir daha ne pahasına olursa olsun gerçekleştirecektir.

Bunu Flaubert'in bilmemesi olanaksızdır. O zaman ben şunu savlıyorum: Bouvard ile Pecuchet, bu iki eski dost, toplumun ahmaklığını yansıtmaya aracılık, aynalık etmişlerdir. Flaubert'in safındadır onlar. Onları *kullanmıştır* sözün gerçek anlamında. İzin alıp almadığını bilemeyeceğim.

Onlar üzerinden aktarılan şu evrensel öykümüz, belki de budalalığımız demeliydim, başka türlü görünmezdi bize. Yazarının da Madam Bovary'den beri tam da yapmak istediği buydu. Duygusal Eğitim'deki aptal buluşma ve ayrılmalarını sözde sevgililerin, unutulabilir miyiz? İnsanlığın yazgısı diyebileceğim şu kırık öyküde iç burkan, insanın içini güldüre güldüre acıtan bir şey yok mu? Bunu Cervantes'ten, Shakespeare'den (evet, onu da katıyorum), Flaubert'den daha iyi kim anlatabilirdi? Ama Flaubert'in karşıt özellikle ikili karaktere dayalı anlatısını evrenselliğe ulaştırılmayan, geride bırakan bir şey var. Üzerinde yeterince çalışmamış, bir taslak not olarak kalmıştır bu yarım roman.

İnsanlığı saran, büyüleyen evrensel anlatılarda bu ikililik açık, gizli hep vardır. Bunun gece/gündüz, ölüm/dirimle benzeşimli bir ilişkisi vardır hiç kuşkusuz. Ama neredeyse arketipik bir imgelemsel etki taşır iki kavramı. Buna bağlı iki tinlilik, ikizlik, gölge, vb. bir dizi imgeye bağlı izleğin ardına düşmüştür halk anlatıları ve yazınsal anlatılar.

Kafka bu izlekle büyülenmiştir, öylesine ki içeriğini tam kavramış, bunu yapıtının dokusuna giydirmiştir (**\$ato**).

Henry James bu duyguyu taşıyan büyük yazarlardandır. Çatlayan, karanlığını yoğaltan, derinleştiren insan Bir'den İki'ye artık simgeler (sembol), hatta alegoriler düzeyinde de girmiştir.

Ben Kafka denli Dostoyevski'de de poetikasının altyapısını oluşturan temel izleklerden biri olduğunu bildiğim ('ötek') bu ikileşme konusunu irdelemeyi bir başka bahara bırakmayı yeğliyorum şimdi. Bunun İngiliz yazınında karşılığına işaret etmekle yetineyim. Bir de yankı(lanma)nın varlıkbilimsel tartışma olanaklarına. Ha, unutmadan, Heidegger'den Badiou'ya uzanan çizgide, epistemi dışarıda bırakan 'doğrudan deneyleme'nin, hakikat ve ona sadakatin bu açıdan da üzerine gidilmesini gerekli bulurum.

Uzattığımın ayırımındayım.

Daha çok, yapıtın güçlü esinlemesi üzerinde ('budalalık') durmak istiyorum. Flaubert yapıtı (bir bütün olarak) ışığa çıkarıyor mu bu evrensel olguyu? Önce evrensel olgu mu bakalım?

Tarihle (görünür görünmez yumruğu altında) sersemlemişlik bunu açıklar mı? Şu küçük insan bedeni, rastlantılara bağlı tutamaksız varlığıyla, aslında cılız, gülünç biçimi ve içeriğiyle, nasıl da heyheyleniyor değil mi? Bir noktadan sonra gülmek değil, avaz avaz bağırarak, tiksintiden gebermek değil mi kendimizi içinde bulduğumuz durum. Evet, sözün gerçek anlamında bulantı, tiksinti... Tenini, tinini doğru dürüst, herhangi bir canlı (hayvan, bitki) denli taşıyamayan şu zavallının onur

savaşlarına da bakın! Kendinizi Thomas Bernhard'ın yerine koyun ve yaşamın üzerine boylu boyunca yatın, kusun! Daha değerli, başka bir şey yapamazsınız!

“Hiçbir girişim, hiçbir özveri zor gelmiyordu.” (105)

*“ ‘Ne dersin, bir tarih yazmayı deneyelim mi?’
‘Bundan iyisi can sağlığı! Ama neyin tarihini?’
‘Sahi, neyin tarihini?’” (124)*

Sorun bu nefretin bizi yumuşatmasında, sorun acımamızda. Bu öykü kendimizden ötürü bize tanıdık, çok ama çok yakın geliyor. Bu pathos, bizi inançlı yapıyor, dinler geliyor sahneye; bu dayanılmaz komik, kasıklarımızı tuta tuta, karın ağrısından, bir yandan geberir bir yandan kahkahalarla acı acı gülerken, kutsuyor bizi [*Çerçevelemek*, Heidegger]. Genel olarak ritüele bir tür kandırma (aldatma) dersek, ahmaklık sanki oyunun bir parçasıymış gibi görünüyor. Böyle bakıp doğallaştırabilir miyiz (yani kaçınılmazlaştırabilir miyiz) toplumsal tüm ritüelleri?

[Ah, yine uzatıyorum işte!]

Budalalık bir esenlik, korunma zırhı mı sağlıyor? Bir savunma düzeneği mi? Flaubert belki de bu denli kızmamalıydı, acımasızlığın kurbanlarını bağışlamak zor olsa da. Bana öyle geliyor ki çıkar kavramıyla budalalık arasında doğru ilişki var. Sanılanın tersine, usla çıkar son çözümde uyuşmazdır. Biz ussal çıkarın yenilmezliğine inanmışız. Bu da yerleşik önyargılarımızdan biridir. Oysa gündeliğe, güncele, çıkara bağlanmış ilişkiler ağı, davranış biçimleri, pekiştirdiği kalıcı önyargılarla olsa olsa budalalığı biraz daha güçlendirecektir. Bizi yanıltan şey genel olarak çoğunlukla erki budalalığın kullanıyor oluşundan, ki bu da işin doğasına uygundur gerçekte.

Flaubert'in yazınsal önemi, bana kalırsa buradan geliyor. O önyargılara (değirmen) karşı Don Quijote'den farksız... Saldırıyor, yeniliyor, devriliyor sırtüstü, ayağa kalkıp bir daha saldırıyor. Asla kurulu çerçeveler içerisinde duvara asılı, onaylı, uzlaşmış bir tablo gibi kabul edemiyor yaşamı ve yarasından, kanayan yerinden cinayeti, cinayeti işleyen budalalığı bir daha, bir daha getiriyor önümüze.

Yeryüzünde bundan saygın bir girişim olmamıştır.

Anlatıda kurulum, kurguda tekdüzelik, budalalığın algılanmasını belki ketler, diye olsa gerek, vazgeçilmiş yazınsallıktan kaynaklanıyor. Özellikle vazgeçilmiş yazıdan... Yoksa komedyanın çizgileri bu denli kesin, açık, tartışmasız çıkmazdı ortaya.

Bunca başarısız girişimlerinden sonra artık şaşılır mı, kopye etmeye dönüşlerine Bouvard ile Pecuchet'nin. En iyisi *'onlar gibi yapmak'*tı. O zaman yitirmez, anlayış görürdün. Rahat eder, bırakılırdın.

“Başlarlar kopye etmeye.” (300)

EKLER

1

Rifat, Serdar; Kitapların Şenlik Ateşi, (2008)

Serdar Rifat'ın geniş birikimine hiç sözüm yok ama bu düşkünlüğümü önlemedi. Bu kitaba yönelişim kimi bölümleriyle, özellikle Flaubert'e ilişkin yazıyla ilgiliydi. Ben Flaubert üzerine, benim söyleyebileceğimden çoğunu taşıyanı okumaya katlanabilirim elbette (herkes gibi). Daha azına razı olmam.

Beni bu durum hep şaşırtır. Batı kültürünün derin kaynaklarına aracılık eden 'entelijansiya'mız, özgün üründe aşırı temkinlidir. Tezden, yargıdan uzak durur, korkarlar. Bundan, yazıları geveleme yinelemeden öte geçmez. Aktarımlardan ibarettirler.

Oysa onların sevdikleri, hayranlık duydukları, aktarmaya değer buldukları kaynakları özgün kılan şey tam da budur. Bu eleştiri (deneme) içinde bir soru (yargı da diyebiliriz) geliştirilir. Ele alınan kişi, yapıt bir bakıma bahanedir. Eleştiri böylece yazarı, yapıtı durduğu yerden ötelemiş, yeni bir boyutla derinleştirmiş olur.

İşte yazınımızın gürbüz bedenli, ama kıt akıllı kalışının nedeni gerçek anlamda 'karşılaştırmalı eleştiri'yle (hem de uluslar arası ölçekte, sınavda) hiç tanışmamalı. Yani Fethi Naci'yi bir de böyle analım: ne kadar eleştiri o kadar roman, öykü, şiir.

Benim de söyleyebileceğim şeyleri söyleyen 'derlitoplu bir bakış' da sunsa, bir eleştiri (deneme) beni sinirlendiriyor.

O zaman yabancı dil öğreneydin, okuyaydın Sartre'ın Flaubert üzerine çalışmasını. Bu da kendime...

Yazında, birinin ortaya attığı, başkalarının da artık bir daha akla kararı da seçseler bir türlü kazıyamadığı 'beylik' denebilecek yargılar vardır. Çok şeyi (her şeyi) açıklar gibi görünen. İşte Stendhal, Balzac, Flaubert, Beyatlı söz konusu olduğunda... Flaubert için yaşam değil, sanat önder gelir. Buyrun bakalım. Bu beylik yargıyla hesaplaşmayan (sonuç ne getirirse getirsin) bir eleştiri bana bir şey demez. Derdim, öğrenmek, bilgi yığmak değil ki! Daha neler! Kendimi bir 'ardiye'den, bir 'depo'dan ya da daha iyisi (kötüsü demiyorum) kent çöplüğünden daha iyi duyumsamama izin verir misiniz?

Örneğin, 150. Sayfada (Öteki Olma Arzusu: Ya Da Madam Bovary) şöyle bir şey var: *'Madam Bovary "öteki olma arzusu"nun, öteki olabilmek için kurulan düşlerin ta kendisidir. Bir türlü kendisi olamadığı için özendiği başka hayatları yaşamak isteyen, bu uğurda sürekli düşler kuran, ancak düşlerini hiçbir şekilde gerçekleştirememekle kalmayıp bu düşlerin bedelini çok ağır bir şekilde, yaşamıyla ödemek zorunda kalan taşralı bir kadın.'*

Bu sizce de biraz fazlaca 'hazırgiyim (pret a porter)', fazlaca kolay değil mi? Rifat, bu değerli yazın adamı, gösterebilimci biliyorum, bir yargıyı taşıyor. Kabul edilmiş, yıllar içerisinde 'açıklayıcı kilite' dönüşmüş bir yargıyı... Bunu yapmayacak

denli donanımlıyken, böyle yapmanın gerekçesi, gözetilmiş 'yerli' okur kitlesi mi? Peki amaç, yerli okur kitlesini daha da yerleştirmek mi?

Alıntının kenarına not düşmüşüm: '*Madam Bovary'nin asıl sorusu bu mu?*'

Çünkü sadece Madam Bovary değil, sanırım tüm insanlar 'öteki'nin peşindedir.

Dolayısıyla bu geçerli bir soru, açıklama olamaz. Flaubert'in derdi bunu aşmaktır.

Sonuçta bunlar dergi yazıları. Haksızlık etmemeliyim.

2

Flaubert'in Papağanı *Flaubert's parrot, 1984*

Flaubert okumam arasına kaçınılmaz olarak sıkıştırdığım bu Julian Barnes romanı benim gibi biri açısından paha biçilmez değerinde, eşsiz bir anlatı.

Şavkar Altınel'in İngilizce'den çevirisiyle neredeyse yirmi yıl önce basılmış Türkçede. İngilizcesinin adı **Flaubert's Parrot**. Benimkisi biraz geç bir okuma, kabul ediyorum. İlk sayfaya Flaubert'den bir alıntı koymuş Barnes. Ernest Feydaeu'ya 1872'de yazdığı bir mektupta; '*İnsan bir dostunun yaşamöyküsünü yazdığında bunu onun öcünü alıyormuş gibi yapmalıdır.*'

Flaubert'in anlatı içinde (ben anlatıcısı üzerinden) izini süren yazar, daha başında papağan imgesiyle bizi büyülüyor. Aslı astarı elbette var. Flaubert'in önemli öykülerinden biri yaşlı kadın ve papağanıyla ilgilidir (**Un coeur simple/Saf Bir Kalp**).

Yazarın alaysı araştırması gizli bir mit kırma işleviyle koşturuyor. Parçalı izlenim veren anlatı, tuttuğumuz parça üzerinden belki bir Flaubert kurmamıza yaramıyor ama bir anlatı yapısı (bir yapıt için) bizi hazırlıyor. Sonuçta çağdaş bir yazarın özgün kurgusuna tanıklıktır yaptığımız okuma. Geri kalan her şey bahanedir (eğer buram buram Flaubert saygısı tütmeseydi kitabın sayfaları). Bu kitabın güzelliği de buradadır işte. Bir selamlama, bir içten kavrama, bir gönül bağı girişimi. Papağan önemli midir ve neden önemli? Yalnızlığı seven Flaubert açısından bir insan eşlikçi yerine (yazma süresince) bir hayvan (uçucu) eşlikçi seçmesinin anlamı nedir?

Bakın, ikinci bölümde Flaubert'in yamaşım üç açıyla tarihlenir. Üçü de bize değişik bakış açılarının değişik algılanmış Flaubert'lerini gösterir. Peki kaç tane Flaubert var ve en önemlisi (!) hangisi olabilir?

Barnes yıkıcı ve ironik diliyle Flaubert'in 'budalalarını' tıpkı Flaubert gibi (Flaubert'ce) ti'ye alır. Baştan alır. *Hadi, bir daha! Hadi, baştan alalım!*

Flaubert bir ayıdır, deve, koyun, köpek...

Barnes, birden sanki döküm yapıyor, envanter çıkarıyor gibi davranır. Flaubert envanteri... Bizimle oyun oynar.

Ernst Pinard Madam Bovary'nin suçlayıcısı savcıdır. Bilir misiniz ne oldu? Flaubert'in beraatinden birkaç yıl sonra savcı Pinard'ın belden aşağı konularda bir dizi şiirin yazarı olduğu ortaya çıkarıldı.

Barnes'in kafası karışıktır. Birisi Flaubert'i Madam Bovary'de Emma'nın gözlerinin rengi konusunda çelişkili buluyormuş (Dr. Enid Starkie). Dönüp bakmış Barnes, üçüncü renk ortalıkta yok. Eleştirinin bir namusu yok mu?

Bir yerde şöyle der, Flaubert'i kastederek:

'Yaşadığı çağ budalaca olmuştur; Fransa-Prusya savaşının getirdiği yeni çağ daha da budalaca olacaktır.' (104)

Ne tür romanların yasak olacağı, yazılmaması gerektiği konusundaki Manş'ı Geçiş (7.Bölüm) bir karayergi başyapıtı. Eh, bu durumda sıra, 'olmayan Flaubert'e eninde sonunda gelecekti. Bakınız 9. Bölüm. Ve Flaubert'in arkasında saklı Barnes

öyküsü: *'Ellen'i seviyordum ve birlikte olduğumuz süre içinde hep en kötü olanı bilmek istedim...'* (162)

Savcıya yanıtlarımız, bir savunmamız var değil mi?

Louise Colet'ye göre bir Flaubert çeşnimiz? Galiba yerden göğe haklı Louise Colet. Bakın anlatıcının (Braithwaite'ın yaygın düşünceler sözlüğü'nde) sözlüğünde Louise Colet maddesi nasıl tanımlanmış:

'COLET, LOUISE

- a) *Sıkıcı, sırnaşık, erkekten erkeğe koşan, ne kendinde yetenek olan, ne de başkalarının dehasını anlayabilen, Gustave'ı kapana kısıtırıp onunla evlenmeye çalışmış kadın. Bütün o viyaklayacak çocukları düşünün! Gustave'ı canından bezmiş olarak düşünün!*
- b) *Yürekli, tutku dolu, çok yanlış anlaşılmiş bir kadın. Duygu nedir bilmeyen, baş etmesi olanaksız, taşralı Flaubert'e duyduğu büyük sevgi çektiği acıların ve bu yanlış anlaşılmanın nedenidir. Haklı olarak, "Gustave bana salt iki konuda yazıyor, sanat ve kendisi", diye yakınmıştır. Başka birini mutlu etmeye çalışmak günahını işlemiş feminizm-öncesi bir feminist.'* (200)

Anlıyoruz ki buruk bir anlama çabası, bir insan öyküsüdür bu Julian Barnes metni. Bir hesaplaşmadır (kendiyile):

'Hastayı. Ellen'i. Dolayısıyla, daha önceki sorunuza yanıt olarak onu öldürdüğüm söylenebilir. Bir anlamda doğru bu. Onu söndürdüm. Yaşammasını durdurdum. Evet.

Ellen. Karım: ölümünün üstünden yüz yıl geçmiş, yabancı bir yazardan daha az anladığımı duyduğum biri.' (219)

Ellen, o cesareti gösterip intihar mı etti yoksa? Zincirlerinden boşanan fili öldürme cesareti gibi (**Salamboo**).

Ve O Papağan: Loulou.

Onu bulsaydı Braithwaite (Barnes) yaşam bir başka türlü mü olurdu hem Flaubert için, hem kendisi için?

Loulou!

3

Kızıl ve Kara*Rouge et noir, 1830*

Bu kez *Bertan Onaran*'dan... Türkçede hak ettiği yeri bulan büyük romanlardan biri de ***Kızıl ile Kara***... En iyi çevirmenler onu aslından çevirdiler. Kötüleri saymıyorum bile. Lise yıllarında (1960'lar), ilk okumam olan, Remzi'nin kızıl, kara kapaklı Cevdet Perin çevirisini unutmam. 15-16 yaşlarında ***Kırmızı ve Siyah***'la buluşmamı bir 'ayinsel okuma' olarak hep anımsadım ve içimde yaşamım boyu taşıdım. Okumak değil yudumlamaktı, hazla tatmaktı, yazı (anlatı) benim okumam üzerinden kendini gerçekleştiriyor, ben de bunu bilerek, her nasılsa ayımsamış olarak, ağır ağır, sindirerek okuyordum. Şimdi soruyorum belleğimi eşeleyip, kendime: Julien miydi o genç yaşında beni büyüleyen karakter, Madam de Renal mi, yoksa Mathilde mi? Boşuna... Bu sorunun yanıtını unuttuğum. Ama bir şeyi daha güçle anımsayarak: gelmiş geçmiş en büyük anlatılardan, romanlardan biri ***Kızıl ile Kara***'dır.

Onaran; çevirisi, açıklamalarıyla görünür, Fransız kültürüne egemenliğiyle de görünmeyen katkısını vermiş romana. Hiç diğer çevirilere bakma gereği duymadım bile.

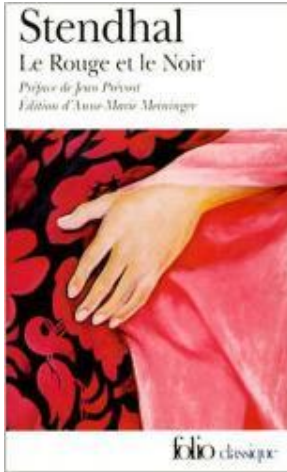
Aşağıda bir fotoğraf var. Stendhal için dikili mezartaşı. Ben Zweig'in o olağanüstü yaşamöyküsünden öğrenmiştim, bunun kalıtçılarının bir haksızlığı olduğunu. Stendhal'in mezartaşına yazdırmak istediği, **VISSE SCRISSE AMO** idi, yani **YAŞADI YAZDI SEVDİ**. Bunu Stendhal kendine yakıştırmış olsa da kalıtçıları Stendhal'a yakıştıramamış olmalı ki, taşta kazılan: **SCRISSE AMO VISSE**, yani **YAZDI SEVDİ YAŞADI**, oldu. Ne önemi var, diyecektir birçok kişi. Buna verebileceğim biricik yanıt, Stendhal'i okumaya başladığınızda onun çizilmiş en özgün portresi olan Stefan Zweig'in kitabını lütfen okuyun, olacaktır. Başka bir şey demem.



Kızım (Defne), 'ya *Madam de Renal*', diye sordu birgün Kadıköy iskeleden çarşıya doğru eşlik ederken bana. Anna (**Tolstoy, *Anna Karenina***) ve Emma (**Flaubert, *Madam Bovary***) bedenleri ve ruhlarıyla bir sor(g)u gibi yükselir ve tüm bir toplumu tartışmalı kılar, insanı yeniden tasarımılamaya, dünyayı yeniden kavramaya zorlarken bizi, *Madam de Renal* için söylenmesi, eklenmesi gereken bir şey yok muydu?

Yeniden bir okuma mı? Anna ve Emma'yla buluştuktan sonra, *Madam de Renal*'e uğramak, onunla da bir kez daha buluşmak kaçınılmazdı. *Madam*'ın da bir sorusu var mıydı acaba? *Madam* da bedeninden yükselen bir alev gibi, kendine özgü bir soruyu (*Stendhal*'e aracılık ederek) çıkarıyor, taşıyor muydu? Kafamda bir üçleme düşüncesi oluştu hemen. Belki de üçgenin üçgen olabilmesinin koşulu üçüncü köşe, bu kitabın içinde bulunuyordu.

Kısa bir insan ömrünün içine ***Kızıl ile Kara*** en az üç kez sığdırılmalıydı, birçok 'önemli'ye hiç sıra gelemeyecekse de. Zaten artık anlamamış mıydım, kitap okuma demek, yaşamı okuma demektir. Yaşam ***Kızıl ile Kara***'da düzenli düzensiz atan bir yürekti ve vardı. O zaman okumak ***Kızıl ile Kara***'yı okumaktı, onu bir daha okumak, bir daha okumak ve onu okurken bütün yazılmış şeyleri okuyor olmak... Unutmadan söylemeliyim, bu birçok şeyi okumadan ele geçirilemeyecek bir gizdir. Reçete, büyümlü formül değil.



Romanı 1829'da yazmaya başlar Stendhal. 1830 Kasımında kitap vitrinlerdedir. Stendhal, 47-48 yaşındadır. Babasından nefret etmiş, erken yitirdiği annesine tutkuyla âşık olduğunu kendisi söylemiştir. Onu yitirdiğinde ise sadece 7 yaşındadır.

Bu araya, Stendhal'ı Stendhal yapan şu olağanüstü portreyi sıkıştırmam gerektiğini biliyorum ve bunu...*yapmayacağım*. Bu, yalanı yaşamının aracına dönüştüren, bu aşağılık duygularıyla şişkin, hep olmadığı şey gibi görünen, 'komik' asker, 'ilgisiz' devlet adamı, laf olsun diye, keyif için yazan, sürekli adını değiştiren, başarısız 'casanova', Stefan Zweig'in denemesinde öyle kusursuz çizilmiştir ki, anlaşılabilmesi için olduğu gibi buraya aktarmalıyım ve bu portreye bakmadan Stendhal'ı anlamak zordur, demeliyim. Zweig'in eşsiz çabasının ne demeye geldiğini söylemem gerek. O yapıta değil, yapıtlaşmış yaşama bakan, yapıtı yapıtlaşmış yaşamla anlamaya çalışan bir deneme yazarı. Bir yaşamöykücü değil. Kazıbilimci. Köke inmek ve yapıtın ana besininin gerçek tadını, kokusunu ortaya çıkarmak isteyen biri. Stendhal'in yaşamöyküsünden nasıl bir (bu) yapıt çıkar, çıkmıştır, çıktı? Gorki, Zweig'a yazdığı mektupta bu büyük yazarın portresini kötü çizdiğini belirtir. Haklı mı?

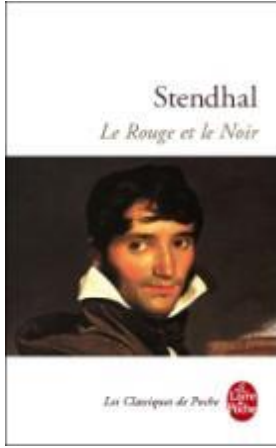
Zweig'in derdi, Stendhal ve Henri Beyle arasındaki o derin yarantıyı ve 'yapılma'nın iki yanında kalan iki beden, iki tinin (ruh) birbirinde nasıl yankılandığını ve bu nedenle bir kişide bu iki karakterin nasıl tek bir yapıta (varoluşa) dönüştüğüdür. Soruyu ortaya atmış, kanıtlarını sergilemiş, bunun yapıtta nasıl görüldüğüyle artık uğraşmamıştır. Zweig'in işi bu değildir ki...

Yani **Kızıl ile Kara**'da bu iki ayrı, karşıt ıra (karakter), anne ile baba, ateşle su, isyanla boyuneğış nasıl bütünleşir, nasıl yapılanır, nasıl gösterir kendisini? Bu bizim işimiz, eğer tasa edinmişsek bunu kendimize. Köke işaret etmekle yetinir Zweig.

Bense bu '*görünüşe çıkma*', '*belirme*'yle ilgilenmeyeceğim gerçekte. Benim bu yapıtla ve onun eşsiz güzellikte Madam'ıyla ilgim, Anna ve Emma'dan ötürüdür ve bu yazım da henüz daha ne olduğunu kestiremediğim bir soruyu adım adım oluşturma, biçimleme, ortaya çıkarmayla ilgili bir girişim olacaktır.

Ve daha işin başında bir bellek oyunuyla yaşanan bir sarsıntı, bir düş kırıklığı. Ama Tolstoy'un romanının kaynağı Anna (roman onun için yazılmıştır), Flaubert'inki Emma (**Madam Bovary** de Emma için yazılmıştır) iken, Stendhal'in **Kızıl ile Kara**'sı Madam de Renal için yazılmışsa hiç benzemiyor. Tam bir bozgundur benim okurluğum

açısından durum. Üçleme fantezim daha şimdiden çöktü bile. Anna'nın ve Emma'nın karşısına Julien'i koyabilir miyim? Zorlarsam belki ama oluşturmaya çalıştığım soruya da belki uzaktan el sallamam, elveda demem gerekecek bu durumda. Nedeni açık. Tıpkı Flaubert, Tolstoy gibi içinde yaşadığı ve geçimsiz olduğu, bundan, huysuz katır gibi depreşip durduğu dünyayla hesaplaşan Stendhal, 'kurban' olarak son çözümde 'bir nesne'den ayırmakta güçlük çektiği bir kadın üzerinden değil, eleştirisine bir özne (!) üzerinden, bir erkek (fatih), yani '*kendi*' üzerinden başlamak istemiştir. Tarihin öznesi Napoleon'un kurucu, düzenleyici mitinden esinli '*genç, taşralı, idealleri büyük, Fransız erkek*'tir Stendhal'in dünyasında. Bakalım bu özne, özneliğini nereye değin sürdürebilecek?



*

Unutmadan, bir yan sorucuk oluşturmanın sırasındır. Kırmızı ve siyah (kızıl ile kara) renkleri kuşkusuz birçok şeyi, hem de doğru simgeler, ama aşkı ve ölümü daha çok simgeledikleri yönünde sezgilerim baskın. Aşk ölümü çağırır, gereksinir, onsuз edemez, ölümle sınırlar kendini. Ölüm de (bu bilinç) aşkı olanaklı kılar, yeryüzünde kaçınılmazlaştırır. Ölüm bilincidir ki tansığı (mucize) göze almamızı sağlar, bizlerden birer aşk devrimcisi yapar. Julien'in korkusuzluğu, ölümü hafifsemesi, ölüm bilincinin herhangi birinden daha derin olduğunun kanıtı gibi gelmiştir bana.

