BİR YAZAR GİBİ OKUMAK:
KİTAPSEVERLER VE KİTAP YAZMAK İSTEYENLER İÇİN BİR KILAVUZ



FRANCINE PROSE

KIRAATHANE

BİR YAZAR GİBİ OKUMAK:

Kitapseverler ve Kitap Yazmak İsteyenler İçin Bir Kılavuz

Francine Prose

KIRAATHANE KİTAPLARI
YAYIN NO 13
EDEBİYAT 10

Reading Like a Writer: A Guide for People Who Loves Books and for Those Who Want to Write Them
Francine Prose
© 2006, HarperCollins.
© 2022, Kıraathane Basın Yayın Organizasyon Ltd.
Bu kitabın yayın hakları Akcalı Telif Ajansı aracılığıyla HarperCollins Publishers'dan alınmıştır.
Bütün hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

KIRAATHANE KİTAPLARI
Kıraathane Basın Yayın Organizasyon Ltd.
Asmalı Mescid Mahallesi,
Yemenici Abdüllatif Sokak 1
Beyoğlu 34430 İstanbul
T: +90 212 2529389
info@kiraathane.com.tr
kiraathane.com.tr
Sertifika No: 42199

ISBN 978-605-73926-5-7

Kıraathane Kitapları kârını şirket ortaklarına dağıtmayan, bütün kazancını yeni kitapların üretimine harcayan bir yayınevidir.

Editör
Yasemin Çongar
Mustafa Arslantunalı

Tasarım konsepti ve kapak tasarımı
Bülent Erkmen

Yayın kimliği tasarım standartları
Barış Akkurt, BEK

Baskı öncesi hazırlık
Mehtap Gürbüz

Düzelti
Alper Zorlu

Baskı ve cilt
Ofset Yapımevi
Şair Sokak No: 4,
Çağlayan Mahallesi, 34410
Kağıthane, İstanbul
Telefon: 0212 295 86 01
Sertifika No: 45354

Birinci basım
Eylül 2022, İstanbul
Bu kitabın birinci baskısı 1000 adet yapılmıştır.

BİR YAZAR GİBİ OKUMAK:

Kitapseverler ve Kitap Yazmak İsteyenler için Bir Kılavuz

Francine Prose

İngilizce aslından çeviren

Seda Çıngay Mellor

KIRAATHANE

FRANCINE PROSE, Amerikalı romancı, öykücü, denemeci ve eleştirmen. 1947'de Brooklyn'de doğdu. PEN Amerikan Merkezi'nin direktörlüğünü yaptı. Bard Koleji'nde edebiyat dersleri verdi. 2006'da Roma Ödülü'ne, 2010'da Washington Üniversitesi Uluslararası Beşeri Bilimler Madalyası'na değer bulundu. Yirmiden fazla kurmaca eseri arasında Dayton Edebi Barış Ödülü'nü kazanan *A Changed Man* ile Amerikan Ulusal Kitap Ödülü'nün final seçkisine kalan *Blue Angel* sayılabilir. Kurmaca dışı kitaplarından *Anne Frank: The Book, The Life, The Afterlife* eleştirmenlerden büyük övgü topladı; *New York Times*'ın En Çok Satanlar listesinde yer alan *Reading Like a Writer* (*Bir Yazar Gibi Okumak*) ise bugün artık bir klasik sayılıyor, ABD'de üniversitelerde yardımcı ders kitabı olarak okutuluyor.

SEDA ÇINGAY MELLOR, 1973'te Ankara'da doğdu. Ankara Atatürk Anadolu Lisesi'nin ardından Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin ekonomi bölümünü bitirdi. Uzun yıllar akaryakıt şirketlerinde çalıştıktan sonra 2008 yılında çeviri yapmaya başladı. Yayımlanmış kitap çevirilerinden bazıları: *Dönüş*, Tim Winton, Yüz Kitap. *Resitatif*, Toni Morrison, Sel Yayınları. *Sonbahar, Kış, İlkbahar, Yaz* (Mevsimler Dörtlemesi), Ali Smith, Kafka Kitap. *Ben, Kirke ve Akhilleus'un Şarkısı*, Madeline Miller, İthaki Yayınları. *Hayatlarımın Kitabı*, Aleksandar Hemon, Everest Yayınları. *Mümtaz Şahsiyetlerin Kâbusları*, Bertrand Russell, BGST Yayınları. *Sınır: Avrupa'nın Kıyısına Bir Yolculuk*, Kapka Kassabova, Saltokur. *İyi Geceler Bay Tom*, Michelle Magorian, Beyaz Balina Yayınları.

Bu kitap, öğretmenlerim Monroe Engel,
Alberta Magzanian ve Phil Schwartz'a
ithaf edilmiştir.

Çevirmenin Notu **007**
BİR: Yakın Okuma **009**
İKİ: Sözcükler **032**
ÜÇ: Cümleler **070**
DÖRT: Paragraflar **120**
BEŞ: Anlatım **159**
ALTI: Karakter **202**
YEDİ: Diyalog **260**
SEKİZ: Ayrıntılar **351**
DOKUZ: Jestler **378**
ON: Çehov'dan Ders Almak **419**
ON BİR: Cesaret Bulmak İçin Okumak **448**
Derhal Okunacak Kitaplar **483**
Teşekkür **490**

ÇEVİRMENİN NOTU

Francine Prose bize kitapları bir yazar gözüyle okumanın ipuçlarını verir, yollarını gösterirken eski-yeni, klasik-modern pek çok kitaptan alıntılar yapmış. Alıntı yapmakla kalmamış tabii, söz konusu kitapları ve alıntıları mikroskop altına almış, didik didik incelemiş. Çok iyi, hatta neredeyse ezbere bildiğimiz kitaplara bile Prose'un gözüyle baktığımızda, iyice "yakından" baktığımızda, hiç fark etmediğimiz birtakım ayrıntılar görüyor, o kitapta olduğunu bile bilmediğimiz lezzetleri tadıyoruz.

Bu incelikli incelemelerle dolu kitabın dilimize çevrilmesi kısmına gelelim. Önce bir çevirmen itirafı: Çeviriye başlamadan önce, yukarıda bahsettiğim alıntıların bir kısmının halihazırda Türkçeye çevrilmiş kitaplardan olduğunu görünce o kısımları mevcut çevirilerden alırım, böylece işim kolaylaşır diye düşünmüştüm. Kazın ayağının öyle olmadığını daha ilk alıntıda fark ettim. Bunun sebebi şu, Türkçedeki mevcut çeviriler ne kadar ustaca, akıcı ve doğru olursa olsun, bazı noktalarda Prose'un amacına hizmet etmiyor. Çevirmen kurmaca bir kitabı

çevirirken akışa göre gider, sözcük seçimlerini ona göre yapmaya çalışır. Ancak Prose bütünün içinden bir parçayı alıp incelediği için, vurguladığı noktalar genel akıştan farklı bir bakışı gerektiriyor. Birkaç alıntıda aynı sıkıntıyla karşılaştıktan sonra sorunu çözmenin en etkin ve kolay yolunun kitaptaki alıntıları Prose'un önceliklerini göz önüne alarak yeniden çevirmek olacağını anladım. İşte bu nedenle, elinizde tuttuğunuz kitaptaki alıntıların çevirisi, aksi dipnotla belirtilmediği takdirde bana ait. Elbette metinde Türkçeye çevrilmemiş kitaplardan alıntılar da var, onları da benim çevirdiğimi söylemeye gerek yok.

Okuduğunuz, iyi bildiğiniz, sevdiğiniz kitapların yanı sıra okumadığınız, hatta belki adını bile duymadığınız şahane kitaplarla tanışacağınız ve hepsini Prose'un kılavuzluğunda inceleyeceğiniz harika bir serüven var önünüzde. Keyifle okumanızı dilerim.

BİR
Yakın Okuma

Yaratıcı yazarlık öğretilebilir mi?

Makul bir soru ama bana kaç kere sorulursa sorulsun, karşılığında ne söyleyeceğimi hiçbir zaman tam olarak bilemiyorum. Dil sevgisi öğretilebilir mi? Hikâye anlatma yeteneği öğretilebilir mi? Sorunun kastı buysa, o zaman cevap hayır. Bu sorunun, çarpım tablosunun ya da otomobil tamirciliğinin ilkelerinin aksine, yaratıcılığın öğretmenden öğrenciye aktarılamayacağını ima eden şüpheci bir tonla bu kadar sık sorulmasının sebebi de bu olabilir. Bir düşünün ki, Milton, *Kayıp Cennet* konusunda yardım almak için bir lisansüstü programa kaydoluyor ya da Kafka, sınıf arkadaşlarının, adamın bir sabah uyanıp kendini devasa bir böcek olarak bulduğu kısmı, dürüst olmak gerekirse, inandırıcı bulmadıklarını belirttikleri bir kursa katlanıyor.

Kafamı karıştıran sorunun makullüğü değil, aralıklarla neredeyse yirmi senedir yazmayı öğreten bir yazara sorulması. Kurmaca yazmayı

öğretmeye yönelik herhangi bir girişimin tam anlamıyla vakit kaybı olduğunu söylesem, bu benim hakkımda, öğrencilerim ve sınıfta geçirdiğimiz saatler hakkında ne anlatır? Hiç lafı uzatmayıp dolandırıcılık suçu işlediğimi peşinen kabul etsem daha iyi.

Onun yerine, bu soruyu öğretmen olarak değil, katıldığım birkaç kurmaca atölyesinden birinde öğrenci olarak edindiğim en değerli tecrübemi hatırlayarak cevaplıyorum. 1970'li yıllarda, Ortaçağ İngiliz edebiyatı konusunda lisansüstü öğrencisi olarak geçirdiğim kısa dönemde oldu bu. Atölyenin cömert öğretmeni bana başka şeylerin yanı sıra, yazdıklarımı cümle ve paragraf seviyesinde nasıl elden geçireceğimi öğretti. Bir cümleye bakıp neyin gereksiz olduğunu, neyin değiştirilebileceğini, düzeltilebileceğini, genişletilebileceğini ve en önemlisi de kesilip atılabileceğini görebilmek, bir yazar için olmazsa olmaz bir beceridir. O cümlenin kısaldığını, yerine oturduğunu ve nihayet daha parlak bir biçimde, açık, iktisatlı ve keskin haliyle ortaya çıktığını görmek tatmin edici bir şeydir.

O esnada sınıf arkadaşlarım da bana ilk ger-

çek dinleyici kitlemi sağlıyordu. Tarihöncesinde kalan o dönemde, seri fotokopinin öğrencilere yazı taslaklarını önceden herkese dağıtma imkânını henüz sunmadığı sıralarda, yazdıklarımızı sınıfta yüksek sesle okurduk. O sene, ilk romanım olacak metne başlıyordum ve başkaları beni dinlerken üzerimde toplandığını hissettiğim dikkat benim için önemli bir fark yarattı. Sınıftakilerin daha fazlasını dinlemeye hevesli olmaları beni cesaretlendirdi.

Yaratıcı yazarlığın öğretilmesiyle ilgili soru soranlara verdiğim cevap, aktardığım tecrübe bu. Bir atölye çalışması faydalı olabilir. İyi bir öğretmen size eserinizi nasıl gözden geçirip düzelteceğinizi öğretebilir. Uygun bir sınıf, size yardım edecek ve yolunuza devam etmenizi sağlayacak bir sosyal çevrenin temelini oluşturabilir.

Gelgelelim, her ne kadar çok faydasını görmüş olsam da yazmayı öğrendiğim yer o sınıf değildi.

Çoğu yazar (belki de bütün yazarlar) gibi ben de yazmayı yazarak ve öykünerek, kitap okuyarak öğrendim.

Yazarlar, herhangi bir yazarlık konferansına katılmanın akıllarının ucundan bile geçmesinin çok öncesinden beri kendilerinden önceki yazarların eserlerini okuyarak yetişiyorlardı. Vezini Ovidius'la, hikâye kurgusunu Homeros'la, komediyi Aristofanes'le çalışıyor, düzyazı tarzlarını Montaigne'in ve Samuel Johnson'ın duru cümlelerini özümseyerek keskinleştiriyorlardı. Kim daha iyi öğretmenler bulabilir ki: Cömert, eleştirmeyen, bilgelik ve dehayla dolup taşan ve sadece ölülerin olabileceği denli bağışlayıcı.

Yazarlar üstadlardan usule uygun ve sistemli bir şekilde öğreniyor olsa da, (Harry Crews, bir Graham Greene romanının kaç bölümden oluştuğunu, ne kadarlık bir dönemi kapsadığını, Greene'in tempoyu, tonu ve bakış açısını nasıl hallettiğini görmek için romanı parçalara ayırdığını anlatır) işin aslı, bu tür bir eğitimin genellikle bir tür geçişim içerdiğidir. Büyük yazarlardan uzun uzadıya alıntılar yaptığım, bu yüzden de eserlerinden uzun pasajları kopyalamamı gerektiren bir deneme kaleme aldığım zamanlarda, kendi yazdıklarımın kısa bir süreliğine de olsa biraz daha akıcı

hale geldiğini fark etmişimdir.

Halen devam eden yazar olma sürecimde en sevdiğim yazarları tekrar tekrar okudum. Öncelikle zevk için ama aynı zamanda daha analitik bir biçimde, üslubun, sözcük seçiminin, cümlelerin nasıl kurulduğunun ve bilginin nasıl aktarıldığının, yazarın hikâyeyi nasıl kurduğunun, karakterleri nasıl yaratıp ayrıntı ve diyalogları nasıl işlettiğinin daha fazla farkına vararak okuyordum. Yazdıkça, yazı yazmanın da okumak gibi her bir sözcüğün, her bir noktalama işaretinin üzerinde durarak yapıldığını keşfettim. Bir arkadaşın, "her sözcüğü idamla yargılamak" dediği şeyi yapmayı gerektiriyordu bu: Bir sıfatı değiştirmek, bir cümleyi kesmek, bir virgülü kaldırmak ve o virgülü tekrar yerine koymak.

İnce eleyip sık dokuyarak okuyordum, sözcük sözcük, cümle cümle, yazarın verdiği ve aldatıcı bir biçimde ufak görünen her karar üstünde uzun uzadıya düşünerek. Her ilham ve öğrenme kaynağını tek tek hatırlamak mümkün olmasa da, gözümü açtığını düşündüğüm romanları ve hikâyeleri hatırlıyorum: Her biri aynı zamanda ders ki-

tabı olan güzellik ve zevk kuyuları, kurmaca sanatında alınan özel derslerdi.

Bu kitap kısmen, yazarların öğretilemez bir şeyi nasıl öğrendiğine dair o kaçınılmaz soruya cevap olarak kaleme alındı. Yazarlar şunu bilirler ki, nihayetinde, yazı yazmayı pratik yaparak, çok çalışarak, sürekli deneyip yanılarak, başararak ve başarısızlığa uğrayarak ve hayranlık duyduğumuz kitaplar aracılığıyla öğreniyoruz. Yani elinizdeki kitap romancı olarak kendimi nasıl yetiştirdiğimi hatırlamaya ve tutkulu okurlarla müstakbel yazarlara bir yazarın nasıl okuduğunu anlamaları için yardımcı olmaya yönelik çabanın ürünü.

Lise üçüncü sınıftayken İngilizce öğretmenimiz *Oidipus*'taki ve *Kral Lear*'daki körlük temaları üzerine bir dönem ödevi vermişti. İki trajediyi okumamız ve gözden, ışıktan, karanlıktan ve görüşten bahsedilen her yeri daire içine almamız, sonra da nihai kompozisyonumuzun temelini oluşturacak bir sonuca varmamız gerekiyordu.

Ödev baştan aşağı çok sıkıcı, çok mekanik görünüyordu. Bu aşamanın çok ötesinde olduğu-

muzu düşünüyorduk. Körlüğün iki dramada da başrolü oynadığını bu usandırıcı, zaman harcatan alıştırma olmadan da hepimiz biliyorduk zaten.

Yine de İngilizce öğretmenimizi seviyor ve onu memnun etmek istiyorduk. İlgili her sözcüğü aramanın da eğlenceli bir hazine avcılığı tarafı, heyecanlı bir *Waldo Nerede*[1] dedektifçiliği olduğu anlaşılmıştı. Gözleri aramaya başladıktan sonra her yerde bulur olduk; ışıldıyor, her sayfadan bize göz kırpıyorlardı.

Görme duyusunun ve bunun tam zıddının dili Oidipus da, Gloucester da kör olmadan çok önce bu şiddetli sakatlanmalara bilinçli ya da bilinçsiz olarak hazırlıyordu bizi. Keskin gözlü ya da kör, miyop ya da ileri görüşlü olmanın anlamını düşünmemizi, işaretlere ve uyarılara dikkat etmemizi, gözümüzün önündekini görmemizi ya da inkâr etmemizi istiyordu. Teiresias, Oidipus, Goneril, Kent, hepsi de gerçek ya da mecazi körlük konusundaki derin düşüncelerinin veya konuşmalarının içtenliği ya da sahteliğiyle tanımlanabilir.

---

1 Yüzlerce insan imajının bulunduğu büyük bir resmin içinde Waldo karakterini bulmaya dayalı çocuk bulmacası. (ç.n.)

Bu kalıpların izini sürmek ve bu bağlantıları kurmak eğlenceliydi. Oyun yazarının metnin içine sakladığı bir şifreyi, sadece benim çözmem için orada bulunan bir bulmacayı çözmek gibiydi. Yazarla samimi bir iletişime girmişim gibi bir his içindeydim, sanki Sofokles'in ve Shakespeare'in hayaletleri asırlar boyunca on altı yaşındaki bir kitap kurdunun gelip onları bulmasını beklemişti.

Yepyeni bir biçimde okumayı öğrenmekte olduğuma inanıyordum. Oysa bu ancak kısmen doğruydu, çünkü aslında sadece daha önce öğrendiğim ama unutmuş olduğum eski bir yöntemle okumayı yeniden öğreniyordum.

Hepimiz okumaya birer yakın okur olarak başlarız. Okumayı öğrenmeden önce bile, yüksek sesle kitap okunması ve okunanları dinleme süreci duyduklarımızı sözcük sözcük, cümle cümle sindirdiğimiz, her sözcüğün ya da cümlenin ne aktardığına dikkat ettiğimiz bir süreçtir. Duymayı ve sonra da okumayı sözcük sözcük öğreniriz, olması gereken de budur, çünkü okuduğumuz kitaplar da aynı bu şekilde yazılmıştır.

Ne kadar çok okursak, harflerin anlamlı söz-

cükler oluşturacak şekilde biraraya getirilmesine dayanan sihirbazlık numarasını o kadar hızlı yapabiliriz. Ne kadar çok okursak o kadar çok anlarız, her biri belli bir kitabı okuma sebebimize göre biçilmiş yeni okuma yolları keşfetme ihtimalimiz o kadar artar.

Yepyeni uzmanlığımızın verdiği heyecan, okumayı öğrenirken okuduğumuz kitapların kahramanları Dick ve Jane'den[2] başlangıçta istediğimiz ya da beklediğimiz tek şeydir. Ancak çok geçmeden sayfadaki o işaretlerin bize başka neler verebileceğini sormaya başlarız. Bilgi, eğlence, yenilik, hatta hakikat ve güzellik istemeye başlarız. Odaklanırız, göz gezdiririz, sözcükleri atlarız, kitabı bırakıp hayallere dalarız, baştan başlar, yeniden okuruz. Bir kitabı bitirir, neler kaçırmış olabileceğimizi ya da zamanın ve yaşın anlayışımızı nasıl değiştirdiğini görmek için yıllar sonra ona döneriz.

Çocukken, sürükleyici çocuk kitapları yazan

---

2 Dick ve Jane (Türkçedeki Ali ve Ayşe gibi) elli-altmış yıl öncesinin Amerikan çocuk kitaplarının yaygın kullanılan karakter isimleriydi. (ç.n.)

büyük yazarların eserlerini çekici bulurdum. Aşina olduğum dünyayı, sıradan bir alışveriş gezisini sihirli bir seyahate dönüştüren, hayatlarına paraşütle inmiş bir dadıları olan dört çocuğun Londra'sıyla değiş-tokuş etmek hoşuma giderdi. Beyaz Tavşan'ın peşinden memnuniyetle tavşan deliğine dalabilir ve Deli Şapkacı'yla çay içerdim. Çocukların portallardan (bahçe kapısı, gardırop) alternatif bir evrene geçtiği romanlara bayılıyordum.

Sürekli değişen ihtimaller yelpazesi ve çocuklara daima neyin doğru neyin yanlış, neyin gerçek neyin yanılsama olduğunun harfi harfine söylenmesini protesto etmesi dolayısıyla, çocuklar hayal gücüne bayılır. Belki de okuma zevkimin günbegün keşfettiğim kısıtlamalarla bir ilgisi vardı: Zamanın ve mekânın, bilimin ve olasılıkların tuğladan duvarları vardı; kültürel yapıdan ise kim bilir ne mesajlar aldığımı söylemiyorum bile. Pippi Uzunçorap gibi atılgan, Jane Eyre gibi sivri dilli ve *Küçük Kadınlar*'daki kızlar gibi, erkeklerin ilgisini çekmenin zevkinden beceriklilikleri ve zekâları dolayısıyla otomatik olarak mahrum kalmamış dişi kahramanların olduğu romanları seviyordum.

Bu romanların her bir sözcüğü, Oz Diyarı'na giden yolun sarı tuğlalarından biriydi. Başka bir yerde olmanın insanı her seferinde kendi vücudunun dışına çıkaran deneyimini yeniden yaşamak için tekrar tekrar okuduğum bölümler vardı. Bağımlılık halinde, durmadan okuyordum. Bir tatilimizde babam, kitabımı Büyük Kanyon'a bir an olsun bakacak kadar kapatmam için yalvarmıştı. Kütüphaneden yığın yığın kitap ödünç alıyordum. Romanlar, biyografiler, tarih kitapları, az biraz ilgi çekici görünen ne varsa.

Ergenlik öncesinde kaçış ihtiyacım daha baskın hale geldi. Daha geniş bir yelpazede, daha az seçici davranarak ve daha ziyade bir kitabın beni hayatımdan ne kadar uzağa götürüp orada ne kadar tutabileceğiyle ilgilenerek okuyordum artık: *Rüzgâr Gibi Geçti*, Pearl Buck, Edna Ferber, James Michener'in Hawaili kızlarla misyonerler, geyşalarla Amerikan askerleri arasındaki ateşli aşk sahnelerinin hararetini biraz söndürmek için içine bir miktar tarih serpiştirilmiş kalın çoksatarları. Bu kitapları o masum devirde, 1950'lerde cinsellik konusunda verdikleri genellikle yanlışlarla dolu bilgi

kırıntıları dolayısıyla da seviyordum. Bu sürükleyici kitapların sayfalarını elimden geldiğince süratle çevirirdim. Okumak yalnız başına yemek yemek gibiydi, oburca tıkınmakla aynı özelliği taşıyordu.

İyi öğretmenlerim ve benim gibi kitap okuyan arkadaşlarım olduğu için talihliydim. Daha iddialı, daha iyi kaleme alınmış, daha önemli kitaplar okumaya başladım: Steinbeck, Camus, Hemingway, Fitzgerald, Twain, Salinger, Anne Frank. Beat kuşağının küçük üyeleri olarak arkadaşlarım ve ben, tutkulu birer Jack Kerouac, Allen Ginsberg ve Lawrence Ferlinghetti hayranıydık. Truman Capote'yi, Carson McCullers'ı ve Herman Hesse'nin hippilik öncesi klasiklerini, Carlos Castenada'yı (uçan dadılar için yaşlarının geçtiğini düşünenlerin *Mary Poppins*'i) okuyorduk. Dilin gücünün belli belirsiz farkına varmış olmalıyım ama ancak belli belirsiz ve sadece kitabın üzerimde yarattığı etkiyle bağlantılı olarak.

Bütün bunlar, *Oidipus* ile *Kral Lear*'ın sayfalarına koyduğum her işaretle değişti. Her tarafının altı çizili, kendime düştüğüm tatlı, şimdi bakınca

mahcup eden, yuvarlak, insanın içini sızlatacak denli düzgün okullu kız elyazımla yazılmış notlarla ("ironi?", "kaderin kabulü?") kaplı eski Sofokles nüsham hâlâ duruyor. Çocukluk fotoğrafınıza bakmak gibi, bir zamanlar sizin olduğunu bildiğiniz ama artık sadece hayal meyal tanıdık gelen elyazınızla karşılaşmak da zamanın gizemiyle yüzleşmek için ilham verebiliyor size.

Nasıl ki nota okuyarak çalmak bir müzisyen için rahatlık sağlayabilirse, dile odaklanmanın da aynı şekilde kullanışlı bir beceri olduğu ortaya çıktı. Lisedeki İngilizce öğretmenim, İngilizce profesörlerinin Yeni Eleştiri denilen şeyi öğrettiği bir kolejden yeni mezun olmuştu; metnin yazıldığı döneme veya yazarın biyografisine atıfta bulunmaktansa sayfada yazanlara odaklanarak okumayı üstün tutan bir düşünce okuluydu bu. Şansıma, liseden mezun olup üniversiteye başladığımda bu edebi yaklaşım hâlâ gözdeydi. Okuduğum üniversitede yakın okumaya duyduğu inanç yayılarak bütün beşeri bilimler ders programını etkilemiş olan tanınmış bir profesör ve eleştirmen vardı. Fransızca derslerinde her cuma öğleden sonra bir

saati *Roland Destanı*'ndan Sartre'a kadar paragraf paragraf ilerleyerek, *explication de texte*[3] denen şey için küçük bölümlere odaklanarak geçiriyorduk.

Bize *Don Kişot*'u bitirmek için iki, *Savaş ve Barış* için on gün veren, klasikleri okumuş olduklarını söyleyebilecek üniversite mezunları ortaya çıkarmak için tasarlanmış bu araştırma derslerinde, pek çok kere sayfaları elimden geldiğince hızlı taramam gerekiyordu elbette. O zamana dek, söz konusu kitapları bu şekilde okumak zorunda kalmaya üzülmeme yetecek kadar çok şey öğrenmiştim. Hak ettikleri zamanı ve dikkati verebilecek duruma geldiğim anda bu kitapların sayfalarına tekrar döneceğime dair kendime söz verdim.

Okuma tutkum beni yalnızca bir defa yanlış yönlendirdi, o da beni lisansüstü eğitime kayıt yaptırmaya ikna etmesine izin verdiğimde. Sınıf arkadaşlarımla profesörlerimin çoğunun kitap sevgimi paylaşmadığını kısa sürede fark ettim. Sevdiklerinin tam olarak ne olduğunu anlamakta

---

3 Metin açıklaması. (ç.n.)

güçlük çekiyordum, bu da endişeyle titrememe yol açıyordu; bu titreme daha sonra, doktora programımı yarım bıraktıktan sonraki aşağı yukarı on yıllık dönemde edebiyat öğretiminin başına gelecekler konusundaki bir uyarıymış gibi görünecekti gözüme. Edebiyat akademisi çevrelerinin birbiriyle savaş halindeki kamplara bölündüğü dönemdi bu. Yapısökümcüler, Marksistler, feministler ve diğerleri, öğrencilere fikirlerin ve siyasetin yazarın aslında yazdığı şeylere baskın çıktığı "metinler" okuduklarını söyleme hakkı için mücadele ediyordu.

Doktora programından ayrıldım ve yazar oldum. İlk romanımı, çocukken yaptığım gibi obur bir biçimde kitap okuduğum Hindistan'da, Bombay'da[4] yazdım. 1920'den sonra neredeyse hiç kitap edinmemiş gibi görünen demode, köhne, güzel üniversite kütüphanesinden ödünç aldığım klasikleri yeniden okuyordum. Kitapsız kalma korkusuyla, Proust'u Fransızcadan okuyarak kendimi yavaşlatmaya karar verdim.

---

4 Yazar Mumbai'den Bombay ismiyle bahsediyor. (ç.n.)

Bir başyapıtı sözlüğe ihtiyaç duyduğunuz bir dilde okumak, sözcük sözcük okuma konusunda başlı başına bir ders. Muhteşem, dolambaçlı cümleleri çözdükçe, kitap okumanın nasıl olup da insanın kitap yazmak istemesini sağlayabileceğini keşfettim.

Bir sanat eseri, herhangi bir estetik ya da felsefi soruna kafa yormanızla başlayabilir; yeni bir yöntem, kurguya taze bir yaklaşım sunabilir. Ancak okumakla yazmak arasındaki ilişki nadiren bu kadar belirgin hatlıdır. İşin aslı şu ki, ilk kitabım daha az Proustvari olamazdı herhalde.

Okumakla yazmak arasındaki bağlantı daha ziyade, yazma isteği duymanıza hangi esrarengiz dürtülerin sebep olduğuyla ilgilidir. Birinin dans etmesini seyretmek, sonra da odanızda kendi kendinize, gizlice birkaç dans adımını denemek gibidir. Okuya okuya yazmayı öğrenmenin, okumaya ilk başladığım zamanlardaki gibi bir şey olduğunu düşünüyorum sık sık. Ezberlediğim ve annemle babam için bir tür eğlenceli gösteri olarak sık sık okuyormuş gibi yaptığım birkaç resimli kitabım vardı; annemle babam da eğleniyormuş gibi ya-

pıyorlardı. Okuyormuş gibi yapma çizgisini ne zaman aşıp gerçekten okumaya başladığımı asla anlayamadım ama süreç tam da böyle gelişti.

Bir arkadaşım kısa bir süre önce öğrencilerinin başyapıtları okumanın kendilerini aptal gibi hissetmelerine yol açtığından şikâyet ettiğini söyledi bana. Oysa ben, okuduğum kitap ne kadar iyiyse kendimi o kadar zeki hissederim, hiç değilse günün birinde daha zeki olabileceğimi hayal etme becerim artar. Meslektaşım yazarların Tolstoy'dan ya da Shakespeare'den etkilenme korkusuyla kitap yazarken okuyamadıklarını söylediğini de duymuşumdur. Bense beni etkilemelerini ummuşumdur hep, bir romanı tamamlamak için gerekebilecek birkaç sene boyunca okuyamasaydım yazarlığı bu kadar sevinçle benimser miydim, ondan kuşkuluyum.

Doğrusunu söylemek gerekirse, bazı yazarlar kendi yazdıklarınızı hiç de iltifatkâr olmayan bir ışıkta görmenize yol açar ve sizi olduğunuz yerde zınk diye durdururlar. Kişisel başarısızlığımızla yüzleşmemizi sağlayan kişi bizzat kendimizi yetersiz gördüğümüz konulardan ötürü seçtiğimiz masum, her birimiz için farklı bir dâhidir. Buna

bulduğum tek çare, eserleri birbirinden çok farklı bir yazarı okumak. Söz konusu eserlerin sizin yazdıklarınıza benzemesi şart değil. Aradaki fark sayesinde, sanat dediğimiz bu evin ne kadar çok odası olduğunu hatırlayacaksınız.

Romanlarım basılmaya başladıktan sonra bir dizi yüksekokul ve üniversitede birbiri ardına girdiğim işlerde "misafir yazar" olarak çalışmaya başladım. Genellikle her dönem bir yaratıcı yazarlık atölyesi açıyor, yanında da "Modern Öykü" gibi bir başlık taşıyan bir edebiyat dersi veriyordum. Edebiyat eğitimi almayı ya da lisansüstü edebiyat çalışması yapmayı planlamayan, dolayısıyla da edebiyat teorisi öğretme konusundaki beceriksizliğimden zarar görmeyecek lisans öğrencileri için tasarlanmış derslerdi bunlar. Kimi zaman da akademisyen değil, yazar olmak isteyen lisansüstü güzel sanatlar öğrencileri için bir okuma semineri düzenlerdim; bu seminerlerde zamanımızı siyaset ya da düşünce akımları yerine kitaplardan bahsederek çarçur etmemizin bir sakıncası yoktu.

Okuma dersleri ve bir tür edebiyat amigosu

olarak faaliyet gösterme fırsatı hoşuma giderdi. Genellikle çok hevesli, zeki ve coşkulu olan öğrencilerimi severdim, bu yüzden de gayet basit bir öyküyü okuma konusunda bile ne kadar sıkıntı çektiklerini fark etmem seneler sürdü. Öğrencilere dile, yazarın kullandığı sözcüklere ve cümlelere dikkat etmeleri gerektiğinin ne kadar az öğretilmiş olduğu da hemen hemen aynı anda kafama dank etti. Bunun yerine, kendileri doğmadan önce yüzyıllar boyunca zevkle okunmuş dâhiler konusunda güçlü, eleştirel ve genellikle de olumsuz görüşler edinmeye teşvik edilmişlerdi. Bu yazarları kökenleriyle, ırksal, kültürel ve sınıfsal geçmişleriyle ilgili suçlardan ötürü mahkemedeymişçesine savunmaları ya da itham etmeleri söylenmişti öğrencilere. Klasikleri, şayet o klasiklerin yazarları genç eleştirmenlerin sezgilerini, hoşgörüsünü ve farkındalığını paylaşabilseler, belki de keşfetmiş olacakları daha makul biçimlerde yeniden yazmaya teşvik edilmişlerdi.

Öğrencilerimin okumayı stresli bulmalarına şaşmamalı! Ayrıca muhtemelen kurmaca karakterler ve yaratıcıları hakkında varmaları gerektiği-

ni düşündükleri sert yargılardan ötürü, okumayı pek seviyormuş gibi görünmüyorlardı; bu da onlar adına endişelenmeme ve neden yazar olmak istediklerini merak etmeme yol açtı. Yazı yazmayı nasıl öğrenmeyi planlıyorlar acaba, diye sordum kendi kendime, çünkü başkalarının da benim gibi okuyarak öğrendiğini düşünmüştüm hep.

Öğrencilerimin ihtiyaç duyar göründüğü şeye karşılık olarak ders verme tarzımı değiştirmeye başladım. Bilmem hangi karakter ya da olay örgüsündeki sürpriz değişim konusundaki o genel tartışmalara son. Borges ya da Poe okumanın insana kendini nasıl hissettirdiğini konuşmaya ya da yarattıkları fantastik kurgu dünyalarda gezinme deneyimini tanımlamaya yönelik girişimlere son. Yazık olmuştu, çünkü öğrencilerimin daima hatırlayacağım şeyler söylediği bu geniş yelpazeli tartışmaları hep sevmiştim. Bir öğrencinin, Bruno Schulz okumanın çocukluğa dönmek, kapının arkasına saklanmış büyüklere kulak kabartırken söylediklerinin pek azını anlayıp geri kalanını uydurmak gibi olduğunu söylediği geliyor aklıma. Ama dersleri ta en baştan başlamak, her sözcük,

her cümle, her imge üzerinde durarak her birinin hikâyeye bir bütün olarak nasıl katkıda bulunduğunu ve onu nasıl geliştirdiğini incelemek şeklindeki daha yavan, daha aksak yöntem çerçevesinde tasarladığımda bile, bu tür şeyler işiteceğimi varsayıyordum. Bu yöntemle öğrencilerle ben iki saatlik ders boyunca metnin elimizden geldiği kadarını (kimi zaman üç ya da dört sayfa, hatta bazen on sayfaya kadar çıktığımız olurdu) inceliyorduk.

Hâlâ bu şekilde ders vermeyi yeğliyorum; bunun sebebi kısmen bu yöntemin benim de neredeyse öğrencilerim kadar faydalandığım bir yöntem olması. Ayrıca senelerdir öğrettiğim ve sözcük sözcük her okuyuşumda yeni bir şeyler öğrendiğim pek çok öykü var.

Yakın okuma dersinin yazı yazma atölyesinin alternatifi değilse bile en azından eşlikçisi olması gerektiğini düşünüyorum. Atölye övgü dağıtsa da aynı zamanda genellikle bir yazarın nerelerde hata yaptığına, nelerin düzeltilmesi, kesilmesi ya da uzatılması gerektiğine odaklanır. Bir başyapıtı okumaksa bir yazarın neyi muhteşem bir şekilde yaptığını göstermek suretiyle bize ilham kaynağı olabilir.

Bir okuma dersi veriyor, aynı anda da bir roman üzerinde çalışıyorsam ve kendi eserimde çıkmaza saplandıysam, o hafta derste işlediğim öykünün, yoluma çıkmış engeli bir şekilde aşmama yardımcı olduğunu fark etmeye başladım. Örneğin bir keresinde bir parti sahnesinin üstesinden gelmekte sıkıntı yaşıyordum. O sırada derste de James Joyce'un *Ölüler* (*The Dead*) eserini işliyordum. Öykü, parti misafirlerinin seslerini nasıl başrol oyuncularının solo şarkılarını söylemek için sırayla öne çıktığı bir koro haline getirebileceğim konusunda bir şeyler öğretti bana.

Bir başka vakada, dehşet verici bir şiddet patlamasıyla biteceğini bildiğim bir öykü yazıyor ve olayların zorlama ve melodramatik olmaktan ziyade doğal ve kaçınılmaz görünmesini sağlamakta güçlük çekiyordum. Neyse ki o sırada, eserlerinde sık sık şiddetin doğasını, sebeplerini ve neticelerini inceleyen Isaac Babel'in öykülerini derste işlemekle meşguldüm. Öğrencilerimle birlikte yakın okuma yaparken, Babel'in kurgu eserlerinde bir şiddet ânının öncesinde genellikle yoğun bir lirizm içeren bir pasaj bulunduğunu fark ettim. Kı-

yamet kopmadan hemen önce okura güzel bir hilal manzarası sunmak Babel'in alametifarikasıydı. Bunu ben de denedim. Önce şiir, arkasından dehşet. Birdenbire taşlar yerine oturdu, hız uygun bir tempoya kavuştu, boğuşup durduğum olay makul ve akla yatkın görünmeye başladı, hiç değilse benim gözüme.

Yakın okuma yazı yazmanın neredeyse her zaman güçlük çıkaran zorlu bir aşamasına yaklaşmanın bir yolunu bulmama yardımcı oldu, öğrencilerime de aynı şekilde yardım ettiğini umuyorum. Bu kitabın okurları bazı yazarlara tekrar tekrar döndüğümü fark edecek: Çehov, Joyce, Austen, George Eliot, Kafka, Tolstoy, Flannery O'Connor, Katherine Mansfield, Nabokov, Heinrich von Kleist, Raymond Carver, Jane Bowles, James Baldwin, Alice Munro, Mavis Gallant, liste uzuyor da uzuyor. Benim başvurduğum öğretmenler, danıştığım otoriteler onlar; her gün bir masanın başına oturup yazı yazmayı yeni baştan öğrenme sürecinin gerektirdiği enerjiyi ve cesareti bulmam için bana hâlâ ilham kaynağı olan rol modellerim onlar.

İKİ
Sözcükler

Çocukluğumda, hevesten yoksun öğrencilerini bir ödül sistemiyle teşvik etmeye çalışan bir piyano öğretmenim vardı. Ezberlediğimiz bir Clementini sonatinası ya da bitirdiğimiz bir teori kitabı belli bir sayıda yıldız kazanmamızı sağlıyor, bu yıldızlar biriktirilerek büyük ödül bekleniyordu: Ünlü bir bestecinin boyasız alçıdan küçük bir büstü – Bach, Beethoven, Mozart.

Anladığım kadarıyla heykelcikleri, bu ölmüş adamların takdirini kazanmaya yönelik hafif bir umutla parmak alıştırmalarımızı sunacağımız bir çeşit sunak olarak piyanonun üstüne dizmemiz gerekiyordu. Pudralı perukları ve ciddi (Chopin söz konusuysa hülyalı) ifadeleriyle büyülenirdim. Giydirmeyi hayal edemediğim tebeşirimsi, bedensiz oyuncak bebekler gibiydiler.

Piyano öğretmenim ve kendi adıma üzülerek söylemeliyim ki, ölmüş bestecilerin takdirini kazanmak çok umurumda değildi, belki de asla kazanamayacağımı biliyordum da ondan.

Bestecilerden değil, yazarlardan yapılmış kendi tapınağım vardı benim: P.L. Travers, Astrid Lindgren, E. Nesbit – çocukluğumun idolleri. O can sıkıcı alıştırma seansları esnasında yukarıda bir yerlerde süzülerek bana düşünecek bir şeyler veriyorlardı; benim aradığım dostluk onlarınkiydi. Araya giren yıllarda edebi tapınağımın üyelik koşulları değişti ama Tolstoy'un ya da George Eliot'un yazdıklarıma başlarıyla onaylayarak ya da kaşlarını çatarak, başparmaklarını yukarı ya da aşağı doğru çevirerek baktıklarını hiç aklımdan çıkarmadım.

Kısmen ölülerden oluşan bir dinleyici kitlesi için yazıyor olmak hissinden başka yazarların da bahsettiğini işittim. Nadezhda Mandelstam anı kitabı *Her Şeye Rağmen Ümitli Olmak*'ta (*Hope Against Hope*) kocası Osip ve kendisi gibi şair arkadaşı Anna Ahmatova'yla birlikte kendilerinden önce gelenlerle nasıl bir tür öteki dünya iletişimi kurduklarını anlatıyor:

> *M.'nin de, Akhmatova'nın da ölü şairlerin eserlerini okuduklarında zaman ve mekân arasında her*

nasılsa bir köprü kurabilmeye yönelik hayret verici bir becerileri vardı. Böyle bir okuma doğası gereği genellikle anakronistiktir ama onlar açısından, söz konusu şairle kişisel ilişkiye girme anlamına geliyordu. Uzun süre önce bu dünyadan ayrılmış biriyle bir tür sohbetti. M., Cehennem'de en sevdiği antik dönem şairlerini nasıl karşıladığına bakılırsa Dante'de de bu yeteneğin olduğundan kuşkulanıyordu. "Sözcüklerin Doğasına Dair" makalesinde Bergson'un birbirlerinden sadece zamanla ayrılan aynı türden şeyler arasındaki bağlantıları arayışından bahseder. İnsanın aynı şekilde zamanın ve mekânın sınırlarının ötesinde arkadaşlar ve müttefikler arayabileceğini düşünüyordu. Halen hayatta olan ya da ölmüş bütün arkadaşlarıyla bir tavernada buluşmak isteyen Keats, muhtemelen bunu anlardı.

Ahmatova geçmişten figürleri yeniden canlandırırken, bu figürlerin yaşam biçimleriyle ve başkalarıyla olan ilişkileriyle ilgilenirdi hep. Benim için Shelley'yi nasıl da canlandırdığını hatırlıyorum. Bir bakıma bu yöndeki ilk deneyiydi bu. Ondan sonra Puşkin'le olan sohbetleri geldi. Bir dedektifin ya da kıskanç bir kadının titizliğiyle Puşkin'in etrafındaki

herkesle ilgili her şeyi araştırdı, psikolojik motivasyonlarını deşti ve Puşkin'in sadece gülümsemiş olduğu kadınların bile içini dışını uzun uzadıya inceledi.

Peki, zamanın ötesine geçen bu tür bir iletişimi hangi yazarlarla kurmak isteriz? Brontë kardeşler, Dickens, Turgenyev, Woolf... Liste sağlam bir ömürlük okuma kaynağı oluşturacak şekilde uzayıp gidiyor. Bir yazarın eserleri yüzyıllar boyunca unutulmadıysa, bunun geçerli sebepleri, ölü beyaz erkeklerden oluşan bir zombi ordusunu hayata döndürmek için dolap çeviren akademisyenlerin komplolarıyla hiç ilgisi olmayan açıklamaları olduğunu kabul etmeniz gerekir. Kişisel beğeniler meselesi ayrı tabii. Erdemlerini görmek için ne kadar sıklıkla ve ne kadar çok uğraşırsak uğraşalım, bütün büyük yazarlar bize büyük gelmeyebilir. Örneğin, Trollope'un parlak bir romancı kabul edildiğini biliyorum ama hayranlarının neden bu kadar ateşli olduğunu hiçbir zaman anlayamamışımdır. Öte yandan biz değişip yaşlandıkça zevklerimiz de değişir, belki de birkaç ay içinde Trollope en sevdiğim yazar olur.

Okurun işinin bir kısmı da belli bazı yazarların neden kalıcı olduğunu saptamaktır. Bunu yapmak için bazı şeyleri yeniden yapılandırmanız, kitap hakkında bir görüşünüz olduğunu düşünmenize neden olan bağlantıyı söküp o teli okumayı sizi etkileyecek ya da mutlu edecek bir şey olarak görmenize izin veren çıkışa yeniden bağlamanız gerekebilir. Okumalarınızı iki kitap karşılığı imzalanmış altı sıfırlı sözleşmesinin kendi çalışmalarınızın da o yöne gitmesi gerektiğini gösterdiğini düşündüğünüz yükselen bir yıldızla sınırlandırırsanız kendinize kötülük etmiş olursunuz. Böyle yazarları okumamalısınız demiyorum, bazıları gerçekten mükemmel ve şöhreti hak ediyor. Söylemeye çalıştığım şey, bu yazarların edebiyatın kaleme alındığı uzun, görkemli ve karmaşık cümlenin sonundaki noktayı temsil ettiği.

Bu kadar çok okuma sizi beklerken hızlanmanız gerektiğini düşünme eğilimine girebilirsiniz. Oysa yavaşlamak ve her sözcüğü okumak şarttır, çünkü yavaş okuyarak öğrenilecek bir şey varsa, o da dilin bestecinin notaları, ressamın renkleri kullandığı gibi kullandığımız bir araç olduğuna dair

görünüşte aşikâr ama tuhaf bir şekilde kıymeti bilinmeyen gerçektir. Bunun son derece açık bir şeymiş gibi görünebileceğini anlıyorum ama sözcüklerin edebiyatın dokunduğu hammadde olduğu gerçeğini şaşırtıcı bir kolaylıkla gözden kaçırabiliyoruz.

Her sayfa bir zamanlar boş bir sayfaydı, sayfa üzerinde görünen hiçbir sözcük de oldum olası orada değildi. Bu sözcükler sayısız küçük değerlendirmenin nihai sonucu olarak ortaya çıkar. İyi yazmanın bütün unsurları, yazarın bir sözcüğün yerine diğerini seçme yeteneğine bağlıdır. İlgimizi çeken ve onu korumamızı sağlayan şey de bu seçimlere dayanır.

Yavaşlamanın ve her sözcükte duraklamanın yollarından biri, her sözcüğün (her sözcük seçiminin) nasıl bir bilgi aktardığını kendinize sormaktır. Bu soruyu akıldan çıkarmadan okuyarak, gelin Flannery O'Connor'ın *İyi İnsan Bulmak Zor* (*A Good Man is Hard to Find and Other Stories*) kitabının ilk paragrafının sunduğu bilgi zenginliğine bakalım:

Babaanne Florida'ya gitmek istemiyordu. Doğu

Tennessee'deki bazı hısımlarını ziyaret etmek istiyordu ve Bailey'nin fikrini değiştirebilmek için karşısına çıkan her fırsatı ganimet biliyordu. Bailey aynı çatı altında yaşadığı oğluydu, tek erkek evladı. Şimdi Journal gazetesinin turuncu spor sayfası üzerine eğilmiş, masada, sandalyesinin ucunda oturuyordu. "O kafanı bir zahmet kaldır da şuna bak Bailey," dedi babaanne, "şuna bak şuna, iyice oku şunu." Bir elini ince kalçasına dayamış, öbür eliyle gazeteyi oğlunun kabak kafasına doğru sallıyordu. "Bak ne yazıyor, kendine Ayarsız diye isim takmış o adam yok mu, Federal Hapishane'den savuşmuş da Florida'ya doğru gidiyormuş. O insanlara neler ettiği bir bir yazıyor, al kendi gözlerinle gör. Yalnızca oku, başka bir şey demiyorum sana. Böyle bir caninin başıboş gezdiği bir yere çocuklarımı ölsem götürmezdim. Çünkü sonra vicdanım sızım sızım sızlardı."[5]

---

5 Flannery O'Connor, *İyi İnsan Bulmak Zor*, Metis Yayınları, çev. Aylin Ülçer, Aralık 2009.

Alıntının yapıldığı çevirideki iki sözcük Francine Prose'un söylediklerini yeterince vurgulamadığından değiştirildi. *Akrabalar* yerine *hısımlar*, *firar etmiş* yerine de *savuşmuş* kullanıldı. (ç.n.)

Beyan niteliğindeki basit ilk cümle daha sade olamazdı. Özne, tümleç, yüklem. Bizi temel gerçekten uzaklaştıracak tek bir sıfat ya da zarf yok. Ama o dört küçücük sözcükte ne çok şey anlatılmış!

Pek çok öykünün ve romanın açılışında olduğu gibi burada da kurmaca yazarının yapması gereken önemli seçim karşımıza çıkıyor: Karakterlerine ne isim vereceği sorusu. Joe, Joe Smith, Mr. Smith? Bu örnekte seçilen isim nine ya da Smith nine (hikâyede kimsenin soyadı yok) değil, örneğin Ethel, Ethel Smith, Mrs. Smith veya okurla yaşlı kadın arasında farklı derecelerde ruhsal ve duygusal yakınlık kurabilecek sayısız hitap şeklinden herhangi biri de değil.

Karaktere "babaanne" demek onu bir anda ailedeki rolüne indirgiyor, tıpkı gelininden yalnızca "çocukların annesi" olarak bahsedilmesi gibi. Ayrıca bu hitap söz konusu kişiye ("Ayarsız" lakabı gibi) onu yücelten, yazar bizi babaannenin bütün hayatının ve hikâyedeki olayların onu taşıdığı kritik noktada kalbimizin kırılmasına hazırlarken bile adını öğrenmediğimiz bu kadınla fazla samimi olmamızı engelleyen arketipik ve efsanevi bir rol yüklüyor.

Babaanne Florida'ya gitmek istemiyordu. İlk cümle bir reddediş; olanca basitliğiyle yaşlı kadının nasıl bir şiddetle direndiğini vurguluyor. Bütün trajik budalalığını enine boyuna kavrayacağımız, gayet yoğun bir olumsuz iradi tavır. Budalalık derken, kaderin ya da alınyazısının (veya O'Connor'ın öne süreceği üzere Tanrı'nın) bizim için başka planları varken insanın kendi iradesini uygulamaya kalkışmasındaki budalalığı kastediyorum. Ve son olarak, yapısındaki gayet pratik tutumluluk cümleye bir tür otorite kazandırıyor. *Moby Dick*'in ilk cümlesi olan "İsmail deyin bana" cümlesinin bize kontrolün yazarda olduğunu düşündüren, bizi hikâyenin iyice içine çeken türden otoritesi gibi bir otorite.

İkinci cümlenin ilk kısmı (*"Doğu Tennessee'deki bazı hısımlarını ziyaret etmek istiyordu"*) bizi coğrafi olarak konumlandırıyor, yani Güney'e yerleştiriyor. Ve o tek sözcük, hısımlar sözcüğü (akrabalar, aile ya da ahbaplar değil), babaannenin kendi solmuş gitmiş asaletinin, hayatta daha düşük bir mevkiye inmişliğinin farkında olduğunu, pek çok başka O'Connor karakterinin yanılsamalarında olduğu gibi karakterin çöküşüne katkıda bulunacak

olan yarı-sahte bir öz imgeyi gözler önüne seriyor.

Cümlenin ikinci yarısı (*"Bailey'nin fikrini değiştirebilmek için karşısına* çıkan *her fırsatı ganimet biliyordu"*), O'Connor mesela "her şansı değerlendiriyordu" yazmış olsaydı çekeceğinden daha fazla dikkatimizi çekiyor. Yüklem babaannenin sertliğini ve Bailey'nin edilgenliğini sakince ama net bir biçimde ortaya koyuyor. "Birlikte yaşadığı oğlu, tek erkek evladı." Ev hayatlarını olduğu kadar babaannenin oğluna karşı hem onu çocuk yerine koyan hâkimiyetini ve hem de aynı anda hissettiği şefkati aktaran iki tabir. "Oğul" sözcüğü daha sonra trajik bir tını kazanacak. Yaşlı kadın, oğlunun kabak kafasına doğru salladığı gazetede boy göstermek üzere olan Ayarsız oğlunu öldürdüğünde "Bailey, oğul!" diye haykıracak. Bu esnada kel, muhtemelen orta yaşlı oğul paradoksu bizi ailenin durumu hakkında belli başlı sonuçlara varmaya yönlendiriyor.

Ayarsız "savuşmuş". O'Connor'ın bizi başka yazarların yerel aksanları taklit etmek için kullandığı rahatsız edici kesme işaretlerine, atılmış g harflerine, vırvır ve dırdır etmeye, küfürler yağdırmaya ve bozuk gramere maruz bırakmaksızın bir

bölge ağzının ritmini ve çeşnisini aktardığı sözcüklerden biriyle karşı karşıyayız. Paragrafın son cümleleri ("*Böyle bir caninin başıboş gezdiği bir yere çocuklarımı ölsem götürmezdim.* Çünkü *sonra vicdanım sızım sızım sızlardı.*") babaannenin her şeyi kendi çıkarına göre kullanmasının komik ve çıldırtıcı unsurlarını güzelce özetliyor. Babaanne aile seyahatinin istikametini Florida'dan Tennessee'ye çevirmek için *her* şeyi, firar etmiş bir suçluyla hayalî bir karşılaşmayı bile kullanabilir. Ayarsız'la karşılaşmaya dair olmayacak gibi görünen hayali bile bizi, ihtimaller ne kadar küçük olursa olsun serseri kurşunun bir şekilde onları bulacağına kâni insanların tuhaf benmerkezciliği ve narsisizmi hakkında düşünmeye yöneltebilir. Bu arada, yine sözcük seçimi dolayısıyla son cümle, O'Connor'ın hikâyesinin kalbinde yer aldığı ortaya çıkacak olan vicdan, ahlak, insan ve ruh sorularının habercisi.

Ülkenin büyüklüğü göz önüne alındığında, babaannenin onları hakkında uyardığı suçluyla karşı karşıya gelmelerinin imkânsız olduğunu düşünüyoruz. Öte yandan, Çehov'un ilk perdede görünen silahın oyunun sonunda muhtemelen patla-

yacağına dair sözü aklımıza gelebilir. Peki ne olacak? Bu kısa pasaj bizi gerçekçi ama aynı zamanda sıradan mantığın ulaşamayacağı bir yerde bulunan bir dünyaya sürükledi. Nasıl babaannenin kaderinde (kuşkulandığımız üzere) Ayarsız'ı da kapsayan bir akıbetle karşılaşması yazılıysa, bu girişten itibaren biz de karşı konulamaz bir biçimde takip edeceğimiz bir anlatının içindeyiz artık. Sadeleştirilip düzeltilmiş, yoğun, tek bir sözcüğün bile çıkarılmasının zor olacağı sıkıştırılmış yapısıyla bu tek pasaj bütün bunları, hatta ancak her okurun kendi meşrebince görebileceği başka incelikleri ve çetrefilleri de düşünürsek daha da fazlasını başarıyor.

Bir yazarın sözcüklerinin bize dili nasıl kullanacağımıza dair neler öğretebileceğiyle ilgili bir bölüm, yukarıdaki gibi bir bölüm seçip almak istediğimizde, sadece metne göz gezdirmek yeterli gelmez. Son derece mühim gerçekler sözcüklerin arasındaki boşluklarda, dışarıda bırakılmış şeylerde saklıyken, bir hikâyeyi salt olay örgüsünü, fikirleri, hatta psikolojik gerçekleri görmek için hızlıca okumak da yolumuza ket vurabilir. Katherine Mansfield'ın "Müteveffa Albayın Kızları" ("The

Daughters of the Late Colonel") öyküsünün açılışında da durum böyledir:

> *Takip eden hafta hayatlarının en yoğun haftalarından biriydi. Yatağa gittiklerinde bile uzanan, dinlenen sadece bedenleri oluyor, zihinleri işlemeyi sürdürüyor, bir şeyleri ölçüp biçiyor, bir şeylerin üstünden geçiyor, merak ediyor, karar veriyor, neredeydi acaba diye hatırlamaya çalışıyordu...*

Öykü, yetkinlik ve denetim hissi tesis eden basit bir beyan cümlesiyle başlıyor yine. Ne yaptığını bilen biri bir hikâye anlatmak üzere. Ama hızla okursanız, zaman bildiren "takip eden" zarfından önce herhangi bir nesne olmadığı gerçeğini gözden kaçırabilirsiniz. Takip eden hafta... Neyi takip eden hafta? Henüz tanışmadığımız, isimleri (Josephine ile Constantia) henüz bize bildirilmemiş ya da "onlar" gizli öznesi haricinde herhangi bir şekilde bahsedilmemiş olan kahramanlarımız iki kız kardeş, gerekli sözcükleri "babalarının cenazesini takip eden hafta" olarak takdim edemiyorlar, çünkü bu mühim ve korkunç olayın gerçekten ol-

duğuna kendilerini ikna etmeyi henüz başaramamışlar. Korkulan, müstebit babalarının, merhum albayın gitmiş olabileceği ve artık her günün her ânında ne yapacaklarını, ne hissedeceklerini, ne düşüneceklerini dikte etmediği gerçeğini kafaları bir türlü almıyor.

Katherine Mansfield daha ilk cümlede *takip eden* zarfının öncesindeki nesneyi dışarıda bırakarak hikâyenin iki kız kardeşin ruh hallerinin tozlu, tuhaf arka kısımlarına girebilmesini sağlayan bir akıcılığın yanı sıra, mesafeli bir üçüncü kişi bakışı da edinmesine imkân veren kuralları, daha doğrusu kuralların yokluğunu belirlemiş oluyor. Bu paragrafın ikinci ve son cümlesi eylemden ziyade düşünceyi tanımlayan fiillerden ibaret. Üstünden geçiyor, merak ediyor, karar veriyor, hatırlamaya çalışıyor. Sonunda da cümle kendini tüketiyor ve kız kardeşlerin her şeyi enine boyuna düşünme çabalarının eninde sonunda varacağı yer olan çıkmaz sokağı haber veren bir üç noktayla sönüp gidiyor.

Bu iki şatafatsız cümle, öykünün geçtiği, paradoksal biçimde hem zengin hem de klostrofobik (kız kardeşlerin hem içinde hem de dışındaki)

dünyaya bizi soktu bile. Bu cümleler sayesinde, kardeşlerin dünyasını aynı anda hem nesnel hem de bu çocuk-kadınlarla son derece yakın ilişkisi olan bir açıdan görebiliyoruz. Öyle ki, yaptıkları her şey –kıkırdamalar, yatakta kıpır kıpır kıpırdanmalar, odalarında koşuşturan küçük fareden korkmalar– çocuk olduklarını düşünmemize neden oluyor, ta ki öykünün neredeyse beşinci sayfasına gelmişken hizmetçi Kate yemek odasına girene dek. O noktada –sadece iki kelimeyle– hikâye "ihtiyar kız kurularının" yaşını ortaya seren sert bir günışığı parlamasıyla bizi serseme çeviriyor.

> *Gururlu genç Kate, büyü etkisi altındaki prenses, ihtiyar kız kurularının bu defa ne istediğine bakmak üzere içeri girdi. Şunun bunun ikamesi uyduruk şeylerle dolu tabakları kaptığı gibi beyaz, dehşet içindeki pelteyi önlerine çarptı.*

("Dehşet içindeki pelte"nin jelatinimsi pudingin titreyişiyle "yaşlı kız kurularının" ruh halini nasıl tasarruflu ve ustalıklı bir şekilde yansıttığına da dikkat edin.)

Mansfield böyle ilham verici sözcük seçimleri keşfedebilmek için her zaman kitaplarının kapağını açabileceğiniz üslupçulardan biri. Bu öyküde kız kardeşler dışarıda, sokakta bir laterna çalındığını duyuyor ve ilk kez müziği babalarını rahatsız etmesin diye oradan gitmesi için laternacıya para vermek zorunda olmadıklarını fark ediyorlar. "*Köpük köpük notalardan oluşan kusursuz bir pınar fışkırdı laternadan, yuvarlak, neşeli notalar kayıtsızca etrafa saçıldı.*" Kadınların, babalarının onlarla birlikte yaşayan ve adamın ölümünden sonra da evden ayrılmayan hemşiresine verdikleri karşılıklardaki sözcükler ne kadar titiz, ne kadar yaratıcı! Hemşire Andrews'un sofra adabı, babaları olmadan ekonomik açıdan hayatlarını nasıl sürdüreceklerine dair hiçbir fikirleri olmaksızın kalakalmış kız kardeşleri telaşlandırıp öfkelendiriyor.

> *Hemşire Andrews tereyağı konusunda düpedüz korkunçtu. Kadının en azından bu tereyağı konusunda nezaketlerini kötüye kullandığını hissetmeden edemiyorlardı. Ayrıca tabağındakini bitirmek için bir lokmacık daha ekmek istemek gibi çıldırtıcı bir huyu*

vardı, ondan sonra tam son lokmasında dalgınlıkla (dalgınlıkla değildi elbette) tabağını bir kere daha dolduruyordu. Bu ne zaman olsa Josephine kıpkırmızı kesiliyor, küçük, boncuğu andıran gözlerini, sanki örtünün ağ deseninde küçücük, tuhaf bir böceğin gezindiğini görmüşçesine masa örtüsüne dikiyordu.

Yine sözcük sözcük işlenmiş, bu defa sıfat ve zarflarla. Üçüncü şahısta kalmayı sürdürmemize karşın *düpedüz korkunç* ve çıldırtıcı, kız kardeşlere ait sözcükler. "Bir dilimcik daha ekmek", "dalgınlıkla (dalgınlıkla değildi elbette)" ifadelerinin yarattığı öfkeyi ve çaresizliği gözden kaçırmamız çok zor. Masa örtüsünün ağ deseninde gezindiğini hayal ettiği "küçücük, tuhaf böceğe küçük, boncuğu andıran gözlerini dikerken" Josephine'in yüzündeki dehşet, dikkat ve bastırılmış tiksinti ifadesini de bütün berraklığıyla görebiliyoruz. Bu arada, ağ desen bize örtünün dantel olduğu bilgisini veriyor.

"Müteveffa Albayın Kızları" hayatımızın değişik dönemlerinde yeniden okunmasının mükâfatını veriyor. Seneler boyunca bu öyküyü anladığımı varsaymıştım. Kız kardeşlerin "takip eden" tabirin-

den önce bir sözcük sunamamasının, babalarının gizemli gidişini kavrayamamasının eksantrik yapılarıyla, yetişkin yaşamının karmaşalarını anlayamayan (ya da anlamayı reddeden) çocuksu acizlikleriyle ilgili olduğuna inanıyordum. Sonra öyküyü kendi ailemdeki bir ölümün üstünden fazla bir süre geçmemişken yeniden okudum ve kız kardeşlerin kafa karışıklığının, ne kadar "yetişkin" ya da tecrübeli olduğumuzu hayal edersek edelim, ölümün şok edici nihailiği, boşluğu, gizemi karşısında hepimizin kapıldığı şaşkınlık ve sersemlikten pek de farklı olmadığını ilk defa anladım.

Konuları, karakterleri, kurguya yaklaşımları birbirinden ancak bu kadar farklı olabilir, buna rağmen Katherine Mansfield'la Flannery O'Connor belli bir yakıcılık unsurunu, bir havaifişek gösterisinin edebi eşdeğeri olan yaygın mecazları, benzetmeleri ve keskin bir üslubu paylaşıyorlar. Öte yandan, kelime dağarcığı ve dile yaklaşımı sade, hatta sert olan yazarlar da var.

Alice Munro bir ekmek kutusunun basitliği ve güzelliğiyle yazıyor. Tarzı her yönüyle dikkat

çekmemeyi, dikkatinizi toplamamanızı hedefliyor. Ancak eserlerini yakın okumayla okuduğunuz takdirde her sözcük Munro'nun söylediği şeyi daha doğrudan, daha süssüz, daha az müşkülpesent bir şekilde söylemenin bir yolunu bulmanız için size meydan okuyor.

Tarzı görünüşte öylesine zahmetsiz ki, başka tür bir sınavla karşı karşıya bırakıyor sizi: Böylesine hesapsızca yazılmış gibi görünen bir sonuca ulaşabilmek için yapılması gereken hesaplamaları, taslakları ve düzeltmeleri tahayyül edebiliyor musunuz? Bu eserler kendiliğinden, otomatik bir biçimde yazılmamıştır; sayısız kararın, deneme, tasfiye etme, eleme, daha iyi sözcüklerle değiştirme konusunda verilen sayısız kararın nihai ürünüdür. Sonunda, "Kırmızı Deniz Otu"nun ("Dulse") açılışındaki gibi, elimizde bir kadının bütün yaşamının karmaşasının, profesyonel ve romantik koşullarının, psikolojik durumunun yanı sıra hayatın başından sonuna dek uzanan süreçte hangi noktada bulunduğunun sıkıştırılmış, eksiksiz ve acı verecek derecede dürüst bir anlatımına kavuşuruz:

Lydia yazın sonunda, New Brunswick'in güney sahilindeki bir adaya giden tekneye bindi. Orada bir gece kalacaktı. Yeniden Ontario'ya dönme mecburiyetinden önce yalnızca birkaç günü vardı. Toronto'daki bir yayınevinde editör olarak çalışıyordu. Aynı zamanda şairdi ama ortamdaki insanların zaten bildiği bir şey değilse bundan bahsetmezdi. Son on sekiz aydır Kingston'da bir adamla birlikte yaşıyordu. Anladığı kadarıyla o iş bitmişti artık.

Bu Maritimes seyahatinde kendisiyle ilgili bir şeyin farkına varmıştı. İnsanların onu tanımakla artık pek ilgilenmediği gerçeğiydi bu. Eskiden de ortalığı ayağa kaldıran biri olduğu söylenemezdi ama güvenebileceği bir şeyler vardı yine de. Kırk beş yaşındaydı, dokuz sene önce boşanmıştı. Hâlâ gerilemeler ve kafa karışıklıkları söz konusu olsa da, iki çocuğu kendi hayatlarına başlamıştı. Lydia şişmanlamamış, zayıflamamıştı, görünüşü telaş uyandıracak bir şekilde kötüleşmemişti ama yine de bir tür kadın olmaktan çıkıp bir başka tür haline gelmiş ve bunu bu seyahatte fark etmişti.

Yazarın kahramandan ismiyle bahsetmesi-

nin sonucu olan göreceli samimiyete, temel soruların (kim, ne, ne zaman, nerede, belki bir de neden) cevaplandığı, neredeyse gazetedekiler kadar sade olan hızlı, hünerli vuruşlara dikkat edin. Lydia bir yerde sadece bir gece kalmak için bir tekneye binecek maddi imkâna sahip ama tatilini kalan birkaç günden fazla uzatacak kadar rahat ve serbest de değil. İşinin editörlük olduğunu öğrenmekle kalmıyor, mesleğini ve etrafında aynı zamanda şair olduğunu bilen ya da bilmeyen insanlar bulunabileceği gerçeğini de öğreniyoruz. Tek bir cümleyle, romantik yaşamı ve bu hayatı hiç de dramatik olmayan bir şekilde kabullenmiş olduğu hakkında bilgi ediniyoruz. ("*Anladığı kadarıyla o iş bitmişti artık.*") Kahramanımız bu cümleyle, ismini anmadan sadece "Kingston'dan bir adam" olarak düşünmeyi tercih ettiği sevgilisiyle birlikte yaşadığı on sekiz aya bakıyor.

Yaşını, medeni durumunu, iki çocuğu olduğunu öğreniyoruz. Lydia'nın artık büyümüş çocuklarının yetişkinliğe giden yolda önlerine ket vuran düzenli "gerilemeler ve kafa karışıklıkları" ne kadar çok laf kalabalığı yapılarak özetlenebilirdi

oysa. Munro kahramanının başkaları üzerinde bıraktığı etkinin gizemli değişimini ("*İnsanların onu tanımakla artık pek ilgilenmediği gerçeğiydi bu.*") daha duygusal, daha yüklü, kendine acımayla, kederle ya da pişmanlıkla ağırlaşmış sözcüklerle ifade etmeyi seçseydi pasajın son kısmının inandırıcılığı nasıl da azalacaktı.

Bu pasajla ilgili söyleceğim son şey, genç yazarlara sıklıkla verilen kötü bir tavsiyeyle çeliştiği. Yazarın işinin anlatmak değil, göstermek olduğu tavsiyesinden bahsediyorum. Söylemeye gerek yok, pek çok büyük romancı, "dramatik" gösterme işini uzun bölümlere yayılan dolambaçsız bir anlatımla birleştirir, tahminime göre anlatmaktan kasıt bu ikincisidir. Anlatmama uyarısı, acemi yazarların her şeyin gösterilmesi gerektiğini düşünmesine yol açan bir kafa karışıklığı yaratır. (Bir karakterin mutlu olduğunu söylemeyin, nasıl "Yaşasın!" diye bağırarak sevinçle zıpladığını gösterin.) Oysa gösterme işini, dilin enerjik ve spesifik kullanımı üstlenmelidir. Alice Munro, Lydia'nın editör olarak çalıştığını, şiir yazdığını, sevgilisinden ayrıldığını, çocuklarıyla uğraştığını,

boşandığını, yaşlandığını ve öykünün kesin olarak başladığı âna doğru ilerleyen bütün adımları tek tek attığını bize göstermeden öyküsüne başlayamayacağına karar verseydi, bir sürü vakit boşa harcanmış olacaktı.

Her şeyin ustalıklı sözcük seçimleriyle dönüp dengesini bulmasını sağlama konusunda Richard Yates de aynı derecede kesin, etkileyici ve hünerliydi. Burada, *Bağımsızlık Yolu*'nun (*Revolutionary Road*) açılış paragrafında, romanın ilk bölümündeki amatör tiyatro gösterisinin, Defne Kumpanyasının umduğu parlak başarıyı getirmeyebileceği konusunda uyarıyor bizi:

> *Defne Kumpanyası oyuncuları, kostümlü provalarının ölüp giden son seslerinin ardından boş salonun zemin ışıklarının içinde sessiz ve ne yapacağını bilemez hâlde gözlerini kırpıştırarak kalakaldılar. Kısa boylu, ağırbaşlı yönetmenleri sahnede onlara katılmak üzere boş koltukların arasından çıkıp gelirken, oyuncular nefes almaya bile cesaret edemeden bekledi. Yönetmen portatif bir merdiveni kulak tırmalayan bir sesle yandaki boşluktan aldı, basamakların*

yarısına kadar çıkarak durdu, birkaç kez boğazını temizleyerek onlara müthiş yetenekli bir grup olduklarını, onlarla çalışmaktan zevk aldığını, şahane olduklarını söyledi.

Bu bildiklerimizi –yani oyunun utanç verici bir şey olma ihtimalini– nasıl olup da bildiğimizi kendimize sorduğumuzda, tek tek sözcüklerin ihtiyacımız olan bütün bilgiyi sağladığını fark ediyoruz. Ölüp giden son sesler... sessiz ve ne yapacağını bilemez... göz kırpıştırırak... nefes almaya bile cesaret edemeden... boş koltuklar... kulak tırmalayan bir ses. Grubun adı bile (Defne Kumpanyası) basmakalıp görünüyor. Buradaki defne ağaç mı, yoksa Yunanların zaferleri onurlandırdığı defne çelengi mi, yoksa bu ikisinin bir tür sanatsal, tiyatroya yakışacak terminolojiyle, düşüncesizce birleştirilmiş hali mi? Sonra yönetmenin üst üste boğazını temizlemesi ve grubun aldığı ilk kötü eleştiriyi temsil eden dolaylı sözleri geliyor. Sadece yetenekli değil, "müthiş yetenekli" denmesindeki o yalancı coşku ve övgü çabası, derhal buna ters düşen "şahane"ye doğru gerileme ve grup sözünün tekrar-

lanması, bu oyuncuların yetenekleri ve hayallerinin gerçek olma ihtimali konusunda bilmemiz gereken her şeyi anlatıyor ne yazık ki. O arada, yönetmenin söylemediği şeyin de son derece farkındayız, performanslarının parlak olduğunu söylemedi, hatta makul olduğunu bile söylemedi.

Bazı yazarlar kimi zaman aynı sayfada hem titizlik hem de dikkatsizlikle yazabilir. F. Scott Fitzgerald tembellik anlarında bir dizi klişe kullanma seviyesine düşebilir ama bir sonraki paragrafta tanıdık bir sözcüğe dili tepeden tırnağa yeniden icat eden yeni bir bakış açısı yükleyebilir. Bu yeniden icat etme, *Buruktur Gece*'nin (*Tender is the Night*) açılışındaki gülrengi otelin tasvirinde kullandığı hürmetkâr sözcüğüyle başlar:

> *Hürmetkâr palmiyeler al rengi ön cephesini serinletir ve önünde kısa, göz kamaştırıcı bir kumsal uzanır... Şimdi kumsalın yakınında bir sürü bungalov birbirine sokulmuştur ama bu hikâye başladığı sırada, Gausses Hotel des Etrangers ile yedi kilometre ötedeki Cannes arasındaki ulu çamların içinde yalnızca nilüferler gibi çürümüş bir düzine eski villanın kubbesi vardı.*

Her sıfatın (*al rengi, göz kamaştırıcı*) tam yerini bulmuş olması çarpıyor bizi. "Nilüferler gibi çürümüş" benzetmesi de, kısmen romantizmin ve güzelliğin dağılıp çürümesiyle ilgili olan roman ilerledikçe olup bitenlerin çoğuyla yakından ilgili görünecek.

Anlatıcısının güvenilmezliğini, geçip gitmiş bir çağın tarihsel portresini, sosyal zümreleri ve yitirilmiş aşkın gücünü incelemek için *Muhteşem Gatsby*'yi (*The Great Gatsby*) didik didik etme talimatı alan öğrenciler, Nick Carraway'in Daisy'yi ve arkadaşı Jordan'ı ilk gördüğü ânın sözcük sözcük örülmüş muhteşemliğini gözden kaçırabilir. Her bir sözcük zamanın içinde ya da dışında bir ânı tanımlamaya ve güzelliğin, gençliğin, özgüvenin, paranın ve imtiyazın bir araya gelişini yakalamaya yardımcı olur. Fitzgerald deniz kıyısındaki güzel bir odada bulunmayı tanımlamakla kalmaz, orada bulunmanın nasıl bir şey olduğunu, nasıl hisler uyandırdığını tecrübe etmemizi sağlar.

> *Pencereler aralıktı, biraz evin içine doğru uzanmış gibi görünen taze çimenlerin önünde beyaz beyaz*

ışıldıyordu. Bir esinti odada gezindi, bir uçtaki perdeleri içeri, diğer uçtakileri dışarı doğru soluk renkli bayraklar gibi havalandırdı, döndürerek krema kaplı düğün pastasını andıran tavana doğru kaldırdı, sonra da şarap rengi halıya doğru dalgalandırıp halının üstünde rüzgârın denizin üstünde yarattığı gibi bir gölge yarattı.

Odadaki tamamen kıpırtısız tek nesne, iki genç kadının yere demirlenmiş bir balonun üstünde oturur gibi neşeyle oturduğu devasa bir kanepeydi. İki kadın da beyazlar içindeydi ve elbiseleri, evin etrafındaki kısa bir uçuşun ardından yeniden yerlerine savruluvermişler gibi dalgalanıp uçuşuyordu. Perdelerin kırbaç gibi şaklamasını ve duvardaki resmin iniltisini dinleyerek orada birkaç saniye durmuş olacağım. Derken Tom Buchanan'ın arka pencereleri kapatmasıyla bir gümbürtü duyuldu, odanın içine kıstırılmış rüzgâr öldü, perdeler, halılar ve iki genç kadın yavaşça yere doğru süzüldü.

Sözcükleri konuşmanın temsil ettikleri kısmına göre dizerek pasajı hemen hemen kavrayabiliyorsunuz: Ortaçlar ve fiiller (*ışıldıyordu, dalgalandırıp,*

süzüldü), sıfatlar ve sıfat benzerleri (*beyaz pencereler ve etekler, taze çimenler, perdeden solgun bayraklar, krema kaplı düğün pastasını andıran tavan*), isimler (*perdelerin kırbaç gibi şaklaması, resmin inîltisi, kısılmış rüzgâr, pencerenin gümbürtüsü*). Ama aynı sözcükleri çok daha isabetsiz kombinasyonlar halinde gruplanmış olarak da düşünmeniz mümkün. Sözcüklerin, hürmetkâr palmiyelerde olduğu gibi şaşırtıcı, hatta yanlış gibi görünen biçimlerde kullanıldığı ama kesinlikle doğru olduğu en az iki yer daha var. Rüzgârın denizin üstüne, esintinin de halının üstüne düşürdüğü şey gölge değil aslında ama yazarın ne demek istediğini biliyoruz, bunu tasvir etmenin daha iyi bir yolu yok. İki kadının kanepelerinden hiç ayrılmadan yavaş yavaş yere doğru süzülmelerinin görünüşteki olanaksızlığını daha canlı bir imge olarak resmetmek de mümkün değil.

Yanlış sözcüğün bu cüretkâr kullanımı, Joyce'un *Ölüler*'inde de bulunuyor. Öyküde cenaze levazımatçısının kızı Lily'nin gerçek anlamıyla ayaklarının yerden kesildiği söyleniyor. Bunun gerçek anlamıyla olmadığını biliyoruz. Söz konusu hata Lily'nin de yapabileceği türden bir hata;

bu da bir anlığına onun bakış açısını benimsememizi sağlıyor ve öykünün bakış açısıyla, gerçeklik ve gerçekdışılık kavramlarıyla yapacağı oyunlara ve sınıfsal geçmişle eğitimin dili kullanışımızı etkileme biçimlerine bizi hazırlıyor. Böyle "yanlış" sözcükler ne hata, ne de tembel yazarın bir sözcüğün yerine öbürü kullanılsa da olur şeklindeki varsayımının sonucudur. Kare biçimi bir sözcüğün cümledeki yuvarlak boşluğa zorla sıkıştırılmaya çalışılmasından da kaynaklanmazlar. Daha ziyade, bir sözcüğü bilerek yanlış kullanmadan ya da başka bir sözcüğe yeni bir anlam vermeden önce bin defa düşünen yazarların bilinçli, dikkatli tasarruflarının sonuçlarıdır.

Bazı yazarları yakın okuma yapmadan anlamak mümkün değildir. Sadece harika bir biçimde oluşturulmuş cümlelerini çözümlememiz gereken Faulkner, Picasso'nun "herkesin anlayabildiği anlaşılmaz yazar" dediği Joyce ya da en basit seviyesinde bile neler olup bittiğine dair zerrece fikrimizin olmayabileceği uzun anlatılara katlanmamızı gerektiren Thomas Pynchon gibiler değil. İnsanı aldatacak denli dolambaçsız bir tarzı olup

aynı zamanda arasında pek çok şeyin olup bittiği altmetinlerin, satırların ustası olan yazarlardan bahsediyorum.

Bu tür yazarlardan biri, öykülerini içinde geçen olaylar ya da psikolojik hakikatler için okuduğunuzda kolaylıkla yanlış okuyabileceğiniz Paul Bowles'dur. Bu öykülerde bol miktarda olay bulunur, psikolojik hakikatlerse genellikle üstünde uzun düşünmemeyi, hatta hiç düşünmemeyi yeğleyeceğiniz türdendir. Öğrencilerden, kafaya yenen bir tekmenin edebi eşdeğeri olan "Uzak Bir Yerde" ("A Distant Episode") öyküsünü okumalarını isterken kendimi daima biraz suçlu hisseder, bu talebimi öykünün kafaya inecek tekmenin ne zaman geldiğini tahmin etmenin bir yolu olarak dille ilgili olduğunu, dilin de insanın kafasının tekmelendiği gerçeğini algılayan benliğin özü olduğunu söylemek suretiyle kendi gözümde haklı çıkartırım.

Öykü, egzotik dilleri araştırmak üzere ürkek bir turistin mühimmatıyla silahlanmış olarak Kuzey Afrika'ya seyahat eden ve yalnızca "Profesör" olarak bahsedilen bir dilbilimciyle ilgilidir. Profe-

sörün "haritalar, güneş kremleri ve ilaçlarla dolu iki küçük çantası"nın içindekiler, yakın okumanın önemi hakkında ufacık bir ders verir. Kahramanın gerginliği ve ihtiyatlılığı, baştan aşağı bütün psikolojik makyajı, tek bir tanımlayıcı sıfat ya da tabir kullanmaya gerek olmaksızın sadece beş sözcükle (haritalar, güneş kremleri ve ilaçlar) aktarılmıştır. (Kaybolmaktan ya da güneşte fazla yanmaktan, hastalanmaktan ve buna benzer şeylerden korkan, endişeli bir adamdı.) Oyun zarları, şırıngalar ve bir de silahla doldurulmuş bir çanta taşıyan bir adamla ilgili çok daha farklı sonuçlara varırdık.

Öykünün sonunda Profesör bir haydut çetesi olan Reguibat'lar tarafından kaçırılıp sakat bırakılacak, dilsiz bir palyaçoya dönüştürülecek ve köktendinci devrimcilere ya da onlarla bir bağlantısı bulunan birtakım adamlara satılacaktır. Öykünün gelişigüzel bir şekilde okunması, Profesörün talihsizliğinin yanlış zamanda yanlış yerde olmasının, "medeniyetten" uzaklaşmasının kaza eseri ortaya çıkmış bir sonucu olduğunu düşündürür. Gitmemeniz gereken bazı yerler vardır, giderseniz de mesuliyet size aittir. Oralarda kötü şeyler olur:

Normal kurallar artık geçerli değildir. Ancak yakın okuma, cezasının sertliği suçuyla hiç de orantılı olmasa bile, Profesörün tamamen suçsuz olmadığını ortaya çıkarır.

