



TARİHSEL YÜCE VE POSTMODERN ROMAN: ÜST-TARİHSEL ROMANS OLARAK JOHN BANVILLE'İN DENİZ ADLI ROMANI¹

HISTORICAL SUBLIME AND POSTMODERN NOVEL: JOHN BANVILLE'S THE SEA AS A METAHISTORICAL ROMANCE

Baysar TANIYAN 

Dr. Öğr. Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, btaniyan@pau.edu.tr

Makale Bilgisi

Türü: Araştırma makalesi
Gönderildiği tarih: 1 Eylül 2021
Kabul edildiği tarih: 9 Kasım 2021
Yayınlanma tarihi: 28 Aralık 2021

Article Info

Type: Research article
Date submitted: 1 September 2021
Date accepted: 9 November 2021
Date published: 28 December 2021

Anahtar Sözcükler

Üst-tarihsel Romans; Tarihsel Yüce;
Tarihsel Roman; Postmodernizm,
John Banville; Deniz.

Keywords

Metahistorical Romance; Historical Sublime; Historical Novel;
Postmodernism; John Banville; The Sea.

DOI

10.33171/dtcjournal.2021.61.2.7

Öz

Postmodern tarih kuramları, tarihin metinselliğini ve geçmişin gösteriminde dile olan bağımlılığı vurgular ve tarihsel olayları aktarma iddiasında olan metinlerin öznel, metin yazarının ideolojisinin güdümünde kurgusal metinler olduklarını öne sürer. Bunu yaparken de Aydınlanma ruhu ile yüceden ve retorikten arındırılan ve pozitivist bir bilim dalı olma hedefindeki tarihi tekrar estetikleştirir ve kurgusal alana yakınlaştırır. Geçmiş gösterilemez, ulaşılamaz ve bilinemez olduğundan tarih de yüceleşir. Ayrıca, tarih yazımı kurgusal bir eylemdir ve tarihsel metinler de edebiyat gibi bir söylem ürünüdür. Bu yüzden gerçek geçmişi nesnel, doğru ve tutarlı olarak aktarmak imkansızdır. Amy J. Elias, üst-tarihsel romans olarak adlandırdığı tarih ile ilişkili 1960 sonrasında yazılmış postmodern İngiliz romanlarının, postmodern tarih felsefesindeki bu karmaşık tartışmaları yansıttığını iddia eder. Gösterilemez tarihi göstermeye çalışırken de bu romanlar tarihsel yüce duygusunu tetikler. 21. yüzyılın ilk yıllarında ise tarih felsefesindeki tartışmaların dil ve metinsellikten uzaklaşıp travma, bellek ve deneyim gibi konulara odaklandığı görülür. Bu çalışmanın amacı, Elias'ın çalışmasının kapsamı dışında kalan bu yönelim değişikliğinin izini John Banville'in Deniz (2005) adlı romanında sürmektir. Çalışma, bu romanın üst-tarihsel romans olarak bir okumasını sunarken, başkarakterin geçmişine yaptığı uzamsal ziyaretle tetiklenen tarihsel deneyimini de F. R. Ankersmit'in kavramsallaştırdığı tarihsel yüce deneyim bağlamında açıklamaya çalışacaktır. Böylelikle çağdaş İngiliz tarihsel romanının güncel tarih felsefesi tartışmalarıyla olan ilişkisi ortaya konacak ve bu romanlara farklı bir bakış açısı getirilecektir.

Abstract

Postmodern theories of history highlight the textual and discursive nature of history and posit historical texts as subjective and fictional texts ideologically shaped by the historian. Thus, derhetoricized and desublimated history, which has aspired to be a positivist science since the Enlightenment, is aestheticized. History becomes sublime as the past is considered as unrepresentable, inaccessible and unknowable. Moreover, historiography is compared to literary writing and historical texts are categorized as discursive products, which implies that the real past cannot be retrieved accurately. Amy J. Elias claims that post-1960s English historical novels, which she classifies as metahistorical romance, reflect these discussions on history. Trying to represent the unrepresentable past, these novels invoke the historical sublime. At the beginning of the 21st century, however, philosophical discussions on history have switched to trauma, memory, and experience. This study aims to trace this change, which is temporally beyond Elias's argument, in John Banville's *The Sea* (2005). While providing a reading of the novel as a metahistorical romance, the study will also attempt to explain the protagonist's historical experience triggered by his spatial revisit to his past as a sublime historical experience drawing from Ankersmit's conceptualisation. Thus, the relationship between the contemporary English historical novels and current debates on history may be clarified and a new perspective may be brought to these novels.

¹ Bu çalışma, 16-18 Nisan 2014 tarihinde Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nde düzenlenen "8th International IDEA Conference: Studies in English" adlı konferansta sunulan "Historical Sublime in John Banville's *The Sea*" başlıklı bildirinin genişletilmiş ve güncellenmiş halidir.

Giriş

Postmodern İngiliz romanının en belirgin ve edebiyat araştırmacıları tarafından en çok irdelenen özelliği tarih ile olan karmaşık ilişkisidir. Bu ilişkinin karmaşık olarak nitelendirilmesinin sebebi yaşadığımız dünyayı belirli bir düzen içine sokan değerlerin postmodern dünyada kesinliklerini yitirmeleri, sorgulanmaları ve sorunsallaştırılmalarıdır. Tarih biliminin de nesnelliği ve güvenilirliği masaya yatırılmış ve tarihçinin geçmişi aktardığı metinlerin kurgusal metinlerle aynı dinamiklere sahip anlatılar olduğu öne sürülmüştür. İster kurgusal ister tarihsel olsun, bütün metinlerin ortak yönü olan dil ise post-yapısal kuram etkisiyle gerçeği gösterme iddiasından soyutlanmıştır. Dahası, tarihçinin geçmiş ile ilgili metnini oluştururken ihtiyaç duyduğu tarihi dokümanların da dilin süzgecinden geçtiği ve bu sebeple geçmişe tüm gerçekliğiyle ulaşmanın imkânsız olduğu iddia edilmiştir. Buna rağmen, ister nostaljik isterse yeniden değerlendirmeye yönelik olsun hem popüler hem de akademik alanda tarihe yoğun bir ilgi olduğu da yadsınamaz. Bu kuramsal farkındalık ile tarih, tatmini imkânsız bir arzu nesnesi olur, yani yüceleşir.

Esasında tarih felsefesinin konusu olan tarihsel metinlerin doğası ve tarihsel olayların gösterimi sorunsalı postmodern edebiyatın da başlıca temalarından biri olmuştur. Bu, iki disiplin arasında kuramsal ve kavramsal etkileşimi beraberinde getirmiştir. Edebiyat kuramcıları, postmodern edebiyatın kaotik dünyasını bir nebze olsun anlaşılır kılmak için tarih felsefesinden faydalanmaya çalışmıştır. Bu bağlamda, Amy J. Elias, *Yüce Arzu: Tarih ve 1960lar Sonrası Kurgu (Sublime Desire: History and post 1960s Fiction, 2001)*² adlı kitabında 20. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış tarihle ilintili postmodern İngiliz tarihsel romanların yine aynı dönemde tarih felsefesinde cereyan eden tartışmaları yansıttığını iddia eder. Üst-tarihsel romans (*metahistorical romance*) olarak adlandırdığı bu romanların travmatik bir bilincin yansıması olduğunu ve tarihi yüceleştirdiğini ileri sürer. Bu çalışmanın amacı ise Elias'ın tezini İrlandalı yazar John Banville'in *Deniz* (2005) adlı romanında incelemektir. Buradaki önemli husus, 21. yüzyıl başlarında, yani Elias'ın tezinin zamansal olarak kapsamı dışında kalan dönemde, tarih felsefesi tartışmalarının yöneliminin, yine tarihsel yüceyi odakta tutarak, anlatı ve dil üzerinden travma, bellek ve deneyime kaymasıdır. Çalışma, bu yönelim değişikliğinin Banville'in romanında izini sürecektir. Çalışmada ele alınan yazar olarak Banville'in tercih

² Kaynakça bölümünde başlıkları İngilizce olarak verilen eserlerden yapılan alıntıların çevirileri yazara aittir.

edilmesinin sebebi, onun, *Dr. Kopernikus* (1976) gibi romanlarında da olduğu gibi tarih üzerine olan tartışmalara hassasiyet göstermesidir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini Elias'ın üst-tarihsel romans ve önemli tarih felsefecilerinden F. R. Ankersmit'in sınırlarını çizdiği tarihsel yüce kavramları oluşturacaktır. Böylelikle çağdaş İngiliz tarihsel romanının güncel tarih felsefesi tartışmalarına nasıl yaklaştığı ortaya konacak ve hem bu tür romanların doğasının hem de günümüz tarihsel bilincin anlaşılmasına katkıda bulunulacaktır.

Tarihsel Yüce

Yüce kavramı, estetik ve düşünce tarihinde sistematik olarak ilk defa, Longinus tarafından yazıldığı düşünülen *Yüce Üzerine (On the Sublime, MS. 1)* adlı eserde tartışılmıştır. Longinus, yüceyi retorik ile ilişkilendirir. Yüce, yazara sonsuz ün kazandıran “*söylemde mükemmellik*” gerektirir (2001, s. 100). Böylesi mükemmel bir söylem, dinleyicileri ikna etmekten öte onları kendilerinden geçirendir çünkü inançlarımızın kontrolü bizdeyken yüce, “*karşı konulmaz bir güç*” uygular (2001, s. 100). Kavram, 17. yüzyılda Nicolas Boileau'nun çevirisiyle tekrar gündeme gelir ve Neoklasik ve Romantik dönemlerde retorik bir teknik olmaktan öte anlamlar kazanır (İpekçi, 2020, s. 266). Özellikle Edmund Burke (1729-1797) ve Immanuel Kant'ın (1724-1804) yüce üzerine sundukları tartışmalar, kavramın Batı estetik anlayışının önemli bir parçası olmasını sağlamıştır. Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (1757) adlı eserinde yüceyi “*zihnin hissedebileceği en güçlü duygu*” (2008, s. 42) olarak tanımlar. Bu duygu, estetik kategori olarak güzelden alınan hazzın karşısında dehşet ve acı ile ilişkili bir hazdır. Güzel, neoklasik estetik kalıpları içinde ifade edilebilir ama yüce duygusu irrasyonel ve bilinmezdir (İpekçi, 2020, s. 270-71). Yücenin kaynağı doğadaki nesnelere bulunabilir. Sanat eserlerinde de bu duyguyu uzaktan deneyimleyip yüce deneyimini yaşamak mümkündür.

Immanuel Kant ise, *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) adlı eserinde “*gerçek yücelik, yargılayan öznenin zihninde aranmalıdır*”, (2007, s. 86) der. Bu şekilde Kant yüce duygusunun odağını nesneden alıp özneye taşır. Güzel, orantısız olduğu için biçimle alakalıdır ve bu onu duyumsal kılar. Fakat yüce, zihinde yer aldığı için böylesi biçimsel ve fiziksel bir sınırlamaya tabi değildir (Kant, 2007, s. 75). Kant'a göre de yüce duygusu, dehşet ve hazzı içinde barındırır. Dehşet, yüceyi tasavvur ederken, haz da mantığımızla bunun temsilini ürettiğimizde ortaya çıkar (Ayas, 2019 s. 310). Kant, zihinde tecrübe edilen bu aşkın duygunun mantık ile fark edilmesi üzerinde de durur (İpekçi, 2020, s. 267). Yüce duygusunu böylelikle mantıklı kılmaya çalışır.

