M O D E R N İ Z M İ N E Ş İ Ğ İ

İskender Savaşır

Virginia Woolf'un yakın arkadaşı Desmont McCarthy, onun hakkında yazdığı bir yazıda, "...hikâyeyi hikâye yapan şey hakkında, yani iradenin harekete geçmesi hakkında hiçbir şey bilmiyor." demiş. "Bir romancıda ne kadar olağanüstü, ne kadar ölümcül bir kısıtlama, diyeceksiniz. Ama yine de kısıtlılıklarının bile kendi amacına hizmet etmesini sağlamak, sanatçılık işaretidir".

Gerçekten de sadece Virginia Woolf değil, 1920'lerden başlayan modernist edebiyatın bütün bir kanadı, olayları anlamlandırmakta, öykü kurmakta iradeyi ikame edebilecek bir şey bulmuş gibidir.

Oysa, 19. yüzyıl gerçekçiliği için iradî eylem bütün öykülerin, öykü dizilerinin, romanların, kendisinden vazgeçilemez bir yapıtaşıdır. Aslında bu, 19. yüzyılın roman kişilerini birer 'kahraman' olarak kavrama tavrına içkindir. Daha 18. yüzyıldan başlayarak gerçekçi roman için kahraman, verili dünyadan farklarının toplamı ile tanımlanan bir kişiliktir (Tom Jones, Julien Sorel Balzac gibi). Bu yüzden roman kişisi verili bir dünyanın direncini kırarak kendine bir yol çizmeye, kendini gerçekleştirmeye çalışan bir kişi olarak resmedilir. Her roman kişisi için maddi koşullar ve diğer roman kişileri, ya iradelerinin önünde bir engeldirler ya da iradelerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacak birer alet, elverişli ya da zor bir ortam.

Bu eğilimin tam tersi bir tutum izleyen modernist edebiyatın bir kanıdı ise, kasıtlar, amaçlar, hedefler gibi iradî tezahürlere pek itibar etmez gibi görünmektedir. Bunların yerini bilinç akışı gibi yorumlamayı, anlamlandırmayı ön plana çıkaran teknikler, çağrışımlarla yüklü şiirsel bir dil, kimi zaman da semboller ve mitik ögeler almıştır. Artık serüven, yabancı bir dünyanın fethedilmesi, koşulların direnci kırılarak özgün bir yazgının kurulması değil, verili bir dünyanın anlamlandırılmasıdır.

Türkiye'de daha çok modernist edebiyatın dünyada keşfettiği anlamsızlık üzerinde duruldu. Gerçekten de farklı farklı biçimlerde de olsa, Kafka, Sartre, Camus ve Beckett gibi yazarların kalkış noktası verili dünyanın artık anlam-

landırılamaması durumudur. Bu yazarların hikâye ve romanlarında birey, direnen değilse de, artık anlamdırılamayan bir dünyanın karşısında durmaktadır. (Bu yüzden aralarındaki farka rağmen, bu yazarların kişileri 19. yüzyılın kahramanlarıyla ilişkilerini korurlar. Onların bu yönüne işaret etmek için, Meursault gibi, Roquentin gibi, K. gibi roman kişileri bazen "anti-kahraman" olarak nitelendiriliyorlar.)

Ancak burada sözkonusu edilenin oldukça yüklü ve felsefî bir anlam olduğunun vurgulanması gerekiyor. Yitirilişinden "Tanrı öldü" gibi cümlelerle yakınılan, hayatın tümüne dair bir anlam...

Bu bakımdan modernizmin, hiç değilse çıkışı bakımından, daha eski (20. yüzyılın ilk yılları - tek karşı örnek Henry James) olan ve özellikle Avusturya ve Fransa'da egemen olmuş birinci kanadının, 19. yüzyılın gölgesinde yaşadığı ve kendisini 19. yüzyıl mirası ile mücadele ederek kurduğu söylenebilir. Üstelik sadece "anlam" sorunu, "kahraman", "karakter" kavramları gibi, anlatının genel çerçevesine ilişkin düzeylerde değil... Bu yazarların tematik tercihlerinin, üslup tavırlarının, lokal değerlendirmelerinin bir çoğu da, ancak edebiyat hakkında 19. yüzyılda oluşmuş beklentiler temelinde anlaşılabilir.

Özel Olan ve Kamu

Kuşkusuz, ülke, tarih ve mizaç farklarını gözardı ederek 19. yüzyıl edebiyatından sözetmek, kuşkuyla karşılanması gereken bir genelleyici tavır... 19. yüzyıldan devraldığımız miras, en azından, ders kitaplarının bile farketmek zorunda kaldığı bir ikilik barındırıyordu: Bir yanda kendi gerçeksi dilini, gazetelerle, politikayla, sözleşmelerle paylaşan gerçekçi edebiyat vardıysa, karşısında da romantizm vardı. Üstelik gerçekçilik kadar eski, onunla hemzaman olan romantizm de yalnızca edebiyata özgü bir tavır değildi; onu da besleyen hayatî kaynaklar mevcuttu. Kamunun dilini kullanan gerçekçiliğin karşısında romantizm gücünü ve başarısını, özel hayatın - ailenin, cinselliğin, yalnızlığın - dilini kullanıyor olmasına borçluydu.

Özel olanla kamu arasındaki ayrım, aslında, daha temelli bir ikiliğin ifadesidir: Burjuvazinin kendiliğinden ideolojisi, varlık anlayışı olan Kartezyen düalizmin bir ifadesi...

Bilindiği gibi, Descartes dünyayı birbirinden tamamen farklı iki cevherden oluşuyormuşcasına kavrıyordu. Bir yanda, başlıca özellikleri mekânda yer tutmamak ve özgürlük olan özne (ya da ruh), diğer yandaysa başlıca özelliği yayılım (mekânda yer tutmak) olan ve determinizme tâbî, her hareketi

önceden kestirilebilir nesne...

Bu düalizmi - ikiciliği - betimlemek için Descartes'ın kullandığı özgül kavramlar o kadar önemli değil. Saf bir özgürlük olarak kavranan özneyle, "alet olmak" dışında hiçbir insanî yüklem taşımayan nesne arasında mutlak bir kopukluk görmek, kaynağını burjuvazinin dünyayı tanıma ve biçimlendirme tarzında bulan ve dolayısıyla modern insanın, varoluş koşullarını değiştirmedikçe, kurtulamayacağı varlık anlayışının bir parçasıdır.

Ancak bu düalizmin kaynağını hayatın kendisinde buluyor olması, kaynaklandığı hayatı açıklayabildiği ya da tutarlı bir biçimde kavramsallaştırılmasına izin verdiği anlamına gelmez. Aksine... Düalizm kendi içinde uzlaşmaz bir çatışkı (antinomi) barındırır.

Gündelik deneyimimize, eşya ile kurduğumuz ilişkiye özne açısından yaklaşıldığında, herşey öznenin zihinsel durumlarının bir ifadesi, bir tasarım, bir tasavvurdan ibaretmiş gibi görünür. Maddenin nüfuz edilemezliği yiter gider.

Meditasyonları sırasında kendi öznelliğinin varlığından kuşku duyması için gerek olmadığına karar veren Descartes'ın ilk aklına gelen şeyin, her şeyin bir rüyadan ibaret olabileceği düşüncesi olması tesadüfî değildir. Rüya gibi, hayal kurmak gibi, verili olan her şeyin bizim tasarımımızdan ibaret olduğu yaşantılar, bize kendimizin birer özne olduğunu en net biçimde kanıtlayan yaşantılardır.

Ama diğer yandan, dünyanın bir rüyadan, bir hayalden ibaret olmadığının kanıtlanması, eşya ile kurduğumuz ilişkiye bir de nesne açısından bakılması gerekir. Ancak bu sefer de, her şeyin önceden belirlenmiş olduğu bir düzende, öznenin özgürlüğü, belirleyici olmak bir yana, müdaheleci bile olabilmek yeteneği anlaşılmaz bir nitelik kazanır. Kendi gövdesi dahil her şey, özneye dışarıdan verilmiş, kendi yasaları uyarınca hareket eden çıplak bir gerçeklikmiş gibi görünmeye başlar.

Kuşkusuz, bu görüşü de destekleyen yaşantılar, pratikler de var. Bilim ve başarıları öteden beri nesnelliğin, nesnenin yasasının geçerliliğinin en yetkin ifadelerinden biri sayılagelmiştir.

Kısacası, sonuç olarak düalizm aynı anda dünyanın, hem tanıdık, insanın arzularına cevap veren, kendisini bir parçası hissettiği yönlerini, hem de yabancı, nüfuz edilmez, insanı sınırlandıran yönlerini içerecek bir varlık anlayışına kaynaklık etmekten acizdir. "Antimoni" demiştik; kelimenin tam anlamı "karşıt yasalar"... Modern dünyada ikisi de birer yasa hükmünde olan öznellikle nesnellik karşıt kalır, barışamazlar.

Bu yüzden düalizm kısır ve tarihsiz bir varlık anlayışıdır. Açıklayamadığı bir hayat tarafından sürekli olarak yeniden üretilir.

Ancak düalizmin bu anlamda tarihsiz olması, bir iç gelişmesi, ayrıntılanma ve dillenme süreci geçirmediği anlamına gelmez. Bir kere "özne" ve "nesne" fazlasıyla soyut terimler - özgürlük alanı olarak hissettiğimiz yaşantılarla, zorunluluk alanı olarak hissettiğimiz hayat arasındaki farkı, uzlaşmazlığı ifade etmeye yetmezler.

İkincisi, yalnızca "özne-nesne karşıtlığı" terimleriyle ifade edilmiş bir düalizmin gözardı ettiği çok önemli bir olgu var: Başka insanlar. Bizim için zorunluluk alanı, başka insanlarla yalnızca paylaştığımız bir alan değil, daha ziyade onlar, aynı zamanda birer özne (özgürlük odağı) olduklarını farzetmek zorunda olduğumuz bazı şeyler tarafından biçimlendirilmiş bir nesnelliktir; kamudur.

İşte 19. yüzyıl edebiyatının önemi tam da burada yatıyor. Kapitalist üretim ilişkilerine göre biçimlendirilmiş bir hayatın sürekli olarak yeniden ürettiği düalizmin ilk ifadesini Descartes'da bulduğunu söyledik. Ancak, böyle bir düalizmin çok daha somut bir düzeyde, tek tek insanların hasretleri, imkânları umut, anı ve arzuları düzeyinde ne anlama geldiğini araştırmak, 19. yüzyıl edebiyatı diye andığımız metinler toplamına nasip olan bir başarı oldu.

