

Sıhhatli Bir Erkek Evlat: *Notre-Dame'ın Kamburu*

Fatma Berna YILDIRIM¹



¹ Assoc. Prof. Dr., Sakarya University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Philosophy, (ORCID ID: 0000-0002-3677-2593)

Özet

Victor Hugo *Notre-Dame'ın Kamburu*'nda ve romanın nihai edisyonu için yazdığı notta, birbiriyle ilintili kitap ve okur tasnifleri sunar. Buna göre, kitaplar cinsiyetlidir: Erkek doğanlar sağlıklıdır, tamdır, iyidir, kalıcıdır. *Notre-Dame'ın Kamburu*'nun okurları da cinsiyete göre tasnif edilir: Bir yanda sadece olay örgüsüyle ilgilenen kadın okurlar vardır; diğer yanda da romanın "altında" yatan estetik ve felsefi düşünceyi, tarih sistemini arayan "başka" okurlar. Bu çalışmada Hugo'nun okur tasnifinde kriter olan "tarih sistemi" incelenmekte, bu sistemin dönemin popüler tarih kurgusuyla bağlantısı gösterilmektedir. Hugo'nun kanaatinin tersine, *Notre-Dame'ın Kamburu*'nun erdeminin, romanın "altında yatan" düşüncelerde değil, kadınların payı addedilen olay örgüsünde bulunduğu savunulmaktadır. Hugo'nun cinsiyet temelli okur-kitap tasnifinin de, o dönemde romanın dış bir tür sayılması karşısında verilen bir tepki olduğu iddia edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Victor Hugo, *Notre-Dame'ın Kamburu*, kitabın cinsiyeti, okurun cinsiyeti, tarih sistemi.

A Healthy Male Child: *The Hunchback of Notre-Dame*

Abstract

In his novel of *The Hunchback of Notre-Dame* and his note for the final edition of the novel, Victor Hugo offers interrelated classifications for the books and readers. According to this, books have sexes: male ones are healthy, complete, good and enduring. The readers of *The Hunchback of Notre-Dame* are also classified by sex: on the one hand there are female readers who are interested only in the plot, on the other hand there are "other" readers who seek for the aesthetic and philosophical thinking and the historical system "beneath" the novel. This article examines the "historical system" which is the criterion in Hugo's classification of readers, and points out the connection of this system with the popular conception of history of that era. And contrary to Hugo's opinion, it argues that the merit of *The Hunchback of Notre-Dame* lies not in the thoughts "beneath" the novel but in the plot which is attached to the women readers. Finally, the article suggests that Hugo's sex-based book and reader classifications are the reaction to a certain consideration of his era which regards the novel as a female genre.

Keywords: Victor Hugo, *The Hunchback of Notre-Dame*, gender of the book, gender of the reader, historical system.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Fatma Berna YILDIRIM

Assoc. Prof. Dr., Sakarya University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Philosophy,

E-mail / E-posta

f.bernayildirim@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

January 18, 2022 / 18.01.2022

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

February 23, 2022 / 23.02.2022

To Cite This Article / Kaynak Göster

Yıldırım, F.B. (2022) Sihhatli Bir Erkek Evlat:

Notre-Dame'in Kamburu, *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, Vol. 15, 252-271.

Sihhatli Bir Erkek Evlat: *Notre-Dame'in Kamburu*

Giriş: Bir "Bitme" Paradoksu

Kitaplar biter, yayımlanır; okur için ne kadar yalın bir hakikat. Bir de yazara sormalı. Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin son masalında şöyle cümleler kol gezer: "Şimdi bu kitabın bitmesi gerek." "Bu masalı yazabilirim artık, kitap bitebilir." "Ama kitapların da belli bir yerde bitmesi gerekir" (Karasu, 2010, s. 212, 212, 215) ve nihayet, gerilimin tepe noktası: "Kitapların bir yerde bitmesi gerekir. Yazar için böyle bu. 'İçinden gelerek' yazsa da yazmasa da. (Elbette, bu 'içinden gelen', yazarına göre değişir. Kiminin 'anlatacağı', kiminin 'dile getireceği', kiminin 'öğreteceği', kiminse 'kuracağı' vardır. Kimlerin daha nesi vardır, kim bilir?)" (Karasu, 2010, s. 216).

Bu "kitabın bitmesi" meselesi, *Notre-Dame'in Kamburu*'nun bu yazıda tartışmanın merkezine yerleşecek bölümünün –"Bu onu öldürecek" in (V. kitap, II. başlık)– kapısına getirir okuru ve orada durdurur. İçeri girebilmek için önce bu "bitmişlik" durumunun tartılması gerekiyordu. Zaten Victor Hugo'nun, romanın kendisi kadar ilginç "Nihai edisyona eklenen not (1832)" başlıklı uyarı yazısı, tam da ilgili bölümün dahil olduğu üç başlıktan söz etmekte, kitabın tamlığı, tamamlanmışlığı meselesini kurcalamakta, önceki "eksik" edisyonun hesabını vermektedir. Olay şudur: 1832 edisyonu, 1831 tarihli ilk edisyonda "bulunmayan" üç bölüm içermektedir. Bu bölümler "yeni" değildir, ekleme, genişletme değildir, zaten "bitmiş" kitabın parçasıdır. Peki niye ilk edisyonda yer almazlar? Cevap basit, olağan, gayet insani: Yazar bu bölümleri içeren dosyayı kaybetmiştir. Neyse ki ertesi yıl kayıp dosya bulunmuş, "eksik" bölümler zaten ait oldukları yere yerleşmiş, kitap "tamamlanmıştır". Hugo elbette önceki edisyonun bu "eksikli" durumundan hoşnut değildir. Kayıp kısmı yeniden yazmamasını da "tembellik" diye niteler. Ne ki kendince bir mazereti vardır. Der ki:

Yazar bu üç bölümün boyut itibarıyla belli bir önem taşıyan yalnız ikisinin, *romanın ve olayların özünü hiç etkilemeyen* sanat ve tarih bölümleri olduğunu ve okurun bunların kaybolmasının farkına bile varmayacağını, bu eksikliğin sırrına sadece yazar olarak kendisinin vâkıf olacağını düşündü (...) Kuşkusuz bu yeni bulunan bölümler, *Notre-Dame'in Kamburu*'nda *sadece yaşanan dramı, sadece romanı arayan –aslında gayet akıllı–* okurların gözünde pek değer taşımayacaktır. Fakat belki bu kitapta gizlenmiş estetik ve felsefe düşüncesini incelemeyi de yararsız bulmayan; *Notre-Dame'in Kamburu*'nu okurken *romanın altında* başka şeyler de keşfetmekten ve bu haliyle şairin yaratısı üzerinden –kullandığım biraz iddialı deyimler bağışlansın– tarihçinin sistemini ve sanatçının

amacını da izlemekten hoşlanan başka okurlar da vardır.” (Hugo, 2018, s. 12, vurgulama eklenmiştir)

Alıntıda vurgulanan ifadeler (“romanın ve olayların özü”, “sadece dram, sadece roman”, “romanın altı”) Hugo'nun ‘roman’ ile olay örgüsünü eşitlediğini göstermekte. Dahası, romanın “özü”nün *dışında* ve de romanın “*altında*” var olan ama yine de başka bir yerde değil *o romanda* yer alan bir şeylerin bulunduğu, bulunabileceği iddiasını –paradoksunu– ortaya atmakta. Nitekim okur tasnifi de buna uygun: Bir öbekte “sadece romanı” arayan okurlar var, diğerinde ise dram yazarının değil de “şair”in yaratısı üzerinden “tarihçinin sistemi”nin ve “sanatçının amacı”nın peşine düşmesi muhtemel “başka okurlar”. Hugo, dramın peşindekileri avutmayı unutmaya da (“aslında gayet akıllı” okurlardır onlar), gönlü “romanın altındakileri” keşfedecek ikinci tür okurdadır belli ki.

