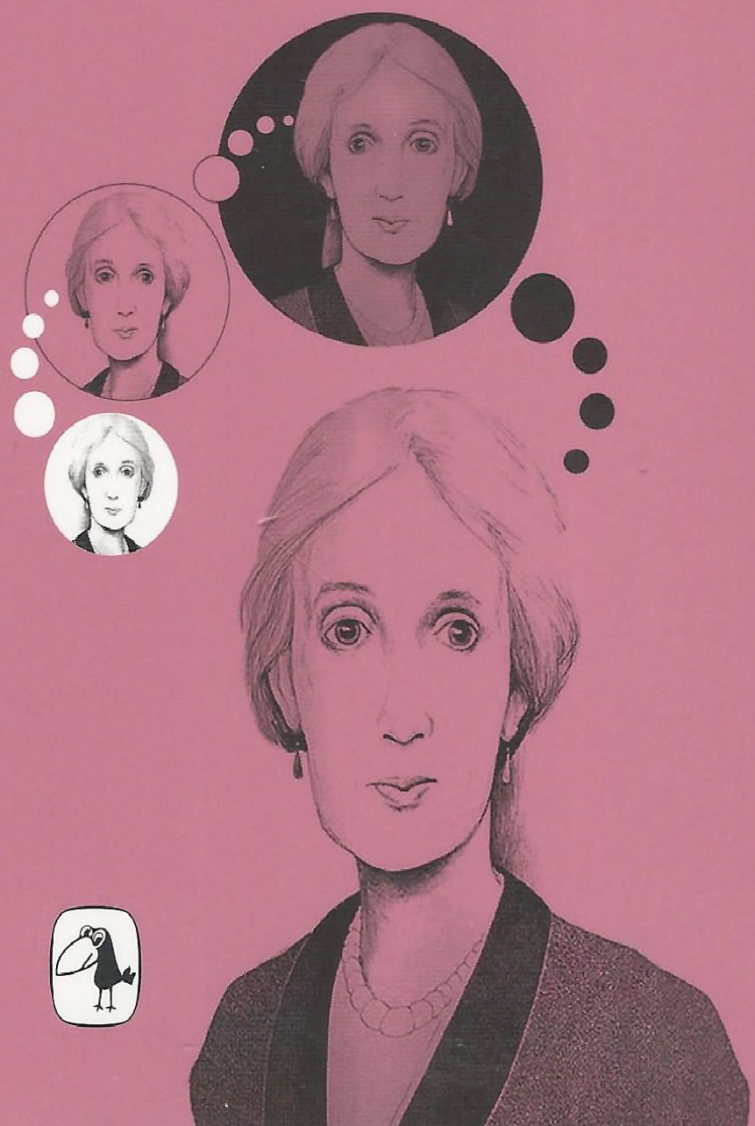
metis eleştiri

Dorrit Cohn

Şeffaf Zihinler

Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu



Dorrit Cohn

Şeffaf Zihinler

Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu

1924'te doğan Cohn, Harvard Üniversitesi'nde Almanca ve Karşılaştırmalı Edebiyat bölümlerinde profesör olarak görev yapmaktadır. Kurmaca eserlerde anlatı incelemeleri ve edebiyat eleştirisi alanlarında çok sayıda makalesi bulunan Cohn'un *The Distinction of Fiction* (2000) adlı bir eseri daha vardır.

metis eleştiri

Metis Eleştiri **15**

Şeffaf Zihinler
Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu
Dorrit Cohn

İngilizce Basımı:
Transparent Minds
Narrative Modes for Presenting Consciousness
in Fiction
Princeton University Press, 1978
İlk Basımı: Chatto & Windus, 1957

© Princeton University, 1978
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2005
Türkçe çeviri © Ferit Burak Aydar, 2006

İlk Basım: Temmuz 2008

Yayıma Hazırlayan: Bülent Doğan
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-679-4

Dorrit Cohn

Şeffaf Zihinler

Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu

Çeviren
Ferit Burak Aydar



metis eleştiri

Teşekkür

Terimleştirme konusundaki değerli yardımları için Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Programı öğretim üyesi Süha Oğuzertem'e teşekkür ederiz.

Metis Yayınları

İçindekiler

Önsöz • 9

Giriş • 13

Birinci Kısım

Üçüncü Şahıs Bağlamında Bilinç

1. Psiko-anlatı • 33
İlk Kaçınmalar • 33
Ahenksizlik ve Ahenk • 38
Özetleme ve Genişletme • 46
Söz-Altı Durumların Anlatılması • 58

2. Alıntılı Monolog • 69
Alıntılama Tarzları • 69
Anlatı Bağlamı • 77
Psikolojik İçerimler • 87
Üslupsal Eğilimler • 101

3. Anlatımlı Monolog • 113
İlk Tanımlama • 113
Teorik ve Tarihsel Perspektif • 121
İroni ve Sempati • 132
Boyutlar ve Bağlaçlar • 141

İkinci Kısım

Birinci Şahıs Metinlerinde Bilinç

4. Geriye Dönüşlü Teknikler • 157
Ahenksiz Öz-Anlatı • 160
Ahenkli Öz-Anlatı • 166
Öz-Alıntılı Monolog • 174
Öz-Anlatımlı Monolog • 179

5. Anlatıdan Monoloğa • 186
Sorunlu Sunum • 188
Kronoloji ve Hafıza • 195
Söylem ve Monolog • 200
Anımsatma ve Eşzamanlılaştırma • 211
Günlük ve Süreklilik • 221

6. Özerk Monolog • 229
Paradigma Olarak "Penelope" • 229
Biçimin Çeşitleri • 245
Hafıza Monoloğu • 260
Ek: Tiyatro ve Şiirle Bağlar • 268

Kaynakça • 281

Dizin • 285

Gözle görülmeyen tüm şu iç uzama, beyinle, yürek ve düşünceyle duyguların birbiriyle kaynaştığı öteki kuytulara...

SAMUEL BECKETT, *Molloy*

Önsöz

Bu kitabın yazılmasına vesile olan sorular, anlatı biçimlerine olan ilgimin düşüncelere dalan karakterlerle ve kendi kendine konuşma sahneleriyle dolu romanlara olan düşkünlüğümle örtüşmeye başladığı bir noktada ampirik olarak ortaya çıktı. Anlatı biçimlerinin benzerliklerini ve farklılıklarını açıklama ihtiyacı beni, Todorov'un sözleriyle, "edebi söylemin olanakları" üzerine düşünmeye yetecek bir anlatı teorisine götürdü. Bu temel soyutlamaları cebime koyduktan sonra artık anlatı edebiyatı dünyasında seyahat ederek bütün olanakları en iyi şekilde gösterecek eserler ve pasajlar seçebilir, bu eserlerin önceden bilinmeyen renkleri ortaya çıkarmalarını sağlayabilirdim. Ortaya şöyle bir sonuç çıktı: Hepsi de sıkı bir tipolojik çerçeve içine yerleştirilmiş bir sürü paradigmatik alıntı ve yakından analizle örülü bir eleştirel metin.

Metin seçerken edebiyat öğrencilerinin en çok aşina oldukları edebiyat eserlerinin dışına nadiren çıktım. Örneklerin çoğunluğunu bir asırlık süre –kabaca 1850 ile 1950 arası– zarfında yayımlanan psikolojik gerçekçilik eserleri oluşturuyor, bunun dışında Sterne kadar eski ve Sarraute kadar yeni örnekler de var. Nispeten bilinmeyen bir alana (genellikle de Alman edebiyatına, ki en iyi bildiğim alandır) direksiyon kırdığımdaysa daima normun görülmesini sağlayacak anormalliklere işaret etmek için yaptım bunu.

Yaklaşımım kronolojik değil tipolojik bir çizgi izlese de, işin tarihsel boyutunu tümüyle görmezden gelmedim. Temel teknikleri ele alırken izlediğim doğrultu genel anlamda kurmaca biçiminde yaşanan evrimsel değişikliklerin doğrultusuna tekabül etmektedir: yazar sesinde meydana gelen kısılma, anlatıcılarla başkarakterler arasında ahenksiz ilişkilerden ahenkli ilişkilere ilerleyiş, metnin dili ile bilinç dili arasındaki azami mesafeden asgari mesafeye geçiş. Daha geniş bir ölçekteyse, içeriye bakışları dışlayan anlatıcılarla

başlayıp anlatıcıları dışlayan iç-monolog metinleriyle bitiriyor olmam tipolojik çizgimin tarihsel eksenden tümüyle kopuk olmadığını gösteriyor.

Fakat incelememin kurmaca biçimler dünyasının bütününü –ister eşzamanlı ister artzamanlı olarak– ele almak gibi bir iddiası yok. Genel bir kurmaca poetikasının –bugüne kadar yapılmış en kapsamlı ve sağlam olanı, yani Gérard Genette'in *Discours de récit*'i de (Anlatı Söylemi) dahil– genellikle yalnızca kısa bir bölüm ayırabileceği özel ve özgül bir konuyu ele alıyorum. Gelgelelim bu onun ayrıcalıklı bir konu olduğu gerçeğini değiştirmez: Yalnızca modern kurmaca eserlerin pek çoğu karakterlerin bilinci içinde cereyan ettiği için değil, aynı zamanda kurmaca bilinç anlatı kurmacasının özel alanı olduğu için de. Bu nedenle konuyu sunarken kullanılan araçlar bir bütün olarak kurmaca dünyasını sunarken kullanılan tarzlarla, yani anlatı durumu ya da bakış açısıyla yakından bağlantılıdır ve zaten sık sık da onlarla karıştırılmaktadır.

Dolayısıyla önsöz mahiyetinde son bir noktaya daha girmem gerekiyor. Anlatı perspektifi sorunu, diğer bütün anlatı sorunlarının önüne geçerek, edebiyat araştırmacılarını son yıllarda birbirine zıt iki Pascalcı anlayışı, ya eleştirinin bereketli ustalığını, ya da dilbilimin indirgemeci geometrisini benimsemeye götürmüştür. Daha açık söylemek gerekirse: Bir tarafta kılı kırk yaran tanımlara ve ayrımlara bulaşmaktan imtina eden eleştirmenin medeni, metaforlu, fevkalade okunaklı üslup ve eleştirisi; diğer yanda da şifresini çözemeyen ya da çözmeyen okurlarla iletişime geçmeyi reddeden dilcinin okunaksız kısaltmaları ve formülleri. Hem nalına hem mıhına vurmak pahasına, bu ikisini uzlaştırmaya çalıştım: Ele aldığım konu açısından tutarlı, sıkı, ama bilmişlik taslamayan bir terminoloji kullandım (ve gerek duyduğumda yeni sözcükler yaratmakta beis görmedim); yazım tarzı yer yer kulağa hoş gelmese ya da yeknesak görünse de, bunları kısaltmadan cümle içinde kullanmayı sürdürüyorum.

Tipolojik ayrımlar için kullandığım en önemli kıstaslar temel gramer biçimleri (özellikle de zaman ve şahıs) olduğundan, kesinlik uğruna zarafetten vazgeçilirse alıntılardaki önemli özelliklerin çeviride korunabileceğini fark ettim. Bu nedenle Fransızca ve Almanca alıntıların çoğunu kendim çevirdim; bazı örneklerde özgün me-

tinle uyumlu hale getirmeyi başardım, nadir durumlarda da mevcut çevirileri değiştirmeden bıraktım. Yalnızca özgün dilinde okuyabileceğim eserleri kullanmayı tercih ederdim. Fakat Rus yazarların eserleri elbette olmazsa olmazdı, tabii o büyük İskandinav yazar Hamsun da. Bu dillerde uzman kişiler yayımlanmış çevirilerden bazı pasajları kontrol edip düzeltme inceliğini gösterdiler. Alıntı yaptığım ve kendi çevirilerim için temel aldığım tüm metinler kitabın sonundaki kaynakçada belirtilmiştir.

Fikirlerimin bazıları ilk olarak makale biçiminde yazılmıştı. *Comparative Literature*, *PMLA*, *Germanisch-romanische Monatsschrift* ve *Festschrift für Käte Hamburger* editörlerine bu malzemeleri genişletip daha büyük bir tasarının parçası yapmama izin verdikleri için teşekkür etmek istiyorum. Bu tasarının kendisi John Simon Guggenheim Memorial Foundation ile Indiana ve Harvard üniversiteleri tarafından cömertçe desteklenen bir yıllık çalışmayla geliştirildi. Birçok arkadaşım ve meslektaşım yazma sürecinin çeşitli aşamalarında elyazmasının bir kısmını ya da tamamını okuyup değerli eleştirilerini ve önerilerini sundu: Ruby Cohn, Ann Fehn, Paul Hernadi, Jan Hokenson, Breon Mitchell. Her birine ayrı ayrı teşekkür borçluyum. Keza bu kitap için çalıştığım süreçte cesaretimi kaybettiğim anlarda yanımda olan insanlara da teşekkürlerimi ifade etmek isterim: Iso Camartin, Ruby Cohn (bir kez daha), Dr. James Dalsimer, Judith Kates, Frank Ryder, Maria Tatar ve oğullarım Steve ile Rick.

Ayrıca Annemarie Bestor ve Sara Milder'a elyazmasının hazırlanmasındaki titiz yardımlarından ötürü ve son olarak da Princeton University Press'ten Jerry Sherwood'a bu kitaba baştan sona gösterdiği ilgiden ve uzmanca yardımlarından ötürü ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Cambridge, Massachusetts
Aralık, 1977

Giriş

Derler ki, diğer tanrıları ve yaratılmış gerçekliği eleştiren Yunan tanrısı Momus, balçıktan yaptığı insanın kalbine, tüm duygu ve düşünceler kolayca gün ışığına çıkabilsin diye bir pencere koymadığı için Vulkan'ı suçlamış. Tristram Shandy amcası Toby'nin karakterini tasvir ederken işte bu mite göndermede bulunur. Eğer bir Momus penceresi açılmış olsaydı, "bir adamın karakterini öğrenmek için bir iskemle alıp yavaşça, dışarıdan bakınca içi görünen bir arı kovanına yaklaşır gibi yaklaşmak ve bakmak yeterli olacaktı – çıplak ruhunu izlemek için; ... sonra kalemle hokkayı ele alıp sadece ve sadece gördüklerinizi yazacağınıza yemin etmek yeterli olacaktı." "Ama," diye ekler Tristram gerçekçi bir teslimiyet ruhuyla, "bu gezegende yaşayan hiçbir biyografi yazarına bu imkân tanınmamıştır; ... bizim zihinlerimiz bedenlerimizden dışarı yansımaz, şeffaf olmayan bir derinin –ve kanın– karanlık kılıfını giyinmiş olduklarından onların özelliklerini başka yerlerde aramamız gerekir."[1] Nitekim Tristram bu noktada amcası "Toby'nin karakterini onun Boşzaman-beygirine bakarak çizmeye" karar verir – yani bu gezegendeki bir biyograficiye (ve otobiyograficiye) yaraşır bir şekilde empatik olarak davranışsal bir "başka yer" seçer.

Buna benzer bir optik istek-rüya da kurmaca edebiyat türlerinin diğer ucunda, bir Alman Romantik peri masalında karşımıza çıkar: E. T. A. Hoffmann'ın *Meister Floh* (Pire Efendi) eserinde, başlığa da adını veren mikroskobik sihirbaz, insan arkadaşı Peregrinus Tyss'e küçük sihirli bir mercek verir. Bu mercek gözbebeğine yerleştirildiğinde, Peregrinus karşılaştığı tüm diğer insanların kafatasının içini görüp, gizli düşüncelerini öğrenebilir. Peregrinus çok geçmeden bu

1. *Tristram Shandy*, çev. Nuran Yavuz, İstanbul: YKY, Aralık 1999, s. 87-9 (Birinci Kitap, Yirmi Üçüncü Bölüm).

"yok edilemez merceğe" lanet eder, zira aslında kendisine "insanın en derinlerindeki benliğini tam da ona hükmettiği için gören ölümsüz varlık" dışında kimsede olmayan bir istihbarat kaynağı kazandırmıştır.[2]

Her iki fantazi de gerçek olmayan şeffaflıkları ele almaları bakımından romancıların sahip oldukları eşsiz gücü anlatan metaforlar olarak kullanılabilir: Bir romancı, iç yaşamlarını dilediği gibi ortaya serebildiği varlıkların yaratıcısıdır. Merceği bakılanın bedenine değil bakan kişinin gözüne yerleştiren Hoffman'ın imgesi, "her-şeyi-bilen" anlatıcıları daha iyi ifade eder. Şeffaf olmayan amcasıyla karşı karşıya olan Tristram ise, tersine, anlattıkları kurmaca gerçeklikte ikamet eden tüm cisimleşmiş anlatıcıları temsil edebilir. Bizzat bu ikinci sınıftan olan Marcel'in –Proust– şu satırları yazarken aklında yalnızca birinci sınıfa dahil olan anlatıların bulunduğunu söyleyebiliriz: "ilk roman yazarının yaratıcılığı... gerçek kişileri ortadan kaldırıvermekten ibaret"tir. Marcel de bunun nasıl yapıldığını ve ne gibi yararlar sağladığını göstermek için optik imgelere başvurur: "Gerçek bir insan, kendisiyle ne kadar derin bir yakınlık kursak da, büyük ölçüde duyularımız tarafından algılanır, yani şeffaf değildir, duyarlılığımıza, taşıyamayacağı bir yük bindirir. ... Romancının buluşu, ruhun nüfuz edemediği bölümlerin yerine, eşit miktarda manevi, yani ruhumuzun özümleyebileceği unsur koymaktı."[3]

Proust'un gerçek yaşamdan tanıdığımız kişilerle romanlardan tanıdığımız kişiler arasında yaptığı ayrımın herkes tarafından, bilince çıkarılmış olmasa da, bilindiğine dair bir kanıt olarak *Soğukkanlılıkla*'nın arka kapağındaki şu ifadeyi gösterebiliriz: "TRUMAN CAPOTE bize gerçek yaşamdan karakterlerin zihinlerinin ve ruhlarının içyüzünü gösterir." Anlaşılan o ki yayımcılar bu cümleyi daha cafcaflı olan diğer tanıtım cümlelerinin arasına yerleştirecek kadar sansasyonel bulmuşlar. Haklılar da. Capote'nin "gerçek yaşama ait" katiller olan Perry ve Dick'i anlatmak için kullandığı teknik fevkalade çelişkilidir. Rasgele seçilmiş bir örneği alalım:

---

2. E.T.A. Hoffmann, *Meister Floh*, s. 806.

3. Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1999, s. 89-90.

Perry'yi postanenin kapısında beklerken Dick'in havası gayet yerindeydi; içinde bulunduğu güçlükleri kesinlikle halledeceği ve yeni bir yola gireceği kararına varmıştı; yeni hedefler koyacaktı kendine. Kararın içinde bir Hava Kuvvetleri subayı kılığına girmek de vardı... Tüm gün değersiz çekler yazarak yirmi dört saatte üç, hatta dört bin dolar yığmayı umuyordu. Kumpasın yarısı buydu; diğer yarısı da: Hoşça kal, Perry. Dick ondan çok sıkılmıştı...[4]

Bu pasaj bariz bir kurmaca damgası taşır. Dick'in düşünce silsilesi bilinmekte ve ancak gaipten haber veren, gayri cismani bir anlatıcıya ait olabilecek bir ses tarafından aktarılmaktadır. Aktarıcı Truman Capote bu sesi kullanarak bir romancı pozuna girmiş, gerçek Dick Hickock ile olan ilişkisini kurmacalaştırmış ve ürkütücü derecede gerçek olan bu insanı gerçekçi bir kurmaca karaktere dönüştürmüştür.

E. M. Forster'ın belirttiği üzere, bir romancı tarihsel bir şahsiyetin adını taşıyan bir kurmaca karakter yarattığında da aynı süreç gerçekleşir. Hatta Forster Kraliçe Victoria romanı yazmak isteyen bir romancının, kraliçenin hayatının "kaynağındaki saklı yaşamı ortaya çıkarmak, yani bize Kraliçe Victoria hakkında bilinebilecek olanlardan daha fazlasını anlatmak ve böylece tarihteki Kraliçe Victoria olmayan bir karakter yaratmak"[5] gibi bir niyeti yoksa bu işe girişmemesi gerektiğini söyler. Kurmacalaştırılmış biyografiyi dokunaklı kılan ve ünlü bir zihni bize salt kurmaca teknikleri yoluyla sunan bir anlatı epizoduna şok değeri katan şey romancının uydurup açığa vurduğu saklı *malzeme* değil, bunu yaparkenki destursuz *tarzıdır*: örneğin, Thomas Mann'ın *Lotte Weimar'da* romanında uykusundan uyanan Goethe'nin kendi kendine konuşması.

Gerçek dünya ancak bu dünyada ikamet eden insanların gizli yanlarını açığa çıkartarak kurmaca haline gelebilir, ama tersi de aynı ölçüde doğrudur: Kurmaca eserlerdeki en gerçek, "en eksiksiz" karakterler en yakından ve tam da gerçek yaşamda insanları tanıyamayacağımız şekillerde tanıdığımız kişilerdir. Mann rakip bir sanat

---

4. Truman Capote, *In Cold Blood*, s. 243-4; Türkçesi: *Soğukkanlılıkla*, çev. Ayşe Ece, İstanbul: Sel, 2004.

5. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: 1927/1954, s. 45; Türkçesi: *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam, 1982.

dalı üzerine yazdığı bir makalede şöyle der: "Bireysel varlıklar olarak insanlar hakkında bildiğimiz her şey konusunda, tiyatroyu bir gölge oyunu olarak gördüğümü ve yalnızca anlatılan insanı eksiksiz, bütün, gerçek ve şeklen tamamlanmış olarak değerlendirdiğimi itiraf etmeliyim."[6] Fakat bu demektir ki, kurmaca anlatılara özgü özel yaşama-benzerliği –tiyatro ve sinemayla karşılaştırıldığında– yazarların ve okurların hayatta en az bildikleri şeye, yani başka bir zihnin nasıl düşündüğüne, başka bir bedenin nasıl hissettiğine dayanır. Romancılar bireyin iç yaşamını resmederken, kelimenin tam anlamıyla kafalarından uydururlar. Psikolojik kuramdan ve içebakıştan yararlandıklarında bile, Ortega'nın verdiği adla, "hayali psikoloji... muhtemel insan zihinlerinin psikolojisini" yaratırlar – İspanyol eleştirmenin de "roman için uygun malzeme" olduğuna inandığı bir bilgi alanıdır bu.[7]

Dolayısıyla yaşamı eksiksiz bir şekilde temsil etme endişesini en fazla duyan romancıların, yazdıkları eserlerin merkezine bu uydurma, gerçeksiliği doğrulanamaz varlığı koymaları daha da şaşırtıcıdır. Stendhal bir karakterin düşünce süreçlerini önceki yazarlardan çok daha yakından gözlemlediği romanında, roman türünü "Roman, yol boyunca gezdirilen bir aynadır," diye tarif eder. Ayrıca, kurgusal olgularının "gerçeklik"ine tanıklık eden karmaşık gerçekçi aygıta rağmen, Julien Sorel'in ruhunun yansımasını hangi aynada ve hangi yolda gördüğünü söyleme zahmetine girmez, üstelik biz de sorma ihtiyacı duymayız.

Gerçekçi niyet ile hayali psikolojinin karşılıklı bağımlılığı Henry James'in eserlerinde çok daha canlı resmedilir. Roman türünü anlatmak için kullandığı en meşhur benzetme –milyonlarca penceresi olan bir kurmaca evi– uzamsal-optik netlik bakımından en az Stendhal'in hareketli aynası kadar gerçekçidir ve başka bir yerde daha doğrudan ifade ettiği gerçeksi roman anlayışıyla uyumludur: "Romanın yegâne varoluş nedeni yaşamı temsil etmeye çalışmasıdır"; "gerçeklik havası (ayrıntılarıyla tanımlamanın sağlamlığı) ba-

6. "Versuch über das Theater", *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1960, X, s. 29.

7. José Ortega y Gasset, "Notes on the Novel", *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture* içinde, Garden City, New York, 1956, s. 95.

na göre bir romanın en önemli özelliğidir."[8] Fakat *Bir Kadının Portresi*'ne yazdığı önsözde kurmaca evindeki kendi penceresinde durduğundan, "bir çift gözü ya da en azından dürbünleri olan biri",[9] bu ciddi görme araçları, çok geçmeden, Pire Efendi'nin Peregrinus Tyss'e verdiği lensler kadar sihirli hale gelir. Zira artık biraz daha küçük bir ölçekte başka bir kurmaca evini, "genç kadınımın etrafına yerleştirilmiş... kare şeklinde ve nezih bir ev"i seyretmektedir ve *bu* ev, "genç kadının bilinci" ve hatta "onun kendisiyle ilişkisi" etrafında inşa edilmiştir.[10] Fakat bunun da ötesinde tüm bu evlerin ve karışık metaforların ortaya çıkardığı nihai manzara ve tam merkezine oturan şey, "genç kadınımın olağanüstü tefekkürler barındıran teyakkuz hali"ni anlatan tek kişilik ve tümüyle içsel sahnedir. Burada bahsedilen, James'in "besbelli ki kitaptaki en iyi şey, ama... genel planın yalnızca üstün bir örneği"[11] diye adlandırdığı ünlü 42. Bölüm'dür. Keza başkalarıyla hiçbir zaman paylaşmayacağı düşünceleri aklından geçiren yalnız bir kişinin temsilinde kurmaca anlatının en üst "gerçeklik havası"na ulaşması paradoksunun da üstün bir örneğidir.

Teorik ve tarihsel açıdan önemli yanları olan bu paradoks anlatı gerçekçiliğinin tam bağrında yer almaktadır. Roman türü üzerine kalem oynatan pek çok yazar, kurmaca zihinlerin şeffaf olduğunu bir önkabul olarak almış; çok azı –Proust, Forster, Mann ve Ortega gibi– bunu laf arasında dile getirmiştir. Fakat bu şeffaflığın anlamını etraflıca araştırmış ilk edebiyat teorisyeni *The Logic of Literature* (Edebiyatın Mantığı) ile Kate Hamburger'dir.[12] Hamburger'in nazarında karakterlerin iç yaşamlarının temsil edilmesi, kurmacayı aynı anda hem gerçeklikten ayıran hem de başka, gerçek-olmayan bir gerçeklik görünümü (*Schein*) yaratan mihenk taşıdır. Bu tezi açarken nedenleri ile sonuçlarını iki aşamada ele alır: 1) Aristo-

---

8. "The Art of Fiction", *The Future of the Novel* içinde, Leon Edel (haz.), New York, 1956, s. 5, 14.

9. "Preface to *The Portrait of a Lady*", *The Art of the Novel* içinde, Richard P. Blackmur (haz.), New York, 1962, s. 45.

10. *A.g.y.*, s. 48, 51. 11. *A.g.y.*, s. 57.

12. Kate Hamburger, *The Logic of Literature*, İng. çev. Marilynn J. Rose, Bloomington, Indiana, 1973. İlk baskı *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957; gözden geçirilmiş ikinci baskı, 1968.

telesçi *mimesis*'ten (taklit değil, temsil olarak anlaşılmaktadır) yola çıkıp kurmaca dil ile gerçekliğin ifade-dili arasında teorik bir ayrıma varır; 2) metin incelemelerinden yola çıkarak belirli dil örüntülerinin kurmacaya özgü olduğunu ve metin içerisindeki kurmaca zihinlerin varlığına bağlı olduğunu gösterir. Bu dil örüntüleri öncelikle zihinsel faaliyetin taşıyıcıları ya da sinyalleridir: bilinç fiilleri, iç monologlar ve anlatımlı monologlar, karakterlerin "burada"sına ve "şimdi"sine işaret eden zaman ve yer zarflarıdır. Hamburger şu sonuca varır: "Kurmaca epik, üçüncü şahıs olarak bir üçüncü şahsın ben-kökenselliğinin (ya da öznelliğinin) resmedilebileceği tek epistemolojik örnektir."[13] Kabaca bir tercümeyle: Kurmaca anlatı, konuşmacı dışında herhangi bir insanın dile getirilmeyen duygularını, düşüncelerini ve algılarını resmetmeye uygun tek edebiyat ve anlatı türüdür. Kurmaca anlatıyı kurmaca olmayan anlatıdan ayırdığı gibi, anlatısal-olmayan kurmacadan da (yani tiyatrodan ve filmden, uydurulmuş karakterlerin olduğu diğer türlerden) ayıran şey, Hamburger'e göre bilincin temsilidir (mimesis).[14]

Hamburger'in *Logic*'i, bu özetin de olabildiğince gösterdiği üzere, anlatı gerçekçiliği ile bilinç mimesisi arasındaki karşılıklı bağımlılığa kuvvetli bir teorik temel sunar. Hamburger'in analizi ışığında, Erich Kahler ve diğer roman tarihçilerinin bahsettikleri,[15] romandaki "içe dönüş" eğilimi, türün en ayırt edici potansiyelinin aşamalı olarak serpilip gelişmesine, bilinç-akışı romanında ve ötesinde de Bloom'la çiçek açmasına işaret eder. Joyce'un kuşağına mensup modern yazarlar roman tarihini bu şekilde kavramışlardır. Thomas Mann başlangıçta epik kahramanın dış serüvenlerini *Bildungsheld*'in (*Bildungsroman*'ın kahramanı) iç serüvenleri şeklinde yüceleştiren, ardından içeri doğru hareket ederek daha fazla edil-

13. *The Logic of Literature*, s. 83.

14. Fakat Hamburger'in kendi epik kurmaca (anlatı) kategorisinden bütün birinci şahıs anlatısı biçimlerini dışladığını görmek önemlidir. Yalnızca üçüncü şahıslı anlatı mimetik bir gerçeklik yaratır, oysa birinci şahıslı anlatı biçimleri kurmaca-olmayan (esasen otobiyografik) metinleri taklit eden bir yapıya sahiptir.

15. Bkz. Erich Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, İng. çev. Richard ve Clara Winston, Princeton, New Jersey, 1973. Ayrıca gerçekliğin giderek "öznelleşmesi" olarak bir Gerçekçilik teorisi için bkz. Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, Tübingen, 1957.

genlik ve karmaşıklığa sürüklenen bir "içselleştirme ilkesi" formüle etmiştir.[16] Virginia Woolf, içinde kabul edilen tarzda hiçbir olay örgüsü, komedi unsuru, trajedi unsuru, sevgi ilişkisi ya da felaket olmayan, yalnızca bu değişen ve kısıtlanmamış ruhun... ve ilaveten olabildiğince az miktarda yabancı ve dışsallık karışımı bulunan romanlarla "Modern Kurmaca"nın tekrar "kısırdöngüye" gireceğine inanıyordu.[17] Daha şaşırtıcı olanı, ilk roman teorisyenlerinde de, özellikle de Almanya'da, benzer ifadeler bulabiliyoruz. Friedrich von Blanckenburg, 1774 yılında yayımlanan *Essay on the Novel* (Roman Üzerine Bir Deneme) adlı eserinde (Hamburgerci içgörüyü adeta önceleyen neoklasik tonuyla) şunları yazar: "Bir yazar kendi itibarını zedelemek istemiyorsa, karakterlerinin iç dünyasından haberdar olmadığını söyleyemez. Yazar onların yaratıcısıdır: Karakterler tüm kişisel özelliklerini, tüm varlıklarını ondan alırlar, onun oluşturduğu bir dünyada yaşarlar."[18] Blanckenburg, aslında, romanın insanların yalnızca "iç dünyaları"nı anlattığı konusunda o kadar ısrarlıydı ki başkarakterinin ölümünü bile dışsal olarak belirlenmiş bir olay olduğu gerekçesiyle kurmacadan çıkartmak istemişti. (Goethe'nin *Werther*'ini okuduktan sonra bu son noktada yumuşamıştır.) Yıllar sonra Schopenhauer modern yazarlara daha da fazla yaklaşır: "Bir roman *iç* yaşamı ne kadar çok, *dış* yaşamı da ne kadar az sunarsa, o kadar yüce ve yüksek bir amaca hizmet etmiş olacaktır. ... Sanat asgari dış hareketle azami iç hareketi başarma meselesidir; zira esas merak ettiğimiz şey iç yaşamdır."[19]

Böylesine farklı zamanlarda ve mekânlarda dillendirilen (ve daha pek çok isimden bahsedilebilir) bu düşünceler bilinç mimesisinin roman tarihi açısından önemini göstermektedir. Belki de karakterler ne zaman hiperaktifleşse, anlatılan dünya ne zaman aşırı kalabalıklaşsa ve aşırı gerçekçi bir yola girilse bu türün dairesel (ya da sarmal) bir hareketle kendi iç matrisine geri döndüğü şeklinde bir teori ortaya atılabilir. Edward çağı yazarlarına tepki duyan Woolf ve kuşağı, Cervantes'in şövalye epiğine gösterdiği tepkiyle başla-

16. "Die Kunst des Romans", *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1960, X, s. 356-7.
17. "Modern Fiction", *The Common Reader* içinde, New York, 1948, s. 212-3.
18. *Versuch über den Roman*, 1774, yeniden basım Stuttgart, 1965, s. 264-5.
19. *Sämtliche Werke*, Arthur Hübscher (haz.), Wiesbaden, 1947, VI/2, s. 468-9.

yan (Thomas Mann'ın da öne sürdüğü gibi), Nathalie Sarraute gibi Yeni Romancıların Hemingway okulunun "davranışçılık"ına gösterdikleri tepkiyle geçici olarak sonlanan dönüşlerden sadece biri olarak karşımıza çıkacaktır. Bu sarmal ilişkinin gösterdiği üzere, bilinç-akışı romanının "içe dönüş"ü son derece eşsiz bir fenomen ya da gerek bu dönüşü yücelten (Edel, Daiches) gerekse üzüntüyle karşılayan (Lukács, Auerbach, Wolfgang Kayser) eleştirmenlerin düşündüğü kadar radikal bir kopuş değildir.[20] Bilinç-akışı romanı ile Gerçekçi gelenek arasındaki ilişkiyi belki de en doğru ifade eden imgeyi yaratan Ortega'yı tekrardan alıntılamak gerek: "Proust-Joyce kuşağı," der Ortega, "kılı kırk yararak, mercek elde yaşamın mikroyapısını keşfe çıkarak Gerçekçiliği aşmıştır."[21] Koleksiyonumuza eklenen bir başka aygıt olan bu mercek, büyüttüğü oranda yabancılaştırmaktadır da. Fakat kurmaca zihne yöneldiğinde yabancılaştırdığı şey önceki çağlarda da kurmaca eserlerin sayfaları dışında görülmemiş bir şeydir. Ortega'nın merceği bilimsel gücüne karşın Stendhal'in aynası ya da James'in dürbünü kadar sihirlidir (ama daha sihirli de değildir).

Kurmaca metinlerde bilinç sunumuna tipolojik yaklaşımımın altında bu tarihsel süreklilik anlayışı yatmaktadır. Konunun teorik ve tarihsel önemine karşın, biçimsel içerimleri üzerine önceki incelemeler maalesef çok aceleye getirilmiş ve eksiktir. Bunları iki temel kategoriye ayırabiliriz.

1. Bilinç-akışı romanı ve özellikle de *Ulysses* üzerine odaklanan incelemeler (çoğu ABD'de yayımlanmıştır) konuya genellikle kurmaca metinlerde bilinç sanki yalnızca Bloomsday'de ortaya çıkmış gibi yaklaşmaktadır. Bu sınırlı yönelim, tüm teknikleri tek ve muğ-

20. Özellikle bkz. Georg Lukács, "Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus" (1936), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus* içinde, Richard Brinkmann (haz.), Darmstadt, 1969; Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature,* Garden City, New York, 1957, s. 551-3; Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans,* Stuttgart, 1954; Leon Edel, *The Modern Psychological Novel,* New York, 1955; David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1960, s. 1-11.

21. *The Dehumanization of Art*, s. 33.

lak bir "bilinç-akışı tekniği"ne indirgeyerek biçim sorununu aşırı basitleştirmekte, ayrıca geniş psikolojik ve estetik meselelerle bağdaştırdığı için aşırı karmaşıklaştırmaktadır.[22] Örneğin, Leon Edel'in etkileyici tarihsel çalışması, *The Modern Psychological Novel* (Modern Psikolojik Roman), biçimsel buluşlara hiç açıklık getirmez.[23] Robert Humphrey'in *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Modern Romanda Bilinç Akışı) adlı eserinde temel tekniklere ayırdığı kısa bölüm bu yaklaşımdan doğan en ayrıntılı ve sınıflandırıcı tartışmadır, ama bu eser de kendine özgü temel kısıtlılıklar ve kafa karışıklıklarıyla maluldür.[24]

2. Sözlü söylemi alıntılama tekniklerinin kalıplarını bilinç sunumu tekniklerine uygulayan incelemeler (bunların çoğu ABD dışında yayımlanmıştır). Bu incelemelerin yazarları genellikle dolaysız söylem ile iç monolog arasında, dolaylı söylem ile anlatı analizi arasında ve hem sözlü hem de sözsüz söylemin arada kalan "bağımsız dolaylı" (Fransızcada *style indirect libre*, Almancada *erlebte Rede*) biçimleri arasında basit mütekabiliyetler görmüştür. Fransız ve Alman üslup incelemeleri alanında saygın ve uzun bir tarihe sahip olan bu yaklaşım son on yılda üslup incelemeleri uzmanı dilciler tarafından güncelleştirilmiş ve modern kurmaca tarzların bağlamında uygulanmıştır. Derek Bickerton imzalı bir makale bu bağlamda özel bir öneme sahiptir, zira konuya edebi yaklaşımlar ile dilsel yaklaşımlar arasında bir köprü kurar: Humphrey'in bilinç-akışı ro-

---

22. Bu bağlamda en sık zikredilen çalışmalar şunlardır: Frederick J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind,* Baton Rouge, Louisiana, 1945; Lawrence E. Bowling, "What is Stream of Consciousness Technique?", *PMLA* 65 (1950), 333-45; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel,* Berkeley, 1954; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method,* New Haven, 1955; Leon Edel, *The Modern Psychological Novel,* New York, 1955; Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel,* New York, 1963. Teknik sorununa aynı muğlak yaklaşım yakın dönemde yayımlanan başka bir çalışmada da görülecektir: *The Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses, Pittsburgh, 1973.

23. Edel bilinç-akışı ile iç monolog arasında kabaca bir eşdeğerlik kurar, ayrıca tekniklere ve roman türlerine işaret etmek için bu terimleri değişmeli olarak kullanır.

24. Humphrey dört tekniği birbirinden ayırır: dolaysız iç monolog, dolaylı iç monolog, her-şeyi-bilen yazar tarafından betimleme ve kendi kendine konuşma (s. 23-41).

manında ampirik olarak tanımladığı teknikleri temel gramatik alıntı kategorilerine tercüme etmiştir.[25] Bu temel yöntem Fransız edebiyatındaki yapısalcılar (en başta da etkileyici "Discours du récit"iyle –Anlatı Söylemi– Gérard Genette) tarafından da uygulanmaktadır. Genette "*récit de paroles*" (sözlü söylem) başlığı altında, sözlü söylem ile sözsüz söylemi "anlatısal uzaklık" derecelerine göre eşleştirir ve saf anlatı (*diegesis*) ile saf taklit (mimesis) kutupları arasında üçlü bir ayrıma gider.[26]

Dil temelli bu yaklaşım, muğlak psikolojik kıstaslara ve üslup kıstaslarına dayanmaktan ziyade, kesin gramer ve sözcük kıstasları sağlamak gibi önemli bir avantaja sahiptir. Fakat sözlü söylem ile sözsüz düşünce arasındaki mütekabiliyeti çok ileri götürerek edebi sorunları aşırı derecede basitleştirir. Konuşma tanımı gereği her zaman sözeldir. Düşüncenin de her zaman sözel olup olmadığı konusu ise psikologlar arasında günümüze dek gelen tartışmalara yol açmıştır. Pek çok insan (bunun içerisine pek çok romancı da dahildir) bilincin kapsamına dilin yanı sıra (William James'in sözleriyle) "diğer zihinsel şeyleri" de katmaktadır elbette. Bu "şeyler" –dolaylı ya da dolaysız olarak– alıntılanamaz; yalnızca anlatılabilir. Dolayısıyla bu dilsel yaklaşımın kusurlarından biri sözel-olmayan tüm bilinç dünyasını ve düşünce ile konuşma arasındaki sorunlu ilişkiyi genellikle izahatın dışında bırakmasıdır.

Bilinç sunumu tarzları konusuna benim yaklaşımım üslup, bağlam ve psikoloji boyutlarına gösterdiği dikkat bakımından dilsel ol-

---

25. "Modes of Interior Monologue: A Formal Definition", *Modern Language Quarterly* 28 (1967), 229-39. Bickerton Humphrey'in kategorileriyle şu eşleştirmeleri yapar:

Kendi kendine konuşma: dolaysız konuşma
Her-şeyi-bilen betimleme: dolaylı konuşma
Dolaysız iç monolog: serbest dolaylı konuşma
Dolaysız iç monolog: serbest dolaysız konuşma

(Bu kategorilerden en sonuncusu Bickerton'ın açıkça belirtilmeyen ya da alıntılanmayan dolaysız konuşmalar için kullandığı terimdir.)

Seymour Chatman yakın dönemde, konuşma alıntılama tarzları için daha incelikli ama benzer bir dörtlü karşılık önermiştir; bkz. "The Structure of Narrative Transmission," *Style and Structure in Literature* içinde, Roger Fowler (haz.), Oxford, 1975, s. 213-57, özellikle de 248-57.

26. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, s. 191-3.

maktan ziyade edebi olacak, fakat üç temel tekniği adlandırmak ve tanımlamak bakımından basit dil kıstaslarını başlangıç noktası olarak alıyorum.

1. *Psiko-anlatı*. Bu en dolaysız tekniğin yerleşmiş bir adı yoktur; "her-şeyi-bilen betimleme" ve "iç analiz" terimleri kullanılmışsa da hiçbiri tatmin edici değildir.[27] "Her-şeyi-bilen betimleme" çok geneldir: Yalnızca ruh değil, her şey "her-şeyi-bilen bir tarzda" betimlenebilir. "İç analiz" ise yanlıştır: "iç" *zihne uygulanmaktan* ziyade zihnin *içinde* cereyan eden bir süreci ima eder (krş. iç kanama); bir anlatıcının bilinci anlatırken benimseyebileceği düpedüz aktarımsal ya da fevkalade imgeci tarzlar "analiz" olarak adlandırılamaz.

Benim bulduğum yeni sözcük "psiko-anlatı" ise hem konusunu hem de (psikolojiyle, psikanalizle kurulan benzerlik bakımından) faaliyetini tanımlamaktadır. Ayrıca en çok boşlanan temel teknik üzerine yoğunlaşabilmek amacıyla sınıflandırma yapmaya çok uygundur. Bilinç-akışı eleştirmenleri bu tekniğin varlığını kerhen kabul etmişlerdir, zira *Ulysses*'ten beri tüm kurmaca zihinlerin okura dolaysız olarak, yani bir anlatıcının yardımı olmadan ulaştığı varsayılmaktadır. Hatta Robert Humphrey, Dorothy Richardson gibi "her-şeyi-bilen bir yazarın geleneksel betimlemelerinden yararlanan –hem de yazarın bu gerçeği farklı bir kılığa sokmak yönünde hiçbir çaba göstermediği"– yazarların varlığını "adeta şoke edici" bulur.[28] Ayrıca dilci-yapısalcı eleştirmenler, bu tekniği seslendirilmemiş dolaylı bir söyleme indirgeyerek, psiko-anlatının gösterebileceği ironik ya da lirik, indirgeyici ya da genişletici, alt ya üst sözel işlevleri hiçe sayar, gerekçe tam da bu tekniğin öncelikle zihinsel dili temsil etmek için kullanılan bir yöntem *olmamasıdır*.[29]

---

27. Bu terimler Bickerton (s. 254) ve Bowling (s. 343) tarafından kullanılmaktadır. Humphrey'in "her-şeyi-bilen yazar tarafından betimleme"si ile Scholes ve Kellogg'un "anlatı analizi"nin benzer sakıncaları vardır (bkz. *The Nature of Narrative*, New York, 1966, s. 193).

28. Humphrey, s. 33. Fakat bilinç-akışı romanlarında bu "uzlaşımsal" tekniğin var olduğunu belirten Humphrey'in de hakkını vermek gerekir. Diğer eleştirmenler bu tür romanların böyle "her-şeyi-bilen" pasajlar içerdiğini kesin bir dille reddetmişlerdir.

29. Örneğin bkz. Bickerton'un *Middlemarch*'tan bir pasajı analizi, s. 235-6.

2. *Alıntılı monolog*. Teknikleri tarihsel olarak kutupsallaştırma eğilimi, salt gramatik açıdan tanımlaması en kolay olan tekniği daha da kalıcı bir şekilde karmaşıklaştırmıştır. Joyce-sonrası kanona göre, *Ulysses*'ten önce iç monolog diye bir şey yoktur (tek istisna olarak Dujardin'in romanı *Les Lauriers sont coupés* – Defneler Kesildi gösterilebilir). Fakat *Kızıl ve Kara* ya da *Suç ve Ceza* gibi romanlardaki dolaysız düşünce alıntılarını ne yapacağız? Pek çok eleştirmen Dujardin'in *Le monologue intérieur* (İç Monolog) kitabında geliştirdiği tezi kabul etmiştir; Dujardin burada bilinç-akışı romanlarında görülen zihin alıntılarıyla daha geleneksel romanlarda görülen zihin alıntıları arasında mutlak bir ayrıma gider. "İç monolog" teriminin yalnızca modern düşünce alıntılarının "akan" çeşitliliği için kullanılmasında ısrar ederek, Joyce-öncesi romanlarda görülen düşünce alıntıları için "geleneksel monolog" ya da "sessiz kendi kendine konuşma" gibi terimler önermiştir.[30] Genel eğilim bunları hem psikoloji hem de üslup temelinde ayırmak olmuştur: iç monolog çağrışımsal, mantıksız, kendiliğinden; kendi kendine konuşma ise retorik, rasyonel ve kasıtlıdır.[31] Kesik kesik ritimler, eksiltmeler ve imge bolluğu iç monoloğa atfedilirken; daha sıradan söylemsel dil örüntüleri kendi kendine konuşmaya atfedilmektedir.

Bu ayrım bir nebze tarihsel geçerliliğe sahiptir sahip olmasına, ama bir metnin iç monolog olup olmadığına böyle nüanslar üzerinden karar vermek olanaksızdır: Pek çok kurmaca zihin alıntısı (hem Joyce-öncesi hem de Joyce-sonrası romanlarda) hem mantıksal hem de çağrışımsal örüntüler içerir, dolayısıyla bunların "akışkanlık" dereceleri andan ana (ve yorumcudan yorumcuya) değişiklik gösterebilir. Ayrıca iç monolog ile kendi kendine konuşma ayrımı içerik-

---

30. Bkz. Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, 1931, s. 7 ve 65-73. Ayrıca W. J. Lillyman, "The Interior Monologue in James Joyce and Otto Ludwig", *Comparative Literature* 23 (1971), 45-54, özellikle s. 49-50; Bickerton, "Modes of Interior Monologue", s. 233-5; Humphrey, s. 36-8.

31. Dujardin'in kendisi bu ayrımı şu şekilde özetlemektedir: "İç monoloğun getirdiği esas yenilik amacıdır: Karakterin zihninden geçen kesintisiz düşünce akışını, bunlar ortaya çıktıklarında, mantıksal bağlantılarını eşelemeden ve gelişigüzellik havası vererek ortaya çıkarmasıdır... Aradaki fark geleneksel monoloğun iç monolog kadar samimi düşünceleri ifade etmemesi değil, düşüncelerin mantıksal bağlarını göstererek koordinasyon sağlamasıdır" (*Le Monologue intérieur*, s. 68).

lerinden ve üsluplarından bağımsız olarak tüm düşünce alıntılarının ortak paydalarının izini kaybetmemize yol açar. Bu paydalar şunlardır: düşünen beñliğe birinci şahısta yapılan gönderme ve şimdiki zaman kipinde anlatılan âna (bu aynı zamanda ifade edilen andır) yapılan gönderme. Bu kapsayıcı gramer yapısı, bilinci bir üçüncü şahıs bağlamında sunmayı amaçlayan en dolaysız teknikle diğerleri arasında açıkça bir ayrım yapar.[32]

"İç monolog" terimine gelince: Kendi kendine hitabın içsel (sessiz) bir şey olduğu modern anlatıda genellikle kabul edildiğinden, "iç" neredeyse lüzumsuz bir sıfattır ve son derece mantıksal gerekçelerle, "iç"in yerini "alıntılı" (*quoted*) tabiri almalıdır. Fakat "iç monolog" terimi öyle sağlam köklere (ve modern gelenekte öyle uzun ve renkli bir tarihe) sahiptir ki onu tamamen ıskartaya çıkardığımızda kaybedeceklerimiz kazanacaklarımızdan daha fazla olacaktır. Dolayısıyla ikinci sıfatı gerekli gördüğüm yerlerde, birincisini ise bağlamın gerektirdiği yerlerde atma hakkımı saklı tutarak, "alıntılı iç monolog" terimini kullanacağım.

3. *Anlatımlı monolog.* Üçüncü şahıs bağlamında son temel teknik İngiliz eleştirisinde en az bilinenidir. Scholes ve Kellogg gibi bu türün ince eleyip sık dokuyan eleştirmenleri bile "iç yaşamın temsil edilmesi için iki esas araç"tan bahsederler: anlatı analizi ve iç monolog.[33] Bu ikili ayrım son yüzyılın kurmaca edebiyatında herhalde en fazla düşünce tasvirinde kullanılan, ama İngilizcede hâlâ daha oturmuş bir ada sahip olmayan teknik için büyük bir boşluk bırakır.

---

32. Ben daha önce bu gramatik kıstasın yanında (ve iç monolog ile kendi kendine konuşma arasındaki ayrımın karşısında) yer almıştım, "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style", *Comparative Literature* 18 (1966), 97-112, s. 109. Ayrıca bkz. Scholes ve Kelogg, iç monoloğu bilinç-akışından net bir şekilde ayırıp bunu "konuşulmayan kendi kendine konuşma" diye adlandırarak Homeros'tan Joyce'a kadar dolaysız düşünce-aktarma tekniğini mükemmel bir incelemeye tabi tutmaktadır (s. 177). W. J. Lillyman gerçek (Joyce'çu) iç monoloğun "bir anlatıcının varlığına dair her türlü işaretten, bir anlatıcının denetimine dair her türlü işaretten" mahrum olduğunu söyleyerek bu argümanları çürütmeye çalışır (s. 47). Fakat Joyce-öncesi monologlarda bulabildiği bu türde tek "işaret" esas düşünce alıntılarına dışsaldır ve daha ziyade monoloğun bağlamla nasıl bağlantılı olduğuyla, açıkça sunulup sunulmadığıyla ilgilidir (s. 49). Bu bağlamda Joyce elbette tartışılması gereken yenilikçi bir model getirmiştir.

33. Scholes ve Kellogg, s. 193.

Kimi zaman Fransızca ve Almanca terimler (*style indirect libre* ve *erlebte Rede*) kimi zaman da "serbest dolaylı anlatım", "dolaylı iç monolog", "dolaylı anlatım" vs. kullanılmaktadır. Bu tekniğe daha önce "anlatımlı monolog"[34] adını vermiştim – bir ayağının anlatıya diğer ayağının alıntılamaya bastığını ifade eden bir terim bu. Üç teknikten dil bakımından en karmaşık olanı da bu tekniktir: Psiko-anlatı gibi üçüncü şahıs referansını ve anlatı kipini devam ettirir, fakat alıntılı monolog gibi karakterin kendi zihin dilini harfi harfine yeniden üretir.

Özetlersek, üçüncü şahıs anlatısı bağlamında üç tür bilinç sunumu tekniğinden bahsedilebilir; incelememin ilk kısmında bunların her birine birer bölüm ayıracağım: 1. psiko-anlatı: anlatıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemi; 2. alıntılı monolog: bir karakterin zihinsel söylemi; 3. anlatımlı monolog: bir karakterin anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş zihinsel söylemi.

İlginçtir, bilinç sunumu teknikleri üzerine incelemeler neredeyse tamamen üçüncü şahısla anlatılan metinlere odaklanmıştır (göze çarpan tek istisna tümüyle iç monolog biçiminde oluşturulmuş metinlerdir). Otobiyografi anlatıcılarının da paylaşacakları iç yaşamlarının (kendi geçmiş iç yaşamlarının) olduğu neredeyse tamamen unutulmuştur. Fakat bilinç konusunda *geriye*bakış, daha az "sihirli" olmakla beraber, birinci şahısla anlatılan romanlar açısından üçüncü şahısla anlatılan romanlarda *içe*bakışın oynadığı rolden daha önemsiz değildir. Karşımıza aynı temel temsil türleri çıkar, aynı temel terimler uygulanabilir, yalnızca anlatıcı ile anlatının öznesi arasındaki değişen ilişkiyi göstermek adına örnekler vardır: Psiko-anlatı (otoanalizle analoji kuracak olursak) öz-anlatı olur ve monologlar artık ya öz-alıntılı ya da öz-anlatımlı monolog olabilir.

Eğer mesele yalnızca "o düşündü" yerine "ben düşündüm"ün konulduğu benzer bir alanın incelenmesi olsaydı, incelememin üçüncü şahıs anlatısı biçimleri ve birinci şahıs anlatısı biçimleri şeklinde ikiye ayrılması fazlalıktan başka bir şey olmazdı.[35] Fakat bunlar

---

34. Bkz. "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style".

35. Açıkçası, bilindik "birinci şahıs" ve "üçüncü şahıs" terimlerinin yerine Genette'in buna denk düşen "homodiegetic" ve "heterodiegetic" terimlerini kullanmamak için direndim. Genette geleneksel terimlerin yeterli olmadığını çünkü

arasındaki koşutluk, temel tekniklerin tanımlanmasının ötesine geçildiği anda sona erer. Bir defa, bu iki alan arasında gidip gelindiğinde anlatı ikliminde büyük bir değişiklik olduğu göze çarpar – yakın dönemdeki yapısalcı yaklaşımlarda bu değişikliğin hakkı verilememiştir.[36] Başkarakter anlatıcının geçmişteki kendisi olduğu takdirde başkarakter ile anlatıcı arasındaki ilişkinin farklılaşmasından kaynaklanmaktadır bu değişiklik. İç olayların anlatılması bu şahıs değişikliğinden dış olayların anlatılmasından çok daha fazla etkilenmektedir; geçmiş düşünce artık benlik tarafından *hatırlanmış* ve aynı zamanda benlik tarafından ifade edilmiş (yani, David Goldknopf'un "itiraf artığı" dediği şeye tabi)[37] olarak sunulmalıdır. Tüm bunlar otobiyografik anlatıdaki üç temel tekniğin işlevini ciddi anlamda farklılaştırır.

Fakat şahıslara göre ayrım yapmanın başka ve çok daha önemli bir nedeni daha var: Bilinç sunumu için en dolaysız yöntem söz konusu olduğunda, üçüncü ve birinci şahıs biçimleri arasında uç düzeyde bir bakışımsızlık ortaya çıkar. Üçüncü şahıs bağlamında bir karakterin düşüncesinin dolaysız ifadesi (birinci şahıs biçiminde) daima bir alıntı, bir alıntılı monolog olacaktır. Fakat bu dolaysız düşünce ifadesi bir anlatı bağlamının dışında da temsil edilebilir ve kendine ait bağımsız bir birinci şahıs biçimi –normalde "iç monolog" diye de adlandırılan bir metin tarzı– ortaya çıkarabilir. Bu noktada "iç monolog" (*Les Lauriers sont coupés*, *Ulysses,* "Penelope" [18]*) teriminin şimdiye kadar iki ayrı olguyu ifade ettiği ve hiç kimsenin de bu konuda durup farklılığı belirtme zahmetine girme-

---

"her anlatının, tanım gereği, aslında birinci şahıs" olduğunu söylerken haklıdır (*Figures II*, s. 252). Fakat Genette'in terimlerinin bilinmiyor oluşunun yaratacağı sıkıntı, netlik uğruna elde edilecek kazanç karşısında ağır basmaktadır. Buna yakın eski terimleri kullanırken dikkatli olmak, bu incelemenin amaçları açısından bana tercih edilebilir göründü.

36. Örneğin, Genette odaklanma (bakış açısı) incelemesinde şahıs (ses) farklılıklarını yeterince dikkate almaz, *Figures III*, s. 203-11. Bkz. Shlomith Rimmon'un eleştirisi: "A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures *III* and the Structuralist Study of Fiction", *PTL* 1 (1976), 33-62, s. 58-9.

37. David Goldknopf, *The Life of the Novel*, Chicago, 1972, s. 38-9.

* *Ulysses*'in İngilizce orijinalinde bölümlerin ismi varken, Türkçe çeviride numaralar kullanılmıştır. *–y.n.*

diği açık hale gelir. Bu olgular şunlardır: 1) bir anlatı çerçevesi içinde bir karakterin bilincini düşüncelerinin dolaysız olarak alıntılanması yoluyla temsil etmek için kullanılan bir anlatı tekniği ve 2) bütünüyle bir kurmaca zihnin kendi kendine konuşması yoluyla oluşturulmuş bir anlatı *türü*.[38] Teknik ve edebi tür ortak birtakım psikolojik içerimler ve üslup özellikleri taşımasına karşın, anlatısal temsilleri tümüyle farklıdır: Anlatı tekniği metindeki üçüncü şahıs zamiriyle ifade bulan monologcuya gönderme yapan bir anlatıcı ses tarafından dolayımlanır (alenen ya da zımnen alıntılanır). Dolayımlanmayan ve görünüşe bakılırsa kendi kendini yaratmış olan anlatı türü ise özerk bir birinci şahıs biçimi oluşturur ki bu biçimi birinci şahıs anlatısının bir türü – ya da daha doğrusu sınır-vakası olarak görmek en doğrusu olacaktır.

Bu terminolojik muğlaklığın da mucidi bu iki anlamı karıştırmak için özel bir nedeni olan Dujardin'dir. Eğer iki eser arasındaki temel yapısal farklılığa dikkat çekmiş olsaydı *Ulysses*'in tek selefinin *Les Lauriers sont coupés* (*Defneler Kesildi*) olduğu iddiası zayıflayacaktı. Ne de olsa kendi romanında bir anlatı bağlamı yokken Joyce'un romanında vardı. Fakat şöyle bir bakıldığında *Ulysses*'in *Les Lauriers* ile aynı anlamda bir iç monolog romanı olmadığı açıktır. Joyce'un bu farklılığın bilincinde olduğunu, Dujardin'in romanı hakkında söylediklerinden –Valéry Larbaud aktarmaktadır– anlayabiliriz: "Bu kitapta okur kendisini daha ilk satırdan itibaren ana şahsiyetin düşüncelerinin içinde bulur ve bu düşüncenin kesintisiz akışı, bilindik anlatı biçiminin yerini alarak, bu şahsiyetin ne yaptığını ve başından neler geçtiğini bize anlatır."[39] Bu tanımın *Ulysses*'e de uygulanabileceğini söylemesi ihtimal dışıdır, zira ("Penelope" istis-

38. Bu ayrım (yukarıda zikredilen) Dujardin, Bowling, Humphrey, Friedman, Edel, Bickerton, Scholes ve Kellogg, Lillyman'ın incelemelerinde görmezden gelinmiştir. Keza Valéry Larbaud da *Les Lauriers sont coupés*'ye yazdığı önsözde bundan bahsetmemiştir. Yalnızca Genette bu ayrımı doğru bir şekilde görür ve "maalesef 'monologue intérieur' diye adlandırılmış olan" *Les Lauriers* türünde metinlerin gerçekte *discours immédiat* diye adlandırılması gerektiğini söyler (*Figures III*, s. 193).

39. İngilizce aktaran Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1959, s. 534. Ellman Joyce'un yorumunu Valéry Larbaud'nun *Les Lauriers sont coupés*'nin 1925 yılındaki baskısına yazılmış önsözündeki alıntısından tercüme eder.

nasını bir kenara bırakacak olursak) iç monolog her yerde bir üçüncü şahıs anlatısı aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Pek çok bölümdeki "ilk satırlar" (elbette eserin tamamının ilk satırları da dahil), okuru "ana şahsiyetin düşünceleri"ne yerleştirmek şöyle dursun, açıkça "bilindik anlatı biçimi"yle anlatılır.[40] Monolog tekniğinin *Ulysses*'te karşımıza çıktığı her yerde, anlatı ile monolog dönüşümlü olarak birbirlerini izlerler ve bu anlatısal akınlar ne kadar kısa olursa olsun, kendi kendini ifadeye nüfuz ederek süreksiz bir unsur yaratırlar; hatta bu ifadeyi özerk biçimin bilinen bazı zorluklarından (örneğin, monologcunun kendi jestlerini ve çevresini betimlemesinden) kurtarmalarına rağmen durum böyledir. Bunların Joyce tarafından yapılan düzenlemeleri ne kadar gelenek dışı olursa olsun, "Proteus" (3) ya da "Hades" (6) gibi bölümler *yapısal olarak* Dujardin'in romanındaki özerk biçimden ziyade, Stendhal ya da Dostoyevski'nin romanlarındaki alıntılı monologlara benzemektedir.

Joyce'un *Les Lauriers* üzerine yorumunun tam da "Penelope"yi –*Ulysses*'te Dujardin'in romanına benzer bir yapının olduğu tek bölüm– yazdığı döneme rast gelmesi bir tesadüf değildir herhalde.[41] Joyce'un bu yorumu bugün ayrı bir kurmaca biçimi olarak iç monolog hakkında sahip olduğumuz en doğru kısa tanımdır: açık olması adına, "*özerk* iç monolog" –alıntılı iç monolog ile aynılık-farklılık ilişkisini doğru bir şekilde yansıtan bir terim– diye adlandıracağım bir birinci şahıs edebiyat türü.[42] Bu özerk biçim için de "özerk" sıfatını pek çok durumda rahatlıkla bir kenara atabiliriz. Bazı yerler-

---

40. Dolayısıyla Joyce'un *Les Lauriers* tanımını onun "iç monolog tanımı" olarak görmek son derece yanıltıcıdır. Örneğin W. J. Lillyman "The Interior Monologue" makalesinde bu yanlışa düşer, s. 50.

41. Ellmann'a göre, "Penelope" Ekim 1921'de tamamlanmış, Larbaud'ya yorum ise Kasım 1921'de yazılmıştır (*James Joyce*, s. 533-4).

42. Joyce'un kendisinin iç monolog terimini kullandığına dair bir kanıt yoktur. Fakat "Linati Schema"da "Penelope" (18) ile "Proteus" (3) gibi kısımlar arasındaki farkı gördüğünü, ilkinin "Teknik"ini "Monolog", ikincisininkini de "Kendi Kendine Konuşma" diye adlandırarak gösterir. Bkz. Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, New York, 1972, Ek.

Bazı eleştirmenler iç monolog terimini yalnızca iç monolog romanlarına uygulamışlardır, en başta da Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", (*Répertoire II*) Paris, 1964, s. 61-72 ve Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich: Studien zum inneren Monolog im französischen Roman*, Heidelberg, 1967.

de bunun yerine "iç monolog metni" (ya da "romanı") terimini kullanacağım.

Özerk iç monolog kötü bir üne sahip olmasına karşın çok nadiren saf halde bulunan bir türdür, üstelik uzun metinlerde bu biçimle yazılmış ayrı kısımları ("Penelope" ya da Mann'ın Goethe monoloğu) saysak bile, ki saymamız gerekir, nadirdir. Fakat diğer birinci şahıs edebi türleriyle genelde algılandığından çok daha karmaşık şekillerde iç içe geçmiş bir edebiyat türüdür. Gerek tipolojik gerekse de tarihsel olarak otobiyografi metinleriyle monolog metinleri arasında pek çok ara safha vardır ve iki kategori yalnızca bu geçiş çeşitlerinin yakından incelenmesiyle birbirinden ayrı tutulabilir. Dolayısıyla bu alanda, bilinç sunumu teknikleri, daha büyük bir sorun olan anlatı türleri (ve anlatı türü) sorununa bulaşmak zorunda kalmaktadır; burada özerk monolog "bilindik anlatı biçiminin" ne olduğunu –ne olmadığını göstererek– tanımlamak için esaslı bir mihenk taşı işlevi görür.

Terminoloji üzerine bu değerlendirme, sanıyorum, sonraki bölümlerde karşımıza çıkacak alanı önceden turlamış ve genel hatlarını anlamış olmak gibi bir işlev de gördü.

Birinci Kısım

Üçüncü Şahıs Bağlamında Bilinç

1
Psiko-anlatı

İlk Kaçınmalar

Becky Sharp Joseph Sedley'i başarılı bir şekilde tuzağına düşürdüğüne kanaat getirip, ertesi gün kendisine evlenme teklif etmesini beklerken, anlatıcısı onu yatağa götürür ve bize şunları söyler: "Burada Miss Sharp'ın yarın o gelecek mi gelmeyecek mi diye düşünerek gözlerini kırpmadan yatmasını tarif etmek gereksiz sanıyorum." Bir paragraf boşluğuna bile gerek görülmeden gelen sonraki cümlede ise şunları okuruz: "Ertesi sabah oldu ve herkesin beklediği gibi Mr. Joseph Sedley öğle yemeğinden önce arzı endam etti."[1] *Gurur Dünyası*'nın anlatıcısı kadın kahramanının geceki düşünceleriyle fazla ilgilenmez, olayları –ya da en azından konuşmaları– tarif etmeye daha heveslidir. Becky'nin tefekkürü süratle savuşturulabilir, çünkü toplumsal etkileşimlerin olduğu önceki epizotlarda fazlasıyla araştırılan bir kurmaca karakterin ya da kurmaca dünyanın anlaşılmasına çok az şey katacaktır.

Psiko-anlatıdan kaçınma, hiperaktif bir anlatıcının zaman ve mekân bakımından hızlı değişikliklerle bir yığın karakteri ve durumu ele aldığı bir roman için karakteristik bir niteliktir. Bu durum on dokuzuncu yüzyıl boyunca da üçüncü şahıs romanına hâkim olmayı sürdürmüştür. Uzun süreli içeriye bakışlar çoğunlukla birinci şahıs biçimleriyle sınırlı kalmış, üçüncü şahıs romanlarında aşikâr davranışlara ağırlık verilerek, karakterlerin iç benlikleri yalnızca konuşma dili ve açıklayıcı el kol hareketleri aracılığıyla açığa vurulmuştur. Tipik on dokuzuncu yüzyıl romanında dolaysız olarak

1. *Vanity Fair*, s. 50 (4. bölüm); Türkçesi: *Gurur Dünyası*, çev. Nihal Yeğinobalı, İstanbul: Remzi, 1986.

aktarılan konuşmaların bolluğu ve kişinin kendi kendine konuşması için nadiren fırsat çıkması teatral biçime olan eğilime işaret etmektedir. Dickens, Turgenyev, Fontane ve adabımuaşeret romanının diğer ustalarının pek çok eserinde karakter çizimi "içsel" olmaktan ziyade "bağlamsal"dır ve dolayısıyla bu incelemenin esas kapsamının dışında kalan yönlerde hareket etmektedir.[2]

Ian Watt'ın ayrıntılı şekilde gösterdiği üzere,[3] *Tom Jones*'ta da benzer bir anlatı ritminin yanında yine benzer şekilde içeriye bakışlardan kaçınıldığı göze çarpar; hatta burada anlatıcı içeriye bakmamak konusundaki kararını açıkça belirtir:

> Bunu duyan Sophia hafifçe içini çekti. Belki de bu yüzden, pek tatlı olmayan bir düş gördü o gece. Ama düşünü kimseye söylemediği için, okuyucumuz bunu açıklamamızı bekleyemez bizden.
>
> [Sophia'nın zihninde şu an ne olduğuna gelince,] bu işi başaramayacağımı bildiğim için Horatius'un bir kuralına uyarak... anlatmaya kalkmayacağım.[4]

Fielding'in anlatıcısı pasif dişilerin duyguları hakkında her zaman kaçamak davranıyor olabilir, ama en kötü koşullar altında dahi sakin –ve daha kolay anlatılan– bir zihne sahip olmayı başaran, daha dünyevi ve aktif erkeğin zihnini sunmak konusunda daha da isteksizdir. Sophia tarafından kovulmasının ardından, Tom gözyaşlarını sel gibi akıtarak duygularını salıverir –bu sayede "çektiği acılar yüzünden çıldırmasını ya da yüreğinin parçalanmasını engelledi belki de" (c. I, s. 316)– ve böylece anlatıcının işini de büyük ölçüde basitleştirir. Böylece, yetilerine zarar gelmeyen Tom, nereye gideceği ve hayatını nasıl kazanacağı gibi pratik meselelere yoğunlaşabilir ve metni toplumsal bir bağlama geri döndürür; anlatıcının yeteneğinin zirveye ulaştığı bu dünya, ona kısa ve özlü bir bildirimde bulunma olanağı tanır: "Paradan tamamıyla yoksun bir kişi, para

---

2. Karakterler hakkında "bağlamsal" bilgi ile "içsel" bilgi arasındaki ayrım W. J. Harvey tarafından yapılmıştır: *Character and the Novel* (Ithaca, New York, 1965), s. 32. Harvey kurmaca metinlerde iki tür karakter çiziminin de önemini kabul etmekle birlikte, kitabında yalnızca "bağlamsal" bilgiyi inceler.

3. *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2007, s. 309-23.

4. *Tom Jones*, çev. Mina Urgan, İstanbul: İletişim, 1990, c. II, s. 47 ve c. I, s. 192.

kazanma olasılıklarından da tümüyle yoksundur."[5]

Son alıntı Fielding ve Thackeray'ın paylaştıkları ve romanlarını içeriye bakışlardan uzak tutan başka bir eğilime dikkat çekmektedir. İki yazarda da, karakterinin kişisel düşüncelerini kendisinin insan doğası hakkındaki genellemelerinin içine yerleştirmekten geri duramayan sesli bir yazar anlatıcı vardır. Olayların karakterlerin içinde yaratabileceği tefekkürlerden çok, olaylar üzerine kendi yorumlarıyla ilgilenen bu anlatıcı, anlatısal duruşundan ötürü açık ve çoğunlukla öğretici değerlendirmelere de yatkındır. Anlatıcı-odaklı bir romanda tipik bir psiko-anlatı pasajı geçmişten alınan bir-iki kısa cümleyle başlar, ardından bugünden birkaç uzun ve ayrıntılı cümle gelir. Yazarın bu türden bir retoriğe başvurmasının iç yaşamı ne ölçüde güdük bırakabileceğini *Gurur Dünyası*'ndan alıntılayacağımız başka bir pasajla göstermek mümkün. Burada anlatıcı ve Becky, kocası ("bu yılmaz dünya adamı") savaşa gittiği için üzülmekte olan Amelia'nın odasına girerler:

bu yılmaz dünya adamı gelip de büyüyü bozana ve kapının mandalını kaldırana dek, biz de bu hüzünlü odaya girmekten imtina etmiştik. Bu zavallı kız kimbilir ne zamandan beri dizlerinin üzerindeydi! Bu vaziyette kimbilir kaç saat sessiz dualar etmiş çaresizliğine yanmıştı! Savaş ve zaferler hakkında parlak hikâyeler anlatan vakayinüvisler bize bunlar hakkında çok az şey söylerler. Bunlar şölenin bayağı kısımlarıdır: Büyük Zafer Korosunun bağırışları ve coşkusu içinde dulların feryatları ve annelerin hıçkırıkları duyulmaz. Ama yine de böyle kişilerin feryadını dile getirmediği bir zaman gösterebilen beri gelsin: Zaferin debdebesi içinde kalbi kırık, boynu bükük isyancıların sesleri duyulmaz.[6]

Bir yazar karakterin içine bakmaktan bundan daha fazla kaçamaz. Amelia'nın sessiz üzüntüsüne yılmaz dünya insanına gösterdiği kadar ilgi göstermeyen anlatıcı, bu dünyaya neredeyse elde olmadan girer – ve olabildiğince hızla kaçar. "Bu zavallı kız"ın bireysel üzüntüsünü "dulların feryatları ve annelerin hıçkırıkları" şeklinde genelleştirerek, nasıl diğerleri "büyük Zafer Korosu" içinde duyulmaz olursa, aynı şekilde Amelia'yı da diğer "kalbi kırık, boynu bükük isyancılar" arasında duyulmaz kılar.

---

5. *Tom Jones*, s. 317.
6. *Vanity Fair*, s. 360 (31. Bölüm).

Dolayısıyla yazar anlatısı olduğu açıkça belirtilen yapıtlarda, bireysel bir karakterin iç yaşamı insan doğası hakkındaki genel hakikatleri yansıtma işlevi görür. Bu tipleştirme eğilimi diğer açılardan birbirinden çok farklı olan Fielding, Thackeray ve Balzac gibi yazarların iç yaşama dair yaklaşımlarını benzer kılar. Balzac'ın niyeti *İnsanlık Komedyası*'nın önsözünde dile getirdiği üzere açıkça paradigmatiktir: yaşadığı dönemin toplumunu temsil eden çeşitli tiplerin yaratılması yoluyla "toplumsal türlerin betimlenmesi". Diğer açılardan bu niyetinden ne kadar uzaklaşmış olursa olsun, içe bakışlar açısından amacından sapmamıştır: *İnsanlık Komedyası*'nda yazar tefsirlerince takip edilmeyen ve önemsizleştirilmeyen bir psiko-anlatı örneği bulmak güçtür. Örnek olarak *Goriot Baba*'dan alınan şu pasajı verebiliriz:

> Ertesi sabah Rastignac çok şık bir şekilde giyindi ve öğleden sonra üçe doğru Mme de Restud'a uğradı. Yolda giderken heyecanlı genç erkeklerin yaşamlarını kaplayan parıltılı aptalca hülyalara daldı: bu şekilde ne tehlikeleri ne de engelleri umursarlar, her şeyde bir başarı görürler, salt tahayyüllerinin oyunuyla varlıklarını şiirselleştirirler ve kendi ateşli hülyaları hariç henüz herhangi bir varlığa sahip olmayan tasarılarının çökmesiyle mutsuz olur ya da üzülürler. Eğer cahil ve cesaretsiz olmasalar, toplumsal dünya mümkün olmazdı. Eugene çamura batmamak için aşırı bir dikkatle yürüdü...[7]

Anlatıcı iç bir olaydan ("hülyalara daldı") bahsederken bir değer yargısında bulunur ("parıltılı aptalca") ve bunun ardından da hemen bir kip değişikliği (geçmiş zamandan aforizmatik geniş zamana*) ve bir özne değişikliği (belli bir Rastignac'tan "genç erkekler" türüne) gerçekleşir. Ardından ayrıntılı ve uzun bir psikolojik analize girişilir ve en sonunda daha da büyük bir genellemeyle bitirilir: "Eğer cahil ve cesaretsiz olmasalar, toplumsal dünya mümkün olmazdı." Metin en sonunda Rastignac'a geri döndüğünde, akranları hakkında çok şey öğrenmiş olmamıza karşın, onun düşünceleri

---

* İngilizce metinlerdeki *present tense* Türkçeye bazen şimdiki zaman, bazen geniş zaman olarak çevrilmektedir. Türkçe yazan edebiyatçılar her iki zamanı da Cohn'un gösterdiği anlamda kullanabilmektedir. O yüzden de *present tense* için yer yer "şimdiki zaman", yer yer "geniş zaman" tabirlerini, bazı yerlerde de "şimdiki/geniş zaman" tabirini tercih ettik. –*y.n.*

7. *Le Père Goriot*, s. 891.

hakkında bildiklerimiz çok azdır.

Bu metinlerde anlatıcı, okurun dikkatini bireysel kurmaca karakterden uzaklaştırır ve kendi dile gelmiş benliğine odaklar: karakteri hakkında –onun arkasından– okurla iletişim kurup nutuk atan bir istihbaratçı. Bu iletişim bir diyalog –farazi bir okuru kurmaca kahraman hakkında tartışmaya sokan bir anlatıcıyla yapılan bir diyalog– haline bile gelebilir. Wieland'ın "*Bildungsroman*" türündeki *Agathon*'unda (1766) "Kahramanımızın Manevi Durumu" başlıklı bir bölüm vardır. Anlatıcı burada kadın okurlarına ait "birkaç dokunaklı ses" alıntılar. Kişiliğinin oluşumu sürecinde anlık olarak dibe vuran kahramanın, kahramanca-olmayan düşünceleri karşısında itirazlarını dile getirirler. Sonrasında gelen ateşli konuşma, görünüşte Agathon'un zihinsel davranışını ele alıyor olmasına karşın, "kahramanımızın durumu" hakkında söylenenler anlatıcının ve hitap ettiği tipik okurun ahlaki kıstasları hakkında söylenenlerden daha azdır.

Bu zamana kadarki tartışmamız yazar ve karakter zihinleri arasında ters orantılı bir ilişki olduğunu gösteriyor: Anlatıcı ne kadar göze çarpar ve kendi mizacını öne çıkarırsa, karakterlerinin ruhlarının derinliğini ortaya koymaktan ya da, madem yeri geldi söyleyelim, ortaya koyacak derinlikleri olan ruh halleri yaratmaktan o kadar uzak olur.[8] Yazar anlatıcı romandaki tek düşünen kişi olma ayrıcalığını kıskançlıkla muhafaza ediyormuş gibi görünür, başka bir zihne çok fazla yaklaşıp yanında çok fazla durursa dengesinin tehlikeye düşeceğini sezmiştir adeta; zira bu diğer zihin, kendi bedenselliğini kaybetmiş zihinsel varoluşuna zıt bir şekilde bedensel ve dolayısıyla açıkça sınırlı bir varlığa aittir.

Romanın tarihsel gelişimi eski moda anlatıcının kendini koruma içgüdüsü olduğunu teyit eder: Bireysel psikolojiye dair mesele-

8. Henry James *The Princess Casamassima*'nın önsöz bölümünde, zengin ve incelikli zihinlere sahip başkarakterleri savunurken bu tahterevalli ilişkisine kısaca değinir, fakat Tom Jones'un akılsız kalabileceğini kabul eder, çünkü "onun yazarı –ki *o* pekâlâ güzel bir akla sahiptir– onun için ve onun çevresinde o kadar çok düşünce bulundurur ki biz onu Fielding'in bildik ahlakçılığı, bildik nüktedanlığı ve bildik üslubunun yaydığı yıllanmış hava içerisinde görürüz" (*The Art of the Novel*, New York, 1962, s. 68).

lere ilginin artmasıyla sesli anlatıcı kurmaca dünyasından kaybolmuştur. Wayne Booth'un yanlış tespitinin aksine, "sürekli bir içe bakış... zihni gösterilen karakteri geçici olarak bir anlatıcıya dönüştürdüğü"[9] için değil, bir karakterin tümüyle gelişmiş bir bilince sahip olması öncesinde her-yere-uzanan anlatıcıda cisimleşen duygusal ve entelektüel enerjiyi çekip götürdüğü için böyledir durum. Anlatıcı sahnenin merkezinden uzaklaşırken bile anlatmaya devam eder ve karakter-odaklı anlatının tarafsız ama vazgeçilmez aksesuarı olarak varlığını sürdürür. Dolayısıyla, sesi çok çıkan anlatıcıların kurmaca edebiyattan çıkartılmasında ilk ısrar eden yazarların --en başta Flaubert ve Henry James'in– daha önce eşi görülmemiş derinlikte ve karmaşıklıkta kurmaca zihinler yaratmış olmaları bir tesadüf değildir.

Ahenksizlik ve Ahenk

Yazarın zihniyle karakterin zihni arasındaki ilişkinin tahterevalliye benzetilmesi tarihsel açıdan belirli bir geçerliliğe sahip olmasına karşın, yazarlı anlatının daha uç biçimleri terk edilince o da hükmünü yitirir. Kurmaca bir bilincin sahnenin merkezinde yer aldığı psikolojik romanlarda bu bilincin anlatılma tarzında kayda değer farklılıklar göze çarpar. Bu farklılıklar temelde iki türe ayrılabilir: birine, bireysel bir ruh üzerinde yoğunlaşırken bile anlattığı bilinçle duygusal açıdan mesafesini koruyan öne çıkmış bir anlatıcı damgasını vurur; diğeriyse, kendisini göstermeyen ve anlattığı bilinçle kolayca kaynaşan bir anlatıcı tarafından dolayımlanır.[10] İki bilindik

9. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, s. 164.

10. Bu iki psiko-anlatı türü için kullandığım "ahenksiz" (*dissonant*) ve "ahenkli" (*consonant*) terimleri bana ait. Fakat tarif ettikleri tipolojik karşıtlık Franz Stanzel'in üçüncü şahıs anlatısında tanımladığı iki tipik anlatı durumuna tekabül eder. Stanzel bunlara "yazarlı" ve "karakterli" anlatı durumu adını verir (Almancada *auktorial* ve *personal*; bkz. *Narrative Situatons in the Novel: Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*, İng. çev. J. P. Pusack, Bloomington, Indiana, 1971, s. 23-5, 27-9 ve 2. ve 4. bölümler). Bu çalışmada her iki terim çiftini de birbiriyle bağlantılı olarak kullanacağım; "ahenksiz" terimi özel olarak, yazarlı anlatı durumunda anlatıcı ile başkarakter arasındaki ilişkiyi, "ahenkli" terimiyse karakterli anlatı durumunda anlatıcı-başkarakter ilişkisini anlatmaktadır.

modern anlatı metni bu iki psiko-anlatı türüne örnek olarak verilebilir: Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ü ve Joyce'un *Sanatçının Portresi*.

Thomas Mann sesli anlatıcıyı üçüncü şahıs kurmaca metinlerine yeniden sokup bireysel psikolojinin emrine veren birkaç yirminci yüzyıl romancısından biridir – diğerleri de Lawrence, Musil, Gide ve Broch'tur. *Venedik'te Ölüm* tümüyle yazar-başkarakterin iç serüvenleri üzerine yoğunlaşır; Aschenbach'ın zihni çoğunlukla psiko-anlatı yoluyla okura gösterilir ve yalnızca ara ara alıntılı ya da anlatımlı monologlar göze çarpar. Hikâyenin anlatıcısı, özellikle yaratıcı sanatçıların psikolojisiyle ilgilenen zeki ve akılcı bir psikoloğun şaşmaz duruşuna sahiptir. Onun görüşlerinin tutarlılığı yazar tarafından metnin çeşitli yerlerinde dile getirilen pek çok yorumla doğrulanabilir. Aschenbach'ın psikolojik durumu değişip de akıldan *eros*a, yaşamdan ölüme çekildikçe, anlatıcı ile başkarakter arasındaki mesafe artar: İlk bölümlerde, Aschenbach hâlâ akli melekelerine tam anlamıyla sahipken, kendisine dair imgesi anlatıcının ona dair imgesiyle neredeyse örtüşmektedir, oysa sonraki bölümlerde açıkça göze çarpan ironik bir boşluk vardır. Aktarılan pasaj kitabın ortasından biraz sonra, Aschenbach'ın çoktan "fazla ileri gittiği" bir yerdendir. Tadzio'yu bir sohbet fırsatı yakalamak için takip ettikten sonra, Aschenbach aşırı derecede bir konuşma ihtiyacı duyar.

İş işten geçti, diye düşündü o anda. İş işten geçti! Ama sahiden öyle miydi? Kaçırdığı bu fırsat kendisini iyiliğe, ferahlığa, gönül hafifliğine götürebilirdi pekâlâ. Fakat galiba işin doğrusu, yaşlanan Aschenbach ayılışı arzulamıyor, sarhoşluktan geçmek istemiyordu. Sanatçının sırrını kim çözer. Sanatçıyı oluşturan azgınlıkla disiplin içgüdülerinin sımsıkı kaynaşmasını kim kavrar? Çünkü şifalı ayılmayı istememek, azgınlıktır. Aschenbach artık davranışlarının hesabını kendisine vermekten usanmıştı. Yaradı-

---

Hem yazarlı-karakterli hem de ahenksiz-ahenkli çiftleri, başka eleştirmenlerce ortaya atılan koca bir kutuplaştırmalar dizisine aşağı yukarı tekabül eder: *vision par derriere-vision avec* (Pouillon, Todorov), anlatma-gösterme (Booth), odaklaşmamış-odaklaşmış (Genette) vs. Anlatı perspektiflerine Fransız, Alman ve Amerikalı eleştirmenlerin yaklaşımlarının karşılıklı ilişkisi üzerine yakın dönemdeki bir çalışma için, bkz. Françoise Van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative: Théories et concepts critiques", *Poetique* I (1970), 496-7.

lışı, yaşının ruh hali, onuru, olgunluğu ve geç erişilmiş sadeliği; davranışlarının nedenlerini çözümlemekten, tasavvurlarını gerçekleştirmekte vicdanı mı, yoksa ihmalkârlık ve güçsüzlüğü tarafından mı alıkonulduğunu saptamaktan onu alıkoyuyordu.[11]

Anlatıcı dolaysız olarak alıntılanan "İş işten geçti" nidasını sorgulayarak ve ardından başarısız eylemi anormal bir davranış örneği –anlatıcının sahip olduğu normlara ters düşen bir davranış biçimi– diye yorumlayarak hemen kendisini Aschenbach'tan uzaklaştırır. Bu normlar ayıklık mefhumunda özetlenmektedir; bu mefhum "iyilik, ferahlık ve gönül hafifliği" eşliğinde yararlı kabul edilir. Fakat onun öznesi şu ana kadar bu nitelikleri reddetmiştir: Aschenbach'ın değer verdiği şey sarhoşluktur. Bu onu egzantirik bir konuma sokar, bir muamma, anlatıcının kaderinin kaynağı haline getirir: "Sırrını kim çözer?.. Kim kavrar?"; fakat bu sivri dilli vecizliğe denk düşen serinkanlı bir korkudur. Aforizmatik geniş zamanda –bu zaman kipi aşırı genellemeler için kullanılır– ifade edilen yazar retoriği insanlık durumunun gizemlerine ve hakikatlerine yöneliktir ve son cümle kendisine geri döndüğünde bu yazar bilgeliği Aschenbach'tan açıkça esirgenir: "Aschenbach artık davranışlarının hesabını kendisine vermekten usanmıştı." Bu son cümlede kendi kendine hesap vermenin reddedilmesi anlatıcı tarafından eleştiri konusu yapılmaktadır.

Bu pasajın bazı özellikleri azami ahenksizlikteki psiko-anlatının tipik özellikleridir. En çok göze çarpan şey, otoriteden kaynaklanan ifadelerin varlığıdır; bunlar aforizmatik geniş zaman kipi kullanılarak anlatının kendisinden açıkça ayrı tutulur. Bunun ötesinde iç dünyayı betimlemek ya da ruhun karanlık, belirsiz yanlarını aydınlatmak için fevkalade soyut ve analitik sözcükler kullanılır. Bu kavramsal dil, illa bir her-şeyi-bilirlik ima etmeden –Mann'ın anlatıcısı daha ziyade spekülatif şaşırma pozu alır– şunu gösterir: Bir psikiyatristin aldığı notlar hastasının serbest çağrışımlarından ne kadar uzaksa, baskın anlatıcı da sunduğu iç yaşamdan o kadar uzaktır. Anlatıcı Aschenbach'ın kendi bilincinin sözdizimini ya da imgelerini benimsemek için en küçük bir çaba dahi göstermez. Baştaki "iş işten geçti" tabiri açıkça anlatıcının irdelemeleri ile öznesinin

11. *Venedik'te Ölüm*, çev. Behçet Necatigil, İstanbul: Can, 2007, s. 71-2.

sessiz düşünceleri arasındaki farklılığa dikkat çeker. Uzaklaştırıcı bir nitelendirme olan "yaşlanan Aschenbach" tabiri için de aynı şey geçerlidir – "yaşlanan" sözcüğünü Aschenbach'ın bu sözde gençleşme anında kendisine layık göreceği bir sıfat olarak nitelendirmemiz pek mümkün değil. Anlatıcının tabirleriyle karakterin tabirleri arasındaki bu gözle görülebilir boşluk, iç olayların betimlenmesinde yazara yönelimin en bariz işaretlerinden biridir.

Bu üslup özelliklerinin hepsi tek bir şeye işaret etmektedir: anlatıcının karakterin iç yaşamı hakkındaki üstün bilgisi ve bildiklerini sunma ve değerlendirme konusundaki üstün yeteneği. Bir dereceye kadar bu üstünlük her türlü psiko-anlatıda, hatta anlatan bilinç ile karakterin bilinci arasında daha fazla uyum olduğunda bile zımnen mevcuttur. Fakat yazarın damgası ne kadar güçlü olursa anlatıcının bilişsel ayrıcalığı da o kadar bariz olur. Ayrıca bu bilişsel ayrıcalık kurmaca karakterin göstermek istemediği ya da gösteremediği boyutlarını ortaya serme fırsatı verir. Bu boyutlardan ikisi özellikle önemlidir: ruhsal derinliğin araştırılmasına götüren boyut ve ahlaki değerin saptanmasına götüren boyut. Bir anlatıcı ile karakteri arasındaki bilişsel ve dilsel farklılık, bizatihi kurmaca zihin tarafından sözel modeller haline büründürülemeyen bilinç seviyelerinin anlatısıyla özellikle bağlantılıdır. Bu sorunu yine bu bölümün ileriki sayfalarında, psiko-anlatının zihnin bilinçaltındaki alanlarına nüfuz etme kapasitesini ele aldığım kısımda daha ayrıntılı olarak inceleyeceğim.

İkincisi olan ahlaki boyut ise, bizi kurmaca karakterin anlatıcı tarafından açıkça yargılanması olasılığına götürür. Bu nedenle ahenksiz psiko-anlatılar okurlar için ahlaki yönlendirme talep eden (Wayne Booth gibi) eleştirmenler tarafından tercih edilirken, okurlara kendi yargılarını oluşturma konusunda özgürlük tanıyan (Jean Paul Sartre gibi)[12] eleştirmenler tarafından yerilmektedir. Her ikisi

12. Sartre'ın Mauriac'la girdiği ünlü polemik bu konuya odaklanır. Mauriac'ın kendi karakterlerinin iç yaşamını sinir bozucu, değersizleştirici bir havada açıkladığını hiç düşünmeden kabul etsek de, Sartre sapla samanı birbirine karıştırıp her türlü psiko-anlatıyı romandan kovar: "Mutlak hakikatin ya da Tanrı'nın bakış açısının devreye sokulması teknik açıdan çifte bir hatadır" ("François Mauriac and Freedom", *Literary and Philosophical Essays* içinde, İng. çev. Annette Michelson, Londra, 1955, s. 15). Booth'un Sartre ile olan anlaşmazlığı için, bkz.

de bir anlatıcının ahlaki değerlendirmelerinin, özellikle de ironik etki yaratmak için müdahaleci anlatıcılar kullanan modern romanlarda, her zaman güvenilir olmadığını unutmaktadır. Demek ki yazar yorumları bir kurmaca metnin muğlaklıklarını artırabilir ve çözdüğünden daha çok sorun yaratabilir. *Venedik'te Ölüm* romanında, anlatıcı ve yazar özdeşliği kesinlikle bir önkabul olarak alınamaz. Hatta Erich Heller anlatıcının Aschenbach tarzı neoklasik sanatçının bir parodisi olduğunu iddia edecek kadar ileri gider ve ahlaki yargılarına şüpheyle yaklaşmak gerektiğini söyler.[13] Buna benzer belirsizlikler Gide'in *Kalpazanlar*'ında, romanın orta yerinde karakterlerini "boş zamanında" değerlendirmek için duran anlatıcıda da karşımıza çıkar. Modern değer standartlarını uygulamasına karşın (içtenlik, canlılık vs.), on sekizinci yüzyıldaki seleflerini açıkça taklit ediyor olması, dikbaşlı değerlendirmelerine bir parodi ışığı tutar.

Joyce'un *Sanatçının Portresi* Mann'ın *Venedik'te Ölüm* romanıyla birtakım benzer özelliklere sahiptir. Her ikisinin de başkarakteri yoğun zihinsel yaşamları yüksek düzeyde akılcılıktan gerçeküstü hayallere kadar değişiklik gösteren –biri yükselişte, diğeri düşüşte– sanatçılardır. Her iki eser de ana karakterlere yoğunlaşır, çevrelerindeki dünyayı okura naklederken, her zaman bu karakterlerin bakış açılarını benimser. Ne var ki başkarakterlerinin bilincinin anlatılışı iki eserde birbirinden farklıdır: Mann'ın anlatıcısının tam tersine, Joyce'un anlatıcısı metin içindeki ayrı bir varlık olarak ele alınamaz. Aslında onun en önemli özelliği ele avuca gelmeyecek kadar yanardöner olmasıdır. Üslubunu ısrarla karakterinin yaşına ve ruh haline uydurur: Başlangıçta bebek konuşması, sondaysa gelişme çağında olan bir isyancı sanatçı havası vardır; ortadaysa bir dizi psikolojik durum ve gelişim aşamaları bulunur.[14]

The Rhetoric of Fiction, s. 50-3. Booth'un kendi görüşleri en açık şekilde "Güvenilir Yorumun Yararları" bölümünde işlenir.

13. *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*, Boston, 1958, s. 99.

14. Krş. William M. Schutte, *Introduction to Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist as a Young Man*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1968), s. 12. Schutte on dokuz tane bu türden tabir ya da "şimdi" olduğunu da be-

Anlatıcının uyarlanabilirliğini tek bir pasajla göstermek mümkün olmasa da, aşağıdaki pasaj ahenkli psiko-anlatı türünün en önemli karakteristik özelliğini sunmaktadır:

Başını öfkeyle savurarak sesi kulaklarından silkeledi ve ufalanan süprüntüler arasında sendeleyerek ilerlemeye çabaladı, bir tiksinti ve acılaşma sancısı kemiriyordu yüreğini. Babasının ıslığı, annesinin dırıltıları, görünmeyen bir delinin çığlığı gençliğinin alçakgönüllü gururunu yaralayan ve tehdit eden bir sürü ses gibi geliyordu ona şimdi. Söverek kovdu bunların yankılarını yüreğinden; ama, caddeden aşağı yürür, sularını damlatan ağaçlar arasında kurşuni sabah ışığının çevresine vurduğunu duyar ve ıslak yapraklarla kabukların garip yabanıl kokusunu alırken ruhu acılardan kurtuldu.

Caddenin yağmur yüklü ağaçları, her zaman olduğu gibi, Gerhart Hauptmann'ın oyunlarındaki kızlarla kadınların anılarını aklına getirdi; onların solgun kederlerinin anısıyla ıslak dalgalardan yayılan ince koku sessiz sevinçle dolu bir ruh hali içinde birbirine karıştı.[15]

Venedik'te Ölüm'den aktarılan pasajın aksine, anlatan bilinç ile karakter bilinci arasındaki açık farklılık işaretlerinin burada olmadığı göze çarpar: Aforizmatik geniş zamanlı ifadeler, spekülatif ya da açıklayıcı yorumlar, uzaklaştırıcı nitelendirmeler yoktur. Daha yakından incelendiğinde, anlatıcının hemen ön plana çıkan analitik ya da kavramsal terimlerden de, dolaylı aktarımlardan da kaçındığı görülür; "şunu düşündü (hissetti, anladı)" türü ifadelere tabiyetin de olmadığına dikkat etmek gerek. Anlatıcı hâlâ oradadır, hâlâ iç olayları ifade eden cümlelerle aktarmayı sürdürmektedir: "sesi kulaklarından silkeledi", "acılaşma sancısı kemiriyordu yüreğini", "kovdu bunların yankılarını yüreğinden", vb. cümlelerden son cümlenin "anı", "keder" ve "sevinç"ine kadar. Ne ki bu cümleler anlatan sesin ketumluğunu, karakterin düşüncelerini ve duygularını aktarırken bile bunlara nasıl teslim olduğunu göstermektedir: Soyut ifade yoluyla değil, metafor yoluyla aktarır; tarafsız bir tonda değil, biraz *bathos* izleri taşıyan bir tondadır.

---

lirtir ve şu açıklamada bulunur: "Eylem şimdiden şimdiye geçtiğinden... Stephen'ın çevresindeki dünyayı algılayışındaki kaçınılmaz niteliksel değişiklikleri yansıtacak şekilde üslup incelikle değişir." Ayrıca bkz. aynı ciltteki, F. Parvin Sharpless, "Irony in Joyce's Portrait: The Stasis of Pity", s. 97.

15. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1992, s. 189.

Anlatıcı ile karakterin kaynaşmasını sağlayan diğer bir örüntü de duygu ve düşüncelerin duyumlarla iç içe geçme tarzında karşımıza çıkar. Bu pasaj İrlanda aile yaşamına ait tipik bir andan sonra gelmektedir: babanın emredici ıslığı, annenin uyuklaması ve yandaki bir akıl hastanesinde deli bir rahibenin çığlıkları. Evden ayrılmakta olan Stephen'ın menfi saplantıları bu sesler aracılığıyla uyarılır ama sonra dışarıdaki görüntüler ve seslerle teskin olur ve Stephen'ın tepkileri de edebi anılarca güçlendirilir. Yağmur yüklü ağaçları neden Hauptmann'ın kadınlarıyla özdeşleştirdiği hiçbir zaman anlaşılmaz, ama genel çağrışımsal yapı onun ailesine, ülkesine ve dinine isyanını, estetik yaşantıya ve kozmopolit kültüre doğru ilerleyişini gösterir.

Yazar retoriğinin yokluğu sebebiyle, anlatıcının Stephen'ın ruhu hakkındaki bilgisi Stephen'ın kendi bildikleriyle örtüşüyor gibidir. Anlatıcının bilişsel ayrıcalığı diyebileceğimiz bir şey yoktur, belki bir tek "gençliğinin... gururunu" ifadesini bir istisna kabul edebiliriz, zira bu ifade kısa süreli bir yazar soyutlaması görünümü yaratmaktadır. Bu ahenkli psiko-anlatı türünde bilgi farkından bile daha düşük düzeyde bir değer farkı vardır. *Sanatçının Portresi*'nde herhangi türde bir değerlendirici yargının olmaması yazarının Stephen'a yaklaşımı hakkındaki çözüme bağlanamayan bir tartışmayı gündeme getirmiştir; fakat Joyce'un yazar olarak varlığını açıkça belli etmekten kaçınmış olması şunu kanıtlamaya yeterlidir: Sorunlu bir genç adam olarak sorunlu bir sanatçı portresi, okurdan karakterin yaratılmasındaki birtakım muğlaklıklara da aynı hoşgörüyle yaklaşmasını talep etmektedir.[16]

Sanatçının Portresi'ndeki psiko-anlatı genellikle demin incelediğimiz pasajdakinden daha belirgin bir şekilde Stephen'ın üslubunun rengini almıştır. Örneğin, köy şarkısının bestelenişini anlatan uzun bölümde yazar ve karakter seslerinin neredeyse tamamen iç içe geçtiğini görürüz. Bu sayfalarda Stephen'ın yeni-romantik ruh

16. Bu nedenle Wayne Booth'un "*Sanatçının Portresi*'nde Uzaklık Sorunu" (*The Rhetoric of Fiction*, s. 323-36) kanımca Joyce'un metninden çok Booth'a ait bir sorundur. Joyce'u "mesafede karışıklık yaratmak"la suçlarken, aslında söylediği tek şey Stephen'ın çelişkili yorumlara yol açan karmaşık bir edebi yaratı olduğudur. Bunun aynısı Don Quijote, Hamlet, Alceste, Faust, Anna Karenina ve Kafka'nın K.'sı için de geçerlidir.

halinin neredeyse boğucu canlılığı anlatısal açıklamaları silip süpürür. Hiçbir zaman tümüyle aktarılmayan erotik rüyayı, en sonunda tamamen aktarılan şiirsel ifadesine bürünecek şekilde hafiften değiştirerek araya giren yaratıcı tefekkür, Stephen'ın zihnindeki imgeci modele öykünen bir anlatıcı ses tarafından aktarılır.[17] Bunun başlangıcı köy şarkısının ilk kıtasına götürür bizi:

> Şafağa doğru uyandı. Ne tatlı bir musiki! Ruhu baştan başa çiyle nemliydi. Uyurken organlarından soluk serin ışık dalgaları geçmişti. Kıpırtısız yattı, ruhu hafif tatlı musikinin bilincinde serin sular ortasında yatarmış gibi. Zihni yavaşça titreşimli bir sabah bilgisine, bir sabah esinlemesine uyanıyordu. Bir ruh doldu içine, en arınmış sular gibi arı, çiy kadar tatlı, musiki gibi dokunaklı. Ama nasıl da yumuşacık içesolunuyordu, ne kadar tutkusuzca, sanki melekler kendileri üzerine soluyorlaşmışçasına! Ruhu yavaş yavaş uyanıyordu, bütünüyle uyanmaktan korkuyordu.[18]

Bu pasajdaki hâkim teknik bol miktarda bilinç fiili ve isminin belirleyici olduğu bir psiko-anlatıdır. Fakat sözcük seçimlerine ve ritmine Stephen'ın oluşum halindeki şiirsel dili o denli canlı bir şekilde rengini vermiştir ki, burada "üslup sirayeti"nden bahsedebiliriz. Bu terim ilk kez Leo Spitzer tarafından daha farklı bir bağlamda, anlatıcının üslubunun bazen karakterin lehçesinden ya da vulgerliğinden izler, tatlar taşıdığını keşfettiğinde kullanılmıştır.[19] "Üslup sirayeti" tabiri bilinç sunumu tekniklerine uygulandığında, psiko-anlatının anlatımlı monoloğun kıyısında durduğu yerleri işaretlememizi sağlayabilir; bu suretle iki teknik arasında bir tür orta noktaya, aktarıcının sözdiziminin korunduğu, ama üslubun sunulan zihnin dilinden kuvvetle etkilendiği (ya da bozulduğu) bir noktaya işaret eder.