Yaşanmayan Savaş: Stendhal ve Tolstoy

Bu noktada artık somut bir takım örnekler üzerinden hareket etmek yararlı olacak. *Parma Manastırı* (1839), *Savaş ve Barış* (1859) ve *Sefiller* (1862)...

Parma Manastırı ve *Sefiller* genellikle gerçekçi edebiyatın dorukları arasında anılan romanlardandır. *Sefiller* 'se, bir başyapıt olduğundan kuşku duyulmamakla birlikte, daha ziyade gençlere terkedilen romanlardan biridir. 'Sağlıklı' ve 'sağlam' bir edebiyat beğenisine ulaşmanın vazgeçilmez uğraklarından biri olarak görülmekle birlikte, kendisine geri dönülmesi öngörülmeyen bir kitap...

Neden *Sefiller* 'in bu öksüz konumu...? Onu öteki ikisinden ayıran farklar nelerdir?

Ortaklaştıkları, birbirleriyle karşılaştırılmalarını mümkün kılan noktalardan başlayalım: Her üç romanda da bir savaş sahnesi - dünya tarihinde belirleyici olmuş, gerçek bir savaşa dair bir anlatı - romanın örgüsü içinde hatırı sayılır bir yer tutar. *Parma Manastırı* ve *Sefiller* 'de bu savaş Waterloo'dur, *Savaş ve Barış* 'ta ise öncesi ve sonrası ile Austerlitz...

İlk bakışta asıl paralelliğin *Parma Manastırı* ve *Sefiller* arasında kurulması gerektiği düşünülebilir. Her ikisi de, aynı savaşı, Waterloo'yu konu edinmişdir; üstelik Napoleon, Stendhal için de Hugo için de bir kahramandır; ondan yana olduklarını gizlemezler. Dahası, her ikisinin de meydan savaşı hakkındaki anlatıları, Tolstoy'unkine kıyasla daha 'aşağıdan' dır; savaşan, ateş altında olan insanlar bu anlatılarda hatırı sayılır bir yer tutar. Oysa Tolstoy'un meydan savaşının kahramanları Rus ordusunun başkomutanı Kutuzov'dur, yaveri Prens Andrey Bolkonskiy'dir, General Bagration'dur vs.

Ama bu paralelliklere takılmamak gerekiyor. Çünkü *Parma Manastırı* 'nın acemi eri Fabricio del Dongo ile *Savaş ve Barış* 'ın mutkedir Kutuzov'unun savaşla kurdukları ilişki birbirlerine, *Sefiller* 'in adsız kahramanlarının kurdukları ilişkiye benzediğinden çok daha fazla benzer.

Fabricio del Dongo için temel problem, içinde yaşamakta olduğu olayların bir savaş edip etmediğini kestirebilmektir. İnsanlar yaralanır, çevresine gülleler düşer, yaralı bir mareşalin ihtiyacı olduğu için atından olur, birilerine ateş eder, birilerinden kaçar, hatta birini öldürür bile. Yine de bütün bu eylemler ona savaşı göstermez; yapıp ettikleri ile savaş hakkında bildiklerini, kurduklarını birbirine bağlayacak bir halka yoktur. O kadar ki , savaştan sonra, yıllar boyunca, kendisinin gerçekten Waterloo'da bulunup bulunmadığını merak edip duracaktır.

Savaşa katıldığında Fabricio, Alpler'de Como Gölü'nün kıyısında, hülyalı annesi ile ateşli halası tarafından, 'dünya gerçekleri'nden uzakta yetiştirilmiş, 17 yaşında bir delikanlıdır. Stendhal, Fabricio'nun toyluğunu, herhangi bir özne açısından bakıldığında, savaşın ne kadar gerçek-dışı görünmek zorunda olduğunu vurgulamak için ustaca kullanır. Fabricio'nun imgelemi, halasının ölmüş kocasına dair kahramanlık anıları ve savaş edebiyatı ile beslenmiştir. Hakkında gerçek hiçbir şey bilmediği savaşa, kendi içindeki en hakiki, en değerli yönleri ifade edebilmek umuduyla gider.

Yaşadıkları, "hayal kırıklığı" ya da "hüsran" kelimeleri ile bile karşılanamaz. Çünkü, savaş diye kurduğu şeyi uzaktan da olsa çağrıştıran, dolayısıyla hayallerini kırabilecek herhangi bir şeye rastlayamaz.

Romantik bir öznelliğin ürünleri hüsrana bile uğramayacak birer yanılsama olarak kalırlar. Fabricio'nun toyluğu romantik bir öznellikle gerçekliğin verileri arasındaki uçurumun abartılmasını sağlar.

Ancak bu uçurumun toyluğa özgü olduğu düşünülmemeli. Örneğin Tolstoy, kişilerine böyle bir yanılsama hakkı tanımaz. Daha savaşa katılmadan, savaşın bir sosyete dedikodusundan ibaret olduğu Birinci Bölüm 5'te bile Prens

Andrey,

> Bütün herkes kendi inançlarına göre savaş çıkarsaydı, dünyada savaş diye bir şey olmazdı. (*Savaş ve Barış*, 1. cilt, s. 65, çev. Atilla Tokatlı, Sosyal Yayınlar.)

der. Prens Andrey'in daha savaşa katılmadan savaş hakkındaki görüşleri yazarınınkilere çok yakındır. İnançlar, özlemler, arzu ve irade gibi öznel hayatı tarif etmek için kullanılan kelimeler, savaşın gerçekliğine tamamen yabancıdır. Eğer savaş bu kelimelere tercüme edilebilecek olsaydı, ortada kalmaz yokolurdu.

Prens Andrey'in, daha sonra, savaş alanında yaşadıkları, bu gözlemle tamamen tutarlıdır. Austerlitz öncesindeki Schöngraben Savaşını anlatırken Tolstoy'un savaşı bir tepeden seyreden Prensler Andrey ve Bagration'un bakışları aracılığıyla gösterdiği şey, bir anlamda, Fabricio'nun Waterloo'da gördüğü şeyle aynıdır.

Bagration, savaşı seyretmekte olduğu tepeden, kendisine savaşın gidişatı ile ilgili yapılan açıklamaları dinlemektedir:

> Gerçekten de Tuşin'e hiç kimse nereye ve nasıl ateş edileceği konusunda emir vermiş değildi. Ve o, çok saygı duyduğu çavuş Zaharçenko'ya da danıştıktan sonra, yapılabilecek en doğru şeyin köyü yakmak olduğu kararına varmıştı. Bagration, yüzbaşının açıklamasını dinledikten sonra: "İyi olmuş..." dedi sadece. (s.375-6)

Benzer sahneler tekrarlanır, benzer açıklamalar yapılır; Bagration'un cevabı hiç değişmez: "İyi olmuş..." ya da "İyi etmiş..." Prens Andrey,

> Çok geçmeden ve derin bir şaşkınlık içinde, işin aslında hiçbir emrin verilmediğini, prens Bagration'un yalnız zorda kalınınca, rastgele ayrı ayrı komutanların isteklerini kabul ederek, yapılan her şeyi sanki onun emri ile ve onun niyetleri doğrultusunda yapılıyormuşcasına bir tavır takındığını... olayların tesadüfe kalmış olduğunu, salt komutanların iradesine bağlı olmaktan çoktan çıktığını... (sayfa 377)

farkeder. Savaşın bu şekilde görülmesi, tasvir edilmesinin, komutanın ordu üzerindeki hakimiyetini yitirmiş olmasından kaynaklandığının düşünülmemesi gerekiyor. Tek tek ve tesadüfi eylemlere, nesnel ve genel bir olgu olarak savaşın bütünlüğü arasındaki bu kopukluk her düzeyde karşımıza çıkar:

> ...Aslında alay kumandanı, saldırının geri püskürtüldüğünü söylerken, bu askerî terimi alayında olup bitenlere denk düştüğü sanısıyla kullanmamıştı; ama gerçekte kendisi de komutası altına verilmiş bulanan birlik-

> lerde o yarım saat içinde neler olup bittiğini bilememekteydi. Dolayısıyla da saldırının geri püskürtüldüğünü mü, yoksa alayın bu saldırı sonucunda bozguna mı uğradığını kesinkes söyleyemezdi. Bildiği tek şey, harekâtın başlangıcında bütün alayın üzerine gülle ve kurşun yağdığı, adamlarını öldürdüğü; sonra birinin "Süvariler geliyor!" diye bağırdığı; bunun üzerine bizimkilerin de ateş etmeye başladıklarıydı. (s. 379).

"Harekât", "saldırı", "geri püskürtme"... Bunlar sadece askeriyeye değil, genel olarak kamuya ait terimler. Savaşanların Moskova ya da Petersburg'daki yakınları, olan biteni bu terimlerle öğrenececkler, raporlar bu dilde yazılacak, tarihçiler Schöngraben savaşını bu terimlerle anlatacak. Savaşın bilfiil faili olmuş kişilerin bu terimlerin karşılıklarını kendi yapıp ettiklerinde hiçbir zaman keşfedememesi, sözkonusu resmî ve kamusal dilin geçerliliğini zedelemez. Zaten savaşanlar da, kendi hafızalarını, ister istemez, kamunun diline teslim ettiklerinden hatırlayacakları, eninde sonunda, kendi yapıp ettikleri değil, bu genel terimler, yapıp ettikleri hakkındaki tarifler olacaktır.

Tolstoy'un kendisi de *Savaş ve Barış* üzerine yazdığı notlarda, bu iki betimleme düzeyi (tarzı) arasındaki kopukluğa değinir:

> Bir savaştan hemen sonra ve hatta ertesi gün ya da daha ertesi gün, hiçbir rapor yazılmadan önce bütün birlikleri gezin ve herhangi askere, astsubaya, subaya olayın nasıl olup bittiğini sorun. Neler duyduklarını ve gördüklerini size anlattıkları zaman çok büyük, karmaşık, sonsuz çeşitlenmeleri olan bir şey karşısında bulunduğunuza ilişkin ağır bir izlenim edineceksiniz. Ama olayın, bütün olanların nasıl olup bittiğini, hiç kimseden ve özellikle başkomutandan öğrenemeyeceksiniz. Ama üç dört gün sonra raporlar gelmeye; gevezeler görmedikleri şeyleri anlatmaya başlar ve sonunda genel raporlar düzülür ve ordudaki yaygın görüş de bu raporlar uyarınca oluşur. Bu yalan dolu ama apaçık ve pohpohlayıcı tabloyu benimseyip kuşkularını ve tasalarını bir yana atmak da herkesin içini rahatlatır. Bir ya da iki ay sonra, savaşa katılmış olanlardan birine sorular sorun. O zaman anlattıklarında, daha önceki dobra ve canlı havayı bulamayacaksınız; çünkü anlattıkları rapora göre oluşturulmuştur ve sorular sorduğunuz kimse, yazılı metin uyarınca konuşmaya başlamıştır bile. (s.11).