20. yüzyılda, bu aşkın ve tarifi zor deneyimin en önemli kuramcılarında Jean-François Lyotard da Kant'ın yüce anlayışından etkilenmiştir. Hatta Lyotard, modern edebiyatın Kant'ın yüce estetiğine dayandırılabilceğini ifade eder (1994, s. 51). Yüce duygusundaki haz, “öznenin yetileri kavramlaştırma yetisi ile ‘gösterme’ (présenter) yetisi arasında bir çatışma” (Lyotard, 1994, s. 51) ile hissedilen acının sonucudur. Hayal gücü gösterimde başarısız olursa gerçek yüce duygusu deneyimlenir. Lyotard işte bu noktada modern ve postmodern estetik arasında bir ayırım önerir. Modern estetik, yüce duygusuna sadece göndermede bulunur ve biçime olan bağı sebebiyle de yücedeki potansiyel kaostan uzak durup okuyucuya haz vermeye devam eder. Fakat gerçek yüce duygusu bu değildir:

Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşimidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlılığın kavramla boy ölçüşmemesinin acısıdır. Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır; uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensüsünü reddedendir (Lyotard, 1994, s. 57).

Postmodern sanatın ve edebiyatın, modern dünyanın totaliter ve tektipleştirici üst-anlatılarına karşı elindeki en büyük silahlardan biri bu yüce duygusu olabilir. “Gösterilemeze tanıklık” etmek adına yapılması gereken “gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imalar icat etmektir” (Lyotard, 1994, s. 58). Postmodern edebiyatın gösterimi sorunsallaştırması bu çağrıya bir karşılık olarak görülebilir. Postmodern edebiyat kuramcıları da bu sorunsallığa dikkat çekmişlerdir. Linda Hutcheon, *Postmodernizmin Poetikası* (1988) adlı eserinde, kurgunun gerçekliği yansıtma gibi bir yeteneğinin ve iddiasının olamayacağını söyler. Ona göre postmodern edebiyatın vurguladığı, kurgunun “gerçeklik versiyonlarımızla inşa ettiğimiz söylemlerin bir diğeri” (2020, s. 83) olmasıdır. Kurgunun bir söylem olduğunu iddia etmek aynı zamanda onun bir insan yapısı, taraflı, kısıtlı ve bağlamsal olduğunu kabul etmektir. Dahası onu dilin kabiliyetleriyle sınırlamak, belirli bir ideolojinin güdümünde olduğuna inanmaktır. Derrida'nın, dilin göndergesellik (*referentiality*) özelliğini, sözmerkezciliğin (*logocentrism*) yapıbozumu aracılığıyla post-yapısal bir oyuna çevirmesi, dilin, yani kelimelerin anlamı yakalamasını imkânsız hale getirmiştir. Bu bağlamda postmodern kurgu, öz-yansıtmacı bir biçimde anlatının sınırlarını çizen dilin çalışma sistemini vurgular. Bir söylem statüsünde olduğunun farkındalığını da metinsel üretim süreçlerini açıkça ortaya koyarak yapar. Bu şekilde, yani gösterimin kendisine dikkat çekerek paradoksal olarak gösterimin imkansızlığını işaret eder.

Postmodern kurgunun gösterimini sorunsallaştırdığı en önemli hususlardan biri geçmiş ile ilgili olandır. Bunun birçok nedeni vardır. Öncelikle tarih ve kurguyu ayıran geleneksel sınır tartışılmaya başlamıştır. Zekiye Antakyalıoğlu'na göre bu tartışma “*postmodern tarih kuramının da postmodern romanın da anatemalarından biri olmuştur*” ve “*iki kavrama birbirinden çok farklı evrenler gibi yaklaşarak onları birbirinden kesin bir dille ayırma işi bugün inandırıcılığını yitirmiştir*” (2013, s. 112). Hayden White, tarih ve kurgu ayrımı üzerinde dönen bu tartışmanın en önemli ismidir. White, *Metatarih* (1973) adlı eserinde tarihin bir bilim değil bir sanat olarak algılanması gerektiğini ifade eder. Bu yüzden kitabında tarih çalışmalarını incelerken edebi eleştiri tekniklerinden faydalanır. Tarihsel yapıtları, “*düzyazı biçimindeki bir anlatsal söylem haliyle, dilsel bir yapı olarak*” görür ve “*doğası bakımından genelde poetikayla, özelde dil ile ilgili*” olan “*derin bir yapısal içerik*” (White, 2008, s. 11-12) barındırdığını iddia eder. Burada bahsedilenin geçmişte yaşanan olayların bütünü olarak tanımlanabilecek tarih değil de bu olayların aktarılma anı olan tarih yazımı (*historiography*) olduğu vurgulanmalıdır. Hutcheon, postmodern kuram içerisinde “*her ikisinin de lengüistik yapılar*” ve “*geçmişe dair bir anlamlandırma sistemi oluşturan söylemler*” (2020, s.190-164) olarak kabul edildiklerini iletir. Serpil Oppermann’ göre “*tarih yazarı geçmişte olmuş olayları, roman yazarı hayalinde canlandırdığı olayları aynı yazınsal düzeni ve yazım yöntemlerini kullanarak yazar*” (2006, s. 7). Geleneksel görüşe göre tarih aktüel dünya ile, kurgu ise hayali olanla eşleştirilir. Fakat postmodern tarih kuramları tarihin metinselliğinden bahseder “*çünkü tarih yazılı metinler içinde biçimlenir*” (Oppermann, 2006, s. 3). Bu, merkezi yok edilmiş, dışsal ve içsel olarak gerçekliğe sadece yine başka metinler yoluyla gönderme yapabilen, yazar otoritesinden arındırılmış, anlamı sabitleyemeyen post-yapısalcı bir metinselliklerdir.

Derrida'nın meşhur “*metinden öte bir şey yoktur*” (1989, s. 962) sözü yankılanmaya devam etse bile, geçmiş yaşanmıştır. Tarihte savaşlar, imparatorlukların yükselip yıkılması, salgınlar, soykırımlar deneyimlenmiştir. Hutcheon'un da ifade ettiği gibi, tarihin metinselliği “*geçmiş olaylara, tarihteki gösterimleriyle varoluş değil anlam*” (2002, s. 82) verildiğini ima eder. Keith Jenkins de geçmiş olayların bize sadece metinler yoluyla ulaşabileceğini ve bu yüzden tarihsel anlatıların “*bir okuma*” (2005, s. 29) olarak düşünülmesi gerektiğini söyler. Bu bağlamda Gertrude Himmelfarb, postmodern tarih anlayışını “*tarihçinin keyfine kalmış tarih*” (1997, s. 159) olarak tanımlar. Roland Barthes, tarihsel söylemin “*özü itibarıyla ideolojik, daha doğrusu hayali detaylandırmanın bir biçimi*” (1981, s. 16) olduğunu iddia eder. Özetle, tarihçi, eline metinsel olarak ulaşmış ve bu yüzden

güvenirliği şüpheye açık kayıtları ve bulguları kendi ideolojisi ve bakış açısıyla inşa ettiği ve yine bu yüzden güvenirliği şüpheye açık kurgusal bir metinde bir anlatı haline getirir.

Tarihsel yapıtların kurgusallığına, metinselliğine ve de söylem ürünleri olduklarına dair tespitler elbette tarihsel gösterimin doğruluğunu, otantikliğini, nesnellliğini ve tutarlılığını da tartışmaya açmıştır. Tarih yazımı, bilinemez ve ulaşılamaz geçmişi gösterme çabasıdır. Gösterilemezi, kaotiği ve ehlileştirilemezi çağrıştıran tarih, postmodern kuram içerisinde yüceleştirilir. Aydınlanma dönemi öncesinde tarihsel yüce, var olan dünyanın düzenine dikkat çekmek amacıyla dinlerin ve mitlerin yaratılış öykülerinde kullanılmıştır. Örneğin, Hesiodos'un Yunan mitolojisindeki tanrıların soy kütüğünü sunduğu *Theogonia*'da, Zeus'un insanı yaratmadan önceki karanlık, kaotik ve insan zihninin algılayamayacağı büyüklükteki varlıkların mücadeleleri yüce duygusunu tetikler ve böylece dünya üzerinde var olan düzenli hayatı anlamlı kılar. Aydınlanma döneminde ise Vico, Hegel ve Ranke gibi düşünürlerin ilerlemeci ve diyalektik bir anlayışla tarihi rasyonel ve ampirik bir bilim dalı haline getirme çabaları tarihsel yücenin bastırılmasını gerektirmiştir. Hayden White, bu çabaların estetik ve politik bağlamlar içerisinde retorikten arınmayı (*derhetoricization*), yani tarihi kurgudan ayırmayı ve de yüceden arınmayı (*desublimation*), yani yüce kategorilerini bastırıp yazılı tarihi "güzelin" kategorilerine tabi etmeyi içerdiğini iddia eder (1987, s. 65-67). Ayrıca neyin "tarihsel çalışmanın uygun bir nesnesi" ve neyin "bu nesnenin düzgün bir gösterimi olarak sayılabileceği" (White, 1987, s. 66) de düzenlenmelidir. Bunların sonucu olarak da tarihsel imgelem kontrol altına alınmalıdır.

Tarihi akışın sonunda varılacak nokta olarak, dinler cenneti vaat ederken, Aydınlanma ile başlayan modern dönemin liberalizm ve Marksizm gibi seküler ideolojileri de mükemmel toplumu müjdelemiştir. Doğaları gereği akılcı ve pozitivist olan bu ideolojiler, tarihin akışı içerisinde yüceyi çağrıştıracak kaotik, akıldışı, beklenmedik ve mantık ile izahı mümkün olmayanı, bilimsel anlamda tarihsel bir gerçeği yansıtamayacağı gerekçesiyle yazılı tarihe dahil etmemiştir. Fakat bunun sonucu olarak, tarih, insanların hayatlarına bir anlam katabileceği, onları hayatlarıyla ilgili sorumluluk almaya davet edebileceği ve başka bir deyişle onları harekete geçirebileceği yegâne özelliği olan "anlamsızlığundan" yoksun kalır (White, 1987, s. 72). Bu bağlamda, White için tarihsel yüce hem etik hem de estetik olarak bu ideolojilere karşı koymak adına "gerekli bir ön şarttır" (1987, s. 81). Anlatının,

insanları cezbeden ama tarihsel olayları ehlileştiren neden-sonuç ilişki örüntüsüne ve nesnel gösterim iddiasına direnmek adına tarihsel yüce kurtarılmalıdır.

Yukarda kısaca bahsedilen postmodern kuramcılarının nesnel ve değişmez olarak düşünülen tarihsel bilgiyi ve bu bilginin gösterim araçlarını sorunsallaştırması ve White gibi tarihçilerin tarihe tekrar idealist bir misyon yükleme çabası yüceyi tarih çalışmalarına tekrar dahil etmiştir. Bunda, 1960 sonrası tarih felsefesi tartışmalarının anlatı ve gösterim üzerinde yoğunlaşmasının etkisi açıktır. Tartışmalar, anlatının tarihsel olayı nasıl açıkladığından başlayıp, bu anlatının zihinde nasıl idrak edildiğine ve sonrasında da tarihsel gösterimin doğası üzerine evrilmiştir. Yüzyılın sonlarından itibaren ise “*alttan tarih*” olarak nitelenen miktrotarih ve sosyal tarih gibi anlayışlar daha küçük ölçekli ve bireye indirgenen çalışmalar ile tarihsel deneyim ve bellek konusuna yoğunlaşmıştır (Domanska, 2009, s. 177). Bu odak kayması, tarih felsefesinin “*nihilizm ve siyasi etkisizlik*” ile suçlanan yapıbozucu ve post-yapısal dil felsefesi kuramından uzaklaşmasıyla eşzamanlı meydana gelmiştir (Roth, 2007, s. 72).

