

James Wood

Kurmaca Nasıl İşler?

İngilizce'den Çeviren: Ekin Bodur

AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

The New Yorker'ın kadrolu yazarıdır ve Harvard Üniversitesi'nde Amerikan ve İngiliz Edebiyatı üzerine dersler vermektedir. *The Book Against God* adlı yayımlanmış bir romanı ve *The Broken Estate* ve *The Irresponsible Self* adlı yayımlanmış iki deneme seçkisi bulunmaktadır.

James Wood

Kurmaca Nasıl İşler?

Ayrıntı: 564
Sanat ve Kuram Dizisi: 27

Kurmaca Nasıl İşler?
James Wood

İngilizce'den Çeviren
Ekin Bodur

Yayına Hazırlayan
Gökçe Çiçek Çetin

Kitabın Özgün Adı
How Fiction Works

© 2008 by James Wood

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Burcu Ayan Ergen

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.: 244
Topkapı/İst. Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2010*
İkinci Basım *2013*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-582-1
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Kurmaca Nasıl İşler?

James Wood

Norman, Elsa Rush ve C. D. M.'ye...

"Aşçılığın tek bir püf noktası vardır: Büyük bir özenle pişirmek."
Henry James

İçindekiler

Önsöz 13
Dipnot ve Tarihler Üzerine Bir Not 15
Anlatım 17
Flaubert ve Modern Anlatı 37
Flaubert ve Avarenin Yükselişi 42
Detay 49
Karakter 69
Bilincin Kısa Tarihi 92
Sempati ve Karmaşıklık 108
Dil 115
Diyalog 132
Doğruluk, Gelenek, Gerçekçilik 138
Bibliyografya 152
Dizin 155

Önsöz

John Ruskin, 1857'de *The Elements of Drawing* [Çizimin Öğeleri] adlı küçük bir kitap yazdı. Bu kitap, sebatkâr bir giriş kitabı olarak tasarlanmıştı. Yaratım sürecine bir eleştirmenin gözüyle bakıyor, denemeler yapan ressama, resim meraklılarına ve sıradan sanatseverlere yardım etmeyi amaçlıyordu. Ruskin, kitabına okurlarının doğaya bakmalarını teşvik ederek başlar; kişi örneğin, önce bir yaprağa bakmalı, ardından karakalemle bu yaprağı kopya etmelidir. Ruskin, kitapta kendi çizdiği yaprak desenine de yer verir. Yaprağın ardından Tintoretto'nun bir resmine geçer. Fırçanın dokunuşlarına bakın, der Ruskin, bakın elleri nasıl çizmiş, bakın gölgelere nasıl da dikkat etmiş. Ruskin, okurlarına adım adım yaratım sürecini tanıtır. Bu konudaki yetkinliği, bir sanatçı olarak

kendi tekniğini geliştirmesinden değil (başarılı bir ressamdır fakat müthiş bir yeteneğe sahip değildir), çok iyi bir göze sahip olmasından ve gördüklerini aktarabilmesinden kaynaklanıyordu.

Kurmaca hakkında buna benzer pek az sayıda kitap olması şaşırtıcıdır. E. M. Forster'ın 1927'de yayımlanan *The Aspects of the Novel* [Roman Sanatı] adlı eserinin temel bir kitap haline gelmesi sebepsiz değildir; fakat bugün yetersiz gözükmektedir. Milan Kundera'nın kurmaca üzerine yazdığı üç kitabına hayranlık duyarım; ancak Kundera bir eleştirmen olmaktan ziyade, öncelikle bir romancı ve denemecidir. Zaman zaman ellerine metinden daha çok mürekkep lekesi bulaşmış olsaydı diye düşünürüz.

Benim en sevdiğim yirminci yüzyıl roman eleştirmenleri, Rus biçimcisi Viktor Şklovski ve Fransız biçimci-yapısalcısı Roland Barthes'tır. İkisi de harikulade eleştirmenlerdir çünkü biçimci olmalarından dolayı tıpkı bir yazar gibi düşünürler. Üsluba, kelimelere, biçime, mecaz ve imgeye dikkat ederler. Fakat Barthes ve Şklovski, yaratıcı içgüdüye yabancılaşmış yazarlar gibi düşünürler ve bu nedenle de tıpkı vurguncu bankerler gibi, onları var eden kaynağa, edebi üsluba, saldırırlar. Belki de bu yabancılaşmadan, bu agresif tutkudan dolayı, bugün bana ilginç ama yanlış gelen bazı sonuçlara ulaşırlar. Bu kitapta, onlarla sürekli bir tartışma yürütülmektedir.

Ayrıca ikisi de başka uzmanlar için yazmakta olan uzmanlardır. Özellikle de Barthes, sıradan bir okurun (hatta sıradan olmamanın eğitimini alanların bile) kendisini okumasını ve anlamasını bekliyormuş gibi yazmaz.

Bu kitapta, kurmaca sanatı üzerine bazı temel soruları sormaya çalışıyorum. Gerçekçilik gerçek midir? Başarılı bir mecazı nasıl tanımlayabiliriz? Karakter nedir? Kurmacada muhteşem bir detay kullanımını ne zaman fark ederiz? Bakış açısı nedir ve nasıl işler? Hayal gücüne dayalı sempati ne demektir? Kurmaca insanı neden etkiler? Bunlar, bazıları akademik eleştiri ve edebiyat teorisi tarafından yeniden gündeme alınan eski sorulardır. Ben akademik eleştiri ve edebiyat teorisinin bu sorulara isabetli yanıtlar üretebildiğinden pek emin değilim. Buradan hareketle, bu kitabın teorik sorular sorup pratik yanıtlar üreten bir kitap olmasını umut ediyorum. Başka bir deyişle, bir eleştirmenin gözüyle soru soran ve bir yazarın gözüyle yanıtlayan bir kitap olmasını umuyorum.

Eğer bu kitabın daha büyük bir savı varsa, o da kurmacanın hem yapma hem de gerçek olduğu ve bu iki olasılığın bir arada bulunmasının

hiç de zor bir şey olmadığıdır. Bu nedenle, yapma olanın tekniğini, yani kurmacanın işleyişini oldukça detaylı bir biçimde vermeye çalışıyorum. Bu şekilde, tıpkı Ruskin'in Tintoretto'nun eserini bir yaprağa bakışımızla ilişkilendirmeye çalışması gibi, ben de bu tekniği yeniden dünya ile ilişkilendirmeye çalışıyorum. Bunun sonucunda da, kitabın bölümleri, bir biçimiyle üst üste biniyor; çünkü hepsi de aynı estetik kaygıları ifade ediyor. Serbest dolaylı anlatımdan bahsederken aslında bakış açısını, bakış açısını anlatırken aslında detay algısını, detaydan bahsederken aslında karakteri anlatıyorum. Karakteri anlatırken ise *gerçek* üzerine konuşmaya başlıyorum, ki arayışımın temelinde de esas olarak bu konu yatıyor.

James Wood

Dipnot ve Tarihler Üzerine Açıklama

Genel okuru düşünerek Joyce'un "skolastik kötü koku" olarak tabir ettiği şeyi tahammül edilebilir seviyeye indirmeye çalıştım. Dipnotlar, yalnızca belirsiz ya da başka türlü bulunması zor olan kaynaklara dikkat çekmektedir. Bu dipnotlarda, adı geçen eserlerin ilk kez yayımlandıkları tarihleri veriyorum; fakat yayın yerini ya da yayıncıyı belirtmiyorum (bu bilgilere ulaşmak bugün eskiye oranla oldukça kolay). Metnin kendisinde, mevzubahis edilen roman ve öykülerin basım tarihlerini mümkün mertebe belirtmedim. Bunun yerine, kitabın sonundaki bibliyografyada, tüm bu roman ve öyküleri ilk kez yayımlandıkları tarihlere göre kronolojik sırayla listeledim.

İlk gençlik yıllarımda, Ford Madox Ford'un *English Novel* [İngiliz Romanı] adlı eserinin girişine yazdığı şu süslü sözlerden oldukça etkilenmiştim: "Bu kitap New York'ta, S. S. Patria'nın güvertesinde, Marsilya limanı ve kentinde, 1927 yılının Temmuz ve Ağustos aylarında kaleme alınmıştır." Şahsen ben ne böyle bir şaşaa ne de onun gibi, kütüphaneye ihtiyaç duymayan bir hafıza ortaya koyabiliyorum. Ancak, Ford'un izinden giderek şunu söyleyebilirim ki, bu küçük kitabı yazarken yalnızca elimin altındaki, kendi kütüphanemdeki kitaplardan faydalandım. Şunu da ekleyebilirim: Bir iki paragraf dışında, bu kitapta yer alan bölümlerin hiçbiri daha önce yayımlanmadı.

Anlatım

1

Kurmaca evinin pek çok penceresi olmasına karşılık yalnızca iki ya da üç kapısı vardır. Bir hikâyeyi üçüncü şahısla, birinci şahısla, hatta, başarılı örneklerine nadir rastlansa da, ikinci tekil şahıs ya da birinci çoğul şahısla anlatabilirim. İşte hepsi budur. Bunun dışında her ne olursa, muhtemelen anlatıma pek benzemeyecek, olsa olsa şiir ya da nesir şiire yakın olacaktır.

2

Gerçekte, üçüncü ve birinci şahıs anlatımlarına takılıp kalmışızdır. Bu konudaki genel eğilime göre, güvenilir anlatım (her şeye hâkim üçüncü şahıs) ve güvenilmez anlatım (sonuçta, kendisi hakkında oku-

run bildiğinden daha az şey bilen güvenilmez birinci şahıs anlatıcı) arasında bir karşıtlık söz konusudur. Diyebiliriz ki, bir tarafta Tolstoy, diğer tarafta Humbert Humbert ya da Italo Svevo'nun anlatıcısı Zeno Cosini ya da Bertie Wooster vardır. Tıpkı din adı verilen "büyük, müzikal akışlı, güve yeniği ipek kumaş" gibi, yazarın her şeye hâkimiyetinin miadını doldurduğu varsayılmaktadır. W. G. Sebald bana bir keresinde şöyle demişti: "Anlatıcının şüpheli durumunu kabul etmeyen kurmacanın bir tür sahtekârlık olduğunu düşünüyorum ve bu sahtekârlığı kabullenmekte çok ama çok zorlanıyorum. Metinde anlatıcının kendisini hem sahne işçisi, hem yönetmen, hem de hâkim ve savcı konumuna yerleştirdiği bir yazar anlatımını kabul edilemez buluyorum. Bu tip kitaplar okumaya tahammül edemiyorum." Sebald sözlerini şöyle sürdürmüştü: "Jane Austen'ı ele alacak olursan, herkes tarafından kabul gören belirli görgü kurallarının olduğu bir dünyayı ele alırsın. Kuralların net olduğu ve ihlalin hangi noktada başladığını herkesin bildiği bir dünya olduğu sürece, bence, bu bağlam içinde kuralların ne olduğunu ve belli başlı bazı soruların cevaplarını bilen bir anlatıcı olması meşrudur. Fakat bu netliklerin tarih sürecinde elimizden alınmış olduğunu düşünüyorum; bu nedenle de kendi cehaletimizi ve bu konulardaki yetersizliğimizi kabul etmeli ve buna uygun olarak yazmaya çalışmalıyız."[1]

3

Sebald ve onun gibi pek çok yazar için, standart her şeye hâkim üçüncü şahıs anlatımı, eskimiş bir numaradır. Fakat bu ayrımın her iki tarafı da karikatürize edilmiştir.

4

Aslında birinci şahıs anlatımı genel olarak güvenilmez değil, daha güvenilirdir. Üçüncü şahıs "her şeye hâkim" anlatım ise her şeye hâkim değil, daha taraflıdır.

Birinci şahıs anlatıcı çoğu zaman oldukça güvenilirdir. Örneğin, oldukça güvenilir bir birinci şahıs anlatıcı olan Jane Eyre, geç kalmış bir aydınlanma pozisyonundan bizlere hikâyesini anlatır (yıllar sonra, Bay Rochester evlenir ve artık tüm hayat öyküsünü görebilmektedir; buna paralel olarak Bay Rochester'ın gözleri de romanın sonunda ya-

1. Bu söyleşi *Brick* dergisinin 10. sayısında yer almıştır. Sebald'ın Alman aksam, "çok" ve "kabul edilemez" gibi kelimeleri vurgulamaktan aldığı oldukça komik, sefil, Bernkardvari zevki abartmasına da olanak sağlıyordu.

vaş yavaş yeniden görmeye başlar). Hatta açıkça güvenilmez olan anlatıcı bile çoğu zaman güvenilir bir şekilde güvenilmezdir. Kazuo Ishiguro'nun *Günden Kalanlar*'ındaki kâhyayı ya da Bertie Wooster'ı, hatta Humbert Humbert'i düşünün. Anlatıcının güvenilmez olduğunu biliriz; çünkü yazar bizi güvenilir bir manipülasyonla bu anlatıcının güvenilmezliğine karşı uyarır. Yazar tarafından yürütülen bir işaret etme süreci devrededir; roman bize anlatıcısını nasıl okumamız gerektiğini öğretir.

Güvenilmez bir şekilde güvenilmez olan anlatım oldukça nadirdir; aslında, hakikaten gizemli ve gerçekten derin bir karakter kadar nadirdir. Knut Hamsun'ın *Açlık*'ının isimsiz anlatıcısı oldukça güvenilmez ve sonuç olarak bilinmezdir (deli olması buna olanak sağlar). Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'daki anlatıcısı, Hamsun için bir örnek oluşturmuştur. Italo Svevo'nun Zeno Cosini karakteri, gerçekten güvenilmez anlatımın belki de en iyi örneğidir. Bize kendi hayat hikâyesini anlatarak kendi psikanalizini yaptığını farz eder (analistine bunu yapmak için söz vermiştir). Fakat kendinden emin bir biçimde gözümüze soktuğu kendi benlik algısı, mermiyle delinmiş bir bayrak gibi komik bir şekilde delik deşik olmuştur.

5

Diğer taraftan, her şeye hâkim anlatım nadiren göründüğü kadar her şeye hâkimdir. Öncelikle, yazarın üslubu, bir şekilde, üçüncü şahıs hâkimiyetini taraflı ve etki altında gösterir. Yazarın üslubu, ilgimizi yazara, yazarın inşasının ustalığına ve dolayısıyla da yazarın kendi eserine çekme eğilimindedir. Bu nedenle, Flaubert'in, yazarın "kişisel olmaması", Tanrı gibi ve mesafeli olması yönündeki ünlü arzusuna karşılık, kendi üslubunun oldukça kişisel olması, her bir sayfadaki sanki Tanrı'nm kaleminden çıkmış şatafatlı bir imzaya benzeyen o mükemmel cümleleri ve detayları, onun neredeyse komik denebilecek ikilemini ortaya koyar. Dolayısıyla, kişisel olmayan yazar buraya kadardır. Tolstoy, yazarın her şeye hâkim olması yönündeki ana akım görüşe en çok yaklaşan yazardır. Tolstoy, Roland Barthes'ın "referans kuralı" (ya da bazen "kültürel kural") olarak adlandırdığı, bir yazarın evrensel ve üzerinde uzlaşma sağlanmış bir doğruya ya da ortak bir dizi kültürel veya bilimsel bilgiye kendinden emin bir şekilde başvurması anlamına gelen bir yazı tarzını müthiş bir doğallık ve yetkinlikle kullanır.[2]

2. Barthes bu terimi *S/Z*'de kullanır (1970; İngilizce'ye çeviren Richard Miller, 1974.)

6

Her şeye hâkimlik adı verilen şey neredeyse imkânsızdır. Birisi bir karakterle ilgili bir hikâye anlattığı anda, anlatı sanki bu karaktere evrilmek, onunla birleşmek, onun düşünme ve konuşma biçimine bürünmek ister. Bir romancının her şeye hâkimiyeti, kısa bir süre sonra gizli bir paylaşıma dönüşür. Buna "serbest dolaylı anlatım" denir ki, romancılar bu terime "yakın üçüncü kişi" ya da "karakterin içine girmek" gibi farklı isimler verirler.[3]

7

a. Karısına doğru baktı. "Ne kadar da mutsuz görünüyor" diye düşündü, "neredeyse hasta gibi." Ne söylemesi gerektiğini bilemedi.

Bu doğrudan ya da alıntılanmış anlatımdır (" 'Ne kadar da mutsuz görünüyor' diye düşündü"), karakterin aktarılan ya da dolaylı anlatımıyla birleşmiştir ("Ne söylemesi gerektiğini bilemedi"). Bir karakterin düşüncesini, kendi kendisine yönelttiği bir söz, bir tür iç hitap olarak ele alan eski moda görüş.

b. Karısına doğru baktı. Ne kadar da mutsuz görünüyor diye düşündü, neredeyse hasta gibi. Ne söylemesi gerektiğini bilemedi.

Bu aktarılan ya da dolaylı anlatımdır; kocanın yazar tarafından aktarılan ve o şekilde ("diye düşündü") ifade edilen iç konuşmasıdır. Standart gerçekçi anlatının tüm kuralları içinde en kolay tanınanı, en alışkın olunanıdır.

c. Karısına doğru baktı. Evet, yine bıktırıcı derecede mutsuzdu, neredeyse hasta gibiydi. Ne halt söylemesi gerekiyordu şimdi?

Bu, serbest dolaylı anlatım ya da üsluptur; kocanın iç konuşması ya da düşüncesi, yazarın ifadesinden kurtarılmıştır. "Kendi kendine şöyle dedi", "bilemedi", "düşündü" gibi sözler yoktur.

Barthes'ın burada kastettiği, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının nasıl olup da genel kabul gören kültürel ya da bilimsel bilgiye başvurdukları, örneğin, "kadınlar" hakkında nasıl ortak ideolojik genellemelere sahip olduklarıdır. Ben, bu terimi yazar tarafından yapılan her tür genellemeyi kapsayacak şekilde genişletiyorum. Tolstoy'dan bir örnek ele alalım: *İvan İlyiç'in Ölümü*'nün başında, İvan İlyiç'in üç arkadaşı, onun ölüm ilanını okumaktadır. Tolstoy bu adamlardan her birinin "bu gibi durumlarda her zaman olduğu gibi, ölen kişi kendisi değil de İvan olduğu için gizli gizli kendini tebrik ettiğini" yazar. *Bu gibi durumlarda her zaman olduğu gibi*: Yazar, serinkanlılıkla üç farklı adamın yüreğine bakarak, kolaylıkla ve erdemle asli bir insan gerçekliğine gönderme yapar.

3. Ben, D. A. Miller'ın *Jane Austen or The Secret of Style* [Jane Austen ya da Üslubun Sırrı] (2003) kitabında serbest dolaylı anlatım için kullandığı terimi seviyorum: "yakın yazma."

Ne kadar esneklik kazanıldığına dikkat edin. Anlatı sanki romancıdan uzaklaşmakta ve artık sözcükleri "sahiplenmiş" gibi gözüken karakterin özelliklerine bürünmektedir. Yazar, aktarılan düşünceyi eğip bükmekte ve karakterin kendi kelimelerine çevirmekte özgürdür ("Ne halt söylemesi gerekiyordu şimdi?"). Burada bilinç akışı tekniğine yaklaşırız ki, bu da serbest dolaylı anlatımın on dokuzuncu yüzyıldaki ve yirminci yüzyılın başlarındaki yönelimidir: "Ona baktı. Evet, mutsuz. Hasta gibi. Ona anlatmış olmak kesinlikle büyük bir hata. Yine o aptal vicdanı. Niye yumurtladı ki sanki? Hepsi kendi suçu; şimdi ne olacak?"

Dikkat ederseniz, işaretlerden ve tırnaklardan kurtarılmış bu tip bir iç monologun, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl romanlarındaki saf iç monologlara oldukça benzediğini görürsünüz (başlangıçtaki vazgeçilemeyecek derecede temel ve kullanışlı ve fazlasıyla gerçek bir tekniğin basit ve dairesel bir şekilde yenilenmesine bir örnektir bu).

8

Serbest dolaylı anlatım, en büyük etkiye, görülmesi veya duyulması güçleştiğinde sahip olur: "Ted, orkestrayı aptalca gözyaşları içinde seyretti." Benim örneğimde, "aptalca" kelimesi cümlenin serbest dolaylı anlatımla yazıldığına işaret eder. Onu kaldırdığınızda, standart bir aktarılan düşünce elde edilir: "Ted, orkestrayı gözyaşları içinde seyretti." Cümleye "aptalca" sözcüğünün eklenmesi, şu soruyu gündeme getirir: Bu sözcük kime aittir? Yalnızca bir konser salonunda müzik dinliyor diye, benim kendi karakterimi aptal olarak adlandırmam çok olası gözükmemektedir. Hayır, müthiş bir simya transferiyle, bu sözcük kısmen Ted'e ait bir hale gelmiştir. Müzik dinlemekte ve ağlamaktadır; bu "aptalca" gözyaşlarının akmasına izin verdiği için utanç duymuştur. Öfkeyle gözlerini sildiğini hayal edebiliriz. Bunu yeniden birinci şahıs anlatımına çevirecek olursak şöyle deriz: "'Brahms'ın bu ahmakça şarkısında ağlamak aptallık' diye düşündü." Fakat bu örnekte fazladan birkaç kelime vardır ve yazarın varlığının getirdiği çok katmanlılığı kaybetmiştir.

9

Serbest dolaylı anlatımın kullanışlı tarafı, örneğimizdeki "aptalca" gibi bir sözcüğün bir şekilde hem yazara hem de karaktere ait olmasıdır. Sözcüğe kimin "sahip olduğunu" yüzde yüz bilemeyiz. Acaba "aptalca", yazar cephesinde bir nahoşluğu ya da mesafeyi mi gös-

termektedir? Yoksa sözcük *tamamen* karaktere mi aittir ve yazar burada bir sempati hamlesiyle sözü gözü yaşlı adama mı "vermiş"tir?

10

Serbest dolaylı anlatım sayesinde dünyayı karakterin gözünden ve onun sözleriyle görürüz; ama aynı zamanda yazarın gözünden ve onun sözleriyle de görürüz. Aynı anda hem her şeye hâkim hem de taraflı oluruz. Yazar ve karakter arasında bir uçurum oluşur ve onlar arasındaki köprü –ki bu serbest dolaylı anlatımdır– aynı anda hem bu uçurumu kapatır hem de aradaki mesafeye dikkat çeker.

Bu, dramatik ironi tanımlarından yalnızca biridir: Bir yandan karakterin gözünden görmeye zorlanırken, bir yandan da karakterin görebildiğinden fazlasını görmeye yönlendirilmek anlamına gelir (güvenilmez birinci şahıs anlatıcınınki de aynı tür bir güvenilmezliktir).

11

İroninin en saf örnekleri çocuk edebiyatında yer alır. Bu türde, bir çocuğun ya da çocuğun yerini alan bir hayvanın dünyaya sınırlı bir algıyla bakmasına izin verilir ve diğer yandan yaşça daha büyük olan okurun dikkati bu sınırlılığa çekilir. Robert McCloskey'nin *Make Way For Ducklings* [Ördeklere Yer Açın] adlı eserinde, kendilerine yeni bir ev arayan Bay ve Bayan Yabanördeği, Boston Parkı'na şöyle bir göz atmaktadır. Tam bu sırada yanlarından bir kuğu kayığı geçer (bu, kuğu şeklinde yapılmış olmakla beraber, aslında içinde oturmuş, pedal çeviren bir insanın kumanda ettiği bir kayıktır). Bay Yabanördeği daha önce hiç böyle bir şey görmemiştir. McCloskey doğal olarak serbest dolaylı anlatıma geçer: "Tam yola çıkmaya hazırlandıkları sırada, önlerine kocaman, tuhaf bir kuş çıktı. Kuş, insanlarla dolu bir kayığı itiyordu ve sırtına da bir adam oturmuştu. 'Günaydın' diye vakladı Bay Yabanördeği kibarca. Koca kuş öyle mağrurdu ki cevap bile vermedi." McCloskey, Bay Yabanördeği'nin, kuğu kayığına bir anlam veremediğini söylemek yerine bizi onun kafa karışıklığına ortak eder. Ancak bu karışıklık öyle nettir ki, Bay Yabanördeği ve okur (ya da yazar) arasında geniş bir ironi uçurumu açılır. *Bizler*, Bay Yabanördeği ile aynı kafa karışıklığını yaşamayız; fakat onun karmaşasının içine sokuluruz.

Peki, daha ciddi bir yazar, karakter ve yazar arasında küçücük bir uçurum açmak isterse ne olur? Bir romancı, bizim bir karakterin akıl *karmaşasına ortak olmamızı ister*; fakat bu karmaşayı "düzeltmek" istemezse, karmaşanın olmadığı bir durumun neye benzeyeceğini netleştirmeyi reddederse ne olur? Burada McCloskey'den Henry James'e yatay geçiş yapabiliriz. Örneğin, *Make Way for Ducklings* ve James'in romanı *What Maisie Knew* [Maisie'nin Bildiği] arasında teknik bir bağlantı vardır. Serbest dolaylı anlatım, çocuksu akıl karmaşasına ortak olmamıza yardımcı olur. Bu kez söz konusu olan bir ördek değil, küçük bir kızdır. James hikâyeyi üçüncü şahıstan, Maisie Farange adlı, anne babası acımasızca boşanmış olan bir kızın ağzından anlatır. Maisie, nasıl ki ebeveyni tarafından çekiştiriliyorsa, aynı şekilde, her birinin tuttuğu mürebbiyeler tarafından iteklenmektedir. James, bizim de Maisie'nin karmaşası içinde yaşamamızı ister; bir yandan da çocuk saflığının gözünden yetişkinler dünyasındaki yozlaşmayı anlatmayı hedefler. Maisie, mürebbiyelerinden birini, basit ve açık bir şekilde alt orta sınıf mensubu olan Bayan Wix'i sever. Bayan Wix'in saç modeli biraz tuhaftır ve bir zamanlar Clara Matilda adında bir kızı olmuştur; fakat kız Maisie'nin yaşlarındayken Harrow Caddesi'nde araba altında kalmıştır ve Kensal Green Mezarlığı'na gömülmüştür. Maisie, kibar ve ruhsuz annesinin Bayan Wix'e pek de saygı duymadığını bilir ama onu yine de sever:

> Bu gibi şeylerden ötürü annesi onu bu kadar ucuza, neredeyse bedavaya çalıştırabiliyordu. Bayan Wix'in ona misafir odasına kadar eşlik edip daha sonra yanından ayrıldığı bir gün duyduğu, odada bulunan hanımlardan birinin, atlama ipine ve güzel, beyaz eldivenler üzerine müzik notaları gibi dizilmiş siyah, sık ilmeklere benzeyen kaşları olan kadının, diğerine anlattıklarından biliyordu bunu. Mürebbiyelerin her ikisinin de fakir olduğunu biliyordu. Bayan Overmore'un fakirliğinin sözü hiç edilmiyordu; ancak Bayan Wix alenen fakirdi. Yine de ne bu fakirlik, ne eski kahverengi elbisesi, ne saçındaki tokası, ne de düğmeleri Maisie için fark etmiyor, onun her şeye kattığı cazibesini hiçbir biçimde azaltmıyordu. Bayan Wix'in cazibesi, tüm çirkinliğine ve fakirliğine rağmen bilhassa ve yatıştırıcı bir biçimde güven vericiydi ve bu konuda dünyadaki herkesten, babasından, annesinden, kaşları kavisli hanımdan, hatta hatta ondan çok daha güzel olan Bayan Overmore'dan bile daha üstündü. Öyle geliyordu ki, Bayan Overmore'un hoşluğu, küçük kızın da belli belirsiz sezdiği üzere, Bayan Wix'in uyandırdığı, üstü örtülmüş ve iyi geceler öpücüğü verilmiş hissi kadar güvenilir değildi. Oysa Bayan Wix, şimdi cennette olan ama utanç verici

bir biçimde aynı zamanda Kensal Green'de yatan ve beraber küçük kabarık mezarını görmeye gittikleri Clara Matilda kadar güvenliydi.

Bu nasıl bir yazı örneğidir! Bu denli esnek, bu denli farklı algı ve ironi düzeylerine girme kabiliyetine sahip, küçük Maisie'yle bu denli kuvvetli özdeşleşirken ve tüm bunların yanı sıra, sürekli Maisie'nin iç dünyasına doğru ilerlerken, bir yandan da sürekli ondan uzaklaşarak yazara geri dönen bir anlatım.

13

James'in serbest dolaylı anlatımı, aynı anda üç farklı bakış açısına girmemizi sağlar: Bayan Wix'e dair resmi ebeveyn ve yetişkin yargısı, bu resmi görüşün Maisie versiyonu ve Bayan Wix hakkında Maisie'nin kendi görüşü. Maisie'nin kulak misafiri olduğu resmi görüş, Maisie'nin meseleyi kısmen kavrayan sesinin filtresinden süzülür: "Bu gibi şeylerden ötürü annesi onu bu kadar ucuza, neredeyse bedavaya çalıştırabiliyordu." Kaşları kavisli hanımın dile getirdiği bu acımasız cümle, Maisie tarafından yorumlanmaktadır. Bu yorum, şüphe ve isyan duygusuyla değil, bir çocuğun otorite karşısında hissettiği safdil saygıyla yapılmıştır. James, Maisie'nin çok fazla şey bildiğini ancak yeterince bilmediğini bize hissettirmek istemektedir. Maisie, Bayan Wix hakkında bu şekilde konuşan kaşları kavisli hanımı sevmeyebilir; ama yine de onun yargısından korkmaktadır ve biz de anlatıda onun safdil saygısını duyabiliriz. Serbest dolaylı anlatım öyle iyi uygulanmıştır ki *saf ses* haline gelmiştir; alıntılandığı konuşmaya geri dönmeyi arzu eder adeta. Bir gölge gibi, Maisie'nin bir arkadaşına, aslında acı verici bir biçimde eksikliğini duyduğu bir arkadaşına, söylediği sözleri duyar gibi oluruz: "Biliyorsun, annem onu bu kadar ucuza çalıştırabiliyor çünkü o çok fakir ve kızı ölmüş. Mezarını ziyaret etmiştim ya!"

Böylece, bir yanda Bayan Wix hakkındaki resmi yetişkin düşüncesi, diğer yanda bu resmi kınamanın Maisie tarafından kavranışı ve bunların karşısında Maisie'nin Bayan Wix hakkındaki kendine ait çok daha ılımlı düşüncesi bulunmaktadır. Maisie'ye göre, Bayan Wix, kendinden önceki Bayan Overmore kadar zarif olmayabilir; ancak kesinlikle daha güven vericidir: "Üstü örtülmüş ve iyi geceler öpücüğü verilmiş gibi hissetmesini" sağlayan yegâne kişidir. (Dikkat edin, James, Maisie'nin yazarın dili aracılığıyla konuşmasına izin vererek kendi üslupsal zarafetini böyle bir cümleye kurban etmeye hazırdır.)

14

James'in dehası bir sözde toplanır: "utanç verici." Burada bütün gerilimler sona erer: "Bayan Wix, şimdi cennette olan ama *utanç verici* bir biçimde aynı zamanda Kensal Green'de yatan ve beraber küçük kabarık mezarını görmeye gittikleri Clara Matilda kadar güvenilirdi." "Utanç verici" kimin sözüdür? Maisie'nin. Bir çocuk için bir yetişkinin acısına tanık olmak utanç vericidir; ayrıca Bayan Wix'in Clara Matilda'dan Maisie'nin "ölmüş küçük kardeşi" olarak bahsetmeyi alışkanlık edindiğini biliyoruz. Maisie'yi Kensal Green Mezarlığı'nda Bayan Wix'in yanında dikilirken hayal edebiliriz. (James'in o ana kadar yer adı olarak Kensal Green'den bahsetmemiş olması ve bunu bizim çözmemizi beklemesi onun karakteristik anlatım özelliklerinden biridir.) Bayan Wix'in yanında dikilmiş, kendini tuhaf, utanmış hissediyorken ve Bayan Wix'in acısından hem etkilenmiş hem de biraz korkmuş bir halde hayal edebiliriz onu. Ve işte parçanın muhteşemliği: Maisie, Bayan Wix'e daha büyük bir sevgi beslemesine rağmen, onunla da, kaşları kavisli hanımla aynı ilişki içinde belirir: İki kadın da onda utanç duygusu uyandırır. İkisini de tam olarak anlamaz,; fakat anlamasa da Bayan Wix'i tercih eder. "Utanç verici": Bu söz, Maisie'nin doğal utancını ve aynı zamanda yetişkin düşüncesinin içselleştirilmiş utancını kodlar ("Hayatım, ne kadar da *utanç verici*! Kadın kızı sürekli Kensal Green'e götürüyor!").

15

Cümleden "utanç verici" sözünü çıkarırsanız serbest dolaylı anlatım olması oldukça güçleşir: "Bayan Wix, şimdi cennette olan ama aynı zamanda Kensal Green'de yatan ve beraber küçük kabarık mezarını görmeye gittikleri Clara Matilda kadar güvenilirdi." Bu küçük sözün eklenmesi bizi Maisie'nin kafa karışıklığının derinliklerine götürür ve o anda biz o oluruz; söz James'ten Maisie'ye aktarılır ve Maisie'nin olur. Onunla bir oluruz. Yine de, aynı cümle içinde, bir an için bir olduktan sonra geri çekiliriz: "Küçük *kabarık* mezarı." "Utanç verici" Maisie'nin kullanmış olabileceği bir sözdür; ama "kabarık" onun sözü değildir. Bu Henry James'in sözüdür. Cümle, nabız gibi atar, yükselip alçalır, karaktere yaklaşır ve ondan uzaklaşır. "Kabarık" kelimesine geldiğimizde, *yazarın* bizim bu karakterle bir olmamıza izin verdiği hatırlatılır; yazarın tumturaklı üslubu, bu cömert anlaşmanın taşındığı zarftır.

16

Eleştirmen Hugh Kenner, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde Charles Amca'nın müştemilatda "inzivaya çekildiği" bölüm üzerine şöyle yazar. "İnzivaya çekilmek" modası geçmiş bir şiir geleneğine ait şatafatlı bir kelimedir. "Kötü" edebiyattır. Klişeler konusunda yetkin bir bakışa sahip olan Joyce, böyle bir kelimeyi ancak kasten kullanmış olabilir. Kenner'a göre, bu, Charles Amca'nın sözü olmalıdır; kendi önemine dair kafasında yarattığı fantezide kendisi hakkında kullanabileceği bir kelimedir ("İşte böyle, müştemilatta inzivaya çekiliyorum"). Kenner, bu duruma Charles Amca ilkesi adını verir. Gizemli bir hava katarak bunun "kurmacada yeni bir şey" olduğunu söyler. Fakat biz öyle olmadığını biliriz. Charles Amca ilkesi, serbest dolaylı anlatıma verilen yeni bir isimden başka bir şey değildir. Joyce, bunun ustasıdır. "The Dead" [Ölü] şöyle başlar: "Kapıcının kızı Lily'nin hakikaten de ayağı yerden kesilmişti." Fakat kimsenin ayağı yerden *hakikaten* kesilmez. Bizim duyduğumuz Lily'nin kendi kendine ya da bir arkadaşına söyledikleridir (tam da en uygunsuz kelimenin üzerine basa basa ve yoğun bir şiveyle): "*Hak-ket-ten* de ayaklarım yerden kesiliverdi!"

17

Kenner'ın örneği biraz değişik olmasına rağmen yeni değildir. On sekizinci yüzyılın destansı taşlama şiirleri, destan ya da Kutsal Kitap dilini küçük insanlara tatbik ederek güldürür. Pope'un The Rape of the Lock [Bukleye Tecavüz] şiirinde, Belinda'nın tuvalet masasından "sayısız hazineler", "Hindistan'ın parıltılı cevherleri", "tüm Arabistan o kutudan nefes alıyor" gibi pek çok örnekle bahsedilir. Esprinin bir bölümü sözü edilen şahsiyetin –ki "şahsiyet" tam da destansı taşlamaya ait bir kelimedir– kendisinden bahsederken kullanabileceği dile aittir. Esprinin diğer bölümü ise bu şahsiyetin gerçekte ne kadar küçük bir insan olduğunun görülmesiyle ortaya çıkar. Sonuç olarak, bu, serbest dolaylı anlatımın henüz olgunlaşmamış biçiminden başka nedir ki?

Aşk ve Gurur'un 5. Bölüm'ünün başında, Jane Austen Sir William Lucas'ı bizlere tanıtır. Bir zamanlar Longbourn Belediye Başkanı olan bu şahıs, kralın ona şövalyelik unvanı vermesiyle birlikte, kendisinin kasaba için fazla büyük olduğuna ve yeni zümreye katılması gerektiğine karar verir:

> Sir William Lucas eskiden Meryton'da ticaret işindeydi; orada tahammül edilebilir bir servet edinmiş ve Belediye Başkanlığı sırasında kra-

la hitaben verdiği söylevle şövalyelik mertebesine yükseltilmişti. Bu fark fazlaca güçlü bir şekilde hissedilmiş olmalıydı; çünkü işinden ve küçük bir ticaret kasabasındaki evinden tiksinmesine yol açmıştı. Bunun sonucu olarak hem işinden hem de evinden ayrılarak ailesiyle birlikte Meryton'ın bir mil uzağındaki, o tarihten itibaren Lucas Konutu olarak adlandırılan ve kendi önemi üzerine memnuniyetle tefekküre dalabileceği bir eve taşınmıştı...

Austen'ın ironisi burada Yeats'in şiirindeki uzun bacaklı sinek gibi dans eder: "Orada tahammül edilebilir bir servet biriktirmişti." "Tahammül edilebilir" bir servet ne olabilir ki ya da ne olabilirdi ki? Kim tarafından tahammül edilemez ve kim tarafından tahammül edilebilir? Fakat destansı taşlamanın harika bir örneği şu kısımda yatmaktadır: "O tarihten itibaren Lucas Konutu olarak adlandırılan." Lucas Konutu ismi yeterince komiktir; Bay Kurbağa'nın Kurbağa Salonu ya da Shandy Salonu gibidir ve evin boyutunun, edebi ihtişamına pek erişemediğinden emin olabiliriz. Ancak "o tarihten itibaren adlandırılan" sözü komik derecede şatafatlıdır; çünkü Sir William'ı kendi kendine, "Ve *bu tarihten* itibaren bu evi Lucas Konutu olarak *adlandıracağım*. Evet, kulağa *dâhiyane* geliyor" derken hayal edebiliriz. Bu noktada, destansı taşlama, serbest dolaylı anlatımla hemen hemen eştir. Austen, burada sözü Sir William'a verirken alaycı bir kontrolü de elden bırakmaz.

Destansı taşlamanın modern bir ustası da V. S. Naipaul'dur. *A House for Mr Biswas* [Bay Biswas İçin Bir Ev] adlı romanında şöyle yazar: "Eve geldiğinde Maclean Marka Karın Ağrısı Tozunu karıştırıp içti, giysilerini çıkardı, yatağa girdi ve Epiktetos okumaya başladı." Marka adının acınası bir komiklikle büyük harfle yazılmış olması ve Epiktetos'un sunuluşu, Pope ile yarışacak niteliktedir. Zavallı Bay Biswas'ın üzerinde dinlendiği yatağın markası nedir acaba? Naipaul'un sıklıkla kasten bize söylediği gibi "Pineklemekralı yatağı": Kendi zihninde kendisi bir kral ya da küçük bir tanrı olsa da, asla "Bay" unvanından daha fazlasına layık görülmeyecek bir adam için en doğru hitaptır. Ve tabii ki, Naipaul'un roman boyunca Biswas'a "Bay Biswas" olarak hitap etme kararının kendisi, bir destansı taşlama ironisi içermektedir; "Bay" sıfatı, hem en sıradan saygı ifadesi, hem de fakir bir toplumda kolay kazanılmayan bir hitaptır. "Bay Biswas"ın tohum halindeki bir serbest dolaylı anlatım olduğunu söyleyebiliriz: "Bay", Biswas'ın kendisi için uygun gördüğü bir hitaptır; fakat çevresindeki diğer herkes gibi, olup olacağı da bundan ibarettir.

18

Serbest dolaylı anlatımın son bir inceliği vardır ki, biz şimdilik buna yazar ironisi diyeceğiz. Burada yazar ile karakterin sesi arasındaki ayrım tamamen ortadan kalkmış, hatta karakterin sesi isyankâr bir biçimde anlatının tamamına hâkim olmuş gibi görünür. "Kasaba küçüktü, köyden beterdi ve orada yaşlılardan başka neredeyse kimse yaşamıyordu. Yaşlılar da o kadar seyrek ölüyordu ki, bu durum sinir bozucu bile olabiliyordu." Ne kadar şaşırtıcı bir giriş! Bu, Çehov'un "Rothschild'ın Kemanı" adlı öyküsünün ilk cümlesi. Öykü şöyle devam ediyor: "Hastanede de hapishanede de kefene pek ihtiyaç olmuyordu. Kısacası, işler kesattı." Paragrafın devamında son derece kötü bir insan olan kefenciyle tanışıyoruz ve öykünün serbest dolaylı anlatımın orta yerinden başladığını fark ediyoruz: "Ve orada yaşlılardan başka neredeyse kimse yaşamıyordu. Yaşlılar da o kadar seyrek ölüyordu ki, bu durum sinir bozucu bile olabiliyordu." Uzun ömürlü olmayı maddi bir kayıp olarak gören kefencinin zihninin tam ortasındayız. Çehov, bir öykü ya da romanın giriş bölümünden beklenen tarafsızlığı altüst eder. Oysa bakış açımızı daraltmadan önce geleneksel bir şekilde genele dair bir sahne verebilirdi ("Küçük N. Kasabası, bir köyden daha ufaktı ve iki kirli sokağı vardı" vb). Joyce, "The Dead"de serbest dolaylı anlatımını Lily'ye sabitlerken, Çehov, karakterini tanımlamadan *önce* bu anlatıma başvurur. Ve Joyce, Lily'nin bakış açısını bir kenara bırakıp, önce her şeye hâkim yazar anlatımına ve sonra da Gabriel Conroy'un bakış açısına geçerken, Çehov'un öyküsü olayları kefencinin gözünden anlatmaya devam eder.

Belki de, öykünün tek bir adamın gözünden değil de, bir köy korosunun gözünden anlatıldığını söylemek daha isabetli olacaktır. Bu köy korosu da yaşama neredeyse kefenci kadar acımasız bakmaktadır –"Çok hasta yoktu ve uzun süre beklemesi gerekmedi; hepi topu üç saat kadar"– fakat kefenci öldükten sonra da bu dünyayı görmeye devam eder. Sicilyalı yazar Giovanni Verga (Çehov'un neredeyse tam tamına çağdaşıdır), bu tip köy korosu anlatımını Rus meslektaşından çok daha sistematik bir biçimde kullanmıştır. Öyküleri, her ne kadar teknik olarak üçüncü şahıs yazar anlatımıyla yazılmış olsa da, Sicilya köylülerinden oluşan bir topluluktan çıkmış gibi gözükür; anlatım atasözleri, beylik sözler ve yerel teşbihlerle doludur.

Buna "tanımlanmamış serbest dolaylı anlatım" diyebiliriz.

19

Serbest dolaylı anlatımın mantıksal bir sonucu olarak, Dickens, Hardy, Verga, Çehov, Faulkner, Pavese, Henry Green ve diğerlerinin, teşbihlerinin hem kendi başına yeterince edebi ve başarılı olmasını, hem de bu teşbih ve mecazların kendi karakterlerinin de dile getirebileceği türden olmasını gözetmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Robert Browning, şarkısını ikinci kez tekrar eden bir kuşun çıkardığı sesin sebebini "yeniden hatırlamak/O güzel umarsız ilk coşkuyu" diye tanımlarken şairlik yapmaktadır. Fakat Çehov, "Köylüler" adlı öyküsünde bir kuşun sesinin tıpkı tüm gece ahırda kapalı kalmış bir ineğin böğürtüsü gibi çıktığını söylediğinde, kurmaca yazarlığı yapmaktadır; tıpkı köylülerinden biri gibi düşünmektedir.

20

Tüm bunların ışığında, serbest dolaylı anlatımın elinin uzanmadığı hemen hemen hiçbir alan yoktur ve bu, ironi aracılığıyla olmaktadır. Nabokov'un *Pnin* adlı romanının sondan bir önceki bölümünü ele alalım: Komik Rus profesör daha yeni bir parti vermiştir ve çalıştığı üniversitenin artık onun hizmetlerine ihtiyaç duymadığı haberi kendisine ulaşır. Üzüntülü bir halde bulaşık yıkamaktadır ki, fındık kıracağı sabunlu elinden kayar ve suya düşer. Suyun içindeki güzel kâsenin kırılacağı aşikârdır. Nabokov, Pnin'in elindeki fındık kıracağının tıpkı çatıdan düşen bir adam gibi ellerinden kaydığını söyler. Pnin, onu yakalamaya çalışır; fakat "bacaklı şey" kayıp suya düşer. "Bacaklı şey" harika bir mecazi benzetmedir: Sanki çatıdan düşüyormuş ve sonra yürüyüp gidiyormuş gibi zihnimizde canlandırabildiğimiz asi fındık kıracağının uzun bacakları hemen gözümüzün önüne gelir. Ama "şey" daha da iyidir; çünkü belirsizdir. Pnin, alete doğru hamle yapmaktadır ve "şey"den başka hangi kelime, savruk bir hamleyi, fiile ilişkin anlama yapılan vurguyu daha iyi anlatabilir ki? Şimdi, harikulade "bacaklı" kelimesi Nabokov'a aitse, talihsiz "şey" kelimesi de Pnin'e aittir. Nabokov ise burada, muhtemelen üzerine düşünmeden, bir tür serbest dolaylı anlatım kullanmaktadır. Bunu, her zamanki gibi birinci şahıs anlatımına çevirecek olursak, "şey" kelimesinin nasıl da Pnin'e ait olduğunu ve söylenmeyi beklediğini duyabiliriz: "Buraya gel, seni, seni... ah... seni gidi sinir *şey*!" Foşş.[4]

4. Nabokov, Rus biçimcilerinin "yabancılaştırıcı" ya da yadırgatıcı olarak adlandırdığı, uç noktadaki mecazların usta bir yaratıcısıdır (bir fındık kıracağının bacaklarının olması, yarı yarıya kapatılmış siyah bir şemsiyenin, mateme bürünmüş bir ördeğe benzemesi gibi). Biçimciler, örneğin Tolstoy'un savaş gibi, opera gibi yetişkin şeylerine, tuhaflıklarını

İyi yazarların yaptığı hatalara bakmak faydalıdır. Mükemmel olanların bile birçoğu serbest dolaylı anlatımda tökezler. Serbest dolaylı anlatım birçok çözüm üretmekle birlikte kurgusal anlatıma içkin olan bir sorunun da altını çizer: Bu karakterlerin kullandıkları sözler, kendi sözleri gibi mi, yazarın sözleri gibi mi gözükmektedir?

"Ted orkestrayı ahmakça gözyaşları içinde seyretti" diye yazdığımda, okur "ahmakça" sözünü karakterin kendisine atfetmekte zorluk çekmemişti. Bunun yerine, "Ted orkestrayı birikmiş, adeta donup kalmış gözyaşlarının arasından seyretti" yazmış olsaydım, sıfatlar bir anda rahatsız edici derecede yazara ait gibi, sanki ben bu gözyaşlarını tasvir etmek için en süslü kelimeleri arıyormuşum gibi görünecekti.

John Updike'ın *Terörist* adlı romanına bakalım. Kitabın üçüncü sayfasında, yazarın başkahramanı, on sekiz yaşında, tutkulu bir Amerikalı Müslüman olan Ahmet, kurmaca bir New Jersey kasabasının sokaklarında okula doğru yürümektedir. Roman henüz başlamakta olduğundan, Updike, karakterinin niteliğini belirlemek için emek sarf etmek durumundadır:

> Ahmet on sekiz yaşındadır. Nisan ayının başlarıdır; yeşil bir kez daha, donuk kentin tozlu çatlaklarından içeri tohum tohum sızmaktadır. Ahmet, yeni boy atmıştır ve şimdi bu yükseklikten aşağı bakar ve otların üzerindeki göze görünmeyen böceklerin, kendisi gibi bir bilinçleri olsaydı şayet, Tanrı gibi görüneceğini düşünür. Boyu geçen yıl sekiz santim daha uzayarak 1.80 olmuştur; bu da belki göze görünmeyen başka maddi güçlerin onun üzerindeki etkisidir. Daha fazla uzamayacağını düşünür, ne bu hayatta ne de sonrakinde. *Tabii ölümden sonra bir hayat varsa*, diye mırıldanır içindeki şeytan. Peygamberin kendisine vahiy yoluyla gelen esin dolu sözleri dışında bir sonraki hayata ilişkin bir kanıt var mıdır ki? Nerede saklıdır? Cehennem kazanlarında kim sonsuza dek yanacaktır? Hangi sonsuz güç kaynağı bereketli cenneti ayakta tutacak, kara gözlü hurilerini besleyecek, dalları eğen

göstermek için bir çocuğun gözünden bakma ısrarını seviyorlardı. Rus biçimcilerinin, bu mecazi alışkanlığı, kurmacanın gerçekliği ele almamasına örnek göstermesine, kapalı bir mekanizma olarak değerlendirmesine (mecazların, yazarın anormal, tekbenci sanatının mücevherleri olması gibi) karşılık, ben, bu mecazların, Pnin'in "bacaklı şey"inde olduğu gibi gerçekliği derinlemesine ele aldığını düşünüyorum; çünkü bu mecazlar, serbest dolaylı anlatımın meyveleri olarak karakterlerin kendilerinden kaynaklanıyorlar. Şklovski, *Düzyazı Kuramı Üstü*ne'de Tolstoy'un yabancılaştırma tekniğini Chateaubriand gibi Fransız yazarlardan mı yoksa daha büyük bir olasılıkla Cervantes'ten mi aldığı üzerine fikir yürütür. Sanço, Barselona'ya ilk geldiğinde bir sürü küreği olan kadırgaları görür ve mecazi anlamda kürekleri bacaklarla karıştırır: "Denizin üzerinde giden bu koca gemilerin bu kadar çok bacağının olmasını Sanço'nun aklı almıyordu." Bu, serbest dolaylı anlatımın bir dalı olan yabancılaştırıcı mecazdır. Dünyayı daha tuhaf, Sanço'yu ise daha tanıdık gösterir. Buna 108. Bölüm'de yeniden değineceğim.

meyveleri olgunlaştıracak, Kuran'ın 9. Sure'sinde betimlendiği üzere Tanrı'ya edebi bir hak veren derelerini ve kaynak sularını yenileyecektir? Termodinamiğin ikinci yasasına ne olacaktır?

Ahmet sokakta yürümekte, etrafına bakmakta ve düşünmektedir. Bu, klasik Flaubert sonrası roman işleyişidir. İlk satırlar yeterince rutindir. Sonra Updike düşünceye teolojik bir boyut katmak ister ve zor bir geçiş yapar: "Daha fazla uzamayacağını düşünür, ne bu hayatta ne de sonrakinde. *Tabii ölümden sonra bir hayat varsa,* diye mırıldanır içindeki şeytan." Geçen yıl ne kadar büyüdüğünü düşünen liseli bir çocuğun kafasından şöyle geçirmesi akla yatkın gözükmemektedir: "Daha fazla uzamayacağını, ne bu hayatta ne de sonrakinde." "Ne de sonrakinde" sözü, Updike'a İslamiyet'teki cennet inancı üzerine bir söz söyleme fırsatı yaratmak için oradadır yalnızca. Topu topu dört sayfa okumuşuzdur; fakat Ahmet'in kendi sesini takip etme yönündeki tüm çabalar bir tarafa bırakılmıştır. Anlatım, sentaks ve lirizm, Ahmet'e değil, Updike'a aittir ("Cehennem kazanlarında kim sonsuza dek yanacaktır?"). Sondan bir önceki satırda şöyle denmektedir: "Kuran'ın 9. Sure'sinde betimlendiği üzere Tanrı'ya edebi bir haz veren." Buna kıyasla Maisie'nin zihnine girmemize izin veren Henry James ne kadar da içtendir; "utançla" diyerek tek bir zarfa ne çok anlam yüklemiştir. Fakat Updike, Ahmet'in zihnine girip girmemek konusunda çekimserdir ve daha da önemlisi *bizim* Ahmet'in zihnine girip girmememiz konusunda da çekimserdir. Bu nedenle de büyük yazarlık bayrağını zihin alanının gönderine çeker. Dolayısıyla, tam olarak hangi surenin Tanrı'dan bahsettiğini tespit etmek durumundadır. Oysa Ahmet olsa bu sözün nerede yer aldığını bilecek, kendi kendine hatırlatmak gereği duymayacaktır. [5]

22

Bir yandan, yazar kendi kelimelerine sahip olmak, şahsi bir üslupta ustalaşmak isterken, diğer yandan anlatı, karakterlere ve onların konuşma alışkanlıklarına doğru meyleder. Bu ikilem genellikle hoş bir kandırmaca olan birinci şahıs anlatımlarında en yakıcı haline bürünür: Anlatıcı bizimle konuşur gibi yapar; oysa gerçekte bizim için yazı-

5. Bu anlatımın Hıristiyan bir versiyonunu bayal ettiğimizde Updike'ın karakterine ne kadar acemice yabancılaşmış olduğunu ölçebiliriz. Yolda yürüyen dindar bir liseli Hıristiyan çocuk hayal edin. Metin de şöyle devam ediyor olsun: "İsa'nın Duası'nın dördüncü satırında anlatıldığı gibi, her daim O'nun arzusu yerine getirilmeyecek miydi?" Serbest dolaylı anlatım, tam da bu tip sarsaklıkların *etrafından dolaşmak* için vardır.

yordur. Biz de bu kandırmacaya mutlulukla kapılıp gideriz. Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken* romanındaki anlatıcıları bile nadiren kulağa çocuk gibi ya da cahil kişiler gibi gelir.

