



**guy de maupassant**

**YAPIT**

Zeki Z Kırmızı

2022-2023

©

## **İçindekiler**

### **Giriş 3**

### **Maupassant ve Roman 10**

Bel-Ami 10

Pierre ve Jean 15

Ölümden Beter 17

### **Maupassant ve Öykü 18**

### **Sonuç Yerine 26**

### **Kaynaklar 30**

## Giriş

2022 yılı ortalarında başladığım Guy de Maupassant toplu okumam bitti (28 Mayıs 2023). Lise yıllarımdan beri ilgimi çeken Maupassant'la sonunda buluşabildim. Başlarda **Bel-Ami** (**Güzel Dost** adıyla da basıldı.) romanıyla Türkçede tanınan Fransız yazarın romanlarının büyük bölümü ve 300 dolayında öyküsünden 150 kadarı değişik çevirmenlerce dilimize aktarıldı. (Bunların içerisinde Bertan Onaran ile Serdar Rifat Kırkoğlu'nu özellikle anmak isterim.) Durham Üniversitesi Fransız Dili ve Yazını Bölümünde *emeritus* profesör Christopher Lloyd'un **Guy de Maupassant**<sup>1</sup> adlı yaşamöyküsü yanı sıra okuduğum Maupassant romanları şöyle: **Bir Hayat**<sup>2</sup>, **Bel-Ami**<sup>3</sup>, **Pierre ve Jean**<sup>4</sup>, **Ölümden Acı**<sup>5</sup>. Okuduğum öykü kitap ve seçkileri ise: **Madam Tellier'nin Evi**<sup>6</sup>, **Ay Işığı**<sup>7</sup>, **Gündüz ve Gece Hikâyeleri**<sup>8</sup>, **Horla ve Diğer Fantastik Öyküler**<sup>9</sup>, **Mutluluk**<sup>10</sup>, **Tombalak**<sup>11</sup>, **Jules Amcam**<sup>12</sup>, **Mutluluk**<sup>13</sup>, **Aşk Başkadır**<sup>14</sup>, **Gezgin Satıcı**<sup>15</sup>. Öykü kitaplarının kimileri aynı çevirmenin genişletilmiş yeni baskıları, ayrıca değişik çevirmenlerin öykü seçkilerinde benzer ya da başka adlarla aynı öyküler karşımıza çıkıyor doğal olarak. Yapıtların genel değerlendirmesini yapmadan önce Lloyd'un yaşamöyküsüne bakacağım kısaca.

\*

Kişisel okuma tarihim boyunca öyle sanıyorum dış kaynaklı beylik bir yargı ardım sıra izledi beni. Kısa öykü türünün dünyada iki büyük kurucusu var: Guy de Maupassant (Fransa) ve Anton Çehov (Rusya). Her iki yazarı da neredeyse tüm yapıtlarıyla okumuş biri olarak bu 'beylik' yargıyı hem doğru hem de yanlış bulduğumu söyleyebilirim. Yazınsal kaygı ve içgüdü açısından bu iki yazar ne ölçüde karşılaştırılabilir? Daha doğrusu, günümüz öykü türünün özdeş evrensel tanımı açısından hangisinin öyküsü daha çok arıtım gerektiriyor. Avrupa sanat başkentinde büyük bir geleneği arkalamış olmasına karşın iki toplumsal-tarihsel geçiş kavşağında, yani güçlenen kentsoylu (*burjuva*) egemenliği, devrimci ataklar karşısında iyice çözülen aksoyluluk (*aristokrasî*) ve sürecin ekinsel yaşantıda belirtik yansımaları ile ayrıca sanatsal çaba ve ürünler, özellikle yazı-görüntü yayıncılığının kitleselleşmesi,

<sup>1</sup> Lloyd, Christopher; **Guy de Maupassant** (*Guy de Maupassant*, 2006), Çev. Alara Çakmakçı, Runik Kitap yayınları, Birinci basım, Nisan 2021, İstanbul, 208 s., Fotoğraflı.

<sup>2</sup> Maupassant, Guy de; **Bir Hayat** (*Une Vie*, 1883), Çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 290 s.

<sup>3</sup> Maupassant, Guy de; **Bel-Ami** (*Bel-Ami*, 1884) Çev. Can Belge, İletişim Yayınları, Üçüncü Basım, 2021, İstanbul, 382 s.

<sup>4</sup> Maupassant, Guy de; **Pierre ve Jean** (*Pierre et Jean*, 1887) Çev. Bedia Kösemihal, Cumhuriyet Yayınları, Birinci Basım, 1999, İstanbul, 190 s.

<sup>5</sup> Maupassant, Guy de; **Ölümden Acı** (*La Morte*, 1887) Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, Birinci Basım, 2008, İstanbul, 221 s.

<sup>6</sup> Maupassant, Guy de; **Madam Tellier'nin Evi**, Haz. ve Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Bordo Siyah Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2002, İstanbul, 288 s.

<sup>7</sup> Maupassant, Guy de; **Ay Işığı** (*Clair de lune*), Çev. Tahsin Yücel, İyi Şeyler Yayınları, Birinci Basım, Kasım 1996, İstanbul, 160 s.

<sup>8</sup> Maupassant, Guy de; **Gündüz ve Gece Hikâyeleri** (1880-90) Çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 310 s., Küçük boy.

<sup>9</sup> Maupassant, Guy de; **Horla ve Diğer Fantastik Öyküler** (*Le horla et autres récits fantastiques*, 1887) Çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, Birinci Basım, 2003, İstanbul, 333 s., Küçük boy.

<sup>10</sup> Maupassant, Guy de; **Mutluluk** (*Le bonheur*) Çev. Mazhar Önad, Oluş Yayınları, Birinci Basım, 1969, İstanbul, 159 s., Küçük boy.

<sup>11</sup> Maupassant, Guy de; **Tombalak** (*Boule de Suif*) Çev. Nermin Sankur, Enver Behiç Koryak, Cumhuriyet (MEB) Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 128 s.

<sup>12</sup> Maupassant, Guy de; **Jules Amcam** (*Mon oncle*) Çev. Enver Behiç Koryak, Cumhuriyet (MEB) Yayınları, Birinci Basım, 2000, İstanbul, 157 s.

<sup>13</sup> Maupassant, Guy de; **Mutluluk** (*Le bonheur*) Çev. Semih Atayman, Bordo Siyah Yayınları, Birinci Basım, Ekim 2002, İstanbul, 255 s.

<sup>14</sup> Maupassant, Guy de; **Aşk Başkadır**, Çev. Faruk Yener, Say Yayınları, Birinci Basım, 2003, İstanbul, 334 s.

<sup>15</sup> Maupassant, Guy de; **Gezgin Satıcı**, Çev. Bertan Onaran, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, Şubat 2009, İstanbul, 157 s., Ciltli.

gazete, dergi yayıncılığının patlaması ve halkçıl (*popüler*) beklentinin türlerin dönüşümü ve yeni türleri bir varsıllaşma, sınıf atlama aracı olarak kullanma olanaklarını çoğaltmasıyla eşzamanlı yeni bir yazar türünün ortaya çıkması, yazarlıklarını düzenli gelir getirici (*profesyonel*) uğraşa dönüştürme olanağı bulmaları at başı gitti ve Maupassant İngiltere ve Kıta Avrupa'sındaki çağdaşı birçok yazar gibi yeni koşulları, fırsatları değerlendirecek denli uyanık biriydi. Ama aslında yeni koşulların yeni türel önermeleri biraz öncesindeki yazınsal düzeyi nitelik olarak aşağıya çekti. Yeni tür öykü, kısalığı, halkı çekme becerileri, satılabilirlik, vb. birçok koşulla birlikte yeni bir sunuş biçimi gerektirdi. Özellikle İngiltere ve Fransa'da buna tezce ayak uydurabilen yazarlar, epeyce de bocalayarak ve hatta yazınsal çalışmalarını iki akaklı tanımlayarak (sanatsal ve halk işi) kendilerini yerleşik yayınevleri ile süreli yayınların bol okur sağlayan gizilgücü arasında bölünmüş buldular. Maupassant anlayışı (*zekâ*) geçiş döneminin belirsizliğini kullanmaya aşırı yatkın sorumsuzluğu ve kendini beğenmişliğiyle yapıtını (atını) ağırlıklı olarak arabanın arkasına bağlamaktan hiç yüksünmedi ama yazma çalışması (pratik) onu öyle yerlere taşıdı ki yapıtının kimi bölümleri kamu beklentilerinden taşabildi, arabanın önüne geçebildi. Böylesi bir geçiş bocalamasının biçimsel seçimleri ise Jean-Paul Sartre'in Maupassant'ı acımasız eleştirisinin yolunu açtı ("*Sartre, tipik bir Maupassant öyküsünün, halinden memnun erkek karakterlerin, başlarından geçen ve büyük ölçüde kazasız belasız atlattıkları aksilikleri kendi denklerinden oluşan bir okur kitlesine anlatıyor oluşundan yakınır*", C. Lloyd, 100), ama yalnızca onun değil, Tolstoy'un da Maupassant'la daha çok içerik düzeyinde değerlendirmeleri oldu, bir ayağı Paris'te olan Turgenyev aracılığıyla. Turgenyev'in Paris çevresinde Flaubert, dolayısıyla bir sonraki kuşaktan onun koruması altındaki Maupassant da yer aldı. Maupassant'ı Rusya'ya taşıyan Turgenyev'di. Buna karşılık hem yazınsal gelenek hem güncel toplum-tarih koşulları açısından oldukça değişik bir konumdaki Çarlık Rusya'sında yukarıda sözünü ettiğim süreç bambaşka biçimde seyretti. Sanatçılar seçmeci (*eklektik*) ve zorlama anlatım uygulamalarına başvurmak zorunda pek kalmadılar ve türel uyarlama ve biçimler sanatsal kaygıların üstüne çıkıp halkçıl ödünlemeyi çok da gerektirmedi. Aslında o coğrafyada da yayıncılık konusunda adımlar atılmıştı ama sanat ürünlerinin geniş kitleye dönük tüketimi halkın eğitimsizliği nedeniyle Avrupa'daki sonucu yaratmadı. Çehov bir hekimdi, Maupassant çağdaşıydı denebilir. Kişisel yaşam yazgıları epeyce örtüşür. O da toplumsal geçiş, dönüşüm sorunlarının orta sınıflardaki yansımalarını ele aldı. Kenti ve taşrayı belki Maupassant'dan daha geniş çevrenler içerisinde yansıttı ama her ikisinde de toplumsal yaşantılardan süzülen duygusal tını ve bunların süreklilikleri etkiliydi. Buna karşın düzeyler, renkler, derinlikler ve yaşamı üstlenme biçimleri başkaydı. Tüm bu ve benzeri nedenler, Çehov öyküsünü kendi içinde türel anlamda daha doygun, kalıcı ve tümçül kılmaktadır. Maupassant'ın öykü türüne katkısı istemsiz, gönülsüz, rastlantısal ve hazcıl dürtülere bağlıyken Çehov'unki yazınsal kaygıları daha öne çıkaran, hazcılığı bastıran, daha çıkarsız ve doğrudan yazınsal kaynaklardan beslendi. Ortaya çıkan ürün açısından örtüşen ve daha çok ayrışan büyük alanlar söz konusu. Bizler de tür açısından örtüşen alanların özel okurları olmayı yeğleriz dünya okuruyla birlikte. Yazarlarının ne ya da kim olduklarına bakmaz, ürünlerin örtük ya da açık yazınsal katkılarına yöneliriz.

\*

Şimdi Christopher Lloyd'a bir göz atmanın sırası. Oldukça yeni (2006) ve dürüst denebilecek bir Maupassant yorumu. Daha önceki kaynakları da eleştirel gözle değerlendiren kısa, öz, önemli bir çalışma.

Guy de Maupassant'ın kısacık bir yaşamı oldu (1850-1893). 43 yıl. Frengi olduğunu bilerek, delirme korkuları içerisinde (başarısız bir özkıyım girişimi de söz konusu) ve çılgınlık hakkını sonuna dek kendisine tanıyarak öldü. Kitabın giriş tümcesi şöyle: “(H)em Fransa’da hem uluslararası ölçekte on dokuzuncu yüzyılın en meşhur öykücülerinden biriydi ve hâlâ da öyle.” (9) Öykülerinde toplumun her kesitinden sayısız insanın yer aldığı Maupassant yalnızca eğlendiren, *Üçüncü Cumhuriyet Fransa’sının* (1870-1940) karamsar ve sezgisi güçlü, kurmaca gözlemcisi (vakanüvis) değildi. Yarattığı kişilerle bir tarihsel görünüm (*panorama*) oluşturdu: “*Bu karakterler 19.yüzyıl sonu Fransa’sının etkileyici bir tarihsel panoramasını ve mazide kalmış bir dünyaya egzotik bir bakış sunarken, karakterlerin gündelik meşgaleleri ve mücadeleleri halen tanıdık; bireysel potansiyelini ve toplumsal bütünleşmeyi gerçekleştirmek, savaşların, yoksulluğun ve hastalıkların zalim koşullarına katlanabilmek, parçalanmış aileler ve mutsuz evlilikler yahut istenmeyen gebeliğin, gayrimeşruluğun ya da istismarın başka başka türlerinin lekesi ve travması.*” (9) Lloyd’a göre yazarın özel ve kamusal yaşamı yapıtından ayrı düşünülemez. Zaten bu çalışmayla amacının yaşam-yapıt ilişkisini ortaya çıkarmak olduğunu söylüyor. Varsıl kentsoylu kökenli olan Maupassant, Balzac gibi soyluluk takısı ‘de’ *particule*’ünü kullanmıştır. Yapıtlarının en önemli coğrafyası olan ve sıkça anılan, betimlenen Normandiya bölgesindedir. Flaubert aile dostuydu ve Maupassant’ın yazı çalışmalarını hep destekledi. Yayımlanan ilk kitabı bir şiir seçkisiydi (1880), bir yıl önce bir oyunu yayımlanmıştı. Her iki türle ilişkisi sonuçsuz kaldı. Şiirlerinde pornografik yaklaşımları da olan Maupassant’a, yıkımı, “*kolay seks ve müstehcenlik, kendisinin de coşkuyla katıldığı münasebetsiz şakalaşma ve daha sonraları sayısız öyküsünde daha akli başında bir tavırla incelediği bu genelev kültürü*” (22) getirecekti. Robert Pinchon’a yazdığı mektupta (2 Mart 1877), ‘*Frengi kaptım! Eh be sonunda! Vallahi!..*’ diyebilmiştir. Rastgele cinsel ilişkileri ve cinsel göstermeciliği (*teşhir*) belgeli olarak bilinir. Buna karşılık cinsel yaşamını yapıtına konu etmemiştir. Bu konuda değişik ve çelişkili yorumlar söz konusu. Onun yaşamını güden düşünce, kendi anlatımıyla şöyle: ‘*Her şey sıkıntıya, farsa ve sefalete çıkıyor.*’ (25) Yaşamının sonunda gelen ün de karamsarlığını yok edememiştir. Ünü konusunda ise kuşkucu ve duyarlıydı, kendini 1889’da ‘*marchand de prose*’ (düzyazı tüccarı) olarak adlandırıyordu. Dahası: “*İçimde tüm hayvan türlerinin, alt kademedeki mahlûkların karmaşık arzularının kıpırtısını duyuyorum. Dünyayı onların sevdiği gibi seviyorum; senin aksine, ey insan, onu hayranlık duymadan seviyorum- şiirle, coşkunluk duymadan. Yaşayan, büyüyen ve gözün aldığı her şeyi aynı anda hem aşağılık hem kutsal olan hayvansı, derin bir aşkla seviyorum.*” (31) Bir yandan Afrika’da açlık ve yoksulluğu acıma duygusuyla gözleyen Maupassant Hugo ya da Tolstoy’un tersine toplumsal iyileştirici (*reformist*) ya da elçi rolüne hiç soyunmadı. Kendini keçi-tanrı ‘*Pan*’ diye tanımladı, insan oluşunu yadsıyarak.