Tarihsel Yüce Deneyim ve Üst-tarihsel Romans

Tarih felsefecisi Franz Ankersmit, *Tarihsel Yüce Deneyim (Sublime Historical Experience, 2005)* adlı eserinde bu büyük “*kurama,*” kendi tabiriyle “*romantik*” bir başkaldırı gerçekleştirir. Ankersmit, “*geçmiş hakkında nasıl hissettiğimiz onun hakkında ne bildiğimizden daha az önemli değildir*” (2005, s. 10) der. Deneyimin en büyük düşmanı “*dilbilimsel aşkıncılık*”tır; çünkü dil varsa o yoktur. Dil bir “*kalkan*” gibi deneyimin gerektirdiği “*gerçek dünya ile temas dehşetinden*” (Ankersmit, 2005, s. 11) bizi korur. Geçmiş (deneyim) ile biz (özne) arasında bir aracıdır. Geçmiş bize aktarıırken ideolojik ve kültürel filtrelerden geçirir. Paradoksal olan, deneyimi aktarmak için yine dile mecbur olmaktır.

Ankersmit de bellek, travma gibi kavramların günümüz tarihsel bilincinde bir değişime işaret ettiğini ifade eder (2005, s. 4). Bu değişim, dilin sınırlarından çıkıp özneyi ve buna bağlı olarak da deneyimi “*tekrar keşfetmeyi*” (2005, s. 2) içerir. Geçmiş, Nietzsche’nin tabiriyle dilin hapisanesinden, anlamı ise Derridacı ertelemeyen (*deferral*) kurtarmanın yolu tarihsel deneyimi incelemek olabilir. Geçmiş, şimdiki zamandan kopmuş ve kayıptır; ama insanın içinde, her ne kadar imkânsız olsa da bu kaybı geri getirme arzusu vardır:

Bütün tarih yazımı, birlikte tarihsel deneyim alemini oluşturan geçmişin yeniden kazanılmasının (aşk) ve keşfinin (kayıp) tamamlayıcı hareketleri tarafından kuşatılmış alana yerleştirilmelidir. ...Tarihsel

deneyimin yüceliği, kayıp ve sevgi duygularının bu paradoksal birleşiminden, yani geçmişle ilişki kurma şeklimizdeki acı ve zevkin birleşiminden kaynaklanır (Ankersmit, 2005, s. 9).

Tarih çalışmalarının tarihsel deneyim, bellek ve travma konularına, bunlarla da ilintili olarak yüce kavramına yönelmesinin edebiyata da yansımaları olmuştur. *Yüce Arzu* adlı kitabında, Amy J. Elias, tarihin yüceliği ve postmodern roman arasındaki bağlantıyı inceler. Elias, postmodern sanatın, her türlü tarihsel bilgiye ve de zıtlıklarla dolu, karmaşık dünyayı anlamaya çalışan veya anladığını iddia eden tarihsel anlatılara şüphe ve ironi ile yaklaştığını ifade eder (2001, s. xvii). Kitabındaki temel argüman şöyledir:

Postmodernist bilinç kendisini, pozitivist ya da stadiyalist tarihi, tarihsel yüce olarak yeniden tanımlayan travma sonrası bir bilinç olarak modeller ve bu tarihsel yüce yaşanmış varoluşun anlamını ve insan kökenlerini anlama çabalarıyla sadece yakınlaşılabilir ama hiçbir zaman ulaşılamayacak olduğu halde arzu edilen bir ufuktur. Postmodern, travma sonrası, üst-tarihsel imgelem için tarih, öğrendiğimiz ve bir kere öğrendik mi “sahipleneceğimiz” bilgi değildir; aksine, postmodern sanatlar ve bilimler, tarihin öğrenemeyeceğimizi bildiğimiz ve sadece arzulanabileceğimiz bir şey olduğunu varsayar (2001, s. xviii).

Elias, bu anlayışı yansıtan 1960 sonrası yazılmış Anglo-Amerikan romanları “*üst-tarihsel romans*” olarak adlandırır. Bu tür romanlar bir yandan romans tür özelliklerini barındırır bir yandan da tarih üzerine güncel kültürel tartışmaları ele alır (Elias, 2001, s. 23). Tarihi yabancılaştırmak (*defamiliarization*) ve tarih yazım süreçlerini de gözler önüne sermek amacıyla “*üst-kurmaca, akronoloji, popüler kültür türlerinin kullanımı ve karnivalesk*” (Elias, 2001, s. 46) gibi tekniklerden faydalanır. Bu şekilde ürettiği tarihsel ve kültürel bağlam içerisinde kimlik, sınıf, öznellik gibi politik konulara eğilir (Elias, 2001, s. 51). Aslında Elias’ın üst-tarihsel romans olarak sınıflandırdığı, tarih ile ilişkili postmodern romanları Hutcheon “*tarihyazımcı üstkurmaca*” (*historiographic metafiction*) (Elias, 2016, s. 295) olarak tanımlar. Bu tür romanlardaki “*içsel politik zıtlıkların uzlaşısına*” işaret eden Hutcheon’a ek olarak Elias, 20. yüzyıl içerisinde yaşanan büyük felaketler sonucu travmatik bir hal alan batılı tarihsel bilincin, kendi tarihini “*ruhsal, sosyal ve ideolojik bir problem*” olarak algılamaya başladığını öne sürer ve bu bilincin bir temsili olan üst-tarihsel romansı, “*değişen bir ideolojinin eklenmesi*” (2001, s. 51) olarak kabul eder. Elias ayrıca Hutcheon’dan farklı olarak, postmodern tarihsel romanı, “*klasik tarihsel romansın*

evrimsel bir formu” olarak görüp tarihle olan ilişkisini de “*yüce söylem*” (2001, s. 89) ile bağdaştırmayı önerir. Bu kavramlaştırmadaki romans vurgusu, romansın türsel olarak gerçekçiliğin karşısında olmasından, üst-tarihsellik vurgusu ise “*Tarihi estetikleştiren yüceyi*” geri çağırmasından kaynaklanır (Elias, 2001, s. 53). Başka bir deyişle, üst-tarihsel romans, modern dönemin gerçeklerini yansıtmakta yetersiz kalan yüceden arınmış ampirik tarih anlayışına karşı travmatik bir bilincin ortaya koyabileceği parçacıklı bir anlatıya benzeyen, tarihi ehlileştirmek yerine onunla tarihsel yüce duygusu içerisinde yüzleşmeyi tercih eden, bunu yaparken de geçmişte aradığı o ana ve o andan çıkarabileceği anlama hiçbir zaman ulaşamayacağını bilen, belirsizliklerle dolu metinlerdir.

Elias’ın bir diğer argümanı hem geleneksel tarihsel romansın hem de postmodern üst-tarihsel romansın kendi dönemlerindeki tarih tartışmalarından etkilendikleridir. Elias, örneğin, gerçek anlamıyla tarihsel romanın ilk yazarı olarak kabul edilen İskoç Walter Scott’un, o dönemde Aydınlanma etkisiyle bilimselleşen tarihi yansıttığını söyler. 960 sonrası yazılan tarihsel romansları ise yukarıda değinilen Lyotard ve White’in tarih düşünceleriyle ilişkilendirir. Elias, üst-tarihsel romansın ilgilendiği alanı, “*Lyotard’ın postmodernizmi ile White’in Annales ekolu sonrası tarihi arasındaki kesişme noktası*” (2001, s. 45) olarak belirler. John Fowles’un *Fransız Teğmenin Kadını* (1969), Julian Barnes’ın *Flaubert’in Papağanı* (1984), Peter Ackroyd’un *Hawksmoor* (1985) ve Jeanette Winterson’un *Tutku* (1987) adlı romanları örnek olarak gösterdiği üst-tarihsel romanslardır.

Elias’ın argümanı 20. yüzyılın son yarısındaki tarihsel romanları kapsar. 21. yüzyılın başında ise tarih tartışmalarının yönelimi değişmiştir. Yine yukarıda bahsedilen Franz Ankersmit, Dominick la Capra gibi tarihçilerin yönlendirdiği tarih tartışmalarında deneyime, belleğe ve travma konularına olan ilgi artmış, post-yapısal felsefi düşünce sisteminin ürünü olan büyük kuram etkisini yitirmeye başlamıştır. Sonuç olarak da tartışmaların odağı anlatıdan deneyime kaymıştır. Tarih tartışmalarındaki bu yeni yönelim, 21. yüzyılın başlarında yazılan belirli bir grup romanda yansıtılmıştır. Öncüllerinin aksine, bu gruba ait romanların tarihsel olarak kapsam alanı küçük ölçeklidir. Mikro-tarih olarak da adlandırılabilir şekilde bireyin tarih deneyimine odaklanır. Yine öncüllerinin aksine, biçimle radikal bir şekilde oynamaz, ama üst-kurmaca ve özdönüşümsel özelliklerini tarih ile ilgili tartışmalarını incelemek adına kullanırlar. Öncülleri tarihsel anlatılardaki belirsizlikleri tarih yazımının kurgusallığı ile açıklamaya çalışırken, bu romanlar tarihle ilgili bu belirsizlikleri güvenilir bir anlatıcının travmatik bilincinden

yansıttığı, kaynak olarak da güvenilirlikten uzak belleğini gösterdiği anlatısının kendi içerisinde işlerler.

John Banville'in *Deniz* adlı Romanı ve Tarihsel Yüce

İrlandalı yazar John Banville'in Man Booker ödüllü *Deniz* adlı romanı 21. yüzyılın başlarında yazılan bu gruba dahil edilebilir. Romanın ana karakteri şimdiki zaman ve gelecek korkusu içinde geçmişine kaçmayı deneyen Max Morden'dır. Sanat tarihçisi olan ve Fransız ressam Bonnard üzerine bir monograf yazmaya uğraşan Max, travmatik öyküsünü kendi ağzından anlatır. Eşi Anna'nın yakın bir tarihte bir hastalık sonucu hayatını kaybetmesiyle girdiği travma ile başa çıkabilmek adına çocukken anne ve babasıyla yaz tatillerini geçirdiği bir kıyı kasabasını uzun yıllar sonra tekrar ziyaret etmeye karar verir; bir bakıma, "*dayanılmaz şimdiki zamandan, uzak geçmişe doğru bir kaçış*" (s. 69) arar. Bu kaçışın uzamsal karşılığı olan bu kıyı kasabası ve zamansal karşılığı olan çocukluk dönemi ise ironik biçimde başka bir trajik kaybı ve bu kayıp ile bağlantılı büyük bir suçluluk duygusunu barındırır. Belleğindeki yoğun ve acı veren anılar Max'ın aklından bir türlü çıkmaz. Buna rağmen geçmiş, yakalaması zor, aldatıcı ve ulaşılmaz bir hal alır. Geçmişine doğru yaptığı bu uzamsal ve zamansal yolculuk yüce duygusunu çağırıştırır ve onda hem acı hem de zevk uyandırır.

Romanın anlatı düzlemi üç farklı zamanda geçen üç farklı katmandan oluşur. Anlatıcı bu katmanlar arasında serbestçe dolaşır. İlkini, kurgusal bir kıyı kasabası olan Ballyless'te çocukluk döneminde geçirdiği bir yaz tatiline ait anıları oluşturur. Bu anılar, Cedars adlı pansiyonu bir süreliğine kiralayan varlıklı Grace ailesi ile olan ilişkisine odaklanır. Bu ailenin Chloe ve Myles adında ikiz çocukları ve ikizlerin de Rose adında bir bakıcısı vardır. Max öncelikle ikizlerin annesi Connie Grace için tek taraflı adölesan bir aşk geliştirir. Fakat sonrasında yavaş yavaş ilgisi Chloe'ye döner. Bu dönem, ikizlerin denizde intihar veya kaza olduğu anlaşılamayan trajik ölümleriyle sona erer. Bu trajedi Max'ın hayatında yaşadığı ilk travmayı oluşturur. İkinci anlatı düzlemi ise eşinin hastalığını öğrendiği ve bu hastalıktan hayatını kaybettiği, Max'ın da ikinci travmasını yaşadığı zaman aralığını kapsar. Anlatının şimdiki zamanını oluşturan üçüncü katmanı ise, eşini kaybettikten sonra Ballyless'e yaptığı ziyareti ve Cedars pansiyonunda konaklamasını içerir. Uzamsal olarak birinci katman ile paydaş olan bu üçüncü katmanda zamansal farklılıklar Max'ın travmatik bilincinin üretimi olan parçacıklı anlatının boşluklarında önemlerini yitirir ve de geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki ontolojik farklar ortadan kalkar.