*

Birilerinin (ama özellikle Yaşar Kemal'in) bunu açıklaması gerekir. Ben ta başından beri Yaşar Kemal'den bu açıklamayı duyarım. Üç ustası olmuştur: Cervantes, Stendhal, Faulkner. Bunu merak ettim hep. Cervantes'i (*Don Quijote* ile *İnce Memed* koştuluğı), Faulkner'i (Yoknapatawpha ile Çukurova koştuluğı) az çok anlayabiliyorum ama Stendhal'da hep takıldım. Kemal, pikareske, epopeye yakın ama ya Stendhal? Belki dönemin kişilerine misyon yükleyen ruhunun Stendhal'deki yansıması ve karakterinin ikicil yanı, boyutu... İç monolog. Belki budur Yaşar Kemal'i Stendhal'i usta seçmesine yol açan şey. Öylesine korkulur ki, orada kahraman olunur. Kim mi olur? Kuşkusuz, en çok korkan kişi...

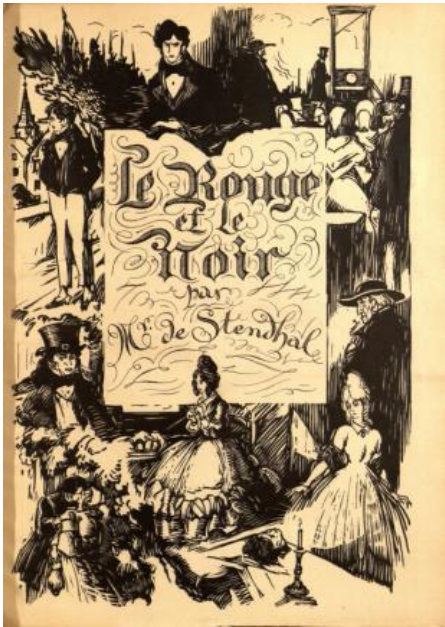
Bir de, zaman'ın ne o ne bu olduğu dönemin insan ruhundaki yansıması, Stendhal'in deyimiyle tam da bu (bir) aralıkta 'yazarın kucağında yaşama tuttuğı ayna'daki insan 'halleri' mi?



*

Bunlar birer küçük ayrıçtı. Kıyılarda geziniyorum daha.

Tarihsel tanıklık geçiş dönemi (Restorasyon) tanıklığıdır tıpkı **Madam Bovary**'de olduğu gibi. Taşra, merkeze (Paris'e) bakar. Toplumun sınıfsal dengeleri henüz oynak, kararsızdır. Bu belirsizlikler içerisinde (geriye dönüşler), entellektüel (yazar) bilinci ardı ardına şiddetli şoklar altında ezilip bazen kırılarak özdeşleşmelerini gerçekleştiremez, içi yüreğinde kabarıp duran bir tiksintiyle dolar da dolar. Öte yandan bu *aralıkta* 'fırsat'lar 'nefretle barışık yaşamayı' da olanaklı kılabilir. Böyle durumlarda insan, kendi nefreti içinde tıkanıp boğulabilir. Flaubert boğulmuştur, Stendhal boğulmuştur. Tolstoy (aslında) boğulmuştur.



Zola onun bütün kalıpları yadsıdığını söyler. Stendhal, Flaubert'in tersine kendini yazarken hiçbir şeyle sınırlanamamıştır. *'Hem romantiklerin zengin düşgücünü temel almış, hem de toplumu ve tarihsel dönemleri, toplumla çatışan, toplum tarafından dışlanan, kendi çağından çok daha ileriki bir kafa yapısına sahip olan*

karakterlerin yaşam serüvenleri çerçevesinde, tam bir gerçekçilikle yansıtmış, romantizmden gerçekçiliğe geçişi sağlamıştır.' (s. 20, Bertan Onaran, Önsöz)

Odak kişi: Julien

Stendhal 'zamanın tini'ni Julien üzerinden, bu genç taşralı 'ayna' üzerinden yansıtmak istedi. Aslında zamanın tiniyle bir alışverişi olmazdı, bu tin eğer kendi tinini bunca dürtüklemeseydi. Anlattığı kendisidir. Öyleyse odakta yer alacak, roman boyunca en kesintisiz çizgiyi o sağlayacak, onun iç çatışmalı, ikicil bakışı romana damgayı vuracak, adını verecektir. O erdemle erdemsizliğin, bir şey olarak görünmekle bir şey olmanın, çıkarı yücelten usuyla kendini ölüme sürükleyen eylemin gittikçe açılan aralığında 'yaşamı' biçimler. Tüm sınıfların tüm insanları Julien'in iç çatışmasına bağlı bir tanıma 'uğrar'lar. Hepsi onun içinde kırılır ve yansır. Görüntü (yaşam) bir yanılsama olarak geçer onun (romanın) retinası üzerinden. Kör noktayı unutmamalıyız. Tarihin ışığa duyarsız kör noktasında Julien'in yazgısı belirir. Çözumsuz, çıkışsız bir yazgı olarak... Yanlış zamanın yanılığılı düşüdür, ya erken, ya çok geç... Onun mayasında ikide bir köyünden yola çıkan Manchalı'yı (hatta onun komedisini) görememek için kör mü olmalı?

Julien'i taşranın cansıkıcı avucundan doğuran şey 'uzak düş, yakın gerçek'ti. Ama düşü 'son derece maddi' bir düştü ve 'yönetme'ye, yani erke ilişkindi. Taşralı köylülüğü beklentilerini 'çıkart gözetir' bir somutluğa bağlıyor, ama bu somutun (çıkartın) budalalık düzeyi (Bkz. Flaubert) kendini açıklayacak, haklı gösterecek dili sağlamıyordu Julien'e. Büyük sözler, büyük rüzgârlar, büyük savaşların getireceği öteki (aristokratik) budalalığa da gereksinimi vardı. Çoktan tedavülden kalkmış paradır ama, iki dünyada da geçerli olmanın o olağanüstü bağlamında habire dolaşıma girebilmektedir. Bunun nedeni ötekilerin onda gerçeği değil görmek istedikleri şeyi görmeleri ve Julien'in de *bunu* göstermeye yatkın köylü kurnazı olması, ama gerçek kendini değil. İyi de Julien'in kendi başkası mı? Yoksa tam da kendisi mi? Roman boyunca duyguları yerleşikleşir, çıkardan sonsuza değin kopunca kendisine yanaşır, kendiyile buluşur (İş işten geçmiştir başka).

Julien kendini başkalarına göre konuşlandıran, tanımlayan biri. Dışa karşı olağanüstü duyarlı... Bu onu romantik yapıyor, o geleneğin *kahramanına* dönüştürüyor. Başkalarının onayını, beğenisini, övgüsünü almak için onların istediği şey olmaya hazırdır. Bu onu çılgın bir hain yapmaya da yeter. Aslında içinde aristokrasiyi de, kiliseyi de, devrimi de, burjuvaziye de taşır. Ne olacağına 'durum', 'dışardan o an için gelen şey' karar verir. Böyle saf, böyle kolaydır özü.

Sahih diyorlar ya, bir roman karakteri olarak sahii, ama kendisi olarak hiç değil. Olsaydı Julien olamazdı. Onu Julien yapan şey, 'dışarıdan biçimlenmek'tir. Düşü de, gerçeği de dışarıklıdır. Çünkü Fransız 'taşra'sının 'içselliği', devrim ve sonrası köylü itişip kakışmaları arasında yitirdiğinin tapu gibi iki kanıtı **Madam Bovary** ve **Kızıl ile Kara**'dır.

Julien'i çözümllemek değil derdim elbette. Bu yapılan, belki de bitirilen bir şey. Diyeceğim, roman Julien'i (Henri Beyle'yi) ortaya çıkarmak içindir.

İlginç olan Emma'nın kitaplarla düşlerini beslemesine benzer bir gençliği taşıması Julien'in de. Anna ise eğitilmiş, yetkin bir soyludur. Yazgısını belirleyen düşleri değildir, karşılaştığı zaman 'gerçeklik' ona düşünüyü armağan etmiştir.

Julien tıpkı Stendhal gibi tarihi kaçırmış biri. (Yoksa tarih, onun için en yetersiz dönemindeydi mi demeli). Yaşamından büyük bir anlamı süzmek için romantizm yetersizdi, geride kalmış, fena halde aşınmış bir 'ruh hal'i'ydi. Dönemse güne takılmış, inançsız bir halk devinileri, yani devrimler çağıydı. Eğer devrim(ler) yeterince uzakta kalsa ve onun usunu çelmeseler, geç 19.yüzyılın (20.yüzyıl başlarının), yani geleceğin 'gerçekçi, emperyal, güçlü bir politikacısı' da olabilirdi. Geleceğe ait biriydi daha çok. Bunu Zweig, Stendhal için söyler. Hem de durduk yerde değil. Çünkü Stendhal açıkça, yaşamının son yıllarında, *60-70 yıl sonra anlaşılabilirliğini* söylemiştir. Sonuç: Napoleon daha önce gelmeseydi bir Napolyon olma şansı vardı. Ama şimdi diğerleri gibidir (gülünç bir reproduksiyondan öteye geçemeyecek ve bedeli yaşamı olacak, gencecik umut ve vaad dolu bir yaşamın sahibi).

İşte bu oynaklık, oturmamışlık, dengesizlik onu zamanının 'çekici' genç bir adamı yapmaya fazlasıyla yeterdi, çünkü yanlış anlamıyorsam Fransa taşrasının bile güzellik savından asla vazgeçmemiş hanımları, ahmak, hödük, budala (Sartre) küçük burjuva kocalarından çoktan bıkmışlardı, bu kocalar Verrieres Belediye Başkanı, kasabanın seçkin doktoru da olsalar, bir yandan aristokraziyle gizli kapaklı alışveriş ediyor olsalar bile (bu aristokrat özentili burjuvalar)...

Julien'in basitliği ve bunu sıkça 'kendiliğinden dışavurma biçimi', toplumsal dolayımardan kat kat geliştirilmiş, kalıplanmış 'jest'lere bürülü değişik katmanlardan insanlar için büyüleyici bir etki yapacaktır (özellikle, de la Mole'un kızı Mathilde'i ve Julien'e olan tutkusunu düşünüyorum bunu söylerken).

Üç kadının benzerlikleri ve ayrılıkları

Anna aristokrat sayılır, Emma köy kökenli burjuva, Madam de Renal'se ikisi arası.

"Madam de Renal, tanıdığınız ilk on beş günde, kolayca salak sayabileceğiniz taşralı kadınlardandı. Yaşam konusunda hiçbir deneyimi yoktu, konuşmaya da hiç aldırılmazdı. Küçümseyen, ince bir ruhu vardı, bütün varlıkların sahip olduğu mutluluk içgüdü, talihin kendisini aralarına düşürdüğü kaba insanların eylemlerine hiç dikkat etmezdi.

"Şöyle azıcık eğitilmiş olsaydı, kafasının doğallık ve canlılığıyla göze çarpardı. Ama iyi bir mirasa konmuş bir kız olarak, Sacre-Coeur Manastırı'nda, rahibelerin yanında yetiştirilmişti; ve Cizvitlere düşman Fransızlardan ölesiye nefret ederdi. Madam de Renal, kısa sürede, manastırda öğrendiklerinin hepsini saçma sapan sayıp unutacak kadar sağduyuya kavuşmuştu; ama onların yerine başka bir şey koymadı, sonunda da hiçbir şey bilmez oldu. Yüklüce bir mirasa konuştuğu için erken yaşta işittiği övgüler ile tutkulu bir inanç sahibi olma konusundaki kararlı eğilimi onu içine kapalı yaşamaya itmişti. Verrieres'li kocaların eşlerine örnek gösterdikleri görünüşte kusursuz alçakgönüllülük ile hiçbir şey istememe kararlılığı, M. de Renal'in

en çok övündüğü şeydi, dolayısıyla ruhunun en çok alışkın olduğu davranış daha çok başkalarını gözetme kaygısının sonucuydu (...) Julien gelene dek yalnızca çocuklarına dikkat etmişti. Onların ufak tefek hastalıkları, acıları, küçük sevinçleri, Basençon'daki Sacre-Coeur Manastırı'ndayken yalnızca Tanrıya hayranlık duyan ruhunun bütün duyarlıklarını kendilerine bağlamışlardı." (C1.61)

Üstün, seçkin bir kültürü taşıyan Anna'ya karşılık, son ikisi kilise (manastır) eğitiminden geçmiş, inançları güçlü, bilinçleri taşra ufkuyla iyice daralmış, az çok bilisiz sayılabilecek kadınlar. Yaşam ve 'orada' olan biten hakkında erkekler dünyasının aktardıklarının ötesinde bir düşünceleri yoktur. Yine de diğer kırsal yaşam kadınlarından onları farklılaştıran özel kimi yetilere sahiptirler.

Bir kere üçü de çok güzel kadınlardır. Üçünü de nedense 30'lu yaşlarını sürerken düşünüyorum. Bunu romanlara dönerek doğrulayabilirim, ama uğraşmayacağım. Renal'in daha narin, buna karşılık Anna ve Emma'nın daha balık etinde, birbirlerine daha benzer durdukları izlenimi edinmişim (belki yersiz).

Üçü de anne. Anna'nın iki, Emma'nın bir, Renal'in ise üç çocuğu var. Evlilik yaşamları öyle çok da uzun değil. Her üçü de yaşadıkları, buldukları yerde, auralarıyla canlı bir etki yaratan kadınlar... Ama bu etki Renal'de Julien'in varlığıyla ortaya çıkıyor, görünür oluyor. Üçü de yaşamın çağrısına aşırı duyarlı insanlar.

Üçünün de kocası sıkıcı, (y)etkili ve konformist. Toplumsal etiketleri, geçerlilikleri var. Durumlarından hoşnut 'budala' kocalar... Ayraç açarak soruyorum: Duyarlı bir kadına yapılabilecek en büyük hakaret bu değil de nedir?

Anna'nın ve Renal'in sevgilisi tek, Emma kocasını iki erkekle aldatıyor (ama eşzamanlı değil). Biri kendinden genç, diğeri (köy aristokrati olan) yaşlı. Renal'in sevgilisi kendisinden neredeyse on yaş küçük, Vronski ise Anna'dan belki birkaç yaş küçüktür (belki de değil).

Üçünün de aldatma nedeni, 'sıkıcı yaşam'dır. Ama bu yargıyı düzeltmeliyim. Beni bu üç romanı kadın tiplerini açısından karşılaştırmalı incelemeye yönelten şey tam da budur işte. Tarih ve onun dili (yazın tarihinden söz ediyorum), erkeğin dilidir. Erkek konuşmaya başlayınca, kendiliğinden şöyle der (yorumlar): *Kadının ihaneti*. Kadın bir tek 'hain'ken, özne olur, özne'lik yakıştırılır, uygun bulunur kendisine. Lütfen bu üç romanla ilgili dev kaynaklara bakınız, göreceğiniz şey 'ahlaksız kadının ihaneti ve bunun bedelini ödemesi'dir. Tolstoy bu tuzağa düşmemek için gerektiğince direndi mi? Ya Flaubert? Kadına, hiç olmazsa 'aldatırken' inisiyatif yüklemek, onu onurlandırmak anlamına gelir mi? Flaubert'in dost çevresinde, kaba saba şakalaşmaları usuma geliyor da, neredeyse... Hani şu 'atış'tan söz eden Flaubert. Peki Stendhal? Bana kalırsa yanıtlım olumsuz. Ne Tolstoy'un, ne Flaubert, ne de Stendhal'in kaygısı 'aldatan kadının erkeklerin ağzını öyle ya da böyle sulandırarak öyküsünü anlatmak' olamaz. Böyle de değil zaten.

Üç kadının yasak ilişki kurduğu (Fransa'da ne kadar yasaktan söz edilebilir, bilmiyorum) erkeklerin tümü de bekâr... Emma en şanssız olanı. Çünkü onu gerçek anlamda 'ayartan' iki erkeğin de derdi gönül eğlendirmek, gerçek anlamda aşk değil. Vronski Anna'yı seviyor, ona aşık. Julien'se bir duygusal karmaşa içerisinde.

Anna kendini trenin altına atar, Emma arsenik içer, Madam de Renal'se Julien'in infazını izleyen üçüncü günde 'çocuklarını kucakladıktan sonra can verdi.' (C2,343)

Emma'nın ölüsü betimlenir. Anna'nın ölümden (intihar) önceki anları bilinçakışıyla aktarılır. Madam de Renal öylesine (haber kipinde) ölüp gidivermiştir. Aslına bakılırsa Julien'in de ölüm sahnesiyle (infaz) uğraşmaz Stendhal. Belli ki boş iş olarak görmektedir bunu. O içeriyle, insan tınıyla ilgilidir daha çok. İçtepillerle...

Üçünün de evlilikleri aşk evliliği değildir.

Anna ile Madam de Renal'in 'anne'likleri çok önemlidir. Her ikisi de çocuklarından biri hastalandığında bunu Tanrının kendilerini cezalandırması olarak görür. Benzer ruhsal tepkileri verirler. Emma ise 'anneliğini' içerden yaşayamaz, genellikle bastırır. Aşk çocuğunun önüne geçer. Diğerlerinde ise 'herşeyden önce gelir' çocukları. Anna'nın yazgısını çocukları belirler.

Üçü de son karar anında 'cesur'durlar. Aşklarına inanır, inandıkları andan itibaren de aşkları için her şeyi yapmayı göze alırlar. Toplumunu ve baskısını göze alır, çılgınlaşabilirler. Buna karşılık erkek âşıklar, Julien hariç kendilerini riske atmaz, tehlikeyi gördükleri anda da sıvışırlar. Vronski'nin yine de dürüst ve onurlu davrandığını unutmamalı. Yalnızca Anna'nın 'sevilme' çılgınlığı ve çelişkileri onu uzaklaştırır. En şanssız olanı yine Emma'dır, ama onu şanssız kılan şey bir kadın olarak yeterli donanımdan yoksunluğu değil, karşısına rastlantının çıkardığı 'avcılarının niteliksizliği'dir daha çok.

Anna Karenina'da üçgen; kadın, kocası ve aşığı arasında kurulurken, **Madam Bovary**'de kadın, kocası ve iki aşığı (eşzamanlı değil), **Kızıl ile Kara**'da da kadın kocası, aşığı ve aşığının ilişki kurduğu diğer kadın (yer yer eşzamanlı) olarak 'dörtlü' bir ilişki söz konusudur.

Erkeklerin bekâr olmaları, günahı yalnızca kadına yüklemeyi gerektirmese gerek. Bekârlık' erkeği günahıtan başışık kılmaz kılmasına ama evli erkek için bile 'günah'tan, 'aldatmak'tan söz eden bir anlatı, bir söylem, bir söz duyduunuz mu hiç? Demek aldatan ve hain olan her durumda kadındır. Ne Tolstoy, ne Flaubert ne de Stendhal böyle düşünür. Söylediğim tersi. Hiçbirinin derdi erkeği ya da kadını aklamak, doğrultmak değildir. Hele son ikisinin etik tutumu son derece gizli, belirsiz, diptedir. İkisinde de öyle güçlü bir anne imgesi (figürü) yerleşiktir ki, onların yapıtlarına kadınların kusurlu, baştan çıkaran, aldatan, şeytan olarak girmeleri bana kalırsa olanaksızdır.

Üç yazarda ve üç romanda da, kadınların aldatmalarının kaçınılmazlığı inandırıcı bir biçimde kanıtlanmaktadır. Evlilik cehennemi ve 'koca'nın simgelediği uçsuz bucaksız budalalık ve buna bağlı cansıkıntısıdır 'kadını önüne çıkan fırsatı, bence yaratıcı bir biçimde üstelik, değerlendirmeye zorlayan'. Onlar başka türlü davranamazlardı. Üç yazar için de bunu onayladıklarını söylüyor değilim. Aslında son ikisi yani Flaubert ve Stendhal bu konuda ilgisizdir. Biri Julien'le (kendisiyle) uğraşmakta, diğeri ise 'aptallıkla'.

"Eğitimini acı tamamladı. Bu tür acıları dostu Madam Derville'e bile açamayacak kadar gururlu olduğundan, bütün erkeklerin kocası gibi ya da M. Valenod, Kaymakam Charcot de Maugiron gibi olduklarına karar verdi. Paranın, öncelik hakkının ya da

haçın dışındaki her şeye karşı en hoyrat duyarsızlık ve kabalık; kendilerine aykırı gelen her türlü akılıürütmeye duyulan nefret, onun gözünde, çizme giymek ya da keçe şapka takmak gibi, bu cinse özgü nitelikler olup çıktı.

“Madam de Renal, uzun yıllar sonra bile, aralarında yaşaması gereken bu paralı insanlara alışmamıştı.

“Küçük köylü Julien’in başarısı buradan geliyordu. Bu soylu ve gururlu ruhun duygudaşlığında çok tatlı, ayrıca yeniliğin büyüyle çok tatlı hazlar buldu.” (C1,62)

Anna'nın ölümünden sonrasını bilmeyiz. Özellikle çocukları ne olur? Emma'dan sonra ne olduğunu yazar bize özetler birkaç tümcede. Kocası (Charles) çok geçmez bahçede otururken can verir. Küçük kızı uzak akraba ellerinde yiter gider, işçilik yapar, sonrası bilinmez. Madam de Renal'in ölümünden sonrası da yoktur. Yalnız bilinen, Julien'in vasiyeti yerine getirilir, Mathilde'in Julien'den olan çocuğunun bakımı Madam de Renal'e bırakılır. Ama sonra? Kendi çocukları?..

Genel olarak bakıldığında, üç romanın kadın karakterleri ve onların yazgıları hemen hemen aynıdır. Üç roman da 'erkekler'ce yazılmıştır. Üç roman da 19.yüzyılda birbirine yakın tarihlerde (40 yılın içine sığar) kaleme alınmış, Avrupa tarihinin fonu romanların dokusuna sinmiştir. İki taşra/başkent arasında, biri (**Anna Karenina**) genellikle başkentlerde geçer. Yazarların birbirlerinin yapıtını bildikleri kanısındayım. Flaubert Stendhal'i okumuş olmalı, ama tersi olanaksız. Yani Stendhal'in **Madam Bovary**'den haberi olmadı. Tolstoy'sa her iki romanı da kesinlikle okumuştur. Ama bu romanlardan hoşnut kaldığını sanmam. Özellikle Flaubert konusunda, romanı yargılayan mahkemenin savcısından farklı düşünmediği kanısındayım. Bir dönemden sonra kendi **Anna Karenina**'sını da reddettiği bilinir.

Ana-eksenlilik: Yurt anne mi?

Tolstoy annesini tanımaz, minicik bir çocukken ölmüştür çünkü. Sanırım halası ve dadısı büyütür onu. Flaubert'in yaşamında annesi belirleyici olmuştur (dominanttır). Yaşamına karışmış, çekidüzen vermiş, güdümlenmiştir. Yaşamı boyunca bekâr ve annesiyle, bir de kızkardeşinin kızı yeğeniyle (Caroline'di yanılmıyorsam) yaşadı Rouen'de. Stendhal de yedi yaşındaydı annesini yitirdiğinde. Bana öyle geldi ki yaşamı boyunca babasını bu ölümden sorumlu tuttu. Gerçekten öyle miydi? Neden olmasın!

Tolstoy gerçek bir yurtseverdi ve bu duygusunu 1812 Fransa-Rusya savaşını anlattığı romanı (**Savaş ve Barış**) yüceltir. Ruslar için bilmiyorum ama Tolstoy için bir doruk ve dönüm noktasıdır. Rus halkının tını oradan yükselir. Ana yurt duygusu ilk çalışmalarından daha **Sivastopol**'da gösterir kendini. Çar onu kutlar yazısından ötürü. Rusya kırı, toprağı annedir, anayurttur ve Tolstoy'un anne düşlemine doldurur. Özellikle gençlik yılları anne boşluğunun hırçınlıkları, delişmenlikleriyle geçmiştir. Sivastopol'daki tanıklığı (savaşın dehşeti ve insanların savaşta sergiledikleri davranışlar) onu durultur. İçinde annesini taşıyan biri olarak savaşa (şiddete) karşı durmuş hep.

Flaubert cerrah babasının (işi başından aşkın ve soğukkanlı) ve onun oğluyla ilgili ideallerinin düş kırıklığı olarak, annesine sığınmış, bakıma gereksinim duyan hasta (epilepsi?) oğul olmuştur. Sarası gerçek midir? (**Julian Barnes** kuşku tohumlarını yeterince eker o olağanüstü romanı **Flaubert'in Papağanı**'nda). Yoksa hukuk öğreniminden kaçışın biricik olanaklı yolu mudur şu kriz? Ama anne artık babaevine postu seren ve çalışmayla ilişkilerini tümüyle kesen Flaubert'i kolu kanadı altına almış, Ortadoğu'ya gezi isteğini bile binbir güçlkle vermiştir oğlu ve arkadaşına (Du Camp). Bu koruyucu şemsiye, yıldırımsavar (paratoner) altına giren Flaubert iki travma yaşamıştır. Babasının ölümü ve hemen ardından neredeyse ensest denebilecek biçimde bağlı olduğu evli ve bir kızı olan kızkardeşinin ölümü. Flaubert yirmilerinin başındaydı. Ağabeyi cerrah ve yanılmıyorsam Paris'teydi. Anne, kendisi ve yeğen, Rouen'e sığınırılar (babaevi). Bu koruyucu şemsiye Flaubert'in kendine bir güvenlik alanı yaratmasına, kendini bu alan içinde rahat duyumsamasına, hatta insan ilişkileri sözkonusu olduğunda sınırları zorlamasına, onun 'ayı'lığına da izin vermiştir. Flaubert'dir takma adlarından biri. Flaubert'in annesiyle Tolstoy'un karısı (Sofiya Tolstoy) karşılaştırılabilir mi? Bazı bakımlardan, belki. Oğlu, Madam Flaubert için 'altın yumurtlayan tavuk' olmuş, bu nedenle sıkı denetlenmiş midir? Sanırım... Peki Flaubert yakınmış mıdır Tolstoy gibi bundan. Hayır. Onu yalnızca sevmiş, saygı duymuş... Bağlı kalmıştır. Büyük olasılıkla rahatsız olmasın diye Paris'li sanatçı sevgilisi Louise Colet'yi evinin kapısından geri de çevirmiştir annesi için. Flaubert için anne önemli ölçüde yurttur, ama yurtseverlik ve daha çok da yurt üzerinden kahramanlık edebiyatına soğuk baktığı bilinir. Sahte toplumsal duyguları, biçimi ne olursa olsun yadsımıştır. Bir budalalık (insanoğluna özgü) olarak görmüştür hep. Yine de yaşadığı coğrafya (Normandiya) sisleri, vadileri, karanlık ve sert yağmurları ile onun karakterini etkilemiş olmalı. Camı çerçeveyi indiren ve bir kıyamet izlenimi veren bir yağıştan (dolu) sonra Flaubert'in '*herşeyin dümdüz olmasından duyduğu mutluluk*' dikkate değer... Annesi, romanında kadını bir değer yapmaya, yüceltmeye yetmiş midir? Hayır, onun parmaklarıyla romanı yazan tin (ruh), kişisel görüşüm, babasının kurtulması olanaksız 'cerrah' tını olmuştur, ama öte yandan annesinin çerçevelemesi onun yazıda 'titizliğinin' de, özeninin de sınırlarını belirginleştirmiştir.