Fakat aynı gerilim üçüncü şahıs anlatımlarında da mevcuttur: Kim bilinç akışının tam orta yerinde "kapıcının bir duygu seline" kapılıp gittiğini fark eden ya da restoranda bir çatalın "sivri uçlarından çıkan vızıltı"yı, hem de bu kadar güzel kelimelerle takdir eden kişinin Leopold Bloom olduğunu düşünür ki? Bu olağanüstü idrak ve güzel, isabetli sözcükler Joyce'a aittir. Okurun bir anlaşma yapması gerekir ve böylelikle biz, Bloom'un kulağa kimi zaman Bloom gibi, kimi zaman ise daha çok Joyce gibi geleceğini kabul ederiz.

Bu edebiyatın kendisi kadar eskidir: Shakespeare'in karakterleri her zaman kendileri gibi konuştukları kadar Shakespeare gibi de konuşurlar. Sözler her ne kadar Cornwall tarafından dile getirilse de, Gloucester'm gözünü çıkarmadan önce gözü, son derece isabetli bir şekilde, "kötü bir pelte" olarak nitelendiren aslında Cornwall değil, bu ifadeyi bulan Shakespeare'dir.

23

David Foster Wallace gibi çağdaş bir yazar, bu gerilimin sınırlarını zorlamak ister. Aynı anda hem karakterlerinin sesinden, hem de bu seslerin dışından yazar; onları daha geniş, daha soyut dil meselelerini ele almak için aşındırır. "The Suffering Channel" [Acı Çeken Kanal] adlı öyküsünden alıntılanan aşağıdaki bölümde, Manhattan medya çevresinde konuşulan argoyu okura hissettirir:

> Yardımcı editörün değindiği diğer *Style* parçası Acı Çeken Kanal ile ilgiliydi. Acı Çeken Kanal, Atwater'ın Laurel Manderley'ye durumu kurtarmak için yaptırdığı ve HER NE PAHASINA OLURSA OLSUN doğrudan editörün baş stajyerinin kafasına fırlatmasını istediği bir kablo şebekesi yatırımıydı. Atwater, her hafta .75 editoryal sayfa alan, haftalık BSG'lerden ucube gösterisi ya da tabloide en yakın olan ve *Style*'ın en üst seviyelerinde bir rekabet kaynağı olan WITW bölümüne bağlı olarak tam zamanlı, maaşla çalışan üç adamdan biriydi. Çalışan sayısı ve büyük özel fontlar, Skip Atwater'ın her üç haftada bir 400 kelimelik bir bölüm için resmen sözleşmeli olması anlamına geliyordu. Ancak, Eckleschafft-Böd, Bayan Anger'ı ünlü haberleri dışındaki her şey için editoryal bütçeyi kısmaya zorladığından beri WITW'nun maaşlı adamlarından en yeni olan yarı zamanlı çalıştığından, gerçekte daha çok her sekiz haftada üç bölüm bitirmesi gerekiyordu.

Burada yine "tanımlanmamış serbest dolaylı anlatım" olarak tabir ettiğim durumun bir başka örneğiyle karşı karşıyayız. Çehov öyküsünde olduğu gibi burada da dil, karakterin (gazeteci Atwater) bakış açısı etrafında dolanır; fakat gerçekte bir tür "köy korosu"ndan çıkar. Hikâyeyi anlatanların onlar olması durumunda, bu topluluğun konuşmasını bekleyeceğimiz dilin bir alaşımıdır.

24

Wallace'ın durumunda, onun tanımlanmamış anlatımının dili korkunç derecede çirkindir ve bir iki sayfadan sonra okumak işkenceye dönüşür. Çehov ve Verga için bu gibi bir sorun söz konusu değildir; çünkü onlar dilin kitle iletişim araçları tarafından doyurulması durumuyla karşı karşıya değildirler. Fakat Amerika'da olaylar farklıdır: *Sister Carrie*'de [Kız Kardeş Carrie] Dreiser (1900'de yayımlanmıştır) ve *Babbitt*'te Sinclair Lewis (1923), hakkında yazmak istedikleri reklamları, iş mektuplarını ve el ilanlarını eksiksiz olarak yeniden oluşturmaya özen gösterirler.

Çağdaş yazı projesine içkin olan riskli totoloji başlamıştır: Bayağı bir dil (karakterinizin kullanabileceği türden bayağı bir dil) ortaya koymak için bu ezilmiş dile anlatınızda yer verme konusunda istekli olmanız gerekir. Bu, kendi dilinizi de bayağılaştırabileceğiniz anlamına gelmektedir. Pynchon, DeLillo ve David Forster Wallace bir noktaya kadar Lewis'ın mirasçısıdır (belki de yalnızca bu noktada).[6] Wallace, tam anlamıyla içine girme metodunu parodiye varan uçlara kadar zorlar. Yirmi otuz sayfa boyunca, yukarıda alıntılanan tarzda bir anlatımı sürdürmekte tereddüt etmez. Onun kurmacası, Amerika'da dilin çürümesi üzerine derin bir tartışma yürütür. Bizim de onunla birlikte bu dilsel Amerika'yı yaşamamız uğruna kendi üslubunu çürütmekten, bozmaktan korkmaz. Bu durumu, *The Crying of Lot 49*'da Pynchon şöyle ifade eder: "Bu Amerika'dır; içinde yaşarsın, oluruna bırakırsın. Bırak yelkenlerini açsın!" Whitman Amerika'yı "en büyük şiir" olarak nitelendirir; fakat eğer durum böyleyse Amerika yazar için mimetik bir tehlike teşkil edebilir ve kişinin kendi şiiri rakip şiir Amerika ile şişebilir. Auden, "Romancı" adlı şiirinde bu genel problemin bir çerçevesini çizer: Şair bir süvari gibi öne atılabilir, diye yazar; fakat romancı yavaşlamalı, nasıl "basit ve maharetsiz" olunacağını öğrenmeli ve "sıkıntının kendisi haline" gelmelidir. Başka bir

6. Başka bir deyişle, bu yazarlar, postmodern kimliklerine rağmen bir anlamda eski moda Amerikan gerçekçileridir. Dilleri, mimetik olarak Amerika'nın diliyle doludur.

deyişle, romancının görevi, konunun kendisi bayağı, kaba, sıkıcı olduğunda dahi anlattığı şeyin içine girmek, o olmaktır. David Forster Wallace, sıkıntının kendisi haline gelmekte oldukça başarılıdır.

25

Yani, öykü ve romanlar için temel bir gerilim söz konusudur: Yazarın algı ve dilini, karakterin algı ve diliyle uzlaştırabilir miyiz? Eğer yukarıda Wallace'dan alıntılanan parçada olduğu gibi yazar ve karakter bir bütün olarak iç içe geçmiş ise, elde ettiğimiz şey, söylendiği gibi "sıkıntının kendisi" olur. Yazarın yozlaşmış dili, hepimizin çok iyi bildiği ve aslında kaçıp gitmek için yanıp tutuştuğumuz gündelik hayatın yozlaşmış dilini yalnızca taklit eder. Fakat eğer Updike'dan alıntılanan parçada olduğu gibi yazar ve karakter birbirinden çok ayrılırsa, metnin üzerinde yabancılaşmanın soğuk nefesini hisseder ve üslup sahibi yazarın fazla "edebi" çabalarına içerlemeye başlarız. Updike, estetizmin bir örneğidir (yazar araya girer); Wallace ise antiestetizmin bir örneğidir (karakter her şeydir); fakat iki örnek de aslında güç bir *üslup* sunumundan ibaret olan aynı estetizmin türleridir.

26

Yani romancı her zaman için en az üç dil ile çalışmaktadır. Yazarın kendi dili, üslubu, algısal donanımları ve bunun gibi diğer özellikleri vardır; karakterin dili, üslubu, algısal donanımları ve bunun gibi diğer özellikleri vardır ve bir de dünyanın dili diyebileceğimiz şey vardır. Bu, kurmacanm roman üslubuna dönüştürmeden önce miras almış olduğu dil, gündelik konuşma dili, gazete, ofis, reklam, blog ve kısa mesaj dilidir. Bu anlamda, romancı üçlü bir yazardır ve günümüzde çağdaş yazar özellikle de bu üçlü durumun baskısını üzerinde hisseder. Bunun sebebi, bu troykanın üçüncü atının, dünyanın dilinin, her şeyi silip süpüren varlığıdır ve öznelliğimizi, mahremiyetimizi ele geçirmiştir. O mahremiyet, James'e göre romanın uygun kaynağıdır ve (kendi troykası içinde) onu "şimdinin somut *mahremi*"[7] olarak nitelendirmiştir.

27

Karakterinin üzerinden yazan romancıya ilişkin bir diğer örnek Saul Bellow'un *Günü Yaşa* adlı romanında (kısa bir süre için) kendini

7. Sarah Orne Jewett'a Mektup, 5 Ekim 1901, Henry James'in *Selected Letters*'ı içinde.

gösterir. Talihin gülmediği, işsiz bir satıcı olan ve ne estetik ne de entelektüel kaygıları bulunan Tommy Wilhelm, Manhattan mal borsasında ilan tahtasını endişe içinde izlemektedir. Onun yanında Bay Rappaport adında yaşlı bir çiftlik işçisi puro içmektedir. "Puronun ucunda uzun, mükemmel bir kül birikti. Tüm damarları ve belli belirsiz keskinliğiyle birlikte sanki yaprağın beyaz hayaletiydi. Tüm güzelliği içinde, yaşlı adam tarafından görmezden gelindi. Çünkü güzeldi. Zaten Wilhelm'i de görmezden gelmişti."

Bu, hem Bellow'a hem de modern kurmaca anlatımına has, müthiş, müzikal bir ifadedir. Kurmaca, dikkatimizi potansiyel olarak görmezden gelinmiş bir yüzeye ya da dokuya çekmek için –bir "betimleyici duraklama"[8] örneği olarak– yavaşlar. Bunun bizim için tanıdık olan örnekleri, romanın kendi akışını durdurduğu ve yazarın, "Şimdi sizlere Karpat Dağları'nın eteklerinde yer alan N. kasabasından bahsedeceğim" ya da "Jerome'un evi yirmi bin dönümlük büyük bir otlağın üzerinde yer alan geniş, karanlık bir kaleydi" dediği durumlardır. Fakat aynı zamanda bu detay yazar tarafından değil –ya da yalnızca yazar tarafından değil– bir karakter tarafından görülmektedir. Bellow'un bocaladığı nokta da tam budur; modern anlatıda yaygın olan ve modern anlatının geçiştirmeye çalıştığı bir endişeyi dile getirir. Kül fark edilir ve ardından Bellow şu yorumu yapar: "Tüm güzelliği içinde, yaşlı adam tarafından görmezden gelindi. Çünkü güzeldi. Zaten Wilhelm'i de görmezden gelmişti." *Günü Yaşa*, oldukça yakın bir üçüncü şahıs anlatımıyla, hareketin çoğunu Tommy'nin bakış açısından gören bir serbest dolaylı anlatımla yazılmıştır. Bellow, burada Tommy'nin külü fark ettiğini ima eder gibi gözükmektedir; çünkü güzeldir ve yine yaşlı adam tarafından görmezden gelinen Tommy de yine bir yönüyle güzeldir. Fakat Bellow'un bize bunu söylüyor olması şüphesiz bizim ima edilen itirazımıza bir tavizdir: Tommy bu külü nasıl ve neden fark edecektir, hem de bu kadar hoş bir biçimde ve böyle güzel kelimelerle? Bellow bu soruyu aslında endişeyle yanıtlar: "Evet, belki de siz Tommy'nin böylesine bir incelikten yoksun olduğunu düşündünüz ama o hakikaten de bu güzellik gerçeğini fark etti ve bunun sebebi biraz da onun kendi güzelliğidir."

8. Gérard Genette'nin terimi, *Narrative Discourse: An Essay in Method* [Anlatı Söylemi: Uygulamalı Bir Deneme] adlı kitaptan alınmıştır. (İngilizce'ye 1980'de Jane E. Lewin tarafından çevrilmiştir.)

28

Yazarın üslubu ile karakterlerinin üslupları arasındaki gerilim üç unsurun bir araya gelmesiyle yakıcı bir boyut kazanır: Bellow ya da Joyce gibi kayda değer üslup sahibi bir yazar devrede olduğunda, bu üslupçu aynı zamanda kendi karakterlerinin algı ve düşüncelerini takip etme fikrine bağlı kaldığında (bu bağlılık, çoğu zaman serbest dolaylı anlatım ya da onun çocuğu olan bilinç akışı tarafından belirlenir) ve yazarın detayların ele alınışına özel bir ilgisinin olduğu durumlarda.

Üslupçuluk, serbest dolaylı anlatım ve detay... Ben esasen, bu gerilimi masaya yatıran, çözmeye çalışan ve aslında bunun kurucusu olan Flaubert'i anlattım.

Flaubert ve Modern Anlatı

29

Şairler nasıl bahara şükran duyuyorsa romancılar da Flaubert'e öyle şükran duymalıdır. Onunla her şey yeni baştan başlar. Gerçekten de Flaubert'den önce ve Flaubert'den sonra olmak üzere iki ayrı zaman vardır. Flaubert, çoğu okur ve yazarın modern gerçekçi anlatım olduğunu düşündüğü şeyi kararlılıkla kurmuştur ve onun etkisi öyle tanıdıktır ki, çoğu zaman görünmez. İyi bir düzyazının, pek gündeme getirmediğimiz kimi özellikleri vardır. İyi bir düzyazı, anlatmayı ve parlak detayları tercih eder. Görsel dikkatin yüksek bir derecesine ayrıcalık tanır. Tıpkı iyi bir hizmetkâr gibi duygusallıktan arınmış bir sükûnete sahiptir ve lüzumsuz yorumlar yapmaktan kaçınmayı bilir. İyi ve kötü-

yü tarafsız bir biçimde yargılayabilir. Bizleri itmek pahasına dahi olsa gerçeği arar. Ve tüm bunların üzerinde yer alan yazarın parmak izleri, paradoksal bir biçimde, görünür olmasa da takip edilebilirdir. Bu özelliklerin bir bölümünü Defoe, Austen ya da Balzac'ta bulabilirsiniz; fakat Flaubert'e kadar hepsini tek bir yazarda bulamazsınız.

Duygusal Eğitim'in kahramanı Frédéric Moreau'nun Paris'in görüntü ve seslerine duyarlı bir biçimde Latin mahallesinde dolaştığı şu parçayı ele alalım:

> Çoğunlukla hayat dolu olan fakat şimdi öğrenciler evlerine döndüğü için bomboş kalan Latin mahallesi boyunca avare avare dolaştı. Kolejlerin yüksek duvarları her zamankinden daha bunaltıcı görünüyordu. Sanki sessizlik onları daha da yükseltmişti. Her türden huzur dolu ses işitiliyordu: kafeslerdeki kuşların çırpıp durduğu kanatlarının, pır pır dönen çömlekçi çarkının, bir ayakkabı tamircisinin çekicinin ve sokağın ortasında yok yere umut dolu gözlerle her pencereye bakan eski giysi toplayıcısı adamların sesi. Terk edilmiş kafeteryaların arka tarafında, parmaklıkların ardındaki kadınlar, el sürmedikleri şişelerinin arasında esniyor; okuma odasındaki sehpalarda gazeteler açılmadan duruyordu ve çamaşırhanelerde çamaşırlar ılık bir esintiyle titreşiyordu. O ise arada sırada bir kitap satıcısının tezgâhında duruyor, caddeden aşağıya doğru gelen ve kaldırımı sıyırıp geçen bir otobüs dönüp arkasına bakmasına sebep oluyordu. Luxemburg'a vardığında ise attığı her bir adımın izini yeniden sürdü.

Bu, 1869'da yayımlanmıştır; ama pekâlâ 1969'da da yayımlanmış olabilirdi. Keza pek çok romancı, bugün hâlâ temel olarak bu sözcükleri kullanmaktadır. Flaubert, bir kamera misali, sokakları umarsızca tarar gibidir. Tıpkı bir filmi izlerken neyin dışarıda bırakıldığını, neyin çerçevenin dışında kaldığını fark etmediğimiz gibi, Flaubert'in fark *etmemeyi* tercih ettiği şeyleri de fark etmeyiz. Ve artık, onun *seçmiş* olduğu şeyin rastgele taranmış olmadığını, oldukça vahşi bir biçimde seçilmiş olduğunu, her bir detayın seçilmişlik jölesi içinde neredeyse donmuş olduğunu da fark etmeyiz. Bu detaylar, ne kadar da görkemlidir ve nasıl bir ihtişamla yalıtılmıştır: kadınların esnemesi, açılmamış gazeteler, ılık havada titreyen çamaşırlar.

30

Flaubert'in, detaylarını ne kadar özenle seçtiğinin ilk bakışta dikkatimizden kaçmasının sebebi, bu çabayı bizden gizlemek için büyük

bir gayret göstermesidir. Ve tüm bunlara dikkat eden kişinin kim olduğu sorusunu gizleme hususunda da isteklidir: Flaubert mi, Frédéric mi? Flaubert, bu konuda açıktı. Okurun kendisinin, görünüşe bakılırsa kişisel olmayan düzyazının pürüzsüz duvarı olarak adlandırdığı şeyle karşı karşıya kalmasını istiyordu; detaylar tıpkı hayattaki gibi, basit bir şekilde kendini ortaya koymalıydı. "İşinin başındaki yazar, evrendeki Tanrı gibi olmalıdır; her yerde vardır ama hiçbir yerde görünmez" dediği ünlü sözünü 1852'deki bir mektubunda yazmıştı. "Sanat ikinci bir doğa olduğundan, bu doğanın yaratıcısı da benzer bir işleyişe sahip olmalıdır. Bırakın her atomda, her boyutta gizli, sonsuz bir vurdumduymazlık hissedilsin. Bunun izleyici üzerindeki etkisi, bir tür şaşkınlık olmalıdır: Nasıl da oldu tüm bunlar!"

Buraya kadar, Flaubert gerçekçi anlatıma temel olan bir teknik geliştirmiştir: alışkanlıklara ilişkin detay ile dinamik detayın karıştırılması. Şüphesiz, o Paris sokağında kadınların esnemesi, çamaşırların titreşmesi ya da gazetelerin sehpalar üzerinde beklemesi aynı zaman zarfında olmuş olamaz. Flaubert'in detayları farklı zaman imlerine sahiptir. Bazıları anlık, bazıları ise süreğendir; fakat her ikisi de aynı anda oluyormuş gibi bir araya getirilmiştir.

Etki, güzel bir yapaylık içinde tıpkı hayatın kendisi gibidir. Flaubert, bu detayların bir biçimde hem önemli hem de önemsiz olduğunu önermeyi başarır: Kendisi tarafından fark edilmiş ve kâğıda geçirilmiş oldukları için önemlidirler, kişinin geçerken gözü takılmış gibi hepsi bir araya toplanmış olduğu için de önemsizdirler ve bizim gözümüze "hayatın kendisi gibi" gözükürler. Buradan modern hikâye anlatıcılığı çıkar ki, bunun bir örneği de savaş muhabirliğidir. Suç yazarı ve savaş muhabiri, en basit biçimde, önemli ve önemsiz detay arasındaki kontrastın aşırılığını artırarak, onu korkunç ile olağan arasında bir gerilime dönüştürür. Bir yanda bir asker ölürken, diğer yanda yakın bir yerlerde, küçük bir oğlan çocuğu okula gider.

31

Farklı zaman imleri tabii ki Flaubert'in icadı değildi. Bir şeyler olup biterken başka bir şeyler yapan karakterler her zaman için olmuştur. *İlyada*'nın 22. Kitap'ında, karısı evde banyo suyunu ısıtırken aslında Hektor'un kendisi birkaç dakika önce ölmüştür. Auden, "Musée des Beaux Arts"da, İkarus düşerken bir geminin onu fark etmeden dalgalar arasından sakince geçtiğine dikkat eden Breughel'i övmüştür. Ian McEwan'm *Kefaret* adlı romanının Dunkirk Bölümü'nde,

kaos ve ölümün içinden Dunkirk'e doğru geri çekilen bir İngiliz askeri olan ana karakter, yanından geçen bir mavnayı görür. "Arkasında, 10 mil uzağında, Dunkirk yanıyordu. Önünde, baş tarafta, iki oğlan ters dönmüş bir bisikletin üzerine eğilmiş, herhalde patlak bir tekeri onarıyordu."

Flaubert, kısa ve uzun vadeli olayları bir arada ele almadaki ısrarcılık *yöntemiyle* bu örneklerden biraz farklılaşır. Breughel ve McEwan aynı anda meydana gelen birbirinden çok farklı iki şeyi tasvir etmektedir. Ancak Flaubert zamansal bir imkânsızlığı dayatmaktadır. Yani göz –kendi gözü ya da Frédéric'in gözü– anlaşıldığı kadarıyla tek bir bakışta, farklı hızlarda ve farklı zamanlarda yaşanan duygu ve olayları deneyimleyebilecektir. *Duygusal Eğitim*'de, 1848 Devrimi Paris'e ulaştığında, askerler herkese ateş açmış ve ortalık kıyamet yerine dönmüştür: "Quai Voltaire'e dek tüm yolu koştu. Kolluklarını takmış yaşlı bir adam, gözlerini gökyüzüne dikmiş, açık bir pencerede ağlıyordu. Seine, huzur içinde akıyordu. Gökyüzü maviydi; Tuileries'de kuşlar ötüyordu." Yine, hepsi aynı yere aitmiş gibi, penceredeki yaşlı adamın tek bir olayı, daha uzun vadeli olayların içine katılmıştır.

32

Buradan, modern savaş muhabirliğinden aşina olduğumuz, korkunç ve sıradan olanın kurgusal kahraman ve/veya yazar tarafından aynı anda fark edilmesi konusundaki ısrara küçük bir hareketle geçilebilir. Ve bir anlamda *bu iki deneyim arasında önemli bir fark yoktur*: Tüm detaylar bir biçimde hissizleştiricidir ve travmatize olmuş gözetleyeni aynı biçimde etkiler. Burada yine *Duygusal Eğitim* devreye girer:

> Meydana bakan her pencereden ateş açılmıştı ve kurşunlar havada ıslık çalıyordu; fıskiye delik deşik olmuştu ve su kanla bulanmış bir halde birikintiler halinde yere saçılmıştı. İnsanlar kıyafetleri, asker şapkaları ve silahlarıyla çamurun içinde kayıyordu. Frédéric ayağının altında yumuşak bir şey hissetti; bu, lağımda yüzüstü yatan, gri paltolu bir çavuşun eliydi. Yeni işçi grupları savaşçıları askeri karakola sürerek yukarı doğru ilerlemeye devam ediyordu. Açılan ateş daha da sıklaştı. Şarap tüccarlarının dükkânları açıktı ve ara sıra birisi çatışmaya dönmeden önce bir pipo ya da bir bardak bira içmek için içeri giriyordu. Başıboş bir köpek havlamaya başladı. Bunu bir kahkaha sesi izledi.

Parçada kararlı modernliğiyle dikkatimizi çeken an şudur: "Frédéric ayağının altında yumuşak bir şey hissetti; bu, lağımda yüzüstü yatan, gri paltolu bir çavuşun eliydi." Önce sakin, korkunç öngörü ("yumuşak bir şey"), ardından sakin, korkunç doğrulama ("bir çavuşun eliydi") ile, yazı konunun duygusuna kapılmayı reddeder. Ian McEwan da Dunkirk Bölümü'nde sistematik olarak aynı tekniği kullanır. *Duygusal Eğitim*'i okuyan Stephen Crane de *Kanlı Madalya*'da şöyle yazar:

> Sırtını bir sütun gibi yükselen bir ağaca dayamış ölü bir adam bakışlarını ona dikmişti. Cesedin üzerinde bir zamanlar mavi olan bir üniforma vardı; fakat artık rengi solmuş, melankolik bir yeşil tona bürünmüştü. Gence dikilmiş gözleri, ölü bir balığınkiler kadar donuktu. Ağzı açıktı. Kırmızı rengi itici bir sarıya dönüşmüştü. Yüzün gri derisi üzerinde küçük karıncalar geziniyordu. Karıncalardan biri yükünü yapmış, üstdudak boyunca itekleyerek taşıyordu.

Bu, Flaubert'den bile daha "sinematik"tir (film de tabii ki bu tekniği romandan almaktadır). Sakin bir dehşet vardır ("ölü bir balığınkiler kadar donuk gözler"). Kameranın cesede adım adım yaklaşarak gerçekleştirdiği yakın plan çekimi anımsatan bir eylem vardır. Öte yandan, okur da dehşete adım adım yaklaşmaktadır ve aynı anda metin de ters yöne doğru uzaklaşmakta, duygusallaşmamakta ısrar etmektedir. Detayın kendisine duyulan modern bağlılık söz konusudur: Ana karakter, ne kadar çok şeye dikkat eder görünmektedir; her şeyi kaydetmektedir! ("Karıncalardan biri yükünü yapmış, üstdudak boyunca itekleyerek taşıyordu." Gerçekte kimse bu kadarını görebilir mi?) Ve farklı zaman imleri vardır: Ceset sonsuza dek ölü kalacaktır fakat yüzünde hayat devam etmektedir. İşi başından aşkın karıncalar insan ölümlülüğü karşısında umarsızdır.[9]

9. Yüzün üzerinde gezinen karıncalar, sinematik dilbilgisine ait neredeyse klişe sayılabilecek bir durumu gösterir. Buñuel'in *Un Chien andalou* adlı filminde el üzerinde ya da David Lynch'in *Blue Velvet* adlı filminin başlangıcında kulak üzerinde görünen karıncaları hatırlayın.

33

Flaubert zaman imlerini bir arada götürebilir çünkü Fransızca'daki fiil biçimleri ona bu olanağı tanır. Fransızca'da, şimdiki zamanın hikâyesi ve geniş zamanın hikâyesini kullanarak hem farklı olayları ("yolu süpürüyordu") hem de tekrar eden olayları ("her hafta yolu süpürürdü") aktarabilir. Oysa İngilizce daha az inceliğe sahiptir.* Bu

* İngilizce zaman kiplerinde, şimdiki zamanın hikâyesi ve geniş zamanın hikâyesi yoktur. Fransızca ve Türkçe'de ise bu zaman kiplerinin kullanımı benzerdir. Örneğin, "yapardı" ya da "yapıyordu" fiilleri, hem geçmişteki bir olayı anlatmak için (örneğin, "Her sabah spor yapardı" ya da "Sabahları spor yapıyordu"), hem de geçmişte yapılan ancak artık terk edilen bir alışkanlığı ifade etmek için ("Eskiden sabahları spor yapardı fakat sonra bıraktı") kullanılabilir. Bu zaman kipleri sayesinde farklı zaman imlerini bir arada kullanmaya ola-

nedenle, tekrar eden fiilleri doğru bir biçimde tercüme etmek için "he was doing something" [bir şey yapıyordu] veya "he would do something" [bir şey yapardı], "he used to do something" [bir şey yapardı] – "her hafta yolu süpürürdü"– gibi kullanımlara yer vermemiz gerekir. Ancak İngilizce'de bunu yaptığımız anda, oyunu bozmuş, farklı zamanların varlığını kabul etmiş oluruz. Proust, *Sainte-Beuve'e Karşı'da*, geniş zamanın hikâyesinin kullanımının Flaubert'in büyük buluşu olduğunu çok isabetli bir biçimde gördü. Flaubert, bu yeni gerçekçilik biçimini, gözü, yani yazarın gözünü ve karakterin gözünü, kullanarak ortaya koydu. Updike'ın yol boyunca yürürken bir şeylere dikkat eden ve aklından düşünceler geçen Ahmet'i, Flaubert sonrasına ait bir romansal faaliyetle meşguldur. Flaubert'in Frédéric'i ise sonradan avare olarak nitelendirilecek olan kişinin bir öncülüdür. Avare, aylak, öyle aman aman bir acelesi olmadan sokaklarda yürüyen, gören, bakan ve düşünen bir genç adamdır. Biz bu tipi Baudelaire'den, Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'in Notları* adlı otobiyografik romanındaki her şeyi gören anlatıcıdan ve Walter Benjamin'in Baudelaire üzerine yazdıklarından biliriz.

34

Bu şahıs, esas olarak yazarın yerine geçer; yazarın, çaresizce izlenimlere boğulmuş, geçirgen bir casusu olur. Nuh'un güvercini gibi, geri gelip bir rapor vermek üzere dünyaya gönderilir. Bu yazınsal casusun yükselişi, şehirleşmenin yükselişine ve insan yığınlarının, yazarı ya da tasarlanan algılayanı geniş ve şaşırtıcı derecede çok detaya boğduğu gerçeğine yakından bağlıdır. Jane Austen esas olarak kırsal bir romancıdır ve Londra da, *Emma*'da tasvir edildiği üzere aslında yalnızca Highgate köyüdür. Onun kadın kahramanları hiçbir zaman düşüncelere dalıp etrafı seyrederek amaçsızca gezinmez; tüm düşünceleri halihazırda mevcut olan ahlaki soruna tamamen odaklanmıştır. Oysa genç Austen'm romanlarım yazdığı aynı zamanlarda, Wordsworth, *Prelüd*'de Londra'yı ziyaret eder ve bir anda bir avare gibi, modern bir romancı gibi konuşmaya başlar:

Burada ölü duvarlardan sarkar balatlar
Devasa boyutta ilanlar, yüksekten
Öne çıkar her renkte bakıldığı an...

---

nak tanıyan daha esnek bir anlatıma ulaşılır. Oysa İngilizce'de bu durumlar için farklı zaman kipleri kullanmak gerekir ve sonuç olarak da farklı zaman imlerine sahip detaylar, aynı zaman kipiyle ifade edilemez. (ç.n.)

Seyahat eden bir Kötürüm, bedeni kesilip kısaltılmış,
Ve yürüyor kollarının üstünde...
Kendini güneşe göstermeyi seven bir Bekar,
Bir savaş Maceracısı ve bir Hanım...
Bir İtalyan, Görüntü Şeritleri
Başının üstünde; bileğinde sepetiyle
Bir Yahudi; haşmetli ve ağırkanlı bir Türk
Kolunun altına sıkıştırdığı terlikleriyle

Wordsworth, devamında, "gelişigüzel manzaralar"dan sıkılırsak, kalabalık içinde "her türden insan" bulabileceğimizi yazar:

Güneşin saçtığı her rengin içinde,
Şekil ve yüzden müteşekkil her karakterde,
İsveçli, Rus ve cana yakın Güneyli,
Fransız, İspanyol ve uzaklardan,
Amerika'dan, Avcı Kızılderili; Mağribi,
Malezyalı, Hintli, Tatar ve Çinli,
Ve beyaz tülbent elbiseleri içinde Zenci hanımları

Wordsworth'un, Flaubert'e öykünürcesine, optik lensini nasıl da canının istediği gibi ayarladığına dikkat edin: Mısralar boyunca genelleştirilmiş listelemeye sahipken (İsveçli, Rus, Amerikan vs), aniden tek bir renk kontrastının seçilmesiyle sona geliriz: "Ve beyaz tülbent elbiseleri içinde Zenci hanımları." Yazar kendi arzusu doğrultusunda yaklaşır ve uzaklaşır; fakat bu detaylar, tıpkı bir kurpiyer değneğiyle itilir gibi, odak ve yoğunluk farklarına rağmen tek bir bütün halinde bize doğru gönderilir.

35

Wordswoth'ün kendisi Londra'nın bu yönlerine bakmaktadır. O, kendi hakkında yazan bir şairdir. Romancı da bunun gibi detayları kaydetmek ister; fakat romanda lirik bir şair gibi davranmak daha zordur çünkü diğer insanlar vasıtasıyla yazmanız gerekir. Bunun ardından temel romansal gerilimimize geri döneriz: Bu şeylere dikkat eden romancı mıdır; yoksa kurmaca karakteri midir? *Duygusal Eğitim*'den alman ilk bölümde okur, paragraftaki detayların belki bir *kaçını* Frédéric'in gördüğünü varsayarken, Flaubert kendi zihninde tümünü gördüğü güzel Paris sahnesinin ufak bir tasvirini mi yapmaktadır? Yoksa parçanın tümü, Frédéric'in, Flaubert'in dikkatimizi çek-

tiği *her şeye* –açılmamış gazetelere, esneyen kadınlara vesaire– dikkat ettiği varsayımıyla, esas olarak gevşek bir serbest dolaylı anlatımla mı yazılmıştır? Flaubert'in yeniliği bu soruyu gereksiz kılmasıdır; yazar ve avareyi birbirine öylesine karıştırır ki, okur, bilincine varmaksızın Frédéric'i Flaubert'in üslup seviyesine çıkarır. İkisinin de bir şeylere dikkat etme konusunda oldukça iyi olduğuna karar verir ve meseleyi daha fazla sorgulamayız.

Flaubert'in bunu yapması gerekir çünkü aynı anda hem bir gerçekçi hem de bir üslupçudur, hem bir aktarıcı hem de bir eksik şairdir. Gerçekçi, birçok şeyi kaydetmek ister; Paris üzerine bir Balzac numarası yapmak ister. Fakat üslupçu, Balzacvari bir kargaşa ve canlılıktan memnun olmaz; bu detay karmaşasını disipline etmek, onları kusursuz cümle ve görüntülere dönüştürmek ister. Flaubert'in harfleri, düzyazıyı şiire dönüştürme çabasından bahseder[10]. Zamanımızda Flaubert sonrası etki o kadar güçlü ki, bugünlerde biz, az ya da çok üslupçu olmak isteyen bir kişinin (Updike ve Wallace'dan alman örneklerde olduğu gibi) karakterleri aracılığıyla yazması ya da kendi yerine bir vekil tayin etmesi gerektiğini varsayıyoruz. Örneğin, Humbert Humbert, yaratıcısının fazla gelişmiş nesrini izah edebilmek için kendisinin süslü bir yazı üslubuna sahip olduğunu söylemesiyle ünlüdür. Bellow, karakterlerinin "birinci sınıf dikkatliler" oldukları bilgisini vermekten hoşlanır.

36

Flaubert'in yenilikleri, 1930'larda yazan Christopher Isherwood gibi bir romancıya ulaştığında, yüksek bir teknikle cilalanmıştır. 1939'da yayımlanan *Hoşçakal Berlin*'in meşhur bir ilk cümlesi vardır: "Ben objektifi açık bir kamerayım; son derece basit bir biçimde kaydeden ve düşünmeyen. Karşı pencerede tıraş olan adamı ve saçını yıkayan kimonolu kadını kaydeden. Bir gün bunların tümünün geliştirilmesi, dikkatlice basılması ve sabitlenmesi gerekecek." Isherwood,

10. Balzac ile Flaubert gerçekçiliği arasındaki farklar üç boyutludur: Öncelikle, Balzac, kurmaca eserlerinde kuşkusuz pek çok detayı fark eder. Fakat bu detayların dikkatli bir biçimde seçilmesi noktasına değil; her zaman için bu detayların bolluğuna vurgu yapar. İkincisi, Balzac'm serbest dolaylı anlatıma ya da kişiliksiz yazarlığa özel bir bağlılığı yoktur. Yazar/anlatıcı olarak anlatıya müdahale etme konusunda son derece rahattır; araya makaleler, geri dönüşler ve parça parça toplumsal bilgiler koyabilir. (Bu anlamda bilinçli bir şekilde on sekizinci yüzyıla ait gibi görünür.) Üçüncü ve önceki ikisinin bir sonucu olarak, tüm bunları *kimin* fark ettiği sorusunu belirsiz bir hale getirme sorunuyla ilgili fark edilebilir Flaubertvari bir ilgisi yoktur. Bu gibi sebeplerden ötürü, Balzac'ın değil, Flaubert'in modern kurmaca anlatının gerçek kurucusu olduğunu düşünüyorum.

bunun gibi sahne kuran bir parçada, "Nowaklar" adlı bölümün girişinde, iddiasını uygulamaya geçirir:

> Wassertorstrasse'nin girişi, orak çekiçlerle, gamalı haçlarla ve lime lime olmuş, aranıyor ya da açık artırma ilanlarıyla kaplı büyük bir kemerli geçit, bir parça eski Berlin'di. Gözü yaşlı, büyüme çağındaki çocuklarla kirlenmiş karmaşık, pejmürde, arnavutkaldırımlı bir sokaktı. Yünlü süveterleriyle gençler, yarış bisikletleri üzerinde sokak boyunca müstereddit dolanıyor, süt güğümleriyle geçen kızlara laf atıyordu. Kaldırım, Cennet Cehennem adlı seksek oyunu için tebeşirle çizilmişti. Sokağın sonunda uzun, tehlikeli derecede sivri, kırmızı bir alete benzeyen bir kilise yükseliyordu.

Isherwood, detayların gelişigüzelliğini Flaubert'den daha aleni bir biçimde ortaya koyar. Bir yandan da bu gelişigüzelliği gizlemek için Flaubert'den bile daha fazla çaba gösterir. Bu, tam da edebi bir üsluptan bekleyeceğiniz biçimlendirmedir. Yetmiş yıl önce radikal olan şey, bugün gerçekliği sayfa üzerinde düzenlemenin tanıdık bir yöntemine doğru –sonuç olarak, bir dizi pratik kurala doğru– hafiften bozulmaya başlamıştır. Sadece kaydeden bir kamera rolü oynayan Isherwood, Wassertorstrasse'ye yalnızca uzun ve mülayim bir bakış atar gibidir. Orada bir kemerli geçit, çocuklarla kirlenmiş sokaklar, bisikletli gençler, süt güğümü taşıyan kızlar olduğunu söyler. Yalnızca kısa bir bakış. Fakat daha iddialı olmakla birlikte tıpkı Flaubert gibi Isherwood da dinamik hareketi yavaşlatmakta ve alışılagelmiş olayları dondurmakta kararlıdır. Sokak çocuklarla kirlenmiş olabilir ama hepsi, sürekli olarak "gözü yaşlı" olamaz. Aynı durum, mekânın demirbaşlarının bir bölümü olarak sunulan bisiklete binen gençler ve yürüyen sütçü kızlar için de geçerlidir. Diğer taraftan, lime lime olmuş ilanlar ve çocuk oyunu için işaretlenmiş yerler yazar tarafından sükûnetinden koparılmış ve geçici olarak gürültülü bir hale getirilmiştir. Bize doğru aniden şimşek gibi çakarlar; fakat çocuklardan ve gençlerden farklı bir zaman imine aittirler.

37

İnsan bu muhteşem parçaya baktıkça, "hayattan bir bölüm" ya da bir kameranın şöyle bir görüntülediği sahneye benzememeye başladığını, daha çok özenli bir baleye benzediğini görür. Parça bir girişle başlar ve bu, bölümün girişidir. Orak çekiçlere ve gamalı haçlara yapılan atıf bir tehdit tonu içermektedir ve bunu tamamlayıcı bir biçimde

"açık artırma ya da aranıyor" ilanlarına alaycı bir atıf bulunur. Söz konusu olan ticarettir fakat rahatsız edici derecede politik duvar yazılarına yakındır; zaten politikacıların, özellikle de komünist ya da faşist eylemler içinde olanlarının işi de açık artırma yapmak ve suç işlemek değil midir? Bize bir şeyler satar ve suç işlerler. Gamalı haçlar, bizi güzelce, Cennet Cehennem adlı çocuk oyununa ve kiliseye bağlar. Bir istisna olarak, burada her şey yeterince tehdit edici bir biçimde baş aşağı çevrilmiştir. Kilise artık kilise gibi değil, kırmızı bir alet gibidir (bir kalem, bir bıçak, bir işkence aleti, hem kan hem de radikal politikanın rengi olarak "kırmızı"); "haç" da Naziler tarafından devralınmıştır. Bu baş aşağı çevirmeyle birlikte, Isherwood'un başta gamalı haçlara, sonra kiliselere yer vererek neden bu paragrafı tersyüz etmek istediğini de anlarız. Birkaç satırda bunların her biri yer değiştirir.

38

Yani, yalnızca oldukça pasif, kaydeden ve düşünmeyen bir kameradan ibaret olduğuna yemin eden anlatıcı, bize aldatmacalar mı satmaktadır? Bu, olsa olsa Robinson Crusoe'nun gerçek bir hikâye anlatma iddiasıyla aynı anlamda bir aldatmacadır: Okur, iki kurmaca öğesine daha inanmak arzusuyla yazarın bu çabasını görmezden gelmek ister. Bunlardan biri, anlatıcının bir biçimde "gerçekten orada" olduğu (ki aslında Isherwood 1930'larda Berlin'de yaşamaktadır) ve diğeri de anlatıcının aslında yazarın kendisi olmadığı aldatmacasıdır. Ya da Flaubert'in avare geleneğinin ortaya koymak istediği şey, yani anlatıcının (ya da yazarın casusu olarak tasarlanan kişinin) *aynı anda hem bir tür yazar olduğu, hem de gerçekten bir yazar olmadığı aldatmacası*. Yaradılıştan yazardır fakat mesleki anlamda yazar değildir. Bu kadar çok şeye bu denli dikkat ettiği için yazardır. Bunları sayfaya geçirme zahmetine girmediği içinse yazar değildir. Zaten sizden benden daha fazla şey fark ediyor da değildir.

Yazarın üslubu ile karakterin üslubu arasındaki gerilime bulunan bu çözüm, bir paradoksu beraberinde getirir. Çözüm, sonuç olarak şöyle söyler: "Biz modernler, hepimiz yazar olduk ve hepimizin detaylara yönelik oldukça gelişkin bir algımız var. Fakat hayat aslında bunun ima ettiği kadar 'edebi' değil. Çünkü onca detayın sayfaya nasıl girdiği konusunda çok fazla endişe etmek zorunda değiliz." Yazarın üslubu ile karakterin üslubu arasındaki gerilim ortadan kaybolur çünkü edebi üslubun kendisi ortadan kaybolmaya zorlanır. Edebi üslup, edebi yollarla ortadan kaybolmaya zorlanır.

Flaubert gerçekçiliği, çoğu kurmaca gibi, hem hayata uygun hem de yapaydır[11]. Hayata uygundur; çünkü detaylar, özellikle de büyük şehirlerde, bir gelişigüzellik damgasıyla bizi tam on ikiden vurur. Ve biz de farklı zaman imlerinde varlık gösteririz. Yolda yürüdüğümü farz edin. Pek çok sesin, eylemin farkındayım; polis sirenini, yıkılan bir binayı, bir dükkân kapısının gıcırtısını fark ediyorum. Farklı yüzler ve bedenler yanımdan akıp gidiyor. Ve bir kafeteryayı geçerken, tek başına oturan bir kadınla göz göze geliyorum. O bana bakıyor, ben de ona. Bir anlık amaçsız, belli belirsiz bir erotizm içeren kentli bir temas; fakat yüz bana bir zamanlar tanıdığım birini, aynı tarz koyu renk saçları olan bir kızı anımsatıyor ve bir dizi düşünceyi başlatıyor. Yürümeye devam ediyorum; ama kafeteryadaki o yüz, hafızamda ışıyor, orada kalıyor ve geçici olarak korunuyor. Diğer taraftan, etrafımdaki ses ve eylemler aynı derecede korunmuyor, bilincime girip çıkıyor. Diyebilirsiniz ki, yüz 4/4'lük bir ritimle çalıyor; oysa kentin geri kalanı daha hızlı, 6/8'lik bir ritimle mırıldanıyor.

Yapaylık, detayın *seçiminde* yatıyor. Hayatın içinde, başımızı ve gözlerimizi döndürebiliriz; fakat aslında zavallı kameralar gibiyiz. Geniş lensimizle, önümüze gelen her şeyi kaydetmek zorundayız. Hafızamız bunların arasından bizim için bir seçim yapar ama bu, edebi anlatının yaptığı seçimler gibi değildir pek. Hafızalarımız estetik açıdan yeteneksizdir.

11. Yapaylık ve yaşama benzerlik konusuna, 111 ila 122. Bölümler arasında "Doğruluk, Gelenek, Gerçekçilik" başlığı altında geri döneceğim.

Detay

"Fakat başka türlüsü mümkün değil; kitaplardan ve yaşamdan öğrendiğim kadarıyla, öze ilişkin olanı ancak detaylarda anlayabiliriz. Kişinin her detayı bilmesi gerekir; çünkü hangisinin önemli olduğundan ve hangi kelimenin diğer nesneler arasında öne çıktığından hiçbir zaman emin olamazsınız."[12]

40

1985'te dağcı Joe Simpson, yirmi bir bin fit yüksekteyken, And Dağları'ndan bir buz resifinin üzerine düştü ve bacağını kırdı. İşe yaramaz bir biçimde hâlâtının ucunda sallanırken tırmanış arkadaşı

12. Sandor Marai, *Embers*. İngilizce'ye çeviren Carol Brown Janeway (Almanca'sından çevrilmiştir, 2001).

tarafından ölüme terk edildi. Bir anda durduk yere aklına Boney M. şarkısı "Brown Girl in the Ring" geldi. Bu şarkıyı hayatı boyunca sevmemişti ve bu müzik eşliğinde öleceğini düşündükçe sinirleniyordu.

Tıpkı hayatta olduğu gibi, edebiyatta da ölüm genellikle alakasız olaylarla birlikte gelir: Falstaff'm yeşil tarlaları sayıklamasından, Balzac'm Lucien de Rubempré'sinin (*Splendeurs et misères des courtisanes*'da) kendi hayatına son vermeden az önce mimari detayları fark etmesine, *Savaş ve Barış*'ta ölüm döşeğindeki Prens Andre'nin önemsiz bir konuşmayı hayal etmesinden, *Büyülü Dağ*'da Joachim'in kollarını "sanki bir şey topluyor ya da düzenliyormuşçasına" battaniye üzerinde oynatmasına kadar pek çok alakasızlık örneğine rastlanmaktadır. Proust, bu tür alakasızlıkların her zaman ölümümüze eşlik edeceğini ima eder; çünkü hiçbir zaman bu anlar için hazırlıklı olmayız, ölümümüzün "tam da bu akşam" olabileceğini hiçbir zaman düşünmeyiz. Bunun tam tersi bir tavır içindeyizdir:

> Kişi, günlük gezintisinde ısrar eder. Böylece bir ayın sonunda, gerekli temiz havayı almış olacaktır. Hangi mantosunu giyeceği, hangi arabacıyı çağıracağı konusunda tereddüt eder. Arabaya bindiği anda ise önünde koca bir gün vardır. Fakat zamanı kısıtlıdır; çünkü bir arkadaşı kendisini görmeye geleceği için eve dönmesi gerekmektedir. Kişi, ertesi gün de havanın o günkü gibi güzel olmasını umar. Ve kişi, başka bir düzlemde kendisine yaklaşmakta olan, kendini göstermek için tam da bugünü seçmiş olan ölümden hiç şüphelenmez; oysa yalnızca birkaç dakika sonra, araba Champs-Elysées'ye vardığı sıralarda, ölüm sahneye çıkacaktır.[13]

Joe Simpson'm deneyimine yakın bir örnek, Çehov'un "6. Koğuş" adlı öyküsünün sonunda meydana gelir. Doktor Ragin ölmektedir: "Bir gün önce bir kitapta gördüğü, olağanüstü güzel ve zarif bir geyik sürüsü yanından koşarak geçti. Sonra, köylü bir kadın, onaylanmış bir mektupla yanma vardı... Mikail Averyaniç bir şey söyledi. Sonra her şey silinip yok oldu ve Andrey Yefimiç bilincini sonsuza dek yitirdi." Onaylanmış bir mektupla gelen köylü kadın biraz fazla "edebi"dir (Azrail'in çağrısı vs); fakat ya o geyik sürüsü!

Çehov'un, karakterinin zihninin içindeyken, "Hakkında bir şeyler okumakta olduğu geyikleri düşündü" veya "Hakkında bir şeyler okumakta olduğu geyikleri zihninde canlandırdı" dememesi, bunun yerine sakince geyiklerin "yanından koşarak geçtiğini" ifade etmesi ne kadar da güzel bir yalınlık örneğidir.

13. *Guarmantes Tarafı*, Kısım 2, Bölüm 1.

41

28 Mart 1941'de Virginia Woolf ceplerini taşlarla doldurdu ve Ouse Nehri'ne daldı. Kocası Leonard Woolf, takıntılı denecek kadar titizdi ve yetişkin hayatının her bir günü için günlük tutmuştu. Bu günlüğe, yemek mönülerini ve arabasının katettiği kilometreleri kaydetmişti. Göründüğü kadarıyla karısının intihar ettiği gün diğer günlerden farklı değildi. Arabasının kilometresini kaydetti. "Fakat o gün kâğıda bir leke bulaşmıştır" diye yazar biyografi yazarı Victoria Glendinning, "silinmiş ya da ovulmuş kahverengi-sarı bir leke. Çay, kahve ya da gözyaşı damlası olabilir. Onca yıl günlük tutmuştur ama bu lekenin bir benzerine hiçbir sayfada rastlamak mümkün değildir."

Leonard Woolf'un lekeli günlüğüne ruhen en yakın kurmaca detay, Thomas Buddenbrooks'un son saatlerini anlatır. Thomas'm kız kardeşi, Frau Permaneder, ölüm döşeğinde nöbet tutmaktadır. Tutkulu ama metanetli biri olarak, bir an için acısını dile getirir ve bir ilahi söyler: "Gel Tanrım, gel de al onun yorulan nefesini." Fakat ilahinin tüm sözlerini bilmediğini unutmuştur. Bir an için duraksar "ve duruşundaki vakarı artırarak ilahiyi aniden sonlandırmasını telafi etmesi gerekir". Herkes utanmıştır. Sonra Thomas ölür ve Frau Permaneder kendini yere atarak acı acı ağlamaya başlar. Bir saniye sonra kontrol yeniden sağlanmıştır: "Yüzünden hâlâ yaşlar süzülüyordu; fakat sakinleşmiş ve rahatlamıştı. Kendine gelmiş ve derhal zihnini ölüm ilanıyla meşgul etmeye koyulmuştu; çok sayıda şık kart hemen sipariş edilmeliydi." Ölümün geçip gitmesinden sonra hayat, meşguliyetine ve rutinine döner. Bir basmakalıp. Fakat "şık" sıfatının seçimi inceliklidir; burjuva düzeni, "şık" kartlarıyla yaşama müdahale eder. Mann, bu sınıfın, nesnelerin sağlamlığı ve zarafetinde inancını tazelediğini ve nesnelere gerçekten bağlandığını göstermektedir.

42

1960'daki başkanlık seçimleri sırasında Richard Nixon ve John F. Kennedy ilk kez olarak televizyonda yayımlanan münazarada karşı karşıya geldi. Ter döken Nixon'ın, saat beş yönünde bir gölgesi olduğu ve meymenetsiz göründüğü için "kaybettiği" sık sık söylenir.

Ta ki daha yakışıklı olan Kennedy'yle yan yana gelinceye ve televizyon ışıkları yanıncaya kadar, insanlar Richard Nixon'ın neye benzediğini bildiklerini sanıyorlardı. Bu olaydan sonra ona çok daha farklı bir gözle bakmaya başladılar. Benzer bir biçimde, evli Anna Karenina, Moskova'dan Petersburg'a giden gece treninde Vronski'yle

tanışır. Sabah olduğunda birtakım önemli değişiklikler vuku bulmuştur; fakat o an için ne olduğunu tam olarak bilememektedir. Bu havayı yaratmak için, Tolstoy, Anna'nın, kocası Karenin'i yeni bir gözle görmesini sağlar. Karenin, Anna'yı karşılamak için gara gelmiştir ve Anna'nın ilk düşündüğü şey şu olur: "Aman Tanrım! Neden kulakları bu hale gelmiş?" Kocası soğuk ve heybetli gözükmektedir; ama daha da önemlisi kulakları bir anda tuhaf görünmeye başlamıştır: "Kulak kıkırdakları, siyah keçeden yuvarlak şapkasının kenarlarına dayanıyordu."

43

Boney M., tek bir leke, Nixon'ın gölgesi: Edebiyatta olduğu gibi hayatta da detay yıldızlarına bakarak yönümüzü buluruz. Odaklanmak, bir izlenimi kesinleştirmek, hatırlamak için detayları kullanırız. Detaylara takılırız. Isaac Babel'in öyküsü "İlk Maaşım"da, yeniyetme bir oğlan bir fahişeye uzun bir hikâye anlatmaktadır. Kadın sıkılmıştır ve şüphe içindedir. Sonunda oğlan tuhaf bir biçimde, bir kadının adına yazılmış "bronz rengi bonoları" aldığını söyler. Kadın o anda tav olmuştur.