“*Gazetecilik, Maupassant’ı başarılı ve iyi para kazanan bir yazara dönüştürmüştü.*” (37) **Bel-Ami**’nin (1884) özyaşamöyküsel bir roman olduğunu düşünebiliriz. Hatta daha ileri giderek onun öykü yazarlığının altlığını gazeteciliğinin oluşturduğunu söylememiz hiç yanlış olmaz. Döneminin birçok ünlü yazarı aynı zamanda gazete yazarlığı da yapmıştır, Zola, Vallés, Mirbeau gibi. Basın yaşamı onu varsıllaştırmış olsa da öte yandan toplumun tüm gizli pisliklerine doğrudan tanık kıldı ve bunu da arkasını eşelemeden apaçık eleştirdi, dalgasını geçti. Özellikle siyaset-basın ilişkilerinin tam ortasında yer aldı. Bu ilişkiyi ilkesiz (oportünist) biçimde de olsa

sergiledi. İki bine yakın sayfadan oluşan gazete yazıları çok sonra derlenip basıldı (2003). Tam bu noktada Lloyd önemli bir ayraç açarak döneminde (20.yüzyıla girerken) basın işlevi, basın-toplum ilişkilerine değiniyor. Önemlidir (Maupassant'ı anlamak için). Asıl yirminci yüzyıl başında bağımsız bir iş alanına dönüşen basın, on dokuzuncu yüzyılda henüz emekliyordu ve Maupassant da ilk yetenekli, becerikli heveslilerdendi (*amatör*). Yazıları genellikle güncel olayları kovaladı; siyasal, uluslararası ilişkiler, meclis, halkın ilgisini çekecek yankı yaratacak (sansasyonel) olaylar, hatta biraz da dedikodu. “Gerçek ile kurgu arasındaki sınır zaman zaman bulanıktır.” (45) “İşin ironik yanı şu ki, yirmi birinci yüzyılda yaşayan okur daha kışkırtıcı birkaç denemesine göz atsa, belki de Maupassant'ın çağdaşlarından daha fazla sarsılır, zira okur bu yazıları kabul edilemeyecek düzeyde gerici bulacaktır.” (46) Siyasal doğruculuk, sınıf, ırk, cinsiyet eşitsizliği vb. konusunda günümüz bakışı Maupassant'ı kolayca yargılayabilir ama Lloyd'a göre bu yanlış olur. Gazetecilik uğraşı ona olağanüstü bir gözlemcilik, özetleme deneyimi ve ivedi durumlarda hızlı devini özelliği katmıştır. Yapıtına yansıyan özelliklerdir bunlar. Yazılarında genel aktöreciliği küçük görmüş, iğneleyici alaylarla dolu yargılarda bulunmuş, insanı ben odaklı ve kendini kandıran varlık olarak görmüştür. Yazıları elbette çelişkiler ve tutarsızlıklarla da doludur: “Maupassant'ın bu eleştirel tarafsızlığının ikiyüzlü ve alaycı görünebileceği doğrudur.” (52) Ona devrimci anarşist ya da tutucu (*muhafazakâr*) demek kolay değildir. Toplumsal ilerlemeci değildi, doğuştan gelen ayrıcalıkları değil ama Darwinci anlamda basamaklı (*hiyerarşik*) ve yarışmacı bir toplumu doğal buluyordu. Doğada eşitlik yoktu. Yasa önünde eşitliğin ise uygulamada boşa çıktığı görüşündeydi. Askerlik benzeri kurumlara karşı sert ve eleştireldi. Demokrasiye ve genel oy hakkına ise karşıydı, tembelliği, nesneleşmeyi getirdikleri için. Ona göre, ‘*cehaletin her türünü, kaba arzuları ve eğitilmemiş insan hayvanının adilliği*’ni kışkırtırdı demokrasi.

Halkçıl ekinin (*popüler kültür*) ilk gazetecilerinden Maupassant, sanatın soylu (aristokratik) bir uğraşı olduğunu, gücü ve görkeminin buradan kaynaklandığını da söyler. Ona göre halkçıl (*popüler*) sanat düşlemek olsa olsa salaklıktır. Sanat yükseldikçe anlayan insanların sayısı azalır, vb. Demek, döneminde yaygın bir yerinel (*alegorik*) bölünmenin (aynı düşünceleri kuzeyde Ada yazınında da izlemiştik, Bkz. Defoe, Emily Bronte, Dickens, Stevenson, Hardy, vb.) simge kişilerinden (*temsalcilerinden*) biri Maupassant'dı. Çünkü gazeteci kimliği ile yazar/sanatçı kimliğini aynı çatı altında bir arada tutmanın dönemsel (19. yüzyıl sonu) gerilimini yaşadı. İlginç olan şu. Yaşamının sonlarında kazandığı ün ve 20-30 yıl içinde tüm dünyada milyonlara ulaşabilen sayılı yazarlardan biri oluşu bir çelişki gibi görünür. Dünyada en çok okunan yazarlardan biri olmuştur ve anlatısındaki halkçıl (*popüler*) damara borçludur belki de bu yaygınlığını. Ona göre büro çalışanı memur, maden ocaklarında çalışan işçilerden daha kötü koşullarda çalışmaktadır. Kadınlar ve cinsiyet konusunda görüşlerine gelince bilgisizliğinin olumsuz yargılarını aklamaları bu konuda hiç beklenmemeli. Kışkırtıcı sözlerinden bir seçki, onun çağının önyargılarından ve kalıplarından (*klişe*) ötesini göremeyen gerici bir kadın düşmanı (*mizojinist*) olarak gösterebilir rahatlıkla. Ama daha sonraları yapılan incelikli yorumlar durumundaki çelişikliği ve evrimi vurgular. Bir yandan kadının doğuştan dirimsel (*biyolojik*) aşağılığını savunurken öte yandan kadıncı (*feminist*) bakış açısı içinde kadını ezen toplumsal baskıya karşı çıkar. Lloyd'a göre asla kadın düşmanı değildir. Toplumsal cinsiyet temelli tutumlara karşı daha anlayışlı bir tutum takınmıştır.

Lloyd üçüncü bölümde Maupassant'ın yazarlığına odaklanır. Normandiya'da (Fransa- kuzeybatı) elma ağaçlarının elma vermesi gibi başyapıt ürettiğini Jules Lemaître söylemişti. Sanki yazınsal üretim istemsiz, dirimsel bir süreçmiş

gibi... yazmıştır. Gazeteciliğinde olduğu gibi başka yazarlarla ilişkisi de çıkar odaklıdır. Ama yaratıcılığın ödün verecek kerte değil. “*Tıpkı Flaubert ve Schopenhauer gibi (belki farkında olmadan Aristoteles’in Poetika’sını çağrıştırmak) Maupassant da eşyanın her günkü deneyimiyle bir eşyanın sanatsal temsiliyle filizlenen karmaşık duygulanımlar arasında keskin bir ayırım yapar; sanatın dönüştürücü gücü sayesinde ‘en iğrenç ve tiksindirici şey, büyük bir sanatçının fırçası ya da kalemi vasıtasıyla hayranlık uyandırıcı olabilir’*”. Romancı bir töreci (*ahlakçı*) değil, bağımsız ve yansız bir gözlemcidir. Biçem (*üslûp*), bildik bir yapım (*inşa*) inceliğinden çok sözcüğün saltık doğruluğu ve dile getirilen düşünceyle olan kusursuz uyumunda yatar. Olağandışı deneyimlere ve düşselliğe (*fantezi*) dayanan onca yapıtına karşın döneminin ünlü bu tür gerilim yazarlarına (Verne, Dumas, vb.) kayıtsızdır. Tarihsel kurmaca içinde geçmiş anlatma hevesi hiç olmadı. Tüm öykü ve romanları on dokuzuncu yüzyılda geçer. Kişilerinin tinsel yanını onların eylem ve davranışları aracılığıyla yansıtmayı yeğler, yöntemi dış anlatıcı betimlemesine göre daha içten, güvenilir bulur (Flaubert etkisi). İlk denemeleri arasında kimi sahnelenen başarısız oyunlarında pornografik göstermecilik (*teşhir*) zamanla silinir. Yerini ilk önemli öykülerinden biri olan **La Maison Tellier**’de olduğu gibi örneğin genelevin kışkırtıcı ama dokunaklı savunusuna bırakır. İlk dönem şiir ve oyunlarında toyluğu ve kaba sabalığı belirgindir. Sabun köpüğü oyunlarını ‘*acné musséiste*’ (Musset sivilceleri) olarak kendi adlandırır. Çağdaşı roman yazını hem sayfa başı geliri arttırmak hem yazarın toplumu (dünyayı) düşünceleriyle yorumlamak amacıyla oylumlu, upuzun ürünlere yönelmişken Maupassant karşıt bir tutumu yeğler. Romanları kısadır ve giderek daha kısalır. Maupassant’a göre, özellikle öykü amaç ve araçtan kısmayı (tasarruf) öne çıkarmalı. Henry James Maupassant’ın bu yeteneğini hayranlıkla izler, kendisinin başaramadığı bir şeydir çünkü. “*Zola da Maupassant da anlatısal kurmacanın sınırlarını aşmaya niyetlenmişler, yine de kendilerini zengin ve meşhur eden (ama talihsiz meslektaşları Goncourt’u iskalayan) popüler alandan vazgeçmemişlerdir.*” (87)

Lloyd’a göre Maupassant ‘*yenilikçi bir romancı ve muhteşem bir öykücü.*’ (90) Öyküleriyle ilgili çok ilginç bir yargı üretiyor. Eleştirmenlerce çoğu kez göz ardı edilse de öykücülüğünün evrensel çekiciliğinin kaynağı ‘*hem yapısal hem tematik anlamda türün folklorik ve mitsel kökenlerine yerleşmesidir.*’ Öykülere sızmış ya da sinmiş sözlü anlatıların varlığı ya da ilkörneksel (*arketipik*) biçimler üzerine sayısız çeşitlemeler; masalarda hep olan çatışma ve acımasızlık (*zalimlik*), aileler arasında yarışma ve düşmanlık, iyi ya da kötü kismet (*talih, şans*), vb., sözlü geleneklere örnek olarak verilebilir. Bu anlamda (Bkz. Vladimir Propp) hem yerel (Fransa) hem evrensel (insanlık) bir çekicilik (*cazibe*) kazanır. On yedi-sekizinci yüzyılda *conté* yabanıl (egzotik) anlatının aktörel ya da yerinel iletiler veren türüyle ilgiliyken (Perrault, Voltaire, vb.), daha gerçekçi *nouvelle* ise Prosper Merimée ve Guy de Maupassant’ın temel başvuruları oluşturdukları bir on dokuzuncu yüzyıl buluşudur. 50 yıl sonra yazan Maupassant, Merimée’deki coşumcu ülkücülüğü (*romantik idealizm*) ve ilkelciliği (*arkaizm*) bir kenara bırakır ama zorbalığı ve şiddeti betimlemedeki budunbilimsel (*etnografik*) düşkünlüğünü korur, ama bunu yer yer Hoffmann, Poe öykülerinden derlenmiş karayergisel, tersinmeli (*ironik*) bir kayıtsızlık ve kara gülmeceyle hafifletir. Öte yandan yine de Maupassant öyküsü üzerinde en belirgin etkiyi Turgenyev yapmıştır. Özellikle duygusalığa yüz vermeyen nesnelliliğiyle... Yaşamı boyunca 300 dolayında öyküsünün ancak yüzde yetmişini on beş kitap olarak yayımladı. Yüz dolayında öyküsü sağlığında basılmamıştır. Lloyd öykülerin kurgu mantığını, ‘*kriz ya da kritik olay*’la ilişkilendiriyor ki bana göre de doğru ve bunun zamanın tınıyla ilişkisi ayrıca düşünülmesi. Maupassant’da öykü sözel niteliğini korumakla kalmaz, anlatıcı sesi, “*hikâye eden kişinin ve dolayısıyla iliştilmiş*

*hikâyenin çerçeve içine alınmasıyla oluşur.*" (95) Öykülerin yüz altmış tanesi bu kurala bağlı yapılandırılmıştır. Kurgu içinde bir anlatıcı, kendi sözcükleriyle okura bir öykü anlatmaya yeltenir. Kurgusal bir kişi (*karakter*) olan anlatıcı hem Maupassant'ın bir yazar olarak daha karayergisel ya da uzak (*mesafeli*) bakış açısı benimsemesini hem de kendi deneyiminin çok ötesinde bir öyküyü daha inandırıcı biçimde sunmasını sağlar. Bu onu öykülerin gerçek olay ve kişilerle ilişkisi konusundaki saldırılardan da korumuş olur. Lloyd'a göre **Boule de Suif** (Genellikle Türkçeye **Tombalak** olarak çevrildi.) yazarın en ünlü uzun öyküsüdür (*novella*). Louis Forestier, Flaubert'i de arkalayarak, '*kompozisyon, komedi ve gözlem şaheseri*' der öykü için. Lloyd'un çözümlendiği bir başka öykü de **Le Parure**'dür (**Kolye**). Öykülerin önemlice bir bölümünde ise ölüme ilişkin, düşlemsel olana yönelik bir tutku görülür. Maupassant inanmasa da bu tür olağandışı, tuhaf öyküler anlatmayı sevmektedir. Özellikle '*deli-lik*' birçok öyküsünde ana izleği oluşturur. Öyküleri tekinsizliğin özünü yakalar (Todorov yorumu), bir yandan gizemli olanı usa uydurmaya çalışırken öte yandan gizemli olanın ussal açıklamayı yok ettiğini ortaya koyarlar. En uygun örnek ise **Le Horla**'dır (**Horla**). İki sürümü vardır öykünün. "*Kökenleri ne olursa olsun Horla, anlatıcılığı ele geçiren hem edebi hem de sembolik yorumlamalara kapı aralayan bir kötücül surettir.*" (119) Yabancı bir güç bizim dünyamızı ele geçirir. Bu örneklerden sonra, Maupassant öyküsü hakkında Lloyd, başarının her şeyden önce anlatımdan kaynaklandığını belirtir. "*(Ö)ykünün geçtiği yerin, karakterlerin ve dramatik çatışmanın ustalıklı canlandırılması suretiyle okurun hayal gücü*" (122) ayartılır.

1883-1890 arasında altı roman yayımlar Maupassant. 1891'de yazmayı bıraktığında geriye iki bitirilmemiş roman kalır. Tümü kitaplaşmadan önce gazetelerde yayımlanmış, ilgi yaratmış, satmıştır. Romanlarından ikisi (**Bel-Ami** ve **Pierre et Jean**) bugün de ilgiyle okunmaktadır. **Une Vie** (ilk roman) dışında diğer romanlar unutuldu denebilir. Dört roman da okuma kolaylığı, albeni ve açıklık taşır. Çağcıl roman (Flaubert'in yaptığı gibi) insanın evrensel tutkularını işlemekle kalmaz, yerel gelenek ve törelerin, somut toplumların, insan davranışlarının budunsal (*etnografik*) bir anlatımını da sunar. Ayrıca öğretici (*didaktik*) anlatım biçimleri de (Rousseau, Chateaubriand, Sand, vb.) aşılmıştır. Kurgu kişileri yazarın düşüncelerini savunan temsiller olamaz. Eleştirmenlerin birçoğu Maupassant romanlarında uzam, zaman, olay örgüsü, kişiler ve anlatım açısından giderek bir daralma, sıkışma görür. Bu konu epeyce tartışılmıştır. Romanlarında dikkat çekici bir özellik, doğa ve deniz görünüşlerinin (*manzara*) izlenimci betimlemeleri (Normandiya artalanı). (132) Doğa *pitoresk* bir çekim alanı olarak değil kişilerin ıralarını (*karakter*) kesinleyen bir çerçeve işlevi görür. Dış dünya, çevre ile insanın tinsel tepkileri ilişkili, doğrudandır. Aktörel açıdan kuşkusuz bir dizi sorun ve çelişki söz konusudur. Örneğin, **Bel-Ami**'de çıkarıcı, ilkesiz *Georges Duroy* bir tür dindışı (*seküler*) yalvaç (mesih) olarak kutsanır. Roman onamayla (*kabul*) kapanır. Yahudi düşmanlığı neredeyse açıktandır. "*Gelgelelim, yazarın sevimsiz karakterlerin toplumsal önyargılarını tam olarak kaydetmesinin Maupassant'ın kendi görüşlerini yansıttığını varsaymak için hiçbir gerekçe yoktur.*" (142) Ve ekler Lloyd: "*Romancı olarak kariyerinin hayli yüz kızartıcı şekilde bittiği sonucunu görmezden gelmek güçtür.*" (154)

"*Maupassant'ın çoğu eleştirmeni, biyografı ve okuru, kurmacaları ve şahsi yazışmalarının bazılarında hissedilen sinik kötümserlik ve bitap halde kabuğuna çekilme halinin yazarın kendi deneyimini, hayata ve dünyaya karşı tavrını kesin biçimde ve layıkıyla yansıttığını varsaymıştır.*" (157) Lloyd'a göre, yazarın yapıtlarındaki çelişki ve uzlaşmazlıklarının çözülmesi gerekir. Bunları **İroni** başlıklı sondan bir önceki bölümde söyleme gereği duyuyor. *Fin-de-siècle* kuşağının birçok



yazarı gibi Maupassant'ın toplumsal-varoluşsal kötümserliğinin de yazınsal ve sanatsal yaratım konusundaki dengeleyici inancıyla bir ölçüde etkisizleştiğini benimsemek doğru olur. Ama hiçbir zaman tutarlı bir felsefe konumu oluşturmasına varmaz dengeleme çabası. Schopenhauer, Spencer'den açık etkiler aldığı söylese de yorumlamaya kalkmamıştır. Schopenhauer'i bir öyküsünde doğrudan konu yapmıştır. Ölü Schopenhauer'i gece iki öğrencisi bekler. Ölü kokmaya başlamıştır ve gecenin bir yarısı, gelen takırtı ölünün hortladığı korkusuna yol açar. Oysa olan, ölünün ağzındaki takma dişlerin büzülme nedeniyle fırlayıp yere düşmesi ve ölünün yüzünün bir bakıma kördüğümleşmesidir. Buna karşın Darwin'i okuyup okumadığı bilinmemektedir Maupassant'ın. Ama Darwinci Herbert Spencer'in öğretisini benimsediği açıktır. Sonuçta herhangi bir insanlık sorununa inanarak bağlanmamış biridir. Bir davaya açıkça bağlanmayı yadsıması anlamında '*ironicidir*'. (166) Düşünmeyen bir katılımcı olmayı değil, bilinçli bir gözlemci olmayı yeğlemiştir. Dinsel izlekleri beklendiği üzere hafife almamış, tersine ağırbaşlılıkla aktarmıştır. Ki bir inanç taşıdığı kuşkuludur. Bu konuda Lloyd iki önemli uzun öykü (*novella*) örneğini yeniden ele alır: ***La Maison Tellier***, ***Miss Harriet***. Sonuçta Maupassant için 'duyular' Maupassant sanatına girişin anahtarlarıdır (*anahtar*).