Max, buraya “geçmişin yıkıntıları arasında yaşamak için” (s. 10) geldiğini söyler. Eşini kaybetmesiyle yaşadığı travmaya rağmen Max’ın, çok daha acı bir deneyimin saklandığı geçmişine dönme isteği akla cevabı zor sorular getirir: Yakın zamanda yaşadığı travmanın acısını geçmişindeki travmayla mı örtmeye çalışır? Geçmiş hali hazırda bu kadar korkutucu ve acılarla yüklü iken belirsiz bir gelecekte neden korkar? Max’ın kendisi de bu sorulara cevap veremez. Başlangıç olarak ise bir rüyayı işaret eder:

Beni buraya getiren şey bir rüyaydı. ... Kararlı bir şekilde bir yere, her ne kadar nasıl bir şey ya da nerede olduğunu bilmesem de sanırım evime gidiyordum. ...Rüyamda hem şimdiki yaşımdaydım hem de evime ya da evim olduğunu sandığım, bir zamanlar bir ev olan ve oraya vardığım zaman tanıyacağım evime gitmeye çalışan beceriksiz koca bir çocuktum. Saatlerce yol yürüme gerekiyordu, ama aldırış etmiyordum; çünkü bu, çıkmak ve bitirmek zorunda olduğum aşılması zor fakat son derece önemli bir yolculuktu. ... Kendime acıyordum. Aslında bu, rüyayı gören kişi olarak benim, akşam karanlığında önündeki karlı yolda korkusuzca ilerleyen ve eve dönme gibi bir derdi olmayan o zavallı ahmağa duyduğum merhametti (s. 22-23).

Rüya burada sona erse de Max “bir şeyin başarılmış ya da en azından başlatılmış olduğu inancıyla” (s. 23) uyanır ve nedenini bilmeseyse de Ballyless ve Graceler aklına gelir. Bu rüya kısa bir “mutlu aydınlık,” ama daha önemlisi ona bundan sonra ne yapması gerektiğiyle ilgili fikir verir (s. 23). Elias’a göre, “*travma sonrası düşlemsel gibi postmodern tarihsel imgelem, tarihsel yüceyi baskılamaktan ziyade onunla yüzleşir*” (2001, s. 49). Benzer bir şekilde Max, eşinin ölümüyle girdiği travma ile başa çıkabilmek adına geçmişindeki travmayla yüzleşmeye karar verir ve bu kıyı kasabasına uzamsal ve zamansal sınırları zorlayan bir ziyaret gerçekleştirir.

Max’ı harekete geçiren bu rüyayla ilgili dikkat çekici başka bir detay ise Max’ın çocukluğundaki eski benliğini görmesidir. Çocukluğuna ait bu benlik, yaşadığı travmalarla darbeler alan şimdiki benliğinin özlem duyduğu, ölüm gibi dünyevi gerçekliklerden uzak, saf ve bütünlüğü bozulmamış bir benlik olarak Max’ın arzuladığı geçmişteki bir anı gösterebilir. Hayali kurulan bu benlik yüce duygusunun da bir nesnesidir, çünkü tatmini imkânsız olan bir arzudur. Ankersmit de kişinin, bir önceki benliğine başka biriymiş gibi bakabilme şansı olması durumunda ne olacağı üzerine düşünür:

Bu, bize yüce hakkındaki bildiklerimizle uyumlu bir durum verirdi. Zira, yüce öylesine yıkıcı bir dünyanın deneyimidir ki deneyimin “normal” örüntüleri altüst olur. Yüce deneyiminin, bizi deneyimin “normal” örüntüleri içerisinde tümüyle düşünülmez olan paradokslar, karşıtlıklar ve zıtlıklarla karşı karşıya getirdiği gerçeğiyle bu durum da daha aydınlanır. Kendi içimizde veya tercihen şimdi olduğumuz kişi ile daha önceki hallerimiz arasında gösterim kalkanını inşa edersek gerçekleşmesi mümkün olacak da tam budur. İşte o zaman yücenin tanımlayıcı özelliği olan epistemolojik paradokslar için içimizde bir yer açmış oluruz (2005, s. 346-347).

Gösterim için dile mecbur olmamız bariz bir çelişki oluşturur. Ankersmit de dil ve deneyimin birbirlerinin düşmanı olduklarını iddia eder. Dilin varlığı deneyimi gereksiz kılar, çünkü dilin süzgecinden geçen deneyim bütün anlamsızlıklarından, kaotik yapısından kurtulur (Ankersmitt, 2005, s. 11). Ama Ankersmit’in arzuladığı, dilin aracılığından uzak durabilecek deneyimin “doğrudanlığıdır” (Roth, 2007, s. 67). İmkânsız gibi görünen bu işin nasıl mümkün olabileceğini de gelecekteki tarih kuramcılarına bırakır (Ankersmit, 2005, s. 14). Çıkış noktası Ankersmit’in tarihi romantikleştirmesi, özneyi öncelemesi ve bunlara ek olarak tarihle ilgili bildiklerimizden çok hissettiklerimizle ilgilenmesi olabilir.

Romanda Max da geçmişiyile ilgili bildiklerinden çok bulunduğu ana ve mekâna göre geçmişle ilgili hissettiklerini okuyucuya aktarır veya aktarmaya çalışır. Fakat anlatısında geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek birbirine karışır: “Gerçek şu ki, geçmiş, olası gelecek ve olanaksız şu an beraberce aynı anda akmaya başlamışlardı”, (s. 67) der. Dahası, aktardığı bilgilerin doğruluğunu bizzat kendisi, özellikle romanın sonlarına doğru artan sıklıkla sorgular, bazen de yalanlar. Samimiyetsizleştiğini (s. 145), yolunu kaybettiğini ve her şeyin birbirine girdiğini itiraf eder (s. 147). Bildiklerinin hafızasından “bir sağanak misali” akıp gittiğini ve kaybettiği bu bilgilerin “geri dönmesini bekleyerek, ama döneceklerinden emin olmayarak bir an için felce uğramış bir dehşet içerisinde” (s. 143) kaldığını söyler. Nasıl hissettiğimizin daha önemli olduğu bir deneyimden bahsediliyorsa sunulan bilgilerin gerçekliği veya tutarlığının da aslında bir önemi kalmaz.

Ankersmit tarihsel deneyimi üçe ayırır. Geçmişte o anı yaşamış insanların deneyimini nesnel tarihsel deneyim, tarihçilerin şimdiki zaman ve geçmişi bir araya getirdiği deneyimi ise öznel tarihsel deneyim olarak sınıflandır (Ankersmit, 2005, s. 264). Tarihsel yüce deneyimi ise “şimdiki zaman ve geçmiş arasındaki mesafenin deneyimi” olmaktan ziyade “şimdiki zamandan kopan bir geçmişin deneyimidir”

(Ankersmit, 2005, s. 265). Bu kopuş, “*tarihçinin travmatik yeni bir dünyaya girme deneyiminden ve önceki bir dünyayı telafisi olanaksız bir şekilde ebediyen kaybetmenin farkındalığından*” (Ankersmit, 2005, s. 265) meydana gelir. Bir bakıma bu yüce deneyim bir değişime işaret eder. Bu yüzden de epistemolojik, yani bilgi peşinde değildir. Aksine ontolojiktir, çünkü kişiyi değiştirir (Domanska, 2009, s. 183). Tarihsel yüce deneyiminin bu özelliği, Max’ın okuyucusuna sunduğu bilgilerin tutarlılığının neden önemsiz olduğunu da açıklar. Daha önemlisi, yaşadığı travmaları, benlik duygusunda ve kimlik inşasındaki kırılmalar ve değişimlerle ilişkilendirmemizi sağlar.

Max’ın travmalarının nesnelere olan Chloe ve Anna sadece öldüklerinde değil, onun hayatına girdikleri anda da kimliğinde ve benlik algısında değişimlere sebep olmuştur. Max’ın kendisinin de davetiye çıkardığı bu değişimler temelde sınıfsaldır. Hem Chloe hem de Anna üst sınıftandır ve onların aracılığıyla Max da kendi sınıfının getirdiği kültürel ve sosyal kimlik belirteçlerinden kurtulmak istemiştir.

İlk günlerden itibaren başka biri olmak istemiştim. ... Kendimi gayet iyi tanıyordum ve tanıdığım bu şeyi sevmiyordum. Bir kez daha belirtmeliyim. Sevmediğim şey, olduğum kişi, yani birey olarak öz benliğim değildi – her ne kadar öz ve bireysel bir kişilik düşüncesinin bile şüpheli olduğunu kabul etsem de –, sevmediğim şey, doğduğum ortamın ve yetiştirilme tarzımın bana bir kişilik kazandırmak yerine, üzerime yüklediği etkiler, eğilimler, başkalarından edinilmiş fikirler ve sınıfsal tikler yığınıydı (s. 145).

Max, çocukken yaz tatillerini geçirdiği Ballyless’teki sınıfsal ayrımı “*bir zigurat kadar değişmez ve tırmanılması zor bir sosyal yapı*” (s. 75) olarak tanımlar. Bu katı sosyal yapının dibinde yer alan ve gündelik hayata “*bulanık bir fon*” oluşturmaktan öte bir varlığı olmayan kasabanın yerlilerinden sonra Max’ın ailesi gibi, tatillerini kır üzerinde derme çatma kulübelere geçirenler gelir (s. 75). Graceler gibi üst sınıf ailelerin Max ve ailesinin de ait olduğu alt sınıflarla bir araya gelmesi dahi düşünülemez. Max, kendi sosyal sınıfına ve dolayısıyla ailesine karşı olan nefretini de gizlemez. Örneğin, babasının, annesine ve ona denizde “*eşek şakası*” yaparken Myles ve Chloe’nin izlediğini fark edince büyük bir utanç yaşar ve “*arsız şişman*” annesini ve “*vücudu muhtemelen domuz yağından yapılmış*” babasını “*deniz suyu kabarcıkları gibi*” (s. 30) patlatmak istediğini söyler. Ailesini bayağılaştırırken, Graceleri³ yüce bir konuma getirip ilahlaştırır. Graceler, kendi ailesi dahil olmak

³ Türkçe karşılıkları ‘lütuf, incelik, zarafet’ olan *grace* kelimesi ilahi varlıklar için kullanılır.

üzere etrafındaki herkesten farklıdır. Bu yüzden onların “kesinlikle tanrı olduklarını” düşünür ve “bu ilahlarla beraber görülmekten” övünür (s. 74). Onlardan bahsederken birçok kez mitolojik tanrı ve tanrıçalara atıf yapar. Baba Carlo Grace’i bütün herkese hükmeden Poseidon olarak tanımlar (s. 84). Anne Connie Grace cinsel kimliği yeni yeni gelişen Max’ın zihninde bazen Cennet bahçesinde ona elma ikram eden Havva (s. 63), bazen Yunan tanrıçası Maya (s. 80), bazen de bir peri olarak ortaya çıkar. Ama onu her şeyden daha olağanüstü yapan bu yüceliğine ilaveten “kanlı canlı, misk ve süt kokulu bir kadın” (s. 62) olmasıdır. Graceler ile gittiği bir piknikte, Bayan Grace’i piknik örtüsü üzerinde uyurken gizlice uzun uzun seyrederek ve tanrıçanın tecellisi olarak tanımladığı bir ana tanıklık eder.⁴ Tam o an duyduğu karmaşık bir utançla ona karşı olan ilgisi sönümlenir ve duyguları Chloe’ye yönelir.