44

Edebiyatın hayattan farkı, hayatın sınırsız detaylarla dolu olması ve dikkatimizi nadiren bu detaylara çekmesidir. Oysa edebiyat bize dikkat etmeyi öğretir: örneğin annemin beni öpmeden önce her zaman dudaklarını sildiğine, dizel motoru güçsüzce rölantide seyreden bir Londra taksisinin çıkardığı delici sese, eski deri ceketlerin, tıpkı bir et parçasında şerit halinde görülen yağ gibi beyaz çizgileri olduğuna, yeni yağmış olan karın ayağın altında "katır kutur" etmesine, bir bebeğin kollarının sanki bir iple bağlanmış gibi boğum boğum olmasına (ah, diğerlerinin hepsi benim ama bu son örnek Tolstoy'dan!).[14]

14. Bu, *Anna Karenina*'dan alınma, güzel bir kendine intihal örneğidir. Bu romanda, bir değil iki bebeğin –Levin'in ve Anna'nın– küçük şişman kollarının sanki bir iple bağlanmış gibi boğum boğum göründüklerinden bahsedilir. Benzer bir biçimde, Dickens, *David Copperfield*'da Uriah Heep'in, *Büyük Umutlar*'da da Wemmick'in açık ağzını bir postaneye benzetir. Stendhal, *Kızıl ve Kara*'da bir silah sesi bir konseri nasıl mahvederse, aynı şekilde, politikanın da romanı öyle mahvettiğini yazar ve *Parma Manastırı*'nda bu imgeyi yineler. Henry James, Balzac'ın sanatına bir keşiş gibi bağlı olduğunu ifade etmek için "güncel olanın Benedikteni" olduğunu söyler ve bu deyimi öyle çok sevmiştir ki daha sonra Flaubert için de kullanır. Cormac McCarthy, *Blood Meridian*'da şöyle yazar: "Sıradağlar, kumdaki daha soluk görüntülerinin üzerinde yükseliyordu." Bu güzel fiile, yedi yıl sonra *O Güzel Atlar*'da geri döner: "Orada, iki balıkçıl, uzun gölgelerinin üzerinde yükseliyordu." Neden yapmasın ki? Böyle şeyler bir acelecilik göstergesi değildir. Daha çok, bir üslubun kendi

45

Bu eğitim diyalektiktir. Edebiyat, hayatı daha iyi fark etmemizi sağlar; hayata ilişkin bize pratik yaptırır. Bu da bizi edebiyattaki detayları *ve* aynı zamanda hayatı daha iyi okuyan biri haline getirir. Ve bu böylece sürüp gider. Birçok genç okurun ne kadar dikkatten yoksun olduğunu fark etmeniz için edebiyat eğitimi vermeniz yeterlidir. Yirmi yıl önceki öğrencilik zamanlarımdan kalma, cümlelerinin altı gelişigüzel çizilmiş eski kitaplarımdan bildiğim şey, o zamanlar, bugün bana sıradan gelen detay, imge ve metaforların altını takdir ettiğimi belirtmek için sürekli olarak çizmiş ve diğer yandan bugün bana harikulade gelen şeyleri tamamen es geçmiş olduğum. Biz okurlar gelişiyoruz ve yirmilikler nispeten bakir kalıyor. Edebiyatı nasıl okumaları gerektiğini öğrenecek kadar eser okumuş değiller.

46

Yazarlar da bu yirmilikler gibi görsel yeteneğin farklı katlarında saplanıp kalmış olabilirler. Estetiğin tüm alanlarında olduğu gibi, detayları fark etmede başarılı olmanın da seviyeleri vardır. Bazı yazarlar detayların farkına varmada mütevazı bir yeteneğe sahiptir, bazılarıysa etkileyici bir gözlem gücüne. Edebiyatta, bir yazarın geri duruyor, gücünü ihtiyatlı kullanıyor gibi göründüğü birçok an vardır: Sıradan bir gözlemin ardından olağanüstü bir detay, yapılan gözlemin çarpıcı bir biçimde zenginleştirilmesi gelir. Sanki daha önce yazar, yalnızca ısınma turları atmıştır ve eser şimdi kabak çiçeği gibi açılmaktadır.

47

Bir detayın gerçekten doğru gözüktüğünü nereden bilebiliriz? Bizi ne yönlendirir? Ortaçağ teologu Dund Scotus, biçimi kişiselleştirmeye "böylelik" (*haecceitas*) adım vermiştir. Bu fikir, şiirleri ve düzyazıları böylelik ile dolu olan Gerard Manley Hopkins tarafından devralınmıştır: "İpek çuvalı bulutlar"ın "sevimli davranışı" ("Yaşasın Hasat") ya da "parıldayan armut ağacı" ki yaprakları "yalayıp geçer/Eksilen maviyi; o mavi ki hep telaşında/Bereketinin..." ("Bahar").

Böylelik iyi bir başlangıçtır.

Böylelik ile, soyutlamayı kendine çeken ve onu bir somutluk doku-

---

içinde bir tutarlılık yakaladığını gösterir. Bir Platon idealine ulaşılmıştır; bu fiiller, bu özneler için en iyileridir ve bu yüzden de emsalsizdirler.

nuşuyla öldüren herhangi bir detayı, kendi muayyenliğine dikkatimizi çeken herhangi bir detayı kastediyorum. *Karanlığın Yüreği*'nde Marlow, ayaklarının dibinde, karnına mızrak saplanmış, can vermekte olan bir adamı hatırlar ve şöyle der: "Ayaklarım öyle sıcak ve ıslaktı ki, eğilip bakmam gerekti... Ayakkabılarım dolmuştu; yerdeki kan gölü durgundu ve tekerleğin altında koyu kırmızı parıldıyordu."[15] Adam sırtüstü yatmakta, endişe içinde Marlow'a bakmaktadır. Karnındaki mızrağı sanki "değerli bir şeymiş, sanki ben onun elinden almaya çalışacakmışım gibi bir hava estirerek" sımsıkı tutmaktadır. Böylelik dediğimde tam da, Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'in on dört mısralık kıtalarına sığdırdığı türden bir elle tutulurluktan bahsediyorum: Örneğin, Yevgeni'nin kırsalda yıllardır el değmeden duran konağında, açılmamış dolaplarda meyve likörleri, "hane hesaplarının tutulduğu bir defter", zamanı geçmiş bir "1808 takvimi" ve bunların yanı sıra "kör bir isteka"sı olan bir bilardo masası bulunmaktadır.

Böylelik dediğimde yeşilin tam olarak hangi tonu olduğunu kastediyorum. Falstaff, *IV. Henry*'nin Birinci Bölüm'ünde, üzerine saldıran adamların giysilerinin renginin"Kendal yeşili" olduğuna yemin eder: "Kendal yeşili giysilere bürünmüş üç soysuz hilekâr arkamdan geldi ve atıldı üzerime." "Kendal yeşili"nde olağanüstü absürd bir şey vardır. Sanki pusuya yatmış olan "hilekârlar" yalnızca çalıların arkasından üzerine atılmamış da çalılar *gibi* bir giysiye bürünmüşlerdir! Ayrıca Falstaff yalan söylemektedir; Kendal yeşili giysiler içinde kimseyi görmemiştir çünkü çok karanlıktır. Bu özgünlükten doğan komedi, belki de ismin kendisine zaten içkindir; özgünlük gibi yapan bir kurmaca olduğu için etkisi iki katma çıkar. Bunu bilen Hal, Falstaff'm üzerine gider ve gülünç kesinliğin altım çizer: "Neden, nasıl bu adamların Kendal yeşili giyindiğini bilebildin, kendi elini bile göremediğin o karanlıkta?"

Böylelik dediğimde Emma Bovary'nin haftalar önce La Vaubyessard'daki büyük baloda dans ederken giydiği saten terlikleri okşadığı anı kastediyorum: "Dans pistinin cilasından ayakkabıların tabanları sararmıştı." Böylelik dediğimde, *İlyada*'nın 23. Kitap'ında büyük cenaze oyunlarında yarışırken Ajax'ın kayıp düştüğü inek gübresini kastediyorum. (Böylelik çoğunlukla, cenaze ve yemek gibi özellikle böyleliği yumuşatmak için tasarlanan törenlerin havasını söndürmek için kullanılır: Tolstoy buna kabul salonunda kötü koku çıkarmak der.) [16] Böyle-

15. Bu imge, kanın sürekli olarak insanların botlarına dolduğu, ki bu kan çoğunlukla kendilerine aittir, *İhtiyarlara Yer Yok* (2005) romanında Cormac McCarthy tarafından pek çok kez kullanılmıştır.

16. *İvan İlyiç'in Ölümü*'nden. Tolstoy, kibar insanların görmezden gelmesi icap eden

lik dediğimde, Gloucester terzisinin, Beatrix Potter'ın aynı adlı öyküsünde, hâlâ dikmemiş olduğu tek bir "vişne renkli ibrişim"i kastediyorum. (Geçenlerde bunu kızıma okurken, otuz beş yıldır ilk kez, o "vişne renkli ibrişim"in tılsımlı etkisiyle, annemin bunu bana okuduğu zamana gittim. Beatrix Potter, süslü bir paltonun düğme iliğinin etrafına geçirilmesi gereken kırmızı sateni kastediyor. Ancak o zamanlar, bu deyiş benim için büyülüydü çünkü kulağa çok hoş geliyordu ve gözümde, o zamanlar hâlâ şekerciler tarafından kullanılmakta olan meyan kökü şekerini ya da şerbetli dondurmayı anımsatan bir ibrişim canlanıyordu.")

48

Böylelik, somutluk anlamına geldiği için maddeye yönelecektir: inek pisliği, kırmızı ipek, balo salonunun cilalı parkesi, 1808'e ait bir takvim, bir botun içindeki kan. Fakat bu yalnızca bir isim ya da bir anekdot da olabilir. Somutluk, bir anekdot olarak ya da acı bir gerçek biçiminde ortaya konabilir. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde, Stephen Dedalus, Bay Casey'nin parmaklarının tam açılamadığım fark eder: "Bay Casey ona, Kraliçe Victoria için bir doğum günü hediyesi hazırlarken üç parmağının kasılıp kaldığını söylemişti." Neden Kraliçe Victoria için bir doğum günü hediyesi hazırlama detayı bu kadar canlıdır? Komik bir kesinlik, somut bir göndermeyle başlıyoruz. Bunun yerine Joyce yalnızca, "Kraliçe Victoria için bir doğum günü hediyesi hazırlarken Bay Casey'nin parmakları kasılıp kalmıştı" diye yazmış olsaydı, besbelli ki detay nispeten düz, nispeten belirsiz kalacaktı. "*Üç* parmağı, *Mary Teyze* için bir doğum günü hediyesi hazırlarken kasılıp kalmıştı" diye yazmış olsaydı detaylar daha canlı olacaktı. Peki niye? Kendi içinde kesinlik yeterli midir? Bence yeterlidir ve böyle bir yeterliliği edebiyattan bekleriz. İsimler ve sayılar isteriz.[17] Buradaki komedi ve canlılığın kaynağı, beklenti ile beklentinin reddi arasındaki hoş paradoksta saklıdır. Cümlenin bir bölümünde yetersiz detay, bir diğerinde ise fazlasıyla kesin bir detay vardır. Bay Casey'nin parmaklarının bir doğum günü hediyesi hazırlamaktan ötü-

ölümden bahsetmeyi kabul salonunda birisinin kötü bir koku çıkarmasına benzetir.

17. Lawrence'ın öyküsü "*The Odour of Chrysanthemums*" [Krizantemlerin Kokusu] şöyle başlar: "4 Numaralı küçük lokomotif motoru, yedi dolu vagonuyla Salston'dan aksaya aksaya takırdayarak geldi." Bunu 1911'de *English Review*'de yayımlayan Ford Madox Ford, "4 Numara" ve "yedi vagon" kelimelerindeki kesinliğin gerçek bir yazarın varlığına işaret ettiğini söyledi. "Sıradan, dikkatsiz bir yazar" dedi, " 'birkaç küçük vagon' tabirini kullanırdı. Bu adam ne istediğini bilmektedir. Hikâyenin geçtiği yeri aynen görmektedir." Bakınız John Worthen'in biyografisi *D. H. Lawrence: The Early Years, 1885-1912* (1991).

rü daimi olarak kasılıp kaldığını iddia etmek kuşkusuz yetersizdir. Bu nasıl büyük bir eylemdir ki, onu böylesine sakat bırakmıştır? Bu sayede, kesinlik için duyduğumuz özlem, bu komik belirsizlik tarafından tetiklenir. Joyce söz konusu kişi hakkındaki detayı vermek suretiyle kasıtlı olarak bizi çok fazla kesinliğe boğar. Bu kadar çok gerçeğin sunulmuş olması onur vericidir; fakat Kraliçe Victoria hakkındaki kesin gibi gösterilen gerçek aslında oldukça gizemlidir ve esas soruya cevap vermekten kesinlikle uzaktır: Hediye neydi? (Daha derin bir politik gizem söz konusudur: Kraliçe Victoria için bir hediye hazırlamış olması, Casey'nin bir radikal olduğu ve hapis yatmış olduğu anlamına gelir.) Joyce'un cümlesi böylelikle iki gizemli detaydan, hediye ve onun alıcısından oluşur; ikincisi, önceki gizemin cevabını da ortaya koyar. Komedi, detaydaki böylelik arzumuzla ve Joyce'un salt bu arzuyu tatmin *ediyormuş gibi* yapma kararlılığıyla ilgilidir. Tıpkı Falstaff'ın kurmaca Kendal yeşili gibi, Kraliçe Victoria da, etrafını saran kasveti dağıtma umudu taşıyan detay olarak ya da diyebiliriz ki, kurmacaya zemin oluşturma umudu taşıyan gerçek olarak sunulur. Bir anlamda, kurmacaya gerçekten de bir zemin sunar. Dikkatimiz kesinlikle bu somutlamaya çekilir. Fakat bir diğer anlamda, komiktir çünkü etrafını çevreleyen kurmacaya oranla ya gerçekten daha kurmacadır (Kendal yeşili) ya da öyle görünmektedir (Kraliçe Victoria).

49

Kurmacada detay konusunda bir belirsizlik olduğunu itiraf ediyorum. Detayın tadına varıyor, onu tüketiyor, onun üzerine düşünüyorum. Gün geçmiyor ki kendime Bellow'un Bay Rappaport'un purosunu tasvir edişini hatırlatmayayım: "Tüm damarları ve belli belirsiz keskinliğiyle yaprağın beyaz dumanı." Fakat fazla detaydan bunalıyorum. Flaubert sonrası bir geleneğin detayı fetişleştirdiğini düşünüyorum. Detayın aşırı estetik takdiri, biraz farklı bir biçimde, yazar ve karakter arasındaki daha önce incelemiş olduğumuz gerilimi yükseltiyor gibi gözükmektedir.

Eğer romanın tarihi, serbest dolaylı anlatımın gelişimi olarak anlatılabilirse, detayın yükselişi olduğu da pekâlâ söylenebilir. Kurmaca anlatının, bireysel ve orijinal olandansa formüllere ve taklide dayalı olanı tercih eden neoklasik ideallerin ne kadar süreyle esiri olduğunu tahmin etmek zordur.[18] Tabii ki, orijinal ve bireysel detay hiçbir suret-

18. Bu durumun hoş bir göstergesi, Adam Smith'in *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1762-63) adlı eserinde bulunabilir. Smith, burada, şiirsel ve retorik tasvirin kısa, isabetli

te zapt edilemez: Pope, Defoe ve Fielding, Blake'in "ufak ayrıntılar" olarak tabir ettiği şeylerle doludur. Fakat Flaubert'in Mauppasant'a 1870'de söylediği şeyi 1770'te bir romancının söylediğini hayal dahi etmek güçtür: "Her şeyde keşfedilmemiş bir kısım vardır. Çünkü gözlerimizi yalnızca, bizden önceki insanların şu anda baktığımız nesneye ilişkin düşünmüş olduğu şeylerin anılarıyla ilişkili olarak kullanmaya alışmışızdır. En küçük şeyin bile içinde bilinmeyen bir şeyler vardır."[19] J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello* adlı romanında, Defoe hakkında buna benzer bir şeyler söyler:

> Mavi kostüm, yağlı saç detaylardır, ılımlı bir gerçekçiliğin işaretleridir. Ayrıntıları bul, göstergelerin kendi kendine ortaya çıkmasını sağla. Daniel Defoe'nun öncüsü olduğu bir yöntem. Bir kumsala savrulmuş olan Robinson Crusoe, gemideki insanları görmek umuduyla etrafına bakınır. Ama hiçbiri yoktur. "Onları bir daha ne gördüm ne onlara dair bir ize rastladım" der, "yalnızca şapkalarından üçü, bir kep ve iki ayakkabı kalmıştı geriye, ki onlar da insan değildi." İki ayakkabı, ki insan değil: İnsan olmadıkları için, ayakkabılar, insan giysisi olmaktan çıkıp ölümün kanıtları haline gelmiş, köpüren dalgalar tarafından boğulmakta olan insanların ayaklarından çekilip alınarak kıyıya fırlatılmıştır. Ne büyük laflar ne de umutsuzluk, yalnızca şapkalar, kepler ve ayakkabılar vardır burada.

Coetzee'nin "ılımlı gerçekçilik" tabiri, dikkatimizin yönlendirildiği detayın türünün, modern romancılarda belirgin olan dikkat etme ve yeniden dikkat etmeye, yenilik ve tuhaflığa dair olağanüstü bir bağlılığının henüz oluşmadığı bir yazma biçimini anlatır. Bu, "detay" kültünün daha tam olarak oluşturulmamış olduğu bir on sekizinci yüzyıl rejimidir.

50

Don Kişot'u, *Tom Jones*'u ya da Austen'in romanlarını okuyup bunlarda Flaubert'in önerdiğinden çok daha az detay bulmanız olasıdır. Austen bize, Balzac ya da Joyce'da karşılaştığımız görsel malze-

---

olması gerektiğini, öte yandan ayrıntılı olmaması gerektiğini söyler. Şöyle devam eder: "Biraz hoş ve ilginç detay seçmek genellikle iyidir. Bir meyve resmi yapan bir ressam, yalnızca biçim ve renk vermekle yetinmez, üzerini kaplayan yumuşak tüyleri de gösterirse oldukça etkileyici bir resim yapmış olur." Smith, bunu oldukça canlı ve içten bir tarzda salık vermekte, sanki "Bir meyvenin üzerindeki yumuşak tüylere dikkat etmek iyi olmaz mı?" demektedir. Bu sayede, detay kavramının kendisinin kulağa yeni ve özgün gelmesini sağlamaktadır.

19. Mauppasant, "Roman", *Pierre ile Jean*'a önsöz (1888).

meyi vermez, hatta nadiren durup bir karakterin yüzünü tasvir eder. Giysiler, iklimler ve iç mekânlar zarafetle sıkıştırılmış ve azaltılmıştır. Cervantes, Fielding ve Austen'da yan karakterler teatral, formüle göredir ve *görsel anlamda* nadiren fark edilirler. Fielding, *Joseph Andrews*'da, iki farklı karakterin "Romalı burunları"ndan memnuniyetle söz eder.

Flaubert için, Dickens için ve onlardan sonra gelen yüzlerce romancı için yan karakter harika bir üslupsal zorluktur: Onu bize nasıl gösterecek, nasıl canlandıracak, ufak bir ışıltıyla nasıl parlatacaktır? (*David Copperfield*'daki Dora'nın kuzeni gibi: "Askeri birliktendi. Öyle uzun bacakları vardı ki onu başka birisinin akşam gölgesi sanırdınız.") Aşağıdaki parça da, Flaubert'in *Madame Bovary*'de, bir baloda, daha sonra tekrar görülmeyen bir yan karaktere yan gözle şöyle bir bakış atışıdır:

> Orada, masanın başında, tüm o kadınların arasında tek başına, dopdolu tabağının üzerine eğilmiş ve boynuna tıpkı bir çocuk gibi mendilini bağlamış yaşlı bir adam oturmuş, yemek yiyordu. Yerken yemeğin suyu dudaklarından damlıyordu. Gözleri kan çanağı gibiydi ve siyah bir kurdeleyle bağlanmış küçük bir at kuyruğu vardı. Bu, Marki'nin kayınpederi, bir zamanlar Comte d'Artois'nın gözdesi, yaşlı Laverdière Dükü'ydü... Söylenenlere bakılırsa, bir zamanlar, Mösyö de Coigny ve Lauzun arasında, Marie Antoinette'in âşığı olmuştu. Sefahat ve düellodan ibaret, bahislerin havada uçuştuğu ve kadınların kaçırıldığı gürültülü bir hayat yaşamış, servetini çarçur etmiş ve tüm ailesini dehşete düşürmüştü.

Pek çok kez olduğu gibi burada da Flaubert'in mirası karmaşık bir nimettir. Bir kez daha, Flaubert'in detaylarında tuhaf bir "seçilmişlik" yükü hissederiz. Bu seçilmişliğin romancının karakterleri açısından anlamı, detay seçiminin bir romancının külfetsiz bir keyfi değil de, daha çok bir şairin saplantılı işkencesi haline geldiğini hissetmemizdir. (Hem yazar olan hem olmayan kahraman olarak avare, bu sorunu çözer ya da çözmeye girişir. Fakat yukarıdaki örnekte, Flaubert'in yeterli bir vekili yoktur çünkü vekili Emma'dır. Yani kısaca, burada izleyen kişi saf ve yalın olarak romancıdır.) Şimdi, *Malte Laurids Brigge'in Notları*'nda, sokakta görmüş olduğu kör bir adamla ilgili olarak çekilmez derecede kesin konuşan Rilke'ye bakalım: "Onu hayal etme görevini üzerime almıştım ve bu çaba beni terletiyordu... Onunla ilgili hiçbir şeyin önemsiz olmadığını anlıyordum... Eski, tepesi yüksek, sert keçeden bir şapkası vardı ve şapkasını tıpkı körler gibi takıyordu:

yüzünün çizgileriyle hiçbir bağlantısı olmadan, bu özelliği kendininkilere ekleyerek yeni bir dış bütünlük oluşturma ihtimali olmadan, yalnızca rastlantısal, dışsal bir nesne olarak." Flaubert'den önceki bir yazarın bu teatralliklere başvurduğunu hayal dahi etmek imkânsız ("bu çaba beni terletiyordu")! Rilke'nin kör adamla ilgili söylediği şey, kendi terleten edebi endişelerinin adama yansıtılması gibi durmaktadır. Hiçbir edebi detay önemsiz değilken, belki de her biri yine de "yeni bir dış bütünlük oluşturma" noktasında eksik kalacak, "yalnızca" bir "rastlantısal, dışsal nesne" olacaktır.

Flaubert ve ardıllarında, ideal yazının, art arda dizilmiş detaylar, dikkatlerin art arda dizilmesinden meydana gelmiş bir kolye olduğu izlenimini ediniriz ve bu kimi zaman görmeye yardımcı olmaz, aksine engel olur.

51

Yani, on dokuzuncu yüzyıl boyunca roman daha *resimsel* olmuştur. Balzac, *Tılsımlı Deri*'de bir masa örtüsünü "yeni yağmış kar gibi beyazdı ve üzerindeki sarı rulolarla taçlandırılmış servisler simetrikti" sözleriyle tasvir eder. Cézanne, tüm gençliği boyunca "bu yeni yağmış kardan masa örtüsünün resmini yapmak istediğini" söylemiştir[20]. Nabokov ve Updike, zaman zaman detayı kendi kültüne dönüştürerek dondurur. Estetizm burada büyük bir risk ve aynı zamanda fark eden gözün abartılmış bir halidir. (Hayatta salt görsel olmayan çok sayıda detay vardır.) Nabokov şöyle yazar: "Kömür kaşları ve boyalı gülüşüyle yaşı geçkin bir çiçekçi kız, iri bir karanfili, yolunu kestiği bir yayanın düğme iliğinden hızla geçiriverdi. Çiçeğin cilveyle yerleştirilmesi karşısında başını eğip yan yan bakış attığı sırada, adamın asil gıdısının sol tarafı olanca haşmetiyle ortaya çıktı." Nabokov'un bu satırlarının, bir pencereye vuran yağmura dikkat eden Updike'daki karşılığı şöyledir: "Camları, sanki amipsi bir kararlılıkla birleşip ayrışıp sarsıla sarsıla aşağıya inecek gibi gözüken damlalarla kaplanmıştı. Pencere doğraması ise, kısmen tamamlanmış bir nakış ya da görünmez bir biçimde çözülen bir kare bulmaca gibi, küçük ve saydam bir yağmur mozaiğiyle değişken bir biçimde işlenmişti."[21] Updike'ın yağmurlu

20. Maurice Merleau-Ponty tarafından *Sense and Non-Sense* (1948) içinde "Cézanne's Doubt"tan alıntılanmıştır. İngilizce'ye Hubert L. Dreyfus ve Patricia Allen Dreyfus tarafından çevrilmiştir (1964).

21. Nabokov'un "İlk Aşk" (1925) ve Updike'ın *Of The Farm*'ından (1961) alınmıştır. Her ne kadar Updike'ın daha ciddi bir biçimde ele aldığı takıntılı detayiandırma düzeyini komik ya da ironik bir yaklaşımla değerlendirse de, David Foster Wallace'ın bu gelenekten geldiği buradan anlaşılabilir.

pencereyi bir kare bulmacaya benzetmesi önemlidir. İki yazar da, bu sözleriyle, kulağa bizim için bir bulmaca hazırlar gibi gelmektedir.

Bellow'un dikkat etme biçimi muhteşemdir. Oysa Nabokov, bize farkına varmanın ne kadar önemli olduğunu anlatmak ister. Nabokov'un kurmacası her zaman için iyi dikkat lehinde bir propagandaya dönüşür. Pek de görsel olmayan güzellikler de vardır; ancak Nabokov'un gözleri onları iyi görmez. Mann, Camus, Faulkner, Stendhal ve James'i reddetmesi başka türlü nasıl açıklanabilir ki? Özellikle de yeterince üslupçu ve görsel anlamda dikkatli olmadıklarını söyleyerek onları yargılar. Bu mücadele çizgisi, Nabokov'a Henry James okutmaya çalışan eleştirmen Edmund Wilson'la bir konuşmalarında ortaya çıkar. Sonunda, Nabokov, *Aspern'in Mektupları*'na bir göz atar; ancak Wilson'a yanıt olarak James'in detaylarda özensiz olduğunu söyler. James, bir pencerenin dışından görülen bir puronun yanan kısmını tasvir ederken ondan "kızıl bir kor" diye bahseder. Fakat puroların kızıl koru olmaz der Nabokov. James yeterince dikkatli *bakmıyordur*. Devamında James'in yazı tarzını Turgenev'in "güçsüz sarışın yazı"sma benzetir.[22]

Yine bir puro! İşte detay yaratımı konusunda iki farklı yaklaşım. Bence James bunu, öncelikle puroların korları olduğunu, ikinci olarak da kişinin bir puroyu her tasvir edişinde Bellow ya da Nabokov tarzı bir iş yapmak zorunda olmadığını söyleyerek yanıtlardı. Bu işi yapma noktasında James'in yetersiz olduğu iddiası, yani Nabokov'un şikâyetinin altında yatan ima, kolaylıkla çürütülebilir. James kesinlikle Nabokov tarzı bir yazar değildir. Onun bir detayın nasıl oluşturulması gerektiği konusundaki görüşü daha çeşitli, daha elle tutulur ve nihayetinde Nabokov'a göre daha metafiziktir. James, muhtemelen, bir yandan gerçekten de gözleri hiçbir şeyi kaçırmayan bir yazar olmaya çalışmamız gerektiğini söylerken, bir yandan da her şeyi gözler önüne seren bir yazar olmamız yönünde hiçbir gereklilik bulunmadığını ifade ederdi.

52

Sessiz fakat "anlatan" detaya dair geleneksel modern bir beğeni vardır: "Dedektif, Carla'mn saç bandının şaşırtıcı derecede kirli olduğunu fark etti." Eğer anlatan detay diye bir şey varsa, anlatmayan detay diye de bir şey olması gerekir, değil mi? Bu konuda daha iyi bir ayrım, benim "görevde olmayan" ve "görevli" detay olarak adlandır-

22. Nabokov-Wilson yazışmaları, Simon Karlinsy tarafından yayımlanmıştır (1979).

dığım şeyde bulunabilir. Görevde olmayan detay, yürürlükteki hayat ordusunun, sanki her an harekete geçirilmeye hazırmış gibi duran bir parçasıdır. Edebiyat böyle görevde olmayan detaylarla doludur (James'in purosunun kızıl koru bunun bir örneğidir).

Yoksa "görevde olmayan" ve "görevli" tabirleri, problemi farklı kelimelerle yinelemekten başka bir şey yapmamakta mıdır? Görevde olmayan detay esasen, görevli yoldaşları kadar anlatıcı olmayan detay değil midir? Balzac'tan başlayarak on dokuzuncu yüzyıl realizmi, öyle bir detay bolluğu yaratır ki, modern okur, anlatıdan belli bir miktarda aşırı bolluk, içkin bir fazlalık, *ihtiyacı olandan daha fazla detay taşımasını* beklemeye başlamıştır. Başka bir deyişle, tıpkı hayatın fazla detayla dolu olması gibi, kurmaca da kendi üzerine birçok fazla detay inşa eder. Farz edelim ki bir adamın kafasını şu şekilde tasvir ediyorum: "Çok kırmızı bir teni vardı ve gözleri kan çanağı gibiydi; çehresi öfkeli gözüküyordu. Dudağının üzerinde küçük bir beni vardı." Kırmızı ten, kan çanağı gibi gözler ve öfkeli çehre bize belki de adamın yaradılışıyla ilgili bir fikir vermektedir; fakat ben tamamen "konuyla alakasız" gözükür. Yalnızca "oradadır", gerçekliktir, "göründüğü biçim"dir.

53

Fakat bu gereksiz detay katmanı gerçekten yaşam gibi midir; yoksa yalnızca bir numaradan mı ibarettir? Roland Barthes, "Gerçek Etkisi"* adlı eserinde, "konuyla ilgisiz" detayın temel olarak artık fark etmediğimiz bir kodlama olduğunu ve gerçek hayatla çok az ilgisi bulunduğunu iddia eder. Tarihçi Jules Michelet'den bir bölümü tartışır. Michelet, bu bölümde, Charlotte Corday'in hapishanedeki son saatlerini anlatmaktadır. Bir ressam onu ziyaret eder, onun resmini yapar ve "bir buçuk saat sonra, arkasındaki küçük bir kapıda hafif bir tıkırtı" duyar. Ardından Barthes, Flaubert'in *Saf Bir Yürek*'indeki Matmazel Aubain'in odasının tasvirine döner: "Sekiz maun sandalye, beyaza boyanmış lambri boyunca sıralanmıştı ve barometrenin altında, üzeri karton ve kutudan bir piramitle kaplanmış eski bir piyano duruyordu." Barthes'a göre, piyano, burjuva sınıfını, kartonlar ve kutular ise belki de düzensizliği akla getirmek için oradadır. Peki barometre niçin oradadır? Barometre hiçbir şey ifade etmez, "ne yersiz ne de özel bir

* Bu yazı, Richard Howard tarafından İngilizce'ye çevrilen *The Rustle of Language*'da derlenmiştir (1986). Metnin Türkçe'si, Roland Barthes ve Ian Watt'ın ortak çalışması olarak *Roman ve Gerçek Etkisi* adlı kitapta Donkişot Yayınları tarafından derlenmiştir. (ç.n.)

yere sahip" bir nesnedir ve görünüşe göre, "konuyla alakasız"dır. Onun görevi gerçekliği ifade etmektir; gerçek etkisini, atmosferini yaratmak için oradadır. Kısaca, "Ben gerçeğim" (ya da tercihe göre, "Ben gerçekçiliğim") der.

Barthes, barometre gibi bir nesnenin, gerçek olanı ifade etmesinin *beklendiğini* ekler. Fakat gerçekte tek yaptığı onu göstermektir. Michelet'in parçasında, küçük bir "boşluk doldurma" olan kapıdaki tıkırtı, gerçekçiliğe ait zamanın akması "etki"sini yaratmak için yazı tarafından "araya konan" türden bir şeydir. İma edilen, en genel anlamıyla gerçekçiliğin yalnızca bir yanlış ifadelendirme meselesi olduğudur. Barometre, yüzlerce başka nesneyle yer değiştirebilir. Gerçekçilik, tamamen rastlantısal göstergelerden oluşan yapay bir dokudur. Gerçekçilik, bir gerçeklik görünümü sunar ama aslında baştan sona sahtedir. Barthes'ın deyimiyle, "göndergesel bir yamlsama"dır.

Barthes, *Çağdaş Söylenler*'de, Hollywood'un "Romalı" filmlerinde aktörlerin taktığı defne yaprağından taçların, aynı Flaubert'in barometresinin "gerçekliğe" işaret etmesi gibi, "Romalılığı" işaret ettiğine zekice dikkat çeker. İki durumda da, hiçbir şey aslında ifade edilen *gerçek* varlık değildir. Bunlar yalnızca üslupsal geleneklerdir. Bu durum tıpkı İspanyol paçanın ve mini eteğin, moda endüstrisinin kendisi tarafından ortaya konan anlamlandırma sisteminin bir parçası olarak anlam kazanmasına benzer. Modanın kuralları tamamen rastlantısaldır. Barthes'a göre, edebiyat da moda gibidir. Çünkü iki sistem de kişiyi, nesnelerin anlamlarından ziyade anlamlandırılmasım okumaya zorlar.[23]

54

Ancak Barthes, neyin konuyla alakalı neyin konuyla alakasız detay olduğuna karar vermekte fazla acelecidir. Neden barometre konuyla alakasız olsun ki? Eğer barometre yalnızca rastlantısal olarak gerçek iddiasında bulunmak üzere var oluyorsa, neden piyano ve kutular da öyle olmasın? A. D. Nuttall'ın *A New Mimesis* adlı eserinde ortaya koyduğu gibi, barometre "Ben gerçeğim" demekten çok, "Ben tam da böyle bir evde bulacağınız türden bir şey değil miyim?" der. Ne yersiz ne de özel bir yere sahip bir nesnedir; özellikle de sıkıcı derecede sıradan olduğu için böyledir. Hâlâ böyle barometreleri olan pek çok ev vardır ve bu barometreler bizlere içinde oldukları türden evlerle ilgili bir şeyler söyler: Üst sınıftan çok orta sınıfa hitap eden

23. *Système de la mode* (1967).

evlerdir bunlar; bir tür geleneksellikleri, demode bir bağlılıkları vardır ve belki de ikinci dereceden bir yadigârlık söz konusudur. Ayrıca barometre *hiçbir zaman doğru ölçmez*, değil mi? Bu bize ne anlatır? Britanya'da, kuşkusuz, bunlar komik araçlardır çünkü hava her zaman aynıdır; gri ve hafif yağmurludur. Hiçbir zaman bir barometreye ihtiyaç duymazsınız. Aslında diyebilirsiniz ki, barometreler, belli bir ortalama statünün çok iyi barometreleridir. Barometreler kendi kendilerinin çok iyi barometreleridir! (*Yani* çalışma biçimleri böyledir.)

Her neyse, Barthes'ın epistemolojik ikazlarını kabul etmeden, üslupsal koşullarını kabul edebiliriz. Kurmaca gerçeklik gerçekten de bu tarz "etki"lerden meydana gelir; fakat gerçekçilik bir etki olabilir ve yine de doğru olabilir. Bu yanlış ayrımda ısrarcı olan yalnızca, Barthes'ın gerçekçiliğe dair duyarlı, ölümcül düşmanlığıdır.

55

Orwell'in "Bir İdam" adlı makalesinde, yazar hüküm giymiş adamı idam sehpasına doğru ilerlerken izler. Adam, yürürken karşısına çıkan bir su birikintisinin etrafından dolaşır. Orwell için bu durum, tam da onun hayatın "gizemleri" olarak tanımladığı ve gerçekleştirilecek olan şeyi temsil eder: Hiçbir geçerli nedeni olmadığı halde, hükümlü adam hâlâ ayakkabılarını temiz tutmayı düşünmektedir. Bu, "konuyla alakasız" bir eylemdir (ve Orwell'in payına harika bir dikkat örneğidir). Şimdi bunun bir makale değil, kurmaca bir parça olduğunu farz edelim. Gerçekten de Orwell'in bu tip makalelerinde gerçek ile kurmaca oranı üzerine pek çok spekülasyon yapılmıştır. Su birikintisinin etrafından dolaşma, tam da örneğin Tolstoy'un geliştirebileceği türden muhteşem detaylardan biridir. *Savaş ve Barış*'ta Orwell'in makalesinin ruhuna oldukça yakın bir infaz sahnesi vardır. Orwell'in esasen bu detayı Tolstoy'dan aşırmış olduğu bile düşünülebilir. *Savaş ve Barış*'ta Pierre, Fransızlar tarafından bir adamın infaz edilmesine tanık olur. Adamın ölümden hemen önce, göz bağını, rahatsız edecek kadar sıkı olduğu için başının arkasından düzeltmesi dikkatini çeker[24]. Su birikintisinin etrafından dolaşma, göz bağının düzeltilmesi; bunlar, konuyla alakasız ya da fuzuli detay olarak nitelendirilebilecek şeylerdir. Açıklanabilir değildirler; kurmacada, tam da açıklanamaz olanı ifade etmek için vardırlar. Bu, gerçekçiliğin, "gerçekçi" tarzın "etki"lerinden biridir. Yaşanmış bir olayı kaydettiği varsayılan Orwell'in makalesi, bize bu tip kurmaca etkilerin yalnızca geleneksel olarak alakasız ya

24. Kitap Dört, Bölüm 11.

da formel olarak rastlantısal olmadığını; fakat *gerçekliğin kendisinin konuyla alakasız* olmasıyla ilgili bir şeyler anlattığını gösterir. Başka bir deyişle, konuyla alakasız ya da açıklanamaz kategorisi, yaşamda da vardır. Tıpkı barometre gibi, tüm kullanışsızlığına rağmen, gerçek evlerdedir. Hükümlü adam açısından, su birikintisinin etrafından dolaşması için hiçbir neden yoktur. Bu yalnızca hatırlanmış bir alışkanlıktır. Yani yaşam, her zaman için kaçınılmaz bir artı, bir gereksizlik payı, her zaman için ihtiyacımız olandan daha fazlasının olduğu bir alan içerecektir: daha fazla nesne, daha fazla izlenim, daha fazla hatıra, daha fazla alışkanlık, daha fazla kelime, daha fazla mutluluk, daha fazla mutsuzluk.

56

Barometre, su birikintisi, göz bağının düzeltilmesi "konuyla alakasız" değildir; önemli derecede önemsizdirler. "Küçük Köpekli Kadın"da, bir kadın ile bir erkek sevişir. Sonrasında, adam sakince karpuz yer: "Otel odasındaki masanın üzerinde bir karpuz vardı. Gurov kendine bir dilim kesti ve hiç acele etmeden yemeye başladı. En az yarım saat sükûnetle geçti." Çehov'un tüm yazdığı budur. Bunu, şu şekilde de yapabilirdi: "Otuz dakika geçti. Dışarıda, bir köpek havlamaya başladı ve çocuklar sokaklarda koşuşturdu. Otel müdürü bağırıp çağırdı. Bir kapı çarptı." Bu detaylar, bariz bir biçimde, diğer benzer detaylarla yer değiştirebilir. Hiçbir biçimde yaşamsal değildirler. Bize bunun yaşama uygun olduğunu hissettirmek için oradadırlar. Önemsizlikleri aslında tam olarak da önemleridir. Ve Barthes'm bu kadar şüpheyle yaklaştığı Michelet parçasında olduğu gibi, bu önemli derecede önemsiz bir tür detayın yükselişinin bariz nedenlerinden biri de zamanın geçişi duygusunu uyandırmak için gerekli olmalarıdır. Kurmacanın edebiyatta yeni ve benzersiz bir projesi vardır: zamansallığın yönetimi. Örneğin, eski anlatılarda, Plutarch'm *Yaşamlar*'mda ya da Kutsal Kitap öykülerinde gereksiz detaylara pek rastlanmaz. Detay çoğunlukla fonksiyonel ve semboliktir. Benzer bir biçimde, eski hikâye anlatıcıları, yaşama benzer bir "gerçek zaman"ın geçişi duygusunu uyandırmaya sanki hiç lüzum görmezler (Çehov'un otuz dakikası). Zaman düzensizce ve hızla akar gider: "Ve İbrahim sabah erkenden kalktı ve eşeğini eyerledi ve genç adamlarından ikisini ve oğlu İzak'ı yanına aldı ve kurbanı yakmak için odunu kırdı, ayağa kalktı. Ve Tanrı'nın ona söylemiş olduğu yere doğru yürüdü. Sonra, üçüncü gün, İbrahim gözlerini göğe dikti ve çok uzaktaki o yeri gör-

dü." Satırların *arasında*, gözle görülmeyen, duyulmayan ve sayfanın hiçbir yerinde izine rastlanmayan bir biçimde zaman atlanır. Her yeni "ve" ve "sonra" sözleri, tıpkı büyük akrep ve yelkovanı her dakika başında bir anda ileri kayan o eski istasyon saatleri gibi, hareketi ileriye taşır.

Flaubert'in farklı zamansallıklar yönteminin detayların bir kombinasyonunu gerektirdiğini ve bu detayların bazılarının konuyla alakalı, bazılarının ise üzerinde çalışılmış bir biçimde konuyla alakasız olduğunu gördük. "Üzerinde *çalışılmış bir biçimde* konuyla alakasız" derken, aslında kurmacada konuyla alakasız detay diye bir şey olmadığını kabul ettik. Bu tip detayı, gerçeğe uygunluk iddiasını güzel ve rahat bir hale getirmek için bir tür boşluk doldurma olarak kullanma eğiliminde olan gerçekçilikte bile bu böyledir. Evindeki ya da kaldığın otel odasındaki ışıkları, orada değilken dahi müsrifçe açık bırakırsın. Bunun sebebi var olduğunu ispat etmek değil, *fazlalık payının kendisinin* yaşam gibi gelmesi, tuhaf bir biçimde yaşadığımızı hissettirmesidir.

57

James Joyce "The Dead"de, Gabriel'in, yaşlı hâlâsının en sevdiği yeğeni olduğunu yazar: "O, onların en sevdikleri yeğenleriydi; Liman ve Rıhtımlardan T. J. Conroy ile evlenmiş olan rahmetli ablaları Ellen'm oğluydu." Bu, ilk bakışta pek bir şeye benzemiyor gibi gözükebilir. Bunu takdir edebilmek için belki de belli bir tür küçük burjuva kendini beğenmişliğine aşina olmak gerekir. Fakat aslında iki kız kardeş hakkında birkaç kelimeyle ne kadar çok şey anlatmaktadır! Bir karakter hakkındaki bilgimizi hızlandıran; bir ruh hali, bir hareket, gelişigüzel bir söz türünden bir detaydır. Bu detay, insani ve ahlaki anlayışla ilgilidir; *böylelik* olarak değil, *bilgi* olarak geçerlidir.

Joyce cümlenin en sonunda, saygın, kendini beğenmiş yaşlı hanımların, kendi eniştelerinin statüsü üzerine düşünürken "yakalandıkları" sırada ortak zihninin içine girebilmek için serbest dolaylı anlatıma geçer. Satırın şöyle devam ettiğini düşünün: "O, onların en sevdiği yeğeni, Ellen ve Tom'un güzel oğluydu." Bu cümle, bize kız kardeşlerle ilgili hiçbir şey anlatmayacaktı. Joyce, bunun yerine, *kendi zihinlerinde, kendi iç seslerinde*, eniştelerini hâlâ "Tom" olarak değil de, "Liman ve Rıhtımlardan T. J. Conroy" olarak düşündüklerini belirtmek ister. Onun bu başarısından, dünyadaki varlığından dolayı gurur duyar, hatta biraz da çekinirler. "Liman ve Rıhtımlardan" veciz

sözü, Kraliçe Victoria için doğum günü hediyesi hazırlanması gibi bir işleve sahiptir: T. J. Conroy'un, Liman ve Rıhtımlarda ne iş yaptığını bilmeyiz. Liman ve Rıhtımlardaki bir işin ne derece büyük bir iş olabileceğini kestirmek de oldukça güçtür (zaten komik olan da budur). Fakat Joyce, *Terörist*'ten alıntılanan bölümde Updike'ın takındığı tavrın tam da tersi bir tavır içinde, bize Liman ve Rıhtımlar hakkında daha fazla bilgi vermenin psikolojik gerçekliği mahvedeceğini bilir: *Bu* statü, *bu* kadınlar için önemli bir şeyler ifade etmektedir. Bunu bilmek yeterlidir.

Merkezi bir insan gerçekliğinin bu şekilde yakalanması, bir anda tek bir detayın bir karakterin düşünüş (ya da düşünce yoksunluğu) durumunu görmemizi sağlaması, yukardaki örnekte olduğu gibi, serbest dolaylı anlatımın bir dalı olabilir. Ama illa ki böyle değildir. Bu, romancının karaktere ilişkin "dışarıdan" bir gözlemi de olabilir (gerçi içerden olması bizi tabii ki hızlandırır). *Radetzky March*'ta böyle bir an vardır. Yaşlı kaptan ölüm döşeğindeki hizmetçisini ziyaret ettiğinde hizmetçi çıplak topuklarını yorganın altında birbirine vurmaya çalışır... Ya da *Ecinniler*'de gururlu, güçsüz vali von Lembke kontrolünü kaybettiğinde, kabul salonundaki bir grup ziyaretçiye bağırarak dışarı çıkmaya davranır ancak halıya takılır. Kıpırdamadan halıya bakar ve gülünç bir biçimde, "Bunu değiştirin!" diye bağırır ve yürüyüp gider... Benzer şekilde Charles Bovary, La Vaubyessard'daki, Emma'yı büyüleyen büyük balodan karısıyla döndüğünde ellerini ovuşturur ve şöyle der: "Evde olmak güzel şey." Ya da benzer şekilde *Duygusal Eğitim*'de Frédéric, biraz basit olan metresini Fontainebleau'ye götürdüğü zaman: Kadın sıkılır; ancak onun kültürsüzlüğü karşısında Frédéric'in kafasının karıştığını anlar. Bunun üzerine, galerilerden birinde, resimlere bakar ve bilgiliymişçesine, etkileyici bir şeyler söylemeye çalışırken yalnızca şu nidayı haykırır: "Tüm bunlar hatıraları canlandırıyor!" Ya da boşanmasının ardından Anna Karenina'nın sert ve neşesiz memur kocası, kendisini etrafta şu şekilde tanıtmaya başlar: "Siz benim acımı biliyor musunuz?"

58

Bu detaylar, Karenin, Bovary ya da Frédéric'in metresini "tanımamızı" sağlar; fakat aynı zamanda bir gizem de yaratırlar. Yıllar önce karım ve ben kemancı Nadja Salerno-Sonnenberg'in verdiği bir konsere gitmiştik. Yayı çekerken, sessiz ve zorlu bir bölümde kaşlarını çattı. Virtüözün her zamanki gibi estetik bir biçimde hafifçe dudak bükme-

sinden farklı olarak, anlık bir hoşnutsuzluk göstermişti. Aynı anda, durumu birbirimizden tamamen farklı okuduk. Claire daha sonra bana şöyle dedi: "Kaşlarını çattı çünkü o bölümü yeterince iyi çalmıyordu." Ben de şöyle yanıtladım: "Hayır, kaşlarını çattı çünkü dinleyiciler çok gürültü yapıyordu." İyi bir romancı bu kaş çatma anını da, bizim yürüttüğümüz fikirleri de kendi haline bırakırdı. Bu küçük sahneyi açıklamalarla mahvetmeye hiç gerek yoktur zira.

Karakterin içine giren fakat onu açıklamayı reddeden bu gibi bir detay, bizi bir okur olmanın yanı sıra yazar da yapar. Karakterin varoluşunun yaratım ortakları haline geliriz. "Bunu değiştirin!" diye bağırdığı sırada von Lembke'nin aklından geçenler konusunda bir *fikrimiz* vardır; ancak pek çok farklı okuma söz konusudur. Rosanette'in münasebetsizliği hakkında bir fikrimiz vardır; fakat, "Tüm bunlar hatıraları canlandırıyor!" dediğinde tam olarak ne düşündüğünü bilemeyiz. Bu karakterler, ustalıktan yoksun bir şekilde kendilerini teşhir ettiklerinde dahi bir biçimde oldukça özeldirler.

"Küçük Köpekli Kadın"ın neredeyse tamamı, kendini açıklamayı reddeden detaylardan oluşur. Bu öyküye de uygundur çünkü öykü âşıklara bir biçimde açıklanamaz gelen büyük bir mutluluk veren bir gönül ilişkisiyle ilgilidir. Profesyonel bir baştan çıkarıcı olan evli bir adam, Yalta'da evli bir kadınla tanışır; sevişirler. Gurov'un karpuzunu yediği sırada neden en az otuz dakika sükûnetle geçer? Akla pek çok neden gelir ve bu sükûneti *kendi* nedenlerimizle doldururuz. Öykünün devamında kendinden emin baştan çıkarıcı, tam olarak ifade edemediği bir şekilde küçük bir kasabadan gelen bu sıradan görünüşlü kadının, kendisi için şimdiye kadar sevdiği herkesten daha çok anlam ifade ettiğine karar verir. Moskova'dan, kadının yaşadığı küçük kasabaya gider ve yerel konser salonunda buluşurlar. Orkestra, diye yazar Çehov, *akort yapmak için uzun bir zaman* harcar. (Bir kez daha hiçbir yorum yoktur; yerel orkestraların deneyimsiz olduğunu düşünmekte serbestizdir.) Âşıklar, konser salonunun dışındaki merdivenlerde birlikte olmak için bir an yakalarlar. Yukarıdan, sigara içen okullu çocuklar onları izler. Çocuklar aşağıda ne tür bir dram yaşandığını biliyor mudur? Umarsızlar mıdır? Âşıklar çocukların gözetlemesinden rahatsız mıdır? Çehov bunların cevabını vermez.

Detayın mükemmelliği simetri ile ilgilidir: iki suçlu, bir diğer iki suçlu ile karşılaşmıştır ve iki çiftin de diğeriyle bir ilgisi yoktur.

Çehov tarzı bir İngiliz yazar olan modernist Henry Green, yorumu daha da baskılamaktan, okuru açıktan yanıltmaktan hoşlanır. Romanı *Caught*, Londra Hava Saldırısı zamanında geçer ve İtfaiye Destek

Kuvvetleri'yle ilgilidir. İtfaiye Destek Kuvvetleri, çeşitli nedenlerden ötürü savaşa çağırılmamış sivillerden oluşan bir seferberlik tugayıdır ve çoğunlukla başarısızdır. Bir gün bir evde çıkan yangını söndürmek üzere çağırıldıklarında, yanlış binaya, yanan binanın yanındaki eve girmeyi becerirler. Bir gün sonra, Trant adlı bölge memuru (profesyonel bir itfaiyeci), bu fiyaskoyu hatırlar: "On beş numaralı dairede, Trant'ın karısı, Trant ayrılırken akşam için etli börek yapma sözü verdi. Bunun üzerine, Trant'ın aklına onları bir gün önce maskara eden astı geldi. Memurun emrindeki Destek Kuvvetleri rezil bir ördek sürüsü gibi ortalıkta geziniyor, kendisi de kafası kesilmiş bir tavuk gibi etrafta koşuşturuyordu." Şimdi, neden etli börek önceki olayı "Trant'ın aklına getirdi"? Green bize söyleme ihtiyacı hissetmez. Tek yapabileceğimiz Trant'm şöyle bir şey düşündüğünü tahmin etmektir: "Etli börek... domuz eti... ölü domuz... çiftlik... öldürüldükten sonra etrafta koşuşturan tavuklar... adamlarım etrafta kafası kesilmiş tavuklar gibi koşuştururkenki o lanet kargaşa." Joyce'un bu tarzıyla yazıldığında bu denli zahmetli olan şey, Green'in serbest dolaylı anlatımının akıcı, dudakları mühürlenmiş ifadesine sıkıştığında ışıl ışıl bir opaklık içindedir. Bu, zihinlerimizin gerçekte çalışma biçimine oldukça yakın gözükür.

Fakat bu, Trant'm zihninin nasıl çalıştığını göstermeyebilir de. Belki de şöyle düşünmüştür: "Etli börek... dünkü lanet kargaşa... kafası kesilmiş bir tavuk gibi..." Böyle bir sıralama olamaz mı?

Karakter

Hikâyenin esprisi şudur: Amerikalı bir akademisyen Beckett ile ilgili olarak, "İnsanları sikine takmıyor. O bir sanatçı" der. Bu noktada, Beckett, beş çayının gürültüsüne karşın sesini yükseltir ve bağırır: "Ama ben insanları sikime takıyorum! Sikime takıyorum!"[25]

59

Kurmaca karakter yaratmaktan daha zor bir şey yoktur. Okumuş olduğum bir dizi çıraklık dönemi romanı da bu tespiti desteklercesine, fotoğraf tasviriyle başlar. Bildik bir tarzdır bu: "Annem, keskin gün

25. *Beckett Remembering, Remembering Beckett,* yayımlayan James ve Elizabeth Knowlson (2006).

ışığında gözlerini kısarak bakıyor ve neden bilinmez, elinde ölü bir sülün tutuyor. Ayağında eski moda bağcıklı botlar ve ellerinde beyaz eldivenler var. Son derece sefil gözüküyor. Diğer yandan, babam ise tam havasında her zamanki bastırılamaz tarzıyla ve çocukluğumdan hatırladığım gri kadife fötr şapkası başında." Deneyimsiz romancı durağan olmak için parçalanır çünkü durağan olanı tasvir etmek hareketli olanı tasvir etmekten çok daha kolaydır; insanları bu tutukluk halinin dışına çıkarıp bir sahne içinde hareketli kılmaktır zor olan. Yukarıdaki parodiye benzeyen, uzayıp giden görsel betimlemelerle karşılaştığım zaman endişelenirim. Romancının bir tırabzana tutunduğundan ve onu bırakmaktan korktuğundan şüphe ederim.

