Don Kişot'tan, Bugüne Roman



JALE PARLA

İLETİŞİM YAYINLARI
edebiyat eleştirisi

JALE PARLA

Don Kişot'tan Bugüne Roman

iletişim

Babamın anısına

TEŞEKKÜR

Bu kitabın bitmesi için vaktini, emeğini, bilgisini, eleştirel titizliğini sonsuz bir cömertlikle seferber eden dostum ve meslektaşım Deniz Şengel'e borcum büyüktür.

Müsveddeyi okuyup önerilerde bulunan Süha Oğuzertem ve Sibel Irzık'a, "saatin tiktakları, romanın taktikleri" başlığı için Cevat Çapan'a, ihtiyacım olan kitapları sağlayan dostum Hatice Ün'e, kapaktaki resmi bulmama yardımcı olan Tijen Şikâr'a, on yıl boyunca benden sabırla Don Kişot dinleyen Boğaziçi Üniversitesi'ndeki öğrencilerime, bu öğrencilerden Don Kişot'tan esinlenerek yazdıklarını benimle cömertçe paylaşan Özlem Kumrular ve Evren Yiğit'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 11

BİRİNCİ BÖLÜM

DON QUIJOTE VE YAZIN TÜRLERİ 23

1. Hayal edilebilecek en güzel kitap! 23
2. Tarihsel tür kuramları 36
3. Formalist tür kuramları 43
4. Türlerin 'komik'leşmesi, ya da karnavallaşması 60
5. Kıskanç ve geveze türler 66
6. Don Kişot gene seferde, bu kez İstanbul'da: *Çengi* 73

İKİNCİ BÖLÜM

YAZARLAR VE OKURLAR 113

1. Kayıp metinler 113
2. Okurla atışma: *Tristram Shandy* 137
3. Öyküler hep gebedir: *Kaderci Jacques ile Efendisi* 157
4. Yüzyıllardır yoldalar: *Karanlığın Yüreği, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* 162
5. "Takib-i macera-i metindir şiir": *Tutunamayanlar* 204

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ANLATI VE ZAMAN:
SAATİN TİKTAKLARI, ROMANIN TAKTİKLERİ 231
1. Anlıklaştırmalar 231
2. Başlangıçlar/Sonlar: *Büyük Umutlar, Ulysses, Silgiler* 250
3. Taksim kabul etmiş zamanın aynası roman:
Mahur Beste 282
4. Kaygan zaman parçalarında kriz anlatıları:
Dar Zamanlar 305
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
MİMESİS 327
1. "Kelime şeyi resmetmeye borçlu ise..." 327
2. "Yesem örgütü beş defa bir demet yasemenle":
Gece Dersleri 343
3. "Az kalsın o anda resmim çiziliyordu!":
Benim Adım Kırmızı 357
KAYNAKÇA 373
DİZİN 383

GİRİŞ

> O, başka bir Quixote yazmak değil -bunu yapmak kolaydı- *Don Quixote* kitabının *kendisini* yazmak istiyordu. Söylemeye gerek yok, özgün eseri kelimesi kelimesine yeniden yazmayı aklından bile geçirmiyordu; onun amacı kopya etmek değildi. Onun akıllara durgunluk veren amacı, Miguel de Cervantes'inkilerle -kelime kelime, satır satır- *örtüşecek* birkaç sayfa yazabilmekti. (Jorge Louis Borges, "*Don Quixote* Yazarı Pierre Menard," *Ficciones*, s. 37)

Dostoyevski'ye göre *Don Quijote*, "insan düşüncesinin en son ve en büyük sözü, insanın ifade edebileceği en acı ironi"dir.[1] Bu sözü haklı çıkaracak pasaj ise Don Kişot'un Gines ve arkadaşlarını kurtarmadan önce yaptığı şu konuşma olabilirdi:

> "Sevgili kardeşlerim, bana anlattıklarınızdan şunu anladım ki, sizi suç işledikleri için cezalandırdıkları halde, çekeceğiniz ceza pek hoşunuza gitmiyor; istemeye istemeye gidiyorsunuz cezalarınızı çekmeye. Belki de birinizin işkence-

ye dayanamaması, diğerinin parasının, ötekinin çevresinin olmaması ve son olarak da yargıcın haksız kararı, sizin mahvınıza, haklı olmanıza rağmen cezalandırılmanıza sebep oldu. Bütün bunlar, şu anda kafamda o kadar belirgin ki, beni etkiliyor, ikna ediyor, hattâ zorluyor; Tanrı'nın beni bu dünyaya gönderme sebebini, icra etmekte olduğum şövalyelik mesleğini, sizin durumunuza uygulamaya, güçsüzlere ve ezilenlere yardım edeceğime dair verdiğim sözü yerine getirmeye itiyor. Ancak, iyilikle yapılabilecek olan şeyin kötülükle yapılmaması, tedbirliliğin bir gereği olduğundan, sayın muhafızlarla komiserden, sizleri çözüp serbest bırakmalarını rica etmek istiyorum. Nasılsa krala hizmet edecek, daha uygun başkaları olacaktır. Tanrı'nın ve tabiatın özgür yarattığı insanları köle yapmak bana çok ağır geliyor. Ayrıca, sayın muhafızlar." diye ekledi Don Quijote, "bu zavallıların size bir zararı dokunmamış. Öteki dünyada herkes kendi günahının hesabını verir. Yukarıda Tanrı var; o kötüleri cezalandırmayı, iyileri ödüllendirmeyi ihmal etmez, dürüst insanların, kendilerini hiç ilgilendirmedikleri halde başkalarının celladı olması hiç doğru değil. Bunu sizden, böyle iyilikle, tatlılıkla rica ediyorum; ricamı yerine getirirseniz size minnet duyacağım. Eğer kendi isteğinizle yapmazsanız, bu mızrak ve bu kılıç, bileğimin gücüyle birleşip, zorla yaptıracaktır size."[2]

Bu muhteşem konuşmaya neden olan olay, Don Kişot ve Sancho Panza'nın yolda cezalarını çekmeye götürülen kelepçeli kürek mahkûmlarına rastlamalarıdır. Don Kişot'la Sançо arasında sürekli oynanan yanılsama/gerçeklik oyunu bu kez dille ilgili bir boyut kazanır. Bu sefer Don Kişot gördüğünü inkâr etmez; o da Sancho Panza gibi, istemedikleri bir yere, "zorla" götürülen bir dizi kelepçeli "zavallı" görmektedir. Sorun "zorla" sözcüğündedir. Sancho Panza için

bu sözcük, bütün mahkûmların, cezalarını çekmeye 'zorlandıklarını' ifade eder; yani gerçek ve tikel bir bağlamda kullanılmıştır. Don Kişot için ise "zorla" sözcüğü yalnızca ve yalnızca sözlük anlamında geçerlidir ve bu anlam şövalyelik ahlâkına göre kabul edilemez. Hiç kimseye "zorla" bir şey yaptırılmamalıdır. Bu anlayışla kürek mahkûmlarını kurtarmaya karar verir. Buraya kadar deliliği şövalye romanlarıyla ilgili saplantısından kaynaklanan bir deliliktir.

Gelgelelim, kürek mahkûmlarıyla konuştuktan sonra Don Kişot "zorla" sözcüğünün insan vakarına aykırılığını vurgulayan daha yüksek bir ahlâki söyleme yönelir. Bu, Rönesans hümanizmasından esinlenen dinî ve varoluşcu bir ahlâktır. Muhafızlara bu ahlâkın terimleriyle hitap eder. Ve tabii anlaşılmaz. Yalnız muhafızlar değil kurtarıcısı olduğu kürek mahkûmları da onu anlamaz. Sonunda bu serüvenden de iyi bir dayak yiyerek çıkar. Çünkü bir kez mahkûmları kurtardıktan sonra, yaptığı kahramanlığın tamamlanması için herkesten istediğini onlardan da ister. Zincirlerini ellerine alıp, Dulcinea del Toboso'ya giderek kendilerini kurtaran yiğit şövalyenin aşkını dile getirmelidirler. Gines de Pasamonte'nin liderliğindeki mahkûmlar, Don Kişot'un bu isteğini oldukça kaba bir biçimde reddederler.

Bu maceranın her anında Cervantes'in yarattığı ironi çeşitlemesinin yoğunluğuna ve gücüne dikkat edersek, Dostoyevski'nin bu kitabı "insanın ifade edebileceği en acı ironi" olarak tanımlamasına hak verebiliriz. Bir kez, "zorla" sözcüğü üzerine kurulu tarihsel ve metinsel gerilimde Don Kişot deli olduğu için Kral'ın kanununu o günün koşulları içinde algılamak yerine, şövalye romanlarının kodlarıyla algılamakta ısrar eder. Ama bir üst düzlemde bu zorlamayı insanın temel özgürlüğüne ve hatta İsevi Hıristiyanlığa aykırı bulduğunu anlatan sözleriyle, bu kez akıllıların gözardı edemeyeceği bir tezle ortaya çıkar. Burada gerilim, gerçekle

metinsellik arasında değil, pratikle ilkesellik, pragmatizmle idealizm, otoriteyle özgürlük, insanın kulluğuyla vakarı arasındadır. Don Kişot mahkûmları, başka bir deyişle insan onurunu mucizevi bir biçimde kurtardıktan sonra, tekrar deliliğe, tekrar dilin ve metinlerin onu hapsettiği saçma şövalyelik törenselliğine dönerek kurtardığı insanlardan dayak yer. Şimdi kim kimi cezalandırmaktadır? Kral mahkûmları mı? Don Kişot muhafızları mı? Mahkûmlar Don Kişot'u mu? Hak, hukuk nerededir? Ve bütün bu hak hukuk tartışmalarında, Tanrı nerededir? İşte bu ironiden *Budala* çıkmıştır. Yalnızca iyiliğin egemen olmasını istediği bu dünyada, Don Kişot'un deliliğe sığındığı gibi epilepsi krizleriyle kötülüklerden küçük kaçamaklar yaparak yaşamını sürdürebilen Prens Mişkin, gözlerinin önündeki en büyük kötülüğü engelleyemeyince, hiç iyileşmeyecek biçimde budalalaşır. Tıpkı Don Kişot'un, deliliğe sığınamayacağını anladığı noktada ölmekten başka çaresi kalmadığı gibi.

İlk çevirileri Çariçe Büyük Katerina çağına kadar giden *Don Quijote*'nin Rus romanına etkisi derin ve ilginçtir. Rus Edebiyatı'nın babası sayılan Puşkin, aynı zamanda iyi bir Rönesanscıydı. Shakespeare ile Cervantes en sevdiği yazarlar arasındaydı. Puşkin, şiir tarzında yazılmış *Yevgeni Onegin* öyküsünde, Rus edebiyatının ilk Don Kişot tiplerinden Tatyana'yı yarattı. Tatyana'nın Cervantes'in Don Kişot'uyla ortak noktası, okuduğu kitaplardan esinlenerek yarattığı bir dünyada yaşaması ve gerçekle ilgili değerlendirmelerinde yanılmasıdır. Okuduğu romanlar, büyük aşkların sonsuza dek sadık kahramanlarını anlatan ucuz piyasa romanlarıdır. Don Kişot nasıl okuduklarının etkisinde şövalye olmuşsa, Tatyana da bu romanların etkisinde, aşkla solup alıp veren bir genç kızdır. Puşkin'in hicvi, tıpkı Cervantes'inki gibi, yalnız kişisini değil kötü edebiyatı da hedef alır.

Rus Edebiyatı'nın doruk noktalarından ve kuşkusuz hiciv

yazınının en muhteşem örneklerinden biri sayılan *Ölü Canlar* da Don Kişot'tan esinlenmiş bir romandır. Yalnız bu kez hicvin başkişisi Don Kişot'tan çok Gines de Pasamonte'dir. Yazına ve sanata olan merakıyla Don Kişot'tan aşağı kalmayan Gines, yaşamını yazmaktadır ve yaşamı sona ermeden bitmesine olanak görmediği bu romanın *Lazarillo de Tormes*'den çok daha ünlü olacağına inanmaktadır. Gogol'un Çiçikov'u nasıl "ölü canlar" biriktirirse, Gines de, Charlemagne dahil, tarihin en ünlü kişilerinin kuklalarını biriktirip bunları oynatarak hayatını kazanmaktadır.

Cervantes etkisindeki Rus romanından söz ederken Turgenev'in Bazarov'unu atlamamak gerekir. *Babalar ve Oğullar*'ın bu nihilist kahramanı bir donkişot figürüdür. Don Kişot gibi, Bazarov da saplantılı bir biçimde nihilist bir dünya düşler ve gene Don Kişot gibi, bunun bir 'düş' olduğunu kabul etmek zorunda kalınca ölür.

Bir Yazarın Hatıra Defteri'nde Dostoyevski, *Don Quijote*'den daha derin ve etkileyici bir kitap olmadığını yazmıştı. *Budala*'nın Prens Mişkin'i kendinde bir yandan Don Kişot'un ödünsüz saflığını, öte yandan Don Kişot'un, bütün iyi niyetine rağmen yaşam kavgasında hep kaybetmeye mahkûm kaderini barındırır. Nastasya Filipovna'nın ihtiraslı aşkıyla Aglaya Epançin'in uhrevi sevgisi arasında kararsız kalan Prens Mişkin, Rogozhin'in Nastasya'yı öldürmesiyle ebediyen "budalalaşır." Çünkü yaşamı ve iktidar peşindeki insanların ne denli kötü olabileceklerini anlayamaz.

Don Kişot'un Rus edebiyatına etkisi romanla sınırlı kalmamıştır. Eleştiri kuramında da Don Kişot'un yeri önemlidir. Marksist bir eleştirmen olan Lunacharsky, Don Kişot'u Dük ve Düşes'in soytarısı olmaktan kurtardığı *Özgürleştirilmiş Don Kişot* adlı oyununun dışında eleştiri yazılarında da *Don Quijote'den* sık sık söz eder. Ona göre Cervantes gizli gizli Don Kişot'un şövalye kültürüne duyduğu özlemi pay-

laşır. Lukacs da *Roman Kuramı* adlı kitabında, Don Kişot karakteriyle soyut idealizmin romanı dediği bir roman türünü tanımlar. Rusya'da *Don Quijote*'nin edebiyat eleştirisi için oluşturduğu esin kaynağından söz ederken Turgenev'in Hamlet ve Don Kişot karşılaştırmasını unutmamak gerekir. Turgenev'e göre Hamlet ve Don Kişot iki zıt fakat evrensel tipi temsil ederler: Düşünmekten bir türlü harekete geçemeyenle, hiç düşünmeden harekete geçeni. Shklovsky'nin de düzyazı kuramını yaparken *Don Quijote*'ye verdiği önemi, Nabakov'un sık sık yaptığı atıfları anımsarsak, bu kitabın Rusya'da hemen her dünya görüşünden yazara hitap etmiş olduğunu görürüz.[3]

İngiliz edebiyatının *Don Quijote*'yle serüveni, tümüyle çağın entelektüel ikliminin gelişimi doğrultusunda olmuştur. On yedinci yüzyılda -ki Milton dışında İngiliz Edebiyatı'nın en sığ yüzyıllarından biridir- *Don Quijote*'nin yalnızca kaba komedi öğeleri vurgulanıp taklit edilmiştir. On sekizinci yüzyılda ise yüzyılın ruhuna uygun olarak hiciv boyutu temel alınmıştır. İngilizlerin en romantik yüzyılı olan on dokuzuncu yüzyıl, *Don Quijote*'yi derin manevi değerlerle kuşatmış ve gerek komedi gerekse hiciv boyutlarını gözardı etmiştir. İngiltere'de *Don Quijote*, hak ettiği yeri bulabilmek için yirminci yüzyılı beklemek zorunda kalmıştır.

Cervantes'in başyapıtına İngilizlerin dikkatini ilk kez Samuel Butler'ın bir Presbiteryen fanatiği hicvettiği *Hudibras* (1663) adlı yapıtı çekmiştir. Butler kendisine ilham veren hicivcinin Cervantes olduğunu söyler ama Hudibras'da ve iki yüzlü, yobaz yaverinde ne Don Kişot'unun derinliğini ne de Sancho'nun sevimliliğini bulmak mümkündür. On sekizinci yüzyılda *Don Quijote* İngiltere'de iyi bilinen ve çok sık sözü geçen bir yapıtır. Pope, Dr. Johnson, Steele, Addison gibi çağın edebiyat otoriteleri sık sık ondan söz ederler. Fielding romanlarını Cervantik formüllere göre yazar. Sar-

fettiği her söz edebi kriter haline gelen Dr. Johnson ise şöyle der: "*Don Quixote, Robinson Crusoe* ve *The Pilgrim's Progress* dışında okurların bitmesinden korkarak okudukları kitap yazılmış mıdır?"[4] *Don Quijote*'den esinlenerek yazılan yapıtlarda *Don Quixote in England, Joseph Andrews* ve *Tom Jones*'la Fielding başı çeker. Onu, Cervantes'in yapıtını İngilizce'ye çevirmiş olan Smolett izler.[5] Richard Graves'in *The Spiritual Quixote*'u da çağının sevilen romanları arasındadır. Ama on sekizinci yüzyıl İngiliz romanında Cervantes'in başyapıtıyla boy ölçüşecek eseri, *Tristram Shandy*'yle Laurence Sterne vermiştir. Cervantes kadın romancılara da esin kaynağı olmuştur. Mrs. Charlotte Lenox'un *The Female Quixote*'u ve Jane Austen'in *Northanger Abbey*'inde kadın kahramanların donkişotluklarıyla karşılaşırız.

On dokuzuncu yüzyılda İngiltere'de Don Kişot Byron'un romantik portresiyle benimsendi. O artık, çoğu kez İsa'yla birlikte anılan mahzun şövalyeydi.[6] Samuel Taylor Coleridge de çağdaşlarının mahzun şövalye Don Kişot tipolojisini paylaşıyordu.[7] Ama on dokuzuncu yüzyılda hâlâ Cervantes'in komik tarzını sürdürmeyenler de yok değildi. Bunlardan en eğlencelisi Charles Dickens'ın *Pickwick Papers* adlı romanında Mr. Pickwick ile Alfred Jingle'ın oluşturdukları Don Kişot Sancho Panza ikilisidir.

Fransa'da *Don Quijote* çevirileri on yedinci yüzyılın başında, 1615'de *Don Quijote*'nin ikinci kısmının yayımlanmasından hemen sonra başladı ve yüzyıl boyunca birçok baskısı yapıldı.[8] Çeviriler Don Kişot tarzında romanlara esin vermekte gecikmedi. Bunların en önemlileri Charles Sorel'in pastoral romanları hicveden *Berger extravagant*'ı (1627) ile Marivaux'nun *Pharsamon*'udur (1712). On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında *Don Quijote* artık İngiliz ve Alman edebiyatlarında olduğu gibi Fransız edebiyatında da klasikleşmişti. On dokuzuncu yüzyılda Stendhal, Balzac ve Flaubert için

Don Kişot, kaybedilecek davaların peşinde koşan, romantik fakat hırslı kahramanların prototipi oldu. O artık, sonradan Georg Lukacs'ın *Roman Kuramı* adlı yapıtında tarif ettiği sorunlu, huzursuz, bu dünyayla barışamayan fakat dünyeviliği aşmakta da başarısız kahramanların temsilci örneğiydi.[9]

Almanya'da *Don Quijote'nin* kısaltılmamış bir çevirisi 1683'e kadar yapılmadı.[10] Ama Alman edebiyatı *Don Quijote*'nin popülerliğini kitabın çevirisine değil İngiliz edebiyatı'nın etkisine borçludur, özellikle Fielding'in *Joseph Andrews*'una. Goethe'den önce *Don Quijote* etkisinde yazılmış Alman romanları arasında en bilinenleri Wieland'ın *Don Sylvia von Rosalva*'sıyla Musaeus'un *Der Deutsche Grandison*'udur. Gerek Wieland'ın gerekse onun arkadaşı olan Musaeus'un vurguladıkları, Don Kişot'un kaybetmeye mahkûm, duyarlı ve mahzun kişiliğiydi. Almanlar onu Mahzun Yüzlü Şövalye olarak benimsediler. Sonradan bu niteliği, Avrupa'yı kasıp kavuran *Genç Werther'in Acıları*'nda en romantik donkişotvari ifadesini bulacak ve aynı özelliği Schiller *Die Räuber*'in Karl Moor'unda yineleyecektir. Alman romantizminin kodifikasyonunu yapmış olan Schlegel'lere göre, Cervantes'in başyapıtı şiirsellikle tekdüzelik, sanatla yaşam arasındaki karşıtlığın en yüce ifadesidir.[11] Ve bu karşıtlık, Cervantes'in *Don Quijote*'sini Alman estetik felsefesinin, Jean Paul ve Hegel'den Lukacs ve Mann'a yinelenen referansı haline getirecektir.[12]

Dünya edebiyatına *Don Quijote'nin* etkisi kuşkusuz yukarıdaki özette verilenden çok daha derin ve geniştir. Bu konuda yazılmış kitapların başlıkları bile sayfalar tutar. Herkesin anlaştığı nokta, *Don Quijote*'nin roman türünün öncüsü olduğu, anlatı kuramlarının kalbinde yer aldığıdır. Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanı vardır. Buna şimdi Cervantes'in *Don Quijote*'sinin bir ilk roman olarak yalnız

moderniteyi değil, bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir.

Bu çalışmada, Cervantes'in *Don Quijote*'sini roman tarihi açısından değil roman anlatısı açısından inceledim. Edebiyatın zevkini kaçırmasın diye, kuramsal tartışmaları olabildiğince dipnotlara hapsettim. Edebiyatın kendisi ile teorisi arasındaki farkın, okurumun bu dipnotlarından sonra karşılaşacağı edebi metinlerin vereceği ölçülmez zevkle belirginleşmesini istedim. Kitabın dört ana başlığı -"Tür Kuramları," "Yazarlar ve Okurlar," "Anlatı ve Zaman" ve "Mimesis"- anlatı ve roman kuramının temel unsurlarına uygun olarak oluştu. Her başlık altında, roman kuramı ve romanın Cervantes'den bu yana geçirdiği aşamalara da değindim.

Bu genel çizginin yanı sıra, çalışmamı özel bir tema çevresinde, bitmemiş, eksik, kaybolmuş ve yarım bulunmuş metinlerin neyin göstergesi olabileceği sorusunun yanıtını aramak üzere odakladım. Benim roman anlayışıma göre her romancı temsil amacıyla yazar, ama hepsi bu amacı sorunsallaştırmaz. Eksik, yitik ve yarım bulunmuş metinlerin temsilin sorunsallaştırıldığı anlatılarda yer aldığı varsayımıyla ilerledim. Ama her *temsil* ayrı ve kendine özgü bir anlatı yarattığı için, bu sorunsalı her romanın kendi yöntem ve anlamı içinde çözümlemeye çalıştım.

İncelediğim romanlarda ve kullandığım teorik metinlerde, ulaşabildiğim ölçüde Türkçe çevirilerden yararlandım. Uzun uzun alıntıladığım *Don Quijote*, *Ulysses*, *Karanlığın Yüreği*, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, ve *Tom Jones* romanlarının çevirileri için Roza Hakmen, Nevzat Erkmen, Sinan Fişek, Ülker İnce ve Mina Urgan'a, bu çevirileri yayımladıkları için Yapı Kredi, İletişim, ve Can Yayınlarına herkes gibi ben de teşekkür borçluyum. Nuran Yavuz'un güzel *Tristram Shandy* çevirisini, ne yazık ki, kitap basılırken elime geçtiği için kullanamadım. Bunların dışındaki çeviriler benimdir.

Giriş Notları

1 Dostoevsky, *Diary of a Writer*, alıntılanan yer: F. J. Simmons, *The Making of a Writer* (New York, 1940), s. 211.

2 Miguel de Cervantes Saavedra, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen; şiirler: Ahmet Günlan (Istanbul, 1996), I. 22; ss. 185-86.

3 Viktor Shklovsky, "The Making of Don Quixote," *Theory of Prose*, çev. Benjamin Sher (Illinois, 1990), ss. 72-101.

4 Dr. Johnson, *The Rambler* (Londra, 1750), s. 2. *The Pilgrim's Progress* John Bunyan'ın 1684'de basılan dini alegorisidir. Yayımlanmasını izleyen iki yüzyıl boyunca İngiltere'de İncil'den sonra en çok satan kitap olmuştur.

5 *Roderick Random*'ın Tom Bowling'i, *Peregrine Pickle*'ın Hawser Trunnion'u Don Kişot'tan esinlenmiş karakterlerdir. Smollett'in Cervantes'i en çok izlediği roman ise *Sir Lancelot Greaves*'dir.

6 *Don Juan*'da (XIII.viii) Byron şöyle yazar:

> Of all tales, tis the saddest- and more sad,
> Because he makes us smile; the hero's right,
> And still pursues the right; - to curb the bad
> His only object, and 'gainst odds to fight
> His guerdon: 'tis his virtue makeş him mad!
> But his adventures form a sorry sight;-
> A sorrier still is the great moral taught
> By that real epic unto all who have thought.
>
> [Tüm öyküler içinde o en acıklısıdır-
> Acıklıdır çünkü bizi gülümsetir; Kahraman haklıdır
> Ve hep doğruyu arar; - kötulüğü engellemek
> Tek amacıdır ve kaybedeceği davalarda savaşmak
> Tek ödülü: Erdemliliğidir onu çıldırtan!
> Ama serüvenleri hazin şeylerdir
> Ve daha da hazin olan bu gerçek destanın bütün düşünenlere
> Sunduğu o büyük ahlâki öğretinin boşunalığıdır.]

English Romantic Writers, yay. haz. David Perkins (New York, 1967), ss. 829-910.

7 Samuel Taylor Coleridge, *Literary Remains* (Londra, 1836), I: 113-31.

8 Esther Crooks, "Translations of Cervantes into French," *Cervantes Across the Centuries*, yay. haz. Angel Flores ve M. J. Benardete (New York, 1969), ss. 304-14.

9 Georg Lukacs, *Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock (Londra, 1978), s. 97.

10 Lienhard Bergel, "Cervantes in Germany," *Cervantes Across the Centuries*, ss. 315-52; 318.

11 Bergel, "Cervantes in Germany," s. 333.

12 Bergel, "Cervantes in Germany,"ss. 336-52.

BİRİNCİ BÖLÜM

DON QUIJOTE VE YAZIN TÜRLERİ

> Bir tiyatro oyununun korosu gibi, bir süre için böylece sahneye çıkmamı bağışlayınız. Bunu yapmakla kendi yararımı düşünüyorum aslında: Saf ve iyi yürekli kişilerin ne gibi kayalara başlarını çarparak yıkılıp gittiklerini açığa vururken, değerli okuyucularımın beni yanlış anlamamalarını, tehlikeli olarak gösterdiğim şeyleri övdüğümü sanmamalarını istiyorum. Öykümün oyuncularını kandırıp bunu onlara söyletmediğim için, kendim söylemek zorunda kaldım. (*Tom Jones*, III. 7)

1. Hayal edilebilecek en güzel kitap!

Cervantes, *Don Quijote*'ye yazdığı önsözde, okura şu hitapla başlar: "Aylak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebilecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin."[1] Kim istemez ki yazdığı kitabın hayal edilebilecek en güzel kitap olmasını? Ne türden olursa olsun, o türün en güzelini yazabilmeyi? Yalnız daha kitabın ilk cümlesinde ifade edilmiş bu dilek öyle göründüğü kadar

masum değildir. Bir anlaşma, uzlaşma, kontrat önerisi, bir okuma davetidir. Ama henüz ne tür bir kitap sunulduğuna ilişkin ipucu yoktur. O zaman, 1605 yılında, bu kitabı eline alan okur için tek ipucu, kitabın kapağı olmalı: *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*. Bu başlık, o yılda, okuruna ne ifade eder?

Kitabın bir siyasi risale, felsefi öneri ya da bir Rönesans anatomisi (çeşitli konuları kapsayan bir düzyazı türü) olmadığını gösterir belki ama bunun ötesinde de pek bir şey göstermez. Kimdir bu Don Kişot? Serüvenci bir asilzade mi? Eğer öyleyse neden "yaratıcı"? Yoksa malından mülkünden, ünvanından olmuş, sevdiği kadından ayrı düşmüş, yaşamın yalanlarından bıkmış, dünyadan elini eteğini çekerek pastoral cennete sığınmış bir münzevi, hüznünden kendini şiire vermiş bir soylu mu? Yaşamını Hıristiyanlığın yayılmasına adamış bir rahip ya da Haçlı ordularının yılmaz bir neferi mi? *La Manchalı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* başlığı bu soruların hiçbirini yanıtlamaz. Cervantes de sanki belirsizliği arttırmak için, önsözünün sonuna dek, okurun elinde tuttuğu kitabın ne tür bir kitap olduğunu söylemez. Bunun yerine okuruyla bir okuma kontratı yapmaya girişir: "Ama Don Quijote'nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, âdetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumda göreceğin kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım, sevgili okur" (37).

Ne demek oluyor şimdi bir kitabın babası, yani yazarı, olmayıp da onun 'üvey yazarı' olmak?

Bu sorunun yanıtını dokuzuncu bölümde, ünlü Vizcayalı kesintisinden sonra buluruz. Şaşılası bir şeydir ama bu öykünün tek bir anlatıcısı yoktur. Ne idüğü belirsiz birçok anlatıcısı vardır ve bu anlatıcıların hepsi her fırsatta birbirini yalanlar. Asıl yazar geride durup tıpkı bir 'üvey yazar' gi-

bi kitabı okurlarına teslim eder. Onların, çeşitli anlatıcılar arasından sıyrılarak doğru yorumu yapacaklarına emindir. Gene de, arada sırada 'gölge anlatıcı' olarak belirip okuruna küçük ipuçları, yorumlama yemleri atmayı ihmal etmez:

> Sen onun ne akrabasısın, ne arkadaşı; ruhun kendi bedeninde; gayet yetenekli, hür bir iraden var; evindesin ve kralın vergilerin efendisi olduğu kadar, sen de evinin efendisisin; bilirsin, herkes kendi evinde kraldır. Bütün bunlar, seni her türlü saygı ve mecburiyetten azade kılıyor; kısacası, hikâye hakkında, kötü söylersen karalanmaktan, iyi söylersen ödüllendirilmekten korkmadan, istediğini söyleyebilirsin (37).

Burada ilk kez kitabın konusuna değinecek gibi olur Cervantes ama henüz ortada sözünü ettiği hikâyenin ne tür bir hikâye olduğuna ilişkin ipucu yoktur. Yalnız şu bildirilir okura: Bu hikâye alışılmış hikâyelerden değildir. Bir kez "saf ve çıplak halde" sunulacaktır (38); öyle kitapların başında görmeye alıştığımız tumturaklı girişler, bu girişleri süsleyen soneler, sayfa kenarlarında notlar, kitabın sonunda açıklamalar olmayacaktır. Bilgiçlik taslamak için ünlülerden yapılmış alıntılar da bulunmayacaktır bu "saman gibi kupkuru, yenilikten yoksun, üslûbu güdük, kavram yoksulu hikâye"de (38). Güzel de, o zaman okurun şu anda okumakta olduğu önsöz ne tür bir önsözdür? Gerçekte bu bir önsözden çok bir kontrattır. Okura, elinde tuttuğu hikâyenin alıştığı hikâyelerin dışında bir hikâye olduğunu daha başından bildiren, dolayısıyla okumaya devam edip etmemekte onu serbest bırakan, ama bir kez okumaya karar verirse bu hikâyenin yeniliklerine hazır ve açık olmasını dayatan bir kontrat.

Hiçbir otoriteyi izlemeyecek olan bu hikâye hiciv tarzında tasarlanmış ve şövalye romanlarıyla eğlenen bir parodi olarak yazılmıştır. Ama "aylak okur," pek çok hiciv okumuş

olmalıdır o güne dek. Demek ki yazarın pazarlık konusu ettiği şey, okurun bir hiciv okumaya değil, hiciv türü içinde karşılaşacağı yeniliklere hazır olmasıdır.

En geniş ve gevşek tanımıyla yazın türleri yazma biçimleridir. Her edebi metin en az bir edebi tür içinde yer almak zorundadır. Örneğin çok sıradan bir soruyu ve bu sorunun yanıtını düşünelim: 'Ne okuyorsun?' sorusuna, 'roman', 'şiir' ya da 'öykü' gibi yanıtlar alırız. Ya da bu yanıtın başına 'çok değişik' ifadesini ekleyerek, 'çok değişik bir roman' deriz. Bunu dediğimiz anda, okuduğumuz metni bir tür içine yerleştirmiş oluruz.

Türlerin metne anlam vermek açısından pratik yararları vardır. Belli işaretlerle türünü belirleyen metin, okurun beklentilerini de ona göre yönlendirir. Öyle ki, Tzvetan Todorov'a göre fantastik türü diğer türlerden bu işaretlerin muğlaklığıyla ayrışır. Fantastik türünde yazar okurla kurduğu anlaşmayı muğlak tutar; okura olayları akılla mı yoksa doğaüstü varsayımlarla mı çözümleyeceğini açıklıkla belirtmez.[2] Oysa bütün diğer türlerde kurgunun nasıl çözümlenip anlamlandırılacağı, o türün geleneksel işaretleriyle okura iletilir.

Todorov ve Julia Kristeva edebiyat tarihçilerinin iyi kötü sezinledikleri fakat çarpıcı bir önermeye dönüştüremedikleri bir gerçeği cesaretle formüle edebilmişlerdir. Gerçekte tüm yazın bir parodi silsilesidir. Çünkü her edebiyatçı yazın geleneğiyle diyalog içinde yazar.[3] Kristeva aynı gözlemi yazın geleneğinin metinlerarası çerçevelerine dikkat çekerek yapar: "Her metin bir göndermeler mozaiğinden oluşur."[4] Yazarın özümsediği yazın geleneği bu mozaiğin çerçevesini oluşturur. Bizim için bu saptamaların önemi şudur: Herhangi bir yazın türüyle, o tür içinde yazılmış yapıt arasındaki ilişkinin karmaşık dinamizminin vurgulanması.

Yazın türleri asla durağan kalıplar değildir. Sürekli değiş-

şim içindedirler. Bu yüzden de analitik yaklaşımlarımızda tür dinamizmine duyarlı yöntemler geliştirmemiz gerekir. Bir romancı, daha romanına başladığı anda roman türünü değiştiriyor demektir. Todorov tür mütasyonlarının tümüyle edebi yasalar içinde gerçekleştiğini düşünür. Tek tek yazın metinleri kendilerine özgü yazınsallıklarıyla birlikte içinde yer aldıkları türün özellikleri de hesaba katılarak değerlendirilmelidir. Todorov'a göre, belli bir yazın metninin ait olduğu türle ilişkisi metin ve türün ortaklaşa oluşturdukları göstergeler sisteminde saklıdır ve her yeni metin bu sisteme katkıda bulunur.

Yazın türleri konusunda önemli saptamaları olan bir diğer eleştirmene, E. D. Hirsch'e göre, metin-tür ilişkisi, bir yandan metinlerin anlamını derinleştirirken, bir yandan da yoruma çerçeve hazırlar. Türlerin niteliklerini oluşturan bazı işaretler, örneğin epik türünde kahramanın nitelikleri, romansta arayış motifi, pastoralde kırsal ütopya, kurgubilimde kentsel distopya yazın metnini anlamlandırmada yardımcı olabilir. Hirsch'in verdiği bir örneğe bakalım: John Donne'ın "Valediction Forbidding Mourning" (Ağıdı Yasaklayan Veda) adlı ünlü şiiri, eğer belli bir 'ayrılık şiiri' türünün varlığı ve bu türün kompozisyon kuralları bilinmezse, pekala ölüm döşeğinde yazılmış bir veda şiiri gibi yorumlanabilir. Nitekim uygulamalı eleştiri seminerlerinde, çoğu öğrencinin şiiri böyle yorumladığını anlatır Hirsch bize.[5] Oysa on yedinci yüzyılın şiir konvansiyonunda *valediction* (veda) sözcüğü yalnızca geçici ayrılıklar için kullanılırdı. Bu nedenle Hirsch, yorumcunun türe ilişkin bilgisinin okuduğu metni anlamlandırmakta önemli, bazen de belirleyici rol oynayabileceğini öne sürer. Türk edebiyatında bu hiç de yabancı olmadığımız bir durumdur: Özel kodlarla yazılan Tasavvuf şiirini doğru yorumlayabilmek için türün konvansiyonel dilini bilmek gerekir.

Türleri iyi bilirsek yazarın yapıta vermek istediği anlama daha iyi nüfuz edebiliriz. Hirsch gibi, yazın metnini okurun kafasında oluşan anlamla eşitlemeyip, yazarın iletmek istediği anlama ulaşmak isteyen eleştirmenler için önemlidir bu. Burada sıkça sorulan soru, yazarın kastettiği anlama ulaşabilmenin önemli olup olmadığı, hatta buna gerek olup olmadığıdır. Eğer yazın metnini salt yazıldığı koşullar içinde değerlendirmeye kalkarsak, o metni zamana hapsetmiş olacağımız doğrudur ve bu edebiyata yapılacak en büyük kötülük olarak görülebilir. Öte yandan, tümüyle relativist yorumlar da söz ettiğimiz metinden çok kendimizi anlatmamızla sonuçlanabilir. Bu tür okumalar ilginç olsa bile, 'yorumlama' pratiğine dahil olup olmadıkları kuşkuludur.[6] Edebi metinden alacağımız zevk, o metin yoluyla 'bilgilenmek' ile o metinden 'esinlenme'nin karışımı bir şeydir. Bu da salt relativist okumalarla gerçekleşemez. Öte yandan, Wolfgang Iser'den beri bildiğimiz gibi, okuma eylemine katkısı olmayan birikim yoktur ve hiçbir okuma masum değildir.[7] Bir yazın metniyle karşılaştığımızda, tüm tecrübe ve bilgi birikimimizi o metni anlamada kullanırız. Edebiyat birikimimizin de yorumumuza hiç küçümsenmeyecek katkısı vardır. Görünüşte türünden tümüyle kopmuş bir şiiri, Edmund Spenser'ın "Epithalamion"unu ele alalım.[8] Şairin evliliğini kutsamak üzere yazdığı, "Ve ben tek başıma böyle şarkımı söylerken/Ormanın yanıtında Yankım çınlayacak" nakaratıyla okuduğumuz bu musiki dolu şiirin çınlayan coşkusuna bakışımız, "Epithalamion" adlı yapıtın, gelinin gerdek odasından gelen çığlıklarını bastırmak için söylenen şarkılarla türdeş olduğunu bilince değişebilir. En azından Spenser'ın şiirinde ormanın inleyen seslerinin şairin çınlayan sesiyle bastırıldığı ses karşıtlıklarına yeni bir anlam boyutu katar.

İşte, her edebi metnin en az bir edebi tür içinde yer alması, edebiyat geleneğini oluşturur. Ama her edebiyat metni ait

olduğu türü daha yazıldığı anda bir miktar değiştirir. Hiçbir edebiyat metni, türün kurallarına tam uyumla yazılmış değildir ya da türünün ideal örneğini oluşturmaz. Bunun tek istisnası, Sophokles'in *Kral Oidipos*'u olabilir. O da türe uygun olsun ya da tragedya türünün ideal örneğini oluştursun diye yazıldığı için değil, Aristoteles *Poetika*'da bu oyunu örnek olarak alıp, tragedya türünü bu oyuna göre tanımladığı için. Buna karşılık yazın türlerini ideal bir biçime göre tanımlayıp yazın reçeteleri sunmak her zaman istenen sonucu vermemiştir. Yazın türleri, edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebi yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler. Türü aşma çabalarıyla ait olduğu türün sınırlarını zorlar. Türleri katı bir kuralcılıkla dikte etmeyi denemiş dönemler de yok değildir elbette. Bunlardan biri, yazın türleri açısından en serüvenci, en yaratıcı, en deneyci dönem olarak nitelendirebileceğimiz Rönesans'dan sonra gelen, ve adeta Rönesans'ın bu gözüpek açılımlarını dengelemeye çalışan Neoklasik dönemdir. Bu dönemde yazarlar, yapıtlarının türü konusunda betimleyici oldukları kadar belirleyici de olmaya çalışmışlardır.

Rönesans süresince türler tanımlanmış ve sınıflandırılmıştı. Neoklasik dönemde bu tanım ve sınıflandırmalar kurallaştırılmaya çalışıldı. Örneğin tragedya tanımı, bir yandan Aristoteles'den aktarılan yer-zaman-olay birliği kuralıyla kuşatılırken, bir yandan da 'trajik' sözcüğü çağın dünya görüşüne uyarlandı.[9] Aynı konu ve türde yazılmış üç değişik yapıta baktığımızda, tek tek yazın metinlerinin, ait oldukları türlerle olan uyumluluk, farklılık, başkaldırı, yenilik ilişkilerini görmek her zaman ilginçtir. Buna bir örnek olarak, o en baştan çıkarıcı trajik öyküye, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda yazılmış Kleopatra tragedyalarına bakalım.

1533-1678 yılları arasında, Neoklasik yönelişlerin başıyla

doruğu arasında, üç Kleopatra tragedyası yazıldı. Bunlardan birincisi, Etienne Jodelle'in *Cléopatre captive*'i (Esir Kleopatra,1533), ikincisi William Shakespeare'in *Antony and Cleopatra*'sı (*Antonius ve Kleopatra*, 1606-1607), üçüncüsü de John Dryden'ın *All For Love*'ıdır (Her Şey Aşk İçin, 1678). Üçünün de kaynağı Plutarkhos'un *Vitae parallelae* (Koşut Yaşamlar) adlı kitabıdır. Jodelle'in *Cléopatre captive*'i Fransa'da sahnelendiğinde klasik modele dayalı ilk tragedya olarak müthiş sükse yapmış ve Jodelle klasik tragedyanın çağdaş dehası olarak alkışlanmıştır.[10]

Jodelle'in tragedyası Antonius öldükten ve Kleopatra Sezar'a esir düştükten sonra başlar. Tutsaklığın onursuzluğunu yaşamaktansa intihar etmeyi seçen Kleopatra'nın nedimeleriyle uzun diyaloglarından oluşan oyun oldukça hareketsiz ve sıkıcıdır. Jodelle gibi neoklasik kuralları izlemeyi amaçlayan Dryden da oyununu Antonius'un yenilgiye uğradığı Actium Savaşı'ndan sonra başlatır. Böylece her iki yazar da olayı yirmi dört saatle kısıtlama gereğini yerine getirmiş olur. Yalnız Shakespeare bu kurala uymaz. Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra*'sında olaylar on yılı aşkın bir süreye yayılmış ve bütün bir dönemin tarihini kapsayacak kadar genişletilmiştir. Ama Jodelle ve Dryden'ın, klasik 'zaman birliği' kuralına uyma kaygısıyla oyunlarını Shakespeare'in çizdiği o müthiş tarihsel tablodan yoksun bıraktıklarını da göz ardı etmemize olanak yoktur.

Shakespeare'deki tarihi boyut yerine Dryden romantik boyut koyar: Oyunun tam başlığı, "Her Şey Aşk İçin: Dünyaya Bedel"dir (*All for Love: The World Well Lost*). Jodelle'de ise, tarihi boyutun yerini dini boyut almıştır. Jodelle'in Kleopatra kişileştirmesinde, Mısırlı kraliçe meşum bir kadın değil, nedamet getirmiş bir günahkârdır. Karşımızda yasak aşkının günahıyla hesaplaşan bir Hıristiyan vardır. Oyunun başında sahnede Antonius'un ruhu belirir ve Plu-

tarkhos'dan özetleyerek, olayların o noktaya kadarki gelişimini anlatır. Antonius ve Kleopatra'nın fırtınalı aşklarının bir hortlağın sesinden anlatılmasıyla, o aşk zaten daha oyunun başında tüm ihtişamını kaybeder. Kıssanın hissesinde yiter.

Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra*'sında ise, yalnızca klasik yer-zaman-olay birliğine aldırılmadığını değil, kıssadan alınacak hisseye de omuz silkildiğini görürüz. Çünkü Shakespeare'in oyununda tutku ön plandadır ve karşımızda son nefeslerine kadar hırs, ihtiras, aşk ve kıskançlıkla yaşayan bir Kleopatra ile Antonius vardır. Baştan sona dramatik gerilimle yüklü oyunda, Kleopatra efsane ile gerçeği birleştiren eşsiz bir yaratıktır. Bütün dünya Mısırlı kraliçeden söz eder. Antonius'u baştan çıkarmış, ona her türlü toplumsal sorumluluğu ve politik hırsı unutturmuş olan bu kadın, Antonius ile beraberken herhangi bir âşık kadın gibidir. Herkesin ayrı bir Kleopatra imajı vardır. Philo için o, şehveti ancak Antonius tarafından doyurulabilecek bir çingenedir. Antonius'a göre Nil'in yılanı, Pompey'e göre güzel olduğu kadar tehlikeli bir büyücüdür. Enobarbus onu en kusurlu hallerinde bile kusursuzluğun simgesi olarak betimler. Antonius'a olan sadakatini ve aşkını dile getirdiği pasajda, ihtiras ile ölüm bir arada durur; sadakat yemini bile meşum doğasına yakışan bir yemindir.

John Dryden aynı konuyu Shakespeare'i izleyerek tekrar yazdığını söylerken, öyküye eklediği ahlâki derinlik ve tragedya kurallarına uyumuyla Shakespeare'in yapıtını ıslah ettiğini de ima etmişti: "Temsil edilen başkişiler yasak bir aşkın ünlü kahramanlarıdır; buna uygun olarak mutsuz bir sona mahkûm olurlar. [...] Antonius ve Kleopatra'nın günahları zorunluluk ya da ölümcül bir bilinçsizlikten kaynaklanmıyordu; hepsi de bilerek işlenmiş, kasıtlı günahlardı," derken, Dryden'ın klasik tragedyanın bilinçsizce ya da

tanrıların oyununa gelerek günah işleyen kahramanlarını düşündüğü ve bu yüzden de bilerek ve isteyerek sonlarını hazırlayan Shakespeare kahramanlarını tragedya türünün kahramanı olarak pek uygun bulmadığı anlaşılır.[11] Bu kusuru düzeltmek için Dryden *All for Love*'ı aşk ve şeref arasındaki gerilimde kurgular. Dryden'ın oyununda Antonius aşkı ile sorumluluğu arasında bölünmüş bir soyludur. Kleopatra ise onu bu hallere düşüren, ama sevdiği adamı bu durumda gördüğü için de sonsuz acılara gark olan, meşru eş olmadığı için bu acıları içine akıtmak zorunda kalan, kaderin meşru eş mertebesini kendisine çok gördüğü sadık ve duygulu metrestir.

Böylece Dryden'ın kader kurbanı olarak çizdiği Kleopatra'nın başı oyun boyunca eğik durur. Dryden, Plutarkhos'da hiç olmayan bir ekleme yaparak iki kadını, meşru eş Octavia ile metres Kleopatra'yı, karşı karşıya getirir. Octavia Kleopatra'ya "kadınlığın yüzkarası" diye hitap ve hakaret ederken, Kleopatra yere bakarak özür diler. Dryden belki kurgu ve kişileştirmeyi klasik tragedya kurallarına uydurmuştur ama oyun, Shakespeare'inkiyle karşılaştırıldığında, tragedya değil ancak bir melodramdır.

Görüldüğü gibi, belirleyici tür kuralları içinde yapıt vermeğe kalkışmak çoğunlukla ikinci sınıf yapıtlar ortaya çıkaran tehlikeli bir girişimdir. Başyapıtlar çoklukla, yaratıcılarının, eleştirmenlerce soyutlanmış tür kurallarına uymalarından değil, tersine bu kuralları sorgulamalarından esinlenmiş gibi görünür. En kuralcı şairlerden biri olan Alexander Pope bile, "Büyük dehalar bazen muhteşem biçimde kuralları ihlal eder ve eleştirmenlerin dil uzatamayacağı zirvelere tırmanırlar," diye yazmıştır.[12] Neoklasik edebiyat kuramının otoritelerinden Dr. Johnson da yapıtların tür kurallarına uymaya çalışarak yazılmasını ya da bu yapıtların ait oldukları türün kurallarına göre değerlendirilmesini yarar-

sız ve anlamsız bulurdu. Kuralcı Dr. Johnson'a bakılacak olursa, gerçek bir dahinin kurallarla işi olamazdı.[13]

Gerçekten de yazın geleneğiyle hesaplaşmaya girişmiş yaratıcı yazarların pek çoğunun okuma kontratı olarak gördükleri tür kurallarıyla oynayıp bu kontratın maddelerini değiştirerek okuru şaşırtmaya çalışmaları sık rastladığımız bir olgudur. (Sone türünün çeşitliliği belki de bunun en çarpıcı örneklerindendir.[14]) Hele günümüz anlatılarında türler arası geçişler o denli yaygınlaşmıştır ki, neredeyse türe karşı bir yazı türü oluşmuştur. Ihab Hassan'ın postmodern yazında tür kavramının geçersizleştiğini söylemesi belki de bu yüzdendir.[15] Ama postmodernizme ilişkin yapılan çoğu saptamalar gibi bu da iki taraflı bir saptamadır. Tür 'kavramı' mı geçersizleşmiştir, yoksa tür kavramının, bu tür oyunlarla altı mı oyulmaya çalışılmaktadır? René Wellek şu kanıdadır: "Zamanımızın hemen hemen bütün yazarlarında tür farklılıklarının bir önemi kalmamıştır. Sınırlar sürekli ihlal edilmekte, türler birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır. Öyle ki, tür kavramının kendisi sorgulanmaktadır."[16] Burada sorunsallaştırılması gereken asıl konu şudur: Günümüzün en yaygın yazın türü olan roman, doğuşu kadar varoluşunu da tür mütasyonlarına borçlu olan bir yazın biçimidir. Tür ötesi bir tür olan roman hiçbir türe girmez ama hepsinden yararlanır. Cervantes bunu şaşırtıcı öngörüsüyle 1605'de yazdığı o muhteşem tür atışmasıyla, yani *Don Quijote* ile, edebiyat dünyasına duyurmuştur.

Fredric Jameson'a göre, Joyce ya da Mallarmé'nin başını çektiği bir modernizmin peşinde koştuğu ideal, "vatansız sözü" söylemekti; bunun için her tür anlatı biçimi kullanılmalı, karıştırılmalıydı ki söz evrensellikle buluşsun.[17] Postmodern anlatıların bazılarında ise bu amacın tam tersi, sözü parçalama, bölme ve şizofreniyle buluşturma amacı gü-

düldü. İki akım da tür kavramını geçersiz kılmaya yönelmiş yaklaşımlardır. İşte yirminci yüzyılın sonunda yazın türleri tartışmalarının gelip dayandığı yer budur: Yazın türü artık modası geçmiş bir kavramdır.

Tür betimlemeleri ve dayatmaları iyi sonuçlar doğurmuyorsa, tür betimlemeleri tüketilemeyecek sınıflandırmalara, tür dayatmaları ise on sekizinci yüzyılın kuralcılığından Zhdanov'un 'sosyalist roman nasıl yazılır' reçetelerine kadar uzanabilen tehlikeli girişimleri besleyebiliyorsa, yazın türlerine ilişkin bu kadar kuram gerekli mi değil mi, diye bir soru akla gelebilir.[18] Eğer türler yazma biçimleriyse ve bu biçimler okurla yazar arasında okuma kodları oluşturuyorsa, yazın türleri yazınsal üretimin en temel iki süreciyle, yazma pratiği ve okuma eylemiyle, doğrudan ilintilidir. Böyle düşünülünce, yazın türleri birkaç düzeyde önem kazanır. Bir kere içlerinde yenileşme hareketlerinin göstergelerini barındırırlar. İkincisi, çağın bilgi kuramının yazını nasıl etkilediğini gösterip estetik tartışmaları yansıtırlar.

Batı Edebiyatı'nda ilk tür kuramı Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. Doğanın düzenini örnek alarak çağının sanatlarını sınıflandırma ve bir düzen içinde tanımlama amacı güden *Poetika*'da sanat *mimesis* kavramı üzerine kuruludur. *Mimesis*, taklit ve temsil fikirlerini birlikte içeren bir sözcüktür. Şair bir şey 'yapan' kişidir; yaptığı şey de gördüğünü taklit ve temsil etmek yeteneğinin ürünüdür. Gerçekte bütün 'yapan'lar, örneğin marangoz da, işini taklit ve temsil yoluyla gerçekleştirir ama bir heykeltraşın yaptığı iskemleyle bir marangozun yaptığı iskemle birbirinden, birincisinin yalnızca bakılmak, ikincisinin ise kullanılmak üzere yapılmış olmasıyla ayrılır. Ayrıca sanatsal üretim, taklit için kullandığı malzeme (ses, renk, biçim, dil), taklit edilen nesne (bir olay ya da insan), taklit biçimi ve taklidin amacı açılarından da güncel, sanat dışı üretimden farklıdır. *Poetika*'nın te-

orik önemi, sanat yapıtının gerek üretim gerekse etkileme süreçlerini, başka bir deyişle yazar ucuyla okur ucundaki süreçleri betimleyen bir kuram ortaya koymuş olmasıdır.

Aristoteles'e göre sanat yapıtı, en taklitçi hayvan olan insanın, taklit dürtüsünü tatminden aldığı zevk ve bu zevke eşlik eden öğrenme dürtüsünün ödüllenmesiyle gerçekleşen bir temsildir. Bu temel dürtü, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar alanlarında doyurulur. Uygulamalı sanatlar günlük kullanım amaçlı pratik nesnelerin taklidini ve yapımını kapsarken (marangozluk gibi), güzel sanatlar renk ve biçime dayalı (resim, heykel), ritme dayalı (dans), ritm ve armoniye dayalı (musiki), düz konuşmaya dayalı (isimsiz sanatlar) ve bunların üçünü de kullanan (ditiramb, nome, komedya, tragedya) temsil yoluyla ürün verir.

Aristoteles *Poetika*'da edebiyat türlerini de temsil ettikleri konulara göre farklılaştırır. Olağandan ya da normalden daha ciddi, soylu ve iyi konuların taklit ve temsilinden tragedyalar yapılırken, normalden daha bayağı, komik ve kötü konular komedyaya aittir. Ayrıca komedya iambik (satirik) şiirden türemiş olup genelde kişileri hedef alan hicivle akraba olduğu için sanatsal açıdan pek makbul sayılmaz. Olay kahramanı kişiler ya olağanüstü, ya olağan, ya da olağanın altındadır. *Poetika*'da Aristoteles'in en az üzerinde durduğu "olağan" kategorisidir; hatta birçok klasikçi bu kategorinin *Poetika*'ya sonradan, Hellenistik dönemde eklendiğini düşünür.[19] Tür kuramcılarının fikir birliği içinde olduğu bir başka husus türlerin çeşitlenmesinde etken olan anlatıların epik ya da tragedya gibi 'yüksek' anlatılar değil, daha büyük bir serbesti içinde yazılabilen komedya, hiciv ve bunların türevi olan parodi, bürlesk gibi halka hitap eden anlatılar olduğudur.

Aristoteles'den on dokuzuncu yüzyıla kadar yazın türleri sınıflandırıldı. Bu sınıflandırmaların geniş ölçekli bir biçim-

de ilk ortaya konuşu Rönesans'da gerçekleşti.[20] Bunu on sekizinci yüzyılda yazın türlerine olan yoğun ilgi izledi. Yalnız, türlere olan yaklaşım söz konusu oldukta, Rönesans'la on sekizinci yüzyıl arasındaki şu fark çarpıcıdır: Büyük bir deneysellikle aynı anlatıda karışık türler kullanmaya yönelen Rönesans yazarlarına karşın (Shakespeare, Cervantes, Rabelais), on sekizinci yüzyılın yazın pratiği oldukça tutucu ve püristtir. Anlatının, içinde yer aldığı türü layikiyle temsil etmesi beklenir. Belki de bu yüzden, ne idüğü belirsiz bir tür olan roman, on sekizinci yüzyılda çok popüler bir yazın türü olmasına rağmen 'edebiyat'tan sayılmamıştır.

Türlere ilişkin kuramlar da genelde eleştiri kuramlarının izlediği çizgiyi izlemiş ve tarihsel ve biçimsel olmak üzere, iki temel bakış açısını yansıtmışlardır.

2. Tarihsel tür kuramları

Türlerin neden ve nasıl ortaya çıktıkları sorusuna, sınıflandırmaların ötesine geçen, analitik bir yaklaşımla cevap vermeyi deneyen ilk düşünür Giambattista Vico'dur. 1725'de *La Scienza Nuova* (Yeni Bilim) başlığıyla yazdığı kitapta Vico'nun "yeni bilim"den kastettiği, sosyoloji bilimiydi. Vico'ya göre edebiyat da toplumsal bir kurumdu; bu yüzden yeni bilimin, yani sosyolojinin imkânları ve analitik kategorileriyle incelenmeliydi. Edebi türlere gelince, bunların da diğer toplumsal kurumlar gibi çeşitlenip değiştiği söylenebilirdi. On dokuzuncu yüzyılda, edebiyata sosyolojik açıdan yaklaşan Mme. de Staël ile Hippolyte Taine, Vico'dan esinlenen fikirler geliştirdiler.[21] Onlar da edebiyatı toplumun diğer kurumlarıyla bir tuttular. Mme. de Staël'e göre toplumsal kurumların niteliği, o toplumun insanlarının özellikleriyle, bu özellikler de iklim ve coğrafya koşullarıyla belirleniyordu. O zaman edebiyat iklim ve coğrafya koşulla-

rının ürünü oluyordu. Her tarihsel dönem ve coğrafi bölgenin kendi tipik anlatı biçimini ortaya çıkarması doğaldı. Taine, coğrafi ve tarihsel koşulları *milieu* ('ortam') dediği bir kategoriyle ifade etti ve edebiyatta her *milieu*'nün tipik edebi kahramanını bile bulmanın mümkün olduğunu söyledi. Bu ilk sosyolojik edebiyat kuramları bugün bize çok kaba görünseler de, sonradan Georg Lukacs'ta, hatta Mikhail Bakhtin'de rastladığımız izleri, etkilerinin sürekliliğini gösterir.[22]

Edebiyat kuramını sosyologlardan devralan bazı Marksistlere göreyse her şey dil ve şiirin eş zamanlı doğuşuna kadar geri giderek anlaşılabilir ancak. Önce söz değil iş vardı. Çalışırken belli bir ritm tutturulur ve insan gırtlağı bu ritme eşlik edince randıman yükselirdi.[23] İş yaparken söylenen bu şarkılardan şiir ve dil aynı anda çıktı. Demek ki, insanlık tarihinin bir mutlu anında şiirle dil aynı şeydi ve eğer hep böyle gitmiş olsaydı biz bugün günlük dille sanat dilini ayrıştırmak için bunca kuram üretmek zorunda kalmayacaktık. Ama daha büyüde ilk kullanıldığı andan itibaren dilin kullanımı ayrışmaya başlıyordu, çünkü gerek kurban kral ayinlerinde, gerekse Dionysios ayinlerinde kullanılan şarkılar farklılaşmış bir dilin gelişimini teşvik ediyordu. İşte, Marksistlere göre ilk edebiyat türü bu farklılaşmayla ortaya çıkan ditirambik şarkılardır. Epik, tragedya, komedya sonradan türemişlerdir. Giderek türler, toplumda sınıfsal farklılaşmalara uygun olarak ayrışmışlardır. Belli başlı yazın türleri egemen ideolojilerin belirlediği ve egemen sınıfların yaşamlarından kesitler sunan türler olmuştur. Kısaca, Marksist kurama göre türlerin ortaya çıkması da evrimi de tarihi materyalizm ya da diyalektik materyalizmle açıklanabilirdi; tarihte sınıfların oluşumu ve bu sınıfların çatışma süreçleriyle sıkı sıkıya bağlantılıydı ve egemen sınıfların ideolojisini yansıtan yazma biçimleriydi.

Marksist estetiğin önemli kuramcılarından Lukacs, epik, tragedya, romans gibi 'yüksek' edebi türlerin egemen ideolojiyle ilgili olduğunu söylemekle birlikte, türlerin değişimini başka bir Marksist analitik kategoriyle, tarih içinde bireylerin üretim süreçlerine yabancılaşmasıyla açıklar. Epik ve epik öncesi türler Lukacs'a göre işbölümü ve uzmanlaşmanın henüz parçalamadığı, bireyin üretim sürecinden kopmadığı, dolayısıyla parçalanmamış bir dünya görüşünün ifadesi olan türlerken, yabancılaşma ve parçalanma süreçlerine koşut olarak yeni ya da melez türler ortaya çıkmış ve bu süreç sonunda kapitalizme özgü bir tür olan roman doğmuştur. Roman, hiçbir kurala uymayışı ve her biçime girebilmesiyle, kapitalist üretimin parçalanmışlığını yansıtır. Ama işin ironisi şuradadır ki, romancı bunu bilmez. O hâlâ bölünmemiş bir gerçekliğe özlemi dile getirmekte, 'yeni' bir bütünlüğe kavuşabileceğine inanmaktadır. (Burada, Lukacs'ın sözünü ettiği romanın on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl romanları olduğunu anımsamalıyız. Yoksa, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, roman türünde böyle özlemler ifade edildiğini söylemek zorlaşır.) İşte Lukacs'a göre roman türünün trajedisi, hiçbir zaman kavuşamayacağı bir bütünlüğü özlemesi, modern toplumda epik'in yerini alabileceğini sanmasıdır. Oysa kapitalist toplumda modernizmle gelinen yerde giderek parçalanmış bireyler, giderek parçalanmış bir gerçeklik ve giderek toplumsal bağlamından kopan, yabancılaştığı çevresini anlamlandırmakta güçlük çektiği için teknik ustalıklar deneyen, nesneler anlamsızlaşıkça onların yerine simgeler koyan yazarlar bulunur. Böyle olunca da, yirminci yüzyıl romanından hayır gelmeyecektir.[24]

Genel olarak edebiyat anlayışı Lukacs'la benzeşen, fakat Lukacs'ın vardığı katı yargılardan kaçınma yollarını arayan Lucien Goldmann'a göre roman türünün yapısıyla pazar

ekonomisinin yapısı arasında bir aynılık/benzerlik (homoloji) vardır. Bireylerin düşünüş ve davranış biçimleri nasıl o toplumun egemen ideolojisiyle koşulluysa, yazın metinleri de tek tek bireylerin yarattıkları anlatılardan çok egemen düşünce yapılarıyla şekillenir. Diğer bir deyişle, yazın metinleri belli bir yer ve zamana özgü egemen dünya görüşünün birey yoluyla ifade bulmuş biçimleridir.[25] Yazarların büyüklüğü, bu egemen ideolojiyi yazın yoluyla elle tutulur hale getirmelerindedir. Edebiyat yapıtlarıyla sosyo-ekonomik yaşamın yapıları benzeş (homolog) olduğuna göre, edebiyat türleri bu koşutluğa bağlı olarak ortaya çıkmış yazma biçimleridir Goldmann'a göre. Onlarla beslenir, büyür, değişir ve yok olurlar. Örneğin Yeni Roman akımı, reifikasyonla (nesneleşme) homologdur. Kapitalizmin daha erken bir evresini yansıtan klasik on dokuzuncu yüzyıl romanlarında bireyler önemliydi; romanda nesnelere ancak bu bireylerin özelliklerini vurgulamak amacıyla yer verilirdi. Gelgelelim, daha gelişmiş bir kapitalist sürecin ürünü olan Yeni Roman'da, nesneler bireylerin de önüne geçer çünkü kapitalizmin bu aşamasında bireyin yaşantısı nesneleşmektedir.

Ideolojiyle sanat arasında doğrudan bir bağ kurmanın, yansıtma kuramını egemen ideolojinin yansıtılmasına indirgemenin basitleştirici yönünün Marksistler de farkındaydı. Burada sorunlu olan kategoriyi ideolojiyle sanat arasındaki ilişkiden çok 'egemen' ideolojiyle sanat arasındaki ilişki oluşturuyordu. Sanat egemen ideolojinin ifade bulduğu ortamlardan biriyse eğer, sanatın diğer propogandacı ya da sorgulamasız söylemlerden farkı neydi? Dahası, eğer sanat da başka söylemler gibi egemen ideolojinin sesini yansıtıyorsa, uyarıcı, sarsıcı, düşündürücü, farklılaştırıcı -liste uzatılabilir- işlevlerinden nasıl söz edilebilirdi? Oysa, Aristoteles'den beri, sanatın, insanın bilinçlenmesinde ayrıca-

lıklı bir yeri olduğu iddiası vardı. Bu soruların yanıtı ancak daha ince bir toplum-sanat ilişkisi betimlenerek bulunabilirdi. Louis Althusser, Pierre Macherey, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Theodor Adorno bu betimlemeyi yapmayı amaçlayan, ama gene Marksist öncüllerden hareket eden kuramlar oluşturdular. Ben burada bu kuramların yalnızca edebi türlerle ilişkili yönleri üzerinde duracağım.

Jameson'a göre Hegel de, Marx da, Lenin de toplumun geçirdiği değişim süreçlerinde edebiyatın merkezi bir yerde durduğunu kabul ediyorlardı.[26] Ama buna ilişkin kuramlarını yeterince ayrıntılandırmamışlardı. Yazın türlerini, yazının ideolojik ve epistemolojik bağlarıyla açıklayan Jameson'a göre bunlar tarihsel olarak belirlenir. Sık sık kullanılan 'öz', 'ruh' ya da 'dünya görüşü' gibi kavramlar aslında birer "*ideologeme*"dir. İdeologeme'ler çağın ideolojik mozaiğinin küçük parçaları, tarihsel olarak belirlenmiş kavramsal yumaklarıdır. Bu yumaklar, "değerler sistemi," "felsefi kavramlar," "ilk anlatılar," "bireysel ya da kolektif fantaziler" olarak ortaya çıkabilir.[27]

Jameson türlerin tarihselliğini böyle vurguladıktan sonra bu tarihselliği, sekülarizasyon ve yabancılaşma süreçleriyle tanımlar. Sekülarizasyon anlatının büyüden ayrışmasını, yabancılaşma önce bireyciliğin, sonra parçalanmış bireyin ortaya çıkmasını doğurmuştur. Burjuvalaşma sürecinde büyünün yerini teoloji, psikoloji gibi yeni olumlamalar aldıkça ve on dokuzuncu yüzyıla gelindikte bunlar da geçerliliğini yitirince, bu kez, Kafka'dan Cortazar'a modernizmin fantastik anlatılarıyla bu boşluk doldurulmaya çalışılmıştır.[28] Postmodernist anlatı biçimlerini ise Jameson, burjuva ideolojisinin tanımladığı öznenin çözülmesiyle ilintili görür. Burada yazınla felsefe başa baş gitmiş, hatta felsefi metinler bazen başı çekmiştir. Althusser'in hümanizmaya saldırısı, Foucault'nun insanın sonunu bildirmesi, Derrida ve

Lyotard'ın "*dissémination*" ya da "*derive*" önerileri, Deleuze'ün şizofrenik deneyim ve anlatım önceliği gibi kavramları günümüz yazınında gördüğümüz şiddetli psişik parçalanma, "eşik düşmeleri," fantazi, halüsinasyon ve anakronizmleri kışkırtmıştır.[29] Ama yazın da zaten içinde yer aldığı düşünsel iklimden ayrı duramaz.

Kısaca, türler söz konusu olduğunda, Jameson bunların ideolojilerin biçimlendirdiği, sosyo-sembolik mesajlar olarak anlaşılmasını önerir. Bu biçimler yazardan yazara ve dönemden döneme devrolunurken, içerikleri de toplumsal ve kültürel bağlamlara göre değişir. Jameson müzik tarihine bakarak bunu çok net biçimde görebileceğimizi söyler. Folk şarkılarının minüet gibi aristokratik biçimlere dönüşmesinin edebiyatta da örneklerini bulmak mümkündür: Kırsal şiirin pastorale dönüşmesi bunun bir örneği olabilir.[30]

Walter Benjamin, sanatın tarihle ilişkisini anlattığı "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936) ("Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri") adlı yazısında her dönemin sanat üretiminin belli teknik özellikleri olduğunu, ama modern zamanların sanat teknolojisi öncekilerden farklı olduğu için modern sanatın çehresinin de önceki sanatın çehresinden çok değişik olduğunu söyler.[31] Sanat eserini sarıp sarmalayan atmosfere *aura* diyen Benjamin bu terimi belli bir yer-zaman olarak tanımlar. Aşağı yukarı aynı yıllarda bu meselelerle uğraşan Bakhtin aynı kavramı *kronotop* diye adlandırmıştır. Ama Marksist eleştirmenlerin üzerinde uğraştığı mesele, *milieu* olsun, *aura* olsun, *kronotop* olsun, sanat eserini doğuran ve yaşatan atmosferin maddi temellerini belirlemekti.

Althusser'e göre bu maddi temeller din, aile, eğitim ve siyasi kurumların ürettiği ve her gün basında, televizyonda, dergilerde, reklam ve ilanlarda karşımıza çıkan, varlıkları her an hissedilen ideolojik söylemlerdir. Bu söylemler hiç-

bir doğruyu ya da gerçeği yansıtmayabilir, ama gene de yaşamımızı gerçekmiş gibi görünen bir ağla kuşatırlar.[32] Bu ağ sürekli olarak örüldüğü ve üretilen söylemler de sürekli olarak yinelenip pekiştirildiği için zamanla kültürel bir yapı gibi değil doğal bir yapı gibi algılanmaya başlar. Milliyetçilik, toplum tarafından belirlenen cinsel kimlik, ailenin kutsallığı, delilik-akıllılık kategorileri, hep bu gerçekmişcesine algılanan yanılsama ağı içinde belirlenir.

Althusser'e göre, edebiyatın ideolojiyle ilişkisi bu ağı görünür kılmasındadır. Bir yandan ağı ören söylemleri kullanırken öte yandan onları söker; bu söylemlerin yaşam, ölüm, hava, su denli doğal olmadığını, insan/kurum üretimi olduklarını göstererek bir anlamda okuru ideolojik söylemlerin odaklaştığı ve bilinci uyuşturduğu merkezlerden uzaklaşmaya çağırır. Rahatını kaçırmak pahasına da olsa, ideolojiyi oluşturan söylemlere mesafe almasını ve bu mesafeden bakmasını telkin eder. Sanatçı belli bir ideolojik söylemi sorgularken başka bir ideolojik söyleme gizli ya da açık bir yakınlık içinde olabilir: Balzac'ın bir monarşist olarak finans kapital söylemlerini (ve sistemini) eleştirmesi, Dickens'ın bir Carlyle'cı muhafazakar olarak liberalizmin acımasız politikalarına neredeyse bir solcunun alabildiği mesafeyi alabilmesi gibi. Keza Balzac'ın, dindar bir monarşist olmasına rağmen Vautrin tiplemesiyle tanrıtanımaz bir anarşisti konuşturabilmesi gibi. Althusser ve onun takipçisi Pierre Macherey'e göre, sanat ve edebiyat ideolojiye merkezden değil kenardan bakabilen pratiklerdir.[33] İdeolojiler, kendilerini yaşatacak ve kendilerine hizmet edecek özneler üretir. Sanatçı böyle bir özne olmayı reddeden kişidir; ama bu onun ideolojinin dışına çıkabilmesi anlamına da gelmez. Yapabileceğinin azamisi, ideolojinin öznesi olmayı reddettiği ölçüde ideolojiyi açık etmektir. O da bunu yapar. O zaman sanat topluma tutulmuş bir ayna değil, bir üretimdir

ve Berna Moran'ın Macherey'den esinlenerek çok güzel ifade ettiği biçimde, sanatın "ürettiği şey de, dönüştürülmüş, görünürlük kazanmış ve dolayısıyla da kendisini ele vermiş ideolojidir."[34]

Althusser ve Macherey kuramına göre türler sanat yapıtlarının üretimi süreçlerinde ortaya çıkan anlatı biçimleridir. Sanatçının tevarüs ettiği büyük ve uzun bir gelenek vardır. Sanatçının işi, geleneği bir söylemler sistemi olarak almak ve bunu içinde yaşadığı çağın ideolojik söylemleriyle çatıştırmak, karıştırmak, tartmak ve dönüştürmektir. Türler bu dönüşümlerin ortaya çıkardığı görme ve söyleme biçimleridir. Althusser ve Macherey'in sanat kuramlarındaki 'tür' fikri, bir yandan Jameson'un "ideologeme"den kaynaklanan 'tür' fikrine, bir yandan da Bakhtin'in "biçimlendirici ideolojiler" fikrine yakın düşmekle birlikte Althusser ve Macherey'i diğerlerinden ayıran fark, "sanatı politik düşünce ve ideolojilerin üzerinde, kutsal bir tarafsızlık mertebesi" olarak görmemeleridir.[35]

Özetlemek gerekirse, tarihsel tür kuramlarında, yazın türü ideoloji ve epistemolojiyle belirlenen bir biçim olarak betimlenir.

3. Formalist tür kuramları

Buraya kadar özetlediğim tür kuram ve tanımlamalarında bir tarih çerçevesi bulunduğuna dikkat çektim. Tarihsel tür anlayışını tümüyle göz ardı ederek tarih dışı tür kuramlarıyla ortaya çıkan eleştirmenler arasında en çok tartışılanı Northrop Frye'dır. Çünkü öne sürdüğü kuramla edebiyatı bağımsız bir alan olarak tarif ettiğini iddia ediyordu.

Yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan Yeni Eleştiri ve Rus Formalizmi şöyle bir yöntemsel öneride bulundu: Eğer edebiyat bağımsız bir disiplin olmak istiyorsa, şimdiye ka-

dar çevresini kuşatan, tarih, psikoloji, filoloji, sosyoloji gibi diğer disiplinlerden ayrıştırılmalıdır. Edebiyat yapıtına 'salt edebi' bir yöntemle yaklaşmak gerekir; bu yöntem bulunmadıkça da, edebiyatın kendi ayakları üzerinde duran bir araştırma alanı olduğu söylenemez. İşte Frye, edebiyat eleştirisi konusunda bu fikirlerin dolaşımda olduğu bir noktada *Anatomy of Criticism*'i (Eleştirinin Anatomisi) yazdı.[36]

Kitap, özellikle A.B.D.'de çok popüler oldu. Bunun bir nedeni, kitabın edebiyat eleştirisinin özerk bir biçimde kurumlaşabileceğinin kanıtı olarak lanse edilmesiydi. Başka bir nedeni, soğuk savaş yıllarında A.B.D. entelektüellerinin tarihsel analizlere uzak durmak istemeleriydi. *Anatomy*'de Frye, ne zaman ortaya çıkmış olursa olsun her yazın metninin mutlaka komik, romantik, trajik ve ironik anlatılardan bir ya da birkaçından oluştuğunu söylüyordu. Bu yüzden edebiyat geleneğinde 'yeni' anlatı diye bir şey olamazdı. Komik anlatı ilkbaharın, romantik anlatı yazın, trajik anlatı kışın, ironik anlatı sonbaharın ifadesiydi. Bir başka deyişle anlatılar tarihsel değil mevsimseldi. Edebi türlerin hepsinde bu anlatı biçimlerini bulmak mümkün olduğuna göre, Frye, onları ayrıştırmak için başka kategoriler yaratmalıydı. Ve yarattı da. 'Kahraman' ya da 'başkişi' kategorisini kullandı. Mitlerde tanrısal-insanüstü, romanslarda insani-insanüstü, tragedya ve epikte diğer insanlara üstün ama yenilebilir, komedya ve gerçekçi öyküde alelade, ironik ve satirik öyküde ortalama insandan daha aşağı kahramanlar görülüyordu. Bütün öyküler iyiyle kötünün mücadelesini anlatıyordu. Bu mücadele bazen kötünün cezalandırıldığı kıyamet, bazen kötünün galip geldiği şeytanilik, bazen de iyinin galebe çaldığı cennet anlatılarıyla sonuçlanıyordu. Anlatı türlerinin değişimi ancak mevsimlerin devinimleriyle kıyaslanabilirdi; yoksa toplumsal süreçlerle ilgileri yoktu.

Frye öyle ayrıntılı bir tür şemasıyla ortaya çıkmıştı ki, bu

şemada küçük bir köşe bulup da yerleştiremeyeceğiniz yapıt yoktu. Sistemin bu kapsayıcılığı yirminci yüzyıl başı biçimcilerini, Yeni Eleştiri ve Rus Formalizmi taraftarlarını çok heyecanlandırdı: Sonunda edebiyat eleştirisi de bağımsız ve özerk bir bilim olmuş muydu? Yalnız bu heyecan içinde bir şey gözden kaçıyordu. Frye şemasının çeşitli köşelerine yerleştirilen tek tek metinler, "anatomi"lerine, ya da genel özelliklerine bakılarak tanımlanınca, gerek kurgusal, gerek izleksel, gerekse kişileştirme açısından daha baştan sınıflandırılıyorlar ve kendilerine özgü nitelikleri gözden kaçabiliyordu. 1960 ile 70'lerde hemen her öykü, arayış miti olarak okunuyordu. Doktora öğrencileri, ellerinde Frye şemaları, okudukları her şeyi bir yere yerleştirmekle meşguldü. Yapıt ister komik, ister trajik, ister mitik, ister epik türde olsun, temel kurgu hep aynıydı: Arayış. Frye'ı izleyen eleştirmenlerden Joseph Campbell'e göre, bu tek ve ilk anlatı binbir suratıyla sürekli karşımıza çıkıyordu.[37] Doğal olarak, Frye'ın sisteminin bu denli beğenilmesi için, bu tür bir formalizmin zemininin hazır olması gerekiyordu. Nitekim bu zemin yüzyılın başında, iki edebiyat çevresi etrafında toplanmış eleştirmenlerce hazırlanmıştı.

Bu çevreler, Moskova Dilbilimciler Çevresi ile Petrograd Şiir Dili Etüdleri Çevresi olarak bilinir. Yirminci yüzyılda biçimci eleştiriye damgasını vurmuş birçok ünlü isim (Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Boris Tomasjevsky, Juri Tynyanov) bu iki çevrenin üyesiydiler ve çalışmalarını 1919'da çıkarmaya başladıkları *Poetika* dergisinde yayımladılar. Edebiyata yaklaşımları, belki 'şekilci' diye çevirebileceğimiz *morfolojik* yaklaşımdı. Yazın metinlerinin tarih, toplum ve yazardan bağımsız olarak, yalnızca dilsel özelliklerine göre (ritm, anlam çağrışımları, söz sanatları, özellikle de eğretileme) özerklik kazanabileceğini düşünen ve bu özerkliğe zarar vermemek için yazın metnini,

edebiyat dışı addettikleri her türlü bağlamdan koparark değerlendirmeye özen gösteren bu grubun sloganı, "edebiyat biçimleri yalnızca edebiyat kurallarıyla açıklanabilir" idi.[38] Grubun önemli isimlerinden Jakobson'a göre edebiyat biliminin konusu ancak ve ancak "edebiliğin" saptanması olabilirdi.[39] Shklovsky'deyse bu kıstas, alışkanlığı kırma (*ostranenie*) başlığı altında toplanabilecek bir dizi sanatsal teknikten oluşuyordu.[40]

Jakobson ve Shklovsky'ye göre tüm edebi sanatlar, örneğin imgeler, eğretilemeler, ritm, ses, kafiye vb. tek bir amaca, sıradanlık ve tekdüzelikten kurtulma amacına yönelik yapılır. Bu yabancılaştırmanın iki işlevi vardır: Bir tanesi, gündelik yaşamda yitip giden duyumsamaların sanat yoluyla yeniden kazanımını sağlamak, ikincisi sanat geleneğinin sürekli yenilenmesine hizmet etmek. Belli bir sanat türü ya da anlatı biçimi zaman içinde yorulur, tekdüzeleşir, heyecan verici olmaktan çıkar. O zaman bu biçim, yabancılaştırma yöntemiyle yenilenir. Yeni ve çarpıcı deyişler icat edilir, anlatı parodiye yaslanarak sanatsal tekniklerini vurgular, kısaca, sanatsallığını "öne çıkarmak" için akla gelebilecek her yola başvurur.

Yabancılaştırma kıstasıyla girişikleri metin incelemelerinde, formalistlerin karşılaştıkları temel bir güçlük vardı: Gerek edebilik, gerekse yabancılaştırma kıstasları, şiir gözönünde tutularak saptanmış kıstaslardı. Aynı kıstaslar düzyazı türlerine nasıl uygulanmalıydı? Shklovsky bu soruya, İngilizce çevirisinde adı, "The Novel as Parody" (Parodi Olarak Roman) olan makalesinde eğildi.[41] Shklovsky'ye göre düzyazı türlerinde (romans, öykü, roman) edebilik öğesi kurgu ve konu ayrımında aranmalıydı. Bir yapıtı edebi yapan konusu (Rus Formalistlerine göre, *fabula*) olamazdı; ancak konunun nasıl kurgulandığı (gene Rus Formalistlerine göre, *syuzhet*) olabilirdi. Belli bir konunun kurgulanma

taktikleri ise öykünün zamansal şeması, kişilerin işlevleri, kişilerarası dinamiklerin sürprizleri gibi kurgulamada oynanacak oyunlardan oluşuyordu.

Düzyazıda bu yabancılaştırma ya da edebilik taktikleri, şimdi artık çok ünlü iki eserde, Shklovsky'nin *Tristram Shandy* üzerine yazdığı makaleyle Propp'un *Halk Hikâyesinin Biçimi* adlı kitabında eleştiri dünyasına sunuldu.[42] *Tristram Shandy* kurgulama taktiklerini metin içinde çıplaklıkla gözler önüne serdiği, okuru her an bu taktikleri düşünmeye davet ettiği için romanların romanı sayılmalıydı. Propp da, halk hikâyelerini incelediği kitabında kurgulama taktiklerini şemalaştırdıktan sonra, bu şemanın belki de tüm düzyazı kurgulamalarının temel yapısını oluşturduğunu ima etmişti. (Bu iması kabul görseydi, Propp şimdi yaratıcı düzyazının, hatta belki yaratıcı anlatının sırrını çözmüş bir eleştirmen olarak anılacaktı!) Frye'ın arayış monomiti gibi, Propp da bir ur-yapı (ilk, temel yapı) formüle etmek iddiasındaydı - tabii, gene tarihi ve toplumu parantez alarak. Propp masallarda temel edebilik öğesinin karakterlerin yüklendiği işlevlerle sağlandığını söyledi. Tüm masallar anlatılarını Propp'un otuz bir tane olarak belirlediği bu işlevlerle oynayarak kurguluyordu. Bu otuz bir işlevden birini ya da birkaçını yüklenecek kişilerin rol alabilecekleri yedi tip aksiyon alanı vardı: Kötü kişi, velinimet, dost, prenses, elçi, kahraman, sahte kahraman. Tabii, böyle listelerin her zaman başına geldiği gibi, Propp'u izleyen eleştirmenler bu sayıları azaltmak ya da arttırmakla uğraştılar. Gelgelelim, yaratıcı anlatının temelindeki o sihirli kurguyu hiç kimse ortaya çıkaramadı.

Rus Formalistlerinin kurguyla konu arasında yaptıkları ayrımdan söz ederken, onların kullandığı anlamda kurguyla Aristotelyen anlamda kurgunun aynı şey olmadığına işaret etmekte yarar var. Her ne kadar gerek Rus Formalistleri gerekse Aristoteles, şiir dışındaki türlerde edebiliği kurgu

taktiklerinde ararlarsa da, Aristoteles'de kurgu mimesis'le ya da gerçekliğin temsiliyle ilgilidir. Rus Formalizminde ise kurgu bunun tam tersini yapmalıdır; inanılırlığı zedelemeli, okura okuduğunun gerçek değil bir yanılsama olduğunu hatırlatmalıdır. En iyi kurgu, kurgusallığını en ısrarlı biçimde açık eden kurgudur. İşte bunun için *Tristram Shandy* en sanatsal romandır. Aristoteles poetikasında kurgu *mimesis*'e dayalıyken, Rus Formalistlerinde *diegesis*'e, metnin sunuluş biçimine dayalıdır.

Rus Formalistlerinin 'yapmacık'ın sanatsallığında bu denli ısrar etmeleri onları postmodern sanat kuramcılarına yaklaştırır. Postmodern yazında bu yapmacıklık, çoklukla türlerin geleneksel öğeleri abartılarak ya da türlerin yarattığı beklentiler bozulup okuma kontratları hiçlenerek gerçekleştirilir. Formalist ve yapısalcı tür kuramcılarının hep masallara, mitlere, detektif öykülerine yönelmeleri bu özcü kurgu anlayışlarındandır, çünkü gerek Formalistlerin, gerekse yapısalcıların amaçları anlatının temel, değişmez, öz öğelerini keşfetmekti.

Formalistlerin, edebiliğin saptanması için önerdikleri inceleme birimleri (kurgu, yineleme, geriye dönüşler, koşutluklar, yazı tekniğini açık ederek yabancılaştırma gibi) düzyazıyı okuma yöntemlerinde devrim yaratmış sayılabilirse de, tür kuramlarına kayda değer bir yenilik getirmedi. Çünkü Formalistler türlerin değişimini de aynı edebilik kıstasıyla, yabancılaştırmayla açıklamaya çalıştılar. Türlerin evrilme sürecinde yabancılaştırma parodi yoluyla gerçekleşiyordu. Parodist yazarlar bir yandan taklit ettikleri edebi türün biçimsel özelliklerini vurgularken bir yandan da ikinci ya da üçüncü sınıf addedilen edebi türlere yönelerek, edebiyat geleneğini canlı tutuyorlardı. Shklovsky'ye göre belli sürelerle kullanıldıktan sonra türler de eskiyip etkilerini yitiriyor ve sıradanlaşıyordu. O zaman yazarlar başka söyleme biçimleri

arayışına girerek, o güne dek edebiyattan sayılmayan türleri, örneğin gazete haberi, röportaj, vodvil, detektif öyküsü gibi, kullanmaya başlayabiliyorlardı. Shklovsky bunu, "ikincil türlerin kanonizasyonu" ya da ikinci sınıf addedilen türlerin birinci sınıfa terfi ettirilişi olarak tanımlamıştır.[43]

Gene Shklovsky'ye bakarsak, bir yapıtı anlamına, mesajına, felsefesine ve ahlâki öğretisine göre değerlendirenler gerçekte edebiyattan anlamayan okurlardır. Edebiyattan anlayanlar o yapıtın salt sanatsal tarafına, kullandığı edebi tekniğe ve kullanımındaki ustalığa bakarlar. Shklovsky *Don Quijote*'yi bu anlayışla okuyarak Don Kişot karakterinin aslında Cervantes'in birkaç anlatı türünü rastgele karıştırmasından oluşan bir 'yan ürün', bir söylemler curcunası olduğunu iddia eder.[44] *Don Quijote*'yi, böyle birçok anlatının uç uca dizildiği basit bir kolaj gibi okumak, herhalde Shklovsky'nin yaptığı en talihsiz okumalardandır.

Batı'da, edebiyat ve eleştiriyle ilgili her konuda tarihçi ya da biçimci saflarda yer almış edebiyatçılar tartışmalarını sürdürürken, Rusya'nın ücra bir köşesinde, dünyanın henüz adını duymadığı bir edebiyatçı bir avuç arkadaşıyla bu iki çizgiyi uzlaştırmaya çalışıyordu. 1895 doğumlu Mikhail Mikhailovich Bakhtin, Orel'de, fakir düşmüş toprak sahibi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi.[45] 1915'de Petrograd Üniversitesi'ne girdiğinde bu üniversite, başta Shklovsky olmak üzere, Formalistlerin en çarpıcı fikirlerini kuramlaştırmaya çalıştıkları bir yerdi. Ayrıca Bakhtin'in felsefe, dil ve karşılaştırmalı edebiyat gibi diğer ilgilerine hitap eden etkin programları vardı. Bu üniversitede Bakhtin klasik Yunan ve Roma edebiyatlarının yanı sıra Alman felsefesiyle uğraştı. 1924'te Tarih Kurumu'nda çalışmak üzere Leningrad'a geldi. Bir yandan da devlet yayınlarının danışmanlığını yapıyordu. 1929'da 'Dostoyevski Sanatının Sorunları' adlı çalışması yayımlandı.[46]

Son derece ilginç bulunan bu çalışmaya olumlu tepkiler gelebilecekken, belki de aynı yıl Bakhtin Kazakistan'a sürüldüğü için, kitap suskunlukla geçiştirildi. Bundan sonraki altı yılı Bakhtin, Kustanaj diye bir yerde kitapçılık yaparak geçirdi. Bu dönemde birçok arkadaşını Stalin'in 1930 kıyımlarında kaybetmişti. 1936'da Saransk'taki Mordavya Eğitim Enstitüsünde öğretmenlik yapmaya başladı. 1937'de Moskova'ya 200 kilometre uzaklıktaki Kimri'ye taşındı ve orada Alman *Bildungsroman*'ı hakkında bir kitap yazdı.[47] Bu kitabın yayımcıdaki tek kopyası Nazi işgali sırasında kayboldu. 1940'dan sonra Moskova civarında yaşayan Bakhtin, 'Ortaçağ ve Rönesans'da Rabelais ve Folk Kültürü' konulu teziyle doktora almaya çalıştıysa da, alamadı. Başarısız doktora girişiminin ardından, Bakhtin'i eskiden Saransk'ta verdiği derslerden hatırlayan hayranları onu Saransk'a geri çağırdılar. Sağlık nedenleriyle emekliye ayrıldığı 1961 yılına dek Bakhtin, 1957'de üniversite statüsü kazanan bu okulda Rus ve Dünya Edebiyatı bölümlerinde ders verdi. 1975'de öldüğü zaman dünya onun farkına yeni varıyordu.

Aslında Marksist bir düşünür olan Bakhtin, (Zhdanov'un Sovyet Realizmi reçeteleri gibi) edebiyat eleştirisinde o günün Rusya'sının dayattığı indirgemeci çizgiyle buna tepki olarak oluşan aşırı biçimciliği dengelemeye çalışıyordu. Salt biçim ve üslûp kaygılarına kuşkuyla yaklaşan çağdaşı ünlü Marksist eleştirmen Lukacs'tan farklı olarak Bakhtin, biçimi de çok önemsiyordu. Ama biçimsel değişimleri keyfi teknik oyunların değil yeni görme biçimlerinin getirdiği sonuçlar olarak değerlendiriyordu.

Bakhtin, Formalistlerin en önemli isimlerinden Jakobson'un edebi ve edebiyat dışı bildirileri şemalaştıran ünlü formülüne karşı çıkar.[48] Çünkü Jakobson'un şemasına göre, iletilen mesaj, o mesajın gönderildiği kişi uyuyor da olsa, ölmüş de olsa, dinlemiyor da olsa, aynı anlam ve işleve sa-

hiptir. Bildirinin işlevi, bildiriyi gönderenin niyeti ve kullandığı kodla belirlenir.[49] Oysa Bakhtin, daha bildirinin formüle edildiği noktada, o mesajı alacak ya da alması istenen kişilerin, mesajın formüle ediliş biçimini etkileyeceğine dikkatimizi çeker. 'Tarafsız' sözcük diye bir şey yoktur; her söz karşıdakinin nasıl etkileneceği hesaplanarak söylenir, onun muhtemel/kestirilebilir tepkilerine göre değiştirilir. Bir mesaj iletmek isteyen herkes mesajını ileteceği kişi ya da kişilerin huyuna, tavrına, tepkilerine, olası yorumlarına, kendince değerlendirdiği eğitim düzeyi ve dünya görüşlerine göre hesaplar ve ayarlar.

Dolayısıyla Bakhtin'e göre hiçbir bildiri 'hesapsız' iletilmez. Dahası, hiçbir mesaj, alınmadan iletilmiş sayılmaz. Böyle olunca, gönderenle gönderilen arasında tamamlandığını varsaydığımız iletişim süreçleri aslında hiç tamamlanmayan süreçlerdir; çünkü her mesaj karşıdakinin tepkisi kollanarak gönderildiğine göre bu tepki ya beklendiği gibi ya da beklenenden farklı oluşur; her iki halde de göndericiye geri gelir. İletinin bu sürekli dönüşümüne Bakhtin, "ilmiğin ucundaki söz," der.[50] Başka bir deyişle bildiriler, anlamları ya da işlevleri, kaynaklandıkları dil, üretildikleri ortam, gönderen ve gönderilenle belirlenen basit mesajlar değil, son söz olmaktan çok uzak, gönderenin kendisine nasıl döneceğini kaygıyla beklediği, bir ilmeğin ucundaki söz gibi her an tamamlanmayı bekleyen, ama hep gönderenle gönderilen arasında gidip gelerek tamamlanamayan sözlerdir. Bildiriyi gönderen, mesajın kendisine nasıl döneceğini beklediği süre içinde, gerekirse o mesajı değiştirmeye de hazırdır. Gözünün ucuyla hep bildirinin alıcısını ve alıcının tepkisini kollar.

Formalistlere göre edebi yapıt, usta bir yazarın ustalıkla bütünleştirdiği dil sanatları, dil oyunları, motif ve izleklerden oluşuyordu. Edebiyat her şeyden önce ustalık gerekti-

ren bir teknikti; fikir, mesaj, ilke, anlam gibi başka şeyler içerse de bunlar ikincil öğeler, hatta teknik ustalığın kaçınılmaz yan ürünleri olarak görülmeliydi. Biçime gelince, tekniğini ne denli sergileyebiliyorsa, o denli ustalıklı sayılmalıydı, ama bir fikir ya da dünya görüşüne aracılık ediyorsa, edebilikten uzaklaşıyor demekti. Onlara göre edebiyat türleri belli sürelerle (süreçlerle değil) egemen olmuş tekniklerdi. Bunlar *modası* geçince yerini başka tekniklere terk ediyor ya da edebi sayılan bir tür, popüler edebiyata mal olurken, daha kıyıda köşede kalmış türler merkeze gelerek egemen tür haline gelebiliyorlardı.

Türleri tarihsel süreçler yerine yazınsal dönemlerle açıklayan kuramlara Bakhtin şiddetle karşı çıktı. Ona göre türler, çerçeveleri yer ve zamanla çizilmiş görme biçimleridir. Bunu ifade etmek için *kronotop* (*kronos*: zaman, *topos*: yer) diye bir deyim kullandı. Örneğin romans bir kronotoptur ve ortaçağların görme biçimine uygun anlatı türüdür. Biçim bulmuş ideolojiler olarak türle (epik dışında) yazıldıkları zamanın ideolojisini tümüyle kavrayan kronotoplar değildir.[51]

Epikten sonra gelen bütün türler, bölünmüş dünya görüşlerinin ve ayrışmış söylemlerin ürünüdür. Bu yüzden de, onları belirleyen ideolojilerin parçalanmışlığının en önce kendileri farkındadır. Örneğin romans kronotopu, romanslarda yansıtılan dünyanın ya da gerçeğin bütünü temsil etmediğini bilir; onun için de yan gözle başka ifade biçimlerini, başka söylemleri, başka kronotopları kollar. Epikten sonra hiçbir tür rakipsiz sayamamıştır kendini. Dolayısıyla başka görme biçimleriyle sürekli hesaplaşmak zorunluluğunu duymuştur. Bakhtin bunu türler *heteroglossia*'sı (bir çeşit türler arası diyaloji) olarak tanımlar ve bu heteroglossia'nın en yoğunlaştığı dönem olarak Rönesans'ı gösterir. Ingilizcedeki başlığıyla, *Rabelais and His World* (Rabelais ve Dünyası) adlı çalışmasında, Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*

adlı kitabında bütün Rönesans türlerini bir araya getirdiğini, birbirine rakip birçok dil ve söylemi birleştirdiğini ve böylece ilk romanı yazmış olduğunu söyler.[52] Çünkü Bakhtin'in sisteminde roman ayrı bir tür değil, karışık bir tarzdır. Bu kıstasla, her ne kadar Bakhtin'in incelemesine konu olmamışsa da, *Don Quijote* en az *Gargantua ve Pantagruel* kadar, hatta bana kalırsa ondan da çok, türleri karıştırarak romanın yolunu açmıştır.

Don Quijote'de diyaloji, hem kitabın kişileri, hem okur ve yazar, hem de Cervantes'in kullanıp son sözü söyletmediği bütün Rönesans türleri arasında mevcuttur. Cervantes *Don Quijote*'de bütün yazın türlerini dener ve hiçbirini benimsemez. Buna epik, romans, pastoral gibi ciddi türler kadar, Bizans öyküleri, Doğu öyküleri, yerel anekdotlar gibi 'hafif' türler de dahildir. Kısacası *Don Quijote*'nin bize gösterdiği, bir yazın türünden bıkılınca onun yerine bir başka türün geçmesinden, hatta ve hatta, daha hafif türlere başvurulmasından farklı bir şeydir. *Don Quijote*'nin bize gösterdiği, *yazın türleri temsil güçlerini yitirdiği zaman* bile, yazarın gerçeğin peşine düştüğü ve epistemolojik krize meydan okuduğudur. *Don Quijote*'yi, bir kahraman etrafında birçok söylemin birbirine eklenmesinden oluşan "biçim"siz bir metin, kahramanını da kişiliksiz bir kahraman olarak gören Viktor Shklovsky, Cervantes'in uyguladığı türler heteroglossiasını anlamlandıramadığı için, bence, talihsiz bir yorum ve değerlendirme yapmıştır.[53]

Cervantes uzun yıllar öykü, oyun ve romans türünde eserlerle şöhreti aradıktan sonra, elli bir yaşında, 'hayal edilebilecek en güzel, en zeki kitap' olmasını dilediği *Don Quijote*'yi yazarak hem şöhreti yakaladı hem de hayal edilebilecek en güzel, zeki ve 'yeni' kitabı yazdı. *Don Quijote*'nin yeniliği çok şaşırtıcı bir egzersizden, 'eski'nin sonuna dek tüketilmesinden kaynaklanıyordu. Yazar kitabına başlarken

mevcut "görme biçimleri"nin ya da "kronotop"ların öyküsü için yetersiz kalacağına karar vermişti. O halde yeni bir şey icat etmesi gerekiyordu. Bildiği tek şey, bu 'yeni'nin, İspanya ve Avrupa'nın yeni gerçekliğini yansıtmak zorunda olduğuydu. Eski yazın türleri artık bu yeni gerçekliği yansıtmak için fazla köhnemişti.

Dahası, Cervantes'in İspanya'sı da tıpkı bu köhnemiş ifade biçimleri kadar köhnemiş bir dünya görüşünü sürdürmeye çalışan bir ülkeydi. İspanya'da resmi ideoloji hâlâ bütün dünyayı İspanya kralı II. Felipe hükümdarlığında tek bir din -Katoliklik- altında birleştirme peşindeydi. Cervantes hicivci bir gerçekçilikle bu köhnemiş özlemlerin donkişotluğunu sergilemek üzere yola çıktı. Dünya değişiyordu ama İspanya bunu farketmemekte direniyordu. Oysa İspanya bir yandan da bu değişen dünyada çok önemli bir rol oynamaktaydı. Avrupa ticaretinde etkin olmasına rağmen feodal yapılarını henüz kıramamıştı.[54] İşte Cervantes'e *Don Quijote* fikrini veren, bu ideolojik köhnemişlikle edebi köhnemişliği bir arada ele almaktı. Bu yüzden romanın kahramanı olarak aklını köhne şövalye hikâyeleriyle bozmuş ihtiyar bir meczup seçti. Gelgelelim, *Don Quijote* ilk okunduğundan bu yana herkes bu kitabın öyle basit bir hiciv olmadığında anlaştı. Belki başlangıçta hiciv egemendi ama sonra kurgu öyle geliştirildi ki, yayımlandığı günden bugüne roman sanatında *Don Quijote*'yi başköşeye oturtmamış, romancılığının herhangi bir noktasında donkişotvari bir tema ya da tiplemeye karşı koyabilmiş romancı yoktur. Bir hiciv fikriyle başlayan bu kitap, nasıl oldu da kimilerince bir protoroman, yani romanın öncüsü, kimilerince de doğrudan doğruya bir ilk roman olarak kabul edildi?

Cervantes *Don Quijote*'de yeniyi ararken eskiyi tüketen bir iş yapmıştı, dedim. İşte ilk roman, bu tüketicilikten çıktı. Türleri tükettiğinde başkişisini de tüketmişti. Don Kişot

ölüm döşeğine, yaşamadığı serüven, irdelemediği fikir kalmamış bir adam olarak yatar. Sancho son bir umutla, onun aklını çelip pastoral bir serüvene davet etmeyi dener. Oysa bu da yaşanmıştır. Hem de kaç kez. Sonra, vaktiyle o pastoral ideali bile reddeden Sancho değil midir?[55] Kısacası artık Don Kişot'un aklını başına devşirip sıradan bir kimlikle iyi bir Hıristiyan olarak ölmekten başka çaresi yoktur.[56] Çünkü o, bütün zamanları, bütün kahramanlıkları, tüm zafer ve yenilgileri, tüm umut ve düş kırıklıklarını, tüm yaşamları tüketmiştir. Tüm zamanları da tüketmiştir, çünkü türlerin kendi hafızası vardır.[57]

Büyük edebiyat yapıtları kendilerinden önceki türleri anlam hazineleri olarak kullanır. Yüzyılların kavramlaştırmalarından süzülen duyarlıklar, büyük yazarların yapıtlarında biçimlenir. Nitekim Cervantes'in meczup kahramanına karşı takındığı ikircikli tavrı (Don Kişot bir deli mi, yoksa bir kahraman mıdır?) parodisini yaptığı eski yazın türlerine karşı da takındığını gözleriz. Örneğin pastoral romansa belli bir sevecenlikle yaklaştığından kuşku yoktur; Gines de Pasamonte'nin yarım kalmış yaşam öyküsünde pikareskin gerçekçiliğine saygı duyduğunu hissederiz. Platonik aşkı yüceltir, adil yönetim metinlerine ise kesinlikle kefildir. Ama bütün bunlara karşın kaygılıdır. Bilmektedir ki, yapmak istediği şey, tümüyle reddettiği ifade biçimlerinin düz bir hicviyle ya da kısmen kabul ettiği ifade biçimlerinin desteğiyle kotarılacak bir iş değildir:

> Nasıl endişelenmeyeyim? Bunca yıldır unutuluşun sessizliği içinde uyuduktan sonra, şimdi bütün bu yılların yüküyle, böyle bir hikâyeyle karşısına çıktığımda, halk denilen eski kanun koyucu ne diyecek? Saman gibi kupkuru, yenilikten yoksun, üslûbu güdük, kavram yoksulu bir hikâye; bilgi ve doktrinden tamamen mahrum; sayfa kenar-

larında notlar, kitabın sonunda açıklamalar yok; oysa diğer kitaplar öyle, görüyorum; uydurma ve acemice olsalar bile, okuru hayran bırakan, yazarlarına okumuş, bilgili, belâgatli adam şanı kazandıran alıntılarla dolular; Aristoteles'ten, Platon'dan, bütün filozoflar gürûhundan. [...] Benim kitabım bütün bunlardan yoksun olacak; çünkü ne sayfa kenarına yazılacak notum var, ne kitabın sonuna yazılacak açıklamam; ne de kitapta hangi yazarları izlediğimi bildiğimden, bunları, herkes gibi başına, alfabe sırasına göre dizebiliyorum; [...] Kısacası saygıdeğer dostum, [...] Tanrı eksikliklerini giderip onu süsleyecek birini ortaya çıkarıncaya kadar, Señor Don Quijote'nin, La Mancha'daki arşivlerinde, mezarda kalmasına karar verdim. Çünkü ben yetersizliğimle, cehaletimle, eksikliklerimi gideremeyeceğim; mizaç olarak da tembel ve üşengeç olduğum için, benim kendi başıma söyleyebileceğim şeyleri söylesinler diye yazar arayamayacağım (38-39).

Bu yapmacık özürde geleneğe ve otoriteye başkaldırı kadar yeni bir şey yaratmış olmanın gururlu bilinci de vardır.

Eğer *Don Quijote*'de parodi edilmiş türlerin bir listesini yaparsak, bu listenin gerçekten de Rönesans'da var olan bütün türleri kapsadığını görürüz. Bunlar şövalye romansları, epik (Müthiş ganimet Mambrino'nun tolgasının kazanılışı ve Montesinos Mağarasına iniş [I. 21; II. 22-23]), pastoral romanslar (Çoban Marcela'nın öyküsü [I. 12-13]), yarı dini, yarı pastoral romanslar (Siera Morena'da Don Kişot'un Orlando Furioso ve Galyalı Amadis taklidi [I. 23-26]), pikaresk (Gines de Pasamonte'nin yaşam ve serüvenleri [I. 22]), halk mizahı (Sancho'nun ceset le serüveni [I. 19]), tragedya türü ibret öyküleri (Münasebetsiz Meraklı'nın hikâyesi [I. 33-35]), Doğu öyküleri (esirin hikâyesi [I. 39-41]), adil yönetim risale ve öyküleri (Sancho Panza'nın

kendisine verilen sözde adayı yönetmesi [II. 42-43, 45, 47, 49, 51]), ortaçağ ibret oyunları (Ölüm Meclisi arabası serüveni [II. 11]), Bizans romansları (Ana Félix'in öyküsü [II. 63]), Robin Hood tarzı efsaneler (Roque Guinart'ın serüveni [II. 60]), popüler epik (Kuklacı Pedro Usta'nın kukla gösterisi [II. 26]), entrika ve ihanet öyküleri (Dona Rodriguez'in öyküsü [II. 56]) ve mutlaka Rönesans uzmanlarının bu listeye ekleyebileceği birçok tür ve tarz daha. Cervantes bu türlerin çoğuyla alay etmiş, kimini ise birkaç öyküleme-de kullanıp terk etmiştir. Dolayısıyla *Don Quijote* baştan sona, Kristeva'nın deyimiyle metinlerarası göndermelere yaslanan bir yapıttır. Ama Cervantes'in projesi bundan ibaret olsaydı, *Don Quijote* renkli bir kolaj olmaktan öteye geçemeyebilirdi. Oysa bu kitap yazıldığı günden beri gerek yazarlar gerekse felsefeciler için bitip tükenmeyen bir ilham kaynağı olmuş, tekrar ve tekrar yorumlanmıştır. Bunun bir nedeni, *Don Quijote*'nin metinlerarası göndermeleriyle yarattığı yazın zenginliğiyse, daha önemli bir nedeni, türler arasında, Bakhtin'in betimlediği cinsten bir diyalojiyi gerçekleştirmiş olmasıdır.

Yukarıda sözünü ettiğim her tür, kitapta diğerinin farkında olarak yer alır. Diyelim ki pastoral türün kullanıldığı bir seruvendeyiz. Dikkatli bir okumayla farkederiz ki, aynı anda, bu serüveni bir başka türde, örneğin şövalye romansı türünde de anlatmak mümkündür ve Cervantes'in anlatısı da bu bilinçle, yan gözle diğer mümkün anlatıları kollayarak, o anlatıların sunabileceği başka anlam ve motiflere kulak kabartarak sürdürülmektedir. Şöyle ki, romans türünden bir kahraman, örneğin Dorothea, romansın diliyle konuşurken, hitap ettiği çoban pastoralin diliyle, hancı ise günlük dille yanıtlar onu. Böylece türler de kişilerle birlikte diyalog içinde tutulur. Ve *Don Quijote*'de kullanılan bütün türler kimi zaman birbiriyle rekabet, kimi zaman birbirini

tamamlama, kimi zaman da yadsıma ilişkisi içinde bulunur. Bu ilişki anlatıya egemen olan bir üst dil oluşturur. Bakhtin'e göre zaten bir kez epik anlatıların temsil ettiği hiyerarşik ve bütüncü söylemler parçalandıktan sonra, diğer bütün türler rekabet içindedir. Roman da hep bu rekabetin sınırlarında gezinir.[58] Sınırlar arasındaki alanlar, kişisel inanç ve fikirlerden, sınıfsal ideolojilerden, felsefi ve dini sistemlerden oluşabilir ve bunların her biri ya da hepsi farklı yazın türlerinde, Bakhtin'in deyişiyle, kronotoplarda ifade bulmuş olabilir. Ama roman bütün bu farklılıkların orkestrasyonunu yapan bir tarzdır.[59] Nitekim, "Zaman ve Roman Kronotopu" adlı yazısında Bakhtin, romanı eski Yunan anlatılarından, Petronius'un *Satyricon*'undan başlatır. Bakhtin'e göre roman,

> [...] dilin Galileo gibi algılanışıdır, tek ve mutlak bir dilin egemenliğini yadsıyan, hatta kendi kullandığı dili bile ideolojik bir dünyanın tek anlam merkezi olarak kabul etmeyi reddeden bir algılamadır bu [...] Roman, edebi bilincin kendine dilsel bir mekân bulamadığı, dolayısıyla da ideolojik düşüncenin dokunulmaz ve bütün bir dil ortamına sahip olamadığı, ideolojik dünyanın dilsel ve semantik çözülmesiyle başlar.[60]

Böyle bakılınca roman bütün diğer türler gibi bir tür olmaktan çıkar. Ancak diğer yazın türlerinin sınırlarını zorlayan, onları açık eden bir tarz olabilir. İşte bu anlamda *Don Quijote* de basit bir parodi ya da parodistik hiciv değildir. Bütün Rönesans türleriyle diyaloğa girmiş, Rönesans'daki tür sınıflandırma ve hiyerarşisini bozmak üzere karşısına almış bir tarzdır. Nitekim, *Don Quijote*'nin Birinci Kitabı'nın kırk yedinci bölümünde Heyet Üyesi, Miletos öyküleri ya da şövalye romanları gibi zamanının bazı popüler türlerinin aşırılıklarını eleştirirken, bu türleri okumuş ya da taklit et-

miş olmanın genç bir yazar için yararlı olabileceğini kabul eder. Çünkü bu tür hercai öyküler, "parlak bir zekânın kendini gösterebileceği bir imkân" yaratabilirler. "Bu da, hoş bir üslûp ve yaratıcı bir zekâyla, mümkün olduğu kadar gerçeğe yakın bir şekilde yapılırsa, hiç şüphesiz ortaya çeşitli güzel ipliklerden dokunmuş bir kumaş çıkacaktır ki, tamamlandığında öyle bir mükemmeliyete ve güzelliğe ulaşacaktır ki, bir kitaptan beklenebilecek en iyi sonuç alınacak, yani dediğim gibi hem eğitici hem eğlendirici olacaktır."