Stendhal da, sevgili meleğini çocukken yitirmiş, âşık olduğu bu kadını ayrı ve yukarıda tutmuştur. Belki bu onun yaşam karşısındaki ikircikli tutumunun kaynağında durur. Şöyle: tanıştığı bütün kadınlara verdiği tepki ikili ve tutarsız bir yapıda biçimlenmiş olmalı. Gerçek (tanıdığı her kesimden kadınlar) ve idea (anne). İkisi de birbirlerini yanlışlamış, bunun Stendhal'daki karşılığı binbir suratlılık olmuştur (binbir ad, binbir kimlik, binbir iş, vb.) Durduğu yerde yitmiştir. Yaşam ondan annesini esirgemmiştir. Gerçek, fiziksel yurdu kökten yadsımış, gün(cel)e bu nedenle bağımlı kalmıştır. Anne olmadığı sürece, bir şey öbürünün yerine anında yerleşmiş (geçmiş), üst üste binen yaşam görüntüleri onun yerleşikliğini engellemiştir. İnançsız, yersiz, bir şöyle bir böyle, özellikle tutarsız, yalancı, şakacı, vb... İnanmadığı için davası olmamış, ilkelerle dalga geçmiştir. Onu yazının en iyi tinbilimcisi (psikologu) yapan da budur işte. Yazısının ilkesel odağı yoktur. İlkesel odağı, kök açıklaması olmayan bir

yazı gerçek duygusuna daha bir yakınlaşır. İlke ya da ilkelere karşı çıkmaya, yazarı ve okuru rahatlatır, gerekçelendirirken saçılı odak ya da odaksızlık, ilkeden yoksunluk insanları (yazar ve okurlar) atlamamaya, çelişkileri kabul etmeye, iç çatışmalı varoluşu doğal ve olası bulmaya, olabilirliğin ve baş edilebilirliğin sınırlarını geniş ve daha geniş tutmaya zorlar. İç monolog, bilinçakışı gerçeklik duygusunu derinleştirir, kendi iç gerçekliğimizin aynadaki yansıması hem ürkütücü olur, hem de inandırıcıdır yeterince. Flaubert'le Stendhal'i neredeyse ruh ikizi yapan da bu nefretleridir. Napoleon'un ya da dünyanın en güzel kadınının 'bağırsakları' olduğunu hiç unutmazlar. Onların gözünde hiç kimse nitelikleri, edinilmiş maddi manevi zenginlikleriyle özel bir değer, önem kazanamaz. Hele de şu burjuvazi...

Ben Stendhal'in annesine (yurt) değil, annesizliğine (yurtsuzluğuna) borçlu olduğunu sanıyorum yapıtının, eğer bu (yapıt) birazıcık olsun 'umurunda' olduysa...

Romantizmin Arkası



Tarihin bireyle buluştuğu doruk, eylem kipinde geride kalmasına kalmıştır 1789, 1830, 1848'lerden (devrimlerden) sonra. Ama kimin için? Politika oyunlarını Balzac gözlerimizin önüne bir insanlık tablosu olarak sereli çok olmamıştır. Ucuz politikaya, paraya bulanmış ve yenilmiş aristokrasi ve hırsla parayı bastırıp soyluluk satın almanın manevralarıyla gücünü tüketen burjuvazi 'üstün kahramanlar, tarih yapıcıları' hakkındaki miti çoktan yerle bir etmiştir. Başkentte yazılan tarih Fouche'vari tarihtir, güçler kıyasıya çatışmaktadır, kahramanlarsa sahtedir. Politika, retorik öndedir. Ama taşraya dalgalar daha geç varmıştır. Taşra yaşamının sığılığı ('budalalık') ince politik manevralarla olan biteni anlayacak düzeyde değildir. O eski mitlere dayanır ve yorumlar. Napoleon'un askeri olmuş, Fransa'nın ideallerini taşıdığına inanmıştır cephelede. Taşranın genç insanı ise huzursuzdur. Başkentte ve tarihe karışmalıdır ama, nasıl? Fırsatlar ve tehditlerin düğümlendiği bu yer ve zamanda hem seçeneksizdir, hem de birden çok anlamlı seçenek arasında kıvrınmaktadır. Köylülüğü (doğası) onu gerçeğe, çıkarlarına bağlı kılar ve tüm seçeneklerde kendi varlığını öncelemesini sağlarken, bu genellikle gizli tutulan doğanın yanı sıra, üç örnek (kilise, aristokrasi, burjuvazi) üç seçenek olarak yaşam beklentilerini biçimlendirmektedir. Üçü de hala canlı, varlığını sürdüren örnekler... Biri can çekişiyor (aristokrasi), diğeri bocalıyor (kilise), üçüncüsü ise (burjuvazi) henüz

damgasını basamadıysa da tarihe... Tarih toplumun önünde seçenekleri çoğaltırken bireyin de (fail) önüne geniş bir yelpazede 'kahraman'dan 'sefil'e zamana ilişkin tepki biçimleri koyar. Yerinden oynamışlık, değişebilirlik sezgisi yazgıyı insanın avuçları içine yerleştirir, üstelik onunla ne yapması gerektiğini daha kesinleyememiş insanın... Julien önüne çıkan somut anlara, anın belirleyicilerini gözetken, onları arkalayan 'idealar'la tepki verir. Devrimci düşüncelerle beslenirken öte yandan Latince kutsal metinleri ezberliyor. İlişki kurduğu insanların toplumsal etkilerini alıyor, kararsız bilinci bu etkileri kendi bağlamı içinde öteliyor. Bu nedenle 'romantik tip'in içtensizliğini kaçınılmaz olarak taşımak zorunda kalıyor. Romantik (tip), bir görüntüdür, ötekilere gösterilen, öz'den fersah fersah uzaklaştırılmış bir 'tanrısallık', bir görkem, bir 'gestus'. Dıştan ibaret bir biçem... Bir şey olan değil bir şey gösteren'dir. Algılanmasını istediği biçimdir. Romantik, inançsız, düşkün biridir. Boşluğu imgelemeyle çattığı görüntüyle doldurur. Doldurduğu şey içinde bulunduğu an'dan devşirdiklerine çokça bağlı olsa da, o parıltı, o şoke edici jest, o retorik 'diğerlerinden biri olmadığı'nı kanıtlamak zorundadır. Tarih romantik'i öngerektirir. Romantik, krize uygundur, bağlıdır. Devingen, dönüşken toplum 'değerlerini yeniden üretme ve bunları üretecek' insanlar için bir bitek alan oluşturur. Oturmamışlık, birilerinin Tanrının sözünün sahipleri, iradenin tecelli'si olarak devreye girmelerini gerektirmiştir sanki. Bu gökten, uçurumdan, yıldırımdan, fırtınadan, mitolojiden (paganlık dünyasından), bir kalkışmadan (isyan), tanımlara sığmaz insanlık halinden doğacaktır. Olağanüstü (doğaüstü) bir yerden gelecektir. Kitap (düşünce) yaşamdan, yaşam'ın gizilgücü onu yaşantılayan bireysellikten kopuktur. Üretim toplumu konuşlandırma yeteneğini yitirmiş, 'toplumun bireyleri sapsız, bağısız, köksüz, özgür kalmış'tır.

Us dışlanır. 'Anlamak' değil 'yapma'nın günüdür. Fırsat, usu sindirir, ezer. Bir şiddet olarak belirir, şiddete dönüşür. Romantik düş (birey) genellikle şiddetin nesnesine dönüşecektir, ama istem (irade) için o 'son olasılık' yaşamın sudan ucuzladığı böylesi kriz (değer'sizlik) dönemlerinde denenmeye değer, bedeli bir yaşam olsa bile...

Dışlanan, usla birlikte (dikkatinizi çekmek isterim, yöntemselliktir us derken ilinti kurduğumuz şey), anlak, kuşku, iç hesaplılık, çıkar gözetirlik değildir aynı zamanda. Tersine, romantik göstergenin (dışın, kabuğun) içinde, iç bölgelerinde 'madde'nin ayakaltı, dayanılmaz kiri, kokusu, pespayeliği süredurmaktadır. Romantiğin inandırıcı olması için 'tinsel gösterge' yanılısamasını var etmesi, sürdürmesi gerekir. Bunun için fazladan iç çatışmalar, varlık (madde) stoğundan aktarımlar kaçınılmazdır. Julien'e bakalım. Hiçbir duygusuyla tam örtüşmez. Dış dünyayla tam örtüşmediği gibi, kendi içinde de tartışmasını sürdürür. En dipte bilir ki, tüm tinsel seçimlerinin altını dolduran şey kaba saba 'madde'dir. Bunu romantikler çok iyi bilir ve bu durum davranışlarını açıklar. Davranış derken 'göstermelik', 'gösteri türünden' şişirilmiş, kaprisli, çılgın denebilecek gözüpelikte, 'bir an'lık, 'sorumsuz ama sonuna değin özgür(n)lük güvencesi altında davranıştır sözünü ettiğim. Ama tüm bu gösterinin altı boştur, sahnede gözbağcının yanılısamalı gösterisinden ileri gitmez olan biten. Julien'in (Stendhal'in) hangi sınıftan olursa olsun çevresindeki insanlar üzerindeki etkisi tam

da budur. Onun aldatamadığı bir tek kişi vardır, nefret ettiği babası. Bu sözün gerçek anlamında burjuva köylü (bıçkıcı) bu haylaz, avare oğlandan adam çıkmayacağını bilir ve gelişmeler onu çok da şaşırır. Sözü edilen insan şu Julien mi gerçekten?

Dönem yalnızca romantik üretmez, yaygın olarak bıkkınlık, teslimiyet, isteksizlik, sürü duyarsızlığı da üretir çoğunluk için. Baş etmesi zordur bu duraysız zamanla, bu dengesiz, oynak (neyin ne olduğu belli olmayan) yaşama... Bu kitlenin göze alamadığını cesaretle üstlenen birey, kitlenin gözünde, bu ölçüsüz bakışta, kahramanlaşır kaçınılmaz olarak. Ne denli aşağıdan bakarsan o denli yukarıda görürsün ve ona bağlı olursun. Kurtarıcı beklentisi büyür, kaçınılmazlaşır.

Devrim, usun erkini egemen kılamamış, gericiler şurada burada iç ayaklanmalar gerçekleştirirken, ulusal varlık (Fransızlık) feodal despotizmin dış tehditi altında kalmıştır. Avrupa gerici imparatorlukları Fransa'dan esen rüzgârlardan hoşnut değildirler. Sağlam, geleneksel toplum yapılarını korumak için birer savaş makinasına dönüşürlerken, bu olağanüstü Avrupa koşullarında (Avrupa'da gericiliğin direnişi) Fransa'nın tini (ruh) bir ideal olarak yükselir ('Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik'). Her Fransız, bir de bu uluslar arası misyonla yüklüdür (günlük yaşamında ayırımında olmasa da). Devrimin de ideolojik mitleri harıl harıl çalışmaktadır.

Flaubert'in ilköğrenlik dönemindeki coşkulu ve çocuksu romantizmi çok sürmez. Tarihin ortasında Flaubert kendisini 'bu budala dünyanın önünde' yetersiz, umarsız bulmuş, 'antik dünya'ya kaçıp durmuştur. Katlanamadığı bu dünya olmasın da neresi olursa olsun! Ama yazı ve dil onu Fransa'ya ve Fransızca'ya bağlamış, bu budalalıktan romantiği çıkarmak çabasıyla erken dönemlerinden başlayarak vazgeçmiş, budalalığa tanıklık etmeyi yeğlemiştir. Herkesin bu budalalıkla yüzleşeceği o yere değin... Zamanda ve uzamda sıçramaları (kaçışları) onu budalalıkla yüzleşmekten vazgeçirememiştir.

Tolstoy romantizmi dışlamış, aslında eleştirmiştir de. Özündeki sakatlığı sezgiyle kavradığı kanısında romantizmin (Tolstoy'dan söz ediyorum). Retorikten hep tiksiniştir o. Flaubert'in tersine birey olarak (kendi yaşamında) zaman zaman çılgın bir romantik gibi davranmış olsa da... Rusya'nın 19. yüzyılında gereksinim duyulan şey '*romantik karakter*' değildi bana kalırsa.

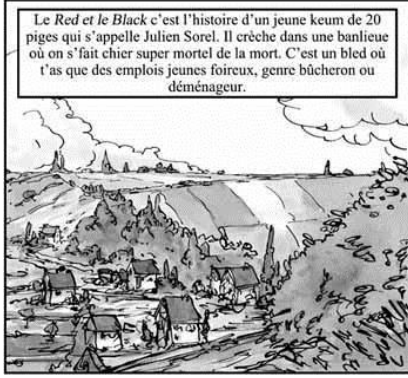
Gelelim Stendhal, romantizminin yersizliği denli gerçekçiliğin yersizliğini de kavramış biri olarak iki davranışla yüzleşmiş, her ikisini de hem kabul etmiş, hem de yadsımıştır. Bu bölüntüyü kendi içinde, dönemin tinsel dili olarak yinelemiş, anlatı onda bu tarihsel bölünmenin ifade olanağına (imkan) dönüşmüştür. Romantizmin etkili ve bir o denli sahte içeriği ile gündelik gerçeğin çılgın 'pratikliği', 'çıkarcılığı' arasında üçüncü bir çıkış yolunu belki de yalnızca yazısıyla buna tanıklık etmekte bulmuştu. Yazıyla arınmış, romantikleşerek gerçekten kurtulmuş, gerçeğe bağlılığıyla romantizmin idam fermanını imzalamıştır.

İki Dünya Arasında

"Derken büyük sıcaklar bastırdı. Akşamları, evden birkaç adım ötedeki geniş ıhlamur ağacının altında oturmayı alışkanlık edindiler. Ortalık zifiri karanlıktı. Bir

akşam, Julien elini kolunu sallayarak konuşuyor. İki genç hanımla, üstelik güzel konuşmanın tadını çıkarıyordu; elini sallarken, bahçelere yerleştirilen boyalı iskemlelerden birine yasladığı eline dokundu Madam de Renal'in.

"El hızla çekildi; ama Julien, bu elin, dokunduğu zaman çekilmemesini sağlamanın görevi olduğunu düşündü. Yerine getirilmesi gereken görev düşüncesi ile yerine getirilmezse düşülecek gülünç durum, daha doğrusu doğacak aşağılık duygusu, anında bütün hazzı alıp götürdü yüreğinden." (C1, 79)



"Öğle yemeği çanı çaldığında, Büyük Ordu'nun resmi tutanaklarını okurken, bir gün önceki kazanımlarını tümünden unutmuştu. Oturma odasına inerken, pek önemsemeyen: Onu sevdiğimi söylemeliyim bu kadına, dedi kendi kendine." (C1, 83)

Düşleri büyük (belirsiz olmakla birlikte) ama taşranın hoyrat yaşamına sıkışmış Julien'in Latince bilmesi, İncil'i ezberlemesi geleceğe 'hesaplı' bir hazırlık, her şeyi rastlantıya ve Bartleby karmaşası'na ('Yapmamayı yeğlerim!') bırakmayacak kerte 'gerçekçi' oluşunun daha ilkençlik yıllarından bir kanıtı mı? Havayı ve dengeleri koklayan Verrieres Belediye Başkanı M. de Renal'in çocukları için rakibini sollayıp Julien'i öğretmen olarak kapması, onun farklı bir dünyayla yüzleşmesinin başlangıcını da oluşturur. Diğer geçmiş ya da çağcıl birçok anlatıda kahramanlar romanda temsil ettikleri somut/soyut tüm imgeleri doğumlarından başlayarak varoldukça, nerede ve hangi zamanda olurlarsa olsunlar, sürdürür, taşır. Okurlar, baştan kurmacayla karşılaştıkları önvarsayımıyla çok da ince eleyip sık dokumazlar. Genellikle insan anlayışı, değişimi ve gelişimi algılamaz. Süreci soyutlar, anlara (sahne) kilitler ve onları arka arkaya dizerek bilgilendirmeyi değil, etkilemeyi amaçlar. Bu nedenle okur bilinci koşullu bilinçtir anlatı karşısında. Sürprizlere, doğaüstüne özellikle açık, bu yönde beklentilidir. İdealara bağlanmış toplumsal bilinç, inanç temelli olarak en usdışı varlık katını yanılsamalı bilincin girdisine dönüştürdüğünden (bölünmüş, sınıflı toplumun doğaüstü kurgusu) sanatçı kendini 'gerçeğe'bağlı kalmak, bulaşmaktan uzak tutar. Kirlenmeyi göze alamaz. Bu nedenle anlatının (sanatın) içinde 'gelişme, değişme imgesi' bir dolayım olarak pek yer almaz. Doğrudan somut nesne anlatı boyunca yer alır ve anlatıyı bir boydan diğerine keser. Tekboyutluluğun da 20.yüzyıla değin süren baskın öyküsü budur biraz. Burjuvazinin anlatıda (sanatta) yankılanması, bu ideayı epeyce sarsmıştır. Burjuvazi yönettiği sınıflar için ideayı işaret ederken kendisi her zaman işaret parmağı gerçekçiliğiyle yetinmiş, 'balı tutan parmağı' yalamayı

seçmiştir. Bu nedenle 'öz' kavramına bulunduğu yere göre anlam yüklemiştir, sanatçı öze (insan doğası, vb.) köşe kapmaca oynamıştır geçiş anlatılarında.

Şimdi Stendhal'in romanı için en önemli savlarımın birini (daha önce başkaları da birçok kez söylemiş olmalı) ileri sürüyorum. **Kızıl ile Kara**'yı büyük bir roman yapan şey, Julien'in kişisel tarihini, gelişimini izlemesi ve bu kişiliğin de dış dünyaya verdiği tepkilerle biçimlenmesi ve yankılanması, 'dolayısıyla' oluşması. Julien, Belediye Başkanının evinden (kasabadan) başlayarak roman boyunca aşağı, ezilen, düşen sınıflar değil, ama yukarıdaki, yükselen farklı sınıflar ve katmanlar (erk biçimleri) içinde yer alır, sınanır. Sanki tüm roman Julien'in odağında olduğu ışınlar (radial) bir geometride düzenlenmiş sanısı uyandırırken, gerçekte tüm çevre, dış dünya Julien'in odadaki boşluğunu doldurur. Madam de Renal de, dış dünyadan Julien'e dolan en önemli kaynaklardan biridir ve onun romanın sonundaki Julien olmasında önemli yeri vardır. Okur, Julien'in dışarıdan gelen çok değişik ve zorlayıcı etkilere karşı duruşunu, savunmasını, atılganlığını izler, onunla yer yer özdeşleşerek. Julien'le yola çıkar, 'yalnız kahraman'dan ayakları yere basan 'ikiyüzlülükle hesaplaşmış', 'ölümü göze almış' bir insana dönüşür. Yani Stendhal Julien'i dönüştürür, Julien bizi. İşte **Kızıl ile Kara**'yı, dışarıdan içe dolan, yönlenecek bu romanı ölümsüz kılan şeylerden biri budur. Eğer Stendhal Julien'i başından olumlu ya da olumsuz, hatta onu kararsız biri kılacak biçimde bir öze koysaydı romanına, bu romanını yazma nedeni kalmazdı. Stendhal bu sorunu çözmüş değildi ki Julien'le bir çözüm önermiş olsun. Öyle olsaydı (Julien başlamış ve bitmiş bir doğa, öz olarak gezinseydi romanın içinde) roman büyüsünü yitirdi. Tolstoy büyük anlatılarında bu noktalara gelebilmiş midir? İnsanın özü sorununu nasıl ele almıştır? Yaşamının son yıllarında (**Hacı Murat** bir istisnadır) buna (öze) bir dönüş yapmakla birlikte, o da ilk büyük anlatılarında gerçekte 'dindışı'dır. Bunu okurun ayımsayamaması anlatısının 'bütünlük' duygusunu güçlü bir biçimde (Flaubert'den, Stendhal'den daha çok) taşıyor olmasındandır.

Julien, Başkan'ın evinde koşullara ve rastlantılara bağlı olarak sıra dışı bir konumda bulur kendini. Aradaki boşluğu 'gençliğinin verdiği gözükaralıkla' aşar. Üstelik taşra ruhunu yitirmiş, en azından gömmüştür bir yerlere. Bir kıvılcım, o ruhu (Madamı) tutuşturabilir, hele Julien gibi genç, ateşli ve düşkuran bir 'tanrısal' imge.

Julien yanlışlarını ve doğrularını 'kariyerinin' basamaklarına dönüştürmeyi öğrenir. Hızlı kavramaktadır. Taşra onun düşgücünü daha çok sınırlayamayacaktır. Üzerine titrenmesi, hak etmediği (gerçekte) özen onu kendi değerine ilişkin bir yerlere roman boyunca taşıyıp duracaktır. Romanın sonunda bile ilkel, saf iç hesaplaşmasını, inanılmaz (ve başka bir romancınının böyle bir romanı yazıp da sonlarına değin taşıdıktan sonra kahramanına asla sordurtmayacağı o her şeyi silen, yerlebir eden, inanılmaz basitlikteki) sorularını esirgemez. Okura pes dedirtir dedirtmesine. Ama akli başında okur, kendi ideallerinin gölgesindeki gerçeğine çıplak tanıklığa zorlayan bu sorularda kendi gerçeğini yakalar ve sarsılır. En azından benim başıma gelen bu.

Demek, **Kızıl ile Kara** okurdan sıkı bir hesaplaşma bekler.

Öyleyse dünyalardan biri Julien'in boşluğu, Leviatan'ıdır. Diğeri ise Julien'in diri, derin çukuruna dolan tüm bir dünya. Her sayfayla Julien bu iki dünya arasında iner çıkar, yükselir çöker, parlar söner ama değişir.

Bu açıklama, **Kızıl ile Kara**'nın varlığın ilerlemesi değil, hiçliğin dolması biçiminde yapılandırılmış, fotoğrafik duraklardan (betimleme, nesne imgeleri) çok değişken, dönüşken, görelî imgesel çatışmalarla (daha çok iç) yolaldığını gösteriyor bize (ya da en azından ben bunu amaçladım). Çünkü zaten 'nesne' ve onun tartışılmaz oradalığı bir süredir tarihsel bağlamın (zamanın) dışına düşmüştür Stendhal'in çağında. İlginç ve ironik, çelişkili biçimde, irade (romantizm), hatta sık sık gülünç de olacak biçimde kendini göstermek zorunda kalacaktır.

Öznenin kaypak dünyasıyla nesnenin kaypak dünyasının, bu iki dünyanın aralığından Julien tipi doldurulmaya, biçimlenmeye hazır bir boşluk olarak (kavanoz) çıkar ortalığa.

Mitin Bitmez Stoğu: Taşra

"Oysa çabuk telaşlanıyordu. Julien Madam de Renal'i çok güzel buluyor, ama güzelliğinden ötürü ondan nefret ediyordu, düşlediği servetin çarptığı ilk gizli kayalıktı bu. Tanıştıkları gün elini tutup öpmesine yol açmış taşkınlığı unutturmak için, elinden geldiğince az konuşuyordu onunla." (C1, 60)

Başkentte, yukarılarda can çekişen 'idealler'in serpintileri 'taşra'da hâlâ dokunduğu yeri yakabilmektedir. Kor küllenmiş, henüz soğumamıştır. Paris politikanın gösterisinde yoğunlaşırken, taşra 'somut' hesaplarını terk edememektedir. Köylü üretmek zorundadır. Paris köyden beslenir. Artık *'taşralı büyük adam'* taşıyacaktır Paris'e Fransızlık ruhunu. İlginç biçimde Flaubert de, Stendhal de taşradan yola çıkar. Balzac da.

Emek harcayan düş kurma hakkını taşır. Siyaset sınırları yıpratır, insanı tüketir. Daha iyi, en iyi siyaset bile inandırıcılığını yitirir. Büyük bankerler, tüccarlar, fabrikatörlerin kapılarında kuyruktadır aristokrasi. Miti ayakta tutacak, yukarıda ışıtaacak bir sınıf büyük kentlerde yoktur. Buna artık kimse inanmayacaktır. Komedi ya da ironi kentin öne çıkan söylemi olacaktır.

Buna karşılık taşranın 'kurnazlığı', 'çıkarcılığı' tek yanlı da yorumlansa bir gerçekçilik anlamına gelir. Tarih yukarılarda bir yerlerde çalgın öyküsünü yazadursun, yaşam ve onun sabırlı, inatçı çevrimi (yaşamın kendini yeniden üretimi) ayakları yere basan bir toprak, yerlilik uyanıklığı gerektirir. Siyaset oyununu, başkent sahnelerinde, sahte sürümüyle gerçekleştirir ama o siyasetin ana dayanağı 'taşra'dır. Süt, et, ekmek oradan gelir. Onlar üretedursunlar, başkent düş kursun, 'siyaset' yapsın. Siyaset artık-değerin dönüşmüş biçimlerinden biridir. ('Rıza' ve 'döngü' bir başka çalışmanın, bağlamın konusu).

Toplumun buğdayı ve düşünün kaynağı toprak, mitlerin de kaynağıdır. Toplumsal önder bu diyalektiği kavramış, kitleyi 'toprak' üzerinden savaşa (davaya) sürebilmiştir. Çıkar kavramının en keskin, en duyarlı bileşenleri bu 'toprak'ın üzerinde yer alan insanlarca geliştirilir, zenginleştirilir. Bunun için dili inceltmeye ne yazık ki çok

fırsat bulamayacaklardır bu insanlar. Üretici ve taşıyıcı (tecimen) sınıflar dilin süsünü püsünü saltık tüketici'ye bırakmışlardır çoktan. Onların dili üretim sürecinin bir parçası olabildiği sürece geçerlidir. Peki kaba saba, kısa, zorunlu, gerçekçi, çatışmacı bir dil olmak zorunda mı? Gülünç olmak zorunda mı 'seçkin kültür' katında?

Eh, bir yere ve bir zamana değin böyle. Romantik halkçılar, azçok miyop olduklarından olmadık yerde olmadık şeyi bulabilirler, başka.

Bütün bunlar şunun için önemli. Ancak tanıklığı birden çok boyut taşıyan 'sanatçı'lar, bu iki dili ve dünyayı karşılaştırma olanağı bulurlar ve bundan umutlu ya da umutsuz bir 'şenlik' çıkarabilirler. Şenlik (karnaval) diyorum. Önemli olan Dostoyevski'ye zorlama pahasına kilitlemek değil (Bakhtin), **Madam Bovary**'de, **Kızıl ile Kara**'daki zorunsuzluğun şenlik ateşlerini, havai fişeklerini görebilmektir. Yoksa hep okur, döner bir daha okur muyduk? M. Bakhtin önemli bir saptama yapmış, örneklerinde bu önemli saptamalarını indirgemıştır. Flaubert ya da Stendhal'in (Balzac'ın bile) Rabelais'ye borcu olduğu kanısındayım.

İşte bu romanlardaki özel yorumlanmış ve biçimlendirilmiş çok seslilik, bu romanları dayanılmaz çekici kılmaktadır, vazgeçilmez yapmaktadır.

Her iki yazar da iki dünyayı karşı karşıya getirdiklerinde 'komik' ögeyi öne çıkarmıştır. Oysa bugüne değin hiç kimse bu ve benzeri klasik başyapıtları 'komik' öge üzerinden anlamaya yanaşmamıştır (ama vardır böylesi okumalar kuşkusuz). Önde görülen magazin olay ve kişilerin arkasında durur bu komik öge (gizli, yarı gizlidir) ve toplu sahnelerde gösterir kendini. Toplumsal kavrayışın ve gerçekliğin inanılmaz yalınlığı (hödüklük denebilecek düzeyde) ve bunun ortaya çıkardığı dramatik sonuç, ama daha önemlisi nedenlerle sonuçlar arasındaki bu açıklık. Yüzeyden okur, 'gösterilen'e takılacaktır ve 'gülmeyi' büyük olasılıkla ıskalayacaktır. Oldukça acı bir gülüş olmalı bu, diyenlere hak vermeye, her zaman olmasa bile hazırım.