Profesör başlangıçtan itibaren gitgide artan bir şekilde aynı anda hem masum hem de kibirli birtakım kültürel hatalar işlerken görülür. Otelde kendisine gösterilen iki odadan daha karanlık, daha kasvetli olanını seçer, çünkü o oda birkaç kuruş daha ucuzdur, ayrıca Profesör artık oranın "yerlisidir" ve aslında turist gibi görülmek (ve muhtemelen kazıklanmak) istemiyordur. Haydutlarla birlikte iş çevirmeye istekli olabileceğini ve bölgede satıldığını bildiği deve memesinden kutulardan alması için kendisine yardım edebileceğini söyleyerek kafedeki garsona hakaret eder; garson toplumdan dışlanmış o kavimle ilişki kurmanın kendisi için kişisel bir rezalet sayılacak derecede tenezzül edilmeyecek bir şey olduğunu büyük bir açıklıkla belirttikten sonra bile ısrarını sürdürür. Ayrıca bir keresinde rehberine sigara tutmayı ihmal eder, bu da görgü kurallarının ciddi bir ihlalidir. Profesörün yanlış hesapları, tam da yukarıda bah-

sedilen toplumdan dışlanmış çetenin eline teslim edilmesine yol açar, en azından buna giden yoldaki unsurlardan biridir. Her sözcükte durup ne anlatıldığını, ne anlaşıldığını, nelerin yanlış anlaşıldığını, nelerin söylendiğini ve nelerin söylenmediğini sormadığınız takdirde, bu ciddi sosyal hataların hiçbiri göze görünür değildir veya ancak birkaçı görülebilir.

Bu şekilde okumak belli bir azim, konsantrasyon ve sabır gerektirir. Öte yandan insana büyük ödüller de sağlar, yazarın zihnine ve eline olabildiğince yaklaşmanız da bu ödüllerin arasındadır. Şaheser bir resmi, bir Rembrandt'ı ya da Velasquez'i incelemek, resme sadece uzaktan değil, fırça izlerini görecek kadar yakından bakmak gibi bir şeydir.

Bir yazarın okuma biçiminin "etoburca okumak" diye tasvir edildiğini duymuştum. Bunun, tabirin ima ediyormuş gibi göründüğü üzere hazmedilebilecek, aşırılabilecek ya da ödünç alınabilecek şeyleri kapmak için okumak değil de, daha ziyade hayran olunacak, benimsenecek ve öğrenilecek şeyleri edinmek için okumak olduğunu varsaydım hep. Sırf zevk için okumak da bu

kapsamdadır ama yazarın neyi özellikle iyi yaptığını görmek için gözü ve hafızayı açık tutmak da gerekir. Diyelim ki bir salonu hepsi bir ağızdan konuşan kalabalık bir grup karakterle doldurma güçlüğüyle karşı karşıyasınız. *Anna Karenina*'daki balo salonu sahnesini ya da William Gaddis'in *Tanınmalar*'ının (*The Recognitions*) onca sayfası boyunca rüzgâr gibi esen çılgın partiyi okuduysanız, sadece ilham almak için değil, teknik yardım için de başvurabileceğiniz kaynaklarınız var demektir.

Başka bir örnek... Diyelim birinin bir yalan söylediği bir sahne yazmak istiyorsunuz, bu kişi mükemmel bir yalancı, dinleyenlerin nelerden şüphelenebileceğini öngörüyor ve herhangi birinin hikâyesinde açık bulma ihtimaline karşı tedbirini alıyor. Böyle bir ânı sayfaya aktarmanın zorluğu, sizi Tatyana Tolstaya'nın *Göksel Alev*'ine (*Heavenly Flame*) götürebilir. Öykü glastnost sonrası yıllarda, Moskova'nın dışındaki bir yazlık villada geçer. Bir Sovyet hapishane kampında iki sene geçirmiş olan Dimitri İliç adlı bir heykeltıraş, yazlık villadaki diğer misafirlerin dikkatini çekip sevgisini kazanabilmek için rekabet halinde oldu-

ğunu hissettiği Korobeinikof adlı bahtsız bir kötürüme iftira atar.

Tesadüf bu ya, aynı okula gitmişlerdi. Farklı sınıflardaydılar. Korobeinikof, Dimitri İliç'i unutmuş gitmiş elbette, eh, kırk sene geçmişti aradan, doğaldı. Ama Dimitri İliç unutmamıştı, hayır efendim, çünkü bu Korobeinikof denen adam bir keresinde ona pis bir kazık atmıştı! Anlayacağınız, Dimitri İliç gençliğinde şiir yazardı, hâlâ sürdürdüğü bir günah bu. Kötü şiirlerdi, bunu biliyordu, isim yapmasını sağlayacak şeyler değildi, sadece nasıl desek, ruh için mektup yazma sanatına yönelik ufak alıştırmalardı. Mesele o değil. Mesele şu ki, Dimitri İliç küçük yasal kazasına uğrayıp iki yıllığına kamp yapmaya gidince, söz konusu toy şiirlerinin taslağı Korobeinikof'un eline geçmişti. Adam da şiirleri kendi adıyla bastırmıştı. Hikâye bu işte. Elbette kader her şeyi yoluna koydu: Dimitri İliç aslında o şiirlerin başkasının adıyla ortaya çıkmasından memnundu; bugünlerde öyle saçmalıkları köpeklere göstermekten bile utanırdı, o türden bir şöhrete ihtiyacı yok. Ayrıca yaptığı şey Korobeinikof'a mutluluk getirmemişti: Ne övülmüş,

ne de yerilmişti adam, hiçbir şey olmamıştı. Korobeinikof bir sanatçı olarak hiçbir zaman başarıya ulaşamamıştı. Meslek değiştirdi, öyle görünüyor ki şimdilerde bir tür teknik iş yapıyor. Ne yaparsınız, hayatın cilvesi.

Öykünün bu noktasına kadar okur kısmen kusurlu denebilecek heykeltıraş hakkında şüpheler besliyor olabilir. Ancak üçüncü şahsın ağzından yazılmış, aslında bir çeşit dolaylı diyalog olan bu pasaj Dimitri'yi dinleyenleri onun doğru söylediğine ikna etme amacı taşıdığı gibi, buna bizi de ikna ediyor.

Geveze, karşılıklı konuşmayı andıran, insanı kandıracak derecede teklifsiz bu konuşma dili sözcükleri ("eh", "anlayacağınız", "hayır efendim", "doğaldı bu") ve kapanıştaki klişe ("ne yaparsınız, hayatın cilvesi"), Dimitri'nin yalanına bir tür samimi sahicilik veriyor. Böyle kendiliğinden ve yalın, görünüşe göre son derece içten bir şekilde anlatılan bir hikâyenin hakikat olması gerekirmiş gibi geliyor bize. Şiirlerinden "zırvalık" ve "günah", "mektup yazma sanatına yönelik ufak alıştırma-

lar" olarak, kendini küçümseyerek bahsetmesi, yazdıklarında herhangi bir ciddi iddiası olmayan Dimitri'nin bu kadar önemsiz bir şeyi yürüttüğü için Korobeinikof'a karşı ciddi bir garez besleme ihtimalinin olmadığını düşündürüyor. Gerçekten de Dimitri (kendisi olsa o da öyle derdi) kin ya da acı bir öfke gibi küçük duyguların barınamayacağı denli rahat, hoşgörülü ve cömert bir ruha sahip.

Korobeinikof'un aksine Dimitri sanatçı, o nedenle "bir çeşit teknik iş yapan" intihalciden üstün görüyor kendini. Öte yandan, Korobeinikof mühendis aslında. Ama pasajın en dikkat çekici yanı (bütün öykünün etrafında döndüğü eksen), heykeltıraşın (yine aldatıcı bir şekilde) neşeyle bahsedilen "küçük hukuk kazası" ve onun ardından "iki yıl kampa gitmesi" ki, burada elbette Dimitri'nin Sovyet çalışma kampındaki cezasından bahsediliyor. Zevk düşkünü, neredeyse isterik biçimde hedonistik yazlık villa ahalisinin daha doğrudan bir şekilde bahsetmeye katlanamayacağı, yakın geçmişlerinin kasvetli bir gerçeği. Sonunda Dimitri'nin hikâyesinin yalan olduğu ortaya çıkınca okur afallıyor ama öyküdeki karakterlerden farklı

bir biçimde. Karakterlere gelince, yine tarihî geçmişleri dolayısıyla gizliliğe, kendilerine yalan söylenmesine ve yalan söylemek zorunda kalmaya o kadar alışkınlar ki, zavallı Korobeinikof açısından trajik sonuçlara yol açmasına karşın bu olayı bir başka şakaymış gibi kabul ediyorlar.

Sözcükler konusundan cümlelere ve paragraflara geçmeden önce, ilkokuldaki piyano alıştırmalarımı yöneten müzisyen büstleri hakkında birkaç şey daha söylemek istiyorum müsaade ederseniz. Kocama bu makaleyi yazdığımı söylediğimde, o küçük besteci büstlerinden evimizde de bir tane bulunduğunu belirtti. Büst nasıl olduysa gizlice yaşamını sürdürmüş, bir sürü yer değiştirmeyi ve kayıpları atlatmış, üst kattaki odalardan birinde ortaya çıkmış. Bugün de hâlâ orada. Küçük oğlumuzun çocukluk odasındaki, neredeyse mihrap sayılabilecek düzenin bir parçası. Oğlumuz büyüdü, müzisyen ve besteci oldu.

ÜÇ
Cümleler

Bundan kısa bir süre önce genç bir yazar bana başarılı, nüfuzlu menajerinin kendisini yemeğe çıkarmasıyla ilgili bir hikâye anlattı. Menajer yazara ne hakkında yazmak istediğini, hangi konuların ilgisini çektiğini sormuş. Genç yazar da esasen konunun kendisi için hiç önemli olmadığı cevabını vermiş. Onun için önemli olan şey, en büyük isteği... gerçekten harika cümleler yazmakmış.

Menajer içini çekmiş. Gözlerini kırpıştırmış. Bir saniye sonra da, "Lütfen bunu hayatın boyunca hiçbir Amerikalı yayıncıya asla, asla söylemeyeceğine dair söz ver bana" demiş.

Amerikalı yayıncılara indirilen haksız darbenin dışında, bu hikâyeyi hiç değilse harika cümlelere hâlâ önem veren birkaç kişi için bu kadar komik ve dokunaklı hale getiren şey, kısmen pek çok yazarın pekâlâ aynı şeyi söyleme ihtimali. Onlar da eserlerinin daha bariz yönlerinden (mesela olay örgüsü) ziyade harika cümleler yazmakla ilgilendiklerini söyleyebilirler. Böyle söylemelerini

engelleyen şey kariyerlerini mahvetme korkusu değil (yanında akıl verecek sağduyulu bir menajer yoksa pek çok yazar böyle bir şeyi kabul etmenin kendisine nasıl zarar verebileceğini anlamayabilir bile), daha ziyade cümleler hakkında konuşmanın pek çok yazar için kendilerine sıklıkla yöneltilen sorulardan çok daha anlamlı ve şahsi bir şey hakkında konuşmak demek olduğu gerçeğidir. Söz konusu sorulardan bazıları: Belirli bir çalışma programınız var mı? Bilgisayar kullanıyor musunuz? Fikirlerinizi nereden alıyorsunuz?

Başka bir yazarla cümleler hakkında konuşmak, mesleğin en mahrem sırlarıyla ilgili bir sohbet temelinde bir başkasıyla özel bir bağ kurduğu hissini verir insana; matematikçilerin anlaşılmaz, zarif bir teoreme duydukları müşterek hayranlıkta buluşmalarına çok benzeyen bir şeydir bu. Zaman zaman bazı yazarların başka bazı yazarları, salt nasıl olup da bizi yakın okumaya sevk eden türden cümleler kurabildiklerini hayranlıkla izlemek amacıyla --bir tamircinin nasıl işlediğini kavramak için bir motoru sökmesi misali-- cümlelerini parçalarına ayırıp yeniden kurarak okuduklarını işitiyorum...

İyi kurulmuş bir cümle zamanın ve janrın sınırlarını aşar. Güzel bir cümle, ne zaman yazıldığından, bir oyunda mı, yoksa bir dergi yazısında mı yer aldığından bağımsız olarak güzel bir cümledir, bu da insanın kendi janrının dışında bir şeyler okumasının zevkli ve faydalı olmasının pek çok sebebinden sadece biridir. Lirik kurmacanın ya da en alışılmadık, en özgür bilinç akışı türündeki romanların yazarları da, kurallara harfiyen riayetle yazılmış kişisel bir makalenin ziyadesiyle mantıklı yazarının cümlelerine dikkat ederek pek çok şey öğrenebilir. Örneğin Rebecca West'in gazetecilik ve seyahat yazılarındaki müthiş cümleler romanlarındaki cümleleri genellikle gölgede bırakır. Buradan yola çıkarak belli bazı yazarların cümlelerinin yoğunluğunun ve ağırlığının aktarmak istedikleri bilgiyle doğru orantılı olarak arttığı ihtimalini düşünebiliriz.

West'in *Kuşlar Düşüyor* (*The Birds Fall Down*) romanının açılışındaki ona has cümleler romanın ana karakterlerinden ikisini tanıtır; sosyal, psikolojik ve ailevi durumlarını genel hatlarıyla çizer ve okuru sayfayı çevirmeye teşvik edeceği kesin olan bir ışıltıyla sona erer:

Bu yüzyılın yaz başlarında bir akşamüzeri, Laura Rowan henüz on sekiz yaşındayken, babasının evinin terasından Radnage Meydanı sakinlerinin müşterek sahipliğindeki bahçelere uzanan basamaklarda oturmuş, bir mendile nakış işliyordu. Nakışı severdi. Yalnız başına vakit geçirebileceği bir şeydi nakış, kimse ona karışmaya zahmet etmiyordu. Teras, babasının evden çıktığı on dakika öncesine dek boştu. Laura gelenin babası olduğunu başını kaldırmadan anlamıştı. Adam bir sandalyeyi epeyce uzak bir yere taşıyıp yeni bir yere koymuş, o otururken sandalye de Laura'nın babasının yüksek rahatlık standartlarını sağlayamadığı için gacırdamıştı; babası ondan sonra alaycı bir mırıltı tutturduğu için Laura onun kitap okuduğunu düşünmüştü. Babası onu göremiyordu. Laura en alt basamakta oturuyordu, öyle yaptığına da memnundu, çünkü aksi takdirde babası ya dik oturmasını ya da o kadar dik oturmamasını söyleyecekti. Eleştirileri başkalarının eleştirilerinin genellikle olduğu kadar ısrarcı değildi ama sürekliydi. Laura kısa bir süre sonra terasa açılan Fransız penceresinin tıkırtısını duydu, nakışını bırakarak kulak kabartmaya hazırlandı. Yaklaşık

son bir yıldır evdeki herkes her fırsatta kulak kabartıyordu.

Bu ışıltılı pasaj bile West'in başyapıtı *Kara Kuzu ile Boz Doğan*'da (*Black Lamb and Gray Falcon*) Arşidük Franz Ferdinand'ın Saraybosna'da suikaste uğramasından önceki anları anlattığı şu bölümün yanında biraz gölgede kalır:

> *Princip, Chabrinoviç'in bombasının gürültüsünü duydu, işin hallolduğunu düşündü ve kıpırdamadan durdu. Araba yanından geçip de kraliyet ailesinin hâlâ sağ olduğunu gördüğünde şaşkına döndü, yürüyüp bir kafeye gitti, oturdu, bir fincan kahve içip kendini toparladı. Patlama Granezh'i de aldatmış ve fırsatı kaçırmasına yol açmıştı. Hata üstüne hata yaparak Arşidük'ün arabasının yavaşlamasına ve adamın, o sırada kahvesini bitirmiş, kendisinin ve arkadaşlarının, hükümranlıkta herhangi bir düşüşe sebebiyet vermeden ülkeyi korkunç cezalara maruz bırakacak başarısızlığından ötürü afallamış halde geldiği yere doğru yürüyerek dönen, gerçek ve olgun düşüncelere sahip tek suikastçı Princip'in önüne ha-*

reketsiz bir hedef olarak sunulmasına yol açan maiyeti olmasaydı, Franz Ferdinand Saraybosna'dan kılına zarar gelmeden ayrılabilecekti. Kurşunlar sonunda tereddütlü silahtan fırlamaya ve hevesli kurbanların vücutlarına saplanmaya ikna edilmişti.

Bu noktada güzel bir cümle nedir sorusunu soruyor olabilirsiniz. Sorunuzun cevabı şu: Bir cümlede güzelliği tanımlamak ya da ölçmek, bir resimdeki ya da bir insan yüzündeki güzelliği tanımlamak ya da ölçmek kadar zordur. Daha doğru bir açıklama, Emily Dickinson'ın gayet iyi bilinen şiir tanımına benzer bir şey olabilir belki: "Fiziksel olarak kafamın üst kısmı kesilip alınmış gibi şeyler hissediyorsam, karşımdakinin şiir olduğunu anlıyorum." Bunun müstakbel güzel cümle yazarlarının arzu edebileceği kadar eksiksiz bir tanım olmadığını biliyorum ama bu tabirlerle düşünmeye başlamanız bile (yani güçlü, canlı, enerjik ve açık cümlelerin nasıl oluşturulacağını düşünmeye başlamanız bile), cümlenin büyük saygımızı ve kesintisiz dikkatimizi hak eden bir şey olduğunu fark etmenizden önceye göre çok daha ileride bir

noktada olduğunuz anlamına gelir dersem biraz teselli olur belki.

Bu metinde isimleri geçen pek çok yazardan üçünü, sadece asırlarla değil janrla, cinsiyetle, geçmişle ve mizaçla da birbirlerinden ayrılan üçünü seçmek gerekirse: Samuel Johnson, Virginia Woolf ve Philip Roth. İşte Samuel Johnson'ın kısa biyografisi *Vahşinin Yaşamı*'nın (*The Life of Savage*) başlangıç cümlesi:

> *Bütün çağlarda gözlenen şudur ki, doğanın ya da talihin sağladığı avantajların mutluluğun ilerlemesine çok az katkısı olur; mevkilerinin ihtişamı ya da nüfuzlarının genişliğiyle insan yaşamının zirvelerine yerleşmiş olanlar, daha aşağı konumdan onlara gıptayla bakanların içinde haset uyandıracak şeylere genellikle meyletmez; bunun sebebi aşikâr bir biçimde ortada olan üstünlüğün yüce amaçları kıvılcımlandırması ve yüce amaçların da doğal olarak ölümcül tersliklere gebe olması; ya da insanlığın kâhir ekseriyetinin payına düşenin ıstırap olması ve seçkinlikleriyle evrensel bir ilgi toplayanların bahtsızlıklarının daha geniş bir şekilde gözlemlenmesin-*

den ötürü daha dikkatle kayıt altına alınmasıdır, aslında bu bahtsızlıklar başkalarınınkilerden daha sık ya da daha şiddetli değildir, sadece daha fazla göze çarparlar.

Bu cümlenin bütün güzel cümlelerle arasındaki ilk ve en belirgin ortak yön açıklık. Başlangıçtaki büyük harfle son nokta arasında 104 sözcük, dört virgül, üç noktalı vürgül var, yine de ortalama bir okur, daha doğrusu her sözcüğü okuyup üstünde düşünecek kadar sabırlı olan bir okur, Doktor Johnson'ın söylediği şeyi anlamakta hiçbir güçlük çekmeyecektir.

Cümle uzunluğuna karşın iktisatlı. Tek bir sözcüğü bile çıkarmak cümlenin daha zor anlaşılır, daha eksik bir hale gelmesine yol açardı, çünkü Johnson klişe haline gelecek kadar yaygın bir gözlemi (para ve şöhret kendi başlarına bizi mutlu etmeye yetmez) alıp çeviriyor, sonra bir daha çeviriyor, olası açıklamaları, bu algının gerçekten mi yoksa sadece görünüşte mi doğru olduğuna dair sebepleri inceliyor. Cümle bir tür amirane otoriteyi neredeyse gelişigüzel bir kıvraklıkla birleştiriyor, bu da kısmen

çok kapsamlı felsefi genellemeleri ("yüce amaçların da doğal olarak ölümcül tersliklere gebe olması", "insanlığın kâhir ekseriyetinin payına düşenin ıstırap olması") ikincil tümcelere kolayca sıkıştırmasından kaynaklanıyor. Sanki bu önermelerin doğruluğu hem yazar hem de okur için o denli açık ki, bu beyanlara kendilerine ait cümleler vermek şöyle dursun, üzerlerinde duraklamanın bile bir gereği yok.

Bu cümlenin bu kadar hoşumuza gitmesinin öncelikli sebebi muhtemelen düşünce sürecinde (birbirini takip eden nitelemeler ve fikirlerde), kıvrak bir zihnin, her halükârda Doktor Johnson'ınki kadar kıvrak bir zihnin işleyiş sürecinde bizim de yer almamız. Cümleyi yüksek sesle veya en azından ilkokul birinci sınıfta öğretmeninizi yapmamanız için sizi uyardığı gibi ağzınızı oynatarak okumadığınız, zihninizde sözcük sözcük sessizce dillendirmediğiniz takdirde bunu kavramanın imkânı yok. Cümlenin ahengi ve ritmi (bu konuya daha sonra döneceğim), şiir ya da müziğin ahengi ve ritmi kadar zevk verici.

Philip Roth'tan daha uzun bir pasaj alıntılamak gerekiyor, çünkü Roth'un cümlelerinin

sıradışılığı kısmen canlılık ve çeşitliliklerinden, uzunluklarının, tonlarının, hızlarının birbirinden o kadar farklı olmasından, açıklayıcılıktan büyüleyiciliğe, sorgulayıcılıktan retorikliğe, oradan da bilgi aktarımına süratle ve zahmetsizce geçmelerinden kaynaklanır. *Pastoral Amerika*'daki (*American Pastoral*) bu paragraf, kitabın merkezinde yatan derin düşünceleri güzelce özetliyor. "Sarıkafa" Seymour Levov gibi bir adamın Amerikan rüyası, "özlenen Amerikan kır hayatı", kendisi ve ailesi için gerçeğe dönüşsün diye nasıl elinden geleni yapabileceği ve sonunda kendini nasıl cehennemvari bir "karşı-cennette... Amerika'nın yerel çılgınlığında" bulabileceği sorusu bu.

> *Ülkenin herkesin kendi rolünü bildiği ve kuralları çok ciddiye aldığı zamanlardaki eski, kuşaklar arası alışverişi, burada hepimizin birlikte büyüdüğü ileri geri kültürlenme, her yer dururken, olağanüstü Sarıkafamızın centilmen çiftçi kalesinde patolojikleşen, göç sonrası başarı mücadelesi ritüeli. Bütünüyle farklı biçimde gözler önüne serilecek şeylerden dolayı hileyle dizilmiş bir deste kart gibi bir adam. Kendi-*

sini vuracak şeye hiçbir şekilde hazırlıklı değil. Dikkatle ayarlanmış bütün iyiliğiyle, itaatkâr olarak yaşamanın bedelinin böyle yüksek olduğunu nasıl bilebilirdi? İtaat bedeli düşürmek için kabul edilir. Güzel bir eş. Güzel bir ev. İşini tıkır tıkır yürütüyor. Yaşlı bir adamın başa çıkması zor olan işleri yeterince iyi idare ediyor. Kendi cennet uyarlamasında yaşamaya ömrü vefa etmişti. Başarılı insanlar böyle yaşarlar. Onlar iyi yurttaştırlar. Kendilerini şanslı hissederler. Kendilerini minnettar hissederler. Tanrı onlara gülümsemektedir. Sorunlar vardır, onlar düzeltirler. Ve derken her şey değişir ve imkânsız hale gelir. Hiçbir şey yüzünüze gülmüyordur. Ve kim buna alışabilir? Bırakın imkânsızlığı, yaşamın kötü bir şekilde gelişmesine bile hazırlıklı olmayan bir kimse söz konusudur. İmkânsız olanla karşı karşıya gelmek için kim hazırlıklıdır ki? Kim trajediye ve ıstırabın anlaşılmazlığına hazırlıklıdır? Hiç kimse. Trajediye hazırlıklı olmayan adamın trajedisi – bu herkesin trajedisidir.[6]

---

6 Philip Roth, *Pastoral Amerika*, çev. Orhan Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2008, s. 85-86

Doğrusunu söylemek gerekirse, bu pasajdaki cümlelerin hepsi eksiksiz değil. Cümlelerin arasına cümle parçacıkları serpiştirilmiş. İlk uzun parçada her şey mevcut; sadece yüklem, okulda öğrendiğimiz gibi özneyle birlikte bir cümlenin en temel gerekliliği olan yüklem yok. İyi de kırk bir sözcüğe ve altıyan tümceye eski bir düzen, kaybedilmiş güvenlik ve öngörülebilirlik için yakılan bir ağıdı ve bu düzenin "bizim süpersıradan Sarıkafa"yı yüzüstü bırakacağına dair bir ipucunu sıkıştırmayı başarmışken yükleme ihtiyacı var mı zaten? Sonra kısa, vurgulu bildirme tümceleri ve tümce parçaları geliyor. "Hileyle dizilmiş bir deste kart gibi bir adam... Kendisini vuracak şeye hiçbir şekilde hazırlıklı değil..." Pasaj derhal bir tür çağrı ve cevaba, kendi kendisiyle bir tartışmaya, bir dizi soru ve cevaba, daha doğrusu sorulan soruların hiçbir cevabı olmadığı gerçeğinin altını çizen cevaplara kayıyor. "Onlar iyi yurttaştırlar. Kendilerini şanslı hissederler. Kendilerini minnettar hissederler." Sonra paralel cümleler: "Tanrı onlara gülümsemektedir... Hiçbir şey yüzünüze gülmüyordur."

Sorular genişliyor, daha talepkâr ve çaresiz

hale geliyor, Eyüp'ün Tanrı'ya sorduğu sorulara yaklaşıyor. Trajediye ve ıstırabın anlaşılmazlığına kim hazırlıklıdır? Soru cevaplanıyor: Hiç kimse. Nihayet hiçbir şüpheye yer bırakmayan güzel son cümle geliyor: "Trajediye hazırlıklı olmayan adamın trajedisi – bu herkesin trajedisidir." Roth'un sözcük sözcük, cümle cümle kurduğu derin duygularla dolu münazaranın etkisini kavramak için bu kısmı yüksek sesle okumak faydalı olur.

Son olarak, Virginia Woolf'un "Hasta Olmaya Dair" ("On Being Ill") denemesinin açılışında yer alan, edebiyatın en karmaşık ve virtüözlük eseri cümlelerinden birine bakalım.

> *Düşününce hastalık denen illetin ne kadar yaygın olduğunu, ne muazzam bir ruhsal değişime yol açtığını, sağlığın ışıkları söndüğünde, ancak o zaman açığa çıkan keşfedilmemiş ülkelerin nasıl da insanı hayrete düşürdüğünü, hafif bir grip nöbetiyle ruhta ne harabeler ve çöllerin gözler önüne serildiğini, ateşin biraz yükselmesiyle ne sarp kayalıkların, parlak çiçeklerle bezenmiş çayırların ortaya çıktığını, hastalığın etkisiyle içimizde ne kadim, ne inatçı meşelerin*

köklerinden söküldüğünü, dişimiz çekilirken nasıl da ölüm çukuruna indiğimizi ve yok oluşun sularını başımızın tam üstünde hissettiğimizi, kendimizi melekler ile arp çalanların huzurunda bulma umuduyla uyanıp dişçi koltuğunda yüzeye çıktığımızda dişçinin "Ağzını çalkala! Ağzını çalkala!" uyarılarını Cennet katından eğilen Tanrı'nın selamıyla nasıl da karıştırdığımızı; işte bunu düşününce –ki o kadar sık düşünmek zorunda kalıyoruz ki bunu– hastalığın aşkla, savaşla ve hasetle birlikte edebiyatın ana temaları arasında yerini almamış olması garip geliyor doğrusu.[7]

İşin olağanüstü tarafı cümlenin uzunluğu (134 sözcük!) değil elbette, okurken onu ne kadar kusursuzca anlaşılır, zarif, zekâ dolu ve zevk verici bulduğumuz. Cümleyi ele alıp onu oluşturan parçalara ayırmaya değer kılan devasalığı değil, açık seçikliği. İnsan bunu okuyunca öğrencilere cümle şeması hazırlamanın, cümleleri ânında görülebilen, her

---

7 Virginia Woolf, *Hasta Olmaya Dair*, çev. Volkan Atmaca, Everest Yayınları, 2018, s. 61-62

sözcüğü hesaba katmayı ve hangi ifadenin hangi ismi değiştirdiğini, hangi yan tümcenin hangi öncülü takip ettiğini takip etmeyi sadece kolaylaştırmakla kalmayıp gerekli de kılan şemalarla haritalandırmanın hâlâ öğretiliyor olmasını istiyor. Gertrude Stein'ın yazdığı gibi, "Cümle şeması hazırlamaktan daha heyecanlı bir şey gerçekten bilmiyorum. Cümleler kendi kendilerini şemalandırırken yarattıkları his, o sonsuzluk hissi hoşuma gidiyor."

Gözden geçirme sürecinde yazarların kendilerine sorması gereken sorulardan bazıları: Bulabileceğim en iyi sözcük bu mu? Neyi kastettiğim açık mı? Öze ilişkin herhangi bir şeyi feda etmeksizin buradan bir sözcük ya da cümlecik kesilebilir mi? Bu soruların belki de en önemlisi: Bu cümle gramer kurallarına uygun mu? Tuhaf olan şu ki, pek çok yeni yazar gramerin önemsiz olduğunu ya da kendilerinin, müstakbel bir büyük edebiyatçıdan ziyade okullu çocuklara yaraşan bu konunun bir şekilde ötesinde ya da üstünde olduğunu düşünüyor gibi. Veya belki İngilizcenin sıkıcı gerekliliklerivle dikkatlerini dağıtırlarsa, odak noktalarının sanattan uzaklaşacağından endişeleniyorlardır.

Halbuki gramer daima ilginç, daima faydalıdır. Gramerin mantığında ustalaşmak esrarengiz bir şekilde yeni bir tür geçişim süreci uyandırarak düşünce mantığına katkıda bulunur.

Romancı bir arkadaşım gramerle noktalama kurallarını eski moda görgü kurallarıyla bir tutuyor. Yazı yazmanın biraz evinize birini davet etmeye benzediğini söylüyor. Yazar ev sahibi, okur misafir; yazar olarak görgü kurallarına uygun davranıyorsunuz, çünkü okurlarınızın rahat etmesini istiyorsunuz, özellikle de onlara belki de hiç beklemedikleri bir şey ikram etmeye hazırlanıyorsanız.

Bu özel görgü kuralları konusunda yardım almak için Strunk ve White'ın *Üslubun Unsurları (Elements of Style)* kitabı[8] gibi bir gramer kılavuzunu tavsiye ederim. Nasıl Shakespeare'i belli aralıklarla yeniden okuyorsam, *Üslubun Unsurları* da zaman zaman döndüğüm bir kitaptır. Her zaman yeni bir şey keşfeder, beni zorlayan bir sorunun cevabını bulur ya da bildiğimi iddia ettiğim bir kullanım ilkesini öğrenirim ki, bu bildiğimi sanma yanılgı-

---

8 Strunk, William Jr ve White, E.B., Pearson, 1999. (ç.n.)

sının ancak aziz gibi bir editörün beni kurtarması için dua edebileceğim tutarsızlıklara ve hatalara yol açtığı olmuştur. Daha kısa bir süre önce *Üslubun Unsurları*'nın sayfalarını karıştırırken Keats gibi "s" harfi ile biten bir sözcüğe gelen iyelik ekini nasıl yazacağımı nihayet anladım. (Keats's diye yazılıyor ama bakmaya değebilecek bazı istisnalar söz konusu olabilir.)[9]

Benimseyebileceğiniz bir gramer kitabı ararken en önemli nokta, yazarları dilin evrimine ve değişimlerine kulak veren ve yeni sözcüklerle yeni kullanımları uyarlamak ya da onlara teslim olmak isteyeceğimiz noktalar konusunda sağlam yargılara sahip olan bir kitap bulmaktır. Üslup kavramına genel olarak geniş bir yorumla yaklaşan bir kılavuz bulmak da son derece önemlidir, yoksa Philip Roth'dan alıntıladığım pasaja can veren tümce parçacıklarını asla yazmamanız gerektiği konusunda tavsiyelerle karşı karşıya kalabilirsiniz.

---

9 İngilizcede iyelik eki kelimenin sonuna kesme işaretiyle eklenen s harfidir. Bu yüzden s harfiyle biten sözcüklere iyelik eki geldiğinde yazım karmaşası ortaya çıkabiliyor. (ç.n.)

Açıklığı gramer kurallarına uygunluktan bile daha üstün bir ideal olarak kabul etmenin ve üslup kılavuzunuzun yanı sıra muhteşem cümleler, yani muhteşem cümle yazarlarının cümlelerini okumanın gerekliliğine de işte bu yüzden inanıyorum.

Bir şeyi üslup kılavuzundan öğrenmekle edebiyattan öğrenmek arasındaki önemli ve etkileyici farklardan biri, herhangi bir el kitabının neredeyse şaşmaz bir şekilde size nasıl yazmamanız gerektiğini söyleyecek olmasıdır. Üslup kılavuzları bu açıdan biraz yazma atölyeleri gibidir ve aynı dezavantajı taşır: Olumlu örnek aracılığıyla öğreten edebiyatın aksine, bu kılavuzlar neyin yanlış olabileceğine dair uyarılar ve bu yanlışlığı düzeltmek için talimatlar içeren eğitim kitaplarıdır.

Kimse Virginia Woolf'a "Hasta Olmaya Dair"e başladığı cümle kadar uzun bir cümlenin düzeltilemez biçimde bozuk ya da anlaşılmaz olabileceği uyarısında bulunmadığı için talihimize ne kadar şükretsek az. Woolf'un cümlesi gelişirken, "düşününce"den itibaren her şey düzenli bir sırayla ilerliyor ve "hastalık" kavramının bir isim olarak cümlenin başında yer almasının ardından her şey

ona bağlanıyor. Her virgülde nefeslenmek için duruyoruz, denizin dalgaları gibi üstümüzde patlayan bir dizi birbirine bağlı tümcenin arasındayız, düşünmeye davet edildiğimiz hastalık daha ayrıntılı, daha kuvvetli bir imgelem haline gelir, bizi keşfedilmemiş ülkelerden çöllere, çiçeklerle dolu bahçelere ve bizi cennete buyur eden Tanrı'nın sesi zannettiğimiz diş hekiminin sesiyle sıyrılıp çıktığımız boşluklara savururken tümceler uzuyor, karmaşıklaşıyor, yoğunlaşıyor ve nihayet her şey "işte bunu" ifadesinde bir araya geliyor: "İşte bunu düşününce." Onu da diş hekiminin kolayca ilahi bir haberciyle karıştırılabileceğini sık sık düşünebileceğimize dair kurnazca bir iddia takip ediyor ki, aslında böyle bir şeyi hiç de sık sık düşünmeyiz, en azından ben düşünmüyorum. Bu muhteşem cümle ancak ondan sonra aşikâr amacını dile getiriyor: Hastalığın edebiyatta daha yaygın biçimde ele alınmamış olmasının tuhaflığını.

Bunun gibi bir cümlenin (aslına bakılırsa herhangi bir cümlenin) pek çok ufak tefek kararın bir sonucu olduğunu ve başka tür bir yazarın aynı fikri bu cümledeki kadar anlaşılır ama kesinlikle bu-

radaki kadar büyüleyici ya da zekice olmayan bir düzine sözcükle aktarabileceğini yeniden belirtmekte fayda var. Hem öylesi bir cümleyi okumak bu kadar zevkli de olmazdı. Başka bir yazar basitçe şöyle diyebilirdi: İnsanların ne kadar sık hasta oldukları düşünülürse, yazarların hastalık konusunda daha çok yazmamış olması tuhaf.

Ancak böyle bir cümle denemeye çok daha kapalı ve güvenilmez bir giriş olurdu, çünkü bizi daha sonra geleceklere hazırlayan şey sadece söz konusu cümlenin içeriği (anlamı) değil. Bizi dümdüz bir inceleme, hastalığın edebi bir konu olarak açıklanamaz bir şekilde az ele alınmasıyla ilgili allı pullu istatistiksel bir analiz beklemiyor, onun yerine Woolf'un zihninin aynı anda hem yaratıcı hem de mantıklı bir şekilde konudan konuya atlayışını, asla konuyla alakasız gibi durmayan, daha ziyade berrak bir zihinsel akıştan diğerine, ilgi çekici bir gözlemden öbürüne atlamamıza yardımcı olacak sıçrama taşlarını andıran, örümcek ağı gibi incecik köprülerden geçişini seyretme fırsatıyla karşı karşıyayız.

Yirmi beş sayfalık denemenin sonunda Woolf asıl konusuna, yani kayıpların ve ölümün varlığı

söz konusuyken, onlarla yüz yüze yaşamanın gerektirdiği cesarete geliyor. O âna dek okuma, dil, inanç, yalnızlık, bilim, Shakespeare, hayvanlar âlemi, delilik, intihar ve üçüncü Waterford markizinin kısa bir biyografisi de dahil olmak üzere birkaç düzine konuya değiniyor. Deneme birkaç sözcük içinde, cenneti tahayyül etmenin bizim için ne kadar zor olduğu konusundan bambaşka bir güçlüğe, kendimizi o kadar da iyi hissetmezken *Roma İmparatorluğu'nun Yükselişi ve Düşüşü*'nü okumanın zorluğu konusuna kayıveriyor. Böylece denemenin sonuna geldiğinizde, biraz gösterişçilik yapıyormuş gibi görünen bir cümlenin aslında onu takip eden her şeydeki ışıl ışıl zekâya ve derin ciddiyete dair hayran olunası bir vaat, ya da bir girizgâh olduğunu anlıyorsunuz.

Böyle bir cümlenin –eserin geri kalanının tonunu belirlemekle kalmayıp eserle ilgili çok önemli bir şeyi de özetleyen karmaşık bir giriş cümlesinin– kuramsal denemelerin yanı sıra kurmacada da yer alabileceğini göstermek için, gelin Heinrich von Kleist'in "Das Erdbeben in Chili" ("Şili'de Deprem") öyküsüne bakalım:

Santiago'da, Şili krallığının başkentinde, binlerce yaşamın yitip gittiği 1647'deki büyük deprem olduğu anda, bir suçtan ötürü hapse atılmış olan Jéronimo Rugero adlı genç bir İspanyol, hapishanenin sütunlarından birinin yanında duruyordu, kendini asmak üzereydi.

Öyle bir cüretkârlıkla ve oyunbaz bir güvenle dolu bir cümle ki, bir poker oyuncusunun oyuna muazzam bir potla başlamasının eşdeğeri adeta. Elindeki kartları öğrenme iştahıyla oyunda kalmamız ne mümkün! Bir felaket ölçeğinde yaşam kaybına yol açtığını bildiğimiz deprem sırasında başka neler oldu? Genç İspanyolun hapse atılmasına hangi "suç" sebep oldu? Peki, genç adam niye kendini asmak üzere? Bu arada, tuhaflığı fark etmeden de duramıyoruz: Tam da felaket ve kitlesel ölüm ânında bir intiharın geçekleşmesi fikri.

Kleist'in eserinde birkaç kısa ifadeye ne kadar çok hikâye sığdırabildiğini görünce afalladığımız cümleler var, bunların genellikle ilk cümleler olduğunu söyleyebiliriz. Kendisi de açılış cümlelerinin ustası olan Kafka'nın ("Biri Joseph K.'ya iftira

atmıştı mutlaka, çünkü kendisi yanlış bir şey yapmamış olduğu halde güzel bir sabahta tutuklandı" ya da "Profesyonel açlığa yönelik ilgi şu son birkaç on yılda hatırı sayılır biçimde azaldı") kitaplarının ilk cümlelerini yazmayı Kleist'inkileri okuyarak öğrendiği söylenir.

Kitaplığınızda bir rafı (belki çalışma masanıza en yakın olanı) cümlelerinin üstünde çalıştığı, onları gözden geçirip hâlâ gözlerimizi kamaştıran mücevherler haline gelinceye dek cilaladığı belli olan yazarlara ayırmanız iyi bir fikir. Bunlar kendi üslubunuzun biraz gevşemeye, tembelleşmeye ya da muğlaklaşmaya başladığını hissettiğinizde başvurabileceğiniz eserlerdir. Bu kitapları herhangi bir yerde açabilir ve sizi daha çok, daha uzun süre çalışmaya, sorunlu noktaya dönerek o bozuk ya da tuhaf cümleyi okurun fark etmeyeceğini umduğunuz bir şey yerine gurur duyulacak bir şey haline getirene dek uğraşmaya teşvik edecek bir cümle okuyabilirsiniz.

Kitap rafımın o kısmında (ilham verici cümleler kütüphanesi) başkalarının yanı sıra Stanley Elkin'in kitapları da var. Söylediğim şeyi ispatlamak için *Searches and Seizures*'dan (*Arayışlar ve Nöbetler*)

rastgele bir yer açtım ve zengin bir adamın bir ayıyla olan gayet uygunsuz ve karasevda derecesindeki aşkına dair kısa bir roman olan *The Making of Ashenden*'deki (*Ashenden'in Oluşumu*) şu pasajı keşfettim:

> *Yetişkinlik yaşamım boyunca, göçmen bir kuş gibi güneşi ve mevsimleri takip ederek, içimde bir sezgiyle, zengin adamın olgunluğu kurnazca hissetmesiyle, tenis raketini ne zaman kaldıracağını, arkadaşının kuşlarına bakmak için Alman yapımı dürbünü, yıldızlarına bakmak için teleskopu, egzotik balıklar geçip giderken sularının altında yüzmek için dalgıç giysisini ne zaman yanında getireceğini kendisi dışında bir şeye başvurmadan bilmesini sağlayan bir tür istiridye-beşinciden-sekizincinin-sonuna-dek-yok*[10] *güdüsüyle başkalarının evinde misafir oldum. Siyah smokinin ne zaman çıkarılıp beyazının giyileceği Times'da yazmaz; imtiyazlıların kılavuzluk sistemi, playboyluğumun yıldız haritası daha isabetli, daha inceliklidir.*

---

10 İstiridyenin sadece içinde R harfi geçen aylarda yenmesinin sağlıklı olduğu kastediliyor. İngilizcede Mayıs, Haziran, Temmuz ve Ağustos aylarının isimlerinde R harfi bulunmaz. (ç.n.)

Burada tek bir cümleye sıkıştırılmış bir yaşam tarzı, sınıf ve kast sistemlerimizin bir katmanı, anlatıcının karakterinin anahtarı, varlığına açılan bir pencere söz konusu, yanına da bir sürü ilave şey serpiştirilivermiş, "istiridye-beşinciden-sekizincinin-sonuna-dek-yok" ya da "playboyluğumun yıldız haritası" tabirlerinin ne anlama geldiğini bulmanın getirdiği tatmin mesela. Cümle, anlatıcının özgüvenini, kendini beğenmişliğini, ayrıcalıklı olduğu inancını etraflıca hissetmemizi sağlıyor; ayıya karşı beklenmedik ve karşı konulması güç bir cinsel çekimle burnu sürtülecek karakterinin özellikleri bunlar. Daha az yetenekli bir yazarın aynı bilgiyi nasıl sıkıcı, kısa cümleler halinde aktarabileceğini düşünmek burada da faydalı bir egzersiz olur.

Pek çok Raymond Chandler hayranının yazarın dedektiflik kurgularından ziyade cümlelerini, onun harikulade hazırcevap, saldırgan, aşırı kabadayıca anlatımını çekici bulduğuna dair şüphelerim var.

Chandler'ın dedektiflik kurguları kimi zaman biraz zor takip ediliyor ve Philip Marlowe'dan hatırladığımız satırlardan daha hızlı bir şekilde aklımızdan kayıp gidiyor. Chandler'ın dedektifine

hissettiğimiz yakınlık, dedektifin bir cinayeti nasıl çözdüğünden ya da silahı nasıl ateşlediğinden ziyade yazarın dili nasıl kullandığıyla ilgili. *Büyük Uyku*'dan (*The Big Sleep*) alınmış şu satırların cazibesine karşı koymak neredeyse imkânsız:

> *Çığlıkta hiçbir korku yoktu. Yarı zevk dolu bir şok, hafif bir sarhoşluk, saf bir ahmaklık tınısı vardı. Nahoş bir sesti. Beyazlı erkekleri, demirli pencereleri, el ve ayak bilekleri için deri kayışlar tutturulmuş sert, dar yatakları getirmişti aklıma. Çalılığın arasındaki boşluğa dalıp ön kapıyı maskeleyen dönemeçten dolaştığım sırada Geiger'in yazlık evi yine derin bir sessizlik içindeydi. Kapı tokmağı niyetine, bir aslanın ağzından demir bir halka sallanıyordu. Uzandım, yakaladım. Tam o anda, sanki biri bu işareti bekliyormuşçasına evin içinde üç el silah sesi gürledi. Uzun, hırıltılı bir iç çekişi olabilecek bir ses duyuldu. Sonra da yumuşak, ıslak bir kütleme. Sonra evin içinde süratli ayak sesleri. Uzaklaşıyorlardı.*

Woolf'un ya da Kleist'inkiler gibi, bir çiçekten diğerine konan kelebekleri andıran cümlelere

ya da Chandler'inki gibi hızlı aparkütlere, kaburgalara inen bir darbeye benzeyen cümlelere veya Stanley Elkin'in ya da Philip Roth'unki gibi yaylım ateşi cümlelerine meylettim ama A noktasından B noktasına giden en hızlı, en basit, en açık yolu seçen harika cümleler de var.

Hemingway'den bahsetmeden edebiyattaki yalın konuşmalardan veya basit (ya da süssüz bileşik) cümlelerden bahsetmek imkânsızdır. 19. yüzyıl Avrupa romanının sokaktaki sıradan Amerikalının sesinden uçsuz bucaksız bir okyanusla ayrıldığını gösterme başarısı Twain'le birlikte kısmen Hemingway'e aittir.

Hemingway okurken kısa sürede fark edersiniz ki, cümleleri ne basittir ne de belki hafızanızda kaldığı gibi neredeyse kendini alaya alan, kolaylıkla hicvedilebilen bir biçimde kurulmuştur. Hemingway yazını, yankılanan ve tekrarlanan, bağlaçlarla birleştirilip bebek konuşmasıyla *Kral James İncili* (*King James Bible*) arasında ezgili bir ritim tutturması sağlanmış cümlelerden kurulmuş pasajlardan çok daha çeşitlidir. *Güneş de Doğar*'da (*The Sun Also Rises*) tam da başka bir yazarın daha kısa, daha vu-

rucu bir anlatımla ifade edebileceği türden fiziksel, şiddet içeren bir olay olan bir boğa güreşi hakkında aşağıdaki uzun cümle yer alır. Sanırım buradaki ahenk, kanlı sporun törensel yanlarını, pelerinin savruluşunu ve benzeri şeyleri daha doğru bir şekilde yakalıyor. Pasaj ayrıca kariyeri inişe geçmiş bir boğa güreşçisini de anlatıyor, bu durum kısmen cümlenin üstü kapalı kasvetiyle aktarılıyor:

> *Bazen o bol dişli, uzun çeneli, dudaksız gülümsemesiyle gülümsemek için dönüyordu, bilhassa aşağılayıcı bir şey söylendiğinde ve herhangi bir hareketin yarattığı acı daima, daima şiddetleniyor, öyle ki sonunda sarı benzi parşömen rengine bürünüyordu; ikinci boğası öldükten, ekmek ve minder fırlatılması bittikten, başkanı aynı kurt dişli gülümsemeyle ve hakir gören gözlerle selamladıktan ve kılıcını silinmesi için korkuluğun üstünden öbür tarafa uzattıktan ve kutusuna yerleştirdikten sonra, dar geçitten geçerek aşağımızda kalan korkuluğa dayandı, hiçbir şey duymuyor, yalnızca acısını atlatmayı bekliyordu.*

Burada da uzunluğuna karşın cümleyi kolay-

lıkla takip edebiliyoruz, gerçi "bilhassa aşağılayıcı bir şey söylendiğinde" tümcesi ait olduğu yere, "bazen"in ardına konmuş olsaydı cümle ritminden bir şey kaybetmez ve biraz daha açık olabilirdi.

Bir sonraki paragrafta daha tanıdık, daha Hemingwayvari pasajlar var:

> *Belmonte artık yeterince iyi değildi. Boğa güreşi arenasındaki en büyük anları geride kalmıştı. Büyük anları hiç olmuş muydu, ondan da emin değildi aslında. İşler eskisi gibi değildi ve hayat artık yalnızca anlık parlamalarla canlanıyordu.*

Bundan kısa bir süre sonra, aynı sahnede ama başka (şöhret basamaklarını tırmanmakta olan) bir boğa güreşçisi anlatılırken, Hemingway'in haklı olarak hayranlık topladığı türden, kendi yollarını nasıl açacaklarını bilen ve bir duyguyu, bir ruh halini ya da bir hareketi bu yoldan ancak asgari düzeyde saparak ve azami doğrulukla aktaran cümleler buluyoruz. Yazarın aynı anda nasıl hem gerçeklere bağlı kaldığına hem de sözcük seçimi, ritim ve cümle dizilimi aracılığıyla matadorla boğa

arasındaki ölümcül dansın baleye yaraşacak seksiliğini nasıl yakaladığına dikkat edin.

> *Boğanın kuyruğu havalandı, hayvan saldırdı; Romero ayakları yere sıkıca basarken dönerek kollarını boğanın tepesine kaldırdı. Islanmış, çamurla ağırlaşmış pelerin savruldu ve rüzgârla şişen bir yelken gibi açıldı, Romero pelerini boğanın başının hemen üzerinde salladı. Geçiş bittikten sonra yine karşı karşıya kaldılar. Romero gülümsedi. Boğa yeniden saldırmak istedi, Romero'nun pelerini de bu defa diğer tarafta olmak üzere yeniden şişti. Her defasında boğanın o kadar yakından geçmesine izin veriyordu ki adam, boğa ve şişip boğanın önünde sallanan pelerin, keskin hatlarla dağlanmış tek bir kütle halinde görünüyordu. Her şey çok yavaş, çok kontrollüydü. Romero boğayı uyusun diye sallıyordu sanki. Böyle dört pelerin geçişi yaptı ve yarım bir veronikayla bitirerek sırtını boğaya verip alkışlara doğru döndü; eli kalçasında, pelerini kolundaydı, boğa da arkasında, uzaklaşan sırtını seyrediyordu.*

Daha önce bahsettiğim bağlaçlarla dolu, ezgili

Hemingway cümlelerinin kökenini ve son safhasını araştırmak için, Gertrude Stein'a dönmemiz gerekiyor: Stein, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü'nde* (*The Autobiography of Alice B. Toklas*) kendisiyle ilgili olarak, "Cümleler, yalnızca sözcükler değil, daima cümleler Gertrude Stein'ın yaşam boyu tutkusu olmuştur" yazmış. Hemingway, Stein'dan *Paris Bir Şenliktir* (*A Moveable Feast*) adlı Paris anılarında belirttiğinden çok fazlasını öğrenmiştir. Pis ya da Stein'ın amiyane dediği türden şeyler yazmama konusundaki tavsiyeler, erkek eşcinselliğinin iğrenç olduğu fikri ve insanın kıyafet yerine resim satın alması gerektiğine yönelik genel ilke. Hemingway'in Stein'e olan borçları sadece içerikte değil, bir cümlede de belirtilmiş. Şöyle diyor Hemingway: "Stein ritimler ve sözcüklerin tekrarlanarak kullanılmasıyla ilgili geçerli ve değerli gerçekleri de keşfetmişti ve onlarla ilgili etraflıca konuşuyordu."

Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü'nden aldığım bu tipik pasajda (üstelik, Hemingway'le ve cümlelerle ilgili olan bir pasaj bu) Hemingway'in benimsediği ve kendine uydurduğu tarzın başlangıcını görüyoruz. Alıştığımız o "ritimleri ve sözcükleri

tekrarlanarak kullanması"nı, konuşurcasına yazmasını ve şiiri, sıradan konuşmaları ve eksantrik kişiliğini birbirinin içinde eriten dilini tanıyoruz:

> *Hemingway o ilk günlerde Cummings hariç bütün çağdaşlarını severdi. Cummings'i taklitçilikle suçluyordu, öyle herhangi birini değil de belli birini taklit etmekle. The Enormous Room'dan çok etkilenmiş olan Gertrude Stein, Cummings'in taklit etmediğini, bütün yavanlığı ve verimsizliğiyle, ayrıca da nev-i şahsına münhasırlığıyla New England geleneğinin doğal vârisi olduğunu söylüyordu. Bu konuda anlaşamıyorlardı. Sherwood Anderson konusunda da anlaşamamışlardı. Gertrude Stein, Sherwood Anderson'ın bir cümleyi doğrudan bir duyguyu iletmek için kullanma konusunda deha sahibi olduğunu, bunun büyük Amerikan geleneğinin içinde yer aldığını ve Amerika'da Sherwood haricinde açık ve tutkulu bir cümle yazabilecek kimsenin gerçekten olmadığını düşünüyordu. Hemingway buna inanmıyor, Sherwood'un zevkini beğenmiyordu. Zevkin cümlelerle hiçbir ilgisi yok, diye belirtti Gertrude Stein. Ayrıca Fitzgerald'ın genç yazarlar arasında*

cümlelerle doğal bir biçimde yazı yazabilen tek kişi olduğunu ekledi.

Selefleri Sterne ve Twain ile çağdaşları Joyce ve Woolf gibi Stein da, en azından *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*'nde, cümleleri öyle bir biçimde kurmak ve dili öyle bir biçimde kullanmak istiyordu ki, bilincin işleyişini, gün boyu bizi taşıyan ve kendi yaşamlarımızı onunla anlayıp onunla kendimize açıkladığımız o iç sesin gevezeliklerini sayfa üzerinde yeniden üretebilsin. Daha yakın geçmişte Raymond Carver bir başka (genellikle erkek, işçi sınıfına mensup, Amerikalı, makul bir gözlem gücüne sahip, savunmaya geçmiş, nadiren entelektüel olsa da öz bilinç sahibi ve kendinin farkında) bilinç türü keşfetti ve bu süreçte mesela Virginia Woolf'un Clarissa Dalloway'ininkinden çok daha farklı bir iç yaşamı kâğıda döktü.

Carver'ın "Tüyler" ("Feathers") öyküsü, anlatıcıyla karısı Fran'ın anlatıcının iş arkadaşı Bud'la karısı Olla'nın evinde, bebekleri ve evcil tavuskuşlarıyla geçirdiği bir akşamdan bahseder. Güzel Fran'la anlatıcımız birbirlerine âşık ve mutludur,

çocuklarının olmamasından memnunlardır ve birlikte olmak dışında hiçbir özel istekleri yoktur.

Fran'ın hatırı sayılır bir gönülsüzlükle yaklaştığı akşamın sürprizlerle dolu olduğu anlaşılır, Bud'la Olla'nın bebeklerinin olağanüstü çirkinliği ve çiftin aile yadigârlarını dekorasyona renk katmak üzere kullanma yönündeki tuhaf tercihleri de bu sürprizlerin arasındadır. Bud'la Olla'nın televizyonunun üstünde Olla'nın çocukluğundaki biçimi bozuk dişlerinin alçıdan bir kalıbı durur. Bud karısının dişlerini düzelttirmiştir. En büyük sürprizse misafirlere gösterilen aile saadeti, fiziksel güzellik ya da para gerektirmeyen bir sevgiyle dolu yuva resmidir. Bu evde şefkat, sevecenlik ve ilgi atmosferi o kadar elle tutulur bir yoğunlukta, o kadar zengindir ki, huysuz mizacıyla bilinen bir kuş olan tavuskuşunun bile Bud'la Olla'nın bebeğiyle oyunbazlık ve tatlı bir himayecilik ilişkisi içinde olmasını sağlar.

Carver bu ziyareti anlatıcının ta yüreğinden gelen öyle doğrudan bir pasajla anlatıyor ki, normalde kendini sakınan biri olan kahramanımızın ne kadar etkilendiğini sadece cümlelerin tonundan ve yapısından bile anlayabiliyoruz.

Bud ile Olla'nın evindeki o akşam özeldi. Özel olduğunu biliyordum. O akşam hayatımdaki hemen hemen her şeyden hoşnuttum. Hissettiklerimle ilgili olarak onunla konuşabilmek için Fran'la baş başa kalmayı sabırsızlıkla bekliyordum. O akşam bir dilek tuttum. Masada otururken bir dakikalığına gözlerimi kapadım ve vargücümle düşündüm. O akşamı hiçbir zaman unutmamayı, hiçbir zaman aklımdan çıkarmamayı dilemiştim. İşte gerçekleşen tek dileğim bu oldu. Ve öyle olması da benim açımdan talihin kötü bir cilvesiydi. Ama bunu o zaman bilemezdim elbette.

Carver "özel" sözcüğünü iki kere tekrar ederek artık anlamı körelmiş olan bir sözcüğe yeni bir tazelik ve canlılık nefesi üflemeyi başarıyor. O kadar önemli bir akşam ki, akşam sözcüğü paragrafta üç kez kullanılıyor. Öte yandan akşamın zevkleri, bir nebze meşum "hayatımdaki hemen hemen her şey" ifadesinin yanı sıra, "işte bu dileğim gerçek oldu" demek yerine "işte gerçekleşen tek dileğim bu oldu" ifadesinde bulunan karmaşık duygularla (kendine acıma, pes etmişlik, hoşnutsuzluk) dengeleniyor. Paragrafın son üç cümlesi bizi geleceğe,

daha doğrusu hikâyenin anlatıldığı âna taşıyor; insanın ne dilediğine dikkat etmesi gerektiği ortaya çıkalı uzun süre olmuş artık. Nihayet anlatı yeniden geçmişe, anlatıcımızın hayatının ne büyük ölçüde değişmek üzere olduğunu, üstelik bu değişikliğin iyi yönde olmayacağını hayal bile edemeyeceği kadar neşeyle dolu o akşama dönüyor.

Bunun ardından söz konusu değişikliklerin hızlı bir özetinin yer aldığı, yaklaşık bir sayfalık bir bölüm geliyor. O akşam Bud'la Olla'nın oluşturduğu emsalden ilham bulan anlatıcı, karısıyla kendisinin de bir aile kurmaları arzusuna kapılıyor ve arkadaşınınkinden belirgin biçimde daha az mutlu bir sonuca ulaşıyor. Bu durum öykünün son paragrafında özetleniyor. Paragraf, anlatıcının birlikte çalıştıkları fabrikada arkadaşı Bud'la ara sıra öğle yemeği yemesiyle başlıyor:

> *Kırk yılda bir, ailemin nasıl olduğunu sorar. Sorduğunda, herkesin iyi olduğunu söylüyorum... İşin aslı, evladımda sinsi bir taraf var. Ama bu konuda konuşmam. Annesiyle bile. Hele de annesiyle. Aslına bakılırsa ikimiz gitgide daha az konuşuyoruz. Genellikle*

sadece televizyon seyrediyoruz. Ama o geceyi hatırlıyorum. Tavuskuşunun gri ayaklarını kaldıra kaldıra masanın etrafında dönmesi geliyor aklıma. Sonra arkadaşımla karısının verandada bize iyi geceler dilemesi. Olla'nın Fran'a eve götürsün diye birkaç tavus tüyü vermesi. Hepimizin el sıkıştığımızı, kucaklaştığımızı, şunu bunu söylediğimizi hatırlıyorum. Arabaya binip uzaklaşırken Fran bana iyice yakın oturmuştu. Eli bacağımdaydı. Arkadaşımın evinden evimize öyle gitmiştik.

Cümlelerin bundan daha sade olması pek mümkün değil. Tavuskuşunun ayaklarının griliği haricinde neredeyse hiç sıfat yok. Bir de o tüyler ürpertici "sinsi taraf" var, anlatıcının bize çocuğuyla ilgili söylediği tek şey de bu. Güzel Fran "çocuğun annesi" olmuş. "Annesiyle." "Hele de annesiyle." Koskoca bir kırgınlık ve yabancılaşma evrenini anlatan üç kelime. Cümleler, tıpkı konuşma sırasında (buradaki adamın konuşması) olduğu gibi cümle parçacıklarına bölünüyor, "Hatırlıyorum... Aklıma geldi... Hatırlıyorum..." diyen cümlelerin uzun, pes notalarını vurguluyor. (Evde tavus tüyü

bulundurmanın uğursuzluk getireceğini kim bilir kaç kere duymuşumdur, batıl inançtan habersiz Olla'ya bütün iyi niyetiyle Fran'a birkaç tavus tüyü verdirirken Carver'ın aklında bu mu vardı acaba diye düşünürüm hep.) Son olarak anlatıcının o gecenin yitip gitmiş mutluluğunu hatırladığı üç kısa cümle var. Bu huzur ve mutluluk anlarını hatırlamak onun için artık bu mesafeden o kadar zor ki, tarif ettikleri küçük, samimi jesti ancak barındırabilecek uzunlukta üç cümleyle hem bizi hem kendini ikna ediyor.

Demek ki incelememize ve yakın okumamıza değecek cümleler yalnızca uzun, karmaşık olanlar değil. Kısa cümle de bir o kadar etkili olabilir, çünkü önemli olan karmaşıklık ya da süslemeler değil, zekâ, zarafet ve cümlenin ifade etmeyi hedeflediği şeyi ifade etmenin mükemmel bir aracı olarak taşıdığı çarpıcılık. Cümle içinde yer aldığı öyküye, romana ya da denemeye kusursuz bir biçimde yakışmalı.

Cümle konusunu ardımızda bırakmadan önce ritim meselesi hakkında birkaç şey daha söylememiz gerek. Nesirde ritim neredeyse şiirde

olduğu kadar önemlidir. Cümleyi katır kutur ve biçimsiz hale getirecek doğru sözcüktense onu biraz daha ezgili kılacak hafifçe yanlış bir sözcüğü seçmeyi yeğlediğini söyleyen bir sürü yazar var.

Bunu yapabiliyorsanız, odada tek başınızayken kendi sesinizin yankılanmasını duymak sizi utandırmıyorsa, yazdıklarınızı yüksek sesle okuyun. Takılmadan okumakta zorluk çektiğiniz bir cümlenin muhtemelen daha pürüzsüz ve akıcı hale getirilmek üzere elden geçirilmesi gerekiyordur. Bir şair bir keresinde Manhattan'daki çatı katı dairesinde yeni bir şiirinin taslağını yüksek sesle okuduğu sırada içeri hırsız girdiğini anlatmıştı bana. Hırsız delinin birinin evine girdiğine karar verip hiçbir şey almadan, şaire zarar vermeden döndüğü gibi kaçmış. Yani yüksek sesle okumak çalışmalarınızın niteliğini artırmakla kalmaz, hayatınızı da kurtarabilir.

Edebiyatta en fazla takdir toplayan pasajlardan bazıları, barındırdıkları iniş çıkışlarla bizi içeriklerini güçlendiren ve nihayet aşan bir biçimde etkileyenlerdir. Cümleler bizi müziğin etkilediği kadar etkiler ve bunu açıklanması imkânsız şekil-

lerde yaparlar. Ritim sözcüklere, salt sözcüklere indirgenemeyecek ya da salt sözcüklerle tarif edilemeyecek bir güç verir.

Tim O'Brien'ın *Taşıdıkları Şeyler*'indeki (*The Things They Carried*) insanı büyüleyen, ağıtsı güç, *ihtiyaç*, *taşımak* ve *her biri* sözcüklerinin tekrarlanmasıyla ve takıntılı biçimde oluşturulan listelerin yarattığı ritimle ortaya çıkar. Önce nesneler, sonra isimler, sonra her bir adamın bir özelliği sıralanır, onu başka nesneler ve sebep açıklayan "için"li tümceler takip eder. Her bir askerin ne taşıdığını teker teker, eksiksizce anlatmanın yarattığı nispeten dar alanda ne kadar çok karakter yaratıldığına dikkat edin, alet edevatın bir çeşit mini özgeçmiş olarak işlev gösterdiğini ve her cümlenin sonunda ihtiyaç ve taşımak sözcüklerinin yeni, daha karanlık bir anlam yüklendiğini gözden kaçırmayın. Ayrıca her karakterin nasıl tanıtıldığına, ete kemiğe büründürüldüğüne, taşıyacağı şeyler ne kadar ağır olursa olsun bu nesneler aracılığıyla insanlaştırıldığına dikkat edin. Yoğun bir şurup içindeki konserve şeftaliler, otellerde kullanılan boyutta sabun kalıpları. O'Brien bütün bu öteberiyi ve ıvır zıvırı

sayıp dökerek ordu ve savaş, mayınlar ve bubi tuzaklarıyla dolu bir arazi, soğuk gecelerle sıcak günler, insanı sırılsıklam eden muson yağmurları, çeltik tarlaları ve Ted Lavender gibi durup dururken vurulma ihtimali deneyimlerini özetlemeyi başarıyor. (Lavender'ın vurulması o kadar beklenmedik ki, sadece cümlenin ortasında değil, aynı zamanda yan tümcenin de ortasında gerçekleşiyor.)

> *Taşıdıkları şeyler büyük ölçüde ihtiyaca göre belirlenmişti. İhtiyaçların ya da ihtiyaç duyulabilecek şeylerin arasında konserve açacakları, çakılar, elektrikli ocaklar, kol saatleri, asker künyeleri, sivrisinek kovucu, sakız, şekerleme, sigara, tuz tabletleri vardı. İriyarı bir adam olan Henry Dobbins, fazladan tayın taşıyordu, sünger kekin üstüne yoğun şurup içindeki konserve şeftaliden dökmeye bayılırdı. Sıhhiyeci Dave Jensen diş fırçası, diş ipi, Avustralya'daki R&R'den çaldığı birkaç kalıp otel sabunu taşıyordu. Korku içindeki Ted Lavender, nisan ortasında Than Ke köyünün dışında başından vurulana dek yatıştırıcı taşıyordu. İhtiyaç duyulduğu ve standart prosedür gereği olduğu için hepsi kamuflaj örtüleri ve kaplamalarıyla birlikte*

iki buçuk kilo gelen çelik miğferler taşıyordu... İhtiyaç gereği. Arazi mayınlı ve bubi tuzaklarıyla dolu olduğundan, her bir askerin içi çelik, naylon kaplı bir kurşun geçirmez yelek taşıması zorunluydu, yelek üç buçuk kiloydu ama sıcak günlerde insana çok daha ağır gelirdi. Çok çabuk ölünebileceği için her bir asker kolayca ulaşabilmek üzere genellikle miğferinin içinde en az bir tane büyük sargı bezi taşıyordu. Geceler soğuk ve musonlar ıslak olduğu için her biri yağmurluk, yer örtüsü ya da derme çatma bir çadır olarak kullanılabilecek yeşil, plastik bir yağmurluk taşıyordu. Müflon astarıyla yağmurluk neredeyse bir kilo geliyordu ama her bir gramına değerdi. Mesela nisanda, Ted Lavender vurulduğunda onu yağmurluğuna sarmış, sonra da çeltik tarlasından taşıyarak helikoptere bindirmişlerdi, helikopter de onu alıp götürmüştü.

En iyi bilinen ezgili cümlelerden bazıları James Joyce'un *Ölüler*'inin kapanış cümleleridir. Yüksek sesle okuyun; bu cümleleri sözcük sözcük söyleyip duyarak kendi başınıza keşfedeceklerinize benim ekleyebileceğim çok az şey kalacak:

Batıya doğru yola çıkmasının vakti gelmişti. Evet, gazeteler doğru söylüyordu: İrlanda'nın her yeri karla kaplıydı. İç kısımlardaki karanlık ovaların her yerine, ağaçsız tepelere kar yağıyor, Allen Bataklığı'na hafifçe iniyor, daha batıdaysa karanlık, isyankâr Shannon dalgalarının üstüne hafifçe yağıyordu. Michael Furey'nin gömülmüş yattığı tepedeki ıssız kilise avlusunun her köşesine de yağıyordu. Çarpık çurpuk haçlarla mezar taşlarının, küçük bahçe kapısının sivri parmaklıklarının, çıplak dikenlerin üstünde kalın bir tabaka halinde yığılmıştı. Karların hafifçe bütün evrene yağmasını, yaşayanların ve ölülerin üstüne nihai sonlarının inişi gibi hafifçe yağmasını dinlerken ruhu ağır ağır kendinden geçti.

Burada şiir sanatının birçok aracına başvurulmuş: Ölçü, yineleme, ünlü yinelemesi, –ağır ağır kendinden geçti, hafifçe indi– hepsi kullanılmış; aynı zamanda inmek, yağmak, hafifçe yağmak yüklemleri öykünün temalarını birbirine bağlarken bir yandan da anlatımı daha üst bir seviyeye taşıyan bir dizi cümlede tekrarlanmış.

Ritmin benzer bir şekilde güçlü kullanımı,

bu defa büyülü sözler, ağıt ve anlatıcının Püriten atalarının verebileceği türden bir vaaz karışımı bir etki oluşturmak üzere John Cheever'ın "Güle Güle Kardeşim"inin ("Goodbye My Brother") sonunda da görülür. Öykü boyunca feci bir aile toplantısıyla ilgili usul usul demlenen aile gerginlikleri artık kaynamış ve neredeyse buharlaşmıştır. Ailenin mahrem kederlerinin yüklendiği günah keçisi olarak işlev gören ve bütün gömülü gerçeklerle konuşulmamış tatminsizliklerin bastırılmış ve saplanmış halde kalmasına imkân veren sevimsiz, geçimsiz kardeş evi yine terk etmiştir. Kendisinin de çekici bir karakter olduğu hiçbir şekilde söylenemeyecek olan anlatıcı, aşağıdaki son satırları aktarmak için baskılanmış ve güvenilmez karakterinden sıyrılıp çıkar:

> *Bu yapıda biriyle nasıl başa çıkarsınız? Ne yapabilirsiniz? Kalabalıkta gözünüzün ille de sivilceli bir yanakta, çolak bir elde karar kılmasını nasıl engelleyebilirsiniz, insan soyunun hesapsız yüce gönüllülüğü, insan yaşamının kıyıcı ama yüzeysel çekiciliği karşısında duygulanmayı nasıl öğretebilirsiniz ona?*

Korkunun, ürkünün bile yıldıramadığı bazı gerçeklere parmak basmasını nasıl sağlayabilirsiniz? O sabah deniz, koyu alaca bir renkteydi. Karımla kız kardeşim –Diana ile Helen– yüzüyorlardı, koyu suda karalı sarılı ışıldayan başlarını seçtim. Denizden çıkışlarını gözlerken çıplak, utançsız, güzel ve çok zarif olduklarını gördüm, çırılçıplak kadınların denizden ayrılışlarını seyrettim.[11]

Cümlelerin enerjisi, zarafeti ve çeşitliliği çarpıyor bizi, pasajın başlangıcındaki "bu yapıda biriyle" ne yapılabileceğini soran (Kim? Okur mu? İlahi güç mü?) bir dizi soruyla dile getirilen ileri derecede söylevsi tonu belirtmeye bile gerek yok. Bu sorular retorik elbette. Yapılabilecek hiçbir şey yok, sorular da insanın ellerini havaya kaldırmasının edebi biçimi. Soruların uzunlukları farklı farklı. En kısası olan sadece iki kelimelik soru, ilk soruyu tekrarlayıp vurguluyor. En uzunu otuz sözcük içeriyor ve bir dizi bağlı tümceciği basamak basa-

---

11 John Cheever, "Güle Güle Kardeşim", *Yüzücü, Toplu Öyküler* 1, çev. Tomris Uyar, Everest Yayınları, 2011, s. 38

mak sıralıyor. İkinci soru günahkârın hatalarıyla başlıyor (sivilceleri, sakatlığı, doğadaki ve insan doğasındaki kusurları aramak), oradan neyi doğru yapmadığına geçiyor: Yaşamın haşin yüzeysel güzelliğinin tadına varmak, katı gerçekleri (sözcüklerin ve anlatımın nasıl değiştiğine, öykünün daha sade gövdesinden nasıl yukarılara doğru kanat açtığına dikkat edin) fark etmek.

Uzun ve sorgulayıcı anlatımdan kısa ve açıklayıcı olana geçtiğimiz sırada pasaj da Püriten'den pagana, ya da hiç değilse Homeros'a özgü bir havaya, vaazdan isimleri Yunan mitolojisinin güzellerinden ödünç alınmış kadınları övmeye geçiyor. Burada da ritimler "Gördüm... Gördüm... Gördüm..." tekrarında İncil'in, özellikle de Yaradılış Kitabı'nın ilk mezmurlarının ritmini hafifçe yankılıyor.

Bütün bunlar öykünün sonunun yalnızca güzelliğine değil, aynı zamanda tuhaflığına ve gizemine de katkıda bulunuyor, bu sonun anlattığı deneyimin anlatıcıyı öyle pek de müşfik ya da kendi kendinin bilincinde olduğu söylenemeyecek bir lise öğretmeninden bir metafizikçi ve şaire nasıl

(ne miktarda ve ne kadar süreyle) dönüştürdüğünü merak ediyoruz. Tarzdaki değişiklik Cheever'ın başkahramanındaki değişiklikleri daha da şiddetle fark etmemizi sağlıyor, zorlu bir sosyal etkinliğin ardından, sorun çıkaran misafir evine döndükten sonra ve ufuk kısa bir süreliğine bulutsuz görünürken hissetmiş olabileceğimiz rahatlamayı hatırlıyoruz. Pasajı daha da kışkırtıcı hale getiren bir şey de anlatıcının işlediği dehşet verici bir şiddet eyleminin hemen öncesinde yer alması; aynı anlatıcı ondan sonra şiirsel söyleyişin doruklarına çıkıyor.

Joyce'un ve Cheever'ın öykülerindeki iki pasajın da ritim ve ezgiyi okura öykünün bitmek üzere olduğunu işaret etmek üzere kullandığını belirtmekte fayda var. Burada da müzikle olan paralelliklerin düşünülmesi yarar sağlayacaktır, bir senfoni biterken tempo yavaşlar, akorlar daha sürekli ya da dramatik bir hale gelir, notalar müzisyenler çalmayı kestikten sonra da yankılanıp devam eder. En sevdiğiniz kitapları açıp sonlarını yüksek sesle okumayı deneyin. Cümleler görkemli ya da sessiz sakin bir finalin yaklaştığını bildirirken büyük ihtimalle kendinizi daha yavaş, belki

daha yumuşak bir sesle okurken bulacaksınız.

Cümleler konusunu geride bırakmadan önce son olarak gelin bir kere daha Hemingway'e ve Paris'teki gençlik yıllarını anlattığı anı kitabı *Paris Bir Şenliktir*'deki pasaja dönelim. Hemingway'in çalışma yöntemini anlattığı bu pasaj, onu takip eden kuşaklar boyu yazar tarafından zımni bir edebi tavsiye olarak kabul edilmiştir:

> *Bazen yeni bir hikâyeye başlayıp bir türlü ilerleyemediğimde (...) Ayağa kalkar, Paris'in çatılarına bakar ve şunları düşünürdüm: "Endişeye mahal yok. Yazmayı daha önce daima başardın, şimdi de başaracaksın. Tek yapman gereken, hakiki tek bir cümle yazmak. Yazabildiğin en hakiki cümleyi yaz." Ondan sonra tek bir hakiki cümle yazar, yoluma oradan devam ederdim. O zamanlar bunu yapmak kolaydı, çünkü bildiğim, gördüğüm ya da birinden duyduğum hakiki bir cümle muhakkak olurdu. Teferruatlı bir şekilde ya da bir şeyi tanıtan veya takdim eden biri gibi yazmaya başladıysam, o süslemeleri kesip atabileceğimi ve yazmış olduğum biricik yalın ve hakiki beyan cümlesiyle işe başlayabileceğimi keşfettim.*

Tek hakiki cümleyle ilgili bu pasajın bir tür duaymış gibi alıntılandığını seneler boyunca pek çok kez duydum ve Hemingway'in neden bahsettiği hakkında zerre kadar fikrim olmadığını kabul etmek istemediğim için başımı onaylar anlamda sallayıp durdum. Bu bağlamda, yani kurmaca bağlamında "hakiki" bir cümle nedir? Hemingway'in tavsiyesine uymayı bunca güçleştiren şey, "hakiki"nin anlamını hiç açıklamamış olması.

Belki en akıllıcası, sayısız başka yazar gibi Hemingway'in de hakikatle güzelliği birbirine karıştırdığını kabul etmektir. Muhtemelen söylemek istediği, güzel bir cümlenin tanımlanmasının hakiki bir cümlenin tanımlanması kadar zor olduğudur ki, bu kavramı inceledik zaten.

Her halükârda bundan cesaret bulmalıyız. Hemingway iyi, güzel ve hakiki cümleyi düşünmekle kalmıyor, onu dayanak olarak, odaklanacak bir hedef, ilerlemesini sağlayacak bir yol olarak kullanıyor. Elbette zaman değişti, Hemingway'in çağında geçerli olan şey bugün geçerli olmayabilir, işin orası aşikâr ama şu da var ki, Hemingway cümlelerle ilgilenmekle, yayıncılarına cümlelerinin

kendisi için önemli olduğunu söylemekle kalmadı, bunu okurlarına ve bütün dünyaya da söyledi.

Muhteşem cümlelerin müstakbel genç yazarı da, cümlelere gösterdiği büyük ilginin Hemingway'in kariyerine bir zarar vermiş görünmediği gerçeğine bakıp rahatlayabilir belki.

DÖRT
Paragraflar

Konstantin Paustovski, anılarını yazdığı kitabı *Umut Yılları*'nda (*Story of a Life: Years of Hope*) Isaac Babel'ın çalışma odasına yaptığı bir ziyareti anlatır. Anı yazarı bu ziyaret sırasında Babel'ın masasındaki yazı taslaklarından oluşan kocaman sayfa yığınına bir göz atmıştır. Bu şöhretli öykü ustası nihayet bir roman mı yazıyordur yoksa? Hayır, diye cevap verir Babel, kâğıt yığını yeni öyküsünün yirmi iki taslağından ibarettir yalnızca. Arkadaşının şaşkınlığı, Babel'a genel olarak yazma, özel olarak da metin düzeltme konusunda uzun bir söylev için ilham verir.

Babel, Paustovski'ye verdiği mini söylevde paragraf konusunu ele almıştır: "Metni paragraflara bölme ve noktalama işaretleri koyma işi düzgün yapılmalıdır ama yalnızca okurlar üzerinde yaratacağı etki dolayısıyla. Katı bir kurallar yığını işe yaramaz. Yeni bir paragraf harika bir şeydir. Ritmi usulca değiştirmenize imkân tanır ve aynı manzarayı başka bir açıdan görmenizi sağlayan bir şimşek parlaması gibi bir işlev görebilir."

Ritim değişiklikleri ve şimşek parlaması derken ne kastettiğini sezgisel olarak anlıyoruz ama Babel bir paragrafı nasıl biçimlendireceğimiz ya da nerede sona erdirip bir yenisine başlayacağımız gibi daha gündelik sorunlar hakkında pek pratik bir yardımda bulunmuyor. Yine de cümlelerde olduğu gibi cümlenin başlı başına bir varlık olarak dikkatimizi yöneltmemize değecek bir şey olduğunu fark etmenin doğru yönde atılmış önemli bir adım olması gibi, burada da sadece "paragraflar" üstünde *düşünmek* bile bizi oyunda bir adım öne geçirir.

Aynı zamanda deneme ve anı yazan şair bir arkadaşıma, paragraf konusuna hiç kafa yorup yormadığını sordum. Paragrafı şiirsel bir biçim, belki biraz dörtlük gibi düşündüğünü söyledi. Sonra benim de fark etmiş olduğum bir şey ekledi. Deneme yazarken, bir noktaya vardığında ilk birkaç paragrafının ne olacağını bildiğini söyledi. Denemenin zihninde bir düzene girdiği ve metnin adeta birkaç tık'la büyük ölçüde yerine oturduğu bir noktaydı bu.

İyi ama bu birkaç tık'ın ne zaman gerçekleşeceğini nasıl anlayacağız? Burada da soyut çıkarımlar yerine örneklerle, Babel'ın kurgularını oku-

yarak öğrenmek daha kolay görünüyor. Böylece elektrik fırtınaları ve ritimle ilgili fikirlerinin nasıl işlediğini görebiliriz.

Babel'ın en ünlü iki öyküsünün açılış paragraflarını ve onları takip eden paragrafları ele alalım ve bir yazarın o şimşeği çaktırmasına yol açan dikkatli akıl yürütmelere ve yahut bilinçdışı dürtüye odaklanalım.

Daha fazla ilerlemeden önce, çeviriyle ilgili bir şey söylemek gerekiyor. Çeviri bir eser okuduğumuzda (üslup, anlatım ve eşanlamlı sözcükler konusundaki) belli bazı kritik seçimlerin yazar değil çevirmen tarafından yapıldığını biliriz, bilmemiz de gerekir. Bu durumda çevirmenin akıllıca seçim yapmış ve yazarın isteklerini mümkün olduğunca aktarmaya çalışmış olduğunu ummaktan başkası gelmez elimizden. Söylemeye gerek yok, İngilizce Babel, Rusça Babel'dan farklıdır. O yüzden Walter Morrison tarafından yapılmış bir Babel çevirisinden alıntı yaptığımda, aslında tam olarak Babel'dan değil de daha ziyade Morrison'la Babel'ın arasındaki bir tür işbirliği diyebileceğimiz şeyin ortaya çıkardığı eserden alıntı yapmış

oluyorum. Elbette öyküleri özgün dilinden okumayı yeğlerdim. Ancak Morrison'ın çevirisi ilk okuduğum çeviriydi ve Isaac Babel'ın eserlerini düşündüğümde aklıma önce o geliyor; tıpkı Martin Greenberg çevirisiyle Kleist'ı ya da Constance Garnett'ın başkalarının sık sık şikâyet ettiği ama benim daima son derece yeterli bulmuş olduğum bir üslupla yorumladığı Çehov'u düşündüğümde olduğu gibi.