Son bölümde Maupassant'ın ölüm sonrasında gelişmelere göz atan Lloyd bir yerde şöyle der: "*Fakat şayet Maupassant'ın yirminci yüzyılın ikinci yarısında, özgün ve itibarlı yazarlar kanonuna gecikmiş kabulü, gerçekçi kısa anlatıların belirgin bir edebi biçim olarak kabul edildiğini gösteriyorsa, bu aynı zamanda kültürün demokratikleşmesi ve ticarileşmesini örnekler.*" (181) Ölüm ardı dönemin sorunlarından biri Maupassant'ın korku, düşlem, bilimkurgu güldestelerinde yer almasının yanlış bir Maupassant imgesi yaratması, ki benim de kanım bu yönde. Yazınsal değerini öteki 'gerçekçi' öykülerinde aramak yerinde olacaktır. Ayrıca ulusal eğitimde (Fransa) yazara ayrılan yer de aynı çarpıtma sonucunu doğurmaktadır. Christopher Lloyd kitabının sonlarında Maupassant yorumları, uyarlamaları, etkileri üzerinde yerli yerince saptamalar yapar. Öykü dünyasında O. Henry'yi, Marcel Aymé'yi, Somerset Maugham'ı, romanda Tom Wolfe'u, Aravind Adiga'yı Maupassant izinde yazar örnekleri olarak verir.

İnceleme güzel, özet bir Kaynakça ile bitmektedir. Şimdi gelelim kendi kişisel gözlemlerime.

## Maupassant ve Roman

### Bel-Ami

Doğrusu romanlarını öyküleri (o da bazıları) denli başarılı bulmadığımı, öyküdeki usavurumunun (*mantık*) romanlarını da alttan biçimlendirdiğini, dolayısıyla belki **Bel-Ami** dışında aslında biçimlendiremediğini, çünkü roman kurgu-yapı ve örgü bütünlüğü için gerekli iç tutarlılık ve bağlamsal çerçevenin tutturulamadığını belirtmeliyim baştan. Roman türü anlamında özgün, yaratıcı bir çıkış yaptığını söylemek yanlış olur, eğer böyle bir şeyden söz edilecekse bunun az sonra üzerinde duracağım ve öykülerinde yaratılmış olan dünyayı anlatma, ele alma biçiminin romanlarının arkasında da etkili olmayı sürdürmesinden kaynaklandığı açıktır. Ama roman türünün yakın geçmişte attığı dev adımların önünde değil arkasında yer aldıklarını söylüyorum. Roman geçmişi, Maupassant romanlarındaki içerik-yapı sorunsalını önemli ölçülerde geliştirmiş, aşmıştı ve Maupassant'ın katkısı özgül ağırlığı yeğnilemek (*hafifleştirmek*), bunu bir önermesel biçimlemeye (*tarz*) zorlamaktan öte geçmedi. Ama öyküler üzerinden romana taşıdığı şeyi küçümsememek yerinde olur. Rahat gözlemci anlatımının, çatışkılı (*dramatik*) coşumcu (*romantik*) eğretiliği birçok noktada aştığını, onun yazınsal (poetik) anlayışını (başarısını değil, yanlış anlaşılmasın) Dickens'ın bile ilerisine taşıdığını belirtmeli. Ama Dickens sonrası İngiliz romanı da az çok bunu başarmıştı, tıpkı Maupassant gibi yer yer bocalasa da...

Yazarımızın (Maupassant) yaşamla ilişkilene biçimi ve yetersizliğinin, kendi günceli (*konjonktür*) içinde romanlarda yankılanması beklenirdi ve zaten öyle. Romanlarında tüm gereci (kişileri, eylemleri, olay örgüleri ile) kavrayan gidimli, tümcül bir düşünce yoksunluğu ilk dikkati çeken özellik. Kavrayıcı düşünce en geniş yarıçaplı roman evrenini sınırlayamıyor, dolayısıyla gereç orasından burasından özgün yoğunluğuyla sırtık, ayrık bir katmana dönüşebiliyor. Bu katmanlardan bazıları doğru bileşkeleriyle tutarlı bir bileşim oluştursa da az önce ya da az sonra dağılma, en genel bağlam bilinci yokluğundan ötürü romanın dağılmasına, daha doğrusu amacından kopmasına yol açıyor. Dikkatli okur, uzam ve zamanı roman gereci olarak aynı tutarsızlıkta araç bileşkeler arasında saymadığımı görecektir. Çünkü bu konuda ben odaklı, hazcı poetika, kendi uzam ve zamanına sıkı sıkıya bağlı kalmış, hatta tutunmuştur. Tüm roman ve öykülerinde Maupassant, Christopher Lloyd'un da belirttiği gibi bu tutamağı elinden kaçırmamış, diğer tüm gereç savrulurken uzam-zaman birliği roman ve öykülerdeki tuhaflığı, abartıyı (grotesk) çoğaltmıştır. Bu bölünme ve çelişki onu hem döneminin Avrupa'da yazın arayışlarının parçası yapmış hem de yakın gelecekteki büyük yazınsal çıkışın (*avangardizm*) öncülerinden biri.

Gözü açılmamış, manastırdan yeni çıkmış aksoylu Jeanne düşsel sevi (*aşk*) arayışlarının olanca saflığı ile kendini '*neşeli ve özgür bir hayat'a (Bir Hayat, 27)* bırakmıştı. Baba aydınlanmacı filozoflar çağının baronu, anne ise iyi, sayrı ve şişman bir baronestir. Kuşkusuz romanın bir rahibi olmalıydı ve bu uyumlu, mutlu aile fotoğrafının dinsel bir ayağı olmadan olmazdı. Borç içinde tüm varlığını satıp savmak zorunda kalan ve ortalarda dolanıp duran Vikont Jean de Lamare'ın oğlundan söz eden de odur. Çekici, ölçülü, dingin bir genç... Kırsal bölgede soylu komşuluklar, ilişkiler içinde sevi filizlenmesi beklenir. Maupassant gerçekten doğayı hakkını vererek betimler. Bu konuda nesnel bir gözlemcidir. Boşa sözcük harcamaz, bu nedenle doğa imgeleri dürüst, yalın, çarpıcıdır, derin tinselliğiyle ama durulukla belirir

doğa. Lloyd'un budunbilimine (*etnografi*) gönderme yaparken ne demek istediğinin rastgele bir kanıtı: *"Tam karşısındaki baron, Belediye Başkanı'yla çevresine gülücükler saçan oldukça yaşlı, zayıf bir köylü olan karısının arasındaydı. Kadının başında büyük bir Normandiya şapkası vardı. Ortasında sıkışan yüzüyle beyaz bir tepeli tavuğa benziyordu. Sonuna kadar açılmış gözlerle, şaşkın şaşkın bakıyor, burnuyla tabağını gagalar gibi, hızlı küçük darbelerle yemek yiyordu."* (52) Eşsiz bir betimleme. Kuşaklar boyu sürmüş bir dilsel aktarım söz konusu, işliyor sanki. Maupassant'ın gülmececi (*humor*), hatta şakası özellikle kendi coğrafyasına yöneldiğinde doruk yapıyor. Buradan atlanmaması gereken bir bağlılık (*sadakat*) duygusu çıkıyor. Yurt, ailenin köklendiği Normandiya'dır ve oğul (Maupassant) yurdundan ve ailesinden kopmuş, bir kopuk, yitik, yurtsuz, sıfırdan yükseliş öyküsüdür. Evlenme (*"Bacağında soğuk ve tüylü başka bir bacak hissettiğinde yataktan atlamak ister gibi sıçradı. Ellerini yüzüne kapamış, kendini kaybetmişti. Korkudan ve dehşetten çığlık atmaya hazırdı. Yatağın en kenarında büzüldü kaldı."*, 71) ve ilk gece kocasının ırzına geçilen Jeanne için yaşamın acı gerçekleri çok gecikmez. Vikont (Julien) kısa sürede Jeanne'in düşsel sevgili erkeği olmaktan çıkıp önce Jeanne'in çocukluk arkadaşı hizmetçiyi (Rosalie) gebe bırakır, arkasından komşu şato ev sahibesiyle kırıştırır. Jeanne payına düşen kalıtın peşinde dört dönen açgözlü kocası ve kendi çocuğunun arasında düş kırıklıkları içerisinde ezildikçe ezilir. Doğumla ilgili Flaubertimsi, asıl Zolamsı çizilen sahneyi de burada alıntılama olamaz: *"Bunun üzerine açık bacaklarının arasında eteğine yapışmış bir şey kımıldadı. Çok geçmeden aynı yerden garip bir ses, güçlkle soluk alan bir yaratığın çirpınma sesleri duyulu ve aniden uzun bir kedi miyavlaması, kırılğan ama şimdiden acılı bir mızırdanma, hayata gelen bir çocuğun acı dolu ilk çağrısı yükseldi."* (117) Sevilmeyi öyle istemişti ki... Julien'in hiç mi hiç anlayamayacağı bir şeyi. Kocası istemek ve ele geçirmekle ilgiliydi, yani somut gerçeklerle. Jeanne'ı kısa sürede beş parasız bırakması kaçınılmazdı. Tamam o zaman, tekdüze, sıkıntılı bir yaşamı olacaktı ve bu böyleydi. Ama hayır, daha sınav sürüyordu. *"Kendini neden bu kadar incinmiş hissediyordu?"* (98) Maupassant'ın en iyi bildiği ve anlattığı şey, tutkulu, bencil ve çıkarıcı kadın avcısı erkek, önündeki tüm engelleri gözünü kırpmadan dümdüz ederek ilerliyor. Üstelik kurgusal dizginler de bu uğurda zaman zaman elden çıkabilir. Çünkü bu erkeğe gizli bir onayı, baştan verilmiş bir peyi (*avans*) hep vardır yazarımızın. Kötüdür ya...sevimidir, yakışıklıdır, çapkındır, zalimdir işte. Sanki böyle olduğu için ne yaparsa yapsın onu anlamamız gerekir. Kontes Gilberte'le işi epeyce ilerleten Julien pervasızdır. Kont de Fourville onlardan başlangıçta kuşkulanmaz. Ama bir gün olanı biteni anlar ve peşlerine düşer. Julien ile Gilberte ormanda karavanın içinde sevişirken atların ipini keser ve atların delice çektiği karavan içindekilerle birlikte uçurumdan aşağı yuvarlanır: *"Koşup geldiler, karavan parçalarını kaldırdılar. İki ceset buldular. Ezilmiş, parçalanmış, kanlar içinde kalmış cesetlerdi bunlar. Adamın alnı açılmış ve bütün yüzü ezilmişti. Kadının çenesi bir darbeyle yerinden çıkmış öylece aşağı sarkıyordu ve kırılan kollarıyla bacakları etin içinde kemik yokmuş gibi gevşek duruyordu."* (214) Öykü ve ilişki benzer biçimde bu kez anne ile Julien'in tıpkısı oğul arasında süregider. Terk ettiği anneyi söğüşlemekten başka derdi olmayan Poulet bir kadınla sefalet içinde yaşamaktadır. Jeanne oğlunu arar ve bulur. Oğul kendisine yeni doğan torununu bırakarak Amerika yollarında yitiklere karışmakta gecikmez: *"Sonra aslında kendi aklında geçenlere cevap vererek ekledi: 'Gördüğünüz gibi hayat hiçbir zaman sandığımız kadar iyi ya da kötü değil.'" (290)* Romanın bu son tümceleri yazarın genel yaşam görüşünü de yansıtır diye düşünebiliriz.

Paris'te *fin de-ciécle* dönem tinini havası, ortamı (*Folies -bergére*, vb.) ve davranış biçimleriyle başarılı bir biçimde yansıtan, daha çok eğlence, cinsellik, basın dünyası, siyaset ve fırsatçıların, çıkarına düşkün kişilerin önüne yükselme olanakları yaratan varlıkların eşleri, uyanık ve hiç de salak olmayan kadınların metreslik ve aracılık yaptıkları ilişkiler ağı, vb. ile önüne açılan olanaklar ülkesine bıyıklarını bura bura ve yakışıklılığına güvenerek dalan *Georges Duroy*'ın toplumsal basamakları acımasızca, yaka yıka tırmandığı ve amacına da ulaştığı öyküsü **Bel-Ami** (dostlarının Duroy'a taktığı ad) Maupassant'ın bana göre en iyi romanı. Üzerinde titizce düşünüp çalıştığı belli ve bir romanla uğraştığı bilinci baskın görünüyor. Sonrakilerde ve öncekinde bu titizlik, yer yer parıldayan sahneler karşın söz konusu değil. Özyaşamöyküsel anıştırmaların çokça karşılaştığı roman üzerine Douglas Parmée yazısında, dış dünyanın doğru betiminin, renk, biçim, devini, davranı (*jest*) ve sesle yansıtılmasının tinbilimsel çözümlenmelerden daha açıklayıcı, bilgilendirici olduğunu, Maupassant'ın da bu yolu seçtiğini söylüyor. Bu eğilimi Flaubert'e borçlu olduğu açıktır. Her şeyin henüz bulgulanmamış bir yönü vardır ve önemli olan da Maupassant gibi dikkatle gözlemleyerek bu yönü bulmaktır. Yoksa alışkanlıklarımıza yenik düşer, canlılığımızı yitirebiliriz. "*Bel-Ami didaktik bir roman olmayabilir ama aynı şekilde tam anlamıyla 'realist' bir roman da değildir (...) Maupassant belli bir ayrıntıyı kullanarak bir gerçeklik yanılması yaratmayı hedefler ve seçtiği bu ayrıntılar sayesinde bazı inançlarının ve saplantılarının üstündeki perdeyi kaldırmayı ve bunların doğasında olan bir hayat görüşünün bazı yönlerini hissettirmeyi becerir. Bunlar içinde en önemli iki tanesi, bana öyle geliyor ki, vasatlık ve yararsızlık temalarıdır.*" (36, Çev. Ümran Küçükislamoğlu) Yaşam kısa, öyleyse yaşamamıza bakalım. *Georges Duroy* gibi şans yüzümüze gülebilir- şanssız küçümseyemeyiz.

Paris'e beş parasız gelen *Duroy*, eski bir dostuyla (*Frontier*) karşılaşır ve artık havayı koklayan *Duroy* için her türlü yolu deneyerek aşamayacağı herhangi bir engel yoktur. Özellikle yakışıklılığıyla kadınlar üzerinden varsıl çevrelere girer, gazeteci olur, siyasete bulaşır, can yakar ama hiçbir şey onu yolundan alıkoymaz. Gerisi mi? Gerisi, somut, gündelik ayrıntılarda gizli, hiç de süslü sözlerin arkasına gizlenmiş insanlık güldürüsü (*komedya*). Herkes ne olduğunu bilir ve olmadıkları gibi eylerler. Yalan zamanın doruk tinidir ve geçerli bir araçtır (*enstrüman*). Herkes çok şeyi bilir, bilmiyormuş gibi davranmayı yeğler. Kadınlar arada bir tuzağa düşerler safça ama aynı oyunun önemli parçalarıdır çoğu, saflık da oyunun parçasıdır.