Taşra, elindeki somut yaşam gücünü entrikalara dönüştürür. Başkentte siyaset vardır ama gerçek iktidar buğdayı kavrayan avucun içindedir. Bitmeyecek tükenmeyecek gibi görünen, asla yorulmayan bir didişmeler günü daha geçer ve arkasından biri daha... Her gün yaşamını sağlama alma (mal mülk yığma) çabaları içinde yinelenir durur ve bu erkin 'ayıplı mallarından' kadının, eğer kol gücüyle çalışan köylü kadın değilse, zihninin bu gerçekle buluşamaması kaçınılmazdır. Zihni serseri mayın gibi yalpalayacak, hem gündelik gerçeğin sağlamlığıyla hoşnut ritüellerini gerçekleştirecek, hem de doğası üretmediği (yalnızca tüketmek zorunda kaldığı) bu yavan gerçeğe isyan edecektir. Anelik yeterli avuntuyu hiçbir zaman sağlamamıştır ki, 19. yüzyıl Fransa taşrasında sağlasın. İmanı da unutmamalım. Gündelik gerçek, amansız bir gerçektir ve 'narın' dişlileri kırıp atar, öğütür. Katolik Kilisenin de son çözümde yapacağı şey 'kılıfına uydurmak'tır.

Demek taşra, erkeğin ve kadının önüne iki ayrı yaşam ve seçenek koymaktadır. Çoğunluğun nasıl davrandığını bilemeyiz. Ama elimizde tutunabileceğimiz birkaç örnek (roman) var ve bu önemlidir.

Üretenin usu ve düşlemi ürettiğiyle (yaşam alanı) sınırlıdır. Üretmeyen alır onu ve parlatır. Başka bir şeymiş gibi koyar üretenin önüne: Bayrak, Yurt(severlik),

Savaşmak, Ölmek, vb. El altında ölüm mangaları, durmadan çoğalan şu tükenmez kaynak, köylü (taşralı). Yani taşranın düş kurma yeteneği, yıkımla taçlanacaktır. Çoğu kez de başkalarının düşleriyle oyalanacak, ölüme ikna edilecektir.

Süreç taşrada da kaçınılmaz biçimde işlemektedir. Çatışmalar daha somut, daha kişiden kişiye, daha acımasızdır. Bütün toplumbilimsel araçlar, silahlar seferber edilmiştir ve harcanmayacak 'değer' de yoktur. İkiyüzlülük bu 'gerçek'e bağlılığın sonucu yaşamın bir parçasına dönüşmüştür. Sürecin oransal olarak özerk parçası (kadın, çocuk ve yaşlıdan çok) rastlantı bu ya, bu 'yalan'ı, ikiyüzlülüğü bilince çıkarır, en azından uygun adım yürüyemez olur, dengesini yitirir. Bu yüzden 'kahraman' değildir, olmayacaktır. Ama 'hödük, kaba, çıkarıcı' erkekler denli sıradan, basit ve aldatılmayı hak etmiş de olmayacaklardır. İroni, her iki büyük yazarda da tam buradadır işte: Aldatan erkeğin de bu yalanın bir parçası olduğu. Onlar serüvenin, özgürlüğün, düşün kahramanları değiller. Aynı şeyi Julien için de söyleyebilir miyiz? Sanırım, Julien'in bir parçası, yarısı için bunu söyleyebiliriz gönül rahatlığıyla. Julien'in yarısı 'gerçek'tir, gerçeğin içinde, ona batmıştır. Taşralıdır.

Köylü düşü çalışma ile aylıklık çerçevesinde biçimlenir. Çevren (ufuk) oldukça yakın, bazen de sözkonusu bile değildir. Yaşam zordur. Anası ağlayan taşra erkeği (bu belediye başkanlığı olsa bile çok manevra ve sürekli bir uyanıklık gerektirir) hiçbir zaman gerçekleştirmeyeceği aylıklık düşü kurar (sorumluluk, zorunsuzluk, tatil, vb.). Bu denli kısa aralıkta da 'ivecenlik' 'hırslı' bir ırayı (karakter) gizilgüç olarak taşır bağrında. Birden öteki şey olmak... Bu bataktan, bu çamurdan, bu kıskaçtan (toprak) kurtulmak... Üstelik de kulağa 'yazgıya ilişkin olarak' iyi öyküler, anlatılar gelmez. Birşeylerin kötü gittiği söylenip durmaktadır (uzaklarda bir yerlerde). Önüme gelen şey değerlendirilmesi gereken bir 'fırsat' mı? Yoksa?.. Birşeyler olmalı ve yazgı değişmeli. Bunun için çok da zaman yoktur. Zamanın üstünden atlanmalı, uzam değiştirilmelidir. Yeni fırsatlar yaratılırken, tekdüzelikle sakat yavanlıktan ibaret yaşam tehditi yok edilmelidir. Julien'in ve 'kadın'ların bilinçdışı sıkıntısı budur. Buna 'eşikte, sınırda olma durumu' diyebiliriz sanırım (gizilgüç olarak). Nasıl patlayacak, içerik nasıl boşalacaktır. Kurbanlık kaçınılmazdır. Kurbanın komikliği (dolayında düzenlenen ritüelden ötürü: geleneksel ahlak, dedikodu, bireysel hesaplılık, çıkarlar, vb.) kaçınılmaz sonu belki geciktirir, ama eninde sonunda gelecektir o: Ölüm.

Anna için böyledir bu, Julien için de böyledir (içinde bir kadın, 'dişilik' barındıran bir genç erkektir Julien, bu düşüncelerin ışığında), Madam'ların her ikisi için de.

Roman da bu nedenle dişidir. Roman erkek olsaydı, okunmaya değmezdi. Tıpkı bir diş, bir kadın gibi 'sağlamca', kendinden hoşnut (oportünizm, konformizm) yerleşemez yaşamın ortalık yerine, hep 'haksız, yersiz yurtsuz, kıyıda ve açık, kararsız'dır. Roman 'sınır'da yetişir. Değişmeyi, reddi, isyanı dillendirir. Korkudan yapılır, cesaretle atılır korkusunun üzerine. Yüce ve aşağılıktır. Sözü'n kısası bir şey değildir, her şey olabilir.

Bilmiyorum bugüne değin hiç kimse romanın cinsiyetinden söz etti mi? Ama İstanbul'un cinsiyetinden söz eden İlhan Berk'i anımsıyorum.



Kamu Yaşamından Enstantaneler: Flaubert ve Stendhal

Gündelik, toplumsal yaşam nasıl görünür, sahnelenir burada?

Bunun üzerinde durmanın nedeni romanın (yani *Madam Bovary*'den, *Kızıl ile Kara*'dan söz ediyorum) varsa özünün ya da kan basıncının (nabız) buralarda kendini gösteriyor olması. Eğer bu sahneler olmasa tipler inandırıcılıklarını yitirirler. Kabartmanın arkasındaki mermer kütleleri gibi...

Ben bu anlatıların komik öğelerinin bu tür sahnelerde belirginleştiğini (kaçınılmaz olarak) düşünüyorum. İnanılmaz bir 'aykırılık', 'tutmazlık' okuru dürtükler. Eblehlik ve onun sürüsel (toplumsal) gücü, dayatması bireyin (kahraman) dışına düşer. Etrafından dolanır. Onunla karşı karşıya bir türlü gelemez. Ayrı telden çalmaktadır. Öylesine çelişkiler barındırır ki kahraman tüm bunlarla uğraşmayı göze almak bile istemez genellikle. Neresini düzelterek ki? Kendini savunmalı mı? (Julien).

Karakter içinde bulunduğu (toplumsal) durumu eğer ayrımsıyorsa acı çekebilir. Dünyanın başka bir yere doğru sürüklendiğini, bu dünyayı anlamasının olanaksız olduğunu görür. Teslim olur, yazgısına boyun eğer (genellikle ölümdür). Artık kendi haklılığı, doğruluğu konusunda da eskiden olduğunca inançlı değildir. Boşunadır tüm bunlar. Dünyaya biçim veremeyecek, onu dilediğince yaşayamayacaktır. O zaman?

Genel çekimde, uzakta insanlar küçücük ve kaotik bir eylemsel canlılık içerisinde 'depreşip' durmaktadırlar. Nutuklar, ödülleri, bağırtı cayırtılar, danslar, şişinip durmalar, madalyalar, kurtarıcılıklar, vb. En seçkin kapalı uzamlarda bile yükselen toz bulutunu gören görür. Bu ciddi, önemli görevlerin insanları 'toplumu tören'lerin içine tikiştirmekte, orasını burasını dürtüp tartaklayarak, zorlayarak düzene sokmaktadırlar yaşamı. Eh, epeyce ter, çaba, düşüp kalkma, yırtılma, çatlayıp patlama, küfür, kofluk, vb. demektir bu. Yorulacak birazdan bu karmaşa ve erkenden dingin bir uykunun kollarına bırakacak kendini: Hoşnutluk. Görevler yerine getirilmiş, kavgalar yapılmış, nutuklar gereken ses tonuyla havaya yazılmışlardır.

Bruegel ve Bosch resimleri bu yaşamın (kamusal) eski dönem nakışlarıdır. Yani bu resimleri zamanına uydurur, yeniden çizer Flaubert, Stendhal. Sanırım Gustave Courbet'yle çağdaş bu iki yazar. Bu yazarları (ve dolayısıyla romanları) özel yapan

şey belki karikatür sanatçısı olmaları aynı zamanda... Bir karikatürün yergisel gücü ve acımasız eleştiri gücünü taşımaları yapıtlarınının...

Burada bir şey üzerinde durmalıyım. Belki de bu romanlardan önce yazarın gözünün (bakış) anlatı nesneleriyle ilişkisi farklıydı. Bir aralık vardı ve genelde değişmezdi (sabit) bu aralık. Göz nesneyi bu uzaklıkta izliyor, nesne serüvenden serüvene geçerken arkasından yelyepelek mesafeyi koruyarak koşturuyordu. Bakışın algısı dışsal ve stilizeydi kaçınılmaz olarak. Çünkü uzaklığı (mesafe) korumak demek, bakışın arkasındaki bilincin tinsel/tensel kusurlarını nesneye yapıştırmak (eh, bu durumda nesneyi de yatıştırmak) demektir. Bu anlayış günümüz bestsellerlerine değin geldi. İster alan derinliği, isterse saltık kurguya dayalı olsun, diyalektik olmayan sinema da bu serüvenin arkasına takılmıştır (Ne ilgisi mi var?)

Stendhal'da, Flaubert'de ve Tolstoy'da olan bir şey var (yeni olan). Dış'la iç cilveleşir ('tarihsel zorunluluk'tan, çivi ardı sıkıdan). Dış İç'ten ayrı olarak vardır. İki nesneli yapı. İki boyut olunca üçüncüsünü okur gözü tamamlıyor. Birey tarihe ters düşüp zaman zaman sırtını da dönünce, yerdeğiştirmece, bakışı 'içten dışa' olduğunca, 'dıştan içe' de zorlamaya başlar. Anlatılanın yerine anlatıcı geçse ve kendine baksa ne olur? Anlatılan anlatıcının gözü olsa ve onu anlatmaya başlasa? Ama bu 'modernist' arayışlara girmeye zaman var daha. Henüz erkendir ama bir şeyler de değişmiştir. Bakış bulunduğu yere çivilenmeyip devindirilse, nesnesine yakınlaşıp uzaklaşsa (mesafe değişse), hatta öylesine yakınlaşsa ki, kimi kez yakın planda nesnenin saydamlığı üzerine gölgesi, yansıması düşse, nesnede kendi izini görse ne olur? **Madam Bovary, Kızıl ile Kara, Anna Karenina** olur. Üçünde de sinema(tografik bakış) vardır. Üçü de uzamda devinen bakışı dener, nesnesine (konu) bakış bir ayrıntıya gömülecek kerte yakınlaşır (ayrıntı/yakın plan), sonra kamera geniş bir açılımla uzaklaşıp yükselir ve bir binanın ikinci katının penceresinin ardından kasabanın meydanındaki törene bakar (genel plan). Bu mekanik bir sırada olmaz kuşkusuz. İnsanların ruh durumları, öykünün akış hızıyla ve yazarının öne çıkarmak istediği düşünceyle yakından ilgilidir. Ben bir rastlantıdan söz etmiyorum (bunu anlayan anlar). Bir yöntembilimden söz ediyorum, bir tutumdan. Balzac bu iki bakış arasını düşüncelerle doldurur (eksiksiz anlatı peşinde ya: 'insanlık komedyası'). Oysa Flaubert de, Stendhal de öyle 'kusursuz, eksiksiz' resmetmeye değer buluyor değillerdir yaşamı. Kendilerini de (özellikle de bu). Bu nedenle kendilerine çok da güvenemeyeceklerinden daha az 'referans' olarak görünürler kitaplarında, daha az girerler devreye. Stendhal'inki de gerçek bir referans değildir. Eleştiri malzemesidir daha çok. Dalga geçer.

Bu üç romanda bakışın devingen yapısı, İç'in de en az Dış kadar önemli olabileceğine ciddi bir yaklaşım sağlamıştır. Yaşam, insanın içinden geçirdikleriyle de biçimlenmektedir. Ve roman bunun için vardır biraz da. Bir inşa'dır, yaşam üretimi, yapımı, önerisi... Bakış sayısı artınca bakılan şey artmaya, iç dışla karışmaya, 'genel ve yetkin açıklama' anlatıları kırılıp dökülmeye, yaşamın bizim bilincimizden bağımsız varlığı benimsenmeye başlanır. Artık 'oradaki' yaşam yazara bile borçlu değildir (Yazarınki bir seçenek, bir öneri olmasa yazılmaya değmezdi). Oradadır, kendisi

gibidir. Sorun yazarlar ve okuyanlar olarak onunla yüzleşmek, durmadan ve yine onunla hesaplaşmaktır (yani yeniden biçimlendirmektir).

Bu 'teknik olarak' uygulanınca şu sağlanmış, yapılmış olur. Bireyin toplumla ilişkisi bir varsayımlar demetidir, tam örtüşmez, bağımsız da değildir. İçinde olduğumuz yaşamı bilincimiz kavrayamaz kavramasına, ama kavrandığı kadar ve biçimiyle 'tikel'in orasından burasından, içinden geçer, içinde gerçekleşir. Bireyse ontik gerçekliğini yitirme pahasına (Dasein) imgeleşmiş, 'temsil'leşmiştir. Duruma göre parça'dır, 'yerine'dir, varsayımlı temsildir ya da 'kopukluk'. Ama sahne, içinde oynadığımızı sandığımız bir varsayımdır hepi topu. Anlamak, bir öneri geliştirmektir (geçici bir kuramlaştırma girişimi). Kavram yardım eder bize, yoksa gerekçesiz kalırdık ve 'roman yazmaz, okumaz'dık.

Yani bütün tikelin içinden akar, tikel bütünde yankılanır.

Bir Anne Kadın mı?

Üç kadının da anne oluşu önemli ve birçok soru taşıyor? Çocuk anneyi düzene (gelenek) sıkı sıkıya bağlıyor. Bütün değerler 'çocuk' üzerinden gerçekleştiriliyor, anne çocuğundan özellikle sorumlu tutuluyor. Bütün bunlar açıklanabilir elbette. Buraya değin sorun yok. Genç ve toplumsal yükümlülükleri olmayan bir kadının 'roman'da ağırlığı ne olur? Eğer gençliği yanı sıra bir 'eşik'te durmuyor, kapalı kapının ötesini düşünmüyorsa. Bu duruş (özlem) çok az okuru kandırır üstelik. Ben anlatıdan değil yaşamdan sözediyorum. Unutmayın, yaşama anlatıdan daha az inanırız.

Göze alınan şeyin çokluğu, vazgeçilmezliği, seçilen davranışın 'değer'ini yükseltir. Olumlu ya da olumsuz, ama değer yükselir. Romancı bunu bir 'okunurluk güvencesi' mi saymıştır? Etkilemeyi öne mi çıkarmış olur? Konusunu daha çekici mi kılmış?..

Kuşkusuz, bu özellikler bütünü, çatışmayı daha trajik, öyküyü daha baştan çıkarıcı kılacaktır. Sorum şu:

Annelik kadını, 'aldatma' (!) konusunda daha cesur kılar mı? Aşk, diğer kefeye konacak değerler paha biçilmezliği oranında içerik ve anlam kazanmaz mı? Bir anne için en vazgeçilmez şey, 'çocuğu' değil mi? Ya bir 'kadın' için. Sorun burada: anne ve kadının bir arada olmasında. Öyleyse en değerli şeyi sürerim pey olarak, bunun üzerinden sınırlarım duygumu, acım derin olur, yakıcı ve çılgın, ama sevgim de. Bu ikilem kadını çıldırma noktasına taşıyabilir. Günah, kocaya karşı değil de, daha çok çocuğa karşı işlenmektedir ve Tanrı cezasını çocukla (hastalık, vb.)vermektedir (anne-kadın öyle algılar, özellikle Anna ve Madam de Renal için). Üç yazar da benzer motife başvurarak, kadını inançla yüzleştirmişlerdir. Bu da ilginç (yani üçünün de aynı şeye başvurması)... Daha içten, daha acılı yaşarlar yazgılarını.

Annelik yasak ilişkisinin başlangıcında, çok da travmaya yol açmamıştır bu üç kadında. Ama ilişki 'kriz'e girip sallandıkça, kadın sorgusunu genişletmekte, yitirdiği güvenle birlikte kendini sevdiği erkeğin kucağına bırakma duygusu hızla yerini suç ve günah kavramlarına ve cezalandırılma isteğine bırakmakta, ayinler, dualar, yakarlar

öne çıkmaktadır. Her üçü için de önce sevdiği adam, sonra çocukları sözkonusudur. Görünen öykü budur. Sonuçta ölüm çocukları geride bırakmıştır. Gerçek de bu.

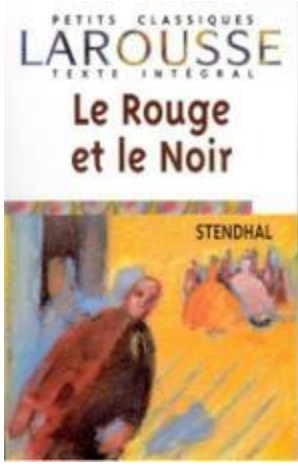
Belki de 'annelikle gelen ayla (kutsal taç) ve onun tutsaklığına başkaldırı'dır bu. Belki de kadın eril toplum özerk alanı içinde (sahte bir yapı olduğunu söylememe gerek var mı?) başkaldırıya daha yatkındır (daha asi). Çünkü yitireceği şey onun bireyliği, tikelliği açısından sözleşme koşulları içine alınmış değildir. Sözleşme düzeni (hukuk) bu ahlaksızlık karşısında, çocuğu annesinden ayırabilir. Hukuk da çünkü (bugüne kadarki biçimiyle) 'erkek'tir. Toplum dışılık, anne-kadını hem daha bağımlı kılmakta, hem de zorunsuz yaşam alanına açık tutmaktadır. Hem daha tutucudur (varlığı ötekine borçlu olduğundan), hem daha devrimci (gerçek 'sahip' olmadığından). Demek, toplumun sahibi olan erkektir gerçekte, 'aldatan', 'ayartan'. Çünkü erkek oluşu ona asgari güvenceyi sağlar. Gerisi bilek gücüne bağlıdır. Ya erkekleğiyle avunan kof bir biçim, kadınlaşmış çokluktur (emeğini satmak zorundadır) ya da erkeklekle dolu (erk) içerik (emek satın alır). Kadının aldatan kadın olması için 'emek satın alan gerçek erkek'çe (!) ayartılması gerekir. Kadın 'kadınlaştırılmış erkek'le (hareme, yani tarlaya, fabrikalara kapatılmış işgücü) büyük aşk yaşayacak değil herhalde. Bu da işin üzücü, can yakıcı yanındır. Çıkmaz tam buradadır. Kadının gerçek sevgi aranişı, baştan olanaksızdır. Çünkü erkek(lik) imgesiyle (kendi bilinci de koşulludur çünkü) sevgi olanaksızdır. Ötekilerin (yani şu kadınlaştırılmış erkekler, çalışmak zorunda olanlarla yaşanacak gizli açık, yasal, yasal olmayan aşk) 'aldatmak' sayılmaz, yani önemli sayılmaz. Onlara uygundur zaten.

Peki, aşkın taraflarının sınıfsal farklılığı aşkta (güç, etki, sonuç vb.) belirleyici mi? Aynı sınıftan, aynı koşullardan, aynı mahalleden iki insanın aşkı aşk sayılır mı evli, çocuklu da olsalar. Doğrusu pek sayılmaz, sayılsa da yavandır bu öykü. En azından birinin hiç olmazsa düşleriyle sınıf atlamış olması, bunu umması gerek. Üç romanda da durum aşıkların farklı sınıf kökenlerine (az ya da çok) işaret eder.

Romanlarda aşk'ın sınıfsal seyri bence okur açısından da önemli. Yazın toplumbilimi, okur beklentilerinin anlatılardaki kadın erkek ilişkilerini algı biçimlerini değişik toplumlarda irdelemeli. İlginç sonuçlar çıkacaktır. Sonuçta insanlar bu öyküleri, yani yaşamak istedikleri şeyleri okurlar. Acılarına sevinir ya da üzürlürler birçok nedenle aşıkların. Kendilerini şanslı ya da şanssız sayarlar. Feminizmin yazın eleştirisine bu bağlamda bir katkısı olmuş mudur bilemiyorum. Bir insan tüm bir yaşam boyu ötekini sevemez ki. Sevebilmesi için 'koşulsuz' bir toplumda yaşıyor olmak gerek. Hem ayrıca, dönüşme, değişme yeteneği olmayan insan sevemez. Sevdiğini söylüyorsa yalandır bu. Bu yalanın da karşılığı belki ayırımında değiliz, ama çoğu kez bir yaşamdır ve sıklıkla da kadının yaşamıdır.

Julien infazı öncesinde Madam de Renal'in sevgisinden emin olmuştur ve eskisinden çok farklı düşünmektedir. Tamam. Ama ben kurguyu öteliyor ve Julien'i (zaten kıyısından geçmedi mi? Eğer, yanılmıyorsam piskopos, vaad ettiği desteği sağlasaydı Julien yaşayabilirdi) yaşıyorum. Madam'la ilişkisi nasıl seyredecekti? Julien'in tutkusu çok seviyor olsa da bir kadına sığar mıydı? Sanırım **Kızıl ile Kara**'nın bir geleceği olsa bile Julien ve Madam de Renal açısından öykü tamamlanmıştır. **Madam Bovary**'nin romansal geleceği vardır. Çünkü roman 'taşra

yaşamının sürekliliği' ve budalılığı üzerinedir. **Anna Karenina** için de aynı şey. Orada da zaman romandan sonra sürecektir. Rusya devrimlere gebe dir.



Kimlik: Sınıflarötesinden

Burada bu üç büyük yapıtın yazarlarının kendi sınıflarıyla ilişkisi ve dengesinden söz etmek istiyorum. Sanırım yazdıkları bu üç büyük roman varlıklarını yazarlarının toplumsal kimlik bunalımlarına borçlular. Flaubert ve Tolstoy bu konuda uzlaşmaz ve sertler. Stendhal ise umarsız, başarısız... O şu ya da bu sınıfa yamanmak istemiştir belki, ama yakınlaştığı her kezinde yalnızca 'tiksinti' duyduğu kanısındayım. Bu onu, 'hafiflik'i, 'geçicilik'i benimsemeye zorlamış olmalı. An'la yetinmek, doyunmak, çevresindekileri şaşkırtarak benimsenmek, bu kitlesel budalalıkla, bu ahmak toplum siyasetleriyle 'hafifmeşrep' bir ilişki kurmak. Yalan söylemek bir görev bile olabilir tam bu noktada, ikide bir ad değiştirmek, görüntü, yüz...

Onunkisi oynak bir 'kimlik'te demir at(ma)mak. Flaubert'se, nefret ettiği burjuvaziden ve şu geri zekâlı soyluluktan sıtkı sıyrık, başka coğrafyalara atmıştır kendini. Sınıfıyla, adıyla tanımlanamayacağı, geçiciliğiyle kabul edilecek, kendisinden bir şeyin umulmayacağı, beklenmeyeceği (yani bir görev, sorumluluk, vb.) biri olmak. Onunkisi doğudan gereç toplamak değil, kendini silmekti büyük ölçüde. Ortaya koyduğu görüntülerini bir an önce unutmak için akla kararı seçmiş olmalı. Çünkü bu görüntü, tanığı olduğu yaşamın bütün nesnelere ne kadar tiksiniş olsa da bir iz, bir kalıntı, bir sözcük, jest taşımaktadır. Bedenini yok etmesi gerekmektedir kurtulması için. Yapabileceği tek şey bedeninin (bu 'kadavra'nın ya da ameliyat artığı beden fazlasının, atığının) 'tözsel' sav taşıyamayacağı bir yerlem değişikliğidir.

Tolstoy biliyoruz (bunu Tolstoy dosyamda incelemiştım) sınıfını yadsımış, bunu programlı bir biçimde yapmış, ama acı deneyimler yaşamıştır.

Üçünün de yapıtının kökünde 'dışarıdan edinilmiş kimlikle', gerçekten 'içeride taşınan kimlik' arasındaki çelişki, uçurum yatmaktadır. Üçü de kendi kişisel tarihleriyle 'uyumsuz' insanlar. Genellikle bu uyumsuzluk, onları saran çevre, dünyaya 'tiksinti' biçiminde dışa vuruyor. Stendhal durumu daha iyi yönetmesine, daha uyumlu görünmesine karşın, daha politik davranabilmiş, ama bu tiksintiyi duymuştur yine de.

Çünkü yapıtının taşıdığı ironi başka türlü açıklanamaz. Her karakterinin içine iki kişilik yerleştirmiş, kendi içinde (hayal perdesi) bu iki kişiliği çatıştırmıştır. Böylece neyi nerelere değin ayımsadığını da kanıtlamıştır biz okurlarına. Dış çatışma yaşayan roman kahramanları bu çatışmayla eşzamanlı ikircimli iç dünyalarıyla geniş bir yelpazede yazarın çözümlene gücünü sergilemiş olurlar. Böylece diğerlerinde olmadığı keskin bir 'yıkıcılık' Stendhal'da anlatının temel öğelerinden birini oluşturur. Daha yap(z)arken yıkmaktadır Stendhal ve bu anlamda 'inançsız'dır. Yasa, kural, değer tanımamaktadır, iş 'ayna tutmaya' gelince. Bu ayna ne kadar derini gösterecektir?

Tolstoy'un karısıyla çatışması da kimlik bunalımının bir yansımasıdır. Uzun süre sahtedir (kendine karşı). Ancak son yıllarında durulmuştur, kendisi olmuştur gerçekte. Orada da karısı burnundan getirmiştir.