60

Peki bunun dışına nasıl çıkılacak? Durağan portreye nasıl hayat verilecek? Ford Madox Ford, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* adlı kitabında, bir karakteri ayağa kaldırıp koşturmak üzerine çok güzel şeyler yazmış ve buna "karakteri *dahil* etmek" adını vermiştir. Conrad'ın kendisinin, "karakterlerini yeteri kadar dahil edip edemediği konusunda hiçbir zaman tam olarak tatmin olmadığını ve okuru buna ikna ettiğine kendisinin hiçbir zaman ikna olmadığını, bazı kitaplarının çok uzun olmasının bundan kaynaklandığım" söyler. Conrad'm romanlarından bazılarının uzun olmasının sebebinin, karakterlerinin gerçeğe uygunluğu üzerine sayfalar boyunca çene çalmayı bırakamaması olduğu yönündeki bu görüşü beğeniyorum. Bu düşünce sonsuz bir roman hayaletini diriltiyor. En azından, sinirleri gergin çırak yazarın iyi arkadaşları var denebilir. Ford ve Conrad, Mauppasant'ın "La Reine Hortense" adlı öyküsünden bir cümleyi severdi: "Kızıl favorileri olan bir beyefendiydi ve bir kapıdan ilk geçen kişi hep o olurdu." Ford şu yorumu yapar: "Bu beyefendi o kadar edebi bir biçimde dahil edilmiştir ki nasıl davranacağını anlamak için hakkında daha fazlasını bilmenize gerek yoktur. O artık dahil edilmiştir ve her an işe koyulabilir."

Ford haklı. Bir portreyi kaldırıp yürütmek için sanki birkaç fırça darbesi yeterlidir. Okur küçük, kısa ömürlü, hatta düz karakterlerden de, en az büyük, çok yönlü, önemli kahramanlar kadar çok şey alabilir. Bana göre, "Küçük Köpekli Kadm"daki baştan çıkarıcı Gurov da, Gatsby ya da Dreiser'ın karakteri Hurstwood ve hatta Jane Eyre kadar canlı, zengin ve dayanıklıdır.

61

Bunun üzerinde biraz duralım. Bir odaya bir yabancı girer. Onu hemen tartmaya nasıl başlarız? Tabii ki yüzüne ve giysilerine bakarak. Diyelim ki, bu adam orta yaşlı ve hâlâ yakışıklıdır. Ama saçları dökülmeye başlamıştır; başının üstünde bir açıklık oluşmuştur ve bu açıklığı düz saçları çevrelemiş ve onun solgun bir hasat çemberi gibi görünmesine yol açmıştır. Duruşundaki bir şeyler, onun fark edilme beklentisi içinde olduğu izlenimini yaratır. Diğer taraftan, son birkaç dakika boyunca elini saçlarında öyle çok gezdirmiştir ki, insan onun saçları döküldüğü için biraz huzursuz olduğundan şüphelenir.

Diyelim ki, bu adam ilginçtir çünkü bedeninin üst kısmını kaplayan giysiler –güzel, ütülü bir gömlek ve bir ceket– pahalı, alt kısmını kaplayanlar ise –lekeli, kırışık bir pantolon ve eski, boyasız ayakkabılar– pejmürdedir. Bu durumda, insanların yalnızca bedeninin üst kısmını mı fark edeceğini beklemektedir? Bu durum onun, insanların dikkatini kendi üzerinde tutmak için teatral bir yeteneği olduğuna inandığına işaret edebilir mi? (Yüzüne bakmalarını sağla.) Belki de kendi yaşamı benzer bir biçimde ikiye ayrılmış olamaz mı? Belki de bazı açılardan düzenli, bazı açılardan düzensizdir.

62

Bir karakter hakkında, nasıl konuştuğuna, kiminle konuştuğuna, dünyayı nasıl göğüslediğine bakarak pek çok şey söyleyebiliriz. Edith Warton'ın dediği gibi, insanlar, diğer insanların arazileri gibidirler; onları ancak kendimizinkine bitişik olduğunda tanırız. Diyelim ki, kırışık pantolonlu adam, bir erkek ve bir kadının bulunduğu bir odaya girer. Önce kadınla konuşur ve erkeği görmezden gelir. Kendi kendimize deriz ki, ha, *bu* tipte bir adam bu. Fakat sonra, romancı bize kadının fark edilir derecede çekicilikten yoksun olduğunu açık eder. Bir anda, romanın olağanüstü yetisi devreye girer. Örneğin, filmin tersine, roman bize bir karakterin ne düşündüğünü söyleyebilir. Ve işte böyle bir anda, romancı, serbest dolaylı anlatımla şu kadarını eklemeyi seçer: "Kendince bir hayli geleneksel olan annesi, ona, bir beyefendinin bir odaya girdiğinde öncelikle, çekicilikten en yoksun kadınla konuşması ve onun kendisini iyi hissetmesini sağlaması gerektiğini öğretmişti. Centilmenlik gereği."

Yukarıda söylenenler bir paragrafı geçmez.

63

Antonioni'nin *L'eclisse* [Batan Güneş] adlı filminde, güzel Monica Vitti, Alain Delon tarafından canlandırılan nişanlısının çalışmakta olduğu Roma borsasını ziyaret eder. Delon, şişman bir adamın az önce 50 milyon liret kaybettiğini söyler. Bu, kadının merakını uyandırır ve adamı takip eder. Adam, bir barda kendine bir içki söyler ama içkiye elini bile sürmez. Ardından bir kafeye gidip *madensuyu* sipariş eder ve ona da elini sürmez. Bir kâğıt parçasına bir şeyler yazar ve kâğıdı masanın üzerinde bırakır. Kâğıdın üzerinde öfkeli, melankolik şekiller olduğunu hayal ederiz. Vitti masaya yaklaşır ve kâğıdın üzerinde bir çiçek resmi olduğunu görür...

Bu küçük sahneyi kim sevmez ki? Son derece narin, son derece hassas, son derece tali ve az biraz da komiktir. İşin esprisi çok hoş bir biçimde yerini bulur. Finansal kurbanın yıkıma verdiği tepki konusunda, düşüş, çaresizlik, pencereden atlama gibi kalıplaşmış fikirlerimiz vardır ve Antonioni beklentilerimizin aksine bizi şaşırtır. Karakter, tıpkı kanal havuzları boyunca seyreden bir tekne gibi, değişen algımız boyunca kayıp gider. İsabetsiz bir kesinlikle başlar, mekânsız bir gizemle sonlanırız.

Sahne, bir karakteri neyin oluşturduğu sorusunu gündeme getirir. Bu yatırımcı hakkında, sahnenin bize söylediği kadarından fazlasını bilmeyiz. Filmin devamında sahnesi yoktur. Bir "karakter" sayılabilir mi? Antonioni'nin bu adamın ruh haline ilişkin keskin ve derin bir şeyler ortaya çıkardığı, bunu da, baskı altındaki insanın aldırmazlık hali ya da baskı altındayken aldırmazlık biçiminde tezahür eden bir savunma mekanizmasının aracılığıyla yaptığı da bir gerçektir. Yaşayan, insani bir şey açığa çıkarılmıştır. Yani, bu sahne, anlatının bize, canlı bir birey algısı yaratmaksızın canlı bir karakter algısı yaratabileceğini ve çoğunlukla da yarattığını gösterir. Bu adamı tanımayız fakat o andaki davranışını biliriz.

64

Kurmacada karakter konusunda hem karaktere gönülden inananlar hem de karaktere zerre kadar inanmayanlar tarafından her gün pek çok saçmalık yazılmaktadır. Gönülden inananların karakterlerin ne olduğu konusunda kırılmaz önyargıları vardır: Onları "tanımaya" başlamamız gerekir, onların "basmakalıp" olmaması gerekir, dışları olduğu kadar bir "iç"leri de olmalıdır, yüzeyleri olduğu kadar derinlikleri de olmalıdır, "büyümeli" ve "gelişmeli"dirler ve hoş olmalıdırlar.

Yani az ya da çok bizim gibi olmalıdırlar. *New York Times*'ın eleştirmenlerinden biri, *Venüs* filminde (Hanif Kureishi'nin kaleme aldığı), yetmişlik Peter O'Toole tarafından canlandırılan "kart zampara"nın ve *Tarih Öğrencileri* (The History Boys, Alab Bennett'ın kaleme aldığı) filminde Hector adındaki, "erkek öğrencilerini elleyen" yaşlı öğretmenin nispeten "iyi" gösterilmek istendiğinden; oysa davranışlarının onları "rüşvetçi ve kendini kandıran" kişiler olarak gösterdiğinden şikâyet eder. Böyle yaşlı insanların genç kurbanlarına "sezdirmeden yaklaşma"larını seyretmekte, eleştirmenin "önemli bir iğrenme faktörü" olarak tabir ettiği şey vardır. Fakat der, bu karakterleri gerçekte oldukları gibi avcılar olarak resmetmek yerine, film yapımcıları bu tip davranışlara sempati duymamızı, hatta onları alkışlamamızı ister gibidirler. *Tarih Öğrencileri*'yle ilgili sorun, filmin, "şehvet düşkünü kahramana, tıpkı filmin yaratıcılarının yaptığı gibi izleyicilerin de tamamen kucak açacağını varsaymasıdır."[26]

Başka bir deyişle, sanatçılar bizden takdir edemeyeceğimiz karakterleri anlamamızı istememelidirler; en azından onları tamamen ve kuşkuya yer bırakmayacak şekilde mâhkum edene kadar. "İğrenme faktörü"nü hissedebilecek olmamız ve hayatı aynı anda bu iki yaşlı ve şehvet düşkünü adamın gözünden görebileceğimiz fikri ve kendimiz olmaktan çıkıp gündelik deneyimimizin dışındaki âlemlere taşınmamız, kendine has, anlayış uyandıran ve ahlaki bir eğitim olabilir. Bununla ilgili olarak eleştirmenin tek söyleyebileceği şey, yetmiş yaşına geldiğinde kendisinin bağışlayıcılıktan bu denli uzak olma ihtimalinin zayıf olduğudur. Ancak bu makalede berbat bir şey yoktur. "Sevilmeyen karakterler" hakkındaki tüm o şikâyetleriyle Amazon.com'daki binlerce sayıdaki saçma sapan "okur yorumu"na bir göz atmak, iyiliği vaaz etme bulaşıcı hastalığını doğrular.

65

Diğer taraftan, karaktere zerre kadar inanmayanlardan bazılarının, karakter diye bir şeyin dahi pek olmadığını söylediğini duyuyoruz. Romancı ve eleştirmen William Gass, Henry James'in *The Awkward Age* adlı romanın aşağıdaki bölümüne ilişkin yorumda bulunmuştur: "Çok kel olmasa kızıl saçlı olabilecek olan Bay Cashmore monokl takmıştı ve yalnızca uzun üstdudağı gözüküyordu; şişman ve kaygısızdı. Küçük hırçın hareketleri ve içten nidalarıyla, tipinin genel özelliklerini sergilemiyordu." Bununla ilgili olarak Gass şöyle der:

26. Caryn James, "December and May: Desire vs Ick Factor" [Kasım ve Mayıs: Arzu ve İğrenme Faktörü], *New York Times*, 15 Ocak 2007.

> Buna ek olarak Bay Cashmore ile ilgili bir dizi başka cümle kurabiliriz. Sorun şudur: Bay Cashmore nedir? İşte benim yanıtım: Bay Cashmore (1) bir gürültüdür, (2) bir özel isimdir, (3) karmaşık bir düşünceler sistemidir, (4) denetleyen bir algıdır, (5) sözlü bir organizasyon aracıdır, (6) sahte bir değinme biçimidir, (7) bir sözel enerji kaynağıdır. O, bir algı nesnesi değildir ve insanlar için uygun olan her ne varsa onun için doğru bir biçimde söylenemez.[27]

Ben bunu düzeltilemez bir biçimde, son derece yanlış buluyorum. Şüphesiz ki, karakterler kelimelerin bir araya getirilmesinden oluşurlar çünkü edebiyat kelimelerin bu şekilde bir araya getirilmesidir. Bu tespit, bize hiçbir şey anlatmaz. Sanki roman, yalnızca kâğıt sayfalardan oluşan bir metin toplamından meydana geliyor diye, hayali bir "dünya"yı gerçekten yaratamayacaktır. Bize James tarafından tanıtılan Bay Cashmore, tam da onunla ilgili bir tasvire bakıyor olduğumuz için bir anda pratikte "bir algı" nesnesi olmuştur. Gass, "İnsanlar için uygun olan her ne varsa onun için doğru bir biçimde söylenemez" der. Fakat James'in yapmış olduğu şey tam olarak budur. Onunla ilgili olarak genellikle gerçek bir insan için söylenen şeyleri söylemiştir. Bize Bay Cashmore'un kel ve kızıl göründüğünü, "hırçın hareketleri"nin büyük nidalarıyla uyumlu olmadığını ("tipinin genel özelliklerini sergilemediğini") anlatmıştır. Şu anda, tabii ki, James'in ilk dokunuşlarında Bay Cashmore henüz yaratılmıştır ve henüz pek bir varlık gösterdiği söylenemez. Gass, karakterin cennetten çıkma bekaretini, sonraki zamanlarındaki düşmüş haliyle karıştırır. Yani, şu andaki Bay Cashmore, sokaklarda gördüğümüz binaların tiyatro sahnesini andıran iskeletlerine benzer. Tabii ki, "Bay Cashmore ile ilgili bir dizi başka cümle" varolan cümlelere eklenebilir; çünkü onunla ilgili olarak James tarafından halihazırda pek az söz söylenmiştir. James ne kadar çok boya tatbik ederse karakter o kadar az iğreti gözükecektir. "Kurmacada tasvir yoktur, inşa vardır" der Gass aynı kitabında. Fakat neden yalnızca biri de öteki değil? Bence, karakteri böyle bir aşırılıkla inkâr etmek, temel olarak romanı inkâr etmektir.

66

Fakat tekrar etmek gerekirse, karakter nedir? Niteliklerle çevrelenmiş durumdayım; eğer bir karakterin bilince, aklın kullanımına bağlı gözüktüğünü söylersem, çok az düşünür gibi gözüken, düşünürken çok az gösterilen pek çok harika karakter örneğini kızdırmış olu-

27. *Fiction and the Figures of Life* (1970).

rum (Gatsby, Kaptan Ahab, Becky Sharp, Widmerpool, Jean Brodie). Bu düşüncemi, karakterin en azından temel olarak bir iç yaşamla, içe dönüklükle bağlantılı olduğunu, "içerden" gözüktüğünü tekrar ederek geliştirirsem, birbirine oldukça tezat iki zina yapan karakter örneğini, Anna Karenina ve Effi Briest'i açıklayamam. Bunlardan birincisi, çok fazla düşünür ve hem içerden hem de dışardan görülürken, Theodor Fontane'e ününü kazandıran ikincisi ise, hemen hemen tamamen dışardan görülür, temsil edilen düşünce için çok az alan bırakılmıştır. Yalnızca, Anna'yı daha fazla düşünme edimi içinde görüyoruz diye Anna'nın Effi'den daha canlı olduğunu kimse söyleyemez.

Ana ve yan karakterler –karmaşık ve düz karakterler– arasında bir ayrım yapmaya çalışırsam ve incelik, derinlik ve sayfa üzerinde ayrılan zaman açısından birbirlerinden farklı olduklarını iddia edersem, her ne kadar tabi oldukları iddia edilen karmaşık karakterlerden kısa ömürlü de olsalar, düz karakter olarak tabir edilenlerin bana daha canlı geldiği ve insan yaratıcılığının birer ürünü olarak daha ilginç oldukları sonucuna varmam gerekir.

67

Roman, istisnacılığın büyük ustasıdır; her zaman, etrafım saran kurallardan kurtulur. Roman karakteri de bu istisnailiğin Houdini'sidir. "Roman karakteri" diye bir şey yoktur. Binlerce farklı insan çeşidi vardır; kimisi karmaşık, kimisi düz, kimisi derin, kimisi karikatürvari, kimisi gerçekçi bir şekilde resmedilmiş, kimisi de minör dokunuşlarla yaratılmıştır. Kimileri öyle sağlamdır ki onlar hakkında fikir yürütebiliriz: Hurstwood neden parayı çalar? Isabel Archer, neden Gilbert Osmond'a geri döner? Julien Sorel'in gerçek tutkusu nedir? Neden Kirilov intihar etmek ister? Bay Biswas ne ister? Tam olarak ya da geleneksel olarak resmedilmiş olmayan çok sayıda canlı ve hayat dolu kurmaca karakteri vardır. Derin gizemlerle karşımıza çıkan, sağlam, on dokuzuncu yüzyıl kurmaca karakteri (Biswas'ı bu grup içinde sayıyorum), karakter yaratımı konusundaki "en iyi", ideal ya da tek yöntem değildir (her ne kadar postmodernizmin büyük lütfunu hak etmese de). Benim kişisel beğenim, boşlukları ve eksikleri bize sataşan, onların derin sığlıklarına batmamız için bizi provoke eden daha kabataslak kurmaca kişiliğe meyleder: Onegin neden önce Tatyana'yı reddeder de sonra Lenski'yi kavga etmek için kışkırtır? Puşkin bize yanıtımızı temellendirmek için hemen hemen hiçbir kanıt sunmaz. Svevo'nun Zeno'su deli midir? Hamsun'm *Açlık*'ındaki anla-

tıcı deli midir? Olaylara dair elimizde yalnızca onların güvenilmez anlatıları vardır.

68

Belki de karakterin ne olduğundan emin olmadığım için *Pnin* gibi, Muriel Spark'ın romanı *The Prime of Miss Jean Brodie* gibi ya da José Saramago'nun romanı *Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl* ya da Roberto Bolaño'nun *Vahşi Hafiyeler*'i gibi aynı anda hem gerçek hem de gerçekdışı olan kahramanlarla karşı karşıya geldiğimiz postmodern romanları özellikle etkileyici buluyorum. Bu romanların her birinde yazar, romanlara adını veren kahramanların kurmaca karakteri üzerine düşünmemizi ister. Okurda bu kurmaca karakterlerini aslında yazar için "gerçek" kılma isteği yaratan şeyin, tam da bu düşünce olması hoş bir paradokstur: "Bunların yalnızca kurmaca olduğunu biliyorum. Ama onları ancak gerçek muamelesi yaparak *tanıyabilirim*." Örneğin, *Pnin*'in işleyişi böyledir. Güvenilmez bir anlatıcı, Profesör Pnin'in kelimenin her iki anlamıyla da "bir karakter" olduğunda ısrar eder: hem bir tip (soytarı, acayip davranışlı göçmen), hem de bir kurmaca karakteri, yani yazarın fantezisidir. Yine de sırf yazarın deli ve budala tasarrufu karşısındaki lütufkârlığından hoşlanmadığımız için bu "tip"in arkasında bütünlüğü ve karmaşıklığı içinde "bilmeye" değer, gerçek bir Pnin olduğunda ısrar ederiz. Nabokov'un romanı içimizde gerçek bir Profesör Pnin için, otoriter ve kötü niyetli anlatıcının sahte kurmacasına karşı duran bir biçimde "gerçek bir kurmaca" için bir arzu yaratacak şekilde inşa edilmiştir.

69

José Saramago'nun büyük romanı *Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl*, biraz farklı işlemekle birlikte aynı etkiyi yaratır. *Pnin* gibi, o da gerçek bir kendiliğin ne olduğu konusunda etkileyici bir sorgulamaya dönüşür. Brezilyalı bir doktor olan Ricardo Reis, anayurdu Portekiz'e dönme kararı almış olan soğuk, tutucu bir estettir. 1935'in sonudur ve büyük şair Fernando Pessoa henüz ölmüştür. Kendisi de bir şair olan Reis, Pessoa'nm yasını tutar. Ne yapacağına karar verememektedir. Biraz para biriktirmiştir, bir süreliğine bir otelde kalır ve burada oda hizmetçisiyle bir ilişkisi yaşar. Birçok güzel mısra kaleme alır ve Pessoa'nm hayaleti ziyaretine gelir, sohbet ederler. Saramago, bu konuşmaları mecazi olmayan açık ve doğrudan bir tarzda betimler.

1936 senesinin ilk saatlerinde Reis, Lizbon sokaklarında dolaşır. Gazeteleri okur; Avrupa'nın köpeklerinin ulumasından, İspanya'daki iç savaş ve Franco'nun yükselişinden, Almanya'da Hitler'in, İtalya'da Mussolini'nin ve Portekiz'de faşist diktatör Salazar'ın varlığından dolayı duyduğu kaygı artar. Bu kötü haberlerden uzaklaşmak ister. Doksan yedi yaşındaki John D. Rockfeller'ın öyküsünü; eline her gün doktorların sansüründen geçmiş bir *New York Times* geçmesini ve gazetenin yalnızca iyi haberleri içerecek şekilde değiştirilmiş olmasını şefkatle düşünür. "Dünyanın karşı karşıya kaldığı tehditler güneş gibi evrenseldir fakat Ricardo Reis kendi gölgesine sığınır."

Fakat Ricardo Reis, (David Copperfield ve Emma Bovary gibi) "gerçek" bir kurmaca karakter değildir; artık bu her ne demekse. Gerçek Pessoa'nın kullandığı dört mahlastan biri, kişiliğini kullanarak şiir yazdığı birisidir; Lizbon'da yaşamış, çalışmış ve 1935'te ölmüş olan bir şairdir. Bu kitabın çaktığı kıvılcım, onu bir sanrı gibi gösteren renk ve hassasiyet, iki kez kurmaca olan bir karaktere yatırım yapan Saramago'nun sağlamlığından kaynaklanır: Bu, önce Pessoa'nın, sonra Saramago'nundur. Saramago'ya bizimle zaten bildiğimiz bir şeyi, yani Ricardo Reis'in kurmaca olmasını kullanarak dalga geçme şansı verir. Saramago, buradan yola çıkarak derin ve etkileyici bir şeyler yapar çünkü Ricardo da kendisini bir biçimiyle kurmaca, hiç değilse gölge bir izleyici, her şeyin kıyısındaki bir adam gibi hissetmektedir. Ricardo kendisi için böyle düşünürken biz onun için tuhaf bir şefkat besleriz. Bilmediği bir şeyin farkındadır; yani gerçek olmadığının.

70

Hepimizin, hayat tarafından yaratılan ve kendimiz tarafından yazılan kurmaca karakterler olmamız mümkün müdür? Bu, Saramago'nun sorusu gibi bir şeydir. Saramago'nun bu soruya, her şeyin üst kurmaca özelliğini hatırlatmaktan hoşlanan postmodernistlerin tam tersi bir yönde hareket ederek ulaşmış olması kayda değerdir. Belli bir tür postmodern romancı (John Barth gibi diyelim), bize sürekli olarak ders verir: "Unutmayın, bu karakter yalnızca bir karakter. Onu ben icat ettim." İcat edilmiş bir karakter olmasından başlayarak, Saramago, aynı şüphecilikten geçebilmektedir ama tam tersi yöne, gerçekliğe doğru, en derin sorulara doğru. Saramago aslında şu soruyu sorar: İyi de, "yalnızca bir karakter" *nedir*? Saramago'nun emin olmaması, William Gass'ın şüpheciliğinden daha gerçektir çünkü hayatta hiç kimse

"Ben yokum" demez. Bunun yerine tıpkı Richard gibi şöyle söyleriz: "Var olduğumu zannediyorum."

Saramago'nun romanlarında, tıpkı Ricardo Reis gibi, bir kişilik yalnızca bir gölge olarak varlık gösterebilir. Fakat bu gölge, kişiliğin yokluğu anlamına gelmez; tıpkı güneşin oluşturduğu gölgenin güneşe direkt bakamayacağımız konusunda bizi uyarması gibi, yalnızca zor görünür olduğu, neredeyse görünmez olduğu anlamına gelir. Ricardo Reis soğuktur ve bir hayalet gibidir. Politikanın gerçek ilişkileri içine çekilmek istemez. Avrupa savaşla çalkalanmaktayken, Ricardo son derece rahat bir ortamda, var olup olmadığını merak eder. Şu dizelerle başlayan bir şiir yazar: "Hiçbir şey sayılmayız, anlamsızdan bile azız." Bir diğer şiiri şöyle başlar: "Ellerin bomboş yürü; çünkü erdemlidir dünyanın seyriyle yetinen kişi." Yine de roman, dünyanın seyri bu denli korkunçken dünyayı seyretmekle yetinmenin belki de elle tutulur bir şey olabileceğini söyler.

71

Bu romanın ve Saramago'nun eserlerinin çoğunun sorduğu soru, önemsiz bir "Ricardo var mıdır?" üst kurmaca oyunu değildir. Bu çok daha etkili bir sorudur: "İlişki kurmayı reddettiğimiz halde var olur muyuz?"

72

Bir kurmaca karakterini "sevmek", onu tanıdığını hissetmek ne demektir? Bu nasıl bir bilgidir? Jean Brodie, savaş sonrası Britanya kurmacasındaki en sevilen kurmaca karakterlerinden, hane halkından kabul edilmeye başlanan nadir kişiliklerden biridir. Edinburg'da, Princes Caddesi'nde insanlara mikrofon uzatıp Muriel Spark'ın romanını okumuş olanlara Bayan Brodie hakkında ne "bildiklerini" soracak olsanız, size onun aforizmalarmdan pek çoğunu söyleyebilirler: "Gençliğimin baharındayım", "Sen, *crème de la crème*'sin", "Başımızdakiler cahil, Bay Lloyd" vesaire. Başka bir deyişle, Bayan Brodie pek de bilinmez. Onu ancak genç öğrencilerinin tanıdığı kadar tanırız: bir cümleler toplamı, bir retorik performans, bir öğretmenlik gösterisi olarak. Marcia Blaine Kızlar Okulu'nda, Brodie grubunun her bir üyesi "bir şey"iyle "ünlüdür": Mary Macgregor aptallığıyla, Rose sevişmesiyle. Görünen odur ki, Bayan Brodie de sözleriyle ünlüdür. Bir karakter olarak zayıflığını örtecek daha kalın bir yorum perdesi oluşturma eğilimindeyiz.

Muriel Spark'ın romanlarının hemen hemen hepsi hararetle kurgulanmış ve sonuna kadar aç bırakılmıştır. "Asla özür dileme, asla açıklama yapma" şeklindeki mükemmel kestirme tarzı, kasıtlı bir provokasyon gibi durmaktadır. Onun karakterlerinin hilallerini sağlam yuvarlaklara çevirme zorunluluğu hissederiz. Açıklayıcı veya duygusal olanı geliştirmeyi reddetmesi kimi zaman mizacından kaynaklanmışsa da, aslında ahlaki bir seçimdir. Spark, bir kişi hakkında ne kadar şey bilebileceğimiz konusuyla yakından ilgilidir. Bir karakter hakkında bir romancının, bilgiye en çok kendisi sahipmiş gibi yapan bir romancının ne kadar şey bilebileceği konusuyla yakından ilgilidir. Bayan Brodie'yi bir vecizeler toplamına indirgeyerek, Spark *bizi* Brodie'nin öğrencilerinden biri olmaya zorlar. Romanın ilerleyen bölümlerinde, hiçbir zaman okulu terk edip Bayan Brodie'yle birlikte eve gitmeyiz. Onu hiçbir zaman kendi özelinde, sahne dışında görmeyiz. O her zaman için sahnedeki öğretmendir ve kamusal yüzünü korur. Onda tatmin edilmemiş, umutsuz bir şeyler olduğunu tahmin ederiz; fakat romancı onun iç dünyasına erişimimizi engeller. Brodie gençliğinden epeyce söz eder; ancak onun gençliğine tanık olmayız ve gençliğinden bu kadar çok bahsetmenin belki de tanımı gereği artık genç olmamak anlamına geldiği gibi kötü bir şüphe düşer içimize.

Spark, kurmaca karakterlerini daima acımasız bir şekilde kontrol altında tutar ve burada da bunu gözler önüne serer: Bir dizi "ileri sarma" hareketiyle hikâyesinde gedikler açar ve bu şekilde, hikâyenin kurgusundaki ana olaydan sonra karakterlere ne olduğunu öğreniriz (Bayan Brodie kanserden ölecek, Mary Macgregor yirmi üç yaşındayken bir yangında ölecek, bir diğer öğrenci bir manastıra kapanacak, bir diğerinin sıradan bir evliliği olacak, diğer bir öğrenci ise bir daha hiçbir zaman cebiri ilk keşfettiği zamanki kadar mutlu olamayacaktır). Bu soğukkanlı kehanet bölümleri, bazı okurlara zalimce gelmektedir çünkü çok özet yargılardır bunlar. Fakat etkileyicidirler; çünkü Bayan Brodie'nin hiçbir zaman genç olmadığı fikrini uyandırırlar. Bazı kız öğrenciler için gençlikleri, hiç kimse söylemese de en azından öğretmenlerinin "hayatınızın en güzel günleri" diyerek samimiyetle göklere çıkardığı o günler, çocukluklarında kalmıştır.

Bu ileri sarma hareketleri başka bir etki daha yapar: Bize Muriel Spark'ın, yaratımı üzerinde sonsuz bir kontrol gücü olduğunu hatırlatır. Ve bir de... Bayan Brodie'yi. Bu zalimce otorite, tam da Bayan Brodie'nin en akıllı öğrencisi Sandy Stranger'ın[28] öğretmeninde nefret

28. Sandy *Stranger* [Stranger İngilizce'de "Yabancı" anlamına gelmektedir. (ç.n.)]: Karakterlere alegorik isimler verme geleneğinin bu kadar uzun ömürlü olması şaşırtıcıdır.

ettiği ve en sonunda dile getirdiği şeydir: O bir faşist ve bir İskoç Kalvinisti olarak öğrencilerinin kaderini belirlemekte, onları yapay biçimler almaya zorlamaktadır. Bu, romancının da yaptığı şey midir? Spark'ı ilgilendiren soru budur. Romancı, Tanrı gibi "her şeye kadir" kılan güçler edinmektedir fakat yaratımları hakkında gerçekte ne bilebilir ki? Tabii ki, yalnızca yaşamlarımızın edebi yazarı olan Tanrı gelişimizi ve gidişimizi bilebilir. Ve ahlaki olarak yalnızca Tanrı'nın böyle şeylere karar verme hakkı vardır. Nabokov, karakterlerini serfler ya da satranç taşları gibi ileri sürdüğünü söylerdi. Onun, yazarların şu şekilde ifade etmekten hoşlandığı mecazi cehalet ve yetersizlik için vakti yoktu: "Ne oldu bilmiyorum ama karakterim bir anda benden uzaklaştı ve başına buyruk hareket etti. Benim bununla hiçbir alakam yok."[29] Saçmalık, diyordu Nabokov, eğer karakterimin sokakta karşıdan karşıya geçmesini istersem, karşıya geçer. Onun efendisi benim. Nabokov'un kurmacası da, tıpkı Spark'ınki gibi, bu iktidarın sonuçlarını araştırır: Timofey Pnin, en sonunda, şüphe uyandıracak derecede Nabokov'un kendisini andıran Nabokov'un zorba anlatıcısı tarafından itilip kakılmayı reddeder. Pnin, unutulmaz bir şekilde, anlatıcının (ki Profesör Pnin'in hocalık yapmakta olduğu bölümün başına geçecektir) "altında çalışmayı" reddettiğini söyler. Bu, *The Avutucular* gibi ilk romanlarından, son romanı *The Finishing School*'a kadar Spark'ın baki kalan endişelerinden biridir. Kurmacanm kendi,

---

Bunun sebebi geleneksel olmasının ötesindedir. Bizim adlandırıldığımız şey olduğumuz yönünde gerçek bir inanış mevcuttu. En azından Tanrı'nın Yakup'u İsrail olarak yeniden isimlendirdiği ve bunun Yakup'un Tanrı ile mücadele ettiği anlamına geldiği Eski Ahit'ten bugüne bu böyledir. Tolstoy her zamanki pratikliğiyle *Savaş ve Barış*'ın ilk taslağında Kont Rostov'a kısa yoldan Kont Prostoy adını vermişti; *prostoy* Rusça'da "basit, dürüst" anlamına gelir. *Vanity Fair*'deki Becky Sharp [keskin], *Jane Eyre*'deki Bayan Temple [tapınak], *Saf Bir Yürek*'teki Félicité [mutluluk], Krook [yamuk], Pecksniff [gösterişçi] ve *Brideshead Revisited*'deki (röntgenci anlatıcı *sürer*, talihsiz kahraman *kaçar* ve ardından düşer) Charles Ryder [rider: sürücü] ve Sebastian Flyte [flight: kaçış] gibi pek çok örnek mevcuttur. Kurmaca, böyle numaralara başvurduğu zaman aslında kurmacalığından bir şeyler yitirir. Her şeyden önce, gerçek hayatta insanlar, tekinsiz bir biçimde isimlerinin akla getirdiği şey ya da bu şeyin tam tersi haline gelmezler (yine de tuhaf bir biçimde isimlerinin anlamıyla bir bağları vardır). Wordsworth'un [kelimesine değer], kesinlikle kelimelerine değmektedir. Kierkegaard Danca'da kilise avlusu anlamına gelmektedir. Son dönemdeki Kardinal Sin [günah] Manila başpiskoposuydu. John Wisdom [erdem] isimli saygıdeğer bir filozof, Wittgenstein'in bir öğrencisiydi. Eton College'ın şimdiki öğretim üyelerinden birinin Waugh tarzı bir şekilde adı Hon J. P. Remnant'tır [kalan]. Shakespeare *IV. Henry*'nin Birinci Bölümü'nde bu fikirle oyun oynar. Prens Hal, ödlek diyerek Falstaff'la dalga geçer: "Ne, Sir John Paunch bir ödlek mi?" Şişman şövalye ise şu şekilde yanıt verir: "Evet, ben dedeniz John of Gaunt [sıska] değilim ama bir korkak da değilim, Hal." Muriel Spark'ın *The Prime of Miss Jean Brodie*'de buna verdiği zekice yanıt, kötü bir müdireyi tanıttığı bölümdedir: "Sıska bir kadındı; hatta, Batı Adaları'ndan bir Bayan Gaunt'tu."

29. Derler ki, Puşkin, Onegin ve Tatyana için şöyle söylemiş: "Biliyor musunuz? Tatyana'm, Onegin'i reddetti. Bunu ondan hiç beklemezdim."

sorumlulukları, sınırlılıkları ve hatta kurmaca oluşturmanın zorlukları, sınırlılıkları üzerine düşünmek için kurmacayı kullanmıştır.

73

Bu kurmaca özbilinçlilik ve biçimleri koruma kararlılığı, Spark'ın zaman zaman Alain Robbe-Grilllet gibi bir nouveau romancier'e ya da sayfaları okurun isteğine göre dizilmek üzere bir kutunun içinden tek tek çıkan *The Unfortunates*'m İngiliz avangard yazarı B. S. Johnson'a benzemesine neden olmuştur. Johnson'ın biraz daha geleneksel romanı, *Christie Malry's Own Double-Entry* çok komiktir ve şaşırtıcı üstkurmaca özbilinçlilik örnekleriyle doludur. Christie'nin annesi şöyle şeyler söyler: "Oğlum, bu romanın amaçları uğruna son on sekiz yıl beş aydır senin annen oldum..." Annesinin cenazesinde ise "Christie yas tutan tek kişiydi çünkü akraba ekonomisi, (pek çok şeyin yanı sıra) romanın özelliklerinden biriydi". Nabokov ve Spark gibi B. S. Johnson da her şeye kadir Tanrı yazar ile "satranç taşları"nı dilediği gibi oynatabilen her şeye kadir romancı arasındaki kıyaslamayı fark etmiştir. Bir yerde, Christie'nin annesi, Âdem ile Havva'nın nasıl ilk kez ağaçtan meyveyi yediğini anlatır. Tabii ki, der, bütün hikâye abestir; çünkü Tanrı her şeye kadir olduğu için, olayları istediği zaman durdurabilirdi. "Ama hayır. Tanrı tüm bunları yol alırken uydurmayı sever, tıpkı belli bir tür romancı gibi..."

Fakat Johnson ve Spark arasındaki fark öğreticidir de. Johnson bu sorularla oyun oynar; ancak Spark, Nabokov ya da Saramago gibi sonunda bu soruların içine girmez. Sonunda, bu yazarlarda hissettiğimiz türden bir sorgulama basıncına rastlamayız. Johnson, üst üste ve oldukça eğlenceli bir biçimde şu üstkurmaca soruyu sormaktan memnuniyet duyar: "Christie var mıdır?" Fakat şu metafizik soruyu sormaz: "Christie nasıl vardır?" Ki aslında soru şudur: "Biz nasıl var oluruz?" Bu romandaki postmodern hafiflik atmosferinin sebebi, Johnson'm ciddi bir biçimde şüpheci olamamasıdır. Çünkü hiçbir zaman ciddi bir biçimde olumlayıcı da olamaz (olumlamayı çarpıtarak şüpheciliğe ulaştığını gördüğümüz Saramago'nun tersine). Jean Brodie, onu bir kart destesi gibi karıştırılmış birkaç sahne içinde görsek dahi, Spark için vardır, metafizik bir varoluşa sahiptir ve bizim için de vardır. Bu nedenle, "Jean Brodie kimdi? Onu kim tanıyordu?" soruları güce ve etkiye sahiptir. Fakat Johnson için aslında Christie Malry yoktur. O, daha inanılmadan inkâr edilmiştir. [30]

30. Philip Roth'un *Counterlife*'ı, ihtiyaç duyduğu şeyleri, farklı yaşama ve yaşamı anlatma yöntemleri üzerine ağırbaşlı ve temelinde metafizik bir tartışma başlatma amacım taşıyan

Jean Brodie'yi Dorothea Brooke'u bildiğimiz kadar derinden bilebileceğimizi, boşlukların sağlamlık kadar, karakter yaratmanın bir bilme biçimi olarak varlık kadar derin olduğunu, Spark'ın, Saramago'nun ve Nabokov'un karakterlerinin bizleri James ve Eliot'un karakterleri kadar etkileyebileceğini iddia etmek, William Gass'ın şüpheciliğine hiç yer bırakmamaktır. Bu karakterlerin tümünde aynı oranda "derinlik" yoktur; ancak hepsi de Gass'm deyimiyle algı nesneleridir, kelimelerden fazlasına sahiptirler (yine de tabii ki kelimelerden *oluşurlar*) ve insanlar için geçerli olabilecek sözler onlar için de söylenebilir. "Gerçek"tirler (gerçeklikleri vardır) ama farklı yönlerden. Bu gerçeklik seviyesi yazardan yazara farklılık gösterir. Bir karakterin kendi derinlik ya da gerçeklik seviyesine duyduğumuz açlık, her bir yazar tarafından yönlendirilir ve her bir kitabın kendi içindeki geleneklere uyum sağlar. Bu sayede bir gün W. G. Sebald'ı, bir gün Woolf'u, ertesi gün Philip Roth'u okuyabiliriz ve her birinin bir diğerine benzemesini beklemeyiz. Sebald'ı bize "derin" ya da "çok boyutlu" karakterler ya da Woolf'u Dickens gibi yeterli sayıda cazip, sağlam yan karakterler sunmamakla itham etmek bariz biçimde kategorik bir hata olur. Bence romanlar, karakterleri yeterince canlı ya da derin olmadığında değil, söz konusu roman kendi geleneklerine nasıl uyum sağlanacağını öğretemediğinde, kendi karakterleri, kendi gerçeklik seviyesine yönelik belli bir açlık yaratamadığında başarısız olur. Böyle durumlarda, iştahımız bir anda kesiliverir ve elimizde olandan daha fazlası iştahımızı kabartır ve bize yeterince vermediği için yazarı suçlarız. Karakterlerin yeterince canlı, çok boyutlu ya da özgür olmamasından şikâyet ederiz. Yine de bizi bu şekilde hayal kırıklığına uğrattıkları için, hiç de özel olarak on dokuzuncu yüzyıl tarzında, sağlam, eski moda karakterler yaratmakla ilgilenmeyen Sebald, Woolf ya da Roth'u suçlamayı aklımızdan geçirmeyiz. Bunun sebebi, kendi gelenekleri, kendi kapsamlı sınırlılıkları içinde, bize verdikleriyle yetinmemiz yönünde bizi çok güzel bir biçimde yönlendirmeleridir.

üstkurmaca oyunlardan alan bir diğer roman örneğidir. Gabriel Josipovici, *On Trust* adlı kitabında aynı ruhla Beckett'i tartışır (2000). Foucault'nun, yazarın ölümünün bir kanıtı olarak, *İsimsiz*'den alıntılar yapmaktan hoşlandığını belirtir: "Kimin konuştuğunun bir önemi yok, der biri, kimin konuştuğunun bir önemi yok" diye yazmıştı Beckett. Josipovici, Foucault'nun "bunu söyleyenin Beckett değil, karakterlerinden biri" olduğunu unuttuğu yorumunu yapar: "Bu karakterle ilgili mesele, onun sürekli olarak biçare bir biçimde kimin konuştuğunu keşfetme derdinde olması, kendisinin bir dizi kelimeden fazlası olduğunu ortaya koymak ve 'der biri'den bir 'ben' çıkarma peşinde olmasıdır."

75

Geleneksel gerçekçi bir yaklaşımla, "sağlam bir biçimde hayata geçirilmiş" karakterler bile, onlara daha uzun baktığımızda daha az sağlam görünür. "Negatif yetenek" açısından zenginlik gösteren ve kasıtlı olmamakla beraber kendilerine hiç benzemeyen çok sayıda insan yaratan Tolstoy, Trollope, Balzac, Dickens ya da Shakespeare gibi oyun yazarları ile bu konuyla daha az ilgilenen ya da belki de bu açıdan daha az yetenekli olan ancak yine de kişilik konusuyla yakından ilgilenen James, Flaubert, Lawrence, hatta Woolf, Musil, Bellow, Michel Houellebecq, Philip Roth arasında temel bir fark olduğunu düşünüyorum. Bellow'un Dickens tarzı canlı, kıpır kıpır karakterleri olduğu halde ve Bellow'un kendisi de estetik ve felsefi olarak "birey"le ilgili olduğu halde, kimse ondan, büyük bir kurmaca kişilik yaratıcısı diye bahsetmedi. Hiçbir zaman ortalıkta "Augie March ya da Charlie Citrine ne yapardı?" diye dolaşmadık.[31] Iris Murdoch, bu ikinci kategorinin en sağlam üyesidir çünkü tüm hayatını birinci kategoriye girmek için harcamıştır. Edebi ve felsefi eleştirisinde, bağımsız ve özgür karakterler yaratmanın büyük bir romancı olmanın işareti olduğunun tekrar tekrar altını çizmiştir. Yine de kendi karakterlerinin hiçbir zaman böyle bir özgürlüğü olmamıştır. Bunu o da bilir: "İnsan ne kadar da çabuk anlıyor: Her ne kadar kişi, en genel anlamda öteki insanlara ilgi de duysa, bu ilgi, kişinin kendisi olmayan bir karakter yaratması için gereken bilgiye sahip olmasını hiçbir biçimde sağlamıyor. Bana öyle geliyor ki, kişinin buradaki başarısızlığını, ruhsal bir tür başarısızlık olarak görmemesi imkânsız."[32]

76

Fakat Murdoch kendisine karşı çok acımasızdır. Karakterleri temelde birbirine benzeyen ya da onu yaratan yazara benzeyen onlarca yazar vardır; ancak bu yazarların eserlerinden öyle bir canlılık taşar ki, özgür olmadıklarını söylemek zordur. *Gökkuşağı*'nda, kulağa birbirine benzer gelmeyen ve son kertede D. H. Lawrence'a benzer gelmeyen iki karakter var mıdır? Tom Brangwen, Will, Anna, Ursula ve hatta Lydia; hepsi de bir Lawrence temasının çeşitlemeleridir. Aralarındaki anlayış ve eğitim farkına rağmen, tümünün iç dünyası aynı şekilde çalkalanır. Nadiren de olsa konuştuklarında, kulağa aynı gelir-

31. Frederic Exley'in tek iyi romanı *A Fan's Notes*'un Augie örneğine açık bir şekilde başvuran kahramanı ve anlatıcısı buna bir istisnadır.

32. "The Sublime and the Beautiful Revisited", *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature* (1997) içinde.

ler. Yine de dikkat çekici iç dünyaları vardır ve insan, ruh haline dönük bu sorgulamanın romancının kendisi için ne kadar önemli olduğunu hisseder. Bir şekilde, sahneler; karı-koca savaşları, iki karşıt ve birbirine yakın egonun çarpışması, karakterlerin kendilerinden daha bireyleşmiştir: Will ve Anna'nın, hasat zamanı ay ışığı altında mısır demetlerini istiflemesi; evliliğin esriklik içinde geçen ilk aylarının anlatıldığı "Anna Victrix" başlıklı bölümde, Will ve Anna'nm cinsel birleşmelerinin yüceliğini keşfetmeleri, paylaştıkları tutkunun yanında dünyanın önemsiz olduğunu fark etmeleri; tıpkı bir zamanlar Davut'un Tanrı'nm huzurunda yaptığı gibi hamile Anna'nm, Will'in kıskanç bakışları altında yatak odasında çırılçıplak dans etmesi; Lincoln Katedrali'ne gerçekleştirilen ziyarete ayrılan bölüm; Tom Brangwen'i öldüren büyük sel; Ursula ve Skrebensky'nin ayın altında öpüşmesi; Ilkeston'da bulunan baskıcı okuldaki Ursula; Skrebensky ve Ursula'nın Londra ve Paris'e kaçması; Londra'da bir otel odasında Ursula'nın Skrebensky'yi banyo yaparken seyretmesi: "Dalyan gibiydi; Ursula onu bedeninde bir gram fazlalık bulunmayan mükemmel, temiz, düzgün hatlı bir genç olarak görüyordu."

Aynı şekilde, James'in karakterleri de, çoğu zaman, bağımsız bir canlılığı olan yazınsal yaratımlar olarak ikna edici gözükmezler. Onları canlı kılan, James'in onlara olan ilgisi ve onların çamuruna, araştırıp inceleyen dokunuşlarıyla biçim vermesidir. Onlar, insan enerjisinin alanlarıdır; James'in onlar için duyduğu pürtelaş endişeyle çalkalanırlar. *Bir Kadının Portresi*'ni ele alalım. Isabel Archer'ın, tam olarak *Middiemarch*'taki Dorothea Brooke gibi bir kahramanda mevcut olan berraklığa, hatta derinliğe sahip olduğunu iddia etmek oldukça zordur.

Bence bu James tarafından kasten yapılmıştır. Roman, olağandışı bir bükülmezlik ve kendine güvenle başlar: Üç adam oturmuş, bir yandan şaka yollu muhabbet ederken diğer yandan çaylarını içmekte ve ev sahibinin yeğeninin gelmesini beklemektedir. Bu hanımdan bahsederler. O saatlerde gelmek üzere değil midir? Acaba güzel midir? Belki de adamlardan biri onunla evlenecektir? Sonra, ikinci bölümün en başında, genç kadın lütfedip gelir. Eğer James bir yaratıcı yazarlık dersinde atölye çalışması yapıyor olsaydı, bu seri acemiliğinden ötürü eleştirilir, adamların çay içtiği bölümle kadının geldiği bölüm arasına natüralist bir bölüm eklemesi ve sahneyi daha az romansal, daha az pratik göstermesi gerekirdi. Fakat James'in varmak istediği nokta, bu adamların ve onlardan yola çıkarak biz okurların bir *kahramanın* gelişini bekliyor olduğumuzu göstermektir ve tabii ki onu bize sunmak için yazar devreye girecektir. James böylelikle, sonraki kırk kadar

sayfa boyunca bizlere Isabel hakkında, çoğu birbiriyle çelişik yorumlarla dolu koca bir tabak sunmaya girişir. Bunlar bize yazar tarafından eksiksiz bir yorumlayıcı tarzla sunulur. Isabel harikadır ama belki de yalnızca kırsal Albany standartlarına göre. Isabel özgürlük ister ama aslında özgürlükten korkar. Isabel acı çekmek ister ama aslında acıya inanmaz. Egoisttir ama kendi gururunu kırmak en sevdiği şeydir vesaire. Bu aslında bir önermeler karmaşasıdır ve Isabel'i dramatik olarak sunmak adına pek bir çaba gösterilmez. Bu bir deneme, karakter üzerine bir denemedir. Ve çoğu zaman James, gösteren değil, anlatan kişidir.

77

James, aslında henüz karakterini biçimlendirmediğini, onun hâlâ nispeten bir biçimden yoksun olduğunu, onun bir Amerikan boşluğu olduğunu ve *romanın*, iyi veya kötü, onu biçimlendireceğini, Avrupa'nın onu bir biçime sokacağını, tıpkı bu üç bekleyen, izleyen adamın onu biçimlendireceği gibi, biz okurların da onu biçimlendireceğimizi söylemektedir. Onlar ve biz bir tür antik Yunan korosuyuzdur ve onun her bir hareketini gözleriz. Adamlardan ikisi, Lord Warburton ve Ralph Touchett, hayatlarını onu izlemeye adayacaktır. James sorar: Peki ya zavallı Isabel'in kendisi için yazdığı öykü ne olacaktır? Bunun ne kadarını kendisi yazacaktır, ne kadarı onun adına başkaları tarafından yazılacaktır? Ve sonunda Isabel'in neye benzediğini bilecek miyizdir; yoksa yalnızca bir kadının portresine mi bakmışızdır?

Yani edebi karakterin enerjisi; dramatik aksiyon, romansal tutarlık, hatta –bırakın hoşlanılabilirliği– yalın inandırıcılık ile fazlaca ilgili değil, daha geniş bir felsefi ve metafizik manada, bir karakterin hareketlerinin oldukça *önemli* olduğunu, çok derin şeylerin söz konusu olduğunu, yazarın o karakterin yüzü üzerine, Tanrı'nın suların yüzeyi üzerine kara kara düşündüğü gibi düşünmekte olduğunu fark etmemizle daha çok ilgilidir. Okur, onun tam olarak neye benzediğini bilmese de, bu şekilde zihninde "Isabel Archer" karakterini canlandırabilir. Tıpkı muğlak bir öneme sahip olan bir günü hatırlamamız gibi onu hatırlarız. Burada önemli bir şey hayata geçirilmiştir.

78

Forster, *Roman Sanatı*'nda, tek, temel bir özellik atfedilen ve roman boyunca karakter her göründüğünde bu özelliği değişmeksizin

tekrarlanan karakterler için şimdi ünlü olan "düz" ifadesini kullanmıştır. Bu tip karakterlerin çoğunlukla meşhur bir sözü, bir deyimi, bir anahtar kelimesi olur. *David Copperfield*'daki Bayan Micawber şu sözü tekrarlamaktan hoşlanır: "Bay Micawber'ı asla terk etmeyeceğim." Terk etmeyeceğini söyler ve terk etmez. Forster, düz karakterler konusunda genellikle züppedir ve onların seviyesini aşağıya çekmek ister. En üst kategoriyi, daha karmaşık ya da daha ayrıntılı karakterlere ayırır. Düz karakterlerin trajik olamayacağını, komik olmaları gerektiğini iddia eder. Karmaşık karakterler ise her sahneye çıkışlarında bizi "şaşırtırlar"; uyduruk bir teatrallikleri yoktur. Konuşma esnasında diğer karakterlerle iyi bir uyum yakalarlar ve "öyle gözükmemekle birlikte birbirlerini ilerletirler." Düz karakterler bizi şaşırtamazlar ve genellikle tekdüze bir biçimde histriyonik olurlar. Forster, çağdaş bir romancının ünlü bir romanından bahseder. Bu romanda, düz bir karakter olan ana karakter, sürekli şöyle diyen bir çiftçidir: "Şu karaçalıları ayıklayacağım." Fakat der Forster, çiftçinin tutarlılığından öyle çok sıkılırız ki, ayıklayıp ayıklamaması umurumuzda bile olmaz. Bayan Micawber'ın onu kurtaran komik bir hafifliği vardır ve bu sayede benzer bir şekilde tutarlı olsa dahi, benzer bir donukluktan kurtulur.