Pekâlâ, işte Babel-Morrison'ın "Polonya'ya Geçiş"inin "Crossing the River Zbrucz") açılış pasajı:

> *VI. Tümen'in komutanı bildirdi: Novograd Volinsk bugün şafakta alındı. Personel Krapivno'yu terk etmişti, yük katarımız da I. Nikolay'ın köylülerin kemiklerinin üstüne inşa ettirdiği Brest-Varşova yolu üstündeki gürültülü bir artçı birliğin arasına yayılmıştı.*
>
> *Etrafımızda tarlalar çiçekleniyordu, gelinciklerle kıpkızıl kesilmişti; bir öğle vakti esintisi sararmakta olan çavdarların arasında oynaşıyordu; ufuktaysa el değmemiş karabuğdaylar uzaklardaki*

bir manastırın duvarı gibi yükseliyordu... Turuncu güneş gökyüzünde kesilmiş bir kelle gibi yuvarlanıyor, bulutlardaki koyaklarda yumuşak bir ışık pırıldıyordu. Günbatımının bayrakları başlarımızın üstünde uçuşuyordu. Akşamın serinliğine dünkü kanların, katledilmiş atların kokusu damladı.

Bu da "Benim İlk Kazım"ın[12] ("My First Goose") başlangıcı:

VI. Tümen'in komutanı Savitsky beni görünce ayağa kalktı, dev gibi gövdesinin güzelliğine hayran oldum. Ayağa kalktı, binici pantolonunun moru, yana yatırılmış küçük kepinin kızılı ve göğsüne tutturulmuş madalyalar kulübeyi bir bayrağın gökyüzünü yardığı gibi yardı. Üstünden güzel bir koku ve sabunların mide bulandırıcı tatlılıktaki tazeliği yayılıyordu. Uzun bacakları, boğazlarına dek parlak binici çizmelerine bürünmüş kızlar gibiydi.

Bana gülümsedi, binici kamçısını masanın üs-

---

12 Metinden anlaşılmıyor, buradaki sözcük "kazı" değil, "kaz." (ç.n.)

tüne vurdu ve genelkurmay başkanının dikte etmeyi yeni bitirdiği bir emri kendisine doğru çekti.

Bu iki ilk paragrafın bizi en güçlü şekilde etkileyen tarafı muhtemelen nasıl başladıkları değil, nasıl bittikleri. İkisi de anlatı boyunca yaklaştıkları küçük huzursuzluk zirveleriyle sona eriyor. Genel olarak paragrafın bir tür edebi nefes alış-veriş olarak anlaşılabileceğini, her bir paragrafın içe çekilmiş (bazen çok uzun çekilmiş) bir nefes olduğunu söylerdim. Paragrafın başında nefes al, sonunda ver. Bir sonrakinin başlangıcında yeniden nefes al. Ancak Babel'in paragrafları bir tür huzursuzluk unsurunun işe karışmasıyla, son cümlede nefesimizi tutmamıza yol açıyor; o yüzden o ritim değişikliğinin, perspektifteki o kayışın ortasında hâlâ biraz nefessiz halde oluyoruz.

"Polonya'ya Geçiş" doğrudan, süslenmemiş bir anlatıyla, bir zafere ilişkin haberin aktarımıyla (Babel yıllarca gazetecilik yapmıştır) başlıyor. Cümlede hiç sıfat yok, paragrafta da sadece bir tane (gürültülü) var. Neredeyse bir bildirim, askerî bir brifing notu okuyoruz, ta ki son tümcedeki "köy-

lülerin kemiklerinin üstüne" kısmına gelinceye dek. Bu kısım, bizi böyle bir ifadenin yer almasının mümkün olmadığı gazete haberi dünyasından alıp kurmaca dünyasına taşıyor. Son cümlesi daha yakın tarihli Peter Constantine çevirisindeki gibi bitseydi paragrafın ne kadar farklı olacağına bakmakta fayda var: "Personel Krapivno'dan çekiliyor şimdi, süvarilerimizi taşıyan tren Brest'ten Varşova'ya giden, Çar I. Nikolay'ın mujiklerin kemiklerinin üstüne inşa ettirdiği yol boyunca uzanıyor."

Her iki durumda da bahsedilen kemikler, gümrah, lirik bir doğa tasviriyle at kanı ve kesik kafalar gibi askerî bir kampın dehşetlerini, sıradan, hatta belki nefis ama her an korkunç bir şeyin olabileceği bir manzarada seyahat etmenin dehşetlerini çağrıştıran nahoş şeylerin dile getirilmesi arasında gidip gelen bir sonraki paragrafta takırdamaya devam ediyor. Öykünün sonunda da öyle.

"Benim İlk Kazım"ın açılışında da benzer bir şey oluyor, gerçi orada düzensizlik ve huzursuzluğun hafif notaları ilk cümleden, anlatıcının Tümen Komutanı Savitsky'ye gösterdiği tepkiyle başlıyor. Anlatıcının içinden ilk gelen, adamın dev cüssesine

hayranlık duymak. Bütün paragraf (St. Petersburg Üniversitesi hukuk bölümü mezunu bir entelektüel, idealist bir Lenin taraftarı, bir sandık dolusu yazı taslağı olan bir yazar olduğunu çok geçmeden öğreneceğimiz) anlatıcının komutanın giydikleriyle parfümünün kokusu hariç hiçbir şeyi fark edemeden büyülenip kaldığı bir ânı anlatıyor. O ânın, kısmen askerî dostluk, cinsellik ve şiddetin bağlantılarıyla ilgili olan öykü boyunca yankılanacak sapkın polimorfik erotizmi, komutanın uzun bacaklarının *"boğazlarına dek parlak binici çizmelerine bürünmüş kızlar"* gibi algılanmasına doğru ilerliyor.

Bu rahatsız edici imge, gözlüklü anlatıcının bir şiddet eylemi gerçekleştirmek suretiyle, birlikte at sürdüğü gaddar Kazakların arasına kabul edildiği öykünün son cümlesinde yeniden ortaya çıkacak. Nihayet adamlar bir samanlıkta uykuya dalarlar:

> *Uyuduk, altımız birden, yıldızların içeri girmesine izin veren ahşap bir çatının altında, bacaklarımız birbirine dolanmış olarak, birbirimizi ısıtarak. Rüya gördüm ve rüyalarımda kadınlar vardı. Ama dökü-*

len kanlarla lekelenmiş yüreğim ıstırap çekiyor ve dolup taşıyordu.

Öykünün ilk paragrafının sonundaki patlama, anlatıcıyla birlikte bizi de daldığımız düşüncelerden uyandırıyor. Komutanın gülümsemesi, kamçısının masasında şaklaması ve yeni dikte edilmiş emre uzanırken yaptığı hareket birleşiyor ve paragrafa donup kalmış büyülenmişlik havasını veren hülyalı dalgınlığı kırıyor. Şimşek parlaması, ritim değişikliği öyküyü harekete geçiriyor. Gülümseme, kamçı, askerî emir, bunlar işe koyulmanın vaktinin geldiğini işaret ediyor ki, birkaç sözcükle de söz konusu işin öldürme işi olduğunu öğreniyoruz. İkinci paragraf tebliğin içerdiği emirle bitiyor, bu emir de askerî idarenin dili olduğunu düşündüğümüz dille ifade edilmiş: "Düşmanla temas kurmak ve onları ortadan kaldırmak."

Bu noktada, *Umut Yılları*'ndan yapılan alıntıya dönmek isteyebiliriz. Orada Babel paragrafla ilgili konuşmasına katı bir kural yığınına karşı uyarıda bulunarak başlıyor, öte yandan insan Babel'in bu iki öyküsünün açılış paragraflarının bir dizi kural

önerdiğini düşünebilir. Paragrafın bir tür zirveye, sizi bir sonraki paragrafa taşıyan nefese doğru yükselerek ilerlemesi gerektiği gibi. Ancak genel bir kurallar dizisi oluşturmaya çalışmak yerine geniş bir açıyla okumanın avantajı şudur ki, bu sayede genel bir kurallar dizisi olmadığını, sadece size gitmek isteyebileceğiniz bir istikameti işaret eden tekil örnekler olduğunu öğreniriz.

Rex Stout'un polisiyelerinden biri olan *Kendin Yaz (Plot it Yourself)* dedektif Nero Wolfe, intihal suçlamaları olan bir vakada ortaya çıkan üç yazı taslağının aynı kişi tarafından yazılmış olup olmayacağını anlamak üzere göreve çağrılır. Vardığı sonuca (taslakları gerçekten de aynı kişinin yazdığı sonucuna) karakteristik sözcüklerin (iddia) ve "bir hiç uğruna değildi" gibi tabirlerin tekrarlarının durumu açığa vurmasıyla ulaşır. Noktalamada da benzerlikler vardır; yazar virgül ya da tire yerine noktalı virgül kullanmayı yeğlemektedir. Ancak büyük dedektif durumu ele veren en önemli unsurun paragraflar olduğunu söyler:

Akıllı bir adam üslubunun her unsurunu başarıyla

gizleyebilir, biri hariç: Paragraflar. İmla ve tümce dizilimi mantıklı süreçlerle tam bir bilinç halinde kontrol edilp düzenlenebilir ama paragraflar... Kısa mı yoksa uzun mu sıçramalar yapılacağına, bir düşüncenin ya da eylemin ortasında mı, yoksa önce söz konusu eylemi ya da düşünceyi bitirdikten sonra mı sıçranacağına ilişkin kararlar, bunlar içgüdüyle alınır, kişiliğin derinliklerinden gelir. Uzak bir ihtimalle de olsa sözcük, hatta noktalama benzerliklerinin bile tesadüf olabileceğini kabul ederim ama paragraflar için böyle bir şey söz konusu değil. Bu üç öykü aynı kişi tarafından paragraflanmış.

Bundan kısa bir süre sonra, Wolfe'un sadık yardımcısı Archie Goodwin, ilgilenilmesi gereken kâğıtlarla dolu çalışma masasına döner. Söz konusu üç taslaktaki paragrafları yarım saat kadar inceler ve Wolfe'un bunların aynı kişi tarafından yazılmış olduğu yönündeki kararında haklı olduğu sonucuna varır. Bunu bize çok uzun bir paragrafın ikinci cümlesinde söyler, sonra devam eder: "Öyküleri kasaya koydum, sonra da bir masa dolusu kâğıt sorununu düşündüm." Yine aynı paragrafta

Archie, Nero Wolfe'un evinin çeşitli fertlerini ve bu fertlerin işlevlerini sıralar. Paragraf, paragrafı nerede kesmek gerektiği ve bir cümlenin yalnızca vurgusunun değil, ima ettiklerinin de paragrafın sonunda mı, yoksa yeni bir paragrafın başında mı yer aldığına göre değişmesi meselesini kısa ve öz bir şekilde açıklayan bir dizi cümleyle sona erer:

> *...Konumum ve işlevim, durum ne gerektirirse odur ve durumun ne gerektirdiğine kimin karar vereceği sorusu genellikle Wolfe ile ikimizin birbirimizle konuşmadığımız bir atmosfer yaratır. Bir sonraki cümle, "Ancak masa dolusu kâğıt ofiste olduğuna göre, belli ki benim işimdi" olacak ve bu cümleyi buraya mı koyayım, yoksa onunla yeni bir paragrafa mı başlayayım, buna karar vermek zorundayım. Ne kadar incelikli bir iş olduğunu görüyorsunuz. Kendiniz paragraflara ayırın.*
>
> *Kâğıt yığınlarını incelemeye başladım...*

Archie'nin dediği gibi, bu incelikli bir iştir. Evrak işlerinin onun görevi olduğuna dair cümle bir önceki paragrafa giderse, o paragrafın profesyonel

sorumluluk üzerinde düşüncelerine ve bir durumun ne gerektirdiğine kimin karar verdiğine bir tür ilaveymiş gibi olacak. Aynı cümle bir sonraki paragrafın başındaysa, Archie derin bir nefes almış ve sonunda dikkatini artık üstünde çalışmaya başlayacağı kâğıt yığınına yöneltmiş gibi geliyor kulağa.

Nero Wolfe, Paula Fox'un romanı *Gözükara Karakterler*'de (*Desperate Characters*) yer alan aşağıdaki paragrafın yazarının Paula Fox olduğunu tespit edebilirdi muhtemelen. Romanın başlarında yer alan, olay örgüsünün gelişiminden önce gelen ve hak ettiği üzere takdir toplayan pasaj, kitabın kadın kahramanının bir sokak kedisine yemek vermesini tasvir ediyor:

> *Kedi bıyıklarını temizlemeye başlamıştı. Sophie yine onun sırtını okşadı, parmaklarını kuyruğun yukarı doğru döndüğü keskin, tüylü kıvrıma dek götürdü. Kedinin sırtı, Sophie'nin eline doğru bastırmak için kasılarak yükseldi. Sophie gülümsedi, kedinin dostça bir insan elinin dokunuşunu ne sıklıkla hissettiğini, hiç hissedip hissetmediğini düşündü; kedi arka ayakları üstünde doğrulduğu sırada hâlâ gülümsüyor-*

du, açılmış tırnaklarıyla kendisine saldırırken bile gülümsüyordu, hayvan dişlerini sol elinin üstüne geçirene kadar da gülümsedi. Kedi Sophie'nin etine asıldı, öyle ki Sophie neredeyse öne doğru devriliyordu, afallamış, dehşete düşmüştü, yine de Otto'nun varlığının, elini o dikenli tel halkasından hızla çekerken gırtlağından yükselen çığlığı boğacak kadar farkındaydı. Diğer eliyle öne uzandı, alnından terler boşanır, cildi karıncalanıp büzülürken sanki hayvan sadece yiyecek dilenmiş gibi kediye, "Hayır, hayır, yapma öyle!" dedi, acısının ve sıkıntısının ortasında, sesinin ne kadar sakin olduğunu duyunca da hayrete düştü. Sonra pençeler onu birdenbire bıraktı, bir darbe daha indirecekmiş gibi geriye doğru uçtu ama sonra kedi döndü (sanki havada dönmüştü) ve verandadan dışarı sıçradı, aşağıdaki gölgeli avluda gözden kayboldu.

Drama paragrafın ortalarında zirveye çıkıyor, ondan önceki ve sonraki kısımlarsa Sophie'nin yaralanmasından önceki düşünceleri ve eylemleri ile yaralanmasının onda yarattığı zihinsel değişimi ve yaşattığı şok duygusunu aktarıyor. Bu esnada,

"keskin, tüylü kıvrım" kelimelerinin tasvir gücü hayatında hiçbir kediyi okşamamış olan birinin bu kadar çağrışımla dolu bir şeyi asla yazamayacağını düşündürüyor insana. Pasajdaki cümleler, Jonathan Franzen'ın romanın yeniden basımına yazdığı önsözde belirttiği gibi, "kısaltma ve belirginlik konusunda birer küçük mucize, her biri kendi içinde minicik bir roman... Fox dramatik bir ânı bir dizi fiziksel jestle canlandırarak (bütün dikkatini vererek), Sophie'nin çok boyutlu karakterinin bütün unsurlarına yer açıyor: Cömertliğine, kendini kandırmasına, kırılganlığına, hepsinden de öte, evli insanlara özgü idrak biçimine.

Paragrafın güzellikleri muhtemelen aşikâr ama bir duraklayıp ısırma eyleminin gerçekleştiği cümleyi incelemeye değer. Sophie'nin uğradığı şok ve kapıldığı küçük düşmüşlük hissi, cümleyi başlatan ve cümle boyunca yüzünde kalan gülümsemeyle iyice yoğunlaşıyor. Bu gülümseme, *hâlâ*, *bile*, *kadar* sözcüklerini içeren bir dizi yan tümceyle tanımlanıyor. Gülümseme çığlığa dönüşecek gibi oluyor ama Sophie'nin bu korkunç olayın ortasında bile kocasının varlığını hatırlayıp onu telaşlan-

dırmamak için kendisini kontrol etmesiyle çığlık boğulup kalıyor. Kendini kontrol etmesi, zayıflığını, aptallığını, kabahatini ve itaatsizliğini ele vermek istememesine de bir o kadar bağlı olabilir. Ne de olsa, Otto onu kediye yiyecek vermemesi konusunda uyarmıştı.

İradeli olma konusundaki gayretkeş çabaları Sophie'yi daha sonraki paragraflara götürüyor, Otto ona ne olduğunu sorduğunda Sophie, "Hiç" diye cevap veriyor. Tıpkı ısırığın kendisi gibi, bu da kitabın geri kalanı hakkında bilgi veren içgüdüsel bir inkâr. Pasajı bu derece kaydadeğer kılan şey, eylemle (kedinin ne yaptığını ve Sophie'nin ona karşılık ne yaptığını her zaman tam olarak biliyoruz) bilinç arasındaki mükemmel dengeyi tutturması, Sophie'nin farkındalığındaki ufak değişiklikler ve kendini gözlemlerken içinden yükselen ses, sadece kendi acısının değil, etrafındakilerin ve başına gelenleri hazırlayan koşulların farkında olması.

Fox'un paragrafının Babel'inkinden bu denli farklı kurulmuş olması, paragraf kavramından ne anladığımızı sorgulamamıza ve paragraf arasının teşvik ettiği nefesi nerede alacağımız konusunda

üslup kılavuzlarına başvurmamıza neden olabilir. Okulda her paragrafın konulu bir cümleyle başlaması gerektiğini öğrendiğimi hatırlıyorum ama işin aslı şu ki, konulu cümlenin ne olduğunu hiçbir zaman tam olarak kavrayamadım. Artık o zamanlardakinden çok daha fazla okumuş olduğumdan, bu konuda daha da az fikrim var. Strunk ve White, temel bir konuyu sunmakta ve bize yazmanın esasları konusunda düşünecek yollar sağlama konusunda her zamanki gibi faydalı:

> *Kural olarak, her paragrafa bir konu sunan ya da geçişe yardımcı olan bir cümleyle başlayın. (...) Anlatıda ve tasvirde, paragraf bazen kendisinden sonra gelen ayrıntıları bir arada tutma vazifesi gören kısa ve öz, kapsamlı bir cümleyle başlar... Ancak bu araç, daha doğrusu herhangi bir araç aşırı sıklıkla kullanıldığında genellikle kişisel tarz haline dönüşür... Hareketli anlatımda paragraflar muhtemelen kısa olup konulu bir cümleyle herhangi bir benzerlik taşımayacaktır, yazar apar topar koşturmakta, olaylar hızla birbirini takip etmektedir. Bu tür paragraflar oluşturmak sadece retorik bir duraklama amacına*

hizmet eder ve olup bitenlerin ayrıntılarını bir parça öne çıkarır.

Strunk ve White, paragraf üzerindeki düşüncelerini yine Babel'ın katı kurallar yığınına karşı uyarısına ve her şeyin okur üzerinde yarattığı etkiyi gözeterek yapılması gerektiğine dair tavsiyesine kulak veren bir paragrafla bağlıyor:

> *Genel olarak, paragraflara ayırmanın mantıklı bir zihin kadar iyi bir göz de gerektirdiğini unutmayın. Devasa bloklar halinde yazılar, bunlarla başa çıkma konusunda genellikle tereddütlü olan okura ürkütücü görünür. O nedenle sezgiler, anlam ya da mantıksal akış gerektirmese de uzun paragrafları ikiye bölmek sıklıkla görsel fayda sağlar. Ancak bir sürü kısacık paragrafı birbiri ardına dizmenin dikkat dağıtıcı olabileceğini de unutmayın... Paragraflara ayırma konusunda ölçülülük ve düzen temel olmalıdır.*

Karşımızda yine dikkate alınması gereken tavsiyeler var ama öte yandan, kendilerini kuralları ihlal etmeye mecbur hisseden ya da bu derece

mantıklı öğütlere artık her ne sebeple olursa olsun uymayı başaramayan yazarlara minnet duymalıyız. Samuel Beckett ve Jose Saramago, son derece uzun paragraflar yazmaya meyilli pek çok yazardan sadece ikisi.

Gabriel García Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ının ilk paragrafı bir buçuk sayfa devam eder ve başka bir yazarın eserinde doğal paragraf bölümleri olarak görünebilecek belki on iki ayrı nokta barındırır. Aslında romanın tamamı, bir diyalog anlatıda kesinti yapmayı gerektirdiğinde (görünüşe göre gönülsüzce) bölünmüş son derece uzun paragraflardan oluşur. García Marquez'i okurken, onun sonsuz paragrafı oluşturma arzusuna karşı mücadele ettiğini hissedersiniz adeta; *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda (*El otoño del patriarca*; *The Autumn of the Patriarch*) bu dürtüye teslim olmuştur, söz konusu romanda hiç paragraf bölünmesi yoktur. Kitabı okurken, García Marquez'in istediği her şeyi yapabileceğini, ona paragrafları daha geleneksel biçimde bölmesini önermeye asla cüret edemeyeceğinizi düşünürsünüz. Öyleyken bile, kitapta hiç ara olmaması okumayı zorlaştırır. Bir komşum bir

keresinde García Marquez'in romanıyla sıkıntı yaşadığını söylemişti, kitap okurken bir şeyler içmeyi seviyormuş ve *Başkan Babamızın Sonbaharı* onun durup birasından bir yudum almasına imkân vermemiş.

Üslup kılavuzlarının çoğu ayrıca sizi tek cümlelik paragraflar kullanmaya karşı uyarır; genellikle haklıdırlar, özellikle de söz konusu cümle sadece birkaç kelimeden oluşuyorsa. Bir arkadaşım tek cümlelik bir paragrafın yumruğa benzediğini söylüyor, kimse yumruk yemek istemez. Tek cümlelik paragraflar aşırı kullanıldığında rahatsız edici bir alışkanlığa, tembel bir yazarın bizi dikkatimizi vermeye ikna etme ya da anlatıya enerji ve canlılık katma, daha uzun bir paragrafın içine usulca ve tevazuyla yerleştirilmiş olsalardı gözümüzün üzerlerinden kayıp gideceği cümlelere sahip olmadıkları bir önem atfetme çabasına dönüşebilir.

Rex Stout kadar iyi olmayan bir yazar, Archie'nin "Ancak masa dolusu kâğıt ofiste olduğuna göre, belli ki benim işimdi" cümlesi için üçüncü bir seçenek önerebilir ve uygulayabilirdi. İşleri canlandırmak, anlatının akışını hızlandırmak için

cümleyi tek başına ayrı bir paragraf halinde yazabilirdi. Oysa anlatım böyle gereksiz bir müdahale olmadan da gayet güzel ilerliyor.

Tek cümlelik paragraf şayet kullanılacaksa dikkatli kullanılmalıdır. Ancak bu tür paragrafların kendilerine has faydaları da yok değildir. Bir yazar tek başına bir cümleye dikkat çekecekse, cümlenin buna değmesi gerekir. Yani cümlede bu pek de alışılmadık, dikkat çekmeye yönelik aracın kullanılmasını haklı çıkarmaya yetecek bir içerik (buna yetecek bir yankı) bulunmalıdır.

Sayıları tek tük olsa da, tek başına cümlelerin gerçekten kendi başlarına paragraf olmayı hak ettiği durumları görmek için yine bir edebiyat taraması yapmakta fayda var. *Gurur ve Önyargı*'nın (*Pride and Prejudice*) açılışı, "Hali vakti yerinde bekâr bir adamın mutlaka bir eş isteyeceği, dünyaca kabul edilmiş bir gerçektir" kendi başına bir paragraftır, ondan sonra gelen cümle de öyle. "Böyle bir adam yeni bir çevreye adım atttığı sırada duyguları ya da görüşleri hakkında ne kadar az şey bilinirse bilinsin, bu gerçek civardaki ailelerin zihnine öyle bir yerleşmiştir ki, kendisi söz konusu ailelerin kızla-

rından birinin meşru malı kabul edilir." Bunların, kullanımlarına karşı gayet makul bir şekilde uyarıldığımız o kesik, sert, yumruk gibi paragraflardan olmadığı gayet açık.

Melville'in *Kâtip Bartleby*'sinde (*Bartleby, the Scrivener*), Bartleby'nin hemen her itirazı ve reddedişi ayrı bir paragrafta bulunur. Anlatıcının araya girişleriyle birlikte Bartleby'nin diyalogları ve sessizlikleri, ozan atışması ya da bir opera düeti gibidir. Bartleby'nin cevapları ve sessizlikleri, hemen öncelerinde ya da sonralarında yer alan paragraflara dahil edilseydi, aşağıdaki paragraf gücünden ve ritminden çok şey yitirirdi.

> *Ceketimi iliklediм, kendimi güzelce dengeledim; yavaşça ona yanaştım, omzuna dokunup konuştum: "Zamanı geldi; buradan ayrılman lazım; senin için üzgünüm; paran burada; ama gitmen şart."*
>
> *"Gitmemeyi tercih ederdim" diye cevap verdi, hâlâ sırtı dönüktü.*
>
> *"Gitmen şart."*
>
> *Sessiz kaldı.*
>
> *Bu adamın genel dürüstlüğüne güvenim sı-*

nırsızdı. Dikkatsizlik edip yere düşürdüğüm altı-penileri ve şilinleri bana kaç kere geri vermişti; böyle leblebi çekirdekten işlerde dikkatsiz olmaya teşneyimdir. Bu yüzden, anlattıklarımı takip eden olaylar da olağandışı gelmeyecek size.

"Bartelby," dedim, "deftere göre sana on iki dolar borçluyum; burada otuz iki dolar var; fazladan yirmi dolar sana ait – Alır mısın?" ve banknotları ona uzattım.

Ama hiç kıpırdamadı.[13]

Bir ustanın elinde en kısa paragraflar bile muazzam derecede güçlü olabilir. Raymond Carver'ın "Şişman" ("Fat") öyküsünün son iki paragrafı gibi:

Aylardan ağustos.
Hayatım değişecek. Hissediyorum.

Üç cümle de aynı paragrafta olsaydı bu paragrafın başarısının ne kadar düşeceğini bir düşünün.

---

13 Herman Melville, *Kâtip Bartelby*, çev. Armağan Ekici, Norgunk Yayıncılık, 2021, s. 36-37.

Pasaj şu anki haliyle neredeyse mükemmel, zira paragrafın nerede bölüneceği kararı, öykünün sonunun gücüne katkıda bulunuyor.

İlk cümle-paragraf, bir durumu bildiriyor. *Aylardan ağustos.* Okur buna itiraz edemez. Takip eden paragraf da aynı şekilde doğrudan bir beyan olmayı hedefliyor, tıpkı bir şiirin "amacını" özetleyemediğimiz, üzerimizdeki etkisini analiz edemediğimiz gibi burada da açıklayamayacağımız iki cümle söz konusu, bu cümleler hangi ayda olduğumuz bilgisi gibi basit ve tartışılmaz bir gerçeği iletmekten öte bir şey yaptığını ifade etmeksizin, beyanı ve nitelendirmeyi, kesinliği ve şüpheyi birleştirmeyi başarıyor. Ancak anlatıcının hayatının değişeceğinden emin olamıyoruz. Aslına bakılırsa, anlatıcı da bundan emin değil. Ve sonunda şunu soruyoruz: Bu bölüme, iki paragrafı fazlasıyla dolduran ve o iki paragrafın ötesinde yankılanan üç kısa cümlenin gücünü köreltmeyecek, azaltmayacak bir şey eklemek mümkün mü?

Paragraflar bir vurgulama biçimidir. Paragrafın sonunda ve başında yer alanlar (*Desperate Characters*'dan alınmış pasaj gibi pasajlar bekliyorsak),

orta kısımlarda yer alanlardan daha ağırdır.

Jonathan Franzen'ın *Düzeltmeler*'inden (*The Corrections*) alıntıladığım aşağıdaki pasaj, bilge bir üçüncü şahıs gibi görünen bir kişiyle başlıyor, bitişindeyse sahneyi –en hafif tabirle– gözlemlediği şeyle gayet içli dışlı olan ve bakış açısı bizim gördüklerimizi değiştiren, hiç değilse karmaşık bir hale getiren bir karakterin gözlerinden seyrettiğimizi anlamamızı sağlayan bir yöne doğru sapıyor aniden. Bununla eşzamanlı olarak son satır yaşlı ve epeyce kırılgan bir çiftin bir havaalanına varışının basit tasvirini bir aile ilişkisinin hap gibi bir özeti haline getiriyor. Son olarak da paragrafın dürüstlüğü, beklenmedikliği ve her şeyden de öte kısalığıyla insanı irkilten kapanışı, başlı başına bizi öykünün içine çeken bir cazibe unsuru:

> *Uzun meydanda titrek titrek yürüdüler, Enid sakat kalçasını kolluyor, Alfred gevşek elleriyle havada kürek çekiyor, pek kontrol edemediği ayaklarıyla havaalanı halılarını dövüyordu. İkisi de Kuzey Keyifyolları'nın omuz çantalarını taşıyor ve önlerindeki zemine odaklanıyor, tehlikelerle dolu mesafeyi her*

defasında üç adım olmak üzere ölçüyordu. Yanlarından son sürat geçen koyu renk saçlı New Yorklulardan gözlerini kaçırdıklarını gören biri için, Alfred'in hasır fötr şapkasının İşçi Bayramı sırasındaki Iowa mısırlarının boyu hizasında ilerlediğini ya da Enid'in dışarı fırlamış kalçasının üstünde gerilmiş pantolonunun sarı yününü gören biri için, ortabatılı ve ürkmüş halde oldukları gayet açıktı. Ancak güvenlik kontrol noktasının hemen arkasında onları bekleyen Chip Lambert için ikisi de katildi.

Paragraftaki her bir kayma, genellikle bakış açısındaki hafif bir değişikliği (Babel'ın şimşeği) ya da kamera açılarındaki değişiklik gibi sinematik olarak kafamızda canlandırabileceğimiz bir perspektif değişikliğini temsil eder. Daha önce cümlelerle ilgili bölümde alıntılanmış olan, *Muhteşem Gatsby*'deki kanepede oturan iki güzel genç kadını tasvir eden pasajda, paragraf bölünmesi anlatıcının gözünün baktığı yerin odanın genelinden kanepeye döndüğü anda gerçekleşir. Bunu bir kitabın açılış sayfalarında, anlatıcının bakışı –paragraftan paragrafa, sayfadan sayfaya atlayarak– öznesine odaklanırken

gözlemek genellikle en kolayıdır. Sinema benzetmesinin kapsamını genişletirsek, Balzac'ın *Kuzin Bette*'inde (*La Cousine Bette; Cousin Bette*) romanın kötü adamı Mösyö Crevel'in varacağı yere yaklaşmasını seyrettiğimiz ilk paragraflar, bir dizi takip çekimi gibi işlev gösterir. Söz konusu ilk paragraflardan, kitabın gayet nahoş açılış sahnesinin geçeceği yer ve sosyal çevrenin yanı sıra, bu adam hakkında ne düşüneceğimize dair de birtakım ipuçları ediniriz. Romanın ana temaları da (para, özellikle de yeni para, statü, sınıf değiştirme, ihanet, sahtekârlık, yaş, dış görünüm) romanın konçertosunu oluşturacak müzik cümleleri gibi birer birer seslendirilir.

Balzac'ın kırsal bölgede geçen romanlarının çoğu gibi, Stendhal'ın *Kızıl ile Kara*'sı da (*Le Rouge et le Noir; The Red and the Black*) okura kentin topoğrafyasını tanıtarak başlar, sonra kent sakinlerinden birine odaklanır. Aşağıda kitabın yaklaşık ilk iki sayfasını kaplayan ilk altı paragrafının ilk satırları bulunuyor. Biçeminin son derece zarif bir örneğini sunduğu ve yazarın karakter hakkında bilmemiz gereken neredeyse her şeyi anlattığı bir paragraf olduğu için beşinci paragrafın tamamını aldım:

1. Küçük Verrieres kenti, bütün Franche-Comte'deki en güzel kentlerden biri olabilir...

2. Verrieres kuzeyde, Jura sıradağlarının bir parçası olan ulu bir dağla korunur...

3. Kente girince gürültülü, ürkütücü makine yüzünden insanın kulakları sağır oluyordu...

4. Yolcu, Verrieres'in Doub kıyısı boyunca tepenin zirvesine kadar uzanan ana caddesinde birkaç saniye bile geçirirse, ciddi ve önemli bir havası olan uzun boylu bir adam görme ihtimali çok yüksektir...

5. O göründü mü, herkes şapkasını çıkarır. Saçları kırlaşmıştır, kendisi griler içindedir. Birkaç şövalyelik nişanının madalyasını taşır, alnı yüksek, burnu kartal gagası gibidir ve genel olarak derli toplu bir havası vardır. İnsan ilk bakışta belediye başkanı olmasından kaynaklanan ağırbaşlılığının kırk sekiz-elli yaşında bir adamda yadırganmadığını hisseder. Fakat Parisli bir yolcunun, sınırlı ve özgünlükten uzak bir şeyle iç içe geçmiş bir kibir ve kendini beğenmişlik belirtisi karşısında afallaması fazla zaman almayacaktır. Sonunda, alacaklarının kuruşu kuruşuna ödendiğinden emin olurken kendi borçlarını mümkün olan en son anda ödemekle sınırlı bir mahareti olduğunu hisseder insan.

6. *Kendisi Verrieres Belediye başkanı, Başkan de Renal...*

Gary Shteyngart'ın *Sosyeteye Tanıtılan Rus Genç Kızın E-kitabı* (*The Russian Debutante's Handbook*) kitabının açılışında benzer bir şeyin olduğunu (anlatının kamera gözünün yakın çekim için harekete geçtiğini) seyredebilirsiniz. İlk üç paragraf bizi romanın enerjisi ve şamatasıyla, alışılmadık kahramanıyla ve nihayet temalarıyla tanıştırıyor, bu temaların arasında göçmenlik deneyiminin tuhaflıkları, 1990'lardaki Amerika ve Doğu Avrupa toplumlarının birbirine paralel aptallıkları ve kültürel asimilasyonla uzlaşmanın zorlukları bulunuyor. Bu kültürlerarası alışveriş, "askerden arındırılmış su sebili"nde ve daha eğlenceli bir şekilde de kahramanımızın kahvaltı sandviçinde ortaya çıkıyor:

> *Vladimir Girshin'in (kısmen P.T. Barnum, kısmen V.I. Lenin, Avrupa'nın yarısını fethedecek olan adam, gerçi yanlış yarısını ama olsun) hikâyesi, pek çok başka hikâye gibi başlıyor. Bir pazartesi sabahı. Bir ofiste. Ortak salonda fokurdayarak hayat bulan kahvenin ilk fincanıyla.*

Hikâyesi New York'ta, Broadway'le Battery Place'in köşesinde, New York'un finans kesiminin en perperişan, en ıssız, en kâr etmez köşesinde başlıyor. Onuncu katta, Emma Lazarus Göçmen Entegrasyon Derneği müşterilerini kasvetli bir Üçüncü Dünya ofisinin o tanıdık sarı, su lekeli duvarları ve ölmek üzere olan ortancalarla karşılıyordu. Giriş salonunda, eğitimli Asimilasyon Uygulayıcıları'nın nazik fakat ısrarlı dürtmeleriyle Türklerle Kürtler ateşkes ilan etti, Tutsiler Hutuların ardında sabırla sıraya girdi, Sırplar askerden arındırılmış su sebilinin yanında Hırvatlarla hoşbeşe girişti.

O arada, arka taraftaki tıklım tıkış ofiste kıdemsiz kâtip Vladimir Girshkin (göçmenlerin göçmeni, gurbetçilerin gurbetçisi, yirminci yüzyılın son senelerinin zulasındaki bütün eşek şakalarının cefakâr kurbanı ve zamanımızın olmayacak kahramanı), sabahın ilk çifte-tütsülenmiş-baharatlı-salamlı ve avokadolu sandviçine girişmişti. Vladimir salamın bağışlamaz sertliğini ve yumuşak avokadonun yağlı tezatını nasıl da severdi! Ona göre, bu türden iki taraflı sandviçlerin yaygınlaşması 1993 yılının yazında Manhattan'daki en güzel şeydi.

Bir başka ilk romanın, Denis Johnson'ın *Melekler* (*Angels*) romanının başlangıç paragrafları da önce perspektifte, sonra zamanda olmak üzere bir dizi incelikli değişiklik sergiler. Burada da cümlelerin olduğundan başka türlü paragraflara ayrılamayacağını hissedersiniz. Söz konusu paragraf ayrımları anlatımı neredeyse sanrısal bir paranoyayla doldururken, bir yandan da dış gerçekliğe sağlam bir şekilde bağlı kalan sözcük seçimlerinin her biri kadar gerekli ve vazgeçilmezdir. İlk paragraf kahramanımızın bir Greyhound otobüsünün camından dışarı baktığı sıradaki manzarayı anlatır. İkincisi genç kadına odaklanır, o arada biz de dünyayı onun bakış açısından görmeye devam ederiz. Üçüncüsüyse zamanda bir sıçramayla bizi alır, bitkinliğin ve gerginliğin tetiklediği neredeyse düşsel bir düzleme taşır. Paragraf ayrımları, başı büyük dertte olan, sadece hayatta kalmasına ve iki küçük kızıyla ilgilenmesine yetecek kadar bir bilinçlilik haliyle metanete zar zor tutunan genç bir annenin psikolojik durumunu tüyler ürpertici bir gerçeklikle yakalayan açılışın berraklığını ve kafa karışıklığını artırır.

Oakland Greyhound'da bütün insanlar cüceydi, otobüse binmek için itişip kakışıyor, hatta oraya en önce gelmiş olan iki rahibenin bile önüne geçiyorlardı. İki rahibe, Miranda'yla bebek Ellen'a tatlı tatlı gülümseyip yerlerine oturunca parmaklarının arasından ce-ee yaptılar ama Jamie makyajını fazla ağır, pantolonunu fazla dar bulduklarını seziyordu. Kocasını terk etmekte olduğunu biliyorlardı ve geçimini sağlamak için fahişeliğe başvuracağını anlamışlardı. Jamie onlara neyin ne olduğunu söylemek istiyordu ama bir Katolikle konuşulmaz. Daha kısa boylu olan rahibe, iki eliyle birden kavradığı tek bir sap parlak gülü taşıyordu.

Jamie dışarı bakıp bir Kool tüttürerek pencerenin yanında oturdu. İnsanlar hâlâ otobüsün kapısında toplanıyordu, asla tanışmamayı umduğu insanlar, iğdiş edilmiş haldeki bavulları ve nasıl taşıdıklarına bakılırsa içlerinde pişmanlık duydukları her davranışın sebepleriyle yaralarının gerekçeleri bulunan kesekâğıtlarıyla boğuşuyordu. Tüvit takım elbiseli ve hasır şapkalı siyah bir adam, yola çıkan akrabaları için bir yazı tutuyordu elinde: "GÜNEŞ KARARACAK, AY KAN RENGİNE DÖNECEK." (YOEL 2:31)

Mevcut koşullar altında, Jamie kendini bu yabancıya yakın hissetti.

Sabaha karşı üç civarında Jamie'nin gözleri açıldı. Bir giriş yeri rampasındaki projektörlerin ışığı yollarını kesti, otobüsün içinde gezindi, Jamie bitkin haliyle bir an için bunun diğer yolcuların uykulu karanlığı içinden sadece kendisinin şahitliğinde kuyrukluyıldız gibi akan alevli bir erkek kafası olduğunu zannetti. Miranda birdenbire uyanıp kulağının içinde mızıldamaya başladı, uyku vakti geçmişken uyanık olmaktan ötürü heyecanlıydı.

Burada da maharetli dolaylamalar sayesinde ne çok bilgi aktarıldığını görebilmek için duraklayarak sözcük sözcük okumak isteyeceğiniz bir paragraf var karşımızda. Gerçi önce otobüs terminalinin cüce nüfusu hakkındaki bildirimin yarattığı afallamayı atlatmak isteyebilirsiniz. Söz konusu "cücelerin" normal insanlar olabileceğini, otobüs penceresinden –yani yukarıdan– bakınca öyle göründüklerini fark ettiğimizde bu şok biraz hafifliyor ama yalnızca biraz.

"Oakland Greyhound";[14] bu iki sözcük hem coğrafi hem de sosyo-ekonomik açıdan nerede olduğumuzu anlamamıza yetiyor. Boca Raton'daki[15] yat limanından çok uzaktayız. Bebek Ellen'ın adı ve rahibelerin çocuklarla ce-ee oynaması, yazarı bize onların çocuk olduğunu söylemekten kurtarıyor, Jamie'nin görünümü –pantalonu, makyajı– ve durumuyla –kocasını terk etmiş ve fahişelikten başka bir iş bulma şansı pek kısıtlı– ilgili şüphe ve korkularını yansıtıp kendisini rahibelerin gözüyle değerlendirip yargılamasıyla Johnson zor bir iş başararak kahramanını hem içeriden hem de dışarıdan görmemize olanak tanıyor.

Her ayrıntı –mentollü sigara,[16] Katoliklerle

---

14 Oakland, ABD'nin Kalifornia eyaletinde San Francisco'ya komşu ve çok daha az varlıklı bir şehir; Greyhound otobüsleri ise şehirler arası yolculuğun alt sınıflarca tercih edilen nispeten ucuz bir vasıtası. (ç.n.)

15 Boca Raton, Florida eyaletinde bulunur. Bu iki cümlede bahsedilen iki coğrafi nokta, Amerika'nın doğu ve batı uçlarında, iki farklı okyanusun kıyısındaki yerler. (ç.n.)

16 Jamie'nin içtiği Kool sigarası mentollüdür. (ç.n.)

ilgili yaygın önyargı– karakteri her ne kadar tuhaf ve değiştirilmiş olsa da tanınabilir bir gerçekliğe öyle sağlam bir şekilde yerleştiriyor ki, ikinci paragrafa geçtiğimizde "iğdiş edilmiş" bavullardan bahseden ve bir kesekâğıdının bütün bir yaşamın pişmanlıklarını, temize çıkarmalarını ve yaralarını taşıyabileceği fikrini kucaklamaya doğru genişleyen bir bilinçliliğin kaçık şiirselliğini kabullenmeye hazırız. Buradan itibaren yolumuz doğruca kitabın varacağı kıyamete doğru gidiyor, muteber ve ürkütücü. İncil alıntısı da Jamie'nin "mevcut koşullar altında" yabancıya karşı hissettiği yakınlıktaki mizahla mayalanan ilahi bir haberci görüntüsü yaratarak bizi bu sona hazırlıyor.

Manzara yeterince karanlık değilmiş gibi, üçüncü paragraf bizi gecenin ortasına savuruyor ve kuyrukluyıldız gibi akan alevli bir kafa görüntüsü sunuyor bize, aynı anda hem değiştiren hem ayrıştıran ve bizi karakterimizin akıl sağlığı konusunda temin ederek sona eren gerçeküstü ve lirik bir görüntü bu. Kızı kulağının dibinde mızıldanıyor. Kızının bir yatma vakti var.

Bu konuyu geçmeden önce son bir paragrafı

ele alalım. Bu paragrafı seçmemin sebebi kısmen *Melekler*'deki pasajla müşterek bazı noktaları –toplu taşıma, karanlıkta parlayan ışıklar– olması ama daha ziyade James Baldwin'in "Sonny'nin Blues'u" ("Sonny's Blues) adlı öyküsünün ilk iki paragrafının paragraf biçiminin muhteşem örneklerini teşkil etmesi:

> *İşe giderken, metroda, gazetede bunu okudum. Okudum ve inanamadım, ben de bir daha okudum. Sonra galiba onun adının yazılı olduğu, haberin yazılı olduğu gazete sayfasına öylece bakıp kaldım. Metro vagonunun sallanan ışıkları altında ve dışarıda kükreyen karanlığın içinde kapana kısılmış insanların yüzleriyle gövdelerinde ve kendi yüzümde hep o gazeteye baktım.*
>
> *İnanılacak şey değildi, metro istasyonundan liseye yürürken kendime bunu söyleyip durdum. Öte yandan hiç şüphem yoktu. Korkuyordum, Sonny için korkuyordum. Benim için yeniden gerçeğe dönüşmüştü.*
>
> *Karnımın içine koca bir buz kalıbı yerleşti ve sınıflarıma cebir öğrettiğim sırada bütün gün yavaş yavaş eridi. Özel bir tür buzdu. Eriyip duruyor,*

damarlarımda buzlu su akıntıları dolaştırıyor ama hiç azalmıyordu. Bazen sertleşip genişliyordu, öyle ki bağırsaklarımın dışarı dökülüceğini ya da boğulacağımı veya çığlık atacağımı hissediyordum. Bu hep Sonny'nin bir keresinde yaptığı ya da söylediği özel bir şeyi hatırladığım sırada oluyordu.

Cheever ve Joyce'tan alınan paragraflarda olduğu gibi, cümlelerin ve paragrafın ritmi anlatının önemini, büyük ciddiyetini, şiirselliğini ve ("Güle Güle Kardeşim"in (*Goodbye My Brother*) olduğu gibi) taşıdığı vaaz havasını tesis ediyor. Ancak ritimlerin kilise havasına uygunluğunda bir noksanlık olmasa da, burada başka tür bir vaaz söz konusu. Tamamı açılış cümlesinde okunan "bu"nun, Mansfield'ın "Müteveffa Albayın Kızları"ndaki babanın ölümü gibi, adı konamayacak denli muazzam bir önemi haiz, insanı şoka uğratan ve ziyadesiyle kişisel olan "bu" şeyin etrafında dönen saf bir kilise müziği var karşımızda.

Bu söylencelere dayanan ve nihayetinde ilahi hikâye, anlatıcının diğer yolcuların yüzleriyle gövdelerini ve sonunda da kendi yüzünü karanlığın

içine sıkışıp kalmış halde gördüğü metroda, yeraltında başlıyor. Baldwin'in aynı anda bu kadar çok şey yapması etkileyici: Bizi anlatının içine çekiyor, öykünün hem metodu hem de konusu olan müzikal ritimleri başlatıyor, bizi anlatıcıyla tanıştırıyor ve öykünün başından sonuna dek tekrar tekrar ortaya çıkacak birbirine tezat oluşturan bir dizi imaj (karanlık ve aydınlık, içerisi ve dışarısı, mahpusluk ve özgürlük, katılım ve dışlanma) tesis ediyor.

Paragraftaki değişiklikler diğerleri gibi ustalıklı. Okunan haber edilgen cümleye geçişte ortaya çıkan şimşekle birden aydınlanıyor, anlatı daha yüce bir merci ve onay arıyormuşçasına daha resmî bir havaya bürünüyor. *İnanılacak gibi değildi*, diye okuyoruz, öykü buradan itibaren fiziksel olanla ussal olanın, akılcı olanla duygusal olanın, mantıklı olanla sezgisel olanın düetine dönüyor. Ta ki –neredeyse ânında– Sonny hakkında bir şeyler öğrendiğimiz yere varmamıza dek. Sonny henüz ismi hariç kim olduğunu bilmediğimiz bir karakter, anlatıcı onun için korkuyor ve kendisinin baştaki haberle bir ilgisi var.

Bu anlatım akla Babel'ı getiriyor. Benzer bir

şimşek çakması, benzer bir ritim ve perspektif değişikliği ama şimdi bütün bunların o Rus köyünden New York metrosuna göç etmiş haliyle karşı karşıyayız. İki anlatı benziyor ama birbirinin aynısı değil, çünkü Nero Wolfe'un söylediği gibi paragraflama her yazar için suç mahallindeki parmak izi kadar, her şeyi açığa çıkaran DNA izi kadar özel ve kişiseldir.

BEŞ
Anlatım

Yayımladığım ilk öykünün yanı sıra –bu ilk öykümün aksine– seveceğim bir de roman yazmaya kendimi ikna etmeyi ancak hem öyküyü hem de romanı hikâye içinde hikâye şeklinde, bir karakterin diğerine anlattığı öyküler halinde yazarak başardım. Okurun kulak misafiri olduğu anlatıcı ve dinleyiciler eserlerin başında ve sonunda, ara sıra da çeşitli yerlerinde görünüp olup bitenin arasına giriyor ve yorum yapıyordu.

"Kendimi kandırdım" dememin sebebi, bu yöntemin acemi yazarların karşılaştığı engellerden birinin üstesinden gelmeme yardımcı olması. Söz konusu engel, bir ses sorusu kılığında, hikâyeyi kimin anlattığı sorusu kılığında gösterir kendini. Anlatıcı birinci şahıs mı, yoksa üçüncü şahıs mı olacaktır, işin içinde midir, yoksa her şeyi bilen üstün bir güç müdür? Oysa zorluğa yol açan esas soru şudur: Dinleyen kim? Hikâye ne vesileyle ve neden anlatılıyor? Kahraman samimi itiraflarını ozon tabakasına doğru mu savuruyor ve öyleyse,

insanın dinleyicisi ozon tabakasıysa benimsenmesi gereken ton hangisidir?

Dinleyicinin kimliğinin hikâye anlatıcısının sesinden daha zorlu bir sorun olduğunu düşünenin tek ben olduğumu varsayardım, derken bir yazarın bir romanı epey karmaşık yapılı, orta yaşlı bir kadının bakış açısından yazmayı, söz konusu kadının hikâyesini yakın bir erkek arkadaşına anlattığını ve kendisinin, yani yazarın o erkek arkadaş olduğunu varsayarak başardığını söylediğini duydum. Yazar, bunu mümkün kılan şeyin, kendisinin hepsi de onunla aynı açıklıkla konuşan birkaç eşe, birkaç kız evladı ve bir sürü kadın arkadaşa sahip olma şansı olduğunu da eklemişti.

Benim için böyle belli bir çerçeveye oturtulmuş öyküler yazmak anlatıcının dinleyicileriyle ilgili bütün o zorlu soruları cevaplamakla kalmadı, cevapları da güzelce anlatının içine yerleştirdi. Sadece kimin konuştuğunu değil, kime hitap edildiğini, konuşmacının ve dinleyicinin nerede olduklarını, olayın –yani hikâyenin anlatılmasının– ne zaman ve niye gerçekleştiğini biliyordum. Bu da dinleyiciyi sabırsızlandırmak suretiyle kurgunun

yavaş kısımlarını hızlıca geçerek anlatıyı hızlandırmamı mümkün kıldı, diğer taraftan bir şüphenin dile getirilmesi ya da bir açıklama rica edilmesi işleri yavaşlatmaya imkân veriyor ve alengirli bir nedensellik ilişkisini açıklamama fırsat tanıyordu. Bu sayede aynı zamanda gerçekten bir hikâye mi anlatıyorum, yoksa nasıl diyeyim, sadece lafı mı geveliyorum şeklindeki o acıklı soruyla da yüzleşmek zorunda kalıyordum. İnsanların kendi hayatlarıyla ilgili hikâyeler anlatması gibi, bir karakterin de diğerine *anlatacağı* bir şey miydi bu? Anlatılan olayların başka bir insanın ilgisini çekebileceği düşünülür müydü ve okur, kurmaca bir karakter bile olsa birinin bütün anlatı sürecini dikkatle dinleyeceğine inanır mıydı?

Kitapların, özellikle de geçmişte yazılmış kitapların içine öylesine gömülmüş halde yaşamam bir şanstı. Bir kere artık kimsenin o şekilde yazmadığını bilmiyor gibiydim. Ayrıca, artık kimsenin o şekilde, yani uzun hikâyelerin anlatılmasını teşvik eden ve mümkün kılan koşullarda yaşamadığından da her nasılsa habersizdim.

Uçak yolcularının yan koltukta oturan kişi-

nin havadan sudan konuşmasını engellemenin en iyi yolları hakkında birbirlerine tavsiyelerde bulunduğu (göz bandı! kulak tıkaçları! kucakta açık duran bir dergi!) bulunduğu bir çağda, bir yolcunun diğerine –Tolstoy'un *Kreutzer Sonat*'ında olduğu gibi– cinsel kıskançlığın evliliğini ve yaşamını nasıl mahvettiğine dair uzun, acıklı bir hikâye anlatması çok düşük olasılık görünüyor. Tuhaf ama herhangi birinin bu itirafı ulusal televizyon kanallarından birinin seyircileri önünde "paylaşması" daha yüksek ihtimal. Birkaç saniyeden uzun konuşanlar –yani bizim konuşmamızı birkaç saniyeden uzun süreyle engelleyenler– artık genellikle can sıkıcı kişiler olarak addedilirken, Çehov'un *Aşk Hakkında*'sında olduğu gibi bir grup beyefendinin şöminenin önünde toplanıp birbirlerine uzak geçmişte kalmış aşk ilişkileriyle ilgili ayrıntılı hikâyeler anlatması olasılığı nedir? Ya da benzer bir tartışmanın katılımcılarından birini, en ince ayrıntılarıyla ve içe işleyen bir duygusallıkla yâd edilen aşk hikâyesinin aslında yaşanmasından on yıllar sonra anlatıldığını fark ettiğimizde yeni bir derinlik seviyesine ulaşan Turgenyev'in *İlk Aşk*'ı-

nı oluşturan upuzun yetişkinliğe geçiş hikâyesini anlatmaya yöneltmesi olasılığı?

Öte yandan, nasıl yazacağım ve insanların nasıl yaşadığı konusunda bir model olarak elimde *Uğultulu Tepeler* (*Wuthering Heights*) varken, başka kimin nasıl yazdığı neden umurumda olsundu ki?

Cathy ile Heatcliff'in koşuştuğu kırları hatırlayan her okura karşılık romanın iç içe geçen Rus bebekleri gibi inşa edildiğini unutmuş bir sürü okur bulunur. En dışta, geçici bir süre için Mr. Heatcliff'ten mülk kiralayan ve çevresiyle o çevrede mülk sahibi olmak yerine kiralayanların genellikle ilgilendiği kadar ilgilenen Mr. Lockwood vardır. Dertli bir hayaletin, bir günlüğün ve ev sahibinin kaygılandırıcı derecede işlevsiz ailesinin de karıştığı birtakım ürkütücü olayların ardından Lockwood, kâhya Nelly'yi kendisine evin ve ev sakinlerinin birkaç kuşağının hikâyesini anlatmaya ikna eder.

Mülkte gerçekleşen olayların ta içinde yer almasına rağmen Nelly (Lockwood ve neredeyse dilsiz uşak Joseph hariç) ailenin trajik tarihçesiyle duygusal bağı en az olan kişidir. Bu nedenle zaman

zaman sadece dramatik olmakla kalmayıp gotik romansın bütün incelikli ve doğaüstü tuzaklarını içinde barındırmasıyla düpedüz gotikleşen olayların en güvenilir tanığı da Nelly'dir. Nelly'nin sesi saf anlatıcı sesidir, işlere karışmaz, olayların içine çekilmez; hikâyeyi anlatmak için onu kullanmak Emily Brontë'ye ihtimal dışı olayları günlük gerçekliğe, hiç değilse *Uğultulu Tepeler*'de bulunabilecek gerçekliğe yerleştirme imkânı verir. Nelly'nin nispeten istikrarlı ruh hali, birtakım karmaşık şecere ve miras meselelerini açıklamak ve kurgunun ilerlemesini sağlayan zaman atlamalarını gerçekleştirmek konusunda da işe yarar. Nelly'nin anlatısına hikâyenin bir sürü katmanı yüklenmiştir, Heatcliff'in ve Nelly'nin kendi gözüyle şahit olamayacağı olaylarla ilgili olarak başkalarının naklettikleri de orada anlatılır.

Bundan süslü ve yapay bir kurgu tasavvur etmek zor. O nedenle burada şaşırtıcı olan bütün bunların bu kadar doğal görünmesi, yapaylık konusundaki farkındalığımızın anlatılan hikâyenin ivediliği karşısında bu kadar çabuk silinip gitmesi, ve sezgili, akıllı fakat tam anlamıyla her şeyi gören bir varlık da sayılamayacak olan bir kadının gözle-

rinin ve sesinin romandaki muhtelif karakterleri bu kadar eksiksiz bir şekilde ortaya çıkarması. Yakın okumada, hikâyenin idaresini Lockwood'un, Nelly'nin ve Heathcliff'in almasıyla, hepsinin son derece farklı kişiliklerinin (Nelly'nin şefkatli anlayışlılığı, Heathcliff'in tutkulu delifişekliği, Lockwood'un kendini düşünen saflığı) sarf ettikleri her sözcükte ortaya çıkmasına karşın anlatının (Brontë döneminin standart İngilizcesi) ve ritimlerin yalnızca hafifçe değiştiğini görebilirsiniz.

Merkezdeki anlatının nasıl yorumlanacağı ve aslına bakılırsa bu anlatının ne kadarına inanılacağı konusunda okurlarının tam anlamıyla yardıma muhtaç olduğu bir diğer psikolojik roman olan *Yürek Burgusu*'nda (*The Turn of the Screw*) da benzer bir durum ortaya çıkıyor. *Uğultulu Tepeler*'de olduğu gibi, Henry James'in bir mürebbiye ve iki kötü (ya da belki masum) çocukla ilgili kısa romanı da dışarıdan içeriye bakan bir tarzda anlatılıyor. Öykünün sonunda başlangıç sahnesine asla dönülmediği için anlatı aslında bir çerçeve öykü değil, onun yerine birinci şahıs anlatıcının da katıldığı son derece seçkin bir toplantının anlatısı olarak

başlıyor, bu kişinin yerini çok geçmeden bir başka birinci-şahıs anlatıcı alıyor ve ilk anlatıcı nihayet öyküden çıkıp gidiyor.

Bir Noel partisinde bir grup misafir ateşin başında hortlak hikâyeleri anlatmaktadır. Aralarından biri, bir çocuğa görünen bir hayaletin dehşetinden bahseder ve Douglas isimli bir adam, "Bu iki çocuğun başına gelse ne derdin?" diye sorar. Diğerleri meraklanır, hele de Douglas hikâyeyi kendisinden başka kimsenin duymamış olduğunu ekleyince. "Gerçekten çok korkunç." Böylece bu kısım sadece anlatıya giriş değil, James kendisi için (yani bizi bekleyen hikâye için) çıtayı pek çok yazarın cüret edebileceğinden çok daha yüksekle-re çıkardıkça bir tür tanıtım, Douglas'ın durmadan kızıştırdığı zarif bir reklam olarak da işlev görür.

> *"Bu öykü her şeyin ötesinde. Onun üstüne öykü bilmiyorum ben."*
>
> *"Salt korku uyandırmakta mı üstün?" diye sorduğumu anımsıyorum.*
>
> *Douglas işin pek o denli kolay olmadığını söylemek ister gibi baktı; nasıl anlatacağını bilemiyor-*

du sanki. Gözlerini ovuşturdu; ürkmüş gibi yüzünü buruşturarak, "Korkunç... Korkunçluktaüstün" dedi.

Kadınlardan biri, "Ah ne tatlı!" diye bağırdı.

Douglas ona aldırmadı; bana baktı ama beni değil, sözünü ettiği olayı görüyordu sanki. "Bu öykü uğursuz, dehşet ve acı verici ne varsa hepsinden daha üstün" dedi.

"Otur da anlatmaya başla öyleyse" dedim.[17]

Gerçekten de başlasın öyleyse. *Yürek Burgusu*'nun her bir sözcüğünün dikkatle okunması gerekiyor, çünkü öyle yapmak, bunun bir hortlak hikâyesi mi, yoksa bir psikolojik sapkınlığın öyküsü mü olduğuna, varlıkların "gerçek" mi, yoksa mürebbiyenin fazla ateşli hayal gücünün eserleri mi olduğuna dair uzun süredir hararetle devam eden tartışmayı çözmek demek, tabii bu şaşırtıcı ve üzücü hikâyeyle ilgili herhangi bir şeyi çözmek ne kadar mümkünse. Mürebbiyenin dilini –olayları anlatış ve yorumlama biçimini, sonuçlara varışını ve

---

17 Henry James, *Yürek Burgusu*, çev. Necla Aytür, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. baskı, 2013, s.4.

gitgide artan paniğiyle histerisini ortaya serişini) parçalara ayırıp incelemek, muğlaklığın kaza eseri olmadığını, James'in her ikisi de metinden kanıtlarla kesinlikle desteklenen iki farklı şekilde okunabilecek bir öykü yazmak istediğini gösteriyor. Öyküyü böyle büyüleyici ve baştan çıkarıcı hale getiren de bu gizem işte, herhangi bir nihai sonuca ulaşmamızı engellemek için tasarlanmış bir hikâyede bu defa nihai sonuca ulaşacakmışız gibi geliyor.

Değerli tasarruf ve özetleme parçacıkları, iç içe geçmiş hikâyeler (metin içinde bir karakterin diğerine anlattığı anekdotlar) anlatının temposunu değiştirir; öykünün kapsamıyla, anlatım biçimiyle ve nihayet okurun öykünün hangi amaca hizmet etme niyeti taşıdığına ilişkin hükmüyle belirlenen bir karakterin üzerine ışık düşüren de bu hikâyelerdir.

İşte size Richard Price'ın *Özgürlük Diyarı* (*Freedomland*) romanından böyle bir hikâye, bir annenin kızı Brenda –bir araba hırsızı tarafından kaçırıldığını iddia ettiği çocuğunun ölümünden sorumlu olabilecek ya da olmayabilecek bir kadın– hakkında bir muhabire anlattığı bir anekdot.

O küçükken, anaokulu çağındayken, bir keresinde babasıyla kavga etmiştik. Pete o zamanlar içkiye pek düşkündü ve durum cidden fenaydı. Asla gaddar bir sarhoş olmadı, asla elini kaldırmadı ama cehennemden beter bir şeydi yine de, ben de ona çocukları alıp gideceğimi söyledim, artık canıma yetmişti, Pete ağlamaya başladı, düzeleceğini söylüyordu. O ağlıyor, ben ağlıyorum. İkimiz de mutfaktayız, Brenda içeri giriyor, bizi görüyor, yüzünde afallamış bir ifade beliriyor. O zamanlar mutfakta radyomuz vardı ve September Song[18] çalıyordu, hem de inanır mısın bilmem, Jimmy Durante söylüyordu. Brenda bizim ağlayan halimize bakıyor, ben de, 'Tatlım, ne hüzünlü bir şarkı, değil mi?' diyorum. 'Babanla ikimiz ağlıyoruz, çünkü bu çok güzel ve hüzünlü bir şarkı.' Tabii o da ağlamaya başlıyor, ben de gidip onu kucağıma alıyorum, Pete ile ilgili düşünce akışım bu şekilde bozuldu, ben de söylediğim şeyi yapmadım...

Birkaç sene önce Pete vefat etti. Brenda eve geldi. Beni mutfağa götürüyor, 'Anne, sana bir şey vereceğim' diyor ve doldurduğu bir kaseti veriyor. Mille-

18 Eylül Şarkısı. (ç.n.)

te kaset doldurmayı pek sever. Bana bir kaset veriyor, Jimmy Durante'in 'September Song'u söylediği bir kaset. Nasıl hatırladı, şarkıyı nereden buldu, hatta şarkıcının kim olduğunu nereden biliyordu, zerrece fikrim yok. Daha beş yaşındaydı duyduğunda. Kaseti bana veriyor ve, 'Anne, babamı çok özlersen belki bunu çalarsın' diyor. Anlayacağınız onca sene bana inanmış, ağlama sebebimizin bu olduğuna...

Paragraftaki her şey, bir kurmaca karakter ve dürüst bir insan olarak konuşanın inandırıcılığına katkıda bulunuyor: Anlatım, ritimler, vurgu için yapılan belli belirsiz tekrarlar, zaman kipinin şimdiki zamanla geçmiş zaman arasında gidip gelmesi. Sözcük ve cümle seçimi ("O zamanlar içkiye pek düşkündü", "asla el kaldırmadı", "vefat etti") bu kadının hayatındaki bir olayı gerçekten de bu şekilde anlatacağını hissetmemizi sağlıyor. Dil, hikâye, ayrıntıların belirginliği (Jimmy Durante'nin "*September Song*"u söylemesi) kadının doğruyu söylediğine bizi ikna ediyor. Daha da önemlisiyse, hikâyeden çıkan çocuk karakteri, yani büyüyüp Brenda olacak kız çocuğu. Empati kuran bir kız

(annesiyle babasının ağladığını görünce ağlıyor), cömert (insanlar için kasetler dolduruyor, zaman alan ve kişisel yönü olan bir hediye bu), açık yürekli, düşünceli, bütün bunlar kendi oğlunu soğukkanlılıkla öldürüp suçu bir yabancının üstüne atacak biri gibi görünmüyor kesinlikle. Son olarak, en etkileyicisi de bir annenin dönüp kızının çocukluğuna ve yetişkinliğine bakarak onun kim olduğunu açıklayacak en uygun anekdotu bulması ve Brenda'nın suçlu biri olamayacağına dair nihai kanıt sunması. Kızının masumiyetini savunma niyetiyle anlatılmış bir hikâye bu.

Dostoyevski'de pek çok iç içe geçmiş hikâye vardır, bunun sebebi de muhtemelen Dostoyevski'nin karakterlerinin sarhoş ya da ayıkken sık sık bütün yaşamlarını rastgele tanıdıklara ya da yabancılara anlatmalarına yol açan nöbetler geçirmeleridir. *Suç ve Ceza*'nın ikinci bölümünde Raskolnikov, Marmeladov'la tanıştığı meyhaneye giriyor, Marmeladov da, "Saygıdeğer beyefendi, nazik bir sohbet için sizi ikna etmeyi deneyebilir miyim acaba?" diye başlıyor lafa. Raskolnikov'un önce üzülmesine yol açan ama sonunda onu min-

nettar bırakan bir soru bu. Marmeladov'un coşkulu, sarhoş nutku neredeyse on sayfa boyunca devam ediyor, nihayetinde nedamete giden yolu keşfetmesi için Raskolnikov'a yardım edecek bir fahişe olan Marmeladov'un kızı Sonya başta olmak üzere, romanın ana karakterlerinden birkaçını okura takdim ediyor.

Dostoyevski anlatıyla ilgili sorunlara, bir hikâyenin nasıl anlatılması gerektiğine dair zorlu, hatta yanlış kararlara acınası derecede aşinaydı. *Suç ve Ceza*'ya ilişkin fikirlerini not aldığı defterler, bitmiş kitapta yer bulamayan pek çok gelişme tasarısını ve yine kitapta bambaşka kişilikler sergileyen karakterlere dair ilk düşüncelerini göstermekle kalmıyor, yazarın hikâyesini anlatmanın en iyi yolunu bulmak için verdiği mücadeleyi de resmediyor. Bu ilk taslaklardan bazı bölümler birinci tekil şahsın ağzından, bir günlük, bir itiraf ve hatıratla dramanın bir karışımı olarak yazılmış. Ancak Dostoyevski sonunda, kahramanının anlatının hatırı sayılır kısmı boyunca yarı hezeyan içinde olmasının yarattığı sorunlar dolayısıyla, birinci şahsın teknik kısıtlamalarından kaçınıp önemli kavşak

noktalarında başkahramanın bilinciyle kaynaşan yakın bir üçüncü şahıs anlatımını benimseyerek de aynı yoğunluğu ve ivediliği koruyabileceğini fark etmiş.

Yazarlık öğrencilerine genellikle (yerinde sebeplerle) bir bakış açısı seçip ona bağlı kalmaları talimatı verilse de, herhangi bir başka "kural" gibi bu da işin üstesinden gelebilecek yetenekteki yazarlarca devre dışı bırakılabilecek bir kuraldır. *Madam Bovary*, Emma'nın gelecekteki kocasının bir sınıf arkadaşının bakış açısından başlar ve bu anlatıcıdan bir daha hiç bahsedilmez. Gertrude Stein'ın *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü* kitabı bir başkasının anıları kisvesine büründürülmüş birinci şahıs anlatımıyken, Randall Jarrel'in *Bir Kurumdan Tablolar*'ı (*Pictures from an Institution*) "eşim ve ben"den dem vuran ama hakkında pek az şey öğrendiğimiz bir karakter tarafından sık sık kesintiye uğratılan bir üçüncü şahıs anlatımıdır.

Flannery O'Connor'ın *Bilge Kan*'ının (*Wise Blood*) açılış sayfalarında bakış açısı birkaç cümlede bir değişir: Trenin vagonunu Haze Motes'un bakış açısından görür, sonra karşısında oturan ka-

dının gözlerinden Hazel'a göz atar, ondan sonra da daha tarafsız, hatta ilahi görünen bir bakış açısıyla pencereden dışarı bakarız. Diane Johnson'ın romanı *Acem Geceleri* (*Persian Nights*) bir karakterin bilincinden diğerine kayar, böylece tek bir sahne birkaç farklı bakış açısından izlenebilir. Harold Brodkey'in "S.L." öyküsü sürekli değişir: Geniş zamandan geçmişe ve küçük bir çocuğun birinci tekil şahıs "ben"inden, öykünün minik kahramanından "çocuk" ve oğlanın esas ismiyle "Wiley" diye bahseden bir üçüncü tekil şahıs anlatıcıya geçer. Öte yandan, bu daha mesafeli anlatıcının bizzat çocuğun yetişkin hali olduğu da açıkça anlaşılır.

Mavis Gallant'ın "Buz Arabası Geçip Giderken" ("The Ice Wagon Going Down the Street") öyküsünün nefes kesici sonu, öykünün büyük kısmının anlatıldığı duygusuz (ama sinsice) her şeyi bilirlik tavrını bırakıp esas karakterlerden biri olan Peter Frazier'ın içsel hayatına girer. Peter, karısı Sheilah'yla birlikte, savaş sonrası Avrupası'na Avrupa dışından gelen sosyetik bir çevrenin eteğine tutunmuşçasına sürdürdüğü görünüşte ışıltılı ama aslında epeyce sefil hayattan elini eteğini çekmiş,

koşullara teslim olup memleketi Toronto'ya dönmüştür. Çift orada, Peter'ın kesinlikle hiçbir ışıltısı olmayan kız kardeşi Lucille'in yanında, sürgündeymiş gibi yaşar. Öykünün son bölümü şöyle başlıyor:

> *Sheilah ile Peter pazar sabahları o eski günlerden bahsettiklerinde, hâlâ gelmesi beklenen bir şeyin ışıltısı düşer üzerlerine. Pete işte o zaman Agnes Brusen'i hatırlar. Adını asla söylemez. Sheilah Agnes'i hatırlamaz. Agnes, Peter'ın karısından sakladığı tek sır, parçalarını onun yardımı olmadan birleştirdiği tek yapbozdur.*

Okurun şimdiye dek öğrenmiş olduğu üzere Agnes Brusen, Peter'ın Cenevre'de büro işleri yaptığı sırada kısa bir süre aynı ofisi paylaştığı, çekingen, eksantrik Kanadalı kadındır. Aşırı ciddi, kontrollü, ağzına içki sürmeyen Agnes bir akşam bir partide sarhoş olur ve partinin ev sahibesi, Peter'dan Agnes'i evine götürmesini rica eder. Ertesi gün ofiste öyle yoğun bir an paylaşmışlardır ki, –öykünün "hiçbir şey olmadığını" bize tekrar tekrar belirtmesine karşın–, bu olay Peter'a ciddi bir aşk ilişkisi

yaşamışlar gibi mühim ve hayat değiştiren türden bir deneyim olarak görünmüştür.

Şimdi, seneler sonra Kanada'da Peter kendini önce Agnes'i düşünürken bulur, sonra babasını, sonra Sheilah'yı, sonra tekrar Agnes'i düşünür, nerelerde olduğunu merak eder ve Agnes'in Saskatchewan'daki çocukluğuyla ilgili anlatmış olduğu, sabahları buz arabasının sokaktan geçip gitmesini seyretmek için erken kalktığına dair hikâyeyi hatırlar. Agnes'i en küçük çocuğu kucağında taşırken hayal eder.

Buradan itibaren anlatıda sıradışı bir şey olmaya başlıyor. Peter, "O çocuk Peter" diye düşünüyor. Bilinci oraya buraya sıçramaya, evrende gezinmeye, Agnes'in kucağındaki çocuğun içine girmeye koyuluyor. Peter kısa bir süre kendine dönüyor, sonra Agnes'in zihninde dolaşmak için yine kendi zihninden ayrılıyor. Agnes da Peter'ı düşünüyor. Peter'in düşünceleri Sheilah'ya, Toronto'daki daralmış hayatlarına dönüyor.

Sheilah'nın eline dokunuyor. Çocukların teyzesi var artık, Sheilah ile Peter da birbirlerine sahipler. Her

şey bir şekilde olacağına varıyor işte. Günün başlangıcı Agnes'in olsun. Evrende yalnız olmayı kim ister ki? Hayır, en baştan başlayalım: Peter Agnes'i kaybetti. Agnes da bir yerlerde kendi kendine şöyle diyor: Peter kayıp.

Bir bakış açısı seçip ona bağlı kalmak denebilecek bir durum pek yok ortada, bu da herhangi bir "kurallar" dizisinin sadece muğlak bir rehber oluşturduğuna dair bir başka kanıt. Ancak Gallant'ın öyküsü kuralları ne kadar gamsızca ve özgüvenle ihlal ediyor ve üçüncü şahıs biçemini genişletiyor olursa olsun, yine de "üçüncü şahıs"la anlatılmış. Yani öykü "ben" demek yerine üçüncü şahıs zamirine yer vermiş – o bunu dedi, şu şöyle yaptı.

Bakış açısından bahsettiğimizde genellikle bir eserin ya birinci ya da üçüncü şahısla kaleme alındığını varsayarız. Öte yandan 1980'lerde, belki de kısmen Jay McInerney'nin *Parlak Işıklar, Büyük Şehir* (*Bright Lights, Big City*) romanının başarısı sayesinde kısa süreli bir moda yayıldı, ondan sonra da tam anlamıyla ortadan kaybolmadı. İkinci şahısta yazmak.

Tek cümlelik paragraf gibi "sen" biçeminin

de dikkat dağıtıcı bir alışkanlıkmış gibi görünmesi işten bile değildir, hele de söz konusu "sen"le okur kastediliyorsa. Aklı başında okurlar, "Ne demek yani, beni mi kastediyorsun?" diye düşünebilir. Tek cümlelik paragraf gibi, ikinci şahıs bakış açısı da tarzın, içeriğin ikâmesi olarak kullanıldığını düşünmemize yol açabilir. Ya da belki içeriğin zayıf ya da yetersiz olduğu korkusuyla kullanılıyordur. "Sen" biçeminin genellikle kurmaca kisvesine bürünmüş flört tavsiyeleri ya da gönül işleri konusunda görüşlerden ibaret öykülerde kullanılmasının sebebi belki de budur.

Aslında ikinci şahısla yazılmış şahane kurmaca eserler de var. Ancak bu eserlerde "sen" genel olarak okurdan ziyade belirli bir kişiyi, öykünün (mecazi ya da hayalî olarak) anlatıldığı birini işaret eder. William Trevor'ın *Kader Budalaları* (*Fools of Fortune*) romanında, iki ana karakter birbirleriyle yazışıyormuş ya da konuşuyormuş gibi sırayla bölümleri anlatır. Böyle eserler Samuel Richardson'ın *Pamela*'sı gibi en eski romanların bazılarının yazıldığı mektup üslubuna daha yakındır. Yazarlar hâlâ arada sırada mektup türüne bir araç olarak

başvurur. Donald Barthelme'in "Kum Adam" ("The Sandman") öyküsünde yaptığı gibi. Öykü, bir adamın kız arkadaşının psikanalistine yazdığı ve kadının analize son vererek onun yerine bir piyano alma arzusunu savunduğu bir nottan oluşur; psikoloji, karakter ve aşkla ilgili düşüncelere doğru genişler.

İkinci şahısta yazılıp belli bir kişiye hitap eden ustalıklı bir başka öykü, yine Mavis Gallant'a aittir. "Matmazel Dias de Corta" öyküsü şöyle başlar:

> *Fransa'da kürtajın yasal hale gelmesinden önceki senenin yazında taşınmıştın daireme; bu geçmişin hangi döneminden söz ettiğimi anlamana yetecektir sevgili Matmazel Dias de Corta. Memleketin olan şehirden Paris'e yeni gelmiştin, memleketinin Marsilya olduğu konusunda ısrar edip duruyor ve iş arıyordun. Taşradaki bir okulda (oğlumun bir-iki oyuncu arkadaşı olmasına karşın okulun adını hiç duymamıştık) televizyon performansı teknikleri okuduğunu ve ses kullanımı konusunda "üstün başarı" ibaresi bulunan bir diploma aldığını söylemiştin. Sen ortadan kaybolduktan sonra valizinde*

bulduğumuz şeylerin arasında diploma yoktu ama oğlum, talihin yaver gider de otobüste bir oyuncu seçimi yönetmeninin yanında otururbut diye diplomayı el çantanda taşıdığını hatırlıyordu.

Yaşlı bir kadın olan anlatıcı, eski pansiyonerlerinden birine, teması yıllar önce kaybetmiş olduğu ama kısa bir süre önce televizyonda bir fırın reklamında gördüğü eski pansiyonerine yazıyor mektubu. Kürtajın yasallaşmasından bahsedilmesinin tanışıklıklarının zamanını belirtmek için rastgele yapılmış bir şey olmadığını, yaşanmış ve öykü içinde hatırlanacak bir şeye doğrudan gönderme olduğunu anlayacağız. Bundan bahsedilmesi ayrıca anlatıcının aynı anda hem kıskandığı hem güvenmediği, küçümsediği (taşra okulundan bahsedilmesi bu yüzden) ve Fransız nüfusunun saflığını kirleten göçmenlerin ("Memleketinin Marsilya olduğu konusunda ısrar ediyordun" sözünün altında yatan önyargı bu) timsali olarak gördüğü Matmazel Dias de Corta'ya yönelik karışık hislerinin de erken bir göstergesi. Yaşlı kadın bir yandan da sıkıcı, dar bir alanda sürüp giden ken-

di varlığına kısa bir süreliğine de olsa bir gizem, egzotizm, ışıltı ve romantizm soluğu getiren pansiyonerin hatırasına sıkı sıkı sarılıyor. Sonuç olarak, büyük ölçüde üstü hafifçe kapatılmış bir dizi sitemden oluşan öykü, yürekten bir davetle sona eriyor: "*Randevu almak için aramana gerek yok. Asansörün benim katımda durduğunu, sonra da senin kapıyı çaldığını ve bana eve döndüğünü söylediğini duyma beklentisiyle yaşamayı tercih ediyorum.*"

Stuart Dybek'in "Yapmadık"ı ("We Didn't") birinci çoğul şahısta yazılmıştır. Öznedeki "biz", anlatıcı ile ilk aşkıdır. Öykünün başlangıcından alınmış olan, aşağıda göreceğiniz pasajdaki ritimlerin, "yapmadıkları şeylerin" tekrarlarının, dilin ve betimlemelerin nasıl yoğun bir lirizm ("*ayışığının üzerine gölgelerimizi düşürdüğü karlar*") oluşturduğuna dikkat edin. Bu lirizm, anlatıcının çevresi hakkında bilgi veren *kielbasa*[19] gibi kendine has ve gündelik detaylarla sık sık kesintiye uğruyor. Öykünün 1950'lerde geçmesi ve bunun karakterlerin davranışlarını kuvvetle etkileyen bir etken olması,

---

19 Polonya usulü sosis. (ç.n.)

araba modellerinin ve film yıldızlarının araya serpiştirilmesiyle (paslanmış Rambler, Buick Eight, Doris Day) akıllıca kurgulanıyor. Olayların anlatıcının uzak geçmişinde yaşanmış olduğu gerçeği, "artık hayatta olmayan" sinema ayrıntısıyla belirtiliyor; hitap edilen "sen"in diniyse (öyküde inancın da önem taşıdığı anlaşılacak) dikiz aynasının etrafına dolanmış olan "boncuklu, siyah bir yılan gibi" tespih şeklindeki ikna edici detayla aktarılıyor. Son olarak da yoğun erotizm mizahla harmanlanıyor: Sevgililerin oynaşmaları, Doris Day'in her şeyi gören gözlerinin önünde gerçekleşiyor.

> *Aydınlıkta yapmadık, karanlıkta yapmadık. Yeni biçilmiş yaz çimlerinin arasında ya da sonbahar yapraklarından yığınların içinde ya da ayışığının gölgelerimizi düşürdüğü karların üstünde yapmadık. Odanda, çocukluğunda uyuduğun sayvanlı karyolada ya da babamın hafta sonları Vincent amcamın kasap dükkânından getirdiği balıklarla kielbasa'nın kokusunu taşıyan paslanmış Rambler'ının arka koltuğunda yapmadık. Bir tespihin haç biçimli, gümüşi dişleri olan boncuklu, siyah bir yılan gibi dikiz aynası-*

na dolandığı annenin Buick Eight'inde de yapmadık.

Bir sutyeni bir hamlede açabilen o dokunuşu mükemmelleştirdiğim âşıklar yolumuzun çıkmaz sokağında (terk edilmiş fabrikalarla dolu bir ara sokak), kot pantolonumun üstünden, şeffaf pamuklunun altında şişmiş meme uçlarınla ilk defa bana dokunduğun Marquette Park'ın leylak kümelerinin arkasında; avuçlarımı üstlerindeki patlamış mısır tuzlarını silip uyluklarının arasına soktuğum, senin de "Doris Day bizi gözetliyormuş gibi geliyor bana" diye fısıldadığın, şimdi kapanmış olan Clark Sineması'nın balkonunda yapmadık.