Chloe ile olan ilişkisini ise sınıfsal aşağılık kompleksi tanımlar. Bu ilişkide seven kişinin kendisi ve sevilenin de Chloe olacağını baştan kabul eder (s. 111). Kendisini, “onun tapınağına gelip yakaran biri olarak” gören Max’a göre, Chloe ile geçirdiği süre “kendinden geçmiş küçük düşmeler dizisidir” (s. 112). Ama her şeye rağmen ona güç veren, arzuladığı değişim için Chloe’ye ihtiyacı olmasıdır. Yine her şeye rağmen, “sarp sosyal basamakların en altındakinden Gracelerin düzeyine kadar tırmanmayı başarmış” olmasını, yani aile içine kabul edilmesini, “seçilmemiş onca kişi arasından seçilmiş kişi” (s. 75) olduğuna bir kanıt olarak gösterir. Chloe ile bu değişimin mümkün olabileceğine inancının en yüksek olduğu an ise gittikleri sinemada karanlıkta ilk kez öpüştükleri andır: “Hem kendimdim hem de başka biriydim, tamamen başka biri, tamamen yeni biriydim” (s. 99). Kimliğiyle beraber onu çevreleyen dünyasının da değişeceğine inancı yükselir. Fakat, “Olympos yükseklikleriyle boy ölçüşmek” (s. 140) o kadar da kolay olmaz. İkizlerle birlikte tartakladığı kasabalı bir çocuğun ona attığı bir bakış bu illüzyonun çökmesine yeter. O bakışta bir ihanet, suçlama veya öfke arar. Ama o bakışın sahibi, Max’ı, onca çabasına rağmen olmayı en çok korktuğu şekilde, kendi sınıfından biri olarak görür. Max, kasabalı çocuğun onu “tanıyormuş gibi görüldüğü şekilde tanınıyor olma” (s. 117) düşüncesine katlanamaz. İkizlerin trajik ölümü sosyal statüsünü yükseltmeye çalışan Max’ın bu hayalini ertelemesine sebep olur.

⁴ Banville, kitapta bu anı, Türkçe karşılığı “tanrılaştırma, yüceltme” olan “*apotheosis*” kelimesiyle tanımlar. Romanın Türkçe çevirisinde, çevirmen Hasan Kaya, bağlamı içinde bu kelimeyi “doruk nokta” olarak almıştır (s. 74). Devamında, Banville, Max’ın Bayan Grace uyurken elbisesinin izin verdiği derecede vücudunu izlediği anı ise Yunan tanrı ve tanrıçaların ölümlülere tüm ihtişamlarıyla görüldükleri anı tanımlayan “*manifestation of goddess*” ifadesiyle betimler. Çeviride bu ifade, “tanrıçanın bir görüntüsü” olarak yer almıştır (s. 81).

Anna'nın yaptığı evlilik teklifini, ertelediği bu hayali gerçekleştirme için bir şans olarak görür (s. 71). Aslında onu gördüğü an “[dönüşümünün] aracı olacağını hemen [anlar]” (s. 146). “Sınıfsız bir sınıfın üyesi” (s. 140) olan Anna, varlıklı babası Charlie Weiss ile “bir çift on dokuzuncu yüzyıl serüvencisi” (s. 71) gibi bir hayat yaşar. Anna ile evlendiğinde “o ana kadar [bildiği] kuralların hiçbirinin uygulanmadığı, her şeyin titrek bir parlıya büründüğü” (s. 72) bir dünyaya giriş yapar. Chloe ile olduğu gibi Anna ile de kökenlerinden ve ait olduğu sınıftan bir kaçış fırsatı yakalar ama girdiği bu yeni dünyada da bocalamaya devam eder. Anna, Max'ın yaşadığı kimlik bunalımının farkındadır. “Neden kendin olmuyorsun?” diye sorduğunda Max bu soruyu “olmak istediğin herhangi biri ol” (s. 146) olarak yorumlar. Max için kendisi olmak demek toplumun ona biçtiği rollere bürünmek, sınıfsal beklentileri karşılamak ve benliğini sınırları onun baş edemeyeceği güçler tarafından belirlenmiş bir kalıba sığdırmak demektir.

“Başından beri [kendisini] düzeltmeyi” (s. 140) aklına koyan Max, Anna'nın ölümüyle bu görünmez güçlerle olan mücadelesinde en büyük destekçisini kaybetmekle kalmaz. Anna'nın hastalığı ve ölümü kendisinin de bir gün öleceği gerçeğini ona hatırlatır. “Fakat o son, en önemli değişikliğe kadar, tamamen olmasa da her anımızda hayatımız değişmiyor mu zaten”, (s. 28) diye sorar. Zaman merhametsizce akıp giderken, kendini tanıma sorunu ile karşı karşıya kalan Max, hayat öyküsünün başarısız bir sonla noktalanmasından büyük endişe duyar çünkü “her tarafta ölümün belirtilerini” (s. 68) görür. Bilinen şimdiki zamanı çekilmez, bilinmeyen gelecek zamanı da korkunç kılan da budur. Bu sebeple Chloe ile sinemada öpüştüğü, Anna ile evlendiği “o dumanlı Londra yazı” (s. 69) gibi belirli anları şimdiye sabitlemek ister. Ama geçmiş çoktan yitip gitmiştir. Başka bir deyişle, Chloe ve Anna'nın hayatına giriş ve çıkış yaptığı anlar, Max'ın öznel tarihindeki büyük değişimlere ve kopuşlara, yani yüce anlara işaret eder. Chloe ile sınıfsal ve cinsel olarak yeni bir dünyaya girerken, çocukluğun imgesel düzlemini geride bırakır. Anna ile birlikte yine dünya gerçeklerinden uzakta bir hayal ve hayat yaşamaya başlar. Her iki durumda da elinden bir şeylerin telafisi mümkün olmayacak şekilde kaçtığına farkına varır. Ölüm korkusu ve kimlik bunalımı içinde sabitlemeye çalıştığı ama başarılı olamadığı bu travmatik tarihi anlar kasabaya yaptığı ziyaret ile birlikte yüce deneyimini tetikler:

İlgi istemiyorum. Öfke, sövüp sayma, şiddet istiyorum. Dişi çok ağrıdığı halde, dilinin ucunu tekrar tekrar zonklayan çürüğün içine deşirmekten hınçlı bir zevk alan birine benziyorum. Nereden geldiği belli olmayan bir yumruğun gelip tam suratımın ortasına vurduğunu

hayal ediyorum, neredeyse çatırtıyı hissediyor ve burun kemiğinin kırılmasını duyuyorum. Düşüncesi bile bana bir parça hüznü memnuniyet veriyor (s. 102).

Ankersmit, “*kimliğimiz geçmişimizde yatar*”, (2005, s. 318) der. Benzer bir şekilde Max de “*geçmiş içimde ikinci bir kalp gibi atıyor*”, (s. 15) der. Kızı Claire ise “*geçmişte yaşıyorsun*” (s. 45) diye şikâyet eder. Hayatına şöyle bir baktığında bütün enerjisini basit bir barınak ve teselli için harcadığını kabul eder. Aradığının da geçmişinde ikamet ettiğine inanır. Sadece Max değil Anna da kanser bedenini ele geçirip kaçınılmaz sona doğru onu sürüklerken teselliye geçmişinde arar. “*Dayanılmaz şimdiki zamandan geçmişe, uzak geçmişe doğru bir kaçış*” arayışı içinde hatıralara dalıp “*o ilk günlere*” (s. 69) dönmek isterler. Ama insan benliğinin ve bedeninin tüm izlerini dünya sahnesinden silecek olan zaman ve tüm gerçekliğiyle ölüm karşılarında durmaktadır. Kızları Claire öldükten sonra yeryüzünde hiç kimse ne Anna’yı ne de Max’ı hatırlayacaktır. Max’ın hayalindeki Anna imgesi bile şimdiden solmaya başlamıştır (s. 144). Ne kadar uğraşırsa uğraşsın, geçmişte kalmış kişileri arzuladığı gibi zihninde resmedemez. Mesela, Bayan Grace’i düşündüğünde “*geçmişin gölgeleri arasında sönük bir pırıltıyla hala parlayan onun ilahi değil de ölümlü kişiliğidir*” (s. 81). Max’ın sorguladığı, bu iki kişilikten hangisinin gerçek olduğudur. Başka bir deyişle, zihninde yaratmaya çalıştığı hayali Anna veya ilahi Bayan Grace mi yoksa onlardan “*geriye kalan toz yığını ve kurumuş kemik iliği mi*” daha gerçektir (s. 81)? Ölümünden sonra imgelere dönüşen bu benlikler, farklı belleklerde farklı şekilde hatırlanacaktır. İşte bu yüzden Max’a göre “*gerçek geçmiş, bizim düşündüğümüzden daha az önemlidir*” (s. 107). Aslında Max bunu, Anna’nın ölümünden sonra kasabaya yaptığı ziyaretle kabul etmek zorunda kalır. Cedars pansiyonu için belleğinde çizdiği görüntü ile karşılaştığı gerçeklik uyuşmaz. İmgelem, gerçek geçmişi tahrif eder. Benliğin arzusuna ve iradesine göre uyarlanan farklı bir tarih versiyonu üretir. Gerçek geçmiş ulaşılmazdır.

Anna’nın ölümü Max’ın ilk travması değildir. İlk gerçek aşkı Chloe ve ikiz kardeşi Myles’in, onun gözleri önünde denizde kaybolmaları Max’ın bir diğer travmasını oluşturur. Üstelik, bu trajik olaya sebep olduğu düşüncesi Max’ı sürekli takip eden bir vicdan azabına dönüşür. Bir gün, Max, tırmandığı bir ağaç tepesinden Bayan Grace ile ikizlerin bakıcısı Rose’un duygu yüklü konuşmalarına kulak misafiri olur. Duyabildiği kadarıyla Rose’un Carlo Grace’e olan aşkını itiraf ettiğini düşünür. Bu keşfini de Chloe’ye vakit kaybetmeden iletir. İkizler ve Rose arasında gergin bir ilişki vardır. İkizler, Rose’u “*baş düşmanları, en zalim şakalarının kurbanı, hor görmelerinin ve sonsuz alaylarının nesnesi*” (s. 151) olarak görürler. Max, keşfinin

sevgilisi Chloe'ye Rose karşısında farklı bir üstünlük sağlayacağını umar. Ama ortaya çıkan yeni durumda Rose'un bakışlarında “*daha sert bir ışık*” gözlemlerken, Chloe'nin “*bu bakıştan gözü korkmuş*” (s. 158) olduğunu hisseder. Vicdan azabını körükleyen ise ikizlerin ölümleri ile bu keşfi arasında bir bağlantı olduğunu varsaymasıdır. Bu suçluluk duygusunun ve ikizlerin denizde kayboldukları günün Max'ın yaşadığı bunalımdaki önemi, daha romanın ilk paragrafında o günden bahsetmesinden anlaşılabilir:

O tuhaf gelgitin olduğu gün tanrılar ortadan kayboldu. Bütün sabah, süt beyazı gökyüzünün altında, koydaki sular görülmemiş yüksekliklere çıkararak kabarmış ve küçük dalgalar yıllardır yağmur ve tepeliklerin en diplerindeki sızıntılardan başka ıslanmak nedir bilmeyen kavrulmuş kumları yalayıp durmuştu. ... O günden sonra artık bir daha yüzmeyecektim. Ürkütücü parlaklıkta, kurşuni mavi renkli su toplamış bir kabarcık gibi şişkin ve parlak devasa su çanağının görüntüsünden ürken deniz kuşları çığlıklar atıyor ve suya ani dalışlar yapıyorlardı. O gün olağanüstü beyaz görünüyordu kuşlar. Dalgalar su çizgisi boyunca bulanık sarı köpükten bir saçak oluşturuyordu. Yüksek ufuk çizgisinde hiçbir yelkenli görünmüyordu. Bir daha yüzmeyecektim, hayır, bir daha asla (s. 9).