Peki, bu doğru mudur? Tabii ki, gördüğümüz zaman bir karikatürü tanırız ve karikatürler genellikle ilginç değildir. (Fakat bu, kimi zaman romancının konuya sadık kalma biçimi de olabilir...) Fakat eğer düzlükten kastımız bir karakterse ve bu her zaman olmasa da çoğu zaman bir yan karakterse, her zaman olmasa da çoğu zaman bu karakter komikse, temel bir insan gerçekliğini veya özelliğini aydınlatma işlevi görüyorsa, en ilginç karakterlerin çoğu düzdür. Karakter yaratımında "karmaşıklık" kavramını yıkmaktan mutluluk duyarım; çünkü bu kavram biz okurlar, romancılar ve eleştirmenlere imkânsız bir ideal yaratarak zulmeder. Kurmacada "karmaşıklık" imkânsızdır; çünkü her ne kadar kendilerince canlı da olsalar, kurmaca karakterler gerçek insanlarla aynı değildirler (gerçi gerçek hayatta da son derece düz olan, hiç de karmaşık gözükmeyen pek çok gerçek insan vardır, ki bu konuya tekrar değineceğim). Önemli olan ustalıktır; analiz, sorgulama, kaygı, hissedilen baskı ustalığıdır ve ustalık için ufak bir noktayı belirtmek yeterlidir. Forster'ın bölümlendirmesi, kısa öykü karşısında romana büyük bir öncelik tanır çünkü öykülerdeki karakterler "karmaşık" hale gelebilmeleri için gereken yeri nadiren bulabilir. Oysa Çehov'un "Öpücük" öyküsündeki askerin bilincine ilişkin, *Vanity Fair*'deki Becky Sharp'ın bilincine ilişkin öğrendiğimden çok

daha fazla şey öğrenirim çünkü Çehov'un askerinin zihnindeki sorgulaması, Thackeray'ın seri canlandırmalarına göre çok daha hassas bir biçimde işler.[33]

İkinci olarak, kurmacadaki canlı karakterlerin çoğu sabit fikirlidir. Hardy'nin *The Mayor of Casterbridge* adlı romanında tek sırrıyla yanıp giden Michael Henchard, *Nostromo*'da yalnızca kendi madenini düşünen Gould vardır. Casaubon da yalnızca o bitmek bilmeyen kitabına odaklanmıştır. Bu insanlar esas olarak düz değil midir? İlk bakışta bizi şaşırtabilirler ama kısa bir süre sonra, merkezi ihtiyaçları onları sarmaladıkça şaşırtmamaya başlarlar. Yine de, Forster'ın tartışmasında ima edildiği şekilde, düz oldukları için daha az canlı, daha az ilginç ya da daha az gerçek yaratımlar haline gelmezler. (Karikatür değildirler; çünkü sabit fikirlilikleri yapısı gereği karikatürümsü değil, ilginçtir; *tutarlı bir biçimde şaşırtıcı* oldukları söylenebilir.)

Forster, Dickens'ın karakterlerinin çoğunun düz olduğu halde, bu minyatürlerin nasıl olup da bir şekilde bizi etkilediğini açıklamaya gayret eder. Dickens'in kendi canlılığının, onları sayfa üzerinde biraz "kıpırdattığını" iddia eder. Fakat bu kıpırdanan düzlük, yalnızca Dickens için değil, karakterlerinin çoğunu bir deyim ve meşhur sözle özdeşleştirmekten hoşlanan Proust için de, bir seviyeye kadar Tolstoy için de, Hardy'nin yan karakterleri için de, Mann'ın yan karakterleri için de (o da karakterlerinin canlılığını garanti altına almak için Proust ve Tolstoy gibi anımsatıcı bir yan tema –sürekli tekrarlanan bir özellik ya da karakteristik– kullanır) ve özellikle Jane Austen için de geçerlidir.

33. Derinliğe, sığlığa, karmaşıklığa, düzlüğe dair uzamsal metaforlar yetersizdir. Mükemmel olmamakla birlikte daha iyi bir ayrım saydamlar (görece daha basit karakterler) ve opaklar (gizemliliğin göreceli dereceleri) arasında yapılabilir. Hamlet'ten Stavrogin'e, W. G. Sebald'ın *Göçmenler*'indeki deneklere kadar insanı harekete geçiren en etkileyici nedenlere dair anlatılardan birçoğu gizem üzerine çalışmalardır. Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (2004) adlı çalışmasında, Shakespeare'in trajedilerinde, "trajik bir olay örgüsünün etkili bir biçimde işlemesi için gerekli olan nedensel açıklama sayısını ve bir karakterin inandırıcı olması için gereken açık psikolojik açıklama" sayısını azalttığını iddia eder: "Shakespeare oyunlarının etkisini sınırsız bir biçimde artırabileceğini fark etmiştir. Eğer anahtar bir açıklayıcı unsur çıkarırsa, seyircide ve kendisinde ilginç derecede tutkulu bir tepki yoğunluğu yaratabileceğini fark etmiştir. Bu sayede, serimlenecek olayın yerine geçecek gerekçeyi, harekete geçiren nedeni ya da etik ilkeyi gizleyebiliyordu. İlke, çözülecek bir bilmece yaratılması değil, stratejik bir opaklık yaratılmasıdır." Neden Lear kızlarını sınar? Neden Hamlet babasının öcünü doğru düzgün alamaz? Neden Iago, Othello'nun hayatını mahveder? Shakespeare'in okuduğu kaynak metinler, her zaman bunlara saydam cevaplar vermiştir (Iago, Desdemona'ya âşıktır; Hamlet Claudius'u öldürmelidir; Lear, Cordelia'mn yaklaşan evliliğinden memnun değildir). Fakat Shakespeare, böyle bir saydamlıkla ilgilenmez. Greenblatt'ın tartışması, aynı zamanda romanın ne şekilde "tamamına ermemiş" hikâyeler lehine olay örgüsünün temeldeki hamlığını bir kenara bıraktığını gösterdiğim 87. Bölüm'e ve romanın Bernard Williams'm etik felsefesindeki karmaşıklık arzusuna muhtemel katkısını tartıştığım 97. Bölüm'e de değer.

Forster, gizemli bir biçimde Austen'ı karmaşık karakter sınıfına sokar ve aslında böyle yaparak düzlük tanımını genişletmesi gerektiğini de göstermiş olur. Austen'a ilişkin dikkat çekici olan şey, kahramanlarının gerçekten gelişme gösterme ve şaşırtma potansiyellerinin bulunmasıdır. Onlar, bir bilinci olan, belli bir düşünce derinliğine sahip yegâne karakterlerdir. Kahramandırlar, kısmen ve bunun *sebebi* kısmen bilinç gizine sahip olmalarıdır. Onların tersine, etraflarındaki yan karakterler, dikkat çekici derecede düzdürler. Yalnızca dışardan görülürler, yalnızca konuşurken kendilerini gösterirler ve onlardan pek az şey beklenir: Bay Collins, Bayan Bates, Bay Woodhouse vesaire. Yan karakterler, teatral taşlamanın belli bir aşamasına aittirler; kahramanlar ise yakın zamanda oluşan, yeni, karmaşık roman türüne.

Örneğin, Shakespeare'in *V. Henry* adlı eserini ele alalım. Eğer insanlardan Kral Herry ile Galli kaptan Fluellen'i Forster kategorilerinden birine dahil etmesini isteseydiniz, size Harry'nin karmaşık, Fluellen'in ise düz olduğunu söylerlerdi. Kralın rolü çoktur fakat Fluellen bir yan roldür. Harry çokça konuşur ve düşünür, tirat atar; soylu, tekin, belagat sahibi ve şaşırtıcıdır. Askerleriyle rahatça konuşabilmek için onların arasında tebdili kıyafet gezer. Kral olmanın ağırlığından şikâyet eder. Fluellen ise tersine, komik bir Galli'dir. Fielding ya da Cervantes'in sıkı bir hicvine girişeceği türden bir bilgiçtir; savaşlar, Büyük İskender, pırasa ve Monmouth üzerine sürekli konuşur durur. Harry bizi nadiren güldürür, Fluellen ise her zaman. Harry karmaşıktır, Fluellen düz. Hangi aktör seçmelerde, kral rolü yerine Fluellen rolünü ister ki? ("Üzgünüm bayım, Bay Branagh* bu rolü çoktan kendisine ayırdı.")

Ancak bu kategoriler kolaylıkla tersten de gidebilir. Bu oyunun Kral Harry'si her iki *IV. Henry* oyunundaki Harry'lerin tersine, daha sıkıcı bir biçimde baştan sona kral gibidir. Belagatlidir (resmi, vatansever ve yüce bir hitabettir bu); fakat belagat sanki ona değil, Shakespeare'e aittir. Kral olmanın ağırlığına dair şikâyetleri biraz formüle edilmiş ve kendine acır bir biçimdedir ve bize onun kendi kişiliğiyle ilgili çok az şey anlatır (genel olarak kendine acıyan bir kişiliği olduğu dışında). Baştan aşağı kamusal bir figürdür. Fluellen ise tersine, canlılığın küçük köpeğidir. Konuşması, Shakespeare'in araya sokuşturduğu "anladın mı" gibi "Gallilikler"e rağmen nev'i şahsına

* Kenneth Branagh: Shakespeare uyarlamalarıyla tanınan İrlandalı oyuncu ve yönetmen. (y.h.n.)

münhasırdır. Bilgiçlik taslayan biridir; ama ilginç bir kişiliktir. Fielding'de, bilgiç bir doktor ya da avukat, bilgiç bir doktor ya da avukat gibi konuşur; bilgiçliği, mesleğiyle profesyonel olarak bağlantılıdır. Fakat Fluellen'in bilgiçliğinde sınırsız ve biraz da umutsuz bir taraf vardır: Neden klasikler, Büyük İskender ve Makedonyalı Philip'e ilişkin bu denli çok şey bilir? Neden kendini ordunun savaş tarihçisi olarak atamıştır? Bizi de şaşırtır. Önce, gevezeliğinin, savaş meydanında cesaretin yerine geçeceğini düşünürüz, Falstaff örneğinde olduğu gibi. Çünkü burada da bir tiple karşı karşıya olduğumuzu zannederiz ve askeri harekatı icra eden değil, ondan söz eden bir tiptir bu. Fakat dokunaklı derecede cesaret ve sadakat sahibi olduğu ortaya çıkar. Tipin terse çevrilmesine bir diğer örnek olarak namusluluğu ise, bir ikiyüzlülükten ibaret değildir. (Yani *yalnızca* namusluluktan söz etmez fakat onunla ilgili çokça konuştuğu da bir gerçektir.) Aynı anda hem dünyanın bilgi ve edebiyatlarının obur bir gezgini, hem de küçük bir Gal yerlisi olan bir adamda etkileyici bir şey vardır. Monmouth'un nasıl antik Makedon kentine benzediği üzerine monologu hem komik, hem de etkileyicidir.

> Söylediğim gibi, kaptan, dünyanın haritalarına bakarsanız göreceksiniz ki, Makedonya ve Monmouth mukayesesinde durumlar, benzerdir, anladın mı? Makedonya'da bir nehir vardır, Monmouth'ta da bir nehir vardır.

Fluellen gibi insanlarla hâlâ karşılaşıyorum. Trende çenesi düşük bir adam memleketinden bahsetmeye başlayıp, "Şu şeylerden bizde de var..." –ki bu bir alışveriş merkezi, opera binası ya da gürültülü bir meyhane olabilir– "...benim kasabamda da var, biliyor musun?" dediğinde, tıpkı Fluellen karakteriyle karşılaştığınızdakine benzer bir şekilde, neşe ve sempati hissine kapılırsınız çünkü bu tür ısrarcı bir taşralılık her zaman için paradoksaldır. Taşralı, seninle iletişim kurmayı aynı anda hem ister hem istemez; aynı anda hem taşralı kalmak ister, hem de seninle arasında bir bağ kurarak taşralılığını yıkmak ister. Bundan dört yüz yıl kadar sonra V. S. Pritchett, "El Arabası" adlı öyküsünde Fluellen'e geri döner. Evans adında Galli bir taksi şoförü, bir hanımın evini boşaltmasına yardım etmektedir. Bir kutunun içinde eski bir şiir kitabı bulur ve bir anda bir öfke patlamasıyla şöyle der: "Herkes bilir ki, Avrupa'da şiiri bulan Gallilerdir."

Aslında, Bay Collins'ten Charles Ryder'm babasına kadar İngiliz romanında sıklıkla karşımıza çıkan düz karakterler, İngiliz ketumluğu ile hoşsohbetliğinin diyalektiği ve İngiliz teatralliği hakkında derin bir şeyler söyler. Bu işin atasının Shakespeare olduğu düşünüldüğünde, İngiliz kurmacasmda kendiliğin bu denli teatral olması şaşırtıcı değildir. Fakat tabii ki, Shakespeare'in pek çok karakteri yalnızca teatral değildir; aynı zamanda kendi kendilerini teatralleştirirler de. İçten içe kendi cesaretlerine ve şöhretlerine ilişkin fantastik, hatta yamılsamalı fikirler beslerler. Lear için, Antonius için, Cleopatra için, II. Richard için, Falstaff için, Othello için (ki ölüm döşeğinde hâlâ izleyicisinden kendi vefatını kayda geçirmelerini istemektedir: "Yazın bunları/Ve deyin ki bir zamanlar Aleppo'da/... Tuttum gırtlağından sünnetli iti/Ve indirdim darbeyi") bu geçerlidir. Bu, aynı zamanda, Launce, Bottom, Bayan Quickly gibi kolaylıkla parlayarak histriyonik komik saçmalığa düşen yan karakterler için de geçerlidir.

Shakespeare'den kendi kendini teatralleştiren, bir bakıma tekbenci sayılabilecek, frapan ama aynı zamanda da özünde biraz sessiz bir tip doğar ve bu tip Fielding, Austen, Dickens, Hardy, Thackeray, Meredith, Wells, Henry Green, Evelyn Waugh, V. S. Pritchett, Muriel Spark, Angus Wilson, Martin Amis, Zadie Smith'de, Monty Python'un o muhteşem pantomimli utanma hallerinde ve Ricky Gervais'in David Brent'inde bulunur. *David Copperfield*'da David'in cenazede giyeceği takım elbisesini almak üzere gittiği terzi olan Bay Ömer, bunun tipik bir örneğidir (David, annesinin cenazesine gitmektedir). Bay Ömer, bir İngiliz tiratçısıdır. David'in acısını yok sayarak utanç duymaksızın sürekli gevezelik eder: "Bana bir top kumaş göstererek bunun en iyi kalite olduğunu ve ebeveynler dışındaki her tür yas için fazla iyi olduğunu söyledi." Ve şunu da ekler: "'Ancak modalar da insanlar gibidir. Gelirler ve kimse ne zaman, niye, nasıl oldu bilmez. Giderler ve kimse ne zaman, niye, nasıl oldu bilmez. Bence her şey hayatta olduğu gibidir, bu noktadan bakacak olursanız.'"

Burada kendilik ve kendiliğin bastırılamazlığı ya da sorumsuzluğu üzerine bir şeyler açığa çıkmaktadır. Bu, diğer türlü düzenli olan ruhlarda ortaya çıkan küçük özgürlük ayaklanmaları, kendilikteki özgürlük çatlağı, ikramiyesi ya da fazlası, kendisine verdiği bahşiştir. Bay Ömer, bu, giysi modalarını ölümlülük biçimlerine benzetmek anlamına gelse dahi *kendisi olmaya* kararlıdır. Yine de kimse Bay Ömer'i "karmaşık" bir karakter olarak adlandırmayı düşünmez. Yalnızca bir an için vardır. Fakat Forster'ın söylediğinin tersine, Bay Ömer bizi

şaşırtma kapasitesine sahiptir. Mesele şu ki, *bizi yalnızca bir defaya mahsus olarak şaşırtmalıdır* ve ardından sahneden çıkıp gidebilir.

Bayan Micawber'ın meşhur sözü, "Asla Bay Micawber'ı terk etmeyeceğim" bize onun nasıl dış görünüşü kurtarmayı başardığına ve nasıl teatral bir kamusal kurmacayı sürdürdüğüne ilişkin bir şeyler söyler. Aslında böylelikle bize *onun* hakkında da bir şeyler söyler. Fakat, "Şu karaçalıları ayıklayacağım" diyen çiftçi, benzer bir biçimde kendisine ilişkin ilginç bir kurmacayı sürdürmez. Yalnızca alışılagelmiş olduğu üzere davranır ve metanet gösterir. Bu nedenle, onun o meşhur lafının ardındaki gerçek kişiliğine ilişkin hiçbir şey öğrenmeyiz. Yalnızca tarımsal amaçlarını dile getirmektedir. Bu nedenle de sıkıcıdır. Bunun "tutarlılık"la hiç ilgisi yoktur. Gerçek hayatta, hepimiz Bayan Micawber gibi, bir tür gösteri icra etmek için tekerlemeler, beylik sözler kullanan ve tekrarlanan el kol hareketleri yapan kişiler tanırız.

81

Cervantes'in, Don Kişot'a seyahatlerinde eşlik etmesi için Sanço Panza'ya ihtiyaç duymasının bir sebebi de şövalyenin yanında konuşabileceği birinin olması gerekliliğidir. Don Kişot, Sanço'yu Dulcinea'yı aramaya gönderdiğinde romanda ilk kez uzun bir süre tek başına kalır ve bugün anladığımız biçimiyle *düşünme* ediminde bulunmaz. Yüksek sesle konuşur, monolog yapar.

Roman tiyatroda başlar; romansal karakter oluşumu ise monolog içe döndüğünde. Buna karşılık, monologun kökeninde dua vardır; bunun örneklerini Yunan tragedyasında, *Odysseia*'mn 5. Kitap'mda, Kitab-ı Mukaddes'teki Mezmurlar Kitabı'nda ya da Samuel 1 ve 2'de Davut'un Tanrı'ya söylediği şarkılarda görebiliriz. Shakespeare'in

kahramanları da, tam olarak dua etmek için olmasa bile, Tanrılara seslenmek için monologu kullanırlar: "Gelin ey ruhlar/Ölümlü düşüncelere bakanlar, burada arındırın beni cinsiyetimden" ya da "Üfle rüzgâr, şişir yanaklarını!" vesaire. Aktör sahnenin ön tarafına gelir ve her biri aynı anda hem yukarıdaki Tanrı hem de koltuğunda oturan bir seyirci olan dinleyicilere aklından geçenleri açar. Charlotte Brontë ve Thomas Hardy gibi on dokuzuncu yüzyıl romancıları da karakterlerini kendi kendilerine konuşurlarken "monolog" halinde göstermeye devam ettiler.

Roman biraz da, karakterin *kimin tarafından görüldüğünü* değiştirerek karakter oluşturma sanatını değiştirmiştir. Bir tesadüfün etkisi altında kalan şu üç adamı düşünün: Eski Ahit'te Kral Davut, Macbeth ve *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov. Davut, çatıda dolanırken Bathseba'yı çırılçıplak güneşlenirken görür ve bir anda şehvet hissiyle kavrulur. Onu kendine sevgili ve eş yapma, işe yaramaz kocasını öldürme kararı, sonunda kendi düşüşüne ve Tanrı tarafından cezalandırılmasına yol açacak bir dizi olayı başlatır. Macbeth, üç cadının kendisine önerdiği kralı öldürme ve yerine geçme fikriyle anında zehirlenir. Açıkça Tanrı tarafından olmasa bile, o da "ilahi adalet" ya da "yeni doğmuş bir bebek kadar çırılçıplak bir acıma duygusu" tarafından cezalandırılır. Shakespeare'in oyunundan etkilenmiş olan bir hikâyede, Raskolnikov da benzer bir biçimde bir fikirle zehirlenir; sefil bir tefeciyi öldürerek sıradan ölümlülük karşısında kendisini Napolyon gibi yüceltebileceğini düşünür. O da, Dostoyevski'nin dediği gibi, "cezasını kabullenmeli" ve Tanrı tarafından hizaya çekilmelidir.

82

Eski Ahit anlatısındaki pek çok vahiy ve anlaşılmazlığa rağmen –Davut'un politik açıkgözlülüğü, Saul'un davranışları karşısında duyduğu acı, Bathseba'nın içinde uyandırdığı şehvet hissi, oğlu Absalom'un ölümü karşısındaki üzüntüsü gibi– Davut kamusal bir karakter olmaya devam eder. Modern anlamda, bir özeli yoktur. Kendi kendine mırıldanmaz, Tanrı ile konuşur ve monologları dualarıdır. Bizim için dışsal biridir çünkü bir anlamda *bizim için var olmaz*, Tanrı için var olur. Tanrı tarafından görülür. Tanrı için saydamdır fakat bizler için opaktır. Opaklığı, E. M. Forster'ın tabirini kullanmak gerekirse, hoş bir şaşırma payı bırakır. Örneğin Davut, Tanrı tarafından lanetlenmiştir. Bunu ona kahin Nathan bildirir ve oğlundan başlayarak tüm Davut soyunun lanetleneceğini söyler. Gerçekten de Davut'un

oğlu, doğumunun hemen ardından ölür. Davut'un yanıtı ise ilginçtir. Çocuğun hastalığı sırasında oruç tutar ve gözyaşı döker. Fakat çocuk ölür ölmez yıkanır, giysilerini değiştirir, Tanrı'ya tapınır ve hizmetkârlarından yiyecek getirmelerini ister. Neden böyle davrandığı sorulduğunda, şöyle yanıtlar: "Çocuk hâlâ hayattayken oruç tuttum ve ağladım çünkü şöyle düşündüm: 'Kim bilir, belki TANRI bana acır da çocuk yaşar.' Şimdi o öldüğüne göre, neden oruç tutayım? Onu tekrar hayata döndürebilir miyim? Ben ona gidiyorum ama o bana geri gelmeyecek" (Samuel 2 12:22-23). Modern İngilizce çevirisini yapan Robert Alter'ın yorumu şudur: "Davut, burada, ne saraylıların ne de hikâyeyi dinleyenlerin öngörebileceği bir biçimde davranıyor."

Davut'un muazzam ve sakin boyun eğişi ("Ben ona gidiyorum ama o bana geri gelmeyecek"), güzel olduğu kadar şaşırtıcıdır da. Davut "ruhen hafif"tir. Tanrı'nın lanetine rağmen, oğlunu kaybetmesine, Absalom'u kaybetmesine rağmen, yatağında huzur içinde ölür ve oğlu Süleyman'a şöyle söyler: "Tüm dünyanın yolundan gidiyorum."

İnsan, Davut'un bizler için opak olduğunu hisseder. Bunun en önemli sebebi, onun gerçek dinleyicisi olan Tanrı için saydam olmasıdır. Kitab-ı Mukaddes yazarına göre, önemli olan Davut'un ruh hali değil, tüm öyküdür, Davut'un yaşam kavisinin bütünüdür. Ve bu öykü, bu kavis, insani olduğu kadar tam olarak insani değildir de. Bunun sebebi, gerekçelendirmenin insani olduğu kadar tanrısal da olmasıdır. Davut'un yaşamı kısmen yaptıklarıyla belirlenir; fakat yaşamının diğer kısmı yukardan, denebilir ki, Tanrı'nın onu cezalandırılmasıyla belirlenir. Bir anlamda, hikâye anlatıcısı, kaderin metnini yazan Tanrı'dır. Bizim modern öznelliği kavradığımız biçimde Davut'un bir zihni yoktur. Bahsedebileceğimiz bir geçmişi, bir hafızası yoktur çünkü burada geçerli olan, asla unutmayan Tanrı'nın hafızasıdır. Bathseba'yı gördüğünde, başına gelen şey bir fikir değildir; en azından neşesiz psikoloğun, İsa'nın, kastettiği anlamda, bir erkeğin bir kadına şehvetle bakmasının bile zina işlemek olduğu anlamda değildir. İsa'nın burada beyan ettiği şey, zihinsel süreçlerin de eylemler kadar önemli olduğudur. Ancak Davut hikâyesinin yazarı için, zihinsel süreç tam da dışarıda bırakılan şeydir; her şey eylemdir: "Ve çatıdan, yıkanan bir kadın gördü ve kadın çok güzeldi. Ve Davut kadını, arkasından birini göndererek soruşturdu ve yolladığı kişi şöyle dedi: 'Bu Eliam'ın kızı Bathseba'dır, Hititli Uriah'ın karısı Bathseba'dır.' Ve Davut haberciler göndererek onu çağırdı ve o geldi ve Davut onunla yattı. O, yıkanıp kirliliğinden yeni arınmıştı, evine döndü. Ve kadın

hamile kaldı..." Davut görür ve eyler. 'Anlatı temel alınacak **olursa**. Davut düşünmez.

83

Macbeth, Tanrı tarafından değil, bizler, yani izleyiciler tarafından görülür. İçine düştüğü ikilemden dolayı acı çekerken dile getirdiği dualarının monolog olduğunu ve zihinsel düşünceye çok yaklaştığını söyleyebilirsiniz. Oyunun güçlü taraflarından biri sahip olduğu ailevi yakınlıkla ilgilidir. Burada Macbeth'lerin evliliğinin korkunç mahremiyetine kulak misafiri olduğumuzu hissederiz. Suçluluk duygusuyla dolup taşan monologlarını saymıyoruz bile. Bazı zamanlarda, sanki oyun kendisinden sıyrılmak ve yeni bir biçime, roman biçimine bürünmek ister. Örneğin Bölüm 3 Sahne 4'teki ziyafette, Macbeth, Banquo'nun hayaletini gördüğünde, Leydi Macbeth iki kez onun üzerine eğilir ve kararlılığını artırmaya çalışır. Karakterlerin, misafirlerinin yanında neredeyse fısıltıyla konuştuğunu hayal etmemiz gerekir. "Ne o, aptallık aklını başından mı aldı?" der Leydi Macbeth. "Burada durduğumdan ne kadar eminsem, onu gördüğümden de o kadar eminim" diye yanıtlar Macbeth. "Saçmalık!" olur eşinin hırçın yanıtı. Bu, sahnede oynandığında her zaman acayip gelir çünkü yanlarındaki lordlar, inandırıcı olmayan bir sahne tarzıyla arka planda fısıldaşmak durumundadır; sanki ne konuşulduğunu duyamamaktadırlar. Evli çift arasındaki konuşmanın mahremiyeti teatral bir zorluk yaratır. Bu, sahnede nasıl gerçekçi bir şekilde olabilir? Böyle anlarda, Shakespeare'in aslında daha çok bir romancı gibi davrandığını düşünüyorum. Tabii ki, sayfa üzerinde böyle anlar, romancının vermek istediği kadar yere sahip olabilir; bu, bakış açısının düzeltilmesiyle ilgili basit bir meseledir. ("Leydi Macbeth hızla rengi atmış lorduna döndü, sivri tırnaklarıyla elini tuttu ve dişlerinin arasından şöyle dedi: 'Ne o, aptallık aklını başından mı aldı?'")

Davut'un hikâyesi hemen hemen tamamen kamusaldır. Macbeth'inki ise kamusallaştırılmış bir mahremiyet örneğidir. Bu mahrem adamın Davut'tan farkı, bir hafıza sahibi olmasıdır. Macbeth'i yalnız bırakmayan şey, hafıza, yani "beynin muhafazası"dır. "Akılsız beynime kazınmıştı /Unutulmuş olanlar" der Macbeth acınası bir biçimde. Oyun, aslında De Quincey'nin *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları* adlı yapıtındaki korkutucu, pre-Freudçu ikaza biçim verir: "Unutmak diye bir şey yoktur." Yani, Macbeth'lerin üzerindeki gerçek lanet, cadılar ve hayalet düzeneğine rağmen teolojik değil, "beynin yazılı sorunları" olarak zihinseldir. Yani, bir karakterin düşüncesi *retrospektif*

olabilir; tüm hayatı kapsayacak şekilde şimdi ile geçmiş arasında ileri geri hareket edebilir:

> Yeterince yaşadım. Yaşam tarzım
> Dönüştü kuru, sararmış bir yaprağa
> Ve ihtiyarlık yıllarıyla birlikte gelen
> Onur, sevgi, itaat ve onlarca dost
> Sahibi olmayı beklememeliyim...

84

Eğer Macbeth'in hikâyesi bir tür kamusallaştırılmış mahremiyet ise, Raskolnikov'un hikâyesi bir irdelenmiş mahremiyet örneğidir. Tanrı hâlâ vardır fakat Raskolnikov'u izlememektedir. En azından romanın sonunda Raskolnikov İsa'yı kabul edene kadar bu böyledir. O ana kadar Raskolnikov, biz okurlar tarafından izlenir. Bununla tiyatro arasındaki can alıcı fark, bizim görünmez olmamızdır. Davut'un hikâyesinde, izleyici pek çok önemli açıdan konuyla alakasızdır. Macbeth'inkinde izleyici görünür ama sessizdir. Burada monologun verdiği his, yalnızca bir izleyiciye hitap edilmesi değil, cevap vermeyecek bir muhatap olarak izleyiciyle, yani bizimle konuşulmasıdır ve bu, engellenmiş bir diyalogdur. Raskolnikov'un hikâyesinde, izleyici görünmezdir fakat her şeyi görür. Bu nedenle de okur, Davut'un Tanrı'sı ve Macbeth'in izleyicisi yerine geçer.

85

Bu devasa değişimin sonuçları nedir? Bariz bir sonucu, monologun seslendirilmesinin gerekmemesi ve gerçek zihinsel konuşmaya daha çok yaklaşabilmesidir. Kahraman, monologda aranan belagatin baskısından kurtulmuştur; artık sıradan bir adamdır. (Bu, tam da Raskolnikov'un tahammül edemediği şeydir.) İç monolog tekrarı sessizliği, histeriyi, belirsizliği –zihin tutulmasını– hoş görebilir. Eğer Shakespeare'in karakterleri monolog sırasında çoğunlukla kendi konuşmalarına kulak misafiri oluyor gibi görünüyorsa[34], o halde *biz* de Raskolnikov'a kulak misafiri oluruz. Onun ruhunun bize meyilli olmayan hiçbir tarafı yoktur. Dikkate değer bir diğer şey de Davut'un sözü edilebilecek bir zihni yokken ve Macbeth'in zihni cezalandırılmışken

34. Bu, Harold Bloom'un *The Western Canon* (1994) ve başka birçok yerde belirttiği formülasyonudur.

Raskolnikov'un zihninin, kendi acısının mimarı olmasıdır; kadını öldürme fikri, kendi özgür buluşudur.

Görünmez izleyicinin yeni dağılımında roman, bilinçdışı gerekçenin büyük analisti olur; çünkü karakter, gerekçelerini dillendirme zorunluluğundan kurtarılmıştır. Okur, yorumcu olur ve *gerçek* gerekçeyi bulmak için satır aralarını okur. Diğer taraftan, görünür bir izleyicinin olmaması, Macbeth'ler gibi soylu kişilere garip gelebilecek bir biçimde, sıradan insanlara bir izleyici aratır gibi görünmektedir. *Suç ve Ceza*'daki karakterlerin pek çoğu, kendini aslında kişiliklerinin bir versiyonunu sahneye koydukları korkunç pantomimler ve melodramlar icra etmek zorunda hisseder gibi görünmektedir. Davut ve Macbeth eylem adamlarıdır; doğaları gereği dramatik olduklarını düşünebilirsiniz (izleyicilerinin kim olduğunu bilirler). Oysa Raskolnikov, yapay bir biçimde teatraldir ya da daha iyisi, histriyoniktir. İlgi ister; umutsuz derecede dengesiz ve sahtedir. Bir an için saklanırken, bir saniye sonrasında itiraf eder; bir sahnede mağrurken, bir sonraki sahnede kendini aşağılar. Romanda, başka herhangi bir edebi türün izin vermediği ölçüde kendiliği görürüz. Ancak görünmez derecede irdelenmiş olmasının kendiliği delirttiğini iddia etmek abartı olmayacaktır.

86

Roman, bir olay örgüsü betimleme yeteneğinde ve bize psikolojik motivasyonu takip ettirmede şaşırtıcı bir teknik ilerleme kaydetmiştir. Osip Mandelstam, "Romanın Sonu" adlı makalesinde, "Roman, fazlasıyla uzun bir süre boyunca okurda bireyin kaderine ilişkin bir merak uyandıran sanat dalı olacak bir biçimde mükemmelleştirilmiş ve güçlendirilmiştir" iddiasında bulunur ve bu konuda iki teknik gelişmeyi öne çıkarır:

1. Biyografinin anlamlı bir anlatı veya olay örgüsüne dönüşümü (azizin hayatı, Theophrastus'un ahlak dersi veren taslağı vesaire).
2. "Psikolojik motivasyon."

87

Adam Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* adlı eserinde, nispeten yeni olan roman türünden şikâyet etmiştir: "Romandaki tek fazilet yenilik olduğu için ve bizi okumaya iten tek gerekçe merak olduğu için yazarlarda bu durumu korumaya yönelik bir metot (yani

gerilim) geliştirme ihtiyacı doğmuştur." Bu, gerilimin kafasızlığına karşı, on sekizinci yüzyıl ortalarında gelişen erken bir saldırıdır. Bugünlerde gerilim öyküleri ve ucuz romanlarla ilgili olarak sürekli tekrarlanan şikâyetle aynı türden bir saldırıdır bu.

Fakat roman kısa zaman içinde olay örgüsünün temeldeki toyluğundan, Victor Şklovski'nin "sahte sonlu", "tamama ermemiş" öyküler adını verdiği şey lehine (burada kastettiği ayrı ayrı Çehov ve Flaubert'dir) vazgeçme eğiliminde olduğunu göstermiştir.[35] Özgür karakterler yaratmayı bu kadar çok isterken, pek çok kez başarısız olan Iris Murdoch örneğine dönecek olursak, başarısızlığı psikolojik dikkat ya da metafizik sığlıkla ilgili değil, tersine, Fielding gibi, olay örgüsü yaratmaya aşırı bağlılıktandır. Murdoch'ın olası görünmeyen, melodramatik, zayıf öyküleri hâlâ büyük ölçüde on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl teatralliğine borçludur ve karmaşık ahlaki analizlerinin yükünü taşıyacak olgunluğa sahip değildir.[36]

88

Mandelstam'ın söylediği gibi, romanın kökeninde muhtemelen azizlerin ve kutsal kişilerin dini yaşamları ve biyografileri ve Yunan yazarı Theophrastus'un –cimri, ikiyüzlü, düşkün, aptal âşık vesaire gibi– tipleri anlattığı bir dizi taslağı vardır. (*Don Kişot*'un modern roman türüne ait olmasının bir sebebi de Cervantes'in Galyalı Amadis ve Arthur'un "kutsal" şövalye hikâyelerini gözden düşürmeye kararlı olmasıdır.) Bunlar birbirinden ayrı portreler olduğu için aralarında bir karşıtlık kuramazsınız.

Theophrastus tarzı ve dini eğilim on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca romanda güçlü olmuştur. Bugün ise hâlâ sinemada

35. Shklovsky, *Theory of Prose* içinde, İngilizce'ye çeviren Benjamin Sher, 1990.

36. Bana göre, bu; bir taraftan da, Fielding'in hızlı, kaba güldürüye benzeyen, ışıklı basitliklerine hâlâ âşık olan belli bir tür postmodern romana dair –örneğin Thomas Pynchon'ın *Against the Day*'i– bir zayıflıktır. Pynchon'm pikaresk olay örgüsü birikimine duyduğu sevgiden, bilgiçliği alaya almasından –ki bu da bir tür bilgiçlliktir–, düz karakterlerini bir an için sahnede dans ettirip ardından gözden yitirme alışkanlığından, aptalca isimlere, hilelere, kazalara, kılık değiştirmeye, aptalca hatalara vs dair vodvillere yaraşır zaafı gibi şeylerden daha çok on sekizinci yüzyılı çağrıştıran başka hiçbir şey yoktur. Bu hoş, insanlarla dolu tablolarda insana zevk veren kimi yönler vardır ve kimi bölümlerde muazzam güzelliklere yer verilir; fakat tıpkı kaba güldürüde olduğu gibi, final ciddiyetinin maliyeti yüklüdür: Son tahlilde herkes gerçek kötülükten korunur çünkü hiç kimse gerçek değildir. Kesintisiz hikâye üretimi çarkları öyle çok gürültü yapar ki kimsenin sesi duyulmaz. *Gravity's Rainbow*'da Nazi teğmeni Blicero ya da *Against the Day*'deki acımasız banker Scarsdale Vibe gerçekten korkutucu tiplemeler değildirler; çünkü gerçek değildirler. Fakat Gilbert Osmond, Herr Naphta, Peter Verkhovenski ve Conrad'ın anarşist profesörü hakikaten de çok korkutucudur.

ve ucuz romanlarda kendini gösterir. Kötüler kötü, kahramanlar kahramandır ve iyilerle kötüler birbirlerinden kesin olarak ayrılmış ve tanımlanmıştır. Fielding, Goldsmith, Scott, Dickens ve Waugh'u düşünün. Böyle yazarlarda, karakter aslında sabittir ve önceden belirlenmiş özelliklere sahiptir.

Fakat aynı zamanda, tek bir karakterin içinde iyi ve kötünün savaştığı ve kendiliğin sabit kalmayı reddettiği başka bir tür roman gelişmektedir. Romanın başarılı bir şekilde yapmaya başladığı şey karakterolojik göreliliği araştırmaktır. Buna karşın, özellikle Dostoyevski'nin İngilizce'ye çevrilmeye başlanmasıyla birlikte bu gelenek de, yirminci yüzyıl başındaki İngiliz ve Amerikan romanına etki etmiştir (bundan ilk faydalananlar Lawrence, Conrad, Ford ve Woolf'tur). Bunların tümü de tarihsel olarak, 1760'larda Denis Diderot tarafından yazılan ancak 1784'e kadar yayımlanmayan *Rameau'nun Yeğeni* adlı tek bir olağandışı romanın izini sürmüştür. Bu öfkeli diyalogda (sayfa üzerine bir oyun gibi yerleştirilmiştir), ünlü besteci Jean Phillipe Rameau'nun bilinmeyen bir yeğeni, "Diderot" adlı biriyle kurmaca bir karşılaşmada muhatap olur. Rameau'nun yeğeni, ilk etapta, kolaylıkla seçilebilecek tipik bir Fransız değildir; entelektüel bir alaycı, toplumun içyapısını gören, Luxemburg Bahçeleri'nin Juvenal'idir. Burada Diderot'nun mükemmel katkısı, bu şahsı ünlü besteci amcasına gücenmiş ama bağımlı göstererek durumu karmaşıklaştırmasıdır. Rameau'nun yeğeni, sıkıcı bulduğunu söylediği amcasının müziğini taklit etmek gibi parti numaraları yapar; sahte bir piyanonun başına oturarak ve bir yandan da sürekli yüzünü buruşturup, terleyip, mırıldanarak sahte bir müzik çalar. Çok dengesizdir; Diderot tarafından, aydan aya değişen biri olarak tasvir edilir. Bir kofluğu da vardır çünkü ünlü olmak istemektedir: "Başka birisi olmak isterdim, bir dâhi, büyük bir adam olmak pahasına... Evet, evet, ortalamayım ve öfkeliyim." Amcasının müziğini şimdiye kadar hiç hazin bir biçimde şu cümleyi düşünmeden dinleyemediğini söyler: "İşte bunu asla yapamayacaksın." Kıskançlığını büyütür: "Ben, kimsenin çalmadığı piyano parçaları besteledim. Ama kim bilir, belki de onları çalacak gelecek nesillere benim bestelerim kalacaktır." Raskolnikov'un yapacağı gibi, suçlunun toplumdaki cesur yabancılaşmasına hayrandır.

Muhatabı –Diderot şahsiyeti– toplumda nedensellik ve düzen görür; Rameau ise yalnızca ikiyüzlülük. Diderot şahsiyeti, sürekli "La Bruyère, Molière ve Theophrastus"; sabit, ahlakçı, hicivci karakterleştirmenin didaktik yaratıcılarını okuduğunu söyler. Tam da ondan ki-

birle bahsetmesini bekleyeceğimiz gibi, böyle yazarların kişinin ödevleri, erdem sevgisi, zaaf düşmanlığı hakkında bilgiler öğrettiğini söyler. Rameau'nun yeğeni, bu yazarlardan öğrendiği değerlerin sahtekârlık ve ikiyüzlülük olduğunu söyleyerek şöyle karşılık verir: "*Tartuffe*'u okuduğum zaman kendi kendime şöyle söylüyorum: 'Mümkün mertebe ikiyüzlü ol ama bir ikiyüzlü gibi konuşma. Sana gerekli gözüken zaafları koru fakat seninle alay edilmesine yol açacak tarz ve görünüşten uzak dur.' " (Bu konuşma boyunca Diderot, kendi kitabının üstün geldiği daha basit karakterleştirmeyle ilgili yorum yapar.) Rameau'nun yeğeni bir soytarı, bir şaklabandır; fakat kitabın zenginliği, onun, muhtemelen amcasından daha yetenekli olan kafası karışık bir tür dâhi olabileceği yönündeki ince öneride yatar. Bu karakterden, Stendhal, Dostoyevski, Hamsun, Conrad, Italo Svevo'nun ve Ralph Ellison'ın *Görünmez Adam*'ı ile Thomas Bernhard'ın *Wittgenstein'ın Yeğeni* adlı romanlarındaki psikolojik ihtişam ve keskinliğin büyük bölümü çıkar. *Wittgenstein'ın Yeğeni*'nde, Diderot'nun izindeki Thomas Bernhard, ünlü filozofun yeğeni Paul Wittgenstein'ın amcasından çok daha büyük bir filozof olma ihtimalinden bahseder ve bunun sebebini felsefesini hiçbir zaman yazıya dökmemiş olmasına bağlar.

89

Stendhal'in 1830'da yayımlanan *Kızıl ve Kara*'da bu gelenekle ne ortaya koyduğuna bakın: Julien Sorel, dikkat çekici derecede öngörülemezdir. Diderot'nun Rameau'su gibi, Julien de hiciv niteliğinde bir vurdumduymazlıkla, uygunsuz, menfaatçi davranışlarla ve anlamsız dargınlıklarla dolup taşar. Madam de Rênal'i kendine âşık etmeyi kafasına koymuştur; ancak bu aşkın sebebi doğal bir dürtü değil, bu şekilde toplumu nasıl fethedeceğine ve kendisini önemsiz hissettirmesinin bedelini ona nasıl da ödeteceğine ilişkin kibirli inancıdır: "Julien, kendi kendine şöyle dedi: Bu kadının karakteriyle ilgili ne biliyorum ki? Yalnızca şunu: Gitmeden önce elini tuttum, o ise elini çekti. Bugün ben elimi çekiyorum, o ise elimi tutuyor ve sıkıca bastırıyor. Beni küçümsemiş olmasının bedelini ona ödetmek için iyi bir fırsat geçti elime. Kim bilir kaç âşığı olmuştur. Beni tercih etmesinin muhtemelen kolayca buluşuyor olmamız."[37]

37. Karakterleştirmedeki bu atılımın büyük teknik gelişmelerle el ele gitmesi tesadüf değildir: Stendhal'in gevşek, rahat ve muhabetli yazı tarzı, bilinç akışına oldukça yakın bir iç monolog türünde yazmasına olanak tanır. Romanın sonlarına doğru bu türden bir anlatımın olduğu bir bölüm, hiçbir kesintiye uğramadan dört sayfa boyunca sürer.

Stendhal'in bu karmaşık yaratığa harika katkısı, kendi kendine ne söylerse söylesin, Julien'in aslında Madam de Rênal'a bilinçdışı bir biçimde âşık olduğunu zekice teşhir etmiş olmasıdır. (Bu, Diderot'nun diyalog formunda kolay elde edilebilir olmayan *romansal* psikolojik dehasıdır.) Julien'in portresi, esrarengiz bir erdeme sahiptir; çünkü aslında bencil değil de, daha çok, soyludur. Şiarı, "İnsanların adına hayat dedikleri egoizm çölünde her koyun kendi bacağından asılır", uygun bir Fransız sinizmidir. Fakat aslında bu şekilde yaşayamaz. Bunun için fazla tutkulu, fazla soyludur. Diderot'nun Rameau'su gibi, Tartuffe'e hürmet eder. Ancak Rameau karakterinin yarısı kadar parlak zekâlı ya da her şeye hâkim değildir ve bu, Stendhal'in romana getirdiği büyük bir zenginliktir. Julien korkak bir doğrucu numarası yapar ama aslında yalnızca yeterince akıllı ya da kıvrak olmayan, zeki, iyi eğitim almamış, romantik bir taşralı olarak zihni Napolyonvari, dağınık bir şevkle doludur. Biz okurlar, bunu anlayabiliriz. Algısı bocalar. Görüşü zaman zaman netleşir; fakat genellikle, üst sınıfın kurallarını zannettiği kadar anlayamaz. İkiyüzlülüğünden gurur duyar ancak her zaman bariz ikiyüzlülüğünü saklama ihtiyacı duyacak kadar ikiyüzlü değildir. Her zaman en çok kapaması gereken yerde, insanlara yüreğini açar.

90

Julien, Paris'te patronunun kızına, soylu bir aileden gelen Matilde'e âşık olur. Âşıkların her biri bir diğerinin aşk kölesi olmak ister; ancak ikisi de bunun için fazla gururludur ve aynı anda ikisi de diğerinin efendisi olmak ister. Matilde, Julien'in mağrur ayrıcalıklılığına âşıktır fakat bir hizmetkâr ile evlenmenin kendi konumuna yakışmayacağını düşünür. Julien de onu sever fakat kendisine efendilik taslanmasından korkar. 1840'lardan 1881 yılına kadar yazan ve Fansızca'da da iyi bir okur kitlesine sahip olan Dostoyevski, bu tür gurur ve aşağılanmanın doğasını anlatan daha büyük bir romancı olacaktır. Rousseau'dan Diderot'ya, oradan Dostoyevski'ye doğrudan bir bağlantı vardır.

1864'te yayımlanan *Yeraltından Notlar*'ın ünlü bir sahnesinde, önemsiz ama mağrur bir isyankâr olan anlatıcı, bir tavernada, son derece etkileyici ve çarpıcı görünen bir süvari subayına tesadüf eder. Yolu anlatıcı tarafından kesilen subay, onu fazla önemsemeden kaldırıp kenara çeker ve yolundan uzaklaştırır. Anlatıcının gururu kırılır ve intikam hayallerinden ötürü gözüne uyku girmez. Bu subayın her gün

Nevski muhitinden geçtiğini bilir. Anlatıcı onu takip eder ve belli bir mesafeden izleyerek ona "hayranlık duyar". Onun tam tersi yönünde yürümeye karar verir. İki adam karşı karşıya geldiğinde, anlatıcı kılını bile kıpırdatmayacaktır. Fakat ne zaman bu karşılaşma gerçekleşse, paniğe kapılır ve yoldan çekilmesiyle birlikte subay yanından geçip gider. Geceleri uyanır ve sürekli şu soruyu aklından geçirir: "Neden şaşmaz bir biçimde ilk vazgeçen ben olmak zorundayım? Neden illa ben de o değil?" Sonunda yerinden kıpırdamaz, böylece omuzları birbirine değer ve anlatıcı sevinçten çılgına gider. İtalyan aryaları söyleyerek evine döner ve intikamını aldığını düşünür. Fakat bu tatmin duygusu yalnızca birkaç gün sürer.

Dostoyevski, Nietzsche'nin *hınç* adını verdiği psikolojik kategorinin büyük analisti, hatta bir bakıma mucididir. Dostoyevki, gururun gerçekte aşağılanmaya, nefretin ise gerçekte hastalıklı bir sevgiye ne kadar yakın olduğunu defalarca gösterir. Benzer bir biçimde, Rameau'nun yeğeni, ünlü amcasının varlığına itiraf edemeyeceği oranda bağımlıdır. Aynı şekilde, Julien de Madam de Rênal ve Mathilde'i aynı zamanda hem sever hem de onlardan nefret eder. Nevski anekdotunda, zayıf adam subaydan nefret eder ama aynı zamanda ona "hayrandır" da. Bu, aciz bir bağımlılık örneğidir. Dostoyevski bu psikolojik işkenceye "Yeraltı" adını verecektir. Bunun anlamı, bir tür zehirli, aciz yabancılaşma, kendiliğin kronik bir istikrarsızlığı ve her an kendi zıddına, dalkavukça bir alçalmaya dönüşebilecek olan aşırı bir gururdur.[38]

Kurmacada hiçbir şey, hatta Diderot ve Stendhal'dekiler bile, kişiyi Dostoyevki'nin karakterlerine hazırlayamaz. Örneğin, *Karamazov Kardeşler*'de soytarıya benzeyen Fyodor Pavloviç yerel manastırda yemek salonuna girmek üzeredir. Aziz gibi bir keşişin, Zosima Baba'nın, hücresinde zaten çok kötü davranışlar sergilemiştir. Fyodor, yemek salonunda da rezalet davranışlar sergilemeye karar verir. Neden? Çünkü şöyle düşünür: "Bana öyle geliyor ki, ne zaman bir yere gitsem oradaki herkesten daha düşük bir seviyede oluyorum ve bana şaklaban muamelesi yapıyorlar. O zaman ben de şaklaban rolü-

38. Dostoyevski'nin *hınç* analizinin, bugün kendimizi içinde bulduğumuz belalarla kehanet derecesinde bir ilişkisi olduğu ortaya çıkmıştır. Açıktır ki, terörizm, hıncın zaferidir (bazen haklı bir zaferidir) ve Dostoycvski'nin Rus devrimcileri ile yeraltı adamları, özünde teröristtir. Affedilmeyi hak etmeyecek kadar yumuşak görünen bir toplumdan alacakları ağır bir intikamın hayalini kurarlar. Ve tıpkı *Yeraltından Notlar*'ın anlatıcısının nefret ettiği subaya "hayran olması" gibi, belli bir tür İslami fundamentalizm de, hem Batı sekülerizminden nefret eder hem de ona "hayrandır." Nefret eder; çünkü ona hayrandır. (Dostoyevski'nin psikolojik sisteminde ondan nefret eder; çünkü bir zamanlar ona bir iyilik yapmıştır: Diyelim ki ona ilaç vermiştir ya da binaları uçaklarla vurmak için gereken bilimi sağlamıştır.)

nü oynarım; çünkü hepiniz, istisnasız, benden daha düşük bir seviyedesiniz." Bunu düşündüğü sırada, kendisine bir defasında neden bir adamdan nefret ettiğinin sorulduğunu hatırlar. Şu yanıtı vermiştir: "Bana hiçbir şey yapmadı, doğru; fakat ben bir defasında ona utanmazca, çok kötü bir oyun oynadım ve oyunu oynadığım anda ondan bu yüzden nefret ettim."

91

Dostoyevski karakterlerinin en az üç katmanı bulunmaktadır. Üst katmanda belirtilen gerekçeler vardır: Örneğin, Raskolnikov, yaşlı kadını öldürmesine ilişkin pek çok mazeret sunar. İkinci katmanda, bilinçdışı gerekçe vardır; sevginin nefrete dönüştüğü ve suçluluk duygusunun kendisini zehirli, hastalıklı bir sevgi olarak ifade ettiği tüm o tuhaf tersine çevirmeler buna girer. Böylelikle Raskolnikov'un suçunu polise ve fahişe Sonya'ya itiraf etmek için duyduğu delice ihtiyaç, Freud'un süperegonun hareketiyle ilgili yorumuna işaret eder: "Pek çok suçluda" diye yazar Freud, "özellikle de genç olanlarda, suçtan önce de varolan, bu nedenle de aslında sonuç değil gerekçe olan oldukça güçlü bir suçluluk duygusuna rastlamak mümkündür." Ya da Fyodor Karamazov vakasında ve onun bir zamanlar kötü davranmış olduğu komşusunu cezalandırma arzusunda, komşusuna kötü davranması için, onu, bilinçdışı bir biçimde suçluluk duygusunun yönlendirdiğini söyleyebilirsiniz. Onun bu davranışı, İsrailli psikanalistin, aynı anda hem komik hem de ölümcül derecede ciddi olan nüktesini akla getirir: Almanlar Soykırım'dan ötürü Yahudileri asla affetmeyecektir. Üçüncü ve en alt gerekçe katmanı, açıklamaların ötesindedir ve ancak dini açıdan kavranabilir. Bu karakterler bu şekilde davranırlar çünkü *bilinmek* isterler; bunu bilerek yapmasalar dahi, aşağılık olduklarının açığa çıkmasını isterler, itiraf etmek isterler. Ruhlarının karanlık utancını açığa çıkarmak isterler; bu yüzden de nedenini tam olarak bilmeseler de diğer insanların önünde "rezilce" ve korkunç bir davranış sergilerler. Bu sayede, insanlar onları normalde gözüktüklerinden daha iyi bir biçimde yargılayabilecek, ne denli sefil olduklarını anlayabilecektir.

92

Dostoyevski'nin insan davranışı analizinde derin bir felsefe vardır ve Nietzsche ile Freud onun çalışmalarından etkilenmiştir. (Dosto-

yevski'nin *Ebedi Koca* romanının bir bölümüne "Analiz" adı verilmiştir.) Dostoyevski'nin tüm romanlarının tek bir adla, *Suç ve Ceza* adıyla anılmasının düşünülebileceğini söyleyen Proust, onu belki de itiraf etmek isteyeceğinden daha büyük bir dikkatle incelemiştir. Psikolojik gerekçenin felsefi analizini geliştiren ve çeşitlendiren kişi Proust'tur. Proust'ta, karakterizasyonun ve hatta kurmaca oluşturmanın kendisinin her bir öğesini bulabilirsiniz; bu ikisinin mutlu mesut bir arada yaşadığını, tıpkı tabanı cam bir tekneden balık sürülerini izler gibi görebilirsiniz. Bu şekilde, onun karakterleri bir biçimiyle hem dışardan görülür hem de oldukça içe dönüktür. "Düz" karakterlerdir; fakat Proust tarafından "çok yönlü"ymüşler gibi ele alınırlar. Tabii ki, romanın kapsamı o kadar geniştir ki karakterlerin düzlükleri zamana yayılır ve artık düzlük gibi görünmez. Proust karikatürden korkmaz ve karakterlerini yan temalarla ya da Dickens gibi tekrar eden "özellikler"le "etiketleme"yi çok sever. Bunun Dickens'taki örneği, Marcel'in dedesinin sürekli olarak, "Tetikte ol! Tetikte ol!" demekten hoşlanması ve Bayan Verdurin'in ne zaman müzik çalsa başının ağrımaya başlamasından şikâyet etmesidir. Proust, bu yöntemi, tıpkı en eski romancılar ya da onun dönemine daha yakın olan Dickens, Tolstoy ve Mann'ın yaptığı gibi karakterlerini "düzeltmek" için kullanır.