Şimdiye dek tahmin etmiş olabileceğiniz üzere, öykü cinsel birliktelik haricinde her şeyin yaşandığı tutkulu bir sevdayı anlatıyor. Kurgu, çiftin bir gece, tam da nihayet şevişmek üzereyken yaptıkları tüyler ürpertici bir keşfin etrafında dönüyor. Bu olayın sonrasında yaşananlar gönül ilişkisini yolundan çıkarmakla kalmıyor, anlatıcının öyküyü yazdığını varsaydığımız şimdiki zamanı bile gölgeleyen inatçı bir hasret ve yitirmişlik duygusu yaratıyor. Öykü şöyle bitiyor:

Ama yapmadık, ayışığında yapmadık, arka bahçenizdeki ateşböceklerinin fosforlu fenerlerinin yanında, yorumlamak şöyle dursun, görmeyi bile başaramadığımız takımyıldızların altında, gecenin gerçek karanlığının, elimizden çoktan çalınmış olan bir karanlığın yerini alan karanlık ışıltının içinde, bir şehir yavaş yavaş çürüyüp dağılırken arkada yükselen binalarla, soğuk savaş tüm hızıyla sürerken yazın sıcağında, gençliğin ve ilk aşkın verdiği her şeyi yapabileceğimiz duygusuna (sebebi ne bunun, karma mı, şans mı, ne fark eder ki?) rağmen yapmadık, yapmamayı bir mucize haline getirdik, yine de yapmadık, yapmadık, hiç yapmadık.

"Matmazel Dias de Corta" öyküsünde olduğu gibi burada da, yazarın aktarmaya çalıştığı şeyi okurun anlayıp hissedebilmesi için bir dinleyici yaratılması kesinlikle şart görünüyor. Öte yandan Gallant'ın öyküsü zekânın hükümranlığından öyle kendine has bir biçimde kaçınıyor ki, anlamı ya da duyguyu anlayıp açıklamak kolay değil. İki öyküde de anlatıcının sesi bir ivedilik, belirli bir insanla temas kurup sürdürmeye yönelik umutsuz

bir çaba yaratıyor. Bu da genellikle bir dinleyici icat etmenin, öykünün yansıtıldığı boşluğa bir kimlik vermenin yolu olarak kullanılan ve şahsi olmayan "sen"den son derece farklı.

Bütün bunlardan, yazar bir öyküyü hangi bakış açısından anlatacağını seçerken, ya da daha doğrusu daha sıklıkla olduğu üzere öykü anlatılmak istediği bakış açısını kendisi seçerken elde bulunan farklı seçenekler konusunda bir fikir edinmeye başlamış olmalıyız. İki ana bakış açısı (birinci ve üçüncü şahıs) varmış gibi konuşmak, nefis bir ziyafet hazırlamak için beş temel besin grubu olduğunu bilmemizin yeterli olduğunu söylemeye benzer.

Birinci şahıs anlatıları, anlatıyı birinci şahısla devam ettirebilecek karakterlerin sayısı kadar değişkendir, yani sonsuz çeşitliliktedir. Dilin ustalıklı kullanımı sayesinde yazar birkaç cümlede ya da paragrafta bu anlatıcının karakterini oluşturmakla kalmaz, bir roman söz konusu olduğunda bu insanla birkaç yüz sayfa boyunca arkadaşlık etmeye de bizi ikna eder.

Aşağıdaki paragraflarda kendini gösteren o

zeki, yaratıcı, teatral davranan, kendisiyle dalga geçen, takıntılı deli dâhiye nasıl karşı koyabiliriz ki?

> *Lolita, hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi. Günahım, ruhum Lolita: Dilin ucu damaktan dişlere doğru üç basamaklık bir yol alır, üçüncüsünde gelir dişlere dayanır. Lo-li-ta.*
>
> *Sabahları ayağında çorabının teki, bir elli boyu ile Lo idi, sadece Lo. Ayağında bol gündelik pantolonu ile Lola. Okulda Dolly. Kayıtlardaki noktalı çizgilerde Dolores. Ama benim kollarımda hep Lolita idi.*
>
> *Ondan önce biri var mıydı? Vardı, hem de nasıl. Aslına bakılırsa, yazın birinde her şeyi başlatan bir çocukkız sevmemiş olsaydım Lolita diye biri hiç olmayabilirdi. Denizaşırı bir prenslikte. Ah, ne zaman? Yaşım Lolita'nın daha doğmadığı yıllarda onun şimdiki yaşı kadar olduğu zamanlarda bir yaz. Emin olun, katillerin hep böyle tumturaklıdır düzyazı üslupları.*[20]

---

20 Vladimir Nabokov, *Lolita*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları. Özgün metinde Humbert Humbert, Poe'nun "Annabel Lee" şiirindeki "in the kingdom by the sea (deniz kıyısındaki bir

Bütün bu uçarı gösterişçiliğin arasında Nabokov bize birtakım sağlam bilgiler vermeyi başarmış. Anlatıcının –ismi, gayet uygun bir şekilde romanın ilk sözcüğü olan– Lolita'yla ilişkisinin cinsel boyutta olduğunu ("kasıklarımın ateşi"), Lolita'nın çocukluktan ancak çıkar gibi olduğunu (bir elli boyunda okullu bir kız), anlatıcının Edgar Allan Poe'dan sadece alıntı yapabilecek değil, Poe şiirleriyle söz oyunları yapabilecek ("deniz kıyısındaki bir prenslikte") kapasitede biri olduğunu ve son olarak da bir cinayet işlediğini öğrendik bile.

Humbert Humbert'in sesinin, Peter Taylor'ın *Memphis'e Bir Davet* (*A Summons to Memphis*) oturaklı ve baskıcı güneyli ailesinden kaçmış, New York'ta mütevazı, kavruk ve nihayetinde ailesininkinden daha az baskıcı olmayan edebi bir hayat süren orta

---

krallıkta" dizesini "deniz kıyısındaki bir prenslikte" diye değiştirerek söz oyunu yapıyor. Francine Prose de bir sonraki paragrafta bu değişiklikten bahsediyor. Bunun anlaşılabilmesi için Fatih Özgüven'in çevirisindeki "krallık" sözcüğünü "prenslik" olarak değiştirmek gerekti. (ç.n.)

yaşlı kahramanı Phillip Carver'ınkinden ne kadar farklı olduğuna bir bakın. Roman şöyle başlıyor:

> *İşin içinde orta yaşlı çocuklar, hele de evlenmemiş kız evlatlar varsa, yaşlı bir dulun kur yapması ve yeniden evlenmesi daima daha zor olur. Kırk küsur sene önce bu durum, denize kıyısı olmayan, geri kalmış Memphis kentinde daha bir geçerliydi. Memphis'teki ihtiyar dulların yeniden evlenmesi mesela Nashville'e ya da Knoxville'e, hatta Chattanooga'ya göre bile daha zordu, hiç değilse o kadarı kesin. İnsanın bundan kati surette emin olması için söz konusu diğer şehirleri üstünkörü tanıması yeterli. Ancak bu zorluğun niye özellikle Memphis'e has olduğunu söylemek o kadar kolay değil. Tabii bu sebep Memphis'in diğer Tennessee şehirlerinin aksine bugüne dek "toprak odaklı" bir yer olarak kalmış olması değilse. Memphis'te herhangi bir önem taşıyan hemen hemen herkesin hâlâ biraz toprağı vardır. Arkansas'da, Batı Tennessee'de ya da Mississippi deltasındadır toprakları. Ve toprak işin içine karıştığında bütün aileler illa karmaşıklaşır, mantıksızlaşır, kendilerini kaybeder, sebep bu da olabilir.*

Anlatıcı hakkında bilmemiz gereken şeylerin çoğu, *daima*, *özellikle*, *geçerli*, *kesinlikle*, *kati surette* sözcüklerini sıklıkla kullanma takıntısıyla ima ediliyor. Ancak "evlenmemiş çocuklar" ve "evlenmemiş kız evlatlar" ifadeleriyle ve işlerin bir zamanlar Memphis'te nasıl yürüdüğüne dair sosyolojik genellemelerin "kesinliği" ve özgüvenle dile getirilmesiyle, anlatıcının psikolojisinin daha derin tarafları bu tek paragrafta bile ortaya çıkıyor. Phillip kendisi de orta yaşlı bir evlat, iki de bekâr kız kardeşi var. Anlatmak üzere olduğu şeyin belli bir şehirde koca bir grup insanın başına geldiğini hatırlatıyor bize. Bütün bunların altında yatanları sezmeye başladık bile: Genelleme ihtiyacı ve kesinlik ifadelerinin tekrar tekrar dile getirilmesinin ima ettiği güvensizlik ve şüphe. Ayrıca nahoş ya da utanç verici bir şey itiraf etmek üzere olduğumuzda kendimizi nasıl pek çok saygıdeğer insanın da muhtemelen aynı şeyi tecrübe etmiş olduğunu söylerken bulabileceğimiz geliyor aklımıza.

Memphis tasviriyle daha da fazla bilgi aktarılıyor. Öğreneceğimiz üzere, Phillip'in ailesinin mutsuzlukla özdeşleştirdiği bir şehir olan Mem-

phis, denize kıyısı olmayan bir gelişmemişlikle, gelenekleriyle diğer Tennessee şehirlerinin gelenekleri arasındaki kesin ayrımın belirtilmesi ihtiyacıyla, "herhangi bir önem taşıyan hemen hemen herkesin" ifadesindeki hafif (yalnızca hafif) ironiyle, bildik ailevi çekişmelerin kendini kaybetme seviyesine çıkmasının toprak sahipliğinden kaynaklandığı fikriyle tasvir ediliyor. Phillip'in ailesindeki anlaşmazlıkların mal mülkten ziyade içerlemişliklerle, intikamla, güçle, sevme becerisinden yoksun olmakla ve başkalarının hayatını kontrol edip mahvetme dürtüsüyle ilgili olduğunu daha sonra anlayacağız.

Şahsiyet taşımayan "insan" zamiri ancak bir sonraki paragrafta "ben" oluyor. O noktada öykünün birinci şahsın ağzından, hızla geri döndüğü şahsiyetsiz zamiri daha rahatlıkla kullanan ve yakında okuyacağımız nazik ailevi nahoşlukların yalnızca kendi ailesinde yaşanmadığı konusunda bizi yeniden temin etme ihtiyacı hisseden bir anlatıcı tarafından anlatıldığını fark ediyoruz.

Her ne ise, yeniyetmelik yıllarımda ve Nashville'den

Memphis'e yeni taşınmış olduğum sıralarda, insan sürekli basiretli, orta yaşlı evlatlarının yanlış bir ikinci evlilikten kurtarmak üzere işe koyulduğu bilmem hangi yaşlı dulun hikâyesini duyuyordu.

Öte yandan Phillip Carver da Diane Johnson'ın *Boşanma'sının* (*Le Divorce*) atılgan, zeki, aynı zamanda hem kurnaz hem de masum anlatıcısı Isabel Walker'dan ancak bu kadar farklı olabilirdi. Burada da metrodaki ve metro girişindeki çelişkilerin Fransız karakterinin kaprislerini nasıl ortaya serdiğine ve yurtdışındaki Amerikalıların "hafiften zehirli kimyasına" dair isabetli gözlemlerde bulunabilen kadın kahramanının karakterini kurgulamak için, yazara çok az bir süre yetiyor. Birkaç saniye içinde öğreniyoruz ki, anlatıcımız sinema okulu mezunu, bir sahneyi sinematik olarak görmeye ve mecazlarla düşünmeye meyilli. Klişelere karşı hassas, kültürel farklılıkların da bilincinde. Bu algılardaki kıvrak zekâ ve canlılık bizi romanın içine çekiyor, bu büyüleyici eski sinema öğrencisinin bizi Paris'te gezdirmesinden alacağımız zevkin beklentisi içinde arkamıza yaslanıyoruz.

Sinema okuluna gittiğim için olsa gerek, hikâyemi bir tür film gibi düşünüyorum. Bir filmde bu kısım jenerikte olur, yüksek bir açıdan, belki Eyfel kulesinden genel bir çekimle açılır, yabancı şehrin çok aşağılarındaki ufacık manzaralara, teleskobun ters ucundan seyredilen bir hayata doğru hareket ederdi. Mekân yakın çekimde Fransızlığın klişeleriyle tanımlanıyor: Uzun baget ekmekler taşıyan insanlar, bere takmış yaşlı adamlar, fino köpeklerini gezdiren kadınlar, otobüsler, çiçek tezgâhları, hınzırlık ve sanata ait başka bir dünyaya çağırıyormuş gibi görünen ama aslında randımanlı çalışan bir toplu taşıma sistemine açılan Art Nouveau metro girişleri. Bu son çelişki Fransızlara dair bir ipucudur belki.

Sonra bir dizi yakın çekimle gördüğümüz insanların bazılarının Fransız olmadığını, bütün o Fransızlara has hayhuyun içinde pek çok Amerikalı bulunduğunu fark ediyoruz. Anayurtlarından uzaktayken yeni kokuları içlerine çektikçe onların da tadı hafifçe değişiyor, tıpkı yurtdışındaki Amerikalıların hafiften zehirli kimyasının kendilerini buldukları bu yeni yeri birazcık aşındırması gibi.

Phillip Carver da, Isabel Walker da Mark Twain'in Huckleberry Finn'inden sadece bir asır değil, ışık yılları kadar uzakmış gibi görünüyor. Huckleberry Finn de bir diğer tür birinci şahıs anlatıcı. Flannery O'Connor gibi Twain de yerel ağızların büklümlerini standart İngilizceden yalnızca ara sıra ve asgari düzeyde saparak aktarıyor. Bu yerelleştirmelerle Huck'ın cahil ya da kendini ifade etmeyi beceremeyen biri olduğunu düşünmüyor, aksine onun dili nasıl ilham dolu bir biçimde renklendirip kişiselleştirdiğine hayran oluyoruz. Bu arada Twain her ifadeyi Huck'ın karakteriyle, başına buyrukluğuyla ve özgürlük sevdasıyla, bir hırsız çetesine kabul edilmenin önkoşulu olarak saygıdeğerlik aranmasındaki çelişkiden duyduğu keyifle, başkalarına karşı anlayışlılığıyla ("hiç kötü bir şey demek istememişti") ve mizah anlayışıyla doldurmayı başarıyor. Bu mizah anlayışını yemeklerden şikâyet etmeyi yemekten önce dua etmekle karıştırıyormuş gibi yapma mecazında görüyoruz:

> *Dul Bayan Douglas beni oğlunun yerine koymuş ve terbiye etmeye karar vermişti ama dul hanımın her*

türlü işinde sıkıntı verecek derecede kasvetli ve ip gibi dümdüz davrandığı düşünülünce, sürekli olarak evde yaşamak zordu. O yüzden daha fazla dayanamaz hale gelince sıvışıverdim, annadınız mı? Eski paçavralarımı üstüme geçirdim, eski şeker fıçıma giriverdim, özgür ve mutluydum. Ama o Tom Sawyer var ya, beni arayıp buldu, dedi ki soyguncu çetesi kuracakmış, dul hanıma dönüp saygıdeğer biri olursam ben de katılabilirmişim. Ben de geri döndüm o zaman.

Dul hanımcık beni görünce ağladı, zavallı kayıp kuzucuk dedi, başka bir sürü isim daha söyledi ama hiç kötü bir şey demek istememişti. O yeni kılıkları giydirdi bana yine, ben de ha babam terledim durdum, fena halde bunaldım. Neyse işte, işler eski minvalde gitmeye başladı mı sana yine? Dul hanım akşam yemeği için zil çalar, zamanında gitmen gerekir. Ama masaya vardın mıydı hemen yemeye girişemezsin. Bekleyeceksin ki dul hanım başını öne eğip nevale hakkında biraz söylensin. Nevalenin de bir şeyi yok ha. Şey yani, her şey kendi başına pişirilmiş, bi' o var işte. Biraz şundan biraz bundan olan fıçının içinde işler değişiktir, her şey birbirine karışır, nasıl desem, sular her yere bulaşır ve her şey daha güzel olur.

Birinci şahsın ağzından, hatta yakın bir üçüncü şahsın ağzından (ki bu da üçüncü şahıs kisvesine bürünmüş birinci şahıs anlatımıdır genellikle ve anlatıcının bilincine "ben" biçemi kadar yakınken ilahi bir ses olmaya hiç de yaklaşmaz) anlatılan hikâyelerde anlatının tonunun anlatıcının karakterini yansıtması gerekliliği hiç de şaşırtıcı değil elbette. Ancak daha az fark edilen bir şey var, o da şu: Anlatıcı sıklıkla yukarıdan baksa ya da Tanrı benzeri olsa da aynı zamanda çok özel, hatta Tanrı karakterinin ilahi gücün tapınanlarının ihtiyaçlarına ve niyetlerine göre değişiklik göstermesi gibi (örneğin *Eski Ahit*'le *Yeni Ahit* arasındaki farklılıklar) tuhaf bir kişiliktedir. Yukarıdan bakan, her şeyi bilen anlamına gelir ama bu her şeyi gören göz, gördüğü şeyler hakkında tarafsız, nesnel, önyargılardan ve kendine has görüşlerden –bunlarda yine sözcük seçimi, ritim, cümle uzunluğu, anlatım tarzı, vb. aracılığıyla aktarılır– azade olmak zorunda değildir.

Deborah Eisenberg'in "İhtiyatlı Bir Öykü"sü ("A Cautionary Tale") karakterlerden birinin (Patty'nin) bir diğerine (Stuart'a) veda etmesiyle açılır.

Anlatıcı –ki Patty olmamakla kalmaz, Patty'nin henüz öğrenmeye başladıkları da dahil olmak üzere her şey hakkında Patty'den çok daha fazlasını bilmektedir– şamatalı denecek derecede uzun, karmaşık, derdini açıkça anlatan ve bilgece bir cümleyle arkadaşlıkla ilgili yıllanmış ve ihtiyatlı görüşlerini ortaya serer. Aynı zamanda karakterlerin koşulları (Stuart, Patty ile oturduğu daireden taşınmaktadır), birbirinden farklı doğaları ("çıldırtıcı derecede acınası" sözüyle ne kadar bilgi aktarıldığını bir düşünün), Stuart'la Patty'nin arkadaşlıklarının tarihçesi ve işin içindeki herkesin analitik zekâları ve karmaşık ahlaki hassasiyetleri hakkında da bir sürü şey anlatılır:

> *Stuart valizlerle uğraşırken Patty, "Bırak Stuart" dedi. Valizlerin Stuart için fazla ağır olduğunu düşünüyordu. (Stuart için hemen hemen her şey fazla ağırdı.) "Bırak, yere koy şunları" dedi Patty. "Ayrıca, nereye gideceksin ki? Gidecek yerin yok." Ama Stuart, Patty'nin elini tutup bir an için kendi kapalı gözlerinin üstüne götürdü. Defalarca gitmesini istemiş, birkaç defa da gitmesini sağlamaya çalışmış olmasına karşın, Stuart'ın şu an en çıldırtıcı acınasılığında*

olmasına karşın, Patty o an bir kez olsun hiçbir şey, Stuart'ın onu utandırarak yapmaya ya da yapmamaya zorlayabileceği hiçbir şey bulamadı, böylece bu defa Stuart'ın gerçekten gideceği, gerçekten veda ettiği kafasına dank etti. Patty bütün bu süre boyunca, zamanın aşk kadar güçlü bir yapıştırıcı olduğunu, biriyle ne kadar uzun zaman geçirirseniz o kişiyle aranızda oluşan, insanların sanki mesele bu lafla kapanıveriyormuş gibi gelişigüzel bir tavırla "arkadaşlık" diye bahsettiği kalıcı türden bir şeyle başa çıkmak zorunda kalma olasılığınızın o kadar artacağını, "arkadaşınız" sinir bozucu bir şey yapsa bile ya da "arkadaşınızla" ikiniz birbirinizden nefret ettiğinize karar verseniz bile ya da "arkadaşınız" başka bir yere taşınıp birbirinizin adreslerini kaybetseniz bile hâlâ arkadaş olacağınızı ve arkadaşlığın biçim değiştirebilmesine, farklı ışıklar altında farklı görünebilmesine, bir utanç, yük ya da üzüntü kaynağı haline gelebilmesine karşın, geçmişin ne kadar derinlerine gömülürse görünsün öylece ortadan kalkmayacağını, bu yüzden onu bozma ya da yok etme girişimlerinin yalnızca arkadaşlığa yönelik ihanetler oluşturmaktan öte sonuçsuz kalmaya mahkûm olduğunu,

işin içindeki insanların kısılıp kaldığı yapışkan cangıla (arkadaşlığa) değil, bizzat söz konusu insanlara zarar verdiğini, o nedenle gelecekte bir ara belli bir insanla arkadaş olmak istemeyecek ya da o insanla kurmuş olabileceğiniz arkadaşlığın yaşanmamış olmasını isteyecekseniz o zaman en iyisinin o insanla hiç arkadaş olmamak, onunla hiç konuşmamak, yanına hiç yaklaşmamak olduğunu, çünkü herhangi bir şeyi o kişinin bakış açısından görmeye başladığınız anda (ki o insanın yanında durduğunuz anda kaçınılmaz olarak gerçekleşen budur) ortak paydaların elinizden kayıp gideceğini hiç fark etmemişti.

Jane Bowles'un Ağırbaşlı İki Hanımefendi'sini (*Two Serious Ladies*) de bir başka üslup sahibi ve eşsiz üçüncü şahıs sesi, iyi eğitim almış, hafifçe üşütük ve nevrotik bir çocuğun kelime dağarcığını ve ritmini akla getiren bir ses anlatır. Söz konusu ses aşağıda çocukların davranışlarını anlatıyor ama roman Christina'yla arkadaşlarının girişeceği yetişkinlik yaşamının sarsıntılı atılganlıklarını anlatmak üzere ilerlediğinde de tonu fazla değişmeyecek. Eğitimli sözcükler seçmekle ("genellikle

dinî unsurlar barındıran yapıda") çocukların basit konuşma tarzı ("çok güneşli bir öğleden sonra"daki çok sözcüğü) arasında nasıl gidip geldiğine dikkat edin. Anlatıcı aynı zamanda sanki bir yetişkinin bilgeliğe daha sıra gelmedi bile– ne söylemesi ya da söylememesi gerektiğini henüz öğrenememiş, örneğin küçük Christina'nın bacaklarının şişmanlığından bahsediyor.

> *Christina, (genellikle dinî unsurlar barındıran yapıda) pek çok zihinsel mücadeleye girişme alışkanlığındaydı ve başka insanlarla birlikte olmayı, oyunlar düzenlemeyi yeğlerdi. Genel kaide olarak bu oyunlar son derece ahlakiydi ve içlerinde sıklıkla Tanrı da bulunurdu. Ne var ki başka kimse bunları oynamaktan hoşlanmıyor, Christina da günün büyük kısmını yalnız başına geçirmeye mecbur oluyordu...*
>
> *Çok güneşli bir öğleden sonrada Sophie piyano dersi için içeri girdi, Mary de çimenlerin üstünde kaldı... Christina... Ayakkabılarıyla çoraplarını çıkardı, kısa, beyaz iç gömleğiyle kaldı. Pek hoş bir manzara değildi, çünkü Christina o zamanlar çok kiloluydu ve bacakları da epey şişmandı...*

"Şimdi, gözlerini benden ayırma" dedi. "Güneşe tapınma dansı yapacağım. Sonra da güneş olup da Tanrı olmamasındansa Tanrı'nın olup güneşin olmamasını tercih ettiğimi göstereceğim. Anladın mı?"

"Evet" dedi Mary. "Şimdi mi yapacaksın?"

"Evet, tam burada yapacağım." Hemen dansa başladı. Beceriksizce bir danstı ve Christina'nın hareketleri baştan aşağı kararsızdı. Sophie evden dışarı çıktığında, Christina ellerini dua eder gibi birleştirmiş bir halde ileri geri koşmakla meşguldü.

18. ve 19. yüzyılın önemli romanlarının amirane üçüncü şahıs sesleri bile yakından incelendiğinde hatırladığımız kadar tarafsız değildir. *Anna Karenina*'nın ünlü başlangıcı bize, "Bütün mutlu aileler birbirine benzer ama her mutsuz aile kendine has bir biçimde mutsuzdur" derken bilimsel bir gerçeği değil, bir görüşü dile getiriyor. Dickens'taki bilge ses her zaman Tanrı'nın sesindense Dickens'ın kendi sesi gibi gelir kulağa. *Dombey ve Oğlu'nda* (*Dombey and Son*) olduğu gibi:

Dombey kararmış odanın köşesinde, yatağın yanın-

daki büyük koltukta oturuyor, Oğul da hemen ateşin önündeki alçak bir koltuğa dikkatle yerleştirilmiş küçük bir sepetteki yatakta sıcacık sarmalanmış olarak yatıyordu. Sanki yapısı çöreğe benziyordu da daha tazecikken iyice kızartılması şarttı.

Öykülerimizi ve romanlarımızı nasıl anlatacağımızı seçerken ne kadar geniş bir alan, ne kadar çeşitlilik, dikkate alınması gereken ne kadar olasılık olduğunu gösterebildiğimi umuyorum. Anlatıcının kimliğine ve kişiliğine karar vermek önemli bir adımdır. Ama yine de sadece bir adımdır. Esas önemlisi sonra ne olduğu: Yazarın ilgimizi çekmek ve bizi kurmaca olduğunu bildiğimiz olaylarla görüntülere bağlamak için kullandığı dil.

ALTI
Karakter

1980'lerde Utah Üniversitesi'ndeki lisans sınıfıma Heinrich von Kleist'ın kısa romanı O. *Markizi* (*Die Marquise von* O.) kitabını okuma ödevi olarak verirken bunun biraz riskli bir iş olduğunun farkındaydım. Öğrencilerimin hiçbiri edebiyat okumuyordu. Çoğu Mormondu. Sadece birkaçı hayatı boyunca Utah'ın dışına çıkmıştı ve daha içlerinden tek kişi bile Heinrich von Kleist ismini duymamıştı.

Tanısalardı, Kleist onları korkudan aptala çevirirdi. Öğrencilerim parlak zekâlı, tertemiz, iyimser Amerikalı çocuklardı, Kleist'sa işkenceler çekmiş, dâhice eserler yazmadığı zamanlarda intiharı düşünen ve yalnızca içine atlayabileceği kadar derin bir boşluğun özlemini çeken Alman bir hastalık hastası. Nihayet ölümcül bir hastalığa yakalanmış bir kadınla tanıştı, kadının kendisinin ruh ikizi olduğuna karar verdi. Coşkulu bağları müşterek bir çifte intihar hayaliyle örüldü ve sonunda 1811'de, Berlin'de, Wannsee Gölü'nün kıyısında bu hayali gerçekleştirdiler. İntiharlarının hikâyesi –Kleist ve

Henriette Vogel masum görünüşlü küçük piknik sepetlerini neşeli, neredeyse coşkulu bir ruh haliyle göl kıyısına götürürler, ondan sonra da bulundukları yerden iki el silah sesi duyulur– edebiyat biyografileri arasındaki en tüyler ürpertici hikâyelerden biridir. Kleist otuz beş yaşındaydı.

Kleist'ın üzücü yaşam hikâyesini bir tarafa bırakırsak, öğrencilerimin söz konusu kısa romanı sevebileceklerini düşünmüştüm. Gerçekten pek uzun değildir ve insanı hemen içine çeken dikkat çekici, dolambaçlı bir kurgusu vardır. Ünlü ilk cümlesi, Kleist'ın daha önceki bir bölümde alıntıladığım *Şili'de Deprem*'inin açılışından daha bile çarpıcı olabilir:

> *Lekesiz bir şöhret sahibi ve iyi yetiştirilmiş birkaç çocuğun annesi dul O. Markizi, kuzey İtalya'daki büyük bir kent olan M.'de gazetelerde aşağıdaki ilanı yayınladı: Nasıl olduğunu bilmeden kendisini bebek bekler bulmuştu, taşıyacağı çocuğun babasının ortaya çıkıp kendini tanıtmasını istiyordu, kararını vermişti, halkına olan saygısından ötürü bu adamla evlenecekti.*

Bu tek cümle, pek çok romandan daha fazla kurmaca ve saf anlatı barındırıyor. Hikâyenin kurulması ve kahramanının tuhaf durumunun belirtilmesi için kullanılan her bir sözcük vazgeçilmez. Şehrin ve kahramanın adı baş harflere indirgenmiş, tıpkı düşünceli bir yazarın gerçek bir kişinin kimliğini ve ikâmetini nazikçe saklamak istediğinde yapacağı gibi. Bu akıllıca numara, inanılmaz olanı inanılır göstermek için metinde yapılacak birçok numaranın ilki. Bu inanılmaz hikâye doğru *olmasaydı*, yazar bu utanç verici olayı yaşayan kişinin mahremiyetini korumak için neden bunca zahmete girsindi ki diye düşünmeye yöneltiliyoruz. İnsan *uydurulmuş* bir karakter için böyle bir zahmete girmeye pek gerek duymaz.

Talihsiz olayın ne olduğu bize söylenmek üzere, hatta aslında aynı cümlede yapılacak bu iş. Fakat önce Markiz hakkında bilgi ediniyoruz. Lekesiz biri olarak tanınıyor ve halihazırda anne. Bu, bunu bilmediğimiz takdirde cümlenin devamında okuduklarımız hakkında besleyebileceğimiz şüpheleri dağıtıyor. Markizin ününün lekesizliğiyle hamile kalma ve doğum konularında zaten bilgili

olduğu varsayımı, ortaya attığı sıradışı iddia konusunda ondan otomatik olarak şüphelenmemize meydan vermeyecek kadar masum ya da suçlu olmadığı anlamına geliyor.

İki nokta üst üsteden sonra bizatihi bu iddiayı görüyoruz – iddia Markizin verdiği ilanı özetlediğini ve bu ilanın habervari tarzını yansıttığını varsaydığımız bir biçimde yazılmış. Markizin bunun nasıl olabileceğini anlamadan "bebek beklediğini" öğreniyoruz, öyle ki bütün masumiyetiyle bebeğin babasının ortaya çıkmasını rica etmekle kalmıyor, kendisini *tanıtmasını* da istiyor, adamla evlenmeye niyetli, bu niyeti de cemiyetine saygısından kaynaklanıyor. Bu cümle temaları ortaya koyuyor: Aile, mülkiyet, aile sevgisinin sınırları. Bütün bunlar ilk cümlenin sunduğu gizemin çözümüne ve bu gizem nihayet çözüldüğünde işin içindeki herkes için ortaya çıkacak sonuçlara doğru ilerlediğimiz sırada anlatının vereceği bilgileri oluşturacak.

Tek bir cümlenin bu kadar çok şeyi içinde barındırması yetmezmiş gibi, öykü boyunca kendisi ve çevresindekiler için en azından başlangıçta şaşkınlık verici bir şekilde hamile kalmış kadınların en

ünlüsüne (Bakire Meryem elbette) kadar uzanacak dinsel ve İncil'e özgü yankılar da var. Ve nihayet, bu cümle, şaşırtıcı her olay ya da bilgi karakterlerin tutkularını, umutlarını ve korkularını, aralarındaki güç dengesini ve onları birbirine bağlayan ve birbirinden ayıran karmaşık duyguları etkiledikçe ortaya çıkacak ani değişiklikleri ya da dönüşleri de öngörüyor.

İlk üç sayfanın sonunda hikâye kısa bir süre önce gerçekleşen bir kuşatmayı, savaşı, Markizin şatosunun yanışını, top atışlarını, patlayan silahları ve genel kargaşayı tarif etmek üzere zamanı geriye sarmış durumda. Markiz bir grup yağmacı askerin tecavüzüne uğruyor neredeyse, son dakikada yiğit bir Rus subayı olan Kont F. tarafından kurtarılıyor. Markiz düşüp bayılıyor, kahramanı da savaşa dönüyor ve savaşta ölümcül bir yara alıyor. Aslına bakılırsa, Markiz ona teşekkür etmeye fırsat bulamadan adamın öldüğünü öğreniyor.

Bunun ardından bütün varsayımlarımızı ve beklentilerimizi tersine çevirip duran bir dizi dönüş ve değişiklik geliyor. İffetli Markizin hamile olduğu ortaya çıkıyor, ölmüş Kontun hayatta olduğu anlaşılıyor, beyaz atlı prensin tecavüzcü ol-

duğu görülüyor, bir meleğin aslında şeytan olduğu anlaşılırken yeniden meleklik mertebesine çıktığını kanıtlaması gerekiyor. Ayaklarımızı bastığımız zemin kayıp duruyor, karakterlerin kimliğine, neler olduğuna, neler olacağına, neler olmasını istediğimize dair hislerimizi karmakarışık ediyor. Bildiğimiz, güvendiğimiz ahlaki çerçevemizin zayıfladığını, sarsılıp gevşediğini fark edebiliriz, çünkü tecavüzün suç olduğundan daima son derece emin olan okur, romanın sonunda kendisini Markizin şatosu yanar ve yağmalanırken, onu hamile bırakmış olan bir adamı kocası olarak kabul etmekte niye bu kadar yavaş davrandığını sorgularken bulup şoka uğrayabilir.

Sırf bu heyecan dolu olaylar yüzünden bile öykünün Utah'taki öğrencilerimin ilgisini uyandırma ihtimali mesela *Ulysses*'ten ya da *Amerikalıların Yaratılışı*'ndan (*The Making of Americans*) daha yüksekti. Yine de onca sene önce yazılmış (roman 1806'da kaleme alınmış) ya da hikâyenin neler olduğunu takip edebilmek için her bir sözcüğü dikkatle okumanızı gerektirecek kadar hızla aktığı bir şeyi nadiren okuduklarını biliyordum.

Öğrencilerim için bir başka sorun da Martin Greenberg'in çevirisinin Kleist'ın Almancasının karmaşık, dolambaçlı cümlelerini korumuş olmasıydı. Thomas Mann bile bu tarz hakkında şöyle demiş:

> *Çelik kadar sert ama yine de hızla hareket ediyor, tam anlamıyla gerçekçi ama yine de çarpık, büklümlü, malzemeyle dolup taşıyor; dolambaçlarla dolu, devirli ve karmaşık bir tarz, yoğunluğuyla cümle yapısını hem sıkı sıkıya bağlı hale getirip hem nefessiz bırakan "öyle bir şekilde olmuştu ki..." tarzı yapılara meyilli. Kleist yirmi beş satırda tek bir noktaya bile yer vermeden dolaylı bir anlatım kurmayı başarıyor: Bu pasajda bağlaçlarla bağlanmış tamı tamına on üç yan tümce "öyle bir durumdu ki..." diye bitiyor ama cümle burada sona ermek yerine bir başka yan tümceye bağlanıyor!*

Öğrencilerimin hikâyeyi nasıl karşılayacağı konusundaki endişelerime rağmen ödevi verdim. Bu ödevin kısmen hınzırca bir dürtüden kaynaklandığını da kabul ediyorum. Romanı seks, din, aile, bakire doğum, savaş ve barış, iyi ve kötü, melekler

ve şeytanlar hakkında kurnazca bir komedi olarak okumak mümkün, ben de öğrencilerimin bu konular hakkında son derece güçlü hisleri olduğu için şakayı anlayamayabileceklerini düşünmüştüm.[21]

Son olarak işleri biraz daha karıştırmak üzere, hikâyenin sonlarına doğru, Markizle babasının pek çok dramatik aile kavgasının ardından hararetli bir şekilde barıştıkları bir sahne var. Markiz sevinçten uçan babasının kucağında oturup adamı kucaklayıp öpüyor, o arada annesi de kapalı bir kapının ardından gizlice dinliyor. Geçmiş yüzyılların farklı törelerini ve alışkanlıklarını dikkate alsak bile, bu sahnedeki güçlü ensest iması son derece rahatsız edici. Kleist bir yandan bunu düşünmeniz için size meydan okurken, bir yandan da Markizin annesinin de fikri uyarınca kahramanla sevinçten

---

21 Yazar, öğrencilerin çoğunun Mormon olduğunu belirtmişti. Mormonluk, 1820'lerde Amerika'da ortaya çıkmış bir Hıristiyan mezhebi olup hem fazlasıyla muhafazakâr ve gelenekçidir hem de erkeklere mahsus bir çokeşliliği benimser. Dolayısıyla Prose, öğrencilerinin derste işledikleri kitabı nasıl karşılayacağını kestirememiş. (ç.n.)

uçan babasının arasında geçenlerde hiçbir tuhaflık olmadığına sizi yarı yarıya ikna ediyor. Yani huzursuzluğunuz sadece kendi fesat zihninizin bir sonucu olabilir.

Kleist sizi bütün bunları aşmaya zorluyor, aslına bakarsanız sizi bir sürü şeyi aşmaya zorluyor, Kont F'nin ahlaki değerleriyle ilgili sağduyulu yargılarınız da bunların arasında. Roman, bütün iyi komedilerde olduğu gibi düzenin sağlanmasına ve ahengin yeniden kurulmasına yönelik en ilkel dürtülerimize sesleniyor. Hikâyenin sonunu okursanız, her şeyin akla gelebilecek en zekice ve tatmin edici biçimde sonuçlandığını görüyorsunuz ve okuduğunuz şey hakkında hissettiğiniz diken üstündelik duygusu –hemen hemen– silinip gidiyor, bir Shakespeare komedisinin, bir Mozart operasının ya da atışan çiftin yelkenleri suya indirip birbirlerine âşık olduklarını nihayet kabul ettiği 1940'lara ait bir romantik komedinin sonunda hissettiğiniz küçük mutluluk patlamasını hissediyorsunuz.

Sınıfımın iki yöne de sapması mümkündü. Büyük bir başarı ya da korkunç bir felaket ortaya çıkabilirdi.

Romanı tartışmaya ayırdığımız sabah derse geldiğimde öğrencilerim yerlerini almıştı bile. Sınıftaki ruh halini anlamak için ceketimi elimden geldiğince dikkat çekmeden çıkarmaya çalışırken, O. Markizi'ni tartıştıklarını duydum.

Onu tanıyorlarmış, Markizin ailesi kapı komşularıymış da komşularının bu şekilde davrandığını duyunca şoka girmiş gibi konuşuyorlardı. Hikâyenin belli bir noktasında, başka birinin başka türlü davranabileceği bir kavşakta Markizin yaptıkları hakkında ne düşündüklerini soruyorlardı birbirlerine. Annesiyle babasının tepkisini tartışıyorlardı. Bir de babasıyla geçen o tuhaf sahneyi. O da neydi öyle? Olmasını bekledikleri şeyleri, neler olduğunu ve neler olacağını ne zaman anladıklarını karşılaştırıyorlardı. Markizin Kont F'ye o kadar zorluk çıkarmakta haklı olup olmadığını, çocuğunu doğurduktan sonra bile onu affetmesinin gerekli olup olmadığını konuşuyorlardı.

O zamana kadar pek öyle konuşkan bir grup değillerdi. Genellikle dersten önce sessiz olurlar, sadece birkaç kişi alçak sesle arkadaşlarıyla sohbet ederdi. Oysa şimdi konuşacak bir şeyleri vardı: O.

Markizinin hayatı ve aşkları.

O kış sabahında, Utah'ın karla kaplı dağları pencerenin dışında yükselirken öğrencilerim bana okumanın bizi nasıl bir araya getirebileceğini gösteren zafer dolu bir deney gibi görünen bir şeyin parçası olmuşlardı. Heinrich von Kleist'la Henriette Vogel'in hoplaya zıplaya son piknikle-rine gitmesinden ve Wannsee kıyısında iki el silah sesi yankılanmasından neredeyse iki yüz sene sonra Utah'lı yirmi çocuk başka bir dünyaya girmiş ve Heinrich von Kleist'in sözcüklerle canlandırdığı aileyle tanışmıştı.

Kleist'ın karakterlerini yaratmasıyla ilgili alışılmadık şeylerden biri de bunu fiziksel tasvire hiç yer vermeden yapmasıdır. Markizin görünümü hakkında hiçbir bilgi, tek bir ayrıntı bile yoktur. Bir odanın nasıl göründüğünü, son modanın ne olduğunu veya insanların ne yiyip ne içtiğini asla duymayız. Belki de varlığı Rus asker üzerinde adamın bütün kontrolü kaybetmesine ve melekten şeytana dönmesine yol açacak derecede ani ve şiddetli bir etki yarattığı için Markizin güzel olduğunu varsayıyoruz. Ama bu da tahminden ibaret.

Kleist size karakterlerinin nasıl insanlar olduğunu söylüyor. Genellikle düşünmeden hareket eden, inatçı, aşırı duygusal ama özünde iyi insanlar. Sonra da onları topaç hızıyla hikâyenin içinde koşmaya bırakıyor. Neyi neden yaptıklarını incelemeye vakti yok, buna karakterlerin de vakti yok zaten, bir sürpriz diğerini takip ederken onlar da okurlar gibi hıza ayak uydurmaya çalışıyorlar.

Kuzey İtalya'daki küçük bir kent olan M.'de bir bakire doğum daha gerçekleştiğine inanmaya gönüllü değilsek, bu hikâye hiç değilse kısmen cinsellikle ilgili olacak, bunu ilk sayfadan itibaren biliyoruz. Yine de bize durmadan hikâyenin erdemle ve iffetle ilgili olduğu söyleniyor, ki bu da doğru aslında. Açılıştaki dilden, insanın aklına önem taşıyan tek güzelliğin ahlaki güzellik olduğu geliyor. Dikkat edip hayran olmamız gereken şey bu insanların görünüşleri değil, hikâyedeki herkesin davranışlarını ona göre ayarlamaya çalıştığı namus ve vicdan. Bunu başarıyorlar da. Tabii birkaç dramatik istisna hariç.

İlk birkaç sayfa, saflık ve asalet temalarına ilişkin bir dolu sıfatı yaylım ateşi gibi yağdırıyor.

"Şöhreti lekesiz bir hanımefendi", "iyi yetiştirilmiş birkaç çocuğun annesi." Herkesin alay konusu olmasına yol açacak o gazete ilanını vermesiyle Markizin cesareti vurgulanıyor, ayrıca üç sene önce Paris'e yaptığı bir iş seyahati sırasında ölen kocasına "ruhunu ve kalbini" adamış olduğu da belirtiliyor.

Öğreniyoruz ki, Markiz dul günlerinde "*kesin bir inzivaya çekilmiş, zamanını resim yaparak, okuyarak, çocuklarını eğiterek ve annesiyle babasına bakarak geçiriyordu: Ta ki (...) Savaşı o bölgeyi birdenbire Rusya dahil neredeyse bütün büyük güçlerin birlikleriyle doldurana dek.*" (Kleist tipik bir şekilde nefes alacak zaman bırakmıyor bize, Markizin sakin yaşamıyla savaşın patlaması arasında iki nokta üst üste var.) Bunu şatonun kuşatılmasını, eşiğine gelinen saldırıyı ve Markizin kurtarılmasını anlatan karmaşık, enerji ve hareket dolu cümlelerden oluşan uzun bir paragraf takip ediyor. Bütün bunların ortasında hikâye ilerledikçe daha da önem kazanacak olan tek bir kısa cümle var. Kapanışı anlamamız için vazgeçilmez olan bu cümle, bir yandan da herhangi bir şeyi kaçırmamak için Kleist'ı ne kadar yakın okumamız gerektiğini bir kere daha gösteriyor.

Hızını almış savaşın ortasında bir tür sükûnet, bir durgunluk ânı yaratan cümle, Markizin kurtarıcısı Kont F.'ye karşı hissettikleriyle ilgili. "Markizin gözüne cennetten çıkagelmiş bir melek gibi görünüyordu."

Olayların hızlı akışı hemen kaldığı yerden devam ediyor:

> *Kollarını Markizin ince vücuduna dolamış olan katil kılıklı zorbaların sonuncusunu da alt etti, kılıcının kabzasıyla yüzüne vurduğu gibi adamı ağzından kanlar fışkırır halde geri çekilmeye zorladı; sonra Markizi kibar bir biçimde Fransızca selamlayarak kolunu ona sundu ve başına gelenlerden ötürü nutku tutulmuş haldeki kadını konutun henüz yangından nasibini almamış olan diğer kanadına doğru götürdü. Markiz oraya varır varmaz kendisinden geçip bayıldı. Kısa bir süre sonra, dehşet içindeki hizmetçileri göründüğünde adam onlara bir doktor çağırmalarını söyledi, şapkasını takarken Markizin kısa sürede kendine geleceği konusunda hepsini temin etti ve savaşa döndü.*

Bu dramatik sahnenin ilerlemesini seyrettiğimiz sırada bile Kontun karakteri konusunda bazı ipuçları veriliyor bize: Bir taraftan kafasına estiği gibi hareket eden ve şiddet eğilimli biriyken, diğer yandan cesur ve şerefli. Ona dair bu kuvvetli ilk izlenimimizin, ikili doğasının Kontu taşıyabileceği aşırı uçları hafifsememize yol açtığı sonradan anlayacağız.

Markizin babası, aile ona gereğince teşekkür edebilsin diye orada kalması için Konta yalvarıyor ama Kont atına atlayıp uzaklaşıyor, daha sonra da savaşta vurulup öldüğü haberi geliyor. Şaşkına dönmüş aile, adamın ölmeden önceki son sözlerinin, "Julietta, bu kurşunla intikamın alındı!" olduğunu öğreniyor.

Markiz, kendisini kurtardığı için Konta yeterince teşekkür edememiş olmaktan duyduğu üzüntünün ortasında bile, Kontun hayatının son ânında düşünmüş olduğu, kendisiyle aynı ismi taşıyan bu talihsiz kadına acıyor. Hatta onunla temasa geçip trajik haberi iletmek için bu kadının nerede olduğunu bulmayı bile deniyor. Herkese güvenmesi, saflığı ve Kontla romanın ilk cümle-

sinde öğrendiğimiz hamilelik arasında bir bağlantı olduğundan kesinlikle habersiz olması, Markizin masumiyetini göstermek için Kleist'ın önümüze serdiği yeni kanıtlar. Markiz bu diğer Julietta'nın, Kontun son çığlığının öznesinin aslında kendisi olduğundan şüphelenmiyor bile. Adamda böyle bir tutku uyandırabilmesi için herhangi bir sebep de hayal edemez zaten.

Bu arada, dikkatli okurlar Markizin ilk adını ilk defa duyduğumuzu fark etmiştir, hatta aslında romanda öğrendiğimiz ilk isim bu. Markizin erkek kardeşiyse bunun aksine, Orman Korucusu adından başka hiçbir isimle anılmıyor.

Kontun son sözlerinin daha biraz önce kurtardığı ve o kadar insiyaki bir şekilde davranmasına sebebiyet veren kadınla aynı ismi taşıyan bir başka kadınla ilgili olması, Markize değilse de bize biraz tuhaf geliyor. Gerçekten başka bir kadından bahsetmesi gibi ufak bir ihtimal olsa da, kendisini öldüren kurşunun söz konusu diğer Julietta'nın intikamını aldığını söyleyerek ne demek istemişti ki? Markizden (ya da başka herhangi bir kadından) ilk adıyla bahsetmesinin onu zorba askerlerin elinden

kurtardığında olanlardan –artık her ne olduysa– daha mahrem bir ilişkiyi ima ettiğini belirtmeye bile gerek yok. O zaman başka bir Julietta söz konusu *olmalı*. Ama yine de... Bu kısımda zaman içinde geriye gidilerek anlatılan bölümde kendisi henüz bunu öğrenmemiş olsa da, Markizin gizemli bir şekilde hamile kaldığını biz biliyoruz. Markizle ailesi gibi biz de sürekli kanıtları tartmaya, neyin imkân dahilinde, neyin muhtemel ve neyin imkânsız olduğunu düşünmeye zorlanıyoruz.

Bu noktada Julietta ile utanç verici durumunun baş, daha doğrusu tek şüphelisi gibi görünen Kont F. arasında gerçekten neler yaşandığını görmek için kendimizi sayfalarda geriye giderken bulabiliriz. Her şeyin çarpışma sırasında Kontun Markizi kurtarmasından hemen sonraki o anda düğümlendiğini fark ediyoruz. O zaman gelin oraya yeniden bakalım:

> *... kolunu ona sundu ve başına gelenlerden ötürü nutku tutulmuş haldeki kadını konutun henüz yangından nasibini almamış olan diğer kanadına doğru götürdü. Markiz oraya varır varmaz kendisinden*

geçip bayıldı. Kısa bir süre sonra, dehşet içindeki hizmetçileri göründüğünde adam onlara bir doktor çağırmalarını söyledi, şapkasını takarken Markizin kısa sürede kendine geleceği konusunda hepsini temin etti ve savaşa geri döndü.

Zaman belirten o küçük "kısa bir süre sonra" ifadesiyle bize hem bu kadar çok, hem de bu kadar az şey söyleyen başka yazar yoktur. Kleist şayet günümüzde sinematik yazar dediğimiz türde bir yazarsa, edebiyat tarihinin en ustalıklı görüntünün kararması sahnelerinden biriyle karşı karşıyayız demektir.

Her halükârda, Markiz çok geçmeden kendini hasta hissetmeye başladığı için aklı geçmişteki sıkıntılarından uzaklaşıyor. Gösterdiği belirtiler ve kapıldığı duygular, ikinci çocuğunun doğumundan önce hissettiklerini anımsatıyor. Buradan itibaren, şüphelendiği şeyle bildikleri arasındaki boşluk öyle bir hafiflik ve büyüleyicilikle ele alınıyor ki, sağlam karakterinin ve erdeminin güçlü bir şekilde sürekli vurgulanması şimdiye dek kalbimizi kazanmadıysa bile, artık ona karşı anlayışla dol-

makla kalmıyor, kendimizin benzer bir durumda bunun yarısı kadar iyi davranabilmeyi de umuyoruz. Markiz durumunun gitgide artan kesinliğiyle ve kafa karışıklığıyla baş etmek zorundayken, sorununa teşhis koysunlar diye çağrılan doktorla ebenin uzmanlığı ve şüpheciliğiyle iyice şaşkına dönüyor, kuşkuları iyice pekişiyor. Okur olarak bizler bu anlatılanların herhangi bir kısmından ya da hepsinden kuşku duyuyorsak, bu yan karakterler bizim vekilimiz olma rolünü üstleniyor ve hamile kaldığından haberi olmayan iki çocuk annesi bir kadın hakkında sağduyulu herkesin besleyebileceği tereddütleri dile getiriyorlar.

Bu arada Kont eve girip çıkmaya, ölümsüz aşkını ilan etmeye, Markize evlenme teklif etmeye başladı. Evdeki havaysa, Kontun katkısı olmadan bile patlamaya hazır bir hale gelmişti zaten.

Olay örgüsünü şimdiden çok fazla açığa vurdum ama göstermeye çalıştığım şey, Kleist'ın karakterleri hakkında bilmemiz gerekenleri bize zaten söylediği ve sonra onları neredeyse ilk cümle kadar karmaşık olan ve ilk cümleye göndermede bulunan son cümleye kadar fırıl fırıl dönmeyi kes-

meyen bir anlatının içine salıverdiği. Kapanış bizi zamanda ileri taşıyor. Markizle Kont F. bir süredir mutlu bir evlilik sürüyorlar:

> *İlkini bir dizi küçük Rus takip etmiş durumda artık; Kont bir keresinde mutlu bir anda karısına o korkunç ayın üçünde, karşısına çıkacak herhangi bir rezil karakteri kabul etmeye hazır gibi göründüğü sırada kendisinden niye şeytandan kaçarmışçasına kaçtığını sorduğunda Markiz kollarını onun boynuna doladı ve şöyle dedi: Onu ilk gördüğü anda gözüne melek gibi görünmüş olmasaydı, sonradan da şeytan gibi görünmezdi.*

Bir karakter yaratmanın en iyi yolu hakkında ne bildiğimizi zannedersek zannedelim, edebiyat bize bunun yazardan yazara, bazen kitaptan kitaba değiştiğini gösteriyor. Görünüşte en benzeşmeyen yazarların bile ortak bazı yetenekleri olduğu ortaya çıkabiliyor: Kalemin birkaç hızlı dokunuşuyla bir yan karakter yaratma becerisi mesela.

Jane Austen, *Akıl ve Tutku*'da (*Sense and Sensibility*) ailenin bütün parasını miras aldıktan sonra

aynı babadan yarım kan kız kardeşlerine hiç de iyiliksever davranmayan Bay Dashwood'la karısı Bayan Dashwood'u hızla, neredeyse düşüncesizce özetleyiveriyor:

> *Kötü huylu bir genç adam değildi aslında, tabii katı yüreklilik ve bencillik kötü huydan sayılmazsa. Öte yandan, genel olarak saygı uyandıran biriydi, çünkü sıradan görevlerin yerine getirilmesi konusunda gerektiği gibi davranmayı biliyordu. Daha cana yakın bir kadınla evlenmiş olsaydı, şimdikinden daha da saygıdeğer biri haline gelebilir, hatta kendisi de cana yakın biri olabilirdi, çünkü çok genç evlenmişti ve karısını çok seviyordu. Gelgelelim Bayan Dashwood, Bay Dashwood'un güçlü ama kötü bir taklidiydi.. Daha dar kafalı ve daha bencildi.*

Bu paragrafın bu kadar hoş olmasının sebebi kısmen anlatıcının adaletli olmak ve John Dashwood ile karısını dengeli bir bakış açısıyla takdim etmek için çok emek harcaması ve bu yüzden lafa genç adamın "kötü huylu" değil, sadece "katı yürekli" ve "bencil" olduğunu söyleyerek başlaması ki

aslında bunlar "kötü huylu"dan çok daha fena sıfatlar. Austen daha sade ama incelikten daha uzak bir biçimde John Dashwood'un katı yürekli ve bencil olduğunu yazmış olsaydı paragraf ne kadar farklı olurdu! Bay Dashwood'un lehine söylenebilecek en önemli şey (cömertliği ya da mesela ruhunun yüceliği değil) temel görevlerini gerektiği gibi yerine getirme konusundaki saygıdeğerliği. Anlatıcı yine adil olmak adına Bay Dashwood "daha cana yakın bir kadınla evlenseydi" kendisinin de daha cana yakın olabileceğini açıklıyor. Özellikle genç yaşta evlendiyseler ve birbirlerine âşıklarsa eşlerden birinin kusurlarının diğerine kolaylıkla bulaşabileceğine ve bazen birinin diğerinin taklidi gibi görünebileceğine dair gözlemlerin doğru olup olmayacağını düşünerek dikkatimiz dağıldığı sırada bile Austen hedefe odaklanıyor ve entrikacı Bayan Dashwood'un işini bitiriveriyor. Bütün adil davranma numaraları ortadan kalkıyor: Bayan Dashwood daha dar kafalı ve daha bencil, işte o kadar.

Bu değerlendirmenin doğruluğu, karakterlerin düşünce ve davranışlarıyla neredeyse ânında ispatlanıyor. Bir sonraki paragrafta Bay Dashwo-

od'u o kadar saygıdeğer görülmesini sağlayan görevbilirliğinin asgari şartlarını sergilerken görüyoruz, ki buradaki asgari şart da üvey annesini ve aynı babadan olan kız kardeşlerini evden atmaması, onları sokakta yaşamak zorunda bırakmaması.

> *Babasına söz verdiğinde, kız kardeşlerinin servetini kişi başına biner sterlinlik bir hediyeyle artırma konusunu kendi içinde müzakere etmiş, sonra da bunu gerçekten yapabileceğine kanaat getirmişti. Mevcut gelirine ek olarak yılda dört bin sterlin, ilaveten de kendi annesinin servetinin geri kalan yarısını elde etme fikri yüreğini ısıtmış ve cömertlik yapmaya muktedir olduğunu düşünmesini sağlamıştı. "Evet, onlara üç bin sterlin verecekti. Bu hem cömertçe hem de şık bir hareket olurdu! Tam bir konfor içinde yaşamalarına yeterdi. Üç bin sterlin! Bu kadar büyük bir miktarı hemen hiç zorlanmadan gözden çıkarabilirdi." Bunu bütün gün düşündü, sonraki günler boyunca da düşündü ve kararından pişmanlık duymadı.*

Daha önce gördüğümüz üzere, Kleist'ta karakterler eylemleriyle tanımlanmaya meyyal. Oysa

Austen, kadınlarıyla erkeklerini ne *düşündüklerini*, ne yaptıklarını ve ne yapmayı planladıklarını bize söyleyerek yaratmaya daha yatkın. Burada en önemli şey, Bay Dashwood'un kendi hayırseverliğini nasıl gördüğü. Austen, her şeyin tek bir sözcüğün, "sonra" sözcüğünün etrafında döndüğü o muhteşem iğneli cümlede –"*Sonra da bunu gerçekten yapabileceğine kanaat getirmişti*"– bu cömertliğin ne kadar süreceğine, Bay Dashwood'un kendini aşmayı ne kadar sürdürebileceğine dair ipucu veriyor. Bay John Dashwood, aslında yücegönüllü *değil*, adil bir davranış olduğu vurgulanması gereken hayırseverliğiyle kendinden geçmiş durumda. Cömertliğini öyle bir kendini beğenmişlik ve takdirle, davranışlarının başkalarına nasıl görüneceğine ilişkin öyle bir farkındalıkla ve öylesine itiraf edilmemiş bir pişmanlık ve takıntıyla düşünüyor ki, karısının biraz aceleci davranıyor olabileceğini söylemesi karşısında kararlılığının ne kadar dayanacağını kolaylıkla görebiliyoruz. O sevimsiz konuşma, birinin kendi eşini, eşinin yanlış olduğunu bile bile yapmaya razı olduğu bir şeyi yapmaya yönlendirmesindeki görünürde incelikli, oysa aslında hoyrat

ikna çabalarını muhteşem bir şekilde ortaya seren dolaylı bir anlatımla yazılmış paragrafta yer alıyor:

> *Bayan Dashwood, kocasının kız kardeşleri için yapmaya niyetlendiği şeyi kesinlikle onaylamıyordu. Sevgili küçük oğullarının servetinden üç bin sterlin almak, onu tüyler ürpertici derecede yoksullaştırmak demekti. Kocasından bu konuyu yeniden düşünmesini rica etti. Kendi çocuğundan, üstelik tek çocuğundan bu kadar yüklü bir miktarı çaldığı takdirde kendi kendine nasıl hesap verirdi? Ayrıca yalnızca yarım kan kız kardeşleri olan Bayan Dashwood'ların Bay Dashwood'un cömertliğinden bu kadar yüksek bir miktar talep etmeye ne hakları vardı? Kendisi bu bağı akrabalık olarak bile görmüyordu. Herhangi bir adamın farklı evliliklerinden olan çocukları arasında herhangi bir sevgi olması beklenemezdi, bu gayet iyi bilinen bir gerçekti. Bay Dashwood bütün parasını yarım kan kız kardeşlerine vererek hem kendini hem zavallı küçük Harryciklerini ne diye mahvedecekti?*

Bayan Dashwood söz konusu paranın –kocasının "hemen hiç zorlanmadan" gözden çıkarabile-

ceğine karar verdiğini bildiğimiz üç bin sterlinin– kendi ailelerinin refahı için gerekli ve vazgeçilmez olduğunu belirterek başlıyor lafa. İkisi için değil elbette, çocukları için, Bay Dashwood'un çılgınca jestinin soyup soğana çevireceği ve yoksullaştıracağı *tek* çocuğu için. Sonra Bay Dashwood'un hayırseverliğinin yöneldiği kişiler hakkında dil dökmeye başlıyor, önce adamın kız kardeşleriyle, daha doğrusu önemli bir farkı belirtmek gerekirse, *yarım kan* kız kardeşleriyle kendisi arasında olduğunu varsaydığı bağların altını oyuyor. Ondan sonra genel kabullerin yaptırımına başvuruyor, Bay Dashwood kız kardeşlerine sevgi besliyorsa bile beslememeli, çünkü "bu gayet iyi bilinen bir gerçek". Artık bu işin bedeli Bay Dashwood'un akraba bile sayılamayacağı ve sevmemesi gereken kadınlara "bütün parasını" vermek suretiyle hem kendisini hem de "zavallı küçük Harryciği" mahvetmeye kadar yükseldi.

Austen, müthiş kurnazca ve tam anlamıyla öldürücü tek bir cümleyle Bayan Dashwood'un aileye yönelik duygularının derinliğini ve çapını ortaya koyuyor: "*Bayan Dashwood hiçbir zaman kocasının ailesinden kimsenin gözdesi olmamıştı; fakat durum gerek-*

tirdiğinde başkalarının rahatına ne kadar ilgisiz kalabileceğini gösterme fırsatını da şimdiye dek hiç bulamamıştı."

Büyük Bayan Dashwood –yani Bayan Dashwood'un kayınvalidesi– ile üç kızının –John'un yarım kan kız kardeşlerinin– tasviri, onların bu davranışa verdikleri karşılık üzerinden yapılıyor. Austen bu karakterleri birkaç hızlı paragrafla tanıtıp tanımlıyor. Duygusal Bayan Dashwood, artık üvey oğluna ait olan evinden kaçmanın eşiğine geliyor ama büyük kızı Elinor –diğerlerinin aşırı duyarlılığının üstesinden gelebilen sağduyu sahibi bir yaratık– itidal tavsiye ediyor.

> *En büyük kızı Elinor'un tavsiyeleri son derece yerinde, anlayışı kuvvetli, yargıları serinkanlıydı, bu da henüz on dokuz yaşında olmasına karşın onu annesinin akıl hocası yapıyor ve Bayan Dashwood'un genellikle tedbirsiz davranışlara yol açan sabırsızlığının herkesin faydasına olacak şekilde dengelenmesine imkân veriyordu. Kusursuz bir yüreği vardı, mizacı şefkatli, duyguları kuvvetliydi ama onları nasıl idare edeceğini bilirdi. Annesinin henüz öğrenmediği, kız kardeşlerinin de asla öğrenmemeye kararlı olduğu bir bilgiydi bu.*

Marianne'ın yetenekleri pek çok açıdan Elinor'unkine denk değildi. Duygusal ve akıllıydı ama her şeyde pek coşkuluydu, üzüntüsünün de neşesinin de haddi hududu olmazdı. Cömertti, cana yakındı, ilgi çekiciydi: Sağduyu hariç her şeye sahipti. Annesiyle arasında çarpıcı derecede büyük bir benzerlik vardı.

Elinor kız kardeşinin duyarlılığındaki aşırılığı endişeyle izliyordu, oysa Bayan Dashwood buna kıymet veriyor, üstüne titriyordu. Şimdi de birbirlerinin kederinin şiddetini körüklüyorlardı.

Diğer kız kardeş Margaret iyi huylu, terbiyeli bir kızdı ama daha şimdiden Marianne'in hülyalı hallerinin büyük kısmını benimsemiş, Elinor'un sağduyusundan pek bir şey almamıştı ve on üç yaşında hayatlarının daha ileri bir döneminde olan kız kardeşleriyle aşık atamazdı.

Austen *Gurur ve Önyargı*'da diyalog kullanarak karakter kurma, konuşanların kişiliklerini tasvir etme ve hakkında konuştukları insanları bize tanıtma konusunda tam bir usta olduğunu kanıtlıyor. Bay ve Bayan Bennet arasındaki ilk konuşma şöyle:

"Duydun mu Mr Bennet, şekerim," dedi eşi bir gün, "Netherfield Korusu nihayet tutulmuş."

Mr Bennet duymadığını söyledi.

"Ama tutulmuş," diye devam etti eşi; "Mrs Long az önce buradaydı, bana her şeyi anlattı."

Mr Bennet cevap vermedi.

"Kim almış, merak etmiyor musun?" diye haykırdı karısı sabırsızca.

"Söylemek istiyorsan itiraz etmem."

Bu kadar davet ona yeterdi.

"Valla, şekerim, bunu dinlemelisin, Mrs Long diyor ki Netherfield'i kuzey İngiltere'li, büyük servet sahibi bir genç almış; Pazar günü dört atlı arabasıyla gelip yeri görmüş ve öyle beğenmiş ki Mr Morris'le şıp diye anlaşmış; Michaelmas'dan önce mülkü devralacakmış, birkaç hizmetçisi de gelecek hafta sonuna kadar evde olacakmış."

"Adı neymiş?"

"Bingley."

"Evli mi bekâr mı?"

"Aa! Bekâr, şekerim, bekâr tabii! Çok zengin, yılda dört beş bin kazanan bir bekâr. Kızlarımız için ne hoş bir şey!"

"Nasıl yani? Kızlarımızla ne ilgisi var?"

"İlahi Mr Bennet," diye cevapladı karısı, "nasıl bu kadar yorucu olabiliyorsun! Kızlardan birini onunla evlendirmeyi düşündüğümü anlamış olmalısın."

"Buraya bu amaçla mı gelmiş?"

"Nasıl böyle konuşabiliyorsun! Kızlardan birine âşık olması çok mümkün; o yüzden gelir gelmez onu ziyaret etmelisin."

"Bunun için bir sebep yok. Sen kızlarla gidebilirsin, ya da onları kendi başlarına gönderebilirsin, hatta bu belki daha iyi olur, çünkü güzellikte onlardan aşağı kalır yanın olmadığı için Mr Bingley aradan seni seçebilir."

"İltifat ediyorsun, şekerim. Ben de güzellikten payımı almışım elbette, ama artık kendimi bir şey sanacak halim yok. Beş kız büyütmüş bir kadın kendi güzelliğini düşünmekten vazgeçmelidir."

"O durumda düşünecek bir güzelliği olmaz zaten."

"Şekerim, taşındığı zaman gerçekten gidip Mr Bingley'yi görmelisin."

"O kadarına söz veremem, emin ol."

"Ama kızlarını düşün. Bak, kızlar için ne büyük bir kısmet. Sir William'la Lady Lucas gitmeye kararlılar, hem de sadece bu yüzden, çünkü bilirsin onlar genelde yeni gelenleri ziyaret etmezler. Gerçekten gitmelisin, çünkü sen gitmezsen bizim gitmemiz de imkânsız olur."

"Sen de çok ince hesap yapıyorsun. Eminim Mr Bingley sizi gördüğüne çok sevinecek; ben de birkaç satır yazar seninle gönderirim kızların hangisini seçerse seçsin razıyım diye; ama tabii küçük Lizzy'm için güzel bir şeyler eklemem lazım."

"Umarım öyle bir şey yapmazsın. Lizzy ötekilerden bir nebze bile üstün değil; hatta ne Jane'in yarısı kadar güzel, ne de Lydia'nın yarısı kadar iyi huylu. Ama sen her zaman onu tutuyorsun."

"Hiçbirinin aman aman bir özelliği yok," diye cevap verdi Mr Bennet; "hepsi de başka kızlar gibi aptal ve cahiller; ama Lizzy kardeşlerinden daha zeki."

"Mr Bennet, kendi çocuklarını nasıl böyle aşağılayabiliyorsun? Canımı sıkmaktan zevk alıyorsun. Zavallı sinirlerime hiç acıman yok."

"Beni yanlış anladın, hayatım. Sinirlerine büyük saygım var. Sinirlerin benim eski dostum. En az yirmi

yıldır ısrarla sinirlerinden bahsetmeni dinliyorum."

"Neler çektiğimi nereden bileceksin."

"Sen atlatırsın, daha uzun yıllar yaşar, yılda dört bin kazanan bir sürü gencin buralara geldiğini görürsün."

"Sen ziyaret etmedikten sonra yirmi tane de gelse bize faydası olmaz."

"İçin rahat olsun, hayatım, yirmi tane olursa hepsini ziyaret ederim."

Mr Bennet öylesine tuhaf bir hazırcevaplık, ince alaycılık, soğukluk ve bencillik karışımı bir adamdı ki yirmi üç yıllık deneyim karısının onun karakterini anlamasına yetmemişti. Karısının huyunu anlamak daha az zordu. Anlayışı kıt, eğitimi düşük, tepkileri kestirilemez bir kadındı. Mutsuz olduğu zaman sinirleri bozuldu sanırdı. Hayatta bütün derdi kızlarını evlendirmekti; tesellisi ise ziyaretler ve haberlerdi.[22]

Bay Bennet'in karısının ilk sorusuna cevap verirkenki sakin, sabırlı tavrı ("Duymadığını söyledi."), karakteri hakkında büyük ölçüde gerçeğe uygun bir

---

22 Jane Austen, *Gurur ve Önyargı*, çev. Hamdi Koç, YKY, 2006, s. 3-5

fikri hemen edinmemizi sağlıyor. Sabırsızlanan Bayan Bennet, Bay Bennet'in duymayı beklediği şeyi söylüyor: Yani bölgeye zengin bir genç adamın taşındığını. Bayan Bennet, "Kızlarımız için ne kadar iyi!" diye şakıdığında, Bay Bennet'in yeni komşularının evli mi bekâr mı olduğunu sormadan sorunun cevabını bildiğini varsayabiliriz. "Bunun onlarla ne ilgisi var?" derken, karısıyla eğleniyor.

Bennet'lerin kendi evliliklerine dair ters ya da katı bir izlenim edinmeyelim diye, Bay Bennet karısına kızları kadar güzel olduğunu söyleyerek iltifat ediyor. Aslında bizim de keşfetmekte olduğumuz gibi onlarınki uyumlu bir birliktelik ve bütün bu sohbet samimiyetiyle, nazik takılmalarıyla, Bay Bennet'in karısının sinirleriyle arasındaki eski dostluğa ilişkin şakasıyla mutlu bir çift portresi var ortada. Bayan Bennet gerçek amacına ulaşmaya, yani kocasını yeni gelen Bay Bingley'yi ziyarete gitmesi için ikna etmeye çabalarken, konuşmaları bize kaç kızları olduğunu da bildiriyor. Ondan sonra da "budala ve cahil" kızlarıyla ilgili sevgi dolu ama aynı zamanda hafif irkiltici bir değerlendirme geliyor. Babasının gözdesi, romanın kahramanı

Lizzy (Elizabeth) bu değerlendirmenin dışında.

Ondan sonraki paragraf Lizzy'nin ailedeki rolünü yerli yerine oturtuyor; Lizzy ne Jane kadar güzel ne Lydia kadar sevimli ama babasının en sevgili kızı olmasını sağlayan bir zekâya sahip. Austen, sadece kız çocukları olan bir ailede bir kızın nasıl babasının en sevdiği evlat haline gelebileceğine dair gözlemlemiş olabileceğimiz genel bir kuralı düşünmemize davet ediyor bizi. Elizabeth'in zekâsı babası için annesi için olduğundan daha önemli. Annesi belki de, zekânın insanın evlendirmeyi umduğu genç bir kızda pek de erdem sayılmayabileceğinin daha fazla farkında.

Bu sahnenin sonunda Austen, Bay Bennet'i tuhaf mizah anlayışıyla ve kendisinden çok daha basit fikirli bir kadın olan karısıyla özetleyiveriyor. Böylece ikinci bölüme gidiyoruz, orada Bay Bennet'in Bay Bingley'yi çoktan ziyarete gitmiş ama bunu karısına anlatıp onu keyiflendirmekten uzak durmuş olduğu anlaşılıyor.

Jane Austen'ın yöntemi karakterlerinin her birine bir tür müzikal tema iliştirip sonra da onları bu temalar üzerine yaptığı çeşitlemelerle ağır ağır

dans ettirmekse şayet, George Eliot romanlarındaki olağanüstü karakterleri okura tanıştıran gümbür gümbür uvertürlerle başlar işe:

> *Miss Brooke, mütevazı kıyafetlerle ortaya çıkar gibi görünen bir güzelliğe sahipti. Eli ve bileği o kadar zarifti ki, kol yenlerini taşıyış tarzı, İtalyan ressamların Kutsal Bakire tasvirinden daha sakil olmazdı. Profili de, tıpkı endamıyla duruşu gibi, sade kıyafetlerinden vakar almış hissi verirdi; bu kıyafetler taşraya has olsalar da İncil'den –veya bizim itibarlı şairlerimizin birinden– yapılmış incelikli bir alıntının, bugünün gazetelerindeki bir paragrafın içinde yaratacağı etkiyi katardı ona. Genellikle kayda değer zekâya sahip biri olarak bahsedilirdi kendisinden ama bunun yanı sıra, kız kardeşi Celia'nın daha fazla sağduyu taşıdığı da söylenirdi. Ancak Celia, giyiminde belli belirsiz süs unsurları bulundururdu; kıyafetinin kardeşininkinden farklı olduğunu ve tezyininde biraz işve barındırdığını ancak dikkatli, iyice yakından bakan biri anlayabilirdi, çünkü Miss Brooke'un sade giyimi büyük oranda kardeşi tarafından da paylaşılan şartlara bağlıydı. Hanımefendi olmalarının bunda etkisi vardı elbette;*

Brooke ailesinin bağlantıları, her ne kadar tam anlamıyla aristokratça olmasa da sorgulanamayacak düzeyde "iyi" idi; geriye doğru bir veya iki nesli sorgularsanız, karışla arazi sahibi olmaya çalışan bir cet, amiralden veya ruhbandan aşağı mertebede kimse bulamazdınız ailede. Hatta soylarında Cromwell'in emrindeyken sivrilmiş Püriten bir aile büyüğü bile vardı, ancak bu kişi, sonraki durumlara intibak sağlayıp saygın bir mülke sahip olarak tüm siyasi sıkıntılardan sıyrılmayı başarmıştı. Böyle aile tarihçesi olan ama hayatını sakin bir taşra evinde sürdüren ve mütevazı bir odadan büyük olmayan köy kilisesine giden genç hanımlar, gayet tabii olarak ufak tefek süsleri ancak bir seyyar satıcı kızının heyecanlarına yaraşır görüyordu. O günlerde, mesele bir toplum mertebesini diğerinden ayırt etmek olduğunda, giyim kuşamı gözlemlenecek ilk nokta konumuna yerleştiren bir adap ekonomisi mevcuttu. Dinî duygular bir yana, bu bile sade giyim konusunda bir şeyler ifade etmeye yeter sebepti; ancak Miss Brooke'un durumunda din, tek başına belirleyiciydi. Celia da ablasının tüm hassaslıklarına ılımlı bir tatlılıkla rıza gösteriyor, bunları, ciddi doktrinleri tuhaf heyecanlar göstermeden kabullene-

cek bir sağduyunun etkilerine yoruyordu. Dorothea, Pascal'ın Düşünceler'inden ve Jeremy Taylor'dan pek çok cümleyi ezbere bilirdi; ona göre insan evladının kaderine Hıristiyanlık ışığında bakıldığında, kadına özgü vesveseli haller, arzular, meraklar ancak Bedlam tasarrufunda olabilecek şeylerdi.

Dorothea, manevi yanı olan bir hayatın ebedi akıbetleriyle ilgili kaygılarını, giyim kuşamın parlak kurdeleleri ve yapay kumaş uzantılarıyla uzlaştıramıyordu. Nazariyeye çalışan bir zihni vardı ve tabiatı gereği, Kilise tasarrufundaki Tipton bölgesini de kapsayacak –açık yüreklilikle itiraf etmesi gerekirse, onun idaresi altında hayata geçirilecek– bazı yüce dünya mefhumlarının hasretini çekiyordu; güce ve azamete vurgundu, kendisini bu kavramlara kavuşturacak gibi görünen her şeyi kucaklamakta tedbirsiz davranırdı; eziyete katlanmaya, bir şeylerden geri durup sonra eziyete en aramadığı yerde maruz kalmaya meyyaldi. Bu türden karakter vasıfları evlilik çağına gelmiş bir kızın hayatına elbette müdahalede bulunuyor ve talihinin dış görünüş, gösteriş ve sırf köpek sevgisi yüzünden görenekler doğrultusunda karara bağlanmasını engelliyordu.

Bütün bunlara rağmen Dorothea, iki kız kardeşin büyüğü olarak henüz yirmi yaşında bile değildi. On iki yaş evrelerinde ebeveynlerinin ikisini de kaybettikleri zaman vasi konumuna geçen bekâr amcaları, yetimliğin getireceği dezavantajlan bertaraf etmenin yolunu, onları dar görüşlüce ve rastgele yapılmış planlar doğrultusunda, ilkin bir İngiliz ailenin, sonra Lozan'daki İsviçreli bir ailenin yanına vermekte görmüş, çocuklar bu şekilde eğitim almıştı.[23]

Middlemarch'ta söylediği ilk şey kahramanının nasıl göründüğü ve ne giydiği olduğuna göre, insan Eliot'un karakter yaratma yaklaşımı konusunda Kleist'ın tam zıddı olduğu sonucuna varıyor. Aslında dış görünüşten manevi meselelere öyle bir hızla savruluyoruz ki, Dorothea'nın görünüşü neredeyse konuyla ilgisiz kalıyor, bir romancının yaratmayı görev bildiği gerçekliğe verilmiş bir ödün gibi görünüyor. O arada, gayet basit görünen bu cümleler Dorothea'nın kitabın ilerleyen bölümle-

---

23 George Eliot, *Middlemarch: Taşra Yaşamından Manzaralar*, çev. Cihat Taşçıoğlu, Nora Kitap, Kasım 2016, İstanbul. (ç.n.)

rinde yapacağı en önemli keşiflerden birini incelikle haber veriyor: İnsanlar zihne ve ruha olduğu kadar bedene ve tutkulara da bağlı yaratıklardır.

Geniş ilk paragrafın sonunda Eliot karmaşık bir karakterin yanı sıra bir muhit de yaratmış bulunuyor. "*Böyle aile tarihçesi olan ama hayatını sakin bir taşra evinde sürdüren ve mütevazı bir odadan büyük olmayan köy kilisesine giden genç hanımlar.*" Dorothea'nın tabiatını kız kardeşininkiyle karşılaştırdı ve iki genç kadının da geçmişi hakkında bizi romanın başladığı noktaya getirmeye yetecek kadar bilgi verdi. Dinî meşguliyetlerinin yoğunluğunun Dorothea'nın evlenilebilecek biri sayılmasına engel olabileceğini söyledikten sonra ("Kadınların zayıf görüşler beslemesi bekleniyordu") Dorothea'nın evlilik hakkındaki fikirlerini aktarmaya başlıyor: "*Gerçek anlamda zevkli evlilik, kocanın bir tür baba olacağı, istiyorsanız size* İbranice *bile öğretebileceği bir beraberlikle gerçekleşebilirdi ancak.*"

Böylece roman, istediğinizi elde etmenin, daha doğrusu istediğinizi zannettiğiniz şeyi elde etmenin tehlikelerini birkaç paralel koldan incelediği keşif gezilerinin ilkine ve en önemlisine başlıyor.

İkinci bölüm geldiğinde Dorothea hayalindeki koca olmayı vaat eden bir adamla, civarda yaşayan bir din adamı olan, kendisinden epeyce büyük, "Mitolojilerin Anahtarı" isimli muazzam genişlikte ve akademik bir çalışmaya yıllardır emek veren, asık suratlı ve haşin Bay Edward Casaubon'la tanışıyor. Dorothea'nın amcasının evinde yemeğe davetli olan Bay Casaubon neşeli konuşmalara hiç karışmıyor ama sonunda aşağıdaki söylevi çekiyor. Diğer misafirler adamın erdemlerini ve kusurlarını karşılaştırıp tartmaya, Celia da Dorothea'ya Bay Casaubon'un çirkin ve soluk benizli olduğunu söylemeye fırsat bulamadan, Dorothea'nın ilgisini çekmeye çalışanlardan biri olan bir başka aile dostu bir komşuya Casaubon'un "mumyadan farksız" olduğunu henüz söylememişken, Bay Casaubon'un karakterini somut bir şekilde ortaya koyan bir paragraf bu.

Southey'nin *Yarımada Savaşı*'nı okuyup okumadığı sorulunca, Bay Casaubon şöyle cevap veriyor:

> *"Şu sıralar o tür edebiyata ayıracak fazla boş zamanım yok. Son zamanlarda gözlerim eski harfleri görmez oldu; aslına bakılırsa, akşamları bana oku-*

ma yapacak birini arıyorum ama ses konusunda biraz müşkülpesentim ve okumada mükemmelliğe ermemiş birini dinlemeye tahammül edemiyorum. Bazı yönlerden talihsizlik bu: Kaynakları aşırı sarf ederek besleniyorum, ölüm mefhumuyla aşırı derecede iç içeyim. Zihnim kadim bir hayalet gibi dünyayı dolaşıyor ve yıkımın, karışıklığın yarattığı olanca değişime rağmen onu eskiden olduğu haliyle tekrar inşa etmeye çalışıyor. Ama gözlerim konusunda en üst seviye temkin göstermeyi şart buluyorum."

Bay Casaubon ilk kez o kadar uzun konuşmuştu. Bir topluluk karşısında beyanda bulunur gibi hassasiyetle takdim etmişti kendini; arada sırada baş hareketleriyle de vurguladığı dengeli melodik ahengin, Mr. Brooke'un derme çatma intizamsızlığıyla yaptığı karşıtlık aşikârdı. Dorothea kendi kendine onun tanıdığı en ilginç adam olduğunu söyledi ki, Walden siyahlar hareketinin tarihçesi üzerine konferanslar veren Vaudois mezhebi üyesi vaiz Monsieur Liret de bu bakımdan istisna teşkil etmiyordu.[24]

---

24 George Eliot, *Middlemarch: Taşra Yaşamından Manzaralar*, çev. Cihat Taşçıoğlu, Nora Kitap, Kasım 2016, İstanbul. (ç.n.)

Casaubon'dan duyduğumuz ilk sözler, adamın azameti ve kendine atfettiği önemle ürpermemize ve Dorothea'nın üstünde bıraktığı bambaşka etki dolayısıyla rahatsızlık duymamıza yetiyor. Dorothea'ya evlenme teklif ettiği mektup da Casaubon'un karakterine güven duymamızı sağlayacak pek bir malzeme vermiyor bize. İşin çarpıcı tarafı mektubun sadece içeriği değil, içinde eksik olan şeyler de aynı derecede çarpıcı: Tutku, muhabbet, sevgi sözcükleri, Dorothea'nın kim olduğuna dair küçücük bir merak ya da ilgi kırıntısı. Mektubun nasıl da büyük ölçüde Casaubon'un kendi hayatıyla, işiyle, alışkanlıklarıyla ilgili olduğunu fark etmeden geçemiyoruz: Evlenme teklif etmesinin sebeplerinin büyük kısmı sadece kendisiyle ilgili. Mektubu, Dorothea'nın yapamayacağı söylenmiş olan şeyi yapmadan, yani "bir aşk ifadesi olarak eleştirel bir gözle incelemeden" okumamız da mümkün değil.