Üslup sirayetinin olduğu psiko-anlatı pasajlarının saf anlatımlı monolog cümlelerine --çoğunlukla da anlatımlı monolog tekniğinin karakteristik özelliği olan ünlem cümleleri ve soru cümleleri biçi-

---

17. Krş. Robert Scholes'ın farklı ama illa çelişkili diyemeyeceğimiz görüşü. Buna göre köy şarkısı kıtalarının öncesindeki metin yazarın söz konusu şarkı hakkındaki "incelikli bir şerh"idir. ("Stephen Dedalus, Poet or Aesthete", *PMLA* 89 [1964], 484-9).

18. *Sanatçının Portresi*, s. 234-5.

19. "Sprachmengung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie", *Stilstudien* II içinde, 1922, yeniden basım Münih, 1961, s. 84-124, özellikle s. 98.

minde– kaymadan çok uzun süre devam ettiği nadirdir. Yukarıdaki pasajda, iki ünlem cümlesi bu eğilimi göstermektedir; metin besteyle ilgili alıntıya yaklaştıkça eğilim de artar. Alıntının başlı başına bir *alıntılı monolog* olarak anlaşılması gereği[20] ve köy şarkısının kendisini önceleyen anlatıdaki kilit sözcüklerin ve imgelerin çoğunu içeriyor olması bu metin boyunca anlatıcı sesiyle karakter sesi arasında bir simbiyoz yaşandığının ek bir kanıtı mahiyetindedir.

Bu ahenkli psiko-anlatı tipinin, karakterin düşüncesini sunmakta kullanılan daha doğrudan monolog tekniklerine yakınlığı, bilinçakışı romanlarında sık sık karşımıza çıkıyor oluşunu (gerçi bu türün teorisyenleri varlığını kerhen kabul ederler) kısmen açıklamaktadır.[21] Bu bölümün geriye kalanında, ahenkli psiko-anlatı tekniği yoluyla elde edilebilecek bazı özel etkiler ve gerek modern gerekse de geleneksel kurmaca bağlamlarında sahip olduğu bazı özel işlevler üzerine yoğunlaşacağım.

Özetleme ve Genişletme

Alıntılı ve anlatımlı monologlarda bilinç sunumu zamansal açıdan art arda gelen sessiz ifade anlarıyla sınırlıdır, anlatının zamanı da anlatılan zamanla az çok örtüşür. Fakat psiko-anlatı zaman bakımından neredeyse sınırsız bir esnekliğe sahiptir. Uzun süren bir iç gelişimi özetleyebildiği gibi, art arda gelen duygu ve düşünce akışını da verebilir ya da zihinsel bir ânı genişletebilir ve ayrıntılandırabilir.

Uzun bir zaman-çerçevesinde zihinsel betimlemeler pek çok Gerçekçi romanda görülebilir. Jane Austen bunları büyük bir ustalıkla işler:

> Frank Churchill'e âşık olduğundan hiçbir şüphe duymamaya devam etti. Yalnızca aşkının derecesine ilişkin tahminleri değişiyordu. Bir gün sırıl-

20. Derek Bickerton'ın gösterdiği üzere, *Sanatçının Portresi*'nde çok az dolaysız düşünce alıntısı vardır ("James Joyce and the Development of Interior Monologue", *Essays in Criticism* 18 [1968], 32-46, s. 40-1). Fakat bahsettiği diğer üç örneğe köy şarkısı da eklenmelidir.

21. Bkz. yukarıda s. 23.

sıklam âşık olduğuna inanıyor, sonra aşkının önemsiz sayılacağına karar veriyordu. Westonlarla baş başa verip Frank'ten uzun uzun konuşmaya bayılıyordu. Sık sık onu düşünüyor ve bir mektup almak için, nasıl olduğunu, moralinin nasıl olduğunu, halasının nasıl olduğunu ve bu baharda Randalls'a tekrar gelme şansının ne kadar olduğunu öğrenmek için sabırsızlanıyordu. Diğer yandan, onsuz hiç de mutsuz olduğunu düşünmüyordu. O ilk ayrılık sabahından sonra, çalışmaya genelde olduğu kadar hevesli olmadığını da kabul etmiyordu. Hâlâ çok çalışıyordu ve neşeliydi. O hoş olmasına hoştu ama birçok kusurları olduğunu da hayal edebiliyordu. Onu sık sık düşünüyor, eline bir iş alıp oturduğunda birlikteliklerinin ilerleyip tamamına ermesi için bin tane eğlenceli tertip kuruyor, ilginç diyaloglar hayal ediyor, aklından aşk dolu mektuplar geçiriyor; ama sonunda, onun hayali tekliflerini her zaman, kesinlikle *geri çeviriyordu*. Aşkları sonunda iyi bir arkadaşlığa dönüşüyordu. Hassas ve büyüleyici olan her şey onların ayrılıklarına işaret ediyordu; ama yine de ayrılmalar gerekiyordu. Genç kız bunun bilincine varınca, pek delice âşık olmaması onu sarsmıştı...[22] (Vurgu Austen'a ait.)

Burada Emma'nın iç benliğine bir tür panoramik bakış söz konusudur. Bu bakış sayesinde, sevgisinin "derecesi" üzerine dönen iç tartışmasının ilerleyişine tanık oluruz. Zaman bildiren kesin bir ibare olmasa da, üçüncü cümle iç olayların sınır noktalarını belirlemektedir. "Bir gün sırılsıklam âşık olduğuna inanıyor, sonra aşkının önemsiz sayılacağına karar veriyordu." Dolayısıyla "sonra" Emma'nın "pek delice âşık olmadığını" fark edeceği nihai ânı önceden haber vermektedir. Bu önceden haber verme, anlatıcının zamansal her-şeyi-bilirliğinin açık bir göstergesidir; olaylara mesafeli bir perspektiften yaklaşır, anlattığı tüm zaman aralığına yukarıdan bakar. Yalnızca bu teleskop bakışı sayesinde olayları gerçekleşme sürecinde düzenleme ve derleme olanağı bulur.

Özetlemenin kendisi bir dizi sözcük ve sözdizim aracı yoluyla başarılır. Bunların arasında en az üç farklı zaman yoğunlaştırma ritmini birbirinden ayırt edebiliriz: mükerrer, kalıcı ve değişimli.[23] Mükerrer özet olayları tekrarlı bir model temelinde düzenler: Emma "onu *sık sık* düşünmektedir", "*bin tane* eğlenceli tertip" kurmak-

22. *Emma*, s. 923 (Bölüm 31).

23. Krş. Eberhard Lömmert'in *Bauformen des Erzählens*'te zaman-yoğunlaştırma tarzlarına ilişkin benzer bir sınıflandırması (Stuttgart, 1955), s. 83-4.

ta, "hayali tekliflerini" eninde sonunda reddetmektedir vs. Kalıcı özet olayları sürekli bir model temelinde düzenler: Aktarılan dönem boyunca Emma, "âşık olduğundan hiçbir şüphe duymamaya *devam etti*", çünkü pasajda belirtilen farklı durumlarda Frank Churchill'e karşı olumlu duygular beslemektedir, "ama diğer yandan", aynı dönem boyunca içsel sükûneti hiç etkilenmez: "çalışmaya *genelde olduğu kadar* hevesli olmadığı" doğru değildir, "*hâlâ* çok çalışıyordur ve neşeli"dir. Pasajın sonlarına doğru, sürekli ritim birkaç şimdiki zaman kipiyle daha da vurgulanır: "sık sık düşünüyor... tertip kuruyor... hayal ediyor, aklından... geçiriyor..." Hem mükerrer hem de kalıcı özetler anlatılan aralığın değişmez özelliklerine yoğunlaşarak zamanı sıkıştırır. Değişimli özet ise, tersine, uzun bir süre boyunca tedricen gerçekleşen bir değişikliği anlatır. Alıntının yalnızca ikinci ve üçüncü cümleleri bu şekilde özet yapmaktadır. Fakat bu cümleler nihai zihinsel hadiseyi önceden haber verdiğinden –"pek delice âşık olmaması onu sarsmıştı"– kalıcı ve mükerrer özetlerin desteklediği, genişlettiği ve zenginleştirdiği esas özet ifadeyi içerirler.

Mükerrer-kalıcı özet ile değişimli özet arasındaki fark Fransızcada İngilizcede olduğundan daha açıkça görülebilir, zira mükerrer-kalıcı özet için kural olarak hikâye birleşik zamanı kullanılırken, ikincisi için görülen geçmiş zaman kullanılır. Örneğin *Madame Bovary*'den aktarılan iki pasajı karşılaştırın:

> Ama o büyük isteklerle, öfkeyle, kinle doluy*du*. Bu dik pilili giysi, altüst olmuş bir yürek saklıyor, bu pek terbiyeli dudaklar, içindeki fırtınayı *anlatmıyorlardı*. Léon'a tutkun*du*, onun görüntüsüyle rahatça baş başa kalmak için yalnızlığı *arıyordu*. Onu görmesi, düşlerinin zevkini *bulandırıyordu*. Emma ayak sesleri duydu muydu *heyecanlanıveriyor*, sonra, onunla karşı karşıya gelince, heyecanı *geçiyor*, hep hüzünle *biten*, uçsuz bucaksız bir şaşkınlıktan başka bir şey *kalmıyordu*.
>
> Bununla birlikte, ya çalı çırpı kendiliğinden tükendiği ya da fazla üst üste *yığıldığı* için alevler *yatışıp köreldi*. Yokluk yavaş yavaş aşkı *söndürdü*, alışkanlık altında özlem *boğuldu*; solgun göğüne kızıllık veren bu yangın parıltısı gölgelerle *kaplanarak* ağır ağır silindi.[24*] (Vurgular bana ait.)

24. *Madame Bovary* (Fr. s. 423, 438), çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 1983, s. 112, 127.

Birinci paragraf ilk üç cümlede kalıcı şekilde, son üç cümledeyse mükerrer şekilde özetlemektedir; tüm pasajda uzun bir dönem boyunca devam eden ruhsal bir sendrom araştırılmaktadır. Flaubert bu anlatı yaklaşımını fiziksel ve toplumsal durumlar kadar zihinsel durumlar için de sık sık kullanır. İkinci pasaj uzunca bir zaman boyunca gerçekleşen bir değişikliği farklı bir olay halinde yoğunlaştırır: "yavaş yavaş", "alışkanlık altında" ve "ağır ağır" zarfları bir sürecin tedriciliğini aktarır, görülen geçmiş zaman da bunun gerçekleşmesindeki tekilliği.

Şu son alıntı Flaubert'in özet psiko-anlatıyı canlandırmak için kullandığı gözde aracı, yani çarpıcı imgeyi de içerir. Çarpıcı imge çoğunlukla abartılı teşbih biçimini alır:

Bundan sonra, Léon'un anısı kederinin odağı olup çıktı; bu anı, Rusya' da bir stepte, kar üstünde bırakılmış bir yolcu ateşinden daha zorlu parlıyordu.

Rodolphe'un anısına gelince, yüreğinin ta dibine indirmişti onu; orada yeraltında bir kral mumyasından daha görkemli, daha kımıltısız duruyordu.[25]

Flaubert zaman zaman bu özet teşbihlere ironik bir hava katar ve bu suretle kökeninin yazarda olduğunu vurgular:

Ama yeni bir durumun tasası... o zamana kadar şiirli göklerin parıltısı içinde pembe tüylü bir büyük kuş gibi durmuş olan şu eşsiz tutkuya kavuştuğunu sanmasına yetmişti...[26]

---

* Mais elle *était* pleine de convoitises, de rage, de haine. Cette robe aux plis droits cachait un coeur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n'en *racontaient* pas la tourmente. Elle *était* amoureuse de Léon, et elle *recherchait* la solitude, afin de pouvoir plus à l'aise se délecter en son image. La vue de sa personne *troublait* la volupté de cette méditation. Emma *palpitait* au bruit de ses pas; puis, en sa présence, l'émotion *tombait*, et il ne lui *restait* ensuite qu'un immense étonnement qui se *finissait* en tristesse.

Cependant les flammes *s'apaisèrent*, soit que la provision, d'elle-même, *s'épuisât*, ou que l'entassement *fût* trop considérable. L'amour, peu à peu, *s'éteignit* par l'absence, le regret *s'étouffa* sous l'habitude; et cette lueur d'incendie qui empourprait son ciel pâle se *couvrit* de plus d'ombre et s'effaça par degrés.

25. *A.g.y.*, s. 127, 211. 26. *A.g.y.*, s. 50.

Analizlerin yerine analojileri koyan bu tür imgeci damıtılmış satırlar *Emma*'dan alıntıladığımız pasajdaki tarafsız ve sabırlı izahlarla keskin bir karşıtlık teşkil eder. Austen'ın analitik araştırmaları Gerçekçi romanlar için daha tipik olmakla beraber, Flaubert'in imgeci incelemeleri modern psikolojik romanlarda sık sık görülen bir tekniğin (zihinsel bir ânı anlatmak için "psiko-analojiler"den yararlanılması) öncüsüdür.

Zamansal bir aralığın incelenmesi her zaman için olaylara mesafeli ve kuşbakışı bakan bir anlatıcının varlığına işaret ettiğinden, özet psiko-anlatı karakter romanlarında nadiren görülür.[27] Daha geniş içsel zaman manzaraları bu tür romanlarda görülse de, her zaman başkarakterin hafızası aracılığıyla romana dahil olurlar. Henry James'in romanları bu anımsatıcı geriye dönüş modelinin pek çok örneğini sunar. Bunun en iyi bilinen örneklerinden biri *Bir Kadının Portresi*'nde karşımıza çıkar: Burada anlatıcı, Isabel'in evliliğinin ilk yılını sessizce geçiştirir ve bu dönemin sonradan geriye dönüp bakan Isabel'in zihninde su yüzüne çıkmasını tercih eder.[28] Bu yapı, Woolfçu bir "sıradan gün" aracılığıyla bir ya da birkaç zihinsel akışı takip eden bilinç-akışı romanlarında daha da uç noktalara ulaşır: Zihinsel yaşam yılları anlatılan kısa zaman aralığında hatırlayan zihne yüklenebilir, fakat yalnızca zihinsel anlar dolaysız olarak anlatılır. Tersine, *Deniz Feneri*'nin açıkça özet arabölümünde ("Zaman Geçtiğinde") geçen zaman zarfındaki on yılda karakterlerin iç yaşamları sessizlikle geçiştirilir.

Fakat geleneksel zihin incelemesi ortadan kaybolmuş olmasına karşın, psiko-anlatının kendisi hiçbir şekilde modern kurmaca ede-

27. Krş. Sartre'ın karakterli anlatı durumundan faydalanan romanlar için özet psiko-anlatının uygun olmadığı fikri: "Gerçekten de, okuru herhangi bir dolayım olmadan bir bilince daldırır ve bütünü incelemesi için tüm araçları kendisinden esirgersek, o zaman bu bilincin zamanı ona kısaltılarak dayatılmamalıdır. Eğer ben altı ayı tek bir sayfaya sığdırırsam, okur kitaptan dışarı atlar" (*What is Literature*?, İng. çev. Bernard Frechtman, New York, 1949, s. 228, n. 2; Türkçesi: *Edebiyat nedir?*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Can, 2005). Ayrıca bkz. Lammert'te zamansal yapı ile anlatı durumu arasındaki mütekabiliyet, s. 87 ve Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*; Bloomington, Indiana, 1971, s. 103-5.

28. *Bir Kadının Portresi*, çev. Necla Aytür, İstanbul: YKY, 2006, 42. Bölüm.

biyat sahnesinden kaybolmamıştır. Modern monolog tekniğinin yanında varlığını sürdürüyor olmasının bir nedeni tam da zamansal esnekliğidir: Zira uzun zaman aralığını daraltabildiği gibi ânı genişletmesi de mümkündür. Ayrıca Nathalie Sarraute'un da dikkat çektiği üzere, genişletilen an –"ölçüsüz bir şekilde genişletilmiş şimdi"– modern romancıların gözde zaman-alanıdır.[29]

Psiko-anlatı gerçekte sırf bilincin geçtiği aşamaları takip etmek için nadiren kullanılır, zira bunu yalnızca süssüz dolaylı alıntılar biçiminde –"şunu anladı ki", "kendi kendine... sordu..." şeklinde– yapabilir ki bu da kolaylıkla tekdüzeleşebilir. Dolaylı düşünce alıntıları çoğu durumda yerini çabucak daha dolaysız monolog tekniklerine bırakır. Bu yöntemi yalnızca karakterlerinin düşüncelerine uzun tefsirlerle müdahalede bulunmayı seven yazarlar tercih etmektedir: Jane Austen, George Eliot, Thomas Mann.[30] Bu psiko-anlatı türünde ödül kuşkusuz Proust'a gitmelidir, zira *Swann'ın Bir Aşkı*'nın üçüncü şahıs anlatısında bundan fazlasıyla yararlanır.

Aşağıdaki tipik pasajda Swann'ın düzenli olarak Odette'e gönderdiği para hakkındaki düşünceleri ve onu "metres" olarak düşünmeyi paradoksal bir şekilde reddedişi sunulmaktadır:

O zaman, *birdenbire, kendisine bunun gerçekten de onu "kiralamak"* (sanki bu "kiralamak" kavramı da uşağının aylık hesapları ve ev kirasını ödedikten sonra emektar yazı masasının çekmecesine koyduğu ve Swann'ın dört başka binlikle birlikte Odette'e yollamak üzere buradan aldığı şu bin franklık, alışılmış ve dost banknot, yırtılıp yapıştırılmış banknot gibi, hiç de öyle gizemli hiç de öyle kötü olmayan, yaşamının günlük, alışılmış akışının malı olan öğelerden çıkarılabilirdi) *olup olmadığını sordu ve onunla tanışalıberi* (çünkü onun kendisinden önce herhangi bir kimseden para almış olabileceğini bir an bile usundan geçirmemişti) *onunla uzlaşmaz saydığı bu "kiralık* kadın" *deyiminin ona uygulanıp uygulanamayacağını dü-*

29. Önsöz, *L'Ere du soupçon,* Paris, 1956, s iii.

30. Derek Bickerton'ın "her-şeyi-bilen betimleme"yi (psiko-anlatı için kullandığı terim) "dolaysız konuşmayla sunulan iç konuşma" olarak gören tanımı kanımca yanlıştır, zira psiko-anlatının genel olarak dolaylı bir iç konuşma alıntısına dönüştürülebileceğini ima etmektedir. ("Modes of Interior Monologue: A Formal Definition", *Modern Language Quarterly* 28 [1967], 229-39, s. 238). Bu tarzı örneklemek için kullandığı *Middlemarch*'taki kalıcı özeti (s. 235) bu şekilde dönüştürmek mümkün değildir. Bu nedenle "her şeyi-bilen betimleme"yi bir "iç monolog tarzı" olarak sınıflandırmak da çok yanıltıcıdır.

şündü. Bu düşünceyi derinleştiremedi, çünkü arada bir gelen, Tanrı vergisi kalıtımsal bir kafa tembelliği vardı Swann'da, o sırada da gelerek usunun bütün ışığını söndürüverdi, bir evde elektrik ışığının birdenbire kesiliverme si gibi çabuk oldu bu. Düşüncesi karanlıkta ortalığı yokladı bir an, gözlüğünü çıkarıp camlarını sildi, elini gözlerinin üzerine götürdü, *ancak çok farklı bir düşünceyle daha çok şaşkınlık, daha çok sevinç uyandırsın diye Odette'e gelecek ay beş bin frank yerine altı ya da yedi bin frank yollamaya çalışmak düşüncesiyle karşı karşıya gelince yeniden gördü ışığı.*[31] (Vurgular bana ait.)

Burada üç anlatılan iç zaman ânı hızla sıralanarak tarif edilmektedir ve bunlar birbirinden tam zaman bildiren ifadelerle ("birdenbire", "tam o anda", ve "-diğinde") ayrılmaktadır. Hem ilk hem de son cümlenin sözdizimsel açıdan dolaylı alıntı olarak yapılandırıldığı belki de ilk bakışta anlaşılmamaktadır: "kendisine... olup olmadığını... sordu" ve "çok farklı bir düşünceyle..." Bu cümleler –şimdilik aradaki parantezleri görmezden gelirsek– Swann'ın zihninden geçen ardışık sözcükleri aktarmaktadır ve dolayısıyla bunların anlatı zamanı anlatılan zamana yaklaşmaktadır.

Fakat bu iki telaffuz edilmiş düşünce arasında ani bir boşluk vardır. Swann'ın zihinsel ışığı kapatılır –"kafa tembelliği... o sırada da gelerek usunun bütün ışığını söndürüverdi"– ve birkaç satır sonra tekrar açılır – "yeniden gördü ışığı". Bu kesinti, anlatıcının yaptığı benzetmeyle genişletilir; kullandığı araç –tarihsel olarak sonraki bir ânı ("*sonraki bir dönemde*, elektrik ışığı her yere gittiğinde") öngörerek– kesintinin kökeninin yazarda olduğunu açıkça vurgular. Ardından Swann'ın zihinsel ve fiziksel hareketlerinin dolaysız tanımlanışına yazar çağrışımı ustaca yeniden zerk edilir. Kendi fiziksel görüşünü düzeltmesi –gözlüklerini temizler, gözlerini ovuşturur– bilinçaltında kendi zihinsel körlüğünün farkında olduğunu göstermektedir. Fakat anlık kopukluk anlatıcının yorumlayıcı teşbihiyle doğal uzunluğunun dışına taşmıştır.

Parantez içindeki yan konuşmalarla zamanda yoğunlaştırmaya gitmenin daha da uç örnekleri sunulmaktadır. Bunlardan ilki olan altı satırlık ara söz, cümle arasına yerleştirilmiştir ("kendisine... olup olmadığını... sordu"); ikincisi ise nispeten kısadır ve gene ara-

31. *Swann'ın Bir Aşkı*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 1989, s. 103.

da durmaktadır. Her ikisi de Swann'ın zihninde olmayan, hatta aklından bile geçmeyen algıları ve olayları serbestçe araştırmak üzere zihin cümlesinin sürekliliğini kesintiye uğratır. Dolaylı konuşma esas psiko-anlatıyı başlatan tetikleyici işlevini görür yalnızca; psiko-anlatı da konuşmanın ta kendisinin silip yok ettiği derinliklere ses kazandırır. Bu görüş, Proust'un ve onunla birlikte iç konuşmanın (Proust'un manidar bir şekilde "*l'oblique* discours interieur" –dolambaçlı iç söylem– dediği konuşma) açığa çıkardığından çok daha fazlasını sakladığını savunan bir dizi çağdaş yazarın görüşleriyle uyumludur.[32]

Bu Proust pasajının da gösterdiği üzere, uzun bir anlatılan zaman aralığı boyunca gerçekleşen zihinsel olayların özünü damıtmak için özet anlatıda kullanılan araç, anbean anlatıda da karşımıza çıkmaktadır, fakat bu sefer tam tersi şekilde zamanı genişletmek ya da durdurmak için. Psiko-analojileri şaşmaz bir şekilde belirgin bir yazar müdahalesiyle işleyen Proust'un aksine, çağdaşlarından bazıları karakterlerinin düşünce-akışlarına teşbihleri daha dolaysız şekilde zerk etmişlerdir. Robert Musil'in ilk eserlerinde psiko-analojiler o kadar boldur ki, bilinç sunumu için diğer yazarların monolog tekniklerinin yerini alan incelikli bir yöntem yaratmışlardır. "Bir Aşkın Kusursuzlaşması" (1911) adlı hikâye için –"bilinç-akışı" tekniğinin kullanıldığı kurmaca eserler arasında en kayda değer ama en az sözü edilen ilk deneylerden biri– bu özellikle geçerlidir.[33]

Bu hikâyede paradoksal bir deneyim yaşayan bir kadının zihni resmedilmektedir: Kadın kısa bir yolculuk esnasında, yabancı bir adamla yaşadığı pis bir ilişki sayesinde kocasına karşı olan sevgisini "kusursuzlaştırır". Musil'in özeti –"sadakatsizlik, daha derinlerdeki bir iç alanda birliktelik olabilir"–[34] hikâyenin özel alanı olan ruhsal katmana işaret etmektedir. Hikâyenin pek alışıldık olmayan dilini aşağıdaki pasajda görebiliriz:

---

32. Aşağıda bkz. s. 90-2.

33. Bu hikâye *Prosa, Dramen, Spate Briefe* içinde tekrar basılmıştır (Hamburg, 1957, s. 162-99). Wilkins ve Kaiser'in çevirisi *Five Women* içindedir.

34. *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg, 1955, s. 131.

Artık ne düşündüğünü bilmiyordu ve tuhaf deneyimlerle baş başa kalmanın hazzı artık onu esir almıştı; *çok belirsiz, hissedilmez sessizliklerinin ve ruhun büyük hayali kıpırtılarının el yordamıyla bunları arayan oyunu gibiydi.* Kocasını hatırlamaya çalıştı, ama neredeyse tamamen kaybolmuş aşkından hatırlayabildiği yegâne şey *pencereleri uzunca bir süredir kapalı tutulan bir oda gibi* tuhaf bir düşünceydi. Bundan kurtulmak için çabaladı ama bu çok az sonuç verdi ve kenarda pusuda bekler kaldı. Dünya, *insanın tek başına geride kaldığı bir yatak kadar hoş bir soğukluğa sahipti...* Sonra bir kararla karşı karşıya kalmak üzere olduğunu hissetti ve bunu neden hissettiğini bilmiyordu, ayrıca ne memnun ne de kırgındı; tek hissettiği bir şey yapmak ya da bir şeyi engellemek istemediğiydi ve düşünceleri yavaş yavaş dışarıdaki kara uzandı, hiç geriye bakmadan, gittikçe daha uzağa, tıpkı *insan arkasına bakamayacak kadar yorgun olup durmadan yürüdüğünde olduğu gibi.*[35] (Vurgular bana ait.)

Bu metin (kadın-kahraman Claudine bir trende yalnızdır) ayrıntıya inerek sadece iç olaylar üzerinde yoğunlaşmaktadır ve bunu iç konuşmaya başvurmadan, ya iç monolog ya da alıntılı monolog biçiminde yapmaktadır. Daha önce iki kez söylendiği üzere, zihinsel faaliyet yalnızca kişinin kendisini ifade etmesini değil, kendisini anlamasını da aşar: "Artık ne düşündüğünü bilmiyordu", "bunu neden hissettiğini bilmiyordu". Fiil ve isim bolluğu psiko-anlatıya işaret etmektedir, ama düzenlemek ya da netleştirmekten çok, akla getiren ve karmaşıklaştıran bir tarzda olur bu. Söz konusu bolluk yalnızca düşüncelerin ve duyguların muğlak ve çelişkili doğasını vurgulamakla kalmaz; aynı zamanda ruhsal kuvvetleri de nesneleştirir, hayvanlaştırır ve kişileştirir. Neredeyse her cümlede *gibi* ve *tıpkı* türünden bir karşılaştırma edatı vardır, üstelik analojiler de anlaşılmaz soyutlamalardan cesur somutlamalara kadar çeşitlilik göstermektedir.

Bu yöntem tam anlamıyla kesintiye uğratıcıdır: Teşbihler dikkati anlatının zamansal ilerleyişinden uzaklaştırıp kendi üzerlerine çeker. Anlatı zamanını sürekli olarak anlatılan zamanın ötesine taşacak şekilde genişletip hızı yavaşlatmak suretiyle aktarılan olayların ardışıklığının dışına çıkmakta ya da ardışıklığı engellemektedirler. Her anlık iç olayın teşbihler aracılığıyla genişletilmesi, metne

35. "Die Vollendung der Liebe", s. 173-4; İngilizcesi "The Perfecting of a Love", çev. Wilkins/Kaiser, s. 139-40.

bir karşı-anlatısal, neredeyse durağan bir özellik veren ve böylece "Bir Aşkın Kusursuzlaşması"nı şu ana kadar yazılmış en "okunmaz" hikâyelerden biri haline getiren temel üslup özelliğidir. Musil'in teşbihlerinin anlatı-karşıtı niteliği sözel yapı tarafından da güçlendirilmektedir. Pasajın tüm karşılaştırmalı cümleciklerinde, anlatının geçmiş zamanı yerini ya şimdiki zamana ya da sıfat-fiilli isim öbeklerine bırakır: "insan arkasına bakamayacak kadar yorgun olup durmadan yürüdüğünde olduğu gibi"; "pencereleri uzunca bir süredir kapalı tutulan bir oda gibi". Bu fiil biçimleri metni belli bir zamansal izahtan genelleşmiş, tüm-zamansal alana götürür; bu durum karşılaştırmalı cümlecikler içinde belgisiz zamir kullanımıyla daha da vurgulanır. "*insanın* (*one*) tek başına geride kaldığı bir yatak kadar hoş bir soğukluğa sahipti." Proust'un yazar olarak araya soktuğu açıklamaların aksine, Musil'in teşbihleri anlatıcı bilinci ile karakter bilinci arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak, bir kaynaşmaya neden oluyor gibi görünmektedir. Analojik çağrışımın anlatıcının zihninden mi yoksa Claudine'in kendi zihninden mi doğduğunu kesin bir şekilde söyleyemeyiz. Örneğin, "neredeyse tamamen kaybolmuş aşkından hatırlayabildiği yegâne şey pencereleri uzunca bir süredir kapalı tutulan bir oda gibi tuhaf bir düşünceydi", cümlesinde karşılaştırmalı bağlaç, yazar çağrışımı ile karakter tahayyülü arasında bir menteşe işlevi görür; her ikisi de teşbihte hüküm süren zamansız şimdide yer almaktadır.

Analojilerdeki bu irileşme tüm hikâyeye damgasını vurmuştur. Yazar metni yoğun bir şekilde hiyerogliflerle kaplı bilinmez bir tanrı heykeline benzetmiştir.[36] Nitekim bir akademisyen 38 sayfada 337 teşbih sayarak (diğer kinayeler hariç) bunu doğrulamıştır. Musil iç konuşma tekniklerinden kaçınmak ve karakterinin zihninde söz-altı bir katmana ulaşmak amacıyla ("sözcüklerle ifade edilemeyen bir yaşam ama yine de benim yaşamım")[37] bilinç sunumunda

36. *Tagebücher*, s. 775.

37. *Prosa*, s. 72. Musil'in monolog tekniklerinden kaçınmasının arkasındaki mantık en açık şekliyle ilk romanlarından *Törless*'te ifade edilmektedir (yukarıdaki alıntı da buradan alınmıştır). Bu sorunun ve "The Perfecting of a Love"ın daha ayrıntılı bir incelemesi için bkz. benim makalem "Psyche and Space in Musil's 'Die Vollendung der Liebe'", *Germanic Review* 49 (1974), s. 154-68.

açıkça kasıtlı bir psiko-analojik yöntem kullanmıştır.

Bildiğim kadarıyla bilinç konusunda analojik yaklaşımı bu denli bıkıp usanmadan kullanan başka bir eser yoktur, ama psiko-analojiler pek çok modern romanın içine işlemiştir. Bunları en çok anlatımlı monoloğun bilinç sunumunda hâkim yöntem olduğu eserlerde, fakat yazarın herhangi bir nedenle iç yaşamı sunma işini karakterin kendi sözel yeteneğine bırakmaya isteksiz olduğu anlarda görürüz. Psiko-analojileri en sık kullanan bilinç-akışı romancısı olan Virginia Woolf'tan iki örnek alalım:

> Yalnız neden ansızın dayanılmaz bir mutsuzluk çökmüştü üstüne? Neden, bilmiyordu. Otların arasına bir inci ya da bir elmas düşürmüş bir kimse, çalıları iki yana ayırıp da nasıl boş yere inceler ve sonunda nasıl köklerin arasında görür gibi olur aradığını, işte Clarissa bir olaydan öbürüne böyle sıçrıyordu...[38]

> Öyleyse bu korku bu nefret nedendi? Geçmişin onun içine yığdığı yapraklar arasına daldı, ışık ve gölge kesişmeleri arasında, her şeyin biçimini yitirdiği, bazen güneşten gözü kamaşarak, bazen de karanlıkta kalarak insanın şaşkına döndüğü o ormanın ta içine, derinliklerine eğilip baktı: içindeki duyguyu soğutup başka her şeyden arındırarak bütünleştir[ecek,] elle tutulur bir biçimde somutlaştıracak bir görüntü arıyordu.[39]

Her iki pasajda da anlatılan düşünceler bir soruda asılı kalmakta ve sözel akış birdenbire teğet kısa hikâyelere sapmaktadır; zihnin karmaşık mekânlarında, iç konuşmaya atfedilemeyecek kadar sözdizimi karmaşık olan araştırmalara girişilmektedir. Teşbih ilk örnekteki gibi açık da olsa, ikincisindeki gibi zımni de olsa zaman kipi analojik sapmanın kalıcılığını sağlamak için şimdiki zamana kayar ve alışıldık üçüncü şahıs zamirlerinin yerini kim olduğu belirsiz özneler ("bir insan", "insan") alır. Ardından cümle anbean anlatı geçmişine ve karakterin ruhuna döner ("işte... sıçrıyordu", "... arıyordu").

Woolf imgeci gezintilerini kendi romanlarının alameti farikası olan "görü anları"nı aktarmak için kullanırken, Nathalie Sarraute çarpıcı imgeleri ısrarla sıradan, günlük olayları anlatmak için kullanır. Sarraute'ta bu imgelerden bol miktarda bulunabilir: gerek ko-

38. *Mrs. Dalloway*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: İletişim, 2004, s. 121.
39. *Deniz Feneri*, çev. Naciye Akseki Öncül, İstanbul: İletişim, 2006, s. 220.

nuşma sahnelerinde (karakterlerinin *sous-conversations*'ına –alt-konuşma– eşlik eden imgeler) gerekse yalnız sahnelerde. Aşağıdaki pasajların hepsi *The Planetarium*'dan alınmıştır:

Bir zil çalıyor... mutfak kapısıdır... çölde kaybolan bir yolcu bir ışık gördüğünde, ayak sesleri duyduğunda, onun kapıya koşarken içinde uyanan korkuyla karışık sevincin aynısını duyuyor. ... (Üç noktalar Sarraute'a ait.)

Orada hareketsiz bir şekilde otururken, bunun kendi içinde şekillendiğini hissediyor: kesif, katı bir şey... bir öz. ... Fakat baştan aşağıya tıpkı bir taşa, bir çakıla dönüşmüştü adeta: Dışarıdan ona çarpan şeyler küçük kıvılcımlar, bir an çatırdayan küçük hafif sözcükler doğuruyor. ... (Üç noktalar Sarraute'a ait.)

Zaman zaman içini kaplayan... nehirlerin, köprülerin, evlerin üzerinden yürümesine olanak tanıyan yedi fersahlık bir dev-boyutlarına ulaştığına dair... şu tuhaf duygu ortaya çıkıyor...[40]

Tüm roman şimdiki zamanla yazıldığından, metaforlar anlatı bağlamıyla ya da anlatımlı monologla Woolf'un ya da Musil'in romanlarında olduğundan daha kolay bir şekilde karışmaktadır. Sarraute *Kuşku Çağı*'na yazdığı önsözde kendi yönteminin mantığını açıklar ve psiko-anlatılarındaki bu imgeci tarzı açıkça anlatı ritmini yavaşlatma zorunluluğuna bağlar; amacı zihin içindeki aşırı hızlı "hareketleri" yakalamaktır: "Böyle hareketleri hiçbir sözcük... iç söylem sözcükleri bile gerçekleştikleri anda ifade edemeyeceğinden... ancak okura bu hareketlerin muadili olan imgeler sunup benzer duyumlar hissetmesini sağlayarak iletilmeleri mümkün oldu. Ayrıca bu hareketi parçalarına ayırmak ve yavaş çekimdeki bir film tarzında okurun zihninde ortaya sermek zorunluydu."[41] Çok açık ki, Musil için olduğu kadar Sarraute için de iç olayların imgeci anlatımı, zihnin monolog teknikleriyle yeterince inandırıcı bir şekilde sunulamayan veçhelerinin betimlenmesini sağlamaktadır.

Dolayısıyla gerek teoride gerekse de pratikte bazı modern romancıların zihinsel süreçlerin metaforlarla temsiline verdikleri önem, psiko-anlatının bilinç-akışı romanı teorisyenlerinin zannetti-

---

40. *Le Planétarium*, s. 11, 74-5, 166; İngilizcesi: *The Planetarium*, çev. Jolas, s. 14, 88, 192.

41. *L'Ere du soupçon*'a önsöz, s. iii.

ği gibi modern teknikler arasında bir üvey evlat olmadığını göstermektedir. Psiko-anlatının ana işlevi uzun erimli zihinsel gelişmelerin özetlenmesinden zihindeki anların damıtımına evrilmiş olduğundan, "mercek elde yaşamın mikro yapısını keşfe çıkan" romancılar için büyük önem arz etmeyi sürdürmektedir.[42]

Söz-Altı Durumların Anlatılması

Gördüğümüz üzere, psiko-anlatının diğer bilinç sunumu yöntemleri karşısındaki en önemli üstünlüğü, kendini ifadeden sözel anlamda bağımsız oluşudur. Bir karakterin bilinçli düşüncelerini karakterin kendisinden daha iyi düzenleyip açıklamakla kalmaz, aynı zamanda söze dökülmemiş, muğlak ya da müphem kalan bir ruhsal yaşamı da etkili bir şekilde anlatır. Dolayısıyla psiko-anlatı, çoğunlukla, bir karakterin sözcüklere nasıl dökeceğini bilmeden "bildiği" şeyleri bir anlatıcının bilen sözleriyle sunar.

Henry James'in, anne babasının karmaşık boşanma ve yeniden evlenme sürecinde oyuncak haline gelen bir çocuk hakkındaki romanı *What Maisie Knew* (Maisie'nin Bildikleri), bu durumdan bilinçli olarak yararlanmak için –yalnızca muğlak başlığıyla değil– yola çıkan bir romandır. James önsözde belirttiği üzere, ilk başta Maisie'nin kendi hikâyesini kendisinin anlatmasını planlamış, fakat çok geçmeden bu yaklaşımın başarısız olacağına hükmetmiştir, zira "küçük çocukların algıları bunları dile çevirmek için sahip oldukları sözcüklerden çok daha fazladır." Bu nedenle kararını değiştirir ve Maisie'yi hikâyenin "ironik merkezi" yapar: "bizim kendi yorumlarımız sürekli olarak... henüz onun elinin altında olmayan tasvirlerle [onun algılarına] eşlik eder ve onları genişletir."[43] Çocuğun "tasvirleri" ile anlatıcınınki arasındaki bu farkın en çok olduğu kısım, Maisie'nin henüz çocuk olduğu ilk başlardır:

İlk kez böyle güçlü bir tutku hissetmişti ve bu tutku mürebbiyesine yönelikti. Miss Overmore'u babacığını sevdiğinden daha fazla sevmesi ona yakışmıyordu ve kendisi de yakıştıramamıştı, daha doğrusu yakıştırma-

42. Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art,* s. 33.
43. Bkz. *What Maisie Knew*'e önsöz, *The Art of the Novel* içinde, s. 144-6.

mıştı; ama bu töhmetin altında kalmaya devam edecek ve babacığın da Miss Overmore'u tam da bu kadar sevdiği cevabını verme gücünü bulamayacaktı. Ona tam da böyle söylemişti. Dahası kendisi de bunu kolaylıkla görebiliyordu.[44]

Bu pasajdaki bakış açısı açıkça Maisie'ye aittir, ama dil inceden inceye Jamesçi bir dildir; tek istisna olan "babacığı" sözü haricinde bir çocuğun konuşmasına ait tek bir sözcük yoktur. En basit soyutlamanın dahi (mürebbiyenin babaya tercih edilmesi) aktarılabilir düşünce haline gelmesine kesinlikle müsaade edilmez: "yakıştıramamıştı, daha doğrusu yakıştırmamıştı..."[45]

Maisie çabuk öğrenen birisi olduğundan, anlatıcı ile karakter farklılığı romanın akışı içerisinde azalır; çocuk çevresindeki tuhaf incelikleri gözlemleyen kişi haline gelerek James'e özgü rollerden birine oturur. Çok geçmeden, Maisie'nin algıları o kadar ince eleyip sık dokuyan bir hale bürünür ki anlatıcı kendisine ve okura Maisie'nin hâlâ onun sesli aracılığına ihtiyaç duyduğunu zaman zaman hatırlatmak zorunda kalır. "Elbette zihninde düşüncelerinden daha az isim vardı, fakat tam da bu sakınca sayesinde artık anlamıştı..."[46] Anlatıcı, artık düşüncelerini ifade etme potansiyeli taşıyan bir zihnin simültane çevirmeni –daha doğrusu yazıcısı– rolünü oynamaya başlamıştır ve bu rol Maisie'nin zihinsel yaşamının bilinçaltı düzeyini ifade etmekten ziyade düşük sözcük sayısı faktörüne dayandırılır.

Anlatı bilinçaltı seviyesine indiğinde, yazar müdahalesi için pek o kadar ayrıntılı gerekçelendirme gerekmez. Fakat anlatıcılar aktardıkları ruhsal durumların bilinçaltı ya da bilinçdışı doğasına ya da karakterin kendi başına bunları ifade etmesinin olanaksızlığına sık sık ve açıkça dikkat çekerler. Farklı kurmaca epizotlarından iki örnek yeterli olacaktır: Raskolnikov yaşlı kadını öldürme kararını tetikleyen pazardaki konuşmaları duyduktan sonra, "Hiçbir şey düşünmedi, zaten düşünemiyordu da; fakat birdenbire tüm benliğinde artık düşünce özgürlüğünün ve iradesinin olmadığını, her şeyin bir-

---

44. *What Maisie Knew*, s. 33.

45. James psiko-anlatısını çocuk diliyle renklendirmek için ara ara gönülsüz girişimlerde bulunacaktır. Örneğin, Maisie'nin Miss Wix için "üstünü örtme ve iyi geceler-öpücüğü" duygularından bahseder (s. 36). Fakat bu tabirler her zaman James'in karmaşık sözdizimine sahip tipik cümleleri içinde yer alır.

46. *A.g.y.*, s. 165. 47. *Crime and Punishment*, s. 63.

denbire ve geri dönülmez bir şekilde karara bağlandığını hissetti."[47] Tüm benliğindeki bu zorlayıcı his, Raskolnikov'un (pek çoğu iç monologlar biçiminde sunulan) cinayetle ilgili muhakemeleriyle keskin bir karşıtlık sergilemektedir. Benzer bir durum ruhsal yelpazenin diğer ucunda, en uç görü ya da biliş anlarında ortaya çıkabilir. *Buddenbrooks*'taki meşhur "Schopenhauer" sahnesinde, Thomas bir anlığına yaşamın yanılsamalı doğasını fark edip iradesinin ve bilincinin prangalarından kurtulduğunda, bilgisinin ona "sözcüklerle ve ardışık düşüncelerle değil, en iç varlığının ani, coşkulu aydınlanmalarıyla", geldiğini öğreniriz.[48]

Bazı iç deneyimlerin sözel olmayan niteliği kimi zaman olayın ardından, yani uzun ve ayrıntılı anlatımdan sonra vurgulanır – bunun nedeni yeni gerçekleşmiş olan kendi kendini dile getirmekten kaçınma hareketini okurun fark edemeyeceği korkusudur belki de. Musil'in *Törless* romanında delikanlının nüve halindeki eşcinselliği uzun uzadıya betimlenir, ardından sözcükler gelir: "Fakat tüm bunlar artık Törless için ayırt edilebilir değildi ve birbirine karışıp tek bir muğlak duygu olmuştu."[49] Benzer şekilde Lawrence'ın *Âşık Kadınlar*'ında da Gudrun'ın Gerald'a karşı asıl duygularıyla ilgili ayrıntılı bir izah şu sözlerle biter: "Gudrun tüm bunları bilinçaltında biliyordu, zihninde değil."[50]

Bu son iki alıntının da işaret ettiği üzere, ruh ve bedenin eşanlı olarak devreye girdiği erotik deneyim, anlatının aracılığına bilhassa ihtiyaç duyan bir iç dünyaya aittir. D. H. Lawrence'ın bütün romanları her türlü elektromanyetik, volkanik ve meteorolojik mübalağalardan mürekkep zengin bir metaforik bileşim sunar. Aşağıdaki alıntı *Âşık Kadınlar*'ın ilk bölümlerindendir: Gudrun "şiddetli bir nöbet, bir feveran... şiddetli bir duygu nöbeti" geçirir; Hermione "bedenindeki tüm damarlardan sıvı bir şimşek gibi açıp geçen bir alev" hisseder; Minnette "siyah bir elektrik akımı gibi [Gerald'ın] içine geçiyordu sanki... manyetik bir karanlık gibi... Gerald damarlarında ve beyninde yıldırım gibi titreşimler hissetti. ... Kanındaki elektrik akımının gücüyle gövdesinin her yeri şişip kabarmış gibiydi ve uykulu bir ateşle yanan sırtı avını kollayan bir kaplanınki gibi

48. *Buddenbrooks*, s. 658.
49. *Törless*, s. 116. 50. *Women in Love*, s. 443.

gergindi."[51] Romanın bu ilk sahnelerinde son derece ateşli partnerler birbirlerine yaklaşmaya başlamamışlardır bile; Gudrun ile Gerald, Birken ile Ursula arasındaki aşk sahnelerinin doruk noktasına ulaşmasıyla ileride daha görülmeye değer havai fişekler patlayacaktır. Diğer yazarlar bu kadar vurgulu tabirler ve imgeler kullanmasalar da, karakterlerini yatağa kadar takip ettiklerinde genellikle Lawrence'ın yaptığı gibi monolog tekniklerinden ziyade psiko-anlatıyı tercih ederler.

Psiko-anlatıyı bir karakterin zihnine içeriden ya da dışarıdan etkide bulunan duyumların anlatılmasından kesin çizgilerle ayırmaya çalışmak beyhude bir çaba olacaktır. Özellikle de dış gerçeklik anlatısının öznel algıyla yakından ilişkili olduğu karakter romanlarında, iç sahne ile dış sahne arasında açık bir sınır çizgisi yoktur. Bunlar algı fiilleriyle romana girdiklerinde, bir karakterin gördüğü manzaralar, duyduğu sesler ruh ile sahne arasında bağ kurar ve psiko-anlatı sahne betimlemesinden net bir şekilde ayırt edilemez olur. Kurmaca gerçekliğinin iç dünyalarıyla dış dünyaları arasındaki (monolog teknikleriyle bağlantılı olarak tekrardan karşımıza çıkacak)[52] bu yakınlaşmaya burada yalnızca geçerken değinebiliriz. Bizim bilinç üzerine yoğunlaşmamızla daha bağlantılı olan husus, gündüz ya da gece düşlerine kendini kaptıran zihinlerin salt hayali algılarının zaman zaman bir karakterin çevresindeki dünyayı algılayışını gösteren ifadelerin aynılarıyla gösterilmesidir.

"Görüyordu" ifadesiyle romana sokulan sanrılı görüntüler bu duruma iyi bir örnek teşkil eder, zira Anna Hatcher'in Gerçekçi ro-

---

51. *A.g.y.*, s. 9, 98, 65-8. Lawrence'ta bu tür elektrik imgeleri ve imgeci psiko-anlatılar genellikle erotik sahnelerle sınırlı değildir. Krş. *Aaron's Rod*'da anlatıcının kendi başkarakterinin bilincini sunmak için kullandığı yöntem üzerine teori geliştirdiği pasaj. "Düşünceleri ve fikirleri tıpkı elektrik akımlarının gözle görülmez olması gibi karanlık ve gözle görülmezdi. ... Bir sözcük-kullanıcısı olarak, onun derin bilinçli titreşimlerini sınırlı sözcüklere çevirmem gerekiyorsa, bu benim bileceğim iş" (Londra, 1954, s. 160). Bu pasaj Scholes ve Kellogg tarafından yazarın "duygu aktarma aracı olarak sözcüklerden memnuniyetsizliği"ni göstermek için daha eksiksiz alıntılanır (*The Nature of Narrative*, New York, 1966, s. 198-9).

52. Bkz. aşağıda, s. 83-6, 147-9.

mancılar tarafından kurmaca bir karakterin algıladığı dış gerçekliği sunmak için kullanılan standart bir teknik olarak tanımladığı "*Voir-device*" (görme aracı) ile tam bir uyum içindedir.[53] Bu araç hayal kurma sahnelerine uygulandığında, görüntülerin yalnızca zihin gözü tarafından algılanabileceğini ancak bağlam ele verebilir. Münih parkında dolaşırken Aschenbach sanrılar görür:

Görüyordu; koyu buharlı, kırlık bir gök kubbe altında, bataklık, rutubetli, gür bitkili, görkemli, tropikal bir bölge... kaypak eğreltiotu yığınlarıyla yağlı, şişkin ve acayip çiçekler açan bitki örgüleri arasından yer yer tüylü palmiye gövdeleri fışkırdığını [*görüyordu*]; bambu kamışlığının boğum boğum kamışları arasında pusuda bir kaplanın ışıldayan gözlerini [*görüyordu*] – Aschenbach, kalbinin dehşet ve esrar dolu arzularla çırpındığını duyuyordu.[54] (Vurgular bana ait.)

Görme fiilinin fazlalığı zihinsel görüşün barındırdığı paradoksu vurgulamaktadır, hatta bu görüşü "algılayan" fevkalade sözel zihnin anlık iç sessizliğini vurgularken bile aynı paradoksa işaret eder. Aschenbach'ın Venedik'e, Asya kolerasına ve eros-tanatozuna* çekilmesini önceden gösteren bu erken görü, sonraki olayların, insanın içindeki bastırılmış ormanın ve bunun içinden fırlayacak pusudaki kaplanın nesneleştirilmesi olduğunu ifşa eder. Bu ileriye dönük ifşanın etkileyici bir benzeri James'in *Ormandaki Yaratık* romanında Marcher'ın kapanış cümlesinin geriye dönük ifşasıdır:

Hayatının Orman'ını *gördü* ve saklanan Yaratık'ı [*gördü*]; *baktığında*, rüzgârla beraber, üzerine atlamak üzere o büyük ve korkunç şeyin kalkışını [*hissetti*]. Gözleri karardı; yakınlaşmıştı. Vehmiyle onu görmezden gelmek için içgüdüsel olarak dönüp kendini yüzüstü mezara doğru attı.** (Vurgular bana ait.)

Benzer görünüşlerine karşın, Marcher ile Aschenbach'ın orman yaratıkları birbirinden çok farklı canlılardır: Biri hepsi-de-gayet-in-

---

* Yunan ölüm tanrısı. Freud evrensel bir ölüm içgüdüsünü anlatmak için bu sözcüğü tercih etmişti. –*ç.n.*

** Henry James, *Ormandaki Yaratık*, çev. Aslı Sena Özarpacı, İstanbul: Altın Bilek, 2006, s. 80. –*ç.n.*

53. "'Voir' as a Modern Novelistic Device", *Philological Quarterly* 23 (1944), 354-74.

54. *Venedik'te Ölüm*, s. 14.

sani olan güdülerin bastırılmış varlığını, diğeri insanlıkdışı yokluğu simgeler. Fakat bu görülerin temsilindeki analoji tamdır: Her ikisi de, kurmaca zihinlerde ne zaman sessiz görüler doğsa ortaya çıkan bir üslup modeline uymaktadır.[55]

Kurmaca metinlerde rüyaların anlatılması çok çeşitli teknikler gerektirir. Görüde zihin felç olmuştur, oysa rüya gören zihin rüyası görülen deneyimle çeşitli biçimlerde etkileşir ve o deneyime tepki gösterir; öyle ki, rüya çoğunlukla rüya gören kişinin rüyasındaki düşünceleri de içerir. Dolayısıyla, romancıların rüyalarındaki düşünceleri ve ayık düşünceleri için genellikle aynı teknikleri kullanmaları şaşırtıcı değildir.[56] Dostoyevski Raskolnikov'u "gerçek" deneyimleri sırasında olduğu gibi gördüğü kâbuslar sırasında da sık sık kendi kendisiyle konuşturur.[57] Kafka K.'sının rüya serüvenlerindeki şaşkınlıklarını rüyaya benzer ayık deneyimleri sırasında kullandığı anlatımlı monolog biçimiyle sunar.[58] Thomas Mann ise, tersine, rüya gören karakterlerinin zihinlerini yazar sıfatıyla analiz etmeyi tercih eder; Aschenbach'ın Dionysosvari rüyasında: "Dehşetti başlangıcı, dehşet ve arzu ve sonu neye varacak diye bir merak duygusu"; gerçekte ne "geldiği"nin bir sonucu olarak –son cümlede bize söylendiği kadarıyla– "ruhu düşüşün fuhşunu, kudurganlığını tadıyordu".[59]

Rüya gören kişinin rüya *içindeki* bilincinin sunumu böyle çeşitli biçimler alabilirken, *bir bütün olarak* rüya, çoğunlukla, psiko-anlatı aracılığıyla sunulur. Bunu üçüncü şahıs bağlamında şekillendi-

---

55. Benzer imgelerin olduğu başka bir metin de *Sanatçının Portresi*'nde Stephen'ın müstehcen cehennem hayalidir. Bunun metne yaptığı uzun giriş zihinsel optik konusunda ilginç bir bakışa işaret eder: "Bütün iradesiyle işitmemeye, görmemeye çalıştı. Bedeni isteğinin baskısıyla sarsılıp, ruhunun duyuları kapanıncaya kadar istedi. Bir an kapanıp sonra gene açıldılar. Gördü.

Sert yosunlar, dikenler, püsküllü ısırganlarla dolu bir tarla..." (s. 146).

56. Yakın dönemdeki bir tezde Nils Ekfelt rüya anlatısı üslupbiliminin Mann ve Schnitzler'in eserlerindeki genel üslup normlarına ne kadar iyi uyduğunu göstermek için istatistik yöntemlerinden yararlanmıştır ("The Narration of Dreams in the Prose Works of Thomas Mann and Arthur Schnitzler: A Stylistic Study", Doktora Tezi, Indiana, 1973).

57. Bkz. *Crime and Punishment,* s. 115-6 ve 270-2.

58. Bkz. *Das Schloss*'ta (*Şato*) K.'nın rüyası, s. 382-3 ve "Bir Düş"te Joseph K.'nın rüyası, *Hikâyeler* içinde, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 1995.

59. *Venedik'te Ölüm,* s. 98, 100.

rerek, "O gece korkunç bir rüya gördü"[60] ya da "uyuyordu, rüyasında etraf alacakaranlıktı"[61] gibi giriş –ve benzer bitiriş– cümleleri genellikle düşsel icra perdesinin açılıp kapanışına işaret eder.[62] Rüyaların neden monolog teknikleriyle sunulmaya müsait olmadığını görmek zor değil: Rüya gören bir kişi rüyayı gördüğü sırada kendisine rüyasını anlatmaz, tıpkı uyanık bir kişinin yaşadığı olayları hâlâ daha olaylar cereyan ederken anlatmadığı gibi. Anlatıcının sihirli gücünün kendisine uyuyan zihinleri ayık zihinleri olduğu kadar rahat bir şekilde görme imkânı tanıdığı üçüncü şahıs kurmaca metinlerinin sınırları dahilinde, rüyalar bilhassa dolaylı aracılık gerektiren bir zihinsel yaşam biçimidir.

Görü ve rüya anlatısında psiko-anlatı, zihinsel yaşamın en muğlak alanlarına ulaşır ve kısa süreliğine de olsa onun derinliklerine iner. Fakat bazı modern romancılar bu alana daha kapsamlı ve derin akınlar düzenlemeyi tercih etmiştir. Bunların içinde en kararlısı Hermann Broch'tur. *Die Schlafwandler* (Uyurgezerler) üçlemesinde tekrar tekrar kişinin kendine dair bilgisinin neredeyse tamamen dışındaki ruhsal derinliklere iner. Başlıktaki uyurgezerlik kavramı karanlıkta bilgisizce el yordamıyla arama ve araştırma manasında kullanılmaktadır ve hem özgül tarihsel bir anlama (üçleme Birinci Dünya Savaşı'nı önceleyen ve içeren otuz yılı kapsamaktadır) hem de engin metafizik ya da meta-psikolojik bir öneme sahiptir.[63] Bu romandaki hemen hemen tüm karakterler, bilinçli zihinleri günlük

60. *Venedik'te Ölüm*, s. 97.

61. *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1999, s. 389. (Sonraki alıntılar bu çeviriden yapılacaktır.) I, s. 29. Swann'ın Odette hakkındaki bu rüyasında, anlatıcı rüyanın orta yerinde kayda değer bir yarı-Freudcu analiz sunar ve rüyanın açık anlamını gizli anlamına tercüme eder.

62. Giriş mahiyetindeki rüya-işaretlerinin atıldığı kimi örneklerde ilginç etkiler elde edilmektedir, özellikle de rüyadaki zaman ve mekân rüya gören karakterin "gerçek" zaman ve mekânıyla temas halindeyse. Örneğin bkz. ateşi çıkan Raskolnikov'un kapısının dışında gerçekleşen bir şiddet sahnesi hakkındaki fantazisi (s. 115-6). Bu ve diğer "anlatılan rüyalar"ın yapısı R. J. Lethcoe tarafından analiz edilmiştir: "Narrated Speech and Consciousness", Doktora Tezi, Wisconsin, 1969, s. 257-65.

63. Başlık kavramının bir analizi için bkz. benim çalışmam *The Sleepwalkers: Elucidations of Hermann Broch's Trilogy*, Lahey, 1966, s. 137-67.

yaşamlarının çeşitli somut koşullarıyla baş etmeye çalışırken, bunların içinde var olan gizemli korkuları ve arzuları hem taşır, hem de hayal meyal sezer. Bu bastırılmış, arketip, anonim alan, hem kişisel hem de kitlesel davranışın arkasındaki gizli güdüyü sağlar – Jung'un kolektif bilinçdışından pek de farklı değildir. Broch'un nazarında romancının görevi insanı bütünselliği içerisinde, ruhsal varlığının tüm kademeleriyle (bir karakterin bilinçli düşünceleri bağlamında betimlenemeyecek olan esasen bilinçaltına ait katman da dahil) sunmaktır.[64] Bu sanatsal amacın bir sonucu olarak, yazarın açıkça kendisini devreye soktuğu psiko-anlatı Broch'un kurmaca metinlerinde özel bir öneme sahiptir. En çok da düşük entelektüel düzeye ya da içe bakış kapasitesine sahip karakterler resmedildiğinde psiko-anlatı kullanılır ve karakterin el kol hareketlerinin, sözcüklerinin ve duygularının altında yatan gizli sebepler hakkında aralıklı teorileştirme biçimini alır.

Bunun bir örneğini *Die Schlafwandler*'ın son cildinde görüyoruz. Tamamen ahlaksız bir "gerçekçi" olan Huguenau savaş vurguncusu olmak için orduyu terk etmiştir. Eski güzel bir kentin sokaklarında dolaşırken kendi bilinçli benliğine epey yabancı bir estetik kavrayış duygusuna kapılır:

> Önceki iş seyahatlerinde pek çok güzel kent gezmişse de bunları hiçbir zaman fark etmemiş olan Huguenau hiç bilmediği bir duyguya kapılmıştı, bunu ne adlandırabiliyor ne de kaynağını bulabiliyordu, ama yine de ona tuhaf bir şekilde tanıdık geliyordu; eğer birisi bunun estetik bir duygu ya da kökeni özgürlükte yatan bir duygu olduğunu söylemiş olsaydı, katıla katıla gülerdi, hem de dünyadaki güzellikler kendisini asla etkilememiş bir insan gibi gülerdi. Üstelik, ruhu güzelliğe açan şey özgürlük müdür yoksa özgürlük mefhumunu ruha bahşeden güzellik midir, sorusunun içinden hiç kimse çıkamadığından haklı da olurdu. Ama yine de yanılıyordu, zira onda bile derin bir beşeri bilgi, dünyadaki tüm ışıkların kaynağı olan bir özgürlük özlemi olmalıydı...[65]

Yazarın ruhu ile karakterin ruhu arasındaki fark hiçbir yerde bu pasajda olduğundan daha fazla olamaz: Huguenau kendisine ya-

---

64. Bu amaçların en açık teorik ifadesi "Bemerkungen zu den 'Tierkreiserzählungen'", başlıklı metinde bulunmaktadır, *Die unbekannte Grösse* içinde, Zürih, 1961, s. 187-93.

65. *Die Schlafwandler,* s. 376.

bancı bir duygunun belli belirsiz de olsa bilincindedir, oysa anlatıcı bunu adlandırabilmekte, açıklayabilmekte ve dahası felsefi bir sistemle ilişkilendirebilmektedir – kesinlikle Kantçı bir duygudur bu. Bu benzemezlik anlatıcının, Huguenau'nun duygularının ezoterik doğasını öğrendiği anda atacağını söylediği şüpheli kahkahayla da vurgulanmaktadır. Bu analizden hemen sonraki paragrafın ilk cümlesiyle de aynı benzemezlik vurgusu taçlandırılmaktadır: "Bu tür tefekkürlerden çok uzak olan Huguenau pazardaki bir otelde oda tuttu."

Aynı romanda yer alan başka bir anlatıda bilinçdışılığın anlatılması tek, sürekli ve açıkça görünen bir konu haline gelir. Orta-sınıfa mensup bir kadın olan Hanna Wendling, savaşın küresel çaptaki ölümcüllüğüne, benliğinde yaşamı devam ettirici tüm güdülerden giderek yabancılaşarak yanıt verir. Bu süreç Wendling'in ruhunun saklı derinliklerinde gerçekleşirken, bilinçli benlik bunun yalnızca şaşırtıcı davranışsal belirtilerini algılar, zira "hiç kimse ruhun mikroskopik yapısı hakkında bir şey bilmez."[66] Bu bilgisizlik tüm metin boyunca vurgulanır: Hanna "kişinin hiçbir şey bilmek istemediği ve hatta bilmediği" en muğlak kıpırtılarla doludur; "çok uzak ve tümüyle belirsiz bir düşünce"ye sahiptir; sözcüklerin asla kapsayamayacağı imgeler zihnine musallat olmuştur.[67] Kişilik parçalanmasının bir safhasında asker olan kayıp kocası için hissettiği duygular hayvani cinselliğe, ondan yadigâr kalanlar anonim bir fallusa indirgenir:

> İlk kaybolan yüzüydü, sonra oynayabilen uç yerleri, kol ve bacakları; ama hareketsiz dimdik bedeni, bu kolsuz ve başsız gövde, bu fevkalade müstehcen erkek imgesi hafızasının derinliklerinde varlığını sürdürüyordu... Bu kısmi unutkanlık ilerledikçe... edepsizliği de gittikçe daha eşmerkezli ve yalıtık hal aldı, unutkanlığın gittikçe daha yavaş yaklaştığı, edepsizlik yüzünden felç olmuş daha ince dilimlere böldüğü bir edepsizlikti bu.

Fakat bu görsel açıdan canlı süreç tarif edilir edilmez anlatıcı ruhsal içeriği salt bir metafora indirgediği için kendi kendisini azarlar, böylece bu muğlak indirgeme sürecinin gerçekçi bir psikolojik temsilden ziyade bir yazar eklentisi olduğunu vurgulamış olur. An-

66. *Die Schlafwandler*, s. 404. 67. *A.g.y.*, s. 461, 498, 568.

latıcı bunun ardından "meselelerin gerçek durumu"nun büyük karmaşıklığını açıklamaya başlar, "her zaman hayal meyal kalmıştır, karışık bir belirsiz imgeler akışı, yarı yarıya hatırlanan bir anılar seli, yarı yarıya düşünülen düşünceler, yarı yarıya istenen istekler, gümüşi bir dumanla kaplı, kıyıları olmayan bir nehir, doğrudan doğruya bulutlara ve siyah yıldızlara erişen gümüşi bir sis."[68] Lirik, imgeci bir üslup kullanılmış olmasına karşın, bu psiko-anlatının dili karakterin ruhuna benzemeye çalışmaktan çok, onu aydınlatmaya çalışmaktadır. Anlatıcı, karakterin zihninin sözel yüzeyinde ya da bilinç seviyesinde asla ortaya çıkamayacak bir eşikaltı katmanının teorik olarak ilişki kurabileceği sembolik bir manzara inşa eder. Bilinç metaforik olarak bir akış diye *nitelendirilir* –"karışık bir akıntı... bir sel... kıyıları olmayan bir nehir"– ama bir akış olarak *sunulmaz*. Bu anlamda Broch'un metaforik araştırması, William James'in bulduğu –bir psikoloğun manidar kavramsal imgesi olarak– "bilinç-akışı"na, *Ulysses*'in "Penelope" (18) bölümü gibi bu imgenin kurmacada cisimleşmiş haline benzediğinden daha çok benzer.

Die Schlafwandler'dan alınan iki metinde bilinçaltı süreçlere özel olarak yoğunlaşan Broch, kurmaca anlatının psikolojik vaka incelemelerinin kıyısında olan bir sınır-durumuna yaklaşır. Anlatıcının Huguenau ve Hanna üzerine yorumları –bunlar kaçınılmaz olarak aforizmatik zaman kipiyle yazılmıştır– on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl yazar geleneğindeki teorileştirme girişimlerine farklı bir yönden yaklaşır, ama odağı kişiler*arası* ilişkilerden kişinin *kendi içindeki* ilişkilere, davranışın bariz toplumsal yüzeyinden bireyin ruhunun saklı derinliklerine kaymıştır.

Bu sınır-durumun kurmaca metinlerde bilinç sunumu bakımından vurguladığı şey, genel inancın aksine, ruhsal yaşamın en bilinçsiz katmanını resmetmek isteyen bir romancının bunu mevcut olan en dolaylı ve en geleneksel tarzla yapmak zorunda olduğudur. Dolayısıyla bilinç-akışı romanı eleştirmenlerinin resmedilen bilinç seviyesinin görece derinliği ile bunu resmetmek için kullanılan tekniklerin görece dolaysızlığı arasında var olduğunu iddia ettikleri mütekabiliyet tamamen yanlıştır. Frederick J. Hoffman, Melvin

68. *Die Schlafwandler*, s. 588-9.

Friedman ve en son Erwin R. Steinberg psiko-anlatıyı "bilinçli denetimler", "güdümlü düşünceye ve akılcı denetimlere en yakın bölge", ya da "en üst soyutlama düzeyi"yle ilişkilendirmekle kalmayıp daha dolaysız "bilinç-akışı teknikleri"ni de daha az akılcı, daha kendiliğinden ve "bilinçdışı" zihinsel katmanlarla bağdaştırmıştır.[69] Burada sözü edilen mütekabiliyetin temelinde tarzın malzemeyle karıştırılması, yalnızca düzensiz dilin düzensiz zihinleri sunabileceği kabulü yatmaktadır. "Bilinç-akışı teknikleri"nin en dolaysızı olan iç monoloğun, tanımı gereği, zihnin dilsel faaliyetiyle sınırlı olduğunu, bilinçdışının ise dilden neredeyse tamamen mahrum olduğunu unutmaktadırlar. Leon Edel'in yerinde tespitiyle: "bilinçdışı kendi bilinçdışı biçimiyle ifade edilemez, zira çok açık ki bilinçdışıdır. *Biz bilinçdışını yalnızca kişinin bilinçli ifadelerinde beliren sembollerden çıkartabiliriz*..."[70] Edel'in kaçırdığı nokta, bir romancının karakterinin değil de kendisinin dilini kullandığı sürece karakterinin bilincinde ortaya çıkan bilinçdışı sembolleriyle sınırlı kalmasının gerekli olmadığıdır. Bu söylenenler ışığında, psiko-anlatı zihnin söz-altı derinliğine giden en dolaysız, hatta eşsiz yol olarak değerlendirilebilir. Psiko-anlatının modern psikolojik roman için sahip olmayı sürdürdüğü kalıcı önemin en kısa ifadesi Schiller'in paradoksal meseli "*Spricht die Sele, ach, so spricht schon die Sele nicht mehr*" olabilir: "Ruh konuştuğunda, heyhat, konuşan şey artık ruh değildir."

---

69. Frederick J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, Los Angeles, 1945/1967, s. 128; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, 1955, s. 5; Erwin R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses, Pittsburgh, 1973, s. 251-2.

70. *The Modern Psychological Novel*, New York, 1955, s. 55 (vurgu Edel'e ait).

2
Alıntılı Monolog

Alıntılama Tarzları

Alıntılı iç monolog on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru tümüyle yerleşik bir teknik halini aldı.[1] Önceki romanlardaki kahramanların çoğu sadece istisnai durumlarda, yazarın yaptığı ayrıntılı girişten sonra ve açıkça duyulabilir seslerle monolog yapardı. Tom Jones'un nadir monologlarından biri "Mr. Jones'un Kendi Kendisiyle Yaptığı Bir Konuşmaya Dair" başlıklı bir bölümde yer alır. Tom'un felsefeye daha yakın Alman muadili Agathon "Bir Kendi Kendine Konuşma" adı verilen bölümde kendisine daha duyulur bir şekilde seslenir. Üstelik bu monolog, anlatıcının eldeki kaynak malzemesine (kahramanın kendi günlüğüne dayanan Yunanca bir elyazması) göndermede bulunarak uzun uzadıya bir savunma yaptığı bir girişten sonra gelir: "Bu kanıt," der, "Agathon'un kendi kendisiyle bu ve diğer durumlarda ne konuştuğunu tarihçinin nasıl bilebildiğini açıklar."[2]

Gerçekçilik öncesi romanlarda gördüğümüz standart alıntı gösteren ifadeler bu romanlardaki monologların sesinin tiyatrodaki kadar yüksek olduğunu göstermektedir.[3] Tom Jones'un monoloğu "ve

---

1. Önceki kurmaca biçimlerinde (epik ve romans) monolog kullanımı için bkz. Scholes ve Kellogg'un mükemmel sunumu: *The Nature of Narrative*, s. 177-90 ve 284-9.

2. Wieland, *Agathon*, s. 398 (I. Kitap, 10. Bölüm).

3. G. Gougenheim ("Du discours intérieur au monologue intérieur", *Le Français moderne* 14-5 [1946-1947], 242-8) bu olgunun 17. ve 18. yüzyıl Fransız yazarlarındaki varlığını belgelemiştir. Yalnızca alıntı gösteren ifadeleri kullanma formüllerine dayanarak yaptığı "söylem" / "monolog" ayrımı, fazla keskindir, zira sonraki pek çok yazar "... diye düşündü"yü kastederken "... dedi" tabirini kullanmıştır (bkz. aşağıda 13. dipnot).

birden fırlayıp bağırdı" sözleriyle başlayıp çok daha açık bir duyulabilirlik işaretiyle sonlanır: "Burada duygular ağzını kapattı ve gözlerini konuşturmaya başladı." Goethe'nin Wilhelm Meister'i, "yalnız kaldığında, neşe içerisinde bağırdı."[4] On dokuzuncu yüzyıl yazarları bile karakterlerinin duyulabilir şekilde kendi kendilerine konuşmalarına izin vermeyi sürdürürler. Dickens'ın *Little Dorrit*'in başında verdiği bir kendi kendine konuşma sahnesinde bakış açısı belirgin bir şekilde dışsaldır. Amy daha önce tanımadığı uyuyan bir kadına bakarken, "'Çok hoş biri,' dedi kendi kendine. 'Böyle güzel bir yüz hiç görmemiştim. Ah, benden nasıl da farklı!' Söylemesi tuhaf, ama bunun gizli bir anlamı vardı, zira gözleri yaşlarla dolmuştu."[5] "Kendi kendine ne söylediği" hâlâ "gizli anlamı"nı koruduğundan, diğer davranışsal emareler gibi (örneğin gözyaşları) bu anların da, gözlemleyen anlatıcı tarafından, özel bir etki artırıcı araca gerek olmadan algılanabilir olduğunu kabul etmek zorundayız. Karakterleri kendi dönemindeki diğer yazarların karakterlerinden daha sık monolog yapan Stendhal yine de karakterlerinin duyulabilirliği bakımından çok istikrarsızdır. Ne zaman Julien'in kendi kendisine hitaben bir tiradından "*ce monologue*" diye bahsetse, sözlü retoriği kastettiğinden emin olabilirsiniz, zira Stendhal bu ismin "iç" ya da "sessiz" sıfatlarıyla yan yana getirilmesinin hâlâ terimlerde çelişkiyi ifade ettiği bir dönemde yazıyordu. Julien aslında monologlarından en az birini "yüksek sesle söyler" ("*s'écria-t-il*").[6] En uzun solosunda (hapiste), en mahrem duygularını açığa serdiği için kendi kendisini azarlarken sesi yine yükselir. "Acı acı gülerek yüksek sesle, Çağdaşlarımın etkisi daha güçlü çıkıyor, dedi. Ölüme bir adım yoldayım, kendi kendime konuşuyorum, gene de ikiyüzlülük

4. "Aldatan Kim?" adlı bir kısa romanda Goethe monolog yapma alışkanlığındaki karakteri komik kahramana bile dönüştürür. Olay örgüsünü harekete geçiren küçük psikolojik güdülenme, karakterin başkalarıyla iletişime geçmesini engelleyen ve bu suretle kendi başına konuşma ihtiyacını (ve miktarını) tepe noktasına çıkaran aşırı bir içedönüklüktür. En sonunda doğru kızla evlenebilmesinin yegâne nedeni kulak misafiri olan arkadaşlarının onun mahrem düşüncelerini duymasıdır.

5. *Little Dorrit,* s. 422 (II. Kısım, 1. Bölüm).

6. *Kızıl ve Kara*, çev. Nurullah Araç, İstanbul: Cem, 1971, s. 42 (I. Kısım, VII. Bölüm).

ediyorum... Hey gidi on dokuzuncu yüzyıl hey!.." (Üç noktalar Stendhal'e ait.)[7] Tarihsel olarak, ilginç bir an: Tiyatrodaki ve epikteki kendi kendine konuşmanın belagatçi eğilimi sorgulanmakta ve yeni Romantik bir standart olan samimiyet aracılığıyla değersiz kılınmakta, fakat yine de mahkûm ettiği biçimle sunulmaktadır.

Kendi kendine konuşan duyulabilir sesin bile bile rol yapmakla özdeşleştirilmesi sonraki psikolojik romanlarda tümüyle gerçekçi bir belirti olarak yeniden karşımıza çıkar. Raskolnikov cinayetten önceki iç tartışmaları sırasında "zaman zaman... kendi kendine konuşma alışkanlığından ötürü... bir şeyler mırıldanırdı."[8] Anlatıcı "kendi güçsüzlüğüne ve kararsızlığına güldüğü monologlar"dan bile bahseder.[9] Genette'in gösterdiği üzere, Proust'un Swann'ı, "kişinin kendi kendine oynadığı bir komedya sahnesi gibi sesli bir şekilde dile getirdiği bu samimiyetsiz monologları" seslendirdiğinde kendi kendine hitap etmenin sahtekârlığına bir örnek vermiş olur.[10] Gide'in *Kalpazanlar* romanındaki Bernard, gençlik isyanına epeyce retorik bir kendi kendine konuşmayla başlar,[11] sonra yavaş yavaş kendisinin ve yazarının samimiyet idealine yaklaştıkça bu kendi kendine konuşma biçimini terk eder: "Sürekli olarak kendi kendine konuşma huyum vardı. Şimdi istesem de bunu yapamıyorum."[12] Aşağıda göreceğimiz üzere, rasyonelleştirme ya da kendi kendini kandırma modern romanlarda duyulabilir düzeyin altına indiğinde bile yalnız başına konuşmaya eşlik etmeyi sürdürür.

Fakat Stendhal'in zamanında ve kendi romanlarında yalnız anlardaki nidalar (hatta mırıldanmalar) artık genel geçer kural değildir ve gittikçe tuhaf bir "alışkanlık"la ya da aşırı heyecan anlarıyla özdeşleştirilmeye başlamıştır. Başkalarının yanında bulunan karakterlerin düşüncelerinden (çoğunlukla sesli sözcükleri yalanlayan sessiz sözlerle) alıntı yapılan epizotlardan da görüleceği üzere, Gerçekçi romanlar iç sesi verili bir şey olarak alır. Artık söyleme fiillerinin mi düşünme fiillerinin mi kullanıldığından bağımsız olarak sessizlik imasında bulunulmaktadır: "düşündü" (kendi kendine), ya

---

7. *Kızıl ve Kara*, s. 586 (II. Kısım, 44. Bölüm).
8. *Crime and Punishment*, s. 4. 9. *A.g.y.*, s. 5.
10. Genette, *Figures III* (Paris, 1972), s. 196-7.
11. *Les Faux-monnayeurs*, s. 933-4. 12. *A.g.y.*, s. 1150.

da "dedi (kendi kendine)". Hatta bazen giriş cümlecikleri tamamen atılmakta ve iç konuşmanın başladığının işareti olarak yalnızca tırnak işareti ve diğer standart işaretler kullanılmaktadır.[13] On dokuzuncu yüzyılın ortalarına geldiğimizde, düşünce alıntılarından ötürü uzun uzadıya savunma yapan yazarların modası geçmiş görünmektedir. Bu savunmacılığın kötü şöhretli bir örneği Victor Hugo' dur. 1862 yılında *Sefiller*'den "Bir Kafanın İçinde Kopan Bir Fırtına" başlıklı bölümü, şu anlamsız izahla keser: "Kendi kendimizle konuştuğumuz muhakkaktır; bunu yaşamamış bir düşünen varlık yoktur. ... Bu bölümde sık sık kullanılan, *şöyle dedi, diye ünledi* ifadeleri yalnızca bu anlamda anlaşılmalıdır. Dış sessizliği bozmadan kendi kendimizle konuşur, söylenir, bağırırız. Büyük bir dağdağa vardır; ağız hariç içimizdeki her şey konuşur. Ruhun gerçeklikleri, elle tutulur gözle görülür olmasa bile, yine de gerçekliktir" (vurgu Hugo' ya ait).[14] Fakat Hugo gerçekçilik öncesi kuşağa ait olduğunu eleverse de, monolog tekniğinin içselleşmesinin altında yatan varsayımları da yetkin bir ağızdan aktarır ve bu tekniği zımnen kullanan romancıların tekniğin psikolojik gerçekçiliğini bir önkabul olarak aldıklarını gösterir.

Dostoyevski'nin ve diğer geç dönem Gerçekçi romancıların eserlerinde, monolog sesinin susturulması ile alıntılı monoloğun ritminde değişiklik yapılması kol kola gider. Bir karakterin düşüncelerinin doğrudan aktarımı artık uzatılmış tefekkür ya da iç tartışma için açıkça ayırt edilmiş ("Bir Kafanın İçinde Kopan Bir Fırtına") yalıtık anlarla sınırlı değildir, aksine art arda gelen karşılaşmalarına ve deneyimlerine eşlik eder. Bu da ortaya dış sahne ile iç sahne arasında hızlı hızlı gidip gelen bir metin çıkarır:

Orada, tam köşenin dibinde duvar kâğıdı duvardan ayrılmış ve bir noktada yırtılmıştı. Raskolnikov, bütün çaldıklarını hemen deliğin içine, duvar kâğıdının arkasına tıkmaya başladı. Biraz doğruldu ve iyice şişmiş kâğıdı

13. Örneğin, monologlarının ilk cümlelerinde geleneksel olarak "... dedi"yi kullanan Jane Austen zaman zaman bu alıntı gösterme ifadelerini atlayıverir (*Emma*, s. 844-923); "... diye düşündü" ifadesi ise düşünceler diyalog sahnelerinde aktarıldığında görünür (*Emma*, s. 970). Fakat bazı modern yazarlar da söyleme fiillerini kullanmayı sürdürür. Bu yazarların önde gelenlerinden biri Faulkner'dır – hatta "o [Hightower] söylüyor, düşünüyor" derken fiilleri düşünce fiilleriyle eş tutar.

14. *Les Misérables*, I, s. 277.

boş gözlerle seyrederken, sevinçle: "Hepsi girdi! Hepsi gözden kayboldu, cüzdan da!" diye düşündü. Derken birdenbire dehşetle irkilerek, umutsuzluk içinde: "Aman Tanrım," diye mırıldandı. "Ben ne yapıyorum? Saklamak bu mu? Böyle mi saklanır?"

Gerçekten de Raskolnikov eşyayı hiç hesaba katmamıştı. O yalnızca parayı düşünmüştü. Bu nedenle de önceden yer falan hazırlamamıştı.

"Ee, şimdi bu işin sevinilecek yanı neresi?" diye düşündü. "Saklamak böyle mi olur? Resmen aklımı kaybediyorum!"

Bitkin bir halde divana çöküp kaldı ve hemen korkunç bir titreme nöbetiyle bir kez daha sarsılmaya başladı.[15]

Aktarım ile alıntı arasında gidip gelinmesi bol miktarda alıntı gösteren ifade doğurur ("... diye düşündü... diye mırıldandı... diye düşündü"). İncelikle yapılan noktalamayla birlikte bu ifadeler, sürekli olarak bakış açılarının ikiliğine dikkat çeker. Sonuç şudur: Raskolnikov'un bu heyecan dolu sahnedeki iç ve dış heyecanına uyan, ama bu kadar heyecanlı olmayan bir sahnede etkisi azalacak olan süreksiz, parçalanmış, gidip gelen bir ritimdir.

Dolayısıyla alıntılı monolog ile onu çevreleyen anlatı metninin bütünleştirilmesinde en radikal değişikliği yaratan romanın, konu olarak (Woolf'un meşhur sözleriyle) "sıradan bir gündeki sıradan bir zihni" seçmiş olması tesadüf değildir. *Ulysses*'te Bloom bölümlerinden birindeki tipik bir pasajda şunlar yazmaktadır:

Yakası L. B. işlemeli hantal paltosuyla kayıp eşya bürosundan satın aldığı elden düşme yağmurluğu asılı kancadan şapkasını aldı. *Pulculuk: sırtı zamklı resimler. Yükünü tutan subayların sayısı da pek az değil hani. Helal olsun.* Şapkasının terden yağ bağlamış tepesindeki yazı ona ketumlukla ansıttı: Plasto Lüks Şapk. Deri bandın içine telaşlı bir göz attı. *Beyaz bir pusula. Emniyette.*

Kapının eşiğinde arka cebini yoklayıp anahtarını aradı. *Orda yok. Çıkardığım pantolonda. Ordan almalıyım. Patatesimiz var. Gardırop gıcırdar. Kadını rahatsız etmeye gerek yok. Demincek dönüp dalmıştı.* Ardından sofa kapısını usulca çekti, biraz daha, kapının alt pervazı eşiğe güzelce oturana dek, kapandı mı kapandı. Kapalı görünüyor ya. *Zaten biraz sonra döneceğim, bir şeycik olmaz.*[16] (Vurgular bana ait.)

---

15. *Crime and Punishment*, s. 90 (II. Kısım, 1. Bölüm).

16. *Ulysess*, çev. Nevzat Erkmen, İstanbul: YKY, 2001, s. 56-7/87. (Birinci sayfa numarası İngilizce metne, ikincisi Türkçe çeviriye aittir. –*y.n.*)

Burada ilk kez iç konuşma üçüncü şahıs bağlamından giriş cümlecikleriyle ya da herhangi türde bir işaretle ayrılmamaya başlamıştır. Metnin sürekliliği açısından elde edilen kazanç bu metni *Suç ve Ceza*'dan alıntıladığımız parçayla karşılaştırdığımızda açıkça görülebilir. Anlatıcının ve karakterin sesi o derece kaynaşmıştır ki artık hangi cümlelerin Bloom'un monoloğu, hangilerinin anlatıcının aktarımı olduğunu yalnızca yakın bir tetkikle belirleyebiliriz.

Fakat bu tür bir yakın tetkik *Ulysses* ile alıntılı monolog tekniğini kullanan üçüncü şahısla yazılmış ilk romanlar arasındaki temel benzerliği de açığa çıkartır. Joyce monologlarının görünürdeki farklılığı, aktarım ile monolog arasında ayrım yapmak için kullanılan en manidar *gramatik* işaretin –zaman kipindeki (geçmişten şimdiki zamana) ve şahıstaki (üçüncüden birinciye) değişikliğin– hem Joyce'ta hem de ilk romancılarda görüldüğünü unutturmaktadır. Bu gramatik modelin temelde aynı olmasından ötürü, *Ulysses* pasajına deneysel olarak tırnak işaretlerinin ve giriş imlerinin eklenmesi geleneksel bir görüntü kazandırma konusunda epeyce mesafe kat eder:

> Kapının eşiğinde arkacebini yoklayıp anahtarını aradı. "Orda yok," diye düşündü. "Çıkardığım pantolondadır. Ordan almalıyım. Patatesimiz var. Gardırop gıcırdar. Kadını rahatsız etmeye gerek yok. Demincek dönüp dalmıştı." Ardından sofa kapısını usulca çekti...

Epeyce mesafe kat eder, ama hepsini değil. Tırnak işaretlerinin eklenmesiyle bile, Joyce'çu monolog hâlâ sürekli bir "Joyce'çu" nitelik taşımaktadır. Fakat bu nitelik monoloğun kendisini çevreleyen metinle olan ilişkisinden ziyade dilinin bir sonucudur. Keza "... diye düşündü" cümleciğinin eklenmesinin de Bloom'un sessiz sözlerine belirsiz, neredeyse çocukça, gevezelik denebilecek bir ton kattığını da eklemek gerek. Bu durum "... diye düşündü" türünden ifadeleri Joyce'un karakterlerinin ürettiğinden daha tutarlı ve rasyonel söz dizileriyle özdeşleştirmeye alışkın olmamızla açıklanabilir.

Breon Mitchell'in işaret ettiği üzere,[17] tırnak işaretlerinin olmadığı bir üçüncü şahıs bağlamında alıntılı monologların mevcudiyeti, *Ulysses*'in kendisinden sonra gelen romanlar üzerindeki etkisi

17. Bkz. Breon Mitchell, *James Joyce and the German Novel 1922-1933*, Athens, Ohio, 1976, özellikle s. 112, ve 136-7.

açısından bir mihenk taşıdır. İşaretleme sisteminde bireysel farklılıklar olmakla beraber, işaretsiz alıntılı monolog bilinç-akışı romanlarının alameti farikalarından biri olmuştur. Döblin'in *Berlin-Aleksander Meydanı* (*Ulysses*'in etkisiyle Almanya'da ortaya çıkan en ünlü eser) anlatı ile monolog arasında sürekli gidip gelir, hatta aynı cümle içinde birinden diğerine atlayarak Joyce'un bir adım ötesine geçer:

Ben zavallı budala ne yapacağım, nerede kalacağım, ev duvarlarına tutuna tutuna yürüdü, duvarların sonu gelmeyecekti. Ben gerçekten çok budalayım, biraz aklını kullanan başının çaresine bakar... Kollarını kavuşturdu. Oğlum, burada hiç olmazsa üşümezsin.[18]

Bu pasajda alıntılı monoloğu anlatının kendisinden iki kere tek bir virgül ayırmaktadır, ama zaman kipi ve şahıs (keza birinci yerine belgisiz "biri" ya da ikinci şahıs kullanıldığında da) hâlâ açıkça değişikliğe işaret etmektedir. Sartre, "Gizlilik" adlı hikâyesinin dört bölümünden ikisinde *Ulysses*'te kullanılan teknikleri sıkı sıkıya taklit eder ve aynı cümle içerisinde monoloğa giriş ve çıkışları göstermek için noktalama işaretleri kullanır:

Bir gargara sesi duydu: Öten bir mide, bundan nefret ediyorum, onun midesi mi yoksa benimki mi onu bile söyleyemem.

Gözlerini kapamıştı, mavi daireler dönmeye başladı, dünkü panayırda olduğu gibi, dairelere kauçuk oklarla atış yapıyorum...[19]

Zaman zaman bu belirsiz işaretler bile atılır:

Saçını tarayacak zamanı bile bulamadı, öyle bir koşuşturmaca içindeydi ve beni görecek olan insanlar gri montumun altında çıplak olduğumu bilmeyecekler...[20]

Sözdizimsel süreklilik olmasına karşın, yine de monolog başlangıcı zaman kipi ve şahıs değişikliklerinden açıkça anlaşılabilir.[21]

---

18. Döblin, *Berlin-Aleksander Meydanı*, çev. Ahmet Arpad, İstanbul: Sel, 2004, s. 11.

19. "Intimité", s. 103-4. Türkçesi: "Gizlilik", *Duvar* içinde, İstanbul: Can, 1999.

20. *A.g.y.*, s. 136.

21. Joyce'un takipçilerinden bazıları iç monolog ile çevreleyen anlatı bağlamı arasındaki kaynaşmayı her ikisi için aynı zaman kipini (şimdiki zaman) kulla-

Modern psikolojik romanlarda, iç monologların hemen yakınında görülen düşünme fiilleri işlevsel olmaktan ziyade tılsım niyetine eklenen şeyler olarak kullanılırlar. Örneğin, Virginia Woolf metinlerini "... diye düşündü" sözleriyle donatmıştır: "Bildiğimiz partilerden biri, diye düşündü; Clarissa'nın partilerinden. Neden böyle partiler verir, [diye düşündü]."[22] Bu fazlalıklar yalnızca deyimsel bir vurgu işlevi görür ve Joyce-öncesi zamanların rutin alıntı gösterme ifadeleriyle ortak noktası çok azdır. Nitekim Faulkner üçüncü şahıs romanlarının bazılarında benzer şekilde monolog pasajlarından önce ve sonra bol miktarda zihinsel fiil kullanır, fakat onun tekrarları Woolf'unkinden daha ağır anlamlar taşır. *Ağustos Işığı*'ndan alınmış pasaj buna tipik bir örnektir.

"Ona ne söylediklerini bile bilmiyorum," diye düşündü, düşünerek *ona söyledikleri şeyin bir erkeğin yanından geçen bir çocuğa söyleyeceği şeyler olup olmadığını bile bilmiyorum* inanarak *bilmiyorum henüz bilmiyorum uyku anında kapanan gözkapağının gözün benliği içine onu hapsettiğini...*[23] (Vurgular yazara ait.)

Burada Joe Christmas'ın bilincinde bir tür katmanlaşma olduğu iması vardır. Art arda gelen her zihinsel fiil ("diye düşündü, düşünerek... inanarak") daha derinlere iner, sözcükler daha muğlak bir şekilde telaffuz edilir ve daha çağrışımsal imgeler kullanılır.

Son olarak, alıntı gösterme ifadelerinin alıntılı bir monolog için tek üçüncü şahıs bağlamını oluşturduğu tipolojik olarak ilginç bir örneği ele almamız gerekiyor. Teorik olarak, anlatıcının tek işlevinin düşünen kişiyi ve onun zihinsel faaliyetini zikretmek olduğu bir kurmaca metin düşünülebilir. Bu metin şu modele uyabilir: "... diye düşündü"nün öncesinde roman uzunluğunda bir monolog gelir. Ben bu modele tamamen uyan bir roman bilmiyorum, fakat kısmen uyanlar vardır. Woolf *Dalgalar* romanında en basit alıntı gösterme ifadeleriyle –"... dedi Rhoda", "... dedi Bernard"– modeli çoğaltarak altı karakterinin farklı farklı monologlarını metne sokar.[24] Ca-

---

narak daha da ilerletmişlerdir. Joyce'un ilk ve en yakın taklitçilerinden biri olan Valéry Larbaud bunu "Mon plus secret Conseil" adlı hikâyesinde yapar.

22. *Mrs. Dalloway*, s. 52.

23. *Ağustos Işığı*, çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1990, s. 162-3.

24. Lirik arasözler bir tür yazar sesi olsa da, metnin geri kalanından farklı bir

mus'nün "Dönek"i bu modeli tersine çevirir. Dilsiz "konuşmacı"sının tırnak işareti içine alınmış monoloğu şu sözlerle başlar: "'Aman ne merak, ne merak!..'" ve 30 sayfa sonra ifadenin durduğunu açıklamak üzere son anda anlatıcının devreye girmesiyle biter: "Bir avuç dolusu tuz geveze kölenin ağzını doldurmuştu."[25] Bu asgari alıntı gösterme ifadeleri, monolog biçimine dikkat çekmelerine karşın, bu biçimin kendisini değişmeden bırakmaktadır. Kapanış cümlesi olmadan "Dönek" özerk bir monolog ve dolayısıyla üçüncü şahıs metni değil birinci şahıs metni olur. Bu türün sınırdaki örnekleri, bağımsız monoloğu üçüncü şahıs anlatısından ayıran sınır çizgisini netleştirir ve aynı zamanda alıntılı monolog ile özerk monolog arasındaki tipolojik süreksizliği gösterir.

Anlatı Bağlamı

Okuduğumuz metindeki tek egemen ses üçüncü şahıs bağlamındaki bir monologcu değildir. Monologcu her zaman için anlatıcıya az çok tabidir ve kendi kendisine söyledikleri hakkındaki değerlendirmemiz anlatıcının onu bizim nazarımızda nereye koyduğuna (tarafsız ya da taraflı, dost ya da düşman, empatik ya da ironik) sıkı sıkıya bağlıdır. Bir unvan (*Mr.* Bloom) ya da bir sıfat (*zavallı* Emma) bile o karakterin ne düşündüğüne ilişkin aktarılanlara getirdiğimiz yorumları etkiler. Kısacası, bir monoloğun hangi bağlamda geçtiği de içeriği kadar önemli ve değişkendir. Ayrıca sessiz sözcüklerin alıntılanması anlatıcıyı bir karakterin bakış açısına sesli sözlerini alıntılanmasından daha fazla bağlı kılmadığından, monologların sıklaşması (bazen düşünüldüğü gibi) karaktere ait tekleşmiş bir bakış açısına delalet etmez.

Hatta bazı yazarlar iç monologları anlatıcı ile başkarakterleri arasındaki ironik boşluğu güçlendirmek için kullanırlar. Julien Sorel, Madame de Rênal'ın çekingen hareketleriyle karşı karşıya kalınca, şunları düşünür:

---

düzeyde –yalnızca tipografik olarak değil– hareket eden bir sestir. Bkz. aşağıda s. 263-5, *Dalgalar*'ın daha ayrıntılı bir incelemesi.

25. "Le Renegat", s. 45 ve 72.

Yolculuğa çıkmadan önce onun elini tutuyordum, o çekiyordu; şimdi ise ben elimi çekiyorum, o tutup sıkıyor. Bana karşı gösterdiği bütün hafifsemelerin öcünü almak için iyi bir fırsat. Kim bilir şimdiye kadar kaç dostu oldu! Belki şimdi beni gözüne kestirmesi, buluşmamız kolay olduğu içindir.

Anlatıcı bu karakter perspektifini derhal perspektif *içine* yerleştirir:

Ne yazık ki son derecesine gelmiş bir medeniyet işte böylece insanları bahtiyarlıktan uzaklaştırır! Yirmi yaşında bir delikanlı, biraz olsun terbiye görmüşse, ruhunu şöyle kendi haline bırakıvermez; bu olmayınca da aşk, vazifelerin en sıkıcısı değil de nedir?[26]

İç monologlar ile yazar yorumlarının bu şekilde birbirine bağlanması, anlatıcının uzak görüşlülüğü ile karakterin miyopluğu arasındaki farkı en yüksek noktaya çıkartır. Aynı durum bir anlatıcı alıntıladığı düşüncelere olur verdiğinde de geçerlidir. Karakterlerinin uzunca süre sazı eline almasına asla izin vermeyen bir romancı olan Thackeray, Becky'nin monolog yapmasına sırf onun düşüncelerini kendi istediği yöne çekmek için izin verir. Becky'nin kendisi tarafından ve kendisi için formüle edilen gerçekçi ahlaki görüşleri –'"taşralı bir beyefendinin karısı olmak zor değil,' diye düşündü Rebecca. 'Yılda beşbinliğim olsaydı, iyi bir kadın olabilirdim...."– önce değerlendirilir, sonra anlatıcı tarafından çabucak el konulur:

Rebecca'nın böyle düşünmekle haklı olup olmadığını kim bilebilir. Belki de Becky Sharp gibi bir kadınla dürüst bir hanımefendi arasındaki ayrım yalnızca para ve şans meselesidir. Karşımıza aklımızı çelecek bir yılan çıkınca, komşumuzdan daha dürüst kalabileceğimizi hangimiz ileri sürebiliriz? Dirlik, düzenlik, bolluk içinde yaşamak bir insanı dürüst yapmaya yetmese bile, dürüstlükten sapmasını önler. Tıka basa karnını doyurduğu bir şölenden gelen adam koyun budu çalmak için arabasından inmez. Ama hele bir açlıktan gözü dönsün, bakın bir somun ekmeği çalıyor mu, çalmıyor mu?[27]

Bu metinlerde anlatıcıların yorumları psikolojik karakter çiziminden uzaklaşıp, yazarlı anlatım tarzının çok temel bir özelliği olan insan doğası hakkındaki genellemelere uzanır. Bakış açısında-

26. *Kızıl ve Kara*, s. 94.
27. *Vanity Fair*, s. 499-500 (41. Bölüm).

ki farklı ama aynı derecede kesin ikilik, dolaysız düşünce alıntıları yazarın yönlendirdiği psiko-anlatıyla birleştiğinde karşımıza çıkar. Bu diyalektiği daha önce başka bir bağlamda analiz ettiğimiz *Venedik'te Ölüm*'de kısmen görmüş bulunuyoruz. Sonlara doğru, Aschenbach'ın kendi kendine yaptığı tek uzun konuşmaya izin verildiğinde bu iyice artar. Bu monologdan önce gelen iğneleyici cümleden rasgele seçerek alıntılıyorum:

> Orada oturuyordu; üstat, olgunlaşmış sanatçı, ... ünü resmi kayıtlarda, adı asalette, üslubu çocuklara örnek o; orada oturuyordu... sarkık dudakları, yarı uykulu beyninin acayip bir rüya mantığı içinde meydana getirdiği şeyleri kırık dökük kelimeler haline sokuyordu.[28]

Ardından gelen monologda Aschenbach –ilk baştaki heybetli konumunu toptan baş aşağı çevirerek– sanatçının iflah olmaz derecede akıldışı doğası üzerine düşünmeye başlar. Mann'ın tüm hikâye boyunca alıntılı monologdan çok az yararlandığını göz önüne alırsak, anlatıcının sesiyle karakterin sesi arasındaki uzaklığın en çok olduğu bu anda anlatıcının artık karakter için bir aracı ya da arabulucu işlevi görmemesi, aksine Aschenbach'ın kendi adına ve kendisiyle konuşması için anlatıcının tamamen çekilmesi tesadüf değildir.[29]

Bir monolog bağlamının ironikliği daha üstü kapalı olduğunda bile, anlatıcının sırf bir karakterin bilincinden alıntı yapmak için durması bile kendi başına belli bir düzeyde fark yaratır; özellikle de alıntılama ile psiko-anlatı arasında hızla gidip geliyorsa. İroni ve sempati dozuna bağlı olarak, anlatan ses ile karakterin sesi arasındaki bağ uyumsuzlukla uyum arasında gidip gelebilir; hatta tek bir eser içinde bile olabilir bu. Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü* eserinden iki sahne bunun sonuçlarından bazılarını gösterecektir.