Roman boyunca genel çerçeveler yer yer delinir, kırılır. Sürekli bir doğrultusu, ilkesi yoktur içeriğin. Ama aynı zamanda kurgunun da. Çünkü iş yalnız içerikle ilgili olsaydı, roman zamanın tını derdik ve büyük imgeyi saptamamız güç olmazdı. Oysa küçük imgeleri, izlekleri, akor dizilerini toparlayan büyük imge, izlek, genel tını (ton) neredeyse yoktur, varsa da romanı aşar. Olmaması bir Maupassant ırasıdır (*karakter*) ve aslında yazar kendine bağlı, tutarlı kalmıştır tutarsızlık, ilkesizlik çizgisiyle. Yapıtının (özellikle romanının) zayıf halkası da budur. (Flaubert bu konuya büyütle bakmamış görünüyor.) Yazarın ikilemi yapıtın tutarsızlığını ketlemiştir. Düzgün ve kapsayıcı bir dünya algısı yönetmez romanın varsıl gereç yığını, aktörel (*etik*) bir ilke de. Hatta bana kalırsa güzelduyusal (*estetik*) bir öngörü de. Çünkü bütün bunlar, sonraki yüzyılın zorba us karşıtlarının bütünlük düşmanı sözde özgürlük aranırlarının çok dışında, daha yalın ve gündelik nedenlerle, yani taşradan büyük kente gelip orada tutunma, yükselme tutkusu içindeki küçük kentsoylu '*ilkeli ilkesiz*'in öğretisiz beceri ve yetenekleriyle ilgilidir. O tutunmak, çöpe dönüşmek değil yeryüzü sunularından (*nimet*) yararlanmak, üstelik bunu haklar tanımı dizileriyle değil gücüyle kotarmak peşindedir. Böyledir çünkü dönem (tarihsel kesit) ve yeni üretim, iletişim,

kent yaşamı, toplumsal ağlar, basamaklar, birikmiş varlığı edinme yolları konusunda yeni görüngeler (*perspektif*) açan koşullar, tüm bunların gündelik yaşama çarpıcı, hızlı, yarışmacı etkileri kentin yeni kişisine çok ve başka seçenek bırakmaz. Jack London bunu iyi anlatır ama asıl Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola yeterince dile getirmiştir. Maupassant azıcık daha sonrasının, gerçekten üretimden bölüşüme dünyanın yepyeni bir ağıla yüzleştigi bir çağ sonu-çağ başının kişisidir. Böylesi bir büyük yeni olanaklar (*fırsat*) dünyası karşısında ya yararlanamaz düşekalır ya yükselir, kaynakların iyisi (*sahip*), kullanıcısı olursun. Öteki, eşitlikçi tarihsel seçenekler artık arkada kaldı (1848, 1871, vb.). Kent dönüşüyor, insanlarla birlikte... Ve bu yeni insan, geleceğin öncüsü, ham ve çiğ örneği olarak seçilmektedir. Tüm gizilgücünü seferber etmiş, her yere girip çıkmış biridir ve sevimidir, son derece kolay ve çekicidir. Gerçekçidir, olayları hızlı değerlendirir ve çıkarı davranışını yönlendirir son çözümde. Tabii bu cennet-cehennem sahnelerinin değişik katları ve insanları gözümüzün önünden akadurur. Roman sıkça nesnel bir bakışın, gözlemin güdümünde ilerler. Romancı sanki olaya hiç karışmaz, yön vermez. Yalnızca yansır. *"Artık zaman zeki anıştırmaların, etek kaldırır gibi sözcüklerle örtüleri kaldırmaların, kelime oyunlarının, ustaca yapılan örtülü meydan okumaların, her türlü edepsiz aldatmacanın zamanıydı; örtülü ifadelerle imgeleri soyan, böylece, söylenemeyen şeylerin görüntüsünü bir anlığına zihinde uyandıran, gözde canlandıran ve kibar insanlara hoş ve gizemli bir tür aşk imkânı, birleşmeyle ilgili gizli, utanç verici, arzu uyandıran ne varsa hepsinin erotik, sarsıcı ve anlık çağrışımıyla düşüncelerini iffetsizce bir tür temas ettirme imkânı veren cümlelerin zamanıydı şimdi."* (110) Eylem kipi betimli anlatı düzey düşürmeden olaya tanıklığını sürdürür. Anlatıcı tanıklıklarından kaynaklanan bir sarsıntı, bocalama yaşamaz. Etkilenmez ve bir büyük kamera-göz gibi kayıtsızdır ama iki sinema uygulayımını (*teknik*) harmanlar: ayrıntı-kurgu ve alan derinliği. *Duroy* yazarın çelişik görüşlerini, benzer çelişkilerini büyük bir hafiflik ve hovardalıkla sürdürmekten hiç gocunmaz, kendinden hoşnuttur. Bir yandan yüksek (!) toplumun yalan dolan düzenini kınamadan, aşağılamadan edemez (*"Bu oyun onu çok eğlendirmişti; sanki asillerin ağırbaşlı dış görünüşlerinin altında insanlığın kadim ve derin rezilliğini görmüş ve bununla mutlu olmuş, heyecanlanmış, avunmuştu."*, 162), öte yandan aynı büyük yalanın bir parçası olmak için de hiç fırsat kaçırmaz, acımasız, ilkesiz davranır ve bunu da doğal bulur. Sanki tanıklık ettiği dünya ona çağrı çıkarmış, o dünyanın bir parçası olmak istiyorsa böyle davranmasını yasalaştırmış, o da gelgeç dünyada *an'a* dayalı erinç (*haz*) ve *an'ı* yaşa (*carpe diem*) ilkesiziğine boyun eğmiştir. Çünkü başka bir dünya tasarımı konusunda yalnızca düşsüz, isteksiz değil, kendi yaşamıyla sınırlı silme bir bencildir ve çevreni (*ufuk*) ele geçirebildiği konumuyla sınırlıdır. İster istemez erinç (*haz*) cinsel tüm seçeneklerin de ötesine taşıyor, bir tür egemenlik (*hegemonya*) tutkusuna ulanıyor. (Dünyayı ya da tüm varlığı becermek!) Tutku (*arzu*), tutkunun hem öznesi hem nesnesine dönüştüğü andan başlayarak tüm varlıklar, kadınlar da içinde olmak geçicileşir. Çünkü ele geçirilecek son bir kale, burç vardır. **Bel-Ami** bunu, yamuk gerçekliği göstermek ve eleştirmek için yazılmış bir roman değil kuşkusuz, içinde bağlayıcı, güdücü bir amacı hiç taşımaz, yalnızca kendiliğinden, öyleliğinden açığa çıkarır. Yazar okurunun önüne öğretmen, doğru-yanlış yöneticisi olarak çıkmaz. Maupassant'ın böyle bir derdi hemen hiç olmadı. Onu yazmaya taşıyan şey daha çok bir duygu ve ağırlıkla da erinçtir (*haz*). Sonu hiççiliğe (*nihilizm*) varacak bir yaşam kavrayışı söz konusu... *Georges Duroy'u* bir dirimsel (*biyolojik*) güdüye indirgeyebilir miyiz? *"Kara görünce havalara uçan denizciler gibi her etek gördüğünde titremeye başlıyordu."* (137) Az önce söylediğim gibi, sanırım, hayır. Şunu da ekleyeyim, Balzac'ın, Stendhal'ın, Zola'nın, Hardy'nin, vb. romanlarında da bencil, çıkarıcı,

yararcı kişiler ele alınmış, irdelenmiştir, ama tümünü Maupassant'ın *Georges Duroy*'ından ayıran bir şey vardır: genel ilke. Maupassant bu ilkeyi ortadan kaldırarak (*oportünizm*) tüm törel, aktörel tartışmaları bir kenara süpürmüştür. Klasik çizgiyle ilişkisini biraz buradan kurmak gerekiyor ve unutmayalım öncüsü Gustave Flaubert'dir.

Robert Lethbridge'e göre ***Bel-Ami*** para, cinsellik ve güçle ilgili bir roman. Bu onu kendiliğinden çağdaş bir roman kılıyor. Siyaset ve basın arasındaki ilişkiyi yalnızca kişisel yazgıların arkılığı olarak değil toplumsal yaşamın geneli olarak sergiler. "*Maupassant böyle bir dünyaya yargılayıcı gözle değil, hayranlık duygusuyla bakar.*" (375, Çev. Ümran Küçükislamoğlu) Kendi bakış açısıyla yorum yapmaz ya da yaptırmaz kişilerine. Kişilerinin bakış açılarına yerleşiktir algıları, yargıları, seçimleri. "*Yine de bunun, apaçık erkek egemen (hatta belki de kadın düşmanı) bir roman olduğunu söylemek gerekir.*" (378) Ve roman boyunca güç, duyumsanır bir gerçekliktir. "*Maupassant'ın yaptığı bir başka şey ise bir yandan cinsellik ve parayı tek başına siyasi güçle ilişkilendirirken bir yandan da bu temaları olay örgüsünün kesişme noktalarında bir araya getirmektir.*" (381)

## Pierre ve Jean

*La Guilette, Etretat* dergisinde 1887 yılında yazdığı önemli bir yazısında roman üzerine düşüncelerini enine boyuna dile getirir Guy de Maupassant. Şöyle der: “Kuraldışı ve çekici bir serüven çıkarmak için tekdüze, kaba ve hoşla gitmeyen gerçeği değiştiren romancı, okurların hoşuna gitsin, onları kışkırtsın, etkilesin diye gerçeğe pek fazla aldırılmayarak olaylar üzerinde dilediği gibi oynamalı, onları dilediği gibi hazırlamalı, düzenlemelidir. Böylece romanının planı, ustalıklı sonuca götüren hünerli birtakım düzenlemelerin zincirlenmesi olur. İkinci derecedeki olaylar, ana ve kesin olayı oluşturan en yüksek noktaya, yani bitişin bırakacağı etkiye doğru derece derece arttırılarak dizilmiştir; bu bitiş başlangıçta uyanan bütün merakları karşılar, ilgiye set çeker ve anlatılan öyküyü o kadar yetkin bir biçimde tamamlar ki, en fazla bağılandığımız kişilerin bile ertesi günü ne olacaklarını artık düşünmez oluruz.”

(**Pierre ve Jeanne**, 14) Kurgunun oyuncu yanına gönderme yapan Maupassant kısagörüşel (*taktik*) önermelerle yazını ustalıklı (zanaat), el becerisiyle ilişkilendiriyor gibi görünür. Yazınsal siyasetinin bu olduğu açık ve pek yabana atılacak bir yaklaşım da değil. Sorun, okur kitlesince yapıtın nasıl kuşatılacağı, bağlama oturtulacağıyla ilgili. Yazarın koymadığı çerçeveyi okur nasıl, hangi yetki ve donatıyla yerleştirecek? Az sözcük, az eylem, az nitem (sıfat) kullanalım ve yapıtı tuhaf, karışık, kalabalık, Çince sözcüklere boğmayalım, diye de ekliyor. “Sözcük koleksiyonculuğu yapacak yerde değişimizi güzelleştirmeye çalışalım.” (25)

Maupassant'ın roman üzerine yazısı, Türkçe **Pierre ve Jean** roman baskısının girişine konmuş, iyi de olmuş. **Pierre ve Jean, Bel-Ami** den 4 yıl sonra, 1887'de yayımlandı. Bana göre okuduğum dört romanı içinde en başarısız olanı. Çünkü çerçevesizlik, romanın iç donatısını öteki romanlarında olmadığına dağıtıyor ve roman kendi bileşkelerinin birinin izinden yürüse belki kurtulabilecekken bunu başaramıyor. Aile, anne baba ve iki yetişkin oğul. Oğulların karşıt yapı ve huyları, ülkü (*idea*) ile gerçek çıkarlar arasına sıkışmış çıkışsızlıkları, çelişkileri ve annenin geçmişindeki lekeyi kendi kişisel beklentilerine uygun taşıma ve kullanma eğilimleri (Kardeşlerden küçüğü, Jean varlığını aslında bir sevgiliye borçludur ve gerçek çok geç açığa çıkmıştır, ölenin tüm kalıtını gizli oğula bırakışıyla.), doğrusu bir Dostoyevski elinde bambaşka yerlere uzanabilecek bir gereç, ama ayrıntıdaki gerçeklikte kayralar (*mucize*) yaratan Maupassant bunları bir araya getiren iskelet ya da karkasta örgensel (*organik*) bütünlüğü oluşturamıyor. Roman nasıl başladıysa öyle bitiyor, dağınık biçimde. Dolayısıyla sanki bir odağı, bunalım (*kriz*) eşiği varmış izlenimi verse de roman bileşenleri odaklanamıyor, dolayısıyla da çözülemiyor. Bambaşka, yabancı anlatıların ikinci elden çözümleri ister istemez **Pierre ve Jean** deresine katılıyor ve ortaya roman türü bağlamında bir seçmeci (*eklektik*) karışım (*potpuri*) çıkıyor. Kişiler bağdaşık kişiler değil. **Bel-Ami**'nin başkişisi, Maupassant romanlarının en bağdaşık kişisi gibi görünen *Georges Duroy* bile bağdaşık bir imge değildir. Bu yargıdan bağdaşık kişilerle roman mı olur diye burun kıvrıntılı bir soru doğabilir. Ama hemen ekleyelim. Bağdaşık kişi çelişkisiz, bölünmemiş, uyumlu (*harmonik*) kişi değildir. Böyle bir kişi de (özne) zaten olmaz. Birey eğer özne ise (yani insan) kaçınılmazca çelişkidir. Diğer varlıkların özne olmak gibi bir dertleri yoktur. ‘Bağdaşık kişi’ sözcüğünden amaçladığımız, tüm yüzeysel ya da derin çelişkilerini sarıp kuşatan bir zar içrelik, çelişki torbası olarak sürüklenen A, B...X gövdesinden söz ediyor olmak. Tüm çelişki, bir adın, tenin, tinin, betimin altına toplanır ve bağdaşıklık eytişmeli (*diyalektik*), açık uçlu, toplanıp toplanıp dağılan bir bağdaşıklıktır bu nedenle. Kişide bu özelliği yakalayan ve yansıtan yazar belirtgen (*tipik*) kişiyi de yakalar. Simgeselliği (*temsil*) yüksek kişi. Ama simgelediği ötekiler

denli, aynı zamanda uzam/zamanın çanağıdır da ('*Tin kemiktir*'-Hegel). Bağdaşık olmayan kişiler uzam/zamanı taşıyamaz, tökezlerler. Üstelik anlatı dağılır, amacını yitirir. Yapıtın uzam/zaman alıntılı değerler dizgesi ayrıntılarda, somutta çok şeyin sözünü veriyor gibi görünseler de yapıtın geneli değerleri de buldukları düzeyinden düşürür, değersizleştirir, aşkınlaştırmak, ötelemek yerine. Okur yapıtta özgün, katkı niteliğinde bir aktörel içerikle buluşamaz, dahası kendi taşıdığı birikimler açısından bozguna, yer yer de yıkıma uğrar. Bilinçsiz okursa bunu bile ayımsamaz, sahte imgesini yeniden sürer masaya: kitap okuyan kişi. Oysa bilinçsiz okur, kitap okuyan kişi eksi birdir.

Öncülük (*avangardizm*) bu nedenle klasikle doğru dürüst yüzleşmeli, başkaldırısı ve devrimci yıkımı herhangi bir dünyanın yeniden örgütlenişini, yapılanışını olanaksız kılacak toptan bir yıkıma dönüşmemeli. Oysa çoğu kez ne yazar ne okur deneyimlerini ve tartışmalarını bu noktalara değin taşır. Bağlamı içinde kötü yazar, kötü kitap, kötü okur vardır ve bunu hiç unutmamalıyız. Yoksa iş becerilere, işçiliğe, ustalıklara gelince önümüze eşsiz, varsıl bir alan açılabilir ve büyülenebiliriz. Maupassant genellikle romanlarında ve öykülerinin büyükçe bir bölümünde böylesi bir büyücü, daha çok da usta bir gözbağcıdır (*sihirbaz*). Gizi bilmekte, gösterisini yapmakta, ötesine çok da kafa yormamaktadır. Felsefesi budur çünkü.

"*Salt annesinin bir herifle sevişip oynaşması, onu bir suçlu gibi bu serseri yaşama yargılamıştı. Yurdundan ayrılan insanların duyduğu üzüntülü karaduygu içinde, bitkin bir durumda şimdi dosdoğru gidiyordu. Çevreden gelen geçen yabancıları artık aşağı görmüyordu, küçümseme dolu bir kin de beslemiyordu; yalnızca onlarla konuşmak, onlara Fransa'dan ayrılacağını söylemek, avutulmak, onlara derdini dinletmek istiyordu. İçindeki bu gereksinim, utanarak avuç açan bir yoksulun gereksinimiymiş sanki; gidişine birinin üzülmelerini istiyor, bu duygu güçlü ve ürkek bir gereksinim olarak içinde yaşıyordu.*" (176) Bu alıntı gerçeği öğrenen büyük oğul *Pierre*'in bu bilgiyle baş edemeyip kapağı Amerika'ya atması sırasında yine konumuz bağdaşıklık açısından çelişkilerinin betimi. Romanın başından beri aynı kalan tutarlı bir *Pierre*'i yok ama böyle de olabilecekken roman kişinin dönüşümünü anlatan bir roman değil. Alıntıyı yapmamın asıl nedeni tinbilimi (*psikoloji*). Öykülerinden de biliyoruz, döneminin tinci (*spiritualist*) çalışmalarını Zola gibi yakından izleyen biri Maupassant. Ama yazı çizgisini tinsel iç çatışma ve betimleme, iç söyleşim gibi yordamlara pek bağlamamıştır. Buna karşın son romanlarında giderek öne çıkan, bir tür *klasizm* dönüşü gibi, tinsel süreçleri betimlemeyi yeğlediği bir eğiliminden söz edebiliriz. Roman kişileri daha çok içsel çatışmaları ile yansıtılmaktadır. ***Pierre ve Jean*** başarısız bir tinbilimsel (*psikolojik*) roman girişimidir. Hangi çağdaş etkilerin sonucu romanında tinbilimini öne çıkardığını kestirmek zordur ama örneğin Dostoyevski okuduğunu düşünebiliriz. Bu eğilimi okuyabildiğimiz son romanı ***Ölümden Beter***'de doruk yapar.