Sevgili Miss Brooke,

Size kalbimdeki en mühim meseleye dair yazmak üzere vasinizin iznini aldım. Hayatımla ilgili

bazı ihtiyaçların şuuruna varmamla sizi daha yakınen tanıma fırsatına ermemin aynı zamanlara dek gelişinde, daha derin bir tekabül görme konusunda hataya düşmediğim kanaatindeyim. Sizinle tanışmamızın henüz ilk saatinde, belirttiğim ihtiyaçların tatmini konusunda mümtaz ve belki de yegâne uygunluğa sahip olduğunuz düşüncesine vardım (ki, bu hislerin deveranının feragat edilemeyecek kadar özel işlerin ve güçlerin yarattığı zihin meşguliyeti tarafından bile sürekli bastırılamayacağını söyleyebilirim) ve sonraki her gözlem fırsatı, bu intibaya ilave derinlik katarak, ilk edindiğim uygunluk kanaatine daha kesin şekilde inanmamı sağladı; bu da kastettiğim hisleri daha kesin surette uyandırdı. Öyle sanıyorum ki konuşmalarımız, hayatımın genel cereyanını ve amacını yeterince berrak şekilde anlamanızı sağlamıştır. Daha sıradan zihinlere uygun olmadığını bildiğim bir cereyan. Lakin sizde bir düşünce yücelişi ve bağlılık istidadı sezdim ki, daha önce bu ikisinin, gençliğin erken dönem serpilişleriyle veya hep galip geldiği ya da fark yarattığı söylenen cinselliğin lütuflarıyla bir arada var olabilecegini hiç düşünmemiştim. Oysa bunlar, sizde yukarıda

belirttiğim zihinsel vasıflara ilaveten ziyadesiyle bulunuyor. Daha ağır görevlere yardımcı olacak ve müsait saatlere letafet katacak böyle muteber ve cezbedici unsurların bu denli nadir bir karışımına rastlamak, itiraf etmeliyim ki umutlarımın ötesindeydi. Size takdim edilmemle başlayan (ve tekrar belirtmek isterim ki daha önce ima ettiğim ihtiyaçlarla sathi bir çakışma olmaktan ziyade, bir hayat planının tamamlamış tertibine Tanrı'nın inayetiyle bağlı olduğuna inandığım) durum vaki olmasaydı, muhtemelen yalnızlığımı, bir izdivaç beraberliğiyle aydınlatma teşebbüsüne başvurmaksızın, hayatımın sonuna kadar devam ettirmem gerekecekti.

Böylece, sevgili Miss Brooke, hislerimi en doğru şekilde ifade etmiş oluyor ve hissiyatınızın, bana malum olan mutluluğu teyit edecek tabiata yakın durup durmadığını sorma cesaretini gösterirken, nazik anlayışınıza sığınıyorum. Eşiniz ve refahınızın vasisi olarak kabul edilmeyi, Tanrı'nın inayetiyle gelen hediyelerin en büyüğü addedeceğim. Buna karşılık olarak size en azından, daha önce herhangi bir şekilde ziyana uğramamış bir sevgi ve sadakatle vakfedilecek bir hayat teklif edebilirim ki, o hayatta, sonrası her ne

kadar fazla uzun olmayacaksa da dönüp bakmaya tenezzül ederseniz, haklı bir utanç veya karamsarlık duymanıza sebep olacak sayfalar bulunmayacağını göreceksiniz. Hislerinizin ifadesini, aklın ancak alışılmıştan daha müşkül bir çabayla (o da mümkünse) dağıtabileceği bir heyecanla bekliyorum. Ancak malum tecrübe düzeni itibariyle henüz gencim ve ileriye baktığımda, şu geçici umut aydınlanmasından sonra elverişsiz bir ihtimalin gerçekleşmesi halinde yalnızlığa boyun eğmenin daha da zor olacağını hissetmekten kendimi alamıyorum.

Her halükârda
en içten sadakatiyle bendeniz,
Edward Casaubon[25]

Evlilik gerçekleşiyor, hemen ardından Roma'da balayındaki Dorothea'yı buluyoruz karşımızda; Dorothea acı acı ağlıyor, çünkü nasıl bir adamla evlendiğini yeni yeni kavramaya başlamış: Roma'nın görülecek yerlerine ya da yeni eşi-

---

25 George Eliot, *Middlemarch: Taşra Yaşamından Manzaralar*, çev. Cihat Taşçıoğlu, Nora Kitap, Kasım 2016, İstanbul. (ç.n.)

nin arkadaşlığına karşı hiçbir heyecan duymayan, kuruyup kalmış bir kasvet yumağı. Daha kötüsü, Dorothea'nın, yazmasına yardımcı olmak üzere evlendiği önemli kitaba Casaubon'un aslında hiç başlamamış olduğunu gitgide daha iyi anlaması. Dorothea bundan bahsetme hatasına düştüğünde, kocasının kendisine verdiği ve iğneli sıfatlarıyla (*yüzeysel, cahil, temelsiz, sabırsız*), seyircilerden ve lafebelerinden bahsetmesiyle, Dorothea'nın da kendisi gibi "titiz kâşiflerin" görmezden gelmesi gereken bu yüzeysel, cahil, sabırsız seyircilerle lafebelerinden biri olabileceği imasıyla kabalığı pek de üstü örtülü olmayan cevap, bu evliliğin geleceğinden korkmakta haklı olduğumuzu gösteriyor. Her ne kadar "edep tarafından dizginlenmiş" olsa da Casaubon'un cevabının savunmacılığı ve saldırganlığı, tam da böyle bir adamın kendisine meydan okunduğunda göstereceğini düşündüğümüz sert ve ani tepkiyi sergiliyor.

> *Edep tarafından dizginlenmiş bir asabiyetle, "Zamanın, cahil seyircilerin yüzeysel faraziyeleri tarafından değerlendirilmemesi gereken bir işin*

muhtelif etaplarına nasıl uyarlanacağını bildiğim konusunda bana güvenebilirsin, hayatım" dedi. "Temelsiz düşünce serabıyla geçici şekilde etkilenmem kolay oldu ama bu, titiz bir kâşifin daha ötesi için donanımlı olmadıkları için en küçük başarılara tenezzül eden lafebelerinin sabırsız aşağılamalarıyla selamlanma tecrübesinden geçmesi türünden bir şeydi. Gerçek ve asli meselenin kendi düşüncelerinin tamamen uzağında yattığını idrak etmeyen kişiler, öyle konulardaki yargılarını, ancak dar ve suni araştırmalarla edinilebilecek düşüncelerini kendilerine saklasalar çok daha iyi olurdu."[26]

Bu sahnenin hemen ardından, Dorothea'nın Casaubon'un kuzeni olan ve Bay Casaubon'un sözlüğünde bulunmayan sözcükleri ve kavramları (*duygular, zevk, eğlence*) dikkatsizce sağa sola savuran genç sanatçı Will Ladislaw ile yaptığı bambaşka türdeki konuşma geliyor. Böylece kahramanımızın açmazını sezmeye başlıyoruz: Kendisiyle, dünyayla ve evlendiği adamla ilgili bir hata yaptığını,

---

26 A.g.e.

iyilikle mutluluğun, keyfine düşkünlükle kendini üstün kılmanın göreceli önemleri ve uyumlarına ilişkin gençlere has görüşlerini gözden geçirmek zorunda olduğunu kabul etmesinin gerekliliği.

Austen da, Eliot da bu sahnelerde kısmen anlatıyla, kısmen de karakterlerin birbirleriyle etkileşime girmesini görmemize izin veren drama ve diyalogla aynı anda birkaç karmaşık karakteri birden kurmayı başarıyor. Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inin (*L'éducation Sentimentale*) üçlü ilişkileri romanın çekirdeğini oluşturacak genç adamla evli çifti bizimle tanıştıran ilk bölümünde de benzer bir şey olur. Zamanın ve tarihin önemli bir rol oynadığı bir kitaba uygun biçimde, tarihin 15 Eylül 1840, saatin sabahın altısı olduğunu öğreniriz. Kalabalık bir gemi Paris'teki bir rıhtımdan Seine'e yelken açmak üzeredir. İşte romanın kahramanı Frédéric Moreau'yu ilk görüşümüz:

> *On sekiz yaşlarında, uzun saçlı, koltuğunda bir resim dosyası bulunan delikanlı, dümeninin yanında hareketsiz duruyordu. Sisin içinden; adlarını bilmediği çan kulelerini, binaları seyrediyordu. Sonra, son bir*

bakışla Saint-Louis adasını, Cité'yi, Notre-Dame'ı kucakladı ve Paris gözden kaybolmak üzereyken içini çekti.

Liseyi yeni bitirmiş olan Mösyö Frédéric Moreau, Nogent-sur-Seine'e dönüyordu; hukuk öğrenimine başlamadan önce bir iki ay geçirecekti orada. Annesi cebine ancak pek gerekli ihtiyaçlarını karşılayacak kadar bir para koyarak Havre'a yollamıştı onu, amcasını görsün diye. Bu amcanın, oğluna miras bırakabileceğini umuyordu. Mösyö Frédéric Moreau, daha dün dönmüştü oradan; memleketine giderken en uzun yolu seçtiğinden, başkentte bir iki gün kalamadığı için hayıflanıyordu.[27]

İlk paragrafta uzun saçlar, resim dosyası, bakışlar ve iç çekiş bize Frédéric'in romantik karakteri hakkında epeyce doğru fikirler veriyor. Tatil günlerini "vakit geçirerek" ve mümkün olan en yavaş gemiye binerek doldurmasının sebebi olan tembelliği ya da keyif düşkünlüğü de öyle. İkinci paragraf eğitiminin, profesyonel, ekonomik ve ai-

---

27 Gustave Flaubert, *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya, İletişim Yayınları, 2007

levi durumunun ana hatlarını çiziyor. Nehir gemisi hızlanır, manzaranın yanından geçip giderken, yolcular gevşemeye başlıyor. "*Keyifler yerine geldi. Kadehler çıkarılıp dolduruldu.*"

Bir kez daha dalgın hayallerine gömülmüş, "soylu ruhunun hak ettiği mutluluğun geciktiğine" kâni durumdaki, zamanını kendi kendine melankolik şiirler okuyarak geçiren Frédéric'e dönüyoruz.

> *Frédéric, evdeki odasını, yazacağı bir dramın planını, resim konularını, gelecekteki sevdaları düşünüyordu. Ona kalırsa, soylu ruhunun layık olduğu mutluluk gecikmekteydi. Hüzünlü mısralar geçiriyordu içinden; güvertede seğirtip duruyordu; geminin ta burnuna, kampananın yanına kadar gitti; orada, yolculardan ve gemicilerden bir topluluğun içinde bir mösyönün bir köylü kızına çapkınlık hikâyeleri anlattığını, bu arada kızın boynundaki altın haçı yoklayıp durduğunu gördü. Kırk yaşlarında, kıvırcık saçlı, dinç bir adamdı bu. Gürbüz bedeni siyah kadife ceketini dolduruyor, patiska gömleğinde iki zümrüt taş parlıyordu; bol, beyaz pantolonu Rus derisinden, mavi işlemeli acayip botlarının üstüne dökülüyordu.*

Frédéric oraya gelince, hiç istifini bozmadı adam. Arada bir ona dönüp muzipçe göz kırptı; sonra da çevresinde toplaşmış herkese puro tuttu. Ama, belki de, bu insanlarla ahbaplık etmekten sıkıldığı için, uzaklaştı oradan.

Frédéric de ardından gitti.

Laf, ilkin türlü tütün cinsleri üstünde döndü dolaştı; sonunda da, tabii, kadın konusuna geldi. Kırmızı botlu mösyö öğütler verdi delikanlıya; kendi kuramlarını ortaya döküyor, hikâyeler anlatıyor, kendini örnek gösteriyor, bütün bunları babaca bir tavırla, eğlendirici bir arsızlığa bitişik bir saflık içinde söylüyordu.

Cumhuriyetçiymiş; yolculuklar yapmış. Tiyatroların, lokantaların, gazetelerin iç yüzünü biliyor; bütün ünlü sanatçıları tanıyor; çok yakın ilişkileri varmış gibi onları küçük adlarıyla anlatıyor. Frédéric, tasarılarını açtı ona; o da beğendi, destekledi bunları.

Ama, adam, birden sözünü yarıda bırakarak geminin bacasına baktı; sonra "pistonun dakikada kaç kere gidip gelmesi gerektiği vb." konusunda uzun bir hesaba girişti hemencecik; sonucu çıkardıktan sonra karşısında uzanan doğa görünümüne hayran hayran bakmaya başladı. İşlerden başını aldığı için

mutlu olduğunu düşünüyordu.

Frédéric'te bir çeşit saygı uyanmıştı bu adama karşı; adını öğrenme isteğini önleyemedi. Yabancı, bir solukta karşılık verdi:

"Jacques Arnoux, Montmartre Bulvarı'ndaki Art Industriel'in sahibi."

O sırada kasketi sırma şeritli bir uşak geldi.

"Mösyö aşağıya kadar inmezler mi acaba? Matmazel ağlıyor" dedi.

Ve kayboldu.

Art Industriel melez bir kurumdu; bir yandan resim sanatıyla ilgili bir dergi çıkarır, bir yandan da bir tablo mağazası işletirdi. Frédéric, bu adı memleketindeki kitapçının sergisinde, iri iri yazılmış Jacques Arnoux adıyla birlikte büyük tanıtım ilanlarında kaç kere görmüştü.[28]

Böylece bu bölümün sonunda romanın ana karakterlerinden biriyle daha, galerici ve dergi yöneticisi Jacques Arnoux ile tanışmış oluyoruz.

---

28 Gustave Flaubert, *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya, İletişim Yayınları, 2007

Kıyafeti (gösterişli, pahalı, biraz bohem tarzda, zümrütleri ve kırmızı deri botlarıyla tastamam), bilmemiz gereken neredeyse her şeyi anlatıyor, üstelik fazladan bir şeyler de öğreniyoruz: Köylü bir kızla herkesin içinde flört ederek bir grup yolcuyla gemiciyi eğlendirdiği bilgisini. Sosyal statüsü o şekilde davranmasına imkân tanıyan gösterişçi biri, tıpkı ayrıcalıklı konumu sayesinde erkeklere puro ikram edebilmesi gibi. Böyle adamlarla tanışmışızdır, müsriftirler, har vurup harman savururlar, aynı anda hem cömert hem de kabadırlar. Kitap boyunca Arnoux'yu ilgi, sevgi, ve hataları karşısında anlayış satın almaya çalışırken seyredeceğiz.

Adam Frédéric'in varlığından ötürü utanca kapılmaz elbette. Birbirlerini tanırlar. İkisi de aynı sosyal sınıfa mensuptur: Muzip göz kırpışların ve Arnoux kendi maskaralıklarından sıkılınca oradan ikisinin birlikte uzaklaşmasının sebebi budur. O an neredeyse rüzgâr gibi geçer, fark edemezsek Flaubert'in muğlak sınıf işaretlerinin, insanın bir gemide öylesine sohbet ettiği kişiye dair seçimi de dahil olmak üzere bütün sosyal ilişkileri nasıl etkilediğini ortaya koyuşunu da kaçırmış oluruz.

Bu konuşma, Arnoux'nun gösterişçiliğini hiç de soğuk karşılamayan, aksine bu görmüş geçirmiş, çevresi geniş seyyah ve keyif ehli onunla konuşmaya razı geldiğinde –kendisi gibi genç bir adamın olacağı üzere– sevinip gururlanan Frédéric'e dair izlenimimize bir katman daha ekler. Frédéric, Arnoux'dan etkilenerek kendi planlarını ona açtığı, Arnoux da bunları "beğenip desteklediği" sırada, yaşça büyük adamın ona dikkatini ancak yarı yarıya verdiğini adeta kendi kulaklarımızla duyarız. Arnoux'nun zihni o esnada geminin bacasını, motorun işleyişini, manzaranın güzelliğini incelemekle ve seyahatten aldığı keyifle meşguldür. Frédéric ancak o zaman ona kim olduğunu sorar, adam tek nefeste sadece ismini değil, unvanlarını da sayıp döker. Kendi kendinin kartvizitidir. Sahne, kitabın ilerleyen bölümlerinde farklı çeşitlemelerle tekrarlanan bir şekilde aniden sona erer. Orta sınıf Arnoux ailesinin evinde ebeveyn, çocuklarının ihtiyaç duyduğuna inandıkları şeyler konusunda dikkatlidir. Bu çelişki Arnoux'nun karakterini zenginleştirir; bu sofistike dünya adamı kızı ağladığı için oradan apar topar ayrılır.

Tek başına kalan Frédéric diğer yolcuları gözleme işine geri döner; bizim için Frédéric'in herkesin kılığına kıyafetine nasıl dikkat ettiğini görme, Flaubert için de hareketli, kalabalık sahneleri tasvir etme konusundaki özel yeteneğini sergileme fırsatıdır bu. Frédéric birinci mevkideki koltuğuna dönerken bir kadın görür, kadının güzelliğiyle kendinden geçer. Bu ruh halindeyken bütün hayallerini, duygularını ve bir şey hissetmeye yönelik en büyük arzusu da dahil olmak üzere bütün arzularını bu kadına yöneltecektir. Kadın Madam Arnoux'dur, Frédéric'in güvertede konuştuğu beyefendinin, olmak istediği ve kimsenin olmak istememesi gereken her şeyi bünyesinde toplamış olan adamın karısı. Adamın kıskanılası konumu, böyle muhteşem, arzu edilecek bir karısı olmasından ötürü Frédéric'in gözünde şaşmaz bir şekilde pekişmiştir artık. Frédéric bu kadınla gemide onu ilk gördüğünde gösterdiği tepkiyi yansıtan bir ilişkiye girecektir.

Bir hayal görmüştü sanki:

Kadın bir bankın ortasına oturmuştu, yalnızdı

ya da hiç değilse, delikanlı onun gözlerinden gelen kamaştırıcı parıltı içinde başka kimseyi seçemedi. Tam yanından geçerken, kadın başını kaldırdı; genç adam farkında olmadan omuzlarını kıstı ve aynı yönde biraz ilerledikten sonra dönüp ona baktı.

Kadının başında geniş kenarlı hasır bir şapka vardı, pembe kurdeleleri rüzgârda dalgalanıyordu. İki bölük halinde kalın kaşlarının uçlarından geçen saçları aşağıya akarak yüzünün ovalini muhabbetle sıkıyor gibiydi. Puanlı ve açık renkli muslin elbisesi, sayısız kıvrımlarla ortalığı dolduruyordu. Elinde işlediği işe dalmıştı; düz burnuyla, çenesiyle, bütün bedeniyle mavi göğe çiziyordu kendini.

Kadın durumunu hiç bozmadığından, delikanlı onu süzdüğünü belli etmemek için bir sağa, bir sola gitti; sonra kanepenin karşısına konmuş güneş şemsiyesinin hemen yanına gelip dikildi; nehirdeki sandalı seyrediyormuş gibi bir tavır takındı.

Böyle parlak esmer bir ten, böyle alımlı bir endam, böyle içinden ışığı süzen ince parmaklar görmemişti ömründe. Nakış sepetine olağanüstü bir şeymiş gibi, hayretle bakıyordu. Adı neydi bu kadının, nerede otururdu, hayatı, geçmişi nasıldı?

Odasındaki eşyayı, giydiği bütün elbiseleri, düşüp kalktığı insanları ne kadar tanımak isterdi; vücuduna sahip olma isteği bile, daha derin bir hevesin, sınırları olmayan kederli bir merakın altında silinip gidiyordu.[29]

Romandan daha dört sayfa okuduk, ona rağmen kitabın üç ana karakterine dair hatırı sayılır derecede eksiksiz bir izlenim edindik. Bu karakterlere çok geçmeden geniş bir yan karakterler kadrosu katılacak. Her üçüne dair duygularımız da yaptıklarını ve söylediklerini gördüğümüz ve başlarına gelen her şeyle artmaya ve değişmeye devam edecek.

Örneklerimi daha önceki yüzyılların eserlerinden aldığımın farkındayım, karakterlerin yüzeysel olarak bize daha fazla benziyormuş gibi göründüğü çağdaş kurmacadan da aynı derecede kullanışlı pasajlar alıntılayabilirdim, onu da biliyorum. Bu tür (modern giysiler giyen, bizimkilere

---

29 Gustave Flaubert, *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya, İletişim Yayınları, 2007

benzer arabalar kullanan, ucuzcu dükkânlardan alışveriş yapan, bizim şehirlerimizde ve banliyölerimizde yaşayan) karakterler bize daha tanıdık, daha anlaşılır, hatta belki daha ilginç gelecekti. Ancak Salt Lake City'deki o sınıfta, o kış sabahında, yeni ahbapları O. Markizi'ni tartışan öğrencilerimi buna ikna etmekte epey zorlanırdınız bence.

YEDİ
Diyalog

Yazı yazmaya başladığım sıralarda duyduğumu hatırladığım şeylerden biri de şu kuraldı: Kurmaca diyaloğun (kâğıt üstündeki konuşmaların) kulağa gerçek gibi gelmesini sağlamaya çalışmamalısınız ve zaten bunu *sağlayamazsınız* da. Gündelik konuşmaların büyük kısmını oluşturan tekrarlar, anlamsız ifadeler, kekelemeler, tereddüdümüzü ifade ettiğimiz saçma sapan heceler ve klişelerle basmakalıp laflar, karakterlerimizin konuşmalarında kullanılamaz ve kullanılmamalıdır. Karakterler onun yerine bizim konuştuğumuzdan daha akıcı bir biçimde, daha tasarruflu ve kesin olarak konuşmalıdır. Bizim aksimize, ne kastediyorlarsa onu söylemeli, derhal sadede gelmeli, lafı dolandırmaktan ve konudan sapmaktan kaçınmalıdırlar. Bunun savunulmasındaki sebep herhalde kurmaca diyaloğun, insanların aralarında yaptıkları konuşmaların "geliştirilmiş", temizlenmiş ve düzeltilmiş bir versiyonu olması gerektiği düşüncesidir: "Gerçek" diyalogdan *daha iyi* bir diyalog.

O zaman yazılı diyaloglar neden her gün internet kafede, alışveriş merkezlerinde ve metroda duyduklarımızdan daha renksiz ve daha az ilgi çekici? Pek çok insanın dilsel yetenekleri konuşurken akar ama önlerinde boş bir sayfa bulunca ya da karakterlerini konuşturmaya çalıştırdıkları sırada kurur.

Bir keresinde bir sınıfıma yabancılara kulak kabartıp duyduklarını kâğıda dökmeleri ödevini vermiştim. Aynı şeyi ben de üniversitedeki bir kahvehanede denemeye karar verdim. Hemen o sırada yanındaki erkeğe, Liza Minnelli'yi beyaz giysiler içinde, başında yıldızlı bir taçla, Cennet Kraliçesi kılığına girmiş olarak rüyasında gördüğünü anlatan bir genç kadının söyledikleri geldi kulağıma. Sohbeti büsbütün ilginç kılan şey şuydu, kız yanındaki arkadaşına romantik bir ilgi duyuyordu anlaşılan ve hikâyeyi baştan çıkarma aracı olarak kullanıyordu, delikanlının –benim anlayabildiğim kadarıyla– eşcinsel olduğunun farkında değildi. Bu gerçeğin, delikanlının Liza Minnelli'ye yönelik canlı ilgisiyle bağlantısı vardı, arkadaşıysa bu bağlantıyı kurmamayı yeğliyordu.

Çoğu sohbet, bu anlattığım konuşmadaki gibi karmaşık bir çok işlevlilik içerir. Biz insanlar

konuştuğumuzda sadece bilgi aktarmayız, bir izlenim yaratmayı ve bir hedefe ulaşmayı deneriz. Bazen dinleyicinin *söylemediklerimizi* fark etmesini engellemeyi umarız, bu da genellikle sadece dikkat dağıtıcı olmakla kalmaz, içimizde söylemediğimiz şeylerin söylediklerimiz kadar işitilebilir olduğu korkusunu uyandırır. Bunun sonucu olarak da diyaloglar genellikle içindeki metin kadar ya da içindeki metinden çok daha fazla alt metin barındırır. Yüzeyin altında, üstünde olduğundan fazlası sürüp gitmektedir. Kötü yazılmış bir diyaloğun göstergelerinden biri, tek defada en fazla tek şey yapmasıdır.

Yazmaya yeni başlayan yazarların genellikle aldığı iyi tavsiyelerden biri, diyaloğu sadece bir olguları açığa çıkarma aracı olarak kullanmaktan ve olguların sırf okurun öğrenmesi için bir karakterden diğerine aktarıldığı katı, tuhaf, yapay sohbetler yaratmaktan kaçınmaya yöneliktir.

"Merhaba Joe."

"Seni yeniden gördüğüme sevindim Sally."

"Ee, ne var ne yok Joe?"

"Şey, Sally, senin de bildiğin gibi sigorta araştırmacısıyım. Yirmi altı yaşındayım. On iki sene Philadelphia'da yaşadım. Bekârım ve çok yalnızım. Bu bara ortalama haftada iki kere geliyorum ama şimdiye kadar öyle aman aman beğendiğim biriyle tanışamadım."

Böyle şeyler işte.

Neredeyse her zaman bir hatadır bu. Ancak her zamanki gibi kuralın istisnaları, bir yazarın diyaloğu anlatım olarak değil, paragraf paragraf açıklamayı ortadan kaldıracak bir kısa yol olarak kullandığı durumlar mevcuttur.

John Le Carré'nin *Son Casus*'u (*A Perfect Spy*) şöyle başlar:

Magnus Pym, Güney Devon'da, sakinlerinin terk etmiş gibi göründüğü bir sahil kasabasında, rüzgârlı bir ekim sabahı külüstür taşra taksisinden indi ve şoföre parasını ödeyip uzaklaşmasını bekledikten sonra, kilise meydanına doğru yollandı.

Paragraf uzun süre devam ediyor, on altı saattir

yolda olduğunu ve "Victoria tarzı, kötü aydınlatılmış birkaç pansiyondan" birine doğru gittiğini öğrendiğimiz Magnus Pym'in izini sürüyor. Magnus Pym sonunda zili çalıyor, yaşlı bir kadın karşılıyor onu ve "Ah Bay Canterbury, sizsiniz demek" diyor.

Böylece tek bir satır diyalog bize Magnus Pym'in buraya daha önce gelmiş olduğu, daha da önemlisi takma bir isimle seyahat ettiği bilgisini veriyor.

Acemi yazarlar gerçekte tırnak işaretleriyle çerçevelenmiş birer açıklama olan diyaloglardan kaçındıkları zaman bile yazdıkları diyaloglar genellikle ulaşabilecek bir sürü eşzamanlı hedefe ulaşmaya değil, tek bir amaca, yani kurguyu ilerletmeye yarar. Diyaloğun ne kadar çok şey başarabileceğini görmek için, kurgudaki pek çok önemli gelişmenin diyaloglar aracılığıyla aktarıldığı Henry Green romanlarına bakmak öğretici olacaktır.

Green'in eserlerinde diyalog hem metni hem de alt metni kurar ve karakterlerinin hissedip sergilediği geniş duygular yelpazesini, esas kastettikleri şeyi söyleme ve söylememe yollarını, eşlerini, sevgililerini, arkadaşlarını ve çocuklarını manipüle

etmeye yönelik girişimlerini, duygusal taleplerini dile getirmelerini, cinsel açıdan ilgili ya da namüsait olduklarını göstermelerini, umutlarıyla korkularını itiraf etmelerini ve saklamalarını gözlememize imkân tanır. Ve bütün bunlar öyle parlak, öyle ilgi çekici bir gevezelikle önümüze serilir ki, Green'in ağını ne kadar uzağa attığını, ne kadar derine nüfuz ettiğini ancak yavaş yavaş anlayabiliriz. Green'in eserleri yakın okuma gerektirmekle kalmaz, her bir satır diyaloğun sağladığı bilgilerin zenginliğine ve insanların birbiriyle iletişimini eksiksiz biçimde yansıtmasına hayran olabilecek yakın okurlara adeta bir cennet sunar. Başka kimse karakterlerine bu kadar bürünüp onları bu kadar içeriden yazamaz; bir karakterin söylediği her cümlenin, söz konusu karakterin içinde bulunduğu koşulları ve duygusal durumu ifade ettiğini ve zaten tamamen bu koşullarla duygusal durum tarafından belirlendiğini derinden hissederiz.

Green'in son romanı *Düşkünlük*'ten (*Doting*) alıntıladığım aşağıdaki pasajda, on dokuz yaşındaki Annabel Payton, kendisinden iki yaş küçük bir öğrenci olan Peter Middleton'u çalıştığı yerin ya-

kınındaki ucuz bir Hint lokantasına davet etmiştir. Annabel, Peter'ın babasına tutkundur –beceriksiz, biraz kalın kafalı Peter bunun farkında olabilir de, olmayabilir de– ve öğle yemeğini birlikte yediği arkadaşından annesiyle babası hakkında bilgi sızdırmaya çalışmaktadır. Diyalog, bir şeyi durumu başka birine açık etmeden öğrenmeye çalışan birinin, aradığı şeyi bulana dek kurcalamaktan vazgeçemeyen birinin ritimlerini sözcük sözcük yakalar. Burada, sorguladığı kişiyle fazla ilgilenmeyen birinin yürüttüğü bir sosyal sorgulama söz konusu; sorgucunun karşısındakine duyduğu ilgi, kendisi hakkında olumsuz bir görüş edinmesini ve ne yaptığını anlamasını engelleme isteğinden ibaret.

"Baban evvelsi gün akşamüstü beni dışarı çıkardığından bahsetti mi?" diye sordu Annabel.

"Hayır" dedi çocuk ilgisiz bir sesle. "Bahsetmesi mi gerekirdi?"

"Sokakta karşılaştık. Onun bana ısmarladığı gibi şahane bir yemek ısmarlayacak param yok ne yazık ki."

"Olsun, köri en sevdiğim yemektir" diye belirtti

Peter. "Keşke her gün köri yesem. Beni yemeğe davet etmen büyük kibarlık. Bana sorarsan çok cömertçe bir şey bu yaptığın."

"Hayır, çünkü seninle görüşmek gerçekten hoşuma gidiyor. Böylece kendimden uzaklaşıyorum. Bunu ne kadar az kişi için söyleyebilirim bilemezsin. Ama biliyor musun, sanırım baban için de geçerli bu. Öyle yakışıklı ki, Peter."

Çocuk ağzı dolu olduğu halde alaycı bir kahkaha attı.

"Köriye dikkat et" diye uyardı Annabel. "Üstüme başıma, masaya köri püskürteceksin."

Peter kendini topladığında, "Bir keresinde yeşil bir incir yemiştim, tıpkı babamın yüzüne benziyordu" dedi.

Ortak bir arkadaşları hakkında konuştukları kısa bir duraklamanın ardından Annabel sıkıştırmaya devam ediyor:

"Annenle baban birbirlerine âşık mı hâlâ" diye sordu.

"Annemle babam mı? Tanrım, herhalde öyledir. Seninkiler?"

"Hiç değiller. Hayır."

Peter yemeğine devam etti.

"Aynı odayı bile paylaşmıyorlar."

Annabel annesiyle babasının bitmek bilmez kavgalarını anlatıyor ve Peter'a onunkilerin böyle olup olmadığını soruyor, sonra devam ediyor:

"Ne kadar zamandır evliler?"

."Hay Allah, ne bileyim ben. Bilmiyorum."

"Her halükârda, birbirlerine hâlâ çok âşıklar sanırım" dedi Annabel.

"Öyle tahmin ediyorum" dedi Peter.

"Bundan bahsettiğimi onlara söylemezsin değil mi?"

Annabel birkaç satır sonra Peter'a annesini güzel bulup bulmadığını soruyor.

"Evet" dedi Peter aksi aksi. "Aslına bakarsan öyle."

"Bence de" diye yankıladı Annabel ama sesi sönük, inceydi. "Her şeyi yerli yerinde. Saçları, dişleri, cildi, birbirinden ayrık gözleri. Baban her bakımdan çok şanslı bir insan."

"Niye?"

"Öyle bir karısı olduğu için elbette. Sence annen benden hoşlanır mıydı, Peter?"

"Evet, oldukça. Hoşlanmaması için bir sebep yok ki."

"Ah, hiç yok" diye onayladı Annabel rahat bir tavırla.

İnsanın kendini Green'in şaheseri *Sevmek*'ten (*Loving*) sadece tek bir sahneyi inceleyecek şekilde sınırlaması zor. Green'in karakter yaratmak ve diyaloglar sayesinde tam anlamıyla sürükleyici hale gelen, minimal derecede dramatik, sade bir hikâyeyi anlatmak için kullandığı konuşmaların inceliğini, derinliğini, özgünlüğünü ve karmaşıklığını en iyi ortaya koyan pasajı nasıl seçebiliriz? Aslında müstakbel diyalog yazarları II. Dünya Savaşı sırasında İrlanda'daki bir mülkte çalışan çoğunluğu İngiliz bir grup hizmetkârla ilgili olan bu romanın tamamını yakın okumayla okumak isteyecektir. Bu kitaptan alıntılara bir son vermenin bu kadar zor olmasının sebeplerinden biri, her bir sahnenin ufacık, şahane eklemelerle döne döne birbirini ta-

kip etmesi ve okuru bir sonraki muhteşem gelişmeden mahrum bırakmanın haksızlık gibi görünmesi.

Dokunaklı, tatlı bir şekilde komik, karmaşık bir incelikle kurgulanmış bir sahnede iki güzel hizmetçi kız Edith ile Kate, mutfak yamağı ve baş uşak Raunce'un yardımcısı Albert'la birlikte kumsala gitmiştir. Gözkulak olmaya memur edildikleri üç çocuğu da yanlarında götürmüşlerdir, çocuklardan birinin adı da yine Albert'tır. Kendisine takılan isimle Raunce'un Albert'ı, Raunce'a âşık olan Edith'e karşılıksız bir aşk besleyen, melankolik, içine kapanık bir delikanlıdır.

Rütbe ve nüfuzun derecelerinin ince ayarlarla belirlendiği bir kast sistemi olan malikâne hiyerarşisinde Edith, Albert üzerindeki gücünün –hiç değilse ona takılma gücünün– keyfini sürer. Ancak anlayışlı, terbiyeli Edith'in delikanlıyı incitmek gibi bir niyeti yoktur aslında. Edith'in daha sonraki bir sahnede Kate'e söylediği gibi, Albert "ilk aşkın" acısını çekmektedir. Kate'in kendileri gibi emekçi insanlar için fazla hoppaca ve zaman israfı olarak görüp alaya aldığı bir şeydir bu. Edith içindeki şef-

kat duygusunu, küçük bacağını tekere kıstırmış bir fareye duyulabilecek türden bir sempati olarak açıklar.

Burada son derece karmaşık bir şey anlatılıyor aslında, o da şu: Edith, Albert'ın hislerini hoş karşılıyor, çünkü yeni bir aşk onu dünyanın sunduğu zevklere ve fırsatlara karşı daha açık kılıyor, erotizm de bunlara dahil. Bir aşkın başlangıcının insanı daima tek eşli, sevgilisine odaklanmış, onu herkesten ayrı tutar kıldığı şeklindeki genelgeçer görüşün aksi istikametinde, çok katmanlı bir yaşam gözlemi bu.

Aşağıda alıntıladığım sahil sahnesine dek Albert geçmişi ya da kişisel tarihçesi hakkında bir şey söylemek şöyle dursun, kendisi hakkında bile neredeyse tek kelime etmemiş. Kitap da delikanlı hakkında sarı saçlı olduğu ve sık sık hasta gibi göründüğü haricinde pek bilgi vermemiş bize. Yine de esas hastalığının herhangi bir fiziksel rahatsızlık değil, hiç kurtulamadığı mahcubiyet duygusu ve sıla hasreti olduğundan şüpheleniyoruz.

Sahildeki sakin molanın hemen öncesinde, üç çocuğun, "epeyce iri" saldırgan bir yengecin,

Albert'ın çirkin it dediği ve kendisini biraz küçük düşürecek şekilde ürktüğü sinirli bir ev köpeği olan Peter'ın karıştığı daha gürültülü, ufak bir olay geçiyor. Düşünceli Edith, Albert'ın pek de uygun düşmeyecek şekilde kumsala giderken –kuşkusuz Edith'in şerefine– giydiği, yepyeni, şayak kumaştan mavi takım elbisesini korumak için onu kendi yağmurluğunun üzerine, yanına uzanmaya çağırıyor. Kendisi çocukları kollamak için oturuyor, Kate de yanlarında, güneşin altında şekerleme yapıyor. Altı üstü bir yağmurluk, o yüzden birbirlerine çok yakınlar. Ancak Edith bu yakınlığın sadece takım elbisenin hatırına olduğunu açık açık belirtti. Bunun tam da Edith'in düşünüp yapacağı türden bir şey olduğunu tahmin ediyoruz.

Edith çocuklara gözkulak olmak için dimdik otururken, Albert onun yanına uzandı.

Alçak sesle, "Memlekette bir kız kardeşim var" dedi.

"Ne dedin?" dedi Edith. "Denizin sesi yüzünden seni duyamıyorum."

"Uçak fabrikasında çalışan bir kız kardeşim

var" diye tekrar başladı Albert. Edith onu duyduysa da hiç belli etmedi. "Adı Madge. O kadar uzun saatler çalışıyor ki, korkunç."

Edit okyanusu seyrederken, Albert karaya doğru bakacak şekilde karınüstü yatmıştı.

"Artık sadece annemle o kaldı bana" diye devam etti. "Babamı sorarsan, ben buraya gelmeden bir-iki ay önce öldü. Albany Place'te bir manavda çalışırdı. Bir kanser aldı onu bizden."

Sustuğunda Atlantik'in ağır suları kulaklarında yankılandı.

"Bak, Bay Raunce ailesine yazıyor" diye devam etti Albert. "Hiç cevap alamıyor. Ben de benimkilere yazıyorum, bu korkunç bombardıman başladığından beri her hafta yazıyorum ama hiç cevap alamıyorum, halbuki ne zaman posta gelse anamla kardeşimin başına bir şey geldi diye korkuyorum. Gazeteleri okuyunca insan eski şehirden geriye pek bir şey kalmadığını düşünüyor."

Edit denize karşı, "Şu küçük Albert," diye bağırdı, "onu da yanımızda getirdiğimize pişmanım."

Raunce'un Albert'ı Edith'e yakın olmayan omzunun üstünden geriye baktı ama adaşının ne yara-

mazlık yaptığını göremedi.

"Babam öldüğünden beri sorumluluk bende anlayacağın" diye yeniden anlatmayı denedi yüksek sesle. "Daha çok gencim, biliyorum ama para kazanıyorum işte, bazen onlara bakmak için geri dönmem gerektiğini düşünüyorum. Her hafta haftalığımın büyük kısmını onlara gönderiyorum gerçi. Elbet gönderiyorum."

Bir sessizlik oldu.

"Kız kardeşinin adı ne demiştin?" diye sordu Edith.

Delikanlı, "Annem onu Marge diye vaftiz ettirdi" diye cevap verdi. Edith'e bir bakış atmayı denedi ama kız ona bakmıyordu. "Doğrusunu söylemek gerekirse," diye devam etti Albert, "acaba nasıl davranmak gerek diye düşünüp duruyorum. Belki bana tavsiyede bulunursun dediydim." Yeniden kıza baktı. Edith bu defa ona bakıyordu ama Albert kızın rüzgârla birbirine karışmış lüle lüle siyah saçlarının arasından bakan muazzam irilikteki gözlerindeki ifadeyi çözemedi.

Bir kere daha başını çevirdi. Kulağa acı gelen bir sesle konuştu.

"Tabii daha çok gencim, o kadarını biliyorum" dedi.

Edith, "Eh, mektup yazıp da seni çağırmadılar, değil mi?" dedi, Albert bunun üzerine döndü ve ona bakmak için yan yattı. Edith yine denize bakıyordu.

"Hayır ama onlar böyledir. Annem eline kalemi almaktansa evi silip süpürmesinin daha iyi olacağını düşünür hep. Madge da öyledir. En doğrusunun ne olduğunu bilmek zor" diye bitirdi sözlerini.

Edith mesafeli bir sesle, "Ben olsam olduğum yerde kalırdım" dedi. "Ne de olsa bir meslek öğreniyorsun. Seni orduya alacak olurlarsa, bir subayın emir eri olabilirsin. Hepimiz buradayız işte."

"O zaman bu işgal hakkında söylediklerinin pek doğru tarafı yoktur diyorsun ha? Hiç istemediğim bir şey varsa o da bu Hanslara esir düşmek."

"Ah, bana sorarsan söylenenlerin hepsi boş laf" diye cevapladı Edith. "Hiç kaale alma. Of aman," dedi, "bu piknik pek uyuşuk geçmiyor mu? Hadi." Bunu söylerken Albert'ın üzerinden eğildi. "Bakalım ihtiyar Kate'i harekete geçirebilecek miyiz?"

Albert'ın diğer yanında duran bir sam'an sapını aldı, sonra dirseğini Albert'la uyuyan kızın ara-

sına dayayarak vücudunun üst kısmını tamamen delikanlınınkine doğru yatırdı. Ağzı sessiz bir kahkahayla açılmıştı, öyle ki Kate'in kum rengi kaşlarını gıdıklamak üzere uzandığı sırada Albert onun ıslak, kırmızı damağını görebiliyordu.

Kate'in yüzü seğirdi. Koyu yeşil yosunların arasına, beyaz avucu yukarı gelecek şekilde uzanmış olan kolu, bir bataklığın yüzeyine saplanıp kalmışçasına doğrulmak için çabaladı. Sonra kız uyanmadan döndü, üzerinde yattığı şeyin iz bıraktığı diğer yanağı göründü. Yüksek sesle bir kere, "Paddy" diye mırıldandı.

Edith bunu duyunca hâlâ saman sapını tutan elini ağzına götürüp kikirdemeye başladı, gözleri sulanırken doğruca altındaki Albert'ın gözlerine baktı. Albert sararmış bir halde ses çıkarmadan yatıyor, aptalca sırıtıyordu. Bu da Edith'ın hemen doğrulmasına yol açtı.

"Şaka bile kaldıramıyor musun?" diye sordu Edith.

"İkiniz pek hoş bir çiftsiniz, orası kesin" dedi Kate ve esnedi. Bakınca, karışmış buklelerini düzeltmek için oturduğunu gördüler.

Edith kendini Albert'ın üzerinden çekerek, "Senin kadar komik değiliz inan" diye cevap verdi. Albert yeniden karnının üzerine döndü, yüzü İrlanda'ya dönüktü.

"Ne yaptım ki ben?" diye sordu Kate. "İnsan şöyle güzel bir uyku çekemez mi?"

"Unut gitsin hayatım" dedi Edith.

"Unutmak ister miyim bilmem" diye cevap verdi Kate. "Uyuduğun sırada insanların seninle alay etmesi hoş değil."

Edith tatlı tatlı, "Söylediğin şey yüzünden canım" dedi.

"Ne demişim?"

"Bir isim söyledin."

Kate, "Hepsi bu mu?" diyerek kızardı, bu da onun için alışılmadık bir şeydi. "İkinizin birbirinizin kolları arasında yatarken kopardığı kıyamete bakan da ciddi bir şey zannederdi."

Albert başını ondan yana çevirerek keskin bir sesle, "Değildik" dedi. Gözleri görmüyor gibiydi.

"Aman neyse, unutalım gitsin" diye cevap verdi Kate. Yüzünün kızarıklığı geçmişti. "Ama şu kadarını söyleyeyim, neler gördüğümü fark etselerdi bizim pek

kıymetli çocuklar kesinlikle dönüp bir daha bakardı."
Edith kayıtsızca, "Rahat bırak onu" dedi.

Albert'ın itirafının nasıl başladığına dikkat edin: Beceriksizce, geveleyerek, kesik kesik, lafa kız kardeşinden girerek. Kendisi farkında bile olmayabilir ama kız kardeşinin, yaşça Edith'e en yakın olan aile üyesinin onun ilgisini uyandırma ihtimali en yüksek kişi olduğunu umuyor belki. Edith onu duymuyor; hikâyenin eşiğinde gezindiği aşırı duygusallık, Edith'in delikanlının ne dediğini üç aşağı beş yukarı takip etmesine karşın bütün dikkatini Albert'a vermemesinin yarattığı hafif komedi havasıyla sekteye uğruyor. Edith'in bu tavrı takınmasının sebebi kısmen yapacak bir işi olması, denizin kıyısında oynayan çocuklara göz kulak olmasının gerekmesi, kısmen göz temasıyla doğrudan soruların doğurabileceği mahcubiyetten Albert'ı esirgemek istemesi, kısmen Albert'ın kişisel sıkıntılarıyla ilgilenecek havada olmaması, son olarak da aklının başka yerde, yani Raunce'la olan gizli ilişkisinde ve Almanların İngiltere'yi bombalamasında olması.

Gerçek hayatta birini hakikaten dinleyebilmemiz ve bizi dinleyecek birini bulmamız endirdir. Yine de daha yaygın olan olgunun (dikkatini vermemenin) sayfada ortaya çıkması alışıldık bir şey değil. Kurmacada genellikle bir karakter konuşur, diğeri dinler, dinleyip anladıktan sonra da cevap verir. Buradaki gerçek hayattaki dikkatini vermeme durumuna sadakat, Henry Green'in diyaloğunun yaşamda gözlediğimiz şeye diğer yazarların eserlerinde okuduklarımızdan daha yakın olduğunun bir başka göstergesidir.

Kendine güveni daha az olan bir yazar, bir karakterin cümlesini düzelterek tekrarlamasına asla izin vermezdi –fazla gerçek!– ama Green, Albert'ı lafa baştan başlatıp bu defa kız kardeşinin adını (Madge) söyletiyor ve başka şeylerle meşgul Edith'e Madge'ın uçak fabrikasındaki işi ve uzun günlük mesaisi konusunda bilgi verdiriyor. Sözcük seçimi kusursuz: "O kadar uzun saatler çalışıyor ki, korkunç." Albert, Edith'in dikkatini okyanustan ve çocuklardan kendisine çevirmeyi hâlâ başaramadan babasının ölümünü hızlıca, ayrıntıların üzerinde oyalanmadan, tıpkı Albert gibi bir delikanlı-

nın yapacağını hissettiğimiz biçimde özetlerken, Green'in hassas dokunuşu hiç eksilmiyor: "Bir kanser aldı onu bizden."

Albert coşkuyla, daha doğrusu kendince olabildiği en coşkulu haliyle konuşmaya devam ediyor, Raunce'dan –Edith'in dikkatini çekeceği kesin bir isim– ve Raunce'un annesine yazdığı mektuplardan bahsediyor. Kendi annesiyle kız kardeşi mektuplarına cevap vermediği için endişeli olduğunu söylüyor Edith'e ("Ne zaman posta gelse anamla kardeşimin başına bir şey geldi diye korkuyorum"), gazetelerin bombardıman hakkında yazdıklarından çıkardığı sonuçla artan bir endişe bu. Okur, Albert'ın üzerindeki, onu bunu söylemeye zorlayan baskı hissini ve nihayet içini birine –kendisinden yaşça büyük, daha akıllı, aradığı tavsiyeyi verebilecekmiş gibi görünen birine, güvenmekle kalmayıp âşık olduğu birine– döktüğünde içini kaplamış olması gereken rahatlığı hissediyor. Pasaj ayrıca Albert'ınkilerden farklı olsa bile kendi tecrübelerimizden tanıdığımız bir şeyi (yani aşkın ve çekim hissinin bizi kendimiz hakkında daha geveze bir hale getirip niyetimiz olandan daha fazlasını

söylettirebileceğini) de mahir bir şekilde yansıtıyor.

Albert içini döker dökmez, Edith bütün bu esnada sorumluluğu altındaki çocuklara, özellikle de Albert'ın yaramazlık yapan adaşına odaklanmış olduğunu gösteriyor. Aynı ismi paylaşmaları sayesinde büyük Albert, küçüğün afacanlığını kendisinin bir yansıması olarak görebilir. Albert kendisinden genç, para kazanan, haftalığının büyük bir kısmını bencillikten uzak ve sorumluluklarına sadık bir şekilde evine gönderen biri olarak bahsettiği hafifçe övüngen konuşmasına inatla devam ediyor (unutmayın ki etkilemek, duygulandırmak ve tavsiyesini almak istediği genç, güzel bir kadınla konuşmakta) ama bu da sessiz karşılanıyor.

Edith'i Albert'ın kız kardeşinin ismini sormaya yönelten de bu sessizlik. Sohbette ipin ucunu kaçırıp da birdenbire bize bir soru sorulduğunu ve cevap vermemiz gerektiğini fark ettiğimizde bizim de verdiğimiz türden bir karşılık bu. Ondan sonra vaftiz bahsi ve her şeyin uygun bir şekilde yapılması gerektiği konusu geliyor. Bu da Edith'e bir şeyler söyletmeye yaramayınca, Albert sonunda yapılması doğru olan şey konusunda doğrudan

tavsiye istiyor: Ailesine bakmak için malikâneden ayrılıp İngiltere'ye dönsün mü?

Green'in, bunun konuşan kişinin aslında tavsiye değil, güvence istediği durumlardan biri olduğunu, Albert'ın bu noktada malikâneden ayrılıp şehre dönmeyi ciddi ciddi düşünmediğini, daha ziyade yanındaki kendisinden büyük, çekici kadının hiçbir şey yapmamanın yanlış olmayacağını, olduğu yerde kalmasının annesiyle kız kardeşine zararı dokunmayacağını söylemesini istediğini anlamamızı –bunu gerçekten anlıyoruz– nasıl sağladığını yakın okumayla bile kestirmek zor. Ya da belki Albert'ın istediği, aslında öyle olmadığını bilmesine karşın, Edith'in kendisinin orada kalmasını istediğine dair bir işaret.

Her halükârda, Albert'ın ricasının dobralığı Edith'in nihayet dönüp ona epeyce boş bir ifadeyle bakmasına yetiyor, böylece başını çevirme sırası Albert'a geliyor; delikanlı "kulağa acı gelen bir ses tonuyla" henüz çok genç olduğunu, bunu kendisinin de bildiğini söylüyor. Cümlesi anlamla ve muğlaklıkla yüklü. Annesiyle kız kardeşine pek bir faydası dokunamayacak kadar genç olduğunu

mu kastediyor? Varlığının pek bir fark yaratmayacağını mı? Bu tür bir karar veremeyecek kadar tecrübesiz olduğunu mu? Edith'in ciddiye almayacağı ve şimdiye kadar gösterdiği üstünkörü ilgiden fazlasını göstermeyeceği kadar genç olduğunu mu? Yoksa konuştuğu için kendini aptal gibi hissettiğini mi sadece? Edith kalmasını isteseydi, Albert bunu kızın yüzünde görürdü. (Gerçi romanın daha sonraki kısımlarında, Albert kaçıp topçu olarak orduya yazılma planını açıkladığında Edith de dahil olmak üzere hizmetkârlar endişeden neredeyse kendilerini kaybediyorlar.)

Albert'ın tonu Edith'i cevap vermeye mecbur bırakıyor ama kız cevap vermeden önce yeniden başka tarafa dönüyor ve okyanusa doğru konuşuyor. Ayrıca verdiği tavsiye de zaman zaman hepimizin verdiği türden: Gerçekten faydası dokunacak bir yardımdan ziyade, yardımımızı isteyen kişiye kafasına taktığı şeyden kurtulması ve durumunu düşünmemesi önerisinde bulunuluyor. Albert bile o yola sapmaz. Ailesinin mektup yazmadığını, yazamadığını açıklıyor, bütün konuşmanın dayandığı varsayımla çelişen bir gerçek bu: Albert'ın

mektup alamadığı için endişelendiği akrabalarının aslında mektup yazma ihtimalinin düşük olduğunu, hatta yazamayacaklarını öğreniyoruz.

Düşünceli Edith bu tutarsızlığı dile getirmiyor, onun yerine Albert'ın kendisinden yaşça biraz büyük, tercihen de güzel bir kızdan mantıklı, sağduyulu ve kesin bir cevap beklediğini seziyor. Zavallı Albert'a duymak istediği ve duymaya ihtiyaç duyduğu şeyi söylüyor: Gitmesine gerek olmadığını, kalarak doğrusunu yaptığını. Sözünü Albert'ın gerçekten duymak istediği şeyle, bütün konuşma boyunca aradığı şeyle, o üç sözcükle, o son, "Hepimiz buradayız işte"yle bitiriyor. Ondan sonra Albert'ın endişesinin gerçek kaynağı, Alman işgaline uğrayıp esir düşme korkusu ortaya çıkıyor, Edith bu endişeyi "hepsi boş laf" diye bir kenara itiyor. Öte yandan bu ihtimal ve geleceğin belirsizliği Edith'le Kate'in ve personelin geri kalanının roman boyunca kara kara düşündüğü bir mesele.

Bu nispeten samimi ânın büyüsünü bozan Edith, sahneyi ateşleyen o şahane değişikliklerden birini başlatıyor. "Of, aman," diyor, "bu piknik pek uyuşuk geçmiyor mu?" Albert içini ona dökmüş,

Edith de buna uyuşuk diyor, öyle mi? Edith merhametsiz ya da duygusuz değil ama canına yetmiş artık, talep etmediği ve rahatsız olduğu bu iç dökme seansının sona ermesini istiyor. Ayrıca biri neşeli geçen günümüzü bize görmek istediğimizden fazla yalnızlık ve acı göstererek gölgelediğinde bizim de hissedebileceğimiz türden geçici bir rahatsızlığı yaşıyor muhtemelen. Kate'in uyanmasını istiyor artık, uyanıp kendisine yardım etmesini, genç Albert'ın gizli aşkının ağırlığını üstünden almasını.

Kate'i gıdıklamak için uzanan Edith, Albert'ın üzerine yatıyor, o kadar yakınlar ki, kız güldüğünde Albert onun ağzının "ıslak kırmızı" damağını görebiliyor. Romanın bu noktasında artık bildiğimiz üzere hizmetçiler rahat, farklı biçimlerde kendini gösteren bir fizikselliği paylaşıyor, birlikte pek güzel soyunup aynı yatağa rahatça girebiliyorlar. Edith'in Albert'a karşı sergilediği rahatlık da bundan ibaret. Bu rahatlık aynı zamanda paylaşmış oldukları yakınlığın da bir sonucu, hatta belki cezası. Ayrıca bir parça cinsel sataşma, bir tür hâkimiyet ifadesi, istediği takdirde Edith'in neler yapabileceğine dair bir örnek. Abayı yakmış Albert için ne

kadar önemli olursa olsun, bu hareket Edith için hiçbir şey ifade etmiyor.

Edith ancak bakışlarını aşağı çevirip Albert'a bakıp da onun "sararmış bir halde ses çıkarmadan yattığını, aptalca sırıttığını" görünce ne yaptığını fark ediyor, hareketinin Albert'ı etkilediğini, kendi bedeni altındaki bedenin bir insana ait olduğunu anlıyor. Bunu fark etmek sabırsızca ve elinden geldiğince öfkeli bir şekilde –pek de fazla olmadığını söyleyebiliriz– "Şaka bile kaldıramıyor musun?" diye sormasına yol açıyor. Delikanlı taptığı güzel genç kadının kendi üzerine yatmasını, bunun bir anlama geldiğine inanmadan ya da bir anlam ifade etmesini istemeden kabullenemez mi? Ya da uyarılmadan? Bu olasılığa dair ipucu, Albert'ın serbest kalınca hemen karnının üstüne dönmesiyle veriliyor.

Anlaşılan Kate rüyasında Paddy'yi, yani malikâne arazisini süsleyen tavuskuşu sürüsünün bakımından da sorumlu olan, hemen hiç konuşmayan İrlandalı lambacıyı[30] görüyormuş. Bu açık-

---

30 Malikânede elektrik yok, Paddy de gaz lambalarının yakılıp söndürülmesinden sorumlu. (ç.n.)

lamayla, personel bir konuda konuşurken Kate'in Paddy'nin fikrini almak istediği ya da Paddy'nin günlük rutinini öğrenmeye çalıştığı, daha önce dikkat çekmemiş –yani bizim dikkatimizi çekmemiş– anları ancak şimdi fark ederek romanın sayfalarını geriye doğru karıştırabiliriz. Kate uyandırıldığı için aksi, Edith de bir isim söylediği için onunla dalga geçiyor; bu da Kate'in kızarmasına ve insanların böyle durumlarda yaptığı gibi alay ederek karşılık vermesine neden oluyor: "İkinizin birbirinizin kolları arasında yatarken kopardığı kıyamete bakan da ciddi bir şey zannederdi."

Ciddi bir şey mi? Kate, kendisinin küçük şekerlemesi sırasında ne kadar ciddi bir duygusal ve romantik alanda gezinildiğini hayal bile edemez. Ama bu defa Albert durumu inkâr ediyor, konuşmaları kendisine ne kadar çok şey ifade ederse etsin, Edith için ne kadar az anlam taşıdığını kabul etmek zorunda olduğundan delikanlının gururu "sert" bir şekilde ayaklanarak savunmaya geçiyor. Green'in sözcük seçimi yine mükemmel. Şöyle ki, kurallara titizlikle uyulacak olursa, Kate'in "ciddi bir şey zannederdi" sözünün inkârı gramer açısın-

dan "değildi" diyerek cevaplanmalı. Ancak Albert etkileyici bir şekilde, gramer kurallarına aykırı üçüncü çoğul kişiyi kullanıyor. Değildik. Ne değildik? Okur biliyor ama açıklayamıyor. Açıklamaya çalışmak bile her bir sözcüğün dünya kadar şey aktardığı bir önceki sahnedeki bütün sözcüklerin tekrarlanmasını gerektiriyor.

Uykusunda yüksek sesle bir isim söylediği gerçeğiyle karşı karşıya kalan Kate kızarıyor, bu da onu daha beter utandırıyor ve Edith'le Albert'ın birbirlerinin kolları arasında kopardığı kıyametle ilgili son sözü söylemek istemesine neden oluyor. "Çocuklar dönüp bir daha bakardı." Kate arkadaşının Albert (ve Raunce) konusundaki hislerini gayet iyi biliyor. Yani aslında hafifçe sataştığı kişi daha zayıf ve daha genç olan Albert. Bunu Edith de biliyor ve aynı anda hem karmaşık hem yalın hem de kısa bir cümleyle bunu bildiğini ifade ediyor: "Rahat bırak onu."

Daha önce belirttiğim gibi, Henry Green'den alıntı yapmaya başlayınca durmak zor. O nedenle *Sevmek*'i elimizden bırakmadan önce bir sahneye daha bakalım. Raunce'ın Edith'e evlenme teklif

edişine. Pek de beklenmedik bir şey değil bu. Hizmetkârların işverenleri İngiltere'ye gitmiş, Raunce ile Edith onların yokluğunda Kırmızı Kütüphane'de yanan şöminenin önüne birer koltuk çekme alışkanlığı edinmişler. İkisi de kabul etmiyor ama malikânenin lordu ve leydisi olma oyununu oynuyorlar. Aşkın gücü, roman boyunca Raunce'u yavaş yavaş daha düşünceli, daha saygın bir insana çeviriyor. Çiftin bahsettiği Michael, İrlandalı seyis ve şoför. Edith'in koltuğunun minderinin altında, işvereninin kaybettiği ve Edith'in bulup oraya koyduğu safir bir yüzük olduğunu da bilmek gerekiyor.

Raunce, Edith'e "Doğu Kapısı'na yakın olan o küçük evi" hiç fark edip etmediğini sorarak giriyor lafa. Böylece çok büyük ihtimalle o âna kadarki hayatlarının en önemli tartışması olan konuşmada çekişen iki kişinin düeti başlıyor. Raunce, konuşmanın sonucunu tahmin edebileceğini düşünüyor ya da umuyor ama Edith'in duyguları hakkında yanılmış olması ve sahnenin beklendiği gibi gitmemesi gibi ürkütücü bir ihtimal mevcut elbette. Raunce'un kulübeden bahsederek söze başlaması, evlilik konusuna nasıl yaklaşacağını

enine boyuna, uzun uzadıya düşündüğünü ve teklifi yüreğinin tutkulu bir arzusu olmaktan ziyade özellikle ikâmet konusunda pratik bir çözüm olarak sunmaya karar verdiğini gösteriyor.

"Bir daha o taraftan geçtiğinde bir bak, göreceksin."

"Neden Charley?"

"Boş da ondan."

"Boş, öyle mi?" Bunu durgun bir sesle tekrarlamış ama Raunce'a keskin bir bakış atmıştı.

"Eskiden evli baş uşaklar orada yaşarmış" diye açıkladı Raunce. Sonra yalan söyledi, "Dün sabah," diye devam etti sakince, "Michael mutfaktan çıkarken beni durdurdu. Aklında ne varmış, hayatta tahmin edemezsin."

"Yine ailesinden biri için bir şey değildir umarım?" diye sordu Edith.

"Öyle" dedi Raunce. "Geri döndüklerinde Mrs. T.'den isteyecekmiş, öyle dedi. Domuz ağılı haraptı hanımım annatabildim mi, na o ağıl çökmüş, baldızının kafacığına geçmiş, nası' desem, veletlerden birinin de parmağını ezmiş."

"Amma da yüzsüzlük" diye bağırdı Edith.

Charley, "Adam feci yalancı" yorumunda bulundu. "Ama önemli olan gerçek değil, neye inanıldığı" diye de ekledi.

"Sence Mrs. T. böyle bir hikâyeye inanır mı?"

"Bak hayatım" diye başladı Charley, sonra duraksadı. Siyah pantolonla kolalı gömlek giymişti, ceketi yoktu, üstündeki tek renk uşak üniformasının yeleğindeki pembe-beyaz çizgilerdi. Yaka takmamıştı. Arkasına yaslandı, parlayan kocaman tezek ateşinde açan pembe güle gözlerini kısarak baktı. Gök mavisi gözlerinde hilal biçimi bir gül yansıması vardı. "Hayatım" diye devam etti ifadesiz bir tonla. "İkimizin evlenmesine ne dersin? Hah, işte söyledim."

Edith hemen, "Düşünmem gerek Charley" diye cevap verdi. Gözleri adamın yüzünden uzaklaştı, kat kat artmış gibi görünen bir derinlikle adamın bakışlarını takip ederek kanlı canlı sıcak dörtgenlerin üzerinde oyalandı. Ateşin aydınlığında iri gözleri lâl gibi ışıyordu, yumuşak, yumuşak ve yumuşaktılar.

Charley ona bakmamak için kendini zorluyormuş gibi görünerek, "Aşk saçmalığı yok ortada" diye yeniden lafa başladı. "Mantık hayatım; hepsi bu. Anlayacağın, ihtiyar annemi bombaların olduğu

yerden kurtarmayı düşünüyorum."

"Haklısın da" diye cevap verdi Edith hemen.

Charley, "Benim gibi düşünmene sevindim" diyerek Edith'in yolunu takip etti. "Ah tatlım, bunun ne demek olduğunu bilemezsin."

Edith şefkatle, "Bir kadın eş olarak erkeğinin annesi için bir yuva sunamıyorsa, kendine ait bir yere hakkı yoktur, her zaman böyle söylemişimdir" diye açıkladı.

"O zaman hayır demiyorsun?" diye sordu Charley sonunda Edith'ten tarafa bakarak. Beyaz yüzüne çimenliğin yeşili vuruyordu.

"Evet demedim, dedim mi?" diye karşılık verdi Edith, yüreği ağzına gelmiş bir halde gözlerini adama dikerek. Işığın arkasında oturduğundan, Charley kadının koyu renk saçlarla çevrili, kocaman, derin bakışlı gözlerle kaplı yüzü yerine kör edici bir boşluk görebiliyordu yalnızca.

Belli ki şaşkına dönmüş halde, "Yok, demedin" diye mırıldandı.

Edith nazikçe, "Düşünmem gerek" dedi. Ellerini kavuşturarak bakışlarını ateşe çevirdi.

"İyi bir kadındır" diye başladı Raunce yine.

"Babam ölünce bizi yetiştirmek için çok çalıştı. Ailemiz altı kişiydi. Çok mücadele verdi."

Edith sessizce oturuyordu.

Raunce, "Şimdi her birimiz bir tarafa dağıldık" diye devam etti. "Bugünlerde ihtiyar annemin yanında yalnızca kız kardeşim Bell var. Onu da düşünmek lazım" dedi.

"Silah fabrikasında çalışan mı?" diye sordu Edith.

Raunce, "Evet" diye cevap verdi. Sonra bekledi.

Edith sonunda, "Valla bilmiyorum, İrlanda'ya gelmesine gerek var mı?" dedi. "Çalışıyor, değil mi? Onun yerinde olsaydım böyle bir değişiklik yapacağını pek düşünemiyorum."

"Senin istediğin gibi olur" diye açıkladı Raunce. "Sadece ondan bahsedeyim demiştim, hepsi bu." Eğitimli bir aksanla, "Bayan Charley Raunce" diye ilan etti. "Nasıl geliyor kulağa?" Kendine güvenini kazanır gibiydi.

Edith birden yarı yarıya başka tarafa dönmüş halde ayağa kalktı.

"Öyle ya da böyle demiyorum Charley. Henüz demiyorum."

Raunce da ayağa kalkarak, "Ama hayır da demiyorsun" dedi.

"Hayır" diye cevapladı Edith. Kızarmaya başladı. Raunce bunu görünce yüzünde tuhaf acı bir tebessüm belirdi. "Hayır" diye devam etti Edith. "Yapamam demiyorum." Birdenbire ruh hali değişti. Kendi etrafında döndü, biraz evvel oturduğu sandalyenin minderine bıraktı kendini.

Charley Raunce "boş" dediğinde, Edith onun hangi konuya gireceğini daha önce bilmediğini varsaysak daki artık tahmin ediyor. Raunce, hazırladığı, içinde bir yalan da barındıran konuşmasına başladığında sesinin durgun, bakışının keskin olması da bu yüzden. Bu noktada Raunce'un ahlaki değerlendirmesi yalnızca kısmen tamamlanmış durumda. Edith, Albert'ın yürekten itirafını dinleyişiyle taban tabana zıt bir şekilde –iyi bir yazar karakterlerin kiminle konuştuklarına bağlı olarak farklı şekillerde konuştuğunu anlamakla kalmaz, kimin konuştuğuna bağlı olarak farklı şekillerde dinlediğini de bilir– Raunce'un söylediği her sözcüğe kulak kesilmiş durumda; Raunce, Michael'ın ne istediğini düşün-

düğünü sorduğunda da doğru tahminde bulunuyor. Raunce bu defa, adamın hiç söylemediği sözleri Michael'a söyleterek (yalanına inanılırlık katmak için ama belki aynı zamanda da alışkanlıktan, çünkü hizmetkârlar sık sık birbirlerini taklit eder) telaffuzunu değiştiriyor, lafını bitirdiğinde kendi yalanına öyle kapılmış ki, yıkılan (hayalî) çatıya bir çocuğun parmağını ezdirmiş durumda.

Edith de buna gayet komik bir biçimde "Amma da yüzsüzlük" diye cevap veriyor. Çatı baldızıyla çocuğunun kafasına geçmiş bile olsa, Michael kalacak daha iyi bir yer istemeye nasıl cüret edebilir? Yoksa Edith, Charley'nin iddia etmek üzere olduğu şeyi, Michael'ın bu hikâyeyi uydurduğunu mu varsayıyor? Ancak durumun gerçeklerinin konuyla ilgisi yok, konu Edith'in Charley'siyle aynı fikirde ve dayanışma içinde olduğunu göstermesi, aynı zamanda da Charley boş kulübeden bahsettiği anda bütün bu lafların nereye gittiğini büyük ihtimalle tahmin etmiş olması.

Charley, Michael'ın feci yalancı olduğunu söyleyerek kendi yalanını devam ettiriyor, sonra da bu koşullar altında elinden geldiğince iyi bir ka-

panış yaparak gerçeğin inanılandan daha az önemli olduğunu belirtiyor. Ve Raunce'a inanılıyor veya Edith, işverenlerinin şoföre inanıp inanmayacağını sorarken Raunce'a inanmış gibi yapıyor. Sorun, Edith'in ayrıntılara ve Raunce'un yalanının muhtemel sonuçlarına Raunce'un istediğinden daha fazla ilgi göstermesi, bu arada da onu esas söylemek istediği şeye doğru itmesi. Raunce lafa başlıyor, duraklıyor, anlatı başka yere saparak bize Raunce'un kıyafetini anlatıyor, adam ondan sonra "ifadesiz bir tonla" evlenme teklif ediyor, teklifi paldır küldür çıkarıyor ağzından, sonunda da gayet sevgi dolu bir biçimde, "Hah, söyledim işte" diye bitiriyor.

Edith cevaplaması gerektiğini düşündüğü biçimde cevap veriyor, düşünmesi gerektiğini söylüyor, bunu Edith'in gözlerinin "yumuşak, yumuşak ve yumuşak" diye tasvir edildiği hoş bir pasaj takip ediyor. Daha coşkulu bir cevap vermemiş olması belli ki Charley'nin gözünü korkutuyor, adam "şu aşk saçmalığı" dediği türden bir şey gibi görünmüş olabilecek sözlerinden geri adım atıyor ve Edith'i bu konuşmanın aşkla ilgisi olmadığına dair aceleyle temin ediyor. Pratik bir mesele, hepsi

bu. Hatta aslında konunun Edith'le ilgisi bile yok. Charley iyi bir oğul olarak annesini korumaya çalışıyor yalnızca. Edith aynı fikirde olduğunu belirtince, Raunce bunu evlenme teklifinin kabulü olarak yorumluyor. Aslında öyle ama Edith o tavizi vermeye hazır değil, henüz değil. Yavaş adımlarla ilerlemeyi tercih ediyor, "eş olarak" ve "erkeğinin annesi" diyor. Charley onun hayır demediği sonucuna varmakta haklı, aynı şekilde Edith de hayatının önemli anlarından olacağını bildiği bir ânı uzatmakta haklı. Burada da Edith'in yüzünde oynaşan ifadeleri Albert'la sahildeyken takındığı son derece farklı ve çok daha donuk ifadelerle karşılaştırmak faydalı olur.

"Belli ki şaşkına dönmüş halde" olan Raunce'un o noktadan itibaren nasıl ilerleyeceğine dair hiçbir fikri yok. Edith düşünmesi gerektiğini yineleyip düşünme sürecinin bir an evvel başlaması için bakışlarını ateşe dikince, Raunce kendisini rahat ve güvende hissettiği bir konuya, kendisini daha iyi hissetmesini sağlayan bir konuya doğru çekiliyor, yani annesine. Annesinin sabrını ve babasının ölümünden sonra kendisini yetiştirmek

için katlandığı zorlukları övüyor. Genç Albert'ınkinden pek de farklı olmayan bir sempati arayışı bu ama Raunce, Albert'ın "kanser aldı onu bizden" cümlesinin eşdeğerini sarf etmeyecek kadar aklıselim sahibi.

Ondan sonra Raunce ya çok masumca ya da büyük bir kurnazlıkla sözü silah fabrikasında çalışan ve Edith'in bildiği kız kardeşi Bell'e getiriyor. Dikkatli okurlar, Edith'in bu durumla tezat oluşturan bir şekilde Albert'tan daha birkaç saniye önce söylediği kız kardeşinin ismini tekrar etmesini istemek zorunda kaldığını hatırlamış olabilir. Bell'in küçük kulübede onlarla birlikte yaşamaya davet edilmesi ihtimali karşısındaki telaşı ve Raunce'u Bell'in durumunda olsaydı kendisinin böyle bir yer değişikliğini asla kabul etmeyeceğine ikna etmek için acele etmesi, Raunce'a Edith'in evlenme teklifini kabul etmekle kalmayıp yeni evine Raunce ailesinden iki kişinin eklenmesi halinde hayatının nasıl olacağını hayal etme aşamasına vardığını düşündürüyor.

Raunce, "Sen nasıl istersen öyle olur" diyerek Edith'i yatıştırıyor, sonra kızın evlendiğinde alaca-

gı ismi telaffuz etmek gibi cüretkâr bir adım atıyor, Edith ise bu noktada geri çekiliyor ya da yine geri çekilmiş numarası yapıyor. Tıpkı benzer kritik noktalarda bizim de karşımızdakinin aynı şeyi güvence vererek tekrar tekrar söylemesine ihtiyaç duyabileceğimiz gibi, Charley, Edith'e bunun teklifi reddetmediği anlamına gelip gelmediğini bir kez daha soruyor. Bu defa da Edith'in yüzünün kızarması kızın söylemek istediğinden fazlasını ele veriyor çünkü artık söylenecek bir şey kalmamış. Her şey anlaşılmış. Yaklaşan sonucun gerçekliği Edith'in zihninde nihayet o kadar canlı ki, kız kendini bulunmuş yüzüğü takarken hayal ediyor, hâlâ yüzüğün gerçek sahibinin yanında çalıştığı sürece imkânsız bir şey bu. Edith heyecanı arasında yüzüğü arıyor ve kaybolmuş olduğunu görüyor, bu keşif de olay akışında yeni bir değişiklikler dizisi başlatacak.

Green'i okurken, kendisinin konuşma sesleri ve ritimleri konusunda çok iyi bir kulağı olduğu sonucuna varmaya meylediyoruz. Ancak eleştirmen James Wood'un Green'in eserleriyle ilgili isabetli makalesinde belirttiği gibi, Green genellikle romanlarının geçtiği dönemlerde (ya da başka

herhangi bir dönemde) kullanımda olmayan sözcükler uyduruyor ama yine de bunlar kulağa tam anlamıyla doğru geliyor. Demek ki belki varmamız gereken sonuç, Green'in insanların konuşmasının *kulağa nasıl geldiğine* –kullandıkları sözcüklere ve ifadelere– değil, konuşurken *meramlarının ne olduğuna* odaklandığıdır.

Karakterin saf bir ifadesi olarak (karakterin kendisi gibi) kullanılan bu diyalog kavramının zamana ve mekâna özel unsurları aşması, Austen ve Brontë gibi yazarların eserlerinin kulağa genellikle taze ve şaşırtıcı derecede çağdaş gelmesini açıklayabilir bize – hele genç adamların daima "Lahuti ve alayişli bidayet imtihanından geçtim mi muhterem avcıbaşı?" benzeri şeyler söylüyormuş gibi göründüğü kötü tarihî romanlarla Ortaçağ fantazilerinde karşımıza çıkan zorlama, tumturaklı ve Nuh Nebi'den kalma konuşmalarla karşılaştırıldığında...

Yaşadığımız dünyada geçen bir kurmaca yazmak istiyorsak, diyalog, kullanılan deyimler, insanların düşünceleriyle duygularını ifade ettiği ve gizlediği rastlantısal şiirsellik konusunda kulağı iyi yazarların eserlerini incelemek faydalı olur. Bruce

Wagner'ın *Seni Kaybediyorum* (*I'm Losing You*) romanından alınmış aşağıdaki pasajda, annesi Calliope Los Angeles'ta hastaları arasında birçok film yıldızı olan başarılı bir psikiyatrist, kendisiyse hayatını zengin Kaliforniyalıların mülklerinden hayvan leşlerini kaldırarak kazanan genç bir adam olan Simon, üvey babası ile Calliope'nin lüks Traulsen buzdolabında yiyecek bir şeyler ararken üvey babası Mitch'le karşılaşıyor:

"Burada olduğunu annen biliyor mu?"

"Olumsuz."

"Dolapta nefis peynirler olacaktı." Mitch Traulsen'ı devralarak üstünlüğünü yeniden kurdu. Simon'ın iş tulumuna şöyle bir bakıp sırıttı. "Üstünü başını iyice silkelemişsindir umarım." Dolaba gidip bir tabak aldı. "İşler nasıl?"

"İşler ölüydü ama şimdi yerden kaldırıldıklarını söyleyebilirim." Simon keh-keh gülüp diyet bir Sprite'ı yudumladı. "Annem hastasına sabretmekle mi meşgul?"

"Müşteri demek istiyorsun herhalde." Mitch, Budala Simon'ı düzeltir bir ifadeyle gülümsedi. "Sab-

rımızı yitiririz. Müşterileriyse yitirmeyiz. En azından umutla yitirmiyoruz." Pencerenin dışında, Asyalı bir kız Mitch'in kulübesinin önündeki masanın yanında oyalanıyordu. Üvey baba buna dikkat etti, sonra, "Evet, annen müşterisiyle birlikte" dedi.

"Muhtemelen onu görmem o zaman. Eve gidip yazı yazmam lazım."

"Selamını Calliope'ye iletirim."

Simon hiçbir anlamı olmadan, "Biliyorsun onun için genellikle altmış beş papel tahsil ederim, selam vermek için yani" dedi. Yumuşak peynirden bir ayrılık lokması aldı. "Anneme tam bir indirim yapayım. Ölü Hayvancı'nın uğradığını söyle, bu lafa sinir oluyor. Yok yok! Ölü Hayvan Dedektifi Ace Ventura'nın geldiğini söyle."

"Bence 'Oğlun seni görmek için uğramış' desem yeter. Hoşça kal Simon. Ayrıca dağıttıklarını topla, olur mu?"

İnsanı aldatacak denli basit görünen bu konuşmadaki her bir sözcük, tatsız bir mülkiyet hissi ve düşmanlık, baskın çıkma ve boyun eğme balesinin sanatsal koreografisindeki bir adıma karşılık

geliyor ve burada da söylenmeyenler, söylenenler kadar önemli. Mitch'in başlangıçta –Calliope demek ya da daha sıcak bir ifade kullanmak yerine– "annen" demesi mesafeyi ânında açıyor, "Burada olduğunu annen biliyor mu"daki soğukluksa ancak bu kadar elle tutulur olabilirdi. Simon'ın yalandan bir gösterişle –basitçe "Hayır" demek yerine "Olumsuz"– cevap vermesinin sebebini anlamak kolay; gerçi bu cevabı işlerin ölü olmasına ilişkin küçük şakası ve kendisi için yaptığı görünüşte neşeli ama aslında –mevcut koşullar altında– küçük düşürücü Ölü Hayvancı tanımı gibi başarısız oluyor. Sırf selam vermek için altmış beş dolar almaya yönelik sözüyse, Calliope'nin *kendi* müşterilerinin birinden bir seans için ne kadar aldığını düşündüğümüzde mahcup edici, hatta dayanılmaz. Mitch'in "harika peynir" teklifi, anlatıda belirtildiği gibi gerçekten de bir mülkiyet ve üstünlük ilanı, Simon annesini muhtemelen görmeyeceğini söylediğinde de Mitch ona orada kalıp beklemesini teklif etmiyor. Son olarak, Mitch'in Simon'ın kullandığı hasta sözünü küçümseyerek düzeltmesi yakın okumayla okunduğunda, Mitch'in kendisinin de *umutla*

sözcüğünü yanlış kullandığı görülüyor ki, bu da epey eğlenceli. Mitch "yitirmeyeceğimizi umarız" demek istiyor elbette. Henry Green (Bruce Wagner'la karşılaştırmak için akla en son gelecek yazar) gibi Wagner da niyetin ve dinleyicinin sözcük seçiminden ses tonuna kadar her şeyi biçimlendirdiğini, insanların bir iş arkadaşıyla ya da akrabayla, etkilemek istedikleri biriyle ya da hoşlanmadıkları biriyle birbirinden ne kadar farklı biçimlerde konuştuğunu yakalamayı başarıyor.

Kurmaca bir sohbette tek bir sözcüğün taşıyabileceği rolün önemi, Edward St. Aubyn'in *Anne Sütü* (*Mother's* Milk) romanından alıntılanan aşağıdaki sahneye yol açıyor. Eşlerini aldattıkları bir kaçamağa başlamanın eşiğinde olan Patrick ile eski kız arkadaşı Laura, küçük çocukları Robert ile Lucy'yi aynı yatakta sarılmış yatarken buluyorlar. Robert babasının anlamsızca ve dikkatsizce kullandığı altplan sözcüğüne takıldığında, yetişkinlerin romantik durumlarını ortaya koymakla kalmıyor, okura çocuk zekâsını, merakını, içgüdüsünü ve gözlem gücünü küçümsemenin tehlikelerini gayet tanıdık bir biçimde gösteriyor.

"Hiç olmayacak bir altplan bu" dedi Patrick. "Gerçi istiyorlarsa neden birlikte uyumasınlar, onu da bilmiyorum ya."

"Altplan nedir?" diye sordu Robert.

Patrick, "Ana hikâyenin, hikâyeyi daha kapalı ya da açık olarak anlatan bir parçası" dedi.

"Biz niye altplanız?" diye sordu Robert.

"Değilsiniz" dedi Patrick. "Siz kendi başınıza birer ana hikâyesiniz."

"Konuşacak çok şeyimiz var da ondan" dedi Lucy. "Yarına kadar bekleyemedik."

"Siz de bu yüzden mi hâlâ uyanıksınız?" diye sordu Robert. "Konuşacak çok şeyiniz olduğu için mi? Bizim altplan olduğumuzu bu yüzden mi söyledin?"

"Dinle, unut gitsin o söylediğimi" dedi Patrick. Robert'ın kafasını mümkün olduğunca karıştırmaya çalışarak, "Hepimiz birbirimizin altplanıyız" diye de ekledi.

"Ayın dünyanın çevresinde dönmesi gibi" dedi Robert.

"Tam da öyle. Başka birinin ayında bile olsalar, herkes dünyada olduğunu düşünüyor."

"İyi ama dünya da güneşin çevresinde dönüyor" dedi Robert. "Güneşte kim var?"

Söylediği sözün başlangıçtaki kastından bu kadar uzaklara gitmiş oldukları için içi rahatlayan Patrick, "Güneşte yaşanmaz" dedi. "Güneşin tek hikâyesi bizi çevresinde döndürüp durmaktır."