---

28. *Venedik'te Ölüm*, s. 104.

29. Proust'un alıntılı monoloğun da seyrek kullanıldığı *Swann'ın Bir Aşkı* romanının son cümlesinde alıntılı monoloğun dramatik ironiyi taşıma kapasitesinden mahirane bir şekilde yararlanılır: "Üzüntüsünden kurtulur kurtulmaz, yeniden belirip töreselliğinin düzeyini hemen düşürüveren şu bir gidip bir gelen kabalıkla, 'Ne yazık!' diye haykırdı içinden, 'hoşuma gitmeyen, gönlüme uymayan bir kadın uğruna yaşamımı harcamışım, ölmek istemişim, en büyük aşkımı yaşamışım!'" *Swann'ın Bir Aşkı*, s. 232.

Hikâyenin ikinci kısmı ölümcül hastalığa yakalanmış kahramanımızın alıntı ile anlatı arasında sürekli gidip gelen zihnindeki mücadele üzerinde yoğunlaşır. Anlatıcı zaman zaman küçük bir her-şeyi-bilme müdahalesinde bulunarak başkarakterle arasına mesafe koyar. İvan İlyiç hastalığından önce sürdürdüğü "doğru" yaşamın anlamsız, hatta kötü olduğu düşüncesine ilk kez ulaştığında –ve bunu hemen bastırdığında– müdahaleyi görürüz:

Birden şu düşünce belirdi kafasında: "Belki de ben yaşamam gerektiği gibi yaşamadım? Her şeyi gerektiği gibi yaptıysam nasıl gerektiği gibi yaşamamış olabilirim? Kendi kendine böyle sorunca, yaşam bilmecesi ile ölüm bilmecesini içeren bu soruyu olamayacak bir şey gibi hemen kovdu kafasından.[30]

Psiko-anlatı içindeki bu kısa ve öz yorum ("yaşam bilmecesi ile ölüm bilmecesini içeren tek sorunun [çözümünü]"), bilmeyen kahramanı bilen anlatıcısından ayıran mesafeye dikkat çekmek için yeterlidir. İvan İlyiç sessiz sorgulamasını sürdürürken, dramatik ironi tam anlamıyla işbaşındadır:

"Şimdi ne istiyorsun? Yaşamak mı? Nasıl yaşamak? Mübaşir 'Yargıç geliyor,' diye seslendiğinde yaşadığın gibi mi yaşamak istiyorsun?" Kendi kendine yineledi İvan İlyiç: "Yargıç geliyor, yargıç geliyor. İşte yargıç. Hayır, suçlu değilim ben! (Öfkeyle bağırmıştı.) Niçin?"[31]

Okur önceden İvan İlyiç'in duymadığı bir işaret aldığından, bu saplantılı "bilmece"nin cevabını bilmektedir ve metin artık kalıcı psiko-anlatıya geçerken bilgili halini sürdürür:

Ağlamıyordu artık İvan İlyiç. Yüzünü duvara dönmüş, hep aynı şeyi düşünüyordu: "Niçin? Bunca korkunç şeyin nedeni neydi?" Ama ne kadar düşündüyse bir yanıt bulamadı sorularına.[32]

Burada yazar-karakter ayrımı artık açıkça belli değildir, ama anlatıcı artık mesafeli bir zamansal bakış açısını benimsediğinden, karakterin körlüğü konusundaki ironik perspektif devam eder.

---

30. *İvan İlyiç'in Ölümü*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim, 2005, s. 84.
31. *A.g.y.*, s. 84. 32. *A.g.y.*, 84.

İvan İlyiç'in yaşamının son ânında hakikat ânına ulaştığı hikâyenin sonuna kadar bu perspektif bir ölçüde sürdürülür. Fakat anlatıcının İvan İlyiç'in bakış açısını benimsediği ara sahneler vardır. Joyce'un *Sanatçının Portresi* romanını tartışırken gördüğümüz üzere, bu anlatı durumunda kullanılan psiko-anlatının, karakterin kullandığı dilden etkilenip bozulması işten değildir. Aynı nedenden ötürü, bu tür bir bağlamda dolaysız aktarılan düşünceler genellikle anlatıcının aktarımıyla örtüşmektedir. Ortaya çıkan tekrarlar aşağıdaki pasajda açıkça görülebilir:

Anıların bu soğukluğuyla birlikte ruhuna başka anılar doluşuyordu. Hastalığının nasıl ilerlediğinin, büyüdüğünün anısı. Yine öyle, geriye gittikçe yaşam artıyordu. Yaşamda daha çok iyi şeyler oluyordu, yaşamın kendi de daha çoktu. İkisi birbirine karışıyordu sonra. Düşünüyordu İvan İlyiç: "Acılar giderek daha dayanılmaz oldukça yaşamın kendi de giderek kötüleşiyor, kötüleşiyor." Arkada, yaşamının başlangıcında aydınlık bir nokta vardı, sonra hep karanlık, daha karanlık, her şey daha hızlı, daha hızlı. "Ölüme yakınlıkla orantılı bir hızlanış, artış..." diye geçirdi içinden İvan İlyiç. Sonra, büyüyen bir hızla aşağı düşen bir taşın hayali düştü ruhuna. Yaşam, büyüyen bir sürü acı her an daha da hızlanarak sona doğru uçuyordu. "Uçuyorum..." Ürperiyordu İvan İlyiç, kıpırdıyordu yattığı yerde, karşı durmak istiyordu. Ama karşı durmanın bir şeye yaramayacağını biliyordu artık. Sonra önündekine bakmadan edemiyor, bakmaktan yorulmuş gözlerle kanepenin arkalığına bakıyor, bekliyordu, o [karşı durulmaz] korkunç düşüşü, vuruşu, parçalanışı bekliyordu. "Karşı durmak olanaksız," diye geçiriyordu içinden. "Ama hiç değilse nedenini bilseydim. O da olanaksız."[33]

Yalnızca en bariz örtüşmeleri veriyorum: "hastalığının nasıl ilerlediğinin, büyüdüğünün", "Acılar giderek daha dayanılmaz oldukça yaşamın kendi de giderek kötüleşiyor" cümlesinde tekrar edilmektedir. İlk olarak monoloğun bir parçasında karşımıza çıkan ölüme doğru düşen bir nesne olarak yaşam imgesi, anlatıcının, "büyüyen bir hızla aşağı düşen bir taş", örneğiyle daha da netleştirilmektedir. Ayrıca ölümcül uçuşun yankısını –"yaşam, büyüyen bir

33. *A.g.y.*, s. 87; İng. s. 150-1. Alıntının ardından gelen analiz, Rusça metinle önemli farklılıklar barındırmasına karşın tamamen Aylmer Maude çevirisine dayalıdır. Jurij Striedter'e göre (bu bilgi için kendisine teşekkür etmek istiyorum) monolog ile anlatı arasındaki tekrar örüntüsü özgün metinde de vardır, ama çevirideki kadar göze batmaz.

sürü acı her an daha da hızlanarak sona doğru uçuyordu"– hemen bir sonraki cümlede duyarız. Daha da net bir şekilde, "O karşı durulmaz korkunç düşüşü, vuruşu, parçalanışı bekliyordu", doğrudan alıntılamayla aynen tekrar edilir: "Karşı durmak olanaksız."

Bu pasaj, psiko-anlatı ve alıntılı monoloğun karakterin anlatı durumlarında çok etkili bir şekilde kaynaşmadığını göstermektedir. Perspektif bakımından keyfi değişiklikler, kopukluklar ve fazlalıklar yaratmaktadır. En büyük karakter romanlarının yaratıcıları bunu az çok bilinçli olarak sezmişlerdir. *Madame Bovary*, *The Ambassadors*, *Şato*, *Sanatçının Portresi* – bu romanlarda neredeyse hiç alıntılı monolog yoktur, fakat bunun yerinde uzun anlatımlı monologlar psiko-anlatıyla birleştirilmiştir.

Ulysses dikkate alındığında bu genelleme saçma görünebilir, zira bu romanda on sekiz bölümün dokuzunda, hepsi de sıkı sıkıya karakter-anlatımlı bağlamlarda olmak üzere, alıntılı monologlara bol bol rastlamak mümkündür,[34] ama anlatı ile alıntı arasındaki süreklilik o kadar mükemmeldir ki okur birinin nerede bitip diğerinin nerede başladığını söyleyemez. Yakından bakıldığında Joyce'un anlatıcıyı Tolstoy'un *İvan İlyiç*'te yaptığından çok farklı, çok daha sınırlı bir role koyarak böyle bir simbiyoza ulaştığını görürüz. *Ulysses*'in anlatıcısı yalnızca iç monologdan önceki alıntı işaretlerini değil, diğer tüm psiko-anlatı biçimlerini de çıkartır, bu nedenle onun sözdağarcığında bilinç fiilleri bulmamız çok zordur. Joyce'un yöntemi "Proteus" (3) bölümünden aldığımız şu pasajda görülebilir:

> [Stephen] sivri kayaların üzerine sırtüstü boylu boyunca uzandı. Karaladığı notlarıyla kalemini cebine tıkıştırıp şapkasını gözlerine doğru indirdi. Kevin Egan'ın şekerleme yaptığı gibi ben de başımı eğip biraz kestireceğim. *Et vidit Deus. Et erant valde bona.* M'haba! *Bonjour*. Mayıs çiçekleri gibi sefa geldiniz. Siperliğinin altında tavuskıpraşmasındaki kirpiklerinin arasından güneyleyen güneşe baktı. Bu sahnenin ateşi beni de tutuşturdu. Pan'ın saati, direysel öğlen. Tunç sarısı suların üzerinde tepsi gibi yap-

34. Monologların istikrarlı bir şekilde üçüncü şahıs anlatısı ile değişmeli gittiği (S monologların Stephen'a, B ise Bloom'a ait olduğunu gösteriyor) *Ulysses* kısımlarının bir listesini vermek gerekirse: Telemakhos–1 (S), Nestor–2 (S), Proteus–3 (S), Kalipso–4 (B), Lotus Yiyiciler–5 (B), Hades–6 (B), Lestrygonianlar–8 (B), Skila ile Karibdis–9 (S), Nausicaa–13, ikinci kısım (B).

rakların yayıldığı yerlerdeki tutkal kıvamlı yılanotları, süt sızan yemişler arasında. Acılardan uzak.[35] (Vurgular Joyce'a ait.)

Bu pasajda anlatıcı Stephen'ın fiziksel hareketlerini ve muhitini betimlese de, Stephen'ın bilinç-akışı hâlâ katışıksız şekilde öznel-dir, yazarın müdahaleleriyle kirlenmemiştir. Anlatıdan monoloğa her iki geçişin de hemen ardından Stephen'ın gözlerinden, iç ve dış dünya arasındaki bağlantı ve duyumsal sınır-çizgisinden bahsedil-miş olması manidardır. Ne var ki aktarılan sahne öğeleri Stephen'ın düşüncelerinin çağrışımlarını harekete geçirir: Aktarım ve monolo-ğun ortak öznesi olarak anlatıcının "güneyleyen güneş"i, örneğin, Stephen'ın edebi çağrışımları aracılığıyla "sahne ateşi, Pan'ın saati, direysel öğlen"e dönüştürülür.[36] Sonuç iki boyutludur: *içsel* olayların saf bir öznel ifadesi ve *dışsal* olaylara öznel ve nesnel bakış açılarının harmanlanması. Bunun *İvan İlyiç*'ten aktarılan pasajda kullanılan yöntemin tamamen tersine çevrilmesi demek olduğuna dikkat çekmek gerek. Joyce psikolojik alanı anlatının kendisinden dışlayarak, fazlalıktan, tekrardan kaçınmış ve süreklilik sağlamış olur.

Fakat *Ulysses*'te anlatıcı ve karakterin yalnızca görüş alanı değil, bunu iletmelerini sağlayan dilleri de belirli bir dereceye kadar ortaktır. Anlatı cümleleri monologların başlangıcına yaklaştıkça karakterin dili bunlar üzerinde etkisini gösterir ve böylece birinci şahıs ya da şimdiki zamana gramatik geçiş sahiden gerçekleşmeden evvel karakterin kendine has özelliklerini gösterir. Böylece yukarı-daki alıntıda gördüğümüz "tavuskıpraşmasındaki kirpikler" halihazırda Stephen'ın kendi kendine hitabının cafcaflı imgelerini muştu-lar. Bu süreç (yine "Proteus"tan alınan) aşağıdaki pasajlarda daha açıkça görülebilir.

Cock gölünden sular upuzun kementler gibi, kabara taşa akmakta gür, yeşilaltını kum lagünlerini örte örte. Bastonumu götürecek akıntı. Bekli-yorum.

Stephen, yükselen denizin altında, ırganan denizotlarının ağırdan ala ala, kollarını nazlı nazlı kıvırtıp külotlarını çektiklerini, fısıldayarak salı-

35. *Ulysses*, s. 49/80.

36. Stephen'ın zihnindeki yankı Mallarmé'nin şiiri "Bir Kır Tanrısının öğle-den sonrası"ndan bir dizedir: "Durağan, her şey kızıl saatte yanıyor"; (Krş. Willi-am York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York, 1959, s. 149).

nan suların içinde gümüş renkli eğreltilerin yüzlerini mahcup mahcup yukarılara çevirdiklerini gördü. Gün gün ardına: geceler boyunca: depreşilmek, sellere boyun eğmek, sonra da yere serilmek. Tanrım, harap olmuşlar; kulaklarına fısıldanınca da, ah ü vah çekiyorlar.

Deniz kıyısına iyice yaklaşmıştı, kumlu dalgacıklar potinlerini şaplatıyordu. Taptaze hava karşıladı onu, şahlanan sinirlerini okşayarak, nurluluk tohumlarından fışkıran hava rüzgârları. Dur, Kish'in fener kulesine gitmiyorum, değil mi?[37]

Her örnekte alıntılı monoloğu önceleyen cümle Stephen'ın karakteristik lirizmine yaklaşır, üslup ritmik, imgeci ve ses-yinelemeli olur. Keza zamandışı şimdiki zaman ortaçlarına da ("akmakta... çektiklerini... fısıldayarak salınan... okşayarak... fışkıran) dikkat etmek gerek; bunlar anlatının geçmiş zamanını monoloğun şimdiki zamanına çevirmektedir.

Bloom'un düzyazıya ve konuşma diline çok daha yakın dilinin, bulaşıcılık bakımından Stephen'ın lirizminden aşağı kalır yanı yoktur.

Matemzedeler kapılardan çıkmakta: Bir kadınla bir kız. Başlığı eğrik sivriçeneli mendebur, üstelik gaddar bir kadın. Kızın yüzü kirlenmiş, gözyaşı içinde, tutmuş kadını kolundan ona bakıyor, ağlamak için bir işaretini bekliyor. Balık suratlı, kansız ve kül gibi.

Cenaze taşıyıcıları tabutu omuzlayıp kapıdan içeriye götürdüler. Ölü, tabut öylesine ağır. Banyodan çıktığımda ben de kurşun gibi hissetmiştim kendimi. Önce naaş: sonra naaşın arkadaşları. Corny Kelleher ile oğlan çocuğu çelenkleriyle onları izlediler. Onların yanındaki de kim? Ha, dayısı.[38]

Anlatının ne zaman durup, monoloğun ne zaman başladığını söylemek burada "Proteus"ta (3) olduğundan daha zordur. Yalnızca çekimli fiillerin ya da kişi zamirlerinin göründüğü yerlerde konuşmacıyı ayırt edebiliriz. Bu ipuçlarının olmadığı yerlerde, metin muğlak bir şekilde askıda kalır. Kadını "sivriçeneli mendebur", cesedi "ölü, tabut öylesine ağır" diye niteleyen kim – anlatıcı mı Bloom mu? Bloom bölümlerindeki bu fiilsiz geçişli "cümleler", Stephen bölümlerindeki şimdiki zaman kipinin yaptığından daha sıkı bir şekilde anlatıyla monolog dilini birbirine bağlamaktadır.[39]

---

37. *Ulysses*, s. 49/81 ve 44/75. 38. *A.g.y.*, s.101/135.

39. Erwin Steinberg "Proteus" (3) ve "Lestrygonianlar"da "her-şeyi-bilen yazarın cümleleri"nin sayısıyla ilgili istatistikleri sunarken anlatı ve monologların

Bloom ve Stephen çevrelerindeki dünyayı, monologlarının farklı tonunda ve ritminde yansımasını bulan çok farklı bir ışık altında algıladıklarından, onlara uyarlanan anlatıcının Bloom bölümlerinde kulağa Stephen bölümlerinde olduğundan daha farklı gelmesinde pek şaşırtıcı bir durum yoktur. Bloom'un ve Stephen'ın monologları, boşlukta var olmak şöyle dursun, kendi suretlerindeki dünyalara yerleşmiştir. İki ayrı anlatıcı vardır bunun arkasında: bir "Bloom-anlatıcı" ve bir "Stephen-anlatıcı". İki anlatıcı arasındaki farklar neredeyse başkarakterlerinin sesleri kadar belirgindir.[40]

Joyce-sonrası bilinç-akışı romanlarında, alıntılı mönologla anlatı bağlamı birbiriyle daha çok iç içe geçer. Döblin'in *Berlin-Aleksander Meydanı* romanının anlatıcısı Berlin'in halka ait mahallerine gömülmüştür. Alt sınıftan karakterlerinin sessiz (ve sesli) dilini alıntılamadan önce ve alıntıladıktan sonra onların argosunu benimser:

Der Franz Biberkopf aber, –Biberkopf, Lieberkopf, Zieberkopf, keinen Namen hat der–, die Stube dreht sich, die Betten stehen da, an einem Bett hält er sich fest. Da liegt Reinhold drunter, der Kerl, der liegt da mit Stiebeln und macht een Bett dreckig. Wat hat der hier zu suchen? Der hat doch seine Stube. Den hol ick raus, den setzen wir raus, machen wir, ...[41]

---

yakınlaştığını gözden kaçırmış görünmektedir (*The Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses, Pittsburgh, 1973, s. 92-6). Bu cümleleri karakterlerin "bilinç-akışı"na atfettiği cümlelerden ayırma kıstaslarını belirtmediğinden, verileri göründüğü kadar kesin değildir.

40. Anlatı ile monolog arasındaki ayrım çizgisinin belirsizliğine kimi eleştirmenler kısaca değinmiştir; bunların arasında H. A. Kelly ("Consciousness in the Monologues of Ulysses", *Modern Language Quarterly* 24 [1963], 3-12, s. 5) ve S. L. Goldberg'in (*The Classical Temper: A Study Of James Joyce's* Ulysses, Londra, 1961, s. 276 ve 279) adını zikredebiliriz. Steinberg'in "Proteus" (3) ve "Lestrygonianlar" arasında üslup bakımından yaptığı karşılaştırma biraz daha ayrıntılıdır: "her-şeyi-bilen yazarın cümleleri"nin Stephen'ın ya da Bloom'un "dil"inden "etkilendiği" birkaç örneğe dikkat çeker (s. 100, 102, 112); Steinberg bu iki kısım için şunları öne sürer: "Joyce her-şeyi-bilen yazarının cümlelerini o dönemde ele aldığı karakterlerin bilinç-akışının karakteristik özellikleriyle tatlandırarak müdahaleci yönünü zayıflatır" (s. 121). Fakat bu sorun hiçbir zaman *Ulysses*'in bütünü bakımından sıkı bir incelemeye tâbi tutulmamıştır.

41. *Berlin Alexanderplatz*, s. 356. Bu alıntının çevirisini atlıyorum, zira bu kısmı zaten çevrilemez lehçe kullanıldığı için zikrediyorum. Anlatıcının dilini ka-

Bu pasaj eşanlı olarak Yüksek Almancadan lehçeye ve anlatıdan alıntılamaya kayar. Dil seviyeleri arasındaki ayrım çizgisini saptamak anlatı sesleri arasındaki ayrım çizgilerini saptamak kadar güçtür. Daha ilk cümle karakterin jargonundan öğeler içermektedir (ad-oyunu, konuşma dilinden "*keinen Namen hat der*"). İkinci cümlede her ne kadar sözdağarcığı argoya (*Stiefel* yerine *Stiebeln*, *ein* yerine *een*) kaymaya başlamış olsa da; bu cümle anlatıcıya atfedilebileceği gibi, Franz Biberkopf'a da atfedilebilir. Ancak sonraki cümlelerde ilkin sözdizimi ve son olarak da birinci şahıs zamirleri açıkça iç konuşmaya işaret eder.

Öte yandan yukarıdaki pasajda (romanın çoğunda olduğu gibi) Döblin şimdiki zamanla anlatır. Bu durum, anlatan sesle karakter sesi arasındaki en açık ipuçlarından birini ortadan kaldırır ve kaynaşmalarını (aynı zamanda birbirlerine karıştırılmalarını) kolaylaştırır. Benzer bir belirsizlik de bir metin alıntılı bir monoloğun yakın çevresinde aforizmatik ya da betimleyici bir geniş zamana kaydığında ortaya çıkar. Bunu *Mrs. Dalloway*'in Peter Walsh kısımlarından birinde görebiliriz:

> Güneş, buluttan geçerken Londra'ya da düşüncelere de bir durgunluk çöker; çalışma durur. Zaman direklere çarpar. Kalakalırız. Duygudan yoksunuzdur, insanın gövdesini ayakta tutan, artık alışkanlıkların iskeletidir. O da bomboştur zaten, dedi Peter Walsh kendi kendine; içi boşalmıştı, bu boşluğu duyuyordu. Clarissa beni geri çevirdi, diye düşündü. Düşünerek öylece durdu. Clarissa beni geri çevirdi.[42]

Belirleme işaretleri –"... dedi Peter Walsh kendi kendine... diye düşündü... düşünerek"– alıntının "O da" ile başladığını gösterse de, önceki cümleler belirsizdir. Romanın başka yerlerinde de görüldüğü üzere, bir tür bedensiz anlatıcı-bilinç, aforizmatik bir geniş zamanla dile getirilen bir ifadeyle sahneye girmiştir. Ne var ki Peter'ın düşünceleri bu anonim sesin kesildiği yerde başlar ve aynı iç boşluk temasıyla ilgilenir. Semantik süreklilik ve bunu destekleyen

---

rakterlerinin halk jargonuyla kirletmek Döblin'in kasıtlı bir taktiğiydi; Krş. "Der Bau des epischen Kunstwerks". Burada mimetik dünyasının dilsel muhitinin anlatıcı üzerinde baskı yaratan zorlayıcı gücünden ("Zwangscharakter") bahseder.

42. *Mrs. Dalloway*, s. 53.

zaman kipi sürekliliği böylece iki ses arasında bir birlik duygusu uyandırır ve Peter'ın tüm pasajın sessiz konuşmacısı olabileceğini düşündürür.[43] Bu tür bir belirsizlik (konuşan kim?) yazarlı anlatı durumunda ortaya çıkamazdı, yalnızca anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin başka araçlarla zaten azaltıldığı bir bağlamda böyle belirsizlikler ortaya çıkabilir. Dolayısıyla okuru ifadenin kökeni konusunda muallakta bırakan geniş zamanlı bir ifade başarılı bir kaynaşmanın göstergelerinden biridir.

Toparlamak gerekirse, üçüncü şahıs romanlarında alıntılı monologların etkisinin büyük oranda yerleştirildikleri bağlama bağlı olduğu sonucunu çıkartabiliriz. Yazarlı anlatı durumunda, özellikle de bu anlatıya açık alıntı işaretlerinin eşlik ettiği yerlerde, monologlar bir anlatıcıyı karakterden ayıran mesafeyi artırır ve karakterin yanılgılarını daha çarpıcı hale getirip ironik bir uzaklık yaratır. Karakterli anlatı durumunda monologların en etkili olduğu anlar anlatıcı ve karakter seslerinin sorunsuzca kaynaşmasını sağlayan özel araçların kullanıldığı anlardır. Bu araçları şöyle sıralayabiliriz: alıntı işaretlerinin atlanması ya da ihtiyatlı kullanılması, çevredekiler konusunda karakterin bakış açısının benimsenmesi, psiko-anlatının kullanılmaması, sözdizimindeki muğlaklık ya da anlatıcının dilinin karakterin lehçesiyle renklendirilmesi.

Psikolojik İçerimler

Üçüncü şahıs anlatısı ortamında monologlar karakterin dilinin mimetik yeniden üretimi niteliği kazanır ve anlatıcı karakterlerinin sessiz düşüncelerinin alıntılanmasına, başkalarıyla konuştukları sözlerin alıntılanmasındaki kadar otorite bahşeder. Dolayısıyla genel olarak iç monologlar psikolojik gerçekçilik normlarına en az kurmaca diyaloglar kadar yakından bağlıdır: Nasıl diyaloglar karakterlerin birbirlerine "gerçekten ne söylediklerini" aktardıkları ya-

43. Leon Edel özel olarak bu pasaja göndermede bulunmadan, Woolf'un romanlarında seslerin karşılıklı olarak değişebilirliği üzerine yorumlarını dile getirir: "Aynı şiirsellik bizim için yarattığı tüm zihinlerde hâkimdir" (*The Modern Psychological Novel*, New York, 1955, s. 128).

nılsamasını uyandırıyorsa, monologlar da bir karakterin kendi kendine "gerçekten ne düşündüğünü" aktardıkları yanılsamasını uyandırırlar.

Bu kuralın en inandırıcı kanıtı istisnalarıdır. Zihinlerden yapılan kimi alıntılar, harfi harfine kopyalar değil, aksine karakterin noksan, düzensiz düşüncelerinin yazar tarafından okunabilir düzeye getirilmiş halleri olarak anlaşılmaları gerektiği şeklinde bir uyarıyla takdim edilir. Başka yerlerde monolog dünyalarını bu tür savunmalara gerek duymadan da alıntıladığını bildiğimiz Dostoyevski uzun bir örneği şu uyarıyla başlatır: "Tüm düşünce silsilelerinin kimi zaman beynimizden anlık olarak, sanki duyummuş gibi, insan diline, hele hele edebi dile hiç çevrilmeden geçip gittiği bilinir. Fakat biz kahramanımızın bu duyumlarını dile çevirmeye çalışacağız ve okura en azından bunların özünü, tabiri caizse içlerinde bulunanlar arasında gerçekliğe en yakın ve en esas olanları sunacağız. Zira duyumlarımızın pek çoğu günlük dile çevrildiğinde tamamen gerçekdışı görünür."[44] Bu tür "gerçekdışı" ya da "karşıt" monologlar bilinç-akışı romanı çağında bile karşımıza çıkmaktadır. Bazı düşüncelerin söze çevrilemeyecek kadar hızlı geçip gittiği konusunda Dostoyevski ile aynı fikirde gibi görünen Faulkner, Joe Christmas'ın aktarılan düşüncelerini her defasında kendi paradoksal cümleleriyle başlatır: "Düşünüyor değildi. Düşünce olamayacak denli hızlı, eksiksiz" ya da "düşünce olamayacak denli hızlı düşünüyordu".[45] Psikolojik inandırıcılık konusundaki bu kaygılar, Faulkner'ın bağımsız monologlarıyla taban tabana zıtlık göstermektedir: hiç konuşmayan bir budalanın (*Ses ve Öfke*'deki Benjy) ya da ölü bir kadının (*Döşeğimde Ölürken*'deki Addie) kendi kendine hitapları bir üçüncü şahıs romanı bağlamında hayal etmesi zor olan monolog gerçeksiliğinden radikal sapmalardır, zira burada karakterin dilinin kurmaca konuşmacının dili kadar gerçek olmasını bekleriz.

Fakat alıntılı monolog tekniği gerçek bir dilin taklidini yapmaya yönelik olsa da, bu dil için gerçek dünyada bulunabilecek model

---

44. Aktaran Lawrence Bowling ("What is Stream of Consciousness Technique", *PMLA* 65 [1950], 333-45, s. 338), *An Honest Thief and Other Stories* içinde.

45. *Light in August*, s. 135, 142. Ayrıca bkz. s. 90, 91, 137, 161, 167.

tuhaf şekilde kaypaktır. İnsan davranışının halihazırda gözlemlenebilir bir veçhesini taklit eden kurmaca diyalogların aksine, kurmaca monologlar varlığı nesnel olarak kanıtlanamayacak olan saklı bir dil faaliyetini taklit etme iddiasındadır. Fakat bu iç dilin tamamen hayali olduğu anlamına gelmez: Yazarlar da okurlar da var olduğunu bilir, fakat yalnızca kendi iç sesleriyle dile getirildiğini duymuşlardır. Başka bir kafanın içindeki başka bir sesin *duyulabilir olduğu,* üçüncü şahıs kurmaca eserlerin uzlaşımlarından biridir ve daha kapsamlı bir uzlaşım olan kurmaca zihinlerin şeffaf olduğu anlayışının da bir parçasıdır. Fakat bu iç sesin *ta kendisi* genel olarak kabul gören bir psikolojik gerçekliktir ve hiçbir şekilde edebi bir buluş değildir. Dolayısıyla iç sesin kurmacadaki çeşitli işlevsel biçimlerini incelemeye başlamadan önce, psikolojik gerçeklikteki temeline kısaca bakmak zorundayız.

İç monologların taklit ettiği fenomen, sanılanın aksine, ne Freud'un bilinçdışı ne Bergson'un iç akışı ne de William James'in bilinç-akışıdır; bu fenomen, basit bir şekilde psikologların iç dil, iç konuşma ya da daha bilimsel adıyla *endofazi* adını verdikleri zihinsel faaliyettir. Platon'dan beri pek çok düşünür tarafından atıfta bulunulmuş olmasına karşın, buna eğilen ilk uzman, şaşılacak denli geç bir tarihte Fransız psikolog Victor Egger olmuştur (*La parole intérieure*, 1881). Ama yazarın tam anlamıyla geleneksel bir psikolog olması o kadar şaşırtıcı değildir; zihnin sadece bilinçli kısmıyla ilgilenmiş, psikolojinin derinliklerine hiç bulaşmamıştı. Egger konuya şu şekilde girer: "Ruh, kendi düşüncelerini her an içsel olarak söyler. Psikologların büyük çoğunluğunun görmezden geldiği bu gerçek, mevcudiyetimizin en önemli veçhelerinden biridir: Neredeyse tüm faaliyetlerimize eşlik eder; iç sözcükler dizisi, diğer ruhsal olgular silsilesine koşut giden yarı-sürekli bir silsile oluşturur; dolayısıyla her insanın bilincinin büyük bir parçasını tek başına temsil eder."[46] Egger kitabının bir yerinde, "iç monolog" terimini kullanmadan, kendi içgörüsünün romancılar tarafından öngörüldüğünü ve "*il se dit en lui-même*" (dedi içinden kendi kendine) gibi tabirlerin iç konuşma taklitlerini sunmadan önce kullanıldığını kabul

46. Victor Egger, *La Parole intérieure: Essai de psychologie descriptive*, Paris, 1881, s. 1.

eder.[47] Romanların çok geçmeden kendi düşüncelerini "her an" içsel olarak dillendiren "ruhlar"la dolup taşacağını nereden bilsin!

Kendisinden önceki ve sonraki döneme ait romancılar gibi, Egger de yalnızca içebakış yönteminden yararlanmıştı. İçebakış günümüze kadar iç dilin esas kanıtı olmuşsa da, çoğu modern psikolog tarafından normal bir yetişkinin zihinsel yaşamının standart bir bileşeni olarak görülmüştür.[48] İçebakışın sürekliliği ve önemi konusundaysa görüşbirliği daha azdır: Egger'in iddia ettiği gibi tüm insanların sürekli kendi kendileriyle konuştuklarını her uzman kabul etmeyecektir. Örneğin William James, Egger'in çalışmasını bilmesine ve beğenmesine karşın, kendi anladığı anlamda "bilinç-akışı"nı tümüyle ya da illa sözel olarak görmüyor, aksine içinde diğer "zihinsel şeyler", öncelikle de görsel imgeler olduğunu düşünüyordu[49] – oysa "iç monolog" ile James'in "bilinç-akışı" tabirini birbirinin yerine kullanan eleştirmenler bu olguyu gözden kaçırmaktadır. Zihin konusunda yazıp çizen bazı modern filozoflar, düşünceyi dilden ayırt etmek konusunda James'ten de ileri gitmiştir: Mesela hepsinden önce Bergson "saf" düşüncenin sözel formülasyonlarla bağlantısız olduğunu, hatta onlar tarafından çarpıtıldığını düşünüyordu – bu nedenle iç monoloğun Bergson'un zihin anlayışıyla bağları James'in "bilinç-akışı" ile olan bağlarından bile daha zayıftır.[50] Kısacası, düşünce ile dil arasındaki ilişki konusunda teorisyenler arasında önemli farklar vardır; konu üzerine yakın dönemde yayımlanmış bir çalışmada iki uç konum arasındaki farklar şu şekilde özetlenir: "Dil ile düşünce arasındaki ilişki konusunda iki konumun da savunucuları ve lehte kanıtları bulunabilir. Bir ekol, düşünmenin sözelleştirmeden müteşekkil olduğunu ve düşünce ile düşünceyi ifade eden sözcüklerin aynı şey olduğunu söylerken; diğeri düşüncenin dilden bağımsız olarak şekillendiğini ve dilin salt araç olduğunu,

47. Egger, s. 120.

48. Joseph Church, *Language and the Discovery of Reality,* New York, 1961, özellikle s. 83 ve 99.

49. *The Principles of Psychology*, cilt I, New York, 1950, özellikle s. 166-271. James, Egger'i s. 280-1'de ele alır.

50. Örneğin Shiv K. Kumar'ın Joyce üzerine yazdığı bölümde, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel,* New York, 1963, s. 115-7.

zaten gerçekleşmiş düşünceyi taşıdığını söylemektedir."[51] Besbelli ki, iç dil bu ekollerin birincisinde ikincisine nazaran çok daha önemli ve daha müspet bir rol oynamaktadır.

Romancılar genellikle bir psikoloji ekolüne bağlı olmazlar, fakat karakterlerinin bilincini sunma teknikleri konusundaki tercihleri muhtemelen bu iki ana eğilimle bağlantısız değildir. Bloom'un zihnini neredeyse tamamen Bloom'un kendi sözcükleriyle veren Joyce gibi bir yazar düşünceyi büyük ölçüde sözelleştirme olarak kavradığını söylemiş olur, oysa Musil gibi iç monologlardan ısrarla kaçınan bir romancı karşıt bir görüş ortaya koyuyor demektir. Musil'in günlüklerinde *Ulysses* hakkında geçerken yazılmış bir yorum bu ayrılığı doğrulayacaktır: Joyce, der Musil, düşünce-süreçlerini "doğalcılıkla", sanki bunlar salt kısaltılmış düşünce süreçleriymiş gibi sunar.[52] Proust ise, bilindik Bergsonculuk eğiliminin de gösterdiği üzere, Musil ile bu konuda aynı kampa dahildir: *Yakalanan Zaman*'da Gerçekçi sanata karşı yaptığı polemik, açık bir şekilde "*l'oblique discours intérieur*" (dolambaçlı iç söylem) adını verdiği –"dolambaçlı"dır çünkü dikkati her zaman daha önemli ruhsal gerçeklerden uzaklaştırır– söylemi taklit eden tekniğe karşı bazı sert sözler de barındırmaktadır.[53] Benzer şekilde, Nathalie Sarraute da "iç monoloğun ince perdesi"nden bahseder; bu perde sakladığından daha fazlasını gösterir, yani "hiçbir iç dilin aktaramayacağı, bilincin eşiğinde birbirine ilişip duran muazzam derecede çok miktarda duyumlar, imgeler, duygular, anılar, dürtüler, küçük larvamsı hareketler sıkışık öbekler halinde bir araya gelip aniden heyula gibi belirir; ardından birbirinden ayrılır ve sonra başka türlü bir araya gelip yeni biçimler içerisinde zuhur ederken, tıpkı yazıcı makinesindeki yuvasında duran şerit gibi kesintisiz bir sözcük akışı bizim içimizde çözülüverir."[54] Bu pasajın belagatli, Sarraute'a has imge-

51. Church, s. 147.

52. "*Joyce*. Bir profil: tinselleştirilmiş Doğalcılık... Soru: İnsan nasıl düşünür? Kısaltmaları şunlardır: Ortodoks konuşma formülleri için kısaltılmış formüller. Konuşma sürecini taklit ederler. Düşünce sürecini değil" (*Tagebücher*, s. 584).

53. *A la Recherche* III, s. 890.

54. *The Age of Suspicion*, İng. çev. Maria Jolas, New York, 1963, s. 91-2; Türkçesi: *Kuşku Çağı*, çev. Bedia Kösemihal, İstanbul: Adam, 1985.

leri çok açık ki zihnin dillendirilemeyen derinlikleriyle otomatik olarak sözel yüzeyini karşı karşıya getirmektedir. Bu nedenle Musil ve Proust gibi Sarraute nazarında da iç monolog tekniği –Virginia Woolf'tan aldığı bir ifadeyle– "psikolojinin müphem yerleri" adını verdiği alanı araştırma sorununa tamamen aldatıcı bir çözüm sunmaktadır.[55]

Bu tür görüşlere sahip yazarların hepsinin kendi eserlerinden monologları tümüyle dışladıkları söylenemez. Fakat zihin dili ile diğer zihinsel gerçeklikler arasındaki yarığı sezen Musil, Proust ya da Sarraute gibi yazarlar, bilince dair daha monist bir sözel anlayışa sahip yazarlardan tümüyle farklı kabullerle iç monolog tekniğine yaklaşırlar. Bu yazarlar alıntılı monoloğu araştırıcı-içebakışçı zihinleri resmetmekten ziyade bir karakterin düşünen dilinin sahtekârlığını ifşa etmek için kullanma eğilimindedir. Stendhal, anlatıcısının her zaman değersizleştirdiği bencilce zihinsel yapaylık örnekleri sunar.[56] Sonraki yazarlardaysa genellikle iç yalanların kendi kendilerini dile getirmelerine müsaade edilir. Örneğin Sartre'ın "Gizlilik" adlı eserinde alıntılı monolog tekniği zihni kasten *réflexion complice* (yardakçı düşünme) ânında yakalar. Lulu tüm hikâye boyunca erotik dürtülerini gizlemek ve kendisinin manevi imgesini korumak adına bahaneler uydurur. Romanın bir yerinde, sevgilisinin yatağındaki tepkilerinin anısı en gözde mitlerinden birini –mizacı bakımından frijit olduğu mitini– yok etmekle tehdit ettiğinde, var olan kanıtları bir yığın sözle yok etmeye çalışır:

Lulu dudağını ısırdı ve titredi çünkü inlediğini hatırlamıştı. Doğru değil, inlemedim, yalnızca biraz güçlü nefes aldım, çünkü çok ağır, üzerime çıktığında nefesim kesiliyor. "İnliyorsun; gelmek üzeresin," dedi. Bu işi

---

55. *A.g.y.*, s. 78 vd. Joyce üzerine yorumu Musil'inkiyle karşılaştırılabilir: "Joyce'un bu karanlık derinliklerden elde ettiği tek şey kesintisiz sözcük akışıydı" (s. 79).

56. Tipik bir örnek için, bkz. *Kızıl ve Kara*, II. Kısım, 42. Bölüm. Julien özellikle sevimsiz bir düşünce üretmiştir; şunları okuruz, "Neyse ki... ruhunun içi şövalyece diline tekabül etmiyordu." Bu tür örnekler Georges Blin'e hak vermemizi zorlaştırır. Blin şöyle der: Stendhal iç monoloğu "içebakışta uzman olan karakterlerinin yararına kullanmıştır, böylece kendi psikanalizlerini yapma görevi... yüklenebilir bunlara" (*Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, 1954, s. 147).

yaparken konuşmalarından nefret ediyorum... Bir kere, inlemedim, ben haz duyamam, bu bir gerçek, doktor öyle dedi, ancak kendi kendime yaparsam.[57]

Bu monologdaki yalancılık hem tonundan hem de bağlamından açıkça anlaşılmaktadır. Sartre düşünceler ile eylemler arasındaki sayısız çelişkiye dikkat çekerek, Lulu'nun sessiz dili esasen kendisini kendisinden korumak için kullandığını gösterir.

Fakat bazı yazarlar monolog tekniğini bilinçli zihnin alışkanlık gereği rahatsız edici düşünceleri nasıl defettiğini göstermek için kullanırken, diğerleri aynı tekniği bu savunma mekanizmasının ani bir iç buhran sırasında çöktüğü özel durumlar için saklarlar. Bilinç (Ibsen'in verdiği adla) yaşam-yalanından kurtulduğunda, ortaya çıkan bu ani farkındalık anlarının, genellikle yaklaşan ölümle ilişkilendirilmesi şaşırtıcı değildir. Andrej Bolkonsky, Gail Hightower ve Georg Bendemann gibi birbirinden çok farklı karakterler birbirinden farklı son hakikatlerini sessizce telaffuz ederler; hatta Proust bile iç dil kullanmama kuralını –keza birinci şahıs anlatısının kurallarını– çiğner ve Vermeer resmindeki "*petit pan de mur jaune*" (küçük sarı duvar parçası) hakkında Bergotte'un meşhur son düşüncesinden alıntı yapar.[58] Bu monologlar uç vakalarda çarpıcı olmakla beraber, sahip oldukları ağdalı dilin bir Bazarov'un, bir Joe Christmas'ın ya da bir Emma Bovary'nin sessiz ölümlerinin gölgesinde kalıp kalmadığını da merak etmeden yapamıyor insan.

Diğer karakterlerin kendi hakikat anlarını yaşamalarına, hatta tam da bu anlara ulaşarak hayatlarını kurtarmalarına izin vardır: Hans Castorp'un hayati sözü ("*İyilik ve sevginin yüzü suyu hürmetine, insanlar ölümün düşünceleri üzerinde egemenlik kurmasına izin vermemelidir*") yazar tarafından italikle yazılmış olmasına karşın, Hans'ın kendi kendisine hitap ettiği ve "Kar"-rüyasını takip eden uzun pasajın ortasında durmaktadır. *Anna Karenina*'nın son sekiz bölümünün içine işlenmiş olan Levin'in maraton uzunluğundaki monoloğu intihar düşüncesiyle başlar ve Hans Castorp'unkine benzer hayat-katan bir hakikate varır. Tolstoy'un romanı ve bu monolog da şu sözlerle biter: "... ama artık yaşamım, bütün yaşamım

57. "Intimité", s. 134.
58. *A la Recherche* III, s. 187.

–bana ne olursa olsun– yaşamımın her dakikası eskisi gibi anlamsız olmak bir yana, ruhuma bilinçli olarak yerleştirebileceğim, kuşku edilemeyecek iyilik kavramıyla dolu olacak!"* Peter Walsh'ın Clarissa'nın partisindeki son epifanisi o kadar açık olmasa da aynı ölçüde yoğun bir bitiriştir: "Nedir bu ürkü? dedi kendi kendine. Bu coşku da ne oluyor? Neden anlatılmaz bir ürpertiyle doluyor içim? Clarissa evet, diye söylendi. Çünkü Clarissa oradaydı"[59] (s. 192). Diğer pek çok roman da bu tür samimi monologlarla tepe noktasına ulaşır ya da sonlanır, hatta tekniğin daha olağan durumlarda idareli kullanıldığı romanlarda bile bunu görürüz.

Alıntılı monologlar bir karakterin yaşamasını sağlayan yalanlardan ölmesine ya da dirilmesine neden olan doğrulara kadar her şeyi (hatta çoğu zaman tek bir eser dahilinde) kapsar ve bu monologlardaki samimiyet derecesini belirlemek her zaman kolay değildir. Fakat alıntılı monolog arka perdede bir diyaloğun olduğu anlarda daima samimidir. Zira kendi kendimize ne kadar samimiyetsiz davranırsak davranalım, daima başkalarına karşı *daha* samimiyetsiz davranırız. Samimiyet ile toplumsal davranış arasındaki bu kontrpuanı işleyen ilk yazarlardan biri *Kızıl ve Kara*'daki meşhur el tutma sahnesini ve benzer pek çok sahneyi yazan Stendhal'dir. Bu teknik bilinç-akışı romanlarında ve *nouveau roman* akımında *tematik* bir merkezilik kazanmış ve çoğunlukla teknik açıdan büyük bir maharetle işlenmiştir.[60] Karşılıklı konuşmanın olduğu bağlamlarda iç monologlar genellikle zamanı gerçekçi boyutların dışına genişletirler. Örnek olarak, *Ulysses*'in "Nestor" (2) bölümünden alınan Stephen ile Mr. Deasy arasındaki şu konuşma ânını verebiliriz:

[Mr. Deasy konuşuyor]

Hiç kimseye borcum yok. Hayatımda bir şilin bile ödünç almış değilim. Bunu hissedebiliyor musun? *Hiç borcum yok benim.* Söyle, ha?

Mulligan, dokuz sterlin, üç çift çorap, bir çift potin, kravatlar. Curan, on

---

* *Anna Karenina*, cilt II, çev. Murat Aykaç Erginöz, İstanbul: Sosyal, 2001, s. 1102.

59. Krş. *Deniz Feneri*'nin son cümlesindeki benzer yapı ve anlam: "Yorgun argın fırçasını bırakarak, evet, diye düşündü, gördüm sonunda" (s. 248).

60. Claude Mauriac'ın romanı *Le Diner en ville* (1959) kuşkusuz en uç örnektir. Romanın tamamı, bir yemek masasının etrafında toplanmış sekiz kişinin sohbet konuşmaları ve özel düşüncelerinin değişmeli aktarımlarından oluşur.

gine. McCann bir gine. Fred Ryan, iki şilin. Temple, iki öğle yemeği. Russell, bir gine, Cousins, on şilin, Bob Reynolds, yarım gine, Kohler üç gine, Mrs. McKernan beş haftalık pansiyon kirası. Cebimdeki şişkinlik bir işe yaramaz.

"Şu an için, hayır," diye yanıtladı Stephen.[61] (Vurgu Joyce'a ait.)

Güldürme etkisi Mr. Deasy'nin sorusuyla Stephen'ın cevabı arasına monoloğun girmesinden kaynaklanmaktadır: Stephen'ın borçlarının miktarı, bunları sessizce listelendirme dürtüsü ve akabinde sesli bir şekilde borcunu olduğundan küçük göstermesi gülmemize yol açar.

Bu tür kontrpuan sahnelerini de monolog yapan karakterin saklayacak korkunç bir sırrı olduğunda hareket tepe noktasına ulaşır. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un Porfiri ve diğerleriyle konuşmaları sırasındaki düşüncelerinin aktarımı okurun sırrını paylaştığı katile duyduğu sempatiyi sürekli olarak güvence altına alır. Ayrıca Raskolnikov'un sessiz ve sesli sözcükleri arasındaki karşıtlık neredeyse dayanılmaz bir gerilimin oluşmasını sağlar ve ancak gizli düşünce itiraf edimiyle duyulabilir konuşma haline geldiğinde bu gerilim düşürülebilir. Arthur Schnitzler'in bir kısa romanında bu kontrpuana iyi bir örnek görüyoruz: Bir iç monolog özel türde bir dil sürçmesiyle doğrudan doğruya kendi kendini elevermeye yol açar. "Ölüler Konuşmaz" gibi ironik bir başlık altında, sevgilisinin öldüğü bir trafik kazasını atlatıp hayatta kalan zinacı bir kadın anlatılır. Eve kocasının yanına dönerken ve onun yanındayken kadının dolaysız olarak aktarılan düşünceleri saplantılı bir şekilde kaza etrafında döner ve en sonunda ilişkisinin hiçbir zaman gün ışığına çıkmayacağı düşüncesiyle rahatlar, zira "ölüler konuşmaz". Tam bu sırada kocasının konuştuğunu duyar: "Neden bunu söyledin?" O anda bu sözleri sesli söylediğini fark eder. İç dil burada hatalı bir sesli hareketin faili olur ve bilinçli düşüncenin bilinçdışı itiraf etme dürtüsü karşısında güçsüz kaldığını gösterir. Schnitzler'in bu sahnesi, içerideki tehditkâr dünya ile dışarıdaki tehditkâr dünya arasında sıkışıp kalan kişi için dilin her iki dünyadan da kaçıp sığınmak için güvenilir bir mekân olmadığını biraz melodramatik bir şekilde gösterir.

---

61. *Ulysses*, s. 30-1/60.

Şu ana kadar ele aldığımız örneklerin çoğunda, alıntılı monologlar –akli melekeler ister rasyonelleştirmenin ve zor hakikatlerin keşfedilmesinin ister kendi kendini koruyucu manevraların emrine koşulmuş olsun– düzenli *suite des idées* (fikir akışı) biçimindeydi. Fakat bu teknik elbette daha denetimsiz, daha edilgen ruh hallerini taklit etmesiyle nam salmıştır; bilinç-akışı romanıyla ve özellikle de *Ulysses* ile bağlantılandırılan zikzaklı, rasgele düşünceleri takip eder. Bu tür güdümsüz düşünce örüntülerinin, Joyce-öncesi karakterlerin hem sesli hem de sessiz dilinde bulunabileceğini artık edebiyat tarihinden haberdar olan herkes bilmektedir.[62] Bu uzun soy çizgisi ancak güdümlü düşünce ile güdümsüz düşünce arasındaki farklılığı görece değil de mutlak bir farklılık olarak algılayanlara ve serbest çağrışım ile iç akışın yirminci yüzyıl psikologları tarafından –kabul edildiğine değil de– icat edildiğine inananlara şaşırtıcı gelecektir. Zaten her halükârda Jamesçi, Freudcu, Bergsoncu ya da Jungcu fikirler moda haline gelmeden çok önce, romancılar heyecanlanan ya da hayal gören zihinden alıntı yaparken parçalı sözdizimleri, kesik kesik ritimler, alakasız ifadeler ve uyumsuz imgeler kullanmışlardı. Zihinsel uyumsuzluklar hakkında eksiksiz bilgi sahibi olan romancılar ise aksine, karakterlerinin zihinleri ve ruh halleri onları bu tür kendi kendine hitap biçimlerine meylettirdiğinde monologlarına söylemsel retorik ve mantıksal muhakeme anlarını dahil etmeyi sürdürüyorlar. Böyle söyleyince modern psikolojik romanlarda vurgunun açık bir şekilde serbest çağrışımsal modellere kaymakta olduğunu inkâr etmiş olmuyoruz; ama bu değişikliğin tekniğin kendisine içkin süregelen olanaklar alanında gerçekleştiğini görmek gerekir.

Birçok eleştirmen tarafından da işaret edildiği üzere, Tolstoy'un alıntılı monologları yer yer serbest çağrışıma çok yaklaşır. En bilinen örnek Anna'nın Dolly'nin evine arabayla gidip geldiği sıradaki monoloğudur: Yolda geçerken gördüğü anlık manzaralarla son saatlerindeki saplantılı kaygıları düşüncesinde birbirine karışır.[63] Fa-

62. Bkz. örneğin, Harry Levin, *James Joyce,* New York, 1960, s. 90-3.

63. Krş. Scholes ve Kellogg, *The Nature of Narrative,* New York, 1966, s. 194-5.

kat erkek kardeşi Stepan Arkadyeviç'in Lidya İvanovna'nın salonundaki –"Kafasının içinde birbiriyle çok uyumsuz sözcükler dolaşıyordu" ile başlayan– pinekleme ânı çok daha kopuk çağrışımlar içermektedir: "Maria Sanin çocuğu öldü diye seviniyormuş... Şu anda bir sigara içebilsem ne iyi olurdu... İnsanın sonsuz mutluluğa erebilmesi için inanması yeter" vs.[64] Nikolay Rostov'un uyuklarkenki muharebe alanı düşünceleri, Gleb Struve'un dile getirdiği üzere, "Joyce'çu söz oyununu" dahi önceler, fakat *Ulysses*'teki dil modellerinin altında yatan bilinçdışı güdülenme imasını taşıdığı söylenemez büyük ihtimalle.[65] Uzakta beyaz bir parça gören Nikolay'da şu serbest çağrışımlar uyanır:

"Umarım kardır... şu nokta... bir nokta – *une tache*," diye düşündü. "Oradaki... bir *tache* değil... Nataşa... bacı, kara gözler... Na... taşa... (İmparatoru nasıl gördüğümü söyleyince şaşırmayacak mı?) Nataşha... al çantamı [*sabretache*]..."[66] (Vurgular ve üç noktalar Tolstoy'a ait.)

Ardından başka söz çağrışımları da gelir ("bıyıklı [*mustache*] süvari askeri") ve bunlar, tercümesi pek mümkün olmayan *tache* sözcüğü etrafında kümelenir.

Bu pasajlardaki üç nokta işaretlerinin de gösterdiği üzere, Tolstoy uyku sersemliği hallerini ara ara susturulan düzensiz bir iç ses olarak düşünmektedir. Fakat düşünce-parçalarının ta kendileri açıkça harfi harfine alıntılar olarak, mantıksal sözdizimi üzerindeki denetimini gevşeten ya da kaybeden bir zihinde kalan sözel kalıntılar olarak sunulur. Joyce sözel eşiği açıkça ruhun daha aşağılarına yerleştirir, böylece dil uykunun sınır çizgisindeyken bile sürekli bir akış içinde kalır. Nitekim bir uyuklama paragrafında (Gertry ile uzun-mesafeli aşk sahnesinden sonra sahilde) Bloom'un zihni tam da bu şekilde görünür:

Ah tatlım gördüm senin küçük gençkızbeyazı her şeyini o kirli bracegirdle'ın beni aşktan yapış yapış etti de biz ikimiz yaramaz Grace sevgilim Molly herife yatakta kavuşup Mete'nin nesi süsler Raoul için la perfume de

64. *Anna Karenina*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim, 2002, s. 729.

65. Gleb Struve, "*Monologue Intérieur:* The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities", *PMLA* 69 (1954), 1101-11, s. 1108.

66. *War and Peace*, s. 285 (III. Kitap, XII. Bölüm).

your wife siyah saçlarıyla soluyarak inip çıkan dolgun göğüslü *señoritanın* gençkız gözleri Mulvey iri turunçları bana ekmek van Winkle kırmızı sürüyerek uykumda gezinip sonunda dönersem Agendath büyüleyici güzelliğini gösterdi bana gelecek yıl donunda dönersem gelecek onun gelecek onun gelecek.[67]

Bloom burada, bir anlığına, alışıldığı gibi kesik olan sözdizimi üzerinde bile denetimini kaybeder ve Joyce bunu Bloom'un monoloğunun diğer pasajlarında gördüğümüz yoğun noktalamaları terk ederek sunar. Fakat bu azami güdümsüzlük ânında bile Bloom'un bilinci yalnızca ürettiği dil aracılığıyla sunulur, öyle ki düşünce akışının sözcükler dışında başka "zihin şeyleri" içerdiğini gösteren bir üç nokta dahi yoktur.

Eğer bilinç-akış romanı üzerine tüm literatürde alıntılı iç monoloğun esasen "söz-öncesi" düşünceleri ya da "konuşma-öncesi bilinç düzeyi"ni temsil ettiği iddiası olmasaydı, her alıntılı iç monoloğun, sözdizimi ne kadar kopuk olursa olsun, kurmaca zihinlere dilsel faaliyet atfettiğinde ısrar etmek pek gerekmeyecekti. Bu temsiliyet iddiası *Ulysses*'e uygulandığında, Bloom'un ve Stephen'ın monologlarının söz-öncesi sözcüklerden oluşan konuşma-öncesi konuşmalar tarzında bir şey olduğu anlamına gelir.[68] Erwin Steinberg'in *Ulysses*'te "bilinç-akışı" tekniği üzerine yakın dönemde yayımlanan incelemesine bu çelişkiler damgasını vurmuştur. Steinberg bu tekniği söz-öncesi ya da sözün olmadığı ruhsal fenomenlerin "simülasyonu" olarak kavradığından,[69] tipik bir Bloomvari monoloğu Bloom'un iç dilinin doğrudan alıntılanması olarak görmek yerine, "Bloom'un bilinçdışı duyumlarının sembolik basılı muadil-

---

67. *Ulysses*, s. 382/429.

68. Terimlerdeki bu çelişkiler açıktır. Örneğin, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, 1954): ilk başta kurmaca bilinç-akışı edebiyatının "temel vurgunun konuşma öncesi bilinç seviyelerinin araştırılmasına yapıldığı bir kurmaca türü" olduğunu söyledikten sonra, (s. 4), "dolaysız iç monolog"u türün esas tekniklerinden biri olarak adlandırır ve bunu *Ulysses*'ten yaptığı alıntılarla örneklendirir.

69. Steinberg, s. 20, 249 ve başka yerlerde. Ayrıca bkz. "Stream-of-Consciousness Novelist: An Inquiry into the Relation of Consciousness and Language", *ETC* 17 (Aralık, 1960), s. 423-39: "Psikolojik bilinç-akışı yalnızca bir sözcükler dizisi değildir... bilinç-akışı yazarlarının yazdığı zihinde gerçekleşenlerin yazıya geçirilmesi değil simülasyonudur" (s. 433).

leri" olarak görür.[70] Bir başka deyişle, Steinberg'in sözel-olmayan bilinç-akışı anlayışı, Joyce'un iç yaşamı resmetmek için diğer teknikler yerine alıntılı monolog tekniğini seçmiş olmasındaki başlıca gayeyi –karakterlerinin kendi deneyimlerine gösterdikleri *sözlü* tepkileri kaydetme gayesini– gözden kaçırmasına yol açar: Joyce'un başkarakterlerinin, ki nadiren sustuklarını görürüz, bir tür kronik ağız ishalinden malul oldukları bile söylenebilir. Dolayısıyla "bilinç-akışı" terimi *Ulysses*'teki monologlara ancak buradaki "bilinç" sözcüğünü Joyce'un yaptığı gibi iç monologla aynı kefeye koyarsak uygulanabilir. Zira mantıksal muhakemeden sapkın çağrışımlara kadar, Joyce'un yarattığı tüm düşünce akışları zihin dilinin inandırıcı taklitleridir – en az başkalarıyla konuştukları dilde olduğu kadar karakterlerle uyumludur.

Bundan kalkarak varılan ve daha da aldatıcı olan bir yanlış anlama vardır: bilinç-akışı romanlarındaki iç monologların bir karakterin ruhunu farklı farkındalık seviyelerinde eşzamanlı olarak sunduğu fikri.[71] Oysa iç monolog tekniği hem ruhun hem de edebi metinlerin doğasıyla bağlantılı nedenlerden ötürü bu hedefi diğer hedefler kadar gerçekleştiremez. Zamansal olarak belirli bir anda zihinde birçok duyum, algı ya da imgenin birlikte var olduğunu tahayyül edebilsek de, sözcükler sözdizimine uygun olmayan bir tarzda birbirleriyle bağlansalar da, bu sözcükler ancak tek tek düşünülebilir.[72] Fakat bu ardışıklık (bir yazarın yazdığı ve bir okurun

---

70. *Stream of Consciousness and Beyond in* Ulysses, s. 45 ve 51. Steinberg elbette "sözcükler"in "akışın" en bariz "bileşenleri" olduğunu kabullenmek zorunda kalır (s. 44) ve hatta –olduğundan epey küçük göstererek– "İnsanlar zaman zaman kendileriyle konuşurlar ve Joyce'un karakterleri de istisna değildir," der. Fakat ardından Joyce'un "söz-öncesi" akış bileşenlerini (duyumlar, imgeler ve algılar) alıntılı monolog tekniğini açıkça içeren pasajları alıntılayarak örneklendirmeye girişir (s. 44-61).

71. Tekniği bu tarzda anlamış eleştirmenlerden alıntılar için, bkz. Michel Raimond, *La Crise du Roman,* Paris, 1966, s. 270-2 ve Steinberg, s. 22-4.

72. Tekniğin bu bariz sınırını açıkça belirten tek eleştirmen H. A. Kelly'dir: "Başka hiçbir yöntem bilincin entelektüel alanıyla, hatta bu alanın yalnızca bir kısmıyla, yani 'sözelleştirilebilir' olanla bu denli sıkı sıkıya sınırlanmamıştır. Marjinal dikkat nesnelerini ve eşzamanlı farkındalığı kayda geçirebilmek şöyle dursun, bu yöntem düşüncenin verili bir anda yalnızca tek bir öğesini verebilir..." ("Consciousness in the Monologues of *Ulysses*", s. 4).

okuduğu sözcüklerden oluşan) kurmaca diline, bilinç diline olduğu kadar kesin şekilde uygulanabildiğinden, yazılan metin okurun gözünde tuhaf derecede inandırıcı bir gerçeklik yanılsaması uyandırır: Okur "zihin okuduğunu" hisseder ki bu da takip ettiği zihinsel olayların çizgiselliğini fazlasıyla telafi edebilir.

Üstelik iç monolog kurmaca zihinlerdeki en önemli öğelerle sınırlı olmasına karşın, sözel yüzeyin altındaki ruhsal derinliği dolaylı olarak dile getirebilir. Bu anlamda söz konusu tekniği psikanalizdeki serbest çağrışım tekniğine –"zihne giren istisnasız bütün düşüncelere ses kazandırılması gerektiğini söyleyen yönteme"– benzetmek ve Freud-sonrası aşamada serbest çağrışımdan etkilenmiş olabileceğini söylemek mümkündür.[73] Adeta okur, hastası psikanalitik anlaşmayı harfi harfine (tedavi masasına yatan kişinin nadiren yaptığı ya da yapabildiği bir tarzda) yerine getiren bir psikolog konumundadır. Fakat bu benzetmeden hareketle alıntılı monologları bilinçsiz düşüncelerin bir bir sayılıp dökülmesi olarak görmek tamamen yanlıştır. Freudcu teoriye göre, kusursuz bir serbest çağrışım bile bilinçdışını yalnızca semptomatik olarak, söylemin dokusundaki çatlakları ve düzensizlikleri –uyumsuz çağrışımlar, dil sürçmeleri, tekrarlar, atlamalar ve diğer aşırı ya da yetersiz vurgu biçimleri– açığa çıkartarak yansıtır. Freud-sonrası romancıların, bastırılmış düşünceler (Scholes ve Kellogg'un sözleriyle) "sansürden kaçıp kendilerini sözelleştirilmiş akışa attığı"nda, iç monologlarını ibretlik dil sürçmeleriyle doldurmayı sevdikleri biliniyor.[74] Joyce'un *Ulysses*'te Stephen'ın iç dilini bilinçdışı güdülenmelerle ve saplantılarla sıkıca iç içe geçirdiği, kısa süre önce Margaret Solomon'un "Proteus"tan (3) bir pasaj üzerine Lacancı analizinde gösterilmiştir.[75] Bu dolaylı tarzda monolog tekniği, dolaysız olarak aktardığı dil katmanının sığlığına dikkat çekerken bile, gerçekçi bir şekilde ruhsal derinliği gösterebilir.

---

73. J. Laplanche and J.-B. Pontails, *The Language of Psycho-Analysis*, çev. D. Nicholson-Smith, New York, 1973, s. 169.

74. Scholes ve Kellogg, s. 201; örnek olarak *Ulysses*'ten birkaç dil sürçmesi alıntılanır.

75. Margaret C. Solomon, "Character as Linguistic Mode: A New Look at Streams-of-Consciousness in 'Ulysses'", *Ulysses: Cinquante ans après* içinde, Louis Bonnerot (haz.), Paris, 1974.

Freudcu anlamdaki bilinçdışı ise tersine, hiçbir zaman dolaysız olarak aktarılamaz, zira onun "dil"i modern bir dilbilimcinin sözleriyle, "hem dil-altı hem de dil-üstü" olan ve sözel dilden "mutlak anlamda farklı ve özgül" özellikleri sergiler yalnızca.[76] Dolayısıyla Freud'u bilen modern romancılar, karakterlerinin bilinçdışı süreçlerini ifadeye kavuşturmak adına dolaysız alıntılamaya başvurmayan kişilerdir. Mesela, Joyce'un iç söylem ile bilinçdışının "dili" arasındaki ayrımın tamamen farkında olduğunu kanıtlamak için, "Kirke"de (15) bilinçdışı dünyasına ayak bastığımızda belirgin bir gerçeküstücü dramatik fantazmagori uğruna gerçekçi monolog tekniğini terk etmesi gösterilebilir. Bir önceki bölümde gördüğümüz üzere, diğer yazarların çoğu karakterlerinin inandırıcı bir şekilde söze dökemeyecekleri ruhsal olayları göstermekten ziyade anlatmayı tercih etmiş ve sözün olmadığı bilinçdışı alana girmek için analizlerden, benzetmelerden ve yazarların başvurduğu diğer dolayımlama biçimlerinden yararlanmışlardır.

Üslupsal Eğilimler

İç monolog gerçek bir psikolojik süreci sunduğunu iddia ettiğinden, içeriğine uygulanan mimetik normlar biçimi için de aynı ölçüde geçerlidir: Tıpkı bir karakterin başkalarıyla konuştuğu dil gibi, kendisiyle konuştuğu dil de ancak "karaktere dahilse", yani karakterin içinde bulunduğu zamanla, mekânla, onun toplumsal konumuyla, zekâ seviyesiyle, ruh haliyle ve kurmacanın diğer gerçekleri ve olaylarıyla uyumluysa inandırıcı görünecektir. Fakat monolog tekniği gerçekçi kurmacadaki her türlü karakter dilinin "biçimsel mimetizmi"ni paylaşmasına karşın,[77] bu açıdan tümüyle ilginç bir konuma sahiptir. Günlük yaşama ait gerçeklik kurmaca eserlerdeki

76. Emile Benvéniste, *Problems in General Linguistics*, çev. M. E. Meek, Coral Gables, Florida, 1971, s. 74. Krş. Freud'un makalesi, "Bilinçdışı" (aktaran La Planche ve Pontalis, s. 488): "Bilinçli sunum nesnenin sunumu ve nesneye ait olan sözcüğün sunumundan oluşurken, bilinçdışı sunum yalnızca nesnenin sunumudur."

77. "Biçimsel mimetizm" üzerine bir tartışma için bkz. Michal Glowínski, "Der Dialog im Roman", *Poetica* 6, (1974), 1-16, s. 6.

diyalogların gerçeksiliğini değerlendirmek için hem yazarlara hem de okurlara neredeyse sınırsız bir ampirik temel sunar. Fakat edebiyat-dışı deneyim alanında dayanacak hiçbir duyulabilir modeli olmayan bir dilin inandırıcı olup olmadığını bir yazar nasıl bilebilir ya da okur nasıl yargıya varabilir? Bu teknikle yapılan en büyük üslup deneylerinin genellikle en azından kamera-gözü ve kulak misafirliğinden yararlandığı kadar içe bakış ve tahayyülden de yararlanan yazarlara ait olmasının nedeni budur belki de.

Romancılar iç monoloğun üslup deneyleri için sunduğu potansiyel özgürlükten –Joyce ve onun en önemli eseri haricinde– çok az yararlanmışlardır. Onun yerine, Gerçekçilik çağının başındaki "Mr. Jones'un Kendi Kendisiyle Yaptığı Konuşma"dan beri üçüncü şahıs romanlardaki sayısız karakter kendileriyle akıcı bir günlük dille konuşmuşlardır.[78] Bu tespit Lawrence, Malraux ya da Hemingway gibi --diğer açılardan ne kadar avangard olsalar da– modern yazarlar kadar Austen, Stendhal ya da Dostoyevski gibi on dokuzuncu yüzyıl Gerçekçileri için de geçerlidir. Bu tutuculuğun nedenlerinden biri açıktır: Monolog dili iletişim dilinden ne kadar uzaklaşırsa, okura ulaşması o kadar zor olacaktır. Eserlerinin okunurluğu konusunda risk almak istemeyen romancılar içgüdüsel olarak bu sapmadan uzak duracaklardır.

Monolog dili, tıpkı kendisine model teşkil eden diyalog dili gibi, Gerçekçi geleneğin ilerlemesine koşut olarak elbette önemli değişiklikler geçirmiştir: Gittikçe resmiyeti kaybolmuş, daha kendi-

78. Scholes ve Kellogg'un (s. 178-88) gösterdiği üzere, alıntılı monologlarda karşılıklı konuşma dilinin kullanımı kurmaca metinlerde Gerçekçi uzlaşımların yükselişinin önemli bir veçhesidir. Scholes ve Kellogg bu "psikolojik" monolog biçiminin daha eski bir "retorik" biçimiyle karşıtlığını ortaya koyarlar. Eski biçim epik ve romansta hâkim olmuş; bu alanlarda "sözcükler okuru ya da dinleyiciyi ona ya da verdiği yanıtlara odaklanarak harekete geçirecek şekilde kullanılmıştır" (s. 185). Açıkça tiyatro uzlaşımlarına dayalı olan "retorik" monoloğun geç döneme ait bir örneği için, bkz. Sir Walter Scott, *The Fortunes of Nigel*, Londra, 1901, s. 388-99: aktaran ve analiz eden Bickerton, "Modes of Interior Monologue: A Formal Definition", *Modern Language Quarterly* 28 (1967), 229-39, s. 234. Gelgelelim Bickerton, hatalı bir şekilde, retorik tarzının her zaman *bariz* alıntılı monologlarla özdeşleştirildiğini ve günlük konuşma modellerinin ancak monologlar Joyce tarzında anlatı bağlamıyla kusursuzca birleştiğinde ortaya çıktığını varsayar. Fakat on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl romanlarında sık sık konuşma dili üslubuyla yazılmış bariz alıntılı monologların olduğu açıktır.

liğinden ve "bayağı" hale gelmiştir; hem de lehçeleri, jargonları ve kişinin kendine özgü niteliklerini yeniden üretmek konusunda gittikçe daha çok kesinlik kazanmasına karşın işlemiştir bu süreç. Austen'ın zamanındaki orta-sınıftan kadınların başkalarıyla olduğu gibi kendileriyle de resmi bir dille konuşup konuşmadıklarını asla bilemeyeceğiz: Tek bildiğimiz Austen'ın kadınlarının böyle konuştuğudur. Ayrıca Hemingway'in erkekleri kendi kendileriyle daha dürüstçe konuşuyorlarsa, bu dürüstlük iç dilin kendisine ilişkin değişik bir anlayışı değil, toplumda da yaşanan değişmeyi ve modern kurmaca eserlerin toplumsal kapsamındaki genişlemeyi yansıtır. Daha doğrusu iç monolog üslup bakımından yalnızca günlük dil modelinden saptığı ve duyulmayan bir dili taklit etmeye çalıştığı oranda ilginçtir.

Modern monologla birlikte şekillenen özel üslubu ele almadan önce, genel olarak monoloğu (monoloğu bilerek özel bir dille vermeyen metinlerde bile) diyalogdan ayıran birkaç önemli özelliğe bakmamız gerekiyor.

Bunlardan en önemlisi, kendi kendine hitaba özgü olan ve sık sık zikredilen semantik modeldir; yani, aynı özneye ilişkin olarak birinci tekil ve ikinci tekil şahıs zamirlerinin serbestçe birbirlerinin yerine kullanılmasıdır. Monolog dili konuşmanın normal ikiliğini bozarak (burada "sen" her zaman konuşulan kişiye, "ben" de konuşan kişiye işaret eder)[79] bu iki şahsı çakıştırır; böylece her zamirin kendi içinde diğerini barındırmasını sağlar. Dolayısıyla paradoks gibi görünse de, monoloğun gramerinin diyaloğa en çok benzerlik gösterdiği yerde, semantiği en karakteristik şekliyle monolog türündedir. Bu yapıyı en açık şekilde, iç monolog içselleştirilmiş bir partnerle kurulan bir diyalog biçimini aldığında görürüz. *İvan İlyiç'in Ölümü*'nden çok bariz bir örnek verelim:

Sonra sustu İvan İlyiç. Yalnızca ağlamayı kesmemişti, soluğunu bile tutmuş, dikkat kesilmişti: Sanki sesli konuşan bir sese değil de içinden yükselen ruhunun sesine, düşüncelerinin akışına kulak kesilmişti.

79. Krş. Benvéniste'nin denemesi, "The Nature of Pronouns", *Problems in Genral Linguistics* içinde, özellikle s. 218.

Sözcüklere net bir biçimde dökülmüş, açık seçik olarak ilk duyduğu şey "İstediğin nedir?" oldu. "Ne istiyorsun? Nedir senin için gerekli olan? diye yineliyordu içindeki ses, "Ne?" İvan İlyiç, "Acı çekmemek," diye karşılık verdi.

"Yaşamak."

Sonra gene dikkat kesildi. Dikkati öylesine yoğundu ki, acısı bile dağıtamıyordu onu. Ruhunun sesi soruyordu:

"Yaşamak mı? Nasıl yaşamak?"

"Nasıl olacak, eskiden olduğu gibi: İyi, hoş..."

"Eskiden nasıl yaşıyordun, iyi, hoş mu?" diye sordu ses.[80]

Bu pasaj daha önceden ele alınan, gömülü bir hakikatin ölüme yaklaşan bir bilinçte sözel olarak ortaya çıktığı mükerrer bir modelin diyalog versiyonudur. İvan İlyiç'in zihni tanıdık, alıştığı bir iç ses ile başka, yabancı bir ses –aynı anda hem duymak hem de telaffuz etmek için çabaladığı "içinden yükselen ruhunun sesi"– arasında bölünmüştür. Benliğe ikinci şahıs olarak Sokrates tarzında sorular yönelten bu yabancı sestir.

Bu tür iç diyaloglar bilinç-akışı romanında üslup bakımından ortadan kalkmamıştır. Stephen Sandy-dağında yaşam-kurtarma için uygunluğu üzerine düşünürken, ben-sen münavebesi (daha önemsiz olsa da) benzer bir anlam taşır:

O insanları boğulmaktan kurtarmıştı, oysa sen bir it havladı diye tir tir titriyorsun... Onun yaptığını yapar mısın sen de? Yakınlarında bir sandal varsa, bir cankurtaran simidi. *Natürlich*, oraya koyuvermişler senin için. Yapar mıydın, yapmaz mıydın? ... Gerçeği itiraf et. Kurtarmak isterdim. Denerdim bunu.[81]

Hemen ardından annesinin ölümüyle bağlantı kurması –"Onu kurtaramazdım. Sular: Ölüm, tüyler ürpertici: yitiş,"– Stephen'ın asıl günahının bu alayların arkasında mevzilendiğini kanıtlamaktadır. Dolayısıyla burada bir kez daha, tıpkı Tolstoy'un pasajında olduğu gibi, ikinci şahıs vicdanın sesiyle özdeşleştirilir.

Kendi kendine yöneltilmiş bu tuhaf alay, yargılama ya da sorgulama retoriği vicdanın sesinin (üst-ben) anne babanın ya da diğer otorite figürlerinin sesinin içselleştirilmesi yoluyla oluşturulduğu-

80. *Ivan İlyiç'in Ölümü*, s. 82.

81. *Ulysses*, s. 45-6/76.

nu söyleyen Freud'un görüşünü doğruluyor görünmektedir.[82] Her koşulda, kurmaca monologlarındaki ikinci şahıs biçimi kendi kendimizi gözlemlemelerimizden bildiğimiz ve pek çok psikolog tarafından da dikkat çekilen bir olguyla, yani benliğin kendisini bir dinleyici kitle zannetme eğilimiyle örtüşmektedir. G. H. Mead'in verdiği adla, bu "bir 'ben', 'bana'sına hitap ediyor"[83] retoriğini gerçekçilik-öncesi monologların dinleyici-güdümlü retoriğinden ayırmak önemlidir: Dinleyici-güdümlü retorik Gerçekçi üçüncü şahıs romanının normlarına ters düşerken, diğer retorik türünde amaç psikolojik inandırıcılıktır.

Bu bizi monolog dilinin ikinci kapsamlı eğilimine getirir. Praglı dilbilimci Jan Mukarowski'nin işaret ettiği üzere, edebiyattaki diyalojik monolog modelleri zihin içinde "farklı semantik bağlamlar"ın bir arada varoluşunun üslup bakımından özel ve özel olarak açık bir sergilenişi olarak değerlendirilebilir.[84] Eşzamanlı olarak dilsel ifade bulmak için mücadele eden pek çok ses, dilin zamansal boyutundan ötürü beklemeye ve sıraları geldiğinde öne çıkmaya zorlanırlar. Birbirlerini siler, destekler, çeşitli şekillerde engeller ya da müdahale eder ve genel olarak iç monologlar için fevkalade kesintili bir sözdizimi yaratırlar. Bu sözdizimi, kendi kendine hitap günlük konuşma dilini model aldığı sürece diyaloglardaki sesli hitabın sözdizimiyle nitelik bakımından bir farklılık göstermemesi-

---

82. Mihail Bahtin Dostoyevski'nin monologlarının genel olarak bu şekilde yapılandırıldığını göstermiştir. *Suç ve Ceza*'dan Raskolnikov'un "iç konuşmasını başkalarının sözleriyle doldurduğu" bir örnek aktarır (*Problems of Dostoevsky's Poetics,* İng. çev. R. W. Rotsel, Ann Arbor, Mich., 1973, s. 200; Türkçesi: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2002).

Bu "oidipal" türde iç tartışmanın diğer bir bariz örneği *Kızıl ve Kara*'da karşımıza çıkar: İnfaz edilmeyi bekleyen Julien bir diplomat olarak başarılı bir gelecek hayal ederken birdenbire fantazisini kesen şu sözleri duyar: "Pek öyle değil, beyefendi, üç gün sonra giyotin." Sonra, "insanın içinde iki benliğin olduğunu" düşünür ve bir babanın oğlunu ölüme mahkûm ettiği bir oyundan bir diyaloğu ezberden okuyarak bu iki benlik arasındaki ilişkiyi ortaya koyar (II. Kısım, 42. Bölüm, s. 567).

83. Aktaran Kennethe Burke, *A Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives*, New York, 1962, s. 532. Ayrıca bkz. Burke'ün iç söylem retoriği üzerine tartışması (s. 561-3).

84. Jan Mukarowskí, *Kapitel aus der Poetik*, çev. Walter Schamschula, Frankfurt am Main, 1967, s. 132-7.

ne karşın, parçalanma ve çeşitlenme derecesi bakımından farklı olabilir. Bu karşıtlık en bariz şekilde, uzun monolog (sözgelimi, *Parma Manastırı*'nda kıskançlık krizi geçiren Mosca'nınki) ile ikna edici bir argümanı şekillendiren uzun bir diyaloğun arasında görülür. Monologlar genellikle orada olmayan çeşitli şahsiyetlere (beşeri ya da ilahi) yönelik yanıtlanmamış sorular, nidalar, yakarışlar, hakaretler ya da lanet okumalar içerir. Ayrıca açık bir şekilde belirtilmiş olan duraklama noktalarıyla ayrılan bitirilmemiş cümlelerle doludur – ve cümle kesme uygulamasına Gerçekçi romanlardaki diyaloglarda da rastlıyor olmamıza rağmen, zihinsel tereddüdün daha önemsiz etkiler ve tepkiler yarattığı monologlarda daha sık olarak ve daha uç noktalarda karşımıza çıkar. Dolayısıyla yekûne vuracak olursak bu süreksiz konuşma örüntüleri, iletişim dili kuralları herhangi bir tekil cümlede kesilmeden önce bile monoloğu diyalogdan uzaklaştırmaktadır. Gelgelelim, Mosca'nın ya da Raskolnikov'un düşünce dilinde bizi Bloom'a ya da Stephen'a hazırlayacak çok az şey vardır.

Ulysses'teki monologlar, Roman Jakobson'un "Sanatta Gerçekçilik" makalesinde tanımladığı gerçekçiliğin tarihsel boyutunun özellikle açık birer örneği olarak değerlendirilebilir: Devrimci sanatçı gerçekliği daha iyi taklit edebilmek adına mevcut sanatsal kanonları bozar; muhafazakâr kitle kanondaki bu bozulmayı gerçekliğin çarpıtılması olarak yanlış anlar.[85] İlk kuşak *Ulysses* okurları, diyalogları model alan uzun bir monolog geleneği tarafından şartlandırılmış olduğundan, Bloom'un ve Stephen'ın zihinsel ürünlerini yalnızca gerçekçi temsilden radikal sapmalar olarak görebilirdi. "Telemakhos"un (1) ilk sayfalarında Stephen'ın kendisine söylediği pek çok "cümle" –"O da başkaları da böyle görüyor beni", "Cranley'nin kolu. Onun kolu", "Kendimize... yeni paganlık... Omfalos"– ya da "Kalipso"nun (4) başında Bloom'un kurduğu "cümleler" –"Çayımız az sonra hazır. İyi. Ağzım kurumuş"; "Hain. Doğası böyle. Tuhaf, farelerin ciyakladığı olmaz. Bundan hoşlanıyor ih-

85. Jakobson'un denemesinin İngilizce bir çevirisi için bkz. L. Matejka ve K. Pormorska (haz.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Massachussets, 1971.

timal"– pek cümle sayılmaz, en azından "anlaşılabilirlik amacı"yla söylenen bilindik sözcük kombinasyonları anlamındaki cümle değildir.[86] Ne var ki Joyce burada zihin dilini maharetle üsluplaştırmaktan ziyade, eksiksiz bir temsil etmeyi amaçlamıştır muhtemelen. Günümüz okuru Joyce'un sözel düşünce anlayışını bir önkabul olarak almaya, pek çok önemli açıdan iletişimsel konuşmadan ayrıldığı düşüncesini kabul etmeye ve *Ulysses*'in monologlarını biçimsel taklitçiliğin son derece inandırıcı örnekleri olarak görmeye önceki kuşaklardan daha yakındır.

Joyce'un sözel düşünceyi konuşma-eksi-ses şeklinde kavrayan anlayıştan kopmuş olmasının bir sonucu da, karakterlerinin kendi kendilerine başkalarıyla olduğundan çok daha özgün bir dille konuşmalarıdır. Yakın dönemde yayımlanan kimi çalışmalarda Stephen'ın ve Bloom'un iç dillerinin birbirlerini tamamlayan kişiliklerini yansıttığı gösterilmekte, gramer ve sözdağarcığı bakımından aralarında önemli farklar olduğuna dikkat çekilmektedir.[87] Stephen ve Bloom'un saatlerce kendileriyle konuşmalarını takip ettikten sonra, durakta birbirleriyle konuşurken aynı İngilizceyi kullandıklarını görmek bir bakıma şaşırtıcıdır. Joyce'un pek çok takipçisi de (bunların içerisinden Döblin ve Faulkner'ı örnek verebiliriz) monolog dilindeki bu aşırı bireyleşmeyi örnek almış, böylece çok farklı karakter dillerine ulaşmışlardır. Fakat bu çeşitliliğe karşın, tüm iç monologlar günlük konuşma dilini, temelde benzer şekilde dönüştürür. Hepsi de iki temel eğilimi (sözdiziminde kısaltma ve sözcüklerde şeffaflığın olmaması) az çok takip eder.

Joyce'çu monologların kısaltılmış sözdiziminin konuşma dilinin kendisine içkin olan ses yutma eğilimini abartmaktan başka bir şey yapmadığı, dolayısıyla bu monologların günlük dile gerçekçi diyaloglardan daha az değil, daha çok benzedikleri söylenebilir. Fakat kısaltma, iletişim amaçlı dilde belirli sınırlara sahiptir; bu sınırın ötesine geçtiğinde konuşmanın başlıca işlevini –anlamın iletil-

86. Bkz. Alan Gardiner'in cümlenin tanımı için bu semantik kıstas üzerine incelemesi: "anlaşılabilir amaç cümlenin gerçek ayırt edici özelliğidir", *The Theory of Speech and Language* içinde, Oxford, 1951, s. 210.

87. Özellikle bkz. Steinberg, *The Stream of Consciousness* (II. Kısım), Solomon (bkz 75. dipnot) ve Therese Fischer, *Bewusstseinsdarstellung im Werk von James Joyce von Dubliners zu* Ulysses, Frankfurt am Main, 1973, s. 129-34.

mesini– engellemiş olur. Gerek kurmaca metinlerde gerekse gerçek hayatta bu sınırın ötesine geçen karakterler gülünç figürler haline gelir: Dickens'ın Mr. Jingle'ı ya da Mann'ın Mynheer Peeperkorn'u gibi. Mr. Jingle, Harry Levin'in de işaret ettiği üzere, Leopold Bloom'un öncüsü olarak görülebilir.[88] Fakat Dickens'ın egzantirik karakterinde tuhaf bir yapmacıklık olarak sunulan şey, Joyce'un herhangi bir karakterinde standart bir davranış olarak sunulabilir. Joyce'un kavradığı şekliyle iç dil sözdizimsel tamlıktan azade bir dildir; muhatap olunan kişiye anlam iletme amacını taşıyan dilde geleneksel ve hatta genelde zaruri olan öğeleri bastıran bir dildir. Bloom'un dilinde en düzenli şekilde atlanan sözcük türleri artikeller (tanımlıklar), şahıs zamirleri, edatlar ve koşaçlardır:

> Üü. Ne bu uçuşan böyle Kırlangıç mı? Yarasadır mutlaka. Beni ağaç mı sanır, öyle kör. Kuşlar koku almaz mı? Ruhgöçü. Sıkıntıdan bir ağaca dönüşebileceğine inanırlarmış. Salkım söğüte ağlayan söğüt deriz ya. Gene geçti. Vay zibidi şey. Yuvası nerde acep. Surdaki çan kulesi. Muhakkak. Mukaddes kokular içinde bacaklarından asılmış. Çan onu yaman ürkütür, herhal.[89]

Cümlelerin bu şekilde salt iskelet haline indirgenmesi telgraflarda paradan ya da günlüklerde zamandan kazandıran kesintileri hatırlatır okurların çoğuna. Burada Bloom'un monologlarında sık sık görüldüğü üzere, en tam teşekküllü cümle, diline hazır bir kültürel referans soktuğu cümledir: "Sıkıntıdan bir ağaca dönüşebileceğine inanırlarmış"; bu daha uzun, "kültürlü" cümleler Bloom'un diğer cümlelerinin şaşırtıcı kısalığını ve parçalılığını, neredeyse atavist özgürlüğünü tezat yoluyla artırmaktadır.[90]

Bu kırpılmış gramer akla ilk konuşma biçimlerini, dilbilimcilerin ilkel insana atfettikleri tek sözcüklü nidaları (Ateş!) ya da çocukların parçalı cümlelerini getirmektedir. Çocuk dilinin *Ulysses*'in gözden kaçırılmış bir kaynağı olduğu söylenebilir mi? Rus psiko-

---

88. *James Joyce*, s. 92-3.

89. *Ulysses*, s. 377/424.

90. Bloom'un monolog dilinin üslup dil-bakımından ustaca bir analizi için, bkz. John Spencer, "A Note on the 'Steady Monologuy of the Interiors'", *Review of English Literature* 6:2 (1965), 32-41. Dilbilimsel eksiklik s. 37-9'da tartışılmaktadır.

dilbilimci Vygotsky'nin tekbenci konuşma üzerine incelemesini okuyunca insanın buna inanası geliyor, fakat her halükârda Joyce'un Vygotsky'den haberi olamazdı.[91] Bu inceleme, Bloom'un sessiz dilinin gerçekten de herhangi bir insana ait olduğunun (kişisel içebakış dışında) tek ampirik kanıtıdır. Vygotsky'nin görüşlerini iç monoloğun üslubu konusuyla bağlantılı gördüğümden aşağıda kısaca özetleyeceğim.

Piaget'nin tekbenci konuşmayla ilgili bilindik ilk deneylerini –küçük çocukların zamanla azalan ve altı yaşına doğru kaybolan "sesli düşünmeleri"– devam ettiren Vygotsky, Piaget'nin tekbenci konuşmayı çocuğun konuşmayı toplumsal olarak kullanmayı öğrenmesiyle kendiliğinden ortadan kalkacak bir şey olduğu yönündeki varsayımını çürütecek sonuçlara varmıştı. Tekbenci konuşmayı gerileme aşamalarında sistematik olarak gözleyen Vygotsky, çocuğun gelişen toplumsal konuşmasından giderek farklılaştığını ve sıklığı azaldıkça daha da anlaşılmaz hale geldiğini görmüştür. Vygotsky buradan şu sonucu çıkarır: Piaget tekbenci konuşmanın basitçe toplumsal konuşmaya dönüştüğü tespitinde yanılmaktadır. Vygotsky'ye göre, olgunlaşan çocuk "sözcükleri telaffuz etmek yerine 'düşünmek' gibi yeni bir yeti" geliştirerek bu dil faaliyetini içselleştirmektedir.[92]

Fakat çocukların sesli tekbenci konuşması yetişkinlerin iç konuşmasına evriliyorsa, daha önceden gözleme tümüyle kapalı olan bir alana pencere açılmış demektir. Vygotsky gördüklerini tam da bu şekilde özetler: "Deneylerimizin bize gösterdiği üzere, iç konuşmayı konuşma-eksi-ses olarak değil, tümüyle farklı bir konuşma işlevi olarak görmek gerekir. İç konuşmanın esas ayırt edici özelliği kendine has sözdizimidir. Dış konuşmayla karşılaştırıldığında, iç konuşma bağlantısız ve eksik görünür."[93] Vygotsky bu kendine özgü sözdizimini "tümüyle özgül bir kısaltma biçimine doğru bir eğilim" olarak tanımlar: "yani, cümlenin öznesini ve onunla bağlantılı

91. Lev Semenoviç Vygotsky, *Thought and Language*, haz. ve çev. E. Hanfmann ve G. Vakar, Cambridge, Massachussets, 1962; Türkçesi: *Düşünce ve Dil*, çev. S. Koray, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm, 1998.

92. Vygotsky, s. 135. 93. *A.g.y.*, s. 138-9.

tüm sözcükleri atıp, yüklemi muhafaza etmek."[94] Bu radikal sözcük tasfiyesinin çok basit bir nedeni var: tam da hangi özne hakkında düşünmekte olduğumuzu bildiğimiz için sözlü düşünceyi saf yükleme sıkıştırabiliriz.

Bu iç konuşma betimlemesinin Joyce'un iç monologlarına ne kadar eksiksiz şekilde uyduğunu anlayabilmemiz için, Vygotsky'nin "özne" ve "yüklem" sözcüklerini dilbilgisel anlamda değil, psikolojik bir anlamda kullandığını belirtmek gerekiyor. Özne bir önermenin bilinen, konu bakımından tarafsız parçasıdır, yüklem ise "bu parçadaki konu vurgusunun taşıyıcısı"dır.[95] Yüklem bu anlamda alınırsa, Bloom'un kısaltılmış cümlelerinin hepsi Vygotsky'nin tanımına uyar: algılanan, hatırlanan, tahayyül edilen nesneler üzerinde odaklanan saf isim cümlesi ("Gıcırtılı gardırop", "sazlar", "ruhgöçü")[96] ve eylemler ve durumlar üzerine odaklanan saf fiil cümleleri ("Sevmiş görünüyor", "Kapalı görünüyor", "Bitince şarkı söylemek istersin").[97] Her iki cümle türü de yalnızca akla gelen tekil *yeni* an üzerine yoğunlaşır ve Vygotsky'nin paradoksal ifadesiyle "neredeyse sözcüklerin olmadığı bir konuşma"[98] inşa eder.

Vygotsky'nin bulguları ile Joyce'çu monolog arasındaki mütekabiliyet, bu tekniğin konuşma dili modelinden uzaklaşarak uğradığı ikinci temel dönüşümüne –sözcüklerde şeffaflığın olmaması eğilimine– dek uzanmaktadır. Vygotsky çocukların tekbenci konuşmasında sözdiziminin zayıflığının, her tekil sözcüğün semantik anlamda zenginleştirilmesiyle telafi edildiği gözleminde bulunur. İç konuşmada sözcükler yalnızca konuşma dilinde sahip oldukları yaygın (sözlük) anlamını ifade etmezler, aksine içinde bulundukları düşünce-bağlamından (Vygotsky bir "anlam akışı"ndan bahseder) ek anlamlar edinirler.[99] Sonuç olarak sözcükler konuşma dilinde olduğundan çok daha serbest ve yaratıcı bir şekilde karışır ve eşleşirler, böylece türdeş olmayan kümeler, yeni sözcükler ve birleşimler oluştururlar. Yine burada da psiko-dilbilimcinin ampirik tanımlaması her açıdan *Ulysses* monologlarının üslup bakımından analizi gibi gelir kulağa. Bloom ve Stephen açısından belirli yaygın söz-

94. *A.g.y.* 95. *A.g.y.*, s. 127.
96. *Ulysses*, s. 57, 377. 97. *A.g.y.*, s. 55, 57, 370.
98. Vygotsky, s. 145. 99. *A.g.y.*, s. 147.

cüklere "mahremiyet düğümü"[100] atan özel anlamlar (Bloom için ev, güneş, koku vs., Stephen için deniz, sümükyeşili vs.) olduğuna sık sık dikkat çekilmiştir – tıpkı nadir kullanılan sözcükler (Bloom'un *parallax*'ı ve Stephen'ın *omfalos*'u), yeni sözcükler, sözcük oyunları ve birleşimler (portmanto sözcükleri) konusundaki saplantılarına dikkat çekildiği gibi.[101]

Bu kayda değer mütekabiliyetlerden nereye varmamız gerekiyor? Joyce'un çocukların kendi kendileriyle konuşmalarına kulak verdiğini ya da endofazi ile tekbenci konuşma arasındaki benzetmeden bilinçli şekilde yararlandığını söylemek güçtür. Fakat Joyce'un, tıpkı William James, Freud ya da diğer önde gelen psikologlar gibi, olağanüstü bir içebakış gücüne sahip olduğunu varsayarsak, Vygotsky'nin çocuklarla yaptığı deneylerden çıkardığı iç konuşma anlayışının aynısını Joyce'un kendi kendini gözlemleyerek türettiğini de varsayabiliriz.

Ayrıca Joyce'un kendi kendisine Bloom'unki gibi bir dille hitap etmiş olması da ihtimal dahilinde değildir – muhtemelen daha otobiyografik olan Stephen'ınkine yakın bir dil kullanmıştı. Şurası açık ki, içebakış tipik bir monolog üslubunun yaratılmasında tek kaynak olamaz. Bu üslubun ikinci ve bir o kadar önemli kaynağı, bir karakterin karşılıklı konuşmalarda sarf ettiği sözcüklerin taklidine başvurarak üretilmiş dildir. İç konuşmanın kısalttığı ve özel anlamlar yüklediği, işte bu tipik konuşma dilidir; ayrıca sessiz düşünceler sesli sözcelere dönüştüğünde (ve tersi olduğunda) bu dille iç içe geçer. Dolayısıyla Bloom'un monologları ortaya çıkışları bakımından, Joyce'un kendisi hakkında bildikleriyle dünya hakkındaki bildikleri arasında (Bloom türünde Dublinliler de dahil) bir yakınlaşma olarak değerlendirilebilir.

Joyce-*sonrası* monologların yaratıcılarına gelirsek; karakterlerinin monolog dili üzerine akıl yürütürken başka bir model daha eklememiz gerekir elbette. Bu model *Ulysses*'in ta kendisidir. Tekniğin incelediğimiz diğer özellikleri açısından olduğu gibi bu açıdan da –alıntı gösterme işaretlerinin düşmesi, uyum yaratma araçları, söz eşiğinin aşağıya çekilmesi– Joyce'un romanı çok önemli yeni-

100. Bu terim Humphrey tarafından kullanılmaktadır (s. 70).
101. Krş. Steinberg, *The Stream of Consciousness*, s. 107 ve 159.

likler getirmiştir. Bu yenilikleri benim yaptığım gibi Joyce-öncesi biçim tarihiyle ilişkilendirip dolaysız düşünce-alıntılamasına içkin potansiyelin enfes bir şekilde kullanılması olarak anladığımızda önemlerinden bir şey kaybetmezler. Yine de bu teknik basit "kendi kendine şöyle dedi" modelinden ne kadar ileride olursa olsun, dil alıntılamasının iç yaşamın sunuma dayattığı temel sınırların üstesinden geldiği söylenemez. Psiko-anlatıyla karşılaştırıldığında alıntılı monolog dolayımsızlık yönünden ne kazanır; mesela derinlik ya da gizem veyahut da karmaşıklık bakımından ne kaybeder? Eksik boyutun ne olduğunu söylemek güç. Musil'in daha önce de bahsettiğimiz günlüğünde *Ulysses* konusunda gösterdiği tepki bu konuda bize bir ipucu vermektedir: "Soru: Bir insan nasıl düşünür? Onun [Joyce'un] sadeleştirmeleri şunlardır: Ortodoks konuşma formülleri için kısaltılmış formüller. Konuşma sürecini... taklit ederler. Düşünce sürecini değil." Musil'in de çok iyi bildiği üzere, Joyce'unkine ters düşen psiko-anlatı yaklaşımı tam ters yönde dezavantajlara sahiptir: Derinlik yönünden kazandıklarını dolayımsızlık bakımından kaybetmektedir. Üçüncü teknik, yani anlatımlı monolog tekniği ise bu ve diğer açılardan bir bakıma antitezlerin sentezidir.

3
Anlatımlı Monolog

İlk Tanımlama

Bir Shakespeare oyuncusunun zihinsel ve fiziksel çöküşünü anlatan *Papa Hamlet* (1899) adlı doğalcı bir Alman hikâyesinde (1899) şu pasaja rastlıyoruz:

> Son zamanlarda –ama nedenini bilmiyordu– tüm neşesini yitirmişti, her gün yaptıklarını yapmaz olmuştu; gerçekten de öyle kararmıştı ki içi, dünya, bu güzelim yapı, çorak bir kayalığa dönmüştü gözünde. Hava, o canım örtüsü dünyanın, şu cömert gök kubbe, bu yüce tavan altın parıltılarıyla, pis, hastalıklı kokular birikintisinden başka bir anlam ifade etmiyordu onun için. İnsan ne yaman bir yapıydı! Akıl gücüyle ne soylu bir varlıktı! Düşünme yetenekleri ne sonsuzdu! Duruşu, kımıldanışı ne anlamlı, ne güzeldi! Ne melekçe kavrayışları, ne tanrıca kavrayışları vardı! Dünyanın gözbebeği! Canlıların baş tacı! Ama yine de onun için, nedir bu insan, bu özü toz yaratık! İnsanın tadı yoktu onun için, kadının da.[1]

Shakespeare'den aldığım yardımı saymazsak (*Hamlet*, II, 2), çeviri bana ait; özgün metinde olan her ayrıntıyı barındıran "Alman Shakespeare"i (meşhur Schlegel-Tieck çevirisi) kadar bu da eksiksiz. Her ayrıntı derken, zaman kipleri ve şahıs ekleri hariç her ayrıntı demek istiyorum. Zira ilk bakışta görüleceği üzere, bu Hamlet'in bir farkı vardır: Birinci şahıs zamirlerinin yerini üçüncü şahıs zamirleri, geniş zamanın yerini geçmiş zaman almıştır. Sonuç "Shakespeare" (Hamlet'in monoloğunun bir *alıntısı*),[2] değil "anlatılan

---

1. Arno Holz ve Johannes Schlaf, *Papa Hamlet*, Stuttgart, 1968, s. 28. Ruby Cohn Hamlet'in konuşmasının anlatımlı monolog biçimine dönüştüğüne dikkat çekmiştir: *Modern Shakespeare Offshoots* (Princeton, New Jersey, 1976), s. 153.