Dahası, bu kitaplardaki "serbest anlatım, yazarın epik, lirik, trajik, komik olabilmesine, şiir ve hitabet ilimlerinin bütün o hoş ve tatlı sanatlarında yeteneğini göstermesine imkân verir; çünkü destanlar manzum olabilecekleri gibi, mensur da olabilirler" (I. 47). Rönesans anlatısının mimesis kuramını özetleyen bu çok önemli bildirisiyle Katedral Heyeti Üyesi (birçok eleştirmen burada onun Cervantes'in sözcüsü olduğunu düşünür) romanın çıkışını da haber vermektedir. Çünkü biliyoruz ki, bu sözlerin söylenmesinden yüz elli yıl sonra, İngiliz romanının öncülerinden Cervantes hayranı Henry Fielding *Joseph Andrews* adlı romanının altbaşlığında, "*Don Quixote*'nin Yazarı Cervantes'i Taklit Ederek Yazılmıştır," der. Aynı romanı önsözde "komik bir mensur epik" olarak tanıtır. Bu tanım elbette Katedral Heyeti Üyesi'nin tanımıdır.[61]

Komik anlatılar epistemolojik dönemeçlerde türlerin değişiminde önemli rol oynamışlardır. Komik türler, ciddi türlerin tersine, bozguncu alaycılıklarıyla geçiş dönemlerinde hem daha gerçekçi hem daha popüler olabilmişlerdir. Ayrıca komik anlatılar edebiyatın en demokratik anlatı biçimleridir. Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda Aristoteles'in komedi türünü anlattığı kitabını saklamak için birbirini öldüren rahiplerin hikâyesini anlatması boşuna değildir. Komedi her zaman kurulu düzeni korkutmuştur. Romanın da,

en popüler ve en demokrat tür olarak, komediyle kopmaz bir bağı vardır.

4. Türlerin 'komik'leşmesi, ya da karnavallaşması

1940'da yazdığı ama ancak 1965'de yayımlanan Rabelais kitabında Bakhtin, anlatı türlerinin değişimini tartışırken Rönesans'da bazı belli başlı türlerin karnaval dili kullanılarak nasıl değiştirildiğini inceler ve bu yolla nasıl ortaçağ ideolojisinin sarsıldığını ve hiyerarşik anlatıların yıkıldığını gösterir. Bu pratiğin en önemli örneği olarak da Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'ini seçer.

Ortaçağda resmi ideoloji ve bu ideolojinin dili ile karnaval dili arasında kesin bir ayrım vardı. Resmi ortaçağ yazınında kutsal metinlerde ve dini ayinlerde kullanılan dil, bekleneceği üzere, son derece kuralcı, ciddi bir dildi; insanın bu dünyadaki varoluşuna ilişkin bir söylemi yoktu. Tersine bu söylemin bütün öğeleri uhrevi ya da manevi bir dünyada varoluşa yönelikti. Buna karşılık halk mizahı dünyevi, hatta biraz da zındıktı. Bu dile kilise yalnızca karnaval ve festivallerde göz yumuyordu. Bakhtin'e göre, Rabelais o güne dek yalnızca halka ait olduğu düşünülen ve ciddiye alınmayan karnaval dilini ilk kez ciddi bir eserde, *Gargantua ve Pantagruel*'de kullanıyordu.

Gene Bakhtin'in Rabelais çalışmasından özetlersek, bu halk söyleminin ana eksenini, grotesk gerçekçilik diyebileceğimiz bir anlatı tarzı oluşturuyordu. Bu anlatıda vücut imgeleri, resmi, ahlâki ve siyasi düzeni ters yüz ediyordu. Başı ayak, ayağı baş yapıyor, keşişliğe dayalı bir yoksulluk felsefesinin karşısına yiyip içmeyi ve yaşamın coşkusunu dikiyordu. Bu coşkunun elinden hiçbir şey kurtulamıyordu. Kilise çanları bile bundan nasibini alabiliyordu. *Gargantua ve Pantagruel*'de, Pantagruel Notre Dame Kilise-

si'nin tepesinden Paris'in üzerine işeyip kenti ciddi bir sel felaketiyle karşı karşıya bıraktıktan sonra birdenbire gözüne kilisenin çanları ilişir (I. 17). Onları söküp köyüne gönderse, ineklerin boynunda ne güzel duracağını düşünür. Üstelik gönderirken içini de tıka basa peynir ve salamura balıkla doldurabilir. Rabelais'nin, mizahın koruyucu zırhı ardına gizlenerek de olsa bunu yazabilmesi demek, ortaçağın en görkemli kiliselerinden birinin çanları yere indiriliyor ve dünyevi zevklere hizmet edebiliyor demektir. Bakhtin'e göre, Rabelais'nin kitabında ayrıntılarıyla anlattığı bedensel işlevler (yemek, sevişmek, doğurmak, dışkılamak), başka bir deyişle yaşamın yenilenmesine yönelik tüm bedensel faaliyetler, tarihin yenilik ve değişim hamlelerini gösteriyordu.

Aynı grotesk gerçekçiliği, manevi değerlerin maddi kazanımlara, ulvi aşkların cinselliğe, fantazinin yemeğe ve kusmaya indirgenmesini, kısaca saygın söylemlerin karnaval özgürlüğüyle bozulmasını, Don Kişot ile Sancho Panza'nın oluşturduğu muhteşem ikilide de görürüz. Bu ikilide Don Kişot maneviyat, şiir, ulvi özlemler, diğergâmlık, otorite ve idealizmi temsil ederken, Sancho maddiyatçılığı, günlük dil, dünyevi özlemler, bencillik ve gerçekçi pragmatizmi temsil eder. Bu ikilinin bütün serüvenleri Don Kişot'un dayattığı yüksek, idealist bir söylemle başlayıp grotesk gerçekçiliğin bedensel faaliyetleriyle son bulur. Bu sonda kimi zaman Don Kişot'un, kimi zaman Sancho'nun acımasızca hırpalanan bedenlerinde duydukları acı vardır.

Don Quijote'de, parodiye karnavalizasyon ve türler diyalojisinin eklemlenme noktası, Birinci Kitabın sekizinci bölümündeki ünlü kesintidir. Bu bölümde tam Don Kişot ile Vizcayalı kılıçlar havada birbirine saldıracaklardır ki anlatıcıdan bu serüvenin sonunu okuyamayacağımızı öğreniriz:

> Ama işin acıklı yanı şu ki; tam bu noktada ve bu yerde, bu hikâyenin yazarı, Don Quijote'nin bu kahramanlıklarıyla ilgili, aktardıkları dışında bir kayıt bulamadığından ötürü, özür dileyerek, bu çarpışmayı askıda bırakıyor. Gerçek şu ki, bu eserin ikinci yazarı, bu kadar ilginç bir öykünün, unutuluşa terkedildiğine, La Mancha'lı dâhilerin bu kadar meraksız olup arşivlerinde, kütüphanelerinde, bu ünlü şövalyeye dair bir takım belgeler bulundurmadıklarına inanamadı ve bu düşünceyle, bu hoş öykünün sonunu bulmaktan umudunu kesmedi. Tanrı'nın yardımıyla, öykünün sonunu, ikinci kısımda aktarılacağı şekliyle buldu... (I. 8).

Böylece anlatıcı, kaybolan metnin peşine düşer; ne olursa olsun, bu serüvenlerin devamını bulmaya kararlıdır. Ve bulur da. Zaten, yalnızca kopyalayan bir aktarıcı olduğu anlaşılan bu anlatıcının okurdan kendisi için istediği bir paye varsa, o da, inatla kayıp metnin peşine düşüp bu metni bulmuş olmasının takdir edilmesidir.

Edebiyat tarihinde birçok anlatıya, şaşılacak kadar çok anlatıya, kayıp, eksik ya da henüz yazılmamış ama yazılacak metinlerin gölgesi düşer. Kayıp metin, okurla yazarın özdeşleştiği yerdir, çünkü anlatılan öykünün alternatifi, yazılmamışı, yazılabilecek olanıdır. Okuma kontratının da kesintiye uğradığı, hatta bir süre için yoklandığı ve yeni maddelere açıldığı andır. Kayıp metinler, birer anlatı metonimisi olarak, yazar ve okur arasındaki kontratın her an değişebileceğini haber veren noktalar, hayale dayalı kontratların bağlayıcı olamayacağının teslim edildiği boşluklardır. Okura şunu hatırlatırlar: Elindeki *yalnız* bir anlatıdır; bu yazarın yazmış olduğu bir anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak sayısız anlatı vardır. Ve elinde tuttuğun bu kitap, geçmişteki ve gelecekteki bütün bu anlatıların her birinin üzerine vuracak gölgesiyle, değişmeye gebe bir kitaptır. Bu kitap son ki-

tap olmadığı gibi, hiçbir okuma da son okuma değildir.

Don Quijote'nin dokuzuncu bölümüne kadar (I. 9), yalnızca romans türünün parodisiyle karşı karşıya bırakır okurunu Cervantes. Dolayısıyla, anlatısını abartılmış bir romans diliyle sürdürür. Sekizinci bölümdeki kesintiden sonra, dokuzuncu bölümde kayıp metin bulunur. Önsözünde, amacının romans türünü küçük düşürüp edebiyat sahnesinden silmek olduğunu ifade eden yazarın alan genişlettiğini ve diğer türleri de hedef aldığını görürüz. Ve işe, en az şövalye romanları kadar popüler olan bir diğer türle, pastoral romans türüyle başlar.

Grisostomo'nun cenaze töreninden hemen önce (I. 14), özgürlük ve bekâret ideali uğruna şehir yaşamını terk ederek kırları seçmiş olan Marcela (bir pastoral donkişot) ortaya çıkarak Grisostomo'nun intiharından kendisinin sorumlu tutulamayacağını söyler. Marcela'nın konuşmasının temel savını neo-Platonik aşk ve bekâret söylemi oluşturur. Fakat bu yüce söylem biraz sonra doğanın dayattığı komik bir olayla bozulacaktır: Genelde halim selim ve mıymıntı bir at olan Rocinante'nin burnuna çayırda otlayan katırların kokusu gelir ve tahrik olacağı tutar. Katırlara yanaşan Rocinante'yi katırcılar kovalamaya çalışırken atının yardımına koşan Don Kişot ile efendisinin yardımına koşan Sancho Panza katırcılardan müthiş bir dayak yer. Sancho Don Kişot'u Dapple'ın sırtına yükleyip bir hana getirir. Don Kişot burada Fierabras'ın ünlü iksirini yapacak ve sözüm ona ikisini de acılarından kurtaracaktır. Ama daha önce hancının karısı ve han hizmetçisi Maritornes yaralıları tedavi etmek için vücutlarını merhemlerle ovarlar. Bu tedavi Don Kişot'u erotik fantazilere sürüklerse de, Dulcinea'ya olan aşkı nedeniyle kendini bu fantazilere kaptırmaz.

Gece olunca Maritornes, sevgilisi olduğunu anladığımız katırcılardan birinin yatağına süzülmek isterken yanlışlıkla

Don Kişot'un koynuna girer. Gündüz dizginlediği fantazilerle bu ziyarete zaten bir ölçüde hazır olan Don Kişot için Maritornes kendisine umutsuzca âşık olan şatonun prensesidir. (Don Kişot için bütün hanların birer şato, hancıların şatonun beyi, han hizmetçilerinin ise prensesler olduğunu unutmayalım). Maritornes'in tüm cazibesine karşın (kızın çuval kumaşından giysisi Don Kişot'a ipeksi bir gecelik, cam boncuktan kolyesi inci bir takı, at gibi kalın saçları ipekten altın huzmeleri gibi gelir; soğan kokan nefesinde ise en içe işleyen rayihaları duyar) kahramanımız kendini denetler ve sımsıkı sarıldığı kızın kulağına neden ona teslim olamayacağını fısıldarken, yanlışlığı farkeden Maritornes ondan kurtulmaya çalışır. Ama Don Kişot bir kez konuşmaya başlayınca sözünü bitirmelidir. Kızı bırakacağı yerde konuşmaya devam eder. Bir itiş kakıştır başlar. Maritornes kendini Don Kişot'dan kurtarıp bu kez yanlışlıkla Sancho'nun yatağına atar. Horul horul uyumakta olan Sancho kâbus gördüğünü sanıp bağırmaya başlayınca ve buna Maritornes'in de çığlıkları katılınca, bütün han ayağa kalkar. Don Kişot için ise artık sihirli iksiri yapmanın zamanıdır; çünkü üst üste gelen bu iki olayla vücudu fena halde hırpalanmıştır. İksiri yapar, içer, kusar ve rahatlar. Fierabras'ın iksirinin formülünü bulduğundan emindir. İksirin mucizevi etkisini gören Sancho da aynı sıvıdan içer, ama onun midesi çok daha kuvvetli olduğu için kusamaz ve karın ağrılarıyla kıvranmaya başlar.

Sonunda handan ayrılırlarken para ödemeyi reddettikleri için (kim görmüş ki gezginci bir şövalyenin misafir edildiği şatoya para ödediğini?) katırcılar Sancho'yu bir battaniyeyle havaya atıp tutarak alt okka yaparlar. Don Kişot bir sıçrıksa, Sancho Panza da bir toptur ve top gibi havaya atılıp tutuldukça bütün han gülmekten yerlere yatar. Ulvi aşk, sadakat, mucize gibi yüksek söylemler, kaba karnaval mizahıyla bozguna uğratılmış, modası geçmiş bu duyguların dili

Sancho'nun çığlıklarında boğulmuş, eski türlere sadakat, Sancho'nun vücudunda cezalandırılmıştır. Yüksek türlerin karnavalizasyonu burada bitmez.

Altı okkadan hiç de hoşnut kalmayan Sancho Panza, handan kurtulduktan sonra, Don Kişot'a yaverlik etmeye devam edip etmemekte kararsızdır. Kuşkularını efendisine açık açık söyler. Ama Don Kişot her zamanki belagatiyle şövalyelik mesleğinin yüceliğinin güçlüklerden kaynaklandığına dair bir nutuk çekerek onu kandırmayı başarır. Don Kişot'un soylu retoriği, bu kez karşılarında yükselen bir toz bulutu görmeleriyle kesintiye uğrar. Koyun sürülerinin kaldırdığı tozun bulutudur bu, ama iflah olmaz hidalgoya göre iki ordu çarpışmaktadır ve şövalyelik gereği kaybeden tarafa yardım ederek yiğitlik sergilemenin tam zamanıdır. Don Kişot koyunlara saldırınca koyun çobanlarından bir güzel dayak yer. Hemen iksirinden içer.

Tehlike geçtikten sonra, Don Kişot Sancho'dan ağzına bakıp bu son macerada kaç dişini kaybettiğini kendisine söylemesini ister. Sancho tam bakmak için Don Kişot'un dişsiz ağzına eğildiğinde iksir etkisini gösterir ve Don Kişot Sancho'ya doğru kusar. Sancho önce kan zannettiği bu sıvının kusmuk olduğunu anlayınca onun da midesi bulanır ve Sancho da efendisinin ağzına kusar. Biraz önce içinden anlı şanlı şövalyelik edebiyatı dökülen bu ağız şimdi Sancho'nun kusmuğuyla dolmuştur. Ama donkişotluğun sulu halk mizahıyla aşağılanması, Bakhtin'in terimiyle, karnavallaştırılması, burada bitmez.

Gece olunca bir değirmenden gelen çekiç seslerini ruhların çıkardığını zanneden Sancho o kadar korkar ki, efendisinin yanından ayrılmaması için (çünkü yiğit Don Kişot hemen gidip ne olup bittiğini anlamaya kararlıdır) Rocinante'nin ayaklarını bağlayarak onu Rocinante büyülendi diye kandırır. Don Kişot da Rocinante'nin sırtında büyünün bo-

zulması için sabırla sabahı beklemeye koyulur. Ondan bir adım dahi uzaklaşmaya cesaret edemeyen Sancho Rocinante'nin bacakları arasında durmaktadır. Ama tam bu sırada doğa kanununu dayatır. Sancho'nun aptesti gelir. Uzaklaşmaya cesaret edemediği için de bu ihtiyacını hemen oracıkta giderir. Hoş olmayan kokular arasında hareketsiz duran Don Kişot için, yaverinin bu saygısızlığını anlamamış gibi yapmaktan başka çare yoktur. Ünlü kesintiden sonra anlatıya dahil edilmiş bütün yüce söylemler de böylece Sancho Panza'nın yeme, içme, kusma, dışkılama gibi bedensel faaliyetlerinde boğulur.

Don Kişot ve Sancho Panza serüvenleri boyunca La Mancha ovalarını arşınlarken, bir yandan da var olan bütün türlerin haritasında gezinirler. Günlük yaşamın sıradan diliyle ifadesini bulan komik ve grotesk gerçekçilikten, alt tabakaların yaşamını anlatan serüvenci gerçekçilik ve pikareske, pastoral ütopyanın tüm haritasına, Yunan ve Bizans serüven romanlarının inanılmaz abartılarına, Petrarca sonelerinden halk şiirine uzanan bu coğrafyada okurun izlediği yollar ve patikalar, sürekli beklenmedik noktalara, dönemeçlere, kesişmelere, kavşaklara uzanır. Böylece türler, serüvenleri oluşturur; düşgücünün anlatıyla belirlenmiş sistemi her an bozulabilir ama düşgücünü yadsımak üzere değil, yeni anlatılara davetiye çıkarmak ve onlara da bir yer açmak, bir fırsat vermek üzere. Okurun sonunda gördüğü ise, hiçbir anlatının son anlatı olamayacağıdır.[62]

5. Kıskanç ve geveze türler

Cervantes *Don Quijote*'de tür ironizasyonunu sürekli bir anlatı türünden ötekine atlayıp bağdaşmaz anlatıları yan yana koyup onları birbiriyle yarıştırarak gerçekleştirir. Şimdi kitaba dönerek bunu nasıl yaptığına bakalım.

Don Kişot, sevgilisi Luscinda'yı yitirdiği için aklını da yitiren Cardenio'ya rastlar Morena Dağları'nda. Onun acıklı öyküsünü dinledikten sonra kendisi de Dulcinea'nın aşkı için aynen Cardenio gibi acı çekmeye karar verir. Ama yalnızca fikirdir Cardenio'dan gelen. Yoksa, *Don Quijote*'nin taklit edeceği kahramanlar, romans geleneğinin yüce kişileri olmalıdır. Dolayısıyla onun modeli ya Orlando Furioso ya da Galyalı Amadis olacaktır.[63] Zavallı Sancho Panza'ya da, her zaman olduğu gibi, bu deliliğe yardakçılık etmek düşer. Don Kişot dağlarda Orlando'nun deliliğini yeniden yaşarken, Sancho da Dulcinea'ya Don Kişot'un mektubunu götürecektir. Ama durum, Don Kişot'un *Orlando Furioso*'dan esinlenerek yapacağı bu taklide tam olarak uymaz. Bir kez Dulcinea ona ihanet etmiş filan değildir - bir an için Dulcinea'nın gerçekten var olduğunu farzetsek bile. Onun için de bu kendini cezalandırma ya da acı çekme motifi biraz uyarlanacak ve Dulcinea'dan bir yanıt gelene kadar işkence ılımlı bir şekilde uygulanacak, sonra yanıtın iyi mi kötü mü olduğuna göre ya tümüyle bırakılacak ya da daha şiddetle sürdürülecektir. Başka bir deyişle, *Orlando Furioso*'daki âşığın durumu, *Don Quijote*'de Don Kişot'un durumuna tıpatıp uymamaktadır ve Don Kişot da bunun farkındadır. O zaman, mektup yanıtlanıncaya kadar taklit anlatı askıya alınacaktır.

Sancho mektubu yanına almayı unutur. Bu arada eşsiz Dulcinea del Toboso'nun, Aldonza Lorenzo adındaki kaba saba köylü kızından esinlenmiş hayali bir kadın olduğunu öğrenmiştir ve bu bilgiyi nasıl değerlendireceğini bilememektedir. Gene de görevini yerine getirmek için yoluna devam ederken rahip ile berbere rastlar. Onlara Don Kişot'un bu kez neye kararlı olduğunu anlatınca mektubu görmek isterler. Yanına almayı unuttuğu mektubu aklında kaldığı kadar tekrarlamaya çalışan Sancho, romans geleneğinden

gelen bu tür aşk mektuplarının komik bir parodisini yaparken, gerçek versiyonların saçmalıkta kendi uydurma versiyonundan geri kalmadığını gösterir. Sancho, ne yapacağını bilmediğinden, rahip ve berberden yardım ister. Onlar da zaten gene bir yolunu bulup Don Kişot'u köyüne döndürmek için yola düşmüşlerdir. Sancho'nun hikâyesi onları hem eğlendirir hem üzer. Don Kişot'u kandırmak için yaptıkları planı Sancho'ya anlatırlar.

Bu plana göre, rahip zor duruma düşmüş bir kadın kıyafetine girecek, berber de onun uşağı rolüne geçecek ve Don Kişot'tan yardım isteyeceklerdir. Böylece Don Kişot'u izleyebilecek ve bir yolunu bulup eve dönmesini sağlayacaklardır. Sonradan rahip, bir din adamı olarak kadın kılığına girmesinin yakışık almayacağını söyleyerek kadın rolünü berbere oynatır. Buraya kadar, her ne kadar iyi niyetliyse de, rahibin bir rahibe yakışan ağırbaşlılıktan çok uzak olduğunu görürüz. Kadın kılığına girmek için berberi zorlaması da, dostu için fedakârlıkta sonuna kadar gitmeye hazır olmayan bir rahip olduğunu gösterir bize. Daha sonra handa rastlayacakları Dorothea, Prenses Micomicona takma adıyla kadın rolünü üstlenince mesele hallolmuş görünür, ama bu kez de berber, rahip, Dorothea ile Frederick'in zavallı saf Sancho'yu kandırmaları, onların gene bu sözüm ona iyi niyetli davranışlarının yanı sıra iyice bir eğlenmek niyetleri de olduğunu gösterir ki, bu da, rahibin ait olduğu dini söylemlerle Dorothea'nın ait olduğu romans söylemlerinde tümüyle ayrışmış olan iyi insan/entrikacı insan kutuplarını aynı kişilerde birleştirerek bu söylemlerin kurallarıyla oynar ve komediyle ciddiyet arasında çizilmiş sınırları bulandırır.

Sancho Panza, Prenses Micomicona hikâyesiyle kandırılıp Morena dağlarına, efendisine geri gönderilir. Bu kandırmacada Sancho'yu en çok heyecanlandıran, efendisi başarılı olduğu takdirde Prenses Micomicona'dan koparacağına inan-

dırıldığı valiliktir. Sancho Panza bu fırsatı kaçırmamakta kararlıdır, ama önce efendisine Dulcinea'dan haber götürmesi gerekmektedir. Sancho'nun dönüşünde Don Kişot ile Sancho Panza Dulcinea konusunda müthiş bir gerçek/düş pazarlığına girişirler. Sancho gördüğünü söylediği köylü kadının -ki görmemiştir bile- kabalığından ve sıradanlığından söz ettikçe, Don Kişot onu duymazdan gelir ve bütün anlatılanları kendi bildiği, duymak istediği gibi yorumlar. Bunun için de, her zaman yaptığı gibi, düşman büyücüleri suçlar. Her şeye inanır da, Sancho'nun bu kadar yolu, nasıl bu kadar çabuk gidip geldiğini aklı almaz. Bu da, Don Kişot'un tümüyle metinlere sığındığı zaman bile gerçekle arasında ince de olsa bir bağ bıraktığının kanıtlarındandır.

Bundan sonra Micomicona pazarlığı başlar. Sancho'ya göre, valiliği garantilemek için, Don Kişot devi öldürüp Micomicona'yı kurtardıktan sonra mutlaka bu güzel prensesle evlenmelidir. Ama bazı şeylerde pazarlığa razı olan Don Kişot burada hiç ödün vermez. O, ölünceye dek Dulcinea'ya sadık kalacaktır. Tam bu sırada, daha önce Don Kişot'un dayaktan kurtardığı küçük köylü çırağı Andrew'a rastlarlar. Andrew hiç de müteşekkir görünmemektedir. Nedenini, hikâyenin sonunu dinledikten sonra anlarız. Onlar ayrıldıktan sonra Andrew iki misli dayak yediği gibi işinden de olmuştur. Yeryüzündeki bütün şövalyelere lânet okuyarak yanlarından ayrılır. Buraya kadar, çeşitli açılardan sorgulanmış şövalyelik söylemi, nihayet tümüyle lânetlenmiş, dahası, edebiyatın yaşama uygulanmasının sorumsuzluk olabileceği de ima edilmiştir.

Don Kişot, Dorothea, Cardenio ve Sancho Panza hana gelirler. Bu han, içeri giren her yeni karakterin öyküsü ve içerdeki karakterlerin konuşmalarıyla, birçok dilin, söylemin, türün buluşma mekânıdır. Ama bu kadar da değil. Handa buluşan dil ve söylemler birbirini sürekli keserek yarışa gi-

rerler. Handa zaman öyküler anlatarak ve yazınsal konuları tartışarak doldurulur. Dolayısıyla handa misafir edilenler yalnızca yolcular değil, aynı zamanda edebiyat, başka bir deyişle, o çağın tüm söylem ve anlatı biçimleridir. Ama handa kaldıkları sürece yolcular nasıl sosyal statülerinden geçici olarak sıyrılıp eşit ilişkiye girmek zorundaysa, handa değinilen söylemler arasında da benzer bir eşitlik oluşur. Hiçbir söylem ya da öykü diğerinin üzerinde bir statü elde edemez. Söylemler rakip fakat eşittirler. Cervantes'in handa gerçekleştirdiğine, bir *heteroglossia draması* da diyebiliriz.

Don Kişot odasında uyurken, hancı ile rahip, şövalye romanslarını tartışmaya girişirler. Hancı sever bu romansları; eğlendirici, hatta gençleştirici olduklarını düşünür. Rahip'e göre ise bunlar değersizdir. Sancho onları sessizce dinlemekte ve duyduklarından hiç de hoşnut kalmamaktadır. Bütün umutlarını Prenses Micomicona macerasına bağlamışken, şövalyeliğin yerden yere vurulduğu bu tartışma çok umut kırıcıdır. Hancı içeriden bir sandık getirir. Sandıktan el yazması bir kitap çıkar: *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi*. Bu psikolojik bir ibret öyküsüdür.[64] Öykü yüksek sesle okunur.

Öykünün okunması bitince Don Kişot'un bir deliliğiyle daha karşılaşılır. Okuma sırasında odasına çekilmiş olan Don Kişot, oraya konulmuş şarap torbalarını Prenses Micomicona'nın düşmanı zannederek delik deşik etmiş ve hancıya epeyce zarar vermiştir. Ortalık sakinleştikten sonra Don Kişot ve diğerleri, askerlik mi kalem mi daha önemlidir diye bir tartışmaya girerler. Bu tartışmada Don Kişot askerliği savunur ve öylesine bilgece ve akıllıca savunur ki, biraz önce delik deşik ettiği şarap torbalarından dökülen şarabın izleri kurumuş olsa, onun akıllı, savunduğu söylemin de akılcı bir söylem olduğunu düşünebiliriz. Bundan sonra esirin öyküsü dinlenir. Esir öyküsüne, "Beni dikkatle

dinleyecek olursanız, öyle gerçek bir hikâye duyacaksınız ki, sanıyorum özenle, düşünülerek uydurulmuş hikâyelere taş çıkartacaktır," diye başlar (I. 38).[65] Ama anlata anlata, arka planını İnebahtı Savaşı'nın oluşturduğu bir Doğu öyküsü anlatır. Bu ve bunu izleyen Süreyya'nın öyküsü, doğuyu ve Müslümanlığı küçük gören bir söylemin tüm öğelerini taşımakla birlikte, Hıristiyanlığı da pek yüceltmez. Çünkü Süreyya'nın kaçışında, din bağnazlığının başka bir yüzünün sergilendiğini görürüz: Hıristiyan olmaya karar vermiş Süreyya'nın yaşlı babasını terk edişi acımasız bir davranış olarak çizilir. Bundan sonra hana gelen misafir bir hakimdir ve esirin erkek kardeşi olduğu anlaşılır.

Onlar sevinçle kucaklaşadursun, handaki hizmetçi kadın ve hancının kızı Don Kişot'a yeni bir oyun oynarlar. Onu kandırarak ellerinden bir pencereye asarlar. Bütün han bir kez daha ayağa kalkar. Don Kişot'a bu oyunu oynamak için hancının kızı, ona âşık bir prenses rolüne girmiş ve kafası şövalye serüvenleriyle dolu Don Kişot'u kandırmakta çok da güçlük çekmemiştir. Bu olaydan hemen sonra hana, Don Kişot'un leğenini aldığı berber gelir. Rahibin, leğenin parasını ödemesiyle bu kriz de atlatılır - ama tabii, Don Kişot herkese bir kez daha Mambrino'nun tolgası hikâyesini anlattıktan sonra. Artık asıl plana, yani Don Kişot'u köyüne geri götürme planına dönmenin zamanı gelmiştir. Prenses Micomicona hikâyesi biraz geliştirilir ve Don Kişot büyü altında olduğuna inandırılır. Kahramanımız kuzu kuzu kafese girip götürüldüğü yere gitmeye razı olursa da, Sancho durumdan kuşkulanır ve Don Kişot'u uyarmaya çalışır. Bu arada, *Meraklı Münasebetsizin Hikayesi*'nin çıktığı sandıktan başka hikâyeler çıkar. Bunlardan biri *Numancia* adlı bir kitaptır ve *Meraklı Münasebetsiz*'in yazıldığı el yazısıyla yazılmıştır. Demek ki aynı yazara aittir. *Numancia*'nın gerçekte Cervantes'e ait olduğunu bilen okur, *Meraklı Münasebet-*

siz'in Hikâyesi'ne de bütün bu öyküler resmi geçiti içinde ayrıcalıklı bir yer verildiğini anlar.

Yolda, Katedral Heyeti üyesiyle Don Kişot şövalye kitapları, gerçekçilik ve edebiyatta yansıtma üzerine oldukça akademik bir tartışmaya girerler. Bu tartışma, keçi çobanı Leandra'nın öyküsüyle kesilir. Keçi çobanı Don Kişot'a deli deyince çıkan kavgada Don Kişot fena halde yaralanır. Onun öldüğünü sanan Sancho'nun ağıtları, Sancho'nun artık şövalyelik dilini rahatlıkla kullanabilecek hale geldiğini gösterir niteliktedir - tabii bazı teklemelerle. İkinci salvo burada biter.

Don Quijote'de Cervantes'in gerçekleştirdiği tür alışverişinden, yani üst ve alt türlerin ister karnavalizasyon, ister ironi yoluyla diyalojisinden çıkaracağımız sonuç şudur: *Don Quijote* henüz bir roman sayılmasa da, romanın yolunu açan bir açık anlatıdır. Tüm söylem ve dilleri karıştırır. Dili, anlatıyı, düşgücünün ifade arzusunu yadsımaz ama hiçbir dil ya da türün yaşamın renk ve çeşitliliğini yakalamakta mutlak bir başarıya ulaşmasının mümkün olmadığını da gösterir. Bu konum, anlam ya da dili reddetme, anlatıyı bir yokanlatıyla noktalama amacını gütmez; tersine, Cervantes bizi öykülerle kuşatıp doyurduktan sonra öykülerden özgürleştirir.

Vizcayalı kesintisinin ise gösterdiği şudur: *Don Quijote*'nin son sayfasında kalemin metne düşen gölgesi, henüz yazılmamış fakat yazılabilecek tüm metinlerin gölgesidir. Burada dile gelen yazarlık kaygısında, metnin noktalandığı yerde bile süren kıskanç yazarlık arzusunu buluruz:

> Don Quijote sadece benim için, ben de onun için yaratıldık; o yapabildi, ben yazabildim. Sadece ikimiz birbirimizle beraber olabiliriz; o benim yiğit şövalyemin kahramanlıklarını kaba, yontulmamış devekuşu tüyüyle yazmaya

cüret eden, bir daha cüret etmeye kalkabilecek sahte Tordesillas'lı yazar bozuntusuna rağmen. Bu onun omuzlarının taşıyabileceği bir yük, onun donuk hayalgücünün harcı değil [...] benim tek isteğim, şövalye kitaplarının uydurma, saçma öykülerini, insanların gözünden düşürmekti; benim gerçek Don Quijote'min öyküleri sayesinde tökezlemeye başladılar bile; hiç şüphe yok, sonunda yere kapanacaklar (II. 74).

Kuşkusuz *Don Quijote*'den sonra şövalye romanları artık bir daha belini doğrultamayacaktır. Ama bir yazın türünün hegemonyasını yıkmak, yazıya son noktayı koymak demek değildir. Seyyid Hâmid maskesiyle kalemine vasiyet eden Cervantes'in bu arzusu bir son arzudan çok, bitmeyen arzudur. Kalemiyle bir türe noktayı koymuştur; *vale*; ama aynı kalemle, türlerin en melezini yaratmıştır: Romanı. O zaman, elimizdeki metinde son sözleri söylüyor gibi görünen kalemin, son noktayı koymadığını düşünebiliriz; koyduğu olsa olsa üç noktadır. Ve yazdığı, türleri melezleştirecek tohumları taşıyan sözcüklerdir.

6. Don Kişot gene seferde, bu kez İstanbul'da: *Çengi*

Türk romanının çıkışında da tür melezleşmesi ve tur ironizasyonu ilk romancılarımızın sıkça başvurdukları anlatı yöntemlerindendir.[66] En az bu sıklıkta rastladığımız başka bir olgu da, Tanzimat edebiyatına gölgesini düşürmüş eksik metinlerdir. Tamamlanamamış Shakespeare çeviri ya da adaptasyonlarından tutun da Beşir Fuat'ın (dini, ideolojik, epistemolojik) her türlü sınıra meydan okuyarak ölümün sekreterliğini yaparken yarım bıraktığı metnine kadar, Tanzimat metinleri yarım ya da yitik metinlerle çerçevelenmiş anlatılardır.[67]

Yitik metinler Tanzimat yazınında gecikmişliğin ve yeni arayışların -ki bu yeni arayışlarda kâh başkaldırı, kâh uzlaşma vardır- metonimisidir.[68] Bu gecikmişlik duygusu genel olarak 'terakkiyat'a, özel olarak da 'roman'a yetişememiş olmaktan kaynaklanan bir gecikmişlik duygusudur. Kayıp duygusu ise aynı anda siyasi, kültürel ve epistemolojiktir. Babanın (padişahın) himayesinde ve mutlak bir metin ve ideolojinin (Kuran ve İslam ideolojisi) rehberliğinde sürdürülmüş olan hayat, Tanzimat'la birlikte babasızdır. Bu kayıp ancak yazarların babanın rol ve sorumluluğunu üstlenmeleriyle telafi edilebilir.

'Modernizasyon/batılılaşma kültürel bir yozlaşma olarak gelecekse, hiç gelmese daha iyi olur', fikrini Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanı pekiştirir. *Araba Sevdası*'nın başkişisi Bihruz Bey de bir donkişottur.[69] Ama aynı zamanda o, Taine'in kullandığı anlamda bir *personnage regnant*, yani tipik bir Tanzimat gencidir. Babasız kalmıştır, mirasını batı taklidi bir yaşam sergileyerek, batılı her şeye özenerek, kısacası beyinsiz bir züppelik uğruna çarçur etmektedir. Çamlıca'da gösteriş gezintilerine çıktığı arabası ve kıyafetleriyle boy gösteren Bihruz Bey başlangıçta gülünesi bir karakterdir. Ama arabasına olan sevdası, başka bir arabada görüp âşık olduğu Periveş Hanım'a olan tutkusuyla birleşince traji-komik bir boyut kazanır ve Bihruz Bey'i dilin, anlamın, iletişimin yittiği bir sanrılar dünyasına hapseder. Kültürsüzdür. "Yerelması" sözünün sıradan mahalliliğiyle, "yer elması" benzetmesinin banal edebiliği arasında sıkışmıştır.

Recaizade Ekrem'in metinlerarası göndermeleri Divan Edebiyatından Fransız Edebiyatına, çağdaş yazından (Periveş ve Çengi Hanım çifti neredeyse Ahmet Mithat Efendi'nin Peri-Çengi'sinin ikileştirmesi değil midir?) meddah geleneğine uzanırken, "eğer kelime şeyi resmetmeye borçlu

ise," bu resmetmenin o andaki koşullar altında olanaksızlığından söz edilmektedir sanki.[70]

Bihruz Bey'in kafa karışıklığının bir aynası olduğu kadar dönemin yazınsal krizinin de bir simgesi olan "siyehçerde" mektubu ise ne çalınmıştır, ne gizlenmiştir, ne de kaybolmuştur. Baştan sona ortada sürünür, okunmaya, anlaşılmaya, arzulanmaya değmez bir metin olarak. İşlevi, yitik metnin, arzulanan metnin yerinde görünmektir. O arzulanan metin ise, Tanzimat Edebiyatı'ndan çıkacak iyi bir romandır. Eskinin yerine geçecek olan 'iyi' yeni, "siyehçerde" faciasını unutturacak olan 'iyi' yazıdır. Bütün Tanzimat yazarları, değişen ölçülerde, bu olmayan metni yaratmak çabasındadırlar. Ama en yoğun çabayı, kuşkusuz, Ahmet Mithat Efendi göstermiştir.

İlk romancılarımızdan Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) yalnız roman türünde değil, çeviri, adaptasyon, oyun, dini, siyasi ve iktisadi risale, gazete yazısı gibi birçok başka alanda da yazmış, üretken bir yazardır. Romanları ise, uyguladığı bütün bu diğer yazma biçimlerini de içeren, özetli, sohbetli, bilgilendirici, öğüt veren, haberdar eden, insan doğası ve toplum kurumları üzerinde fikirler yürüten, Doğu-Batı karşılaştırmaları yapan, dil ve söylem mozaikleridir. Biçimsel olarak bu romanlar meddah ve ortaoyunu, âşık hikâyeleri, halk hikâyeleri, popüler Fransız romanları gelenekleriden yararlanan karma anlatılardır. Bütün bu özellikleriyle, her ne kadar çağdaşı Namık Kemal'e kıyasla Ahmet Mithat Efendi estetik bütünlüğe aldırmamış, dolayısıyla roman sanatını yeterince ciddiyetle uygulamamış bir romancı olarak değerlendirilegeldiyse de, bana göre, tam da yapıtlarının bu dil ve söylem çeşitliliği yüzünden, ayrıca anlatıya kendi kattığı yenilikler yüzünden, Türk Edebiyatı'nda romanın kurucusu sayılmalıdır. Diğer bir deyişle, üretkenliği kadar yenilikleriyle de Tanzimat romancıları arasında sivri-

len Ahmet Mithat Efendi, romancılıkla yazma tutkusunun birlikteliğini metinselleştirmiş, anlatıda yeniliğin romancıdan çok yazma tutkusundan kaynaklandığını gösterebilmiş, okurun ise tamamlanmış öykülerden çok bitmemiş hikâyelerle kazanıldığını farketmiş bir yenilikçidir.

Ahmet Mithat Efendi'nin en çarpıcı yapıtlarından biri, anlatı boyunca hiçbir öykü anlatmadığı *Karı Koca Masalı*'dır. Bu roman -ya da yok-roman- anlatının sürdürüldüğü yetmiş altı sayfa boyunca yazarın hayali okurlarıyla girdiği renkli bir diyalogdur. Bu diyalogla Ahmet Mithat Efendi'nin gerçekleştirdiği, anlatıyı sorunsallaştırmaktır. Ama bu çözümsüz bir sorunsallaştırma da olmayacaktır; çünkü ortak bir dille ortak değerlere ulaşılabileceğinden kuşku duymayan Ahmet Mithat Efendi'ye göre, bu tür bir sorunsallaştırma, yeni yazar-okur kontratlarının yapılması için gereklidir. Nitekim, bir masal olmayan *Karı Koca Masalı*, yazarın okuruyla sürdürdüğü bitmemiş diyaloğu ve hiç anlatmadığı masalıyla, okurla bir tanışma, bir anlaşma, uzlaşma önerisidir.[71] Ve bu 'diyalog' belli bir plana göre ilerler.[72]

Karı Koca Masalı, masal türünün özellikleri üzerine bir hasbıhalle başlar. Ahmet Mithat Efendi türün neredeyse Proppvari bir yapısalcı incelemesinden sonra, bütün kadın masal kahramanlarının güzel olması gerektiği kuralına dikkati çeker. Oysa bu kural, anlamsız bir kuraldır, çünkü 'güzel kadın' nedir, daha iyisi, 'güzellik' nedir sorusuna yanıt aramadan uygulanan, gerçekçi olmayan, bu yüzden de yararsız bir kuraldır. Ama edebiyat da zaten böyle birçok sorgulanmamış, sırf 'âdettendir' diye uygulanan kurallarla dolu değil midir? Ahmet Mithat Efendi şimdi okuruna güzel bir masal anlatacaktır, ama masala bu kuralları sorgulamadan başlamaya da asla niyeti yoktur.

Okuruyla kâh dostane, kâh öğretici bir edayla, kâh meydan okuyarak girdiği bu kural yıkıcı hasbıhal, Ahmet Mithat

Efendi'nin *Karı Koca Masalı*'nı benzer tavırları sergilemiş Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'si ile Diderot'nun *Jacques le Fataliste*'i gibi anlatılarla aynı sınıfa sokar. Burada Sterne ya da Diderot'dan doğrudan bir etkilenme söz konusu olduğunu sanmıyorum. *Karı Koca Masalı*'yla bu iki anlatının benzeşmesi, yazarlarının anlatıya baktıkları açının benzeşmesiyle ilgilidir. Her üç yazar da yeni bir çağın yeni bir okur kitlesi olduğunu ya da olması gerektiğini varsaymaktadır. Eğer böyle bir okur kitlesi varsa, anlatı da bu kitleye hitap edecek şekilde yenilenmelidir. Böyle bir okur kitlesi olmadığı ölçüde de anlatı, o kitleyi yaratacak biçimde uyarlanmalıdır. Gerek Sterne, gerek Diderot, gerekse Ahmet Mithat Efendi'de bu uyarlamanın eksenleri (aradaki yüzyılı aşkın farka rağmen) benzeşir. Üç yazar da, artık kitaba ulaşabilen ortalama bir okurun daha gerçekçi bir edebiyata gereksinimi olduğunu düşünür. Dahası, bu ortalama okur kitlesiyle paylaşmak istediği yaşam felsefesi konularını onlarla tartışmaya açıktır. Ama bunun için okuma kontratını metnin her satırında yineleyerek okuma süreci boyunca okurla dinamik bir ilişki kurmak gereklidir. İşte Ahmet Mithat Efendi'nin, Türk okuru için romanı icat ettiği noktada getirdiği yenilikler bu yüzden Sterne ve Diderot'nun yenilikleriyle benzeşir.[73]

Ahmet Mithat Efendi *Karı Koca Masalı*'nda neredeyse Sokratik diyalog diye nitelendireceğimiz bir yöntemle (ama bu yöntem daha büyük olasılıkla meddah anlatısının, yani sözlü anlatının, yazıya geçirilişidir) soru cevap şeklinde ilerler:

> Merhaba ey karî! Şu varakpâreyi 'bir kitap alıyorum' diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sahifesini açıp baktığın zaman gözlerinin aradığı şeyi biliyorum. Mukaddime aramadın mı? Ama, inkâr etme! Mutlaka aradıkları şey mukaddimedir. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız

serlevhasını değil, hattâ meâlini bile zihninde bulmaya başladın (62).

Romanın çıkışında "mukaddime"lerin sorunsallaştırılması, ilk romancıların okurlarına 'yeni' bir tür için imzaya uzattıkları kontratların parçasıdır. Cervantes'in önsözünü nasıl sorunsallaştırdığını yukarıda göstermiştim. Sterne de *Tristram Shandy*'nin önsözünü, romanda epeyce ilerledikten sonra, üçüncü cildin yirminci bölümüne koyar. Olayların akışı içinde, önsöze ancak vakit ayırabilmiştir çünkü. Fielding'in önsözlerindeki "karîin ile hasbıhal"leri ise, en az romanları kadar incelenmiş ve tartışılmış metinlerdir.

Karı Koca Masalı'na dönersek: Ahmet Mithat Efendi geleneksel bir önsöz yazmak yerine önsözü bahane ederek okuruna ustalığını göstermeye çalışır. O istese her çeşit okur için önsöz yazabilir: Eski Osmanlı üslûbuna meraklı olanlar için "feth-i kelâm," yeni Osmanlıcacılar için "dibace" veya "istihlâl." Ama o, "de'b-i dîrîn-i üdebânın dışına çıkma"yı, yani yazarlık geleneğini karşısına almayı göze alarak önsöz yazmayacaktır. Geleneğin zorbalığını okuruna daha iyi sergileyebilmek için bir sonraki paragrafında ağır bir on yedinci yüzyıl Osmanlıca üslûp parodisi yapar; bu ve buna benzer 'geleneğe bağlılık'ların abesliğini göstermeye çalışır. Gelenek konusunda böylece içini döktükten sonra artık öyküsüne başlamaya hazırdır. Ama başlamaz. Onun yerine okura ulaşmaya çalışır.

Güzellik konusunda soru yanıt yöntemiyle ilerleyerek, güzelliğin görece bir kavram olduğunu ve bakana göre değiştiğini kanıtladıktan sonra içi hâlâ rahat değildir. Bir tek ikna olmamış okur kalmamalıdır: "Ha, sen şimdi diyeceksin ki ey muharrir galiba sen kendin çirkin bir adamsın da seni karılar sevip sevmeyeceklerini bildiğinden bu suretle te'vilâta kalkışıyorsun. Hattâ öteden beri hüsn aleyhinde

bulunmaklığın dahi mutlaka bundan neş'et eder" (62). Ama kurnaz okur, yazarın yalnızca çirkin olduğunu değil aynı zamanda kıskanç olduğunu da varsayabilir: "Bu meselelerde benim çirkin bir adam olduğumu farz ettiğin gibi, kıskanç bir adam olduğumu da farz ediyor musun? 'Muharrir pek kıskanç bir adam olmalıdır ki karısını kıskanacağı için güzel olmasını tehlikeli buluyor da ondan çirkin olmasını tercih ediyor' diyor musun?" (63)

Yalnızca okurla her türlü tartışmaya girmekle kalmaz, hayali okurlarını birbirleriyle de tartıştırır: "Ya karı ne imiş? Ha! Karı ne olduğunu mu soruyorsun? Bunu henüz bana sorma, yine karı ne olduğunu bilmek davasında bulunan erkeklere sor. Hem de demincek sorduğumuza sorma" (18). Okuruyla bu içli dışlılığı o dereceye vardırır ki, onların okurken göstermeleri muhtemel tepkilere de lâf yetiştirir: "Ne o? Burasını pek dikkatli okuyorsun. Galiba biraz hoşuna gitti; vâkıa hoşuna gidecek bir bahistir. Lâkin sabr et. Dahası var" (16). "Vay rengin sapsarı oldu ha. Vay şaştın mı? Vay yılışık yılışık sırıtıyorsun" (39). Okurun sabrını taşırdığına hükmedince, uzlaşmacı bir tonla devam eder: "Darılma, birader, darılma. Ciddi söyleşmiyoruz ki darılasın. Şaka ediyoruz, şaka" (17).

Ama bazen de azarlamaktan geri durmaz: "Ama sen acelenden öyle çoktan dinlediğin lâkırdılardan hiçbirisinin hükmüne dikkat etmiyorsun ki" (34).

Ve her zaman olumlu yanıt ister:

"Öyle değil mi, birader?

Vallahi öyledir, muharrir efendi" (35).

Anlaşma, ortak bir yargıya varma ihtiyaç ya da arzusu, Ahmet Mithat Efendi'nin kurduğu diyaloğu Bakhtinyen diyalojiden hep bir adım geride tutar. Çünkü Ahmet Mithat Efendi'nin amacı öğretici, eğitici, birleştirici, yol gösterici olmaktır. Dil onun için bir anlaşma aracıdır. Dilin iletişim

gücünden de temsil gücünden de kuşkusu yoktur. Son derece açık fikirlilikle sürdürdüğü diyaloğunu, son sözün söylenemediği ya da söylenemeyeceği değil, söylendiği noktada bitirir.

Bu arada, kitabın sonuna da gelmiştir. Ama hâlâ öyküsünü anlatmamıştır. Ve kitap, birdenbire, başladığı gibi bitiriverir: "İşte Mahcemal Hanım ile Cemal Efendi dahi birbirini sevmişler ve kemal-i muhabbetle ömür sürüp gitmişlerdir. Onlar ermiş muratlarına, biz de çıkalım kerevetlerine." Okurun, 'canım bu nasıl masal? Mahiyeti, bir varmış bir yokmuş, bir karı ile bir koca var imiş, çirkin imişler ama birbirlerini sevmişler. Onlar ermiş muradlarına biz çıkalım kerevetlerine'den ibaret kalan itirazını ise şöyle yanıtlar: "Ya sana bir değirmencinin bir kara kedisini söylemiş olsa idim ne yapacak idin? Yine dua et, ekser sahifelerinde ağzının suyunu akıtacak bir karı koca masalı söyledim" (75).

Masalla alay eden bu çok ilginç masalda, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatmadığı masalın anlamı nedir? Yukarıdan söz ettiğim gibi, Freudcu ve Lacancı psikoloji kuramlarına göre bu tür eksik ya da yitik metinler, doyurulamayacak anlatı dürtüsünün açık uçlu metonimileridir. Ama burada ben, metin içinde varlığını sezdiren, sürekli göndermelerle izi sürülen, fakat kendileri yitik, eksik ya da hiç yazılmamış metinleri, Freud ve Lacan yorumlarının ötesinde, anlatı arayışları olarak değerlendirecek ve doğrudan doğruya *mimesis*'le, yani *temsil*'le ilgili olduklarını savunacağım. Ahmet Mithat Efendi'nin, masalsız *Karı Koca Masalı*'na da böyle bir bitmemiş eğretileme olarak bakılmalıdır. Ahmet Mithat Efendi, anlatmadığı bu masalla okurunun öykülere duyduğu arzuyu kışkırtırken, kendi yazma arzusuyla okuma arzusunun birleştiği noktayı aramaktadır. Dahası, anlatacağı öykülerin anlatı biçimini, başka bir deyişle, anlatı türünü aramaktadır. Buna bir ilk adım olarak bir yokanlatının yarattığı boşlukta,

daha önceki anlatıların geleneklerini yıkar; kendini yeni bir anlatının kurucusu ilan eder - aynen Cervantes'in yaptığı gibi. Ama gelenekten tümüyle kurtulmak mümkün olmadığına, yitik metnin boşluğundan gerçek bir ilk çıkamayacağına göre, daha uzlaşmacı ve daha gerçekçi ikinci adımı atar. Bu adım, eskiyle yeninin karıştığı melez anlatılara doğru atılan adımdır. *Çengi* böyle bir adımın ürünüdür.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi*'si 1877 yılında basıldı. Gerçeğe yakınlık ve eğiticiliği roman sanatının en vazgeçilmez unsurları sayan Ahmet Mithat Efendi, *Çengi*'yi okuruna Cervantes'in başyapıtı *Don Quijote*'nin bir uyarlaması olarak sunar. Ona göre, şövalyelik geleneğine yaslanan *Don Quijote*'nin bu geleneğe yabancı Türk okuru için fazla bir tadı ya da anlamı olamaz. Onun için, çevirmeyi değil uyarlamayı seçmiştir:

> Ser-levhamızda, İstanbul'da Don Kişot kaydını görerek bu zât-ı garâbet-simâtı İstanbul'a getireceğimiz itikâd edilmesin. Eğer karilerimiz, Don Kişot hikâyesinden Avrupa halkının aldığı kadar lezzet alabileceğini itikad etse idik, Don Kişot'u İstanbul'a getirmek değil, belki Cervantes'in hikâyesini baştan başa tercüme eder idik. Lâkin bu hikâyenin hakkıyle ve lâyıkıyle zevkini çıkarmak Avrupa'da ezmine-i mutavassıta âdât ve etvârını ve bâhusus şövalyeler tarihiyle, bir de bunlara isnad edilen hikâyât-ı garîbeyi bilmeğe mütevakkıf olduğundan ve bunlar bilinmedikçe Don Kişot hikâyesinin bir zevki çıkmayacağından tercüme külfetini ihtiyâra mecburiyet görülemez.[74]

Çengi'yi incelediğimizde göreceğimiz gibi, Ahmet Mithat Efendi için *Don Quijote*'nin çekiciliği, parodi yazınına olanak tanımasındadır. Cervantes *Don Quijote*'de nasıl şövalye romanlarıyla alay etmek amacıyla onların parodisini yapmışsa, Ahmet Mithat Efendi de, bir *Don Quijote* uyarlaması

olarak başladığı *Çengi*'de, gerçeklikten uzak gördüğü geleneksel edebiyatı parodi yoluyla hicvedecektir. Bu hicivden en çok nasibini alacak metinler de *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, *Hamza-nâme*, *Ebu Ali Sina* gibi, hep "sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyât-i garîbesini mübeyyin şeyler"dir (6).

Don Quijote'nin parodi boyutunun Ahmet Mithat Efendi'ye en çekici gelen özelliği olması birkaç bakımdan beklenir bir şeydir. Metinlerinin eğlendirici olması kadar aydınlatıcı olmasını da amaç edinmiş bu üretken yazar için roman sanatı demek, gerçeğe uygun öyküleri bütün yazın türlerinden, bununla da kalmayıp bütün güncel söylemlerden yararlanarak anlatmak demekti. Şöyle de diyebiliriz: Ahmet Mithat Efendi, romanın kuramını yapmadan uyguluyordu. Dolayısıyla onun romanlarında Türk tiyatro geleneğinin temsil tekniklerini, halk hikâyelerinin motiflerini, gazetecilik üslûbunu, yer yer masal, yer yer ibret öyküleri izleklerini ve giderek o çok sevdiği Fransız romanlarının konu ve tiplemelerini -özellikle de Alexandre Dumas père'inkileri- bulmak mümkündü. Romanlarını iyilerin ödüllendirilmesi, yanlış yolda olanların ıslah edilmesiyle bitiren, genelde mutlu sonla kurgulayan Ahmet Mithat Efendi kuşkusuz ki bir tragedya yazarı değildi. Çağının geçirdiği kültürel dönüşümün sonucu olarak gördüğü ahlâki bocalamanın çareleri onun kafasında hazırdı. Romanlarını bu çareleri örneklendirmek üzere yazdı. En çok kullandığı izlek, Tanzimat romanının en yaygın izleği, baştan çıkmış müsrif oğulların düştükleri kötü yolda kendilerini mahvetmeleri ve baba evini de yıkmaları izleğiydi. Bu konu, Türk halk hikâyelerinde de sık rastlanan bir konuydu ve Tanzimat romancılarının elinde hem yeni bir işlevsellik, hem de yeni bir anlam kazanmıştı.[75]

Çengi dört kitaptan oluşur. "İstanbul'da Bir Don Kişot" başlığını taşıyan birinci kitapta, Don Kişot karakterinin bir

uyarlaması olan Daniş Çelebi'nin öyküsü anlatılır. Daniş Çelebi, öncelikle annesi Efsuncu Saliha Molla'nın yanlış terbiyesinin, ikinci olarak da okuduğu kötü edebiyatın kurbanı, yarı meczup bir delikanlıdır. Evi bir "sihir ve efsun pazarı ve cin ve peri karargâhı" olan Saliha Molla, geçimini de bu yolla sağladığı için, biraz da reklâm olsun diye oğlunu cin ve peri masallarıyla büyütür. Bunlar *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* gibi fantastik türe ait yapıtları okumasıyla da desteklenince ortaya aklını doğaüstü öykülerle bozmuş, hatta bu yüzden evden çıkmayı bile reddeden, yirmi yaşında büyümemiş bir çocuk çıkar. Daniş Çelebi'nin kendisine olan patolojik bağımlılığından bıkan Saliha Molla oğlunu evden çıkarabilmek için ona Sultan Süleyman mührüdür diye bir tılsım verir. Bu tılsım sayesinde Daniş Çelebi her türlü tehlikeden korunacak, hatta cin ve peri âlemine de hükmedebilecektir.

Mühürle yüreklenen Daniş Çelebi evden çıkarak iki macera yaşar. Kendisini *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* hikâyelerinden birinin kahramanı olarak vehmeder ve İstanbul sokaklarında dolaşırken gördüğü kadınların prenses, önünden geçtiği konakların saray olduğuna hükmederek girmek istediği bu konaklardan dayak yiyerek atılır. Bu ilk maceralar, Don Kişot'un hanları şato, hancıları şatonun derebeyi, han hizmetçilerini de prensesler olarak vehmedip düştüğü benzer komik durumları çağrıştırır. Ahmet Mithat Efendi bundan sonra öykünün ana aldatmaca oyununa döner. Bu oyun, *Don Quijote*'de Dük ve Düşes'in Sancho ve Don Kişot ile eğlenmek için sahneledikleri oyunlara benzer. (Ama unutmayalım ki, dramatik ironiye dayalı aldatmacalar ortaoyunu geleneğinde de vardır.)

Daniş Çelebi'nin semtinde Engürûsî-zâde Nafiz Efendi diye bir zat oturmaktadır. Vaktini dalkavuk ve soytarılarıyla gülüp eğlenerek geçiren bu zat, Daniş Çelebi'nin tuhaflıklarını duyar ve ona bir oyun oynamak ister. Daniş Çelebi'yi

evinde eğlenceye davet edip yetenekli bir çengi olan evin on üç yaşındaki cariyesini ona peri kızı olarak takdim eder. Elindeki Süleyman mührüne güveni sonsuz olan Daniş Çelebi, bu güzel periye hükmettiğine inanır; diğer davetliler bu yanılgıyı destekler. Hatta bir noktada Peri, kendisini ve Daniş Çelebi'yi görünmez hale getirdiğini söyleyerek genç adamı kandırır ve onunla herkesin gözü önünde aşk oyunlarına girişir. Ama parti pek hoş bitmez. Peri kızının cazibesiyle başı dönen ve artık kendini her şeye muktedir sanan Daniş Çelebi, gecenin sonunda Peri'yi zorla evine götürür. Bu oyundan en kârlı çıkan ise Peri olur. Çünkü yüksek bir fiyat ödeyip Nafiz Efendi'nin hiddetini yatıştırdıktan sonra Daniş Çelebi'nin annesi Efsuncu Molla, Peri'yi oğluyla evlendirmek zorunda kalır.

Böylece Efsuncu Molla'nın gelini olarak konağa yerleşen Peri, onun ölümünden sonra Daniş Çelebi'nin parasını sihirle yarattığını söylediği eğlence âlemlerinde âşıklarıyla harcar. Kocasından sıkıldıkça onu esrar vererek uyutur ve Daniş Çelebi uyandığında onu sihir marifetiyle uzak diyarlara gönderdiğini söyleyerek kandırır. Kötü kadınlar haneyi dışardan çökerttiği gibi içerden de çökertebilir. Peri, Efsuncu Mollanın servetini eğlence âlemlerinde çarçur ederek hızla tüketmeye koyulur.

Gelgelelim, evde Peri'nin bu oyunlarına aldanmayan biri vardır: Emektar Dadı Kalfa. Dadı Kalfa, Daniş Çelebi'yi, Peri'nin doğaüstü bir yaratık değil alelade bir kadın olduğuna ve yaptıklarının cezasını çekmesi için öldürülmesi gerektiğine ikna eder. Ama Peri'nin zekice bir oyunuyla, onun yerine öldürülen kendisi olur. Peri bir yaşındaki oğlunu meczup babasına terk ederek evden kaçar. Daniş Çelebi'ye gelince, o bir yandan Peri tarafından aldatılmış, terkedilmiş ve servetini yitirmiş olmanın hiddeti, bir yandan da emektar dadısını öldürmüş olmanın vicdan azabıyla ancak on bir

yıl daha yaşar ve giderek aklını tümüyle yitirerek intihar eder. Çengi'nin, "İstanbul'da Bir Don Kişot" adlı birinci bölümü burada biter ve roman bundan sonra Cervantes modelinden çok ayrı bir yönde gelişir.

Çengi'nin ikinci bölümünün başlığı "Âşık Peder"dir ve bir babanın kızına duyduğu patolojik tutkunun öyküsüdür. Kapılarını tüm dünyaya kapamış bir mizantrop olan Canberd Bey, tek çocuğu Melek'i büyük bir kıskançlık içinde büyütmektedir. Bu bölümde Ahmet Mithat Efendi parodi tarzını terk ederek romans tarzına geçer. Melek, romansların dünyayla ilişkisi kesilmiş, hapsedilmiş prenseslerine benzer. Ama birinci kitabın tezi de (yanlış terbiyenin kötü sonuçları) ihmal edilmeden sürdürülür. Çünkü Daniş Çelebi nasıl yaşamın doğaüstü, abartılmış kavramsallaştırılmasıyla koşullandırılmışsa, Melek de yaşamın azaltılmış, gerçeklerden arındırılmış kavramsallaştırılmasıyla koşullandırılmıştır. Daniş Çelebi nasıl ilgisiz ve duyarsız bir annenin kurbanıysa, Melek de aşırı derecede düşkün ve kıskanç bir babanın kurbanıdır.

Canberd Bey kızını tutkuyla sevmesine rağmen ona aşk ve sevgi sözcüklerini öğretmez. Kendi sevgisi ise giderek marazileşmektedir:

> Bir kere mülâhaza ediniz ki kerimesi on üç yaşını geçtikten sonra hâlâ kundağını bağrına basıyormuşcasına kucaklıyarak ve bir tehassür ve iştiyak ve tehâlük-i tam ile öperek koklayarak çocuğunu kucağından ayırmamak isteyen peder her yerde her zaman bulunabilir mi? [...]
>
> Kız on üç yaşını geçtikten sonra muhabbetin vasıl olmuş bulunduğu derece geceleri üç beş defa kalkarak ve kızını uyandırmaktan korkarak maa-hazâ âteş-i tehassür ve iştiyakını itfa için yavaşça dudaklarını kızın alnına, yanaklarına, çenesine dokundurmağa icbar etmekde idi. [...]
>
> Deseniz a! Canberd Bey kızına âşık bir peder idi (51).

Melek on altı yaşına geldiğinde komşu evde bir düğün olduğunu duyar ve babasına "koca nedir?" diye sorar. Canberd Bey'in yanıtı şu olur:

> Koca mı? Adı batsın! Yere geçsin! Koca! Kocayı soruyorsun, değil mi? Dur, ben sana kocanın ne olduğunu anlatayım. Koca ha! Koca denilen şey, cindir cin! Bazı kızları görür. Yemek ister. Hem de parça parça parçalayıp öyle yemek ister. Gelir kızın babasına der ki: 'Ya kızını bana verirsin, yahud seni parçalayıp yerim' der. Babası dahi kendisini cine yedirmemek için kızını feda eder. İşte kızını bu suretle cinin pençesine teslim etmesine 'kızını kocaya vermek' tâbir olunur. O gün ağlamak, matem etmek lâzım geldiği halde bizim komşular bayram ediyorlar (55).

Bu yanıtın patolojik içeriğini yorumlamak konumuzun dışındadır ama Ahmet Mithat Efendi sağduyulu okurlarına bildirir ki babalar ne yaparsa yapsın kızlarının cinsel uyanışını engelleyemez. Çünkü bu açıklamadan sonra Melek düşlerinde "başı fesli ve dudağının üstü incecik bıyıklı" cinler görmeye başlar! Bu cinler kendisini yiyecek diye korkarken, onlar onu sevişmeye davet ederek şaşırtırlar. Her şeyin aşırısına karşı olan Ahmet Mithat Efendi, terbiyede de aşırılığa karşı olduğunu belirtir. Doğada eğer "aşk ve muhabbet oyunları" varsa Melek Hanım olsun, Şeytan Hanım olsun bunları fark etmekten alıkonamayacaktır. O zaman: "Şimdi kıssadan matlûbumuz olan hisseyi alalım. Taht-ı terbiyenizde bir genç kız var mı? Gözüne bir siyah perde çekerek, cihanı göstermemek suretiyle terbiyesini tecvîz etmeyiniz. Zira o perdeyi birazcık delmeye muktedir olur ise cihanın şâşaa-i sevdası gözlerini kör etmek derecesinde kamaştırır" (59).

Ve sonunda kaçınılmaz olan olur. Genç bir delikanlı o "perde"yi deler. Canberd Bey'in kapalı pancurlarının ötesi-

ne nüfuz eder. Melek Hanım'ı kendisine âşık ederek kaçırır. Canberd Bey bu darbeye dayanamaz ve ölür. Ama bu son, onun kendi eliyle hazırladığı sondur. Dolayısıyla, anlatıcının sempatisini kazanmaz: "Pederi ne oldu, pederi? O biçare adam! Kızının gaybubetini haber aldığı zaman aramak için hemen arkası sıra sokağa can atmadı mı? Attı. Can attı! Sokağa da çıktı. Lâkin at ile, araba ile veyahud piyade olarak değil. Tabut-süvar olduğu halde!..." (71).

Çengi'nin üçüncü bölümü "Vur Patlasın Çal Oynasın" başlığını taşır. Bu bölümde, varlıklı ailelerin çocukları için büyük bir tehlike oluşturan İstanbul eğlence yaşamı anlatılır. Sahnenin ortasında Çengi Sünbül adında, ilerlemiş yaşına rağmen çekiciliğinden pek bir şey yitirmemiş ünlü bir dansöz vardır. Çevresinde ise, paralarını uğruna harcayan genç ve yaşlı beyler, koruyuculuğunu üstlenmiş tulumbacılar, aşığı, kısacası, İstanbul'un vur patlasın çal oynasın yaşamına kendilerini kaptırmış, sorumluluktan, çalışma hayatından uzak mirasyedilerle işsiz güçsüzler toplanmıştır. Ve biliyoruz ki bu, Ahmet Mithat Efendi'nin hiç onaylamadığı bir yaşam biçimidir.

Grubun elebaşısı Çengi Sünbül öylesine zeki ve fettan bir kadındır ki, her kesimden edindiği âşıklar sayesinde "ipten adam kurtarmak, ipe adam vermek derecesinde mühim şeylere kadr-i iktidarı" vardır. Ama asıl hoşlandığı şey, ayak takımıyla içip eğlenmek ve bu eğlencenin bedelini zenginlere ödetmektir. Çengi Sünbül'ün hayranları arasında baş köşeyi genç ve yakışıklı Cemal Bey tutar. Cemal Bey, birinci kitaptan tanıdığımız talihsiz Daniş Çelebi'nin oğludur. Uzun zamandır Çengi Sünbül'e tutkun olan bu toy delikanlı, Sünbül aşkına karşılık vermeyince gönlünü Çengi'nin koruması altındaki Melek'e kaptırmıştır. Canberd Bey'in kızı Melek, şimdi bu gruba dahil olmuş görünmekle birlikte onların zevk ve eğlence âlemlerine katılmaz. Bu sefahat

dünyasında saflığını korumasına izin verilir, çünkü o Cemal Bey için ayrılmıştır. Ama Melek'in yanına yaklaşabilmek için Cemal'in Çengi Sünbül'e ya mücevher hediye etmesi ya da yüklüce bir para ödemesi gerekir. Bu pahalı flörtün sonunda Cemal Bey tüm servetini yitirir ve verebilecek bir şeyi kalmayınca da Çengi Sünbül'ün çevresinden kovulur. Ümitsizliğe kapılan Cemal Bey, Sünbül'ü öldürmek ister ama Sünbül onu hapse attırır. İki buçuk ay hapis yattıktan sonra çıkan Cemal artık işsiz ve evsizdir. Düşüncesiz genç mirasyedilerin kaçınılmaz sonu onu da bulmuştur. Melek'e gelince o, bu planın isteksiz ortağıdır; Cemal Bey'e gerçekten âşık olmakla birlikte, koruyucusunun sözünden çıkacak durumda değildir.

"Vur Patlasın Çal Oynasın Âleminin Ferdâ-yı Nedameti" başlıklı dördüncü bölümde, Tanzimat romanında genellikle trajediyle noktalandığını gördüğümüz müsrif oğul öyküsünün farklı bir biçimde gelişmeye başladığını fark ederiz. Sokak serserilerinden dayak yiyen, imaret çorbasına yetişemediği için aç dolaşan, dilenip, ayıplanarak düştüğü durumun bütün acılarını yaşayan Cemal Bey, sonunda kahveci çırağı olarak iş bulur ve hayata sıfırdan başlar. Artık dünyayı anlamıştır; karşısına çıkan her fırsatı değerlendirerek sefaletten kurtulur. O artık çalışkan ve dürüst bir işçidir. Kazandıklarını özenle biriktirir; Ahmet Mithat'ın "sevd'a-yı sa'y ü amel" (çalışma aşkı) doktrininin örnek bir uygulayıcısı olur. Kendini yeniden kumar ve eğlence hayatına çekmeye çalışan arkadaşlarını da, hırsızlık gibi yollarla para kazanma tekliflerini de reddeder. Hatta tulumbacıların Çengi Sünbül'ün âlemlerinden birine katılma tekliflerine bile, "Ben Sünbül filan tanımam birader," diye yanıt verir. Ve tabii ödüllendirilir. Onu ödüllendiren de bu duruma düşmesini sağlayan Çengi Sünbül'dür. Böylece Çengi Sünbül, âşık hikâyelerinden âşina olduğumuz düşman ve yardımcı işlevle-

rini Cemal Bey'e ders vermek amacıyla kendisinde birleştirir. Cemal Bey ise, gene bu hikâyelerde sıkça kullanılan, karşısına çıkan zorlukları yenip sınavları geçtikten sonra mutluluğa kavuşan kahramanların çizdiği yolu izleyerek Melek'e kavuşur.

Çengi Sünbül'ün aslında Cemal Bey'i bir yaşındayken terkedip Daniş Çelebi'den kaçan Peri'den başkası olmadığını anlarız. Bütün bunları oğluna iyi bir ders vermek için planlamıştır. Böylece Cemal Bey'in öyküsü, Tanzimat romanının benzer müsrif oğul öykülerinden farklı bir sona ulaşır. Cemal Bey hem yitirdiği servete (çünkü Çengi Sünbül bu servetin tek kuruşuna bile dokunmamıştır) hem de Melek'e kavuşur. Çengi Sünbül'e gelince, artık kırk yaşını aşmış, eski cazibesini yitirmiş bir kadındır. Yaşam biçimini değiştirmeye ise hiç niyeti yoktur. Bu nedenle, oğluna ve gelinine mutlu ve müreffeh bir yaşam garantiledikten sonra intihar eder. Ahmet Mithat Efendi, Çengi'nin sonunu belli bir saygıyla aktarır: "'Dünyada ağız tadıyla geçirdiğim ömür bana kâfidir. Bundan sonra sürünmekten ise temizlenmek evlâdır' dedi ve mucibince hareketten dahi geri kalmadı... Böyle bir sû-i akibetten cümlenin masuniyeti için edilecek duaya âmin demek, herkese insaniyetçe borçtur" (139). Böylece Ahmet Mithat Efendi öyküsünü, kıssadan alınacak hisseyi içselleştiren bir meddah gibi bitirir.

Romanın, gerek Batı'daki ilk örneklerinde, gerekse Türk romanının çıkışında gözlemlediğimiz genel bir özelliği vardır: Romancının daha önceki yazın türlerini melezleştirmesinde, değişik dil ve söylemleri harmanlamasında daha çok romanın komediyle ilişkisi öne çıkarken, bu türlerin hicvedilmesinde, romanın trajik ironiyle ilişkisi öne çıkar. Ahmet Mithat Efendi büyük bir melezleştirme ustasıdır ve bunu okuruyla yoğun bir diyalog içinde yapar. Yazın metnine yalnızca âşık hikâyeleri, meddah, ortaoyunu, halk masalla-

rı, Fransız romantik romanı gibi türleri değil, aynı zamanda siyaset, iktisat, ahlâk normları gibi güncel konuları işleyen makale türünü de büyük bir özgürlükle yedirir. Okurla kurduğu ilişkiye öyle bir güven ve teklifsizlik duygusu egemendir ki, yazmaya üşendiği bir sahne için, bahanesi hazırdır: Bunları nasılsa bilirsiniz! "Böyle iki genç arasında teâti olunan sözlerin ne olabileceğini cidden bilmediğinizi hükm etse idik, sözleri burada tekrar eyler idik. Ancak bu yoldaki sözleri hepinizin söyleyip işitmiş olacağınız derkâr olduğundan size malûmu ilâma hacet görmedik" (64). Kimi zaman büyük bir alçakgönüllülük içindedir:

> Sadedin haricine çıktık ise afvınızı rica ederim. Âlem-i tahrîrde bize nice müşkilatı göze aldıran şey işte bu gibi semerât-ı terakkiyi rağbet-i kari'în sayesinde istihsal muvaffakiyetini ve bu muvaffakiyeti bu lezzet kari'lerim efendilerimi bana sebeb-i feyz ve rif'at olmak üzere tanıştırdığından şu keyfiyeti kendilerine ihbar etmez isem, tahdîs-i nimette kusur etmiş olurum diye düşünüyorum (82).

Türleri bilinçli olarak karıştırır:

> Bu gibi tesîrâtın tecrübelerini, hikaâye ve tiyatro âlemlerinde görmek ve göstermek a'lâ ve evlâ olan bir surettir. Zira bunlar bizim içinde bulunduğumuz âlem-i maddî ve hakikînin bir kitaba veyahud tiyatro temâşâsına in'ikâs etmiş olan suret-i ayniyesinden ibâret olup erbâb-ı fehm ve iz'an için bu iki âlemde gördüğü şeyleri şu âlem-i maddi ve hakikîye tatbik edebilmek pek mümkün ve hatta kolay birşeydir (107).

Birçok sahneyi (bekçiyle Daniş Çelebi'nin karşılaştığı sahne, Canberd Bey'le Hasne'nin konuşmaları) aynen bir ortaoyunu gibi yazarak bazı gerçekleri göstermek için bu türü kullanır. İmalı ifadelerinin tam olarak anlaşılacağından

kuşkusu yoktur: "Ekseriya bu gibi ameliyatı yalnız ikisi icra ederler" (1). Burada kastettiği, Simyacı Buhâralı Şeyh Gerguvâni ile Efsuncu Saliha Molla'nın sevişmeleridir. Ya da Canberd Bey'le cariyesi Hasne'nin aşağıdaki imalı söyleşmeleri gibi:

> Arab- Mutfakta tencere....
> Canberd- Yavaş yavaş kaynar.
> Arab- Akşama yemek...
> Canberd- Ne bulursak yeriz.

Bu sahnede, artık çok yaşlanmış ve yorgun Hasne'nin cinsel ilişkiden kaçınmak için uydurduğu bahaneleri dramatize eden Ahmet Mithat Efendi, okurunun durumu, "zarafeti hasebiyle elbette" anlayacağından, hatta hak vereceğinden emindir (38-39). Bazen de, bir anlık dalgınlığın neden olduğu bir dil sürçmesini kasten düzeltmeyerek, bunu meddahvâri bir atışma için fırsat bilir:[76] "Peri, türlü iltifatla Dadı Kalfa'yı kandırmaya çalışırken, köpüklü kahveyi de ona ikram eder. 'Al bunu sen iç. Bana öteki fincanı ver" diye kahveyi arabın sakalına dayar. Sakalı yok mu dediniz? Öyle ise çenesine dayar' " (32).

Okura bu doğrudan hitaplarda Ahmet Mithat yazar olarak metnin her an içindedir. Okura sık sık, "hikâyenin muharrirliği cihetiyle" bulunduğu yazarlık konumunu hatırlatır (35). Ama aynı zamanda bir baba, bir işadamı, bir gazeteci olan, yani yazarlığının dışındaki kişilikleriyle de var olan Ahmet Mithat Efendi'yi metinselleştirir. Bebeklerin inek sütüyle beslenmelerinin bir sakıncası olmadığını, hatta belki bu tür beslenmenin daha sağlıklı olduğunu savunurken, bütün ailesiyle tanıştırır okurunu:

> Bize sorar iseniz, inek sütünü kendi validesinin sütüne bile tercih eyleriz. [...] Allah bize üç çocuk verdi. Birisini ge-

riye alarak ikisi henüz elimizdedir. Büyüğünü halkımız nezdinde malûm ve meşhur olan suretle validesine emzirttik. Zaten validesi dahi nahif bir şey olduğundan hem kendi sıhhatini hayliden hayliye zayi eyledi, hem de çocuk bir za'f-ı külli içinde büyüdü. Ikincisini hıfz-ı sıhha-i cedidenin tavsiye eylediği yolda besledik yani doğduktan üç dört gün sonra inek sütüyle beslemeye başlayıp bir aralık dahi 'farine lactée' yani sütlü un dedikleri terkibi bulamaç ederek yedirdik. Çocuk yalnız bir kere nezle olmaktan başka hiçbir hastalık görmediği halde büyüdü. Hem de ol kadar gümrah çıktı ki, dokuz aylık derecesini görenler bir buçuk yaşında zanneylediler (42).

Çengi Sünbül'ün raks alemlerini anlatırken, daha önce yazdığı bir makaleye atıfla raks konusunda artık fikrini değiştirdiğini, eskiden raksı öven bir makale yazmış olsa da, artık raksın şehevi duyguları uyandıran bir eğlence tarzı olduğunu düşündüğünü, bunun için de raksı tasvip etmediğini anlatır (79-81). Burada Ahmet Mithat Efendi, yalnızca okuduğumuz metnin ima ettiği yazar olarak değil, tüm yaşamıyla metne dahil olmayı arzulayan yazardır. Ahmet Mithat Efendi'nin bundan da ilginç yenilikleri vardır. Örneğin, sık sık okuruyla bir çift teşkil ederek, romanını "temaşa" eder, yani gözetler. Bu gözetleme kurguları, sonradan, yeniliğinin kendisinin de farkında olduğu bir roman tekniği denemesine, *Müşahedat* adlı o çok ilginç romanın yazılmasına kadar varacaktır.[77] (Ahmet Mithat Efendi'nin bir de, bütün öyküyü bir dolapta saklandığı yerden gözetleyen anlatıcıya anlattırdığı *Dolaptan Temaşa* adlı bir romanı olduğunu anımsayalım.) Işte bu 'temaşa' motifinde, meddah ve ortaoyunu tekniklerinin roman anlatısı tekniklerine dönüştüğünü görürüz.

Ahmet Mithat Efendi'nin çok sık kapıldığı gözleme, gözetleme dürtüsü, kurgunun zaman düzleminde *anlıklaşmalar*'a

yol açar.[78] Yazar bir anda anlatı zamanını okuma zamanına eşitleyerek kurguda kendine ve okura aktif bir rol verir. Anlatıcı olarak kendisi kulak misafiri olmayı ve gözetlemeyi çok sever, okuru da bu zevkine katmaya bayılır. En heyecanlı gözetleme anı ise kuşkusuz gözetleyen karakterin gözetlendiği andır. Okur ile yazarın Dadı Kalfa'yla Daniş Çelebi'yi gözetleyen Peri'yi gözetledikleri an gibi: "Eğer bu halde tahtaboşta ve oraya nâzır olan pencerenin altında bulunup da kulak verecek ve pencere tarafına nazar-ı dikkat fırlatacak olsa idiniz, perî-peyker bir dilberin ifrît-edâ bir çehre-i abus ile ağzından (Vay kâfir arab vay! Ben, ben isem bunu senin yanına bırakmam) kelimeleri sadır olduğunu görür ve işitir idiniz" (27).

Bazen okurla yazar birlikte bekleyip gözetlerler: "Farz ediniz ki el-hâletü hâzihi o zamanda biz de zikrolunan muşatlıkta oturup bekliyoruz. Bu halde göreceğimiz şey şundan ibaret olur idi" (74). Ve Çengi Sünbül'ün eğlence arkadaşlarının gelişi anlatılır. Burada kullanılan şimdiki zaman, varsayımsal bir şimdiki zamandır. Ama Ahmet Mithat bununla yetinmez. Hemen daha yakın bir yanılsama yaratarak, bu 'farz ediniz ki'yi de unutturur ve metni, aynen tiyatroda olduğu gibi, okurun zamanına taşımaktan öte, okura da olayda 'rol' verir: Parka gelen karakterlerden biri, seyreden yazar ve okura yaklaşarak, onlara çengilerin gelip gelmediğini sorar:

> Hattâ içlerinden en serbest bulunan Uzunçarşılı bizi görerek yanımıza kadar gelir. 'Efendiler! Bir öküz arabasına binmiş sekiz on kadar kadın buradan geçtiler mi? Gördünüz mü?' diye sual eder. Biz dahi öyle bir şey görmemiş olduğumuzdan o yolda cevab veririz. [...]
>
> [...] . Aradan bir çeyrek zaman geçer geçmez o vakitin en kibarına mahsus olan faytonlardan birisiyle Sünbuül hanım dahi zuhur eder. [...] Sünbül, evvelki refiklerinin geçip geçmediklerini bizden sorar. Geçtikleri cevabını veri-

riz. Bu cevab üzerine arabacı her biri ejderhâya benzeyen yağız atlar üzerinde kamçıyı şaklattığı gibi araba uçarcasına harekete başlar (74-75).

Anlatılan zaman (*Erzählte Zeit*) ile anlatı zamanını (*Erzählzeit*) bu biçimde örtüştürme maharetini gösteren bir romancıyı Günther Müller ya da Gérard Genette bilmiş olsalardı, herhalde alıntılarlardı.[79] Dahası, anlatı üslûbunda hâlâ masalsı abartmalardan arınamamış (ejderha gibi uçan yağız atlar!), hatta belki de arınmamayı seçen Ahmet Mithat Efendi, ödün vermek istemediği gerçekçiliği de bu anlıklaştırmalarla yakalamayı amaçlar.

Kurgusal şimdiki zamandan (buna 'okuma zamanı' da diyebiliriz) anlatı zamanına geçmek için bin bir taktik bulur. Örneğin, Çengi Sünbül'ün eğlence meclisindeki gürültüyü bahane ederek, hiçbir şey duyulmuyor diye, olayların tarihçesine, yani anlatılan zamana döner. Sonra on beş yirmi dakika sürdüğünü söylediği gürültünün kesilmesiyle gene meclise, yani anlatı zamanına döner ve âdeta canlı yayındaki bir haber spikeri edasıyla duyduklarını aktarmaya başlar.

Ahmet Mithat Efendi, diğer romanlarında olduğu gibi *Çengi*'de de her tür yazarlık oyununu oynar: Metne müdahale eder, anlatıyı kesip başka konulara geçer, anlatıyı anlıklaştırmalarla durdurarak okuru kurguya dahil eder ve bütün bunları ciddi bir amaçla yapar: Bu amaç, genç insanların nasıl yetiştirilmeleri gerektiğine ilişkin öğretici bir roman yazmaktır. Toplum ahlâkı ve toplum normlarının koruyucusu olarak, her konuda aşırılığa karşı çıkışı, alın terini, çalışkanlığı, dürüstlüğü savunuşuyla *Çengi*'nin yazarı Ahmet Mithat, aynı imzayı taşıyan diğer romanlarından çıkarsadığımız Ahmet Mithat'tan farklı değildir. Gel gör ki, terbiyevi amacın aracı olarak seçtiği karakter, Çengi Sünbül, ilginçtir ve yazarın bu amaçla Çengi Sünbül gibi bir kadını kullanmayı seç-

mesi şaşırtıcı bir seçimdir. O Sünbül (ya da Peri) ki, meczup kocasını adamın gözü önünde âşıklarıyla aldatır, evin emektar dadısını oyuna getirerek öldürtür (kendi yerine öldürtmüş olsa da cinayet cinayettir), oğlunu daha bir yaşındayken akli dengesi bozuk bir adamın elinde bırakarak kaçar, sonra öz oğlunu kendine âşık eder, gelini olarak seçtiği Melek'i para karşılığında oğluna satar ve bütün bunları yaptıktan sonra genç çiftin karşısına dikilip onlara hayat dersi verir! Gerçi kimilerince amaca ulaştıran yollar mübah sayılır ama Çengi Sünbül'ün başvurduğu hileler en katı Makyavelisti bile irkiltecek niteliktedir. Çünkü kandırmaca, cinayete âlet etme, baştan çıkarma, kız kaçırma, kadın pazarlama ve enseste davet vardır bunların arasında. Başına buyrukluğuyla, kural tanımazlığıyla, fırsatları değerlendirişindeki üstün yeteneğiyle, cazibesi, zekâsı ve muhteşem rakkaseliğiyle, Çengi Sünbül Tanzimat romanlarındaki en ilginç kadın karakterlerden biridir ve hissederiz ki yazarın kendisi de ona bir miktar tutkundur. Ama yaşam nadiren Çengi Sünbül kadar cömert davranır; bu da öyküyü mutlu sonla bitirmeye kararlı Ahmet Mithat Efendi'nin bileceği şeydir. Çünkü, kendisinin de dediği gibi, "bir hikâye-nüvis murad eder ise," roman üzerindeki egemenliğinin sınırı yoktur (45). Nitekim Ahmet Mithat Efendi yalnızca romanının mutlu sonunun gerçekçi olmadığını teslim etmekle kalmaz, okuru böyle bir sona inanıp boş hayallere kapılmama konusunda da uyarır:

> Âlemde Dâniş Çelebi ve Canberd Bey gibi mecnûnlar nâdir bulunur. Fakat Cemal Bey gibi mirasyediler ve Melek Hanım gibi mugfeller nâdir bulunur şeylerden değildir. Kendisi dört parayı sa'y desteğiyle kazanıp bir tarafa koyabilmekten âciz bulunan ve pederden mevrûs servetle vur patlasın çal oynasın âlemine can atan beylerimiz şu noktayı hatırdan çıkarmamalıdırlar ki bulundukları mecâliste

> bezm-i ayş ü n'ûşu neş'elendirenler hemen hiçbir zamanda Sünbül ve Melek olamazlar. [...] Hikâyemiz gibi hikâyelerin netâicinde açılan ümit kapıları muharrirlerin san'atlarından mütevellid bir eser olup kendi sergüzeşt-i ahvâlini hikâyâta tatbik edenler bu misillü ümitlere ehemmiyet verirler ise Dâniş Çelebi'yi aynı aynına taklid etmiş olmaktan başka bir şey yapmış sayılmazlar (138).

Demek ki, elimizdeki yalnızca bir romandır. Anlatı boyunca yazar bize bunu sürekli hatırlatmıştır zaten, şimdi de 'iyi okurlar' olarak bizden ne beklediğini hatırlatır: Okuduğumuzu donkişotça okumamamızı. 'Başkası olma arzumuzu' okuma süreci bittikten sonra dizginleyip, yorumlama sürecinde, yazarın açık ya da üstü kapalı mesajına kulak vermemizi.[80] Kurgunun sihrine kapılıp, 'gerçek'le aramızdaki bağı koparmamamızı.

Peki, ama, bu 'gerçek' bize açıklıkla sunulmuş mudur? Eğer, yazarın yukarıdaki paragrafında okurunu uyardığı gibi, vur patlasın çal oynasın meclislerinde hovarda erkekleri neşelendirenler "Sünbül ve Melek" değillerse, kimlerdir? Örneğin Emile Zola'nın Nana'sı mı? Ama düşkün kadınların 'gerçekçi' hikâyeleri, Ahmet Mithat Efendi'nin 'terbiyeci' romancı anlayışına göre romanın malzemesi değildir. Gerçekçilik uğruna da olsa, okurun bu anlatılara ihtiyacı yoktur:

> Bu zamanın tabîi romancılarına bakılacak olursa dünyada ve bâhusûs dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa'nın da Paris denilen yerinde fezâil-i beşeriyyeden hiç bir eser kalmamış olmak lâzım gelir. Meşgûliyyet-i umûmiyye fuhuşdan ibâret olarak emrâz-ı şehvâniyye, ağrâz-ı siyâsiyyeye karışıp kabiliyyet-i cinâiyye dahi bunların rengini kızartmakla Paris'in dünya yüzünden vücûdu kaldırılması ehem ve elzem bir şehir olması lâzım gelir. O Paris ki Emile Zola ve rüfekası orada kokotlardan ve bunların

perestiş erbâbından ve bir de akşam yiyeceği olmadığı halde yine tembellikten vaz geçmeyerek, her nereden gelir ise gelsin, velev ki karısının, kızının, hemşîresinin iffeti bahasına hâsıl olsun, bir şişe şarap, konyak, veya rakı (abç) ile o günlük taâm intizarında bulunan erbâb-ı sefâletten başka hemen kimseyi görmezler. Her biri envâr-ı medeniyyetin başlıca birer mişkâtı olan bunca müessecât-ı ilmiyye ve sanâiyye ile onların erbâbını ve fezâil-i insâniyye ile tezeyyün değil, belki kendi vücûdları fezâil-i beşeriyyeyi tezyîn eden bunca esâim-i şuârâ ve fezâil-i ahlâkiyyûnu atar geçerler. Bâzı bâzı hikâyelerini bunlara da uğratacak olurlar ise o fazîlet-perverân nev-i beşeri de maîşet-i hususiyyeleri âlemlerince diğer erbâb-ı sefâhat ve sefâletten beter gösterirler.

Evet. Inkâr edemeyiz ki böyle cemiyyet-i medeniyye ve evsâf-ı insâniyyenin en müstekreh, en fena köşelerini teşrih dahi bir hikmettir. Lâkin kalemdeki kudret-i tasvîriyyeyi mahzâ tasvir-i seyyiât ve nakş-i ma'yûbât işinde kullanacaklarına biraz o ciheti ihmâl ederek hüsniyyât tarafını iltizâmda bulunsalar acaba hakîkat-i tabîiyyeden büsbütün mü tebâud etmiş olurlar? Cihanda, Avrupa'da, Paris'te iyilik, güzellik denilen şey hiç mi kalmamıştır?[81]

Çengi'deki eksik metnin, yani Çengi Sümbül'ün 'gerçek' hikâyesinin hesabını, Ahmet Mithat Efendi bir başka romanının önsözünde, *Müşahedat*'ın "Kariîn ile Hasbihal"inde böyle verir. Bu gerçekten de hem kendisiyle hem de okuruyla bir hesaplaşmadır. Natüralist roman yazmayı elbette Ahmet Mithat Efendi de bilir. Ama, yazmalı mıdır? Natüralist romanın sergilediği süfli hayat gerçeklerini sergilemek için kalem kudretini kullanmaya değer mi? Sorunu ne kadar kişiselleştirdiği Ahmet Mithat Efendi'nin natüralist romanın Paris'te geçen örneklerinden söz ederken, sefahat hayatına şarap ve konyakla birlikte rakıyı da dahil etmesinden belli-

dir. Ne Zola'nın ne de Goncourt Kardeşlerin alkoliklerinin rakı içtiğini zannetmiyorum. Ama Ahmet Mithat Efendi için Çengi Sünbül'ün gerçek ve süfli öyküsünü anlatmadan *gerçekçi* bir roman yazabilmek bir yazarlık sorunu haline gelmiştir. Hatta bir adım daha atarak, bunun Ahmet Mithat için estetik bir temsil sorunu olduğunu da söyleyebiliriz.[82] Bu sorunu *Müşahedat*'ta bulduğu o muhteşem teknikle halleder. Bu teknik, anlatıya kendisini de dahil ederek, romanın yazılışını roman haline getirmektir.[83] Çengi Sünbül'ün eksik metni, *Müşahedat*'ın 'aranan ve yazılan' metnine dönüşür.

'Gerçekçilik'i 'gözlemcilik' diye tanımlayan Ahmet Mithat Efendi, 'gerçekçi' bir metin üretme sorununu da kendini metne 'gözlemci' olarak dahil ederek çözer. Ama sonuç elbette natüralist anlamda gerçekçi bir roman değildir. Çünkü diğer romanlarında olduğu gibi *Müşahedat*'ta da Ahmet Mithat her an yargılayan, koruyan, yol gösteren anlatıcıdır. Natüralist romanın gözlemlerini yapıp sonuçlarını yansızlıkla sunan yazarından çok uzaktır. Çünkü Ahmet Mithat Efendi'nin dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı, Emile Zola'nın dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı ile aynı değildir. Ahmet Mithat'ta gözleyen göz, idealist bir epistemolojinin babaya verdiği yerden bakan ve yargılayan gözdür.

Gözlemci olarak katılıp yazdığı *Müşahedat* romanı da bir bakıma bir 'oluşan' metin anlatısıdır. Çünkü *Müşahedat*'ta öykünün seyri adım adım, çifte rol oynayan bir anlatıcının fiktif karakterleriyle girdiği ilişkiden gelişir. Öykü yazılır, düzeltilir, bazı kısımları çıkarılır. Estetik sansür bütün açıklığıyla sergilenir. Bütün bu yazma ve okuma işlemleri sırasında çifte role soyunmuş, yani hem yazar hem roman karakteri rolündeki Ahmet Mithat Efendi her iki rolünde de bir 'gözleyen'dir. Bu gözetleme, belki ona Emile Zola tarzında 'natüralist' bir roman yazma imkânı tanıyacak bir gözet-

leme değildir. Zaten Ahmet Mithat Efendi de, böyle bir roman yazma niyetinde değildir. Fakat bulduğu yöntemle, romanın bir başka can damarını yakalamış görünmektedir. Bu damar, Friedrich Schlegel'in tanımladığı "romantik ironi"dir. Schlegel'in tanımına göre, yaratıcılık arzusuyla, her tür yaratıcılığın "kurgu" olduğu bilincini yapıtında birleştiren yazarlardan, kendi yazılışını sergileyen yapıtlar çıkar.[84] Bu yapıtlarda yazar, Tanrı ya da Doğa gibi, yapıtının her zerresinde bulunur. Ama okur, yazarın yapıtındaki bu varlığını ironik bir varoluş olarak algılar. Bu bir anlamda yaratıcılığı aşan yaratıcılıktır ve Schlegel'e göre, bu aşkın ironinin ilk örnekleri romanın daha çıkışında, *Don Quijote*'de, *Tristram Shandy*'de ve *Jacques le fataliste*'de görülür. Bu romanlarda yazılış ya da yaratılış süreçleri yapıtın bir parçası haline gelerek anlatıyı hem sanat hem de yaşamın taklidi olarak okura sunar. Bu ironik bilinç ise, yapıtın doğallığını azaltmaz, arttırır. Sonradan Shklovsky'nin "anlatı tekniğinin açık edilmesi" diye tarif ettiği bu doğallık, *Müşahedat*'ta Ahmet Mithat Efendi'nin de icat ettiği doğallıktır. Ve Ahmet Mithat bu müthiş icadının son derece farkındadır:[85]

> Nasıl müteşevvik olmayayım ki; karilerime tabîiyâttan bir roman arz etmek için, bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum halde roman, hem de daha mükemmeli, tasavvura sığamayacak bir tabîilik ile fi'len ve maddeten ayağıma kadar kendi kendisine geldi (abç). Daha gârîbi şu ki, güya ben de romanın eşhâs-ı vak'asından birisi imişim gibi roman karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de, velevki yalnız temâşâsı ve şâhid sûretinde olsun, romana karışması Avrupa'ca da emsâli görülmüş şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman karilerim ne kadar beğenecekler, memnûn olacaklar diye düşündükçe sevincimden cûş u hûrûşa geliyorum (56).

Ahmet Mithat Efendi'nin aradığı "tabîilik," sanatla yaşam arasındaki 'doğal' bağdır. Ama yaşam her zaman sanattan daha zengin ve daha beklenmedik sürprizlerle dolu olduğundan, bu bağ ancak bitmemiş bir eğretilemeyle, yani 'aranan' anlatıyla ifade edilebilir. *Müşahedat* bu 'aranan' anlatıdır.

Ahmet Mithat Efendi'nin yazma arzusunun boy gösterdiği anlatı arayışında başvurduğu taktikler arasında roman sanatı açısından ilginç uygulamalar gerçekten şaşırtıcı bir çeşitlilik gösterir. Tür melezleştirmeleri, yazar/okur diyaloğu, sanat/yaşam ikileminin metinselleştirilmesi, yazarlık rolünün sorunsallaştırılması gibi romana ait 'evrensel' uygulamaların yanı sıra, Ahmet Mithat Efendi'nin romanla ne denli haşır neşir bir yazar olduğunu kanıtlayan iki özelliği daha vardır.[86] Bunlardan birincisi, "temâşa" merakıysa, ikincisi de romanın bir 'zaman anlatısı' olduğunun bilincinde olması ve kurguyla zamanı eşanlamlı kabul etmesidir. Ahmet Mithat Efendi'de yazarlık tutkusunun ikizi gözlem merakıdır. *Müşahedat*'ta "tahkîk ve temâşâ merâkımdır, zevkimdir," diye bu yazarlığının temelinde yatan 'gözetleme güdüsü'nü ilan eder (37). Onun için, dünya bir tiyatrodur:

> Nazarımdan âlem bir tiyatro hânedir. Onun üzerinde oynanan oyunların dakayıkına vukûf için pek mütehassis ve dikkatli davranmağa mecburum. Yalnız saha-i temâşa üzerinde icrâ olunan şeylere deyil, kulisler aralarına, perdeler arkalarına, süflör bacasına, makinistler merdivenlerine, iskelelerine kadar isâl-i enzâr-i tecessüse mecbûrum (187).

İşte Türk edebiyatı sahnesine meddahın çıktığı kapıdan giren, bu mütecessis romancıdır. Meddahın tatlı ve sivri diline keskin bir göz, anlatma zevkine yazarlık arzusu, çeşitleme yetisine öykü arayışı, sözüne yazı katmış olarak.

Birinci Bölümün Notları

1 Miguel de Cervantes Saavedra, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen; şiirler: Ahmet Günтan (İstanbul, 1996). Bundan böyle *Don Quijote*'ye yapılacak bütün atıflar, Önsöz için sayfa, anlatı için Kitap ve Bölüm sayıları olarak metnin içinde verilecektir.

2 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), s. 29.

3 Todorov, *The Poetics of Prose*, çev. Richard Howard (Ithaca, NY, 1977), ss. 43, 245-46.

4 Julia Kristeva, "Narration et Transformation," *Semiotica* 1 (1969): 446.

5 E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven ve Londra, 1967), ss. 73-75; 191-98.

6 Tümüyle relativist yorumlar'dan, örneğin, Roland Barthes'ın *Le plaisir du texte*'de önerdiği türden okuma pratiğini kastediyorum (Paris, 1975).

7 Bkz. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore ve Londra, 1978).

8 Alastair Fowler, *Epithalamium* şiirinin antikitede gelinin gerdek odasından taşan çığlıklarını bastırmak için söylenen bir düğün şarkısı olduğu gözlemini on altıncı yüzyıl kuramcıları Julius Caesar Scaliger ile George Puttenham'a atfeder. [*Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, 1982), ss. 152, 67.] Zaten, türün adı olan *epithalamion*'un kelime anlamı, 'gerdek odası üzerine'dir. Aşağıda alıntıladığım Spenser şiiri için bkz. *The Shepherd's Calendar and Other Poems*, yay. haz. Philip Henderson (1932; New York ve Londra, 1965), s. 317.

9 Dramatik kurguda Üç Birlik kuramının kaynağı Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. Ancak, Aristoteles'in koyduğu şekliyle zaman, yer ve olay birliği on altıncı yüzyılda İtalyan, on yedinci yüzyılda ise Fransız kuramcıları tarafından değiştirilmiş, *Poetika*'nın 'zaman birliği'nden anlaşılan, performans zamanı ile temsil edilen zaman özdeşliği yirmi dört saat olarak; 'yer birliği'nden anlaşılan, tek bir sokak ya da tek bir oda, tek bir şehir ya da hane olarak yorumlanmıştır. 'Olay birliği' ise değerini burada söz ettiğimiz tarih boyunca korumuştur. Ancak, Üç Birlik'i mümkün olan en kuralcı Aristotelyen anlamında uygulamış dramatik metinler de yok değildir. Örnek olarak John Milton'un *Samson Agonistes*'ini verebiliriz [ilk basım 1671; *Samson Agonistes and Shorter Poems*, yay. haz. A. E. Barker (Arlington Heights, Ill., 1950), ss. 65-111]. Aristoteles'in Üç Birlikten söz ettiği yerleri *Poetika*'nın tamamından ayırmak pek mümkün olmasa da, kavramların ilk oluşturulduğu yerler için bkz. *Aristotle's Poetics*, çev. Leon Golden, açıklamalar O. B. Hardison (Englewood Cliffs, 1968),

1449b26-29; 1451a30-1451b. Üç Birlik kuramının Neoklasisizm ve sonrasında uğradığı değişikliklerin bir özeti için bkz. Hardison'ın açıklamaları, ss. 108-109 ve devamı.

10 Oyunun Ferdinand Gohin edisyonunun Viollet le Duc'de aktarılan önsözüne göre [Etienne Jodelle, *Cléopatre captive, Ancien Théatre Françoís*, yay. haz. Viollet le Duc (Paris, 1855), s. iii]. Sırasıyla Shakespeare ve Dryden'ın metinleri için bkz. *Antony and Cleopatra*, yay. haz. M. R. Ridley (New York, 1967) [Çev. Sabahattin Eyüboğlu, *Antonius ve Kleopatra* (İstanbul, 1988)]; *All for Love; or, The World Well Lost, Plays of the Restoration and the Eighteenth Century*, yay. haz. D. MacMillan ve H. M. Jones (New York, 1959). Plutarkhos'un biyografi kitabı *Vitae parallelae* (Koşut Yaşamlar) Rönesans yazarlarının yaygın biçimde kullandığı bir kaynaktır. Shakespeare de dahil olmak üzere İngiliz yazarları Sir Thomas North'un 1579'da Amyot'nun Fransızcasından çevirdiği *The Lives of the Noble Grecians and Romans Compared Together by That Grave, Learned Philosopher and Historiographer Plutarch of Chaeronea, Translated out of Greek into French by James Amyot and out of French into English by Thomas North, Anno 1579* (1941; New York 1967) versiyonunu kullanmıştır. Özel olarak Shakespeare'in kullandığı *Vitae* bölümleri için bkz. *Shakespeare's Plutarch*, yay. haz. T. J. B. Spencer (Harmondsworth, 1964; 1968).

11 John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Essays*, 2 cilt, yay. haz. George Watson (New York, 1962), I: 222.

12 "Great wits sometimes gloriously offend/And rise to faults true critics dare not mend." Alexander Pope, *Essay on Criticism, Selected Poetry and Prose*, yay. haz. William K. Wimsatt (New York, 1972), s. 72.

13 *The Rambler*, sayı 125 (28 Mayıs 1751); *Works*, yay. haz. W. J. Bate ve Albrecht B. Strauss (New Haven ve Londra, 1969), s. 300.

14 Yazın türlerinin statik kalıplar olmadığının bir örneği de, kuralcı bir biçimde kodlanmış sone türünün bile nasıl kalıplarını zorladığında görülür. Bilindiği gibi sone türü 1235 dolaylarında güney İtalya'da, ona ilk yetkin şeklini veren Petrarca'dan yüz yıl önce doğmuş ve Giacomo da Lentino çevresinin sıkı tematik ve biçimsel kurallarla belirlenen sone, Dante Alighieri (1265-1321) ve Guido Cavalcanti (1255-1300), Cino da Pistoia (1270-1336) gibi *stilnovisti*'nin elinde konu, işlev, üslûp ve biçim açısından ciddi değişikliklere uğramıştır. Üstelik, türün sıkı kurallarına rağmen her şair kendi sone türünü yeniden yaratmıştır. Sonenin İtalya dışındaki serüveni çevirilerle başlamış, Chaucer (c.1340-1399) ve Thomas Wyatt'dan (1503?-1542) Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ile çağdaşımız John Updike'a şairler Petrarca'yı kendi dillerine çevirir ya da 'özgün' sonelerini yazarken, türü belki de en sıkı kurallara sahip olması-

na rağmen tarihte en değişken türlerden biri kılmışlardır. Aynı şeyi İspanyol, Fransız, Alman vb. sonesi için de söylemek mümkündür. İtalya'dan İngiltere'ye (ve diğer Batı Avrupa dillerine) sonenin deneyselliği için bkz. Michael R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet* (Londra ve New York, 1992).

15 Ihab Hassan, *Toward a Postmodern Literature* (New York, 1971), s. 254.

16 René Wellek, *Discriminations: Further Concepts in Criticism* (New Haven, 1970), s. 225.

17 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY, 1981), ss. 106-107.

18 Zhdanov tartışması için bkz. Murat Belge, *Marksist Estetik: Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme* (İstanbul, 1989), ss. 57-63.

19 Else ve Hardison gibi. Bkz. *Aristotle's Poetics*, s. 97.

20 On altıncı yüzyıl İtalyan kuramcılarının girişimleri bir yana, en kapsamlı ve sistematik poetika Scaliger'indir: *Julii Ceasaris Scaligeri Poetices libri septem* (Lyons 1561), tıpkıbasım yay. haz. August Buck (Stuttgart-Bad Cannstadt, 1964).

21 Giambattista Vico, *The New Science*, 1744 basımından yay. haz. ve çev. Thomas Bergin ve Max Harold Fisch (New York, 1948); Germaine de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 2 cilt (Cenevre, 1959); Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire* (Paris, 1887).

22 Taine'in *personnage regnant* dediği temsilci tip, çağının ve kendi kuşağının bütün duygu ve düşüncelerini kendinde barındıran kahramandır. Sonradan Lukacs, en 'gerçekçi' roman kahramanlarının hem 'temsilci tip'ler, hem de kendine özgü seçimleri olan birey olarak çizilenler olduğunu söyleyecektir. Bakhtin'in tür anlamında kullandığı *kronotop* sözcüğü de zaman/yer tamlamasıyla (*kronos*: zaman, *topos*: yer) edebiyat sosyolojisinin temel kategorilerinden birine, yani *milieu*'ye yaslanır. Hippolyte Taine, *De l'idéal dans l'art* (Paris, 1867).

23 Formalistler bir süre bu kuramlarla 'heycmola kuramları' diye alay ettiler. Bu kuramları ilk formüle edenler ise, *Marksizm ve Şiir* adlı kitabıyla George Thompson [çev. Cevat Çapan (İstanbul, 1966)], *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabıyla da Ernst Fischer'dir [çev. Cevat Çapan (İstanbul, 1979)].

24 Lukacs'ın, romanın çağdaş epik olduğu tezi için, bkz. *Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock (Londra, 1971); modernizm değerlendirmesi için, bkz. *Studies in European Realism*, çev. yok (New York, 1964).

25 Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel*, çev. Alan Sheridan (New York, 1975).

26 Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, NJ, 1971), s. xi.

27 Jameson, *The Political Unconscious*, s. 119.

28 Jameson, *The Political Unconscious*, s. 134.

29 Jameson, *The Political Unconcescious*, ss. 124-25.

30 Jameson'dan önce Harry Levin aynı fikri, bir karşılaştırmalı edebiyat yöntemi olarak yerleşen ve tematik güzergahların türler arası dönüşümleri olarak tarif edebileceğimiz "*thematics*" başlığı altında uygulamıştı. Örneğin, Walter Kaiser'in, *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare* (Cambridge, Mass., 1963) adlı çalışmasında budala tematiğinin izinin köy soytarısından Don Kişot'a sürülmesi gibi. Kaiser'in bu çalışması bir Levin yöntemi uygulamasıdır. Bkz. Levin, "Thematics and Criticism," *Grounds for Comparison*, yay. haz. W. Kaiser (Cambridge, Mass., 1972), ss. 91-109.

31 "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, yay. haz. Hermann Schweppenhäuser ve Rolf Tiedemann (Frankfurt a. Main, 1963; 1977), ss. 7-44; "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri," çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat ve Eleştiri*, cilt 1, sayı 2-3, ss. 77-97.

32 Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp (İstanbul, 1978), ss. 10, 65.

33 Bkz. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1970); Althusser, *Lenin and Philosophy*, çev. Ben Brewster (New York, 1971), ss. 221-27; Jameson, *The Political Unconscious*, s. 56 ve devamı.

34 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (İstanbul, 1991), s. 60.

35 Belge, *Marksist Estetik*, s. 270.

36 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957).

37 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1949; Princeton, NJ, 1968).

38 *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, yay. haz. T. Lemon ve Marion J. Reis (Lincoln, 1965), s. 57.

39 Bkz. Roman Jakobson, *Style in Language* [yay. haz. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass., 1960)] adlı yapıtın "Closing Statement: Linguistics and Poetics" bölümü, ss. 350-77.

40 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, çev. Benjamin Sher (Normal, Illinois, 1991; 1998), özellikle ss. 1-14'deki "Art as Device" bölümü.