Flaubert görünürde 'asi' değildir ama kapalıdır, kendini sınırlamıştır. Rütbe, nişan, ünvanı yadsımış, ölmeden Leghion d'Honneur'ü kabul etmiştir ama (Yaman çelişki, diyor kimileri). Daha ölmeden o ve yapıtı büyükler arasına yerleştirilmiş, önemli çevrelerde yer almıştır. Belki tiksintisini bastırmıştır, ama onun tiksintisi 'ontolojik'tir. Bedene (varlığa) çokca ve sıkça bağlıdır. Öte yandan Tolstoy'un hedonizmi de (çok insana aykırı gelecek bir yargı bu, biliyorum) kendisini sürekli yalanlamış, beni şaşırtmıştır. Stendhal için de biraz böyledir bu. Üçü için de 'beden' önemli bir işlev üstlenmiş, bir 'sorun' olmuştur. Tolstoy ve Flaubert frengi deneyimi yaşamışlar, sarsılmışlardır. Stendhal'i bilmiyorum. Ama bedenini bir 'yetersizlik' gibi algıladığı olmuş anlatılana göre. Ama üçü de 'hazza' düşkün olmuşlar, açık saçık konuşmaya, bedensel, cinsel imalara sıkça başvurmuşlardır. Sofiya'ya bakılırsa Tolstoy yaşlılık dönemlerinde bile 'azgın'mış. Flaubert'in aşk mektupları da (Luise Colet) benzer şeyler gösterir. Stendhal Casanova'yı ne kadar andırıyor (başarılı mı bilmiyoruz). Zweig'a göre pek değil.

Ben bu üç yazar için de, kendi sınıflarıyla barışamayan ve ortaya çıkan durumu kendilerince çözmeye çalışan insanlardır, derim ve eklerim: yapıtlarının kaynağı ve büyüklüğü bu durumlarına çok şey borçludur.

Romantizm Tükenir

Romantizm sınıf reddidir. Sonu sürüden atılmaktır, coğrafya ya da tarih değiştirilmedikçe kuşkusuz (yani uzam ve zaman). Eğer sınıfını reddeden kişi zamanda ve uzamda bir sıçrama yaparsa, kendinin olmayan uzam ve zamanda boy gösterirse, en hafifinden 'kahraman' olur. Ama kendi uzam ve zamanının tutsağı romantik, kaçınılmaz olarak yitirecek, yitirisi acı olacak (tükeniş) ve linç edilecektir. Daha başka komik durumlara da düş(ürül)ebilir. Kendi toprağında romantizmin ömrü uzun olmaz. İnsan başka yerlerde kahraman olur. Bir iki yıl içinde yaşam olgunlaşır, yaşlanır ve sona erer. Çünkü 'bizden' (biri olan) kahramanlara öyle uzun katlanamayız. Romantizm, kısa sürede 'züppeliğe' dönüşür. Herkes herkesin her şeyini bildiğinden, kimse kimseye duygularının farklılığını ve soyluluğunu kabul ettiremez.

Julien'in babası keresteci Sorel, bıçkıhanenin çatısında, bıçkı bir yandan çalışadursun kitap okumasını sürdüren Julien'e tokatı basarken, '*İn aşağı hayvan, seninle konuşacağım,*' diye bağırır (C1,39). Birincil, yakın çevresinin gözünde şu işe yaramaz Julien olarak kalacaktır. Julien babasının tokatını yediğinde elinde, Napoleon'un Saint-Helene sürgününden söz eden Las Casas'ın **Saint-Helene Güncesi** vardı ve yere düşmüştü.

Ona Latinceyi öğreten gözden düşmüş rahip, gerçek ve zorda kaldıkça sığındığı dostu Fouque için de Julien hırslı ama köylü Julien'dir, biraz farklı, kimi değerleri fazladan taşıyan ama gözükara, kendine zarar verebilecek bir genç. Ama yazgısı onu bu çevrenin dışına taşıdığına, artık kendini başka biri, öteki olarak, bir 'ideal' olarak, bir 'kurtarıcı' olarak gösterebilir. Bu çocuksu ataklıkta kötü ne olabilir ki?

Tabii, kaçın kurrası, onu evine çocuklarının öğretmeni olarak kabul eden Verrieres Belediye Başkanı M. de Renal, Julien'in kırılma, sinirliliği vb. karşısında yeterince tok, temkinlidir. Balzac romanlarından fırlamış bu karakter, buna bir alışveriş olarak bakar, hem de 'manevi' hazlar alanına ilişkin olarak, yani geniş bir çevrede...

Ama romandaki diğer kişilerin hiçbiri için Julien kendisi değildir. Olamazdı da. Peki Julien'in kendisi nedir? Yukarıda söylemişim: doldurulabilir boşluk.

Bir iki küçük rastlantıdır tüm yazgıyı biçimleyip dürtecek, yükseltecek ya da batıracak şey... Birkaç küçük, o an önemsiz görünen rastlantı... Romantik (kahraman) dönüp de arkasına baktığında o küçük, sıradan şeyi 'doğum', 'müjde', 'tansik', vb. olarak görmeye yatkındır yatkın olmasına, eğer işler iyi ve yolunda gider, terslenmezse.

Sıradanlığa katlanamamanın özü nedir? Nasıl kuramlaştırılır bu? Cansıkıntısı, yavanlık bunun nedeni olabilir mi? Yinelenen ya da çöken tüm bir yaşam, bir toplumsal kriz. Tansığa, vahiye gerek duyulan şu kritik zamanlar... Ama bu 'romantik'i açıklar mı? Kim kendini bu çöküşün eşiğinde 'kurtarıcı' olarak bildirir (ilan eder). 17 yaşında, 18, 19 yaşında bir genç(lik)? Neden dışarıdan bir kurtarıcıyı beklemez de romantik, kendini atar ateşe? Ateşin yakmayacağını mı düşünür? Yakıyor olsa, bedeli kendi yaşamı olsa da, buna degeceğini nasıl varsaymaktadır? Anımsanmak, anılmak, ona yetmez (bence). Derdi belki Olimposluların yanında yer almaktır. Ama dayanakları nedir ki? Şizoiddir. Kendinden çıkıp, döner, kendine batar. Tüm ışığı emen bir karadelik tinselliği. Hırçın, isterik, kırılma, gözüpük, ölümüne bayraktır. Ama arkasında duran dava yanıldır dışarıdakileri. Onun davası ben'idir. Ben'in sahnedeki duruşları, pozları, etkileri, büyüleyici ışmasıdır bildiği (!) biricik şey. Ama bilmeyi reddeder, çünkü 'koşul'u, 'dışarıdan gelen her şeyi' reddeder. Onu değeri içkin, kendindedir. Onun avucunda, alnında ya da kılıcında doğuştan işareti, 'mavi boncuk'u vardır. Öyküsünü kanıyla, bedeniyle yazar. Öyküsü trajik yaşamının ta kendidir. Adanmış bir bedendir ama adanan da kendisidir. Kendini kendine kurban eder. Kendini doğurmanın ve sonra yok etmenin (Mishima) zevki onu titretir (bu bir imgelem oyunudur sıklıkla). Uçlarda, uçurum kıyılarında şu basit insanları, tanıklıkları içinde, ölüp ölüp diriltir. Herkes hayrandır ona ve daha çok hayran ve daha çok... Ölümü seçilmiş, biçilmiş bir eylem, bir teatral sunu(m) gibi görünse de bana öyle gelir

ki çok örnekte bir 'kaza'dır. 'Yanlışlık'la olmuştur. Bir romantik ölmek istemez gerçekte, ölümü sahnelemek ister ve bu sahnenin etkisini kendinden geçerek izlemek...

Romantik'in arkasında duran zaman ve uzam üzerinde düşünmek istemiyorum. Julien yerinden oyna(tıl)mış bir taş olarak kendini hep bir cemaatin ortasında, odağında buldu. Bu cemaat asla ona aynı yükseklikten bakmadı. Nedeni, Julien'in köylü yanı. Babasının genlerini de taşıyor olması. Bu yeterince açık değil mi?

Sıradan yaşamın, sıradanın zaferi geç ama korkunç olacaktır. Zamanını beklemiş ve ağzı açık hayranlıkla izlediği bu 'seçilmiş kişi', bu 'kurtarıcı'yı kendine, kendi gücüne inandığı bir anda derdest etmiş, kendi gerçekliğine (sıradanlığına) sürüklemiştir. İplerin kopması, linci kaçınılmaz kılar ya da özkıyımı. Don Quijote'ninki daha acıdır.

Romantik'in ömrü uzun olmaz. Bir an yanıp, sönmeli sonra. İşin doğası bunu gerektirir.

Öte yandan romantik, 'devrimci bir karakter'dir. Nedeni açık. Gününe (güncel) çok az bağımlıdır. Geçmişten çokça beslenir ama, kendi elleriyle biçimleyeceği geleceğe adar varlığını. Ve besinini uzak kıyılardan, ötelere sağlayan romantik gerçekte sorunlu, sıkıntılıdır. Önüne gelen hiçbir şeyi, kendisi de içinde olmak üzere, asla kabul etmeyecektir, çünkü edemez. Huzursuz, tedirgin tını (ruh) ateş üzerinde yürüyen şaman gibi hopyaya zıplaya, çoğu kez de bir doğrultudan, yönden yoksun koşturur durur. Aslında 'ölmek' romantik'i dindirir. Çünkü uykusuzdur, uyumaz, uyumamıştır, uyuyamaz. Dünya onu böyle beklediği sürece uyku haramdır ona. Peki, bu ses, bir ses onu göreve çağırdığında (biz duymuyoruz ama o duyuyor bu sesi) tüm yıldırımlarını toplamış savaşa hep hazırken, çağırdığında yapacağı son şey, kılıcı indirmek, dünyanın halatını bir darbeye kesmek ve dünyayı 'serbest' bırakmak olmayacak mıdır?

Julien bu romantiğin bir yerindedir. Neresinde mi? Bununla uğraşmayacağım.

Madam de Renal Neyi Kanıtlar?

"Vergy'ye döndükten kısa bir süre sonra, çocukların en küçüğü, Stanislas-Xavier ateşlendi; bunun üzerine Madam de Renal korkunç pişmanlıklara gömüldü. İlk kez, aşkını, sürekli biçimde kınadı; bir mucize olmuş, hangi büyük yanlışta savrulduğunu anlamıştı sanki.

"Alabildiğine dindar olsa da, o ana dek, suçunun tanrı katında ne kadar büyük olduğunu hiç düşünmemişti.

(...)

"..Madam de Renal'in, kıskanç Tanrının öfkesini yatıştırmak üzere, ya Julien'den nefret etmesi gerektiğini, yoksa oğlunun ölüsünü göreceğini kafasına koyduğunu bilmiyordu. Mutsuzluğu, ondan nefret edemeyeceğini duyumsamasından geliyordu.

(...)

"Julien bundan çok etkilendi. Bu sözde ne ikiyüzlülük görebiliyordu, ne de abartma. Beni sevdiği için oğlunu öldürdüğüne inanıyor zavallılık, ama beni

oğlundan çok seviyor. Artık kuşkuya yer yok, pişmanlık öldürüyor onu; duyguların büyüklüğü bu işte. Peki, benim kadar yoksul, kötü yetiştirilmiş, bilgisiz, davranışları zaman zaman onca kaba olan ben nasıl yol açtım böyle bir aşka?”

(...)

“-Peki ya ben, diye bağırdı kadın, ayağa kalkıp Julien’in başını elleri arasına alıp tam gözünün önünde tutarak, peki ya ben seni kardeş gibi mi seveceğim? Seni kardeş gibi sevmeye gücüm yeter mi?

“Julien gözyaşına boğuldu.” (C1, 148)

Madam de Renal gerçeği kanıtlar. ‘Burada’ ve ‘Şimdi’ olanı... Sevmeyi, sevmek için ortaya sürülmesi gereken peyi, bedeli, emeği ve cesareti kanıtlar. Ama aynı şeyleri hiç değiştirmeden Anna için, Madam Bovary için de söylerim. Ama sonuncusunda ‘sevilme isteğinin kederinden’ söz etmek isterim fazladan. Bu yapısalıdır. Madam Bovary’de sevilme isteği yapısalıdır. Çözümü neredeyse olanaksızdır.

Onlar bir bakıma gerçekçi kadınlardır. Sevgilerini ideallerin arkasında yığınağa dönüştürmezler. İleride gerekecek bir silah gibi biriktirmezler sevgiyi. Aşık olurlar. Aşık oldukları insanlarla sevişmek isterler ve bunu isterler. Gereçleri (mazeret) yoktur. Metaforlarla, metonimilerle işleri yoktur. Bunu istemezler ve özellikle istemezler. Eylemler. Eylemleri onlara bazen bir suç, günah gibi görünür. Yanlış yapar, davranırlar. Tüm davrananlar gibi. Doğayla karıştırılırlar (büyük haksızlıktır ve soruyorum: karıştıran kim?). Zor ikna olurlar, ama birkez üstlenmesinler yaşamı, daha iyi, daha güçle taşırlar. Bütün kadınlar böyle midir? Cinsiyetin türel katkısına işaret etmekle yetineceğim çok abartmama koşuluyla. Bunu bilmiyorum. Ama örnekler (tuhaf ve kötü olan, bu örnekleri anlatanların erkek oluşları) böyle olduğunu söylüyor. Gerçi Tanrı (erkek) isteyerek ya da istemeyerek sonunda ‘O(Ö)!!’, der. Bu da onun erkek oluşuna bağışlanabilir, değil mi?

Julien’in ve diğer karakterlerin birçoğunun iki düzeyli düşünce akışlarına (koşutlu, aykırı, çelişik) karşılık bu görkemli kadınların (bu sözcüğü en çok Madam Bovary için kullanmaya gereksinim duyuyorum nedense, çamura en çok bulanana olduğundan mı?) kendilerini verdikleri, bağlandıkları andan başlayarak tek düzeyli ve inançla seyreden içkonuşmaları yeterince buruk, irkiltici, ürpertici geliyor bana... Bu beni bir kat daha kederlendiriyor. Suçu ve cezayı, günahı ve bağışlanmayı yeniden düşünüyorum. Bütün mesele diyorum bir kez daha kendime, bütün mesele, erk (iktidar) meselesidir. Nerede olduğunla ilgilidir. Kadınsan, çocuksan, işsizsen, mutsuzsan vb. bu senin için şanssızlık olduğunca bir şanstır da...sözün en geniş anlamında.

Büyük Harfle Başlayan

“-Mösyö Julien, lütfen, ılımlı olun; hepimizin zaman zaman öfkelendiğimizizi unutmayın, dedi Madam Derville hızlı hızlı.

“Julien, çok tepeden bakan bir küçümsemenin okunduğu gözlerle ona baktı.

“Bu bakış Madam Derville’i şaşırttı, hele gerçek anlatımını keşfedebilseydi, şaşkınlığı çok daha büyük olurdu; bu bakışta, en korkunç öce beslenen umudu görebilirdi. Robespierre’leri sanırım işte bu küçük düşürülme anları yaratmıştır.

“-Julien’iniz çok korkunç, dedi Madam Derville hanım arkadaşına, ürkütüyor beni.” (C1, 85)

Belki çığlıklar, hıçkırıklar, biçimsiz sesler daha kabul edilebilir, daha az güdümlü, daha içtenliklidir. Bir tepkinin kendiliğinden uzantısı olarak, bizi güldürseler, şaşırsalar, üzseler de bu sesi kolay benimser, karşısında yankılanırız.

Ama bir ses var, büyük harflerle yazılan bir ses. İçerdeki sesi bastıran, denetleyen, erk sahibi görünen, egemen bir ses (tonu). Erke yolalışın, dünyaya biçim vermenin erkekçil sesidir bu. Kimse yadırgamaz gerçekte bunu. Hoşa gitmese de.

Anlatıcıya (üstanlatıcı yazar) ilişkin sesi en kalın, en egemen (hâkim) olanı Tolstoy’unki. Armonik bir gövdesi var anlatısının. Yapı elemanları yapının tümünü taşımaktan öteye geçmiyor, kendilerini görünür kılmıyorlar. Flaubert’de de bu biçime ilişkin yapısal sağlamlık var. Ama Stendhal’in sesi büyük harfle başlayan retorik’in sesi değil. Taşlar orada bütüne gönderme yapmanın yanı sıra kendilerini de gösteriyor, yan yana kusursuz dizilmiş mozaik taşları (bölümler, kişiler, diyaloglar) dönem tinini kurguluyor büyük bir başarıyla. Burada seçiler taşların, onların tınlama, ünlenme biçimlerimin, renklerinin önemi çok. Hem yergisel anlatıcı duruşu, sık sık ortadan kaybolmayı ustalıkla beceren bu ses, egemen (Tanrısal) bir ses olarak durmuyor romanda. Okur buna razı, hatta hoşuna gidiyor bu yatay kesişimlerin, giriş çıkışların sıra dışı, sürprizli seslsei. Oyuna katılıyor bir yerden sonra. Bu anlayış, bu ses tonu (tonsuzluğu mu demeliydim) sanırım Flaubert’i irkiltir. Onun yaptığı romana daha yakındır, daha ileri bir romandır (daha iyidir demiyorum). Tolstoy için de aynı şey. Son dönem yapıtlarındaki bozunuma karşın (**Hacı Murat**’ı hep ayrı tutarım).

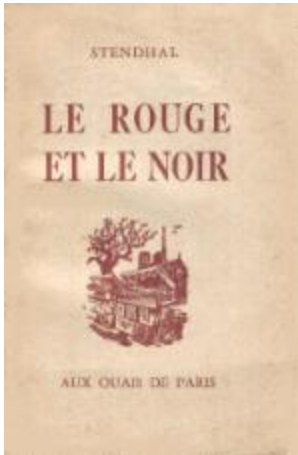
Yazar tutumu olarak Stendhal’inki daha yersel, daha aşağıdan, daha demokratiktir. Daha küçük harflidir yazısı. Doku tiril tiril, gevşek örgülü, saydamdır. Öyle saydamdır ki anlatı çıplaktır handiyse. Okur neredeyse röntgen çeker okudukça romanı. Oysa Flaubert’de yoğun, sıkı dokulu, geçirimsiz dil, anıtsal etki yapar ve döner döner nedense yanlış izlenimlere kapılıp içine girmeye kalkıştıkça toslarız duvarlarına. Öyle geçirimsizdir yapı. Tolstoy’un anlatısı da bu izlenimi çok vermese de, geçirimsizdir ama yaşam daha akışkan, daha süreklidir onda. Irmak gibi kesintisiz akar gibidir. Bu Nabokov’un işaret ettiği gibi ‘zaman’ kavrayışıyla ilgili olsa gerek. Oysa Fransız taşrasında zamanın kakışması, çelmelenmesi zordur. Bir zaman ötekine pek engel olmaz. Bu taşra enginliği, tini boğar (tekdüzelik). Sosyete daha çok burjuva özenticiliğinde kalır. Yılda bir bir balo vb. düzenlenecek de...

Ama Flaubert’in gözü zaman zaman balıkgözüdür, açısı, zoom’u değişir. Alt açılarda hemen hiç çalışmasa da... Tolstoy’unsa kamerası geniş açılı, kapsayıcıdır. Biraz (çok değil) yüksekte durur. Ufku içerisine aldığı görüntü geniş, ama yakın planlarıyla bir o kadar derinleştirilmiştir. Gözü kavrayıcıdır ama çok oynak değildir. Bütünden ayrıntıya iner (düz bir çizgide). Epik duygusu yaratır bu da. Kör anlatıcı (Homeros) ses tonunu yakalayıp ölçüyü bir kez tutturduktan sonra başlar ‘destan’ı

anlatmaya... Bu ses beklenen, istenilen sestir ve beklentinin umduğu sestir. Özdeşleşmeye açıktır. Flaubert daha az açıktır, çünkü parmağının gösterildiği yeri (yazıyı) görelim ister. Stendhal'ınse bu pek umurunda değildir. O hoş gitsin diye, eş dost için yazmış gibidir. Ses tonu bunu yankılar. İster ki, kendi kaprisli, döneke, dalgalı sesi fark edilsin. Yani kendisi...

Büyük harf, inanmak demek... İnanç, tutku demek... Ben, demek. Bunun yeterince büyüleyici, ama çokca kof olduğunu söyleyebilirim. Giderek daha az şey girer dışarıdan Ben'in içine. İdeanın sesi, saltığın göksel buyrultusudur. Tartışılmak istemez. Böyle bir ses, Tolstoy'da yoktur (**Anna Karenina**). Flaubert'de de (**Madam Bovary**). Tolstoy hiç kuşkusuz düşüncelerinin okurda yankılanmasını ciddi ciddi bekler. Flaubert ve Stendhal'ın okur beklentisi (yani bir roman sesine yöneltilmiş beklenti) pek yoktur. Yalnız Julien'in ve birlikte olduğu aristokrat dünyasının taşıdığı bir ses tonu vardır. Yer yer barutu tükenmiş, perdesi tizleşmiş de olsa... Julien'in taşıdığı 'ses' yapaydır, sanaldır, kurgudur. Diğerlerinin kendi sınıfsal sesleri olsa da, bu sınıfın (aristokrasinin; gecikmişliğine, tarihi kaçırmışlığına bağlı olarak) tüm bir sınıfsal varlığı sahtelediği, yapaylaştığı için zaten bu sesler 'yapay'dır. Julien bu ses tonundan etkilenir. İkirimde kalır. Bu sesi alıp taşımakla reddetmek arasında...

Bu büyük sesle dalgasını geçmiştir Stendhal. Hep zaten (Zweig) şöyle bir höykürmek, bir cayırtı koparmak, hatta affedersiniz, bu benim kötü bir katkı olsun, anırmak (hem de uzun uzun) istemiş olmalı Büyük Stendhal (Hayır, utanmıyorum böyle derken, ben de istemişim anırmayı) şöyle sere serpe ve uluorta ama, bilmem bunu yaptı mı? Yapabilmiş olmasını dilerdim. Çünkü ona yakışırdı. Böyle bir sesi çıkarabilmek için yaşamını harcadı. Ama işte roman... Ortada. Şakacı ve dikkat çekecek denli güzel bir başyapıt, 'anırtı' olarak... NOT: Bu yazdıklarımnda ne bir ironi, ne de bir şaka vardır.



İroniye Takılan

“Ortalık azıcık karıştı. Julien bütün boş tasarıları unuttu, doğal haline döndü; bu kadar sevimli bir hanımın hoşuna gitmemek onun için mutsuzlukların en büyüğü olurdu. Kadının suçlamalarına yanıt verecek yerde, ayaklarına kapandı, dizlerine sarıldı. Kadın kendisine alabildiğine sert şeyler söyleyince, ağlamaya başladı.

“Birkaç saat sonra, Madam de Renal’in odasından çıkan Julien’in, roman diliyle, istediği hiçbir şey kalmamıştı. Gerçekten de, doğurduğu aşkla gönül çelen sevimliliklerinin kendi üzerinde yarattığı beklenmedik etkiye borçluydu o beceriksiz mi beceriksiz sakarlığının hiçbir zaman sağlayamayacağı zaferi.

“Ancak o, bu son derece tatlı anlarda bile, garip bir kendini beğenmişliğin kurbanı olup kadınları ağına düşürmeye alışkın adam gibi davranmayı sürdürdü: elindeki en sevimli şeyi bozmak üzere inanılmaz çabalar harcadı. Yarattığı coşkulara ve yaşananların verdiği pişmanlıkların bu coşkulardan alıp götürdüklerine dikkat edecek yerde ödev düşüncesi hiç gözünün önünden gitmedi. Korkunç bir pişmanlıktan ve sonsuza dek gülünç düşmekten çekiniyor, sürdürmeyi tasarladığı kusursuz örnekten ayrılıyordu. Sözün kısası, Julien’i bir üstün insan yapan şey, kapısına dayanan mutluluğu yaşamasını engelledi. Bu, son derece sevimli renklere sahip, ama baloya giderken, yanağına allık süren on altı yaşında bir kızdı.

“Madam de Renal, Julien’in çekip gitmesinden ölesiye korktuğu için, kısa bir süre sonra en acımasız kaygılara kapıldı. Julien’in gözyaşlarıyla umutsuzluğu onu derinden sarsıyordu.

“Artık hiçbir isteğini geri çevirmeyecek noktaya geldiği anlarda bile, gerçek bir tiksintiyle Julien’i itiyor, sonra kollarına atılıyordu. Bu davranış hiçbir tasarıya bağlı değildi. Bağışlanmamacasına lanetlenmiş sayıyordu kendini ve cehennemi görmemek için en tutkulu okşamalara boğuyordu. Kısacası, kahramanımızın mutluluğunu engelleyen hiçbir şey yoktu, tadını çıkarmayı bilse, gönlünü çeldiği kadının yakıcı duyarlılığı bile yerli yerindeydi. Julien’in evden uzaklaşması elinde olmadan onu allak bullak eden taşkınlıkları da, yüreğini paralayan pişmanlıklarla savaşını da kesmemişti.

“Hey ulu tanrım! Mutlu olmak, sevilmek bu mu? Odasına dönünce, Julien’in kafasından geçen ilk şey bu oldu. Uzun süredir arzuladığı şeye kavuşan bir ruhun duyduğu şaşkınlıkla kaygılı bir heyecan içindeydi. Bu ruh arzulamaya alışmıştır, ama arzulayacak şey bulunmaz, üstelik henüz anısı da yoktur. Julien, geçit töreninden dönen asker gibi, davranışının bütün ayrıntılarını gözden geçirir oldu.

“Kendime borçlu olduğum hiçbir şeyi atlamadım ya? Görevimi eksiksiz yerine getirdim mi?

“Hem de ne görev? Kadınlarla ilişkilerinde hep parlak kalmaya alışmış bir erkek!” (C1, 118)

Hayden White, **Metatarih**’inde (Dost y. 2008) tarih(yazımı) sözkonusu olduğunda ironik kipin umutsuz, eleştirel ama önyargısız, gerçeğe bağlı bir anlatı kipi oluşturduğunu, anlayışlılıktan vazgeçmediğini, demokratik bir ortam yarattığını, düzdeğişmeceyle sahnelendiğini söyler. Romantizmin dili değil ironi, bu açık. Olamaz da. Bir dönemin ve dilinin, ironinin keskin bıçağını bilemesi için romantiğin eylemiş ve eyleminin ardından gümlemiş olması gerekir. Hem, bir kez gümleme de yetmez.

Tarih fena halde acı bir sonla kapanmıştır. Orada burada kurtuluş vaazları sürse de kimse bu sahte peygamberlere aldırırmamaktadır nicedir. Acı ezile büzüle bir boşalmaya, bir kahkaha tufanına dönüşmüş, daha yitirecek şey kalmamıştır geride. Değerlerin eşitleştiği, seslerin oynak kıvrak birbirine karıştığı ve üstünlük savaşının

yalnızca şakacıktan yaşandığı bu yerde ve zamanda dil; pazarın, panayırın, halk gösterilerinin, oyunlarının dilidir (Bakhtin). Devrimler arka arkaya kırılmış, tarih bir kakafoniye dönüşmüştür bir süredir. Herkes ötekinin maskesine imrenmektedir. Maskeli baloda birilerinin ötekilere kendini geçer akçe olarak yutturma şansı vardır belki de. Ama kim kime neyi yutturabilir ki. Bir insanı yenen öteki olmaktan çıkmış, tarih bir bütün olarak yere serilmiştir. Gelin de karnınızı tuta tuta gülmeyin. Safoğlanı aldatırken safoğlanlaştığınızın farkındaysanız (eğer), bir üst kata buyurun lütfen. Aldatma, kandırma 'çıkart' dan kurtulmuş, oyuna evrilmiştir. Koyun kurdun peşine düşmüştür ve koyunların kurtlarla yan yana oturduğu locada kahkaha tufanı alaşağı etmiştir tüm büyük harfli sesleri, tüm erk kostaklanmalarını. Çingene kadın, kraliçedir (Hugo).