2. Bu Hamlet konuşması elbette kelimenin tam anlamıyla bir monolog değildir, zira bunu Rosencrantz ve Guildernstern varken söyler. Fakat buradaki amaçlarım açısından bunun bir önemi yok.

Shakespeare"dir (Hamlet'in monoloğunun bir *anlatısıdır*). Nedir bu dönüşümün anlamı?

Bu pasajdaki Shakespeare dili *Papa Hamlet*'in anlatıcısına atfedilemez, zira –metnin saf anlatısal bölümlerinde– Doğalcı hikâyelerdeki tipik bir anlatıcı gibi tarafsız bir aktarım dili kullanır. Başkarakteri ise, tersine, Shakespeare'i kendi içinden ve başkalarının önünde yüksek sesle okur; bu mesleki deformasyon da üzücü deneyimlerini dramatize etme ve güzel sözlerle söyleme ihtiyacını besler. "Anlatımlı monolog" tekniğini hiç duymamış bir okur bile yukarıdaki pasajda anlatıcının Papa Hamlet hakkında aktardıklarının değil, onun kendisi hakkında düşündüklerinin yazdığını anlayacaktır. Metni içgüdüsel olarak şöyle "düzeltecektir": Papa Hamlet "kendi kendine şunları düşündü: Son zamanlarda –ama nedenini bilmiyorum– tüm neşemi kaybettim..."

Karakterin düşünce dilinin üçüncü şahısta yazılmış kurmaca eserlerin anlatı diline dönüştürülmesi bu bölümde ele alacağımız bilinç sunumu tekniğinin en başta gelen özelliğidir. Ben bu tekniğe anlatımlı monolog adını veriyorum. Bir karakterin düşüncesini onun kendi diliyle, ama üçüncü şahıs referansını ve anlatının esas zaman kipini değiştirmeden sunma tekniği şeklinde bir tanımı yapılabilir. Bu tanım gramatik şahsın ve zaman kipinin basitçe değiştirilmesinin anlatımlı monoloğu iç monoloğa "çevireceğini" ima eder. Aslında bu tür çeviriler bir anlatı cümlesinin anlatıcıdan ziyade karakterin zihinsel alanına ait olduğu yönündeki okur alımlamasının geçerliliğini doğrulamak için bir turnusol kâğıdı işlevi görecek şekilde uygulanabilir.[3]

Fakat anlatımlı monolog tekniğinin beraberinde getirdiği bu ve diğer kritik sorunları ele almadan önce, biraz zorlama olan bu örneği, modern anlatı geleneğindeki ana metinlerden alınma başka örneklerle destekleyeceğim. Bu sayede, kurmaca karakterlerin dü-

3. Krş. Roland Barthes'ın üçüncü şahıs metinlerdeki belirli pasajların birinci şahısla yeniden yazılabileceği" (Fransızcalaştırılmış "*rewriter*" sözcüğünü kullanır) düşüncesi ("Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8 [1966], 1-27, s. 20). Ayrıca bkz. Richard Ohmann'ın "dönüşüm" kavramını anlatımlı monolog içeren bir Hemingway metnine uygulayışı ("Generative Grammars and the Concept of Literary Style", *Word* 20 [1964], 423-39).

şünme tarzları Papa Hamlet'inki kadar kendine has olmadığında bile, anlatımlı monologlarının kolaylıkla saptanabileceği görülecektir. Her örnekte bağlamı asgari düzeyde de olsa belirteceğim ve anlatımlı monolog biçiminde olan cümleleri italikle yazacağım.

1. Woolf'un Septimus'u, Rezia kendi nişan yüzüğünü çıkardıktan sonra Regent's Park'ta oturmaktadır:

"Parmağım çok incelmiş," dedi, "cüzdanıma koydum yüzüğü."

Septimus karısının elini bıraktı. Evliliklerinin sona erdiğini düşündü; *acı acı rahatladı içi. İp kopmuştu, yücelmişti, insanların en ulusu Septimus'un özgür olması kararlaştırılmıştı demek; özgürdü, (karısı yüzüğünü atıp kendisini yüzüstü bıraktığına göre) tek başınaydı; yüce Septimus bir başına kalıyordu uygarlığın bütün çabalarından sonra –yani Yunanlardan, Romalılardan, Shakespeare'den, Darwin'den sonra şimdi de kendisi– insanların önüne çağrılıyordu gerçeğini duymak, gerçeğin anlamına varmak için; gerçek kendisinin...* "Kimin?" diye sordu yüksek sesle.[4] (Üç nokta Woolf'a ait.)

2. Kafka'nın K'sı Barnabas ile (şatodan gelen ulak) gece yarısı yürümektedir:

Birden durdu Barnabas. *Neredeydiler? Yol daha öteye gitmiyor muydu? Acaba kendisini başından mı savacaktı? Hayır, buna gücü yetmeyecekti.* K., sımsıkı kavradı Barnabas'ın kolunu; bu güçlü kavrayıştan adeta canının acıdığını hissetti. *Yoksa o inanılmayacak şey gerçekleşmişti de şu sıra şato içinde ya da şatonun dış kapıları önünde mi bulunuyorlardı? Ama K.'nın bildiği kadarıyla bir yokuş falan çıkmamışlardı. Yoksa Barnabas bayır yukarılığı fark edilmeyen bir yoldan mı götürmüştü onu?* "Neredeyiz?" diye sordu usulcacık, Barnabas'tan çok kendi kendine.[5]

3. Joyce'un Stephen Dedalus'u günah çıkartırken:

Kepenk ansızın açıldı. Tövbekâr dışarı çıktı. Sıra onundu. Korkuyla ayağa kalktı, körcesine hücreye yürüdü.

Sonunda gelip çatmıştı. Sessiz karanlığın içinde diz çöktü ve gözlerini tepesinde asılı duran haça dikti. *Tanrı görebilirdi pişman olduğunu. Bütün günahlarını anlatacaktı. Günah çıkarması uzun, çok uzun sürecekti. O zaman kilisede bulunanların hepsi anlayacaktı ne büyük bir günahkâr olduğunu. Anlasınlar. Doğruydu. Ama Tanrı söz vermişti pişmanlık getirirse*

4. *Mrs. Dalloway*, s. 70.

5. Kafka, *Şato*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 2003, s. 38.

onu bağışlamaya. Pişmandı. Ellerini kavuşturarak beyaz şekle doğru kaldırdı, kocaman gözleriyle dua ederek, kaybolmuş bir yaratık gibi başını iki yana sallayarak, sızlanan dudaklarıyla dua ederek.[6]

Bu pasajlarda italik kısımlar arasındaki en bariz ortak özellik standart bir anlatı gibi okunamayacak olmalarıdır. Burada anlatı dili bir tür maske işlevi görür ve bu maskenin altından bir karakterin zihnine ait sesler duyulur. Cümlelerin her biri karakteristik sınırlamaların ve tahrifatların izini taşır: Septimus'un manik saplantıları, K.'nın şimdiki ve gelecekteki durum hakkındaki bilgisizliği, Stephen'ın kendine Hıristiyan dindarlığı gibi. Bu alıntılardaki dilde, sıradan anlatı pasajlarına nazaran çok daha fazla soru, ünlem, tekrar, mübalağa ve günlük dile ait ifadeler olduğu görülmektedir. Kısacası, bu cümlelerin ne içeriği ne de üslubu inandırıcı bir şekilde anlatıcılarına atfedilebilir. Fakat bunları değiştirilmiş düşünce-alıntıları olarak kavrarsak hem içeriği hem de üslubu tümüyle inandırıcı hale gelecektir – tam da bu nedenle "çeviri" testi (isteyen okurun denediğinde göreceği üzere) her durumda "işleyecektir".

Fakat sorun elbette şu ki bir "çeviri"nin ortaya koyduğu dil metinde *değildir*. Birisinin düşündüğüne dair diğer belirtiler için de bu tespit geçerlidir. Bize "Stephen kendine dedi ki: 'Tanrı pişman olduğumu görebilir. Bütün günahlarımı anlatacağım,'" değil, basitçe "Tanrı görebilirdi pişman olduğunu. Bütün günahlarını anlatacaktı," denmektedir. Stephen'ın ilahi varlıkla olan kişisel rabıtası burada *sanki* kendi zihninde formüle ediliyormuş gibi ele alınır, ama sayfadaki sözcükler onun zihninden geçen sözcükler olarak tanımlanmaz.[7] Anlatımlı monolog, sözcükler ile düşünceler arasındaki ilişkiyi gizli bırakarak, karakterin bilincine tuhaf bir loş ışık tutar ve dolaysız alıntılama yoluyla başarılamayacak bir tarzda bilinci sözelleştirmenin eşiğinde tutar. Bu muğlaklık, hiç kuşku yok ki, pek çok yazarın neden daha dolaylı tekniği tercih ettiğini açıklar.

---

6. *Sanatçının Portresi*, s. 153.

7. Anlatımlı monoloğun bu "sanki"lik niteliği Harald Weinrich tarafından tarif edilmiştir (*Tempus* [Stuttgart, 1964], s. 235). Paul Hernadi de benzer şekilde bu teknikle verilen zihinsel yaşamı "yarı-sözel" diye adlandırır ("Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques", *Comparative Literature* 24 [1972], 32-43, s. 39).

Bir diğer nedense, anlatımlı monologlar ile anlatı bağlamları arasındaki kusursuz bağlantıdır. Joyce'tan alıntıladığımız pasajda metnin Stephen'ın zihnine hissedilir geçişler olmaksızın nasıl girip çıktığına, dış gerçekliği iç gerçeklikle, el kol hareketlerini düşüncelerle, olguları tefekkürlerle birleştirdiğine dikkat çekmek gerek: duruşu ve bakışı –"diz çöktü ve gözlerini... haça dikti"– yerini tümüyle hayali olan "Tanrı görebilirdi... Tanrı söz vermişti"ye bırakır, o da zamanı geldiğinde yerini somut bir olgunun aktarımına ("Ellerini kavuşturarak... kaldırdı") terk eder. Anlatıcının aktarım dili ile karakterin tefekkür dili için aynı zaman kipini kullanmak suretiyle, normalde birbirinden ayrı olan iki dil akımı kaynaştırılmaktadır.

Kafka'nın metninde aktarımdan tefekküre, tefekkürden aktarıma geçişler artık hissedilemeyecek derecede hızlıdır: "Birden durdu Barnabas. *Neredeydiler?* ... K., sımsıkı kavradı Barnabas'ın kolunu; bu güçlü kavrayıştan adeta canının acıdığını hissetti. *Yoksa o inanılmayacak şey gerçekleşmişti de*...?" Anlatımlı monoloğu başlatan soru ("*Neredeydiler?*") cümlenin sonunda tekrarlandığında ("Neredeyiz?") ters etki yaparak birleşik akımı doğrudan alıntılama yoluyla keser. Dolaysız aktarılan konuşmaya (sessiz ya da sesli) bu tür ani kaymalar, anlatımlı monolog ile söz formülasyonları arasındaki gizil-fiili ilişkiyi vurgulamakta ve zihnin müphem tefekkürlerinin karşı konulmaz şekilde kavramsal ifadeye vardığı izlenimini yaratmaktadır. Septimus'un anlatımlı monoloğunun sonunda, bitirilmemiş bir düşünce-cümlesi aktarılan bir soruya dönüştüğünde de aynı örüntüyü görürüz: "*gerçek kendisinin*... 'Kimin?' diye sordu yüksek sesle."

Woolf'un pasajının başlangıcı anlatı ile anlatımlı monolog arasında farklı bir bağlantıya örnek mahiyetindedir. Başka bir standart modelde, bir psiko-anlatı cümlesi ("Evliliklerinin sona erdiğini düşündü; acı acı rahatladı içi") öndeki aktarımdan anlatımlı monoloğa geçişi şekillendirir, hatta Septimus'un düşüncelerinde hüküm süren tonu (acı ve rahatlama) belirlerken bile böyledir. Joyce'un *Sanatçının Portresi* romanında alıntıladığımız köy şarkısı pasajında da belirtildiği üzere (Birinci Bölüm), psiko-anlatı çok kolay bir şekilde anlatılan bir monolog haline dönüşebilir ve psiko-anlatının çok yaklaştığı anlatıcı-karakter birleşmesi anlatımlı monologda perçinlenir.

Şimdi en yakınlarıyla olan dilsel ilişkisini –önce bilinç sunumu konusundaki iki rakip teknikle olan ilişkisini, sonra genel olarak kurmaca gerçekliğin anlatılmasıyla olan ilişkisini– inceleyerek anlatımlı monoloğu daha net bir şekilde gösterebiliriz.

Anlatımlı monolog ile bilinç sunumunda kullanılan diğer iki teknik arasına ayrım çizgisi çekmek genellikle kolaydır. Zaman kipi ve şahıs anlatımlı monoloğu alıntılı monologdan ayırır, hatta şahıs Joyce tarzında, yani açık alıntı ya da takdim olmadan kullanıldığında bile bir zorluk yaşanmaz. Zihinsel fiillerin olmaması (ve bunun sonucu olarak gramer bakımından bağımsızlık) da anlatımlı monoloğu psiko-anlatıdan ayırmaktadır. Aşağıdaki şema aynı düşünce-cümleciğinin üç teknikte nasıl olacağını göstermektedir:

Alıntılı monolog

Yalnızım (diye düşündü)
Yalnızdım (diye düşündü)
Yalnız kalacağım (diye düşündü)

Anlatımlı monolog

Yalnızdı
Yalnız kalmıştı
Yalnız kalacaktı

Psiko-anlatı

Yalnız kaldığını biliyordu
Yalnız kalmış olduğunu biliyordu
Yalnız kalacağını biliyordu

Tipik bir anlatımlı monolog cümlesi gramer yönünden diğer iki biçim arasında durmaktadır ve alıntılı monologla esas cümlecikteki ifadeyi, psiko-anlatıyla da kip sistemini ve üçüncü şahıs referansını paylaşmaktadır. Düşünce bir soruysa, dolaysız söylemin sözcük-düzeni anlatımlı monologda sürdürülür; bu suretle de alıntılı monoloğa benzerliği ve psiko-anlatıdan farklılığı artar:

Alıntılı monolog

Yalnız mıyım? (diye düşündü)

Anlatımlı monolog

Yalnız mı kalmıştı?

Psiko-anlatı

Yalnız kalmış olup olmadığını merak etti.

Böyle şemalaştırıldığında küçükmüş gibi görünen bu farklar, üç teknik arasındaki temel ilişkiyi en basit gramer terimleriyle yansıtmaktadır: Gramer bakımından olduğu gibi anlamı ve işlevi bakımından da anlatımlı monolog alıntılı monolog ile psiko-anlatı arasında bir orta konuma sahiptir, karakterin zihninin içeriği alıntılı monoloğa göre daha kapalı, psiko-anlatıya göreyse daha dolaysız bir şekilde sunulur. Bir karakterin kendisiyle konuşurken kullandığı dili taklit ederek, anlatıcının onun hakkında konuşurken kullandığı dilin gramerine katar ve böylece diğer iki biçimde birbirinden ayrı tutulan iki sesi üst üste bindirir. Bu müphemlik de anlatımlı monoloğu alıntının dolaysızlığı ile anlatının aracılılığı arasında asılı bırakarak bilinç diliyle olan ilişkisinde karakteristik bir belirlenemezlik yaratır. Dolayısıyla diğer tekniklerin hemen yakınında bulunduğunda işlevsel olarak bir dalgalanma gösterir: psiko-anlatıya yaklaştığında, daha çok monolog niteliği kazanır ve karakterin zihninde açıkça formüle edilmiş düşüncüleri temsil ettiği izlenimini uyandırır. Sesli ya da sözlü söyleme yakınlaştığında anlatı niteliği artar ve karakterin dile getirilemeyen duygularının anlatıcı tarafından formüle edildiği izlenimini uyandırır.

Anlatımlı monologla genel olarak anlatı arasındaki sınırları kaldırma sorunu çok daha karmaşıktır, zira salt dilsel kıstas bu alanda güvenilir bir yönerge sunmaz. Bir karakterin fikrini sunan bir cümle, anlatı grameriyle verildiğinde bir kurmaca gerçeği nakleden cümlelere tıpatıp benzeyebilir. Salt gramer açısından baktığımızda, "Yalnızdı" cümlesi (örnek cümlemiz) karakterin düşüncesinden ziyade anlatıcının bahsettiği bir olgu olabilir. Sözgelimi, eğer bir sonraki cümle, "yalnızdı" düşüncesini yalanlıyorsa ya da bu ifade gözle görülür bir düşünce cümlesi içinde yer alıyorsa, daha geniş bir bağlam

içerisinde bir karakterin zihnine atfedilmesi de mümkün olabilir. Woolf'un yukarıda aktarılan pasajdaki cümlesi "İp kopmuştu, yücelmişti; özgürdü", bağlamından kopartıldığında, anlatıcının uçmaya başlayan bir balon pilotunu betimlemesi olarak okunabilir. Fakat bu bağlam içerisinde –delirmiş Septimus, Regent Park'ta bir bankta oturuyor ve karısının nişan yüzüğünü çıkarmış olmasını yanlış yere çekiyor– biz bu cümleleri yazarın anlamamızı istediği gibi anlarız, hatta monolog dilini daha açık bir şekilde işaret edecek olan sonraki cümlelere bile gerek kalmadan anlarız. Besbelli ki, okurunun anlatımlı monoloğu neyse o olarak almasını isteyen bir yazar onun tanınması için yeterli ipuçlarını vermek zorundadır. Bu ipuçları bağlam, anlam, sözdizimi, sözcük bazında olabileceği gibi, bunların çeşitli kombinasyonları şeklinde de olabilir.[8] Bir başka deyişle, anlatımlı monolog kendisini gizlerken bile açığa vurur, ama her zaman okurun zekâsından bir şeyler beklemeyi de ihmal etmez. Flaubert'e *Madame Bovary* için açılan davanın hâkimi romanın içerdiği "ahlaksızlıklar"ın Flaubert'in yazar olarak ifadeleri değil Emma'nın alıntılı monologları olduğunu kabul etseydi davaya gerek kalmazdı diyen eleştirmen aşırıya kaçıyor olabilir.[9] Ama hiç şüphe yok ki bu tür bir kafa karışıklığı bu tekniği kullanan eserlerin sayısız –bazıları da yazıya dökülmüş olan– yanlış okumalarının da nedenidir.

Özetlemek gerekirse, anlatımlı monolog bilinç sunumu açısından rakip tekniklere göre hem daha karmaşık hem de daha esnek bir tekniktir. Hem dili şüpheli bir şekilde karakterin zihnine atfetmesi hem de anlatıcının diliyle karakterin dilini kaynaştırması ona bir muğlaklık yükler; özel bir büyülenme doğuran bir "bir varmış bir yokmuş" niteliği katar. Bu tekniğe karşı olan araştırmacılar bile et-

---

8. Anlatımlı monoloğu nitelendiren farklı "işaretlerin" tümünün kapsamlı bir analizi için, bkz. R. J. Lethcoe, "Narrated Speech and Consciousness", Doktora Tezi Wisconsin, 1969, s. 79-169. Ludomír Doležel'in "Discriminative Features in Czech Represented Discourse" incelemesi (*Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, 1973, s. 20-40) aynı ölçüde yararlıdır.

9. Bkz. Eugen Lerch, *Hauptprobleme der französischen Sprache* (Braunschweig, 1930), s. 132-3. *Bovary* duruşmasının anlatımlı monolog pasajlarıyla kısmen ilgili olduğu –iddia makamı tarafından yanlışlıkla yazarın ifadeleri olarak okunmuştur– yakın dönemde Hans Robert Jauss tarafından kanıtlanmıştır: *Literaturgeschichte als Provokation* içinde, Frankfurt am Main, 1970, s. 203-6.

kilerini betimlerken kuru dillerini atıp şiirsel bir havaya girmektedir. Erken dönemden bir Alman teorisyenin betimlemesini örnek verebiliriz: "Aktaran ve betimleyen anlatıcının kendisinden belirli bir mesafede tutarak kasten yumuşattığı bir alanı canlı renklerle donatır. Ayrıca zaman zaman monologların olduğu ve salt aktarım ile aktarılan düşünce arasında daha hissedilir bir karşıtlığın bulunduğu bir anlatıdan daha kolay yaratır bu etkiyi. Heyecanlandırıcı etkisi çıplak gözle çok zor seçiliyor olmasından gelir: Bu araç tam da neredeyse bilinçsizce kavrandığı için karşı konulmazdır."[10]

Teorik ve Tarihsel Perspektif

Anlatımlı monolog yirminci yüzyılın başında ilk tanımlanışından bu yana hem Fransa'da hem de Almanya'da –ilkinde *style indirect libre*, ikincisinde *erlebte Rede* adını almıştır– her zaman hararetli tartışmalara konu olmuştur.[11] Bu tekniği ilk kez gramerciler ve dilciler incelemişti, ama –her iki ülkede de edebiyat araştırmacılığı filoloji incelemeleriyle yakın temasta olduğundan– çok geçmeden Leo Spitzer, Oskar Walzel ve Albert Thibaudet gibi saygın edebiyat araştırmacıları tarafından da ele alınmaya başladı.[12] Bu konuya duyulan ilgi ellilerde, bu kez daha teorik tartışmalar bağlamında, gözle görülür bir şekilde yeniden canlandı, zira *erlebte Rede* gün geçtik-

10. Oskar Walzel, "Von 'erlebter' Rede", *Das Wortkunstwerk* içinde, 1926, yeniden basım Heidelberg, 1968, s. 228. Bu deneme Joyce Almanya'da tanınmadan önce yayımlanmıştır.

11. *Erlebte Rede* üzerine ilk birkaç makale, en başta da Charles Bally ve Eugen Lerch'in yazıları Birinci Dünya Savaşı'ndan önce *Germanisch-romanische Monatsschrift*'te yayımlandı, 1920'lerde konuyu uzun uzadıya tartışan kitaplar şunlardır: Etienne Lorck, *Die "erlebte Rede": eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg, 1921; Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Paris, 1926; Werner Günther, *Probleme der Rededarstellung*, Marburg, 1928. 1930'dan önceki araştırmaların ayrıntılı bir sunumu Lethcoe'nun tezinde verilmiştir, s. 12-53.

12. Leo Spitzer, *Stilstudien* II (1922, yeniden basım Münih, 1961), s 166-207, ve "Zur Entstehung der sogenannten 'erlebten Rede'" *Germanisch-romanische Monatsschrift* 16 (1928), 327 vd.; Oskar Walzel, "Von 'erlebter' Rede", *Das Wortkunstwerk* içinde; Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, 1935, s. 246-54.

çe türsel kurmaca tanımları, roman tipolojileri, anlatı dilinin doğası ve modern anlatı pratiklerinin gelişimi için kilit bir kavram olarak görülmeye başlanmıştı.[13] Fransız yapısal anlatı araştırmacılarının son dönem yazılarında *style indirect libre*'in merkezi rolü azalmaya başlamıştır; bunun nedeni belki de mikro yapılardan çok makro yapılarla, üçüncü şahıs kurmaca biçimlerinden çok birinci şahıs olanlarla ilgilenmeleridir. Yine de bugün Fransız eleştirisinde standart bir kavramdır bu. Todorov, Genette ve diğerleri bu tekniği hak ettiği şekilde sistematik bir anlatı söylemi bağlamında yakından incelememiş olmalarına karşın, kendi merkezi kategorileri olan *tarz*, *veçhe* ve *voix* (ses) ile ilişkilendirdiklerini söylemek gerek.[14]

Anglo-Amerikan eleştirisindeyse tamamen farklı bir durum söz konusudur. Anlatımlı monolog tekniği kısa süre öncesine kadar neredeyse görmezden gelinmiştir ve standart bir isme sahip değildir.[15]

---

13. *Erlebte Rede*'nin "karakterli" roman türünün ayırt edici bir özelliği olarak tartışıldığı Stenzel'in *Narrative Situations in the Novel* eserinin Almanca baskısı 1955'te yayımlanmıştır. Bu tekniğin anlatı dilinin özü olarak görüldüğü Hamburger'in *Logik der Dichtung* eserinin ilk baskısı ise 1957 yılına aittir. Ayrıca bkz. Stanzel'in makalesi "Episches Paraeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens", *Deutsche Vierteljahrschrift* 33 (1959), 1-12 ve Norbert Miller, "Erlebte und verschleierte Rede", *Akzente* 5 (1958), 213-26.

14. "Discours du recit"te *Kayıp Zaman* üzerine yoğunlaşan Genette yalnızca bir paragrafı *style indirect libre*'e ayırır ve dolaylı konuşmanın bir "çeşidi" olarak sınıflandırıp Proust'tan biraz eksikli bir örnek sunar (*Figures III*, Paris, 1972, s. 192). Todorov *Littérature et signification*'da bunu konudışı bırakır, ama "Les régistres de la parole"da kısaca ele alır, *Journal de Psychologie* (1967), s. 265-78, özellikle de s. 271-2. Her iki eleştirmenin de anlatı ile söylem arasındaki ilişkiye verdikleri önem dikkate alındığında, bu iki dil alanı arasındaki sınır çizgisinin silindiği tekniği hiç incelememiş olmaları şaşırtıcıdır.

15. Bilinç-akışı romanı üzerine Humphrey ve Friedman'ın birer kitabı istisnadır. Humphrey Fransızca ve Almanca terimlere göndermede bulunmadan, *Ulysses ve Mrs. Dalloway*'den örnekler verdiği bir "dolaylı iç monolog"dan bahseder (*Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954, s. 28-33). Verdiği örnekler "dolaylı iç monolog"un, bilinç-akışı romanına özgü olmak şöyle dursun, aslında çoğu standart on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl kurmaca eserinde görülen *style indirect libre-erlebte Rede*'ye benzer olduğunu göstermektedir. Melvin Friedman, Humphrey'in terimi ile standart Fransızca terim arasında bir bağlantı kurar. Fakat *style indirect libre*'in "dolaylı iç monolog"un "kusurlu" bir habercisi olduğunu iddia ederek işleri karıştırır. (*Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, 1955, s. 21; ayrıca bkz. s. 4, 63, 198, 233). Humphrey'in teriminin neden yanlış olduğunu aşağıda (n. 24) açıklayacağım.

Bu biçimi ilk kez yaygın bir şekilde kullanan yazarın bir İngiliz olduğunu (Jane Austen) düşünecek olursak bu durum özellikle şaşırtıcıdır; üstelik bilinç sunumu için James, Lawrence, Joyce (ilk yıllarında), Virginia Woolf, Thomas Wolfe ve diğerlerinin eserlerinde de bu tarz tercih edilmiştir. David Daiches, Ian Watt ya da Scholes ve Kellogg gibi duyarlı edebiyat teorisyenleri ve tarihçileri bile bunun varlığından haberdar değil gibidir ve Wayne Booth –terimin Almancadaki karşılığı olan *erlebte Rede*'ye aşina olmasına karşın– alışılmadık bir üslup inceliği olarak görüp bir kenara atar.[16] Bu olgunun tek tek metinlerde tümüyle gözden kaçtığını söyleyemeyiz: Üslup konusuna eğilen birçok çalışmada bunun düzgün bir tanımının verildiğini ama her zaman söz konusu yazarın ya da metnin kendine özgü bir özelliği olarak tanımlandığını görüyoruz. H. James, Joyce ve Woolf eleştirilerinden örneklerle açıklayalım: Gordon O. Taylor'a göre, *Bir Kadının Portresi*'nin Kırk İkinci Bölüm'ünde Isabel'in düşüncelerini sunma yöntemi, "üçüncü şahısla verilmiş olmasına karşın, pek çok yazar süslemesinden arındırılmıştır" ve "üçüncü şahıs müdahaleleri onun düşünce silsilesine inandırıcı şekilde yaklaşırlar ama tam olarak yeniden üretmeyi başaramazlar."[17] William M. Schutte, Joyce'un *Sanatçının Portresi*'nden açıkça anlatımlı monolog olan bir parçayı zikrederek, bunu "Stephen'ın bilincinin ayıklanmamış bir akışı" ile "geleneksel üçüncü şahıs özet izahı"nın bir bir-

16. Daiches ve Watt için, bkz. aşağıda. Scholes ve Kellogg diğer türlü ikna edici olduğunu söyleyebileceğimiz bilinç sunumu yöntemleri üzerine incelemelerinde bunu katmayı başaramaz (*The Nature of Narrative*, beşinci bölüm). Booth'un *erlebte rede*'yi reddetmesi genel olarak kurmacada gramatik ayrımlara yukarıdan yaklaşımıyla uyumludur; özellikle bkz. "Distance and Point of View: An Essay in Classification", *Essays in Criticism* 11 (1961), 60-79, s. 60.

17. *The Passages of Thought: Psychological Representation in the American Novel 1870-1900*, New York, 1969, s. 64 ve 70. Ayrıca bkz. Ian Watt, "The First Paragraph of *The Ambassadors*: An Explication", *Essays in Criticism* 10 (1960), 250-274. Watt şunu söylerken besbelli ki aklında anlatımlı monolog vardır: "anlatıcısının bilinci de Strether'inki de mevcut olduğundan belli durumlarda kimin zihinsel işlemlerinin ve değerlendirme yargılarının mevzu bahis olduğunu genellikle bilmeyiz" (s. 261). Watt bu geçişi *The Ambassadors*'ın üçüncü cümlesinden dördüncü cümlesine geçişi "nesnel analizden... Strether'in zihninden kelimesi kelimesine alıntı olduğunu düşündüğümüz şey"e hızlı geçiş olarak tarif ettiğinde (s. 261-2), aslında psiko-anlatıdan anlatımlı monoloğa yapılan gayet standart bir geçişe değinmektedir.

leşimi olarak tarif eder.[18] David Daiches'e göre, Woolf'un *Mrs. Dalloway*'de bu teknikten yararlanışı, "aktarılan düşünce ile dolaysız, düzeltilmemiş bilinç sunumu arasında" çok özel bir "uzlaşma"dır.[19] Yukarıdaki alıntılar arasındaki benzerlik açıktır ve bunlar başlı başına James'in, Joyce'un ve Woolf'un örneklerinin aynı türe ait olduğunu düşündürmektedir. Her eleştirmenin bu türü incelediği metnin özel faunasına havale etmesinin nedeni incelediği hayvan için bir adın olmaması mıdır? Her halükârda, bu denli yaygın bir üslup fenomeni için ortak bir etiketin olması eleştirel söyleme açıklık getirecektir: Standart edebiyat teriminin buluşsal değeri tam da tekil bir olguyu genel bir normun örneği (ve çeşidi) olarak tanımlamasında yatar.

Son yıllarda İngiliz ve Amerikan dilciler çoğunlukla Fransızcadan çevrilen terimi ("serbest dolaylı üslup") kullanarak, bu edebiyat tekniğine yoğun bir ilgi göstermektedir, hatta bazıları bunu dilciler ile edebiyat araştırmacıları için en verimli buluşma alanı olarak görmektedir.[20] Şu an İngilizcede Alman ve Fransız edebiyatına aşina edebiyat eleştirmenleri tarafından yazılmış çok teknik olmayan denemeler de bulunmaktadır.[21] Fakat –hangi ad verilirse verilsin– bu kavram İngilizcede günlük eleştiri diline henüz girmemiştir.

---

18. William M. Schutte, *Introduction to Twentieth Century Interpretations of* A Portrait of the Artist as a Young Man, s. 12.

19. *Virginia Woolf* (New York, 1963), s. 72. Başka bir eleştirmen Woolf'u "müdahaleci sanatı"ndan ötürü eleştirir bile, çünkü Woolf kurmacada iç ve dış gerçekliği ayırdığı varsayılan "açık ve ihlal edilemez ayrım çizgisi"ni "ustaca ve bilerek" saklar (Stuart Rosenberg, "The Match in the Crocus: Obtrusive Art in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*", *Modern Fiction Studies* 13 [1967], 211-220, s. 217).

20. Örneğin bkz. William O. Hendricks, serbest dolaylı üslubu dilbilimi "işlevden biçime ilerleme anlamındaki cümlenin ötesine" doğru genişleten kilit sorunlardan biri olarak öne çıkarır ("On the Notion 'Beyond the Sentence'", *Linguistics* 37 [1967], 12-51, s. 38-40).

İngiltere'de serbest dolaylı üslup Leeds Üniversitesi'ndeki Romans filologu Stephen Ullmann yönetiminde çalışan bir grup üslup dilcisinin ilgi odağıydı. Ullmann'ın *Style in the French Novel*'da (Oxford, 1964) kendi yazdığı bölüm "Reported Speech and internal monologue in Flaubert" hâlâ bu konuda İngilizcede yazılmış en iyi çalışmalardan biridir. Amerikalı bir dilbilimcinin yakın dönemdeki bir yaklaşımı için bkz. Ann Banfield, "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", *Foundations of Language* 10 (1973), 1-39.

Style indirect libre ve *erlebte Rede* terimlerine karşılık neden "anlatımlı monolog" (*narrated monologue*) terimini kullandığımı açıklamam ve sınırlarını belirginleştirmem gerekiyor. Fransızcadaki ve Almancadaki terimler genel olarak yalnızca sessiz düşüncenin anlatı biçiminde sunumunu değil, aynı zamanda onunla özdeş dil özellikleri sergileyen sözlü dilin benzer sunumunu da anlatmaktadır.[22] Tekniğin bu benzer kullanımını dışlayan bir terimi kasten seçtim, çünkü tam anlamıyla dilsel bir perspektiften değil de edebi perspektiften bakılınca, sessiz düşüncelerin anlatılması sesli ikizinin yarattığı sorunlardan epey farklı ve çok daha karmaşık ve ilginç sorunları gündeme getirmektedir. "Anlatılan söylem" ne anlatımlı monoloğu karakterize eden dilin fiili-gizil konumuna ilişkin muğlaklığı ne de bu konumu anlatısal bağlamı içerisinde tanımanın zorluklarını içermektedir. Kanımca böyle özel bir olgu ayrı bir adı –daha kapsamlı terimlerle kıyaslandığında diğer bilinç sunumu teknikleriyle daha yakından ve açık bir şekilde ilişkilendirilebilecek bir adı– hak ediyor.[23] Her halükârda, bu çalışmanın amaçları açısından genel olarak karakter zihinlerinin sunumuyla ilgileniyor olmamız daha kısıtlayıcı bir terim gerektirmektedir.[24]

---

21. Özellikle bkz. Paul Hernadi, "Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques", ve R. J. Lethcoe'nun daha önce bahsedilen tezi. Ayrıca bkz. benim "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style" (*Comparative Literature* 18 [1966], 97-112) başlıklı yazım bu bölümün ilk versiyonudur ve "anlatımlı monolog" terimini de ilk kez burada kullandım. İngiliz Almanca uzmanı Roy Pascal'ın yeni kitabı *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functions in the Nineteenth Century European Novel* (Manchester, 1977) elyazmamı tamamladıktan sonra elime geçti.

22. Örneğin bkz. Spitzer ve Lips. Konuşmanın bu veçhesi İngilizcede de ilgi görmüştür: özellikle bkz. Michael Gregory, "Old Bailey-Speech in *A Tale of Two Cities*", *Review of English Literature* 6, No. 2 (1965), 42-55 ve Norman Page, *Speech in the English Novel* (Londra, 1973), s. 34-8.

23. İngilizcede kullanılan terimler hakkında bir tartışma için bkz. Lethcoe, s. 4-5 Lethcoe'nun konuya betimleyici dilbilim üzerinden yaklaşması, şemsiye terim "anlatılan konuşma"yı tercih etmesinin arkasında yatan nedendir; daha sonra bunu "anlatılan iç konuşma" (bende, "anlatımlı monolog") ve "anlatılan dış konuşma" diye ikiye ayırır. Bu küçük terminolojik farklılık Lethcoe'nun çalışmasıyla benim çalışmam arasındaki vurgu farklarını yansıtmaktadır.

24. Humphrey'in terimi "dolaylı iç monolog" benimki kadar sınırlı olsa da, ilk sıfatı dolaylı konuşmayla kurulan yanlış bir benzetmeye dayalıdır – bilinç sunumundaki bu tekniğin alıntılı iç monoloğun "dolaysız" olmasıyla aynı anlamda

Fakat "anlatımlı monolog", daha önemli başka bir açıdan da amaca uygun şekilde kısıtlayıcıdır: Son yıllarda Fransızca ve Almanca terimlerin –ve bunların İngilizcedeki karşılığının– düzanlamsal alanı, karakter anlatısının tamamını kapsayacak şekilde karakter düşüncesinin (ve söyleminin) sınırlarının dışına taşmıştır. Todorov bunun çeşitli anlamlarını şöyle sıralar: "Bu terim ortak özelliklere sahip, ama yine de tek bir tanımın yeterli olamayacağı bir fenomenler ailesini anlatmak için kullanılmıştır. *Style indirect libre* örneklerinin tümü iki sınır arasında gider gelir: bir yanda, dolaylı söylemin sözdizimsel biçimlerine sahip olan, ama pragmatik konuşmanın belirli karakteristik özelliklerini koruyan bir aktarımlı söylem; diğer yanda, anlatıcının kendisine değil, kurmaca karakterine ait olan bir gerçeklik görüşü, '*vision avec*' (birlikte görme), ki bu her zaman kesin dil kıstaslarına uymaz."[25] Dolayısıyla Todorov'un yukarıda bahsettiği ikinci sınırdaki en geniş anlamıyla *style indirect libre* belli bir anlatı tarzının tamamı için kullanılan alternatif bir terim haline gelir (*vision avec* –Pouillon'un ilk başta önerdiği terim– karakterli anlatı durumuyla kabaca aynı anlama gelmektedir). Benim daha dar şekilde kavranması gereken "anlatımlı monolog" terimimin bilinçli olarak dışarıda bıraktığı işte bu geniş anlamdır.[26] Potansiyel bir alıntılı monologa tekabül etmeyi imleyen daha özgül bir ad, daha özgül bir "şey"i anlatır. Karakterin düşüncesi ile içinde bulunduğu bağlam arasına ayrım çizgisi çekmek günlük yaşamda her zaman kolay olmasa da, "anlatımlı monolog" terimi bu çizginin yerini saptamak –ya da silinmesini izah etmek– için bir yöntem sunar.

Bu bilinç sunumu tekniğinin, özdeşleştirildiği anlatı durumundan terminolojik olarak ayrı tutulması kanımca en az üç açıdan önemlidir. 1. Anlatımlı monologlar –göreceğimiz üzere– yazarlı

"dolaylı" olduğunu varsaymaktadır. Hem Humphrey'in terimi hem de yanlış benzetme Dujardin'den kaynaklanmaktadır (*Le Monologue intérieur* [Paris, 1931], s. 39-40).

25. "Les Régistres de la parole", s. 271-2.

26. Krş. Hernadi'nin çok daha geniş terimi "ikame anlatı". Bu terim, benim anlatımlı monolog adını verdiğim terimden çok *vision avec*'e (ya da karakterli anlatı durumuna) tekabül etmektedir. Hernadi'nin alt-kategorisi "ikame düşünce" tastamam anlatımlı monologa tekabül etmektedir ("Dual Perspective", s. 35 ve 38).

anlatı bağlamlarında zaman zaman çok ironik şekilde de kullanılabilir ve içinde bulunduğu koşullara göre yarattığı etki değişse bile temel yapısı aynı kalır. 2. Bunun tersine, karakter anlatısı bilincin anlatılmasından çok daha farklı amaçlar için kullanılabilir: Henry James ve Kafka bile başkarakterlerini çoğunlukla salt şahit oldukları dış olayları yansıtmak (ama *üzerine* düşünmek değil) için kullanırlar. Ardından ("anlatılan algı" gibi) başka araçlar ve tabii bu araçlara bağlı teknikler devreye girer.[27] 3. Son olarak, anlatımlı monolog hiçbir şekilde karakterin anlatıyı yürüttüğü bir bağlamda bilinç sunumu için kullanılan tek yöntem değildir: ahenkli psiko-anlatı türünün ve işaretsiz alıntılı monoloğun sık sık anlatımlı monolog biçimine eşlik ettiğini ve hatta zaman zaman bu biçimin yerini aldığını zaten görmüştük.

Anlatımlı monolog ile karakter anlatısı arasına bu ayrım çizgisini çektikten sonra aralarındaki çok özel ilişkiyi tarif edebiliriz. Bu yalnızca bir parça-bütün ilişkisi değil, tersine bir karşılıklı yakınlık ve etki artırma ilişkisidir: karakter anlatısı anlatımlı monoloğa ideal habitatını verir, anlatımlı monolog ise karakter anlatısının doruk noktasını ifade eder. Birinci önermenin doğruluğu anlatımlı monoloğun –alıntılı monoloğun aksine– kendisini anlatıdan ayıran tüm tırnak işaretlerini kaldırmasına dayanır; anlatı sunumunun tüm kurmaca dünyasını kesintisiz bir *vision avec* olarak şekillendirerek bir karakter perspektifine en tutarlı şekilde bağlı kaldığı bir ortamda bu kendi kendini silme, en kusursuz şekliyle başarılabilir. Fakat anlatımlı monoloğun kendisi *vision avec* değildir, buna *pensée avec* (birlikte düşünme) demek daha doğru olur: Burada bakış açılarının örtüşmesine seslerin ahenkliliği eşlik eder, metnin dili bir anlığına karakterin zihin diliyle beraber yankılanır. Bu anlamda anlatımlı monolog, anlatının kendisinin olmasa bile karakter anlatısının özü –bir karakterin düşünce-ipliğinin üçüncü şahıs anlatısını oluşturacak şekilde sıkı sıkıya örüldüğü an– olarak görülebilir.

Eleştirmenler bu anlatıcı-karakter örtüşmesini tarif etmek için çeşitli metaforlara (görme, işitme, geometri, tekstil, cinsel nitelikli, vs.) başvurmuşlardır. Bu tekniğin yarattığı özel bir-taşta-iki-kuş etkisi, düalizmi ya da monizmi aşırı öne çıkarılmadan vurgulandığı

27. Aşağıda bkz. s. 148-9.

sürece hangi imgenin kullanıldığının pek önemi yok. Yalnızca *ikili* bir mevcudiyetten bahsetmek (bakış açısı, ses, vs.) kanımca yanlış yönlendiricidir, zira anlatımlı monoloğun etkisi tam da bütün üçüncü şahıs anlatılarında anlatıcı ile karakter arasında var olan açıklığı en düşük seviyeye çekmektir.[28] Fakat yalnızca *tek* bir mevcudiyetten (bakış açısı, ses, vs.) bahsetmek daha da yanlıştır, çünkü bu kez de üçüncü şahıs anlatısı ile birinci şahıs anlatısı arasındaki farkı gözden kaçırma tehlikesi vardır. Bu tehlikeye düşüldüğünde, karakter romanlarının başkarakterleri (Stephen, K., Strether) çok geçmeden kendi hikâyelerinin "anlatıcıları" olurlar.[29] Genel olarak karakter anlatısında olduğu gibi, anlatımlı monologlarda da devamlı üçüncü şahıs göndermelerinden yararlanılması, anlatıcının ne denli göze batmayacak şekilde olursa olsun, varlığını sürdürdüğüne işaret eder. Bu tekniğin en üst seviyeye çıkardığı şey tam da anlatıcının karakterin zihniyetiyle *özdeşleşmesidir – özdeşliği* değil.[30]

Eğer anlatımlı monolog önceki sayfalarda genel hatlarını sunduğumuz şekilde tarif edilip anlaşılırsa, tarihsel gelişiminin ana safhaları da açık hale gelecektir: genel yazarlı-ironik tonuna karşın on sekizinci yüzyıl "tarihlerinde/biyografilerinde"* (*Tom Jones* ya

---

* *History*: Hem tarih hem de biyografi anlamında kullanılmaktadır. –*ç.n.*

28. "İkililik", "çifte perspektif", "ikili bakış", "ikili ses" gibi tabirler anlatımlı monologdan yararlanan romanların analizlerinde sürekli karşımıza çıkar. Örneğin Ian Watt *The Ambassadors* romanında "bölünmüş bakış açısı"ndan ve "Strether'in bilincinin ve anlatıcının bilincinin ikili varlığı"ndan bahseder, ama aslında bunların Jamesçi metinde tekil kaynaşmasını anlatmaya çalışmaktadır. ("The First Paragraph of *The Ambassadors*", s. 260, 266.)

29. Booth'un *Rhetoric of Fiction*'ında bu sık sık olur (örneğin s. 164, 279, 282, 300). Aynı karışıklık George H. Szanto'nun kitabında da hâkimdir: *Narrative Consciousness*, Austin, Texas, 1972.

30. Ann Banfield dilbilimsel tartışmasında anlatımlı monolog metinlerinde anlatıcı-karakter ilişkisi sorununu, bu tür metinlerde bir anlatıcıdan bahsetmenin anlamsız olduğunu söyleyerek çözer ("Narrative Style", s. 34-8). Banfield'in argümanını inandırıcı bulmuyorum. Kendisinin de kabul ettiği üzere, anlatımlı monologlar bazen sesli anlatıcıların olduğu metinlerde bulunurlar ve tersi de geçerlidir. Anlatımlı monolog için ortaya attığı anlatıcısız modelde, yazar yorumu ve anlatımlı monolog sayfalarında aynı üçüncü şahıs biçimi içerisinde başkaraktere işaret eden sesin sürekliliğini açıklamak mümkün olmayacaktır. Karakterin bilinciyle özdeşleşen ya da örtüşen bir anlatıcı modeli anlatımlı monoloğu açıklamak için bence hâlâ en tatmin edici modeldir.

da *Agathon*) sık sık karşımıza çıkması; aşırı müdahaleci anlatıcılara nazaran nesnel anlatıcıların, dış sahneye nazaran iç sahnenin yükselişine koşut olarak on dokuzuncu yüzyıl romanında önem kazanması; yirminci yüzyıl psikolojik romanında bilinç diline eşi görülmedik bir önem verilmesinin de desteğiyle yaygınlaşması, ama bir yandan da anlatımlı monoloğun işaretsiz "Joyce" monoloğu denilen teknikle rekabete girmesi. Dolayısıyla geçirdiği evrim hem alıntılı monoloğun hem de psiko-anlatının evriminden ciddi ölçüde farklıdır: Anlatımlı monolog eski moda yazar anlatıcı için çok hayati olan anlatı ile alıntılama arasındaki ayrımı bulanıklaştırdığından, anlatı türleri tarihinde çok geç sahneye çıkar. Anlatımlı monoloğun yaygınlaşması romanın gelişimindeki özgül bir anla da yakından bağlantılıdır: üçüncü şahıs kurmaca eserlerinin, daha önce birinci şahıs (mektup tekniği ya da itiraf tekniği) kurmaca eserlere ayrılan alana girdiği, karakterlerinin zihinsel ve duygusal yaşamına odaklanmaya başladığı andır bu.

Dolayısıyla anlatımlı monolog tekniğini geniş çapta ve sık sık kullanan ilk yazarlardan birinin Jane Austen olması şaşırtıcı değildir: Zira –Ian Watt'ın *Romanın Yükselişi*'ne yazdığı sonsözde belirttiği üzere– Richardson ve Fielding'in farklı yönlerini ilk kez bir araya getiren ve romanı Henry James'teki tam teşekküllü "uzlaşmaya" varacak yola sokan Austen'dır.[31] Austen'ın anlatımlı monologlarında, üçüncü şahıs anlatısına tam da mektup-teknikli kurmaca metinlerin ruhunu verdiği görünür. Bu durum birkaç romanında iç buhran anlarında gerçekleşir. *Emma*'dan alınan şu pasaj buna örnek gösterilebilir:

> Nasıl da bu kadar aldanabilmişti! Bay Elton Harriet hakkında hiçbir zaman ciddi bir düşünce beslemediğini söyleyerek itiraz etti – hiçbir zaman!..
>
> O portre olayı! Ne de hevesliydi o portre konusunda! O bulmacalı şiir! Ve bunun gibi daha yüzlerce olay; bunlar açıkça Harriet'ı işaret ediyor görünüyordu. Gerçi o şiirdeki "pratik zekâ" lafından kuşkulanabilirdi. Peki ya o "tatlı gözler"e ne buyrulurdu? Aslında bu şiir ne Emma'ya uyuyordu ne de Harriet'a. Beğeniden ya da hakikatten nasibini almamış bir karalama. Bu kalın kafalı adamın yavan saçmalarını kim anlayabilirdi ki?[32]

---

31. *Romanın Yükselişi*, s. 341-2.
32. *Emma*, s. 844, (16. Bölüm).

Birkaç paragraf daha –ne kadar retorik ve özbilinçli olursa olsun– iç tartışma ritmiyle, tam bir anlatı diline dönüştürülerek açık bir alıntılama ya da yazar yorumu olmadan devam eder. Başta Eliot ve Meredith olmak üzere pek çok Victoria çağı romancısı, yazar tonunu romanlarından tamamen atmadan, anlatımlı monologları bu tarzda kullanmayı sürdürmüştür.[33]

Anlatımlı monolog için esas dönüm noktası, Flaubert'tir elbette. Yazarın üslubunu inceleyen dikkatli incelemeciler, sistematik olarak kullandığı *style indirect libre* tekniğinin onun en etkili biçimsel başarısı olduğunda hemfikirdir. Proust ünlü bir denemesinde bu araç için, "tıpkı yeni yerine konmuş bir lamba ya da yeni bir eve taşınmak gibi, nesnelerin ve varlıkların görünüşünü tamamen değiştirir," der.[34] Flaubert kendi "gayrişahsi" yöntemi hakkında yorum yaparken, anlatımlı monoloğu saptamaya çok yaklaşan ifadeler kullanır; özellikle de Georges Sand'a yazılmış bir mektuptan alınan aşağıdaki pasajda: "Sana 'kişi kalbiyle yazmamalıdır,' diyerek kendimi kötü ifade etmiş oldum. Benim demek istediğim şuydu: İnsan kendi kişiliğini sahneye yansıtmamalı. Ben büyük sanatın gayrişahsi ve bilimsel olduğuna inanıyorum. Kişi ruhen çaba göstererek *kendisini karakterlerinin içine havale etmeli, onları kendisine çekmemeli.* En azından benim yöntemim budur"[35] (vurgu bana ait). Bu kinetik imgeyi dilsel terimlere çevirmek bize anlatımlı monoloğun tam bir tanımını verecektir – tıpkı Flaubert'in başka bir yerde kendi "*faculté panthéiste*"sine (panteist yeteneklerine) göndermede bulunduğunda kullandığı teolojik imge için olduğu gibi.[36]

---

33. Krş. Willi Bühler, *Die 'erlebte Rede' im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*, Leipzig, 1937; Lisa Glauser, *Die Erlebte Rede im Roman des 19. Jahrhunderts*, Bern, 1948.

34. "A propos du 'Style' de Flaubert", *Nouvelle Revue Française* 14 (1920), 72-90, s. 78; yeniden basım *Chroniques* içinde, Paris, 1927. Ayrıca bkz. Thibaudet'in aynı eserdeki cevabı, *Nouvelle Revue Française, 426-441* ve *Gustave Flaubert*'in (Paris, 1935) özellikle 246-50. sayfalarında üslup üzerine yazdığı bölüm. Yine bkz. Stephen Ullman, "Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert", *Style in the French Novel* içinde, Oxford, 1964, s. 94-120; Victor Brombert, *The Novels of Flaubert* (Princeton, New Jersey, 1966), s. 76-8 ve 167-73.

35. George Sand'e mektup, 15-16 Aralık, 1866 (*Correspondence* V [Paris, 1929], s. 257).

36. Aktaran Ullmann, *Style in the French Novel*, s. 119.

Thibaudet'in sözleriyle, *style indirect libre* Flaubert'ten sonra, "roman üslubunun ana akımları arasına girer; bu tekniği Daudet, Zola, Maupassant'ta ve diğerlerinde bol bol görmeye başlarız."[37] Doğalcı romanlar ne zaman bireysel yaşamlar ve anlık deneyimler üzerine odaklansalar –örneğin Maupassant'ın *Bir Yaşam*'ında, Zola'nın *Doktor Paskal*'ında ya da *Meyhane*'nin Gervaise sahnelerinde– sayfaları anlatımlı monologlarla dolup taşar ve dolaysız alıntılı monolog hemen hiç kullanılmaz. Ne var ki Doğalcıların kitlesel sahnelere, geniş zamansal manzaralara, aleni davranış ve diyaloglara düşkünlükleri dikkate alındığında, anlatımlı monolog kullanımı için yarattıkları uzun sahneler nispeten az görünür. Bu tür durumlar için romanın "içe dönüş"ünü (Henry James gibi "bir insanın düşündükleri ve hissettikleri yaptıklarının tarihi ve karakteridir" fikrine inanan yazarlar)[38] beklemek gerekecekti. James'in ısrarla anlatıcı-başkarakter ilişkisi ekseninde dönen teorik açıklamalarında, anlatımlı monologa Flaubert'in imgelerinden bile daha çok yaklaşan imgelere rastlarız. James'in erotik meselelerde genelde konuşmamayı tercih ettiğini göz önüne alırsak, tüm eserlerinde cinsel eyleme belki de en doğrudan göndermeyi bu bağlamda kullandığını görmek hem eğlendirici hem de manidardır: "Bunu her zaman güzel bir aşk olarak görmüşümdür: canlının derisinin içine girme yönündeki yaratıcı çabanın yoğunluğu; bir varlığın başka bir varlığa kişisel olarak sahip olması eyleminin en eksiksiz hali."[39] James'in anlatımlı monoloğu kullandığı anlarda yaptığı şey, tam da bir karakterin anlatıcısı tarafından böyle "eksiksiz şekilde" sahiplenilmesidir.

Dolayısıyla Jane Austen'ın yerleştirdiği bu model on dokuzuncu yüzyıl boyunca gelişti. En önemli eserlerinde birinci şahıs anlatısını en kararlı şekilde terk eden ve onun yerine dramatik roman, nesnel anlatı ve müdahaleci-olmayan anlatıcı normlarını yerleştiren yazarların ta kendileri (Flaubert, Zola, James), kişisel deneyimin öznelliğini romana yeniden soktular; ama bu sefer dolaysız öz-anlatı terimleriyle değil, aksine eylemlerin, sahnelerin ve sesli sözlerin aktarımına zihinsel tepkileri algılanamayacak şekillerde ekleyerek.

37. *Gustave Flaubert*, s. 248.
38. *The Art of the Novel*, s. 66. 39. *A.g.y.*, s. 37.

Almanya'da İzlenimci ve Dışavurumcu yazarlar, İngiltere'deyse bilinç-akışı yazarları karakterlerinin anlık deneyime verdikleri akışkan zihinsel yanıtların hâkim olduğu daha yavaş ilerleyen romanlar yazmaya başladıklarında, anlatımlı monolog yönteminin yeni amaçlara kolaylıkla uydurulabilecek hazır bir teknik olduğunu gördüler. Alıntılı monoloğun aksine, anlatımlı monoloğu iç yaşamın ufak ayrıntılarını kaydedecek işler bir araç haline getirmek için bir Joyce devrimine ihtiyaç yoktu. Dolayısıyla anlatımlı monolog üslup bakımından on dokuzuncu yüzyıl kurmacasıyla yirminci yüzyıl kurmacası arasında bir tür köprü işlevi görmüştür: Anlatımlı monolog bir modernlik işareti değil, yirminci yüzyıl romancıları arasında Thomas Wolfe, Mauriac ya da Lawrence gibi biçim konusunda en tutucu yazarlar ile Virginia Woolf, Broch, Sarraute ya da Robbe-Grillet gibi en deneyci romancıların paylaştıkları bir özelliktir. Farklılık yalnızca anlatımlı monoloğun anlatı bağlamıyla niceliksel ilişkisindedir: *Mrs. Dalloway*'de, *Der Tod des Virgil*'de (Vergilius'un Ölümü), *Le Planétarium*'da, *The Voyeur*'de (Gözleyici) anlatı metni anlatımlı monoloğun bir eklentisi olarak görünür, tersi değil.

Bu tekniğin kısa bir tarihsel özetinden sonra şimdi çeşitli işlevlerini ve etkilerini yakından inceleyelim.

İroni ve Sempati

Alıntılı monoloğun aksine anlatımlı monolog öyle kolayca bağımsız kurmaca metin haline getirilemez, zira düşüncelerini üçüncü şahısla sunduğu karaktere göndermede bulunarak, anlatı sesini kendi diline dahil eder ve yarattığı monolog etkisi kurmaca olgular tekrar ortaya çıktığı anda kaybolur. Daha önce *Sanatçının Portresi*'nden alıntıladığımız pasajda gördüğümüz üzere, "Ama Tanrı söz vermişti pişmanlık getirirse onu bağışlamaya. Pişmandı. Ellerini kavuşturarak beyaz şekle doğru kaldırdı..." cümle dizisini okuduğumuzda, Stephen'ın el hareketi göründüğü an, monolog izlenimi kaybolur. Bu yüzden anlatımlı monolog özü itibariyle geçici bir biçimdir, onu dolayımlayan ve çevreleyen anlatı sesine dayalıdır ve dolayısıyla asla ton ve bağlamdan ayrı düşünülemez.

Karakterlerinin bilincini sunarken esas teknik olarak anlatımlı monologdan yararlanan pek çok roman tarafsız ve nesnel bir anlatı duruşuyla –tipik olarak özgül bir yerin ya da durumun tasvirinden– başlar ve ancak tedrici olarak, çoğunlukla da belli etmemeye çalışarak karakterin zihnine odaklanır. *Aşk Eğitimi*'nin ilk cümlesi şöyledir: "15 Eylül 1840 günü sabah altıya doğru, Saint Bernard iskelesinden kalkmaya hazırlanan La Ville-de Montereau vapuru, bacasından burula burula yükselen kocaman dumanlar püskürtüyordu." Bu aklı başında bilgi temelinden hareketle, Flaubert'in metni birkaç sayfa sonra, hiç hissettirmeden, Frederic'in Madame Arnoux'un "hayalet"ine tepki göstereceği duygu yüklü spekülasyonlara çekilir: "Adı neydi acaba? Nerde oturuyordu? Nasıl bir yaşamı ve geçmişi vardı?.. Bu kadının Endülüslü olduğu kanısındaydı, sömürgelerde doğmuş bir Avrupalı olabilirdi; bu zenci kadını da Antil Adaları'ndan getirmişti herhalde?"[40] Bu andan itibaren anlatıcı dilediği gibi Frederic'in zihnine girip çıkacaktır, kritik anlarda başkarakterinin iç dilini benimseyecek, ama kendi nesnel anlatı temeline dönmekte, başkarakterin eylemlerini ve çevresini anbean betimlemekte ya da uzun dönemlerde gerçekleşen durum değişikliklerini daha genel hatlarıyla çizmekte her zaman serbest olacaktır.

Fakat anlatımlı monologları çevreleyen metnin tonu ne kadar "gayrişahsi" olursa olsun, bu tür monologlar anlatıcıyı sempati ya da ironi tavırlarına bağlama eğilimindedir. Tam da öznel bir zihnin dilini nesnel anlatının gramerine aktardıklarından, duygusal notaları kuvvetlendirir, ama karakterin zihnindeki tüm yanlış notalara da ironik bir şekilde dikkat çekerler. Bir anlatıcı her iki olanağı da kullanabilir, hatta bunu aynı karakterle bile yapabilir. Flaubert her ikisini de Frederic'te kullanır ve dönüşümlü olarak Madame Arnoux için duyduğu aşkın dokunaklılığını ve toplumsal ve mesleki tercihlerinde yaptığı gafları vurgular. Arnoux iflasından sonra Frederic'in düşüncelerini aktaran bu pasajda sempati hâkimdir:

Peki sonra n'olacaktı hali? Belki ilkokul öğretmeni, belki refakatçi kadın olurdu, belki de oda hizmetçisi? Yaşamı sefaletin her tür rastlantısına bırakılmıştı. Onun geleceği üzerine hiçbir şey bilmemek genç adama azap

40. *Aşk Eğitimi*, çev. Mükerrem Akdeniz, İstanbul: İthaki, 2004, s. 7, 12, 13.

veriyordu. Keşke kaçıp gitmesine engel olmuş olsaydı, ya da hemen peşine düşmüş olsaydı. Asıl kocası kendisi değil miydi?[41]

Ve "gelecek"i hakkında karar verdiği bu pasajda da ironi hâkimdir:

Kendi kendine, acaba büyük bir ressam mı yoksa büyük bir şair mi olacağını ciddi olarak sordu ve resimde karar kıldı, çünkü bu uğraşın gerektirdiği şeyler sayesinde Bn. Arnaux'ya yakınlaşacaktı. Böylece, yolunu bulmuş oluyordu! Yaşamının amacı belliydi artık, değişmez geleceği de belliydi.[42]

İlk alıntıda anlatıcı Frederic'in ıstırabına ortak olduğu izlenimini yaratır; ikincisindeyse alaycı bir şekilde kendisini onun sahte kararıyla özdeşleştiriyor görünür.

Aşk Eğitimi'nde bu değişen empati ve parodi tavırları anlatıcı tarafından tek bir başkaraktere uygulanır. Fakat anlatımlı monolog birkaç karakterin zihnine girip çıkma olanağını da tanır. Virginia Woolf bu çok karakterli romanların erbabıdır. Clarissa'dan Peter'a, Rezia'dan Septimus'a, Mrs. Ramsay'den Mr. Ramsay'ye, anlatımlı monologlar kadından erkeğe ve tekrar kadına geçer ve çoğunlukla arada anlatı cümleleri yer almaz.[43] Fakat geçiş sırasında ton değişebilir ve genellikle zamirin cinsiyeti değiştiğinde gerçekleşir bu. *Deniz Feneri*'nde Mrs. Ramsay'in "karanlıktan bir öz" tefekkürünün anlatısıyla duygusal açıdan bir doruk noktasına, Mr. Ramsay'in "Q'ya dek gelmişti" anlatısıyla da parodi bakımından bir doruk noktasına ulaşılır.[44] Verimli kadın zihni ve kıraç erkek zihni aynı anlatıcının grameriyle aktarılır ama ilkinin dili takdim ve tehirle yükseltilirken, ikincisininki azaltılır.

Bu tonal menzilin ironik ucu en açık şekliyle, anlatımlı monologlar belirgin bir şekilde yazarlı bir ortamda ortaya çıktığında görülür. Aşağıda Stendhal'in anlatıcısının, Waterloo Savaşı'nda Fabrice'in kendi yoldaşları tarafından atının çalınmasına verdiği tepkiyi sunuşunu görüyoruz:

---

41. *A.g.y.*, s. 584. 42. *A.g.y.*, s. 76.
43. Bkz, örneğin, *Mrs. Dalloway,* s. 51; *Deniz Feneri*, s. 86.
44. *Deniz Feneri*, s. 83 ve 50.

İşte onun yüreğini asıl paralayan buydu. Bunca ihaneti, alçaklığı hoş göremiyor, içine sindiremiyordu. Sırtını bir söğüt ağacına dayayarak hüngür hüngür ağlamaya başladı. Tıpkı *Kurtarılmış Kudüs*'ün kahramanlıklarınınki gibi yiğitçe ve yüce arkadaşlıklara dayanan o güzel düşlerinin hepsini birer birer yitiriyordu. Ölümün geldiğini görmek hiçbir şey değildi, yeter ki çevrenizde son soluğunuzda elinizi tutacak soylu dostlar, kahraman canlar bulunsun! Ama, aşağılık hırsızlarla çevrelenince, insanın coşkusunu koruması!!! Fabrice öfkelenen herkes gibi abartıyordu. Bir çeyrek saatlik sızlanmadan sonra, güllelerin gölgesine oturup...[45]

Bir karakterin yanılsamaları ve anlatıcının dünyeviliği: Romans ve gerçekçilik burada kafa kafaya çarpışır – üç ünlem işareti, olaydan sonra dile getirilmesinden bile önce Fabrice'in dilinin "abartıldığı"nı gösterir. Açıkça ahenksiz bir psiko-anlatı çerçevesi içine bu tarzda yerleştirilen bir anlatımlı monolog zımni tırnak işaretleri içine yerleştirilmiş gibi görünür ve sahte bir gayrişahsileşme etkisi yaratır. Rolünü oynayan bir oyuncu metaforu (ki bir kısım eleştirmen bu metaforu anlatımlı monoloğun yarattığı anlatıcı-karakter ilişkisini tasvir ederken kullanmıştır)[46] ancak Brechtçi yabancılaştırma teknikleriyle eğitilmiş bir oyuncuyu da kapsayacak kadar genişletilirse buraya uygun düşecektir.

Yazarın ifadeleri bir anlatımlı monolog *içerisine* konulduğunda ani yabancılaşma dahi başarılabilir. Bu türden ilginç bir örneği *Büyülü Dağ*'da görüyoruz: Âşık Hans Castorp kendini dağın eteklerinde bir aşk şarkısı söylerken bulur, kullandığı klişe dile eleştirel bir bakışla yaklaşır ve sonra da anlatıcısını kahramanının diline eleştirel bir bakışla yaklaşmaya teşvik eder:

Orada, ovadaki küçük ve sıhhatli bir kaza gayet meşru, huzurlu ve iyimser bir şekilde, genel tabirle, "gönlünü kaptıran" bir genç adamı bu tür duygusal bir şarkı memnun edebilir. ... Fakat ona ve Madame Chuchat'la ilişkisine –bu "ilişki" sözcüğü kendisine ait, biz bu konuda bir mesuliyet almayı reddediyoruz– bu tür bir şarkı kesinlikle uygun düşmezdi... [47]

---

45. *Parma Manastırı*, çev. Nesrin Altınova, İstanbul: Oda, 1999, s. 67.

46. Örneğin bkz. Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen romans*, Frankfurt am Main, 1966, s 128: "Anlatıcı, karakterlerinin yanında durmaz, aksine bunların içine kayar....Karakterlerinin rolünü oynayan aktör olur."

47. *Der Zauberberg*, s. 198.

Anlatıcının kendisini karakterinden ayrıştırırken bile anlatı metninin sözdağarcığını yaratanın kendisi değil karakteri olduğuna dikkat çektiğini vurgulamak gerek. Aslında okuruna anlatı tekniği konusunda ivedi bir ders vermektedir ve tabii şunları söylemektedir: Görünüşe aldanmayın, bu pasaj benim anlatımıma benzeyebilir, fakat aslında anlattığım şey bir monologdur – kelimesi kelimesine.[48]

Bu tür açıkça ironik anlatıcılar, çevreleyen metinde karaktere sempati duyuyormuş gibi yapan anlatıcılara nazaran anlatımlı monologla daha kolay oyun oynar ve alaycı-karakterli anlatı durumları diyebileceğimiz bir durum yaratırlar. Sartre'nin küçük bir faşisti anlattığı *Bildungsnovella*'sı "Bir Şefin Çocukluğu"nda anlatıcı baştan sona kadar *salot*-başkarakteri Lucien'in bakış açısını benimser. Gayrisahihlik en açık şekliyle eserin katıksız anlatı kısımlarında değil, Lucien'in kendi dilinin anlatı kılığında ortaya çıktığı anlarda görülür. Hikâyenin sonuna doğru geçen aşağıdaki anlatımlı monologda Lucien'in uzun zamandır aradığı kimliği ve erkekliği Yahudi düşmanlığında bulması anlatılmaktadır:

> Bu olağanüstü keşfini ifade etmek için mutlaka sözcükler bulmalıydı. Sessiz, dikkatli bir şekilde elini alnına götürdü, yanan bir mum gibi, sonra kendine çekidüzen verdi, bir anlığına, düşünceli ve kutsal, ardından sözcükler kendiliğinden çıktı, mırıldandı: "HAKLARIM VAR!" Haklar! Üçgenlere ve çemberlere benzer bir şey: o kadar kusursuzdu ki yoktu, bir pergelle kaç bin tane çember çizersen çiz, asla tek bir daire yapamazsın. Aynı şekilde kuşaklar boyu işçiler Lucien'in emirlerine itaat edebilirler, ama onun emretme hakkını hiçbir zaman tüketemezler, haklar mevcudiyetin ötesindedir, matematiksel nesneler ya da dini dogmalar gibi. Ve Lucien tam da şuydu: muazzam bir sorumluluklar ve haklar demeti.[49]

Bu dil kendi uzaklaştırıcı etkisini içeriden yaratmaktadır; abartmalar; debdebeli narsisist imgeler; matematiksel, dini ve toplumsal mutlaklar arasında kurulan yanlış analojiler: Bunların hepsi gayrisahih adamın yıkıcı portresini oluşturmaktadır.

---

48. "Erlebte und verschleierte Rede"de, Norbert Miller bu al takke ver külah çeşitlemesinin ciddi anlatımlı monologdan –roman biçiminin yazarlı kutuptan karakterli kutba genel evrimine tekabül eden bir değişiklikten– daha uzun bir maziye sahip olduğuna dikkat çeker. Fakat Mann ve Musil gibi modern ironiciler büyük bir zevkle eski biçime geri dönerler. Bkz. Werner Hoffmeister, *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, Lahey, 1965, s. 110-27.

49. "L'Enfance d'un chef", s. 220.

Ulysses'in "Nausicaa" (13) kısmının ilk yarısı anlatımlı monologları benzer bir bağlamda, alaycı-karakter anlatısına dönüştürerek kullanır.[50] Gertry'nin kendi zihin dili anlatıcının üslubuna zaman zaman o denli "bulaşır" ki anlatı ile anlatımlı monolog arasına sınır çizgileri çekmek zordur – Bloom'un ya da Stephen'ın düşüncelerini doğrudan alıntılayan *Ulysses* kısımlarından bile daha zordur, zira şahsı ya da zaman kipini değiştirerek okura yardım edilmez. Ama yine de bir anlatıcı açıkça mevcuttur ve anlatısı ile Gertry'nin düşünceleri arasındaki ortak paydayı oluşturan şey, anlatıcının duygusal *kitschi* gülünçleştirmesidir:

> Gözlerini uzaklara, denize doğru çevirdi. Uzaklara bakarken yüreği küt küt atmaya başladı. Evet, adam, ona bakmaktaydı, bakışları da manalıydı. Adamın gözleri yanarak onun içine işlercesine onu deliyor, deliyor, sanki ruhunun içini okuyordu. Şahaneydi gözleri, ifadesi muhteşem, güvenebilir miydi acaba? İnsanlar bir tuhaf oluyorlardı.[51]

"Evet"ten itibaren, cümleler alıntılı monologa çevrilmeye açıktır. Fakat önceki cümleler –"küt küt" ve diğerleri– Gertry'nin kendi kendisiyle konuşurken kullanacağı türden ifadelerle Gertry hakkında bir şeyler söylerken bile tümüyle anlatısaldır.

Hem Joyce'un hem de Sartre'ın bu metinlerdeki anlatı üslubunun hicivsel gücü kısmen bir normun parodisinin yarattığı şok etkisine bağlıdır. Bu norma göre, anlatımlı monolog için normal ortam *ciddi* karakter anlatısıdır. Bu tekniğin ton ölçeğinin empatik ucu bu türdeki çok daha meşhur romanlarda görülebilir: James'in *Ambassadors*'ı, Joyce'un *Sanatçının Portresi*, Lawrence'ın *Plumed Serpent*'ı, üç Kafka romanı, Robbe-Grillet'nin *Voyeur*'ü gibi. Bu romanların başkarakterleri –ne kadar çarpıtılmış ve bilgisiz olurlarsa olsunlar– bir dizi anlatımlı monolog aracılığıyla okurun anlayışına "içeriden" sunulurlar.

En etkili örneklerden biri *Dava*'nın sondan bir önceki paragrafındaki sık sık aktarılan bir parçadır. Joseph K.'nın iki infazcı tara-

---

50. Görünüşe bakılırsa Robert Humphrey "Nausicaa"nın Gerty-yarısının temel tekniğini doğru bir şekilde analiz etmiş tek eleştirmendir. (*Stream of Consciousness*, s. 30-1).

51. *Ulysses*, s. 357/404.

fından katledilmeden hemen önceki düşünceleri verilmektedir:

Taş ocağının hemen bitişiğindeki evin son katına takıldı gözü. Bir ışığın birdenbire yandığı gibi, bir pencerenin kepenkleri açılıverdi, bu uzaklıkta ve yükseklikte zayıf ve güçsüz görünen bir insan, camdan ani bir hareketle dışarı eğildi ve kollarını daha da ileriye uzattı. Bu kimdi? Bir dost mu? İyi bir insan mı? Olanları paylaşan birisi mi? Yardım etmek isteyen biri mi? Tek bir kişi miydi? Birden fazla mıydılar? Hâlâ yardım edebilir miydi? Unutulan itirazlar mı vardı? Mutlaka böyle itirazlar vardı. Mantık kuşkusuz sarsılmazdır, ama yaşamak isteyen bir insana karşı direnemez. Asla görmediği hâkim neredeydi? Asla ulaşamadığı Yüksek Mahkeme neredeydi? Ellerini yukarı kaldırıp, bütün parmaklarını ayırdı.[52]

Kafka'nın romanda belki de *Dava*'nın varoluşsal anlamlarını ya da en azından eserin varoluşsal anlamlar *taşıdığı* gerçeğini "açığa vurmaya" en çok yaklaştığı an budur. Bu ânın bir anlatımlı monolog biçimini almış olması tesadüf değildir: Doğrudan, K.'nın zihin dili diye işaret edilerek alıntılanmış olsaydı, çevreleyen anlatıdan yalıtılacak, K.'nın ıstırabına anlatıcıyı (ve okuru) o kadar ortak edemeyecekti. Toplu haldeki sorgulamalar –Kafka'nın anlatımlı monologlarının tipik sözdizimsel örüntüsü– romanın tamamı boyunca biriken tüm bilinmeyenleri en uç haliyle bir tepe noktasına ulaştırır. Penceredeki yalnız şahsın hayaliyle –belki de benliğin bir izdüşümüdür– harekete geçen bu anlatılan sorular dizisi özgül ve somut "Bu kimdi?" sorusundan genel ve soyut "Hâlâ yardım edebilir miydi?.. Hâkim neredeydi?... Yüksek Mahkeme neredeydi?" sorularına götürür. Belgisiz biçimler (birisi, bir insan) de K.'nın burada edindiği "herkes" konumunu daha da vurgular. Ayrıca "Mantık kuşkusuz sarsılmazdır", cümlesindeki aforizmatik geniş zaman –Kafka'nın üçüncü şahıs romanlarında ender görülen bir durum– romanın sondan bir önceki ânının üslup bakımından (keza tematik olarak da) kasıtlı bir tepe noktası oluşturduğunu gösterir. Oysa K.'nın son sözlerinin –"'Bir köpek gibi!', dedi"– doğrudan alıntılanması, tersini yaparak, empatik iletişimi birdenbire keser.

Hermann Broch'un uzatılmış bir lirik şiir adını verdiği *Der Tod des Virgil* adlı romanı, bu tür bir üslup tonunun yüzlerce sayfaya yayılacak şekilde genişletildiğinde neler olacağını göstermektedir. Bi-

52. *Der Prozess*, s. 271-2.

çimsel deney cüretkâr konuyla tamamen uyumludur: Sözlerle yaşayan bir sanatçının yaşamının son on sekiz saatinde yalnız başına geçirdiği zihinsel buhranı anlatılır.[53] Vergilius'un hararetli zihnine sıkı sıkıya bağlı kalan metnin beş yüz küsur sayfası boyunca Vergilius'un hiper-bilinçliliğinin sürekli akışı ayrıntılı bir şekilde aktarılır, ta ki ölüme geçişi gösteren sözcüklerle kesilene kadar: "konuşmanın ötesindeki sözcüktü bu." Bu yüzden, eserin zaman yapısı –karakterin zihin dilinin kurmaca zamanın ve metnin ileri doğru hareketini atlama ya da bir özet olmaksızın eşzamanlı olarak belirlediği– "Penelope" (18) gibi özerk monologların yapısına yaklaşır.

Broch'un esere ilişkin kendi tanımlaması, bu sürekli zihinsel deneyimi sunarken kullandığı tekniğin ne denli farkında olduğunu göstermektedir. "Üçüncü şahısla sunulmasına karşın, bu bir şairin iç monoloğudur."[54] Ne var ki tanımı teknik açıdan abartılıdır: Bu eser bile, *bir bütün olarak* alındığında, kesintisiz bir anlatımlı monolog olarak görülemez. Bir defa, her-şeyi-bilen bir girizgâh ile başlıyor: Augustus'un gemisinin Brundisium limanına yaklaşmasını betimledikten sonra, başkarakteri ağırbaşlı bir formaliteyle takdim eder: "hemen akabinde gelen gemide Aeneas şairi vardı ve kaşlarının üstüne ölümün mührü vuruluydu."[55] Fakat bir sonraki paragrafta uzun anlatımlı monolog başladıktan sonra bile, anlatı sesi iç ve dış değişiklikleri, iç görüleri ve dış görüntüleri ve özellikle de Vergilius'un kendi fiziksel hareketlerini aktarmak üzere dönem dönem yeniden ortaya çıkar. Ama yine de roman mutlak bir türdeşlik, baştan sona şiirsel bir monolog izlenimi yaratıyorsa, bunun nedeni anlatı sesinin karakter sesiyle tam olarak aynı tonda olmasıdır; deminki metafora başvuracak olursak, anlatımlı monolog burada anlatıcıyı kendi "gerçek" benliğiyle örtüşen bir role sokar. Böylece sözel bir sanatçı*nın* zihinsel portresinin sözel bir sanatçı *tarafından* çizilmesi için seçilen araç haline gelir – sürekli bir şiirsel düzyazı akışı içinde bu iki sanatçı birleştirilmiştir.

---

53. Krş. Birinci Bölüm. Bu bölümde Broch'un, başkarakterleri kendi zihinsel süreçlerinin bilincinde olmayan bilgisiz "uyurgezerler" olduğunda yararlandığı tümüyle farklı tekniği tartışıyorum.

54. "Bemerkungen zum *Tod des Vergil*", *Essays* I, Zürih, 1955, s. 265.

55. *Der Tod des Vergil*, s. 9.

Yöntem birikme yoluyla işlediğinden, ayrıca büyük "yılan cümleler" ve sıkı sıkıya örülmüş imgeci-fikiroluşturmacı birleşimler yoluyla işlediğinden, yapacağımız alıntılar ancak muğlak bir şekilde bu etkiyi gösterebilir. Asgari bir örnek (ilk bölümden; Vergilius gemideki saray adamlarının pisboğazlığına bakmaktadır):

Her yerde ağzına bir şeyler koyan birileri vardı, köksüz ama yutmaya hazır, her-şeyi-yutan, şehvet ve açgözlülük tütüyordu her yer; dumanları masanın üzerinde dolanıyor, kürek şapırtılarınca taşınıyordu, kaçmaya kurtulmaya imkân yoktu; tüm gemi bir açgözlülük dalgasına kapılmıştı. *Ah, bir kereliğine oldukları gibi gösterilmeyi hak ettiler! Bir açgözlülük şarkısı ithaf edilmeli onlara! Ama neye yarar ki bu? Hiçbir şey şairin işine yaramaz, hiçbir yanlışı düzeltemez o; ancak dünyayı yüceltirse ciddiye alınır, ama olduğu gibi resmederse asla. Bir tek sahtekârlık nam kazanabilir, izan değil! Aeneas'a da başka ya da daha iyi bir etki lütfedilebileceğini varsayabilir miyiz?*[56] (Vurgu bana ait.)

Bu pasaj anlatıcı sesiyle karakter sesini kaynaştıran iki tipik araç içermektedir. İlkin, sahne betimlemesi (ilk cümle) Vergilius'un kendi duygusal-lirik dilinde Vergilius'un ne gördüğünü vererek kesintisiz bir şekilde, anlatılan nidalara akmaktadır. Fakat tek başına şiirsel betimleme ile monoloğun birleşimi, *vision avec*'i benimseyen romanlarda görülen bir durum olmasına karşın, nadiren bu derecede etkileyiciliğe ve inandırıcılığa ulaşır: Burada algılayan zihin, gerçekliği algılar algılamaz doğal olarak (meslek gereği) şiir diline dönüştürecek olan yaratıcı şaire aittir.

İkinci araç Broch için daha özeldir ve bunu sürekli kullanır: Vergilius kendi zihninde genellemeler formüle ederken, anlatımlı monoloğun kipi geçmişten geniş zamana kayar: "Hiçbir şey şairin işine yaramaz, hiçbir yanlışı düzeltemez o; ancak dünyayı yüceltirse ciddiye alınır, ama olduğu gibi resmederse asla. Bir tek sahtekârlık nam kazanabilir, izan değil!" Bu ifadelerin bir anlatıcının aforizmatik geniş zamandaki yetkin ifadelerini çağrıştırdığına dikkat çekmek gerekiyor. Fakat anlatılan düşünce-silsilesi ifadelerini devam ettirdiklerinden (ve bunlar tarafından devam ettirildiklerinden), bu ifadeler Vergilius'un monolog dilinden alıntılar olarak yorumlanabilir. Açık ki Broch anlatıcı ile karakteri felsefi yorumlama dilinde

56. *Der Tod des Vergil*, s. 13-4.

birbirinden kopmayacak şekilde birleştirmek için sesli kökenlerin müphemliğini sistematik olarak yaratmıştır.[57] Bu aforizmatik dil sonradan Vergilius'un anlatımlı monologlarından doğan ve bu monologlarla kaynaşan uzun şiir pasajlarındaki klimaktik yoğunluk ve kesifliğe ulaşır.[58]

Dolayısıyla Broch'un *Der Tod des Virgil*'inde anlatımlı monolog hem niceliksel hem de niteliksel olarak bir sınıra gelip dayanmıştır. Tekniğin en empatik biçimi içerisinde neredeyse-sürekli kullanımı, anlatılan ses ile karakter sesinin radikal bir şekilde birleşmesine yol açarak üçüncü şahıs anlatısını aynı anda hem lirik şiirle hem de felsefi söylemle sınır komşusu haline getirir.

Boyutlar ve Bağlaçlar

Anlatımlı monolog anlık bir şimdide asılı duran, hatırlanan bir geçmiş ile öngörülen bir gelecek arasında havada kalmış bir zihni ortaya sermek için tercih edilen bir araçtır. Bu zaman-alanlarının üçü de Ramsay' in yazlık evine geri dönmesinden sonraki günün sabahı Lily Briscoe'nin zihninde birbirine yakınlaşır:

> Birden aklına geldi. *On yıl önce* bu masada otururken örtünün üstünde küçük bir dal mı, yaprak mı bir desen vardı. Bir an ondan esinlenmiş, ona dalmıştı. Bir resmin ön planıyla ilgili bir sorun vardı galiba. Kendi kendine, ağacı ortaya doğru çekmeli demişti. O resmi bir türlü bitirememişti. *Yıllardır* aklından çıkmıyordu. İşte *şimdi* o resmi bitirecekti. Acaba boyalarım nerede? diye düşündü. Evet boyaları. *Dün gece* holde bırakmıştı. *Hemen* işe başlayacaktı. Mr. Ramsay dönmeden çabucak kalktı.[59] (Vurgular bana ait.)

---

57. Maalesef birkaç istisna dışında, özgün metinde geniş zaman kullanılan pasajlar İngilizcede geçmiş zamana çevrilmiştir. "Çevirmenin Notu"nda belirtildiğine göre, bu değişiklik kasıtlıdır (*The Death of Virgil*, çev. Untermeyer, s. 488). Dilsel temelleri şüpheli olmasına karşın, Broch'un onayıyla yapılmış olması geniş zaman pasajlarını yazar dilinden ziyade monolog dili olarak tasarladığının kesin bir kanıtıdır. Fakat özgün metinde geniş zaman kipinin yarattığı muğlaklık İngilizcede kaybolur – ama yine de diğer açılardan ustaca bir çeviridir.

58. "Hymns against Beauty" ve "Elegies on Fate" (*The Death of Virgil*, s. 97 vd. ve 200 vd.).

59. *Deniz Feneri*, s. 178.

Bu pasajda gerek zaman kipleri gerekse de zarflar anlatımlı monologla başarılabilecek zamansal akışkanlığı vurgulamaktadır. Ani hatırlama ânı, "yıllar" araya girdikten sonraki on yıllık "esinlenme ânı"nı canlandıran "şimdi"dir; "dün gece" onu –ve boyalarını– hatırlanan deneyim alanına sokmuştur. Fakat anı ânı da geleceğe açılır ve zihni karara götürürken –"İşte *şimdi* o resmi bitirecekti. ... *Hemen* işe başlayacaktı,"– Lily tuvalinin ortasına romanın bittiği çizgiyi çekeceği diğer esinlenme ânını önceden görür. Böylece Lily' nin zihni anlık olarak *Deniz Feneri*'ndeki on yıllık anlatılan zamanın tamamına yayılır. İleriye ve geriye ulaşmak için kullandığı kipler, anlatımlı monologlarda hafıza ve öngörü için kullanılan standart kiplerdir: geçmiş zamanın hikâyesi ve şartlı fiil kipleri (*conditional*) ki bunlar dolaysız alıntıda geçmiş ve gelecek zamana tekabül eder.

Bu pasajdaki zarflar anlatımlı monolog biçiminin bir başka ayırt edici özelliğine dikkat çekmektedir: Karakter bilincinin zamansal yöneliminin benimsenmesi; bu karakter açısından kurmaca eyleminin zamanı *bugündür*, önceki ve sonraki günler de *dün* ve *yarındır*. Bu konuya ilk dikkat çeken eleştirmen Kate Hamburger'dir: Bir metinde bu "gösterici" zarflar sistemi üstün geldiğinde, geçmiş zaman geriye dönüşlü işlevini kaybeder ve gözlerimizin önünde kurmaca bir gerçeklik yaratan zaman kipi halini alır.[60] Dolayısıyla anlatımlı monologlarda zaman zarflarının sürekli olarak düzenlenmesi, romancıların anlatı perspektifini karakterlerinin ruhunun içine yerleştirmek için kullanabileceği en güçlü araçlardan biridir.[61] Biz tam da onların bakış açısından geçmişi hafıza yoluyla ulaşılabilecek bir alan olarak, geleceğiyse özünde bilinmeyen, yalnızca tahmine ve fantaziye açık bir alan olarak deneyimleyebiliriz.

---

60. "Şimdi burada, göze çarpmamasına rağmen kurmaca anlatıda geçmiş zamanın geçmişliği ifade etmediğinin kesin kanıtını oluşturan nesnel gramatik belirtiyle karşılaşıyoruz: gösterici zaman zarfları geçmiş zamanla birlikte gerçekleşebilmektedir" (*The Logic of Literature*, çev. Marilyn J. Rose, Bloomington, Indiana, 1973, s. 71).

61. Zarfların düzenlenmesi hem zaman hem de mekân için geçerlidir. Aktarılan pasajın "şimdi"sine Lily, iskemlesini ve sehpasını dışarı çıkardığı hemen ardından gelen paragrafta uzamsal muadilini ekleyecektir. "Evet, on yıl önce herhalde tam bu noktada durmuştu" (s. 178, vurgu bana ait).

Anlatılan anılar (anlatımlı monologlar aracılığıyla gerçekleştirilen geriye dönüşlere bu adı verebiliriz[62]) Lily'ninkinden çok daha uzun olabilir ve anımsatıcı olduğu kadar açıklayıcı işlevler de görebilir. Son "Deniz Feneri" kısmındaki diğer bazı anlatılan anılar gibi (örneğin James'in oidipal duygularını hatırlaması[63]) Lily'nin hafızası önceki "Pencere" sahnesinde nakledilen bir iç ve dış sahneyi aynen tekrar eder. Fakat anlatımlı monologlar çoğunlukla bir romanın anlatılan zamanından daha önceki anlara işaret eder ve daha geleneksel kurmaca eserlerdeki yazar anlatımının yerini alır.[64] *Mrs. Dalloway*'in ikinci paragrafında Clarissa'nın Bourton'da Peter'a ilişkin hatırladıkları tipik bir örnektir. Anlatılan anıların anlaşılması için geçmiş zamanın hikâyesiyle başlamak gerekse bile, çok geçmeden geçmiş zaman kipine geçilebileceği de ilk cümlelerden anlaşılmaktadır:

> Ne güzel ağış bu böyle! Ne dalış! Bourton'dayken, menteşelerin hafif gıcırtısıyla (şimdiki gibi), koca camlı pencereleri açıp temiz havaya [*uzanmış olduğunda*] da hep bu duygular [*kaplamıştı*] yüreğini. Nasıl taze, nasıl sessiz; elbette buradakinden daha durgun*du* o hava, ilk saatlerde...[65] (Vurgular bana ait.)

"Kaplamıştı" hâlâ "mış"a tabi olsa da bir sonraki cümlenin "idi" si, sayfa uzunluğundaki anının sonuna kadar sürecek olan geçmiş zaman kipini başlatmaktadır. Anlatılan bir anının önceki zaman-seviyesi bir kez oturtulunca, metin zamansal karışıklığa yol açmadan hantallıktan daha uzak bir kipe rahatlıkla kayabilir.

Gelgelelim bazı durumlarda karmaşık kip bulmacaları ve kutu içinde kutu etkileri yaratan anlatılan anılar görülür. James'in *Bir Kadının Portresi*'ndeki Kırk İkinci Bölüm'de bunun epey karmaşık bir örneğini görüyoruz. Bu yirmi sayfalık bölümün tamamında Isabel Archer evliliğinin ilk yılları –romanın kronolojik ilerleyişi içerisinde (Otuz Beşinci ve Otuz Altıncı bölümler arasında) atlanmış bir dö-

---

62. anlatılan anılar ve fantaziler üzerine görüşlerimi R. J. Lethcoe'ya borçluyum. Bu terimleri kendisi sunmuş ve görüşlerimi örneklendirmiştir (s. 241-57).

63. *Deniz Feneri*, s. 241-2.

64. Krş. David Daiches'in bilinç-akışı edebiyatında anımsatıcı geriye dönüş tartışması (*The Novel and The Modern World*, Chicago, 1960, s. 15-9). Daiches modern romanın bu genel eğiliminden özgül tekniklere eğilmeden bahseder.

65. *Mrs. Dalloway*, s. 9.

nem– hakkında "kendisini düşüncelere kaptırır".[66] Fakat İsabel'in yaşadığı geriye dönüşün işlevi esasen bu boşluğu doldurmak değildir; hatırlayan ruhu bizzat atlanan olaylara yoğunlaşmaz, aksine bir tür geriye dönüşlü kendi kendini analize girişir. Isabel'in kocası hakkındaki ilk (ve şimdi kaybolmuş) yanılsamaları romanın bir yerinde bu şekilde sunulur:

> Çünkü o aylarda İsabel aslı olmayan bir sürü şey düşlemişti. Büyülenmiş gözlerle kulakların ve, ah evet, cıvıl cıvıl durumdaki bir düş gücünün desteğiyle İsabel zihninde, görülmedik bir Gilbert Osmond yaratmış – onu doğru okumamıştı.[67]

Anlatımlı monolog biçimi burada açıkça gösterilmektedir; özellikle de "cıvıl cıvıl durumdaki bir düş gücü" ifadesinde. Tüm pasaj kolaylıkla dolaysız bir iç monoloğa çevrilebilir: "o aylarda... düşlemiştim... görülmedik bir Gilbert Osmand yaratmıştım – onu doğru okumamıştım." Fakat bu geçmiş düşüncelerin hatırlanması çok geçmeden gramer açısından yeni bir boyut, anlam bakımından da yeni karmaşıklıklar kazanır:

> Aynı zamanda onun çaresiz ve güçsüz olduğunu sezmiş, ama bu duygu, saygıdan yeşerip çiçeklenen bir sevgi biçimine dönüşmüştü. Osmond, suların dönmesini beklerken kumsalda yürüyen, gözlerini denize doğru diken, ama gene de yelken açmayan kuşkucu bir gezgine benziyordu. İsabel beklediği fırsatı işte bütün bunlarda bulmuştu. Osmond'un teknesini denize o indirecek, yazgısını o elinde tutacaktı; Osmond'u sevmek iyi bir şey olacaktı. Ve sevmişti Isabel onu, büyük bir kaygıyla, ama can atarcasına vermişti kendini ona...[68]

İkinci cümlenin geçmiş zamanı anlatılan anının hikâye geçmiş zamanından normal bir kayma olarak anlaşılabilir. Fakat üçüncü cümlenin şart kipi ("o indirecek, o... tutacaktı, iyi bir şey olacaktı") yalnızca İsabel'in gelecek –geriye bakış ânında zaten hayal kırıklığına uğradığı geçmişinde yatan bir gelecek– hakkındaki geçmiş yanılsamalarının bir anlatımlı monoloğu olabilir. Net olmak gerekirse, burada anlatılan bir anı içinde anlatılan bir fantazi vardır. Her iki zaman seviyesinde de dolaysız alıntılara çeviri şöyle sonuçlar verir:

---

66. *Bir Kadının Portresi*, s. 487.
67. *A.g.y.*, s. 491. 68. *A.g.y.*, s. 492.

"Beklediğim fırsatı işte bütün bunlarda bulmuştum. Osmond'un teknesini denize indireceğim, yazgısını ben elimde tutacağım; Osmond'u sevmek iyi bir şey olacak. Ve sevmiştim onu," (diye düşündü). Meseleyi daha da karmaşıklaştırmak adına şunları da ekleyebiliriz: Geçmiş zaman kipindeki önceki cümle ("kuşkucu bir gezgine benziyordu"), ilk okumada zaman aşımına uğramış geçmiş zamanın hikâyesi olarak görünmektedir, ama şimdi aynı geçerlilikle, anlatılan anı *içine* yerleştirilmiş ikinci dereceden bir anlatımlı monolog olarak yorumlanabilir: "'Kuşkucu bir gezgine benziyor,' diye düşündüm" (diye düşündü).

Bu tür kutu içinde kutu etkileri James'in anlatımlı monologlarında sık sık karşımıza çıkar. Bunlar tam da sonsuza dek "hatırlanan bir görüye bakakalan", "şeyleri sonradan gören", "sonradan düşündüğünde anımsayan" ya da şeyleri "bu gecikmiş görüyle" hatırlayan başkarakterlerin iş işten geçtikten sonra kendilerine gelmelerine tekabül ediyor gibi görünmektedir.[69] Fakat James bir metnin tamamını hiçbir zaman anlatılan anı olarak şekillendirmemiştir. Bu ilginç yapı Robert Musil tarafından *Tonka* (1924) başlıklı bir kısa romanda araştırılmıştır: Geçmişindeki bir sırrı ortaya çıkarmak için boş yere çabalayan adsız bir merkezi bilinç gösterilir ve bu bilinç çoğunlukla kendi geçmiş yanıtlarıyla ilgilendiğinden, şaşırtıcı derecede karmaşık zaman ve kip etkileri yaratır.[70]

Geleceği öngören anlatımlı monologların grameri, geçmişi özetleyen anlatımlı monologlarla aynı karmaşıklıkları ve büyülenmeleri yaratmaz. Hantal şart kipinden ötürü, anlatılan fantaziler üslup bakımından genellikle aşırı derecede sıkıcıdır. Anlatımlı monoloğun bu türü için ödül, *The Web and the Rock*'taki "Yalnız" başlıklı bölümde George'un kurduğu "altın fantaziler"den ötürü Thomas Wolfe'a verilmeli. Bu kendine has pasajlardan yalnızca birini alıntılıyorum:

Şimdi onun yanında, uzun kollarınca sarılmış halde yatarak elini onun ipek gibi, şişkin kalçalarından, sonra yumuşak baldırlarından aşağıya doğru

---

69. *The Portrait of a Lady* II, s. 205; *The Wings of the Dove*, s. 114; *The Ambassadors*, s. 336 ve 337.

70. *Tonka*'da anlatı tekniğinin bir analizi için, bkz. Werner Hoffmeister, *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*. Aynı ilkeye göre yapılandırılmış bir başka çalışma da Claude Simon'un *Le Palace*'ıdır (1962).

ve ardından nazikçe eteğinin altından yukarı uyluk kısmına doğru geçirecek, orada bir müddet yumuşak, ağır etinin üzerinde gezinecekti. Sonra elbisesinin askısını çözüp göğsünün birini açacak, yumuşak göğsünü ve göğüs ucunu kibarca ve şefkatle tek eliyle tutacaktı. Dik göğüslerinin uçları çocuk doğurmuş kadınlarınki gibi sert, kahverengi lekeli, sarkık olmayacaktı; tıpkı eski Fransız resimlerindeki kadınlarınki gibi yumuşak pembe bir – örneğin Boucher'inkiler.[71]

Bu sözdizimi inanılmaz bir şekilde on beş sayfa boyunca devam ediyor, her cümlenin fiili hiç şaşmadan "-ecekti" biçiminde yazılmaktadır.

Wolfe'un "Yalnız"ı başka bir nedenle de ilginçtir: George'un anlatımlı monoloğu sahne bağlamına değil bir özet bağlamına yerleştirilmiştir. Hem giriş hem de sonuç[72] George'un "uzun ve ümitsiz bir yıl" boyunca benzer düşüncelere tekrar tekrar daldığını göstermektedir. Diğer yazarlar mükerrer ya da kalıcı anlama sahip anlatımlı monologları daha ekonomik şekilde kullanmışlardır. *Madame Bovary*'deki pek çok pasajda Emma'nın sık sık daldığı düşünceleri, uzun bir dönem boyunca, bu türe uyan anlatımlı monologlarla verilmektedir. Bu monologları, özellikle de genelde mükerrer bir model üzerine yapılandırılmış daha kısa eserlerinde, sanatını tam anlamıyla konuşturarak kullanan bir diğer yazar da Kafka'dır. "Açlık Cambazı"nda anlatıcı oruç dönemini düzenli olarak kırkıncı günde bitiren ritüeli açıklarken, başkarakterin kafesini terk etmekteki gönülsüzlüğü şu şekilde verilir:

İşte böylesi durumlarda kafesten çıkmamak için hep ayak diriyordu açlık cambazı. Ama yine de bir deri, bir kemik kollarını, kendisine doğru eğilen hanımların yardıma hazır uzanmış ellerine gönül rızasıyla bırakıyor, gelgelelim doğrulup ayağa kalkmaya bir türlü yanaşmıyordu. Neden sanki şimdi, neden tam kırk gün sonra gösteri sona ersindi? Oysa daha uzun süre, sınırları belirsiz uzun bir süre açlığa katlanabilirdi. Neden tam formunu bulduğu bir sıra, hatta daha büsbütün formunu bulmamışken aç kalmaya son versindi?[73]

---

71. *The Web and the Rock*, s. 288.

72. *A.g.y.*, s. 275 ve 193.

73. "Açlık Cambazı", *Hikâyeler* içinde, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 1995, s. 170.

Ardından birkaç anlatılan soru daha gelir, hepsini de açlık cambazı yalnızca tek bir durumda değil benzer durumlar her ortaya çıktığında ve görünüşe göre her seferinde aynı sözcüklerle kendisine yöneltir. Demek ki anlatımlı monolog, mükerrer kullanıldığı zaman, görünüşte çaresiz bir duruma saplanmış bir karakterin zihinsel sağlamlığını vurgulamak için epey etkili bir araçtır. Fakat bunun mükerrer anlamının ancak içine nakşedildiği özet bağlamından çıkartılabileceğini unutmamak gerek. Monolog pasajının kendisi mükerrer diziler içindeki tek zihinsel ânı yaratır ve bu suretle aynı şeyin sahne dolayımsızlığıyla ebedi geri dönüşünü canlandırır.

Anlatılan anılarda ve fantazilerde sahne, ister gerçek ister hayali olsun, tümüyle karakterin zihninin içindedir ve karakterin mevcut çevresinden açıkça ayrı tutulmaktadır. Fakat anlatımlı monologlar bu iç-dış sınırını da geçebilir; yerler ve olaylar *üzerine* düşünen bir karakter gösterilirken bile bu yerler ve olaylar yansıtılabilir. Bu tür anlarda, bir eleştirmenin koyduğu şekliyle, "bilinçli farkındalık sözcükler ile resimler, konuşma ile duyu verileri arasında gider gelir"[74] ve anlatımlı monolog ile bunun anlatı bağlamı arasındaki çizgiyi siler.