41 Shklovsky, "The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*," *Theory of Prose*, s. 170.

42 Shklovsky, "The Novel as Parody," *Theory of Prose*, ss. 147-170; Vladimir I. Propp, *Morphology of the Folk Tale*, çev. Laurence Scott (Austin, 1968).

43 Shklovsky, "Literature without a Plot: Rozanov," *Theory of Prose*, ss. 189-90.

44 Shklovsky, "The Making of *Don Quijote*," *Theory of Prose*, ss. 72-100.

45 Bakhtin'in yaşamına ilişkin aşağıdaki özetin kaynağı için bkz. Mikhail M. Bakhtin'in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, yay. haz. Michael Holquist, çev. Caryl Emerson ve M. Holquist (Austin, 1981) adlı kitabına Michael Holquist'in Önsözü, ss. xv-xxxiii.

46 *Problems of Dostoevsky's Poetics*, yay. haz. ve çev. Caryl Emerson (Minneapolis, 1984).

47 *Bildungsroman*, ilk örneği Goethe'nin *Wilhelm Meisters Lehrjahre* olarak kabul edilen ve muhtemelen bu yüzden türünün adı Almanca kalmış olan ve en yetkin örneklerine on dokuzuncu yüzyılda rastladığımız büyüme-bilinçlenme-kimlik edinme romanlarına verilen addır. Türe ilişkin çalışmalar için, bkz. Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (Princeton, 1978); J. H. Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge, Mass., 1974); Jale Parla, *The Victorian Bildungsroman* (İstanbul, 1982, yayımlanmamış doçentlik tezi); Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (Londra, 1987).

48 Jakobson'un bu çok anılan şemasını kısaca hatırlamakta yarar var. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında bu şemayı şöyle özetler: "Jakobson bir iletişim eyleminde altı öğenin yer aldığını söyler. Bir kere bir gönderici vardır; karşısındaki ile konuşurken sözü söyleyen, ya da dersi anlatan, ya da mektubu, raporu, romanı, vb. yazan kişi. Göndericinin söylediği ya da yazdığına *bildiri* diyoruz. Bu bildirinin bir de *alıcısı* var tabii. Bu üç öğenin dışında, bildirimde anlamın oluşması için başka öğelere de gereksinme var. Bildirinin aktarılması için bir *iletici* gerek. Bu iletici elektronik olur, yazı olur, söz olur, v.b. Bildirinin alıcı tarafından anlaşılabilmesi için ortak bir *kod* ile (ortak bir dil örneğin) ifade edilmesi lazım. Altıncı öğe ise bildirinin göndergesini oluşturan *bağlam*'dır" (s. 164). Jakobson'a göre bir bildiri, yalnızca şiirsel etkisiyle dikkat çekmeyi amaçlayıp bunun için dilsel öğeleri öne çıkarıyorsa, do-

layısıyla da iletmek istediği bir gerçek, bir emir, bir istek, bir pratik amaç yerine estetik tepkiyi amaçlıyorsa, o bildiri edebidir.

49 Gary Morson ve Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford, 1990), s. 273.

50 Bakhtin, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*, ss. 280, 290.

51 Bakhtin'in epik tür hakkındaki görüşleri Lukacs'ın *Theory of the Novel*'da ifade ettiklerine yakındır. Bakhtin'in epik ve roman türleri hakkındaki düşünceleri için, bkz. "Epic and Novel," *The Dialogic Imagination*, özellikle, s. 35: "Epik, tek ve bütün bir dünya görüşünü yansıtır - benimsenmesi hem kahramanlarca hem de anlatıcılarla sorgulanamaz ve zorunlu bir dünya görüşünü."

52 Bakhtin, *Rabelais and His World*, çev. Hélène Iswolsky (Cambridge, Mass., 1968), s. 39; anlatının "karnavallaşması" için bkz. s. 67 ve devamı.

53 Shklovsky, "The Making of *Don Quijote*," *Theory of Prose*, ss. 72-100.

54 Harry Levin, *The Gates of Horn* (Oxford ve New York, 1966), s. 41.

55 Birinci kitabın on birinci bölümünde Don Kişot Sancho'yu pastoral dünyada eşitsizliklerin olmadığı, alt üst ilişkilerinin bulunmadığı gerekçesiyle kendisiyle birlikte aynı sofrada oturmaya davet eder. Verdiği yanıtla Sancho efendisine yeni dünyanın daha gerçekçi bir dünya olduğunu hatırlatır: "Teşekkürler," der Sancho, "ama zat-ı âlinize şunu söyleyebilirim ki, yiyecek bol olduktan sonra, ben ayakta, tek başıma yesem de, bir imparatorun yanında oturmuş kadar iyi, hattâ daha iyi yiyebilirim. Hattâ doğruyu söylemek gerekirse, kendi köşemde, merasimsiz, iltifatsız yediğim şey, ekmekle soğan bile olsa, ağır ağır çiğnemek, az içmek, sık sık temizlenmek, hapşırık tutsa hapşırmamak, öksürük tutsa öksürmemek mecburiyetinde olduğum, yalnızlık ve özgürlüğün beraberinde getirdiği başka şeyleri yapamadığım sofralarda yediğim hindiden çok daha lezzetli gelir bana. Kısacası efendim, zat-ı âlinizin silahtarı olarak gezgin şövalyeliğe bağlanmamın ve hizmet etmemin karşılığında bana vermek istediğiniz şerefi, benim için daha faydalı olacak şeylere çevirin. Çünkü bu şerefi bana verdiğiniz için, müteşekkir olmakla birlikte, bugünden itibaren, dünyanın sonuna kadar ondan vazgeçiyorum."

56 Kitabın başında, Don Kişot'un asıl adı konusunda rivayetin muhtelif olduğu bildirilir bize. Sonunda, Seyyid Hâmid Badincani'ye bakılırsa, bu adın "İyi Yürekli Alonso Quijano" olarak geçtiğini söyler La Mancha nüfus arşivleri. Türlerin ve öykülerin tükenmesiyle Don Kişot'un efsanevi kimliği de tükenir. Gene de sormak isterim: Kaç okur Don Kişot'u asıl adıyla hatırlar?

57 Bakhtin, "Forms of Type and Chronotope in the Novel," *The Dialogic Imagination*, s. 217.

58 Bakhtin, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*, s. 284.

59 Bakhtin'den söz ederken kesin tanımlar aktarmak zordur, çünkü Bakhtin kendini bağlamadan yazmaya özen gösteren bir düşünürdür. Benim roman hakkındaki düşüncem, romanın bir türden çok bir tarz olduğu doğrultusunda olduğu için, belki de Bakhtin'i böyle okumak isityorum.

60 Bakhtin, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*, s. 366.

61 Henry Fielding, *Joseph Andrews, Shamela*, yay. haz. Martin C. Battestin (Boston, 1961), ss. 1, 7.

62 Dolayısıyla, türler açısından baktığımızda, *Don Quijote*'nin romans türünün bürlesk bir parodisi tesbiti doğru ama eksik bir tesbittir. Cervantes'in asıl başarısı, yaşamı ve düşgücünü anlatının egemenliğinden kurtaran bir yaratıcılık eylemi gerçekleştirmiş olmasındadır. Türler parodisinin en anlam kazandığı nokta belki budur. Çünkü önce Foucault'nun, sonra ondan esinlenerek Said'in söylediği gibi, eğer Don Kişot tiplemesine, "yaşamı ancak metinlerden okuyabilen bir arketip" olarak bakacak olursak, her yaşam metinleştirme girişiminden sonra Don Kişot ve Sancho Panza'nın eşek sudan gelinceye kadar dayak yemelerinden alınacak edebiyat dersi bile olabilir. Bkz. Michel Foucault, *The Order of Things*, çev. yok (New York, 1970), s. xi ve pasajın tartışması için, Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York, 1975), s. 284 ve devamı.

63 Orlando Furioso, Ludovico Ariosto'nun aynı adı taşıyan ünlü yapıtının baş kahramanıdır (tamamlanmış yapıtın basım yılı, 1532). *Orlando Furioso*, Matteo Maria Boiardo'nun *Orlando innamorato* adlı kitabında (1487) anlattığı Orlando'nun Angelica'ya olan aşkının öyküsünü sürdürür: Şarlman devrinde Araplarla Hıristiyanlar Avrupa üzerinde egemenlik için savaşmaktadır. Araplar Paris'i kuşatmıştır ve Hıristiyan dünyası tehlikededir. Mükemmel, yenilmez, eşsiz şövalye Orlando, Angelica'nın güzelliğine kapılıp kendini bekleyen kutsal görevi unutur. Bu arada, sayısız serüvenden sonra Angelica yaralı Arap delikanlı Medoro ile karşılaşıp ona âşık olur ve evlenir. Bunu öğrenen Orlando delirir, çırılçıplak bütün memlekette oradan oraya koşup karşısına çıkan her şey ve insanla garip maceralar yaşar. Sonunda döndüğü Şarlman'ın kampında deliliğinden de aşkından da kurtulur ve Arapların kesin yenilgiye uğradığı son savaşta büyük kahramanlık gösterir. Orlando'nun atı Brigliadoro, kılıcı ise Durindana'dır. *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto. Secondo le stampe del 1516 e del 1521*, yay. haz. Filippo Ermini, 2 cilt (Roma, 1908). Rinal-

do'nun hikâyesi için bkz. XLIII.6-8. Galyalı Amadis ise *Amadis de Gaula* adlı İspanyol ya da Portekiz romansının kahramanıdır. Bugün elimizde olan metin Garcia de Montalvo'nun, on beşinci yüzyılın ikinci yarısında yazdığı, on altıncı yüzyılın başlarında basılan versiyonudur. Yitik İber 'orijinal Amadis metinleri'nin büyük olasılıkla on üçüncü ya da on dördüncü yüzyıla ait olup kaynaklarını daha eski Fransız öykülerinden aldığı varsayılmaktadır. Amadis aşk acıları yüzünden dünyevi her zevki reddeden bir şövalyedir.

64 Kimi eleştirmenler bu öyküyle kitabın ilgisini kuramamışlar ve öykünün orada bulunmasını eleştirmişlerdir. Hatta *Don Quijote*'nin bazı baskılarından bu öykü çıkarılmıştır. Kimileriyse, Anselmo'nun bencil saplantısının, Don Kişot'un diğergâm saplantısıyla tezat teşkil ettiğini söyleyerek bu öyküyü, Don Kişot'un deliliğinin aslında yüce bir delilik olduğunu kanıtlamak için kullanmıştır. Bana göre öykü, bir Rönesans anlatısını -ibret öyküsü türünü- temsil ettiği için oradadır.

65 Esirin öyküsünün tamamı için bkz. I. 38-41.

66 Âşık hikâyeleri ve meddah anlatıları gibi eski türlerin romanı nasıl etkilediğini Pertev Naili Boratav, Güzin Dino ve Berna Moran ayrıntılarıyla gösterir. Fakat yaklaşımları bir melezleşme ve ironizasyon okuması değildir. Bkz. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* (Ankara, 1946); Dino, *Türk Romanının Doğuşu* (İstanbul, 1978); Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 1 (İstanbul, 1984).

67 Yarım kalmış Shakespeare çevirileri ve Beşir Fuad için, bkz. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul, 1990), ss. 89-104.

68 Metonimi terimini tamamlanmamış, bitmemiş, çağrışımları kapatılmamış metafor anlamında kullanıyorum. Freud'a göre yitik bir nesneye duyulan arzu, anneye duyulan arzudur [Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, *Standard Edition* XVIII, yay. haz. ve çev. James Strachey (Londra, 1964), ss. 1-64]. Ayrıca Freud, *Interpretation of Dreams*'de rüyayı, "bastırılmış bir arzunun gerçekleşmesi" diye tanımlarken rüyayı oluşturan bilinçaltı işlemleri ('rüya çalışması' veya 'rüya emeği'), *Verdichtung*, *Verschiebung*, *Rücksicht auf Darstellbarkeit* ve *sekundare Bearbeitung* olarak sıralar [*condensation*, *displacement*, *consideration of representability*, *secondary revision*: yoğunlaştırma, yer değiştirme, temsil edilebilirlik, ikincil düzeltme] (*Standard Edition* IV, s. 160). Bunlardan ikincisini, yani *Verschiebung*-kaydırmayı, Lacan, retorik kuramından devraldığı 'metonimi' terimiyle adlandırmıştır. Freud'a göre kaydırma, görülen düşün (görünen imgenin) görülmeyen (anımsanmayan) düşün yerine geçerken izlediği yollardan biridir (*Standard Edition*, V, s. 655). Dilde,

anımsanamayanın çağrıştırılmasıyla belirir. Freud'un psikoanalitik yaklaşımında 'kaydırma' diye nitelediği bu olgu, Jakobson'un dilbilim kuramında, bir konuşma bozukluğu olan *aphasia*'nın bir türünden esinlenerek, metonimi diye tanımlanır. Jakobson dil ediminin temelinde metafor ve metonimi uçlarını görür. Metafor, birbirinin yerine geçecek benzetmelerle, metonimi ise sözcüklerin çağrışımlarıyla yapılır [Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances," Jakobson ve Morris Halle, *Fundamentals of Language* (Den Haag, 1956), ss. 69-96]. Lacan, Freud'un analizini, "Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis" adlı makalesinde geliştirir [Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, çev. Alan Sheridan (New York, 1977)]. Daha sonra, "Seminar on the Purloined Letter" adlı makalesinde Lacan, yitik metinlerin yitirilmiş *imgesel düzene* dönüş arzusunu simgelediğini, ama bu gerçekleşemeyecek bir arzu olduğu için yazarların bu arzuyu yazma tutkusuyla ifade ettiklerini söyler (*Yale French Studies* 48 (1972): 39-72.) Yitik metinlere benim yaklaşımım bundan farklıdır. Bu metinlerin, temsilin tarihsel ve epistemolojik bağlamında ne demeye geldiğini irdelemeye yöneliktir.

69 Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 1, s. 59.

70 Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, yay. haz. Seyit Kemal Karaalioğlu (İstanbul, 1985), s. 62.

71 *Karı Koca Masalı*'ndan bütün alıntılar Fethi Karamahmutoğlu'nun "Ahmet Mithad'ın *Karı Koca Masalı*" başlıklı tezindendir (İstanbul Üniv., 1968) ve bundan böyle metnin içinde sayfa numarası olarak verilecektir. Tezin kaynağı olan Osmanlıca metin, Karamahmutoğlu'nun verdiği bilgiye göre, yazarın çıkardığı *Kırkambar* mecmuasının Ramazan vesilesiyle okurlarına verdiği bir ektir (Karamahmutoğlu, s. 3). Bundan ve başka özelliklerinden yola çıkarak Karamahmutoğlu *Karı Koca Masalı*'nın Ahmet Mithat'ın romanları arasında sayılmaması gerektiğini söyler. Eğer roman türünün paradigmatik örneği olarak on dokuzuncu yüzyıl romanını alacak olursak, Karamahmutoğlu haklıdır. Fakat, romanın çıkışındaki anlatı deneyselliklerine bakacak olursak, *Karı Koca Masalı*'nı tipik bir erken roman sayabiliriz. [Bu kitap yayına hazırlandığı sırada Nüket Esen *Karı Koca Masalı*'nın yeni bir çevriyazısını yayımladı: *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası* (İstanbul, 1999).]

72 'Diyalog' bütün diğer türlerde olduğu gibi, romanın çıkışında ve - eğer romandan bir tür olarak söz edebilirsek- bu türün değişik örneklerinde de çok önemli bir yer tutan bir 'biçim'dir. İki kişinin konuştuğu her yerde fikir alışverişi, fikir alışverişinin olduğu her yerde bireyin tarihsel ve toplumsal konumu vardır. Bu bakımdan 'diyalog' romans gibi en tarih-ötesi türleri bile tarihselleştiren bir biçimdir. *The Challenge of*

Comparative Literature (Cambridge, Mass., 1993), s. 181'de Claudio Guillén Rönesans yazınında diyalog biçiminin Sokratik düşünce ve Aristoteles'den devralınarak hemen hemen bütün anlatı türlerinde kullanıldığını söyler. Bu tür diyaloğa dayalı 'diyalektik' tartışma, çıkış noktasını Aristoteles'in "genel kabul görmüş fikir" kavramından, yani *doxa*'dan alır. Sonra bu fikir, başka fikirlerle çarpışma ya da tezat halinde gösterilir. Amaç, bu karşılaşmadan çıkacak ama her iki tarafa da ait olmayan yeni fikri ya da kavramı bulmaktır: "Lope de Vega, Racine, Voltaire, Dickens, Oscar Wilde, Hemingway, Sartre! Büyük bir çeşitlilik içinde diyalog biçimini kullanan bu ve birçok başka yazarı aynı kefeye koymaya olanak yoktur, ama gene de Gerhard Bauer, *Zur Poetik des Dialogs* (1969) adlı kitabında anlatılarda kullanılan diyalog çeşitlerini dört başlık altında toplamaya çalışır: 1) Klasik konuşma (örneğin on yedinci yüzyıl Fransız tiyatrosundaki gibi), 2) karakterlerin, karşıdakini dinlemeden, yalnızca kendi görüşlerini öne çıkararak girdikleri diyaloglar -aslında monologlar- bu iki uç arasına ise, Bauer, 3) anlamak ve anlaşmak üzere girilen diyaloglarla, 4) tek amacı vakit öldürmek olan sohbetleri koyar." Dört ya da daha fazla çeşidiyle diyalog, Rönesans yazınında ve onu izleyen çağlarda, her tür anlatının en yaşamsal boyutu olmuştur.

73 Sterne de Diderot da romanlarında sık sık okura meydan okur. Onu bazı fikirlerini gözden geçirmeye davet ederler. Daha dikkatli okumaları için uyarırlar. Hepsinden önemlisi, hikâye için olduğu kadar fikirler için de okumaya teşvik ederler.

74 Ahmet Mithat Efendi, *Çengi* (İstanbul, 1877), s. 3. Kullandığım metin Rıza Filizok'un tez çalışması olan ve İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde bulunan basılmamış Latin harfleri versiyonudur. *Çengi*'ye referanslar metnin içinde sayfa numarası olarak verilecektir.

75 Bkz. Parla, *Babalar ve Oğullar*, ss. 65-86.

76 Meddahların dinleyicileriyle kurduğu son derece dinamik ilişki için, bkz. Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (İstanbul, 1976), ss. 65-67; yabancılaştırma teknikleri için, bkz. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu* (Ankara, 1973), s. 106.

77 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 1, ss. 47-56; Parla, *Babalar ve Oğullar*, ss. 59-64.

78 Kökeni kuşkusuz meddah geleneğinde olan bu tekniğin romana transpozisyonunu Ahmet Mithat Efendi gerçekleştirmiştir. Nutku, meddahların sık sık anlatıyı keserek dinleyiciyle sohbete giriştiğini söyler. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, ss. 65-67.

79 Günther Müller, *Morphologische Poetik*, yay. haz. Elena Müller (Tübingen, 1968) ve Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Met-*

hod, çev. Jane E. Lewin (Ithaca, NY, 1980) anlatılan zaman ve anlatı zamanını analitik kategori olarak kullandılar.

80 Okuma arzusunun özdeşleşme arzusundan kaynaklandığını savunan psikolojik yaklaşımlar için, bkz. René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel* (Baltimore, 1965) ve Ruth Anthony El Saffar ve Diana de Armas Wilson, yay. haz., *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes* (Ithaca, NY, 1993). El Saffar ve Armas Wilson'da bkz. özellikle Armas Wilson'un makalesi, "Cervantes and the Night Visitors: Dream Work in the Cave of Montesinos," ss. 78-79.

81 Ahmet Mithat Efendi, "Karîn ile Hasbihâl," *Müşahedat*, yay. haz. Necati Birinci (İstanbul, 1968), s. 2. *Müşahedat*'a referanslar sayfa numarasıyla metnin içinde verilecektir.

82 Estetik pratiğin vücuda mı akla mı, tikele mi tümele mi, maddeye mi ruha mı ait olduğu Batı felsefesini meşgul etmiş ve Batı romanı pratiğine de yansımış bir sorundur. Kant estetiğinin ahlâk ve duyusallık karşıtlığını Hegel, duyusallığı da kapsayarak aşan bir evrensel Akıl'la birleştirmiştir. Hegel estetiğinde akıl, duyusallığı inkâr etmeyen, ama öznenin oluşumuna duyusallığı aşarak egemen olan ahlâki bir güçtür. Romanın çıkışında Osmanlı düşüncesinin uğraştığı epistemolojik çözümlemelerin estetik yansımalarının, Batı'da burjuvalaşma sürecindeki epistemolojik çözümlemelerin estetik yansımalarına benzerlik göstermesi ilginçtir. Bu çözümlemeler için, bkz. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Londra, 1990), ss.13-29; 262-85.

83 Bkz. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 1, ss. 53-65. Ekleyeceğim hiçbir şey olmadığı için Berna Moran'ın mükemmel analizini burada yinelemeyeceğim.

84 Friedrich Schlegel, "Critical Fragment 108," alıntılandığı yer: D. C. Muecke, *Irony and the Ironic* (Londra, 1975), s. 25.

85 "Hikâyemizin buraya kadar görülen kısımları karilerimiz takdir eylemişlerdir ki biz bu hikâyede ale-l-âde romancılar gibi, yalnız muhbir ve hâkî sıfatıyla hareket etmiyoruz. Belki kendimiz dahi hikâyenin eşhâsından imişiz gibi bir mevki işgâl eyliyoruz. Hattâ bundan evvel dahi bir münâsebet düşürerek, roman vâdisinde bu yolun bir reh-i nâ-refte olduğunu söylemiş idik." *Müşahedat*, s. 63.

86 *Müşahedat*'ta Ahmet Mithat Efendi romana hem yazar hem de 'yurttaş' Ahmet Mithat olarak girer. Bir yandan kendini Rakım Efendi gibi çok bilinen ve sevilen roman kişileriyle özdeşleştirirken, bir yandan da bu özdeşliği reddeder ve bir 'insan' olarak kendisinin asla Rakım Efendi kadar mükemmel olamayacağını söyler (ss. 27, 29). Bir yandan okuruna adım adım romanı nasıl kurguladığını izlettirir, bir yandan da günlük ya-

şam kaygılarıyla (matbaada ne kadar işi birikmiş, bu romanın uzaması yüzünden ne kadar iş, dolayısıyla da para kaybı olmuş) yüzleştirir. Böylece, romandan çıkarsadığımız yazarın gerçek yazarla olan ilişkisini gündeme getirir. Bu konunun kuramsal tartışması için, bkz. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago ve Londra, 1961; 1975), ss. 70-77 ve Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, NY ve Londra, 1978). Bu sorunsalın başka bir uzantısı da elbette metnin kendine ve dış dünyaya yaptığı gönderme, yani metnin ontolojisinin çifte referansıdır. Her edebi metin hem kendi içinde tamamlanmış bir söylemdir, hem de daha geniş bir söylemler ağı ya da tarihsel bağlam içinde yer aldığı için daha geniş bir sistemin parçasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

YAZARLAR VE OKURLAR

> Okuyucum, dikkatli ol. Farkına varmadan, Mr. Allworthy'ninki kadar yüksek bir tepenin doruğuna götürdüm seni; boynunu kırmadan nasıl aşağı indireceğimi de bilemiyorum. Neyse, seninle yokuş aşağı kaymayı bir deneyelim hele; çünkü Miss Bridget çanı çaldı, Mr. Allworthy'yi kahvaltıya çağırdı. Bu kahvaltıda bulunmak zorundayım okuyucum, sen de benimle gelirsen sevinirim. (*Tom Jones*, I. 4)

1. Kayıp metinler

Cervantes *Don Quijote*'yi yaratırken okur ve yazar arasında oluşabilecek en dinamik diyaloğu da yaratır. Bu diyalog, daha önsözde Cervantes'in okuru sunuşuna katmasıyla başlar. Umutsuzluk içinde yazdığı kitabı düşünürken onu teselli etmek üzere içeri giren Arkadaş ideal okurdan başkası değildir. *Don Quijote*'deki diğer ilklerin yanı sıra Cervantes bu Önsöz'de ilk kez okuru metinselleştiren, kurguda okura her türlü rolü veren bir kitap yazdığının haberini verir. 'Ben bu kitabın babası değilim, üvey babasıyım' derken yazarlık yet-

kesini, metnin babalığını paylaşmaya zorlar okurunu. Artık metin yarı yarıya sahiplenilecektir. Yargılarında özgür olan okurun yorumu da en az yazarın niyeti kadar önemlidir.

Girişler çoğunlukla yazarın en yalnız olduğu andır. Kitabını okura takdim ettiği bu anda yazar yazacağı bir sonraki kitaba kadar yalnız kalmayı göze almıştır. Cervantes bu giriş anına bile okuru ortak ederken yazının en vazgeçilmez arketipinden, okur-yazar çiftilliğinden yararlanır.

Ünlü yeldeğirmenleri serüveninden hemen sonra anlatıyı durdurarak okuru romanının yazılma süreç ve taktiklerine ortak eder. Kaybolan metnin durdurduğu anlatı okuruyla sürdürmek istediği diyaloğu başlatır. Cervantes'in amacı *Don Quijote* adlı bir metin yaratmak olduğu kadar bu metni takdir edecek okur kitlesini de yaratmaktır:

> Ama işin acıklı yanı şu ki; tam bu noktada ve bu yerde, bu hikâyenin yazarı, Don Quijote'nin kahramanlıklarıyla ilgili, aktardıkları dışında bir kayıt bulamadığından ötürü, özür dileyerek, bu çarpışmayı askıda bırakıyor. Gerçek şu ki, eserin ikinci yazarı, bu kadar ilginç bir öykünün, unutuluşa terk edildiğine, La Mancha'lı dahilerin bu kadar meraksız olup arşivlerinde, kütüphanelerinde, bu ünlü şövalyeye dair birtakım belgeler bulundurmadıklarına inanamadı ve bu düşünceyle, bu hoş öykünün sonunu bulmaktan umudunu kesmedi. Tanrı'nın yardımıyla, öykünün sonunu, ikinci kısımda aktarılacağı şekilde buldu (I. 8).

Vizcayalı kesintisinden sonra metin bulunur ama okur o anda kitabı birbiriyle rekabet içinde bir dizi yazarın anlatısından okumakta olduğunu fark eder. Daha kitabın birinci satırında rastladığı, söze "ben" diye giren anlatıcının, önsözde yazar sesiyle kendine seslenen anlatıcıdan farklı olduğunu sezinlese de, sekizinci bölüme kadar okuduğu kısımların aslında bu iki anlatıcıdan da başka biri tarafından,

bulduğu metinleri sessizce kopyalayan bir kitap sever tarafından (ya da kendisi gibi bir okur tarafından) yazılmış olduğunu fark etmez. Öyleyse masum bir serüven romanıyla değil bir bilmeceyle karşı karşıyadır. Bu denli çok başlı bir anlatıda kime güvenecektir? "La Mancha'nın, adını hatırlamadığım bir köyünde, fazla uzun zaman önce sayılmaz, evde mızrağı, eski deri kalkanı asılı asilzadelerden biri yaşardı; cılız bir beygiri, bir de tazısı vardı" (I. 1). Bu ilk cümle bize anlatıcının bilip tanıdığı birini anlatacağı izlenimini verir. Besbelli eskiden tanıdığı biridir bu; çünkü köyün adını hatırlayamamaktadır. Ama biraz sonra anlarız ki anlatıcı kahramanının soyadından da pek emin değildir:

> Soyadının Quijada ya da Quesada olduğu söylenir; yazarlar arasında bu konuda farklı görüşler bulunmaktaysa da, güvenilir kaynaklardan, soyadının Quejana olduğu anlaşılmaktadır. Ancak hikâyemizde bunun pek önemi yok; *önemli olan, hakikatten bir nebze olsun ayrılmamak* (I. 1; abç).

Şimdi ortaya beklenmedik bir durum, eğer yeldeğirmenleri serüveninden sonra metin kaybolup da öykünün yarıda kalması tehlikesini yaşamamış olsaydık belki de hiç üstünde durmayacağımız bir durum çıkıyor. Öykümüzün yazarı anlaşılan birinci elden bir hikâye anlatmıyor. Bazı kaynaklardan derlediği bir öyküyü anlatıyor. Üstelik, kaynakları arasında farklı görüşler var, hem de öykünün kahramanının adı kadar can alıcı bir konuda. Derleyen yazar bunu pek önemsemiyor. Belki de bunun için anlatıyı kesmeyi göze almıyor. Pek titiz bir araştırmacı olduğu da söylenemez zaten, çünkü eğer öyküsünü birçok kaynaktan derliyorsa, zahmet edip köyün adına da bir bakıverebilirdi. Bunu da yapmıyor. Gene de iddiası büyük: Hakikatten bir nebze olsun ayrılmamak. Maddi bilgilerde bile bu tür belirsizliklerin olduğu bir öyküde yorum ve yargılara geçince kime gü-

veneceğiz demeye kalmadan, arşivci anlatıcının, sanki araştırmasının bütün ayrıntılarını nesnellikle aktarma görevini yerine getirmişcesine, kişisel gözlem ve yorumlara geçtiğini fark ediyoruz. Örneğin, kahramanın içinden geçenleri okuyabiliyor: "Birçok defa, eline kalemi alıp [Feliciano de Silva'nın bitmemiş öykülerini] vaat edildiği şekilde tamamlamak geldi içinden," derken (I. 1) Don Kişot'un köyünden ilk yola çıkışında öyküsünün nasıl yazılacağını hayal edişini bile aktarıyor:

> " 'Kimbilir, belki de ileride, kahramanlıklarımın gerçek öyküsü yayımlandığında, öykümü yazan bilge kişi, böyle sabah erkenden yola çıkışımı da şu şekilde nakleder: 'Al yanaklı Apollon güzelim saçlarının altın tellerini dünyanın uçsuz bucaksız yüzeyine henüz sermiş, rengârenk küçük kuşlar, kıskanç kocasının yumuşak yatağından çıkıp La Mancha ufkunun kapılarından, pencerelerinden kendini ölümlülere gösteren altın parmaklı Şafak tanrıçasını tatlı ezgileriyle henüz selamlamışlardı ki, ünlü şövalye La Manchalı Don Quijote, rahat kuş tüylerinden kalkıp ünlü atı Rocinante'ye bindi ve eski, meşhur Montiel ovasında yol almaya başladı'" (I. 2).

Bu yazar, Don Kişot'un şövalye romanlarını okuya okuya klişeleşmiş diline de okurun dikkatini çekmek istercesine, "bu gibi saçmalıkları art arda sıralıyordu; hep kitaplarından öğrendiklerini örnek alıyor, becerebildikçe, dillerini taklit ediyordu. Bu arada o kadar yavaş yürüyor, güneş de öyle hızla ve kızgın yükseliyordu ki, *bir beyni olsa, sulandırmaya yeterdi*," diyor (I. 1; abç). Alaycı ve ironik tutumuyla nesnellikten çok uzak bir anlatıcı olan bu derleyici yazar, bölüm başlıklarında da yorum yapmaktan kaçınmıyor. Örneğin, "Don Quijote'nin ne gülünç bir biçimde şövalyelik ünvanı aldığına dair," diye başlık attığı bölümdeki gibi (I. 3).

Bu hem dikkatsiz, hem ukala, hem de iddialı derleyici yazar daha sekizinci bölümde büyük bir maymun iştahlılıkla öyküyü terk ediyor: Gerekçesi Don Kişot'un kahramanlıklarına dair o noktaya kadar aktardıkları dışında bir kayıt bulamadığıdır. Bize bunu haber veren anlatıcı farkında olmadığımız bir gerçeği de haber veriyor. Elimizde tuttuğumuz kitap aslında ilk satırlarda tanıştığımız derleyen anlatıcı değil ikinci bir yazar tarafından tamamlanmıştır: "Ama işin acıklı yanı şu ki; tam bu noktada ve bu yerde, bu hikâyenin yazarı, Don Quijote'nin bu kahramanlıklarıyla ilgili aktardıkları dışında bir kayıt bulamadığından ötürü özür dileyerek bu çarpışmayı askıda bırakıyor" (I. 8).

Burada sözü edilen "hikâyenin yazarı" kim? Kuşkusuz, ukala derleyici.

"Gerçek şu ki, bu eserin ikinci yazarı..."

İkinci yazar kim? Biz okur olarak böyle bir yazarın farkında değildik. Bu ikinci yazar, kayıp metni aramaya çıkan, tıpkı bizim gibi okumaktan hoşlanan, okuduğunun yarıda kesilmesinden de hiç hoşlanmayan bir yazar. Bir tek ihtimal kalıyor: Bu ikinci yazar, yalnızca birinci ukala derleyici yazarın metnini sessiz sedasız kopyalıyormuş bizim için. Hiç sesini çıkarmamış metin kesilinceye dek. İddiası da yok; bir okur-yazar olarak okumaktan çok hoşlandığı bir öyküyü bizim için (belki de kendi için) çoğaltıyormuş yalnızca ve eğer birinci (ukala) derleyicinin yazdığı metin kaybolmasaymış bizim bu kopyalayan yazardan haberimiz bile olması gerekmiyormuş. Gel gör ki metin kaybolup metin arayışı başlayınca bir okur olarak bize ikinci yazarın metnin peşine düşeceği bildiriliyor. Ve elimizdeki kitap tamamlanmış bir kitap olduğuna göre ikinci yazar aradığı metni bir şekilde bulmuş demektir.

Peki, bize kayıp metnin peşine düşen ikinci yazarın metni aramaya çıktığını bildiren kim?

> Gerçek şu ki, bu eserin ikinci yazarı, bu kadar ilginç bir öykünün, unutuluşa terk edildiğine, La Manchalı dahilerin bu kadar meraksız olup arşivlerinde, kütüphanelerinde, bu ünlü şövalyeye dair bir takım belgeler bulundurmadıklarına inanamadı ve bu düşünceyle, bu hoş öykünün sonunu bulmaktan umudunu kesmedi. Tanrının yardımıyla, öykünün sonunu, ikinci kısımda aktarılacağı şekliyle buldu (I. 8).

Bunları söyleyen ise şimdiye dek karşılaşmadığımız bir anlatıcı. Belli ki ne olduğunu da, ne olacağını da biliyor. Bu olsa olsa kitabın yazarı Cervantes ya da onun anlatıya soktuğu gölge yazar olabilir. Adına ister Cervantes ister gölge yazar diyelim, bu sesin sahibi varsayılan yazarın sesini temsil eder. Kimi eleştirmenler anlatıyı baştan sona izleyen, bölüm başlıklarını yazan, gerektiği yerde müdahale eden ve gerçek yazar Cervantes'e en yakın duran bir gölge yazar açıklamasını tercih ederken, kimileri de ikinci yazarın sürekli rol değiştirip, bazen saf okur, bazen de her şeyi bilen yazar konumuna geçtiğini savunuyor.[1] Kimine göre ikinci yazar devreye girdikten sonra artık hep o yazarın değişik sesleriyle karşı karşıyayızdır.[2] Ama herkesin anlaştığı iki nokta bulunur ki onlar da şudur: İster gölge yazar kimliğinde bir süperanlatıcı, ister kimlik değiştiren ikinci yazar olsun, bu öykünün yazar otoritesine sahip bir anlatıcısı yoktur. Böyle bir anlatıcı bulunmadığından, *Don Quijote*'de anlatan sesle anlatılan öykü arasında sürekli muhafaza edilen, hiç kapanmayan bir mesafe vardır.

Vizcayalıyla Don Kişot'u kılıçları havada bıraktığımız sekizinci bölümü izleyen dokuzuncu bölüm, "Cesur Vizcaya'lı ile yiğit Don Quijote arasındaki muhteşem çarpışma noktalanır," başlığını taşır. Bu başlıktan da görüleceği üzere, "cesur" ve "yiğit" sıfatlarının kullanılışı tümüyle ironik olduğu gibi, "noktalanır" diyen ses de sanki üçüncü bir ses-

tir. Bu ve benzeri birçok başka örnekten dolayı ben de anlatıyı sürekli izleyen ve gerçek Cervantes'e en yakın duran bir gölge anlatıcının varlığını savunanlarla aynı fikirdeyim.

Martinez Bonati'nin de ileri sürdüğü gibi, bazı bölümlere son derece alaycı ve mesafeli başlıklar atan anlatıcı, Don Kişot'un büyüklüğüne safça inanmış ikinci yazar olamaz. Örnek olarak, "Dünyanın ünlü şövalyelerinin, La Mancha'lı yiğit Don Quijote'den daha az tehlikeyle atlatabileceği, görülmemiş, duyulmamış serüvene dair" başlığını (I. 20); "Bu bölümde anlatılacaklara dair" (II. 9) gibi abes bir başlığı; okurla eğlenen "Badincani'nin dikkatle okuyanların öğreneceklerini söylediği şeylere dair" (II. 28) ya da "Başka herhangi bir öyküye değil, bu öyküye ilişkin şeylere dair" (II. 54) gibi başlıkları verebiliriz. Bunları çevirmen koyuyor olabilir, ama onun da, başta belirttiğimiz gibi, bu tavrı almaya ne kişiliği ne de tahsil durumu uygundur. Ta ki, çevirmen iş üzerinde yazarlaşmış olsun.

Aslında Vizcayalı kesintisi biraz da bu dönüşüme çağrıdır. Bütün okurların yazarlaşması, bütün yazarların da okurlaşması ve sonunda zeki ve yaratıcı okurla bu oyuncu kurgunun yazarının buluşabilmesi için bir tür okur eğitimine davettir. James A. Parr'ın dediği gibi, "bazı metinsel stratejiler [...] ilk bakışta iletişimi zorlaştırır görünseler de, daha dikkatli incelendiklerinde akıllı okurun eğitimine katkıda bulundukları görülür."[3] Üstelik bu okur, okuduğunun bir kurgu olduğunu dürüstlükle kendisine sürekli anımsatan yazarı takdir etmesi beklenen akıllı bir okurdur. İşte öykünün durdurulduğu bu an, Cervantes'in ideal okuruna ulaşma arzusunun dile geldiği andır:

> Bu öykünün birinci bölümünde, korkusuz Vizcayalı'yla ünlü Don Quijote'yi, kılıçları havada, öfkeyle inmeğe hazır bırakmıştık; öyle ki, var güçleriyle karşılaşacak olsalar,

baştan aşağı iki parçaya ayırıp bir nar gibi yaracaklardı birbirlerini. O ilginç öykü, böylesine tedirgin edici bir anda kesilmiş, yarım kalmıştı; üstelik öykünün yazarı, devamını nerede bulacağımızı da haber vermemişti.

Bu beni çok üzdü, çünkü bu kadar az bir kısmı okumanın zevki, bu kadar hoş bir öykünün kanımca çok olan eksiğini tamamlamanın zorluğunu düşündükçe, sıkıntıya dönüşüyordu. Bu kadar iyi bir şövalyenin hiç görülmemiş kahramanlıklarını yazma görevini üstlenmiş bir bilginin olmaması, bana imkânsız ve geleneğe aykırı gibi geliyordu. Serüven peşinde koştukları söylenen gezgin şövalyelerin hiçbiri bu durumda kalmamıştı; çünkü her birinin bir veya iki, adeta özel bilgini olurmuş ki, yalnız yaptıklarını kaydetmekle kalmaz, kafalarından geçen en önemsiz, en gizli düşünceleri bile tarif ederlermiş. Bu kadar iyi bir şövalye, Platir ve benzerlerinin fazlasıyla buldukları şeyin eksikliğini çekecek kadar talihsiz olmamalıydı. Bu nedenle, böyle görkemli bir öykünün eksik, güdük kalmış olacağına inanıyor, suçu her şeyi yutan, tüketen zamanın acımasızlığına yüklüyordum; zaman bu öyküyü ya saklı tutuyordu, ya da yok etmişti (I. 9).

Bu satırlardan şunları anlıyoruz: Şu andaki anlatıcımız tıpkı bizim gibi bir okurdur. Öyküyü bu noktaya kadar okumuş ve meraklı bir okur olarak, anlatının yarım kalmasına katlanamamış, kayıp metnin peşine düşmeye karar vermiştir. O zaman yalnızca Don Kişot'un değil, yoldaşımız bir okurun serüvenlerini de okumaya hazır ve razı olmalıyız.

Anlatıcımız şövalye edebiyatına meraklı biridir, çünkü bu konuda oldukça deneyimli. Bir okur olarak bize olduğu kadar, belki de bize olduğundan daha çok aklını şövalye romanlarıyla bozmuş Don Kişot'a yakın olduğunu görüyoruz. Saflığı, sekizinci bölümde anlatıyı terkeden derleyici yazarın bazı tuhaflıklarını, böyle şövalyelerin özel bilginleri var-

mış, kafalarından geçen en önemsiz, en gizli düşüncelerini bile tarif ederlermiş diye savunmasından belli oluyor. Ama azmi, Don Kişot'unkinden aşağı kalmıyor. Kayıp metnin peşine düşüyor ve onu buluyor:

> Bir gün Toledo'da, Alcana'da dolaşıyordum, bir delikanlı, bir ipek tüccarına bir takım eski defterler, kağıtlar satmaya geldi. Ben sokakta bulduğum yırtık kağıtları bile olsa, *okumaya çok meraklı olduğumdan*, bu doğal güdüm beni delikanlının sattığı defterlerden birini almaya itti; baktığımda Arap harfleriyle yazılmış olduğunu gördüm. Arap harflerini tanıdığım halde, okumayı bilmediğim için, bunları okuyabilecek, İspanyolca bilen bir Magripli geçer mi diye bakınmaya başladım. Böyle bir tercüman bulmam çok zor olmadı; daha eski, zor bir dil bilenini arasaydım, onu da bulurdum. Talih karşıma böyle birini çıkardı; kendisine derdimi anlatıp defteri eline verdim. Ortasından açıp biraz okudu ve gülmeye başladı (I. 9; abç).

Kayıp metin bulunmuştur. Ama yazar artık tümüyle kaybolmuştur. Kayıp metni arayan İkinci Anlatıcımız zaten bir süredir okur rolündeydi; şimdi bir de çeviriden okuyan biri olarak inanılırlığını iyice kaybetmiş sayılabilir. Magripli'nin bulduğu metnin Arapça başlığı şudur: "La Mancha'lı Don Quijote'nin Hikâyesi, yazarı: Arap tarihçi Seyyid Hâmid Badincani, Arap Tarihçisi." Yazarımız bu metni okumak için bir çevirmen bulmalıdır. Magripli'yle pazarlığa oturup "yarım kantar kuru üzüm ve iki küp buğday"a, aslına sadık bir çeviri yapması için anlaşır ve işi sağlama bağlamak üzere çevirmeni alıp evine götürür. Çeviri bir buçuk ayda tamamlanır. İkinci yazara gelince, anlatıcı olarak hükmü sıfıra inmiştir; çünkü son derece tutarsız, saf, üstelik ön yargılı bir okurdur o. Okuduklarını kendine göre yorumlamakta ancak Don Kişot onunla yarışabilir:

> Bu öykünün gerçekliği konusunda tek itiraz, yazarının Arap olması olabilir; çünkü bu milletin özelliklerinden biri, yalancılıktır. Ne var ki, bize düşman olduklarından hikâyenin fazlası değil eksiği olması beklenir. Öyle de yaptığı kanısındayım, çünkü bu kadar iyi bir şövalyeyi övmeye gelince, kalemini cimrilik etmeden kullanabilecekken, kullanması gerekirken, galiba kasten sessiz kalmış. [...] En hoş hikâyeden beklenebilecek her şeyin, bu öyküde bulunabileceğini biliyorum; eğer iyi bir şey eksik olursa, kendi adıma eminim ki, suç kahramanda değil, köpek yazarının anlayışsızlığındadır (I. 9).

Peki ya Seyyid Hâmid Badincani? O güvenebileceğimiz bir anlatıcı mıdır? Bazı eleştirmenlerin söylediği gibi Cervantes'in metindeki yazar maskesi ya da onun diğer-benliği midir? Eğer öyleyse o da yalnızca yazarlık otoritesini kırmak üzere metindedir; herkesin onun anlattığı öyküyle ilgili çekinceleri vardır. Yazar olarak en aciz olduğu an Don Kişot'un Montesino'nun mağarasına indiği andır. Çünkü Don Kişot'un bu mağarada başından geçenlerin hiçbir şahidi yoktur ve Badincani de herhangi bir okur gibi orada olup bitenlere dair Don Kişot'un anlattıklarına inanmak zorundadır. Magripli çevirmen bile bazan Badincani'nin birtakım betimlemelerini gereksiz bularak atlar; bazı yazdıkları için uydurma olmalı diye araya girer ve kim olduğunu bilmediğimiz biri de Seyyid Hâmid'in öyküsüne alaycı açıklamalar ekler:

> (Bu hikâyenin tercümanı, bu beşinci bölüme geldiğinde, gerçekliğinden şüphe ettiğini, çünkü bu kısımda, Sancho Panza'nın, kıt aklından beklenemeyecek bir üslûpla konuştuğunu ve bunca inceliği bilmesinin mümkün olmadığını, ancak görevi böyle gerektirdiği için gene de tercüme ettiğini belirtir ve hikâyeye devam eder.) (II. 5).

Ya aşağıda konuşan kimdir?

> Bu büyük öykünün tarihçisi Seyyid Hâmid, bu bölüme şu sözlerle başlıyor: 'Katolik bir Hıristiyan olarak yemin ederim ki...'; hikâyenin tercümanı ise, Seyyid Hâmid'in, kesinlikle Magripli olmasına rağmen Katolik Hıristiyan olarak yemin etmesini şöyle açıklıyor: 'Nasıl ki, Katolik bir Hıristiyan yemin ettiğinde, yemini ve söyleyecekleri doğruysa, doğru olması gerekirse, yazar da Katolik bir Hıristiyan gibi yemin etmektedir (II. 27).

Bir de burada konuşan kim: "Bu öykünün aslında belirtildiğine göre, Seyyid Hâmid'in bu bölümde yazdıklarını, tercümanı aynen çevirmemiştir" (II. 44).

Öykünün aslını bilen, ama okurdan böylesine titizlikle saklanan anlatıcı kim ve bunu neden yapıyor? Parr'ın yanıtı şu:

> Yazarın bu hınzırlıkları yalnızca kitabın bir kurgu olduğuna dikkatimizi çekmekle kalmaz, aynı zamanda oyuncu bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu hatırlatır. Ne yaptığının son derece farkında olan, karnaval mizahıyla coşan ve bütün bunları yaparken bize bir yandan yeteneğini gösteren, bir yandan okuduğumuz metne almamız gereken mesafeyi öğreten bir yazar.[4]

Ayrıca Raymond Willis'e göre, Badincani'nin sık sık başvurduğu "tarih diyor ki" formülü de aslında Cervantes'in Kurandaki hadisleri parodi etmek üzere başvurduğu bir hınzırlıktır.[5]

Birbirleriyle büyük bir rekabet içinde anlatıyı sürdüren fakat her biri ötekinden aciz ve bir yandan kendi yazdığının, bir yandan diğerinin yazdığının altını oymak için elinden geleni ardına koymayan bu yazarlar (Birinci Anlatıcı, İkinci Anlatıcı, Çevirmen, Seyyid Hâmid, *Münasebetsiz Meraklı*'nın yazarı, bütün bu anlatıcılara belli bir mesafede durup zaman

zaman araya giren gölge yazar ve kitabın sonunda dile gelen *Kalem*) elbette Cervantes'in en temel ironik oyunudur. *Don Quijote*'de bu tür oyunlarla karşılaşacağımıza dair daha Önsöz'de uyarılmıştık. "Aylak Okur," diye başlayan bu önsözde Cervantes, sunduğu kitabın çok yeni, çok alışılmamış yönleri, denenmemiş taktikleri olacağına dair pek çok ipucu vermişti. Bunu sahte bir alçakgönüllülük takınarak yapmıştı. Aslında ne denli farklı bir yapıt yarattığının kendisi de farkındaydı. Önsözde tanıştığımız bu yazar, varsaydığımız yazardır. Diğer bütün anlatıcılar bu yazara belli mesafelerde dizilirler. Varsaydığımız yazara en yakın ses gölge yazarın sesidir; yani kitabın, varlığı en elle tutulmaz, gözle görülmez anlatıcısının. Onu, handa, çok güzel bir el yazısıyla yazılmış *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi*'nin anlatıcısı olarak uzun boylu tanırız. Sonra aynı kutudan başka bir müsvedde çıkar. Bu *Rinconete ile Cortadillo'nun Hikâyesi*'dir.

Rahip'in tesbitiyle, hem üslûp hem de kaligrafi yönünden *Rinconete* ile *Münasebetsiz Meraklı* birbirine çok benzemektedir (I. 47). Ama *Rinconete*'nin, Cervantes'in 1585'de basılmış *Novelas ejemplares* (Hisseli Hikâyeler) adlı eserindeki anlatılar arasında bir öykü olduğunu bilen okurun burada verilen ipucunu kaçırmasına da olanak yoktur.[6] Eğer *Münasebetsiz Meraklı* ile *Rinconete ile Cortadillo'nun Hikâyesi*'nin yazarı aynıysa, bu yazar Cervantes'dir. Nitekim, *Münasebetsiz Meraklı*'da parodist üslûp tümüyle terk edilmiş, onun yerine didaktik üslûp benimsenmiştir: "Bedbaht, düşüncesiz Anselmo! Nedir bu yaptığın? Ne tasarlıyorsun? Neler çeviriyorsun? Dikkat et, yaptığın şey kendi aleyhinde; kendi şerefsizliğini tasarlıyor, kendi mahvını hazırlıyorsun" (I. 33). Dolayısıyla *Münasebetsiz Meraklı Don Quijote* metnine 'dışardan girmiş' bir metindir ve bir sürü yazar maskesi kalabalığı arasından, orada, dışarıda bir 'gerçek' yazarın var olduğunu anımsatmak üzere oradadır.

Gelgelelim, gerçek yazarın varlığını göstermek başka, o gerçek yazara bir yazarlık yetkesi vermek başka şeydir. Cervantes bu yetkeyi bütün anlatıcılarından sakınır. *Münasebetsiz Meraklı* okunup bittikten sonra son sözü Rahip'e söyleterek bu metindeki yazarı bile sorgulatır:

> 'Bu hikâyeyi beğendim', dedi rahip. 'Ama doğru olduğuna ikna olamıyorum. Eğer uydurmaysa, yazarı kötü uydurmuş; çünkü bu kadar pahalıya malolacak bir deney yapmak isteyecek kadar aptal bir koca olabileceğine inanmak mümkün değil. Olay, bir âşıkla sevgilisi arasında geçse, olabilirdi; ama karı koca arasında, imkânsız gibi geliyor bana. Anlatının şekline gelince, beğenmedim diyemem' (I. 35).

Birinci Kitabın sonuna geldiğimizde gene gölge yazarın kapanış sözlerini okuruz:

> Ne var ki, bu hikâyenin yazarı, merakla, gayretle, Don Quijote'nin üçüncü seferinde yaptıklarını aradığı halde, özgün kaynaklarda onlara ilişkin bilgi bulamadı. Şöhret'in La Mancha'lı hafızalara yerleştirdiği tek şey, Don Quijote'nin evinden üçüncü ayrılışında, Zaragoza'ya gittiği, o şehirde yapılan birtakım yarışmalara katıldığı ve başından, cesaretine, zekâsına yakışır şeyler geçtiği. Sonuna dair bir bilgi bulunamadı; talih karşısına yaşlı bir hekimi çıkarmasaydı bir şey bulup öğreneceği de yoktu. Bu yaşlı doktorun, söylediğine göre yenilenmekte olan eski bir tapınağın yıkıntıları arasında bulduğu, kurşundan bir kutusu vardı. Bu kutunun içinde, Gotik harflerle, ancak İspanyol dilinde yazılmış şiirlerin olduğu parşömenler bulunmuştu; Don Quijote'nin birçok kahramanlığını, Dulcinea del Toboso'nun güzelliğini, Rocinante'nin görünüşünü, Sançe Panza'nın sadakatini ve hatta Don Quijote'nin mezarını anlatıyorlardı; çeşitli mezartaşı yazıları, hayatına ve alışkanlıklarına dair

methiyeler de yer almaktaydı.

Bunların okunup anlaşılabilenlerini, bu değişik, hiç görülmemiş hikâyenin yazarı, ileride aktarmıştır. Yazar, hikâyenin okurlarından, hikâyeyi yayınlayabilmek için La Mancha'nın bütün arşivlerini arayıp taramanın muazzam zahmetine karşılık, bir tek şey rica ediyor: O da, bütün dünyada geçerli olan şövalye kitaplarına, akıllı kişilerin gösterdiği inancı, bu hikâyeye göstermeleri. Kendisi o zaman zahmetinin karşılığını bulmuş olacak, bu hevesle, bunun kadar gerçek olmasalar da, hiç değilse aynı derecede ilginç ve eğlenceli başka hikâyeler bulup yayınlayacaktır (I. 52).

Burada konuşan kim? sorusunu sorduğumuzda, en akla uygun yanıt gene gölge yazar yanıtıdır. Başlangıçta olduğu gibi burada da bir kayıp metin kurgusuyla karşı karşıyayız. Metni ilk kaybettiğimiz zaman farkına vardığımız ikinci anlatıcı, metnin devamı bulunduğundan beri çeviriyi aktaran bir okur-anlatıcıdır. Şu anda konuşan o olamaz, çünkü metin gene kaybolmuştur. Yitik metnin peşine düşen Seyyid Hâmid de olamaz. Seyyid Hâmid bulunmuş sayfaların ölü yazarıdır. Zaten kastedilen Seyyid Hâmid olsaydı, ondan bu hikâyenin yazarı diye değil, başından beri alıştığımız biçimde, Seyyid Hâmid diye söz edilmesi gerekirdi.

Cervantes'in uydurma yazarlar korosunu yeniden başlattığı son olmayan son, Birinci Kitapta gerçekleştirdiği en kayda değer yeniliktir. Birinci Kitap, ilk satırından, burada alıntıladığım son satırına kadar, anlatı yetkesi üzerine bir diskurdur. Gündeme getirdiği sorular yirminci yüzyılın başından beri anlatı kuramının en önemli sorularını oluşturmuştur. Yazar kimdir? Varsayılan yazar kimdir? Anlatı yazara mı aittir okura mı? Anlatının anlamı yazarın iletmeye niyetli olduğu mesajda mıdır, yoksa okurun yorumunda

mı? O niyetle bu yorum çakışır mı? Çakışırsa ne derecelerde ve nasıl çakışır? Yazarın mesajıyla okurun yorumu bire bir çakışır ve yorumbilimsel daire bu çakışmayla kapanırsa, bu edebiyat adına iyi bir şey midir, kötü bir şey mi? Bu daire yazar tarafından nasıl kırılabilir? Önsözün yazarı Cervantes öyküde yerini gölge yazar Cervantes'e bırakır ve bununla da yetinmeyip araya birçok kurgusal anlatıcı koyarsa, bunu hangi amaçla yapmaktadır? Gerçek bir yazarın varlığını kanıtlamak amacıyla mı, yoksa metnin kurgusallığını yazarının bile aşamayacağını ima etmek için mi?

Bu soruları soran Cervantes, yanıtlarını *Don Quijote*'de verir mi? Kanımca verir. Yazarın gerçekliğini, diğer bir deyişle, metnin gerçek bir yazara ait olduğunu hatırlatan ipuçlarını anlatıdan hiç eksik etmez. Bir yandan da yazarın sesini ve yetkesini giderek kurgusallaşan bir sanallık içinde yok eder. Bu, Cervantes'in metnin çift eksende var olduğunu, hem o metnin kendi dışında var olan bir gerçeklikle bağlantılı olduğunu, hem de kendi kurgusal evreninde bağımsız durduğunu düşündüğünü gösterir. Bu eşzamanlı yadsıma ve olurlamayı, diğer bir deyişle metnin bağımlı ve bağımsız varoluş eksenlerini nasıl belirlediğine daha yakından bakalım:

> Nasıl endişelenmeyeyim? Bunca yıldır unutuluşun sessizliği içinde uyuduktan sonra, şimdi bütün bu yılların yüküyle, böyle bir hikâyeyle karşısına çıktığımda, halk denilen eski kanun koyucu ne diyecek? Saman gibi kupkuru, yenilikten yoksun, üslûbu güdük, kavram yoksulu bir hikâye; bilgi ve doktrinden tamamen mahrum [...] (38)

Bunları söyleyen yazar, kitap sayfaları içinde bizi tarihsel yazar Cervantes'e en çok yaklaştıran yazardır. Aslında okur olarak biz hep bir yazar düşünerek okuruz. Satırların arasında bu yazarın imgesini, sesini, çehresini ararız. Bu bütün

edebiyat türlerinin birer iletişim türü olmalarından, okur ne denli münzevi olursa olsun okuma arzusunun temelinde bir iletişim güdüsü yatmasından kaynaklanır. Ama okurken düşlenen yazar ancak 'çıkarsanmış' bir yazar olabilir: Okurun, 'bu tür bir kitabı yazan bir adam şöyle şöyle bir adam olmalı' diye çıkarsadığı yazar. Örneğin *Don Quijote*'nin metninden Cervantes hakkında şu çıkarsamaları yapabiliriz: Bu kitabı yazmadan önce romans türünü denemiş, İnebahtı Savaşına katılmış, Katolikliği idealize eden, Katolikliğin çağdaşlaştırılması gerektiğini düşünen, Rönesans hümanizması geleneği içinde yer alan, ütopyacı sosyalist düşünceye eğilimli bir yazar. Çok meraklanırsa kitap dışı biyografilere başvurabilir okur elbette, ama bu biyografiler de onun yazarın gerçekliğine tümüyle ulaşmasına yetmeyecektir.

Değişik anlatıcılar kullanan Cervantes sanki bizi çıkarsadığımız yazarla gerçek yazarın örtüşmemesinin pekala mümkün olabileceği konusunda uyarmaktadır. Fakat bundan gerçek bir yazarın varlığını yadsıyabileceğimiz sonucu çıkmaz. Bunun için Cervantes bize sık sık kendini anımsatır. Romanın başında Don Kişot'un kütüphanesi ayıklanırken Rahip ve Berber Miguel de Cervantes'in *Galatea*'sına rastladıklarında (bu, Cervantes'in *Don Quijote*'den önce başladığı ve *Don Quijote*'yi yazdığı sırada hâlâ yarım olan pastoral romans tarzındaki kitabıdır) onu yakmamaya, saklamaya karar verirler:

> Cervantes benim çok eski arkadaşımdır[der Rahip], şiirden çok talihsizlikle tecrübeli olduğunu bilirim. Kitabı yenilik bakımından fena sayılmaz; ancak başlangıçta kendine koyduğu hedefe ulaşamamıştır. Yazacağını vaad ettiği ikinci bölümünü beklemek gerek, belki bu düzeltmeyle, şimdilik kendisinden esirgenen hoşgörüyü elde edebilir. Bu arada, evinizde saklı dursun sevgili dostum (I. 6).

Gene Birinci Kitabın otuz dokuzuncu bölümünde esir İnebahtı Savaşı sırasında tanıdığı cesur bir askerden, Saavedra adında bir İspanyol'dan söz eder. Bu elbette İnebahtı Savaşı'na katılmış olan Cervantes'in ta kendisidir (I. 38). Esir'in hikâyesi bittikten hemen sonra handa unutulmuş bir valizin içinde birtakım öyküler bulunur. Bunların içinden, Cervantes'in yayımlanmış öykülerinden olan *Rinconette ve Cortadillo'nun Hikâyesi* de çıkar. Kitabın dışındaki gerçek Cervantes'e bu doğrudan göndermelerin yanı sıra dolaylı göndermeler de vardır. Örneğin gene aynı valizden çıkan *Münasebetsiz Meraklı'nın Hikâyesi*, ya da yaşamı Cervantes'inkinden esintiler taşıyan ve hapishanede kitap yazmış olan Gines de Pasamonte'nin öyküsü. Özetle, doğrudan ve dolaylı göndermelerle çağrıştırılan bu Cervantes, kitabın dışındaki gerçek Cervantes'dir. Ama bizi bundan daha çok ilgilendiren, kitabın içindeki, çıkarsadığımız yazar olan Cervantes'dir. Bu yazar, öyküsüyle mesafesini sürekli korumaya çalışan, üslûbunda ironiye, dünya görüşünde hicve yer ayıran, mizah hissi son derece yüksek ve okuruyla çok sesli bir diyalog sürdürmekte kararlı bir yazardır.

Okurun çıkarsadığı bir yazar olduğu gibi, yazarın da varsaydığı okur ya da okurlar vardır. Okur nasıl bir metni okurken o metni kaleme almış kişi hakkında bazı tahminler yürütmekten kendini alıkoyamazsa, yazar da, metnini yazarken, o metni okuyacak olanlar hakkında tahminler yürütmekten kendini alamaz. Bir farkla ki, okur bu konuda yazardan daha özgürdür. Eline aldığı metnin daha ilk sayfasından yazara bağlanmaz; ilerledikçe o yazarı benimser ya da benimsemez; isterse metni bırakıp okumaktan vazgeçebilir ve yazarı hakkında oluşturduğu olumsuz yargı ile yaşayabilir. Yazar ise bir okur kestirerek yazmak zorundadır. Nitekim Cervantes'in daha önsözde bir okur kestirmeğe çalıştığı bellidir. Daha doğrusu birkaç tür okur: Piyasa roman-

ları okuru, skolastik ve yaratıcılıktan pek anlamayan bir okur, bir de ideal, akıllı ve duyarlı okur. Onun düşlediği, metindeki bütün incelikleri anlayacak, yorumlayacak ve değerlendirecek akıllı ve duyarlı bir okurdur.

Bu anlamda okur kaygısı Gutenberg devrimini izleyen yeni yayımcılık dönemiyle başlamıştır. Ondan önce sınırlı kopya üreten yazarlar, bu kopyaları verdikleri okurlarını iyi tanıyıp tepkilerini kestirebiliyorlardı. İkinci Kitap'ta Don Kişot'un da gözlemlediği gibi, matbaanın icadından sonra yazarların kendilerini okurlarına beğendirmeleri güçleşmiştir. Sansón da aynı fikirdedir: "Basılı eserlere ağır ağır bakıldığından, kusurları kolayca görülebilir; üstelik yazarın şöhreti ne kadar büyükse o kadar didiklenirler" (II. 3). Her tür okur düşlemek zorundadır yazarlar artık - saf okur, önyargılı okur, aptal okur, dikkatsiz okur, akıllı ve duyarlı okur. Ama kitaplarını hep 'ideal okur' için yazmak, varoluşlarının nedenidir. Yazarların bu okur arayışı modern okur yazar diyaloğunun da başlangıcıdır.

Bu başlangıcın işaretleri *Don Quijote*'nin tümüyle okumaya ve okurlara ilişkin bir kitap olmasında görülür. Başkişisinden başlayarak *Don Quijote* bir okurlar galerisidir. Hattâ anlatıcılarımızın tümü de aynı zamanda anlattıkları metnin okuru olmuşlardır. İkinci Anlatıcı'nın çok açık okurluk konumunun da ötesinde, Seyyid Hâmid Badincani de bir okur olmalıdır, çünkü İspanyolca bilmediğine göre anlatısını o da çeviriden aktarmaktadır. Ruth El Saffar, *Don Quijote*'de bütün anlatıcıların anlatıyı devraldıkları noktaya kadar, öykünün okurları olduğuna dikkat çeker.[7] Ama bu okurların tümü, olsa olsa, gerçek okurun birer izdüşümü, eksik bir kopyasıdır.

Gerçek okura ancak gerçek yazar Cervantes, o okuru düşleyebildiği ölçüde yaklaşabilir. Peki ya gerçek okur? O, gerçek yazar Cervantes'e ne kadar yaklaşabilir? Ancak Cer-

vantes'in kendisine yaklaşabildiği kadar, belki bundan da az. Elindeki bütün metin içi ve metin dışı bilgileri topladığını varsayalım, gene de meraklı okur için okuduğu metnin yazarı ancak çıkarsadığı bir kişi olmaktan ileri gidemeyecektir. Ve o kişinin romanın gündeme getirdiği ve getirmediği konularda ne düşündüğü de ancak bir kestirmece işidir. Ama bu bizi yazarın varlığını tümüyle yadsımaya ya da yazarın ölümünü ilan eden dekonstrüktif okumalara mı götürmek zorundadır?

Bu sorunun yanıtı ilk kez Wayne C. Booth'un *The Rhetoric of Fiction* (1961) adlı çalışmasında verildi. Booth bu kitabında ve onu izleyen *The Rhetoric of Irony*'de anlatının mutlaka bir yazar varsaydırdığını ve anlatı hangi ses ve fiktif anlatıcıyla hangi bakış açısından yürütülürse yürütülsün, okur ya da okur grupları tarafından mutlaka bir anlam yakıştırılacağım söyledi. İşte anlatı metninin akla gelebilecek her türlü taktik, retorik, oyun ve ironiyle gerçekleştirdiği bu anlam, "varsayılan yazarın" sesini oluşturuyordu ve okur mutlaka bu sesin arkasında bir yazar durduğunu düşünüyordu. Böylece anlatıyı gün ışığına çıkardığı noktadan itibaren yazar artık o anlatının gerçek yazarı değil varsayılan yazarı oluyordu.

Booth'un varsayılan yazar kavramını öne sürmesiyle anlatının mesajına ilişkin sorular yanıtlanmış olmuyordu. Şu soru hâlâ yerinde duruyordu: Yazarın niyetini, yani ne anlatmayı amaçladığını bilmenin, anlamlandırma ve yorumlama açısından önemi nedir? E. D. Hirsch'e göre farklı yorumlar mümkündür ama bir anlatının asıl anlamı yazarının ne anlatmak istediğidir; bunun ötesindeki tüm yorumlar o metnin değişik zamanlarda değişik önem kazanmış ikincil anlam potansiyelleridir.[8]

Hirsch ekolünün yazara ait anlamda ısrarının nedeni, anlatı metninin uzak yakın her türlü anlamı üretmeye vesile

edilip, yorum kargaşası yaratılmasının önüne geçme isteğidir. Buna karşılık Hirsch'in karşısındaki Yeni Eleştiriciler ise, mümkün olduğunca çok yorumun yorum kargaşası değil yorum zenginliği yaratacağını ve edebiyat geleneğini zenginleştireceğini öne sürer. Onlara göre ne tarihsel ne biyografik ne de yazarın kendi ifadeleriyle desteklenmiş yorumlar (çünkü yazarlar çoğu zaman kendi metinlerini yorumlayamaz ya da 'bilinçaltı' mesajlarını göremezler) bir metnin anlamını sabitleştiremez, daraltamaz, kesinleştiremez. Hirsch için yorumda 'gerçek' yazara yaklaşabilmek gerekir. Karşıtları için (Biçimcilik, Yeni Eleştiri, Yapısalcılık, Postyapısalcılık) her okuma yalnızca varsayılan bir yazarın iletisini anlamaktan ibarettir.

Anlatı metninin yorumuyla varsayılan yazarın özdeşliği yalnızca bu metnin yoruma açık olduğunu gösterir. Yorumların keyfi, dolayısıyla anlamın da keyfi olduğunu göstermez. Roger Fowler'a göre,

> Metin kendi şifreleriyle 'konuşur', anlatı bağlamının doğru kaynağını deşifre eder: Dilin genel kurallılığında ve yazarın dili nasıl kullandığına bağlı olarak metin, bir kez yazıldıktan sonra, özgürleşir ve 'halka mal olur'. Dil, bireyin ötesine geçerek metni toplumun değerleriyle kuşatır. Ve hiç kuşkusuz, okur anlamın üreticisidir, çünkü yazar kadar o da içinde bulunduğu kültürün dilinin barındırdığı anlam kodlarının haznesidir.[9]

Buradan, postmodernist yaklaşımın 'yazar yazmaz metin yazar' sloganına sıçramak ne denli uygundur bilemiyorum.[10] Bir kez yazılıp basıldıktan sonra bir anlatının anlamının belirleyicisi artık okurdur. Gelgelelim, o anlatıyı 'o şekilde' kurmuş olan bir yazarın varlığı da, bilgisayardan üretilmiş sözcüklerin tesadüfi biraralığından ortaya çıkmış bir metinden farklı olmak zorundadır. Anlamlandırmada

yazarın niyetini yorumla ilgisiz görsek bile anlatı metninin dilsel kasıtlılığını, yani sözcüklerin dizilişindeki kasıtlılığı, göz ardı edemeyiz.

Don Quijote'nin yazarının belli bir niyeti vardır. O, anlamı üreten tarafın okur olduğunu bilen bir yazardır. Bu nedenle okuruyla diyaloğa hiç ara vermez. İlk romancılar kendilerini okur-yazar diyaloğunun Cervantik çekiciliğine kaptırmakta gecikmemişlerdir. *Don Quijote*'de okurlar ve yazarlar sürekli flört eder. Herkes öykü anlatmanın ve dinlemenin zevkinde birleşmiştir: Sansón Carrasco Don Kişot'un önünde diz çöküp onu selamlarken hem kitabın karakteri olarak kitabın içinde hem de birinci cildi okumuş olarak kitabın dışında bir karakter-okurdur (II. 3). Bu karakter-okur, birinci cildin popülerliğini şöyle dile getirir:

> Çocuklar karıştırıyor, gençler okuyor, yetişkinler anlıyor, yaşlılar alkışlıyor. Her tür insan tarafından o kadar tanınıyor, okunuyor ve biliniyor ki, zayıf bir beygir gördüler mi, 'İşte Rocinante,' diyorlar. Kitaba en düşkün olanlar da genç hizmetkarlar; bir tek senyör evi yoktur ki, sofasında *Don Quijote* bulunmasın; biri alıyor, biri bırakıyor; biri kapıyor, öteki yalvarıyor (II. 3).

Her biri hem okur hem de yazar olan kitap karakterlerinin çoğu, sonradan roman türünde gördüğümüz anlatı oyunlarının kışkırtıcı bir ön hazırlığı içindedirler. Kimi zaman zıtlaşır, kimi zaman anlaşırlar, ama edebiyat konuşmaktan, okuma tecrübelerini paylaşmaktan vazgeçmezler. Kitabın önsözünde ilk kez karşılaşan okur ve yazar (Cervantes ve Arkadaş) kitapta çoğalır ve bir okur yazar beldesi yaratırlar. Don Kişot bunların en donkişotudur; ama İkinci Yazar, Çevirmen, Berber ve Rahip, Yeşil Şövalye, Katedral Heyeti Üyesi, hepsi kıskanç ve iddialı birer okurdur. Kendi edebiyat zevklerini savunmakta son derece gevezedirler, bi-

raz da katı. Bu ukala okurların karşısındaki yazarlar onlara göre daha kaygan bir zeminde dururlar. Gines de Pasamonte yazdığı kitabı hapishanede rehin bırakmak zorunda kalmıştır. Cardenio aşk acısından aklını yitirmiştir;Yeşil Şövalye'nin toy oğlunun şiire merakı ailede pek onaylanmamaktadır; ikinci anlatıcı yazar bile değildir; çevirmen ise yalnızca enstrümantal bir konumdadır (ve bundan da şikayetçidir). Kuklacı Pedro Usta kılığında Gines de Pasamonte'nin anlatısı deli bir okur, yani Don Kişot tarafından paramparça edilir; Avellenada sahtekâr bir yazardır.

Don Quijote'de okurlar kesinlikle daha etken, yazarlar daha edilgendir; okurlar daha saldırgan, yazarlar daha mazlumdur. Yazar olarak Cervantes'in kendi üslûbunu, yani parodiyi terk ederek eklediği tek metin olan *Münasebetsiz Meraklı'nın Hikâyesi*, kitabın geri kalan kısmıyla tutarsız olduğu yargısıyla eleştirilmektedir. *Don Quijote*'nin dünyası yazarların tutunabilmeye çalıştığı okur-egemen bir dünyadır. Bunun da tarihsel nedenleri vardır kuşkusuz. On yedinci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak giderek daha belirleyici olan yeni okur kitlesinin ilk habercileri olmalıdır bu kaprisli okurlar. Bu dönem yazarların yeni patronlarıyla, orta sınıfla, tanıştıkları dönemdir.

İlk romancıların okur kitlesinin okuma düzeyini, yorum yeteneğini, kitap alma eğilimlerini kestirmeleri zordu. Roman okuru olmaya aday orta sınıf roman kadar yeniydi. Roman tarzının fazlasıyla okur kollayan bir tür olmasında bunun da rolü olmalı:

> 'İyi hiçbir tarafı olmayacak kadar kötü kitap yoktur', dedi Sansón.
>
> 'Buna hiç şüphe yok', dedi Don Quijote, 'ne var ki, yazılarıyla, haklı olarak büyük şöhret kazanmış kişilerin, bunları matbaaya verdiklerinde şöhretlerini tamamen kaybet-

tikleri veya bir miktar değerden düştükleri de çok görülmüştür'.

'Bunun sebebi', dedi Sansón, 'basılı eserlere ağır ağır bakıldığından, kusurlarının kolayca görülebilmesidir; üstelik yazarın şöhreti ne kadar büyükse, o kadar didiklenirler. Dehalarıyla ün yapmış kişiler, büyük şairler, meşhur tarihçiler, daima ya da çoğu zaman, kendileri bir eser yayımlamadıkları halde başkalarının yazdıkları hakkında hüküm vermeyi özel zevk edinmiş kişiler tarafından kıskanılırlar'.

'Bunda şaşılacak bir şey yok', dedi Don Quijote; çünkü birçok dinbilgini vardır ki, kürsüde başarılı değillerdir; fakat vaaz verenlerin eksikliklerini, fazlalıklarını görmede çok başarılıdırlar'.

'Bütün bu dedikleriniz doğru, Señor Don Quijote', dedi Carrasco, 'ama ben bu sansürcülerin daha merhametli, daha az titiz olmalarını, çekiştirdikleri eserin aydınlık güneşindeki zerrecikler üzerinde durmamalarını isterdim[...] .Ayrıca, onlara kusur gibi görünen şey, bazen bir yüzün güzelliğini daha da arttıran benler olabilir. Kısacası, bence kitap yayınlayan yazar, büyük bir tehlikeye atılmış oluyor; çünkü okuyan herkesi memnun ve tatmin edecek bir kitap yazmak, kesinlikle mümkün değildir' (II. 3).

Ayrıca yazarlık yetkesinin romanın önemli bir sorunsalı olarak öne çıkması, kimi zaman doğrudan doğruya kurgunun bir öğesi olması (*Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste*) hem epistemolojik (neyi nasıl biliriz ve nasıl bildiririz) hem de ekonomik (kim bu yazdığımızı para verip alacak?) nedenlerin birleşmesiyle olmuştur. Ama kimi zaman kuşkulu, kimi zaman coşkulu tüm bu oyun ve ironilerin ardında yazarın iyi bir okurla iletişim arzusu gizlidir.

Eğer yazın metnine de, sanatsal özelliklerini saklı tutarak, bir iletişim belgesi olarak bakarsak, Cervantes'in *Don Quijo-*

te'sinin Jakobson'dan Bakhtin'e okur-yazar iletişimi konusunda yirminci yüzyılda oluşturulmuş bütün kuramları çok önceden uyguladığını görürüz. Daha önce söz ettiğim gibi, Jakobson yazın metnini yazarın okuruna yolladığı şifreli bir metin gibi görür. Bu metin yazarın duygularını yansıtır, okurun muhtemel tepkilerini hesaba katarak ilerler, yazınsal üslûp kullanır, okurun metni doğru yorumlamasını sağlayacak kilometre taşlarını koyar ve yazın metninin yanı sıra, satırların arasında, okuruyla paylaştığı bir de yorum metni oluşturur.[11] Cervantes'in metninde Jakobson'un yazınsal iletişim şemasının bütün unsurları mevcuttur.

Bu iletişim şemasına Bakhtin bir boyut daha eklemiştir: Yazar ucundaki denetim, ilerledikçe değişebilir. Yazar mesajını yukarıda belirttiğimiz biçimde şifrelendirip okura sunarken, muhtemel okur tepkilerine göre kendi pozisyonunu da değiştirebilir, en azından mesajını her türlü tepkiyi hesaba katarak kodlayabilir. Bakhtin'e göre yazar ölçmüş, biçmiş, kendi pozisyonunu belirlemiş ve bu pozisyonu duygusal, akılcı, sanatsal, ahlâki ve yorumcu kodlamalarla okuruna ulaştırmaya çalışan yazardan biraz farklı olarak hep diken üstünde, muhtemel tepkileri kollayan, o tepkilere göre kendi kendisiyle tartışmaya açık, duyarlı, kulağı kirişte, gözü sürekli sağını solunu, önünü arkasını kollayan yazardır. Daha doğrusu iyi yazar budur.[12]

Cervantes'in başyapıtında böyle bir yazar söz konusudur: Bir düzine yazar ve okur karakteri arasında bir gölge gibi gezinen, konuşmaktan çok konuşturan ve dinleyen bir yazar. Bu yazar kurduğu bütün oyunların gerisindeki niyetin duyarlı ve akıllı okurla buluşma olduğunu hissettirir. Metne soktuğu okur kişilikleri yetmiyormuş gibi varsayılan okurun sesine de yer açar. Örneğin Sansón Carrasco'ya Don Antonio'nun şu sitemi, kitabı o anda elinde tutan okurun sitemi olabilir: "Ah, beyefendi, dünyadaki en hoş deliyi us-

landırmak istemekle bütün dünyaya vermiş olduğunuz zarar yüzünden Tanrı sizi affetsin! Don Quijote'nin uslanmasının faydası, asla çılgınlıklarının verdiği zevk kadar büyük olamaz; bunu anlamıyor musunuz beyefendi?" (II. 65) Bu yazar okur duyarlılığına azami yer açarken yazarlık yetkesini sorgulamayı da görev bilir. Dolayısıyla kurguladığı oyunların hiçbirini yüzeysel zeka oyunları olarak nitelendiremeyiz; bunlar, romanın başlangıcındaki teknik arayışların bilinçlendirilmesine yarayan, epistemolojik kriz süreçlerinde felsefi bir mesaj vermek için başvurulan arayışlar olarak görülmelidir.

Cervantes epikten devraldığı sergileme (*diegesis*) ve tiyatrodan devraldığı gösterme (*mimesis*) yöntemlerinden öyle bir tezgâh kurmuştur ki, kendinden sonra gelecek roman yazarlarının bu tezgâhta dokuyacağı desenlerin de ilk ilmeklerini atmıştır.[13] Görünüşte hınzır ve komik bir dizi teknikle oynarken karşıt dünya görüşlerini ve ahlâk felsefelerini çatıştırmıştır. *Don Quijote*'nin kurulduğu epistemolojik diyalektik eksende, Don Kişot Sancho Panza karşıtlığı, *a posteriori/a priori*; düzyazı/şiir; güncel/geçmiş; materyalizm/idealizm; pragmatizm/ütopyacılık kutuplaşmalarını sergilerken özne/nesne; yazar/okur; özdeşleşme/yabancılaşma; diegesis/mimesis; sahte-metin/gerçek-metin; sahte-anlatıcı/gerçek-anlatıcı kutuplarının sürekli ve soluksuz yıkılmalarını da içerir.

2. Okurla atışma: *Tristram Shandy*

Romanın başlıca yazın türü haline geldiği on sekizinci yüzyılda romancı bilinmeyen okurla buluşmanın heyecanı içindedir. Bilinmeyen okur diyorum çünkü bu yüzyılda artık İngiltere'de başlayıp Fransa'ya ve oradan Avrupa'ya yayılan epistemolojik devrim tamamlanmış, bilme biçimleri

Newton, Hobbes, Locke, Hume'un yazılarında öne sürdükleri yepyeni bir dünya (bilme nesnesi) ve yepyeni bir insan (bilen özne) ile belirlenmeye başlamıştır. Newton'un aklın çözümüne sunduğu dünya, eğer hareket kanunları bilinirse tümüyle çözülecek mükemmel makinedir. İnsan Newton fiziğinin ışığında yeniden tanımlanmış, duyuların yönlendirdiği insan davranışları sistematize edilmeye çalışılarak yeni bir insan doğası tanımı ortaya atılmıştır. Buna göre insan, bencil güdüleriyle hareket eden, önce kendi çıkarını düşünen, acıdan kaçan, hazza yönelen, oldukça mekanik bir varlıktır. Bu tür kuramlardan etkilenmemiş olması mümkün olmayan on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl romancıları, yeni tanıma uyan ya da tepki gösteren karakterler çiziyorlardı.[14]

Aynı dönemde yazarlar yeni okurlarını keşfetmeye çalışıyorlardı. Okur artık onların bildiği, soylu sınıfın seçkin eğitim kurumlarında okumuş erkek nüfusu değildi. Orta sınıftan kadınlarla zengin evlerinde yüksek sesle okunan romanlara kulak misafiri olan çalışanlardan oluşan bir kesim de roman okurları arasına katılmıştı. Romanların yüksek sesle okunması roman okumayı bir tür dizi seyretmeye yaklaştırmıştı. Ian Watt, Richardson'un *Pamela*'sının her sınıftan kadının en sevdiği kitap, başkişisi Pamela'nın ise onsekizinci yüzyıl İngilteresi için kültürel bir idol olduğunu söyler.[15] Bugün için önemsiz gibi görünen kitap ve dergi satış rakamları (on sekizinci yüzyılın başında İngiltere'de altı milyonluk nüfusun kırk üç bininin haftalık, yirmi üç bininin günlük yayın izlediğini biliyoruz) o gün için etkileyici olmalıydı ki, yüzyılın sonunda Dr. Johnson bir "okurlar ülkesi"nden söz edebiliyordu.[16]

İngiltere'de, o günün ekonomik koşullarına göre romanlar oldukça ucuzdu. Gene de çalışan sınıfın alabileceğinden çok pahalıydı. *Tom Jones*'un fiyatının (cildi 3 şilinden altı

cilt olarak basılmıştı) bir işçinin haftalık kazancından çok olduğunu söyler Watt.[17] Ama evde çalışan işçiler, aşçı, uşak ve hizmetçiler, işleri bittikten sonra aralarından birinin okuduğu romanı dinlemeye bayılıyorlardı. (Gene de en çok satan kitaplar hâlâ dini kitaplardı.) On sekizinci yüzyılın sonunda yayınevlerinin sayısı iki yüzü bulmuş, ciddi bir rekabet başlamıştı. Okur kitlesinin farklılaşarak büyümesine bu yayımcıların çabalarının büyük katkısı oldu. Romancının yanı sıra antoloji, derleme ve çeviriler piyasaya süren birçok yayınevi özel ilgi alanları oluşturarak okur sayısını artırmayı amaçladılar. Bunda da başarılı oldular.[18] Basılacak kitaba karar veren yayınevi editörleri kuşkusuz yazarları da yönlendiriyor ya da en azından yönlendirmeye çalışıyorlardı. Romanın çıkışında bu yönlendirmenin etkileri de oldukça sık incelenmiş konulardan biridir.[19] Yüzyılın en popüler iki romancısının, Defoe ve Richardson'ın, kitapları para kazanmayı başarmalarının ardında kuşkusuz yeni okuru iyi tanımaları yatıyordu.

Richardson ve Defoe'ya kıyasla daha akademik eğilimli Fielding ve Dr. Johnson gibi yazarlara bakılırsa çalakalem yazılmış romanlar edebi açıdan birer yüz karasıydı. Romanın çağdaş epik olduğunu kabul etmekle birlikte, Fielding'in gönlü popüler beğeniye ödün vermemekten yanaydı. Richardson'un *Pamela*'sını bu yüzden acımasızca eleştirmişti.[20] Fielding'in ulaşmak istediği okur kültürlü ve akıllı okurdu. Elizabeth Griffith'in *The Delicate Distress* (Tatlı Hüzün) adlı romanının önsözündeki rahatlığı paylaşamıyordu Fielding. Griffith bu önsözde şöyle diyordu: "Ne mutlu biz tarihçilere, ya da bir kademe aşağısını kabullenirsek, yaşam yazarlarına ki çağdaş bir Aristoteles ortaya çıkıp da tarihi nasıl yazmamız gerektiğini belirleyen, klasik yazarların dikte ettiği türden yer, olay, zaman birliği gibi kurallar koymuyor. Bunu düşündükçe sevinçten uçuyorum."[21]

On sekizinci yüzyılda roman iddialı yazarların burun kıvırdığı bir türdü. Ama bir çok yeni romancı için önemli olan yazdıklarının okunmasıydı. Griffith'in sevinci boşuna değildi. Klasik eğitim kapıları kendilerine açık olmayan kadınlar, kurallara uymadı diye gereğinde Shakespeare'in yapıtlarına bile burun kıvırabilen bu neo-klasik dönemde, diğer yazın türlerini denemekten çekiniyor ve yaratıcılıklarının kısıtlandığını hissediyorlardı. Romanın çıkışıyla birlikte kadın yazarların üretkenliğinde tam bir patlama oldu. Nihayet dilediklerini söyleyebilecekleri bir yazın ortamına kavuşmuşlardı.

İlk kadın romancılardan Clara Reeve, bu özgürlük duygusunu şöyle ifade eder:

> Roman zamanının gerçek yaşam ve ilişkilerinin bir resmidir [...] bize, her gün hepimizin başına gelebilecek olağan şeyleri anlatır. Ve romanın mükemmelliği, bunu çok doğal ve zahmetsiz bir biçimde, olasılıktan uzaklaşmadan, sanki öyküdeki insanlar yakınlarımız gibiymişcesine, bizi onların sevinç ve üzüntülerine ortak ederek yapmasındadır.[22]

Gelgelelim on sekizinci yüzyılın sıradan orta sınıf yaşamı ve bu yaşamın sıradan değerleri, kendini gerçek edebiyatçı diye tanımlayan bazılarının bir türlü içine sinmiyordu. Defoe ve Richardson yaşadıkları çağdan memnun görünüyorlardı ama Fielding'e bakarsak onların yazdıkları incir çekirdeğini doldurmayan, olsa olsa orta sınıf ahlâkının ikiyüzlülüğünü sergilemeye yarayan belgesel nitelikte yazılardı. Gerçek edebiyatçı, yazarlık ustalığıyla yeni yetme 'romancılardan' ayrılabilmeliydi. Yaşam epikten bu denli uzak düşmüşse yazına düşen belki de bu uzaklığı gözler önüne sermekti.

Romanın komik anlatımla yakın ilişkisinde, çıkışındaki okur-yazar kompozisyonunun da rolü vardır. Artık yaşam hicivci ya da parodist bir anlatımla yansıtılabilirdi. Fransız

yazar Charles Sorel'e göre, edebiyatın nesnesi yaşamın sıradan olaylarıydı ve bunlar tüm çıplaklıklığıyla sergilenmeliydi. Bunu ancak hiciv türü anlatılar başarabilirdi.[23] Yeni gerçekliğin anlatı modeli olarak Cervantes'in *Don Quijote*'sinin on sekizinci yüzyıl romanında paradigmatik bir rol oynamasının, özellikle de akademik yazarlar tarafından taklit edilecek tek örnek olarak benimsenmesinin nedeni budur. Yukarıda belirtildiği gibi, Fielding'in *Joseph Andrews*'unun altbaşlığı, "*Don Quijote*'nin Yazarı Cervantes Tarzını Taklit Ederek Yazılmıştır," der. Romanın önsözünde de *Don Quijote*'deki Katedral Heyeti Üyesi'nin önerisinin izlendiği ilan edilir: "Şimdi, komik bir romans aslında bir komik mensur epiktir ve ciddi bir epik nasıl tragedyadan farklıysa, komik romans da komedi demek değildir. Olayları daha uzun ve kapsamlıdır; daha geniş bir olay yelpazesi ve daha çeşitlendirilmiş kişiler içerir."[24]

On sekizinci yüzyıl romancıları *Don Quijote*'de gördükleri ideal- gerçek karşıtlığını kimi zaman ideal olanı, kimi zaman da gerçek olanı seçerek geliştirdiler. Bir başka deyişle, okurun sempatisini kimi zaman Don Kişot'un, kimi zaman da Sancho'nun lehine kazanmaya çalıştılar. Ama okurla diyaloğu öne çıkarmayı ihmal etmediler. O kadar ki, *Tom Jones*'un girişinde Fielding, iyi bir yazarın, "Kitaba giriş ya da şölenin yemek listesi," diye bir bölüm yazıp okura sunacağı yemekleri tarif etmek zorunda olduğunu söyler. Buna göre okur, bir aşevine girmişcesine, mönüyü beğenirse okuyacak, beğenmezse okumayacaktır.[25] Gerçi bu Fielding'in "bilge okur" diye seslendiği, düşüncelerini paylaşacağını varsaydığı, neredeyse kendi aynası olarak gördüğü okurdu ama romanın üslûbu hep, daha mütevazi okuru da hesaba katan, yukarıdan konuşmayan bir üslûp oldu. Okur kompozisyonunu Elizabeth Çağı tiyatrosunun karışık izleyicisi gibi hayal eden Fielding, tiyatronun ön sıralarında oturan

izleyiciyi olduğu gibi arkalarda oturan izleyiciyi de dikkate alma gereğini duyarak yazdı.[26]

Fielding'in *Tom Jones* ve *Joseph Andrews* adlı romanlarında okurla diyaloğu bir an bile kesmeyen yazar-yorumcusu oyunbaz bir yorumcudur. Başlıca amacı okurken düşünmeye sevketmektir. Okurun öyküye kapılıp da okuduğunun bir kurgu olduğunu unutmasına asla izin vermeyen bu yazar-yorumcu, her satırda okurla birlikte ilerleyerek onun tepkilerini yönlendirir, öğrenmesi ya da eğlenmesi gereken yerleri işaret eder. Çoğunlukla bir yol göstericidir ama bazen de içini döker, yazarlığın çilelerini paylaşır:

> Ah, Aşk. Her iki cinsten de kendini sana adayanlara ne korkunç oyunlar oynarsın! Nasıl da kandırırsın onları ve nasıl da kendi kendilerini kandırmalarını sağlarsın. Onların saflıkları sana zevk verir. İç çekişleri güldürür. Acıları eğlendirir.
>
> Gözlerimizi öyle kör, kulaklarımızı öyle sağır eder, burunlarımızı öyle hissizleştirirsin ki ne koskaca nesneleri görebilir, gürültüleri duyabilir, ne de ne keskin kokuyu alabiliriz. Mutlu ettiğin zaman bir köstebek tepesini dağ gibi gösterebilirsin gözümüze, mızmız vızıltıları savaş çağrılarına çevirebilir, papatyaya menekşenin kokusunu verebilirsin. [...] Eğer bütün bunları yapabileceğinden kuşku duyan varsa, bir sonraki bölümü okusun.[27]

Bir yandan okurla bu ve benzer görüşleri paylaşırken sık sık ona doğrudan hitap eder: "Şairlerin Şaşkınlık Heykeli'nden söz ettiğini duymuş olmalısın, Okur ve gene eğer şaşkınlığın Kresüs'ün dilsiz oğullarından birini nasıl konuşturduğunu duymadıysan hiçbir şey duymamışsın demektir."

Ama okurla en sık girdiği diyalog, yine Cervantes örneğini izleyerek edebi konularda girdiği diyalogdur:

En tepedeki meslekten en alttakine, başbakanlıktan şu bizim yazarlığa kadar bütün mesleklerin, ancak o meslek erbâbının bilebileceği bazı sır ve gizemleri vardır. Yapıtlarımızı kısım ve bölümlere ayırmak, biz yazarlık mesleği erbâbının gözardı edilmemesi gereken meslek sırlarından biridir. Şimdi bu sırrın hikmetine varamamış sıradan bazı okurlar, bu bölümlerle kitaplarımızı şişirip uzatmak amacını güttüğümüzü sanabilirler. Ama gerçek durum bambaşkadır. Her işimizde olduğu gibi burada da biz, kendimizin değil okurumuzun çıkarını düşünürüz; ve gerçekten de bu yöntemin okur için pek çok avantajı vardır. Bir kez, iki bölüm arasındaki bu boşluklar durup dinlenilecek, bir bardak bir şey içilecek bir han ya da yorgunluk giderilecek yerler olarak görülebilir. Bakarsınız, nazik okurumuz için bir günde bir bölümden diğerine yolculuk bile çok yorucu olabilir. İki kısım arasına koyulan o boş sayfalara gelince, bunlara da, yolculuğu boyunca, okurun durup dinlendiği ve gördüklerini tekrar zihninden geçirdiği duraklar olarak bakılmalıdır. Bunlar, algılama yeteneği ne denli yüksek olursa olsun, her okura tavsiye edeceğim duraklardır. Bu boş sayfaları çabuk çabuk geçmemelidir okur. Böyle yaparsa, daha yavaş ve dikkatli okuyan başka bir okurun gözünden kaçmayacak birçok ilginç şey onun gözünden kaçabilir. Bu tür soluklanma durakları olmayan bir kitap, gözü ve ruhu yoran uçsuz bucaksız denizlere, ya da kırlara benzer.

İkincisi, aynı eğretilemeye devam edecek olursak, her bölümün başında o bölümde ne olduğunu özetleyen yazıların, bir han kapısında asılı ve yolcuya içeri girerse ne bulacağını bildiren ve içerde olanı beğenmezse bir başka hana gidebilmesini sağlayan yazılardan ne farkı vardır? Çünkü bu tür yaşam öykülerinde biz, tarihçilerin tersine, olaylar zincirinin bütün halkalarını göstermek zorunda olmadığımız için, bir iki bölümün (örneğin şu şimdi yazmakta

olduğum bölüm gibi) bütüne zarar vermeden atlanabilmeine göz yumabiliriz.

Romanın çıkışındaki temel metaforun yolculuk olduğunu roman kuramcılarının hemen hepsi şu ya da bu şekilde dile getirmişlerdir. Yolculuk öncelikle on sekizinci yüzyılın romana nüfuz etmiş toplumsal koşullarını sembolize eder: Çağ hareketlilik çağıdır; hem yatay hem dikey hareket söz konusudur. Taşradan kente yatay, yoksulluktan zenginliğe dikey hareket vardır.

Bunun yanı sıra yolculuk izleğine, kişileştirme yönteminde sık sık başvurulduğunu gözlemleriz. Yeni çağın bireyi gelişen, değişen, büyüyen, olgunlaşan birey olarak görülmektedir; o artık temel bir özellikle belirlenmiş tek boyutlu, değişmez bir kişilik değildir. Kısaca yaşam ve yaşamla gelen her şey bir kişisel yolculuktur. Buna okumak da dahildir. Okur kitabı bitirdiğinde ve yeni bir kitaba başlamaya hazır olduğunda değişmiş sayılır. Okumak artık bir katekizm değil, her türlü yeni değerlendirmeyi, hatta hesaplaşmayı içeren bir değişim süreci, bir yolculuktur.

Öyleyse bu temel metaforun romanın çıkışında kurguda, kişileştirmede, hatta okuma ve yorum eylemlerinde böylesine merkezî bir yer tuttuğuna şaşmamak gerekir. Bu yolculukta yazar ve okur tam anlamıyla birer yoldaştır. Metne dahil edilen tüm yabancılaştırma öğeleri ile yazarlık oyunları bu yoldaşlık süresince boy gösterir. Yolculuğun bir amacı metnin metinselliğini sergilemek, yazılma sürecine okuru ortak etmekse, diğer amacı da yaşamın rastlantısallığına işaret etmektir. Bu bakımdan Cervantes'in *Don Quijote*'si, Fielding'in *Joseph Andrews*'u ile *Tom Jones*'u, Sterne'ün *Tristram Shandy*'si (bu romana son bölümde ayrıntısıyla döneceğim) ve Diderot'nun *Jacques le fataliste et son maître*'i yolculuk romanının unutulmayacak ilk örneklerindendir.

Cervantes'in çağı bir yenilikler çağıydı. Teleskop icad edilmiş, Almanya'da ilk gazete çıkmaya başlamış, İngiltere'de İncil'in King James baskısı yapılmış, Galileo tarafından temelleri atılan modernite ilk filizlerini sürmüştü. Bu keşifler çağında Cervantes'in *Don Quijote* ile romanı keşfedip keşfetmediği belki tartışılabilir ama romanın bir yazar için en kışkırtıcı yönlerini keşfettiği tartışılamaz. Bunlardan biri, yukarıda ilk bölümde göstermeye çalıştığım gibi, bütün tür ve dilleri kullanarak tür hegemonyasından kurtulmaktı. İkincisi, yaratıcılığın temelinde yatan kaygıyı okurla paylaşmaktı. Romanın çok dikkat çeken bir özelliği hiçbir başka edebiyat türünde olmadığı ölçekte bu arayışa okuru da ortak etmesi ve yazarın varoluşsal kaygılarının yapıtın ontolojisinde önemli yer tutmasıdır.

Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'si yaratıcılık serüveninin tüm coşku ve sıkıntılarına okurun sonuna dek ortak edildiği bir anlatıdır. Sterne yazar doğmuştur ve yazar olarak ölmeye kararlıdır: "Yaşadığım sürece yazacağım," der Sterne.[28] Öyle de yapar. Sterne *Tristram Shandy*'yi kitaplar halinde, ölümüne kadar yazmayı sürdürür. Büyük ölçüde çağının devrim yaratan Locke epistemolojisiyle biçimlenmiş bu roman, her şeyden önce sözcüklerle nesnelerin ilişkisini, giderek sözcüklerle fikirlerin, duyguların ve yaşamın ilişkisini araştıran bir metindir. İçinde nesneler üzerine yazılmış bir metin bile vardır. Romanın iki başkişisinden biri, Walter Shandy, kendini sözcüklerin çağrışımlarına öylesine kaptırmıştır ki yaşamla bağı kesilmiştir; o bir çağrışım kurbanıdır. Walter Shandy bir kapı menteşesini on yıl boyunca konuşup tamir ettiremezken, kardeşi Toby Amcam sözcüklere güvenmez. Bu güvensizlik öyle bir noktaya gelmiştir ki, nesnelerin adları, yani dilin temel yönlendirme işlevi bile onun için kuşku kaynağıdır. Bu yüzden yaşadıklarını anlatmak için dil yerine dekora başvurur; Namur Savaşı'nda

yarasını nasıl ve nereden aldığı kendisine sık sık sorulduğu için bu olayı anlatmak üzere arka bahçesine, topuyla, tüfeğiyle, kalesiyle, siperiyle savaşın tüm dekorunu kurar. Nesnelerin nasıl isimlendirileceği sorunsalı onu neredeyse mutlak suskunluğa ve onları eliyle işaret ederek belirtmeye, başka bir deyişle, yönlendirmenin mantıki ucuna itmiştir. Kısacası Toby Amcam bir yönlendirme kurbanıdır:

> Zarif eleştirmen. Bütün bunları tarttıktan ve kendi bilgin, söylemin ve sohbetinin ne büyük bir kısmının, zaman zaman yaratılan şu şamatayla nasıl canına okunduğunu bir düşündükten sonra karar ver: Nedir bu öz ve gerçek, güç ve ruh, madde ve uzam konusunda felsefeciler ve bilginler arasında sürüp giden gürültü.—Nedir bu anlamsız, muğlak sözcüklerin oluşturduğu karmaşa dolu dram.—Bütün bunları hesaba katarsan, Toby Amcam'ın şaşkınlıklarına şaşırmazsın—hatta onun ve düşmanın kalelerinin hendeklerine bir damla gözyaşı bile akıtırsın [...]. Tanrı biliyor ki onun yaşamını tehdit eden şeyler fikirler değil sözcüklerdi (II. 2).

Tristram'ın yalnızca nesneler üzerine yazdığı kısım, bu bölünmüşlük karşısında sabrı taşan bir yazarın mizahi çığlığıdır. Anlatıcı, bu iki kişiliği canlandırmak için kaleminden başka hiçbir gücü olmayan oğul Tristram'dır. Dolayısıyla da anlatı kalem, mürekkep ve kağıda ilişkin imgelem ve göndermelerden geçilmez. Bu göndermeler, zaman zaman 'söze can verme' imalarıyla çiftleşme eğretilemelerini de kullanır. Kalem/kağıt/söz üçlemesi bazan ilginç fantazilere vesile olur. Phutatorius'un penisindeki yaranın iyileşmesi için penisinin "*de re concubinaria*" bölümünün basılı olduğu, matbaadan taze çıkmış ıslak kâğıtlara sarılmasını salık veren anekdotta olduğu gibi (IV. 8).

Sterne *Tristram Shandy*'de okurla oynayacağı oyunları ve paylaşacağı kaygıları kitabın başında açıkça belirtir:

> Geçen bölümün başında sizi ne zaman doğduğum konusunda aydınlatım ama nasıl doğduğumu anlatmadım. Hayır; bu mesele için başlı başına bir bölüm ayrılmıştır. Ayrıca, Sayın Bayım, siz ve ben bir bakıma tümüyle iki yabancı olduğumuza göre, sizi birdenbire hakkımdaki her türlü bilgiye kavuşturmak çok uygun olmaz.—Biraz sabırlı olmalısınız. [...] Benimle birlikte yol aldıkça, şimdi aramızdaki bu hafif âşinalık yerini tanışıklığa bırakacaktır; ve bu da, birimizden birimiz hata yapmazsa,arkadaşlığa dönüşecektir. O zaman bana ilişkin hiçbir şey önemsiz ya da sıkıcı görünmeyecektir size (I. 6).

Tristram Shandy'de, kitapların başında yer alması gereken ithaf ancak Birinci Kitabın dokuzuncu bölümünde gelir:

> Bütün ciddiyetimle insanlığın tümüne açıklıyorum ki yukarıdaki ithaf herhangi bir Prens, Piskopos, Papa ya da Hükümdar, bu ya da Hıristiyanlık dünyasının başka bir ülkesindeki Dük, Marki, Kont, Vikont ya da Barona, ne açık ne de gizli, ne doğrudan ne de dolaylı bir biçimde yönelmiş değildir. [...] Henüz yaşayan hiç kimsenin eli değmemiş, dürüst ve gerçek, bakir bir ithaftır.

Sterne de, tıpkı üstadı Cervantes'in yaptığı gibi, ithafını Yeni Okur'a yöneltirken, bu ithaf'ın aristokrasinin inayetine sunulmamış bakir-ithaf olduğunu söylemektedir. İthafın el değmemişliği romanın el değmemişliğine koşuttur diyebiliriz. Roman yeni ve özgür bir anlatıdır ve ilk romancılardan biri olarak Sterne bunun son derece farkındadır. Bu özgürlüğü sonuna dek kullanmakta da kararlıdır:

> Her yazarın meramını anlatmakta kendine özgü bir tarzı vardır;—bana gelince, ben karanlık köşelerde birkaç kuruşun pazarlığını yapmaktan nefret ettiğim için, daha baştan, siz sayın okurlara karşı açık ve dürüst oynamaya ka-

rar verdim. Benim için daha mı iyi olacak bu, göreceğiz bakalım.

Dolayısıyla, Ekselânslarının ülkesinde herhangi bir Dük, Marki, Viskont ya da Baron'un onlara tıpatıp uyacak güzel ve sıkı bir ithafa ihtiyacı olursa ve yukarıdaki ithafı beğenirse (eğer beğenmezse, vermem)—elli şiline onundur, ki eminim bu herhangi bir dahinin isteyeceğinden yirmi şilin de ucuzdur (I. 9).

Bu yarı şaka yarı ciddi pazarlık aslında romanın çıkışında yazarın toplumdaki yeni rolünün bir göstergesidir. Gines de Pasamonte'nin kitabını rehin bıraktığında haberini verdiği yeni durumdur bu: Yazar artık kalemiyle para kazanmak durumundadır; mesenlik bitmiştir. Pazarlık kitabın tüm maliyetini içererek devam eder:

Lord'um, bu ithafı bir kez daha inceleyecek olursanız onun başka ithaflar gibi kabaca ve acemice çiziktirilmiş bir şey olmadığını göreceksiniz. Gördüğünüz gibi tasarımı iyidir; rengi durudur, çizimi yerindedir;—daha bilim adamı gibi konuşmak gerekirse ve bu yazı bir ressama uygulanacak kıstasla ölçülürse, konturlardan 12, kompozisyondan 9, boyadan 6, ifadeden 13.5 ve tasarımdan, benim tasarımımın mükemmelden başka bir şey olamayacağı da varsayılırsa, 20 alır [...].

Lütfen Lord'um, bu paranın, yazarın hesabına Mr. Dodsley'e ödenmesi için emirlerinizi veriniz; ben de kitabımın bir sonraki baskısında bu bölümü atıp yerine zât-ı-âlilerinizin rütbeleri, madalyaları, armaları ve iyiliklerini koyacağım bir bölüm eklemeye söz vereyim (I. 9).

Burada, yaratıcılıklarının takdiri yüzyıllar boyu soylu sınıfın keyfine kalmış yazarların hınzırca öc alan sesini duymuyor muyuz?

Ve bu ithaf aristokrasinin acımasız eleştiricisi, her türlü köhnemiş kuruma, boş inanca, çürümüş söyleme başkaldırmış büyük düşünür Voltaire'le dayanışma çağrısıyla biter:

> Muhteşem Tanrıça,
>
> Eğer Candide ve Cunegund'un işleriyle çok meşgul değilsen, Tristram Shandy'yi de himayene al (I. 9).

Sterne'ün önünde eğildiği tek güç Voltaire'in -dolayısıyla tüm bağımsız ve eleştirici yazarların- ilham perisi olan yazar yaratıcılığıdır.

Tristram Shandy bir yazarın okuruyla kurabileceği en oyunbaz anlatı olarak aşılmamıştır. Postmodern yazında moda olan oyunbazlık asla *Tristram Shandy*'yi geçememiş, olsa olsa onu taklit etmekle kalmıştır. 1960'ların kendinden söz ettiren romancılardan B. S. Johnson, *The Unfortunates* (Talihsizler) adlı romanını ciltlenmemiş sayfalar halinde kutu içinde bastırmış ve okura istediği gibi dizdikten sonra okumasını önermişti.[29] O zamanlar epeyce ilgi çekmiş olan bu proje, Sterne'ün *Tristram Shandy* 'de okuruyla oynadığı oyunlardan yalnızca biridir. Sterne okuruna sık sık istediği gibi okumasını önerir. İleri giderek, geri gelerek, hatta isterse atlayarak. Zaten kitap boyunca en beklenmedik anlarda okurun karşısına çıkan önsözler (yukarıda incelediğimiz önsöz bunlardan yalnızca bir tanesidir) sıralamanın oldukça keyfi ve gevşek olduğu izlenimini yaratır. Ama okura bir şartı vardır. Ne sırayla okursa okusun, dikkatli okumalıdır. Bunun için küçük sınavlar da yapar:

> —Son bölümü okurken nasıl bu kadar dikkatsiz olabildiniz, Madam? Size orada *annemin Katolik olmadığını* söylemiştim.—Katolik olmadığını! Hiç böyle bir şey söylemediniz, Beyefendi. Madam, lütfen tekrarlamama izin veriniz, size açık seçik bir şekilde, en azından çıkarsayacağınız bir

biiçimde, bunu söylemiştim.—O zaman ben bir sayfa atlamış olmalıyım.—Hayır, Madam, tek kelime bile atlamadınız.—Belki de uyuyakaldım.—Gururum, Madam, bu açıklamaya sığınmanıza izin vermeme engeldir.—O zaman, açıkça söylüyorum ki bu konuda hiçbir şey bilmiyorum.—Madam, ben de sizi tam bununla suçluyorum ve ceza olarak da, okuduğunuz bu cümleyi bitirir bitirmez geri dönmenizde ve bütün bölümü tekrar okumanızda ısrar ediyorum (I. 20).

Tabii, aslında böyle bir şey söylememiştir. Annesinin Katolik olmadığı, dikkatli okurun yapması gereken bir çıkarsamadır.

—Hah, işte benim güzel Lady'm geliyor. Bölümü tekrar benim istediğim gibi okudunuz mu, Madam?—Okudunuz. Peki, ikinci okuyuşunuzda annemin Katolik olmadığını çıkarsamanız gereken pasajı görmediniz mi?—Bir kelimesini bile mi? O zaman, lütfen, Madam, bölümün sondan bir önceki satırında ne dediğime dikkat ediniz. Orada 'elbette vaftiz olmadan önce doğmam gerekirdi' diyorum. Eğer annem Katolik olsaydı, olay bu şekilde sonuçlanabilir miydi? (I. 20)

Hesap vereceği tek merci okur olunca Sterne de kitabın oluşumunu adım adım okurla paylaşır. Shklovsky'nin de işaret ettiği gibi *Tristram Shandy* oluşumunu sergilemesi açısından ilk ve en tipik romandır.[30] Ama Sterne'ün bunun ötesinde yaptığı bir şey daha vardır. O da, kitabın oluşumuna okuru dahil edecek biçimde bu süreci sonsuza dek, yani okurlar yaşadıkça, açık tutmaktır. Bu, kitabın yazılış sürecini sergilemekten öte bir şeydir.

Yorick'in öldüğünü anlattığı yere, örneğin, iki siyah sayfa koyar. Bunlar matem sayfalarıdır ve boş oldukları için son-

suza dek yazılmaya açık sayfalardır (I. 12, 61-62). Derken sayfa 233 ile 234'ün mermer sayfalar olduğunu görürüz (III. 37). Bu sayfalar, Tristram'ın burunlar üzerine, oldukça hınzır söylemini sürdürdüğü yerde gelir. İster okuyun bu sayfaları ister okumayın, diye seslenir okura. İsterseniz atlayın, isterseniz dört nala giden bir at gibi (Tickletoby'nin atı gibi) çifteleyin ve yazarını sırtınızdan atıverin. Kim miymiş Tickletoby? Okuyun, sevgili okur, okuyun, okumadan benim bu gizemli kitabımın anlamını çözemezsiniz; hele hele, bir sonraki mermer sayfamın hikmetini hiç anlayamazsınız, der ve bir sonraki sayfayı açık mermer, onu izleyen sayfayı da siyah olarak sunar.