İşte tam da kamunun - raporların - dili ile yaşantının dili arasında böyle mutlak bir kopuş olduğu içindir ki, bilgi ve deneyim, kişinin gerçeklikle, daha doğrusu, özel ve yaşanmış olanın, kamusal ve başkalarınca da tanınabilir (meşru) olanla barışmasının aracı olamaz.

Bir Oyun Olarak Kamu Hayatı

Tekrar Fabricio'ya dönelim; Waterloo'da bulunduğundan bile emin olamayan Fabricio'ya... Fabricio'nun Waterloo'da yaşadıkları, Waterloo hakkında bildiklerinin bir parçası değildir. Çünkü onun da bilgisi kamunun nesnel diliyle aktarılmış olandan ibarettir. Yaşadıkları ile bildikleri arasında ortak bir terimin yokluğu, yaşadıklarından hareketle kurgularını sınamasını, onları gerçekliğe uyarlamasını engeller.

Bütün bunlar sadece toy Fabricio için değil, herkes için doğrudur. Gerçek (tarihsel) Waterloo Fabricio için ne kadar dışsallsa, romanın en bilgili, en becerikli, toyluktan en uzak kişileri olan Fabricio'nun halası Gina del Dongo (Kontes Pietranera, Düşes Sanseverina-Taxis, Kontes Mosca della Rovere) ile Kont Mosca için de, Parma'daki saray ve şehir hayatı o kadar dışsaldır.

Stendhal, bu hayatı anlattığı II. Bölüm'ün başına "Bu cumhuriyet, bitmez tükenmez yaygaralarıyla, krallıkların en iyisinin zevkini sürmemize engel olacak" cümlesini alır (*Parma Manastırı*, s. 191, çev. Samih Tiryakioğlu, Altın Kalem). Cümle, bölüm içinde, biraz değiştirilmiş olarak, Kont Mosca'nın ağzından tekrarlanır: "Bu sersemler, cumhuriyet lâflarıyla, krallıkların en iyisinin zevkini sürmemize engel olacaklar" (s.322). Gina del Dongo, henüz daha Kontes Piatranera iken, onca başarılı olacağı Parma sosyetesine girme kararını şöyle alır:

> Kontez Markiz'e "Saray dediğin gülünçtür ama eğlencelidir; ilginç bir oyundur ama, kurallarını kabul etmek gerek" diyordu. *Whist* dedikleri iskambil oyununun kurallarına itiraz etmek kimin aklından geçmiştir? Oysa kurallara bir kez alışıldı mı, karşısındakine sayı yaptırmamak hoş şeydir. (s.90).

Cumhuriyetçilerle kralcılar arasındaki çekişme, ayaklanmalar, zehirlemeler, saray aşkları, itibar kazanmak ve kaybetmek... Bütün bunlar, özel hayat ve talepleri açısından bakıldığında bir oyun hükmündedir; gerçek hiçbir ihtiyacın ifadesi ya da tatmini olamazlar. Kuşkusuz oyunu iyi ya da kötü oynamak mümkündür. Cumhuriyetçilerin sersemliği, onların kötü birer oyuncu olmalarıyla eş anlamlıdır. Sersemlik, ilkesel bir yetersizliğin, bir kötülüğün değil, bir beceriksizliğin ifadesidir.

Toylukla görmüş geçirmişliğin farkı da tam burada yatar: Deneyim ve bilginin yapabileceği, toy bir gencin anlamsız bir alt üst oluştan ibaret gördüğü şeyi bir oyuna çevirmekten ibarettir. Ama, oyunun oynanmasına, temelde toy bir gencinkinden farklı olmayan nice heyecanlar, nice sızılar eşlik edecek, acılar çekilecek, toy gençliğin ruhunun tatminsizliği oyunun yanısıra sürüp

gidecektir.

Kuşkusuz bu noktada devreye mizaç farkları girebilir: Başkalarıyla - yabancılarla- paylaşılan kamu hayatının bir oyundan ibaret olduğu bilinci farklı halet-i ruhîyelerle karşılanabilir. Ama bizi burada ilgilendiren, ruh hallerinin farkı değil, hepsinin berisinde yatan ortak gerçeklik, bir varlık anlayışı, bir hayat tarzı... Prens Andrey'in bezginliğiyle, Gina del Dongo'nun sevecen ve sinik hoşgörüsü ayrı kaynaklardan beslenir.

Stendhal gerçekçi edebiyatın başında duruyordu. Yine de onun savaşı, politikayı, hatta genel olarak kamusal olanı kavrama biçimlerinin, gerçeksi dilin bütün olanaklarını kullandığını - ve tükettiğini - düşünebiliriz. Başka bir deyişle, kamusal ve genel olanın Stendhal'ın metnindeki beliriş biçimleri, gerçeksi bir dilin bu konuları anlata bilme biçimlerini mükemmel bir biçimde örneklemiş ve dolayısıyla aynı zamanda, gerçekçi edebiyatın sınırlarını da göstermiştir.

Stendhal için kamusal olan ya Waterloo'da olduğu gibi, tek tek eylemlerin tesadüfen buluşmasından oluşan bir anlamsızlık evreni olarak görünür, ya da Parma'da olduğu gibi, bir oyun, bir entrika olarak... Arnold Bennet'den Graham Greene'e, Evelyn Waugh'dan Somerset Maugham'a gerçekçi edebiyatın kalıplarına, gerçeksi bir dile sadık hiçbir muhabir yazarın bu alternatifleri aşamadığını söyleyebiliriz.

Bu sonuç, ilk bakışta yadırgatıcı görünecektir. Ama bizim geçmişimizden âşina olduğumuz politik kültürlerin hepsi - ister az gelişmiş ülkelerin muktedir milliyetçi söylemi olsun, ister çeşitli muhalif anti-kapitalist söylemler olsun - gerçekçi edebiyatın değil, 19. yy'ın bize bahşettiği diğer büyük akımın, romantizmin dilini kullandılar. Gerçekçi edebiyatın dili ile, onun kavramsal kabulleri çerçevesinde politika yapmak, başlangıçtan beri merkez olagelmiş ülkelere, İngiltere ve Fransa'ya nasip olan bir ayrıcalık oldu. Öyle ki, bir yazar (bir edip) olarak zamanında çok popüler olan romantik Hugo bile, kendi ülkesinin politik kültürüne fazla nüfuz edemedi. Bir başka ülkenin, - bizimkinin - politik kültürü üzerindeki etkisi çok daha derin oldu.

Şimdi, bizim kendi tarihimizden çok daha âşina olduğumuz bu romantik söylemin içinden bakıldığında, savaş ve politikanın nasıl göründüğünü örneklemek üzere Victor Hugo'yu incelemeye geçmeden önce, iradî eylemin niçin 19. yy. edebiyatında merkezî bir yer tuttuğu sorusuna bir kere daha değinelim.

Stendhal ve Tolstoy'un anlatılarına ilişkin olarak deneyimin öznelliği eğitmediğini, gerçeklikle barışmasını sağlamadığını söylemiştik. Çünkü

hülyalarıyla, kurgularıyla, tasalarıyla öznellik ile çıkar ilişkilerinden, sebep-sonuç bağlantılarının mümkün kıldığı entrikalardan - kısacası genel bir hesaplılık ilkesinden - oluşan nesnel dünya, neredeyse hiç etkileşime girmeden yanyana sürüp gitmektedir. Bu iki dünyadan birinde olanın diğerine yansımasını mümkün kılacak tek bir araç vardır: Bir ayağı kasıtlarda, özlemlerde, arzularda, kısaca öznellikte duran, ama sonuçları bakımından nesnel olan iradî eylem... İradî eylem, kendi içine kapalı bu iki alem arasında kurulabilecek yegâne köprüdür.

Yanlış anlaşılmasın! İradî eylemin, öznel olan ile toplumsal hayat arasında kurulacak yegâne köprü olması, onun aynı zamanda bir mutluluk olanağı olduğu anlamına gelmiyor. Aksine... Öznelliğin dünyaya açılmak için iradî eyleme mahkum olması, insanoğlunun bu dünyadaki mutsuzluğunun başlıca sebebidir.

Romantik Savaş: Hugo

Hugo'ya döndüğümüzde ilk bakışta tamamen farklı görünen (ve kısmen gerçekten de farklı olan) bir tabloyla karşılaşıyoruz. Yine savaştan başlayalım: Artık burada savaş, öznelliğin terimleriyle betimlenemeyecek yabancı bir fenomen olmaktan çıkar. Aksine Hugo'nun savaşı anlattığı bölümün daha ilk sayfalarında savaşın doğa ve maddeyi bile öznelleştirebilme yeteneğine işaret edilir:

> Savaşın fırtınası bu avluda hâlâ durur; iğrençlik, dehşet gözönündedir; çarpışmanın kargaşalığı taş kesilmiştir; hem yaşıyor, hem ölüyor; hepsi daha dündü. Duvarlar can çekişiyor, taşlar düşüyor, çatlaklar bağırıyor; delikler birer yaradır; eğilmiş ürperen ağaçlar sanki kaçmak için çaba harcıyor. (Sefiller, s.306, çev. Nesrin Altınova, Oda Yayınları).

Hemen sonra Hugo, Stendhal ve Tolstoy'un bucak bucak kaçtığı bir işe girişmekten, savaşın ahlakî değerlendirmesine ilişkin bir soru sormaktan kaçınmaz; savaşın yitirilmesinde Napoleon'un yanılgılarının payı olup olmadığını sorar (s. 312).

Cevaben Napoleon'un, yenilgisine katkısı olmuş olabilecek zaaflarını sayar: İmparator'un bedeninin de ruhu gibi aşınmış olması, bir dehanın sönüyor olması, Napoleon'un zafer bilincini yitirmesi, felaketlerin kokusunu alamıyor olması ilh. Bütün bu olasılıklara karşın cevabı nettir: "Biz kesinlikle böyle düşünmüyoruz." Waterloo yenilgisinin sorumlusu Napoleon'un yanılgıları olamaz.

Bu cevabın Hugo'yu Stendhal ve Tolstoy'a yaklaştırdığı düşünülebilir. Savaşlar, "yanılgı" gibi, kişisel hasletleri değerlendirmekte kullanılan kelimelerden hareketle açıklanamaz. Bir sonraki alt-başlık da bu izlenimi destekler nitelikte: "Savaşların 'Quid Obscrum'u (Karanlık Nedenleri)".