Yine *Deniz Feneri*'nden aldığımız aşağıdaki pasaja bakalım. Lily Mr. Ramsay'i izlemektedir:

> Tanrıya ne kadar şükretse azdı! Evden doğru sesler duymuştu. Herhalde James'le Cam geliyorlardı. Ama Mr. Ramsay sanki artık pek az vakti kaldığının ayırdına varmış gibi tüm dertlerini yoğunlaştırarak –yaşlılığını, güçsüzlüğünü, kimsesizliğini tek bir yumak yaparak– tek başına kalan zavallı kızı korkunç bir baskı altında ezmeye başladı, kızıp canı sıkılarak –çünkü nasıl olurdu da bir kadın ona karşı dururdu?– sabırsızlıkla başını şöyle bir sallayınca botlarını bağlamamış olduğunu gördü. Lily Mr. Ramsay'in botlarına bakarak, ne olağanüstü botlar diye düşündü; elle biçimlendirilmiş, yontulmuş...[75]

Bu metin bize Lily'nin düşüncelerini ve yorumlarını vermektedir, ama aynı zamanda anlatılan uzamda var olan nesneleri ve eylemi anlatılan zamanda ileriye taşıyan olayları da betimlemektedir.

---

74. Lethcoe, s. 214.
75. *Deniz Feneri*, s. 184.

Burada anlatımlı monoloğun işlevi bir karakterin bilincini vermekten çok, bir kurmaca sahnesini anlatmaktır: çocuklarını bekleyen Mr. Ramsay, hareketleri, botları. Bu pasaj gerçekten bir anlatımlı monolog mudur? Yakından incelediğimizde, monolog dili ile anlatı dili arasında sürekli gidip geldiğini görürüz. Kuşkusuz ilk baştaki ünlemli cümle, keza James'in ve Cam'in dönüşüne ilişkin tahmin ve "olağanüstü botlar"a ilişkin sondaki abartılı betimleme Lily'ye aittir – sonuncusunun Lily'nin düşüncesi olduğu açıkça belirtilmiştir. Öte yandan Mr. Ramsey'e dair ortadaki uzun cümle bir anlatı, bir aktarım cümlesidir. Ne var ki diline Lily'nin öznelliği aşılanmıştır: ilk baştaki "Ama" da, spekülatif "sanki" de, "yaşlılığını, güçsüzlüğünü, kimsesizliğini..." sıralı cümlesinde. Fakat en kayda değer olanı bir anlatılan soru cümlesinin olmasıdır ("–çünkü nasıl olurdu da bir kadın ona karşı dururdu?–") ki bu yalnızca Lily'nin o an Mr. Ramsay'in aklından geçtiğini düşündüğü şeklinde açıklanabilir: Bir anlatımlı monolog içindeki bir anlatımlı monolog dolaysız alıntılamada şu şekilde olurdu: "[Adam] şöyle düşünüyor: 'hangi kadın bana karşı durabilir?'" (diye düşünüyor [kadın]). Dolayısıyla bu cümle çelişkili işaretler barındırmakta ve anlatı ile anlatımlı monolog arasında muğlak bir şekilde havada kalmaktadır.

İç ve dış kurmaca gerçekliklerin karakterin zihninde iç içe geçtiği bu puslu bölgenin coğrafi yapısını betimlemenin iki yolu vardır. Bu bölgeyi büyük bir titizlikle tetkik etmiş bir eleştirmen olan R. J. Lethcoe "anlatılan algı" terimini önermekte ve şöyle tanımlamaktadır: "Bir karakterin bilinçli algılarının aktarımı... öyle bir tarzda yapılır ki bunlar nesnel aktarıma benzer ve ancak dikkatli bir gözlemle gerçekliğin değil bilincin yazılı suretleri oldukları gösterilebilir."[76] Bu tanımlama belli bir pasajın bir anlatımlı monolog mu, anlatılan algı mı yoksa nesnel bir aktarım mı olduğuna karar vermenin zorluğuna dikkat çekmektedir.

Anlatımlı monolog ile anlatının bu şekilde örtüşmesinin bir başka tarifini de, "dağınık" türde anlatımlı monolog kavramıyla Ludomír Doležel sunmaktadır. "Toplu" türün aksine, "dağınık" türü "an-

76. "Narrated Speech and Consciousness" s. 205. Benzer terimler başka eleştirmenlerce de önerilmektedir: "style indirect libre de perception" (Lips); "erlebter Eindruck" (Willi Bühler); "ikame betimleme" (Hernadi).

latıcı söylemi"nden açıkça ayırmaya ya da açıkça "karakter söylemi"ne dahil etmeye yetecek kadar ayırt edici özellik yoktur.[77] Dolayısıyla Doležel'in dağılma düşüncesi, zamirlerini ve kiplerini değiştirerek inandırıcı bir şekilde bir bütün olarak iç monolog haline getirilemeyecek bir anlatı pasajında karakter dilinin "yalnızca birazcık" olma nedenini açıklar. İç tefekkür ile dış gerçeklik arasındaki bölgeye bu bakış tarzı hiçbir şekilde anlatımlı monolog kavramının kendisini geçersizleştirmez, aksine –"toplu" türde temsil edilen söylem ile sınırlı tutmak kaydıyla– bir karakterin bilincini temsil eden bu tekniğin izlerinin, çevreleyen anlatı metnine yayılmasına olanak tanır.

Tekniklere dair araştırmamızın iç odağı açısından, anlatımlı monoloğun bilinç sunumunda kullanılan diğer iki alternatif teknikle birleşmesi daha önemlidir. Metin, bilinci tepeden tırnağa irdelerken, anlatımlı monoloğun çoğunlukla diğer tekniklerden biriyle ya da diğeriyle (ya da her ikisiyle) iç içe geçtiğini görürüz.

Ortaya çıkacak olan permütasyonlar çok çeşitlidir. En açık, en standart silsile psiko-anlatı, anlatımlı monolog, alıntılı monolog üçlemesidir. Flaubert'in aşağıdaki pasajlarında olduğu gibi:

O zaman sakinleşmek istedi; mektup geldi aklına; onu bitirmek gerekti; göze alamıyordu. Hem de nerede, nasıl? Göreceklerdi.

"Hayır, hayır, burada," diye düşündü; "burası iyi".

Emma kapıyı itip girdi.

... Toprak çöksün isteğiyle çevresinde dolaştırıyordu gözlerini. Niçin bitirmemeliydi? Kim tutuyordu onu? Özgürdü. İlerledi, kaldırım taşlarına baktı:

"Hadi! Hadi," diye söylendi.[78]

Çeyrek saat sonra, yolcu arabalarının durduğu avluya rastlantı havası vererek gitme isteğine kapıldı. Kadını belki orada görüverir umuduyla.

"Görsem neye yarar?" dedi içinden.

Delikanlı dostlarından ayrıldı, yalnız kalmak istiyordu. Yüreği coşup taşıyordu. *Niye elini vermişti ona? Öylesine bir jest miydi bu, yoksa Frederic'i yüreklendirmek mi istemişti*? "Hadi canım! Deliyim ben."[79]

---

77. *Narrative Modes in Czech Literature*, s. 50-3.
78. *Madame Bovary*, s. 202-3.
79. *Aşk Eğitimi*, s. 17 ve 75.

Hepsinde de iç olaylar "yükselen" tarzda sunulmaktadır, diğer iki teknik arasında kalmış olan (vurgulu) anlatımlı monolog sözsüz duygu ile duygusal sözcükler arasındaki boşluğu kapatmaktadır. Her teknik en standart işlevini yerine getirmektedir: psiko-anlatı dağınık duyguları, ihtiyaçları, dürtüleri özetlemekte; anlatımlı monolog bu karmaşık tepkileri gerçek sorular, ünlemler, tahminler şekline sokmakta; alıntılı monolog da esas duyguyla ancak uzaktan bir ilişkisi olabilecek sivri kendi kendine hitap anlarını damıtmaktadır. Flaubert gibi uzun tefekkürlerde alıntılı monologlardan kaçınan yazarlarda bu üçlemeler genellikle canlı konuşma diliyle biter; diğer iki teknik çok daha uzun tutulduğunda bile aynı şey olur.

Alıntılı monologlardansa anlatımlı monologların tercih edilmesi Woolf'un romanlarında çoğunlukla tersi bir teknik dizisini tetikler. Mrs. Ramsay'in kendisini "karanlıktan bir öz" olarak hayal edişini anlatan pasaj zihninin yüzeyinde bulunan bir klişeyle başlar: "Hayır, diye düşündü, ... çocuklar asla unutmazlar." Woolf burada ruhsal derinliğe dalışın yolunu anlatımlı monolog aracılığıyla hazırlamaktadır. İlk önce nedensel bir sözdizimiyle başlar, ardından da gerçekçi bir iç tema gelir: "Bu nedenle ne söylendiği ve ne yapıldığı çok önemliydi ve yatağa gittiklerinde rahatladı". Ardından gelen cümlelerde, dil giderek içebakışlı ve ardından da giderek daha imgeci bir nitelik kazanır, ta ki en sonunda esas hayali imgeye ulaşıncaya kadar:

> Artık hiç kimseyi düşünmek derdi kalmamıştı. Şimdi, olduğu gibi görünebilir, kendi kendine olabilirdi. Şu son zamanlarda en çok gereksinme duyduğu şey de buydu – düşünmek; düşünmek bile değil, susmak, yalnız başına kalmak. O zaman tüm o abartılı, yaldızlı, sesli varlık ve davranışlar buhar olup uçuyor, insan törensel bir duygu içinde ufalıp kendine dönüyor, kimselerin göremediği, karanlıktan kama gibi keskin bir öz oluyordu. Hâlâ örgüsünü örüyor, dimdik oturuyor ama kendini işte böyle duyumsuyordu.[80]

Teknikler arasındaki satırların açıkça belirgin olduğu Flaubert'in üçlemelerinin aksine, burada anlatımlı monologdan psiko-anlatıya geçiş neredeyse hiç hissedilmez. Mrs. Ramsay düşünme üzerine düşündüğünden, sözdağarcığı genellikle psiko-anlatıya işaret eden sözcüklerle noktalanır. Yoksa karakterin sözcük seçimleriyle anla-

80. *Deniz Feneri*, s. 82-3.

tıcının dili mi kirlenmiştir? (Joyce'un *Sanatçının Portresi* romanındaki köy şarkısıyla bağlantılı olarak daha önce işaret edilen "üslup bulaşması")?[81] Tüm söyleyebileceğimiz, psiko-anlatı alıntının son cümlesinde açıkça ortaya çıkmadan önce bu iki tekniğin iç içe geçtiğidir.

Anlatımlı monoloğun psiko-anlatıya (ya da psiko-anlatının anlatımlı monoloğa) fark edilmeden bu şekilde kayışı karakter anlatımlı durumlarda çok sık görülür. Diğer yandan anlatımlı monolog ve alıntılı monolog yalnızca çok özel durumlarda (bir metin anlatı kipi olarak şimdiki/geniş zamana kaydığında ya da bu zamana bağlı kaldığında) çakışırlar.[82] Böylece canlı sahneleri resmetmek için anlatı şimdiki zamanını kullanmayı seven romancıların canlı monologlar anlatırken de şimdiki zamana kaydıklarını görüyoruz.[83] Yeni Fransız tarzında tüm üçüncü şahıs romanlarını şimdiki zamanla yazan yazarlar anlatımlı monoloğa da yeni bir bakış katmaktadır: örneğin, Nathalie Sarraute'un *Planétarium*'u neredeyse tümüyle anlatımlı monologlardan oluşur ve bunlar yarım düzine karaktere dağıtılmıştır. Aşağıya alınan pasaj tipik bir örnektir; Giselle adında bir kadın Alain'le "mutlu" evliliğinin arka yüzüne bakar bir an:

> Odasına koşuyor ve yüzü koyun yatağa atıyor kendini. ... *Kişinin kendisini bırakıp batması, daha fazla dibe batması... dibe vurmanın verdiği zevk... dosdoğru dibe varmak. ... Hepsi de sahte...* kalkıyor ve yatağında oturuyor: *sahte, Alain ve o. Düzmece, aldatmaca, mutluluğu anlatan resimler ve arkada bir şeyler var... yaşlı cadıların bu gülüşleri...*[84] (Üç noktalar Sarraute'a, vurgular bana ait.)

Ancak üçüncü şahsa göndermede bulunulunca –"bu sahte, Alain ve o"– bu monologlar kendi "anlatılan" monolog yapılarını eleverir. Yoksa monolog tümüyle *Ulysses* tarzında işaretsiz alıntılı monologlara benzer, ki kısaltılmış sözdizimi de benzerliği artırmaktadır. Ama yine de hiçbir zaman birinci şahsa yapılan göndermeler ol-

---

81. Bkz. yukarıda s. 44-6.

82. Anlatımlı monolog için ilk baştaki tanımımda "anlatının esas kipi" tabirini kullanmamın nedeni bu çeşitlere izin vermekti, gerçi bu monologların yüzde doksan dokuzunda "geçmiş zaman" kullanılmıştır.

83. Bu kip değişiklikleri Schnitzler, Döblin ve Broch'ta sık görülür.

84. *Le Planétarium*, s. 64.

madığından, anlatımlı monolog tekniği için çok temel bir özellik olan sözcükler ile düşünceler arasındaki gizlilik ilişkisini sürdürürler. Sarraute'un kendi *sous-conversation*'larını alıntılamaktan ziyade anlatmayı tercih etmiş olmasının nedeni pekâlâ bu olabilir. Sesli sözcüklerin alıntılanmasıyla sessiz düşüncelerin anlatılması arasındaki tezat Sarraute'un "konuşma ile alt-konuşma arasındaki yakın, incelikli... aynı zamanda vahşi bir oyun"[85] diye tarif ettiği şeyin ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Bilinç piyanosundaki bu ustaca performansla birlikte bizim anlatımlı monolog seyahatimiz de, tıpkı üçüncü şahıs anlatısı bağlamındaki farklı teknikler arasındaki seyahatimiz gibi son buluyor. Basit olmamakla birlikte deneysel nitelikte birkaç özet ilişkilendirme yapılabilir.

Birincisi, teknik ile anlatı durumu arasındaki ilişki: üç ana tekniğin üçü de yazar-karakter ölçeğinin her iki ucunda da çeşitli şekillerde karışıp eşleşebileceğinden, birebir bir mütekabiliyetin olmadığı açıktır. Yine de anlatı durumu bir tekniğin neden bir diğerine tercih edildiğini ve farklı tekniklerin birbirleriyle ve anlatı bağlamıyla nasıl birleştiklerini analiz ederken önemli bir ölçüt sağlar. Yazar anlatısı ile psiko-anlatı arasında, karakter anlatısı ile anlatımlı monolog arasında çok açık ki bir yakınlık vardır. Bu alana giren diğer iki teknikten her biri diğerini çeşitli şekillerde kendine benzetir (ve benzer hale gelir) – bu ilişkiyi tarif ederken insan etken ve edilgen biçimleri aynı anda kullanmak istiyor. Yazarlı ortamda her iki monolog biçimi de ironik tonlar alır. Karakterin hâkim olduğu bir ortamda psiko-anlatı ve alıntılı monolog birbirlerine (ve anlatımlı monologa) yaklaşırlar: psiko-anlatı karakterin dilinden etkilenir, alıntılı monolog kendisini olabildiğince gizler. Burada sıklık derecesine göre sıralanmış iki grup teknik verilmiştir:

Yazarlı

1. ahenksiz psiko-anlatı
2. ironik olarak alıntılı monolog
3. ironik olarak anlatımlı monolog

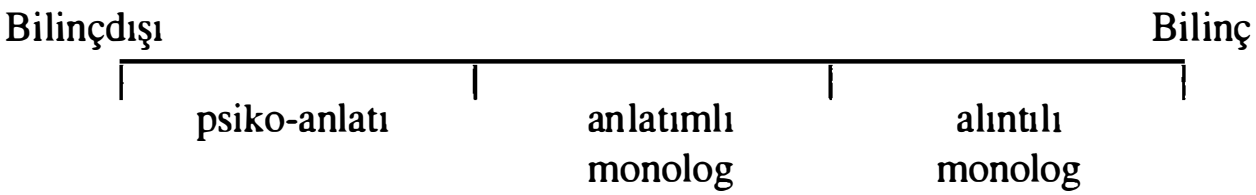
85. *The Age of Suspicion*, çev. Maria Jolas (New York, 1963), s. 114.

Karakterli

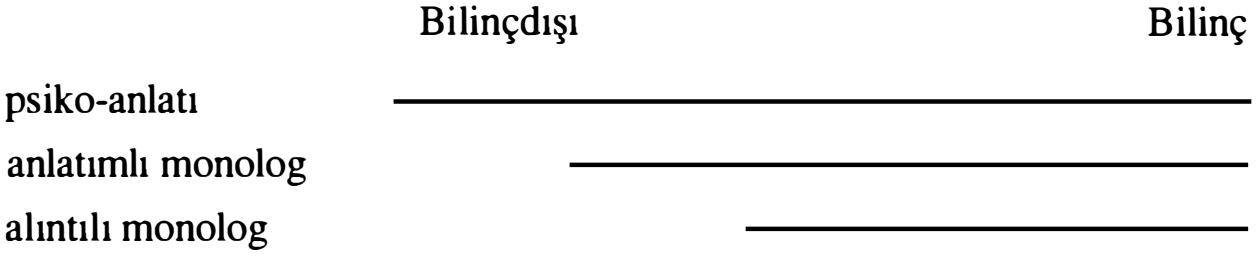
1. empatik anlatımlı monolog
2. ahenkli psiko-anlatı
3. işaretsiz alıntılı monolog

Tarihsel olarak yazar anlatısından karakter anlatısına doğru yaşanan evrim beraberinde ikinci gruptaki tekniklerin tedrici gelişimini de getirir. Bunlar aynı zamanda yazar diliyle karakter dili arasındaki ayrım çizgisini silmeye yönelik tekniklerdir. Böylece bu teknikleri birbirinden ayırmak gittikçe zorlaşır: psiko-anlatı karakterin sözdağarcığını benimseyebilir, anlatımlı monolog şimdiki zaman kipiyle aktarılabilir, alıntılı monolog işaretsiz olabilir. Kip ve zamir sistemlerinin istikrarsız olduğu ve edebiyatın "mantığı"nın yalnızca yokluğu aracılığıyla algılandığı bu deneysel metinlerde ne olduğunu gösterecek kadar söz konusu gelişmeleri modernite içinde takip etmedik.

İkinci ve bir o kadar karmaşık ilişki de teknikler ile bilinç seviyeleri arasındadır. En genel anlamıyla, bir teknik ne kadar doğrudan olursa zihnin faaliyeti de o kadar açık bir şekilde sözel ve dolayısıyla ifşa edilen zihin de o kadar açık bir şekilde bilinçli olacaktır. Yaklaşık bir Freudçu sürem benimsemek gerekirse, ilişkinin aşırı basitleştirilmiş bir şeması şu şekilde olabilir:



Şu şema daha doğru olacaktır:



Alıntılı monoloğun bilinçdışı doğrultusunda ne kadar mesafe kat edeceği romancının dil ile düşünce arasındaki ilişki konusundaki anlayışına bağlıdır. Anlatımlı monolog açısından, dil-düşünce sorunu görece önemsizdir, çünkü bu monoloğun dilinin karakter kökenine bağlılığı daha gevşektir. Son olarak, psiko-anlatı ise zihinsel katmanlar arasında en serbest şekilde dolaşabilen tekniktir, ama iç monolog çağında özellikle bilinçdışı derinliğe ulaşmayı amaçlayan romancılar bu tekniği tercih etmektedir.

İkinci Kısım

Birinci Şahıs Metinlerinde Bilinç

4

Geriye Dönüşlü Teknikler

Robinson Crusoe, Coleridge'in biraz kıskanarak dikkat çektiği üzere, "dönüşlü bilinçliliğin bir anlık duraksaması olmaksızın,"[1] hiç beklemeden yoluna devam eder. Aynısı pek çok pikaresk anlatıcı-başkarakter ve modern Amerikan romanlarındaki duygularını göstermeyen bazı anlatıcılar için de söylenebilir. Fakat birinci şahıs anlatıcıların çok azı içeriye bakışlardan tümüyle vazgeçer ve pek çoğu diğer manzaralardansa içindeki manzarayı tercih etmektedir. Dolayısıyla Jean Rousset'nin birinci şahıs anlatısı üzerine son kitabına verdiği başlık uygundur: *Narcisse romancier* (Narsisist Romancı).[2]

Birinci şahıs anlatıcının kendi geçmişiyle olan ilişkisi bazı açılardan anlatıcının başkarakteriyle olan ilişkisine benzer. Özne ile nesne, anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafenin niteliği ve kapsamı[3] burada pek çok olanaklı üslup ve tekniği de –bunlar üçüncü şahıs romanlarda psiko-anlatı üzerine olan bölümde tanımladığım üslup ve tekniklere benzer– belirlemektedir. Bir tarafta, geçmiş günlerdeki zihinsel karmaşalarını açımlayan aydınlanmış ve bilgili anlatıcı vardır ve önceki benlikle bu anlatıcının benliği arasındaki büyük fark *Venedik'te Ölüm* gibi üçüncü şahıs metinlerinde anlatıcıyı başkarakterinden ayıran mesafeye tekabül

---

1. Aktaran Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2007, s. 137.

2. Jean Rousset, *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, 1973. Birinci şahıslı anlatı örüntüleri üzerine başka bir sistematik inceleme için, bkz. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund, 1962.

3. "Anlatan benlik" (*erzählendes Ich*) ile "deneyimleyen benlik" (*erlebendes Ich*) arasındaki ayrım ilk kez Leo Spitzer tarafından Proust üzerine makalesinde ortaya atılmıştır (*Stilstudien II*, 1922, yeniden basım Münih, 1961), s. 478. Birinci şahıs anlatısıyla ilgilenen pek çok eleştirmen bu ayrımı benimsemiştir.

etmektedir. Diğer taraftaysa, geçmiş benliğiyle kendisini yakından özdeşleştiren ve hiçbir şekilde üstün bir bilgiye sahip görüntüsü çizmeyen bir anlatıcı vardır ve bu iki benlik arasındaki kaynaşmaya-yakın durum, *Sanatçının Portresi* gibi üçüncü şahıs metinlerinde anlatıcının başkarakteriyle olan kaynaşmaya-yakın durumuna tekabül etmektedir. Üçüncü şahıs romanındaki psiko-anlatı gibi, öz-anlatı da dile getirilemeyen bilinç durumlarını dile getirebilir ya da uzun-erimli psikolojik durumları ve bunların yavaş değişimlerini özetleyebilir. Özel koşullar altında bir birinci şahıs anlatıcı geçmişteki bilincini yeniden üretmek için aklından geçen düşünceleri harfi harfine alıntılamak ve anlatmak gibi daha dolaysız yöntemlere bile başvurabilir.

Fakat üçüncü şahıs anlatısı ile birinci şahıs anlatısı arasındaki bu benzerlikler, aralarındaki bariz ve önemli farkları gözden kaçırmamıza neden olmamalıdır: Bir anlatıcı, hikâyesinde anlattığı benlikten "farklı bir şahıs" haline geldiğinde bile, iki benliği birinci şahıs zamiriyle birbirine bağlı kalır. Aralarındaki ilişki gerçek varlıkların zamansal sürekliliğini taklit eder. Üçüncü şahıs kurmaca metinlerde bir anlatıcıyı başkarakterine bağlayan saf işlevsel ilişkiden hayli farklı bir varoluşsal ilişkidir bu.[4] Dolayısıyla genel beklentinin aksine, birinci şahıs anlatıcının geçmişteki ruhuna erişmesi, üçüncü şahıs kurmaca metinlerin her-şeyi-bilen anlatıcısının kendi karakterlerinin ruhlarına erişmesinden daha zordur. Onun geriye bakışı temel olarak farklı bir optiğe dayanır: büyülü lense denk düşen bir büyülü ayna yoktur, yalnızca Proust'un sözünü ettiği "zamana ayarlı teleskop" vardır – bununla belleğin koşullandırdığı "gerçek" bir psikolojik hayali kasteder. Bu durum, birinci şahıs anlatıcıyı sık sık (özellikle de geçmişindeki en karmaşık anlarda) kavrayışının inandırıcılığını dile getirmeye iter. James, Maisie'nin ilk çocukluk duygularından bahsettiğinde, bunu nasıl öğrendiğini açıklamaz ve açıklama ihtiyacı da duymaz. David Copperfield aynısını yaptığındaysa, kaynağını açıklar: "Burada anlattıklarıma bakılarak çocukken sıkı bir gözlemci olduğum ya da büyüdükten sonra çocukluğum

4. Bu fark en açık şekliyle Käte Hamburger tarafından işlenmiştir. Özellikle bkz. bir gerçekliğin mimesisi olarak üçüncü şahıs anlatısı ile "sahte bir gerçeklik ifadesi" olarak birinci şahıs anlatısı arasında yaptığı ayrım (*The Logic of Literature*, s. 311-8).

hakkında güçlü bir hafızaya sahip olduğum düşünülürse, bu iki özelliğe de sahip çıkabilirim."[5] Fakat "güçlü bir hafızası" olan bir anlatıcı yaşamının başında ne düşündüğünü söyleyebilse de, hiçbir anlatıcı sonunda ne düşündüğünü söyleyemez. Tefekkürlerle dolu *İvan İlyiç'in Ölümü*, hatta tefekkürle dolup taşan *Der Tod des Virgil* (Vergilius'un Ölümü) gerçekçi birinci şahıs biçimi içerisinde düşünülemez. Bebeklik ve ölüm, kahraman ve tarihçi karakter kimliğinin öz-anlatıya getirdiği en bariz sınırları göstermektedir.

Anımsatıcı güvenilirliğin dayattığı sınır, çok açık ki, Henry James'in birinci şahıs anlatısını "gevşekliğe mahkûm bir biçim" diye tanımlayıp "kendi kendini ifşanın korkunç *akışkanlığı*"nı reddederken aklında olan özelliklerden biri değildir. Ne var ki onun olumsuz eleştirisinin arkasında tam da karakter özdeşliğinin bu boyutu vardır: "özne ve nesnenin çifte ayrıcalığı".[6] Çoğunlukla farklı anlaşılmış olmasına karşın, bağlama bakılırsa James "akışkanlık" derken anlatan benlik ile deneyimleyen benliğin birbirine bağlandığı *zamansal* eksen üzerindeki değişken ilişkiyi kastetmektedir. Eğer Strether kendi hikâyesini anlatmış olsaydı, denmektedir, "'Elçiler'in *kafesleyip* karşıladığı gibi kafeslenip karşılanmazdı". Burada "kafeslemek" sözcüğü önemlidir: Bir karakter romanındaki bilinç merkezi olarak Strether mevcut deneyim alanına bağlı olduğundan, ne gelecekteki benliğini ne de bu benliğin mevcut yaşantısından nasıl etkileneceğini bilebilir. Birinci şahıs anlatısındaki deneyimleyen benlik ise, tersine, her zaman kendisine bir adım sonra ne olacağını bilen ve önceki benlikle sonraki benliği birbirine bağlayan zaman ekseninde ileri geri gidip gelmekte serbest olan bir anlatıcı tarafından görülür.

Otobiyografik geriye bakışın bu özel kısıtlamaları ve serbestlikleri bu bölümde ele alacağımız teknikleri çeşitli şekillerde etkileyen gerilimlere ve muğlaklıklara yol açar.

---

5. *David Copperfield*, s. 25 (İkinci Bölüm). Anlatıcının bildiği şeyleri nasıl bildiğini açıkladığı birinci şahıs romanlarından diğer pek çok pasaj aktarılabilir. Bunlar "kusursuz bir hafıza uzlaşımı"nın Romberg'in varsaydığı kadar sağlam temellere sahip olmadığına işaret etmektedir (bkz. *Studies in the Narrative Technique*, s. 97-8).

6. "Preface to *The Ambassadors*", *The Art of the Novel* içinde, New York, 1962, s. 320-1.

Ahenksiz Öz-Anlatı

Cehalet, kafa karışıklığı ve hayaller dünyasındaki bir geçmiş benliğe dönüp bakan kolay anlaşılır bir anlatıcı: Burada gördüğümüz şey, Harry Levin'in verdiği adla, "birinci tekil şahısta en uzun uygulama"nın, yani *Kayıp Zamanın İzinde*'nin temel tasarısıdır. Fakat Proust bu tür geriye dönüşlü zihinsel anlatının en iyi uygulayıcısı olduğu gibi, aynı zamanda en bağlı savunucusuydu da. Öne sürdüğü görüşler *Yakalanan Zaman*'daki estetik teorisinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu ünlü pasajlar çoğu zaman gönülsüz bir anıyı diğer her şeyden üstün bulan entelektüellik-karşıtı bir estetik olarak görülmüştür;[7] ayrıca Proust açısından yaratıcı edim kuşkusuz "şeylerin özü"nün bilgisini tetikleyen mucizevi olumsallıklara bağlıdır.[8] Fakat geçmişi anlatı yoluyla yeniden yaratmak için gönülsüz hafızanın salt önkoşul –zorunlu ama yetersiz– olduğunu da aynı derecede belli eder. Anlatı sürecinin kendisiyse, tersine, belirgin şekilde bilinçli, kasıtlı ve zihinseldir. Marcel bunu tekrar tekrar vurgular. En özlü ifadesini aşağıdaki pasajda bulabiliriz:

> İnsan bir şey deneyimler ama ne deneyimlediği hani şu ışığa tutmadan önce bir siyahlıktan başka hiçbir şey göstermeyen negatifler gibidir ve bunlara da ters taraftan bakmak gerekir. Aklın süzgecinden geçirilmediği müddetçe ne olduğunu bilemeyiz. Ancak o zaman, bunu ışığa tutup aklileştirdikten sonra kişi hissettiği şeyin şeklini şemalini ayırt edebilir – ama edene kadar da akla karayı seçer![9]

Bu pasajdaki ışık ve karanlık imgeleri zihinsel çatışkıları vurgulamaktadır: "deneyimlemek" (*éprouver*) ve "hissetmek" (*sentir*) fiillerine karşı "akıl" ve "aklileştirmek". Bu kutuplaşmanın anlatan

---

7. Beckett'ın bile, meşhur Proust makalesinde, estetiği bu şekilde yanlış anlaması şaşırtıcıdır; bkz. *Proust: Three Dialogues* (Londra, 1965), s. 80-7; Türkçesi: *Proust*, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 2001.

8. Poetika kısmının ilk sayfalarında bu süreç üzerine odaklanılır (*A la Recherce* III, s. 867-79; Türkçesi: *Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2001).

9. *A.g.y.*, s. 896.

benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki ilişkiye tekabül ettiği açıktır. Bu sayfaların başka bir yerinde Proust farklı imgeler kullanır – derinliği seslendiren bir dalgıç, hiyerogliflerin anlamını çözen bir kriptograf.[10] Fakat hepsi de anlatı sürecini deneyim ânında kendisini bilemeyen bir iç yaşamın geriye bakışlı olarak kavranması şeklinde tanımlar. Dolayısıyla Proust'un şu sık sık aktarılan cümlesinde aklında olan şey, esasen, geçmişteki bilinci temsil yöntemidir: "Gerçek yaşam, en sonunda keşfedilen ve aydınlatılan yaşam, dolayısıyla gerçekten yaşanan tek yaşam, bu yaşam edebiyattır."[11]

Geçerken şunu da belirtmekte fayda var: Tüm bu *art poétique* (şiirsel sanat) bizatihi bir öz-anlatı örneğidir: Bu estetik teorisini *düşünen kişi matineye* girmeden önce Guermantes kütüphanesinde bekleyen Marcel'dir, bu sahneyi yıllar sonra yazan Marcel değil. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin tamamında deneyimleyen benliğin düşüncelerinin, anlatan benliğin iki bin sayfa boyunca sürdürdüğü kolay anlaşılır her-şeyi-bilen konumuna ulaştığı tek andır. Ayrıca geçmiş düşüncelerin anlatılması ile anlatıyı doğuran düşünceler arasındaki bu bağlantı –anlatıcının yazar olarak görevini ve ellerimizde tuttuğumuz kitabı yazma kararını getiren aydınlanma– Proust'un romanlarının yapısındaki iyi bilinen döngüselliğin önemli veçhelerinden biridir.[12]

Kayıp Zamanın İzinde geçmişteki bilgisiz benliğin en vâkıf anlatıcı tarafından "aydınlatıldığı" öz-anlatı türü için tükenmez bir kaynak kitaptır. Aktarılabilecek yüzlerce pasajı iki ana gruba ayırabiliriz: Marcel'in iç yaşamını uzun bir süreç içerisinde resmeden pasajlar ile belli epizotlar sırasında gösterdiği tepkileri veren pasajlar.

Proust'un genel olarak mükerrer ve durağan anlatıyı tercih ettiği dikkate alındığında, en uzun öz-anlatı pasajlarından bazıları belirli bir yaz dönemindeki, belirli bir yıldaki, hatta tüm bir biyografik dönemdeki zihinsel durumu inceler.[13] Burada tarz ile malzeme birbiriyle kusursuz bir uyum içerisindedir, zira bu tür panoramik görüşler mesafeli ve anlayışlı bir göze ihtiyaç duyar. Marcel'in ergenliği-

10. *A.g.y.*, s. 878 vd. 11. *A.g.y.*, s. 895.
12. Krş. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, s. 236-8 ve 260-1.
13. Bkz. Genette, s. 149 vd.

nin ilk dönemlerinde panerotik duygulara kapılışını anlatan iki sayfalık paragraf tipik ve güzel bir örnektir. Bunun yalnızca başını alıntılamaya yerimiz var:

> Bazen, yalnızlığın bana yaşattığı coşkunluğa, ondan tam olarak ayırmadığım bir başka heyecan, sarılıp kucaklayabileceğim bir köylü kızının karşıma çıkıvermesi arzusundan kaynaklanan bir taşkınlık eklenirdi. Bu arzuya eşlik eden, çok farklı düşüncelerin ortasında, ben sebebini tam olarak anlamaya vakit bulamadan, ansızın ortaya çıkan haz, bana o düşüncelerin yaşattığı hazzın bir üst seviyesi gibi gelirdi sadece.[14]

Baştaki zarf ve şimdiki zamanın hikâyesinin kullanılışı hemen uzun bir zaman-çerçevesi fikri yaratır ki bu sonradan başka zarf cümleleriyle de güçlendirilecektir. Baştan itibaren geçmiş benliğin bilişsel yetersizliği, özellikle de farklı duyguları, neden ve sonucu analiz etmek ("net bir şekilde ayırma") konusundaki yetersizliği vurgulanmaktadır. Bu yetersizlik nihayetinde paragrafın ortasındaki cümleyle zirveye ulaşır: "Toprakla insanları arasında bir ayrım yapmıyordum zaten." Erotik haz baştan itibaren aldanmayla özdeşleştirilir ("gibi gelmek" pasajda iki defa daha geçecek ve "görünmek" ve "inanmak" ile değişmeli olarak kullanılacaktır). Fakat bugünkü benliğin geçmiş benlikten en vurgulu şekilde uzaklaştırıldığı an, pasajın sonlarına doğru ortaya çıkar; Proust'un alamet-i farikası olan ve anlatıcının kendi mükerrer geçmişinden seçip çıkardığı hayal kırıklığına uğramış bilgeliği sık sık sergileyen aforizmatik geniş zamandaki konu dışına sapmalardan birini okuruz.

Aynı uzaklaştırma teknikleri Proustçu anlatıcı geçmişindeki özgül bir ana odaklandığında da kullanılır. Burada yakından incelemek için *Swann'ların Tarafı* romanından genç Marcel'in masallara konu olan Guermentes Düşesini Combray Kilisesi'nde ilk kez gördüğü sahneyi seçiyorum.[15] Marcel'in "meğer öyle değilmiş" deneyimlerinden birini yaşadığı pek çok andan biridir bu: zihninde derinlere kök salmış ideal bir imge ile onu yıkmakla tehdit eden bir gerçeklik arasındaki büyük farkı anlar. Olaya ilişkin kanıtlar kilisede gördüğü kadının gerçekten de efsanevi düşes olduğuna onu inan-

---

14. *Swann'ların Tarafı*, s. 160.

15. *Swann'ların Tarafı*, s. 179. Bu sahne tam olarak aktarılamayacak kadar uzundur. Ardından gelen analizde seçerek aktarıyorum.

dırmıştır. Tepkisine ilişkin anlattıkları şöyledir:

... [bu oydu!] Büyük bir hayal kırıklığı yaşadım. Hayal kırıklığımın sebebi, Mme de Guermantes'ı düşünürken, onu hep bir duvar halısının ya da vitrayın renklerinde, bir başka yüzyılda, yaşayan diğer insanlardan farklı bir biçimde gözümde canlandırdığımı hiç fark etmemiş olmamdı. Mme de Gurmantes'ın da Mme Sazerat gibi kırmızı bir yüzü, eflatun bir fuları olabileceği hiç aklıma gelmemişti; yanaklarının oval çizgisi, evimizde görmüş olduğum insanları o kadar hatırlattı ki bana, hemen dağılan bir anlık bir şüpheye, bu hanımın, kaynağında, özünde, bütün molekülleriyle belki de Guermantes düşesi olmadığı... kuşkusuna kapıldım.

Kısa bir cümlecik algıyı verir ("bu oydu"); kısa bir cümle esas tepkiyi özetler ("Büyük bir hayal kırıklığı yaşadım"); sonra birden fazla bağımlı cümlecikle birbirine eklenen bol miktarda bilinç fiiliyle analiz devreye girmektedir: "... düşünürken... canlandırdığımı hiç fark etmemiş olmamdı", vs. Baskın bir anlatıcı, usta bir psikolog, zamanda bir geriye bir ileriye, nedenden sonuca ve tekrar nedene gidip gelmekte, o andaki çatışmaya yaygın bir ayrıntılandırma, teşhis etme ve açıklama gücü katmaktadır. İç monologdan ya da ânında bilinç sunumunun herhangi bir biçiminden bu kadar uzak başka bir dil hayal edilemez herhalde.

Sonraki sayfalar düşesin gerçek ve ideal imgelerini uzlaştırmak için Marcel'in yaptığı karmaşık zihinsel işlemlerden bahsetmektedir. Burada bile daha belirgin uzaklaştırıcı faktörler devreye girer. Anlatıcı bu işlemin güçlüğünü açıklamak için bir teşbihe başvurur: "bu yepyeni, değişmez görüntüyle, 'Bu hanım, Mme de Guermantes!' fikrini eşleştirmeye çalıştıkça, fikri, görüntünün karşısında, sanki ikisi, bir boşlukta birbirinden ayrılmış iki ayrı düzlemmişçesine hareket ettirebiliyordum sadece." Karşılaştırmanın uzamsal aracı bir tür kanıtlama aygıtı olarak kullanılmakta ve tam da bunun başarısız bir girişimi kanıtlaması sayesinde anlatı ile deneyim arasındaki ironik mesafeyi vurgulamaktadır.[16] İşlemin sonraki başarısı daha da ironik bir teknikle elde edilir. Marcel'in gerçek düşesin sı-

16. Proust'un öz-anlatılarındaki teşbihler genelde çok daha kapsamlıdır ve her zaman da tonu bakımından ironik değildir. Pek çok örnek içerisinden birini vermek gerekirse, değişen ruh hallerinin rengârenk gökyüzünde renk kuşaklarını geçmesine benzetilişi, bkz. (*Swann'ların Tarafı*, s. 398).

radan varlığı tehdidini defetmek için kendi kendine söylediği ritüel sözler doğrudan alıntılanır:

beklediğinden bu kadar farklı bir gerçeklikle temas edince bir an felce uğrayan hayal gücüm, tepki göstermeye, bana şöyle demeye başladı: "Charlemagne'den önce şan ve şöhret kazanmış olan Guermantes'ların, vasallarının hayatı ve ölümü hakkında karar vermeye yetkileri vardı; Guermantes düşesi Brabant'lı Genoveva'nın soyundan gelmiştir. Burada bulunan insanların herhangi birini ne tanır ne de tanımaya tenezzül eder"[17] (s. 180).

Ritüel başarılı olur ve anlatıcının tüm anlatısal farklılık işaretleri içinde en vurgulu olanını içeren bir cümleyle –aforizmatik bir genelleme– açıkladığı üzere düşesin görüntüsü başarılı bir şekilde değişmiştir:

Artık bu çehreye bütün düşüncelerim –belki özellikle de, en olumlu yanlarımızı koruma içgüdüsünün bir şekli olan asla hayal kırıklığına uğramama arzusu– bana onu güzel gösterdiğinden... "Düşes Mme Sazerat'ten, Mlle Vinteul'den daha güzel," dediklerini duydukça sinirleniyordum (s. 180-1).

Bu genelleme tire içinde verilmesine ve (Proust'ta çok sık gördüğümüz) bir "belki" ile başlamasına karşın,[18] anlık deneyimin sıradan, insani bir samimiyetsizlik olduğunu ifşa ederken bile bu deneyimi daha yüksek bir düzeye çıkarır. Aforizmatik "en olumlu yanlarımızı koruma içgüdüsünün bir şekli olan asla hayal kırıklığına uğramama arzusu" cümlesinin özel olarak iç dramanın başlangıç noktasına geri döndürdüğüne dikkat çekmek gerek: "Hayal kırıklığı yaşadım." Dolayısıyla "ebedi hakikat" tüm epizodun anlamını özetlemek için anlatıyı keser.

Bunun ardından, öz-anlatı sahnesine anlatıcının birdenbire gözlemci konumundaki kendi benliğine dikkat çektiği bir tür ek yapıldığını görürüz. "Bütün dikkatimi yoğunlaştırarak aydınlattığım çehresini, diğer yüzlerden öylesine tecrit etmiştim ki, *şimdi* o töreni *ge-*

17. Proust'un dürüstlükten uzak akıl yürütmelere işaret etmek için iç monologdan yararlanışının tipik bir örneği olarak alabiliriz bunu (bkz. yukarıda s. 91-2).

18. Krş. Leo Spitzer'in yorumlarını sunarken Proust'un "psikolojik parantez aygıtı"nı ve sözde mütevazı "*peut-être*" (olabilirlik) konusunu tartışmaya açması (*Stilstudien* II [1922, yeniden basım. Münih, 1961], s. 371, 393-4 ve 451-2).

ri dönüp düşündüğümde... törene katılanlardan hiç kimse gelmiyor gözümün önüne" (s. 181, vurgu bana ait). Zarf ve kipler anlatan benliği deneyimleyen benlikten ayıran açık (ama belirtilmemiş) zamansal mesafeyi vurgulamaktadır. Anımsama sürecinin bu tür hatırlatıcıları bu sahnenin örnek teşkil ettiği öz-anlatı türünün başlıca niteliklerinden biridir.

Özetlemek gerekirse, Proust'un Marcel'in geçmiş bilincini sunmak için kullandığı yöntem özü itibariyle bir açıklama ve yorumlama yöntemidir: İncelikli zihinsel sözdağarcığı, bağımlı cümlecik üslubu, psikolojik güdülere aşırı ilgi, yer yer ironik öz-alıntılar ve son olarak imgeci ve teorik izahlara başvurulması; bunların hepsi de anlatan benliğin deneyimleyen benliğe bilişsel üstünlüğünü vurgulamaktadır.[19]

Proust roman türü açısından uzun bir gelenek olan kendi kendini çözümleyici geriye bakış yöntemini doruk noktasına taşımış ve pek çok açıdan da sınıra getirmiştir. Onun kuşağından ve sonraki kuşaklardan birçok ciddi romancı bu öz-anlatı biçimini parodik olarak kullanmaya (tabii kullandıkları takdirde) daha yatkın olmuştur: *Felix Krull*'la Mann, hayvan hikâyeleriyle Kafka, *Teneke Trampet* ile Grass, *Molloy* ile Beckett.

Anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasında Kafka'nın "Bir Akademiye Rapor"undaki antropojenik uzaklıktan daha büyük bir uçurum düşünülemez. Bilinçli medeni anlatıcının kendisi bu mesafeyi "sonsuz" diye adlandırır:

> Geçmişteki maymun yaşamıma ilişkin bir rapor hazırlayıp akademiye sunmaya çağırmakla bana şeref veriyorsunuz.
>
> Ne yazık ki, bu çağrınıza uyamayacağım. Maymun yaşamım neredeyse beş yıl geride kalmış bulunuyor. Belki takvime göre kısa, ama söz konusu zamanı dolu dizgin geride bırakan benim için alabildiğine uzun bir süre.[20]

---

19. *Kayıp Zaman* gibi engin ve çeşitli bir eserde hiçbir tekniğin mutlak bir süreklilikle kullanılmadığını belirtmeye bile gerek yok. Genette'in dikkat çektiği üzere, Proust'un öz-anlatısının "odaklandığı" anlar vardır – anlatan benlik deneyimleyen benliğin bakış açısını benimser (*Figures III*, s. 198 ve 216-7). Marcel'in geçmişteki bilinci anlık olarak bir tür öz-anlatımlı monolog tarafından verilir.

20. "Akademi İçin Bir Rapor", *Hikayeler* içinde, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 1995.

Anlatıyı mümkün kılan değişikliğin kendisi anlatılacak olan deneyimi silmiştir. "Eski maymunluk hakikati"ne artık "ortalama bir Avrupalı eğitimi" almış –"kimse zahmete girmeye değmeyeceğini söylemesin"– birisi tarafından ulaşılamaz. Konuşmacının yapabileceği tek şey geçmiş ile bugün arasındaki çatışkıları vurgulamaktır ve bunu aynı derecede gururla ve nostaljik şekilde yapar: Şimdi insan diline sahip olduğundan beşeri dünyaya girme kararını yalnızca düzgün bir yeni sözcükle yeniden üretebilir, "karnımda gerçekleştirdiğim açık ve güzel bir zihinsel süreç, zira maymunlar karınlarıyla düşünürler."

Dolayısıyla Kafka'nın hikâyesi geriye dönüşlü öz-anlatının biçimindeki paradoksa (geçmiş deneyimin sözel olmayan niteliğini asla yeniden ele geçiremeyecek olan şimdiki, sözel edime) işaret eden bu tarzın bir parodisi olarak da alınabilir. Belirli bir noktaya kadar en gergin anlarımızda hepimiz "karnımızla düşünürüz" ve geçmişteki hakiki benliklerimiz asla dil aracılığıyla canlandırılamaz. Beckett'ın Molloy'u, Kafka'nın maymununun gerçekçiliğine sahiptir, fakat sözcüklerindeki sonradan görme kibirden uzaktır:

> Bunu şu anda söylüyorum ama buzdan sözcükler ve buzdan anlamların üzerime üşüştüğü, pis pis adlar takılmış dünyanın öldüğü şu anda ne biliyorum o dönem hakkında? Bütün bildiğim, topu topu sözcüklerin ve ölü şeylerin bildikleri o kadar; hoş bir toplam oluşturuyor bunlar, bir başları, bir ortaları, bir de sonları var, iyi kurulmuş bir tümce gibi, ölülerin uzun sonatları gibi.[21]

Fakat Molloy'un sözcükleri de Proust'un daha önce alıntıladığımız şu amentüsünün kasıtlı olarak ters çevrilmiş hali gibi durmaktadır: "Gerçek yaşam, en sonunda keşfedilen ve aydınlatılan yaşam, dolayısıyla gerçekten yaşanan tek yaşam, bu yaşam edebiyattır."

Ahenkli Öz-Anlatı

Proust romanını yazdığı dönemde, bu mesafeli öz-anlatı geleneğine karşıt hareket zaten üstünlük kazanmak üzereydi. Nitekim Henry James'in birinci şahısla yazılmış romanlara getirdiği eleştiri de bu-

21. *Üçleme*, çev. Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı, s. 35.

nun ilk emarelerinden biriydi. Percy Lubbock *The Craft of Fiction* adlı eserinde zihnin faaliyetlerini ayrıntılı olarak resmetmeye çalışan birinci şahıs romanlarına karşı çıktığında bunun nedeni bilincin tehirli ve mesafeli bir şekilde sunuluyor olmasıydı. Lubbock'un Meredith'ten *Henry Richmond*'ı örnek seçerek yanlış bir tercih yaptığını kabul etmekle beraber, bu roman için söylediklerinin *–toute proportion gardée* (oranlar korunmak şartıyla)– tüm geriye dönüşlü kendi kendini analiz geleneği için geçerli olduğunu söyleyebiliriz: "Harry kendi kendine konuşarak ancak bildirimde bulunabilir: Ancak geçmişi hatırlayabilir ve önceden ne olduğunu *söyleyebilir*, yalnızca hissini *tarif edebilir*; çok canlı bir şekilde tarif etmesi mümkündür ve eder de, ama onun tanımının ötesine geçer ve kendi yargımızı kendimiz verebilirsek muhakkak daha inandırıcı olacaktır"[22] (vurgular Lubbock'a ait). Bu öz-anlatı eleştirisi Lubbock'un iyi bilinen "sonraki adım"ını (James tarzında "anında görülür kılınan" ruhun sunumunu) devreye sokmaktadır. Bundan yirmi beş yıl sonra, Nathalie Sarraute öz-anlatıya hemen hemen benzer bir suçlama yöneltmişti ve bu sefer hedef tahtasında Proust vardı. Proust kadar kendisi için de kurmaca eserlerin esas konusu olan bilinçaltı çatışmalar hakkında şunları söyler: "Fakat... bize zaten bunları büyük bir mesafeden, bunlar gideceği yolu gittikten sonra hafızada dinlenirken ve tabiri caizse donmuşken gözlemlemiş gibi gelir. Birbirlerinden ayrı konumlarını sanki duru bir gökyüzündeki hareketsiz yıldızlarmış gibi tarif etmeye çalışmıştır. Bu çatışmaları kendisinin açıklamaya çalıştığı nedenler ve sonuçlar silsilesi olarak görmüştür. Bunları şekillenip gelişirken, hepsi de kendi serüvenleri, gizemi ve öngörülemez sonu olan birçok küçük drama gibi yeniden yaşamaya ve okur için bugünde yeniden yaşatmaya –hiçbir zaman çalışmamıştır demeyelim ama– nadiren çalışmıştır."[23] Sarraute kuşku çağına girdiğinden, bir "sonraki adım"ı yasalaştırmak konusunda Lubbock kadar güvene sahip değildir. Sarraute modern okur açısından üçüncü şahıs anlatısının "inandırıcılığı"nı yitirdiğini düşündüğünden, bilincin karakter tarafından dramatize edilişinin Jamesçi eleştirmen için taşıdığı üstün değer onun için anlam taşımaz. Jamesçi

22. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York, 1957, s. 139-40.
23. *The Age of Suspicion*, s. 92-3.

yöntemi belirli aralıklarla kullanmasına karşın (örneğin *Le Planétarium*'da), Sarraute –ister teoride ister pratikte– iç sahneyi resmetme aracı olarak birinci şahıs biçimleri tümden reddetmez.[24] Diğer yirminci yüzyıl romancıları gibi, birinci şahıs tarzının kendisinde daha dolaysız yöntemler aramayı –öncelikle de şimdiki zaman söylemi adına geçmiş zaman anlatısını tümden terk eden "eşzamanlı" biçimleri denemeyi– tercih eder.

Fakat otobiyografik tarzın kendisinde iç yaşamın daha doğrudan resmedilişi, nereden bakarsak bakalım, James'teki merkezi bilinç kadar eskidir. Bu türü genellikle görmezden gelen roman teorisyenleri birinci şahıs anlatısını "yaşamının önceki dönemlerini sonraki bir döneme ait bir bakış açısından gözden geçiren" uzaklaşmış bir yâd edicinin "klasik" modeline göre kavramaya devam etmişlerdir.[25] Ne var ki bu uzaklaşmış, bilgili, söylemsel anlatıcı tipolojik açıdan otobiyografik yelpazenin yalnızca bir ucunda bulunur. Karşı uçta ise kendisini geçmiş benliğiyle özdeşleştiren ve her türlü bilişsel ayrıcalığı reddeden müdahaleci-olmayan anlatıcı vardır.[26] Bu ahenklilik öz-anlatıya uygulandığında, sonuç *Kayıp Zaman*'daki analitik açımlamalardan tümüyle farklı olur.

Ahenkli birinci şahıs anlatısının en erken ve kalıcı örneklerinden biri Knut Hamsun'un *Açlık* (1890) romanıdır. Romanın anlatıcısı şimdiki, anlatan benliğine dikkat çektiği hiçbir yerde, geçmişte, yani olayları yaşadığı sırada sahip oldukları dışında bilgi, görüş ya da yargı eklemez.[27] Fakat roman aynı zamanda tümüyle ben-

---

24. Bkz. *a.g.y.* s. 65-72. Sarraute'un birinci şahıslı kurmacada bunun artıları *ve eksileri üzerine incelemesi.* Kendisi de *Portrait d'un inconnu*'da ve *Martereau*' da bu biçimi kullanmıştır.

25. J. Hillis Miller, "Three Problems of Fictional Form: First-Person Narration in David Copperfield and Huckleberry Finn", *Experience in the Novel* içinde, Roy Hervey Pearce (haz.), New York, 1968, s. 21-48, s. 32.

26. Son dönemlerde teorisyenler bu ikinci tür otobiyografik yapıya hak ettiği önemi vermeye başladılar. Özellikle bkz. Franz Stanzel'in birinci şahıs anlatısında iki karşıt eğilim tartışması (*Narrative Situations in the Novel*, çev. J. Pusack, Bloomington, Indiana, 1971, s. 64-5) ve Genette'in Proust'ta "odaklanma" tartışması (*Figures III*, s. 212-24). Ama Stanzel de Genette de anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki bakış açısı benzerliğinin bilinç sunumunu nasıl etkilediğini açıkça algılamaktan acizdir.

merkezli, hatta ben-takıntılıdır; açlıktan ötürü hiperaktifleşmiş bir zihni anlatır. Hamsun roman hakkında, "bile bile tek bir teli çalar, ama bu telden yüzlerce ton çıkarmaya çalışır," der.[28] Bu tonlardan bazıları aşağıdaki pasajda duyulabilir:

Birdenbire parktan doğru tiz perdeli bir iki klarnet sesi yankılandı. Ve düşüncelerime yeni bir hız verdi. Makalemi hazırlayamadığımdan dolayı keyfim kaçmış bir halde kâğıtlarımı yeniden cebime soktum ve kanepenin arkalığına yaslandım. [Bu] anda zihnim [o kadar açık ki] en çapraşık sorunları hiç yorulmadan düşünebilirim. [...] Böyle yarı uzanmış bir durumda bakışlarımı göğsümden bacaklarıma doğru kaydırınca, nabzımın her atışında ayağımın titreşip durduğunu fark [ediyorum]. Az doğrulup ayaklarıma [bakıyorum]. [O sırada] daha önce hiç duymadığım ve şaşılacak derecede değişik, yabancı bir ruhsal durum [yaşıyorum]. Sinirlerimde sanki bir ışık sağanağına tutulmuşçasına ince ve olağanüstü bir ürperme oldu. Bakışlarımı ayakkabılarımın üzerinde dolaştırınca, [sanki] yakın bir tanıdığa rastlamış ya da benliğimin kopup gitmiş bir parçasını yeniden elde etmiş gibi oldum: Bir yeniden tanıma duygusu ruhumu [ürpertiyor]. Gözlerim yaşla [doluyor]. Ayakkabılarımı içime işleyen hafiften uğultulu bir ezgi gibi [algılıyorum]. Kendi kendimi "zayıflık bu!" diye azarladım. Yumruklarımı sıkıp tekrar "zayıflık!" dedim. Bu gülünç duygulardan ötürü kendi kendime "sen bir delisin!" diye söylendim. Oysa bilincim tam anlamıyla yerli yerindeydi, kendi kendimle çok acı ve mantıklı konuşuyor, gözyaşlarımı tutmak için gözlerimi sımsıkı yumuyordum. Ayakkabılarımı daha önce sanki hiç görmemiş gibi şimdi hep onlarla uğraşıyor, dış görünüşünü inceliyor, ayağımı oynattıkça yaptığı mimikleri, aldığı biçim ve yıpranmış üst kısmını gözden [geçiriyorum]. Onlara bir fizyonomi, bir ifade veren şeylerin kıvrımları ve beyaz dikizleri olduğunu [keşfediyorum]. Kendi varlığımdan bu ayakkabılara bir şeyler geçmişti. Bu ayakkabılar beni öz benliğime üflenen bir soluk gibi etkiliyordu. Sanki varlığımın soluk alan bir parçası olmuşlardı. ...[29]

---

27. David Mickelsen "Anti-Realist Directions in the Novel, 1885-1901" (Indiana Üniversitesi, 1970) başlıklı doktora tezinde, Hamsun'un romanını ayrıntılı bir şekilde analiz eder; anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki uyum konusunda özellikle bkz s. 75-6.

28. Aktaran J. W. McFarlane, "The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels", *PMLA* 71 (1956), 563-94, s. 574.

29. *Açlık*, çev. Esat Mermi, İstanbul: Cem, 1997, s. 24-5. Meslektaşım Theodore Andersson'un yardımıyla, kipleri ve noktalamaları özgün metne uyacak şekilde ayarladım. (Türkçe çeviri yazarın değişikliklerine paralel olarak değiştirildi. –*ç.n.*)

Burada tam bir kendiliğindenlik ve dolayımsızlık içerisinde dinamik bir iç yaşam ortaya çıkmaktadır: Sarraute "küçük bir drama" nın bundan daha yakın bir mesafeden gözlenmesini isteyemezdi herhalde. Yine de bu *anlatılan* bir dramadır, doğrudan doğruya gözümüzün önünde cereyan eden bir drama değil. Çok katlı psikolojik sözdağarcığı (*düşünceler, ruhsal durum, ürperme, sinirler, duygu,* vs.) açıkça bu yönü işaret etmektedir; tıpkı tersinden, dolaysız söyleme yapılan kısa göndermeler ("zayıflık bu!" ve "çok acı ve mantıklı konuşuyor") gibi. Fakat geriye dönüşlü anlatı duruşu sürdürülmesine karşın, anlatıcı hiçbir zaman sonradan fark ettiklerine dikkat çekmez: Ne analiz eder ne de geneller, yalnızca iç olayları kaydeder ve bunları nedensel bağlantılarını araştırmadan uyumsuz bir sıra halinde yan yana dizer. Birçok zaman zarfının (*birdenbire, bu anda, o sırada*) her biri yeni bir duygu tonu katar: bunalım, aydınlanma, kızgınlık, aklıbaşındalık, dokunaklılık. Marcel'in bir yasa ya da en azından bir örüntü arayacağı noktada, Hamsun'un anlatıcısı "değişik, yabancı ruhsal durumu" olduğu gibi bırakır ve yalnızca "ayağının titreşip durma" hareketlerini kaydettiği gibi bunu sismografik bir netlikle kaydeder. *Kayıp Zaman*'da çok sık görülen aforizmatik konu dışına çıkışlar ya da açıklayıcı teşbihler de *Açlık*'ta yoktur. Hamsun teşbihlere başvurduğunda, niyeti bir şeyi açıklamak değil deneyimin absürdlüğünü vurgulamaktır: Ayakkabı esrimesi sırasında, ilk bakışta bir teşbih olarak görünen şey –"*sanki* yakın bir tanıdığa rastlamış ya da benliğimin kopup gitmiş bir parçasını yeniden elde etmiş gibi oldum"– aslında bir gerçeklik *halini alır* – "Kendi varlığımdan bu ayakkabılara bir şeyler geçmişti. Bu ayakkabılar beni öz benliğime üflenen bir soluk gibi etkiliyordu". Bu uyumsuzlukları basitçe kabul eden Hamsun'un anlatıcısı, kendi geçmişteki benliğine entelektüel güçler ilave ettiğini göstermez. Eski zihinsel faaliyetleri sırasında da bunları kaydederken olduğu kadar düşünümlü ve aydınlanmıştır, ironik bir şekilde bunlardan zaman ve olgunluk bakımından değil, yaşa özgü gerilim miktarı bakımından uzaklaşmıştır. "Bu gülünç duygulardan ötürü kendi kendime 'sen bir delisin!' diye söylendim. Oysa bilincim tam anlamıyla yerli yerindeydi."

Kendi kendini tefsirin ve anlatıcı benliğe her türlü göndermenin yokluğu Hamsun'un metninden tüm zamansal alanı dışlar, oysa nor-

malde bunun için Proust'un Marcel'i gibi ahenksiz bir anlatıcı tarafından şimdiki zaman ya da geniş zaman kullanılır. Hamsun geçmiş zamandan şimdiki zamana geçtiğinde –alıntıladığımız pasajda kayda değer bir sıklıkta görüldüğü üzere bazen cümle ortasında da yapar bunu– kullandığı şimdiki zaman tümüyle farklı bir öze sahiptir: konuşmacının şimdiki zamanına işaret eden "gerçek" bir şimdi değil, geçmiş zamanla aynı âna işaret eden bir anlatının şimdisidir. Anlatının şimdisinin geleneksel anlatısal geçmişle bu denli kolay yer değiştiriyor olması Hamsun'un bu metinde kaydettiği ahenk derecesine işaret eder: Şimdiki zaman mı geçmiş zaman mı kullandığına dikkat etmeden geçmişe sanki bugündeymiş gibi başvurur.

Anlatı uzaklığının hemen hemen feshedilmesi, bir anlatıcının psikolojik uyumsuzluklara olan yoğun ilgisinin ve bunları düzeltici bir geriye bakış olmadan sunma çabasının biçimsel muadili gibi görünmektedir. Dolayısıyla ahenkli öz-anlatı türü Proust'un olaydan sonra yaptığı analizlerdekinden tümüyle farklı bir sezgi-zekâ ilişkisini gerektirir. Hamsun kendi yöntemini hiçbir zaman Proust kadar ayrıntılı bir şekilde açıklamamış olsa da –zaten bunu kendi anlatısı *içinde* yapması düşünülemezdi– *Açlık* romanıyla aynı yıl yazdığı denemeler, romanıyla epey bağlantılı açıklamalar sunmaktadır: "Ben insanın içindeki 'çelişkiler'i bir önkabul olarak almak istiyorum," der; "Tutarsızlığı kelimenin gerçek anlamıyla temel bir özellik olarak taşıyan karakterlerle dolu bir edebiyat düşlüyorum."[30] Hamsun'u zaman zaman gerek teoride gerekse de pratikte Woolf ve Sarraute'un fikirlerine şaşırtıcı derecede yakınlaştıran işte bu ruhsal keşmekeşe olan yoğun ilgisidir: "Edebiyat başlı başına ilişkilerle, danslarla, kır gezileriyle ve kazalarla ilgilenmek yerine manevi durumlarla daha fazla ilgilenmeye başlasa ne olurdu?.. Zihnin uzak köşelerinde farkında olmadan gerçekleşen gizli kıpırdanışlar, izlenimlerin hesaplanamaz karmaşası, hayal gücünün mercek altında görülen nefis yaşantısı, duygu ve düşüncelerin rasgele hareketi, kalbin ve beynin gidilmemiş yollarda yol bilmez iz bilmez seyahatleri hakkında daha fazla bilgi sahibi olmamız gereki-

30. "Psychological Literature" (1890), *Paa Rune* içinde, Oslo, 1960, s. 63. Hamsun'un denemelerinden alıntıladığım pasajları çevirdiği için John Hoberman'a teşekkür ediyorum.

yor..."[31] Bu kaygılar ile birinci şahıs anlatısı dahilinde deneyimleyen benlik üzerinde dışlayıcı odaklanma arasındaki bağlantı aşikârdır. Henry James bile, Hamsun'un eserini okumuş olsaydı, aç başkarakterin kendi kendini açığa vurmasını affettirecek (içeriğini affettirmese bile) kadar "kafeslenip karşılanmış" bulurdu: Bu sıkı denetim altındaki ahenkli biçimde birinci şahıs romanı ile karakterli üçüncü şahıs biçimi birbirine çok yaklaşır.[32] Fakat *Açlık* nadir bir örnektir ve ben onun saflığına ulaşan başka bir roman bilmiyorum.

Çok az roman *Kayıp Zaman* ve *Açlık* kadar açıkça ahenksiz ya da ahenkli biçimleri temsil eder ya da anlatan benliğin deneyimleyen benliğe karşı bu denli tutarlı bir tavrını resmeder. Bu metinleri tipolojik saflığından ötürü seçtiğimden, türleri ilginç şekillerde karıştıran bir metne de kısaca bakacağım.

André Gide'in *Ahlaksız* romanının ismi-var-cismi-yok karakteri Michel kendi kendini kandıran anlatıcının –kendisini yanlış anlayan bir öz-anlatıcının– en üstün örneğidir.[33] Çevresindeki arkadaşlarına söylediği gibi, geçmişini açıklığa kavuşturmak amacıyla anlatmaya koyulur: "Yaşamımda artık ötesine geçemeyeceğim bir noktaya ulaştım. Ama takatsizlikten değil. Artık anlamıyorum. Konuşmaya ihtiyacım var... buna ihtiyacım var, size anlatmaya ihtiyacım var"[34] (üç nokta Gide'e ait). Ne var ki gittikçe sıklaşan ve gittikçe şaşkınlaşan sorularından da anlaşılacağı üzere, açıklamalarına devam ettikçe giderek açıklayamayan ve değerlendiremeyen bir konuma gelir. Romanın tam ortasında geleneksel değerlere karşı is-

---

31. "From the Unconscious Life of Mind" (1890), *Artikler 1889-1929* içinde, Oslo, 1965, s. 42. Hamsun, bu denemenin başında "yakalanıp sıkı sıkıya kavranamayacak kadar gelip geçici" olan anlatılmaz zihinsel durumlardan bahsettiğinde Sarraute'un imgelemine daha da yaklaşır: "bunlar bir saniye, bir dakika sürer, hareketli, yanıp sönen ışıklar gibi gelip giderler; fakat gitmeden önce bir tür iz bırakır, bir duyum yaratırlar. Yeterince duyarlı insanlarda, bu neredeyse algılanamayan, mimoza gibi kıpırtılardan doğan düşünceler, nihayetinde mimozanın çiçek açtığı gün kararlara ve eylemlere yol açabilir."

32. Birinci ve üçüncü şahıs anlatısı biçimleri arasındaki bu dönüş noktası üzerine daha fazla inceleme için bkz. aşağıda s. 182-3.

33. Albert Guerard'ın Michel'i kendi eğilimlerinin farkında olmayan bir eşcinsel olarak gösterdiği inandırıcı yorumuyla karşılaştırınız (*André Gide*, Cambridge, Massachussets, 1969, s. 999-118).

yanını "bu bilgelik ya da bu aptallık" diye nitelendirir ve sonlara doğru hâlâ kendi özgürlüğünün efendisi mi yoksa kölesi mi olduğunu sorgular: "Ama kendi isteklerimi seçecek, kendi arzularımı belirleyecek gücüm var mıydı?"[35] Anlatan benliğin bu açık soruları Gide'in anlatıcısı ile Proust ve Hamsun'un anlatıcıları arasındaki karşıtlığı gösterir: Marcel geçmiş benliğini üstün bir her-şeyi-bilirlikle aydınlatırken ve *Açlık* sanatçısı geçmiş benliğini tüm uyumsuzluklarıyla beraber kabul edip sunarken, Michel geçmişine ne ışık tutabilir ne de karanlık müphemliklerine müsamaha gösterebilir.

Anlatı duruşu da buna göre gel gitler sergiler: Geçmiş benliğine analitik, "Proustçu" bir geriye dönüş ile geçmiş benliğiyle empatik "Hamsuncu" kaynaşma arasında gider gelir. En ilginç etkiler iki duruş birbirlerine müdahale edip ayrıntılı açıklamalara konu olduğunda ortaya çıkar. Romanın bir yerinde epeyce analitik bir öz-anlatı pasajının ardından, Michel şu yorumda bulunur: "O dönemde tüm bu düşüncelere sahip değildim ve burada kendim hakkında yanlış bir portre çiziyorum. Gerçekte hiç düşünmemiştim, kendimi analiz etmemiştim; mutlu bir kader bana yol gösterdi."[36] Nasıl ki analitik açıklığa aynı anda hem arzu hem de korkuyla yaklaşılıyorsa, geçmiş duyguların lirik çağrılışı da müdahaleden muaf değildir:

> Malta'yı bembeyaz görüyorum; Tunus'a yaklaşıyorum... Nasıl da değişmişim!
>
> Hava sıcak. Hava güzel. Her şey mükemmel. Ah, buradaki her cümlenin bir haz hasadı damıtmasını ne çok istiyorum!.. Şimdi hikâyeme hayatımda olduğundan daha fazla bir düzen vermeyi bekleyemem. Şimdiki halime nasıl geldiğimi yeterince uzun zamandır size anlatmaya çabalıyorum. Ah, keşke zihnimden bu dayanılmaz mantığı defedebilseydim!..[37] (Üç noktalar Gide'e ait.)

Geçmiş deneyimin ("bir haz hasadı") şimdiki dille ("her cümle") sihirli birleşimine bir özlem duyulduğu açıktır. Fakat bunun yerine özbilinçli yorumun ta kendisi sihri yok etmekte ve yaşam ile anlatı, deneyimleyen benliğin varsayılan duyumsallığı ile anlatan

---

34. *L'Immoraliste*, s. 372; Türkçesi: *Ahlaksız*, çev. M. Ali Ağaoğulları, Ankara: İmge, 1992.

35. *A.g.y.*, s. 418 ve 462. 36. *A.g.y.*, s. 399.

37. *A.g.y.*, s. 464.

benliğin "dayanılmaz mantığı" arasındaki farkı açığa çıkarmaktadır. Geçmişe başvurunun –duygularını muhafaza etmek için ümitsizce bir çabayla– şimdiki zamanda yapıldığına dikkat edelim. Bu demektir ki Michel, "şimdiki halime nasıl geldim"i –bir benimseyip bir reddettiği analitik bir mesafeden anlatma dürtüsünü– açıklamak için gerekli düzen ve mantığı geçmiş zamanla özdeşleştirmektedir.

Ahlaksız, anlatıcının psikolojisinin öz-anlatı biçimini nasıl doğrudan etkilediğini kısaca göstermekte ve buna denk düşen üçüncü şahıs tekniğinde hiç bulunmayan bir anlam boyutu getirmektedir. Bunda şaşıracak bir şey yok: Birinci şahıs anlatısındaki tüm biçimsel öğeler anlatıcının karakterinin çizimine katkıda bulunur ve dolayısıyla salt biçimsel yorumlamadan daha fazlasını gerektirir. Fakat öz-anlatı örneğinde anlam artışı özellikle fazladır. Combray kilisesindeki çocuğu Marcel'i ilerideki usta psikoloğun habercisi olarak, *Açlık*'ın kendi ayakkabılarını seyredalan adsız başkarakterini tuhaf epifanilere takılıp kalacak bir insan olarak, Tunus'taki Michel'i çözülmez çelişkilere yol açan bir buhranın konusu olarak deneyimleriz. Kısacası, öz-anlatıdaki ahenk ya da ahenksizlik kayda değer bir otobiyografik olgudur.

Aynı anlam artışı birinci şahıs anlatısındaki monolog tekniklerine de eşlik eder, fakat burada yorum, monologların tonu ve içeriği kadar bizatihi yeniden üretiliyor *oluşundan* da etkilenmektedir.

Öz-Alıntılı Monolog*

Geçmiş düşüncelerin yer yer "...dedim kendi kendime" şeklinde alıntılanması geleneksel birinci şahıs anlatısının standart bir unsurudur. Zaman zaman bunlar –Stendhal'in üçüncü şahıs bağlamında kullandığı tarzda– fevkalade retorik konuşmalar halini alır ve çatışmaların tepe noktasında olduğu ya da dokunaklılığın arttığı anları gösterir. Bunun tipik bir örneğini Benjamin Constant'ın *Adolphe* ro-

---

* *Self-Quoted Monologue* ve *self-narrated monologue* terimleri sırasıyla "kendi kendinden alıntı yapma" ve "kendi kendini anlatma" monoloğu anlamlarına gelir. Fakat bu tabirleri terim olarak kullanmanın zorluklara yol açacağı düşüncesiyle "öz-alıntılı" ve "öz-anlatımlı" terimlerini tercih ettik. –*y.n.*

manında görüyoruz. Normalde fevkalade analitik ve mesafeli olan anlatıcı yalnız başına çıktığı bir yürüyüş sırasında külfetli sevgilisi Eleonore'un esiri olduğuna nasıl yandığını harfi harfine alıntılar:

"Beni her zaman sert, nankör, acımasız biri olmakla suçluyor, dedim. Ah, Tanrı bana toplumsal göreneklerin kabullenmeme müsaade ettiği bir kadın verseydi keşke...

[bir sayfalık bir monolog]

Tanrı'ya nasıl minnettar olur, insanlara nasıl iyi davranırdım!"
Böyle söyledim ve gözlerim yaşlarla doldu...[38]

Tırnak işaretlerinin ve alıntı gösteren ifadelerin monoloğu anlatıdan nasıl açık bir şekilde ayırdığına ve monolog sonrası "böyle söyledim"in ikinci bir güvenlik önlemi olarak eklendiğine dikkat etmek gerek. Bu önlemlerin nedeni kolaylıkla anlaşılabilir: geçmiş düşüncelerini alıntılayan bir anlatıcı okurun bunları şimdiki düşünceleriyle karıştırması riskiyle karşı karşıyadır (zira temel gramer –şimdiki zaman, birinci şahıs– her iki durumda da aynıdır). Bu tehlikenin en çok olduğu an, geçmiş düşüncelerin dolaysız bağlamından uzak olduğu ve aforizma ya da deneme türünde bir tarza yaklaştığı andır. Dolayısıyla bilgili yaşlı bir anlatıcı gençliğinin ham denemelerini şimdiki bilgeliğinden açık, kimi zaman ironik yorumlarla ayırmaya özellikle dikkat eder.

Ayırt edilebilir konuşmalar daha izlenimci birinci şahıs romanlarında yerlerini oynak düşüncelere bıraktığında, öz-alıntılama tekniği sorunlarla karşılaşır: ya geçmiş düşünceler ile şimdiki düşünceler arasında muğlaklığa yol açar ya da metni alıntı gösteren hantal ifadelerle karmakarışık eder. Bu nedenle alıntılı monolog modern otobiyografik kurmaca metinlerinin en gözde tekniği değildir; tek istisna Joyce Cary'nin *Horse's Mouth*'u gibi komik romanlardır: Bu romanın sayfaları "...diye düşündüm", "...dedim", "...dedim tekrar", "... dedim kendi kendime"lerle doludur ve bu engebeli yüzey Gully Jimson'ın iç konuşmasının açık saçık içeriğine mizahi bir etki katmaktadır.[39]

---

38. *Adolphe*, s. 103-4 (7. Bölüm).

39. Bu sorundan bahsedildiğini gördüğüm tek yer şurasıdır: Leon Surmelian, *Techniques of Writing Fiction: Measure and Madness*, New York, 1968, s. 191.

Öz-alıntılama aracı daha önemli bir sorun olan inandırıcılık sorununu da gündeme getirmektedir. Bir birinci şahıs anlatıcının (karakterlerinin sessiz dilini dilediğince sesli hale getirebilen üçüncü şahıs anlatıcılarının aksine) geçmişteki düşüncelerine yalnızca kusursuz bir hafızanın taklidi yoluyla ulaşabileceğini hatırladığımızda, geçmiş düşüncelerinin uzun uzun alıntılanması bir tür anımsama aşırılığı, gerçek bir otobiyografide görüneceği kadar zorlama bir çaba gibi görünebilir. Bir anlatıcı diğer alanlarda –bir bölgenin betimlenmesi, bir diyaloğun yeniden üretimi– her şeyi tümüyle hatırladığında inandırıcı olmak, "kendi kendime şunu söyledim"i alıntılarken olduğundan çok daha kolaydır. Öz-farkındalığı olan anlatıcılar bu itirazın önüne genellikle bizzat geçerler. Felix Krull oyuncu Müler-Rose'un soyunma odasında ilk kez sahne arkası gerçekliğiyle karşılaştığında şoke olmasını hatırlayarak düşüncelerini doğrudan doğruya alıntılar, ama bunları dikkatli bir şekilde sınırlar: "Demek ki bu –düşüncelerim o dönemde böyle işliyordu– gri kitleler tarafından daha biraz önce özlemle idolleştirilen solgun ve sivilceli birey kalplerin hırsızıdır!" Bir-iki monolog sayfasından sonra, şunları ekler: "Yukarıdaki satırlar Müler-Rose'un soyunma odasındaki benim aşırı ateşli ve heyecanlı zihnimin takip ettiği düşünce-sürecinin genel özünü sunmaktadır..."[40]

Beckett'ın Molloy'unun öz-alıntılamayı biçimsel şaklabanlık için özellikle verimli bir zemin olarak görmesi şaşırtıcı değildir. Ormanda yolculuğunun sonuna doğru iç tartışmasının alıntılanması şu şekilde biter:

> Ama şunu da diyorum kendime, Kısa bir süre sonra, işler böyle giderse, hareket edemeyecek duruma düşeceğim ve birileri beni kaldırıp götürmedikçe, bulunduğum yerden kımıldayamayacağım. Yo, böylesine berrak bir dil kullanmıyordum. Şunu da diyorum, diyordum kendime vb. derken, bütün söylemek istediğim, çevremdeki şeylerin tümüyle ayırdında olma-

---

Yazarlara yönelik olan bu elkitabı konuyu ihtiyatlı bir şekilde ele almaktadır: "Yazar bu [dolaysız monologların], anlatıcının şimdiki düşünceleri ve duyguları değil, hikâyenin eylemi gerçekleştiğinde sahip olduğu duygu ve düşünceler olduğunu belli etmelidir." Surmelian'ın monologlar için önerdiği "genel olarak üslupta hafif değişiklikler yapmak" kafa karışıklığını önlemek için yeterli olmayacaktır.

40. Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, s. 293-5.

dan, onları bulanık bir biçimde nasıl algıladığımdı. Her, şunu dedim ya da bunu dedim, dediğimde ya da içimdeki bir sesin, beni Molloy diye çağırıp, ardından az ya da çok açık ve net, güzel bir tümce kurduğunu belirttiğimde ya da kendimi başkalarına anlaşılır sözler ettirirken bulduğumda ya da kendimi doğru eklemlenmiş seslerle başkalarıyla konuşurken işittiğimde, bizden ya yalan söylememizi ya da dilimizi tutmamızı isteyen geleneğe boyun eğiyorum yalnızca. Çünkü gerçekte olup biten farklıydı. Kısa bir süre sonra, işler böyle giderse, vb demiyordum ama elimde olsa da söyleyebilsem, herhalde kuracağım tümceler bunlardan farklı olmazdı. Aslında kendime hiçbir şey söylemiyordum ama bir uğultu, sessizliği bozan bir şey duyuyor ve...[41]

Bu kendi kendini mahvetme hedefini bulmaktadır: "Açık seçik bir dil"le konuştuğunu iddia eden uzlaşım, anlatan benliğin tefekküründen değil, "gerçekte... hiçbir şey söylememiş" olan bir deneyimleyen benlikten türer. Her ne kadar Molloy, "bana göründüğü kadarıyla vs. kadar aldatıcı olan diğer şekiller"den bahsetmeyi sürdürse de, en başarılı muzipliği sağlayan şey öz-alıntılamadır. Molloy'un ifadeleri Musil'in, Proust'un ya da Sarraute'un konu üzerine söyledikleriyle aynı yere konabilir,[42] yalnızca burada ironinin hedefinde, özel olarak birinci şahıs anlatıcı tarafından bu tekniğin kullanımı vardır. Bu anlatıcının "bunu söyledim ya da şunu söyledim"inin, tüm belletici içebakış sürecinin sahte bir taklidi olduğu açığa vurulur.

Öte yandan bazı romancılar öz-anlatının birinci şahıs bağlamında yarattığı muğlaklıktan kasten faydalanır: Açık alıntı işaretlerini atlayarak, anlatıcıların geçmiş ve şimdiki düşüncelerini yan yana sıralar ve bu suretle konu üzerindeki fikirlerinin aynı kaldığını gösterirler. *Bozkırkurdu*'nda Hesse biz farkında olmadan Harry Haller'in geçmiş düşüncelerini anlatan benliğin yorumlarıyla birleştirir ve "Aktarımlar"ında kaydettiği deneyimlerin sonuna kadar çözülmeden kalan bir çatışmanın emareleri olduğunu kanıtlar. İlk sahnelerden birinde, profesörü ziyaret etmek için giyinirken açıkça bir iç monoloğa girer: "Bu arada şöyle düşündüm: nasıl şimdi giyinip dı-

41. *Üçleme*, s. 92-3.
42. Bkz. yukarıda, s. 91-2.

şarı çıkıyorsam..." Kendi kendine dediğine göre, birçok insan mekanik bir şekilde ve hiç sorgulamadan, giyinmek gibi günlük rutinleri yerine getirmektedir, fakat o tüm bunların absürdlüğünü görmektedir. "Ah, insanlar haklılar," der, "benim gibi raydan çıkmış bir adamın yaptığı gibi bu bunaltıcı mekanizmaya karşı direnmek ve boşluğa bakmaktansa... yaşadıkları gibi yaşamakta sonuna kadar haklılar." Sonra birdenbire isteksizce giyinen Harry'nin yanından ayrılırız ve bize, "bu sayfalar"ın okurlarına benzer görüşleri aktaran Harry'nin yanına geçeriz. Bu mekanik oyunu artık oynayamadığını açıklamaktadır: "Şimdi madem buraya kadar geldim ve dipsiz karanlığa açılan yaşamın kıyısında duruyorum."[43] Geçmiş düşünceler ile şimdiki düşünceler burada bütün alıntı-sonu işaretlerinin kaldırılmasıyla birleşmektedir. Zaman bakımından farklı anlara işaret eden iki şimdiki zaman bir araya getirilir: geçmiş ifadenin "şimdi"si –"şimdi giyinip"– ile şimdiki ifadenin "şimdi"si – "şimdi madem buraya kadar geldim". Her iki an da Harry'nin kişiliği açısından o kadar tipiktir ki tefekkürlerin aforizmatik şimdiki zamanında hepsi bir hale gelir; çifte demir atan bu zaman kipi, zamansal boşluğu kapsar ve Harry'yi kalıcı bir şekilde güvenilmez konumuna hapsedilmiş gösterir.

Alıntı işaretleri öz-alıntılı monoloğun sonunda olduğu gibi başında da kaldırıldığında, ortaya gerçek bir belirsizlik çıkabilir. William Golding'in *Free Fall* romanından şu alıntıya bakalım. Sammy Mountjoy karanlık bir hücreye hapsedilişinden bahseder:

> Dizlerimi çeneme doğru çektim ve kavuşturduğum kollarımla yüzümü kapattım...
>
> *Hiçbir şey görmeyen gözler çok geçmeden hiçbir şeyden sıkılmaz hale gelir. Gözkapaklarının altında yüzen kendi şekillerini yaratırlar. Kapalı gözler savunmasızdır. O halde nasıl, ne yapmalı?* İstememe rağmen açıldılar ve bir kez daha karanlık çöktü gözlerime. Ağzım açık ve kuruydu.[44] (Vurgular bana ait.)

Bu pasajda geniş zamanda yapılan yorumlar Sammy'nin fiziki durumunun ve hareketlerinin geriye dönüşlü anlatısıyla çevrelen-

---

43. *Der Steppenwolf*, s. 73-4; Türkçesi: *Bozkırkurdu*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: YKY, Kasım 2006.

44. *Free Fall*, s. 168.

miştir. Fakat bu yorumların zamansal kökeni belirsizdir. Anlatan Sammy karanlıkla karşı karşıyayken uzun zaman önce ne düşündüğünü mü söylüyor, yoksa bu sahneyi hatırlarken ve kaydederken şimdi ne düşündüğünü mü söylüyor? Çok dikkatli bir okuma bile bu düşüncelerin zamanını belirsizlikten çıkaramaz.

Geçmiş düşünceler ile şimdiki düşüncelerin kaynaşması ve karışması, birinci şahıs anlatıcıların bir eğilimini ortaya koyar: geçmiş düşünceleri şimdiki anlatıdan ayıran boşluğu kapamak ve nihayetinde geriye dönüşü tümüyle terk etmek. Anlatıcı geçmiş düşünceleriyle şimdiki düşünceleri arasındaki ayrımı silmenin yanında hatırlanan şimdiyi sürekli bir anlatı kipi olarak kullandığında bu eğilim iyice güçlenir: Kafka'nın "Bir Köy Hekimi"nin ve özerk iç monologların yapısına yaklaşan diğer metinlerin durumu bu eğilime örnektir. Bir sonraki bölümde bu örnekleri ele alacağım. Bu bölümün son kısmında geriye dönüşlü anlatının alanı içinde kaldığı daha açık olan son bir teknik incelenmektedir.

Öz-Anlatımlı Monolog

Otobiyografik romanlarda anlatıcı geçmiş olaylar hakkında kimi zaman sonradan olup bitenlerce hemen çürütülen ifadelerde bulunduğunda ya da metninin bir sonraki sayfasında açıkça yanıtlanan sorular sorduğunda ilginç durumlar doğar. Iris Murdoch'ın *Kesik Bir Baş* romanından bir pasajı alalım. Metresi Georgie'ye sarılmış bir vaziyette olan anlatıcı evin kapısının açıldığını duyar ve karısı Antonia'nın kendisini iş üzerinde yakalayacağını düşünür:

> Böyle felç olmuş gibi bir saniye durduk. Sonra kollarından sertçe kurtuldum.
>
> Bu olsa olsa Antonia olabilirdi. Köye gitmekten vazgeçmiş ve yarınki görüşmemizden önce gelip mobilyalara göz gezdirmeye karar vermişti.[45]

Anlatıcı saniyeler sonra gelenin karısı olmadığını anlar. Burada ne olmaktadır? Son cümle noktasına virgülüne kadar bir anlatı ifa-

45. *A Severed Head*, s. 85; Türkçesi: *Kesik Bir Baş*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Ayrıntı, 1998.

desine benzemektedir; ama yine de yalnızca o anki (yanlış) bir düşüncesinin alıntısı olabilir. Alıntı işaretleri ya da dolaysız konuşma kipi olmamasına karşın şu anlamdadır: "Şöyle düşündüm: 'Bu olsa olsa Antonia olabilir. ... vazgeçmiştir...'" Ya da Henry James'in *Aspern'in Mektupları*'ndan bir pasajı alalım. Anlayışı kıt anlatıcı, Jeffrey Aspern'in evraklarını elde etmek için ödeyeceği bedelin bunları miras alan yaşlı kızkurusu Miss Tita ile evlenmek olduğunu fark eder:

> [Gondolcu] beni götürdü ve şapkamı gözlerimin önüne indirip, kendi kendime usul usul homurdanarak takatsizce oturdum. Allah aşkına, bu bir evlenme teklifi değil de neydi? Bedeli buydu – bedeli buydu! Ve benim bunu istediğimi mi düşünüyordu, zavallı, çıldırmış, meftun kadın? ... Mektupları almak için bile olsa onu sevip okşadığımı mı düşünüyordu? Yapmadım, yapmadım; bir-iki saat boyunca kendi kendime bunu tekrarladım, ikna olmasam da ta ki yorulana kadar?[46]

Anlatıcının soruları, nidaları, itirazları onun geçmiş olaylar üzerine çoktan beridir onaylanmış şimdiki yorumunu değil, tam da geçmişteki şaşkınlığının retoriğini, gondol seyahati sırasında "kendisine tekrarladığı" sözcükleri ifade eder.

Murdoch ve James'ten alınan bu pasajların üçüncü şahıs kurmaca metinlerde bilinç sunumu için kullanılan üçüncü tekniğin, yani anlatımlı monoloğun birinci şahıs çeşidini sunduğu açıktır. Bu öz-anlatımlı monologlarda anlatan benliğin deneyimleyen benlikle ilişkisi karakterli bir üçüncü şahıs romanında anlatıcının karakteriyle olan ilişkisine bire bir tekabül etmektedir: Anlatıcı anlık olarak geçmişteki benliğiyle özdeşleşir ve zamansal açıdan uzaklaşmış bakış açısını ve bilişsel ayrıcalığını bırakarak geçmişteki zamana-bağımlı şaşkınlıklarına ve bocalamalarına döner.

Öz-anlatımlı monoloğun çok dikkat çekmemiş olması, Fransız ve Alman *Style indirect libre* ve *erlebte Rede* teorisyenlerinin bile konuya pek ilgi göstermemesi şaşırtıcıdır.[47] Bunun bir nedeni kuş-

---

46. *The Aspern Papers*, s. 119 (9. Bölüm); Türkçesi: *Aspern'in Mektupları*, çev. Emre Ağanoğlu, İstanbul: Merkez, 2008.

47. "Erlebte Rede im Ich-Roman" adlı makalemde (*Germanisch-romanische Monatsschrift* 19 [1969], 305-313) daha önce bu tekniğe dikkat çekmiştim. Ayrıca bkz. W. J. M. Bronzwaer, *Tense in the Novel* (Gröningen, 1970), özellikle s. 53-

kusuz bu tekniğe görece az rastlanmasıdır. Üçüncü şahıs romanlarında anlatımlı monoloğun müptelası olan Henry James bile sadece *Aspern'in Mektupları* gibi birinci şahıs anlatılarında bu teknikten yer yer faydalanmıştır. Bunun nedeni yalnızca birinci şahıs anlatıcıların James'in "merkezi düşünenleri" kadar içebakışçı olmamaları için değil –kendilerinden çok çevrelerindeki olaylar ve diğer karakterlerle ilgilidirler– aynı zamanda anlattıkları geçmişten uzaklıklarını korumak istemeleri, dolayısıyla ahenkli öz-anlatıdan ve monolog tekniklerinden kaçınmalarıdır. Fakat *Aspern'in Mektupları*'nın anlatıcısı gibi mesafeli ve özbilinçli anlatıcılar bile, etkili bir dramatik araç olarak öz-anlatımlı monologlara, geçmişteki belirsizliklerini ve heyecanlarını aktarmak için ara sıra başvurur. Anlatıcı-başkarakterlerin kendilerine sordukları en ağır sorulardan bazıları bu biçimle yazılmıştır. Proust'un Marcel'i *Kayıp Zaman*'ı yazma kararını bu biçimle söyler: "Fakat benim için zaman var mıydı hâlâ? Çok geç değil miydi?"[48] Keza Beckett'ın Moran'ının, "1. Neden Gaber'den birkaç şilin borç istemedim"den "17. Ölümüme kadar ne yapacaktım? Günah işlemiş olmadan ölümümü çabuklaştırmanın olanağı yok muydu?" sorusuna kadar on yedi soruyu sorduğu biçim de budur.[49]

Öte yandan, belirli koşullar altında, örneğin aşırı tekbenci bir anlatıcı, çözülmeden kalmış bir varoluşsal krizi naklettiğinde öz-anlatımlı monolog bir metinde çok daha büyük önem kazanabilir. Geçmiş deneyime geriye dönüşlü bir ışık tutamadığından, belki de kurtulmak ümidiyle yalnızca kendi karanlık kafakarışıklıklarını canlandırabilir. Bu türde otobiyograficilerle daha önce karşılaşmıştık: Hamsun'un aç başkarakteri, Golding'in Sammy Mountjoy'u, Hesse'nin Harry Haller'i, zaman zaman ahenkli öz-anlatı ya da şimdiki düşüncelerin içinde eriyen alıntılı monologlar kullanmış tüm anlatıcılar. Fakat bu anlatıcılara genç benlikleriyle empati kurma

---

62. Bronzwaer birinci şahıs eserlerinde "serbest dolaysız üslup"un bir benzeri olduğunu gösterir ve Iris Murdoch'ın *An Italian Girl* romanından örnekler verir. Fakat bu üslubu, birinci şahıs anlatısının tüm ahenkli biçimlerini de işin içine katarak benden çok daha geniş bir şekilde ele alır.

48. *A La Recherce* III, s. 1044. *Le Temps Retrouve*'ün son kısmı (s. 1032 vd.) bir dizi başka anlatımlı monolog pasajı da içerir, bunlar Proust'un romanında anlatan benlik ile deneyimleyen benliğin nihai birleşiminin habercisidir.

49. *Üçleme*, s. 174.

olanağı veren ideal araç anlatımlı monologdur. Harry Haller bunu sık sık kullanır, özellikle de kent sokaklarındaki yalnız gezintilerinde.

Duraksaya duraksaya dönüş yolunu tuttum, paltomun yakasını kaldırdım, bastonu ıslak kaldırıma vura vura yürümeye koyuldum. Ne kadar yavaş yürüsem de, yine çok geçmeden benim tavan arasında, benim küçük, yabancı barınağımda olacaktım; bu barınağı sevmiyor, ama onsuz da yapamıyordum, yağmurlu bir kış gecesini sokakta dolaşarak geçirebileceğim günler geride kalmıştı. Tanrı hakkı için bu güzel akşam keyfini yağmurun, gut hastalığının ya da süs çamının bana zehir etmesine izin vermeyecektim; bir oda orkestrası olmasın isterse, kemanıyla yalnızlık içinde yaşayan bir dost da olmasın, içimde tatlı tatlı yankılanan ezgi vardı; ezgiyi ritmik nefes alıp verişlerle usulcacık mırıldanır, elimi kolumu oynatarak onu çalıyormuş gibi yapabilirdim. Düşüne düşüne yürüyordum. Hayır, oda müziği de, bir dost da ille gerekli değildi, bir dost sıcaklığının gerçekleşmeyecek özlemiyle kendi kendimi kahredip durmam gülünçtü.[50]

Bu pasajın aynı anda hem iç hem de dış gerçekliği nasıl yakaladığına dikkat edelim! Eve dönüşle ilgili somut imgeler zihinsel imgelere götürmekte, bunlar da tereddütlü gezinti sürerken üzüntü, umut ve tevekkül esinlemektedir. Fiil kipinin aynı olması ve geçmiş düşünceleri verirken tüm öz-alıntılama işaretlerinin kaldırılması sayesinde süreklilik sağlanabilmektedir. Anlatının kendisinin sözel hareketine dikkat çeken tüm öğelerin dilden uzaklaştırılması sayesinde metin hiperaktif bilinci bir "mevcudiyet" olarak yakalamakta ve deneyimleyen benliği anlatan benlikten ayıran mesafeyi kapamaktadır.[51]

Tüm bu açılardan, öz-anlatımlı monolog üçüncü şahıs kurmacadaki anlatımlı monoloğa çok benzer. Hem üçüncü şahıs hem de birinci şahıs versiyonlarında bir anlatıcının araya girmediği bir "kendi kendini anlatan" kurmaca yanılsaması yaratır. Bu nedenle anlatımlı monolog birinci şahıs metinleriyle üçüncü şahıs metinlerinin birbirlerine en çok yaklaştıkları türsel alanı da gösterir. Nitekim eşsiz bir vaka da bunu doğrulamaktadır: Kafka'nın *Şato* roma-

50. *Bozkırkurdu*, s. 36.

51. Hesse'nin romanında öz-anlatımlı monoloğun ayrıntılı bir analizi için bkz. benim makalem "Narration of Consciousness in *Der Steppenwolf*", *Germanic Review* 44 (1969), 121-31.

nını yazdığı sırada grameri dönüştürmesi. Elyazmasından anlaşıldığı üzere, Kafka son romanına birinci şahıs biçimiyle başlamış, fakat elli sayfa yazdıktan sonra üçüncü şahsa dönmeye karar vermiştir. Sonra önceki sayfalardaki tüm Ben'lerin üstünü çizmiş ve yerine K. (ya da uygun üçüncü şahıs zamirlerini) koymuş ve böylece bu değişimi elyazmasında başka önemli bir değişikliğe gitmeden gerçekleştirmiştir. *Şato*'dan alınan bir anlatımlı monolog pasajı –üçüncü şahıs anlatısında anlatımlı monoloğu göstermek için alıntıladığım pasaj[52]– Kafka'nın kaleminden ilk çıktığında şuna benziyordu:

> Birden durdu Barnabas. *Neredeydik? Yol daha öteye gitmiyor muydu? Barnabas beni başından mı savacaktı? Hayır, buna gücü yetmeyecekti.* Barnabas'ın kolunu sımsıkı kavradım; bu güçlü kavrayıştan adeta canımın acıdığını hissettim. *Yoksa o inanılmayacak şey gerçekleşmişti de şu sıra şato içinde ya da şatonun dış kapıları önünde mi bulunuyorduk?*[53] (Vurgular bana ait.)

Öz-anlatımlı monoloğun karakteristik özelliklerinin hepsini (meçhul bir geleceğe yöneltilen sorular da dahil) burada görmek mümkün. Anlatıcının sessizce sorduğu sorular o karlı gecede bir sonraki köşeyi döndüğünde çoktan cevaplanmıştır. Bu sahneyi geriye dönüşlü olarak anlatan bir metin şöyle olabilir: "O sırada Barnabas'ın evinin önünde olduğumuzu bilmiyordum. O durunca, kendi kendime sordum: 'Neredeyiz? Yolun sonu bu mu?..'" – ya da metni geçmiş-şimdi kutuplaşmasından koparacak buna benzer bir öz-alıntılama ve öz-anlatı karışımı kullanılabilir. Öz-anlatımlı monolog bu tür işaretlerin hepsini silerek, deneyimleyen benliği tüm aşırılıklarıyla metnin hâkimi haline getirmektedir.

Şato'nun birinci şahıs anlatımlı versiyonundaki bu ve diğer pek çok anlatımlı monolog pasajı Kafka'nın elyazmasını nasıl üçüncü şahıs biçimine nispeten kolay bir biçimde dönüştürebildiğini göstermektedir: Tümüyle deneyimleyen benliğe odaklanmıştı ve birinci şahıs metninde anlatan benlik Kafka'nın üçüncü şahıs anlatıcılı metnindeki bariz biçimde "namevcut" anlatıcı kadar istikrarlı bir şekilde gözden uzakta tutulmuştu. Bu anlamda Kafka'nın *Şato*'su Ro-

---

52. Bkz. yukarıda, s. 115-6.

53. *Das Schloss*'un elyazmasından alınmıştır (Bodleian Kütüphanesi, Oxford).

land Barthes'ın tanımladığı "şahsi" anlatı tarzının ve Gérard Genette'in tanımladığı "odaklanmış" anlatı kategorisinin kusursuz bir örneğidir; yani bu eser, şahıs değişikliğinin başka değişiklikler gerektirmediği birinci şahıs biçiminde "yeniden yazılabilecek" bir üçüncü şahıs metnidir.[54] Kafka'nın elyazmasındaki değişiklik aslında bu "yeniden yazma" denemesinin tersten kanıtlanmasıdır ve anlatımlı monolog pasajları gramer değişikliği için en uygun metinlerdir.