## Ölümden Beter

**Ölümden Beter** (1887) aslında en azından konu, kişi, uzam, zaman birliği konusunda daha tutarlı bir romandır ve bu bütünselliğini sanırım tinbilimine borçludur. Sanki Maupassant sonunda bir roman çerçevesi bulmuş, gerecini bu çerçeve içerisine yerleştirmiştir. İşin ilginç yanı resim alanına çok da bulaşmadan yaşlı bir ressamı (*Olivier Bertin*) anlatır. Yasak aşkının (kontes *Mme de Guilleroy*) annenin tıpkısı olan gencecik kızıyla karşılaşması dünyasını allak bullak eder. Güzelliğini korumasına karşın artık iyice yaşlanmış kontes ressam için esinleyici olamamaktadır uzunca bir süredir. Kontesin gençliği (kızı) birden önüne geldiğinde bir Dostoyevski ya da 20. yüzyıl anlatı izleği kaçınılmaz olur. Maupassant'ın özgün yazı çizgisi ve gelişimi bu izleği çıkabileceği yere çıkaramasa da aslında derli toplu ve öncü bir örnek ortaya koyar. Belki onun hafifseyen hiçci (*nihil*) tutumu çatışkının doruk noktasına taşınmasını önlemiştir. Doğurabileceği tüm sonuçları doğurmaz ama dürüst biçimde süreç, daha çok ressamın tutkusunun dalgalı iniş çıkışlarıyla ve bakışından tutarlı biçimde yansıtılır. Romanın gereğinden çok göz ardı edilmesinin nedenlerinden biri izleğin Maupassant çizgisinden sapması olabilir. Ayrıca tinbilimsel süreklilik ve dar açılı kurgu alıştığımız Maupassant'la buluşmamızı önler. Başka bir yazarı okur gibiyizdir. Ama bu yeni anlatı çizgisi tür (roman) açısından bakıldığında romanı öne, doruğa taşımaz. Ortalama bir usta işi olarak bırakır. Buna karşılık soğukkanlı gözlemin tinsel süreçlerin betimine katkısı yine de yadsınamaz. Özellikle ressamdan çok sevgili ve anne *Mme de Guilleroy* bana göre geliştirilmesi gereken başarılı bir roman kişisiydi. Bu kadının değişik örnek ve türevlerini çokça gördük ve keşke daha işlenebilseydi diye düşünmemek elde değil. Romanın en güzel yanı ise kezlerce değişik yayınevlerince basılan eşsiz Tahsin Yücel çevirisi. Başka çeviriler de vardır kuşkusuz ama çevirmen Tahsin Yücel olunca yapıta katkısı başka ve büyük oluyor. Hemen ekleyelim yine. *Erotizm* de incelikli bir anlatımla ve düzeyle yankılanıyor **Ölümden Beter**'de. “*Heyecan verici akşam tuvaletlerinin, yumuşak, ateşlendirici sabah tuvaletlerinin, yakın dostlar arasında öğle yemeğinde de giyilebilen, kalkışının tadı gibi bir şeyler saklayan hoş kokulu odadaki yataktan sıcak ve elle tutulur bir izlenim getiren, iç gıcıklayıcı açık giysilerin etkisini öyle bilirdi ki!*” (185) Soylu olmayan ama soylu dünya içinde soluk alıp veren *Bertin*'in tıpkı **Bel-Ami**'nin *Georges Duroy*'ı gibi ikiyüzlü seçkin çevre (soylu) eleştirisine ne demeli? “*Bir sanatçı! Bir sanatçı diyorlardı ona, büyük bir sanatçı! Ve bu palyaço bozuntusu, yabancı bir düşüncenin çevirmeni, hiçbir yaratıcının görmediği, büyük bir onur kazanıyordu! Ah! Seçkin çevre insanların yaşam boyu kendileri için çalıştığı bu cahil ve iddialı meraklıların adaleti, akli buydu işte. Alkışlamalarına, bağırımlarına, coşmalarına bakıyordu; istediğini başarmış, gururlu yüreğinin derinliğinde mayalanmış olan düşmanlık şahlanıyor, yalnızca doğuşlarının ve paralarının hakkıyla çok güçlü olan bu budalalara karşı azgın bir öfkeye dönüşüyordu.*” (197)

## Maupassant ve Öykü

Maupassant çevirmeni Tahsin Yücel'den aktararak söylüyorum. Maupassant'ın tek bir öyküsü (**Deux Amis**) üzerine, yazınsal göstergebilimci Algirdas Julien Greimas üç yaz sayfalık başyapıtını yazdı: **Maupassant, la Semiotique du Texte** (1976). Simgencilik/gerçekçilik karşıtlığının geçersizliğini kanıtlar Greimas. İyi bir ipucu. Bu bilgiyi Türkçede okuduğum yüz elli dolayında öykü içinden seçeceğim birkaçı üzerine odaklanacağım için aktardım. Benim bakışım bir uzmanlık bakışı olmayacak doğal olarak, yazın içinde kalacak. Ama önce genel olarak Maupassant öyküsü üzerinde bir iki gözlemimi belirteceğim ki bunlar özgün saptamalar değil, yazar hakkında yerleşik kanılar. Kendi okuma deneyimimi eklemiş olacağım yerleşik yargılara. Tüm bunlardan önce ise üzerinde duracağım öyküleri seçecek, neden bunları seçtiğimden çok kalanı neden seçmediğimi açıklamaya çalışacağım.

1871'i izleyen yıllarda Maupassant millî eğitim bakanlığında çalışırken doğalcıların (*natüralist*) ilk kitabı **Le Soirées de Médan**'a (1880) bir öykü verir. 30 yaşında Maupassant'ın ilk öyküsü belki de en önemlilerinden biridir: **Boule de Suif** (Toparlak). Sonra her hafta iki gazeteye öykü gönderir, yaklaşık 300 öykü söz konusu. Yaşarken yayımlanan öykü kitapları ise şöyle: **La Maison Tellier** (1881), **Mademoiselle Fifi** (1882), **Contes de la Bécasse** (1883), **Claire de Lune** (1884), **Les Soeurs Rondoli** (1884), **Miss Harriet** (1884), **Contes du Jour et de la Nuit** (1885), **La Petite Roqu** (1886), **Toine** (1886), **Monsieur Parent** (1886), **Le Horla** (1887), **Le Rosier de Madame Husson** (1888).

Odaklanacağım öykülere gelince: **İp, İşte Geldim, Toine, Bebek, Horla-Toparlak** (Ay Işığı, İyi Şeyler y.), **Küçük Asker** (Jules Amcam, Cumhuriyet Kitap y.), **Bayan Harriet** (Aşk Başkadır, Say y.), **Madam Tellier'nin Evi** (Horla, Ayrıntı y.), **Dilenci, Serseri, Bir Aile** (Gündüz ve Gece Hikayeleri, Oğlak y.), **Bir Ölünün Başında, Yirmi Beş Günüm** (Gezgin Satıcı, T. İş bankası y.)

\*

Faruk Yener çevirisi **Aşk Başkadır** (Say y., 2003) ve Serdar Rifat Kırkoğlu çevirisi **Le Horla**'da (Ayrıntı y., 2015) Guy de Maupassant üzerine verilen bilgilere bir göz atalım önce. Emile Zola 9 Temmuz 1893'te *Montparnasse Gömütlüğü*'nde toprağa verilen Maupassant için bir konuşma yapıyor: “*Ummadığımız anda ‘Boulo de Suif’ adlı hikâyesi doğuverdi birdenbire. Zarafet, alaysılık ve yüreklilikle dokunmuş olağanüstü bir üründü bu. Hikâye ilk hamlede değerini kabul ettirmiş, yazarı ise ustalar arasında yer almıştı hemen (...)* Sonsuz değişikliklerle dolu romanlar, hikâyeler birbirini izliyor, hayran bırakan bir mükemmeliyetle işlenmiş bütün bu verimden her biri ya gülünç bir olayı ya küçük bir dramı anlatıyor, günlük hayata ayrı bir pencere açıyordu. İnsan okurken bazen gülüyor, bazen ağlıyor, bitirdikten sonra düşünmeye koyuluyordu (...) Ve yine eminim, bunlardan [öykülerden-zzk] bazıları *La Fontaine*'in bir masalı ya da *Voltaire*'in bir hikâyesi gibi şimdiden klasikler arasına katılmış bulunuyor.” (**Aşk Başkadır**, s. 298) Aynı konuşmasında, mutlu bir başlangıç, hızlı ve cesaret verici bir başarıya örnek olarak gösterir Maupassant'ı. Hatta yazarın şeytan tüyüne gönderme yaparak “(B)aşkaları tarafından yazılmış olsalardı belki tepki görecek olan bazı ürünleri de güler yüzle karşılanmıştı (...) Daima kolay anlaşıldı, çünkü böyle bir sonuç için yeterli açıklık, saydamlık, sadelik ve gücü kendinde derlemiş, yoğurmuştu. Çok sevildi, çünkü daima iyilik saçı, derin bir taşlama ruhuna ve içten bir neşeye sahipti, yürekliydi, coşkundu.” (300)

Tabii Lev Nikolayeviç Tolstoy'un 2 Nisan 1894 tarihli, Maupassant'ın ölümünden bir yıl sonra basılan yazısı da çok ilginç (Çev. Özgü Çelik). Maupassant yapıtıyla (**Maison Tellier**) Turgenyev üzerinden karşılaşmasını, duyduğu tepkiyi, daha sonra öteki yapıtlarıyla ilgisini sürdürdüğünü açık sözlülükle yazıyor. Ona göre, **Madam Tellier** derlemesi, sanat yapıtı için gereken üç koşuldan yoksundu: 1) Yazarla konu arasındaki doğru (törel) bir ilişkiden, 2) Anlatım açıklığı ya da biçim güzelliğinden, 3) Sanatçının anlattığı şey için duyumsadığı sevgi ya da kini gizlememesi demek olan içtenlikten. Maupassant, ona göre son ikisine sahip ama ilkinde değil. Ciddi bir töre, aktöre sorunu görüyor ve hiç hoşlanmadığı belli yaşlı Tolstoy'un ilk kez okuduğu Maupassant'dan. Ama sonra eline onun ilk romanı **Une Vie** geçiyor ve yapıtın yukarıdaki üç koşulu da karşıladığını düşünüyor. Ardından **Bel-Ami**'yi okuyor, yani ayıplı (*müstehcen*) bir romanı. Kişisi konusunda yazarın yalpalamasına dikkati çekiyor. Onun derdi yazarla yapıtı arasındaki törel, aktörel tutarlılık. Bu tutarlılığın giderek dağıldığını ileri sürüyor, daha çok da romanlar üzerinden. Ama kesin olan Maupassant'ı sürekli okuduğu. Şöyle diyor: "*Bel-Ami'den başlayarak Maupassant'ın bütün romanlarında aceleciliğin ve sahteliğin izleri vardır. Ondan sonra da Maupassant ilk iki romanında yaptığını bir daha yapmaz, -romanları için belli bazı ahlaki talepleri temel alıp, roman kişilerinin davranışlarını bunlara göre düzenlemez, bütün zanaatkâr romancıların yazdığı gibi yazar, yani en ilginç ve en duygulandırıcı veya en çağdaş kişi ve durumları icat edip, romanını, anlatılan olayların ahlaki gerekleriyle bağlantılı olup olmadığını hiç umursamadan, yaptığı gözlemlerle bezeyerek, bunlardan kurar.*" (312) Tolstoy'a göre ilk romanda (**Une Vie**) iyilik kötülüğe kurban edilir ve yazarın bir açıklaması da yoktur. İkinci romanda (**Bel-Ami**) soru, saygıdeğer insanlar yitirirken aşağılık insanlar neden kazanır, sorusu. "*Bu nedenle de ilki hariç, romanlarındaki sempatisi sürekli kararsızlık gösteriyor: önce kötüyü iyi olarak sunuyor, sonra kötüye kötü iyiye de iyi diyor, sonra tekrar sürekli birinden diğerine sıçırıyor. Fakat bu, dayandığı her sanatsal izlenimin, 'charpente'in (yapı, taslak) özünü yok etmektedir.*" (319) Sonuçta yaşlı ve yarı ermiş Tolstoy için 'yazarın konuyla arasındaki özgün, aktörel ilişkisinin birliği' dir asıl olan. Bu durumda bize düşen de Tolstoy'u Tolstoy'dan kurtarmak herhalde. Bunun için geçmişte epeyce bir emek harcadığımı bilen bilir. Öykülerini de romanlarına benzer bir anlayışla değerlendiriyor yazının süreğinde.

Henry James, **Guy de Maupassant** adlı yazısında (*Fortingly Review, Mart 1888*) şöyle diyor: "*G. de Maupassant büyük ölçüde nesnel ve gayri şahsidir, fakat kendini kitaplarının dışında tuttuğunu öne sürerse o zaman fazla ileri gitmiş olur. Sadece bu gayri şahsiliği ne kadar kolay -elbette yeteneği sayesinde ne kadar kolay-bulduğunu söylemek için olsa da onun hakkında güzel şeyler söylüyorlar.*" (330)

Anatole France'dan da bir alıntı yapalım (*Le Temps, 13 Şubat 1887*): "*Fransa'da, okuyabilen herkeste uyandırdığı dostluk hissi... Sevgi ve nefret, kızgınlık ve acıma olmaksızın sefil köylüleri, sarhoş denizcileri, kayıp kadınları, didinmekten başları dönen basit tezgahları ve bütün o, insanlıkları güzellikten olduğu kadar erdemden de yoksun olan mütevazı varlıkları resmeder. Bütün bu grotesk ve talihsiz insanlar öyle belirgin bir biçimde anlatır ki bize, onları gördüğümüze inanırız ve gerçekliğin kendisinden daha gerçek buluruz. Onları yaşatır, ama yargılamaz. Yarattığı ve bizim de akımızdan çıkmayan bu hergele, serseri ve ahlaksızlar hakkında ne düşündüğünü bilmiyoruz. O çok yetenekli bir sanatçı ve karakterlere hayat verirken ihtiyaç duyulanı yaptığını biliyor.*" (332)

5 Temmuz 1878'de Flaubert'e yazdığı mektupta şunları söylüyor Maupassant: "*Bana kimi zaman her şeyin boşunalığına, yaratıkların bilinçdışı kötülüğüne, geleceğin boşluğuna (bu gelecek ne olursa olsun) ilişkin öyle açık seçik algılar geliyor*

ki, her şeye karşı hüzünlü bir kayıtsızlık hissediyorum.” (*Le Horla*, Ayrıntı y., Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, s.276)

\*

Tıpkı yarattığı önemli kişilerden biri olan *Georges Duho*y (*Bel-Ami*, 1884) gibi Guy de Maupassant da seçkin kentsoylu sınıftan bunalımlı bir ailenin taşrada gözünü açmış ama kısa sürede Paris'in eğlence ve yeraltı dünyasına kapağı atmış, Bonaparte'ın üçüncü cumhuriyetinin yarattığı özel iklimde zıvanasından çıkmakta hiç zaman yitirmemiş, yararcı bir ilkesizliği saltık inançsızlıkla tez elden buluşturmuş, belirtgen bir ikiyüzlülükle bir yandan siyasal ve toplumsal erke (*iktidar*) sırtını dayamış, öte yandan ama çok da abartmadan Truva atçılığı oynamış, hızla basamakları sıçrama, güç kazanma ve dişi olan ya da dişileştirilen tüm bir dünyayı 'becermeyi' zevk ve öç kırması bir duyguyla ve umutsuzca amaçlayarak tam da bu çemberin odağından yazmayı hem döneminde en etkili yükselme, ün ve etkileme hem de gündelik yaşam içinde olanaksız dünya beceme tutkusunu gerçekleştirme yolu olarak önünde bulmuş, sevimli züppeliği ve ayrıcalığından devşirdiği bolca özgürlüğü tepe tepe kötüye kullanarak Adorno'nun sanat kuramını haklı çıkarırcasına özerklik anıtları dikmiştir art arda. Böylesi bir durumda şeytanla melek yan yana durabilecek, en kötü, en bayağı olan en iyiyi, özgünü ve hatta öncü bir yazını belirginleştirecektir. Ne yapsa bağışlanabileceği ve frengiyle kaçınılmaz ölüme hızla sürüklenmenin çılgın, kural tanımaz anarşizmiyle duygusal histeri bunalımları içerisinde yapıtı ortalama halkçıl (*popüler*) duyguları kaşıyan ve para sağan bir üretim-tüketim nesnesi olabilecekken, öteki, içerde karanlıklar içindeki Maupassant yine başarıdan anladığı şeyde olanca hırsıyla orantılı biçimde kendini denetlemenin iç buyruğuna boyun eğip unutulmaz öykülere de imza atabilecektir. Arkasında hangi duygu yatarsa yatsın, Flaubert'e, Zola'ya yakışır bir yazınsal düzeyi tutturma gereği duymuş, bir avuç öyküsünde işte bunu başarmıştır. Yapıtı onlarınkiyle karşılaştırılamasa bile birkaç öyküsü yazınsal yol açıcılığı, öncülüğü ile aslında daha öteye geçerek geleceğe de biçim vermiş, bana kalırsa bu öykülerin izi ve uzantısı örneğin Çehov'da yankılanmıştır. Doğrusu Maupassant'a kişi olarak yüklenmenin hiçbir anlamı yok ve bunu yapıyor değiliz. Yalnızca bunca yazınsal gereç arasında süzme işlemi doğru yapacak bir eleğin, elemenin peşindeyiz ve kuşkusuz bu görev bize kalmadı, daha önce olumlu olumsuz sayısız eleştiriyle Maupassant yapıtı değerlendirildi. Ama dünyanın ortalama okurunun önüne iki şey geliyor. 1. Kitle ekini ve kiteselleşmenin (*popülizasyon*) üretici işlevi görececek niteliksiz, sıradan, eğlencelik, tüketime dönük Maupassant yapıtı, 2. Buna bağlı bu sürecin çıktısı olarak ortalama, kalıplı (*klişe*), içeriksiz, amaca dönük bükülmüş yargılar. Küçümsemeyelim, bu türden yargılar akademilere değin tırmanabiliyor ve oralarda da ortalamanın giderek yerleşikleşmesi ve pekişmesini sağlıyor. Bu durumda kimse dönüp de emek-zaman ayırarak Maupassant'da niteliği bulmanın peşinde (benim yapmaya çalıştığım gibi) keçi boynuzu yemeği göze almaz. Üstelik kolaylıktan daha kolay hiçbir şey yoktur. Doğal olarak üstün nitelikli bakış açıları, yorumlar da güme gidecektir bu durumda ve genellikle.