Ama bütün bunlara rağmen bu izlenim, aslında yanıltıcı. Çünkü romantik Victor Hugo öznelliği aşan, onun terimleriyle kavranamayacak herhangi bir gerçeklik tasarlayamaz. Her tek olayın, durumun, eninde sonunda, bir öznelliğin ruh hallerine geri götürülebilmesi, bir iradeden, birinin emellerinden, arzularından, korkularından hareketle açıklanması gerekir. Herhangi birinin kasdetmediği, onun iradesinin izleri tarafından biçimlendirilmemiş bir olay yoktur, olamaz.

Bu yüzden onun için savaş, Napoleon ve Wellington'ın olduğu kadar, en acemi erin bile içinde kendi yansımasını, en hakiki ifadesini bulduğu bütünsel bir dramdır. Bir anlamda, *Sefiller*'deki bütün Waterloo bölümü (İkinci Bölüm, Birinci Kitap, Türkçe metinde 57 sayfa), bu inancı ikna edici kılmaya yönelik bir girişimdir.

Kuşkusuz, romantik bir anlatıyı gerçekçi bir anlatıdan ayırt eden en önemli özellik, metnin dokusudur, üslubudur. Ancak, edebiyatın bu masumiyet döneminde üslup, henüz 'tarafsız' bir alet konumuna indirgenmemiştir. Bu yüzden, metnin dokusu düzeyindeki tercihler, insanın dünyayla ilişkisi hakkındaki temel kabullerden bağımsız olarak yapılmaz. Hugo'nun giderek iç bulandırıcı bir hâl alan sanatlı dili gerçekten de, savaşın insanî olduğunu, savaşa katılan herkesin öznelliğini yansıttığını kanıtlama kararlılığının bir ifadesidir. Hugo bu tezi kavramsal bir düzeyde kanıtlamaya kalkışmayacak, savaşa katılan herkesin savaşı istemiş olduğunu iddia etmeyecek kadar dürüst bir yazardır. Ama metninin ilkeler, kavramlar, görüşler düzeyindeki tutarsızlığının berisinde yatan irkiltici tutarlılık da zaten, kavramsal düzeyde kanıtlanamayan bu tezi, üslup düzeyinde ikna edici kılma kararlılığından kaynaklanmaktadır:

> Bütün bu süvari birliği, yalın kılıç, sancaklar, borazanlar havada, tümen tümen kollar halinde düzenlenmiş olarak aynı hareketle, tek bir kişi gibi; gedik açan bir koçbaşı kesinliğiyle, Belle Alliance yamacını indi, daha onca canın döküldüğü korkunç derinliğe daldı, orada duman içinde yitti, sonra bu gölgeden çıktı. (s.329).

"Bütün bir süvari birliği"nin "tek bir kişi"ye, "tunç bir kolbaşı"na benzetilmesinin berisinde yatan, paylaşılan bir irade, birliğin bütünlüğünü oluşturan ve tek tek kişilerin farklılıklarını aşan ortak bir öznellik arayışıdır.

Kuşkusuz ne kadar kıvrak ve parlak olursa olsun üslup, tek başına, savaş hakkındaki (ve hatta genel olarak topluluklar hakkındaki) böylesi bir anlayışı ikna edici kılmaya yeterli değildir. Bu anlayış, anlatılmak üzere hangi olayların seçildiğini, bu olayların birbirlerine nasıl eklemlendiğini, kısacası anlatının yapısını da belirleyecektir. Örneğin, Stendhal ve Tolstoy savaş sahnelerini bir çatışma olarak kurmamaya, onları dramatik kılmamaya özel bir özen gösterirler. Çünkü her ikisi için de savaş, anlamsız bir alt üst oluş, birbirleriyle çatışmak için aslında (kendi öznellikleri açısından bakıldığında) hiçbir gerekçeleri olmayan insanların birbirlerini boğazlama sürecidir. Bunun ise, Hugo için anlaşılmaz olduğuna zaten değinmiştik. Onun için, her eylem, her olay, son kertede, bir öznelliğin ifadesi olmak zorundadır. Bu yüzden, Waterloo gibi bir alt üst oluşu anlatmak demek, onu, orada savaşmış onbinlerce insanın iradelerine tercüme etmek demektir. Parçayı bütün içinde eritmek, tümenlerden, alaylardan vs. yeni ve sahte özneler yaratmak bunu gerçekleştirmenin yollarından biridir. Ama üslup düzeyinde yeralan bu teknik, kısa zamanda imkânlarının sınırına dayanır:

> Her zaman öyle bir an gelir ki, savaş dövüş halini alır, bireyleşir, sayısız ayrıntılar olayı haline dağılır, bu da Napoleon'un deyimiyle söylersek "Ordunun tarihinden çok alayların yaşamöyküsüne giren bir şeydir". Bu durumda tarihçi özet hakkına sahiptir. (s.322)

Şaşırtıcı bir durum... Genel olanı öznellikten, tek tek bireylerin kişiselliklerinden hareketle kavramaya kararlı, romantik yazar Hugo, malzemesine, başkomutan ve İmparator Napoleon'un genelleyici bakış açısından bakıyor; savaşı, tam da bireyselleştiği noktada, anlatmaktan vazgeçiyor, tarihçinin rolüne öykünerek özet hakkını kullanıyor.

Ama, kuşkusuz, savaş anlatısını dramatik kılmanın, doku ve üslup düzeyinin ötesinde, başka yolları da mevcut. Savaşı, Napoleon ve Wellington gibi büyük adamların açısından anlatmak, onların çatışan iradelerinden hareketle açıklamak bunlardan biri. Ama burada da bir ölçek sorunu var:

Bu ölçek sorunu, bu oransızlık gerçekçilerin de farkına vardığı bir olguydu. İster Julien Sorel (*Kırmızı ve Siyah*) olsun, ister Fabricio del Dongo, Stendhal'de başkişi daima romandaki kişiler içersinde toplumsal itibarı en düşük ama kişisel cazibesi en yüksek olanıdır. Kişisel cazibe ile toplumsal ilişkilerin tayin ettiği mevkî arasındaki oransızlık, başkişinin karakterini çizen en önemli unsurdur.

Stendhal'de vurgu, toplumsal ilişkilerin yarattığı koşulların öznel olanı ifade etmekteki yetersizliği üzerindedir. Kişilerine dünya hakkında çok az yanılsama hakkı tanıyan Tolstoy ise oransızlığa ters yönden yaklaşır. Kaba ve özet bir

söyleyişe başvuracak olursak, Stendhal'de dünya öznelere dar gelir; Tolstoy'da ise, dünye sürekli olarak özneleri aşar; dünyanın cesameti adım başında öznelerin kısmîliklerini, yetersizliklerini gösterir.

Kısacası, yaşananlarla bunlara sebep olma sorumluluğunu yüklenen, sonuçlarını taşımak durumunda olan öznellikler arasındaki oransızlık, gerçekçi edebiyatın başlıca temalarından biridir.

Gerçi romantik hülyalarla arasına koyduğu bütün mesafeye karşın Prens Andrey, savaştan önce, Napoleon'u büyük bir kahraman olarak görmeden edemez. Ama yine de Austerlitz Savaşı'nın anlatıldığı birinci cildin sonunda, önce ordunun bozgununu yaşar, sonra ölümcül bir yara alır, gözlerini gökyüzüne dikip savaş alanında kendinden geçer, esir alınır ve sonunda Napoleon'la karşılaşır:

> Prens Andrey, henüz beş dakika önce kendisini taşıyan erlere birkaç söz söyleyebildiği halde, gözlerini Napolyon'a dikmiş susmaktadır şimdi... O anda Napolyon'u uğraştıran binbir ince hesap ona o kadar önemsiz, o kadar sudan ve görüp anlamış olduğu şu adaletli, şu iyilik dolu gökyüzü karşısında eskiden bir kahraman saydığı Napolyon'un kendisi de, kapıldığı zafer sevinci de,. gizlemeye dahi gerek duymadığı bir bayağılıkla böbürlenmesi de ona o kadar küçük görünüyordu ki, karşılık vermek gelmedi içinden... (s. 572)

Ama işte gerçekçilikle romantizm arasındaki fark tam da bu noktada yatmaktadır. Gerçekçi edebiyat için anlatılması, araştırılması gereken bir tema olan bu gerilim, romantik Hugo için aşılması gereken bir sorun oluşturur. Bu yüzden *Sefiller*'in sayfalarında karşımıza, *Savaş ve Barış*'takinden çok farklı bir Napoleon çıkar. Bu Napoleon'un, bir yandan, anlatının dramatik kılınabilmesi için, kişiye özgü, somut, genellenemez özelliklerinin ön plana çıkarılması gerekmektedir. Ama diğer yandan, bu dünyatarihsel olayı açıklayabilmek için, bu kısmî özelliklerin anıtlaştırılmaları gerekir. Bu yüzden Napoleon'un neşeli mizacına bir bölüm ayrılır. Bu bölümde onun kahvaltı ederken yaptığı şakalarını izler, "muhafız kıtası erlerine 'Homurdanıcılar' adını verdiğini, "onların kulaklarını, bıyıklarını" çektiğini öğreniriz (s.322). Ama bunlar bir devin şakalarıdır:

> Atın durdurmuş, birkaç dakika kıpırdamadan kalmıştı. Şimşeklere bakıyor, gökgürültülerini dinliyordu, alın yazısına inanan bu adamın karanlığa şu sözleri fırlattığını işitmişlerdi: "Tamam, anlaştık" (s.321).

Ama bütün bunlara rağmen Hugo, millî bir tarih yazıcısı, resmî bir dalkavuk değildir. Napoleon ve Wellington'un birer başkomutandan ibaret olduklarını,

savaşı kazanan ya da kaybedenlerin onlar değil, resmî tarihlerin kaydetmediği, yaralanan ve ölen küçük insanlar olduğunun farkındadır. Sadece onlar da değil... Hugo, aynı zamanda, Waterloo'nun ancak bu iki komutana olağanüstü kaynakların tahsis edilmesiyle mümkün olduğunu ve bunun anlamını da sezer gibidir. Bu yüzden, eğer Waterloo'nun romantik tasviri mümkün olacaksa, savaşın, yalnızca Napoleon ve Wellington'un ya da hatta savaşan küçük insanların değil, emeklerinin ürünüyle savaşı mümkün kılmış herkesin iradesinin bir ifadesi olduğunu gösterebilmek gerekir.

Bunu kanıtlayabilmek için Hugo, romantizmin milliyetçilikle paylaştığı en önemli kavramlardan birine başvurur: bir özne olarak " ulus" kavramına...

"Ulus" diye bir öznenin yaratılabilmesi (Hugo için) bir kahramanın varlığını gerektirir. Bu kahramanın özellikleri, huyları bir anıtlaşma süreci içinde giderek bir ulusun portresini çizmeye başlar:

> Zaten Waterloo tarihteki en garip rastlaşmalardan biridir; Napoleon ve Wellington. Bunlar düşman değil birbirlerinin karşıtıydı.