Hugo'nun bu okur ve roman tasavvuruna bakılırsa, romanı ve roman olmayanı birlikte içeren bir roman tasarlamak gerekmektedir. Bir bakıma, kendisi açısından faydalı bir çelişki yaratır Hugo: “Bitmiş” ile “bitmemiş” arasındaki keskin sınır, “x veya y” koşulu ortadan kalkmıştır, *Notre-Dame'ın Kamburu*'nun ilk edisyonu, bitmiş ile bitmemiş arasında salınmaktadır. Acaba, Karasu'nu yukarıdaki alıntıda saydığı yazarlık yollarıyla mı ilgisi vardır bunun? Yukarıdaki alıntıda, çeşitli yazarlık yollarını –anlatmak, dile getirmek, öğretmek, kurmak– saydıktan sonra ekliyordu Karasu: “Kimlerin daha nesi vardır, kim bilir?” Hugo'nun roman yazarının yanına eklediği şair, tarihçi ve sanatçı, bu yaratıcı çokluğu veya karmaşası, Karasu'nun sorusundaki “kimlerin”in ‘kitap başına bir kişi’den fazlasına da işaret edebileceğini, bu yaratıcı çokluğunun “roman olmayanı içeren bir roman” yazabileceğini, zaten “sadece roman”ın bir tür alt çıta olduğunu, tüm bunların da “daha nesi vardır, kim bilir?” sorusuna bir cevap olabileceğini söyler gibidir – yazının sonunda geri dönecek bir meseledir bu.

Romanın Cinsiyeti

Notre-Dame'ın Kamburu'nun kaderinde, hatta daha doğumun ilk yıllarında, tam da Hugo'nun işaret ettiği roman-roman olmayan çatallanmasına oturan bir olay vuku bulur: 1833 tarihli iki İngilizce çevirisi *Notre-Dame de Paris*'ye iki yeni ad verir: *The Hunchback of Notre-Dame* ve *Notre-Dame: A Tale of the “Ancien Régime”* (Hugo, 1833a; 1833b). İkinci ad bir daha tekrarlanmaz ama ilki sonraki çevirilerde defalarca kullanılır, romanın popüler alımlanışına damgasını vurur. Nitekim Türkçedeki yerleşik isim *Notre-Dame'ın Kamburu*'dur. Bu yazıda

kullanılacak mükemmel İsmet Birkan çevirisi de bu yolu tutmuştur (Hugo, 2018). Çok önemli bir değişimdir bu: Vurgu katedralden kambura kaymıştır. Başka deyişle, olay örgüsünün, Hugo'nun deyişle "sadece roman"ın öğelerinden biri, Kambur, "romanın altı"na, "roman olmayan"a galebe çalmıştır. Yazarın kitabına ad verirkenki niyeti açıktır, merkezde –tüm tarihsel, sanatsal yüküyle birlikte– *katedral* vardır; ama elimizdeki kitabın adı, Hugo'nun "dramı arayanlar" dediği okurların bakış açısını taşımaktadır. Şairin yaratisinin, tarihinin sisteminin, sanatçının amacının yerine, "sadece roman" yeğlenmiştir.

Dahası da vardır. Hugo'nun roman-roman olmayan bölüntüsü hayret verici netlikte bir okur cinsiyeti ayrımı getirir. Olay örgüsüyle uğraşan yazarın değil de şair-tarihçi-sanatçının yaratisi olan ve haliyle "roman olmayan" ilgili kısma, "Bu onu öldürecek" bölümüne şu hitapla başlar Hugo: "Kadın okurlarımız, burada bir an durup başdiyakozun şu muammalı sözlerinin altında yatan fikrin ne olduğunu araştırmamızı herhalde hoşgörecektir" (Hugo, 2018, s. 236).

Olay örgüsünün kesilip mimari ile matbaa arasındaki rekabetin tartışılacağı böyle bildirilir: Kadın okurlardan müsaade istenerek. Demek ki, sadece dramı arayan –"aslında gayet akıllı"– okurlar, kadın okurlardır. "Estetik ve felsefe"ye açık, "şair-tarihçi-sanatçı"nın romanın altına gizlediği "roman olmayan"a ulaşabilenler de, bu durumda, erkek okurlar olsa gerektir. Okurun cinsiyete göre tasnifi böyledir. Hem, Hugo'ya göre, sadece okur değil romanın kendisi de "cinsiyetli"dir. "Nihai edisyona eklenen not"a dönelim; Hugo, bitmiş bir kitabı, sonradan bir şeyler ekleyerek kurtarmanın imkânsız olduğunu savlamakta ve muhayyel bir yazara şu öğüdü vermektedir:

Bu türden eserler üzerinde aşu veya lehim pek iyi tutmaz (...) İş tamamlanınca artık gözden geçirmeyin, rötuş yapmayın. Kitap bir kez yayımlandı mı, *eserin cinsiyeti –erkek veya değil–* bir kez tanınıp ilan edildi mi, çocuk ilk çılgınlığını bastı mı, artık doğmuş demektir, orada karşınızdadır, şöyle veya böyle yapılmıştır; ama artık ana babasının bile bu konuda ellerinden bir şey gelmez; o artık havaya ve güneşe aittir, bırakın olduğu gibi yaşasın ya da ölsün. Kitabınız tatmin edici olmamış mı? Ne yapalım, olur böyle şeyler. Vaadini tutamamış bir kitaba yeni bölüm eklemeyin. Yarım mı kaldı? Doğururken tamamlamanız gerekirdi. Ağacınız eğri büğrü mü? Artık onu düzeltemezsiniz. Romanınız veremli mi? Yaşama şansı yok mu? Bu yolla kesilen soluğunu geri veremezsiniz. Dramınız topal mı doğdu? Beni dinleyin, tahta bacak takmayın (Hugo, 2018, s. 11-2, vurgulama eklenmiştir).

Yukarıdaki eğretilmeleri açık ve örtük karşıtlıklar halinde listeleyelim ki iç içe geçmiş iki şey netleşsin:

Erkek / Erkek olmayan
Tatmin edici / Tatmin edici olmayan
Vaadini tutan / Vaadini tutamayan
Tam / Yarım
Düzgün / Eğri büğrü
Sağlıklı / Veremli
Topal olmayan / Topal

Erkek ile erkek olmayan (Hugo'nun yukarıdaki sözcükleriyle "erkek veya değil"), iki ayrı yoksunluk kategorisine bölünür: İlki, "aş" ve "lehim" eğretilmelerinin de ima ettiği standart fallik yoksunluk (Freud, 2016, s. 64-5) ve buna Hugo'nun yüklediği anlamlar: yarım, tatmin edici olmayan, vaadini tutamayan. Hugo, bu yoksunluğu hızla ontolojik yoksunlukla eşitler: eğri büğrü, veremli, topal. Bu iki kategorinin kaynaşması, romanın cinsiyetini kesinkes belirlediği gibi, edebiyat âlemine "erkek olmayan sağlıklı çocuk" ihtimali de bırakmaz; "sağlıklı olsun da..." temennisinin bile yer alamayacağı bir roman dünyası tarif eder. Zira roman "erkek olmayan" olarak doğduysa, yarım vs. olmakla kalmaz, sağlıklı da olamaz, ölüm onun kapısında bekler: "bırakın olduğu gibi yaşasın ya da ölsün," der Hugo. Kısacası, bu eğretilmeli karşıtlıklarla, sağ kalanların "erkek romanlar" olduğu bir roman âlemi kurulur¹.

"Bitmiş kitap" tartışması da tabii bu karşıtlıklar zeminine oturur. Hugo, ilk edisyonun eksik bölümlerini, bir tür protez olarak sonradan geliştirmedeğini kesinler. Bir anlamda, zaten orada olup da "görünmeyen" kısımlar addedilmesini talep eder. Kaldı ki "yarım" bir kitap için sonradan ne yapılsa boş, der Hugo: Yapısal bir eksikliği protezle gideremezsiniz. Böylece yukarıdaki paradoks önemsizleşir: İlk edisyonun bitmiş ile bitmemişlik arasında salınması, asıl belirleyici kriter olan "erkek veya değil" in gerisinde silinip gitmiştir.