Bu zamanın yazarı taşranın şu aptal gerçeğinden yemlenmez de n'apar? Gazete haberleri öne çıkar. Kim kime atlamış, horoz kimin elinde kalmış, vb. bir gürültü şamata. Halk sanatı bu gürültü patırtı arasında görünür yiter. Geçiciliktir çünkü özü, gerçek ırası. İşlevseldir. Ama sanat(çı) bu patırtıya pabuç bırakmamalı. Niye ki? Basit: bileşimi farklıdır onun. Birşeyler daha katışmıştır kanına. Doğduğunda kendini bir kitaplıkta bulmuştur örneğin. Yazgısının herkesle birlikte sürüklenmeyeceği daha o an belli olmuştur. Değil mi ama?

İşte bu sanatçıda 'gülmece duygusu' bir yöntembilimsel araca dönüşür. Zeki sanatçı ne mene müthiş bir araç olduğunu şipinişi anlar 'yergi'nin. Budalalıktan alacağı öğ korkunç olabilir, olacaktır. Romanın başlangıcında Flaubert'in ve Stendhal'in elinde böyle keskin bisturidir ironi. Acımak yok. Çapulculara da (şu başarısız devrimciler, yağmacılar; şu 48'ler, 71'ler), ahmak kentsoylulara da, asalak soylulara da... Güvenilecek biri yok. Aptallık içinde debelenen insan(lık) aptallıkların en yüksek mertebesinde salak salak sırtarak verecektir son soluğunu. Flaubert'in midesi bulanmıştır, kesin. Stendhal dayanmıştır, daha çok aptallığa tanık olmakla birlikte. Koyver gitsin, demiştir. Sanki seçenek mi var. Tolstoy kendini kurtarmıştır, ama ne kurtarma. Son peygamber (ahir zaman) ilan eder kendini...

Önemli olan bunlar değil elbette. İroniye takılan denli, ironinin neye takıldığıdır anlaşılmaya çalışılan şey. Tek başına yıkıcı etkileri olan, umut vaad etmeyen bu kara bakış açısı (Nietzsche) dille oynaşmaya değin gider. Dilden ayıp, utanılacak yontucuklar (heykelcikler) yontup okurların kafasına bunları geçirir ya da indirir de indirir. Tin tiftik tiftik edilir, sonra sahiplerine sergilenir. Yeterince tiksinti verici, değil mi?

İşte **Madam Bovary**, işte **Kızıl ile Kara**, işte **Anna Karenina** (imparatorluk ve onun bürokrasisini unutmayalım).

Fenomen ile Numen

"Konumunu gözden geçirmeyi sürdüren Julien, büyük olasılıkla Madam de Renal'in kendisine düşkünlüğünü yakalayan Madam Derville'in gönlüne girmeye kalkışmamak gerektiğini gördü. Dolayısıyla, ister istemez Madam de Renal'e döndü: Ne biliyorum bu kadının kişiliği hakkında? Diye sordu Julien içinden. Bir tek şunu:

yolculuğa çıkmazdan önce, elini tutunca çekiyordu, bugün ben elimi çekiyorum, o yakalayıp sıkıyor. Buysa, bana duyduğu küçümsemelerin acısını çıkartmak için çok güzel bir fırsat. Kimbilir kaç sevgilisi olmuştur? Şimdi beni yeğlemesi, sanırım, görüşme kolaylığındandır.

Ah, ah!. Aşırı uygarlaşmanın başımıza açtığı dert budur işte! Azıcık eğitim görmüşse, yirmi yaşında bir delikanlının ruhu kendini bırakmaktan fersah fersah uzaktır; oysa o olmadan, sevda ödevlerin en sıkıcılarından biri olup çıkar.

“Ayrıca kendime şunu da borçluyum, diye sürdürdü Julien küçük kendini beğenmişliği, günün birinde servete kavuşursam ve adamın biri de beni şu aşağılık öğretmenliğe razı olmakla suçlarsa, beni buraya sevdanın getirdiğini söyleyebilmek için bu kadının gönlünü çelmeliyim.

“Julien elini bir daha çekti, sonra Madam de Renal’inkini yakalayıp sıktı(...)

“Madam de renal, en yüce düşünsel hazlarla havada uçuyordu. Erken yaşta aşka tutulan hoppa bir genç kız, aşkın sarsıntısına alışır; gerçek tutkuyu tadacak yaşa geldiğinde, yeniliğin çekiciliği eksik kalır. Madam de Renal o güne dek hiç roman okumadığından, mutluluğunun bütün ayrıntıları onun için yeniydi. Hiçbir acı hakikat, hatta gelecek korkusu bile yüreğini dondurmuyordu. O anda kendini, on yaşındaki kadar mutlu duyumsadı. Birkaç gün önce kafasını kurcalayan M. de Renal’e verdiği erdem ve bağlılık sözü bile şu anda boş görünüyordu, tatsız bir konuk gibi yol verdi bu düşünceye. Julien’e hiçbir şey vermeyeceğim, dedi Madam de Renal kendi kendine, ilerde de, bbir aydır yaşadığımız gibi yaşayacağız. Benim dostum olacak.” (C1, 110)

“Yerimi bir başkasına mı verecek acaba? Diye düşündü Julien. Daha dün, o kadar yakındı ki bana! Ama soylu hanımların böyle davrandıkları söylenir. Krallar da böyle değil mi? Görevden alınma belgesi eline tutuşturulacak bakana artık incelik gösterisinde bulunmak gerekmez.” (C1, 191)

Kitap(lar) işte bu ayrışmanın, fenomenin numenden kopuşunun, temsil düzeyinde eksilmenin birer anlatısı olarak bizi büyüler. Öncü olduklarından (her roman bu düzeylerde ve bu cesaretlerde öncü olamaz) uçlara taşır, görünür kırlarlar her şeyi ve öyle olur ki, körler görmeye başlar, görenler, gördüklerini sananlar, körlüklerini ayırırsalar. Bu dili ikiye bölmüştür. Tarihin herhangi bir yerdeki bireyi bu çatlamaı içinde duyumsamış, tohum içerisinde sürgün vermiştir. Kalıp, biçim, fenomen beklentileri eskisi gibi alışkanlıkla yanıtlamış, iç ses (sık sık boğuntuya getirilmiş, hatta düpedüz boğulmuş), numen, fenomene tavır almıştır. Bazen tırnakların kazıma sesi, iç dokularda duyulan acı bu sesin hasarına işaret eder. Fenomen numenden ricacıdır, numen arsız (genellikle). Terside olabilir duruma göre. Ahlakın içters açısında ‘edepsiz’ sereserpe uzanmış, usa sığmaz şeyler yapmaktadır. Cinayet iyicilliği somutlar, kanıtlar, yüze çıkarır. Yüce bayağıya göz kırpar. Kişi kendine elense çeker. Bir gölge boksu mu? Yok canım, fenomen de, numen de (bu tek bedenli yapışik ikizler) dışarıdaki yarıklara dikmişlerdir gözlerini. Bir göz bozukluğu mu? Çokseslilik mi doğuyor? Çektiğin yere mi uzuyor tarih? Tanrı ölüyor mu yoksa? Bu iki delişmeni (çelişmeni?) denetlemek zor iş olmalı. **Bouvard ile**

Pechuchet (Flaubert) bu mu yoksa? (Okuyup göreceğiz). Buradan, bu gölgeden, yarıktan budalalık sızmasına sızar da, yalnızca o mu? (Tahsin Yücel'in denemesini de...okumalı).

Julien tam da bu? Gençlik onu buna 'birden' hazır kılmıştır. Kimi duygularının gelişimi zamana yayılabilseydi, ondan da kaçınılmaz olarak saltık bir budalalık çıkabilirdi. Kerestecinin oğlu keresteci ya da karısının drahomasına (kalıt, diyelim) konmuş burjuva damat. Aptallığa gelince, tartışmasız berdevam...

Hayır, Julien fenomeni numenle buluşturur, kapıştırır, yerlerini değiştirir, dışarılar içerileştirir. Özdeş olmayan bu gitgel devini, okurun gözünde onu 'dürüst' yapar. Kötücül, şeytani iç sesinini örtecek, ketleyecek, dönüştürecek zamanı olmamıştır çünkü onun. Önünde duran yaşamı alır verir, ama her alış verişte birbirine kapıştırır.

Madam Bovary'de bir noktadan sonra Madame aynı noktaya gelir. Aslında o da Doktorla evlendiğinde yirmilerinde, manastırdan yeni çıkmış, çiftlikte güzel bir köylü (çiftçi) kızıdır. Artık süreci yönetemediği, dilediği gibi yürütemediği yerde çözülmüş, fenomen numenle çılgın dansına başlar. Us yitirilmiş, bozunum başlamıştır. Artık madam her attığı adımla biraz daha düşecektir (kendi gözünde). Yazarın dili fenomen numen ikilisinin denge ve dengesizliğine bağlı olarak dalgalanır.

Anna'nın ölüme çılgın akışı da böyle değil midir? Aslında yaylıya (atlı araba) kendine kıymak için binmemiştir. Derdi bir an önce Vronski'yi bulmaktır. Bir yanlış anlama olmuştu. Mektuplar...

Evet, bu yarılmadan doğan şey kızıl, kanlı bir gül oldu üç anlatıda da.

Tekinsizin Alanında

Jameson'un bu kavramını, tam da konuyla ilgili olarak geliştirdiği bu kavramı önemli buluyorum. Yazarın (sanatçı) zamanın '(toplumsal zaman) dışında kaldığı bir aralıktan söz eder. Bu bence her üç yazarı da anlamada yardımcı olabilecek bir kavram. Yalnız Tolstoy, bu tekinsizliği görünüşte, ideolojik (ve yapay) bir bağlamda aşmış görünüyor. Ki Rusya'da Dekabristlerden başlayarak Narodnikler, 1905, 1917 Tolstoy'un uzantısında yorumlanabilir, onunla ilintilendirilebilir. Sol da Tolstoy'u bu bağlamda yorumlamış, eleştirmiş ve sahiplenmiştir zaten. Bu durumda Tolstoy varlığını, üstlendiği misyonla haklı çıkarmıştır. En az **Anna Karenina**'da yapmıştır bunu, ama çokca **Savaş ve Barış**'ta (tarih felsefesi), sonra **Kreutzer**'de, hele **Diriliş**'te. Tabi 'risale'lerini saymıyorum bile. Tekinsizi görünüşte altetmiştir. Dünyadan, Avustralya'dan bile (Hindistan: Gandhi) çağrı almıştır.

Flaubert'e böyle bir şeyi konduramam. O görünüşte bile, kendini avutma, teselli arayışına asla girmemiştir. İstemmiştir ki kılıcı keskin olsun. Tarihe (tarihsel görkeme, kendini şiddet olarak sunuyor olsa bile) kaçışı durumu değiştirmez. Bence bu tür çalışmalarını (Salambo, Antonius, vb.) yalnızca oçalma aracını daha bilemekten, onu daha ölümcül kılmaktan öte geçmez. Parlaktırlar ama, 'araç' izlenimi verirler. Bıçak işleşi, tezgâh çalışsın, pas tutmasın oç.

Flaubert'e misyon yakıştırmak saçma olur. Reddeder, reddetmiştir. Belki 'nefret'i onu Kafka'dan ayırır. Kafka nefret (bile) etmemiştir. Onun nihilizminde çıkış yolu,

sanatsal ürün değil, sanat ürününün yapısı, yani 'yapı' olmuştur. O son tutamak noktası, son kan bağı, son yaşam belirtisi: kurgunun sağlamlığı olabildiğince, yapısı. Bu yapı omurga işlevi görür. Kusursuz bir omurga, kusursuz bir bedenlenme sağlayabilir. Sanatçı bu kusursuz bedenle, onlara (herkese) gösterir gününü. Nefret, çiçeklenmiştir sabırla, özenle.

Proust'a bakalım. Onda bu kuramlaşır. Ama Marcel Proust, **Geçmiş Zamanın Peşinde**'de biraz daha ileriye gider. Yazının birkaç bin yıllık serüvenini yükseltir, öteler. Yapı'nın ötesine geçer. Yapıt üzerinden zamanı yeniden ve daha farklı algılama deneyimidir onun yazısı. Okur için, okurla paylaşılan bir deneyim değildir bu. Aslında değildir. Yoksa sanat oluşundan ötürü paylaşmaya çağrıdır bir yandan da kuşkusuz. Flaubert'den alır, sonra ayrılır. Nefretle, öçle (bunun için nedeni çok olsa da, artık teslimiyetlerin alanındadır) çıkmaz yola. Bunlar geride kalmıştır. Yeni türden (görünmez) bir romantizmdir bir bakıma. Sığınılacak biricik alan, her şeyin haklı ve doğru kabul edilebileceği yer, son kale, savunma 'sanat'ın kendisidir. Yapıttır (müzik, vb.). Bu yapıt, soluklanabileceğimiz tek aralıktır. Özgürlüğü duyumsayabileceğimiz son yer.

Stendhal yapıta 'hedonist' yaklaşımıyla yine farklılaşır aslında. Onun yapıtı diğerlerinininkinden öncedir, bunu unutmamalım. Zevkle, oyunla eldivenin içi dışına çevrilir. Yaşamın yüzü sıyrılır onda. Erken yaşlarında 'başka türlü olamayacağını' kabul etmiştir. Sokak devrimlerine umut bağlamak yersiz, saçmadır. Tamam, gelecekte örneğin 60-70 yıl sonra dünya (Avrupa) başka bir Avrupa olacaktır, bunu biliyor Stendhal (ve gelecekteki okurları için yazdığını da söylemiştir). Ama kendi bulunduğu ve içine sıkıştığı şu 'tekinsiz' zamanın ve 'coğrafya'nın içinde, kendine seçtiği 'duruş' ne olabilir sorusunu paha biçilmez bir özgünlükte yanıtlamıştır. Cervantes denli özgündür gerçekte. Özgürlüğünü saltıklaştırmış ve hep değişik bir kılığa bürünerek 'paçasını' kurtarmayı başarmış, özgürlüğü, dokunulmazlığı konusunda hem zevk sahibi, hem kıskanç olmuştur. Bu onun herkesi kandırmak, herkesle bağlanmak isteğini açıklayabilir öte yandan. Gizli bir Casanova'dır, bu özerk duruşu'ndan ötürü gözlemi keskin, güçlü ve nesnenin arkasını görecektir deliciliktedir. Nesnelerin arkasını görür Stendhal. Tekinsiz, huzursuz, doyumsuz (hep aç) tini, görünür, varlığını dayatan, zorlayıcı, hatta kaçınılmaz nesne ve gerekçeleriyle asla yetinmeyecek, doymayacaktır. Oysa Flaubert, arkası görünmez kaskatı fizikselleşmelerin ne kadar da tinin yansıması, aynası olduğunu anlamıştır ve yazı işçiliğini geliştirmiş, zanaatı göz ardı etmemiştir. O gelmiş geçmiş belki en iyi yazı ustalarından biridir. Nesnenin yüzeyindeki tini yakalamıştır böylelikle ve bence haklıdır: nesnenin içinde, arkasında ya da ötesinde berisinde gizli ve ayrı bir tin yoktur.

Bu huzursuz(luk)lar kanonu yaşadıkları çözümsüzlüklerin onları ittikleri yere, yazıya sığınmışlar, yazı üzerinden yanıtlamışlardır dünyayı. Onların bulunduğu durumu, dönemin yaygın tinselliğiyle açıklamak doğru olur mu? Nedenselliği bu çerçeveler içerisinde aşırı zorlamak istemiyorum. Flaubert, Kafka gibi yapıtlarını yaktırmak isteyebilirdi. Aynı şey Tolstoy için de söz konusu, ilk yapıtlarını reddetti zaten. Stendhal'sa hiç yazmayabilirdi bile. Yazmak, Yıldızoğlu'nun bir yazısından

belirttiği gibi bir 'ıçağrısı' oldu mu bu üç yazarda? Herşeye rağmen, oldu, derim. Bunu söylemek bugün daha kolay üstelik... Çünkü yazdılar ve yaptıkları elimizin altında. Öyle değil mi?

Gerçekten Julien Daha mı Önemli?

Sorumuzun neresindeyiz? Bir soruyu, bu yazı belli bir kıvama getirebildi, biçimleyebildi mi? Yoksa sözü dolandırmaktan mı ibaret bütün bunlar? Peki, biraz sapalım. Yazının içindeyken ufku göremediğim, yazı içi körlüğü yaşadığım ne kadar da belli.

Kızıl ile Kara'da üç ana karakterden hangisidir önemli olan?

Bu soruyu soranın beklentisi, ilgisi bunu belirleyecektir, bilmez değilim. Ama bir görüş birliğinden söz etmek yanlış olmayacaktır romanın okunma tarihi göz önüne alındığında. Roman Julien'i anlatır. Julien dolayında döner. Diğer tüm karakterler (Madam de Renal, Mathilde de içinde olmak üzere) ikincildir. Hepsi bu karakterin işlenmesine güç verir, ona göre'dirler. Hem tüm bu ilişkiler ağı içerisinde (fiziksel anlamda da Julien odağındadır romanın) Julien'in apaçık 'gelişimi', 'değişimi', 'dönüşümü' izlenmez mi?

Yazar açısından da, okur açısından da bu doğru. Yazar, Julien'de kendini somutlamış, kendiyle de 'dalgasını geçmiştir'. Bir okur olarak bu izlenimi edinmemek çok zor gerçekten. Tam bu noktada yazısındaki saydamlık ürperticidir. Kendisine karşı bile acımasız yaklaşımı daha da ürpertir. Saf, duru bir dil ve tin çıkar böylesi bir durumdan. Keder uzakta değildir, özel türden okur için.

Romanın tiplerine biraz daha yakından baktığımızda Julien'de göreceğimiz şey 'acemi oğlanlık'tır. Bir dizi yanlış yapar ve sorumluluğunu üstlenecek denli de onurludur tüm yanlışlarının. İdealleri, bütün genç insanları nasıl bağışlıyorsak öyle bağışlatır Julien'i gözümüzde. Bunu anlayabilir (hangi yaşta olursak olalım okurlar olarak, yalnızca tepkilerimiz değişik olacaktır), bizi çok sinirlendiren yanlışlarına bile sempatiyle bakabiliriz. Sık sık da kendimizi onun dalgaboyunda titreşirken (frekansında) bulduğumuz olur. Aslında aldatır, tezcanlıdır, duygularını denetleyemez, gelgeç zevklidir, köylü kurnazıdır; ama öte yandan çevresindeki birçok insana göre de daha 'sahih'tir, somuttur. Yanlışlarında bile bir 'soyluluk' vardır ki bunu gecikmiş, zamanlarını yitirmiş soylular bile uzun süredir unutmuş bulunmaktadır. Herkes ondaki çifte gizilgücü (olumlu/olumsuz) sezgilemekte ürküntüyle karışık bir hayranlık tutumlarını belirlemektedir (ona karşı). Çıkmazları bize, oh olsun, dedirtebilecekken dedirtmez. Kaypaklığı, çelişkileri onu daha az saygın yapmaz. Çünkü sorumluluğunu hep üstlenir. Kendisiyle yüzleşmekten çekinmez, korkmaz. Doğruyu söylemek gerekirse Julien'i bu denli etkili bir karaktere dönüştüren şey 'bize benzemesi'dir. Hepimiz biliriz ki, gösterdiğimiz şey değiliz. İçimizdeki sayısız katmanda oyun farklı sürmektedir ve ortaya koyduğumuz şey doğamıza en uygun seçim de değildir genellikle. Onlara (üçüncü kişilere) daha önce verdiğimiz söz (sözleşmeler) ve toplumsal çıkarlarımızın öncelenmesidir seçimimizi belirleyen. Davranışımıza yansıyan... Julien'de farklı çalışan şey, bir idealce sürüklenmesi ama

genç bir adam olarak bu ideale bağının zayıflığı, yani 'esnekliği'... Henüz katılaşmamış, kemikleşmemiştir tını, düşüncesi...

Sonuca bakarak seçim yapmadığı yargılanma süreci ve ölüm kararından da bellidir. Çıkarlarını gözetken ince hesaplı kitaplı biri değildir. Köy kurnazı oluşu dürüst olmasını önlemez (öyle sanırız ama değil).

Aslında Mathilde (Julien'in evlendiği soylu genç kız) Julien'i tümle, ötele, romantizmi(ni) doruğa sürükler. Ondaki 'benlik' hemen hemen tümüyle 'dışarı'na biçimlenir. Dünyanın kanını emerek (bir vampir gibi) kendi olur. En taze kan da Julien'inkidir. Onunla ilişkisi ele geçirme, sindirme ilişkisidir. Julien'i hem yüceltir, hem olmadığınca aşağılar. Stendhal, Julien'in karşısına tam onun dişi ikizini koyarak bir deneme yapmıştır. Aralarında belki geçmişe ve geleceğe yaklaşımda bir ayrım sözkonusudur (ki bu da tartışılabilir). Mathilde'in geleceğe ilişkin bir açıklaması, referansı yoktur. Geçmişin kahramanlık retorikine, ata kültürüne sığınır. Onu romantize eder, yüceltir, ortaya bir tür Salome öyküsü çıkar. Peygamber Yahya'nın (Julien) kesik kellesini avuçları arasında tuttuğu o an, yaşamının hazla titrediği doruk noktasıdır. Julien'se Fransa'nın yazgısında Napoleon'un kesintili, kırıklı öyküsüne bağlı olarak biraz 'askı'dadır. Geçmiş geleceğe yansıtmaya eğilimlidir. Mathilde, Julien'in aynadaki yansıması olsa da, roman ilerledikçe Madam de Renal'in koyduğu örnekle baskılanır, geriye düşer. Bu aynı zamanda da Julien'in de 'zaman'dan geri düşmesi anlamına gelir. Julien durumu ayırmsar, benimser, hem de tartışmasız (bir tür ayılmadır onunkisi). Ama Mathilde, güzel düşlerle yüceltiğini gördüğü uykusunu sürdürecektir. O ayılmayacak, Jeanne D'Arce'ı yaşamı boyu içinde taşıyacaktır. Sınıfsal kökeni ona pek bir şans bırakmamaktadır çünkü. Julien, sınıfsal kökeni gereği öğrenmeye daha açıktır.

Madam de Renal'se romanın en olumlu örneğidir. Tamam taşralı ve yalınkattır. Ama kimi doğal deneyimleri onu sanki kendiliğinden olgunlaştırmış gibidir. Genç bir erkekle (neredeyse çocuk) yasa dışı ilişki kurması (ama unutmayalım ki Fransa'dayız) hani romana belli bir uzaklıktan bakmak gerekirse, bizde 'aldatan, ihanet eden kadın' düşüncesini uyandırabilir. Yansızlık bunu gerektiriyor gibidir. Ama bu tür anlatılarda, biliyoruz ki ihanet Adem ve Havva'yla başlamış bir öyküdür ve yine biliyoruz ki dürüst olmak gerekirse hepimiz ihanet etmediğimiz tek bir saniye bile yaşıyor değiliz, gerçek ihanetin insanın kendisiyle ilgili olduğunu öğreniveririz birden. Ve kendimizi zorlar, düşüncemizi ilerletirsek, varacağımız yer, aldatmanın bilinci ve acısıdır. İnsanlar içinde bulunduğu bu durumda çektikleri acı oranında aldatmıyorlar (ihamet etmiyorlar) demektir. Ters orantı vardır ilişkide. Acı, şu basit, sıradan öyküyü, ama daha birçok öyküyü, en başından bağışlatmaya yeter. Dönüp dönüp 'aldatma/aldatılma' öyküleri okuduğumuza ve gerçekte başka da bir şey okumadığımıza göre... Zaten, bir şeyi apaçık söylememin tam sırasıdır: aldatılan aldatıyordur aslında. Unutmayın, aldatan aldatılandır.

Madam'ı bu yüzden çarmıha gelecek, kefareti ona ödetecek değilim, hem de hiç. Madam'ın güzel bir kadın, otuzlu yaşlarında çekici, duyarlı, sevilme isteğiyle dolu bir kadın olduğu gerçeği bana fazlasıyla yetiyor. Eh, bu durumda Madam Bovary'ye, hele Anna'ya hiç sözüm yok. Onları bağışlamak ne haddimize... Onların önünde diz

çöküp belki biz yalvarıp yakarmalı, dilenmeliyiz bağışlanmayı (bu yakıştır). Baba Dimitri'nin, bu genetik günahın önüne ölümünden birkaç saat önce kendini atan, ondan bağış dileyen ermiş Zosima Dede imgesi (Dostoyevski, **Karamazof Kardeşler**) belki 45 yıldır yakamı bırakmamıştır. Herşey (yaşamak dediğimiz şey) onun içindedir.

Julien'in açık/gizli olgunlaşmasının en temel kaynağı Madam de Renal'dir. Ondan isteyerek ya da istemeyerek öğrendiği şeyi kasabanın (Verrieres) dışlanmış rahibinden (ilk öğretmeni) ya da sonraki manastır eğitiminden, aristokrat dünyanın sözmona direnişçilerinden, sevgili dostu Foquet'den, hele Mathilde'den öğrenmemiştir. Mathilde, öğrenmesini engellemiştir daha çok. Üstelik aralarında dengesiz, duraysız da olsa bir aşk vardır.

Eğer diyorum, Stendhal'in annesi yaşıyor olsaydı yazarın gözünde bir tür Madam De Renal olurdu. Arada bir aktarım olduğu kanısındayım. Annesini söylemişim çocukken yitirdi ve hayal meyal bir imgesini taşıyıp taşıyamadığını bilmiyorum. Ama belki de yeryüzünden en çok sevdiği kadın annesidir. Madam de Renal'e sevgisi ona acı çektirmesini engellememiştir gerçi ve en 'sahici' acıyı çeken tek roman kişisi de odur. Julien bile değil, Madam de Renal acı çekmiştir. Şundan belli ki, her şeye ve her şeye rağmen bağışlamıştır.

Unutmayın lütfen, kilisede Julien, yazdığı mektuptan ötürü Madama kurşun sıkılmış, onu öldürmek istemiştir ve öldürdüğünü de sanmıştır uzun süre. Madamsa sevgisinden daha da güçlenerek çıkmış, kendi tüm bir vazgeçilmezlerle dolu yaşamını bir çırpıda ateşe ativermiştir. Siz hâlâ ortada aldattığı için cezalandırılması gereken, ayağa düşmüş bir kadından mı söz edildiğini sanıyorsunuz? Lütfen, bir kez daha düşünün. Rica ediyorum. Yani romanı (**Kızıl ile Kara**) bir kez daha okuyun. Özür dilerim, unutmadan: **Madam Bovary** ve **Anna Karenina**'yı da...

Burada karakterleri çözümleme gibi bir derdim yok. Bunun ayrıca bir yararı olur mu bilmem. Onlar orada yaşıyorlar işte. Daha doğrusu yaşamları size bağlı (pamuk ipliğine mi dediniz, tam duyamadım!) Derdim, bazen yazarlarının bile değişik güncel nedenlere bağlı olarak kendi yapıtları ve yapıtlarındaki karakterler konusunda 'yaygın ve beylik' söylemi paylaşımlarının yanıltıcı olabileceği ve usu başında okurun, 'yazarın' bile zaman zaman hangi nedenle olursa olsun içine düştüğü bu tuzağa karşı uyanık kalması. Yargı, bağlamsaldır ve belli değerler dizisine, silsilesine yaslanır. Sonunda ortaöğretim okul ödevlerine, ordan buradan çırpıştırılmış klişe sözler girer: '*Mutsuz ve çocukları olan kadının ihaneti ve giderek daha çok günaha batması, toplumdaki dışlanması, pişmanlığı ve canına kıyışı'nın ustalıkla anlatılmış, derslerle dolu öyküsü*'. Allahaşkına, bu bir anlatıyı roman yapmaya yeter mi? Milyonlar bu büyük anıt yapıtları, böyle algılamış, özetlemiş, aktarmışlardır. İki kat duyarlık, diyorum tam bu nedenle...