'Sıradan' bir düşmanlık, anlamı birbirine düşman olan öznelerden bağımsız olarak verilmiş bir ilişki tarzıdır. Böylesi bir ilişkide "düşman" kişinin zihinsel durumlarının, yönelişlerinin (arzularının, korkularının, nefretinin vs.) hedefi olmaktan ziyade, içinde bulunulan durum tarafından tanımlanan, anlamını o durumdan alan bir kavramdır. Örneğin Fabricio del Dongo ile öldürdüğü Prusya süvarisi arasında hiçbir karşıtlık ilişkisi yoktur; birbirlerinden nefret etmeleri, korkmaları vs. için hiçbir gerekçeleri yoktur; birbirlerini tanımazlar bile; düşmanlıkları sadece o tesadüfi durum içersinde işgal ettikleri tesadüfi konumlardan kaynaklanır.

Oysa karşıtlığın tesadüfe tahammülü yoktur. Gerçek bir karşıtlık ilişkisi ancak bir anlamlar, anlamlılıklar evreninde ortaya çıkabilir:

> Bir yanda açıklık, kesinlik, öngörüş, geometri, sakınım (ihtiyat), güvenlik altına alınan geri çekilme, gözetilen yedekler, inatçı bir soğukkanlılık, şaşmaz bir yöntem anlayışı, araziden yararlanan bir strateji, taburları dengeleyen bir taktik, çok düzenli olarak tasarlanmış bir insan kırımı, saat elde ayarlanan bir savaş, hiçbir şey isteyerek rastlantıya bırakılmış değil, eski klasik yürekllilik, değişmez doğruluk; öbür yanda önsezi, kehanet, askeri acaiplik, insanüstü içgüdü, alev alev yanan bir göz atış, bir bakıverme, kartal gibi bakan ve yıldırım gibi çarpan bilmem nasıl bir şey, horgören bir coşkunluk içinde olağanüstü bir sanat, derin bir ruhun bütün gizleri, boyun eğmesi istenen ve bir bakıma zorlanan yazgıyla, ırmakla, ovayla, ormanla, tepeyle ortaklık, savaş alanını baskı

altında tutmaya kadar giden zorba, strateji bilimine karışan, onu yücelten ama yine de onu bulandıran, bozan yıldıza -talihe- inanç.

Bu noktada henüz uluslardan bahsedilmiş değil; kurulan karşıtlık, iki büyük birey, iki dahi, iki kahraman arasında: Napoleon ve Wellington.

Ama daha şimdiden tarihsel bir an; yaşanan, somut ve dolayısıyla gelip geçici olmak anlamında tarihsel olan bir an mutlaklaştırmaya başlanmıştır. Çünkü Napoleon ve Wellington'ın karşıtlığı, somut bir durum içersinde, iki farklı yönelişin, sözgelimi tatmin olma koşulları birbirini dışlayan iki arzunun karşılaşması ya da kişilerin birbirlerini bir nefret ilişkisinden hareketle tanıması, anlamlandırması türünden bir karşıtlık değildir. Dahası kendisini savaş *içersinde* ifade eden bir karşıtlık da değildir. Çünkü aslında savaşın nasıl savaşılacağına dairdir. Wellington'la Napoleon'u karşı karşıya getiren ortak bir çerçeve yoktur; savaş ya Wellington'un savaşı olacaktır ya da Napoleon'un. Karşıtlık savaşın sonucundan çok, savaşın varoluş tarzına ilişkindir; savaş, dünyayı iki farklı biçimde varetmek isteyen iki iradenin karşıtlığıdır.

Çok geçmeden bu iradelerin, ne kadar büyük olurlarsa olsunlar tekil bireyleri aştığını farkederiz. Sözkonusu olan iki ulusun iradesi ve hatta mizacıdır. Kısacası savaş, aslında birer özne olarak tasarlanmış iki ulusun, dünyayı kendi mizaçlarına uygun birer öznel alan olarak kurma girişimiymişçesine kavranmaktadır.

O halde artık daire tamamlanmış, herşey ve herkes bir öznelliğe indirgenmiş gibi gözüküyor. Waterloo bir kördöğüşü değil, iki kahramanın karşılaşması, düellosudur. Ama bu kahramanların komutasındaki ordular bilinçsiz ve maddi birer alet, oraya kendi iradeleri dışında sürüklenmiş bîçareler değildirler; onlar da, komutanları gibi, ulusun ifadesidirler.

Waterloo savaşının üzerinde cereyan ettiği Mont Saint-Jean yaylası bile bir coğrafya parçasından ibaret değildir. Bu yayla aslında iki devin arasındaki çatışma tarafından biçimlendirilmiş, kendilerine bir sahne olarak hazırlanmış bir dekordur.

Yazgı ve Rastlantı

Ama Hugo'nunki kadar obur bir dilin bile içerebileceği şeylerin sınırları vardır. Bu sınırlardan birine, bir kahramanlık destanının üst sınırı diyebileceğimiz bir sınıra, daha anlatının başında, Waterloo yenilgisinden kimin sorumlu olduğu sorulduğunda rastlarız.

Sorumluluğu kahramanlardan birine yıkmak, ikisinden birini daha üstün ola-

rak göstermek, yalnızca anlatının dramatik yapısını zayıflatmakla kalmaz. Her öznenin kendi içinde mutlak olduğu, öznelerin birbirleriyle karşılaştırılmasını mümkün kılacak dış bir ölçütün olmadığı yolundaki temel romantik sava da ters düşer.

Bu yüzden, Hugo'nun çatışan kahramanların öznelliklerinin ötesinde bir üçüncü terime, savaşın sonucunun sorumluluğunu yüklenebilecek ve mümkünse kendisi de öznel olan bir üçüncü terime ihtiyacı vardır.

> Bize göre, Waterloo'da her iki komutana da bir rastlantılar zinciri egemen oluyor. Yazgı, şu gizemli sanık sözkonusu olunca da, biz de şu saf yargıç halk gibi yargılıyoruz.

"Rastlantılar zinciri" ve "yazgı"... Daha sonra bunlara "alınyazısı" ve " talih" eklenecek. Çatışan ulusların öznelliklerini aşan ve galibiyet ve mağlubiyeti belirleyen rastlantıdır, yazgıdır, talihtir, alınyazısıdır ve bunların hepsi aynı öznelliğin, Tanrı'nın iradesinin ifadesidir.

Bu açıdan bakıldığında, ilerici Hugo'nun Tanrıtanırlığı onun romantizminden, edebî kimliğinden ayrı düşünülebilecek bir şey değildir. Tanrı, savaşın romantik tasvirinin gereklerinden biridir. Ama Tanrı hikâyeye nasıl müdahele eder? Bu bağlamda, "rastlantı"ve "yazgı" gibi iki terimin aynı parantez içersinde yer alması, ilk bakışta, yadırgatıcı görünebilir. Ama bu yadırgatıcı eşdeğerlik romantik öznellik anlayışındaki temel bir belirsizliğe, daha da önemlisi, özel hayatın dönüşmesindeki önemli bir uğrağa işaret eder.

Kamu, nasıl kavramsallaştırılırsa kavramsallaştırılsın, ayırdedici özelliği daima düzenlilik ve önceden kestirilebilirlik olmuştur. (Stendhal 'de bu düzeni temin eden şeyin, bir oyununkini andıran kurallar olduğunu gördük. Daha felsefî mizaçlı olan Tolstoy ise, bu düzenliliğin berisinde derin ve genel bir yasanın varlığını sezdiğini söyler.)

Bir düzenlilik olarak kavranan kamunun karşısında özel hayat nasıl yaşanabilir, kamudan nasıl ayrıştırılabilir, korunabilir? Muhtemel bir seçenek, özel hayatı, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin - maddeninkine karşı ruhun, aklınkine karşı alışkanlıkların, sözleşmelerinkine karşı aşkın - ifadesi olarak yorumlamaktır. Hugo'nun, kaynağını Tanrı'nın öznelliğinde bulduğu yazgı ve alınyazısı gibi kavramlar, böylesi bir önceden kestirilebilirliği, özneye yabancı olmayan bir düzeni temin ederler.

Ancak daha Hugo'nun, *Sefiller*'i yazmakta olduğu 1850'lerde bile özel hayat geri çekilmekte, daralmaktaydı. Artık giderek bir anlamlılık kaynağı olmaktan çıkıyor, kendi terimlerini, dilini üretemez oluyordu. Kısmen, Hugo'nun mensup olduğu romantik akımın yeni kitle iletişim sanayiî tarafından benim-

senmesinin bir sonucu olarak, romantik dil normalleşiyor, anlamını artık özel ve mahrem yaşantıyardan alan bir dil olmaktan çıkıyor, hatta giderek kendi objesini üreten gizli ve sinsi bir iktidarın aracı haline geliyordu. Bu noktada, "yazgı" ve "alınyazısı" gibi terimler de tekil ve emsalsiz olanı ifade etmekten çıkıyor, Stendhal'in tasarlayabileceğinden çok daha geniş bir eşdeğerlikler şebekesi içersinde yerlerini alıyordu. Artık herkesin bir yazgısı vardır, olabilir; dolayısıyla yazgı ve alınyazısı da, tıpkı "çıkar" gibi genelleştirilebilir, kamusal terimler halini alır. Özel hayat kitle iletişim araçları tarafından üretilen bir dilin türevi olmaya başladıkça, özel hayatla öznelliğin yolları ayrılmaya başlar.

Kuşkusuz, sorun sadece adlandırma düzeyinde, terimlerin özel ya da kamusal diye sınıflandırılmasında yatmıyor. Sorun daha ziyade, kişilerin kendi öznelliklerinin doğrudan ifadesi olacak özel alanların yaratılmasını mümkün kılacak pratiklerden yoksun kalmalarından kaynaklanıyor.

İşte "rastlantı" terimi de tam bu noktada önem kazanır. Yazgı gibi terimlerin giderek öznelliğini yitirmesi, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin tasavvur edilemez hale gelmesinin ifadesidir. Bu noktada öznel olan kendisini ifade etmek için rastlantıların peşinde koşmaya, talihe, kaprise, gerekçelendirilemez olana sığınmaya başlar. Öznel olan artık kendi içinde bir düzenliliğe sahip olan bir alanın kaynağı değil, bir rastlantı, tesadüfen keşfedilmiş bir an, gerekçelendirilemeyen bir davranıştır. Öznellik artık sadece kamunun değil, düzenin kendisinin karşısındadır. Karşıtlık kamu ile özel olan arasında değil, hayatla anlar arasındadır. (Bu konuda bkz. Lukacs'ın Defter'in birinci sayısında yayınlanan yazısı.)