Ancak onun kurmacası, sabit, Theophrastus tarzı "karakter yaratımı"nın zorbalığına karşı da aynı anda bir isyan başlatır. Combray, herkesin birbirini tanıdığı kapalı bir dünya olarak sunulur. Marcel'in ailesi de, büyük ölçüde dostlarını ve tanıdıklarını yan temalarla "etiketleme" sistemleri sayesinde, insanların neye benzediğine ilişkin fevkalade sağlam bir fikre sahipmiş gibi görülür. Birisi Marcel'in teyzesine köyde az önce bir yabancı gördüğünü haber verdiğinde, teyze, eczacı Camus'ya[39] hizmetçiyi göndererek bu kişinin kim olabileceğini sordurmak ister. Ailenin tanımadığı birisi olması fikri hakaret gibidir. Fakat Proust'un da dediği gibi, "sosyal kişiliğimiz, diğer insanların hakkımızdaki düşüncelerinin bir ürünüdür". As-

39. Kitaplardaki yan karakterlerin yazar isimlerine sahip olduğu örnekleri bulup listelemek gibi tamamen saçma bir eğlencenin bağımlısı olan tek okur ben miyim? Proust'da kimyacı Camus, Bemano'nun *Diary of a Country Priest* [Bir Köy Rahibinin Güncesi] eserinde bu kez bir manav olan Camus, *The House of Seven Gables*'da [Yedi Çatılı Ev] Pyncheon'lar, *Babbitt*'te Horace Updike, *Buddenbrooks*'da [Buddenbrooks Ailesi] dişçi Brecht, Joseph Roth'un *The Emperor's Tomb* [İmparatorun Lahiti] adlı eserinde Trotta'nın şahitlerinden biri olan Heidegger, Arnold Bennett'ın *The Old Wives Tale*'de [Yaşlı Kadının Öyküsü] Madam Foucault, David Jones'un *In Parenthesis*'inde [Parantez İçinde] Peder Larkin, Rousseau'nun *İtiraflar*'ında Barthes adında bir adam ve düşündükçe aklıma gelen, Proust'taki bir Madam Rousseau...

lında onun karakterleri beklenmedik biçimlerde değişir ve sürekli olarak, bu insanları görüntülemek için kullandığımız optiği ayarlamak zorunda kalırız. Marcel'in ailesi M. Swann'ı çok iyi tanıdığına emindir; ancak Proust, onların yalnızca onun bir yönünü ve en az otantik yönünü bildiğini gösterir. Benzer bir biçimde, Swann, Odette'e âşık olur; bunun bir sebebi Odette'in ona bir resimde gördüğü kadım anımsatmasıdır. Yorucu geçen aylar boyunca, aşkın tehlikelerinden birinin âşık zihinlerimizde sevgilinin bir resmini sabitlemeyi teşvik ediyor olduğunu keşfedecektir. Bazen bu değişimler, ufacık hareketlerden ve keşiflerden kaynaklanır ve kendi içlerinde asıl olarak gizemlidirler. Marcel, M. Legrandin ile ilgili fikrini değiştirir çünkü onun birisiyle neşeli neşeli konuştuğunu ve farklı bir selamlama biçimi olduğunu görmüştür:

> Bu ani doğrulma, Legrandin'in bu kadar dolgun olacağım tahmin etmediğim kalçasında gergin bir kas hareketine sebep oluyordu. Neden bilmiyorum ama saf maddenin bu titreşimi, ruhani bir önemden yoksun ve baştan aşağı bedensel akışkanlık... zihnimde tanıdığımdan oldukça farklı bir Legrandin olma ihtimalini canlandırdı.[40]

İlerleme! Fielding ve Defoe'da, hatta çok daha zengin olan Cervantes'te, bu tür bir değişimin açığa çıkarılması olay örgüsü düzeyinde gerçekleşir; beklenmedik bir kız kardeş, kayıp bir vasiyet gibi. Bizim bir karaktere ilişkin algımızı değiştirmez. Her ne kadar sonsuz derinliğe sahip komik bir *fikir* de olsa, Don Kişot, kitabın sonunda başında neyse odur. (Ölüm döşeğindeki fikir değişikliği bu nedenle bu denli kaygı vericidir.)

93

Ruslar ve Fransızlar, 1920 ila 1945 yılları arasında İngiltere ve Amerika'da gelişen modernist romanın temel kurallarını koymuştur. Karşılaşma heyecanını Virginia Woolf'un makalelerinde, özellikle de Rusların Constanze Garnett tarafından yapılan yeni çevirilerini keşfetmiş olduğu 1910 ila 1920'li yıllarda yazılanlarında, takip edebilirsiniz. "Bay Bennett ve Bayan Brown" adlı makalesinde meseleyi şöyle ele alır:

> *Suç ve Ceza* ile *Budala*'yı okuduktan sonra hangi genç romancı Viktoryenlerin resmettiği biçimiyle "karakterler"e inanabilir ki? Pek ço-

40. *Swannların Tarafı* ("Combray").

ğunun inkâr edilemez canlılığı kabalıklarından gelmektedir. Karakter, kalıcı bir biçimde içimize işler çünkü özellikleri çok az ve çok belirgindir. Bize anahtar sözcük verilir [örneğin, "Bay Micawber'i asla terk etmeyeceğim"] ve sonra, bu anahtar sözcük cuk oturduğu için hayal gücümüz anında gerisini getirir. Ancak Raskolnikov'a, Mişkin'e, Stavrogin'e ya da Alyoşa'ya hangi anahtar sözcük atfedilebilir ki? Bu karakterlerin belirli özellikleri yoktur. Koca bir mağaraya iner gibi onların içine gireriz.

Ford Madox Ford bu görüşe katılmıştır (ustası Flaubert olduğu halde). Hatta *The English Novel* adlı kitabında, İngiliz yazınında, Henry James'e gelinene kadar Richardson dışında hiçbir şeyin yetişkin ilgisine layık olmadığını iddia etmiştir. Ford için, gerçek Avrupa romanı Diderot'yla başlar:

Roman, ileriye doğru bir sonraki büyük adımım Diderot'ya ve daha da önemlisi Stendhal'e borçludur. Bu noktada bu tarz romanın baştan sona ciddi ve çok yönlü bir tartışma olarak ele alınabileceği ve bu nedenle de insanlık durumunun baştan sona ciddi bir biçimde araştırılmasına vesile olduğu bir anda açığa çıkmıştır. Hak ettiği yere gelmiştir.

94

Karaktere ilişkin bu yeni yaklaşım, biçime ilişkin yeni bir yaklaşım anlamına gelmekteydi. Karakter sabit olduğu zaman, biçim de sabit ve doğrusaldır. Romancı baştan başlar, kahramanının çocukluğundan ve eğitiminden söz eder, kahramanın evliliğine doğru kararlı bir biçimde ilerler ve ardından da kitabın dramatik dönüm noktasına geçer (evlilik kötüye gitmiştir). Peki, eğer karakter değişkense neden baştan başlanır? Şüphesiz, ortadan başlamak, sonra zamanda geriye gitmek, sonra ileri gitmek ve ardından bir daha geriye gitmek çok daha etkili olmayacak mıdır? Bu, Conrad'ın *Lord Jim* ve *Gizli Ajan*'da, Ford'un ise *The Good Soldier*'da kullandığı tarzdır. Yine Ford, Conrad'la ilgili anısında şöyle der:

Romanla ilgili, özellikle de İngiliz romanıyla ilgili sorun, dümdüz ileri gitmiş olmasıdır. Ancak siz, insanlarla adım adım ahbaplık kurarken hiçbir zaman dümdüz ileri gitmiyorsunuz. Golf kulübünde bir İngiliz centilmeniyle tanışırsınız. İriyarı, sağlıklı, en iyisinden İngiliz devlet okulu tipi, örnek bir delikanlıdır. Adım adım, umutsuz bir sinir hastası olduğunu, bozuk para hesabında hile yaptığını ama beklenmedik de-

recede fedakâr bir insan olduğunu, korkunç bir yalancı olduğu halde Lepidoptera kelebeklerini müthiş bir titizlikle takip ettiğini ve son olarak da gazetelerden öğrenildiğine göre bir zamanlar başka bir isimle borsada voleyi vuran iki eşli biri olduğunu fark edersiniz... Kurmacaya böyle bir adamı sokmak için, baştan başlayıp hayatını kronolojik olarak anlatamazsınız. Öncelikle onunla ilgili güçlü bir izlenim yaratarak başlamalı, ardından onun geçmişi üzerinden geri ve ileri hareket etmelisiniz.

Karakterlerin düz olmasını savunurken bir yandan da romanın derin ve ruhen bölünmüş karakterlerin daha gelişmiş bir analisti olduğunu iddia etmek çelişki midir? Hayır, eğer insan hem Forster'ın düzlük fikrine (düzlük, onun iddia ettiğinden daha ilginçtir) hem de boyutluluk (boyutluluk, onun iddia ettiğinden daha karmaşıktır) fikrine karşı çıkarsa değildir. Her iki durumda da mühim olan, analiz *ustalığıdır*.

95

2006'da, Mexico City'nin doğu yakasında iki milyon nüfuslu belalı bir bölgenin, Neza'nın, belediye başkanı, polis teşkilatı mensuplarının "daha iyi vatandaşlar" haline gelmeleri gerektiğine hükmetti. Onlara bir okuma listesi verilmesine karar verdi ve listedeki kitaplar arasında şu eserler vardı: *Don Kişot*, Juan Rulfo'nun güzel novellası *Pedro Paramo*, Octavio Paz'ın Meksika kültürü üzerine makalesi *Yalnızlık Labirenti*, Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı ve Carlos Fuentes, Antoine de Saint-Exupéry, Agahta Christie ve Edgar Allan Poe'nun eserleri.[41]

41. Bakınız, Angel Gurria-Quintana tarafından yazılan "Words on the Street", *Financial Times*, 3 Mart 2006. Dikkatimi bu makaleye çektiği için Norman Rush'a teşekkürü borç bilirim.

Neza'nm baş komiseri Jorge Amador, kurmaca eserler okumanın memurlarını en az üç açıdan zenginleştireceğine inanıyordur.

> Öncelikle, kelime dağarcıklarını geliştirmelerine olanak sağlayacaktır... İkinci olarak, memurlara örneklere bakarak deneyim kazanma imkânı verecektir. "Bir polis memuru dünyevi olmalıdır ve kitaplar da insanın deneyimini dolaylı olarak zenginleştirir." Son olarak, Amador, etik bir faydasının da olduğunu savunur. "Başkalarının canını ve malını korumak için kendi canını tehlikeye atmak, inançlarının sağlam olmasını gerektirir. Edebiyat, benzer bağlılıklarla yaşanmış hayatları keşfetmek için okura bir fırsat sunarak bu sağlam inançları güçlendirir. Edebiyatla iştigal etmek, memurlarımızın savunmaya ant içtikleri değerlere daha bağlı olmalarını sağlayacaktır."

Kulağa ne kadar tuhaf geliyor. Otantiklik kültü, bugünlerde hiçbir şeyin polisin işinden daha dünyevi –daha dünyada– olmadığını belirtiyor ve binlerce film ve televizyon şovu bu dogmaya şapka çıkarıyor. Polislerin kafalarını romanlara gömmüş bir biçimde koltuklarında oturarak da bir o kadar ya da daha fazla gerçekliğe ulaşabileceği fikri, pek çok insana delice paradoksal gelecektir.

İnsanın kurmaca okuma deneyiminin üç yönünü; dil, dünya ve başka kendiliklere yönelik sempatimizi daha katmanlı kıldığını hissetmesi için Meksika polisi kadar ahlaki anlamda kuralcı[42] olması gerekmez. George Eliot, Alman gerçekçiliği üzerine yazdığı makalesinde meseleyi şöyle dile getirir: "İster ressam, ister şair, ister romancı olsun, sanatçıya borçlu olduğumuz en büyük fayda, sempatimizin genişletilmesidir... Sanat, hayata en yakın şeydir; deneyimi artırmanın ve çağdaşlarımızla iletişimimizi kendi kişisel çıkarlarımızın ötesine genişletmenin bir yöntemidir."[43]

Plato ve Aristoteles'ten beri, kurmaca ve dramatik anlatı iki büyük ve tekrar eden tartışmaya yol açmıştır: Bunlardan biri mimesis ve gerçek sorununu (kurmaca neyi temsil etmelidir?); ikincisi ise, sempati sorununu ve kurmaca anlatının bunu nasıl uyguladığını merkez alır. Bu tekrar eden sorular, adım adım birleşir ve insan şunu keşfeder: Örneğin, Samuel Johnson'dan itibaren karakterlerle sempatik özdeş-

---

42. Kurmacayı, ondan bu şekilde faydalanmak *için* okumayız. Kurmacayı okuruz; çünkü bize keyif verir, bizi etkiler, güzeldir vesaire; çünkü o da canlıdır, biz de. "Görünür hiçbir evrimsel faydası bulunmadığı halde insanlar kurmaca okumaya neden bu kadar çok zaman harcarlar?" sorusuna bir cevap vermeye çalışan evrimsel biyologların fasit daireler içinde dönüp durmasını izlemek ilgi çekicidir. Cevap ya faydacıdır: Bizler kendimiz gibi olan başka yurttaşlar hakkında bir şeyler öğrenmek için okuyoruzdur, ki bu görüşün Darvinci bir işlevi vardır. Ya da daireseldir: Okuyoruzdur çünkü kurmaca bazı zevk düğmelerine basmaktadır.
43. "The Natural History of German Life" (1856).

leşme, kurmacanın gerçek mimesis'ine bir şekilde bağımlı olmuş olması olağan bir şey haline gelmiştir. Bir dünya ve ona ait kurmaca insanları gerçeğe uygun bir şekilde görmek, gerçek dünyada sempati kapasitemizi arttırabilir. Romanın on sekizinci yüzyıl ortasındaki yükselişinin, özellikle de Adam Smith ve Lord Shaftesbury gibi düşünürlerde görülen sempati üzerine felsefi tartışmanın yükselişiyle aynı ana denk gelmesi bir tesadüf değildir. Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759) adlı eserinde "başkalarının acıları karşısında hissettiğimiz kardeşçe duyguların kaynağının acı çeken ile duygudaşlık içinde yer değiştirmek", kendimizi başkasının yerine koymakla harekete geçirilmesinin günümüzde yalnızca bir aksiyom olduğunu savunur.

Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta bu konu hakkında yazar. Pierre, Fransızlar tarafından esir alınmadan önce insanları ayrı ayrı bireyler olarak değil, puslu kalabalıklar olarak görme eğiliminde olmuştur. Özgür iradesinin yok denecek kadar az olduğunu hisseder. Onların elinde ölümün eşiğinden döndükten sonra (infaz edileceğini zanneder), insanlar onun gözünde canlanır; kendisi de kendi gözünde canlanır: "Pierre'i bir zamanlar kışkırtan ve rahatsız eden her bir insanın meşru tekilliği, şimdi, diğer insanlar için hissettiği sempatinin ve duyduğu ilginin temelini oluşturuyordu."[44]

96

Ian McEwan'ın *Kefaret* adlı kitabı, kendini bir başkasının yerine koymak hususunda eksik kalmanın tehlikelerinden açıkça bahseder. Genç kadın kahraman Briony, romanın ilk bölümünde haksız yere Robie Turner'ın bir tecavüzcü olduğuna kendisini inandırdığında, bu noktada eksik kalır. Fakat kendini bir başkasının yerine koymak tam da aynı bölümde McEwan'ın bir romancı olarak belirgin bir biçimde yapmaya çalıştığı şeydir; dikkatlice, sırasıyla farklı karakterlerin bakış açısından anlatır. Briony'nin annesi, Emily Tallis, migren ağrıları içinde yatakta yatarken ve endişeyle çocuklarını düşünürken dahi, okur, onun aslında sempati göstermek bakımından hayal gücünün çok zayıf olduğunu fark etmeden duramaz çünkü onun endişesi ve öfkesi sempati duygusunun önüne geçer. Kafasında kızı Cecilia'nın Cambridge'deki yılları canlanırken, daha çok kendisinin eğitim alamamış olması üzerine düşünür ve ardından hızla ve farkında olmayarak öfkelenir:

44. Tolstoy, *Savaş ve Barış* 4. Kitap, 4. Kısım, 13. Bölüm.

> Temmuz ayında final sonuçlarıyla birlikte eve geldiğinde Cecilia'nın –bir de kızın bundan dolayı hayal kırıklığına uğrama küstahlığına bakın– ne bir işi ne de mesleği vardı ve hâlâ bulması gereken bir koca ile yüzleşmesi gereken bir annelik önünde duruyordu. O feminist öğretmenleri, hani o aptalca takma isimleri ve "korkunç" ünleri olanlar, ona bu konuda ne söylerlerdi acaba? Kendini çok önemseyen bu kadınlar, en ağırbaşlı, en cüretsiz eksantriklikleri için yerel düzeyde bir ölümsüzlük kazanmışlardı. Bu eksantrikliklerin bazıları köpek tasmasıyla kedi gezdirmek, ortalıkta erkek bisikletiyle dolaşmak, sokakta sandviç yerken görülmekti. Bir kuşak sonra bu aptal, cahil hanımlar çoktan ölmüş olacak fakat okul yemekhanesindeki öğretmenler masasında hâlâ saygı görecek ve kısık sesle kendilerinden bahsedilmeye devam edecekti.

Adam Smith'in deyimiyle, Emily kızıyla "yer değiştirme" konusunda oldukça başarısızdır. Bir romancının ya da aktörün diliyle Cecilia "olmak" konusunda hiç de iyi değildir. Tabii ki burada McEwan'ın kendisi Emily Tallis "olmak" konusunda oldukça başarılıdır ve onun karmaşık kıskançlığını içerden yansıtmak için mükemmel bir dengeyle serbest dolaylı anlatıma başvurur.

Bölümün devamında, Emily ışığın altında oturduğu sırada, ışığa yönelen pervaneleri görür ve "şu veya bu biliminin bir profesörü"nün kendisine şöyle söylediğini anımsar:

> Onları kendine çeken ışığın ötesindeki daha yoğun bir karanlığa dair oluşan görsel izlenimdi. Yem olabilecekleri halde, onlara ışığın öte yanındaki en karanlık yeri aratan içgüdülerine itaat etmek zorundaydılar; ki bu durumda, bu bir yanılsamaydı. Tüm bunlar ona bir safsata gibi, laf olsun diye söylenmiş bir söz gibi geliyordu. Kim dünyayı bir böceğin gözünden gördüğünü iddia edebilirdi ki?

Emily böyle düşünürdü.

McEwan, kasıtlı olarak bilinç felsefesindeki ünlü bir ikileme gönderme yapar. Bu ikilemi en çok Thomas Nagel, "Bir Yarasa Olmak Nasıl Bir Histir?" adlı makalesinde gündeme getirmiştir. Nagel, bir insanın bir yarasayla yer değiştiremeyeceği ve insan açısından tahayyül transferinin imkânsız olduğu sonucuna varır: "Bu, hayal edebildiğim kadarıyla (ki bu çok fazla değil), bir yarasa gibi davranmanın *benim* için nasıl bir his olacağını anlatır. Fakat mesele bu değildir. Ben bir *yarasa* için bir yarasa olmanın nasıl bir his olduğunu bilmek istiyorum."[45] Sanki, romancılar adına konuşan J. M. Coetzee, aynı adı

45. "Bir Yarasa Olmak Nasıl Bir Histir?", Mortal Question içinde (1974).

taşıyan romanında, romancı kadın kahramanı Elizabeth Castello'ya Nagel'e açıktan yanıt verdirir. Costello, bir yarasanın nasıl hissettiğini hayal etmenin, kısaca iyi bir romancının tanımı olduğunu söyler. Ben bir ceset olduğumu hayal edebilirim, der Costello, öyleyse, neden bir yarasa olduğumu hayal edemeyeyim? (Tolstoy da *Hacı Murat* romanının sonundaki heyecan dolu anda, insanın kafasının kesilmesinin ve baş bedenden ayrıldığında dahi beyinde bilincin bir iki saniye kalmasının nasıl bir his olduğunu hayal eder. Tolstoy'un hayali öngörüsü, baş kesildikten sonra bilincin bir iki dakika kadar gerçekten de açık olabileceğini söyleyen modern nörolojinin de habercisi olmuştur.)

97

Filozof Bernard Williams, ahlak felsefesinin yetersizliğinden dolayı öfkeliydi.[46] Kant'tan bugüne, bunun çoğunun esasen felsefi tartışmadan yola çıkarak kendiliğin düzensizliği üzerine yazılanlar olduğunu fark etti. Felsefe, diye düşündü, çatışmaları, arzuların çözümü çok da kolay olmayan çatışması olarak görmekten çok, kolaylıkla çözümlenebilecek inanç çatışmaları olarak görme eğilimindeydi. *Moral Luck* adlı kitabında vermiş olduğu örneklerden biri, babasına, onun ölümünden sonra mirasım istediği hayır kurumuna bağışlama sözü veren bir adamla ilgiliydi. Oğul, zaman geçtikçe, paranın hem babasına verdiği sözü tutmak hem de kendi çocuklarına bakmak için yeterli olmadığını görür. Ahlak felsefecilerinin bir türü, diye yazar Williams, bu çatışmayı çözmenin bir yolunun vasiyetin örtük bir koşulu olarak çocuklarının bakımı gibi daha acil ihtiyaçlar giderildikten sonra hayır kurumuna bağış yapılması gerektiğini olduğunu varsaymak için oğlun yeterince nedeni olduğunu söyler. Çatışma, bileşenlerden birinin ortadan kaldırılmasıyla çözülür.

Williams, Kantçıların bütün zorunluluk çatışmalarını bu şekilde ele alma eğiliminde olduğunu düşünüyordu; oysa kendisi "trajik ikilemler" olarak adlandırdığı şeyle; kişinin karşı karşıya kaldığı, aynı derecede aciliyet taşıyan ve birbiriyle çatışan ahlaki gerekliliklerle ilgileniyordu. Agamemnon ya ordusuna ihanet edecek ya da kızını kurban edecektir; her iki hareketi de ona daimi bir pişmanlık ve utanç getirecektir. Williams için ahlak felsefesi, kendi hakkında, Kançtçı tabirle tutarlı, ilkeli ve evrensel bir dille konuşmak yerine duygusal

46. Özellikle bakınız, *Problems of the Self* (1973), *Moral Luck* (1981) ve *Making Sense of Humanity* (1995).

yaşamın gerçek kumaşına bakmalıydı. Hayır, diyordu Williams, insanlar tutarsızdır, ilkelerini olaylar esnasında oluştururlar ve genetik, yetiştirilme, toplum gibi pek çok şey tarafından belirlenirler.

Williams, kendiliğin "tek kişilik çatışmalar" olarak adlandırdığı şeyle mücadelesini anlatan büyük hikâyelerin örneklerini bulmak için yüzünü çoğu kez Yunan tragedyasına ve epiğe dönmüştür. Ne ilginçtir ki, romandan pek nadir bahsetmiştir. Bunun sebebi belki de romanın bu tip trajik çatışmaları daha az trajik ve daha yumuşatılmış biçimlerde gösterme eğiliminde olmasıdır. Yine de bu daha yumuşak çatışmalar, yumuşak oldukları için daha az ilginç ya da derin değildir: Düşünün, tek bir mücadele türünü ele alacak olsak bile, örneğin evlilik ve ona dair, hem iki kişi arasındaki (eşler arasındaki) hem de tek kişilik (sevgisiz ya da hatalı bir evlilik yapmış yalnız bireyin acısı) çatışmalar hakkında roman bize ne çok öngörü sağlamıştır. *Deniz Feneri*'ni düşünün; etkileyici olmasının sebebi ne mükemmel denecek kadar başarılı ne de feci denecek kadar başarısızlığa uğramış bir evliliği anlatmasıdır. Romanın başarısı, mücadelelerin ve küçük uzlaşmaların gündelik yaşandığı ortalama bir evliliği anlatmasıdır. Burada, Bay ve Bayan Ramsay bahçede gezinirler ve oğullarından söz ederler:

> Durdular. Bay Ramsay, Andrew'un daha çok çalışmaya ikna olmasını istiyordu. Eğer çalışmazsa burs bulma şansını tamamen yitirecekti. "Ah, o burslar!" dedi Bayan Ramsay. Bay Ramsay, onun böyle söylemesini ahmakça buldu; sonuçta burada burs gibi ciddi bir konudan bahsediliyordu. Eğer bir burs bulabilirse, Andrew'la gurur duyacaktı. Bayan Ramsay, burs alamasa da onunla aynı derecede gurur duyacağını söyledi. Bu konuda hiçbir zaman anlaşamıyorlardı ama bir önemi yoktu. Bayan Ramsay, kocasının burslara inanmasını seviyordu, Bay Ramsay de onun ne yaparsa yapsın Andrew'la gurur duymasını.

Buradaki incelik, her iki tarafın da, farklı fikirlere sahip olduğu halde yine de karşısındakinin aynı kalmasını istemesidir.

Tabii ki, roman felsefi cevaplar sunmaz (Çehov'un söylediği gibi, yalnızca doğru soruları sorması gerekir). Bunun yerine, Williams'ın ahlak felsefesinin yapmasını istediği şeyi yapar: Ahlak kumaşımızın karmaşıklığına dair en iyi anlatımı sunar. *Savaş ve Barış*'ta Pierre, kendisi ve diğer insanlar hakkındaki fikirlerini değiştirmeye başladığında, insanları doğru düzgün anlamanın tek yolunun olayları onların gözünden görmek olduğunu fark eder: "Pierre'in Willarski, prenses, doktor ve şimdi tanıştığı tüm insanlarla olan ilişkileri yeni bir çehreye bürünmüştü ve bu ona genel bir saygınlık kazandırıyordu. Bu durum,

bir insanın inançlarını kelimelerle değiştiremeyeceğinin farkına varması, herkesin dünyayı kendi durduğu yerden düşünme, hissetme ve görme olasılığını anlamasıydı... İnsanların fikirleri ve yaşamları arasındaki ya da iki kişi arasındaki fark ve bazen açık çelişki onu memnun ediyor, yüzüne hoş ve kibar bir gülümseme yayılmasını sağlıyordu."[47]

47. Tolstoy, *Savaş ve Barış*, 4. Kitap, 4. Kısım, 13. Bölüm.

98

Şair Glyn Maxwell, yazarlık sınıflarında, Auden'ın da başvurduğu aşikâr olan şu testi uygulamaktan hoşlanır: Sınıfa, Philip Larkin'in "The Whitsun Weddings" adlı şiirini bazı yerleri karalanmış olarak verir. Onlara çıkarılanların ne tür kelimeler, isim mi, fiil mi, sıfat mı, olduğunu ve mısranın hece ölçüsünü nasıl tamamladığını söyler. Şairliğe talip olanlar da bu boşlukları dolduracaktır. Larkin Kuzey İngiltere'den Londra'ya trenle seyahat etmektedir ve pencereden dışarısını seyrederken geçen manzaraları kaydeder. Bunlardan biri de bir seradır ve şu yorumu yapar: "Bir sera emsalsiz bir biçimde parıldadı." Maxwell, "emsalsiz" kelimesini çıkarır ve öğrencilerine üç heceli bir sıfatın eksik olduğunu söyler. Tek bir öğrenci bile "emsalsiz" kelimesini yazmaz. "Emsalsiz" emsalsizdir.

99

Nietzsche, *İyilik ve Kötülüğün Ötesinde*'de şöyle dert yanar: "*Üçüncü bir kulağı* olanlar için Almanca yazılmış bir kitap nasıl bir işkencedir." Eğer düzyazının da şiir kadar iyi yazılması gerekliyse –eski bir modernist umut– romancılar ve okurlar kendi üçüncü kulaklarını geliştirmelidir. Müzikal olarak okuyabilmeli, bir cümlenin kesinliğini ve ritmini test edebilmeliyiz. Motiflere, tekrarlara, yankılara eşlik eden modern kelimelerin kenarlarına tutunan tarihsel bağlantıların işitilmesi neredeyse olanaksız olan hışırtısını dinlemeliyiz. Bir metaforun neden başarılı, bir diğerinin ise neden başarısız olduğuna, doğru fiilin ya da sıfatın bir cümleyi nasıl matematiksel bir kesinlikle mühürlediğini anlayarak karar vermeliyiz. Birçok insan tarafından güzel bulunan hemen hemen tüm düzyazı örneklerinden ("bir melek gibi yazıyor") yola çıkarak durumun hiç de öyle olmadığını, hemen her romancının bir noktada, tıpkı hemen hemen tüm çiçeklerin bir noktada güzel koktukları için beğenilmeleri gibi, temelsiz bir biçimde "güzel" yazdığı için beğenildiğini görmeliyiz.

100

Karmaşık düzyazının bile oldukça basit olduğu bir yol vardır. Bunun sebebi, mükemmel bir cümlenin sonsuz sayıda çeşitlemeye izin veremeyeceği, estetik bir karmaşaya meydan vermeden genişletilemeyeceği matematiksel kesinliktir: Mükemmeliyeti kendi sorusunun cevabıdır; daha iyisinin yapılması mümkün değildir.

Kökeninde püriten ve konuşma diline özgü benzer bir Amerikan basitliği de, örneğin, Marilynne Robinson'ın romanı *Gilead*'da belirttiği gibi "her şeyi kendi temellerine götüren bir tür esrik ateş"tir. Bunu Püriten vaiz Jonathan Edwards'da, Ulysses S. Grant'ın anılarında, Mark Twain'de, Willa Cather'da, Hemingway'de fark ederiz. Bunlar bariz örneklerdir. Fakat aynı basitlik, çok daha gösterişli yazan Melville, Emerson, Cormac McCarthy gibi yazarlarda da her zaman vardır. "Yıldızlar tüm gece yakıcı kavisler çizerek kayarlar." "Atlar, yola düşen gölgeler boyunca kavisler çizerek tırıs gittiler." Bu berrak cümleler, McCarthy'nin sırasıyla *Blood Meridian* ve *O Güzel Atlar* adlı, çoğu zaman fantastik derecede barok bir anlatıma sahip olan kitaplarındandır. Marilynne Robinson'ın romanı *Gilead* neredeyse kutsal bir basitliğe ulaşır. Fakat önceki romanı *Yuva*, Melville tarzı metafor ve analoji bolluğuyla dolu olan da yine aynı yazardır. *Gilead*'dan alınmış aşağıdaki parça basit mi yoksa karmaşık bir anlatım mıdır?

Bu sabah, harika bir şafak, Kansas'a giden yolu üzerindeki evimizden geçti. Bu sabah, bu bozkıra Kansas ya da Iowa adı verildiğinden beri geçen sınırlı sayıdaki günlerden birinde, Kansas, uykusundan uyanarak gökkubbe boyunca ilan edilen, beyan edilen bir gün ışığının içine yuvarlandı. Fakat yalnızca bir gündür, o ilk gün. Işık sabittir ve biz onun içinde dönüp dururuz. Yani her gün aslında aynı akşam ve aynı gündür. Dedemin mezarı ışığa döndü ve küçük, çelimsiz ölü toprağı üzerindeki çiğ muhteşemdi.

Küçük, çelimsiz ölü toprağı: Ne kadar güzel bir anlatım!

101

Düzyazı, *bu anlamda* her zaman basittir çünkü dil, müzik ve resmin tersine, gündelik iletişimin olağan aracıdır. En zor yazarlar tarafından bile ödünç alınan şey olağan varlıklarımızdır. Üslup milyonerleri –Sir Thomas Browne, Melville, Ruskin, Lawrence, James, Woolf gibi zor, hesapsız üslupçular– son derece müreffehtirler ama herkesin kullandığı banknotları kullanırlar. "Zengin renklerin belirsiz kareleri", *Bir Kadının Portresi*'nde Henry James'in karanlık odada belli bir mesafeden görülen Old Master resimlerini tasvir etmek için kullandığı küçük, basit formülasyondur. Bu "belirsiz", paradoksal olarak ne kadar nettir! Bunlar tam da en iyi sırayla en iyi kelimeler değil midir? "Gün, tüm ekinleriyle sarı sarı dalgalanıyordu." Bu, *Dalgalar*'daki Woolf'tur. Benim bu cümle tarafından tüketilmiş olmamın bir sebebi de beni neden bu kadar çok etkilediğini tam olarak açıklayamamamdır. Onun güzelliğini, farklılığını görebilir, duyabilirim. Müziği oldukça basittir. Kelimeleri basittir. Ve anlamı da basittir. Woolf güneşin doğuşunu ve sonunda günü sarı ateşiyle dolduruşunu anlatır. Cümlenin anlamı şöyle bir şeydir: Bu, bir yaz günü, her şey güneş altında parlarken bir mısır tarlasının benzediği şeydir; sarı bir işaret, hareketli renklerden bir denizdir. Woolf'un ne kastettiğini kesin olarak, anında *biliriz* ve şöyle düşünürüz: Bu, daha iyi ifade edilemezdi. Püf noktası, ekinlerin her zamanki dalgalanma imgesini kullanmaktan kaçınma kararlılığında ve onun yerine "gün dalgalanıyor" demekte yatar. Bunun etkisi, günün kendisinin, günün kendi yapısı ve geçiciliğinin sarıya doymuş görünmesidir. Ve ardından tuhaf ve bariz bir biçimde abes olan "sarı sarı dalgalanıyor" sözü (bir şey nasıl sarı sarı dalgalanabilir ki?), sarılığın güne derinlemesine hâkim olduğu, öyle ki fiillerimize de hâkim olduğu ve eylemliliğimizi ele geçirdiği gibi bir duyguyu beraberinde getirir. Nasıl dalgalanırız? Sarı sarı dalgalanırız.

Tek yapabildiğimiz budur. Güneş ışığı öyle mutlaktır ki, bizi afallatır, tembelleştirir, irademizi elimizden alır. On harflik bu sözcük renk, yaz ortası, sıcak bir rehavet ve tazelik uyandırır.

102

Lawrence, *Sea and Sardinia*'da Kral Victor Emmanuel'in kısa bacaklarını tasvir eder; ancak "onun küçük kısa bacaklarından" söz eder. Şimdi, teknik bir anlamda, aynı cümle içinde hem "kısa" hem de "küçük" kelimelerine gerek yoktur. Lawrence okul yaşında bir çocuk olsa, öğretmeni böyle bir cümle için sayfasının kenarına "gereksiz" yazabilir ve sıfatlardan birini kaldırabilirdi. Fakat cümleyi birkaç kez yüksek sesle okuyun, bir anda zorunlu görünür. Bu iki kelimeye ihtiyacımız vardır çünkü ikisi bir arada gülünç gözükür. Ve kısa kelimesiyle küçük kelimesi aynı anlama gelmez. İki kelime birbirinin varlığından hoşnut olur ve "küçük kısa bacaklar", "kısa küçük bacaklar"dan daha orijinaldir; çünkü daha gergin ve daha absürttür. Beklenmedik ritim karşısında biraz tökezlememize –kısa bacaklı halimizle tökezlememize– neden olur.

103

Ritimden bahsedip de Flaubert'e değinmemek olmaz. Bir kez daha, eski bir sevgilinin mektuplarını yeniden okumaktan kendimi alamıyormuşçasına ona dönüyorum. Tabii ki ondan önce de yazarlar üslup için acı çekmişti. Fakat hiçbir romancı onun kadar çok ya da onun kadar açıktan acı çekmedi; hiçbir romancı "cümlenin" poetikasını aynı şekilde fetişize etmedi; hiçbir romancı biçim ve içerik arasındaki potansiyel yabancılaşmayı bu kadar uç bir noktaya taşımadı (Flaubert, "hiçbir şey hakkında olmayan bir kitap" adını verdiği şeyi yazma özlemi içindeydi). Ve Flaubert'den önce hiçbir romancı teknik sorunlar üzerine özbilinçli bir biçimde düşünmedi. Flaubert'le birlikte, edebiyat, bir akademisyenin sözüyle "özünde problematik" bir hale geldi.[48]

Yoksa yalnızca modern midir? Flaubert'in kendisi, ondan önce gelen büyük özbilinçsiz yazarlar Moliere ve Cervantes gibi içgüdüleriyle hareket ederek bal gibi geçinip giden kişiler için nostalji duygusu taşıyordu. "Onların" diyordu Flaubert mektuplarında, "hiçbir teknikleri yoktu." Diğer taraftan, kendisi ise "korkunç bir emek" ve "fanatizm" ile sözlenmişti. Bu fanatizm, cümlenin müzik ve ritmine uygulanmıştı.

48. Stephen C. Heath, *Flaubert: Madame Bovary* içinde (1998).

Farklı biçimlerde, modern romancı bu çileci emeğin gölgesindedir. Zengin üslupçu (Bellow, Updike), kendi zenginliği konusunda henüz bir özbilince sahip olmuştur. Fakat daha sade olan üslupçu da (Hemingway örneğin), kendi sadeliği konusunda bir özbilince kavuşmuştur; kendisi artık çok iyi kontrol edilen ve minimalist bir zenginlik biçimine, vazgeçmenin zarafetine benzemektedir. Gerçekçi, Flaubert'in ensesinde boza pişirdiğini hissetmektedir: Yeterince iyi yazılmış mıdır? Diğer taraftan, biçimci ve postmodernist de, hiçbir şey hakkında olmayan, yalnızca üsluba dayanan bir kitap düşü için Flaubert'e borçludur. (*Nouveau roman* [Yeni Roman] kurucuları Alain Robbe-Grillet ve Nathalie Sarruate, Flaubert'i büyük öncüleri olarak adlandırarak yüceltmişlerdir.)

Flaubert, yüksek sesle okumayı severdi; abartılı lirik fantezisi *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ı iki arkadaşına okuması otuz iki saatini almıştı. Paris'te Goncourt'larda akşam yemeği yediği sırada, kötü yazı örnekleri okumaktan hoşlanırdı. Turgenev, "bu derece şüphe taşıyan bir yazarla daha" tanışmadığını söylemişti. Usta üslupçu Henry James bile Flaubert'in tekrarları, istenmeyen klişeleri ve beceriksizce yükselen sesleri infazındaki dini bağlılık karşısında biraz dehşete kapılıyordu. Yazma anının kötü bir şöhreti vardı: Croisset'deki çalışma odasında, penceresinin dışında nehir yavaş yavaş akarken içeride ayı gibi bir Norman, sabahlığına bürünmüş ve pipo dumanıyla sarmalanmış bir halde homurdanıyor ve çok yavaş ilerlediğinden şikâyet ediyor, her bir cümleyi sanki bir fünye yerleştirir gibi yavaşça ve acı çekerek kâğıda döküyordu.[49]

Yani Flaubert üslup ile, cümlenin müziği ile neyi kastediyordu? *Madam Bovary*'den alıntılan şu bölümde, Charles, Emma'yı hamile bıraktığı için ahmakça bir gurur duymaktadır: "L'idée d'avoir engendré le délectait." Öylesine yoğun, öylesine kesin ve öylesine ritmik. İngilizce'si tam olarak şöyledir: "The idea of having engendered delighted him."* Penguin çevirisinde, Geoffrey Wall şöyle yorumlamış-

49. Flaubert'in zamanının çoğunu uyuyarak ve mastürbasyon yaparak geçirip geçirmediği büyük bir merak konusudur (Flaubert cümleleri boşalmaya benzetiyordu). Üslupçunun bu işkencesi, çoğunlukla yazarların yaşadığı tıkanmanın bir veçhesi gibi gözükür. Örneğin, muhteşem bir yazar olan Amerikalı J. F. Powers'ın sorunu budur. Sean O'Faolain, onunla ilgili olarak Wild tarzı bir espriyle şöyle yazmıştır: "Tüm sabahını bir virgül koymakla, tüm akşamını ise acaba virgül yerine noktalı virgül mü koysaydım diye düşünmekle geçiriyor." Ben meselenin daha çok, fazia tanınmayan bir İngiliz yazar olan A. C. Benson'a atfedilen edebi rutin gibi bir şey olduğunu düşünüyorum: Tüm sabah hiçbir şey yapmıyor ve akşamları da sabah yaptıklarını yazarak geçiriyordu.

* Bu cümlenin Türkçe çevirisi şöyledir: "Onu doğurtma düşüncesi dehşet güzeldi." İngilizce metinde hissedilen müzikal eksiklikten farklı olarak burada, Fransızca metindeki "e" sesinin karşılığı Türkçe'de "d" sesinin tekrarıyla verilebilmektedir. (ç.n.)

tır: "The thought of having impregnated her was delectable to him." Bu çeviri gayet iyidir iyi olmasına ama yazıktır çevirmene. Çünkü İngilizce, Fransızca'nın soluk benizli kuzenidir. Flaubert'in de yapmış olabileceği gibi, Fransızca'sını yüksek sesle söylediğinizde, üç kelimede dört kez "e" sesine rastlarsınız: "l'id*ée*, engendr*é*, délect*ait*." Fransızca'nın çevrilmesi olanaksız müziğini, kafiyesini taklit etmek isteyen bir İngilizce çeviri, kulağa kötü bir hip-hop parçası gibi gelir: "The not*ion* of procreat*ion* was a delectat*ion*."

104

Flaubertçilik, kurmacada üslup gelişiminin üzerine gölgesini düşürmüş olsa dahi, üslupta neyin müzikal olduğuna dair algımız sürekli olarak değişir. Flaubert tekrardan korkardı; fakat Hemingway ve Lawrence, tabii ki, en güzel efektlerinin temeline tekrarı yerleştirecekti. İşte yine Lawrence karşınızda, *Sea and Sardinia*'dan bir alıntıyla:

> Merdivenlerden indiğimiz sırada keçiboynuzu ağacının altı çok karanlık. Bahçe hâlâ karanlık. Mimoza kokusu, ardından yasemin kokusu. Güzel mimoza ağacı görünmez. Taşlı patika karanlık. Keçi, ahırından dışarı doğru meliyor. Bahçe hattı boyunca uzanan kırık dökük Roma lahiti, üzerime düşmüyor, o kocaman kütlesinin altından geçiverdiğim sırada. Ah, karanlık bahçe, karanlık bahçe, zeytinlerinle, asmalarınla, muşmulalarınla, dutlarınla ve çok sayıda badem ağacınla, denize dik inen sıra sıra taraçalarınla, seni bırakıyorum, sıvışıp gidiyorum. Biberiye çalılarının dışına, yüksek bahçe kapısının dışına, zalim dik taşlı yola çıkıyorum. Ve karanlık, büyük okaliptüs ağaçlarının altından, akıntı yönünde ve köye doğru. İşte, ancak buraya kadar geldim.

Lawrence, şafak vakti bir Sicilya evinden ayrılmakta, feribota doğru ilerlemektedir: "Seni bırakıyorum, sıvışıp gidiyorum." Bu, orada sevdiği her şeye vedasıdır. Bu parça, bir yalınlık örneği olduğu kadar, bir müzikalite örneği olarak da ele alınabilir. Olduğu haliyle karmaşıklığı, dilini, anbean vedasının acı dolu ağırlığını kaydetmek için kullanma çabasında yatar. Her bir cümle, kendisi veda etmek üzere yavaşlar: "Mimoza kokusu, ardından yasemin kokusu. Güzel mimoza ağacı görünmez." Önce kokuyu alıyorsunuz, sonra ağacı görüyor ya da kavrıyorsunuz. Ardından patika geliyor. Cümle cümle.

Bir taraftan da, gün ışıdığı sırada karanlık değişiyor, bu nedenle de Lawrence "karanlık" sözünü tekrar ediyor. Aslında, her tekrar edi-

şinde, kelime biraz değişiyor çünkü Lawrence her seferinde "karanlık" sözcüğünü eklediği kelimeyi değiştiriyor: *çok karanlık, hâlâ karanlık, karanlık, karanlık bahçe, karanlık, büyük okaliptüs ağaçları*. Tekrar, gerçekten bir tekrar değildir. Değişikliktir; şafağın ışığı, bu karanlığı yavaş yavaş dağıtmaktadır. Tüm bunların sonunda, yazar, patikaya çıkmak dışında bir şey yapmamıştır. "İşte, ancak buraya kadar geldim." Bu, yazının hareketinin de bir tasviri olabilirdi. Bu kadar yakın, bu kadar uzak. Bu kadar az, bu kadar çok.

105

Amerikan yazınının en büyük üslupçularından biri olan Saul Bellow'daki, yanında Updike'lar, DeLillo'lar, Roth'lar gibi ayağı tez yazarların bile tek bacaklı gibi göründüğü bu yazardaki aşırı müzikal kulağın işleyişini dinleyin. Tüm ciddi romancılar gibi Bellow da şiir okurdu: Öncelikle Shakespeare (oyunlarından Chicago'daki okul günlerinden hatırladığı mısraları ezbere art arda okuyabilirdi), ardından Milton, Keats, Wordsworth, Hardy, Larkin ve dostu John Berryman. Ve tüm bunların gerisinde, İngilizce'si derinlerdeki antikiteye uzanan King James Versiyonu Kitab-ı Mukaddes vardı. Bir nehir "kıvrımlı, yeşil, siyahımsı ve cam gibi" ya da Chicago "kışın mavi, akşamları kahverengi, karlıyken kristal" ya da New York "sırf duvar, gri boşluklar, zift ve çakıldan kuru göller" olarak görülebilirdi. "Eski Sistem" adlı öyküsünden şu paragrafta Isaac Braun, büyük bir heyecan içinde, Newark havaalanında uçağına yetişmek için acele etmektedir.

> Havaalanı otobüsünde, babasına ait olan Kitab-ı Mukaddes cildini açtı. Kara İbrani harfleri yalnızca, dili dışarıda, yukarı aşağı hareket eden, hiddetlenen ancak ses çıkaramayan açık bir ağız gibi ona hamle yapıyordu. Denedi, zorladı. Faydası yoktu. Şu tünel, şu bataklık, şu otomobil iskeletleri, makinelerin iç organları, çöpler, martılar, azgın yaz günü titreyen yarım yamalak Newark anbean dikkatini çekiyordu... Sonra havalanmak için yoğun bir öfkeyle koşan jet uçağının içinde, manyetik dünyadan ayrılmak için gereken güç ve dahası: Zeminin geriye doğru kaykıldığını ve makinenin pistten yükseldiğini gördüğünde, içinden geçen şu net kelimelerle kendi kendine şöyle dedi: "Shema Yisrael." Duy, İsrail, yalnızca Tanrı Tanrı'dır! Sağında New York denize doğru kocaman uzanıyordu ve uçak, içeriye çekilen tekerleklerinin sarsıntısıyla nehre doğru döndü. Hudson yeşillikler içinde bir yeşillikti, gelgit ve rüzgâr ile haşindi. Isaac tuttuğu nefesini verdi; ancak kemeri sıkı sıkıya bağlı oturmaya devam etti. Muhteşem köprülerin,

bulutların üzerinde, atmosferde seyrederken bir melek olmadığını her zamankinden daha iyi anlarsın.

Bellow'un uçuş üzerine tekrar tekrar yazma alışkanlığı vardı. Sanırım böyle yapmasının bir sebebi de bu durumun dünyayı hiçbir zaman bulutların üzerinden görmemiş olan ölü rakipleri, Melville, Tolstoy, Proust karşısında çok açık bir şekilde en büyük avantajı olmasıydı. Ve ne kadar da iyi yapıyordu bunu! Öncelikle, paragrafın ritminin hiç düşmediğine bakın. Bellow, tekrar eden "şu"lar ile bir liste sıralar; ancak yarısında bir yerde "şu"lardan vazgeçer: "*Şu* tünel, *şu* bataklık, *şu* otomobil iskeletleri, makinelerin iç organları, çöpler, martılar, azgın yaz günü titreyen yarım yamalak Newark..." Bunun etkisi düzeni bozan, heyecan katan bir tarzdır. (Yani bu paragraf bile aslında, Isaac Braun'un şaşkın kaygısını, otobüsün penceresinden görülen şeylere odaklanamayan gözünü yansıtmaya ya da taklit etmeye çalışan serbest dolaylı anlatımın bir biçimidir.) Ve birbiri ardına gelen her bir cümlede dünya parıl parıl bir yenilik içinde yansıtılır: Newark "yarım yamalak" ve "azgın yaz günü titreyen" bir biçimde, jet uçağı "havalanmak için yoğun bir öfkeyle koşan" bir biçimde (noktalama işaretleri olmadan ileri atılan bu ifadenin kendisi yoğun bir öfkeyi hayata geçirir), New York ise uçak yükselişe geçtiği sırada "denize doğru kocaman uzanırken" görülür (bu cümleyi yüksek sesle söylerseniz, "de-ni-ze doğ-ru ko-ca-man uzanırken", kelimelerin kendilerinin deneyimi uzattığını ve bu sayede dilin tarif ettiği müşkülpesentlikte vücut bulduğunu göreceksiniz). Ve "Hudson yeşillikler içinde yeşillikti, gelgit ve rüzgâr ile haşindi" cümlesinin zarif ve beklenmedik ritmi ("yeşillikler içinde yeşillikti", tam da binlerce fit yükseklikten baktığımızda büyük su kütlelerinde gördüğümüz farklı yeşil tonlarını yansıtır). Ve son olarak "atmosferde seyrederken" sözü: Uçuşun verdiği özgürlük hissi tam da böyle bir şey değil midir? Ancak yine de insanın şu ana kadar, bu hisse uygun kelimeleri yoktur. Şu ana kadar, insan nispeten derdini anlatamamıştır; insan, şu ana kadar yoksun bir belagat içinde uysallıkla yaşamaktadır.

Bu üslupçuluk, daha önce Flaubert, Updike ve David Forster Wallace'dan bahsederken değinmiş olduğumuz ve üslupçu romancının kendisinden daha talihsiz olan kurmaca karakterinin asla dile getiremeyeceği sözcükleri kullanması ikilemini nasıl aşar? Aşamaz. Gerilim hâlâ aynı yerindedir ve Bellow, bize, Newark'ın Isaac'ın "anbean dikkatini çektiğini" söyleme ihtiyacı hisseder. Sanki "Isaac da bu şeylere benim gibi dikkatle bakıyor" demektedir. Fakat Bellow'un

detayları ve ritimleri öyle hareketli, öyle dinamiktir ki, Flaubert ya da Updike'inkine göre estetizm suçlamasına daha az maruz kalırlar. Flaubert'in ulaşmak istediği, "Tüm bunlar nasıl oldu?" şeklindeki pürüzsüz, hazır yazı duvarı, burada daha kaba bir kafese dönüşür ve sanki aralarından bir üslubun yapılma sürecinde olduğunu açıkça görür gibiyizdir. Bu kabalaştırılmış doku ve ritim, en azından benim için, her ne kadar yüksek bir üslupçuluğu olsa da, Bellow'un müdahaleci, lirik bir yazar olduğunu pek düşünmeme sebeplerimden biridir.[50]

106

Kaypak türden metinleri, gerçekten ilginç olan yazılardan ayırmanın bir yolu, ilkinde farklı ağızların olmayışına bakmaktır. Etkili bir gerilim, genellikle sabitlenmiş bir üslupla yazılır. Bunun müzikteki benzeri, uyum içinde ilerleyen, melodisi yalnızca oktav aralarında bölünen, ortasında hiçbir armoni olmayan bir ezgidir. Zengin ve cesur metin ise, tersine, içeri ve dışarı doğru hareket edebilmesi sayesinde armoni ve uyumsuzluktan faydalanır. Yazarken, "ağız", belli bir tür söyleyişe verilen bir isimden başka bir şey değildir. Bu da bir şeyi söylemenin belli, ayırt edilebilir bir yöntemine verilen bir isimden başka bir şey değildir. Bu sayede, "yüksek" ve "düşük" ağızlardan (örneğin, daha yüksek "Peder" ve daha düşük "Baba" sözleri), genel ve yerel söyleyişlerden, destansı taşlama söyleyişinden, klişeleşmiş ağızlardan vesaire bahsedebiliriz.

Düzyazının tek ve değişmez bir ağızla yazılması gerektiği yönünde geleneksel bir beklentimiz vardır. Bu, tıpkı herkesin cenazede siyah giymek konusunda hemfikir olması gibi sağlam bir klişedir. Fakat bu, toplumsal bir gelenektir ve örneğin on sekizinci yüzyıl metinleri bu beklentiyi tersine çevirme konusunda başarılıdır ve aynı aile alanını paylaşamayacağını sandığımız farklı ağızların bir araya getirilmesinden komedi çıkarır. Jane Austen'm Sir William Lucas'la nasıl da güzel dalga geçtiğini gördük. Austen, onun "bu tarihten sonra Lucas Konutu adını alan" yeni bir ev yaptırdığını yazıyordu. "Bu tarihten sonra adını alan" deyişi ve özellikle de o süslü "adını alan" sözüyle Austen, büyük bir ağzı (ya da cafcaflı bir söyleyişi) Sir William'm kendi cafcafıyla alay etmek için kullanır. Daha ince kullanımına, *Emma*'da rast-

50. Lukács, *Studies in Europian Realism*'de Flaubert ve Zola'daki donuk detay ile Tolstoy, Shakespeare ve Balzac'taki daha dinamik detay arasında bir ayrım yapar. Lukács bu fikri Lessing'in *Laocoön* eserinden almıştır. Bu eserde, Lessing, Homeros'un Aşil'in kalkanını, bitmiş, tamamlanmış bir şey olarak değil de, "yapılmakta olan bir kalkan" olarak tasvir etmesini över.

lanır: Bayan Elton, çilek toplamak için Donwell Abbey'ye seyahat ettiği sırada "tüm mutluluk aygıtını, geniş bonesini ve sepetini" takınmış olarak tasvir edilir. "Mutluluk aygıtı" sözü, tabii ki son derece vurucudur ve Lucas Lodge bölümünde olduğu gibi, komedi, ağızdaki hafif yukarı doğru hareketten, "aygıt" [apparatus] sözünden kaynaklanır. Teknik yetkinlik hissi veren bu kelime, "mutluluk" sözcüğüyle uyum sağlamayan bilimsel bir ağza aittir. Bir mutluluk aygıtı, bone ve sepetten ziyade kulağa içe dönük bir işkence makinesi gibi gelmekte, Bayan Elton'ın karakterine uygun bir kararlılık, bir istikrar vaat etmekte ve insanı kaygılandırmaktadır.