Max'ın o güne ait tasviri, denizi romantik anlamda yüceleştirir. Deniz, “*sinsi gelgitle*” sınırlarından taşarken gök “*beyaz bir sisle tamamen*” (s. 158) kaplanır. İşte bu kasvetli günde, Max, Chloe ve Myles bir soyunma kabininde uygunsuz bir şekilde Rose tarafından yakalanır. Max'ın içeriğini duyamadığı şiddetli bir tartışma sonrası, ikizler beraberce açıklara doğru yüzüp gözden kaybolurlar.

Ankersmit'e göre yüce, travmanın felsefi eşdeğeridir ama arada farklar da vardır. “*Travma kimliğimize meydan okusa da sonunda ona saygı duyarken yüce, bir önceki kimliğimizi terk etmemizi talep eder*” (2005, s. 318). Bu yüzden travmayı bellek ile, yüceyi ise unutmakla ilişkilendirir. Ankersmit'in önermeleri doğrultusunda incelendiğinde, Max'ın geçmişindeki psikolojik travmalar aslında onun yüce duygusunu deneyimlediği anlardır da aynı zamanda. Yukarıda da belirtildiği gibi, Chloe ile Anna, Max'ın kimliğini ve içinde yaşadığı dünyayı telafisi imkânsız şekilde değiştirir. Özellikle Chloe'nin Max'ın öz-benliğini keşfetmesinde ve öz-farkındalığına varmasındaki etkisi çok önemlidir:

Diğer insanların mutlak *başkalığıyla* ilgili ilk deneyimimi onunla yaşamıştım. ... Chloe'yle dünya benim için ilk nesnel varlık belirtisi olmuştu. Ne babam ve annem, öğretmenlerim, diğer çocuklar, ne de

Connie Grace'in kendisi, hiç kimse Chloe'nin olduğu şekilde gerçek olamamıştı. Ve O gerçekse ben de birdenbire gerçek oluyordum. İnanıyorum ki kendi kendimin farkında olmamın asıl kaynağı Chloe'di. Önceden sadece bir şey vardı ve ben de onun bir parçasıydım, şimdi ise ben vardım ve her şey ben değildim. Ama burada bile dolambaçlık, bir karmaşıklık var. Chloe, beni dünyadan kopararak bu soyutlanma içinde kendimi fark etmemi sağlarken, bir yandan da beni, o zamana kadar bilgisizliğin verdiği az çok mutlulukla içinde yer aldığım her şeyin her zaman, her yerde var olduğu duygusunda koparmıştı. Eskiden barınacak bir yerim vardı, şimdi ise açıktaydım, görünürde de hiçbir sığınak yoktu. O durmadan daralan kapıdan bir daha içeriye girmeyeceğimi biliyordum (s. 114).

Chloe ile ilişkisi, imgesel dönemden sembolik döneme veya yetişkin dünyaya geçişi temsil eder. Chloe ile tanışınca kadar eksiklik duygusu yaşamamış olan Max, Chloe'nin üst sınıf dünyası ile tanıştığında kendi dünyasının ve sınıfının farkına varır. Adım attığı yetişkinlik ise hayal ettiğinden çok farklıdır. Çocukken yetişkinliğin, *"her şeyin çözüldüğü, tüm gizemlerin anlam bulduğu ve zamanın son sessizliğe kadar neredeyse hissedilmeden akıp durduğu bir tür uzun pastırma yazı"* (s. 66) olacağını hayal eder. Umduğunun aksine yetişkin hayatının *"kayıp, keder, kasvetli günler ve uykusuz geceler gibi şaşkınlıklar"* (s. 66) içerdiğini öğrenmesi uzun sürmez. Yetişkin haliyle çocukluğuna dönüp baktığında ise o zamanlar mutluluğun edinilen her yeni deneyimi *"kişiliğimizin yapısını kusursuz bir biçimde tamamlayacak birer cilalı fayans gibî"* (s. 99) kimliğimize eklemekten kaynaklandığını düşünür. Yetişkinliğinde öğrendiği ise her deneyimini kimliğinin inşasında kullanamayacağı ve de kişiliğini kusursuz bir şekilde tamamlayamayacağıdır. Acı dolu birçok anı ve deneyim ruhun öz-savunma mekanizmaları tarafından istemsiz olarak bilinçaltına gönderilecektir. Basit bir ifadeyle, unutulacaktır.

Ama unutmak o kadar da basit değildir. Ankersmit unutmamanın dört tipi olduğunu öne sürer. İlki, kimliğimizle ilişkisiz geçmişteki basit olayları, ikincisi ise kimliğimiz ile ilişkilendirilebilecek olsa bile bunun farkına varmadan bilinçaltımıza gönderip unuttuğumuz olaylardır (Ankersmit, 2005, s. 321-322). Üçüncü tip unutmada ise geçmişteki olay bilinçaltımıza gönderemeyeceğimiz kadar acı vericidir ve bu deneyim paradoksal olarak hem unutulur hem hatırlanır. *"Bilinçten başarılı bir şekilde uzaklaştırılma anlamında unutulur; travmatik deneyimin öznesinin bu anı tarafından ciddi şekilde engellenmesi anlamında ise hatırlanır"* (Ankersmit, 2005, s. 322). Geçmişteki kötü anılar bilinçaltına gönderilerek unutulur. Fakat yine burada

bilinçaltı bir anı olarak kalması da “*unutmayı unutmamak olasılığını*” (Ankersmit, 2005, s. 322) mümkün kılar ki bu da sürekli olarak özneye unutulması gerektiğini hatırlatır. Dördüncü tip unutmada meydana gelen büyük dönüşümler sonrası özne “*bütünüyle yeni bir dünya*” içine girer ve bunu yapabilmesinin yegâne şartı da “*önceki dünyayı unutmak ve önceki kimliğini değiştirmek*” (Ankersmit, 2005, s. 323) olarak öne sürülür. Geride bırakılanın telafisi imkansızdır ve diğer unutmama tiplerinin aksine, bu tip unutmada travma hissinin varlığı kalıcıdır. Üçüncü tip unutmada, “*bilinçli ve bilinçsiz olarak var olan veya hatırlamak ve unutmak arasındaki gerilim,*” öznenin tarihinde bir anlatıya dönüşebilirse, başka bir deyişle, “*deneyim ile kimlik arasında bir uzlaşma*” (Ankersmit, 2005, s. 323-324) sağlanabilirse çözülür ve travma sona erebilir. Elbette bu, büyük bir çaba ve acı dolu geçmişe dönüş gerektirir. “*Ümitsiz yönelim kaybı, kültürel çaresizlik ve onarılamaz kayıp duygularının*” eşlik ettiği dördüncü tip unutmada ise böylesi bir uzlaşma mümkün değildir çünkü edinilen yeni kimlik, “*önceki kimliği kaybetmenin travması*” (Ankersmit, 2005, s. 324) üzerine kurulur. Yine bu bağlamda, Ankersmit iki çeşit travmadan bahseder. Travma₁ olarak adlandırdığını üçüncü tip unutmama ile, Travma₂ olarak nitelendirdiğini ise dördüncü tip unutmama ile ilişkilendirir. Travma₁ durumunda uzlaşma mümkün olduğu için “*olmak arzusu*” (*desire of being*), Travma₂ durumunda bu uzlaşmanın ve geri dönüşün imkânsızlığının farkındalığı ile “*bilmek arzusu*” (*desire to know*) (Ankersmit, 2005, s. 325) söz konusudur. “*Bilgi, olmak arzusunu hiçbir zaman tatmin edemez*” (2005, s. 328) ve uzlaşma bu yüzden olanaksızdır.

Max’ın içinde bulunduğu travmatik durumu bu bağlamda sınıflandırmak epey güçtür. Çünkü okuyucunun kararı Max’ın belirsizlikler, tereddütler ve kendi kendini haksız çıkardığı anlarla dolu olan parçacıklı anlatısına bağlıdır. Örneğin, Anna’nın ona “*Max*” diye hitap ettiğini duyan annesi, “*Senin adın Max değil*” (s. 142) dediğinde okuyucu, anlatıcının adını bile bilmediğini öğrenir. Başka bir açıdan, ismini de değiştirerek ailesiyle ilintili olan sınıfsal kimliğini de o zamanlar geride bırakmayı ne denli istediği vurgulanır. İronik bir biçimde, yaşadığı travmaların ardından geri dönüp yakalamak istediği de çocukluğunda bıraktığı bu benliktir. Olmak arzusuyla aradığı, Travma₁ özelinde olduğu gibi bu benlik ile şimdiki benliği arasında bir uzlaşmadır. Öznel tarihi ile korkusuzca yüzleşmek isteği bu yüzdendir. Ballyless’e dönmesi, geçmişinin izini sürmesi ve bunun için gösterdiği gayret bu anlamda açıklanabilir. Hatta, geçmişinin önemli bir parçası olan Anna, bir hayalet olarak ona “*musallat*” olmadığı için öfkelenir (s. 166). Kasaba içinde yaptığı gezilerde, pansiyondaki dolap, yatak gibi nesnelere geçmişteki o anıları harekete geçirecek bir işaret arar ama bulamaz (s. 31). Tüm gayretine rağmen, Chloe’yi kaybettiği gün

kafasında ne olup bittiğini tam olarak hatırlayamaz. “*Zihnin tamamen boşaldığı*” bir an olarak tanımlar o anı (s. 163). Bu kayıp parçaları bir araya getirmek için uğraştığı süre içerisinde daha fazla sorular ve boşluklarla karşılaşır. Bu arayışın doruk noktası ise Max’ın vücudunu ve ruhunu, gerçek ve hayal ayrımını iyice muğlaklaştıracak bir şekilde içki ile uyuşturup ikizlerin denizde kayboldukları plaja gittiği gecedir. Açık denizde gördüğü ya da gördüğünü sandığı ışıkların onu çağırdığını düşünür. “*Denize atlayıp onlarla buluşmak*” (s. 169) isteğiyle ayağa kalktığında dengesini kaybedip düşer ve başını bir taşa çarpar. Bundan sonrasını hatırlamaz. Aynı pansiyonda kalan Albay onu o halde bulup odasına geri getirir. Albay’ın Max’ı orada bulabilmesini sağlayan ise yine o gece pansiyondan ayrılmadan sarhoş haliyle Albay’la “*boğulmanın en soylu ölüm olduğu üzerinde uzun uzadıya*” (s. 170) konuşması olur. Belki de ikizlerin ‘soylu’ olarak nitelediği ölüm şeklini paylaşarak yine onlar gibi ‘olmak’ ister.

Geçmişteki benliği ile şimdiki benliğini uzlaştıramayacağını, geçmişin geri getirilemeyecek şekilde elinden kayıp gittiğini kabul etmek zorunda kalan Max, Ankersmit’in Travma₂ olarak nitelendirdiği alana girer. Çocukluğundaki Max (o zamanki adı her neyse) olamayacağını anlar ve ‘bilmek arzusu’ ile hareket etmeye başlar. Tam bu noktada, yani romanın kapanış sayfalarında, okuyucudan sakladığı bir sırrını açıklar. Romanın başından beri pansiyonu işleten kişi olarak tanıttığı Matmazel Vavasour ile Rose aynı kişidir. Ona sorular sormak ister ama cesaret edemez. Ne de olsa ikizlerin trajik sonlarına beraber şahit olmuşlardır. Hissettiği vicdan azabı ve suçluluk duygusunu onun da yaşayıp yaşamadığını merak eder. Hatta olayı, bir kaza mı ya da intihar olarak mı gördüğünü öğrenmek ister (s. 174). Bunları sesli dile getirmese de Rose ona yardım edemeyeceğini söyler ve “*bunu bilmelisin*”, (s. 166) diye de ekler. Ayrıca, Rose hiçbir zaman Carlo Grace’e ilgi duymadığını ve Max’ın tırmandığı ağacın tepesinden kulak misafiri olduğu konuşmada ise Connie Grace’e olan aşkını ilan ettiğini söyler.