Ne var ki *Şato* örneğini bir romanın yapısı ve anlamı açısından gramatik şahsın önemsizliğinin bir kanıtı olarak almak büyük bir hata olur. Eğer Kafka bunun metin açısından hiçbir önemi olmadığını düşünseydi kuşkusuz romanın ortasında böyle meşakkatli bir değişikliğe girişmezdi. K.'nın Ben'den üstünlükleri olduğunun az çok bilincindeydi ve bilinç sunumundaki geriye bakışlı tekniklerin barındırdığı sakıncalar bir ihtimal bu kararında pay sahibiydi.[55] Zaten oluşum aşamasındaki bir eserde bu iki şahsın göreli faydalarından yararlanmayı deneyen tek romancı da Kafka değildir. Akla iki ünlü selefi geliyor: Strether'i "aynı anda hem kahraman hem de tarihçi yapma tuzağına" düşmekten son anda kurtulan James[56] ve ondan da önce, *Suç ve Ceza*'nın otobiyografik versiyonlarıyla boğuşan Dostoyevski.[57] Bu örnekler Kafka'nınkiyle yalnızca şahıs ikilemini benzer şekilde çözdükleri için değil, aynı zamanda bu şahsın iç yaşamına aynı derecede odaklandıkları için de benzerdir. Percy Lubbock şunu söylerken haklı olabilir mi acaba: "esas çekim merkezinde sahneden ziyade konuşmacı olduğunda" birinci şahısla anlatı "yerini güçlü olan yönteme bırakmalıdır".[58]

---

54. Bkz. Roland Barthes "Introduction à l'analyse structurale des récits" *Communications* 8 (1966), 1-27, s. 20; ve Genette, *Figures III*, s. 210. Barthes ve Genette'in James Bond ve Proust'tan aldığı örnek cümleler iddialarına kanıt gösterilemeyecek kadar zayıftır. Kendilerinin de kabul ettiği üzere, "James Bond yaşına göre genç gösteren elli yaşlarında bir adam gördü" cümlesi, Bond'un dışsal bir bakış açısından gözlemlendiği ve dolayısıyla da zamir bakımından üçüncü şahsa bağlı cümlelerle yan yana olabilir (ve öyledir de).

55. Bu sorunu şurada inceliyorum: "K. Enters *The Castle*: On the Change of Person in Kafka's Manuscript", *Euphorion* 62 (1968), 28-45.

56. *The Art of the Novel*, s. 320.

57. Bkz. *The Notebooks for Crime and Punishment*, Edard Wasiolek (haz. ve çev.), Chicago, 1967, özellikle de s. 98-148'de yeniden basılan birinci şahıs versiyonu, s. 98-148 ve Giriş, s. 9-10, 20.

Karakterli üçüncü şahıs romanlarından tanıdığımız deneyimleyen zihinlerin niteliğini ve niceliğini birinci şahıs biçimindeki bu tür az sayıda başarılı ve sürekli örnekle kıyasladığımızda bu soruya cevabımız olumlu olabilir. Otobiyografik romanlarda en yoğun tefekkür anları çoğunlukla geçmişte değil şimdidedir; dolayısıyla türün yarattığı en unutulmaz zihinler deneyimleyen benliklerden ziyade *anlatan* benliklere aittir: Tristram, Marcel, Molloy, Krull, Kafka'nın maymunu. Geçmiş bilincin ahenkli sunumu anlatan sesin kendi kendini silmesine bağlıdır ve otobiyografik kurmaca yazan çok az yazar bu sesi tümüyle susturmaya istekli olmuş ya da bunu başarabilmiştir. Hamsun büyük bir istisnadır. Fakat o bile *Açlık* romanında, "bile bile tek bir teli çalar", bundan "yüzlerce ton" çıkarmayı başarsa bile.

En karmaşık iç serüvenleri mümkün olan en dolaysız şekilde sunmaya çalışan yazarlar nazarında, üçüncü şahıs anlatısındaki ahenkli teknikler geriye dönüşlü tekniklere nazaran bariz üstünlüklere sahiptir. Fakat bu yazarlardan bazıları –Dostoyevski ve Kafka da dahil– söz konusu tekniğin daha dolaysız sunumlar ve drama alanındaki potansiyellerini daha fazla araştırmak için birinci şahıs ortamına dönmeyi de sürdürmüşlerdir. En ilginç deneylerinde otobiyografik kurmaca metinlerin gerçekçi koşullarını ve geriye dönüşlü tekniklerini tümden terk etmek suretiyle anlatı ile deneyim arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Birinci şahıs anlatısının karakter bilincinin dolaysız sunumuna bu şekilde yakınlaşmasını bir sonraki bölümde ele alacağız ve bu bağlamda Dostoyevski ve Kafka'yla yine bol bol karşılaşacağız. Bağlamsal bilinç sunumlarından özerk bilinç sunumlarına geçerken, odak noktamız da değişiyor ve bağlamdaki tekniklerden tüm metinlerin yapısına geçiyoruz.

---

58. *The Craft of Fiction*, s. 144-5. Lubbock'un bu noktayı kanıtlamak adına (*The Ambassadors*'tan sonra) ikinci büyük kanıt olarak tam da *Suç ve* Ceza'dan yararlanıyor olması anlamlıdır. Gerçi Dostoyevski'nin romanının doğuşuyla birlikte, otobiyografik yöntemin yerini "daha güçlü bir yönteme bıraktığı"nı bilmesine imkân yoktur.

5

Anlatıdan Monoloğa

"Bu kitapta okur ilk satırlardan itibaren kendisini başkişinin düşüncesinde yerini almış olarak bulmaktadır ve bu düşüncenin kesintisiz ilerleyişi alışıldık anlatı biçiminin yerini alarak bize bu kişinin ne yapmakta olduğunu ya da başına neler gelmekte olduğunu aktarmaktadır."[1] Joyce'un Dujardin'in *Les Lauriers sont coupés*'i (Defne Dalları Kesildi) –hem onun hem de Larbaud ve Dujardin'in ilk iç monolog romanı dediği eser– hakkında Valéry Larbaud'ya yaptığı yorum bu kurmaca biçimini tartışmak için iyi bir kalkış noktasıdır. Joyce'u bu biçimi, "alışıldık anlatı biçiminin *yerini almaktadır*" –Larbaud'nun Fransızca alıntısında "*se substituant complètement à la forme usuelle du récit*" (alışıldık anlatı biçiminin *tamamen yerini alarak*)– şeklinde tarif etmeye iten ne olabilir? Joyce'un nazarında bu biçimin *üçüncü* şahıs anlatısından farkı, "ilk satırlardan itibaren" ve "bu düşüncenin kesintisiz ilerleyişi" sözlerinden açıkça anlaşılabilir: Burada düşünce-alıntısı, bir anlatıcının düşünce akışını takdim edip kestiği bir romanda bağlamsal olarak kullanılışının aksine, kendine ait bağımsız bir biçim oluşturmaktadır.[2] Peki ama bunun birinci şahıs anlatısından farkları nelerdir? Joyce'un yorumu –"bu kişinin ne yapmakta *olduğuna* ya da başına neler gelmekte *olduğuna*" cümleciğinin kipi– daha şifreli bir şekilde olsa da, bu farklılığa da işaret eder. Bu geniş zaman kullanımı yeni biçimi, birinci şahıslı "alışıldık anlatı biçimi"nden ayıran dil-olay eşzamanlılığını vurgulamaktadır.

---

1. Aktaran Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1959, s. 534. Fransızca alıntısı için bkz. benim "Giriş"im, 39. dipnot.

2. Krş. yukarıda, s. 28.

Fakat söz ile eylem örtüştüğünde ve söz söylenmeyip yazılmadığında hâlâ bir anlatıdan bahsedilebilir mi? Joyce'un buna olumsuz yanıt verdiğini belirtmek gerek: "başkişi" (*principal personage*) tabiri sözü edilen kişinin kurmaca karakteri olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmıyor olsa da (Fransızcada İngilizcede olduğundan daha da açık bir şekilde) Joyce bu yeni biçimi anlatı, konuşmacısını da anlatıcı diye adlandırmaktan kaçınmaktadır. Başka bir deyişle, Joyce'un yorumu özerk iç monoloğun paradoksal bir şekilde anlatı-olmayan bir kurmaca biçimi olduğu anlamına gelir.

Özerk monoloğa buradan bakmak birinci şahıs anlatısıyla olan ilişkisinin neden bu denli karmaşık ve önemli olduğunu açıklar: Anlatı monoloğa yaklaştıkça, kendi temel anlatısal özelliklerini yol üzerinde döker. (Geçiş alanını irdelerken bol bol uzamsal imge kullanacağım için şimdiden özür diliyorum; fakat bunun dolambaçlı alan tanımıma belli bir tutarlılık vereceğini düşünüyorum). Birkaç farklı yol farklı yönlerden monolog biçimine varır ve bu yaklaşma hatları boyunca başlı başına tarihsel ve estetik bir öneme sahip, ara yarı-anlatı biçimlerine rastlamak mümkündür. "Saf" biçime –ilkörnek "Penelope"dir (18)– bu şekilde yaklaştığımızda, büyük edebitür haritasında küçük bir nokta olarak kalacak sınırlı bir yer işgal ettiğini görürüz. Bu biçimin önemi boyutundan değil, yerinden kaynaklanmaktadır: Anlatının ta kendisinde içerilen her türlü anlatıkarşıtı eğilim için bir buluşma noktasıdır ya da daha doğrusu bir kaybolma noktasıdır.

Özerk monoloğun diğer birinci şahıs biçimleriyle ilişkisine bu açıdan bakmak, kökenlerine ilişkin o dönemdeki tartışmaları da –örneğin Dujardin'in André Gide, René Lalou ve diğerleriyle olan uyuşmazlığını– açıklamamıza yardımcı olur.[3] Dujardin saflık yanlısı bir konumu savunmuş ve *Les Lauriers*'te yarattığı biçimin yoktan var edildiğinde ısrar etmişti; en azından kurmaca alanında seleflerinin olmadığını belirtiyordu.[4] Ne var ki *Lauriers*-öncesi sahneleri nesnel olarak incelediğimizde, özerk monoloğun, kendiliğin-

3. Bkz. Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, 1931, s. 65-86.

4. Dujardin'in yalnızca *kurmaca* selefleri reddettiği, oysa genel olarak sembolist hareketle –"*Les Lauriers sont coupes* 1885 hareketinin ürünüydü" (*a.g.y.*, s. 101)– Sembolistlerin müzikal şiir anlayışıyla ve özel olarak da Wagnerci müzik anlayışıyla bağ kurduğunu belirtmek gerek (*a.g.y.*, s. 96-7).

den ortaya çıkmak şöyle dursun, o kadar çok selefi olduğunu ve öyle çok nedenin belirleyici olduğunu görüyoruz ki, cisimleşmiş ilk "saf" hali yaratıcı bir mucizeden ziyade, yüksek bir olasılığın sonucu olarak ortaya çıkmış gibi görünüyor. Bu monolog türünün, pek çok kişinin esas habercisi olarak gördüğü üçüncü şahıs romanlarındaki alıntılı iç monologların yanı sıra çeşit çeşit kaynağı vardır: itiraf edebiyatı, hatıraya dayalı anlatılar; günlük ve mektup romanları; konu dışına sapmalı anlatı; deneme; mensur şiir; dramatik monolog ve sahne monoloğu.[5]

Geçerli olup olmamaları bir tarafa, bu soy çizgilerinin çeşitliliği ve zenginliği, özerk monoloğun biçimsel olanakların bir tür bileşimini temsil ettiği görüşünü desteklemektedir. Fakat bu birleşim artzamanlı bir perspektiften ziyade eşzamanlı bir perspektiften daha iyi görülebilir. Türsel sorunları ele alırken, tipolojik yaklaşım bariz bir üstünlüğe sahiptir: En açık temsili metinlerin öncelik ya da etkiye bakmaksızın serbestçe seçilmesine olanak tanımaktadır. Öte yandan, biçimsel değişiklikler tarihsel olarak gerçekleştiğinden, tipolojik bir inceleme edebiyat tarihine de bakma fırsatı sunmaktadır.

Sorunlu Sunum

Birinci şahısla anlatılan romanların büyük çoğunluğu –önceki bölümde ele alınanların hepsi dahil– yazıya geçirilmiş anı (*David Copperfield* ya da *Felix Krull*) ya da bir dinleyicinin daha sonra kayda geçirdiği sesli bir konuşma (yani, Joseph Conrad'ın romanları ya da *Ahlaksız* gibi çerçeve içine alınmış) olma iddiasındadır. Özerk monologlarda metnin kökeninin bu gerçekçi gerekçesi tam da türün doğası tarafından ortadan kaldırılmaktadır: Ancak bu dil ile yazılı bir metin arasında nedensel bağlantı olduğu yanılsamasını ortadan kaldırdığı takdirde bir düşünce akışı sunduğu yanılsamasını yaratabilir. Modern bir teorisyenin sözleriyle: "Standart iç monologda, yazma sorunu tamamen ve basitçe dışarıda bırakılmış, silin-

5. İç monoloğun kökenlerini ele alan pek çok eleştirmen bu türlere işaret eder: Dujardin, Larbaud, Gide, René Lalou, Melvin Friedman, Gleb Struve, Michel Raimond gibi.

miştir. Bu dil nasıl yazılı hale gelebilir, yazı bunu hangi anda yakalayabilir? Bunlar titizlikle gölgede bırakılmış sorulardır."[6]

Birinci şahıs anlatıları ile özerk monologlar arasındaki bu fark, ilk bakışta, iki biçim arasında ayrım yapmak için güvenilir bir kıstas sunduğu izlenimini vermektedir. Ne var ki bariz köken sorununu bilerek muğlak, gizemli, belirsiz, hatta çelişkili bırakan pek çok birinci şahıs metin vardır. Anlatı sunumuna ilişkin bu tür muğlaklıklar bu eserleri özerk monologlara epeyce yakın hale getirmekte ve çoğunlukla sınır tartışmalarına konu etmektedir.

Yazılı konumunu açıkça ortaya koyan bir metin bile, eğer kurmaca yazar kendi yazma edimiyle çelişirse, özerk monolog sınırında olabilir. Bu konuda şöhreti en kötü olan örnek Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ıdır. Başlığına, editör tarafından yazılmış bir eke ve yeraltındaki adamın yazma faaliyetinden bizzat bahsetmesine karşın,[7] duruşu tam bir hitabet şeklindedir: Daima kendi "konuşması"na ya da "söyledikleri"ne göndermede bulunur, hatta bir yerde özellikle heyecanlı bir pasajdaki nefes alış verişine bile gönderme yapmışlığı vardır: "Bunu söylemeye hakkım var, zira ben kendim altmışıma kadar yaşamaya devam edeceğim. Yetmişime kadar yaşayacağım! Seksenime kadar! Durun, bir soluklanayım."[8] Yazılı dil ile sözlü dil arasındaki muğlaklık başka bir muğlaklıkla (kendi kendine hitap dinleyiciye hitapla) birleşmektedir. Kendi notlarını Rousseau'nun *İtiraflar*'ıyla karşılaştıran –bu eser bir okur kitlesi için yazılmıştır ve dolayısıyla birçok kibirli yalanla doludur– yeraltındaki adam samimi olduğuna yemin eder, zira "ben kendim için yazıyorum."[9] Fakat metin kendisini sürekli bir "beyefendiler" kitlesinin karşısına koyarak bunu çürütür: Hemen her cümlenin başında "söyleyeyim size", "hemen açıklayayım" gibi tabirler vardır. Dinleyicilerin fiziki olarak var olduklarını hayal ettiği gibi, doğrudan

---

6. Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Répertoire II* içinde, Paris, 1964, s. 65. Krş. Genette'in *Les Lauriers sont coupes* üzerine yorumu: "yazılı değil, hatta sözlü bile değildir – Dujardin tarafından gizemli bir şekilde bulunmuş ve yazıya geçirilmiştir: oluşturduğu anlatı örneğini dışlamak dolaysız konuşmanın kendine has niteliğidir" (*Figures III*, Paris, 1973, s. 240).

7. *Notes from Underground*, çev. Matlaw, s. 6, 8, 35, 36.

8. *A.g.y.*, s. 5. 9. *A.g.y.*, s. 35.

tepkilerde bulunduklarını da söyler: "Eminim... hayal ediyorsunuz", "... sinirlendiğinizi hissedebiliyorum"[10] ve onlarla hayali diyaloglara girer (özellikle de Yedinci ve Sekizinci bölümde).

Yazı ile konuşma, dinleyiciye hitap ile kendi kendine hitap arasındaki muğlaklıklar yeraltındaki adam dinleyicisini kafasında kurguladığını, kendi kendine konuşması için salt bir destek kuvvet olarak gördüğünü açığa vurunca çözülür: "Eğer okurlara hitap ediyormuş gibi yazıyorsam, bunun nedeni yalnızca bu şekilde daha kolay yazıyor olmamdır. Bu yalnızca bir biçim sorunu, yalnızca boş bir biçim..."[11] Burada metninin çelişkili yapısına ilişkin psikolojik ipucunu vermiştir. Böylece tam da kendi ruhunun çelişkili yapısını yansıtır; ancak hem başkarakter hem de başdüşman olarak ikili bir rol aldığında kendi kendini ifade etmenin bir yolunu bulabilir.[12]

Dolayısıyla bu hikâyedeki anlatı sunumu üst üste binmiş en az üç katmandan oluşur: farazi bir formatta sunulan yazılı bir kayıt; yaygın konuşma örüntüleri bakımından sözlü ve dinleyiciye dönük bir söylem; sözel hareketinin gerçek anlamında kendi kendine sessiz bir hitap. Yeraltındaki adam sanki düşünüyormuş gibi yazar, ama başkalarına hitap ediyormuş gibi düşünür. Düşüncesinin başkalarına dönük olması, "boş bir biçim" değil, aksine son derece manidardır: Kendi kendine konuşmayı toplumsal bir duruş haline getirerek, başkalarına hitap edilen konuşmada olduğu gibi kişinin kendisine hitap ettiği bir konuşmada da samimiyetin artık olmadığını gösterir. Özerk monologları ikinci şahıs biçimleriyle dolduran bu tür iç bölünmelere sık sık rastlandığından, *Yeraltından Notlar* yazılı bir belge olarak sunulmasına *karşın* monolog halinde bir sunum olduğu izlenimi uyandırır.

Yeraltındaki adam yazı yazarken kendi kendine konuşuyormuş gibi görünen tek "Ben" değildir. Beckett'ın anlatıcıları –Molloy, Moran, Malone– sık sık kalem kâğıtla uğraştıklarından bahsetmelerine karşın, yazardan çok "monologcu" havası verirler. Nihai halefleri olan Adlandırılamayan için de, metnin kökeni, uzun uzadıya

---

10. *A.g.y.*, s. 5. 11. *A.g.y.*, s. 35, ayrıca bkz. s. 36.

12. *Yeraltından Notlar*'daki bu iç diyaloglar Mihail Bahtin tarafından ele alınır, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, çev. R.W. Rotsel (Ann Arbor, Mich., 1973), s. 190-3; Türkçesi: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004.

tartışılmasına karşın, belirsiz kalır. "Konuşan kocaman bir top" kimliği bir tarafa, hareketsiz konumu, "ellerim dizlerimde oturmuş olduğumu anlıyorum" bile yazma edimi konusunda pek az şey vaat eder. "Bu kavurucu çılgınlığın yalnızca elle ilgili yönünü düşünelim bakalım, nasıl yazabilirim bu koşullarda? Bilmiyorum." Ama yine de şunu iddia eder: "Yazan benim, elimi dizimden kaldıramayan ben. Yazmaya ancak yetecek kadar düşünen benim, kafası uzaklarda olan ben."[13] Burada kafa ile el arasındaki bağlantıyı gerekçelendirmek yönündeki geleneksel buyruğun ironik bir şekilde çarpıtılmış son bir kalıntısı vardır – diğer pek çok açıdan gerçekçi gerekçelendirmeye benzeyen bir metindir bu.

Birinci şahısla anlatılan bir metin sahnede mevcut kurmaca dinleyiciler ya da yazma faaliyetine ilişkin bir kanıt sunmayıp, yine de farklı bir şifahi söyleyiş tonu benimsediğinde, anlatı sunumunun kendisi gizemli bir hal alır ve Butor'un sözleriyle "gölgede" kalır.[14] Poe'nun "Gammaz Yürek" hikâyesini alalım. Hikâye şöyle başlar: "Doğru! –sinirli– çok, çok sinirliydim ve sinirliyim; ama neden deli olduğumu söyleye*sin*?" (vurgu Poe'ya ait). Burada dinleyen bir "sen"e girizgâh dahi yapılmadan seslenilmektedir ve bu "sen" sonuna kadar da bedensiz biri olarak kalır. Kurmaca sahnesinde sessizce duran bir dinleyici midir? Okur mudur? Yoksa yalnızca konuşmacının zihninde var olan hayali bir muhatap mıdır? Bu soruya verdiğimiz yanıta bağlı olarak, bu hikâyeyi sözlü, yazılı ya da sessiz bir konuşma olarak yorumlayabiliriz. Anlatıcı yaşlı adamın öldürülüşü ve sonrası hakkındaki hikâyesine devam ederken, bu konuda başka ipucu sunulmaz. Türsel soru yanıtlanamaz, en azından salt anlatı sunumu temelinde yanıtlanamaz. Pek çok metinde benzer anlatı sunumları vardır: Bir birinci şahıs aynı anda kurmaca sahnenin hem içinde hem dışında, konuşan benliğin hem içinde hem dışında görünen bir ikinci şahsın ısrarla yakasına yapışır.[15]

---

13. *Üçleme*, s. 305, 315, 316, 312.

14. Krş. Romberg, "Esas anlatıcının sözlü, epik durumu anlatıcının kendisi tarafından sunulduğu takdirde paradoksal hale geliverir", (*Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund, 1962, s. 34).

15. Başka örnekler: Poe'nun "Imp of the Perverse", Proust'un ilk hikâyelerinden "La confession d'une jeune fille"i, Sartre'ın "Eostrate"si ve Kafka'nın "Oyuk"u (bu bölümde daha sonra ele alınacak).

Bu belirsiz anlatı sunumu Camus'nün romanı *Düşüş*'te görülebilir. İlk bakışta bu metin sesli konuşmayı taklit ettiği izlenimini verir. Ayrı ayrı altı parçada metnin konuşmacısı –Jean-Baptiste Clamence– varlığını yalnızca ima yoluyla, Clamence'in duyulmayan sorulara ve yorumlara verdiği yanıtlar sayesinde bilebildiğimiz bir konuşmacıya hitap eder. Bu hayalet dinleyicinin gerçekte benlik için salt bir ses yansıtıcı, ya da daha ziyade –son paragrafın açığa vurduğu üzere– benzer bir geçmişe ve dolayısıyla anlatmak için benzer bir söyleme sahip ikizi olduğu ancak yavaş yavaş ortaya çıkar. "Seninle benim aynı türden olduğumuzu tüm bu süreç boyunca biliyordum. İkimiz de tıpatıp aynı değil miyiz, sürekli konuşan ama hiç kimseye hitap etmeyen, yanıtları önceden bilmemize karşın hep aynı sorularla muhatap olan? O yüzden, lütfen söyle bana ne oldu..."[16] Dolayısıyla bu metin boyunca karşılaşacağımız şey kendisini sesli bir konuşma gibi gösteren sessiz bir monolog, Öteki'ye hitaben bir itiraf kılığına bürünmüş sürekli bir kendi kendine hitaptır. Böylece *Düşüş* iç monologdaki tekbenci süreci, iç konuşmacının iç dinleyiciyle iletişim kurmasını dramatize eder. Eğer Dujardin'in klasik iç monolog tanımına göndermede bulunarak, burada "bir karakterin en mahrem düşüncelerini ifade eden dinleyicisiz bir dile getirilmemiş söylem"in olup olmadığını sorarsak,[17] *hem* evet *hem de* hayır yanıtını vermemiz gerekir. Söylemin içselliği gizlidir, metnin kurgusu tarafından aynı anda hem saklanır hem de açığa çıkarılır.

Bu genel itiraf türünde bir başka metin olan Dostoyevski'nin *Uysal Kız*'ı, amaçlarımız açısından özellikle ilginçtir: "Fantastik Bir Hikâye" altbaşlıklı bu eserin tamamı, karısının ölü bedeniyle aynı odadaki bir adamın kendi kendine konuşmalarından ibarettir. Şu ana kadar incelediğimiz metinlerden farkı, yalnızken dillendirilen bir kendi kendine konuşma olarak ortaya konmuş olmasıdır. Besbelli ki Dostoyevski bu biçimin bir önsözde açıklama gerektirecek kadar cüretkâr olduğunu hissetmişti. Ortaya çıkan sonuç, anlatı uzlaşımları tarihinde anlamlı bir belgedir. Önsöz kısmı hikâyenin altbaşlığını açıklayarak başlar:

16. *La Chute*, s. 169.
17. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, s. 59.

Aslında gerçek bir hikâye olarak görmeme karşın "Fantastik Bir Hikâye" altbaşlığını verdim. Çünkü burada fantastik gerçekten de ve tam anlamıyla hikâyenin biçimine ilişkindir. Ben de anlatmaya başlamadan önce bunu açıklamanın doğru olacağını düşünüyorum. Mesele şu ki bu ne bir hikâyedir ne de yazılı notlardır.[18]

Konusunun psikolojik gerçekçiliğini vurguladıktan sonra, bunalımı müzminleşmiş bazı insanların zihinsel açıdan sıkıntı çektikleri zamanlarda kendi kendilerine konuşma eğiliminde olduklarına dikkat çekerek, sunum sorununa geri döner. Dediğine göre bu "fantastik" teknik, "gerçek yaşam"da farazi bir benzere sahiptir: başkarakterin söylediği her şeyi kaydeden görünmez bir stenografın notları.[19] Bu tür bir kayıt "benim hikâyemde sunulduğu kadar kaba ve eksikli olmayabilir, ama psikolojik çizgi hemen hemen aynı kalacaktır" der ve özet mahiyetinde şunları ekler: "İşte bu hikâyede fantastik derken kastettiğim şey, her şeyi kısaca not alan stenograftır (ben de onun notları üzerinden biraz cila çektim)."[20] Dostoyevski her türlü yazılı kayıt ya da sözlü iletişim iddiasını bir kenara bırakan birinci şahıslı bir metnin anormalliğini böyle vurgulamaktadır. Gerçek olan "fantastik" ("gerçek olmayan" diye okuyun) bir biçimde sunulur: modern okurun artık "fantastik" diye görmeyecek kadar alıştığı bir uzlaşım için bundan daha iyi bir tanım olamaz herhalde.[21]

Fakat bu önsözün de gösterdiği üzere, Dostoyevski hikâyesinin gerçek-olmayan sunumundan zaman ve dil yapısı için nihai sonuç-

---

18. *A Gentle Creature and Other Stories*, çev. David Margarshack, Londra, 1950, s. 209 içinde. Bu hikâyenin önsözünden yapılan tüm alıntılarda terminolojiyi olabildiğince doğru vermek için Katherine Szczepansky'nin yardımıyla çeviriler düzeltildi.

19. Friedman'ın dikkat çektiği üzere, Stendhal iç monolog biçiminde bir hikâye yazma olasılığını hayal ettiğinde benzer bir stenograf imgesi kullanmıştır (*Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, 1955, s. 59 ve 67).

20. *A Gentle Creature*, s. 211.

21. Eğer Dostoyevski'nin üçüncü şahıs romanlarında karakterlerinin düşüncelerini (örneğin *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'unkileri ve "fantastik biçim" kullandığı için açıklama yapmadan alıntılama alışkanlığında olduğunu hatırlarsak, bir anlatıcının düşüncelerinin alıntılanması ile anlatıcının kayboluşu arasındaki farkı sezdiğini bu önsözde görmek mümkündür. Düşüncelerin alıntılanması da elbette en az anlatıcının kayboluşu kadar "fantastik"tir, ama aynı zamanda anlatının kendisi kadar eski bir uzlaşımdır.

ları çıkarmamıştı. Bunu yapmış olsaydı, gerçekten de "hikâyemde sunulduğu kadar kaba ve eksikli olmayabilir"di. Ayrıca "psikolojik çizginin büyük oranda aynı kalacağından" da şüphe edebiliriz: İnandırıcı bir anlatı sunumunu kasten ortadan kaldırmasına rağmen, *Uysal Kız* geleneksel birinci şahıslı anlatı normlarına hâlâ büyük oranda uymaktadır. Konuşmacısı evliliğinin hikâyesini baştan sona anlatmaktadır, "nasıl olduysa öyle. Doğru sırayla."[22] Art arda gelen her epizot, başlıklı bir bölümü doldurur ("I. Ben Kimdim, O Kimdi", "II. Bir Evlilik Teklifi", vs.) ve tüm durumlar özenle izah edilir, ama benliğe değil, yalnızca yabancılara açıklanması gerektiği gibi. Ara sıra olan kesintiler haricinde –"korkarım, biraz karıştırıyorum"– metin mevcut ifade ânına yalnızca ilk ve son paragrafta dikkat çeker:

> O buradayken her şey iyi: her an ona bakıyorum. Ama onu yarın alıp götürecekler – burada nasıl yalnız kalacağım?
>
> Saat sabahın ikisi. Çok sevdiği botları yatağının ucunda, adeta giymesi için onu bekliyor... Yo, cidden, onu yarın alıp götürdüklerinde ben ne halt edeceğim?[23] (Üç noktalar Dostoyevski'ye ait.)

İfade ânına yapılan bu simetrik göndermeler kırk sayfa uzunluğundaki geriye dönüşlü anlatının dilini ve yapısını özünde etkilemeden, onu bir kendi kendine hitap çerçevesi içine alır.

1876'da, yani *Les Lauriers*'ten on yılı aşkın bir süre önce yayımlanan *Uysal Kız*, otobiyografik anlatı ile iç monoloğu hem tipolojik hem de tarihsel olarak birbirinden ayırır. Nitekim iç monoloğun kökeni ve doğasına ilişkin ilk tartışmalarda adı en sık geçen metinlerden biri olması bu konumuyla tamamen örtüşmektedir.[24] Eğer gerçek olmayan anlatı sunumunu tek kıstas olarak kullanırsak, André Gide'ın söylediklerine destek vermemiz gerekir: "Dostoyevski'nin unutulmaz Krotkaya'sı iç monolog türünün en aşılmaz örnek"lerinden biridir.[25] Fakat monoloğu anlatıdan ayıran diğer

---

22. *A Gentle Creature*, s. 211. 23. *A.g.y.*, s. 210 ve 251.

24. Bkz. Dujardin, *Le monologue intérieur*, s. 66 ve Gleb Struve, "*Monologue Intérieur*: The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities", *PMLA* 69 (1954), 1101-11, s. 1111.

25. Dujardin'e Mektup, aktaran *Le monologue intérieur*, s. 66. "Uysal Kız"ın özgün (Rusça) başlığı "Krotkaya"dır.

kıstasları –geçmiş olayların kronolojik olmayan sunumu, ifade ânına odaklanma ya da iletişimsel-olmayan dil örüntüleri– göz önüne aldığımız takdirde o zaman Dostoyevski'nin hikâyesi Dujardin'in bu bağlamda bahsettiği ama tam olarak tanımlamadığı "ara formüller"den biri olarak görülmelidir.

Kronoloji ve Hafıza

Uysal Kız'da monolog sunumu ile kronolojik anlatının birleşimi, bu noktaya kadar ele aldığımız pek çok metin açısından ortaktır: "Gammaz Yürek", *Yeraltından Notlar*'ın ikinci bölümü ("Islak Kar"), *Düşüş*. Tüm bu eserlerde tek başına bir anlatıcı geçmişini hatırlar ve –kronolojik bir sırayla– kendi kendine anlatır. *Otobiyografik monologlar* (bu tür metinleri böyle adlandıracağım) fevkalade yapay bir retorik etkisi yaratır, zira kişinin kendi biyografisini kendisine anlatması psikolojik açıdan pek akıl kârı değildir. Daha doğrusu ancak konuşmacı bunu (herkese itiraf etme ya da kendi kendini haklı çıkarma gibi) belirli bir amaca istinaden yapıyorsa akla yakın görülebilir. Dolayısıyla, dinleyiciler olmamasına karşın, otobiyografik monolog iletişim anlamını ya da en azından iletişim provası anlamını korur. Üstelik bu anlam, monologcunun sessiz yalıtılmışlığı vurgulandıkça daha da çelişkili hale gelir. Camus'nün *Dönek* eserindeki dilsiz misyonerin kronolojik kendi kendine izahı türün bu açıdan özellikle canlı bir örneğidir. Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken* romanında Addie'nin ölümden sonraki otobiyografisi çok daha görülmeye değer bir örnektir, çünkü burada geleneksel bir anlatı hayaletvari, bedensiz bir ses tarafından sunulur.

Fakat otobiyografik monologlarda akıp giden bir düşünce süreci yanılsamasının panzehiri başlı başına geçmiş üzerine odaklanmaları değil, yalnızca kronolojiye bağlılıklarıdır. Birçok monolog geçmiş deneyimlerle ilgili hatıraları içerir ve bazıları –*Ses ve Öfke*'deki gibi monologlar– bundan başka her şeyi dışarıda bırakır. Fakat gerçek iç monologlarda geçmiş olayların zamansal sırası yerini şimdiki anımsamanın zamansal sırasına bırakır ve böylece geçmiş, kronolojisini ciddi şekilde kaybeder. Otobiyografik monologların diğer özerk monologlarla yalnızca tek bir ortak özelliği vardır: ger-

çekçi bir anlatı sunumunun kaldırılması. Fakat bu özellik özerk monoloğun temelini oluşturan rasgele düşünce yanılsamasını yaratmak için zorunlu olmakla beraber yeterli değildir.

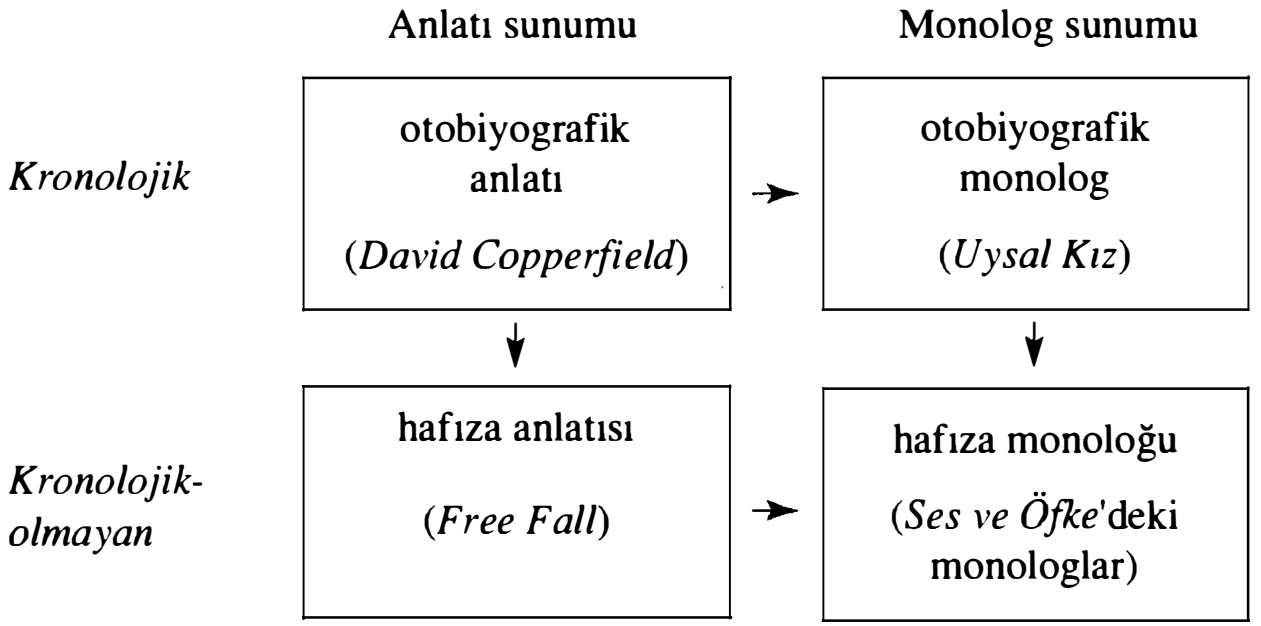
Öte yandan, fevkalade uzlaşımsal bir sunuma sahip olmasına karşın, biyografik kronolojinin değil, çağrışımsal hafızanın belirlediği bir düzen takip eden kurmaca metinleri de vardır: Ford'un *Good Soldier*'ı, Durell'in *Justine*'i, Golding'in *Free Fall*'u. Bu tür kronolojik-olmayan *hafıza anlatıları* özerk monologlara farklı bir yoldan yaklaşır: *Otobiyografik monologların* yaklaşımını diklemesine keser. *Free Fall*'un anlatıcısı Sammy Mountjoy'u alalım. Kendisini açıkça yazan bir konuma yerleştirir, hatta müstakbel okurlara bile seslenir: "Ben sizin okuduğunuz kara izlerin kırk beş santim üzerinde duruyorum"; ama aynı zamanda yazma eyleminin kendi geçmişini kronolojikleştirmesine ilkesel bir karşı çıkış sergiler, hayatını "kendisini bana, yani tek anlatıcısına sunduğu şekilde" anlatmaya kararlıdır.[26] Anlatısı sırasında bir anlatı ilkesi olarak çağrışımsal hafızaya dair bazı çarpıcı formülasyonlar verir: "hafıza, yani karışık katlar ve spirallerin verdiği his, daha önemli olduğundan yakınmış gibi gelen gün, şu olayı yansıtan bu olay, ya da bu üçünün ayrılmış, istisnai ve tümden çizginin dışına çıkmış hali". Ya da şu ifadeler: "[İnsan] türlü türlü hatıralar ve duygulardan, fosil ve mercanlardan oluşan inanılmaz bir demettir. Ben eskiden ağaca bakan bir delikanlı olan bir insan değilim. Ben bir ağaca bakan bir delikanlı olduğunu hatırlayan bir insanım."[27] Ne var ki bu anımsatıcı ilke anlatıcının geçmişe ait epizotları sunarken izlediği sıranın kronolojisini "tümden çizginin dışına"[28] çıkararak bozarken, bu epizotların kendisi "karışık katlar ve spirallerin" pek az olduğu çok geleneksel bir tarzda sunulur. Bir başka deyişle, hafıza anlatıları bir metnin zamansal makro-yapısını zamansal mikro-yapısından çok daha kolay bir şekilde dağıtır, ki bu durum da gerçekçi anlatı sunumu ile kronolojik anlatı sırası arasındaki bağın gücünü gösterir. Bir anlatıcı konuştuğu ya da yazdığı sürece, iletişime dayalı bir dil oluşturur: sunar, açıklar, neden ve sonuçları birbirine bağlar – bu yüzden de kaçınıl-

26. *Free Fall*, s. 10 ve 6. Ayrıca bkz. s. 7, 8, 9, 25. 27. *A.g.y.*, s. 6 ve 46.

28. Örneğin bkz. 8, 11 ve 12. bölümlerde üç çocukluk epizodunun gecikmeli anlatısı.

maz olarak zamansal sıraya geri döner. Anımsatıcı düşünce sıralarını belirleyen kişisel çağrışımlar ancak sözlü ya da yazılı bir iletişim kurmacası yerini kendi kendine konuşma kurmacasına bıraktığında, yani anlatı kronolojisi ve anlatı sunumu eşzamanlı olarak terk edildiğinde birinci şahıs anlatılarında hâkim hale gelir.

Monologcunun özellikle geçmiş deneyime yoğunlaştığı özel özerk monolog çeşidinde olan tam da budur. Bu tür *hafıza monologları* (bu monologları böyle adlandırıyorum) tipolojik açıdan otobiyografik monologlar ile hafıza anlatılarının aratürüdür, ilkinin monolog şeklindeki sunumunu ikincisinin anımsatıcı kronolojik-olmama niteliğiyle birleştirir. Bu monologların diğer geriye dönüşlü birinci şahıs biçimleriyle olan ilişkilerini aşağıdaki gibi şemalaştırabiliriz:



Uzlaşımsal anlatı ile hafıza monoloğu arasındaki karşıtlık, Faulkner-sonrası hafıza monologlarının en iyilerinden biri olan Claude Simon'un *La Route des Flandres* (1960) romanı üzerine bir yorumda açıkça gösterilmiştir: "Olguların kendi gelişim sırasını takip ederek anlatıldığı bir vakayinamenin aksine, bu yazar bir hikâye anlatmaktan çok, onun hafızada ve duyumlarda bıraktığı izi tarif etme işini üstlenir."[29] Burada niyetin de esasen mimetik ("tarif etmek") olduğuna dikkat etmek gerek; ama alınan model otobiyografik ile-

29. *La Route des Flandres*'ın Editions de Minuit baskısının arka kapağından çevrilmiştir (Paris, 1960).

tişim (birinin hikâyesini anlatması) değil, hafızanın kendi kendini dahil etmesidir. Benmerkezci bir sürecin bu taklidi yalnızca parçalanmış bir kronoloji değil, parçalanmış bir kapsam da dayatır: "Ben boşlukları doldurmuyorum. Pek çok parça gibi onlar da kalıyor," der Simon.[30] Hafıza monologlarının sunduğu tek zamansal süreklilik kendiliğinden hatırlayan hafızanın sürekliliğidir. Özerk monoloğun bu çeşidinde zihin yalnızca geçmiş üzerine eğitimli olduğundan, hatırlanan olaylar sessiz ifadenin kronolojik olarak evrilen zaman-süresine değil yalnızca birbirine bağlıdır. Dolayısıyla hafıza monologları zamansal yapıları bakımından diğer geriye dönüşlü kurmaca eserlerden ve eşzamanlı deneyimlere yoğunlaşan özerk monologlardan daha serbesttir.[31] Hafıza monologlarının çok zor okunuyor olmasının nedeni bu olabilir: Quentin'in monologları Molly Bloom'unkilerden çok daha kopuk kopuktur ve *La Route des Flandrés* diğer monologlu "yeni romanlar"dan çok daha karman çormandır.

Faulkner'in ve Simon'un metinlerinin yarattığı yapısal ve metinsel sorunlardan bazılarını son bölümde inceleyeceğim. Fakat anlatıdan monoloğa doğru yaklaşmaları gösteren türsel haritadaki konumları açık hale gelmiştir: Temel kipi geçmiş zaman olan geriye dönüşlü bir biçim olarak, hafıza monoloğu otobiyografiye en çok yaklaşan ama diğer yandan bir düşünce sürecinin "kesintisiz olarak ortaya serilişi" yanılsamasını da uyandıran bir özerk monolog çeşididir.

Anlatının şimdiki zamanla yazılan monologlara götüren yönlerine geçmeden önce, Proust'a geri dönüp kısaca bakmak yararlı olacaktır. *Kayıp Zaman*'ı "bir kendi kendine konuşma" ya da "muazzam bir monolog" diye adlandıran eleştirmenlerin[32] bu terimleri

30. Claude Sarraute ile yapılan mülakattan çevrilmiştir, *La Route des Flandres*'ın 10/18 baskısında yeniden basılmıştır, s. 273.

31. Krş. Jacques Dubois'nin "Avatars du monologue interieur dans le nouveau roman"da hafızanın rolü üzerine yorumları. (*Revue des Lettres Modernes,* No. 94-110 [1964], 17-29, s. 24-5).

32. Bu terimler *Kayıp Zaman*'a René Lalou ve Gaëtan Picon tarafından uygulanmıştır (Bkz. Marcel Muller, *Les Voix narratives dans la "Recherche du temps perdu"*, Cenevre, 1965, s. 54.)

yalnızca en genel anlamda, yani tüm birinci şahıs anlatılarına ve aslında tüm yazılı metinlere tekabül eden –yalnızken kayda geçirilen bir konuşma anlamında– kullandıkları ortadadır. Bu bakımdan *Kayıp Zaman* diğer otobiyografik romanlardan yalnızca nicel anlamda farklıdır. Daha anlamlı bir soru Proust'un romanının bir hafıza monoloğu ya da –yazılı sunumu asla sorgulanmadığından– bir hafıza anlatısı olarak adlandırılıp adlandırılamayacağıdır: Marcel hatırlanan geçmişini zamansal olarak hafızada belirdiği sırayla mı sunar?

Genette'in de gösterdiği üzere, romanın yazılışı yazar-başkarakterinin anımsatıcı süreçlerinden büyük oranda etkilenmeden kalır. Göze batan tek bir istisna vardır: *Swann'ların Tarafı*'nın ilk bölümü, "Combray" başlıklı kısım.[33] Burada metin tekrar tekrar Marcel'in hatırlama anları ile hatırlanan anlar arasında mekik dokur. Fakat romanın bu kısmı bile, Proust'un kendisinin de ısrarla belirttiği üzere, "tesadüfi fikir çağrışımı yasalarına göre birbirine bağlanmış bir tür anılar derlemesi" olarak okunmamalıdır.[34] Gerçekten de genel yapısı itibariyle, "Combray" bir hafıza anlatısı değil, Marcel'in geçmişinden iki farklı ânın –uykusuz geceler ve madlen yediği öğleden sonranın– anlatısıdır ve bu sırada zihnine önemli anılar hücum eder. Dolayısıyla hatırlanan çocukluk epizotları Marcel'in metninden çifte geriye dönüş mesafesinde, yani hatırlama ile anı arasındaki zamanda ve hatırlama anları ile yazar Marcel tarafından bunların kaydedilmesi arasında geçen zamanda durmaktadır. Marcel Combray sahnelerini kendi bilincine hücum ettiği anlarda kaydetmiş olsaydı –uykusuz gecelerinde ya da madleni tattığı gün– metni hafıza anlatısı modeline uygun olurdu. Oysa Marcel'in eserini yazma kararı konusundaki kritik gecikme Combray'ı çift-katmanlı bir anlatı, çocukluk sahnelerini içeren hafıza geriye dönüşlerinden oluşan bir anlatı haline getirmektedir. Dolayısıyla Marcel'in Guermantes Düşesiyle hayal kırıklığı yaratan karşılaşması –bunu daha önce incelemiştik– bir öz-anlatıdır, diğer pek çok hatırlanan sahneyle birlikte yine bir öz-anlatı olan daha geniş bir çerçeveye (madlenin tetiklediği anımsatıcı geriye dönüşe) yerleştirilmiştir.

33. *Kayıp Zaman*'ın zamansal düzeninin analizi için bkz. *Figures III*, s. 85-9.
34. *Chroniques*, Paris, 1927, s. 209, aktaran Muller, s. 55.

Bu hafıza yapısı karmaşık olmakla birlikte hafıza anlatılarının kronolojik-olmama niteliğiyle ortak yönü yoktur, hele hele hafıza monologlarının incelikleriyle ilgisi çok daha azdır. Proust'un makro-yapısı, ahenksiz öz-anlatısının mikro-yapısı gibi, anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki mesafeyi azamileştirir, dolayısıyla *Kayıp Zaman* her açıdan özerk monologdan en çok uzaklaşmış birinci şahıs anlatısının merkezinde durmaktadır.

Söylem ve Monolog

Salinger'in *Çavdar Tarlasında Çocuklar* adlı romanında Holden Caulfield, bir otel odasında bir fahişeyle ilk defa "milli" olmak için beklerken, bu zamana kadar bakir kalmış olmasını şu şekilde açıklar:

> Sorun şu; bir kızla –yani, orospularla filan değil– bu iş tam olacak gibiyken, başlıyor durmadan size dur demeye. Benim derdim de bu işte; duruyorum. Çoğu herif durmuyor. Benim elimden gelmiyor. Durmanızı gerçekten mi istiyorlar, veya yalnızca korkuyorlar mı, ya da *işin* sonunda kusurun onların üstünde değil de *sizin* üstünüzde kalması için mi dur diyorlar, hiç bilemiyorsunuz. Ben yine de hep duruyorum. Sorun, onlara acımam. Yani, bu kızların çoğu aptallaşıyor. Bir süre oynaştıktan sonra, *bir bakıyorsunuz*, akılları başlarından gitmiş. Bir kız kendisini oynaşmaya bir kaptırdı mı, beyin meyin aramayın onda. Ne bileyim? Dur diyorlar, ben de duruyorum. Onları evlerine bıraktıktan sonra, keşke durmasaydım diyorum, ama yine de durmadan edemiyorum.[35]

Bu şekilde bağlamından koparıldığında, bu pasaj kolaylıkla bir iç monolog metninden alınmış gibi görülebilir. Şimdiki zamanla yazılmıştır ve bir konuşmacının fevkalade öznel düşüncelerini sunmaktadır. Oysa otobiyografik bir romanın parçasıdır. Öncesinde geçmiş zamanlı anlatı vardır: "Kendimi epeyce seksi hissetmeye başlamıştım, ama yine de sinirliydim." Hemen ardından geçmişe ait başka anlatılar gelir: "Neyse, temiz bir gömlek çıkarıp onu giyerken düşündüm de, bu benim için büyük bir fırsattı, bir bakıma." Holden'ın kızlarla yaşadığı güçlüklere ilişkin bu düşünceleri otel oda-

35. *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, çev. Coşkun Yerli, İstanbul: YKY, 1997, s. 92.

sında beklediği sırada aklından geçmez, aksine anlatma sürecinde bu tedirgin âna geri dönüp baktığı bir zamanda geçer.

Holden'ın yorumları bir otobiyografici için alışılmadık ölçüde günlük bir dille yazılmışsa da, anlatısını yorumlarla kesmesinde ya da yorumların şimdiki zamanla anlatılmasında alışılmadık ya da geleneklere aykırı bir yön yoktur. Birçok geriye dönüşlü anlatıcı yaşadıklarını anlattığı gibi, er ya da geç düşüncelerini de anlatır ve şimdiki düşünceleri uğruna geçmiş hikâyelerini terk eder. Bunu yaptıklarında, anlatı sunumları ne kadar iyi tanımlanmış ya da anlatı dilleri ne kadar geleneksel olursa olsun, temel gramerleri bir monologcununkiyle çakışır. Bir kurmaca otobiyografi yazarı konudan ne kadar saparsa monologcuya benzerliği de o kadar artar. Bu nedenle Tristram Shandy'nin Molly Bloom'un ilk atası olduğu sık sık söylenmiştir – oysa Shandy edebiyattaki en özbilinçli otobiyografici, Bloom da edebiyattaki en aklı bir karış havada monologcudur.

"Konu dışına sapma" tabirinin de ima ettiği üzere, anlatan benliğin şimdiki-zaman söylemi kullanması anlatının düz ve dar yolundan aslında kendisine ait olmayan bir alana kanunsuz bir şekilde sapması olarak görülür. Kurmaca otobiyografi dili özerk monolog diliyle en çok bu alanda örtüştüğünden, iki kurmaca türü arasındaki ilişki bakımından da incelenmesi şarttır.

Emile Benvéniste'in iki dil tarzı arasında yaptığı ve genel kabul gören ayrım bu türsel sınır bölgesini incelemek için bir kalkış noktası olabilir: *discours* (söylem) ve *histoire* (tarih/hayat hikâyesi). Benvéniste, "bir konuşmacı ve bir dinleyici gerektiren ve konuşmacıda diğerini bir şekilde etkileme niyetini varsayan her söz" *söylem*'dir der.[36] *Söylem*'in temel kipi şimdiki zamandır, ama (geçmiş zaman ve gelecek zaman kipi kullanarak) serbestçe geçmiş ve gelecek zamana geçebilir; zamir çatısı birinci şahıstır, ama normalde ikinci-şahıs hitabı ve üçüncü şahıs göndermeleri de içerir. Tamamen ifadeci ve öznel olan bu tarzın aksine, tamamlayıcı *tarih* salt anlatısal ve nesnel bir tarzdır; temel özelliği ise yalnızca geçmiş za-

36. Emile Benvéniste, *Problems in General Linguistics*, çev. M. E. Meek, Coral Gables, Florida, 1971, s. 209. Ben Benvéniste'in *söylem* ve *tarih* terimlerini italik yaparak kullanacağım.

manın ve üçüncü şahıs zamirlerinin kullanılması ve dolayısıyla kişisel konuşmacılara ya da dinleyicilere yapılan tüm göndermelerin dışlanmasıdır: "Kimse konuşmaz burada; görünüşe bakılırsa olaylar kendi kendisini anlatıyor."[37] Dolayısıyla Benvéniste'in sisteminde, konuşmacının şahsının etrafında dönen tüm metinler –tamamen anlatısal geçmiş zamanla aktarıldıklarında bile– *tarih* tarzından ziyade *söylem* tarzına aittir.[38]

Jean Starobinski'nin otobiyografi üzerine yazdığı bir denemede belirttiği üzere, bu mutlak ayrım, diğer açılardan yararlı olmakla birlikte, otobiyografik türde bulduğumuz geniş çeşitlilikleri açıklamakta yetersiz kalmaktadır.[39] "Ben" zamirinin onun adına yapılan tüm ifadelere söylemsel bir öğe kattığını kabul etsek bile, kullanılan dil görece nesnel aktarım ile görece öznel ifade arasında büyük değişiklikler gösterebilir. Bu nedenle Starobinski, Benvéniste'in ikici sisteminde, birinci şahıs biçimleri kategorisine daha kolay uygulanmasını sağlayacak bir değişiklik yapmayı önerir. Saf otobiyografinin hem *tarih*'e hem de *söylem*'e ait gramatik özelliklere sahip olduğuna (en açık şekliyle de birinci şahıs zamirini tipik anlatı kipi olan belirli geçmiş zamanla birleştirdiği Fransızcada) dikkat çekerek, otobiyografiyi bir kefesinde üçüncü şahıs *tarih*'i, öbüründe birinci şahıs *söylem*'i bulunan terazinin ortasına yakın bir yere yerleştirmeyi tercih eder. Otobiyografinin saf anlatısallığı azaldıkça, bu görece nesnel orta-noktadan saf *söylem* kefesine çekilir ve geçmiş olayların anlatısı yerini tamamen anlatıcının şimdiki düşüncelerine bıraktığında bu kefeye ulaşır. Nitekim Starobinski otobiyografik metinlerin bu sınır noktasını manidar bir şekilde "en uç biçimiyle monolog yazısı" diye adlandırır ve bununla anlatıcının şimdiki düşüncelerinin (yazılı bir anlatı içinde) dile getirilmesini kasteder. Demek ki bu açıdan anlatıcının şimdiki bilincinin ifade edilmesi, otobiyog-

37. *A.g.y.*, s. 208.

38. "Tarihsel anlatıyı her türlü 'otobiyografik' dilsel biçimi dışlayan ifade tarzı olarak tanımlıyoruz." (*A.g.y.*, s. 206; ayrıca bkz. s. 210.)

39. "Le style de l'autobiographie" *La Relation critique* içinde, Paris, 1910, s. 83-98. Starobinski gerçek otobiyografiyle ilgilenmesine karşın, söyledikleri kurmaca otobiyografi için de geçerlidir. Benvéniste'in kategorilerinin roman kuramına uygulanabilirliği hakkında ayrıca bkz Genette, "Frontières du récit" *Communications* 8 (1966), 152-63.

rafik türün bir ucunda –*tarih*'in saf *söylem* içinde kaybolduğu noktada– yer alır; Starobinski'nin sözleriyle, "aktarılan 'olgular'dan bağımsız olarak monoloğun kendi akışından başka bir şey" olmayan yerdir burası.[40]

Otobiyografik türün bu kaybolma noktası bir kurmaca türü olarak iç monoloğun başlangıç noktasıdır. Starobinski bu gelişmeyi dikkate almaz, zira o kurmaca birinci şahıs biçimleriyle değil gerçek (tarihsel) otobiyografiyle ilgilenir. Yalnızca kurmaca karakterler kendi düşüncelerini sesli bir şekilde konuşmadan ya da yazıya dökmeden ortaya koyarken "duyulabilirler"; veyahut da "onlara kulak misafiri olunur", zira konuşmalarını hiç kimseye hitaben yapmazlar, hele bir okura hitaben hiç.[41] Bu anlamda, bir monologcunun söylemi artık Benvéniste'in "bir konuşmacı ve dinleyici gerektiren her söz" olarak *söylem* tanımına uymaz, meğerki bu tanımı konuşmacıyla bir dinleyiciyi de kapsayacak şekilde genişletmiş olmayalım.[42] Fakat iletişim boyutunu bıraktığında bile, iç söylem yeni, deneyimsel bir boyut kazanır: artık ifadeyle eşzamanlı olarak gerçekleşen canlı olaylar sunabilmektedir. İç monolog hâlâ saf *söylem* olsa bile, "önemsizleşmiş aktarılan 'olgular'dan bağımsız olarak" (Starobinski) ortaya serilmez artık; zira şimdi, ortaya serme sürecinde, kişinin ne yapmakta olduğunu ve başına neler gelmekte olduğunu" (Joyce) aktarır. Bir başka deyişle, olaylar metne yeniden girer, ama şimdiki-zaman kipli söylem dilinin kendisi aracılığıyla girer, (otobiyografide olduğu gibi) geçmiş zamanlı anlatı dili aracılığıyla değil. Dolayısıyla otobiyograficinin söylemiyle monologcunun söylemi arasındaki fark en net şekilde kendi ortak-zaman kipindeki kullanım farklarına bakarak tanımlanabilir.

---

40. Starobinski, s. 89.

41. Krş. John Spencer'ın iç monolog dili hakkındaki nitelendirmesi: "sanki kulak misafiri olunmuş gibi okunacak şekilde yazılan dil". ("A Note on the 'Steady Monologuy of the Interiors'", *Review of English Literature* [1965], 32-41, s. 41) Bu doğru bir tanım olmasına karşın, yeterli değildir, zira aynısı tiyatrodaki diyalog için de söylenebilir.

42. Kurmacayı iletişim teorisinin bakış açısından inceleyen teorisyenler iç monoloğu şu şekilde tanımlamaktadır: bir ben'in alt ben'e hitaben kullandığı iletişim dili. (Krş. Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen, 1973, s. 71-3) Fakat bu iletişimin kapalı devresi, şekillendirdiği dil üzerine çok çeşitli etkilere sahiptir. Bkz. aşağıda 6. Bölüm.

Genel olarak, şimdiki/geniş zaman (*present tense*) üç farklı zamanı ifade edebilir: geçici bir olayı ifade eden anbean şimdiki (*present*) zaman (Kalemimi alıyorum)*; tekrarlanan şimdiyi ifade eden alışkanlık ya da tekerrür bildirir nitelikte şimdiki/geniş zaman (geniş zamanın hikâyesi; her zaman kalemle yazıyorum/yazarım) ve genellemeleri ya da "ebedi doğruları" ifade eden zamansız ya da aforizmatik geniş zaman (kalem kılıçtan keskindir).

Zamansız şimdiki zaman otobiyografi ya da iç monologda ortak olan bir kiptir ve dolayısıyla iki tür arasındaki bir çakışma alanını tanımlar. Fakat kişisel olmayan ifadelerin –birinci ve ikinci şahıs zamirleri dışlayan ifadelerin– kipi olduğundan zamansız geniş zaman birinci şahıs türlerinden çok, deneme ya da felsefi inceleme için uygundur. Tristram, Marcel ve Molloy insan doğası hakkında uzun genellemelere daldıklarında, aslında yarım-zamanlı denemeciler haline gelirler. Bir kurmacadaki filozofun kaleminden akan düşüncelerle tamamen dolu olan bir eser birinci şahıs romanı ile deneme arasındaki kesin türsel sınırı gösterecektir: Valéry *Monsieur Teste*'nin, Gottfried Benn de *Roman des Phänotyp*'in bazı yerlerinde buna benzer bir şey denemişti. Benzer şekilde, konuşmacısı filozof bir karakter, doğaçlama bilgeliğini kendisine saklayan bir Zerdüşt olan özerk bir monolog düşünülebilir. Böyle bir metin olsaydı (buna en yakın örnek sanırım Thomas Mann'ın *Lotte Weimar'da* romanındaki Goethe monoloğudur), özerk monolog ile deneme arasındaki türsel yakınlığı olduğunu gösterecekti – Valéry Larbaud'un, Dujardin'in *Lauriers*'ini Montaigne'nin *Denemeler*'inin edebi anlamdaki takipçileri arasına katarak, ima ettiği türde bir yakınlıktır bu.[43] Fakat teoriden gerçek hayata döndüğümüzde, birinci şahıs anlatılarının ve özerk monologların denemeyle örtüşmesi, zamansız şimdiki zamanın kesintili anlarıyla sınırlıdır; hem anlatıcılar hem de monologlar buradan çabucak kendi temellerine dönerler: anlatıcı anbean geçmiş zamanına, monologcu da anbean şimdiki zamanına.

---

* *I pick up my pen.* Türkçede bu ifade şimdiki zamanla karşılanmaktadır. –*y.n.*

43. *Les Lauriers sont coupés*'e Önsöz, s. 10.

Bu anbean şimdiki zaman, özerk monoloğa özgüdür. Dujardin'in *Les Lauriers sont coupés*'inden bir örneği ele alalım:

> Alelacele dönüyorum, pencereleri tutuyorum, itiyorum, çarpıyorum... Hiç!.. Pencere kapalı... Ya perdeler? Çekiyorum perdeleri, orada. ... Gece saklı.[44] (Üç noktalar Dujardin'e ait.)

Bu türde bir pasaj, ancak söze dökmeyi eylemle ya da deneyimle eşzamanlılaştıran bir metinde gerçekleşebilir. Böyle bir metin olan *Les Lauriers*, Mallarmé'nin meşhur sözleriyle "yakalanması çok kıymetli olan günlük olayları" ("*le quotidien si precieux a saisir*"), "boğazdan geçen an"ı ("*L'instant pris a la gorge*") sunar.[45] Bir otobiyografi anlatıcısının anbean şimdiki zamanı ise, tersine, yazarınki hariç her türlü deneyimden muaftır. Dolayısıyla bir anlatıcı gerçek anlamıyla anbean şimdiki zamanı yalnızca dolaysız mesleki kaygılarının tesiri altında kaldığında kullanabilir, tıpkı Tristram Shandy'nin sık sık yaptığı gibi:

> *Bölüm XXIII*
> Bu bölüme fevkalade saçma sapanca başlamak eğilimindeyim ve hayal gücüme engel koymak niyetinde de değilim. – Öyleyse, başlıyoruz. ...

Tristram burada ne söylüyorsa onu yapmakta, yazmakta olduğu şey hakkında yazmaktadır. Bu içe dönük söylem biçiminde –Michel Foucault bunu "yazma eylemine bağlı, yazılma anıyla eşzamanlı ve o ânın içinde duran söylem"[46] diye adlandırır– bir otobiyografi metninin grameri anlık olarak özerk monoloğun grameriyle özdeşleşir; ama içeriği bir monologcunun zihnine hiçbir zaman girmeyen bir dünyaya, kendi sözel icrasına göndermede bulunur.

Anlatı ile monolog arasında en büyük muğlaklığı yaratan şimdiki zaman biçimi alışkanlıklarımızı anlatan geniş/şimdiki zaman, yani anlatıcıların şimdiki ruh hallerini ve durumlarını tarif ettiği za-

---

44. *Les Lauriers sont coupés*, s. 63.

45. Aktaran Dujardin, *Le Monologue intérieur*, s. 15-6.

46. Aktaran Genette, *Communications* 8 (1966), s. 163 içinde. Genette'in dikkat çektiği üzere, çağdaş kurmaca eserlerdeki konuşmacıların kendi ifade eylemleri üzerine yoğunlaşmaları yazarlarda özellikle sık görülen bir durumdur. Ayrıca Krş. aynı sayıda Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", s 21.

man kipidir. Bunu özellikle de anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki kutuplaşmayı vurgulayan otobiyografik romanlarda sıkça görürüz. Beckett'ın Molloy'unun şunu söylerken açıkça yaptığı gibi: "Böylece, anlattığım kadarıyla çok az fikir edindiğiniz şu anki varlığımı hatırlatacağım size arada sırada [ki onunla kıyaslanırsa geçmişim bir peri masalı gibi görünür]."[47] Konu dışına sapan bu "hatırlamalar" metni fasılalara böler, bazen de uzun şimdiki zaman pasajlarıyla doldurur: "Şimdi, hiçbir yerde dolaşmıyorum artık, neredeyse yerimden bile kımıldamıyorum, oysa hiçbir şey değişmedi. İhtişamlı günlerimde yöremin sınırları ne kadar uzaksa, odamın, yatağımın, bedenimin sınırları da o kadar uzak bana."[48] Bu pasaj bir sayfa ya da biraz daha fazla devam eder ve Molloy ile uzuvları arasında var olan ilişkinin ayrıntılarına girer. Burada zamansız şimdiden farklı olarak, doğrudan doğruya anlatan "ben"e gönderme bulunan bir şimdiki zaman olduğunu görürüz. Zaten bu nedenle grameri özerk monologların temel gramerinin aynısıdır. Anbean şimdiki zamanla arasındaki fark yalnızca durumun kalıcılığı ya da betimlenen olayların tekrarıdır. Bu ifadelerden her biri, *ne zaman olursa olsun* anlamında "*her zaman*, *bazen*, *asla* ya da *ne zaman*" zarflarını içerir ya da ima eder: "Ve ellerimi görünce... Ve ayaklarıma gelince aynı, bazen, bunları yatağımın ayaklarında görünce... Bunları tekrar ayaklarım olduğunda kendime geri getirmiyorum..."

Molloy'la her zaman en nihayetinde bir "hatırlama sonu"na ulaşırız, zira "ödevini" –geçmişinin anlatılması– tekrar kendine hatırlatır. Esas işe nihai geri dönüş, aşırı şekilde konu dışına sapan bir anlatıcının bile normalde takip edeceği bir kuraldır. Fakat neredeyse tamamı bu mükerrer-kalıcı şimdiki zaman kipiyle yazılmış metin çok azdır: *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılamayan* (birinci şahıs kısımlarında), *Yeraltından Notlar*'ın ilk bölümü, Sarraute'un *Martereau*'su, birkaç Kafka hikâyesi ("Oyuk", "Küçük Bir Kadın", "Melezleme") ve Çehov'un manidar bir başlığa sahip eseri "Sıkıcı Bir Hikâye". Otobiyografiden ziyade kişinin kendi portresini çizmesine daha yakın olan bu eserler, benliğin ve onun dünyasının kalıcı, neredeyse hareketsiz koşullarını sunar. Burada, şimdiki zaman bir tür ölü ve ölümcül zaman olur, sözcüğün en kötü anlamında ebedi bir

47. *Üçleme*, s. 66. 48. *A.g.y.*, s. 70.

niteliğe bürünür. *Martereau*'da hastalıklı genç yeğenin, ailesindeki "normal" bireylerle olan ilişkisinin araştırıldığı pasaja bakalım:

> Hayır, insanın kendisini onlara karşı savunmasının, onlara karşı direnmesinin hiçbir yolu yok – onlar çok güçlüler. Benim önümde elbette bir yol olacaktır, kahramanca, umutsuzca bir yol, daha fazla kaybedecek bir şeyi olmadığını düşünen insanların başvurduğu bir yol. Bu yol kendimi tamamen bırakmak, her şeyi terk etmek, dizginlerimi tümüyle salıvermek ve onlara aptal olmadığımı haykırmak olacaktır...
>
> Fakat buna asla cesaret edemem. Hiç kimse asla böyle bir şeye cesaret edemez. Bunu biliyorlar, zaten bu yüzden rahatlar ya.[49]

Kalıcı şimdiki zamanla başlayan ve biten, arada koşullu ve olumsuz gelecek zaman kullanılan bu alıntıdaki kipler konuşmacının çıkmazının süreğenliğini göstermektedir. Çok geçmeden yeğen kendisini tarif etmek için uygun imgeleri bulur: "kendi çevresinde dönerek kendi kuyruğunu ısıran aptal bir köpek, gülünç bir derviş."[50] Kısır döngü mecazı kalıcı şimdiki zamanla –kişinin içinde bulunduğu koşullarla hesaplaştığı zaman kipiyle– yazılmış metinlerde kaçınılmaz olarak tekrar tekrar ortaya çıkar: Kafka'nın yuvarlak oyuktaki hayvanı, boşluktaki Adlandırılamayan, Çehov'un günlük rutin mağduru profesörü.

Bu kalıcı söylemlerin konuşmacıları sözlerini üzerinde düşünerek dile getirirler, amaçları içinde bulundukları mevcut durumu genel bir incelemeye tabi tutmaktır. Saplantılı derecede sistematik dökümlerini kesintiye uğratacak rasgele düşüncelerini, her zaman başarılı olamasalar da bastırmaya çalışırlar. Malone'un kendisi hakkında söyledikleri hepsi için geçerlidir: "Kafamdan geçen şeylerin yalnızca küçük bir bölümünü aktardığımı söylemiş miydim? Söylemiş olmalıyım. Aralarında tutarlı bağlantılar kurabildiğim şeyleri seçiyorum konuşurken."[51] Söz konusu "seçme" eğilimi bu söylemleri monologcuların elemeden geçmemiş düşüncelerinden ayırır. Otobiyografik anlatının artzamanlı düzeninin bir tür eşzamanlı muadili olarak değerlendirilebilecek bir düzen inşa eder. Dolayısıyla kalıcı söylemler yalnızken dile getirildiğinde, otobiyografik mono-

---

49. *Martereau*, s. 24; çev. Jolas, s. 15-6.
50. *A.g.y.*, s. 25; çev. Jolas, s. 17.
51. *Üçleme*, s. 261.

logların yol açtığı uyumsuzluğun aynısına yol açar: Kafka'nın yalnız hayvanının kendi yalnızlığını örtmek için yaptığı oyuğun içinde rehber eşliğindeki gezintisi, Camus'nün dilsiz "Dönek"inin kronolojik izahı kadar paradoksaldır. Her ikisi de iletişim, tefsir ya da itiraf için düzenlenmiş bir dil kullanır, ama bu dil konuşmacının kafasında hapsolmuş olarak kalır. Bu anlamda kalıcı monolog türünün özerk monologla ilişkisi, otobiyografik monologların hafıza monologlarıyla ilişkisine benzer.

Bu tür metinlerde bazen olduğu gibi, mevcut koşulların incelenmesi örneklendirmeye yol açtığında farklı bir sorun doğmaktadır, zira o zaman bunların kalıcı şimdiki/geniş zamanının hikâyesi anbean bir şimdiki zamana meyletmeye başlar. Örneğin Çehov'un "Sıkıcı Hikâye"sindeki profesör, bizi kendi günlük rutinlerine götürürken izahının her yeni evresine mükerrer tarzda başlar:

> Dersten sonra evde çalışırım. Dergi ve tez okurum, bir sonraki dersime hazırlanırım, bazen de bir şeyler yazarım. Misafir ağırlamaktan ötürü işim sürekli kesilir.
>
> Zil çalıyor.[52]

Bu kapı zilinin çalmasıyla birlikte güvenli "her zaman" alanından çıkarız. Ayrıca bu anda, bir sürü misafir girip çıkarken –münasebetsiz bir meslektaş, sınavı geçememiş bir öğrenci, tez konusu isteyen bir diğeri– gözümüzün önünden bir dizi kısa hikâye geçer: konukların konuşma alışkanlıkları karakterize edilir, bazı konularda sohbetlere girişilir, profesör şirazesinden çıkar vs.[53] Bu sahnelerin hepsinin yüzlerce benzerini simgelediği, yeni hiçbir şeyin olmadığı bir yaşamın sıkıcılığını yansıttığı ima edilir. Ama yine de ister istemez tekil olaylar görünüşünü alırlar, biz farkında olmadan kalıcı şimdiki zaman anbean şimdiki zamana dönüşür. Fakat bu da, profesörün tüm bu sahnelerin cefasını çektiği *sırada* kendi kendisiyle konuştuğu, dil ve deneyimin eşzamanlılaştığı izlenimi uyandırır.

Bu paradigmatik sahneler Çehov'un metninde her zaman çok geçmeden mükerrer temeline geri döner; böylece okur, canlı dene-

52. "A Boring Story", çev. Magarshack, s. 58.
53. *A.g.y.*, s. 58-62.

yimleri yaşarken düşünen bir monologcuyu değil, kendi sıkıcı rutinini kaydeden bir adamı dinlediğini yeniden fark eder. Kafka'nın "Oyuk" adlı hikâyesinde –hikâyenin ortalarına doğru– hayvan kendi anlatımının tekerrüre dayalı olduğunu "unutur" ve öncesinde hâkim olan koşulları kökünden değiştiren hayati bir olay anlatmaya başladığında farklı bir şey gerçekleşir: Tıslama sesi ölümcül bir düşmanın yaklaştığına işaret etmektedir. Bu noktaya kadar hayvan alışıldık gizli varlığını kalıcı-mükerrer şimdiki zamanla anlatmış, bunun saadet dolu sessizliğini özellikle vurgulamıştır:

> Fakat oyuğumun en güzel yanı sessizliği. Bu aldatıcı elbette. Birdenbire kesilebilir ve o zaman her şey biter. Fakat şimdilik bu sessizlik benimle birlikte. Saatlerce geçitlerimde dolaşırım da küçük bir hayvanın hışırtısı dışında hiçbir şey duymam, zaten onu da dişlerimin arasında sessizliğe erdiririm, bazen de topraktan pıtırtılar gelir, bu da benim dikkatimi bir tamiratın gerekli olduğuna çeker. Ormanın havası içeride dolaşır, mekân hem sıcak hem serin.[54]

Bu pastoral durumu yok edecek olan olay bu sözlerin sarf edildiği sırada henüz gerçekleşmemiştir. Oyukta sessizlik hâkimdir, onun varlık nedeni olan ve yok oluşu "her şey biter" anlamına gelen kalıcı durgunluk söz konusudur: "Birdenbire kesilebilir ve o zaman her şey biter." Bunu tarif eden kalıcı durum ve kalıcı zaman kipi hayvan dış dünyaya yaptığı dönemsel gezileri anlattıkça giderek mükerrer tarza kayar: "Böyle anlardan sonra kısa süreliğine de olsa [oyuğu] sık sık terk etmeyi... bir alışkanlık haline getiriyorum."[55] Bunun ardından açık alana yapılan seyahatlerin, yeniden girişin tehlikelerinin ve oyukla yeniden buluşmanın verdiği mutluluğun uzun uzun betimlenişi gelir. Her zaman dönüşünden sonra daldığı uykunun ardından söz konusu felaket gerçekleşir: "Son uyku yok olup giderken uyanıyorum, uykum zaten çok hafifti demek ki, zira beni uyandıran çok güç duyulan bir tıslama"[56]

Şimdi eğer bu tıslama en sonunda kesilseydi ya da geçici bir yanılsama olduğu anlaşılsaydı, yeniden yerini alışıldık oyuğunun huzurlu ortamına bırakacak ve metni mükerrer temeline geri döndürecek mükerrer bir deneyimin betimlenişi olarak görülebilirdi bu

---

54. "Der Bau", s. 174. 55. *A.g.y.*, s. 179.
56. *A.g.y.*, s. 194.

cümle. Fakat tam tersi olur: tıslama sesi devam eder, hayatın korkunç gerçeği halini alır ve oyuğu "dünyanın patırtısının ve tehlikelerinin içine çeker."[57] Aşırı heyecanlanmış olan hayvan tıslama sesinin kökeni hakkında çeşitli varsayımlar düşünüp sonra bunlardan vazgeçtikçe, hikâyenin ilk kısmının durağan zamanı evrilen bir zaman haline, kalıcı zaman kipi anbean zaman kipi haline gelir. Nihayetinde düşman bir hayvanın giderek onu kapana kıstırdığı ve onunla ölümcül bir savaşa gireceği inancı artmaya başlar. Hayvanın düşünceleri ve Kafka'nın hikâyesi bitmez, bir cümlenin ortasında kesilir. Kendisinin hâkimi olduğu dünyayı kalıcı şimdiki zamanla anlatan konuşmacı aynı anda hem şaşırtıcı olaylar yaşayan hem de bunları anbean şimdiki zamanla anlatan bir monologcuya dönüşmüştür.

"Oyuk"un kimi yorumcuları şimdiki zamanın anlamındaki bu değişikliğe dikkat çekmişlerse de,[58] durumu (yani bu değişikliğin hikâyeye mantıkdışı bir zamansal yapı kazandırdığını) tam olarak kavradıkları söylenemez. Fakat bu yapı Kafka'nın, mükerrer ve tekil olaylar arasındaki ayrımı reddetmeye dayanan paradoksal beşeri zaman anlayışına tamamen uymaktadır. Kendisinin bir keresinde özlü bir şekilde dile getirdiği üzere, ona göre "insan gelişiminin belirleyici ânı bakidir". "Oyuk", şimdiki zamanla yazılmış bir söylemin muğlaklıklarından faydalanarak hem anlamında hem de dilinde bu paradoksu yansıtır. Yaşamın kritik olayları sadece bir kez değil kalıcı olarak gerçekleşiyorsa, kalıcı ve tekil söylem tarzları arasındaki fark ortadan kalkar: kalıcı sessizlik her zaman tıslama sesini içerir ve yarattığı yıkım gelecekteki tek bir anda değil, sürekli tekrarlanan şimdide yatar. Dolayısıyla Kafka'nın hikâyesinin zaman yapısı, başkarakteri ve anlatı sunumu kadar gerçeküstüdür.

Bir yazar gerçekçi zaman-yapısının normlarını ancak bu şekilde çiğnediğinde (bilerek ya da bilmeyerek), başlangıçta bir konuşmacıyı durağan bir zaman çerçevesine hapseden bir söylem zaman içinde evrilen bir söylem "haline gelebilir" ve özerk bir monolog tarzında, "karakterin ne yapmakta olduğunu ve başından neler geçmekte olduğunu" aktarabilir. Kısacası, Kafka'nın "Oyuk" hikâyesi-

57. "Der Bau", s. 206.

58. Özellikle bkz. Heinrich Henel, "Das Ende von Kafkas *Der Bau*", *Germanisch-romanische Monatsschrift* 22 (1972), 3-23.

nin zamansal aykırılığı, kalıcı şimdiki zamanla yazılmış bir metni normal koşullarda bir iç monolog metninden ayıran ince çizgiyi tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir.

Anımsatma ve Eşzamanlılaştırma

Son kısımda, *anlatan* benlikten özerk monoloğa giden yolları inceledim. Bu metinlerdeki şimdiki zaman hep "gerçek" bir kip olmuş, söylendiği anla örtüşen (ya da en azından bu ânı içeren) zamansal bir ana işaret etmiştir. Fakat anlatan değil *deneyimleyen* benlikten çıkan özerk monoloğa türsel yaklaşımı henüz ele almadık. Aradaki bağı şekillendiren yine şimdiki zamandır; fakat bu sefer "gerçek" bir zaman olarak değil, tarihsel ya da anlatısal şimdi diye adlandırılan özgül gramatik kurguya dayalı metaforik bir zaman olarak işlemektedir. Bu zaman kipinde, bir gramercinin dediği gibi, "konuşmacı adeta zamanı tamamen unutur ve anlattığı şeyi sanki gözlerinin önündeymiş gibi canlı bir şekilde anımsar."[59] Bu "anımsatıcı" şimdinin –birinci şahıslı anlatı bağlamında anlatısal şimdiye bu adı vermeyi tercih ediyorum[60]– mantıksal açıdan geçmiş bir deneyime işaret etmesi gerekse de, anlık olarak iki zaman-seviyesi arasında yanılsamalı ("sanki") bir örtüşmeye yol açar, anlatı ânında anlatılan ânı gerçek anlamıyla "anımsatır". Görünüşteki bu eşzamanlılaştırma da, daha sonra metnin dilini özerk monolog metninin "gerçek" eşzamanlılaştırılmasıyla özdeşmiş gibi gösterir.

Anımsatıcı-şimdiki zaman pasajları görece kısa kaldığı ve bunlar yalnızca deneyimlenen olayları ve duyumları aktardıkları müddetçe, okur bu yanılsamaya yakalanma tehlikesine düşmez: Aldatıcı şimdiki zaman kiplerinin "sanki" niteliği kolaylıkla görülebilir,

---

59. Otto Jespersen, *Essentials of English Grammar*, Londra, 1933, s. 239. Metaforik bir kip olarak tarihsel anlatıda şimdiki zaman hakkında, bkz. Paul Imbs, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, 1960, s. 32 ve 201; Harald Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964, s. 125-7.

60. Bu terimi, onu lirik şiire uygulamış olan Leo Spitzer'den alıyorum. "Überzeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik (Anredelyrik und evokatives Präsens)", *Stilstudien* II içinde, 1922; yeniden basım Münih, 1961, s. 50-83.

özellikle de bir anlatıcı bu kipin anımsatıcı doğasına bizzat dikkat çektiğinde. "Cenaze dün olsa bu kadar iyi hatırlayamazdım," der David Copperfield ve sonra annesinin cenazesini sanki kendi "gözleri önünde" cereyan ediyormuş gibi şimdiki zamanla anlatır:

> Mezarın başında duruyoruz. Gün bana diğer günlerin hepsinden farklı görünüyor; gün ışığı da aynı ışık değil, daha kederli bir renge bürünmüş. Şimdi ortada bizim evden toprağın altında yatanla birlikte getirdiğimiz kutsal bir sessizlik var. Başlarımız açık, orada dururken papazın açık havada uzakta söyleniyormuş gibi gelen sözlerini duyuyorum.[61]

Bu epizodun sonunda anlatıcı olayın şimdiliğini (ve zamansızlığını) manidar bir mekânsal metafor yoluyla daha da vurgular. "Sonraki bir günün olayları içimden akıp unutulan şeylerin yeniden belirdiği bir kıyıya vurdu, ama okyanusta büyük bir kaya gibi duruyor bu." Hatırlanan ânın belirginliğini vurgulayan bu kaya imgesi anımsatıcı şimdiki zamanın anlamına tipik bir örnek oluşturur.

Fakat bu tür anımsatmalar diğerleri kadar dramatik ve özbilinçli olmadığında, okura geriye dönüşlü başlangıç noktasını unutturacak kadar uzadığında ve özellikle de bir konuşmacının geçmiş düşüncelerini geçmiş deneyimleriyle karıştırmaya başladığında, açıkça geriye dönüşlü izahat olarak başlayan metinler bile birdenbire zaman ve tür bakımından muğlak hale gelebilir. Bu süreci en iyi şekilde gözlemleyebileceğimiz yer yine bir Kafka metnidir.

"Bir Köy Hekimi" geleneksel bir otobiyografi olarak başlar: "Ne yapacağım konusunda tümüyle kararsız kalmış haldeydim. Hemen yola çıkmam gerekiyordu; on mil ötedeki köyde ulaşmam gereken bir hasta vardı."[62] Burada anlatıcı geçmiş zaman kullanarak geçmiş bir deneyimi anlatmaktadır. Atsız yaşadığı güçlükleri ve ahırdan seyis ve atların açıklanamaz çıkışını anlatmaktadır, bu durum kendisini de hizmetkârı Rosa'yı da hem şaşırtır hem de eğlendirir. Fakat çok geçmeden (metnin ikinci sayfasının başında) cümlenin ortasında fiil kipi değişir ve şimdiki zaman olur: "'Sen de yardım etsene!' dedim hizmetçime, söz dinleyen kızcağız koşumları seyise vermek için yanaştı fakat seyis işi gücü bırakıp kızın beline

61. *David Copperfield*, s. 139.
62. *Bir Köy Hekimi*, çev. Gülcay Tekiner, İstanbul: Altıkırkbeş, 2003, s. 13.

[*sarılıyor*] ve yüzünü yüzüne [*çeviriyor*]. Çığlık çığlığa yanıma [*kaçıyor*] kız" (s. 14, şimdiki zamana geçişi italikle yazdım). Sonraki beş sayfa boyunca hep şimdiki zaman kullanılır; kasaba doktorunun evden gönülsüz ayrılışını, olaylı ve çelişkili yatak ziyaretini, hasta ile doktor arasında geçen (dolaysız söylemle aktarılan) konuşmayı ve çocuğun yarası hakkında doktorun şeref sözü verdiğini duyarız: "Doğru söylüyorum, bir devlet hekiminin namus sözünü de yanında öbür tarafa götürebilirsin." Bir sonraki cümlede metin hikâyenin başlangıcındaki geçmiş zamanına döner: "Namus sözünü alan gencin sesi kesildi; nasıl kurutulacağımı düşünme zamanıydı artık." Doktorun niyetlenilen dönüşü-kurtuluşu, atların yavaş hareket etmesiyle ("yaşlı adamların ağır aksak yürüyüşü gibi ilerliyorduk bu kar çölünde", sonsuz zaman haline gelir ve hikâye şimdiki zamana geri dönerek sona erer. Artık olaylar anlatılmaz, tersine sefillik derecesinde durağan ve ilelebet kalacak bir durum tarif edilir: "Böyle giderse asla eve varamayacağım... Ben ihtiyar hekim bu mutsuz çağın soluğuna karşı korumasız, çırılçıplak bu dünyadan olmayan atlarla dolanıp duruyorum. ... Aldatıldım! Aldatıldım! Gece çanının sesine kanıldı bir kez, kurtuluş yok artık!" Özetlersek, hikâyenin iskeletini uzun bir şimdiki zaman pasajıyla onu çevreleyen iki çok daha kısa geçmiş zaman pasajı oluşturmaktadır; önsöz de kısa bir şimdiki zaman pasajından ibarettir.

"Bir Köy Hekimi"nin sonundaki gramatik şimdi, anlatıcının kendi geçmiş deneyimlerini geriye dönüşlü olarak gördüğü şimdiki anlatı ânına işaret ettiğinden, hikâyenin iskeletindeki şimdiki-zamanda yazılmış uzun kısmın anımsatıcı bir şimdi olarak anlaşılması gerektiğine şüphe yoktur. Gramatik şimdi ilk kez karşımıza çıktığında, hiç hissettirmeden hikâyeyi devam ettirir ve konuşmacının düşüncelerini açıkça alıntılayarak kendi aktarımından ayırır: "'Evet,' diye düşünüyorum günaha girerek, 'bu gibi durumlarda Tanrıların yardımı dokunuyor.'" Fakat çok geçmeden anımsatıcı anlatı, ancak anlatıcının geçmiş düşünceleri olabilecek şeyle iç içe geçer. İşte doktorun, hastasının yarasını görüp yakından incelemeye başladığı pasaj:

[Yakından baktığımda işimin başka bir zorluğu daha vardı.] *İnceden bir ıslık koyuvermemek elde değil.* Serçe parmağım boyutlarında kurtlar, yine pembe renkli, kana bulanmış gövdeleriyle bir uçları yaranın içine girmiş, diğer yanda başları ve sayılamayacak kadar çok ayakçıklarıyla debe-

lenip duruyorlar. *Zavallı çocuğa kimse yardım edemez artık! Burayı bulup çıkardım işte, bunun yüzünden ölüp gideceksin.* Aile mutlu oysa, beni iş başında gördüler, kız kardeş anneye, anne babaya söylüyor, baba da pencereden içeri başlarını uzatan ve ancak pencereye kollarıyla dayanarak dengelerini bulabilen konuklara benim çalıştığımı iletiyor. Yarasında oynaşan yaşamlardan sarhoş genç, 'Beni kurtaracak mısınız doktor' diye fısıldayarak soruyor. *Bu bölgedeki tüm insanlar aynı, hekimlerden beceremeyecekleri şeyleri istiyorlar. Eski inançlar yitip gitmiş, rahip evinde ayin giysilerini sıkıntıyla parçalarken, hekimden sihirli elini kullanmasını bekliyorlar. Nasıl arzu ederseniz, ben kendim gönüllü olmadım ya, beni böyle kutsal amaçlarla kullanmak istiyorsanız, pekâlâ!* [*Daha ne isterim ki,*] *hizmetçisini yitirmiş yaşlı bir köy hekimi için iyi iş!* Derken aile ve köyün yaşlıları geliyorlar [ve giysilerimi üzerimden çıkarıp]...[63]

Doktorun kendi kendinden alıntı yaptığı monologlar olarak gördüğüm yerleri italikle yazdım. Fakat bu monologların alıntı olduğuna dair işaretler konmamıştır ve bunları anlatı cümlelerinden ayıran hiçbir şahıs ya da zaman kipi değişikliği olmadığından, monolog ile anlatı birbirine karışır. Geçmiş düşünceler artık anlatı bağlamında yalnızca duygulandırıcı, ünlemsel sözdizimleriyle, bir başka deyişle, bize geçmiş-zaman anlatısında anlatımlı monologları tespit etme olanağı veren aynı işaretlerle tanınabilir. Bu benzetme, pasajımızı geçmişe taşıyarak hemen doğrulanabilir. Bu durumda başı ve sonu şu şekilde olacaktır:

> Yakından bakıldığında işimin başka bir zorluğu daha vardı.
> *İnceden bir ıslık koyuvermemek elde değildi*
> *Daha ne isterdim ki, hizmetçisini yitirmiş yaşlı bir köy hekimi için iyi iş!* Derken aile ve köyün yaşlıları geldiler ve giysilerimi üzerimden çıkardılar...

Bu noktada, Kafka'nın "Bir Köy Hekimi"nin esas kısmında yarattığı anlatı aktarımı ile öz-alıntılı monolog arasındaki simbiyozun; öz-anlatımlı monologlar geçmiş-zaman anlatısında kullanılırken gördüğümüz simbiyozun şimdiki-zamanlı anlatıdaki muadili olduğu açık hale gelir. Fakat Kafka bu simbiyozu zıt bir yöntemle başarmıştır: Alıntılı monolog cümlelerini anlatı kipine (geçmiş zaman) dönüştürmez, anlatı cümlelerini monolog kipine (şimdiki za-

63. *Bir Köy Hekimi*, s. 17.

man) dönüştürür. Alıntılı monoloğu anlatıya eklemekten ziyade, anlatıyı alıntılı monoloğa eklemiştir; ya da farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, Kafka köy hekiminin monoloğunu anlatmak yerine, köy hekiminin anlatısını "monologlaştırır". Bu suretle özerk monoloğa özgü bir dile, tüm olayların algılayan bir bilincin iç diline çevrildiği bir edebi türe ulaşır.

Tür bakımından burada içe bakışlı anlatıdan çıkma sürecinde bir monologla karşı karşıyayız, deneyimleyen bir benliğin geçmiş düşünceleri tam da bu düşünceleri ve geriye dönüşlü anlatının kendisini ortaya çıkaran olayları neredeyse yutup içine alır. Fakat metin özgün geriye dönüşlü çerçevesine döndüğünde bu süreç kesilir: monologlu şimdiki zamanın içinden çıktığı ve (içine döndüğü) geçmiş zaman, bizi onu geçmişte kaldığı bilinen olayların *sanki* şimdiymiş gibi anlatıldığı üslupsal bir değişim olarak anlamaya zorlar.[64]

Özerk monoloğa daha da yaklaşan bu tarzda bir metin Doğalcı Rus yazar Garşin'in "Dört Gün" adlı hikâyesidir (1887). Bu hikâyeyi ilk okuduğumuzda özerk bir monolog olduğu izlenimi elde ederiz, ama son cümlede bu izlenim dağılır. Muharebe alanında dört gün tek başına yatan yaralı bir askerin anlatıldığı bu hikâyede, askerin kendi duygularını ve düşüncelerini seslendirdiği, kendi hareketlerini ve çevresini eşzamanlı, evrilen bir şimdiki zamanla betimlediği görünmektedir. Aşağıdaki pasaj tipik bir örnektir:

> Kendimi oturur konuma getirmeye çalışıyorum. Ama insan iki ayağından vurulunca zor oluyor. Birkaç kere neredeyse ümitsizlik içinde vazgeçiyorum, ama en sonunda inanılmaz bir acıdan ötürü gözlerimde yaşlarla, başardım.
>
> Üzerimde – siyah-mavi renkte bir gökyüzü ve bir yıldız ile etrafında daha küçük birkaç tanesi parlıyor. Etrafımda koyu ve uzun bir şeyler – çalılık! Çalılıkların içindeyim. Beni atlamışlar! Saçlarımın köklerinin nasıl hareket ettiğini hissediyorum....[65]

---

64. "Bir Köy Hekimi" üzerine aşağıdaki tartışma bazı değişikliklerle şu makalemin bir kısmının aynısıdır: "Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in 'Ein Landarzt' and Other First-Person Stories" (*PMLA* 83 [1968], 144-150).

65. Vsevolod M. Garshin, "Four Days", s. 15.

On üç sayfa boyunca böyle devam eder. Fakat sonra sürpriz bir son gelir; hikâyenin olay örgüsünde değil, biçiminde sürpriz bir dönüş yaşanır. En sonunda arkadaşları tarafından kurtarılan asker bilincini kaybeder, neden sonra bir hastanede doktorun üzerine eğilmesiyle uyanır. Ardından metin şu cümleyle sona erer: "Konuşabiliyorum ve ona buraya yazdığım her şeyi söyleyebiliyorum."[66] Eğer hikâyeyi bu sondan geriye dönüşlü olarak ele alırsak, artık özerk bir monolog olarak değil, tümüyle anımsatıcı şimdiki zamanla anlatılan geriye dönüşlü bir anlatı olarak görünür. Özetlersek: Kurgusal bir iç monolog, ancak bir cümle inceliğindeki –aslında hiç açılmamış olan– geriye dönüşlülük çerçevesi son cümlede kapandığında kendini ele verir.[67]

Garşin'in hikâyesiyle bir kez daha tipolojik olarak uç bir noktaya gelmiş bulunuyoruz. Bu hikâye Dostoyevski'nin (aynı yıl yayımlanan) *Uysal Kız* hikâyesinin teşkil ettiği örneğe benzemekle birlikte, aslında onunla taban tabana zıttır: Dostoyevski geleneksel bir dil ve zamansal yapı kullanırken, bunu monologlu bir sunum çerçevesinde yapar, oysa Garşin bir monolog dili ve zamansal yapı kullanıp bunları geleneksel bir anlatı sunumu çerçevesine dahil eder. Dolayısıyla "Dört Gün"ün de "ilk iç monolog" konumuna popüler adaylardan biri olmasında şaşılacak bir durum yoktur.[68]

---

66. *A.g.y.*, s. 26. Bu son cümle özgün metinde edilgen çatılıdır ki bu durum da yazma eylemini kimin gerçekleştirdiği sorusunu yanıtsız bırakmaktadır. (Bu bilgiyi Katherine Szczepansky'ye borçluyum).

67. Rusça bilmediğimden ötürü bu metnin üslup açısından yakın bir analizini yapamadım. Fakat yapısı hakkındaki yorumum, şimdiki zaman kipiyle aynı "şimdiki" ana işaret eden kipin cümlenin orta yerinde geçmiş zaman kipine döndüğü birkaç kısa pasajla desteklenmektedir. (s. 19, 22, 23, 24. Bu tutarsızlıklar hem özgün metinde hem de İngilizce çevirisinde mevcuttur.) Birkaç özet pasaj da bu metnin monolog veçheleriyle çelişmektedir. (Örneğin, yukarıda aktarılan pasajda: "birkaç kere neredeyse ümitsizlik içinde vazgeçiyorum, ama en sonunda... başardım". Ayrıca bkz. konuşmacının bilincini nasıl kaybettiğini anlattığı altı an (s. 16, 19, 20, 25, 26).

68. Özellikle bakınız C. D. King, "Edouard Dujardin, Inner Monologue and the Stream of Consciousness", *French Studies* 7 (1953), 116-128, s. 123-4; Gleb Struve, "*Monologue intérieur*", s. 1108-9. Bu eleştirmenler son cümlenin ortaya attığı sorunu da, keza yukarıda 67. notta bahsettiğim çeşitli dilsel tutarsızlıkları da gözden kaçırmışlardır.

Şu ana kadar ele aldığımız birinci şahıs metinleri ne kadar çeşitli olursa olsun, hepsinin ortak bir yönü vardı: Anlatıcı ister içebakışlı olarak şimdiki benliği üzerinde, ister geçmiş benliği üzerinde odaklanmış olsun, anlatısının merkezine kendisini koymuştur. İyi bilinen zıt bir örnekte ("tanık-olarak-ben" türü), anlatıcı başkaları üzerine odaklanır ya da kolektif bir deneyimin yazarı işlevi görür ve geçmiş zaman kipiyle yazıldığı sürece bu birinci şahıs anlatısının türü bir iç monolog metniyle hiç alakalı değildir. Fakat odak noktası tamamlanmış geçmişten devam eden bugüne kayar kaymaz, dilin ve aktarılan olayların eşzamanlı hale gelmesi bu aktarıcı türde metinlerin ve iç monolog metinlerinin ortak bir özelliğidir.

Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken*'inde Bundren kardeşlerin en konuşkanı olan Darl'a ayrılan kısımlar bu türün en tutarlı örnekleri arasındadır.[69] Darl cenaze yolculuğu epizotlarında gördüğü, duyduğu, yaptığı ve söylediği her şeyi anlatır, ama düşündüklerinden ya da hissettiklerinden hiç bahsetmez. Ailenin diğer fertlerinin aksine, böyle muammalı biri olarak kalmasının bir nedeni budur. Keza en sonunda delirmesinin böyle büyük bir şok değerine sahip olması da bu yüzdendir. Nehir geçişini anlattığı kısım tipiktir; şöyle başlar:

> Önümüzde yoğun, karanlık akıntı koşuyor. Sonsuzlaşan ve sayısızlaşan bir mırıltıyla bir şeyler anlatıyor bize; sarı yüzeyi, kocaman ve canlı bir şey tam altından bir kıpırtılık uyuşuk bir atiklikle davranıp sonra hafifçe uyuklamaya dalıyormuşçasına yüzey boyunca bir an için sessiz, süreksiz, ve derin bir anlamlılıkla akarak solgunlaşan, anaforlar halinde gamzeleniyor. ...[70]

Buradaki şimdiki zaman betimleyicidir, tıpkı bir manzara şiirinde olduğu gibi doğal bir sahneyi şiirsel tarzda betimler. Çok geçmeden manzaranın içinde kendisi de dahil insanlar belirir.

---

69. 59 kısmın 19'unda Darl konuşur; geri kalan kısımlar eşit bir şekilde geçmiş zaman anlatıcıları (Cash ve aile üyesi olmayan diğer karakterler) ve şimdiki zaman monologcuları (diğer aile üyeleri) arasında bölüştürülür.

Darl'ın anlatıcı olarak ayrıcalıklı rolü için, bkz. André Bleikasten, *Faulkner's* As I Lay Dying, Bloomington, Indiana, 1973, s. 46 ve 57.

70. *Döşeğimde Ölürken,* çev. Murat Belge, İstanbul: Adam, 1982, s. 127.

Cash'le ben arabada oturuyoruz; Jewel arka tekerleğin yanı sıra atında. ... Jewel dik oturuyor, dengeli, sağa sola bakınıyor, sessiz, sürekli, hızlı gözlerle, suratı durgun, azıcık soluk, tetik. Cash'in yüzünde de ağırbaşlı bir durgunluk var...[71]

Anbean ve nesnel bir şekilde sunulan bu sessiz resim bu noktada yerini diyaloğun aynı derecede anbean yeniden üretimine bırakır ve bunlar hareketlerin, bakışların ve vurguların eksiksiz tasvirleriyle iç içe geçer. Ardından nehrin başka bir tasviri daha gelir, nehri geçtikleri için heyecanlı olan aile ve hayvanlar hareketlidir. Olay gelişmeye başladıkça, Darl'ın üslubu gözlerinin önünde cereyan eden bir olayı dakika dakika anlatan bir radyo muhabirinin sesine dönüşür:

Jewel ata bağırıyor; gene iki dizinin arasından gövdesiyle iter gibi hayvanı. Geçidin tam tepesinde, atın da bir bildiği olmalı çünkü ileri atılıyor, yarısı suyun dışında sırılsıklam parlayarak, sıçraya sıçraya ilerleyerek. İnanılmayacak kadar hızlı gidiyor...[72]

Aktarımın edilgenliğine dikkat çekmek gerek: hiç ünlem, genelleme ya da soru yoktur – tüm duygulandırıcı iç konuşma retoriği eksiktir, sanki zihnin duygu ve düşünceyle ilgili bileşenleri parantez içine alınmış ve geriye yalnızca ani algı kabiliyeti kalmıştır.

Darl'ın duyguyu tamamen ortadan kaldırmış olması bu metni bir iç monolog diye adlandırma konusunda tereddüde yol açıyor. Darl'ın konuşması ile tarif ettiği olayların eşzamanlı olduğu mu düşünülmelidir? Anımsatıcı şimdiki zamanla yazılmış bir geriye dönüşlü anlatı demek daha doğru olmaz mı? Geçmiş zamana çevrildiğinde, olayların düz bir şekilde aktarılmasından ibaret olduğu ortaya çıkar. Nehri geçme sahnesinde ağırlığı bu anımsatıcı şimdiki zaman yorumundan yana verecek bir ipucu bile vardır: bu kısımda geçmiş zamanla yazılmış tek italik paragraf.[73] Epizodun tepe noktasına gelindiğinde –nehirdeki kütük parçasının dalgayla birlikte

71. *Döşeğimde Ölürken*, s. 128.