Birkaç cümlesiyle cinsiyete dayalı okur ve roman hiyerarşileri kuran Hugo'nun bu arada yazar için de "ana baba" eğretilmesini kullandığı dikkatlerden kaçmamalı. Bu, eğretilmenin gereği olduğu kadar (bir çocuk için dişil ile erilin işbirliği zorunludur ne de olsa), on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların koşullarına da işaret eder. Kadınların artık salt okur olarak değil, giderek eril müstearların veya eşlerinin isimlerinin ardından çıkarak kendi isim ve cisimleriyle yazarlık, çevirmenlik gibi sıfatlarla felsefi ve edebi âlemde ortaya çıkmış buldukları bir çağdır bu (Imgrund, 2012, s. 6-7). "Kadın" kategorisi artık yadsıma işlevinden ziyade –Hugo'nun okur ve kitap tasnifinde olduğu gibi– hiyerarşi kurma işlevine hizmet eder; her hiyerarşi ihdasında olduğu gibi, yanı sıra hiyerarşide aşağılara düşme endişesini de beraberinde getirerek...

Hugo'da açığa çıkan bu tür bir endişeyi tartışmayı yazının sonuna erteleyerek şimdilik şu kadarını belirtelim: Hugo, kaba saba bir kadın yazar/erkek yazar hiyerarşisine gönül indirmektense, cinsiyetliliği romana ve okurlarına yüklemeyi, cinsiyete dayalı hiyerarşiyi yazar değil kitap ve okurları üzerinden kurmayı yeğlemiştir. Ayrıca, "Nihai edisyona eklenen not"ta kendi kitabının "erkek" doğduğunu cümle âleme ilan etmek yerine, mütevazı bir tutumla, bu kararı okura bırakır ve kayıp bölümlerin eklenmesiyle romanının "iyi veya kötü, kalıcı veya dayanıksız ama tam yazarın istediği gibi..." yayımlandığını söyler (Hugo, 2018, s. 12). Yukarıda sıralanan karşıtlıkların açık açık söylemediği nihai karşıtlıklardır bunlar: iyi ile kötü ve kalıcı ile dayanıksız. Yeni basımların hızla yapılmış olması (ilk "eksik" edisyonun, bir yıl içerisinde, birden fazla basımı yapılmıştır), Hugo'ya romanının gayet kalıcı olacağını fısıldamış mıdır bilinmez ama dayanıksız –veremli, sakat, sağlıksız– romanı "kötü" hanesine, hayatta kalanı, sağlıklıyı da iyi hanesine yerleştirme stratejisi, temel karşıtlığa, erkek olan ile olmayan karşıtlığına iyi roman/kötü roman anlamını da ekleyiverir.

Şimdi asal soruna dönelim: Aşılı olmayan, lehim olmayan, tahta bacak olmayan ve de bir şekilde kadın okurların ilgi alanına girmeyen söz konusu bölümde, mimari ile matbaa arasında nasıl bir gerilim tarif edilir? Okurları arasında cinsiyete dayalı bir işbölümü yapan Hugo'nun, kadınlardan müsaade isteyerek "eril"liğini ya da en azından dişil olmadığını kesinlediği bu gerilimin hem kendi başına hem de bu roman açısından anlamı nedir?

İlerlemenin Şantiyesi: Babil Kulesi

Hugo'nun eğretilmelerle inşa ettiği tezi şudur: Matbaanın gelişimine değin, "insanlığın büyük kitabı", "insan türünün büyük yazısı" mimarlıktı; düşünce "ancak bu şekilde özgürdü"; tüm sanatlar mimarlığa "itaat ediyor", "kim şair doğarsa mimar oluyordu" (Hugo, 2018, s. 237, s. 239, s. 242, s. 243, s. 242). Ne ki "On beşinci yüzyılda her şey değişir. (...) Mimarlık tahtından indirilir. Orpheus'un taş harflerinin yerini Gutenberg'in kurşun harfleri alacaktır. *Kitap yapıyı öldürecektir.*" (Hugo, 2018, s. 245, vurgulama metne aittir) "İnsanlığın büyük şiiri, büyük yapısı, büyük eseri artık inşa edilmeyecek, basılacaktır." (Hugo, 2018, s. 251)

Elbette mimarlığın ölümü elim bir hadisedir. Ama böyledir diye, "kâğıttan kitap" "taştan kitabı" öldürdü diye tersinmez zamanı lanetlemek gerekmez, zira "matbaanın diktiği yapının büyüklüğünü de inkâr etmemek lazımdır" (Hugo, 2018, s. 251, s. 252). Bu büyüklük, "üzerinde insanlığın ara vermeden çalıştığı ve heybetli başı, geleceğin derin sislerinde kaybolan

devasa bir inşaat gibi” görünür bize (Hugo, 2018, s. 252). “İnsan türünün ikinci Babil Kulesi”dir bu (Hugo, 2018, s. 253).

Yukarıdaki alıntılı özetten izlendiği üzere, çarpıcı bir eğretileme değiş tokuşu yapar Hugo: *Kitap olarak mimarlığa karşı, inşaat olarak matbuat*. Hem de bitmemiş inşaat, yani “şantiye” anlamıyla inşaat: Bitmemeye yazgılı Babil Kulesi. Bitmiş bir kitap olarak mimarlıktan artık insanlığın kaydını tutması da “baskın sanat” olması da beklenemez, olsa olsa “eskaza yeniden ayağa kalk”ması umulabilir, o da edebiyatın yarasına tabi olması kaydıyla (Hugo, 2018, s. 251).

Bu eğretilmeli akışın neler barındırdığına yakından bakalım: Öncelikle, “kitap olarak mimarlık” tarifi söz konusu olduğunda, gerçeklik sınırına değin zorlanmış bir eğretileme kullanımı vardır karşımızda: Dikilitaşlar harf; dolmenler, galgallar sözcük; tümülüsler özel ad; Karnak'taki devasa taş yığını cümle; Süleyman'ın tapınağı kitaptır, hatta Kutsal Kitap'ın ta kendisidir (Hugo, 2018, s. 237-8). Hugo “çıplak ve uçucu söz”ü kayda geçiren yazı, “inşa edilmiş söz” (Hugo, 2018, s. 237, s. 245) olarak mimarlık eğretilmesinde o denli ısrarcıdır ki, arada bir hem mimarlık hem de matbaa için “ifade tarzı” deyişini kullanmasa, sahici bir yazı tasarladığı sanılacaktır, özellikle de mimari birimleri hiyeroglif ve/veya ideogram olarak sunduğu satırlarda (Hugo, 2018, s. 237, s. 241). Ne ki aslında tüm bu eğretilmeler daha geniş bir çerçeveye yerleşmiştir, orada işlevseldir. Asıl matris, Hugo'nun birbiriyle çatışan iki tarih tasarımıyla, romantik ve ilerlemeci tasarımlarla kurduğu bütüncül bir tarihtir ve bu tarihin, alıntılarda da görüldüğü üzere, etkin bir öznesi vardır: insanlık. Mimarlığın ve matbaanın imkânlarını kullananlar, bu birleşik öznenin yaratısı olan insanlık tarihinin, deyim yerindeyse taşeronlarıdır ve “insanlık namına” taşa yazmakta veya Babil Kulesini inşa etmektedirler.