Max, aklındaki sorulara umduğu cevapları alabilmesi durumunda vicdanını biraz da olsa rahatlatılabileceğini düşünür. Geçmişindeki boşlukları doldurup, öznel tarihini neden-sonuç ilişkisinde ilerleyen bir hikâye haline getirerek anlamlı hale getirmeyi amaçlar. Ama Rose’un bu açıklamasıyla kurguladığı geçmişin ne kadar sınırlı, hatalı ve kırılğan olduğunu anlar. İkizlerin trajik sonu ile Rose’un yasak aşkını birbiriyle ilişkilendirerek yarattığı anlatının onun için önemi, geçmişteki bu trajik deneyimi anlaşılır ve mantıklı kılmaktır. Bunu da roman içerisinde özdönüşümsel bir refleks ile “*hikâyenin düzgün bir sonuca varması gerekliliğine, neden herhangi bir melodram yazarından daha duyarsız kalayım ki*” (s. 158) diyerek açıklar. Bu anlatının

çöküşü, bu deneyimi, yani tarihini, yeniden anlamsızlaştırır. Albay'ın hediye ettiği “Swan” marka bir dolma kalem ile yazdığını söylediği bu sayfalar da geçmişini bu anlamsızlıktan kurtarma girişimidir. Ancak aktarmaya çalıştığı bu yüce deneyim, “benlik yitimi” (*depersonalization*) ve “gerçekliğe yabancılaşma” (*derealization*) (Ankersmit, 2005, s. 336) içerir. Ayrıca, tarihsel yüceyi deneyimleyen özne, “normal” dünya deneyiminden kopmuştur ve bu yüzden de bu yüce duygusunu tetikleyen travmatik olaya da belirli mesafede konumlanır (Ankersmit, 2005, s. 336). “Hem yüce hem de travmatik deneyim, garip bir şekilde kendilerini bizlere sanki başkalarının deneyimleriymiş gibi gösterirler” (Ankersmit, 2005, s. 336). Özne kendi öyküsünün nesnesi haline gelir. Yazının başında alıntılanan rüya örneğine ilaveten Max, roman boyunca birkaç kere daha uzaktan kendisini gözlemliyormuşçasına yazar. En kayda değer an, pansiyonda yemek yediği andır:

Bir an için kendimi masaya çökmüş geniş siyah maymun gibi bir şey, bir şey değil, hiçbir şey, daha çok odada bir delik, hissedilebilen bir yokluk, görülebilir bir karanlık olarak hayal ettim. Bu sahneyi kendimin dışından bakıyormuş gibi gördüm; iki sabit lambanın aydınlattığı loş yemek odası, eğri bacaklı çirkin masa, ... ve ben, gümüş levha üzerine çekilmiş fotoğraf banyo edilene kadar toplantıdaki kimsenin görmediği şekil gibi büyük, karanlık ve belirsiz bir şekil. Sanırım kendimin hayaleti oluyorum (s. 130-131).

Travmatik deneyim ile özne arasına mesafe koymak tarihsel yüce duygusunun bir özelliğidir. Yaşadığımız ‘normal’ deneyimler, çağrışımlar (*association*) ve anlamlandırmalarla hayat öykümüzdeki yerlerini alırken, travmatik ve yüce deneyimler anlamdan yoksun olduklarından benlikten ayrışır (dissociation). Benzer bir şekilde, normal deneyimleri işleyebilen zihin melekelerimizi baypas eden yüce deneyimi, “gerçekliğin tehditkâr olasılıklarından arındırıldığı, gerçeğe yabancılaşma hareketini teşvik eder” (Ankersmit, 2005, s. 336). Bu bağlamda tarihsel yüce deneyimi hem dolaysız hem son derece dolaylıdır. Dolaysızdır, çünkü zihnin bilinç süzgecine takılmaz; dolaylıdır, çünkü benlikten ayrıştırılmıştır ve özne konumundan nesne konumuna geçiş ile araya mesafe konmuştur (Ankersmit, 2005, s. 336). Max'ın uzamsal ve zamansal katmanlar arasında serbestçe dolaştığı anlatısının yukarıdaki cümlelerle betimlemek mümkündür. “Rüyayı uyanıklıktan ayırmanın neredeyse olanaksız olduğu alacakaranlıktaki iki dünya arasında” (s. 67) yaşadığını hisseder. Anlattığı olayların aynı anda hem içerisinde hem dışarıysındadır. Açıklığa kavuşturamadığı bazı anlarda “sırf bilinçle kaplı zarı delip geçerek ... adı olmayan, doğal yasaların işlemediği” (s. 68) tuhaf durumlarda bulur kendini. Max'ın

bütün çabası, yaşadığı işte bu tarihsel yüce deneyimini aktarmaktır. Anlatısında bunu başaramaması, yani sorularına cevap bulamaması ve şimdiki ile geçmiş benlikleri arasında uzlaşmaya ulaşamaması Max'ın beceriksizliğinden değil, tarihsel yüce deneyiminin içsel özelliğinden ve de bu deneyimin dilin alanına girerken gösterdiği dirençle alakalıdır. Başka bir deyişle postmodern bir ruh ile gösterime direnmesidir. Bu anlamda da Max'ın öznel tarih anlatısı ironik olarak başarılıdır.

Cevaplanmaya muhtaç Max'ın aklındaki en temel soru şudur: “*Geçmişin gerçekten de nasıl bir varlığı var?*” (s. 45). Elias, “*geçmiş bir mekân değil bir kavramdır; geçilecek tek sınır dilin kendisinin sınırındır*”, (2001, s. 59) der. Max geçmişle yüzleşme girişiminde bulunduğu anda geçmişinin nasıl inşa edildiğini ve dil ile nasıl işletildiğini görür. Kaçınılmaz son olan ölüm gelecekte pusuda beklemekte, şimdiki zaman ise travma sonrası durumu nedeniyle dayanılmazdır. Ama geçmiş de bu acıları dindirmek adına tekrar tekrar ziyaret edilecek korunaklı bir ada değildir. “*Tarih dokunulamaz, nihayetinde bilinemez ve dayanılmaz derecede kışkırtıcı olduğu kadar ürkütücüdür, çünkü Gerçek oradadır*” (Elias, 2001, s. 53). Gerçek ise tam anlamıyla yakalanamaz çünkü dile bağlıdır. Pansiyonda geçirdiği bir gece, doğanın romantik anlamda yüceleştirdiği bir fırtına anında Max'ın anlamaya ve de anlatabilmeye yakınlaştığı şey de budur:

Müthiş bir fırtına yaşadık. ... Oda etrafımda titreyip gökyüzü kemiklerini kırarak bir aşağı bir yukarı tepinirken süslü yatağımda – deyim yerindeyse- katafalkta gibi oturarak tuhaf bir keyifle fırtınayı izledim. Sonunda, en sonunda tüm elementler benim ruhsal karışıklığıma uyacak görkemli bir alan yaratmayı başardı, diye düşündüm. Kendimi yücelmiş, Wagner'in bir fırtına bulutunun üzerinden müthiş biçimde gümbürdeyen notaları, ilahi çembaloların çarpmalarını yönlendiren yarı tanrılarından biri gibi hissettim. Konyak kokuları ve sakince köpüren bu dramatik coşku içinde, yeni ve kırılmalı bir ışığın altında durumumu gözden geçirdim. ... Yine bir tür ilahlaştırma, görkemli bir doruğa ulaşma anı gibi bir şeyi sezebiliyorum. Ölümden sonra ulaşılan bir yücelikten bahsetmiyorum. ... Benim sabırsızlıkla beklediğim şey dünyevi bir anlatım anı. İstedikim şey tam da bu; bu şekilde tamamen ifade edilmiş olurum. Soylu bir kapanış konuşması gibi sunulabilirim. Tek kelimeyle *söylenebilirim* (s. 124-125).

Metafizik boyutu denklemden çıkarınca elde kalan dünyevi bir anlatım anı, sanatsal ifade edilişi akla getirir. Sanat tarihçisi olarak incelediği Bonnard'ın 1941-1945 yılları arası çizdiği *Baignoires* adlı serisi, özellikle bu seri içerisindeki *Banyodaki*

Çıplak ve Köpeği adlı tablosu Max'ı çok etkilemiştir. Ressam, eşi Marthe'yi ölümünden sonra bile bu seri içerisinde resmetmeye devam etmiştir. Max için bu tablolarındaki öne çıkan özellik ise Bonnard'ın Marthe'yi yaşlı haliyle değil de gençlik yıllarında tanıştıkları haliyle çizmesidir. “*Neden kendimle ilgili bir gerçeklik görüşünü büyük ve trajik sanatçıdan daha çok istemeliyim ki?*” (s. 147) diye sorar. Bu, klasik anlamda sanatın gösterim gücüne karşı bir arzudur.

Nasıl Bonnard tablolarıyla geçmişindeki belirli anları sabitleyebiliyorsa, Max da yukarıda verilen örneklerde görüldüğü gibi yazdığı satırlarla tarihsel deneyimlerini yansıtmaya ve gösterim içine sokmaya çabalar. Bu satırlarla sonsuz bir varoluş arzular. Bununla beraber, bu satırlar Max'ın yaşadığı travmalardan önce dünya ile kendini bir bütün hissettiği zamana gitme, Chloe ile öpüştüğü, Anna ile geçirdiği yaz gibi yaşamındaki belirli anları geri getirme çabalarını da yansıtır. Travma sonrası bilincin bir temsili olarak çok katmanlı, belirsizliklerle dolu, kendini yalanlayan, sebep-sonuç ilişkisine direnen tarihsel anlatısının da ortaya koyduğu gibi geçmişteki bu anlar hem ulaşılmaz hem de gösterilemezdir; çünkü bu alan tarihsel yücenin alanıdır.

Anna'nın ölümünde yaşadığı çaresizlik ve Chloe'nin denizdeki trajik sonunda hissettiği suçluluk duygusu sürekli peşindedir. Acı çeken ruhuna bir çare olur diye ziyaret ettiği Ballyless, geçmişten, şimdiki zamandan ve gelecekte öte bir yere gitmeye zorlayan yeni hatıraları canlandırır ve acısını derinleştirir. Çaresizce şimdiki benliğinden sıyrılıp başka bir boyuta ulaşmaya çalışırcasına alkol ile bedenini ve ruhunu uyuşturup geçmiş ile son bir yüzleşme için sahile indiği an ise bütün bu çabaların doruk anını oluşturur. Gerçekten de o gece hayatını soylu olarak tanımladığı şekilde sona erdirmek isteyip istemediği sorusunun cevabı metinde yoktur. Bilinen, Max'ın alkol zehirlenmesi yaşadığı ve haberi alan kızı Claire'in onu geri, yani gerçek dünyaya götürmek için pansiyona geldiğidir. Elias, “*postmodern üst-tarihsel romanslar, romansı/hikayeleştirme (fabulation) önceleme eğilimindedir ama politik hakikati beyan ederek son bulurlar*”, (2001, s. 90) der. Max da Cedars pansiyonundan ayrılmasının onun istediği bir şey olmadığını, bunu yapmaya zorlandığını söyler (s. 174). Böylece, ulaşması imkânsız geçmişini onun arzusu, yücresi olarak kalır. Bunu öğrenen Max'ın gerçek dünyaya dönmekten başka çaresi kalmaz. Ama yine de “*yaşam olanaklara gebedir,*” (s. 173) diye ekleyerek, her zaman bir umudunun olacağını vurgular.