Austen'ın numaraları, Muriel Spark ve Philip Roth kadar farklı modern yazarlarda da görülebilir. *The Prime of Miss Jean Brodie*'de, kızlardan biri, Jenny, bir gün bir teşhirciyle karşı karşıya kalır. Spark'ın zekice söylediği gibi: "Leith Nehri kenarında kendini zevkle teşhir eden bir adam ona sarkıntılık etti." "Zevkle" zarfı, olağanüstü bir biçimde beklenmediktir ve cümlede yersiz durmaktadır. Olayı beladan arındırır ve bir tür masala çevirir. Büyük harfle yazılan "Leith Nehri", Pope'un alkışlayacağı türden absürt bir destansı taşlama ağzını ortaya çıkarır. Leith Nehri, küçük bir nehirdir ve onu tanımlama ısrarı, olayı daha da eğlenceli kılar. Ses olarak da, suyundan içenlere her şeyi unutturan mitolojik nehir Lethe'yi çağrıştırması ayrıca komiktir. Bu farklı söyleyişlerde komediyi duyup nedenini çok da bilmeden gülebilirsiniz.[51]

Philip Roth, *Sabbath's Theater*'dan alınan şu uzun cümlede benzer bir şey yapar. Şeytani baştan çıkarıcı ve insanlardan kaçan biri olan Mickey Sabbath, bir Amerikalı Hırvat olan Drenka'yla uzun ve cazip bir ilişki yaşamaktadır:

> Son zamanlarda, Sabbath, Drenka'mn *uberous* [bereketli] memelerini emiyor –uberous, *exuberant* kelimesinin kökü, ki kelimenin kendisi *ex* artı *uberare*, yani verimli olmak, Tintoretto'nun resminde, yüzükoyun yatarken meme uçlarından Samanyolu fışkıran Juno gibi taşmak an-

51. Austen'da, Spark'ta ya da Roth'ta, bir insan *sesinin* bizimle konuştuğu hissini veren şey, kısmen farklı ağızların varlığıdır. Benzer bir biçimde, ister Hamlet ister Leopold Bloom olsun, bir karakter ağızlar arasında dans ederek kulağımıza gerçek gibi gelir. Söyleyiş seyirleri, gerçek düşüncenin dağınıklığını ve genişliğini yakalar: David Foster Wallace ve Norman Rush, bu durumu hatırı sayılır ölçüde sömürür. Rush'ın iki romanı *Mating* ve *Mortals* söyleyişte en inanılmaz değişimlerle doludur ve bunun yarattığı etki, aynı anda hem fazla eğitimli hem de gündelik olan gerçek ama tuhaf bir Amerikan sesinin yaratılmasıdır: "Bu oyun, patavatsız olma özelliğini koruyordu. Fakat öyle bir zaman geldi ki depresyon epizoduma kısa devre yaptırmanın gizli bir yolu olduğu için ondan nefret etmeye başladım; çünkü doğal olarak benim neşeli olmamı yeğliyordu." Ya da: "Manik ve küreseldim. Her şey üzerine tuz biber ekiyordu. Edilgenlik halinde tepeye çıktım ve sonra indim."

lamına gelir– amansız bir çılgınlık içinde emiyor ve Drenka'mn mest olmuş bir halde başını geriye atarak inlemesine yol açıyordu (tıpkı bir zamanlar Juno'nun kendisinin inlemiş olabileceği gibi). "Onu amımın en derin yerinde hissediyorum!" Ve yeni küçük annesi için duyduğu en şiddetli arzular ona bir ok gibi saplanıyordu.

Ne kadar da şaşırtıcı derecede kafirce bir küçük karmaşadır bu. Bu gerçekten kirli bir cümledir. Kirli olmasının bir sebebi de yersiz bir şey olarak kir tanımına uygun olmasıdır ve bu da yüksek ve düşük söyleyişlerin karışımının bir tanımıdır. Fakat Roth neden bu denli barok erteleme ve değişimlere girişsin ki? Neden bu denli karmaşık yazsın ki? Eğer kurduğu cümlenin basit içeriğini düşünür ve her şeyi yerli yerinde tutarsanız, yani ağız karmaşasını ortadan kaldırırsanız, nedenini anlarsınız. Bunun basit bir versiyonu şöyledir: "Son zamanlarda, Sabbath, Drenka'nm memelerini emdiğinde, yeni küçük annesi için duyduğu en şiddetli arzular ona bir ok gibi saplanıyordu." Sevgiliden anneye geçişten ötürü bu hâlâ komiktir; ancak *exuberant* [bereketli] değildir. Yani, karmaşıklığın başardığı ilk şey, bu bereketi, aceleci zevki ve seksin kaotik arzusunu hayata geçirmektir. İkinci olarak, "uberous" kelimesinin Latince kökeni ve Tintoretto'nun Juno resmi üzerine uzun, bilgiçlik taşlaması yapan ve beklemede kalan yan cümlecik, uygun müzikhol modasıyla "yeni küçük *annesi* için duyduğu en şiddetli arzular ona bir ok gibi saplanıyordu" cümlesinin vurucu esprisini erteleme görevi görür. (Aynı zamanda "anı" kelimesinin cümleye girişini erteler, bunu daha şoke edici ve beklenmedik bir hale getirir.) Üçüncü olarak, cümlenin konusundan kaynaklanan komedi, bir ağızdan diğerine, bir sevgilinin memelerinden bir annenin memelerine geçmeyi gerektirir. Bu açıdan cümlenin üslubunun, bu rezalet değişimi, kendi üslupsal değişimlerini uygulayarak ve manik bir EKG gibi bir aşağı bir yukarı hareket ederek taklit etmesi uygundur. Bu nedenle, "emmek" (yüksek söyleyiş), "memeler" (orta), "*uberare*" (yüksek), "Tintoretto'nun resmi" (yüksek) "meme uçlarından Samanyolu fışkıran" (düşük), "amansız bir çılgınlık" (yüksek, daha ziyade resmi bir söyleyiş), "tıpkı bir zamanlar Juno'nun kendisinin inlemiş olabileceği gibi" (hâlâ oldukça yüksek), "amı" (çok düşük), "en şiddetli arzular ona bir ok gibi saplanıyordu" (yüksek, yine resmi söyleyiş) sözleri vardır elimizde. Tüm bu farklı söyleyiş düzeylerini eşitleme ısrarıyla birlikte, cümlenin üslubu, olması gerektiği gibi, anlamı somutlaştıracak şekilde işler. Tabii anlamın kendisi, farklı ağızları eşitleme skandalıyla ilişkilidir. *Sabbath's Theatre*, erkek cinselliğinin yarattığı skandalın tutkulu, oldukça komik, itici ve çok etkileyici bir portresidir

ve kitap boyunca pek çok kez yaşama gücüyle ilişkilendirilir. Yaşamak; sabah ereksiyon olabilmek, altmışlı yaşların ortalarında kadınları baştan çıkarabilmek, rezil burjuva ahlakında ısrarcı olabilmek, yaşlanan Mickey gibi her gün, "Yüce ideolojileri siktir et!" diyebilmektir. Bu cümlenin kendisi, tek kelimeyle canlıdır ve ayrıca, uygun normlardan skandallar yaratma yöntemiyle de canlıdır. Bu cümlede becerilen Drenka mı, Juno mu, Mickey'nin yeni annesi midir? Üçüdür de. Roth, erkek cinselliğinin muhtaç, bebek gibi olan tarafını zekice yakalar; burada, bir sevgilinin göğsü, aslında hâlâ annenin emziren memesidir; çünkü anne aslında ilk ve tek sevgilidir. Böylece, Drenka hem Meryem (anne, Juno), hem de fahişedir (çünkü anne kadar iyi olamaz). Klasik kadın düşmanı anlayışa göre, kadın, erkek tarafından hayranlık duyulan ve nefret edilendir çünkü hayatın kaynağıdır; zira memelerinden Samanyolu fışkırır, bacaklarının arasından çocuklar çıkar (Ailen Ginsberg'in *Kaddish*'teki deyimiyle "Başlangıç Rahmi Canavarı"). Ne kadar Mickey ya da geç dönem Yeats gibi erkek "yaşamsallığı" üzerine atıp tutsalar da erkekler bununla rekabet edemez. "Saplanıyordu" fiilindeki inceliğe dikkat edin ("en şiddetli arzular ona bir ok gibi saplanıyordu"). Roth burada, varsayılan erkek-kadın düzenini tersine çevirir. *Saplama* fiilini (cinsel anlamda), bu anne-fahişeye *duhul ederek* yerine getirdiği varsayılan Mickey'nin kendisi aslında *saplanan* ya da duhul edilen konumundadır. Karşılık olarak, onu doğuran kadın tarafından becerilmektedir. Tüm bunlar tek bir harika cümlede ifade edilmiştir.

107

Metafor, kumacayla eşanlamlıdır çünkü rakip bir gerçeklik yayar. Tek hamlede tüm hayal gücü süreçleridir. Bir damdaki taşları, bir tespihböceğinin sırtına ya da daha önce de yapmış olduğum gibi kafamın tepesindeki kel bölgeyi bir hasat çemberine (veya çok kötü günlerde, bir tarlanın üzerine iniş yapan bir helikopterin pervane kanatlarının ezilen çimenler üzerinde bıraktığı çembere) benzetirsem, Conrad'm kurmacanın yapması gerektiğini söylediği şeyi, yani *görme edimini*, yapmanızı istemiş olurum. Başka bir boyut hayal etmenizi, bir benzerlik kurgulamanızı isterim. Her bir metafor ya da mecaz, roman ya da öyküdeki daha geniş kurmaca içinde küçük bir patlama yaratır. *Gökkuşağı*'nın sonlarına doğru, Ursula, otelinin balkonundan Londra'ya bakar. Şafak vaktidir. "Picadilly ışıkları, parktaki ağaçların arkasında ipe dizilmiş gibi uzanıyor, soluk ve pervaneyi andıran

bir hal alıyordu." Soluk ve pervane gibi! Lawrence'ın ne demek istediğini anında anlarız; fakat bu ana kadar o ışıkları pervane gibi *görmemişizdir*.

Tabii ki bu kurmaca içinde kurmaca patlaması, özel olarak görsel değildir; tıpkı kurmacada detayın özel olarak görsel olmaması gibi. "Konuşurken sanki monarşinin her iki yarısını aynı anda öpmek istermiş gibi her iki yandaki uzun favorilerini sıvazlıyordu." Bu, Joseph Roth'un romanı *The Radetzky March*'tandır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun son yıllarında bir ailenin çöküş öyküsünü anlatır. Yani, monarşinin iki yarısı, Avusturya ve Macaristan taraflarıdır. Bu fantastik bir imgedir. Heyecan verici derecede gerçeküstü ve tuhaftır; ancak bu mecazın her iki taraftaki favorileri gözümüzde canlandırdığı söylenemez. Ne de Shakespeare (ya da eş yazarı), *Pericles*'te bir balıkçı şöyle haykırdığında gözümüzde bir şey canlandırmamızı ister: "İşte ağa takılmış bir balık, bir fakirin hukuki hakları gibi." Diğer taraftan, Roth'unki, Shakespeare'in çok sevdiği "sanki" türevinden hipotetik ya da analojik türden bir metafordur. Bizlere bu Hapsburg bürokratının sadakati hakkında bir şey söyler; onu acayip bir sembolik hareket içine hapsettiğini anlatır.

108

Wittgenstein, bir defasında Shakespeare'in benzetmelerinin "*genel anlamda* kötü" olmasından yakındı[52]. Şüphesiz, kastettiği Shakespeare'in metaforik aşırılıkları sevmesi ve *IV. Henry*'nin Birinci Bölüm'ünde Henry'nin "bir hizmetçi alnının efkârlı sınırı"ndan şikâyet ettiği örneğinde olduğu gibi metaforlarını karıştırma eğilimiydi. Kimi okurlar, bir alnın bir sınıra benzetilemeyeceğini ve bir sınırın efkârlı olamayacağını söyleyerek karşı çıkabilir. Fakat yine, Lawrence örneğinde olduğu gibi, metafor burada kendisinden bekleneni yapmaktadır; bizi yeni bir anlama doğru hayal gücümüzü harekete geçiren bir biçimde hızlandırmaktadır. İçinde yine alın geçen daha iyi bir örnek *Macbeth*'tedir. Macbeth, karısının uyurgezerliğini gözlemler ve doktordan yardım diler: "Silin zihindeki yazılı dertleri." Wittgenstein, bunu onaylamayacaktır; zaten Wittgenstein çok edebi bir okur da değildir. Bu tuhaf imge iki şeyi bir araya getirmeyi başarır: Tanrılar tarafından "yazılmış" olan yazgının bir hükmü olarak dert üzerine düşüncemizi ve zihnimize ilişkin düşüncelerimizin içine yazıldığı bir

52. *Culture and Value*. Ediör: G. H. Von Wright ve Heikki Nyman. İngilizce'ye çeviren Peter Winch (1980). İtalikler Wittgenstein'a aittir.

defter olduğu yönündeki geleneksel fikrimizi. Ve buna paralel olarak dertli bir alın üzerindeki çizgilere ilişkin düşüncemizle insanın alnına kaygı tarafından işlenen çizgilere dair fikrimizi bir araya getirir. Okurlar ve tiyatro severler, bu anlamlara bir anda vakıf olurlar; benim az önce yaptığım gibi uzun bir çaba gerektirecek şekilde onları açmaya çalışmak zorunda kalmazlar.

Aslında, karışık metaforun son derece mantıklı olmasının bir yolu vardır ve bu bir sapma değildir. Metafor, zaten her şeyden önce farklı etkenlerin bir karışımıdır. Bir alın aslında bir sınır gibi değildir. Bu anlamda, karışık metaforun, aslında metaforun özü, esası olduğu söylenebilir. Eğer bir alın, bir sınır gibi olabiliyorsa, bir sınır da efkârlı olabilir. Güncel tabirle, insanların karışık metaforu sevmemesinin sebebi, iki farklı *klişeyi* bir araya getirme eğiliminde olmasıdır. Örneğin, "umutsuzluk denizinden bir erik kopardı" derken olduğu gibi. Metaforik boyut burada azaltılmış, iki ya da daha fazla karışık klişenin (ki bunlar da tanımları gereği az ya da ölü metaforlardır) bir araya getirilmesiyle neredeyse yokluk derecesine vardırılmıştır. Fakat Shakespeare'in metaforları, mekanik bir âlemden ziyade, spekülatif bir âlemde varlık gösterir. Burada, okurlardan ve izleyicilerden tanıdık karşılıkların bildik dünyasını terk etmeleri istenmiştir (örneğin, Macbeth'in merhameti yeni doğmuş bir bebeğe benzetmesi gibi). Bir zamanlar, Henry James de romana karışık metafor soktuğu için eleştirilmişti. Bu eleştiriye cevabı, karışık değil, "serbest metaforlar" kullandığım söylemek oldu. "Son olarak, utancı soru sormayan bir ihtişama boğarak susturma üzerine bir metafor karışık bir saçmalık olmakla beraber, özünde serbest bir metafordur. Bir mecaz değildir, rüzgâra yakın yelken açar gibi yapmaz."[53] (Kronik metaforcu James'in kendi metaforlarını açıklamak için rüzgâra yakın yelken açmak gibi yeni bir metafor bulmak durumunda kalmasına dikkat edin.)[54]

Fakat tabii ki görsel türden olan çoğu mecaz ve metafor, kuşkusuz rüzgâra yakın yelken açar gibi yapar ve bizlere sanki gözlerimizin önünde yeni bir şey resmediliyormuş duygusunu yaşatır. Örneğin, burada ateşi anlatmak için dört metaforik tasvir vardır ve hepsi de korkunç derecede başarılıdır. Lawrence, bir şöminedeki ateşi görünce şöyle yazar: "Bacada yeni alevlerden aceleci bir buket" (*Sea and Sar-*

53. Grace Norton'a Mektup, Mart 1876. *Henry James: A Life in Letters* içinde, editör Philip Horne (1999).

54. James, istediği zaman mecazda rüzgâra yakın yelken açabilir ve böylece Nabokov'un Edmund Wilson'a hakaretamiz şikâyetinin tersini güzelce ispat eder. 1907'de yazılan *The American Scene*'de James, halihazırda kalabalıklaşmış olan Manhattan'ın ufuk çizgisini, gece vakti iğneleri gelişigüzel takılan bir iğnedenliğe benzetir. Daha sonra aynı kitapta, onu ters çevrilmiş ve dişleri eksik olan bir tarağa benzetir.

dinia). Hardy, *Çılgın Kalabalıktan Uzak*'ta Gabriel Oak'un kulübesinde "avuç dolusu kızıl ateş" tasvir eder. Bellow, "Gümüş Tabak" adlı öyküsünde şu cümleye yer verir: "Mavi alevler, kömür ateşinde bir balıklar sürüsü gibi çırpındı." Ve Norman Rush, Botswana'da geçen *Mating* adlı romanında, kahramanını terk edilmiş bir köye getirir ve burada "*Lalwapa*'nın (*lalwapa*, Afrika'da bir tür basit avludur) bazı kısımlarında, yemek pişirmek için sallanan ateşleri" görür. Yani, aceleci bir buket (DHL), avuç dolusu kızıl ateş (TH), bir balıklar sürüsü (SB) ve sallanan ateşler (NR). Bunlardan biri diğerlerinden daha mı iyidir? Her biri biraz daha değişik bir biçimde işler. Bellow ve Lawrence'mkiler belki en görselleridir. Alevlerin çiçekler kadar parlak ve balıklar gibi şıpırtılı olduğunu zihnimizde canlandırabiliriz (Dikkat edin, Bellow, "balık sürüsü" değil, "bir balıklar sürüsü" diye yazar; çünkü bu çoğul biçim, kulağa daha çoklu, daha şıpırtılı gelir). Hardy'ninki belki de en sade olandır fakat kendince oldukça cesurdur: Avuç dolusu toz düşünürüz ama avuç dolusu ateş hiçbir zaman aklımıza gelmez çünkü ellerimizi ateşten uzak tutarız. Rush'ınki harikadır. Alev gerçekten de sallanır (yani bükülür, titrer, alçalır, azalır, artar); fakat pek çoğumuz "sallanma" fiilini ne zaman kullanırız? Tıpkı Hardy'nm avuç dolusu gibi, sallanma da cesurdur çünkü dikkat çekecek kadar ateşsiz bir fiildir. Kuyruklar sallanır ve şakacı kimselere de "sallayan" denir; fakat ateş bu sıcak dünyadan başka bir dünyaya aittir. Lawrence'ınki fiili olarak en cesur olandır; çünkü alevlerin bir çiçek buketine benzetilmesinin yanı sıra (ve tıpkı bir buketin çiçekleri vazoda bir araya getirmesi gibi alevler de bizim için şöminede bir araya gelir), burada "aceleci" ve "buket" kelimelerinin yan yana gelmesi söz konusudur –"aceleci bir buket"– ki bu da daha geniş metafor içindeki başka bir metafordur; çünkü alevler bize doğru hamle yapabilir ancak buketler yapamaz. Bir yönüyle, bu, karışık bir metafordur. Yani bu grup içinde Lawrence, bize tek metafor fiyatına iki metafor veren tek yazardır. (*Yeni* alevler, yeni çiçekler fikriyle uyumlu bir biçimde, belki de bir üçüncü metafor ortaya çıkarır.)

Bu dört örnek, mantığa aykırı olana doğru, karşılaştırmak istediğin şeyin tam tersine doğru bir atılımın güçlü metaforun püf noktası olduğunu gösterir. Alev; çiçeklerden, balıklardan, avuçlardan ve sallanmaktan olabildiğince uzaktır. Rus biçimcileri tarafından ün kazandırılan *ostranenie* ya da yabancılaştırma tekniğinin etkisi olmasa da, kuralının bu olduğu kesindir. Céline, *Gecenin Sonuna Yolculuk* adlı romanında, Paris'te trafiğin en yoğun olduğu saati bir felakete benzeterek bizi şok edici bir biçimde bildik olanın dışına çıkarır: "Hepsini o

yöne kaçarken görünce, Argenteuil'de bir felaket olduğunu, kasabada yangın çıktığını zannederdiniz." Sembolist ve biçimci köklerini gösteren Nabokov, *The Gift*'te suyun üzerinde bulunan gökkuşağı renklerindeki yağ birikintisini "asfaltın muhabbetkuşuna" benzetir. Tabii ki, ne zaman x'i y'ye abartılı bir biçimde benzetecek olsanız ve x ile y arasında bir uçurum bulunsa, x'in aslında y'ye hiçbir biçimde benzemediğine ve böyle aşırılıkların üretimindeki çabaya dikkat çekmiş olursunuz.

Benim en çok sevdiğim metafor türü, yukarıda ateş üzerine olanlar gibi yabancılaştırır ve ardından hemen bağlar. İkincisini o kadar iyi yapar ki, ilkini saklar. Sonuç, küçük bir sürpriz şokudur ve bunun ardından bir kaçınılmazlık hissi gelir. *Deniz Feneri*'nde Bayan Ramsay çocuklarına iyi geceler diler, yatak odasının kapısını dikkatle kapatır ve "kapının dilinin, kilitte yavaşça uzamasını" sağlar. Bu cümledeki metafor, son derece geleneksel olan "dil" kelimesinde değil (çünkü insanlar kilitlerin dilinden bahseder), "uzama" fiilinde gizlidir. Bu fiil, tüm süreci *uzatır*: Çocukları uyandırmamak için kapının tokmağını çok ya-vaş bir biçimde çeviren birini anlatmak için yazılmış, okuduğunuz en iyi tarif değil midir? (Dil de iyidir çünkü diller gürültü yaparlar; fakat buradaki dil sessiz olmalıdır. Ve şimdi mutlu mesut bir biçimde sessiz olan çocuklar, gün boyunca gürültülü dillerini kullanmışlardır.) Katherine Mansfield'in "Ölü Albayın Kızları" öyküsünde, tam tersi bir hava içinde, aşçı Kate'in huyu "alıştığı üzere kapıları delip geçmekti, sanki gizli bir geçit bulmuş gibi". *Seinfeld*'de Kramer'in benzer antikalıklarını anlatmak için haftalık tekrarlar, tam kadro aktörler ve sahne gerekirken, Mansfield bir mecazla aynı şeyi yakalar. Mansfield, mecazda çok iyidir. Bir başka öyküsü "Yolculuk"ta, gemide bir kız, yukarıdaki yatağında yatan ve dua eden büyükannesini dinler: "Sanki birisi peçetelerin arasında yavaşça aranıyor, bir şeyler bulmaya çalışıyor gibi uzun ve hafif bir fısıltı."

109

New York'ta çöp toplayıcıları, kurtçuklara "disko pirinci" adını verir.[55] Bu, şimdiye kadar tartıştığım her şey kadar iyi bir tespittir. Gerçekten de, bu tarz bir metafor oluşturma ile Hardy'nin avuç dolusu ateşi, Mansfield'in peçeteler arasında aranan birini andıran dua eden büyükannesi ya da Marilynne Robinson'ın "çelimsiz, küçük fanilik benli" arasında bir bağ vardır. Bu, bizi süregiden sorularımızdan biri-

55. Bakınız Elizabeth Royte, *Garbage Land: On the Secret Trail of Trash* (2005).

ne, bir üslupçunun nasıl olup da karakterlerini çiğnemeden üslupçuluk yapabileceği sorusuna geri götürür. Şiirsel anlamda "başarılı" olan ve aynı zamanda karaktere de uygun olan metafor, yani belli bir karakter ya da topluluğun üretebileceği metafor, yazar ve karakter arasındaki gerilimi çözmenin bir yöntemidir. Bunu *Pnin*'de fındık kıracağının "bacaklı şey"ini tartışırken gördük. Shakespeare'in balıkçısı, ağa takılan bir balığı "bir fakirin hukuki hakları"na benzetir. Buradan yola çıkarak onun zaman zaman hukuku balık ağına benzettiğini varsayabiliriz: Elinin altında olan imgeyi arayıp bulmaktadır. Çehov, köylülerle ilgili bir öyküsünde, bir kuş yuvasının, sanki birisi ağaçta eldivenini unutmuş gibi göründüğünü söyler. Cesare Pavese, yoksul ve geri kalmış bir İtalyan köyü ve kırsal çevresinde geçen büyük romanı *Ay ve Şenlik Ateşleri*'nde, ayı, sarı "bir mısır lapası gibi" sözleriyle tasvir eder. *Tess*'te Angel ve Tess, bir sütçü arabasında gitmektedir ve arkalarındaki bakraçlardan sütler dökülüp saçılmaktadır. Hardy ise sütün bakraçlarda "gıdakladığım" söyler ki, bu her şeyden önce gerçeğe uygundur (bir anda sütün bakraçlarda *gıdakladığını* duyabiliriz), basit ve çiftlik yaşamına uyumludur. (Benzer bir biçimde, aynı romanda ineğin memesini, bir Çingene kazanının altındaki kısa küçük bacaklara benzeterek emzikleri dışarı çıkmış olarak tasvir eder.) *Loving*'de Henry Green, güzel bir hizmetçi kızın gözlerinin "soğuk suya daldırılmış erikler" gibi parladığını anlatır. Bu, hemen hemen tümüyle, büyük bir kaledeki ev hizmetçileri hakkında bir romandır. Shakespeare dışında tüm bu örneklerde, metafor bariz bir biçimde bir karaktere bağlı değildir. Üçüncü şahıs anlatımında ortaya çıkar. Bu nedenle de, üslupçu, metafor üreticisi yazar, tarafından yapılmış gibi gözükür. Fakat aynı zamanda karakter etrafında da dönüyormuş ve o karakterin dünyasından çıkıyormuş gibi gözükür.

Diyalog

110

1950'de, Henry Green BBC radyosunda kurmacada diyalog üzerine kısa bir konuşma yaptı. [56] Green, yazarların kendi varlıklarını okurlarına hissettirmelerini sağlayan o kaba varlık izlerinin silinmesine kafayı takmıştı: Hiçbir zaman karakterlerinin düşüncelerini içselleştirmez, bir karakterin davranış sebeplerini pek açıklamaz ve bir karakterin duygularını okura göstermek açısından çok işlevsel olan yazınsal zarfları (örneğin, "tumturaklı bir şekilde söyledi") kullanmaktan kaçınırdı. Green, yazarın okurlarıyla iletişime geçmesinin en iyi yolunun diyalog olduğunu söylüyor ve "açıklama"nın "hayat"ı en çok öldüren şey olduğunu öne sürüyordu. Uzun süredir evli olan bir

56. *Surviving: The Uncollected Writings of Henry Green*, editör Matthew Yorke (1992).

karı koca hayal ediyordu: Çift bir akşam evinlerinde oturmaktadır. Saat 9:30'da koca, yolun karşısındaki bara gideceğini söyler. Green, kadının ilk tepkisi olan "Uzun sürer mi?" sorusunun onlarca değişik biçimde anlaşılabileceğini belirtiyordu ("Hemen gelir misin?", "Ne zaman gelirsin?", "Uzun süre kalacak mısın?", "Ne kadar süre sonra geri gelmiş olursun?") ve bunların her birinin farklı bir anlamı vardı. Green'e göre, burada önemli olan diyalogu açıklamayla bulandırmamaktı. Örneğin:

> "Seni dışarı atmaları ne kadar sürer sence?"
> Olga kocasına bu soruyu sorduğu sırada, yüzünde yaralı bir hayvanın ifadesi vardı: Dudaklarını dişlerinin gerisine doğru çekerek yüzünü ekşitmişti ve ses tonu, bir kadının verebileceği onca yıla karşılık olarak aldığı talaş tozunu, aynaları ve birahanelerdeki biranın ağırlaşmış kokusunu ele veriyordu.

Green, bu tarz bir yazınsal "yardımın" kesinlikle fazla baskıcı olduğunu düşünüyordu çünkü gerçek hayatta insanların gerçekten neye benzediğini bilemezdiniz. "Diğer insanların ne düşündüğünü ve nasıl hissettiğini kesinlikle bilmiyoruz. Öyleyse romancı nasıl bu kadar emin olabilir ki?"

Baskıcılığa karşı öğüt veren Green'in kendisi, pek çok reçete önermektedir. Onun doktrinini kutsal kitap gibi ele almamıza gerek yoktur. Dikkat edin, Green açıklama parodisini yaptığında, aynı zamanda kasıtlı olarak mırıldayan, ikinci sınıf bir tarza yönelir ("yüzünde yaralı bir hayvanın ifadesi vardı"). Oysa kendine daha hâkim, daha az itici bir şey hayal edebilirz: "Olga, onun saat kaçta ve ne halde eve geleceğini biliyordu: bira ve sigara kokuları içinde. On yıl böyle geçmişti, on yıl." George Eliot, Henry James, Marcel Proust, Virginia Woolf, Philip Roth gibi fazla açıklama yapan yazarlar ve başka pek çok yazar, Green'in evreninde emekliye ayrılmaktan başka yapacak bir şey bulamaz.

Ancak, diyalogun çoklu anlamlar taşıması, aynı anda farklı okurlara farklı şeyler ifade etmesi gerektiği yönündeki daha geniş tartışması, kesinlikle doğrudur. (Bence okur için kesin olmayan pek çok anlam taşıyabilir ve yine de bir yazar tarafından "açıklanabilir" fakat bunun için büyük bir hüner gerekir.) Green, nasıl yazabileceği konusunda bir örnek verir:

> Adam: Galiba yolun karşısına gidip bir bira içeceğim.
> Kadın: Uzun sürer mi?
> Adam: Neden sen de gelmiyorsun?

Kadın: Geleceğimi sanmıyorum. Bu gece olmaz.... Emin değilim... Belki de gelirim.
Adam: Kararın ne yani?
Kadın: Bunu şimdi söylememe gerek yok, değil mi? Eğer içimden gelirse, daha sonra gelirim.

Bu parçada, Green'in nasıl da bir soruya diğer bir soruyla yanıt vermeye çalıştığına dikkat edin, ki bu Green'in yazılarının çok karakteristik özelliklerinden biridir. Burada kadın kararsızlığa düşer: "Geleceğimi sanmıyorum. Bu gece olmaz.... Emin değilim... Belki de gelirim." Aynı anda pek çok ruh halinde olabilir. Sonuç olarak, adamın cevabı "Kararın ne yani?"yi anlamak daha da zorlaşır. Sinirlenmiş midir; yoksa yalnızca durumu biraz olsun kabullenmiş midir? Aslında onun bara gelmesini istemekte midir; yoksa reddetmesini umarak mı bu teklifte bulunmuştur? Okur, farklı okumaların mümkün olduğunu bilse dahi, bir yorumu seçme eğilimindedir. Kendimizi metne eklemlendirir ve olaylara dair *kendi* yorumumuza yatırım yaparız.

V. S. Nailpaul'un harika romanı *A House for Mr Biswas*'ta Green'in doktrininin çok iyi bir örneği bulunmaktadır. Bay Biswas, bir ev yapmaya karar vermiştir; fakat yalnızca yüz doları vardır. Siyah bir ustayı, Bay Maclean'i (romanda siyah bir Trinidadlıyı anlatan nadir portrelerden biri), ziyaret eder ve dikkatle soruyu sorar. Burada güzel olan, iki adamın karşılıklı olarak bir gurur ve utanç dansı yapması ve her ikisinin de bir kurmacayı sürdürmesidir. Bay Biswas, Maclean'in büyük bir ev yaptırmak için yeterince parası olduğunu düşünmesini ister. Maclean ise Biswas'ın, elinde çok fazla iş olduğundan ötürü başını kaşıyacak vakti olmadığım düşünmesini ister. Ve tabii ki, her biri diğerinin kurmacasım görür.

Bay Biswas, işleri yavaştan almalarım önererek başlar (bu şekilde her ay bir miktar para ödeyecek, bir anda büyük bir miktar yatırmaktan kurtulacaktır). Biswas için en ideali Maclean'in evi bir senede bitirmesidir:

"Her şeyi bir anda yapma gerekliliğimiz ve mecburiyetimiz yok" dedi Bay Biswas, "Roma da bir günde yapılmamıştı biliyorsunuz."
"Öyle derler. Fakat Roma da yapılıverdi sonuçta. Neyse, zamanım olduğu anda gelicem ve araziye bakıcaz. Araziniz var, değil mi?"
"Evet, evet adamım. Arazi var."
"Peki. İki üç gün içinde görüşürüz o zaman."
O gün akşamüzeri geldi, ayağında ayakkabıları, başında şapkası, üzerinde ütülü gömleğiyle ve birlikte araziye bakmaya gittiler.

Arazide, Bay Biswas, sıvalı ve pürüzsüz beton sütunlar istediğini söyler. Maclean parasını nakit ister:

"Bana başlamam için yüz elli dolar verebilir misiniz acaba?"
Bay Biswas tereddüt etti.
"Sanmayın ki özel işlerinize karışmak istiyorum. Yalnızca hemen ne kadar harcayacaksınız bilmem lazım."
Bay Biswas, nemli arazi üzerindeki çalıların, otların ve ısırganların arasından ilerleyerek Maclean'den uzaklaştı. "Yüz dolar kadar" dedi.
"Fakat ay sonunda sana biraz daha verebilirim."
"Yüz."
"Tamam mı?"
"Evet, tamam. Başlangıç için."
Otların ve yaprakların tıkadığı olukların arasından dar, çakıllı yola doğru ilerlediler.
"Her ay biraz inşa ederiz" dedi Bay Biswas. "Azar azar."
"Evet, azar azar."

Gurur dansı incelikle gerçekleştirilmiştir. Biswas önce, olaya biraz ihtişam katma umuduyla klasik bir gönderme yaparak utancını saklar ("Roma da bir günde yapılmamıştı biliyorsunuz."). Maclean da cevaben pratik zekâsıyla homurdanır: "Öyle derler. Fakat Roma da yapılıverdi sonuçta." Naipaul, burada, iki adam ve sosyal statüleri arasında ayrım yapmak için Trinidad lehçesini incelikle kullanır: "Roma da yapılıverdi." Bay Biswas da kendi sosyal statüsünün farkındadır çünkü Maclean ona bir arazisi olup olmadığını sorduğunda, o da "siyah" lehçesini kullanarak arayı kapatmaya çalışır: "Evet, evet adamım. Arazi var." (Biswas, ne zaman biraz gösteriş istese samimi Karayip kelimesi "adamım"ı kullanır.) Maclean o kadar meşgulmüş numarası yapar ki ancak iki üç gün içinde araziye bakmaya gelebileceğini söyler ama sonra "aynı günün akşamüzeri" gelir.

Sonra para mevzusu üzerinden her şey yeni baştan başlar. Maclean, Biswas'ın zevahiri kurtarma derdinde olduğunun gayet farkındadır ve "Sanmayın ki özel işlerinize karışmak istiyorum" gibi absürd bir cümleyle onun gururunu okşar. Naipaul ise okura, arazideki olukların yapraklar tarafından tıkandığını, her tarafı ot sardığını ve her şeyin en başından lanetlenmiş olduğunu insafsızca hatırlatır. (Burada, ağzı sıkı Henry Green'e göre çok daha açıklayıcı ve işaret eder pozisyondadır.)

Aynı roman, Green'in "yazarın okurlarıyla iletişime geçmesinin en iyi yolunun diyalog" olması gerektiğini varsaymakta illa ki haklı olmadığını hatırlatır. Hiç konuşma olmadan da bir o kadar şey aktarılabilir. Noel zamanıdır ve Bay Biswas bir hevesle, kızına korkunç derecede pahalı bir bebek evi almaya karar verir. Parası buna kesinlikle yetmemektedir. Bir aylık maaşını hediyeye harcar. Bu, bir delilik ile gösteriş, özlem ile arzu ve alçalma sahnesidir.

> Bisikletinden indi ve bisikleti kaldırıma yasladı. Bisikletin kilidini henüz çıkarmamıştı ki, yanına sürekli dişlerini yalayan, gözkapakları ağırlaşmış bir tezgâhtar yaklaştı. Tezgâhtar, Bay Biswas'a bir sigara ikram etti ve uzanıp yaktı. Birkaç kelime sarf edildi. Sonra, tezgâhtarın kolu omzunda, Bay Biswas dükkânda gözden kayboldu. Çok geçmeden Bay Biswas ve tezgâhtar yeniden göründü. İkisi de sigara içiyordu ve heyecanlıydı. Taşıdığı kocaman bebek evinin arkasında görünmeyen bir oğlan dükkândan çıktı. Bebek evi, Bay Biswas'ın bisikletinin gidonuna sabitlendi ve bir yanında oğlan, bir yanında Bay Biswas, anacadde boyunca ilerletildi.

Tek bir diyalog kelimesi bile yoktur. Tam tersine, tanık olmadığımız bir diyalogun aktarılması söz konusudur: "Birkaç kelime sarf edildi." Bir kez daha, Naipaul'un bunu yazma biçiminden ötürü, bu hem komik, hem de korkunç derecede acı vericidir. Bu satın alma işleminin kendisini anlatmayı kesin bir biçimde reddeder. Bunun yerine, sahneyi sanki yazar dükkânın önüne bir kamera yerleştirmiş gibi anlatır. Adamları sigara içerken seyrederiz, içeri girerken seyrederiz ve bir dakika sonra "sigara içerek, heyecanlı" bir vaziyette dışarı çıkarken seyrederiz. Bu şekilde, sahne sanki sessiz filmlerden alınmış gibi olur ve sanki kaba güldürü gibi iki katı hızda akmak ister. Edilgen fiiller kullanılır. Bunun sebebi, tam da Biswas'ın kendisini kanıtladığını zannettiği sırada aslında etki altında kalmakta olan zayıf, gülünç derecede hassas bir adam olmasıdır: "Yanma yaklaştı... Bebek evi, Bay Biswas'ın bisikletinin gidonuna sabitlendi... anacadde boyunca ilerletildi." Naipaul, bu olayı kasten, sanki Bay Biswas'ın konuyla hiçbir alakası yokmuş gibi anlatmaktadır ki, bu muhtemelen Biswas'ın kendini affeden bir biçimde bu ana dair düşüncesidir de. Satın alma sahnesinin, paranın el değiştirdiği anın kendisinin gösterilmemesi, çok ince bir karardır. Bu, Bay Biswas'ın utancının can alıcı noktasıdır ve sanki anlatı bunu biliyormuş gibi, *bu utancı anlatamayacak derecede mahcup olmuştur*. Naipaul harikulade bir şekilde bu durumun farkın-

dadır, harikulade bir şekilde kontrolü elinde tutmaktadır. "Birkaç kelime sarf edildi" cümlesinin paragrafın ana ekseni olduğunu bilir; çünkü şüphesiz, önemli olan *kelimelerin* sarf edilmiş olması değil, *paranın* hayati bir biçimde sarf edilmiş olmasıdır. Tarif edilemeyecek olan, tarif edilmemesi gereken tam da budur.

Günler sonra, bebek evi, Bay Biswas'ın karısı tarafından paramparça edilecektir. Bunun sebebi, karısının, Bay Biswas'ın korkunç derecede geniş ailesini oluşturan diğer çocuklarından hiçbiri hediye almazken, kızlarının böyle bir hediye almış olmasının haksızlık olduğunu düşünmesidir.

Doğruluk, Gelenek, Gerçekçilik

Sahtelik çok kolay, doğruluk çok zordur.[57]

112

Edebi gerçekçilik hakkında yakın zamanda söylenmiş iki görüşü ele alalım. Bu görüşler, öyle kendi çağlarına özgü, öyle karakteristik, öyle normatiftir ki, gerçekçi bir romancı olsa, bunları hayata ilişkin olarak hayal etmekten mutluluk duyardı. Birincisi, romancı Nick Moody'ye aittir. *Bookforum*'da şöyle yazar:

> Bunu söylemek tuhaftır; ancak gerçekçi roman hâlâ kıçına bir tekme yemeyi hak etmektedir. Tezahürleriyle, yükselen olay örgüsüyle, tah-

57. George Elliot, *Adam Bede*.

min edilebilir manevralarıyla, geleneksel hümanizmiyle beraber bu tür, bizi hâlâ zaman zaman eğlendirir ve etkiler. Fakat benim için politik ve felsefi olarak şüphelidir ve tekdüzedir. Bu nedenle de, kıçına tekmeyi yemesi gerekir.

İkincisi, Patrick Giles tarafından, *The Elegant Variation* adlı edebi blogda sürdürülen kurmaca, gerçekçilik ve kurmacasal inandırıcılık üzerine uzun ve kaba bir tartışmaya katkı sunmak üzere söylenmiştir: "Bunun [gerçekçi romanın], edebi geleneğin üstün türü olduğuna ilişkin fikir öylesine gülünçtür ki, buna teşebbüs etmiycem bile."

Bu iki görüşü de aynı üslup, taşradaymışçasına gibi bir söyleyiş rahatlığı bir araya getirir ("kıçına tekme", "etmiycem bile"). Bu durum, yazarların gerçekçiliğin üslubuna karşı takındıkları tavır konusunda bizi bilgilendirir: Gerçekçilik boğucu, doğru, gericidir ve onun üzerine tartışma yürütmenin bile tek yolu, onunla üslupsal karşıtı olan yerel lehçeyle dalga geçmektir. Moody'nin üç cümlesi, bu hâkim varsayımları etkili bir şekilde bir araya getirir. Realizm, (örneğin, kurmaca oluşturmada merkezi bir yönelim değil) bir "tür"dür. Tamamen ölü bir gelenek ve belli bir türde, tahmin edilebilir bir başı ve sonu olan geleneksel bir olay örgüsüne bağlı olmak olarak nitelendirilir. "Karmaşık" karakterleri ele alır; fakat bunu yumuşak ve göstermelik bir şekilde yapar ("geleneksel hümanizmler"). Dünyanın tasvir edilebileceğini varsayar; kelime ve karşılığı arasında safça, sabit bir bağ olduğunu düşünür ("felsefi olarak şüpheli"). Ve tüm bunlar, tutucu ve hatta baskıcı politikalara meyledecektir ("politik olarak şüpheli").

113

Tabii ki bu, üç aşağı beş yukarı bir saçmalıktan ibarettir.

Rick Moody'nin ne kastettiğini hâlâ bilmeyiz. Hepimiz gelenek makinesi çok paslanmış olduğu için hiçbir şeyin hareket etmediği pek çok roman okumuşuzdur. Neden, deriz kendi kendimize, insanlar tırnak işaretleri içinde konuşmak zorundadır? Neden diyalog sahnelerinde konuşurlar? Neden bu kadar çok "çatışma" vardır? Neden insanlar odalara girer çıkarlar, bardaklarını masanın üzerine koyarlar, bir şey düşündükleri sırada yemekleriyle oynarlar? Neden her zaman eşlerini aldatırlar? Neden bu kitapların bir yerinde muhakkak yaşlı bir Soykırım tanığı vardır? Ve lütfen, ne yaparsanız yapın ama ensesti gündeme getirmeyin...

1935'te yazılan nükteli bir makalede, Cyril Connolly tüm bir gele-

nekler ailesinin katledilmesini talep etti: "Bir jenerasyondan fazlasını ele alan, 1918'den önceki herhangi bir zamanı ya da kilise bünyesinde yaşayan zeki yoksul çocukları konu edinen tüm romanlar", Hampshire, Sussex, Oxford, Cambridge, Essex kıyısı, Wiltshire, Cornwall, Kensington, Chelsea, Hampstead, Hyde Park ve Hammersmith'te geçen tüm romanlar katledilmelidir.

> Pek çok durum yasaklanmalıdır; tüm o iş bulmalar ve işten atılmalar, evlilik teklifleri, iki cinsten biri tarafından alınan aşk mektupları... hastalık ya da intihara dair tüm göndermeler (delilik hariç), tüm alıntılar, tüm deha bahisleri, vaatler, yazı, resim, heykel, sanat, şiir ve "Senin olayını sevdim", "Onun olayı ne?", "Korkunç güzel", "Sana bir kahve yapayım" gibi cümleler, hırslı genç erkekler ve hisli genç kadınlar, "Tatlım, dünyanın en güzel kır evini buldum" (daire, şato), "Lütfen bunu başka bir zaman iste canım; fakat bu kez isteme", "Sevmek, tabii ki seni seviyorum" (sevmiyorum) ve "Sorun o değil, yalnızca kendimi felaket yorgun hissediyorum" gibi ifadeler.
> Yasak isimler: Hugo, Peter, Sebastian, Adrian, Ivor, Julian, Pamela, Chloe, Enid, Inez, Miranda, Joanna, Jill, Felicity, Phyllis.
> Yasak yüzler: Kıvırcık saçlı ya da harikulade gözleri olan tüm genç erkekler, tüm o sıska ve çökmüş düşünür yüzleri, yarı insan yarı keçi orman tanrılarına benzeyen tüm karakterler, 1.80'in üzerindeki herkes ya da herhangi bir farklılığı olan kişiler, ensesi olan tüm kadınlar (saçının ensesindeki küçük çukurda büklüm büklüm olmasını seviyordu).[58]

Moody ve Giles için gerçekçilik, Connoly'nin adı Miranda ya da Julian olan bir karakterle ilgili fikrine eşittir; küçük burjuva okurların beklentilerini karşılayan bir gelenekten ibarettir. Barthes, dünyayı anlatmak için hiçbir "gerçekçi" yöntem olmadığını iddia etmişti. On dokuzuncu yüzyıl yazarının, bir kelime ile o kelimenin karşılığı arasında gerekli ve saydam bir bağ olduğuna ilişkin safiyane yanılsaması geçersiz kılınmıştır. Kurmaca oluşturmanın farklı, birbiriyle rekabet halindeki türleri arasında yalnızca dolanırız ve bunların arasında gerçekçilik, kafası en karışık olanı, hatta belki de en anlayışsızıdır çünkü kendi işleyişi hakkında en az bilinçli olandır. Gerçekçilik, gerçekliğe denk düşmez, gerçekçilik gerçekçi değildir. Barthes'a göre, gerçekçilik bir geleneksel kurallar sistemidir ve öyle çok karşımıza çıkan bir gramerdir ki, burjuva hikâye anlatıcılığım nasıl inşa ettiğini fark etmeyiz bile.[59]

---

58. "More About the Modern Novel", *The Condemned Playground: Essays 1927-1944* (1945) içinde.
59. Bakınız *S/Z* (1970).

Pratikte, Barthes'm söylemek istediği şey, geleneksel romancıların gözlerimizin önüne bir perde çekmiş olduğudur: Önümüze pürüzsüz bir yazı duvarı gelir ve biz de rehavet içinde sorarız "Tüm bunlar nasıl oldu?" diye, tıpkı Flaubert'in yapmamızı istediği gibi. İnsanların tırnak işeretleri içinde konuşmaları ("'Saçmalık' dedi kararlı bir şekilde"); bir karakterin bir romana ya da öyküye ilk girdiğinde dış görünüşünün kısaca özetlenmesi ("Elli yaşlarında, saç boyası biraz kötü, kısa boylu, geniş yüzlü bir kadındı"); detayın dikkatle seçilmesi ve gerektiği gibi "anlatan" özelliğine sahip olması ("bardağa viski koyduğu sırada ellerinin biraz titrediğini fark etti"); dinamik ve alışkanlıklarla ilgili detayların birleşik olması; dramatik örgünün karakterlerin düşünceleri tarafından güzelce bölünmesi ("Masada sessizce otururken başını kolunun üzerine yasladı ve bir kez daha babasını düşündü."); karakterlerin değişmesi; öykülerin bir sonlarının olması vesaire gibi kurmaca geleneklerini artık fark etme zahmetine bile katlanmayız.

114

Graham Grene, karşıtlarının aklındaki gibi sanatsal ama doğal "gerçekçiliği" hiç çaba harcamadan üretir.

> Profesör pencereden uzaklaştı. Camın lekelenmiş olduğunu fark etti; birisinin kirli parmakları belli belirsiz bir iz bırakmıştı. Bu, aklına bir mâhkumun ellerini getirdi, biçare bir halde bir minibüsün camlarına yapışmış ellerini, Beyrut'ta belki ya da pis bir Bağdat izbeliğinde. Şöyle düşündü: Ben de bir mâhkumum; mekanik öğretmenliğine, öğrencilere, haftalık kitap yorumuna. Fiona'nın zayıflığına. Fiona'nın ona ihtiyacı vardı ve bu ihtiyaç onu hiç düşmeyen yüksek ateş gibi pençesinde tutuyordu.
>
> Kapı çalındı ve Profesör daha cevap veremeden Wentworth içeri girdi. Cuma akşamı alacakaranlığına özgü bir sıkıntı türü vardır. Eliot, buna "eflatun saat" dememiş miydi? Wentworth'u soğuk ve karlı bir gülümsemeyle karşıladı.
>
> "Bak ihtiyar, dün gece için özür dilerim." Wentworth'un yüksek sesi, pencereye vuran ağaç dalları gibi onu tırmaladı. Burslu yatılı okul öğrencilerine has Kuzeyli düz heceleri vardı. Acemice tıraş olmuştu: Çenesinin pürüzsüz mineral maviliğinin altında, demir tozları gibi kısa kıllar, solgun boynunda toplanmıştı.
>
> "Unut gitsin" dedi Profesör. "Viski?" önerisinde bulundu ve bardağın içine terleyen plastik kovadan iki buz küpü koyarak kendine bolca viski doldurdu. Kehribar rengi sıvı, şaşırtıcı bir biçimde kendi idrarına

benziyordu. Tadı biraz daha iyiydi. Yeniden Fiona'yı ve Wentworth'un ona pespayece tutkunluğunu düşündü. Ondan daha iyisini beklerdi. Peki ya Fiona'nın cevabı? Emin olamıyordu. Fakat ikinci evliliklerde hep böyle oluyordu. Tetikte olmak gerekiyordu. Profesör her zaman tetikteydi; iki yaşındayken ablası en sevdiği tespihini çaldığından beri böyleydi. Peki tetikte nöbet bekleyenlere karşı kim tetikte olacak? Tanrı mı? Bir zamanlar buna inanırdı; fakat şimdi "Tanrı" kelimesi, kilise ayininde verilen ekmek gibi ağzının içinde kupkuruydu.
Profesör, bardağındaki viskiyi çalkalayınca buzlar çatırdadı. Dikkat etti, Wentworth'tan hafif bir koku geliyordu. Bu, günah kokusuydu.

Bu bir parodidir ama kullanılan araçları tanıyabilirsiniz. Bakış açısını Profesör'e, bağladım; fakat bunu öyle "sessizce" yaptım ki okur pek fark etmeyecektir. Bazı anlatan detaylar, iyi metafor ve mecazlar (demir tozu vs), serbest dolaylı anlatım ("Peki ya Fiona'nın cevabı? Emin olamıyordu. Fakat ikinci evliliklerde hep böyle oluyordu"), yazarın kendinden emin genellemeler yaptığı, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının çoğunlukla yaptığı bir şey olan ve Greene'nin de aynı suçtan sabıkalı olduğu "referans kuralı" ("Burslu yatılı okul öğrencilerine has Kuzeyli düz heceleri vardı") ile düşünce ("Bu, aklıma bir mâhkumun ellerini getirdi") ekledim ve bir miktar sıkı redaksiyon yaparak dikkatlice bazı yerleri çıkardım çünkü bu tarz, her zaman için söylenmeyen şeylere, gerçeklik üzerindeki kontrole, üslubun kendini gerçekliğin üzerine çıkarmasına bağımlıdır.

Bu üsluba ticari gerçekçilik diyebiliriz. Zekice, tutarlı, şeffaf bir hikâye anlatıcılığı gramerini kâğıda geçirir. Kendisi de Flaubert'in daha orijinal gramerinden devşirilmiş ve tabii ki Greene'le sona ermemiştir. Etkili çağdaş gerçekçi anlatım, zarafetle noktalandığında, kulağa üç aşağı beş yukarı böyle gelir. İşte *Smiley's People*'da John le Carré:

Smiley, Hamburg'a sabah ortasında geldi ve otobüse binerek şehir merkezine gitti. Sis vardı ve hava çok soğuktu. İstasyon meydanında art arda reddedilmesinin ardından, eski, yetersiz ve asansörüne bir defada en fazla üç kişinin binebildiği bir gar oteli buldu. Adını Standfast olarak kaydettirdi, sonra araba kiralama bürosuna kadar yürüdü ve küçük bir Opel kiraladı. Arabayı, hoparlörden yumuşatılmış Beethoven parçaları yayılan bir bodrum kat otoparkına bıraktı.