İnsanlık özneli çoğu tarih tasarımı gibi, evreleri olan bir tarihtir Hugo'nunki de: “Her uygarlık, teokrasiyle başlayıp demokrasiyle sona erer” (Hugo, 2018, s. 239). Dolayısıyla dini kastın yerine “halk” geçer ve bu da taşa nakşolur:

Eski Şark'ta, Hindu mimarisinin ardından (...) Fenike mimarisi; Antikçağ'da Mısır mimarisinden sonra, Yunan mimarisi (...) Yeniçağ'da da Romen mimariden sonra gotik mimari gelmiştir. Bu üç seriyi ikiye ayıracak olursak, üç büyük kardeş olan Hint, Mısır ve Romen mimarlıklarının üçünde de aynı simgeyi buluruz: teokrasi, kast, birlik, dogma, mit, Tanrı; buna karşılık üç küçük kardeş olan Fenike, Yunan ve gotik mimarlıklarında ise doğalarına özgü çeşitlilik ne olursa olsun, yine aynı anlamı buluruz: özgürlük, halk, insan (Hugo, 2018, s. 243-4).

Üç serinin ilk öğelerinde her zaman ruhban kastı; teokrasiden demokrasiye doğru özgürleşme anlamına gelen ikinci öğelerde ise “halk çeşidi” sıfatıyla sırasıyla Fenike’de tüccar, Yunan’da cumhuriyetçi, gotikte de burjuva hissedilir (Hugo, 2018, s. 244). Elbette tarihsel doğruluk bakımından tartışılacak yanı yoktur bu iddianın; ilginç olan yanı bizzat kendisidir. Hint ile Fenike’nin, Mısır ile Yunan’ın ortak ve/veya ardıl uygarlıklar olmaması, Hint ile Fenike’yi birleştiren “Eski Şark” etiketinin bir tür deli gömleği gibi durması, dikkatini çekmez Hugo’nun; *varış yeri önemlidir*: Diğerlerinden farklı olarak sahiden de bir ortaklık ve ardışıklık gösteren Romen ve gotik mimarlık. Hugo için, dini vurgunun (Romen) yerine “halk”ın (gotik) geçişi, ruhbanın yerine burjuvanın egemenliğidir büyük hedef, romanın bütünü açısından o denli ciddi bir hedeftir ki bu, Hint, Fenike, Mısır ve Yunan’ın bambaşka tarihsel birimler olmasının bir önemi yoktur. Zira romanda olay örgüsü, on beşinci yüzyıl sonu Paris’ine yerleşir; Hugo’ya göre gotik mimarlıkla ifadesini bulan Ortaçağ dünyasının, son kez göz kırptığı kalbindeyizdir. “Eski gotik deha, Mainz’ın dev baskı makinesinin ardında batan” bir güneştir ve “bu batan güneşi biz, söken bir şafak sayıyoruz”dur (Hugo, 2018, s. 247). Sözün kısası romancı (ya da daha doğrusu, şair-tarihçi-sanatçı) olay örgüsünün niçin 1482’de başladığını, kendisini bu tarihin niçin ilgilendirdiğini, tam da mimari-matbaa gerilimini kurmaca tarihiyle anlattığı, ilk edisyonda “eksik” olan bu kısımda söylemektedir: *Notre-Dame’ın Kamburu*, Ortaçağın batan güneşine nazır yazılmıştır.

Bu ‘tarihsel’ bakışın, kurmaca olmak bakımından olay örgüsünden geri kalır yeri yoktur, hatta dünyevi olgulara sadakat bakımından olay örgüsünün “yazar”ı, “şair-tarihçi-sanatçı”dan çok daha iyi durumdadır. Karşımızdaki, romantik tarih kavrayışının bir çeşitlemesidir. Hugo’nun iddiasında, ilkin Napolili âlim Giambattista Vico’nun *Yeni Bilim*’inde beliren (nihai edisyon: *Principj di Scienza Nuova di Giambattista Vico d’Intorno alla Comune Natura delle Nazioni*, 1744), dilsel engelden ötürü Fransızca ve Almanca yazılan dünyalara gecikmeli ve biraz “hasarlı” ulaşan (Berlin, 2010, s. 81, s. 83) “uygarlıkların evrimi” fikri yankılanmaktadır. Buna göre her uygarlığın yazgısı, tanrılar, kahramanlar ve insanlar çağı döngüsünden geçmektir (Vico, 2007, ilkin s. 43 ve kitap boyunca). Kasıt, evrenin tanrılar, kahramanlar ve nihayet insani kavramlar aracılığıyla tasarlanması; tanrılar ve kahramanlarla kurulan hayal gücüne dayanan simgeciliğin, insanlar çağında yerini akla, refleksiyona dayanan kavramlara bırakmasıdır. Dolayısıyla ilk iki çağın bilgeliği, mantığı, metafiziği şiirseldir ve bu ilk iki çağ “çocukluk” diye nitelenir (Vico, 2007, s. 67, s. 107-8, s. 316, s. 463), yetişkinlik de haliyle insanlar çağının niteliğidir. Ne ki analogi ölümle sonlanmaz, zira Vico’nun görüşüne döngüsellik fikri hâkimdir

ve döngüsellik gereği, bir kültür “gerilediğinde” başa, barbarlığa, tanrılar çağına, çocukluğuna geri dönebilir (V. Kitap). Bu çağlar döngüsü, Vico'ya göre, uygarlıkların –mülkiyetten dine– tüm kurumsal yapılarında takip edilebilir ama buradaki Hugo tasarımı açısından en önemli iki öge siyaset ve dildir.

Vico'da tanrılar ve kahramanlar çağının siyasi rejimleri teokrasi ve aristokrasi, insanlar çağının ise “halk yönetimleri” ve monarşilerdir (Vico, 2007, s. 43). Hugo'nun kaba tasnifindeki “demokrasi”yi kısmen açıklayan bir şablondur bu, zira Hugo gotik dünyayı demokrasiyle nitelerken on ikinci yüzyıl ve devamında Avrupa coğrafyasında demokratik yönetimlerin olmadığını bilmez değildir elbette; onun demokrasiden kastı, tam da Vico'nun öngördüğü gibi bir “halk” olgusunun varlığıdır. Halk konusunda aralarındaki fark ise şudur: Vico'da vurgu, insanların kendilerini başka herkesle eşit saymaları üzerindedir, Hugo'da “hareket”tedir (Hugo, 2018, s. 240-1). Halk harekete geçer, etkin olur, zaten bu sayede halk olur. Halk, varlık gösteren “kalabalık”tır.

Dile gelince: Vico'daki üçlü, hiyeroglif dili, sembolik dil ve halk dilidir (Vico, 2007, ilkin s. 44, 60-1 ve tüm kitap boyunca). Çağların evrimine eşlik eden dilsel evrim, şiirsel çocukluğun hiyeroglif ve ideogramlarından geçerek fonetik yazıya ve uyuşimsal dile ulaşır. Doğal dil/uyuşimsal dil tartışmasının en ilginç örneği olan bu dil görüşü başlı başına önemlidir elbette ama Hugo'nun yukarıda anılan eğretilmelerinin gerçeklik sınırına gelip dayanmasının arka planını vermesi, buradaki tartışma açısından daha önemlidir. Başka deyişle, Hugo'nun mimari birimleri hiyeroglif ve/veya ideogram olarak sunması, dikilitaşları harf, dolmenleri, galgalları sözcük, tümülüsleri özel ad vs. addetmesi, öncelsiz bir orijinallik değil, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda Fransızca ve Almanca düşünülen dünyaya Vico'dan yayılan bir ekzantriktir. Fransızcanın dünyasında Jean-Jacques Rousseau'nun *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme'si*, Almanınkindinde de Johann Gottfried von Herder'in *Abhandlung über den Ursprung der Sprache'si* ve *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit'i* en bariz örnekler olmak üzere, kültürleri şiirsel ve eğretilmeli başlangıçlardan, hiyeroglif ve ideogramlardan ussallığa, düzenlamlılığa ve sesçil yazıya evriltten metinler daha on sekizinci yüzyılda Avrupa kültürüne yerleşecek ve dilsel evrilişe dair romantik tahayyülü belirleyecektir. Yalnız bir farkla: Vico'nun odağa yerleştirdiği tek tek uygarlıkların evrimi yerine artık vurgu insanlığın evrimine kaymış, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların büyük öznesi insanlık başrolü üstlenmiştir. Vico'da da eksik değildir insanlık, hatta fantastik bir etimolojiyle *humanitas*, *humando'ya*, “ölü gömme”ye dayandırılır (Vico, 2007, s. 30) ve defin eylemi “insanlığın büyük