Öznelliği farklı bir düzen ilkesi, bir yazgı gibi tasarladığı sürece, kuşkusuz, romantizm pozitif bir an, dolayısıyla da politik bir tasarı içerir. Öznelliğin rastlantı ve gerekçesizlikle eşleştirilmesi ise, çaresizliği tam olarak ancak 20. yy.ın başında keşfedilecek bir negativitenin kaynağıdır.

Ama 1850'lerde bütün bunlar (hiç değilse Hugo bakımından) daha gelecektedir. Hugo için henüz rastlantılar bir zincir oluşturmakta, kendi içlerinde bir düzen kurmakta, talih daima alınyazısına tâbî kılınmaktadır. Bu yüzden Hugo'da romantizmin pozitif ânını, alabileceği politik biçimleri çok net olarak görürüz.

Yenilgiyi keşfetmek zorunda kaldığında, Tanrı'nın kimliğinde öznelliğin iki kutbunu, yazgı ve rastlantıyı keşfeden Hugo'nun dilinin bir de alt sınırı vardır. Hugo kadar kararlı bir romantik bile bu sınıra vardığında, maddi ve nesnel olanla karşılaşmamazlık edemez. Dünyayı tamamen kendi mizacına göre kurma arzusunda olan iki iradenin ölümüne mücadelesi olan savaş

sürerken, bir yandan da bu savaşın zeminini oluşturan, taraflar arasındaki farklara kayıtsız, maddi hayatı sürdüren bir pratik sessizce sürer gider. Bu pratiği sürdürenler, Tanrı'nın bile müdahil olduğu bu savaşa kayıtsız kalanlar, kendilerinin, orduların ve ulusların öznelliği içinde eritilmesine direnen küçük insanlardır. Savaş hakkındaki romantik söyleme kapılmayan bu insanların gerçekliğiyle karşılaşmak zorunda kalınca, romantizmin alabileceği politik biçimleri bütün çirkinlikleri ile görürüz:

> Savaştan yana olan kimselerden değiliz; elimize fırsat geçince ne mal olduğunu yüzüne karşı söyleriz. Savaşın hiç gizlemediğimiz iğrenç güzellikleri vardır; kabul edelim ki, bazı çirkinlikleri de vardır. Bunlardan en şaşırtıcısı, hemen utkudan sonra ölenlerin aceleyle soyulmasıdır. (...)
>
> Bunu kim yapar? Utkuyu kim böyle kirletir? (...) Bazı filozoflar, bu arada özellikle Voltaire, bu işi yapanların utkuyu yaratanlar olduğunu bildirir. Derler ki, aynı kişilerdir bunlar, değişen kimse yoktur, ayakta kalanlar yerdekileri soyar. Gündüzün kahramanı gecenin vampiridir. (...) Bize gelince, biz buna inanmıyoruz. Başarı kazanmak ve ölünün pabuçlarını çalmak, bu aynı el için olanaksız geliyor bize. (...)
>
> Her ordunun bir kuyruğu vardır, işte suçlandırılması gerekenler oradadır. Yarasa-insanlar, yarı eşkiya-yarı uşak, savaş denilen alacakaranlığın yarattığı her türden yassı burunlu yarasa, savaşmayan üniformalılar, uydurma hastalar, korkunç sakatlar, küçük arabalarla, bazen yanlarında eşleriyle ilerleyen, önceden çaldıklarını sonradan satan kaçakçı ordu kantincileri, subaylara kılavuzluk eden dilenciler, alçaklar, ürün hırsızları... Eskiden ilerleyen ordular (...) bunları peşinden sürüklerdi; öyle ki özel deyimiyle bunlara "nal toplayan" denirdi. Hiçbir ordu, hiçbir ulus bu yaratıklardan sorumlu değildi. İtalyanca konuşur, Almanların peşinden giderdi; Fransızca konuşur İngilizlerin peşinden giderdi. (s.355)

Mutlak Edebiyat

Ancak romantik dilin bu taşkınlığının -kelimenin tam anlamıyla "had"dini bilmezliğinin- yalnızca Victor Hugo'nun mizacı ile ilgili olduğu düşünülmemeli. Dönemin kendisinde, 19. yy. ortası Fransa'sında (Paris'inde), edebiyatı sınır tanımazlığa kışkırtan bir şey varmış gibi görünüyor.

Sebeplerini kestirmek güç... Yazar konumunun mutlaklaşmasıyla bir ilgisi olsa gerek. Bununsa, edebiyatın, insanlık tarihinde ilk (belki de son) kez, o kadar çok sayıda insan için o kadar önemli hale gelmesiyle - popülerleşmesiyle- ilgisi olsa gerek.

Balzac'ın, Hugo'nun, Dickens'ın, Zola'nın, hatta bir yere kadar Flaubert'in bile, popüler edebiyat olarak okunmasının ne demek olabileceğini bugün biz tasavvur edemiyoruz. Çünkü popülerliği eğlenceyle, daha da kötüsü ciddiyetsizlikle, bayağılıkla özdeşleştiren bizler için, 19. yy. ortasında yazılmış bu metinlerin anlamına içkin olan bu popülerliğin nasıl bir şey olabileceğini kestirmek güç.

Tarihsel veriler yardıma çağrılabilir. Örneğin, bu yıllarda tefrika biçiminin henüz yeni keşfedilmiş olması önemli. Tefrika, daha kendi içeriğini yaratmamıştı; dolayısıyla yazarlara kendi mahremiyetleri (ve serüvenleri) içersinde keşfetmiş oldukları hakikati paylaşma imkânı sağlıyordu. Yazarlar da, Tanrı'nın (daha doğrusu Kilise'nin), 1848'de yitirilmiş olan umutların, hatta belki de daralmakta olan özel hayatın bıraktığı boşluğu doldurmaya kalkışıyorlar, daha da önemlisi, kendilerinden bu boşluğu doldurmaları bekleniyordu.

Başka sebepler de düşünülebilir: Stendhal kadar Hugo da 18. yy.ın kozmopolit kültürünün, burjuvazinin henüz hâlâ muhalif ve dolayısıyla buyurduğu/arzuladığı ilişkiler örgüsünün kısmî olduğu bir çağın çocuğuydu. Bu çağda sözleşme kavramı hala kamu hayatında bir karşılık bulabiliyor, özel hayat serüven olasılığını da barındırıyordu. Hugo'nunkinin, kavram ve duyarlıkları böylesi bir ortamda biçimlenmiş son kuşak olduğu düşünülebilir.

Ancak yazmaya başladıkları, edebi üretime geçtikleri noktada ayaklarının altından zemin kaymaya başlamıştı bile. Belki de romantizmin Hugo'da aldığı taşkın biçimi, gerçekçiliğin Flaubert'le birlikte doğalcılığa doğru evrilmesini açıklayan şey, bu üsluplara kaynaklık etmiş olan hayat alanlarının artık kalmamış olmasıydı. Bu yüzden, üslubun ona kaynaklık etmiş olan hayat alanına geri dönülerek sınanması artık mümkün olmuyordu. Gerçekçilik-romantizm gerilimi tarafından biçimlendirilmiş ve kitle iletişim araçları tarafından temellük edilen edebiyat, daha 1850'lerde hayatı gerisinden takip etmeye, ideolojik bir işlev görmeye başlamıştı.

Elbette o günün koşullarında, Hugo'nun aslında ortama bir tepki olan pozitif ve ideolojik romantizmi, gösterilebilecek yegâne tepki değildi. Örneğin Flaubert'de (*Madam Bovary*'de) edebiyatın mutlaklaşma eğilimi çok farklı bir şekilde tezahür eder.

Zaten, 19. yy.ın kendinden emin edebiyatı ile modernizm arasındaki köprülerden biri olan Flaubert sözkonusu olduğunda çok dikkatli davranmak gerekiyor. Yine de, bütün bu kayıtlara karşın, *Madam Bovary*'nin *Sefiller*'in berisinde yatan eğiliminin tam tersi yönde ama simetriği olan bir eğilimin ürünü olduğunun gösterilebileceğini düşünüyorum:

Flaubert'in mizacının romantik olduğunu biliyoruz. *Madam Bovary*'yi yazma tasarısı, kendi öznelliğinin en sahici ifadesi olduğunu sandığı şey, ilk romanı, en yakın arkadaşları tarafından "Bunu ateşe atmak ve üzerinde konuşmamak gerekir" diye karşılandığında doğmuştu. *Madam Bovary*, romantik dilin yazarın öznelliğini ifade edemeyeceğini keşfetmesinin, daha da ötesi öznelliğin dilinin mümkün olmadığı bilincinin ürünüdür.

Bu bilinç, romanın daha ilk sayfalarına, anlatıcının kimliğini belirlemek için kullanılan şahıs zamirlerinin kararsızlığında yansır. *Madam Bovary* 'yi anlatanın kim olduğu ("Ben" mi "o" mu olduğu) belirsizdir. Daha doğrusu fark etmez.

Zamirler

Özel olanla kamu arasındaki ayrımın dildeki en doğrudan ve genel karşılığı ilk iki şahıs zamiri ile üçüncüsü arasındaki ayrımdır. Bu ilişkiyi görebilmek için, bu zamirler arasındaki, Benveniste'in dikkat çektiği asimetriyi, kısaca da olsa, incelememiz gerekiyor. (*Problems inGeneral Linguistics*, s.195-204, 217-222).

Birinci ve ikinci şahıs, dili kullanıyor olmakla tanımlanır; gerçek birer şahıs olarak sözün sahibidirler. Sözün doğruluğu, içtenliği ve ortama uygunluğundan sorumlu olanlar onlardır. Bu anlamda, ilk iki şahıs, sözün sahiciliğinin teminatıdır.

Şöyle ki, "ben" kelimesinin mümkün tek bir tanımı vardır: "Belli bir anda 'ben' diyen kişi". Bu yüzden "ben"in genel bir tanımı yapılamayacağı gibi, belli bir konuşma ânında, "ben"le kimin kasdedildiğinin belirsiz kalması, kelimenin bir şeye işaret edememesi mümkün değildir. Bütün bunlar, ancak "kendisine 'sen' denilen kişi" diye tanımlanabilecek olan ikinci şahıs için de geçerlidir. (Ama yine de, ilk iki şahıs arasındaki asimetriyi de görmezlikten gelmemek gerekiyor. "Ben" kelimesinin dünyayla ilişkisi dolayımsızdır. Kelimenin telaffuz edilmesi, bir şeyden bahsedilmiş olması ve kimden bahsedildiğinin anlaşılması için yeterlidir. Oysa "sen" kelimesinin işaret ettiği kişi hakkında yanılmak mümkündür; çünkü burada asgarî de olsa bir dolayım vardır. Konuşmakta olanın, kendisinden "ben" diye bahseden kişinin kimi kasdettiği. Ama konumuz açısından önemli olan bu asimetri değil. Bizi ilgilendiren, Flaubert'in de yararlandığı, birinci ve üçüncü şahıslar arasındaki asimetri.)