Konu uzar gider. Tam yeri gelmişken *finé-de-ciécle* Paris ortamını, sanatsal bohemi, öncülük (*avantgardizm*) ataklarını, iletişim-yayın yapılarında büyük dönüşümü Maupassant'ı besleyen toprak olarak imlemekle yetinelim. (Yukarıda değinmiştik.) Evet, o koşulların belirtik değil, olabildiğince aykırı kişisi olarak aynı zamanda tüm tarihin aykırılıklar çizgisini de üstlenmiş ya da üstlenmesi gerekmiştir. Gelenek kendi içinde neredeyse aşırı uçlarda yoğunlaşarak sert tartışmalar yürütmektedir, roman, öykü yeni kitle araçlarıyla bambaşka yerlerde yeniden

biçimlenmekte, dolayısıyla başka çağ içi içerikler yüklenmektedir. Yazar, birey de yenilenen kentte (Paris) yerlemleriyle dertli, kaygılıdır, özgürlük çünkü hem korkutur hem de cesur, sevinçli kılabilir insanı.

Öyleyse diyebiliriz ki Maupassant'ın evreni, kendi kişisel yaşamı üzerinden, tüm hızla dönüşen toplumlarda olduğu gibi, çok fazla yaşam katmanı üstlenmiş; yerinden oynamış tüm katmanların beklenmedik kesişim ve yüzleşimlerinden yitirilmiş ama öte yandan yeni bulunmuş uzam-zamanlar ve sınıfından kopmuş ama ayırımında olmayan insan tanıklıklarıyla şiştikçe şişen; dışı, kabuğu, görüntüyü toplumsal içerikleri silecek kerte öne çıkaran; geleneksel bağlamlar (paradigma) çözülür, erken yeni bağlamların bilincinden yoksun dünyada söylenini (*mit*) yitirmiş yaşantıların ara boşluklardaki özgürlük ve aynı zamanda tutsaklıklarına aldırmanın ve durumu yaşanılan anın tadını çıkarmanın sınırlarıyla yetinmek zorunda kalan bir tinsellik karşılaman, bir evren. Dolayısıyla anlatısının arkasında yabancılaştığı, öte yandan özlediği ve aşağıladığı bir taşrası vardır örneğin ve çelişkili bu iki duygu onun Normandiya köylülerini ve coğrafyasını eşsiz bir gerçeklikle, yani çiftte iralarıyla (tıpkı bir dönem Anadolu köylüsünün kimi yazarlarımızca yakalandığı biçimde) abartmadan ve hiçlemeden somutlukları ve gündelik budalalıkları, bölünükleri, kurnazlıkları, gülünçlükleri, çıkarıcılıklarıyla canlı biçimde anlatmasını sağlar. Bu öykü kümesi, yazarın gerçekçi anlatı çizgisinde geleneği doruğa taşıdığı bir ustalık verimidir. **İp, İşte Geldim, Toine, Küçük Asker, Bir Aile**, vb. örnek gösterilebilir. Öyle bir damardır ki aslında dünyada sonraki zamanlarda gerçekçi öykü geleneğinin örneklerini de oluştururlar. Oysa Maupassant o dünyanın içinden çıksa da yadırgar, kendini o dünyadan saymaz, yabancı(laşmış) gözlemcidir ve öyküsünün acımasız gülmecesi (*humor*) ve gerçekliği konumunun iraklığı, erişimsizliği ile ilgilidir. (Flaubert'de olduğu gibi.) Uzaktan burnunda tüten yurdu ve insanları, yakınlaştığında katlanılmazdır. Kendi kişisel deneyimleri de bunun kanıtlarıyla doludur. Anne babasına, akrabalarına bile katlanamaz. Öyleyse yazarın taşra ve kır öykülerini, bu tür öykülerindeki kurgu düzeneklerini, taşranın kent düzenine kapılanıp ayak uydurmuş, kentle beslenen ama içinde derinlere gömülü bir sızı olarak taşrayı yaşatan geometrik iraklık ve aşılamayan yabancılaşma verimleri olarak okumak gerek.

Başvurularını (*referans*) yitirmiş toplumsal ağ içinde büyük kent (Paris) ilişkileri ve öykülerdeki yansımaları ise magazin sel seçkin topluluk (sosyete, sözde aksoylu kalıntıları, değişik soyluluk sanları taşıyan hanımlar beyler, sanatçılar yazarlar, siyasetçiler ve borsanın, ticaretin efendileri) ilişkileri, aldatmalar, ihanetler, beklenmedik olaylar, yanlışlıklar, vb. türünden ağırlıklı biçimde eğlencelik, meraklı küçük kentsoylu okurun içini gıcıklayacak, özlemlerini yatıştırarak, hafif düzende (tertip) pupa yelken bir anlatı kümesinde (ki büyük bir anlatı öbeği) toplanabilir. Bunların içinde aman aman dikkate değer bir öykü çıkmaz çünkü metnin kullandığı göstergeler oynak, içeriğini, biçimini ya da her ikisini birden yitirmiş boş göstergelerdir. Her kezinde karşılıkları artı ya da ekside boşa düşer. Bir sanal evren, yapay ağ üzerinden biçimlenen karmaşık, genellikle kesişen ama üst üste binişken, kakışmalı akışların ya çok patırtılı ya da sessiz karmaşası (pandomim) seyirlik bir oyuna dönüşür. Yazardan okura paylaşım eğlenmekle, yalanlarımıza ve ikiyüzlülüklerimize (sahtekârlık) gülüp geçmekle sınırlıdır. İnsanlık gülmecesinin (*komedya*) olsa olsa kaymağı ya da köpüğünden söz edebileceğimiz bir zar (kabuk) anlatısı gerçekte güldürünün güldürüsünün güldürüsü denli hafif ve boş, saptırıcıdır. Umutsuz bir sırça köşk gözlemi, orada içeride itişip kakışan, seslerini duyamadığımız bir şenlik (karnaval) görüntüsü... 1930'lar Amerika'sı, cazın Paris'i, ikinci savaş yılları kabare Almanya'sı, dışavurumculuk (*ekspersiyonizm*)... Benzer bir alanışa

birakılmış yaşamlar çağına giriş dönemi... Bunun anlatılması başka, yansı(tıl)ması başkadır. Arkadan gelen, Musil, Kafka, Joyce anlatmadan yansıtmaya geçme sürecini örnekler. Ama Maupassant anlatır. Öyle anlatır ki anlatıcı öykü içinde kişi olarak belirir. Bir toplulukta, diğerlerine bir öykü anlatır, çünkü bir konu açılmış ya da anlatması istenmiştir. Asıl öykü anlatıcının açtığı bu ikinci katmanda verilir. Sonra topluluğa geri dönülür, öykünün kapağı kapanır, anlatıcının uzam/zaman katmanı da kapatılarak öykü biter. Maupassant'ın buluşu değildir kuşkusuz (İtalyan erken Rönesans anlatısını düşünelim.), bana kalırsa daha dünün sözlü geleneklerinin özellikle öykü türünde arayışlarının genel bir sonucudur ve girişte belirttiğim, Christopher Lloyd'un da belirttiği nedenlere dayanır. Ama belli ve sınırlı bir dönemde bir anlatma kalıbına dönüşmesi ve Maupassant'ın bu kalıba özellikle sıradan öykülerinde sıkça başvurması ilginçtir. Bundan, öykünün, *birinin* aktarımı, dolayısıyla biçimlemesi olduğuna ilişkin yorumcul (hermeunetik) bir sonuç doğar başta. Sorumluluklar da biraz daha dağıtılmış olur: *Ben anlatanın yalancısıyım*. Ama daha derin, göstergibilimsel (imgesel de diyebilirdim) bir anlamı olduğunu düşünüyorum yöntemin. Anlatmanın sonsuz dizilerle (*seri*) ilişkisi vurgulanmış oluyor öncelikle. Okur önündeki metnin, birinin (ilk özne) bilincinden yansıtıldığını görüp, öykü içi kişilerarası ağı iki katmanlı düzlemde tasarlar. İlk anlatıcı katmanı okuru ortak duygulanıma, özdeş küçük topluluğa alır sokar. Orada benzer kişiler, benzer öykü yedeği geçmişleriyle, birbirini anlayabilecek topluluk oluşturur (Unanimizm). Bu bağdaşıklık güzelce paketlenmiş armağan (*hediye*) kutusunun kurdelesini, fiyongu işlevi görür (gösterge). Mücevher içeridedir, açılınca görülecektir. Algı törenle kurdeleyi, sargı kağıdını (*ambalaj*), kutuyu açacak, tüm tinsel hazırlığını önden yapacaktır. Boyut değiştirme, basınç odasına alınma aşamasından sonra tuzu kuru anlatıcı öyküsünü artık anlatabilir ve ötekiler etkilenirler. Armağan başlangıç törenini boşa çıkarmamış, aslında öykünün (anlatmanın) toplumsal görevi (*misyon*) gerçekleşmiştir. Kitleleşme ortak akaklar (*kanal*), diller, küçük uzam/zamanlar içinden biçimlenerek olgun, tatlı meyveye ulaşmayla sonuçlanır ve gerçekleşmiş olur. Yazarın amacı değil kuşkusuz ama dönemin anlatım biçimleri üzerine baskısı böylesi halkçıl sanat biçimlendirme seçeneklerini dayatır neredeyse. Bu tür öykülerin dönemin Fransa'sında (Paris) özel tarihsel nedenlerle hem biçim hem içerik seçimlerinde kalıplar yaratıp bunları güçlendirerek etkili olduğunu, özel, *hafif* bir tür yarattığını söyleyebilirim. Bu öyküler yazarın sandığında çoğunluktadır, herhangi bir örnek vermeyeceğim.

Dönemin bir başka özelliği de devingen, oynak toplumun geleceği yakınsayan düşleminin yarattığı düşlemsellik (*fantastik*) eğilimi. Eli kalem tutan birçok yazar tin (*ruh*) anlatılarının yarı bilimsel ama hızla halkçılaştıran etkisinde kalır. İlk fizyoloji, sinirbilim çalışmaları, uyutma (*hipnotizma*), uzaktan etkileşim (*manyetizma*), tin çağırma oturumları ve tincilik (*spiritüalizm*) Zola da içinde geniş çevreler için çekicilik taşır. Maupassant'ın bu etkileri daha halkçıl (*popüler*) amaçlarla ele alıp öyküleştirdiğini ileri sürebiliriz. Bilimsel bulmadığını söyler kimi kulaktan dolma olay anlatılarının ama henüz açıklanamaz olduklarını da ekler. Bu türde öncülük İngiltere'de olsa da Avrupa'da Maupassant'ın Balzac'tan gelen çizgiyi felsefenin zemininden çıkarıp sokağa taşıdığını görmek gerek. Çünkü kamuoyunu büyüleyen, ilgi çeken konulardı bunlar. Bilim ilk adımlarını atıyor, sayrılıkların, salgınların nedenlerini ortaya çıkarıyor olsa da henüz çerçevelerini oluşturabilmiş değildir. Önemlice bir öykü kümesi düşlemsel olaylarla ilgilidir ve bunlar korku, öteki dünya, delilik, dehşet, öldürüm vb. izlekli öykülerdir. Tüm bu öyküleri de döneminin tinsel yankılanması ve yazarın toplumsal beklentileri kavrama ve karşılama becerisi olarak anlamak yerinde olur. Bu öykülerin içerisinde iki sunumu olan **Horla**, genelde kendi

öykü çantası içindeki yeriyile de önemlidir. Ben sorunu göstergebilimsel yerlemsizlik, boşluğu yeniden içeriklemek, vb. başlıkları altında ele alma yanlısıyım yine. Gösterenle gösterilen göstergede kararlı bir duraylık oluşturacak uzam/zaman dağılımından yoksun. Geçmiş ve gelecekte çekilen tarihsel içerik iki uçtan 0'a yaklaştıkça hem yanlış (gülünç, korkunç, vb.) ilişkilendirmeler, eşitsiz anlamlandırmalar, göstergeleşmeler (hatta tersi: göstergeleşmemeler) oluyor hem de gösterge boşlukta, gösterensiz ya da gösterilensiz ya da her ikisi birden (boş küme) askıda kalabiliyor. Aslında böylesi bunalım, geçiş dönemleri aynı zamanda arayış, yeni bir göstergeler bağlamı (paradigma) oluşturma dönemleridir de. Tabii birçok boşluklar yanı sıra birçok olanaklar, fırsatlar da yaratan bir durum söz konusu. Bir altüst, yıkım ve baştan yaratım ortamı. Genellikle eylemin türü ne olursa olsun yeğnilikle seyreden bir eylem olarak kalmaya yargılı. Yani gerçek yıkım ya da yaratım söz konusu değil. Öyleymiş gibi yaşamak ve bunu sivri uçlarda, köşelerde yapmak anlatıcılığı avcıya (gösterge avcısı) dönüştürüyor kendiliğinden. Maupassant'ın avcılığı ve avcılık öyküleri de bu çerçevede ilginç bir başka kümelenme. Av yazınsal (genel) bir değişme işlevi de görüyor onda, tıpkı düşlemin (*fantazma*) gördüğü gibi. Buradan başa, yazarın yaşamöyküsünü yazan Christopher Lloyd'un önemli bulduğum bir yargısına döneceğim. Orada Maupassant öykülerinin etkisinin geçmiş sözel anlatı geleneğinin ilkörnekle anlatım kalıplarını (*arketip klişeleri*) yinelemekle yakından ilgili olduğunu ileri sürüyordu. Yanlış anlamış olmalıyım, aslında bu görüş göstergebilimci Greimas'dan geliyor, hatta anlam ve biçimbirimleri Propp'tan esinlenerek yeniden yorumladığı ve Maupassant'a uyguladığı ünlü başyapıtından yukarıda söz etmiştim. Orada **İki Arkadaş** (?) öyküsünün kendi kuramının uygulaması olarak bir çözümlemesini yapıyor, Maupassant'ın başvurduğu göstergelerin uzam/zaman dışlıkları açısından metinde yankılanmasını irdeliyor (anladığımca). Önemli bir konu. Lloyd'un yorumu Propp'a bağlı ve sınırlandırılmış, ayrıntılara girmiyor. Yine de açıcı. Ama böyle bir yöntem(bilimi) tüm nesnelere, tüm simge ek görevi üstlenen nesnelere (belki varlıklar demek daha doğru) uygulanabileceği için Maupassant özelinde neden ayrıca önemli olduğu düşünülebilir. Sanırım yapıtı (**İki Arkadaş**) iyi bir örnek oluşturduğu için... Yoksa yapısalcı, ardyapısalcı çizgide metin çözümleme örnekleri çok. (Örn. Barthes, *S/Z*, 1970). Maupassant'da az karşılaşılan uzun öykü örneklerinden biri olan **Horla**'nın yazıldığı günden bugüne artan etkisi kuşkusuz hortlak öyküsü olmasından kaynaklanmaz yalnızca ya da çok az. Yazımızın roman başyapıtlarından **Sus Barbatus!** (Faruk Duman) yanılmıyorsa üçüncü cildinde (2021) öyküye açıktan ve uzunca bir gönderme var. Söylemiştim, **Horla**'yı iki kez yazmış Maupassant. İkincisinde (1887), ki sağlığında yayımlanıyor, günce biçiminde anlatıcı başından geçenlerin günlüğünü tutuyor. İlk yazım ise yazarın ölümünden sonra 1886 yılında *Gil Glas* gazetesinde yayımlanmış... Bir hayaletin *musallat* olduğu bir 'beyefendi', Doktor Marrande ve hekimler topluluğuna başından geçenleri anlatıyor, bir olay incelemesi olarak. Aslında iki bağımsız öykü olarak değerlendiriliyor iki metin. Dönem aydınınının simyadan kimyaya, inançtan bilime geçiş aşamasına özgü bunalımına imgesel yanıt birkaç yönlü oldu. Biri dıştan içe yönlü oldu ve bu yönelimde inancın tüm gelenek boyunca tartışılmaz ve dışsal iki dünya kavrayışı içselleştirilerek gökten gelen dış nedenli yarılmanın içte yankılanması, içsel yarılma (*Ben*'in yapılması), kötülüğün iyilik denli içimizde ikizlendiği örneklerle açığa vuruldu. Bunun bilimsel anlatımı Freud'la gerçekleşti ama Freud öncesi arayışlar sanatta gotik, grotesk dışavurumlar biçiminde kaçış (Defoe), tinini şeytana satma (Goethe), Başkaldırı (Melville), kötülüğü dışarıda somutlama ve yaratma tutkusu (Shelley), iyilik ve kötülüğü aynı bedende almaşık somutlama (Stevenson) ve arkasından 150 yıldır süregelen ve giderek gizemli