bir ilkesi” olarak takdim edilir (Vico, 2007, s. 134). Ne ki döngüye giren bütün insanlık değil, tek tek uygarlıklardır. Oysa söz gelimi Rousseau’da Vico çağlarına denk düşen vahşilik-barbarlık-uygarlık evreleri doğrudan insanlığın evreleridir ve bu şemaya uyan dilsel evrim artık insanlığın evrimidir. Keza Rousseau’nun bu çağlara denk düştüğünü varsaydığı hiyeroglif-ideogram-sesçil yazı üçlüsü (veya vahşilerin jest ve işaret dili, barbarların şiirsel, müzikal dili ve uygarlığın kalbe değil akla seslenen kavramsal dili) büsbütün değilse de kısmenⁱⁱ insanlığın gelişim tablosunu verir (Rousseau, 2009, V. Bölüm). Ancak, vurgulamak gerekir: Buradaki iddia, Vico esinli Rousseau düşüncesinin Hugo’nun yegâne veya başat dayanağı olduğu değildir. Yukarıda da değinildiği gibi Vico’nun döngücü görüşü, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların ilerlemeci insanlık düşüncelerinin neredeyse tamamına şu veya bu şekilde, ama en çok da erken evreleri çocuklukla, şiirsellik-müzikallik ve hiyeroglif-ideogram ikilileriyle niteleme eğilimiyle sinerⁱⁱⁱ.

Bu nüfuzun Hugo’daki asil ilginç sonucu, bir tür tutarsızlıktır: Hugo aynı anda hem gotik mimarinin çöküşüne, matbaa karşısında baskın sanat olmaktan çıkışına yazıklanmakta hem de matbaanın Babil Kulesini, ilerlemenin ve insanlığın bu yeni “büyük” eserini selamlamakta, hatta ona katılmaktadır. Romantik Ortaçağcılık ile idealist ilerlemecilik kol koladır, yitip gidene özlem ile ilerlemenin “heybeti”ne inanç iç içedir. Başka deyişle, Babil Kulesinin gururlu işçilerinden biridir o, ama kulenin altında kalmış mimarlığın yıkıntılarına yerinirken de aynı derecede samimidir. Olay örgüsü ile romanı eşitleyen ve “romanın altı”na tarihçinin sistemini kurgu *dışı* öge olarak, tarihsel hakikatin açıklanması olarak yerleştirdiğini düşünen Hugo, asıl büyük, hatta *duygusal* kurgunun burada yattığını, “tarihçinin sistemi”nin dönemin popüler düşüncesine gömülü olduğunu, kurgusal romanın “gerçek” zemini saydığı “sistem”inin özlemler, coşkular, inançlardan öte bir dayanağı olmadığını fark etmez.

Peki ama niye fark etmez? Birkaç şey düşünülebilir. Birbiriyle bağlantılı olabilecek birkaç şey.

Uğuldayan Babil Kulesi: Kalabalıklar

Walter Benjamin “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair”de sanatçı ile kalabalıkların –on dokuzuncu yüzyıl için yeni bir olgu olan “kitle”nin– ilişkisi üzerinde durur. Hugo’ya dair saptamalarından biri bu ilişki açısından belirleyicidir. Benjamin, Hugo’da gördüğü, kapanmayan bir gediği tarif eder: Ona göre Hugo bir yandan bir tür doğa olgusu gibi yaklaştığı halkın bağrında şekillenen yaşama dair derin bir görü sahibidir, ama öte yandan da gününün yüzeysel görüşlerini, geleceğe duyduğu naif güveni açığa vurur. Ve bu ikisi arasında bir köprü

kurmayı hiç başaramaz, o derin görü gündelik yüzeyselliklere hiç nüfuz etmez; zira yapıtının iddiası, kapsamı ve yarattığı etki öylesine esaslıdır ki böyle bir köprüye gerek bile duymaz. Olup bitene, başarılı edebiyat ve siyaset kariyerinin ardından bakar; haliyle de o kariyerlerin somut dayanağı olan kalabalıklar ve o kalabalıkların Hugo'nun "müşterisi" olması belirler yapıtını (Benjamin, 1985, s. 65-6). Aynı tema "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de daha açık ifadelerle karşımızdadır. Şöyle der Benjamin:

Kalabalık – hiçbir nesne on dokuzuncu yüzyıl yazarına daha büyük yetkiyle yanaşmamıştır. Okumayı öğrenen geniş tabakalarda, bu bir okur kitlesi olarak şekillenmeye başladı. Sonra müşteriye dönüştü; Ortaçağ'da nasıl mesenler resimlerde görünmek istedilerse, kalabalık da çağdaş romanda kendini bulmak istedi. Yüzyılın en başarılı yazarı, bir iç zorunluluktan ötürü bu talebi karşıladı. Kalabalık onun için, neredeyse antik anlamıyla müşteriler, izleyiciler kitlesi demektir. İlk kez Hugo kalabalığa kitap başlıklarında yer verdi: *Les Misérables* (*Sefiller*), *Les travailleurs de la mer* (*Deniz İşçileri*) (Benjamin, 2008, s. 125-6).

Notre-Dame'ın Kamburu'nun adında izleyici kitlesi yoktur ama olay örgüsünde baştan sona kalabalıklar vardır. 6 Ocak 1482 Krallar Günü ve Deliler Bayramıyla açılan anlatı, Adalet Sarayındaki temsilden Flamanların gelişine, Deliler Papasının seçilişinden Grève Meydanındaki şenlik ateşine, sayfalar, bölümler boyu dalgalanan kalabalıkları serimler. Bu kalabalıklar romanın sonuna değin, teşhir direği sahnesinden hırsızlar loncasının Notre-Dame baskınına, olay örgüsünde sadece görünür değil etkindir de. Romanda kamusal olayların tarifi, kamuoyunun belirleyiciliği, belki de başka hiçbir Hugo romanında olmadığı ölçüde zincirlenip gider. Bunun, ilk bakışta, yukarıdaki özetle açığa çıkan, dini kast karşısında varlığını ortaya koyup gotik üslubu belirlemiş, hareketliliğiyle nitelenen halkın ("tarihçinin sistemi"nin) olay örgüsündeki ("sadece roman"daki) karşılığı olduğu sanılabilir. Değildir. Hatta öyle asimetrik bir ilişkidir ki bu, Benjamin'in işaret ettiği gediğin mükemmel bir örneğidir, ama Hugo'nun yaptığı okur-metin çeşidi tasnifine ters içerikle: Hugo'nun daha değerli saydığı okurlara düşen, daha değerli addettiği pay, Benjamin'in "yüzeysel" dediği yöne; Hugo için "sadece roman" olan kısım ise Benjamin'deki ayrımın "derin görü" kısmına denk düşer.

Hatırlayalım: Hugo, sadece romanı değil tarihçinin sistemi ile sanatçının amacını da arayan "başka" okurları, "sadece roman"ın, olay örgüsünün peşine düşen –"aslında gayet akıllı– okurlardan üstün görür; ilk öbekteki ilk edisyonda kayıp mimari-matbaa bölümüne de ilgi duyacak "kadın-olmayan" okurlardır, ikincilerse bu bölüm için kendilerinden müsaade istenen kadın okurlar. Ne ki, Hugo'nun tarihçisinin mimari-matbaa tartışmasının dayandığı "sistem", gününün basmakalıp evreli ilerleme görüşlerinden ve romantik eğilimlerinden,

“yüzeysel” kanaatlerden ötesini söylemediği gibi, bunların duygusal çelişkilerinden de yakasını kurtaramaz. Oysa “sadece roman” kısmı hiç de böyle değildir: Benjamin’in işaret ettiği, halkın biçimlenişine dair “derin görü” olay örgüsünde mükemmelen karşımızdadır. Buna “doğru görü” demek de mümkündür ama “doğru” sıfatını kullanmak, buradaki tartışmayı, romanda on beşinci yüzyıl sonu Paris halkının “doğru” betimlenip betimlenmediği sorusuna vardır; bir edebiyat metnini tartışmak için yakışıksız bir soru olur bu. Yine de büyük tarihsel olaylara değil gerçek yaşama yönelen çağdaş kültür tarihçiliği, mihenk taşı, sınama aracı değil, Hugo’nun kavrayışını daha iyi anlama aracı addedildiğinde mükemmel bir referans alanıdır^{iv}.