Walter Shandy, Toby Amcam ve Dr. Slop'un üretkenliğin psikolojik yararlarından söz ettikleri Üçüncü Kitabın onuncu bölümünde her şeyi kitaplardan yaşamaya meraklı olan Walter Shandy -ki bu konuda Don Kişot'la akrabalığı Cervantes'e bir atıfla belirtilir- gerekli küfürleri bulmak için Dr. Slop'a sınıflandırılmış bir küfürler kitabı verir. Dr. Slop bunu okumaya, mahçup Toby Amcam da böyle durumlarda başvurduğu tek sığınağı olan Lillabullero ıslığını çalmaya başlayınca görürüz ki, okur bu küfürlerin ne olduğunu bilemeyecektir. Onun yerine, uygun bulduğu küfürleri ya da kendi küfür dağarcığını yazsın diye okura bir boş sayfa verilir (III. 10, 183). Bunun anlamı şudur: Okurlar okudukça bu sayfa da yeniden ve yeniden yazılacaktır. Aynı şekilde, sayfa 451 de okurun kullanımına bırakılmış bir sayfadır (VI. 38). Bu sayfa, Dul Wadman'ın Tristram'ın tariften aciz olduğu güzelliğini betimlemek içindir: "Bunu doğru kavramak için,—kâğıt kalem iste—İşte kâğıt hazır—Otur ve onu zihninde sevgilin gibi resmetmeye çalış—ve vicdanının izin verdiği ölçüde karına da benzetme—ben aldırmam—sen hayal et yeter" (VI. 38).

Bütün bu oyunların amacını Sterne daha kitabın başından açıklar: Kariîn ile hasbıhal!

> Doğru yapıldığı vakit yazma (ki benim bunu doğru yaptığımdan emin olabilirsiniz) sohbetin bir başka adıdır. Kibar bir mecliste nasıl davranılacağını bilen biri her şeyi söylemeye çalışmaz—terbiye ve uygarlığın sınırlarını anlamış bir yazar da her şeyi düşünmeye kalkışmaz; okurun anlayışına duyacağınız en büyük saygı bu işi yarı yarıya yüklenmektir ve okura da hayal edeceği bir şeyler bırakmaktır (II. 11).

Denis Diderot büyük bir Sterne hayranıydı. Özellikle de anlatı teknikleri konusunda *Tristram Shandy*'nin önemini kavramıştı. Bu teknikleri taklit ettiği *Jacques le fataliste et son maître* (Kaderci Jacques ile Efendisi) adlı romanında, anlatıya doğrudan doğruya okur ve yazar diyaloğuyla başladı:

> Nasıl tanıştılar? Herkes gibi, tesadüfen. İsimleri neydi? Bu sizi ilgilendirmez? Nereden geliyorlardı? En yakın yerden. Nereye gidiyorlardı? Kim biliyor ki gerçekten nereye gittiğini? Ne diyorlardı? Efendi hiçbir şey demiyordu. Jacques komutanının bu dünyada başımıza gelen iyi ve kötü her şeyin yukarda yazılı olduğunu söylediğini anlatıyordu.[31]

İlk söz okura aittir ve bir sorudur. Ama anlatıcının hiçbir soruyu yanıtlamaya niyeti yok gibidir. Bu açılış geleneksel roman açılışlarından çok farklıdır. Kitabı başlatan okur-yazar diyaloğu hiçbir yere varmadan (çünkü yazar alıntıda görüldüğü gibi çok ters bir anlatıcıdır) Jacques ile efendisinin diyaloğuna atlar. Bu kitaptaki karakterlerin kim oldukları, nereden geldikleri, nereye gittikleri önemli değildir, çünkü kitabın amacı geleneksel kurgu, kişileştirme, başlangıç, bitiş öykülerinden kaçmaktır. Kitabın amacı yaşam, özgürlük, kader, ahlâk, eşitlik, edebiyat, yaratıcılık ve anlatı üzerine bir diyalogdur.

O zaman belki de bu bir roman değildir denebilir, ama bu da doğru olmaz. *Jacques le fataliste* romanın asgari koşulları

olmadığını varlığıyla kanıtlayan, gerçek bir romandır. *Don Quijote* ve *Tristram Shandy* çizgisinde aldığı benzersiz yeriyle, Harry Levin'in, "gerçek roman romanla alay eder" sözünü kanıtlamak istercesine, roman kişilerinin adı, olayın geçtiği yer, olayların başlangıcı ve sonu olmadan da roman olabileceğini gösterir.[32]

On sekizinci yüzyılda yazılmış nice roman gibi, *Jacques le fataliste* de kendini yadsıyarak başlar. Bu bir roman değildir: "Açıkça görülüyor ki ben bir roman yazmıyorum çünkü bir romancının gözetmesi gereken birçok şeyi ihmal ediyorum. Yazdıklarımın doğru olduğunu düşünen kişi belki de onların uydurma olduğunu düşünen kişiden daha az yanılmaktadır" (25).

Ve Diderot okuruyla atışmaya devam eder:

> Görüyorsunuz, Okur, Jacques'ın aşklarının öyküsü için sizi bir, iki, hatta üç yıl bekletmek tümüyle elimde. Jacques'i efendisinden ayırabilir, her ikisini de binbir tehlikeye atabilirim. Efendiyi evlendirip sonra da boynuzlattırmaktan kim alıkoyabilir beni? Ya da Jacques'ı Hint Adaları'na göndermekten? Sonra efendisini de aynı yere yollamaktan? Ve daha sonra ikisini de aynı gemide gene Fransa'ya getirmekten. Ne kadar kolay hikâye uydurmak (14).

Burada Diderot'nun yapmayacağını ilan ettiği öyküleme biçimi romansların öyküleme biçimidir. Zaten kitabına 'bu bir roman değildir' diye başlayan ilk romancıların kastettiği de büyük ölçüde budur: Bu bir romans değildir; yeni bir öyküleme biçimidir.

Diderot, kitabının yazılış yöntemini açık ederken, bunu öykülemeyle dengede tutması gerektiğinin bilincindedir; yazarlık kaygılarına okuru ortak etmenin de bir sınırı olmalıdır. Bu yüzdendir ki, okurun ısrarla, "nereye gidiyorlardı," diye sormasına sinirlenir. "Eğer onların yolculuklarını an-

latmaya başlarsam, elveda Jacques'ın aşkları," diyerek okuru susturur (14). Burada Diderot'nun demek istediği, 'eğer bu kitabın nasıl yazıldığını anlatmaya bir başlarsam, o zaman öyküye de, kurguya da veda edin', demektir. Çünkü başta da belirttiğim gibi, yolculuk eğretilemesi roman anlatısında yalnızca bir boyutuyla öyküye tekabül eder. Bu eğretilemenin kapsadığı bir de yazarın yaratıcılık ve okurun da okuma yolculuğu vardır ki bunlar da hesaba katılınca yolculuk metaforu açık uçlu, bitmemiş bir metafordur. Daha doğru bir deyişle, roman bağlamında yolculuk benzetmesi her zaman metafordan da öte bir şeydir: Metonimidir.

Jacques le fataliste'in anlatıcısına göre, hayatın nereye gideceğini kimse bilemeyeceği için yazarın da bunu biliyormuş gibi kurgular düşünmesi dürüst bir iş değildir. Kaldı ki, yaşam planlandığı gibi değil, tesadüflere bağlı olarak ilerler. Öyküye düşkün okuru kandırmaktansa onunla çatışmak daha dürüst bir yazarlık tavrıdır:

> - Nereye? Nereye?
> Okur, bu merakınız son derece can sıkıcı (37).

Jacques le fataliste'deki bu diyalogda okur ve yazar yalnızca karşı karşıya gelen sesler değil, kişileştirmelerdir. Yazar yer yer otoriter, yer yer sevecendir. Okur hep meraklıdır. Okurun meraklı sorularıyla çok sık anlatıyı kesmesi anlatıcıyı çileden çıkarır. Buna rağmen okurla yazar sık sık yer değiştirirler. Azarlanan her zaman okur değildir; kimi zaman da o yazarı azarlar. İktidar mücadelesi, tıpkı Jacques ile efendisi arasındaki gibi, iktidarın sık sık taraf değiştirmesiyle eşitlikte son bulan bir çekişmedir.

En ciddi efendi-uşak kavgası, Jacques'ın efendisinin Denise'in kendisine yüz vermediği halde Jacques'a âşık olduğunu öğrendiği zaman, "Sürtük. Bir Jacques'ı tercih etti ha?" demesi yüzünden çıkar (189). Jacques, Fransızcada 'adam' an-

lamına gelecek kadar genel bir isimdir; dolayısıyla burada bir soylunun insanı küçümsemesi söz konusudur. Kavga, efendinin özür dilemesiyle sonuçlanır. Zaman zaman efendi de fatalistleşir. Özellikle cellada her rastladıklarında, biraz da Jacques'ı kızdırmak amacıyla, bu rastlantının kötü işaret olarak yorumlanmasını söylediği yerlerde gerçekleşir bu. Ve bu atışmaya okur da karışmaktan geri durmaz:

> Eğer hayatta böyle bir şey gördümse...
>
> Gördünse mi? Ama orada değildin ki. Eğer hayatta böyle bir şey görüldüyse demek istiyorsun...
>
> Pekala, öyle olsun. Eğer hayatta böyle bir şey görüldüyse... (117).

Ve anlatı böyle, okur-yazar arasındaki çatışmalar, takışmalar, ödünler, uzlaşmalarla ilerler. Bu süreç içinde bütün eşitsizlikler bozulur; efendi-uşak, ezilen-ezen, zengin-fakir, yazar-okur konumları altüst edilir. Anlatıcılar süratle çoğalırken birbirlerine dönüşürler, öyle ki bir noktada baş anlatıcı şunu söyler: "Bu düşüncelerin bana mı, Jacques'a mı, efendisine mi ait olduğunu bilemiyorum" (131). Bu, çeşitli seslerin birbirine karıştığı tam bir anlatı senfonisidir. Okur anlatıda öylesine aktif bir rol oynamaya başlamıştır ki, metnin oluşumunun her noktasında bulunur. Anlatının bir noktasında herkesin uykusu gelir ve yatmaya çekilirler. Anlatıcı şöyle der: "Jacques ile efendisi kalkana kadar benim de başımı yastığa koyup biraz kestirmeme ne dersiniz?" (112). Bu soruyla okurun çok aşina olduğu bir an paylaşılır: Okumaya ara verip, başını yastığa koyup, ama kitabı da elinden bırakmadan biraz kestirdiği o güzelim an.

Jacques'ın aklını kurcalayan bir soru vardır: "Her şeyin yazılı olduğu o büyük metni kim yazdı?" (23).Tanrıtanımaz Diderot'yu ise bu soru hiç ilgilendirmez. O, bu dünyada yazılabilecek sayısız küçük metinle ilgilidir. Varoluş her şeyin

belirlenmiş olduğu bir büyük metin olsa bile, o metnin yazarının olmadığı yerde edebi metnin yazarı durur. Bu yazar isterse büyük metnin rastlantısallığını taklit eder, isterse varoluşa gerçekte olmayan bir düzen getirir. Seçim onundur.

Yazar ve okur çiftilliğine gelince, bunu en unutulmaz biçimde "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère" dizesiyle Baudelaire kazımıştı belleğimize. Ama *Jacques le fataliste*'teki aşağıdaki satırlara bakarak, Baudelaire'in çok sağlam bir soyağacına sahip olduğuna karar verebiliriz:

> Sahte isimler kullanarak sizin aptallıklarınızı kaleme almak hoşuma gidiyor. Bu aptallıklar beni eğlendirirken, yazdıklarım da sizi kızdırıyor. Dürüst olmak gerekirse, Okur, siz benden daha kötüsünüz. Ben kendimi sizin iftiranızdan, siz de kendinizi benim yazdıklarımın sıkıcılığından ya da tehlikesinden koruyabilseydik ne mutlu olurdum (245).

Biliyoruz ki, romanda yazar okur ilişkisi hiçbir zaman gerilimsiz olmamıştır. Özellikle söz konusu bir dünya görüşü ve bir ahlâk felsefesine sahip bir romansa. Ve eğer bu romanın yazarı dünya görüşünü ve ahlâk felsefesini savunmak üzere çevresindeki yalan ve ikiyüzlülüğe savaş açmış bir yazarsa:

> Pis ikiyüzlüler. Beni rahat bırakın. Eyerlenmemiş eşekler gibi s...in isterseniz ama benim de s...k dememe izin verin. Ben sizin bunu yapmanıza bir şey demiyorum, siz de kullandığım sözcüğü yasaklamayın. Öldürmek, çalmak, ihanet etmek gibi sözcükleri sürekli kullanmaktan çekinmezsiniz, ama bu sözcüğe gelince fısıldaşırsınız. Bu ayıp sözcükleri dudaklarınızın gerisinde hapsetmeye çalışırken onlara düşüncelerinizde daha çok yer vermiş olmuyor musunuz? Ve cinsel ilişki kadar doğal, doğru ve gerekli bir şey

size ne zarar verdi ki bu sözcüğe yer açmıyor ve onun ağzınızı, gözünüzü, kulaklarınızı kirleteceğini düşünüyorsunuz? (245-46).

Romanın dili her şeyi kapsayacak bir dil olmalıdır; en yüce düşünceden en doğal eyleme kadar hiçbir şey roman anlatısına yabancı değildir: "Hadi. Burada benim yalnızca çevirmenliğini yaptığım, sizin elinize düşmüş çok saygın bir yazara da hakaret yağdırın bakalım. Bana göre onun üslûbundaki özgürlük lekesiz ahlâkının bir garantisidir. Bu yazar Montaigne'dir. Sayfamız kirli olsa da yaşamımız temizdir" (246).

3. Öyküler hep gebedir: *Kaderci Jacques ile Efendisi*

Don Quijote ve *Tristram Shandy*'deki gibi *Jacques le fataliste*'te de öykü öyküyü doğurur. Hiçbir öykü bütün değildir. Her öykü soru sordurur. Yazar bu soruları yanıtlayarak ilerler. Soruların yanıtlanması başka öyküleri gerektirir. Bir öykünün anlaşılması için bir başka öyküye ihtiyaç vardır. Bu gereksinim bölünmemiş anlatılara izin vermez. En bütün anlatı bile, diyelim ki epik bile, akla gelen sorularla ana çizgisinden sapmak, o soruları yanıtlamak için yan anlatılara başvurmak, giderek özgülleşmek, mahallileşmek, bireyselleşmek zorunda kalır. Roman bütünsel anlatıların egemenliğini kırmış ve kırmaya devam ederek var olabilmiş bir anlatıdır. "Ama, Tanrı aşkına, Okur, bana nereye gidiyorlardı diye sorup duruyorsunuz. Ve ben, Tanrı aşkına size soruyorum, kim nereye gittiğini biliyor ki? Siz? Siz nereye gidiyorsunuz? Ille de size Esop'un öyküsünü mü anlatmam gerekiyor?" (610)

Anlatıyı sürekli kesen okurun sorularını bu öyküyle yanıtlayan anlatıcı, daha sonra kendi öyküsüne dönmek ister:

Sizler nasıl efendilerinizin peşinden gidiyorsanız Jacques da kendi efendisinin peşisıra gitti. Onun efendisi de kendi efendisinin..

Ama Jacques'ın efendisinin efendisi kimdi?

Tamam. Bu dünyada efendisi olmayan var mı? Jacques'ın efendisinin de tıpkı sizin gibi, yüzlerce efendisi vardır. Ama anlaşılan o ki bütün bu efendilerin arasında hiçbiri onu tatmin etmiyordu ki gün geçmeden efendi değiştiriyordu (61).

Bu yanıtla, efendi uşak arasındaki iktidar ilişkisi öne çıkar. Herkesin bir efendisi vardır, okurun, yazarın, Jacques'ın. Bu ikizlik sonsuza dek sürdürülebilir. Kuvvetlilerle zayıflar sürekli yer değiştirse de, okurla yazar, Jacques ile efendisi, efendisi ile onun efendisi hep bir iktidar ilişkisi içinde olacaklardır. Bu iktidar ilişkisini kırabilecek tek eylem anlatıdır. Anlatıcının, "Peki Jacques'ın efendisinin efendisi kimdi?" sorusuna yanıtı kısa ve yalındır:

Adamın biriydi.

Sizin gibi heyecanlı bir adam, okur. Sizin gibi meraklı bir adam, okur. Sizin gibi bir baş belâsı, Okur.

Ve niye hep soru soruyordu?

Ne soru ama? Soruyordu, çünkü tıpkı sizin gibi o da eleştirecek bir şeyler bulmaya çalışıyordu (61).

Öykücülükte bu iktidar ilişkisinin nasıl kırıldığı gene öykü anlatma ve dinleme arzusunda gizlidir. Her öykücünün bir suç ortağına ihtiyacı vardır. Uydurduklarını dinleyen, ona inanan, onu sorgulayan, yönlendiren bir suç ortağına. *Jacques*'ın anlatıcısı okuruna tüm hitaplarında bunun farkında bir anlatıcıdır. Kendi öyküsünü bile sürekli aklına gelen başka öykülerle keser. Ya da, Hancının karısının öyküsünde olduğu gibi ana öyküyü bir başka alt öyküyle böler.

Bu arada Jacques'ın aşklarının öyküsü hâlâ anlatılmayı beklemektedir:

> Bu ne böyle, Okur? Hep aşk hikâyesi. Size bir, iki, üç, dört aşk hikâyesi anlattım, üç dört tane de daha anlatacağım. Bir sürü aşk hikâyesi eder bu. Ama şu da bir gerçek ki, sizin için yazdığıma göre ya alkışınızdan mahrum kalmayı göze almalıyım ya da sizin zevkinize göre yazmalıyım ve siz de, ister şiir ister düzyazı olsun, aşk hikâyelerini tercih ettiğinizi kuşkuya yer bırakmayacak şekilde gösterdiniz.|...| Aşk hikâyeleri baştan beri sizin tek gıdanız oldu ve bunlardan bıkacağınıza ilişkin de hiçbir işaret yok (201).

Jacques le fataliste'in okuru ele avuca sığmaz, muzip, tepkilerinin kestirilmesi zor, kimi zaman sorularıyla anlatıyı kesen, kimi zaman dikkati dağılan, hep gözlenmesi, hesaba katılması, bazen huyuna gidilmesi, bazen de okur olarak konumunun anımsatılması gereken bir okurdur. Onun anlatının oluşumundaki rolü kitabın en belirleyici öğesini oluşturur. Anlatı ile yolun, okuma eylemiyle yolculuğun özdeşleştiği, yazarla okurun her an kitabın içinde boy gösterdiği, her dil ve söylemin söyleştiği, 'benim yazdığım bu şey roman değildir' inkârına rağmen romanın doğasındaki özgürlüğü ve çok sesliliği yakalamış olan *Jacques le fataliste* Shklovsky'nin tarif ettiği anlamda en tipik roman, ya da Harry Levin'in "gerçek roman romanla alay eden romandır" tanımına uyan bir romandır demiştim. *Jacques le fataliste* bu özelliklerinin ötesinde, metinlerarası ilişkileriyle de romanın durduğu o çok geveze noktada, öykülerin başka romanların öyküleriyle kesildiği ya da örtüştüğü noktada durur. Anlatı boyunca başta *Don Quijote* ve *Tristram Shandy*, Fielding ve Richardson'un da romanları dahil olmak üzere birçok romana gönderme yapılır.[33] *Jacques le fataliste*'in sonu da zaten metinlerarası göndermenin kolaj sayılabilecek

bir uygulamasıdır. Amaç olarak değilse de yöntem olarak, neredeyse postmodern romanın uygulamalarına yaklaşır.

Romanın sonuna geldiğimizde Jacques'ın gerçek aşkı Denise'le nasıl tanıştığını öğreniriz. Denise her gün Jacques'ın yaralı dizine pansuman yapan genç kızdır ve bir soylunun (Deglands'ın) şatosunda hizmetkârdır. İşte tam bu noktada anlatıcı bize daha önce söylemediği bir gerçeği açıklar. Tıpkı Cervantes'in İkinci Yazarı gibi bu anlatıcı da öyküyü birtakım belge ve anılardan aktarmaktaymış meğer (311-12). Bu gerçeği açıkladığı noktada okura üç şey önerir: Git, hapisteki Jacques'ı bul ve ondan öykünün sonunu öğren. Ya da otur öykünün sonunu kendin yaz. Ya da, elimdeki belge ve anılardan toparlayabildiğim kadarıyla benim aktarıcılığıma güven. Ben koşulları değiştirinceye kadar, bu güvene, benim yorumlarımı kabul etmek dahildir diye de bir şart koşar (312). Çaresiz okur artık öykünün sonunu öğrenmek istiyorsa kendini tümüyle yazara teslim etmek zorundadır. Ama o da ne? İlk anlatıcı -her kimse o- Jacques'la Denise'in aşkının nasıl filizlendiğini kendi sözleriyle anlatacağına başka bir kitaptan aynen kopya etmiştir. Bize bu öyküyü aktaran anlatıcıya da bu kopyayı kopyalamaktan öte bir iş düşmüyor gibi görünmektedir. Diderot bu edebi kopyayı şöyle sunar: "İşte *Tristram Shandy*'den kopyalanmış ikinci paragraf. Tabii, eğer *Jacques le fataliste* bu yapıttan önce yazılmış değilse ve benim çok saygı duyduğum Sterne, o milletin birçok başka yazarı gibi başkalarının yapıtlarından çalma adetinde değilse—ki buna hiç ihtimal vermiyorum" (313).

Bundan sonra Sterne'ün kitabında en erotik sahnelerden biri sayılabilecek olan sahneyi aynen yazar:

> Denise onu rahatlatmayı teklif etti ve eline küçük bir pamuklu bez parçası aldı. Jacques bacağını yataktan dışarı uzattı ve Denise yaranın altını ovmaya başladı, önce bir

parmakla, sonra iki, sonra üç, sonra dört ve sonra bütün eliyle. Jacques aşkından sarhoş bir halde onu seyrediyordu. Sonra Denise küçük bez parçasıyla üzeri hâlâ kırmızı yarayı ovmaya başladı, önce bir parmak, sonra iki, sonra üç, sonra dört ve sonra bütün eliyle. Ama dizin altındaki ve dizdeki kaşıntıyı gidermeye yetmedi bu. Denise küçük bez parçasını dizin üstüne çıkardı ve orayı ovmaya başladı. Önce bir parmakla, sonra iki, sonra üç, sonra dört ve sonra bütün eliyle. Jacques artık ona bakmıyordu. Onu öyle arzuluyordu ki artık kendine hakim olamıyordu. Denise'in eline doğru hamle etti..ve sonra...o eli öptü (314; *Tristram Shandy* VIII. 22).

Okur bilir ki *Tristram Shandy*'de bu noktada Trim'le hancının kızı sevişirler. Ama Diderot'nun *Jacques le fataliste* için yazacağı son böyle olmayacaktır. O gerçek bir aşktan söz etmektedir. Çünkü okurun arzusu bu sahnenin Jacques'ın erotik aşklarından biri değil gerçek aşkı olmasıdır. Yani okur burada, Trim'in macerasını uygun bulmamıştır. Bunu da açıkça söylemiştir: "Yanılıyorsun, sinsi iftiracı. Denise iyi bir kızdı" (315). *Jacques le fataliste*'in okurunun sorunu da budur zaten. Anlatının kendisine gerçekten eşitlik tanıdığı yanılgısına kapılıp son sözün yazara ait olduğunu unutur hep. Yazar da onu bu tuzaklara düşürüp son sözün kendisinde olduğunu hatırlatmaktan büyük bir zevk alır: "Ama ben de zaten başka bir şey demedim ki. Jacques kendini onun eline attı ve elinden öptü dedim. Ne söylendiğini anlamayan fesat beyinli olan sizlersiniz" (314). Okur kuşkuyla sorar: "Yani yalnızca elini mi öptü?" Yazar güvenle yanıtlar: "Elbette. Jacques evlenmek niyetinde olduğu bir kadından yararlanıp sonra da bütün ömrünü zehir saçan kuşkular içinde geçirmeyecek kadar akıllı bir adamdı" (315).

Buradaki fesat beyin okurun beynidir. Okurun beyni tanım

itibariyle fesattır çünkü o diğer okumalarıyla şartlanmıştır. Masum okuma diye bir şey yoktur. Ama bu fesat beyne yazarın çok ihtiyacı vardır, çünkü okur elindeki kitabı okuduğu ilk kitapmış gibi okursa yazarlığın keyfi kaçar. O zaman yazar kendisinin edebiyatla, yazarlıkla ve en önemlisi okurlukla ilişkisini okuruyla paylaşamaz. Bu metinlerarası iletişim tüm yazının, ama en çok da romanın zeminini oluşturur.

4. Yüzyıllardır yoldalar: *Karanlığın Yüreği, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*

On dokuzuncu yüzyılda roman anlatısı, yazar sesi açısından on sekizinci yüzyılın roman anlatısından çok farklıdır. Bunda yazarın düşündüğü 'ideal okur' kimliğinin on sekizinci yüzyıldaki okur kimliğinden farklı olmasının rolü olsa gerek. On sekizinci yüzyılın okur kitlesi yeni orta sınıf ve eski soylulardı. Yazarlar muhatap aldıkları eski soylular hakkında bir fikir sahibiydiler, fakat yeni okurlarının kompozisyonunu aynı netlikle bilmiyorlardı. Kestirebildikleri bir okur kitlesine seslenirlerken teklik yerine çokluk, homojenlik yerine çeşitlilik varsayımlarıyla yola çıkıyorlardı. "Şimdi, okuyucumuzun huyunu suyunu bilmenin yolu bulunmadığından ve ancak çok daha sonraları Jenny üzerine yeni bir şey duyacağından, Mr. Allworthy'nin bu konuda hiçbir suç işlemediğini, bundan sonra da işlemeyeceğini okuyucumuza hemen bildirmeyi uygun gördük."[34]

Romanların en beklenmedik yerinde, oldukça alaylı ya da parodist bir üslûpla karşımıza çıkan ithaf yazıları bu geçişin kanıtları olarak görülebilir. Nitekim on dokuzuncu yüzyıl romanlarında artık ithaf yoktur, yazarın tıpkı bir eleştirmen gibi romancılık anlayışını betimlediği önsözler vardır. On sekizinci yüzyılda anlatının içinde tartışılan yazma sorunları, on dokuzuncu yüzyılda anlatının dışına, önsözlere taşı-

nır. Çünkü artık egemen okur kitlesi bellidir: Bu, yükselen orta sınıftır ve yazarların seslendiği ideal okur'lar bu sınıfın üyeleridir.

Romanın baştan beri gerçeklikle kuvvetli bağlar kurmayı amaçlayan bir tür olduğunu biliyoruz. On sekizinci yüzyıl romanlarının hemen hepsinin önsözünde 'bu bir roman değildir' inkârının olmasının bir diğer nedeni de, anlatıların gerçek yaşamla olan bağını belirtme ihtiyaçları ve yazdıklarını romanstan ayırma istekleridir.[35] Buna uygun olarak sıradan yaşamlarla sıradan olayları konu almışlardır. Harry Levin, *Tristram Shandy*'deki "nesneler üzerine bir bölüm"ün romanın geleceğini anlattığını söyler.[36] Nitekim Balzac *İnsanlık Komedyası*'na yazdığı önsözde konusunun, "kadınlar, erkekler ve nesneler" olacağını bildirir. "Goncourt Kardeşler, yirminci yüzyıl yazınında nesnelerin insanlardan daha önemli rol oynayacağı kehanetinde bulunurken, kapitalistleşme sürecinde nesneleşme (reifikasyon) bu kehaneti doğrulamış ve *Sister Carrie* bir paket muamelesi görmüş, Tom Amca 'bir zamanlar nesne olan bir adam' olarak sunulmuştur," diye yazar Levin.[37] Buna Franz Kafka'nın ünlü *Dönüşüm* romanında, yabancılaşma süreci böceklikle de bitmeyen ve kurumuş bir böcek ölüsü olarak süpürülünceye kadar nesneleşmesi süren Gregor Samsa'yı ekleyebiliriz. Bu süreç, Yeni Roman'ın öncülerinden Alain Robbe-Grillet'nin Balzac formülündeki "erkekler, kadınlar ve nesneler"in ilk iki öğesini atıp romanı insansızlaştırmayı önermesine kadar uzanır. Sonunda romancı kapitalistleşmenin arkasındaki uğursuz gölgeyi gören, ama bu uğursuzluğu ileteceği okurun da aynı kapitalist düzenin parçası olduğunu bilen bir Kassandra olarak görür kendini.

Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılda yazarın sesi, okuruyla söyleşen, kendi anlatısını okurun muhtemel sorularıyla kesen, bu kesişlerle kendi otoritesini yok eden bir yazar se-

si değildir. Gördüğü gerçeği iletmek üzere anlatısını baştan sona planlamış, sapmalara ve kesintilere izin vermeyen, bu gerçeği gösterecek olayları, tipleri, nedensel ilişkileri tüm tutarlılığıyla sergilemek üzere yazan, tam, bütün, büyük anlatılara yönelen bir yazardır. Idealindeki okur da kendi sınıfından (yani orta sınıftan), kendi fikirlerine yakın, ya da romanı bitirdikten sonra fikirlerini anlayıp kabul edeceğinden umutlu olduğu, tahsilli ve vicdanlı okurdur. On dokuzuncu yüzyıl romancısının iletmeye çabaladığı bir büyük gerçek vardır: Para, hırs ve çıkar uğruna kaybedilen insanlık. Kapitalizme eşlik eden pozitivist mantığın körelttiği duygular, rasyonalizmin öngördüğü tekdüze insan ilişkileri, yalnızca insanın kendini kandırmasına yarayan büyük ideolojiler, bu kayba katkıda bulunmuştur. Romancının misyonu insanlığın karşı karşıya olduğuna inandığı bu trajediye okurun dikkatini çekmektir.

Kuramını romanın on dokuzuncu yüzyıl örneklerinden yola çıkarak oluşturan Georg Lukacs'a göre, romancının harcadığı bu çaba tümüyle boşuna bir çabaydı. Çünkü on dokuzuncu yüzyıl romancısı, sanki epiklerin yazıldığı o parçalanmamış dünyaya dönmek mümkünmüş gibi, romanı on dokuzuncu yüzyılın epik'i haline getirmeye çalışıyordu. Bu umutsuz bir çabaydı. Bu yüzden de, bütün on dokuzuncu yüzyıl romancıları müthiş bir ironiyi, parçalanmış bir dünyada parçalanmamış değerler aramanın ironisini yansıttılar romanlarında.[38]

On dokuzuncu yüzyıl romancısının anlatısını belirleyen temel öğe olan ironi, olması gerekenle olan arasındaki mesafeyi sergileyen ve bu mesafeyi algılayıp sarsılacak duyarlı bir okur kitlesi yaratmayı amaçlayan bir ironiydi. Romancının misyonu ideolojilerin maskesini düşürmekti. Ideal okur sessiz bir duyarlılıkla okuyacak, anlayacak ve aydınlanacak olan okurdu. Balzac, Dickens, Dostoyevski, Tolstoy,

Flaubert, Stendhal, Zola bu büyük iddianın romancılarıdır. Okurları, Stendhal'in ünlü betimlemesiyle, "seçkin birkaç kişi"dir.[39]

Beylizm, çağın yadsınmasında Bovarizm ile yarışır. Bovarizmin eleştirdiği aptal ve çıkarcı burjuva duyarlılığının panzehri Beylizmdir. Seçkin birkaç kişi, duygu ve duyularını yadsımayan, kaybedeceği ne olursa olsun bu duyguların kendini götürdüğü yere gitmeye hazır kişidir. Kapitalizmin güdükleştirdiği insan ancak böyle kurtulabilir. Stendhal'in kahramanları içgüdülerini ve duygularını toplum normlarından üstün tutmayı göze alabilmiş kişilerdir; zeki, coşkulu, yaratıcı ve cesurdurlar. Stendhal'in romanlarını okuyacak seçkin birkaç kişinin bu özellikleri paylaştıkları varsayılır; yoksa Stendhal ironisi anlaşılmaz. Böyle olunca on dokuzuncu yüzyılda artık okura doğrudan seslenişlere rastlamayız. Bu seslenişlerin yerini 'bakış açısı' dediğimiz anlatı öğesi almıştır.

Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın önde gelen romancılarından Dickens'ın "romantik-gerçekçi" diye tarif edebileceğimiz bir bakış açısı vardır.[40] Çağının günlük yaşamını, egemen değerlerini, yaygın tiplerini betimlemekte gerçekçi, buna karşın iyilik, saflık ve dürüstlüğün galip geleceğini düşünmekte romantik bakış açısına sahiptir Dickens. Varoluşu iyilik/kötülük savaşının yeryüzündeki izdüşümü olarak görmesi ve iyiliğin kazandığı mutlu sonlarla biten romanlar yazmış olması onun bakış açısının romantik özelliğidir. Düşlediği okur da bu inancı paylaşan, en azından romanı okuduktan sonra paylaşacak olan okurdur. Bu dünyanın saf gözlerin seçemediği bin bir kötülük barındırması, bu kötülüklerin kişiyi baştan çıkarıp onu kendine ve 'gerçek' değerlere yabancılaştırması ise Dickens ironisinin ya da realizminin eksenini oluşturur. Anlatılar hep ironik bir biçimde gerçekleşen 'doğruları görme' ve 'düşlerden uyanma' süreçleri üzerine kuruludur ve umulan, okuma sürecinin

sonunda roman kişileriyle birlikte okurun da düşlerinden uyanıp yanlışlarından arınmasıdır. Değerler evrensel, gerçekler ebedidir. Bu açıdan söz konusu anlatıları tek-doğru anlatıları olarak da tarif edebiliriz.

Bakhtin, on dokuzuncu yüzyıl romancıları arasında tek-doğru anlatılarını yalnızca Dostoyevski'nin kırdığını söyler. Dostoyevski'nin gerçeğin görece olduğunu söyleyen bakış açısının on dokuzuncu yüzyılda ne denli tek olduğu belki tartışılabilir ama, Bakhtin'in bu tezi ortaya koyarken kullandığı analitik yöntemin, diyalojinin, anlatıda okur-yazar dinamiğini anlamak ve anlatmak açısından önemi tartışılmaz.

Diyaloji anlatının okurda odaklanmış anlamlarıdır. Ama bu odaklamayı gerçekleştiren yazarlık edimini de göz ardı etmeyen bir kavramdır. Çok önemli iki Bakhtinyen kavramdan, *polifoni* (çok seslilik) ile *heteroglossia*'dan (değişik dil ve söylemlerin bir arada bulunup çarpışması) çıkar. Diyalojinin anlatıda yazarın sesini nasıl temsil ettiğini açıklamak üzere Bakhtin, İngilizce çeviri başlığı *Problems of Dostoevsky's Poetics* olan kitabında Dostoyevski ile Tolstoy'u karşılaştırır.[41] Tolstoy anlatıları değişik bakış açılarına yer açmakla birlikte egemen bir bakış açısının her an hissedildiği, tek doğrunun olurlandığı, monolojik (tek söylemli, tek sesli) anlatılardır. Buna karşılık Dostoyevski'nin romanlarında konuşanın sürekli olası tepkileri kollayıp bu tepkilere göre sesini ayarladığını, dolayısıyla sağlam bir zeminde tek doğruyu egemen kılamadığını -ya da kılmadığını- görürüz. Bu tür anlatı, Diderot'nun anlatısı gibi, diğer seslerle kesilmese de sürekli ayarladığı kendi anlatı sesiyle kendi bakış açısını gizler, hatta yok eder. Adeta sessiz müdahaleler, olası kesintiler ve itirazlarla boğuşur. Dolayısıyla anlatı yoruma son derece açık, hatta kaygan bir zeminde gelişir; kişiler son derece karmaşıktır; her an karakter-dışı davranışlarla okuru şaşırtabilirler. Anlatının yorumu ise türlü ba-

kış açıları, dil ve söylemlerle girişilen bu sessiz hesaplaşmadan çıkar.

Anlatının yazar ve okur arasındaki konumunu tarif eden Bakhtin'in anlam kuramı, okur-yazar diyaloğu açısından en doyurucu kuramdır. Jakobson 1958'de Indiana Üniversitesi'ndeki çığır açıcı konferansında, iletenden iletilene gönderilen metni bağlam, içerik, dil ve mesajın taşındığı ortam olarak şemalandırdı. Bu ileti metinlerinden bağlamı öne çıkaranların tarihsel, içeriği öne çıkaranların yorumsal, dili öne çıkaranların üslûpsal olduğunu ama bu analizlerin hiçbirinin edebiyat metnini temsil edemeyeceğini, çünkü edebiyat metninin yazar, okur, bağlam ve anlamdan önce yalnızca kendi hakkında bir metin olduğunu söylemişti.[42] Bir yazın metninden yazarına ilişkin, çağına ilişkin, okura etkisine ilişkin çıkarsamalar yapmak, metin dışı analizlerle uğraşmak demekti ve bu, edebiyat biliminin işi olmamalıydı. Jakobson edebiyat eleştirisinin özerk bir disiplin olması gerektiğini düşünüyordu. Ama bu özerkliği sağlamak amacıyla önerdiği okuma yöntemi hiç de etkili bir yöntem değildi. Jakobson ile Claude Lévi-Strauss'un Baudelaire'in "Les Chats" (Kediler) şiirinin analizi, en sıkıcı eleştirel analiz yarışması yapılsa, büyük ödüle hak kazanabilir.[43]

Yazarda odaklanan, gene büyük ölçüde formalist sayabileceğimiz analizlerin en önemlisi Booth'un *The Rhetoric of Fiction*'da incelediği yazar retoriğidir. Okurda odaklanan analizler arasında ise Wolfgang Iser'in Roman Ingarden ve Hans-Georg Gadamer gibi yorumbilimcilerden esinlenerek geliştirdiği alımlama estetiğini sayabiliriz.[44] Booth, metin yazarının arzu ettiği etkiyi yaratmak üzere bir yazar sesi kullandığını ve metnin anlamının büyük ölçüde bu yazar sesiyle belirlendiğini söyledi. Yazar, ister güvenilir bir anlatıcı rolünde olsun (genellikle üçüncü tekil şahıs anlatılar), isterse güvenilmez, önyargılı ve sübjektif bir anlatıcı rolüne

bürünsün (genellikle bir karakterin anlatıcı olduğu birinci tekil şahıs anlatılar), asıl mesajını okura iletmek üzere yazınsal teknikler kullanır ki, yeterince tecrübeli ve duyarlı okur bu tekniklere doğru tepkileri vererek yazarın iletmek istediği mesajı kavrar.

Wolfgang Iser metnin anlamlandırılmasında yazarın iletmek istediği anlamlarla okurun bu anlamları somutlaştırması süreçlerinin yapısına dikkat çeker. Yazarın kurguladığı anlamlar ne olursa olsun, değişik türde okurlar bu anlamları seçerek, vurgulayarak alımlayacaklardır. Bu alımlamanın niteliği okurun, 'okumuşluğuna', bir okur olarak önceki okuma ve yorumlama tecrübelerine, yaşam felsefesine, kişiliğine, yakın ve uzak yaşam tecrübesine, hatta o andaki ruh haline göre sürekli belirlenen, her yeniden okumayla değişebilen alımlama süreçleridir. Gene de bu alımlama süreçlerinden süzülen anlamlar, yazarın iletmeyi amaçladığı anlamlardan tümüyle bağımsızlaşamaz; Booth'un kullandığı anlamda "yazar sesi" tümüyle yok sayılamaz; yorumda bu sesin değişen oranlarda yol göstericiliği yadsınamaz.[45]

On dokuzuncu yüzyıl anlatılarının okuru kavramayı amaçlayan bakış açıları, on sekizinci yüzyıl anlatılarının okurla girdiği özgür diyalogla karşılaştırıldığında, evrensel doğruları temellendirmeyi amaçlar. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, kuşkusuz pozitivist düşüncenin yeniden gözden geçirilmesinin de bir sonucu olarak, belirgin bakış açılarının egemen olduğu anlatılar da gözden düştü ve romancılar anlatıda 'yenilik' arayışına girdiler. Seslendikleri okur artık ne on sekizinci yüzyılın romanla ilk kez karşılaşan okuru, ne de on dokuzuncu yüzyılın romanı benimsemiş ve roman yoluyla eğitilmesi düşünülen yükselen burjuva sınıfıydı. Yirminci yüzyılın başında sanatın hemen her dalında bu sınıftan pek de hayır gelmeyeceği görüşü hakimdi; dolayısıyla sanatçının bu okurla bir diyaloğa girmesi ne zevkliydi ne

de bir yararı vardı. Olsa olsa sarsılabilir, kızdırılabilir, hakaret edilebilirdi bu sıradan okura. Ya da anlatı bu okura tümüyle sırtını döner, okumayı da bir sanat haline getirebilecek yetenekte gördüğü okura seslenirdi.

Nitekim, on dokuzuncu yüzyıl sonunda Gustave Flaubert, Thomas Hardy, Samuel Butler gibi romancılar, sık sık yargılanan ve yasaklanan romanlarıyla burjuvazinin yerleşik değerlerine ve kurumlarına savaş açtılar. Onları izleyen Henry James, James Joyce, Virginia Woolf ise, bakış açısını gizleyen anlatı teknikleri geliştirmeğe özen gösterdiler. Henry James 'güvenilmez anlatıcıyı' anlatının merkezine taşırken, Joyce ve Woolf anlatıyı roman kişilerinin düşüncelerine, algılamalarına, izlenimlerine yayarak, çok odaklı anlatılar üretti. Modernizmle birlikte romanda yeni bir içe dönüş, kendi kabuğuna çekiliş başladı.[46] Artık roman okunması 'zor' bir anlatıydı. Amacı her okura değil, bu zorluğu göğüslemeye hazır olan eğitimli ve yetenekli okura seslenmekti. Kendine bakışında on sekizinci yüzyıl romanına kıyasla daha otistik, daha bireyci, daha yazarcı bir tavır vardı. Romancının romandan daha ilginç olduğunu varsayan bu anlatıların en temsilcisi belki de *Kalpazanlar* (*Le Journal des Faux-monnayeurs*) adlı romanıyla André Gide'dir. *Kalpazanlar*'ın başkişisi bir romancıdır. Bir başka romancı hakkında bir roman yazmaktadır. Elimizdeki roman, yani *Kalpazanlar*, bir romancı hakkında roman yazan bir romancının anılarıdır!

On dokuzuncu yüzyıl anlatıları toplum odaklı gerçekçilik peşindeydi. Yirminci yüzyıl anlatıları, gerçeklik tanımının geçirdiği kavramsal değişime koşut olarak bireylerin iç dünyasına yöneldi. Ve anlatının yönü de böylece belirlendi: Bilinç yansıması. Son derece şiirsel bir anlatımla yansıtılan bilinçler Joyce ve Woolf gibi yazarların geliştirdikleri yeni anlatı teknikleriyle mümkün olan en elit okur kitlesine iletiliyordu.

Doğrudan iç monologda yazar karakterin düşünce silsilesini olduğu gibi verir. Bunun en unutulmaz örneği herhalde *Ulysses*'in sonundaki Molly Bloom'un iç monoloğudur.[47] Doğrudan aktarılan iç monologda ya düşünceler başka düşünceleri çağrıştırır, ya da çağrışımlar fiziksel uyarılar sonucu oluşarak birbirini kovalar. Joyce'un daha çok ikinci, Woolf'un ise birinci anlatı tekniğini kullandığını söyleyebiliriz. Dolaylı iç monologda anlatıcının düzenleyici rolünü hissederiz, burada düşüncelerin akışına mantıksal bir çerçeve egemendir. Karakterin duygu ve düşüncelerinin en derin köşelerinin dolaysız bir biçimde ama üçüncü tekil şahıs anlatımla aktarılması da bir tür bilinç yansıtma yöntemidir.

İlk kez psikolog William James tarafından kullanılmış bir terim olan 'bilinç akışı' insanın duygu ve düşüncelerinin yarı bilinçli bir halden bilinçli bir hale geçişini gösteren zihinsel durum olarak tanımlanır. William James'in *The Principles of Psychology* (1890) kitabında tanımladığı bilinç akışının, öznelliğin aktarılmasını amaçlayan yirminci yüzyıl romancıları için önemli bir esin kaynağı olmasına şaşmamak gerek. On sekizinci yüzyılda Locke epistemolojisi nasıl yeni iletişim arayışlarına vesile olduysa, yirminci yüzyılın başında da James, Freud, Einstein gibi bilim adamlarının gerçekleştirdikleri bilimsel devrim ve yeni epistemoloji, anlatı tekniklerinin yeniden gözden geçirilmesine çok büyük katkıda bulundu.

İnsan belleğinin derinliklerinde gizli anlam odaklarına ulaşmak için Freud'un kullandığı psikanaliz yöntemi de büyük ölçüde serbest çağrışıma dayandığı için modernist üslubun psikolojiyle dört bir yandan kuşatılmış olduğunu söylememiz bir abartı olmayacaktır. Nitekim Joyce'un erkek kardeşi Stanislaus Joyce, onun Djuna Barnes'a şöyle dediğini aktarır: "*Ulysses*'de, herhangi birinin dediği, gördüğü, düşündüğü şeyleri ve bu denen, görülen, düşünülen

şeylerin siz Freud'cuların bilinçaltı dediğiniz şey için ne anlama geldiğini aynı anda kaydetmeye çalıştım."[48] Anlatı bu tekniğe başvurduğu yerlerde gramer ve sentaksı bozar ve şiirde olduğu gibi sözcüklerin çizdiği imgelerle ilerler.

Bu tür bir anlatıda okurdan elbette grameri ve sentaksı düzgün, cümlelerin mantıksal yapısı belirgin metinleri okumaktan daha çok çaba beklenir ama 'kolay' metinler yazmak da modernistlerin amaçlarından biri değildi; tersine sanatı en yüce meslek ve sanatsallığı da yeni bir din olarak gören modernistlerin seslendiği okur, kendileri kadar olmasa da, bir miktar sanatçı bir okurdu. Titizlikle gizlenmiş metinlerarası göndermeler, imgesel bir dilde yoğunlaşmış anlamlar, yinelendikçe izlekleri pekiştiren ifadeler bu zor ve zahmetli okumanın doğal gereklerinden sayılıyordu. Bu yeni ve zor anlatının amacını Joyce *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde şöyle anlatır:

> Sanatçı kendini bir epik olayının merkezinde olarak uzun süre düşündüğü zaman bu biçim, duygusal çekim merkezi sanatçıdan ve başkalarından eşit derecede bir uzaklığa varıncaya kadar ilerler ve böylece en basit epik biçiminin lirik edebiyattan geliştiği görülür. Anlatı artık katıksızca kişisel değildir. Sanatçının kişiliği anlatının içine geçer, kişilerle eylemin çevresinde dirimsel bir deniz gibi akar durur.[49]

Anlatının ilk ve en saygın türü olan epik on sekizinci yüzyılda sıradan kişinin komik maceralarına indirgenmişti. Fielding romanı düzyazının komik epik biçimi diye tanımlarken sıradan insanı ibret alınacak durumlarda göstermekten ve gene sıradan okuru eğlendirirken eğitmekten söz ediyordu. Joyce'dan yukarıda verdiğimiz alıntıda ise epik Homeros ve Vergilius'daki ilk örneklerine son derece ters düşen biçimde tanımlanıyor. Yirminci yüzyılın başlıca anlatısı ne kolektif ahlâkın ve toplumsal ideallerin anlatısı olan

destan, ne de sıradan insanın toplumdaki serüvenini anlatan klasik romandır. Joyce'un uyguladığı modernist anlatının temel niteliği ödünsüz öznelliktir. Ona göre çağının epiği, en öznel anlatı biçimi olan liriğe yaklaşmalıdır. Fielding nasıl düzyazıya komik epik dediyse, Joyce da yirminci yüzyılın başında düzyazıya lirik epik demektedir. Yalnız, bu öznelliğin titizlikle denetlenmesi şarttır.

Joyce anlatılarında bu denetim teknikle özdeştir. Sanatçının kişisel duyumsamaları sanat diliyle evrenselleşmelidir. Modernist roman anlayışının modernizm sonrası roman anlayışından farkı da buradadır zaten: Postmodern romanın kişiselleştirilmiş anlatılarında evrensel yorum ya da etkilere yol açabilecek anlam bütünlükleri değil, anlamın sürekli kaybolduğu boşluklar ya da anlam kuyuları amaçlanır. Hilmi Yavuz'un postmodern üçlemesinden birinin başlığının *Kuyu* olması bir rastlantı değildir. Kısacası, okuruna yorumu yasaklayan bir anlatı değildir modernist anlatı, ama o yoruma kolay varamaması için elinden geleni ardına koymayan bir anlatıdır.

Joyce'un yanı sıra, İngiliz romanında bilinç akışı anlatısını üç kadın yazar, Dorothy Richardson, Katherine Mansfield ve Virginia Woolf benimsedi. *Pointed Roofs*, *Backwater* ve *Honeycomb* adlı romanlarıyla zamanında oldukça dikkat çekmiş olan Richardson'un bu yeni teknikte öncülüğü Katherine Mansfield'in kısa öyküdeki, Woolf'un romandaki başarılı uygulamalarından sonra gölgede kaldı. Bilinç akışı yönteminin en önemli uygulayıcısı Joyce ise yoğun metinlerarası göndermeler, parodi ve pastişe izlenimci resim ve sinema tekniğini kattı.

Modernizmle birlikte romanda yazar-okur diyaloğunun bütün açılımlarıyla tamamlanmış olduğunu düşünebiliriz. Bu diyalog on sekizinci yüzyıl anlatılarından tevarüs edilen anlatıcı sesinin çeşitlendirilmesi, okurla anlıklaştırma yo-

luyla özdeşleşme ya da okuru anlatının içine çekme, okuru değişik anlatı katmanlarında gezindirme, metinlerarası göndermeler gibi stratejilerle sürdürülmüştür. Joseph Conrad'in *The Heart of Darkness* (*Karanlığın Yüreği*) adlı romanı bu stratejilerin görüleceği iyi bir örnektir.

Asıl anlatıcı Marlow anlatıya sonradan girer. Sesini ilk duyduğumuz anlatıcı, Thames ağzındaki limanda demir almak için suların yükselmesini bekleyen Nellie teknesinin bir gemicisidir. Bir gemici için oldukça sanatsal, usta, izlenimci betimleme gücüne sahiptir:

> Thames'in denize açılan bölümü sonsuz bir su yolunun başlangıcı gibi uzanıyordu önümüzde. İleride, denizle gök kaynaşmışlardı ve aydınlık havada denizin yükselişiyle ırmaktan yukarı yüzen teknelerin yanık yelkenleri, cilalı gönderleri, parıldayan, sivri külahlı, kımıltısız, kızıl kümelere benziyorlardı. Giderek yiten bir düzlükte denize uzanan basık kıyıların üzerine sis çökmüştü. Hava Gravesend üzerinde karanlıktı ve daha ötelerde, dünyanın en büyük, en yüce kentinin üzerinde, yaslı bir koyuluğun yoğunluğuna bürünmüş, kıpırtısız asık duruyordu.[50]

Bu sinematografik tasvir her şeyi kaplayan koyu sisiyle, dinleyeceğimiz öykünün muğlaklığını daha baştan haber verir. Anlatı bir sinema kamerasının gezinmesini andırır biçimde Nellie'nin güvertesindeki kişilere yönelir. En sonunda, "sağ kıçta bağdaş kurmuş" oturan, "yanakları çökük, teni soluk, sırtı dik" ve görünüşü bir "Tanrı heykelciğini andıran" Marlow'da durur (6). Buradan tekrar gemiciye dönerek onun düşüncelerini seslendirir:

> Gerçekten de denizi saygı ve sevgiyle izlemiş bir adamın, Thames'in aşağı bölümlerinde, geçmişin ulu ruhunu anması kadar kolay bir şey yoktur. Bitmeyecek görevini dur-

madan yerine getiren gelgit akıntısı kimi zaman yuvalarının rahatına, kimi zaman da deniz savaşlarına taşıdığı adamlarla ve gemilerin anılarıyla doludur. Ulusun gurur duyduğu tüm adamları tanımış, onlara hizmet etmiştir akıntı. Sir Francis Drake'den, Sir John Franklin'e dek, soylu olsunlar ya da olmasınlar, hepsi birer cengaver denizin gezgin cengaverleri olan adamlar. Adları zamanın karanlığında birer pırlanta gibi parlayan gemileri taşımıştır [...] . Altın ya da şan savaşçısı, hepsi o ırmağın akıntısından yola çıkmışlardı, ellerinde kılıç bazan da meşale taşıyarak, toprağın içindeki gücün habercileri, kutsal ateşten kıvılcım taşıyanlar. Ne büyüklükler akmamıştı o ırmağın akıntısından, bilinmeyen bir dünyanın gizemlerine. İnsanların düşleri, milletlerin, imparatorlukların tohumları (7).

Bu iyi bir İngiliz vatandaşının düşünceleridir. İngiltere'nin tarihteki gücünü anımsarken, oldukça milliyetçi bir biçimde, ister ticaret ister savaş amacıyla olsun denize açılan maceraperestleri över. Bu övgü ortalama İngiliz vatandaşının düşüncelerini temsil eder. Gemicinin düşünceleri Marlow'un sözleriyle kesilir: "Ve burası da dünyanın karanlık yerlerinden biriydi" (8).

Bu kesintiyle, büyük bir olasılıkla gemicinin yargılarını paylaşan okur irkilir. Sorgulayan okur ise onaylar. Conrad daha romanın başında anlatıcıyla okuru karşı karşıya getirecek bir yöntem kullanıp yazar-okur diyaloğunu başlatacak zemini oluşturmuştur. Bu zeminde bir görüş Avrupa'nın emperyalist tarihini ve İngiltere'nin ticari başarılarını savunurken, karşıtı görüş, İngiltere'nin dünyanın karanlık merkezlerinden biri olduğunu ileri sürer. Romalılar zamanında bu kıyılara ulaşabilenler burada ilkellikten, bataklıktan, balta girmemiş ormandan başka bir şey bulamıyorlardı. Gemici artık dinleyici, yani okur, konumundadır. Marlow,

öyküsünde ilerledikçe, dinleyicisini aşağılama dozunu da arttırır:

> Böyle şeylerle uğraşmak zorunda kalınca, gerçekler -gerçekler, anlıyor musunuz- siliniveriyor. Neyse, kişinin içindeki gerçek gizli. Ama bunu duydum gene de; o gizemli sessizliğin maymunluklarımızı izlediğini sık sık farkediyordu - tıpkı sizleri bir taklası yirmibeşe, kendi ayrı canbazlık iplerinizin üzerinde izlediği gibi... (51).

Gecenin ilerleyen saatlerinde bu hitap dinleyiciye (okura) yönelik bir kışkırtmadır. Öykücünün dinlendiğinden emin olmak isteğine karşı koyamamasıdır. Yanıtını almakta da gecikmez: " 'Terbiyesizlik etme, Marlow' diye hırladı bir ses, ben de hiç olmazsa birisinin daha uyanık olduğunu anladım" (51-52).

Öykünün dinlendiği çıt çıkmayan karanlıkta, "ben" diye araya giren bu ses, öyküyü başlatıp aradan çekilen, bu noktada artık iyiden iyiye unuttuğumuz ilk anlatıcıdır. Onun da bizimle birlikte Marlow'un öyküsünü dinlemekte olduğunu fark ettiğimiz -ya da fark ettirildiğimiz- bu anlıklaştırmada okur-karakter özdeşleşmesi kurulduğunu görürüz. Çünkü o da, tıpkı okur gibi, öyküyü dinlemektedir.

Çiftlilik, ya da ikizlik, modernistlerin çok kullandığı bir motiftir. İnsanın bilinçaltındaki akıldışını, ya da öteki'ni barındırması açısından Freud kuramına, kolektif bilinçaltında var olduğu için herkesin kolayca tanıyacağı 'kötülük' ya da 'gölge' arketipini temsil eden diğer benliği olarak Jung kuramlarına yaslanır. *Karanlığın Yüreği*'nin problematik kişisi Kurtz, eğitiminin bir kısmını İngiltere'de görmüştür. Annesi yarı İngiliz, babası yarı Fransız'dır. "Tüm Avrupa'nın katkısı vardır Kurtz'un yaratılmasında" (72). Kurtz, uygar Avrupalı'nın ikizidir.

İlkel ayinlere katılarak uygarlığın yasakladığı arzularını

tatmin eden, evinin bahçesini çevreleyen parmaklığın üzerine süs olsun diye yerlilerin kurumuş kafataslarını diken (bu süsleme aynı zamanda doymak bilmeyen bir iktidar hırsının da simgesidir elbette), Vahşi Alışkanlıkları Yok Etme Derneği'nin isteği üzerine Avrupa'ya düşen uygarlaştırma görevini yüce bir dille anlattıktan sonra raporun sonuna titrek bir elle, 'bu hayvanların (yerlileri kastediyor) kökünü kazıyın' diye bir not ekleyen Kurtz, Kongo'ya gelip "zamanın örtüsünden sıyrılmış" insan gerçeğiyle, yani kendi gerçeğiyle yüzleşmiş bir Kurtz'dur. İşlediği bütün cinayetler bir yana, bu gerçeğe bakabildiği için Kongo'daki sömürge istasyonlarına serpiştirilmiş daha küçük çaplı sömürgecilere, şeytancıklara kıyasla tam bir Mefisto, lânetlenmiş bir Lusiferdir. Dizginlenemeyen güç tutkusunu sonuna kadar yaşamış, delirmek ve ölmek pahasına insanlığın karanlık yüreğine bakmıştır. Lanetliliğinin farkında olduğu için de son sözleri, "dehşet, dehşet" olmuştur. Onun sayesinde aynı karanlıkta dehşeti seçebilmiş Marlow bir anlamda onun ikizidir:

> Bir ruhtu o. Bir ruhla savaşmış birisi varsa bu dünyada, o benim işte. Bir deliyle de tartışmıyordum üstelik. İster inanın, ister inanmayın, kafasının içi pırıl pırıldı -korkunç bir biçimde kendine doğru yoğunlaştırmıştı düşüncelerini, doğrudur, ama pırıl pırıldı gene de; tek çıkar yolum da buydu işte- bir de onu öldürmek vardı tabii, ama gürültü çıkması kaçınılmaz olduğundan, pek iyi bir çözüm değildi bu. Ama ruhu deliydi. Ormanın içinde, tek başınayken, kendi içine bakmış ve çıldırmıştı. Günahlarımın cezası olacak, içine bakma işkencesinden benim de geçmem gerekti. Ustalıkla söylenmiş hiçbir söz onun o son, içten patlayışı kadar yıkamazdı kişinin insanlığa olan inancını (97-98).

Kurtz öldüğü zaman Marlow neredeyse tümüyle onunla özdeşleşir. Kurtz'la birlikte kendisinin de gömüldüğünü

hisseder. Ama gene de öyküsünü anlatmak için medeniyete dönecektir. Bu kıssanın hissesi onun için artık romantik bir misyon, çiftili Kurtz da boynunda taşıdığı Albatros'udur:

> Ama gördüğünüz gibi, hemen orada gitmedim Kurtz'un yanına. Hayır. Karabasanı sonuna dek görmek ve Kurtz'a bağlılığımı bir kez daha gösterebilmek için kaldım. Alınyazısı. Benim alınyazım. Tuhaftır yaşam-acımasız mantığın boş bir amaca yönelik gizemli düzeni. Yaşamdan tek umulacak şey, insanın biraz kendini öğrenmesi -o da geç gelir hep- ve sönmek bilmeyen bir yoğun pişmanlık. Ölümle dövüştüm ben.
>
> Düşünebileceğiniz en can sıkıcı karşılaşmadır bu. Elle tutulmaz bir pusun içinde yer alır, ayağının altında birşey yoktur [...] bilgiçliğin son aşaması buysa eğer, yaşam sandığımızdan da gizemli bir bilmece demek (103).

Peki, bu bilmecenin gizini çözen bir metin midir *Karanlığın Yüreği*? Yoğun bir simgesellikle yüklü bu anlatının yorumu tümüyle okura bırakılır. Okurun yorumu ölçüsünde çözülecektir bu giz. Ama anlatıcı birbiri ardına sıraladığı paradoks ve ironilerle bu yorumu olabildiğince bulandırır. Bu paradoksları ve ironileri aralayarak okurun ulaşacağı bir yorum vardır elbette ama bu kesin bir gerçek değildir. Bu müphemlik Conrad'ı izleyen modernistlerce de benimsenecektir. Yeni epistemolojinin gereğidir bu.

On sekizinci yüzyıl romancıları ciddi meselelerle uğraşan okurla, heyecanlı serüven ya da aşk öyküleriyle vakit öldürmek isteyen okur arasında fark gözetiyorlardı. Ciddi meseleler deyince akla felsefi sorunlar, roman sanatı, ahlâki meseleler geliyordu. Yazar bunları konu edinerek daha az popüler olmak ya da macera romanları yazarak daha çok satmak arasında bir seçim yapmak durumundaydı. Ama 'anlam' bir sorunsal değildi. Hiçbir yazar okurunun yazdığı metni yorum-

lamakta güçlük çekeceğini düşünmüyor, beklemiyor ve bunu istemiyordu. Oysa yirminci yüzyılın başında, 'anlamlandırma' başlı başına bir ustalık olmuştu ve yazarlar iki tür metin arasında seçim yapıyorlardı: Kolay anlaşılan, popüler metinlerle zor anlaşılan, muğlak, ama okurunu en usta yorumculardan seçen metinler. Yirminci yüzyılın başında 'iyi edebiyat' artık her zamankinden daha çok seçkin okurun alanı haline gelmişti. Yazarın metni, muğlak anlamlar barındıran bir metindi, ne kadar muğlaksa o kadar iyi sayılıyordu.

William Empson *Seven Types of Ambiguity*'de eleştirmenler için bu muğlaklıkların bir sınıflandırmasını yaptı.[51] İlk okuyuşta ne denli muğlak görünürse görünsün, yazın metni mükemmel bir bütündü. Gerektiğince dikkatli ve yakın bir okuma ve yazar retoriğine duyarlı bir çözümlemeyle metnin gizli anlam hazinelerine ulaşmak, bir tarafından tutturup bütün ipuçlarını izleyerek yorum bütünlüğüne varmak mümkündü. Tek yorum önerilmiyordu; metin birden fazla anlamlandırmaya açık olabilirdi; dili bir sanat ortamı olarak kullanan edebiyatın özelliğiydi bu. Ama şu ortak kanı egemendi: Edebi değeri yüksek, gerçek sanat eseri olan bir metin, sanatsal nitelikleri ve iletmek istediği anlamla mükemmel bir bütündür; sessiz ama konuşmayı bekleyen bir sanat nesnesidir o; erişilmez değildir ama erişilmesi güçtür. Yalın anlamlar kadar gizli anlamlara da sahiptir; bu yüzden her çağda her yeni okurla yeniden çözümlenmeyi ve her yeni çözümlemeyle birlikte insan duyarlılığına yeni zenginlikler katmayı bekler. Eleştirinin işi, sanatsallığı yadsınamayacak bu suskun ve mükemmel metinleri konuşturmaktır. Eleştirmen metne elbette kendi bilgisini, duyarlılığını, yorum yeteneğini, zekâsını taşıyacak ve o metnin arkasında duran yazarla buluşacaktır. Metnin yazarının talebi de budur zaten; ortaya 'mükemmel bir bütün' koymuş ve geri çekilmiştir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki okur böyle seçkin bir okurdu. Gerek eleştiri dünyasında gerekse edebiyat doktora seminerlerinde bütün birikimini bir anlamlandırma ve okuma yarışına taşıyan okur. Kendisini bekleyen en büyük belirsizlikten henüz haberi yoktu. Çünkü ilk durağının da son durağının da metin olduğuna inanıyordu. Ta ki yapısalcı ve postyapısalcı uyarılarla, metnin anlamlandırmada ancak bir ara durak olduğu, metnin arkasında ve kendisinin arkasında hiçbir zaman tamamına erişemeyeceği bir başka derya, uçsuz bucaksız bir işaretler sistemi, yani dil olduğu kendisine hatırlatılıncaya kadar.

Dilin aracılığı olmadan hiçbir şeyin doğrudan bilinemeyeceğini öne süren bu epistemolojide dilin bilince egemen olduğu varsayımı geçerlidir. Ferdinand de Saussure'ün dil kuramından Jean Baudrillard'ın sanal gerçeklik analizlerine ulaşan ve Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Louis Althusser, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Félix Guattari gibi bu varsayımın çeşitli açılımlarını ele alan yazarların oluşturduğu bir eleştirel çizgi, okur-yazar konumunu da yeniden gözden geçirmeyi gerektirecek önermeler içeriyordu.[52]

Hepimiz bir dil ummanının içine doğuyoruz, o dil yoluyla bilinçleniyoruz, o dili kullanarak her biçimde (sanatsal, politik, bilimsel, güncel) kendimizi ifade ediyoruz. Burada Türkçe'deki 'dile getirmek' deyimi yararlı bir deyim: Kendimizi ve yaşamımızı dile getirirken içinde soluk aldığımız bir büyük dil haznesinden yararlanıyoruz. Eğer bütün tecrübelerimiz gibi okuma da bir tecrübeyse, tüm yorum ve anlamlandırma çabalarımız dille belirlenir. O zaman okuduğumuz metinde de belirleyici olan dildir. Böyle olunca, her yorum ve anlamlandırma edimi bizi de elimizdeki metni de aşan bir sistemde hapsolmuştur. Bu sistem içinde inançlarımız, kişisel tecrübelerimiz, toplumsal ideolojimiz - kısaca kimliğimiz

ve benliğimiz vardır. Ama bütün bunların dayandığı dilin sabit bir anlamlar sözlüğü yoktur. Sözcüklerin anlamı keyfi olduğu kadar da kaygan olduğundan, bir anlam başka birini çağrıştırdığından, dil son çözümde karanlık anlam boşluklarına düşene dek içinde kaybolduğumuz bir sistemdir. Böyle olunca, okuduğumuz metin çıkış ve varış noktamız değil, bu sistemde yalnızca bir ara duraktır.[53]

Öyle bir ara durak ki, anlamı bizim dille ilişkimize bağlı olarak her okunuşta değişebilir. Bu da şu demektir: Hiçbir metnin tüketici bir yorumu, hatta *yorumu* olamaz. Ve hiçbir metin tamamlanmış bir bütün değildir. Bu da okur ve yazarı yeni bir konumda düşünmemizi gerektirir. Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izlediği bir devinim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler, yorumlar da yeni göstergelere dönüşürler. Kısaca söylemek gerekirse, bu epistemolojiye göre, belirleyebileceğimiz yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılığıyla oluşan söylemler vardır.

Eğer dilin anlam tutmayan kayganlığı, dile hapsedilmiş öznenin gerçeği yakalayamayacağı gibi, kalıcı bir kimlik ya da benlik de barındıramayacağı kabul edilirse, yazarın metnine mesaj koyması, okur üzerinde iktidar kurma isteğini gösterir. Okurun da anlam arayışları, kalıcı yorumlar, metin çözümlemeleri peşinde koşması en azından safdillik olur. O zaman neden okuruz? Barthes'a göre bunun tek yanıtı vardır: Zevk için.[54] Bu zevkin iki boyutu olabilir: Zevk almak; ve bunun da ötesinde, kendinden geçmek. Barthes'a göre iyi edebiyat metinleri okuru kendinden geçiren metinlerdir. Bunlar dili neredeyse bir iksir gibi kullanarak, gerçeklik ya da anlam gibi mesajlara yer vermeyerek, bilinen kalıpları altüst ederek, mantıksal çizgiyi bozarak şaşırtan, sarsan, kişiyi kuşatan tüm inanç, ideoloji, gelenekleri yıkan, okurun hiçbir olay, başlangıç, son, öykü beklentisini karşılamayan

zevk metinleridir. Dilin çağrışım gücünü sınırsızca ve bağlamsızca kullanarak hayal gücünü de sınırsızca kışkırtan metinlerdir. Barthes'a göre, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanı bu sonsuz zevki veremez okura, çünkü sanki bir gerçek varmış gibi onu yakalamaya, iletmeye, temsil etmeye çabalayan sınırlı metinlerdir bunlar. Okur bunları okurken, ancak sayfa aralarında durup hayale dalarak bir zevke kaptırabilir kendini. Modernist metinlerin muğlak mesajları bunlardan iyidir, ama en iyisi rasyonel anlatıyı tümüyle terk etmiş, psikolojik uyarıları besleyen oyuncu metinlerdir. Yeni Romancıların, örneğin Alain Robbe-Grillet'nin yaptığı gibi. Barthes 1970'de yazdığı *S/Z* adlı incelemesinde birinci tür metinlere, yani sınırlı bir zevk veren gerçekçi anlatılara, "okurluk metin," ikinci tür metinlere de "yazarlık metin" demişti.[55] İyi edebiyat ikincilerdir. Bunlar okuru, davet ettikleri çağrışımlarla yorumdan uzaklaştıran, fakat yazarlığa davet eden anlatılardır.

Burada hemen şu sorular akla geliyor: Metin böyle bir zevkin aracısı ise, başka aracılardan, örneğin uyarıcı ilaçlardan farkı nedir? Metin eğer yazardan da bağlamdan da tümüyle bağımsız ve yalnızca okurun çağrışımları için bir vesileyse, sözcükleri birbiri ardına dizebilen herkes yazar mıdır? Üçüncü ve bence en önemli soru ise şudur: Barthes'ın baskıcı ve iktidar odaklı saydığı gerçekçi anlatılara karşı tanımladığı eşitlikçi hatta özgürleştirici olması beklenen yazarlık metinler tam da amaçlananın tersini yapmıyorlar mı? Bu metinleri üreten yazarlar gerçekten hiçbir iletişim kaygısı taşımıyorlarsa, okuru uyarılacak denekler olarak görmüyorlar mı? Hayal gücünü kışkırtmaya gelince, bu tahkiki imkânsız bir tepki değil mi? En sıradan anlatıyla hayal gücü de, duyuları da fevkalade kışkırtılabilen, buna karşılık avangard bir metinden fevkalade sıkılan bir okur düşünülemez mi?

Don *Quijote*'de anlatıyı durdurduğu noktada Cervantes

okurla yazar arasında bir diyalog başlatmıştı, demiştik. Bu diyalog, kayıp metnin aranması ve sonra kayıp metni bulan anlatıcının o metne ancak çeviri yoluyla erişebilmesiyle, anlatıcının okura dönüşmesini ve okurla yazar eşitliğine gidecek özdeşleşmeyi sağlamıştır. Italo Calvino'nun 1970'lerde yazdığı *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı romanı sanki Cervantes'in ünlü kesintisinin devamıdır. Anlatıyı metni arayan ve okuyan kişilerde odaklaştırarak, yorum kuramı çağı diye de nitelendirebileceğimiz yirminci yüzyılın bütün okuma eylemlerini alaycı bir üslupla romanlaştırır. Bunu yaparken, gerek birçok romana yaptığı göndermelerle, gerekse romanın doğasında daha başlangıçtan beri var olduğunu gözlemlediğimiz yazar-okur diyaloğunu kurguyla eşitleyerek, bir anlamda yazarlığın romanını, bir başka anlamda da okumanın romanını gerçekleştirir.

Yazarın okurla eşitlenmesinden de öte, okura öykünmesinin bir anlatısı olan *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'da sanki, 'ben yazar olmaya mahkûmum ama şu yazdıklarımı okumanın zevki erişemeyeceğim bir zevk, dolayısıyla bu zevke erişmemeye mahkûmum', diyen bir yazar duyulur.

Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu doğrudan okura hitapla 'sen' diye başlar: "Italo Calvino'nun yeni romanı *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanını okumaya başlamak üzeresin. Gevşe. Dikkatini topla. Bütün öteki düşünceleri sav kafandan. Çevrendeki dünya bırak silinsin."[56] Bu çağrının ardından Okura, ona biraz da imrenerek, okumanın hazları hatırlatılır. En rahat okuma pozisyonu, en iyi ışık, en rahat koltuk. Kitap raflarında dururken yalnızca bir nesneden ibaret olan kitap, bu içli dışlılıkla öznelleşir; artık o Okurun yaşamının en zevkli, en mahrem parçasıdır.

Ve roman başlar. Başlangıç sahnesi bir istasyondur. Bu sahne, roman türünün daha ilk örneklerinden beri özdeşleştiği yolculuk sürecinin başlangıcıdır. Bu yolculukta sayfa

üzerindeki işaretlerin gizi çözülecektir. "Kitabın yaprakları eski bir trenin pencereleri gibi dumanlı, duman bulutu cümlelerin üstünde duruyor" (18). Anlatı birinci tekil şahısla sürdürülür:

> İstasyon kahvehanesi ile telefon kulübesi arasında gidip gelen adam benim. Ya da daha doğrusu şu: O adama 'ben' denir ve sen o adamla ilgili bundan başka hiç bir şey bilmiyorsun tıpkı bu istasyona 'istasyon' denmesi, bu istasyonun ötesinde de uzak bir kentin karanlık bir odasında çalan telefonun yanıtlanmayan sesi dışında hiçbir şeyin olmaması gibi. Telefonun almacını yerine koyup, metal boğazdan aşağı jetonların şangır şungur boşalmasını bekliyorum, gene camlı kapıyı itip açıyorum, bir buhar bulutunun içinde kurumak üzere üst üste yığılmış fincanlara yöneliyorum (19).

Şimdi okura seslenen kitabın başkişisidir. Ve okura, yazarla ilişkisini anlatır:

> Dikkat çekecek biri değilim, adsız bir varlığım, benim arkamdaki fon benden daha da adsız. Sen, okur, trenden inenlerin içinden, ister istemez beni seçip, kahvehane ile telefon kulübesi arasında mekik dokurken izlemeyi sürdürdüysen bunun tek nedeni bana 'ben' denmesi, benimle ilgili bildiğin tek şey de bu ama şu 'ben' denen yabancıya kendinden bir şeyler yakıştırman için bu bile tek başına yeterli. Tıpkı yazarın yaptığı gibi, yazar kendinden söz etmeye niyetli olmadığı için, roman kişisine, sanki onu gizlemek istercesine, 'ben' demeye karar verdi, ona ad vermek, onu betimlemek zorunda kalmamak için, çünkü ona bir ad, bir sıfat verseydi şu yapyalın zamirin yaptığından daha fazla betimlemiş olacaktı; ama gene de yazar salt ona 'ben' dediği için bu 'ben'in içine kendisini, duyumsadığı ya da duyumsadığını sandığı şeyleri biraz koymak istiyor (22).

Bu satırlarda Iser'in "varsayılan okur"undan, René Girard'ın *Self and Other in Literary Discourse* adlı kitabında sözünü ettiği "arzulanan okur"una kadar uzanan okur-yazar-karakter ilişkilerini buluruz.[57] Elbette okur için okuduğu kitaplardaki kişiler değişik derecelerde özdeşleşme nesneleridir, yazar da elbette kendinden bir parçayı başkişisine koymuştur. O zaman roman kişileri okurla yazarın buluştuğu kişilerdir. Bu buluşma gerçekleştiği anda okur artık okuduğu metnin büyüsüne kapılmış demektir. Kitabı kolay kolay elinden bırakamaz.

İşte Okur tam da kendini böyle okuduğu kitaba kaptırmışken (bu noktada otuz sayfa kadar okumuş bulunmaktadır) birden tuhaf bir şey olur: Okudukları tanıdık gelmeye başlar. Ama o deneyimli ve eğitimli bir okur olarak bu tür şeyleri yadırgamamayı bilir:

> Elbette: Yinelenen izlekler vardır, metin bu dönüşlerle iç içe örülüdür, zamanın dalgalanmalarını dile getirmeye yarar bu. Sen o tür inceliklere duyarlı bir okursun; yazarın amaçlarını hemen yakalarsın, senden hiçbir şey kaçmaz. Ama aynı zamanda belli bir düş kırıklığı da duyuyorsun: tam gerçekten ilgilenmeye başladığın sırada, tam o sırada, yazar çağdaş yazı sanatında adetten olan büyük ustalık numaralarından birini sergilemeye başlayarak bir paragrafı sözcüğü sözcüğüne yineliyor (32).

Ama o da ne? Okurun, yazarın sanatını konuşturduğunu sandığı pasajlar o ana kadar okuduklarının aynen tekrarıdır. O zaman sayfa numaralarına bakmayı akıl eder. Ve görür ki kitapçı kendisine kusurlu ciltlenmiş bir kitap satmıştır. Elindeki kitaptaki bütün sayfalar aynı formanın tekrarıdır. Burada yazara olduğu kadar okura da yönelik bir şaka vardır: Eğer mekanik bir yanlışlık bile sanat olarak algılanabiliyorsa, okur belki de dizginlerini 'yazar' denen o büyücü-

ye biraz fazla kaptırmıştır. Bu durumda Okurun ilk tepkisi kitabı fırlatıp atmak olacaktır. Ama sükûnetle düşününce yapılacak en mantıklı işi yapmaya karar verir ve kitap koltuğunun altında kitapçının yolunu tutar.

Okur elindeki kitabın Calvino'nun kitabı olmadığını, bir ciltleme hatâsı yüzünden başka bir kitap okumakta olduğunu öğrenir. Ne var ki, o artık okumakta olduğu kitaba devam etmek istemektedir. Kitapçıda kendisiyle aynı dertten mustarip Ludmilla ile tanışır. İkisi de kusursuz kopya diye kendilerine verilen kitabı alarak kitapçıyı terk ederler. Ama birbirlerinin telefon numaralarını da alırlar. Dante'nin *İlahi Komedya*'sından beri bildiğimiz o en edebi temayı anımsarız: Kitap çöpçatandır. Okur eve gelir gelmez heyecanla kitabını okumaya devam eder. Gel gör ki elindeki, okumaya başladığı kitabın devamı değildir. Ama bütün bunlar olurken, okuma serüveni çoktan yaşam denen serüvenin parçası haline gelmiştir:

> Artık okurken yalnız değilsin, şu an seninle kitabı açmakta olan Öteki Okur'u düşünüyorsun; şu anda okunması gereken roman belki de yaşanabilecek olan romanla üst üste biniyor, seninle onun arasındaki öykünün devamı ya da daha doğrusu olası bir öykünün başlangıcı. Dünden beri işte böyle değiştin, bir kitabı, önünde duran, kolayca betimlenebilecek, hiçbir tehlikeye girmeden tadılabilecek somut bir şeyi, gerçek yaşam deneyimi gibi, hiç ele gelmeyen, sürekliliği olmayan, tartışmalı bir şeye yeğlediğini inatla söyleyen sen (39).

Kitapla hayat arasındaki ayrım, *Jacques le fataliste*'te Diderot'nun hatırlattığı gibi, sorunsallaşmış bulunmaktadır. Yaşam rastlantısalsa ve bundan ancak bir cildin iki kapağının belirliliği yoluyla kaçabilecekmişiz gibi bir saflığa kapılmışsak, bu yolcu, bu Okur, okuduğu her bölümün kesilme-

si ve bu kesintilerin onu yeni kitaplar aramaya zorlamasıyla bu kaçışın ne denli aldatıcı olduğunu keşfedecek olan okurdur. Kitaplar dünyasının da yaşam kadar sonsuz olduğunu keşfetmek üzere olan okurdur. Ve her okuduğunun hakkını veren iyi okurdur. Daha ilk sayfalarda farkına varır ki elinde tuttuğu kitap bir gün önce okuduğu kitap değildir. Ama olsun, iyi bir hikâyedir. Yavaş yavaş bu öyküyü okumaya kaptırır kendini. Karakterleri öğrenir. Bu öyküde de, şimdiye dek okuduğu öyküdeki gibi birinci tekil şahıs anlatıcı/karakter vardır ve onunla doğrudan diyalog içindedir. Üstelik bu 'ben-anlatıcı' alttan alta onunla en yeni yorumcu kuramlar çerçevesinde sohbet etmektedir:

> Evin her günkü kokuları, sesleri sanki beni uğurlamak için çevreme toplanmıştı: O zamana kadar tanıdığım her şeyi yitirmek üzereydim, hem de öylesine uzun bir süre için -bana öyle geliyordu- gidiyordum ki geri döndüğümde hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktı, ne de ben aynı ben olacaktım. Bu yüzden de sanki son kez veda eder gibi veda ediyordum, mutfağa, eve, Ugurd teyzenin *knödel*'lerine; böylece daha ilk satırdan başlayarak algıladığın somutluk duygusunun içinde bir yitiklik duygusu, bir yok oluş sarhoşluğu var ve sen uyanık Okur bunu da algılamış olduğunu fark ediyorsun, ta ilk sayfada bu yazının açık seçikliği pek hoşuna gitmesine karşın, doğruyu söylemek gerekirse, her şeyin parmaklarının arasından kayıp gittiğini de duyumsadın; belki de kabahat çevirmendedir, dedin kendi kendine, yazara bağlı kalmış olabilir ama o deyimlerin özgün dilde taşıdıkları somut öz, nemenem bir özse, onu aktarmayı başaramadığı kesin (43).

Okurla konuşan bu karakterin çok bilmiş bir karakter olduğunu, en azından Barthes'ın okurluk ve yazarlık metinleri ayrımını bildiğini ve bu ayrımın pek geçerli bir ayrım ol-

madığını öne sürdüğünü anlarız: Bütün gerçekçi, anlamı belirgin ve somut gibi görünen metinlerin muğlaklığa kaymasının kaçınılmaz olduğunu söylemektedir. Derridavari anlam kaymalarına da işaret ederken, yapıçözümcü okuma yöntemlerine sataştığını sezinleriz..

Okuduğu kitabın başladığı kitaptan başka bir kitap olduğunu keşfeden Okur, bunu Ludmilla'ya telefon etmek için bahane sayar. Zaten kitapçıdan ayrıldığından beri Ludmilla aklındadır. Onu arar ama karşısına Ludmilla'nın kızkardeşi Lotaria çıkar. Lotaria, romanda başka örneklerini de göreceğimiz kötü okurların ilkidir. Kitaba yaklaşımı yalnızca entelektüeldir. Zevk almak için değil, incelemek ve ukalalık etmek için okur. Tabii ki üniversitede edebiyat doktorası yapmaktadır: "Lotaria yazarın Çağcıl Düşünce Eğilimleri ile Bir Çözüm Bekleyen Sorunlar karşısındaki konumunu öğrenmek istiyor. Senin işini kolaylaştırmak için Büyük Ustaların adlarını sıralıyor, onların arasında bir yere oturmalısın" (50). Kardeşi Ludmilla'yı da küçümseyen bir ukaladır o: "Ludmilla roman üzerine roman okur, ama sorunlara açıklık veremez. Bana bu bir zaman israfı gibi geliyor. Size öyle gelmiyor mu?" (51). Ama sonradan göreceğimiz gibi, yazarın arzuladığı okur Lotaria değil, Ludmilla'dır.

Lotaria Okuru üniversiteye davet eder. "[O]rada kitaplar, Bilinçli Bilinçsiz, her türlü Düzgüye göre çözümleni[r], egemen Cins, Sınıf ve Kültür'ün baskısıyla süren bütün Tabular yıkılı[r]" (51). Onun bu davetini reddeden Okur, Ludmilla bir profesöre danışmayı teklif edince kabul eder. Botno-Ugar dilleri profesörü Uzzi-Tuzii'yle buluşma kararlaştırılır. Gerçekte bu Ludmilla'yı bir kere daha görmek için bahanedir (53). Üniversite'de Okur ilginç biriyle, Irnerio'yla tanışır. Irnerio okumayan adamdır ama kitaplara da meraklıdır. Onları kesip biçerek grafik desenler yapar. Okur önce böyle bir adamın nasıl olup da iyi bir okur olan Lud-

milla ile arkadaş olabileceğini anlamazsa da, kalbine saplanan kıskançlık sızısına da engel olamaz. Botno-Ugar dilleri uzmanı Profesör Uzzi-Tuzii'nin ofisine girdiğinde yarım kalmış iki romandan çok Ludmilla'yı merak etmektedir. O iki romanın kadın karakterleri birer arzu nesnesi olarak birleşmiş ve Ludmilla'ya dönüşmüşlerdir. Profesör Uzzi-Tuzii raflardan eski, ince bir kitap çeker, tozlarını üfler ve yüksek sesle tercüme ederek okumaya başlar. Okurumuz daha ilk cümleden bu kitabın kaybedip de peşine düştüğü kitap olmadığını anlamıştır ama Ludmilla gelinceye kadar o ofiste kalmaya kararlıdır. Onun için Uzzi-Tuzii'nin çevirisini dinlemeye başlar.

Profesör Uzzi-Tuzii'nin çevirdiği anlatı bir güncedir fakat Okurun aradığı metin değildir. Yepyeni bir öyküye daha başlanmıştır. Bu kez göstergebilimin alanına girdiğimizi fark ederiz:

> Dünyanın bana söylemek istediği bir şey, ulaştırmak istediği birtakım iletiler, işaretler, uyarılar olduğuna inanmaya başlıyorum. [...]
>
> Bana her şeyin anlamlarla yüklü göründüğü günler var: Başkalarına iletmenin, anlatmanın, sözcüklere dökmenin güç olduğu, bu yüzden de bana tartışılmaz görünen iletilerle. Hem beni hem de dünyayı ilgilendiren ipuçları, belirtiler bunlar: Benim açımdan yalnızca varoluşumun dış olaylarını değil içimde, ta derinlerde olup bitenleri ilgilendiriyor; dünya açısındansa, yalnızca belli bir olayı değil genel olarak her şeyin oluş biçimini (60-61).

Bu, ağır ve abartılı sembolizmle yüklü bir anlatıdır. Sürekli resim yapan Bayan Zwida sanki "biçimsel kusursuzluk arayışı"nı simgeler (63). Biçimsel mükemmeliyeti abartan anlatılarla alay edildiği açıktır:

> Denizkestanesi, küçük peçe, iki yabancı: Dikkatimi çekmesi muhakkak olan durumlarda sürekli siyah çıkıyor karşıma, gecenin çağrısı olarak yorumluyorum bu iletileri. Hayatımda siyahın varlığını azaltmaya yöneldim uzun süredir. Doktorların güneş battıktan sonra dışarı çıkmamı yasaklaması aylardır beni gündüz dünyasına mahkûm etti. Ama hepsi bu kadar değil. Gerçek şu ki gündüzün ışığında, bu yayılmış, soluk, hemen hemen gölgesiz aydınlıkta geceninkinden de daha koyu bir karanlık buluyorum (66-67).

Yaşamın romantik anları kuşkusuz daha ilginçtir. Okurumuz, Ludmilla'nın sessizce odaya girmiş olduğunu ve öyküyü dinlediğini fark eder. Okur ve Diğer Okur, eksik metinlerin kaderlerini bağladığı iki kişidir. Nitekim Profesör Uzzi-Tuzii bu anlatının da tamamlanmamış olduğunu söyler onlara; yazar intihar etmiştir. Mutlak metnin ve anlamın bu dünyanın ötesinde gizli olduğuna, mutlak yazarın ise Tanrı olduğuna inanan Profesör Uzzi-Tuzii'ye göre bu zaten böyle olmalıdır. Anlatılar yarım kalmalı ve yarımlığıyla okuru bu dünyanın ötesindeki anlamlara kulak kabartmaya yönlendirmelidir:

> 'Kitaplar eşiğin basamaklarıdır... Bütün Kimmer yazarları geçmiştir oradan... O zaman ölülerin sözsüz dili başlar, yalnızca ölülerin dilinin söyleyebileceği şeyleri söyleyen dil. Kimmerce, yaşayan insanların son dilidir, eşiğin dili! Oraya, öte kıyıya kulak vermek için gelin buraya... Dinleyin... (77).

Kimmer edebiyatı gurusu kaçık profesöre Ludmilla hemen itiraz eder; o bu dünyada ve bu dünyanın dilinde kitaplar okumak istemektedir ve dinlemekte olduğu öykünün sonunu bulmak için her türlü zahmete girecektir. Bu noktada sahneye tipik doktora öğrencisi kılık ve tavrıyla

Lotario girer. Tartışmaya Kimber dili uzmanı Galligani de katılır: Metin yarım değildir; Profesör Uzzi-Tuzii yanılmaktadır, okudukları metin bir kez Kimmer değil Kimber dilindedir. Başlık *sonradan Baş Dönmesinden ya da Rüzgârdan Korkmaksızın* diye değiştirilmiş, yazar metni takma isimle, "Vorts Viljandi" diye imzalamıştır (79). Ezoterik edebiyatlar uzmanı iki profesör arasında birbirlerini çalıştıkları alanın şovenizmini yapmakla suçladıkları bir atışma geçer. Oysa gerek Ludmilla gerekse Okur öykünün sonunu dinlemek için can atmaktadırlar, bu yüzden Lotario'nun peşine takılarak *Rüzgârdan ya da Baş Dönmesinden Korkmaksızın* adlı kitabın okunup tartışılacağı feminizm seminerinde bulurlar kendilerini. Ama daha yeni metin okunmaya başlar başlamaz anlarlar ki bu öyküyle Profesör Uzzi-Tuzii'den dinledikleri öykünün ilgisi yoktur.

Bu kez öykümüz arka planı devrim olan üçlü bir aşk hikâyesidir. Aynı kadına âşık iki arkadaşı konu alan öyküde Calvino feminist yazın söylemlerinin parodisini yapar:

> Çünkü Irina'nın kurucusu olduğu öğretinin benimsenmesi gereken ilk maddesi şuydu: Bir kadının kölesi olmayı kabul ettiğimiz ve böylece aramızda hiçbir kıskançlık duygusuna, üstünlük savma olanak kalmadığı zaman bile vazgeçemediğimiz, bizde kalan, yaşamaya devam eden, pek gizleyemediğimiz erkeklik övüncünü, o genelleşmiş dikeylik, düz çizgisellik düşüncesini bırakmak. 'Aşağı', dedi Irina, eliyle Valeria'nın başını arkadan bastırdı, parmakları ekonomistin saman kırmızısı, yünsü saçlarının içine gömüldü, yüzünü dölyatağının hizasına kaldırmasına izin vermedi, 'daha aşağı!' Bu arada elmas gibi gözlerle bana baktı, benim izlememi istedi, ikimizin bakışlarımızın da yılansı ve kesintisiz patikaları izlemesini istedi. Beni bir an bile bırakmayan bakışını üzerimde duyumsadım, bu arada, be-

ni her an her yerde izleyen bir başka bakış daha sezinliyordum, benden bir tek şey bekleyen görünmez bir gücün bakışı. Benden beklediği şey ölümdü, ister başkalarına getireceğim ölüm ister kendi ölümüm (95).

Ölümcül kadın, sado-masozişt ilişkiler, kadın egemenliği, çevrimsel yaşam felsefesi gibi kimi popüler kimi feminist bazı izleklere şöyle bir dokunup geçen bu öykünün akademik analizinde parodi hicve dönüşür:

Bu noktada tartışmayı açıyorlar. Olaylar, kişiler, olay yerleri, izlenimler bir kıyıya itiliyor, genel kavramlara geçiliyor.
'Çok biçimli, çarpık cinsellik...'
'Pazar ekonomisinin yasaları...'
'Anlamlaması olan yapılar arasındaki benzerlikler...'
'Sapmalar ve kurumlar...'
'Iğdiş etme...' (97).

Akademik analiz dinlemek yerine öyküyü okumayı isteyen Okur ve Diğer Okur dehşetle farkederler ki bu edebiyat seminerindeki edebiyat öğrencileri, sunuşları için metni parçalayıp aralarında dağıtmışlardır. Bizim okurlara bu öykünün de sonunu okumak kısmet olmayacaktır. Doktora öğrencileri bir metne okumak için değil tartışmak için yaklaşan, belki de en kötü okur örnekleridir. Okurun ve Ludmilla'nın okuma felsefesi ise belli ki Calvino'nun düşlediği ideal okurun okuma felsefesidir:

'Şu an en çok okumak istediğim roman', diye açıklıyor Ludmilla, 'tek güdüsü, anlatmak isteği olan bir roman, sana herhangi bir hayat felsefesi kabul ettirmeye kalkışmadan, sanki dalları yaprakları birbirine girmiş bir ağacın gelişmesini izlemene olanak vererek öyküleri üst üste yığan bir roman...' (98-99).

Artık durmadan belirip kaybolan öyküleri izlemekten başka yapacak birşey yoktur ideal okur için. Öykünün sonunu okuyamamak çileden çıkarıcı bir şey de olsa, bu arayış sırasında sürekli yeni öykülerle buluşmak bunun acısını azaltır. Okur tekrar karışıklığın başladığı noktaya, yani yayıncıya döner.

Orada işlerin sandığından da karmaşık olduğunu görür, çünkü sorun yalnızca teknik bir sorun değildir. İşin içine bir de sahtekâr çevirmen girmiş, bilmediği bir dilden çeviri yapıyorum diye yayınevini dolandırmış, yaptığı çevirinin bir başka kitaptan olduğu anlaşılmış, kısaca her şey birbirine karışmıştır. Bu çevirmenin adı Marana'dır ve ister istemez bize *Don Quijote*'deki İkinci Anlatıcının bulduğu çevirmen fikrinden esinlenmiş bir çeşitlemeyi düşündürür. Calvino bu kargaşayı Foucault ve Barthes'a hafif bir dokundurmayla geçiştirir: "Kapaktaki yazarın adının ne önemi var?"[58] Okurun eline bir metin daha tutuşturarak onu eve yollar. Bu metin de elbette daha önce başlanmış hiçbir öykünün devamı değildir, ama bir başka anlamda bütün öykülerin devamıdır. Ayrıca bu öykü kitaptaki en Diderotvari öyküdür; Kyd'in *Spanish Tragedy*'si tarzında intikam kurgularına, biraz da Edgar Allan Poe'nun saplantısal intikam öykülerine gönderme yapar. *Koyu Gölgede Aşağıya Bakar*'ın anlatıcısı bir katil-yazardır. Jojo'dan intikamını adi bir katil gibi alırken öyküsünü sunuşunda özenlidir:

> Aynı anda pek çok öyküyü birden anlatıyorum çünkü benim derdim öykünün çevresini -istesem anlatabileceğim, belki zaten de anlatacağım ya da kimbilir belki bir başka vesileyle zaten anlatmış olduğum- başka öykülerle doyma noktasına getirmek ve size orada belki yalnızca benim ömrüm demek olan öykülerle dolu bir alan yaratmak; içinde her yöne -tıpkı uzayda olduğu gibi- hareket edebileceğiniz

ve daha önce başka öyküler anlatılmadan anlatılamayacak bir öykü bulacağınız, böylece hangi yer ve andan yola çıkarsanız çıkın hep aynı yoğunlukta anlatı malzemesiyle karşılaşacağınız bir alan. Aslında asıl anlatının dışında bıraktığım şeylere üç boyutuyla baktığım zaman bütün yönlere doğru dağılan orman gibi bir şey görüyorum, o orman öylesine sık ki hiç ışık geçirmiyor: Bir başka deyişle bu kez burada öne çıkarmayı yeğlediğim malzemeden çok daha zengin bir malzeme, böylece benim öykümü izleyen kişinin, ırmağın sayısız küçük dereciklere ayrıldığını ve kendisine asıl olayların ancak en son yankı ve titreşimlerinin ulaştığını görünce biraz aldatılmış gibi bir duyguya kapılırsa hiç şaşmam; ama anlatıya başladığım zaman yaratmayı amaçladığım etkinin bu olmadığı da söylenemez, ya da şöyle söyleyelim, yaptığım iş, anlatı sanatının bir hilesini, yani elimin altındaki anlatı olanaklarının hep biraz daha altında kalmamı gerektiren sıkı ağızlılık kuralını kullanmak (114-15).

Bu pasajda okur ve yazar arasındaki en eski bağın sonsuz öyküler zinciri olduğunu anlarız; öyle bir zincir ki ne o kendini tüketebilir, ne de okur ile yazar onu tüketebilir. Öyküler öyküleri, onlar da başka öyküleri doğururken, yaşamı zenginleştirmek için elimizde öyküden başka bir şey olmadığını söylemektedir bu yazar:

Ki bu, yakından bakılırsa, gerçek bir zenginlik, somut ve engin bir zenginlik belirtisidir, yani anlatılacak tek bir öykümün olduğunu varsayalım, bütün patırtıyı o öykünün üzerinde koparmak, önemini gösterme telâşı içinde onu beceriksizce çarçur edecekken sınırsız anlatı malzemesi olduğu zaman o malzemeyi hiç acele etmeden, yansızca ele alma, hatta hafifçe canım sıkılıyormuş gibi bile yaparak, ikinci derecede önemli öykücükler ile önemsiz ayrıntılar

üzerinde durma lüksünü kendime tanıma durumunda olmak anlamında (115).

Üçkağıtçı çevirmen Marana'nın *Koyu Gölgede Aşağıya Bakar* adlı kitabının da ancak bir parçasına erişebilen okur, bu kez o öykünün izini sürerken Flannery'ye ulaşır. Flannery yaratıcılık bunalımında bir yazardır. Marana bu yazara romanını bitirmesi için *Bağdaşık Edebi Yapıtlar Elektronik Üretim Örgütü* adlı örgütten yardım sağlamayı önerir. Yavaş yavaş sahtekâr Marana'nın gerçekten kötü bir adam olduğu, çünkü hem kötü bir okur hem de yazarlığa saygısı olmayan kötü bir yazar olduğu anlaşılır. Bir metnin kime ait olduğunun hiçbir önemi yoktur Marana için, her tür metinden yürüterek, onları karıştırarak çevirdim diye yutturduğu romanlar yetmezmiş gibi, bir de yukarıdaki korkunç örgütle ilişki içindedir! Ayrıca gelişmekte olan ülkelerdeki modernizasyon projelerinde yer almakta ve bu arada en adisinden doğu öyküleri üretmektedir. Marana'nın ideal okuruyla Flannery'nin ideal okuru tümüyle farklı tiplerdir. Flannery okunma arzusuyla okura kavuşmayı ister. Bu arzunun simgesi, okuduğu kitaba gömülmüş bir kadın hayalidir:

> İsviçre villasının taraçasından Silas Flannery üç ayaklı bir teleskop ile, vadinin iki yüz metre aşağısında, bir başka taraçada, bir şezlonga oturmuş dikkatle kitap okuyan bir kadına bakıyor. 'Her gün orada', diyor yazar. 'Yazı masama oturmadan önce ona bakma gereksinimini duyuyorum. Kimbilir ne okuyor? Benim kitabım olmadığını biliyorum ve bunu bilmek elimde olmadan beni üzüyor, o kadının okuduğu gibi okunmak isteyen kitaplarımın kıskançlığını duyuyorum. Onu izlemekten hiç yorulmuyorum: Bir başka zamanda ve mekânda asılı duran bir dünyada yaşıyormuş gibi görünüyor. [...]' (132).

Buna karşın Marana okur tepkisini aletlerle ölçmekten yanadır. "New York'ta, kontrol odasında, okurun bilekleri koltuğa bağlanmış, tansiyonölçer ve dinleme aleti kayışları gerekli yerlere takılmış, tepesindeki saçların altında şakakları, dikkatinin yoğunluğunu ve uyarıların sıklığını ölçen beyin içi filmi makinesinin yılansı tellerinin kıskacında" (133). Oysa *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'nun kahramanı Okur, Flannery'nin okuruna yakındır. Flannery nasıl okuru arzuluyorsa, o da Diğer Okura aynı arzuyu duymaktadır; öyle ki Flannery'nin düşlediği ideal okurda Ludmilla'yı görmekte, hatta bu yüzden kıskançlık duymaktadır. Aynı kadını arzulayan Yazar ve Okur bu noktada birleşir.

Okur eline geçirdiği yeni öyküyle, Ludmilla'yla buluşacağı kafeye doğru yola çıkar. Ludmilla'yı beklerken Marana'nın yolladığı *Birbirine Dolaşan Çizgilerin Ağında*'yı okumaya başlar. Bir yandan aklı Ludmilla'dadır. Artık Diğer Okur olarak Ludmilla'yı daha çok tanımanın zamanı gelmiştir. Ve belki Ludmilla elimizde tuttuğumuz kitabın, yani *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'nun ideal okurudur.

Ludmilla okuduklarını bir daha okumayan, ama okuduğu kitapları saklamayı seven bir okurdur. Sakladığı bu kitaplar onun hafızasında yer etmiş okumaların dondurulmuş anları, onları okuduğu zamanki okur benliğinin somut anı ya da izleridir. Aynı anda birkaç kitap okumayı sürdürür. Sanki aynı anda birkaç değişik yaşama ulaşmayı, kendi yaşamını böylelikle zenginleştirmeyi ister. Ayrıca, bu yöntemle, sevmediği bir öykünün yaratabileceği düş kırıklığını, sevdiği bir başka öyküyle telafi etme şansını yakalar. Ve her kitap severin bildiğini o da bilir: Okumak yalnızlıktır. Bu noktada içeri Okumayan Adam Irnerio girer ve Okur şiddetli bir kıskançlık duyar. Ludmilla ve Irnerio, ideal okur ve okumayan adam, bir anlamda birbirlerini tamamlayan bir bütün olamazlar mı? Yaşamın ve sanatın birbirlerini tamamladıkları gibi?

Irnerio Ludmilla'nın kitapları arasından bir kitap çeker. Irnerio'nun aldığı kitap, Ermes Marana'nın çevirilerinden biridir. Yoksa Marana'nın bir çevirisinde okuduğu, özlenen ve gizlice seyredilen kadın okur Ludmilla mıdır? Marana da mı Ludmilla'ya aşıktır? Ve Irnerio'yu sorguya çekerek Ludmilla'nın Marana ve Flannery ile ilişkisini öğrenir: Ludmilla Marana'dan nefret etmektedir, çünkü Marana dokunduğu her şeyi sahteleştirmekte, yalana dönüştürmektedir. Ludmilla ondan kaçmak için İsviçre'ye Flannery'nin yanına gitmiştir. Flannery, Ludmilla için dokunduğu her şeyi özgünleştiren, gerçek yapan bir yazardır. Sonra Ludmilla'dan daha fazlasını öğrenir. Marana Ludmilla'nın okumasına hiçbir zaman tahammül edememiştir, çünkü,

> Çevirmenin dolabı nasıl başladı yavaş yavaş anlayacaksın: Bunları başlatan şey sürekli Ludmilla ile kendisinin arasına giren o görünmez rakibe, Ludmilla ile kitaplar aracılığıyla konuşan o sessiz sese duyduğu o gizli kıskançlıktı ve binlerce yüzü olan aynı zamanda hiç yüzü olmayan bu hayalet daha da kaypak duruma geliyordu çünkü Ludmilla için yazarlar aslâ etli kanlı bireyler olarak cisimleşmezler, ancak basılı sayfalarda vardırlar, yaşasın yaşamasın hepsi onunla konuşmak, onu ayartmak üzere hazırda beklerler. Ludmilla cismi olmayan kişilerle kurulan o gelgeç, ciddilikten uzak ilişki içinde onların ardı sıra gitmeye her zaman teşnedir. Yazarları değil, onların işlevlerini alaşağı etmenin yolu nedir, hayaletler ve uydurmalar dünyasında, salt o dünyaya kendi doğrusunu koyduğu, kendisini sözcüklerden kurulu o dünyayla özdeşleştirdiği için o dünyada bir doğrunun bulunduğuna bizi inandıran birinin her kitabın ardında gizlendiği düşüncesini yıkmanın yolu? Beğenisi ve yeteneği -ama Ludmilla ile ilişkisi bunalıma girdi gireli her zamankinden daha çok- kendisini bu yöne ittiği

için Ermes Marana, düzmecilik, sahte imza, benzetme, kalpazanlık, öykünmeden oluşan bir edebiyat düşledi hep. Bu düşünce kendini kabul ettirmeyi başarırsa, yazarın kimliği konusunda bilerek uyandırılan kuşku okurun kendini tam bir güvenle -kendine söylenenlerden çok öyküyü anlatan sessiz sese güvenle- kendini kitaba bırakmasını engellerse belki edebiyatın yapısı dış görünüşte değişmez ama daha altta, okur ile metin arasında bir ilişkinin kurulduğu tabanda birşeyler sonsuza kadar değişecektir. O zaman Ermes Marana artık okumaya dalan Ludmilla'nın kendisini yalnız bıraktığı duygusuna kapılmayacaktır: Onunla kitap arasına her zaman bir yalanın gölgesi girecek, kendisini her yalanla özdeşleştiren Marana da böylece kendi varlığını sağlama almış olacaktır (164-65).

Ludmilla ne yazarın ölümüne ne de pastiş metinlere itibar eden bir okur olduğu için Marana ondan nefret etmektedir ve bu nefret karşılıklıdır.

Marana'nın yazar Flannery ile ilişkisi de ilginçtir. Marana, Ludmilla'nın aklını karıştıramadığı ölçüde Flannery'nin aklını karıştırmıştır. Önerdiği, sahipsiz, yazar izi taşımayan, orta malı bir anlatıdır; en iyi anlatının bu olduğuna inanır. Bu anlatıyı yaratmak için yazarların kitapları korsanlanabilir, çalınabilir, onların isimleri kullanılarak sahte metinler üretilebilir. Marana'nın Derrida, Foucault, Barthes gibi yazarlık yetkesini de gerçeğini de yadsıyan postmodern eleştirmenleri simgelediği bellidir. Ama söyledikleri Flannery'yi etkilemiştir. Flannery kendisini ziyarete gelen Marana'yı anlatırken onun kuramlarından şöyle söz eder:

> Bana kuramlarını açıklamayı sürdürdü, bu kuramlara göre her kitabın yazarı uydurma bir kişiymiş, varolan yazar onu düşsel yapıtlarının yazarı olarak uydururmuş. Kimi görüşlerini paylaşabileceğim kanısındayım ama bunu anlamasına

izin vermemeye dikkat ediyorum. Benimle başlıca iki nedenden ilgilendiğini söylüyor: Birincisi, sahtesi yapılabilir yapıtların yazarı olmam; ikincisi, benim kendimin de büyük bir kalpazan olmak için gerekli yeteneğimin olduğunu, kusursuz kalpazanlıklar yapabileceğimi düşünmesi. Bu yüzden ben onun en iyi yazar dediği şeyin somut örneğiymişim, yani, kalın bir tül gibi dünyanın üzerini kaplayan yapıntıların bulutunda eriyen bir yazar. Oyun, hile her şeyin gerçek özü olduğuna göre, bunun en kusursuz yöntemini bulan yazar kendisini Bütün ile özdeşleştirmeyi başarır (186).

Kendini eritmek, yazdığı metinle hayat arasında duran 'ben'i yok etmek Flannery'nin de çok arzuladığı bir şeydir. Hatta bunu yapamaması o anda içinde bulunduğu yazarlık bunalımının nedeni olabilir. Ama içindeki 'ben'i yok etmekten Marana'nın anladığı şeyle Flannery'nin anladığı şey aynı değildir:

> Marana ile dünkü konuşmamı düşünmeyi bırakmalıyım. Ben de kendimi silmek, her kitap için başka bir Ben, başka bir ses, başka bir ad bulmak, yeniden doğmak isterdim; ama benim amacım kitapta merkezi olmayan, beni olmayan, 'Ben' diye bir şeyin olmadığı okunmaz dünyayı yakalamak (186).

Buradan anlarız ki, Flannery benlerin sonsuza dek çoğaltıldığı narsisist bir yazarlık anlayışına değil ben'in nesnelleştirilip evrenselleştirildiği bir yazarlık anlayışına yakındır:

> Biraz düşünürseniz bu bütünsel yazar çok alçakgönüllü biri olabilir, Amerikalılar'ın *ghost-writer*, hayalet yazar dedikleri türden, fazla saygınlığı olmasa da yararı herkesçe kabul edilen bir uğraşeri: Başka insanların anlattıkları ama yazmayı beceremedikleri ya da yazacak zaman bulamadıkları şeyleri kitaplaştıran adsız yayımcı; Varolmakla fazlaca

meşgul varlıklara sunan yazar el. Belki de asıl önemli görevim buydu da ben onu kaçırdım. Ben'lerimi çoğaltabilirdim, başka insanların benlerini üstlenebilir, benden ve birbirlerinden çok farklı benleri oynayabilirdim (186-87).