(*mistik*), yeni-dinsel (*neo-teolojik*) arayışlar, yani tekrar başa evrilen olağanüstü gösteriler sirki biçimlerinde, yazından sinemaya, resimden çizgi sanatlarına, vb. birçok üründe yeniden ve yeniden ortaya çıktı. Öteki yöneliş ise içten dışa yönlü oldu. Kötülük, kötü içerik içeriden değil dışarıdan gelen bir yaratık, kaynak olarak tasarlandı. Çelişki varmış gibi görünse de yönelişle sonucu karıştırmakla ilgili bu. Yöneliş erken bir eğilimden, sanatçı seçiminden söz ediyorum. Maupassant bu ikinci yöneliş, eğilim konusunda belki de önemli öncülerden biri. Kötülük, bir veba salgını gibi dışarıdan geliyor ama hem belirsiz, tanımlanamıyor hem de zararı doğrudan olmasa da dolaylı ve tinsel. Çünkü bir öteki olarak olağan akışlı gündeliğe musallat oluyor, nesnelere paylaşıyor (Bardaktaki suyu içeriyor.) ve gölge varlık olarak insanın tekil, ben özdeşliğini bulandırıyor (yani özbilinci). Sonuçta bu eğilimin ya da yönelişin anlatısı, kötülüğün dışarıdan kaynaklandığı, gelip bizim iyiliğimize, özdeşliğimize musallat olduğu ve bir dış güç olarak Ben'i parçaladığıdır. Çizimlensek ilk yönelimde kötülük içimizdedir, dışarılanır. İkinci yönelimde kötülük dışarıdadır, içerilenir. Dışarılanma ve içerilenmenin zorunlu zorunsuz birçok almaşığı söz konusu kuşkusuz. Maupassant 20.yüzyıl ilk çeyreğinde uzaydan gelecek yabancı kötülüğe öncülük etmiş (Orson Welles'in '*Uzaylılar dünyayı işgal ediyor*', radyo çağrısının yarattığı toplumsal çıldırışı anımsayalım), çok verimli bir alan açmıştır. Günümüzde kitleler olarak bu korkuyla bütünleşmiş, aslında bu korkuyu sürekli üretilen bir *metaya* dönüştürerek çelişik doyumlara ulaş(tırıl)mış durumdayız. Onunla ne yapacağımızı bilememek, onsuz asla olamamak ama onunla da... Siyaset ve egemenler yönetimi bu korkuyu dizgeli kaşıyarak hem kitlesel doyumunu sağlayabiliyorlar hem de korkunun tutsağı kitleyi kolay güdümlenebiliyorlar bilinçle, yarı bilinçle ya da bilinçsiz biçimde. (Yani siyasetin bir yapısal aracı olarak.) Günümüzde A'dan Z'ye etkin sanatsal uygulamanın küresel boyutunu da bu çizgiyle açıklamamız hiç yanlış olmaz. Dönersek, **Horla** öyküsünün zamanla artan etkisi tam da böyle dış dünyadan, ötelere gelen bir bilinmez(liğ)in bizi, bize özgü olduğunu sandığımız dünyamızı ele geçirmesi ilkörneğinden (*arketip*) kaynaklanıyor. Özünde dışarıdan bize yönelen kötülük bizim son birim uzam/zamanımıza gelip dayanır, musallat olur ve imgemiz, sıkışmış, daralmış, bir adım sonra hiçliğe yuvarlanacak noktalanmış ya da bir noktaya tıkıştırılmış 0 (sıfır) imgedir. Süreç ters akımlarla beslenerek, ölüm erincine (*tanatos*) varır. Korkar, isteriz (Sartre). **Horla**, okurda bilincin savaklarını açarak su baskınına yol açan bir öykü etkisi yaratır: *Yaşamım elimden alınabilir. Bir kırım, bir yıkım tüm öykümü çalabilir, sürükleyip götürülebilir. Dünya beni eksiltebilir.* Maupassant'ın tüm bu düşünceleri süzerek bu ve benzeri öyküleri yazdığını savlamıyoruz, yanlış anlaşılmasın. Ama toplumsal bunalım (geçiş) dönemlerinde René Girard'ın çözümlediği toplumsal tepki verme biçimleri (kurban töreni, vb.) yeni söylen (*mit*) arayışlarını kaçınılmaz kılar. 20.yüzyıl başı bu anlamda yelpazenin tüm olasılıkları devreye alarak açıldığı bir dönem. Ama Maupassant dehşeti duraylı kılmaz (*sabitlemez*). Tüm anlatısını dehşete kilitlemez. Bir hoşluk, bir zamana uyma (*moda*) ötesinde ağırlık tanımaz düşlemsele. Buradan bir dünya görüşü çıkarmaz, ki aslında son derece kötümser (*pesimist*) biri olmasına, Schopenhauer'den epeyce bir etki almış olmasına karşın. Hoş bu etkiyi hangi derinlikte aldığı ve üstlendiği de tartışılabilir. Bu konuda son adımı (istemin isteği boğduğu yer) attığını düşünmemiz için bir neden yok ama bunun için yeterli zamanı da olmadı denebilir. Ama şu oldu. Schopenhauer'in ölüsü başında bekleyen bir kurmaca tanık anlatımından ölü odasında yaşanan bir olayı alaysı, tersinmeli (*ironik*) bir imgelem ile öyküledi. Schopenhauer, kutsal kişi Zosima Baba (**Karamazof Kardeşler**, F. M. Dostoyevski, 1880) gibi kötü kokmaya başlar, derideki su yitimi ve büzülme nedeniyle takma dişleri ağzından fırlar. Dirildi mi yoksa? Durum anlaşılınca dek gece ölü bekçisi iki



arkadaş ölür ölür dirilirler. Buradaki değişmeceler, anıştırmalar oldukça eğlendirici ve anlamlıdır. Bir tür Maupassant öc alımı mı desek?

Maupassant öykü yazınının dokunaklı tınlayışlarıyla öne çıkan bir öykü dizisi var ki bu öykülerde de ortalamanın üstüne çıkar. Gerçekleşmeyen, gömülü kalan, açıklanamayan duyguların taşıyıcısı insan eli böğründe kalmış, derdini anlatamadan kabuğuna çekilmiş, bağına taş basmaktan öte yitirmenin hüznünlü imgesine dönüşmüştür. Üstlenilmiş, benimsenmiş, bu nedenle kimseyi sorumlu saymayan, suçlamayan bir yitirmedir bu. Kazanan uyanık, becerikli, oyuncu, şakacı, işin eğlencesinde öteki olmuştur genellikle ya da içeride yaşanan hiçbir şeyi ayımsamamış kaba saba özgüvenliler sürüsü... Özgüveni, hatta yaşamı bir ayrıcalık gibi yaşayanların **Bayan Harriet**'te yol açtıkları yıkım iş işten geçtikten sonra öğrenilse ne olacak? Üç beş gün yakınma, sızlanma, sonra hoş ve boş yaşamaya devam... Aslında bir başka öykü çizgisi de benzer sonuçlara yol açar. Yaşam sanki izin verecek, çapkın kaplıca konuğu iki bayandan birini kafesleyecek gibidir ama safça hevesi, son anda ortaya çıkan iki beyefendinin varlığıyla kursağında kalır ve onca emek, özveri, beklenti, umut bir anda yok olur (**Yirmi Beş Günüm**). Buradan da bir hüznün doğar doğmasına. Burukluk doğar, *Oh olsun*, demek gelmez içimizden. Ya da iki asker arkadaşın izin günleri dostlukları araya giren köylü kız yüzünden bozulur, soğur. **Küçük Asker** sanki ihanete uğramış duygusu içindedir. Arkadaşlıklarının eski içtenliği kalmamıştır. Uzun olanı kızla gizli kapaklı ilişkiler sürdürdükçe ve beriki bunları öğrendikçe... Kendisini köprüden aşağıya, ırmağa bırakır. Kıyar canına. Savunulan safça 'dostluk' mu? Gerçekten mi? Yoksa işin doğası mı böyle? Luc, Jean'ın ne yapmak istediğini anlayabilir mi? Bu öykü, Maksim Gorki'nin 20 işçi ve tümünün birden aşık oldukları bir kızı anlattığı o güzel öyküsünü çağrıştırır uzaktan uzağa.

**Dilenci, Serseri** gibi öyküler kurulu düzen ve savunucusu görevlilerle toplum için bir yıldırı (*tehdit*) oluşturduğu düşünülen aç insanlar, evsizler, oradan oraya sürüklenenler, yoksullar, kimsesizler, serseriler arasındaki ilişkilenme biçimlerini acımasız bir gerçeklikle sergileyen öyküler. Okurun dikkatini genel çizgiden ayrılan yanlarıyla hemen çekiyorlar. Maupassant'ın bu öyküleri yazması için görünürde bir neden yok gibidir ve aslında Maupassant'ı yazar yapan şey, göz ardı etmemek, yine de yazma dürtüsü kendini hemence ele verir. Yani bir Maupassant vardır Maupassant'dan içeri.

## Sonuç Yerine

Ve şimdi gelelim iki başyapıtı: **Toparlık** (1880) ile **Madam Tellier Evi** (1881). Bu iki öykü bir dünya öykü seçkisinde Maupassant'dan alınacak öykülerdir ve alınmalıdır. Büyük yazarlar için de yıldızın parladığı anlar söz konusu. Yazar kendini aşar böylesi anlarda. **Toparlık** (*Boule de Suif*) Türkçeye daha uygun bir karşılıkla çevrilebilir miydi ilk sorum olsun. Çünkü Türkçedeki karşılıklar çağrışımları açısından bana yetersiz geldi. Aslında etli butlu anlamı var. Bazı çevirilerde 'yağ tulumu' kullanılmış ki hepten uygunsuz. Ayrıca 'tombalak' da denmiş. Gerçi yazarın da bir kışkırtıcı, erotik çağrışımı amaçladığı açıktır. Ve Türkçede gözetilmelidir.

"*Prusyalılar Rouen'e gireceklerdi, öyle söyleniyordu.*" ("**Toparlık**", *Ay Işığı*, Çev. Tahsin Yücel, *İyi Şeyler y.*, 1996, s.124) Fransız ordusu darmaduman, düzensiz biçimde çekiliyor. Yalnızca askerler mi, Prusyalıların ele geçirdiği bölgelerde siviller de... kaçmaya çalışıyorlar. Tabii daha çok parası olanlar, varsıl takımı... Maupassant öykünün girişinde genel görünümü betimler. Sanıyorum, 1870'li yıllarda yaşanan bu ağır yenilgi daha önce de başarıyla anlatıldı. Örneğin, Zola'nın gözden kaçırılan romanı **La Débâcle** (*Yıkılış*, 1892) geliyor usuma. Daha sarsıcı sahneler söz konusuydu ama Maupassant'ın becerisi ustasından öğrendikleriyle, birkaç çizgide görüntüyü tüm çıplaklığı, acı ve gülünç yanıyla sergilemesinde. Rouen'deyiz: "*Sonra derin bir sakinlik, korkulu, sessiz bir bekleyiş çökmüştü kentin üstüne. Ticaretin içdişi ettiği, göbekli birçok burjuvalar, şişlerinin, mutfak bıçaklarının silah sayılmasından korkarak yenmişleri kederle, kaygıyla bekliyorlardı./ Yaşam durmuş gibiydi, dükkânlar kapalı, sokak dilsizdi.*" Hatta: "*Beklemenin sıkıntısı, düşmanın gelmesini arzulatırıyordu.*" (125) Prusya birliklerinin öncü kolları çoktan girmişti kente. Alman ordusu geliyor. "*Kurulu düzen bozulunca, güven yok olunca, insan ve doğa yasalarının koruduğu her şeyin bilinçsiz ve vahşi bir şiddetin elinde kaldığı zamanki duygu belirir. Yıkılan evler altında bütün bir halkı ezen yer sarsıntısı; öküz ölüleri, çatılarda kopmuş direklerle birlikte boğulmuş kenti alıp götürün taşmış ırmak, ya da kendisini savunanı öldüren, ötekileri tutsak edip götürün, Kılıç adına her şeyi talan eden, bir Tanrı'ya teşekkürlerini top sesleriyle bildiren utkun ordu, ölümsüz adalete beslenen her inancı, Tanrı'nın koruyuculuğunu üzerinde, insan mantığı üzerinde öğrendiğimiz her şeyi sarsan birer korkunç yıkımdır, aralarında fark yoktur.*" (125) İlk dehşet anı atlatılır, herkes pusuya yatmış ne yapacağını düşünmektedir. Prusya askerleri de yerleşmiş, kendilerince düzeni kurmuşlardır. "*Gene de bir şeyler vardı havada, ince, bilinmedik bir şey, çekilmez bir yabancı hava, dört yana yayılmış bir koku gibi, istila kokusu.*" (126) Günümüzde yaşasaydı büyük bir sinema yönetmeni ya da görüntü yönetmeni olabilecek Maupassant duyarlı bir yurtseverin diline bürünmüş, yazarlığının gerektirdiği soğukkanlılığı elden kaçırmamaya özenli, kamerasını gezdiriyor savaş görüntüleri üzerinde. İşgal gücü paraya doymaz, sürekli el koyar, her şeye. Öte yandan orada burada, başı taşla ezilmiş, öldürülmüş, şişmiş Alman cesetleri de görünür. Duygudan kendini tümüyle arındırılmış gözlemci ekler: "*Yabancı kınıyla silaha sarılan, bir Düşünce uğruna ölmeye hazır Gözüpekler her zaman bulunur.*" (127) Öylesine söylenmiş gibi görünse de anlamlıdır tümce. Düşünce ve Gözüpek sözcükleri özel ad gibi yazılır, büyük abece imiyle başlar. Tabii kısa sürede varlıklı kesimler toparlanacak, tüccarlar, aksoylular, vb. durumun boşluklarından yararlanacak, Alman subaylarıyla bağlantı kurabilen bir avuç insan bölgeden uzaklaşmanın yolunu bulacaktır. İşte, dört atlı büyük posta arabası yolcularını bekliyor. On kişi arabacıya adını önceden yazdırdı. (Toptan şarap satıcısı Bay ve Bayan Loiseau; çalımlı, yüksek sınıftan, dokumacılık işi yapan, genel meclis üyesi, *Légion d'honneur* nişanı sahibi, Bay Carré-Lamadon ve kürklere bürünmüş eşi;