Mesela Richard Sennett, farklı dönemlerin önemli kentlerindeki kamusal yaşamın tablosunu ihtiyatla çizen yapıtı *Ten ve Taş*’ta Paris’e üç bölüm ayırır; bunların ikisi, Hugo’nun on beşinci yüzyıl Paris’ini hazırlayan Ortaçağ kent oluşumunu ve kaynaşmasını betimler ve Hugo’nun romanıyla mükemmel bir süreklilik kurar. Avrupa’da Ortaçağ kentlerinin yükselmeye başlaması, “siyasi beden”e^v eklenen önemli bir aktöre işaret eder. Kilise erkinin pek hoş karşılamadığı bu aktör, tüccardır, burjuvadır, *homo economicus*’tur^{vi}. Kendisini ve krallığı kafa addeden Kilise perspektifi, tüccarı, örneğin Salisbury’li John’un tasarımında “mide”ye yerleştirir; tamahkârdır mide, doymak bilmezliği yüzünden de tüm bedeni onulmaz hastalıklara sürükler (Sennett, 2008, s. 139). Ne ki, erki paylaşmaya gönülsüz Kilise ve krallığın giderek tüm çeşitliliği ve karmaşasıyla –kenti doldurmaktan öte– bizzat kent haline gelecek olan kalabalıklar karşısındaki gerileyişi kaçınılmazdır. On dokuzuncu yüzyılda, Sanayi Devrimi sonrası dünyanın kitlelerini muhatap alarak yazan Hugo, işte tam da o kitlelerin on beşinci yüzyılın bağrında nasıl biçimlendiğini tahayyül etmektedir. Romanın ilk günü bütünüyle bu tahayyülün inşasıdır: Adalet Sarayındaki kalabalıklar, standart akademik anlatıların sanki çeşitlemesiz birer bütünmüş gibi ele aldığı krallık mensuplarını, ruhbanı ve burjuvayı – zanaatkâr ve tüccarı– değil, bunların tüm çeşitliliğini, öğrencisinden dilencisine tüm kent loncalarının, kitapçısından çorapçısına tüm tüccar ve imalatçıların, krallıkla karmaşık iktidar ilişkilerine gömülmüş ruhbanın, yine bir Benjamin terimi ödünç alınacak olursa, edebi panoramasını sunmaktadır (Benjamin, 2009, s. 91-2)^{vii}. Hugo’nun, akademik metinlerde bağdaşık ve tekil öznelmiş gibi beliren “kentli”ye, Kilise ve krallık teşkilatı mensuplarına dair derin görüşü, tam da bu çeşitlilikte yatar: Kentin farklı sakinlerinin farklı çıkarları, farklı perspektifleri, geçişkenlikleri esastır. Hatta Notre-Dame’ın kendisi ve onun başdiyakozu, Quasimodo’nun efendisi, Esmeralda’nın celladı –yani anlatının temel karakteri– Claude Frollo bile bu geçişkenliğe dahildir: Notre-Dame “melez” bir kilisedir (Hugo, 2018, s. 154), Claude

Frollo da Kiliseye demir atasıya epeyce dolambaçlı entelektüel yollardan geçmiş bir mülk sahibidir (Hugo, 2018, s. 194).

Önce Notre-Dame: Uzun süre Anıtlar ve Sanatlar Komitesinde görev yapmış olan Hugo *gerçek* katedrali (ve tüm eski kenti) gayet iyi tanımaktadır (Ziolkowski, 2018, s. 74). Dolayısıyla “tarihçinin sistemi”nde Romen mimari ile gotik arasına çekilen kalın çizgi, olay örgüsünün gerçek Notre-Dame’ında silinir; zira Notre-Dame “artık bir Romen kilisesi olmamakla birlikte, henüz gotik bir kilise de değildir. Bu yapı bir tip-yapı değildir.” Dahası da olur, Notre-Dame’ın “melezliği” anlatılırken “tarihçinin sistemi” bir kalemde yanlışlanır. Şöyle der Hugo:

Mimarinin en büyük ürünlerinin bireyselden ziyade sosyal eserler olduğunu göstermeleriyle –ki bu devasa kalıntılar, Mısır piramitleri, kocaman Hindu pagodaları için de geçerlidir– mimarlığın ne derece ilkel bir şey olduğunu hissettirir; deha sahibi bireylerden fıskıran bir şeyden çok sancılar içindeki halkların doğurması; bir milletin bıraktığı çökelti; yüzyılların yaptığı yığılmalar; insan toplumunun art arda gelen buharlaşmasından kalan tortu; tek kelimeyle oluşum türleri... Her zaman dalgası kendi alüvyonunu getiriyor, her ırk anıtın üstüne kendi katmanını koyuyor, her birey kendi taşını taşıyor... Kunduzlar da böyle yapar, arılar da, insanlar da. Mimarinin büyük simgesi Babil Kulesi bir arı kovanıdır. (Hugo, 2018, s. 154-5)

“Tarihçinin sistemi”nde dini kasta atfedilen Mısır ve Hint mimarisi bile, bu satırlarda artık “halk”ın hanesine yazılmaktadır. “Oluşum türleri” ifadesiyle zirveye varan tarih tasarımı ve bu kez “insanlıkla” değil arı kovaniyle yan yana gelen Babil Kulesinin sunduğu neredeyse materyalist insan kavrayışı, yukarıda serimlenen basmakalıp on dokuzuncu yüzyıl tarih anlayışından sadece farklı olmakla kalmaz, ona karşıttır da. Benjamin’in işaret ettiği gedik, mükemmelen ortadadır: Gündelik yavanlıklar karşısında derin görü.

Şimdi de Notre-Dame’ın Başdiyakozu Claude Frollo: Onun tanıtımına, kendi çağının terim seçimini kınayarak başlar Hugo: “son yüzyılın saygısız dilinde ayırım gözetmeden, yüksek burjuvazi ya da küçük soylular sınıfı denilen orta sınıf ailelerinden birine mensuptu” (Hugo, 2018, s. 194). Tanıtım, Kilise mensubiyetiyle başlamak şöyle dursun, Claude Frollo’nun toplumsal konumunun taşraya mı kente mi ait olduğunu bile söylemez. Yurtluk sahibi Frollo bunların hepsi birdendir – ya da sağlam bir tarihsel bakış için aynı anlama gelmek üzere, hiçbiridir. Her fakültenin tedrisinden geçen çalışkan üniversiteli, ölen ana-babasından kendisine –yurtlukların yanı sıra– kundakta miras kalan Jehan’ın ağabeyi, Quasimodo’nun babalığı ve efendisi Claude Frollo, romanın sonunda kendini inkâr etmesi gerektiğinde şunları söyler: “Âlimim ama ilmi ayaklar altına alıyorum; asilzadeyim ama adımları lekeliyorum; rahibim