Ama yazar olarak kendisinin bildiği, emin olduğu bir tek gerçek vardır - okunmak arzusu: "Yazabileceğim tek doğru içinde yaşadığım anın doğrusudur. Belki tek doğru kitabım bu güncedir, günün değişik saatlerinde, değişen ışıkta gözlediğim şezlongdaki kadının imgesini kaydetmeye çalıştığım günce" (187). Flannery'nin Ludmilla'ya (İdeal Okura) duyduğu arzu neredeyse Don Kişot'un Dulcinea'ya duyduğu arzuya yaklaşırken, herkesin bir araya geldiği bu vadinin yavaş yavaş bir yazarlar ve okurlar evrenine dönüştüğünü, romanın da oldukça alegorik bir biçimde ilerlediğini görürüz. Sahtekâr çevirmen Marana'dan sonra Flannery'yi, yazarın uzaydaki güçler tarafından yönetildiğine inanan bir okur topluluğu olan UFOcular, akademik okurun en kötü temsilcisi yapısalcı okur Lotaria, postmodern Marana, ideal okur Ludmilla ve arayan okur, yani romanın kahramanı olan Okur ziyaret eder. Bu okurların teker teker yazar Flannery ile buluşmaları romanın en komik bölümünü oluşturur. Flannery uzaydan dikte edilmiş metin arayışındaki UFOcuları tam atlatmıştır ki Lotaria gelir. Lotaria romanları okumak yerine bilgisayara sokup içlerindeki kelimelerin ne sıklıkta kullanıldığını tesbit ettikten sonra hangi ekole mensup olduklarını, izleklerini, konularını saptamaktadır. Metni hiç okumadan yapılan bu metin analizi herhalde sadece Flannery'nin değil bütün yazarların korkulu rüyasıdır. Ludmilla ise ona idealindeki yazarın bir kabağın meyva vermesi kadar doğallıkla yazan yazar olduğundan söz eder ve kendisi için anlatının doğallığının önemini vurgular (195). Bunu yanlış anlayan yazarlık bunalımındaki Flan-

nery sevişmek üzere kadının üzerine atlar ve Ludmilla'nın onunla sevişse bile seviştiği Flannery ile okuduğu Flannery'nin aynı kişi olamayacağına ilişkin aklıselim sahibi sözleri üzerine kendine gelir. Derken karşısında okuduğu metinleri sürekli kaybedip yerine başkalarını okumaya mahkûm şaşkın Okuru bulur.

> Gizemli rastlantılar Okur'un ardını bırakmıyor. Bana söylediğine göre, bir süredir, hem de çok farklı nedenlerle, okuduğu romanları birkaç sayfa sonra bırakmak zorunda kalmış.
>
> Her zamanki kötümserlik eğilimimle, 'Belki de sizi sıkıyorlar', dedim.
>
> 'Tam tersine, beni en çok sarmaya başladıkları anda okumayı kesmek zorunda kalıyorum. Bıraktığım yerden sürdürmek için zor sabrediyorum ama okumaya başlamış olduğum kitabı açtığımı sanırken, bakıyorum önümde tam anlamıyla başka bir kitap var...'
>
> '...ki o da çok sıkıcı', diyorum.
>
> 'Hayır, o daha da çok sarıyor. Ama onu da bitiremiyorum. Böylece sürüp gidiyor'.
>
> 'Sizin durumunuz bana yeni umut veriyor,' dedim ona. 'Bense çoğu kez yeni çıkan bir kitap seçiyorum, rastgele ve bir de bakıyorum ki yüz kere okuduğum bir romanı okumaktayım, gittikçe de sıklaşıyor bu olay' (202-203).

Bu konuşmadan sonra roman anlatısının en sevdiği buluşmalardan biri gerçekleşir; yazarla okurun tümüyle özdeşleştiği, yazarın okura okurun yazara dönüştüğü o muhteşem buluşma anlarından biri; Vizcayalıyla kavga sırasında kayıp metnin peşine düşen yazarın nasıl okurlaştığını gerçekleştiren Cervantik an:

> O Okur'la yaptığım son konuşmayı düşündüm. Belki de öyle yoğun bir okuma yapıyor ki o okumayla romanın bü-

tün özünü daha baştan tüketiyor, bu yüzden de geriye hiçbir şey kalmıyor. Bu da bana yazarken oluyor: Bir süredir yazmaya başladığım her roman başladıktan biraz sonra tükeniyor, sanki söylemek istediğim her şeyi zaten söylemişim gibi.

Romanın başlangıçlarından oluşan bir roman yazma düşüncesine kapıldım son zamanlarda. Kahramanı da okuması sürekli yarıda kesilen bir Okur olabilir. Okur, Z. adlı yazarın A adlı yeni romanını satın alır. Ama kusurlu bir kopyadır, başlangıcından öteye gidemez... Kitabı değiştirtmek için kitapçıya döner...

Bütün romanı ikinci şahısla yazabilirim: Sen, Okur... genç bir bayan da sokabilirim araya, Öteki Okur, bir de düzenbaz bir çevirmen ile benimki gibi bir günlük tutan yaşlı bir yazar...

Ama kalpazanın elinden kaçan genç bayan Okur'un, sonunda kendisini Okur'un kollarında bulmasını istemiyorum. Okur'un, çok uzak bir ülkede saklanan kalpazanı bulmak için yollara düşmesi ve yazarın genç bayan Öteki Okur ile başbaşa kalması için birşeyler yapacağım.

Elbette bir dişi olmayınca Okur'un yolculuğu heyecanını yitirecek: Yolda bir başka kadına rastlaması gerek. Belki de Öteki Okur'un bir kız kardeşi vardır... (203-204).

Buraya kadar Flannery romanda Calvino'nun yaptıklarını özetler açıkça. Ama o Calvino'nun tıpatıp yansıması değildir; Calvino'ya çok yakın bir yazar karakteridir. Dolayısıyla romanın sonunu belirleyecek olan o değil Calvino'dur. Ve tabii ki roman Flannery'nin istediği biçimde değil Calvino'nun istediği biçimde biter. Arayan Okur ve İdeal Okur evlenirler!

On değişik öykünün yalnızca başlangıcını okuduğumuz *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanında on değişik yazarın

yanı sıra on tane de okurla tanışırız. Bu okurlar arasında Ludmilla'nın hem arzulanan hem de ideal okur olarak sunulduğunu görürüz:

> 'Bu kadın için' [...] 'okumak demek, kendini her türlü amaçtan, geçmişteki her türlü vargıdan arındırmak, insanın hiç beklemediği bir anda kendini duyuran bir sesi, bilinmez bir kaynaktan, kitabın ötelerinden, yazarın ötelerinden, yazma göreneklerinin ötesinden gelen bir sesi, yani söylenmemiş olanın sesini, dünyanın henüz kendisi için söylemediği, nasıl söyleyeceğini de bilemediği şeyin sesini yakalamaya hazır olmak demek. [...]' (246).

Ludmilla'nın tam karşıtı ise Marana'nın temsil ettiği anlamsızlık ve yadsımadır: "Çevirmene gelince, çevirmen tam tersine yazılı sayfanın ötesinde boşluk olduğunu, dünyanın yalnızca bir yapmacık, bir yapıntı, bir yanlışlık, bir yalan olarak varolduğunu göstermek istiyordu ona" (246).

Ama Marana'nın bile yenildiği bir nokta vardır. "Okurken öyle bir şey oluyor ki onun üzerinde benim hiçbir etkim yok," der Marana (247). Bu böyle olduğu sürece Marana gibi karamsar ve inançsız bir sahtekâr bile okurla yazar arasına giremez. Nitekim, kitabın bitişinin sahnelendiği kütüphanede Okur diğer okurlarla karşılaştığı vakit, aynı zamanda birçok değişik okuma alışkanlığıyla da karşılaşır. Bunların hepsinde bir anlamda kendi okuma evrelerini bulur. Bunlardan birincisi ancak birkaç sayfa okuduğunu, sonra kendini hayale kaptırıp kitaptan tümüyle bağımsızlaştığını söyler. (Barthes *S/Z*'de böyle bir okuma biçiminden söz eder.) İkinci okur çok dikkatli bir yakın okuma uzmanıdır. Yeni Eleştiri'nin tam not vereceği okurlardandır o. Hiçbir üslup özelliğini kaçırmaz. Kitap onun için bu ince dil öğelerinin çevresinde serpilmiş organik bir bütündür. "Bunlar yapıtın çekirdeğini oluşturan yapıtaşı parçacıkları

gibidir, geri kalan şeyler onun çevresinde döner. Ya da bir girdabın dibinde, akıntıları yutan boşluk gibi. Bir kitabın taşıyabileceği doğru, asıl söylemek istediği söz, ancak bu yarıkların arasından, güçlükle algılanan şimşek parıltıları halinde açımlanır" (261). Üçüncü Okur, Iser'in *The Act of Reading*'de tarif ettiği biçimde okuyan okurdur:

> [...] her okuyuşumda ilk kez, yeni bir kitap okuyormuşum duygusuna kapılırım. Sürekli değişen, daha önce bilincine varmadığım yeni şeyler gören ben miyim? Yoksa okumak, sınırsız sayıda değişik öğeyi bir araya getirerek biçim verilen bu yüzden de aynı örneğe uygun olarak bir daha yinelenemeyecek bir yapı kurmak mıdır? (262)

Dördüncü Okur, üçüncüyle aynı fikirde olmakla birlikte, tüm okumaların eğitilmiş okuma olduğuna, masum bir ilk okumanın mümkün olmadığına, her metnin daha önce yazılmış (ve okunmuş) tüm metinlerin bir uzantısı olduğuna inanır:

> Okuduğum her yeni kitap okuduklarımın toplamı olan, hepsini birleştiren tek bir kitabın parçası durumuna gelir. Çabasızca, kendiliğinden olmaz bu: O genel kitabın oluşabilmesi için her bir kitabın biçim değiştirmesi, daha önce okuduğum kitaplarla ilişki kurması, onların doğal bir sonucu ya da gelişimi ya da yalanlaması ya da yorumu ya da gönderme metni durumuna gelmesi gerekir (262-63).

Görülüyor ki bu Okur iyi bir Kristeva öğrencisidir. Metinlerarası ilişkilerin yazın geleneğindeki yerini bilir. Beşinci Okura gelince, o mitik arketipleri, ilk kaynakları bulur okumalarında: "Okuduğum bütün kitaplar hep aynı kitaba çıkıyor," der (263). Altıncı Okur için okuma tükenmez bir arzudur: "Benim için en önemli an okumaya başlamadan önceki 'andır. Kimi zaman bir kitap başlığı bende belki de

hiç olmamış bir kitabı okuma isteği uyandırmaya yeter" (263). Onun okuma arzusunda Lacan'ı duyar gibi oluruz. Yedinci Okur için ise yalnızca sonlar anlamlıdır. O, Frank Kermode'un *The Sense of an Ending*'de kuramlaştırdığı okurdur: "[...] benim için önemli olan sondur, [...] ama gerçek son, karanlıkta gizli, kitabın sizi alıp götürmek istediği son durak" (263).

Bu yedi okura kitabın başkişileri olan Okur ve Öteki Okur da eklenince dokuz okurluk bir grup ortaya çıkar. Kitabın simetrisini tamamlayacak onuncu okur ise elbette bizlerizdir.

5. Takib-i macera-i metindir şiir: *Tutunamayanlar*

1972'de yayımlanan *Tutunamayanlar* Türk okurunu sarstı. Oğuz Atay'ın okurunu metinselleştirdiği bu romanda aydınlar ilk kez çarpıcı bir gerçeğin, kendilerinin değişik dil ve söylemlerden oluşmuş birer 'sözel yapı' olduklarının farkına vardılar. Çağlar Keyder'in daha ince bir şekilde söylemiş olduğu gibi, bu romanda, "aydının bilincinin ve söyleminin katmanlarını arkeolojik bir titizlikle ortaya çıkarma" çabasını buldular.[59] Bu "katmanlar" Atay'ın gerçekleştirdiği farklı dillerin parodileriyle öylesine üst üste yığılmıştı ki kitabın başkişileri Selim ve Turgut 'tutunamayanlar' kadar 'ezilenler' diye de tanımlanabilirdi.

Nurdan Gürbilek'in de saptadığı gibi, "Oğuz Atay'ın alayı, okurunu özgürleştiren bir alay değil"di.[60] Özdeşleştirici de değildi. Anlatıcı, "sürekli yer değiştirir; önce bir değere dayanıp bir başkasını alaya alır, hemen ardından bir başkasına yaslanıp onunla alay edebilir."[61] Anlatıcı böyle sürekli yer değiştirince okura tutunacağı zemin bırakmaz. Altını oyduğu her dil, söylem, fikir, duygu ve ilişkiyle okuru sürekli başka açılardan okumaya zorlar. Atay'ın amacı, öykü-

sünü anlattığı bir sürü "tutunamayan" arasına okuru da katmaktır. Turgut Özben'in çıktığı insanlık, dürüstlük, duyarlılık, kendini yeniden tanımlama, yeni bir kimliğe kavuşma arayışına -bu arayışın sonu delilikle bitecek bile olsa- okur da katılır.

Turgut Özben'in kitap boyunca yaptığı iş okumaktır. Selim'i kaybettikten sonra onunla ilgili her şeyi okumaya azmeden Turgut, bir sürü eksik metinle boğuşur. Boğuştuğu bu metinlerin tamamlanmamış bileşkesi elimizdeki *Tutunamayanlar* metnini oluşturur. Toplumda çok iyi tutunmuş olan Turgut Özben bu metinleri okuyarak tutunamamayı öğrenir. Kendiliğinden tutunamayanlar arasına, kasıtlı olarak, iradesiyle tutunamamayı seçen biri olarak katılır. Tutunamamak bir öğrenme süreci de olabilir demek ki. Bu süreç okur için, Turgut'un bulup çıkardığı metinleri onunla birlikte okuyarak gerçekleştireceği bir süreçtir.

Kayıp metinler peşinde Turgut'la çıktığı yolculukta okurun önce günlük yaşamı yirmi dört birime bölen saatin egemenliğinden kurtulması gerekir. Okurken algılanan zamanla yaşarken uyulan zaman arasındaki farkı çok iyi belirler bu yolculuk. Bir kitabı okurken saatin zamanından koparız. Okuma zamanı tümüyle öznelleşmiş bir iç zamandır ve üzerinde anlaşılmış hiçbir zaman birimiyle ölçülemez. Okumak zamandan kurtulmak demektir, ama zamandan kurtulmanın tehlikesi gündelik koşuşturmadan kopmak ve tutunacak bir şey bulamamak olabilir.

Tutunamayanlar'ı oluşturan metinler, gazeteci-editörün önsözüyle başlar. Bu önsözün başlığı "Sonun Başlangıcı"dır. Oysa gazetecinin bu önsözde belirttiği gibi, *Tutunamayanlar* kitabı 'sona ererek' bitmez. Muhtemelen Turgut Özben hâlâ bir yerlerde dolaşıyor, okuyor ve yazıyordur. Önsözünü okumakta olduğumuz *Tutunamayanlar* kitabının kendisi de bitmemiştir. Kitabın son sayfalarını Turgut Özben'in gazete-

ciye yazdığı mektubun metni oluşturur. Bir gazeteci önsözü ve bir mektupla çerçevelenmiş *Tutunamayanlar* kasten yarım bırakılmış bir metindir.

Gazeteci-editörün yitiklik, yolculukta rastlanan gizemli yabancı, o yabancıdan mektup ve gecikmiş vefa borcu gibi romantik öğelerle bezenmiş önsözü, yayımcının kuru ve gerçekçi açıklamasıyla sözüm ona dengelenir. Aslında okurla oynanacak köşe kapmaca daha burada başlamıştır. Okurun bu iki giriş yazısından elindeki kitabın niteliğine ilişkin bir şey çıkarmasına olanak yoktur. Cervantes'in *Don Quijote'de* yapmış olduğu gibi, daha kitabın ilk sayfalarından değişik anlatıcı sesleriyle okura seslenilerek yazarlık yetkesi kırılır. Okur güvenilmez anlatıcılarıyla baş başa bırakılır. Her ne kadar Turgut'un serüvenini anlatan anlatıcı, onun kafasından geçen her şeyi bilen, nüfuz edici anlatıcı ise de, Turgut'un hem kendi tavrı (ağzı) hem de deşip çıkardığı diğer metinlerin ağzı öylesine ironiktir ki anlatıcıya bu ironiyi yansıtmaktan başka iş düşmez.

"Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut'un evinde başlamıştı," diye başlar *Tutunamayanlar*'ın ana metni diyebileceğimiz metin. "O zamanlar henüz Olric yoktu," diye devam eder, "hava raporları da günlük bültenlerden sonra okunmuyordu. Henüz durum, bugünkü gibi açık seçik, bir bakıma da belirsiz değildi."[62]

Böylesine belirsiz zaman işaretleriyle başlayan romanda, ilgi çekici zaman sözcüğü "bugünkü"dür. Anlatıcının sesi her ne kadar Turgut'un iç dünyasıyla özdeşse de Turgut'un sesine eşit olmadığına göre (çünkü "olay Turgut'un evinde başlamıştı" diyerek kendini ondan ayrıştırıyor), "bugün" kitabın anlattığı olaylardan sonraki bir bugündür; okurun bugünü bile olabilir. Turgut'un yolculuğunun bugün hâlâ bir yerlerde sürdüğünü gösterir. Sözü edilen gece, Turgut'un Selim'in intiharının haberini aldığı günün gecesidir. O günü

her zamanki koşuşturmasıyla geçiren Turgut, geceyle birlikte, gündelik zamandan kopuşunun ilk belirtilerini duymaya başlar. "Mutfaktan karışık gürültüler geliyordu; yemeğin hazırlandığını duyuran gürültüler. Turgut kendini kaptırdığı düşünceler arasında, birden Kayhan'ı, Güner'i, Kenan'ı ve bütün onlarla geçen zamanı hissetti içinde" (31).

Aynı gece Turgut Kafkaesque bir kâbus görür. Selim'in cenaze törenindedir ve bu törende bir hüküm okunur. Hükmün ne olduğu okura bildirilmez ama olayların sonraki gelişmesinden bu hükmün Turgut'u da Selim'in yaptığı yolculuğu yapmaya mahkûm eden bir hüküm olduğunu sezinleriz. Eğer kitabı okumaya devam edecekse, okur da aynı hükmü giymiş demektir. Adım adım gelişen depresyonu Selim'i intihara kadar götürmüştür. Turgut aynı yolu izlerken adım adım gelişen bir şizofreniye mahkûm olacak ve sonunda Olric'le buluşacaktır. Demek ki anlatıcının başta sözünü ettiği "Olay" şizofreni, başlangıcı da şizofreninin başlangıcıdır:

> Birden, bir oluştan başka bir oluşa geçmenin *ölçülemeyen süresi içinde* kendine geldi. Hiçbir şey düşünemedi. [...] Yattığı yerden doğruldu, henüz başka bir ülkenin kolayca kırılabilen bir varlığı olmanın endişesiyle yavaşça kalktı. [...] Turgut, bütün bunları o sırada mı düşündü, yoksa sonradan, o anı hatırladığı zaman öyle düşündüğünü mü sandı? Bilemedi: çünkü o zaman henüz Olric yoktu (21; abç).

Sıkıntılı rüyalardan erken uyanan Turgut, Selim'in intiharını izleyen ikinci günün sonunda, düzenli burjuva evinin her köşesinde Selim'le oynadıkları oyunlardan biri sırasında yazdıkları metni aramaya koyulur. Bu arayışla, sahte bir düzenin örttüğü gerçek kargaşayı deşmekte olduğunun şöyle böyle bilincindedir henüz. Turgut daha sonra da, her yeni metni bulup çıkardığında, kurulmuş bir düzeni bozarak

ilerleyecektir. Ta ki ruhunun zayıf düzenini tümüyle altüst edene kadar. Selim'in kaleme aldığı yapmacık bir biyografi olan bu metinde, yarı şaka yarı ciddi, Turgut'un oportünizmi, eyyamcılığı anlatılır. Turgut sonunda kaybettiği metni bulur ve okumaya başlar. Bir yandan da zihnine Selim'le konuşmaları hücum etmektedir. O gece okuması yarım kalır çünkü yazının sonunu bulamaz. Ertesi gün metnin sonunu, karısının pufuna "ayakkabılarıyla basarak" uzandığı bir dolabın üstünde bulur ve okumayı tamamlar (48). 1953'de, Selim ve Turgut on yedi yaşındayken kaleme alındığını anladığımız bu yazıda Turgut'un Dragut Özben adıyla sahte bir kahraman olarak kişileştirildiğini okuruz. Ayrıca, Gogol, Belinski, Dostoyevski, Çehov atıflarından, Selim'in o yaşta Rus yazarlarını okuduğunu, Turgut'un muhtemelen Selim'le konuşmalarından edindiği kulaktan bilgilerle idare ettiğini anlarız. Daha bu metinde Selim Işık'ın Türk aydının kültürel yüzeyselliğiyle alayını buluruz.[63]

Bu metinde okurun, Selim'in alayından bağımsız olarak sezinlediği bir üst alay vardır. Duyarlı, akıllı ve iddialı iki gencin her şeye yukarıdan bakma hevesleriyle edilen alaydır bu, gençliğin gözüpek romantizmiyle edilen alay. Bu arada ortaya çıkan bir başka şey de, duygularıyla hareket eden Selim Işık'ın tersine, Turgut Özben'in bir pozitivist olduğu ve inandığı nedensellikleri *Hayatın Koordinatları* adını verdiği bir sistemle sözüm ona kuramsallaştırdığıdır.

Hayatın Koordinatları, lineer bir mantığa inanan Turgut'un, zaman ölçütlerini bozmak ve reddetmek için abes oyunlar bulan Selim'den ne denli farklı bir kişilikte olduğunu gösterir. Turgut'un Selim hakkında bir kez başlayınca durduramadığı anılarından biri de onun zaman oyunudur. Zamanla top oynadığını anlatmıştır bir gün ona Selim. Bu oyun şöyle oynanır:

> [...] benim oturduğum evle, üniversite arasında on dört durak vardır. Adlarını ezbere bildiğim, her gün birer birer geçilmesi gereken on dört durak. [...] ilk durakta, yani bindiğim durakta, on dört-sıfır yenik girerim maça. Geçtiğim duraklar benim yenilgimi önce hafifletir, sonra yavaş yavaş, zaman yenik düşmeye başlar bana. Üniversitede inerken, on dört-sıfır galip durumda olan benim, anlıyor musun? Zaman, hiçbir zaman kazanamaz bana karşı. [...] Yedinci durağa kadar içimi buruk bir acı ve endişe kaplar. Sanki, daha dün, zamanı aynı biçimde yenilgiye uğratan ben değilmişim gibi içim titrer. Dalıcı bir forvet gibi saldırırım zamansporun kalesine: on üç-bir, on iki-iki, on bir-üç [...]. Programımız burada sona eriyor, zamanım doldu. Bana müsaade (26-27).

Kulaklarında yankılanan bu, "zamanım doldu. Bana müsaade," sözcüklerinde Selim'in intihar vedasını da duyan Turgut için zamanın ve aklın sınırlarından öteye geçeceği bir süreç çoktan başlamıştır. Artık o "yumuşakçaların, altı parke cilası, iki yıkama yağlama, dört hizmetçi kaçması, masa örtüsüne yedi kez şarap dökülmesi" gibi zaman birimlerinden kurtulmalıdır (300).

Dördüncü gün okumaya başladığı metin, Selim'e ait bir başka gençlik metnidir. Çernişevski'nin aynı başlıklı metnini yalnızca başlığıyla çağrıştırsa da, bu metin Selim'in saf gençlik arayışlarını yansıtır. Selim'in odasında bulduğu bu metni okuyup okumamak konusunda büyük bir kararsızlık geçirir Turgut. Artık sürekli kendi kendine konuşmaktadır. Ama gene de bilir ki okumayı bu noktada bırakırsa, daha fazla ilerlemezse, hâlâ eski yaşamına dönebilir. Turgut *Ne Yapmalı*'yı okumayı seçer.

Ne Yapmalı'nın ilk satırları, *Hamlet*'teki "olmak ya da olmamak" pasajının serbest uyarlamasıdır:

> Ne yapmalı? Bugüne kadar sürdürdüğüm gibi, çevremdeki kişilerin davranış ve tutumlarını bilinçsiz bir aldırmazlıkla benimseyerek bu renksiz, kokusuz varlıkla yetinmeli mi; yoksa, başkalarından farklı olan, başkalarının istediğinden çok farklı, köklü bir eylem isteyen gerçek bir insan gibi bu miskin varlığı kökten değiştirmeli mi? (75-76)

Bu Hamletvari açılış, *Tutunamayanlar*'ı oluşturan bölük pörçük metinleri tamamlaması gereken soru metnini ima eder - gerek bu pasajda gerekse Shakespeare'in oyununun bütünün sordurduğu (ve tabii ki yanıtlamadığı) soruların metnini. Nedir insan? Nasıl yaşamalıdır? Eylem mi düşünce mi önemlidir? Yalan nedir? Riya nedir? Dostluk, ihanet nedir? Kadın nedir? Yaşamın anlamı var mıdır? Sanat nedir? Gerçek nedir? Ve akıl-duygu-delilik arasındaki ilişki nedir? Her ne kadar *Ne Yapmalı* metninin 'meli-malı'lı ilerleyen geri kalan kısmı, açılış kısmının akla getirdiği bu soruları gençliğin toy arayışında unutturmaya çalışırsa da, *Tutunamayanlar*'ı oluşturan eksik metinlerin tamamlayıcısı bir gölge metin varsa eğer, o metnin bu sorulardan oluştuğunu, kitabı bitiren hiçbir okurun duyumsamamasına olanak yoktur. Zaten Turgut Özben'in *Ne Yapmalı*'yı okuduktan sonra kağıt yığınından çektiği başka bir sayfa, *Ne Yapmalı* metninin sistematik, özcü ve buyurgan mantığını parçalar. Bu sayfanın üstünde *Çok İyi Bilinmesi Gereken Filozof ve Edebiyatçılar* başlığı altında *Ne Yapmalı*'nın programatik mantığına hiç uymayacak dört isim görürüz: Søren Kierkegaard, Oswald Spengler, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche!

Bu noktada ilginç bir dinamizm kazanır anlatı. Artık Turgut'un elinden tamamlanmamış bir sürü metin geçmekte, okumaya çalışan gözlerinin önünde yarım kalmış bir sürü satır geçit resmi yapmaktadır. Bu eksik metinler, hatta yalnızca onun değil bütün bir kültürün eksik yaşamıdır sanki.

Tutunamayanlar'da kitaplar bir türlü yazılamaz, yazılsa bile basılamaz, basılınca da okunmaz. Selim Işık'ın metinsiz önsözlerinden başka Süleyman Kargı'nın bir türlü bitmeyen felsefe kitabı, Ahmet Celal'in basılmamış şiir ve oyunları, Ahmet Çekingen'in gizlice yazdığı roman, Nazmiye Erdoğdu'nun yayımlanmayan *Mistik Sembollerin Orijini Üzerine* başlıklı çalışması, Hüseyin Bezenel'in basılan ama okunmayan *Perspektifin Esasları* adlı kitabı, dipsiz bir kültürel yitiklik kuyusunda kaybolmuşluğun aciz izleri gibidir. Selim Işık da ardında yarım kalmış metinler bırakır. *Tutunamayanlar Destanı*, *Ne Yapmalı* ve *Günlük*. Atay'ın kitabına metaforik okumalarla yaklaşmak çok yanlış olur; Atay ironisi metaforların da tutunamaması üzerine kurulu bir ironidir çünkü. Metaforların tutunamadığı boşluğu metonimiler, anlamı hep açık, hep kaygan, hiçbir zaman tamamlanmayacak anlam imaları alır. İşte Turgut'un bir kâğıt yığını karşısında eksik metinlerle boğuştuğu bu sahne, *Tutunamayanlar*'ın okurunu başrolünde oynatmak istediği oyunun sahnesidir:

> İğneyle tutturulmuş bir tomar: İktisat Notları. Birinci Bölüm: Üretim ve Üretim Araçları. Turgut tomarı yatağa bıraktı. Ders notlarından sayfalar, 'Felsefe hakkında', 'Shakespeare ve Hamlet üzerine bir Türk gencinin düşünceleri'... Hepsi bir arada. Son kâğıdı aldı:
>
> 'to be or not to be', 'yaşamak mı ölmek mi' yerine 'olmak ya da olmamak' şeklinde çevrilmeliydi. Yazar burada 'to be' ile bütün olumlu eylemleri, 'not to be' ile de bütün olumsuz eylemleri ifade etmek istiyor. Bunu, olumlu eylemlerden sadece biri olan yaşamak ve olumsuz...
>
> Turgut bu yazıyı da okuyamadı. Kâğıdı elinde sallamaya başladı. Şarkısı yarıda kaldı; aklı karıda kaldı (83).

Bu yazı parçalarının okunma anında duygu yükünü hafifletmek üzere araya giren meddah mizahı ("Şarkısı yarıda

kaldı; aklı karıda kaldı") okur-yazar diyaloğunda eski bir geleneğe yaslanır. Ama amacı geleneksel bir tekerleme kullanmaktan ibaret değildir, kuşkusuz. Burada amaç, okuru yabancılaştırmaktır.

Bir yaz günü Turgut Ankara'ya, Süleyman Kargı'nın izini sürmeye gelir. Süleyman Kargı ona *Dün, Bugün, Yarın* başlıklı metni verir. Bu metin bir Selim Işık, Süleyman Kargı ortak üretimidir.[64] Birinci Şarkı'da hece vezniyle Selim'in doğumu (1936) ve aile çevresi anlatılır. İkinci Şarkı'da hece vezni terk edilir; Nazım Hikmet üslubu benimsenir. Konu "Cumhuriyet çocuğu" taşlamasıdır:

> Ve büstlerinden yalnız göğsüne kadar tanıdığım Atatürk
> Kabartmalı ve yüksek
> Bir mermerin üstüne çıkmıştı atıyla
> (Böylece tanışmış oldum heykel sanatıyla) (100)

Baskıcı ve ezberci bir eğitimden geçen, ne inancında ne biliminde kendi dili olmayan bu Cumhuriyet çocuğu, doktriner eğitimden geçmiş çoğu kişinin saplandığı bir dindarlık döneminden sonra yadsıma ve inançsızlığa varır (102-106). Yer yer *Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi*'nde Stephen Dedalus'un geçirdiği dindarlık dönemini çağrıştıran bir dönemdir bu. Beşinci Şarkı'ya gelindiğinde Selim Işık, bir tutunamayan olarak kendi yenilgisine düzdüğü türküyle, kendi yabancılığıyla alay ederek, *Dün Bugün Yarın*'ı Süleyman Kargı'ya devreder ve bundan sonra *Dün Bugün Yarın* şarkı şarkı, satır satır Süleyman Kargı'nın notlamalarıyla genişler.

İşte bu notlamalarda Keyder'in sözünü ettiği dil, söylem ve ideolojik bilinç katmanları ironiyle sergilenir. Tarih abes tanımlardan oluşan özcü bir Türk kavramına (118-19), Süleyman Kargı portresi, hiç bir sistematiği olmayan, Batı ve Doğu kaynaklarının üst üste yığıldığı 'sözde' araştırma ürü-

nü bir saçma otobiyografiye (122-27), tutunamayanların tanımı acımasız bir alaya (127-29), Selim'in yalnızlığı İsa'nın yalnızlığına (130-32), psikolojisi Freudcu kuramların alayına ("Başparmağını emdi, evde koptu kıyamet/Ona göre oburluk, Freud'a göre şehvet" [139]), Cumhuriyet devrimleri Ziya Özdevrimsel karikatürüne (140-42), kültürel değişim süreçleri yüzeysel kimlik kapkaççılığına (Ord. Prof. Ekrem Galip Aydıner, Mimar Çelik Uluer ve eski adıyla Mükrimin Ziya, yeni adıyla Ziya Özdevrimsel), köklere dönüş Kutlug Dandini araştırmasına (146-50), resmi tarih yazımı Orkan Talmug, Salgan Saçak, Durman Elger, Yılgın Mete, Gökçin Karma, Kutbay Çalık, Düzgen Silik kimlikleri ve eylemlerine (160-74) ve hazırladıkları *İlmihal*, *Hadisat* ve *Tatbikat* metinlerine indirgenir. Bu curcuna, içinde Abdülhamit, Alpaslan, Maksim Gorki, Hitler, Osman Hamdi Bey, Namık Kemal, Ziya Gökalp, Fuzuli ve tabii Selim Işık'ın da 'söz aldığı' bir oyunla biter (202-10). Burada *Tutunamayanlar*'ın Birinci Bölümünün sonuna geliriz.

Tam bir söylemler curcunasıdır bu. Kimse kimseyi dinlemez, söz sözü duymaz, hiçbir dil öbür dilin varlığının farkında değildir. Aydının içinde yüzdüğü -yoksa boğulduğu mu diyelim?- bu kültür karmaşasında diyalog olmadığı için çeşitlilik de yoktur aslında; çünkü çeşitlilikten söz etmek için dil ve söylemlerin birbirine kulak vermesi gerekirdi.

Gürbilek, *Tutunamayanlar*'ı incelediği "Oyun ve Adalet" başlıklı makalesinde romanın dil curcunasını, "Atay'ın romanlarında hep bir söz fazlasıyla karşı karşıyayızdır. Sözün durmadan çoğaldığı, konuşanın hep yeni söz üretme gereğini duyduğu, sözün anlamını tüketip konuşanı yorgun düşürdüğü bir konuşma biçimi" olarak tanımlar ve ekler: "Atay'ın romanlarından yükselen gürültü, sözünü ettiğimiz bütün dillerin birbirine karışmasından, birbirini çelmesinden kaynaklanan bir gürültüdür. Oynarken bir rolden diğe-

rine girip çıkan çocukların çıkardığına benzer, dışardan bakıldığında anlamsız görünen, anlamın tükendiği izlenimini veren bir gürültü."[65]

Gürbilek'in "taklit dil" olarak tanımladığı bu dil, meddahın taklitçi dilinin traji-komik amaçla dönüştürülmesidir. Olric'le buluşma tamamlanıncaya dek, başka bir dil olanaksızdır sanki. Ve bu dilin birbirine zıt iki işlevi vardır: Birincisi bu taklit dilin gürültüsü, hep konuşan ama birbirini hiç dinlemeyen, dolayısıyla da birbirini yanıtlamayan, karşısındakinin sesine de çığlığına da fikrine de duyarsız Türk kültürünün gürültüsüdür. Bu iletişimsiz ses çoğulluğunda, söyleyen ve dinleyen, söyleyen ve yanıtlayan, söyleyen ve karşı çıkan yoktur.

İkincisi, bu gürültüden üretilecek hiçbir anlam da yoktur. Gelgelelim, hep bir anlama doğru uzanacakmış gibi yapıp hiçbir anlama dokunmayan bu gürültüden daha beteri de vardır: Düzenin sessizliği, suskunluğu, günlük yaşamın dilsiz otomasyonu. Bu ikincinin anlamsızlığı ve iletişimsizliği birinciden daha hazin bir şey barındırır: Bir "ruh üşümesi"ni, bir koyu yalnızlığı, insansızlığı. Nermin'le Turgut arasındaki rutin sessizlik böyle bir yoksunluğu gösterir; gürültü yoktur orada ama insan da yoktur. Böylece ne kuru gürültünün, ne de sessizliğin çözemediği yalnızlığı tanımlamak gerekmektedir ilk aşamada. Bu tanımlama çabasının yolculuğunu anlatır *Tutunamayanlar*. Yalnızlık, ancak Olric'le başbaşa kalındığında tanımlanabilir hale gelecektir.

Turgut Özben'in Metin'le buluşup içtiği, lokantada başlayıp genelevde biten gece, bastırılmış burjuva yaşamının dizginlerinin salıverildiği, suçluluk duygularının aşağılanmayla cezalandırıldığı bir gece olması açısından *Ulysses*'de Stephen Dedalus'un Bloom'la buluştuğu Circe episodundan esintiler taşır.[66] Sabaha karşı Turgut Selim'in şarkısını sürdürmeye karar vermiştir:

Sanmam bu, dil-i biçarenin aşka meylidir,
Takib-i macera-i Selimdir bütün şiir.

diye 'tarih düşürür' bu önemli geceyeTurgut Özben (258). Daha da önemlisi Olric ilk kez "efendimiz" hitabıyla bu gece ortaya çıkar. Olric sahneye çıktıktan, yani kişilik bölünmesi netleştikten sonra, Turgut'ta ayrıntılara müthiş bir dikkat gelişir. Anlatı artık bu ayrıntıların şişirilmesi, dallandırılıp budaklanlandırılması, yol açtıkları çağrışım ve dil oyunlarının genişletilmesine yüklenirken, zaman birimleri de buna göre küçülür, okuma soluk soluğa bir ritm kazanır. Okur metnin içine bu ritmle çekilir. Olric'le buluşma okurla buluşmayı metinselleştirir:

> Çok konuşuyorum kendimle bugünlerde. Ne yapayım? Başkalarının sohbetinden hoşlanmaz oldum. Müşterileri de kaçırdım sonunda. Hepsi Olric yüzünden. Olric mi? Kafamı durdurmalıyım bir süre. Basit şeylerle oyalamalıyım onu. Matematikle dinlenmeliyim. Efendim? Siz Poincaré misiniz?
>
> Hayır benekli dikdörtgenim. Kendi kendine komiklik yapma (259).

Bundan sonra Turgut için geriye dönüş söz konusu değildir. O artık başka bir zaman ve varoluş boyutuna geçmiştir. "Altı parke cilası, iki yıkama yağlama, dört hizmetçi kaçması"yla ölçülen düzenli burjuva yaşamında tutunamayanların yabancılaşmayı ölçtüğü anlık gözlem ve duyarlılıkların varoluş zamanındadır (300).

Selim'in dünyasına nüfuz edebilmek için Turgut bu kez de onun bir başka eski arkadaşıyla, Esat'la buluşur. Selim'in o dönem okuduğu kitapları öğrenir. *Cyrano de Bergerac*, *Dorian Grey'in Portresi*, *Benim Üniversitelerim* ve *Don Kişot*. Ama her şeyin ifratında olan Selim, donkişotlukta da Don Kişot'u

geçmek ister. "Kitaplar yüzünden çok acı çekiyorum," demiştir, "Sanki hepsi benim için yazılmış. Bu kadar insanı birden canlandıramıyorum" (347). Selim iyi bir okurdur, kendi deyişiyle "Birinci sınıf okuyucu; hayır, daha ileri: lüks okuyucu"dur (360). Ne yazık ki bu arayış da yarım kalır. Çünkü Selim'in Esat'a gönderdiği mektuplar yakılmıştır. Turgut'un aradığı metinde bir gedik daha açılmış olur böylece. Turgut'un aradığı, olmayan metinse, *Bütün Yönleriyle Selim ve İntiharı* adlı kitaptır (364). Artık yitik metinlerin peşindeki Turgut için her yola başvurmak mübahtır. Nitekim Metin'e bir mektup yazarak kendisine Selim'le ilgili her şeyi anlatmasını ister. Bir de not ekler: "Metin, o olayı da mutlaka yazmalısın" (369). Bu yolla Selim'in geçliğindeki başka bir acıyı, bir aşk acısını öğrenecektir. Metin'in yolladığı öyküyü okuyunca "Şarkılar"daki "tunç devri... aşık oldu... utanç devri" dizisinin anlamını da keşfetmiş olur.

Yitik metinlerin peşindeki arayışın her kademesinde Turgut Özben'in çevresine yabancılaşması artar. Artık evde bile çok az konuşmakta, bütün diyaloglarını Olric'le sürdürmektedir. Gündelik zamandan gittikçe kopmaktadır: "Sahneye çıkıyoruz Olric. [...] Düşüncelerini izleyemiyordu. Saatine baktı; saniyeleri izledi. Zaman kavramını canlı tutmaya çalışan yetkisiz bir gösterge. Zamanın böyle geçmesine imkân var mı? Yıllar, bu küçük aralıkların birleşmesiyle açıklanabilir mi? Nabzını saydı. Doksan dört" (367).

Ve en derin kaygılarını ancak Olric'le paylaşabilir:

> Ben Turgut'um Olric. Turgut Özben. Ölmekten mi korkuyorsunuz efendimiz? Bilmiyorum Olric. Büyük bir karışıklık ve belirsizlik seziyorum. Yaşantılarıma verdiğim eski anlamlar birer birer kaçıyor. Yeni anlamlar veremiyorum kelimelere. Ben Selim değilim Olric. Selim romanları okuya okuya Selimliğe özenen bir Don Kişot olmaktan korku-

yorum. Don Kişot bir soyluydu efendimiz. Kendisine büyük saygım vardır. Onun gibi birine hizmet etmekten şeref duyardım. Bütün savaşlarına gönüllü katılırdım. Bütün düşmanları, insana bu güzel hayatı zehir eden bütün kötü hayalleri toz ederdim onunla birlikte olsaydım efendimiz. Yalnız güzel hayallerin yaşamasına izin verirdim; bütün hayallerin yalnız güzel olduğunun düşünülmesine, böyle yorumlanmasına izin verirdim. Ben daha *Don Kişot*'u bile okumadım Olric. Kendimden utanıyorum (379).

Sonradan Turgut Özben *Don Kişot*'u okumaya başlayınca, hem yazarlık serüvenünde ilk adımını atacak, hem de Olric metinselleşmiş okur olarak bu serüvenin her adımında ona eşlik edecektir.

Üçüncü Bölüm Turgut Özben'in Günseli'yi bulmasıyla başlar. Günseli Selim'le onun ölümünden bir yıl önce tanışmıştır. Dolayısıyla Selim'in kısa ömrünün (1936-1964) son yılının şahididir. Günseli'den Turgut yeni bir şey öğrenir. Selim yazarlığa da heveslenmiş, fakat yazdıklarının hiç birini beğenmeyerek yırtmıştır. Ama *Tutunamayanlar*'a Günseli'nin de ekleyeceği bir metin vardır. Noktasız, virgülsüz, soluksuz ilerleyen bir aşk metnidir bu (418-91). Atay ironisinin ilişmediği tek metin budur. Turgut'un bu metni Günseli'nin üslubuyla, yani sevgilinin üslubuyla, tamamlaması ilginçtir. Turgut'un metninin bu yarım metne eklenmesiyle birlikte kadın ve erkek sesleri birleşir ve cinsiyetsizleşir. Dil çağrışımlarla kontrolden çıkacakmış gibi olur. Çağrışımlar kültürel, gündelik, güncel, sıradan, komik ve çok tanıdıktır. Uyandırdıkları duyarlılık mahzun palyaço ile meddah mizahı arasında bir duyarlılıktır.

Turgut-Günseli-Selim metnini izleyen bölüm, "Turgut'a bir durgunluk çökmüştü," diye başlar. Turgut bir barda yeni duyarlılığını sonuna kadar yaşama kararı alır:

> Kendime yeni bir önsöz yazmak istiyorum. Yeni bir dil yaratmak istiyorum. Beni kendime anlatacak bir dil. Çok denediler, efendimiz. Allahtan, ne denediklerini bilmiyorum, Olric. Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim. Olmaz, diyorlar. İsyan ediyorum. Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric. Ben Karagöz filan değilim.Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz (495).

Burada Olric okurun kendisidir. Meddah üslubu bilerek terk edilmektedir. Bu üslubu kitabın gerçek üslubu sanan okurlar varsa bunlar dağılmalıdır. Tek tek her okuruyla karşı karşıya kalmak ister Atay. Turgut Özben aslında okurla dertleşmektedir. Yeni bir anlatı arayışında olduğunu en açık biçimde itiraf ettiği yerdir burası. Selim'i aramakla anlatıyı aramak burada özdeşleşir.

Dördüncü ve son bölümde Turgut Özben nihayet evini, işini ve burjuva yaşamını terkeder. Yola çıktıktan sonra yaptığı ilk iş *Don Quijote*'yi okumaya başlamak olur. Bir portre gibi resmedilen bu an yazarın karakterini gözetlediği andır:

> Eski yolda kalmış bir kilometre taşının yanından ayrılan bir yolun başında, bir tabelanın üstünde bir köy adı vardı. Bu toprak yola saptı ve yolun yanından yavaşça tarlalara inerek suyun ağaçlar arasında kaybolduğu yere geldi. Durdu, arabadan çıktı; portatif iskemlesini çıkardı. Arka kanepeden *Don Kişot*'u aldı, iskemleye oturdu, sırtını arabaya dayadı; okumaya başladı (535).

Yeni bir yaşama başlarken okuduğu ilk metnin *Don Quijote* olması elbette rastlantı değildir. Her ne kadar hiçbir geleneğin mirasçısı olmadığını söylediyse de Turgut Özben yazarlığa adımını bu en evrensel romanla atar. Daha sonra, Selim'in şarkılarına eklemelerini yaparken, zamandan tü-

müyle kopacak, yalnızca Olric'le konuşarak sürekli yazacaktır: "Motelde günlerce kaldı. Kaç gün kaldığını bilmiyordu. Takvime bakmıyor, gazete okumuyordu. Sabahtan akşama kadar yazıyordu" (656).

Ama daha *tamamlayacağı* eksik metinleri vardır. Son okuyacağı Selim metni -tabii gene bir yarım metin- *Selim'in Günlüğü*'dür.

1964 yılının şubat, mart, nisan aylarını kapsar Selim'in günlüğü. Bu metin Selim'in ilerleyen depresyonunun neredeyse klinik güncesidir. Güncenin son yazısı nisanda yazılmış olduğuna göre Selim de mayıs ayının başlarında intihar etmiş olmalıdır. Bu da romanın başlangıç tarihine, yani yaz başına uyuyor.

Büyük bir yorgunluk ve konsantrasyon bozukluğuyla başlar Selim'in depresyonu. Sabahları uyandığına sevinemez, göğsünde ağrılar hisseder, ölüm düşüncesiyle birlikte panik krizlerine ve hastalık hastalığına kapılır. Bütün bunlara müthiş bir suçluluk ve değersizlik hissi eşlik eder. Uykusuzluk çeker, terleyerek uyanır. İbsen'in *Hayaletler* oyununu düşünerek aklını yitirme korkularına kapılır. 15 Mart'ta inanmadığı Allah'a ölmek için yalvarmaktadır. 16 Nisan'dan sonra artık tarih bile atmaz yazılarına. Gündelik zamandan kopmuştur. Son günlerinde İsevi Hıristiyanlığa sığınmayı dener. Din depresyonun önemli duraklarından biridir.

Turgut Özben Selim'i ilk kez bu metni okurken anlar. Çünkü o da benzer bir hastalığın, şizofreninin pençesindedir. Selim'in şarkılarına eklemeler yapar. Ahmet Aykal'dan Süleyman Kargı'ya bu eklemeler bir dizi mutsuz insanın trajik yaşam öyküsüdür. Ortak özellikleri sıradışılıkları, sanatçı olmaları, kaza ya da intihar sonucu erken ölümleridir. Daha sonra bu listeye kendini de eklediği zaman, Turgut Özben'in kendisini Don Kişot'tan çok Hamlet'e benzettiğini görürüz.

Bundan sonrası Turgut Özben'in kendini mahkûm ettiği süresiz sürgündür:

> Uyudular, uyandılar. Otururak uyumasını öğrendiler. Bir yanımızla onlardan daima uzak kalacağız, efendimiz. Bilinmez, Olric, bilinmez. Yarın güneşin nasıl doğacağını, bizi uykudan ne zaman uyandıracağını, geleceğin bizim için neler hazırladığını, kompartımana birdenbire nasıl bir insanın gireceğini, çantasında ne çeşit yolluklar bulunduğunu ve daha birçok şeyi bilemiyoruz (657).

Tutunamayanlar kitabını çerçevelemeyen son metin, Turgut Özben mektubudur. Bu son mektubun konusu deliliktir:

> Eskiden deliliğin şeytanlarla ilgili bir hastalık olduğunu sanıyorlarmış. Isa da bir delinin bedenindeki şeytanları domuzlara göndererek bir mucize göstermiş. Bu gün de içimizdeki şeytanlardan söz ediyoruz. Ortaçağlarda delileri bir gemiye bindirir, liman liman dolaştırırlarmış. Şimdi başka türlü davranıyorlar. Bir gün, belki biz de başka bir anlayışla ele alınırız, başka bir gözle inceleniriz. Biz derken gene bir çekingenlik kaplıyor içimi. Selim beni, günlüğündeki ansiklopedide Süleyman Kargı'yla Hüseyin Bezenel arasında bir yere sıkıştırsaydı mesele kalmayacaktı. Yapmadı. Yapamazdı. Nasıl bahsedecekti benden? (661-62).

Turgut Özben'in bir 'öteki ben'i Olric ise, diğer 'öteki ben'i Selim'dir. Ama Selim'le Olric oldukça farklı 'öteki'ler sergilerler. Selim saf, masum, kırılgan, çekingen ve kendini sözcüklerle ifadeden acizdir. Romanın başındaki gençlik itiş kakışlarında çelimsiz ve her zaman yeniktir. Kırılgan bir entelektüellikle neredeyse kadınsı bir kıskançlığı birlikte barındırır. Turgut evlenince kırılır ve ondan uzaklaşır. Kadınlardan da kaçar; flörtlerinde çekingen, zor, sınayıcı ve güvensizdir.

Kısacası, Selim Işık'ın Türk kültüründe belirlenen 'erkek' kimliğiyle ilgisi yoktur. Daha çok bir *budala*'dır o, cinsel kimliği belirlenmemiş ya da önemsiz bir 'budala'. Depresyonunun son aşamalarında kendini İsa'yla özdeşleştirdiği noktada bu cinsel kimliksizliği ve budalalığı kesinleşir. Budalalıktan şizofreniye, yani Selim Işık'ın depresyonundan Turgut Özben'in psikozuna uzanan yolun edebiyattaki izdüşümü ise modernizmden postmodernizme olan geçiştir; dilin temsil ve anlamlandırma olanaklarına inançtan, bu inancın kaybolmasına olan geçiş.

İsevi budala, toplumdışılığına ve marjinalliğine karşın bir mesajı olan budaladır. Tüm söyledikleri ve söyleyemedikleriyle, yaşamının oluşturduğu örnekle aşkınlığı temsil eder; aşkınlık ise Demir Çağın, yani modernitenin, yitirmiş olduğu iyilik, dürüstlük, sadakat, sevgi ve diğergâmlık gibi değerlerin bir Altın Çağda bulunabileceğine ilişkin inançtan kaynaklanır. Don Kişot da böyle bir budaladır; eskimiş ve geçerliliğini yitirmiş bir dilde (şövalyelik söyleminde), bir yandan Gerçek'e, bir yandan Tanrı'yı simgeleyen Dulcinea del Toboso'ya sarsılmaz bağlılığıyla, aşkınlık arayışındadır. Bu arayışta uyumsuzluk ve başkaldırı olmakla birlikte dili yadsımak yer almaz. Olsa olsa bu arayış, aşkınlığın dilini bulamamış olmanın acısını yansıtır. Selim Işık bu acıyla ölür.

Onun bıraktığı noktadan arayışı sürdüren Turgut Özben ise Selim'in arayışının boşunalığını anladığı noktada delirir. Eline geçirdiği eksik metinleri anlamlı bir biçimde tamamlayacak dili hiçbir zaman bulamayacaktır. Her türlü dil oyununu dener; Hacivat gibi, meddah gibi, 'budala' gibi dille oynar, dil soytarılığını sonuna kadar götürür. Selim Işık'ın cinsiyetsizleştirerek yıktığı erkek egemen dili o bir kez daha abesleştirerek yıkar. Olric, Selim'den farklı olarak bu dili soğukkanlılıkla, yabancı bir uzaklıkla dinleyen öte-

ki'dir; modernitenin aşkınlığma gereksinim duymadan dinleyebilen -okuyabilen- dir o. *Tutunamayanlar*'da tamamlanamayacağını bildiğimiz eksik metinler ne aşkınlığın ne erkek egemen bir entelektüelizmin, ne şovenizmin, ne de herhangi başka bir inanç sisteminin diline paye verir. Delilikle özdeşleşmiş sanatsal bir dil bütün bu sistemleri yıkar.

Edebiyatta iki tema vardır ki yazılmış ve yazılacak tüm anlatıların tükenmez kaynağını oluşturur. Gerçeklik/yanılsama ikilisiyle, akıllılık/delilik ikilisi. *Don Quijote*, bir ayağı bu ikilide, diğer ayağı da öbür ikilide duran bir metin olduğu için kendinden sonra yazılan tüm romanlara esin kaynağı olmuştur. *Tutunamayanlar*'da Atay ikinciye, akıllılık/delilik izleğine ağırlık verir. Delilik oyuna, arzu metinsel kahramanlarla özdeşleşmeye, ama özdeşleşilen hiçbir kimlikte de tutunamamaya, tutunamamak oyuna, oyun her türlü duygusallığa çılgın bir kahkaha savurmaya, kahkahalar dilin yetkesini bozmaya ve anlamı boğmaya, bu süreçten de sanki her şey olması gerektiği gibi oluyormuşcasına "olayları" soğukkanlılıkla izleyen bir Olric çıkarmaya uzanan bir yaratıda, deliliğin özgürleştirici işlevi yadsınamayacak kadar açıktır. Dolayısıyla, *Tutunamayanlar*'ın varsaydığı okur, deliliği paylaşabilecek okurdur.

Tutunamayanlar Moran'ın da ayrıntılı bir biçimde göstermiş olduğu gibi, birbirini çerçeveleyen birçok metinden oluşur.[67] Çerçeve öykülerin modernizmde işlevi aşağı yukarı belirlenmiştir. Organik bütünlük ve iç tutarlılığın önemli bir estetik değer olduğu modernizmde çerçeveler, çoğu kez bu bütünlüğün belirteci olarak bulundurulur. Oysa *Tutunamayanlar*'ın çerçeveleri öyküleri kapatmak, bitirmek, bütünleştirmek üzere değil, açmak, uzatmak, çoğaltmak ve parçalamak üzere kullanılmıştır. Gene *Don Quijote*'ye dönersek, Cervantes'in yapıtının çerçevesi de sürekli değişen anlatıcıların yalanlamaları ve özellikle durmadan çerçeve

öyküyü kıran başka öykülerin müdahaleleriyle parçalanır. Sonunda, Don Kişot'un aklının başına gelmesiyle tamamlanırmış gibi olursa da, son sözün Badincani'nin kalemine bırakılmasıyla bu çerçeveler kapanmamak üzere tekrar açılır. *Tutunamayanlar*'da da, Turgut Özben'in okuyup yazarak sürdüreceği Olric diyaloğu, Atay'ın okura açtığı pencerenin çerçevesini hep değiştirecceğinin, bir anlamda yazının çerçevesinin hiçbir zaman kapanmayacağının, dolayısıyla yazar-okur diyaloğunun da hiçbir zaman bitmeyeceğinin bir göstergesidir.

Çerçeveleri hep açık tutmak anlatıyı metin ilişkilerine yaslamaktan geçer. Metin ilişkileri *Tutunamayanlar*'da hem kişileştirmeyle, hem de kişi ilişkileriyle atbaşı gider. Kurgu tümüyle metinlerin aranması, bulunması, okunması, eklemeler yapılması eylemleri üzerinde durur. *Tutunamayanlar*'ın kişilerinin okumak ve yazmaktan başka uğraşları yok gibidir. Turgut'la Selim'in gençlik arkadaşlıklarının coşkusu bir gençlik atışması metniyle (Turgut'un arayıp bulduğu ilk metin), Selim'le Günseli'nin aşkının coşkusu gene başka bir metinle verilir. Turgut'un düşünce ve duygularının çoğu okuduğu metinlerin taklidinden oluşur.[68] Selim Işık, Süleyman Kargı dostluğu da *Şarkılar* ve *Şarkılar*'a düşülen notlarla metinselleşir. Metinselleşemeyen ilişkiler ise yok ilişkilerdir. Örneğin Turgut ve Nermin ilişkisinin bir yazılı metni olmaması onların ilişkisizliğini gösterir.[69] Oysa kitabın en düzeysiz, en sahtekâr karakteri Metin bile bir metin çıkarmayı başarabilmiştir. Yazarlar, okurlar, parça parça metinler bir elden diğerine geçerken sürekli okunur ve yorumlanır. *Tutunamayanlar*'da metin ilişkileri de metinlerle ilişkiler de okur-yazar ilişkisinin kutsanmasıdır.

Son olarak, birbirini kapanmadan çerçeveleyen tüm bu metinlerin kitap dışı yoğun metin ilişkileri vardır. *Tutunamayanlar*'ın gönderme yaptığı edebiyat, tarih ve felsefe me-

tinlerinin listesi Tatjana Seyppel'in kitabında tam bir sayfa tutar.[70] *Tutunamayanlar* bir yere tutunacaksa, bunun başka metinler olduğu açıktır. Turgut ve Selim, Don Kişot'tan farklı olarak, okuyarak değil okumak için delirirler. *Tutunamayanlar*'da en büyük savaşlar okumak için verilen savaşlardır; en çetin çatışmalar okunan kitaplar tartışılırken çıkar. Türk kültüründe 'okuma'nın çelişkili bir yeri vardır. Bir taraftan babanın kanunu 'oku' der. Ama bu okumak fırsatçı bir okumaktır. 'Oku da adam ol', 'oku da maddi açıdan kendini kurtar' anlamına gelir. Bir yandan okumak böylesine fırsatçılıkla yüklü bir amaçken, diğer yandan ne okunacağını belirleyen sansürcü ve dayatıcı okuma programlarına itilir gençler. *Tutunamayanlar*'da okuma kompleksiyle yüklü bir bilincin açılımlarını görürüz. Okumak öylesine karmaşıklaşmış, öylesine suçluluk dolu bir faaliyet haline gelmiştir ki, gerek okuma gerek yazma eylemine alayla yaklaşmaktan başka çare kalmamış gibidir. Sanki Turgut Özben rahat rahat okumak için trene biner.

En metinsel kişileştirme ise kuşkusuz Olric'tir. Adı bile Batı edebiyatından gelmedir; uzaktan uzağa Yorick ile Olrick'i çağrıştırır.[71] Bir kez Olric Turgut Özben'in surekli devinen iç metni, iç monoloğu, iç sesidir. Takındığı 'efendimiz' ağzıyla bütün uşak-efendi metinlerine, çiftlilik metinlerine ve Diderot'dan Calvino'ya tüm okur-yazar diyaloğu metinselleştirilmelerine açılır. Olric aynı zamanda okurun Turgut'u okurken seyreden gözüdür. Eksik metinlerin peşinde Turgut'un gölgesi olarak gezinen Olric, Atay'ın kurguladığı okur olarak birkaç metonimik işlev yüklenir. O, *Tutunamayanlar*'ın sürekli genişleyen metinlerarası ilişkilerinin sınırlarında duran, dolayısıyla *Tutunamayanlar*'ın anlatı çerçevelerini kırılmaya zorlayan okurdur. Turgut'un ikizi ya da öteki ben'i olarak anlatının hem öznesi hem de *Tutunamayanlar*'ın yarım kalmış tüm metinlerinin alımlayıcısı olarak

nesnesidir. Atay, Türk romanında ilk kez, çeşitli anlatı taktikleriyle ve bu taktiklere refakat eden delilik temasının özgürleştirici ivmesiyle, okurunu nesnelleştirmekten kaçabilmiş bir yazardır. Metnin ve aklın kırılan çerçevelerinde okur bağımsızlaşıp özgürleşir. Olric bir yazar-okur olarak metnin ertelenmiş yorumlarında var olacak okurdur.

İkinci Bölümün Notları

1 Gölge yazar tezini savunup, ona super anlatıcı diyen Félix Martínez-Bonati'dir['*Don Quixote' and the Poetics of the Novel*, çev. Dian Fox (Ithaca, NY, 1992)]. Ruth Anthony El Saffar'a göre bu Cervantes'in sesidir [*Distance and Control in 'Don Quijote': A Study in Narrative Technique* (Chapel Hill, 1975)].

2 George Haley, "The Narrator in *Don Quixote*, Maese Pedro's Puppet Show," *Modern Language Notes* 80 (1965):146-65.

3 James A. Parr, *'Don Quixote': An Anatomy of Subversive Discourse* (Newark, Del., 1988), s. 55.

4 Parr, *'Don Quixote'*, s. 67.

5 Raymond Willis, *The Phantom Chapters of the 'Quijote'* (New York, 1953), s. 101. Willis'in bulgusuna, Aquinas gibi Skolastik düşünürlerin ve Rönesans'daki haleflerinin Aristoteles'i kastederek kullandıkları, "Filozof diyor ki" veya "Stagiroslu diyor ki" formüllerini de eklemek gerek.

6 Cervantes, *Novelas Ejemplares*, *Obras completas*, yay. haz. Angel Valbuena Prat (Madrid, 1956).

7 El Saffar, *Distance and Control*, ss. 36-37.

8 E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven ve New York, 1967).

9 Roger Fowler, *Linguistics and the Novel* (Londra, 1977), ss. 79-80.

10 Roland Barthes, "The Death of the Author," *Modern Criticism and Theory*, yay. haz. David Lodge (Londra, 1992), ss. 167-72.

11 Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics," *Style in Language*, yay. haz. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass., 1960), ss. 350-77.

12 M. M. Bakhtin, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination: Four Essays*, çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin, 1981), ss. 262-63, 272.

13 *Diegesis* ve *mimesis* yöntemlerinin iyi bir açıklaması için bkz., Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontario, 1980), ss. 18-47.

14 Defoe'nun *Moll Flanders*'i, *Roxana*'sı ve önemli ölçüde *Robinson Crusoe*'su on sekizinci yüzyılın yeni insan tanımlamalarına uyarken Balzac, Dickens, Dostoyevski gibi romantik realistler davranışçı kalıpları yadsıyan kişileştirmeler çizerler.

15 Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley, 1956), s. 47; ayrıca bkz. ss. 135-73.

16 Watt, *The Rise of the Novel*, ss. 36, 37.

17 Watt, *The Rise of the Novel*, s. 42.

18 Barbara M. Benedict, *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies* (Princeton, NJ, 1996), s. 89.

19 Örneğin, Hazel Rosenstrauch, *Buchhandelsmanufaktur und Aufklärung: Die Reformen des Buchhändlers und Verlegers Ph. E. Reich (1717-1787)* (Frankfurt a. Main, 1986), ss. 98-99 ve devamı.

20 'Pamela ya da Erdemin Ödüllendirilmesi' adlı romanında Richardson, Pamela adında fakir bir hizmetçi kızın nasıl evin beyinin onu baştan çıkarma girişimlerine karşı koyarak sonunda onunla evlenmeyi başardığını anlatır. Fielding, erdemin ancak iyi bir evlilikle vazgeçilecek bekâret olarak tanımlanmasına karşı çıkarak bu kitabı hicvetmek amacıyla *Shamela* (*sham*: sahte) adlı parodiyi yazmıştır. Samuel Richardson, *Pamela, or, Virtue Rewarded*, yay. haz. Peter Sabor (Londra, 1980); Henry Fielding, *Shamela* [*Joseph Andrews; Shamela*, yay. haz. Martin C. Battestin (Boston, 1961)].

21 Alıntılandığı yer, Ronald Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England* (New Haven, 1967), s. 8.

22 Clara Reeve, The *Progress of Romance* (Londra, 1785), I. iii.

23 Paulson, *Satire and the Novel*, s. 14.

24 Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews And His Friend Mr. Abraham Adams Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixote*, yay. haz. Howard Mumford Jones (Boston, 1939; 1950), s. 7.

25 Fielding, *Tom Jones*, çev. Mina Urgan (İstanbul, 1990), I.1.

26 Bkz. Fielding, *Tom Jones*, VII. 1.

27 Fielding, *Joseph Andrews*, I. 7. Aşağıdaki iki alıntı sırasıyla I. 8 ve II. 1'dendir.

28 Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, I. 14, yay. haz. Graham Petrie (1759-1767; Harmondsworth, 1967; 1985). Bundan böyle *Tristram Shandy*'ye yapılacak atıflar, Kitap ve Bölüm sayıları olarak metnin içinde verilecektir.

29 David Lodge, "The Novelist at the Crossroads," *The Novel Today*, yay. haz. Malcolm Bradbury (Glasgow, 1977), s. 95.

30 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, çev. Benjamin Sher (Normal, Ill., 1991; 1998), ss. 147-71.

31 Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître* (Paris, 1993), s. 13. Bundan böyle *Jacques le fataliste*'e yapılacak atıflar sayfa numaraları olarak metnin içinde verilecektir.

32 Harry Levin, *Grounds for Comparison*, yay. haz. Walter Kaiser (Cambridge, Mass., 1972), s. 228.

33 Örneğin, Martin Hall'un editörlüğünü yaptığı metinde bu atıfların görece bilinmeyenlerini açıklayan notların sayısı elliyi aşar. Bkz. *Jacques the Fatalist and His Master*, yay. haz. Martin Hall, çev. Michael Henry (Londra ve New York, 1986), ss. 255-61.

34 Fielding, *Tom Jones* I. 9.

35 Levin, *The Gates of Horn* (Oxford ve New York, 1966), s. 47'de şu gözlemi yapar: "Defoe, her romanını onun bir roman olduğunu yadsıyarak tanıttı. Diderot, öykülerinden birine [*Jacques le fataliste*'i kastediyor] 'bu bir öykü değildir', dedi. Thomas Mann bizi, 'bu bir roman değildir', diye uyardı; Henry Miller işi, 'bu bir kitap değildir' demeye vardırdı. Aslında bu tür itirazlar her gerçekçi yazarın okuruna ilettiği görüştür. *Don Quijote*'yi gerçekçi romanın ilk örneği yapan da budur."

36 Levin, *The Gates of Horn*, s. 34.

37 Levin, *The Gates of Horn*, s. 34.

38 Roman, der Lukacs, yaşamın bütünlüğünün artık varsayılamayacağı, anlamının ise sorunsallaştığı, ama gene de 'bütün' üzerinde sanki bir 'bütünsellik' varmış gibi düşünen bir çağın epiğidir. *The Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock (Londra, 1971), s. 56.

39 Stendhal, *De l'amour*, yay. haz. Henri Martineau (Paris, 1927), s. 179.

40 Deyim, Donald Fanger'indir. Bkz. *Dostoevsky and Romantic Realism* (Chicago, 1967), özellikle s. 13.

41 Bakhtin, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*, s. 283.

42 Jakobson, "Linguistics and Poetics," ss. 32-57.

43 Jakobson ve Claude Lévi-Strauss, "Charles Baudelaire's *Les Chats*," yay. haz. Stephen Rudy, çev. Katie Furness-Lane, *Introduction to Structuralism*, Michael Lane, yay. haz. (New York, 1976), ss. 202-22.

44 Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, 1978).

45 Bu yaklaşımın Türkçe'de temsilcisi Akşit Göktürk'tür. Bkz. *Okuma Uğraşı* (İstanbul, 1979).

46 Erick Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, çev. Richard Winston ve Clara Winston (Princeton, NJ, 1973), ss. 4-30.

47 James Joyce, *Ulysses* (1922; Londra, 1968; 1976), ss. 659-719.

48 Bkz. Erwin Steinberg, yay. haz., *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Londra, 1979), s. 62.

49 Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge (İstanbul, 1989), ss. 198-99.

50 Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*, çev. Sinan Fişek (İstanbul, 1994), s. 5. *Karanlığın Yüreği*'ne yapılacak atıflar sayfa numaraları olarak metnin içinde verilecektir.

51 William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (New York, 1961).

52 Bu çizginin iyi bir sunuşu için, bkz. *Postmodernism. A Reader*, yay. haz. Patricia Waugh (Londra ve New York, 1992).

53 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, çev. Gayatri C. Spivak (Baltimore ve Londra, 1974; 1976), ss. 65-73.

54 Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris, 1975).

55 Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), s. 10.

56 Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, çev. Ülker İnce (İstanbul, 1990; 1997), s. 11. Bundan böyle *Bir Kış Gecesi*'ne atıflar sayfa numaralarıyla metnin içinde verilecektir.

57 Iser, *The Act of Reading*; René Girard, *Self and Other in Literary Discourse* (Baltimore ve Londra, 1961).

58 "Kapaktaki yazarın adının ne önemi var?" (101) sorusuyla Barthes'ın 'Yazarın Ölümü' ile Foucault'nun, "Qu'est-ce qu'un auteur?" ("Müellif Nedir?") adlı makalelerine atıf yapılmaktadır. Barthes bibliyografyası için bkz. yukarıda, n.10. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Societé Française de Philosophie* 63 (1969); çev. Deniz Şengel ve Mine Arıman, "Müellif Nedir?" *Bilgi Olarak Sanat/Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*, yay. haz. D. Şengel ve Gülsün Karamustafa (İstanbul, 1992; 1993), ss. 171-98.

59 Çağlar Keyder, "Biz Niçin Onlar Gibi Olamıyoruz?" *Tutunamayanlar* (İstanbul, 1972), s. 670.

60 Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* (İstanbul, 1995), s. 24. Orhan Koçak, "Oğuz Atay Çözümsüzlüğün Yazarıydı" adlı makalesinde (*Özgür Gündem*, Aralık 1992) Atay'ın dilinin bu özelliğini dilin gerçekliği temsilinden duyduğu kuşkuyla açıklar. Bu kuşku genelde romanın, özelde de Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'ndan beri Türk romanının taşımakta olduğu bir kuşkudur. Kuşku Recaizade Ekrem'de, "kelime şeyi resmetmeye borçlu ise," dizesiyle ifade bulmuştu ilk kez.

61 Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, ss. 25-26.

62 Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (İstanbul, 1972), s. 11. Bundan böyle bu yapıta atıflar sayfa numarasıyla metnin içinde verilecektir.

63 Turgut'un babası Hüsnü Bey Turgut doğduğunda onun kulağına anlamadığı bir dilde ezan okurken aynı zamanda anlamadığı başka bir dilden kaynaklanan kitaplarla hukuk sınavına çalışmaktadır. "Doğu ve Batı kültürünün sembolleri, onun kafasında, bütün ürkütücü yönleriyle, karışmadan durabiliyordu" (40).

64 Hem Berna Moran hem Tatjana Seyppel, bu metnin Nabokov'un *Pale Fire*'ından esinlenmiş olduğunu gözlemlediler. Bkz. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 2. cilt (İstanbul, 1990), s. 203; Seyppel, *Oğuz Atay'ın Dünyası* (İstanbul, 1989), ss. 46-50.

65 Gürbilek, *Ev Ödevi* (İstanbul, 1998), ss. 13, 14.

66 Joyce, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen (İstanbul, 1996; 1999), 478-652.

67 Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 2, s. 201 ve devamı.

68 Gürbilek bu "taklit dil" olgusuna işaret etmiştir. Bkz. *Yer Değiştiren Gölge*, ss. 38-39.

69 Sibel Irzık, "*Tutunamayanlar*'da Çokseslilik ve Sınırları," *Varlık* 1057 (1995): 44-48'de, Atay'ın çokseslilığinde kadın kişiliklerin seslerinin yeterince duyulmadığını gözlemler.

70 Seyppel, *Oğuz Atay'ın Dünyası*, s. 89.

71 Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 2, s. 216'da Olric'in Shakespeare ve Dickens karakterlerine olan ilişkisini belirtir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANLATI VE ZAMAN: SAATİN TİKTAKLARI, ROMANIN TAKTİKLERİ

> Okuyucu, birlikte biraz daha yol almadan önce, sana şunu bildirmeliyim: Bu öykü boyunca, uygun bulduğum her fırsatta, konudan uzaklaşmak niyetindeyim. Bu fırsatları saptamak işinde ise, zavallı herhangi bir eleştirmenden çok daha yetkili sayıyorum kendimi. Sırası gelmişken, tüm eleştirmenlerin kendi işlerine güçlerine bakmalarını, kendileriyle hiç ilgisi olmayan işlere ya da kitaplara burunlarını sokmamalarını isteyeceğim; çünkü onlarda yargılama yetkisi olduğunu kanıtlayan belgeleri görmedikçe, boyun eğmeyeceğim yargılarına. (*Tom Jones*, I. 2)

1. Anlıklaştırmalar

Zaman, yaşamın öznel süreçlerini, sözümona nesnel ölçütlerle belirlemek amacıyla üzerinde anlaştığımız bir kurguysa eğer, anlatı ve zaman birbirinden ayrı düşünülemez. Dilin kendisi bile zamana yayılan bir sistem olduğuna göre, anlatılan her şey bir süreç gerektirecektir. Zaman zaten bir kurgudur. Anlatı da öyle. Baştan başlarken, sondan başlayıp ba-

şa dönerken, ortadan başlayıp başa dönüşlerle sona yaklaşırken, sonu açık bırakırken, ileri geri atlayan iç monolog ya da bilinçakışıyla ilerlerken, istençdışı anımsanan büyülü anlar belleğin saatinde biçimlenirken, yitik zamanda gömülü öykülerin peşinden koşarken, büyülü bir dağda zamanı durdurmaya çalışır ya da Londra'nın göbeğindeki saat kulesinin çanlarına meydan okurken, mitik zamanın canlanışlarında insanlığın korkulu düş ve arzuları başkaldırırken, bilinçdışı sahneyi ele geçirip kişiyi suçtan cezaya, acıdan intikama, öfkeden teslimiyete savururken, anlatı zamandır. Marcel Proust'un *A la recherche du temps perdu* [Yitik Zamanı Arar(ştırır)ken] adlı romanı, hem bir eski zaman ya da yaşam arayışı, hem de anlatıyla zamanın özdeşlik araştırmasıdır.[1]

Lessing *Laokoon*'da resim ve heykeli mekân sanatları, anlatı ve müziği zaman sanatları olarak sınıflandırırken, sorunlu bir ayrıştırma yapıyordu.[2] Zaman ve mekâna dayandırdığı bu ayrıştırmayı, sanatın kullanmak zorunda olduğu ham maddenin doğasıyla açıklıyordu: Anlatının ham maddesi olan dil, zamana yayılan bir ifade biçimidir; heykel ve resim gibi bir anlık bakışla kavranamaz. Bir cümlenin ne dediğini anlamak için, o cümlenin sonuna gelmek zorundayız. Bu da bazı estetik normlara uymayı zorunlu kılar. Örneğin, bir ressam ya da heykeltraş, Laokoon'un çektiği acıyı attığı çığlıkta odaklanarak anlatmayı seçmemelidir, çünkü resim ve heykelde çığlık açık bir ağzı, dolayısıyla da boşluğu temsil etmeyi gerektirir ve güzel görünmez. Bu nedenle heykeltraş, Laokoön'un acısını, onun kasılmış kaslarını göstererek iletir. Oysa anlatıda çığlık sözcüklerle betimlenebilir. Nitekim Vergilius Laokoon'un acısını onun çığlığını sözcüklere dökerek duyurur.[3] Ressam acıyı bir anda temsil etmenin yolunu bulmalıdır; şair aynı acıyı zamana yayarak anlatabilir.

Gelgelelim, anlatı sanatları, resim ve heykelin bu anlıklaştırma olanağını her zaman kıskanmışlardır. Çünkü resim ve

heykelin bu avantajı, onlara kendi ham maddeleri olan dilin zamana tutsaklığını hatırlatmıştır. Plastik sanatlar, ânı yakalayabildikleri için senkronik, edebi sanatlar ise süreçleri anlattıkları için diakronik olmaya gerçekten mecbur mudurlar? James Joyce, *Ulysses*'in "Proteus" bölümünde bu zorunluluktan kurtulmaya çalışır. Bu bölümde Joyce, Stephen Dedalus'un "görüngünün kaçınılmaz devinimi" ifadesiyle dilde hem ard arda gelenin (*nacheinander*) hem de yan yana durumun (*nebeneinander*) temsil edilebileceğini göstermeye çalışır.[4]

Okuruyla kurduğu diyalog konusunda en hassas, kurnaz, iddialı ve meraklı olan anlatıcılar, roman yazarları, okurla aralarına girebilecek mesafenin zaman olduğunun farkındaydılar ve bu mesafeyi aşmak için paradoksal bir yöntem buldular: Anlatıyı ölümsüzleştirmek uğruna anlıklaştırma yöntemi. Okuru doğrudan anlatıya katan bu yöntemde, okurla yazar özdeşleşir ve okur bir an için özgür hayal oyunlarına yönelebilir. *S/Z* adlı çözümlemesinde "okurluk metin" ve "yazarlık metin" ayrımını yaparken Roland Barthes da "yazarlık metin" diye sınıflandırdığı, okuru yorumun da ötesine geçip 'yazmaya' kışkırtan metinlerde anlıklaştırmanın oynadığı rolü vurgular. Barthes burada sonsuza dek yoruma açık, son sözü söylemekten kaçınan, dili dünya görüşüne tutsak etmeyen anlatıları kastetmektedir:

> 'Yazarlık metin' *bitmeyen an*dır. Bu ân'ın üstüne onu geçmişe ait kılacak hiçbir dil uygulanamaz; yazarlık metin, yazmakta olan bizlerizdir, çeşitli bakış açılarını, yeni ilişki ağlarının ve sayısız dillerin ideolojiler, dehalar, eleştiri gibi tekilci sistemlerle ihlal edilmemiş, müdahaleye uğramamış, güdükleştirilmemiş, kalıplaştırılmamış sonsuz oyunlara açık dünyasındaki bizler. 'Yazarlık metin' romansız *romansılık*, şiirsiz *şiirsellik*, tezsiz *deneme*, üslûpsuz *yazı*, üretisiz *üretim*, yapısız *yapılaşma*'dır.[5]

Anlıklaştırma, anlatının öylesine temel bir öğesidir ki romanın başlangıcından beri romancıların cazibesine karşı koyamadıkları bir taktik olmuştur. Dramatik anlıklaştırmalarda da, romanın hemen her bakımdan öncülüğünü yapmış olan Cervantes, daha önce sözünü ettiğim kesintiyle başı çeker:

> Don Quijote, dediğimiz gibi, kılıcı havada, ortadan ikiye bölmeye kararlı bir şekilde bekleyen Vizcayalı'nın üzerine geliyordu. Vizcayalı da aynı şekilde, kılıcı havada, minderi siper etmiş bekliyordu; [...]
>
> Ama işin acıklı yanı şu ki; tam bu noktada ve bu yerde, bu hikâyenin yazarı Don Quijote'nin bu kahramanlıklarıyla ilgili, aktardıkları dışında bir kayıt bulamadığından ötürü, özür dileyerek, bu çarpışmayı askıda bırakıyor. Gerçek şu ki, bu eserin ikinci yazarı, bu kadar ilginç bir öykünün, unutuluşa terkedildiğine, La Mancha'lı dâhilerin bu kadar meraksız olup arşivlerinde, bu ünlü şövalyeye dair bir takım belgeler bulundurmadıklarına inanamadı ve bu düşünceyle, bu hoş öykünün sonunu bulmaktan umudunu kesmedi (I. 8).

Cervantes'in anlatıyı durdurduğu bu çok ünlü anlıklaştırmaya, bir önceki bölümde yazar/okur diyaloğu açısından bakmıştık. Anonim bir anlatıcı tarafından anlatıldığını varsaydığımız öykünün aslında metni kopya eden bir anlatıcı yoluyla bize ulaştığını ilk kez burada fark ettiğimize dikkat çekmiştik. Bu duraksamanın, yazar-okur diyaloğu ötesinde, anlatı ve zamanla ilgisinin önemine de burada yer ayıracağız.

İkinci anlatıcı, yani kopyalayan yazar, metnin durdurulduğu bu bölümde artık tipik bir okurdur:

> Bu (öykünün devamının kaybolmuş olması) beni çok üzdü. Çünkü bu kadar bir kısmı okumanın zevki bu kadar

hoş bir öykünün kanımca çok olan eksiğini tamamlamanın zorluğunu düşündükçe, sıkıntıya dönüşüyordu. Bu kadar iyi bir şövalyenin hiç görülmemiş kahramanlıklarını yazma görevini üstlenmiş bir bilgin olmaması, bana imkânsız ve geleneğe aykırı gibi geliyordu.

Serüven peşinde
Koştukları söylenen

Gezgin şövalyelerin hiçbiri bu durumda kalmamıştı; çünkü her birinin bir veya iki âdeta özel bilgini olurmuş ki, yalnız yaptıklarını kaydetmekle kalmaz, kafalarından geçen en önemsiz, en gizli düşünceleri bile tarif ederlermiş. Bu kadar iyi bir şövalye, Platir ve benzerlerinin buldukları şeyin eksikliğini çekecek kadar talihsiz olmamalıydı. Bu nedenle, böyle görkemli bir öykünün eksik, güdük kalmış olacağına inanamıyor, *suçu, her şeyi yutan, tüketen zamanın acımasızlığına yüklüyordum* (1. 9; abç).

Bu alçakgönüllü, saf ve iyi niyetli anlatıcının da bildiği gibi, bir metni tehdit eden en büyük tehlike unutulmuşluktur. Metnini ölümsüzleştirmek her yazarın en meşru arzusudur. Anlıklaştırmalar ise zamanın tahribatını aşmanın bir yoludur. Anlıklaştıran yazar bilir ki, yüzlerce yıl sonra da olsa, bu satırları okuyan okur kendisiyle bu anda buluşmaktadır; okurun zamanıyla yazarın zamanının geçen zamana meydan okuyarak buluştuğu ve yazarın ölümsüzlük düşünün gerçeğe dönüştüğü andır anlıklaştırma. Anlatıda okurla yazarı buluşturan kesintiler, *Don Quijote*'deki ünlü kesintiden sonra roman yazarlarının ölümsüzlüğü ya da 'sonsuz şimdi'ye dokunarak zamanı yenme arzularını gerçekleştirdikleri bir taktik olarak sık sık yinelenmiştir.

Anlatının bir anda kesilmesiyle yazar okurla buluşur; yüzlerce yılın ardından okuruna dokunur. Bu dokunuşta, zaten bir kurgu olan yaşam zamanı aşılır, gene bir kurgu

olan anlatı zamanı durur, okur ve yazar bir üçüncü kurguda, ölümsüzlük kurgusunda birleşir. Ölümsüzlük kurgusu, tek tek yaşamlar bitse de öykülerin devam edeceği ve paylaşılacağı umududur. Nitekim, *Don Quijote*'deki bu anlıklaştırmadan sonra öyküler sökün etmeye başlar. Bu noktadan itibaren Cervantes'in kitabı yalnızca hiciv olmaktan çıkar ve daha geniş bir anlatı yelpazesini kapsar.

Yeni başladığı bir anlatıyı daha pek de ilerlemeden keserek Cervantes kitabını birçok yeni başlangıca gebe bırakır. Vizcayalı serüvenini izleyen sayfalarda sanki bu mutlak yaratıcılık ânından fışkırıyormuş gibi, öykü üstüne öykü seli gelir. Kitabın tüm karakterleri kendilerini yanılsama oyunları içinde bulurlar. Kimi yararcı bir amaçla oynar bu yanılsama oyunlarını, Don Kişot'u kandırıp evine getirmek, ya da Sançó'nun yaptığı gibi uydurma bir Dulcinea yaratıp aşkta bahtsız şövalyeyi mutlu etmek için. Donkişotluk oyunlarında kimi de sırf eğlenmek için rol alır. Okur artık başdöndürücü bir öyküler girdabındadır. Herkes bir taklitçi, öykücü, anlatıcı kesilmiştir. Bu kurmaca, kandırmaca, uydurmaca, kendisi de bahtsız, terk edilmiş ve kandırılmış bir kadın olan Dorothea'nın Don Kişot'u kandırmak için Maymunlar Ülkesinin Maymun Prensesi rolüne girmesiyle doruğa ulaşır ve Don Kişot'un ölüm döşeğinde aklının başına gelmesine kadar orada kalır. Ölümün kaçınılmaz ve soğuk gerçekliği yaratıcılığı alt etmiş gibi görünse de, *Don Quijote*'den roman anlatılarına kalan, oyun içinde oyun, öykü içinde öykünün kışkırttığı dizginlenemez bir muhayyilenin ciddi ve ahlâkçı anlatılardan (Akılsız Meraklının Hikâyesi [I. 30, 33, 37]) eğlendirici maymunluklara (Sançó ve Sansón Carrasco'nun uydurmaları [II. 3, 4]) ve zalim oyunculuklara (Dük ve Düşes'in sahnelediği oyunlar [II. 30-35]) uzanan yaratıcılığıdır.

Romanın anti-kronolojik eksenle flörtü *Don Quijote* ile

başlar. Bu eksen, anlatı zamanını sıfıra indirgemeyi amaçlayan eksendir. Kesintilerle sürdürülen kayıp metin arayışları, düz yazının şiire en çok yaklaştığı anlardır. Kesinti anındaki her kayıp metin, yaratıcılığın sıfır noktası, dolayısıyla yeni öykülerin metne yağmak üzere olduğu andır. Vizcayalı kesintisiyle bunu dener Cervantes. Ama sonra, kayıp metnin bulunmasıyla, kronolojik eksene döner. Ve kitabı, bir taraftan geleneksel kronolojik anlatılar doğrultusunda kurgularken, bir taraftan başlangıçtaki anti-kronolojik eksenin kendisine tanıdığı tüm olanakları sömürür. *Don Quijote* böylece hem olayların birbirini izlediği, kendi çağına da göndermeler yapan, daha geleneksel bir anlatı olarak sürer, hem de tümüyle içine kapanıp kendi yazılışını izlettiren oyunlar oynayarak bir üstkurmaca olma özelliğini gerçekleştirir. İkinci Kitap'ta anlatı öylesine içine kapanır ki zaman kavramı tümüyle kaybolur. Okurun zamansızlıktan başı döner. Bunun gerçekleştiği en çarpıcı yer, İkinci Kitapta Sansón Carrasco'nun Sancho ve Don Kişot'a kendileri hakkında çıkan kitabı anlattığı dördüncü bölümdür.

İkinci Kitap, bildiğimiz gibi, Birinci Kitap'tan on yıl sonra, 1615'de kaleme alınmıştır. Bu, *Don Quijote*'nin iki cildinin yazılması arasında geçen gerçek zamandır. Ama anlatı zamanına göre, Birinci Kitap'ın sonuyla İkinci Kitap'ın başı arasında yalnızca üç ay geçmiştir. Don Kişot, Birinci Kitap'ın sonunda köyüne döndükten sonra üç ay gözaltında tutulmuş ve şövalye romanları okuması engellenmiştir. Görünüşte şövalyelik saplantısından kurtulmuştur. Hiç değilse yeğeni ve evdeki kâhya böyle düşünmektedirler. Ama Berber'le Papaz, Don Kişot'u şöyle esaslı bir yoklayınca görürler ki, kahramanımız şövalyelik idealinden bir milim bile ödün vermek niyetinde değildir.

Köyünde kaldığı bu üç ay zarfında olup bitenlerden Don Kişot'u en şaşırtanı, maceralarının bir kitap halinde yayım-

landığı haberini almak olacaktır. Daha kılıcında düşmanlarının kanı kurumadan nasıl olup da bu işin gerçekleştiğine akıl erdiremez. Ve mutlaka gene sihir, büyü sonucu olduğuna karar verir. Şimdi önemli olan, bu kitabı yazan sihirbazın dost mu, düşman mı olduğunu belirlemektir. Bunun çaresi de, kitabı okuduğunu söyleyen bakalorya sahibi Sansón Carrasco'yu sorguya çekmektir. Böylece, Cervantes'in kurguladığı zamana göre, Don Kişot hasta yatağında yatarken Badincani'nin kitabı basılmış, geniş bir okur kitlesine ulaşmış ve Don Kişot ile Sancho Panza'yı büyük bir üne kavuşturmuştur. Buraya kadar okurun kurgusal zamanı izlemekte fazla bir sorunu yoktur. Ama öyle bir nokta gelir ki, her türlü zaman düşüncesi imkânsızlaşır. Bu nokta, kitabın karakterlerinin, kendi haklarındaki kitabı -ki bu okurun elinde tuttuğu kitaptır- bir başka kitap karakteriyle -ki Sansón Carrasco burada okur rolündedir- tartıştığı noktadır:

> 'Peki, yazar acaba ardından ikinci kısmın geleceğini de müjdeliyor mu?' dedi Don Quijote.
>
> 'Müjdeliyor,' diye cevap verdi Sansón; ama ikinci kısmı bulamadığını, kimde olduğunu da bilmediğini söylüyor; bu yüzden, ikinci kısmın çıkıp çıkmayacağı şüpheli. Hem bu yüzden, hem de bazıları 'ikinci kısımlar hiç bir zaman iyi olmaz,' bazıları da 'Don Quijote'yle ilgili yazılmış olanlar yeter,' dediğinden, ikinci bir kısım yazılamayacağı düşünülüyor. Yine de Satürn'ün etkisi altında doğan hüzünlü kimseler değil de, Jüpiter'in etkisi altında doğan neşeli insanlar, 'Quijotelikler devam etsin; Don Quijote saldırsın, Sancho Panza konuşsun; ne olursa olsun, biz memnun oluruz,' diyorlar.'
>
> 'Yazar ne düşünüyor?'
>
> 'Ne düşünecek?' dedi Sansón. 'Olağanüstü çabalarla aradığı hikâyeyi bulur bulmaz, baskıya vermeyi düşünüyor.

Alacağı övgüleri değil, kazanacağı parayı düşünüyor.'

Sancho dedi ki:

'Yazar paraya, kazanca mı bakıyor? Bunu başarması, mucize olur; çünkü acele acele yazmak zorunda kalacak. Paskalya arifesindeki terzi gibi; acele yapılan iş ise hiç bir zaman iyi olmaz. Bu beyefendi, Magripli mi neyse, ne yaptığına dikkat etsin. Efendimle ben, o kadar çok serüven, o kadar çok ilginç olay vereceğiz ki eline, değil yalnız ikinci kısmı, yüz kısım daha yazabilir. Adamcağız herhalde bizi burada yan gelip yatıyoruz sanıyor; methetmeden önce kusurlarımızı öğrensin de, nasıl insanlar olduğumuzu anlasın. Benim diyeceğim şu: Efendim, benim nasihatımı tutsaydı şimdiye çoktan yollardaydı; iyi bir gezgin şövalyeye yakışır şekilde, haksızlıkları düzeltiyor, kötülükle mücadele ediyorduk.' (II. 4).

Burada karakterler ve Sansón yazılacak bir kitaptan söz ediyorlar. Oysa kitap, elimizde tuttuğumuz kitaptır, yani yazılmıştır. Bu yalnızca bir anakroni. Ama pasajın zaman oyunu bu anakroniyi de aşıyor. Çünkü, Sancho'ya göre kendisi ve Don Kişot öyle hızlı birer serüvencidirler ki, yazarın onlara yetişmesi neredeyse olanaksızdır. Demek ki yazılacak kitap fikri, yazılmış ve okumakta olduğumuz kitabı her zaman biriminde aşmaktadır. Bu, kurgusal zamanı, hem anlatı zamanını hem de anlatılan zamanı yadsıyarak, okuru zamandan kurtulmuş gizil bir anlatıya göndermekle eşanlamlıdır. Gizil anlatılar ise içlerinde sonsuz sayıda 'yitik' ya da 'bulunacak' metin barındırırlar. Bu anlıklaştırmadan okurun çıkarabileceği tek anlam olabilir: Yaratının zamansızlığı, hem yaşamla belirlenen hem de kurgusal oyunların anakronilerinden oluşan zaman dilimlerinin ötesindedir.

Yalnız şunu önemle vurgulamak gerek: Anlatı zamanında her türlü taktiği deneyen Cervantes, anlatının ötesinde ve

dışında bir zaman ve yaşam olduğunu, hatta öykünün gerisinde yaşanmış bir tarih olduğunu yadsımaz. Metinsel oyunları o tarihten yaptığı kaçamaklardır. İkinci Kitap'ta, Birinci Kitap'tan söz edilirken, karakterler kendi fiktif geçmişleri hakkında gerçekmiş gibi konuşurken, bu türden bir kurgusal içe kapanmayı, gene de modern ve postmodern romanların kurgusal kapanmalarından, örneğin Pirandello'nun *Altı Karakter Yazarını Arıyor* adlı oyununun zaman çemberinden ayrıştırmak gerekir. Gerçi kitabın kişileri gerçek kişilermiş gibi fiktif geçmişleri hakkında konuşurken yanılsamayı gerçeklikten ayıran çizgiyi iyiden iyiye yok eder gibidirler. Ama unutmayalım ki, Birinci Kitap ile İkinci Kitap'ın yazılışları arasında geçen bir on yıl vardır ve bu on yıl zarfında *Don* Quijote'nin birinci cildi gerçekten çok meşhur olmuş, çok okunmuş ve karakterleri okur dünyasına nüfuz etmiştir. Örneğin şu satırlar ne bir fantazi ne de bir yazar dileğidir. Gerçeğin ta kendisidir. Sansón Carrasco, *Don Quijote*'nin birinci cildinin popülerliğinden söz ederken şöyle der:

> Çocuklar karıştırıyor, gençler okuyor, yetişkinler anlıyor, yaşlılar alkışlıyor. Her tür insan tarafından o kadar tanınıyor, okunuyor ve biliniyor ki, zayıf bir beygir gördüler mi, 'İşte Rocinante,' diyorlar. Kitaba en düşkün olanlar da genç hizmetkârlar; bir tek senyör evi yoktur ki sofasında bir *Don Quijote* bulunmasın; biri alıyor, biri bırakıyor, biri kapıyor, öteki yalvarıyor (II. 2).

Ve biz edebiyat tarihinden biliriz ki, bu gerçekten de böyle olmuştur. *Don Quijote*, tümüyle kendi kurgusal dünyasına kapanmış gibi göründüğü bu sayfalarda bile, kendisinin dışında bir zaman olduğunu yadsımaz ve en oyuncu yeniliklerinde bile bu zamana göndermeler yapmaktan geri durmaz.[6]

Don Quijote'de anlatılan zaman basittir. Bir yaz günü, Don Kişot, artık yaşam biçimini temelli değiştirip şövalye-

lerin tarih olmuş yaşamlarını canlandırmaya karar verir ve köyünü terk eder. Bundan sonra iki kez daha köyüne dönecek ve iki kez daha yollara düşecektir. Bu maceraların tümü uzun bir yaza yayılır. Çünkü Don Kişot'un köyünü ilk kez terk ettiği günü biliriz: Sıcak bir temmuz günüdür bu (I. 2). Üçüncü terk edişinde ise Vaftizci Yahya kutlamaları sırasında Barcelona'ya vardığını okuruz. Félix Martinez Bonati'ye göre, bu olsa olsa Vaftizci Yahya'nın kafası kesilerek idam edildiği 29 Ağustos tarihi olabilir.[7] Temmuzdan ağustosa kadar geçen gün sayısını anlatıda birbirini izleyen olaylarla ölçen Cervantes uzmanları, kronolojinin aksadığını tesbit etmişlerdir. Ama unutmayalım ki, ilk romancılar anlatı zamanını kurgulamada on dokuzuncu yüzyıl romancıları gibi titiz değildiler. Örneğin Diderot, Cervantes'in bu yüzden eleştirilmesine isyan edercesine, *Jacques le fataliste*'i kasıtlı olarak yanlış kurgular.[8] Roman tekniğinin olanaklarını keşfe çıkmış romancılar için anlatı zamanının pürüzsüz kronolojisini kurmak önemli değildi. Roman anlatısıyla yakalamaya çalıştıkları gerçeklik, yaşamla roman ayrımının sürekli göz önünde bulundurulmasını öngören bir gerçeklikti. Dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyıl romancıları gibi, romanı gerçeğin yerine koymak ve günleri ve saatleri gerçek hayatta olduğu gibi kurgulamak diye bir kaygıları yoktu.

Romanın çıkışında zaman şeması aksaklıkları birçok ilk romanın ortak özelliğidir. Ama bu aksamalardan daha önemli olan, ilk romancıların anlatı zamanının kurgunun kendisi olduğunu farketmeleriyle birlikte önlerinde açılan deneysel ufuklarda nasıl gezindikleri, ne tür yeniliklere kalkıştıklarıdır.[9] Bunun da ötesinde, roman yazarı anlatı zamanıyla çok özgün, çok kişisel bir ilişki içindedir. Çünkü artık o (romansların çoğunda olduğu gibi) başı sonu belli öykülerin yeniden düzenleyicisi değil kendi uydurduğu öyküler in kurgulayıcısıdır. Kurgulama, temposuyla, ileri geri gi-

dişleriyle, duraksama ve kesintileriyle, zamanlama demektir. Saatin tiktaklarını, takvimin günlerini, aylarını, yıllarını istediği biçimde uzatma, kısaltma, atlama yetkesi demektir. *Joseph Andrews*'da, bir romanı neden bölümlere ayırırız sorusuna, Fielding şöyle cevap verir:

> Her mesleğin, en yükseğinden, en basitine, başbakanlıktan tutun da şu bizim yazarlığa kadar, ancak o işin erbâbının keşfedebileceği, belirli bazı sırları ve gizemleri vardır. İkinci mesleğin üyeleri olan biz beyefendilerin kullandığı bu sırlar arasında, kanımca, şu kitaplarımızı bölümlere ayırmamız, gözardı edilemeyecek önemdedir. Bu sırra gerçekten âşina olmayan sıradan okurlar, bizim, kitaplarımızı böyle kısımlara ayırarak onları uzatmayı, şişirmeyi amaçladığımızı sanabilirler[...]. Gerçek ise bunun tam tersidir, ve biz, burada da, her konuda yaptığımız gibi, kendi avantajımızı değil okurlarımızın çıkarını gözetiriz.Nitekim, bu yöntemin okura sayısız yararları vardır: birincisi, iki kısmı ayıran küçük aralar birer han ya da dinlenme yeri olarak görülebilir. Okur bu aralarda durup, keyfine göre, bir bardak bir şey içebilir ya da bir şeyler atıştırabilir. Bilinmez, nazik okurlarımız, belki de bir günde bir bölümden fazla okuyamıyorlardır bile. Bölüm aralarındaki boş sayfalara gelince, bunlar da, bir yolculukta, yolcunun biraz soluklanıp dinlendiği ve bu arada o gün neler gördüğünü, nerelerden geçtiğini gözden geçirdiği duraklar olarak düşünülebilir; çünkü, okuma kapasitesi ne denli yüksek olursa olsun, okuruma, bu sayfalarda çok hızlı yol almasını tavsiye etmem.[10]

Evet, bu ve benzeri anlatı taktikleri roman erbabının meslek sırrıdır ve kimsenin bunlara dil uzatmaya hakkı yoktur. Diğer önemli romanı *Tom Jones*'da, bu konuda şöyle bir meydan okuyuşla seslenir okuruna Fielding:

> Okurum bu yapıtta bazen çok kısa, bazen de çok uzun, bazen bir günü, bazen de yılları kapsayan bölümler bulunca; yani öykünün bazen hiç kıpırdamadan durduğunu, bazen de uçtuğunu görünce hayretlere düşmesin. Hiçbir eleştiri mahkemesinin önünde hesap vermek zorunda değilim bu çeşit şeyler için. Çünkü gerçekten yeni bir yazı türü alanında kurucu durumunda olduğum için, orada canımın istediği yasaları yapmakta özgürüm ben.[11]

On sekizinci yüzyılda yazılmış en ilginç romanlardan biri olan Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'si *Don Quijote*'den belirgin biçimde etkilenmiş bir anlatıdır. Locke epistemolojisinin esiniyle yeni bir anlatı arayışına çıkan Sterne, *Tristram Shandy*'de kurguyu tümüyle duraksama ve sapmalara yaslar. Ona göre bu sapma ve duraksamalar yazar özgürlüğünün elle tutulur kanıtları olup anlatının da tuzu biberidir:

> Sapmalar, tartışmasız, okumanın güneşidir,—hayatı, ve ruhudur; varsayalım ki onları bu kitaptan attınız,—o zaman kitabı da onlarla birlikte atabilirsiniz;—çünkü o zaman bu kitabın her sayfasında uzun ve sonsuz bir kış hüküm sürecektir; o sayfaları yazarına iade ediniz;—yazar bir damat gibi ortaya çıkacak,—herkesi selamlayacak; çeşitlilik getirecek ve okurunun iştahının azalmasına asla izin vermeyecektir.[12]

Romanının temel anlatı stratejisi olarak benimsediği bu canlıklaştırmalar Sterne için iki önemli insani özlemi -özgürlük ve ölümsüzlük özlemlerini- ifade etme biçimidir. Çünkü yazılışıyla yazarının yaşamı koşut ilerleyen bu eşsiz yapıt (bu koşutluğa da Gines de Pasamonte'nin bitmemiş romanında ilk işaret edenin Cervantes olduğunu bir kez daha anımsayabiliriz), o yaşamın bitmesiyle her an tümüyle kesilebilirdi. Sterne romanını, ilerleyen hastalığıyla (tüberkü-

loz) birlikte ilerletiyordu. Romanında taktik olarak kullandığı kesintilerin, bir gün son bir kesintiyle kesileceğini biliyordu.

> Bu konuyu fazla tartışmayacağım: Zaman çok hızlı tüketiyor: karaladığım her harf bana Yaşamın nasıl bir hızla kalemimi kovaladığını söylüyor; bu yaşamın gün ve saatlerini, sevgili Jenny! Boynundaki yakutlardan çok daha değerli olan bu gün ve saatler başımızın üzerinden rüzgârlı bir günün tüy hafifliğinde bulutları gibi uçuyorlar, bir daha hiç geri gelmemek üzere—her şey bizi kovalıyor—sen saçının o buklesiyle oynarken,—bak! ağardı bile; ve sana her veda edişimde elini öperken, bunu izleyen her ayrılık, çok yakında gelecek olan o sonsuz ayrılığın prelüdleri aslında.[13]

Ve kitabını yaşamın akışına göre planladığını söyler:

> Itiraf edeyim ki başlarken öngöremediğim bu kesintiler,—şimdi anlıyorum ki, ben yazmaya devam ettikçe azalacağına artacak. Bu da bana bir fikir verdi: acele etmemek:—ağır ağır yazmak. Eğer yaşadığım her yıl iki cilt yayımlatabilirsem—ve bunun için de yayımcımla kabul edilebilir bir anlaşma yapabilirsem, yaşadığım sürece yazacağım.[14]

Tristram Shandy romanı Tristram'ın yaşam ve fikirleri hakkında olacağına göre (başlığı budur çünkü: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*), Tristram'ın ana rahmine düşmesiyle, yani olabildiğince 'en başından' (*ab ovo*) başlar. Ve onun kaderi, annesiyle babası sevişirken annesinin babasına, "saati kurmayı unutmadın, değil mi canım?" gibi abes bir soru sormasıyla belirlenir. Baba Walter Shandy'nin bütün dikkati -ve spermleri- dağılır. Böylece Tristram olabileceği kadar mükemmel bir fetus olarak şekillenemez. Zaman, yaratıcılığın en büyük düşmanıdır.

Romanın açılışını oluşturan ve artık edebiyatın belki de

en ünlü *coitus interruptus*'u olarak bilinen bu olayın bir işlevi de, okuru kitabın çok özel zaman kurgusuyla tanıştırmaktır. Saatin hiçbir işlevi olmayacaktır bu kurguda. Çünkü yaşamda kurduğumuz saatlerle yaratıcılığın eşref saati tümüyle farklı, hatta çelişik şeylerdir. Aylık sevişmeleriyle, ertesi gün kalkmak için saatin kurulması gereği öylesine birleşmiştir ki Tristram'ın annesinin kafasında, büyük bir olasılıkla bir evlilik vazifesi olarak buna katlanan Bayan Shandy için sevişmenin tetiklediği çağrışım (Locke!), saatin kurulmasıdır. Oysa akıllı, erdemli, kuvvetli bir çocuğun döl yatağına düşmesi için erkeğe o anda müdahale edilmemesi gerektiğine inanır Walter Shandy. Böylece zavallı Tristram'ın daha ana rahmine düşmesi bile bir kesintiye uğrar; Walter Shandy'nin spermleri dağınık bir biçimde ilerlemeye mahkûm olur. Eh, böyle başlayan bir yaşamın öyküsünden de daha istikrarlı bir anlatı beklenemez. Laurence Sterne mazurdur!

Yaşam boyu insan hayatını belirleyen kesinti ve sapmalar Sterne anlatısının temel yöntemidir. Doğum tarihini 5 Kasım 1718 olarak belirleyen Tristram, bu tarihin astrolojik önemi hakkında okurla bir sohbete girişir ve okur zamanına yaptığı bu ani kaymadan sonra yazar zamanına bir kaymayla bu tarihin yaşamını nasıl etkilediğini ve şu andaki astım krizinin de bir yıl önce Belçika'da kayak yaparken üşütmesi sonucu olduğunu anlatarak, okurun okuma ânıyla yazarın yazma ânını birleştirir. Bu çifte anlıklaştırmadan sonra, okur zamanında kalır ve okuruyla çeşitli anlatı yöntemleri hakkında sohbet eder. Buradan büyük bir sapmayla kendini doğurtan ebenin hikâyesine geçer, fakat bu öyküyü de hemen okur ve yazar ânına dönerek güncelleştirir. Hobiler üzerinde bir sohbete dalar ve birdenbire yazarlık işini hatırlayarak gecikmiş ithafını kaleme alır. Bundan sonra da anlatı hep bu şemayı izler. Okur ânından, yazar 'şimdi'sinden ya da ikisi-

nin sürekli örtüştürülmesinden çıkarak geriye dönüşler ve geleceğe atıflarla, zaman geçişleri yazılır. *Tristram Shandy*'nin kurgusunu işte bu ilginç zaman tüneli belirler. Bu tünel geçmişten geleceğe sürekli kesintilerle uzanan bir tüneldir. Kesintiler ise, okurun okuma ânıyla, yazılış 'şimdi'sinin buluşmasında odaklaşan anlıklaştırmalardır.

Tristram Shandy'de Sterne, yazar maskesi olarak iki karakter kullanır: Tristram ve Yorick.[15] Tristram'ın doğumundan önce başlattığı anlatısını, Yorick'in ölümünden sonrasıyla birleştirerek romanı ilginç bir otobiyografik zaman ekseni üzerinde kurar: Anlatılan zamanı, yazarının doğumunun öncesinden başlayıp ölümünden sonrasına kadar uzatır. Zaman kurgusunu olay kurgusunun önüne koyarak ve bu kurgunun bütün olanaklarıyla oynayarak modern romanın kurgusunun öncülüğünü yapar. Bu öncülük rolünün ise fevkalâde bilincindedir:

> Toby Amcam çanı çalıp da Dr. Slop'u çağırmak üzere Obadiah'ya atı eyerlemesini emrettiğinden beri aşağı yukarı bir buçuk saatlik zevkli bir okuma zamanı geçmiş bulunuyor; —dolayısıyla aklı selim sahibi hiç kimse, yaratıcılık kurallarına göre, ve durumun aciliyetini de göz önünde tutarak, Obadiah'ya gidip dönmesi için yeterli zamanı bırakmadığımı söyleyemez;—ama dürüstlükle gerçeği söylemek gerekirse, adamcağız çizmesini giymeye bile zar zor vakit bulmuştu.
>
> Şimdi eğer müşkülpesent bir eleştirmen bunu mesele edip de eline saati alır ve çanın çalınmasıyla kapının açılması arasındaki zamanı ölçerse ve bunun iki dakika ve on üç artı beşte iki saniyeden fazla olmadığını saptar—ve zamanı böylesine olasılık ve gerçek dışı kullandığım için bana hakaretler yağdırmaya kalkışırsa—ona şunu hatırlatmak isterim: süreç kavramı ve bu kavramın basit biçimleri

yalnızca düşüncelerimizin dizilişi ve akışına bağlıdır—ve gerçek bilimsel zamanı ölçen de budur.—Ben de, bir bilim adamı olarak—bundan başka bütün zaman ölçülerinin saptamalarını nefretle yadsıyarak yargılanmaya hazırım.

Onun için ondan Shandy-Hall'la Dr. Slop'un evi arasındaki mesafenin topu topu sekiz mil olduğunu hesaba katmasını isterim—ki o zaman zarfında ben Toby Amcamı Namur'dan alıp, bütün Hollanda'yı geçirip, İngiltere'ye getirdim;—dört yıl hasta yatırdım; ondan sonra da onu ve çavuşu Trim'i dört atlı bir at arabasıyla iki yüz millik bir yolculuk sonunda Yorkshire'e ulaştırdım—ki bunların hepsi okurun hayal gücünü Dr.Slop'un sahneye çıkmasına hazırlamış olmalı [...]

Eğer müşkülpesent eleştirmenim inatçılık eder ve—benim bütün bu dediklerime rağmen—iki dakika on üç saniyenin iki dakika on üç saniyeden fazla olamayacağında ısrar ederse—bu açıklama beni dramatik olarak kurtarır ama biyografik olarak batırır, çünkü bir kurmaca olan kitabımı bir ROMANSA dönüştürüverir:—Eğer daha fazla sıkıştırırsa- o zaman, bütün tartışma ve itirazlara noktayı koymak üzere ona şunu söylerim:—[...]. Obadiah daha ahırdan birkaç metre uzaklaşmıştı ki, Dr. Slop'la karşılaştı.[16]

Bu alıntıyı incelerken, daha önce de değindiğim şu noktalara bir kez daha dikkat çekmek isterim:

1) Anlatı zamanı tümüyle anlatıcının yetkesindedir. Saatin ifade ettiği zamandan farklı ve bağımsızdır.

2) Bu farklılık, yenilikçiliğinin farkında olan roman türünün yazarları için son derece önemlidir, ve anlatı zamanı zaman ölçütlerinden bağımsız olmakla birlikte romansın zamansızlığıyla aynı şey değildir.

3) Romancı zamanlamayla kurgulamayı eşdeğerli tutarsa iki dakika on üç saniyeyle ölçülen saat birimine karşı anla-

tılan zamanın olayları ve okurun bunları okurken geçirdiği bir buçuk saat anlatıcının dilediği biçimde kurguda iç içe geçebilir.[17]

4) Zamanlama-kurgulama yetkesinin görünürdeki tüm keyfiliğinin altında epistemolojik bir neden vardır. Sterne'de bu zemini Locke'ın çağrışımlara dayalı düşünce felsefesi oluşturur. On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, post-modernist anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır.