Normandiya'nın en eski ve soylu ailelerinden birinin adını taşıyan kont ve kontes Hubert de Bréville; *Pater*'ler ve *Ave*'er mırıldanıp duran iki rahibe; 'yirmi yıldır, koca kızıl sakalını tüm demokrat kahvelerinin bira bardaklarını batırıp duran' ünlü devrimci ve demokrat Cornudet ve çapkın (yosma) diye tanınan, şişmanlığıyla da *Toparlık* diye geçen, öykünün ana kişisi boğum boğum bir kadın.) Öykümüz bundan sonra değişik toplumsal kesimden, çıkardan, olağan koşullarda bir araya asla gelmeyecek insanların turnusol deneyi gibi gerçek insan ıralarını ortaya koyan bu at arabalı yolculuğun öyküsüdür. Sınıf, aktöre, inanç, siyaset, vb. ayrımları zeytinyağı gibi su yüzüne çıkacak, kısa bir süre öncesine değin tartışılmaz olduğu sanılan kimi ayrıcalıklar, olağanüstü koşullar nedeniyle toplumsal dengeler yerle bir olduğu için yolcular eski konumlarının dışına düşecekler, küçük çatışkılar (*dram*), sahte ve gerçek duygular şaşırtıcı biçimde görünümüne çıkacak, başlangıçta dışlanan 'uygunsuz' kadın (fahişe) tombalağın uğraşı ve fiziksel albenisi yolda karşılaşılan güçlükler sırasında aktöreyi sözde simgeleyen diğerlerinin de gerçek yapılarını açığa çıkaracak biçimde yüzüstü kullanılmak istenecek, buna direnen ve fahişe olmasına karşın diğerlerinden daha yurtsever ve dürüst *Tombalak* işgalci subayla sevişmeyi ağlayarak onaylayacak, yola devam izni alındıktan sonra *Tombalak* yine az önce kendisine yalvar yakar olan, onu kurtarıcı olarak gören ve baskılayan kibirli ve inançlı gözlerce (Hiristiyan ya da devrimci değişmiyor) eski konumuna, aşağılandığı yere itilecek, Maupassant yurtseverlik ölçütü üzerinden tüm diğer kimlikleri inanılmaz bir duygudaşlık, incelik, gerçekçilikle yargılayacak, okura ciddi bir soru ve yüzleşme yöneltmiş olacaktır. Oysa yazarlığının böylesi aktörel (*etik*) bir tasası varmış gibi hemen hiç görünmez yaratisinin öteki bölgelerinde. Ama şunu gösterir bize bu öykü. Derinlerinde bir öz, bir maya, belki kendisinin de bilince çıkarmadığı bir kök bilinç taşır yazarımız ve güncel tüm kimliklerimiz sınavdan geçmediği sürece aldatıcı sonuçlar doğurabilecekken bir büyük insanlık sınavından sonra canla başla savunulan sözde kimliklerin nasıl bir çırpıda gömlek gibi çıkarıldığını ve fırlatılıp atıldığını, buna karşılık toplumun ortak (*anonim*), kimiksiz diye tepeden bakılıp aşağılanan en son bireyinin 'doğru' davranabilmesi, gerçek kimliğini (yurdu ele geçirilmiş, toprağından edilmiş yurttaş) savunabilmesinin beklenmedik olabirliğini sarsıcı biçimde imler. Aslında öykü boyunca bir aktöre tartışması yürütmüştür. Toplumun kurulu dengesinin sahte temellerini sorgulamış, insanlarını bir olay dolayında öyle etkili bir biçimde gösterebilmiştir ki buna keskin, açık bir dışavurumculuk desek yanlış olmaz. Ama yineliyorum, bu sınavı kendisine uygulamamayı seçmiş biridir Maupassant, son seçimiyle sınıfta kalacağını kestirir, çünkü usuyla yüreği, çıkar duygusuyla inançları konusunda hep çelişkilidir. Onu zaman zaman böylesi toplumsal kişilik (*karakter*) çözümlmelerine taşıyan şey öyle sanıyorum döneminin seçkin yazın çevresi ve kişileriyle yakın ilişkileri ve dostluğudur. Onlara da saygılıdır ve tümünü selamlar. Bu öykü bir saygı duruşu, selamlamadır. Yurtseverliği savunmuş değildir, daha çoğudur yaptığı. Bir atlı araba içinde on değişik sınıf ve meslekten insanın röntgenini çekmiş, iç/dış çatışmalarını tinbilimsel bir duruluk ve saydamlıkla açığa çıkartmış, bunu yaparken öyle bir dil ekonomisi uygulamıştır ki öykünün kusursuz yapısal dengesi varsıl içeriğini ayrıca taçlandırmıştır. Öykünün yukarıda yer yer değindiğim göstergebilimsel okuması, var olan düzgülerin (*kod*) zamanla (tarihsel) ilişkilendirilmesini, dolu göstergenin boşken boş sanılan göstergenin dolu (içerikli) olması ve göstergeler arasındaki alışveriş (değiş tokuş) ve aktarımların nasıl 'yapısal sağlamlık' dediğimiz şeyin kurmacadan öte gidemediğini gösterecektir. Çok seyrek karşımıza çıkan, öykünün biçim ve içeriğe ilişkin çizgilerinin birbirini tüketerek değil besleyerek akışının yarattığı *harmonium*'un, bizi kapalı yapıta değil tersine geleceği açık bir yapıta taşıdığını belirtmeden

geçmeyelim. Klasik kendi üzerine kapanma anlatısı olduğu için bir başyapıt sayılmamalı **Tombalak**. Tersine. Dikkatli bir okuma yazınbilimsel birçok düşüncüyü tetikleyebilir, çünkü esinleyici bir öyküdür. Örneğin, rastlantı olmasa gerek, Maupassant yolculuk boyunca yolcuların beslenme ve yeme düzenlerini (rejimlerini) öylesine incelikle anlatır ki yalnızca yedikleri değil, yiyeceklerini tüketme biçimleri ve bedensel davranışları (*jest*), yeme eylemini ötekilerle paylaşma biçimlerini de gerçekçiliğin büyük ustalarına gönderilen bir saygıyla dile getirmekle kalmaz, anlamlı bir simge (gösterge) dilini yaratır. İnsanlar kendileri gibi davranırlar ama bu 'kendî', edinilmiş doğallaştırılmış bir kendiliktir. Bundan en az pay alacak olan kuşkusuz en çok özveride bulunması gereken kişidir, yani **Tombalak**. Çünkü toplumun yeraltında simge değerler üretimi için bir şansı olsa bile bu değerlendirme yerüstünden, ötekilerin biçtiği yargılardan edinilmiştir ve tutsaklaştırıcı, indirgeyici bir simgelemedir özellikle ve ağırlıkla. Dolayısıyla **Tombalak**, esnemeye, koşullara uymaya, çözüme, maymuncuk olma görevine en uygun ve yatkın kişidir, her amaca uyulanabilir bir kullanılabilirlik sergiler. Oysa bu öykü yazılmış olmasaydı, **Tombalak**'ın verdiği gerçek, aktörel örnek öykünün diğer kişilerince daha yolculuk bitmeden unutulup giderdi ve unutuluyor zaten. Hatta öykünün gülmecesi (*humor*), dahası karayergisi (*ironi*) **Tombalak**'ın adanmış ya da kurban edilmiş bedeni sayesinde geçiş izni alındıktan sonra arabada kadına karşı ortak kınayıcı bakış ve davranışların sergilenmesinde hemen yüze vuruyor. Doğrusu kadın hakkında yalnızca kötücül tinsel dışlayıcılığa yer yer 'devrimci *Cornudet*' örneğinde olduğu gibi art niyet, düşman askerinin bile yararlanabildiği bir kadından kendisi neden yararlanamasın, arsızlığı da katışıyor. Marseillaise'i bağıra çağıra çığırıyor, buradan bile duyuyoruz. "Toparlık hep ağlıyordu; bazı bazı, karanlıklar içinde, iki dörtlük arasından, tutamadığı bir hıçkırık geçiyordu." (161) Bu durumda okur neyi seçer peki? Gülmeyi ve gülüp geçmeyi mi? Eğer bir yurt varsa o yurt en çok kimindir? Belki de bu soruyu olanaksız kılan bir dünyadır gerçek çözüm.

"Uzun boylu, etli butlu, alımlı" **Madam Tellier**, kocası öldükten sonra evine aldığı beş kızla öyle bir ev (!) yarattı ki yerleşimdeki tüm erkekler için bir tür tapınağa (!) dönüştü. Kendine özgü değerleri, kuralları, pek de aman aman olmayan 'sermaye'sine karşın "**Madam Tellier'nin evi bir dünya nimetiydi ve onun randevularına gelmeyen pek ender olurdu.**" ('**Madam Tellier Evi**', *Le Horla*, Çev. *Serdar Rifat Kırkoğlu*, *Ayrıntı y.*, 2015) Gel gelelim mayıs ayı sonlarında kereste tüccarı ve eski belediye başkanı Mösyö Poulin, her zamanki düzenli ziyaretlerinden birini yaptı ve evi kapalı buldu. Kimse yoktu. Şaka mı, falan derken bir anda beliren İngiliz, Fransız gemicilerden oluşan bir kalabalığın kahvehanenin panjurlarını homurdanarak yumrukladığını gördü. Ne olduğunu anlayamadı, evde birlikte düzenli zaman geçiren dostlarıyla durumu değerlendirmeye çalıştı. Ne bir açıklama ne başka şey! Sırta kadem basmış **Madam Tellier** ve kızları... Maupassant ikinci bölümün girişinde tüm bu karmaşanın açıklamasını yapmakta gecikmez. **Madam**, doğduğu yer olan Eure bölgesinin Virville kentinde yaşayan ve kızı Constance'a vaftiz analığı yaptığı marangoz kardeşinin kızın komünyon törenine çağrısına uyma kararı almış, tüm kızları toparlayarak birlikte bu yolculuğa çıkmıştı. Evlere şenlik bir yolculuk izleriz öykü boyunca. Kızlar ne denli iş giysilerinin (!) dışında giyinmeye çalışsalar da arabada, trende, vb. kendilerini anında ele veren konuşmaları, davranışları ile hemen dikkati çekiyor, 'yollu' oldukları anlaşılıyor, **Madam Tellier** durumu kurtarmak için dokuz doğuruyordu. Güldürü yol boyunca sürmekle kalsa yine iyi. Arsız ve yüzsüz marangoz kardeşin kızlara asılan (musallat) tutumu, Kilisedeki törene saf, inançlı kadınlar, yakın akrabalar olarak katılma ve derli toplu, inançlı insanlar gibi davranma zorunlulukları, tuhaf, tersine yürünen bir kutsal topraklar, yani hac yolculuğu gibi

ilerler. Günah kilisenin ortasında içtenlikli inanç anıtı gibi yükselir, hatta kiliseyi besler neredeyse. Buna karşılık çevrenin içinde gücünde, sıradan insanları günaha girme fırsatını kaçırmamak için her tür sınırı aşmaya yatkın görünürler. “*İstemiyor musun, orospu*”. (73) Çelişkinin toplumsal fotoğrafından sıcak, Latin, günü ikiyüzlü yalanlarla çevirme yeteneğinde doruk yapmış ağlatısal-güldürüsel (**trajikomik**) bir sonuç çıkar. Öyle ki kendi okumam bir dizi çağrışımla beslenir. Maupassant sonrası kaynaklardan gelir bu çağrışımsal imgeler. Örneğin abuk Hollywood westernlerinde Batıda kurulan kasabalara ölü kaldırıcı arabasıyla, birkaç yosma taşıyan arabalar belki de ilk giren arabalar arasında görünür. Böyle birkaç sahne var kafamda. Ama iyisi daha beride... Onetti'nin şu eşsiz romanını okuyalı daha bir yıl olmadı: **Ceset Toplayıcı**.<sup>16</sup> **Madam Tellier Evî**'nin Latin Amerika'ya ve 20.yüzyıl ikinci yarısına uyarlanmış bir anlatısı desek yeridir. Hoş, biçemi göz ardı eden bir benzetim sayısız yanlış barındırır içinde ve Onetti metni aslında bir biçem denemesidir. Ama Ceset Toplayıcı, kurmaca bir kasabaya toplayıp götürdüğü birkaç Cese'le (fahişe) toplumsal hizmet (!) vermekten çok asil vurgun vurmak amacındadır ve kasabanın bu küçük toplulukla iki yüzlü ilişkisi anlatılır. Bu imgeler birbirlerini destekler, parayla alınıp satılan cinsellik kabuğunun arkasındaki insan ögesi bin türlü rengi, çelişkisi, biçimiyle açığa çıkar. Derin bir bakış, anlamlı bir soruşturma yürütülmüştür. Önyargıların rahatlatıcı, uydumcu (*konformist*) kaleleri çöker. Hoş, eski düzen geri döner, benzeri anlatılarda genelde olduğu gibi. Kasabasına dönen *Madam Tellier* ve kızları keyifle, şenlikle karşılanır, hani bayram yaşanır dense yeridir. Çünkü mesele yalnızca erkeklerin yaşamlarını renkli kılmalarıyla ilgili değildir, aynı zamanda bu erkeklerin arkalarındaki kadınların ne yaşadıkları ya da yaşamadıklarıyla da ilgilidir, tıpkı Ceset Toplayıcı'da olduğu gibi. Tren yolculuğu sırasında kadınların betimlemesinden eğlenceli bir örneği alıntılayalım: “*Raphaële, kafasında kuş yuvasını andıran tüylü saç biçimi, sırtında altın işlemeli, leylak rengi tuvaletiyle, Yahudi fizyonomisine oldukça denk düşen Doğulu bir hava taşıyordu. Geniş fırırlı pembe eteği içindeki Kızıl Rosa, çok toplu bir çocuğa ya da şişman bir cüceye benziyordu. Çifte Pompalar ise, Restorasyon döneminden kalan saçaklı, eski pencere perdelerinin ortasında, rüküş mü rüküş, garip giysilere bürünmüşlerdi.*” (55-6) Bu arada ördekleriyle yolculuk yapan köylüler, kızların coşkulu yaygarasıyla şaşkına dönerler. İnce, sarsıcı, tırmalayıcı güldürü? Evet. Alttan alta yürüyen kara duyu (*melankoli*)? Evet. Sözcük ekonomisi? Evet. Döneminin görsel yansımaları; Doumier, Toulouse-Lautrec çağrışımları? Evet. Ve başka Evet'ler...

Son olarak bir genel izlenimimi dile getireceğim, karşılığı pek olmayan bir kavramlaştırmaya başvurarak: *Ortalama belirtik (tipik)*. Belirtik olanı, kuram, bir ayrıca (özel-anlamlı durum), çokluk içinde çokluğun tekilde (birim) yansıması, yeniden üretimi olarak gösterdi. Belirtik, baskın toplumsal ıranın özü, sahici yankı konumu edinebilen genel geçer gönderimsellikti. Peki ya toplumsal ortalama bir ıraya dönüşür, benzer biçimde davranır, eğilip bükülür, söyler, seçer, (Kafka'nın köpekleri gibi), tepki verirse, bir genel(leşmiş) belirtikten söz edilebilir mi? Ama o neyi yankılar? Tarihsel zamanı mı? Öznesizleşmeyi mi? Sürüleşme? Bu durumda belirtik kavramı yine de geçerli olur mu? Tartışılabilir.

<sup>16</sup> Juan Carlos Onetti; **Ceset Toplayıcı** (*Juntacadáveres, 1964, Roman*), Çev. Soykan Özyurt, Alef Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2021, İstanbul, 286 s.Ceset Toplayıcı

## TÜRKÇE KAYNAKÇA

- Lloyd, Christopher; **Guy de Maupassant** (*Guy de Maupassant, 2006*), Çev. Alara Çakmakçı, Runik Kitap yayınları, Birinci basım, Nisan 2021, İstanbul, 208 s., Fotoğraflı.
- Maupassant, Guy de; **Bir Hayat** (*Une Vie, 1883, Roman*), Çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 290 s.
- Maupassant, Guy de; **Bel-Ami** (*Bel-Ami, 1884, Roman,*) Çev. Can Belge, İletişim Yayınları, Üçüncü Basım, 2021, İstanbul, 382 s.
- Maupassant, Guy de; **Pierre ve Jean** (*Pierre et Jean, 1887, Roman*) Çev. Bedia Kösemihal, Cumhuriyet Yayınları, Birinci Basım, 1999, İstanbul, 190 s.
- Maupassant, Guy de; **Ölümden Acı** (*La Morte, 1887, Roman*) Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, Birinci Basım, 2008, İstanbul, 221 s.
- Maupassant, Guy de; **Madam Tellier'nin Evi** (*Öykü Seçki*), Haz. ve Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Bordo Siyah Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2002, İstanbul, 288 s.
- Maupassant, Guy de; **Ay Işığı** (*Clair de lune, Öykü Seçki*), Çev. Tahsin Yücel, İyi Şeyler Yayınları, Birinci Basım, Kasım 1996, İstanbul, 160 s.
- Maupassant, Guy de; **Gündüz ve Gece Hikâyeleri** (*1880-90, Öykü Seçki*) Çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 310 s., Küçük boy.
- Maupassant, Guy de; **Horla ve Diğer Fantastik Öyküler** (*Le horla et autres récits fantastiques, 1887, Öykü*) Çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, Birinci Basım, 2003, İstanbul, 333 s., Küçük boy.
- Maupassant, Guy de; **Mutluluk** (*Le bonheur, Öykü seçki*) Çev. Mazhar Önad, Oluş Yayınları, Birinci Basım, 1969, İstanbul, 159 s., Küçük boy.
- Maupassant, Guy de; **Tombalak** (*Boule de Suif, Öykü seçki*) Çev. Nermin Sankur? Enver Behiç Koryak, Cumhuriyet (MEB) Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 128 s.
- Maupassant, Guy de; **Jules Amcam** (*Mon oncle, Öykü seçki*) Çev. Enver Behiç Koryak, Cumhuriyet (MEB) Yayınları, Birinci Basım, 2000, İstanbul, 157 s.
- Maupassant, Guy de; **Mutluluk** (*Le bonheur, Öykü seçki*) Çev. Semih Atayman, Bordo Siyah Yayınları, Birinci Basım, Ekim 2002, İstanbul, 255 s.
- Maupassant, Guy de; **Aşk Başkadır** (*Öykü seçki*) Çev. Faruk Yener, Say Yayınları, Birinci Basım, 2003, İstanbul, 334 s.
- Maupassant, Guy de; **Gezgin Satıcı** (*Öykü seçki*) Çev. Bertan Onaran, Türkiye İş Bankası Yayınları, Birinci Basım, Şubat 2009, İstanbul, 157 s., Ciltli.