David Gates'in "Görünmez Dünyanın Harikaları" ("The Wonders of the Invisible World") öyküsünden alınan bu pasajda altmetin her şeydir, daha doğrusu hemen hemen her şey. Adam kendisinden çok genç olan evli sevgilisi arayıp "önemli sayılacak" bir konuda onu görmesi gerektiğini söyleyince kadınla bir barda buluşuyor. Kaçamak ilişkilerinin o anki harareti tamamen jestlerle anlatılıyor: Anlatıcımız klarnetini bırakıyor, palto askısı aranıyor, yanağını uzatan Jane'i öpmek ancak ondan sonra aklına geliyor. Jane acele etmeleri gerektiğini, kocasına bir arkadaşıyla sinemaya gittiği yalanını söylediğini belirtiyor. Sonra bakışlarını bardağına eğiyor.

"Kısa kesmemiz gerekecek" dedi. "Güya Mariana'yla sinemadayım."

"Seni dinliyorum" dedim.

"Tuhaf bir şey" dedi. "Yalan söyleyince kendimi bok gibi hissediyorum, halbuki aslında... Biliyorsun işte."

"Eh, sonradan pişman olmaktansa dikkatli davranmalıyız."

Bardağına baktı ve, "Evet, doğru" dedi.

"Peki" dedim.

"Peki" dedi. Derin bir nefes aldı, bıraktı. "Yani bendeniz hamile olduğunu düşünüyor."

"Dalga geçiyorsun" dedim. "Düşünüyorum demek de ne demek?"

"Şey, bir kere üç hafta geciktim. Oysa asla gecikmem. Ayrıca iki gündür sabahları midem bulanıyor. Bugün öğleden sonra dışarı çıkıp şu hamilelik şeylerinden aldım, bilirsin işte, eczaneden. Aldım da, kullanamayacak kadar korkuyorum."

"İnanılmaz" dedim.

"Ya, öyle" dedi.

"İyi de nasıl olmuş olabilir bu?"

"Bilseydim," dedi, "olmazdı zaten. Orası belli. Bilmiyorum. Aptalca bir şeydir kesin."

Billy Holiday "Baby Get Lost"[31] şarkısını söylüyordu.

"Peki, bak" dedim. "Paniğe kapılmayalım, olur mu? Her şeyden önce, çok stres altındaydın. Bu da gecikmelere yol açabilir. Midenin bulanmasına da sebep olabilir. Hem zaten yolunda gitmeyen bir şey olsaydı bile, sanmıyorum ki, hatırlayabildiğim kadarıyla sanmıyorum ki sabah bulantıları bu kadar erken başlasın, sence?"

Gözlerini dikip bana hak ettiğim bakışı sundu.

Jack Daniels'ım geldi.

Barın arkasındaki, muhtemelen aynayla iki katına çıkmış sıra sıra şişelere baktım. Bakışlarımı tekrar Jane'e çevirdim. Bardağına bakıyordu.

"Bebek kimden?"

Omuz silkti. "Kim kaparsa artık" dedi.

"Jonathan'a söyledin mi?"

Başını iki yana salladı, hâlâ önüne bakıyordu.

"Ne yapacağını düşündün mü?"

"Evli bir kadınım" dedi. "Evli kadınlar hamile kalır, bebek sahibi olurlar, değil mi?"

---

31 Kaybol Bebek. (ç.n.)

"Evet ama ya..."

"Yani, insanlar öyle yapar, değil mi?"

"İyi de bu biraz daha karışık bir durum değil mi?" dedim.

Hâlâ önüne bakarak başını iki yana salladı. Benim soruma hayır demiyor, genel olarak hayır diyordu.

"Bak" dedim. "Önce doktora gitmen lazım. O test şeyini unut. Bir doktora görünüp kesin bir şey öğrenmenden önce, ne hakkında konuştuğumuzu bile bilmiyoruz.

O zaman bana baktı. "Ben ne hakkında konuştuğumuzu biliyorum" dedi.

Jane'i bu ciddi açıklamaya kendisinden çalışılmış sahte bir gelişigüzellikle "bendeniz" diye bahsederek başlamaya sevk eden hesapları, huzursuzluğu, tereddüdü, yerini şaşırmışlığı ve bastırılmış paniği hemen görüyoruz. Neden "düşünüyor" sözcüğünü seçtiğini de hemen anlıyoruz. "Bendeniz hamile olduğunu *düşünüyor*." Öte yandan konuşmanın sonunda Jane'in şüphelerinin bir "düşünceden" daha güçlü bir şeye doğru çoktan

cisimleşmiş olduğunu da öğreniyoruz. Gerçek yaşamda olduğu gibi, konuşanlardan biri diğerinin sözcük seçimini sorgulayabilir, mevcut koşullar altında özellikle hissedilen bir eğilimdir bu. Düşünüyor mu? Düşünüyor da ne demek?

O arada, okur anlatıcının sarf ettiği her sözcükle birlikte söylemediği sözcüklerin de farkına varıyor. (Bunu Jane'in de fark ettiği kanısındayız.) Anlatıcımız öyle bir durumda Jane'in kocasını terk edeceğini, böylece birlikte yeni hayatlarına başlayabileceklerini umut etse bile bebeğin kendisinden olması ihtimali karşısında pek de neşeyle dolup taşmıyor. Gayet serinkanlı bir şekilde belirtileri, işaretleri, kanıtları soruyor. Zaman kazanmaya çalışıyor. Bir açıklama istiyor, kendi uyduruk açıklamasını getiriyor, sonunda da en klişe yoruma başvuruyor: "Stres."

Olası hamileliği etkileyici bir biçimde "yolunda gitmeyen bir şey" diye tanımlıyor ve eşdeğer şekilde tahrip edici olan "hatırlayabildiğim kadarıyla" sözüyle, hatırladıklarına ve tecrübesine dayanarak konuştuğunu, zaten bir çocuğu olduğunu, eski karısıyla kendisinin bir kızları olduğunu

bilinçli ya da bilinçsiz olarak Jane'e hatırlatıyor. Ve sahte gelişigüzelliğe sığınma sırası da onda artık: Doğrudan "Bebek benden mi?" sorusundan kaçınarak onun yerine daha kaygısız "Kimden?" sorusunu kullanıyor.

Eh, konuyu böyle hafife aldıklarına göre, Jane'in "Kim kaparsa"sı da, birbirlerine paslayıp durdukları badminton topunu oyunda tutuyor. Anlatıcımız Jane'e kocasına durumu söyleyip söylemediğini soruyor, bunun ardından da dikkatli, hesaplı, endişeli, "Ne yapacağını düşündün mü?" güzelliği geliyor.

Jane'in cevabı, her ne yaparsa yapsın kocasına söyleyeceğini açık seçik ortaya koyuyor; evli olduğuna göre, bebeği doğurmaması için bir sebebe ihtiyacı olacak. "Evli kadınlar hamile kalır, bebek sahibi olurlar, değil mi?" Açmazını, çözümü besbelli bir şeymiş gibi dile getirerek aslında sorununun ne kadar karmaşık ve çözülebilir olmaktan uzak olduğunu vurguluyor. Kahramanımızsa birden tepeden tırnağa sağduyu kesiliyor, durumlarını kesinlikle bilmeleri için atılması gereken adımları sıralıyor. Gerçeği öğrendiklerinde, "ne hakkında konuştuk-

larını bilecekler". Jane sert cevabını ("Ben ne hakkında konuştuğumuzu biliyorum") verdiğinde, kuşkusuz anlatıcının da hissettiği gibi biz de başlarımızın dönmek üzere olduğunu, sahteliğimizin ve sığ bencilliğimizin görülüp düzeltildiğini hissediyoruz.

Başka bir yazarın sahneyi nasıl yazabileceğini bir düşünün: Selam, galiba hamileyim. Tanrım. Kürtaj mı olacaksın?

Scott Spencer'ın *Kâğıttan Gemi*'sinden (*A Ship Made of Paper*) alıntılanan aşağıdaki iki sahnenin her satırına bir önceki örnekteki kadar bilgi sıkıştırılmış. Spencer, insanların nasıl konuştuğunu dinleyen ve karakterlerini tanışılması mümkün insanlara ait bütün açıksözlülükle, imalarla, karışık hesaplarla, yürekten gelen duygularla ve –bazen kendilerinden bile– gizli dürtülerle konuşturmayı başaran bir diğer yazar.

İlk sahnede, Kate adlı bir kadın, kızı kendi kızıyla aynı kreşe giden Iris Davenport isimli bir sayfiye komşusuyla akşam yemeği için sözleşmiş. Bir sonraki pasajda, akşam yemeği planlarını erkek arkadaşı Daniel'a anlatıyor. Sıradan bir an; öte

yandan Kate, Daniel'ın Kate'in kızını anaokuluna götürdüğünde gördüğü Iris'e fena halde vurulduğundan şüphelenmeseydi –ki bu konuda haklı– daha da sıradan ve böylesine anlam yüklenmemiş olabilirdi. İki kişinin, içlerinden biri uygunsuz bir romantik çekimin ilk kıpırtılarını –bir kez daha, kendisinden bile– saklamak isterken birbirleriyle tam da böyle konuşacağını hissediyoruz:

"Bu planları yaptığıma sevinirsin sanmıştım" diyor Kate. "Durmadan ondan bahsediyorsun. Onları tanıma zamanımızın geldiğini düşündüm. Başka bir çift. Gerçek yetişkinler gibi."

"Durmadan ondan mı bahsediyorum?"

"Bilmiyorum, herhalde hayır. Seni sıkıştırmaya çalışmıyorum. Seni mutlu etmeye uğraşıyorum." Gür, parlak kahverengi saçları, pürüzsüz cildi ve üzerindeki parfüm kokusuyla Daniel'a yaklaşıyor. Kollarını açıp ona sarılmak istiyor ama bu meseleyi zorla kabul ettirmeye çalışıyormuş gibi görünebilir.

"Onları seviyorsun, değil mi?" diye soruyor: Eski güneyli aksanından arta kalan bir şey "mi"deki i'yi uzatıyor.

"Adamı yakından tanımıyorum."

"Kadından hoşlanıyor musun?"

"Iris'ten mi?"

Kate ona şöyle bir bakıyor. Tabii Iris'ten, başka kimden bahsediyorlar ki?

"Evet" diyor Daniel. "Tabii. Niye hoşlanmayayım? Ruby'nin en yakın arkadaşının annesi. Bunun bir kıymeti olmalı. Ayrıca hoş biri. Komik."

"Söylediği komik bir şeyi söylesene. Dizginlerinden boşanmış bir neşeyle dolu bir akşam için iştahımı kabartsın."

"Peki." Daniel derin bir nefes alıyor. "Geçen bahar..."

"Geçen bahar mı? O kadar uzun süredir tanışıyorsunuz yani?"

"Aslında yazdı. Iris'i sivrisinek ısırmış, o da galiba ısırığı kaşımış da kaşımış." Gözleri Kate'inkilerden başka yere bakıyor, kendini köşeye kıstırmakta olduğunu fark ediyor. "Isırığı yara yapmış, hani olur ya, sen de bilirsin. O da bir kalem alıp 'ah ah ah ah' yazarak ısırığın etrafını çevirmiş."

"Bu mu yani? Koluna ah yazmış?"

"Bak ne diyeceğim Kate. Bence onları arayıp

gelemeyeceğimizi söyleyelim."

Bunu yapmak Kate'in umurunda olmaz aslında ama kararını vermiş bir kere. "Saçmalama" diyor. İncilerini Daniel'a doğru uzatıyor, Daniel da kolyeyi tutturmak için Kate'in arkasına geçiyor. Derin yuvarlak yakalı elbisesi içinde Kate'in köprücükkemikleri gidonlar kadar sağlam görünüyor.

Açık olması gereken her şey, en baştaki "Sürekli ondan bahsediyorsun"dan itibaren açık hale geliyor. Daniel suçlulukla, şaşkınlıkla, hiç şaşırmadan bu cümleyi tekrar ediyor ve –belki de onun bunu söylediğini duymak, ikisinin de henüz hazır olduğundan fazlası olduğundan– Kate geri çekiliyor. Kuşkuları –ya da belki aslında kuşku olmaksızın bilmesi–, güney aksanını o anlamlarla yüklü "değil mi"nin sonundaki i'yi uzatmasıyla yeniden yüzeye çıkıyor.

Daniel, Iris hakkında konuşmak istemeyerek "onlar" hakkındaki sözü "ona", Iris'in kocasına getiriyor. Kate bastırıyor, Daniel de zaman kazanma çabasıyla, kendini toplayabileceği bir an elde etme umuduyla Iris'in adını tekrar ediyor. Kate'in ceva-

bı olarak tek bir bakış yetiyor, artık sinirleri gerilmiş olan Daniel da kesik kesik bir dizi bahane sıralıyor: Hoş biri, komik, Iris'in söylediği ya da yaptığı tek bir komik şey söyleyemeyince bu sonuncusu geri tepiyor ama orada Daniel'ın Iris'in bütün ufak tefek jestlerini büyük bir dikkatle takip ettiği de açığa çıkıyor.

Aralarındaki hava ekşidi artık, önlerindeki akşam Daniel için iptal etmelerini önermesine yetecek kadar riskli bir hale geldi. Kate bir kere daha geri çekiliyor, pasaj da Kate'in bakış açısından Daniel'ınkine, Kate'in köprücükkemiklerinin sağlam bir çift gidona benzetildiği kayıtsız ve kesinlikle seksilikten uzak karşılaştırmaya kayıyor.

Bu sahneyi bu kadar ikna edici kılan şeylerden biri, buradaki altmetin kıskançlık ve gizlilik olmasına karşın, konuşmanın tonunun mahrem bir samimiyet taşıması. Anlatılanlar çiftin yatak odasında geçiyor. Sohbetin ritmi, yaşamlarını paylaşan ve birbirleri hakkında çok şey bilen (sorunlarının bir kısmı bundan kaynaklanıyor olabilir) iki insanın rahat alışverişiyle ilerliyor. Bu bile –başka pek çok şeyle birlikte– bu diyaloğu yatak odasın-

dan lokantaya geçtiğimiz bir sonraki sahnedeki diyalogdan ayırıyor:

> *Sonrasında dördü birlikte Iris'in yer ayırttığı George Washington Inn'e yürüdüler. Inn kolonyel tarihi hatırlatan şeylerle dolu. Alçak, tonozlu tavanlar, kurt yeniği, eski taverna masaları, muazzam büyüklükte, kararmış bir şömine. Liseli bir kız onlara bir sepet taze ekmek sunuyor, sonra su bardaklarını doldurmak üzere yeniden geliyor. En son Hampton'ın bardağına su koyuyor ve kazara bardağı ağzına dek dolduruyor, aslında suyun birazı masaya dökülüyor. "Tüh" diyor kız ama Hampton başka tarafa bakıyor. Çenesi birden kasılmış. Iris onun dizine dokunuyor, sakinleştirmek ister gibi pat-pat okşuyor, diğer eliyle de küçük, bozuk para büyüklüğündeki su birikintisini peçetesiyle siliyor.*
>
> *Bir an sonra, içki siparişlerini almak üzere bir garson beliriyor. Daniel ile Kate orta yaşlı, kibirli ve resmî tavırlı bu garsona alışkınlar. Öte yandan Hampton, garsonun aşırı nezaketini komi kızın bardağındaki suyu taşırmasının bir uzantısı olarak görüyor ve votka martinisini aksi bir sesle ısmarlıyor.*

"Absolut kullanın" diyor. "Barmen tezgâhaltı votka kullanırsa anlarım."

Iris önüne bakıyor, bakışlarını tekrar kaldırdığında Daniel'ın gülümseyerek kendisine baktığını görüyor. Buna öyle bir şaşırıyor ki, gülümseyerek cevap veriyor. İkisi birbirlerine bakıp durmaktan memnun görünüyorlar, Kate kendisini odanın bir köşesinde duran ve Anna Karenina'yla Vronski'nin gözleri buluştuğunda yüzlerini dolduran neşeyi fark eden Prenses Kitty gibi hissediyor. Bu ikisinin ne kadar ileri gittiğini merak ediyor. Onları durdurmak için çok mu geç?

"Ee, Hampton," diyor Kate, "anlat bakalım. Daniel'dan Iris hakkında bir sürü şey duyuyorum ama senin hakkında bir şey bilmiyorum. Çoğunlukla şehirde mi bulunuyorsun?"

"Buraya hafta sonları geliyorum" diyor Hampton. "İş günlerinde Iris Marlowe'a girmeden önce yaşadığımız dairede kalıyorum."

"Çok güzel bir dairedir" diyor Iris. Hampton'a bakıyor, Hampton da ona gülümsüyor.

"Bütün hafta şehirde kalmanın sebebi nedir?" diye soruyor Kate.

"Atlantik Fonu'nda müdür yardımcısıyım" diyor Hampton.

Iris, dairelerinin çok güzel olduğunu söylediği memnun etme kaygılı sesle, "Hampton yatırım bankacısı" diyor. Kate'e göre, kocası insan içinde kendisine nasıl davrandığından şikâyet etmiş bir kadın gibi geliyor kulağa.

"Atlantik Fonu, Afrika kökenli Amerika şirketlerine sermaye sağlar" diyor Hampton. "Siyahların şirketlerinin beyaz bankacılık sisteminden ihtiyaçlarını elde etmesi bazen zor oluyor." Boynunu uzatıp garsona bakınıyor. "Tıpkı beyaz bir garsonun size bir içki getirmesini sağlamanın zor olması gibi." Burnundan soluyor, öyle ki bir anlığına yanakları şişiyor. "Buraya hiç gelmemiştim, sebebini şimdi anlıyorum."

"O kadar uzun süredir mi bekliyoruz gerçekten?" diye soruyor Kate. "Daha şimdi oturduk sanki." Onay bekleyerek Daniel'a bakıyor ama Daniel'ın elinden yalnızca omuz silkmek geliyor. Daniel bir uçakta ve biraz önce, motorun kükremesinin tiz tonunda bu uçuşun felakete mahkûm olduğunu hissetmesine yol açan bir şey duydu.

"Tanrım, müzik ne kadar harikaydı" diyor Iris.

Hampton, "Handel'in Messiah'sını ilk duyduğumda dört yaşındaydım" diyor, gözleri Kate'in üstünde. "Anneannem, Messiah'yı Beyaz Saray'da Richard Nixon için de söyleyen bir korodaydı." Bu yorum, kiliseden ayrıldıklarından beri belirttiği şeylerle uyumlu. Dedesinin Harvard'daki oda arkadaşıyla, büyük dedesinin Kongo'daki Presbiteryen misyonerliğyle, annesinin on bir yaşındayken Paris'te haute couture'e beş bin dolar harcamasıyla, teyzesi Dorothy'nin Colin Powell'la kısa süreli nişanlılığıyla, Martha's Vineyard'daki yazlık köşkteki kuşkulu yangınla ilgili şeyler dinlediler şimdiye dek. Hampton soyuyla sopuyla, Kate'in beyaz birinin yapmasına izin verilmeyeceğini düşündüğü bir şekilde övünüyor.

"Thurgood Marshall aile dostumuzdu, o da oradaydı elbette. Ne yazık ki on dakika sonra uyuyakalmış. Anneannem, Yargıç Marshall'ın horlamalarını bastırmak için hepsinin vargücüyle şarkı söylediğini anlatırdı."

Kate, Hampton'ın Daniel'i uyarmaya çalışıp çalışmadığını merak ediyor. Neler olduğunu o da

sezmiş olmalı. Kate bu dörtlü randevuda ummaya cesaret ettiğinden daha fazla eğlendiğini kabul etmek zorunda. Olup bitenler hayal gücünü ürpertici, acı verici bir şekilde ele geçirmiş durumda, ölmeye başlamış bir dişi emmek gibi bir şey bu.

"Çello çalan da anneannen miydi?" diye soruyor Kate. Belki anneannenin soyağacına biraz daha az, karına biraz daha fazla ilgi gösterseydin, sandalyesinde kıvranıp durarak benim erkek arkadaşımı süzmezdi.

"Hayır, çellist olan Boston'lu Abigail Welles'ti, babaannem. Şarkı söyleyense Atlantalı Lucille Cox. Anneannem yani."

"Ailemde bir sürü Cox var" diyor Kate. "Anne tarafımda. Onların da çoğu Georgia'dan."

Kısa bir sessizlik oluyor, sonra Kate mutlaka herkesin aklından geçen şeyi dile getiriyor. "Benim Cox'lardan birinin senin Cox'lardan birini köle olarak almış olma ihtimali var elbette."

Daniel şarap kadehini kaldırarak, "Durum öyleyse," diyor, "yemeği biz ısmarlıyoruz."

Hampton o akşam ilk kez gülümsüyor. Gülümseyince yüzü gençleşiyor. Dişleri iri, hepsi aynı boyda

ve çok beyaz. Ânın getirdiği zevkten ötürü utangaçlığa kapılmış gibi gözlerini aşağı indiriyor. Kate, Iris'in o gülümsemeyi ilk kez gördüğü ânı, gülümsemenin onu nasıl cezbedip kaynağı olan gizli benlik mağarasının sırrını çözme arzusuna kapılmaya sevk ettiğini zihninde canlandırabiliyor.

"Hampton" diyor Kate. "İlginç bir isim."

"Ailem Hampton'larla dolu" diyor Hampton. "Virginia, Hampton'lıyız. Birkaçımız Hampton Üniversitesi'ne gitmiş, eskiden, Hampton Tarım Enstitüsü olduğu zamanlarda."

"Hampton Hawes" diyor Daniel.

Hampton, "Ne?" diyor.

"Caz piyanisti. West Coast'ta."

"Daniel'in caz hakkında bilmediği yoktur" diyor Kate. "Blues ve r&b hakkında da."

Garson kız geliyor ve sarıkanat ton balığı, coq au vin, fileminyon, mantarlı risotto servisi yapıyor. "Ah," diyor Iris, "hepsi çok güzel görünüyor!"

Hampton, Iris'in tabağına bir göz atarak, "Ton balığı mı o?" diye soruyor.

Her evlilikte, diye düşünüyor Kate, diğerinin tabağındakini isteyen biri oluyor sanki.

Iris gülümsüyor ama memnun olmuş görünmüyor. "Biraz ister misin?"

"Tamam, tadına bakayım." Iris susam kaplı ton balığını ikiye kesip dikkatle onun tabağına, ızgara bifteğinin, patates kızartmalarının ve ev yapımı lahana salatasının yanına geçirirken Hampton seyrediyor. Iris'e kendi yemeğinden bir lokmacık olsun teklif etmiyor.

Hampton bifteğini keserken, "Iris aile geleneklerimize duyduğum ilgiyi paylaşmıyor" diyor.

Iris, "Tek söylediğim, bu tür şeylerin bazen biraz kısıtlayıcı olabildiğiydi" diyor, sesinin kendini savunur gibi çıkmamasına gayret etse de Kate onun kendini savunmak istediğini anlayabiliyor. "Amerika'da insan kendi tarihçesini kendi yaratabilir."

"Hayal kurmaya devam et tatlım" diyor Hampton.

"Tamam o zaman, ederim. O arada, gevşeyip hayatta olmanın keyfine varabilir miyiz lütfen?"

"Yani Wall Street'te çalışıyorsun?" diye soruyor Kate.

Hampton, "Şaşırdın mı buna?" diye soruyor. "Yatırım bankacısı olmama yani?"

"Evet" diyor Kate. "Step dansçısı falan olduğunu sanıyordum."

Hampton gülümsüyor, parmağını Kate'e doğrultuyor. Gülmek yerine, "Çok komik" diyor.

"Geçen sene borsayla ilgili bir makale yazmıştım" diyor Kate. "Bütün o adamların birbirlerinin tepesine çıkıp bu bir ölüm-kalım meselesiymişçesine çeşitli sayılar haykırmasına bayılıyorum. Sonra kapanış zili çalıyor, herkes neşeyle bağırıyor ve bir yere içmeye gidiyor. Zil ve içkiler de dahil olmak üzere her şeye bayılmıştım."

"Benim yaptığım iş bu değil. Ama makaleni okumak isterim."

"Ah hayır, lütfen, hayır. O zırvalığı yazabilmem sadece kendime hayatta hiç kimsenin o yazıyı asla okumayacağını söylemem sayesinde mümkün oldu." Garson kızla göz göze geliyor ve parmağını döndürerek masalarına yine içki getirilmesini işaret ediyor. "Faturaları ödemek için yalnızca. Bir de balık yemek için."

"Genellikle finansal konular hakkında mı yazıyorsun?" diye soruyor Hampton.

"Aslına bakarsan bir sonraki romanım üzerinde çalışıyor olmam gerek ama durum bir süre-

dir böyle devam edip gidiyor. İşte o arada editörler beni arıyor, ben de onlara istediklerini veriyorum. İnsan işe yüreğini koymayınca öyle kolay yazıyor ki şaşarsın. Şu anda O.J. duruşması ve kendine Ingrid Newport adını veren bir kadın sanatçıyla ilgili bir şey yazıyorum."

"Ne sanatçısı bu?" diye soruyor Hampton.

"Vajinasını dikip kapatmış" diyor Kate. Daniel'ın yüreğine indiğini duyabiliyor adeta. İçki içtiğinde Daniel onunla ilgili endişeye kapılır. Ondan sonra da kalkıp Kate'e tahammül edilmez gelen bir şey yapar. Daniel düpedüz Iris'e bakıp omuz silkiyor.

"Bana sürekli bu cinsel organ kesip biçme vakalarını veriyorlar" diyor Kate. "Uzmanlık alanım olmaya başladı artık. Kartvizitim." Iris'e haddini bildirmek mi bu? Kate'in bir fikri yok. Iris ender görülen o canavarlardan olabilir: Sarsılmaz bir cinsel özgüvene sahip biri. "'Bakın çocuklar, lobotominin kabul gören bir psikiyatrik tedavi türü olarak yeniden ortaya çıkması hakkında bir yazıya ne dersiniz?' diyorum ama hayır, 'Aslında Peter Peterson'la ilgili bin beşyüz kelimelik bir şey istiyoruz, hani Delaware, Dover'da kendi penisini çarmıha geren adam var ya,

o işte' diyorlar. Hepsi de cinsiyet meseleleri hakkında çok iyi yazdığımı söylüyor ki bununla kastettikleri şey seks aslında. Herhalde sevinmem gerek. Seks söz konusu olunca herhangi bir şeyi iyi yaptığımı söyleyen olmamıştı hiç." Kate gülüyor. "Ama bu aralar bir sürü O.J. yazısı siparişi de alıyorum, yani durum iyi. Davayı herkes takip ediyor muydu?"

Kimse bu oltaya takılmıyor.[32] Bu grubu O.J. hakkında konuşmaya ikna etmek, restoranın ortalık yerinde giysilerini çıkarmaya ikna etmeye çalışmak gibi olur. Kate, insanın çirkin bir şeyle yüzleşmeye razı gelen tek kişi olduğunda hissettiği gibi bir huysuzluk ve kendini haklı görme duygusu hissediyor.

Iris'in gözleri yemeğine kilitlenmiş. Hampton onun tabağındakilere yeniden musallat olmadan

---

32 Karısını öldürmek suçuyla yargılanıp daha sonra delil yetersizliğinden beraat eden ünlü O.J. Simpson'ın davası bir dönem Amerika'da ırk ayrımcılığı meselesinden bağımsız olarak ele alınamıyordu. Burada "olta"dan kasıt, siyahlarla beyazları birbirine düşürmesi gayet muhtemel bu konunun ortaya atılmasının masadaki karışık grubun arasında münakaşa çıkarma gayesi gütmesi. (ç.n.)

önündekileri bitirmek için acele ediyormuş gibi görünüyor. Kate, Iris'in bıçağıyla çatalını zarifçe hareket ettiren ellerini seyrediyor. Onu güzel buluyor ama öyle karşı konulmaz da değil. İnce bir vücut, geniş omuzlar, geniş kalçalar. Kate çilleri olan siyah insanlar için üzülüyor, her şeyin en kötüsü onlara düşmüş gibi.

Daniel pırıl pırıl bir sesle, "Aslında ne yapacaktık biliyor musunuz?" diyor. "Çocukları birlikte bırakacaktık. Tek bir bakıcıyla."

"Daniel gibi birini bulduğum için ne kadar şanslıyım değil mi?" diyor Kate. "Evliliğim sona erip de çocuğumla yalnız kaldığımda, sonsuza dek tek başıma olacağımı zannetmiştim. Ama Daniel ebeveynlik konusunda benden iyi." Daniel'ın karşı çıkmasını bekliyor ama öyle bir şey olmuyor. "Şey, belki benden iyi değil ama Ruby'ye karşı o kadar iyi ki."

Daniel yumuşak bir sesle, "Harika bir çocuk" diyor.

"Öyle" diyor Iris.

"Hem Nelson'ı da çok seviyor" diyor Daniel. Yüzü kızarıyor, içini rahatlatmak için Kate'e bakıyor. "Değil mi? Kaç kere ondan bahsetti. Değil mi?"

"Çocuklar âşık olabilir" diyor Kate. "Aslına bakılırsa, sırılsıklam âşık olma kapasitemizin en yüksek olduğu dönem çocukluğumuz olabilir. Beş yaşındayken küçük bir oğlana âşıktım. Kusursuz bir küçük siyah oğlan adı taşıyan küçük siyah bir oğlana: Leroy. Leroy Sinclair." Garsona yine şarap getirmesi için işaret ediyor. Battı balık. "Annesi, babamın ofisinin olduğu küçük tıbbi bilimler binasının temizliğini yapardı. Tam bir tombalaktı, Leroy yani. Kene gibi tombuldu ama çok etkileyici, miskin bir gülümsemesi vardı, yaz mevsiminde Mississippi nehrini andıran bir gülümseme. Tulum ve boğazlı spor ayakkabı giyerdi. Annesi onu yanında işe getirmek zorundaydı ve anlaşılan sessiz kalsın diye bütün gün çocuğu şekerlemeyle besliyordu. Her cumartesi babamın ofisine giderdim, Bayan Sinclair de..."

"Ona Bayan Sinclair mi diyordun?" diye soruyor Hampton.

"O zamanlar değil. Ona Irma derdik. Ayakkabısı mayakkabısı, her şeyiyle anca bir kilo gelirdi."

"Zavallı Leroy" diyor Iris.

"Leroy'a kitap okurdum. Büyümüş de küçülmüşlerdendim ben. Her cumartesi yanımda bir

kitap getirir, babam ofisinde çalışırken ona kitap okurdum. Her cumartesi dakikası dakikasına dokuz buçuktan on bir kırk beşe dek iki saat evrak işi. Uykudan önce okunan masal kitaplarını güpegündüz okurdum Leroy'a. Calhoun Bulvarı'ndaki küçük tıbbi bilimler binasının merdiveninin iç tarafında otururduk. Leroy'da annesinin ona verdiği bir sürü şekerleme olurdu, ceplerine tıkıştırılmış küçük, kırmızı-beyaz naneli şekerler, karamelalar, hepsi süslü püslü ambalajlı..."

"Muhtemelen hafta içinde temizlediği evlerin birinden alıyordu şekerleri" diyor Iris.

"Evet, herhalde öyleydi. Çalıntı şekerler. Daha iyisi olabilir mi?" Gözlerini kısıyor, Iris'in kendince sonuçlar çıkarmasına izin veriyor. "Ona İyi Geceler Ay'ı okumuştum, başını kucağıma koydu, gözlerini kapattı, ben de onu pışpışlayıp salladım, Leroy da uykuya dalmış numarası yaptı. Okuduğum şeyi bitirdiğimde avucumu öper, yanağına bastırırdım, tekrar tekrar, elim bir dudaklarıma, bir yanağına giderdi. Leroy'u seviyorum, diye düşündüğümü hatırlıyorum. Leroy Sinclair'i seviyorum. Sırf bu sözcükleri söylemek bile beni bir tür transa sokardı."

Liseli kız tabakları toplamış. Garson yan tarafta oyalanıyor, konuşmanın arasına girebilmek için bekliyor.

"Sonra bir gün babamı Bayan Sinclair'le konuşurken gördüm" diyor Kate, "ve bir daha Leroy'u yanında işe getirmesine izin verilmeyeceğini anladım. Haklı da çıktım. Onu belki iki sene sonra tekrar gördüğümde okula gidiyordu, benimse yanımda Beaumont İlçe Gündüz Okulu'ndaki aptal, korkunç küçük kız arkadaşlarımdan ikisi vardı, yolun karşı tarafından ona seslendim, hey Leroy dedim, oysa bana hayatında gördüğü en komik şeymişim gibi bakmakla yetindi ve tek kelime söylemedi. Peki suç kimdeydi? İkimiz de kocaman ve çok korkunç bir şeyin içine düşmüştük. Onun halkı buraya zincirler içinde gelmiş, benimkilerse cin yudumlayarak verandada oturmuştu. Bu kadar kötü başlayan bir şey asla iyi bir sona ulaşamaz..."

Kate gülümseyerek bakışlarını masadakilerde gezdiriyor.

"Ya sen Hampton?" diyor. "Kendi ırkından olmayan birine âşık oldun mu hiç?" Hampton bunu hakaretamiz bulsa bile belli etmiyor ama Kate he-

men ondan başka tarafa bakıyor, hafifçe kanlı bakışlarını önce Iris'e ve nihayet Daniel'a yöneltiyor. "Olan var mı?"

Okur gerilimin köpürerek yüzeye çıkış yollarını ve düzenli, sinir bozucu hızını kolaylıkla takip edebiliyor. Huzursuzluk tırmanırken, konuşulmadan kalan şeyler (ırk meseleleri – Iris ile kocası Hampton siyah, Kate ile Daniel ise beyaz; cinsellik, sınıf, güç, bölge korumacılık, politika ve imtiyaz) yükselen gerilimi büsbütün artırıyor. Kate bütün bunları bir el bombasının kibar sosyal eşdeğeri olarak dile getiriyor, yani bütün karakterlerin düşündüğü ya da sezdiği şeyleri yüksek sesle söylüyor. İşin gidişatı ta en baştan, garson kızın Hampton'ın bardağını en son doldurup suyun birazını taşırmak gibi masum bir kabahat işlemesiyle belli oluyor (ve gerginlik düzeyi yükseliyor). Hampton bu hareketi masum bir şey olarak yorumlamıyor.

Oradan itibaren restoranda olan her şey (mesela içkilerin gelmesinin ne kadar sürdüğü) gerilimi artıracak, çünkü Hampton bunları ırkçılıkla ilişkilendiriyor. Bu görüşün aynı anda hem biraz

çarpık –hepimize yavaş servis yapıldığı olmuştur– hem de beyaz Amerika'da bir Afrikalı-Amerikalı olarak karşılaşılan günlük saygısızlıklara karşı anlaşılabilir ve doğru bir tepki olduğunu hissediyoruz. Hampton yemek boyunca sınıfsal konumunu ve geçmişini vurgulamaya çalışıyor, Kate'in düşündüğü üzere beyaz bir akranında daha az hoşgörüyle ve kesinlikle daha az anlayışla karşılanacak biçimlerde övünüyor, Iris ise yumuşakbaşlı ve sakinleştirici bir şekilde "destekleyici" olmaya çalışıp sonunda kulağa kocasının insan içinde kendisine karşı davranışlarından şikâyet ettiği bir kadın gibi geliyor. Yemek boyunca jestler titizlikle gözleniyor ve diyalog bir zorlu konudan diğerine atlıyor: Caz, seks, cinsel organların kesilmesi, O.J. Simpson davası, vb.

Sahne, bu tür bir pasajı bir tiyatro oyunundaki eşdeğer bir sahneden ayıran pek çok şeyden birini gözler önüne seriyor. Düzyazı, arasına diyaloglar serpiştirilmiş haliyle bize yorum ve keskin odaklı bir bakış açısı da sunma ayrıcalığına sahiptir. Sıkıntı verici bu sahne, tahmin edilebileceği gibi yukarıdan bakan üçüncü şahıs anlatımıyla sürüp giderken, hareketleri bizim adımıza gözlem-

leyen, nereye bakmamız gerektiğini işaret eden (mesela Iris'in kocasına yemeğinin yarısını seve seve vermesi ve adamın karşılığında Iris'e hiçbir şey vermemesi) kişi Kate. Bu da bir sahneyi her şeyi fark etme ve olup bitene aldırış etme ihtimali en yüksek olan karakterin bakış açısından yazmaya yönelik bir başka zeki yazarlık kararı örneği. Kate'in kendisinin de fark ettiği gibi, sahne *Anna Karenina*'da Anna ve Prens Vronski arasında gelişmekte olan şeyleri acıyla gören Kitty'nin gözlerinden seyrettiğimiz balo sahnesini hatırlatıyor.

Diyalog konusunu geride bırakmadan önce, bazı açılardan karakterlerin "gerçek hayatta olduğu gibi" konuşmaları için hiçbir girişimde bulunmadan bir yandan konuşmacılardan birinin bir özelliğini vurgulayan, bir yandan da konuşmanın yerelliğini ve belli bir zamana aitliğini azaltıp ona daha evrensel ve daima geçerli tanıdık bir tını veren birkaç alıntıya bakmak faydalı olacaktır. Joy Williams'ın kurmaca eserlerinin büyük kısmında kesinlikle çağdaş görünen ama konuşmaları güncel kültürel referanslardan yoksun genç karakterler yer alır. Bu karakterlerin söylediği her sözcük,

gelmiş geçmiş bütün zamanlardaki ve her yerdeki çocuklarla ergenlere ait özel bir âlem olarak tanıdığımız, engin ve hayalî bir yabancılaşma duygusu taşıyor. İşte Williams'ın "Mavi Adamlar" ("The Blue Men") öyküsünün açılış diyaloğu:

> *On üç yaşındaki Bomber Boyd, yeni tanışlarına babasının o yaz bir şerif yardımcısı ile onun uyuşturucu operasyonlarında kullanılan kurt köpeğini öldürdüğü için Florida eyaleti tarafından idam edildiğini söyledi.*
>
> *"Köpeği öldürmesi çok yazık olmuş" dedi bir kız.*
>
> *"Kurşun mu, sandalye mi, iğne mi?" diye sordu bir oğlan.*
>
> *"Sandalye" dedi Bomber. Köpekten da aynı cümlede bahsettiğine pişman olmuştu. Köpek kesinlikle gereksizdi.*
>
> *"Zehirli iğne faşist be ahbap, kim zehirli iğne yapar ki?" dedi hırpani görünümlü küçük bir oğlan.*
>
> *"Florida, Florida, Florida" diye mırıldandı kız. "Bir keresinde Key West'e gitmiştik. Günbatımını seyrettik. Sloppy's'e gittik. İçinde minicik ışıklarla*

aydınlanan minicik flamingolarla palmiye ağaçlarının olduğu deniz kabuğundan lambalar aldık." Kızın saçları, tepesinde en az on beş santim kaskatı dikilen bir Mohawk biçiminde kesilmişti. Cildi solgun, dolgun üst dudağının üstünde sanatkârane biçimde çiçek açan tek bir sivilce haricinde pürüzsüzdü.

"Key West Florida değildir" dedi bir oğlan.

Altı kişi dikiliyorlardı, dört oğlan, iki de kız. Bomber de orada onlarla durdu, bekledi.

Kızın Bomber'ın verdiği bilgiyi hazmedip –şerif yardımcısının, hatta ona bakılırsa Bomber'ın babasının ölümlerine değil de– köpeğin ölümüne odaklanmasından itibaren nasıl bir bölgeye girdiğimizi anlıyoruz, hiç değilse bu konuda elimizde güçlü bir ipucu var. Çocuğun idam yöntemiyle ilgili soğukkanlı, teknik sorusu –ne de olsa Bomber'ın babasından bahsediyorlar– bu çocukların neye benzediğine dair sezgilerimizi güçlendiriyor ve konuşmalardaki kara mizah, köpekten bahsettiğine pişman olmuş haldeki zavallı Bomber'a duyduğumuz sempatiyi pekiştiriyor. Çocuklar ona pek dikkat etmiyor bile, hırpani görünümlü oğlan ze-

hirli iğnenin faşizanlığıyla ilgili olarak kendi dünyasında kaybolmuş gitmiş. Faşist sözünü yanlış kullanıyor tabii ama ne kastettiğini anladığımız gibi, genellikle onunla aynı yaşta çocuklar tarafından bu sözcüğün tam da aynı şekilde yanlış kullanıldığını da önceden duymuşuzdur. O arada kız da geçmişteki bir Florida seyahatinden oluşan kendi paralel dünyasına girmiş (kafaları iyi mi?); oğlanlardan birinin Key West'in Florida'nın genelini pek temsil etmediği savıyla karşı çıktığı bir konu bu. Bütün bunlar, aptallık edip aile trajedisinin hap gibi kısa bir versiyonunu kendiliğinden anlatmış olmasına karşın, belki de o yüzden, Bomber'ı her zamankinden daha da yalnız bırakıyor

Jane Bowles'un eserlerindeki, özellikle de *Ağırbaşlı İki Hanımefendi*'deki (*Two Serious Ladies*) anlatıcı sesi kulağa zaman zaman Joy Williams'ın her biri kendi âlemindeki çocuklarının daha kibar bir versiyonu gibi gelir. Ayrıca Bowles'un karakterleri konuştukları vakit, karmaşık, külfetli, sersemletici ve sıklıkla dehşet verici iç dünyaları olan insanların çaresizliğinini bize hissettiren bir hitabete meylederler. Konuşmalarında, benliklerinin ha-

pishanesinden "normal" bir sohbet yürütmeye yetecek kadar bile uzak kalmayı çoğu zaman başaramayışlarının yanı sıra, hayattaki bir başka insanın kendilerini anlamasını asla sağlayamayacaklarına dair korkularını da işitiriz.

Bu sahnede, kendisinden çoğunlukla Bayan Goering diye bahsedilen Christina Goering, bir partide tanışmış olduğu ve Bayan Goering karanlıkta evine gitmeye korktuğuna göre belki geceyi kendisinin evindeki misafir yatağında geçirmek isteyebileceğini söyleyen Arnold isimli bir adamla onun evine gider. Birbirlerini yakından tanımaya başladıkları sırada, Arnold'un, doğruca Kafka'dan fırlamış ataerkil bir figür olan, öfkesi burnunda, müstebit, oğluna ve oğlunun sanatçı arkadaşlarına karşı küçümsemeden başka bir şey hissetmeyen, son derece tuhaf babası çıkagelir. Arnold'un babası yatak odasına girer, Bayan Goering'le ikisinin arasındaki konuşma başlar:

"Ey, hanım," dedi adam, "sen de sanatçı mısın?"

"Hayır" dedi Bayan Goering. "Gençliğimde dinî bir lider olmak isterdim, şimdiyse yalnızca evim-

de ikâmet edip fazla mutsuz olmamaya çalışıyorum. Benimle yaşayan bir arkadaşım var, bu da işleri kolaylaştırıyor."

Adam ona göz kırparak, "Oğlum hakkında ne düşünüyorsun?" diye sordu.

"Daha yeni tanıştık" dedi Bayan Goering.

"Çok geçmeden öğrenirsin" dedi Arnold'un babası. "Kendisi epey düşük seviyeli biridir. Kavga etmenin ne olduğuna dair zerrece fikri yoktur. Kadınların bundan pek hoşlandığını sanmam. Aslına bakılırsa, Arnold'un yaşamına pek fazla kadın girdiğini de düşünmüyorum. Bu bilgiyi sana aktarmamı bağışla, ben şahsen kavga etmeye alışkınım. Arnold gibi oturup onlarla çay içeceğime, hayatım boyunca komşularımla kavga ettim. Komşularım da benimle kaplanlar gibi dövüştü ha. Bak, işte bu Arnold'a göre bir şey değil... Bak, Arnold'la arkadaşları için bir şey ne gerçekten başlar ne de gerçekten biter. Bana göre hepsi bulanık sudaki balıklar gibi. Hayat bir açıdan hoşlarına gitmiyor, bir yerde onları kimse sevmiyorsa, o zaman başka yere gidiyorlar. Hoşa gitmeyi ve memnun olmayı hedefliyorlar, o yüzden arkadan yaklaşıp kafalarına bir tane indirmek çok kolay,

çünkü yaşamlarında hiç ciddi bir şey yapmamışlar."
"Ne tuhaf bir anlayış!" dedi Bayan Goering.

Tuhaflığın bir kısmı, tumturaklı ve alelade konuşmaların ustaca karışımında, Arnold'un babasının düz, neredeyse mafya ağzıyla konuşması ("Ey, hanım") ve gramer hatalarıyla Christina Goering'in tipik bir biçimde yüksekten bakan ve *oturuyorum* demektense *ikâmet ediyorum* deyişindeki gibi hafifçe modası geçmiş sözcük seçiminin uyumsuz karışımından kaynaklanıyor. Genel toplumsal nezaket kuralları kimsenin umurunda değil gibi görünüyor. Arnold'un babası hemen sadede geliyor, Bayan Goering de hayatıyla ilgili en önemli hakikati havadan sudan bahsedermişçesine itiraf ederek cüretkârca yanıtlıyor onu. Sonra Arnold'un babasının bitmek bilmez konuşmasının çılgın aşırılıkları, mantıksal gel-gitleri, insanı sersemleten kendisinden bahsetme takıntısı, çoğu insanın sessiz kalacağı konular hakkında (örneğin oğlunun kaç kadınla birlikte olduğuna dair tahmini, kendi kavga tutkusuyla övünmesi) gösterişle atıp tutması geliyor. Bunları Arnold'la arkadaşlarına

dair iğneleyici ve komik değerlendirmesi izliyor, muhtemelen biz de tam Arnold'un babasının tarif ettiği türden insanlar olduğumuz için daha karşı koyarken bile tanıdığımız bir analiz bu. Sonunda her şeyin, adamın muhteşem son cümlesine giriş peşrevi olduğu anlaşılıyor.

Arnold'un babası gibi konuşan biriyle büyük ihtimalle hiç tanışmadık. Arada sırada, Arnold'un babasının ve diyaloglarının Bayan Goering'in endişesinin ve rahatsızlığının bir yansıması olup olmadığını düşünmeden de edemiyoruz. Ama Jane Bowles'un dokunuşu öyle kendinden emin, dili öyle iyi seçilmiş ve kontrollü, hüneri öyle göz kamaştırıcı –ve kendi yapaylığını kabullenmeye öylesine peşinen razı– ki, herhangi bir normal insanın sürdürdüğünü hayal edemeyeceğimiz bir diyaloğa hayran olmakla kalmıyoruz, pasaj bizi tamamen ikna da ediyor, en azından aklımızı çeliyor.

Nabokov'un *Lolita*'sında Humbert Humbert'in, gerçek aşkı supericiğinin gittiği okulun müdiresi Bayan Pratt'ın konuşmasını kelimesi kelimesine aktardığına da tam olarak ikna olmuyoruz.

Bayan Pratt, Humbert'la yaptığı konuşmalarda kızlara, cinselliğe, vücuda, vb. şeylere dair açık fikirli, ilerici tavrını vurgulamak için hiçbir fırsatı kaçırmıyor, o esnada Lolita'yla şehvet dolu üvey babası arasındaki ilişkilerin gerçek durumundan mutlu ve masum bir şekilde habersiz.

> *"Öğrencilerimizin birer kitap kurdu olması, zaten hiç kimsenin doğru dürüst bilmediği Avrupa'nın başkentlerinin adlarını bir bir sayıp dökmeleri, ya da unutulmuş savaşların tarihlerini ezberlemeleri bizi pek ilgilendirmiyor Bay Humbird. Bizim için önemli olan çocuğun topluluk içinde yaşamaya uyum göstermesidir. İşte bunun içindir ki öncelikle şu Dört Büyüklerin, Tiyatro'nun, Dans'ın, Tartışma'nın ve Karşı Cinsle Arkadaşlığın önemini vurguluyoruz. Önümüzde bazı gerçekler var. Cici kızımız Dolly pek yakında kendisi için oğlanlarla çıkmanın, dolaşmanın, buluşmada giyilecek kıyafetlerin, buluşma tarihlerinin not edildiği küçük defterlerin, buluşma adabı gibi konuların diyelim sizin iş, iş ilişkileri, işte başarı gibi konulara verdiğiniz, ya da diyelim benim kızlarımın mutluluğuna verdiğim önem*

(burada sırıttı) ölçüsünde öncelik kazanacağı bir yaş grubunun üyesi olacak. İster beğenelim ister beğenmeyelim, Dorothy Humbird, sosisli sandviç satan büfeler, kafeteryalar, koka kolalar, sinema filmleri, danslar, plajlarda battaniyeli partiler ya da kızların bir araya gelerek saçlarını kıvırdıkları toplantılarla dolu bir toplumsal sistem içinde bulunmaktadır artık. Tabii, Beardsley Lisesi olarak bu etkinliklerin birçoğunu onaylamayız, bir kısmını da daha yapıcı bir biçimde yönlendirmeye çalışırız. Ne var ki düne sırtımızı çeviriyor, bugüne bakıyoruz. Özetle, öğretim yöntemleri belirleme konusunda ödev yazdırmaktan çok iletişim kurmaya inanıyoruz. Demek istiyorum ki, Shakespeare ve öteki yazarlara sonsuz saygımız olmasına karşın, kızlarımızın eski, hurda kitaplara gömülmekten çok çevrelerindeki dünya ile iletişim kurmalarını amaçlıyoruz. Bazı şeyleri hâlâ el yordamıyla arama aşamasındayız belki, ama akıllıca sürdürüyoruz bunu; habis tümörü araştıran bir kadın sağlığı uzmanı gibi. Organizma ve organizasyon açısından düşünüyoruz. Yıllar boyu genç kızlara sunulan birçok yersiz konuyu safdışı ettik. Geçmişte bu konular, genç kızların bilgi ve becerile-

rine yer bırakmıyor, yaşamlarını –ve hatta siniklerin ekleyebileceği gibi kocalarının yaşamlarını– düzene sokmakta kendilerine gerekecek tutumları geliştirmeye olanak tanımıyordu. Mr. Humberson, sorunu şöyle koymakta yarar var; gökteki yıldızların nerede durduğu önemli olabilir, ama bozdolabının mutfaktaki yeri, yeni yeni serpilip gelişmekte olan evladım için çok daha önemlidir. Çocuğunuzun okuldan edinmesini istediğiniz tek şeyin sağlam bir öğrenim olduğunu söylüyorsunuz. Ama öğrenim derken neyi kastediyorsunuz? Eskiden genellikle dil düzeyinde bir fenomendi öğrenim; hani, çocuğa iyi bir ansiklopediyi ezbere öğretirdiniz; çocuk gittiği okulun kendisine sunabileceği kadarını ya da daha fazlasını almış olurdu. Dr. Hummer, farkında mısınız bilmem, çağımızda ergenlik öncesi bir çocuğa gerekli olan, Ortaçağ'a ait verilerden çok, hafta sonunda çıkacağı oğlana ilişkin veriler olmaktadır (sırıtma) – bu size aktardığım, geçenlerde Beardsley Üniversitesi'nin psikoanalistlerinden birinden duyduğum bir nüktedir. Sadece düşünceler dünyasında değil, eylemler dünyasında da yaşıyoruz. Ardındaki yaşantı olmadan sözcükler anlamsızdır. Sorarım size, Dorothy

Hummerson, Eski Yunan'ı ya da haremleri cariyeleriyle Doğu'yu bilip de ne yapsın?"[33]

Pasajdaki mizah, komik derecede süslü laflardan ("Organizma ve organizasyon açısından düşünüyoruz"), gülünesi psikolojik jargondan ("İletişim *kurmaya* inanıyoruz"), saçma nitelemelerden ("Dört Büyükler), düpedüz iğrençlikten ("El yordamıyla habis bir tümörü araştıran kadın sağlığı uzmanı"), kendi içinde çelişen laflardan ("Ardındaki yaşantı olmadan sözcükler anlamsızdır") kaynaklanıyor. Bayan Pratt'ın Humbert'ın ve Lolita'nın isimlerini sınırsız görünen bir çeşitlilikle çoğaltması da cabası. Pasaj, küçük şakalarla mayın tarlası gibi dolu: Anlamsız jargon tabirleri ("Çağımızda ergenlik öncesi çocuklar"), entelektüellik karşıtlığı (Shakespeare'in bir yığın "eski, hurda kitap" diye bir tarafa atılması), kötü şakalar (Ortaçağ'a ilişkin veriler ve oğlana ilişkin veriler) ve (dürüstlük ve pratik olma adına) kızları onlar

---

33 Vladimir Nabokov, *Lolita*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları. (ç.n.)

için en önemli şeyin buz kutusunun nerede durması gerektiğini hesaplayabilmek olduğu bir seviyeye indiren bir cinsiyetçilik.

Görünüşte Arnold'un babasının ve Bayan Pratt'ın hiçbir ortak yönü olamaz ama müşterek tarafları şu, ikisi de konuşmaktan ziyade zırvalıyor. Şayet Scott Spencer'ın iki çifti tenis topunu bir ileri bir geri birbirlerine yollayıp duruyorsa, bu konuşanlar da topları tekrar tekrar tuğla bir duvara çarptırıp duruyorlar.

Zırvalamak, gerçek yaşamda olduğu gibi, edebiyatta da ihtiyatla kullanılması gereken şeylerden biri. Okurun durmaksızın konuşan bir karakterle neden ilgileneceği ve bu ilgiyi ne kadar süre koruyacağı göz önüne alınmalı. İnsanların kontrolü elde bulundurduklarında ve karşılarındaki kişinin onayına pek önem vermediklerinde zırvalama eğiliminde olduklarını görüyoruz. Belki çocuklarla konuşurken uzun uzun zırvalayan insanları anlatan birkaç hatırı sayılır edebi örnek olmasının sebebi de budur. Bunların en dikkat çekenleri, Harold Brodkey'nin "S.L." öyküsü ve Christina Stead'in *Çocukları Seven Adam*'ıdır (*The Man Who Loved Children*).

"S.L."de zırvalayan kişi başkarakter olan keyfine düşkün, dürüst adamdır. Küçük bir yetimi evlat edinmek üzeredir, zırvalarına maruz kalan da bu çocuktur. "S.L"deki monologları okurken, insanların çocuklarla genellikle nasıl konuştuğunu (çocuklar duyguları olan, anlayışlı varlıklar değillermiş gibi) gitgide daha fazla fark ederiz. Oysa aslında çocuklar, öyküdeki ufak oğlan gibi, yetişkinlerin ne söylediğini gayet iyi anlarlar. S.L. çocuğun kendisini sevip kabul etmesini ister, buna karşın söylediği her şey çocuğun yalnızlığına, kafa karışıklığına ve çaresizliğine dair sezgilerimizi güçlendirir. Hemen hemen aynı şekilde Christina Stead'in Pollit ailesinin çocuklarına da içiniz parçalanır, bunun sebebi kısmen anne babalarının durmaksızın zırvalamaktan başka bir şey yapmıyor gibi görünmesidir. Çocukların annesi Henny, cinayet ve intihar hakkında ileri geri konuşup durduğu karanlık nöbetler geçirmeye eğilimlidir. İşte size Henny'nin âşığı Bert ile kocası Sam ve üvey kızı Louisa hakkında konuşması:

> *"...hayatımı nasıl da çalıp üstünde tepindiğini, sonra da birkaç iddialı kitap okumasının yeterli olacağını*

zannettiğini düşündükçe onu öldürme dürtüsü öyle kuvvetleniyor ki, nasıl üstesinden geleceğimi bilemez oluyorum. Yağlı sarı kafasına doğru atılmamak ya da durmadan övünen, bağıran o varvaracı ağzına bir şey fırlatmamak için yumruklarımı sıkıyorum. Onu öldürebilseydim, onu da, o çocuğu da... Seve seve hapisyatardım. Ama çocuklar ne yapar? Yetimhaneye mi gitsinler? Kimse dayanmaz buna. Kimse dayanamaz."

Sam böyle biraz daha zırvalamaya, bunu da hoş, en azından kendisine hoş gelen, coşkusunu ve esasen iyi yürekliliğini ele veren monologlarla, kendisini kimin dinlediğini bilmeden ve ürpertici, hafiften megalomanyak bir tavırla buna aldırmadan yapmaya meyilli. Tipik bir pasajda en sudan şeyi upuzun bir söyleve dönüştürebilen Sam haftanın yedinci günü hakkında boş boş konuşuyor:

"Bu eğlenceli pazar günü uzun bir yol katetti... Dün bütün gün, bütün gece bize doğru geldi. Pasifik'in ortalarından, Pekin'den, Himalayalar'dan, eski Leni Lenape'nin balık avlaklarından ve sulara gömülmüş

Susquehanna'nın derinliklerinden, kömür dumanına boğulup hırpalanmış göl çamlarının üstünden ve Anacostia'nın nilüfer bataklıklarından, kalasla kaplanmış mermerlerden ve zamanla yıpranmış duvarlardan geçerek, kuzeydoğudan, kuzeybatıdan, Washington Meydanı'ndan, Truxton Meydanı'ndan, Sheridan Meydanı'ndan Rock Creek'e ve Georgetown'ımızın küt omuzlarına. Peki bu sabah, her sabah olduğu gibi, yamacın ortasında bulduğu ne, Tohoga evi işte, Gulliver Sam'in Lilliputlu Pollitlerinin küçük kulübesi. Gulliver Sam, Bayan Gulliver Henny, mağlup olsa da ezilmeyen hüzünlü Louisa, hesapçı Ernest, küçük Womey... Erkek ikizler ve Thomas raket-göz, koşa koşa görmeye geldiği bütün güneş ışıkları bunlar."

Daha sonra (Henny gibi) cinayet konusu hakkında kızı Louisa'ya hitaben konuşuyor da konuşuyor ve bunu sorumluluk sahibi bir yetişkinin çocukların önünde söylemeye dikkat edeceği şeylere karşı pervasız bir aldırışsızlıkla yapıyor:

Cinayet güzel bir şey olabilir, başkalarının iyiliği için kendini feda etmek, sevdiğin birini feda etmek

olabilir. Böyle bir şeyi hayal edebiliyorum Lulu! Pek çok başka kişi tehdit altındayken ya da belki gelecek kuşakların acı çekmesi ihtimali varken bir yaşamın sona ermesi... Sen bile, sen bile bunun iyi bir şey olduğunu düşünmez miydin? Bak, binlerce kişiyi öldürebiliriz, savaşta olduğu gibi ayrım yapmaksızın değil tabii, onu demiyorum ama zayıfları seçip onları ölüm odasına koyabiliriz. Bu bile öjenik bir ırkın önünü açarak insanlığa faydalı olur.

Çocukları Seven Adam, anne baba Pollit'lerin ahenksiz seslerinin bir dizi varyasyonundan oluşan senfonik bir roman. Ve sonunda, cinayet ve intihara ilişkin bütün bu gelişigüzel konuşmaların felakete yol açan sonuçları olacak.

Böylece sayfadaki diyalogla ilgili söylenmesi önemli görünen son bir şey gündeme geliyor, o da diyalogların yer aldığı eserin temalarında, tonunda ve sesinde sıklıkla yankılanır olması. *Çocukları Seven Adam*'da vuku bulan irkiltici ve korkunç olaylar Sam ile Henny'nin söylediklerini yansıtıyor, hatta belki bunları söylemeleri ve söyleyiş tarzları yüzünden meydana geliyor.

Diyalog öyküden öyküye, romandan romana, konuşmadan konuşmaya değişir. Ne kadar öykü, roman ve karakter varsa, kurmacada da onların toplamı kadar farklı türde diyalog vardır. Esasen buna da şaşırmamak lazım. Zira diyalog dediğimiz şey, bütün kurmaca âleminde sadece tek bir karakterin ağzından ve tek bir yazarın zihninden çıkması mümkün bir konuşmadan başka nedir ki?

SEKİZ
Ayrıntılar

Birkaç yıl önce gerçek bir hikâye duymuş, bu hikâyeyi rahatsız edici, şaşırtıcı ve tuhaf bir biçimde moral verici bulmuştum, çünkü olay kısmen hikâye anlatmanın ve ayrıntıların gücüyle ilgiliydi. Belki hâlâ ilgimi çekmesinin nedeni, hikâyeyi hiçbir zaman tam olarak anlayamamış olmamdır.

Hikâyeyi, sanat yaşamı büyük ölçüde gerçek yaşamöyküsünün çeşitli versiyonlarını anlatmakla geçen ve Kaliforniya Big Sur'deki New Age enstitüsü Esalen tarafından gerçek yaşamdan öyküler anlatmakla ilgili bir atölyeyi yönetmek üzere işe alınan bir arkadaşım anlattı. Atölyenin amacı, anlatacak bir öyküleri olduğunu ispat eden başvuru mektupları temel alınarak atölyeye kabul edilen katılımcılara öykülerini daha iyi anlatmanın yollarını bulmaları için yardımcı olmaktı.

Arkadaşım kursun ilk gününde katılımcılardan birinin gönüllü olmasını istemiş, bir kadın el kaldırmış. Kadın söze başlar başlamaz arkadaşım onun mektubunu hatırlamış. Bu kadın, çocuklu-

ğunda geçirdiği kanser dolayısıyla bir bacağını kaybetmiş ama sonra alp disiplini kayakta dünya çapında bir şampiyonluk kazanmış. Öyküsü kaybının ve zaferinin bir anlatısıymış. Sadece tek hastalığın üstesinden gelmemiş, birkaç hayati risk içeren hastalık geçirmiş ama bu hastalıklar onu mağlup edemediği gibi daha da güçlendirmiş. Yaşamını motivasyon eğitmeni olarak, yıpranmış satış elemanlarına ve miskin yönetim kurulu başkanlarına kendi yaşamına dayanan bir cesaret mesajı vererek kazanıyormuş: Ben yaptığıma göre siz de yapabilirsiniz.

Kadın öyküsünü anlattıktan sonra arkadaşım ona bazen içinden bir yere gidip avazı çıktığı kadar bağırmanın gelip gelmediğini sormuş. Kadın hayır demiş, böyle bir arzusu yokmuş. Avazı çıktığı kadar bağırmakla ilgilenmiyormuş. Aslında, içindeki karanlık yerle hiç temas etmemek onun için önemliymiş.

İkinci derste erkek öğrencilerden biri başlamak için gönüllü olmuş. Eski bir yatırım danışmanı ya da borsa simsarıymış bu defaki, milyonlar kazanmış, sonra da Kaliforniya'nın dört bir yanın-

da spiritüel atölyelere katılmak için yüksek finans kariyerinden vazgeçmiş. Adam sınıf sessizleşene dek beklemiş, sonra karısıyla yapmayı sevdiği bir cinsel aktivitenin gayet görsel bir tarifini veren kelimeyi hırıltılı bir sesle telaffuz etmiş. Başlangıçta konuya böyle doğruca girmesi, öykünün –ya da anlattığı artık her neyse onun– sadece bir itiraf niteliğinde ve pornografik olmakla kalmayıp saldırgan bir ton taşıyacağını da ortaya koymuş.

Adam karısıyla cinsel yaşamı hakkında son derece mahrem, pornografik ve –arkadaşımın söylediğine göre– saldırgan bir hikâye anlatmış. Arkadaşım ayrıntıları aktarmadı ama hikâyenin çok iyi anlatıldığını, öyle ki, adamın konuştuğu süre boyunca kendisinin yerinden kıpırdayamadığını, adeta nefesini tutmuş bir halde dinlediğini söyledi. Hikâye bittiğinde sınıfta ölüm sessizliği varmış, arkadaşım da ne yapacağını bilemeyerek kendi deyimiyle "teknik güzergâha" sapmış ve adama hikâyesinin çok iyi anlatıldığını söylemiş.

Sınıf zıvanadan çıkmış. Öğrencilerin çoğu, özellikle de kadınlar küplere binmiş, içlerinden birkaçı niye bu kadar kızdıklarını, hikâyeyi sadece

pornografik –aslında kadınların farklı görüşlere sahip olduğu bir konu– olarak görmekle kalmayıp salt saldırganlık olarak değerlendirdiklerini açıklamaya çalışmış. Adamın karısına cefa çektirmekle ilgili bir hikâye anlatması izin verilebilir –hatta bazı durumlarda anlayışla karşılanabilir– bir şey olabilecekken, karısıyla uluorta her yerde seks yapmasıyla ilgili bir hikâye anlatmasının kabul edilemez olması, görgü kuralları, tabu psikolojisi, cinsellik ve itiraflar konusunda epey şey anlatıyor. Gerçi herhalde Esalen'e kurs ücreti ödeyip sonra da kendilerini bedava çalışan teleseks işçisi konumunda bulmayı yadırgadıkları için öğrencileri suçlayamazsınız.

Hikâyeyi anlatan kişi sınıfı karıştırmak ve öğretmene fazladan iş çıkarmak istemişti. Şimdi de kollarını kavuşturmuş, tatmin olmuş bir şekilde keyifle arkasına yaslanmıştı.

Kursun üçüncü günü, tek bacaklı kadın başka bir öykü anlatıp anlatamayacağını sordu. Bunun terapisti hariç kimseye anlatmadığı bir şey, bir itiraf olduğunu söyledi. Oysa işin aslı şuydu, ilk gün bacağını nasıl kaybettiği konusunda yalan söyle-

mişti. Gerçek son derece kötü bir insan olan kız kardeşiyle ve kız kardeşinin kara kedisiyle ilgiliydi; anlatıcı çocukken bu kedi bacağını ısırmış, kız kardeşi yarasına bakmayı reddetmiş, yara da iltihaplanıp çürümüştü.

Bir akşam ailece yemek yerlerken –yemekler daima gergin geçerdi, çünkü babaları tutkulu bir etobur, anneleriyse katı bir vejetaryendi– baba yemek odasının leş gibi koktuğunu, kokanın da annesinin tofusu olduğunu haykırmaya başladı. Elbette kokan soya fasulyesi ezmesi değil, evin kızının kangren olmuş bacağıydı. Bacağın kesilmesi gerekti.

Pek çok okur bu öyküyle ilgili kuşkulara kapılacaktır, ben de kapıldım. Ama arkadaşım beni temin etti: Kadın hikâyeyi sağlam bir ikna edicilikte anlatmıştı ve sınıfta söylenenlerin bir kelimesine bile inanmayan hiç kimse yoktu.

Kadın nihayet öyküsünün sonuna geldi. Birkaç saniye bekledi. Sonra gülümsedi ve özür dilediğini, kediyle ilgili hikâyeyi uydurmuş olduğunu söyledi. Sınıf bir an için gerçekten afalladı. Ne de olsa çok tuhaf bir şeydi bu. Ama sonunda bu yeni akış değişikli-

ğini mizah duygusu ve iyi niyetle kabul ettiler.

Pornografik hikâyeyi anlatmış olan adam hariç. O ayağa kalktı, kandırıldıklarını, oyuna geldiklerini ve doğrusu bundan hiç hoşlanmadığını belirtti. Dahası, arkadaşımın (atölye yöneticisinin) kötü bir aktörden başka bir şey olmadığını söyledi. Sınıfı terk etti, esasen Esalen'den de ayrıldı.

Kurmacanın gücünün bu kadar kesin bir kanıtı, Şehrazad'ın eşine büyüleyici parçalar halinde *Binbir Gece Masalları* anlatıp hayatını kurtarmasından bu yana görülmemiştir. Kendi engelliliğinin hikâyesini ısı güdümlü bir füze, hedefe kilitlenmiş bir misilleme silahı olarak kullanan kadın ne kadar da yürekliymiş... Anlamadığım kısım, kadının planının ne kadar iyi işleyeceğini, hatta işleyip işlemeyeceğini nasıl bildiği ve pornografik öyküyü anlatan adamın kedi hikâyesinin gerçek amacını, kendisine yöneltilmiş bir saldırı olduğunu nasıl anladığı.

Bu hikâyeyi anlatmamın sebebi, rahatsız edici unsurlarıyla okurun sinirlerini bozmak değil, hatta –ben de dahil olmak üzere– aramızda çalışmalarını tek başına yürüten, kurmaca eserlerin herhangi bir anlama gelip gelmediğini ya da bir

şey başarıp başaramadığını, kimsenin aldırış edip etmediğini düşünüp duranları cesaretlendirmek bile değil. Sebep arkadaşımın söylediği bir şey. Sınıfın kadının hikâyesine (kangrene dönüşen bir kedi ısırığıyla ilgili gotik bir öykü) inanmasının sebebinin babanın biftek aşkı, annenin de tofu tutkusu ayrıntısı olduğunu söyledi.

"Bana güven" dedi. "Tanrı gerçekten de ayrıntıda saklı."

Tanrı ayrıntıdaysa, hepimiz derinlerde bir yerlerde gerçeğin de ayrıntıda olduğuna inanıyor olmalıyız. Ya da belki gerçek Tanrı'dır: Birinin doğru söylediğine bizi ayrıntılar ikna eder, bütün yalancıların içgüdüsel olarak ve gayet iyi bildiği bir hakikattir bu. Kötü yalancılar sayıları ve bulguları, pekiştirici kanıtları, çıkmaz sokaklarda son bulan ihtimal dışı laf salatalarını üst üste yığar; iyi yalancılarsa –hiç değilse nispeten iyi yalancılar– her öyküde öne çıkanın tek bir paha biçilmez ayrıntı olduğunu bilirler ve bize sakinleşmemizi, hem yargıcı hem jüriyi oynayan usandırıcı yetişkinlik rolümüzü bir yana bırakıp, yeniden, kutsal vaaz misali o yetişkin

anlatılarını hiç tereddütsüz ve katıksız bir inançla dinleyen birer çocuk olabileceğimizi söylerler.

Bir ayrıntının yazarın kontrolü elinde tuttuğuna ve bizimle dalga geçmediğine dair güvence vermesi nasıl büyük bir rahatlık sağlar! Gregor Samsa'nın huzursuz düşlerle dolu bir gecenin ardından uyanıp kendisini yatağında devcileyin bir böceğe dönüşmüş bulmasından... bir parça kuşku duyduk diyelim. Kafka, "Bu bir rüya değildi" der ama ona neden inanalım? Böcek anatomisinin gerçekleri ("Zırh kaplıymış gibi sert sırtının üstünde yatıyordu, başını biraz kaldırınca kubbemsi kahverengi karnının kaskatı, kavisli boğumlara ayrıldığını görebiliyordu... Gövdesinin geri kalanının iriliğiyle karşılaştırılınca acınası derecede ince olan bir sürü bacağı, gözlerinin önünde çaresizce çırpınıyordu") ikna edicidir ama yine de bütün bunları bir Japon canavar filmi senaryosunda ya da zeki ama kafayı sıyırmış acemi bir yazarın bilimkurgusundan bir pasajda okuyor olabiliriz. Bunun bir rüya olduğuna dair son şüphe kırıntımız Samsa'nın odasına, "sıradan insan odası ama epeyce küçük" olan odasına göz gezdirmesiyle silinir

ve bunun bir kurmaca şaheserinin gerçek dünyasından başka bir şey olamayacağını ancak o zaman anlarız.

> *Kumaş örneklerinden bir seçkinin paketten çıkarılıp yayıldığı (Samsa gezgin satıcıydı) masanın üstünde, kısa bir süre önce resimli bir dergiden kesip güzel, yaldızlı bir çerçeveye koyduğu resim asılıydı. Kürk şapkalı, kürk etollü bir kadın vardı resimde, dimdik oturuyor, kolunu dirseğine kadar tamamen görünmez kılan kürk bir manşonu resme bakanlara doğru uzatıyordu.*

Bu resim mükemmel bir ayrıntıdır; aynı anda şaşırtıcı, beklenmedik, yaratıcı, öngörülemez fakat tamamen inandırıcı, ağırbaşlı ama her nasılsa oyunbaz ve zekice – ancak asla çarpıcı veya belirgin bir simgesel anlamı yok. Kürklü kadının dergiden kesilmiş resmi, tam da gezgin bir satıcının bekâr odasını neşelendirmesi için seçebileceğini düşündüğümüz şey; kendine göre seksi ama temizlik yaparken hizmetçinin görmesi uygunsuz kaçacak kadar da riskli değil. Bu resme inanarak

Samsa'ya ve onun böceğe dönüşebileceği ihtimaline inanmaya başlıyoruz. Bu ayrıntı, ironi ile mantığın gayet inandırıcı bir çatışmasını da sunuyor bize, zira elin kürk manşonun içinde kaybolduğuna dair cüretkâr ince detayla, halihazırda anatomik sınırlarla ve türlerin kimliğiyle zaten bir parça sorun yaşamakta olan bir adamın odasında karşılaşmakta nerdeyse aşırı bir mükemmellik var.

Büyük yazarlar kurmacalarını binbir emekle küçük ama önemli ayrıntılarla donatırlar; bu ayrıntılar sanatçıların ortaya koymaya çalıştıkları tabloları, bizi ikna etmeyi umdukları tuhaf ya da tanıdık gerçeklikleri incelikli fırça darbeleriyle resmederler. Manzaraya ve doğaya (*Moby Dick*'teki deniz ve balina biyolojisi olguları), havaya (Dickens'ın *Kasvetli Ev*'inin başlangıcındaki sis), modaya (Bruno Schulz'daki terzi mankenleri, Denis Johnson'ın *İsa'nın Oğlu*'ndaki ezik adamın barındaki müşterilerinin taktığı hastane bilezikleri), ev dekorasyonuna (Miss Havisham'ın odasındaki Nuh Nebi'den kalma düğün pastası), yiyeceklere *Yerçekiminin Gökkuşağı*'ndaki iğrenç şekerlemelerle dolu berbat açık büfe), botaniğe (Colette'in annesinin

saksı güzeli bitkisi), müziğe (*Swann'ların Tarafı*'nda Swann'ın aklından çıkmayan küçük ezgi), spora, sanata, biz insanların karmaşık bireyselliğimizi ifade ettiğimiz her şeye ilişkin ayrıntılar.

İyi seçilmiş bir ayrıntı karakter hakkında bize uzun, açıklayıcı bir pasajın anlattığından daha fazlasını (karakterin ekonomik ve sosyal konumunu, hayallerini ve umutlarını, kendisini nasıl gördüğünü) anlatır. Salinger'in *Franny ile Zooey*'sinde (*Franny and Zooey*), Bessie Glass'ın bornozu Bessie'nin yalnız kişiliğini ve yaşam biçimini tanımlamakla kalmaz, ailesine, özellikle de çocuklarının onca değer verdiği, annelerinden ve birbirlerinden bahsetme biçimlerine yansıyan, hem birbirlerine hem de annelerine gösterdikleri zekâ ve istihza dolu sevgiye dair çok şey anlatır:

> *Her zamanki ev kılığındaydı – ve bir yazar olan, dolayısıyla da, Kafka çapında bir yazarın bize söylediği gibi, hoş bir adam olmayan oğlu Buddy'nin vefat ön ilanı diye adlandırdığı kılıktaydı. Bu kıyafet, geceyarısı mavisi eski-püskü bir Japon kimonosundan oluşmaktaydı esas olarak. Bayan Glass hemen hemen*

şaşmaz bir biçimde, apartmanın içinde gün boyu bunu giyerdi.

Bir muammayı andıran biçimde katları olan kimono, koyu bir sigara tiryakisi ile amatör bir tamircinin alet-edevatı için depo işlevini de görüyordu: kalça kısmına eklenmiş iki devasa cepte genellikle iki-üç paket sigara, birkaç mukavva otel kibriti, bir arka ucu çatallı bir çekiç, bir zamanlar oğullarından birine ait olan bir Yavrukurt çakısı ve emaye birkaç musluk başının yanı sıra yığınla vida, çivi, menteşe ve bilyalı karyola tekerleklerinden oluşan bir takım bulunurdu – ki, bütün bunlar, Bayan Glass'ın, geniş apartman dairesinin içinde dolaşıp dururken hafifçe tangırdamasına yol açardı. Belki on küsur yıldır, her iki kızı da, bu emektar kimonoyu atmak için sık sık ama başarısız komplolara girişmekteydiler. (Bayan Glass'ın evli kızı Boo Boo, çöp tenekesine gitmeden önce kimonoya kör bir kesici aletle son bir darbe indirilmesinin iyi olabileceği konusunda imalarda da bulunmuştu hatta.)[34]

Kurmacada marka adı kullanılmasından ge-

34 J. D. Salinger, *Franny ve Zooey*, çev. Ömer Madra, YKY, 13. baskı, Şubat 2014, s. 60-61.

nellikle rahatsız olsam da (marka adı kullanmak, bir karakteri "konumlandırmak" için tembel bir yazarın seçtiği yoldur, ayrıca hiçbir şey bir eseri artık var olmayan bir çarşaf markasından bahsedilmesinden daha hızlı eskitemez) belli bazı tüketici seçimlerinin bir sürü bilgi aktarabileceği de doğrudur. National Public Radio'da dinleyicilerin telefonla katıldığı Car Talk (Araba Sohbeti) programını bir kere bile dinlemiş olan herkes, "Click ve Clack" kardeşlerin, arayan kişinin kullandığı arabaya, motor ya da fren tamirlerini nasıl yaptırdığına bakarak her dinleyici hakkında ne çok şey anladığını bilir. Bir keresinde, kırmızı bir Jeep mi, yoksa kırmızı bir Miata mı alması gerektiği konusunda kardeşlerin görüşünü sormak için telefon eden bir adamı dinlemiştim, soruya verilen cevap keskin bir algı gücünün yansımasıydı: "Ee, söyleyin bakalım, ne zaman boşandınız?"

William Trevor'ın "Çocuklara Erişim" ("Access to Children") öyküsünün kahramanı, "ütülenmesi gereken yeşil, tüvit bir takım giyen sarışın, uzunca boylu bir adam" olan Malcolmson, on yıllık bir Volvo'yla bir apartman binasının –gittiği

yerin kendi evi olmadığını da sezeriz– önünde durur. Kim on yıllık Volvo kullanır? Öyle pek zengin olmayan bir adam, çok zengin olsaydı daha yeni model bir araba kullanırdı, buruşuk takım elbise giyme ihtimali de daha az olurdu. Öte yandan pek o kadar yoksul da değildir, daha yoksul olsa daha da eski, daha albenisiz bir araba kullanırdı. Peki ya Volvo? Bu bir aile arabası, Lamborghini'sinin içinde kaldırıma hızla yaklaşan birinden çok daha farklı bir adamı ima ediyor. Malcolmson hakkında öğrendiğimiz her şey, ilk izlenimimizi destekleyecek. Şansı yaver gitmemiş, biraz fazla içiyor. Eskiden (Volvo'yu aldığı günlerde) evliymiş ama şimdi boşanmış, ziyaret hakkı bulunan pazar gününü "çocuklarıyla birlikte olmanın" keyfini sürerek geçirecek.

Ayrıntılarla uğraşmayacağını düşündüğümüz, doğal sahneler ve makul diyaloglar yazmaktan ziyade dilin tuhaflıklarıyla ve acayip bilinç durumlarıyla ilgilenir görünen yazarlar bile, Samuel Beckett bile –Çehov'un yarım asır önce kullandığı sözlerin neredeyse aynısını söyleyerek– "Hususi olan, evrensel olanı kapsar" düşüncesiyle yazmış-

tır. Molloy'un her birini eşit derecede emmeye çalışırken cebinden cebine aktardığı on altı çakıl taşının ve bisikletine tutturduğu ayaklıkların ayrıntıları, kasvetli ve müthiş eğlenceli *Molloy* romanında sivri tepeli adacıklar misali göze çarpar.

Pek çok yazar gibi Çehov da defterini sadece felsefeye ve yaşama dair genel, geniş gözlemlerle (kendini beğenmiş, kendini kandıran, hayal kırıklığına uğramış ya da hayal kırıklığına uğramayı uman karakterlerin zihinleri harcinde öykülerinde asla rastlanmayan fikirlerle) değil, öykülerinden ya da oyunlarından birinde kendine yer bulmuş olması mümkün olan ufak tefek önemsiz ayrıntılarla doldururdu. "Bir yatak odası. Ayışığı pencereden içeri öyle parlak doluyor ki, adamın geceliğinin düğmeleri bile seçilebiliyor" ve "Tractenbauer adlı ufacık tefecik, okullu bir oğlan." Çehov'un mektupları tek ve iyi seçilmiş ayrıntının önemini vurguluyor:

> *Fikrimce, doğanın gerçeğe uygun tasviri çok kısa ve olayla bir şekilde ilgili olmalıdır. "Batan güneş kararmakta olan denizin dalgalarını yıkadı, mor altınını suya boca etti, vs." ve "suyun üstünde uçan kırlangıç-*

lar neşeyle ötüştü" gibi basmakalıp sözler... İnsan bu tip basmakalıp sözleri bir tarafa bırakmalıdır. Doğa tasvirlerinde küçük, özel şeyleri yakalamak gerekir, bunlar öyle bir birleştirilmelidir ki, gözlerini kapattığında resmi görebilesin.

Mesela, değirmen barajında kırık bir şişenin boynunda küçük, pırıltılı bir yıldız ışığının parladığını ve bir köpeğin ya da kurdun yuvarlak, siyah gölgesinin belirip koştuğunu vs. yazarsan, tam bir ayışığı etkisi elde etmiş olursun.

Psikoloji alanında da en önemli şey ayrıntılardır. Tanrı bizi basmakalıp sözlerden korusun. En iyisi, kahramanın ruh halini betimlemekten kaçınmaktır; bunu kahramanın davranışlarıyla açık hale getirmeye çalışmalısın.

"Adam çimenlerin üstüne oturdu" dediğimde ne dediğimi hemen anlıyorsun. Anlıyorsun, çünkü anlam açık ve insanın dikkatini talep etmiyor. Öte yandan, "Uzun boylu, dar göğüslü, orta yaşlı, kızıl sakallı bir adam, yayaların ayaklarının altında ezilmiş yeşil otlara oturdu, sessizce, utangaçça oturdu ve ürkekçe etrafına bakındı" dediğimde anlam öyle kolay anlaşılmıyor. Zihin bu cümleyi hemen kavra-

mıyor, oysa iyi yazıların ânında kavranması gerekir. Bir saniyede.