Üçüncü şahısta kurulan bir cümle diğerlerinden iki bakımdan ayrılır. Birincisi, "o"nun telaffuz edilmesinin kimin kasdedildiğinin anlaşılması için yeterli

Flaubert'in mizacının romantik olduğunu biliyoruz. *Madam Bovary*'yi yazma tasarısı, kendi öznelliğinin en sahici ifadesi olduğunu sandığı şey, ilk romanı, en yakın arkadaşları tarafından "Bunu ateşe atmak ve üzerinde konuşmamak gerekir" diye karşılandığında doğmuştu. *Madam Bovary*, romantik dilin yazarın öznelliğini ifade edemeyeceğini keşfetmesinin, daha da ötesi öznelliğin dilinin mümkün olmadığı bilincinin ürünüdür.

Bu bilinç, romanın daha ilk sayfalarına, anlatıcının kimliğini belirlemek için kullanılan şahıs zamirlerinin kararsızlığında yansır. *Madam Bovary* 'yi anlatanın kim olduğu ("Ben" mi "o" mu olduğu) belirsizdir. Daha doğrusu fark etmez.

Zamirler

Özel olanla kamu arasındaki ayrımın dildeki en doğrudan ve genel karşılığı ilk iki şahıs zamiri ile üçüncüsü arasındaki ayrımdır. Bu ilişkiyi görebilmek için, bu zamirler arasındaki, Benveniste'in dikkat çektiği asimetriyi, kısaca da olsa, incelememiz gerekiyor. (*Problems inGeneral Linguistics*, s.195-204, 217-222).

Birinci ve ikinci şahıs, dili kullanıyor olmakla tanımlanır; gerçek birer şahıs olarak sözün sahibidirler. Sözün doğruluğu, içtenliği ve ortama uygunluğundan sorumlu olanlar onlardır. Bu anlamda, ilk iki şahıs, sözün sahiciliğinin teminatıdır.

Şöyle ki, "ben" kelimesinin mümkün tek bir tanımı vardır: "Belli bir anda 'ben' diyen kişi". Bu yüzden "ben"in genel bir tanımı yapılamayacağı gibi, belli bir konuşma ânında, "ben"le kimin kasdedildiğinin belirsiz kalması, kelimenin bir şeye işaret edememesi mümkün değildir. Bütün bunlar, ancak "kendisine 'sen' denilen kişi" diye tanımlanabilecek olan ikinci şahıs için de geçerlidir. (Ama yine de, ilk iki şahıs arasındaki asimetriyi de görmezlikten gelmemek gerekiyor. "Ben" kelimesinin dünyayla ilişkisi dolayımsızdır. Kelimenin telaffuz edilmesi, bir şeyden bahsedilmiş olması ve kimden bahsedildiğinin anlaşılması için yeterlidir. Oysa "sen" kelimesinin işaret ettiği kişi hakkında yanılmak mümkündür; çünkü burada asgarî de olsa bir dolayım vardır. Konuşmakta olanın, kendisinden "ben" diye bahseden kişinin kimi kasdettiği. Ama konumuz açısından önemli olan bu asimetri değil. Bizi ilgilendiren, Flaubert'in de yararlandığı, birinci ve üçüncü şahıslar arasındaki asimetri.)

Üçüncü şahısta kurulan bir cümle diğerlerinden iki bakımdan ayrılır. Birincisi, "o"nun telaffuz edilmesinin kimin kasdedildiğinin anlaşılması için yeterli

olmaması. Çünkü "o", konuşuyor, dili kullanıyor olmak tarafından tanımlanmış bir konum değildir. "O", sadece, herhangi bir ismin yerini alabileceği bir kısaltmadır. Bu anlamda, Arap dilcilerinin al-ghaai'bu, "kayıp olan, mevcut olmayan" (Benveniste, s. 197) diye tanımladığı üçüncü şahıs, gerçek bir şahıs değil, gayr-ı şahsiyetin ifadesidir.

İkinci fark bununla ilgili olmakla birlikte, daha biçimsel. Üçüncü tekil şahısta kurulan bir cümle, cümleyi kuranın işaretlerini taşımaz. Örneğin "o yalan söyledi" gibi bir cümle, bu cümleyi kuranın, sözü söyleyenin ben olduğumun işaretlerini taşımaz.

Kuşkusuz bu farklar bir konuşma ortamında sorun yaratmaz. Sorun yaratmak bir yana, görünürlük bile kazanmazlar. Herhangi bir konuşma ortamında ağzımdan çıkan cümlelerin benim cümlelerim olduğu, ek bir işarete gerek göstermeyecek kadar aşikâr olacaktır; nasıl "o" demekle kimi kasdettiğim (çoğunlukla) aşikâr olacaksa.

Ama sözkonusu olan yazı olunca durum değişiyor. Tutarlı olarak üçüncü şahısta yazılmış bir metin, yazarını gizleyen bir metindir. (Böylesi bir metin genellikle kendine özgü bir dizi zaman kipi kullanır; di-li geçmiş, geniş zaman vs. Ama bunları incelemek konumuzun dışında kalıyor.)

Örneğin eski çağların vakanüvislerini düşünelim; onların metinleri tutarlı olarak üçüncü şahıstaki cümlelerden oluşur. Elbette; çünkü dile getirmeye çalıştıkları hakikat, cümleyi kimin dile getirdirdiğinden tamamen bağımsızdı. Önemli olan savaşlar, kıtlıklar vs. hakkındaki bilginin aktarılmasıydı, bu aktarımı gerçekleştirenin kimliği anlatıya bir şey katmadığı için dışarıda bırakılırdı. Benveniste'in söyleyişine başvuracak olursak, böyle bir anlatıda "*sanki olaylar kendi kendilerini anlatıyormuş gibidir.*" (s.208).

Şahıs zamirleri arasındaki bu asimetriyi gözden geçirdikten sonra, şimdi Flaubert'in nasıl bu zamirlerden, tam da aralarındaki asimetriyi ortadan kaldırmak için yararlandığını inceleyebiliriz.

Biz Onlarız

Madame Bovary'nin daha ilk kelimeleri, romanın birinci şahıs ağzından anlatılacağı izlenimini uyandırır: "Okulun çalışma salonundaydık". Kitabın ilk üç sayfası, kendisinden "biz" diye sözeden bu anlatıcının ağzından anlatılır. Üçüncü sayfanın sonunda yazar bu "biz"i bir daha geri dönmemek üzere terkeder. Anlatının geri kalan kısmı, üçüncü şahısta "olayların kendi dili"yle kurulur.

Yanlış anlaşılmasın! Bu geçiş okuru irkiltmez; metnin kusursuz yüzeyinde bir kopuş, bir kırılma oluşturmayan bu geçişin işlevi, bir yadırgatma etkisi yaratmak değildir. Özellikle bu konuda titizlenmeyen bir okuma, anlatım tekniğindeki bu kaymayı farketmeyecektir bile. *Madam Bovary*'de "bizim gördüğümüz"den "olayların kendi dili"ne geçişin önemi, farkedilmezliğinden kaynaklanır.

Kendisinden "biz" diye sözedilen grup, görünürde, Charles Bovary'nin sınıf arkadaşlarıdır. Ancak bu topluluk, kendisinde, topluluktan "biz" diye sözetme yetkisini gören bir ses tarafından temsil edilmektedir. "Biz"in işaret ettiğinin okul çocukları olduğunu anlarız ama bunu dile getirenin kim olduğu söylenmez.

"Fiilin öznesinin çoğullaştırılması ne anlama geliyor? Bu 'biz', tanımlanabilir bir unsurlar çokluğundan farklı bir şeydir. Çünkü 'biz' niceliklendirilmiş ya da sayıları artırılmış 'ben'ler değildir; tek bir şahsın sınırlarının ötesine yayılarak, genişleyerek ama aynı zamanda amorflaşarak oluşmuş bir 'ben'dir." (Benveniste, s.203).

Okul çocuklarından "biz" diye sözedenin kim olduğu sorusuna şimdi cevap verebiliriz. Bu yaygın ve amorf özne, kendisini okul çocuklarının gördükleriyle ve değerlendirmeleriyle ifade eden *kamu* dur. Belirlenmemişliği, amorfluğu, kimliğine içkin olan kamu...

Bir kez bunu tesbit ettikten sonra, "biz"li cümlelerden gayr-ı şahsi cümlelere geçişin ve bu geçişin farkedilmezliğinin anlamını çözmek artık kolay. Kamunun gördüğü ile olayların kendi dili arasında bir fark yoktur, çünkü kamunun gördüğü gerçekliğin tâ kendisidir. Charles Bovary'nin "biz"e gülünç görünmesi ile kendi içinde gülünç olması bir ve aynı şeydir. Ancak telâffuz eden kamu olduğunda "Charles Bovary bize gülünç görünüyor" cümlesi ile "Charles Bovary gülünçtür" cümlesi aynı hakikati ifade eder.

Bu, ifadesini yalnızca romanın ilk sayfalarının anlatım tekniğinde bulan bir bilinç değil, *Madam Bovary*'nin başlıca temalarından biridir.

"Madam Bovary benim!"

Flaubert'in edebiyat tarihçi ve eleştirmenleri tarafından sık sık anılan iki cümlesi vardır. Bunlardan biri "Mademe Bovary benim!". Bu sözü nasıl yorumlamalı?

Sanırım sorunun cevabı Flaubert'in Emma Bovary ile paylaştığı romantik mizacında aranmalı.

Şimdiye kadar romantizmi, öznelliğin dili olarak, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin ifadesi olarak yorumladık. *Madam Bovary*'nin VIII. Bölüm'ünde Flaubert, bu dilin ve bu dile uygun bir kurgunun benim bildiğim en mükemmel örneklerinden birini verir. Emma, ona zinanın tadını tattıracak ilk aşığı Rodolphe tarafından baştan çıkarılmak üzeredir:

> Saadete rastgelinir bir gün, diye tekrarladı; ansızın tam ümitsizliğe düşüldüğü bir günde. O zaman ufuklar aralanır, sanki "işte o!" diyen bir sestir bu. O kimseye içinizi dökmek, her şeyinizi vermek, her şeyi feda etmek ihtiyacını duyarsınız! Karşılıklı uzun uzadıya konuşmazsanız, birbirinizin içindekileri sezersiniz, birbirinizi rüyada görürsünüz. (*Madam Bovary*, s. 153, çev. N. Ataç, S. E. Siyavuşgil).