5) Yeni bir anlatı türü olan romanın yazarı için zamanlama yetkesinin en cazip olanağı anlıklaştırmadır. Yukarıdaki pasajda olduğu gibi anlıklaştırma, anlatı zamanının geçmiş ve gelecek eksenini sürekli yazarın şimdisine taşırken, bir yandan da bu şimdiyi okurun şimdisiyle örtüştürür.[18]

Sterne'ün atıflarıyla da kanıtlanacağı üzere, *Tristram Shandy Don Quijote*'den etkilenerek yazılmış bir romandı. Etkilenme biçimlerinden belki de en önemlisi konudan sapma ve kesintilerle öykü üstüne öykü ekleme yöntemiydi.[19] Kurgunun alabildiğine yaşamdakine benzemesi için, yaşam ve sanat arasındaki farkın kapatılması gerekir; bu ise olanaksızdır. O zaman yazar o farkı, yitik metinlerin gizlendiği, görünüşte konuyla ilgisi olmayan olay, izlenim ve ilişkilerde arar. Bu arayışta sanki dayatılmış bütünlüklere ve bütüncülüklere de bir direniş gizlidir. Yaşam mükemmel bir öykü olmadığına göre sanatın onu öyleymiş gibi göstermesi pek dürüst bir tutum olmaz. Yitik metinler ise sürekli kaçar ve saklanır. Örneğin Tristram'ın bir yerde unutup kaybettiği müsveddesi, gel zaman git zaman, bir hanımın saçına bigudi olduğu için, fevkalade kıvrılmış ve bükülmüş olarak bulunacaktır.[20] Tıpkı okumakta olduğumuz öykü gi-

bi. Benzer bir biçimde, Yorick'in vaazlarından biri de önce Toby Amcamın kitaplarından birinin arasında unutulur. Bir süre sonra bulunur, ama bu kez Yorick'in yırtık cebinden ceketin astarının arasına, oradan da yere düşer. Yorick'in atı (Sterne ondan "Rosinante" diye söz eder) müsveddeyi çiğneyince çamura gömülür, günlerce çamurda kaldıktan sonra bir dilenci tarafından bulunur ve bir kâtibe satılır. Kâtip de onu kilisenin papazına verir. Papaz vaazı kendininmiş gibi okuyunca orada bulunan Walter Shandy'nin metni tanıması üzerine gerçek ortaya çıkar.[21]

Tristram Shandy'nin yapısında da böyle bir parçalanmışlık vardır. İthaf, roman başladıktan epey sonra, on beşinci sayfada gelir. Giriş yazısı ise Üçüncü Kitabın yirminci bölümündedir, çünkü Sterne hazır kahramanları bir yerlerdeyken bu girişi yazacak fırsatı bulabilmiştir. Dokuzuncu Kitabın on sekizinci ve on dokuzuncu bölümleri, yirmi beşinci bölümden sonra gelir. Öyle ki, öykü hiç ilerleyemediği gibi, bir noktada geri gitmeye bile başlar:

> Bu ay, geçen yılın aynı ayına göre, tam bir yıl daha yaşlandım. Ve gördüğünüz gibi, dördüncü kitabımın yarısına gelmekle birlikte henüz yaşamımın ilk gününden öteye geçebilmiş değilim—ki bu da gösteriyor ki, başladığım güne nazaran şu anda elimde yazılacak üç yüz altmış dört gün daha var. Bu da şu demek oluyor: Başka yazarlar yazdıkça ilerlerken, [...] ben yazdıkça ciltlerce geri gidiyorum [...].[22]

Sterne'de çok dikkat çekici bir özellik, kurgunun yönelişinin sona değil hep başa dönük olmasıdır. Bu büyük bir olasılıkla Sterne'ün, kitabının sonuyla yaşamının sonunu birlikte düşünmekten duyduğu endişeyi gösterir. Ama bir başka şeyi de gösterir: Sterne'ün roman için en zengin zaman diliminin kriz anlarında gizli olduğunu keşfettiğini.

2. Başlangıçlar/Sonlar: *Büyük Umutlar, Ulysses, Silgiler*

Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Sonun Anlamı) adlı kitabında dini kitaplarla epik anlatıların bütünleştirici, bütünsel tarih anlayışıyla yazıldığını söyler. Bu tarih, zaman anlamına gelen *kronos* sözcüğüyle ifade edilebilir. Kronosda söz konusu olan, başı, sonu ve ereği olan bir Zaman ya da Tarih'tir. Baş, elbette yaradılış (evrenin, dünyanın, insanın yaradılışı), Son ise kıyamettir. Aradaki her şey bu sona götüren sürecin gizil anlamıyla belirlenmiştir. Başka bir deyişle, yaşanılan zamanın anlamı başta ve sonda gizlidir. Bu mitik bir zaman anlayışıdır ve insanlar bu mitik zaman kavramını saatin tıktaklarıyla dünyevileştirmişlerdir. Saatin tıktakları, insanların kronosu nasıl kendi yaşamlarında birimleştirdiklerini gösterir. Mitik zamanın bu dünyevileştirilmesinde tik ve takın değişen o tek harfi birbirine nedensellikle bağlı zaman birimlerinin göstergesidir. Saatin tıktakları hemen her dilde aynıdır ve genellikle tek harf farkıyla ayrıştırılan bu süreçler sanki yaşamı şemalaştırmak, kurgulamak, belirlemek, süreçleri birbiriyle ilintilendirmek için böyle ayrıştırılmışlardır.[23] Tik diyen saatin tak diyeceğini de beklemek süreklilik beklemek demektir. Yaşamda tik'in arkasından tak'ın gelmemesinin tek anlamı olabilir - ölüm.

Kermode'a göre romanı diğer bütüncü anlatılardan ayrıştıran en önemli unsur, zaman kurgusunun *kronos* kavramına göre değil, *kairos* kavramına göre belirlenmiş olmasıdır. Kairos kriz demektir. Roman kriz anlarında, kesintiler, rastlantılar, olası sonlar, olası gelişmeler, kazalarda odaklanır. İnsani ve bireysel krizler çevresinde yoğunlaşan roman anlatısı zaman kavramını epik ve dini anlatıların büyük tarih anlayışından (kronos) farklılaştırmakla, anlamlı sonlar üretmek zorunluluğundan da kurtulmuştur. Dolayısıyla be-

lirlenmemiş ve parçalı, bireyci ve anti-totaliter anlatılardır romanlar. Kronos kavramıyla zamanlaştırılmış bir kurguda kimlik, benlik, varlık, anlam, gerçek gibi kavramlar aşkın, evrensel ve egemen değerler olarak belirir. Gelgelelim insan olmanın vakarı kronosda değil, kairosdadır. Kairos belirsizliktir, rastlantısallıktır, krizdir ve bütün bunlara rağmen seçim yapma ve direnme özgürlüğüdür.

Tristram Shandy hem kesintilerle anlıklaştırmaların hem de kesintilerle ortaya çıkan kriz anlarının romanıdır. Krizler, dondurulmuş bir jest, duruş, mimik ya da bakışta somutlaşan kesintilerin ardında gizlenir. Tik: Walter Shandy kendini yatağa atar. Ve Walter Shandy'yi o vaziyette donduran anlatı bize onun üzüntüsünün sebebini, Tristram'ın çocukken geçirdiği kazayı iletir. Tik: Bayan Shandy kapıya kulağını koymuş dinlerken dondurulur. Ve Tristram'ın kardeşinin ölüm haberinin gelişi ve bununla ilgili öykü bitene kadar o vaziyette tutulur. Tik: Toby Amcam piposunun külünü silkecekken heykel gibi kalır. O böyle hareketsiz dururken onun kişiliğini anlatan öyküler sökün eder. Böylece, tik'i tak izlemez; kriz anları durdurulmuş 'tik'lerde oluşur. Ama krizler birbirini izler ve bir ailenin yaşamı, doğumuyla, ölümüyle, mutsuz evlilik ve hüsranlı aşklarıyla, en önemlisi de kazalarıyla, bu tik ve takların arasındaki *kairoi* ile, yani krizleriyle, sergilenir.

Bir kez başlangıçları sorgulayınca yazarın önünde bir mesele var demektir. Nereden başlanacaktır? Roman türünde, epikte olduğu gibi kalıp başlangıçlar, ilham perilerine dualar yoktur. *Tristram Shandy*'ye başlarken Sterne epik başlangıçların parodisini yaparak bu 'yeni' anlatıya başlamanın güçlüğüne de dikkat çeker:

> Bir ölümlünün dinlenmeye değer bir öyküyü anlatabilmesini sağlayan ey ulu GÜÇLER!—ki gerçekten ulu güçlersi-

niz siz—ona nereden başlayacağını ve nerede bitireceğini, —neyi kapsayacağını—neyi tümüyle atlayacağını,—ne kadarını gölgede bırakacağını,—ne kadarını gün ışığına çıkaracağını gösterin![24]

Don Quijote üç kez başlar. Üç başlangıç da, anlatının kesilmesi ve daha önceki bir âna döndükten sonra sürdürülmesiyle gerçekleşir. Birinci başlangıç La Mancha arşivlerinden bulunmuş bir öykünün kopyalanmaya başlamasıdır. İkinci başlangıç, bu öykünün kaybolmasından sonra Badincani'nin metni bulunduğunda o metinden yapılır. Üçüncü başlangıçta Birinci Kitaba dönülüp, o kitabın karanlık kalmış noktalarının aydınlatılması, yanlışlarının düzeltilmesiyle gerçekleşir. Her üç başlangıçta da Cervantes yaşamın bir noktasından başlıyormuş gibi yapmak yerine, bir metnin durduğu noktadan başlar. Böylece tüm başlangıçların fiktifliğinin altını çizer. Başlangıçlar bir yazarın en krizli anlarıdır, çünkü bunlar, Edward Said'in başlangıçlar üzerine yazdığı kitabında belirttiği gibi yazarları doğurmayla yaratı arasında yarı tanrısal bir konuma getirir.[25] Başlatmak yaratmak demektir. Başlatan yaratansa eğer, yazarın rolü Tanrı'nın rolüne benzer. Her yazar bir miktar farkındadır bu benzerliğin ama farkında olduğu ölçüde de korkar, çünkü bu *hubris*'dir (kibir). Öte yandan, her yazar, başlangıç noktası diye aldığı ânın gerçekte bir başlangıç olmadığını bilir ve bu bilinçle kibrini dengeler. Korkuyla arzunun yalnızca yaratıcılığa özgü bu karışımı, Cervantes'e *Don Quijote*'yi üç kez başlattırır; Italo Calvino ise, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'da, bütün yazarların fantazisini gerçekleştirerek yalnızca başlangıçlardan oluşan bir roman yazmıştır.[26]

Diderot'nun bütün anlatıların kurgulanmış başlangıçlarına meydan okuyarak başladığı *Jacques le fataliste*'de örnek aldığı metinler *Don Quijote* ile *Tristram Shandy*'ydi:

Nasıl tanıştılar? *Tesadüfen*, herkes gibi. İsimleri neydi? Size ne. Nereden geliyorlardı? En yakın yerden. Nereye gidiyorlardı? Kim biliyor ki nereye gittiğini? Ne diyorlardı? Efendisi hiçbir şey demiyordu, Jacques ise komutanının bu dunyada başımıza gelen her şeyin, iyisinin de kötüsünün de, yukarda yazılı olduğunu söylüyordu.[27]

Jacques, komutanının bu felsefesine inanmıştır; yani kadercidir. İnsanoğlunun başına gelen her şeyin önceden belirlenmiş olduğuna inanmakta ve buna göre davranmaktadır. Şu anda topallıyor olması ve hayatının aşkına kavuşmuş olması bile önceden belirlenmiş kaderin tecellisinden başka bir şey değildir (18). Her şey bir gün bir handa şarap içerken atları sulamayı unutmasıyla başlamıştır. Babası öfkelenmiş ve sopayla dövmüştür onu. Buna çok alınan Jacques o sırada oradan geçmekte olan bir tabura katılıvermiş ve kendini Fontemoy kampında bulmuştur. Akabinde çatışma başlamış ve gelip Jacques'ın dizini bulması mukadder olan kurşun onun dizini parçalamıştır.[28] Ama aynı kurşun, onun hayatının aşkına kavuşmasına da neden olmuştur.

Çok meraklanan efendisi, Jacques'tan aşklarını anlatmasını ister. Jacques anlatmaya başlar. Vakit öğleden sonradır. Ama efendisi dinlerken uyuyakalır. Gece bastırır. Kaybolmuş olduklarını fark ederler. Sinirlenen efendi uşağını dövmeye başlar. Ve anlatıcı okura seslenir:

> Görüyorsunuz, okur, Jacques'ın aşklarının öyküsü için sizi bir, iki, hatta üç yıl bekletmek tamamen benim elimde. Onları birbirinden ayırabilir, tehlikeli maceralara sürekleyebilirim. Efendiyi evlendirip sonra da boynuzlatmaktan beni kim alıkoyabilir? Ya da Jacques'ı Hindistan'a göndermekten? Ve ikisini birden aynı gemiyle Fransa'ya getirmekten? Hikâye uydurmak ne kadar kolay! Ama ben yalnızca bu gecikme yüzünden kötü bir gece geçirdiklerini

söyleyecek ve sizi de bu gecikmeyle baş başa bırakacağım.

Gün ağırdı. İşte atlarının sırtında yollarına devam ediyorlar.

Ve nereye gidiyorlar?

İkidir bana bu soruyu soruyorsunuz ve ben de size ikinci kez soruyorum: Size ne bundan? Yolculuklarının öyküsüne bir başlarsam, o zaman Jacques'ın aşklarına elveda demeniz gerekir (14).

Ve Jacques efendisine, dünyadaki hiçbir şeyin parçalanmış bir diz kadar acı vermeyeceğini söyleme gafletinde bulunur. Efendisi bunu kuşkuyla karşılar. Bu sırada karşıdan, yanında bir kadınla, at sırtında biri gelmektedir. Adam Jacques'la aynı fikirde olduğunu kanıtlamak ister ve kadını attan aşağı atar. Bu saçma sapan müdahaleye sinirlenen Jacques, kadını yerden kaldırırken ona şöyle der: "Sakin ol canım. Bu ne senin ne seni aşağı atan doktorun, ne benim ne de efendimin suçu. Bu kaderinde yazılıydı senin. Bugün, bu yolda, bu saatte, bu Doktor Bey fazla konuşacaktı, ben ve efendim ona kızacaktık, sen tepe üstü yere çakılacaktın ve bize kıçını açmak zorunda kalacaktın."

Ve anlatıcı gene araya girer:

Eğer sizi çileden çıkarmak istesem bu olayı nasıl geliştirirdim. Bu kadını önemli bir kişi haline getirebilirdim. Bütün köylüleri oraya üşüştürebilirdim. Bundan bir aşk ve mücadele öyküsü çıkarabilirdim, çünkü Jacques ve efendisinin de dikkatinden kaçmadığı gibi, bu köylü kızının sıyrılan eteklerinden görünen endamı pekâlâ da hoş ve narindi. Aşk her zaman bu denli baştan çıkarıcı bir vesile beklemez. Jacques neden ikinci kez aşık olmasın ki? Neden ikinci kez aşkta efendisine rakip olmasın ki?

Bu daha önce olmuş muydu?

Hep soru, hep soru. O zaman Jacques'ın aşklarının öy-

küsüne devam etmesini istiyor musunuz, istemiyor musunuz? Kararınızı verin ve bana söyleyin. Bu sizi hoşnut edecek mi etmeyecek mi?

Eğer edecekse, o zaman kızı doktorun atının terkisine bindirelim, yola koyulmalarına izin verelim ve biz kendi yolculuğumuza dönelim (17).

Jacques ile efendisi kadınları tartışarak ilerlerken fırtına patlar ve bir yere sığınmak zorunda kalırlar. Burada Diderot meraklı okura gene sordurur: "Nereye? Nereye?"

Ve anlatıcının yanıtı:

Merakınız fevkalâde müziç, okur. Size ne bundan, yüzünüzü şeytan göresice. Pontoise, ya da Saint Germain, ya da Loreto diye bir yer söyleseydim sizin ne işinize yarayacaktı ki bu?

Eğer ısrar ederseniz size şeye doğru... evet, neden olmasın?...büyük bir şatoya doğru yaklaştıklarını söyleyeyim bari (34).

Anlatıcı burada okurla bir pazarlık yapar: Eğer okur böyle sorularla onu sıkıştırmaya devam edecekse, o da şato filan uydurup, alegoriye sığınacaktır. Eğer okur, o ana kadar okuduklarının üstüne bir alegori daha okumak istemiyorsa, çenesini tutmalı ve onu Jacques'la efendisi geceyi nerede geçirdiler gibi sorularla sıkboğaz etmemelidir, çünkü:

Büyük bir kente gelmiş ve geceyi hayat kadınlarıyla geçirmiş olabilirler; [...] Ya da bir Fransiskan Manastırına sığınmış olabilirler; büyük bir adamın evinde ağırlanıyor olabilirler, [...] Bir köy papazının evinde gecelemiş olabilirler[...].

Yukarıda sıraladığım bütün bu olanaklı ve olanaksız yerlerden şu anki duruma en uygun olanını siz seçin en iyisi (36).

İşte, okurla yazarı buluşturduğu bu anlıklaştırmalarla Diderot tıpkı Sterne'ün *Tristram Shandy*'de yapmış olduğu gibi, hem öyküleme taktiklerini açık eder hem de bu taktiklere sözüm ona okuru da katar. Gerçekte ise bu anlıklaştırmalar Sterne'de olduğu gibi Diderot'da da okur-yazar flörtünden ötede bir sorunsalı konu alır. Bu epistemolojik bir sorunsaldır ve Sterne'de Locke'un çağrışımları öne çıkaran bilgi felsefesini, Diderot'da kaderciliği içerir.

Jacques'a göre her şey mukadderdir ve herkesin yaşamı o "Büyük Metin"de belirlenmiştir (33). Bu açıdan Jacques, Voltaire'in *Candide*'inin Pangloss'u gibi ödün vermez ve bağnaz bir dünya görüşüne sahiptir. Diderot bu bağnazlığı metni parçalayarak hicveder. Jacques'ın büyük metninin karşısına bölük pörçük, kaprisli, birazdan ne olacağı yalnızca yazarın o anda aklına esene kalmış bir küçük metin çıkarır. Bu parçalanmış metinde Jacques'ın büyük metin teorisi daha fazla sırıtacağı için yapar bunu. Adeta şöyle seslenir okuruna Diderot: 'Her şeyin önceden belirlenmiş olduğuna inansak bile, yaratıcılığın özgürlüğünü yadsıyabilir miyiz? İşte size her sayfasında yaratıcılığın özgürlüğünü kanıtladığım bir metin'. Çünkü Diderot bilir ki yaşamın kriz, kaza ve rastlantısallıklarla ilerleyen süreçlerinde insan özgürlüğü sınanır ve kriz/kaza/yaşam anlatıları insan gerçeğine kıyamet anlatılarından hem daha yakındır hem de insan vekarına daha uygundur. Tanrı'dan diktatörlere, siyasi despottan tüm müstebit aile babalarına babanın zamanı bütünsel zamandır. Buna direnmenin bir yolu anlatıyı parçalayarak zamanı da parçalamayı amaçlayan metinler yazmak olabilir. Ümit Kıvanç'ın *Siyah Makamı*'nda Ağa, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında Dr. Narin gibi despotların baskısına karşı koymak için kriz-kaza-seçim üçgeninde direnmek gerektiği artık modern Türk romanının da sıkça kullandığı temalardandır.[29]

Kurgulanmış süreçler kurulmuş saatlerin tıktaklarıyla ifade edilirken, insanoğlunun bu kurguda görmek istediği belirliliğin de göstergesi olur tıktak. Bozulmuş saatler, bozulmuş sağlıkları simgelemekten tutun da, kaçınılmaz kaderlerin belirleyicisi, şiddetli acı ya da başkaldırının göstergesi olabilir. Süha Oğuzertem, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitütüsü*'ndeki bozuk saatleri Hayri İrdal'ın bozuk ruh sağlığıyla ilişkilendirerek yorumlar.[30] Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*'da (Silgiler) dakika dakika başkişisinin yirmi dört saatini anlatırken, aslında öyküyü zamandan kurtarmak ister ve dairesel bir zaman yaratarak kurguladığı zamanı siler. Dickens'ın *Great Expectations*'ında (*Büyük Umutlar*) saatleri durdurarak iki çocuğun yaşamına hükmetmeye çalışan hasta ruhlu ihtiyar Miss Havisham, Peter Hoeg'ün *Borderliners*'ında (Sınırdakiler) zamana hükmederek çocuklara da hükmetmeyi eğitim felsefesi haline getirmiş olan yatılı okul yöneticilerinin bir öncüsüdür sanki.

On altıncı yüzyıldan başlayarak din, felsefe ve bilimde ortaya çıkan ayrışma on sekizinci yüzyılda tümüyle belirginleşti. On sekizinci yüzyıldan sonra bilim, din ve felsefenin ayrışmasıyla birlikte romantiklerin de zamanın parçalanmasından söz etmeye başlamaları bir rastlantı değildir. Yaşlı romantik Wordsworth ve genç romantik Keats'de zamanın yaşantısal parçalanmışlığına karşı durmak üzere, geçmeyen bir zamana, bir sonsuzluğa, bir durmuş ve değişmeyecek zaman parçasına duyulan özlem çok sık yinelenir. Roman metinlerinde de dile gelen sonsuzluk özlemi, özellikle on dokuzuncu yüzyılda roman yazarlarını zaman kurgusunda yeni arayış ve izleklere götürür.

On dokuzuncu yüzyılın sonuyla yirminci yüzyılın başında şiire damgasını vurmuş iki ünlü İngiliz şairinde, Yeats ve T. S. Eliot'ta, sonsuzluk özlemi mitik zamanın yüceltilmesiyle belirir. Buna koşut olarak modernist romanın uğraşı

artık on sekizinci yüzyılın öncü romancılarının yaptığı biçimde bütüncü metinlere parçalanmış metinlerle direnmek değil, trajik bir durum olarak değerlendirilen parçalanmayı bütünleştirmenin yollarını aramak olmuştur. Ve yaşanılan an da geçmişle olan ilişkisi bağlamında önem kazanmıştır. Modernist anlatılarda zaman, Henri Bergson ve benzeri düşünürlerin de etkisiyle, modern romancının geçmişte farklı bir biçimde gezinmesiyle kurgulanır. Geçmiş, yaşanan ân'ın parçaladığı ve yeniden anlamlandırdığı, bu yeniden anlamlandırmayla birlikte yaşanan ân'ın bir kez daha parçalanmasına yol açan bir anımsayıştır. Bu tür geçmiş duygusu, daha önce olmuş bitmiş, hesabı kapatılmış olay ve süreçlerin anımsanmasından çok farklı bir duygudur; geçmişi her an yeniden üretir.[31]

On sekizinci yüzyılda roman belki de şimdiki zamanla en barışık olduğu dönemi yaşamıştı. Bu dönem romancılarının kurguladıkları zaman hep hızla akıp giden ve geçerken dramatize edilerek okurun zamanına taşınan bir şimdiki zamandır. Ama on dokuzuncu yüzyıla geldiğimizde, bu yüzyılın büyük anlatılarında, geçmişin şimdi üzerindeki baskısını hissetmeye başlarız. Artık geçmekte olan zamana kuşku ile bakıldığını ve anlatının kalıcı bir zaman arayışına girdiğini sezinleriz. Bu, sevgi, dürüstlük, aşk, fedakârlık gibi zamanın eskitemediği kalıcı değerleri yücelten dini bir zaman duygusu olabileceği gibi, insan doğasının değişmezliğini vurgulayan özcü bir zaman duygusu, ya da insanlığın kaybettiği 'insanlığını' bulup çıkaran mitik bir zaman duygusu da olabilir.

On dokuzuncu yüzyıl anlatıları bir bakıma on sekizinci yüzyıldan devraldıkları güncel zamanla, kendi tercih ettikleri mitik zaman arasındaki gerilimde yazılmışlardır. Örneğin, Emily Brontë'nin son derece çetrefilli ama o ölçüde de dikkatli bir zaman kurgusuna sahip olan *Wuthering Heights*

(Uğultulu Tepeler) adlı romanındaki temel gerilim öğesinin mitik zamanla güncel zaman arasındaki gerilim olduğunu söyler Dorothy Van Ghent.[32] *Wuthering Heights*'ın Heathcliff, Cathy, Hindley gibi sıradışı kişilerinin düşlerdeki ya da dinsel ayinlerdeki kişilere benzediği saptamasını yapar.[33] Dolayısıyla Heathcliff ile Catherine'in aşkı bu dünyaya, güncelliğe, hatta uygarlığa sığmayan bir "mitolojik romans"dır. Bu aşk, gelenek ve göreneklerle sınırlanmış bir aşk olmadığı için tüm yalınlığına karşın tanımlanması zor bir tutkudur. Buna karşılık, romanın Cathy ile Heathcliff'in ölümünü izleyen ikinci yarısındaki ilişkiler toplumsal normlara uygun bir çizgide gelişir ve kronolojik zamanda kurgulanır. Brontë bu iki zamanı, yani Catherine ile Heathcliff'in trajik aşkının mitik zamanıyla, Cathy ile Hareton'un aşkının dünyevi zaman çizgisini öyküleyen iki anlatıcı kullanır: Lockwood ve Nelly Dean. Bu iki anlatıcıdan Nelly Dean olayların hemen tümüne şahit olmuş, ama gene de bunların bazılarını yorumlamaktan aciz, yarı bilen bir anlatıcıyken, Wuthering Heights'a geldikten sonra öykünün tamamını Nelly Dean'den dinlediği şekliyle bize aktaran Lockwood tümüyle bilinçsiz bir aktarıcıdır. Her şeyi yanlış anlar, anladığını da yanlış yorumlar, bütün tahminleri yanlış çıkar. Bu haliyle Lockwood sanki kitabı yanlış anlayacak okuru temsil eder; ve kitabın doğru yorumlanması için uyarıcı bir işlev yerine getirir. Bu kitabı beğenecek okur, güncel zamanın ve toplumsal normların ötesinde bir duyarlılığa sahip olmalıdır, çünkü romanın temel gerilimi mitik zamanla güncellik arasındaki derin uçurumdur.

On dokuzuncu yüzyılda yaygın biçimde yazılan *Bildungsroman* (büyüme bilinçlenme romanı diye çevrilebilir), aynı zamanda roman türünde şimdiye dek kullanılmış en kronolojik anlatıyı içerir. Bireyin (çoğunlukla yetim) çocukluğundan başlayarak olgunlaşmasına kadar uzanan süreci ele

alan *Bildungsroman*, bu süreç içinde roman kahramanının ne tür seçimlerle karşı karşıya kaldığını ve yaptığı seçimler sonucunda yaşamının nasıl belirlendiğini, neredeyse bir ibret öyküsü gibi anlatır.[34] Çağın liberal anlayışına uygun olarak, bireyin yaptığı seçimlerde tümüyle özgür olduğu varsayılır. Çocukluk, ilk gençlik, masumiyetin yitişi, kimlik bunalımı ve olgunluk aşamalarından geçen düz bir zaman çizgisi izleyen bu anlatı türünde, geçmişe dönüşler ve geleceğe göndermelerden oluşan zaman kaymaları asgaride tutulur. İronik gelişmelerle ortaya çıkan beklenmedik durumlar ahlâki seçimlerle düzeltilerek mitik zamanla güncel zaman uzlaştırılır.

En tipik *Bildungsroman* örneklerinden biri olarak sayabileceğimiz Charles Dickens'ın *Great Expectations* (*Büyük Umutlar*) adlı romanı büyük bir geriye dönüş üzerine kuruludur. Anlatıcı, artık yaşını başını almış, (en azından Dickens'ın yazdığı ikinci sona göre) evlenmiş ve iş güç sahibi olmuş Pip'tir. Anlattığı ise, kendi yaşam öyküsüdür. Bu öyküye, yalnız ve mutsuz çocukluk dönemiyle başlar. Daha doğrusu, ablasının kocası Joe Gargery olmasa çok yalnız ve mutsuz olabilecekken, Joe'nun dostluğu ve koruyucu sevgisi sayesinde oldukça çekilebilir hale gelmiş olan çocukluğuyla. Bu dönemde Pip, yaşamında çok önemli rol oynayacak iki masalsı kahramanla tanışır: Magwitch ve Miss Havisham. Gene aynı dönemde, büyük bir yanlış yaparak, Magwitch'i masalların kötü cadısı, Miss Havisham'ı ise iyilik perisi olarak görür. Bu yanlış başka yanlışlar doğurur: Estella'ya âşık olması ve bu aşktan vazgeçmemesi, kendini beğenmişliğe kapılması ve en kötüsü, çocukluğunun koruyucu meleği Joe'dan utanarak onu reddetmesi.

Pip'in çocukluktan ergenliğe geçişi, bütün saatlerin aynı zamanı gösterir biçimde durmuş olduğu Miss Havisham'ın malikânesi Satis House'da olur. Saatler yıllar önce, Miss Ha-

visham'ın nişanlısı onu terk ettiği anda durdurulmuştur. Miss Havisham artık çürümüş ve örümceklerle kaplanmış olmasına rağmen gelinliğini yıllar sonra hâlâ üzerinden çıkarmamıştır. O gün bu gündür taranmamış saçlarını çürümüş, solmuş ve kurumuş gelin çiçekleri süslemektedir. Kendini, geçen zamanı durdurma yetkesiyle donatan Miss Havisham bir anlamda şeytani bir plan peşindedir, çünkü saatlerin durduğu o terkediliş ânının intikamını almak üzere Estella'yı yetiştirmektedir.

Estella ve Pip, iki kimsesiz çocuk, ilk kez Satis House'da bu koşullarda karşılaşırlar. Estella geçmişten gelen bir dizi kötülüğün, intikam, nefret ve cinayetin mirasçısı zavallı bir çocuktur ve bütün bu kötülükleri yinelemek üzere yetiştirilmektedir. Pip'e gelince o, Estella'ya göre çok şanslı bir başlangıç noktasındadır, çünkü onun sevgiyi, özveriyi, bağışlamayı, acımayı, doğruluk ve cömertliği temsil eden bir koruyucusu vardır: Joe. Ama Pip bu noktada büyük bir hata yaparak, Joe'nun temsil ettiği aydınlık geleceği seçeceğine Miss Havisham'ın temsil ettiği karanlık geçmişi seçer. Kendini Miss Havisham'a ve Estella'ya beğendirmek en büyük arzusudur artık.

Kendisine bırakılan büyük mirastan yararlanıp kibar bir beyefendi olmak üzere Londra'ya giden genç Pip, yirmi üç yaşına gelene kadar yaşadığı tüm zamanı yanılgılar ve yanlış seçimler içinde geçirir. Kalıcı iyilik ve güzelliğin simgesi olan Joe giderek Pip'in hafızasından da vicdanından da silinirken, ona doğruluğu hatırlatmak üzere bir başka ihtiyar çıkar sahneye. Adı Yaşlı olan bu adam, Pip'in zenginler arasında yaşadığı şaşaalı ama ahlâki değerlerden yoksun 'şimdi'sine karşı kalıcı değerleri ve zamanın değiştirmemesi gereken bağları anımsatır. Pip yirmi üç yaşına bastığı gün kapısında bir başka yaşlı adam bulur. Bu Magwitch'dir.

Magwitch romandaki herkesin bir parçası olarak ortaya

çıkar: Pip'in, Estella'nın, Miss Havisham'ın, Jaggers'ın. İstemeyerek kötülüğe bulaşmış bu bahtsız adam ruhunu kurtarmak için Pip'in sevgisine muhtaçtır; gerçek anlamda bir beyefendi olabilmek için de Pip'in Magwitch'e bu sevgiyi verebilmesi, ondan irkilmemeyi, utanmamayı başarabilmesi, Miss Havisham ve Estella çevresinde kurduğu düşlerden vazgeçebilmesi gerekmektedir. Romanın ahlâki mesajı budur. Pip olgunluğa bunu başararak erişir. Pip'in kolları arasında ölen Magwitch ise romanın günahtan arınmış yaşlıları arasında yerini alır. Böylece, bu dünyada geçirilen olgunlaşma süreci, daha kalıcı değerlerle birleşerek mutlu sona ulaşır. *Büyük Umutlar* bir kendini tanıma ve geçmişteki günahlardan arınma öyküsüdür. Bunun için Tanrı'nın var olduğu bir dünya varsayımı gerekir. Tanrı'nın olmadığı bir dünyada ise, aynı öykü başka bir sona kavuşacağı gibi, başka bir zaman kavramı ve kurgusu gerektirecektir. Bunu açıklayabilmek için, yüzyıl sonunda yazılmış bir başka *Bildungsroman*'a, *Jude the Obscure*'a (*Adsız Sansız Bir Jude*) bakalım.[35]

Thomas Hardy'nin *Jude the Obscure*'unda (1895) roman yazarının, kişinin büyüme ve bilinçlenme süreçleri sonunda doğru seçimleri yapmış bile olsa mutlu olacağı inancını yitirdiğini görürüz. Çünkü artık bireyin yalnızca doğru seçimleri yaparak kendi yön ve sonunu tayin edebileceğine olan liberal hümanist inanç sorgulanmaktadır. Yüzyıl sonudur ve İngiltere'de kapitalist sistemin bütün acıları yaşanmaktadır. Bunun yanı sıra, bir yandan Darwin'den esinlenmiş genetik determinizm, bir yandan da çevre koşullarıyla kuşatılmış olan birey, seçimlerinde özgür sayılmamaktadır. Hardy, özellikle de birey ve toplum ilişkisine bakarken kendinden önceki romancıların bireysel romantizmini paylaşmaz, birey ve toplum ilişkisine son derece karamsar bir açıdan bakar ve toplumun bütün kurumlarının, özelikle de

din, aile ve eğitim kurumlarının, bireyin gelişmesine değil ezilip yok olmasına hizmet eden yapılar olduğunu öne sürer. Bunun sonucu olarak da bir *Bildungsroman* yapısına sahip olan *Jude the Obscure*, felsefi olarak tam da bu tür romanın karşısında yer alır.

Hardy'nin seçtiği zaman kurgusu da ilk bakışta *Bildungsroman*'ın düz çizgisel zaman kurgusudur. Ama zamanın öyle pek de düz çizgisel bir biçimde akıp gitmediği, eskinin belirleyiciliği gösterilerek kanıtlanır. Jude ve Sue geçmişte yaptıkları yanlışlardan kurtulamazlar çünkü zaman affetmez. Bunu romanda, henüz bir çocuk olduğu halde hüznü, ağırbaşlılığı, büyümüş de küçülmüşlüğü yüzünden kendisine "Father Time" (Zaman Baba) lâkabı takılan ve gene çocukça bir yardım duygusuyla, kendisinin ve Sue'nun çocuklarının ölümüne neden olan Jude'un eski karısı Arabella'dan olan oğlu simgeler. *Jude the Obscure*'da mitik zamanla kronolojik zaman arasındaki gerilim, eskinin yeni üzerindeki boğucu baskısı olarak duyurulur. Kronos (tarih) egemendir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, anlatının zamanla ilişkisi, on sekizinci yüzyılda romanın çıkışında olduğu gibi, yine büyük bir duyarlılıkla sorunsallaştırılır. Thomas Mann yirminci yüzyılın en muhteşem romanlarından biri olarak kabul edilen *Der Zauberberg*'e (Büyülü Dağ), anlatıyı zamanla özdeşleştirdiği önemli bir bölüm ekler. "Exkurs über den Zeitsinn" (Zaman Duygusu Üzerine Bir Sapma) başlıklı bölümde, kişisel zamanla objektif zamanın anlatıda nasıl temsil edileceğini anlatır.[36] Mann kişiselle toplumsalı, dolayısıyla kişisel zamanla tarihsel süreçleri titizlikle dengelemeye çalışan bir romancıydı. Ama daha genel bir değerlendirmeyle, Mann ve diğer yirminci yüzyıl romancılarının ağır basan ilgi ve uğraşlarının kişisel zamanı kurgulamak olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bağlamda yirminci yüzyıl romanı saatin tıktaklarına savaş açmış bir roman olarak tanımlanabilir. İlk akla gelen örnek de elbette Virginia Woolf olacaktır. *Mrs. Dalloway*'de Woolf, her yarım saati vuran Big Ben'in, neredeyse bir ülkenin yaşamını yöneten o genel saatin, geçersizliğini serer gözler önüne.[37] Çünkü, bütün dakikliğine rağmen, roman kişilerinin hiçbir ânını yakalayamayan ve belirleyemeyen bir saattir Big Ben. Ne Mrs. Dalloway'in, ne Peter Walsh'ın, ne de Septimus Warren Smith'in yaşamlarında hiçbir hükmü yoktur. Big Ben yalnızca Dr. Stanshaw için geçerli bir zaman-ölçerdir, ama bu roman da zaten Dr. Stanshaw gibilerine karşı yazılmıştır. Joseph Conrad'in *The Secret Agent*'ında da (Gizli Ajan) Greenwich kötülüğün, hatta cehennemin simgesidir. Saatin tıktaklarının duyulduğu tek sahne, Mrs. Verloc'un kocasını bıçakladığı sahnedir. D. H. Lawrence'a gelince, onun saate olan düşmanlığı romancılığı kadar eskidir. Lawrence için saat demek, doğanın ritminden uzaklaşmak demekti. Ve bu hem insanlıktan hem de mutluluktan uzaklaşmayla eş anlamlıdır.

Bergson'un *la durée* fikriyle modernist roman pratiği arasında gerçekten de çok sıkı bir bağ vardır.[38] Bergson ekolüne göre, insan aklı (*intellect*) sürekli değişim içindeki bir dünyada etkinlik göstermeyi olanaklı kılar. Ama insanın bu yeteneği ancak kuru akılcılıktan sıyrılıp sezginin (*intuition*) öne çıkarılmasıyla, hatta sezgiye teslim olmakla ortaya çıkar. Bu fikir modernist romanda gerek kişileştirmede gerekse zaman kurgulamasında önemli yeniliklere esin kaynağı olmuştur. Kişileştirmeler artık belirleyici kişilik özelliklerine göre değil, benliklerin akışkanlık ve değişkenliklerine göre kurulur. Zaman da modernist romanın vurguladığı yeni bilince göre temsil edilir. Yaşanan zaman, yani an, ancak anımsanan zamanla bir köprü oluşturduğu için önemlidir; çaya batırılmış bir *madelaine*, eğer kişiyi geçmişin gömülü

esrarına taşıyabiliyorsa, yaşanılan ân'ın gerçekliği kanıtlanmış olur. Çünkü modernist romanın kişilik anlayışında insanın gerçek benliğini istençle anımsanmış bir geçmişte bulmasına olanak yoktur; bu benlik ancak istençdışı belleğin yardımıyla belirir. Buradaki vurgu *Bildungsroman*'ın geleceğe dönük vurgusu değildir. Kurgunun zaman tünelinde gelecek değil geçmiş, geleceğin umut ya da olanakları değil geçmişin deşilmesi önemlidir. Böyle olunca, *Orlando*'daki gibi, anlatı zamanı bir tek güne, hatta bir tek saate inebilir:

> Bir saatlik süre, bir kez insan ruhunun tuhaf dokusunda yuvalandığında, elli, hatta yüz misli uzayabilir; öte yandan, zihnin saatinde bir saat bir saniye gibi de temsil edilebilir. Saatin zamanıyla zihnin zamanı arasındaki bu olağanüstü uyuşmazlık gerektiğinden çok daha az biliniyor ve daha çok incelenmeye muhtaç.[39]

Ve gene *Orlando*'dan:

> Bellek bir terzidir, hem de kaprisli bir terzi. İğnesini bir içeri bir dışarı, bir aşağı bir yukarı, bir oraya bir buraya götürür. Bir sonra ne geleceğini, o geleni neyin izleyeceğini bilemeyiz. Böylece, dünyanın en olağan davranışı gibi görünen bir şey, örneğin masaya oturup mürekkep hokkasını önüne çekmek, bir anda binlerce tuhaf, birbiriyle ilgisiz parçayı harekete geçirebilir, [...] en önemsiz gibi görünen davranışlarımız kanat çırpınışları ve titreyişlerine, yükselen ve yok olan ışıklara dönüşebilir.[40]

Modernizmin bir temel paradoksu da eskiyle ilişkisinde gizlidir. Romantizmden devralıp geliştirdiği yitik zaman saplantısı -örneğin Eliot'un gelenekçiliği, Freud'un erken çocukluk evrelerinde kişiliğin tümünü araması, Jung'un arketipçi, uygarlık öncesi toplu bilinçaltı gibi kavramlarla insanı yeniden keşfetmeye yönelmesi- modernist yazının za-

manı anlama ve anlatma biçimini geçmişe yönlendirmiştir. Modernistler asla kendi zaman ve toplumlarının sorunlarına ilgisiz yazarlar değillerdi. Tersine, onlar asrın sonu marazının kurbanı olduklarının bilincinde, toplumlarını pençesine alan hastalıkların farkında, son derece duyarlı, irdeleyici yazarlardı. En yakındıkları da, zamanın esiri olmuş bir uygarlığın, 'insanlık', 'idealizm' gibi zamandışı kavramlardan giderek yoksunlaşıyor olmasıydı.

Modernistlerin paradoksu şuydu: Geçmişin bir uzantısı olarak geçen ânı çeşitli anlatı teknikleriyle yakalamaya çalışırken (iç monolog, bilinç akışı, dolaylı serbest aktarım gibi) bu âna duydukları kuşku ve güvensizliğin de son derece büyük olması. Bir anlamda onlar yirminci yüzyılın donkişotlarıydılar. Şu farkla ki, Don Kişot yitik bir zamanı tek başına geri getirebileceğini iddia ederek yeni metinler üretirken, modernistler eski metinleri, kendi yaşadıkları çağın mitten yoksunluğunu sergilemek için ironik bir biçimde kullandılar. Çünkü onlar için yaşadıkları dünya, yaşayan ölülerin doldurduğu bir "çorak ülke"ydi. Ama genç de bu çorak ülkede insana ilişkin bir gerçekliğin saklı olduğuna ve eğer insanı insana yabancılaştıran etkenlerden (saat gibi, makine gibi, para gibi) kurtulunabilirse bu gerçekliğe sanat yoluyla ulaşılacağına inanıyorlardı.

Modernistler miti, sanatın kullanabileceği araçlardan biri olarak görüyorlardı. İnsanlığın ortak bilinçaltında mutlaka yitirdiği özün ve zamanın üzerini örttüğü ama yok edemediği gerçekliğin saklı olduğuna inanıyorlardı. Bu yüzden çağdaş öykülerini mitolojik parodilerle anlattılar ki, bu mitolojik kodlar çözüldüğü zaman insanın özüne ya da gerçeğine ilişkin doğrular ortaya çıksın. Onları en çok cezbeden gerçeklik ise, insanın doğasında olan ama uygarlığın bastırdığı akıldışıydı. Kimi (Lawrence gibi) Nietzsche'yi izleyerek bu akıldışına methiyeler yazdı, kimi ise (Conrad gibi), bu-

nu uygarlığın bastırdığı ama bir tehlike olmaktan çıkaramadığı, hatta belki bastırdığı için daha da tehlikeli hale getirdiği bir özellik olarak gördü. İçimizdeki Kurtz'u yadsıyan biz okurlar, onu ancak, Conrad anlatısında karşılaşacağımız cehennem ve şeytan imgelerini çözerek ortaya çıkarabilirdik. Bunun için de bambaşka bir zamana gitmemiz, hatta zamandan tümüyle kurtulmamız gerekebilirdi. Conrad'in *Heart of Darkness*'ı (*Karanlığın Yüreği*) bu anlamda bir zamandan kurtuluş öyküsüdür. Bu 'zamandan kurtuluş' Marlow'un Kurtz'a doğru yolculuğunun Afrika ormanlarının derinliğinde simgesel bir boyut kazanmasıyla başlar:

> O ırmak boyunca ilerlemek, arasından bitkilerin coştuğu, büyük ağaçların egemen olduğu dünyanın ilk günlerine yolculuk gibiydi. [...] Su yolu upuzun, bomboş, gölgeli ıraklıkların karanlığına uzanıyordu. [...] Genişleyen ırmak bir sürü adacığın arasına akıyordu. O ırmağın üzerinde insan yolunu bir çölde yitirir gibi yitiriyor, geniş yerlerini ararken sığlara bindiriyor, sonunda büyülendiğini, bir zamanlar bir yerlerde, uzaklarda, belki başka bir yaşamda bildiği her şeyden temelli koptuğunu sanıyordu. Bazen, kişinin kendisine harcayacak tek saniyesi olmadığı zamanlardaki gibi, insanın geçmişi dönüyordu geri, ama suyun, sessizliğin oluşturduğu bu tuhaf dünyanın baş döndürücü gerçekleri arasında hayretle anılan, huzursuz, gürültülü düş olarak geri dönüyordu.[41]

Burada kurgusal zaman Marlow'un Eldorado Şirketi'nden ayrılıp Kurtz'un daha derinlerdeki istasyonuna doğru ilerlemesini izler. Ama nehirde ilerlerken, özellikle gerçeküstü izlenimci bir atmosferin betimlendiği ormanda, zaman, takvim ya da saat zamanı olmaktan çıkar ve düşsel zamana dönüşür. Bu düşsel zaman insanın en ilkel yaşamına ait bilinçdışı anıları çağrıştırır. İnsanın gerçeği buralarda bir yer-

lerde gizlidir ama o anın gerektirdiği işler bu gerçekle yüzleşmekten korur kişiyi. Bu işler, Marlow'un nehir üzerinde ilerlerken yapmak zorunda olduğu işlerdir. Ama sessizlik, içinde sakladığı gerçeklikle onu izler; tıpkı, farkında olalım ya da olmayalım, hepimizin günlük uygar yaşamda sürekli yinelediğimiz gündelik işleri aynı değişmez gerçekliğin izlediği gibi. Sonra gene kitabın başındaki zaman dilimine, Nellie'nin güvertesine döneriz. Marlow'u dinleyen denizcilerden biri onun, sıradan hayatları, "taklası yirmi beşe" sürdürülen ip cambazlarının hayatına benzetmesine tepki gösterir ve onu, "doğru konuş, Marlow," diye uyarır. Günlük yaşamın küçümsenmesine tepki duyacak sıradan okurla özdeşleşen bu denizci, bir anda anlatıyı mitik zamandan okurun zamanına taşır. Çünkü bu noktada, sıradan yaşamların küçümsenmesi söz konusudur ve okuru bekleyen bir karar ân'ı vardır: Marlow'la mı yoksa alıngan denizciyle mi özdeşleşecektir?

Heart of Darkness'ın birçok zaman katmanını kapsadığı ve ileriye atıflarla sürdürüldüğü yerlerden bir diğeri de Marlow'un Fresleven'in öyküsünü anlattığı yerdir. Marlow istediği işi almıştır. Bunu, selefi Kaptan Fresleven'in yerliler tarafından öldürülmüş olmasına borçludur. Sonradan, oraya vardığı zaman, bu trajik olayın nedenini öğrendiğini ekler sözlerine: Fresleven iki tavuk uğruna çıkardığı bir kavgada öldürülmüştür. Fresleven olayının aktarılmasında dört zaman katmanını bir arada buluruz: Öykünün anlatılma anı (Nellie'nin güvertesindeki zaman); öykünün kronolojisi (Marlow'un Kongo'ya gitme olanaklarını araştırmaya başlaması ve bunu izleyen olaylar); bu iki olaydan da önce olmuş bir şey (Fresleven'in öldürülmesi); ve bu iki olaydan sonra olacak bir şey (Marlow'un Fresleven'in neden öldürüldüğünü öğrenmesi). Gérard Genette'in modernist anlatının özelliği olarak tanımladığı *prolepsis* (geleceğe atıflar) ve

analepsis (geçmişe atıflar) ile ilerleyen anlatı tekniğinin tipik örneklerinden biridir bu.

Heart of Darkness'ın çok kuvvetli bir antiemperyalist mesajı olduğuna kuşku yoktur. Kongo'da Batılı uygar adamın sürdürdüğü yağmayı, çağdaş uygarlığın geldiği açgözlü nokta olarak lanetleyen bir mesajdır bu. "Onlar fatihtiler ve bunun için gereken yalnızca kaba kuvvettir - sahip olmakla övünülecek bir şey de değildir bu, çünkü senin gücün başkalarının güçsüzlüğünden doğan bir kazadır yalnızca" (31). Bu yergide de mitolojik imgeler kullanır Conrad. Beyaz adam Kongo'yu cehenneme çevirmiştir ve bu cehennem Dante'den alınmış cehennem imgeleriyle çağrıştırılır. Yağmacılar küçük, aşağılık şeytancıklardır. Öylesine birbirinin kuyusunu kazma, dedikodu, arkadan vurma ve kıskançlıkla donanmışlardır ki, Eldorado Şirketi'nin genel müdürü yemek masasında kim başa yakın oturacak diye kavga çıkmaması için yuvarlak bir masa yaptırmıştır. Yuvarlak masa elbette Kral Arthur ve şövalyelerine ironik bir göndermedir, çünkü bu sömürgecilerin Kral Arthur'un yürekli şövalyeleriyle yakından uzaktan ilgileri yoktur. Onlar bu Eldorado'da (ki zenginliğin hiçe sayıldığı Voltaire Eldorado'suna da terstir) biraz altın ve fildişi uğruna yalnızca cinayet işlemektedir. "Fildişi sözcüğü havada yankılanıyordu, fısıldanıyordu, iç çekişleriyle terennüm ediliyordu. Bu sözcükle dua ettiklerini düşünebilirdiniz" (52).

Conrad'ın mesajı politik eleştirinin de ötesine geçer. Bugün Kongo'da, yarın başka bir yerde uygar adamın işlediği cinayetler, onun vahşi ve açgözlü doğasının işlettiği cinayetlerdir. Batı uygarlığı bu güç tutkusunun yerine başka hiçbir şey koyamamış, yalnızca bu tutkuyu değişik biçimlerde meşrulaştırmış bir uygarlıktır. Batılı akıl, rasyonalize eden, yalancı bir akıldır ve karanlığın ilkel içgüdülerinin her fırsatta doyurulmasının kılıfını hazırlamaktan başka bir

işlevi olmamıştır. "Vahşi doğa onun başını okşamıştı ve heyhat! Onu yok etmişti; onu ele geçirmiş, sevmiş, kucaklamış, damarlarına sızmış, etini tüketmiş ve ruhunu şeytanın akla hayale sığmaz törenleriyle mühürlemişti. O, vahşi doğanın şımarık, gözde çocuğu olmuştu" (84). Marlow'un Kurtz'a yaptığı yolculuğun anlamı da buradadır. O, Kurtz'un gerçeğini keşfederken, "üzerinden zamanın örtüsü sıyrılmış" bir gerçeğe yolculuk yapmıştır aslında. Kurtz'un gerçeği, hem Marlow'un hem de uygar geçinen tüm insanlığın gerçeğidir. Bu anlamda Kurtz ve Marlow birbirinin ikizi ya da çiftilidir.

Çiftillik, ya da ikizlik, modernistlerin benimsediği bir motiftir çünkü modernist yazarların zaman kullanımlarında bu motif bilinçaltı zamanının, daha doğrusu *zamansızlığın* yansıtıcısıdır. Kurtz zaman ötesi ilkel ayinlere katılarak, uygarlığın sözüm ona yasakladığı, ama ancak bastırabildiği egemenlik arzularını tatmin eden bir adamdır. Dizginlenemez güç tutkusunu sonuna kadar yaşamış, delirerek ölmek pahasına karanlık yüreğine bakmıştır. Son sözleri olan "dehşet, dehşet," orada gördüğü dizginlenemez arzuların uyandırdığı dehşettir. Karanlığın yüreğine yaptığı yolculukta onu tanıyan ve son sözlerini duyan Marlow da, bir anlamda onun sayesinde, insan ruhunun karanlık köşelerine nüfuz edebilmiştir:

> Bir ruhtu o. Bir ruhla savaşmış birisi varsa bu dünyada, o da benim. Bir deliyle tartışmıyordum üstelik. İster inanın, ister inanmayın, kafasının içi pırıl pırıldı, korkunç bir biçimde kendinde yoğunlaştırmıştı düşüncelerini, doğru, ama, pırıl pırıldı gene de [...] ormanın içinde, tek başınayken, kendi içine bakmış ve çıldırmıştı. Günahlarımın cezası olacak, aynı içine bakma işkencesinden benim de geçmem gerekiyormuş. Ustalıkla söylenmiş hiçbir söz, onun

> o son, içten haykırışı kadar yıkamazdı kişinin insanlığa olan inancını (103).

Kurtz gömülürken Marlow neredeyse kendinin de gömüldüğünü hisseder. Gene de Avrupa'ya, uygarlığa, döner. Yaşadıklarını anlatmak ve uygar zamanın ardında gizli ilkel zamanların insan ruhundaki gizini sergilemek için:

> Ama gördüğünüz gibi, hemen orada katılmadım Kurtz'a. Hayır. Karabasanı sonuna dek görmek ve Kurtz'a olan bağlılığımı gösterebilmek için kaldım. Alınyazısı. Benim alınyazım! Tuhaftı yaşam -acımasız mantığın boş bir amaca yönelik gizemli düzeni. Yaşamdan umulacak tek şey, insanın biraz kendini öğrenmesi -o da geç gelir hep- ve sönmek bilmeyen bir yoğun pişmanlık. Ölümle dövüştüm ben. Düşünebileceğiniz en can sıkıcı karşılaşmadır bu. Elle tutulmaz bir pusun içinde yer alır, ayağımızın altında hiç birşey yoktur, [...] . Bilgiçliğin son aşaması buysa eğer, yaşam sandığımızdan da gizemli bir bilmecedir demek (103).

Dili kronolojik anlatıya tutsaklığından kurtarıp bir sözcük ya da ifadeyle birkaç zamanı birden yakalamak iddiasındaki en ünlü modernist yazar kuşkusuz James Joyce, yapıt ise *Ulysses*'dir. Joyce bu yapıtında mitik zamanla güncel zaman arasındaki gerilimi vurgulamanın ötesine geçerek, Lessing'in plastik sanatlarla dili kullanan sanatlar arasında yaptığı ayrımı da ortadan kaldırmayı amaçlamış, bir tümcede birden fazla zamanı temsil etmeyi denemiştir. Önce bu ayrımı "Proteus" bölümünde sorunsallaştırmış, sonra da bu ayrımın nasıl aşılabileceğini gösterdiği bölümleri yazmıştır.

Homeros'un *Odysseia*'sında "Proteus" bölümü, Menelaus'un Telemakhos'a sürekli şekil değiştiren, ele avuca gelmez deniz tanrısı Proteus'u nasıl sabitleştirip soru sormayı başarabileceğini anlattığı yerdir. *Ulysses*'de bu bölüme teka-

bül eden olayda ise Stephen Dedalus'un boğuştuğu Proteus, yaratıcılığın tutulamaz biçimidir. Bir yazar adayı olarak Stephen Dedalus, yazıyla yakalayacağı bilinç katmanlarının, diğer bir deyişle, zaman katmanlarının peşindedir.

Ineluctable modality of the visible.[42]

Görünen biçimlerin yadsınılmaz varlığını algılamak üzere Sandymount kumsalında dolaşan Stephen Dedalus için fiziksel dünyanın gerçekten var olup olmadığı abes bir tartışmadır. Görülebilen dünyanın sınırları şekillerle çizildiğine göre, bu dünyanın gözle algılanması gerekir. Peki ya gözlerini kapatsa ne olacaktır? O zaman, algılama seslere bağlı olacaktır. Nitekim, demin gördüğü sümük yeşili denizin yerine şimdi botlarının altındaki deniz kabuklarının ezilirken çıkardığı sesleriyle algılamaktadır çevreyi. Bu algılamanın biraz önceki görsel algılamadan farkı, adım adım ilerlemesine bağımlı bir algılama olmasındadır: "Her anlık adımımda varım. Minnacık zaman uzamlarının arasından minnacık uzam zamanları."[43] Böyle birbirine eklenen küçük uzam/zaman birimleriyle algılamak, Stephen'a Lessing'in, yan yana gelen zamanlarla (*nebeneinander*) birbirini izleyen zamanların (*nacheinander*) ancak farklı temsil biçimleriyle ifade edilebileceklerine ilişkin *Laokoön*'da geliştirilmiş olan sanat kuramını anımsatır. Kulakla algılamak gerçekten de, ancak birbirini izleyen seslere mahkûm olduğu için, Lessing'in yaptığı ayrıma uygun düşmektedir. Diyelim ki şu anda bir uçuruma yuvarlansa ve gözleri kapalı olarak uzam/zamanda düşse, bu düşüşü ancak süreklilikle, yani birbirini izleyen duyumsamalarla hissedebilir. Ama gözlerini açsa? O zaman seslerle eşzamanlı olarak görselliğin de varoluşunu algılayacaktır. Peki bu ikisi yazıyla nasıl temsil edilebilir? Yazıyla temsil edilen zaman/uzam algılaması, görselliğin eşzamanlı algılamalarını da kapsayamaz mı? Anımsadığı dizedeki "*deline the mare*" seslerinin iki

heykeltraşın ismini çağrıştırması rastlantı değildir. Bunlardan biri suluboya resimleriyle ünlü ve yirminci yüzyıl başında çok popüler bir ressam olan Madeleine Lemaire, diğeri ise Fransız heykeltraş Philip Joseph Henri Lemaire'dir.[44] Çağrışımlar listesine Joyce'un çağdaşı Walter de La Mare'i de ekleyebiliriz (1873-1956). Stephen Dedalus'un bir yazar adayı olarak kafasını kurcalayan konu da zaten, yazıyla temsil ve şekille temsil arasındaki farkın yazıda kapatılıp kapatılamayacağıdır.

"Sirenler" bölümünde Joyce, bu ayrımı sesle görselliği birleştirdiği bir dil yaratarak aşmayı dener. Sesler, renkler ve şekilleri temsil eder.

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing imperthnthh

Thnthnthn.

Burada ne oluyor? Ve nerede oluyor? Yer, olay ve zamanı çıkarabilmemiz için yalnızca ses ve imge vardır elimizde. Önce, 'Güneşten bronzlaşmış' diye söz edilen kişinin Miss Douce, sarışının ise Miss Kennedy olduğunu saptamamız gerekir dikkatli okurlar olarak. "Imperthnthh thnthn thn" onların fısıldaşmaları, bu fısıltıları bastıran sesse dışarıdan geçmekte olan kraliyet atlılarının nal sesleridir ("hoofirons steelyringing").

Chips, picking chips off rocky thumbnails, chips.

Kalın tırnaklarını kırarken yukarıda taklit edilen sesleri çıkararak içeri giren Stephen'ın babası Simon Dedalus'tur. Bu cümle de, örneğin, 'kalın tırnaklarını çıtır çıtır kırarak içeriye Simon Dedalus girdi', cümlesinin yerine kurulmuştur.

Horrid! And gold flushed more.

Miss Douce ne dediyse, Miss Kennedy "horrid" diye karşılık verir ve kıpkırmızı olur.

A husky fifenote blew.

Bu Simon Dedalus'un piposunu doldururken çıkardığı sestir.

Blew. Blue bloom is on the

"Blew" akla hem *blue* ('üzgün') hem de *bloom*, yani Leopold Bloom'u getirir; bir yandan da *when the bloom is on the rye* şarkısına gönderme yapar. Böylece okura aynı barda oturmakta olan Bloom'un da varlığı anımsatılır.

Gold pinnacled hair.

Miss Kennedy'nin saçının altın pırıltısı resmedilir.

A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.

Dublinlilerden biri olan Lenehan'ın göğsüne gül takmış kızı barda çalışmaktadır. Ama ses ve imgeyle ima edilen olay (*rose of Castille*) Bloom'un bilincindedir. Biliriz ki, Bloom kızlarla senli benli olamadan öylece bir kenarda oturmaktadır; âşığı Blazes Boylan'la karısının 'senli benli' olacağı saat (16:00) çok yaklaşmıştır; popüler bir operanın adı olan *Rose of Castille* İspanyol kökenli Molly Bloom'un (Bloom'un karısı) simgesidir; Lenehan'ın habire sorduğu saçma bilmece ('Hangi operanın adı tren yolu anlamına gelir? Yanıt: *rows of cast steel/Rose of Castille*) aslında bu öğleden sonra Bloom'ların evine giden çelikten döşenmiş, Bloom'a geçit vermeyecek olan yoldur; ve biliriz ki, Bloom'un bu çelik yoldan geçerek (*rows of cast steel*) vurgun olduğu karısına, Castille'in gülüne (*Rose of Castille*) ulaşması yasaktır.

İşte bu yüzden:

I feel so sad. PS. So lonely blooming.

Bu yazması zorlu bir bölüm olmuştur:

Karaaaaa. Written, I have.

Ve bu arada Bloom'un müthiş gazı vardır. Bütün bu seslerin arkasına sığınarak gaz çıkarır:

Pprrpfffrrppfff.

Done.

"Oldu" (*Done*) ifadesi hem rahatlamış olan Bloom'a hem de bu girişi yazmış olan yazara aittir. Ve bir sonraki satır "başla" komutunu verir:

Begin.

Bölümün açılışı tıpkı bir orkestranın çeşitli sazlarının denenirken çıkardığı bu seslerle yapıldıktan sonra, Joyce aynı seslerin tekrarıyla bu kez daha gramatik cümlelerle anlatıyı sürdürür:

Bronze by gold, Miss Douce's head by Miss Kennedy's head, over the crossblind of Ormond bar heard the viceregal hoofs go by, ringing steel.

Işte bu cümleyi okuduktan sonra başa dönersek, Joyce'un uvertürünün seslerini çözebiliriz. Gelgelelim, bir kez bütün uvertürü çözdürdükten sonra, Joyce'un amacının bütün bu ses, renk ve imgelerle okuru Ormond Bar'a hapsetmek değil, oradan çıkarıp Bloom'un geçmişine götürmek, bir yandan da Bloom'un o anki bilincine ve kalp ağrısına ortak etmek olduğunu anlarız. Okurun Bloom'la en içli dışlı olduğu yer, bu incelediğim "Sirenler" bölümüyle, benzer bir tekniğin, bu kez müzikten değil tiyatrodan yararlanılarak kullanıldığı "Circe" bölümüdür. Her iki bölümde de okur, Joyce'un dilin olanaklarını sonuna dek zorlamasıyla, Bloom'un zaman dışı iç dünyasına taşınır - ya da Joyce bunu yapmayı amaçlar. "Sirenler" bölümü izlenmesi o denli zor bir bölümdür ki, Joyce'un başarısına bir miktar kuşkuyla bakmak da mümkündür. Joyce'un kendisi de bu kuşkuyu paylaşıyor olmalı ki bu bölümü Bloom'un gaz çıkarma sesiyle bitirir. Bölüm yazılmış, bitmiş, olmuş, ama değmiş midir? Herhalde kendi yapıtına Joyce kadar mesafe alabilen başka bir romancı yoktur.

Yirminci yüzyıla geldiğimizde romanın anlatı stratejileri artık tümüyle zaman felsefesi ve zamanlama taktikleri üzerine kurulmuş gibi görünür. Kendini anti-roman diye ta-

nımlayan bir ekol bile, zamanla bu ilişkisi bakımından, ilk romanlara çok yakındır.

1950lerden başlayarak Fransa'da yeni bir roman ekolü gelişiyor ve aralarında Claude Simon, Michel Butor, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute ve Robbe-Grillet'nin bulunduğu bu yeni roman ekolüne, amacına uygun olarak "Yeni Roman" adı veriliyordu (*nouveau roman*). İngilizce'de *novel* sözcüğünün 'yeni' anlamına geldiğini anımsarsak, Fransızların bu anlatının 'yeni' bir şey olduğunu keşfetmek için neden 1950li yılları beklediğini düşünebiliriz belki de; ama bundan da önemlisi, "Yeni Roman"ın amaçladıklarının ne denli 'eski' romanda da, yani 1750lerde gerçekleşmiş anlatı stratejilerinde de var olduğunu anımsamamız olacaktır.

"Yeni Romancı"ların manifestoları Robbe-Grillet'nin "Le 'Nouveau Roman'" (Yeni Roman) adlı makalesiydi.[45] 'Eski' romanı reddeden bu makalede Robbe-Grillet'nin hedef aldığı 'eski', on dokuzuncu yüzyıl romanıydı:

> Anlatının tüm teknik öğeleri-sürekli geçmiş zaman ve üçüncü tekil şahıs anlatısı kullanımı, kronolojik bir gelişmenin koşulsuz bir biçimde benimsenmesi, düzçizgisel kurgu ve duyguların düzçizgisel uzantısı, her olayın bir sonuca taşıması, vb. Bütün bunlar dengeli, tutarlı, belirlenmiş, tümüyle çözümlenebilir bir dünya olduğunu varsayıyordu. Bu dünyanın anlaşılabilirliği hiç sorgulanmadığı için de, bir öykü anlatmak sorun değildi(78).

Bu paragrafta Robbe-Grillet'nin on sekizinci yüzyıl romanını ne denli görmezlikten geldiğini saptamak için, bu bölümün başında incelediğim romanları anımsamak yeter. Gerçi "yeni romancılar"ın anlatıyı sorunsallaştırmalarının arkasında yatan dünya görüşü ve bilgi kuramı, Fielding, Sterne, Diderot gibi anlatıyı sorunsallaştıran ilk romancıların boğuştukları yeni dünya görüşü ve bilgi kuramından

farklıydı. Gelgelelim bu sorunsallaştırma, sanki yinelenen şu kurala indirgenebiliyordu: Her epistemolojik geçiş kişileştirme, bakış açısı ve zamanlama yöntemlerinde yeni arayışlara sahne olur.

Nitekim sözü geçen makalesinde Robbe-Grillet, modern dünyanın karmaşıklığının bir kişi tarafından kavranamayacağından, dolayısıyla da artık Balzac, Dickens gibi her şeyi gören, bilen, kavrayan ve değerlendiren bir yazar sesinin anlatıya egemen olamayacağından söz eder. Bu durumda romancının yeni anlatı stratejileri geliştirmesinin zamanı gelmiş de geçiyordur bile. Nathalie Sarraute da *L'Ere du soupçon* adlı makaleler derlemesinde, Balzac türü romancılığın artık demode olduğunu söyler; çünkü artık Mme. Bovary, Goriot Baba, Julien Sorel gibi tiplemelerin 'gerçekliği'ne kuşkuyla bakılmalıdır.[46] Romancı kendi isteğiyle sınırsız aktarıcılık yetkesini kısıtlamalıdır. (Yine *Don Quijote*'de bu yetkenin kısıtlanma yollarının sergilendiğini düşünürsek, anlatıcı yetkesini kısıtlamanın da yeni romanın bir buluşu olmadığı, olsa olsa bir gereksinimi olduğu sonucunu çıkarabiliriz.)

Yeni Romancıların yukarıda sözünü ettiğim türden arayışlarında, anlatıda anlıklaştırma romanın ilk örneklerinde gördüğümüz stratejik önemi tekrar kazandı. İlk roman örneklerinde anlıklaştırmaların amacı, daha önce de sergilemeye çalıştığım gibi, okurla diyalog iken, yirminci yüzyıl romanında anlıklaştırmalar hâlâ bu amacı taşımakla birlikte kurgulama felsefesine de yansıttı şimdiki zamanın egemenliğini.[47] Bu anlıklaştırma uygulamaları sanki aktarıcı yetkesinin kısıtlandığı ölçüde akan zamanın egemenliğinin güçlendiğini gösteriyordu. Kimliklerin akışkanlığını öne çıkaran, değerlerin uçuculuğuna inanan (ve bundan da fazla bir şikâyeti olmayan), fikirlerin baskısından belki de aşırı bir karamsarlıkla bıkmış olduğu için düşünce yerine direnişi yücelten, anla-

tının temposunu soluk aldırmayan dönüşümlerle belirlemeyi amaçlayan modernizm sonrası yirminci yüzyıl romanı için şimdiki zaman tek özgür zamandı. İster Sarraute'un *tropisme*'lerinde olduğu gibi bilincin alt akıntılarıyla yüzeyde olanı bitmemişçesine izleyen bir 'gizlenmiş' şimdiki zaman, ister Robbe-Grilllet'nin romanlarında olduğu gibi neredeyse sinema perdesindeki kadar dolaysız bir şimdiki zaman, anlıklaştırmaların kullanımını bir taktik ya da istisna olmaktan çıkarıp egemen zamanlamaya dönüştürdü.

Dolayısıyla Robbe-Grillet'nin erken sayılabilecek bir dönemde filme yönelmiş olmasını doğal karşılamak gerekir. Marguerite Duras'ın *India Song*'u gibi (Hindistan Şarkısı), Robbe-Grillet'nin Alain Resnais yönetiminde gerçekleşen *Last Year in Marienbad*'ı (Geçen Yıl Marienbad'da) durağan kamera ve görüntüleriyle, geçmiş ile şimdi, Marienbad'ı hatırlayan/konuşan ile izleyici arasındaki farkı silip bir sürekli anlıklaştırma oluşturuyordu.

Robbe-Grillet'nin *Les Gommes* (Silgiler) adlı romanı sabahın altısında, bir Kuzey Avrupa kentinde, bir kafede başlar. Uykulu kafe sahibi, mekanik hareketlerle kafeyi güne hazırlarken saniyelerle mükemmel bir senkronizasyon içindedir:

> Hareketlerinin her bir ayrıntısı, insan niyetinin tereddütlerinden arınmış çok çok eski yasalarla belirleniyor; her saniye bir harekete tekabül ediyor; bir adım yana, iskemle masadan otuz cm. uzakta, toz beziyle üç kez silinen masa, hafif bir sağa dönüş, iki adım öne, her saniye mükemmel, ölçülü, kesin. Otuz bir. Otuz iki. Otuz üç. Otuz dört. Otuz beş. Otuz altı. Otuz yedi. Her saniye tam yerli yerinde.[48]

Günlük yaşamın tekdüzeliğinde, saatin tıktaklarıyla mekanik bir uyum içinde olabilen insanın bu hareketlerine bakıp da insanla zaman ilişkisini böyle görmenin yanılgılarla dolu olabileceğini hemen bir sonraki paragrafta hatırlatır

yazar okura. Çünkü bu zamanın dışında bir zamansızlık vardır ki, kişiyi en beklemediği yerde, beklemediği anda yakalayacaktır. Bu zamansızlık, Robbe-Grillet'nin *Les Gommes*'unda, bilinçaltının zamansızlığı, başka bir deyişle, arketiplerin sonsuzluğudur.

Romanın açılışında, baş aktör insan değil zamandır. Bu açılıştaki öğeleri önem sırasına göre sıralarsak, birinci sırayı zamana, ikinci sırayı saate, üçüncü sırayı olaylara, dördüncü sırayı eşyalara, son sırayı da, zaten bir otomaton gibi hareket etmekte olan insana vermemiz gerekecektir. "Yeni Roman"ın insan odaklı değil de nesne odaklı olacağını ilan eden 'Yeni Romana Doğru' manifestosunu saklı tutarak, *Les Gommes* romanı bağlamında bunun anlamı nedir?

> Ne yazık ki zaman artık efendi olmayacak. Kader ve yanılgılarla sarmalanmış olarak, bugünün olayları, önemi ne olursa olsun, birkaç saniye sonra işe başlayacak ve işlerini bitirmek için, ideal düzeni bozacak bir sürü şey getirecek; bir terslik, bir tutarsızlık, karmaşa, çarpıklık? Kış başında plansız, amaçsız, anlaşılmaz ve korkunç bir gün (11).

Yukarıdaki alıntıda iki türlü zamana gönderme yapıldığı görülür. Mitik zaman, yani değiştirilemez bir sona doğru ilerleyen zaman; bir de, saatin tıktaklarıyla belirlenen güncel zaman. İkincisi sanki sürprizlere gebedir; sanki beklenmedik bir gelişmeyle mitik zamanın egemenliğini kırabilecektir. En azından insanlar böyle düşünmeye eğilimlidirler. Oysa son kaçınılmazsa, bu da olsa olsa bir şaşırtmaca, yanılsamadır. Eğer bir oğul babasını öldürecekse, öldürecektir. Saatin tıktakları bu kaderi değiştirecek güçte değildir.

Sözü edilen gün, Daniel Dupont'a çalışma odasında bulunulan suikast teşebbüsünün gerçekleştiği akşam saat yedi buçuktan, teşebbüsten şans eseri kurtulan Daniel Dupont'un oğlu Wallas tarafından öldürüleceği ertesi akşamın

saat yedi buçuğuna kadar sürecek olan yirmi dört saati kapsayacaktır. Gerek Daniel Dupont'un odasındaki saat, gerekse Wallas'ın kolundaki saat, suikast teşebbüsünün yapıldığı akşam saat yedi buçukta durmuştur. Ve Wallas'ın kolundaki saat, ancak yirmi dört saat sonra, babası olduğunu bilmeden ateş ettiği Daniel Dupont'un ölümüyle yeniden çalışmaya başlayacaktır. Baba oğulun saatlerinin durduğu sözü geçen yirmi dört saat, güncel zamana değil, ödipal ya da mitik zamana ait olan süredir; kişinin saatin tıktaklarına uyarak unuttuğu, ama bastırılmış dürtülerin unutmadığı ve mutlaka ele geçireceği zaman. Saatin tıktaklarından kurtulmuş bu yirmi dört saat, krizin kadere yenildiği, bilmediği güçlerin elinde (burada bilinçaltı) kişinin kriz karşısında çaresiz kaldığı, seçim yapamadığı ya da yaptığını sandığı seçimlerin onu kaçınılmaz bir biçimde sona yaklaştırdığı bir yirmi dört saattir.

İşte bu zaman kurgusu üzerinden Robbe-Grillet, edebiyatın bildiğimiz en eski detektif öyküsünün, Oidipos mitinin bir çeşitlemesini anlatır. Kral Oidipos, Thebai şehrini felâkete sürükleyen büyük günahkârı aramaya koyulduğunda bulacağı günahkârın kendisi olduğunu bilmez. Aynı şekilde, detektif Wallas da, Daniel Dupont'un katilini aradığı bu sürecin onu babasını öldürmeye götüreceğini ve sonunda aradığı katilin kendisi olacağını bilmez. Robbe-Grillet, okur kurgunun bir Oidipos miti çeşitlemesi olduğunu iyice anlasın diye onu, şimdiki zamanda anlattığı bu öykünün detektifi konumuna sokarak, metne ipuçları yerleştirir. Hem Wallas hem okur detektiflik rolünde özdeşleşiyorlarsa eğer, zaman dışı konumlarında (bilinçdışında) da özdeştirler demektir. Her okur, potansiyel bir baba katili, her bilinçaltı Oidipos kompleksinin zamansızlığına tutsak bir karanlıktır.[49]

Mitin parodisiyle devam edelim. Wallas'ın gün boyunca kentin sokaklarını arşınlamaktan tabanları şişer. (Oidi-

pos'un da ayağının sakat olduğunu, hatta 'oidipodos' sözcüğünün 'şiş' veya 'kût ayak' anlamına geldiğini anımsayalım!) Sürekli ona bilmece sormaya çalışan alkolikle karşılaşır durur. Bu 'sfenks'in bilmecesi de biraz uyarlanmıştır: "Hangi hayvan sabah baba katili, öğle vakti ensestçi, akşam ise kördür?" diye sorar alkolik. Kanalda tuhaf bir hayvan belirir, aslanla kartal karışımı bir hayvandır bu. Mite diğer göndermeler ise sırasıyla iki çobanın beslediği çocuğun resmi, Thebai kentinin resmi, Delfi ve Korint Caddeleridir. Daniel Dupont'un eski karısını (bir olasılıkla kendi annesini) sorgulamaya gittiğinde, Wallas kadına karşı bir çekilim duyar. Ve okur bütün ipuçlarını kaçırdıysa, artık bunu kaçırmasın diye Wallas'ın aradığı silginin markası bir bilmece olarak sunulur: Bu sildikçe ufalanan yumuşak silginin markasının orta hecesinde "di" vardır; başında ve sonunda da iki harf bulunmaktadır. Yani: *Oedipe*. Akıllı okur, artık bu sözcüğü de bulduktan sonra sırtı yere gelmeyecek okurdur.

Hele bir de 'silgiler'in ne demeye geldiğini çözebilirse. Elbette, ilk akla gelen, çetenin her gün önemli bir bürokrat ya da bilim adamını öldürerek sürdürdüğü 'silme' işlemidir. Ama detektif romanıyla ancak simgesel ilgisi olan bu romanın gizli örgüt romanıyla hiç ilgisi yoktur. Silgiler, besbelli, bilinçaltının, çocukluğun ilk anılarını silerek Wallas'a gizli arzularını unutturan bastırma mekanizmalarının aracısıdır. Zaman gibi onlar da sildikçe ufala(nı)rlar; mitik zamanın egemen olduğu zamansızlık uzantılarında silgiler acizdir. Saatinin durduğu yirmi dört saat zarfında Wallas'ın aradığı marka silgiyi bulamamasının anlamı artık kaderinden kaçamayacağı, anılarını silemeyeceği demek olsa gerektir. Anlatının geçmiş zamanın kullanıldığı birkaç kısa yer dışında kasıtlı olarak şimdiki zamanda sürdürülmesi de, insanoğlunun mitik-psikolojik geçmişinin şimdiyi içerdiğine dikkati çekmek olduğu kadar, 'birey'leri silip, kişileri insanlık so-

yutlamalarında çoğaltmanın bir yoludur (Wallas'ın birçok gölgesi vardır: Garinati, André Duponl, okur).

Ama silgilerin işlevini, zavallı Wallas'ın belirlenmiş ödipal kaderiyle dalga geçen, dolayısıyla tragedyanın katartik işlevini (korku ve acıma yoluyla tehlikeli ve yasak duygulardan arınma) silen bir parodinin unsuru olarak da yorumlayabiliriz.[50] Ya da, palimpsestlerdeki gibi, eskiye ait bir yapıt silinmeden yenisi yaratılamaz da diyebiliriz. Ve de tabii, Jacques Derrida'nın "*sous rature*" yazmak kavramını hatırlayıp, Robbe-Grillet'nin eski metni silerek yazdığı bu metnin kendisinin de aynı silinmeye tabi kılınarak okunması gerektiğini düşünebiliriz.[51] Ama açık olan şudur ki, şimdiki zamanda sürdürülen ve kişileri çevrimsel bir zamana hapseden anlatısıyla *Les Gommes*, saatin tiktakları arasına sıkışmış kriz anlarında kişiye tanınan bir özgürlüğün değil, çevrimsel ve yinelenen bir döngünün kişiyi hapsettiği zamansızlığın anlatısıdır. Bu özellliğiyle de, *Les Gommes*'ın postmodern anlatıların ilklerinden olduğunu söyleyebiliriz.

3. Taksim kabul etmiş zamanın aynası roman: *Mahur Beste*

Maddesiz, dilsiz, insansız, bilinçsiz "yekpâre zaman"la "taksim kabul etmiş zaman" arasındaki bağlantıyı sanatının arayışı haline getirmiş Ahmet Hamdi Tanpınar için roman "taksim kabul etmiş zaman"ın anlatısıdır.[52] Tanpınar'ın "yekpâre uykusu, ne bir ağaç ve yosun, ne bir kuş kanadı veya el kadar gök; hülâsa hiç bir ârıza ile bozulmayan zaman" olarak tarif ettiği bir 'zaman' vardır.[53] Canlı ve cansız her türlü varoluş biçimini aşan bu "kozmik ve yekpâre" zamanda dil, bilinç ve cisim yoktur. Varoluş, her tür ve biçimiyle, bu cisimsiz zamanın cisimleşmesidir. Dilden de, algılamadan da bağımsız olan bu sonsuzluğun tanım itibariyle

'şekil bulmuş' bir şey olan sanatla çakışma noktası yoktur. Gene tanım itibariyle 'cisim bulmuş' bir şey olan yaşamla da çakışma noktası yoktur. Ama bu şekillenmemiş, dilsiz, maddesiz ve bilinçsiz zaman, insan yaşamını tek tek bireylerin doğumundan ölümüne ve insanlığın başlangıcından sonuna biriktirdiği deneyimde cisim ve biçim bulur. İnsan varoluşunun tümü, bilim, sanat, felsefe, sevinç, başarı, mutluluk ve acılarıyla bir cisimleşme veya biçimleşmedir. Bu cisimleşme ve biçimleşmelerin tümü, kozmik ve yekpare zamanın insan yaşamında çizdiği haritanın, kimi zaman muğlâk, kimi zaman belirgin durak, yön ve işaretleridir. Son durak olan ölümün korkunçluğu da çekiciliği de bundandır.

Tıpkı ölümün cazip iticiliği gibi, Tanpınar'da yekpare zamanın parçalanmış tezahürlerinin de hem karşı koyulmaz bir çekiciliği hem de iticiliği vardır.[54] Bu tezahürler, ki bunları çeşitli cisimleşme/biçimleşme başlıkları altında toplayacağız, en yukarıdakinden en aşağıdakine kadar mutlak ve yekpare zamanın parçalanmış anlarıdır. Dolayısıyla insanın bu zamanla kurabileceği irtibatın bir görünüp bir kaybolan şifrelerini oluştururlar: "Fakat Mevlana'nın hakkı vardı. Neyin biricik sırrı hasrettir. Bir gün Rimbaud'nun *Voyelles*'ler için yaptığı o cesur tahlilin benzerini biri sazlar için yaparsa, şüphesiz alaturkanın bu en basit çalgısında bir akşamın ten rengi hasretini bulacaktır... Çünkü ney, *mevcut olmayanın yerine geçerek onun izinden yürüyerek konuşur.*"[55]

Ama Tanpınar'ın varoluş kodlarında acımasız şifrelerdir bunlar; bir yandan kozmik ve mutlak zamanın varlığına ilişkin işaretler yollarken, diğer taraftan da bu zamandan kopmuşluğu hatırlatırlar. Ölüm ise muğlâk bir fikirdir. Kimi zaman mutlak sonsuza kavuşturan en kısa andır; kimi zaman ürkütücü ve bilinmezdir. Bu işaretlerin dili, ancak bazı cisimleştirme/biçimleştirme imgeleriyle kurulabilir.

Birçok okurun önerdiği şemanın aksine, Tanpınar maddeye karşı ruhu, zamana karşı sonsuzluğu, akla karşı duyguyu, pragmatizme karşı idealizmi seçen bir yazar olarak nitelendirilemez. Bu kutuplar Tanpınar'da zaman zaman birbirine yaklaşır, zaman zaman ayrışır, çünkü her iki kutup da mutlak ve yekpare zamanın cisimleşmesi ve biçimleşmesidir. Birbirilerine oranla bir üstünlük-aşağılık ilişkisi içinde olabilirler, ama biçimlenmemiş zamana olan mesafeleri öyle pek farklı değildir. Jorge Luis Borges gibi Tanpınar da varoluşu, mutlak bir zamanın, düşsel zaman parçaları halinde yansıması olarak düşünür.[56] Cismani ve ruhani tüm görüngüler Tanpınar'da birbirine geçmiş cisimleşmeler/biçimleşmelerdir. Bunların Tanpınar'ın şiirine de romanına da en egemen olmuş olanlarına bakalım.

Musiki mutlak zamana belki de en yakın biçimleşmedir. "Her çehre, her hatıra, ömrün her vakıası bize kendi hususi nağmesiyle gelir. Onu yeniden yaşamak için bu sesi bulabilmek lâzımdır. Bazan bu nağme kendiliğinden- dıştan gelen herhangi bir sebeple- satıhta yüzmeye başlar. Bu, zaman nehri tersine akmak istiyor, büyük uçurum yuttuğu her şeyi geri veriyor demektir."[57] Zaman nehrini tersine akıtmak, o mutlak zaman ve yekpare zamana kavuşmak hem büyük bir arzu hem de bir meraktır Tanpınar'da. Musikide cisimleşmiş zaman, yanıltıcı da olsa, bu kavuşmanın mümkün olabileceği duygusunu yaratır: "Musiki giydirilmiş zamandır[...] . Maddesizdir" ("Şiir ve Rüya," 25). Hem maddesiz hem de giydirilmiş olan musikinin bu tanımında bir çelişkiden çok bir gerilimden söz etmeliyiz: Her cisimleşme ve biçimleşme, Tanpınar'da, maddeyle maddesizliğin iç içeliğini gösterir. Taksim kabul etmiş zamanlarda hapsolmuş benlik, bu mahpusluktan iradi ya da gayri iradi kurtulma anları sezer; ama bunlar ancak ve ancak sezgiseldir:

> Yalnız insanoğlunda idi ki yekpâre ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası, bu isli aydınlık çırpındığı çok basit şeylere kendi müdil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve *kendi yarattığımız iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu* (abç).[58]

Ve "zamanın bu mahpusu" insan, "onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare"dir. "Onun için bir ıztırap makinesi"dir (*Huzur*, 81).

Mutlak zamanla parçalanmış zaman arasındaki bir diğer cisimleşme köprüsü de bilinçaltı ve rüyadan geçer. "Bütün mitler rüyaların çocuğudur," der Tanpınar "Şiir ve Rüya" makalesinde. Ve gece, rüya, ölüm üçgeninde bilinçaltı, taksim kabul etmiş zamandan kurtulmanın yollarını arar:

> Zaman mefhumu artık onun [rüya gören] için yoktur. Saniyeler bu gölgeler aleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahbus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada her tasavvur kendi başına bir andır [...] . Onda her şey bir kehaneti, yani zamanla gayri şahsi ve bizimkinden çok ayrı bir alakayı ifşa ediyor. Benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç buutunda yüzüyor. Onun için mazi, hal, istikbal bir hatıradır. Bizzat kendisi, binlerce varlığın, sayısız varlıkların terkibini nabzıyla idare ediyor" ("Şiir ve Rüya," 17).

Benlik parçalanmış zamanda böylesine hapsolmuşken, sanat, ister şiir, ister musiki, isterse roman olsun, nasıl bir çaredir? *Mahur Beste*, hem bir musiki parçası hem de roman olarak, mutlak ve yekpare zamanın cisimleniş/biçimlenişinin kusursuz sembolü müdür?

> Dede'nin *Mahur Beste*'sini ilk defa dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başı-

na hakim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikinin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim; nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi, uyanık halde bir rüyadır[...] .

Asıl ehemmiyetli olan şey, bu hayal bende doğarken sade uyanık olmayışımdır; zihnimle de çalışıyordum. Kalabalıkta idim ve konuşuyordum, yani kendi kendimle çok yakından meşguldüm. 'Muhatap' adını verdiğimiz ayrı bir alemin tesiri altında idim... . Şuurum, nabzım, vücudumun her uzvu bu karşılaşmanın bende açtığı derinliklerin peşinde idi. Düşüncem onların boşluğunu doldurmaya çalışıyor, onun şekilleriyle şeklini ve oluşunu değiştiriyordu. İşte bu çalışma devam ederken, daha altta musiki ile temasın uyandırdığı çok ani bir çalışma daha olmuş, geceleyin bir şimşek altında aydınlanan bir orman, bir manzara gibi, kısa bir anda içimde bir şey teşekkül etmiş, yahut çok önceden mevcut bir yumak çözülmüş, ya bana eski bir masalı ya da hayali yine bir ışık altında göstermiş, yahut da uzviyetimin sinirlerle yaptığı bu 'ihtizaz' şeklindeki bir 'tecrit' ile beni karşı karşıya bırakmıştı. [...] Aynı temas bu hayalin yerine bende herhangi bir hatırayı doğrudan doğruya uyandırabilir, yani zamansız ve mücerret bir kuruluş yerine kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi ("Şiir ve Rüya," 27).

Yukarıdaki pasajda musikinin rüzgârıyla cisimleşen imgeler bir ağaç, şimşek altında aydınlanan bir orman, bir ışıktır; bu hayali anlatırken Tanpınar'ın kaç kez cisimleşme gösteren fiilleri kullandığı da ayrıca dikkate değer: "Meydana gelme," "düşüncem [bu hayalin] şekilleriyle onun şeklini ve oluşunu değiştiriyordu," "kısa bir anda içimde bir şey teşekkül etmiş," "daha önceden mevcut bir yumak çözülmüş," "zamansız ve mücerret bir kuruluş yerine kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi," gibi. Birbirini izle-

yen bu müşahhaslaşma imgelerine bakarak *Mahur Beste*'nin mutlak ve yekpâre zamanın sanatsal karşılığı olduğunu söylemek çok kışkırtıcı bir düşünceyse de, bu romana adını vermiş olan parça, bize bunun bu denli açık bir metafor ya da sembol olmadığını gösterir.

"İki Uyku Arasında Düşünceler" alıbaşlığıyla başlayan *Mahur Beste,* bizi başkişisi Behçet Bey'in gece düşüncelerine taşırken gece, rüya, bilinç, bilinçdışı coğrafyasında gezdirir.[59] Tanpınar'da bu coğrafya, zaman üzerine düşünceler demektir. Dolayısıyla *Mahur Beste* zaman hakkında bir roman olacaktır. AmaTanpınar romanının üç bölümü boyunca öne çıkardığı temayı, yani mutlak zamanın çeşitli cisimlendirilmelerini terk eder ve "Garip Bir İhtilalci" diye başlayan dördüncü bölümde, Behçet Bey'in anımsamalarla gelen yitik zamanından, düşlerin mitik ve arketipçi zamanından, musikinin "nehirsel" zamanından ayrılarak tarihsel zamana geçer. Ve yarım kalmış bir roman olarak bırakılır *Mahur Beste.* Kitabın son bölümünü, bu bitmemiş roman için yazarına sitem eden karakterin, Behçet Bey'in, bize yazarın yanıtı yoluyla aktarılmış (ama aslını okumadığımız) sitem mektubu oluşturur. Özetle, 'Neden beni terk ettin?' diye sorar roman kahramanı romanın yazarına. Tabii, bu sorunun yanıtını bulmak da metin orada kesildiği için okura düşer. Meraklı okur sorunun yanıtını, biraz da boşuna, *Huzur, Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde arayacaktır.[60] Bu üçü de eksik bir metnin, *Mahur Beste*'nin gölgesinde ilerleyen romanlardır. Ama üçünde de, şiir-musiki-rüya üçlüsünden beslenen bir zaman-romanı bulamayacaktır okur.

Mahur Beste, hem kendisi bir eksik metindir hem de *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'deki gölgesiyle, o metinlerin de tamamlanmamışlığının göstergesidir.

Mahur Beste'nin Behçet Bey'i "taksim kabul etmiş zaman-

lar"ın tam bir tutsağıdır. Mutlak ve yekpare zamanın cisimleştiği her şeye tutkundur; özellikle de eski eşya ve eski saatlere:

> Behçet Bey, on senelik evli hayatında karısının kendi hakkındaki hislerini anlamamış değildi; onun anlamadığı, hâlâ anlayamadığı nokta, bu kadar basit bir şey için karısının yıllarca ölümü beklemesi ve görür görmez kucağına atılmasıydı. İşte kendisi, Behçet Bey, her şeye rağmen yaşıyordu ve yaşayacaktı. Ne olursa olsun hayat güzel bir şeydi. Eski saatler bakılması, iyileştirilmesi lâzım gelen, temiz yüzlü, iyi yürekli hastalardı ve kitaplar, iyi ciltlenince birdenbire gençleşiyor, güzel giyinmiş kadınlara benziyorlardı. Birçok ahbap meclislerinde saz yapılıyor, şarkılar, besteler, semailer okunuyordu. Antikacı dükkânlarında, üzerinde mazinin, yaşanmış zamanın izlerini taşıyan ve bu izlerle güzelliği, değeri artan, hülâsa zaman ve insan tecrübesini kutsi bir büyü gibi kendi varlıklarında taşıyan bir sürü eşya vardı. Hâlâ müzayedeler oluyor, geniş ve çıplak, her tarafını dolduran eşyaya rağmen çıplak salonlarda, çiğ ve yüksek tellal sesleri, etraflarındaki faciaya kayıtsız, elleri arasından geçen şeylerin hakiki değerinden habersiz, telaşlı ve mütehakkim bir eda ile durmadan zengin koleksiyon parçalarını birbiri ardınca sayıyor, Bohemya billuru, Sevr porseleni, Çin kâsesi, İran halısı, Hint ve Bizans oyması fildişi, Emprime usulü konsol, bekir Bursa kumaşı, İstanbul yazması, Edirne kesmesi elden ele dolaşıyor, sonunda ya bir müze salonunda, yahut şahsi bir koleksiyonda, zaman dışında kalmış yekpare uykularını uyumak için sahip değiştiriyordu.[61]

"[Z]aman dışında kalmış yekpare uykularında"ki bu eşyalara bağlılığı, Behçet Bey için her şeyden önce ölüm korkusuyla başetmenin bir yoludur. Sanatçılıktan zerre kadar nasibini almamış olan Behçet Bey'in bilmediği şudur: Tut-

kuyla bağlı olduğu bütün bu eski eşyalar, o hep kaçmaya çalıştığı mutlak zaman parçasının bin bir 'teşekkül'ünden bazılarıdır. Ölümsüzlüğü simgelemek şöyle dursun, zamanla zamansızlık arasında duran ve bütün canlıların geri dönülmez biçimde geçtiği o eşiğin, ölümün, duyarsız şahitleridirler. Tıpkı Behçet Bey'in, güzeller güzeli karısı Atiye'nin ölümündeki duyarsız şahitliği gibi. Zaten Behçet Bey de, romanın ilerleyen sayfalarında, biriktirdiği bu cisimlerden bir nebze üstün bir varlığa, "kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe" benzetilir (39).

> Behçet Bey bütün eski, güzel, renkli ve kıymetlli şeyleri severdi. Ona göre hayatın en mânâlı tarafı bir cins eşya arasında geçirilen zamandı. Antikacı dükkanlarına, müzayede yerlerine, Bedesten'e sık sık uğrar, ahbaplarının hususi koleksiyonlarını gezer, bütün gönlünü ayak üstünde, eski aynaların, küçük mücevher çekmecelerin, Çeşmibübüllerin, şamdan ve sürahilerin kitapların karşısında hayran bir vecitle geçirirdi. Ciltleri veya halıları bir kadın teni gibi lezzetle okşar, tezhiplerin çiçeklerinde solmaz bir bahar vehmeder, aynaların derinliklerinde geçmiş zamanların ve bilinmeyen iklimlerin insanlarıyla konuşur, küçük boyu ile zıplaya zıplaya, bütün bu eşyanın birinden öbürüne gider, gelir, yaklaşır, uzaklaşır, sualler sorar, eski sahiplerini, yapıldıkları yeri, mümkünse yapan ustaları öğrenir, hülasa âdeta altı duyusuyla birden onların havasında yaşar, sonra *birdenbire gelen bir zaman şuuruyla* vapurda çekileceği köşede bütün bu gördüklerini ve işittiklerini karmakarışık hatırlamak için, içini çeke çeke onlardan ayrılırdı (25, abç).

Bütün varlığıyla ölümü unutmaya çalışan Behçet Bey, ölümden kaçtıkça aynalara tutulur. 'Taksim kabul etmiş zamanın timsali olan aynalar', Behçet Bey'i hem büyüler, hem korkutur:

> Hakikat şu ki Behçet Bey aynaları hem sever, hem onlardan korkardı. Aydınlıkta her şeyi kendi içlerine alan bu sevimli mevcutların bazan o kadar haşin ve sert bir şekilde kendi üzerine kapanışları, sizi acaip bir sükût içine sarıp sarmalayışları vardı ki... Aynalar, istedikleri zaman dört bir yana salıverdikleri bu sessizlikle *taksim kabul etmiş zamanın bir timsali* idiler. Halbuki Behçet Bey, daha çok bizim olan zamanı, beraberimizde getirdiğimiz ve yine beraberimizde götürdüğümüz, her zerresine ayrı mânâ ve şekiller, ayrı çehreler vererek sahip olduğumuz zamanı, kendi eliyle tamir ettiği, temizleyip ayarladığı bir yığın saatin kâh telaşla, kâh büyük bir sabır ve dikkatle, teker teker, küçük küçük, hiç yorulmadan, yanılmadan, şaşmadan saydıkları, *nabızlarımızın munis kardeşi olan zamanı* severdi (32, abç).

"Nabızlarımızın munis kardeşi olan zaman," yani saatin tıktakları, Behçet Bey için anımsamak istemediği, taksim kabul etmemiş zamandan bir kaçıştır. Aynalarsa, onun nazarını kendine çevirmesine neden oldukları için onu korkutan, ona yalnızlığını hatırlatan, narsisist fantazilere sürükleyen, bastırdığı cinselliğiyle yüz yüze getiren nesnelerdir.[62]

Behçet Bey'in nasıl bir adam olduğu, onun saatlerle olan tuhaf ilişkisinde gizlidir. İnsanlarla ilişki kuramayan Behçet Bey, bir Robbe- Grillet dikizcisine (voyeurüne) bile taş çıkartacak biçimde, saatlerin içini açıp bakmaya ve bir kez onlarla böyle içli dışlı olduktan sonra onların yeknesak tıktaklarını dinlemeye tutkundur. Bu tıktakların tek farkı, saatlerin seslerindedir. Uygun adım yürüyen bir kalabalığın şarkı söylerken birçok değişik sesi bir araya getirdiği bir koroya benzer bu tıktaklar senfonisi. Behçet Bey bu senfoniye tutkundur çünkü başı sonu tekdüze ritminde onun ancak kaldıracağı kadar farklılaşma vardır. Üstelik bu farklılaşma, uygun adım tıktakları bozmadığı için korkulacak bir farklılaş-

ma değildir. Yaşamın sürprizlerle dolu renklerinden korkan ve insanlarla ilişkinin getirdiği yükten kaçan Behçet Bey için saatlerin yeknesak tiktakları yaşamın tek güvencesidir.

Gelgelelim yekpâre zamanın bir başka tezahürü, yani cinsellik, Behçet Bey'i gündüz kaçsa da, gece uykularında kovalar. Gündüz sığındığı saatlerin yeknesak tiktakları gece olunca ninni gibi onu uykuya çağırır:

> Şimdi Behçet Bey, iki eli çenesine kadar çektiği yorganın kenarına sımsıkı kilitlenmiş olduğu halde, odasında şuraya buraya dağılmış, irili ufaklı bir yığın saatin sesini, tıpkı gizlendiği bir köşeden yetiştirdiği orkestrayı dinleyen bir şef dikkatiyle dinliyordu. Ve yine tıpkı bir orkestra şefi gibi, bu acaip konserin sazlarını hem bir bütün olarak tadıyor, hem de teker teker tanıyordu. Bu zembereğinin kıvrak, çeliğinden adeta bir teneke gürültüsü çıkaran saat, Hüseyin Efendi'nin saatiydi [...] . Onun yanıbaşında adeta öksürür gibi çınlayan saat, Nuri Beyin saatiydi[...] Sabire Hanım'ın guguklu saati da böyle idi [...] .
>
> Babasının alaturka ve alafranga zamanı beraberce gösteren pusulası, takvimli cep saati da buradaydı. Şişkin mahfazası içinde bu altın saat, bu ailenin şöyle böyle yüz, yüzyirmi yıllık bir ömrünü kaydetmişti. Bu da az şey değildi. Behçet Bey, bu dikkatleriyle odasında birdenbire büyüyen çıtırtı ormanında Cavide'nin kol saatının sesini aradı (32-33).

Ama o tam uykuya geçecekken, bu saatler değişik ritmlerde çalışarak Behçet Bey'e kendilerinin de, bu yaşamda ve bu dünyadaki başka her şey gibi, bir cisimleşme/biçimlenme olduğunu hatırlatırlar:

> Birdenbire her şey susar gibi oldu, karanlık ve sessizlik âdeta kat'i bir iradeyle çatırdadı: sanki bir yerde *altın* bir duvar çatlamıştı. Bu aşağıda, yemek odasının dördü vuran

saatiydi. Ona hemen aynı zamanda sofanın saati âdeta bir *dişi nazıyla* cevap verdi; sonra her ikisi birden hemen çatlayan altın duvarın arkasında *çoğalmaya* gittiler. Behçet Bey artık eskisi gibi saat seslerini teker teker farketmiyordu; sadece içinde her şeklin, her rengin çalkandığı sıcak bir çağlayan durmadan akıyordu. Sonra bu şekiller ve renkler kayboldu, yerinde mahiyeti bilinmeyen bir altın parıltısı kaldı. Fakat ne kadar geniş ve kuvvetli, ne kadar çabuk akıyordu; etrafında ne varsa hepsini, Behçet Bey de içinde olmak üzere, hepsini beraberinde alıp götürüyordu. Şimdi Behçet Bey bütün bu âlemin aktığı yeri görüyordu. Bu, yeni satın aldığı aynanın karanlıkta bir uçurum gibi açılan boşluğu idi. Behçet Bey bu boşluğa düşmemek için çırpındı. Geniş çerçevenin kenarını süsleyen filizlere, sarmaşıklara yapışmak istedi. Fakat bu akış o kadar kuvvetliydi ki hiç bir şey önüne geçemezdi. Nihayet Behçet Bey, son gayretini de sarfettikten sonra, bu boşluktan içeriye düştü ve Cavide'nin kaç gündür kendisini o kadar düşündüren ve eğlendiren o acaip, çekik kaşlı, uzun çeneli, sivri vücutlu bebeklerinin dört yanını aldıkları, sarmaş dolaş kucakladıkları bir rüyada kendini kaybetti (35; "altın" hariç abç).

Bu düşüş Behçet Bey'in talihidir. Eski eşya ve saatlerine ne denli sığınmaya çalışırsa çalışsın, Behçet Bey de dahil olmak üzere, kimse için bu talihten kaçış yoktur. Behçet Bey'in talihinde ise, baba otoritesiyle ezilmişlik, iktidarsızlık, sevgisizlik ve yalnızlık vardır.

Behçet Bey kendisi hakkındaki bu romandan hoşnut değildir. Bu hoşnutsuzluğunun iki nedeni vardır. Birincisi, romanın onun romanı olmaktan çıkıp başka bir mecraya yönelmesi - ki bu okurun da saptamadan edemediği bir gerçektir. Bu suçlamaya yazar kaçamak yanıt verir. Kim ısmarladığı portresinden memnun kalmıştır ki, diye sorar. Ayrı-

ca, kendisinin roman yazmadığını, yalnızca onun hayatını yazdığını söyler: "Hem nerden ve kim benim roman yazdığımı söyledi? Ben sizin hayatınızı yazıyorum. Roman ayrı bir şey. Belki daha güç bir iş. Belki de gücümün üstünde kalacak kadar güçtür. Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir" (168).

Ve şöyle sürdürür savunmasını:

> Sizi unuttuğuma, yarım bıraktığıma gelince, bunda sadece haksızsınız. İçimde o kadar kuvvetle yaşıyorsunuz ki istesem de sizi bırakamam. Bununla beraber sizinle ülfetimi bir müddet için kesmeğe mecbur kaldım. Sizden bıktığım için değil, hesaplarımı altüst ettiğiniz için. Ne kadar velût, ne kadar sürükleyicisiniz. Etrafımı peşinizden ayrılmayan bir yığın gölge ile doldurdunuz. Bu kalabalığın karşısında kendime yeniden çeki düzen vermeğe çalışmamı zaruri görün (169).

Bu savunmadan anlaşılıyor ki Behçet Bey Tanpınar için tedirgin edici bir kişiliktir. Ve gene Tanpınar açıkça itiraf ediyor ki yazamadığı bu metnin gölgesi onun peşini hiç bırakmayacak, diğer metinlerinin üzerine düşecektir.

Bu gölge, Behçet Bey'in çevresindeki insanlara aşıladığı tuhaf bir zaman duygusudur: Tümüyle kendisine has, "bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek halinde bir zaman" (169). Yekpare zamanın sonsuz kavrayacılığına karşı, bir atomu tarif eder gibi betimlenmiş bu çekirdek zamanın da, diğeriyle ortak bir yanı vardır: Bölünmezliği. Çünkü bu "çekirdek zaman" diğerinin, yani "yekpâre zaman"ın en ufak ve en anlamlı parçasıdır. Tanpınar buna *talih* der. Yazmak istediği roman, bu *talih*lerin romanıdır. Ama kişinin talihinin parçalanmamış zamanla ilişkisini de irdeleyecek bir biçimde:

> Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğrettiler. Onun için sadece bir lezzeti bulmam lazım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmayı tercih ettim. Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey. Siz, *ilham etmeniz lazım gelen şaheserden mahrum oldunuz*. Bense peşinize takıldığım için çok sevdiğim dünyamdan ayrıldım. İkinci Cihan Harbi'ne şahit olmuş bir neslin adamının Kırım muharebesinde ne işi vardı, Behçet Bey? Ne yalan söyleyeyim, birçok huzursuzluklarına rağmen ben yaşadığım devirden memnunum. Hiçbir mazi hasretim yok. Öyle olduğu halde beni alıp götürdünüz (170-71, abç).

Demek ki Behçet Bey'in ilginçliği Tanpınar'ı Freud ve Bergson'un dünyasına ve bu dünyanın 'zaman' anlayışına çekmesidir. Bu zamanı romanlaştırmak, açık ki, Tanpınar'ın en büyük arzusudur. Bunu henüz gerçekleştiremediğini bilir. Gerçekleştirmeye çalışmaktan hiç vazgeçmeyeceğini de söyler: "Sizin için zihni bir arıza olan bu firari zaman, hâlsiz zaman, bana âdeta sanat için bir metod gibi göründü. İşte burada, Behçet Bey, beni aldattınız. Sizin hatırlamalarınızın ileri geri gidişini takip ettiğime pişman oldum demiyorum, fakat çok güçlük çektiğim de muhakkak" (172-73). Özellikle de eksik, yazılamamış, yitik metinlerin yazarlık açısından öneminin bu kitap boyunca izlediğimiz temalardan biri, hatta belki en önemlisi olduğunu düşünürsek, yazarın bu sözlerinin üzerinde durmadan geçemeyiz.

Behçet Bey projesi Tanpınar'ı yanıltmıştır, çünkü kötü tasarlanmış bir proje olduğunu fark etmiştir. Tanpınar'ın yukarıda sözünü ettiği "firari zaman" Proustiyen zamandır. Besbelli, Tanpınar "yitik" zamanın peşine düşmenin geçerli

bir yöntem olduğuna karar vermiş ve bu kararla *Mahur Beste*'yi yazmıştır. Ama "yitik" zamanın sanatsal karşılığını bulmak şöyle dursun, ancak "yitik" bir metinle çıkabilmiştir bu girişimden. Çünkü Tanpınar'ı daha çok ilgilendiren, yekpare zaman dediği, henüz kişinin ne yaşamında ne de sanatında dile gelmemiş, biçim bulmamış, cisimleşmemiş soyut zamanı, bu yekpareliği unutturmadan parçalamak, dile getirmek, biçimlendirmek, cisimleştirmektir. Kişilerin yaşamlarında parça parça göründüğüne inandığı bu mutlak ve yekpare zamanı Tanpınar, gene o yaşamları izleyerek, bu zamanın 'taksim kabul etmişliğinin' ana hatlarını ortaya dökmek, varsa eğer, bu "taksim"deki gizli belleği ortaya çıkarmak, kısaca, yaşam ve sanatın biçimlenmiş görüntüleriyle o hiç biçimlenmemiş soyutluğun ilişkisini deşmek ister. Bu ilişki, Tanpınar'a göre, zamanın kişilerin yaşamında aldığı en gizemli biçim olan *talih*te açığa çıkar.

Tanpınar'ın zaman şemasında talih, bireyleri bir yandan şiir ve musikinin kışkırtıcı zamanına bağlarken bir yandan da onlara parçalanmış zamana mahkûm olduklarını hatırlatan olay ya da rastlantılar dizisidir. Ve bu talih, hem bireyin kişisel bilinçaltıyla hem de insanlığın kolektif bilinçdışıyla belirlenir. Tanpınar roman sanatıyla zamanın bütün bu boyutlarını yakalamak arzusundadır. Bu projeyi tek romanda gerçekleştirmenin mümkün olmadığını gördüğü noktada *Mahur Beste*'yi yarım bırakmakta bir sakınca görmez. Ve suçu başkişisinin üstüne atar: "Yaratılış sizi sadece bir istek, bir susuzluk olarak yaratmış" (174).[63] Oysa Tanpınar'ın *Mahur Beste*'yi izleyen romanları *Mahur Beste*'nin gölgesinde yazılmış birer istek ve susuzluk romanlarıdır. Hepsi hem bitmiş, hem bitmemiş projelerdir. Gerek *Huzur*'un, gerekse Saatleri *Ayarlama Enstitüsü*'nün sonu, tüm roman anlatılarının en muğlak sonları arasında sayılabilir.

Huzur, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Ensti-*

tüsü'nde Tanpınar hep *Mahur Beste*'yle yarıda bıraktığı projeye, kozmik, yekpare, mutlak zamanın nasıl 'taksim kabul etmiş zaman' haline geldiğini irdelemek amacına döner. Bu Tanpınar'a göre "insanı teganni etmek"tir. Bu tutkusunu, *Huzur*'un Mümtaz'ı yoluyla dile getirir:

> Ben *insanı* seviyorum. Onun şartlarıyla dövüşmesini seviyorum. Kaderini bile bile hayatı yüklenmesini, o cesareti seviyorum. [...] Şair olsaydım tek bir manzume yazardım; Büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bu güne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekanın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz ilk zenginlikler.. Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!(113).