Çarmıhta Stendhal

Stendhal'in kendi iç gerilimi (tınle ten, anneyle baba), romanın kurgusunun ve adının çarmıha gerili ikilemine (dilemma), roman çatısındaki yapısal gerilimse

karakterlere (tenle tin, dışla iç) yansıyarak, roman boyunca 'monizm' reddedilmiş durmuştur. Daha doğrusu bu ikilenmenin karanlık uçurumundan yükselen çatışmalı ironinin oluşturduğu büyük boşlukta istenmiştir ki bir güneş doğsun, yükselsin ve dünyayı aydınlatarak her şeyi açığa çıkarsın, anlaşılır kılsın.

Erişilmez(liğiyle öztanımlı) idea, *Bir*, bu ilerledikçe, sürdükçe, aktıkça bölünen, parçalanan, daha da yiten dünyada biraz daha uzağa kayar. Biz 21.yüzyılın okurları bugün bile romanın sürdüğünü, bölünüp ufalanmanın yazgımız olduğunu, romanın öngörüsünün saçtığı dehşeti iliklerimize değin duyumsayıp ürpeririz. Tanrının öldüğü, yazarın Bir'i temsil yeteneğini yitirdiği, aramıza karıştığı katarlardan oluşan bu dizide, tümceler kendi başlarındadır, ayrı ve özerk. **Madam Bovary** ise tek bir tümcedir, som, parlak, duyarlı ve eksiksiz. Flaubert de bilir Tanrı'nın öldüğünü, ama yazmanın bir başka yolu olmadığını da. Bütün gücünü toplayıp, tek bir darbe indirecek ve dümdüz edecek, o yumruğu oluşturacak Tanrısallığı kendi içinde, inançsız da olsa sonuna değin, yükseltmiştir. Tolstoy da iki parça olarak görür kendini. Göğe uzanır (özler) ama yerçekiminin gücünü ve yatkınlığını, tensel eğilimini bilir, içini çeker. Ama onda Rus tınıyla (ruh) ilgili bir kaygı hep olmuştur. Daha gençlik yıllarından başlayarak... İlk kez Moskova'da girdiği yazın ortamını ve 'tiksintisini' anımsayın. Politikayı yaşamının hiçbir döneminde terk etmemiştir.

Geldik kendimize. Yani en güzel **Kızıl ile Kara (Kırmızı ve Siyah)** çevirisini ve baskısını kendince seçtin Türkçede, aldın, oturdun ve kapağını araladın. Danton'dan bir alıntı karşıladı seni: "*Hakikat, şu acı hakikat*". Neyle karşı karşıya olduğuna ilişkin bir önsezi. Küçük bir sarsıntı. '*Dur bakalım*' (Cemal Süreya).

İşte hemen arkasından Birinci Bölüm ve bir alıntı daha... Bu kez Thomas Hobbes'dan: "*En az kötülerin binlercesini bir araya koyarsanız, kafes daha az neşeli olur.*" Vay canına! Ne demek şimdi bu! Kafesin daha neşeli olması neye bağlı peki? Kötü önseziler artıyor. Sonunda roman başlıyor: "*Küçük Verrieres kasabası, Franche-Comte yöresinin en sevimli yörelerinden biri sayılabilir. Kırmızı kiremitli sivri...*"

Akıllı uslu bir giriş, değil mi? Ama iki üç sayfalık bölümün bitişine bir bakın: "*Doğrusunu isterseniz, [Stendhal, bize mi sesleniyor nedir?] bu sağduyulu insanlar zorbalıkların en sıkısını uygulular; büyük Paris Cumhuriyeti'nde yaşamış kişiler için küçük kasaba yaşamını çekilmez kılan işte bu aşağılık sözcüktür. Kamuoyu zorbalığı! Aman ne kamuoyu! Fransa'nın büyük kentlerinde kamuoyu, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kadar ahmakçadır.*"

Tamam, kesiyorum. Ama çoktan başlayan bir süreç var, okurluk deneyimimizle ilgili, bizle ilgili. Daha birinci bölümde yazarın ikilemi bizi sardı, böldü, ikiledi. Daha şimdiden gerildim, acılı bir yoldan geçeceğimi, canımın yanacağını, üzüleceğimi, ama yine de bu sayfaların arasında, ateşin üzerinde yürümem gerektiğini, sonunda bunun iyi olacağını düşünüyorum. Stendhal'in yaptığına bak! Kaşla göz arasında ve neredeyse 150 yıl geriden beni 'insanlık durumu'na tanık etmekle yetinmiyor, pişmanlık'a ortak kılıyor ve 'kefareti', bedeli ödemeye çağırıyor (davet). Yani benim de mi çarmıha gerilmem gerekiyor Sevgili Henri-Beyle? Ben de mi suçluyum? Ben mi mutsuz, sevgiye aç kıldım şu madamını, ben mi idama mahkum ettim Julien'i? Bu

savaşın, bu orduların, bu hırsın, bu aşkın, bu kızılın sorumlusu ben miyim? Ya da inanç labirentlerinin, entrikalarının, gecenin ve ölümün, karan(lığ)ın?

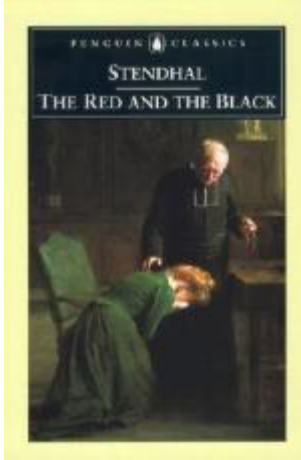
Sonunda beni ayarttığını, inandırdığını, kandırdığını kabul etmeliyim. Kitabını sonuna değin, kimbilir kaçınıcı kez okudum, son tümcen şöyleydi: “*Canına kıymaya kalkmadı: ama, Julien’in ölümünden üç gün sonra, çocuklarını kucakladıktan sonra can verdi.*”

Hayır, ağlamıyorum. Yazgımıza ağlıyor değilim.

Hangi Çağın Psikolojisi?

“Bu büyük ruhsal bunalım, Julien’in oynaşına duyduğu sevginin niteliğini değiştirdi. Sevgisi artık yalnız güzelliğine duyduğu hayranlığa, ona sahip olma övüncüne dayanmıyordu.

“Tattıkları mutluluk artık çok daha üst düzeyli, yüreklerini kavuran ateş çok daha yoğundu. Çılgınlıklarla dolu taşkınlıklar yaşıyorlardı. Dışardan bakan mutlulukları artmış sanırdı. Ama Madam de Renal’in biricik korkusunun Julien tarafından sevilmemek olduğu aşklarının ilk dönemlerindeki kolay mutluluğu, gölgesiz büyük mutluluğu, tatlı dinginliği bir daha hiç tadamadılar. Mutlulukları zaman zaman suça benziyordu.” (C1, 153)



Stendhal 20.yüzyıl tinbilimi uygulamıştır. Nasıl olmuştur bu?

Ya Flaubert, Tolstoy? Freud bana öyle geliyor ki bu büyük anlatılara yaslandı. Nietzsche dememiş miydi tinbilimini (psikoloji) ben Dostoyevski'den öğrendim, diye... Modernitenin derdi 'bütün'ü kırmak değil de yeniden kurmaktı sanırım. Bunun arayışı da, belki öğrendiğimiz gibi 'Büyük Savaş' ve yıkımındaki dehşetle başlamadı, kökü devrimler çağına uzanıyor olabilir. Yani burjuva devrimler çağına. Tarih kuramında da bu anlamda bir kırılma yaşanmıştır. Düşüncüklüğüdür bu bereketli toprak... Hem öyle bereketlidir ki, aynı izlek (tema) üzerine sayısız çeşitlemeler (variation) yapılabilmektedir. Ama bundan da önce, bunun olanaklılığıdır, olanaklılığın bilincidir sözkonusu olup gündeme gelen. Tinbiliminin bu verimli tarlasında, parçalılık paçallıkla birlikte artıp çoğaldıkça, Yenidendoğuş'tan (Rönesans) gelen güven eskisi gibi doyurmaz olduğu

kavrama çabalarını. Tarihin zamanı gerçekten kısadır son üçyüz yılda. Büyük romanı bu açıklayabilir kuşkusuz (Lukacs). Ama sonra 'denge ve uyum'un artık algılanmadığı, hemen hiçbir şey söylemediği anlaşılmalıya başlandı. İnsanlar birbirlerini boğazlamayı sürdürüyorlardı sahnede. Nasıl anlatıldığından bağımsız olarak... Tanrı belki ölmemişti daha ama kaçmış, sığınmıştı bir yerlere. Acaba her şeyi kapsayacak bir açıklama hâlâ olanaklı mıydı? Açıkları değiştirsek, yüzeyleri kazısak, içeriden başlasak, uyumsuz sese kulak versek, amaca dönük yapılanmış kurguyu tersine çevirsek, vb. anlayabilir miyiz acaba? Aşağı yukarı modernizm bu anlamda engin bir denemeler, sınamalar, arayışlar projesidir. Parça bölük bir imgeleme çıkması, amacının bu olduğunu göstermez bu modernist arayışın. Bir şey kaçırmamak istemiştir, denemediği bir alan, imge, kurgu kalmasın istemiştir. Bu bölüntünün duraylılaştırılması, parçanın yalnızca parça olarak saptanması modernizmin tükendiği yerde postmodernizme kalmıştır. Ama işte tam bu yüzden 'anlamak'tan vazgeçilmiştir. Oysa güzel ve insan yakışacak olan 'aramak'tı, başka bir şey değil.

Bölünmenin, yetersizliğin mide bulandıran ilk imgelerini Stendhal, Flaubert yakalamış ve yazıya geçirmişlerdir. Stendhal, Julien Sorel'de Napoleon'u hortlatmakla ilgili değildir. Ama bunun, tarihin ikinci kez yinelenmesinin, komedisine dönüktür ilgisi, tam da Marx'ın söylediği gibi. Napoleon hayaletlerinin ortalıkta (belki de daha çok mit üretici taşrada) dolanıp durmaları, şövalye romanlarının Avrupanın batısını istila etmesi, buna, bu gülünç insan(lık) haline direnmenin en uygun dilini, ironiyi Cervantes ve Stendhal için kaçınılmaz kılmış olmalı.

Ama sonuçta olan şey 'bölünme'dir. Olaylarda değişen bir şey yoktur. Eskiden ne oluyorsa yine o oluyor, insanlar birbirlerini aldatıyorlardı. Bu noktadan iyi romanı çıkaran şey, yeniden biçimlenmiş bakışın gergin tel üzerinde kavrama girişimiyle yapıyı temelden yeniden kurgulaması, algıyı tartışmasıdır. Dönen, algıya çarpan şey, yansıdığına kırılıyor, nesne tüm bu yansıma ve kırılmalara bağlı olarak sanki başka bir boyut, en azından o güne değin ayrımsanmamış bir derinlik kazanıyor, nesnenin altında onunla koşut, başka bir tözden bir ikiz gibi değil, zaman zaman bedene benzemezliği, aykırılıkları içerisinde bir ikinci tin alanı, tortu birikiyordu. Bunu görmezden gelmek için sıradanlık yeterlidir belki ama, bu ikilemi ve ondan kaynaklanan ucu açıklığı, örtüşmezliği, üstü açık ve kanamaya hep hazır duran yarayı ortadan kaldırmaya yetmemektedir. Stendhal bunu isterdi, sanırım görmemeyi yeğledi. Böyle de sürdürebilirdi yaşamını. Flaubert için bunu hiç söyleyemem. Tolstoy'sa bunun için ciddi bedel ödedi.

Eh, buradan tinbilimi çıkar, yükselirdi. Buna itirazınız var mı? **Kızıl ile Kara**'da, **Madam Bovary**'de ve **Anna Karenina**'da eksiksiz ve yüzyıllar aşan, hep çağcıl bir tinbilimi vardır ve bunlar aynı zamanda tinbilim öğrencileri için birincil kaynak niteliğindedir.

Romanın (**Kızıl ile Kara**) hemen hemen tüm karakterleri en azından iki katmanlıdır. Üstelik dip katmanda süreç bazen ayrı, terse bile çalışmaktadır. Bu özellik en çok üç ana karakterde, özellikle en çok içine yerleşilen bakış açısı olan Julien'de rahatlıkla izlenebilir. Klasik denge, dışla iç arasında sağlamlığı gözetir,

yapıyı 'denge' üzerine çatarken, Stendhal işte bunu yapmadı. Balzac bu anlamda bu üç yazarca da aşılıştır, ama tohumu barındırır, dersek çok mu yanılmış oluruz?

Bilim adamı gibi çalışmışlardır. Onlar için 'doğru' aktarım önceliklidir. Doğru aktarım derken her birinde ayrı olmakla birlikte, gerçek'e değil belki ama gerçeklik'e sadık kalmaktır, düşünülen. Belki geçmişte de taşınan bu kaygı burada nitelik değiştirmiştir. Gerçeklik derken kapsama alanı derinleştirilmiş, iç dünya, tin onun temel parçalarından biri olarak değerlendirilmiştir. Barışık, bağdaşık nesne yoktur belki de yeryüzünde (anlatıya konu edilmiş, tabii). Tutarsızlıklar, çelişkiler dökülürmüşdür ortalığa bu nedenle. Dramatik olan bir yanıyla da komiktir. Julien'i ya da Don Quijote'yi yüce ve gülünç yapan durum budur.

Bu büyük yazarların bunu kuramlaştırma, saltıklara (Oedipus, vb.) bağlamayla işi olmamıştır. O sonraki iş (Freud). Hem iyi ki de olmadı. Roman kalmazdı geriye. Rastlantının romandaki önemi de buna bağlıdır. Determinizm zaman zaman bilinçle kırılır. Yoksa yazı (anlatı) gereksiz olurdu.

Kaçan ve Yakalanan ve Yine Kaçan

Görünürde çevrimini tamamlamış yapıtlardır bunlar. Ölen ölmüş, kalanlar yaralarını sarmakla uğraşmaktadır. Çizgi çekilmiş gibidir. Nokta. Bitti. Son.

Bu durum olayörgüsünün getirdiği okuma alışkanlıklarımızla ilgilidir. Belki yazarların da bu türden alışkanlıkları vardır.

Ama Bakhtin'e inat, benim bu üç yazarla ilgili bir savım var. Onlar bunu istememiş olsalar da yapıtları (aslında genelde poetikaları) açık uçludur. Yapıtlarının önemlileri 'açık yapıt' niteliğindedir (Eco). Çünkü dikkatli bir gözlem, bu üç romanın son sayfaları da okunup kapakları kapatıldığında, çemberin tamamlanmadığını, hayatın Anna'sız, Emma'sız, Madam de Renal'siz sürekoyduğunu düşündürtecektir okura. Özellikle dokusu akışkan anlatılar üreten Tolstoy için bu özellikle böyledir. Yayın iki ucu birbirini bulmaz, aralık kalır (yukarıda mı, aşağıda mı bilemem), ama açık kalır. Zaten saltık çözülmeye gelecek olan rahatlama bir düştür. Katharsis hep yarım (gerçeğinden söz ediyorum, polisiyesinden değil). Bu ustaların yapı(t)ları kendisiyle bağdaşık değildir, iteleme, öteleme, sürükleme, dönüştürme, usanmayan bir yeniden bütünleme, vb. görünümleri içerisinde sözcük sözcüğe, tümce tümceye, bölüm bölüme, roman kendine oturmaz. Zaptürapta gelmez, demek istediğim. Roman okuması biter bitmesine de, elimizde başladığımızdan biraz daha fazlası kalmıştır ve ne yapacağımızı, nereye fırlatıp atacağımızı, ondan nasıl kurtulacağımızı kestiremez, akla kararı seçeriz. Biliyorum, bu kanıtlanması gereken bir sav. Bu romanlar 'bitmişlik' duygusunu güçlü taşıyan yapıtlar değil miydi? Sıkılıkları, tartışmaz sağlamlıkları bununla ilgili değil miydi? Niye klasikler öyleyse? Dikkatli okur, olayörgüsünden söz etmediğimi anlayacaktır.

Ben ipuçlarından söz ediyorum burada. Bir gizilgüçten. Bu romanlar kapanan, kendi üzerine katlanan şeyden değil, açık kalan şeyden...o aralıktan söz ediyorum, tadı damağımızda kalan o son şeyden (Derrida olsa 'difference' mi derdi?) güç alır, yücelir gibidirler. Eczacıyı (Homais) anımsayalım. Onunla başlayacak olan o şeyden.

Ya M. de Renal, Belediye Başkanı'nın Restorasyon yaşamı nasıl sürmüştür. Son hayalet Julien miydi? Mathilde'i nasıl merak etmezsiniz? Ya o aristokratların entrikası... Bu, 'ahlaksız' öyküler kamuoyunda nasıl çalkalandı? Dedikodular kaç yıl sürdü ve ne zaman unutuldu her şey?

Unutuldu mu?

Bazen ses çatallaşmakta, özgüven yerini kuşkuya bırakmakta, çift seslilik bedene eşlik etmektedir. Julien, her iki madam, Mathilde, Anna'nın iki kanalda akan içsesleri bir şeylerin hep de düşündüğümüz gibi sonuçlanmayacağını, bazen ummadığımız şeylerin karşımıza çıkabileceğini yeterince kanıtlamaktadır. Kilisede evlenme töreninde Kity'nin içinden geçenler kafamızı karıştırmaz, o büyük kabuller anında bu aykırılık bizi tedirgin etmez mi? Tolstoy neden göz yummadı, görmezlikten gelmedi bu ikincil, pürüzlü, gölgeli, tedirgin alt sesi. Flaubert Emma'yı istediği gibi (düşündüğü gibi) gösterebilirdi aslında. Ama Emma'nın nasıl olduğuna, kendisi olmasına karışmadı. Karışmama konusunda inanılmaz bir özen gösterdi. Emma kendi başına varolan bir yontu gibi sivrildi sözcüklerin arasından. Flaubert'inki bir taşı yontma, oymaydı. Stendhal'de ise Julien, çevresindeki insanların aynasında dönüştü, değişti. Kendini altederek kurdu kendisini, geliştirdi. İç savaşımı korkunçtu, Madam de Renal için de böyle. Anna için de... Anna eğitilmiş, duyguları, duyarlılığı keskin bir kadındı. O, duygusunu ele almış, çoğu kez yönetmiştir.

Yani roman boyunca akan şey, değişimin kendisidir. Su kaynakta ve varış noktasında yine su olsa da aynı su olmadığını Herakleitos'a başvurarak rahatlıkla söyleyebiliriz. Roman da başladığı yerde bitmez, bitmiyor. Bu ikisini (Flaubert, Stendhal) özellikle 'modern roman'ın başlangıcına yerleştiren şey olsa olsa kendini okura kolay vermeyen bu 'açık yapı'ları olsa gerek. Onlarda kabaca ikiye bölünecek katmanların ilişkisi bir eşitlik olarak formüllenemez. Belki yazarları böyle bir eşitlik varsayımıyla yola çıktılar, ama sanırım gerçeği gördüler. Yaşam kendisiyle özdeş değil, roman da romanlığıyla.

Zamanda Yolculuk

Stendhal ileride anlaşılacağını, okunacağını öngörmüştü. Onda ilginç bir zaman kavrayışı olmalı. Romanında çağının zamanını kullanmıştır. Zamanın akışı düzgün, tutarlıdır. Bir çizgide ilerler. Romanda zamanın kavranışı, uzamsaldır. Julien için zaman henüz üzerinde düşünmediği, düşünmesinin gerekmediği bir şeydir. Böyle bir kaygısı yoktur. Geçmiş ve gelecek yorumu, yanında somut bir zaman kavrayışı gerektirmemektedir. Ayakları zamana basmaz. Ama öyle genç ve ataktır ki, zamanı orasından burasından delik deşik eder. Ruh ikizi Mathilde de yapar bunu. Orasından burasından dalar çıkarlar zamana. Bundan, yaşam rastlantının ağırlığını duyumsatır olanca ağırlığıyla. Kıl payı'lık bu iki karaktere sert, kalın, koyu konturlar çizer. Canlı, kesin, parlak görüntüleri roman boyunca öne çıkar. Yazgıları da tam bu nedenle zamanın üstünde, zamandıdır. Rastlantıya bağlı kalacaktır. Ve sıra dışıdır kaçınılmaz olarak. Oysa Madam de Renal'in zamanı iki kanalda akacak; Julien'e göre zamanla, Verrieres Belediye Başkanı'nın eşi ve iki çocuk annesi zamanı arasında ark

oluşacaktır (kısa devre). Dengeli (stabilize olmuş) zaman kavrayışı bir noktada sarsıntı geçirmiş, iki zaman arasında bir gerilim yaşamak zorunda kalmıştır. Ben bu nedenle onun yazgısının daha anlamlı olduğunu düşünüyorum ama hiç de Yalçın Küçük'ün düşündüğü anlamda değil. Madam'a bir 'bireysel devrimci' demek doğru olabilir de, çok ileri gitmemek, burada durmak yerinde olacaktır. Zamanın akışı da madam için düzensizdir bu durumda. Bazen hızlı akar, bazen geçmek bilmez. Diğer karakterler için zaman rayları üzerine oturtulmuştur ve bilindiği, beklendiği gibi akacaktır. Olağanüstü durumlar için bir pey varsayılacaktır tabii.

Anna'nın zamanı da değişken, dönüşken, kıprak ve tutarsızdır, roman ilerledikçe daha bir yoğunlukla. Düşünce ve duygularıyla atbaşı, hızlanır yavaşlar, durur. Başdöndürücü hızlara eriştiğinde Tolstoy'un dili kanatlanmıştır artık, yoksa bu dil midir, okurlar olarak zaman algımızı düzenleyen şey.

Emma'nın zamanı da 'tümlükten', 'tekdüzelikten' yoksundur kolayca kestirilebileceği gibi. Debisi, hızıyla ve uzamının boyutlarıyla artar azalır. Flaubert 'an'ların gösterdiğine odaklanıp 360 derece tarar uzamı. Hiçbir ayrıntı kaçırılmamalıdır. Dönemin tını bu zamansal monadların içinde gizlidir. Cin şışededir. Charles'ın rahat, gevşek gelecek zamanı Emma yüzünden kesintiye uğrar. Ne olduğunu anlayana kadar da iş işten geçer. Çünkü bu uyuşuk küçük burjuva sürekliliği, kesintisiz bütünlüklü zaman vasayımı; zamana ateş edilmesinden, vurulup öldürülmesinden nefret eder. Flaubert'i, aslında aynı güçle söylüyorum Stendhal'i ve yine aynı güçle Tolstoy'u nefretle dolduran şey konformizmdir, şu doyum, yeterlilik. **Aile Çevresi**'ni nasıl anımsamam (Tolstoy). Bir amaç olmasa bile, yaşam bir hiç olmasa bile, diren, yine diren, yine diren, teslim olma. Üçü de bunu söylemiştir. Yaşamın önümüze getirilmiş bu en bayağı biçimine...

Emma'nın Rouen'de sevgilisiyle buluştuktan ve yeterince nazlandıktan sonra at arabasında baştan çıkarıldığı bölümde romanın zamanı hemen hemen sevişme süresiyle denktir. Bizim okuma süremizle de... Zaman kendisi olmuştur orada: hem romanın, hem yazının, hem okumanın zamanı olarak.

Ruh hali, zamanı ve uzamı 'görelî' biçimler. Bu, romanda zamanı ve uzamı katmanlaştırır. Biliriz ki, Emma'nın telaşla kır yolunda nasıl geçtiğini ayımsamadığı hızla akan zamanda tefeci için, eczacı için, çırak için, M. Bovary için bir başka zaman çalışmaktadır. Kilisenin çanı herkese aynı şeyi anımsatmaz.

Önemli olan şu: zaman romanın kahramanının ortaya koyduğu, somutladığı, biçimlediği bir şeydir ve yazar bir zaman üstanlatısının güvencesine sığınmamaktadır artık eskiden olduğu gibi. Aynı şeyi uzam için de rahatlıkla söyleyebiliriz.

İki Kanalda Akan Gerçek

Bu başlığın altına girebilecek şeyleri bölük pörçük de olsa yukarıda söyledim. Zaten bu roman üzerine uzunca düşünmemin başka bir nedeni olabilir miydi? Gerçek çok kanallıdır. Ama bu birçok kanalda akan gerçek, epistemik gerçektir ve algıya bağımlılığıdır onu görelî yapan şey. Yoksa dipte ontoloji yatıyor. Varlık uzlaşmış olsun olmasın, edimler üzerinden edimsellik (faillik) yaratıyor ve bu bizim geçici

genellemelerimizle açıklamalara dönüşüyor. Kendimizle kendimiz hakkında söylediğimiz şey arasındaki açı farkıdır bu. Ağzımızı açtığımız anda artık kesişen iki çizgi arasındaki açı 0 derece olmayacaktır. Ağzımızı açmamız yeterli.

Tersi yanılısamadır ve bu bize gerçeğe bağlılık olarak epeyce bir dönem yutturuldu. Oysa bu gerçeğin arkasında sonsuz bir gerçekler dizisi yatıyor ve kazımak anlamsız. Derinlik bizi gerçeğe daha yakınlaştırmayacaktır.



Bilincin Oyunları

Bilinç çırpınmaya başlar. Güvenli ortamın dışında kalmış, yurtsuz, umarsız, çocuksu... Bilinç yakalanmış yabancı küçük kuşun kalbi gibi çarpmaktadır yazarın ya da okurun eli altında. O karton kapakların arasında ne yaptığını, nasıl çarptığını hiç bilemeyeceğiz.

20.yüzyılın o büyük, yapıtı baştan sona kaplayan, yoğun kara bulutu (Kafka, Musil, vb.) burada karabasanla gelir, çakan şimşekle bir an görünür yiter. Biz okurlar ne gördük, bunu tanımlayamayız. Yazar da belki tam ne gördüğünü bilememektedir.

Emma arseniği içtikten ve ölüme yattıktan sonra, hani şu posta arabasına tebelleş olan yamrı yumru adamla boğuşur. Anna, rayların üzerine eğilmiş bir şey yapan karanlık bir kitlenin hem düşünüyormüş (üstelik bunu Vronski de görmüştür), hem de bu imgeyi tren istasyonununa, bedenini gelen trenin önüne bırakana değin taşımıştır. Bu içeride uç vermiş bir dipsiz ve karanlık deliktir. Sanki Emma'nın, Anna'nın tüm bir varlığı, yaşamı bu delikten akıp gitmekte, boşalmaktadır. Çırpınan beden tutunmak istemektedir bu 'anlaşılsız' dünyaya kuşkusuz. İçimiz ezildikçe ezilir. Kendimizi, bu haksızlık karşısında kendimizi denetlemekte güçlük çekiyoruz, değil mi?

Madam de Renal, pişmanlığın ötesine geçmiştir artık. Kimin ne diyeceğine bakmaz. Çünkü diyorum, Stendhal romanının sonlarına doğru hiçbir yerde bunu açıkça söylemiş olmasa da, madamın davranışlarında, yakın yazgısının ne olacağı konusunda kuşkusuz olmadığına ilişkin bir kararlılık var gibidir. Ölmeyi göze almış, sanki ölmeye razı olmuş, bunu bekliyor gibidir. Başka bir yaşam biçimi

öngörmediğini duyumsarız onun. Romanı kimin taşıyacağını, yaşamın nasıl süreceğini bilemeyiz, ama madam için ve Juliengiller için yakın ya da uzak bir gelecek olmadığı, yaşamın içinde onlara bir yer olmadığını kabul ederiz. Başka ne yapabiliriz ki... Zaman bu aşkı bu biçimiyle yineleyecektir buna itirazımız yok. Konu da bu değil zaten. Yinelenmeyecek, gelecekteki yaşama sığmayacak olan şey, Julien'in kendisi ve kendisiyle ilişkilendirdiği düşüdüdür. Ama bu kadar değil. Madam de Renal'in kendisinden yaşça küçük, toy bir delikanlıya duyduğu aşk, tutkudan çok, sevgiyi kavrama, sarma, kollama biçimi, özeni de, gelecek Fransa yaşamında kendisine bir yer bulamayacaktır. Sevgi; emek ve özveriyle doğrudan, yakından ilgilidir ve Stendhal annesini tam da böyle düşlemiş olmalı. Belki de yaşamın asla göz yummayacağı bir ideal örnek olarak.