ama dua kitabını şehvet yastığı yapıyor, Tanrımın yüzüne tükürüyorum!” (Hugo, 2018, s. 614-615). Hugo, Claude Frollo’nun ucube yetimi evlat edinişini anlatırken de kolay yoldan gitmeye gönül indirmez. Taşradaki dini kurumlardan farklı olarak şehirdeki, özellikle de Paris’teki dini kurumların hastalara, evsizlere, delilere ve terk edilmiş bebeklere kapılarını kolayca açtıkları, Hugo’nun da malumudur kuşkusuz (Sennett, 2008, s. 141). Ama romanın “kötü” başkişisinin Quasimodo’yu evlat edinişini bu geleneğe atfetmek gibi bir kolaycılığa razı gelmez Hugo. Claude Frollo için Quasimodo, küçük kardeşi Jehan’ın ikamesi ve Jehan’ın ahiretine devrettiği “hayirseverlik yatırımı”dır (Hugo, 2018, s. 199). Yurtluk sahibi bir Kilise mensubunun, *homo economicus* olarak çehresine yaraşır bir “yatırım”dır bu. Hugo, Notre-Dame’ı ve Başdiyakozu anlattığı kısımlarda, nasıl Notre-Dame için gotik kilise, mimarlık için “ya ruhbanın ya halkların ürünüdür,” demiyorsa, Claude Frollo için de salt Kilise mensubu dememektedir. Romanın gerilimleri elbette sınıfsaldır, ama bu sınıflar birer sabite değildir: Birer “oluşum”dur bunlar, birbiriyle iç içe geçmiş, etki-tepki düğümleriyle sürekli dönüşen oluşumlardır. Oluşa oluşa mevcut hallerini bulmuşlardır ve oluşa oluşa Hugo’nun çağının kitlelerine varacaklardır. Evet, edebiyatın ve siyasetin müşterisine dönüşen kitlelere... Ama yine de romantik ve/veya ilerlemeci “tarih sistemleri”nin kalın hatlı, yüksek derecede kurmaca, spekülatif özneleri olmayan devingen kalabalıklara. “Tarihçinin sistemi”nin yavanlıkları karşısında, “sadece roman”ın mütevazı olay örgüsünün derin görüsü budur.

Şimdi şu soru sorulabilir: *Notre-Dame’ın Kamburu’nun* yayımlandığı 1831 yılında, edebiyat müşterisi haline gelmiş *bu kalabalıkları gözetken yazarın gözünde* roman nedir? Yine Benjamin’den biliyoruz ki, “Fransa’da tefrika romanla rekabet edebilen tek yazardı Hugo. (...) sıradan insan için vahiy kaynağı haline gelmeye başlayan” (Benjamin, 2008, s. 126) tefrikaya gönül indirmeyişi, Hugo’nun “müşteri”leriyle ilişkisinin bir tür popülizm tutkusuna bağlı olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Kaldı ki, olay örgüsünde etkin olan “halk”ın kesinlikle sabit prototiplere saplanıp kalmaması, geçişkenlikleri, oluşumlarıyla halk olması, Hugo’nun gazete okurunun peygamberliğine aday olmadığını göstermeye yeterlidir; gündelik yavanlıklar ile derin görü arasındaki gedik kapanmasa da gedğin bir yakasındaki derin görü, popülist yavanlıklara teslim olmaksızın hep oradadır. Ama yine de kalabalıkları gözetken bu yazarın gözünde romanla, roman yazarlığıyla ilgili bir endişe olmalıdır ki, roman yazarının yanına şair, tarihçi, sanatçı da eklenmekte, “sadece roman”ın altına “tarihçinin sistemi” yerleşmektedir.

Hugo'nun henüz diğer büyük yapıtlarını yayımlamadığı bu erken döneminde (1831), edebi türler arasında belirgin bir hiyerarşi mevcuttur: Katı normlara sahip asil ve kadim türlerin, şiir ve dramın karşısında roman ikincildir, görece 'yeni'dir, henüz normlar cenderesinde kalıplanmadığı için arayışlara zemin sunabilmektedir (Farrant, 2007, s. 117). Kısa süre sonra tür içerisindeki arayışlar birtakım alttürlerin ihdasıyla sonuçlanacak olsa da, 1831'de henüz romancı kendi ürününün yerleştirilebileceği konum hakkında birtakım temel endişelere sahip olmalıdır; Hugo'nun durumunda, öncelikle de, Nurdan Gürbilek'in Türkçe romanlar hakkındaki terimi ödünç alınırsa, bir tür "kadınsılaştırma endişesi"ne (2007, s. 9-13)^{viii}. Zira romanda arayışlarla geçen on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başlarında, romanda "insan ruhu"nu, mahrem duyguları aramayı öngören Mme de Staël ve mahremiyete eğilen *roman sentimental* (duygusal roman) teriminin muhtemel mucidi Mme de Flahaut'nun yapıt ve düşüncelerinin, Sophie Cottin, Stéphanie Félicité de Genlis, Isabelle de Montolieu, Juliane de Krüdener, Claire de Duras gibi diğer önemli romancıların popüler kitaplarının tanıklık ettiği üzere, özellikle de özel yaşama eğilen roman, büyük ölçüde kadınlar tarafından üretilmesi ve kadın okurlardan büyük rağbet görmesinden ötürü dış bir tür addedilmektedir (Farrant, 2007, s. 113-4 ve 116-7 ve Unwin, 1997, s. 55). Devrim ile 1830 arası dönemin önemli romanları, yukarıda anılan kadın yazarların elinden çıkma "duygusal roman"lardır; 1830-50 arası realizm, duygusal romanın yerini alma mücadelesi bağlamında biçimlenecek, duygusal roman müellifi kadınlar 1830'dan sonra geri plana çekileceklerdir (Unwin, 1997, s. 54). Tam da bu dönemece denk gelen *Notre-Dame'ın Kamburu*, getirdiği okur-metin tasnifine bakılırsa, olay örgüsüyle yakınsadığı duygusal romandan, roman üretimi düzeyinde de kadınsı romanlardan ayrışması özellikle istenmiş bir roman olmalıdır. Kısaca, Hugo'nun bir "kadınlar âlemi"nden sıyrılmak, kadınsı romandan ayrışmak için özel bir çaba sarf etmesi gerekmiştir muhtemelen. "Sadece roman"ı aşan roman ve "sadece romancı"yı aşan şair-tarihçi-sanatçı, bu "fazlalık", bu tür bir endişe ve çabanın ifadesi olarak yorumlanabilir rahatlıkla.

Sonsöz: Prometheus'un Hilesi

Notre-Dame'ın Kamburu, olay örgüsünün dinamiğini Esmeralda'nın aşkı ile ona duyulan aşklardan alan bir romandır. Ama elbette bir duygusal roman değildir. Hugo'nun tuhaf okur-metin çeşidi tasnifinin olası bir açıklaması, doğrudan bu niteliği, "duygusal roman *olmama*" niteliğini sağlama endişesidir. Roman okuru müşterilerin arasında kadınların ne kadar geniş bir kitle olduğunun farkındadır Hugo, ama "sadece yaşanan dramı, sadece romanı arayan –aslında

gayet akıllı–” bu okurlarla yetinecek değildir – aksi halde romanı, kadınsı duygusal romanlar kümesine hapsolabilir. “Romanın altında başka şeyler de keşfetmekten ve bu haliyle şairin yaratısı üzerinden (...) tarihçinin sistemini ve sanatçının amacını da izlemekten hoşlanan başka okurlar”ı romana davet etmek gerekmektedir. Davet –zımnen kadınsı bir ürün sunduğu teslim edilen– mütevazı roman yazarından değil, onu kanatları altına alan saygın şair-tarihçi-sanatçıdan gelmelidir. Roman ancak bu yolla, aynı anlama gelmek üzere, “sağlıklı”, “iyi”, “kalıcı” ve “erkek” olabilir. Ne ki, erkek evlat-roman sahibi olma endişesi o denli güçlü olmalıdır ki, romanın bitmişliği/bitmemişliği gibi net bir olguyu bile belirsizleştiren endişe bulutlarının ardında ve Hugo’nun niyet ettiğinin tersine, derin görü kadınların payı olarak ayrılan olay örgüsü yakasına, yavan yaygın kanaatler de “başka” (herhalde “erkek”) okurların payı sayılan şairin yaratısı, tarihçinin sistemi, sanatçının amacı yakasına düşüverir. Zeus, Prometheus’un oyununa gelmiş gibidir: Kurbanın cazip görünen ama yenmez kısmını tanrıların payı olarak seçmiştir, yenmez gibi görünen asıl gıda ise insanlara kalmıştır (Hesiodos, “Tanrıların Doğuşu”, 535-555; 1977, s. 122-3).