Tanpınar'da roman *talih* anlatısıdır. Ama bu, Tanpınar'a özgü bir talih anlayışıdır. Bu anlayışa göre tarih de talihdir. *Talih*, bir boyutuyla bilinçaltında uyuyan kolektif belleğin tetiğini çeken rastlantılardır. Kişinin, insanlığın tarihiyle bağlantısını oluşturan zincirin tek tek halkalarına da benzetebiliriz Tanpınar'daki 'talih' kavramını. Bireyin yaşamı demek olan talih, ancak onun değişmeyen psikolojik yapısını -Tanpınar buna kimi zaman da "kader" der- bilinçaltını ortaya çıkarır. Bu da, yaşamın ya da parçalanmış zamanın kişinin denetiminde olmadığını gösterir. Bireylerin kaderi, kişisel ve kolektif bilinçaltının karanlığında belirlenmiştir. Talih kriz getirir, ama kişinin seçim olanağı yoktur; var gibi görünse de bu seçimlerin sonucu etkileyebilecek bir niteliği yoktur.

Eksik metinler çoğunlukla biçim arayışına işaret eder, demiştim. Zamanı şiirde ve musikide biçimlendirmeyi bir sorunsal olarak görmeyen Tanpınar, zaman ile roman ilişkisini çözümsüz ve belki de çözümlenmemesi gereken, romanın doğasından gelen bir mesele olarak görür. Çünkü romanın zamanla ilişkisi, şiir ve musikinin zamanla ilişkisinden daha karmaşık, daha çok boyutludur.

Huzur'un Mümtaz'ının kişiliği daha çocukken geçirdiği büyük şokla belirlenmiştir. Bu kişiliğin temelinde ölüm ve felaket korkusu yatar: "Onun iç benliğini, o sular altında uyuyan, fakat herşeyi idare eden kesif tabakayı biraz da bu korku yapardı. Ihsan, daha o (Mümtaz) çocukken içine çöken bu yılanı, kökü kalbinde ağacı ondan sökebilmek için çok uğraşmıştı" (25). Mümtaz'ın babası bir yanlışlık cinayetine kurban gitmiş, ev sahiplerine düşman olan bir Rum tarafından, ev sahibi sanılarak, oğlunun ve karısının gözleri önünde kurşunlanarak öldürülmüştür. Zaten terk etmeye hazırlandıkları S. kasabasını Mümtaz ve annesi hemen bu trajedinin üzerine terk ederek yollara düşmüşlerdir. Yolda Mümtaz ergenlik çağının ilk cinsel tecrübesini yaşamış, ama bu tecrübe onda son derece olumsuz bir suçluluk duygusuna neden olmuştur (29-38). Görünürde bunun nedeni, bu deneyimin, hemen babasının ölümünün ardından, yabancı bir mekânda, son derece yadırgatıcı koşullar altında gerçekleşmiş olmasıdır. Ama kullanılan dil ve imgelem, bu çocukluk tecrübesinin onun bütün yaşamını etkileyecek, hatta belirleyecek izler bıraktığını ve bireysel deneyimin ötesine geçerek her insanın içinde yaşayan evrensel günah duygusunu tetiklediğini gösterir:

> İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi.

> Bu, çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır (33).

Mümtaz, babasının ölümünden sonra yerleştikleri Akdeniz kasabasında akşamları denizin karanlık sularına bakarken kendini karanlık bir aynada seyreder gibi seyreder. Bu sahnede Tanpınar'ın aynayla kaya arasında yaptığı karşılaştırma, romanlarındaki zaman izleğini nasıl çeşitlendirdiğinin de önemli ipuçlarını verecek niteliktedir:

> Mümtaz, bu karanlık aynada henüz başlangıçta olan ömrünün dost hayallerini, babasının altında yattığı ağacı, olduğu gibi bıraktığı mesut çocuk saatlerini, han odasında bakir tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını, büyük siyah gözlerini, her an bu uğultulu davete koşmaya hazır bir ürperme ile arar, sonra onun sadece boşluğun bir aynası olduğunu görünce kalkar, kâbuslu bir rüyadan çıkar gibi kayaların dev gölgeleri arasından, her adımda sendeleyerek, koşmaya çalışırdı.
>
> Fakat bu sert kaya parçaları hayattan ebediyen uzaktılar; rüzgar eser, yağmur yağar, zerre zerre ufalırlar, dev cüsselerinde derin izler oluklar peydahlanır, fakat hiçbiri onlardan *ilk felaketin eliyle yoğrulup kaldıkları hali gideremezdi. Onlar hayat yolunun üzerinde soracak hiçbir belli sualleri olmadığı için, her suali birden soran sonsuz zamanın içinden gelmiş, zalim, haşin sembollerdi* (37-38, abç).

Gürbilek, Tanpınar romanlarında aynanın rolünden söz ederken, "orada dış dünya, orada dışarısı, rüya görenin geç-

mişini aydınlatan simgelere, terimlere dönüşmüştür çoktan. Orada dışarısı bir aynadır; aynada görülen, bakanın kendi yüzüdür," der.[64] Gerçi Gürbilek bunu Tanpınar'ın rüya estetiğini betimleyen en temel paradoksa işaret etmek için söyler, ama bu gözlemiyle Tanpınar'daki anlatı ve zaman arasındaki ilişkiye de ışık tutar. Ayna, parçalanmış zamanın en bölünmeyecek atomunu, bireyini yansıtan bir satıhtır. Kişiyi kendi bireysel tarihine hapseder. Rüya, bu çekirdek zamana bir kat daha ekler: Mitik kolektif zamanı, insanlığın toplu tecrübesinin bireyin belleğinde biçimlenen anıları. Ama buradan gidilecek üçüncü katman, ya da boyut, dilsizdir, bilinçsizdir ve hatta belki insansızdır. Kaya gibi.

Huzur'da, Mahur Beste'yi hem musiki hem bitmemiş bir metin olarak buluruz. Behçet Bey kıskançlıktan karısının aşığı zannettiği Doktor Refik'i saraya ihbar etmiş, fakat Refik'in ölümünden sonra bile kıskançlıktan kurtulamamış, Atiye'nin hastalanıp da hasta yatağında *Mahur Beste*'yi mırıldandığını duyunca ağzına birkaç defa vurarak belki de Atiye'yi öldürmüştür. Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Bey'in eseridir fakat aile içinde uğursuz sayılır. Gene de bu ailenin kişileri, kendilerini bu bestenin karşı koyulamaz cazibesinden kurtaramazlar, "Çünkü Mahur Beste küçük ve kısa şeklinde insanın tenine yapışan o acı çığlıklardan biri"dir ve Mümtaz'a göre, "insanı büyük mânâsında kaderle karşılaştıran bir parça"dır (67). Bu kader, romanın sonuna doğru, Nuran ve Mümtaz'ın hazırladıkları bir musiki akşamında karşılarına Suat olarak çıkacaktır:

> Nuran içindeki didişmenin arasından kendi hayatına ve etrafına yeni bir gözle baktığı bu günlerde, bu garip aile yadigârının bütün iç hayatını idare ettiğini, ömrüne büyükannesinin hâkim olduğunu gördüğünü anladı. Sade kendisi değil, bütün aile böyleydi. Hepsini, kendilerinden çok evvel,

> geçmiş bir takvim yaprağına ait bir akşama benzeyen bu aşk macerası terbiye etmiş, onlara ve etrafındakilere *yaradılışlarına göre ayrı ayrı kaderler* hazırlamıştı. Şimdi sıra kendisinindi. Kendisinin ve Mümtaz'ın! Mahur Beste'nin altın kafesi arkasında onların gölgeleri çırpınacaktı (166-67).

Ayrıldıktan ve Suat'ın intiharından sonra, Mümtaz Nuran'ı bir tür sükûnetle düşünebilir çünkü, "mücrim, zalim, insafsızca kayıtsız, sade insiyaklarının peşinde koşan varlık, bu çehrelerin en zalimi ve en yalancısı ortadan çekilmişti" (72). Bu Suat'tır. Ama Suat, Mümtaz'ın bölünmüş kişiliğinin karanlıktaki yarısıdır. Yani kader, gene kişisel ve kaçınılmaz psikolojik yapıdır. Nitekim Suat öldükten sonra bile Mümtaz bölünmüş kişiliğinden kurtulamayacak, romanın sonunda deliliğe ilk adımını atacaktır: "Hakikat şuydu. Mümtaz, Binbir Gece'deki eskicinin hikâyesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşıyordu" (74). Ve ancak musikide bütünleştiğini hisseder: Nuran'a olan aşkını da bu zamandan, bu dünyadan, hareketten ve onları kovalayan kaderden uzak, bir başka zamanda, musikinin zamanında yaşamaya çalışır:

> Fakat hazzın en keskini, tabii azabın da, insanı gafil avlayan bir musiki parçasının içinde uyanan Nuran'larda idi. Nağmenin arabeskinde veya musiki cümlesinin altın yağmuru içinde, bir oluşla geldikleri, onun arasında gömülüp kayboldukları, yaşadığımızın üstünde bir zamanın fasılasından ona baktıkları ve güldükleri için hatırlamanın şekli değişir, adeta daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri olurdu (215).

Ama Suat'ın sinik maddeciliği onun peşini bırakmaz:

> Sen bir noktaya çekilmiş orada yaşıyorsun. Geniş ve parlak hayallerin var. Zamana hükmedeceğim diyorsun. [...] Eminim ki senin için ölüm bir fırında iyice piştikten sonra, tıp-

kı bir müzede muhafaza edilen eşya gibi ebediyette daha parlak, daha kendisi olarak beklemektir. Öyle değil mi? Ve sen ölümden iğrenmezsin. Onu güzelin ve aşkın kardeşi olarak görürsün. Hiç ölümün iğrenç bir şey olduğunu düşündün mü? İğrenç bir çürüme ve kokma!.. (352, 354).

Kendinde barındırdığı bütün bu çelişkili parçalanmış zamanlarla Mümtaz hiçbir yer ve durumda huzur bulamayacaktır. "Muzdarip ve huzursuz bir ruh" olarak şiire ve aşka kavuşmaya çalışan Mümtaz, "birkaç rüzgârda birden parçalanarak" delirir (406).[65] Belki de sonunda Mümtaz'ın hastalanması ve delirmesi, parçalanmaz zamana kavuşamadığı, parçalanmış dünyevi zamana da katlanamadığı içindir.

Peki, *Huzur*'la *Mahur Beste* tamamlanmış oluyor mu? Bir ölçüde, evet. Ayrılığın ve ölümün, yazılamayacak zamanın simgesi olan *Mahur Beste*, *Huzur*'da 'zaman' felsefesi olarak anlatımını buluyor, ama bu felsefe roman olarak *Huzur*'u yıkıyor; felsefe uygulamayı baltalayınca, yazılan her sayfa, *Mahur Beste*'nin yazılamayacak sayfalarıyla yadsınınca (çünkü zamansızlık yazılamaz) *Huzur* da elbette "huzursuzluğun romanı" oluyor.[66]

Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde gene yaşam-sanat-anlatı-zaman ilişkisine döner. Bu romanda anlatı "saat ayarı" teması çerçevesinde gelişir. Halit Ayarcı'nın saatleri ayarlama enstitüsünü şarlatanca bir toplum mühendisliğinin hicvi olarak gören eleştirmenlere karşı çıkan Oğuzertem, bu romanın Tanpınar'ın diğer romanlarından farklı olmadığını, hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ancak *Mahur Beste* metninin anahtar sembolleriyle okunabileceğini ve Hayri İrdal'ı sunan dilin Behçet Bey'i sunan dille benzerliğini gösterir.[67]

Romanın son bölümü Hayri İrdal'ın saatleri ayarlama enstitüsü için yapılacak bir binanın mimari projesini çizmesiyle

ilgilidir. Bu bölüm yaşamın kurmacayı izlediği abes olayların bir devamı gibi görünmekle birlikte, birdenbire, Halit Ayarcı ile Hayri İrdal ilişkisi yeni bir boyut kazanır. Çünkü "saat" sözcüğü, burada bir harf noksanıyla, ama son derece kasıtlı bir biçimde 'sanat' sözcüğünü çağrıştırmak üzere kullanılır.

Enstitütü binası için Halit Ayarcı'nın önerisiyle bir yarışma açılır Gene Halit Ayarcı'nın ısrarıyla, yapılacak bina projesinin "müessesenin mahiyetine ve adına uygun bir şekilde orijinal ve yeni üslûpta" olması şart koşulur. Bu şartlara Hayri İrdal sırf ukalalık olsun diye, binanın adına "dıştan ve içerden uygun olması" koşulunu ekler.[68] İşte bu son koşuldur ki birçok mimari çizimin reddedilmesine neden olacaktır. Çünkü Halit Ayarcı, gelen çizimlerin hem dıştan hem de içeriden uygun olma koşulunu karşılamadıklarını düşünür. Burada açıkça çağrıştırılan, sanat eserinin biçim ve öz uyumudur. Halit Ayarcı bütün projeleri, "bunlar herhangi bir binada yapılabilecek şeylerdir. Bunun neresi modern ve neresi saat?" diye reddeder (287). Bu cümlenin 'Neresi modern ve neresi sanat'ı çağrıştırma kastıyla yazıldığını düşünebiliriz (vurgulama benim). Halit Ayarcı, ısrarlarında daha da ileri gittiği zaman, sürekli şunu tekrarlar: "Saat fikrinin binanın bünyesine girmesini istiyoruz. Onunla birleşmesi lazım! Lehim ve ek istemiyoruz" (287). Gene açıkça uyumlu ve organik bir bütün olan modernist sanat nesnesi idealinden söz ediliyor burada, ya da bu çağrıştırmak isteniyor. Ve daha ileri gidip, Halit Ayarcı'nın aşağıdaki konuşmasındaki saat sözcüklerini sanat diye okursak, Tanpınar'ın zaman-saat-sanat saplantısını bir kendi kendini parodiye dönüştürdüğünü düşünebiliriz. Köşeli ayraçlar içerisinde verilen metin benim gözlemlerimdir:

> Saatleri Ayarlama Enstitüsü şimdiye kadar vâdettiği her şeyi yaptı[...] . Vakıâ şehrin saatleri, ne de hususi saatler hâlâ

gereği gibi muntazam işlemiyor. Fakat insanlarımız sık sık saate bakmaya [sanata bakmaya?] ve vakti ölçmeye [sanatı değerlendirmeğe?] alıştılar. Bugün bir milyon köylü çocuğunun kolunda bizim sattığımız oyuncak saatler var! [Muhtemelen köy enstitüleri kökenli sanat denemelerini kastediyor]Hiçbir bir faydası olmasa sıkıştıkları zaman rehine verebilecekleri veya satabilecekleri az çok para eder bir malları bulunacak demektir. [Pek de değerli olmayan ama popüler olan tabloları kastediyor olabilir] Saat süsünü kadınlarda bilezik şeklinden çıkarttık. Alelulûm mücevher süslere tatbik ettik. Bilhassa bizim icadımız olan saatli jartiyerler bütün dünyada rağbet kazandı. Siz bu jartiyerlere pek itiraz etmiştiniz. Ancak müzikhollerde kullanılır diyordunuz. Halbuki şimdi İstanbul'da böyle saatli jartiyer taşıyan binlerce hanım var. Dünyanın en zarif hareketleriyle yolda eteklerinin kaldırıp saatlerine bakıyorlar. [Batı romanının yüzeysel taklitlerini hicvediyor olabilir] Bütün bu muvaffakiyetler meydanda iken neden sözümden döneyim? Vakıâ bir saat sanayii henüz kuramadık. Amma saat ithalini kolaylaştıran birtakım tedbirlerin alınmasına bile sebeb olduk (288).

Halit Ayarcı'nın bu ısrarlı tutumu karşısında ümitsizlikle sorar Hayri İrdal:

- Peki amma, dedim, nasıl yapılacak? Saat bünyeye nasıl girecek? Yani yapının bünyesine?

- Bilmiyorum, dedi, orasını ben de bilmiyorum. Mimarların işi. Onlar düşünsün. Daha doğrusu sizin işiniz bu. Madem ki siz koydunuz o şartı, siz düşünün (289).

Sonunda, herkesin projesi reddedilince iş Hayri İrdal'a düşer. Hayatında hiç mimari proje çizmemiş olan Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın ısrarlı yönlendirmeleriyle bu işe de so-

yunur. Ama bir türlü bir plan düşünemez. Nihayet karısının Mübarek'in sözünü etmesiyle aradığı ilhamı bulur. Binayı Mübarek'ten esinlenerek çizecektir. Bu bir Batı-Doğu sentezi olacaktır:

> Saat fikrini tam verebilmek için giriş kapısına da tam bir kadran manzarası verdim. Altı metre irtifaında olan bu kapıda kadranın bu tarzda tanzimi beni epeyce yordu. Herhangi bir dikdörtgenin kenarlarına rakamlar koymakla hiçbir şey elde edemezdim. Başka bir şey bulmak lazımdı. Bursa'ya Konya'ya kadar gittim. İstanbul camilerini dolaştım. Bütün kapı şekillerine baktım. Fakat hiçbiri benim işime yarayacak şeyler değildi. Daha doğrusu hepsi düzgün, iyi işlenmiş dik dörtgenleriyle harikulade şeylerdi amma, benim aradığıma cevap vermiyorlardı. Nihayet bir gece küçük İstanbul camilerinden birinin yana doğru kaldırılmış perdesi bana bir fikir verdi. Akreple yelkovandan bir perde gibi istifade edecektim (291).

Halit Ayarcı projeyi büyütür. Saat evlerden bütün bir mahalle kurmak istemektedir. Buna herkes karşı çıkar. Enstitütü maketini o kadar beğenmiş olan bu insanlar, sıra kendi evlerini saat biçiminde inşa etmeye gelince itiraz ederler. Halit Ayarcı büyük bir düş kırıklığına uğrar ve yalnızca bu projeyle değil tüm saatleri ayarlama enstitüsü projesiyle ilgisini keser. Hayri Irdal'la bile artık konuşmaz, telefonlarına çıkmaz, randevu isteklerini geri çevirir. Roman Hayri Irdal'ın, "O geceden sonra Halit Ayarcı'yı ancak, korkunç otomobil kazasından sonra kaldırıldığı evinde, yatağında görebildim," sözleriyle biter. Daha doğrusu bitmez. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü sanat*'ın ayarının bulunamayacağı mesajını iletir. *Mahur Beste* gibi. Bu tür bir sanat anlayışı da romanın ruhuna aykırı bir şey değildir; çünkü roman bitmeyecek arayışların, sürekli sorgulamanın, huzursuzluğun ve

çözümsüzlüğün ve elbette, parçalanmış zamanların, uçup giden kaygan anların anlatısıdır. Bu bitmeyecek anlatılar, Tanpınar romanlarında "taksim kabul etmemiş zaman"ın tehditkâr boşluğuna direnmenin tek yoludur.

4. Kaygan zaman parçalarında kriz anlatıları: *Dar Zamanlar*

Tanpınar'dan sonra modern Türk romanına damgasını vurmuş romancılardan zaman/yaşam/anlatı üçlüsüne hem düşünsel hem de taktiksel olarak eğilmiş önemli romancılarımız arasında Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu vardır. Kriz anlarında yoğunlaştırdığı anlatılarıyla özellikle Ağaoğlu, saatin tıktakları arasındaki o tanımlanamaz ânın insanın varoluşundaki önemini anlatır. Üst başlığı *Dar Zamanlar* olan üçlemesinde (*Ölmeye Yatmak*, *Bir Düğün Gecesi*, *Hayır*) Ağaoğlu bu anları şöyle betimler: "yanyana dizilebilen," "üstüste yığılabilen," "herbiri ötekinden çeşitli uzaklıklara konulabilen," "kırılmış, kaygan zaman parçaları."[69] Ve üçlemenin her kitabı bu "kırılmış, kaygan zaman parçaları" ya da kriz anlarıyla başlar. *Ölmeye Yatmak*'ta, intihar etmeye karar vermiş Aysel bu amaçla bir otel odasına kapanmıştır. *Bir Düğün Gecesi* Tezel'in, "intihar etmeyeceksek içelim bari" sözleriyle başlar. *Hayır*'da ise orta yaş bunalımında olan Aysel, "entelektüel intiharları" konusunda bir araştırma yapmaktadır. Ama konusuyla bilimsel bir mesafe almış olmaktan çok uzaktır; araştırması bir araştırmadan çok arayışa benzer.

İntihar düşüncesinin egemen olduğu an, açıkça kriz ânıdır; yaşamla ölüm arasındaki eşikte son bir hesaplaşma olarak değerlendirir bu kriz anını Ağaoğlu. Üç romanın da zaman şemasını bu hesaplaşmanın gerektirdiği biçimde tasarlar; kurgulamayı bu şemaya yaslar.

Ölmeye Yatmak'ın yer/zaman koordinatları Aysel'in bir

otel odasında geçirdiği bir saat yirmi yedi dakikadan (sabah 7:22 den 8:49'a kadar) oluşur. Ama bu anlatı zamanıdır. Anlatılan zaman ise, Aysel'in kişisel geçmişini de içine alacak bir biçimde, 1938'den 1968'e kadar ulusun geçmişidir. Otel odasında saatin tiktakları, bu otuz yılın Aysel'in belleğinde bıraktığı izleri, bilincinde açtığı yaraları sergilemek üzere yavaşlar; kişisel kriz anları (Aysel'in bir öğrencisiyle yatarak kocasına ihaneti) Atatürk'ün ölüm yılı olan 1938 yılından başlayan ulusal kriz anlarıyla iç içe geçer.

Ağaoğlu'na göre, insanlar da toplumlar gibi tarihin ideolojik akımlarından etkilenir. Ağaoğlu bu görüşünü, "tarihi yapan el seni de yaptı" şeklinde özetleyerek, seçtiği zaman dilimlerinde kişisel ve toplumsal krizleri örtüşmüş olarak vermesini gerekçelendirir. Bu toplumsal ve kişisel oluşumlara eşlik eden izlekler ise kimlik, cinsel baskı ya da bastırılma, özgürlük ve direniştir. İzleklerin değişik zaman ve kriz anlarında en beklenmedik bir biçimde yankılanışının, şimdiki bir ânın ansızın geçmişten bir anla örtüşmesinin birçok örneğinden biri, kafası karışık, "Galatasaraylı," "batı hayranı" Aydın'ın 'olmak' fiilini Fransızca olarak çektiği 1939 yılıyla, bu çekimin 'benim', 'sensin', 'odur' diye 1968 yılında, otel odasında Aysel'in bunalımlı bilincinde tekrarıdır. Cinsel yaşamla ulusal ideallerin Cumhuriyet kadının bilincinde nasıl karmaşık bir yumak halinde durduğunu Aysel'in öğrencisiyle yattıktan sonra ne yaptığına ilişkin anısı gösterir. O gecenin sabahında Aysel yataktan kalkıp pencereden Anıt Kabir'e bakar ve kocasını aldatmış olmanın suçluluk duygusu, iyi bir vatandaş olarak misyonuna ihanet etmişliğin uyandırdığı suçluluk duygusuyla örtüşür: "Okudum o kadar, öğrendim. Koştum, koştum... Neredeyse yoruldum. Nerdeyse bir köşede oturmak dönemi. Nerdeyse... Ama daha vatan... Kurtarmak, yüceltmek, öğrenmek, öğretmek, koşmak daha... Daha uygarlaşmak... Batı... Az gelişmiş... [...] Daha kurtar-

mak... Kurtulmak..."[70] Ölmeye yattığı zaman bile düşüncelerini günlük görev ve sorumluluklarından kurtaramayan Aysel, kendiyle hesaplaşması sonucunda intiharın özgürleştirici bir edim olmadığına karar verir ve krizlerle geçecek bir yaşamı yüklenmeye hazır olarak otel odasını terk eder.

Bir Düğün Gecesi'nde Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak*'ın çok katmanlı zaman yapısını daha da pekiştirir. Anlatı zamanı gene Ayşen'in düğün gecesini kapsayan birkaç saattir. Ama bu birkaç saatin üzerine 1971 darbesini hazırlayan ve darbenin sonuçlarının yaşandığı bir zaman parçası karabasan gibi çökmüştür. Aysel düğüne gelmeyi reddetmiştir; ama varlığı düğündeki kişilerin bilincinden yansır. *Bir Düğün Gecesi*'nde anlatı zaten bu kişilerin iç monologları üzerine kuruludur. Bu teknik de Ağaoğlu'na anlatının şimdisinde geçmişle geleceği birleştirme olanağını verir. İç monologlar bir bulmacanın parçaları gibi bir araya gelerek okuru anlatının mesajının duygusal olarak da entelektüel olarak da tek bütünleyicisi durumuna sokar. Zamanın ağırlığı, *Bir Düğün Gecesi*'nde *Ölmeye Yatmak*'tan çok daha yoğundur; karanlık bir geçmişten gelip gene karanlık bir geleceğe kapanan romanın kurduğu klostrofobik tarihten kurtulmak isteyen Tezel ve Ömer çareyi sürekli içmekte bulurlar. Ama içkili de olsalar, Tezel ile Ömer, sanatçı ile entelektüel, daha çok bir karabasana benzeyen bu düğünü yaşamın krizlerini göğüslemek üzere birlikte terk ederler.

Üçlemenin üçüncü kitabı olan *Hayır*'da Aysel'i bu kez bir başka törene hazırlanırken buluruz. *Boş Alanların Kullanımı* adlı çalışması için Özerk Milli Kültür Kurumu Bilim Hizmet Dalı Değerlendirme Kurulu'nun verdiği ödülü almak üzere giyinmektedir. Şimdi Aysel orta yaşlı ve oldukça bezgin bir profesördür. Hâlâ sevilip sayılmasına rağmen yılların ona mutluluktan yana cömert davranmadığını anlarız. Yalnızdır. Sevdiği iki erkek de onu terketmiş, kocası Ömer *Bir Düğün*

Gecesi'nin mutsuz gelini Ayşen'le evlenmiş, öğrencisi ve sevgilisi Engin ise siyasi sığınmacı olarak Avrupa'da kalmıştır. Diğer iki kitaba kıyasla üçlemenin bu son kitabında bunalım çok daha kişisel bir bakış açısından irdelenir. Ama gene de, anlatının gerisinde bu kez 1980 darbesi durur.

Hayır'ın anlatı zamanı, diğer iki romanınkinden biraz daha uzundur: Bir günü kapsar. Yalnız bu dairesel, başlangıç ânına geri dönen bir gündür. Ayrıca, bu günün her ânı geçmişle yüklü olduğu kadar geleceğe de açılımlıdır. Romanda zamanın kurgulanışı şimdi/geçmiş/gelecek'i senkronik biçimde temsile ulaşma çabalarını yansıtır ve Ağaoğlu'nun sıkça uyguladığı zaman biçemlerinin en karmaşık olanıdır.

Anlatı dörde bölünür. Birinci bölüm olan *Sabah*'da, Aysel'i yatağından kalkıp ödül törenine hazırlanırken buluruz. Berbere gitmek üzere evden çıkar.

İkinci bölümün başlığı *Öğleden Sonra*'dır. Bu zaman dilimi bizi Danimarka'ya, bir yaşlılar evinde çalışan Engin'e götürür. Engin'in anıları yoluyla, sabah Aysel'in anlatısındaki boşluklar ve noksanlar tamamlanır.

Üçüncü bölüm *Gece* başlığını taşır. Aysel ödül töreninde görünmemiştir. Kaygılı öğrencileri ile platonik hayranı bir yazar, Aysel'in mütevazi dairesinde toplanmış, dönüşünü beklemektedirler.

Dördüncü ve son bölüm *Öğlen*'dir. Bu zaman parçası bizi sabah Aysel'i bıraktığımız noktaya, berbere geri götürür.

Ama *Hayır*'ın zaman biçimi, bu kronolojik çevrimsel kurgudan ibaret değildir. Her bir zaman birimi -sabah, öğleden sonra, gece ve öğlen- kendi zaman katmanlarıyla derinleşir ve ötekinin zaman katmanlarıyla örtüşür: *Dar Zamanlar*'ın tanımındaki "herbiri ötekinden çeşitli uzaklıklara konulabilen kırılgan kaygan zaman parçacıkları," gibi.

Adalet Ağaoğlu'nun bu kurguyu nasıl gerçekleştirdiğine daha yakından bakalım.

Sabah: Aysel, sıradanlığa, yinelemeye HAYIR isyanını, büyük harflerle daktilosundaki kâğıda yazdıktan sonra, ödül töreni için giyinmeye başlar. Kıyafeti orta yaşın fiziksel durumunu sergiler: Bileği şiştir, bluzu dar gelir; dahası, küçük bir de lekesi vardır. Orta yaşın ağırbaşlı iç kapayıcılığından kurtulmak istercesine, bir çift ipek çorap çıkarır. Üzerleri pembe güllerle işli. Çoraplar annesine aittir ve daha giyer giymez kaçar. Aldırmaz. "İşte," der, "hazırım."[71]

Bu "hazırım"ın anlamı muğlâktır. Neye hazırdır Aysel? Ödül törenine mi, yoksa, *Tutunamayanlar*'ın Turgut Özben'inin çıktığı türden bir bir yolculuğa mı? Ve bu ifade, "hazırım," onu geçmişe, akademik konumunu kötüye kullanmaktan suçlandığı için bulunduğu mahkeme salonuna götürür. Ve birden onu şık bir butikte görürüz. Satıcı kızlar kendisiyle ilgilenmeyip daha büyük bedenleri bulabileceği başka bir mağaza önererek başlarından savarlar. Bu sahne de muğlâktır. Yakın geçmişte de olmuş olabilir, Aysel'in 'olabilir' diye hayal ettiği sahnelerden biri de olabilir. Aysel bluzundaki lekeyi bir eşarpla örtmeye çalıştığında, anlatının şimdisine dönülür. Ama eşarp onu gene hemen geçmişe, Ayşen'le buluşmasına götürücektir. Ayşen'in ona kocasıyla olan ilişkisini itiraf ettiği buluşmalarına. Bu buluşmanın anısı, daha eski bir anıyı, Ayşen'in düğününü çağrıştırır.

Aysel'in geçmişte dolaşan belleği bu kez onu Layana'nın intiharına ve kocasıyla tanışıp sevişiği yıllara götürür. Yazar arkadaşını anımsar. Akabinde iki sahne oluşur gözünün önünde. Bunlar da muğlâktır: Aysel'in hayal ürünü de olabilirler, yazarın yazdığı sahneler de. Bu sahnelerden birincisinde Ayşen ile Ömer'i kızlarını okula yollayan mutlu çift olarak görürüz. Alternatif sahnede ise Ayşen ile Ömer boğucu bir evlilikte hapsolmuş mutsuz bir çift olarak resmedilirler. Roman bizi Ayşen'le Ömer'e Aysel'e ihanetlerinden sonra ne olduğu konusunda kesin bir biçimde bilgilendir-

mez; ikisi de olmuş olabilir. Geçmişin olasılıkları da en az geleceğinkiler kadar muğlâktır. Böylece bu sabah saatlerine geçmişin, o ânın ve geleceğin olabilirlikleri sığdırılır ve seçim okura bırakılır.

Bu muğlaklık, *Hayır*'ın zaman kurgusunun çok önemli bir boyutudur. Romanın sonunda da zaten Aysel'in intihar edip etmediği, ya da edip etmeyeceği belli olmaz. Aysel'in intihar modeli de olasılıklara, dolayısıyla da yaşama kendini sonuna kadar açmış bir başka roman kahramanından, *Tutunamayanlar*'ın Turgut Özben'inden (Selim Işık değil) esinlenir. Aysel, intihar hakkında sürdürdüğü çalışmasında ısrarla, düzeltilmesine rağmen, Turgut Özben'i intihar eden kişiler arasında sayar. Demek ki dikkatimizi Turgut Özben'in seçimine çekmek istemektedir. Ağaoğlu da, başkişisi Aysel gibi, intiharı mutlak ve bütün bir başkaldırı, bir HAYIR olarak tanımlamak amacındadır. Bu, Aysel'in (belki de *Tutunamayanlar*'ın Orlic'inin *Hayır*'daki izdüşümü olan) Yenins'le sürdürdüğü diyaloglarla da doğrulanır. (Yenins, Yeni İnsan'ın kısaltılmışıdır.)

Yenins de muğlaktır. Denize açılıp sisler arasında kaybolma çağrısı suda ölüm, yeniden doğuş gibi çağrışımlarla yüklüdür. Bu çağrıda yaşlanma ve fiziksel çöküşe karşı bir kışkırtıcılık gizlidir. Ama Yenins'in bu iyimser çağrısı, Layana'nın intiharının anımsanmasıyla kararır. Yenins kurtuluşsa, Layana kıyamettir; Yenins ölümsüz gençliğe kaçışsa, Layana yenilgi ve ölümdür. Ve roman kahramanı yaşamın bu iki ucu arasındaki kriz anlarında sıkışmış kalmıştır.

Aysel keşfeder ki yaşam bir sona oynamaktır. Kar bazen insana bir çiçek sunar; bir zamanlar Kardelen'in Aysel'e sunduğu çiçek gibi. Ama Kardelen'in anısı da muğlâktır çünkü her seferinde beraberinde Layana'nın anısı ve Yenins'in hayaliyle gelir: Son'un birbirine zıt iki anlamıyla.

Kriz ânı, saatin tik ve takı arasındaki o belirsiz zaman par-

çası, hep bir anlamla yüklenme, bir sona yönelme ihtiyacıyla bezenmiştir Kermode'a göre.[72] Tak, insanların tik'i izleyecek 'anlamlı' bir sona duydukları ihtiyacın adıdır. Ağaoğlu'nun üçlemesinde başkişi Aysel, üç tak'a da HAYIR der.

Ölmeye Yatmak'ın tik'i izleyen tak'ı, hazır kimliktir. Aysel buna "hayır" der.

Bir Düğün Gecesi'nin beklenen sonu uzlaşmadır. Aysel bu uzlaşmada rol almaz bile.

Hayır'da anlamlı son, ya da 'tak', mite kaçıştır. Aysel bu kaçışa da, çok baştan çıkarıcı olmasına rağmen, direnir.

Ölmeye Yatmak'ta anlamlı son, Kemalist terimlerle belirlenmiştir: Vatana yararlı bir evlât olmak. Aysel'in intihar etmeye karar verdiği odada saatin tiktakları ilerlerken, tarihin tokmağının beyninde yankılanan vuruşları, onu düşünülebilecek her biçimde 'göreve çağırır'. İlkokuldaki Kemalist öğretmenleri Dündar Öğretmen'den başlayarak (romanın hemen tüm kişileri Dündar Öğretmenin öğrencileridir), bütün kişilerin yaşamına bir tek anlamlı amaç ya da son egemen olmalıdır: Atatürk'e layık Türkler olmak. Ali'nin solculuğu, İlhan'ın faşistliği, Ertürk'ün "söylenenden başka bir şey düşünmemeyi öğrendiği" askerliği, Aydın'ın hoppa yüzeyselliği, Behire'nin bağnaz ev kadınlığı, hep, bir biçimde, bu "Atatürk'e lâyık bir Türk olmak" formülüne uygun olduğu iddiasıyla savunulur.[73] Bütün bu kişilerin yapay büyüme ve bilinçlenme öyküleri, süreçlerin yapaylığına uygun yapay bir dille verilir. Aysel bile bir düş görünceye kadar bu yapay dilin tutsağıdır.

Ve düş:

> Doçentlikten profesörlüğe geçme sınavındaymışım. [...] Türkiye'nin nasıl kalkınıp kurtulacağı üzerine en kesin formülü bulmuşum. Mumya müzesi gibi bir yerdeyim. Bir ulu kapının önünde Viktorya Hanedanı'nın iki muhafızı duru-

yor. [...] Kendime büyük bir güvenle bu ulu kapıdan geçiyorum. [...] kendimi dar, uzun bir salonda buluyorum. Tam karşımda ince uzun bir masa bu salonu bir haç gibi kesiyor. Masanın ardında harmanilere sarınmış yeşil yüzlü bir dizi yaşlı adam. Onlar da kımıltısız duruyorlar. Fakat ben tezimi savunur savunmaz onların mumyalaşmışlıklarından çıkacaklarına kesin inanıyormuşum. Tezimi duyar duymaz harmanilerinin içinde birden canlanacaklar, yeşil yüzleri pembeleşip beyazlaşacak ve 'Yaşa!.. Yaşa!..' diye bağıracaklar... Atatürk beni alnımdan öpecek, diyorum kendi kendime. Sağ elinin işaret parmağını ileri doğru uzatarak, 'Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir ileri!' der gibi, 'Türk milleti! Hedefiniz bu bayanın gösterdiği yoldur, ileri!' diyecek... [...] Atatürk'ün yüzü yeşil değil ama. Kanarya sarısı. Üstünde de traktör kullandığı zaman giydiği geniş yakalı beyaz -ya da açık renk- kostümü var. Başında geniş kenarlı bir şapka. [...] Fakat Atatürk'le yaşlı profesörlerin önünde dururken bir de bakıyorum on yaşındayım. Ayaklarımda yılan derisi ökçeli iskarpinler... Eyvah, öğretmenlerim şimdi beni süs düşkünü bir kız sanacaklar, diye telâşlanıyorum. [...] Ata'nın ve on iki yeşil yüzlü profesörün karşısında bir süre oraya buraya koşmaya çalışırken topallıyorum. Topallaya topallaya bir şey arıyorum. Yazılı tezimi arıyormuşum galiba. Koşmam, acele etmem gerekiyormuş. Karşımdakiler sabırsızlanıyorlarmış. Ama ben hep topallıyorum. [...] Boynumdaki tilki kürkünün başı o sırada canlanıyor. Tilkinin ağzı habire çenemi ısırıyor. Konuşamıyorum. Tilkinin ağzı derdimi anlatmama engel oluyor. Tilkinin ağzını çenemden kovuyorum kovuyorum gitmiyor... [...] Ben böyle kırık ökçe, [...] tilkinin başıyla uğraşırken Atatürk birden kımıldıyor. Sol elinde tuttuğu deri eldivenini yüzüme doğru sallıyor. Ürkerek başımı kaçırıyorum. Ata, sönmekte olan bir ateşi yelpazeler gibi durmadan yü-

zümü eldiveniyle yelpazeliyor. Fırtınaya tutulmuşum sanki. Bir türlü gözlerimi tam açamıyorum. [...] Bu nedenle Ata'nın yüzünü güçlükle görebiliyorum. Yüzü sanki bir ocağın küllerini üfler gibi. Bir yandan üflüyor, bir yandan, 'Hani tezin? Göster bakalım tezini!' diyor. Çok zorluyor beni. Paralanıyorum, yoruluyorum, tükeniyorum, tilkinin başını kovuyorum; [...]Sağ yanındaki yeşil gözlü altı profesörle sol yanındaki yeşil yüzlü altı profesörün ellerindeki ağır, kocaman ciltler meğer kitap değilmiş. Birer yemek tabağıymış. Çatal bıçakları da var. Masanın çevresinde oturuyorlar bu kez. Çatal bıçaklarıyle tempo tutuyorlar: 'Getir tezini, getir teziniii!...' [...] Önlerine telâşla bir tencere dolma koyduğumun ayırdında değilmişim. Birden anlıyorum ki tezim değil, dolma tenceresi bu. Çok utanıyorum. Hele Atatürk'ten çok utanıyorum. O'na asıl tezimin bu olmadığını söylemek istiyorum. Ama Atatürk'ü göremiyorum. Atatürk olduğunu sandığım kişi, bir de bakıyorum bir avcı. Boynumdaki tilkiyi vurmaya çalışıyor. Bir av tüfeğini üstüme doğru çevirmiş, nişan alıyor. 'Canlı tilki değil o, müsamere kürkü, müsamere kürkü...' demek istiyorsam da sesim çıkmıyor. Tayyareci gözlükleri olan o avcı, üstüme üstüme nişan alıyor hep. Ay vuruldum, vurulacağım derken...[74]

Müsamere kürkü! Yalnızca bir dekor. Batı uygarlığının kapısından kendinden emin ve kararlı bir biçimde içeri giren Aysel'in bu tavrı topallayan çaresiz telaşıyla bozulur; düşünsel ürünü (tezi) bir tencere dolmaya dönüşür; bastırdığı cinselliği, cinsel kışkırtma ve saldırıyı simgeleyen tilkinin ağzının tehdidi altındadır; ve başkaldıran kadınlığı avcı rolündeki babanın, Atatürk'ün, hedefi haline gelerek bastırılır.

Çocuksu, çocuklaştırılmış, korkak, kendine güvenle kaygı arasında gidip gelen Aysel'in bu rüyasında bütün bir ulusun bilinçaltı gizlidir.

Ölmeye Yatmak'ın sonunda Aysel kültürel olarak tanımlanmış görev duygusundan silkinir ve krizlerle dolu bir yaşamla yüzleşmek üzere otel odasını terk eder.

Bir Düğün Gecesi'nde, sürekli dolup boşalan içki kadehleriyle ölçülen umutsuzluk dolu zaman, sanatçının (Tezel) ve aydının (Ömer) bunalımlı zamanını simgeler. Ödün vermeye "hayır" diyen Tezel ile Ömer, düğünü, ödünsüz yaşamayı simgeleyen Aysel'i bulmak üzere terk ederler.

Hayır'da bütün seçeneklerden yoksun bırakılmış bir Aysel'le karşılaşırız.

Seçeneksizlik, Aysel için krizin ve dolayısıyla da zamanın yok oluşudur. Muğlaklık artık bir seçim olanağına değil, son bir seçim olan intihara işaret eder gibidir. Dolayısıyla bu kitapta Ağaoğlu bu izleğin zaman kurgusunu yeni bir teknik ya da taktikle gerçekleştirir. Aysel evinden çıkmak üzeredir: "Dar, dik, kirli merdivenlerden dikkatli dikkatli iniyor. Her basamakta, geride bir şey unuttum mu duygusuyla. Önünde ise karlı, yağışlı bir gün var."[75] "Karlı, yağışlı bir gün" ifadesi, muğlâk bir ifadedir. Aysel'in yaşamında karlı ve yağışlı herhangi bir gün mü, özel bir gün mü kastediliyor, bu tamamen vurgulamaya bağlıdır. Aysel başka bir karlı günü, kocasının onu arabayla derse götürdüğü bir kış gününü anımsayarak kaygan sokakta yürümüye çalışır. Üstgeçide çıktıktan sonra düşer ve kendini geçidin dibinde kafası gözü yarılmış olarak yatarken bulur. Düşüp kaydığını zannederiz ama çok geçmeden anlarız ki kaza hayali bir kazadır; Aysel'in bir düşü, belki de sanrısıdır. Yürümeye devam eder. Başka anılar üşüşür. Yenins çıkar karşısına. Gelecek (Yenins) geçmişle iç içe geçer, yaşanabilecek şeyler yaşanmış gibi anlatılır. Ödül töreninden bir sahne, sanki ödül töreni olmuş da bitmişçesine canlandırılır. Ve Aysel sonunda berber salonuna ulaşır. Bu onu son görüşümüz olacaktır.

Geleceğin geçmişin bir parçasına, kazanın sanrıya, yaşanılan ânın geçmişin düş kırıklıklarına dönüşmesi, krize yer bırakmaz. Krizsizlik seçimsizlik, seçimsizlik de değişimsizlik demektir. Aysel için değişimin olmadığı yerde benlik de yoktur. Bunun anlamı da, "kanunun olmadığı yerde yargı, sevginin olmadığı yerde çocuk, yaşamın olmadığı yerde ölüm," demektir.[76] Bu yüzden Aysel bir kurtuluş mitine, Yenins'e sarılır. Boynu bir kızınkini, ağzı bir oğlanınkini andıran, kendisi derin ve sakin sular olan, cinsiyetsiz, zaman dışı bir varlıktır Yenins. Mükemmeldir ama bir mit, dolayısıyla bir kaçıştır.[77]

Burada, Ağaoğlu'nun kriz zamanlarından ve seçimden kaçıp mitik zamana sığındığı yorumunu yapabiliriz. Ama romanın bir sonraki bölümü *Gece*, bu yorumu doğrulamaz.

Aysel'in yazar arkadaşı, Aysel'in dairesinin merdivenlerini çıkarken ve Aysel'in dairesinde onu beklerken, dokuz tane intihar sahnesi düşler Aysel'in nasıl ölmüş olabileceğine dair. Hepsi di'li geçmiş zamanda anlatılan bu intihar sahnelerinde havagazı kokan bir odada çırılçıplak ve ölmüş, üç şişe uyku ilacı içtikten sonra banyoda ölmüş, mavi sabahlığının kuşağıyla kendini asmış, kanapede bilekleri kesik olarak ölmüş Ayseller görür. Ama bu sahneler, Aysel'in birden kapıyı açıp içeri girmesiyle ya da yazarla hiçbir şey olmamış gibi çene çaldığı sahnelerle dönüşümlü olarak verilir. *Gece* bu yüzden muğlâktır. Bu muğlâklık, bitmemişe, olabilecek olana ve sonsuz kaza ve kurgu olasılıklarına dönüşür.

> 'Düşündüğüm romanı hâlâ yazamadım Aysel.'
>
> 'Yazsaydın, bitmiş olurdu... her şey...'
>
> 'Tek bir an'ın, o en kısa sürenin romanını yazmak isterdim yine de...'
>
> 'Ama cancağızım, an'lar yazılamaz ki. O da değişir, yakaladığın an'da başka bir şeye dönüşür...'[78]

Ve roman muğlâk bir şekilde biter, en muğlâk zaman diliminde, yani öğlen. Aysel, Yenins'e olduğu kadar bütün anımsanmış geçmişe ve kurgulanmış geleceğe "hayır" der. Adalet Ağaoğlu, benim yorumuma göre *Hayır*'da mitik bir geleceğe sırtını döner, geçmişin acılarına "hayır" der ve muğlâk ân'ı kucaklar. Frank Kermode, "mitler, ritüel şemalarıyla işlevlik kazanır," der ve devam eder:

> Ki bu da olan ve olacak şeylerin bütünsel ve uygun açıklamaları olduğu varsayımına dayanır. Mitler, değişmez tavırların taşıyıcısıdır. Romanlar ise keşfetmek, araştırmak üzere yazılır; ve romanlar anlam gereksinimleri değiştikçe değişir. Mitler durağanlığın, romanlar değişimin aracıdır. Mitler mutlak, romanlar, koşullu kabullere davetiye çıkarır. Mitler anlamı kayıp bir zaman düzeninde arar, iyi romanlarsa şimdiyle buradanın anlamını deşer.[79]

Hayır bize Aysel'e ne olduğunu 'bildirmez'. Ama yazarının krizi seçtiği bellidir. Bu kriz, ne sanatın, ne de tek tek bireylerin yaşamının tüketebileceği "kaza ve olasılık"tır. Eğer roman gündelik olana, bu kaza ve olasılığa en yakın düşen anlatı biçimiyse, krizler kurguyla yaşamın kesişme noktalarıdır. Ve yaşam seçimleri, kurgu seçimleri kadar tükenmezdir. Diderot'dan John Fowles'a romancılar bu seçimlerin tüketilemeyeceğini bilerek yazdılar ve her ne kadar *Jacques le fataliste*'in inatçı Jacques'ı her şeyin "yukarıda" yazılı olduğunu tekrarlasa da, insanın onuru, her krizi "aşağıda" karşılayarak seçim yapmayı gerektirir.

Üçüncü Bölümün Notları

1 Proust'un romanının başlığındaki *recherche* sözcüğü hem 'arayış' hem 'araştırma' anlamına gelir. *A la recherche du temps perdu*, yay. haz. Pierre Clarac ve André Ferré (Paris, 1954).

2 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön* [*Laocoön. Nathan the Wise. Minna von Barnhelm* içinde, yay. haz. William A. Steel, çev. W. A. Steel ve Anthony Dent (Londra, 1930; 1967), ss. 3-110]. Diderot da, *Ansiklopedi*'ye yazdığı 'Kompozisyon' başlıklı makalesinde edebiyatı bir zaman sanatı olarak nitelendirirken, kurguyla zamanın özdeşliğinin farkına varan ilk yazarlardan olduğunu kanıtlar ve *Jacques le fataliste*'te bu özdeşlikle bilinçli olarak oynar. *L'Encyclopédie; ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers* (1751; Paris, 1959).

3 Lessing, *Laocoön*, s. 31.

4 James Joyce, *Ulysses* (1922; Harmondsworth ve Londra, 1968; 1976), s. 42. Stephen'ın kullandığı ifade, "ineluctable modality of the visible"dır. Joyce'un aynı paragrafta çarpıştırdığı *nacheinander* ve *nebeneinander* Lessing'in *Laokoön*'una atıftır. İlerideki sayfalarda Joyce'un uygulamasından örnek vereceğim. *Ulysses*'in Türkçesi için bkz., çev. Nevzat Erkmen (İstanbul, 1996; 1999), s. 67.

5 Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), s. 5, abç. Friedrich von Schiller, "Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1793-94" (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar, 1793-94) başlığı altında toplanan mektuplarında bütün anlatı zamanlarının aslında sanatçının oyun güdüsüyle (*Spieltrieb*) gerçekleştirdiği bir şimdiki zamanlaştırma (*vergegenwärtigen*) olduğunu Barthes'dan çok önce öne sürmüştü. Schiller, *Sämtliche Werke*, yay. haz. Joseph Eiselein (Donauöschingen, 1825-29), cilt 12, s. 58.

6 Anlıklaştırmalar kadar ilginç olmasa da, anlatı ve zamandan söz ederken anlatı zamanı ile anlatılan zaman ayrımından söz etmeliyiz. Ayrıca, eğer anlatıyla zaman ilişkisini her bakımdan kuşatmak istiyorsak, bu iki zamana bir üçüncüsünü eklemeliyiz: Okuma zamanı. Okuma zamanı kuşkusuz eldeki kitabın uzunluğu ve okurun okuma alışkanlığına göre değişen bir zamandır. Ama birçok anlatıcının, çeşitli anlıklaştırmalarla, bu zamanı da dramatikleştirerek okurla diyaloğun parçası haline getirdiğine yukarıda değinmiştim. Günther Müller, *Morphologische Poetik* [yay. haz., Elena Müller (Tübingen, 1968)] adlı kitabında Goethe ve Schiller'in anlatı ile zaman arasında kurdukları ilişkiden yola çıkarak *Erzählzeit* (anlatı zamanı), *erzählte Zeit* (anlatılan zaman) ayrımını yapmış ve bu ayrım edebiyat eleştirisi terminolojisine girmiştir. Bu ayrımı bir örnekle açıklamak gerekirse, herhangi bir öykünün başlangıcından sonuna

geçen zamana 'anlatı zamanı', ama bu zaman içine sığdırılmış geri dönüşlerle anlatının kapsadığı zamana 'anlatılan zaman' denir. Örneğin, bir koltukta oturup beş dakika süreyle geçmişini anımsayan ve bu beş dakikanın sonunda ölen bir adamın öyküsünün anlatı zamanı beş dakikayı, ama anlatılan zamanı, bütün anımsadıklarını kapsar. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, cilt 2, s. 78'de [çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer (Chicago ve Londra, 1985)], edebiyatın kısa bir âna bütün bir yaşamı sığdırmayı başarabilen bir sanat dalı olmasıyla açıklar anlatı zamanı ile anlatılan zamanı. Anlatı zamanının, anlatılan zamanla ilişkisinin en ayrıntılı incelemesi ise, kuşkusuz, Gérard Genette'in Proust'un *Recherche*'indeki zaman meselesini ele aldığı *Figures III* adlı yapıtıdır [(Paris, 1972); *Figures III*'nın "Discours du récit" adlı Proust bölümünün İngilizce çevirisi *Narrative Discourse* başlığıyla yayımlanmıştır [çev. Jane E. Lewin (Ithaca, NY, 1980)]. Genette anlatılan zamanın anlatı zamanına montajında, Proust'un yapıtı bağlamında, *prolepsis* (sonradan olan şeylere anlatının şimdisinde değinme), *analepsis* (olayın şimdisini anlatırken eskiye değinme) ve *metalepsis* (dönüp eskiyi anlatırken sonradan olanları ekleme) gibi zaman kaymalarının tam bir şemasını çıkarır. Genette'in gerçekleştirdiği, anlatının 'grameri'dir. Gramer kategorilerinin ötesinde ise, anlatı zamanıyla anlatılan zaman arasındaki farkı, yaşamın sanata dönüştürülmesinde ortaya çıkan bir fark olarak betimleyebiliriz. Yaşam sanata dönüşürken, geçmişin o zaman olduğu gibi yakalanmasına olanak yoktur; çünkü anımsayan sanatçı artık anımsadığı o geçmiş andaki kişi değildir. Böyle olunca, geçmiş zaten yakalanması olanaksız bir biçimde yitmiştir. Bu bakımdan, geçmiş zamanın peşinden giden Proust, aynı zamanda yitik metinlerin de peşinden gitmeye, şimdiyle geçmiş arasındaki o asla kapatılamayacak farkı, tamamlanmamış ve tamamlanamayacak metinlerin yarattığı sürekli yazma/yaratma arzusu olarak yaşamaya mahkûmdur. Proleptik, analeptik ve metaleptik anlatı kurgusunun Türk romanında en ısrarlı uygulayıcısı Orhan Pamuk'tur.

7 Félix Martinez Bonati, *'Don Quijote' and the Poetics of the Novel*, çev. Dian Fox ve F. M. Bonati (Ithaca, NY ve Londra, 1992), s. 81.

8 *Jacques le fataliste*'te Diderot bize Jacques'ın 1745 yılında Fontemoy Savaşı'nda dizinden yaralandığını söyler. Oysa başka bir yerde, yirmi yıldır topal olduğundan söz eder. O zaman Jacques'ın öykülerini anlattığı tarih ancak 1765 olabilir. Gelgelelim, öykülerinde, 1755'de öldüğü bilinen Mandrin'den hâlâ yaşıyormuş gibi söz eder. Burada Diderot kuşkusuz Cervantes'in zaman hatalarını bilerek tekrarlıyor; anlatı zamanının ne denli anlatıcının keyfiliğinde olduğuna işaret ediyor, kurgulamadaki yeni özgürlüğü görünür kılıyordu. Diderot, *Jacques le fataliste* (Paris, 1993), ss. 13, 17.

9 Roman türünün ortaya çıkışıyla, romanstan farklı olarak, anlatı zamanının belirlenmesi, Bakhtin dahil birçok eleştirmenin gözünden kaçmamış ve bu, romanı romanstan ayıran önemli öğelerden biri olarak vurgulanmıştır.

10 Fielding, *Joseph Andrews* II. 1 [*Joseph Andrews; Shamela*, yay. haz. Martin C. Battestin (Boston, 1961)].

11 Fielding, *The History of Tom Jones* II. 1 (1749; Londra ve New York, 1994).

12 Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, yay. haz. Graham Petrie (1759-1767; Harmondsworth, 1967; 1985), I. 22, s. 95.

13 Sterne, *Tristram Shandy*, IX. 8, s. 582.

14 Sterne, *Tristram Shandy*, I. 14, s. 65. Aşağıda anlattığım bölüm için bkz. I. 2.

15 Yorick'in yazdığı vaazlar aslında Sterne'ün vaazlarıdır.

16 Sterne, *Tristram Shandy*, II. 8, s. 122.

17 *Tristram Shandy*'de zaman konusunun ayrıntılı bir incelemesi için, bkz. A. A. Mendilow, *Time and the Novel* (Londra, 1952) ss.159-99.

18 Viktor Shklovsky'nin 1929'da Moskova'da yayımlanan 'Düzyazı Kuramı Üzerine' (*Theory of Prose*) adlı kitabında yer alan *Tristram Shandy* yorumu, Formalist kuram için önemi dışında, roman kuramında da kilometre taşı sayılır. Rus Formalistlerinin önde gelenlerinden Shklovsky *Tristram Shandy*'yi "en tipik roman" olarak nitelediği bu çalışmada, Sterne'ün eserine bu payeyi, romanın taktiklerini açıkladığı için uygun görmüştür. Shklovsky'nin ayrıntılandırdığı taktiklerin tümü aslında zamanı kurgulamanın türlü yollarının denenmesinden başka bir şey değildir ve gerçekten de romancının elindeki yeni bir silahı fark etmesinin ve bu silahla oynamasının tüm heyecanını yansıtır. Yazısına, "ben burada *Tristram Shandy'yi* roman türünün genel kanunlarını gösteren bir örnek olarak kullanıyorum," diye başlayan Shklovsky, Sterne'ün anlatıda bir devrim yaptığını ileri sürer. Bu devrim, yazma taktiklerini açık ederek kurgulamasıdır anlatısını. Shklovsky'ye göre *Tristram Shandy* her şeyden önce kendi yazılışını anlatının konusu, teması ve amacı haline getirmiş bir kitaptır. Kuşkusuz *Tristram Shandy* bu yanıyla çarpıcı ve eğlendirici bir kitaptır, ama bence önemi bundan ibaret değildir. Sterne'ün başyapıtı aynı zamanda epistemolojik bir geçişi anlatıyla sorunsallaştırdığı için önemli bir kitaptır. Viktor Shklovsky, "The Novel as Parody," *Theory of Prose*, çev. Benjamin Cher (Normal, Ill., 1990), ss. 147-70.

19 Cervantes, zamanında kitabının bu niteliğinden ötürü eleştirilmiş, hatta *Don Quijote*'nin bazı baskılarından *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi* çıkarılmıştı. Buna tepki olarak Cervantes İkinci Kitapta sapmalardan kaçınmaya dikkat edeceğini söylese de, bunu elbette başaramaz. "Onun, geçmişte kaybolmuş ve unutulmuş şövalyeliği günümüzde yeniden canlandırmak konusundaki şerefli amacı sayesinde, bugün biz, her türlü eğlenceden yoksun bu kuru çağımızda, yalnızca kendisinin özgün serüvenlerini okumuyoruz, aynı zamanda bu serüvenlere karıştırılmış bir sürü başka olay ve öykünün de tadına varıyoruz. Çünkü bir çok bakımdan, bu olay ve öyküler, asıl öyküden hiç de daha az özgün ve orijinal değildirler. Şimdi ise, ipliğini eğirdiğimiz, taradığımız ve makarasına sardığımız, asıl öykümüze dönebiliriz." *Don Quijote*, I. 28.

20 Sterne, *Tristram Shandy*, II. 17.

21 Sterne, *Tristram Shandy*, II. 17.

22 Sterne, *Tristram Shandy*, IV. 13.

23 Frank Kermode, *The Sense of An Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Londra, 1977), ss. 35-64.

24 Sterne, *Tristram Shandy*, III. 23.

25 Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York, 1975), ss. 83-85.

26 *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'nun Cervantik bir roman olduğuna önceki bölümde değinmiştim.

27 Diderot, *Jacques le fataliste*, s. 13, abç. Bu romana atıflar bundan sonra sayfa sayısıyla metnin içinde verilecektir.

28 Bu da doğrudan *Tristram Shandy*'deki Trim'in öyküsünden aktarma. Orada hedefini bulması mukadder olan top mermisi Trim'e isabet etmiştir diye geçer. Bkz. yukarıda, n.8.

29 "Nedir hayat? Bir zaman! Nedir zaman? Bir kaza. Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat." Orhan Pamuk, *Yeni Hayat* (İstanbul, 1994), s. 273.

30 Süha Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım," *Defter* 23 (1995): 120-34.

31 Paul Ricoeur, belki de yirminci yüzyıl anlatılarının bu özelliğinden esinlenerek üç tür zaman kurgusu olduğunu söyler. *Time and Narrative* adlı üç ciltlik kitabının birinci cildinde biçimlenmemiş bir zaman parçasından (prefigürasyon), olaylarla biçimlenmiş zaman parçalarını ya da süreçleri (konfigurasyon) ayrıştırır. Aynı yapıtın üçüncü cildinde ise bu biçimlenmiş süreçlerin sonradan hatırlandıkça geçirdiği değişimleri (refigürasyon) anlatır. *Time and Narrative*, 3 cilt, çev. Kathleen McLaughlin

ve David Pellaner (Chicago ve Londra, 1984-1988).

32 Dorothy Van Ghent, *The English Novel: Form and Function* (New York, 1953), ss. 153-71.

33 Van Ghent, *The English Novel*, s. 153.

34 Yirminci yüzyılın başında *Bildungsroman* yapısı sıradan bireylerin değil sanatçıların formasyonunu anlatmakta kullanıldı. *Künstlerroman* dediğimiz bu alt türde zaman öğesi *Bildungsroman*'ın çizgiselliğinden farklı olarak ileri geri gidişler, anımsamalar, geleceğe ilişkin beklenti ya da düşlerle modernist romanın zaman anlayışına uygun bir biçimde anlatıyı biçimlendirdi. *Künstlerroman*'ın en klasik örnekleri Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*; Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* ve Thomas Mann, *Tonio Kröger*'dir.

35 Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (Londra, 1994); çev. Taciser Belge *Adsız Sansız Bir Jude* (İstanbul, 1991).

36 Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Hamburg, 1967), ss. 108-16.

37 Woolf, *Mrs. Dalloway* (Londra, 1925).

38 Yirminci yüzyılın başında zamanın artık yeni bir biçimde algılanmakta olduğunu gösteren klasik bir çalışma da Wyndham Lewis'in *Time and Western Man* (Zaman ve Batılı Adam) (Londra, 1927) adlı kitabıdır. Lewis'e göre çağın en etkili düşünürü Bergson, en etkileyici düşünce de Bergson'un "öznel zaman" kavramı olmuştur. *Essai sur les données immédiate de la conscience*'da Bergson zamanın nesnel ölçümünün mümkün olmadığını, nesnel diye nitelendirilen bütün ölçümlerin aslında yanlış ölçümler olduğunu söylerken, zamanın egemen pozitivist söylemine neredeyse anarşist bir biçimde karşı çıkıyor. 'zaman' diye algıladığımız şeyin aslında bir akış, bir süreç, bir devam olduğunu ve bunu algılayan bir insanın yokluğunda da, zaman diye bir şey olamayacağını iddia ediyordu. [*Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, çev. F. L. Pogson (Londra, 1971).] Bergson bununla da kalmıyor, çağdaş romancıları zamanı, birbirine geçen bilinç süreçleri olarak kurgulamaya davet ediyordu. İçe dönüş ve benliğin sürekli akan izlenimlerin taşıyıcısı olarak algılanması, kişileştirmeyi de on dokuzuncu yüzyılda yapılmış oldukça dengeli ve oturmuş kimlikler olarak gerçekleştirmeyi anlamsızlaştırıyordu. Zamanın ve bilincin akışkanlığına koşut olarak benlikler de akışkan olarak görülmeliydi. Zaman ve bilincin bu akışkan ve göreli ilişkisini Bertrand Russell *The ABC of Relativity* (Göreceliğin ABCsi) (Londra, 1926) adlı yapıtında anlatınca modernizmin üzerine kurulduğu yeni bir epistemoloji de tescil edilmiş oldu. On sekizinci yüzyılın yeni insanı nasıl beş duyunun çevreyi algılaması üzerine kurulu bir insan kavramıysa, yirminci yüzyılın yeni insanının benliği de zaman ve mekânın göreli

algılanmasına göre kurulmuş bir kavramdı. Virginia Woolf, o ünlü gözleminde haklıydı. Yirminci yüzyılın başlarında bir noktada insan doğası değişmişti.

39 Woolf, *Orlando* (Londra, 1928), s. 69.

40 Woolf, *Orlando*, s. 55.

41 Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (Londra, 1983), s. 66. Bu yapıtın sayfa referans sayıları bundan böyle metnin içinde verilecektir.

42 Joyce, *Ulysses*, s. 42. İbareyi yukarıda, "görünenin kaçınılmaz devinimi" olarak anmıştım. Ayrıca bkz. Erkmen, çev., *Ulysses*, s. 67: "Görülebilenin kaçınılmaz kipliği." Aşağıda alıntılayıp tartıştığım bölüm İngilizce baskıda ss. 254-56'dadır. *Ulysses*'den alıntıları kasıtlı olarak çevirmeden bıraktım. Çünkü aşağıdaki tartışmanın anlamlı olabilmesi için Joyce'un cümlelerinde yarattığı ses düzeninin duyulması gerekiyor

43 "Every short space of time through very short times of space"in Erkmen çevirisi (*Ulysses*, s. 67) şöyledir: "Çok kısa boşluk zamanları arasında çok kısa bir zaman boşluğu." Bu pasajla bağlantılı olarak Joyce'un kör denecek kadar miyop olduğunu anımsayabiliriz.

44 M. Lemaire ile Ph.-J. Henri Lemaire referansı için bkz. Don Gifford (Robert J. Seidman yardımıyla), *'Ulysses' Annotated* (Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1988; 1999), s. 46 (3.21-22).

45 Bkz. Alain Robbe-Grillet, "Le 'Nouveau Roman'," *Dictionnaire de littérature contemporaine 1900-1962* (Paris, 1962), ss. 75-83. Ayrıca bkz. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Paris, 1963). Burada Diderot'nun, *Jacques le fataliste*'i bir anti-roman olarak sunduğunu anımsayalım.

46 Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon* (Paris, 1956).

47 Örneğin, John Fowles ve *French Lieutenant's Woman*. Zaman kullanımı çok irdelendiği için ayrı bir yer ayırmadığım bu romanda anlatı sürekli kesilerek yazarın okura hitabıyla anlıklaştırılır.

48 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes* (Paris, 1953), s. 11. Bu romana atıflar bundan böyle metnin içinde sayfa numarası olarak verilecektir.

49 Gerçi bu özdeşleştirme motifiyle de hafif alay eder Robbe-Grillet. Kentin sokaklarını dolaşıp dururken Wallas sanki her şeyi daha önceden görmüş ya da bu şehre eskiden gelmiş gibi bir duyguya kapılır. Kolektif insanlık bilincinin belleğindeki yansımalarıdır bu duygular. Bunun dışında hiçbir biçimde kişileştirilmez ya da bireyselleştirilmez Wallas; o bir 'herkes'tir çünkü ve sanki 'herkes' bir gün gelecek babasını öldürecektir. Ama mitin bu bire bir uygulanmasından ya da motifin demodeliğinden rahatsız olsa gerek ki, ufak ironilerle 'zekâ' gösterileri yapmayı da dener

Robbe-Grillet. (Galiba artık bu yazarı sevmediğimi gizleyemeyeceğim.) Wallas dolaşırken gözü bir gazete haberinin başlığına ilişir: "Medyum müşterilerini kandırdı." Oidipos mitinde Apollo'nun Oidipos'u kandırması söz konusu olmadığına göre, bu okurla yazar arasında ufak bir şaka olmalıdır: Bu kitabın yazarı, bu öyküyü çok ciddi bir ödipal öykü olarak yorumlamaya kalkan okurlarını kandırmış olacaktır demeye gelir herhalde. Dolayısıyla, Oidipos mitinin bu çeşitlemesinde, Robbe-Grillet'nin zaman ve rastlantıyı kurgulaması, bilinçaltındaki babayı öldürme güdüsüyle kentin sokaklarını arşınlayan Wallas'ın kaçamayacağı kaderinden daha ilginç olabilir. Saatler durup da saatin tiktaklarının yarattığı asılsız düzen ve belirlilik duygusu, planlama aldatmacası, kısaca, tümüyle sahte bir kıstasla ölçüp, biçip, kurguladığımız yaşamımız, bu temelsiz düzenlemecilikten kurtulduğunda neler olabileceği fikriyle flörtür belki de *Les Gommes*.

50 *Alain Robbe-Grillet: Le Roman de l'absence* (Paris, 1964), adlı kitabında O. Bernal bu romanı roman türünün fiktif yapısını bozma ya da çözme girişimi olarak açıklar.

51 Bilindiği gibi *palimpsest*, matbaa öncesi kültürde kağıt kıtlığında el yazması metinleri silip yerine yeni bir metnin yazılmasına, daha doğrusu böyle kullanılmış kağıda verilen addır. Ve yine bilindiği gibi, Stéphane Mallarmé'den sonra Freud *Interpretation of Dreams*'de bu imgeyle ruyaların oluşumunu temsil etmiş, imge Lacan'da da yerini bulmuştur. Lacan'ın bilinçdışı modelinin tümden palimpsest kavramı üzerine kurulduğu söylenebilir, fakat özellikle bkz., *Speech and Language in Psychoanalysis*, çev. (not ve açıklamalarla) Anthony Wilden (Baltimore ve Londra, 1968; 1981), ss. 21, 44, 108-109, 118-22, 131-33. Freud, "A Note on the Mystic Writing Pad," *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 19, yay. haz. ve çev. James Strachey (Londra, 1964), ss. 227-32; *Interpretation of Dreams*, *Complete Psychological Works* 4, s. 135, n.2. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris, 1945), ss. 368, 857. Derrida "*sous rature*" kavramını *L'écriture et différance* (Paris, 1967) ile *De la grammatologie*'de geliştiriyor. Açıklama için bkz. *Grammatologie* 1.1 ve Gayatri Spivak'ın İngilizce çevirisine yazdığı önsözde, ss. xiii-xiv ve devamı [*Of Grammatology* (Baltimore ve Londra, 1974; 1976)].

52 "yekpâre ve mutlak zaman": *Huzur* (1949; İstanbul, 1982; 1997), s. 81; "taksim kabul etmiş zaman": *Mahur Beste* (İstanbul, 1988; 1998), s. 32.

53 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 31.

54 Tanpınar'da çok belirgin parçalanmışlık izleğini inceleyen çalışmalar için, bkz. Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: *Huzur*," *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II* (İstanbul, 1987), ss. 370-80; Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı," *Defter*, sayı 23, 1995; Oğuz Demiralp, *Ku-*

tup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapıtı Üzerine Eleştirel Bir Deneme (İstanbul, 1993); Fethi Naci, *Yüz Yılın Yüz Romanı* (İstanbul, 1999).

55 Tanpınar, *Huzur*, s. 323, abç.

56 Jorge Luis Borges, "Tanrının Elyazısı," *Ölüm ve Pusula*, çev. Tomris Uyar (İstanbul, 1982), s. 39: "Bir gün ya da bir gece -benim günlerimle gecelerim arasında ne ayrım olabilir ki?- zındanın zemininde bir kum tanesi gördüm düşümde. Önemsemedim, yine uyudum, düşümde uyandığımda, zeminde iki kum tanesi vardı. Yine uyudum, kum tanelerinin sayısının üçe yükseldiğini gördüm. Böyle çoğalıyor, sonunda zındanı dolduruyorlardı, ben de o kum yarıküresinin altında ölü yatıyordum. Düş gördüğümü kavradım; büyük bir çabayla silkindim ve uyandım. Uyanmanın yararı yoktu; sayısız kum taneleri boğuyordu beni. Biri dedi ki: *Sen uyanıklığa değil, önceki bir düşe uyanmışsın. O düş, bir başka düşle sarmalıdır, o da bir başkasıyla ve bu böyle sonsuza kadar gider, sonsuz da kum tanelerinin sayısıdır. Geriye dönerken izlemen gereken yolun sonu yoktur ve sen bir daha gerçekten uyanmadan öleceksin.*"

57 Tanpınar, "Şiir ve Rüya," *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul, 1969), s. 22. Bu makaleye atıflar bundan böyle sayfa sayısıyla metnin içinde verilecektir.

58 Tanpınar, *Huzur*, s. 81, abç. Bu yapıta atıflar bundan böyle sayfa sayısıyla metnin içinde verilecektir.

59 Oğuzertem, "Fictions of Narcissism: Metaphyscial and Psychosexual Conflict in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar" [*The Turkish Studies Association Bulletin*, 14: 2 (1990): 223-33] ve "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım" başlıklı iki çalışmasında. Freud'dan Lacan'a psikoanalitik okuma yöntemlerini uygulayarak bu coğrafyanın çok ilginç bir yorumunu yapar.

60 Erol Köroğlu, "Upon the Threshold of What Is Gone and What Is Yet to Come: The Concept of Time in Ahmet Hamdi Tanpınar's Novels," başlıklı doktora tezinde (Boğaziçi Üniversitesi, 1994) bu musiki parçasının her üç romanda da "bütünlük, bütünlüğün aranışı ve bütünlüğün bulanamayışı" izleğini sürdüren bir laytmotif olduğuna dikkat çeker (s. 65).

61 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 25. Bu yapıta atıflar bundan böyle sayfa sayılarıyla metnin içinde verilecektir.

62 "Behçet Bey, sanki donuk parıltısında geçmiş günlerden bir şey ister gibi tekrar aynasına döndü. Kim bilir, belki de orada, Tarıdil Hanımefendi'nin her biri başka bir diyardan gelmiş, sarışın, esmer ve beyaz tenli cariyelerini, onların çıplak boyunlarını, dolgun göğüslerini, *nergisleri* andıran saçlarını, mahur uyanışlarını arıyordu. Şüphesiz, bu genç kızların

hepsi bir çok defalar bu aynaya bakmışlar, orada, bu durgun ve katı aydınlıkta, çıplak veya giyinmiş hayallerde gülümseyerek saçlarını düzeltmişler, yüzlerine pudra sürmüşler, korselerini bağlamaya veya küçük çıtçıtlarını üzerine narin parmaklarını incite incite, elbiselerini iliklemeye çalışmışlardı" (31, abç).

63 Tabii, bu cümlenin bir başka yorumu da şudur: Bu istek, bu susuzluk, sanatçının hiçbir zaman doymayacak arzusudur; hiçbir zaman erişemeyeceği kaybolmuş metnidir. Bu metin, yitirilmiş bir bütünlüğün, ahengin, doyumun noksan kalmaya mahkum olacak arzusuysa eğer, sanatçı için yaratıcılığın kaynağı da hep bu arzuyu doyurmaya çalışmak olacaktır. Tanpınar bu eksik metnin yazıda değil musikide tamamlandığını düşünür. *Mahur Beste* bir türlü yazıya tercüme edilemeyen bu sanat ve arzu nesnesidir. Tanpınar'ın kişileri bu besteye yaklaşabildikleri ölçüde sanatçı yönlerini insanlıkla tamamlayabilirler, uzaklaştıkları ölçüde psikolojik tutsaklıklarının birer makineye -saate- dönüşmüş halinde kalırlar. Bu bakımdan *Huzur*'un Mümtaz'ı Behçet Bey'den *Mahur Beste*'ye duyduğu yakınlık sayesinde ayrılır; bir kişilik olarak bu sayede olumlanır. Ama *Huzur* da, *Sahnenin Dışındakiler* de, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de, *Mahur Beste*'nin gölgesinde, Behçet Bey'in ilham ettiği metodun bir türlü uygulanamadığı, anlatıda zaman sorunsalının, bir şiirsellik ötesinde çözülemediği, ama bu noksanlığı da sürekli hatırlatmaktan kaçınmayacak kadar dürüst bir romancının hep sürecek arayışını yansıtan metinlerdir.

64 Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* (İstanbul, 1995), s. 15.

65 "Şiir Hakkında," s. 1'de Tanpınar şiiri, "muztarip ve huzursuz bir ruhun saf bir lisanı" olarak tanımlar.

66 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 1 (İstanbul, 1983), ss. 227-51.

67 Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım," ss. 223-33.

68 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (İstanbul, 1962; 1998), s. 286. Bu yapıta atıflar bundan böyle sayfa numarası olarak metnin içinde verilecektir.

69 Adalet Ağaoğlu, *Hayır* (1987; İstanbul, 1994), s. 244.

70 Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak* (1973; İstanbul, 1994), s. 246.

71 Ağaoğlu, *Hayır*, s. 43.

72 Kermode, *Sense of an Ending*, ss. 55-56.

73 Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, s. 136.

74 Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, ss. 272-74.

75 Ağaoğlu, *Hayır*, s. 97.

76 Ağaoğlu, *Hayır*, s.125.

77 Ağaoğlu, *Hayır*, s. 88.

78 Ağaoğlu, *Hayır*, s. 218.

79 Kermode, *Sense of an Ending*, s. 39.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİMESİS

> Beyefendi, görmüyor musunuz, burada koskaca bir bölüm eksik. Ve bu eksiklik kitapta on sayfaya varan bir boşluk yaratmış. (*Tristram Shandy* IV. 25)

1. "Kelime şeyi resmetmeye borçlu ise..."

Cervantes, *Don Quijote*'nin önsözünde, "önemli olan tek şey, yazılanlarda *taklitten* yararlanmaktır; *taklit* ne kadar mükemmel olursa, yazılan da o kadar iyi olacaktır," derken sanat kuramının belki de en eski kavramını, *mimesis*'i kasteder (41, abç). Aristotelyen temsil kuramını seslendiren bu sözlerle Cervantes, gerçeği yansıtmaktan uzaklaşan şövalye romanlarını yeriyordu. Bunu yaparken yalnız değildi: On altıncı yüzyıl boyunca, İtalya'dan İngiltere'ye poetika yazarları edebiyatta aslolan kurmaca, hatta fantastik nitelikle birlikte gerçeğe -onların dilinde 'doğaya'- uygun kompozisyonun özelliklerini tartışmıştı.[1] Aristoteles'in *Poetika*'sı ve özellikle *mimesis* kavramı, Cervantes *Don Quixote*'yi yazarken süren bu tartışmanın belkemiğini oluşturuyordu.[2] Ya-

nanca *mimesis* sözcüğünün Türkçe çevirisi 'temsil' olmalıdır sanırım. Çünkü temsil hem misal fikrini, hem de resimlendirme fikrini içerir. Antikite'den Rönesans'a temsil taklit yoluyla "yapmak", bir başka deyişle, üretmek demekti.[3] Aristoteles'e göre temsil ve emsal doğadan kaynaklanıyordu. 'Doğa'dan anlaşılan, Romantizm'den bu yana kavramın ifade ettiği, insanın ve üretiminin dışındaki çevre değil, insan karakter ve ilişkilerini içine alan çevreydi. Hatta Aristoteles *Poetika*'da taklidin, "insanın doğasında" bulunduğunu, daha çocuklukta öğrenmenin taklit yoluyla gerçekleştiğini, dolayısıyla tragedya olsun, resim olsun taklit üzerine kurulu yapıtlardan insanların doğal bir haz duyduğunu yazıyordu.[4]

Aristoteles bu tanımlamayı kendinden bir kuşak önce gelen Platon'a karşı yaptı. Doğa denen şeyin kendisi, demişti Platon, bir yansımadan, idea'nın, yani Gerçek'in, gölgesinden veya temsilinden ibarettir. Sanatsal temsil veya taklit yoluyla bunun yansıtılması ise, olsa olsa yansımanın yansıması, gölgenin gölgesi olacaktır. Böylece temsil Gerçek'ten üç kere uzaktır. Demek ki gerçekle sanat bir arada gitmez. Gerçek başka yerde, sanatın dışında, temsilden arınmış bir söylem olan felsefede aranmalıdır.[5] Oysa Aristoteles'in mimesis anlayışına göre şiirin yakaladığı gerçeklik, olanı değil olabilecek olanı, olması mümkün ve muhtemel olanı anlatır. Aristoteles'den on dokuzuncu yüzyıla kadar Batı'da egemen sanat görüşü, bu anlamda mimesis üzerine kuruludur. Cervantes'in kültürü, kurmaca yapıtın söz konusu özelliğini *verisimile* sıfatıyla betimliyordu - 'gerçeğe *benzer*'. Ancak, mimesis'in yaşanarak gözlemleneni yazmak şeklinde yorumlanabileceğini Rönesans da düşünmüş ve reddetmişti. Temsil fikrini mantıksal uç noktasına götürmek, *Don Quijote*'deki o çok iddialı sanatçının, Gines de Pasamonte'nin, kaderini paylaşmaya razı olmak demekti. Birinci kitabın

yirmi ikinci bölümünde, Don Kişot kürek mahkûmlarıyla tek tek tanışıp sohbet ederken, Gines de Pasamonte'nin yazdığı kitapla da ilgilenir. Bu kitabın adı, *Gines de Pasamonte'nin Hayatı*'dır. Gines, kitabın bitip bitmediğine ilişkin soruyu şöyle yanıtlar: "Nasıl bitmiş olabilir? Benim hayatım bitmedi ki."

Cervantes'e göre, mimesisden anlamamız gereken, sanatın yaşamı aynen taklidi değildir. Gereğinden fazla gerçekçi bir pikaro olan Gines'in yanılgısı budur.[6] Tersi, yaşamın sanatı taklidi de değildir. Bu da gerçekten tümüyle kopmuş Don Kişot'un yanılgısıdır. Mimesis bu iki ucun ortasında bir yöntemdir. Cervantes *Don Quijote*'de bu yöntemi belirlemeye çalışır. Ama yapabildiği ancak yöntem arayışını sergilemektir. Arayışın işaretleri *Don Quijote*'nin eksik, kayıp, yarım metinlerinde gizlidir.

Vizcayalı kesintisinden sonra ikinci anlatıcının bulduğu metinden duyduğumuz ilk cümle, olmayan, ya da ancak arzunun metinsel nesnesi olabilen, Dulcinea del Toboso'ya ilişkin cümledir: "Bu öyküde adı sık sık geçen bu Dulcinea del Toboso'nun, koskoca La Mancha'da, domuz tuzlamakta en maharetli kadın olduğu söylenir (I. 9). Dulcinea del Toboso, bu olmayan kadın, *Don Quijote*'de hem Platonik aşkın hem de kitapta özel anlama sahip olan yaratıcılığın simgesidir. Olmayan bir Dulcinea'yı işaret eden bulunmuş metin bu yaratıcılığın işaretidir; daha doğrusu yaratıcılık arayışının. Bir yandan da, Dulciena'nın "domuz tuzlamakta en maharetli kadın" olarak anılması, gerçeğin her zaman düşün ya da idealin karşısında olacağını anımsatır. O zaman bulunmuş metnin geçerliliği de Dulcinea del Toboso'nun varlığındaki ironiyle ölçülebilir ancak. Nasıl Don Kişot hiçbir zaman Dulcinea'ya kavuşamayacaksa, bulunmuş metin de yaratıcılığın kesin ve bitmiş bir temsili olamayacaktır.

Önceki bölümlerde gördüğümüz gibi, *Don Quijote* kaybo-

lan, bulunan, bulunduğunda bazen okunan, bazen okunamayan, çoğunlukla yarım kalmış metinlerle doludur. Gines'in ancak ölümüyle tamamlanabilecek yaşam öyküsü bir hapishanede rehin, kurtarılmayı bekleyedursun, sandıkta bulunan *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi* zar zor okunup bitirilir. Bu 'bulunmuş' öykü, her nasılsa, kendisi de 'bulunmuş' bir öykü olan Seyyid Hâmid Badincani'nin anlatısına girivermiştir. Aynı sandıktan çıkan *Rinconete ve Cortadillo'nun Öyküsü* ile *La Numancia* ise hiç okunmaz.[7] Sancho, Don Kişot'un Dulcinea del Toboso'ya özene bezene yazdığı mektubu kaybeder ve ancak yalan yanlış hatırladığı bir metinle idare etmek zorunda kalır. *Esirin Hikâyesi*'nde ise, asıl ilginç hikâyenin Esir'in anlattığı hikâye değil, aynı savaşa katılıp esir düşmüş olan İspanyol askeri Saavedra'nın öyküsü olduğu bildirilir bize. Tabii, bu öykü de anlatılmaz.[8]

1605 *Don Quijote*'si, yani birinci kitap, başladığı gibi, yiterek biter. Kitabın başında metin ilk kez kaybolduğunda onun yerine Seyyid Hâmid Badincani'den çevrilen metinle idare etmeye razı olmuşken, bundan da yoksun kalırız:

> Ne var ki, bu hikâyenin yazarı, merakla, gayretle, Don Quijote'nin üçüncü seferinde yaptıklarını aradığı halde, özgün kaynaklarda onlara ilişkin bilgi bulamadı. Şöhret'in La Mancha'lı hafızalara yerleştirdiği tek şey, Don Quijote'nin evinden üçüncü ayrılışında, Zaragoza'ya gittiği, o şehirde yapılan bir takım yarışmalara katıldığı ve başından, cesaretine, zekâsına yakışır şeyler geçtiği. Sonuna dair bir bilgi bulamadı; talih karşısına yaşlı bir hekimi çıkarmasaydı, bir şey bulup öğreneceği de yoktu. Bu yaşlı doktorun, söylediğine göre yemlenmekte olan eski bir tapınağın yıkıntıları arasında bulduğu, kurşundan bir kutusu vardı. Bu kutunun içinde, Gotik harflerle, ancak İspanyol dilinde yazılmış şiirlerin olduğu parşömenler bulunmuştu; Don Quijo-

te'nin bir çok kahramanlığını, Dulcinea del Toboso'nun güzelliğini, Rocinante'nin görünüşünü, Sancho Panza'nın sadakatini ve hattâ Don Quijote'nin mezarını anlatıyorlardı; çeşitli mezartaşı yazıları, hayatına ve alışkanlıklarına dair methiyeler yer almaktaydı (I. 52).

Kurşun kutudan çıkan parşömenler ne yazık ki bu öykünün sonu bile değildir. Kutudan komik kitabe ve soneler çıkar. Böylece okur elindeki metnin sonuna gelir. Ancak, yitik metinlerin birbirini izleyeceğini, bulunup kaybolacaklarını, kısaca metinlerin serüveninin sürdüğünü öğrendiği bir sondur bu. Metinlerin yoklanma ya da hiçlenmesi, daha önce gösterdiğim heteroglossia, diyaloji ve tür ironozasyonu tekniklerinin yanı sıra, kaybolan metnin oluşturduğu metonimiyle de gerçekleşir. Buna yazar yetkesinin hiçlenmesini de katarsak Cervantes'in uyguladığı mimesisin bir hiçleme egzersizi olduğunu mu söylemeliyiz?

Eğer *temsil* bir kişi, olgu, nesne ya da öyküyü sunarak var etmek ise, Cervantes anlatısını durmadan yok edip var ederek kitabını yirminci yüzyılda edebiyat eleştiri ve kuramının sorduğu soruların tam ortasına atar.[9] Bu sorular, sırasıyla, şunlardır: Yazı neyi temsil eder? Yazının temsil ettiği herhangi bir gerçeklikten söz edilebilir mi? Bu gerçekliğin ne olduğu konusunda iki kişinin anlaşması mümkün müdür? Bir yazın metni ne kadar yazarının ne kadar okurun yapıtıdır?

Yukarıdan gördüğümüz gibi, Aristoteles *Poetika*'da, sanatsallığın temelinde yatan yönelişi *mimesis* olarak betimliyordu. Mimesisin insan tabiatındaki kökenleri nedeniyle dolaysız biçimde ortaya çıkan uzantısı ise *harmonia* idi, yani armoni veya uyum.[10] Bunlardan birincisi taklit yoluyla insanın öğrenme arzusuna, ikincisi uyum yoluyla zevk arzusuna karşılık veriyordu. Kısacası insan taklitle öğrenen hay-

vandı, ama onu diğer canlılardan ayıran bir özelliği daha vardı: Uyum ve bütünlükten aldığı zevk. Aristoteles'e göre sanat, ister edebiyat isterse başka dalları olsun, temel mimetik güdünün iki yüzünün birleşmesinden doğuyordu. Nitekim *Don Quijote*'nin önsözündeki reçete de budur: "Taklit mükemmel" olmalı; gerçeğe sadık kalmalı ve sunuluşunda "düzgün ve renkli" olmalı; uyum duygusuna sahip herkesi tatmin etmelidir (42). Bu ilkeyi sonradan Katedral Üyesi de yineleyecektir: "Oysa ruhu eğlendirecek olan, gözlerin ya da hayalin önüne koyduğu şeylerde gördüğü, bulduğu güzellik ve uyum olmalıdır. Bir çirkinlik, özensizlik içeren hiçbir şey, bize zevk veremez" (I. 47). On dokuzuncu yüzyıla kadar mimesis ve harmonia ilkelerini izleyen mimetik temsil kuramı, Romantik yazarların geleneği eleştirmesiyle değişmeye başladı.[11]

Cervantes'in *Don Quijote*'de ortaya koyduğu *temsil sorunsalı* ve bu sorunsal çevresinde geliştirdiği tartışma, kendisinden önce yazın alanında yüz yıldır, görsel sanatları ve dil kuramını da kapsayan çerçevede ise iki yüzyıldır süren tartışmanın olgun bir ifadesiydi. Tartışma Cervantes'le bitmedi. Geçici cevaplarını on yedinci yüzyıl Neoklasisizminde bulduktan sonra, on sekizinci yüzyılda, Sterne, Diderot ve Fielding'de gördüğümüz gibi, yeniden açıldı. On dokuzuncu yüzyılın kendine özgü realizm anlayışında durulmuş gibi görünen temsil sorunu, yirminci yüzyılda yeniden doğdu. Tabii, burada, tarih- ve fizik-ötesi bir sorundan söz etmiyoruz. Dil sorunu ve bu sorunla birlikte gelen kurmacanın dilinin hep ortaya attığı etik ve epistemolojik sorunların belli tarihsel koşullar altında daha keskinleşeceği açıktır. Eğer Cervantes 1605 ve 1615 yıllarında yazdığı bir kitapta yirminci yüzyılda ortaya konulan temsil sorunsallarının hepsini öngörüyormuş gibi duruyorsa, bunun nedeni herhalde en başta, Cervantes'in kültüründe dil sorununu

ivedileştiren faktörle günümüzdeki gerilimi yaratan faktörün bir şekilde benzeşmeleridir. Bu faktörlerden biri kuşkusuz dil ve temsil meselelerini yakından ilgilendiren teknolojidir. Cervantes'in kültüründe matbaa, günümüzde ise bilgisayara dayanan metin çoğaltma teknolojileri ve bunların gelenekselleşmiş yaratma ve alımlama süreçlerinde açtıkları gediklerdir.

Mimesis hakkında düşünmüş bütün kuramcıların, ne denli farklı ekolleri temsil ederlerse etsinler, ilginç bir ortak yanları vardır: Onları cezbeden, ellerinde ya da karşılarında duran metin kadar, hatta bazen ondan da çok, olmayan metinler, o metnin arkasında gizli ya da eksik metinlerdir. Yirminci yüzyıl eleştirisinin dikkat çeken özelliklerinden biri yazılı olandan çok olmayan, metnin kendisinden çok artmetinle, mevcuttan çok nâmevcutla ilgilenmesidir, diyebiliriz. Bu tanımlamanın dışında kalan tek eleştiri pratiği Yeni Eleştiri'nin önerdiği okuma yöntemidir. Bu yöntemin temelinde, sanat yapıtının organik ve mükemmel bir bütün olduğu varsayımı yatar. Yeni Eleştiri'nin temsil fikri, taklitten çok uyumu, mimesisden çok harmonia'yı öne çıkarır. Metinlerin dilsel özelliği üzerinde yoğunlaşırken, en bütün, tutarlı, hatta tüketici 'yorum'u arar. Ama bunun dışında kalan bütün eleştiri kuram ve pratiklerinin, Yeni Eleştiri'nin yorumcu yönelişine ters düştüğünü görürüz.

Lukacs'dan Althusser'e, Althusser'den Macherey'e, Macherey'den Eagleton ve Jameson'a uzanan Marksist eleştiri geleneğinde yazında temsil, gizli bir art-metnin -ideolojinin- belirlemeleri olarak tanımlanır. Lukacs'a göre yazar, egemen ideolojinin yansıtılmasında yalnızca aracıdır. Bu ideolojiyi ancak Balzac gibi gerçekçi yazarlar, 'tipik' durum ve kişileri temsil ederek aşar. Yazın metni, ideolojiyi ne denli gerçekçi ve eleştirel biçimde yansıtıyorsa, o denli başarılı, değerli ve kalıcıdır.

Lukacs kuramında gerçeklik, yadsınmayan ama sosyalist düzene geçip de ideoloji yok oluncaya kadar ulaşılması ve temsili olanaksız bir kategoridir. Lukacs'ı izleyen Marksist eleştirmenler, yansıtma kuramının sorunlu olduğunu görüp gerçekçiliği yazınsal bir kıstas olarak öne çıkarmaktan vazgeçtiler. Bunu yaparken daha da gizli bir metnin peşine düşmeyi seçtiler. Onların gizli metni, Lukacs'taki gibi yazın metninde yansımalarını bulan ideoloji değil yazın metninin bütünlüğünü, anlamlarını, mesajlarını yok ederek kendini hissettiren ideoloji tanımıydı.[12] Macherey, Eagleton ve Jameson'a göre her söylem gibi yazın da ideolojinin bir parçası ve ideolojinin belirlediği sınırlar içinde var olabilecek bir söylemdi. İşte bu yüzden, gerçeğe yakın (mimetik) ve estetik (harmonik) bütünlüğe sahip olması olanaksızdır. İdeolojinin barındırdığı çelişkiler, kaçınılmaz biçimde o ideolojinin söylemine dahil olan yazın metninde yansıyacak ve yazara rağmen, metnin uyum ve bütünlüğünü parçalayacak; o metni çatışma, çelişki ve parçalanma eksenleri üzerinde kuracaktır. Bu çatışma, çelişki ve parçalanmalar, metnin görünürdeki bütünlüğünü bozan, anlam merkezini yıkan bir başka metin oluşturur. Macherey buna yazın metninin bilinçaltı der.[13]

Bu, anti-mimetik bir tavırdır, çünkü, eğer ideoloji, insanların yaşadıkları gerçekle kurdukları yanılsamalı ilişkilerse, bu ideolojiyle biçimlenmiş sanat ancak bir yanılsamalar yumağını yansıtabilir. Nitekim *Eleştiri ve İdeoloji*'de Eagleton, "ideoloji bireylerin yaşantılarıyla toplumsal konumları arasındaki ilişkiyi öyle yansıtır ki bu yansıtma 'gerçeğin' çarpık temsillerini garanti altına alarak egemen toplumsal ilişkilerin sürdürülmesine katkıda bulunur," der.[14] Kısacası, ideoloji gibi sanat da gerçeğin çarpık temsillerini garanti altına alan ideolojinin parçasıdır. O zaman, sanatın ideolojilerin maskesini düşürdüğüne olan inanç ya da izlenim nasıl açıklanabilir?

Eagleton, Macherey'den esinlenerek soruyu şöyle yanıtlar: Yazınsal üretim biçimi, genel üretim biçimlerinden farklı olarak, ideolojiye tümüyle teslim olmaz. Karmaşık yapısıyla, gerilim ve çelişkileriyle, o ideolojiyi zorlayarak, dayandığı yapma söylemleri açık eder. Eleştirinin işi, çoğu kez, görünen metnin ardında gizli 'yapma' metinleri, bu saklı ya da eksik metinleri, çözerek bilinçaltına inmek, nüfuz etmek ve yazınla ideolojinin bağını 'bilimsel' olarak açıklamaktır. Eagleton'a göre, kimi zaman metinlerin önemli ve ısrarlı boşlukları, örneğin Joyce'un *Ulysses*'inin Bloom ile Stephen'ın bir türlü gerçekleşmeyen buluşmaları üzerine kurgulanması, ya da Conrad'da olduğu gibi bazı metinlerin anlatılandan çok anlatılmayanla uğraşması, yazınsal yapıtların ideolojinin çarpıttığı gerçeklikten kurtulma çabaları olarak görülmelidir.[15] Bir başka genellemeye başvuracak olursak: Yapısalcılık sonrası Marksist eleştiriye göre iyi yazınsal yapıt (bilinçaltında) ideolojiyi aşıp gerçeği temsil edecek bir metne öykünür ama ideolojinin yadsınamaz varlığında, ancak ve ancak orada, ideolojiden ötede bir gerçeklik olduğuna işaret edebilen eksik metin üretebilir.[16]

Yapısalcılık sonrası eleştiriye -en azından Amerikan bağlamına- felsefeden giren ve son derece etkili olan Jacques Derrida, Marksist eleştirinin tersi bir yönelişle Platon'dan Saussure'e Batı düşüncesini sözmerkezcilikle (*logocentrism*) suçlarken, bu merkezin aslında bir metafizik varsayım olduğunu söyleyerek yapıçözümcü yöntemin temellerini atmıştı.[17] Bu merkez, der Derrida, 'değişmez' bazı temel kavram ve ilkelerin (öz, varoluş, madde, özne, aşkınlık, bilinç, Tanrı, insan gibi) var olduğu varsayımıyla kurulur. Özellikle Descartes'a göre *cogito*, realistlere göre madde, idealistlere göre *idea*, metafiziğin yaslandığı üç temel varlıktır. Mimesis kavramı, herhangi bir tarihsel noktada bu varlıklardan birine dayanır. Yazının düşünceyi, maddi bir gerçekliği

veya evrensel değişmezi *temsil ettiği sanılır*. Oysa böyle bir temsil olanaksızdır.[18]

Derrida'nın Saussure okumasına göre, hiçbir sistemin o sistemin içinde ya da dışında bir merkezi yoktur.[19] Yazın metinleri de dahil olmak üzere, metin okumaları, var olduğu iddia edilen bu kategorilerin yokluğunu göstermek üzere yürütülmeli, bu kategorilerin üzerine kurulu logosantrik anlam hiçlenirken, bir palimpsestteki gibi satır aralarında 'yazılı' olan hakikat, yani kategorik anlamın mümkün olmadığı sezgisi, 'dile dökülüp' serbest dolaşıma salınmalıdır. Eğer, Sibel Irzık'ın da işaret ettiği gibi, "yapıçözücülük, varlık varsayımlı metafizik düşüncenin eleştirisi ve ters yüz edilmesi" ise, ne anlamdan ne de temsilden söz edilebilir.[20] Özellikle dilin kendinden başka bir şeyi temsil etmesinden söz edilemez. Derrida, dilin dünyayı ifade etmeyip onu kurduğunu söylerken geleneksel referans ilişkilerini ters döndürür: Metin salt dildir. Aynı zamanda, her şey metindir; metnin dışında bir şey yoktur. Metin veya dil ise, hangi söylemin parçası olduğuna göre sürekli değişen anlam göstergeleri oluşturur. Anlam sabit değildir; yazanın ya da konuşanın algılayabileceği bir gerçekliğe çivilenmiş değildir. Derrida'ya göre sözün ya da metnin anlamı yazarın niyetiyle de sabitleştirilemez. Yazarın niyeti ancak, anlamı geçici olarak kuran bağlamın öğelerinden biridir.

Derrida için herhangi bir metinsel ânın anlamını mutlaklaştırıp metnin tamamına atfetmek, bağlamsalı mutlaklaştırmak, ânı genelleştirmek, yok olanı varmış gibi göstermekle eş anlamlıdır. Dolayısıyla bu tür okumadan söz edebilirsek eğer, 'doğru' okumanın peşinden koştuğu ve sürekli olarak metonimik bir kaydırmayla okurun elinden kaçırdığı anlam 'eksik' kalmaya mahkûmdur. Derrida zaman zaman 'sofistlik'le suçlanmıştır. Bu suçlamanın başlıca iki nedeninden biri, Derrida'nın, düşüncesinde ve yazışında, felsefenin siste-

matikliğinden çok kurmaca anlatının metonimik güzergâhını izlemesidir. Oysa Cervantes'den bu yana roman pratiğinin sergilediği yöneliş metoniminin anlatının yalnızca bir doğrultusu olduğu, en az onun kadar güçlü diğer doğrultusunun ise metaforik arayış olduğudur. En baştan çıkarıcı romanlar birbirine ters bu iki akıntının girdabında yazılmıştır.

Yokluk teorisyenlerinden Jacques Lacan'ın Freud'u yeniden yorumlarken İmgesel Düzen ile Simgesel Düzen arasında yaptığı ayrım, postmodern eleştiri kuramı için cazip ipuçlarıyla doluydu. Lacan'ın mimesis tartışmalarına katılması, Edgar Allan Poe'nun "The Purloined Letter" (Çalınan Mektup) öyküsünde, herkesin peşinde olduğu, fakat içeriğini hiç öğrenmediğimiz bir mektubun neyi temsil ettiğini anlattığı seminerle gerçekleşti.[21] Lacan'a göre, mektubun açıklanmayan metni -kayıp, eksik metin- her insanın bilinçaltındaki İmgesel Düzen'e dönme arzusunu temsil ediyordu. Mektup yalnızca bu düzende yaşanabilecek dilsiz bütünlük özleminin ve kavuşmanın olanaksızlığının göstergesiydi. Bir anlamda tüm şiir ve edebiyat, metinsellik, buydu. Dilin dile getimeye çalıştığı dilsizlik özlemiydi. Yazılmış her metin yitmeyi, kaybolmayı ve bu yitişle dilsizliğe dönmeyi arzuluyordu. Yazının mimetik güzergâhı, tamamlanamayacak, bitmemiş ve bitmeyecek temsil çabasının yinelenmesiydi. Her eksik metin, bitmemiş, ucu açık bir metafor, diğer bir deyişle, metonimiydi. Bütün insanlar gibi yazarlar da dille tanışmadan önceki bütün ve parçalanmamış duruma dönmeyi arzuluyorlardı.[22]

Parçalanma ya da özneleşme sürecinde dil nesneyle bağlantıyı kuran araçtır. Dolayısıyla dil, bütünden bu travmatik kopuşun ayrılmaz bir parçası olarak özneye dışarıdan, öteki ile birlikte gelir. 'Lacan'a göre dil gerçeği yapar', dendiğinde kastedilen budur: Dil, çocuğu, özneleştiği anda anadan ayıran, Baba'nın dilidir. Hiçbir zaman öznenin ken-

dine ait olmayacak dışsallıktır. Kısacası, çocuk özneleştiği anda *dile düşmüştür*. Özne olarak, betime muhtaç, dile hapsolmuş bir varlıktır. Dilde bulduğu ise yitirdiği ana değil, Babanın Kanunudur. Özneye bitirme, tamamlama, anlamlandırma emri verir bu kanun; ucu açık anlamları kanun dışına atar. İşte Lacan'ın Poe'nun öyküsünü yorumlayışına göre eksik, gizli, okunmamış metinler bir anlamda yazarların bu emre direnişidir. Bitmeyecek bir yazma arzusu, kavuşulmayacak bir dilsizlik ve ana arzusuyla örtüşür. Bu narsisist arzudur ve herkes kadar, hatta belki herkesten de çok, yazarlar bu arzunun pençesindedir. Lacan'a göre narsisizm, insan gerçeğinin indirgenemez ve zaman ötesi durumudur. Yazın da metonimi, yani tamamlanmamış anlam göstergeleri yoluyla, bu durumu sergiler.[23]

Peki, eksik metinler yoluyla, mimesis ve anti-mimesis arasında kurduğu bu gerilimde Cervantes'in, daha doğrusu, *Don Quijote*'nin durduğu yer neresidir?[24]

Bir kez, yazının en önemli sorusunu, gönderimi, yani referans sorununu tartışır. Gerek epistemolojik gerekse psikolojik eksende bu soruyu bütün boyutlarıyla irdeler ve anlatının ayrılmaz parçası haline getirir. Bütüncü bir anlam sistemine, mutlak bir gerçeğe ve kusursuz bir dünya görüşüne erişmenin olanaksızlığını ortaya koyduktan sonra, kendi mütevazi seçimini yapar: Tartışmaya açık da olsa, bir dizi değer ve yargı önerir:

Bir kez, iyi edebiyat nedir, kötü edebiyat nedir, bu soruyu yanıtlar. Kitapta edebiyat kurumu tüm boyutlarıyla yer alır. Popüler kitaplarıyla, eleştiri geleneğiyle, okuruyla, iyi ve kötü, popüler ve popüler olmayan, namuslu ve sahtekâr yazarlarıyla, basımevleriyle, türleriyle edebiyat oradadır.

İkincisi, yaşamı üstün tutar. Yaşam sanatı değil, sanat yaşamı taklit etmelidir. Yaşamın sanatı taklit etmesinden olsa olsa Maymunlar Ülkesinin Maymun Prensesi Micomico-

na'nın girıştiği oyunlar cinsinden maymunluklar, Aynalar Şövalyesinin içinde kaybolduğu yalanlar ve küçük hesaplar, Dük ve Düşes'in sorumsuzlukla sergilediği cinsten zalim oyunlar çıkar.

Akıllılık ve delilik ancak yaşamın sürekli sorgulanmasıyla belirlenebilecek kategorilerdir. Nasıl sanat klişeleşip, çağını yansıtmaktan uzak düşünce komikleşirse, akıl da gelenekselleşip tutuculaşır. O zaman delilik daha akıllı ve geçerli bir pozisyon olabilir. Kurallara bağlılığı, paslı zırhı, sıska atı, karton miğferi ve kusturan iksiriyle tutuculuğun ve deliliğin simgesi olarak görebileceğimiz Don Kişot, eşitlikçiliği, âdil hükümdar ve âdil yönetim kavramı, suç ve ceza hakkındaki düşünceleriyle gerçek aklı ve ilericiliği temsil eder.

Don Quijote'nin yazarı Cervantes, adıyla, sanıyla, yazdığı eserlerle anlatının içinde yer alır. Adeta, 'bu yazdığım metnin varlığından, anlam göndermelerinin olup olmadığından, bu anlamların benim anlamlarım olup olmadığından, yarattığım kişilerin kimliklerinden ve bu kitabın iletmek istediği mesajın geçerliliğinden kuşku duyalım; bunların hepsini hiçleyelim; ama bunu yazan Miguel de Cervantes Saavedra'yı yok sayabilir miyiz?' diye kartezyen bir soru sorar. Cervantes'in genç çağdaşı Descartes'dan önce dile getirdiği bu kuşku, çağın belirgin sorularından biridir. Rönesans'da bilimle kuşku el ele yürür, ama bilim ve onun ürettiği bilgi de kuşku nesnesi olmuştur: Bilginin kudret olduğunu Michel Foucault'dan çok önce Rönesans yazar ve düşünürleri ilan etmiştir. İlk fark edenlerden biri, çağdaş bilimin kurucularından sayılan Francis Bacon'dı: "*Nam et ipsa scientia potestas est*" [Zira bilgi bizzat erktir].[25] Onu, ünlü hümanist uyarısıyla Rabelais izledi: "*Science sans consciense n'est qu'une destruction de l'âme!*" [Vicdansız bilim ruhun ölümüdür].[26] Ve, Shakespeare'de olduğu gibi, kuşku hep bilimle iç içe durur.[27]

Gene de yazın metninin yalnızca kendine mi, yoksa ken-

di dışında bir gerçekliğe mi (tarih, yazar, doğa, insan gibi) gönderme yaptığına ilişkin kuşkulu soruya Cervantes'in yanıtı yalındır: İkisine de. Bunu kanıtlamak için diller ve türler savaşının sürüklediği yanılsamalar dünyasının karşısına insan bedeninin fiziksel zevk ve acılarını (Sancho'nun yediği tüm yemek ve dayaklarla) çıkararak dilin dışında da bir gerçeklik olduğunu göstermekten bıkmaz.

Peki, yazar ve okurun uğraş alanı sınırlı mıdır? İster yazar ister okur rolünde, kendini edebiyatçı olarak tanımlayan kişinin etkinliğini sınırlayacağı alan nedir? Böyle bir sınır yoktur. Yazar da okur da, insana ait aklının erdiği, gücünün yettiği her soruyu sormak yetkesine sahiptir. Bu soruların yanıtları, edebiyat metninin kendisi gibi, gizli ve açık, ön ve art metinler üretir. İster yazar ister okur rolünde olsun, edebiyatçı kendisine 'biçem' ya da 'bağlam' diye sunulan tanımlanmış, tüketilmiş metinlere -bunlar ister bir yazın metninin edebi yorumu, ister nitelendirilmiş tarihsel dönemler olsun- kuşku ve merakla bakar. 'Yorumlanmış bir yazın metni, tüketilmiş midir?' sorusuna yanıtı her zaman hayırdır. O zaman mimesis sorusu belki de şöyle sorulmalıdır: Yazın metinleri elbette insana ilişkin bir ya da birçok gerçeği temsil eder, ama temsil ettikleri bir çırpıda açıklanacak türden çelişkisiz, bütün ve tutarlı değildir. Belki de sorun, temsilin (resim/misal/emsal'in) tutarlı, gerilimsiz, çelişkisiz olması gerektiğine ilişkin olan varsayımdır.

Don Quijote'de Miguel de Cervantes Saavedra, yazın metninin temsil işlevini yadsımaz; ama temsil edilen şeyin (toplum, insan, doğa, insan ilişkileri ve elbette metnin kendisi) karmaşık, gerilimli, muğlak ve tutarsız olabileceğini yinelemekten bıkmaz. Mimesis ve harmonia'nın ardında fokur fokur kaynayan bir başka metin gizlidir hep - biçimsiz, uyumsuz ve dinamik. Bu dinamizmi yok etmek, yazıya son noktayı koymak yazarın bile elinde değildir.