Sonuç

Gösterimin sorunsallaştırıldığı ya da doğası gereği sorunlu olup bunun güçlü bir şekilde fark edildiği postmodern dönemde hem edebiyatta hem tarihte yüce kavramının tekrar tedavüle çıkması aslında şaşırtıcı değildir. İster retorik ister estetik anlamda olsun, tarih boyunca yüce, akıl melekelerimizin kontrolüne girmeyen, mantıksal ve matematiksel hesaplamalara direnen, tercümesi zor, yani dile aktarılamayan hem acı hem zevk ile ilişkilendirilen duyguların karşılığı olmuştur. Aydınlanma dönemiyle tarihi pozitivist bir bilim dalı haline getirme çabaları irrasyonel yücenin bastırılmasını gerektirmiştir. Bu ilerlemeci tarih anlayışı, insan tarihini aşamalı (stadiyalist) olarak algılar ve birbirini takip eden dönemler arasında neden-sonuç ilişkisi kurgular. Bu şekilde tarih 'anlaşılır' hale gelir, bilinmezliklerinden arınır, ehlileşir ve 'gösterilebilir' hale gelir.

1950 sonrası tarih felsefesi işte bu 'anamlı' kılmaya yani yüceden arınmaya karşı gelir. 20. yüzyıl ve sonrasında yaşanan ve daha öncekilerle kıyaslanamayacak ölçüde küresel yıkım, ölüm ve acı getiren büyük savaşlar, soykırımlar ve katliamlar neden-sonuç ilişkisi içine konduğu an insanlık tarafından 'makul' olarak kabul edilir. Nedensellik ilkesi bu yüzden tehlikelidir. Tarihin esas görevi bu nedensellik ilkesini aşıp tarihin rastlantısallığını (*contingency*) ve böylelikle de anlamsızlığını vurgulamak olmalıdır. Gösterilemezi göstermeye ve yüce duygusuna hitap etmeye çalışmalıdır.

20. yüzyılın son yarısında yazılmış İngiliz üst-tarihsel romanslar da tarihin tesadüflerle ilerlediğini vurgular. Bu metinler, geçmiş bir olayı nesnel ve isabetli olarak aktardığı iddiasında olan metinlerin aslında yazarlarının bakış açıları ile şekillenmiş, öznel, kısıtlı, taraflı anlatılar olduklarını kendi tarihsel kurgularında parodi, üstkurgu, özdönüşümsellik gibi teknikler ve güvenirliği şüpheli anlatıcılarla göstermeye çalışır. Gerçek geçmişin ulaşılmaz olduğunu ve ancak şimdinin perspektifi içinde tahrif edilmiş metinler olarak sunulabileceğini öncelerler. Bütün bunlara rağmen tarih bizleri cezbeder. Ulaşamayacağımızı bilsek bile ona yöneliriz. Çünkü bulunduğumuz zaman içinde neden bu halde olduğumuza, neden bu travmaları yaşadığımıza dair gerçekler orada yatmaktadır. İki büyük dünya savaşı, soykırımlar ve kolektif acıların travmasını hisseden tarihsel bilincin parçacıklı anlatıları olarak bu romanlar tarihsel yüce duygumuza hitap eder.

21. yüzyılda tarih felsefesi travma, bellek ve deneyim konularına yönelir. Mikro düzeyde öznel tarihlere ilgi duyar. John Banville'in romanı da bu yönelim değişikliğini yansıtır. Max'ın travmatik bilincinin ürünü olan, nedensellik ilkesine direnen, geçmiş ile ilgili bilgilerden ziyade o geçmişin tetiklediği duyguları aktarmaya çalışan bir

metindir. Travmasını atlatmasının yolu geçmişle yüzleşip, boşlukları doldurup hayatını anlamlı bir anlatı haline dönüştürmektir. Fakat Max geçmişine baktıkça, Caspar David Friedrich'in romantik dönemin simge tablolarından biri olan *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* (1818) tablosundaki, önündeki sislerle kaplı büyük vadiye bakan genç adam gibi korku, heyecan, merak ve şaşkınlık yaşar. Deneyimlediği bu yoğun duygu yüce duygusudur.

Belirsizlikler ve tutarsızlıklarla dolu çok katmanlı anlatısını okuyan okuyucuya da bu duyguyu hissettirir. Başka bir deyişle, gösterilemeyi göstermeye yakınlaşır. Yaşadığı her travmada benliğinden bir şey onarılamaz şekilde kopup gider. Her travma esasında yüce bir deneyime dönüşür ve onun yeni bir dünyaya girmesine yeni bir kimlik edinmesine sebep olur. Ama arzuladığı şimdiki zamanı içeren dünya ve kimliği değil, bu travmalarla kaybettiği, yetişkinliği tanımlayan acı ve kederden uzak, saf ve masum çocukluk dünyasıdır. Buna ulaşmak adına tüm gayretiyle yaşadığı travmaların sebep ve sonuçlarını ortaya çıkarıp acıyan ruhunu sakinleştirip geçmişle bir uzlaşma arar. Geçmişini tarihsel bir anlatıya dönüştürmek ister. Ama ne Chloe ve Myles'in denizdeki ölümlerinde ne de Anna'nın ortada bir şey yokken ortaya çıkan amansız hastalığıyla ilgili zihnini ve kalbini rahatlatacak bir açıklama bulamaz. Belirsiz geleceği de arzulamaz çünkü gelecekte de hayattaki en mutlak şey olan ölüm vardır. Chloe ve Anna'nın ona hatırlattığı ölümlüğü varoluşsal bir krizi de tetikler. Nasıl Chloe ve Anna unutulduysa o da öldükten sonra unutulacaktır. Bu yüzden benlik hissi ve dünyasının bir uyum içinde olduğunu düşündüğü geçmişindeki bazı anları sabitlemek ve sonsuza dek orada kalmak ister. Romanın sonlarına doğru vurgulandığı gibi bu güce haiz tek şey sanattır. Max'ın özdönüşümsel olarak sıklıkla okuyucusunun da dikkatini çekmeye çalıştığı gibi bu satırlar da işte bu sanatsal ifadeye erişme çabasıdır. Bu şekilde gösterilemeyi göstermeye yaklaşır ve tarihsel yüce deneyimini okuyucusuyla paylaşmayı başarır.

Kaynakça

Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press.

Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı.

Ayas Ö. T. (2019). Lyotard ile Avangard Sanat ve Yüce Estetiği Üzerine Düşünmek. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (27), 307-324. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/45340/534056>.

Banville, J. (2005). *Deniz*. (H. Kaya, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

- Barthes, R. (1981). *The Discourse of History*. (S. Bann, Çev.), E. S. Shaffer (Dizi Ed.), *Comparative Criticism* (Cilt 3) içinde (s. 3-20). Cambridge: Cambridge UP.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Derrida, J. (1989). *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*. D. H. Richter (Ed.). *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends* içinde (s. 959-971). New York: St. Martin's Press.
- Domanska, E. (2009). Frank Ankersmit: From Narrative to Experience. *Rethinking History*, 13:2, 175-195. Doi: 10.1080/13642520902833809
- Elias, A. J. (2001). *Sublime Desire: History and Post 1960s Fiction*. London: The John Hopkins University Press.
- Elias, A. J. (2016). *Historiographic Metafiction*. B. McHale and L. Platt (Ed.). *The Cambridge History of Postmodern Literature* içinde (s. 293-307). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CHO9781316492697.021
- Himmelfarb, G. (1997). *Telling It As You Like It: Postmodernist History and the Flight From the Fact*. K. Jenkins (Ed.). *The Postmodern History Reader* içinde (158-175). London: Routledge.
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin Poetikası*. (Y. Balcı, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Jenkins, K. (2005). *On 'What is History?': From Carr and Elton to Rorty and White*. London: Routledge.
- İpekçi, Y. (2020). The Transition from the Neoclassical 'Beautiful' to the Romantic 'Sublime': Longinus, Burke and Kant. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (65), 265-285. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/atauniefd/issue/58201/842326>
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement*. (J. C. Meredith, Çev.). Oxford: Oxford UP.
- Longinus. (2001). *On the Sublime*. *Classical Literary Criticism* içinde (s. 97-158). (T.S. Dorsch, Çev.). Middlesex: Penguin Books.
- Lyotard, J. (1994). *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap*. N. Zeka (Ed.), (D. Sabuncuoğlu, Çev.). *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas* içinde (s. 45-58). Kıyı yayınları: İstanbul. 2. Basım.

- Oppermann, S. (2005). *Postmodern Tarih Kuramı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Roth, M. S. (2007). Ebb Tide: A Review of Frank Ankersmit's Sublime Historical Experience. *History and Theory*, 46 (February), 66-73.
- White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. London: The Johns Hopkins University Press.
- White, H. (2008). *Metatarih: Ondokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem*. (M. Küçük, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Summary

This article aims to examine how the historical sublime is invoked in John Banville's *The Sea* in order to determine the novel's relation to the contemporary discussions on the philosophy of history that focus on memory, experience, and trauma. Postmodern theories of history deny authenticity in any historical narration and writing history becomes an unavailing attempt to present inaccessible, unknowable past. History becomes sublime as it reminds the unrepresentable, the chaotic, the untameable. With the Enlightenment, gradual disciplining of history as a science necessarily required the repression of the historical sublime. However, the historical sublime has been released as postmodern theories problematized the historical knowledge and its means of representation. Amy J. Elias in her book, *Sublime Desire* (2001), argues that "history is sublime because it is both unknowable and unrepresentable in discourse" (p. 42). Within this understanding of history, new narrative forms for the representation of the past have appeared, which Elias identifies as "metahistorical romance." Being self-reflexive and self-parodying, and as a product of traumatic mind, the postmodern metahistorical romance is engaged with and reflection of philosophical discussions on history.

Elias limits her argument to the postmodern novels of the second half of the twentieth century. However, at the turn of the century, the focus of these discussions on history shifts from language to memory, experience, and trauma, best reflected in F. R. Ankersmit's book, *Sublime Historical Experience* (2005). Ankersmit observes that as the theory fades away and history is freed from language, the historical experience becomes paramount. For him, it is the moment of sublime historical experience that deserves analysis. He defines sublime historical experience as a moment of transformation in identity following a traumatic event. The experience becomes sublime by virtue of traumatic awareness of an irreparable break with the past and of an identity lost forever.

In *The Sea*, John Banville introduces the story of Max Morden who is terrified of the present and future and tries to escape to the past. Max revisits the seaside village where he spent summer holidays with his parents in his childhood in order to cope with the trauma he suffers in the aftermath of his wife's death. In a way, Max runs away from "the intolerable present" and seeks refuge in his "faraway past" in which also a tragic loss is hidden. Even though the dense and agonizing memories haunt him, his past becomes elusive, beguiling and inaccessible invoking both pain and pleasure in himself.

Narrated by Max himself, the novel has three settings, and the narrator freely moves from one setting to another. The first one is his childhood memories of a summer holiday in a coastal village of Ballyless, regarding his relationship with the wealthy Graces family who lives in a house called the Cedars. The family has twins, Chloe and Myles. Max first develops a platonic love for Connie Grace, the mother, mainly driven by adolescent sexuality. Gradually, he falls in love with Chloe. This period ends as the twins drown themselves in the sea, which is the first trauma Max suffers in life. The second setting is the period of time leading to his wife's death, to his second trauma. The last setting is his revisit to Ballyless and his stay in Cedars which is now a lodging house. As the closest setting to the present, Max confronts his past, the trauma he suffered when the twins drowned themselves.

Each trauma causes a transformation in Max's identity. Max spends all his efforts to reach the Edenic moment of his life before he suffered these traumas; to the time when he felt himself in union with the world. However, this point is both inaccessible and unrepresentable; it is the historical sublime. His desperateness in his wife's death and the guilt he felt in the drowning of the twins overwhelm him. Revisiting the village and his past to find a cure for his aching soul becomes a futile effort as the recollections from the past deepen the wound urging him to move beyond the past, the present and the future, which is impossible.

Max needs to confront these missing moments to be able to narrativize the traumatic experience so that he can reconcile experience and identity by which, in Ankersmit's terms, he could guarantee the harmonious existence of both. But as Max travels back to his past he only sees the discrepancies between his present self and his former selves. Informed by these discrepancies, his fragmented narrative becomes hesitant and unreliable. On the other hand, his narrative is successful as to convey to his readers the sublime feeling because what he attempts to represent is inherently unrepresentable.