Karasu’nun saydığı anlatan, dile getiren, öğreten, kuran (kim bilir daha neler yapan) yazarlara dönelim: Hugo’nun kalabalık topluluğu, –şair-tarihçi-sanatçı vesayetinde romancı– bunların hepsini birden, işbirliğiyle yapar. Yalnız işbölümünün istenen yönde rasyonel olduğunu söylemek zordur. Yaratıcı kalabalığının açığa vurduğu telaş, endişe, kurmacaya yansır. Hugo’nun, dışıl saydığı olay örgüsünün, romanın altına, hiyerarşi gereği “dışına” yerleştirdiği ve de kurmaca karşısında gerçeklik atfettiği *öğretici* “tarihçinin sistemi”, en âlâsından kurmacadır – hem de Avrupa çapında kolektif bir kurmaca. “Sadece roman” ise geçişken kalabalıklarıyla, dünyeviliğiyle, yirminci yüzyıl tarihçiliğinin oluşum düşüncesinin kürsülük örneği gibidir. Hugo’nun gözünde değer bulan “başka okurlar” hakikati öğrenmek yerine basmakalıp bir tarih kurmacasıyla yetinirken, “aslında gayet akıllı” okurların önünde bir edebi derin görü hazinesi serilidir.

Şair-tarihçi-sanatçı insanlığın büyük yapıtı Babil Kulesi şantiyesiyle övünedursun, mütevazı romancı uğuldayan Babil Kulesi kovanında bal damıtmaktadır.

ORCID ID

Fatma Berna YILDIRIM



ORCID ID: 0000-0002-3677-2593

Declaration of Conflicting Interests

The author declared that there were no conflicts of interest with respect to the authorship or the publication of this article.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazar bu makalenin yazarlık veya yayımlanmasına ilişkin olarak hiçbir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (1985). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. (H. Zohn, Çev.). Londra: Verso.
- Benjamin, W. (2008). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Ed.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2009). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri*. (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: YKY.
- Cervantes Saavedra, M. De (2021). *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote, Cilt I*. (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: YKY.
- Condillac, É.B. de (1989). *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Deneme*. (M. Katırcıoğlu, Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Farrant, T. (2007). *An Introduction to Nineteenth-Century French Literature*. Londra: Bloomsbury.
- Freud, S. (2016). *Eşeysellik Kuramı Üzerine Üç Deneme*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hegel, G.W.F. (1988). *Aesthetics: Lectures on Fine Art, Volume I*. (T.M. Knox, Çev.). Oxford: Oxford University Press.
- Herder, J.G. von (2002). This Too a Philosophy of History for the Formation of Humanity. *Philosophical Writings*. (M.N. Forster, Çev. ve Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hesiodos (1977). *Eseri ve Kaynakları*. (S. Eyuboğlu ve A. Erhat, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Hugo, V. (1833a). *The Hunchback of Notre-Dame*. (F. Shoberl, Çev.). Londra: Richard Bentley.
- Hugo, V. (1833b). *Notre-Dame: A Tale of the "Ancien Régime"*. (W. Hazlitt, Çev.). Londra: Effingham Wilson.
- Hugo, V. (2018). *Notre-Dame'in Kamburu*. (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Imgrund, G. (2012). Where Romanticism was Female, *Bilgi*, 25(1), 3-25. ISSN: 1302-1761.
- Karasu, B. (2010). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Rousseau, J-J. (2009). *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*. (Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sennett, R. (2008). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Unwin, T. (Ed.) (1997). *The Cambridge Companion to the French Novel: From 1800 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vico, G. (2007). *Yeni Bilim*, (S. Önal, Çev.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Ziolkowski, J.M. (2018). *The Juggler of Notre-Dame and the Medievalizing of Modernity. Volume 2*. Open Book Publishers. <https://www.openbookpublishers.com/product/805>

Sonnotlar

ⁱ “Erkek evlat” olarak roman, modern romanın tarihine hiç de yabancı değildir, hatta ilkin tam da “başlangıcında”, *Don Quijote*'nin “Önsöz”ünde karşımıza çıkar. Cervantes'in, “aylak” okuruna seslendiği “Önsöz”ünün ilk satırlarında, yazar-kitap ilişkisi bir baba-oğul ilişkisi, hatta üvey baba-oğul ilişkisidir (Cervantes, 2021, s. 37).

ⁱⁱ Başka ilerlemeci düşünceler gibi Rousseau'nun düşüncesi de ilerlemenin topyekûn olmayışını açıklamakta zorlanır. Sözelimi “Amerikalı yerliler” vahşilikte takılıp kalmışlardır, hatta bu sayede onlardan geçmiş vahşiliğe dair bilgi devşirmek mümkündür (XVIII. Bölüm).

ⁱⁱⁱ Birkaç örnek: Şiirsellik-müzikallik bakımından Condillac, 1989, s. 208-10. Döngüsellik tartışılması bakımından Herder, 2002, s. 269; insanlığın çocukluğu-geçliği, yetişkinliği teması bakımından yazının tamamı, ama özellikle s. 341-2. Hiyeroglif konusunda Hegel, 1988, “Fantastic Symbolism” bölümü, özellikle s. 357-8.

^{iv} İlk elde akla gelen Türkçe kaynaklardan bazıları: Burke, P. (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*. (G. Aksan, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi. Huizinga, J. (1997). *Ortaçağın Günbatımı*. (M.A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi. Gimpel, J. (1997). *Ortaçağda Endüstri Devrimi*. (N. Özüaydın, Çev.). Ankara: Tübitak. Pirenne, H. (1994). *Ortaçağ Kentleri*. (Ş. Karadeniz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. Goff, J. Le (2017). *Ortaçağda Entelektüeller*. (M.A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

^v Alegorisever Ortaçağın, toplumsal erkleri beden analogisiyle anlatma ve resmetme geleneği.

^{vi} Ekonomik insan: Özel-kişisel çıkarıya kitlenmiş rasyonelliğiyle tarif edilen “insan”.

^{vii} Hatta Hugo, dini temsili sahnelendiği (ya da bir türlü sahnelenemediği), Kardinal heyetinin eşliğinde, bir kraliyet evliliği için gelmiş Flaman elçiler heyetinin yer aldığı ve Deliler Papası seçiminin yapıldığı Adalet Sarayı bölümünde, düz anlamda “kuşbakışı” bir panorama sunar: Bir sütun başlığına tünemiş hınzır üniversiteli Jehan'ın yanından izlenir olup biten.

^{viii} Gürbilek'in işaret ettiği “kadınılaşma endişesi”, Hugo'nun dünyasındaki endişeden çok daha karmaşıktır. Zira, Türkçe romanların içine doğduğu dünyayı belirleyen Doğu-Batı sorunuyla, tüm toplumu ilgilendiren “bu büyük endişe”yle iç içe geçmiş durumdadır. Batıdan gelme, yabancı, “aynı anda hem bir modernlik işareti hem de tehlikeli bir kılavuz olarak görülen roman” (Gürbilek, 2007, s. 11), geleneksel düşünüşün yerleşik kalıbını sürdürülemez hale getirir; bu kalıp, fetheden, kudretli, eril Doğu karşısında, fethedilen, etkiye maruz kalan, dışil Batıdır. Batılı bir tür olan romandan etkilenmiş, o türde ürün veren Doğulu romancı için durum kritiktir ve Batının kudretinden etkilenme endişesini, roman kişilerine aktarır: Pek çok romanda, kitaplardan etkilenen kadınlar ve efemine erkekler kol gezer. Gürbilek'in kitabındaki ilk üç yazı, erken dönem Türkçe romanları dolduran ve Doğunun erillik kaybı endişesini somutlaştıran bu “etkilenmiş” kadınları ve efemine erkekleri inceler.