Ayrıntıları düşünmeden Çehov'un öykülerini düşünemeyiz: Bu ayrıntıların en ünlülerinden biri olan "Küçük Köpekli Kadın"da Gurov'un Anna Sergeyevna'nın otel odasında yediği bir dilim karpuzdur. Aynı öyküde ayrıca Gurov'un karısının koyu renk kaşları, Anna'nın Gurov'la geçirdiği akşam kaybettiği opera dürbünü, Gurov'un arkadaşının "biraz bozuk" olduğunu söylediği mersin-balığı ayrıntıları da yer alır; bunlar, Çehov'un Gurov'un Anna'yı yeniden gördüğü kasaba tiyatrosunu tasvir etmek için kullandığı çeşitli küçük dokunuşlardır. Gurov'un aynada kendi yansımasına baktığında fark ettiği ağarmış saçlar, Anna'nın evinin dışındaki çit, vb.

Daha az bilinen bazı öykülerinde son derece çarpıcı ayrıntılar vardır, örneğin "Cinayet"in can alıcı sahnesindeki ütü masası, ütü ve haşlanmış patates. Yoksul bir fabrika işçisi ve fanatik bir şekilde dindar olan Matvey, yoksul bir taverna sahibi ve başka tür bir fanatik dindar olan kuzeni

Yakov'la para ve din konusunda tartışmaktadır. Matvey tavernada Yakov, Yakov'un karısı Aglaia ve zekâ engelli kızları Dashutka'yla birlikte yaşar, hepsi Matvey'den nefret etmektedir, Matvey de hepsinden nefret eder. Öyküde bir noktada Matvey'i mutfakta, "muhtemelen bir gün önceden ayırdığı" haşlanmış patatesleri soyarken görürüz. Bir sayfa sonra Yakov inanç, kuşku ve kefaret konusunda kısa süreli ama histerik bir ruhani kriz geçirir, sonra tekrar Matvey'in yanına döneriz. "Bir kâse patatesin karşısına oturmuş, yiyordu... Ocakla Matvey'in oturduğu masanın arasına bir ütü masası açılmıştı, üstünde de soğuk bir ütü vardı."

Matvey, Yakov'un karısı Aglaia'dan patateslerinin üstüne koymak için biraz yağ ister, basit bir istektir ama Paskalya perhizi zamanıdır ve yağ, perhizin kısıtladığı şeylerden biridir. Yakov, Matvey'in yağ alamayacağını haykırır, birbirlerine kâfir ve günahkâr derler, ikisi de karşısındakinden nedamet getirmesini ister. Bir itişme kopar, kocasının tehlikede olduğunu düşünen Yakov'un karısı yağ şişesini kapar:

... ve doğruca nefret ettiği kuzenin kafatasına bütün

gücüyle indirdi. Matvey sarsıldı ve bir anda yüzü sakin, kayıtsız bir hale geldi. Derin derin nefes alan, heyecanlanmış ve şişenin kafaya çarptığında canlı bir şeymiş gibi çıkardığı gürültüden zevk duymuş olan Yakov, Matyev'in düşmesini engelledi ve Aglaia'ya parmağıyla birkaç defa (bunu çok açık hatırlıyor) ütüyü işaret etti; kan ellerinden akmaya başlayıp Dashutka'nın keskin çığlığını duyduğunda ve ütü masası gürültüyle çöküp Matvey bütün ağırlığıyla masanın üstüne yuvarlandığında Yakov öfke duymayı ancak bir tarafa bırakıp neler olduğunu anladı.

Aglaia, "Çürüsün gitsin" diye bağırdı... Ütü hâlâ elindeydi. Kan lekeli beyaz mendil omuzlarına kaydı, kır saçları karmakarışık dağıldı. "Hak ettiğini buldu!"

Her şey korkunçtu. Dashutka yumak elinde, ocağın yakınlarında yere oturmuştu, hıçkırarak ağlıyor, durmadan öne doğru eğiliyor, her eğilişinde nefesi kesilirmiş gibi bir ses çıkarıyordu. Ama Yakov'un gözünde hiçbir şey, üstüne basmaktan korktuğu kanların içindeki patates kadar korkunç değildi; ayrıca Yakov bir dakika kadar bunu kavrayamadı ama üstüne karabasan gibi çöken ve tehlikelerin en kötüsüymüş gibi görünen korkunç bir şey daha vardı.

Garson Sergey Nikanoriç'ti bu, elinde tespihle eşikte duruyor, yüzü bembeyaz bir halde mutfakta olanlara dehşetle bakıyordu.

Alfred North Whitehead, "Genellemelerle düşünürüz ama ayrıntılarla yaşarız" yazmıştı. Buna ben de şunu eklemek isterim: Ayrıntılarla hatırlarız, ayrıntılarla tanır, özdeşleşir, yeniden yaratırız. Polisler görgü şahitlerinden suçlunun genel bir tanımını yapmasını istemez. Oğlum ilkokuldayken bir Yunan efsanesini hatırlamaya çalışıyor ve öyküden nar çekirdekleri diye bahsedip duruyordu; Persephone'nin hikâyesini kastettiğini sonunda anladık: Hades tarafından kaçırılmayı, yaşamının yarısını ölüler ülkesinde geçirmeyi, yeraltındaki ayları unutun, annenin mevsimleri değiştirecek kadar şiddetli kederini unutun. Oğlum benim de unutmuş olduğum bir ayrıntıdan bahsediyordu: Persephone'nin yeraltında kocasıyla birlikte geçirmeyi kabul ettiği ayların sayısının, orada olduğu sırada yediği narların çekirdek sayısına göre belirlendiği ayrıntısından.

Gayet yetenekli ama birinci sınıf olmayan bir

yazarı gösteren işaretlerden biri şudur: Bir romandan bir ayrıntıyı canlı bir şekilde hatırlarken romanın kendisini, hatta adını bile hatırlamayabiliriz. Elmore Leonard'ın polisiye öyküsünde Teddy Majestyk'in annesinin papağanını kendi ağzından verdiği yiyeceklerle beslediği sahneyi anımsayabiliriz ama bunun bir sürü karakterin yüksek katlardaki pencerelerden dışarı itildiği o kitap olup olmadığı aklımıza gelmeyebilir.

Ayrıntıları hafızamızda tutma yetimize güvenilip güvenilemeyeceği ve bizi bir hikâyenin içinde sürüklemek için bu yetimizden yararlanıp yararlanılamayacağı konusunda bir şüphemiz varsa, Flannery O'Connor'ın "Her Çıkışın Bir İnişi Vardır" ("Everything That Rises Must Converge") öyküsündeki Julian'ın annesinin şapkası ayrıntısını hatırlayalım. "Berbat bir şapkaydı. Mor kadifeden bir şerit, bir tarafından sarkarken diğer tarafında dik duruyordu; geri kalanı yeşildi ve içi dolgusuz bir köşe yastığına benziyordu." Yine kusursuz ayrıntı, Julian'ın annesi için kusursuz bir şapka ve Julian'ın karar verdiği üzere tıpkı annesi gibi "Havalı olmak yerine komik ve zavallı"dır. Kadının bütün

ümitleri ve hayalleri, bir tarza ve bir sosyal konuma sahip olduğu iddiasını sürdürebilmek için, kendini yoksul düşmüş ve köylülerin arasında yaşamak zorunda kalmış bir aristokrat gibi takdim etmek için harcadığı bütün umutsuzca çabalar o şapkada toplanır. Ne de olsa, şimdi Y'deki kursa gitmek için aynı otobüse binmek zorunda olduğu ve haklarında "ayağa kalkmaları gerek, evet ama bunu çitin kendilerine ait tarafında yapsınlar" diye düşündüğü siyahlardan daha iyi durumdaki, iki yüz köleli bir plantasyon sahibi olan bir adamın gururlu torunudur kendisi.

Öyküde kısa bir süre sonra dikkatimiz bir kere daha kadının "hayalî asaletinin bayrağıymışçasına" taktığı "akla hayale sığmaz şapkaya" yöneltilir. Otobüse siyah bir kadın biner, başında bir şapka vardır. "Berbat bir şapkaydı. Mor kadifeden bir uzantı bir tarafından sarkarken diğer tarafında dik duruyordu; geri kalanı yeşildi ve içi dolgusuz bir köşe yastığına benziyordu." Böylece bu tesadüfün önemini birkaç saniye önceden anlarız.

> *Birbirinin eşi iki şapkanın manzarası Julian'a parlak bir gündoğumunun ışıltısıyla çarptı. Julian'ın yüzü*

birden neşeyle aydınlandı. Kaderin annesine böyle bir ders verdiğine inanamıyordu. Annesi baksın ve kendisinin gördüğünü görsün diye yüksek sesle kikirdedi. Kadın gözlerini yavaşça ona doğru çevirdi. Gözlerindeki mavi, hareli bir mora dönüşmüş gibiydi. Julian bir an için onun masumiyetine dair huzursuz edici bir hisse kapıldı ama ancak bir saniye sürdü bu, ondan sonra ilkeler imdadına yetişti. Adalet denen şey, gülmesine cevaz veriyordu. Gülüşü sertleşti, annesine adeta yüksek sesle, açık açık, "Cezan, bayağılığına pek uygun düşüyor. Bundan kalıcı bir ders alman lazım" dermişçesine bir hal aldı.

Julian'ın annesinin almak üzere olduğu ders daha kalıcı olamazdı elbette.

Ama ayrıntıların bir öyküyü ya da romanı zenginleştirmek için aşırı uçlarda ya da alışılmadık (kanlı bir patates ya da berbat bir şapka) olmaları şart değil. Elizabeth Bowen'ın *Paris'teki Ev*'indeki (*The House in Paris*) küçük kız Henrietta, yanında oyuncak bir maymun taşır. Ne kadar basmakalıp diye düşünebiliriz. Ama isminin Charles olduğunu öğreneceğimiz maymun bir karaktere dönüşür,

daima oradadır, diğer karakterlerin kendisine çeşitli karşılıklar vermesini sağlar. Charles'ın Henrietta'yla ilişkisi de kızın iç dünyasının belli yönleriyle ilgili başka hiçbir yerden alamadığımız bilgiler verir.

> *Ama Miss Fischer kendini zorlayarak maymunun dikişli keçe patilerinden birine dokundu. "Maymununu seviyorsun demek. Onunla oynuyorsun herhalde?"*
>
> *"Bugünlerde pek oynamıyorum" dedi Henrietta kibarca. "Galiba sadece her zaman yanımda taşıyorum onu."*
>
> *Miss Fischer maymuna düşünceli ve boş gözlerle bir bakış atarak, "Sana arkadaşlık etsin diye" dedi.*
>
> *"Bence o da keyif alıyor!"*
>
> *"Ah, oynuyorsun onunla demek!"*
>
> *Henrietta becerip de, "Bütün bunlara hiç girmeyelim şimdi" diyemedi.*

Hatırlanacak bir şey yazmak istiyorsak, neyi ve nasıl hatırladığımıza dikkat etmemiz yerinde olabilir. Beş mafya üyesinin kariyerlerinin öykü-

sünü sırayla anlattığı *Çete Öyküleri*[35] (*Mob Stories*) isimli kayda değer bir belgesel seyretmemin ardından fark ettiğim gibi, aklımızda kalanlar ayrıntılardır. Her öyküden önce bir başlık vardı. "Aile", "İsyan", "İntikam", vs.

Daha sonra şu ayrıntıları hatırladım. Patronunun ne kadar "hasta" olduğunu açıklamaya çalışan bir adam, "Seri katiller hakkında yazılar okur, adamın yirmi sekiz kişinin işini bitirip yakayı sıyırmış olmasından pek etkilenirdi. Demek istediğim, bu mafyatik tiplerle takılırsınız ama kimsenin seri katillere hayranlık beslediğini duymazsınız..." Rodney Dangerfield'a benzeyen biri kendisi ve arkadaşları için avukatlık yapmış ve karısıyla ilgili açık saçık şakalarla kendisini jüriye şirin göstererek davayı kazanmış. Şimdi başka bir suçtan yine hapisteymiş. Kamera, hapishane bahçesinde zarafetle tai chi egzersizleri yapan iriyarı bir adamı gösterdi.

Sonuncu adam, kıdemsiz bir borç tahsildarı olarak hizmet ettiği patronlara yaranmak için nasıl acımasızca davrandığının hikâyesini anlattı.

---

35 Marc Levin'in 1993 tarihli belgeseli. (e.n.)

Kırk yaşında evlenmiş, karısına âşık olmuş, iki çocukları olmuş, adam hayatına yeni bir yön vermiş; çeteden ayrılma hakkını satın alabilmek için çeyrek milyon dolar biriktirmiş. Şimdi "yeniden doğmuş" bir vaiz.

Dönüp durduğu ayrıntı, eskiden yaptığı en kötü şeydi: Bir adamı, borcunu ödemeyen birini arabasının arka tamponuna bağlayıp sokakta sürüklermiş. Hikâyeyi anlatan kişi bunu birkaç kez tekrarladı, eski benliğinden, eskiden sürdüğü öteki hayattan ötürü şaşkın haldeydi, daima nostaljiyle yan yana ilerleyen türden bir hasret duyuyordu. Günah ve kefaret öyküsünün her sözcüğüne inanmamı sağlayan da işte bu –adam, zincir, tampon– ayrıntıydı.

Bu bölümü tekrar okurken ayrıntılar beni çarptı: Tek bacaklı bir kayakçı, kangrene dönüşen bir kedi ısırığı, öykülerle düello edilen bir oyun, dev bir böceğin yatağının yanındaki, dergiden kesilmiş bir fotoğraf, mutfak zemininde kanlı bir patates, tamponuna bağlanmış bir borçluyla arabasını süren bir mafya üyesi.

İyi de niye şaşırıyorum ki? Ayrıntıda yalnızca Tanrı yok, yaşadığımız bu çağ da ayrıntıların içinde. Ayrıntılar sadece bir öyküyü bir araya getiren yapıtaşları değil, aynı zamanda daha derin bir şeye yönelik ipuçları, yalnızca bilinçaltımıza değil, tarihsel anlarımıza da açılan anahtarlardır.

Eklemem gerektiğini düşündüğüm son bir ayrıntı kaldı. Esalen atölyesi sona erdikten birkaç ay sonra ve arkadaşımın bana öykü düellosunu anlatmasından birkaç hafta önce, kendisi o kadından, tek bacaklı kayakçıdan bir mektup almış. Kadın yeni yıl arifesinde çöle gittiğini, başını arkaya atıp avaz avaz haykırdığını, durmadan haykırdığını yazıyormuş. Arkadaşıma söylemek istemiş. Hem bunu hem de böyle yaparak kendisini çok daha iyi hissettiğini.

DOKUZ
Jestler

Bir akşam kanaldan kanala gezerken, hamile kalıp bebeğini evlatlık veren ve erkek arkadaşını terk eden kasabalı bir kızla ilgili bir televizyon filminin son yirmi dakikasını seyrettim. Yıllar sonra, artık büyümüş, rahip olmuş, kendisi de baba olmak üzere olan bebek, annesiyle babasını bulup onları yeniden bir araya getiriyor ve kız da böylece bebeğinin babasıyla kavuşuyor. Filmin sonunda, uzun süre önce ayrı düşmüş yeniyetme –artık orta yaşlarının sonlarında olan– anne ile baba, rahip oğulları tarafından evlendiriliyor. Bundan hemen önce, damadın arabadan inip gelini almaya gittiği kısa bir sahne var.

Damat kravatını düzeltiyor, saçlarını düzeltiyor, yürüyor, arabanın aynasında nasıl göründüğünü kontrol ediyor, kravatını düzeltiyor, saçlarını düzeltiyor, kravatını yeniden düzeltiyor. Bu durumdaki bir adam kravatını ve saçlarını düzeltmeyeceğinden değil ama jestlerin tekrarla artan aşinalığı bu yumuşak sahneyi çevreleyen zaten incecik yanılsama örtüsünü parçalayıp attı.

Şunu da söylemem gerekir belki, benim jest tanımım vücut dili denen şey de dahil olmak üzere genellikle bilinçsizce ya da yarı refleksle yapılan küçük fiziksel hareketleri kapsıyor, daha belirgin ya da anlık hareketleriyse kapsamıyor. Bir silah alıp birini vurmaya jest demezdim. Öte yandan dil, daha doğrusu sözcük seçimi jest olarak işlev gösterebilir: Bazı evlilerin eşlerinden bahsedişleri mülkiyet, mahremiyet, gurur, kızgınlık, hoşgörü ya da bütün bunların bir bileşimini ifade eden bir tür jesttir.

Vasat yazılar fiziksel klişelerle ve stoklanmış muhtelif jestlerle dolar taşar. Çoksatan bir gerilim romanını rastgele açtım ve şunu okudum: "Kendisini ona doğru yürümeye zorlarken yumruklarını o kadar sıkıyordu ki, tırnaklarının avuçlarına battığını hissediyordu... Larry'nin kollarının ona sıkıca sarıldığını ve tatlı nefesinin ensesini sıcacık yaladığını hissederken Larry'ye iyice sokuldu.... Çakıltaşı kaplı araba yolunda taşları ezerek yürürken şapkasını düzeltti... Tom dudağını ısırdı." Bunların hepsi, sıradan jestleri anlatan ve hiçbir kusurları olmayan İngilizce cümleler ama insanda genelleme hissi uyandırıyorlar. Bir kişinin belli bir olaya karşı verdiği belli

tepkiyi tanımlamak yerine, daha ziyade müşterek ruh halleri için bir tür kısa yol gibiler. Dudağını ısırdı, yumruklarını sıktı... Karakterlerimiz gergin. Şapkasını düzelten kişi ihtiyatlı ve kararlı, söz konusu çift ziyadesiyle samimi, böyle sürüp gidiyor işte.

Yazarlar sayfaları tanıdık durumlara verilen tanıdık tepkilerle (kalbi güm güm atıyordu, ellerini ovuşturuyordu) doldururlar ama karakterin yaptığı hareket beklenmedik, alışılmadık ya da anlatı açısından gerçekten çok önemli bir şey değilse, okur bu tepkiyi söylenmesine gerek olmadan bilir zaten. İş ortağının cinayet işlediğini duyan bir adam fena halde telaşlanabilir, kalp atışlarının hızını ya da avuçlarının nemlendiğini öğrenmemize gerek kalmadan da bunu anlayabiliriz zaten. Öte yandan, ortağının yakalandığına memnun olduysa ya da katil kendisiyse ve gülümserse... Eh, o başka bir hikâye tabii.

Jestler sıklıkla onlar olmazsa fazla hızlı akacağından korktuğumuz bir sohbette duraklamalar ve vurgular, belirleyici noktalar yaratmak için kullanılır.

"Merhaba" dedi bir sigara alarak.

"Merhaba" diye cevap verdi diğeri.

"Nasılsın?" Sigarasını yaktı.

"İyiyim." İki kadeh şarap doldurdu.

İnsan bu konuşma üzerinde neden oyalanmamız gerektiğini, neden hızla okuyup geçemeyeceğimizi sorabilir ama ben jestlerin (sigara, şarap) tekinsiz bir durumu iletmeyi amaçladığını düşünüyorum. Ya da ona benzer bir şeyi işte. Her halükârda, sigarayı yakarken kadının elinin titrediğini öğrenmemizle jest kataloğu pek genişlemez ama adamın önce bir kadeh, sonra hatırlayarak iki kadeh şarap koyduğunu ya da kendisinin –veya kadının– kadehini diğerinden çok daha fazla doldurduğunu öğrenirsek biraz ipucu elde edebiliriz.

Bir karakter sigara yakacaksa ya da yakmak üzereyse, ZZ Packer'ın "Kahveyi Başka Yerde İçmek" ("Drinking Coffee Elsewhere") öyküsündeki bu sahnede olduğu gibi, bunun bir anlamı olması gerekir. Bir üniversite öğrencisiyle yaptığı yoğun bir görüşme, psikiyatristi sigara içmek isteyecek kadar geriyor, sigara yakıp yakamayacağı meselesi de öğrencinin kısa bir süreliğine kontrolü ele geçirdiği bir konuşmaya yol açıyor ama dok-

tor ipleri aynı hızla yeniden ele alıyor.

"Bana ebeveyninden bahset."

Dosyasında neler olduğunu merak ettim. İlk günden itibaren önemli tek bir şey bile söylememiş olmama rağmen dosya kalındı.

"Babam hıyarın tekiydi, annem de onu severmiş gibi görünüyordu."

Sigaraları için ceplerini yokladı. "Epey ağır bir şey bu" dedi. "Peder beyle ilgili hislerin ne?" Adam "baba" sözcüğünü söyleyemiyordu. "Pederini sık sık görüyor musun?"

"Babamdan hemen hemen 'peder' lafından nefret ettiğim kadar nefret ediyorum."

Sigarasına pıt pıt vurmaya başladı.

"Burada sigara içemezsin."

"Doğru" dedi ve sigarayı tekrar paketin içine kaydırdı. Gözlerini neşeyle iri iri açarak gülümsedi. "Hiç girme o konuya."

Yaşlılıkla gençlik, sosyal konumla kuşku arasındaki ilişki hakkındaki pek çok şey, Junot Diaz'ın iskambil ve bilardo masası teslimatı işinde çalışan

bazı delikanlılarla ilgili "Edison, New Jersey" öyküsündeki müşterilerin gergin tereddüdüyle açıklanıyor:

> *Bazen bir işin ortasında olduğumuz sırada müşterinin kedi maması ya da gazete almak için markete koşması gerekir. Siz halledersiniz, derler. Sesleri hiçbir zaman pek emin çıkmaz. Tabii, derim. Gümüşlerinizin nerede olduğunu gösterin yeter. Müşteri ha-ha der, biz ha-ha deriz, sonra evden ayrılma konusunda acı çekmeye başlar, bütün eşyalarının yerini ezberlemeye çalışarak ön kapıda oyalanırlar. Sanki nerede olduğumuzu, hangi firmayla çalıştığımızı bulamayacaklarmış gibi.*

Philip Roth'un Hoşça Kal, Columbus'unda (*Goodbye, Columbus*) olan biten her şeyin romanı başlatan hızlı jestler dizisinden üç aşağı beş yukarı doğru olarak tahmin edilebileceği söylenebilir. Kitabın merkezindeki sevgililer hakkında bilmemiz gerekenlerin büyük kısmı, zengin Brenda Patimkin'in, üyesi olduğu şehir kulübünde yalnızca o günlüğüne misafir olarak bulunan romanın

anlatıcısından havuza dalmadan önce gözlüğünü tutmasını istediği, sonra da onun seyrettiğini bilerek mayosunu düzelttiği, cinsel açıdan özgüvenli kayıtsızlıkla kısa ve öz bir şekilde aktarılır:

> *Brenda'yı ilk görüşümde, gözlüğünü tutmamı söyledi bana. Sonra da tramplenin ucuna kadar yürüyüp buğulu gözlerle havuza baktı; suyu boşaltılmış olsaydı bile, miyop Brenda fark edemeyecekti bunu. Çok güzel daldı, bir an sonra havuzun kenarına doğru yüzmekteydi, kısacık kesilmiş kestane rengi saçlarıyla uzun bir sapın ucundaki güle benzeyen başı ileriye uzanmıştı, dimdikti. Kayarcasına havuzun kenarına geldi, yanıma. "Teşekkür ederim" dedi, gözleri ıslaktı ama sudan değildi bu ıslaklık. Gözlüğünü almak için elini uzattı ama dönüp uzaklaşıncaya kadar takmadı. Gidişini izledim. Elleri kalçalarının yanında belirdi ansızın. Başparmağıyla işaretparmağını kullanıp mayosunun altını tuttu, aradan görülen et parçasını yerine soktu. İçim bir tuhaf oldu.*[36]

---

36 Philip Roth, *Hoşça Kal, Columbus ve Beş Öykü*, çev. Ülkü Tamer, Deniz Koç, YKY, 2013, s. 11.

Raymond Chandler'ın anlattığı, erkeklerin genellikle şapka giydiği 1940'lı yıllarda geçen bir sahnedeki jestlerden bize bambaşka bir bilgi yığını gelir: Bir adamla karısı asansörle yukarıya çıkıyorlar. Kapı açılıyor. Genç, güzel bir kadın asansöre biniyor. Adam şapkasını çıkarıyor. Bir de Tolstoy'un *Diriliş*'inde yaşlanmakta olduğunun farkında olan ve genç görünmek için yanıp tutuşan sosyetik bir kadının, bakışlarını öğle yemeği ziyafetinden pek de iltifatkâr olmayan bir güneş ışığı demetinin süzülmeye başladığı pencereye çevirip durduğu anda ne kadar çok bilgi verildiğine dikkat edin.

Uygun bir şekilde kullanılan (hiçbir şekilde tiyatrovari ya da aşırı olmayan, makul ama yine de benzersiz ve özel) jestler, Chandler'ın öyküsünde olduğu gibi, günümüzün şapkasız zamanlarında bile derhal anlaşılabilen karmaşık duygusal, toplumsal ve tarihsel kadın-erkek koreografisinin yanı sıra bir insanın ruhunu, gizli arzularını, korkularını ya da takıntılarını, o insanla benliği, benliğiyle dünya arasındaki ilişkileri görmemizi sağlayan pencereler gibidir.

Henry James'i karmaşık, uzun, dolambaçlı

cümlelerle özdeşleştirsek de, *Bir Kadının Portresi*'ndeki (*The Portrait of a Lady*) kritik dönüşlerden biri, herhangi bir sözcüğe ihtiyaç duymaksızın ortaya çıkar. Isabel Archer'ın misafir odasına girip kocası Gilbert Osmond'u Madam Merle ile konuşurken bulduğu ünlü sahnede olur bu. İkisinin duruş ve jestleri, aralarındaki arkadaşlığın Isabel'in düşündüğünden daha samimi olduğunu Isabel'in nihayet anlamasını sağlar. Biz de, bir kadın ayakta dururken bir beyefendi yayılmış oturuyorsa, kadının söz konusu beyefendinin ya annesi, ya kız kardeşi, ya karısı ya da Madam Merle'ün durumunda olduğu gibi metresi ve çocuğunun annesi olduğu bir çağda yaşamasak da, neler olduğunu anlarız.

> *Şapkası başında, Madam Merle oradaydı ve Gilbert Osmond onunla konuşuyordu; bir an içeri girdiğinden haberleri olmamıştı. Bu, Isabel'in sık sık gördüğü bir durumdu elbet; ama daha önce görmediği ya da hiç değilse dikkat etmediği nokta, o sırada konuşmalarının senlibenli kişiler arasında görülen türden bir sessizliğe dönüşmüş olmasıydı; ayrıca Isabel hemen gördü ki, içeri girişi onları telaşlandırıp sessizlikleri-*

ni sona erdirecekti. Madam Merle halının üstünde, ateşten az ötede ayaktaydı; Osmond bir koltuğa gömülmüş, arkaya kaykılarak ona bakıyordu. Madam Merle'ün başı her zamanki gibi dikti, ama gözleri aşağıya doğru, Osmond'unkilere dönüktü. Isabel'in gözüne ilk çarpan şey, Madam Merle ayaktayken onun oturuyor olmasıydı; bunda hemen dikkatini çeken bir tuhaflık vardı. Sonra, karşılıklı düşünce alışverişlerinde o sırada bir susma noktasına geldiklerini ve şimdi de yüz yüze, kimi zaman konuşmadan anlaşabilen eski dostların rahatlığıyla düşünmekte olduklarını anladı. Çok şaşacak bir şey yoktu bunda; onlar gerçekten de eski iki dosttular. Ancak bu sahne, ansızın çakıp sönen bir ışık gibi, çok kısa süreli bir görüntü oluşturdu. Karşılıklı duruşları, birbirlerine dalgın dalgın bakışları, Isabel'e bir gizi ele veriyor gibi geldi. Ama Isabel doğru dürüst görünceye kadar her şey uçup gitti. Madam Merle kendisini gördü ve kımıldamadan hoş geldin, dedi; kocası ise hemen ayağa fırladı.[37]

---

37 Henry James, *Bir Kadının Portresi*, çev. Necla Aytür, Ünal Aytür, YKY, 5. baskı, 2020, s. 457

Kafka'nın "Yargı"sı gibi gerçeküstü bir öyküde bile jestler kurmacayı tanınabilir bir insani kapsama oturtmak için kullanılabilir. Georg Bendermann'ın babası durmadan küçülüp büyür, kişisel gücünü bir kazanıp bir kaybederken Georg'un jestleri son derece acayip bir durumda sakin ve sağduyulu kalmaya çalışan bir adamın jestleri olsa da, babasının jestleri (saatinin kösteğiyle oynaması, yatak örtülerini savurup atması) dehşet verici derecede büyümüş ya da küçülmüş durumundan bizi haberdar eder.

> *Babasını kucağında yatağa taşıdı. Yatağa doğru attığı birkaç adım sırasında babasının göğsüne dayanmış yatarken saatinin kösteğiyle oynadığını dehşetle fark etti. Babasını hemen yatağa bırakamadı, adam saat kösteğine öyle sıkıca yapışmıştı.*
>
> *Ama yatağa yatar yatmaz her şey yolundaymış gibi göründü. Adam örtündü, battaniyeyi omuzlarının ta yukarılarına kadar çekti. Georg'a dostça olmadığı söylenemeyecek bir gözle baktı.*
>
> *Georg başını teşvik edici bir biçimde sallayarak, "İşte oldu, şimdi hatırlamaya başladın artık, değil mi?" dedi.*

"İyice örtünmüş müyüm?" diye sordu babası, sanki ayaklarının güzelce örtünün altında olup olmadığını göremiyordu.

"Oh, yatakta iyice rahat ettin bile" dedi Georg, örtüleri babasının etrafına sıkı sıkı bastırdı.

Babası bir kere daha, "İyice örtünmüş müyüm?" diye sordu ve cevabı özel bir merakla bekler gibi göründü.

"Merak etme, güzelce örtündün."

Babası sorunun cevabını çın çın öttürerek, "Hayır!" diye bağırdı, battaniyeyi öyle bir şiddetle savurdu ki, battaniye bir an için havada dümdüz açıldı. Adam yatağın üstünde ayakta durdu. Bir eliyle nazikçe tavana tutundu. "Beni gömmek istedin, biliyorum, seni küçük rezil ama ben daha gömülmedim."

Edebiyatın en dokunaklı, en derli toplu, en çok bilgi aktaran jestlerinden biri, Çehov'un "Piskopos" öyküsünde bulunur. Kahramanımız olan piskopos ölmektedir. Kilisedeki yüksek mevkiine, hizmetkârlarına ve ruhban sınıfından maiyetine rağmen tek başına ölmektedir, ailesinden, mütevazı geçmişinden, özellikle de uzun bir ayrılığın

ardından –tesadüfen– kendisini ziyarete gelmiş olan annesinden kopmuş, uzaklaşmıştır. Bu sahnede, piskopos annesiyle ve annesinin torunu, piskoposun da sekiz yaşındaki yeğeni Katya ile öğle yemeği yemektedir. Tek bir jest –kadehlerle ilgili mesele– annenin sosyal huzursuzluğunu, bu önemli, başarılı yabancının, oğlunun huzurunda bulunmaktan nasıl büyülenmiş olduğunu ve piskoposun yukarı tırmanış tarihçesinin bir özetini bize aktarır.

> *Konuşmasındaki sevecen üsluba rağmen annenin çekinip sıkıldığı, oğluna sen mi yoksa siz mi diye hitap etmesi gerektiğini bilemediği, kendini bir anneden çok bir diyakoz karısı olarak hissettiği fark ediliyordu. Katya ise sanki onun nasıl bir insan olduğunu tahmin etmeye çalışıyormuş gibi, gözlerini kırpmadan büyük bir dikkatle piskopos amcasına bakıyordu. Saçları taktığı taraktan ve kadife kurdelesinden dolayı kabarmış, başının üzerinde haleye benzer bir şekil oluşturmuştu; burnu yukarıya doğru kalkıktı, gözleri kurnaz kurnaz bakıyordu. Yemeğe oturmadan önce bir bardak kırmıştı, ninesi şimdi bir yan-*

dan konuşurken bir yandan da Katya'nın önünden kâh bardağı, kâh kadehi uzaklaştırıyordu. Piskopos, annesini dinlerken, çok çok eskiden bir keresinde annesinin onu, diğer erkek ve kız kardeşleriyle birlikte alıp zengin sayılan akrabalarına götürdüğünü hatırladı.[38]

Daha sonra piskopos hâlâ hasta yatağında yatarken, Katya'nın bir fincanı ya da fincan tabağını düşürmesiyle bitişik bir odadan gelen kırılan tabak çanak seslerini duyuyor. O zaman yalnızca büyükannenin değil, torunun da gerginliğini gözlemleyip gözlemlemediğimizi düşünüyoruz. Küçük kız nihayet bütün cesaretini topluyor ve piskopostan biraz para istiyor, çünkü aile pek yoksul. Belki de Katya'nın sakarlığı sadece bir karakter özelliği, hatta yaşının küçüklüğünün bir sonucu değil, bu hassas konuda saygın dayısına nasıl yaklaşacağına dair duyduğu endişelere gösterdiği durumsal bir tepkidir.

---

38 Anton Çehov, "Piskopos", *Seçme Öyküler 3 – Kısa Hikâyeler*, çev. Nuri Yıldırım, Yordam Kitap, 2019, s. 336-337.

Bir başka ünlü edebiyat jesti de Joyce'un "Ölüler"inin açılış sahnesini sonuçlandırır. Her yılki Noel kutlamaları için yaşlı halalarının evine gelen kendini beğenmiş Gabriel Conroy ile halalarının hizmetçisi Lily arasındaki zarif bir biçimde huzursuz edici şu konuşma:

> *"Anlat bakalım Lily," dedi arkadaşça bir edayla, "okula devam ediyor musun?"*
>
> *"Yo, hayır, efendim. Bir yılı geçti o defteri kapatalı" diye cevapladı Lily.*
>
> *"O halde desene senin delikanlıyla düğününüze gideceğimiz o güzel günler hiç de uzak değil ha ne dersin?" diye sordu neşeli bir tavırla.*
>
> *Kız, başını omzunun üzerinden arkaya doğru çevirerek Gabriel'e doğru baktı ve sert bir şekilde şöyle söyledi:*
>
> *"Şimdiki adamlar sadece palavra, senden ne koparırım diye bakıyor."*
>
> *Bir hata yapmış gibi hisseden Gabriel kızarıp bozarmıştı. Kafasını kaldırmadan ayakkabılarından galoşlarını çıkarmış ve atkısıyla vurarak rugan ayakkabılarını iyice temizlemişti.*

(...)

Ayakkabılarının yüzünü parlattıktan sonra olduğu yerde doğrulup cepkenini dolgun bedenine iyice oturtmak için elleriyle çekiştirdi. Sonrasında hemen cebinden bir bozuk para çıkardı.

"Lily," dedi parayı kızın eline sıkıştırırken, "Noel'deyiz, öyle değil mi? Hadi bak... Al, ufak bir..."

Hızla kapıya doğru ilerledi.

"Yoo, lütfen, efendim" diye haykırdı kız arkasından takip ederek. "Gerçekten, efendim, bunu kabul edemem."

"Noel'deyiz! Noel'deyiz!" dedi Gabriel kızın cevabını kabul etmez bir ima ile elini sallarken ve merdivenlere doğru neredeyse koşar adımlarla ilerlerken.

Merdivenleri katettiğini gören kız arkasından seslendi:

"Öyleyse teşekkür ederim, efendim."[39]

Gabriel'in parayı beceriksizce Lily'ye verişi,

---

39 James Joyce, Ölüler, çev. Mustafa Bal, Palto Yayınevi, 2014, s. 14-16

mahcup edici konuşmalarının doruk noktası; Gabriel'in delikanlıyla ilgili yarı flörtöz sorgusundaki uygunsuz cinsel imaların, patronluk taslayan tavrının, ikisinin de aralarındaki sınıf, güç ve cinsiyet farklarının bilincinde oluşlarının altını çiziyor. Bu da bizi öykü boyunca Gabriel'in yaptığını göreceğimiz şeylere hazırlıyor: yanlış tonu tutturmak, yanlış anlamak, yanlış sonuçlara varmak. Gabriel'in Lily ile konuşmasına serpiştirilmiş küçük jestler (ayakkabılarını parlatması, yeleğini düzeltmesi), televizyon filminde olduğu gibi gerginliği göstermenin kısa yolu olarak kullanılan hazır hareketler değil, daha ziyade esas mücadelesi kendi kibrinin kırılganlığına karşı olan, dünyayı kendi savunmacı öz benliğinin ötesinde hemen hemen hiç göremeyen bir adamın doğal refleksleri. Ayrıca küçük bir mahcubiyetin ya da işlenen bir kabahatin ardından kendimizi böyle bir şeyi yapmış olabilecek insana bir bakmak ve söz konusu insanın dünyaya gösterdiği yüzü mümkünse biraz iyileştirmek için aynaya doğru koştururken bulabileceğimizin incelikli ve doğru bir tasviri.

Gabriel –bizim de yaptığımız gibi– küçük

sosyal hatasının daha büyük sonuçları üzerinde düşünüyor ve gururunu kendi öneminin sağladığı rahatlıkla onarmayı deniyor:

...vals bitene kadar salonun kapısında bekledi. Kızın sert ve ani cevabından ötürü hâlâ biraz huzursuzdu. Manşetlerini ve kravatının düğümünü gevşeterek bu cevabın içine saldığı sıkıntıyı hafifletmeyi denedi. Ardından cepkenin cebinden küçük bir kâğıt çıkarıp konuşması için hazırladığı başlıklara göz attı. Dinleyenlerin seviyesini aşabilir endişesiyle Robert Browning'in dizeleriyle ilgili kararsız kalmıştı. Shakespeare ya da Melodies'den hatırlayabilecekleri alıntılar daha iyi olurdu. Etrafındaki adamların ayakkabı topuklarının çıkardığı nahoş takırtılar ve ayakkabı tabanlarını yere sürtüşleri onların kültür seviyesinin kendisininkinden farklı olduğunu bildiriyordu. Onlara anlamayacakları bir şiirden dizeler okumakla kendini yalnızca gülünç bir duruma sokmuş olacaktı.[40]

Jestlerin sosyal sınıfların diken gibi batan far-

---

40 James Joyce, *Ölüler*, çev. Mustafa Bal, Palto Yayınevi, 2014, s. 16

kındalığını böyle tasarrufla ortaya sermesi, patronun fabrikadaki bir çalışana bir belge vermesinin gerektiği bir sahneyi prova eden Alman bir tiyatro grubuyla ilgili duyduğum hikâyeyi getiriyor aklıma. İşçiyi oynayan aktör, sahneyi düzgün çıkaramadığını, işçinin patronundan belgeyi almasıyla ilgili bir yanlışlık olduğunu düşündüğünü söyleyip duruyormuş. O noktada yönetmen –benim dinlediğim versiyonda Bertolt Brecht– tiyatrodaki temizlikçi kadını çağırmış. Kadına büyük bir nezaketle bir sorunları olduğunu söylemiş. Acaba bir saniyeliğine şu belgeyi tutarak onlara yardımcı olabilir miymiş? Temizlikçi kadın ellerini önlüğüne silmiş, ancak ondan sonra kâğıdı almak için uzanmış, böylece aktöre neyin eksik olduğunu ve ne gerektiğini göstermiş.

Diyaloğun aksine jestler, odada sadece tek bir karakter olduğunda karakteri tasvir edebilir. Charles Baxter'ın Aşk *Tedavileri* (*The Cures for Love*) romanı kahramanının ailevi ve romantik durumuna ışık tutan bir jestle başlar.

Onu kesin olarak terk ettiği gün adamın keplerin-

den birini taktı. Kep açık kumral saçlarına güzelce oturmuştu. Vizörün üstünde altın rengi kabartma harflerle adamın kamyonetinin markasının ismi vardı. Kadın kepi ters takmıştı başına, bir keresinde kendisi yemek pişirirken adamın takmış olduğu gibi. Sonra o akşam banyoda da kepi başından çıkarmadı. Küvette arkaya yaslanıp da vizör karolara çarptığında, sabun kokusunun üstünden bile adamın ter bandındaki ter kokusunu alabiliyordu. Adamın teri her zaman taze pişirilmiş alabalık gibi kokardı.

Katherine Mansfield'in "Sinek"i ("The Fly"), tek başına, daha doğrusu ortamda başka biri yokken yapılan bir jesti anlatıyor, başlangıçta anlamı ve önemi açık görünse de, üzerinde düşündükçe karmaşıklaşan bir hareket var burada. Sadece "patron" olarak bahsedilen başkahramanı bir arkadaşı ziyarete geliyor ve bu arkadaş patronun I. Dünya Savaşı'ndan altı sene önce öldürülmüş olan oğlunun mezarından bahsediyor. Patronun asla ağzına almadığı ve düşünmemeye çalıştığı bir ölüm bu. Istırap çeken patron birden mürekkep şişesine bir sinek düşmüş olduğunu fark ediyor.

Patron bir dolmakalem aldı, sineği mürekkepten çıkarıp bir kurutma kâğıdı parçasının üzerine silkeledi. Sinek etrafına sızan koyu renk lekenin içinde bir saniyenin binde biri süreyle hareketsiz yattı. Sonra ön bacaklar kıpırdandı, tutundu, sinek küçük, sırılsıklam gövdesini yukarı çekerek mürekkebi kanatlarından temizlemek gibi muazzam bir işe girişti. Bir bacak, tıpkı bir taşın tırpanın bir üstüne bir altına girmesi gibi kanadın üstünde bir yukarı bir aşağı, bir yukarı bir aşağı gidip geliyordu. Sonra bir duraklama oldu, parmakuçlarında duruyormuş gibi görünen sinek önce bir kanadını, sonra diğerini açmaya çalıştı. Sonunda başardı, ondan sonra oturup küçücük bir kedi gibi yüzünü temizlemeye başladı. İnsan o küçük ön bacakların neşeyle, hafiflemiş halde birbirine sürtündüğünü hayal edebiliyordu. Dehşetli tehlike geçmiş, sinek kurtulmuştu, yaşam için yeniden hazırdı.

Ne var ki tam o sırada patronun aklına bir fikir geldi. Dolmakalemini tekrar mürekkebe daldırdı, kalın bileğini kurutma kâğıdına doğru eğdi ve tam sinek kanatlarını açmayı denediği sırada kocaman, ağır bir damla iniverdi. Bakalım şimdi ne yapacaktı

sinek? Ne heyecan! Küçük sefil tam anlamıyla sinmiş, şaşkına dönmüştü, bundan sonra ne olacağından korkarak kımıldayamıyordu. Ama sonra acı içindeymiş gibi kendini öne doğru çekti. Ön bacaklar sallandı, tutundu, bu defa daha yavaş olmak üzere aynı çaba en baştan başladı.

Yiğitmiş bu küçük şeytan, diye düşündü patron ve sineğin cesaretine gerçek bir hayranlık duydu. İşte sorunlarla böyle başa çıkılırdı, insan böyle olmalıydı. Asla bitti demeyecektin, mesele sadece... Ama sinek zahmetli işini bir kere daha bitirmişti, patron dolmakalemini tekrar dolduracak ve sallayacak fırsatı ancak buldu, yeni temizlenmiş gövdenin üstüne koyu renk bir damla daha düştü. Bakalım bu defa ne olacaktı? Acılı bir şüpheyle dolu bir an geçti. O da ne, ön bacaklar yine sallanıyordu. Patron içinin rahatladığını hissetti. Sineğe doğru eğildi ve şefkatle, "Seni becerikli küçük p..." dedi. Üstelik kuruma sürecine yardımcı olmak için sineğin üzerine üflemek bile gelmişti aklına. Ne olursa olsun bu defa sineğin çabalarında ürkek ve zayıf bir yön vardı, patron dolmakalemi şişeye daldırırken bunun son olması gerektiğine karar verdi.

Öyle de oldu. Son damla sırılsıklam kurutma kâğıdının üzerine düştü, mürekkebe bulanmış sinek damlanın içinde yattı ve kımıldamadı. Arka bacakları gövdesine yapışmıştı, ön bacakları görünmüyordu.

"Hadi" dedi patron. "Kalk bakalım." Sineği dolmakalemiyle dürttü. Boşuna. Hiçbir şey olmadı, olacağı da yoktu. Sinek ölmüştü.

Patron cesedi mektup açacağının ucuyla kaldırıp çöp sepetine attı. Ama içini öyle bir perişanlık duygusu kaplamıştı ki, korktu. Öne doğru ilerleyip Macey'yi çağırmak için zile bastı.

"Bana kurutma kâğıdı getir" dedi sert sert. "Hem de acele et." İhtiyar ayaklarını sürüyerek uzaklaşırken, patron da daha önce ne düşündüğünü düşünmeye daldı. Neydi? Hani... Mendilini çıkarıp gömleğinin yakasının içine yerleştirdi. Ne yaparsa yapsın asla hatırlayamıyordu...

Bu jesti fazla basit bir şekilde yorumlamak işten bile değil. Patronun kederi onu zararsız bir sineğe şiddet uygulamaya yöneltiyor. Ama patronun duygularındaki ince değişiklikler ve sineğin mücadelesine gösterdiği tepkiler bizi yüzeysel oku-

manın ötesine götürüyor ve rastgele acımasızlığın avuntularını, insanın kendi güçsüzlük hissini derinlemesine düşünme aracı olarak tanrıcılık oynamanın zevklerini ve acıyı bizden daha zayıf ve çaresiz herhangi birine –herhangi bir şeye– aktarmaya yönelik sapıkça arzuyu düşünmeye sevk ediyor.

Her iki sahne de bir böceğin öldürülmesini konu etse de, patronun sinekle olan ölümcül karşılaşması Edward St. Aubyn'in *Biraz Umut*'unun (*Some Hope*) başlarındaki şu andan ancak bu denli farklı olabilir. Bu kıyımı genç kahramanın sadist babası, Doktor David Melrose gerçekleştiriyor, bir gece önce ütülediği koca bir yığın çamaşırı taşımakta olan evin hizmetçisi Yvette de olaya şahit oluyor.

> *Mavi sabahlığıyla ve eylül güneşinin kalker dağının tepesinden doğması için vakit hâlâ erken olmasına karşın koyu renk gözlük takmış olarak sol elinde tuttuğu hortumdan, ayaklarının dibindeki çakılların arasında telaşla tek sıra halinde hareket eden karıncaların üstüne basınçlı suyu doğrulttu. Yöntemi gayet sağlamdı: Hayatta kalanların ıslak taşlar üzerinde debelenmesine ve bir süreliğine kendilerini toplamasına*

izin veriyor, sonra üstlerine yeniden gürül gürül su akıtıyordu. Boştaki eliyle, dumanları alnının belirgin kemiklerini örten kahverengi ve kır buklelerin arasına süzülen puroyu ağzından aldı. Sonra öldürmeye kesin kararlı olduğu bir karıncayı daha iyi bir şekilde ezmek için suyun akışını başparmağıyla kıstı.

Yvette incir ağacını bir geçse yeterdi, ondan sonra geldiğini Doktor Melrose görmeden eve süzülebilirdi. Ne var ki adamın, bakışlarını yerden kaldırmadan, Yvette ağacın arkasına saklandığını zannettiği sırada ona seslenme huyu vardı. Bir gün önce kollarını yorgun düşürmeye yetecek ama çamaşırları düşürmesine yetmeyecek bir süre boyunca onunla konuşmuştu. Doktor böyle şeyleri büyük bir titizlikle ölçerdi.

Sinekle arasındaki aniden gelişen ufak yarışa sinek talihsiz bir kazaya uğrayana dek başlamamış olan patronun aksine, Doktor Melrose –yakın okuyucular, St. Aubyn'in doktorun yaşı ve sosyal sınıfı hakkında bizi bilgilendirmek için bulduğu yola hayran olmuşlardır– sağlam bir yöntem uyguluyor. Karıncalar kaderlerini hak edecek hiçbir şey yapmamış,

verdikleri mücadele de doktorun Mansfield öyküsündeki patronun hissettiği hayranlık gibi bir hayranlık hissetmesine neden olmuyor. Hatta doktor öldürmeye "kesinlikle kararlı" olduğu karıncaların ölümünü uzatıyor, eziyete dönüştürüyor. O yüzden bir sonraki paragrafta karıncalarla oynadığı oyundan sıkılıp acımasızlığını evrim basamaklarının daha yukarılarına yönelttiğini ve Yvette'in kollarının ağır çamaşırlar yüzünden ağrımasına yetecek ama çamaşırları düşürmesine meydan vermeyecek konuşma uzunluğunu hesaplayarak bir insana eziyet ettiğini gördüğümüzde şaşırmıyoruz.

Karakter yaratmanın başlıca yollarının diyalog ve fiziksel tasvir olduğunu düşünürüz ama –durup anlatım tekniklerini incelediğimizde– özellikle yarı-mantıklı ve mantıksız kurmaca kişiliklerle uğraşırken jestlere ve kısmen bilinçsizce yapılan hareketlere ağırlık veren yazarlar da vardır. Flannery O'Connor'ın *Bilge Kan* (*Wise Blood*) romanının ilk bölümünde, Tanrı'yla kafayı bozmuş vaiz Hazel Motes bir trenin yemek vagonunda kendini sıradan yolcuların arasında bulur. Diyalogların küçük hareketlerden oluşan uzun listeyi vurgula-

mak için nasıl kullanıldığına, jestlerle sergilenen komik olayların vurucu satırının nasıl diyalogdan oluştuğuna dikkat edin:

> *Kondüktör eliyle çağırdı, Bayan Hitchcock'la kadınlar içeri girdi, Haze da onları takip etti. Adam Haze'i durdurup, "Sadece iki kişi" dedi ve onu tekrar kapıya doğru itti.*
>
> *Haze'in yüzü çirkin bir kırmızıya büründü. Bir sonraki kişinin arkasına geçmeye çalıştı, sonra da geldiği vagona dönmek için sıranın arasından geçmeye uğraştı ama koridorda sıkışık bir halde duran çok fazla insan vardı. Etrafındaki herkes ona bakarken olduğu yerde durmak zorundaydı. Nihayet vagonun öbür ucundaki bir kadın ayağa kalktı, kondüktör eliyle işaret etti. Haze tereddüt etti, sonra elin yeniden hareket ettiğini gördü. Koridorda ileri atıldı, yolda iki masanın üzerine doğru devrildi, birinin kahvesinin içinde elini ıslattı. Görevli onu papağanlar gibi giyinmiş üç genç kadınla birlikte oturttu.*
>
> *Kadınların elleri masanın üstündeydi, parmakuçları kıpkırmızıydı. Haze oturdu, elini masa örtüsüne sildi. Şapkasını çıkarmadı. Kadınlar yemeklerini*

bitirmiş, sigara içiyordu. Haze oturunca konuşmayı kestiler. Haze menüdeki ilk şeyi işaret etti, tepesinde duran kondüktör, "Siparişini yaz evlat" diyerek kadınlardan birine göz kırptı, kadın burnundan bir ses çıkardı. Haze siparişini yazdı, kondüktör alıp gitti. Haze oturduğu yerde oturmaya devam edip önüne, karşısındaki kadının boynuna doğru somurtkan bir şekilde dik dik bakmaya başladı. Kadının sigarayı tutan eli arada sırada boynundaki benin önünden geçiyor, gözden kayboluyor, sonra tekrar geçerek masaya dönüyor, bir saniye sonra da bir duman sütunu Haze'in yüzüne üfleniyordu. Duman üç ya da dört kez yüzüne üflendikten sonra Haze kadına baktı. Kadının cüretkâr bir pilici andıran bir ifadesi ve doğruca Haze'in üzerine dikilmiş küçük gözleri vardı.

"Eğer sizin günahlarınız affedilirse," dedi Haze, "ben kendiminkilerin affedilmesini istemezdim." Ondan sonra başını pencereye çevirdi. Dışarıdaki karanlık boşluğun geçtiği solgun yansımasını gördü. Bir yük treni boşluğu yararak gürleyip geçti, kadınlardan biri güldü.

Haze ona doğru eğilip neredeyse nefesi kesilmiş gibi konuşarak, "İsa'ya inandığımı mı zannedi-

yorsunuz?" dedi. "Bana bakın, şu anda yaşasa bile inanmazdım. Bu trende olsaydı bile inanmazdım."

Kadın zehirli bir doğu aksanıyla, "İnanmak zorunda olduğunuzu kim söyledi?" dedi.

Haze geri çekildi.

Garson yemeğini getirdi. Haze önce yavaş yavaş yemeye başladı, kadınlar kendilerini o çiğnedikçe belirginleşen çene kaslarını seyretmeye verince o da hızlandı. İçinde yumurta ve ciğer parçaları olan bir şey yiyordu. Bitirdi, kahvesini içti, sonra parasını çıkardı. Görevli onu gördü ama hesabı almaya bir türlü gelmiyordu. Ne zaman masanın yanından geçse kadınlara göz kırpıyor, Haze'e de dik dik bakıyordu... Nihayet gelip hesabı söyledi. Haze parayı adamın eline tutuşturdu, sonra onu kenara iterek vagondan çıkıp gitti.

Jestler genellikle bilinçaltını ele verir ama aslında jestlerimizin ziyadesiyle farkında olduğumuz pek çok durum söz konusudur ve bu bilinçlilik de bir bakıma çok şey anlatır. Beckett'in eserlerinde karakterler rahatsız edici bir biçimde yaptıkları ya da yapmadıkları her hareketin farkındadır, tıpkı kendileriyle ilgili her şeyin farkında oldukları –ve hiçbir

şeyin farkında olmadıkları– gibi. Turgenyev'in kısa romanı İlk Aşk'ın *kısmı hariç tabii* büyük kısmı karakterlerin jestleriyle, anlatıcının doğru bir şekilde anlayamayacak ya da yorumlayamayacak kadar genç olduğu sayısız küçük hareket aracılığıyla anlatılır.

Anlatıcı komşusu Zinayda'yı, âşık olacağı genç güzel kadını ilk gördüğünde Zinayda'nın etrafı dört talibiyle çevrilidir. Genç kadın taliplerinin alnına küçük, gri renkli çiçeklerle hafifçe vurmaktadır. Zinayda'nın –hiç değilse o andaki– karakterini ve ona meftun erkeklerle olan ilişkisini tanımlayan bir jesttir bu.

> *Gençler alınlarını kıza öylesine istekle uzatıyorlardı ve kızın hareketlerinde (onu yandan görüyordum) öylesine alımlı, buyurgan, okşayan, şakacı, sevimli bir hava vardı ki, şaşkınlığımdan, duyduğum hazdan az kalsın haykıracaktım; sanırım, o zarif ellerin benim alnıma da çiçeklerle vurması için o anda dünyadaki her şeyi verirdim.*[41]

---

41 İvan Sergeyeviç Turgenyev, *Rudin/İlk Aşk/Bahar Selleri*, çev. Ergin Altay, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 170

Yeni âşık delikanlı o gece sebebini bilmeden yatağa gitmeden önce kendi etrafında üç kere dönüyor. Çok geçmeden Zinayda'yla arkadaşlığı derinleşiyor, Zinayda yumak yapmakta olduğu kırmızı yün çilesini tutmasını istediğinde –tabiri caizse– ağına çekiyor onu.

Hiç konuşulmayan bir sahnede, bahçesinde gezinmekte olan anlatıcı, güzel komşusunun dikkatini çekmek için öksürüyor, sonra kız okuduğu kitabı bırakıp anlatıcının babasının gidişini seyrederken, anlatıcı da kızı seyrediyor. Ertesi gün Zinayda'yla annesi akşam yemeğine geliyorlar, yemek sırasında Zinayda'yla anlatıcının babası arasındaki güçlü çekim, anlatıcı hariç herkes için anlaşılır bir hal alıyor. Burada da hiçbir şey söylenmesine gerek yok, ne bir diyaloğa ne de kimin ne söylediğinin aktarılmasına ihtiyaç var. Anlatıcının annesinin Zinayda'dan ilk anda hoşlanmaması için, genç misafirle ev sahibinin masadaki davranışlarına tek bir kere bakması yetip de artıyor.

> *Yemekte babam sürekli onun yanında oturdu ve kendisine özgü zarif, sakin kibarlığıyla ilgilendi kom-*

şusuyla. Arada bir başını çevirip bakıyordu Zinayda'nın yüzüne, kız da seyrek olarak bakıyordu ona. Ama Zinayda'nın bakışı çok tuhaf ve neredeyse düşmancaydı. Fransızca konuşuyorlardı; Zinayda'nın temiz Fransızca telaffuzuna şaşırdığımı hatırlıyorum.[42]

Anlatıcı daha sonra aşk ve beğenme işaretleri bulmak için Zinayda'nın bütün jestlerini (gizemli gülümsemeler, muamma dolu iç çekişler, ateşli el tutuşları) inceleyecek, oysa halihazırda okur bunların gözleri babasınınkileri hatırlatan delikanlının babasına âşık bir kadının hareketleri olduğunu bilmektedir. Delikanlı babasına Zinayda'ya yapacağı bir ziyaretten bahsettiğinde, babanın cevabında da benzer bir altmetin okuruz:

Bankta oturmuş elindeki çubukla kumda bir şeyler çizerek yarı dikkatli, yarı dalgın, dinliyordu beni. Arada bir yüzüme bakarak neşeyle gülümsüyor, kısa

---

42 İvan Sergeyeviç Turgenyev, *Rudin/İlk Aşk/Bahar Selleri*, çev. Ergin Altay, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 186

sorularla, itirazlarla beni daha ayrıntılı anlatmaya zorluyordu.[43]

Anlatıcı o akşam Zinayda'yı ziyaret eder, kız onu görmeyi kabul etmez ve odasından delikanlıya bakmakla yetinir, odasının kapısını yavaşça kapatır ve annesi seslendiğinde cevap vermez. Anlatıcının kaderi böylece mühürlenir. "Tutkum işte o günden itibaren başladı."

Zinayda bir ot parçasını ısırır, kendisine yüksek sesle şiir okunmasını ister, bir dize yüzünden kızarır, anlatıcının saçını acıtana kadar büker, ondan yüksek bir duvardan atlamasını ister, güneş şemsiyesini tozun toprağın içine atar, anlatıcının yüzünü öpücüklere boğar, bir gece geç vakitte anlatıcı babasının kızın evinin istikametinde gözden kaybolduğunu gördükten sonra penceresinin panjurunu kapatır. Delikanlı farkında değildir ama bütün bu jestler Zinayda'nın babasıyla yaşadığı gizli ilişkinin gidişatını gösterir. Ve her şey anla-

---

43 İvan Sergeyeviç Turgenyev, *Rudin/İlk Aşk/Bahar Selleri*, çev. Ergin Altay, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 197

tıcının sessizlik içinde uzaktan seyrettiği ünlü sahneyle doruğa ulaşır. Bu sahne neredeyse pandomimle canlandırılıyormuşçasına ilerleyen ve kulak misafiri olunan tek bir cümlelik diyalog haricinde tamamen jestlerden oluşur.

Sahne, delikanlının babasının küçük, ahşap bir evin açık penceresinin önünde durmuş, pencere kenarında oturan Zinayda ile konuştuğunu görmesiyle başlar:

> *Babam bir şey için ısrar eder gibiydi. Zinayda ise kabul etmiyordu. Zinayda'nın yüzünü bugünkü gibi hatırlıyorum: Kederli, ciddi, güzeldi; anlatılmaz bir hüzün, sevgi ve bir tür umutsuzluk vardı yüzünde... anlatacak başka sözcük bulamıyorum. Hep tek sözcükle karşılık veriyordu babama, bakışını önünden kaldırmıyor, yalnızca uysal, ısrarcı bir tavırla gülümsüyordu. Bir tek bu gülümsemede benim eski Zinayda'mı tanımıştım. Babam omuzlarını kaldırdı, şapkasını düzeltti; bu onun artık sabırsızlanmaya başladığını gösterirdi... Sonra şöyle dediğini duydum: "Vous devez vous separer de cette..." Zinayda doğruldu, elini uzattı... Ansızın inanılmaz bir şeye*

tanık oldum: Babam, redingotunun eteğinin tozunu temizlemekte kullandığı kamçısını birden kaldırdı ve kendisine uzanmış, dirseğine kadar çıplak o kolda keskin bir şaklama duyuldu... Çığlık atmamak için zor tuttum kendimi. Zinayda irkildi, bir şey söylemeden babama baktı ve kolunu dudaklarına götürüp kamçının kıpkırmızı yaptığı yeri öptü. Babam kırbacını fırlatıp attı, merdiveni koşarak çıkıp eve daldı... Zinayda döndü, kollarını öne uzatıp, başını geri atıp pencereden uzaklaştı.[44]

Bu –Zinayda'nın kolundaki kırbaç yarasını öpmesi– babasının acelesiyle ve metresinin iki yana açılmış kollarıyla ifade edilen cinsel gerilim yüklü barışma sahnesiyle birlikte anlatıcının sonsuza dek hafızasına kazındığını hissettiği bir jest. Okurun da aklında kalan bu.

En büyük yazarlar bile basmakalıp jestler kullanabilir ya da jestlerden kötü bir şekilde yararlanabilir. Dickens bazen kişilik tanımlamaktan ziyade,

---

44 İvan Sergeyeviç Turgenyev, *Rudin/İlk Aşk/Bahar Selleri*, çev. Ergin Altay, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 248

kalabalık bir karakter grubundakileri tek tek akılda tutabilmemiz için kullanışlı bir araç olarak jestlere başvurur: Biri gözlerini kırpıştırır, öbürünün gözü seğirir, şuradaki topallar, buradaki aynı şeyi tekrar tekrar söyler. Ve elbette, jestlerin tasvirini yapmadan yazmak da mümkündür. Jane Austen'ın ne kadar nadiren fiziksel jestler kullandığını –hemen hemen hiç kullanmadığını– fark etmemek imkânsızdır. Belki bunun sebebi dikkati tamamen bir karakterin duygularındaki değişimlere yönelmiş olduğu için bakışlarını aşağı indirip karakterin kendini ele veren budalaca ya da amaçsızca el ve ayak, diz ve dirsek hareketlerine bakmaya zahmet etmemesidir.

Jest kullanacaksak –bu kullanışlı araca, bu kısa yola, beyinle ağzı devre dışı bırakıp doğruca kalbe inmenin bu güzel yoluna niye başvurmayalım ki?– bunu nasıl daha etkin bir şekilde yapabiliriz? Öncelikle, yazdığımız her sözcükte olduğu gibi dikkatli ve tutumlu olmak önem taşır. Bir jest aydınlatıcı değilse kullanmayın ya da cümleden çıkarın ve sonra gözünüzün onu arayıp aramadığına, hatta öyle bir şey olduğunu hatırlayıp hatırlamadığınıza bir bakın. O sigaranın yakılmasına,

o şarap kadehinin doldurulmasına gerçekten ihtiyacımız var mı? Söz konusu jest bir vakit geçirme yolu mu, diyalogda bir alan açıyor mu, ruh halini ve duyguları iletiyor mu? Bize karakterle ya da sayfada yaratmaya uğraştığımız durumla ilgili özel bir şey söylüyor mu?

Peki, bu aydınlatıcı jestleri nasıl bulacağız? Cevap basit: Dünyaya dikkatli bakarak. İnsanları gözleyin, yakından gözleyin ve gördüklerinizi yazın ya da unutmayın. (O Büyük Fikir'den ziyade küçük jestlerin kaydını tutmanın boş bir çalışma defterini doldurmanın daha faydalı bir yolu olduğu söylenebilir.) Metroda karşımızda oturan, karnındaki küçücük, neredeyse belli belirsiz fazlalığı elleyip duran kadına dikkat edin. Kırmızı ışıkta yanınızda duran arabadaki genç çifte bakın, adam radyodaki rap şarkısına eşlik ederek kafası ve elleriyle karmaşık bir bale gösterisi sergiliyor, kadın adamdan başka tarafa dönmüş, pencereden dışarıyı seyrediyor.

Proust, "jestlerin şiirselliği" dediği şeyi ararken, kâhyası Céleste Albaret'nin kendisiyle ilgili söylediği şu özelliklerden ilham almış:

... muhteşem bir gözlem gücü ve sağlam bir bellek. Mesela, Hamelin Sokağı'na bakan mutfak penceresinden içeri Madam Standish ve ailesinin akşam yemeği yemelerine baktığı iki üç seferin her birinde de sanki oradan öylece geçiyormuşçasına kendini kısacık göstermekle yetinmiştir. Ama otuz saniye içinde her şey kayıt altına alınmış oluyordu, hem de bir fotoğraf makinesinin yapabileceğinden daha iyi bir şekilde, zira o görüntünün ardında genellikle tek bir ayrıntıya dayanan tam bir karakter analizi mevcut oluyordu. Birinin tuzluğu alış biçimi, bir baş eğiş, kıyısından köşesinden yakaladığı bir tepki.

Bölüme kötü oyuncuları ve fazla tiyatrovari jestlerini eleştirerek başladığıma göre, belki kapanışı iyi oyuncuları överek yapmalıyım, ne de olsa iyi oyuncular fiziksel hareketi bir öğrenci gibi incelerler. Oyuncular daima başkalarını seyrederler, yazarlar da oyuncuları seyrederek bir şeyler öğrenebilir; örneğin, Robert De Niro'nun Jake LaMotta'yı, Travis Bickle'ı ya da sık sık oynadığı o kibar rahiplerden birini canlandırırken kullandığı son derece farklı bir sürü jesti düşünün. Bir oyuncu bir

keresinde bana seneler önce yağmura şemsiyesiz yakalanmış yaşlı bir adamı seyrettiğini ve sonra adamın kambur, kendini kollayan yürüyüşünü çocuğunun ani ölümü karşısında kederle eğilmiş bir babayı canlandırırken kullandığını anlatmıştı.

Son olarak, jestlerle ilgili, bir yönetmenin insanların her bir hareketleriyle sırlarını ele verişine nasıl dikkat ettiğine ilişkin bir hikâyeyi alıntılamak istiyorum. Oyuncu Isabella Rossellini'nin anılarından alınan hikâyeyi, benzer bir kurmaca hikâyeyle, L.P. Hartley'nin *Arabulucu* (*The Go-Between*) kitabından bir alıntıyla karşılaştırmak ilgi çekici olabilir. Her ikisinde de jest kullanımı gizli bir aşk ilişkisini ele veren bir hareketi içeriyor.

Hartley'nin pasajında genç, aristokrat bir İngiliz kadının yöredeki bir çiftçinin kriket maçı sonrası söylediği bir serenata piyanoyla eşlik ettiği bir sahne var. Diğer misafirler bilmiyor ama çiftçi, genç kadının sevgilisi.

> *Şarkının bitişinde, eşlik eden müziyen de sahneye çağrıldı ve Marian alkışlayanları Ted'le birlikte selamlamak için taburesinden kalktı. Yarı dönerek*

Ted'e hafif bir eğilmeyle selam verdi. Ama Ted buna karşılık vereceğine, ortağıyla şakalaşan bir komedyen ya da palyaço gibi başını iki kere ondan yana çevirdi. Seyirciler güldü, Lord Tirmingham'ın, "Pek de kibar değilmiş ha?" dediğini duydum. Yanımda oturan kişi daha anlayışlıydı. Benim üstümden diğer komşumuza, "Ted'e ne olmuş böyle?" diye fısıldadı. "Hanımlara karşı pek utangaç. Marian Hall'dan ya, onun için." O arada Ted, Marian'a eğilerek selam verecek kadar toplamıştı kendini. "Ha şöyle" diye belirtti yan komşum. "Aralarındaki bu farklılık olmasaydı, ne güzel bir çift olurlardı!"

Bu pasajın aksine, Rossellini dışavurulan bir sevgi *gösterisinin* –sevginin gösterilmemesine kıyasla– bir tutkuyu gizlemek için nasıl kullanılabileceğini anlatıyor. Sevgilisi David Lynch tarafından terk edildiği için şaşkın ve kederli olan oyuncu, olanları anlatmak üzere eski kocası Martin Scorsese'yi aramış:

"Martin, David beni terketti" dedim telefonda.

"Biliyordum" dedi, çok şaşırmıştım.

"Nereden biliyordun? Hiçbirimiz bilmiyorduk, arkadaşlarımın hiçbiri bilmiyordu, ailemden kimse bunu beklemiyordu, benimse böyle bir şey aklımdan bile geçmiyordu. Sen nereden biliyordun?"

"David'le ikinizi Cannes Film Festivali'ndeyken televizyon haberlerinde gördüğümde anlamıştım. David Wild at Heart'la Altın Palmiye'yi kazandığında seni basının önünde dudaklarından öptü."

"Ne var bunda?"

"Eh, birlikte olduğunuzu herkesin bilmesine karşın ikiniz de ilişkiniz konusunda çok ketumdunuz, ne açıklama yapılmış ne de fotoğraf çıkmıştı ortaya. Birlikte beş yılın ardından David sana olan aşkını basının önünde sergilemeye karar verdiyse, belli ki saklayacak bir şeyi vardı."

ON
Çehov'dan Ders Almak

1980'lerin sonlarında, evimden iki buçuk saat mesafedeki bir üniversitede ders veriyordum. Haftada bir kere gidiyor, o gece orada kalıp ertesi gün dönüyordum. Kışın büyük bölümünde otobüsle oraya gidip geldim. Bunun en kötü tarafı, New Rochelle Trailways terminalinde beklemekti. Otobüs sık sık gecikirdi, ben de haftada ortalama kırk dakikamı terminalde geçirmek zorunda kalırdım.

Otobüs terminalinin ön tarafı boydan boya camdı ama camların hiçbiri açılmıyordu, o yüzden yalnızca kapıdan içeri biri girdiği zaman esinti oluyordu. Bir bilet gişesi, bir duvar dolusu erkek dergisi, bir telefon, tozlu şekerlemelerle dolu bir raf vardı. Terminal hiçbir zaman kalabalık olmuyordu, bu da oradakilerin yarısı çantamda iki tane Valium bulma ihtimali için kafamı seve seve uçurabilecekmiş gibi görünürken pek rahatlatıcı değildi.

Genellikle, kendimi biraz eğlendirmek için bir gazozla yağlı şekerli bir çörek alıyor ve *People* dergisini okuyordum, çünkü etrafımla bağlantımı *Pe-*

ople dergisindeki bir makaleyi okumak için gerekli süreden daha uzun bir süre kesmek istemiyordum. Tezgâhın arkasında altmış yaşlarında bir adamla elli yaşlarında bir kadın çalışırdı, orada olduğum onca süre boyunca birbirleriyle işle ilgili olmayan herhangi bir konuda tek kelime ettiklerini duymadım. Arkalarında sürekli açık bir televizyon dururdu. *Challenger*'ın havada patlayışını ilk on görüşümün otobüs terminali televizyonunda olduğunu söylersem, nasıl bir kış geçirdiğime dair bir fikir edinebilirsiniz. Hayatımın zor bir dönemindeydim ve eve, aileme gitmemi geciktiren her dakika bir eziyetti.

Otobüs nihayet dönüşümlü çalışan iki şoförüyle gelirdi – Newburgh'la New Paltz arasında bir tür transa giriyormuş gibi olan ve otobandan yukarı gitgide daha yavaş tırmanan, daha genç sevimsiz şoför ile Viktorya dönemini anlatan bir dizideki kötü karaktere benzeyen ve kokusu böcek ilacıyla vişneli şeker karışımını andıran bir sprey kullanan daha nazik, daha yaşlı şoför. Otobüs otobana çıkana kadar yarım saat boyunca Westchester'daki duraklara uğruyordu.

Yerime oturup gazozumu, çöreğimi ve der-

gimi bitirir bitirmez Anton Çehov'un öykülerini okumaya başlardım. Hem ritüelim hem de ödülümdü bu. Bir hafta önce kaldığım yerden başlayarak Constance Garnett çevirilerinin ciltlerini birbiri ardına deviriyordum. İşlerin belki de o kadar kötü olmadığını düşünmeye başlamam için en fazla bir ya da iki sayfa okumam yetiyordu. Öyküler sadece derinlikli ve güzel değil, aynı zamanda sürükleyiciydi; öyle ki, birini bitiriyor ve kendimi mucizevi bir biçimde eve yarım saat daha yaklaşmış buluyordum. Ayrıca dikkatimi başka yere vermemi sağlamaktan fazlası söz konusuydu, zamanım son derece sıkıntısız ve zevkli geçiyordu. Üstüme bir rahatlık hissi geliyordu, sanki o otuz dakikalık zaman dilimlerinde bir uzay gemisine bindiriliyordum ve bütün dünya gözümün önüne seriliyordu, benimkine hem çok benzeyen hem de ondan çok farklı hüzünlerle ama aynı zamanda vaatlerle dolu bir dünya. Otobüs şoförlerini ve otobüs terminallerindeki uyuşturucu müptelalarını kapsayacak kadar geniş, o yanan ateş topu ekrandan kaybolduktan çok sonra bile astronotları görmeyi sürdürmeme olanak sağlayacak denli güçlü

bir aklın parçası olmama izin verilmişti sanki. Belki hiçbir şeyin boşa olmadığını, başıma gelenlerle bir gün bir şey yapabileceğimi, hatta New Rochelle otobüs terminalini bir şekilde işimde kullanabileceğimi düşünmeye başladım.

Çehov okurken tam anlamıyla mutlu hissetmiyordum kendimi ama mutluluğa yaklaşabileceğimi bildiğim kadar yakındım. Hissettiğim şeyin okumanın zevki ve gizemi olduğunu, aynı zamanda kitapların ortadan kalkacağını söyleyenlere de bir cevap sunduğunu düşündüm. Şimdilik şahane bir sanatı ve onun sunduğu teselliyi otobüse binerken yanımıza almanın en iyi yolu kitaplar.

Baharda, vermek için bir şehirden diğerine gidip geldiğim dersin son gününde öğrencilerim bir şey sordu: Yazmak hakkında onlara son bir şey söyleyecek olsaydım ne söylerdim? Şakayla karışık sormuşlardı bunu, bunun sebebi de kısmen ne zaman yazmakla ilgili bir şey söyleyecek olsam ve ne zaman konudan tamamen uzaklaşıp başka bir konuya geçmiş olsak, genellikle söylediğim şeyin tam tersinin de doğru olabileceğini gösteren koşullar,

hatta karşı örnekler öne süreceğimi o zamana dek öğrenmiş olmalarıydı. Öte yandan biraz da ciddiydiler. O sınıfta çok ilerlemiştik. Zaman zaman, her çarşamba sabahı saat dokuzda hep birlikte bir ıssız adaya düşüyormuşuz gibi geliyordu bize. Şimdi de bir hatıra, yanlarında götürebilecekleri bir deniz kabuğu istiyorlardı.

Yine de bu son tavsiye kırıntısını bulup çıkarmak neredeyse imkânsız görünüyordu. Sık sık eski öğrencilerimle temasa geçip onlara şunu söylemek istemişimdir: Hani size şunu şunu söylemiştim ya? Pekâlâ, hepsini geri alıyorum, yanılmışım! Tek bir doğru beyanda bulunmanın zorluğu ortadayken, aklıma gelen ilk şeyi söylememin uygun olacağına karar verdim. O da şuydu: En önemli şeyler, dedim onlara, gözlem ve idraktır. Gözünüzü açık tutun, her şeyi berrak görün, gördüklerinize kafa yorun, kendinize bunun ne anlama geldiğini sorun.

Bunu birtakım sınırlandırmalar ve karşı örnekler takip etti: Sanatın illaki betimleyici, görünüşe uygun, otobiyografik ya da itiraf niteliğinde olması gerektiğini ileri sürmüyordum. Hayatı

deşmenin bir aracı olarak hayal gücü de es geçilmemeliydi. Italo Calvino'nun Ay'a dünyadan bir merdivenden tırmanılarak erişilebildiği hayalî bir çağa dair hikâyesi "Ay'ın Uzaklığı" bana her zaman keskin gözlemler ve doğrularla dolu bir eser olarak görünmüştür. Keskin bakışlı olmak –gerçek anlamda– deha için bir kriterse eğer, Milton'ı ne yapacağız? Yine de pek çok durumda şu geçerlidir: Gözlem yelpazeniz ne kadar geniş ve derinse o kadar iyi, o kadar ilginç ve o kadar hakiki şeyler yazarsınız.

Öğrencilerim bana bakıp esnemeye başladılar. Sabahın erken bir saatiydi, bunları önceden duymuşlardı. Belki seneyi onca Çehov öyküsünü, aynı anda hem şefkatli hem de tarafsız olabilen, bildiğim en derin ve geniş yaşam gözlemleriyle dolu hikâyeleri okuyarak geçirmiş olmasam ben de bunları tekrar etmez, hiç değilse böyle bir inançla tekrar etmezdim.

Çehov öyküleri okumanın bana kattıklarını, beni nelerden kurtarıp nereye vardırdığını zaten biraz anlattım. Ancak şimdi şunu eklemem gerek ki, bir süre sonra tuhaf bir şeyin farkına varmaya başladım. Bir yaratıcı yazarlık öğrencisine yazdığı

iki ana karakteri sınıfın birbirinden ayırt etmekte zorlanmasının bir sebebinin de karakterlerin Mikey ve Macky isimlerini taşıması olabileceğini söylememi ele alalım. Öyküsündeki birbirinin en iyi arkadaşı olan iki karakterin benzer isimler taşıyamayacağını söylemiyordum ama onları birbirinden ayıran başka kişilik özellikleri bulunmadığına göre –açıklık adına– birine Frank ya da Bill demek daha iyi olabilirdi. Öğrenci zor bir soruna böyle basit bir çözüm getirilmesinden hoşnut göründü. Ben de yardım edebildiğim için mutlu oldum. Ondan sonra, otobüsüm New Rochelle'den çıkarken Çehov'un "İki Volodya" öyküsüne başladım.

Bu öyküde, Sofya isimli genç bir kadın ihtiyar kocası Volodya'ya âşık olduğunu düşünerek kendini kandırır, sonra da adı yine Volodya olan bir çocukluk arkadaşına âşık olduğunu düşünerek yapar aynı şeyi. Sonunda, rahibe olmuş manevi kız kardeşinin onu teselli ettiğini ve şunları söylediğini görürüz: "Bunların hiçbirinin bir önemi yoktur, hepsi geçecek ve Tanrı onu affedecektir." Öykünün özü iki adamın aynı ismi taşıması değil. Çehov'un bütün eserlerinde olduğu gibi burada

da pek öyle ana fikir denebilecek bir şey yoktur. Daha ziyade, söz konusu kadının yüreğini ve "katlanılmaz bir ıstırap" olarak algıladığı şeyi gördüğümüzü hissederiz. Volodya adındaki iki adama âşık olması –ya da olmaması– kadının hayatının bir gerçeğidir sadece.

Ertesi hafta bir başka öğrenciye öyküsünün o kadar kafa karıştırıcı olmasının sebebinin bakış açısının birçok kez değişmesi olduğunu söyledim. Sadece beş sayfalık bir öykü bu, dedim. *Rashomon*[45] değil. Ve o akşamüstü Çehov'un denizde ölen bir denizciyle ilgili "Gusev" öyküsünü okudum. Öykü denizcinin bakış açısıyla başlıyor, sonra denizciyle bir başka ölmekte olan adam arasındaki uzun diyaloglara kayıyor. Gusev öldüğünde –öğrencilerime söylemediğime memnun olduğum bir diğer "kural" da anlatıcının ya da bakış açısının sahibi karakterin öldüğü bir öykü yazamayacakları kuralı– bakış açısı onu denize gömen denizcilerinkine, sonra da cese-

---

45 1950 tarihli Kurosawa filmi. Ryūnosuke Akutagawa'nın iki öyküsünden uyarlanan bol ödüllü filmde aynı olayı farklı karakterlerin gözünden seyrederiz. (ç.n.)

dinin düşüşünü gören maltapalamuduna, oradan durumu araştırmaya gelen köpekbalığına geçiyor, nihayet bir keresinde bir öğrencimin yazmış olduğu gibi, olayları Tanrı'nın gözünden gördüğümüzü hissetmeye başlıyoruz. Bu öykünün sonunu anlatmak ya da özetlemek neredeyse imkânsız. O yüzden son birkaç paragrafı alıntılayacak, böylece de muhtemelen belirtilmesine ihtiyaç olmayan şeyi belirtmiş olacağım: Çehov "kurallara" riayet etmiş olsaydı ne kadar çok şeyin kaybolup gideceğini...

Hızla dibe doğru gitti. Vardı mı? Dibin dört buçuk kilometre derinde olduğu söylenirdi. On sekiz yirmi metre battıktan sonra gitgide daha yavaş hareket etmeye başladı, tereddüt içindeymiş gibi ritmik bir şekilde salınıyor ve akıntı boyunca sürükleniyordu, yana doğru gidişi aşağıya doğru gidişinden hızlıydı.

Sonra kaptan palamudu denen bir balık sürüsü çıktı karşısına. Balıklar koyu renk gövdeyi görünce taş kesilmiş gibi durdu, sonra birden arkalarını dönüp gözden kayboldular. Bir dakikadan kısa bir süre için ok gibi bir hızla yeniden Gusev'e doğru uçtular ve suların içinde çevresinde zikzak çizmeye başladılar.

Ondan sonra bir başka koyu renk gövde göründü. Bir köpekbalığıydı bu. Gusev'in altından kibirle ve sanki adamı fark etmemişçesine hiçbir ilgi kırıntısı göstermeksizin kaydı, sırtı yukarıda daldı, sonra karınüstü dönüp sıcak, şeffaf suyun keyfini çıkardı ve iki sıra diş bulunan ağzını tembel tembel açtı. Kaptan palamutları zevkten kendilerinden geçmiş halde, bundan sonra ne olacağını seyretmek için duruyorlar. Köpekbalığı gövdeyle biraz oynadıktan sonra lakayt bir tavırla çenesini cesedin altına sokuyor, dişleriyle dikkatle dokunuyor ve yelkenbezi tepeden ayağa kadar boydan boya yırtılıyor, ağırlıklardan biri dışarı düşüp kaptan palamutlarını korkutuyor, köpekbalığının kaburgalarına çarptıktan sonra hızla dibe gidiyor.