Rodolphe'un, saadeti, tesadüfî bir buluşma ile kaderin (karakterin) kesişmesi olarak tarif eden bu sözlerinin, romantizmin en özlü ifadelerinden biri olduğu düşünülebilirdi. Üstelik bu cümlelerin bir tarım panayırı sırasında çekilen şu nutuk sırasında sarfedildiği hesaba katıldığında:

> Sizler, köylerde yaşayan çiftçiler ve işçiler, baştan başa medeniyet olan bir eserin barışsever akıncıları! Sizler, terakki ve ahlâklılığın mücahitleri! Artık anlamış bulunuyorsunuz ki, politika fırtınaları atmosferdeki karışıklıklardan hakikaten çok daha tehlikelidir (s. 153).

Cümlelerin dokusu ikiyüzlülüklerini ve resmiyetlerini kanıtlamaya yeterli değilse, bunları bir vali yardımcısının telâffuz etmekte olduğunu hatırlatalım.

Kendi başına okunduğunda vali yardımcısının nutku ile Rodolphe'un yalvaran va baştan çıkarıcı sözlerinin sürekli olarak iç içe, üst üste verildiği VIII. Bölüm'ün başlıca amacının kamunun resmiyeti ile özel olanın taşkın mahremiyeti arasındaki gerilimi göstermek olduğu düşünülebilirdi. Oysa amaç tam tersidir; böyle bir gerilimin olmadığını, daha doğrusu, özel sanılanın öznel ve içten olmadığını göstermektir.

Çünkü VIII. Bölüm kitabın tamamı değildir; VII. Bölüm'den sonra gelir. Ve VII. Bölüm, Rodolphe'un bilincini yansıtan şu sözlerle son erer:

> Zavallı kadıncağız! Mutfakta masanın üzerine konan sazan balığının nasıl su diye içi titrerse onun da aşk diye içi titrer. Şöyle nazikçe üç kompliman yapsan insanı çıldırasıya sevecek, hiç şüphe yok! Hem de ne şefkat gösterir! Ne dilber olur!... Orası öyle ama, sonra nasıl başımdan atarım?
>
> O benim olacak! Benim olacak! diye bağırdı ve hemen meselenin icra tarafını tetkike başladı. (...)
>
> Artık fırsat kollamak lazım!... Ara sıra evlerine uğrar, onlara av eti, ta-

> vuk, hindi gönderirim (...) dost olurum, onları bize davet ederim. Sahi! diye ilave etti, yakında tarım toplantıları dolayısıyla şenlikler var, elbette Madam Bovary de gelir, görürüm. İşi başlarız, hem de cüretkârlık göstererek, en emin yol budur. (s. 140-1).

Rodolphe'un sevda sözleri vali yardımcısınınkinden daha az tasarlanmış, daha az hesaplı değildir. Üstelik aynı şey Emma Bovary için de geçerlidir. Kendi dışına baktığında gördüğü ve ruhunu daraltan küçüklüğün, ikiyüzlülüğün, hesaplılığın aynısını kendi içinde de keşfeder. Vali yardımcısının çektiği nutuk onun için ne kadar dışsalsa, Rodolphe'un sözleri ve hatta kendi hülyalarının dili de o kadar dışsaldır.

Aslında "dışsal" terimi de yanıltıcı... Çünkü Emma'nın öznelliği bakımından içsel olan, onun olan hiçbir şey yoktur. Benliği hiçbir dilin kaynağı değildir.

Nasıl romanı "biz" ya da "o" diye anlatmak farketmiyorsa, onu da "Emma" ya da "Madam Bovary" diye adlandırmak da farketmez. Hatta kendisinden "ben" diye bahsetmesi bile farketmez. Çünkü kendisine döndüğünde keşfettiği şey, kamunun sunduğu imgelerden biri, onlar kadar dışsal ve kötü olan bir imgedir.

Neden intihar eder? Romantik olduğu kadar malî de olan hesapları tutmadığından. Dükkâncıya fazla borçlanmış olması ile sevgilisiyle birbirlerinden artık o kadar zevk almıyor olmaları, iki farklı gerçeklik alanından kaynaklanan problemler değildir. Her ikisi de ifadesini kamunun tayin ettiği eşdeğerlikler şebekesi içinde bulur. Zina ve hüsran da, çıkar, evlilik ve borç senetleri kadar kamusaldır.

Geriye bir açlık kalır -bir temizlik, masumiyet ve coşku iştahı... Flaubert, Emma'nın ölüm sürecini sonuna kadar onun kendi bilincinden aktarmaz; bir noktada onun nasıl göründüğünü anlatmakla yetinmeye başlar. O noktaya kadar birinin "biz"e nasıl göründüğü ile onun ne olduğunun eşdeğer olduğu konusunda ısrarlı olmuş olan yazar, yine de sonunda, Emma'nın ölümünün, hayatında ifade edemediği ("biz"im göremediğimiz) bir öznelliğin ifadesi olabileceğine inanmamıza izin verir.

Başlangıçtaki soruya geri dönelim: Madame Bovary benim!" demek ne demek?

Romantik Emma kendi kitabî öznelliğinin dilini keşfetmeye çalışırken maliyenin dilini öğrenmeye zorlandı. İkisini de beceremedi, intihar etti.

Romantik Flaubert intihar etmedi, romanlar yazdı; doğalcılığın kurucusu oldu.

Aradaki fark ve benzerlik ne? Sanırım bu soruyu cevaplandırabildiğimizde, "Madame Bovary benim!" sözünü de yorumlayabileceğiz.

Ama daha da önce sormuş olduğumuz bir soru var: Hugo ile Flaubert hangi anlamda birbirlerine ters (karşıt) olmakla birlikte, simetriktiler? Hangi anlamda aynı eğilimin, edebiyatın mutlaklaşması eğiliminin ürünüydüler?

Sanırım artık elimizde bu soruya cevap verebilecek kadar malzeme var.

Biçare Bir Tanrı

İncelediğimiz büyük gerçekçiler (Stendhal ve Tolstoy; kuşkusuz başka isimler de eklenebilir, Jane Austen, Dickens, Balzac ve diğerleri) için hayat özel olanla kamu arasındaki sürekli bir gerilimdi. Hugo ve Flaubert - geç Romantizm ve Doğalcılık- ise bu gerilimi ters yönlerde aşmaya çalıştılar: Hugo, kamusal olanın kendine özgü bir gerçekliği olmadığını, daima, kollektif de olsa bir öznenin iradesine tercüme edilebileceğini göstermeye çalıştı. Flaubert ise öznel olanın farklı bir düzenin ilkesi olmak bir yana, mevcut bile olmadığını, "özel" ve "öznel" diye adlandırılanların da aslında kamunun tezahürlerinden biri olduğunu gösterdi.

"Madam Bovary benim!" sözünün anlamı da, roman yazmakla intihar arasındaki paralelliğin sırrı da burada yatıyor. Nasıl Madam Bovary - kendisi kurmuş da olsa - hayatın hiçbir alanında açlığını doyuramıyor, kendi öznelliğini ifade edemiyorsa, Flaubert de en çok kurduğu, en çok kendisinin ürünü olan başyapıtına, kendi öznelliğinin işaretlerini dahil etmeyecektir. Nasıl Emma'nın sahiciliğe yaklaşabildiğine inanmamıza izin verilen tek an intiharıysa, yazarının öznelliğinin dilsizliği tercih ettiği (konu ve tiplerin seçimi açısından olsun, dil kullanımı açısından olsun) *Madame Bovary*'nin de Flaubert'in başyapıtı olduğunu kabullenmek durumundayız. Hayatı kullandığı dili anlamlandıramayan Emma gibi, yazar Flaubert de birinci şahsı kullandığı zaman dile gelen kamu olur.

Ancak abartmamak gerekiyor. Flaubert, olağanüstü bir üslupçuydu. Onunki gibi bir üslup, zamirlerin kullanımına indirgenemez. Ayrıca bu kadar mutlak bir dilsizlik intihara benzetilebileceği gibi, tanrısallığa da benzetilebilir. Flaubert"in edebiyat tarihçi ve eleştirmenleri tarafından sık sık anılan iki cümlesinden birinin "Madam Bovary benim!" olduğunu söylemiştik. İkincisi, "Yazar, Tanrı gibi, romanın her yerinde hazır ve hiç bir yerinde görülmez olmalıdır."

Son olarak kamuyu dillendirdiğini iddia ettiğimiz Flaubert'in, kamusal olan,

sıradan olan herşeyden derin bir nefretle tiksindiğini, kendi çağının kötü koktuğunu düşündüğünü biliyoruz.

Bütün bunları nasıl bağdaştıracağız? Kamuya, sıradan olana duyduğu nefretle üslubunun gayr-ı şahsîliğini...? Biçiminin, öznelliğin hiç bir işaretini taşımadığı halde, alabildiğine kurulmuş olmasını...?

Sanırım Flaubert'in kendisi için, mizacının bu aykırı yönlerini bağdaştıran tılsımlı terim, "sanat"tı. Roman yazmayı intihardan, mutlak bir dilsizlikten, bir teslimiyetten ayıran şey, biçim ve üslup, bunların mükemmelliğiydi.

Eski felsefede filozofları birbirine düşüren çetrefil bir sorun vardı: Mantığınki, matematiğinki gibi biçimsel hakikatler zorunluluklarını Tanrı'nın iradesinden mi alırlar, Tanrı onları öyle buyurmuş olduğu için mi mutlaktırlar, yoksa kendi içlerinde mutlak ve iyi oldukları için mi Tanrı onları öyle buyurmuştu? Daha yaygın olan görüş ikincisiydi. Biçim yasalarının Tanrı'nın bile iradesini sınırlandırdığı, Tanrı'nın iki kere ikinin dört etmemesini isteyemeyeceği düşünülüyordu.

Flaubert, modernizmle olan bütün akrabalığına karşın, 19. yy.da yaşıyordu. Kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan, kendinden menkul mükemmel bir biçimin imkânına inanabiliyordu. Onun için yazarın tanrısallaşması demek, kendisini sadece ve sadece biçim yasalarına boyun eğecek, yalnızca onları isteyecek bir konuma getirebilmek demekti; herhangi bir hayatî karşılığı olmayan yazıya özgü bir imkân. Bir meslek olarak edebiyatın varoluş gerekçesi... Özel olanı bile ele geçirmiş olan kamunun bayağılığının, biçim ve üslubun mükemmelliğine sığınılarak yazıyla aşılabileceğini umuyordu.

Modernizmin eşiğindeyiz.