Bu nedenle diğer iki romanda bilinç romanın sonu ve doruğunda dalgalanır, kendini yitirirken, Madam de Renal'de bu daha erken yaşanır ve geçer. Yazgı kavranılmış, gerçek ve onun ezici, yok edici gücü görülmüş, yapacak bir şey kalmamıştır ölmekten başka. Çocukları bile bu yazgının büyüklüğü karşısında yeterli ağırlığı, dengeyi, teselliyi veremeyeceklerdir bu güzel ve olgun kadına.

Mathilde için her şey aslında daha yeni başlamaktadır. Aristokrasinin barutu biteli çok olmuştur gerçi ve sözkonusu olan da onun gençliği değildir. Ama jesti, sözü (retoriği) gelecek vaadi taşımaktadır. Çırpınışlı, inişli çıkışlı, belki depressif... Ama vaad dolu.

Kendi yatağında dümdüz, engelsiz akan bilinç, sıradanlıksa geleceği kapacaktır. Flaubert bunu apaçık gösterdi. Stendhal de... Onun (sıradanlığın) dingin, hesaplı, ince dengelerde seyreden kıran kırana savaşı, duygusal travmalara ve onlar yüzünden yitirilen toplumsal enerjiye yararcı ama uzak bir yaklaşım içerisinde olacak, en çok yapacağı şey bu parıltılı 'dram'ı seyretmek olacaktır. Eh, onların torunları değil miyiz sürü sepet salonların, tribünlerin koltuklarını dolduran ve uzaktan bakan birine birbirinin tıpatıp benzeri tek bir gövde, tek bir ses, tek bir davranış gibi görünen kitle (yoksa kütle mi?)

Bu romanları dönüp yine okuyoruz. Tamam, herkes okumuyor. Ama yine de demek, daha teslim olmamışız, daha değil. Çünkü bu karakterlerin bilincinde kanayan, taşan, bizim bilincimizde yankılanıyor. Kendimize neden güvendiğimizi, nereye değin güvenebileceğimizi, her şeyin gerçekten de yolunda olup olmadığını sorarken (arada bir de olsa) yakalıyoruz ya kendimizi...

Dilin Zevki

Bu üç yazarın tanıdığı olduğu şey, bir yandan geçmişin parlak, kof retoriğidir. Üçü de bundan tiksiniştir. Bu neredeyse yazılarının çıkış noktasıdır. Öte yandan gelen, doğan, umut veren, güçlü inandırıcı bir sesi de bulduklarına inanmazlar. Belki Tolstoy dışında.

Rus halkının tinine bağlı ve güvenli Tolstoy, bu tinin kurucusu olduğunun da ayrımında bir sanatçı adayı olarak (kurtarıcı), alaylı, ironik söyleme uzak kalır, yüz vermez. Ciddiyet ve enginlik onun dilinin (Ruşçasının) temel özelliğini oluşturur.

Kucaklayan, sevgiyle sarıp sarmalayan, incitmemeye özenli, duyguyla tınlayan senfonik bir dil.

Ama Stendhal'de, bu zekayla ışılan gözlem yeteneğinde retorik onun oklarından kendini kurtaramayacaktır. Dalgasını geçecektir ama, buna (tutumuna) bir değer yüklemesi yapmaktan çekinecek, adını, yerini, bedenini sürekli değiştirecektir. Saltık inanç yoksunluğu onu iyiden geleceksiz bıraktığı, yaşamın külfeti erke bağladığı için, o da bir yerde gerektiğinde öteki yerde olmayı bir tür savunma mekanizması, yordamı olarak içselleştirir, yaşar.

Gizli aristokrat toplantısı kusursuz bir resim çizer. Orada zamandışına düşmüş retorik deşifre edilir. Ama aynı şey dilini bulamamış Julien için de söz konusudur. O da genel, soyut bir retorik peşine düşer, hazır bir epopeyle yetinmekle avunamaz, epopesini yaratmak zorundadır. Onun dili, şimdilik dilsizliğidir. Bulduğu yer, susuz kuyu gibi yankılanır. Yankının gücü atılan, düşen taşla ilgilidir. Bu nedenle romanın hiçbir yerinde sözüyle kendisini örtüştüremeyiz Julien'in. Ya sesi fazla kaçır, ya bedeni. Önce eyler, sonra anlar. Kaçınılmazdır bu bir bakıma.

Madam de Renal'in retoriği ise yerinden oynayan ve bir daha da eski yerine oturamayan bir retoriktir. Bu nedenle, en çok acıyı çeken de odur. Mathilde'se zaten düşlemsel bir retoriğin içinde kendisini kavramıştır. Çatışmaları bu nedenle yapaydır. Diğer insanlara gelince, uygundur retorikleri kendi gerçeklikleriyle. Yapmaları gerektiği gibi yaparlar.

Anna da en azından iki dilli, söylemlidir. Evliliğinin temsil ettiği dil kibirli, üstten bir söylemken kendi aile çevresi ve yakınları arasında başvurduğu söylem içtenlikli, güvenilir, anlayışlıdır. Asıl taşıdığı (çocukluğundan) bu ikincisidir. Ama evliliğini tartışmamıştır, olaylar yeni bir doğrultu tutturuncaya değin. Onun dışında bir tek Levin var, çift dilli, çift söylemlidir. Bu ikisi yaşamlarıyla hesaplaşan iki Tolstoy kahramanıdır çünkü (daha doğrusu Tolstoy'un içindeki Tolstoy'durlar).

Emma'nın tek bir retoriği vardır, ama yaşamı ikilemiştir. Bu yaşam ondan çift dillilik talep etmekte, Emma bunun sancısını çekmekte, kıvranıp durmaktadır. İkinci bir söylemi geliştirecek birikimden, donanımdan yoksundur. Sevdigi(ni sandığı) iki erkeğin derdi bu değildir hiç de. Hele Charles (kocası) için böyle bir sorun varolamaz. Emma tıkanmış, boğulmuş bir karakterdir. En çıkışsız olanıdır. Gerçek ortaya öylesine aşılmaz bir duvar, engel gibi çıkmıştır ki, Emma ona tosladığında asıl anladığı şey, bundan sonra olabilecek sevgililer konusunda da hiç umut taşıyamayacağı, gerçek anlamda asla sevmeyeceği, onu sadece Emma olduğu için kimsenin sevmeyeceği olmuştur. Onun umutsuzluğu derin, yıkıcı umutsuzluktur.

Bunu taçlandırarak şey, beylik toplumsal söylemdir, Emma dramının arkasından sessiz, ölü ve güzel orada yatarken, laik Eczacı ile Katolik Rahip uzlaşmasız tartışmalarını ölü'nün başında biraz da tiksinti verecek bir biçimde sürdürürler. Yemeklerini yerler. Bedensel gereksinimlerini giderirler, tartışır. Fransa Emma'yı, onun canlı bedenini almış, yerine şu bitmez tükenmez tartışmasını ilgisiz koyuvermiş gibidir. Emma, Fransa'nın pek de umurunda değildir. Görevler yerine elbette eksiksiz bir biçimde getirilecektir, bundan kimsenin kuşkusu olmamalıdır. Emma Bovary'nin ölümü güme gitmiştir ve nasıl güme gittiğini de Gustave Flaubert acımasızca dile

getirmiş, göstermiştir. Eğer bu denli acımasız olmasaydı Emma'yla birlikte koca Fransa, belki Dünya da karanlığa karışıp yitip gideceklerdi. Yani Emma'nin söylemsiz kalışı, bize olanaklı biricik söylemi bağışlamıştır. Budur söylemek istediğim. Onun ölümü, bize yaşam vermiştir.

İşte bu üç romanın üç kadını bunu yapmışlar, belki tam anlayamamışlar ama onları anlayan birilerine (üç yazara) rastlamışlar, anlatılara katılmışlar. Yaşama gerekçemiz onlardan, acı ölümlerinden gelir. Dünya ve onun yaşamı bu denli çelişik, tuhaftır işte!

Kendinden Yana Olmamak

Romanına en çok doğrudan karışan Stendhal'dir. Ama bu durum Stendhal'i güvenceye almaz. Bu kırılğan insan, savunmanın biricik ve saf yolu olarak yeniden bedenlenmeyi ve adlandırılmayı denemiştir. Romanın içine girer ama farklı bedenleri dener, cinsiyetine bile fazla baktığı kanısında değilim bu bedenlerin. Kendine olan bu uzaklığı nasıl başardığı, başarısızlığın kaçınılmazlığına ve yapısallığına olan inancından kaynaklanıyor olsa gerek. Kendi yaşamında bağlanacak, yani sonuna değin bağlanacak bir değer bulamamanın ürküntülü, beceriksiz, naif denebilecek (ama pişkinliğe vurarak az buçuk giderilip düzeltilmeye çalışılacak) umutsuzluğu, kahramanlarını kendi yanında olduğunca kendisine karşı da masaya (kitaba, romana) sürmesine yol vermiştir. Hatta bunu aynı karakteri üzerinden de yapmıştır. Julien hemen hemen böyle biri. Yani Stendhal hem Julien'dir, hem de Julien'in olmadığı, olamayacağı şey. Ama önemli ölçüde Madam de Renal'dir. Yani Flaubert'in Emma için söylediği şey, Madam de Renal için Stendhal'a yakışırdı. '*Madam de Renal benim!*' Ona bir ayrıcalık vermiştir (Vermiştir de ne olmuştur, acı çekmiş ve ölmüştür gencecik yaşında). Sanki romanının içinde eşitler arasında biri olarak dolanır yazar ve uzaklığını herkese karşı korur. Yakınlığın, onun gözleme ve doğru ayrıntıyı yakalama gücünü olumsuz etkilemesine karşı aşırı duyarlıdır. Hiç istemediği ve **Kızıl ile Kara**'ya damgasını vuran şey de bu yazar tutumudur. Öyle bir tutum ki, Stendhal asla bunun duygusal bir çekimle biçimlenmesini, eğilip bükülmesini istemez. Hayır, uzak dursun! Uzak dursun ki, özgürlüğünü koruyabilsin, çelişkiye işaret etme, gerçeğin altını üstünü kazıma cesareti hep yanibaşında olsun. Küçük ama keskin kılıcı yeterince acımasız olsun. Bu sersem, ahmak dünyayı dürtebilsin, hiçbir etki altında kalmadan, yalnızca ve yalnızca kendi bağımsızlığına, özgürlük duygusuna bağlı kalarak...

Flaubert gizlidir, uzaktır ve görünmez. Sanki roman onun tarafından yazılmıyor, romandaki yaşam onu bileğinden kavıyor, üstüne geliyor ve kendini dayatıp yazdırıyor gibidir. Öyle olmadığını kusursuz yapısından anlıyoruz romanın. Bir şey yaptıklarını, yaşadıklarını sanan bir topluluk var orada, aşağıda. Hele biraz daha yakından bakalım, bir de şuradan, şu açıdan, sizin de kulağınıza saçma bir ses, vızıltı gibi tekdüze bir şey geliyor mu? Bütün bu saçmalığa gülmek bile istemiyorsunuz, değil mi? Panayır gününü anımsıyor musunuz?

Amerika'nın hep bir Flaubert'e gereksinimi olmuştur. Stendhal'a da, hatta Tolstoy'a da. Büyük yazarları yok mu demek istiyorum. Hayır, var. Tanıyor, biliyorum onları. Yeterince keskin ve acımasız olamadılar, çevrelerine ve kendilerine karşı. Dedğim bu. Hep zamana yanıt verdiler, kendi zamanlarını, içerilerini sorunlaştıramadılar. Belki Faulkner'i biraz ayırabilirim.

Flaubert kendinden emin olmakla birlikte, kendinden yana değildir. Buna gerek duymaz. Tarihin böyle sürebileceğine inancı zayıftır. O zaman kendinde savunulabilecek ne bulabilir ki? Bunu bulsa da kime karşı savunacak ki? Bütün bunları niye yapsın ki? Öç alarak rahatlayabilir mi? Denemeye değer mi? Flaubert'i böyle anlayan birine ne demeli? Bu bir çıkış, umut noktası, bir başlangıç olamaz mı?

Tolstoy romana somut bir roman kişisi olarak girer. Anlatıcı noktasıyla bu roman kişisi örtüşmez, hayır. Ben anlatısına hem de bir kadın açısına girerek bir kez başvurmuştur Tolstoy (**Aile Mutluluğu**). Bu karakteri de olay örgüsünün düşünce boyutu, ama aynı zamanda tümleyici boyutu olarak ekler. Bu onun anlatılarını 'yüce'leştirir. Bir tartışma platformuna dönüştürür. Okur da kendini temsil eden kahramanıyla birlikte romanın içinden bütün bunların ne anlama geldiğini, zamanın nereye sürüklendiğini, tüm bu karmaşa içerisinde iyinin nasıl seçikleştirilebileceğini sorarken yakalar kendini. Bu çok etkileyici bir sahneleme kipidir, kabul ediyorum, ama tek sahneleme kipi de değildir. Üstelik Tolstoy, diğer karakterlerin gözüyle kendine bakarak tartışmasını iki yönlü ve boyutlu kılar. Bu bir yazarın kendiyle hesaplaşmasının güzel bir örneğini de koyar ortaya.

Stendhal ve Flaubert kendilerini bu anlamda pek tartışmaya sürmezler. Daha çok 'bakan göz'dürler. Yapıtlarında yazarlarına bakılmaz başkalarınınca (diğer roman kişilerinince).

Biz okurlar yine de, bize dayatılmış, özdeşleştiğimiz değerlerle kendimizden geçirilmemiş, uyuşturulmamışızdır. Bu romanların yazılma nedeni bu değil. Belki canımızı yakıyorlar, aptallığımıza işaret ediyorlardır. Bunu ayırımsayabiliyorsak ne mutlu bize, aptal değiliz, demektir. Ayırımsayamıyorsak eğer, onlara bir kez daha hak vermiş oluruz.

İçimizdeki En Suçsuz Kim: İlk Taşı O Atsın!

Yani bizden daha mı çok aldattılar? Onlar, Anna, Emma, Madam de Renal (karşılarındaki erkekleri saymıyorum) bizden daha mı çok aldattılar? Öyleyse onları taşlayalım ve günahtan kurtulalım. Ama bir sorun var. Bir ses, acıyla, sesleniyor: Durun!

Taşlar elimizde bir an duruluyoruz. Neler oluyor? Bu günahla yaşayabilir miyiz? Günah önümüzde şeytansı çekiciliği, güzelliği içerisinde bedeniyle meydan okurken, bize kendi günahlarımızı ısrarla anımsatıp dururken, bu da nereden çıktı? Neden durmalıymışız?

Ey, inananlar! Beni dinleyin!

Söyle bakalım, ama acele et. Günah etimizde, derimizde, havada, gözlerimizde asılı kaldı. Onu silmek giderek zorlaşacak. Ne istiyorsun çabuk söyle!

Peki, dinleyin. Diyeceğim şu.
İçinizde en az günâhkar olan atsın ilk taşı! Hanginizin günahı ötekinden daha azsa o!

*

Tolstoy, ileriki yıllarında bu ilk taşı atacak denli az günâhkar olduğunu düşündü. Kendi Anna'sına, kendine attı ilk taşı!
Flaubert taşı atanların üzerine kustu.
Stendhal, günahsız olduğuna hiç inanmadı.

Kim En İyi Yönetir?

Bu romanların 'kadın' üzerine tartışmaya açtığı büyük alan kendi başına tartışılmaya değerdir. Her üçünden de çıkan şey, kadınları yöneten erkek dünyasının yetersizliği, gerçekte başarısızlığı ve yabancılaşmışlığıdır. İlginç olan şudur. Kadınları ayartan erkekler bu ayartma dönemi boyunca, dışidirler. Açık, eşitlikçi, sevgiyle dolu dişiler gibi. Zaferden sonra erk (iktidar) gelir ve erkle birlikte de bu dişil erkekler erkekliklerini (dişlerini) birden gösterirler. Bu noktada belki tartışılması gereken soru, erkekle erk arasında kurulan (varolan) tarihsel ilişki ve bunun bu üç yazarda yansımaları.

Her üç yazar da kendi erilliklerini tartışmadılar. Ama yapıtlarında erilliği (gender) tartıştıkları kanısındayım, belki değişik bakış açılarından. Yine de erkek yekten suçlanmaz. Tolstoy'da daha çok kadın bir zaaf taşıyıcısı olarak (doğasal) suçlanır gibidir. Ama bu Anna'ya değin yükselmez. İma bile yoktur. Bu haksızlığı romandan çok sonra yapmıştır Tolstoy.

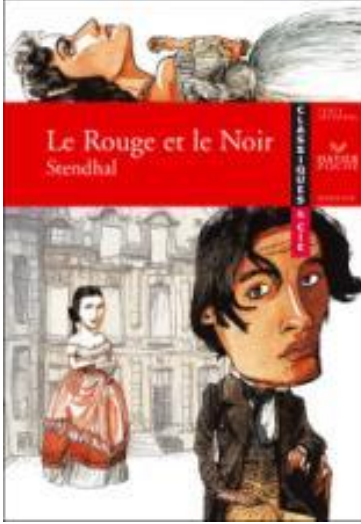
Erkeklerin dünyası dökülür genelde. Yine Tolstoy'u ayrı tutmalı. Onun onurlu, olumlu erkek kahramanları vardır, ama yapıtını sevince boğan, neşelendiren şey genelde 'dişilliktir'. Bunu öyle sanıyorum kendisi de itiraf edecektir. O büyük dişiler, Anna'lar, Kitty'ler, Nataşa'lar, vb. olmasa kuru, sıkıcı anlatılara dönüşebilirdi Tolstoy romanları.

Üç yazarın da dünyayı kadınların yönetebileceklerini, hem de iyi yönetebileceklerini düşündüklerini sanmam. Stendhal'dan kuşkuluyum biraz. O bunu düşünebilirdi.

Ama yapıtlarından (onların gerçekçiliklerinden) doğan bir 'politik' durum da vardır. Bu politikayı ben, acıyı çekmeye, günahı (ölümü) bile üstlenmeye hazır cesaretin gizilgüç olarak kadında daha çok bulunduğuyla ilişkilendirmek istiyorum. Yani acı, günah kadının payına düşer anlamında değil, hayır, kadının toplumsal dokuda, bireşimde işlevsel yeteneğinin, yapıcılığının, olumluluğunun daha gelişmiş olduğu anlamında. Çünkü **Kızıl ile Kara**'da bile romanın örgülediği yaşam, Julien'e rağmen kadın dokumasıdır. Diğerlerinde haydi haydi böyledir bu.

Yani şu. Kadın da erkek değerlerini toplumsal anlamda taşıyor ve oyunu erkeklerin kurallarına göre oynuyor olmasına karşın, bu üç yazar ondaki benzeşen değil ama ayrışan yana vurgu yapmışlardır, önyargısız, niyetleri ne olursa olsun.

Görüşüm, kadınların, kadın siyasetlerinin, bu üç romanda, kadın demek üç önemli kurban demekken, yine de güçlenerek çıktıklarıdır. Yazarlar feminist olduklarından değil, ama tarihe iyi tanıklık ettiklerinden ve erkeklerin yönettikleri bu dünyanın yeterince kötü örnekle tüm bir insanlık geçmişi boyunca tıkabasa dolu olduğunu bilmelerinden ve buna katlanamamalarından...



Savsızlık En Güçlü Silah

Tolstoy'un bir tezi, gizli bir toplum modeli vardır belki ama Stendhal ve Flaubert'in bir önerileri yoktur. Savsızdırlar. Romanları avına yönelmiş ok ve yay imgesine bağlı kurulmaz. Bu onları, yapısal olarak gerilimden yoksun kılmaz (Stendhal daha gevşektir).

Tersine, uzağı unutup ya da ona boşverip, gözlemi, tanıklığı öne çıkarmışlardır. Bu da çok şey demektir. Romantizm böyle aşılabilmektedir.

Roman öğretebileceğine inanmaz. Doğruyu gösterme gibi bir derdi tasası yoktur. Balzac bunu yapmış ve bitirmiştir. Komedyamız onun yapıtında gömülüdür. Üstelik bir komedyadır ve berbattır, romanın tanıklık ettiği yaşam.

Kurtuluş mu dediniz? Neden, nasıl, nereye değin, kimden? Başka bir tuzağa düşmek için mi? Bir ölümden kaçıp ötekine yakalanmak için mi? Sonu yok ki bunun... Yaşamın sertliğinde, körlüğünde gizli bir 'anlamsızlık', öylesinelik var. Bu yeterince çileden çıkarıcı değil mi? Roman (yapıt) kurtarır mı? Hiç değilse yazarı? Ya okuru?

Bir sanat yapıtı (anlatı) gücünü nasıl gösterir, kanıtlar? Kendi içine gönderme yaparak... Bu onun açık yapıt oluşunu önlemez. Demek istediğim o değil. Kendi başına orada bir yaşam kurarak... Bir süre sonra şunu anlayamayacağız: hangisi gerçek ve hangisi daha çok acı çekme pahasına bizi daha özgür kılacaktır?

Savı olmayan, savını dışarıdan almayan, kendisi oluşturan özsaygılı sanat yapıtına lütfen dikkat! Ancak o türden bir sanat yapıtı, bizi savlı bir insan yapabilir. Derdimiz buysa eğer...

Kendine İşaret Eden: Yazı Kendine Döner

“Henüz çok gençti; ama bence, iyi bir fidandı. İnsanların çoğu gibi, sevecenlikten kurnazlığa doğru yürüyecek yerde, yaşlandıkça kolayca duygulanacak iyi bir yüreğe kavuşabilir, kafasındaki o çılgınca güvensizlikten kurtulabilirdi... Ama neye yarar şimdi bütün bu öngörüler?” (C2, 284)



Bir Yapıt: Ama Tümü

Soru demiştim değil mi, bu yazıya başlarken. Doğrusu kuşkuluyum. Ortaya bir ya da daha çok soru çıkarabildiğimi sanmıyorum. Belki uzaktan bakarsam görebileceğim genel bir sorunun omurgası çıkmıştır ortaya. Belki bu soruyu bu yazıyı okuma zahmetine katlanan birileri çoktan sormuştur bile. Ben onları bir yere götürmek, onlara bir şey öğretmek istememiştim ki.

En iyi yanıt, yeniden okumak, bir sorunun izini yeniden sürmek, sıfırdan (!) bir soru kurgulamaktır. Yani yeniden okuyacak ya da okuyacak denli çekimine kapılmaktır bu büyük üç romanın: **Kızıl ile Kara, Madam Bovary, Anna Karenina**. Bu romanlar üzerine yazılmış şeyin bundan daha iyi bir anlamı olmaz. Aslına bakılırsa bu da bir tür okuma biçimi, deneyimdir.

Ben hemen hiçbir kaynağa başvurmadım. Bu yazıyı yazarak böyle bir okumayı da denemek istedim. Bu yazının beni çıkmaza sürükleyeceğini umdum ve tam istediğim şey oldu. Toplumların erkekliklerini, aptal kurgularını, kötü imgelemlerini, inanılmaz sersemlik ve kıyıcılıktaki tarihlerini, şu zavallı insanı, kendimi gördüm orada. İçimdeki aşağılık duygusunu, yere eğilmiş, ilk taşı atmak için yerden taş toplarken yakaladım. Tiksindim. Erkeklik dizgesini arkama almış gerinirken, sevginin cesareti nasıl yükseltebileceğini, erkeğin değil ama kadının daha doğru sevebileceğini gördüm ve kabul ettim. Bu kolay olmadı. Bu kadın erkekleri de doğuran bir kadındı. Ne olursa olsun onun doğurma yeteneğini kıskandım. Kendimi

kenarda, çok da gerekli olmayan, yardımcı, tamamlayıcı bir tür olarak görmemek için çırpındım.

Bana bu konuda Stendhal, Flaubert ve Tolstoy yardım etmediler.

Bunun için, onları hep bana acı çektirdikleri, bu güzel günâhkar kadınlar, kahramanlar uğruna; Anna, Emma ve Madam de Renal uğruna gözyaşı döktürdükleri için teşekkürle anacağım. Bana bu acıyı yaşattığınız için size teşekkür ederim.

Türkçe Kaynaklar

- Flaubert, Gustave; **Cehennem Rüyası (1837) [Gençlik Öyküleri]**, Haz. Jean Bruneau, Çev. Hande Ersöz, Say Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 376 s.
- Flaubert, Gustave; **Yerleşik Düşünceler Sözlüğü (1850)**, Çev. Sema Rifat/Elif Göktepe, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2006, İstanbul, 73 s.
- Flaubert, Gustave; **Madame Bovary**, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, Birinci Basım, Ocak 2007, İstanbul, 335 s.
- Flaubert, Gustave; **Madame Bovary**, Çev. Tahsin Yücel, Varlık Yayınları, Üçüncü Basım, Mayıs 1967, İstanbul, 362 s.
- Flaubert, Gustave; **Madame Bovary**, Çev. Semih Tiryakioğlu, İletişim Yayınları, Birinci Basım, 2006, İstanbul, 426 s.
- Flaubert, Gustave; **Madame Bovary**, Çev. İsmail Yerguz, Oğlak Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 392 s.
- Flaubert, Gustave; **Madame Bovary**, Çev. Nurullah Ataç/Sabri E. Siyavuşgil, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, Ağustos 2006, İstanbul, 385 s.
- Flaubert, Gustave ; **Salambo (1862)**, Çev. Semih Tiryakioğlu, Güven Yayınları, Birinci Basım, 1962, İstanbul, 334 s., ciltli.
- Flaubert, Gustave; **Gönül Ki Yetişmekte (Bir Delikanlının Romanı) (1870)**, Çev. Cemal Süreya, Adam Yayınları, Birinci Basım, Mayıs 1982, İstanbul, 572 s.
- Flaubert, Gustave; **Aşk Eğitimi (1870)**, Çev. Mükerrrem Akdeniz, İthaki Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 612 s.
- Flaubert, Gustave; **Bir Delikanlının Romanı (1870)**, Çev. Şerif Hulusi Kurbanoğlu, Ak Kitabevi Yayınları, Birinci Basım, Mayıs 1964, İstanbul, 374 s., ciltli, Kapak Resmi: Sadi Aşın.
- Flaubert, Gustave ; **Ermış Antonius ve Şeytan (1872)** Çev. Sebahattin Eyüboğlu, Cem Yayınları, Birinci Basım, 1968, İstanbul, 208 s.
- Rifat, Serdar; **Kitapların Şenlik Ateşi (2008)**, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2008, İstanbul, 205 s.
- Barnes, Julian; **Flaubert'in Papağanı (1984)**, Çev. Şavkar Altınel, Can Yayınları, Birinci Basım, 1989, İstanbul, 248 s.
- Stendhal (Bayle, Henri); **Kızıl ve Kara 1 (1830)**, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2005, İstanbul, 286 s.
- Stendhal (Bayle, Henri); **Kızıl ve Kara 2 (1830)**, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, Birinci Basım, Temmuz 2005, İstanbul, 344 s.