Bu saatte yukarıda bulutlar yan tarafta, güneşin battığı yerde toplanmış; bir bulut bir zafer takına benziyor, bir başkası aslana, üçüncüsü makasa... Bulutların arkasından geniş, yeşil bir ışık sütunu dışarı fırlıyor ve gökyüzünün ortasına uzanıyor, kısa bir süre sonra bu defa menekşe renkli bir başkası, onun yanına yerleşiyor; onun yanında altın renkli bir ışık sütunu var, ondan sonra da gül renkli bir tane. Gök-

yüzü yumuşak bir leylak rengine kesiyor. Bu görkemli, büyülü göklere bakan okyanus önce kaşlarını çatıyor ama çok geçmeden o da insan dilinde adlandırılması zor, sevecen, neşeli, tutkulu renklere bürünüyor.

Yine bu sıralarda sınıfıma öykünün neyle ya da kiminle ilgili olduğuna dair bir fikrimizin olmasının en iyisi olacağını söylemiştim. Bir başka deyişle, atölyelerde sık sık söyledikleri gibi, öykü kimin öyküsüydü? Okura bu basit bilgiyi sunmanın o kadar da fazla şey vermek anlamına gelmediğini söyledim. Odak konusunda biraz açıklık yazara hiçbir şeye mal olmaz, okura ise yüz misli fayda sağlar. İşte "Çukurda" öyküsünü ilk kez o sıralarda okudum. Öyküde kahramanın köylü kız Lipa olduğunu neredeyse ortalara gelinceye kadar anlamayız. Ayrıca öykü bir bebeğin ölümü etrafında döner, bu da ustaca ve duygusallığa kapılmadan yazmak son derece güç olduğundan öğrencilerime uzak durmalarını tavsiye ettiğim türden bir şey. Bunu alıntılamak için herhangi bir eğitsel bahanem yok, sadece hayran olduğum için buraya alıyorum. İşte size Lipa'nın çocuğuyla oynadığı olağanüstü hoş sahne:

Lipa ise perhiz arifesinde doğurduğu çocuğuyla oynayıp duruyordu. Bu küçücük, çok zayıf, acınacak bir çocuktu. Ağlaması, bakması, hatta insan olarak sayılması, Nikifor diye çağırılması insanın adeta tuhafına gidiyordu. Çocuk beşikte yattığı zamanlar Lipa kapıya kadar giderek yerlere kadar eğiliyor:

"Günaydın Nikifor Anisimiç!" diye ona sesleniyor ve bütün gücüyle çocuğa doğru koşarak onu öpüyordu. Sonra yine kapıya gidiyor, yerlere kadar eğilerek yine:

"Günaydın Nikifor Anisimiç!" diye tekrarlıyordu.

Çocuksa, küçücük kırmızı bacaklarını kaldırıyor ve tıpkı Yelizarov'da olduğu gibi, gülmesi ağlamasına karışıyordu.[46]

Artık dersimi almıştım. Sınıfıma beni dinlemek yerine Çehov okumalarını söyledim. Çehov'un adını o kadar sık anıyordum ki, huysuz bir öğrenci beni kendisini Çehov gibi yazmaya zor-

---

46 Anton Çehov, *Seçme Öyküler 2: Taşra Hikâyeleri*, Yordam Edebiyat, çev. Hasan Âli Ediz, Nisan 2017.

lamakla suçladı. Çehov'dan bıktığını, Çehov'dan daha iyi bir sürü yazar olduğunu söyleyerek devam etti sözlerine, ben kim onlar diye sorunca da, Thomas Pynchon dedi. Koridora koşup bütün fakültede Çehov'un mu yoksa Pynchon'ın mı daha iyi olduğuna dair anket yapmaya yönelik delice arzumu bastırarak ve kendimi tutmayı Çehov okuma deneyiminin sadece aydınlatıcı olmakla kalmayıp, aynı zamanda insana mütevazılığı da öğretmesi sayesinde başararak –böyle düşünmek hoşuma gidiyor– iki yazarın da çok iyi olduğunu düşündüğümü söyledim.

Bildiğimi zannettiğim şeyler hâlâ bitmemişti. Birkaç hafta sonra bu defa başka bir öğrenciye karakterinin öykünün son paragrafında bir silah alıp durup dururken kendi kafasını uçurması konusunda bir kere daha düşünse iyi olabileceğini söyledim. Öyle bir şey olabilirdi tabii ama yine de çok beklenmedik, çok melodramatik görünüyordu insana. Belki okuru hafifçe hazırlasa, karakterinin intiharı düşünmese bile hiç değilse bunu yapabilecek biri olduğuna dair ipuçları verse... Birkaç saat sonra otobüse bindim ve "Volodya"nın sonunu okudum:

Volodya tabancanın namlusunu ağzına soktu, tetik ya da yay gibi bir şey geldi eline, parmağıyla oraya bastırdı... sonra başka bir çıkıntı daha hissetti, bir kere daha bastırdı. Namluyu ağzından çıkarıp ceketinin yakasına sildi, ateşleme mekanizmasına baktı. Hayatında eline silah almış değildi...

"İnsanın şunu kaldırması gerek herhalde" diye fikir yürüttü. "Evet, öyle görünüyor..."

Namluyu tekrar ağzına koydu, dişleriyle sıkıştırdı ve parmaklarıyla bir şeye bastırdı. Bir patlama sesi duyuldu... Bir şey Volodya'nın başının arkasına korkunç bir şiddetle çarptı, Volodya yüzüstü masaya, şişelerle bardakların arasına düştü. Sonra babasını gördü... Üstünde geniş, siyah bir şerit olan silindir bir şapkayla, bir kadın için giydiği yas giysileriyle, babası birden onu iki eliyle yakaladı, birlikte çok derin, karanlık bir çukura tepesi üstü yuvarlandılar.

Ondan sonra her şey bulanıklaşıp kayboldu.

O âna dek Volodya'nın okulda gireceği sınavlardan ve bir ergenin yaşça büyük, flörtöz bir kadına olan alelade tutkunluğundan başka bir derdi ol-

duğuna dair en ufak bir işaret yok. Babası hakkında da fazla bir şey duymadık, sadece Volodya'nın hafifmeşrep annesini babasının parasını çarçur etmekle suçladığını biliyoruz.

Burada mesele, benzer isimler ya da değişip duran bakış açıları meselesinden çok daha ciddiydi. Herhangi bir yazarlık dersine katılmış olan herkesin bildiği gibi, kurmaca atölyelerinin temelinde "güdülenme" yatar. Şu ya da bu karakterin bir şeyi neden söylediğini ya da yaptığını anlamadığımızı söyler, şikâyet eder, eleştiririz. Metot oyuncuları gibi sorarız: Buradaki güdü ne, motivasyon ne? Elbette bütün bunlar hayatta olduğu gibi kurguda da her şeyin belli bir sebeple yapıldığı şeklindeki rahatlatıcı varsayıma dayanıyor. Oysa Çehov karşımıza geçmiş, aslında bizim de fark etmiş olabileceğimiz gibi insanların sık sık ortada hiçbir geçerli sebep olmaksızın korkunç ve geri dönüşü olmayan şeyler yaptığını söylüyordu bize.

Bu önemli bilgi parçasını sindirmemle, güdülenmenin derinliğini ve karmaşıklığını gözümde büyütmekle kalmayıp aynı zamanda fazla basite indirgediğimi de anlamamı sağlayan "Sıkıcı Bir

Öykü"yü okumam bir oldu. Bu öykünün anlatıcısı birbirimize karşı hislerimizin uçucu, değişken, çelişkili, kendi gözümüzden bile son derece zeki kılıflar içinde saklanmış olabileceğini her sayfada ortaya koyarken, belli bir karakterin bir diğeri hakkında tam olarak neler hissettiğini nasıl öğrenmek isteyebilirdim ki?

Çehov bana nasıl öğretmem gerektiğini öğretiyordu ama ben yavaş öğreniyordum. Hatalar ve keşifler devam etti. Her zaman deliliğin özel olarak mutlu bir hal olmadığını varsaymış, muhtemelen bunu söylemiştim de. Belki bu "büyük ölçüde" doğrudur ama Çehov'un bize daima hatırlattığı gibi, "büyük ölçüde", "tamamen" demek değildir.

"Kara Keşiş"in kahramanı Kovrin için hayalî bir keşişin ziyaretleri, bunun dışında tatmin edici olmayan hayatının en tatlı, en hoş karşılanan anlarıdır. Peki ya deli bir karakterin yaşamda ve kurguda "delice" hareket etmesi, hiç değilse belli bir dengesizliğe dair ipucu verecek bir şey yapması gerektiği varsayımı? Bu halüsinasyonları ve gençlere özgü "sinir bozukluğu" haricinde, bir üniversite hocası, bir koca, toplumun işlevsel bir üyesi olan

ve kendi "vasatlığına" ilişkin farkındalığı ancak onu dâhi olduğuna ikna eden hayaletimsi keşişle yaptığı konuşmalarla yatışan Kovrin öyle değildir.

Bir başka öyküyü, "Koca"yı okurken şunu sorduğumu hatırlıyorum: Her şeyin berbat, bütün karakterlerin korkunç olduğu ve pek fazla bir şeyin olmadığı, hiçbir şeyin değişmediği bir öykü yazmanın amacı nedir? "Koca" öyküsünde vergi tahsildarı Shalikov, karısının bir partide dans ederken kısa bir süreliğine pek eğlendiğini görür, kıskançlık krizi geçirir ve karısını şantajla danstan ayrılıp müşterek hayatlarının hapishanesine dönmek zorunda bırakır. Öykü şöyle biter:

> *Anna Pavlovna zorlukla yürüyordu... Hâlâ dansın, müziğin, konuşmaların, ışıkların ve gürültünün etkisi altındaydı, yürürken kendi kendine Tanrı'nın onu niye böyle cezalandırdığını sordu. Kocasının ağır ayak seslerini dinlerken kendisini sefil, hakarete uğramış ve nefretle dolu hissediyordu. Sessizdi, kocasına savurabileceği en hakaretamiz, en yakıcı, en zehirli sözcüğü düşünüyordu, bir yandan da hiçbir sözcüğün adamın vergi tahsildarı zırhını delip*

geçemeyeceğinin farkındaydı. Sözcükler kocasının umurunda mıydı? En azılı düşmanı bile Anna Pavlovna'yı böyle bir duruma düşüremezdi.

O arada orkestra çalmaya devam ediyordu ve karanlık en canlı, en baş döndürücü dans melodileriyle doluydu.

Öykünün özü –ki burada da geleneksel bir "öz" yok– bu yaşamları kapatan perdenin sadece birkaç sayfa içinde çekilip açılarak hepsini bütün çaresizlikleri, öfkeleri ve hınçlarıyla ortaya sermesi. Hayatlar bir değişiklik olmaksızın devam ediyor, o zaman kurmaca neden büyük dönüşlerin daima tam da insanın işine yarayacak şekilde ortaya çıkması konusunda ısrar etsin ki? Öykünün özü bu işte.

Ve nihayet şu keşif: Bir huzursuzluk nöbeti sırasında sınıfıma zenginlerin muğlak hoşnutsuzluklarındansa yoksulların çektiği acıların daha ilgi çekici ve daha dikkate değer olduğunu söylemiştim. O yüzden zengin, yalnız bir kadınla –fabrika sahibi, daha aşağısı kurtarmıyor– ilgili "Kadın Krallığı" öyküsünü biraz sıkıntıyla okudum. Zengin kadın fabrikasındaki ustabaşından etkileniyor ama

sonra kendi sınıfından birinin rastgele bir sözü durumunun imkânsızlığını görmesini sağlıyor. Öyküyü bitirdiğimde sadece kurmacayla ilgili küstah fikirlerime değil, yaşamla ilgili temel varsayımlarıma da darbe indiğini hissediyordum. İşin aslı Çehov'un gördüğü, benimse –gözlem konusundaki bütün atıp tutmalarıma karşın– her nasılsa gözden kaçırdığım şeydi: Zengin bir kadının bir yerini keserseniz, tıpkı yoksul bir kadın gibi onun da kanı akar. Bunu söylerken, Çehov'un yoksulların bir yerlerinin daha sık ve daha derin kesildiğini ve dünyanın halinin bu olduğunu bilmediğini ifade etmek istemiyorum elbette, bunları gayet iyi biliyordu.

Şimdi, madem yaşamdan bahsediyoruz, Çehov'un yaşamıyla ilgili kısa bir arasöz. Çehov kırk dört yaşında tüberkülozdan öldüğünde oyunlarının yanı sıra yaklaşık altı yüz öykü yazmıştı. Ayrıca tıp doktoruydu. Klinik ve okul inşaatlarına nezaret ediyordu, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda faaldi, ünlü oyuncu Olga Knipper'la evlenmişti, Sahalin Adası'ndaki berbat hapishaneyi ziyaret edip hakkında bir kitap yazmıştı. Bir keresinde biri yazı yazma yöntemini sorunca, Çehov bir küllük almış eline.

"Yazı yazma yöntemim bu işte" demiş. "Yarın 'Küllük' isimli bir öykü yazacağım."

Mektupları genel olarak yazarlık, özel olarak da yazarın nesnel olmasının gerekliliği, berrak biçimde, yargıda bulunmadan ve kesinlikle önyargılara kapılmadan görebilmenin önemi ve yazarın "tarafsız bir gözlemci" olmasının gerekliliği konusunda aydınlatıcı ve son derece faydalı düşüncelerle dolu.

> *Dünyanın "kadın ve erkek alçaklarla" dolu olduğu kesinlikle doğru. İnsan doğası kusurludur. Ancak edebiyatın görevinin balçık yığınındaki saf zerreleri toplamak olduğunu düşünmek, edebiyatın kendisini inkâr etmektir. Sanatsal edebiyat, hayatı olduğu gibi yansıttığı için bu ismi almıştır. Amacı koşulsuz ve dürüst hakikattir. Yazar tatlıcı değildir, kozmetik satıcısı, şovmen değildir; onu bağlayan şey görev bilinci ve vicdanıdır. Bir kimyagerin gözünde, dünyadaki hiçbir şey kirli değildir. Bir yazarın da kimyager kadar tarafsız olması gerekir.*
>
> *Bana öyle geliyor ki yazar Tanrı gibi, kötümserlik gibi meseleleri çözmeye çalışmamalıdır. Ya-*

zarın işi Tanrı ve kötümserlik hakkında konuşan ya da düşünenleri, onların nasıl ve hangi koşullarda konuşup düşündüklerini tanımlamaktan başka bir şey değildir. Sanatçı karakterlerinin ve onların sohbetlerinin yargıcı değil, sadece tarafsız gözlemcisi olmalıdır.

Sanatçının eserleriyle ilgili olarak entelektüel bir tavır takınmasını talep etmekte haklısınız ama iki şeyi birbirine karıştırıyorsunuz: Sorunu çözmekle sorunu doğru olarak teşhis etmeyi. Sanatçı için zorunlu olan, yalnızca ikincisidir.

Tarafsızlığım için bana kötü sözler söylüyor, bunu iyiyle kötüye karşı kayıtsızlık, fikirlerden ve ideallerden yoksun olmak diye nitelendiriyorsunuz. At hırsızlarını anlatırken mesela, "At çalmak kötülüktür" dememi istiyorsunuz. Ama bunun böyle olduğu ben söylemeden de yüzyıllardan beri biliniyor zaten. Bırakın onları jüri yargılasın, benim işim sadece nasıl insanlar olduklarını göstermek. Şöyle yazayım: At hırsızlarıyla uğraşıyorsunuz, o zaman size şu kadarını söyleyeyim, bu hırsızlar dilenci değil, karnı tok, sırtı pek insanlardır, özel bir tarikata mensupturlar ve at çalmak sadece hırsızlık değil, bir

tutkudur. Elbette sanatı bir vaazla birleştirmek hoş olurdu ama söz konusu tekniğin koşulları dolayısıyla benim için imkânsız bu. Anlayacağınız, at hırsızlarını 700 satırda anlatmak için sürekli onların ses tonuyla konuşup düşünmeli ve kendimi onların yerine koymalıyım. Aksi takdirde öykü, öykülerin olması gerektiği gibi kısa ve derli toplu olmaz. Yazarken, öyküde eksik olan öznel unsurları kendilerinin eklemesi konusunda tamamen okurlara güveniyorum.

Şimdi de, bir şey söyleyip bir hafta sonra geri almak zorunda kalma konusundaki tecrübelerim dolayısıyla beni epey şiddetle çarpan son bir alıntı:

Yazarların bu dünyadaki hiçbir şeyin mantıklı olmadığını kabul etme vakti geldi. Her şeyi bildiğini ve anladığını zannedenler yalnızca aptallarla şarlatanlardır. Ne kadar aptallarsa, ufuklarının o kadar geniş olduğunu düşünürler. Bir sanatçı gördüklerinden hiçbir şey anlamadığını ilan etmeye karar verirse, kendi başına bu bile düşünce alanında hatırı sayılır bir berraklık oluşturur ve ileri doğru atılmış önemli bir adımdır.

Her büyük yazar bir gizemdir; salt yeteneklerinin bir kısmı sonsuza dek anlatılamaz, açıklanamaz ve hayret verici kalacağı için bile böyledir bu. Dickens'ın hayal gücüne sığan o kalabalıklar, Proust'un özenle incelenmiş anlardan inşa ettiği muhteşem mimari. Kendimize sorarız: İnsan bunu nasıl yapabilir? Ve elbette farklı insanlar bir eserin farklı niteliklerinden büyülenirler. Benim için Çehov'un gizemi her şeyden önce bilgisidir: Bu kadar şeyi nereden biliyor? Öğrenmekle gurur duyduğumuz her şeyi ve çok daha fazlasını biliyor. Hamile bir kadınla ilgili olan "İsim Günü Partisi" öyküsü, hamilelikle ilgili yalnızca hamile kadınların bildiğini zannettiğim gözlemlerle doludur.

İkinci gizem de, dünyayı veya insanların dünyayı nasıl görmesi gerektiğini ya da kendisinin, Anton Çehov'un dünyayı nasıl gördüğünü değil, yalnızca karakterlerinden birinin ya da ötekinin belli bir zaman için ikâmet ettiği dünyayı anlattığı gerçeğini, bunu asla doğrudan yazmaksızın aktarması. Karakterler itici olduğunda yazarın onların arkasına saklandığını, başını uzatıp bakarak, "Bu ben değilim, bu ben değilim!" diye bağırdığını

hiçbir zaman hissetmiyoruz. "Küçük Köpekli Kadın"ın kahramanı Gurov'un Çehov olduğu hissine asla kapılmıyoruz, oysa bildiğimiz kadarıyla olabilir de. Onun yerine Gurov'un yaşamını –ve yaşamının değişimini– gördüğümüzü hissediyoruz. Çehov mektuplarında söylediği gibi daima özelden genele doğru yazıyor.

Benim için en büyük gizemse mektuplarında değinip durduğu şu mesele: Yargılamadan yazma gerekliliği. "At çalmak kötülüktür" dememek. Karakterlerinin ve onların sohbetlerinin yargıcı değil, sadece tarafsız gözlemcisi olmak. Çehov yargıdan azade yaşamıyordu herhalde. Öyle yaşayan biri var mıdır bilmiyorum, hatta ruhsal bozukluğu olanlarla kendilerini ahlaka veya başka konulara ilişkin her türlü fikri askıya almak için eğitmiş Zen keşişleri haricinde, bunun yapılmasının mümkün olup olmadığını bile bilmiyorum. İçimden bir ses, yargısız yaşamanın muhtemelen kötü bir fikir olduğunu söylüyor. Yazardan böyle bir şey istenmiyor zaten. Balzac etrafındaki herkesi yargılar ve hemen hemen hepsini kusurlu bulurdu; etrafındakilerin küçüklüğü ve Balzac'ın hiddetinin

yırtıcılığı eserlerinin büyüklüğünün bir parçasını oluşturuyor. Ama Çehov'un inandığı ve aklıma gelen başka her yazardan fazla uyduğu ilke, yargının ve önyargının belli bir tür edebi sanatla uyumsuz olduğu ilkesi. Hâlâ tam açıklayamadığım sebepler dolayısıyla Çehov'un eserlerinin Balzac'ınkilerin bir türlü yapamadığı şekilde beni teselli etmesinin sebebi de bu.

Bitirmeden önce, Vladimir Nabokov'un Çehov'un "Küçük Köpekli Kadın" öyküsüyle ilgili dersinin özetini alıntılamak istiyorum:

> *Yirmi, yirmi bir sayfa uzunluğundaki bu olağanüstü kısa öyküde, öykü anlatmaya ilişkin bütün geleneksel kurallar yıkılır. Öykünün sorunsalı yoktur, düzenli doruk noktaları yoktur, sonunda ahlak dersi çıkmaz. Gene de, yazılmış yazılacak en güzel öykülerden biridir.*
>
> *Şimdi bu ve başka Çehov öykülerinde ortak olan çeşitli özellikleri sayalım:*
>
> *I. Öykü mümkün olan en doğal biçimde anlatılmaktadır. Turgenyev ve Maupassant'da olduğu gibi yemekten sonra şöminenin başında anlatılır*

gibi değil, bir kişinin bir diğerine kendisi için önem taşıyan olayları yavaş yavaş ama hiç ara vermeksizin, alçak sesle anlatışı gibi.

II. Kusursuz ve canlı karakterler çizme işi son derece ufak fakat çarpıcı özelliklerin dikkatle seçilmesi ve dağıtılması yolu ile sağlanmıştır, sıradan yazılarda sürekli görülen betimlemeler, tekrarlar ve yoğun vurgulara hiç yüz verilmemiştir. Şu ya da bu betimlemede sahnenin tümünü vermek için tek bir ayrıntı seçilmiştir.

III. Öyküde belirgin bir ahlak dersi ya da bir mesaj yoktur. Bu öyküyü Gorki'nin ya da Thomas Mann'ın "özel ulak" öyküleriyle karşılaştırın.

IV. Öykü bir dalga sistemi, şu ya da bu ruh durumunun gölgeleri üzerine kurulmuştur. Gorki'nin dünyasında "madde" bu dünyayı oluşturan moleküllerse, burada, Çehov'da madde parçacıkları yerine bir dalga dünyasıyla karşı karşıyayız ki, aslına bakarsanız bu modern bilimin evren anlayışına daha yakındır.

V. Öykünün şurasında burasında öylesine ince bir mizahla altı çizilen şiirli yazı ve düzyazı karşıtlığı uzun vadede yalnızca öykü kahramanlarının işine

yarar; gerçekte –ki bu da gerçek dehalara vergi bir şeydir– Çehov için en yüce ve en adi olan arasında bir fark bulunmadığını, karpuz dilimi ve leylak rengi deniz kadar valinin ellerinin de "güzellik artı merhamet"ten oluşan bir dünyanın mihenk noktaları olduğunu sezeriz.

VI. Öykü gerçekten sona eriyor sayılmaz, çünkü insanlar yaşadıkça dertleri, düşleri ve umutları da olası ve kesin bir sonuca bağlanamaz.

VII. Öyküyü anlatan, birçok önemsiz ayrıntıya değinmek üzere yer yer anlatısını bölmektedir. Başka bir öyküde olsa, bunlar olayın dönüm noktalarını haberleyen işaret levhaları gibi kullanılırdı; örneğin, tiyatrodaki oğlanlar konuşulanları dinler, dedikodular alır yürür ya da mürekkep hokkası heykelcik, öykünün yönünü değiştirecek bir mektubu haberlerdi; oysa bu önemsiz ayrıntılar belli anlamlar taşımadığı içindir ki, öyküye gereken havayı vermekte en önemli rolü oynarlar.[47]

---

47 Vladimir Nabokov, *Rus Edebiyatı Dersleri*, çev. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven, Ayşe Nihal Akbulut, İletişim Yayınları, 2. baskı, 2013, s. 347-348.

Bana özellikle önemli görünen bir cümleyi tekrar etmeme izin verin: "Çehov için en yüce ve en adi olan arasında bir fark bulunmadığını, karpuz dilimi ve leylak rengi deniz kadar valinin ellerinin de "güzellik artı merhamet"ten oluşan bir dünyanın mihenk noktaları olduğunu sezeriz." Buna ben de şunu ekleyebilirim: Ne kadar çok Çehov okursak bunu o kadar kuvvetli hissederiz. Çehov'un öykülerinin tek başına değil de, bir bütünün ayrı ayrı parçaları gibi okunması gerektiğini sık sık düşünmüşümdür. Bu öyküler de hayat gibi çelişkili görüşler, karşıt bakış açıları yansıtır. Onları okurken şöyle düşünürüz: Yaşam yelpazesi ne kadar geniş! Yaşamanın ne çok yolu var! Her şeyin olabileceği bu dünyada ne çok şey mümkün! Yaşamlarımız bir anda baştan aşağı değişebilir ya da hiçbir şey asla değişmez, özellikle de dünyanın ve insan yüreğinin, daima akıl sır erdirebileceğimizden daha derin ve geniş olacağı gerçeği.

Öğrendiklerim, öğrettiklerim ve öğretmiş olmam gerekenler hakkında düşündüklerimse şöyle: Sınıfıma "Durun!" demeliydim. Geri gelin! Hata yaptım. Gözlemi, idrakı, berrak görüşü unutun.

Yaşamı unutun. Çehov okuyun, bütün öykülerini okuyun. Hayattan, gördüklerinizden hiçbir şey anlamadığınızı kabul edin. Ondan sonra dışarı çıkın ve dünyaya bakın.

ON BİR
Cesaret Bulmak İçin Okumak

İnsanların her gün yangınları söndürmeye uğraşırken, haklarını savunurken, beyin ameliyatı yaparken, bebek doğururken, otoyolda araba kullanırken, gökdelenlerin camlarını temizlerken ne denli dehşet verici işler yaptıklarını düşününce, yazarlıktan cesaret gerektiren bir şey olarak bahsetmek ciddiyetsiz, şımarıkça ve kendini beğenmiş bir tavır gibi görünüyor. Masanızda oturup klavyenin tuşlarına tıkır tıkır basarak, sandalyenizi geriye itip beyninizin sizi eğlendirmek için nasıl da şahane bir sanat parçası ortaya koyduğuna bakmak için duraklamaktan daha güvenli ne olabilir?

Yine de yazmayı deneyen pek çok insan, sadece cesarete ihtiyaç duymakla kalmamış, gerçek ya da hayalî sonuçlar, hatalar ve küçük düşmeler, ifşa ve yetersizlikler gözlerinin önünde ve boş ekranın ya da sayfanın üstünde dans ettikçe sinir bozukluğu da yaşamıştır. Kötü yazma veya gizli tutmayı tercih edeceğiniz bir şeyi açığa vurma, dünyanın size olumlu bakışını yitirme, kendi yüksek stan-

dartlarınızı ihlal etme ya da kendinizle ilgili bilmemeyi tercih edeceğiniz bir şey keşfetme korkusu – bunlar yazarın gökdelen camı silme işi bulup bulamayacağını merak etmesine yetecek kadar göz korkutan hayaletlerden yalnızca birkaçıdır.

Bütün bunlar bize okumak için bir sebep daha vermiş oluyor. Edebiyat sınırsız bir cesaret ve tasdik kaynağıdır. Okurlarla acemi yazarların, ne kadar tuhaf ya da riskli olduklarına ya da yazarın annesinin bunu okuduğunda ne düşüneceğine zerre kadar aldırmaksızın yazılmış bunca cesur ve özgün eserle cesaret bulacaklarına şüphe yok.

Derslerimde sık sık, daha geleneksel gazete eleştirilerinin ya da yazarlık atölyelerinin herhangi bir sebepten ötürü yerin dibine sokmuş olduğu şaheserlerden oluşan okuma listeleri hazırlarım. Bugünün amatör ya da profesyonel eleştirmenleri bu kitapta şimdiye dek bahsetmiş olduğum eserlerin çoğuyla dalga geçebilir. Aslına bakılırsa, ne kadar çok okursak, *bizlerin* kurmaca bir eserde vazgeçilmez saydığımız şeylerin çoğunun lüzumsuz olduğunun ortaya çıkma ihtimali de o kadar artar. Kültür yazarların uyması gereken bir dizi ku-

ral dikte ediyorsa, okumak size bu kuralların geçmişte nasıl ihlal edildiğini ve bunun memnuniyet verici sonuçlarını gösterecektir. O yüzden izin verirseniz bir kere daha tekrar edeyim: Edebiyat kuralları yıkmakla kalmaz, hiçbir kural olmadığını fark etmemizi sağlar.

Diyelim ki okurlarımıza bir karakterin görünüşünü anlatacak incelikli bir yol bulmakta zorlanıyoruz. Bayan X'i aynada güzel sarı saçlarına hayran mı bıraktırsak? Yoksa Bay Y'nin komşusu, "Ah Bay Y, gözleriniz bu sabah ne kadar da mavi!" mi dese? Yoksa O. *Markizi*'ni yeniden okuyup saç ve göz renginin Bilgi Fazlalığı olduğuna mı karar versek?

Öte yandan, bildiğimiz üzere görünüş yüzeyseldir. Görünüşün, o cilalı yüzeyin altında yatan onca şey ne olacak? Diğer katılımcıların, bir öyküdeki bir karakterle ilgili vakayı ve ona konacak teşhisi tartışmak üzere akıl hastanesinin personel odasında toplanmış bir psikiyatrist ekibi gibi davrandığı bir edebiyat seminerine katıldıktan sonra masamıza dönünce ne oluyor? Yazardan bir karakterin iş hayatı geçmişinin özetinin istendiği bir

atölyenin ardından ne düşünmemiz bekleniyor? Ya da annesiyle babasının ona nasıl davrandığını en ince ayrıntılarına kadar bilmediğimiz takdirde Bayan Z.'nin yaptığı hiçbir şeyi anlayamayacağımızın belirtildiği bir yazarlar toplantısından sonra? Gerçek hayatta, insanların davranışlarının sebeplerini çocukluklarına dair tek bir kelime bile işitmeden anlamamızın her zaman beklendiğini söyleyerek itiraz etmenin bize ne faydası olur? Hiç. Buradan varabileceğimiz tek sonuç, kurmaca yazarının en temel görevlerinden birinde başarısız olduğumuzdur.

Alternatif olarak, Samuel Beckett'in İlk Aşk'ını (*Premier Amour*) okuyabiliriz. Kitapta, geçmişi de benzer derecede bulanık olan ve kişiliğini ya da davranışlarını normallik barındıran herhangi bir ölçüte göre değerlendirmeye yönelik bütün girişimlere inatla karşı koyan anlatıcı hakkında hemen hemen hiçbir fiziksel ayrıntıyı bilmeyiz. Konuşmacımızı gözümüzde nasıl canlandırmamız gerektiğine dair verilen ipuçlarına bakılırsa, kendisinin sesi bizimle kavanozdan konuşan, formaldehit içindeki bir beynin sesi bile olabilir. Hikâye gerçekten de kur-

macadan beklemeye alışkın olduğumuz her türlü bilgiyi, teselliyi ya da yapısal ve biçimsel şirinlikleri bize sunmayı istikrarlı bir şekilde reddeder.

Açılış paragrafı pek çok açıdan dikkate değerdir, bunlardan biri de önümüzde uzanan okuma deneyiminin tuhaflığına karşı bizi uyaran sürattir.

> *Evliliğimi, doğru ya da yanlış, babamın ölümüyle özdeşleştiriyorum, zaman geçtikçe. Bu iki olay arasında başka düzlemlerde başka bağlantıların olması imkânsız değil. Bildiğimi düşündüğüm şeyi söylemeye çalışırken yeteri kadar zorlanıyorum zaten.*

Daha ilk cümlede ölüm ve cinsellikle karşılaşmamız her nasılsa işin en önemsiz tarafı. İnsanı esas irkilten, bugün de hikâyenin yazıldığı 1950 yılındaki kadar huzursuz edici olan ses. (İngilizceye çevirisi neredeyse yirmi beş sene sonra yapıldı.) Sayfada insan bilincinin marifetlerini, dünyayı gözleyen ve ona karşılık veren içsel tıkırtıları görmeye artık alıştık. Ancak kendi en karanlık saatlerimizden, kendimizi en güvensiz, en bağlantısız, en yabancılaşmış hissettiğimiz anlardan tanıdığımız

bir sesi, açılış cümlesinden itibaren kendi kendini düzelten ve en temel gerçekler hakkında şüphe ifade eden bir zihni daha önce sayfalarda nadiren görmüştük –bunun hatırı sayılır istisnalarından biri Dostoyevski'dir. Anlatıcı şu âna dek neyi söyleyemeyeceğini ve neyi bilmediğini söylemeye, bildiklerini söylemekten daha fazla vakit harcadı.

Anlatımsal otorite, kontrolün yazarın elinde olduğu hissimizden geliyorsa, Beckett'in bu kadar gizemli ve cesaret verici olmasının bir sebebi de, bize kafa karışıklığı ve şüphe hakkında bir şeyler anlatmak konusunda bunca salahiyet kazanmış olmasıdır. Üstelik bunları komik hale getirmeyi de başarır, huysuzluktaki, insanlara duyulan nefretteki, yalnızlık ve çaresizlikteki komediyi görmemizi sağlar. Anlatıcı sesin, ruhun otosansürden daha derinlerdeki bir bölgesinden geldiğini hissederiz; mezarlıklarda vakit geçirmekten neden hoşlandığını bize ayrıntılarıyla anlatmamak anlatıcının aklına bile gelmez.

> *Birbirine karışan çimen ve kara toprak kokularının altından belirgin bir şekilde alınabilen ceset kokusu-*

nu nahoş bulmuyorum, belki biraz fazla tatlı, biraz baş döndürücü ama yaşayanların yaydığına kıyasla ne kadar da tercih edilesi... Babamın kalıntıları da mütevazı bir şekilde de olsa onlara katıldığında, neredeyse bir damla gözyaşı dökecek gibi olurum. Yaşayanlar boş yere yıkanıyor, boş yere parfüm sürünüyor, leş kokuyorlar. Evet, dışarı çıkmam şartsa, gezilecek bir yer olarak mezarlıklarımı bana bırakın, parklarınızı ve güzel manzaralarınızı –siz– kendinize saklayın. Bir mezarın üstünde oturduğumda sandviçimle muzum daha tatlıdır, sık sık olduğu gibi çiş yapma vakti yeniden geldiğinde, istediğim yeri seçerim.

Dikkatimizi vermemizi sağlayan şeylerden birinin –söylenenlerin aşırılığına ek olarak– lisanın titizliği ve bu tuhaf biçimde büyüleyici anlatıcıyı yaratma gücü olduğunu bu noktada artık fark etmişizdir. Kişiliği, cümle cümle birbirini takip eden ve paradoksal biçimde hem şizoid hem de zekâ dolu olan çağrışımlarla ortaya çıkar. Duyduklarımızın neredeyse tamamı, oluşturageldiğimiz izlenim her ne ise ona ters düşmektedir. Anlatıcı bir an

kabızlıkla ishal arasındaki farkı bilmiyormuş gibi görünür, bir an sonra bize bir öğretmenin gözetimi altında altı ya da yedi farklı dilde aşk romanları okuduğunu anlatır. Düşünce tarzı ne kadar acayip görünürse görünsün anlatıcı bir filozoftur ve kendi yazdıklarından "tiksinse" de biraz yazarlığı da vardır. Kendi mezartaşı yazısını bile yazmıştır:

Burada yatan yukarıdayken öyle öldü ki
her saat başı, şimdiye dek hayatta kaldı.

İkinci ve sonuncu, daha doğrusu sonraki satır biraz aksıyor belki ama çok önemli değil, unutulup gittiğimde bundan fazlası için affedileceğim. Sonra şansınız biraz yaver giderse, gerçek canlı matemlileri ve kendini çukura atmak için gerileyen ihtiyar duluyla hakiki bir cenaze törenine denk gelirsiniz. Ve hemen her zaman tozla ilgili o büyüleyici ufak numara söz konusudur, gerçi benim deneyimlerime göre çoğunlukla çamur deryası olmanın kıyısındaki bu tür çukurlarda toz moz bulunmaz, ölmüş kişinin de, tabii yangında ölmediyse, öyle özellikle bir avuç küle dönüşmüş bir hali yoktur. Neyse ne, tozla ilgili bu ufak numara büyüleyici bir şeydir.

Okur bu noktada, bunu okudukları takdirde Beckett'in annesinin ve arkadaşlarının neler düşüneceğini merak ediyor olabilir. Sam'in *hoş* bir insan olmadığına mı karar verirler acaba? Akıl hocası Joyce gibi Beckett'in de yazarken bu kaygıları bir tarafa bıraktığını ya da diğerlerinin seslerini boğma ihtiyacının yazmak için ona bir sebep sağladığını varsayabiliriz.

Bu da bizi bununla ilgili bir başka meseleye getiriyor: Anlatıcımız *sevimli* biri mi?

Okurların bu konuda hemfikir olmayacağını düşünüyorum. Pek çok kişinin kitabı kapatıp vücut sıvıları hakkında bilmemiz gerekenden fazlasını anlatan, bir mezarlıkta böyle rezilce şeyler düşünebilen bu adamın sesini kesmek isteyeceğine kuşku yok. Peki, bu adamın arkadaşlığından bu kadar keyif almam benim hakkımda ne anlatıyor? Bunun anlattığı şeylerden biri, hikâyeyi cinsellik, kadınlar, aşk ve insan ilişkileri konusunda bu kadar nahoş davranışları olan bu karakterin de kalp kırıklığı ve keder hissedebileceğinin gösterildiği sonuna kadar okumuş olmam olabilir. Ya da belki mizah duygusunu ve zekâsını çekici buluyorumdur, ser-

semce dürüstlüğünü ve boş konuşma yeteneğini söylemeye bile gerek yok. Onu sevimli buluyorsam, bunun sebebi belki de sık sık benliğimizin susturmayı tercih ettiğimiz gizli kısmının sesiyle konuşuyor gibi olmasıdır.

Kısa bir süre önce, birlikte çok başarılı bir ilk roman yazmış iki genç yazarla tanıştım. Bu romanı ve onu takip eden bir başkasını yayımlatma sürecinde editörlerle toplantılara çağrılmışlar ve söylediklerine göre bu toplantılarda sürekli olarak karakterlerini daha *sevilesi* kılacak şekilde yeniden yazmaları istenmiş.

Bugünlerde yazarlara en çok söylenen şeylerden biri bu: Okurun onlara *aldırış* etmesini sağlamak için karakterlerinin *cana yakın, sevimli* olması gerektiği. Peki *aldırış etmek* tam olarak ne anlama geliyor? Korkarım bu söz sıklıkla özdeşleşmek anlamında kullanılıyor. Daha da rahatsız edici olansa, kendimizi onlarla özdeşleştirebilmemiz için modern kurmaca karakterlerinin hoş insanlar olması gerekmesi ihtimali. Bizim gibi olacak, tıpkısı tıpkısına bizim yaşadığımız deneyimleri yaşayacaklar. Belki birkaç sorunu olan, lisede bizim başımıza

gelenlerin aynısını yaşayan bir lise öğrencisinin maceralarını okumak istiyoruz örneğin. Bu sayede sempati duyuyoruz. Kendimizi özdeşleştiriyoruz. Aldırış ediyoruz.

Aslında çoğu yazar, bunu yapmak istemeseniz de karakterleriyle kendinizi özdeşleştirmenizi ve onlara sempati duymanızı ister. Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü* romanı, dehşetengiz sihrini kahramanına giderek daha fazla sokulmamızı sağlayarak, hikâyenin başladığı güvenli adliye basamaklarından İvan İlyiç'in havasız hasta odasına bizi taşıyarak hayata geçirir. Dünya, ölüm döşeğindekiler için olduğu gibi aşama aşama çökerken biz hikâyenin kahramanının haletiruhiyesinin daha da derinlerine gireriz. Öyle ki, sonunda kahraman hayatını baştan aşağı yanlış yaşayıp yaşamadığını düşünürken soğuk terli bir ürperti hissetmemizin nedeni kısmen kendimizi benzer bir durumda hayal etmeye mecbur kalmamızdır. Ve gösterdiğimiz tepkinin İvan İlyiç'in ne kadar iyi bir insan olduğuyla uzaktan yakından ilgisi yoktur.

Bir karakterin kaderinden etkilenmek, hüzne gömülmek anlamına gelse bile daima tatmin edi-

cidir. Gabriel García Marquez'in *Kolera Günlerinde Aşk*'ının son yüz sayfasını bitirmemin ne kadar uzun sürdüğünü hatırlıyorum, gözlerim yaşlarla dolup durduğu için sık sık kitabı elimden bırakmaya mecbur kalıyordum.

Geçmişin edebiyatını okumak, her zaman ilgilendiğimiz ve sempati duyduğumuz karakterleri hatırlamaktır, öyle yapmamız gerektiği konusundaki ısrarcılık ise nispeten yenidir. Mesafeli Ishmael'in bize kendisi hakkında söylemesi gerekenden tek bir sözcük fazla söylememesi dolayısıyla *Moby Dick*'i önemsiz saymak saçma olmaz mı? Peki Queequeg'in geçmişini ona aldırış etmemize yetecek kadar biliyor muyuz? İntikam peşinde koşan, saplantılı Kaptan Ahab'la kendimizi özdeşleştiriyor muyuz?

Yavru köpek sevimliliğinde bir dizi kadın ve erkek kahraman yaratma mecburiyetinde olduğunu düşünen acemi yazarı, hayatta kalan şaheserlerde bizden tek beklenenin karakterlere ilgi duymak, kaderlerini öğrenmek istemek, karmaşıklıklarıyla aklımız çelinirken başlarına neler geleceğini merak etmek olduğunu söyleyerek ce-

saretlendirelim. Dahası, bu romanları okurken yazarların güzel, dürüst ve iyi karakterlere sempati duymasını sağlamayı biraz fazla *kolay*, masum ve iyiliksever olana aldırış etmemizi sağlamayı biraz fazla basit bulduğunu görmeye başlıyorsunuz.

Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'da başardığını başarmayı denemek çok daha büyük bir zorluk. İki yaşlı kadını acımasızca öldüren bir öğrenci olan Raskolnikov'la otomatik olarak empati kurmayı beklemeyiz. Ona aldırmakla kalmayıp, Raskolnikov'un da umduğu gibi günahlarının bağışlanmasını ummamızı sağlamak nasıl bir başarıdır? Benim bir yaz yaptığım gibi Patricia Highsmith'in bütün romanlarını peşpeşe okumak bir grup ürkütücü psikopatın zihninin karanlık kovuklarına uzun uzadıya, heyecan verici bir dalış yapmak demektir. Bir kitabı, ardından diğerini okuyor, her birini bitirdikçe üzülüyordum. Highsmith'in başkahramanları yalnız ve aykırı kişiler olmakla kalmayıp aynı zamanda soğukkanlı katiller oldukları için okumayı bırakmak bir saniye olsun aklıma gelmedi. William Trevor bizi uçlardaki ve buhranlı karakterlerin ruh hallerinin derinliklerine götüren bir başka yazardır.

Dynmouth Çocukları (*The Children of Dynmouth*) romanının kahramanı, anti-sosyal arzularını gerçekleştirmesine yardımcı olmaları için komşularına şantaj yapan yeniyetme bir röntgencidir.

Bununla birlikte, okumak, yazarların böylesine rezil ve rahatsız edici biçimde "gerçek" karakterlerden uzak durup, *sevilesi* olmak için yazdıkları takdirde daha popüler ve başarılı olabileceklerini daima hissettiklerini fark etmenizi de sağlar. Kendisi de eksantrik ve acayip kimselerden (burnunu kaybedip caddede kendisine doğru geldiğini gören bir adam, bir palto yüzünden hayatı mahvolan bir başkası) oluşan uzun bir karakterler listesi yaratmış olan Gogol, *Ölü Canlar*'da melekler yaratan ve insanları tasvir eden yazarların birbirinden son derece farklı kaderlerinden bahseder:

> *Acı verecek derecede gerçek olmak suretiyle insana rahatsızlık veren bu sıkıcı ve itici karakterlerden uzak duran yazara ne mutlu... Yaktığı tütsünün nefis dumanı insanların görüşünü bulandırır; pohpohlamalarının yarattığı mucize, yaşamın bütün üzüntülerini maskeler ve yalnızca insanın iyiliğini vurgular... Tıp-*

kı bir kartalın bütün diğer uçan yaratıklardan daha yükseklere çıkması gibi dünyanın bütün diğer dâhilerinden daha yükseklere çıkan yüce, evrensel bir şair olduğu söylenir ona. Sırf ismi bile gayretli yüreklere heyecan salmaya yeter, bütün gözler onu ışıltıyla ve hürmetli gözyaşlarıyla karşılar...

Oysa sürekli insanın gözünün önünde olan şeyleri anımsatmaya cesaret eden yazarı bambaşka insanlar ve bambaşka bir kader bekler... yaşamlarımızı bağlayan ufak tefek şeylerin afallatıcı keşmekeşi ve dünyevi gidişatımızın kâh acı kâh sıkıcı akışı içinde sürüsüne bereket rastladığımız soğuk, çökkün, tekdüze karakterlerin özü... Ona alkışlar gelmez, o yazar minnet dolu gözyaşları da görmez... Kahramanlık ateşiyle başı fırıl fırıl dönen on altı yaşındaki bir kız koşa koşa yanına gelmeyecektir. Şairin kendisinin meydana getirdiği ahenkli seslerden başkasını duymadığında hissettiği o tatlı büyülenmişlik de yoktur onun için. Nihayet, zamanının yargısından kaçamayacaktır; zihninin ürettiği yaratıkları basit ve değersiz olmakla suçlayacak, insanlığa hakaret eden yazarlar salonunda sefil bir kuytu köşeye sığınmasına izin verecek, ona kendi karakterlerinin

ahlakını övecek ve onu her şeyden, yüreğinden, ruhundan ve yeteneğin ilahi ateşinden mahrum bırakacak ikiyüzlü ve hissiz çağdaşlarının yargısından kaçamayacaktır.

Madam Bovary'si, saygıdeğer bir edebiyat eleştirmeni olan Sainte-Beuve'den aşağıdaki eleştiriyi aldığında Flaubert de benzer bir şeyler düşünmüş olabilir: "Kitapta hiçbir iyilik yok. Karakterlerin hiçbiri iyiliği temsil etmiyor. Ağız kavgalarıyla, ufak tefek zulümlerle, acımasız hırslarla ve her türden iğnelemeyle dolu bu taşra yaşantısında iyi ve güzel ruhlar da mutlaka bulunacaktır... Onlardan da bahsetmemek neden? Mümtaz doktorların oğlu ve kardeşi M. Gustave Flaubert kalemi diğerlerinin neşteri tuttuğu gibi tutuyor. Anatomi uzmanlarıyla doktorlar, her sayfada siz çıkıyorsunuz karşıma!"

Okumak, kültürümüzün belli bir şekilde yazmanız ya da hazır bir reçeteye uymanız yönünde uyguladığı her türlü baskıya direnme cesaretini sağlayabilir size. Hatta sizi romanınızı ya da öykünüzü mutlu sonla bitirmek zorunda olmadığınıza

bile ikna edebilir. Robert Altman'ın *Oyuncu* (*The Player*) filminde pespaye bir yönetmen bir filmin Hollywood'da başarılı olması için, "Yıldızlara, kahkahalara, şiddete, çıplaklığa, cinselliğe ve mutlu sona" ihtiyacı olduğunu söyler. Yayıncılık gitgide Hollywood'a benzemeye başlar ya da benzemeye çalışırken, fondaki müziğin sesini yükseltmek ve neşeli çiftin bir öpücükle birleştiğini göstermek daha önemli bir hale gelebilir. Yazarlara eserlerini daha *sevilesi* kılmak için gözden geçirip düzeltmeleri tavsiye edilen bir editörlük toplantısında mutlu sonlar olmazsa olmaz kabul edilir muhtemelen. Önce sevilesi bir kadın kahraman yaratıp sonra onu trenin altına mı atacaksınız yani?

Arada sırada bir kitap değerlendirme sitesi ya da edebiyat dergisi birkaç yazardan edebiyatın ünlü eserlerinin sonlarını yeniden kaleme almalarını ister. Bu fantastik yeniden yazımlar genellikle karakterleri kitapta artık nasıl bir hüzünlü kaderle karşılaştılarsa ondan kurtarıp sonsuza dek mutlu yaşamalarına izin veren bir tür gönül oyalayıcılık içerir. Anna Karenina Vronski'yi unutur, Romeo ile Jülyet evlenip birkaç çocuk sahibi olur. Yine

de aklımızda kalanlar aklıevvel bir düzeltmenin önerdiği mutlu sonlar değil, diğerleri –Anna Karenina'nın intiharı, Romeo ile Jülyet'in ölümleri– olur. Tabii bu, felaketle sona erdiği takdirde kurmacanın daha iyi olduğu anlamına gelmiyor. Jane Austen'ın kitaplarını nihayete erdiren o doyurucu evlilikleri isteriz, onları hak ederiz.

Her açık ucun güzelce toplanıp bağlandığı, her sorunun çözüldüğü ve karakterlerin istikbalinin zihnin gözünün görebildiğince çizildiği bir son yaratmanın da şart olmadığını göreceksiniz. Çehov'u bir kere daha alıntılamak gerekirse, işte size her modern kurmaca eserin son birkaç satırı olarak işlev görebileceğini düşündüğüm bir son olan "Küçük Köpekli Kadın"ın sonu. Öykü sona ererken, eşlerini aldatan ve yaşlanmakta olan iki âşık geleceklerini düşünürler:

> *Kısa bir süre içinde bir çözüm bulunacakmış, ondan sonra da yeni ve muhteşem bir hayat başlayacakmış gibi görünüyordu; ve sonun hâlâ çok uzaklarda olduğu ve onlar için işin en karmaşık, en zor kısmının yeni başlamakta olduğu ikisi için de gayet aşikârdı.*

Okumak, kurmacanın ne kadar geniş ve esnek olduğunu, ne kadar çok şeye yer verebileceğini ve A noktasından B noktasına giden düz ve dar yolun ne kadar ötesine gittiğini görmenizi sağlar. Derslerimde Beckett öyküsünün yanı sıra, Juan Rulfo'nun kısa romanı *Pedro Paramo*'yu da işlemeyi severim. Atmosferinin –"olay örgüsünden" bahsetmiyorum bile– anlatılıp açıklanması, bir şiirin anlatılıp açıklanması kadar zor olsa da, romanın irkiltici başlangıcından bazı fikirler edinebilirsiniz:

> *Comala'ya geldim, çünkü bana babamın, Pedro Paramo isimli adamın burada yaşadığı söylenmişti. Annem söyledi bunu, ben de ona o ölür ölmez gelip babamı göreceğime söz verdim. Bunu kesinlikle yapacağımı anlasın diye elini sıkı sıkı tuttum ama annem ölüyordu, ben de ona ne olursa söz verecek haldeydim. "Mutlaka gidip onu ziyaret et" dedi bana. "Seni görmek hoşuna gidecektir." Elimden tek gelen, bunu yapacağımı tekrarlayıp durmaktı, sonunda ölü parmaklarından elimi çekip kurtarmak zorunda kalana dek tekrarladım durdum.*
>
> *Annem bundan önce bana, "Ondan bizim ol-*

mayan bir şeyi isteme" dedi. "Sadece bana vermiş olması gereken ama vermediği şeyi iste. Bizi unutup gitmesinin bedelini ödet."

"Tamam anne."

Sözümü tutmaya niyetim yoktu. Ama sonra annemin bana söylediklerini düşünmeye başladım, ondan sonra başka bir şey düşünemez, hatta rüyamda başka bir şey görmez oldum, Pedro Paramo denen o adamın etrafında koca bir dünya kurdum. Comala'ya gelmemin sebebi bu.

Sıcak ağustos rüzgârının çürüyen leylaklarla zehirlendiği, yazın en sıcak günleriydi ve yol yukarı, aşağı, yukarı, aşağı uzayıp gidiyordu. Bir yolun geldiğinize mi yoksa gittiğinize mi bağlı olarak yukarı ya da aşağı gittiğini söylerler. Gidiyorsanız yokuş yukarı ama dönüyorsanız yokuş aşağıdır.

"Şu aşağıdaki köyün adı ne?"

"Comala senyor."

"Kesinlikle Comala mı, iyi biliyor musun?"

"Evet senyor."

"Niye bu kadar ölü görünüyor?"

"Kötü günler geçirdiler senyor."

Köyün annemin hatıralarında olduğu gibi gö-

rünmesini beklemiştim. Annem her zaman Comala için göğüs geçirirdi, oranın hasretini çekiyor ve dönmek istiyordu ama dönmemişti. Şimdi onun yerine ben dönüyor ve bana söylediklerini hatırlıyordum: "Los Colimotes'e geldin mi, güzel bir manzara göreceksin. Yeşil bir ova... Mısırlar olgunlaştığında sapsarı olur. Comala'yı oradan görebilirsin. Evlerin hepsi beyazdır, geceleri de ışıl ışıl aydınlanır." Sesi yumuşak ve sır verir gibi, neredeyse bir fısıltı halindeydi, sanki kendi kendine konuşuyordu.

"Peki siz Comala'ya niye gidiyorsunuz?" diye sorduğunu duydum adamın.

"Babamı görmeye."

"Ya" dedi.

Ondan sonra yeniden sessizliğe büründük.

Eşeklerin düzenli koşturmalarını dinleye dinleye yokuş aşağı gidiyorduk. Gözlerimiz yarı yarıya kapalıydı, ağustos sıcağında öyle yorgun ve uykuluyduk ki.

"Sizi iyi karşılarlar" dedi adam. "Yeniden birini gördüklerine sevineceklerdir. Buraya biri gelmeyeli seneler oldu."

Sonra ekledi: "Gelen sizsiniz, o yüzden sizi gör-

düklerine sevineceklerdir."

Sıcak ovada şeffaf bir göl gibi titrek titrek pırıldıyordu. Ovanın arkasında bir sıradağ vardı, onun arkasında da sadece uzaklar.

"Babanız nasıl biri?"

"Bilmem ki" dedim. "Tek bildiğim adının Pedro Paramo olduğu."

"Ya."

Ama bunu öyle bir söylemişti ki, sanki nefesi kesilmişti. "Daha doğrusu bana adının bu olduğu söylendi" dedim.

Adamın yine, "Ya" dediğini duydum.

Onunla üç ya da dört yolun birleştiği Los Encuentros'ta karşılaşmıştım. Orada öylece bekliyordum, nihayet adam yanında eşekleriyle çıkagelmişti.

"Sen nereye gidiyorsun?" diye sordum.

Eliyle göstererek, "Şu tarafa senyor" dedi.

"Comala'nın nerede olduğunu biliyor musun?"

"Ben de oraya gidiyorum."

Böylece onun peşine düşmüştüm. Adımlarımı adımlarına uydurarak arkasından yürüyordum, adam sonunda onu takip ettiğini anlayıp biraz ya-

vaşlamıştı. Ondan sonra yan yana yürüdük, omuzlarımız neredeyse birbirine değiyordu.

"Pedro Paramo benim de babam" dedi adam.

Boş göklerde bir karga sürüsü gak gak gak diye bağırarak uçtu.

Bayırı aştıktan sonra yeniden yokuş aşağı inmeye başladık. Sıcak havayı yukarıda bıraktık ve içinde bir nefeslik hava olmayan saf sıcağın içine yürüdük. Her şey sanki bir şey bekliyormuş gibiydi.

"Burası çok sıcak" dedim.

"Bu ne ki... Bekle de gör, Comala'ya varınca çok daha sıcak olacak. O kent dünyanın en sıcak yeri. Derler ki, Comala'da biri ölüp de cehenneme gidince, battaniyesini almak için geri dönermiş."

"Pedro Paramo'yu tanıyor musun?" diye sordum. Ona soru sormaya cesaret ediyordum, çünkü içimde ona güvenebileceğime dair bir his vardı.

"Kim o?" diye sordum.

"Nefret. Saf nefretten ibaret."

Eşekleri kırbaçladı, halbuki buna gerek yoktu, çünkü hayvanlar yokuşta önümüzden iniyordu.

Annemin resmi gömlek cebimdeydi, sanki o da terliyormuş gibi yüreğimi ısıttığını hissediyor-

dum. Köşeleri iyice yıpranmış, eski bir resimdi ama bildiğim başka resmi yoktu. Mutfakta, baharatlarla dolu bir kutunun içinde bulmuş, o zamandan beri saklamıştım. Annem resminin çekilmesinden nefret ederdi. Resimlerin büyücülük etmeye yaradığını söylerdi, belki de haklıydı, çünkü resim iğne deliği gibi deliklerle doluydu. Kalbin yakınlarında o kadar büyük bir delik vardı ki, orta parmağınızı içinden geçirebilirdiniz.

İşte şimdi yanımdaki resim o resim. Resimdekinin kim olduğunu gördüğünde Pedro Paramo'yla işlerimi kolaylaştıracağını umuyorum.

Adam durdu, "Bak" dedi. "Şu dağı gördün mü, hani domuz mesanesine benzeyeni? Güzel. Şimdi de şu tarafa bak. Ta uzaktaki şu dağı gördün mü? Hah, işte oraların hepsi Media Luna, göz alabildiğine. Hepsi de Pedro Paramo'ya ait. Kendisi babamız olur ama biz yerdeki ot şiltede doğmuşuz. İşin en komik tarafı da şu, götürüp her birimizi vaftiz ettirdi. Seni de götürdü değil mi?"

"Bilmiyorum."

"Neyse ne, bunu da adam sandık."

"Ne dedin?"

"Neredeyse vardık dedim senyor."

"Biliyorum. İyi de bu köyün hali ne? Terk edilmiş gibi."

"Gibisi fazla. Öyle. Orada kimse yaşamıyor artık."

"Ya Pedro Paramo?"

"Pedro Paramo uzun süre önce öldü."

Romanın tuhaf taraflarından birini bu kısa pasajı okuduğunuzda bile sezmeye başlayabilirsiniz, o da şu: Karakterlerin yaşadığını mı yoksa ölmüş mü olduğunu veya bunun bir önemi olup olmadığını anlayamıyorsunuz. Yoldaki virajlar kitap boyunca bu kısımda olduğu gibi hızla karşımıza çıkmayı sürdürerek romanın anlattıkları ya da karakterleri hakkında bildiğimizi zannettiğimiz şeyleri altüst ediyor, bizi Comala sakinlerinin gerçek mi hayal mi, yaşayan varlıklar mı yoksa hatırada kalanlar mı olduğu gibi temel soruları yeniden düşünmek zorunda bırakıyor. Bunu söyleyince, romanın bilimkurgu ya da büyülü gerçekçilik türünde bir eser olduğunu düşünme riski doğuyor ama öyle bir şey yok. Kitap bir sanat eseri ve tam anlamıyla eşsiz.

Ancak *Pedro Paramo*'nun ilk bölümü, kötü geçen bir yazı gününde ya da William Burroughs'un yazdıklarınızı küçücük parçalar halinde yırtıp başka birinin çöp kutusuna atma isteği olarak tarif ettiği duyguya karşı koymaya uğraşarak geçirdiğiniz birkaç günün ardından size pek yardımcı olmayabilir. Yazı yazmanın ne kadar emek gerektirdiğini, iyi yazmak isteyen yazardan ne kadar sabır ve yalnızlık talep ettiğini, uzun saatleri yazı yazarak geçirme dürtüsünün "normal" bir yaşama nasıl hasar verebileceğini keşfettiğinizde ya da bütün bunları birinci kez hatırladığınızda, bir şaheseri okumanın vereceği teselli daha da az olabilir. Bütün bu kuşkular ve dehşetler ne kadar korkunç olsa da, yazdıklarınızın iyi olup olmayacağı ya da yazmayı hiç başarıp başaramayacağınız sorularının yanında adları bile anılmaz. İşte böyle anlarda, büyük yazarların yaşamlarını ve mektuplarını okumanın faydası dokunabilir.

Isaac Babel, paragraf bölümlerinin şimşek etkisinden bahsettiği o mülakatta yazdıklarını gözden geçirmenin zahmeti konusunda şunları söylüyor:

"Yük katırı gibi çalışıyorum ama kendi seçimim bu. Küreğine ömrü boyunca zincirlenmiş ama küreği seven bir kürek mahkûmu gibiyim. Baştan aşağı... Her cümlenin üstünden defalarca, defalarca geçiyorum. Olmasa da olacak sözcükleri kesip atarak başlıyorum. Gözünüzü işten ayırmamanız gerekir, çünkü sözcükler çok kurnazdır, beş para etmez olanları saklanır, onları kazıp çıkarmanız gerekir. Tekrarlar, eşsesliler, herhangi bir anlama gelmeyen şeyler... Taze ve doğru olup olmadıklarını görmek için her imgenin, her mecazın, karşılaştırmanın üstünden geçiyorum. Bir isim için uygun sıfatı bulamıyorsanız, bırakın sıfatsız kalsın. İsim kendi başına dursun. Bir karşılaştırmanın cetvel kadar doğru, rezene kokusu kadar doğal olması gerekir... Çıkarabildiğim bütün sıfat-fiilleri ve zarfları çıkarıyorum... Zarflar hafiftir. Hatta bir açıdan size kanat bile takabilirler. Ama sayıları fazla olunca, dili omurgasız bırakırlar... Bir ismin yalnızca tek bir sıfata, en uygununa ihtiyacı vardır. Bir isme iki sıfat takmayı ancak bir dâhi başarabilir... Nesirde çizgiler, gravürde olduğu kadar önemlidir. Açık ve keskin olmaları gerekir... Ama en önemlisi... üstünde çalışarak öyküyü öldürmemektir.

Yoksa bütün emekleriniz boşa gider. İp üstünde yürümek gibidir. İşte böyle... Hepimizin işimizi elimize yüzümüze bulaştırmayacağımıza dair yemin etmemiz gerek."

Babel'ın edebiyat kariyeri, Stalin'in deliliğinin doruklarında olduğu döneme denk düşüyordu. Eserlerinin fazla dikkat çektiği düşünüldü elbette, ayrıca Babel kendisi de gizli polisle yazarlara has bir tür araştırmacılık flörtüne girişerek felaketini hızlandırmış olabilir. Parti propagandasının sözcüsü olması yönündeki hükümet baskısı altında Babel –1934 Sovyet Yazarlar Kongresi'ne hitaben yaptığı bir konuşmada Stalin'in edebi üslubunu övmüştü– gitgide daha az yazmaya başladı. Bir konuşmasında kendisinden sessizlik sanatının ustası olarak bahsetti. 1939 yılında gizli polis tarafından tutuklandı ve birkaç yıl sonra bir çalışma kampında öldüğü söylendi. Şimdiyse Babel'ın çalışma kampına hiç gönderilmediğini, tutuklandıktan sonra hapishanede vurularak öldürüldüğünü biliyoruz. Hükümet bu gerçeği ailesinden on yıllar boyu saklamış.

Odanızda oturup mecazlar ve paragraf bölünmeleri hakkında düşünme özgürlüğü için ödenecek epey bir yüksek bedel bu. Ancak Babel'ın suçunun ve cezasının sanatın bir tür özgürlüğü, seçme özgürlüğünü, olasılıkların özgürlüğünü, bireysel hayal gücünün özgürlüğünü barındırmasıyla bir ilgisi vardı. Diktatörlerin –ve büyük şirketlerin– son derece tahmin edilebilir ve ne tarafa çeksen o tarafa gidecek türde olanlar haricinde sanattan ve sanatçılardan hoşlanmamasının sebebi de budur. Sanat Babel'ın yaşamını aldıysa, biz de pekâlâ sanatın bizden talep ettiği gayreti gösterebilir ya da yolumuza çıkardığı engellerin üstesinden gelebiliriz.

Isaac Bashevis Singer bir keresinde, "Tolstoy sokağın karşı tarafında oturuyor olsaydı, gidip onunla tanışmazdım" demiş. Ne kastettiğini anlıyorsunuz elbette. Eser eserdir, önemli olan sayfanın üstündekidir, yazılanları anlamak ve sevmek için oturup yazarla çay içmemize gerek yoktur. Öte yandan eserlerini onunla tanışmadan sevebilmemizden ya da anlayabilmemizden bağımsız olarak, Tolstoy'un yaşamında pek çok yüreklendirici unsur bulunur. Tolstoy'un yaşamöyküsünü

okumak, bazı son dakika değişiklikleri yapmak istediği için matbaanın *Anna Karenina* baskı kalıplarını parçalayan, romana daha ziyade kocasını aldatan bir kadına verilecek bir vaazmış gibi başlamayı hayal eden bir yazarı seyretmektir. Yaşamının daha az hayranlık uyandırıcı kısımlarında –uzun, kâbus gibi evliliği, dönüştüğü bencil ideolog, ölmek için seçtiği o (ailesi açısından) merhametsiz yol– aynı zamanda tuhaf bir şekilde özgürleştirici bir unsur vardır: Ona kıyasla bizim hayatlarımız ne kadar düzenli ve özenli görünür.

Mektuplarını okumak ve "parmaklarına kurşun toplar bağlanmış bir adam gibi piyano çaldığı" hissiyle boğuşurken *Madam Bovary*'nin her ayrıntısına sarf ettiği takıntılı titizliğin sıcaklığıyla ısınmak için Flaubert'le tanışmanıza da gerek yok. Yazışmaları, çektiği acıların ve şikâyetlerinin terane gibi anlatılmasından oluşuyor: "Ceset gibi kasvetli hissediyorum kendimi, tam anlamıyla aptala dönmüş durumdayım. Uğursuz *Bovary*'m bana eziyet ediyor, kafamı karıştırıyor... Öyle anlar var ki, köpek gibi ölmekten başka bir şey istemiyorum." Dostoyevski'nin mektuplarında, hayatının

bir yılını hiçbir şeye benzemeyen bir şeye harcadığını fark ettiğini duyabiliyorsunuz. Flannery O'Connor'ın nihayet pes ettiğini ve annesi onun multiple skleroz hastalığını iyileştirecek bir mucize umduğu için Lourdes'a gittiğini anlattığı mektuplarını da okuyabilirsiniz. Oraya vardığında ise, romanının iyi gitmesi için dua etmekten başka bir şey yapmaz. Böyle ayrıntılar, bu yazarların eserleri gibi küçük ilham patlamaları sağlar, başkalarının çektiği eziyetleri ilham verici bulan türden biriyseniz tabii.

Okumak yazara –dünyada bu kadar acı çekilirken, etrafımızda bunca tehlike varken– yazı yazmanın anlamını sorgulamaya başladığı o anlarda dahi cesaret aşılayabilir. Muhteşem bir soneyle kim kurtarılabilir? Bir öyküyle kimi doyurabiliriz?

Bazen bu tür sorular beni doğruca Zbigniew Herbert'in "Beş Adam" şiirine yöneltir.

1.
Sabahları dışarı çıkarırlar hepsini
Taş avluya
Dizerler duvarın önüne

Beş adam
İkisi çok genç
Ötekiler orta yaşlı
Başka bir şey söylenemez haklarında
Bundan gayrı

2.
Müfreze silahlarını
Doğrulttu muydu
Her şey birden
Aşikârlığın
Çiğ ışığında
Görünür olur

Ufuk yerine
Sarı duvar
Buz mavi
Duvardaki siyah tel

İşte o anda
Beş duyu ayaklanır
Seve seve kaçarlardı kaçabilselerdi
Batan bir gemiden kaçan sıçanlar gibi

Kurşun hedefine varmadan önce
Göz merminin yolunu izler
Kulak çelik gibi hışırtıyı kaydeder

Burun delikleri acı dumanla dolar
Kandan bir çiçek damağa sürünür
Eller büzüşür, sonra gevşer
Şimdi yatıyorlar yerde
Gözlerine kadar örtülmüş gölgelerle
Çekip gidiyor müfreze
Düğmeleri
Ve çelik miğferleri
Duvarın yanında yatanlardan
Daha canlı

3.
Bunu bugün öğrenmedim
Dünden evvel biliyordum

O zaman niye
Çiçeklere dair önemsiz şiirler yazıyorum
O beş kişi
İnfazdan önceki gece nelerden bahsetti

Kehanetimsi rüyalardan
Bir genelevdeki kaçamaktan
Otomobil parçalarından
Bir deniz yolculuğundan
Elinde maça varken
Kartları açmasa daha iyi olacağından
Votkanın üstüne içki olmadığından
Şaraptan sonra insanın başının ağrıdığından
Kızlardan
Meyvelerden
Yaşamdan
İnsan şiirde
Yunan çobanların adını anabilir
Sabah göklerinin rengini yakalamayı deneyebilir
Aşktan bahsedebilir
Ayrıca
Bir kere daha
Saf bir içtenlikle
İhanete uğramış dünyaya
Bir gül sunabilir

Kısa bir süre önce bir arkadaşım dünyanın ahvalinin yazmasını güçleştirdiğine dair korkula-

rından ve endişelerinden bahsetti. Ona e-postayla Herbert'ın şiirini yolladım ve sorununa az da olsa bir faydası olabileceğini belirttim.

Birkaç saat sonra beni yine aradı. "İyi de sorun bu zaten" dedi. "Herbert bir gülden bahsediyor. Peki gül mü yoksa yalnızca yabani bir ot mu yarattığını nereden bileceksin?"

Haklı. Sorun gerçekten de bu. Dolayısıyla, okumak için son bir neden de, güllerle yabani otların bu mücadelesiyle dâhilerin eşliğinde yüzleşmek, ve bunu yaparken de, bütün güçlüklere rağmen yaratılmış olan güllere bakma keyfini sürmektir. Yazmak istiyorsak okumamız, üstelik bir yazar gibi okumamızdır mantıklı olan. Gül yetiştirmek isteseydik, gül bahçelerini gezmek ve o bahçeleri bir gül bahçıvanının gözünden görmeye çalışmak isterdik.

DERHAL OKUNACAK KİTAPLAR

Akutagawa, Ryunosuke, *Raşomon ve Diğer Öyküler*

Alcott, Louisa May, *Küçük Kadınlar*

Anonim, *Roland Destanı*

Austen, Jane, *Aşk ve Gurur*

Austen, Jane, *Akıl ve Tutku*

Babel, Isaac, *The Collected Stories (Toplu Öyküler)*

Babel, Isaac, *Odessa Öyküleri*

Babel, Isaac, *Kızıl Süvariler*

Baldwin, James, *Vintage Baldwin (Toplu Eserler)*

Baldwin, James, *Sonny's Blues*

Balzac, Honoré de, *Kuzin Bette*

Barthelme, Donald, *Sixty Stories (Altmış Öykü)*

Barthelme, Donald, *Kırk Öykü*

Barthelme, Donald, *Pamuk Prenses*

Baxter, Charles, *Believers: A Novella and Stories (Kısa Bir Roman ve Öyküler)*

Beckett, Samuel, *Bütün Eserleri, 1929–1989*

Beckett, Samuel, *Murphy*

Beckett, Samuel, *Godot'yu Beklerken*

Beckett, Samuel, *Molloy*

Bowen, Elizabeth, *The House in Paris (Paris'teki Ev)*

Bowles, Jane, *Ağırbaşlı İki Hanımefendi*

Bowles, Jane, *Açık Havada Bir Gün*

Bowles, Paul, *Paul Bowles: Collected Stories and Later Writings* (*Toplu Öyküler ve Sonraki Yazılar*)

Bowles, Paul, *Esirgeyen Gökyüzü*

Brodkey, Harold, *Stories in an Almost Classical Mode* (*Neredeyse Klasik Tarzda Öyküler*)

Brontë, Emily, *Uğultulu Tepeler*

Calvino, Italo, *Kozmokomik Öyküler*

Carver, Raymond, *Where I'm Calling From: Selected Stories* (*Aradığım Yerden: Seçilmiş Öyküler*)

Carver, Raymond, *Katedral*

Carver, Raymond, *Fil*

Carver, Raymond, *Lütfen Sessiz Olur musun, Lütfen?*

Carver, Raymond, *Bilmezsiniz Aşk Nedir*

Cervantes, Miguel De, *Don Quixote*

Chandler, Raymond, *Büyük Uyku*

Cheever, John, *The Stories of John Cheever* (*Öyküler*)

Cheever, John, *Yüzücü*

Çehov, Anton, *A Life in Letters* (*Mektuplarda Bir Yaşam*)

Çehov, Anton, *Bütün Öyküleri*

Diaz, Junot, *Boğul*

Dickens, Charles, *Kasvetli Ev*

Dickens, Charles, *Dombey and Son* (*Dombey ve Oğlu*)

Dostoyevsky, Fyodor, *Suç ve Ceza*

Dybek, Stuart, *I Sailed With Magellan* (*Macellan'la Yelken Açtım*)

Eisenberg, Deborah, *The Stories (So Far) of Deborah Eisenberg* (*Deborah Eisenberg'in (Şimdiye Kadarki) Öyküleri*)

Eliot, George, *Taşra Yaşamından Manzaralar*

Elkin, Stanley, *Searches and Seizures* (*Arayışlar ve Nöbetler*)

Fitzgerald, F. Scott, *Muhteşem Gatsby*

Fitzgerald, F. Scott, *Buruktur Gece*

Flaubert, Gustave, *Madam Bovary*

Flaubert, Gustave, *Duygusal Eğitim*

Fox, Paula, *Desperate Characters* (*Gözükara Karakterler*)

Franzen, Jonathan, *Düzeltmeler*

Gallant, Mavis, *Paris Öyküleri*

Gaddis, William, *The Recognitions* (*Tanımalar*)

Gates, David, *The Wonders of the Invisible World: Stories* (*Görünmez Dünyanın Harikaları: Öyküler*)

Gibbon, Edward, *Roma İmparatorluğunun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi*, 8 Cilt

Gogol, Nikolay, *Ölü Canlar*

Green, Henry, *Doting* (*Düşkünlük*)

Green, Henry, *Loving* (*Sevmek*)

Hartley, L. P., *Arabulucu*

Hemingway, Ernest, *Paris Bir Şenliktir*

Hemingway, Ernest, *Güneş de Doğar*

Herbert, Zbigniew, *Seçme Şiirler*

James, Henry, *Bir Kadının Portresi*

James, Henry, *Yürek Burgusu*

Jarrell, Randall, *Pictures from an Institution* (*Bir Kurumdan Resimler*)

Johnson, Denis, *Melekler*

Johnson, Denis, *İsanın Oğlu*

Johnson, Diane, *Le Divorce* (*Boşanma*)

Johnson, Diane, *Persian Nights* (*Acem Geceleri*)

Johnson, Samuel, *The Life of Savage* (*Vahşinin Yaşamı*)

Joyce, James, *Dublinliler*

Kafka, Franz, *Dava*

Kafka, Franz, *Ceza Sömürgesi*,

Kafka, Franz, *Dönüşüm*

Kafka, Franz, *Öyküler*

Le Carré, John, *Son Casus*

Mandelstam, Nadezdha, *Her Şeye Rağmen: Hatıralar*

Mansfield, Katherine, *Katıksız Mutluluk*, *Bütün Öyküler*

Márquez, Gabriel García, *Yüzyıllık Yalnızlık*

Márquez, Gabriel García, *Başkan Babamızın Sonbaharı*

McInerney, Jay, *Bright Lights, Big City* (*Parlak Işıklar, Büyük Şehir*)

Melville, Herman, *Kâtip Bartleby ve Benito Cereno*

Melville, Herman, *Bartelby*

Melville, Herman, *Moby Dick*

Milton, John, *Kayıp Cennet*

Munro, Alice, *Seçme Öyküler*

Nabokov, Vladimir, *Rus Edebiyatı Dersleri*

Nabokov, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*

Nabokov, Vladimir, *Lolita*

O'Brien, Tim, *Taşıdıkları Şeyler*

O'Connor, Flannery, *İyi İnsan Bulmak Zor*

O'Connor, Flannery, *Toplu Öyküler*

O'Connor, Flannery, *Bilge Kan*

Packer, ZZ, *Drinking Coffee Elsewhere (Kahveyi Başka Yerde İçmek)*

Paustovsky, Konstantin, *Umut Yılları: Bir Yaşamın Öyküsü*

Price, Richard, *Freedomland (Özgürlük Diyarı)*

Proust, Marcel, *Kayıp Zamanın İzinde*

Proust, Marcel, *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow (Yerçekiminin Gökkuşağı)*

Richardson, Samuel, *Pamela: Or Virtue Rewarded (Pamela ya da Ödüllendirilen Erdem)*

Roth, Philip, *Pastoral Amerika*

Roth, Philip, *Philip Roth: Novels and Stories 1959-1962 (Philip Roth: Romanlar ve Öyküler 1959-1962)*

Roth, Philip, *Hoşça kal, Columbus*

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*

Salinger, J. D., *Franny ve Zooey*

Shakespeare, William, *Kral Lear*

Shteyngart, Gary, *The Russian Debutante's Handbook* (*Sosyeteye Tanıtılan Rus Genç Kızın Elkitabı*)

Sofokles, *Oidipus*

Spencer, Scott, *Kâğıttan Gemi*

St. Aubyn, Edward, *Anne Sütü*

St. Aubyn, Edward, *Biraz Umut*

Stead, Christina, *The Man Who Loved Children* (*Çocukları Seven Adam*)

Steegmuller, Francis, *Flaubert and Madame Bovary: A Double Portrait* (*Flaubert ve Madam Bovary: Çifte bir Portre*)

Stein, Gertrude, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*

Stendhal, *Kızıl ile Kara*

Stout, Rex, *Plot It Yourself* (*Kendin Yaz*)

Strunk, William ve E. B. White, illustratör Maira Kalman, *The Elements of Style, Illustrated* (*Üslubun Unsurları*)

Taylor, Peter, *A Summons to Memphis* (*Memphis'e Bir Davet*)

Tolstaya, Tatyana, *Siste Bir Uyurgezer*

Tolstoy, Leo, *Anna Karenina*

Tolstoy, Leo, *İvan İlyiç'in Ölümü ve diğer öyküler*

Tolstoy, Leo, *Kreutzer Sonatası ve diğer öyküler*

Tolstoy, Leo, *Diriliş*

Tolstoy, Leo, *Savaş ve Barış*

Trevor, William, *The Children of Dynmouth* (*Dynmouth Çocukları*)

Trevor, William, *The Collected Stories* (*Toplu Öyküler*)

Trevor, William, *Fools of Fortune* (*Kader Budalaları*)

Turgenyev, Ivan Sergeevich, *İlk Aşk*

Twain, Mark, *Huckleberry Finn'in Maceraları*

Von Kleist, Heinrich, *O. Markizi ve diğer öyküler*

West, Rebecca, *The Birds Fall Down* (*Kuşlar Düşüyor*)

West, Rebecca, *Black Lamb and Grey Falcon: A Journey Through Yugoslavia* (*Kara Kuzuyla Boz Doğan: Yugoslavya Boyunca Bir Seyahat*)

Williams, Joy, *Escapes* (*Kaçışlar*)

Woods, James, *Broken Estate: Essays on Literature and Belief* (*Kırık bir Mülk: Edebiyat ve İnanç Üzerine Denemeler*)

Woolf, Virginia, *Hasta Olmaya Dair*

Yates, Richard, *Bağımsızlık Yolu*

TEŞEKKÜR

Bu kitabı yazarken sık sık kendimi çiti boyayan Tom Sawyer gibi hissettiğim esprisini yaptım. Bir sürü arkadaşımı bana yardım etmeleri için, daha doğrusu işi benim yerime yapmaları için kandırdım. Süreç boyunca deneyimlerinden ve bilgeliklerinden yararlandım, onlardan alıntılar yaptım ve isimlerini belirtmeden, haklarını doğru dürüst teslim etmeden hikâyelerini anlattım. O yüzden onlara sadece tavsiyeleri ve önerileri için değil, çiti boyamaya devam etmeyi mümkün kılan dostlukları ve destekleri için ismen teşekkür etmek istiyorum. Russell Banks, Deborah Eisenberg, David Gates, Richard Price, Charles Simic, Scott Spencer, Marc Strand, teşekkür ederim.

"Yazar olma sürecimde, en sevdiğim yazarları tekrar tekrar okudum. Öncelikle zevk için ama aynı zamanda daha analitik bir biçimde, üslubun, sözcük seçiminin, cümlelerin nasıl kurulduğunun ve bilginin nasıl aktarıldığının, yazarın hikâyeyi nasıl kurduğunun, karakterleri nasıl yaratıp ayrıntı ve diyalogları nasıl işlettiğinin daha fazla farkına vararak okuyordum. Yazdıkça, yazı yazmanın da okumak gibi her bir sözcüğün, her bir noktalama işaretinin üzerinde durarak yapıldığını keşfettim. Bir arkadaşın 'her sözcüğü idamla yargılamak' dediği şeyi yapmayı gerektiriyordu bu... Elinizdeki kitap romancı olarak kendimi nasıl yetiştirdiğimi hatırlamaya ve tutkulu okurlarla müstakbel yazarlara bir yazarın nasıl okuduğunu anlamaları için yardımcı olmaya yönelik çabanın ürünü."

İNGİLİZCE ASLINDAN ÇEVİREN SEDA ÇINGAY MELLOR

Dostoyevski, Flaubert, Kafka, Austen, Woolf ve Çehov'u hepimiz okuduk belki. Ama nasıl okuduk? Onlardan öğrenebileceğimiz her şeyi öğrendik mi hakikaten? Bir yazar, edebiyatın büyük ustalarını okurken neleri not düşüyor zihnine? Francine Prose'un karakter yaratımında eşsiz bulduğu George Eliot'ı, olay örgüsünü diyalogla ilerletmek açısından çok şey öğrendiği John le Carré'yi, uzun cümlelerinin içinde kaybolmak şöyle dursun tam da kendini bulduğu Philip Roth'u, her ayrıntıda bir şeytan gizlediğini bildiği Flannery O'Connor'ı da unutmayalım. Daha ziyade Batı kanonuna odaklanan bir okuma listesi sunuyor bize Prose. Fakat önerdiği okuma biçimiyle, her diyarın her dilin edebiyatını yeniden keşfetmenin yolunu gösteriyor.

9 786057 392657