Bu şüphesiz çok hoş bir parçadır. Çağdaş gerilim öykülerine kıyasla muhteşemdir ("yetersiz" otel çok iyidir.). Ya seçilen detay, insanı rahatlatan bir biçimde düzdür (sis, soğuk, Opel araba) ya da insanı

rahatlatan bir biçimde "anlatan"dır. Sıradan olanın dışında bir şey yoktur. Otel, tuale yalnızca üç kişi taşıyan asansörüyle, garaj ise Beethoven'ıyla resmedilmiştir. Detay seçimi, okuru bunun "gerçek" olduğuna, "gerçekten olduğuna" ikna etmek için gereken yetersayıdan ibarettir. "Gerçek" olabilir ama *gerçek* değildir çünkü detayların hiçbiri çok canlı değildir. Anlatı, gerçekçiliğin grameri, bize şunu bildirmek için vardır: "Bu, *böyle bir romanda* gerçekliğin benzediği şeydir: Olağanüstü olmayan ancak yine de zevkle seçilen ve hayata geçirilen, sahnenin ilerlemesine yetecek birkaç detay." Parça, ölü geleneklere sarılan zekice bir kefendir.

115

Bu tarz bir yazının bir tür görünmez kural kitabı haline geldiğini ve bu nedenle de yapaylıklarının artık farkına varmadığımızı kimse inkâr edemez. Bunun bir sebebi ekonomiktir. Ticari gerçekçilik piyasanın köşe başlarını tutmuş, kurmacada en güçlü marka haline gelmiştir. Bu markanın ekonomik olarak tekrar tekrar yeniden üretilmesini beklememiz gerekir. Bu nedenle, gerçekçiliğin hayatı bulanıklaştıran bir gramer ya da kurallar toplamından başka bir şey olmadığına ilişkin şikâyet, genel olarak Flaubert, George Eliot ya da Isherwood'u değil, le Carré ya da P. D. James'i daha iyi anlatır. Bir üslup çürüdüğünde, kendini bir tür olarak düzleştirdiğinde, o zaman bir dizi yapmacıklı ifade ve çoğunlukla ölü olan teknikler haline gelir. Gerilim türünün etkililiği, daha az etkili olan Flaubert ve Isherwood'dan yalnızca ihtiyaç duyduğu şeyleri alır ve bu yazarları gerçekten canlı yapan şeyleri fırlatıp atar. Ve tabii ki, bu tarz büyük ölçüde ölü gerçekçiliğin ekonomik olarak en ayrıcalıklı türü, ticari sinemadır. Günümüzde çoğu insan "gerçekçi" bir anlatıyı neyin oluşturduğuna ilişkin fikrini buradan edinir.

116

Bunun gibi bir çürüme, kesinlikle her uzun ömürlü ve başarılı üslubun başına gelir. Yazarın, eleştirmenin ya da okurun görevi ise, indirgenemez olanı, fazla olanı, bağışlananın sınırlarını, bir üsluptaki kolaylıkla yeniden üretilemeyen ya da indirgenemeyen unsuru aramaktır.

Fakat Barthes, Moody, Giles, William Gass ve kurmaca geleneklerine karşı çıkan pek çok kişi, bunu yapmak yerine, birbirinden oldukça farklı olan iki şikâyeti birbiriyle karıştırır. İşte 1966'da Barthes: "Anlatının işlevi, 'temsil' etmek değil, bizim için hâlâ oldukça gizemli olan ama her halükârda mimetik düzene ait olmayan bir manzara oluşturmaktır... Anlatıda 'olan şey', referans (gerçeklik) bakış açısına göre aslında hiçbir şeydir, 'olan şey' yalnızca dildir, dilin macerasıdır, onun gelişinin bitmek tükenmez kutlamasıdır."[60] Şimdi, kurmacayı geleneksellikle suçlamak bir şeydir; bu suçlamadan yola çıkarak kurmaca geleneğin hiçbir zaman gerçek bir şey aktaramayacağına, anlatının "aslında hiçbir şey" temsil etmediğine ilişkin şüpheci sonuca varmak ise konuyla bağlantısızdır. Birincisi, tüm kurmaca o veya bu biçimde gelenekseldir ve geleneksellik adında belli bir tür gerçekçiliği reddederseniz, aynı nedenle gerçeküstücülüğü, bilimkurguyu, kendi üzerine düşünen postmodernizmi, dört değişik sonu olan romanları vesaire de reddetmeniz gerekecektir. Gelenek her yerdedir ve yaşlılık gibi muzaffer olur: Belli bir yaşa ulaştığınızda ya ölürsünüz ya da onunla birlikte yaşarsınız. Cyril Connoly'nin denemesinin hoş komikliklerinden biri de, akla gelebilecek her geleneği kara listeye alarak herhangi bir kurmaca yazımını etkili bir şekilde yasaklamasıdır: "1.80'in üzerindeki herkes *ya da herhangi bir farklılığı olan kişiler*." İkincisi, sırf edebi bir üslupta yapaylık ve gelenek var diye gerçekçilik de (ya da herhangi bir başka üslup) aynı biçimde gerçekliğe denk düşemeyecek derecede yapay ve geleneksel olmak zorunda değildir. Anlatı, tamamen tesadüfi, göndergesel olmayan bir teknik söz konusu olmadan da geleneksel olabilir; tıpkı bir sone biçimi ya da Snoopy'nin öykülerine başlarken kullandığı cümle gibi ("Karanlık ve fırtınalı bir geceydi...").

60. Barthes'ın *Image Music Text* [İmge Müzik Metin] (1966) adlı eserinden. Alıntılayan Antoine Compagnon, *Literature, Theory and Common Sense* [Edebiyat, Teori ve Sağduyu], İngilizce'ye çeviren Caroi Cosman (2004). Barthes'm son kertede *mimesis*'in yalnızca taklidin taklidinden ibaret olduğunu düşünen Platon'dan kulağa pek az farklı geliyor olmasına dikkat edin. Gerçekçiliğin ve genel olarak da kurmaca anlatının aldatıcılığına dair Fransızların takıntısının gerçek sebebi, Fransızca'daki geçmiş zaman kipidir; bu kip özellikle de kurmacada geçmiş zamanı anlatmak için kullanılır, konuşma dilinde ise kullanılmaz. Başka bir deyişle, Fransız kurmacası kendine özgü, kendine özel bir sanat diline sahiptir ve bu anlamda kimi zihinlere dayanılmaz derecede "edebi" ve yapay geliyor olması kuvvetle muhtemeldir.

118

Paul Valéry, Barthes'a benzer bir biçimde, kurmaca anlatının iddialarına düşmandır. Tamamen tesadüfi bir kurmaca önermesi için verdiği örnek şöyle bir cümledir: "Markiz, saat beşte dışarı çıktı." Tıpkı William Gass'm James'in Bay Cashmore'unu tartışırken hissettiği gibi, Valéry de bu cümlenin sonsuz sayıda başka olası cümlelerle yer değiştirebileceğini ve bu tür bir geçiciliğin, anlatısal kurmacayı sahip olduğu gereklilikten ve olabilirlik iddiasından soyutladığını hissediyordu. Ancak, sayfanın üzerine ikinci bir cümle koyduğum andan itibaren, diyelim ki, "Sabah eline geçen o mektup Makiz'in canını sıkmıştı ve bu konuda bir şeyler yapacaktı" cümlesinden itibaren, ilk cümle eskisi kadar rastlantısal, mutlak ya da yalnızca resmi gözükmez artık. Bir ilişkiler ya da bağlantılar sistemi hareketlenmeye başlar. Julien Gracq'ın belirttiği gibi[61], "Markiz" ve "saat beş", pek de tesadüfi değil, tersine sınırlılık ve fikir yüklüdür: Markiz sıradan, herhangi biriyle yer değiştirebilecek bir vatandaş değildir, saat beş ise hâlâ geç bir akşamüzeri vaktidir; oysa altı içki saatidir. Öyleyse Markiz neden dışarı çıkmaktadır?

119

Gelenekle ilgili söylenmesi gereken şey, gerçeğe uygun olmadığı değil, tekrar yoluyla sürekli olarak daha da geleneksel bir hale geldiğidir. Aşk rutinleşir (ki Barthes da bir defasında "Seni Seviyorum" sözünün bir kişinin söyleyebileceği en klişe söz olduğunu belirtmişti); ancak bu durum âşık olma gerçeğini değiştirmez. Metaforlar fazla kullanıldıklarında ölürler; fakat metaforun kendisini ölü olmakla suçlamak deliliktir. İlk mağara adamı, titreyerek buz gibi soğuk olduğunu söylediğinde, karşısındakiler muhtemelen şöyle demiştir: "Şu zekâya da bakın!" (Her şeyden önce buz soğuktur.) Benzer bir biçimde, bugün birisi Rembrandt'ın üslubunda resim yapacak olsa, gerçek bir dâhi değil, üçüncü sınıf bir kopyacı olur. Bunlar en basit argümanlardır; gerçeğe uygunluğa düşman olanlar safında, geleneği gerçek olan hiçbir şeye gönderme yapamama beceriksizliğiyle karıştırmak yönünde inatçı bir eğilim olmasa insanın bunları söylemesi gerekmez. Brigid Lowe[62], kurmacanın göndergeselliği sorununu tartışır: Kurmaca dünyayla ilgili doğru sözler söyler mi? Yoksa yanlış mıdır; çünkü kurmaca bizden bir şeylere inanmamızı istemez (felsefi bir anlamda), hayal et-

61. Julien Gracq, En Lisant En Ecrivant (1980).
62. Brigid Lowe, *Victorian Fiction and the Insights of Sympathy* (2007).

memizi ister (artistik anlamda): "Güneşin sıcaklığını arkanda hissettiğini hayal etmek, yarının güneşli olacağına inanmaktan oldukça farklı bir olaydır. Bir deneyim neredeyse tenselken, diğeri tamamen soyuttur. Bir hikâye anlattığımızda, bir ders vermeyi umut etsek bile, birinci amacımız hayal gücüne dayalı bir deneyim ortaya çıkarmaktır." Lowe, Yunanca retorik terimi "hypotyposis"i yeniden kullanıma sokmamızı önerir. Bunun anlamı, gözümüzün önüne bir şey getirmek, bizim için canlandırmaktır. (Yine de yakın zamanda "hypotyposis" kelimesinin tercih edilen terim olarak "gerçekçilik"in yerini alabileceğini sanmıyorum.)

120

Eğer Aristoteles'in *Poetika*'daki mimesis teriminin orijinal formülasyonunu yeniden ele alacak olursak tanımının gönderge ile ilgili olmadığını görürüz. Tarih bize gösteriyor ki, der Aristoteles, "Alkibiades'in yaptığı şey", yani kurmaca anlatı, Alkibiades'in "başına gelebilecek olan türden bir şey"i gösterir. Varsayımsal inandırıcılık, olanaklılık, buradaki önemli ve gözden kaçırılan fikirdir: Olanaklılık, inanılmaz olana karşı inandırıcı *hayal gücünün* savunulmasını içerir. Bu kesinlikle Aristoteles'in mimesis'te inandırıcı bir olanaksızlığın, her zaman için inandırıcı olmayan bir olanaklılığa yeğ olduğunu yazmasının sebebidir. Burada yük, basit gerçeğe uygunluğun ya da göndergeselliğin üzerinde değil (çünkü Aristoteles, bir sanatçının fiziksel olarak imkânsız olan bir şeyi temsil edebileceğini kabul eder), mimetik *ikna*dadır. Bunun gerçekleşmiş olabileceğine bizi inandırmak sanatçının görevidir. İç tutarlılık ve inandırıcılık, göndergesel doğruluktan daha önemli bir hale gelir. Ve bu görev, tabii ki yalnızca aktarım değil, pek çok kurgusal beceri de içerecektir.

Öyleyse, her zaman için sorunlu olan "gerçekçilik" kelimesinin yerine çok daha sorunlu olan "doğruluk" kelimesini koyalım... "Gerçekçilik" kelimesini geminin bordasından attığımız anda, örneğin Kafka'nın *Dönüşüm*, Hamsun'ın *Açlık* ve Beckett'in *Oyun Sonu* adlı romanının nasıl benzer ya da tipik insan davranışlarının temsili olmadıklarını fakat sinir bozucu derecede doğruluk taşıdıklarını düşünebiliriz. Kendi kendimize şöyle deriz: Bu, ailesinden sürgün edilmenin yarattığı histir, tıpkı bir böcek gibi (Kafka) ya da aklını yitirmiş bir genç adam gibi (Hamsun) veya çöp tenekesinde tutulan ve lapayla beslenen yaşlı bir ebeveyn gibi (Beckett). Ne Cormac McCarthy'nin kan bidonu, ne Dennis Cooper'ın sadist Eros'u; bugün çağdaş kurma-

cada hâlâ Knut Hamsun'ın *Açlık*'taki anlatıcısı, açlıktan ölmekte olan genç bir entelektüelin parmağını ağzına sokup kendini yediği an kadar korkunç bir sahne yoktur. Umarım hiçbirimiz bunu yapmamışızdır ve hiçbir zaman da yapmayız. Fakat Hamsun bunu paylaşmamızı sağlamış, bize bunu hissettirmiştir. Dr. Johnson, "Shakespeare'e Giriş" makalesinde bize şu hatırlatmada bulunur: "Taklitler acı ya da zevk üretir; bunun sebebi gerçeklerle karıştırılmaları değil, akla gerçekleri getirmeleridir."

121

Geleneğin kendisi, tıpkı metaforun kendisi gibi, ölü değildir; fakat sürekli ölmektedir. Bu nedenle sanatçı da sürekli bunu zekâsıyla atlatmaya çalışır. Fakat bu atlatma çabası içinde, sanatçı sürekli ölmekte olan yeni bir gelenek yaratır. Şairlerin ve romancıların art arda bir tür gerçekçiliğe saldırırken bir yandan da bunun karşısına kendi gerçekçilik anlayışlarını koydukları yönündeki daha da ileriye giden, ünlü, edebi-tarihsel paradoksu açıklayan, bu paradokstur. (Anlatının pek de mimetik olmadığı, Barthes ya da William Gass'ın şüpheci evreninde, bunun hiçbir anlamı olmamalıdır.) Bu, Flaubert'in pornografi hakkındaki yorumunda özetlenmiştir: "Açık saçık kitaplar ahlaksızdır çünkü doğru değildirler. Onları okurken insan, 'İşler böyle yürümüyor' der. Dikkatinizi çekerim, her ne kadar öncülerinden biri olarak görülsem de, ben gerçekçilikten nefret ederim." Flaubert, bir yandan "gerçekçilik" akımıyla hiçbir bağının olmasını istemez, diğer yandan bazı kitapları, olayları oldukları gibi göstermedikleri için "doğruluktan uzak" olarak nitelendirir. (Çehov da bir Ibsen oyununu izlerken benzer bir formülasyon kullanmıştır: "Fakat Ibsen bir oyun yazarı değil... Ibsen hayatı hiç bilmiyor. Hayatta hiçbir şey böyle değildir.") Thomas Hardy, sanatın gerçekçi olmadığını çünkü sanatın "gerçekliklerin orantısızlaştırılması (yani eğilip bükülmesi, oranlarının atılması) olduğunu; bunun sebebinin ise, bu gerçeklikler içinde önemli olan özellikleri daha iyi göstermek olduğunu; yalnızca bire bir kopyalanmış ya da envanter gibi aktarılmış olsa, dikkat çekme ihtimali olsa dahi, gözden kaçma ihtimalinin daha fazla olduğunu" iddia etmiştir. "Bu nedenle, 'gerçekçilik' Sanat değildir." Yine de Hardy, tabii ki, Flaubert'den aşağı kalmayacak bir biçimde, "olayları olduğu gibi" gösteren romanlar ve şiirler yazmaya çabalamıştır. Kırsal topluluklar ya da acı hakkında kim Hardy'den daha güzel ya da daha doğru şeyler yazmıştır ki?

Bu yazarlar salt fotografik sadakati reddetmiştir; çünkü sanat seçim yapar ve biçimlendirir. Fakat doğruluk ve dürüstlüğe saygı göstermişlerdir. George Eliot'ın "Alman Yaşamının Doğal Tarihi" adlı makalesinde belirttiği gibi, "Sanat, hayata en yakın olan şeydir; deneyimin gücünü artırmanın ve çağdaşlarımızla temasımızı kişisel çıkarlarımızın sınırlarının ötesinde artırmanın bir yöntemidir." Büyük Viktoryen gerçekçi burada oldukça nettir: Sanat hayatın kendisi değildir, sanat her zaman için yapmadır, her zaman için mimesis'tir; fakat sanat, hayata *en yakın olan şeydir*. Ancak Eliot, romanı *Adam Bede*'e şöyle başlar:

> Mısırlı büyücü, bir aynaya dökülen tek bir damla mürekkeple, kaderini öğrenmek isteyen herkes için geçmişin derinliklerindeki imgeleri ortaya çıkarmaya soyunur. Ben de senin için bunu yapmaya soyunuyorum, okurum. Kalemimin ucundaki bu bir damla mürekkeple sana, Tanrı'mızın 1799 yılında, 18 Haziran günü ortaya çıktığı şekliyle Hayslope köyünde yaşayan marangoz ve inşaatçı Bay Jonathan Burge'ün ferah atölyesini göstereceğim.

Romancı size hayatı olduğu gibi gösterir. Ancak o, aynı zamanda Mısırlı bir büyücüdür de; tüm bunları önünüze yoktan var ederek getirdiğini söylemekten mutluluk duyar (yani hypotyposis). Edebiyatta son iki yüzyılda ortaya çıkan büyük hareketlerin çoğunluğu, neyin "gerçekçi" olduğunun tanımı da değiştiği halde (ve tabii ki neyin "hayat" olarak kabul edildiği de bir biçimiyle değişir; fakat *bu* tanımın değişmiş olması, hayat diye bir şey olmadığı anlamına gelmez), "doğruluk" ya da "hayat"ı (ya da "olayları olduğu gibi") resmetme arzusunu uyandırmıştır. Woolf, *Roman Sanatı*'nda E. M. Forster'ın sürekli olarak "hayat"tan bahsetmesinden ve bunun Forster'da güçlü bir Viktoryenlik'e denk düştüğünden haklı olarak şikâyet etmiştir. Woolf, bizim kurmacanın başarısını, "hayatı" akla getirebilmesine dayanarak değil, bize motif ve dil gibi daha biçimsel özelliklerle keyif verebilmesiyle değerlendirdiğimizi güzel bir biçimde ifade eder:

> Bu noktada, belki de öğrenci şu soruyu soracaktır: Kurmaca hakkında yazılan kitaplarda gizemli bir biçimde ortaya çıkan bu "hayat" da neyin nesidir? Neden bir motifte yoktur da bir çay partisinde vardır? Eğer *Golden Bowl*'da motiften canlı ve gerçek bir zevk alabiliyorsak neden bu, Trollope'un papazın evinde çay içen bir hanımı tarif ederken bize verdiği hisden daha az değerli olsun? Şüphesiz hayatın tanımı çok rastlantısaldır ve genişletilmesi mi gerekir? Neden peki kurgu,

karakter, öykü ve bir romanın diğer bileşenlerinin tabi tutulduğu son sınavın hayatı taklit etme gücü vardır? Neden gerçek bir sandalye, hayali bir filden daha iyi olmak durumundadır?[63]

Fakat diğer taraftan, Arnold Bennett'ın ve Edward dönemi jenerasyonunun kurmacasında "hayatın kaçtığından" da şikâyet etmiştir ve "belki de hayat olmaksızın hiçbir şeyin bir anlamı yoktur".[64] Joyce'u hayata yaklaştığı ve yerleşmiş ölü gelenekleri silip süpürdüğü için övmüştür. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* adlı kitabında haklı olarak şöyle söyler: "Tüm yazarlar, kendilerinin gerçekçi olduğuna inanırlar. Hiçbiri kendini soyut, yamlsamacı, hayali, fantastik olarak nitelendirmez." Fakat devamında, tüm bu yazarlar aynı bayrak altında toplanacak olsa, bunun sebebinin gerçekçiliğin ne olduğu konusunda anlaşmaları olmayacağını, farklı gerçekçilik anlayışlarını birbirlerini parçalamak için kullanmak istemeleri olacağını söyler.

Bu örneklere neoklasik eleştirmenlerin çok sevdiği "Doğa"mn hatırlatılmasını; baş döndürücü derecede güçlü Aristotelesçi geleneğin yapmış olduğu olanaklılık ile olanaksız harikalık arasındaki (Cervantes, Fielding, Richardson, Dr. Johnson tarafından da kabul edilen) ayrımı; Wordswoth ve Coleridge'in *Lyrical Ballads*'taki şiirlerin "insani tutkuların, insani karakterlerin ve insani olayların doğal bir tarifi"ni sunduğu şeklindeki iddiasını vesaire ekleyecek olursak, hayata dair doğrucu olma arzusunun –isabetli bir biçimde "olayları olduğu gibi" gören bir sanat üretme arzusunun– evrensel bir edebi dürtü ve proje, roman ve oyun türlerinin geniş merkezi dili olduğunu düşünmeye başlayabiliriz. Bu, James'in *What Maisie Knew*'de "içinden gerçekten de mavi doğruluk nehrinin kıvrılarak geçtiği, kurmacanın sağlam zemini" olarak adlandırdığı şeydir. "Gerçekçilik" ve ortaya çıkardığı teknik ya da felsefi atışmalar, parlak kırmızı ringa balığı sürülerine benzer.

122

Ve kendi okuma hayatlarımızda, her gün, bir yerlere kıvrımlanan, doğruluğun bu mavi nehriyle karşılaşırız. Kurmaca ve şiirde, film ve tiyatro oyunlarında, bizi doğruluğuyla sarsan, etkileyen ve ayakta tutan, alışkanlık evini temellerinden sarsan sahnelere, anlara ve mükemmel bir biçimde yerleştirilmiş kelimelere rastlarız: Cordelia'dan bağışlanmayı dileyen Kral Lear, şölen sırasında kocasına kızan Leydi

63. Virginia Woolf, "Is Fiction Art?" [Kurmaca Sanat mıdır?] (1927).
64. Virginia Woolf, "Modern Fiction" [Modern Kurmaca] (1922).

Macbeth, *Savaş ve Barış*'ta Fransız askerler tarafından neredeyse infaz edilecek olan Pierre, Saramago'nun *Körlük*'ünde şehrin sokaklarında dolaşan harap ve bitap düşmüş kazazedeler, Roma'da ruhu ölmüş bir adamla evlenmiş olduğunu fark eden Dorothea Brooke, korkmuş öz babası tarafından odasına tıkılan Gregor Samsa, *Ecinniler*'de yanında korkunç Piyotr Verhovenski varken intihar mektubunu yazan Kirilov ve onun bir anda komik bir şekilde, "Durun! Sayfanın üzerine dil çıkaran bir surat çizmek istiyorum... Onlara ağzının payını vermek istiyorum!" diye haykırması. Ya da *İkna*'da, Anne Eliot'ın, iki yaşındaki ağırlaşmış oğlanı sırtından indirmek için yere diz çöktüğü anda, gizlice sevdiği adamın, Kaptan Wentworth'un, sırtındaki yükü kaldırdığı güzel küçük sahne:

> Birisi onu üzerinden alıyordu. Oğlan onun başını öylesine çok eğmiş olduğu halde, küçük, kuvvetli elleri boynundan ayrılıyordu. Bunu yapan kişinin Kaptan Wentworth olduğunu anladığında, oğlan tamamen üzerinden alınmıştı.
> Bu durumu fark ettiğinde hissettikleri dilinin tutulmasına yol açtı. Teşekkür bile edemedi. Yalnızca en karışık hislerle küçük Charles'ın üzerine eğildi.

Aynı şekilde, Willa Cather'ın *Death Comes for the Archbishop* romanının son bölümü, Amerikan kurmacasında bugüne kadar yazılmış olan en enfes sayfalardan bazıları.[65] Peder Latour, Santa Fé'de, katedralinin yakınında ölmek için geri dönmüştür: "New Mexico'da her zaman genç bir adam olarak uyanırdı. Yerinden kalkıp tıraş olmaya başladığında yaşlanmakta olduğunu fark etti. Bilincine vardığı ilk şey, sıcak güneşin, çalıların ve yoncaların kokusuyla dolu olan, pencelerden içeriye doğru esen hafif ve kuru rüzgâr oldu. Öyle bir rüzgârdı ki, insan kendini hafif hissediyordu ve yüreği tıpkı bir çocuk gibi "Bugün, bu-gün" diye haykırıyordu." Yatağında yatarken Fransa'daki eski yaşamını, Yeni Dünya'daki yeni yaşamını, Santa Fé'deki Romanesk katedrali inşa eden mimarı, Molny'yi ve ölümü düşünür. Zihni berrak ve sakindir:

> Hatıralarında artık hiçbir perspektif kalmamış olduğunu da gözlemledi. Küçük bir çocukken Akdeniz'de kuzenleriyle geçirdiği kış aylarını, Kutsal Kent'teki öğrencilik yıllarını, Bay Molny'nin gelişi ve katedralinin inşası kadar net hatırladı. Yakında, takvimlendirilmiş zamanını

65. Bu sayfalar kesinlikle Çehov'un "Piskopos" adlı, ölmekte olan bir piskoposu anlatan öyküsünden etkilenmiştir. Aynı zamanda, Marilynne Robinson'ın *Gilead*'ını da etkilemiştir.

tamamlamış olacaktı ve daha şimdiden takvim onun için ilerlememeye başlamıştı. Kendi bilincinin orta yerinde oturdu. Eski ruh hallerinden hiçbiri kaybolmamış, geçip gitmemişti. Hepsi de elini uzatsa tutacakmış gibi yakın, hepsi de anlaşılır bir haldeydi.
Bazen Magdalena veya Bernard içeri girip ona bir soru sorduğunda, şimdiki zamana geri dönebilmesi için saniyeler geçmesi gerekiyordu. Zihninin tökezlemeye başladığını düşündüklerini görebiliyordu fakat zihni yaşamının büyük resmi içindeki başka bir bölgede olağanüstü derecede hareketliydi; bu bölge hakkında onlar hiçbir şey bilmiyordu.

123

Genel olarak olayları olduğu haliyle, doğru olarak göstermek olarak anlaşılan gerçekçilik, yalnızca yaşama uygunluk, yaşama benzerlik, yaşamla aynılık olarak nitelendirilemez. Benim *yaşamlık* olarak adlandırdığım biçimde düşünülebilir: Sayfa üzerindeki yaşam, en yüksek sanatsallık aracılığıyla farklı bir yaşam verilen yaşamdır. Ve bu bir tür olamaz. Daha çok kurmacadaki diğer biçimleri tür gibi göstermeye yarar. Bu türden bir gerçekçilik için –yaşamlık– kökendir. Diğer herkese öğretir, okulundan kaçanlara ders verir, büyülü gerçekçilik, histerik gerçekçilik, fantezi, bilimkurgu, hatta gerilimlerin var olmasını sağlar. Hiçbir şekilde karşıtlarının iddia ettiği gibi safiyane değildir. Büyük yirminci yüzyıl gerçekçi romanlarının hemen hepsi kendi üretim süreçleri üzerine de düşünmüş ve hünerle yazılmışlardır. Austen'dan Alice Munro'ya en büyük gerçekçiler, aynı zamanda büyük biçimcilerdir. Fakat bu bitmek bilmeyen bir zorluğu da beraberinde getirir; çünkü yazar sanki elinin altındaki tüm romansal yöntemler sürekli olarak salt geleneklere dönüşüyormuş gibi davranmalı ve bu şekilde, kaçınılmaz yaşlanmayı atlatmaya çalışmalıdır. Gerçek yazar, yaşamın özgür hizmetkârı, sanki yaşam, romanın bugüne dek ele geçirdiği her şeyin ötesinde bir kategoriymiş gibi, sanki yaşamın kendisi gelenek olmanın kıyısındaymış gibi davranmak zorunda olan kişidir.

Bibliyografya

Aşağıda bu kitapta alıntılanmış olan roman, kısa öykü ve diğer eserlerin İngilizce ve Türkçe olarak isimleri bulunmaktadır. Metinler, yazar James Wood tarafından, tarihsel bir arka plan oluşturma kaygısıyla kendi dillerindeki ilk basım tarihleri esas alınarak sıralanmış, İngilizce çevirmen bilgileri ise yalnızca yazarın doğrudan o çevirilerden alıntı yaptığı durumlarda referans gösterilmiştir.

Miguel de Cervantes, *Don Quixote* [Don Kişot] (1605 ve 1615)

The Bible, King James Version [Kitab-ı Mukaddes, King James Versiyonu] (1611)

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* [Robinson Crusoe] (1719)

Henry Fielding, *Joseph Andrews* [Joseph Andrews] (1742), *Tom Jones* [Tom Jones] (1749)

Denis Diderot, *Rameau's Nephew* [Rameau'nun Yeğeni] (yazımı 1760'lar, basım yılı 1784)

Jane Austen, *Pride and Prejudice* [Aşk ve Gurur] (1813), *Emma* [Emma] (1816), *Persuasion* [İkna] (1818)

Alexander, Puşkin, *Eugene Onegin* [Yevgeni Onegin] (1823–31)

Stendhal, *The Red and the Black* [Kızıl ve Kara] (1830)

Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [Tılsımlı Deri] (1831), *Splendeurs et misères des courtisanes* [Kibar Fahişeler] (1839-47)

Stendhal, *The Charterhouse of Parma* [Parma Manastırı] (1839)

Charlotte Brontë, *Jane Eyre* [Jane Eyre] (1847)

William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair* [Gurur Dünyası] (1848)

Charles Dickens, *David Copperfield* [David Copperfield] (1850)

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [Madam Bovary] (1857)

George Eliot, *Adam Bede* [Adam Bede] (1859)

Charles Dickens, *Great Expectations* [Büyük Umutlar] (1861)

F. M. Dostoevsky, *Notes from Underground* [Yeraltından Notlar] (1864), *Crime and Punishment* [Suç ve Ceza] (1866)

Gustave Flaubert, *Sentimental Education* [Duygusal Eğitim] (1869)

L. N. Tolstoy, *War and Peace*, [Savaş ve Barış] (1869)

George Eliot, Middlemarch [Middlemarch] (1871-72)

Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd* [Çılgın Kalabalıktan Uzak] (1874)

L. N. Tolstoy, *Anna Karenina* [Anna Karenina] (1877)

F. M. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov* [Karamazov Kardeşler] (1880)

Henry James, *The Portrait of a Lady* [Bir Kadının Portresi] (1881)

L. N. Tolstoy, *The Death of Ivan Ilyich* [İvan İlyiç'in Ölümü] (1886)

Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge* [Casterbridge Valisi] (1886)

Guy de Maupassant, *Pierre and Jean* [Pierre ile Jean] (1888)

Knut Hamsun, *Hunger* [Açlık] (1890)

Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* [Tess] (1891)

A. P Çehov, "Ward 6" [6. Koğuş] (1892), "Rothschild's Fiddle" [Rothschild'm Kemanı] (1894)

Theodor Fontane, *Effi Briest* [Effi Briest] (1894)

Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* [Cesaret Madalyası] (1895)

Henry James, *What Maisie Knew* [Maisie'nin Bildiği] (1897)

A. P. Çehov, "The Lady with the Little Dog" [Küçük Köpekli Kadın] (1899)

Theodore Dreiser, *Sister Carrie* [Kız Kardeş Carrie] (1900)

Thomas Mann, *Buddenbrooks* [Buddenbrook Ailesi] (1901)

A. P. Çehov, "The Bishop" [Piskopos] (1902)

Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [Karanlığın Yüreği] (1902)

Beatrix Potter, *The Tailor of Gloucester* [Gloucester Terzisi] (1903)

Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* [Malte Laurids Brigge'in Defterleri] (1910)

L. N. Tolstoy, *Hadji Murad* [Hacı Murat] (1912)

Marcel Proust, *Remembrance of Things Past* [Kayıp Zamanın İzinde] (1913–27)

James Joyce, *Dubliners* [Dublinliler] (1914)

Franz Kafka, *Metamorphosis* [Dönüşüm] (1915)

D. H. Lawrence, *The Rainbow* [Gökkuşağı] (1915)

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi] (1916)

D. H. Lawrence, *Sea and Sardinia* [Sardunya Adası ve Deniz] (1921)

Katherine Mansfield, *The Garden Party and Other Stories* [Mangal Partisi ve Diğer Öyküler] (1922)

James Joyce, *Ulysses* [Ulysses] (1922)

Sinclair Lewis, *Babbitt* [Babbitt] (1922)

Italo Svevo, *Confessions of Zeno* [Zeno'nun İtirafları] (1923)

Thomas Mann, *The Magic Mountain* [Büyülü Dağ] (1924)

Virginia Woolf, *To the Lighthouse* [Deniz Feneri] (1927)

Isaac Babel, "My First Fee" [İlk Maaşım] (1928)

Willa Cather, *Death Comes for the Archbishop* [Başpiskoposun Ölümü] (1927)

Faulkner, *As I Lay Dying* [Döşeğimde Ölürken] (1930)

Virginia Woolf, *The Waves* [Dalgalar] (1931)

Joseph Roth, *The Radetzky March* [Radetzky Marşı] (1932)

Louis-Ferdinand Céline, *Journey to the End of the Night* [Gecenin Sonuna Yolculuk] (1932)

Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* [Hoşçakal Berlin] (1939)

Robert McCloskey, *Make Way for Ducklings* [Ördeklere Yer Açın] (1941)

Henry Green, *Caught* [Yakalanma] (1943)
Henry Green, *Loving* [Şefkat] (1945)
Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited* [Brideshead'e Yolculuk] (1945)
Vladimir Nabokov, "First Love" [İlk Aşk] (1948)
Cesare Pavese, *The Moon and the Bonfire* [Ay ve Şenlik Ateşleri] (1950)
Ralph Ellison, *Invisible Man* [Görünmez Adam] (1952)
Vladimir Nabokov, *Lolita* [Lolita] (1955)
Saul Bellow, *Seize the Day* [Günü Yaşa] (1956)
Vladimir Nabokov, *Pnin* [Pnin] (1957)
V. S. Naipaul, *A House for Mr Biswas* [Bay Biswas İçin Bir Ev] (1961)
Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie* [Bayan Jean Brodie'nin Baharı] (1961)
John Updike, *Of the Farm* [Çiftlikte] (1965)
Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* [Lot 49'un Ağlayışı] (1966)
Frederick Exley, *A Fan's Notes* [Bir Hayranın Notları] (1968)
B. S. Johnson, *Christie Mairy's Own Double Entry* [Christie Malry'nin Çift Kayıt Sistemi] (1973)
Thomas Bernhard, *Wittgenstein's Nephew* [Wittgenstein'ın Yeğeni] (1982)
José Saramago, *The Year of the Death of Ricardo Reis* [Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl] (1984)
Cormac McCarthy, *Blood Meridian* [Kan Meridyeni] (1985)
Philip Roth, *The Counterlife* [Karşı Hayatlar] (1986)
Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* [Günden Kalanlar] (1989)
Norman Rush, *Mating* [Eşleşme] (1991)
Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses* [O Güzel Atlar] (1992)
W. G. Sebald, *The Emigrants* [Göçmenler] (1992)
Philip Roth, *Sabbath's Theater* [Sabbath Tiyatrosu] (1995)
Roberto Bolaño, *The Savage Detectives* [Vahşi Dedektifler] (1998)
Ian McEwan, *Atonement* [Kefaret] (2001)
Norman Rush, *Mortals* [Faniler] (2002)
J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello* [Elizabeth Costello] (2003)
David Foster Wallace, *Oblivion: Stories* [Unutuş ve Diğer Öyküler] (2004)
Marilynne Robinson, *Gilead* [Gilead] (2004)
Thomas Pynchon, *Against the Day* [Güne Karşı] (2006)
John Updike, *Terrorist* [Terörist] (2006)

Dizin

A
Agamemnon 112
ağız 121, 123, 125
aktarılan 20, 21
algı/algısal 24, 34, 36, 74, 82
Alman 18, 109, 148
Almanca 49, 116
Alter, Robert 94
Amador, Jorge 109
Amerika 33, 44, 105
Amis, Martin 90
analist 19, 97, 102, 107
analiz 86, 107
analojik 127
anlatıcı 18, 19, 45, 47, 61, 75, 76, 80, 101, 102
anlatım 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 116, 117, 142
Antonioni, Michelangelo 72
Aristoteles 109, 146
Auden, W. H. 33, 39, 115
Austen, Jane 18, 20, 26, 27, 38, 43, 57, 58, 87, 88, 90, 123, 124, 151, 152
avare 38, 43, 47, 58

B
Babel, Isaac 52, 153
bakış açısı 14
Balzac, Honoré de 38, 45, 50, 52, 57, 59, 61, 83, 123, 152
Barthes, Roland 14, 19, 20, 61, 62, 63, 64, 104, 140, 141, 144, 145, 147
Baudelaire, Charles 43
Beckett, Samuel 69, 82, 146
Bellow, Saul 34, 35, 36, 45, 56, 60, 83, 119, 121, 122, 123, 129, 154
Benjamin, Walter 43, 98
Bennett, Alan 73
Bennett, Arnold 104, 149
benzetme 29, 127
Bernhard, Thomas 100, 154
Berryman, John 121
betimleme 97
betimleyici duraklama 35
biçim/biçimci 57, 61, 84, 95, 106, 118, 129
bilgi 65, 66, 89
bilim 144, 151
bilinç/bilinçlilik 21, 32, 36, 88, 100, 111
birinci şahıs anlatımı 18
biyografi 51
Blake, William 57
Bolano, Roberto 154
boyut/boyutluluk 31, 36, 126, 128
böylelik 53, 56, 65
Britanya 63, 78
Brontë, Charlotte 93
Browne, Sir Thomas 117
Browning, Robert 29

C
Camus, Albert 60, 104
Cather, Willa 116, 150, 153
Céline, Louis-Ferdinand 129, 153
Cervantes, Miguel de 30, 58, 88, 92, 98, 105, 118, 149, 152
Cézanne, Paul 59
Christie, Agatha 81, 108, 154
Coetzee, J. M. 57, 111, 154
Coleridge, Samuel Taylor 149
Connolly, Cyril 139
Conrad, Joseph 70, 98, 99, 100, 106, 126, 153
Cooper, Dennis 146
Crane, Stephen 41, 153
cümle 24, 25, 45, 65, 74, 117, 118, 120, 144, 145
Çehov, Anton 28, 29, 33, 50, 64, 67, 86, 87, 98, 113, 131, 147, 150, 153

D
David, King 32, 33, 34, 41, 52, 58, 59, 77, 86, 90, 104, 122, 124, 152, 154
Defoe, Daniel 38, 57, 105, 152
DeLillo, Pynchon 33, 121
Delon, Alain 72
De Quincey, Thomas 95

derin/derinlik 19, 33, 56, 72, 75, 77, 82, 85, 90, 103, 107, 113, 125
destan 26
detay 14, 15, 35, 36, 39, 45, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 123, 142, 143
deyim 87
dışsal 59, 93
Dickens, Charles 29, 52, 58, 82, 83, 87, 90, 99, 104, 152
Diderot, Denis 99, 100, 101, 102, 106, 152
dil 32, 33, 34, 109, 117, 130, 148, 150
dinleyici 67, 93, 94
diyalog 101, 132, 136, 139
doğru/doğruluk 20, 24, 27, 29, 30, 31, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 53, 63, 64, 74, 77, 86, 87, 100, 103, 106, 113, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 133, 135, 139, 145, 147, 150, 151
Dostoevsky, Fyodor 152, 153
dram/dramatik 67
Dreiser, Theodore 33, 70, 153
durağan 70
düz/düzlük 55, 70, 71, 75, 86, 87, 88, 90, 98, 104, 107, 141, 142
düzyazı 30, 117

E

edebi 14, 27, 29, 31, 34, 46, 47, 48, 50, 59, 70, 80, 85, 97, 119, 127, 139, 144, 147, 149
Edwards, Jonathan 116
eleştiri 14
eleştirmen 14, 60, 73
Eliot, George 82, 109, 133, 141, 143, 148, 150, 152, 153
Ellison, Ralph 100, 154
Emerson, Ralph Waldo 116
epistemolojik 63
eser 53
estetik 15, 35, 48, 56, 66, 83, 116
estetizm 123
etki 19, 45, 62, 63, 79, 99, 124, 136

F

Faulkner, William 29, 32, 60, 153
Fielding, Henry 57, 58, 88, 89, 90, 98, 99, 105, 149, 152
Flaubert, Gustave 11, 19, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 83, 98, 106, 118, 119, 120, 122, 123, 141, 142, 143, 147, 152
Fontane, Theodor 75, 153
Ford, Ford Madox 15, 55, 70, 99, 106
Forster, E. M. 14, 33, 34, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 107, 122, 148
Fransız/Fransızlar 14, 30, 44, 99, 101, 144, 150
Fransızca 42, 119, 120, 144
Freud, Sigmund 103
Fuentes, Carlos 108

G

Gass, William 73, 74, 77, 82, 144, 145, 147
gelenek 99, 139, 144, 147, 151
geniş zamanın hikâyesi 42
gerçekçilik/gerçekçi 45, 119
Gervais, Ricky 90
Giles, Patrick 6, 139, 140, 144
Ginsberg, Allen 126
Glendinning, Victoria 51
gönderme 20, 111, 135, 145
görsel 37
Gracq, Julien 145
Grant, Ulyses S. 116
Green, Henry 29, 67, 90, 131, 132, 135, 154
Greenblatt, Stephen 87
Greene, Graham 142
güvenilir anlatım 17
güvenilmez anlatım 17

H

Hamsun, Knut 19, 75, 100, 146, 147, 153
Hardy, Thomas 29, 87, 90, 93, 121, 129, 130, 131, 147, 152, 153
Hemingway, Ernest 116, 119, 120
her şeye hâkim anlatım 19
hikâye 20, 39, 47, 52, 64, 81, 94, 98, 140, 142, 146
histriyonik 86, 90
Hopkins, Gerald Manley 53
Houellebecq, Michel 83

I-İ

Ibsen, Henrik 147
Isherwood, Christopher 45, 46, 47, 143, 154
Ishiguro, Kazuo 19, 154
içsel 25, 132
iç konuşma 20
iç ses 65
ifade 15, 20, 33, 42, 43, 50, 52, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 80, 103, 117, 126, 133, 143, 148
ikilem 31

imge/imgesel 53, 54, 127
İngilizce 19, 35, 42, 43, 49, 59, 61, 79, 94, 98, 99, 119, 120, 121, 127, 144, 152
ironi 22, 24, 29
izleyici 39, 77, 96, 97

J
James, Henry 23, 25, 31, 34, 52, 60, 73, 106, 117, 119, 128, 133
James, P. D. 143
Johnson, B. S. 81
Johnson, Samuel 106, 109, 147, 149, 154
Josipovici, Gabriel 82
Joyce, James 15, 26, 28, 32, 36, 55, 56, 57, 65, 66, 68, 149, 153

K
kahraman 40, 58, 80, 110
kamu/kamusal 79, 88, 91, 93, 95, 96
Kant, Immanuel 112
karakter/karakterleştirme 11, 14, 69, 72, 86, 106
karmaşık/karmaşıklık 46, 58, 74, 75, 86, 88, 90, 98, 101, 111, 116, 125
Keats, John 121
Kenner, Hugh 26
kesinlik 55, 56
kişilik 78, 83, 113
Kitab-ı Mukaddes 152
kitap 13, 14, 15, 38, 116, 118, 119, 126, 133, 141
komedi 54, 55, 123, 124, 125
konu 15, 110, 140
Kundera, Milan 14
Kureishi, Hanif 73
kurmaca anlatı 146
kültür/kültürel 19, 20, 66, 108

L
Larkin, Philip 104, 115, 121
Latin/Latince 38
Lawrence, D. H. 55, 83, 99, 117, 118, 120, 121, 127, 128, 129, 153
le Carré, John 142, 143
Lewis, Sinclair 33, 153
Lowe, Brigid 145, 146

M
mahrem/mahremiyet 34, 95, 96
makale 63
Mandelstam, Osip 97, 98
Mann, Thomas 51, 60, 87, 104, 153
Mansfield, Kathering 130, 153
Maupassant, Guy de 153
Maxwell, Glyn 115
McCarthy, Cormac 52, 54, 116, 146, 154
McCloskey, Robert 22, 23
McEwan, Ian 39, 40, 41, 110, 111, 154
mecaz 14, 126, 128
Melville, Herman 116, 117, 122
Meredith, George 90
metafizik 81, 85, 98
metafor/metaforik 116, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 142
metin 41, 74, 123
Michelet, Jules 61, 62, 64
Milton, John 121
mimesis 62
mimetik 33, 144, 146, 147
modern hikâye anlatıcılığı 39
modernist 67, 105, 116, 119
Moody, Rick 138, 139, 140, 144
motif 116, 148
Munro, Alice 151
Murdoch, Iris 6, 83, 98
Musil, Robert 83
müzikal 18, 35, 119, 120, 121

N
Nabokov, Vladimir 29, 59, 60, 76, 80, 81, 82, 128, 130, 154
Nagel, Thomas 111, 112
Naipaul, V. S. 27, 154
Nietzsche, Friedrich 102, 103, 116
Nuttall, A. D. 62

O-Ö
O'Faolain, Sean 119
okur 22, 30, 37, 41, 44, 45, 61, 67, 73, 77, 96, 97, 101, 104, 110, 127, 133, 142
olay örgüsü 97, 98, 105
Orwell, George 63
O'Toole, Peter 73
öykü 28, 34, 67, 85, 86, 94, 149, 152
özbilinç/özbilinçlilik 81, 118

P
paradoks/paradoksal 38, 47, 55, 76, 89, 109, 117, 147
Pavese, Cesare 29, 131, 154
Paz, Octavio 108, 108
Plato 109
Plutarch 64
Poe, Edgar Allan 108
postmodernist 77, 119
postmodern/postmodernizm 33, 76, 77, 81, 98
Potter, Beatrix 55, 153
Powers, J. F. 119

Pritchett, V. S. 89, 90
Proust, Marcel 43, 50, 87, 104, 105, 122, 133, 153
Puşkin, Alexander 54, 75, 80, 152
Pynchon, Thomas 33, 98, 154
Python, Monty 90

R
referans kuralı 19, 142
retorik 56, 78, 146
Richardson, Samuel 106, 149
Rilke, Rainer Maria 43, 58, 59, 153
Robbe-Griilet, Alain 119, 149
Robinson, Marilynne 47, 57, 116, 130, 150, 152, 154
romancı 14, 23, 33, 34, 38, 43, 44, 58, 67, 70, 71, 77, 79, 81, 83, 95, 101, 105, 109, 110, 112, 118, 119, 133, 138
roman/romansal 14, 15, 19, 27, 31, 34, 59, 70, 71, 74, 78, 82, 85, 88, 95, 97, 98, 99, 113, 119, 126, 136, 138, 139, 149, 152
Rousseau, Jean-Jacques 101, 104
Rulfo, Juan 108
Rusça 80
Rush, Norman 7, 108, 124, 129, 154
Ruskin, John 13, 15, 117
Rus/Ruslar 14, 28, 29, 30, 44, 102, 105, 129
Roth, Joseph 104, 127
Roth, Philip 81, 82, 83, 89, 124, 133

S-Ş
sahte/sahtelik 74, 76, 98, 99
Saint-Exupéry, Antoine de 108
Saramago, José 76, 77, 78, 81, 82, 150, 154
Sarraute, Nathalie 119
saydam 59, 87, 94, 140
Sebald, W. G. 18, 82, 87, 154
sempati 14, 22, 73, 89, 109, 110
sentaks 31
serbest dolaylı anlatım 21, 22, 23, 24, 30, 31
Shaftesbury, Lord 110
Shakespeare, William 32, 80, 83, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 121, 123, 127, 128, 131, 147
Shklovsky, Viktor 98
sıfat 115
sınırlılık 145
Smith, Adam 56, 57, 97, 110, 111
Smith, Zadie 90
somut/somutluk 34, 55
söyleyiş 125, 139
söz 18, 19, 20, 23, 25, 31, 33, 34, 41, 56, 58, 63, 65, 67, 74, 79, 82, 85, 89, 106, 111, 113, 118, 129, 136, 144, 145
Spark, Muriel 76, 78, 79, 80, 81, 82, 90, 124, 154
Stendhal 52, 60, 100, 101, 102, 106, 152
Svevo, Italo 18, 19, 75, 100, 153
şahıs 17, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 29, 31, 32, 35, 43, 131
şahsiyet 26
şiir 17, 26, 33, 77, 78, 89, 116, 121, 140
şimdiki zamanın hikâyesi 42
şüphe/şüphecilik 24, 52, 70, 79, 80, 119

T
tanımlanmamış serbest dolaylı anlatım 28, 33
tarz 48, 63, 100, 106, 130, 133, 142, 143
tasvir 30, 40, 43, 56, 58, 59, 60, 61, 70, 74, 99, 117, 118, 123, 124, 128, 129, 131, 139
teatral 58, 71, 88, 90, 91, 95
terim 146
teşbih 29
Thackeray, William 87, 90, 152
tip 18, 21, 28, 31, 63, 65, 73, 76, 86, 90, 113
Tolstoy, Leo 18, 19, 20, 29, 30, 52, 54, 63, 80, 83, 87, 104, 110, 112, 114, 122, 123, 152, 153
tragedya 92, 113
Trollope, Anthony 83, 148
Turgenev, İvan 60, 119
Twain, Mark 116

U-Ü
Updike, John 30, 31, 34, 43, 45, 59, 66, 104, 119, 121, 122, 123, 154
üçüncü şahıs anlatımı 18
üslup/üslupçu 34, 36, 45, 47, 118, 119, 120, 139, 143, 144
üstkurmaca 81, 82

V
Valéry, Paul 145
Verga, Giovanni 28, 29, 33
vurgu 45

W
Wallace, David Foster 32, 33, 34, 45, 59, 122, 124, 154
Wall, Geoffrey 119

Warton, Edith 71
Waugh, Evelyn 80, 90, 99, 154
Wells, H. G. 90
Whitman, Walt 33
Williams, Bernard 87, 112, 113
Wilson, Angus 90
Wilson, Edmund 60, 128
Wittgenstein, Ludwig 80, 100, 127, 154
Woolf, Leonard 51
Woolf, Virginia 51, 82, 83, 99, 105, 117, 133, 148, 149, 153
Wordsworth, William 43, 44, 80, 121

Y

yabancılaşma 102
yaratım 13
yazar 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 65, 67, 72, 76, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 103, 104, 110, 112, 119, 121, 123, 128, 129, 131, 133, 136, 138, 151, 152
yazın/yazınsal 90
Yeats, William Butler 55
yorum 24, 67, 78, 100

Z

zamansalık 64, 65
zarf 25, 31, 39, 124, 132
zihin/zihinsel 31, 96

Neden kurmaca eserler okuruz? Gerçekçilik gerçekliği acaba ne kadar yansıtır? Bir mecazı iyi yapan özellikler nelerdir? Karakter nedir? Kurmacada detayın isabetli bir biçimde kullanılıp kullanılmadığını neye göre ölçebiliriz? Bakış açısı nedir? Serbest dolaylı anlatım romana hangi anlatım özelliklerini kazandırmıştır? Yıllar boyunca edebiyat eleştirisi disiplinini meşgul eden bu ve benzeri sorular, James Wood'un *Kurmaca Nasıl İşler?* adlı eserinin çıkış noktalarını oluşturuyor. Edebi gelenek ve kanonlardan yola çıkan Wood, kendi yazınsal pratiğinden hareketle işte bu sorulara cüretkâr yanıtlar arıyor. Kendi deyimiyle, soruları bir eleştirmenin gözünden soruyor, bir yazarın gözünden yanıtlıyor.

Başka bir deyişle, Wood, kurmacanın bir "insan üretimi" olarak hem yapaylık konumunu hem de hayata uygunluğunu sorguluyor. Wood, kurmacanın diyalektik bir bütünlük içinde her iki özelliği de kendi içinde barındırdığı fikrinden hareket ediyor ve çalışmasında bir bütün olarak edebiyata ve edebiyat kuramına başvurarak bunu göstermeye çalışıyor. Anlatıbilimden biçimciliğe, modernizmden gerçekçiliğe, serbest dolaylı anlatımdan bilinç akışına, dil ve dünya ilişkisine kadar eski, yeni pek çok tartışmaya serbestçe girip çıkıyor. E. M. Forster, Barthes, Şklovski gibi edebiyat kuramının farklı dönemlerdeki yazarlarıyla eşzamanlı bir tartışma yürütmesinin yanı sıra, Wood'un üslubu, romancılarla da yoğun bir diyalog içinde yazmasına olanak sağlıyor. Yazar, tarih içinde her iki yöne doğru da hareket edebilen ve Cervantes'ten Flaubert'e, Dostoyevski'den Woolf'a, DeLillo'dan Saramago'ya kadar geniş bir romancı yelpazesini kapsayan cesur bir yolculuğa yelken açıyor.

Romancı, yazar ve eleştirmen kariyerinin yanı sıra, 2003'ten beri Harvard Üniversitesi'nde ders veren ve Edebiyat Eleştirisi Pratiği Profesörü olan James Wood, hem eleştirmenlik hem yazarlık hem de eğitmenlik deneyiminden yararlanarak edebiyat kuramına dair sözünü *Kurmaca Nasıl İşler?*'de bir araya getiriyor. Wood'un akıcı ve serbest anlatımı, pek çok kuramsal sorunu romanlardan çeşitli örneklerle somutlaştırarak edebiyat kuramına aşina olmayan edebiyat severler için de keyifli bir kuramsal serüvene kapı aralıyor.

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-582-1
9 789755 395821

THG
0822804
BEA

10 TL