72. *A.g.y.*, s. 133. Eşzamanlı anlatı ile radyo sunucusunun dili arasındaki benzerlik Christian Paul Casparis tarafından kurulmaktadır. (*Tense Without Time: The Present Tense in Narration*, Bern, 1975, s. 43-4) Casparis bu anlatı biçimi için "şimdiki aktarım terimini" önermektedir.

73. *Döşeğimde Ölürken*, s. 133.

yükselip az daha felakete yol açtığı sahne– Faulkner alışıldık zaman kipi örüntüsünü bile bile değiştirmiş gibidir: Geçmiş zaman, hep şimdiki zamanla anlatılan bir epizodun unutulmaz bir ânında karşımıza çıkar.[74]

Faulkner'ın genellikle tutarsız olan anlatı örüntüleri bu metnin ortaya çıkardığı soruları kesin bir şekilde cevaplamayı olanaksız kılmaktadır. Fransa'daki teknik yönelimli Yeni Romancıların benzer deneylerini incelediğimizde, şimdiki zaman anlatısının muğlaklıklarından bir amaç uğruna yararlandıklarından emin olabiliyoruz.[75] En iyi bilinen örnek Robbe-Grillet'nin romanı *La Jalousie*'dir (Kıskançlık). Kimilerince nesnel, gayri-insanileştirilmiş anlatının bir örneği olarak, kimilerince de kıskanç bir kocanın saplantılı iç monoloğu olarak yorumlanan bu roman, şimdiki zaman metninden duyguyu çıkartan Faulkner'ın da bir adım bir adım ötesine geçer ve birinci şahıs zamirini de kaldırır. *La Jalousie*'in konuşmacısı yalnızca yokluğuyla göze batar – Robbe-Grillet'nin verdiği adla, "*en creux*" (çukurda) bir anlatıcıdır. Metni yaratan sesin (salt tarafsız bir anlatıcı haricinde) *birine* ait olması gerektiği ancak gözlem ötesinde bir tahminle açık hale gelir: Değişen görüş açıları ve uzamsal mesafeler, dil ve sahneyle ilgili saplantılı tekrarlar okuru ısrarla sesin arkasında –yalnızca bir kamera gözü değil– bir insan gözü (ve "Ben") olduğunu varsaymaya iter.[76] Fakat kıskanç "Ben" sahnenin arkasında kaldığından, onun monoloğu ayrık kalır ve Robbe-Grillet'nin metni kendisini bir üçüncü şahıs anlatısı olarak sunar.

---

74. Darl'ın kısımlarının iç monologdan ziyade anımsatıcı şimdi ile yazılmış anlatılar olduğu yorumu el yazması tarafından desteklenmektedir; R.W. Franklin'e göre el yazmasındaki kiplerde sık sık düzeltmeler ve tereddütler göze çarpmaktadır.("Narrative Management in *As I Lay Dying*", *Modern Fiction Sudies* 13 [1967], 57-65, s. 61) Ayrıca bkz. Darl'ın kısımlarını bir dizi dilsel ayrıntıyı temel alarak geriye dönüşlü anlatılar olarak yorumlayan Casparis (*Tense Without Time*, s. 86-8).

75. Krş. Genette'in, "*récit au présent*"in ya nesnel anlatı ya da iç konuşma doğrultusunda giden istikrarsız bir biçim olduğu yönündeki benzer analizi (*Figures III*, s. 231)

76. Krş. Dubois, "Avatars du monologue intérieur". Burada *La Jalousie* ile iç monolog arasındaki ilişki ayrıntılı olarak incelenir. Bir eleştirmenin bu metne uyguladığı "*monologue extérieur*" terimi ilgi çekici ama yanıltıcıdır. (bkz Bernard Pinguad, "Je, Vous, Il", *Esprit* 26 [1958], 91-99, s. 94).

Gerçek iç monolog Darl'ın eşzamanlı aktarımının öteki tarafında yatmaktadır ve *Döşeğimde Ölürken*'de Darl'ın akrabalarından bazıları bu ilişkinin yakınlığını göstermektedir. Babasının ve kardeşlerinin konuşması Darl'ın konuşmasına sadece eksik öznel bileşenleri ekler ve açıkça zihninde kendi kendine hitap ettiği yanılsamasını yaratır. Anse şöyle düşünmektedir:

> Kahrolsun şu yol. Hem yağmur da yağacak. Burada durup altıncı duyumla neredeyse görüyorum onları, arkalarında bir duvar gibi kapanırken, onlarla verilmiş sözüm arkasında kapanırken. Elimden geleni yapıyorum, aklım erdiği kadar, ama şu kör olası çocuklar.

Vardaman da şöyle düşünmektedir:

> Ağaçlar sıcak günlerde kabara kabara serin toza çıkan tavuklara benziyor. Verandadan atlarsam balık neredeydi, oraya düşeceğim, ve şimdi o hep balık-değil-balıklara kesilmiş. Yatağı ve anamın suratını ve onları işitiyorum, hani o gelip de bu işi yapan var ya, o yürürken döşemenin sarsıldığını duyuyorum. Gelip yaptı anam iyiydi ama gelip yaptı.[77]

Bu konuşmalar da sahneleri ve olayları betimlemektedir, ama bunları anımsatıcı geçmiş anlatılar olarak düşünmek aklımızın ucundan bile geçmez. Kiplerini değiştirmek öz-anlatımlı monologlardan başka bir şey vermez. Dilbilimcilerin dilin duygulandırıcı-anlatımlı işleviyle –konuşmacı ve onun öznesine karşı tutumu üzerine odaklanan işlevi– özdeşleştirdiği tüm öğeler Anse'nin ve Vardaman'ın dilinde mevcuttur: ünlemler, nidalar, tekrarlar, tereddütler, ses atılması (lehçe farklılıklarını ve fantastik hayalleri saymıyorum bile).

Darl'ın dili ile Vardaman ya da Anse'nin dili arasındaki karşıtlık aktarıcı ile iç monologcu arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir: her ikisi de dil ve deneyimin eşzamanlılığını paylaşır, ama dil işaretleri iki ayrı kutuptadır. Aktarıcı, olayları başkaları için sözelleştiren, sahnede olmayan tarafsız bir aracı olarak hareket eder. Monologcu algıladığı olaylar hakkında kendi kendisiyle iletişim kuran öznel bir ruh olarak tepki gösterir ve dolayısıyla sözelleştirme ihtiyacı duymaz. Bu nedenle basit aktarım dili, kurmaca iç-monologların inandırıcılığını tehdit eder ve türün en iyi ustaları bundan uzak durmaya çalışırlar. İleride göreceğimiz üzere, "Penelope"de (*Ulys-*

77. *Döşeğimde Ölürken*, s. 34 ve 51.

ses, 18) dil o denli duygulandırıcıdır ki tüm metinde tek bir bildirimsel cümle bulmak neredeyse imkânsızdır.

Günlük ve Süreklilik

Larbaud, Dujardin'in romanının soy kütüğünü incelerken "'kişisel günlük'ten ve 'iç monolog'dan bir adım sonrası ortaya çıkıyor" diye yazar.[78] *Sanatçının Portresi*'nin sonundaki günlüğü Joyce'un evriminde önemli bir basamak olarak gören Richard Ellmann da bu fikre katılır: "Bu denli ileri gittikten sonra, Joyce *Ulysses*'te cesur bir hareketle günlüğü ortadan kaldırmış ve düşüncelerin hoplayıp zıplayıp, adım atmasını ve heyecanı açıklamak zorunda olan bir günlüğün özbilinci olmadan akıp gitmesini sağlamıştır."[79]

Kurmaca günlüklerin özerk monoloğun yakın akrabası –ve kayda değer bir atası– olmasının birçok nedeni vardır. Bir defa, iki biçimin ortak özelliği mahremiyet konulu kurmaca eserlerdir: Günlükçüler görünüşte kendileri için yazarlar, tıpkı monologcuların kendileri için konuştukları gibi. İkisinin de açık izah ihtiyacı yoktur: Mahremiyet konulu kurmacalar, günlükçü ya da monologcu müstakbel okurlara hitap eden bir otobiyografici (bir dinleyiciye hitap eden bir anlatıcı) tarzında varoluşsal koşullarını kendisine açıkladığı an çöker. Aynı nedenle, bir günlükçünün geçmiş tarihi normalde hafızasında belirdiği sırayı takip ederek –sürekli ve aleni bir şekilde değil, daha ziyade parça parça ve imalı olarak– karşımıza çıkar. Büyük oranda geçmişe yoğunlaşan günlük romanları (Rilke'nin *Malte Laurids Brigge*'si) hafıza anlatılarına, tek bir oturuşta yazılan geriye dönüşlü hafıza anlatılarına benzediğinden daha fazla benzeyebilir.

Fakat günlük türü, geleneksel olarak, *şimdiki* an üzerine yoğunlaşması en kolay olan birinci şahıs biçimidir: Bir günlükçünün anlatı ânı zaman içerisinde ilerlediğinden, kâğıdı kalemi her yeniden ele alışında iç ve dış koşullarını yeniden anlatmak zorundadır, tıpkı bir monologcunun değişen durumunu sürekli olarak zihninde sö-

78. *Les Lauriers sont coupés*'e önsöz, s. 11.
79. *James Joyce*, New York, 1959, s. 369.

zelleştirmesi gibi. Fakat günlükçünün, başka bir anlamda, otobiyograficinin ötesine geçmediğine dikkat çekmekte fayda var: o hâlâ aynı konumdadır – masasının başında elde kalem oturmaktadır. Dolayısıyla anlık olayları asla oldukları anda kaydedemez, en azından türünün mimetik normlarını ihlal etmediği sürece. Önsözlerinde kendi mektup biçiminin "*anlık* tasvirler ve tasavvurlar" barındırmayı, "her durumun doğrudan bir izlenimi"ni ya da "anbean yazımı"nı vermeyi başardığını söyleyen Richardson'ın sözleri düzanlamıyla alınmamalıdır.[80] Mantıksal olarak her epizotla bunların kayda geçirilmesi arasında bir aralık vardır. Clarissa'nın gerçek dolaysızlığa en çok yaklaştığı an, kendi mektupsal faaliyetini çevreleyen zaman alanında ne olduğunu şimdiki zaman kipiyle anlattığı andır. "Aşağıda herkes bir koşuşturmaca içerisinde. Betty casus gibi bir girip bir çıkıyor. Bir şeyler oluyor ama neyin nesidir anlamış değilim. Bedenen de zihnen de epey bir altüst oldum. Doğrusu yüreğim yanıyor."[81] Burada şimdiki zaman kullanmasına karşın Clarissa yazma ânının ötesine geçen bir zaman aralığından bahsetmektedir. Kendi yazma faaliyetinden bahsederken bile dolaysız geçmiş zamanla gönderme yapar: "Bu anlatımın böyle emekleyerek gittiğine şaşmayın. Farklı ve hepsi de kötü kalemler ve mürekkepler kullanmaktan ve şuradan buradan artırılan zaman aralıklarında yazıldığından ötürü böyle. Ayrıca elim de yorgunluktan ve üzüntüden ötürü titriyor."[82] Fakat Richardson'un çağdaş parodilerinin "anbean yazma" olayını daha gerçek anlamda aldıklarını ve özgün metnin yalnızca kaçınmakla yetindiği bir sınırı aştıklarını belirtmek ilginç olacaktır. William Shenstone "Mektuplar"ında kendisinin yalnız başına yazma faaliyeti hakkında uzun uzadıya yazmaya Beckett'ın Malone'u kadar yaklaşır. "Böylece oturdum ve bu zamana dek yazdım da yazdım: *scrattle*, *scrattle** diye yazıyor kalem –neden, nasıl olur? diyorum– bu kalemin nesi var?"[83] Fielding'in *Shamela*'sında, başka bir şey ya-

---

* İngilizcede on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda kullanılan, "sessizce ilerlemek" anlamında bir sözcük. –*ç.n.*

80. Richardson'ın önsözlerinden alınan bu cümleler Ian Watt tarafından aktarılmıştır, *Romanın Yükselişi*, s. 220-1.

81. *Clarissa*, cilt II. s. 257. 82. *A.g.y.*, cilt II, s. 371.

83. Aktaran Watt, s. 221.

parken yazan bir karakter daha: "Bayan Jervis ve ben şu an yataktayız, kapı da kilitli değil; efendim çıkagelse... aman aman! Şu an kapıya yaklaştığını duyuyorum. Görüyorsunuz, Rahip Williams'ın dediği gibi şimdiki zamanda yazıyorum. Evet, o şimdi yatakta ikimizin arasında..."[84] Bu "şimdiki zaman" aslında *Les Lauriers sont coupes* ve diğer eylem-yönelimli özerk monolog metinlerinin daha başarısız pasajlarına, zavallı Pamela'nın en tedirgin mektuplarından daha fazla benzemektedir.

Yakın aralıklı girdilerden oluşan kurmaca günlüklerde, anlatıyla deneyimi eşzamanlılaştırmak için daha ciddi –kimi zaman farkında olmadan komikleşen– bir girişim görülmektedir. Burada günlük yazarı dışarısı, oturma odası ya da yatak ve yazı masası arasında baş döndürücü bir hızla gider gelir. Bu ritim, yaklaşan bir ölüme doğru gidişi anlatan günlüklerde varoluşsal açıdan anlamlı hale gelmektedir.

Victor Hugo'nun *Bir İdam Mahkûmunun Son Günü* romanı bu bakımdan ilginç bir örnektir. Dostoyevski daha önce ele alınan *Uysal Kız*'a yazdığı önsözde bu romandan hayranlıkla bahseder. Hugo'nun anlatı biçimine kendi farazi stenografından "daha da inanılmaz" demesine hak vermek gerekir, zira "ölüme mahkûm edilmiş bir adamın yalnızca son gününde değil, son saatinde, hatta gerçek anlamıyla son dakikasında bile günlük tutabileceği (ve tutacak zamanı olduğu)" varsayılmaktadır.[85] Kurmaca günlüğün gerçekçi normlarına bağlılığından ötürü daha da inanılmazdır diye de bizim eklememiz gerekir: Bir editör tarafından "bir demet saman kâğıt" diye sunulan bu günlüğün içinde en az kırk dokuz girdi vardır, bir tanesi de eksiktir (XLVII, "Benim Hikâyem"). Aynı editöre göre zavallı adam bu hikâyeyi yazacak zamanı bulamamıştır.[86] Dolayısıyla niceliksel olarak bu günlük her yönüyle inandırıcılıktan uzaktır. Ne var ki yazma durumunun kendisi her noktada incelikle gerekçelendirilir. Mahkûm adam, "acılarımın günlüğüne benim açımdan *fiziksel olarak* devam etmenin mümkün olmadığı âna kadar"[87] (italikler Hugo'

84. Aktaran Watt, s. 28.
85. "A Gentle Creature", s. 210.
86. *Le dernier Jour d'un condamné*, s. 144. 87. *A.g.y.*, s. 54.

ya ait) devam etmeye söz verdiğinden, inandırıcılık ancak nasıl hissettiğini anlatmaya başladığında –bu sırada bir yandan da darağacına tırmanmaktadır!– kaybolur. Fakat bunun da açıklaması gelir: En son, "mecburen tamamlanmadan kalan hikâyesi"nin son girdisini yazmak için ellerinin çözülmesini istemiştir.

Hugo'nun metni sunduğu psikolojik içgörülerden çok (Hugo'nun güçlü yanı, insan doğası üzerine incelikli görüşleri değildir), günlük biçiminin sınırlarının genişleme potansiyelini göstermesi bakımından bilgilendiricidir: "ıstırap içindeki zihnin kaydı" ve kısa aralıklı yazılmış olması sürekliliğe yaklaşır, buradan sonra iç monolog metinlerine yalnızca küçük bir adım kalmıştır. Bu adım Poe'nun "Şişede Bulunan Elyazması" adlı hikâyesinde neredeyse atılır. Yazma durumu Hugo'nun mahkûm adamının durumu kadar sorunludur: Bu günlükçü kendisini hayaletvari bir gemide buzlar arasında giderken bulur, "baş döndürücü bir hızla, dev eşmerkezli çemberler çizmektedir". Yine de tarihsiz günlük girdileri yazmayı korkusuzca sürdürür, gittikçe daha kısa aralıklarla, ta ki –

> Ama kaderim üstüne düşünecek pek zamanım yok – çemberler hızla küçülüyor – girdabın içine delice atılıyoruz – ve gemi okyanusla fırtınanın kükremeleri, böğürtüleri ve gürlemeleri arasında titriyor, Ah Tanrım! Ve – aşağı iniyor.*

Son girdisi bu şekilde biter. Hugo'dan farklı olarak, Poe burada yazma ile ölüm arasında gerçek eşzamanlılığa ulaşmaya çalışmaktadır. Sonunda açık bir ünlem işaretiyle şimdiki zamanda yazılmış "gidiyorum"un bu elyazmasında uyuşmazlığının uç noktaya varmasını gösterdiğini vurgulamak gerek.

Bu melodramatik Romantik tınıların tam aksine, Şiirsel Gerçekçi döneme ait bir Alman romanındaki güzel bir mizahi ara bölüm günlük yazımının yaşamla gerçekçi tarzda eşzamanlı hale gelmesinin yegâne yolunun yaşamın emekleyecek kadar yavaşlaması olduğunu göstermektedir. Wilhelm Raabe'nin *Die Chronik der Sperlingsgasse* (Sperling Sokağı Günlüğü, 1857) romanı bütünü bakımından mülayim bir geleneksel günlük romanıdır. Fakat bir nokta-

---

* "Şişede Bulunan Elyazması", *Bütün Hikâyeleri I* içinde, çev. Dost Körpe, İstanbul: İthaki, s. 41.

da esas günlükçü tuhaf bir arkadaşını –karikatüristlik yapan bir arkadaşını– elyazmasında bir iz bırakmaya davet eder. Bu durum günlük biçimi için anlamlı bazı eşek şakalarına yol açar, özellikle de karikatürist bir saat içinde gördüğü ve duyduğu her şeyi kaydetmeye karar verip, kaydını dakikası dakikasına yapınca. Pencereden içeriye bir sinek girince işler biraz değişir:

Bak, bir sinek! Bir vakayiname yazarı için ne hazine ama! Güneşli pencerenin önünde vızıldıyor... vazgeçiyor, etrafımda dönüyor. Tut şunu! Şimdi dizime kondu... kafasını ön bacaklarının arasına alıyor, kulaklarının arkasından kendisini kaşıyor ve – seni küçük...! Aha, gidiyor, hem de dizimde bir iz bırakarak ve – Sperling Sokağı Günlüğünde.[88]

Bu sinek, günlük ile monolog biçiminin birbirine yakınlığını vurgulamaktadır: Girdileri arasındaki boşlukları kapamayı başarmış bir günlükçü (düşündüğü kadar hızlı yazan biri), yazılı bir özerk monolog ortaya çıkartacaktır. Fakat yalnızca şen bir Biedermeier ailesinde yaşam elle kaydedilebilecek kadar yavaş ilerleyebilir. Dışarıdaki dünyada yazı çoğunlukla yaşama müdahale eder, yaşam da yazıya. Türün biçimsel mimetikliğine bağlı kalan sürekli bir günlük boş bir biçim olarak kalmaya mahkûmdur. Dil ile deneyimi eşzamanlılaştırmak için farklı bir biçim gereklidir – gerçeklik modeli yazılı ya da hatta sözlü bir kayıttan bile daha hızlı ve serbest olan bir biçim. Michel Butor günlük ile monolog biçimini hem türsel hem de tarihsel olarak ilişkilendirir: "Anlattığıyla mutlak olarak eşzamanlı olan bir anlatıya ulaşmaya çalışılmış olması doğaldır; insan besbelli ki aynı anda hem yazıp hem de savaşamayacağından ya da yemek yiyip sevişemeyeceğinden, bir uzlaşım türetmiştir: iç monolog."[89]

Birinci ve üçüncü şahıs biçimlerinde bilincin anlatılması için çeşitli dolaysız tekniklerin gelişmesiyle birlikte günlük romanı, yani eskiden gözde olan "kalbe giden kısayol" (Ian Watt) anlayışı, iç yaşama odaklanan modern yazarların gözündeki çekiciliğini büyük ölçüde yitirmiştir. Büyük ölçüde ama tamamen değil: Sartre'ın *Bulantı*'sı eski bir şişe içindeki yeni şarabın tipik örneğidir. Fakat şarap o derece mayalanmıştır ki şişeyi zorlamaya devam eder.

88. *Die Chronik der Sperlingsgasse*, s. 125.
89. *Répertoire* II, s. 64.

Dış yapısı açısından Sartre'ın romanı, editoryal aracı, tarihli girdileri ve günlük yazma faaliyetine sık sık yapılan göndermelerle baştan sona kadar günlük biçiminde anlatılır. Kimi zaman biçimin mantığı tekil girdilerde de sürdürülür: Roquentin'in masasından uzaktaki serüvenler dönüşünden sonra geçmiş zamanla anlatılır (ilk bulantı krizleri ve bu krizlerin Park'taki olumsuz epifaniye yol açması). Fakat daha pek çok eylem sahnesi (kütüphanede, caddede, kafede) şimdiki zamanla yazılır ve yazma ânıyla ilişkileri her zaman açık değildir. Henüz geçip gitmiş olayları anımsatıcı şimdiki zamanla mı anlatmaktadır? Yoksa bu sahneleri defter elinde olaylar kendi gözleri önünde gerçekleşirken mi yazmaktadır? Kimi zaman ilki daha muhtemel görünür, kimi zaman ikincisi. Fakat her iki yorumun da uymadığı en az bir uzun girdi vardır. Burada Sartre'ın seçtiği biçimin kurallarını –belki de fark etmeden– bozduğu ve özerk iç monolog alanına kaydığı sonucuna varmak gerekir.

Bu girdinin ilk başlarında Roquentin masasında, kendisini bir orada bir burada gözlemlemektedir ve kaydı da inandırıcı şekilde eşzamanlıdır:

> Varoluşmaktayım. Tatlı, öyle tatlı, öyle ağır bir şey ki bu! Hem de hafif, sanki kendi kendine havalarda uçup duruyor, kıpraşıyor. Her yanda eriyip kaybolan değişler sanki. Öyle tatlı öyle tatlı ki! Ağzımda köpüklü bir su var. Yutuyorum, boğazımdan aşağı kayıyor. [90]

Bu anbean içebakış birkaç sayfa daha devam eder, düşüncenin kendisi düşüncenin konusu oldukça, daha da içe dönükleşir ve rasyonel düşünce örüntülerini kırmaya çalıştıkça çağrışımsallaşır. Dil ile deneyimin eşzamanlılığı tamdır, ama henüz günlükçünün anlatı sunumuyla çelişmemektedir.

Ancak Roquentin masasını terk ettiğinde bu gerçekleşir:

> Saat beş buçuğu çalıyor şimdi. Kalkıyorum; buz gibi gömleğim etime yapışıyor. Çıkıyorum...
>
> Yolda bir gazete alıyorum. Müthiş! Küçük Lucienne'in cesedi bulundu. Mürekkep kokusu, kâğıt parmaklarımın arasında buruşuyor.[91]

---

90. *Bulantı*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Can, 1997, s. 134.
91. *A.g.y.*, s. 136.

Sonra gelen cinsel-varoluşsal fantazmagori kent sokaklarındaki fiziksel hareketleriyle sıkı sıkıya birbirine geçmiştir:

> Ev birden beliriyor, ev var önümde, geçtiğim duvar boyunca varım, duvarın önünde, bir adım, duvar önümde var, bir, iki, ardımda, bir parmak iç çamaşırımı tırmalıyor, tırmalıyor ve küçüğün çamurlu parmağını çekiyor, çamurlu dereden çıkan parmağımın üzerinde çamur ve yavaşça düşüyor...[92]

Böyle iki sayfa daha devam eder. Sanrılı bilincin hakiki perdesi ancak Roquentin bir kafeye girip bir caz şarkısının çaldığını duyunca kalkar. Günlük girdisi kâğıda kaleme sarılmadan burada sonlanır; deneyim ile bunun kaydedilmesi arasındaki nedensel ilişki askıda kalır. Gerek biçimi gerekse de içeriği bakımından açıkça tezat oluşturan bir sonraki girdinin hepsi şundan ibarettir:

> SALI
> Hiçbir şey. Var olmaklık.[93]

Sartre burada Roquentin'e imkânsızı yaptırmıştır: Bouville sokaklarında aynı anda yazmak ve koşmak. Pek çok okur olgunlaşmamışken yakalanmış varoluşsal deneyimi alkışlayacak ve bunun yakalanmasını sağlayan elçabukluğunu göremeyecektir: Bilerek ya da bilmeyerek, Sartre tam da bir günlük girdisinin orta yerinde günlük biçiminin mantığını alt üst etmiştir.

Bulantı'dan alınan bu uyumsuz dizi bu bölümde incelenen metinlerde tekrar tekrar karşımıza çıkan bir örüntünün son bir örneğidir: birinci şahıs anlatısının normlarından, bu normlara bağlı kalarak başlayan ya da biten bir metnin orta yerinde kopma eğilimi. Bir metnin biçimi, yazılı anıları, sözlü aktarımları ya da günlük girdilerini taklit ettiğinde, eşzamanlı olarak aktarılan bir eylem mantıksızdır. Fakat eğer bir metin ilk baştan biçimsel mimetikçiliğe hiçbir şekilde bağlı kalmazsa, kendine ait çok farklı bir mantık şekillendirebilir ve burada dil ve eylemin aynı eşzamanlılığı zihinsel bir alıntı yanılsamasını yaratmaya ve sürdürmeye yardımcı olur.

Söz konusu yanılsama bu bölümde tarif edilen anlatı-karşıtı çeşitli eğilimlerin (gerçek-olmayan sunum, olayların kronolojik ol-

92. *A.g.y.*, s. 137. 93. *A.g.y.*, s 133.

mayan şekilde hatırlanması, sözelleştirme ile algı ya da deneyimin çakışması, duygulandırıcı dille ifade etme, söylemin şimdiki zamanda sürekli evrimi) yakınlaşmasına dayalıdır. Tüm bu eğilimler birbirlerini güçlendirdiği sürece devam eden sessiz kendi kendine konuşma yanılsaması, anlatı örüntüleri geri döndüğünde –örneğin açık izah ya da kronolojik ezberden okuma iletişim amaçlı bir söylem izlenimi yarattığında ya da monolog dili anımsatıcı anlatı ya da eşzamanlı aktarım diye yorumlanabilecek basit bildirim derekesine düştüğünde– kolaylıkla püskürtülür.

Dolayısıyla anlatı ve monoloğa uzamsal yaklaşım modellerimizde trafik de ters istikamette seyredecektir. Özerk monolog kendisini otobiyografik anlatıdan ayıran alana kolaylıkla geri dönebilecek bir biçimdir. İki yönlü trafik hem tipolojik olarak hem de tarihsel olarak gözlenebilir. Bu durum haritamızda neden iç monoloğun atasının yanı sıra çocuklarının da olduğunu açıklar. Beckett, Sarraute ve Robbe-Grillet'nin eserleri, özel olarak, iç monoloğu muğlak yarı-anlatı alanına geri döndürür – bir eleştirmeni "*nouveau roman*'da iç monoloğun avatarları"ndan bahsetmeye iten bir gelişmedir bu.[94] Bu iki yönlü hareketten ötürü, bir sonraki bölümdeki özerk iç monolog analizleri önceki tartışmayla pek çok noktada örtüşecektir. Fakat tek-amaçlı metinlere odaklanarak bakış açısı değiştirilecektir.

94. Jacques Dubois'nın makalesinin başlığına göndermede bulunuyorum (bakınız 31. not).

6
Özerk Monolog

Paradigma Olarak "Penelope"

Özerk iç monologların sınırlı külliyatı içinde *Ulysses*'in "Penelope" (18) bölümü bir *locus classicus* –türünün en ünlü ve en kusursuz şekilde uygulanmış örneği– olarak değerlendirilebilir. Fakat Joyce' un romanının genel bağlamı içerisindeki konumu dikkate alındığında, "Penelope"yi özerk bir kurmaca biçimine örnek göstermenin doğru olup olmayacağı sorusu gündeme getirilebilir. Romanın önceki kısımlarından haberdar olmayan bir okur tarafından anlaşılması bile mümkün müdür? Ampirik olarak cevaplaması güç bir soru, zira kıyısından köşesinden de olsa Joyce'un eserinden etkilenmemiş bir deneysel konu bulmak neredeyse imkânsızdır. Şu kadarı kesin görünüyor: Joyce'un bir iç monolog metninin "olay örgüsü"nü –biçimin mantığının gerektirdiği sıkı sıkıya kapalı göndermelere karşın– okur için anlaşılır kılması, bu bölümü romanının başından ziyade sonuna koymasıyla büyük oranda kolaylaşmıştır. Molly'nin sessiz sesini duymadan önce onun bildiklerinin çoğunu biliyor oluşumuz, romanın geri kalanına yapılan çeşitli çapraz göndermelerden aldığımız zevki artırır. Daha da önemlisi, Molly'nin *bilmediği* pek çok şey biliyor olmamız (örneğin Bloom'un Bloomsday'deki erotik deneyimleri) "Penelope" ayrı bir kısa roman olarak okunsaydı kaybolacak olan ayrı bir dramatik ironi öğesini işin içine katar.

Yine de, *Ulysses*'teki diğer bölümlerden ve diğer romanlardaki bilindik anlatı birimlerinden herhangi birine kıyasla, "Penelope" kendi kendine yaratılmış, kendi başına ayakta duran ve dışa kapalı bir kurmaca metin olarak bağlamından çok ayrı durur. Joyce'un kendisi *Ulysses*'in sonu hakkında yorumlarını dile getirirken bu bölümün kitabın sınırları dışında kaldığını vurgulamıştır: "['Ithaka'

bölümü (17)] gerçekte 'Penelope'nin bir başı, ortası ya da sonu olmadığından ötürü sondur."[1] Frank Budgen'e yazdığı bilinen bir mektubunda "Penelope"yi tarif etmek için kullandığı küre imgesi bu bölümün dışa kapalılığını daha da vurgular: "Dişi *Evet* ile başlar ve biter. Yavaş yavaş, kendinden emin ve düzenli bir şekilde yuvarlanan büyük kartopu gibi döner."[2] Joyce'un kendi kendisini izah eden iki şeması "Penelope"yi metnin bütününden yalıtan bir öğe daha ekler: diğer tüm epizotların zamanını ölçen sayılı saatlerin aksine, son epizot için ayrılan "Zaman" şemanın birinde sonsuzluk (∞), diğerinde "saat sıfır"dır.[3] Fakat kuşkusuz "Penelope"nin biçimsel bağımsızlığının en önemli göstergesi biçiminin ta kendisidir: Romanda bir karakterinin sesinin tüm bir bölüm boyunca yazarlı anlatı sesini tamamen sildiği tek an budur.[4] Molly'nin zihninin içeriği *Ulysses*'in kurmaca dünyasını ne kadar yakından çoğaltır, bütünler ve şekillendirirse şekillendirsin, "Penelope"nin tek-amaçlı ve tek-sesli biçimi onu bağımsız bir metin –tamamen bir kurmaca karakterinin düşüncelerinden oluşan tekil anlatı türü için bir model– olarak düşünenleri haklı çıkarmaktadır.

Klasik örneğini "Penelope"nin sunduğu bir özerk monoloğun en çarpıcı yapısal özelliklerinden biri zaman boyutuna getirdiği kısıtlamadır. Bu noktayı incelemeden önce, Molly'nin düşüncelerinin genel zamansal silsilesine kısaca bakmak eleştirel bir klişeyi ortadan kaldıracaktır. Eleştirmenler Joyce'un (yukarıda aktarılan mektubundaki) dönen kartopu şeklindeki mitik imgesini o kadar düz an-

---

1. Harriett Weaver'a Mektup, 7 Ekim 1921. *Letters of James Joyce* I, Stuart Gilbert (haz.), Londra, 1966, s. 172.

2. *Letters* I, s. 170.

3. Bu şemaların bir kopyası için bkz. Richard Ellmann, *Ulyyses on the Liffey*, Ek, New York, 1972.

4. Bu anlatı sesi ya da David Hartman'ın tercih ettiği adla, "düzenleyici" (*James Joyce's Ulysses*, Clive Hart ve David Hayman (haz.), Berkeley, 1974, s. 265) neredeyse tamamı başka seslere bırakılmış olan önceki bölümlerde dahi mevcuttur: "Kikloplar"daki (12) "yan konuşmalar" (bkz. Hayman'ın yorumları, *a.g.y.*, s. 265-71), "Kirke" (15) sahne yönlendirmeleri ve elbette Bloom'un ya da Stephen'ın "Proteus" (3) ve "Lotus Yiyicileri" (5) gibi bölümlerde düşüncelerini kesen aralıklı anlatı pasajlarında.

lamda almışlardır ki "Penelope"de aynı'nın ebedi geri dönüşünü haddinden fazla vurgulamış, fakat bunun zaman içindeki sıralı akışını gözden kaçırmışlardır.[5] Ne var ki Molly'nin argümanlarının daireselliği (ilk ve son sözcüklerinin özdeşliği de dahil), zamansal sırasını vurgulayan öğeler aracılığıyla etkisizleştirilmiştir. Bu öğelerin en başta geleni Penelope'nin monoloğunun merkezi bir olay içeriyor olmasıdır: âdet döneminin başlaması (769/827);[6] yalnızca bu açıdan "herhangi bir noktadan ["Penelope"ye] girmenin" mümkün olduğunu iddia etmek bana imkânsız görünmektedir.[7] Bunu salt arızi bir olay olarak görmemek gerekir; Molly'nin düşüncelerinin yönünü değiştirmekte, bunları açık bir şekilde öncesi ve sonrası diye ikiye ayırmaktadır: Yakın ve uzak geçmişe ilişkin olarak Boylan ve diğerleri hakkındaki düşünceleri öncesinde hâkim olmasına karşın, sonrasında Boylan neredeyse kaybolur ve tüm anılar azalır. Bu anıların yerini, büyük ölçüde Stephen'ı baştan çıkarmak ve Bloom'u yeniden baştan çıkarmak için senaryolar biçimindeki gelecek düşünceleri alır. Bir başka deyişle, Molly kendi monoloğu sırasında bir "yeniay"a girer – mitolojik anlamları sonsuz olmasına rağmen kesinlikle zamansal bir olaydır.[8] Dahası Molly'yi güçlü bağlarla biyolojik zamana –doğumundan ölümüne giden bir biyolojik organizmanın zamanına– bağlayan bir olaydır bu. Molly'nin monoloğunun dairesel şeklini ancak yönü (yukarı mı aşağı mı?) muğlak bırakılmış, ama zaman koordinatı boyunca düz ilerlediği konusunda asla şüphe yaratılmayan bir sarmalın halkaları gibi farklı bir anlamda düşünebiliriz.

---

5. Diane Tolomeo bu aşırı-basitleştirmeye karşı çıkar, "The Final Octagon of *Ulysses*" (*James Joyce Quarterly* 10 [1973], 439-54): "Bu basit, doğrusal bir hareket değildir, ama çoğu zaman gösterilmeye çalışıldığı kadar dairesel de değildir. Sırf ilk ve son sözcükler aynı diye bölümün tam da başladığı yerde bittiği kesin bir şekilde söylenemez. Sekiz cümle kendi sonuna ulaştığında epey bir mesafe kat edilmiştir..." (s. 449). Fakat Tolomeo bile makalesinin başlarında epizodun Vicocu döngüyle benzerliğini ele alarak daireselliğe aşırı bir vurgu yapar (s. 441-2).

6. Metindeki sayfa numaraları "Yeni Baskı"ya aittir (New York: Random House, 1961). – İkinci numaralar Türkçe çevirinin sayfalarını göstermektedir. *–y.n.*

7. Tolomeo, s. 442.

8. Bu genel imaların bazıları için bkz. Ellmann'ın son bölümü, *Ulysses on the Liffey* ("Molly neden âdet görüyor"). Özellikle bkz. 170-1.

Bu ilerleyiş, Molly'nin düşüncelerinin evrimini görmezden gelsek bile, Joyce'un bu düşünceleri ifade etmek için seçtiği tekniğin bir parçasıdır. Zira sürekli bir iç monolog zaman ile metin, anlatılan zaman ile anlatı zamanı arasında mutlak bir mütekabiliyete bağlıdır.[9] Burada zamanın geçişi için tek işaret, sayfa üzerindeki sözcüklerin sıralanışıdır. Alışıldık anlatıda zaman isteğe göre hızlandırılabilen (özet yoluyla), geciktirilebilen (betimleme ya da konu dışına çıkma yoluyla), ilerletilebilen (öngörü yoluyla) ya da tersine çevrilebilen (geriye bakış yoluyla) esnek bir araçken; özerk monolog –manipüle eden bir anlatıcının olmadığı koşullarda– zamanı yalnızca düşüncelerin dile getirilmesi yoluyla ilerletir ve bunu sözcükler sayfada bir durma noktasına gelene kadar tek yönlü bir yol boyunca eşit olarak yapar. Fakat bu kronografik ilerlemenin sözelleştirmenin kendisinin ardışık anlarıyla (yani içerikleriyle değil) bağlantılı olduğunu vurgulamak gerek. Söz konusu ilerleme bir monologcunun zihninde hüküm süren olayların kronolojik olmayan montajından etkilenmeden kalır, bunun en kötü şöhretli örneği Molly'nin geçmiş ve geleceğin farklı anlarına yaptığı yel yeperek göndermelerdir.[10]

Özerk bir monologda zamanın bu eşit hızlı akışı bir tiyatro sahnesinin zamansal yapısına (ya da bir anlatı sahnesinde diyaloğun kesintisiz sunumuna) benzer. Tiyatro sanatındaki zaman birliği kavramı burada, eylem zamanını icra zamanıyla özdeşleştiren en katı neoklasik anlamda uygulanabilir, bir tek özdeşliğin terimlerinin değiştirilmesi gerekir. Zira monolog zamanı eşit şekilde aksa da, monologcu kendi zamanını açıkça ölçmediği müddetçe ne kadar hızlı aktığını söyleyen bir gösterge yoktur. Molly'nin zaman duyusu malum olduğundan ("saatin kaç olduğunu hiç bilmem", 747/ 805), uy-

9. Dolayısıyla özerk monolog Genette'in tabiriyle "*récit isochrone*"a, tamamen farazi kabul ettiği bir zaman yapısının sınır örneğine tekabül eder (*Figures III*, Paris, 1972, s. 122-3).

10. Erika Höhnisch iç monolog metinlerinde "*temps du corps*" (deneyimlenen şimdiki an) ile "*temps de l'esprit*" (düşünen bilinçteki geçmiş, şimdi ve gelecek) arasında bir ayrıma gider. (*Das gefangene Ich: Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*, Heidelberg, 1967, s. 20 ve diğer yerlerde). "*Temps du corps*" kronolojik olarak bağımlı, "*temps de l'esprit*" ise tamamen bağımsızdır.

kusuzluğunun uzunluğu tam olarak bilinemez.[11] Fakat ikiden sonra bir saatte başlayıp seher vaktinden önce bir saatte bittiğinden (Dublin paraleline göre bir haziran günü saat dörtte mi acaba?) Molly muhtemelen onun düşüncelerini okuyan pek çok okurdan ve kuşkusuz bunları ezbere söyleyecek birinden daha hızlı düşünmektedir. Dolayısıyla "Penelope"nin (18) zamanı düşüncelerin konuşmadan daha hızlı hareket ettiği şeklindeki genel görüşe uygun düşecektir.

Molly'nin metninin amansız sürekliliği noktalamaların atılmasıyla güçlendirildiğinden, bunun sekiz paragrafa (ya da Joyce'un verdiği adla "cümle"ye) bölünmüş olması çok daha göze batmaktadır: Dizgideki bu kısa kesintiler bile kaçınılmaz olarak sessizlik anlarını, sözcükler olmadan geçen zamanı aktarır. Bu ani esler zihinsel söylemin yeni bir safhasından önce zihinsel bir nefes almaya benzer; ya da yine tiyatro ile bir benzerlik kuracak olursak, mutlak zaman birliğinin hâkim olduğu bir oyunun perdeleri arasında çabucak kapanıp açılan bir perdeye benzer. "Penelope"de paragrafların bu tür bir yorum gerektiriyor oluşu, sayfadaki boşlukların, boyutlarından bağımsız olarak, iç monolog metinlerine nazaran çok daha önemli olduğunu gösteriyor: Bunlar yalnızca zamanın geçişini değil, düşüncenin kesilişini de aktarmaktadırlar. Bu nedenle uykuya dalma bu tür bir metin için en inandırıcı sondur, tıpkı uykudan uyanmanın en mantıklı başlangıç olması gibi. Molly'nin monoloğu, buna en uygun tarzda biter elbette, fakat başlangıcı uyanışıyla çakışmaz. Daha ziyade, "Penelope" bir özerk monolog için mevcut tek alternatif tarzda başlar, yani "olayların ortasından", daha doğrusu "zihnin ortasından": Okur, kendi dolaysız meseleleri hakkında kendi kendine konuşan bir zihnin mahremine destursuz bir şekilde dalar. "Evet çünkü sık sık hastalanmış gibi bir sesle yatağa düşmüş numarası yaptığı o zamanlardan bu yana iki yumurtası dahil kahvaltısının yatağına getirilmesini istemek gibi bir şeyi o güne dek yapmamıştı

11. "Ithaka"nın (17) zaman şemasından (ve şemalardan) hareketle, Bloom'un sabah saat 2 civarında Molly'nin yanına geldiğini çıkardığımıza göre, "Penelope"nin (18) otuz ikinci sayfasında "45 dakka saat 1 dur saat 2" (772/830) diyen Molly saati yanlış biliyor olsa gerek (eğer Joyce'ta tutarsızlık yoksa). Sondan iki sayfa önce "çeyrek geçiyor ne kademsiz bir saat" (781/839) denmesi pek yarar sağlamaz; ama burada "birazdan rahibelerin Angelus çanı çalmaya başlar" ve "bitişikteki çalarsaat sabahın köründe" olaylarının hâlâ gelecekte olduğu da söylenir.

da..." (738/796). Bu başlangıç belli ki "başlangıçsız" olduğu izlenimi vermeyi amaçlamaktadır ("'Penelope'nin başı sonu ortası yoktur"), sözdizimsel bir başlangıç dahi yoktur. Hem "Evet" hem de "çünkü" (erkek "o"dan bahsetmiyorum bile) metnin başlangıcını önceleyen bir cümleciğe işaret eder, okur bunu nihayetinde metinde ortaya çıkacak ipuçlarından peyderpey yeniden yapılandırabilir. İlk sayfanın sonundaki sözcüklere gelene kadar ("bir yerlerde belini getirmişti" [738/797]), "Evet çünkü"den önceki düşüncenin Molly'nin kendi kocasının sadakatsizliğinden duyduğu şüpheyle alakalı olduğu tümüyle açık hale gelmez. Fakat bu özel sözdizimsel bilmecenin ötesinde, bu başlangıç hangi sesin, nerede, ne zaman ve nasıl konuştuğunu yanıtsız bırakır.

"Penelope"nin (18) başlangıcı, okurda kendi kendine hitap etmekle meşgul bir zihni anlattığı yanılsamasını yaratmak isteyen bir kurmaca metnin karşılaşacağı özel sınırlılıklara dikkat çekmektedir. Molly'nin zaten bildiği olguları kendi kendisine açıklaması inandırıcı olmayacağından, tüm serimlemeler (geçmiş olaylar ve şimdiki durumlar hakkında bilgi aktarma anlamında) metinden uzak tutulmuştur. Molly'nin yaşamının gerçekleri kendi bilincinden yalnızca zımnen, tesadüfi olarak, imalı dolayımlama yoluyla geçmektedir. Dahası Molly'nin düşüncelerinde anlaşılır kalan her şey, okur tarafından, ancak bilişsel boşluğu tedricen kapatan birikimli yönlendirme süreciyle anlaşılabilir.

Ne var ki Joyce eğer Molly'yi epeyce yüklü bir âna (onun yaşamının –ve yaşamın– kilit koşullarını zihinsel sürece sokan bir kriz durumuna) yerleştirmiş olmasaydı, onun iç yaşamını serimleme olmadan açamazdı. Molly'ninki sıradan bir zihin olmakla birlikte, Bloomsday –Molly açısından ve Bloom ya da Stephen açısından– tümüyle sıradan bir gün değildir. Molly'yi uyanık tutan düşüncelerin zihninde belirmesi ve dolayısıyla üstü kapalı olanı en azından kısmen açık hale getirmek için olağanüstü olaylar (öğleden sonraki randevu, Bloom'un gecikmeli dönüşü) zorunludur. Kendisine gününün hikâyesini ya da yaşamının hikâyesini anlatmasa da, her iki hikâye de onun heyecanlı düşünceleri sayesinde, daha doğrusu bu düşüncelere karşın ortaya çıkar.

Gelgelelim Joyce'un kullandığı en mahirane strateji kuşkusuz Molly'nin bedenini neredeyse mutlak bir dinginlik durumuna geti-

rirken, zihnini çalkantılı bir hareketin içine çekmektir. Bu durum özerk monolog biçimine içkin büyük bir zorluğun önüne geçer: benliğin monolog süresince icra ettiği fiziksel faaliyetleri kendi kendine hitap yoluyla sunmak. Molly kuşkusuz yatağından bir kere kalkar (769-72/827-30), fakat bu kısa süre boyunca el kol hareketleri o kadar bariz ve basittir ki doğrudan doğruya kaydedilmeye gerek olmadan bir araya getirilebilirler. Dujardin'in *Les Lauriers*'inde ve Schnitzler'in *Fräulein Else*'inde görüleceği üzere, monologcular ne kadar girişken olurlarsa inandırıcılıkları o kadar azalmaya başlar; ifa ettikleri eylemleri ifa ederken betimlemeye zorlandıklarından talim yaptırırken yaptıkları hareketleri sesli olarak gösteren beden eğitimi hocalarını andırırlar.

Fakat Joyce monolog yapan zihni bir bedende istirahata çekmekle kalmaz; bu bedeni de sakin bir çevreye yerleştirir.[12] Molly'nin bilincine çarpan duyumlar tek tüktür: tren düdükleri (754/812, 762/820, 763/821), çan sesleri (772/830, 781/839), bir lamba (763/821), gıcırdayan karyola (769-72/828-30), uyuyan Bloom (771/830). Dış dünyayla ilgili algılarla ancak asgari düzeyde değiştirilen monoloğu, yalnızca sessiz kalmak gibi teknik bir anlamda değil, daha düz bir anlamda da "içsel"dir: içindeki dünyaya ve içindeki dünya tarafından yöneltilir. Böylece zaman birliğine mutlak bağlılık, bir monolog için zihnin kendi yerini bulduğu koşulu yaratır: benmerkezli ve dolayısıyla aşılması pek mümkün olmayan belirli bir raddeye kadar kendi kendini yaratıcı.

"Penelope"nin genel yapısındaki klasik birlik (ve birlikler) dilsel dokuya hem denk düşmekte hem de bu yapı tarafından yansıtılmaktadır. Metnin eksiksiz bir dilsel-üslupsal betimlemesine niyetlenmeden,[13] özerk monolog biçiminden doğrudan doğruya çıkan ve

12. Bazı eleştirmenler bu açıdan Molly ile diğer iki karakter arasındaki karşıtlığa dikkat çekerek biçim ile içerik arasındaki uyumu vurgulamıştır: çevreleyen dünya ne kadar az değişirse (ve beden ne kadar az hareket ederse), anlatıcı o kadar vazgeçilmez olur. Bkz. John Spencer, "A Note on the 'Steady Monologuy of the Interiors'", *Review of English Literature*, 6 (1965), 32-41, s. 40; ve William M. Schutte ve Erwin R. Steinberg, "The Fictional Technique of *Ulysses*" *Approaches to Ulysses* içinde, Thomas F. Staley ve Bernard Benstock (haz.), Pittsburgh, 1970, s. 173.

13. Bildiğim kadarıyla şu ana kadar "Penelope"nin dil açısından ayrıntılı bir

aynı zamanda geriye dönüşlü anlatı diliyle keskin bir karşıtlık oluşturan üç dil özelliğine yoğunlaşacağım: 1) ünlemli sözdiziminin baskınlığı; 2) anlatı ve aktarım kiplerinden kaçınma ve 3) zamir sisteminin göndergesel-olmayan üstü kapalılığı. Molly'nin diline yaklaşımımın alıntılı monolog üzerine olan bölümde Bloom'un diline yaklaşımımdan farklı olduğuna dikkat çekmek istiyorum: Orada monolog ile diyalog arasındaki karşıtlığa vurgu yapılırken, burada özerk monolog ile anlatı arasındaki karşıtlık vurgulanmaktadır.

Aşağıda "Penelope"den yapılan alıntı (769/827-8) başlangıç noktası işlevi görecektir. Pasajı otuz numaralandırılmış kısma ayırdım. Bu kısımların her biri genel olarak kabul gören sözdizimsel anlam birimi sıfatıyla bir "cümle"ye ya da (bir dilcinin ifadesiyle[14]) "ardından bir fasılanın geldiği ve anlaşılabilir bir amacı ortaya koyan bir sözcük ya da sözcük öbeği"ne tekabül etmektedir:

1. [İddiaya girerim] ki kediler bile bizden daha şanslı
2. içimizde daha çok mu kan var nedir
3. O sabır ver yarabbim deniz gibi akıyor içimden
4. oysa o iri yapısına rağmen beni hamile bırakmadı
5. yeni serdiğim temiz çarşafları berbat etmek [de] istemiyorum
6. giydiğim temiz çamaşırdan dolayı mıydı
7. kahrolası kahrolası
8. bakire misin değil misin anlamak için [onlar] yatakta bir leke görmek isterler
9. [onların] hep kafalarına taktıkları tek şey budur
10. [onlar] ne de salaklardır ya
11. 40 kere dul kalmış ya da boşanmış da olabilirsin
12. bir parçacık kırmızı mürekkep lekesi tamamdır ya da böğürtlen suyu
13. yo fazla morca olur
14. Peygamber aşkına [kurtarın artık bu çektiklerimizden]
15. [peeh]
16. şu günah zevklerinden
17. bunu kadınlara layık gören artık her kimse bir yandan çamaşır bir yandan yemek pişirmek çocuklar
18. bu kahrolası karyolanın şıngırtısı da yok mu

---

analizi yapılmamıştır. Irene Kaluza'nın *Ses ve Öfke*'nin monologlarına uyguladığı türde bir analiz yapmak ilginç olacaktır (bkz. aşağıda 65. not).

14. Alan Gardiner, *The Theory of Speech and Language*, Oxford, 1951, s. 98.

19. [Sanırım] parkın ta öte tarafından bizi işitebiliyorlardır garanti [herhalde] şilteyi yere serip yastığı kıçımın altına yerleştirmemizi önerdiydim
20. acaba gündüzleyin daha mı zevkli
21. olur [diye düşünüyorum]
22. kolaydır
23. herhal şurdaki kıllarımı kessem iyi olacak pişiriyorlar beni
24. genç bir kız gibi görünürüm
25. belki nasıl da emer ya bir dahaki sefere giysilerimi kaldırdığı zaman
26. yüzünün halini görmek için neler vermezdim
27. lazımlık da nerede
28. dur
29. altımda kırılacak diye ödüm nasıl da kopuyor hep
30. o eski komodinden sonra dizinde otururkene ağır mı geldiydim ona acaba

Bu dilin en dolaysız şekilde görünen özelliği heyecanlı, duygusal tonudur. Şimdilik birkaç soru cümlesini (2, 17, 20, 25, 27, 30) bir kenara bırakırsak, hemen hemen her cümle, normal noktalama kurallarına göre, ünlem işaretiyle sonlandırılmayı hak etmektedir, hatta bazıları için, yani en bariz şekilde ünlem cümlesi olan ya da ünlem içeren yedi cümle (3, 7, 14, 15, 16, 22, 28) için zorunludur. Fakat ünlemlerin özü "dinleyiciye konuşmacının bir ruh halini, davranışını ya da isteğini vurgulamak" olduğundan,[15] diğer cümlelerin hemen hemen hepsi de ünlem cümlesi olarak sınıflandırılabilir. Pasaj empatik açıdan ifade edilen biçimlerle dolup taşmaktadır: istekler (5, 26), korkular (29), kötüleyici genellemeler (9, 10). Olgusal ifadelere en çok yaklaşan cümlelere bile aşırı derecede öznel bir ton hâkimdir. Bunlarda ya giriş kabilinden bir tahmin fiili vardır "İddiaya girerim" (1), "Sanırım" (19)", "düşünüyorum/herhal" (21, 23); ya bariz bir abartma yapılmış "40 kere dul kalmış" (11); ya cinsel münasebet atlanmış (18); ya da empatik edatlar ve bağlaçlar kullanılmıştır: "yoksa" (8), "oysa" (4), üç kez tekrarlanan "de" (5, 11, 18). Kısacası hiçbir cümle basit bir ifade biçimini almaz; hepsi de duygulandırıcı, ifade edici işaretlere sahiptir, ister geçmiş olaylara ilişkin olsun ister şimdiki olaylara.

Eğer iç monoloğun, tanımı gereği, hiç kimseye hitaben yapılmamış konuşma, iletişim amacı olmayan sebepsiz sözel ajitasyon

15. *A.g.y.*, s. 315.

olduğunu hatırlarsak, o zaman ünlemli sözdizimlerinin bu bolluğu monoloğun doğasıyla kusursuz bir uyuma sahip demektir. Hiçbir yanıt gerektirmeyen, hiçbir yanıtın *olmadığı* konuşma biçimi olarak ünlem kendi kendine yeterli, kendi kendini içeren mükemmel dil hareketidir.[16] Soru cümlesiyse, tersine, bir yanıt beklentisiyle dile getirildiğinden ve dolayısıyla özü gereği diyalojik olduğundan, bu pasajın bu denli çok soru içeriyor olması ilk başta şaşırtıcı görünüyor. Fakat Molly'nin soruları bir monolog ortamına kolaylıkla uyan türden sorulardır: Bunlar özü itibariyle ünlem ifadeleridir. En bariz şekilde retorik niteliğe büründüklerinde gözlemlenebilirler; ya kendi yanıtlarını ima ederler ("belki nasıl da emer ya bir dahaki sefere giysilerimi kaldırdığı zaman", 25) ya da bir yanıt beklentisi olmadan dile getirilirler ("bunu kadınlara layık gören artık her kimse", 17, "içimizde daha çok mu kan var nedir", 2). Sonuncu tür Molly için özellikle karakteristiktir: Onun monoloğunda varoluşsal sorulardan geçilmez, evrenin absürd düzenine karşı çıkan sorular, özellikle de zevk peşinde koşan erkekler ve uzun zamandır çile çeken kadınlar şeklinde ikiye bölünmüş olmasıyla ilgili sorular vardır: "öyle ya bizi ortamızda koskoca bir delikle yaratmanın mânâsı ne" (742/800); "şu giymek mecburiyetinde olduğumuz giysiler her kim icat ettiyse" (755/813); "önce onunla evlenmeden bir erkeği neden öpemezmişsin" (740/799); "onlara bakacak bir anneleri olmasaydı şimdi nerede olurlardı" (778/836) ve daha pek çoğu. Fakat Molly kendisine sahiden soru cümleleri yönelttiğinde de bunları ünlem tarzında sorar ve genellikle başına "acaba" koyar: "acaba gündüzleyin daha mı zevkli olur" (20), "dizinde otururkene ağır mı geldiydim ona acaba" (30). Bu soru tarzında bir tür patetik endişe ya da güvensizlik ön plana çıkmaktadır, özellikle de Boylan üzerinde bıraktığı izlenim meçhul olduğunda (krş. "acaba benimle kendini tat-

16. "Les Régistres de la parole" (*Journal de Psychologie* [1967], 265-278) adlı makalede Todorov, ünlem ile soru arasındaki karşıtlık temelinde monolog ile diyalog arasında teorik bir ayrım yapar: "Nasıl ki diyaloğu soru cümlesinin uygulanması ve bir uzantısı olarak yorumlamak mümkünse, aynı şekilde monoloğu da ifade düzeyinde, ünlem cümlesi olarak yorumlayabiliriz" (s. 278). Todorov'un bizzat işaret ettiği üzere, klasik tiyatrodan örnekler kendi teorisiyle çelişse de (s. 276-7), modern kurmaca eserlerin daha az retorik barındıran iç monologlarında kesin bir şekilde doğrulandığını görecektir.

min etmiş midir"; "acaba beni düşünürken uyanık mı düş mü görüyor", 741/799). Bu anlamda kendini sorgulama kişinin-kendisi-için-dilinin fırtınalı sözdiziminde ünlemin doğal müttefiki olarak görünmekte, bilinene yönelik tutumları bilinmeyene yönelik tutumlarla dengelemektedir.

Fakat ünlem ve soru cümlesi Molly'nin konuşmasına öznellik damgası vururken bir yandan da şimdiki ânın tarafsız aktarımından ve geçmiş olayların anlatımından uzaklaştırmaktadır. Kişinin-kendisi-için-dil, tanımı gereği, konuşmacı ile dinleyicinin çakıştığı bir dil biçimi olduğundan, bunu kurmaca eserlerde taklit eden teknik ancak her türlü olgusal ifadeyi, geçmiş ve bugünkü olaylar hakkında her türlü aleni aktarımı dışladığı takdirde inandırıcılığını sürdürebilir. Molly'nin monoloğundaki çeşitli kipler bunun anlatı-karşıtı, aktarım-karşıtı yönelimini daha da netleştirmektedir.

Örnek pasajımı bile bile Molly'nin o geceki en hevesli fiziksel faaliyete başladığı kısımdan –hacetini görmek– seçtiğim için, Joyce'un şimdi-bunu-yapıyorum türünde bir doğrudan ifade olmadan Molly'nin beden hareketlerini aktarmayı nasıl başardığını gösterebilirim. Eğer Molly'nin faaliyeti dikkatli bir okura görülür hale geliyorsa, bunun nedeni Molly'nin ne yaptığını açıkça aktarması değil, ne yaptığının kendi düşüncelerinde zımnen yansıyor olmasıdır. Kabaca şöyle: "O sabır ver yarabbim deniz gibi akıyor içimden... yeni serdiğim temiz çarşafları berbat etmek istemiyorum" (temiz bir peçete almaya karar verir); "Peygamber aşkına kurtarın artık bu çektiklerimizden" (bedenini hareket ettirmeye çabalar) "bu kahrolası karyolanın şıngırtısı da yok mu" (bedenini yataktan kaldırıyor); "herhal şurdaki kıllarımı kessem iyi olacak" (geceliğini çıkarır) "lazımlık da nerde" (geçici olarak durmaya karar verir ve gerekli nesneye uzanır); "dur altımda kırılacak diye nasıl da ödüm kopuyor" (ona doğru eğilir). Sonraki yaptıkları – "Ey Allahım ne gürültü" (770/828), sonuç – "Ama üstünde durmuyayım o kadar şimdi" (771/829), "bu peçeteler"le olan faaliyeti – "inşallah öteki dünyada daha iyi şeyler olucak... bu gecelik iyi de" (772/830) ve son olarak yatağa geri dönüşü – "yavaşça piano dediydim zira O yatağımı severim" (772/830); hepsi de ünlemli dolayımlama yoluyla sunulmaktadır. Özetlersek, "Penelope"de (18) şimdiki zamanlı bir hare-

ket fiilinin olduğu bir birinci şahıs zamirini aramak beyhude bir çaba olur – daha kötü kotarılmış iç monologlarda (örneğin *Les Lauriers sont coupes*) en sinir bozucu etkileri yaratan bir birleşimdir bu, çünkü dilin aktarımsal bir boyutunu aktarımsal olmayan bir dil durumuna sokar.

Molly'nin monoloğunda birinci şahıs ile şimdiki-zaman birleşimi yalnızca iç faaliyet fiilleriyle gerçekleşir, dış faaliyet fiilleriyle değil. Her sayfada defalarca düşünür, ister, umut eder ve hatırlar; böylece iç konuşmasının anbean şimdisi, monoloğunun her ânında gerçek anlamıyla icra ettiği faaliyete sürekli göndermede bulunur ve ondan beslenir.[17] Molly'nin diğer fiil kipleri ve ruh halleri zihinsel faaliyetin bu şimdiki ânına bağlıdır. Nitekim Molly bunların hepsini kullanır: geçmiş, gelecek, bildirme kipi, koşullu ve en çok öne çıkanı, genelleyici geniş zaman. Anılar ile tasarılar, gerçek ile potansiyel, özgül ile genel arasında bu sürekli gidiş geliş serbest çağrışımlı monolog dilinin en ayırt edici niteliklerinden biridir. Örnek pasajımız özellikle de sonlara doğru bunun pek çok örneğini sunar; hızlı bir geçiş içine girdiğimizde, geçmiş (19), şimdi (20-21), gelecek (23), şartlı (24-26) ve tekrar şimdi (27-29) ve geçmiş (30) zaman kullanılır. Zihinsel fiillerin anbean şimdisinin geçmişi ("sanırım bizi duyabilirler"), genelleyici şimdiyi ("acaba gündüzleyin daha mı zevkli"), geleceği ("herhal şurdaki kıllarımı kessem iyi olacak") ve geçmişe dönüşü ("ağır mı geldiydim ona acaba") nasıl kendisine bağlı kıldığına da dikkat çekmek gerek.

Molly'nin monologlarında bu kiplerden ve ruh hallerinden birine ya da diğerine daha uzun bağlı kaldığı anlar vardır. Çok planlı biri olmadığından,[18] geleceğe bakışları, ister bildirim kipi ister şartlı kip kullansın, hayalin sınırındadır: Örnekse, "mesela bizde kalmış olsa" cümleciği Stephen'la aşk üçgeni hayalini devreye sokmaktadır (779-80/838), oysa bir şairin esin perisi olarak şan şöhret rüyaları (776/834) ve sonrasında Bloom'u baştan çıkarmak için farklı

17. Emile Benvéniste "sanırım" türünde bir cümleciği konuşmacının sarf etmekte olduğu söze karşı tutumunu nitelendiren "öznelliğin işareti" diye adlandırır. (*Problems in Genral Linguistics*, çev. M. E. Meek, Coral Gables, Florida, 1971, s. 229.)

18. Yalnızca bir an ertesi günün mönüsünü (764/824) ya da bir sonraki konser turu için ne giyeceğini ve programını düşünmesi dışında (763/823).

senaryolar türettiği rüyalar (780/838-9) gelecek zamanla yazılmıştır. Fantazileri –"bazen ne kaçıkça fikirler üşüşüyor aklıma" (779/838)– "Penelope"nin son üçte birlik kısmında toplanmıştır, oysa anılar ilk üçte ikilik kısımda daha yoğundur.

İlk kısımlarda hatırlamalar o kadar çoktur ki geçmiş zaman aslında şimdiye hâkimdir, geçmiş zamanlı cümleler bazen düz anlatı biçimindedir ve düşünce fiillerine bağlı değildir. Fakat art arda gelen olayların Molly'nin kendi zihninde şekillendiği yerlerde bile, anlatı dilinin inatçı yorumlarla kesilmeden hâkim hale gelmesine nadiren rastlanır. Kur yapma sahnesinden alınan aşağıdaki örneklerdeki değişiklikler tipiktir:

o ise olanca vücudu paluze gibi titreyerekten *her şey çabucak olup bitsin isterler zevki mevki kalmaz o sırada...* sonra bana o kelimelerle dolu olan mektubunu yazmıştı *herhangi bir kadına hangi yüzle böyle sosyetik tavırlarından sonra pek acayip geliyor...* seni anlamıyorum dedim doğal değil mi *evet öyle tabii...* kimi zaman günde iki defa *o sıralar sevişme biçiminden hoşlanıyordum...* Dolphins Barnda kalbimi öptüğü gece *anlatabilmem imkânsız vallahi hiçbir şey öyle bir his yaratamaz bu dünyada...* (746-7/805).

Her anlatı cümlesine düşünümlü bir bakışla dönüp bakan cümleleri –genelleme, soru, değerlendirme şeklinde– italikle yazdım. Ayrıca bu söylem dili, anlatı dilini geciktirir ve en sonunda ikame eder, zira şimdiki âna olan ilgi yeniden baskın hale gelir. Bu şekilde Molly'nin kendi yaşamını kendisine anlatmaya en çok yaklaştığı zamanki monolog anları bile –Mulvey meselesinin (759-61/817-20) ve Howth Head'deki aşk sahnesinin hatırlanmasına da bakınız (782-3/841-2)– hiçbir zaman kısa düşündürücü hikâyeler sunacak kadar moment kazanmaz.

Molly'nin anıları tümüyle rasgele bir düzen içinde aklına gelir, zihni hiç durmamacasına zamanda gidip gelir, aynı geçmiş zaman kâh bir önceki öğleden sonranın olaylarına, kâh Cebelitarık'taki seksi kız günlerine, kâh aradaki sayısız olaya işaret eder. Robert Humphrey'nin verdiği adla, bu kronolojik-olmayan zaman montajı,[19] Molly'nin epey ayrıntılı biyografisi için birçok veri sunar; fakat monolog ancak kendisine rağmen otobiyografik olabilir.

19. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954, s. 50.

Molly'nin dilinin anlatısal-olmayan ve iletişimsel-olmayan doğası için bunun dışındaki ve belki de en anlamlı belirti, zamirlerin bolluğu ve görece istikrarsızlığıdır.[20] İlk başta şaşırtan bu sistem, yakın arkadaşlar arasında okurun tanımadığı ama onların bahsettikleri kişileri ya da nesneleri adlandırmaya gerek duymayacak kadar yakından tanıdıkları insanlar ve olaylar hakkında geçen bir konuşmaya kulak misafiri olmaya benzer. Bu anlamda Molly'nin zamir konusundaki üstü kapalılığı Bloom'un monolog diliyle bağlantılı olarak daha önce tartıştığımız kişinin-kendisi-için-dil özelliklerinin ikisini de kendi bünyesinde birleştirir: Gramatik kısaltmalar ve sözcüklerin şeffaf olmayışı – bunlar diğer açılardan Molly'nin dilinde Bloom'un dilinde olduğu kadar ön plana çıkmayan özelliklerdir. Fakat Joyce bu şifreli mahremiyet izlenimini yaratırken bile tümüyle anlaşılamama ihtimaline karşı yeterli sayıda işaret levhası koyar.

"Penelope"de değişken olmayan bir göndergesi olan tek zamir birinci tekil şahıstır. "Ben", tanım gereği, "*ben*'i içeren konuşmanın şimdiki ânını dile getiren şahıs" olduğundan[21] ve özerk bir monolog tanım gereği tek bir konuşmacının sözleri olduğundan, birinci şahsın bu sabitliği türe özgüdür. Elbette aynısı sıklığı için de söylenebilir. Örnek pasajda cümlelerin yarısından çoğu kendi kendine gönderme yapar ve bu cümlelerin birkaçında birden fazla kendi kendine gönderme vardır. Bu tekbencilik Molly'nin monoloğunun tümü açısından tipiktir.

Molly'nin diğer tüm zamirleri okuru az çok bilinmeyen niceliklerle karşı karşıya bırakır, bunların çoğunlukla yakın bir önceli yoktur ve yalnızca genel bağlamdan çıkartılabilirler. Üçüncü şahıs zamirleri –özellikle de eril olanlar– gönderge bakımından en bariz istikrarsızlığı sergilemektedir ve önemli kaçamak ifadeler içerebilir. Molly muhtemelen zamirlerinde kimin-kim-olduğunu her zaman bilir, ama okur o an aklındaki erkek "o"nun kim olduğunu zaman zaman kendisi tahmin etmek zorunda kalır. "Beni hamile bırakma-

20. David Hayman daha önce "Penelope"de (18) "zamirlerin bolluğu"na ve bunların barındırdığı pek çok muğlaklığa dikkat çekmiştir (*Ulysses: The Mechanics of Meaning*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1970, s. 100).

21. Benvéniste, s. 218.

mış" (4) olan *o*, –her ne kadar ad üç sayfadır zikredilmemiş olsa da– çok açık ki, Boylan'dır (30'daki diz'in sahibi de yine o olsa gerek). Fakat Molly'nin "bir dahaki sefere giysilerimi kaldırdığı zaman" yüzünü görmek istediği *o*, Bloom da olabilir Boylan da. Şu pasajda "o" zamirinin (Bloom ile Stephen arasında) nasıl bir hızla gidip geldiğine bakın:

> [o] [Stephen] yazılarını ve çalışmalarını ordaki masada yapabilir velhasılı [o] [Bloom] bütün yazılarını orada yazar şayet sabahları benim yaptığım gibi yatakta okumak isterse o [Stephen] da 1 kişilik kahvaltı zaten hazırlanırken 2 kişiliği de hazırlayabilir... (779/838)

Monoloğunun geniş ölçeğinde, Bloom-Boylan değişmeleri Bloom-Stephen değişmelerine yerini bıraktıkça –geçmiş zaman kiplerinin azalması ve gelecek zaman kiplerinin ve şartlı zaman kiplerinin artmasıyla örtüşen bir gelişme– daha yavaş bir eril-o'lar akışı gözlemlenebilir. Fakat "Penelope"nin tam orta-sayfalarındaki (759-62/817-20) eril "o"lar açıkça takdim edilen "Mulvey ilkiydi"dir ve ancak en sonda zamir şeklinde Bloom'la kaynaşmak üzere geri dönecektir: "ve Mağribi duvarının altında beni nasıl öptüğünü de ve düşündüm ki bir başkası olucağına o olsun ve gözlerimle sorduydum gene sorsun diye evet o da sorduydu bana" (783/841). Richard Ellmann'ın dile getirdiği üzere, "bildiği bütün erkeklere 'o' olarak göndermede bulunmasının ani bir anlam" kazandığı nokta burasıdır;[22] zira uyumaya yakın andaki farklılaşmamış gönderme cinsellik partnerinin olumsallığını vurgulamaktadır. Fakat bu nihai ilgisizlik genel bir değişmezlikle dengelenir, Molly'nin monoloğunda kullandığı ilk "o" zamiri ve de sonuncusu Bloom'a işaret etmektedir.

Dolayısıyla Joyce eril zamirle oyununda kişinin-kendisi-için-konuşmasının gerçekçi bir özelliğinden sembolik ve eğlendirici bir şekilde yararlanır. Diğer zamir oyunları Molly'nin oynak duygularından ziyade sabit fikirlerine işaret ederek daha fazla etki kazanır. Bunların anahtarı geçmişinin değil, özel mantığının ve işaret sisteminin keşfedilmesinde yatar. Belgisiz zamir "o", gülünç bir sürekliilikle bahsedilmeyen gözdesine işaret etmektedir, en sık şekilde de ilk sayfalarda:

---

22. *Ulysses on the Liffey*, s. 171.

Yoksa onu düşünerek yemek içmekten kesilirdi diyesim herhalde o uygunsuz kadınlardan biriydi şayet oradaydıysa o gerçekten ve uydurduğu otel hikâyesi bir sürü yalan gizlesin düşünsün diye... öyle değilse bile bir yerde rastladığı yada çaktırmadan ayarladığı bücür bir kahpe ya da öyle birisidir... her zamanki gibi kıçımı öpmeleri gizleyecek aklınca sanki benden once kiminle yaptığı kimi tanıdığı. ... (738-9/797)

Çoğul zamirler genelliği bakımından aynı derecede özgüldür: Molly'nin dünyayı cinsel olarak kutuplaştırmasını ifade etmektedir. "Biz", kişinin kendisine ve belli bir partnere işaret etmediği her yerde (19'da olduğu gibi), kadınlar cinsini ifade etmektedir: örneğin, "[iddiaya girerim] ki kediler bile bizden daha şanslı içimizde daha çok mu kan var nedir" (1-2).[23] Bu dişil akrabalık grubunun zamir düşmanı *onlar*dır, erkekler cinsi: "onlar yatakta hep bir leke görmek isterler... onların hep kafalarına taktıkları tek şey budur... onlar ne de salaklardır" (8-10). Bu anlam Molly'nin icat ettiği klişelerdeki çoğul üçüncü şahısa eşlik eder: "onlar bir kadının sahip olduğu karakterin yarısına sahip değil" (761/819), "onlar için 1 kadın yeterli değildir" (759/796), "kalın kafalı olduklarından ne dediğinizi anlamaz onlar" (757/815), "bu gri maddeden var onlarda ama saplarında bana sorarsanız" (758/816) vs. Fakat Molly'nin diğer kadınlarla akrabalığı düşmanlığa döndüğünde, *onlar* dişi bir zamire dönüşür "politikadan bahsederek götümün kenarı kadar anlarlar ya ortalıkta seke seke bir sürü serçeosuruğu... ihtiras nerde onlarda... kıskançlıklarından çatlasınlar" vs. (762-3/820-1). Pasajımız Molly'nin belgisiz *biri* anlamında ikinci şahıs zamirine dişil bakış açısını da göstermektedir "sen bakire misin değil misin anlamak" (8) ya da "dul kalmış olabilirsin" (11).[24]

Son olarak, hitap zamiri "siz" Molly tarafından çok nadiren kullanılır ve bu anlamda Molly diğer pek çok monologcudan ayrılmaktadır. Ara sıra kullanılan retorik kalıplarını ("bana sorarsanız" 758/817; "söyleyeyim size" 751/810) bir kenara bırakacak olursak, ha-

23. Ayrıca bkz: "bizleri fil gibi... şişirmeden rahat edemez [onlar]" (742/800); "hepimizde bir muzırlık mevcut" (769/827) ve daha pek çoğu.

24. Ayrıca bkz.: "senden istedikleri tek şeydir" (742/800); "bir âşığı kandıramazsın" (748/806); "nasıl karşılayacağını bilemezsin ki" (754/812), "hiçbir şey öyle bir his yaratamaz bu dünyada" (747/805)

yali konuşmacılar neredeyse hiç yoktur. Yalnızca üç istisna buldum: biri, alıntıladığımız pasajdaki "Peygamber aşkına kurtarın artık bu çektiklerimizden" (14) – Molly Romantik bir ironi tarzında yaratıcı-yazarına seslenmektedir belki de;[25] "açıl da osuracak bir yer bulalım yahu Tanrım" (763/821) bir başka üstün güce seslendiği tek yerdir; ve "of çek şu koca haşmetini" (778/836) başka bir insana seslendiği tek yerdir. Molly de zaman zaman kendi kendine hitap için ikinci şahıs zamiri kullanır, ama yalnızca kısa tembihlerde: "iyisi mi şu lambayı indirip" (781/839), "iyisi mi salıver gitsin" (763/821), "O Tanrım bu ne patırtı" (770/828), "sizi de izaç etmez mi" (769/827). Diğer monologcuların bazılarında görülen ikinci, hatta üçüncü şahıs kendi kendine göndermelerin olduğu uzun iç tartışmalar, burada ipliğini ören tek-amaçlı monologcu için uygunsuz kaçacaktır.

Biçimin Çeşitleri

Özerk monolog olarak sunulan eserler (ya da eserler içindeki ayrı kısımlar) arasında "Penelope" (18) evrensel çapta şöhrete erişmiş olan tek metindir. Fakat aynı özsel normlara uyan başka metinler de vardır. Karşılaştırmalı bir analize tabi tutmak üzere bunların içerisinden altı tane seçtim. Böylece bu biçime içkin olasılıkları ve sınırları görme şansını elde edebiliriz: Dujardin'den *Les Lauriers sont coupés* (Defneler Kesildi), Schnitzler'den *Leutnant Gustl* (Teğmen Gustl) ve *Fräulein Else*, Larbaud'dan *Amants, heureux amants* (Âşıklar, Mutlu Âşıklar), Simone de Beauvoir'dan "Monologue" ve Thomas Mann'ın *Lotte Weimar'da*'sından "Yedinci Bölüm" (Goethe monoloğu).

Schnitzler'in *Leutnant Gustl* romanı (1901) Dujardin'in eseri kadar tanınmıyor olmasına karşın, tıpkı onun gibi tarihsel açıdan *Ulysses*'in selefidir. Ayrıca *Les Lauriers* ile (belki de hepsi tesadüfi olmayan) pek çok paralelliğe sahiptir.[26] Her iki eser de tipik epizot-

25. Joseph Campbell'in yorumu, Diane Telomeo'nun aktarımıyla ("The Final Octagon", s. 447).

26. David Mickelsen "Anti-Realist Directions in the Novel, 1885-1901" (In-

larda *hommes moyens sensuels*'in (nefsine düşkün sıradan insan), kültürlerinin tipik temsilcilerinin düşüncelerini verir (birinde Parisli diğerinde Viyanalı): Dujardin'in Daniel Prince'i yiyici bir *demi-mondaine*'nin (metresin) müstakbel âşığı olarak sinir bozucu şekilde belirsiz bir akşam geçirmek zorunda kalır; Schnitzler'in Gustl'u saldırgan bir sivilden gördüğü hakarete yanıt olarak bir geceyi intihar etmeyi düşünerek geçirir. Her iki monologcu da epey bir döner dolaşır, değişen sahneleri algılar ve diğer karakterlerle sohbet eder. Schnitzler temel şemasını çok daha sonraki kısa romanı *Fräulein Else*'de (1924) tekrarlamıştır, ama psikolojik olarak daha karmaşık bir başkarakterle, daha dramatik bir olay örgüsüyle ve de trajik bir sonla: İsmi var cismi yok kadın-kahraman nörotik-erotik fırtınaları edepsiz bir önerinin ardından şiddetlenen ve ruhsal bozukluğa yol açan bir genç kızdır. Nitekim bir zaman sonra herkesin içinde soyunur ve nihayetinde intihar eder. Psikopatolojide bir tür örnek olay incelemesi olan bu metin diğer özerk monologlardan çok daha karmaşık ve dramatik olaylarla ilişkilidir.

Joyce-sonrası özerk monologların çoğunda dış sahne basitleştirilir. Larbaud'nun *Amants, heureux amants*'ında (1921) –muhtemelen "Penelope"nin (18) doğrudan etkisi altında yazılmış ve "arkadaşım ve bu yazı parçasında benimsediğim biçimin tek yaratıcısı olan James Joyce'a" ithaf edilmiştir[27]– sanat meraklısı (Franca) bir genç, bir çift kızla olan aşk oyunlarını kesintiye uğratan üç solo sahnede bilincini seslendirir. Beauvoir'nın çok daha sonraları yayımlanan "Monologue"u (1967) Molly'den çok daha şirret bir kadın tarafından dillendirilir, ama benzer şekilde durağan ve yalnız bir

---

diana, 1970) adlı tezinde iki eserin karşılaştırmalı bir analizini sunar. Schnitzler' in *Leutnant Gustl*'u yazarken *Les Lauriers* hakkında bilgisi olduğu 26 Haziran 1901 tarihinde Georg Brandes'e yazdığı mektuptan anlaşılmaktadır. (Bkz. Kurt Bergel, haz., *Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel*, Berkeley, 1956, s. 88).

27. Bu ithaf Kasım 1921 yılına aittir. 20 Ekim'de Joyce Larbaud'ya "'Peneleope'nin neredeyse tamamlanmış halini" yollamıştır (Ellmann, *James Joyce*, s. 534). Dolayısıyla Larbaud "benimsediğim biçim"le muhtemelen "Penelope" ve *Amants*'ta ortak olan özerk monolog biçimini kastetmektedir. Larbaud'nun hikâyesi her halükârda "Penelope"nin ilk çocuğu sayılabilir. Diğer yandan Dujardin'in romanıyla izlek ve atmosfer bakımından benzerlikler olmasına karşın, Larbaud' nun *Les Lauriers*'i 1923'ten önce okumuş olması olanaksızdır.

gecede gerçekleşir, bir tek sonlara doğru kendisinden uzaklaşmış kocasına telefonda zılgıt çeker.

Northrop Frye'ın alt-mimetik, hatta ironik tarzına dahil olan tüm bu monologcuların aksine, Thomas Mann "Goethe" monoloğunda bir üst-mimetik zihni sunmaya cüret etmiştir – en azından Almanlar açısından mitiğe yaklaşan bir girişim bile denebilir buna. Yazar burada, erotik bir rüyadan uyanmış ve yataktan lavaboya, berber sandalyesine, çalışma masasına giderken yaşamı ve eserleri hakkında düşünen altmışlarındaki Goethe'yi resmeder. Monolog birkaç tanıdığıyla arasında geçen konuşmalarla kesilir, bunlardan biri (oğlu) ile olan konuşmasıyla da bölüm biter. Charlotte Buff'un –yani kırk yıl önce Werther'in Lotte'sini yaratırken model aldığı kadının– Weimar'a ziyarete geldiğini ancak bu noktada öğrenir. Dolayısıyla romana başlığını veren olay, monoloğu sırasında Goethe tarafından bilinmez; bu monolog tümüyle sıradan bir günde olağanüstü bir zihni resmeder.

Bu monologlar "Penelope"nin saf "klasik" biçiminden çeşitli sapmalar gösterir ki bu sapmalardan bazıları daha özet betimlemelerden açıkça görülebilir. En bariz olanı altı metin haline getirilmiş az çok dramatik eylemdir. "Penelope"de Molly'nin zihnini harekete geçiren kritik olaylar monologdan önce gelirken, *Les Lauriers*'te, *Leutnant Gustl*'da ve *Fräulein Else*'de düşünceleri kışkırtan olaylar monoloğun zaman kapsamı dahilindedir, böylece bunların gerçekleşmesi ve etkisi deneyimleyen zihnin dile getirilmesi aracılığıyla sunulur. Mann'ın, Larbaud'nun ve Beauvoir'nın monologları, bu anlamda, "Penelope"ye yakındır, ama hiçbiri Joyce'un metni kadar sessiz bir ortama sahip değildir.

Bu temel farklılık "Penelope"de büyük oranda eksik olan üç anlatı boyutunda yansımasını bulmaktadır: değişen dış sahne, monologcuların kendi fiziksel hareketleri ve diğer karakterlerle konuşmaları.

Bir monolog mekân birliğine bağlı kaldığında, dış çevre betimlemeleri olsa olsa tali bir öneme sahip olabilir. Fakat monologcu epey bir dolaşıyorsa, gezdiği ya da geçtiği yerleri betimleme ya da en azından adlandırma ihtiyacı hâsıl olur. Anlatıcının ağzından verilen açık betimlemelerden kaçıldığından, mekân ancak saf algı ola-

rak sunulabilir, bu da en doğal şekliyle adsal (fiilsiz) ifadeler biçimini alır.[28] *Les Lauriers*'te kafe sahnesinden tipik bir örneği alalım:

Işıklı, kırmızı, sarı, kafe; parlak aynalar, beyaz önlüklü bir garson; şapka ve paltoların asılı olduğu direkler. ... Işıklı, sarı, kırmızı, aynalı, bu parıltılı; ne? Kafe; benim olduğum kafe.[29]

Bu tamamen algısal anlam, fiiller devreye girdiği anda, hatta bir ek, isimleri ve sıfatları birbirine bağladığı anda kaybolur. Aynı eserden alınan şu balkon sahnesinde olduğu gibi:

Burada, soğuk bir gece, simsiyah; gece daha soğuk, daha karanlık; arkamda oda, daha sıcak, daha nemli, parlak mum ışığı; dışarıda hava serin*dir*, içeride daha sıcak, daha yumuşak; dışarıda hava serin*dir*, handiyse soğuk; bu karanlık mekânlar üzücü*dür* neticede; ...[30] (Vurgular bana ait.)

Burada saf algı betimleyici bildirim halini alır ve Daniel'in kendi şiirselleştirici melekesini bilinçli bir şekilde icra ettiği izlenimini uyandırır. Dujardin'in karakteri bunu sık sık yapar, tıpkı Sembolist halefi Larbaud'nun Franca'sı gibi.

İç monolog için bu durağan çevre betimlemelerinden bile daha temel nitelikte olanı, *description ambulatoire* denilen ve yerdeğiştirmeler sırasında geçiş sahnesini sunan betimlemelerdir.[31] Bu kinetik algılar *Les Lauriers*'ten alınan sokak sahnesinde karşımıza çıkar:

Eski evler, badanalanmış duvarlar; kaldırımın üzerinde çocuklar, sokak çocukları, yerde oturuyorlar, sessiz; ve Rue du Rocher ve burada, bulvarlar; ışıklar burada, sesler; trafik burada; sağ ve sol tarafta sıra sıra gaz

---

28. Dujardin ve Larbaud'da bu üslubun varlığına dikkat çeken Höhnisch, üslubun geçmişini incelerken özellikle de Goncourt kardeşler tarafından günlüklerinde geliştirilmiş olan dışavurumcu belagatli yazı tekniklerine kadar izini sürer. *Les Lauriers*'teki bu sıralayıcı betimlemelerin olumsuz bir değerlendirmesi için, bkz. Michel Raimond, *La Crise du roman: Des Lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, 1966, s. 276.

29. *Les Lauriers sont coupés*, s. 39.

30. *A.g.y.*, s. 63.

31. Terim Jacques Dubois tarafından kullanılmaktadır, *Romanciers français de l'instantané au 19ème siècle*, Brüksel, 1963, s. 135. Birinci Kısım'da gördüğümüz üzere, geçişi sahneleri üzerine betimlemeler bir üçüncü şahıs anlatısı dahilinde almtılı monologlarda da (*Ulysses*'te Bloom'unki) sık sık ortaya çıkar, ama anlatıcının aktarımıyla desteklenir.

lambaları; ve çaprazında, sol tarafta, ağaçların altında bir araba; bir grup işçi; tramvay düdüğü....[32]

Bu pasajın biraz daha ilerisinde Daniel bir müzik sesi duyar, birkaç müzik notası metnin satırlarındaki basılı sözcüklerle yer değiştirir, ki bu durum Daniel'in duyduğu sesleri mırıldandığını akla getirir. Aynı araç daha incelikli ve belki de daha etkisiz şekilde Schnitzler tarafından *Fräulein Else*'nin delirme sahnesinde kullanılır: Schumann'ın bir piyano eserinden alınan eksiksiz parçalar burada nota işaretlerinin tüm karmaşık ayrıntılarıyla beraber basılı metni kesintiye uğratır.[33] Duyduğu müziği kendi repertuarından bir parça olarak görse bile, –"Schumann mı? Evet, Karnaval. Bunu bir keresinde kendim de çalışmıştım!"– bu müzikal işaretleri basitçe kendi bilincinin bir alıntısı olarak kabul etmek güçtür; daha ziyade okuduğumuz metnin sahne arkasındaki "üretimi"ne dikkat çeken bir yazar kolajı gibi görünmektedir.

Bu tek istisna haricinde, monologcuların bu metinlerde kaydettikleri görsel ve işitsel izlenimler türün temel uzlaşımına zarar vermez. Kendi beden hareketlerini kaydettiklerinde daha vahim sorunlar ortaya çıkar. Burada Daniel kafede ne yaptıklarını kendi kendine söylemektedir: "Oturuyorum"; "Sandalyenin arkasına yaslanıyorum"; "Parmaklarımı peçeteme siliyorum"; "Ayağa kalkıyorum, paltomu giyiyorum... çıkıyorum."[34] Burada, daha da grotesk bir şekilde, Else öldürücü dozda yatıştırıcıya uzanır: "Elimi kaldırıyorum, parmaklarımı oynatıyorum, kollarımı esnetiyorum, gözlerini kocaman açıyorum. Görüyorum, görüyorum. Bardak orada duruyor."[35] Kendi kendine hitabın taklidini bozan şey, bu birinci şahıs zamirlerinin bildirim-niteliğinin şimdiki zaman fiilleriyle birleşme-

32. *Les Lauriers,* s. 84.

33. *Fräulein Else,* s. 371-3.

34. *Les Lauriers*, s. 39-45. *Les Lauriers*'teki bu anları metnin temel tekniklerindeki kusurlar olarak gören H. A. Kelly'nin şu sözlerine katılmamak elde değil: "[Dujardin] zihni sergilenen karakterin zaman zaman kendi kendisinin anlatıcısı olmasına izin vermek gibi bir hata işlemiştir, bunun sonucunda hiç gerçekçi olmayan bir durum ortaya çıkmıştır" ("Consciousness in the Monologues of Ulysses", *Modern Language Quarterly* 24 [1963], 3-112, s. 5). Ayrıca krş. Mickelsen, s. 187.

35. *Fräulein Else*, s. 378.

sidir. Açıklayıcı bildirimlerin yerini sorular, ad cümleleri, hareket niyetleri ya da hareket sonrası yorumlar aldığında sinir bozucu etki kaybolur. "Ne? Hâlâ dışarıda sokakta mıyım? Nasıl oldu bu? (Gustl tiyatrodan çıkar); "beyaz bir gömlek... kol düğmeleri, yaka... yeleğim, cepteki saatim." (Daniel giyiniyor); "Gidip uyumalarını seyredeceğim" (Franca iki kıza yaklaşır); "Oh! Çok sert vurdum, kafatasımı çatlattım" (Murielle kafasını duvara vurur). En sık ve en etkili olarak kullanılan yöntem de eylemleri emir ya da azarla aktarmaktır: "Neyse, içeri giriyoruz", "Hadi kalk" (*Leutnant Gustl*); "Yastığın diğer yüzünü çevirelim" (*Amants*), "Bırak şu kıyafeti ya" (*Fräulein Else*). Duygulandırıcı sözdiziminin kapsayıcılığı, tipik bir monolog sayfasında üç noktaların, tirelerin, soru ve ünlem işaretlerinin bolluğuyla canlı bir şekilde görülebilir.[36] Dujardin bile sık sık biçimsiz bir ifade yerine anlatımlı sözdizimi kullanır, en gülünç ve en etkili olanı Daniel'in Lea ile yakınlaşmayı umduğu an için hazırlandığı pasajdır ("en iyisi önlemlerimi yalnızken alayım") ve bu sahne edebiyattaki ilk –Joyce-öncesi tek– işeme sahnesi olabilir: "kapıyı açalım; dikkat! Ses yok; parmak uçlarında... ne şans! Işık açıkmış; kapı yarı açık, tesadüf işte; gidelim... ve üzerine sıçratmamaya dikkat et... işte! hiç de gereksiz bir önlem değil"[37] (üç noktalar Dujardin'e ait). Burada beğeni normları Dujardin'i daha risksiz durumlarda sık sık es geçtiği türde dolayımlamalar kullanmaya zorlamaktadır.

Özetlersek: Özerk monolog tam hareketsizlikten sürekli hareketliliğe, Molly'nin yüzükoyun hayale dalışından Daniel'in ya da Else'nin seyyar hareketlerine ve tepkilerine kadar kendisini pek çok duruma uydurabilir.[38] Bu kinetik çeşitlemeler zihinsel odaklanmadaki çeşitliliklere –en mutlak içebakıştan çevresindeki sahneyi aktaran monologcunun "dışabakış"ına kadar– tekabül edebilir. "Dışa-

36. Elbette noktalama gizlenmezse, ki kendine özgü sözdiziminin varlığını vurgulamanın başka bir yolu da budur. Beauvoir Murielle'in işaretsiz devam eden ve "Penelope"yi taklit ettiği açık olan cümlelerinde nadiren noktalama kullanmıştır.

37. *Les Lauriers*, s. 114.

38. Michel Raimond hareketsizlik ve mekânda düzenli hareketin (yayan ya da trenlerde) monologcuların iki gözde anlatı konumu olduğuna dikkat çeker. (*La Crise du roman*, s. 291-2):

bakış" içebakışa baskın çıktığında, bir iç monolog metni eşzamanlı bir aktarıma yaklaşır ve monologcu, durumlardan ve olaylardan oluşan sözel bir film üretir. Tür içindeki bu karşıt yönler metinlerin dilini etkilediği gibi yapısını da etkiler.[39]

Bu biçimin bir diğer çeşidi de diyaloglarla olan birleşimidir. Dujardin, Schnitzler ve Mann monologcuların sosyalleşmesine izin verir, fakat sahnede bir anlatıcının olmamasına özellikle dikkat ederler. Burada yaratılan etki alt-konuşmaların konuşmaları dengelediği (Stephen ve Mr. Deasy) üçüncü şahıs romanlarındaki sahnelerin etkisinden farklıdır;[40] özerk monologda sesli sözcüklerin, kişinin kendisi ya da başkası tarafından dile getirilirken, bir anlığına sessiz düşünceleri silerek ve ikame ederek akış içindeki bilince girdiği izlenimi yaratılır. Diyaloğun kendi sunumunun temel mantığını bozmadan monolog çerçevesine girmesini sağlayan ortak dramatik yapının bu olduğu açıktır.[41]

Pratikte bu tür diyaloglarda konuşan sesleri ayırt etme sorunu belli bir zorluk yaratır, en azından okurun yönelme mücadelesinden Faulkner gibi uzak durmayı başaramayan yazarlar açısından vardır bu zorluk. *Les Lauriers* ve *Leutnant Gustl* hâlâ inceliksiz sözde-anlatısal alıntı gösteren ifadeler tarafından bozulur ("...diyorum", "... diyor", "benimle konuşan o mu?"),[42] oysa *Fräulein Else* basit tipografik işaretler aracılığıyla sesli, duyulan, sessiz konuşmaları uyumlu bir şekilde bir araya getirir. Else'nin şehvet düşkünü Herr Von Dorsday'dan ödünç para almaya çalıştığı sahnede kendi sesli sözleri tırnak işareti içerisine alınmış, muhatabının konuşmaları da italikle yazılmıştır:

---

39. Raimond'un benlik üzerinde yoğunlaşan monologlar (kendisi bunları "psikanalitik perspektifler"le bağdaştırır) ile çevresindeki dünya üzerine yoğunlaşan (bunu da "fenemonolojik bakış açısı"yla bağdaştırır) monologlar arasında yaptığı ayrımla karşılaştırınız.

40. Bkz. yukarıda 83. not.

41. Krş. Genette'in diyalog ile monolog arasında kurduğu bağ; her ikisini de sözcüğün Platoncu anlamıyla saf mimetik biçimler olarak görür (*Figures III*, s. 192-193).

42. Krş. Mickelsen'in iki eserde diyaloğun sunumunda bu "inceliksizlik" üzerine incelemesi (*Anti-Realist Directions*, s. 188).

"*Ne kadar dedin, Else*?" –Ne kadar dediğimi duymadı mı, niye bana işkence ediyor? "Otuz bin, Herr Von Dorsday. Gerçekten de gülünç derecede küçük bir rakam." Niye söyledim ki bunu? Ne aptallık. Ama gülümsüyor. Salak kız, diye düşünüyor....– "*O kadar da gülünç değil, çocuğum*," –Neden 'çocuğum' diyor? Bu iyiye mi işaret kötüye mi?– *sandığın gibi. Otuz bin altın bile çalışılarak kazanılıyor*. ..."Ne bu? Elimi mi tutuyor? Ne var aklında? –"*Uzun zamandır bilmiyor muydun bunu, Else*." Keşke şu elimi bir bıraksa! Hah, Tanrıya şükür, bırakıyor. O kadar yakın değil, o kadar yakın değil.– "*Bunu fark etmemiş olsaydın Else, sen bir kadın olmazdın. Je vous désire*." Bunu Almanca da söyleyebilirdi, Herr Vicomte. –"*Daha fazlasını söylememe gerek var mı*?"– "Zaten fazla bile söylediniz, Herr Dorsday." Ve ben hâlâ burada duruyorum. Ne için?[43]

Schnitzler bu tür sahneler yoluyla sözcükler ile düşünceler arasında eşzamanlılığa yakın bir durum yaratır; dış görünüş ile iç gerçeklik arasında ve benliğin çatışan dürtüleri arasında gerilim tırmandığında bile bu değişmez. Burada yaratılan etki tiyatro sahnelerindeki "yan konuşmalar"ın yarattığı etkiye benzer, fakat vurgu tersine çevrilmiştir: burada baskın sahne içeridedir ve diyalog düşünceye müdahale eder, düşünce diyaloğa değil.

Mann ise Goethe bölümünde çok farklı bir etki yaratır. Altı diyaloğu ve altı monoloğu münavebeli olarak birbirine karıştırmadan kullanır. Sahneler arasındaki bu aralıklar tüm metne çok daha dramatik bir görüntü kazandırır: Metnin kendisi düşünce aracına bağımlı kılınmadığından, diyalogla monoloğa, eşit karmaşıklık ya da alaka bahşedilmese bile, eşit konum verilir. Bu etki Goethe'nin kendi kendine hitabının retorikçi, hatta ahkâm kesici tonuyla da güçlendirilir; sessiz dilinin sesli dilinden farkı çok azdır. Mann besbelli ki her iki alanda da fevkalade üstün bir denetim elde etmiş bir Goethe göstermeyi amaçlamıştır, böylece düşünceleri araya giren konuşmalardan büyük oranda etkilenmeden kalır.

Bu biçimin son ve daha mono-dramatik bir çeşidini de Beauvoir sunar. Beauvoir dış dünyayla iletişime geçme yönünde kendi kendini alt edici bir çaba içinde olan şirret karakteri Murielle'e telefonda kendi kendisiyle monolog yaptırır. Kocasının verdiği yanıtlar kaydedilmez, kaydedilmesi de gerekmez, zira bunlar onun bilincine asla ulaşmaz ("Cevaplarını ezbere biliyorum, yüz defa dinledim

43. *Fräulein Else*, s. 343-6.

bunları").[44] Burada monolog yapma alışkanlığı sözde-diyaloğa taşar, iletişimde bulunma imkânsızlığının hem nedeni hem de sonucu haline gelir.

Bu metinler zaman birliğini ele alma bakımından da (tabii bu birliği sürdürdükleri oranda) çeşitlilik göstermektedir. Hem anlatılan zamanın hem de anlatı zamanının uzunluğunda kayda değer bir tutarlılık vardır: Altı metin de yalnızca birkaç saati ele alır (hiçbiri bir günden ya da geceden uzun sürmez)[45] ve hiçbirinde sayfa sayısı otuzdan az, altmıştan fazla değildir.[46] Ne var ki anlatılan zamanın metinde eşit olarak verilmesi mümkün değildir. Bu eşitsizliği en açık şekilde saplantılı bir zaman gözlemcisi olan *Leutnant Gustl*'da görürüz. İlk kısımda saatte dokuz sayfa tutacak kadar düşünür, bir sonraki kısımda üç saate yalnızca altı sayfa sıkıştırır. Bu düzensizlikler, eğer kasıtlı olarak yapılıyorsa, Gustl'un sözelleştirmelerinin sürekli olmadığına, dolayısıyla da metnin içine serpiştirilmiş üç nokta işaretlerinin de düşünceler arasında geçen zaman belirtileri olduğuna işaret eder.

Bazı metinlerde çok daha uzun zaman ve iç konuşma aralıklarına işaret eden satır boşlukları da vardır: Zaman bir anlatıcı olmadan sıkıştırılamayacağından, sessizce atlanabilir ya da yutulabilir. Murielle, monoloğundaki tek kesinti sırasında sessizce ağlar, bunu daha sonra verilen "ağlamak bana iyi geldi" cümlesinden anlarız;[47] Gustl benzer bir sayfa boşluğu sırasında, bir parktaki bankta üç saat boyunca şekerleme yapar.[48] Goethe'nin monoloğundaki metinsel

---

44. "Monologue" s. 117.

45. Anlatılan zaman yaklaşık olarak *Leutnant Gustl*'da sekiz saat (gece 10'dan sabah 6'ya), *Freulein Else*'te dört saat (akşam 6'dan 10'a) tutar. Zaman işaretleri "Goethe"de (uyanma anından sabahın ilerleyen saatlerine kadar) ve "Monolog" da (gece yarısından sabaha karşı bir vakte kadar) daha belirsizdir; *Amants* en uzun anlatılan zamana sahiptir (sabahtan akşamın ilk saatlerine, 12 saat kadar) ama bu süreye aralıklı olarak yayılmıştır.