Don Kişot akıllanarak iyi bir Hıristiyan gibi ruhunu teslim ettikten sonra besbelli huzura kavuşur; ama yazarı huzura kavuşmaktan uzaktır. Bu yüzden kitabı bitirmeyen şu satırlar yazarın kalemine tembihleridir:

> Ve akıllı Seyyid Hâmid kalemine dedi ki:
>
> 'Ey benim, iyi mi, kötü mü yontulmuş olduğunu bilmediğim tüy kalemim, seni bu telin ucunda, bu askıya asacağım, burada kalacaksın; kibirli ve düzenbaz tarihçiler seni kirletmek için bu askıdan indirmedikçe, çağlar boyunca yaşayacaksın. Ne var ki sana yaklaşırlarsa, onları ikaz edebilir, dilin döndüğünce dersin ki:
>
> Yavaş olun alçaklar!
> Dokunmasın kimse sakın,
> Çünkü benim bu düello,
> Saygıdeğer, büyük kral.
>
> Don Quijote sadece benim için, ben de onun için yaratıldık; o yapabildi, ben yazabildim. Sadece ikimiz birbirimizle beraber olabiliriz; benim yiğit şövalyemin kahramanlıklarını kaba, yontulmamış devekuşu tüyüyle yazmaya cüret eden, bir daha cüret etmeye kalkabilecek sahte Tordesillas'lı yazar bozuntusuna rağmen. Bu onun omuzlarının taşıyabileceği bir yük, onun donuk hayalgücünün harcı değil. Olur da kendisiyle tanışırsan söyle ona, Don Quijote'nin yorgun, artık çürümüş kemiklerini mezarında rahat bıraksın, ölümün bütün yasalarını çiğneyip onu Eski Kastilya'ya götürmeye kalkmasın. Gerçekten, üçüncü bir sefere çıkmasına imkân olmadan, boydan boya uzanmış yatmakta olan mezarından onu kaldırmasın. Onca gezgin şövalyenin çıktığı onca seferi alaya almak için, onun yaptığı iki sefer yeterlidir; bu iki seferi, hem burada, hem de yabancı krallıklarda, duyan herkesin takdirini toplamış, hay-

ranlık uyandırmıştır. Sen böylece Hıristiyanlık görevini yerine getirmiş, seni sevmeyene iyi nasihat etmiş olursun; ben de yazdıklarının meyvesini bütünüyle, istediği şekilde toplamış ilk kişi olmak şerefine erişirim; çünkü benim tek isteğim, şövalye kitaplarının uydurma, saçma öykülerini, insanların gözünden düşürmekti; benim gerçek Don Quijote'min öyküleri sayesinde tökezlemeye başladılar bile; hiç şüphe yok, sonunda yere kapanacaklar. Vale' (II. 74).[28]

Kitabı bitiren bu sözler ilk bakışta tıpkı Don Kişot'un alçak gönüllülükle ölümü kabul etmesi gibi, yazarının da alçakgönüllülükle amacına ulaştığını söyleyip kalemi bıraktığı izlenimi verir. Ama bu alçakgönüllülüğün ardında bir iddia, bir meydan okuma sezmemek mümkün değildir. Don Kişot'un serüvenlerini yazmaya artık hiçbir başka kalem kalkışmamalıdır, çünkü zaten yapamazlar. Yazar oldukça kıskanç bir yazardır. "Don Quijote benim için, ben de onun için yaratıldık" derken, öyküsüne son noktayı koyma yetkesini de talep etmektedir. Ama yazın geleneği bu konuda muhteşem bir çelişkiye dayanır. Ancak kötü metinler bitebilir, çünkü unutulurlar. Iyi bir yapıt, yazarının niyeti ne olursa olsun, bitmez. Nitekim, sanki Cervantes'in bu çağrısına inat, *Don Quijote* yalnızca bir ilham kaynağı olmakla kalmamış, ona 'devam'lar yazılmaya devam edilmiş ve edilecektir. Luigi Pirandello'nun *Altı Karakter Yazarını Arıyor*, Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Jorge Louis Borges'in "Don Quijote Yazarı Pierre Menard," Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si gibi yapıtlar Mahzun Yüzlü Şövalye'nin Montiel ovalarını aşarak serüvenlerini sürdürdüğünü gösteren 'devam' öyküleridir. Ama bunlardan en ironik olanı kuşkusuz *Don Quijote*'nin yazarını en çok kızdıracak olan devam öyküsüdür. Bu Lesage'ın Cervantes'in *Don Quijote*'sine değil de, Cervantes'i çok kızdıran sahtekâr Avella-

nada'nın *Don Quijote*'sine yazdığı devam öyküsüdür.[29] Romanın tarihi artık bize kanıtlamıştır ki eğer Don Kişot bir dördüncü sefere çıkıp da haksızlıkları düzeltmek, zayıfın yardımına koşmak, altın çağı geri getirmek ve Dulcinea del Toboso'ya kavuşmak için dünyayı arşınlasaydı, gittiği her yerde bitmemiş öyküsünün devamına rastlayacaktı.

2. "Yesem örgütü beş defa bir demet yasemenle": *Gece Dersleri*

Sanatta temsilin bütün sanatçıları meşgul etmiş bir boyutu da bütünle parça arasındaki ilişkidir. Son çözümlemede bir kurmaca olan anlatı metninin herhangi bir bütünlüğe sahip olup olmaması, eğer olacaksa bu bütünlüğün kıstasının ne olacağı mimesis pratiğinin sürekli ve önemli bir sorunsalı olarak Aristoteles'den beri süregelmiştir. Aristoteles'in bu soruya yanıtı kesindi: Taklitte aslolan 'olay'dı ve bu olayın, başı sonu ortasıyla, tamamlanmış bir bütünlük halinde temsili gerekiyordu. Ama yaşam böyle mükemmel bir bütünlük arz etmediğine göre, olayı bütünlük içinde vermek mimesis'in diğer önemli kıstasını, yani gerçeğe benzerliği nasıl karşılayacaktı? Aristoteles bunu somut benzerlikle soyut benzerlik arasında yaptığı ayrımla halletmişti: Sanatta önemli olan temsilin tek tek somut olaylara tekabül etmesi değil, temsil edilen olaydan çıkarılacak genellemeydi. Romantik sanat anlayışına kadar da bu genelleme yoluyla gerçeği temsil fikrine sadık kalındı. Sanatın temsil ettiği şeyle (inanç, düşünce sistemi, dünya görüşü, ahlâk, insan ilişkileri vb.) anlatının bütünlüğü arasındaki uyum temsilin ön koşullarından biri sayıldı.

Romantizmle birlikte bütünden parçalanmaya doğru bir yöneliş başladı. Yaşamın, hatta kişinin parçalılığı anlatının, giderek dilin yapısına sindi. Ama bu, yaşamın tüm parçalılı-

ğına karşın bir bütün arayışına yönelmekten vazgeçmek anlamına da gelmiyordu. Mesajı, belli bir dünya görüşünü eleştirmek ya da pekiştirmek olan yapıtlarda, son aşamada bir bütünsellik önerisi gizlidir. Bu, kişisel bir din, mistisizm, sanatın aşkınlığı ya da mükemmelliği, tarihin ruhu, doğanın ruhu, ruhun arınması, huzur, Tanrı'ya kavuşma gibi bütüncü bir tez olabilirdi ve öyle de oldu. Öte yandan, temsil, özelikle de romantizmi izleyen sürrealist anlatılarda tüm bu bütüncü fikirlere bir karşı çıkış olarak yeniden tanımlandı. Bütünün yerine parçalılık, uyumun yerine çarpıtılma önerildi. Temsilin itici gücü parçadan bütüne değil, parçalanmaya doğru kullanıldı.[30] Bu doğrultunun uç aşamasında temsil kendini bile yadsıyabilir; temsile karşı bir söz önerilebilirdi. Ama bu sınıra varıldığında başka bir sorun, doğrudan doğruya dille ilgili bir sorunla karşı karşıya geliniyordu. Dilin kendisi bir temsil sistemi olduğuna göre, temsile karşı bir söz nasıl önerilecekti?

Recaizade Ekrem yazının, özellikle de Türkiye'de öncülüğünü yaptığı roman türünün, temsille ilişkisini *Araba Sevdası*'nda sorunsallaştırmıştı. Bihruz Bey'in beceriksizce çevirdiği, "Gül tesmiye ederim" şiirinde, zaten karışık kafasını iyice karıştıran bir dize vardır: "kelime şeyi resmetmeye borçlu ise..."[31] Nedir bu borç? Nasıl ödenir? Bu soruyla Recaizade Ekrem aslında yazında temsilin en temel sorusunu dile getirmiştir. Yazarın sözcüklerden başka silahı olmadığına göre, temsili olurlasa da, reddetse de, bunu gene kelimelerle yapacaktır. Olurladığı ölçüde bir bütün arayışındadır. Reddettiği ölçüde parçalanmayı öne çıkarır. Türk romanında temsile karşı yönelişin en etkileyici örneği olan anlatı, başka ilklerin de öncülüğünü yapmış bir yazarın, Latife Tekin'in *Gece Dersleri*'dir. [32]

Gece Dersleri'nde parçalanmışlık, her şeyden önce dilde, sonra bedende, zamanda, mekânda ve anlatıyı oluşturan

seslerde görülür. Tekin'in dilde yansıttığı parçalanmışlığı Nurdan Gürbilek başka söze gerek bırakmayacak bir biçimde şöyle anlatır:

> *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin*'e oranla çok daha görsel algılanabilecek bir metin vardır şimdi karşımızda. Daha parçalı; kesintisiz bir anlatı zinciri olarak değil, kağıt üzerinde bıraktığı boşluklarla parça parça algılanan, öyle algılanması istenmiş bir metin. Sözcükler cümlenin akışının dışında kendi başarına anlamlar yüklenmeye, ağırlık kazanmaya, kendi başlarına birer işaret olarak belirmeye başlamıştır. Bir üslup vardır, dahası *Sevgili Arsız Ölüm* ile *Berci Kristin*'de görülmeyen bir üslupçuluk vardır. [...] *Sevgili Arsız Ölüm*'ün gerilimsiz akışı, *Berci Kristin*'in ne kadar episodik olursa olsun bir duvar halısı gibi dokunmuş bütünlüklü yapısı bozulmuş, cümlelerin tek zamanı, tek şahsı parçalanmış, bütün seslerin içinde eridiği, sahipsiz, gayri şahsi mırıltı duyulmaz olmuştur.[33]

Tekin'in "kısacık bir romanın uzun şiiri" olarak sunduğu *Gece Dersleri*, gerçekten de, anlatılan öyküye bakılırsa kısadır ama bu öykünün çeşitli düzlemlerde ve oldukça şiddet içeren parçalanmasından oluşan şiir uzundur.

Gülfidan on sekiz yaşında, Sekreter Rüzgâr kod adıyla solcu bir örgütün kadın koluna katılır. Gelgelelim örgüt ideolojisi ve örgütsel eğitimle hiçbir biçimde uyuşmaz ve hep aykırı, hep ayrı durur. Örgüt liderlerinden biriyle evlenir, örgütün karşı çıkmasına rağmen çocuğunu doğurur. On yıl boyunca örgütün bir elemanı olabilmek için kendi üzerine koyduğu baskı ruhunda derin yaralar açar, bu baskıya direnişin bir simgesi haline gelen annesinin anıları ve ölüsüyle boğuşur. 12 Eylül'le birlikte örgüt üyeleri çeşitli kılıklarda gizlenmeye başladıklarında Gülfidan'ın fark ettiği kendisinin on yıldır zaten kendinden de, örgütten de gizli bir ya-

şam sürdürmüş olduğudur. Örgüt üyelerinin gizlenmeye başladığı bu noktada o üzerine çektiği kara örtüyü yakarak ve bu sürecin tecrübesini yazarak gizliliğine son verir.

Şimdi, gerçekten de kısa bu romanın şiirine bakalım:

"Bu gece mahrem görüntülerim üstümde" girişiyle başlayan ilk birinci bölümde ilk anı örgüt kadınlarıyla tanışma anısıdır:

> On sekiz yılın taze fidanıydım. Adım da zaten Gülfidan'dı. Yan yana oduncularla eski yazlık sinema sokağında, küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karıştım. Kim olduğum sorulduğunda, kırk kadının gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım. Kuşun başını usulca yana büktüm. 'Kadınların yalnız olduğu bir evden geliyorum,' diye inledim (15).

Bu iyi niyet, teslimiyet, katılma ve karışma arzusu çok geçmeden "ilk seminerin büyülü gerçekliği"ne çarparak parçalanacaktır. Artık Gülfidan, Sekreter Rüzgâr kod adlı militanın içinde direnen küçük kızdır ve bu küçük kız Sekreter Rüzgâr'ın bedenini, ya da Tekin'in sözcüğüyle "kalıbını" paramparça edene dek direnecektir (16):

> Ay ruhlar! Kara deryaların feneri hayatımın kırık parçalarını bile toplayamadım. Sonbahar donuk sarı rengiyle şap şup basarak geçti yüzümden. Gözlerimin içindeki bebekleri, lacivert kuyular gibi derin tebessümler çizen dudak kıvrımlarımı koruyacak kadar bile güç bulamadım. Aynı eski yüzlü koltuğun üstünde, dıştan bir kalıbı andıraraktan, iyice kısarak ciğerimi durdum ve fısıldandım. "Sekreteer Rüzgâr kod adıyla koskocaman bir sitenin zemin katında genç yaşta mahzun kaldım" (17).

"Unutacak kadar eskide kaldı hepsi"yle başlayan ikinci bölüm Gülfidan'ın çocukluk anılarının Sekreter Rüzgâr

kimliğiyle sürdürmeye çalıştığı yaşamını nasıl taciz ettiğini anlatır. Küçücük bir kızken annnesinin, kardeşinin kirvesiyle ilişkisini keşfettiği halde onu ele vermemesi, bu yüzden annesiyle birlikte cezalandırılmaları, çocuk kalbinde aşkın yasak, günah, acı ve cezayla özdeşleşmesi, aşk yüzünden kadınların hep "tepelek masalına kurban gideceğini" anlaması, onun kendi evinden getirdiği gece dersleri olarak devrimci öğretinin silmeye çalıştığı "hayat bilgisi"ni oluşturur (41). Ve Sekreter Rüzgâr üzerine bir örtü çekerek Gülfidan'ı bu örtü altında kıvranarak hatırlamaya terk eder (46). Ama annesinin anısı bu gizliliğe izin vermeyecek, kocası dahil, bütün ilişkilerini işgal edecektir: "Evlenme cüzdanındaki fotoğrafı kadar genç, siyah tüller içinde son gecelerde kocamla zina halinde rüyama giren kadından kurtulamayacağımı tahmin etmeliydim" (36).

Örtünün altında direnen, başkaldıran, çırpınan Gülfidan'ın "hayat bilgisi" hiçbir noktada devrimin öğretisiyle bağdaşmaz. Sınıf sözcüğü ona hep okul sınıflarını, pazar sözcüğü ise semt pazarlarını çağrıştırmaya devam eder. Yoksulluğa, işçiliğe sempatiyle bakamaz, dahası böyle bakmanın iki yüzlü bir popülizm olduğunu düşünmekten kendini alıkoyamaz:

> Ben on sekiz yaşındayken artık ölü bir canavardı hayat bilgim. O örtünün altında öfkeyle kulaklarımı ve burnumun ucunu kestim. Annemin elinden üstüme sıçrayan o çekirgeden intikam almak için, aşk yüzünden gövdesinde kanlı delikler açtım. Cebinde kulak parçaları ve yarım bir canavar burnuyla dolaşan hüzünlü bir katil gibiydim. Parmaklarım ölü bilgi artıklarına çarpardı sık sık. Ayağım tökezlerdi. Kan kokusunun beni geriye çekmesinden korkardım. Canavarın beyaz örtüyle mezarından doğrulup çığlıklarla üstüme savrulmasından.. İçine ürperti atılmış bir kız

gibi kirece boyanırdım. Soluğum sığınacak yer bulamazdı. Küskün bükülmelerle uçup gittiğini görürdüm. Açık kalan ağzımdan içime nefret dolardı. 'Ah hayatım, hiç benim olmadın...' (56)

Bu öfkeli çaresizliği, bu bedenine yabancılaşmayı, ne örgüt arkadaşlarıyla (çocukluk arkadaşı Mukoşka hariç) ne de kocasıyla paylaşabilir. Konuşmak olanaksızdır. Sahte bir uysallıkla dudaklarından dökülen "anlıyorum efendim"i ise Gülfidan'ın isyancı ve alaycı başkaldırısı parçalar:

> Bir kulağı öteki kulağına gizlice kırgın, ağır başlı bilimsel bakışlı sevgimizi, sınıfsal göreneğimize çıkıp da seyre dalınca, anladığımı anlatabilmek maksadıyla çırpınmaya karar verdim. Yuvarlandığım boşluğu ellerimle yoklayarak bazı garip şekiller çizmeyi başarabildim yalnızca. Bedenimin acıyla kıpırdanışı, dişlerimin arasından ufalalanarak dökülen sözcük kırıntıları ve saçlarımdn yüzüme süzülen ter, aklıma dilsiz bir işçiyi alıp getirdi (62).

İşçileşmeyi reddeden Sekreter Rüzgâr'ın belki de yakınlık duyabileceği tek işçidir dilsiz olan işçi. Ama onun da yokluğunda ancak yalnızlığında direnebilir.

"Ah ela gözlerimin nefti yeşil kamyonları yine kımıldandılar" diye başlayan üçüncü bölüm Sekreter Rüzgâr'ın ruhsal çöküntüsünü "bilincin sarsıntısı, tenin kendi yüzeyinden kayışı, sürtünerek acıyışı"nı anlatır (67). Bu çöküntünün buraya kadar bildirilen nedenleri arasında kürtaja, kadın bedenin o en kökten parçalanışına direnişin şiddeti de eklenir:

> Kül renkli bu tilki, alevli başıyla bir bebeğin, o gece korkunç bir rüyaya girdi. Alevlerin ışığında, ıslak yanaklarına yapışmış uzun, siyah kirpiklerini gördü. Mırıltısı, ölümün bulandırdığı insan suretindeydi. - Elindeki cinsiyetsiz bir avuç suya bak, benim adım kar bebek, kar bebek... Yüreği-

ni sağ elinin içiyle çıkar ve bana ver, şu yemyeşil ata bin, gecenin en yeşil vaktinde topuğunu atın karnına batır, kar kuyusuna giden yola bağlanır, bu rüya yolu otuz üç kere çatallanır (74).

Gülfidan'la Sekreter Rüzgâr arasındaki çatışma artık o noktaya gelmiştir ki, masal diline, imgelerine, ninnilerine kaçış da kurtuluş değildir. Bir sonraki bölümde, "İlaveten kendimden çok erkendim yolda bir sabah"da, Sekreter Rüzgâr'ın bedenine Gülfidan çığlıkları egemen olur:

Annemin hatırası cam, senden korkmayan kâfir! Kıymetini bilemedim ah!. Bu küçük gece odasının tabut kadar büyük mutfağındaki fısıltılar, kuruntular, güvensizlikler sana kurban olaydı. Ruhumun yüzüne karanlık sinekleri gibi doluşmaz olasıcalar. Çığlıklar ve düşler için amma delik açılmış kulaklarımda (79).

Yaklaşan büyük sinir krizinin diğer kadınlar bile farkındadır:

Ama sen, kendine ait bir hayat parçasını ele geçirme hayaline çarpıldın ve gözleri köpükler içinde yüzen karanlık perileriyle düşüp kalkmaya başladın. Bedeninin öfkeyle seni kaldırıp attığı yer ta ötelerdeki dünyandı. Ne yazık ki seni orda, kendine yaptığın tarihin kahramanları karşılamadı. Bizler, uzaktan kulağımıza gelen, yüzlerimizi delip yaralayan çığlıklarının yerini bulamadık. Beyninin tehlikede olduğunu, varlığının uyku uçlarında takılıp kaldığını düşünürek kireç gibi kesildik ve birbirimize sokularak sessizce üzüldük (89).

Annesinin hayali ise artık onu hiç terk etmez:

Elimde bir tek senin ışıklı gölgen, kömür karası saçların kaldı. Rüzgâra karışan fısıltılar, bedeninin bir belirip bir

yok olan kıvrımları. Yüzün, belleğimden boğuşarak koparduğum bir defter yaprağından farksızdı. Siyah toz boyalı gözlerin, yanaklarında açılan doğu gülleri, alnındaki altın yılan lekesi.. Çok eski zaman haritalarını andıran, o buruşmuş defter yaprağından kanlı camlarıma yansıyan büyüleyici şeklin... Hep kül dağlarının ve dumanların geçit vermediği topraklardan söz açtı. Aramızdaki kader bağları - Ah ne yazık! - beni varlığının avcısı olmaya zorladı (99).

Böylece Sekreter Rüzgâr'ın bilincine Gülfidan'ın fısıltıdan çığlığa yükselen sesleri egemen olur ve "ipucu zamanları" dediği bir dizi çarpıcı anı ve çağrışımlarla Sekreter Rüzgâr'ı parçalar. "Ey sümüklüler sümüklüsü galiba sinsinin sinsisi ama sünepe keder... Yalnızca o, hatırlamak yunmuş yıkanmışa benzer" dizeleriyle başlayan bir sonraki bölüm bu anıların parçalanmayla yıkanması ya da arındırılmasının şiiridir:

> Tavuskuşununki gibi yıldır yıldır telekli, kuyruklu bir duygu belirdi önümde. Rüzgâr o ürkütücü duyguyu bana doğru sürükledi. Buz gibi yüzüm sıcak bir yüzeye yayıldı. Saçlarımın uçlarına savruldum. Telekleri boynuma battı ve ıslak kuyruğu yanaklarıma sürüdü. Soluğumu koklarken göz göze geldik. Rüzgârın içine doğru sürüklendim. Doğada var olmayan bir şeydim sanki. Hızla akıp gideceğimi ve kendimi bir daha görmeyeceğimi sandım. - Tanrım, bir tutam hayat koparmak için kendime, sarı yapraklarla örtülmüş o yolu geçtikten sonra ne yana sapmalıydım? (131)

"Yesem örgütü beş defa bir demet yaseminle" bir bekleyişle başlar. "Sakalı ışık yivli yepyeni bir masal dedesi"ni bekleyişdir bu (159). Sekreter Rüzgâr paramparçadır ama Gülfidan için hâlâ bir umut ışığı vardır: Bu umut yaratıcılıktır. "O vakitler, savrulan bir tülün ardında durmadan ay-

rıntılar, küçük sesler, kımıltılar, hikâyeler biriktirirdim," der, "Beni saran kötülüklerden bıkıp usandığım zaman onların üzerine eğilir, 'Size geldim, size geldim,' derdim" itirafında bulunur. O, aslında hep ve her yerde gizli bir ejderha olarak Gülfidan suretinde" dolaşmıştır (166). Bu öfkeli, mahzun, intikamcı, alaycı, ürkek, suçlu, çekingen, girişken gizlilik içinde ancak hikâyelerini "yan yana diz[erek], üst üste koy[arak], dağıtıp boz[arak], yeniden birleş[tirerek]" barınabilmiştir (166).

Tekin'in "kısa roman"ının "upuzun şiiri" bundan ibaret değildir elbette (176). Yukarıdaki aktarımla, temsile gelmez bu anlatıyı bir miktar temsil etmekle bile ona haksızlık etmiş olabilirim. Belki daha iyisi, anlatının parçalarının izini sürmek olacaktır.

Gece Dersleri'nde birçok ses duyulur. Başta Gülfidan ve Sekreter Rüzgâr'ınki olmak üzere Sevgili Başkan, anne, diğer devrimci kadınlar, Mukoşka ve babanın seslendirdiği anlatıda kişilerin kendine özgü bir dili yoktur, aynı şiirsel dilin imge ve ritmleriyle seslenirler. Buna karşın anlatının dili kendi içinde çatlamıştır. Masal yazıcısı Gülfidan'ın alegorik masalcı diliyle, bunu hiçleyen analitik bir dil bu çatlağı oluşturur. Klara Zetkin, kadın kılığında Sevgili Başkan, Dev Sefid'in zindanı gibi göndermeler bu tarihi yaşayanlar için somut anlamlar taşıyabilir, yaşamayanları ise ancak alegorik okumalara çeker. Ama bu şiir romanın daha belirgin özelliği, Gülfidan'ın masalsı anlatısına şimdi bu anıları yazan sesin analitik müdahaleleridir. Bu bölünmenin en iyi örneklerinden biri aşağıdaki pasaj olabilir:

> Yanlış anlatmadıysa ninem, işaretlerin yönü doğruysa eğer, benim derdim zamanın dizleriyle.. Onun ışık saçan sert ve yuvarlak kemiklerini kırmam şart. [...] Bizim öğretiye kulak asarsan, bu dünyada yokum ben, Mukoşka.. Zaman ci-

ninin saçtığı ışıkların şekline dikkatlice baktım. Boşlukta yeniden canlanan epeski çocukluk hayalimi evimizin diliyle okudum ve yerimi buldum. - Hiçlik.. (114)

Ilk semineri dinleyen Sekreter Rüzgâr'a, "illegalitenin masal yazıcısı Gülfidan," masalsı anılarına sığınarak direnir:

> Bir utanma, üç öksürme, dört damla yaş beni gördü. Az yana kaçtım. Belimden üst yanımı seğirmeler dalayınca heyecanla çarpıştım. Yara bere içinde babamın traktörle tavşan avına çıktığı karlı gecelere saklandım. Karların üstünde büzülmüş soluklanırken atlılar takırtılarla üstüme gelince, annemin bahçemizden meyva filizleri topladığı eylül ikindilerine doğru koşmaya başladım. Kırmızı sular akıtan bir ırmak kenarında bürümcekli devler karısı karşıma çıktı. Sürünerek yanına yaklaşıp yerdeki memesine ağzımı dayadım. Dilim sütüyle ıslanınca saçlarından tuta tuta gökteki dudağına tırmandım. Bulut köklerinden fışkıran iğde ağaçlarının dallarında sallanınca düşüp parçalanacağımı, dağılıp kaybolacağımı anladım (16).

Gülfidan'ın bu parçalanmayı nasıl göze aldığını, nasıl yaşadığını ancak romanı okuduktan sonra anlarız. Sonradan bu tecrübeyi yargılayan sesi ise hemen bu parçadan sonra duyarız:

> Ey kızıl kanatlı öncü kadınlar müfrezesi,
>
> Dışarda caddeler yer değiştirmiş, fabrika kapıları kırılmış, gece evlerinin tavanları çökmüştür korkarım. Ama benden bir hayır ummayın. [...] Söyleyin, küçük bir iplik fabrikasına işçi girmemi isteyen fikrinizden nerede çıkayım? [...] İşçi olmak düşlerime denk değil. Süt kokulu soluğumla tuttuğumdan daha tazecik bir hayatı ele geçirme hayallerinin peşinden koştum. Ancak dalağıma ağrı saplandı. Boğazım ve göğüs kafesim de hıçkırıklara sahne ol-

du. Şimdi uzak ve silik görüntülere bakmaktayım ve tek bir duygu bile oluşturamamaktayım (18).

Anneden ayrılık gene masal diliyle anlatılır:

> O benim aynamdı ve aynımdı. O benim taraklı ayaklarımdı. Serçe tırnakları gibi ince parmaklı iki elimdi. [...] Ne çok aradım onu karanlık sularda, buldum sonunda bir çamur kuyusunda. Benden ona: Ver elini çekelek. Ondan bana: Ben sana küselek. Benden ona: Ver elini çekelek. Ondan bana: Ben sana küselek. Benden ona: Ben de sana tepelek, tepelek.. (25)

Ve analitik ses şöyle sorar: "Beynimi ağrılarla deşip düşündüm. Gülfidan'ı Dev Sefid'in zindanından kurtarıp yılan gibi ruhuma dolanan bu masal zamanından nasıl kaçarım?" (28)

Bu masal zamanından kaçış olmadığı Gülfidan'ın fantastik hayallerinden vazgeçmemesiyle belli olur:

> Beklediğim sesi duydum. Yeri göğü inleten dev anasının sesiydi bu. Ona görünmeden bacaklarının arasına girip saklanmaktan, beni yeniden evlat edinmesi için yalvarmaktan başka yol kalmadığını biliyordum. Baldırlarının arasından başımı dışarı uzatıp peşpeşe sıralayacağım dokunaklı sözler için çarçabuk hazırlandım. 'Niva niva sare militan..' Ne baldırlarının arasından acıklı bir yüzle başımı uzatmama, ne de yalvarıp yakarmama gerek kaldı. Son sürat görüş alanıma giren bir Murat otomobil burnumun hizasında zınk diye durdu. İçinden siyah tül peçesini kaldırarak annem indi. 'Ben senin ne yaptığını çok iyi biliyorum, kahpe, seni hep takip ettim,' dedi (59).

"İç odadakiler," "devrimin dindar öncüleri," (59) "tüzükler," "üşüten ürkütücü el kitapları," (60) gönderilen "gizli selam ve sevgiler," (22) "kollektif aydın"lar (71), "delege

arkadaşlar," (86) "örgütlenmiş düşüncenin sesi," (92) Gülfidan'ın bunlardan kaçarak sığınacağı tek yer annesinin masalsı, fantastik sesidir: Her ne kadar "artık onun kanlı bir destanı çoğaltıp duran sesinden mahrum"sa da, "bu dilin gök katındaki kaynağı hâlâ kuruma[mıştır]." Gülfidan dilini annesine borçludur ve bu dili korumakta da kararlıdır: "Bana duygu ve düşüncelerin nasıl giyinip kuşandıklarını, bıçaklarını nerede sakladıklarını, en çok ne zaman saldırıya geçtiklerini binlerce kez anlattı. Bıkıp usanmadan. Dinlediğim en güzel destandı" (142).

Şiir romanın dilden sonraki parçalanma katını zaman ve mekânın parçalanmasına ilişkin imgeler oluşturur. Gülfidan'ın "top gibi ışıklar saçan zaman cini"nin aydınlık masal zamanı Dev Sefid'in zindanının karanlığına gömülür (103). Dolayısıyla militanlık yılları Gülfidan için bir tür büyüme, masumiyetten yetişkinliğe geçiş yıllarıdır. Ama bu çok pahalı bir tecrübe olmuştur. Çünkü bir kez zaman ötesi bir karanlığa gömüldükten sonra artık yaşayabildiği de anımsayabildiği de kırık zaman parçalarıdır. Yaşamı artık zaman cininin ışık saçan topuyla aydınlanmaz, "kara deryaların kırık parçalı feneri"dir (17).

"Kırpık kırpık zaman parçalarının, bir sürü cinnet resminin ortasında" gezinmektedir; "Kırılmaz bir zamana sahip olabilmek için çok mu öfkelenmesi gerektiğini" sorar Mukoşka'ya (27). Ama bu öfke ona hüzünle karışık çılgın bir gülme krizi getirir ancak. "Saatimin ideolojisi sapık," diye isyan eder (39). Ve "zamanın bu parçalanmış katında seslerini kucağına yayıp ayıklamayı, yazmayı, ciltlemeyi" ister (115). Belki de bu istekle, kaybettiği zamana değil ama "ipucu zamanları"na kavuşur (121).

İpucu zamanları bir tür aydınlanma anlarıysa eğer, bu anlarda yalnızlığını, annesiyle sevgi ve öfke dolu ilişkisini, on yıl yaşadığı gece odalarının bir "sözcükler mezarlığı" oldu-

günu anlar (122). Albümlerden taşan sanki "zamanın durdurulmuş parçaları"dır ve geçmiş onun için "açılan her gün ve kapanan her yeni kapıdan sonra değişen yanar döner bir kül" olur (122).

Gece Dersleri'nde zamanla birlikte mekân da parçalanmıştır. "Gece evlerinin sokaklarında sinsice gezinen genç bir militanın anı ve itirafları" mekânsızdır (9). "Sicim gibi ince ve eğri sokaklar," (10) ıslak ve tenha caddelerin otobüs durakları, "gece evlerinin dış yüzünde dolanan hayat," (11) "yer değiştirmiş caddeler, kırılmış fabrika kapıları, tavanları çökmüş gece evleri" parçalanmış mekân imgeleridir (11). Ve parçalayıcı bir güce sahiptirler. Gülfidan'ın annesi, "kar kuyularından dipsiz uçurumlara açılan düşsel mekânlarda" yaşar onun anılarında (75). Ve bütün bu sığınmasız mekânları Dev Sefid'in karanlık zindanı yutar. Son sığınak, Gülfidan'ın bedeniyle çerçevelemeye çalıştığı bir mekân gibi görünür. Kendine siyah bir örtüden kaplumbağa kabuğu yapar ve onun altına saklanır. Ama orada da barınamaz. Bedenini parçalanmaktan o örtü de koruyamaz ve *Gece Dersleri*'nin en etkileyici parçalanmasının, bedenin bölünüp dağılmasının şiiri yazılır.

Gülfidan bir noktada, tam olarak militanlığının yedinci yılında, siyah örtüsünün altından çıkar ve bedenini yaşadıklarının şiddetine tüm savunmasızlığıyla açar. Bunu geçmişinden kurtulma kararlılığıyla yapmıştır: "Örtüyü güneşe tuttum ve yaktım. Basit bir tören olduğu için anlatılmaya değmez. Diyeceğim, dumanların ve yanık bez parçalarının altından varlığını yoksullara adamak isteyen bu elmas parçası çıktı" (57). Ama bu kararlılığını sürdüremez. "Bedenini sloganlarla cinsel aşk yaşamaya zorlaması" da (92), gözlerinde "alev gibi iki bebek en son çıkan ideolojik marşları söylemesi" de (79) "bedeninin ruhuna yönelttiği öfkeyi" dindiremez (84): "Kendimi usulca güneşe tuttum, kirpikle-

rimi süzüp baktım, kırık bir cama benziyordum. Dağıldı parmaklarım havaya, kısa bir müddet bayrak direkleri gibi çakılı kaldı kollarım omuzlarımda, kısa bir müddetten sonraysa yollarına düştü cehennemin cam" (79).

Bundan sonra militanlık tecrübesi bedenin diliyle yazılır. Bu dil, besbelli çabuk kırılırlığından ötürü sık sık cam gibi eğretilemelere yaslanancisimsel bir dildir. Çünkü Gülfidan bedenini de artık bir cisim gibi algılamaktadır. "Dik boynuzlarımı kendi çekicimle kırmak zorunda kaldım" (58) der, sözcükler "yerinden oynatılmayacak kadar ağır taşlar"dır (65). Büyük bir ruhsal çöküntünün yaklaştığını anlarız. Belleğini kesip biçmeye, parçalamaya başlar (96), yoksul olmanın biraz da "kırık bir iskelete sahip" olmaya benzediğini düşünür (107), "beyaz ılık bir bulut parçası gibi dağılganlaş[ır]" (96). Bedenine dışardan bakmakta, onu ancak bir cisim gibi algılayabilmektedir. "Benimki kör ellerle içimdeki yüzeyleri yoklamaktır" der (127), "kalbim bozulmuştu, damarlarım, bedenimin sınırlarındaydım" (127). Annesini düşündüğü gecelerin sabahında yaştığının üzerinde "donmuş damarlar, kopmuş sinirler ve ne zaman kırılıp döküldükleri anlaşılmayan duygular" bulur (141). Ve kendiyle sürdürdüğü bir diyalogda şöyle der: "Ve damarlarının uçları yandı, gördüm. Kemiklerinden çıkan çıtırtıları duydum.. Soluğundaki bozulmayı, sesindeki çürümeyi. Kolay olmayacak kendini onarman" (163).

Bir onarımın romanı da değildir zaten *Gece Dersleri*. Daha çok parçalanmanın güncesidir. Onarımdan anlaşılan teşhis ve tedavi, soru ve yanıt, yanlış ve doğru, tarih ve dersse eğer, *Gece Dersleri* bunları temsil etmemeye azmetmiş ve bu azmin bedelini sözcüklere resmettirdiği kırık resimlerle ödemiş bir şiirdir.

3. "Az kalsın o anda resmim çiziliyordu!": *Benim Adım Kırmızı*

Benim Adım Kırmızı'da Orhan Pamuk nakış ve resmi temsil metaforu olarak kullanır ve romanın sunduğu sanat tartışmasını bu metafor etrafında biçimlendirir.[34] Bu metafor aynı zamanda arzulanan bir bütüne kavuşma metonimisi olarak da işlev görür. *Benim Adım Kırmızı*'nın temsil kavramında hep bütünlük arzulanır ama buna ulaşılamaz. Dahası, kendini hem Doğu hem Batı yazınının mirasçısı olarak gören Pamuk, temsili de bu iki geleneğin sentezinden çıkabilecek yeni yöntemler olarak görür. Enişte'nin Zeytin'e söylediği gibi, "saf hiçbir şey yoktur. Sanat da melezdir" (186).

Romanın "Benim Adım Ölüm" başlıklı bölümünde, ölüm konuşurken, kahvedeki meddahların kendisini çizmekte nasıl zorlandığını anlatır. Bir ihtiyarla bir nakkaş tartışmaktadırlar:

> 'Ölümü hiç mi hiç tanımıyorum,' dedi beni az sonra çizecek olan nakkaş.
>
> 'Ölümü hepimiz biliriz,' dedi ihtiyar.
>
> 'Ondan korkarız ama onu tanımayız.'
>
> 'Sen de bu korkunu çiz,' dedi ihtiyar.
>
> Az daha o anda resmim çizilecekti (149).

"Az daha o anda resmim çizilecekti" ifadesinde Lessing'in *Laokoon*'undan beri tartışılan resim ve yazıyla temsil arasındaki farkın irdelenmesine bir kez daha girişildiğini görürüz. Hikâye parçalıdır, resim ona göre daha bütündür. Gene de, söz konusu olan ölüm kadar mutlak bir bütünlük ise, bunun resim olsun yazı olsun, tümüyle temsili mümkün müdür?

Benim Adım Kırmızı, her tür parçalanmanın bütünlüğe kavuşma arzusunun anlatısı olarak da okunabilir. Ama o bütünlüğün simgesi ölümün ya da körlüğün karanlığıdır. Ka-

ranlığın karşısında parçalılığın, eksikliğin, şiddetin, kıskançlık, nefret, aşk, yalnızlık ve bölünmüşlüğün simgesi kırmızı durur. Pamuk romanındaki temsil temasını, daha kitabın başında, temsil edilen nesnenin arzusu olarak dillendirir. "Ben bir ağacım" adlı bölümde Meddah'ın seslendirdiği ağaç resminin derdi hangi hikâyeye ait olduğunu bilmemektir. Ağaç, "Yalnızlığımın asıl sebebi hangi hikâyenin parçası olduğumu benim de bilememem. Bir hikâyenin parçası olacaktım, ama bir yaprak gibi düştüm oradan," diye söze başlar (59).

Ağacın hikâyeden düşüşünün hikâyesi ise şöyledir: Çok nakışsever bir padişah olan Şah Tahmasp cin çarpmasıyla nakşa tövbe etmiştir. Bu yüzden Tebriz'in büyük nakkaşları her tarafa dağılır. Bu nakkaşların en yeteneklileri Şah Tahmasp'ın yeğeni ve damadı Sultan İbrahim Mirza'nın nakkaşhanesinde toplanırlar. Burada Câmi'nin Heft Evreng'isinin yedi mesnevisini nakşettikleri bir kitap yapmaya koyulurlar. Şah Tahmasp bunu kıskanır ve İbrahim Mirza'yı sürgüne yollar. Nakkaşhane gene dağılır. Fakat bir mucizeyle kitap yarıda kalmaz. Kitabı bitirtmeye kararlı bir kitapdar, sayfaları tek tek en hünerli nakkaşların bulunduğu yerlere taşır. Daha sonra, bu yöntemi hızlandırmak için ulaklar kullanılır. Artık ulaklar kitap sayfalarıyla Acem ülkesi, Horasan, Özbekistan ve Maveraünnehir'de at koşturmaktadırlar. "Bazen elli dokuzuncu yaprakla yüz altmış ikinci yaprak karlı bir gece kurt ulumalarının işitildiği bir kervansarayda karşılaşır, yarenlik ederken, aynı kitap için çalıştıklarını anlayıp, odalarından getirdikleri sayfaların mesnevinin neresine düştüğünü, birbirlerine göre yerlerini anlamaya çalışırlardı" (61). Kitap böylece bitirilir, ya da öyle sanılır. Çünkü şimdi dinlediğimiz ağaç, bu kitabın düşmüş bir sayfası olduğu iddiasındadır:

> Bugün bitirildiğini kederle işittiğim bu kitabın bir sayfasında da ben olacaktım. Ne yazık ki soğuk bir kış günü be-

ni taşıyarak kayalık geçitlerden geçen Tatar ulağın yolunu haramiler kesti. Önce dövdüler zavallı Tatar'ı, sonra harami usulünce soydular, ırzına geçip imansızca öldürdüler. Bu yüzden ben de bilmiyorum hangi sahifeden düştüğümü. Sizden ricam bana bakıp bunu söylemeniz. Acaba Leyla'yı çadırında çoban kılığında ziyaret eden Mecnun'a gölge mi olacaktım? Umutsuz inançsızın ruhundaki karanlığı anlatayım diye gecenin içine mi karışacaktım? [...] Yoksa oğluna aşk ve hayat nasihatları veren babanın gücünü ve yaşını ima etmeye mi yarayacaktım? Hangi hikâyeye mana ve zarafet katacaktım? (61)

Bütünden kopmuş, kitaptan eksilmiş, hikâyeden düşmüş bu ağaç resmini bir temsil alegorisi olarak okursak, sanatın temsil olanağının ancak ve ancak bakanın bakışında, öyküyü dinleyenin ya da okuyanın anlayışında gerçekleşebileceğini anlarız. Ayrıca yarım resimler bakanın hayalinde, bitmemiş öyküler okurun zihninde tamamlanır. Temsil bir tamamlanma, bütünlenmedir. Ama bu temsil, hangi usulde, hangi yöntemle yapılırsa yapılsın, ancak hünerle yapıldığı zaman amacına erişir, anlattığı hikâyeye "mana ve zarafet" katar. Üstat Osman, Enişte'nin çizdirdiği sayfalara nakkaşları teşhis etmek için bakarken, bu kez, öldürülen nakkaş Zarif'in çizdiği bir ağaç resmini inceler:

Boş bir kâğıdın üzerinde, diğer resimler gibi zavallı Zarif'in çerçevesinin ve tezhibinin içinde bir ağaç gördüm. Hangi hikâyenin hangi meclisinden çıktığını hayal etmeye çalıştım. Benim nakkaşlarım, sevgili Kelebek, akıllı Leylek, kurnaz Zeytin, bir ağaç çiz dersem onlara, önce bu ağacı bir hikâyenin parçası olarak düşlerler ki huzursuzluk duymadan onu çizebilsinler. O ağaca dikkatle bakarsam, dallarından, yapraklarından nakkaşın hangi hikâyeyi düşlediğini çıkarabilirim. Ama bu ağaç, zavallı yalnız bir ağaçtı, ar-

kasında onu daha da yalnız gösteren ve Şiraz'ın en eski üstatlarının usullerini hatırlatan iyice yükseltilmiş bir ufuk çizgisi vardı. Ufuk çizgisi yükseltildiği için ortaya çıkan boşlukta başka hiçbir şey yoktu ama. Böylece Frenk üstatlarının yaptığı gibi, bir ağacı ağaç olduğu için resmetme isteğiyle, Acem üstatlarının âlemi yukarıdan görme isteği birbirine karışmış, ne Frenk ne Acem olabilen kederli bir resim çıkmıştı ortaya. [...] Ama iki farklı usulü birleştirmeye çalışırken benim nakkaşlarım ile rahmetli budalanın kıt aklı, hünerden yoksun bir şey yapmışlardı. Resmin iki âlemden beslenmesi değil bu hünersizliği öfkelendiriyordu beni (288-89).

Temsilde Doğu ve Batı geleneklerini birleştiren bir hüner, Pamuk'un romancılığının belirleyici arayışıdır. *Kara Kitap*'ta olduğu gibi, *Benim Adım Kırmızı*'da da, peşinden koşulan eksik metinler, yitik resimler bu hüner arayışının göstergeleridir. Nakkaşlara göre mana ve hüner bir bütündür. Bu bütünün son ve mutlak aşaması körlük ve hafızadır. Büyük nakkaşların umudu çize çize, ya da kendilerinden önce nakşedilmiş harikalara bak baka kör olmaktır. Gerçek bir sanatçı olan Üstat Osman, günlerce Padişah'ın hazinesindeki harika resimlere baktıktan sonra, orada bulduğu sorguçlu iğneyle (iğne büyük usta Behzat'ın kör edildiği iğnedir) gözbebeklerini deler ve gördüğü harikaları sonsuza dek körlük ve hafızaya nakşeder.

Gelgelelim sanatçının ulaşacağı bu mertebe *orada* bir yerde dururken (nakkaşlara göre bu Allah'a kavuşmak, onun gördüğünü görmektir), kendisi *burada* yaşamın, sanatın, zamanın parçalarında çile çeker.

Bu parçalanmanın bir tanesi kimliktir.

Kimlik Doğu'lu nakkaşlar için kültürel ve epistemolojik bir değer yargısıdır. Kimlik kusurdur; kusur da imza. Mak-

bul olan bir resmi kimin yaptığının belli olması değil, o "resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve inanca çağırması"dır (71). Gene de, kimliğini diğer nakkaşlardan ayrıştırmanın, bir kusurla kendini belli etmenin, şeytani bir çekiciliği vardır. Bu şeytani çekicilikle Pamuk, sanatçının, evrensel olduğuna inandığı zaafını yakalar: Mükemmele imza atmak.

Enişte'nin ömründe gördüğü, "eli en sihirli, gözü en ince, en mucize nakkaş" (194), "Mir Seyyid Ali'den yana en büyük nakkaş" (195), Üstat Osman'a göre nakkaşlarının "en sessizi, en içlisi, en suçlusu, en haini, en sinsisi," (296) ama aynı zamanda Herat resmiyle İstanbul nakşını mükemmel bir uyumla birleştirebilen tek nakkaş olan Zeytin, kişisel bir üslup edinmeye büyük bir çekilim duyar. Oysa bilmelidir ki, "gerçek hüner ve ustalık hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır" (27).

Üstat Osman'a göre bir genç nakkaşın ne kadar has olduğunu anlamak için üç şeye bakılmalıdır: Üsluba meraklı olup olmadığına, kitaplar parçalanıp yaptığı resimler başka kitaplarda kullanılınca üzülüp üzülmediğine, körlüğün sessizliğinin nakşın en derin yeri olduğuna inanıp inanmadığına (74). Üsluba özenmek, babayı öldürmekle birdir. Üsluba kanan oğul, Hüsrev ve Şirin'deki baba katli sahnesini tekrar etmeye mahkûm olur. Bu ölçütlere göre Zeytin has bir nakkaş mıdır?

Üç nakkaştan körlük ve hafıza öyküleri anlatanı yalnızca Zeytin'dir. Zeytin'in öykülerine bakılırsa körlük ve hafıza içerik ve tekniğin birleştiği en yüksek mertebedir. Zeytin, "büyük üstatların resim aşkı, renklerin ve görmenin karanlıktan yapıldığını bilip Allah'ın karanlığına renklerle dönmek ister," der (92). Gelgelelim, "varsa bir üslubum ve ki-

şiliğim, yalnız nakşımda değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir! Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden" diyen de odur (11). Zeytin, Üstat Osman'ın üç nakkaşından hem en yetenekli hem de şeytani olanıdır. Kahvede de Şeytan'ı Zeytin çizer, Meddah seslendirir. Resimle kelimenin bu şeytani buluşmasında sanatçının temsil yelpazesinin genişliği belirir; parçadan bütüne, renkten karanlığa, zamandan zamansızlığa, sözden resme uzanan bir yelpazedir bu.36

Zeytin çıraktır; Üstat Osman usta. Zeytin dünyevi parçalanmışlığı tanımalıdır; Üstat Osman bunu aşmıştır. "Nakış aklın sessizliği, gözün musikisidir," Üstat Osman'a göre (73). Ama Zeytin'in, Üstat Osman kadar hünerli bir nakkaş olmamakla birlikte, bir ustası, bir babası daha vardır: Enişte. Enişte Zeytin'i Üstat Osman'ın gösterdiğinin tam tersi bir yöne, Frenk usulünde üsluplu çizmeye teşvik eder. Bu iki usta arasında bölünmüş olan Zeytin, üslubun lanetiyle Enişte'yi de öldürür ve bütün üslup meraklısı sanatçıların yapmak zorunda olduğu eylemi, babayı öldürmeyi gerçekleştirir.

Nakkaşlığın sanat felsefesinde nakkaşın kimliği gibi bir resmin hangi kitaba ait olduğunun da önemi yoktur. Resimler zaman içinde sürekli başka başka ciltlerde bütünleşir, sonra bir savaş, yağma, kıskançlık, hırsızlık gibi nedenlerle bu ciltler sökülür, parçalanır ve yeni kitaplar oluşur. Bu parçalanma bir anlamda resimlerin zamana direnişleridir:

> Böylece, beş yüz yıldır Arap hattatlarının gönlünde yatan sonsuz zaman fikrinin yazıda değil, resimde gerçekleşeceği anlaşıldı. Bunun ispatı, kitapların, ciltlerin parçalanıp yok olması, ama içindeki resimli sayfaların, başka kitapların, başka ciltlerin içine girerek sonsuza kadar yaşayıp Allah'ın âlemini göstermeye devam etmesidir (86).

Bazan bu parçalanma sonucunda hangi resmin hangi hikâyeye ait olduğu da karışabilir. Timur'un oğlu Uluğ Bey'in ele geçirdiği ciltleri parçalattırıp kendi adına yeniden ciltlettirirken nakkaşları acele etmeye zorladığı zamanki gibi (94). Ama körlük mertebesine ulaşmış bir nakkaş için bunun da önemi yoktur. O bir çocuğa ne gördüğünü anlattırarak bile hangi resmin hangi hikâyeye ait olduğunu söyleyebilir (95). Körlük nakkaşlar aleminde bütüne kavuşmaktır:

> Büyük üstat Behzat'ın hocası Üstat Nakkaş Seyyit Mirek'e göre, körlük bir belâ değil, bütün hayatını onun güzelliğine adayan nakkaşa Allah'ın vereceği son mutluluktur. Çünkü nakış, Allah'ın âlemi nasıl gördüğünün nakkaşın aramasıdır ve bu eşsiz görüntü, ancak yoğun bir çalışma hayatından sonra gözler yorulup, nakkaş iyice yıprandığında ulaşılan körlükten sonra hatırlanarak olur. Demek ki Allah'ın âlemi nasıl gördüğü bir tek kör nakkaşların hafızalarından anlaşılır (96).

Körlük ve hafızayla ulaşılacak mertebe zamansızlıktır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anımsatan bir cümlede, Kara şöyle der: "Sanki baktığımız resimlerin ve hikâyelerin gösterdiği hiç değişmez, akmaz altın bir zaman, bizim Hazine odasında yaşamakta olduğumuz küflü ve nemli bir zamana karışmıştı" (350). Kara'yı ve Üstat Osman'ı Hazine odasına getiren neden, Enişte'nin katilini bulmak için teşhis etmek istedikleri bir kusurdur gerçi ama Üstat Osman bunu son derece bencilce ve sanatkârca bir bahane olarak kullanıp gözlerini yüzyılların nakış şaheserlerine bakarak doyurur. Bunları gördükten sonra o da, aynı Mirza Muhammed Haydar Duglat gibi, "Allah'ın ölümsüz zamanının manzaralarına kavuşmuş bir nakkaşın, sıradan ölümlüler için yapılan kitap sayfalarına geri dönmek" istemez ve "mutlak bir se-

sizlik, mutlak bir karanlık ve boş sayfanın sonsuzluğu"na kavuşmak için gözlerini kör eder (97).

Göz bebeklerine çöken sisle Üstat Osman mutlak, sessiz, zamansız bütüne, ya da sanatçının mutlak arınmasına doğru yol alırken, roman da bütünlenemeyecek parçalar, tamamlanmayacak öyküler arasından ilerler. Kara, Enişte'nin Padişah için hazırladığı kitabın resimlerinin hikâyelerini yazacağına Şeküre'nin peşindedir. Katil Zeytin, Enişte'nin perspektif kullanarak yaptırdığı bir son resmin peşindedir; bu, kitabın eksik olan onuncu resmidir. Bu son resimde, çerçeve Doğu usulünde nakşedilecek, ama ortada Frenk usullerine göre yapılmış bir portre olacaktır: Padişahın portresi. Zeytin Enişte'yi öldürdükten sonra ortası henüz tamamlanmamış bu resmi de alır. Böylece Enişte'nin projesinin yarım kalmasına neden olur:

> Bizim âlemimizin en kıymetli, en vazgeçilmez şeylerini hikâye ve resim edecekti bu kitap ve tıpkı fıraset-namelerde olduğu gibi Padişahımızın bir resmi kitabın kalbinde yer alacaktı. Frenk üstatlarının usûllerinden de yararlanılacağı için, görünce Venedik Doçu'nda hayranlık ve dost olma isteği de uyandıracaktı (262).

Ama bu kitap yapılamaz. Pamuk'un son romanlarının ortak teması yinelenir. Doğu-Batı kesişmesinde yok olan ve var olan hep bir koşula, bir ihtimale, kaybolma, değişme, bir şeyin başka bir şeyin yerini aldığı süreçlere bağlanır. Katil Zeytin bu süreçlerin sanatçısıdır. Ama büyük bir sanatçı olduğu için sonunda Üstat Osman'ın ulaştığı arınmadan o da payını alır.

Meddah'ın köpek, at, ağaç, Kırmızı, para, ölüm, şeytan resimlerinin öykülerini seslendirdiği kahvenin müdavimlerinden olan Zeytin bu öykülere müdahale ederek kendisi de iki öykü anlatan, resimle sözü buluşturabilen tek nak-

kaştır. Anlattığı öykü "körlük ve üslûp üzerine iki hikâye"dir (327-29). Bir yandan körlüğün zamansızlığına özlem duyan, bir yandan da "kırmızı"ya çekilen Zeytin, bölünmüş bir kişiliktir (327). Zeytin'in imzası olan kırmızı Üstat Osman'ı bile bir an baştan çıkarır:

> Üstat nakkaşlarımın herbirinin bir başka köşesine dokunduklarını hemen farkettiğim kalabalık bir resmin kırmızısı, aşkla korkuttu beni. Resme, kimin olduğunu çıkaramadığım bir el, gizli bir mantığın hükmünce tuhaf bir kırmızı sürmüş, resmin gösterdiği bütün âlem ağır ağır kırmızıya batmışlı (289).

Bu el elbette katil Zeytin'in elidir. Kırmızı dünyeviliktir, geçen zamandır, değişimdir, aşk, tutku, kıskançlık, şeytan, kısaca insanlıktır (214-17). Eski büyük üstatlar gözlerini kör ettikten sonra gözleri kararıncaya kadar baktıkları resmin üstüne akan kanın rengi de kırmızıdır (372), Zeytin'in Enişte'yi öldürdüğü hokkanın içindeki mürekkebin rengi de. Kırmızı "karanlıkta bir kelime," yani sözün resimle şeytani buluşmasıdır (215).

Sonunda Enişte'den çalınan yarım kalmış resim de Zeytin'de bulunur.

Zeytin resmi büyük bir günahla tamamlanmıştır. Ortada Padişahın Frenk usûlü çizilecek resmi yerine kendi resmini çizmiştir. Böylece Enişte'nin projesi yarım kalır. Ama onun yerini başka bir proje, başka bir sürecin başlangıcı alır. Doğu'nun bütüncü sanat anlayışından Batı'nın parçalı sanat anlayışına geçiş. Resimlerin kırılan çerçeveleri, öyküye davetiye çıkaran seyahatleri, söz ve imgenin sonsuza dek birbirini kovalayacağını ima ederek hayal gücüne vurulacak prangaları reddeder. Bu geçişin öncüsü katil nakkaş Zeytin, bir nakkaş gibi kör edilerek anılır, bir katil gibi kafası kesilerek ölür.

Dördüncü Bölümün Notları

1 Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del cinquecento* ile G. Gregory Smith, *Elizabethan Critical Essays* İtalyanca ve İngilizce risale, mektup ve diyalogların bugün elimizde olanlarının tümünü toplar [Weinberg: 3 cilt (Bari, 1970-1972). Smith: 2 cilt (Oxford ve Londra, 1904)].

2 Edward C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel* (Oxford, 1962), Cervantes'in Rönesans poetikasıyla ilişkisini inceler.

3 Mimesis'in temsil ve taklit kavramlarına ayrışması için bkz. Deniz Şengel, "Emergences of Literature: Reading and History in Sidney's Poetics," Doktora tezi, New York Üniversitesi, 1996, ss. 66-71.

4 *Poetika* 1448b.

5 Platon, *İon*. *Devlet* III, 393c-394e; X.595a-605c.

6 *Pikaro* on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda yazılan, işsiz, üçkâğıtçı serserilerin serüvenlerini anlatan *pikaresk* türünün kahramanlarına verilen addır. İlk örneği yazarını bilmediğimiz *Lazarillo de Tormes*'dir (1553) [*Two Spanish Picaresque Novels: Lazarillo de Tormes [Anon]. The Swindler (El Buscón) [Fransisco de Quevedo]*, çev. Michael Alpert (Harmondsworth ve New York: Penguin, 1969; 1977)].

7 Bunun nedeni oldukça açıktır: Bunlar Cervantes'in yayımlanmış eserleriydi ve okur isterse onları ayrıca okuyabilirdi.

8 "Açlık ve çıplaklık bazen, hattâ her zaman bizi üzdüğü halde, sahibimin Hıristiyanlara karşı görülmedik, duyulmadık zulümlerini sürekli görüp duymak kadar canımızı sıkan başka bir şey yoktu. Her gün birini asıyor, bir başkasını kazığa vuruyor, bir diğerinin kulağını kesiyordu; [...] Şerrinden kurtulabilen tek kişi Saavedra adında bir ispanyol askeriydi. Bu adam, hürriyetine kavuşabilmek için, o insanların hatırında uzun yıllar kalacak şeyler yaptığı halde, sahibim ona asla sopa vurmadı, vurdurtmadı, kötü bir söz de söylemedi [...] Zamanımız olsaydı, o askerin yaptıklarını size anlatırdım; benim hikâyemden çok daha eğlenceli ve şaşırtıcı bulurdunuz. Her neyse, hikâyemize dönelim [...]" *Don Quijote* I. 40. Cervantes'in tamamlamadığı bu hikâyeyi sonradan, *Beyaz Kale*'de Orhan Pamuk anlatacaktır.

9 'Temsil' kavramının İngilizce ve Fransızcadaki adı *representation*, *re*: yeniden; *present*: sunmak, hazır bulundurmak, var etmek öğelerinden oluşmaktadır.

10 *Poetika* 1448b.

11 Mimesis ve harmonia öğeleriyle tanımlanan temsil anlayışı on dokuzuncu yüzyıla kadar sürdü. 1800'de Samuel Taylor Coleridge ve William

Wordsworth, uzun tartışmalar sonucu geliştirdikleri yeni şiir kıstaslarını, Wordsworth'ün kaleme aldığı bir önsözde ilan ettiler [William Wordsworth, "Preface to the Second Edition of the Lyrical Ballads," *The English Romantic Writers*, yay. haz., David Perkins (New York, 1967), ss. 320-31]. Romantik temsil kuramında, Aristotelyen temsil kuramının her iki kategorisi de sorgulandı: Taklit, artık önemli, yüksek sınıftan ya da yüksek moral değerler taşıyan insanların yaşam ahlâkının ya da doğasının taklidi değildi (ki bu, özellikle on yedinci yüzyıl klassisizminin Aristoteles yorumuydu ve yukarıda, Fielding'i tartışırken gördüğümüz gibi, on sekizinci yüzyıl romanında hâlâ etkisini sürdürüyordu). Sanat hiçbir şeyi taklit etmezdi; yalnızca sanatçının doğaüstü yaratıcılığının ifadesiydi. Kaynağı fiziksel gerçeklik değil, düşgücünün fantazileriydi. Zevk veren uyuma gelince: Bu da sanatı tanımlamak ve iyi sanat yapmak için son derece evcil bir kavramdı. Zaten büyük sanat eserlerinde, örneğin Sophokles'in tragedyalarında ya da Shakespeare'in yapıtlarında, harmonia'dan söz edemezdiniz çünkü insanın varoluşunun temelinde harmonia'nın yattığı gibi bir varsayım yapılamazdı. Tersine, uyumsuzluğun, kaosun, groteskin yattığına ilişkin daha çok ipucu var gibiydi. Ne olursa olsun, İngiliz romantik şairleri neo-klasik temsil kuramına ve sanat anlayışına baş kaldırmaya kararlıydılar. Onlara katılan Victor Hugo, *Notre Dame'ın Kamburu*'nda güzelle çirkini eşleştirerek harmonia tanımının saltanatını yıktı. Neoklasik temsil kuramından Romantik yaratıcılık kuramına geçişi açıklayan klasik çalışma M. H. Abrams'ın *The Mirror and the Lamp*'idir (New York, 1953). Abrams, modernizmle birlikte mimesis ve harmonia kavramlarının birbirinden kopmakla kalmadığını, ardından her ikisinin de alt paradigmalarla kuşatıldığını savunur. Mimesis 'içerik', harmonia 'biçim'le özdeşleştirilip ayrıştırılırken, içerikçilerle biçimcilerin kavgası sosyolojik ve Marksist eleştiri, Saussure dilbiliminden esinlenen yapısalcılık, Freudcu ve Jungcu psikanaliz, Nietzche felsefesinden esinlenmiş güç ve söylem analizleriyle pekişti. Ama ne olursa olsun, hâlâ 'taklit' ve 'uyum'dan söz ediliyordu. Yazının temsil ettiği bir dış dünya yadsınmıyordu. Sınırları çok genişletilmiş biçimde de olsa, bilinç boyutundan sapıp bilinçaltını keşfe yönelmiş de olsa, temsil hâlâ temsildi; yani insana ilişkin bir gerçekten söz ediyordu. Kısacası, Yeni Eleştiri, Rus Fomalizmi, Marksist eleştiri ve Yapısalcılık, yazın metninin dünya ve insanla sistematik ilişkisini yadsımadı. Ta ki, postmodernizm dediğimiz gerçekten anti-mimetik yönelişlerin yazın sahnesine egemen olmasına kadar.

Postmodernizmin anti-mimetik yönelişini edebiyatın taklit ve temsil ettiği, hattâ göndermede bulunduğu bir dünya, birey ve toplum olamayacağını öne sürmesiyle tanımlayabiliriz. Bir edebiyat yapıtının belli bir yer, zaman ya da toplum ve insan ilişkilerinden söz etmesi demek, asla bu yer, zaman ve ilişkileri temsil etmesi demek anlamına gelemez. Dilin temsil

ettiği ya da edebileceği bir gerçeklik olduğu sanısı yanılsamadır. Dil gerçeğe tekabül edemez, ama -en azından postmodern psikoanalizin tezinde- gerçeği kurar. Bu anti-mimetik anlayışın Platon'un anti-mimetik anlayışına yakın düşmesi rastlantı değildir, çünkü dilsel işaretin nesneden olduğu gibi tüm gerçek dünyadan koptuğu, ontolojik olarak bildiğimiz tüm diğer nesnelerden farklı bir şey olduğu görüşü, Jean Baudrillard ve Gilles Deleuze gibi filozofların doğrudan Platon'u yeniden yorumlamalarıyla ifade edilmiştir. Bu yoruma göre Platon, sanat gerçeği temsil edemez; gerçeğin gölgelerini taklit eder derken, yirminci yüzyılın sonunun felsefesinin simulakr kavramından anladığına çok yakın bir şey olabilirdi.. Platon'a göre sanat gerçeğin dünyadaki nesnelere yansımış imgesinin gölgesiyse, yirminci yüzyılın son felsefi ekolüne göre gerçeklik diye algıladığımız şey, dilde dolaşan bir gölgedir. Bkz. özellikle Gilles Deleuze, "Plato and the Simulacrum," çev. Rosalind Kraus, *October* 27 (Kış 1983): 45-56.

12 Louis Althusser, "Marxism and Humanism," *For Marx*, çev. Ben Brewster ve Allen Lane (Londra, 1969), ss. 219-247. Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (Londra, 1976), s. 69.

13 Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1970).

14 Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (Londra, 1976), s. 54.

15 Eagleton, *Criticism and Ideology*, ss. 156, 139.

16 "Bir sanat yapıtında asıl önemli olan, o yapıtın *söylemediğidir*," demişti Macherey, çünkü, "her zaman, sonunda, bir metnin kenarlarında ideolojinin dilini buluruz - bir an için saklanabilen, ama yokluğuyla daha çok şey anlatan dilini." *Pour une théorie*, ss. 86 ve 60. Macherey'in bu sözlerine yanıt olarak, Sibel Irzık şu önemli soruyu sorar: Eğer, Macherey'in dediği gibi, metin yalnızca söylemedikleriyle temsil işlevini yerine getiriyorsa, söylemediklerinin sınırı nerede çizilecektir? Ve bu sınır çizilemezse, o metnin neyi temsil ettiği nasıl anlaşılacaktır? Irzık, *Deconstruction and the Politics of Criticism* (New York, 1990), s. 44. Yapısalcılık sonrası Marksist eleştiriyle sıkı bağları olan Yeni Tarihçiliğin yöntem olarak eksik metinleri aramayı benimsediğini söyleyebiliriz. Yaklaşımın tipik bir örneği için bkz. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Energy in Renaissance England* (Oxford, 1988).

17 David Lodge, yayına hazırladığı *Modern Criticisim and Theory*'de (Londra, 1988, s. 107) Derrida kısmına yazdığı girişte, yapıçözümleme yönteminin edebiyat kuramına girişini Derrida'nın 1966'da Johns Hopkins Üniversitesinde, Lucien Goldmann, Tzvetan Todorov, Jean-Pierre Vernant, Roland Barthes, Jean Hyppolite, Jacques Lacan'ın da bulunduğu tarihi konferansta sunduğu, "Structure, Sign and Play in the Human Sci-

ences," başlıklı tebliğiyle gerçekleştiğini yazarken birçok Anglo-Amerikan akademisyenin inancını ifade etmektedir. Nitekim Derrida kıta Avrupasında edebiyat kuram ve eleştirisinden çok sosyal bilim, felsefe ve sanatta etkili olmuştur. Johns Hopkins konferansı tebliğ ve tartışmaları için bkz. *The Structuralist Controversy: The Languages of Critjcism and the Sciences of Man*, yay. haz. Richard Macksey ve Eugenio Donato (Baltimore ve Londra, 1970); Derrida'nın, sonradan *L'écriture et la différence*'da da yayımladığı metni ve tartışması için bkz., *The Structuralist Controversy*, ss. 247-72.

18 Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences," *Modern Criticism and Theory*, s. 110. Ayrıca Saussure için, bkz. *De la grammatologie* (Paris, 1967), I.2.

19 Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, çev. David B. Allison ve N. Garver (Evanston, 1973), s. 129.

20 Irzık, *Deconstruction and the Politics of Criticism*, ss. 24-27.

21 "Seminar on 'The Purloined Letter'," çev. Jeffrey Mehlman, *Yale French Studies* 48 (1972): 39-72.

22 Lacan, arzu nesnesine kavuşma saplantısı fikrini Freud'un ana arayışını dile getirdiğini söylediği, çocuğun *fort/da* oyunundan esinlenerek geliştirdi. Bkz. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, *Complete Psychological Works* 18, ss. 1-64.

23 Dilin narsisist temsil işlevi ve Lacan'ın 'Çalınan Mektup' okumasının yöntemsel açılımları için bkz. John P. Muller ve William J. Richardson, *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Post-Structuralist Reading* (Baltimore, 1988).

24 1605 *Don Quijote*'sinde mimesis anlatıya egemendir. Buna uygun olarak da Don Kişot kötü edebiyatın beynini sulandırdığı bir budala olarak çizilir. Çerçevesini bir yandan günlük yaşamın bir yandan da edebiyatın oluşturduğu bu anlatı, yalnızca metinsel olanla yaşamsal olanı karşı karşıya getirmekle kalmıyor, mimesis sorunsalını bir adım öteye taşıyarak bütün anlatı biçimlerini ironize ederken, o biçimlerde anlatılmış aşk, sadakat, kahramanlık, sınıf, gerçeklik gibi kavramları da sorgulayıp yeni tanımlar getirilmesi gerektiğine dikkati çekiyordu. Lukacs'ın daha sonra yazacağı gibi, gününün anlatı türleri ona yetmediği için, bütün bu türleri kullanıp, buruşturup, bir tarafa bırakıveriyordu. Lukacs, *The Historical Novel* [çev. Hannah Mitchell ve Stanley Mitchell (Middlesex, 1962)] s. 289'da şöyle der: "Daha önce [...] her türün gerçeğin bir yansıması olduğunu, türlerin ancak ve ancak tipik ve genel yaşam gerçeklerini yansıttığını, ama bu gerçekler değiştikçe eski türlerin yerini yeni türler aldığını göstermeye çalıştık. Belli bir biçim demek olan tür, yaşamın belli bir ger-

çeğine dayanır. Drama, tragedya ve komedya diye ikiye ayrılmışsa eğer, bunun nedeni, bazı yaşam biçimlerinin yansıtılması için bu iki türün gerekli hale gelmiş olmasında aranmalıdır." Ama 1615 *Don Quijote*'sinin 'budala'sı, *1605 Don Quijote*'sinin budalasından çok farklıdır. Bizatihi 'budalalık' ikinci *Don Quijote*'de sorunsallaşır; bunun ilk işaretleri kitabın başındaki delilik teması üzerine varyasyonlardan bellidir. Unutmayalım ki, 1605 *Don Quijote*'sini, mimesis öneren bir önsöz başlatmıştı; 1615 *Don Quijote*'sini, delilik konusunda sorular öne suren bir önsöz başlatır. Buna uygun olarak da, 1615 *Don Quijote*'sinde anlatı çok daha fazla içine kapanır. Bu kapanışı, kitabın başında, zırhı yüzlerce küçük aynayla kaplı Aynalar Şövalyesi verir. Ayna artık birinci kitaptaki gibi, mimesis metaforu değil, anti-mimetik bir metonimidir; anlatı narsisist bir yönelişe girmiştir. [Bkz. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontorio, 1980) ve Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (Londra ve Berkeley, 1975).] Öyle ki, anlatan ses, bu yönelişi izleyerek iyice kaygan, karışık, sallantılı bir biçimde sürer. Hemen her bölümün başında, kimin konuştuğu belli olmayacak bir biçimde, Seyyid Hâmid anlatısına 'müdahale' vardır. Bkz. yukarıdaki "Okurlar ve Yazarlar" bölümü.

25 Alıntılandığı yer: Harry Levin, *The Overreacher* (Boston, 1952), s. 108.

26 François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* (Paris, 1962), II.viii.

27 William Shakespeare, *Hamlet the Prince of Denmark*, *Complete Works*, yay. haz., Alfred Harbage (Baltimore, 1969), ss. 933-74. Hamlet, Ophelia'ya yazdığı mektupta her şeyden kuşkulanabileceğini fakat aşkından kuşkulanmaması gerektiğini söylerken çağının astronomi dilini kullanır:

> Doubt thou the stars are fire;
> Doubt that the sun doth move;
> Doubt truth to be a liar;
> But do not doubt I love. (II.ii.116-119)

> Yıldızların ateşinden kuşku duy;
> Güneşin hareketinden kuşku duy;
> Gerçeğin doğruyu söylediğinden kuşku duy;
> Ama sevgimden kuşku duyma.

28 Badincani, anlatıya Vizcayalı macerasından itibaren dahil olduğu için, Don Kişot'un yalnızca iki seferinden söz ediyor. Birinci seferi bilse de, kendi anlatısına dahil olmadığı için, onun yazarlığı konusunda bir iddiada bulunmuyor.

29 Lesage'ın yazdığı devam için bkz. Maurice Bardon, *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle* (Paris, 1931), s. 146.

30 Deborah A. Harter, *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment* (Stanford, 1996). Harter bu kitabında parçalı anlatılarla fantastik türü arasındaki ilişkiyi araştırır.

31 Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, yay. haz. Seyit Kemal Karaalioğlu (İstanbul, 1985), s. 62. Romanın ayrıntılı okuması için bkz. Parla, *Babalar ve oğullar*, ss. 105-24.

32 Latife Tekin, *Gece Dersleri* (1986; İstanbul, 1990). Bundan sonraki atıflar metin içinde sayfa numaraları olarak verilecektir.

33 Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi* (İstanbul, 1998), s. 46.

34 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* (İstanbul, 1999). Bundan sonraki atıflar metin içinde sayfa numaralarıyla verilecektir.

KAYNAKÇA

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1953.

Ağaoğlu, Adalet. *Hayır*. 1987. İstanbul, 1994.

—. *Ölmeye Yatmak*. 1973. İstanbul, 1994.

Allen, John Jay. *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative technique*. 2 Cilt. Gainesville, Florida, 1969-1979.

Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley ve Londra, 1975.

Althusser, Louis. *For Marx*. Çev. Ben Brewster ve Allen Lane. Londra, 1969.

—. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Yusuf Alp. İstanbul, 1978.

—. *Lenin and Philosophy*. Çev. Ben Brewster. New York, 1971.

And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara, 1969.

Anonim. *Two Spanish Picaresque Novels: Lazarillo de Tormes [Anon]. The Swindler (El Buscón) [Fransisco de Quevedo]*. Çev. Michael Alpert. Harmondsworth ve New York: Penguin, 1969; 1977.

Aristoteles. *Poetics*. Çev. Leon Golden. Açıklamalar O. B. Hardison. Englewood Cliffs, NJ, 1968.

Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar*. İstanbul, 1972.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Çev. Willard R. Trask. Princeton, NJ, 1953.

Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Yay. Haz. Michael Holquist. Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist. Austin, 1981.

—. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Yay. Haz. ve Çev. Caryl Emerson. Minneapolis, 1984.

—. *Rabelais and His World*. Çev. Hélène Iswolsky. Cambridge, Mass., 1968.

Bardon, Maurice. *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècles*. Paris, 1931.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, 1975.

—. *S/Z*. Paris, 1970.

Belge, Murat, *Marksist Estetik: Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul, 1989.

Benedict, Barbara. *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton, NJ, 1996.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Yay. Haz. Hermann Schweppenhäuser ve Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main, 1963; 1977.

—. "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri." Çev. Hakkı Hünler. *Edebiyat ve Eleştiri*. Cilt 1. Sayı 2-3. Yıl yok. 77-97.

Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Çev. F. L. Pogdon. Londra, 1971.

Bernal, O. *Alain Robbe-Grillet: Le Roman de l'absence*. Paris, 1964.

Bonati, Félix Martinez. *'Don Quijote' and the Poetics of the Novel*. Çev. Dian Fox ve F. M. Bonati. Ithaca, NY ve Londra, 1992.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago ve Londra, 1961; 1975.

Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara, 1946.

Borges, Jorge Luis. *Ölüm ve Pusula*. Çev. Tomris Uyar. İstanbul, 1982.

—. *Ficciones. Hayaller ve Hikâyeler*. Çev. Tomris Uyar ve Fatih Özgüven. İstanbul, 1998.

Bradbury, Malcolm, yay. haz. *The Novel Today*. Glasgow, 1977.

Buckley, Jerome H. *The Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass., 1975.

Calvino, Italo. *Bir Kış gecesi Eğer Bir Yolcu*. Çev. Ülker İnce. İstanbul, 1990; 1997.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. Princeton, NJ, 1968.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*. Çev. Roza Hakmen. Şiirleri Çev. Ahmet Günten. İstanbul, 1996.

—. *Obras completas*. Yay. Haz. Angel Valbuena Prat. Madrid, 1956.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY ve Londra, 1978.

Church, Margaret. *Don Quixote: The Knight of La Mancha*. New York, 1971.

—. *Structure and Theme. Don Quixote to James Joyce*. Columbus, 1983.

Coleridge, Samuel Taylor. *Literary Remains*. Londra, 1836.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Londra, 1983.

—. *Karanlığın Yüreği*. Çev. Sinan Fişek. İstanbul, 1994.

Deleuze, Gilles. "Plato and the Simulacrum." Çev. Rosalind Kraus. *October* 27 (Kış 1983): 45-56.

Demiralp, Oğuz. *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapıtı Üzerine Eleştirel*

Bir Deneme. İstanbul, 1993.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris, 1967.

—. *L'écriture et la différence*. Paris, 1967.

—. *Of Grammatology*. Çev. Gayatri C. Spivak. Baltimore ve Londra, 1974; 1976.

Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris, 1993.

—. *Jacques the Fatalist and His Master*. Yay. Haz. Martin Hall. Çev. Michael Henry. Londra ve New York, 1986.

—, D'Alembert vd. *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 1751; Paris, 1959.

Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul, 1978.

Dryden, John. *Of Dramatic Poetry and Other Essays*. 2 Cilt. Yay. Haz. George Watson. New York, 1967.

Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. Londra, 1976.

—. *The Ideology of the Aesthetic*. Londra, 1990.

Ekrem, Recaizade Mahmut. *Araba Sevdası*. Yay. Haz. Seyit Kemal Karaalioğlu. İstanbul, 1985.

El Saffar, Ruth Anthony. *Distance and Control in 'Don Quixote': A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill, 1975.

—. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley, 1984.

— ve Diana de Armas Wilson, yay. haz. *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ithaca, NY, 1993.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. New York, 1961.

Esen, Nüket, yay. haz. *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. İstanbul, 1992.

Fanger, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism*. Chicago, 1967.

Fielding, Henry. *The History of the Adventures of Joseph Andrews And His Friend Mr. Abraham Adams Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixote*. Yay. Haz. Howard Mumford Jones. Boston, 1939; 1950.

—. *Joseph Andrews; Shamela*. Yay. Haz. Martin C. Battestin. Boston, 1961.

—. *The History of Tom Jones*. 1749. Londra ve New York, 1994.

—. *Tom Jones*. Çev. Mina Urgan. 2 Cilt. İstanbul, 1990.

Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul, 1979.

Flores, Angel ve M. J. Benardete. *Cervantes Across the Centuries*. New York, 1969.

Foucault, Michel. *The Order of Things*. Çev. yok. New York, 1970.

—. "Müellif Nedir?" Çev. Deniz Şengel ve Mine Arıman. *Bilgi Olarak Sanat/Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*. Yay. Haz. D. Şengel ve Gülsün Karamustafa. İstanbul, 1992; 1993. 171-98.

—. "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 63 (1969).

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, 1982.

Fowler, Roger. Linguistics and the Novel. Londra, 1977.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 Cilt. Yay. Haz ve Çev. James Strachey. Londra, 1953-1974.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ, 1957.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, 1972.

—. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca, NY, 1980.

Gifford, Don; Robert J. Seidman yardımıyla. *'Ulysses' Annotated*. Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1988; 1999.

Gilman, Stephen. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley, 1989.

Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel*. Baltimore, 1965.

—. *Self and Other in Literary Discourse*. Baltimore ve Londra, 1961.

Goldmann, Lucien. *Towards a Sociology of the Novel*. Çev. Alan Sheridan. Londra, 1975.

Göktürk, Akşit. *Okuma Uğraşı*. İstanbul, 1979.

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Energy in Renaissance England*. Oxford, 1988.

Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge, Mass., 1993.

Gürbilek, Nurdan. Ev Ödevi. İstanbul, 1998.

—. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul, 1995.

Haley, George. "The Narrator in *Don Quixote*, Maese Pedro's Puppet Show." *Modern Language Notes* 80 (1965): 146-65.

Hardy, Thomas. *Adsız Sansız Bir Jude*. Çev. Taciser Belge. İstanbul, 1991.

—. *Jude the Obscure*. Londra, 1994.

Harter, Deborah A. *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*. Stanford, 1996.

Hassan, Ihab. *Toward a Postmodern Literature*. New York, 1971.

Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven ve Londra, 1967.

Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. Londra ve New York, 1990.

Homeros. *Odysseia*. Çev. Azra Erhat ve A. Kadir. İstanbul, 1970.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario, 1980.

Irzık, Sibel. *Deconstruction and the Politics of Criticism*. New York, 1990.

—. "Tutunamayanlar'da Çokseslilik ve Sınırları." *Varlık* 1057 (1995): 44-47.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore ve Londra, 1978.

Jakobson, Roman. *Style in Language*. Yay. Haz. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass., 1960.

— ve Claude Lévi-Strauss. "Charles Baudelaire's *Les Chats*." Yay. Haz. Stephen Rudy. Çev. Katie Furness-Lane. *Introduction to Structuralism*. Yay. Haz. Michael Lane. New York, 1976. 202-22.

— ve Morris Halle, yay. haz. *Fundamentals of Language*. Den Haag, 1956.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ, 1971.

—. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY, 1981.

Johnson, Samuel. *Complete Works*. Yay. Haz. W. J. Bate ve Albrecht B. Strauss. New Haven ve Londra, 1969.

—, yay. haz. *The Rambler*. Londra, 1749-1752.

Joyce, James. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*. Çev. Murat Belge. İstanbul, 1989.

—. *Ulysses*. 1922. Harmondsworth ve Londra, 1968; 1976.

—. *Ulysses*. Çev. Nevzat Erkmen. İstanbul, 1996; 1999.

Kahler, Erick. *The Inward Turn of Narrative*. Çev. Richard Winston ve Clara Winston. Princeton, NJ, 1973.

Kaiser, Walter. *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*. Cambridge, Mass., 1963.

Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*. İstanbul, 1987.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Londra, 1977.

Keyder, Çağlar. "Biz Niçin Onlar Gibi Olamıyoruz?" *Tutunamayanlar*. İstanbul, 1972.

Kılıç, Engin, yay. haz. *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul, 1999.

Koçak, Orhan. "Oğuz Atay Çözümsüzlüğün Yazarıydı." *Özgür Gündem*. Aralık 1992.

Köroğlu, Erol. "Upon the Threshold of What Is Gone and What Is Yet to Come: The Concept of Time in Ahmet Hamdi Tanpınar's Novels." Boğaziçi Üniv. Doktora tezi, 1994.

Kristeva, Julia. "Narration et Transformation," *Semiotica* 1 (1969): 422-48.

Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu*. Ankara, 1973.

Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Çev. Alan Sheridan. New York, 1977.

—. "Seminar on 'The Purloined Letter'." Çev. Jeffrey Mehlman. *Yale French Studies* 48 (1972): 39-72.

—. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Not ve açıklamalarla çev. Anthony Wilden. Baltimore ve Londra, 1968; 1981.

Le Duc, Viollet. *Ancien Théatre François*. Paris, 1855.

Lemon, T., Marion J. Reis, yay. haz. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, 1965.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoön. Nathan the Wise. Minna von Barnhelm*. Yay. Haz. William A. Steel. Çev. W. A. Steel ve Anthony Dent. Londra, 1930; 1967.

Levin, Harry. *The Gates of Horn*. Oxford ve New York, 1966.

—. *Grounds for Comparison*. Yay. Haz. Walter Kaiser. Cambridge, Mass., 1972.

—. *The Overreacher*. Boston, 1952.

Lewis, Wyndham. *Time and Western Man*. Londra, 1927.

Lodge, David. *Modern Criticism and Theory*. Londra, 1992.

Lukacs, Georg. *The Historical Novel*. Çev. Hannah Mitchell ve Stanley Mitchell Middlesex, 1962.

—. *Studies in European Realism*. Çev. yok. New York, 1964.

—. *Theory of the Novel*. Çev. Anna Bostock. Londra, 1971.

Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, 1970.

Macksey, Richard ve Eugenio Donato, yay. haz. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore ve Londra, 1970.

MacMillan, D. ve H. M. Jones, yay. haz. *Plays of the Restoration and the Eighteenth Century*. New York, 1959.

Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris, 1945.

Mann, Thomas. *Die Erzählungen*. Cilt 1. Frankfurt a. Main, 1967.

—. *Der Zauberberg*. 2 Cilt. 1924. *Hamburg*, 1967.

Mancing, Howard. *The Chivalric World of 'Don Quijote': Style, Structure and Narrative Technique*. Columbia, Missouri, 1982.

Martinez-Bonati, Felix. *'Don Quijote' and the Poetics of the Novel*. Çev. Dian Fox. Ithaca, NY, 1992.

Matejka, Ladislau ve Krystyna Pomarska, yay. haz. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass. ve Londra, 1971.

McGaha, Michael D., yay. haz. *Cervantes and the Renaissance: Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, November 16-18, 1978*. Easton, Pennsylvania, 1980.

Mendilow, A. A. *Time and the Novel*. Londra, 1952.

Milton, John. *Samson Agonistes and Shorter Poems*. Yay. Haz. A. E. Barker. Arlington Heights, Ill., 1950.

Mithat, Ahmet. *Çengi*. Yay. Haz. Rıza Filizok. İstanbul Üniv. tezi, yılı yok.

—. "Ahmet Mithad'ın *Karı Koca Masalı*."Yay. Haz. Fethi Karamahmutoğlu. İstanbul Üniv. tezi, 1968.

—. *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*. Yay. Haz. Nüket Esen. İstanbul, 1999.

—. *Müşahedat*. Yay. Haz. Necati Birinci. İstanbul, 1968.

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul, 1991.

—. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 3 Cilt. İstanbul, 1983-1994.

Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Thetford, Thetford, Norfolk, 1987.

Morson, Gary ve Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, 1990.

Mueckc, D. C. *Irony and the Ironic*. Londra, 1975.

Muller, John P. ve William J. Richardson. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Post-Structuralist Reading*. Baltimore, 1988.

Müller, Günther. *Morphologische Poetik*. Yay. Haz. Elena Müller. Tübingen, 1968.

Naci, Fethi. *Yuz Yılın Yüz Romanı*. İstanbul, 1999.

North, Sir Thomas. *The Lives of the Noble Grecians and Romans Compared Together by That Grave, Learned Philosopher and Historiographer Plutarch of Chaeronea, Translated out of Greek into French by James Amyot and out of French into English by Thomas North, Anno 1579*. 1941; New York, 1967.

Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. İstanbul, 1976.

Oğuzertem, Süha. "Fictions of Narcissism: Metaphyscial and Psychosexual Conflict in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar." *The Turkish Studies Association Bulletin* 14: 2 (1990): 223-33.

—. "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım." *Defter* 23 (1995): 120-34.

Oktay, Ahmet. "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı." *Defter* 23 (1995).

Ortega y Gasset, José. *Meditations on Quixote*. 1914. Çev. E. Rugg ve Diego Marin. New York, 1961.

Pamuk, Orhan. *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul, 1999.

—. *Beyaz Kale*. İstanbul, 1985.

—. *Yeni Hayat*. İstanbul, 1994.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul, 1990.

Parr, James A. *'Don Quixote': An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, Del. 1988.

Paulson, Ronald. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven, 1967,

Perkins, David, yay. haz. *The English Romantic Writers*. New York, 1967.

Platon. *Plato: The Collected Dialogues*. Yay. Haz. Edith hamilton ve Huntington Cairns. Princeton, NJ, 1961.

Pope, Alexander. *Essay on Criticism, Selected Poetry and Prose*. Yay. Haz. William K. Wimsatt. New York, 1972.

Propp, Vladimir I. *Morphology of the Folk Tale*. Çev. Laurence Scott. Austin, 1968.

Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Yay. Haz. Pierre Clarac ve André Ferré. Paris, 1954.

Puttenham, George. *The Arte of English Poesie*. Yay. Haz. G. D. Willcock ve Alice Walker. 1938; Darby, Pa, 1970.

Rabelais, François. *Gargantua et Pantagruel*. Paris, 1962.

Reeve, Clara. *The Progress of Romance*. Londra, 1785.

Richardson, Samuel. *Pamela, or, Virtue Rewarded*. Yay. Haz. Peter Sabor. Londra, 1980.

Riley, Edward C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford, 1962.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 3 Cilt. Çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago ve Londra, 1984-1988.

Robbe-Grillet, Alain. "Le 'Nouveau Roman'." *Dictionnaire de littérature contemporaine 1900-1962*. Paris, 1962. 75-83.

—. *Les Gommes*. Paris, 1953.

—. *Pour un Nouveau Roman*. Paris, 1963.

Rosenstrauch, Hazel. *Buchhandlungsmanufaktur und Aufklärung: Die Reformen des Buchhändlers und Verlegers Ph. E. Reich (1717-1787)*. Frankfurt a. Main, 1986.

Russell, Bertrand. *The ABC of Relativity*. Londra, 1926.

Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. New York, 1975.

Sarraute, Nathalie. *L'Ere du soupçon*. Paris, 1956.

Schiller, Friedrich von. *Sämtliche Werke*. Yay. Haz. Joseph Eiselein. 12 Cilt. Donaueschingen, 1825-1829.

Seyppel, Tatjana. *Oğuz Atay'ın Dünyası*. İstanbul, 1989.

Shakespeare, William. *Antonius ve Kleopatra*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul, 1988.

—. *Antony and Cleopatra*. Yay. Haz. M. R. Ridley. New York, 1967.

—. *Complete Works*. Yay. Haz. Alfred Harbage. Baltimore, 1969.

Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. Çev. Benjamin Sher. Normal, Ill., 1991; 1998.

Simmons, E J. *The Making of a Writer*. New York, 1940.

Smith, G. Gregory. *Elizabethan Critical Essays*. 2 Cilt. Oxford ve Londra, 1904.

Spencer, T. J. B., yay. haz. *Shakespeare's Plutarch*. Harmondsworth, 1964; 1968.

Spenser, Edmund. *The Shepherd's Calendar and Other Poems*. Yay. Haz. Philip Henderson. New York ve Londra, 1932; 1965.

Spiller, Michael R. G. *The Development of the Sonnet*. Londra ve New York, 1992.

Staël-Holstein, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. 2 Cilt. Cenevre, 1959.

Steinberg, Erwin, yay. haz. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Londra, 1979.

Stendhal. *De l'amour*. Yay. Haz. Henri Martineau. Paris, 1927.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Yay. Haz. Graham Petrie. 1759-1767. Harmondsworth, 1967; 1985.

Stuever, Nancy. *The Language of History in the Renaissance. Rhetoric and Historical Consciousness in Florentine Humanism*. Princeton, NJ, 1970.

Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, 1978.

Syverson-Stork, Jill. *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*. Valencia, 1986.

Şengel, Deniz. "Emergences of Literature: Reading and History in Sidney's Poetics." New York Üniv. Doktora tezi, 1996.

Taine, Hippolyte. *De l'idéal dans l'art*. Paris, 1867.

—. *Essais de critique et d'histoire*. Paris, 1887.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul, 1969.

—. *Huzur*. 1949. İstanbul, 1982; 1997.

—. *Mahur Beste*. İstanbul, 1988; 1998.

—. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul, 1962; 1998.

—. *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul, 1973.

Tekin, Latife. *Gece Dersleri*. 1986; İstanbul, 1990.

Thompson, George. *Marksizm ve Şiir*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul, 1966.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, 1970.

Torrance, Robert M. *The Comic Hero*. Cambridge, Mass., 1978.

—. *The Poetics of Prose*. Çev. Richard Howard. Ithaca, NY, 1977.

Van Ghent, Dorothy. *The English Novel: Form and Function*. New York, 1953.

Vico, Giambattista. *The New Science*. Yay. Haz. ve Çev. Thomas Bergin ve Max Harold Fisch. New York, 1948.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley, 1956.

Waugh, Patricia, yay. haz. *Postmodernism. A Reader*. Londra ve New York, 1992.

Weiger, John G. *The Individuated Self: Cervantes and the Emergence of the Individual*. Athens, Ohio, 1979.

Weinberg, Bernard. *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*. 3 Cilt. Bari, 1970-1972.

Wellek, René. *Discriminations: Further Concepts in Criticism*. New Haven, 1970.

Welsh, Alexander. *Reflections on the Hero as Quixote*. Princeton, NJ, 1981.

Willis, Raymond. *The Phantom Chapters of the 'Quijote'*. New York, 1953.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Londra, 1925.

—. *Orlando*. Londra, 1928.

Ziolkowski, Eric J. *The Sanctification of Don Quixote*. Pennsylvanis, 1991.

DIZIN

A

Addison, Joseph 16
Adil yönetim metinleri 55
Ağaoğlu, Adalet 305
Dar Zamanlar 305-316
Ölmeye Yatmak 305, 307-307, 311
Bir Düğün Gecesi 305, 307, 311
Hayır 305, 307-316
Ahmet Mithat Efendi 75-100
Çengi 81-97; Don Kişot parodisi olarak 81-83; parodi olarak 82, 83; tür melezleştirmeleri 89-90; diyalog 109
Dolaptan Temaşa 92
Karı Koca Masalı 76-80
Müşahedat 92, 97-100
Althusser, Louis 40, 41-42, 179, 333
Analepsis (geçmişe atıflar) 269, 318 n.6
Anlatı tekniğinin açık edilmesi 99
Anlatı zamanı/anlatılan zaman 94, 237, 239, 317 n.6; *Don Quijote*'de 240-41; *Joseph Andrews*'da 242; *Kaderci Jacques ile Efendisi*'nde 241; *Tom Jones*'da 242-43; *Tristram Shandy*'de 246
Anlıklaştırmalar 92, 231-250
Arayış monomiti 45, 47
Aristoteles 29, 39, 48, 327-28, 343; Mimesis 327-28, 331-32, ve bkz. temsil; yer-zaman-olay birliği 29, 101-102 n.9
Poetika 34-35, 327-28, 331-332
Arzulanan okur 184
Aşık Hikâyeleri 108 n.66
Atay, Oğuz 204-225, 305
Tutunamayanlar 204-225, 309, 310; akıllılık-delilik 222; Don *Kişot* 215-216, 217; çerçeve öyküleri 222-24; *Hamlet* 209, 210, 219, ikizlik-çiftlik 224, İsevi budalalık 213, 221, Olric 216-217, 218, 220; öteki ben 220; *Ulysses* 214
Austen, Jane 17
Northanger Abbey 17

B

Bacon, Francis 339
Bakhtin, , M. M. 37, 49-53, 166-67; Bildungsroman 50, *Dostoyevski Sanatının Sorunları* 49, 166; diyaloji 53, 57, 79, 136, 166; epik 52; heteroglossia (söylem ve türler diyaloğu) 52, 70, 166; kronotop(zaman-yer) 41, 52, 54; poliloni (çok seslilik) 166; *Rabelais ve Dünyası* 52
Balzac, Honoré de 17, 42, 163, 277, 333
İnsanlık Komedyası 163
Barthes, Roland 179, 180-181, 192, 197, 202, 233
Okurluk metinler ve yazarlık metinler 233

Baudelaire, Charles 156, 167
Baudrillard, Jean 179
Beckett, Samuel 276
Benim Üniversitelerim 215
Benjamin, Walter 41; aura (kültürel ve ideolojik ortam) 41
Bergson, Henri 258, 264, 294; durée (öznel olarak algılanan süre) 264
Beşir Fuat 73
Bildungsroman (büyüme ve bilinçlenme romanı) 50, 105 n. 47, 259-260, 262, 263, 265, 321 n. 34
Bizans romansları 57
Booth, W. C. 131
Rhetoric of Fiction (Roman Retoriği) 131, 167-68
Rhetoric of Irony (İroni Retoriği) 131
Borges J. L. 11, 284
Brontë, E. 258
Wuthering Heights (Uğultulu Tepeler) 258-59
Budalalık 104 n.30, 221
Butler, Samuel 16
Hudibras 16
Butor, Michel 276
Byron, G. G. N. (Lord) 17

C

Calvino, Italo 182; 252
Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu 182-204; 252
Campbell, Joseph 45
Coleridge, S. T. 17
Conrad, Joseph 173, 264
Heart of Darkness (Karanlığın Yüreği) 173-178, 267-271
The Secret Agent (Gizli Ajan) 264
Cyrano de Bergerac 215

Ç

Çerçeve Öyküleri 222-223

D

Defoe, Daniel 139
Deleuze, Gilles 179
Derrida, Jacques 40, 179, 187, 197, 335-36
Descartes, René 18, 339
Dickens, Charles 17, 42, 165, 260, 277
Pickwick Papers (Pickwick Dosyası) 17
Great Expectations (Büyük Umutlar) 260-262
Diderot, Denis 77, 50, 153-155, 185, 241, 252, 256
Jacques le fataliste (Kaderci Jacques ile Efendisi) 77, 135, 144, 152-162, 185, 241, 252-256
Diegesis (sunuş) 48, 137
Diyalog 109 n. 72; *Don Quijote*'de 113, 133; *Jacques le fataliste*'de 254-255; *Tutunamayanlar*'da 216-217; ve bkz. Bakhtin
Doğu Öyküleri 56, 71
Doğrudan iç monolog (bilinç akışı) 170, 266
Dolaylı iç monolog (dolaylı serbest aktarım) 170, 266
Don Kişot/Sancho Panza karşıtlığı 137
Donne, John 27
Valediction Forbidding Mourning (Ağıdı Yasaklayan Veda) 27
Dorian Grey'in Portresi 215
Dostoyevski, F. M. 11
Budala 14, 15
Bir Yazarın Hatıra Defteri 15
Dryden, John 30
All for Love (Her şey Aşk İçin) 30-32
Dulcinea del Toboso 63, 67, 69, 199, 221; gerçek-düş 69, 236; neo-platonik aşk 63; Parodi 67
Duras, Marguerite 278

E

Eagleton, Terry 40, 333-35
Eco, Umberto 59
Gülün Adı 59
Edebilik 46, 48
Ekrem, R. M. 74-75, 344
Araba ve Sevdası 74-75, 344
Eliot, T. S. 265

Empson, William 178
Seven Types of Ambiguity (Yedi Tür Muğlaklık) 178
Epik 56, 164, 171; komik mensur epik 141, 171, 242
Epistemoloji 43

F

Fabula (öykü) 46
Fielding, Henry 16-17, 18, 139, 140, 159, 172, 242-43, 276
Don Quixote in England (Don Kişot İngiltere'de) 17
Joseph Andrews 17, 18, 59, 141, 142-144, 171, 242
Flaubert, Gustave 17, 169
Foucault, Michel 40, 179, 192, 197; 339
Freud, Sigmund 80, 170, 171, 175, 213, 265, 294
Frye, Northrop 43-45
Anatomy of Crticism (Eleştiri Anatomisi) 44
Arayış monomiti 45, 47

G

Gadamer, H. G. 167
Galyalı Amadis 67
Orlando Furioso (Çılgın Orlando) 67, 107-108 n. 63
Genette, Gérard 94, 268-69; ve bkz. analepsis, metalepsis, prolepsis.
Gide, André 169
Le Journal des Faux-monnayeurs (Kalpazanlar) 169
Gines de Pasamonte 15, 55, 129, 134
Girard, René 184
Goethe, J. W. 18
Genç Werther'in Acıları 18
Gogol, N. V. 15
Ölü Canlar 15
Goldmann, Lucien 38-39; homoloji (aynılık) 39; reifikasyon (şeyleştirme) 39
Goncourt Kardeşler 163
Gölge yazar 118, 124, 125
Gözetleyen yazar 93, 100
Graves, Richard 17
The Spiritual Don Quixote (Maneviyatçı Don Kişot) 17
Griffith, Elizabeth 139-140
The Delicate Distress (Tatlı Hüzün) 139
Guattari, Felix 179
Gürbilek, Nurdan 204, 213, 214, 298, 345

H

Hardy, Thomas 169, 262
Jude the Obscure (Adsız Sansız Bir Jude) 262-263
Hassan, Ihab 33
Hiciv 25-26
Hirsch, E. D. 27, 131, 132
Hobbes, Thomas 138
Hoeg, Peter 257
Borderliners (Sınırdakiler) 257
Hume, David 138

I

Ingarden, Roman 167
Irzık, Sibel 336

İ

İbret Öyküleri 56
İdeoloji 39, 40, 42-43, 333-335
İkincil türlerin kanonizasyonu 49
İkizlik (çiftlik) 179; *Don Quijote*'de 114; *Kaderci Jacques ile Efendisi*'nde156, *Karanlığın Yüreği*'nde 175-176, 270-271; *Tutunamayanlar*'da 220-25
Iser, Wolfgang 28, 167, 168, 203
Okuma Eylemi 203

J

Jakobson, Roman 45, 46, 167; Edebilik 46; İleti şeması 50-51, 105 n. 48, 136
James, Henry 169
James, William 170
Principles of Psychology 170

Jameson, Fredric 33, 41, 43, 333-34; ideologeme (ideoloji birimleri) 40, 43
Jodelle, Etienne 30
Cléopatre captive (Tutsak Kleopatra) 30-31
Johnson, B. S. 149
The Unfortunates (Talihsizler) 149
Johnson, Samuel 16, 17, 138, 139
Joyce, James 33, 169, 271
Ulysses 170, 214, 233, 271-275
Portrait (Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi) 171, 212
Jung, C. G. 175, 265

K

Kafka, Franz 163
Dönüşüm 163
Kahraman 22, 103 n. 22
Karnaval dili 60
Keats, John 257
Kermode, Frank 204, 250, 311; kronos (mitik anlatılar) ve kairos (kriz anlatıları) 250-52, 256, 306, 314-316; mitik zaman 266, 279, 281
Keyder, Çağlar 204, 212
Kıvanç, Ümit 256
Siyah Mahami 256
Koçak, Orhan 229 n. 60
Konfigürasyon (kurgulama) 320 n.3
Kristeva, Julia 26, 179, 203
Kyd, Thomas 192
The Spanish Tragedy 192

L

Lacan, Jacques 80, 179, 204; imgesel ve simgesel düzen 337-38
Lazarillo de Tormes 15
Lenox, Charlotte 17
The Female Quixote (Kadın Don Kişot) 17
Lessing, G. E. 232, 357
Laokoon, 232-33, 357
Ulysses'de 272
Levi-Strauss, Claude 167
Levin, Harry 153, 159, 163
Locke, John 138, 145, 170, 243, 245
Lukacs, Georg 16, 18, 37-38, 50, 164, 333-34
Lunacharsky, Anatoly 15
Özgürleştirilmiş Don Kişot 15
Lyotard, Jean-François 41

M

Macherey, Pierre 42-43; 333-34; 335
Mann, Thomas 263
Der Zauberberg (Büyülü Dağ) 263
Mansfield, Katherine 172
Marivaux, Pierre 17
Pharsamon 17
Meddah 92, 100, 108 n.66, 110 n.76, n.78, 214, 218, 221, 358, 364
Metalepsis (eskiye sonrayı ekleme) 318 n.6
Metonimi 74, 108 n.68
Mimesis 34, 327-42, 331, 332, 343-44; *Benim Adım Kırmızı*'da 357-65; *Don Quijote*'de 59, 137, 331, 369 n.24; *Gece Dersleri*'nde 343-57; *Poetika*'da 34, 327-28, 331-32
Mme de Stäel, 36-37
Moran, Berna 43
Morfolojik yaklaşımlar 45
Musaeus, K. A. 18
Der Deutsche Grandison 18
Müller, Günther 94

N

Nabokov, Vladimir 16
Natüralist roman 97
Newton, Sir Isaac 98
Novelas Ejemplares (Hisseli Hikâyeler) 124

O

Oğuzertem, Süha 257, 301
Okuma kontratları 25, 33
Ortaçağ İbret Oyunları 57

P

Palimpsest 323 n.51

Pamuk, Orhan 256, 357
Benim Adım Kırmızı 357-365
Beyaz Kale 366 n.8
Kara Kitap 360
Yeni Hayat 256
Parodi, 25, 46, 48, 107 n.62, 162; *Don Quijote*'de 25-26, 55-58, 61, 63; *Kadercı Jacques ile Efendisi*'nde 160-161; Joyce'da 172; *Karı Koca Masalı*'nda 76, 80; *Çengi*'de 81-83; *Tutunamayanlar*'da 209, 214, 218
Pastoral romans 55, 56
Pastoral ütopya 66
Petronius, 58
Satyricon 58
Pikaresk 55, 66
Pirandello, Luigi 240
Altı Karakter Yazarını Arıyor, 240
Platonik aşk 63
Plutarkhos 30
Poe, E. A. 192
The Purloined Letter (Çalınan Mektup) 337-38
Pope, Alexander 16, 32
Popüler epik 57
Postmodernism 33, 172
Postyapısalcılık 132
Prefigürasyon (biçimlenmemiş anlatı/zaman) 320 n.31
Prolepsis (geleceğe atıflar) 268, 318 n.6
Proust, Marcel 232
Propp, Vladimir 47
Ur-yapı (ilk, temel yapı) 47
Halk Hikâyesinin Biçimi 47
Protoroman 54
Puşkin, Alexander 14
Yevgeni Onegin 14

R

Rabelais, François 36, 60, 339
Gargantua ve Pantagruel 52-53, 60-61
Reeve, Clara 140
Refigürasyon (anımsanırken değişen zaman) 320 n.3
Richardson, Dorothy 172
Richardson, Samuel 138, 139, 140, 159
Pamela 138
Ricoeur, Paul 320 n.31 (bkz. prefigürasyon, konfigürasyon, refigürasyon)
Robbe-Grillet, Alain 163, 257, 276, 277, 278
Les Gommes (Silgiler) 257, 278-282
Yeni Roman 276
Romanın anti-kronolojik ekseni 237
Romanın diakronik ekseni 237
Romantikler 257
Romantik ironi 99
Rönesans hümanizması 13, 36
Rus Formalizmi 43; Moskova Dilbilimciler Çevresi 45; Petrograd Şiir Etüdleri Çevresi 45, *Poetika* Dergisi 45, fabula 46, syuzhet 46, parodi 48

S

Said, Edward 252
Beginnings (Başlangıçlar) 252
Sapmalar/kesintiler 157-162, 245-46, ve bkz. Vizcayalı Kesintisi
Sarraute, Nathalie 277
L'Ere du soupçon (Kuşku Çağı) 277
Tropisme 278
Saussure, Ferdinand de 179, 336
Seyyid Hamid Badincani 73, 121, 122-24, 126, 330, 341
Schiller, J. C. F. 18
Die Räuber (Haydutlar) 18
Schlegel, Friedrick 99
Shakespeare, W. 14, 31-32, 36, 140, 339
Antonius ve Kleopatra, 30-32
Hamlet 209, 210, 219
Shklovsky, Viktor 16, 45, 46-47, 150, 159; anlatı tekniğinin açık edilmesi 99; *Don Kişot* hakkında 49, 53; ikincil türlerin kanonizasyonu 49; ostranenie (alışkanlığı kırma tekniği) 46;

parodi olarak roman 46; *Tristram Shandy* hakkında 47
Simon, Claude 276
Smollett, T. G. 17
Sophokles, 29
Kral Oidipos 29
Oidipos miti 280, 281
Sorel, Charles 17, 141
Le Berger extravagant (Uçuk Çoban) 17
Spenser, Edmund 28
Epithalamion (Düğün Şarkısı) 28, 101
Steele, Richard 16
Stendhal, Henri Beyle 17, 165
Beylizm 165
Sterne, Laurence 17, 145, 146, 160, 243, 245, 256, 276
Tristram Shandy 17, 77, 78, 135, 144, 145, 153, 157, 159, 160-61, 163, 243-49, 256, 327; en tipik roman 319 n.18; kesinti ve sapmalar 245-249; kriz anlatıları 251-252
Syzhet (kurgu) 46

Ş

Şövalye romansları 70

T

Taine, Hipplyte 36; milieu (ortam) 37, 41; personnage regnant (hakim karakter) 74
Tanpınar A. H. 257, 282, 363
Huzur 285, 295, 296, 297-301
Mahur Beste 282, 285, 287-94
Saat/sanat 302-303
Saatleri Ayarlama Enstitüsü 257, 295, 301-305
Sahnenin Dışındakiler 295
Yekpare zaman 283, 288, 291, 293
Tanzimat Edebiyatı 73
Tekin, Latife 344
Gece Dersleri 344-356
Temsil 19, 98, ve bkz. mimesis
Todorov Tzvetan 26
Fantastik türü 26
Tolstoy, L. N. 166
Tomasjevsky, Boris 45
Turgenev, I. V. 15
Babalar ve Oğullar 15
Hamlet ve *Don Kişot* karşılaştırması 16
Tynyanov, Juri 45

V

Varsayılan yazar 92; *Don Quijote*'de 124, 126, 128; *Çengi*'de 92; Vico, Giambattista 36
La Scienza Nuova (Yeni Bilim) 36
Vizcayalı kesintisi 24, 61-63, 72, 113-121, 234-236, 237, 329
Voltaire (François Marie Arouet) 256
Candide 256

W

Watt, Ian 138, 139
Wellek, René 33
Wieland, C. M. 18
Don Sylvia von Rosalvo 18
Woolf, Virginia 169, 172, 264
Mrs. Dalloway 264
Orlando 265
Wordsworth, W. 257

Y

Yabancılaştırma 46, 48
Yapısalcılık 132
Yavuz, Hilmi 172
Kuyu 172
Yazar/okur ikizliği 150
Yazar yetkesinin ironizasyonu 114-124
Yazın türleri 23-100; tarihsel tür kuramları 36-43; Marxist tür kuramları 37-43; Formalist tür kuramları 43-49; biçimlendirici ideolojiler olarak türler 43; Türlerin karnavallaşması 60-66, 72; melezleşmesi 89-90; ironizasyonu 66-72; Komik türler 59
Yeats, W. B. 257

Yeni Eleştiri 43, 132, 202
Yeni Roman 39, 276
Yitik/eksik metinler 19, 113-137, 182, 297; *Benim Adım Kırmızı*'da 359-60; *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'da 182-87; *Çengi*'de 97; *Don Quijote*'de 62, 329-31; *Karı Koca Masalı*'nda 76, 80, 81; *Mahur Beste*'de 294-95; *Müşahedat*'ta 97-98; Tanzimat Romanında 73-75; *Tutunamayanlar*'da 205-25
Yolculuk eğretilemesi 144

Z

Zhdanov, A. A. 34, 50
Zola, Emile 165

Don Kişot'tan Bugüne Roman çift amaçlı bir çalışmadır. Bir amacı, kitabın başlığının da işaret ettiği gibi, Cervantes'in başyapıtından bugüne romanın geçirdiği aşamaları ve Cervantes'in romana etkisini sergilemekken, diğeri romanı anlatı kuramı içine yerleştirmektir. *Don Kişot*'tan bu yana Batı Romanı'nın Laurence Sterne, Denis Diderot, Henry Fielding, Emily Bronté, Charles Dickens, Joseph Conrad, James Joyce, Alain Robbe-Grillet, Italo Calvino gibi temsilcileriyle, Türk Romanı'nın Ahmet Mithat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin ve Orhan Pamuk gibi temsilcilerinin yapıtlarını karşılaştırmalı olarak inceler.