46. Kabaca bir sözcük sayımında bulunduğumuzda, *Les Lauriers* ile *Fraulein Else*'in "Penelope" (18) ile hemen hemen aynı uzunlukta olduğunu görüyoruz (Modern Library baskısında 45 aralıksız sayfa). *Leutnant Gustl*, *Amants* ve "Goethe" (aralıklı diyalog sahnelerini saymazsak) çok daha kısadır.

47. "Monologue", s. 114.

48. *Leutnant Gustl*, s. 356.

boşluk bu örneklere karşı ilginç bir denge unsuru teşkil eder: öncesindeki tercüme edilemez bir Goethe şiiri dizesinden anlaşıldığı üzere –"Schöpft des Dichters reine Hand"[49]– sessiz düşüncelerdeki bu duruşun altında söz-altı bir düzleme düşen bir bilinç değil, şiirsel yaratının hiper-sözel düzlemine yükseliş yatmaktadır. Şairin kalemini kâğıdına götürmesiyle, iç monolog dilinden farklı bir dilin (bir dehanın zihninin günlük işleyişlerini saygısızca açık eden bir romancının kalemini bile durduran bir dil) zihinde hüküm sürdüğünü Mann bu tarzda söylemektedir.

Tüm bu monolog kesintileri, yazarın manipüle eden eli –son örnekte olduğu gibi– üstü kapalı bir şekilde belli olduğunda bile, monolog yapan zihnin psikolojisiyle bağlantılıdır. Larbaud'nun *Amants* metnindeki iki durak daha keyfidir; burada başkarakterin zihni muhtemelen metin boşlukları tarafından atlanan zamanda –yeni bir muhite geçişi esnasında ve iki kızla beraberken geçirdiği saatlerde– normal bir şekilde işlemeye devam eder. Francia'nın zihnini bu şekilde açıp kapayan *Amants* aslında birbirinden kopuk üç zihinsel "girdi"den oluşur – monolog türünü geleneksel günlük biçimi (olup bitenlerin hepsini yazmak üzere odasına koşan Clarissa) doğrultusuna sokan bir yapıdır bu.

Fakat zaman birliği devam ettirildiğinde gerçekleşen salt tipografik kopuşlar, zaman birliğindeki bu aralıklı kopuştan daha da rahatsız edicidir. *Les Lauriers*'te durum budur: Dokuz numaralandırılmış bölüm zamansal süreksizliklere tekabül etmez, yalnızca Daniel'in etrafındaki en önemli uzamsal duraklara işaret eder.[50] Geleneksel anlatı alt-bölünmelerinin bu kalıntısı, yazılı bir özerk monolog metnindeki boşlukların, bir anlatıcının dolayımladığı bir monologdaki boşlukların aksine, monolog yapan zihnin sözel akışında boşluklar olduğu anlamına geldiğini fark etmiş görünen sonraki yazarlar tarafından tamamen bir kenara bırakılmıştır.

Aynı şekilde, uyku ve bilincin askıda olduğu diğer durumlar da özerk monologların en doğal sınırlarını oluşturmaktadır. Birkaç me-

---

49. *Lotte in Weimar*, s. 684.

50. Örneğin 3. ve 4. bölümler arasındaki kopukluk zamansal bir duraklamaya tekabül etmez. 3'ün sonunda, Daniel evinin kapısının önünde durur; 4'ün başında içeri girerken kapıcı ona seslenir.

tin gerçekten de konuşmacılar uyanınca başlar ya da uykuya daldıklarında kapanır: Mann'ın Goethe'si ve Larbaud'nun Francia'sı sabah uykusundan, Gustl da bir konserde yaptığı şekerlemeden uyanır; Molly ve Else'den biri uykuya, diğeri ebedi uykuya dalar. Tuhaftır, bu metinlerin hiçbiri uyku sınırını metnin iki ucunda da kullanmaz, belki de yazarları uyanık geçirilen tüm bir gün boyunca süren kesintisiz bir iç sesin okur açısından katlanılmaz olacağını sezmişlerdir.

Bir sabah başlangıcının etkisi, konuşmacıyı kendi yaşamının zamanına, mekânına ve koşullarına yerleştirme fırsatı sunduğu için daha da artar, zira bir anlığına yönünü kaybetmiş bilinç, uyukladığı sırada arkasında bıraktığı her şeyi en doğal şekilde bu anda kendisine hatırlatır. Goethe'nin birinci şahsı açık bir şekilde rüya âleminden "çıkar" –"bu [rüya] hiçlikte kaybolur ve ben çıkarım"– ve önce kendisini uzamsal ortamında yönlendirir –"Nereye geliyorsun? Jena? Berka? Tennstädt? Hayır, bu Weimar yatak örtüsü..."– sonra zamansal âna – "Saat kaç? Gece mi uyandım? Hayır..." Ardından kendisini o gün bekleyen görevlerin muhasebesini yapar – "İnsan aşağıyı nasıl da unutuyor! Şimdi gündüz hayaletleri tekrar geliyor, tekmili birden."[51]

Bu tür dolaylı kendi-kendini-sunumlar bir monoloğun başlangıcı uyanma ânıyla çakışmadığında çok daha yapay görünür. Bu tür "zihnin ortasından" başlangıçlar gerçekçi görünmek için, tümüyle rasgele bir anda her türlü izahat görüntüsünden kaçınarak, zihinsel sürece müdahale ettiği izlenimini yaratmalıdır. Bu tür ani başlangıçlar, Schnitzler ve Beauvoir tarafından denenmişse de, pek ikna edici olduğu söylenemez – en azından Joyce kadar usta olmayan yazarlar tarafından denendiğinde.

Bu bağlamda ilk tam teşekküllü özerk-monolog romanı olan *Les Lauriers*'in kendisini nasıl takdim ettiğine bakmak ilginç olacaktır. Goethe gibi Daniel de açıkça öz-farkındalık mertebesine yükselir – "*je surgis*". Fakat bunu bir Paris sokağında gündüz vakti yaptığından, yükselişi, sonradan bakıldığında yeni bir edebi türün oturtulmasına tuhaf derecede uygun görünen fevkalade özbilinçli bir "peşrev"[52] niteliğine bürünür:

---

51. *Lotte in Weimar*, s. 617, 619, 623.

52. Dujardin'in kendi sözcüğü, *Le Monologue intérieur*, s. 57.

Güneşin batmak üzere, gökyüzünün kopkoyu olduğu biraz serin bir akşam; karmakarışık kalabalıklar; sesler, gölgeler, yığınlar; sonsuza uzanan mekânlar, belli belirsiz bir akşam...

Zira görünüşler keşmekeşi altında, süreçler ve mekânlar arasında, kendi kendini peydahlayan ve kendi kendini yaratan şeylerin yanılsaması içinde, diğerleri arasında herhangi biri, diğerleri gibi biri, diğerlerine benzer, aynı biri ve biri daha, sonsuz derecede muhtemel varoluşlardan, ben yükseliyorum; ... (Üç noktalar Dujardin'e ait.)

İlk başta, kendimizi bir üçüncü şahıs romanındaymışız gibi hissetmemizi sağlayacak bir izlenim yaratılır; anlatıcı, "karmakarışık kalabalıklar"ın içinden rasgele bir karakter seçerek takdim eder bize. Fakat bu karakterin birinci şahıs zamiri adını taşıdığını öğrendiğimizde, bu başlangıcı kendine özgü bir kendi kendini takdim –monolog yapan "ben"in metne (ve edebiyata) kendi kendini dramatize eden girişi– olarak okumaya zorlanırız. Nitekim endamını gösterir göstermez bu konuşmacı kendisini kendi özel zamanındaki ve mekânındaki muazzam zaman ve mekân içine –"süreçler ve mekânlar arasına"–, iç monoloğun burada ve şimdisine yerleştirir: "bugün; burada; vuran saat ve çevremde yaşam; zaman, mekân, bir Nisan akşamı, Paris, ..." belirtme edatı kullanımlarının ("*l'aujourd'hui*", "l'ici" – bugün, burada) bu metnin bir şeyleri kanıtlama niyetinde olduğu izlenimini güçlendirdiğine dikkat edelim. Zaten bu nedenle yerinde bir ifadeyle "iç monolog için bir tür manifesto" diye adlandırılmıştır.[53]

Eğer özerk bir monoloğun takdim ânı takdim niteliği en az olduğu bir anda en doğal halinde görünüyorsa, sonlanma ânı da sonlandırıcılığı en az olduğunda en doğal halindedir. Monoloğun, konuşmacısı uykuya dalmadıkça, en mantıksal son bir vs.'nin konmasıdır, böylece bilincin devridaiminin basılı son sözcüğün ötesine geçtiği ima edilir. İş pratiğe geldiğinde, yazarlar daha güçlü bir bitiriş yapma cazibesinden kendilerini nadiren kurtarabilirler; ya konuşma çılgınca bir noktaya ulaşır (Murille'in kızgın yakarışı, Gustl'un kana susamış tehdidi) ya da geçici bir yatışmaya döner (Daniel'in aşk serüveninde yenilgiye uğramasının ardından inzivaya çekilmesi,

53. Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, Connecticut, 1955, s. 149.

Franca'nın kızlarla ilerideki karşılaşmaları hakkında aylakça düşünceleri). Yine de, son cümlelerde açıkça geleceğin bahsi geçse bile, bu geleceğin ucu daima zımnen açıktır.

Özerk monolog dili hiçbir şekilde belli bir tınıyla sınırlı değildir[54] – çok çeşitli düşünce-dilleriyle bağdaşabilir. Goethe'nin ulvi retoriği ve Molly'nin kaba günlük dili bu anlamda iki ayrı kutuptur ve bunların arasındaki mesafede Larbaud'nun Franca'sının müthiş zarafeti, Dujardin'in Daniel'inin sahte lirik taşkınlığı, Schnitzler'in Else'inin üst-orta-sınıf klişeleri, Gustl'unun renkli lehçesi ve Beauvoir'nın Murielle'inin kaba Galli jargonu vardır. Her biri Dujardin'in ünlü tanımıyla "sözdizimsel asgariye indirgenmiş dolaysız cümleler"[55] gibi üslup kıstaslarına bağlı olmaktan ziyade istikrarlı bir zihinsel dilin şekillendirilmesine bağlı bir edebi türe özel bir ton katar. Mann'ın Goethe monoloğu uzun bağımlı cümleleriyle, Molly'nin ya da Daniel Prince'inki kadar inandırıcı bir iç monolog taklididir; tabii eğer kurmacanın tekil tarihsel simaların zihinlerini çağdaş toplumsal tiplemelerinkini sunduğu kadar doğru bir şekilde sunabileceğini kabul edersek. Fakat bir monoloğun tınısı çok biçimsel olduğunda bile, sözlü konuşmanın birtakım özelliklerini korur. Mann, Goethe'yi iyi bilinen tumturaklı üslubuyla konuşturduğunda, buna zeki monolojik dönüşler katar: "İnsan bilinçte çok fazla oyalanamaz; zaman zaman bilinçdışına geri uçmalıdır, zira canlı kökleri orada saklıdır. Al sana bir özdeyiş."[56] Son türsel adlandırmanın ("bir özdeyiş") meseli düşünce-sürecine yerleştirdiğine dikkat edelim, hem de profesyonel yaratıcısına hafif ironik bir ışık tutmasına rağmen.

Bu büyük tını farklarına karşın, bir dizi sentaktik örüntü tekrar ortaya çıkar ve bunlar bütünü bakımından "Penelope"deki (18) örneklerle uyumludur. Tüm bu metinlerde zamir bolluğu monologcu-

54. "Tını" sözcüğünü burada John Spencer ve Michael Gregory'nin verdiği tanıma istinaden, "biçimsellik derecesi" anlamında kullanıyorum. "An Approach to the study of Style", *Linguistics and Style* içinde, John Spencer (haz.), Londra, 1964, s. 86-7.

55. *Le Monologue intérieur*, s. 59.

56. *Lotte in Weimar*, s. 620.

nun hâkim kaygıları açısından karakteristik olan hazır örüntüleri şekillendirir ve okura bulmacalar sunar. Larbaud'nun Franca'sı dişil referansı, neredeyse Molly'nin eril referansı kadar boldur (şifreli "*Elles dormentencore*" [hâlâ uyuyorlar] ile başlar ve adsız "*Celle à qui je pense*" [düşündüğüm kadın] ile biter). Goethe kendi kadınlarına daha incelikli göndermelerde bulunur ("küçük kadın", "zeki sevgilim", "miniğim"), ama –en azından Goethe'nin aşk yaşamından haberdar olmayan bir okur açısından– aynı derecede şifrelidir. Schiller ile İsa'yı büyük harfle yazılmış bir "O"da birleştirdiğinde de çok daha ağır bir gönderge oyunu oynar ve şu itiraz kaldırmaz ifadeyle bitirir: "Evet, O'nun O'nunla pek çok ortak yönü vardı." ("*Ja, Er hatte viel von Ihm.*")[57]

Farklı monologların zamir örüntüleri arasında en kayda değer olanı, ikinci tekil şahıs zamiri kullanılmasıyla ilgilidir. Diğer monologcular, kendi iç monologlarını zihne tebelleş olan bir ya da daha fazla konuşmacıya (ölü ya da diri, beşeri ya da ilahi) hitaben Molly'den çok daha sık yaparlar. Goethe'nin gözde zihinsel partneri –"*Sie... mein Bester*" diye hitap edilir– Schiller'dir (uzun zaman önce, 1816'da ölmüştür); keza çeşitli doğa güçlerine de seslenir, banyo süngerini ise saymıyorum bile. Daniel randevularının provasını yaparcasına dönemsel olarak Lea ile konuşur, ama kızın karşısına çıktığında dili tutulur. Else saplantılı bir şekilde Dosday ile konuşma senaryoları hazırlar, gerçek karşılaşmalarının hem öncesinde hem de sonrasında. Gustl ise müstakbel düello rakibine hiddetli eleştiriler yöneltir ve monoloğunu şunu beyan ederek bitirir: "Seni kıyma yapacağım!"

Tüm bu sahte iletişimler tek muhatabı (Erika Höhnisch'in uygun başlık cümlesi) "Hapsolmuş Benlik" olarak kalan monologcunun yayılan yalnızlığını vurgular. İç monolog gramerinde konuşmacı sık sık dinleyici olarak ikinci bir kişi daha peydahlar ve ona gerçekten varmış gibi hitap eder. Mann'ın ve Schnitzler'in monologları ikinci şahıs kendi kendine hitabının en çok olduğu monologlardır; başkarakterlerinin kendi imgelerini nitelendirmek için kullanırlar bu hitabı: Goethe gösteriş derecesinde kendi kendine göndermede bulunan biridir, bu yüzden aşina olunan "*Du*"ya aşinalığın dozu

57. *A.g.y.*, s. 619-21.

kaçmış görünmektedir. Zaman zaman bu şahsi "*Du*", Goetheci bilgeliğin alıcısıyla –şiirlerinin ve özdeyişlerinin çoğu ona hitabendir– iç içe geçer ve bunlardan bazıları metinde aynen alıntılanır. Teğmen Gustl ise, tam tersine, kendisine sakat bir çocuk gibi, kâh acımayla kâh nazikçe paylayarak hitap eder. *Fräulein Else*'de yayılan kendi-kendine hitap herkesin içinde kendisini ifşa edişini önceleyen narsisist ayna sahnesinde uygun bir tepe noktasına ulaşır:

> Aynada göründüğüm kadar güzel miyim gerçekten? Ah, daha yakına gelsene, güzel bayan. Kan kırmızı dudaklarını öpmek istiyorum. Göğüslerini göğüslerime bastırmak istiyorum. Aramızda bu aynanın, bu soğuk aynanın olması ne acı. Oysa ne güzel geçinirdik biz. Sen de öyle düşünmüyor musun? Başka kimseye ihtiyacımız olmazdı.[58]

Dolaysız kendi kendine hitaba manidar bir şekilde her zaman eşlik eden ben ile öteki ben arasındaki şizofren bölünme bu pasajda nesnelleştirilir ve gerçek anlamıyla aynada yansıtılır.

Bir diğer mükerrer özellik de zaman kiplerinin hızla değişmesidir: Monologcu kâh geçmişini hatırlar, kâh genel fikirler formüle eder, kâh gelecekle ilgili senaryolar tasarlar, kâh şimdiki durumunu gözden geçirir. Monologlar bu zamansal boyutların her birine verdikleri öneme göre farklılık gösterir. Aforizmatik geniş zaman bazı monologlarda diğerlerinden daha önemli bir rol oynar ve Goethe'nin düşünümlü dilinden, Gustl'un ya da Murielle'in klişelerine, hatta Daniel'in saf ve belli bir amaçla şekillendirilmiş diline kadar değişiklik gösterir. Fakat en önemli çeşitleri ortaya çıkaran şey geçmiş zamanın ve geçmiş zaman kipinin ağırlığındaki değişmelerdir. Bekleneceği üzere, en faal monologcular (Daniel, Gustl, Else) en azını hatırlarken,[59] en hareketsiz olanları (Molly, Murielle, Franca, Goethe) en fazla hatırlar. Fakat metnin ne kadar büyük bir kısmı anılarla dolu olursa olsun, geçmiş her zaman ifadenin şimdiki ânına bağımlıdır ve dolayısıyla basitçe anlatılmaktan ziyade üzerine yorum yapılır ve heyecanla dile getirilir. Şimdiki deneyimin yerini tümüyle

---

58. *Fräulein Else*, s. 365.

59. *Les Lauriers*'te geçmişle ilgili düşünceler neredeyse tamamen Beşinci Bölümle sınırlıdır; orada da şu sözcüklerle başlıyor olması anlamlıdır: "yapacak hiçbir şeyim olmadığından–". Burada Lea ile olan yazışmalarını okuyan Daniel onunla önceki randevularını hatırlar.

çağrışımsal hatırlamaya bıraktığı sınır hattında benim "hafıza monoloğu" adını verdiğim ve ayrı bir başlığı hak eden özel ve bilhassa hayranlık verici bir alt-türe varırız.

Hafıza Monoloğu

Hafıza monoloğu, son bölümde tanımlandığı üzere,[60] zihnin geçmiş konusunda tam-zamanlı idman yaptığı özerk monoloğun bir çeşididir. Diğer özerk monologların aksine, hafıza monologlarında şimdiki konuşma ânı tüm çağdaş, eşzamanlı deneyimden azadedir: Monologcu yalnızca bedensiz bir aracı –zamanda ve mekânda açık bir konuma sahip olmayan saf bir hafıza– olarak var olur. Monolog sunumunun kendisi burada sıfıra, anımsatıcı şimdinin bir tür kaybolma noktasına indirgenir. *Ses ve Öfke*'deki monologlar bu türe tamamen uymaktadır. Keza bu tespit Fransız Yeni Romancıları arasında Faulkner'a en yakın yazar olan Claude Simon'un birkaç romanı için de geçerlidir. Bu metinleri basitçe iç monolog diye adlandıran eleştirmenler bu romanların yapısındaki özgüllüğü, en az bunlara birinci şahıs anlatıları adını veren eleştirmenler kadar gözden kaçırmaktadır. *Ses ve Öfke* romanı üzerine dönen tartışmalarda iki terimin münavebeli olarak kullanılıyor oluşu her ikisinin de tam anlamıyla romana uymadığını ve arada derede olan türsel konumunun adlandırılması ve tanımlanması gerektiğini göstermektedir. Hafıza monoloğu modeli Faulkner ve Simon metinlerinin ortak yapısını ve elbette farklılıklarını netleştirmemize yardımcı olacaktır.

Faulkner'ın monologlarının üç konuşmacısı anılarını dillendirdikleri zamana ya da mekâna hiçbir göndermede bulunmazlar. Yalnızca konuşmalarının olaydan sonra geldiği belli bir kesinlikle saptanabilir: Geçmiş zaman kipindeki farklı kısımları adlandıran günlerin olaylarına göndermede bulunduklarından, monologlarının tarihi bu itibari günlerin sonrasına denk düşecektir. Diğer yandan, anlatı ânının neyi öncelediği ancak olaylarla ilgili kanıtlardan çıkartılabilir. Bu kanıt, her durumda, hafızalarında taşıdıkları son günde tam uykudan önceki ana (Quentin'in durumunda ölümünden hemen

60. Yukarıda bkz. s. 196-8.

öncesine) işaret eder. Dolayısıyla Benjy 7 Nisan 1928'de, Quentin 2 Haziran 1910'da,[61] Jason da 6 Nisan 1928'de monologlarını yapmaktadır. Bu tarihlerin üç kısmın başında olması, diğer kısımlarda verilen çeşitli bilgilerle desteklenen büyük bir ipucu sunmaktadır: Jason, Quentin'in planlandığı gibi intihar ettiğini doğrular; Benjy Paskalyaya denk düşen Pazar günü (8 Nisan) hiçbir olayı hafızasında canlandırmaz; Jason ise yeğeni Quentin'in Paskalya haftasonunda (7 ve 8 Nisan) konuşmacıyla olan ilişkisine dair gelişmeleri hâlâ görmezden gelir.

Claude Simon'un hafıza monologları yapısına bağlı kaldığı iki romanında da –*La Route des Flandres* (Flandre Yolu, 1960) ve *Histoire* (1967)– konuşma ânı aynı derecede belirsizdir. *La Route des Flandres*'ın başkarakteri Georges'un monolog yaptığı koşullar hakkında hiçbir şey bilmeyiz, yalnızca bunların hafızasına kaydettiği son deneyimden sonra olduğu kesindir: Bu deneyim savaştan sonra Corinne ile, yani savaş tutsağı olduğu yıllarda erotik fantazilerinin nesnesi olan kadınla geçirdiği gecedir.[62] *Histoire*'deyse adsız anı aktarımcısı aynı şekilde yersiz yurtsuzdur. Anlattığı en yakın tarih, satmaya karar verdiği bir sandıkta bir aile kartpostalı koleksiyonu bulduğu gündür. Fakat Simon'un romanlarında konuşma anları *Ses ve Öfke*'dekinden daha da belirsizdir: Simon'un romanları tekil hafıza monologlarından oluştuğundan, olaydan önceki ânı saptamaya yarayacak herhangi bir karşılaştırmalı metin sunmaz. Hatırlayan zihin mutlak bir zamansal boşlukta var olur, hatırlama ânı belirsiz (ve belki de ilelebet mükerrer) bir şimdide durmaktadır.

Tüm bu metinlerde yinelenen bir öğe, hatırlanan en son epizodun anımsatıcı söylemde ayrıcalıklı bir rol oynamasıdır. Bu epizot

---

61. Fakat Quentin'in monoloğuna *ölümünden sonra* bir köken atfedilebileceğini de belirtmek lazım, tıpkı Sartre'ın iyi bilinen yorumunda yaptığı gibi: "Quentin'in hafızasında anıları sıralanmaya başladığında... *o zaten ölmüştü*" ("On *The Sound and the Fury*", *Faulkner: A Collection of Critical Essays* içinde, Robert Penn Warren (haz.), Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, s. 92; vurgu Sartre'a ait).

62. Söze dökme ânını Corinne'le geçen geceye yerleştirmek için elimizde bir kanıt yoktur, ama bazı eleştirmenler bunu yapmıştır: örneğin bkz., Léon S. Roudiez, *French Fiction Today,* New Brunswick, New Jersey, 1972, s. 166-8. Metnin "ifade konumu"nun "kararlaştırılamaz" olduğunu söyleyen Dominique Lanceraux ile aynı fikirdeyim. ("Modalité de la narration dans *La Route des Flandres*", *Poetique* 4 [1973], 235-249, s. 238).

zihne daha uzak geçmişten anılar yağdıran bir tür tetikletici aygıt işlevi görür. İlk çocukluktan (hatta doğumundan önceki aile mazisinden) yetişkinlik döneminin kritik anlarına kadar değişebilen bu anılar zaman montajı tarzında alelacele gelir. Üretici epizodun kendisiyse, tersine, genellikle gerçekleştiği zamansal sırada otobiyografik bir anlatı tarzında hatırlanır.

Compson kardeşler son günlerindeki olayları (konuşmalarının tarihli günleri) tam anlamıyla kronolojik bir sırayı takip ederek anlatırlar: Benjy "çiçeklerin arasında çitlerin öte tarafından" golfçüleri izlediği andan Luster'ı uyutmak üzere soyduğu ana kadar; Quentin, "pencere çerçevesinin gölgesinin perdelere vurduğu" andan öleceği gün giyindiği ana kadar; Jason annesiyle sabah kahvaltısında konuştuğu andan para kutusunu araştırdığı geceye kadar. Fakat Benjy ve Quentin'in durumunda "gerçek sahneler"in sıralı olarak yeniden sunuluşu, önceki zamana ait olan "hatırlanan sahneler" tarafından sürekli kesintiye uğrar.[63]

Simon'un romanlarında anımsama sürecini yaratan epizotlar, önceki anıların dokusuna daha ustaca sokulsalar da kronolojik olarak gelişirler. *La Route des Flandres*'da Corinne ile geçen yalnız geceyle ilgili sahneler, başkarakterin zihninde saplantılı bir şekilde tekrar tekrar canlanan savaş, bozgun ve tutsaklıkla ilgili yüzlerce sayfanın gölgesinde kalır. Yine de bu aşk sahneleri Corinne'in en sonunda yataktan, odadan ve muhtemelen Georges'un hayatından çıkmasına yol açan tek bir ardışık dizi oluşturur.[64] Keza *Historie*'nin monologcusunun aile yazışmalarını bulduğu ve okuduğu gün de, kendisinin ve ailesinin yaşamından alınma hatırlanan ve hayal edilen epizotlarla sürekli kesintiye uğratılsa da, kronolojik olarak yerli yerindedir.

Hafıza monologlarındaki üretici epizodun kronolojik yapısının "Penelope" (18) gibi özerk monologların canlı şimdisine tekabül et-

63. "Gerçek sahneler" ve "hatırlanan sahneler" terimlerini bizzat Faulkner editörüne Benjy kısmını tarif ettiği bir mektubunda kullanmıştır; aktaran James B. Meriwether, "The Textual History of *The Sound and the Fury*" (*The Merrill Sudies in* The Sound and the Fury, Columbus, Ohio, 1970, s. 1-32, s 10). Epizotları "şimdi" ve " geçmiş" diye nitelendiren daha bilindik ama daha yanıltıcı yaklaşımdansa bunu tercih ediyorum.

64. *La Route des Flandres*, Paris, 1960, s. 256-94.

mesi önemlidir. Geçmiş monologların zamansal karmaşasının ilişkili olduğu ve dönem dönem geri döndüğü esas zaman-düzlemini bu epizot şekillendirir. Ama aynı zamanda hafıza monologlarına da ek muğlaklıklar getirir. Zaman kipi üretici epizodu geçmiş anılardan ayırmadığından, okur dikkatle başka işaretleri takip etmelidir. Bu anlamda Faulkner, Simon'dan daha uyumludur, zira yazı tipi değişiklikleri (yazarın sistemini bir kez anladıktan sonra) *biraz* da olsa okura rehberlik eder. Fakat her iki yazar da herhangi bir uyarıda bulunmadan (bazen cümlenin ortasında) esas zaman-düzleminden öncekilere geçmeyi pek sever, bu durum monolojik bir zaman montajını takip etmenin tüm zorluklarını daha da artırmaktadır. Hafıza-monologları da kişinin-kendisi-için-dilinin diğer tüm özelliklerine –açık izahatın yokluğu, olayların ortasından başlangıç, göndergesel-olmayan dil, kısaltılmış sözdizimi, kendine has sözdağarcığı– bağlı kaldığından, bu tür metinlerin "okunamaz" gibi kötü bir şöhrete sahip olmalarına şaşırmamak gerek.[65]

Pratikten çok teorik temellere dayanan daha sinir bozucu bir soru da vardır: Anı akışı monologcunun zihninde (belirsiz) konuşma ânında mı yoksa üretici epizot sürecinde mi ortaya çıkar?

Bu muğlaklık Benjy'nin monoloğunda baştan sona mevcuttur. Sık sık dile getirildiği üzere, Benjy'nin dili zaman ya da nedensellik duyusuna sahip olmadığını düşündürmektedir. Dolayısıyla çocukluğuna ait uzak geçmişi ve otuz üçüncü doğum gününe ait yakın geçmişinin aynı kiple yazılmış olması durdurulan zihinsel dünyasının eşzamanlılığına tekabül etmektedir. Ayrıca Benjy'nin metninde hatırlanan sahneler ile gerçek sahneler arasında dil bakımından başka bir ayrım da yoktur. Her ikisi de basit aktarım diliyle sunulur: söylemsel yorum, tefsir ya da duygu ifadesi yoktur.

Yürüdük parmaklık boyunca, bahçeye geldik, gölgelerimizin durduğu yere. Benim gölgem Luster'ın parmaklıktaki gölgesinden uzun. Kırık yerine geldik parmaklıkların ve arasından geçtik.

---

65. *Ses ve Öfke*'deki üç monolog üzerine üslup ve dil bakımından sağlam bir inceleme için bkz. Irena Kaluza, *The Functioning of the Sentence Structure in the Stream of Consciousness Technique of William Faulkner's "The Sound and the Fury": A Study in Linguistic Stylistics*, Krakow, 1967. Dominique Lanceraux "Modalité de la narration"da *La Route de Flandres*'ın yapısal bir analizini sunar.

"Dur bir dakika," dedi Luster. "Takıldın yine çiviye. Geçemezsin bir türlü şu çiviye takılmadan."

Caddy beni kurtardı ve geçtik aradan. Maury Dayı kimse sizi görmesin demişti, biz de sürüne sürüne geçeriz aradan daha iyi, dedi Caddy. Eğil, Benjy. Bak işte böyle, görüyor musun. Eğildik ve geçtik bahçeden, çiçekler daladılar bizi ve hışırdadılar biz yürüdükçe.[66] (Vurgu Faulkner'a ait.)

Caddy ile birlikte parmaklıkların arasından sürünerek geçtikleri çocukluk anısı Benjy'nin zihninde ne zaman ortaya çıkar? Luster ile birlikte süründüğünde mi yoksa Luster ile birlikte süründüğünü *hatırladığı* anda (yani monoloğunu "söylediği" anda) mı? Metnin dilinde hiçbir şey bize bu soruyu cevaplama imkânı vermez; her iki yorum da aynı derecede geçerli görünmektedir. Faulkner'ın kendisi (yayımcısına yazdığı mektuplarda) Benjy kısmındaki sahne-değişikliklerini "düşünce nakilleri" diye adlandırmıştır[67] – anlaşıldığı kadarıyla bu tabir bu çağrışımları Benjy'nin bitmekte olan son gününü hatırladığı âna atfetmektedir. Bir bütün olarak Benjy kısmını bu temel üzerinden bir hafıza monoloğu olarak adlandırmak yanlış olmaz. Zira bu durumda son gününün kronolojik akışı yalnızca karışık anıları için zihinsel bir bağlam (ya da bahane) olma işlevi görecektir.

Hatırlama ânına ilişkin aynı sorun Quentin'in monoloğunda da karşımıza çıkar. Fakat burada son günün aktarımı ile önceki günler arasındaki ilişki çok daha fazla çeşitlilik barındırır ve metin tutarlı bir örüntüye, hatta tutarlı ama müphem bir örüntüye bile indirgenemez.

Quentin çoğunlukla son günün olayları için ölçülü bir aktarım dili –Benjy'nin dilinden daha karmaşık ama onunkinden daha duygusal bir dil– kullanır. Anılar için (bunların salt hatırlanan diyalogları yeniden üretmediği her yerde) çok daha duygulandırıcı bir dil kullanır. Bu duygulandırıcı dil anılarla sınırlı değildir, son günündeki olaylar üzerine yorumda bulunduğunda da ön plana çıkar. Bu tür yorumlardan hep çok hızlı bir şekilde hatırlanan sahnelere geçilir ve biz de anıyı konuşma ânında gerçekleşen "düşünce nakli" olarak yorumlamak zorunda kalırız:

66. *Ses ve Öfke*, çev. Rasih Güran, İstanbul: YKY, 2006, s. 8.
67. Meriwether, "The Textual History", s. 9-10.

Bahçe kapısının üstünden bir odunluğa atladım ve geçtim ve başka bir duvara geldim ve o duvarı izledim, gölgem arkamda şimdi. Asmalar ve sarmaşıklar vardı, bunlar bizim memlekette olsaydı hanımeli olurlardı. Geliyor ve geliyor özellikle alacakaranlıkta yağmur yağdığı zaman, hanımeli her yana sinmiş, sanki olmazsa olmazmış gibi, yeterince dayanılmazmış gibi. *Neden bıraktım öpsün diye öpsün*

Ben bırakmadım zorladım onu beni görsün de öfkelensin dedim...[68] (Vurgular Faulkner'a ait.)

"Hanımeli" sözcüğü anlatı ile hatırlama arasındaki payandadır. Fakat ev anısını bir duyum değil (ortada hanımeli falan yoktur), karşılaştırmalı betimlemede kullanılan *sözcük* ("Asmalar ve sarmaşıklar vardı, bunlar bizim memlekette olsaydı hanımeli olurlardı") tetikler. Bir sonraki cümle –Quentin metninde genellikle anılara işaret eden italikle basılmamış olması manidardır– doğrudan doğruya anlatı sürecinden çıkan bir duyguyu yeniden yaşatır ("Geliyor ve geliyor") ve doğrudan doğruya Caddy ile olan karşılıklı konuşmaya götürür ("Neden bıraktım öpsün diye"). Dolayısıyla burada kronolojik monolog kronolojik-olmayan bir monolog tarafından gölgede bırakıldığından bir hafıza monoloğuna dönüşür.

Fakat Quentin'in bilincinin, son gününde gerçekleştirdiği eylemlerle eşzamanlı olarak anılar doğuruyor göründüğü başka anlar da vardır. Bu tespit özellikle de bu kısmın son sayfaları için doğrudur. İntihar saati yaklaştıkça Quentin'in sıkıntılı düşüncelerinin alıntılandığı şimdiki zaman pasajlarından tekrar tekrar anılar fışkırır:

Koridorun sonuna dönüyorum, fısıltı taburları gibi sessizlikte kaybolan ayakları uyandıra uyandıra, benzine doğru, saat karanlık masanın üstünde öfkeli yalanını söylemekte. Sonra perdeler karanlıktan yüzüme doğru üflüyorlar, soluklarını yüzüme bırakıyorlar. Çeyrek var daha. Ve sonra ben var olmayacağım. Sözcüklerin en dinlendiricisi. En dinlendirici sözcükler. *Non fui. Sum. Fui. Non Sum.* Bir yerde çanların vurduğunu işit[tim. Ya] Mississippi ya da Massachusetts. [Öyleydim.] Şimdi değilim. Massachusetts ya da Mississippi. Shreve'in dolabında bir şişe var. *Onu açmayacak mısın* Bay ve Bayan Richmond Compson [diyor] *Üç kere. Günler. Onu bile açmayacak mısın* kızları Candace'ın evlendiğini...[69] (Vurgular Faulkner'a ait.)

68. *Ses ve Öfke*, s. 151-2. 69. *A.g.y.*, s. 152-3.

İlk iki cümle Quentin'in banyodan yatak odasına dönüşünü aktarır. "Çeyrek var daha. Ve sonra ben var olmayacağım", sözcükleriyle Quentin'in geçmiş düşünceleri alıntılanmaya başlar: intihar saatini saymaktadır, monoloğuna başlamadan önce zaten geçmişinde kalmış olması gereken bir ânı düşünmektedir. Bu noktada kesintisiz bir çağrışım akımı söz konusu öz-alıntılamayı daha uzak geçmişin parça parça anılarına bağlar: Mississippi'deki çanlar, Caddy'nin evlilik haberinin ulaşması ve daha iki sayfa boyunca devam eden bir dizi anı; "çeyrek saat" dolana ve geçmiş zamanla anbean aktarım başlayana kadar: "Üç çeyrek başladı." Dolayısıyla burada metin, bir hafıza monoloğunun yapısından ziyade, doğrudan doğruya geçmiş düşünceleri ve anıları alıntılayan bir kronolojik monoloğun yapısına uyuyor görünür.

Az önce ele alınan iki örüntüden bile daha sık olarak, ikisinin de açıkça üstünlüğe sahip olmadığını ve anıların mekânsız hatırlayan zihinden de, son gün deneyimine dahil olan zihinden de eşit derecede inandırıcılıkla çıkabileceğini görürüz. Örnekse, en uzun kesintisiz hatırlama silsilesinin –Caddy ile başarısız intihar anlaşması ve Dalon Ames ile edilen kavga– Quentin'in Gerald Bland ile kavga ederkenki bilincinin içeriği olarak mı, yoksa bu son kavgayı günün (ve yaşamının) sonunda hatırlarken geriye dönüşlü şekilde canlandırılması olarak mı anlaşılmasının amaçlandığı belli değildir. Kısacası, aynı muğlaklık hafıza monologlarına yerleşiktir ve tüm geriye dönüşlü birinci şahıs biçimlerinde ortaya çıkan karışıklıklara tekabül eder.[70]

Bu ve diğer açılardan Jason'ın monoloğu daha basit bir yapıya sahiptir ve bunu hafıza-monoloğu olarak sınıflandırmakta bile tereddüt ederiz. Bu monolog çok az duraklama ve sapmayla 6 Nisan'a kadar amansızca yolunu bulduğundan, basit bir otobiyografik monoloğa daha çok yaklaşır. Yalnızca tek bir uzun pasaj uzak geçmişe geri dönüş yapar: bebek Quentin'in gelişi, babanın cenazesi, Caddy'nin kızını görme çabaları. Fakat bu anılar hep şimdiki ifade ânına bağlıdır. Maury Amca'nın cenazede annesine söylediği sözleri hatırlayarak –"Yok, yok. Şimdi üzülmene hiç gerek yok. Bana sırtını dayayabilirsin. Her zaman."– Jason hemen ekler: "Ve dayadık. Her

70. Bkz. yukarıda s. 178.

zaman." Ancak bunun ardından son gününün olaylarından birine, Maury amcanın mektubunun gelişine geri döner: "Dördüncü mektup ondandı." Aradaki şimdiki-zamanlı yorum açıkça eski anıyı söylem ânıyla ilişkilendirmekte, tüm zamansal muğlaklığı kaldırmaktadır.

Jason da geçmiş gündeki düşüncelerini şimdiki yorumlarından her zaman açıkça ayırır. İlki her zaman "şöyle düşünüyordum" ile, ikincisiyse "dediğim gibi"yle başlar. Geçmiş düşünceler ânın olaylarına verilen salt ampirik tepkilerdir, şimdiki "söylenenler" ise aklileştirici deyişlerdir:

> Dediğim gibi eğer bu içinde varsa böyle bir kadınla bir şey yapamazsın. Eğer kanında varsa, bununla bir şey yapamazsın. Yapabileceğin tek şey ondan kurtulmak, yoluna devam edip kendisi gibilerle yaşamasına müsaade etmek.[71]

Bu söylemsel mesel-dili Jason'ın kronolojik monoloğunu sürekli kesintiye uğratır. Bu dil Jason'ın geriye dönüşünün zemin seviyesi, başı ve sonudur. Bu anlamda da Jason'ın monoloğu iki kardeşinin hafıza monologlarından uzaklaşır ve aynı şekilde şimdiki zamanla yazılmış özerk monologlara yaklaşır. Münakaşacı, bildiğinden şaşmaz, klişelerle malul dili, aslında, Maurielle'in, Teğmen Gustl'un ve hatta Molly'nin monolog diline şaşırtıcı bir benzerlik gösterir. Ayrıca, Benjy ve Quentin'in aksine, Jason şimdide yaşar (ve konuşur), söylemi de geleceğe açılır. Monoloğunun son cümlesi Molly' nin erotik geleceğini –"Evet yapacağım"– kendisinin mali geleceğiyle eşleştirir: "Yalnızca paramı geri almak için eşit şans istiyorum. Bir kez bunu yapınca..."

Jason'ın söylemi hafıza-monoloğunun bazı kıstaslarına –belirsiz monolog durumu, geçmişe odaklanma– uymakla birlikte, bu türün temel kronolojik-olmayan yapısına sahip değildir. Jason konuştuğu türün tüm özelliklerinden yararlanacak türde bir karakter değildir. Yalnızca tüm geçmişi zihnine karabasan gibi çökmüş bir karakterin, özel bir geçmiş deneyimi ele alan bir söylemin kronolojikliğini bozması beklenebilir; dolayısıyla monolog türünün anımsatıcı çeşidinin tam olarak kullanılması "hafızanın kaynaşan ve etkin

71. *Ses ve Öfke*, s. 212.

düzensizliği"ni yaratan (ve onun tarafından yaratılan) bir zihne dayalıdır.[72]

Ek: Tiyatro ve Şiirle Bağlar

Özerk monologda anlatı öğelerinin sıfıra iniyor olması bu monoloğu anlatısal-olmayan iki türle yakın bir ilişki içine sokmaktadır. Bu bağlamda, bu türde ilk "saf" metinlerin Sembolist ve hemen ardından post-Sembolist dönemde –yani, geleneksel türler arasındaki sınır çizgilerinin diğer dönemlere nazaran daha serbestçe aşıldığı ve daha kasıtlı olarak silindiği bir dönemde– ortaya çıktığını anımsamak ilginç olacaktır. Şiirin düzyazıyla (mensur şiirde ve lirik romanda), tiyatronun şiirle (dramatik monolog ve şiirsel tiyatroda) ve kurmaca metinlerin tiyatroyla (ilk epik tiyatro eserlerinde ve sahne romanlarında) buluştuğu bir dönemdir bu. Ayrıca tam da lirik türle dramatik türün birbirine yaklaştığı noktada, ikisi aynı zamanda özerk monologa da yaklaştı.

Özerk monoloğun dramatik niteliği, sık sık çevrildikleri tiyatro oyunlarında gerçek anlamıyla dramatize edilmektedir: "Penelope" (18) Siobhan McKenna ve Bea Manley tarafından, Schnitzler'in *Fräulein Else*'si çeşitli Avusturyalı aktrisler tarafından "oynanmıştır". "Oynanabilir" bir metin elde etmek için tek bir sözcük dahi eklenmesine ya da çıkartılmasına gerek yoktur (her ne kadar uzunluk pratikte bir sorun teşkil etse de). Söylemeye bile gerek yok, bu tür ezberden okumalar kurmaca monologların üzerinde yükseldiği uzlaşımın kendisine, yani sessizliklerine aykırıdır.[73] Fakat yine de sahnede başarılı olmasının nedeni, muhtemelen icranın bizim okuma deneyimimizle örtüşmesinden çok, ters yönde bir uzlaşımı –sahne monoloğu uzlaşımını– karşılamaya başlamasıdır, ki bu durum oyunlara sürekli giden bir izleyicinin beklentilerine denk düşer. Bu uzlaşımlar iki ayrı kutup gibidir: Sahne monoloğu konuşmayı sanki dü-

72. Simon'un *Historie*'deki formülasyonu.

73. İç monologa daha da fazla yakınlaşma sinemada başarılabilir; burada monolog oyuncu tarafından seslendirilebilir, ama ağzından duyulmaz – böylece "kafasının içinde" olduğu, içsel olduğu yanılsamasını yaratır.

şünceymiş gibi sunar; kurmaca monolog ise düşünceyi konuşmaymış gibi sunar; ilki bizim düşünceyle özdeşleştirdiğimiz ses seviyesini (sessizlik) *yükseltir*, ikincisiyse bizim konuşmayla özdeşleştirdiğimiz ses seviyesini *düşürür*. Bu kutuplar iç kurmacanın dış drama olarak sahnelendiği noktada bir araya gelir ve bir kez daha uçların birbirine dokunabileceğini kanıtlar.

Sahnede kendi kendine konuşma geleneksel türler içinde kurmaca bir zihnin yazar aracılığıyla sunulmadan sergilendiği tek örnek olduğundan, özerk monolog için bariz bir modeldi. Dujardin'in *Lauriers* romanının, "ruhların en yüce romancısı Racine"e ithaf edilmiş olmasının bir nedeni kuşkusuz budur. *Le Monologue intérieur*'de Racine'i bilinçaltını sahne diyaloğu ve monoloğu aracılığıyla sunma tekniğinin geçmişteki ustası olarak gösterir; bu teknik karakterlere "gerçekte dillerinin ucuna asla gelmeyecek şeyleri" söyletmektedir. Dujardin sahne monoloğu ile kurmaca monolog arasındaki ortak temel hakkında tam bir farkındalığa sahip olduğunu da şunu belirterek gösterir: "İç monoloğun esas amacı, romanın koşullarını ve çerçevesi içinde kalırken yazarın müdahalesini ortadan kaldırmak ve karakterin kendisini doğrudan doğruya ifade etmesine izin vermektir, tıpkı geleneksel monoloğun tiyatroda yaptığı gibi."[74]

Dujardin'in bahsetmeden geçtiği husus, bir tiyatro oyunundaki tek tük kendi kendine konuşmaların ya da yan konuşmaların, bağımsız bir metin olarak sunulan bir iç monologdan ziyade üçüncü şahıs romanındaki alıntılı monoloğa benzerlik gösterdiğidir. Tiyatroda özerk monoloğa en yakın teknik bir oyun uzunluğundaki kendi-kendine konuşma ya da monodrama olacaktır: Çoğunlukla teorisyenlerin zihninde var olan, ancak ara sıra kâğıda dökülen ve çok nadiren sahneye koyulan bir türdür bu. Mallarmé'de "*état d'âme*" ya da "*spectacle de Soi*" olarak ifadesini bulan ideal tiyatro anlayışı esasen monodramatiktir ve benzer anlayışlar sonraki Sembolist, Gerçeküstücü ve Dışavurumcu teorisyenlerde de bulunabilir. Pratiğe bakıldığında, tekil oyuncu –tek kişilik oyun diye anılan oyunlarda bile– bir ya da birkaç öteki ben tarafından ya da hatırlanan ya da tahayyül edilen simaların cisimleşmiş halleri tarafından desteklenir (Strindberg'in *To Damascus*'unda, Max Frisch'in *Biog-*

74. *Le Monologue intérieur*, s. 36-7.

raphie'sinde ya da Evreinov'un *Theater of the Soul*'unda olduğu gibi). Beckett belki de tiyatroda tek kişilik oyunu gerçekleştirmeye en çok yaklaşmış olan oyun yazarıdır, ama *Not I* oyunundaki tek açık ağız bile sahnedeki bir dinleyiciye seslenir ve Krapp son bantla bir tür diyaloğa girer. Fakat saf monolog sahnede sergilenmesi amaçlanan metinlerde genellikle tutmayacak bir tür gibi görülse de, tiyatrocular insanın içinde cereyan eden olayları kişiler arasındaki olaylardan daha ilgi çekici bulduklarında tiyatronun evrilebileceği ve evrildiği bir sınır noktasıdır. Bu monolog sınırında, bir tür olarak tiyatro *kendi* monolog sınırında anlatı türüyle buluşur. Sahnede sergilenmesi için yazılmış olan saf bir monodrama yalnızca yazarın niyetleriyle bağlantılı olarak okunmak üzere yazılmış bir iç monologdan farklılık gösterecektir.

Dramatik monolog, tamlamadaki isim ve sıfat sırasının da işaret ettiği üzere, bir tiyatro (drama) biçimi değildir; bunu ele alırken drama ile lirik arasındaki çizgiyi –teoride pratikte olduğundan daha bulanık bir çizgiyi– geçeriz.[75] Dramatik monolog terimi genellikle şairin kendisi değil, şair tarafından yaratılmış bir kişi tarafından dile getirilen bir şiiri anlatır: Wordsworth'ün *The Prelude*'ünün "Ben"i ile Margaret'ı ya da Goethe'nin *Die Trilogie der Leidenschaft*'ının "ben"i ile Büyücü Çırağı ya da Yeats'in *Sailing to Byzantium*'unun "ben"iyle Çılgın Jane'i arasındaki farktır bu. Kurmaca bir konuşmacının bu varlığı dramatik monoloğu yalnızca tiyatrodaki kendi kendine konuşmayla değil birinci şahısla yazılmış kurmaca anlatıyla da ilişkilendirir – dramatik monolog tartışmalarında (belki de İngilizce terimin "dramatik"e vurgu yapması nedeniyle – *dramatic monologue*) pek itibar edilmeyen bir ilişkidir bu.[76] Bu açıdan yaklaşıldı-

75. Modern eleştirmenler dramatik monologda "dramatik" öğeyi tartışırken, genellikle bu öğeyi tamamen içselleştirilmiş anlama atfederler: iç tartışma sürecinde sunulan benlik, birbiriyle uzlaşmaz iki kutba ayrılmıştır. Örneğin bkz. Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Londra, 1957; ve Francis Scarfe, *The Art of Paul Valéry: A Study in Dramatic Monolgue*, Londra, 1954.

76. Bu tür bir şiir, aynı haklılıkla, "nazımla yazılmış bir anlatı monoloğu" diye de adlandırılabilir: En az mevcut terim kadar tek yanlı ve kafa karıştırıcı olduğundan ciddiyetle öne sürmediğim bir terim bu. Almancadaki *Rollengedicht* türsel olarak daha tarafsız olmak gibi büyük bir avantaja sahiptir. İngilizcedeki kar-

ğında, tüm dramatik monologlar nazım biçiminde yazılmış birinci şahıs anlatılarıdır. Türün temel yapısal çeşitleri birinci şahıslı kurmaca düzyazı eserlerinin temel çeşitleriyle tam tamına örtüşür: dramatik monologların konuşmacıları sessiz dinleyicilere hitap edebilir ya da kendi kendileriyle konuşabilirler; diğerlerinin ya da kendilerinin hayatlarını anlatabilirler; bir geçmiş deneyimi nakledebilir ya da mevcut bir durum üzerine odaklanabilirler. Yalnız bir konuşmacının çağdaş bir deneyimi dile getirdiği bir dramatik monolog, kurmaca düzyazıdaki özerk monoloğun lirik tür içindeki benzeridir.

İç monologlar ile dış monologlar arasındaki yapısal yakınlığı göstermek adına, epeyce ezoterik bir edebi eserin yazarı tarafından anlatıldığı 1922 yılına ait bir mektuptan alıntı yapacağım. "Bu bir hülya, tüm kopuklukları, tekrarları ve sürprizleriyle bir hülya. Fakat hem öznesi hem nesnesi *bilinçli bilinç* olan bir hülya. Gecenin bir yarısı uyanıp tüm hayatını yeniden yaşayan, kendi kendine anlatan birini hayal edin. ... Cinselliği, anıları, duyguları, bedensel hisleri, hatırlayışının derinliği, ışıklar ya da yeniden ziyaret edilen eski semalar vs. Başı sonu olmayan, yalnızca düğümleri olan bir iplik – ben bundan bir monolog ördüm, *içeriği* ne kadar serbestse o kadar sıkı olan biçimsel koşullara tabi tuttuktan sonra." "Penelope"yi (18) açıklayan yeni bulunmuş bir Joyce mektubu olmasın bu? Tarih tutuyor, keza içeriğin çoğu da (belki üslup konusunda bir an tereddüt edilebilir.) Mektup aslında Paul Valéry'ye ait ve konusu *La jeune Parque* (Genç Parque, 1917) adlı şiiri.[77] Valéry'nin iyi işlenmiş narsisist, bakire bir Parque üzerine on iki hece düzenindeki bu şiiri ile Joyce'un cinselliği aşırı bastırılmış Dublinli evkadınının dünyevi monoloğu kadar farklı yüzeylere sahip iki metin düşünmek zordur. Ne var ki söyleyiş ve kurmaca konusundaki bu yüzeysel öğeleri bir

şılığı olan, rol şiiri, aslında Marilyn J. Rose'un Kate Hamburger çevirisinde kullanılmıştır. (*The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana, 1973). Dramatik monolog ile birinci şahıs anlatısı arasındaki benzerliğin en açık şekilde kurulduğu eser de yine budur: "bu [rol şiiri] kendisini birinci şahıs anlatısının büyük epik biçiminin lirik muadili olarak sunar..." (s. 310). Dramatik monolog ile birinci şahıs anlatısı arasındaki bu ilişki İngilizce yazan eleştirmenler tarafından görmezden gelinmiştir. Langbaum buna gönderme yapmaz, Scarfe'ınsa iç monologla olan ilişki hakkındaki yorumları üstünkörü ve kesinlikten uzaktır.

77. Aktaran Scarfe, s. 182; çeviri bana ait, vurgu ve üç noktalar Valéry'ye ait.

kenara bırakır ve –Valéry'nin mektubunda yaptığı gibi– altta yatan yapı ve niyet üzerine yoğunlaşırsak, iki metin birbirine çok yaklaşacaktır: her ikisi de zihinsel ipliğini saran bir karakterin zihninin doğrudan alıntılanmasına dayanır ("Başı sonu olmayan... bir iplik"); her ikisinde de gece-düşüncesi bilince çıktıkça, yani anbean söze dökülür, yalnızca uykuyla kesintiye uğrar (Molly'nin en sondaki yitişi doğan güneşle yeniden uyanan *jeune Parque*'ın anlık yitişine denk düşer); her ikisinde de görünüşteki tesadüfi düşünceler sık sık saplantılı imgelere ve temalara –ören bilincin nodülleri ya da düğümlerine (*des noeuds*)– geri döner.

Bu saplantılı izleklerin benzer olması belki de çok şaşırtıcı değildir; her bir kadın kendi yaratıcısının ezeli dişi anlayışını cisimleştirir (hatta *jeune Parque* kendisini "bezginin bezgini bir kadın" diye adlandırır); her biri ezeli erille ve annelikle, aybaşıyla ve diğer doğal sonuçlarla ilgilidir; ikisi de karakteristik bir kadın sorunuyla boğuşur ve en sonunda rollerini –çeşitli türlerde– nihai bir Evet ile benimserler. Aşağıdaki örnekler hem benzerliği hem de karşıtlığı göstermektedir:

> Susamış içim sevgili yeni doğan hayaletlere,
> Arzular! Aydınlık yüzler!.. Ve siz, aşkın güzel meyveleri,
> Tanrılar mı verdi bana bu anaç hatları,
> Bu yılankavi çizgiyi, bu kıvrımları ve bu çenekleri,
> Yaşam kucaklasın diye,
> Yabancı ruhu ebedi dönüşlerle harmanlayarak,
> Döl, süt ve kanın daima aktığı bir tatlar sunağını?
> Hayır! Dehşet aydınlatıyor beni, iğrenç uyum!
> Her öpücük yeni bir cançekişmesinin habercisi...[78]
>
> (Üç noktalar Valéry'ye ait.)

öyle ya bizleri ortamızda koskoca bir delikle yaratmanın manası ne ya da bir aygır gibi ta içine daldırması senden istedikleri tek şeydir bu gözünde o kararlı kötü bakışla gözlerimi yarı aralamak zorunda kaldım... geçen defa tam içimde bitirsin işini diye bırakmıştım kadınlar için iyi icat vallahi erkek bütün zevkini çıkaracak aynı şeyi onlara yapsan bir parçacık o zaman Milly yüzünden neler çektiğimi anlarlardı kimse inanmaz dişleri de yeni çıkıyordu.[79]

---

78. Paul Valéry, *Œuvres* I, Paris, 1957, Pleiade edition, s. 103-4.
79. *Ulysses*, s. 742/800.

Valéry'nin roman türüne olan bilindik nefreti belki de bu bağlamda bir yere oturtulabilir; Valéry'nin yüksek-şiirsel söyleyişindeki gerçekçilik-karşıtlığı yapma niyeti, Joyce'un düşük-mimetik günlük dilinin gerçekçi olma niyeti kadar açıktır. Diğer pek çok dramatik monolog gibi, Valéry'ninki de çok özel bir anlamda "dramatik" tir: Büyük dramatik geleneğin diline ve dolayısıyla sahne monoloğunun diline geri gider. Fakat bu şiirsel söyleyiş bile gerçekçiliğe karşı çıkarken, kurmacadaki iç monoloğun esas niyetini de kaybeder: Bu niyet zihni engelsiz hareket ettirmek, niyet ya da amaç olmadan konuşturmaktır; kurmaca iç monoloğun düzenli şiirleştirme denen deli gömleğini giyerek konuşması (hele hele uyaklı on iki hece kullanması) hiçbir zaman amaçlanmamış bir şeydir.

Alıntılanan metinler arasındaki diğer karşıtlıklar da aynı derecede açıktır: Şiirlerde bol bol rastladığımız soyut, üstü kapalı isimler, tıpkı Molly'nin bayağı somutlamalarının kendi elle tutulur dünyasını yansıtması gibi, *jeune Parque*'ın işgal ettiği soyut evreni yansıtır; ya da, Molly'nin yaşamındaki bir yığın cisimleşmiş erkekle kıyaslandığında, *jeune Parque*'ın zihninde "gerçek" karakterler yoktur (geçmişteki tek tanıdığı bir yılandır).

Meramımı daha iyi anlatabilmek için hem nazım hem de düzyazı alanından kasten uç örnekler seçtim. Diğer şairler, özellikle de Valéry'nin ve Joyce'un kuşağından olanlar, dramatik monoloğu daha esnek, daha gündelik bir dile dönüştürmüştür; bu dil kimi zaman Joyce'un diline Valéry'ninkinden daha çok benzer. Dujardin ve Larbaud gibi yazarlarsa, tersine, monologlarını daha ulvi bir dille yazarlar ve kimi zaman serbest nazıma yaklaşırlar.[80] Fakat bir dramatik monologcu düzyazıya daha yakın tonlarda ve daha serbest bir nazımla konuştuğunda bile, şiir konuşmacısına benzer, tıpkı Eliot'un Prufrock'unun "Şarkı"sında olduğu gibi. Diğer yandan, bir iç monolog lirik tonda olduğunda, bu tonu karakterin bir şiir konuşmacısı olarak estetik niyetinden ziyade romantik ruh haline ya da Sembolist meşrebine atfederiz. Neticede, dramatik monologlar ile kurmaca monologları arasındaki ayrım nazım ile nesir arasındaki ayrıma indirgenebilir; bu iki edebiyat dili arasına ne kadar kalın bir

80. Bkz. "Rhythmus und freie Verse bei Dujardin und Larbaud" başlıklı bölüm, Höhnisch, *Das gefangene Ich* içinde, s. 138-52

çizgi çekersek nazım ile mensur monolog arasına çekilen çizgi de o kadar kalın olacaktır.

Bu olgu bizi özerk monolog ile mensur şiir arasındaki ilişki sorununa getirmektedir. "Lirik şair normalde kendi kendisiyle konuşuyormuş gibi yapar" diyen Northrop Frye'a hak verdiğimiz takdirde,[81] lirik şiir ile iç monolog arasındaki ortak payda karşımıza çıkacaktır: Bunların ortak özelliği, Frye'ın verdiği adla, "sunumdaki radikallikleri"dir. Lirik dil mensur şiirde şiir kalıplarının zincirlerinden kurtulunca, lirik konuşmacı iç monologcu tarzında konuşmaya başlar. Tüm mensur şiirler benmerkezci değildir –tıpkı nazımla yazılmış şiirlerin olmadığı gibi– ve daha da azı şimdiki anda ben üzerinde yoğunlaşır. Fakat benmerkezci olanlar özerk monologla karıştırılabilir: Kısa olanlarsa, kesinkes karıştırılacaktır, zira kısalık mensur şiirin özüne ait bir şeydir.

Mensur şiirin gelişimiyle iç monoloğun doğuşu arasında ilginç tarihsel bağlantılar vardır.[82] Geriye dönüp bakıldığında, Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'na önsözündeki bir cümle (1869) bir tür kâhince işaret işlevi görür: "Hırslı günleri[mizde] uyumu uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan, ruhun içli devinimlerine, imgelemin dalgalanışlarına, bilincin çarpıntılarına uyacak kadar çevik ve çelişken bir düzyazı mucizesini hangimiz düşlemedik."[83] Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı* eseri, bu önsözün vaat eder gibi göründüğü bir bilinç-akışı değil, müstakil mensur şiirler derlemesidir (ayrıca ilk örneklerinden biridir). Biçimi ve içeriği, üçüncü şahısla yazılmış anekdottan ikinci şahıslı seslenmelere kadar büyük bir çeşitlilik gösterir. Fakat birinci şahıs ve şimdiki zamanla yazılmış belirli parçalar doğrudan doğruya "ruhun içli devinimlerine, imgelemin dalgalanmalarına, bilincin çarpıntılarına" tekabül eden dil olarak okunabilir. "Sanatçının Duası"nı alalım: Konuşmacının bir güz akşamında bir deniz manzarası önünde artan hazzı dışavurulmaktadır: "Bakışı göğün, denizin uçsuz bucaksızlığına daldırmak ne büyük zevk"; konuşma-

81. *The Anatomy of Criticism*, New York, 1967, s. 249.

82. Bkz. C. D. King, "Edouard Dujardin and the Genesis of the Inner Monologue", *French Studies* 9 (1955), 101-15, s. 103-7.

83. Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: İşkültür, 2006, s. 8.

cı vecd halinde bir tepe noktasına ulaşır, sonra en derin buhrana girer: "Fazlasıyla gerilmiş sinirlerim tiz ve sızılı titreşimlerden başka bir şey vermiyor artık."[84] Bu duyguların deneyimlendikleri anda tedricen kaydedilmesi özerk monoloğa çok yakındır: Bu mensur şiir Larbaud'nun *Amants*'ı ya da Dujardin'in *Lauriers*'i gibi bir eserin daha geniş bağlamı içine rahatlıkla oturabilir. Ne var ki bunu bir kurmaca olarak deneyimlemiyor oluşumuzun belirleyici bir nedeni vardır: Konuşmacısını yazarından ayrıştıran, sesin arkasında kurmaca bir karakterin olduğuna işaret eden hiçbir şey yoktur. Üstelik her yazılı metnin arkasında bir insan aradığımızdan, bu sesi baş sayfada adı yazılı kişiye atfederiz: Charles Baudelaire. Bir maske takmamış olduğundan kendi adına konuştuğunu varsaymak mecburiyetindeyiz.[85]

Bir iç monolog metnini bu tür bir mensur şiirden yalnızca konuşmacının bir kurmaca karakter olarak adlandırılması ayırır. Çoğunlukla türsel karışıklığın önüne geçilir: Çoğu özerk monolog kendisini başlıkta (örneğin *Leutnant Gustl*) ya da altbaşlıkta (*Novelle, recit* vs.) kurmaca olarak sunar; yahut karakterin adını metnin içinde verir, konuşmacıyı farklı bir ortam ve durum içerisine yerleştirir, ona bir partner verir ve asgari bir olay örgüsü şekillendirir. Hiç kimse Camus'nün "Dönek"inin konuşmacısını (dilsiz, işkence görmüş ve dönüştürmeye çalıştığı Afrikalı yerliler tarafından dönüştürülmüş) onu yaratan yazarla karıştırmayacaktır. Fakat özerk monologların hiçbir kurmacalık işareti içermediği durumlarda tür atfetme olayı daha karmaşık hale gelir. Bazı kısa Kafka metinlerinde bu tür bir çiftanlamlılık vardır; özellikle de başlıksız defterlerden yayımlanmış olanlarda. Bir sayfa uzunluğundaki "Eve Dönüş" de uzun bir ayrılıktan sonra anne babasının evine (bir çiftlik evi) girdi-

84. *A.g.y.*, s. 11.

85. Bu anlamda George T. Wrigt'ın *The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*'daki (Berkeley, 1962) görüşlerine katılmadığımı söylemeliyim. Wright bir şiirde konuşan tüm birinci şahısları "karakter" olarak görür ve şairin kendi adına mı konuşuyor göründüğüne yoksa kurmaca-tarihsel maskelere bürünerek mi konuştuğuna bakmaz. Kate Hamburger bu sorunu daha açık görür: lirik şiirlerde, birinci şahısla anlatılan mensur metinlerde olduğu gibi konuşmacı ile yazar arasında –metnin kendisinde belirgin bir ayrım yoksa– bir ayrım yapılamayacağını gösterir. (*The Logic of Literature*, s. 309-10.)

ği anda monolog yapan bir adamı işitiriz: "Döndüm, eşiği geçtim ve etrafa bakıyorum. Burası babamın eski çiftliği..."[86] Tipik bir Kafka figürü, eşikte kalakalmış vaziyette, sessiz soruların istilasına uğrar – metnin sonuna kadar. Kafka'nın babasının bir işadamı olduğunu bir şekilde öğrenmemiş olsaydık, bir çiftçinin bu müsrif oğlunu kurmaca bir figür olarak görmek ya da bu metni Kafka'nın hikâyeleri külliyatına eklemek için pek bir gerekçemiz kalmayacaktı.

Dramatik monoloğun ve mensur şiirin özerk monoloğun akrabaları olduğunu, ama ailenin farklı kısımlarına ait olduklarını görmemiz artık mümkündür: İç monologla dramatik monoloğun kurmaca konuşmacısı, mensur şiirle de anlatımcı düzyazı dili ortaktır. Bu ilişkiler salt akademik değildir. Türler arasındaki bu geçiş noktasına denk düşen ve bu konu üzerine eğilen en az bir tane büyük romancı vardır: *Dalgalar* romanıyla Virginia Woolf. Woolf bu romanında esasen alışılmadık türde monolog metinleri oluşturarak drama, lirik şiir ve kurmaca anlatının yakınlaşması olayını araştırır ve bu yakınlaşmadan yararlanır. Woolf'un yazım aşamasındaki eser hakkında günlüğüne düştüğü notlar, incelediği bu melez hakkındaki farkındalığına işaret etmektedir. Baştan itibaren –kendi karakterlerini ve bunların tuhaf dilini yaratmadan yıllar önce– gelecekteki kitabını "yeni türde bir oyun... düzyazı ama şiir; bir roman ve bir oyun" olarak tasarlamıştır. En sonunda kendi eserini adlandırmak için bulduğu tanımlayıcı terim oyun-şiirdir ("oyunşiir" diye de yazılmaktadır). Fakat son yapısı kafasında şekillenene kadar üç yıldan daha fazla süre geçmiştir. "*Dalgalar* kanımca kendisini... bir dizi dramatik kendi kendine konuşmaya dönüştürüyor."[87]

Dalgalar'daki altı karakterin konuşmalarının, dramatik monologlarla (ya da tiyatrodaki kendi kendine konuşmalarla) ve mensur şiirlerle, modern kurmaca anlatının sessiz monologlarıyla olduğundan daha çok ortak özelliği bulunduğu hemen göze çarpar. Bir defa, hepsi de tek tip dille yazılmıştır, ne yanlamasına (bir karakterden diğerine) ne de zamansal olarak (çocukluktan yetişkinliğe) değişik-

86. *Beschreibung eines Kampfes*, New York, 1946, s. 140.

87. *A Writer's Diary*, Leonard Woolf (haz.), New York, 1954, s. 103, 107, 134 ve 156

lik gösterir, bu suretle her türlü psikolojik gerçeksilik düşüncesini defeder. Keza bu konuşmalar rasgele bir anda düşüncelerin kendiliğinden akışı olarak da anlaşılamaz. Woolf karakterlerini kendileriyle resmi, kasıtlı ve fevkalade özbilinçli olarak konuşturur, her biri sırasıyla şiirsel bir konuşmacı haline bürünür: Sık sık konuşma ânına göndermelerde bulunduğunu görürüz: "Şimdi bir deneyeyim... çaya gitmeden önce, bir ânı tek bir olağanüstü çabayla dondurmayı"; "Neyim ben? Soruyorum. Bu mu? Hayır değilim. Özellikle de şimdi, bir odayı terk etmişken ve insanlar konuşurken"; "Fakat cümlemi doğru düzgün bitiremeyecek kadar asabiyim. İçimdeki heyecanı gizlemek için bir aşağı bir yukarı yürürken hızlı hızlı konuşuyorum."[88]

Ayrıca bu kendi kendine konuşmaların yazım tarzında, en sıkıcı konuları ele alırken bile mensur şiir seviyesine yükselten bir gramatik özellik vardır. Konuşmacılar, çok sık yaptıkları gibi, kendi el işaretlerini tarif ederken, konuşma İngilizcesinde yaygın olan şimdiki zamanı bırakıp İngiliz şiiri için ayrılan kipi –George T. Wright'ın "lirik şimdiki zaman" adını önerdiği zaman kipini– kullanırlar.[89*] Örneğin Jinny "hareket ediyorum, dans ediyorum", "saçımı beyaz bir kurdelayla bağlıyorum", "bakıyorum, dikizliyorum, unufak ediyorum", "Tekrardan bardağımı dolduruyorum, içiyorum", "Eğiliyorum. Mavi bir çiçek koparıyorum" der, tıpkı Shelley'in Wright'ın paradigma olarak kullandığı dizelerde "Yaşamın dikenlerinin üzerine düşüyorum! Kanıyorum", ya da "Ölüyorum! Bayılıyorum! Düşüyorum!" demesi gibi. Jinny'nin hareketlerinin sözleriyle aynı anda değil de, bir şiirde hareketlerle bağdaştırılan zamansal olarak anormal, "zamansız" boyutta gerçekleşen davranışlar olarak anlaşılmasının arkasında esasen bu fiil biçimleri vardır. Keza daha önce de bahsettiğimiz bir monologcunun kendi hareketlerini doğrudan

88. *The Waves*, s. 28, 54-55, 63.

89. "The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems", *PMLA* 89 (1974), 563-79. *Dalgalar*'da şimdiki zaman kipinin yerini geniş zamanın aldığına, biraz farklı bir yorumla J. W. Graham dikkat çekmiştir ("Point of View in *The Waves*: Some Services of the Style", *University of Toronto Quarterly* 39 [1970], 193-211).

* Türkçeye çevrilirken genellikle normal şimdiki zamana dönen bu kip İngilizcede "*I move, I dance*" (hareket ederim, dans ederim) şeklinde örneklenebilir.

kaydettiğinde ortaya çıkan sinir bozucu etki de bu yüzden *Dalgalar*'da ortaya çıkmaz, zira bu etki, ancak özerk monologlar okurun kendi düşüncelerini düşünen "gerçek" bir zihne kulak misafiri olduğu yanılsamasını uyandırmaya çalıştığında rahatsız edicidir. Woolf'un yazdığı kendi kendine konuşmalar, baştan sona, şiirsel icazete tabi oldukları ve karakterlerin zihin dilinin gerçekçi yeniden üretimleri olarak *anlaşılmamaları* gerektiği fikrini aktarır. Bu şiirsel icazet sık sık görülen ve konuşmaları daha başından itibaren gerçekçilik-karşıtı bir niyetle damgalayan özbilinçli algı fiilleri için de geçerlidir: "'Bir yüzük görüyorum,' dedi Bernard... 'donuk sarı renkli bir tablo görüyorum,' dedi Susan... 'Bir ses duyuyorum,' dedi Roda..."

Tüm bu nedenlerden ötürü, *Dalgalar*'daki dramatik kendi kendine konuşmalar karakterin düşüncesinin ya da konuşmasının gerçekçi yeniden üretimleri olarak anlaşılamaz, aksine tek bir yaratıcı zihin tarafından yazılmış şiirler olarak anlaşılmalıdır. Bunun ötesinde, kendi kendine konuşmalar arasındaki fazlalıklar ile italikle yazılmış dokuz ara olay kitabın iki kapağı arasındaki tüm metinden aynı zihnin sorumlu olduğunu gösterir. Yakın dönemde bazı eleştirmenler bu zihnin aslında kitabın içinde Bernard'ın şahsında cisimleştiğini öne sürmüştür.[90] Bu yorumu destekleyecek en önemli içsel kanıt romanın son kısmıdır; Bernard tam da otobiyografik monolog biçimini alan bir kendi kendine konuşmayla önceki kısımların hepsini özetler. Başka bir kanıt olarak da Woolf'un günlükleri, özellikle de şu satırları gösterilebilir: "Ben bir hikâye anlatmaya çalışmıyorum. Ama belki öyle de yapılabilir. Düşünen bir zihin... otobiyografi diye adlandırılabilir..."[91] Eğer bu yorum doğruysa, bir bütün olarak *Dalgalar*'ın, Bernard'ın yaratıcı hafızası tarafından kronolojik düzen içerisinde yaratılmış tekil bir özerk monolog olarak anlaşılması gerekir. Bu durumda altı karakterin (Bernard'ın kendisi de dahil) konuşmaları Bernard'ın kendi anılarını dile getirmek için

90. Özellikle bkz. Robert O. Richardson, "Point of View in Virginia Woolf's *The Waves*", *Texas Studies in Literature and Language* 14 (1972-73), 691-709; ayrıca bkz Graham, s. 207-11 ve Magdalene Brandt, *Realismus und Realität im modernen Roman*, Bad Homburg, 1968, s. 106-22

91. *A Writer's Diary*, s. 140.

yarattığı –her şeyi kapsayıcı otobiyografik monolog içine yerleştirdiği– iç monologlar olarak alınmalıdır.

Woolf'un oyun-şiiri eşsiz bir deneydir. Kurmaca türün ana akımına ait olmayan iç monolog çeşitlerini işler. Tam da bu nedenle elinizdeki çalışmaya ancak uç bir örnek olarak dahil edilebilir.

—

Kaynakça

Austen, Jane, "Emma", *The Complete Novels* içinde, New York: Random House, Modern Library (tarihsiz).

Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, La Comédie Humaine II. Paris: Gallimard, 1967, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

Beauvoir, Simone de, "Monologue", *La Femme rompue* içinde, Paris: Gallimard, 1967.

Beckett, Samuel, *Üçleme*, çev. Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı, 1997.

Broch, Hermann, *Die Schlafwandler*, Zürih: Rhein-Verlag, 1952.

—— *Der Tod des Vergil*, Zürch: Rhein-Verlag, 1952.

—— *The Death of Virgil*, çev. Jean Starr, Untermeyer, New York: Grosset and Dunlap, 1965.

Camus, Albert, *La Chute*, Paris: Gallimard, 1956.

—— "Le Renegat", *L'Exil et le royaume* içinde, Paris: Gallimard, 1957.

Capote, Truman, *In Cold Blood*, New York: New American Library, Signet Book, 1965.

Constant, Benjamin, *Adolphe*, Paris: Editions Garnier Frères, 1963.

Çehov, Anton, "A Boring Story", çev. David Magarshack, *Lady with Lapdog and Other Stories* içinde, Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1964.

Dickens, Charles, *David Copperfield*, New York: New American Library, Signet Classic, 1962.

—— *Little Dorrit*, Londra/New York: Oxford University Press (tarihsiz).

Dostoyevski, Fyodor, *Crime and Punishment*, çev. Constance Garnett, New York: Modern Library, Random House, 1950.

—— "A Gentle Creature", çev. David Magarsshack, *A Gentle Creature and Other Stories* içinde, Londra: John Lehmann, 1950.

—— *Notes From Underground and The Grand Inquisitor*, çev. Ralph E. Matlaw, New York: E. P. Dutton, 1960.

Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1961/1967.

—— *Berlin-Aleksander Meydanı*, çev. Ahmet Arpad, İstanbul: Sel, 2004.

Dujardin, Edouard, *Les Lauriers sont coupés*, Paris: Bibliothèque 10/18, 1968.

Faulkner, William, *Döşeğimde Ölürken*, çev. Murat Belge, İstanbul: Adam, 1982.

—— *Light in August*, Harmondsworth: Penguin Books, 1960.

—— *Ağustos Işığı*, çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1990.

—— *The Sound and the Fury*, New York: Random House, Vintage Books,

1954.
—— *Ses ve Öfke*, çev. Rasih Güran, İstanbul: YKY, 2006.
Fielding, Henry, *Tom Jones*, çev. Mina Urgan, İstanbul: İletişim, 1990.
Flaubert, Gustave, *Aşk Eğitimi*, çev. Mükerrem Akdeniz, İstanbul: İthaki, 2004.
—— *L'Immoraliste, Romans* içinde, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
—— *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 2002.
Golding, William, *Free Fall*, New York/Burlingame: Harcourt, Brace & World, Harbinger Books, 1960.
Hamsun, Knut, *Açlık*, çev. Esat Mermi, İstanbul: Cem, 1997.
Hesse, Hermann, *Der Steppenwolf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.
—— *Bozkırkurdu*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: YKY, 2006.
Hoffmann, E. T. A., *Meister Floh*, *Späte Werke* içinde, Münih: Winkler-Verlag, 1965
Holz, Arno ve Schlaf, Johannes, *Papa Hamlet*, *Ein Tod*, Stuttgart: Reclam, 1968.
Hugo, Victor, *Le dernier* Jour *d'un condamné*, Paris: J. Hetzelt & Cie/Maison Quantin (tarihsiz).
—— *Les Misérables*, 2 cilt, Paris: Garnier Frères, Classiques Garnier, 1957.
James, Henry, *The Ambassadors*, New York: New American Library, Signet Classic, 1960.
—— *The Aspern Papers*, *The Spoils of Poynton*, New York: Dell Publishing, 1959.
—— *What Maisie Knew,* New York, Doubleday: Anchor Books, 1954.
—— *The Wings of the Dove*, New York: New American Library, Signet Classic, 1964.
—— *Ormandaki Yaratık*, çev. Aslı Sena Özarpacı, İstanbul: Altın Bilek, 2006.
—— *The Portrait of a Lady,* New York: Modern Library, Random House, 1951.
—— *Bir Kadının Portresi*, çev. Necla Aytür, Ünal Aytür, İstanbul: YKY, 2006.
Joyce, James, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1992.
—— *Ulysses*, New York: Modern Library, Random House, 1961.
—— *Ulysess*, çev. Nevzat Erkmen, İstanbul: YKY, 2001.
Kafka, Franz, "Der Bau", *Beschreibung eines Kampfes* içinde, New York: Schocken Books, 1946.
—— "Akademi İçin Bir Rapor", *Hikâyeler* içinde, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 1995.
—— "Açlık Cambazı", *Hikâyeler* içinde, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 1995.
—— *Bir Köy Hekimi*, çev. Gülcay Tekiner, İstanbul: Altıkırkbeş, 2003.

—— *Der Prozess*, New York: Schocken Books, 1946/1963.
—— *Das Schloss*, New York: Schocken Books, 1946/1962.
—— *Şato*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 2003.
Larbaud, Valéry, "Amants, heureux amants", *Amants, heureux amants* içinde, Paris: Gallimard, 1972.
Lawrence, D. H., *Women in Love*, New York: Viking Press, Viking Compass Edition, 1960.
Mann, Thomas, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Gesammelte Werke*, cilt VII, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
—— *Buddenbrooks, Gesammelte Werke*, cilt I, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
—— *Lotte in Weimar, Gesammelte Werke*, cilt II, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
—— *Der Zauberberg, Gesammelte Werke*, cilt III, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
——*Venedik'te Ölüm*, çev. Behçet Necatigil, İstanbul: Adam, 2003.
Murdoch, Iris, *A Severed Head*, New York: Viking Press, 1963.
Musil, Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Prosa, Dramen, Späte Briefe* içinde, Hamburg: Rowohlt, 1957.
—— "The Perfecting of a Love", çev. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser, *Five Women* içinde, New York: Dell Publishing Co., Delta Books, 1966.
Poe, Edgar Allan, "Şişede Bulunan Elyazması", *Bütün Hikâyeleri 1* içinde, çev. Dost Körpe, İstanbul: İthaki, 2000.
Proust, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, 3 cilt, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
—— *Swan'ların Tarafı, Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1999.
—— *Swan'ın Bir Aşkı*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 1989.
Raabe, Wilhelm, *Die Chronik der Sperlingsgasse*, *Gesammelte Werke in drei Banden*, cilt I, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag (tarihsiz).
Richardson, Samuel, *The History of Clarissa Harlowe*, 8 cilt, Londra: Miller and Carpenter, 1811.
Salinger, J. D., *Çavdar Tarlasında Çocuklar,* çev. Coşkun Yerli, İstanbul: YKY, 1997.
Sarraute, Nathalie, *Martereau,* Paris: Gallimard, 1953.
—— *Martereau*, çev. Maria Jolas, New York: George Braziller, 1959.
—— *Le Planétarium,* Paris: Gallimard, Livre de poche, 1959.
—— *The Planetarium,* çev. Maria Jolas, New York: George Braziller, 1960.
Sartre, Jean-Paul, "L'enfance d'un chef", *Le Mur* içinde, Paris: Gallimard, 1939.
—— "Intimité" *Le Mur* içinde, Paris: Gallimard, 1939.
—— *The Diary of Antoine Roquentin*, çev. Lloyd Alexander, Londra: John Lehmann, 1949.
—— *Bulantı*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Can, 1997.

Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else, Die Erzählenden Schriften*, cilt II, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1961.
—— *Leutnant Gustl, Die Erzählenden Schriften*, cilt I, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1968.
Simon, Claude, *Histoire*, çev. Richard Howard, New York: G. Braziller, 1968.
—— *La Route des Flandres*, Paris: Editions de Minuit, 1960.
Stendhal (Beyle, Henri), *Kızıl ve Siyah*, çev. Nurullah Ataç, İstanbul: Cem, 1971.
—— *Parma Manastırı*, çev. Nesrin Altınova, İstanbul: Oda, 1999.
Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, çev. Nuran Yavuz, İstanbul: YKY, 1999.
Thackeray, William Makepeace, *Vanity Fair*, New York: New American Library, Signet Classic, 1962.
Tolstoy, Lev, *Anna Karenina*, cilt II, çev. Murat Aykaç Erginöz, İstanbul: Sosyal, 2001.
—— *İvan İlyiç'in Ölümü*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim, 2005.
—— *War and Peace*, çev. Louise and Aylmer Maude, New York: Simon and Schuster, 1942.
Watt, Ian, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2007.
Wieland, Christoff Martin, *Agathon*, *Werke*, cilt I, Münih: Carl Hanser/Verlag, 1964.
Wolfe, Thomas, *The Web and the Rock*, Garden City, N.Y.: Sun Dial Press, 1940.
Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: İletişim, 2004.
—— *Deniz Feneri*, çev. Naciye Akseki Öncül, İstanbul: İletişim, 2006.
—— *The Waves*, Londra: The Hogarth Press, 1963.

Dizin

Anderegg, Johannes, 203n
Auerbach, Erich, 20
Austen, Jane, 51, 72n, 102 vd., 123, 129, 131; *Emma*, 46 vd., 50, 72n, 129

Bahtin, Mihail, 105n, 190n
Bally, Charles, 121n
Balzac, Honore de, 36; *Goriot Baba*, 36
Banfield, Ann, 124n
Barthes, Roland, 114n, 183-4, 205n
Baudelaire, Charles, *Paris Sıkıntısı*, 274 vd.
Beauvoir, Simone de, "Monologue", 245-7, 255-7, 259, 267
Beckett, Samuel, 160n, 228, 270; *Adlandırılamayan*, 190, 206 vd.; *Malone Ölüyor*, 190, 206 vd., 222; *Molloy*, 165 vd., 176, 181, 185, 190, 204, 206
Benn, Gottfried, 204
Benveniste, Emile, 101n, 103n, 201 vd., 240n
Bergson, Henri, 89-91, 96
Bickerton, Derek, 23, 24n, 46n, 51n, 102n
Blanckenburg, Friedrich von, 19
Bleikasten, André, 217n
Blin, Georges, 92n
Booth, Wayne C., 37, 41, 44n, 123, 128n
Bowling, Lawrence E., 21n, 23n, 28n, 88n
Brandt, Magdalene, 278n
Brecht, Bertolt, 135
Brinkmann, Richard, 18n
Broch, Hermann, 39, 138-41, 151n; *Die Schlafwandler*, 64, 139n; *Der Tod des Vergil*, 132, 138-41, 159
Brombert, Victor, 130n
Bühler, Willi, 128n, 130n, 148n
Burke, Kenneth, 105n
Butor, Michel, 29n, 191, 225, 189n

Campbell, Joseph, 245n
Camus, Albert, *Düşüş*, 192, 195; "Dönek", 76 vd., 195, 208, 275
Capote, Truman, *Soğukkanlılıkla*, 14 vd.
Cary, Joyce, *The Horse's Mouth*, 175
Casparis, Christian Paul, 218n
Cervantes, Miguel de, 19
Chatman, Seymour, 22n
Church, Joseph, 90
Cohn, Ruby, 113n
Coleridge, Samuel T., 157
Conrad, Joseph, 188
Constant, Benjamin, *Adolphe*, 174 vd.
Çehov, "Sıkıcı Bir Hikâye", 206-8

Daiches, David, 20, 123 vd., 143n
Daudet, Léon, 131
Dickens, Charles, 34, 108; *David Copperfield*, 158, 188, 197, 212 vd.; *Little Dorrit*, 70
Döblin, Alfred, 86n, 107, 151n; *Berlin Aleksander Meydanı*, 75 vd., 85 vd.
Doležel, Ludomír, 149, 121n
Dostoyevski, Fyodor, 29, 72, 88 vd., 102, 184; *Suç ve Ceza*, 24, 59-60, 63, 64n, 71, 72 vd., 95, 105n, 106, 184, 185n, 193n; *Uysal Kız* 192-4, 197, 216, 223; *Yeraltından Notlar*, 189 vd., 190n, 195, 206
Dubois, Jacques, 198n, 219n, 228n, 248n
Dujardin, Edouard, 24, 28, 126n, 187, 189n, 192, 194n, 195, 205n, 255n, 269; *Les Lauriers sont coupés*, 24, 27 vd., 28n, 186 vd., 187n, 189n, 194,

205, 221, 223, 235, 240, 245, 246n, 247-51, 253n, 254, 256-9, 269, 273, 275
Durell, Lawrence, 196

Edel, Leon, 20 vd., 28n, 68, 87n
Egger, Victor, 89
Ekfelt, Nils, 63n
Eliot, George, 51, 130; *Middlemarch*, 23n, 51n
Eliot, T.S., 273
Ellmann, Richard, 28n, 29n, 186n, 221, 230n, 231n, 243
Evreinov, 270

Faulkner, William, 72n, 76, 107, 219, 251; *Döşeğimde Ölürken*, 88, 195, 217-20; *Ağustos Işığı*, 72n, 76, 88, 93; *Ses ve Öfke*, 88, 195, 197 vd., 260, 261-7
Fielding, Henry, 34 vd., 129; *Shamela*, 222-3; *Tom Jones*, 34, 69, 102, 129
Fischer, Therese, 107n
Flaubert Gustave, 38, 49, 120, 130-1, 133, 149-50; *Aşk Eğitimi*, 133-4, 149; *Madame Bovary*, 48 vd., 82, 93, 120, 146, 149 vd., 120n
Fontane, Theodor, 34
Ford, Ford Madox, 196
Forster, E. M., 15, 17
Foucault, Michel, 205
Franklin, R. W., 219n
Freud, Sigmund, 89, 96, 100 vd., 101n, 105, 111
Friedman, Melvin, 21n, 28n, 67-8, 122n, 124n, 188n, 193n, 256n
Friedrich, Hugo, 135n
Frisch, Max, 269-7
Frye, Northrop, 247, 274

Gardiner, Alan, 107n, 236n
Garshin, Vsevolod H., "Dört Gün", 215 vd.
Genette, Gérard, 22 vd., 26n, 27n, 39n, 71, 122, 161n, 165n, 184, 189n, 199, 202n, 219n, 232n, 251n, 305n
Gide, André, 39, 187, 188n, 194; *Kalpazanlar*, 42, 71; *Ahlaksız*, 172-4, 188
Glowínski, Michal, 101n
Goethe, Johann Wolfgang von, 19, 70, 270
Goldberg, SL, 85n
Golding, William, *Free Fall*, 178, 181, 196-7
Goldknopf, David, 27
Gougenheim, G., 69n
Graham, J. W., 277n
Grass, Günther, 165
Gregory, Michael, 257n
Günther, Werner, 121n
Guerard, Albert, 172n

Hamburger, Kate, 17 vd., 142 vd., 122n, 158n, 271n, 275n
Hamsun, Knut, 169n, 170-3; *Açlık*, 168-72, 174, 181, 185 vd.
Harvey, W. J., 34n
Hatcher, Anna, 61-2
Hayman, David, 230n, 240n
Heller, Erich, 42
Hemingway, Ernest, 20, 102 vd., 114n
Hendricks, William O., 124n, 125n
Henel, Heinrich, 210n
Hernadi, Paul, 116n, 125n, 126n, 148n
Hesse, Hermann, *Bozkırkurdu*. 177 vd., 181 vd., 182n
Hoffman, Frederick J., 21n, 67, 68n
Hoffmann, E. T. A., 13 vd., 17
Hoffmeister, Werner, 136n, 145n
Höhnisch, Erika, 29n, 232n, 248n, 258
Holz, Arno ve Schlaf, Johannes, *Papa Hamlet*, 113-5
Homeros, 25n
Hugo, Victor, *Bir İdam Mahkûmunun Son Günü*, 223 vd., 328, *Sefiller*, 72 vd.
Humphrey, Robert, 21, 23, 28n, 98n, 111n, 122n, 125n, 137n, 241

Ibsen, Henrik, 93
Imbs, Paul, 211n

Jakobson, Roman, 106
James, Henry, 16 vd., 20, 37n, 38, 50, 123 vd., 127, 131 vd., 145, 158-9, 166 vd., 172, 180-1, 184, 185n; *The Ambassadors*, 82, 123n, 128n, 137, 159, 185n; *Aspern'in Mektupları*, 180 vd., *Ormandaki Yaratık*, 62 vd.; *Bir Kadının Portresi*, 17, 50, 123, 143 vd.; *What Maisie Knew*, 58 vd., 59n, 158
James, William, 22, 67, 89-90, 96, 91n, 111
Jauss, Hans Robert, 120n
Jespersen, Otto, 211n
Joyce, James, 18 vd., 25n, 28-9, 75n, 91, 102, 117-8, 121n, 123 vd., 129, 132, 186 vd., 203, 246n; *Sanatçının Portresi*, 39, 42-6, 63n, 81 vd., 115-8, 123, 132, 137, 151, 158, 221; *Ulysses*, 20, 23-4, 27-9, 67, 73-5, 82-5, 91, 94-101, 104-12, 122n, 137 vd., 151, 187, 198, 201, 220-1, 229-48, 250, 255, 257-9, 262, 267, 271-3
Jung, C.G., 65, 96

Kafka, Franz, 44n, 63, 127, 137 vd., 146, 165-6, 184-5; "Oyuk", 191n, 206-11; "Bir Akademiye Rapor", 165 vd., 185; "Eve Dönüş", 275; "Açlık Cambazı", 146 vd.; "Küçük Bir Kadın", 206; "Melezleme", 206; "Bir Köy Hekimi", 179, 212-5; *Dava*, 137-8; *Şato*, 63n, 82, 115 vd., 182-4; "Bir Düş", 63n; "Hüküm", 93
Kahler, Erich 18
Kaluza, Irena, 236n, 263n
Kayser, Wolfgang, 20
Kelly, H. A., 85n, 99n, 249n
King, C. D., 216n, 274n
Kumar, Shiv K., 21n, 90n

Lacan, Jacques, 100
Lalou, René 187, 188n, 198n
Lämmert, Eberhard, 50n
Lanceraux, Dominique, 261n
Langbaum, Robert, 270n, 271n
Laplanche, J. ve Pontalis J. B., 100n
Larbaud, Valéry, 28, 76n, 186, 188n, 204, 221; *Amants, heureux amants*, 245-50, 253n, 254 vd., 256-9, 273, 275
Lawrence, D. H. 39, 60, 61n, 102, 123, 132, 137; *Âşık Kadınlar*, 60
Lerch, Eugen, 120n
Lethcoe, R. J., 64n, 120n, 125n, 143n, 148 vd.
Levin, Harry, 96n, 108, 160
Lillyman, W. J., 24n, 25n, 29n
Lips, Marguerite, 121n, 125n
Lorck, Etienne, 121n
Lubbock, Percy, 167 vd., 184, 185n
Lukács, Georg, 20

Mallarmé, Stephane, 83n, 205, 269
Malraux, Andre, 102
Manley, Bea, 268
Mann, Thomas, 15, 17-20, 39, 51, 63, 136n; *Buddenbrooks*, 60; *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 165, 176 vd., 185, 188; *Lotte Weimar'da*, 15, 30, 204, 245-7, 251, 252-5, 257-9; *Venedik'te Ölüm*, 39-43, 61-3, 79, 157; *Büyülü Dağ*, 93, 108, 135 vd.
Mauppassant, Guy de, 131
Mauriac, Claude, 94n
Mauriac, François, 132, 41n
McFarlane, J. W., 169n
McKenna, Siobhan 268
Mead, G. H., 105
Meredith, George, 130, 167
Meriwether, James B., 262n
Mickelsen David J., 169n, 245n, 249n
Miller, J. Hillis, 168n
Miller, Norbert, 122n, 136n
Mitchell, Breon, 74
Montaigne, Michel de, 205
Mukarovskí, Jan, 105
Muller, Marcel, 199n
Murdoch, Iris, 181n; *Kesik Bir Baş*, 179 vd.
Musil, Robert, 39, 53, 57 vd., 91 vd., 92n, 112, 136n, 177; *Tonka*, 145; *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*,

55n, 60; "Bir Aşkın Kusursuzlaşması", 53-5

Ohmann, Richard, 114n
Ortega y Gasset, José, 16 vd., 20

Pascal, Roy, 125n
Piaget, Jean, 109
Picon, Gaetan, 198n
Pingaud, Bernard, 219n
Platon, 89
Poe, Edgar Allan, "The Imp of the Perverse," 191n; "Şişede Bulunan Elyazması," 224; "Gammaz Yürek" 191, 195
Pouillon, Jean, 39n, 126
Proust, Marcel, 14, 17, 20, 55, 91-3, 122n, 130, 157n, 158 vd., 163n, 164n, 165-73, 177, 185, 187n, 198 vd., 204; "La Confession d'une jeune fille", 191n ; *Swann'ların Tarafı*, 51-3, 64n, 71 vd., 79n, 161-5, 174, 199 vd.; *Yakalanan Zaman*, 160-1, 181 vd.

Raabe, Wilhelm, *Die Chronik der Sperlinggasse*, 224 vd.
Racine, Jean, 269
Raimond, Michel, 101n, 188n, 248n, 250n
Richardson, Dorothy, 23
Richardson, Robert O., 278n
Richardson, Samuel, 129, 222; *Clarissa*, 222 vd., 254
Rilke, Rainer Maria, *Malte Laurids Brigge*, 221
Rimmon, Shlomith, 27n
Robbe-Grillet, Alain, 228; *La Jalousie*, 219; *Le Voyeur*, 132, 137
Romberg, Bertil, 157n, 159n, 191n
Rosenberg, Stuart, 124n
Roudiez, Leon S., 261n
Rousseau, Jean-Jacques, 189
Rousset, Jean, 157

Salinger, J. D., *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, 200 vd.
Sand, Georges, 130
Sarraute, Nathalie, 20, 51, 56 vd., 91 vd., 151-2, 167-8, 170-172, 177, 228, *Martereau*, 206; *Le Planétarium*, 57, 132, 151 vd., 168; *Portrait d'un inconnu*, 168n
Sartre, Jean-Paul, 41, 50n, 261n; "Bir Şefin Çocukluğu", 136; "Erostrate", 191n; "Gizlilik" 75, 92 vd.; *Bulantı*, 225-8
Scarfe, Francis, 270n, 271n
Schiller, Friedrich, 68
Schnitzler, Arthur, 63n, 151n; *Fräulein Else*, 235, 245-7; 249-52, 253n, 255 vd., 257-9, 268; *Leutnant Gustl*, 245-7, 249, 251, 253-9, 267, 275; "Die Toten Schweigen", 95
Scholes, Robert, 45n
Scholes, Robert ve Kellogg, Robert, 23n, 25, 28n, 61n, 69n, 96n, 100, 102n, 123
Schopenhauer, Arthur, 19
Schutte, William M., 44n, 123, 124n, 235n
Scott, Sir Walter, 102n
Shakespeare, William, 113-4
Sharpless, F. Parvin, 43n
Shelley, Percy Bysshe, 277
Shenstone, William, 222 vd.
Simon, Claude, 145n, 260; *Histoire*, 261-3, 268n; *La Route des Flandres*, 197 vd., 261-3
Solomon, Margaret C., 100
Spencer, John, 108n, 203n, 235n, 257n
Spitzer, Leo, 45, 121, 125n, 157n, 164n, 211n
Stanzel, Franz, 38n, 50n, 122n, 168n
Starobinski, Jean, 202 vd.
Steinberg, Erwin R., 68, 84n, 98-9, 107n, 235n
Stendhal, 20, 29, 70 vd., 92, 102, 174, 193n; *Parma Manastırı*, 106, 134-5; *Kızıl ve Kara*, 16, 24, 70-1, 77 vd., 94, 105n
Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, 13 vd., 185, 200, 204 vd.

Strindberg, August, 269
Struve, Gleb, 97, 188n, 194n, 216n
Surmelian, Leon, 175
Szanto, George H., 128n

Taylor, Gordon O., 123, 124n
Thackeray, William, 35; *Gurur Dünyası*, 33, 35, 78
Thibaudet, Albert, 121, 130, 131
Tindall, William York, 83n
Todorov, Tzvetan, 39n, 122, 126, 128n, 238n
Tolomeo, Diane, 231n, 245n
Tolstoy, Lev, *Anna Karenina*, 93, 97; *İvan İlyiç'in Ölümü*, 79-83, 103 vd., 159; *Savaş ve Barış*, 93
Turgenyev, İvan, 34; *Babalar ve Oğullar*, 93

Ullmann, Stephen, 124n, 130n

Valéry, Paul, 204, 271-3
Van Rossum-Guyon, Françoise, 39n
Vygotski, Lev Semenoviç, 109-11

Wagner, Richard, 187n
Walzel, Oskar, 121, 122n
Watt, Ian, 34, 123, 128n, 129, 157n, 222n, 225
Weinrich, Harald, 116n, 211n
Wieland, Christoph Martin, *Agathon*, 37, 69, 129
Wolfe, Thomas, 123, 132; *The Web and the Rock*, 145 vd.
Woolf, Virginia, 19 vd., 56-7, 73, 76, 92, 123, 150, 171; *Mrs. Dalloway*, 56, 86, 94, 115 vd., 117, 120, 122n, 124, 132, 134, 143; *Deniz Feneri*, 50, 56, 94n, 134, 141-3, 147 vd., 150; *Dalgalar*, 76, 77n, 276-8
Wordsworth, William, 270
Wright, George T., 275n, 277

Yeats, W.B., 270

Zola, Emile, 131 vd.

metis eleştiri

Dorrit Cohn
Şeffaf Zihinler

Romanlarda somut olayların, varlıkların anlatımı ve roman kişilerinin aralarındaki konuşmalar bir yana, sıklıkla kahramanların zihinleriyle karşılaşırız. Dorrit Cohn da romanların bu yanına olan ilgisinin, "düşüncelere dalan karakterlerle, kendi kendine konuşma sahneleriyle dolu romanlara olan düşkünlüğünün" sonucunda, edebi söylemin olanaklarını anlamak için giriştiğini söylüyor bu kitabı yazmaya.

İncelemesini Dostoyevski, Henry James, Mann, Kafka, Joyce, Proust, Woolf ve Sarraute gibi önemli on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl yazarlarının klasik nitelikteki eserlerine dayandıran yazar, roman karakterlerinin kurulmasında ortaya çıkan gramatik ve üslupsal yapıları ele alıyor. Kitapta, kurmaca eserlerde karakterlerin zihinsel yaşantısını sunmak için kullanılan bilinç-akışı, monolog, psiko-anlatı gibi çok sayıda yazarlık tekniği derinlemesine inceleniyor. Sınıflandırmayı, tiplere ayırmayı yöntem olarak seçen, ancak tarihsel süreci de gözardı etmeyen bir eser bu. Modernist edebiyatın temel metinlerinde daha önce hiç üzerinde düşünülmemiş üslup ve tekniklere ışık tutuluyor. Türkiye'de edebiyat eleştirisi ve analiziyle ilgilenen araştırmacıların ve okurların gerek Cohn'un fikirlerinden gerekse kurduğu terminolojiden ciddi anlamda yararlanacağını umuyoruz.

THG
0894766
TUZ

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-679-4

9 789753 426794

Metis Yayınları
www.metiskitap.com